مجلة الألسن للغات والعلوم الإنسانية

مجلة علمية فصلية محكمة

تصدرها كلية الألسن جامعة الأقصر

﴿وَالَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ دَرَجَاتٍ﴾

قائمة المحتويات

م	الموضوع	رقم الصفحة
1	كلمة السيد الأستاذ الدكتور رئيس الجامعة	5
2	كلمة السيد الأستاذ الدكتور عميد الكلية	6
3	كلمة رئيس التحرير	7
1	سيف المحروقي : أثر البيان القرآني في رسائل القاضي الفاضل	1
2	حسام عبد العاطي : البنيات العليا في ديوان" يتحدث الطمي (دراسة نصية)	23
3	إنعام القيسي : البناء السَّردي في مقامة العيد لابْنِ الْمُرَابِع الْأَزْدِي الأندلسي	48
4	شيخة الراسبي : التلقي العربي لمنهج النقد الثقافي وآلياته في تأويل النص.	77

كلمة السيد الأستاذ الدكتور/ رئيس الجامعة

أ.د. بدوي شحات

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته

إنه لسعادة بالغة أن أصدر لكم عملا علميا راقيا يصدر عن كلية الألسن جامعة الأقصر؛ تلك الجامعة الوليدة على أرض طيبة المباركة بمصرنا الحبية؛ مصر التاريخ، مصر الحضارة، مصر العطاء والسلام والعلم والرقي.

إننا حين نقدم عملا كالذي بين أيدينا فإنه يأتي اتساقا مع توجهات الدولة المصرية، وتوجيهات القيادة السياسية للاهتمام بالبحث العلمي، والعمل على دعمه وتشجيع الباحثين في الجامعات، وتذليل العقبات وتيسير السبل للارتقاء بالبحث العلمي في مصرنا الحبيبة؛ فالعلم هو سبيل التقدم، والوصول إلى غد أفضل.

إن كلية الألسن عميدا وأعضاء هيئة تدريس؛ قد قدموا عملا قيما، وقاموا بخطوة رائعة بإصدار المجلة العلمية لكلية الألسن. وإنني بهذا العمل لفخور سعيد، مثمن دورهم ودأبهم، محرضا لهم على المزيد من الإنجاز والنجاحات، متمنيا لهم دوام التوفيق والتفوق.

والله أسأل أن يكون هذا العمل خطوة تسلم لخطوات أبعد وأكبر منها في سبيل النهوض بكلية الألسن، وبجامعتنا جامعة الأقصر

وأدعو للجميع بالنجاح والتوفيق والسداد

رئيس الجامعة

أستاذ دكتور/ بدوي شحات

كلمة السيد الأستاذ الدكتور/ عميد الكلية

أ.د. ربيع سلامة

بسم الله الرحمن الرحيم الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله

ثم أما بعد،،،

يسعد كلية الألسن أن تقدم لكم العدد الأول من مجلة الألسن؛ وهي مجلة دولية علمية محكمة، تصدر بشكل ربع سنوي.

وقد حرصنا على أن تكون على مستوى عال من الإتقان والجودة والقيمة من جميع النواحي ما استطعنا إلى ذلك سبيلا؛ فحصلنا على الترقيم الدولي، وراعينا جودة الإخراج والطباعة، وانتخبنا مجموعة من العلماء، وذوي الكفاءة والقدم الراسخة؛ في كل مجال من المجالات التي تغطيها المجلة؛ كهيئة تحكيم ومستشارين.

ولا نزعم أننا بلغنا بعددنا هذا مبلغ الكمال، ولكنها خطوة أولى قابلة للتعديل والحذف والإضافة، طامحة للكمال والجمال، من أجل الوصول إلى مستوى أفضل يليق بقرائنا وكاتبينا وباحثينا، وتليق بكليتنا، وبجامعتنا الوليدة؛ جامعة الأقصر التي تسعى إلى أن تكون منارة علمية في جنوب الصعيد، ومصر والعالم العربي؛ بل والعالم أجمع؛ تضيف إلى ما قدمه أسلافنا العظام من حضارة ونهضة.

وإنني إذا أقدم لكم هذا العدد الوليد من مجلة الألسن؛ فإنه لا يسعني إلا أن أتقدم بخالص الشكر والتقدير إلى السيد الأستاذ الدكتور/ بدوي شحات رئيس جامعة الأقصر على دعمه الكبير لنا، وتشجيعه الدائم، وأشيد بحرصه وإخلاصه على أن تكون جامعة الأقصر كبيرة في كل شيء.

كما أتوجه بالشكر العميق إلى أحفاد رفاعة الطهطاوي من الزملاء والزميلات من أعضاء هيئة التدريس بالكلية والهيئة المعاونة، والعاملين بكلية الألسن بالأقصر؛ وهم الطامحون العاملون بجد واجتهاد وإخلاص إلى أن تتبوأ كلية الألسن بالأقصر مكانة رائدة بين نظيراتها، وأن تمارس دورها التنويري والبحثي والمجتمعي.

عميد الكلية

أ.د. ربيع محمد سلامة

كلمة رئيس التحرير

د. حسام جايل

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات أن وفقنا إلى إصدار العدد الأول من مجلة الألسن للغات والعلوم الإنسانية، وهي مجلة نأمل أنها ولدت كبيرة، أو هكذا أردنا مذ فكرنا في استصدار مجلة لكلية الألسن بالأقصر، تكون لها سماتها الخاصة، ومنهجها المتميز، ونطمح جادين أن أن تسهم في إثراء البحث اللغوي، والعلوم الإنسانية من خلال توفرها على مجموعة من الأبحاث النوعية الجادة التي تخضع للتحكيم وإعادة النظر، من خلال نخبة من العلماء المشار إليهم بالبنان في تخصصات المجلة.

وقد ضم عدد مجلتنا الأول هذا مجموعة متنوعة من الأبحاث بلغات مختلفة؛ توزعت بين اللغة والنقد، والنقد اللغويوتحليل الخطاب، وشملت التراث العربي والأوربي.

وقد خصصنا في هذا العدد – وهي سنة نرجو لها الاستمرار– جزءا لشباب الباحثين، حرصا من السيد الأستاذ الدكتور/ بدوي شحات رئيس الجامعة، والسيد الأستاذ الدكتور/ ربيع سلامة عميد الكلية ومن هيئة التحرير الموقرة، وتماشيا مع سياسة الدولة العليا على إتاحة الفرصة للشباب تشجيعا لهم على اقتحام مجإلى البحث والنشر؛ تمهيدا لغد أكثر إشراقا وعطاء.

وقد ضم هذا العدد تسعة بحوث بأربع لغات مختلفة هي: العربية، والإيطالية والإنجليزية والفرنسية، بوقع أربعة أبحاث باللغة العربية، واثنين باللغة الإنجليزية، وبحث باللغة الإيطالية، وبحثين باللغة الفرنسية،

وقد جاء بحث اللغة الإيطالية جاء عن: كتاب التراث الشفاهي" حكايات وأساطير وخرافات" للكاتب الإيطإلى سافيريو ستراتي. وهو كتاب اهتم مؤلفه بجمع التراث الشفاهي الموجود في أحد الأقاليم الجنوبية في إيطاليا. وهو إقليم غني بالثقافات المختلفة والمتنوعة التي حفل بها بها الإقليم نتيجة لعدة أمور منها: السياسي والاجتماعي والاقتصادي، وما يتعلق بالهجرات والاحتكاك الثقافي.

والكتاب حافل بالقيم الإنسانية النبيلة؛ التي تدعو إلى الفضيلة والأخلاق الحميدة، وحافل كذلك بالحس الوعظي والنصح والإرشاد بطرق غير مباشرة؛ حيث يعتمد الكاتب على الرمز والتلميح، لا على المباشرة والخطابية.

وقد ذكر المؤلف- وهو عصامي الثقافة؛ علم نفسه بنفسه- كلاما كثيرا عن جدته، وقد أخذ كثيرا من قصصه وحكاياته عنها، وكيف كان لأسلوبها أكبر الأثر في طريقته في الكتابة؛ حيث تعلم من حكيها كيف يكتب بأسلوب سهل بسيط لا عوج فيه ولا تعقيد. ومن هنا تحقق لكتاباته الذيوع والانتشار.

وأما بحوث اللغة العربية؛ فقد جاء البحث الأول حول: الاقتباس القرآنيّ لدى واحد من أعلام النثر العربي، وهو: القاضي الفاضل، وقد بيّن الباحث أنّ القرآن الكريم بألفاظه ومحكم آياته وقصصه وصوره كان نصًّا مرجعيًّا لصناعة الترسّل لدى القاضي الفاضل، حيث اقتبس في رسائله آياته بطرق مباشرة، وغير مباشر، واستوحى قصصه، واسترفد كثيرًا من صوره، وبدى الفاضل إجادة واضحة في استدعاء النصوص القرآنيّة، فجاءت اقتباساته منسجمة مع نصوصه النثريّة، متواشجة معها، مستقرّة في مكانها، ممّا بثّ فيها روحًا دينيّة عميقة، ولا سيّما في تلك الرسائل المرتبطة بأحداث الصراع مع الفرنجة .

والبحث الثاني دار حول شاعر من رموز الشعر الحر في العالم العربي: وهو الشاعر محمد عفيفي مطر، وقد انطلق الباحث من محددات علم النص وتحليل الخطاب؛ محاولا استخلاص أهم السمات المائزة والملامح اللغوية للبنية النصية والخطاب الشعري عند محمد عفيفي مطر في ديوانه" يتحدث الطمي" الذي يضم بين دفتيه عشرين قصيدة متفاوتة الطول، تدور في جلها حول الأرض والزرع والحرث والحصاد، والخصب والنماء والجدب وما يرتبط بذلك من حكايات الفلاحين وغنائهم، وما يتبعه من توظيف للأساطير والتراث الشعبي؛ ودلالة كل ذلك على ارتباط الشاعر بالأرض وما تمثله له من قيمة، وما ترمز إليه من دلالة.

ومن خلال معايير النصية، والاتكاء على البنية اللغوية وما تحيل إليه؛ بحثا عن البنيات العليا التي تشكل الخطاب، ومن خلال الإحالة بقسميها: الداخلية والخارجية، وما تعتمد عليه من وسائل وأدوات مثل البنية التكرارية على مستوى الكلمة والجملة، والبنية الكنائية أو الضميرية، وما يساند ذلك كله.

ومن كل هذه العناصر اللغوية تتشكل لنا ملامح الخطاب الشعرية لهذا الديوان، وتتضح لنا بنياته العليا.

وأما البحث الثالث فقد تناول: مقامة العيد لابْنِ الْمُرَابِعِ الْأَزْدِي الأندلسي (ت 750هـ/ 1350م) ، من أدباء الأندلس في القرن الثامن الهجري/الرابع عشر الميلادي، التي يخاطب فيها الرئيس أبا سعيد فرج بن نصر حاكم مالقة، وهي تتَّخذ من الكدية محوراً لها. وتكمن أهميَّة هذه المقامة في تكامل عناصرها واقتصارها على موضوع واحد، دون النزوع إلى توليد الحكايات، وارتكازها على كثير من عناصر المقامة المشرقية. وتتناول هذه الدِّراسة مقامة الأزدي من منظور الدِّراسات السَّرْديَّة الحديثة؛ أي أنَّها عمدت إلى التَّحليل الوصفي الذي يفكك نص المقامة إلى مكوناته الأساسية، ويحلِّل هذه

المكونات وعناصرها المختلفة، وذلك في إطار بنية الاستهلال، ومستويات السَّرد، والشخصيات، وبنية الزَّمن وازمن التاريخي والزمن الاجتماعي.

وقد أبانت الدراسة عن محافظة الأزدي، أو حرصه على كثير عناصر البناء السَّردي التقليدي للمقامة المشرقية، غمع إدحال بعض التعديلات على فن المقامة استجابة لما أملته عليه متطلبات الإبداع وروح العصر؛ فجاءت مقامته في هيئة قصة أندلسية الملامح من حيث المكان والزَّمان والأشخاص والأحداث. كما استطاع الأزدي أن يربط بنية المقامة بتاريخها الاجتماعي، وأن يقدم صورة للحياة الشعبية في غرناطة في مطلع القرن الثامن الهجري.

وأما رابع الأبحاث العربية؛ فيتناول نظرية "النقد الثقافي" كأحد الاتجاهات النقدية التي تتناول النقد الأدبي لتأويل أبعاده المرجعية والجمالية، وذلك من خلال الوقوف عند تاريخ ظهور النقد الثقافي والتي تعود إلى عهود قديمة نوهت إليه، ولجأت الباحث للتطرق عن بدايات النقد الثقافي و التأريخ له معتمدة على واحد من مشاهير هذا العلم ومؤرخيه وهو: الباحث الأمريكي فنسنت ليتش في تسعينيات القرن الماضي وطرح مشروع "النقد الثقافي ما بعد البنيوي" لتكون مهمته الأساسية في تمكين النقد المعاصر من الخروج من نفق الشكلانية والنقد الشكلاني الذي حصر الممارسات النقدية داخل إطار الأدب، كما تفهمه المؤسسات الأكاديمية "الرسمية"، وبالتإلتمكين النقاد من تناول مختلف أوجه الثقافة ولا سيما تلك التي يهملها عادةً النقْدُ الأدبي، لذا فإن المحاولات المبكرة للنقد الثقافي لم تكن ذات سمات مميزة ومحدَّدة في المستويَيْنِ المعرفي والمنهجي، حتى جاء الباحث الأمريكي فنسنت ليتش.

كما عرضت الباحثة إلى تلقي النقاد العرب لتلك النظرية وتطبيقها في الأدب العربي، كما أردفت بحثها بخاتمة عرضت فيها لأهم النتائج والتوصيات التي توصلنا إليها.

وأما بحثا اللغة الإنجليزية فكان أولهما حول: الابتداع اللفظى فى العامية المصرية:

وقد اعتمد ا البحث على حقيقة مفادها أن أية لغة تطرأ عليها تغييرات لغوية. والهدف الرئيسى من هذه الدراسة هو التحقق من هذه التغيرات اللغوية التى تعكس الإطار الثقافى و الاجتماعى للغة، التى تظهر بشكل كبير بين فئة الشباب فى مجتمعنا كمحاولة لابتداع قاموس لغوى جديد؛ يعبر عن أفكارهم السياسية
و الاجتماعية والعلمية .

وقد أولى البحث عناية كبيرة بالعوامل التى تؤثر على اللغة، وتؤدى إلى هذه الألفاظ المبتدعة. وبالأخص؛ تأثير تكنولوجيا المعلومات والاتصالات فى تشكيل وتوجيه هذه التغييرات اللغوية، وأصول

هذه الألفاظ فى كل من اللغة العربية الفصحى والعامية. هذا بالإضافة إلى محاولة كشف موقف المجتمع تجاه هذه الظاهرة الجديدة، و الحلول المقترحة للحد من استخدامها فى إطار المجتمع.

وقد أشار البحث إلى مفهوم لغة الشباب، و ظاهرة الابتداع اللفظى و العمليات المختلفة لتكوين الكلمة من خلال أمثلة متعددة فى اللغة العربية والإنجليزية بالإضافة إلى تحليلها لغويا للألفاظ المبتدعة التى تستخدمها الأجيال الشابة من خلال التحقق من الأصول اللغوية فى كل من الفصحى والعامية.

وقد توصل البحث إلى أن معظم هذه الالفاظ المبتدعة هى ابتكارات جديدة تماما من جانب الأجيال الشابة وبعض هذه الألفاظ نابعة من لغات أخرى.

وثانيهما يتناول الكشف عن مصطلح "تحليل الخطاب السياسي (PDA) "في ضوء نظرية جريس مستخدماً خطاب الرئيس الأمريكي السابق باراك أوباما في 11 فبراير 2011 الذي قدمه بعد تنحي الرئيس السابق حسني مبارك كمثال.وقد بدأ البحث بتعريف تحليل الخطاب السياسي: بأنه دراسة السلوك السياسي، وتفحص نواحي وتطبيقات هذه السياسة واستخدام النفوذ، والقدرة على فرض رغبات شخص ما على الآخرين، وتشتمل على تصرفات وممارسات السياسيين والمؤسسات السياسية الرسمية والمواطنين الذين يشاركون في العملية السياسية ؛ولا يقوم محللو الخطاب بدراسة اللغة "خارج حدود الجملة" فحسب، بل يفضلون أيضًا تحليل الاستخدامات اللغوية "التي تسرد بشكل تلقائي". فالفرق الرئيسي بين تحليل الخطاب واللغويات هو أن تحليل الخطاب يهدف إلى الكشف عن الخصائص الاجتماعية والنفسية للشخص/ الأشخاص بدلاً من بنية النص. كما وضح فان ديك (1997). وبناء عليه يكمن منظور هذا البحث في إثبات أن تحليل الخطاب السياسي يعتمد – في الغالب– على ما يتم فهمه وليس على ما يقال حرفيًا. و كيف يفهم المستمعون معنى النص؟ كما تناول البحث العلاقة بين اللغة والسياسة ونظرية أفعال الكلام، وطرق التحليل وماذا نفهم من وراء استخدام اللغة في الخطابات السياسية عن البشر بشكل عام؟

وأما بحثا اللغة الفرنسية فقد دار أولهما حول: العلاقة بين الرواية والسينما من خلال عمل رائد لواحد من أكبر الأدباء والمفكرين العرب، وهو الدكتور/ طه حسين من خلال روايته (دعاء الكروان) وكيف تمت معالجتها السينمائية على يد المخرج هنري بركات، وذلك عن طريق البحث في العناصر الفاعلة روائيا وسينمائيا؛ وهي عناصر(البناء، الوظيفة وشعرية الصوت).

وتتلخص إشكالية هذا العمل في محاولة إثبات كيف يمكن للفيلم أن يخلق أشكالا جديدة مما اعتقدناه قاصراً على الأدب، من خلال إعادة قراءة أحد كلاسيكيات الأدب العربي – "سينماتوغرافياً"، دعاء الكروان، لكاتبه الدكتور طه حسين، أحد أبرز وجوه الثقافة في القرن العشرين؛ كما توضح الباحثة – كذلك– كيف أن المعالجة السينمائية تعد قراءة ثانية للعمل عن طريق التعاقب للأشكال، والتنقل اللغوي وتعدد الأصوات داخل الفيلم، كما تُعد دعوة تحول للخيالات واللهجات. وأخيراً البحث عن

علاقة مباشرة بين العمل الشفهي والعمل المكتوب، أو بعبارة آخرى بين كتابة الصوت في رواية طه حسين ولحظة الرنين المباشرة، والطبيعية لذات الصوت في معالجة بركات.

وتناول البحث الثاني: خصائص الخطاب السياسي وتأثيره على استقطاب الجماهير عن طريق سحر السمات الشخصية للمرشح. وقد تم استخدام منهج "التداولية" لتحليل هذا البحث، وهذا يرجع للعلاقة الوثيقة بين هذه المنهجية وفن تحليل الخطاب.تم تطبيق هذا البحث على بعض الخطابات لثلاثة مرشحين رئاسيين. ولم يكن هذا الاختيار بمحض الصدفة، ولكن تم بناءً على معيارين أساسيين هما: نتيجة المرحلة الأولى من الانتخابات الرئاسية لعام 2017، والتوجات السياسية للأحزاب الفرنسية. لذا اختار الباحث خطابات السيد إيمانويل ماكرون ممثلاً للتيار المعتدل، ورئيس حزب "الجمهورية إلى الأمام"، والسيدة مارين لوبين ممثلة اليمين المتطرف، ورئيسة حزب "التجمع الوطني"، وكذلك السيد فرنسوا فيون الذي يمثل التيار المحافظ ورئيس حزب "الجمهوريين".

ونحن إذ نقدم هذا العمل للساحة العلمية والثقافية؛ فإننا نرجو له الاستمرا والتطور والازدهار،شاكرين كل من ساهم وشجع ووجه.

رئيس التحرير

د. حسام جايل

مجلـــــة الألسن

مجـلس الإدارة وهيئـــة التحـــــرير

1- الأستاذ الدكتور/ ربيع محمد سلامة — عـمـيـــد الكـلـيـــة
2- الأستاذ الدكتور/ محمود النوبى — وكيل الكلية لشئون البيئة وخدمة المجتمع
3- الأستاذ الدكتور/ ليلة يوسف — وكيل الكلية لشئون التعليم والطلاب
4- الدكتور / حسام جايل — رئـيس الـــتحـريـــر

أ.د. أميمة غانم زيدان (أستاذ بقسم اللغة الصينية)
أ.د/ محمد نصر الجبالي (أستاذ بقسم اللغة الروسية)
أ.د. صلاح ابو الحسن مكي (أستاذ بقسم اللغة العربية)
د. رشا فاروق محمود (مدرس بقسم اللغة الإنجليزية)
د. شيماء أحمد الصغير (مدرس بقسم اللغة الألمانية)
د. محمد حمزة (مدرس بقسم اللغة الفرنسية)
د. خليفة حسن خليفة (مدرس بقسم اللغة الإيطالية)

سكرتارية التحرير: أ. مشيرة محمود علي أحمد

أ. أروى أحمد حسن

أعمال الكتابة والتنسيق: أ. راندا أندريا أنور

التصميم والإخراج:أ.م. د.أحمد جمال عيد

أعضاء لجـــان تحكيم مجلة الألـــسن

قســم اللغـــة العربيـــة

الأستاذ الدكتور / أحمد عفيفى

الأستاذ الدكتور / جلال ابو زيــد هليـــل

الأستاذ الدكتور / سيد محمد قــطـــب

الأستاذ الدكتور / عبد المعطى صالح عبد المعطى

الأستاذ الدكتور / فريد عبد الظاهر

الأستاذ الدكتور / محمد رجـــب الوزيـــر

قســم اللغـــة الإنجليزية :

الأستاذ الدكتور/ كرمة محمـــد سامى فريـــد

الأستاذ الدكتور / أحمـــد سوكارنو

الأستاذ الدكتور / بهـــاء محمد مزيد

الأستاذ الدكتور/ حجاج محمد حجاج

قســم اللغـــة الفرنسية :

الأستاذ الدكتور/ منى محمـــد عبـــد العـــزيز

الاستاذ الدكتور/ يحـــيى طـــه

الأستاذ الدكتور / عـــلـــوية سليـمان الحـكيم

الأستاذ الدكتور / محمد عبد الباقـــى

قسـم اللغـــة الإيطاليـــة :

الأستاذ الدكتور / ربيع محمد سلامـــة

الأستاذ الدكتور/ Leonardo Acone -
الأستاذ الدكتور/ Francesca Corrao -
الأستاذ الدكتور/ Isabella Camera D' Aflitto. -
الأستاذ الدكتور/ Guido Cifoletti-
الأستاذ الدكتور / أشرف سعـيد منصـور

الأستاذ الدكتور/ وفاء عبـــد الـرؤوف

الأستاذ الدكتور / أحمـــد سليمـــان

الأستاذ الدكتور/ شـــيرين النوســانى

قسـم اللغـــةالإسبانية :

الأستاذ الدكتور /عائشة سويـــلم

الأستاذ الدكتور / محمد محمد الصغير

الأستاذ الدكتور/ رشـــا محمد عبـــودى

قسـم اللغـــة الألمانيـــة :

الأستاذ الدكتور / ليلى زمزم

الأستاذ الدكتور / مصطفى الفخرانى

الأستاذ الدكتور/ باهر محمد الجوهرى

الأستاذ الدكتور / سيد الفخرانى

الأستاذ الدكتور / سيد فتحى خاطر

قسـم اللغـــة السلافية :شعبة اللغة الروسية :

الأستاذ الدكتور / مكارم أحمد الغمرى

الأستاذ الدكتور / صالح هاشم مصطفى

الأستاذ الدكتور/ محمد عباس محمد حسن

الأستاذ الدكتور / نادية إمام أحمد سلطان

الأستاذ الدكتور / عامر محمد أحمد

الأستاذ الدكتور / محمد نصر الجبالى

قسـم اللغـــة الصينية :

الأستاذ الدكتور/ خا جي جون He ji jun

الأستاذ الدكتور / حســن رجب حسن

لأستاذ الدكتور / منى فـــؤاد حســن

الأستاذ الدكتور / أمـــيمــة غانــم زيدان

شروط النشر في المجلة :

1- مجلة كلية الألسن للآداب والعلوم الإنسانية مجلة علمية فصلية محكمة تعنى بنشر الأبحاث العلمية الجادة في مجال الآداب واللغات والعلوم الإنسانية، وفق القواعد الآتية:

2- ألا يكون البحث قد سبق نشره.

3- أن يتسم بالجدية والأصالة والقيمة العلمية، وأن يخلو من الأخطاء النحوية والإملائية والطباعية.

4- ألا تزيد عدد صفحات البحث عن 25 صفحة بمقاس المجلة.

5- ألا يكون جزءا من رسالة علمية: ماجستير أو دكتوراه.

6- يجب أن يتضمن البحث مدخلا أو تمهيدا أو مقدمة؛ توضح الهدف من البحث وإشكاليته والمنهج المتبع.

7- أن تكون مادته العلمية موثقة توثيقا علميا وفق النظام الآتي:

أ- الكتب المطبوعة:

اسم المؤلف- اسم الكتاب- اسم المترجم أو المحقق- رقم الصفحة- اسم دار النشر- رقم الطبعة- بلد النشر- تاريخ النشر.

ب- الدوريات:

اسم المؤلف- عنوان الموضوع- اسم الدورية - رقم الجزء أو العدد والسنة- رقم الصفحة الطبعة.

ج- المخطوطات:

اسم المؤلف- اسم الكتاب- مكان المخطوطة –رقمها – رقم اللوحة أو الصفحة.

8- يشار للهوامش والمراجع بأرقام متسلسلة في صلب البحث وترد قائمة بها في نهاية البحث.

9- يرسل على البحث على بريد المجلة الإلكتروني أو يسلم على قرص مدمج(C.D) بنظام Word بنط traditional arabic15للمتن و12 للهامش للمواد المكتوبة باللغة العربية، والمواد المكتوبة باللغات الأجنبية يكون نوع الخط time new roman 14 للمتن و12 للهامش.

مقاس المجلة:

الهامش العلوي 2.5 الهامش السفلي 2.5

الهامش الأيمن 2.5 الهامش الأيسر 2.5

10-المجلة غير ملزمة برد الأبحاث إلى أصحابها نشرت أم لم تنشر.

11-والرسوم التي يدفعها الباحث مقابل التحكيم والطباعة، ولا علاقة لها بقبول البحث للنشر من عدمه.وتدفع رسوم النشر والتحكيم بمقر الكلية أو بحوالة بريدية.

12-يحق للمجلة أن تنشر الأبحاث على الموقع الإلكتروني للكلية، أو بأي وسيلة أخرى تراها مناسبة.

13- يرفق الباحث مع بحثه سيرة ذاتية مختصرة؛ تتضمن التعريف به وبدرجته العلمية، وبنشاطه، والجامعة التي يعمل بها.

14- يحصل الباحث على نسخة من المجلة و10 مستلات من بحثه مع خطاب قبول النشر في حالة قبول البحث للنشر.

15-بريد المجلة alsunmagazine@gmail.com

16- رقم الإيداع 24375

17-الترقيم الدولي. ISSN 2682-2083

18-رسوم النشر في الدورية:

- 20 جنيهًا مصريًّا للصفحة من أعضاء الكلية في حدود 25 صفحة للبحث، وما يزيد على ذلك تحتسب الصفحة ب30 جنيها مصريا.
- 40 جنيهًا مصريًّا للصفحة من خارج الكلية في حدود 25 صفحة للبحث، وما يزيد على ذلك تحتسب الصفحة ب50 جنيها مصريا.
- 300 دولارات أمريكي للبحث في حدودود 25 صفحة، وما يزيد على ذلك تحتسب الصفحة ب10 دولارات أمريكية..

19-رسوم التحكيم والمراجعة والمصروفات الإدارية:

- 400 جنيه مصري من أعضاء الكلية
- 500جنيه مصري من خارج الكلية
- 100دولار أمريكي خارج جمهورية مصر العربية.

حقوق النشر محفوظة بكلية الألسن – جامعة الأقصر.

ولا يجوز للباحث نشر بحثه المنشور في المجلة في أي إصدار آخر دون إذن كتابي من المجلة وبعد مرور ستة أشهر على الأقل من تاريخ طباعة العدد.

أثر البيان القرآني في رسائل القاضي الفاضل

أثر البيان القرآني في رسائل القاضي الفاضل

*الدكتور / سيف محمد سعيد المحروقي

ملخّص

يهدّف هذا البحث إلى دراسة الاقتباس القرآنيّ في نماذج من رسائل القاضي الفاضل، وقد بيّن أنّ القرآن الكريم بألفاظه ومحكم آياته وقصصه وصوره كان نصًّا مرجعيًّا لصناعة الترسّل لدى القاضي الفاضل، فقد اقتبس في رسائله آياته على نحو مباشر وغير مباشر، واستوحى قصصه، واسترفد كثيرًا من صوره، وقد أبدى الفاضل إجادة واضحة في استدعاء النصوص القرآنيّة، فجاءت اقتباساته منسجمة مع نصوصه النثريّة، متواشجة معها، مستقرّة في مكانها، ممّا بثّ فيها روحًا دينيّة عميقة، ولا سيّما في تلك الرسائل المرتبطة بأحداث الصراع مع الفرنجة .

الكلمات المفتاحية : البيان القرآني رسائل القاضي الفاضل

*أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية في جامعة الإمارات العربية المتحدة، ورئيس القسم. اسم الشهرة(د. سيف المحروقي)

أثر البيان القرآني في رسائل القاضي الفاضل

المقدمة:

يُعدُّ القرآن واحدًا من أهمّ العناصر الفنيّة لصناعة الترسّل في الأدب العربيّ، وذهب ابن الأثير إلى أنّه على الكاتب أن يحفظ كتاب الله؛ "فالكاتبُ إذا كان حافظًا للقرآن يستطيع أن يضمّن كلامه بالآيات في أماكنها اللائقة بها، واستعمالها في مواضعها المناسبة لها، ولا شبهةَ فيما يصير للكلام بذلك من الفخامة والجزالة والرونق..."[1]، لذلك حثّ ابن الأثير المتأدبين المقبلين على صناعة الكتابة على حفظ آيات القرآن الكريم وتدبّر معانيها وأسرار نظمها قائلاً: " فعليك أيّها المترشّح لهذه الصناعة بحفظه، والفحص عن سرّه وغامض رموزه وإشاراته، فإنّه تجارة لن تبور، ومنبع لا يغور، وكنزٌ يُرجَع إليه، وذخر يعوّل عليه[2]" ويقول في موضع آخر " واعلم أن المتصدي لحلّ معاني القرآن يحتاج إلى كثرة الدرس، فإنه كلما دام على درسه ظهر من معانيه ما لم يظهر من قبل، وهذا شيء جربته وخبرته، فإنّي كنت آخذ سورة من السور وأتلوها، وكلّما مرّ بي معنى أثبته في ورقة مفردة، حتى أنتهي إلى آخرها، ثم آخذ في حلّ تلك المعاني التي أثبتها واحداً بعد واحد، ولا أقنع بذلك حتى أعاود تلاوة تلك السورة، وأفعل ما فعلته أولاً، وكلّما صقلتها التلاوة مرّة بعد مرّة ظهر في كل مرّة من المعاني ما لم يظهر لي في المرّة الّتي قبلها. وسأورد في هذا الموضع سورة من السور، ثم أردفها بآيات أخرى من سور متفرقة، حتى يتبين لك أيّها المتعلّم ما فعلته فتحذو حذوه"[3].

وتسعى هذه الدراسة إلى بيان أثر القرآن الكريم في رسائل القاضي الفاضل، وغنيّ عن البيان الحديث عن المكانة الأدبيّة والسياسيّة لهذا الكاتب في دولة صلاح الدين الأيّوبيّ، حتّى قال عنه معاصره أبو شامة المقدسيّ : «كان ذا رأي سديد وعقل رشيد، معظّماً عند السلطان صلاح الدين، يأخذ برأيه ويستشيره في الملمّات، والسلطان له مطيع، وما فتح السلطان الأقاليم إلا بأقاليد آرائه، وكانت كتابتُه كتائبَ النَّصر[4]» ووصفه عمارة اليمنيّ بأنّه"شجرة مباركة متزايدة النماء أصلها ثابت وفرعها في السماء تؤتي أكلها كل حين بإذن ربّها [5]" ، ونعته العماد الكاتب بأنّه " ربُّ القلم والبيان واللّسن واللِّسان[6]" وَعَدَّه ابنُ تغري بردي "إمام عصره ووحيد دهره[7]". بل إنّ صلاح الدّين عدّه سببًا قويًّا من أسباب انتصاراته على الفرنجة فقال فيه:" لا تظنُّوا ملكتُ البلاد بسيوفكم بل بقلم القاضي الفاضل [8]".

وقد اتّكأ الفاضل في ترسّله اتّكاء واضحًا على القرآن الكريم في توليد معانيه وبناء عباراته وابتكار صوره، على نحو يدلّ على أنّ المادّة القرآنيّة كانت أصلاً رئيسًا من أصول فنّ الترسّل لديه، وقد أشار نفسه إلى ذلك، فعندما أتى مصرَ وقدّم نفسه للموفّق بن الخلّال قال له: " ما الّذي أعددت لفنّ الكتابة من الآلات؟ فقلت: ليس عندي شيء سوى أنّي أحفظُ القرآن الكريم، وكتاب الحماسة، فقال: في هذا بلاغ، ثمّ أمرني بملازمته [9]".

وسوف تتناول هذه الدراسة أثر البيان القرآني في رسائل القاضي الفاضل من خلال المحاور التّالية:

- الاقتباس المباشر.
- الاقتباس غير المباشر.
- استدعاء القصص القرآني.
- استلهام الصُّوَرِ القرآنية.

الاقتباس المباشر:

تشير المصادر إلى أنَّ الاقتباس هو "أنْ تُدرج كلمة من القرآن الكريم أو آية في الكلام تزييناً لنظامه، وتفخيماً لشانه [10]"،والاقتباس المباشر هو أن تُدرج الآية الكريمة بنصّها في السياق الأدبيّ، دون أن يُجري الكاتب تغييراً على النصّ القرآنيّ. وهذا النوع من الاقتباس يكون ظاهراً، ويصل إلى درجة التنصيص، ويسهل تمييزه وغالباً ما يكون مسبوقاً بفعل مشتقّ من "القول"، أو ممّا هو مرادف له في المعنى، ويأتي في أكثر الأحيان متصلاً بالسياق الكلامي الحاضن له، ومندمجاً فيه [11].

وقد أكثر القاضي الفاضل من الاقتباس المباشر من القرآن الكريم في رسائله، وكان يفعل ذلك إذا أحسّ أنّ النصّ القرآنيّ يعبّر بأحسن الطرق عمّا يريد أن يقوله؛ وقد يأتي هذا الاقتباس قي مفتتح الرسالة أو في أثنائها؛ فمن ذلك الرسالة التي كتبها يبشّر الخليفة العبّاسيّ بفتح بلاد النوبة سنة 586هـ[12]، فقد استهلّها بثلاثة اقتباسات مباشرة من آي الذّكر الحكيم، أمّا الآيةُ الأولى فقوله تعالى: ((ولقد كتبنا في الزّبور من بعد الذكر أنّ الأرض يرثها من عبادي الصّالحون[13])) فقد جاء هذا الاقتباس منسجمًا مع السياق العامّ للرسالة، فالآية الكريمة تتحدّث عن وعد إلهيّ بانتصار الحقّ على الباطل، ويرى الفاضل أنّ هذا الوعد قد تحقّق على يد صلاح الدين في هذا الفتح الذي ترتب عليه بسط السيطرة على بلاد النّوبة[14]. وأمّا الاقتباس الثّاني فقوله تعالى: ((سلامٌ قولاً من ربّ رحيم [15])) وهو يحمل معنى التحيّة: تحيّة أهل الجنةّ في القرآن، وتحيّة الخليفة في الرسالة، وحتّى يُفهم الاقتباس على نحو دقيق لا بدّ من استدراج الآيات السابقة له: ((إنَّ أَصْحَابَ الْجَنَّةِ الْيَوْمَ فِي شُغُلٍ فَاكِهُونَ[16]))، وإذا أُسقط المعنى على الرسالة فإنّه يشير إلى السرور الّذي غمر الأمّة بهذا الفتح. وأمّا الاقتباس الثالث فقوله تعالى:((فَرَوْحٌ وَرَيْحَانٌ وَجَنَّتُ نَعِيمٍ[17]))، والآية تشير إلى الثواب الذّي أعدّه الله تعالى لعباده المقرّبين يوم القيامة، ولكنّ الفاضل نقل ذلك إلى معنى آخر وهو تصوير حالة الانتشاء والفرح بهذا النّصر؛ والاقتباسات الثلاثة في جملتها إنّما تعظّم هذا النّصر وتبيّن أهميّته، وبالتالي الثناء على الملك الناصر صلاح الدين الذي تحقّق النصر في عهده الميمون.

وجاء في سياق الرسالة اقتباسات مباشرة أخرى، كما في قوله: ((وكانت المشاهدة لأنواره العليّة الّتي يودّها، ومن يُقرنُ بفرض الله سبحانه فرضُها، ويسابقُ بطاعته إلى جنّة وصفها اللهُ بقوله" وجنّة عرضها"، يلثمُ وجه

ترابها، ويرى على بعد ترابها الأنوارَ الّتي تُرى بها[18]"، فالفاضل يقتصّ قوله تعالى" وجنّة عرضها" ويترك للقارئ أن يكمل من محفوظه قوله تعالى: " السماواتوالأرض أُعدّت للمتّقين" وقد جاء هذا الاقتصاص حتّى يحقّق الفاضل السجع فيفواصل جمله النثرية (فرضها=عرضها)، أمّا من حيث الدلالة فإن الاقتباس يضفي هالة دينيّة على الخليفة، فطاعته سبيل إلى الجنّة، وصلاح الدين يحقّق بهذه الفتوحات طاعة الخليفة ورضاه.

وحين يصف الفاضل جموع الأعداء الذين احتشدوا لقتال جند صلاح الدين، ينعتهم بالضلال واستغواء الشيطان لهم، ويعضد وصفه بآي من الذكر الحكيم، وذلك إذ يقول: "وبعد ذلك تحاشدت أولياء الذاهبين وتنادت، وتساعَتْ نحو مستقرّ المملوك وتعادت" وإذ زيّن لهم الشيطانُ أعمالهم، وقال لا غالب لكم اليوم من النّاس، وإنّي جارٌ لكم، فلمّا تراءت الفئتان نكص على عقبيه، وقال إنّي برئ منكم[19]"[20].

ومن الرسائل الّتي استدعى فيها القاضي الفاضل بعض آيات القرآن الكريم استدعاء مباشرًا رسالته الّتي كتبها إلى الديوان العزيز ببغداد يذكر فيها الفتوح على يد رشيد الدين البوسنجي في جمادى سنة 583هـ، فقد احتضنت رسالته آي الذكر الحكيم في ستة مواضع، من ذلك قوله يصف تحصّن الأعداء خوفًا من جند صلاح الدين واحتماءهم بالحصون والأماكن المرتفعة:" ولم يبق من الكفّار إلاّ متعلّق بذؤابة] حصن[21]]أو ثنيّة ثغر ((لا عاصم اليوم من أمر الله [22])) إذا جاء أمره، وحاق مكرُه بكلّ ذي مكر [23]". فاحتماء الأعداء بالحصون ورؤوس الجبال أوحى إلى الفاضل على سبيل المماثلة أن يستحضر الخطاب القرآنيّ الّذي يشير إلى جهل ابن نوح الذي توهّم أنّه لو آوى إلى جبل فسينجو، لظنّه أنّ الطوفان لا يصل إليه، وكذلك هؤلاء الأعداء فإنّ حصونهم وجبالهم لا تعصمهم من جند الناصر صلاح الدين.

وجاءت بعض الاقتباسات في الرسالة متعاشقة مع النصّ النثريّ تركيبًا ودلالة، كما في قوله: "وأرجو من الله سبحانه أن يؤيّد الشريعة المحمديّة، ويبوّءنا من الكفر دارًا، ويستجيب الدعوة النوحيّة: ((لا تذَرْ على الأرض من الكافرين ديّارا[24]))"[25]، فالاقتباس القرآنيّ كان نقطة الثقل والجذب في هذه الفقرة، فقد بنى أسجاع الفقرة على فاصلة الآية، واختلس التدرّج إليها فجاءت الآية الكريمة مستقرّة في مكانها متلبّسة في النسيج النّثريّ.ومن الاقتباسات الّتي تواشجت مع النسيج التركيبيّ والدّلاليّ للرسالة، ووجد فيها الفاضل ما يعبّر عن المعنى الذي يريده أحسن تعبير وأبلغه ما ورد في قوله يصف مصارع الأعداء مستدعيًا ما ورد في سورة (الحاقّة) في تصوير مصارع قوم ثمود:" والخادمُ يشرح من نبأ هذا الفتح العظيم، والنصر الكريم، ما يشرح صدور المؤمنين، ويمنح الحبور لكافّة المسلمين، ويورد البُشرى بما أنعمَ الله به من يوم الخميس الثالث والعشرين من شهر ربيع الآخر إلى يوم الخميس مسلخه، وتلك سبع ليال وثمانية أيّام حسومًا سخّرها على الكفّار((فترى القوم فيها صرعى كأنّهم أعجاز نخل خاوية[26]))"[27].

ويلجأ القاضي الفاضل إلى الاستهلال بآية قرآنية في مواضع معينة كالتعزية، كما في الرسالة التي وجهها إلى الملك الصالح إسماعيل بن نور الدين زنكي يعزيه بوالده، فيفتتح رسالة التعزية بقوله تعالى ((لَّقَدْ كَانَ لَكُمْ فِي رَسُولِ اللَّهِ أُسْوَةٌ حَسَنَةٌ لِّمَن كَانَ يَرْجُو اللَّهَ وَالْيَوْمَ الْآخِرَ [28]))، أنزل الله الصبر ، وضاعف التأييد والنصر، وأطلع الزمن النَّصر بالجناب العالي الملكي الصالحي[29]".

وقد يأتي الاقتباس المباشر مسبوقًا بفعل مشتقّ من (القول)، ويكون هذا الضرب من الاقتباس في أغلب الأحيان على سبيل الاستشهاد لتأكيد الدلالة والإيحاء بمعنى يقصده الكاتب، كما في الفقرة التالية المقتطفة من رسالة وجّهها الفاضل إلى صلاح الدين عندما شعر بعض الجند المسلم بالضّجر لتطاول الحصار حول عكّة، فقال الفاضل معتذرًا عنهم، حاثًّا صلاح الدين إلى العفو عنهم، مقيمًا نوعًا من المشابهة الدلاليّة بين موقف الجند المسلم المحاصر لعكة، وموقف بعض الجند المسلم الّذين تخلّفوا عن النبيّ محمّد صلّى الله عليه وسلّم وخالفوه في معركة أحد. يقول الفاضل: " وعسكرنا لا يشكو بحمد الله خورا، وإنّما يشكو منه ضجرا، والقوى البشريّة لا بدّ أن يكون لها حدٌّ، والأقدار الإلهيّة لها قصد... وإنّما ذكر المملوك هذا ليرفع المولى من خاطره مقتَ المتقاعس من رجاله، كم يثبت فيه شكر المسارع من أبطاله، قال الله تعالى:((فاعفُ عنهم واستغفر لهم وشاورهم في الأمر[30])) " [31].

الاقتباس غير المباشر:

وقد يأخذ الاقتباس من القرآن الكريم صورة أخرى تتمثّل في استحضار الآيات القرآنيّة وتمثّلها وتحويرها ودمجها في السياق النثريّ، بحيث تلتحم به،وتُلغى المسافة بين قوله النثريّ والنصّ المقتبس، مع بقاء بعض الرواسب اللفظيّة من الآية أو الآيات. وقد كثر هذا النوع من الاقتباس في الرسائل الفاضليّة، وتفنّن القاضي الفاضل فيه، وقدّم صوراً متعدّدة منه. من ذلك ما ورد في الكتاب الذي أرسله إلى سيف الإسلام في اليمن مبشّرًا له بفتح حصون كوكب وصفد والكرك سنة 584هـ، فقد عمد الفاضل إلى استدعاء قوله تعالى((أَمْوَاتٌ غَيْرُ أَحْيَاءٍ ۖ وَمَا يَشْعُرُونَ أَيَّانَ يُبْعَثُونَ[32])) ، ونقل الآية من معناها الأصليّ الدالّ على وصف الأوثان التي تُعبد من دون الله، وهي لا أرواح فيها ولا تملك ضرًّا ولا نفعًا، ومنح هذا الوصف–على سبيل السخرية– للفرنجة الّذين ماتوا رعبًا من المسلمين، ولم يشعروا بالأمن على الرغم من احتمائهم بحصونهم، يقول:"وما هم بحمد الله في حصن يحميهم، بل في سجن يحويهم، بل هم أسارى وإن كانوا طلقاء، وأموات وإن كانوا أحياء[33]". وعندما صوّر الفاضل في الرسالة نفسها منعة حصن كوكب وارتفاعه الشّاهق، وأهميّته العسكريّة التفت إلى القرآن الكريم، كما يظهر من قوله: " وأنّ الفرنج–لعنهم الله–كانوا يقعدون منه مقاعد للسمع، ويتبوّءون منه مواضع للنفع[34]" ، فالصياغة النثريّة تستحضر قوله تعالى((وَأَنَّا كُنَّا نَقْعُدُ مِنْهَا مَقَاعِدَ لِلسَّمْعِ ۖ فَمَن يَسْتَمِعِ الآن يَجِدْ لَهُ شِهَابًا رَّصَدًا[35])) استحضارًا غير مباشر، وقد انحرف الفاضل في اقتباسه عن المعنى الأصليّ للآية الكريمة التي تتحدّث عن الجنّ الّذين كانوا يتّخذون من السماء مواضع ليستمعوا إلى أخبارها، ووجّه الآية في رسالته لتدلّ على علوّ حصن كوكب، والخطورة

الّتي كان يمثّلها على ديار الإسلام. وهذا الاستحضار المدروس للنصّ القرآني كان له تأثير في بناء الجملة في الفقرة المستشهد بها؛ فالآية الكريمة بدأت بـ(أنّ واسمها متلوّة بالفعل كان)، وكذلك بدأت الفقرة السابقة، واستُكملت الآية الكريمة بقوله تعالى:(فَمَن يَسْتَمِعِ الْآنَ يَجِدْ لَهُ شِهَابًا رَّصَدًا)، وقد حاكى الفاضل البنية التركيبيّة لهذه التّكملة الكريمة فقال بعد الفقرة السابقة: "والآن ما أمن بلاد الهرمين بأشدَّ من أمن بلاد الحرمين[36]". ويستند الفاضل في الرسالة ذاتها إلى المرجعيّة القرآنية حين يصف الأمن الّذي نعمت به بلاد الشام بعد هذه الفتوح، فيقتبس أوصاف الجنّة ويمنحها لبلاد الشام وذلك في قوله: "وإنّ بلاد الشام اليوم لا تسمع فيها لغوًا ولا تأثيما إلاّ قيلاً سلاماً سلاما[37]". ولما كان نزول المسلمين على حصن كوكب شتاء فقد وصف الفاضل الأمطار الغزيرة الّتي هطلت من السّماء، وتدفّق الوديان بلجج المياه التي كانت تتواثب، ملتفتًا إلى آي الذكر الحكيم في هذا الوصف. يقول: "والأوديةُ قد عجَّت بمائها، وفاضت عند امتلائها، وشمخت أنوفها سيولاً، فخرقت الأرضَ، وبلغت الجبال طولا[38]". ، فالنصّ النثريّ يتواشجُ مع قوله تعالى: ((إِنَّكَ لَن تَخْرِقَ الْأَرْضَ وَلَن تَبْلُغَ الْجِبَالَ طُولًا[39])) ، وليس ثمّة علاقة معنويّة بين النصّ القرآنيّ والمنتج النثريّ؛ فالنصّ القرآنيّ يبكّت المختالين المستكبرين في الأرض، والنصّ النثري يصف قوّة السيول وتدفّقها.

وقد يحتذي القاضي الفاضل الآية أو الآيات القرآنيّة بدقّة لا بأس بها، ثمّ إنّه يجد الإضافة إليها عن طريق الإطناب تؤكّد موقفه، كما في رسالته التي وجّهها إلى صلاح الدين وقد احتشد الفرنجة لحربه، يقول: "وقد جمع العدوُّ لنا وقيل لنا: اخشوه، فقلنا: حسبنا الله ونعم الوكيل، متنجّزين بذلك موعود الانقلاب بنعمة من الله وفضل، فما نرجو إلاّ ذلك الفضل العظيم[40]"، فهذه الفقرة إنّما هي حلٌّ واضحٌ لقوله تعالى، مع الحفاظ على الدلالة القرآنيّة الأصليّة: ((الَّذِينَ قَالَ لَهُمُ النَّاسُ إِنَّ النَّاسَ قَدْ جَمَعُوا لَكُمْ فَاخْشَوْهُمْ فَزَادَهُمْ إِيمَانًا وَقَالُوا حَسْبُنَا اللَّهُ وَنِعْمَ الْوَكِيلُ(173) فَانقَلَبُوا بِنِعْمَةٍ مِّنَ اللَّهِ وَفَضْلٍ لَّمْ يَمْسَسْهُمْ سُوءٌ وَاتَّبَعُوا رِضْوَانَ اللَّهِ ۗ وَاللَّهُ ذُو فَضْلٍ عَظِيمٍ (174))[41].

ومن الرسائل الّتي أكثر فيها الفاضل من الاقتباس القرآنيّ غير المباشر والمباشر الرسالة الّتي كتبها إلى الملك الصالح إسماعيل بن نور الدّين محمود زَنكي يعزّيه بوفاة والده، وقد بدت الرسالة في كثير من مقاطعها فسيفساء من آيات قرآنيّة صيّرها الكاتب منسجمة مع فضاء رسالته ومع مقاصده، من ذلك ما ورد في قوله معزّيًا الملك الصالح ومثبّتًا[42]: " وبصّره اللهُ بمحجّة التّذكير والاستبصار، وأخلصه بخالصة ذكرى الدّار، وألهمه تدبّر قوله ((إنّما هذه الحياة متاع وإنّ الآخرة هي دار القرار[43]))"، وقوله: "... ولكنّه القدر الّذي يتجرّأُ على الجازع والصّابر، والمشرع الّذي يؤلّف بين الوارد والصادر، والقضاء الّذي يسوق الخلق إلى الصعيد الواحد، والموعد الّذي لا يجزي فيه ولدٌ عن والد، ولا مولود هو جازٍ عن والده، حتّى يرث الله الأرضَ ومن عليها، ويعيد الخلق منها إليها، ويتوفّاهم في بطنها كما أحياهم على ظهرها...[44]"، وقوله: " وأمّا العدوّ خذله الله، وما تحدّث به نفسُه في هذه الحادثة من الغارة، فما يُخشى من أن يغشى سروج الإسلام الغارة، فوراءه من الخادم من يطلبه طلبَ ليلٍ لنهار[45]". وقوله:" أصدر

هذه الخدمة يوم الجمعة رابع ذي القعدة، وهو اليوم الذي أقيمت فيه الخطبة بالاسم الكريم، وصرّح فيه بذكره في الموقف العظيم، والجمع الّذي لا لغوٌ فيه ولا تأثيم[46]".

فالنصُّوص النثريّة في الأمثلة السابقة تمتصّ بعض الآيات القرآنيّة بطريقة عفويّة أو موهمة بالعفويّة، وذلك لخفاء الصنعة الفاضليّة، حيث تسرّبت فيها الآيات القرآنيّة التّالية:((إِنَّا أَخْلَصْنَاهُم بِخَالِصَةٍ ذِكْرَى الدَّارِ[47])) ، وقوله تعالى:((يَا أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُمْ وَاخْشَوْا يَوْمًا لَا يَجْزِي وَالِدٌ عَنْ وَلَدِهِ وَلَا مَوْلُودٌ هُوَ جَازٍ عَنْ وَالِدِهِ شَيْئًا[48])) ، وقوله:((قَالَ فِيهَا تَحْيَوْنَ وَفِيهَا تَمُوتُونَ وَمِنْهَا تُخْرَجُونَ[49]))،وقوله:((... يُغْشِي اللَّيْلَ النَّهَارَ يَطْلُبُهُ حَثِيثًا...[50]))، وقد تصرّف الفاضل في هذه الآيات بالحذف والإضافة والتقديم والتأخير وبثّها في نصّه النثريّ، والتحمت في سياقه، وبدت كأنّها منه ؛ لقوّة الملاءمة والانسجام معنى وتركيبًا، وهدفت هذه المتعاليات النصيّة إلى التعزية والمواساة عن طريق إيقاظ الشعور الدينيّ في نفس المخاطب.

وتتزاحم الاقتباسات غير المباشرة في كتاب وجّهه الفاضل إلى الديوان العزيز بعد الانتصارات التي حققها صلاح الدين سنة583هـ، فقد ورد في الرسالة على قصرها عدد من الاقتباسات، منها: " وإنّ الكفر قد تداعت بناه، وانحلّت عُراه، وأتى الله ببنيانه من قواعده، وحلّه من معاقده، وقد جاء حقّ الإسلام، وزهق باطلُ الكفر[51]"؛ فهذه الفقرة إعادة إنتاج لقوله تعالى: ((قَدْ مَكَرَ الَّذِينَ مِنْ قَبْلِهِمْ فَأَتَى اللَّهُ بُنْيَانَهُمْ مِنَ الْقَوَاعِدِ فَخَرَّ عَلَيْهِمُ السَّقْفُ مِنْ فَوْقِهِمْ وَأَتَاهُمُ الْعَذَابُ مِنْ حَيْثُ لَا يَشْعُرُونَ[52])) ، وقوله تعالى: ((وَقُلْ جَاءَ الْحَقُّ وَزَهَقَ الْبَاطِلُ إِنَّ الْبَاطِلَ كَانَ زَهُوقًا[53]))، فقد أذاب النصُّ النثريّ الآياتِ القرآنيّة، وحافظ على دلالاتها الأصليّة، ورسّخ المعاني الجهاديّة في الرسالة الفاضليّة. ويجد الفاضل في آي الذكر الحكيم ما يعبّر عن المعنى الّذي يريده حينما أشار، إلى إحاطة الخليفة بأخبار دولته، فاقتبس قوله تعالى: ((يَوْمَئِذٍ تُعْرَضُونَ لَا تَخْفَىٰ مِنْكُمْ خَافِيَةٌ[54]))، وحينما أشار إلى الهزائم الكبرى الّتي حلّت بالفرنجة وكثرة قتلاهم، وذلك إذ يقول: "فللإمامة المعظّمة يدان: يدٌ يقبضها التثبُّت، حتّى لا يخفى عن هداها خافية، ويد يبسطها النّصر، فلا يبقى من الكفر باقية[55]"؛ وواضح أنّه استعار قوله تعالى في تصوير مصارع قوم عاد بعد أن تصرّف في صياغته بالحذف والإضافة: ((فَهَلْ تَرَىٰ لَهُم مِّن بَاقِيَةٍ[56])).

وتتّسع مساحة الاقتباس القرآنيّ قي بعض رسائل القاضي الفاضل، ويتفنّن في استثمار النصّ القرآنيّ لتوليد المعاني وابتكارها(أو ما أطلق عليه في إحدى رسائله ثمرات الخواطر[57]) بعد أن يحوّر الآيات الكريمة لتلائم الجوّ العامّ الّذي يشيع في الرسالة، من ذلك الرسالة التي كتبها إلى الديوان العزيز في بغداد، وممّا ورد فيها قوله: " أُصدِرتْ هذه الخدمةُ وسيوفُ اللهِ قد جرّدها النَّصرُ، وأغمدها الدّمُ ...وكان أزرق الفجر قد طلعَ من أبيض السيف، والإسلامُ قد عَصَمَه من الله ملائكة، والشركُ قد مسّهُ من الشيطان طيف[58]" ؛ فعبارة " أزرق الفجر قد طلعَ من أبيض السيف" متولّدة لفظًا ومعنى من قوله تعالى: مع اختلاف واضحٍ بين الدلالة القرآنيّة والدلالة الفاضليّة:((وَكُلُوا وَاشْرَبُوا حَتَّىٰ يَتَبَيَّنَ لَكُمُ الْخَيْطُ الْأَبْيَضُ مِنَ الْخَيْطِ الْأَسْوَدِ مِنَ الْفَجْرِ[59])) وعبارة " والشركُ قد مسّهُ من

الشيطان طيف" استحضار لقوله تعالى((إِنَّ الَّذِينَ اتَّقَوْا إِذَا مَسَّهُمْ طَائِفٌ مِّنَ الشَّيْطَانِ تَذَكَّرُوا فَإِذَا هُم مُّبْصِرُونَ[60])) ، ولكنّ الفاضل فرّغ الآية من دلالتها الأصليّة وجعلها نعتًا للشرك الّذي استولى عليه الشيطان فاستحقّ عقوبة العصيان.

وحينما يعرّض الفاضل ببعض المسلمين الّذين تعاونوا مع الفرنجة في قوله: " ولئن أطال الخادم المقدّمة ليخلف ما يساعده من النتيجة، فإن كان قد نصره الله فبخلوص طاعته لوليّ أمره لا كالّذي اتّخذ من دون المؤمنين وليجة[61]"؛ فإنّه يلتفت إلى الرّفد القرآنيّ في قوله تعالى: ((...وَلَمْ يَتَّخِذُوا مِن دُونِ اللَّهِ وَلَا رَسُولِهِ وَلَا الْمُؤْمِنِينَ وَلِيجَةً[62]))، مع المحافظة على الدلالة الأصليّة للنصّ القرآنيّ.

ويلتفت القاضي الفاضل في رسالته التي كتبها إلى الديوان العزيز يصف فيها حال الفرنجة بعد تراجعهم في معركة حصن الكرك،واحتمائهم من سيوف المسلمين بالحصون" وأخذ فيها عدل السيف الجار بالجار، علم أن الفرنج قد تسللوا لواذا، وتعللوا بالحصون احتياجا ولياذا ، وأنهم لا يقاتلون إلا في قرى محصنة[63]"إلى قوله تعالى ((قَدْ يَعْلَمُ اللَّهُ الَّذِينَ يَتَسَلَّلُونَ مِنكُمْ لِوَاذًا)) وقوله تعالى ((لَا يُقَاتِلُونَكُمْ جَمِيعًا إِلَّا فِي قُرًى مُّحَصَّنَةٍ[64])) فيستحضر حال المنافقين الذين كانوا يتسللون واحدا تلو الآخر، ويشبه احتماءهم بالحصون وجبنهم عن مقاتلة المسلمين بيهود بني النضير الذين جاء ذكرهم في الآية، والقاضي الفاضل في هذا كله يذيب النص القرآني بما فيه من دلالات ومعان في النص النثري فيقيم أوشاجًا بين النّصين تحيل القارئ إلى معنى مخزون في ثقافته الدينية ليستحضر صورة تلك المشاهد فيسقطها على الحال التي يصفها القاضي الفاضل في زمانه.

استدعاء القصص القرآني:

ومن مظاهر الاقتباس القرآنيّ في ترسّل القاضي الفاضل استدعاؤه القصص القرآنيّ، حيث استمدّ منه كثيرًا من أفكاره ومعانيه وصوره،فقد أدرك هو وغيره من الكتاب " ما يحمله النص القرآني من طاقات إبداعية معجزة وخصائص فنية عديدة ترقى إلى أعلى مصاف الإبداع والإعجاز، فضلا عما تحويه من معان سامية وقيم نبيلة، ومفاهيم عظيمة تتصل بالإنسان والحياة والوجود والكون ، وما إلى ذلك [65]" ، وكان الفاضل يوائم بين الجوّ العامّ لرسائله والقصص القرآنيّ التّي يستدعيها. وقد سلك القاضي الفاضل في استدعاء القصص القرآني سبلاً متعدّدة، فكان يعمد أحيانا الاقتباس المباشر للقصة القرآنية وذلك بذكر الآية التي تضمنتها القصة القرآنية، كما في قوله من كتاب إلى وجّهه صلاح الدين من مصر يذكر له فيه ما اعتمده من قتل جماعة من المبتدعة في مصر: " قتل الله بسيف الشرع المطهر جماعة من الغواة والغلاة الدعاة إلى النار، الحاملين لأثقالهم وأثقال من أضلوه من الفجار، وشنقوا على أبواب قصورهم ، وصلبوا على جذوع النخل المواجهة لدورهم ،.. [66]" لقد استدعى القاضي الفاضل الآية التي تشير إلى مصير السحرة في قصة موسى مع فرعون وما حل بهم من العذاب الشديد وصلبهم على جذوع النخل كما جاء في قوله تعالى حكاية عن فرعون ((قال لأصلبنّكم في جذوع النّخل ولتعلمنّ أيّنا اشدّ عذابا

وأبقى[67]))وقد استعار الفاضل صورة العذاب والتنكيل التي مارسها فرعون ضدهم وأسقط هذه الصورة على تلك الجماعة الضالة الّتي خرجت على صلاح الدين. ويستدعي القاضي الفاضل من قصة إبراهيم عليه السلام ما يعضد به رسالته ، ففي تذكرة كتبها عن صلاح الدين وبعث بها على يد رسول الديوان ببغداد شمس الدين ابن الوزير أبي المضاء يشرح له فيها ما منّ الله به على المسلمين من الفتوح الإسلامية ، يقول :" وخرق الكفر في هذا الجانب خرقا ، فكادت القبلة أن يَستولي على أصلها ، ومقام الخليل صلى الله عليه وسلم أن يقوم به مَن نارُه غيرُ بردٍ وسلام ، ومضجع الرسول شرّفه الله أن يتطرقه بالفلق من لا يدين بما جاء به الإسلام[68] "، فالفاضل يشير هنا إلى قصّة سيدنا إبراهيم وتعطيل قدرة النار على الحرق حتّى صارت عليه بردا وسلاما، ولكنّه يوظّفها توظيفًا يوائم المقام النثريّ، فهو قَرَن هذه النار بنيران الحرب التي أشعلها الفرنجة، وهي نيران كادت تحرق المعالم الإسلاميّة، لذلك وصفها وصفًا مغايرًا للنار التي أضرمت لحرق إبراهيم، فقال إنّها(غير برد وسلام). وفي متن الرسالة ذاتها لا يغفل القاضي الفاضل على أن ينسج عرى الصلة الوثيقة بين المسجد الحرام والمسجد الأقصى فيوجه المسلمين على لسان صلاح نحو فتح بيت المقدس مستحضرا حادثة الإسراء والمعراج، يقول:" وبالجملة فالشام لا ينتظم أمره بمن فيه، وفتح بيت المقدس ليس له قرن يقوم به ويكفيه ، .. رأينا حسن الرأي ضربنا بسيف يقطع في غمده وبلغنا المنى بمشيئة الله تعالى ويد مؤمن تحت برده ، واستنقذنا أسيرا من المسجد الذي أسرى الله إليه بعبده [69]"، لقد عمد القاضي الفاضل وعلى لسان صلاح الدين إلى إعلام الخليفة ببغداد عزمه على فتح بيت المقدس وهو أولى قبلة المسلمين فكما منّ الله بالنصر وحماية بيضة الإسلام في بلاد الحجاز فإنّ الواجب يستنهضنا لاسترجاع بيت المقدس مسرى نينا محمد صلى الله عليه وسلم .

ويستحضر القاضي الفاضل لقطات من قصة موسى عليه السلام، فحينما طلب فرعون من موسى أن يجعل موعدا ليتحدّاه اختار موسى يوم الزينة، وهو يوم كانوا يحتفلون فيه ويجتمعون ضحى[70]، وقد استعار القاضي الفاضل هذه اللقطة التصويريّة في كتابه إلى الوزير ظهير الدين بن العطار ببغداد يعلمه بزحف الجيوش صلاح الدين نحو مصر، وأنه – صلاح الدين – قد أعد العدة لذلك، وأن المسلمين احتشدوا للاحتفال بذلك، فجعل القاضي الفاضل هذا اليوم يوم زينة وعيد، فقد آمن الناس على أرواحهم وأموالهم ورفع عنهم المكوس ووعدهم أن يحميهم من بطش الفرنجة، ويلاحظ أن الفاضل استدعى لقطة من القصة تاركا للقارئ أن يستحضر ما قبلها دون التصريح بها ، فيقول :" ولما سار الخادم من دمشق إلى مصر، وللأعذار التي بينها وبناها على العزم، والأسباب التي أنهاها ونهى عن مخالفتها الحزم ، سار في لفيف من الخلق ، حُشر إليه الناس ضحى، وجمع من المسلمين ما لم تدُر للإسلام على مثلهم رحى [71]".

وتبدو براعة القاضي الفاضل في استدعائه للقصص القرآني من خلال تحوير المعنى عن أصله ، فينقل معنى الآية إلى معنى آخر يوظفه في رسالته لغايات جمالية ومعنوية ، فقد كتب رسالة إلى ابن العطار وزير الخليفة ببغداد يعلمه بفتح بيت الأحزان[72] ، وكيف أعد العدة لذلك ، وأنه فكّر مليا بالأمر قبل أن يقدم عليه ، وهنا يستدعي

الفاضل جانبا من قصة زوجِ العزيز بمصر مع يوسف عليه السلام ، فيقول :" وأطاف الخادم حوله يقلبه تقليب المشتري ، ويتملّحه تملح المجتري ، ويبذل الرغائب في العزم في خطبة عقيلته ، ويراوده عن نفسه مراود الواثق بحيلته ، فرأى أن لا مهر من تقلد الأقدار التي لا مرد لأحكامها ، ولا طريق إلا إذا هان على الأنفس السفر عن أجسامها [73]" ، فالحصن في هذا النصّ تشخّص في صورة امرأة أطال صلاح الدين مراودته، فيستدعي ذلك طرفًا من قصّة سيّدنا يوسف مع امرأة العزيز الّتي فكّرت طويلا في طريقة الإيقاع بيوسف عليه السلام ، وأعدت لذلك عدتها ، وحاصرته في غرفتها ، وأحاطت به من كل صوب لتنال غايتها منه وتسلبه ، وتتجلى براعة القاضي الفاضل هنا حين يقابل بين الاستيلاء على الحصن ومحاولة ظفر زوج العزيز بيوسف فكلاهما صعب المنال ، وكلاهما سلب خلب الآخر ، وكل مُريد منهما سعى إلى الظفر بالآخر واتخذ كافة التدابير لذلك ، وإن كان يوسف عصيًّا على امرأة العزيز فإنّ الحصن لم يكن عصيا على صلاح الدين؛ فقد ظفر به بحنكته وخبرته القيادية .

ويستدعي القاضي الفاضل من القرآن قصة الطوفان في غير ما موضع من رسائله، ويقتبس منها مشاهد دالّة يوظّفها في التعبير عن أفكاره ومعانيه، فحينما حمل صلاح الدين على حصن عظيم بناه الفرنجة عند مخاضة الأحزان[74] ، وأشعل النيران فيه، فاحتمى الفرنجة من النار وفروا داخله فكتب الفاضل رسالة صوّر فيها هذا الفتح، ممّا جاء فيها: " وتحصنوا من نار الغضب بنار الحطب ، وقُطعوا بينهم وبين المسلمين بطوفان من نار كانت القلعة [سَفينَهُ[75]]إلا أنّها لا سفينة نجاة بل سفينة عطب[76] " ، لقد استعار القاضي الفاضل من قصة نوح وهلاك المكذبين من قومه بالطوفان ما يعزز دلالة نص الرسالة ويصور هول الموقف وما حل بالفرنجة ؛ ففي مقابلة فنية صوّر القاضي الفاضل حال الفرنجة واعتصامهم بالحصن هربا من النيران العظيمة بحال نوح عليه السلام وقومه حين احتموا بالسفينة هربا من الطوفان ، إلا أنّ القاضي الفاضل قد أخرج القصة القرآنية عن سياقها الحقيقي إلى سياق آخر مغاير تماما ، وقد عمد القاضي الفاضل إلى استحضار ذلك الشعور المهيمن على القارئ وهو يستدعي مشاهد الغرق والهلاك ، وإبحار السفينة في موج كالجبال في قصة الطوفان ، لينتقل به مع ذلك الشعور إلى مشهد إحراق أسوار الحصن واعتصام الفرنجة بالحصن ، فقد جعل القاضي الفاضل النار تقابل الماء والحصن يقابل السفينة والهلاك يقابل النجاة .

واستدعى القاضي الفاضل الحوار الذي دار بين نبي الله نوح عليه السلام وابنه ، حين فار التنور وغرقت الصحراء، فأراد نوح النجاة لابنه من الغرق ولكن ابنه أبى واستكبر فكان جوابه ((سآوي إلى جبل يعصمني من الماء قال لا عاصم اليوم من أمر الله إلا من رحم وحال بينهما الموج فكان من المغرقين[77]))، جاء ذلك في رسالة كتبها على لسان صلاح الدين إلى الديوان العزيز ببغداد في ذكر المواصلة ، يقول:" ولم يبق للمواصلة إلا أن يأووا إلى جبل إلا أنه لا يعصمهم من الماء، ويتعلّلوا بسراب بقيعة لا متعلل فيه للأظماء[78]"، أراد القاضي الفاضل أن يفضح أمر المواصلة[79]، ويكشف دسائسهم، وأنه ما عاد يخفى على صلاح الدين مكرهم وحيلهم ، وأنهم لم تعد لهم عصمة ولا نجاة وأن العذاب واقع بهم ، وأنهم مهما علوا في المنزلة والمراتب إلا أن أمرهم مكشوف وسرهم

مفضوح ، وقد استلهم القاضي الفاضل هذا المعنى من النهاية التي لقيها ابن نوح وأن محاولته النجاة ما كانت إلا عبثا ، وقد أراد القاضي الفاضل أن يحيل القارئ إلى قصة غرق ابن نوح على الرغم من محاولته الاعتصام بجبل عالٍ إلا أن هذا لم يجد نفعا فكان من المغرقين ، وأن هؤلاء المواصلة وإن كانت لهم حظوة ومنعة إلا أنهم سيلقون ما لقيه ابن نوح من الهلاك حيث لم تنفعه صلة الرحم (إنه عمل غير صالح).

ويبثّ الفاضل خلال ألفاظ قرآنية وردت في قصة نوح عليه السلام وذلك في رسالة كتبها على لسان صلاح الدين يبشر بفتح حطين كثيرًا من الألفاظ والتعابير القرآنيّة المستوحاة من قصّة سيّدنا نوح عليه السلام وذلك إذ يقول: " صدرت هذه البشرى ودماء الفرنج على الأرض وقيل لها ابلعي، وعجاجهم في السماء وقيل أبلعي ، وفاض ماء النصال ، وغاض ماء الضلال [80]" إن هذه الإحالة إلى قصة نوح والطوفان فيها من الدلالات ما تغني عن العبارات ، فالقارئ يعلم ما حل بقوم نوح وأن الله بعد أن أهلك الظالمين أمر السماء أن تقلع عن المطر وأمر الأرض أن تبلع الماء ونجا نوح ومن معه من المسلمين ، فجاء هذا المعنى متوافقا مع البشارة بفتح حطين حيث أهلك الله الفرنجة واستقرت سفينة الفتوحات على أرض لم يبق فيها أحد من الظالمين.

واستدعى القاضي الفاضل في إشارة غير مباشرة قصة هلاك قوم صالح عليه السلام في رسالة كتبها إلى الديوان العزيز يذكر فيها الفتوح على يد رشيد الدين بوسنجي ، فيقول :" ويورد البشرى بما أنعم الله به من يوم الخميس الثالث والعشرين من شهر ربيع الآخر إلى يوم الخميس مسلخه ، وتلك سبع ليال وثمانية أيام حسوما سخرها الله على الكفار ((فترى القوم فيها صرعى كأنّهم أعجاز نخل خاوية[81]))[82] ، فاستحضار القاضي الفاضل لأمر الله في قوم صالح وما حل بهم من العذاب والتنكيل يخلق لدى القارئ حالة من المماثلة بين المشهدين ، فيستقر في ذهنه أنّ ما أصاب الفرنجة من العذاب والتنكيل إنّما هو أمر ألهي ، وأنّ هذا نصر مؤزَّرٌ من الله لعباده المتقين .

وكتب القاضي الفاضل رسالة عن صلاح الدين إلى ابن منقذ وهو في المغرب ، وكان صلاح الدين قد أرسله إلى الملك يعقوب المنصور الموحدي في المغرب يطلب منه نجدة بحرية ، وكان للملك يعقوب المنصور أسطولا بحريًّا هائلا[83]، فكتب يقول:" فإن للإسلام نظرات إلى الأفق الغربي يقلبها ، وخطرات من اللطف الخفي يقرّبها ، ويكفي من حسن الظن أنها نظرة ردت الهوى الشرقي غربا ، وخَطْرة أوهمت أن تلك الهمة لو لم تلمّ بحد السفائن حدا ((يأخذ كلَّ سفينة غصبا[84])) ، وما هي إلا ركائب نيبُ والله يطوي له البعيد ، ويزوي له الأرض ، ويسكن له البحر، ويبعث له النصر[85] ". فالقاضي الفاضل يستحضر جانبا من قصة نبي الله موسى مع الخضر ، فحين برّر الخضر خرقه للسفينة بأن هناك ملك عظيم يستولي على كل سفينة صحيحة غصبا ، فيفهم من السياق أن هذا الملك يمتلك سفنا كثيرة ، لذا فإن القاضي يشير إلى أن ملك المغرب يعقوب المنصور قوي ويمتلك سفنا كثيرة، ويمكنه أن يمدنا بما نحتاج إليه منها .

وفي رسالة فاضلية أخرى يمتدح فيها العماد استدعى قصة موسى حين سأل اللهَ أن ينظر إليه " فصدّرها بآية قرآنية تحكي قصة موسى مع ربه فيقول:" كما ((خَرَّ مُوسَىٰ صَعِقًا ۚ[86])) ، خلفه بدم من مدمع شوقه ، وخليق أن يكون ما يصدر عن تلك اليد مخلقا [87]"، فهنا استدعى القاضي الفاضل ما حصل لنبي الله موسى حين خر صعقا من هول الموقف ، حين تجلى رب العزة بهيبته وعظمته إلى الجبل فجعله دكّا ، ولعل القاضي الفاضل هنا أراد الإشارة إلى هيبة الممدوح وعلو منزلته وأن الألسن تخر عاجزة عن وصف محاسن العماد .

استلهام الصورة القرآنية :

إنّ الصورة عنصر بارز من عناصر العمل الأدبيّ، وأحد مكوّناته الرئيسيّة، فبها يُعبّر الأديب عن أفكاره ومشاعره، وهي تمنح الأدب الحيويّة، وتضفي عليه الجمال، وتبثّ فيه القوّة التأثيريّة في المتلقّي، وقد برع الفاضل في التصوير الفنيّ في ترسّله، وقد أشار الدارسون إلى براعة الفاضل في توليف الصور الحسيّة، وصياغة تشكيلات وصور معنويّة عمادها التشخيص[88]. ومن يقرأ رسائل الفاضل يلاحظ أنّه استمدّ صوره الفنيّة من مصادر متعدّدة، ما جعل هذه الرسائل في بعض جوانبها معرضاً لثقافته ومعارفه، ومجالا رحباً لصهر هذه المعارف في بوتقة صناعة الترسّل لديه. وكان القرآن الكريم رافدًا ثرًّا أمدّ الفاضل بفيض من الصور الّتي تعبّر عن معانيه ومشاعر؛ فقد كان الفاضل يستحضر الصور والتشبيهات القرآنيّة،ويعيد إنتاجها ليستخرج منها صورًا طريفة تبدو جديدة أو كالجديدة. من ذلك رسالته التي كتبها في قُدَيدٍ المصلوب في الإسكندريّة[89] ، مصوّراً خطره على الجماعة الإسلاميّة لما يبثّه من أفكار ضالّة: " وَوُجِدَتْ في منزله عند القبض له ، والهجوم عليه كتبٌ مجردة فيها خلع العذار، وصريح الكفر الذي ما منه اعتذار ، ورقاعٌ يخاطب فيها ما يقشعرّ منه الجلود، ويتصدّعُ له صمُّ الصخور ، وأنّ قُديد قبّحه الله إنما كان يتمّم ضلالته ويتلبس على الجهلاء فتنتَهُ بدعواه النسب إلى أهل القصر[90] "، فالصورة في الفقرة السابقة مركّبة من صورتين قرآنيّتين، الأولى"ما يقشعرّ منه الجلود" استلهمها من قوله تعالى:((اللهُ نَزَّلَ أَحْسَنَ الْحَدِيثِ كِتَابًا مُّتَشَابِهًا مَّثَانِيَ تَقْشَعِرُّ مِنْهُ جُلُودُ الَّذِينَ يَخْشَوْنَ رَبَّهُمْ[91])) ، والثانية"ويتصدّع له صمّ الصخور" مستلهمة من قوله تعالى:((ثُمَّ قَسَتْ قُلُوبُكُم مِّن بَعْدِ ذَٰلِكَ فَهِيَ كَالْحِجَارَةِ أَوْ أَشَدُّ قَسْوَةً ۚ وَإِنَّ مِنَ الْحِجَارَةِ لَمَا يَتَفَجَّرُ مِنْهُ الْأَنْهَارُ ۚ وَإِنَّ مِنْهَا لَمَا يَشَّقَّقُ فَيَخْرُجُ مِنْهُ الْمَاءُ ۚ وَإِنَّ مِنْهَا لَمَا يَهْبِطُ مِنْ خَشْيَةِ اللَّهِ ۗ وَمَا اللَّهُ بِغَافِلٍ عَمَّا تَعْمَلُونَ(92))) ، وقد نقل الفاضل الصورتين عن معنييهما القرآنيّ الأصليّ، ووجّههما لبيان الخطر الّذي كانت تمثّله دعوة قُديدٍ القصّاص. يقول صاحب الكشاف في تفسير الآية الثانية (قصد به إظهار زيادة قسوة قلوبهم عن الحجارة ، لأن هذا الأمر لغرابته يحتاج إلى بيان سببه، فكأنه – سبحانه – يقول لهم ، إن هذه الحجارة على صلابتها ويبوستها منها ما تحدث فيه المياه خروقاً واسعة تتدفق منها الأنهار الجارية النافعة ، ومنها ما تحدث فيه المياه شقوقاً مختلفة تنجم عنها العيون النابعة ، والآبار الجوفية المفيدة . ومنها ما ينقاد لأوامر الله عن طواعية

وامتثال. أما قلوبكم أنتم فلا يصدر عنها نفع ، ولا تتأثر بالعظات والعبر ، ولا تنقاد للحكم التي من شأنها هداية النفوس[93]).

وقد يستعير القاضي الفاضل التشبيه القرآنيّ لما يتضمّنه من دلالات ساخرة يسقطها على أشخاصٍ معاصرين له، من ذلك رسالة كتبها يصف جيشا للفرنجة وفيه أقوام من السودان فيقول :" وبها راجل من السودان يزيد على مئة ألف رجل كلهم أغنام ، أعجام ، إن هم إلا كالأنعام لا يعرفون ربًّا إلا ساكن قصره [94]" ، فهذا التشبيه يحيل القارئ إلى قوله تعالى((أَمْ تَحْسَبُ أَنَّ أَكْثَرَهُمْ يَسْمَعُونَ أَوْ يَعْقِلُونَ ۚ إِنْهُمْ إِلَّا كَالْأَنْعَامِ ۖ بَلْ هُمْ أَضَلُّ سَبِيلًا[95])) ، فقد أراد الفاضل أن يبين ما عليه هؤلاء من الضلال والبعد عن الهداية فاستخدم صورة قرآنية تجسّد حالهم. ويقول الشوكاني في تفسيره لهذه الآية " إِنَّمَا كَانُوا أَضَلَّ لِأَنَّ الْبَهَائِمَ إِذَا لَمْ تَعْقِلْ صِحَّةَ التَّوْحِيدِ وَالنُّبُوَّةِ لَمْ تَعْتَقِدْ بُطْلَانَ ذَلِكَ، بِخِلَافِ هَؤُلَاءِ فَإِنَّهُمُ اعْتَقَدُوا الْبُطْلَانَ عِنَادًا وَمُكَابَرَةً[96]" ، وهذا المعنى جاء منسجما مع وصف القاضي الفاضل للجموع التي انضّمت لجيوش الفرنجة .

ويستعير القاضي الفاضل من القرآن الكريم مشاهد ينقلها من معناها القرآني إلى معنى مغاير تماما، من ذلك قوله يصف معركة دارت رحاها بين جيش صلاح الدين وجيش الفرنجة في دمياط: " فإنهم نازلوها بحرا في ألف مركب مقاتل وحامل وبرا في مائتي ألف فارس وراجل، وحصروها شهرين يباكرونها ويراوحونها، ويماسونها ويصابحونها القتال الذي يصلبه الصليب ، والقراع الذي ينادي به الموت من مكان قريب [97]" ، فالصورة في قوله: "والقراع الذي ينادي به الموت من مكان قريب " متولّدة من قوله تعالى: ((وَاسْتَمِعْ يَوْمَ يُنَادِ الْمُنَادِ مِنْ مَكَانٍ قَرِيبٍ[98])) ، بيد أنّ الفاضل استبدل بكلمة (المنادي) كلمة الموت، ليجترح صورة جديدة تعبّر عن هول القتال وضراوته، مضفيًا على صورته معنّى يغاير المعنى القرآنيّ.

وتكثر مثل هذه الانزياحات في دلالات الصورة القرآنية في ترسّل الفاضل، ولعلّه وجد في هذه التجاوزات البيانية غايته في توليد الصُّوَر، من ذلك حديثه عن سرعة انقضاء العمر في قوله: " فالأولى تقليد المذكور جميع الولاية فإنّ دخول الأيدي المختلفةِ، عن الأعداءِ المتّفقة شاغل ، ويحتاج إلى مغرم ينفق فيه العمر بغير طائل ، فإن الأعمار ((تمرّ مرَّ السّحاب[99])) ، والعرض يومِضُّ وميض السراب [100]"، فهو يمثّل لسرعة انقضاء الأعمار بمرّ السحاب ، مستعيرا هذه الصورة من قوله تعالى ((وَتَرَى الْجِبَالَ تَحْسَبُهَا جَامِدَةً وَهِيَ تَمُرُّ مَرَّ السَّحَابِ ۚ صُنْعَ اللَّهِ الَّذِي أَتْقَنَ كُلَّ شَيْءٍ ۚ إِنَّهُ خَبِيرٌ بِمَا تَفْعَلُونَ[101]))، مع انزياح واضح في دلالة الصورة الفاضليّة عن الدلالة القرآنيّة الّتي تصف الجبال، لا الأعمار.

ويستخرج القاضي الفاضل من قوله تعالى ((وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَعْمَالُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يَحْسَبُهُ الظَّمْآنُ مَاءً حَتَّىٰ إِذَا جَاءَهُ لَمْ يَجِدْهُ شَيْئًا وَوَجَدَ اللَّهَ عِندَهُ فَوَفَّاهُ حِسَابَهُ ۗ وَاللَّهُ سَرِيعُ الْحِسَابِ [102])) صورة يصف فيها المواصِلة ويحذّر منهم ، فيقول: "ولم يبقَ للمواصة إلّا أن يأووا إلى جبل يعصمهم من الماء ، ويتعلّلوا بسراب بقيعة لا متعلّل

فيه للأظماء[103] " ، ودلالة (سراب بقيعة) في الآية الكريمة ورسالة القاضي الفاضل متفقتان من حيث دلالتهما على توهم وجود الشيء إلا أنّ القاضي الفاضل وظّفها في سياق مغاير حيث شبّه حال المواصلة وانفضاح أمرهم بمن تعلق بالسّراب –أي النجاة – ظنًّا منهم أنهم ينجون.

ويستدعي القاضي الفاضل الصورة القرآنية في قوله تعالى ((واخفض جناحك للمؤمنين[104])) ، في رسالة كتبها جوابا إلى القوام بن سماقة وزير نور بن قرا أرسلان يحثه فيها على الرفق ولين الجانب بأصحابه فيقول :" ورد على خادم المجلسى السامي ، أدام الله ورود المسائر عليه ،.. كتاب كريم ملأ السمع بيانا و العين حسنا ، واليدج إحسانا ،... وأوجب على كل من تعلق بأهداب الآداب ، وسَجَلَ لباب الألباب أن يلقي السلاح ويخفض الجناح ، ويكفكف عن الجماح[105] " ، لقد أدرك القاضي الفاضل المعنى القرآني من الصورة التشبيهية التي ضربها الله مثلا في سور من القرآن الكريم[106]،حيث تجتمع كلها على معنى الرفق واللين، وذكر القرطبي في تفسير هذه الآية " واخفض جناحك أي ألن جانبك لمن آمن بك وتواضع لهم ، وأصله أن الطائر إذا ضم فرخه إلى نفسه بسط جناحه ثم قبضه على الفرخ فجعل ذلك وصفا لتقريب الإنسان أتباعه[107]".

ويستحضر القاضي الفاضل في رسالة أخرى صورة خفض الجناح في معنى مغاير لما استحضره في الرسالة السابقة ، فيستخدمها للدلالة على الصُّلح ، ففي رسالة التذكرة على يد رسول الديوان ببغداد شمس الدين ابن الوزير أبي المضاء ، يتحدث عن الهدنة التي كانت بين صلاح الدين وصاحب قسطنطينية ، فيقول :" فأخذنا والحمد لله بكظمه وأقمناه على قدميه ، ولم يخرج من مصر إلى أن وصلتنا رسله في جمعة واحدة، نوبتين بكتابين ، ولك واحد منهما يظهر فيه خفض الجناح وإلقاء السلاح والانتقال من معاداة على مهاداة، ومن مناضحة إلى مناصحة [108]" .

ويستمدّ القاضي في رسالة إلى العماد الكاتب، صورا متتابعة من القرآن الكريم تنسجم مع معنى الرسالة والغاية منها ، وهي قوله تعالى ((ظلمات بعضها فوق بعض[109])) ، وقوله ((نورٌ على نور[110])) ، وقوله تعالى ((وله الجواري المنشآت في البحر كالأعلام[111])) ليركّب من هذه الآيات صفاتٍ يخلعها على الممدوح، فيقول " وصل حضرة سيدنا وإمامنا فلان الدين بوصائل لطفه ، وأعلى يده على غيظ الحسود ورغم أنفه ، .... كتاب جحدته إكبارًا له ولو كان إلى غيري ادّعيته ، تكثّرا به وتكبّرا بالذكر الّذي يبقيه ويبقي يد المذكور ،... واستضاء بتلك الأنفاس التي كانت الأنفس في ظلمات همّ بعضها فوق بعض كانت ((نور على نور[112])) ، وعرف الجواري من جواري أقلامها ، التي في يدها وهي البحر كالأعلام [113]" ، فيصور الهم المتراكم بالظلمات بعضها فوق بعض ، وانفراجها بالنور ، وحركة الأقلام في الصحف بحركة السفن في البحار .

وقد صوّر الفاضل عجز الفرنجة عن الاستيلاء على البرج الذّبّان وكيف سلبت النيران أرواحهم وأشارت المصادر التاريخيّة إلى محاولة الفرنجة الاستيلاء على برج الذبّان وإخفاقهم في ذلك[114] ، وقد صوّر الفاضل هذه

المحاولات البائسة مستوحيًا تصويره من القرآن الكريم:" وعملوا فيها الأبرجة الخشبيّة ، وقدموها إلى أبراج الثغر الحجريّة ، وخصوصا إلى برج يعرف بالذبّان ولكن حما ذباب السيف[115] من الذوبان ، ولم يقدروا أن يستنقذوه ، وضعفوا عنه بسلبهم أرواحهم الخبيثة ،((وَإِن يَسْلُبْهُمُ الذُّبَابُ شَيْئًا لَّا يَسْتَنقِذُوهُ مِنْهُ[116]))"[117]؛فاسم البرج (برج الذبّان) استدعى عن طريق التداعي الحرّ قوله تعالى: (وإن يسلبهم الذباب شيئا لا يستنقذوه منه)، وقد ضرب الله تالى بهذه الصورة مثلا على بطلان عقيدة هؤلاء الكفرة وعجْز آلهتهم عن أن تسترد ما يسلبه الذباب منهم ؛ وجاء في تفسير هذه الآية : (فإن الذباب إن يسلب هذه الآلهة شيئا مما عليها من الطيب أو ما شابهه لا يستنقذوه منه شيئا[118]، وقد أقام القاضي الفاضل حالة من المماثلة بين هذه الصورة القرآنية وَسَلْبِ سيوف المسلمين أرواح الفرنجة فلا يستطيعون استرجاعها .

وقد يجعل القاضي الفاضل الصورة البيانية خاتمة للرسالة لتكون قريبة من ذهن القارئ وموجزة للمعنى، من ذلك ماكتبه إلى العماد الكاتب ليورِده على السلطان صلاح الدين يصف ما لقي في سفره إليه " ولقيت مما أنا محتاج إلى تدبيره ، ومع هذا إن يسّرَ الله النصرَ اندملت هذه الجراح ، ولو أنها من مشافهات الصفاح ، وإلا فإنّ الإسلام وأهله ((هشيما تذروه الرياح[119])) [120]"، فقد اتّكأ القاضي الفاضل على المعنى القرآني في الصورة التي ضربها الله مثلا لسرعة فناء الدنيا وتغير حالها ، فأسقط هذا الوصف القرآني على ما ستؤول إليه ديار المسلمين إن لم تتحقّق لهم الغلبة على الفرنجة.

ويستحضر القاضي الفاضل صورة الشهب وهي ترمي الشياطين في قوله تعالى((وَلَقَدْ زَيَّنَّا السَّمَاءَ الدُّنْيَا بِمَصَابِيحَ وَجَعَلْنَاهَا رُجُومًا لِّلشَّيَاطِينِ[121])) ليوظفها في عدد من رسائله في دلالات مختلفة تنسجم وسياق الحديث ، فمن ذلك كتاب إلى ابن العطار[122]يمتدحه ويثني عليه ، فيقول :" وأطال يده على الحوادث ، وأطار نباه، وأطاب أبناه، ولا انفكّت سماء سعادته للناظرين مزينة، ومن شياطين الإنس بشهب الانتقام محصنة..[123]" فالصورة في أصلها قرآنيّة، بيد أنّ الفاضل فصّلها فجعل سعادة الممدوح سماء مزيّنة بكواكب أفعاله، ومحصّنة بشهبٍ، ولكنّها بشهبٍ أخرى، إنّها شهب البأس والانتقام.

ويستدعي كذلك القاضي الفاضل صورة الشهب من القرآن الكريم في رسالة أخرى ، فيقول :" واستدارت بهم رجال الجالشية تقذف شياطينهم بشهابها، وتهوي إلى أوكار أفئدتهم طيرُ نشّابها، وتجنيهم من القنا والنشّاب ثمرَ الردى متشابها[124]" فيوظف الصورة القرآنية هنا في وصف لمشهد المعركةفيجعل ما يقذفه المسلمون من سهام نارية كأنّها شهب السماء تسقط على رؤوس الشياطين، وهو بهذا يستحضر لدى القارئ مشهدا مماثلا في قوله تعالى ((لَقَدْ زَيَّنَّا السَّمَاءَ الدُّنْيَا بِمَصَابِيحَ وَجَعَلْنَاهَا رُجُومًا لِّلشَّيَاطِينِ[125])) في دلالة على أن هذه السهام النارية مؤيدة من رب العالمين ، ثميكمل القاضي الفاضلرسم لوحته في مشهد متكامل من الصور المتعاقبة والمتجانسة ،فيرسم صورة أخرى لهذه السهام وهي تتجه مباشرة نحو الفرنجة بالطير التي تهتدي إلى أوكارها في إشارة خفية إلى

دقة إصابتها الهدف، ثم يستدعي الفاضل صورة أخرى تتبع الصورتين السابقتين، فيصور هذه السهام النارية وهي تقطف أرواح الفرنجة باليد التي تقطف الثمر فتختار أحسنها ولا تخطئها، واستدعاء الفاضل لكلمة (متشابها) تحيل القارئ إلى قوله تعالى ((كُلَّمَا رُزِقُوا مِنْهَا مِن ثَمَرَةٍ رِّزْقًا ۙ قَالُوا هَٰذَا الَّذِي رُزِقْنَا مِن قَبْلُ ۖ وَأُتُوا بِهِ مُتَشَابِهًا ۖ وَلَهُمْ فِيهَا أَزْوَاجٌ مُّطَهَّرَةٌ ۖ وَهُمْ فِيهَا خَالِدُونَ (126))) ، وجاء في تفسير هذه الآيةبأنه يؤتى أحدهم بالصحفة من الشيء، فيأكل منها ثم يؤتى بأخرى فيقول : هذا الذي أوتينا به من قبل ،.. وقال مثل الذي كان بالأمس (127)، فقد أخرج القاضي الفاضل الصورة إخراجًا جديدًا،فشبّه صروف الرّدى الّتي أحاطت بالأعداء بأنواع الثمر الّتي يجنيها أهل الجنّة، للدلالة على ضروب الموت الّتي حلّت بهم، مع اختلاف دلالة(الثّمر) في كلٍّ.

ويستحضر القاضي الفاضل في رسالة إلى قاضي حماة أبي القاسم حسين بن حمزة ، قوله تعالى ((إِنَّهَا تَرْمِي بِشَرَرٍ كَالْقَصْرِ (32) كَأَنَّهُ جِمَالَتٌ صُفْرٌ(33)[128]))، ليصف معركة حاصر فيها المسلمون قلعة من القلاع ، وقد رَمَوْها بالمنجنيق وأمطروها نارًا ، فيقول :" والحائط واقع، والواقعة محيطة، والقلعة سماء تمطرها الأرض بحجارتها، وترمي شياطينَها برجوم قوارير النفط بشرارتها[129] ". فقد عمد القاضي الفاضل إلى إبداع حركة عكسية جعلت الأرض تمطر السماء، مخالفا بذلك قوانين الطبيعة ومنزاحا عن المشهد المألوف ليخلق لدى المتلقي حالة من الشعور الحسي بموقف المسلمين في المعركة ويثبت به الأقدام ولا سيما أن الزمان زمن حرب، وتتوحد الصورة الشعرية مع البناء الداخلي للنفس، وتبعاً لذلك فإن الأديب يخضع في نتاجه إلى الإسقاط باعتباره السبيل الوحيد إلى الإبداع[130].ثمّ يعضد القاضي الفاضل هذه الصورة بصورة أخرى يستوحيها من القرآن الكريم فيشبه قوارير النفط التي تنهال على القلعة بشرر جهنم الذي وصفه الله بأنه كالقصر العظيم، وكحبال السفن[131]، ونلحظ أن الصور القرآنية التي يستلهمها القاضي الفاضل لا تخلو من الأفعال ، (فالفعل هو الوجه الظاهر لحركة الصورة ومن ثمّ فإن افتقار الصورة للفعل يسلبها دون شك الطاقة على الحركة[132].

الخاتمة

تناولت هذه الدراسة الاقتباس القرآني في نماذج من رسائل القاضي الفاضل ، وبينت الدراسة أن القرآن الكريم بمعانيه وأساليبه وقصصه وصوره كان نصا مرجعيا اتكأ عليه القاضي الفاضل في التعبير عن أفكاره ومشاعره وصياغة تعابيره وبناء كثير من صوره . وقد تنوعت مظاهر الاقتباس القرآني في رسائل القاضي الفاضل، فهو أحيانا يقتبس الآية القرآنية كما هي ويدمجها في سياق نثره وأحيانا يتصرف في الآية القرآنية، ويحلّ نظمها بما يتلاءم والمعنى الذي يريد التعبير عنه وصياغة رسالته ويجعلها بذلك جزءا من كلامه مع بقاء بعض الألفاظ الدالة على الآية القرآنية. كذلك فقد استوحى الفاضل القصص القرآني ووظفه في رسائله لتأكيد دلالاتها وتوثيقها أو لتوسيع الدلالة وتعميمها أو حصرها وتقييدها. وكان القرآن الكريم مصدرا رئيسا من مصادر الصورة في رسائل الفاضل فاستلهم كثيرا منها ، وأمده القرآن الكريم بعدد كبير من الصور التي تفنن في الإفادة منها في توليد صور طريفة تبدو جديدة أو كالجديدة. وحمّل هذه الصور معانيه وأفكاره وخلجات نفسه. وقد أدى الاقتباس القرآني في رسائل الفاضل وظائف فنيه متعددة من أهمها الوظيفة البيانية؛ حيث قوّى هذا الاقتباس الجانب الوصفي في رسائله كما أثرى الجانب الإيقاعي عن طريق محاكاة الفواصل القرآنية، وبناء العبارة الفاضليّة على الازدواج، كما أثرى الاقتباس الجانب الدلالي في هذه الرسائل عن طريق الإيحاء؛ فاستيعاب الدلالة في النص الذي يرد فيه الاقتباس يعتمد على معرفة السياق الأصلي للنص المقتبس ، وهو سياق غائب يستحضره القارئ في أثناء عملية القراءة.وكان الفاضل في اقتباسه بمظاهره المتعددة يوائم مواءمة دقيقة بين ما يقتبسه من آي الذكر الحكيم بحيث تبدو الآيات القرآنية المقتبسة مستقرة في مكانها متشجرة في السياق النثريّ.

الحواشي والتعليقات:

[1]– ضياء الدين بن الأثير ابن أبي الحديد، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدّمه وعلّق عليه أحمد الحوفي وبدوي طبانة ج1 :61، دار نهضة مصر للطبع والنّشر، القاهرة.

[2]–المثل السائر ج1:16

[3]–المثل السائر ج1: 135

[4]–شهاب الدين بن عبد الرحمن بن إسماعيل المقدسي الدمشقي، كتاب الروضتين في أخبار الدولتين النورية والصلاحية، تحقيق إبراهيم الزيبق، مج 4:474، مؤسسة الرسالة، ط1،بيروت،1997.

[5]– نجم الدين أبي محمد عمارة بن الحسن الحكمي اليمني، النكت العصرية في اخبار الوزراء المصرية، تحقيق هرويغ درنبرغ، مطبعةمارسو،1897.

[6]–العماد الأصفهاني الكاتب، خريدة القصر وجريدة العصر، قسم شعراء مصر، تحقيق أحمد أمين،شوقي ضيف، 1: 36 مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، مصورة من طبعة 1951،القاهرة.

[7]– جمال الدين أبي المحاسن بن تغري بردي، النجوم الزاهرة في ملك مصر والقاهرة، ج6: 156 نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية

[8]– النجوم الزاهرة 6: 157

[9]– ضياء الدين بن الأثير، الوشي المرقوم، تحقيق يحي عبد العظيم، ص 181، الهيئة العامّة لقصور الثقافة، القاهرة، 2004،.

[10]–الرازي فخر الدين أبوعبد الله محجمد بن عمر، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ص 232، دار الجيل، ط4،بيروت، 1972 .

[11]–الدكتور شفيق الرقب، التأثر بالبيان القرآني في الشعر العربي في مصر والشام زمن الحروب الصليبية، كلية دار العلوم، العدد 77، 2015، بتصرف.

[12]–انظر رسائل القاضي الفاضل السياسية، تحقيق ودراسة معالي عبد السلام الحلبي، إشراف د. سامي حمدان أبو زهري، ص39، رسائل القاضي الفاضل،2013، الجامعة الإسلامية، غزة .

[13]–الأنبياء: 105

[14]–وقد تكرر اقتباسه لهذه الآية في رسالة أخرى كتبها إلى الديوان العزيز ببغداد في ذكر الفتوح على يد ابن البوسنجي سنة 583، انظر مجير الدين البيساني، رسائل القاضي الفاضل، تحقيق الدكتور علي نجم عيسى، ص 234 ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 2005 .

[15]–يس: 58

[16]–يس: 55

[17]–لواقعة: 89

[18]–رسائل القاضي الفاضل السياسية، ص40

[19]–الأنفال: 42

[20]– رسائل القاضي الفاضل السياسية، ص42

[21]– ورد في الأصل"حَسَن" ولعلّ الصواب ما أثبتناه

[22]–هود: 42

[23]–رسائل القاضي الفاضل، ص 235

[24]–نوح :26

[25]–رسائل القاضي الفاضل، ص 235

[26]–الحاقة: 7

[27]-رسائل القاضي الفاضل، ص237
[28]-الأحزاب: 21
[29]- رسائل القاضي الفاضل السياسية، ص48
[30]-آل عمران: 159
[31]-رسائل القاضي الفاضل السياسية، ص 196
[32]-النحل:21
[33]-رسائل القاضي الفاضل السياسية، ص 173
[34]-انظر الرسالة ص174غزة
[35]-الجنّ: 9
[36]-رسائل القاضي الفاضل السياسية، ص 174
[37]- رسائل القاضي الفاضل السياسية، ص 174
[38]-رسائل القاضي الفاضل السياسية، ص174
[39]-الإسراء : 37
[40]- رسائل القاضي الفاضل السياسية، ص 198
[41]-آل: عمران73-74
[42]-الرسائل: 48
[43]-غافر:39
[44]-رسائل القاضي الفاضل :49
[45]-رسائل القاضي الفاضل: 51
[46]-رسائل القاضي الفاضل: 51
[47]-ص: 51
[48]-لقمان:33
[49]-الأعراف: 25
[50]-الأعراف: 54
[51]-رسائل القاضي الفاضل، ص241
[52]-النحل: 16
[53]-الإسراء:81
[54]-الحاقة: 18
[55]-رسائل القاضي الفاضل، ص242
[56]-الحاقة: 8
[57]- رسائل القاضي الفاضل، ص 152
[58]- رسائل القاضي الفاضل، ص 152
[59]-البقرة: 187
[60]-الأعراف: 201
[61]-رسائل القاضي الفاضل، ص152

[62]-التوبة: 16

[63]- رسائل القاضي الفاضل، ص155

[64]-الحشر: 14

[65]-الرسائل الأدبية النثرية في القرن الرابع، العراق والمشرق الإسلامي، أطروحة ماجستير، تقدم بها غانم جواد رضا الحسن، إلى مجلس كلية الآدابفي جامعة بغداد لنيل درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها، بإشراف الأستاذ الدكتور يونس أحمد السامرائي، 2005م ، ص 199 .

[66]-رسائل القاضي الفاضل، ص 41

[67]-سورة طه: 71

[68]-رسائل القاضي الفاضل، ص 93-94

[69]-رسائل القاضي الفاضل، ص 102-103

[70] - محمد بن علي الشوكاني ، فتح القدير الجامع بين فني الرواية والدرايةمن علم التفسير ، تحقيق الشيخ سمير خالد رجب 3: 398 دار إحياء التراث العربي ،ط1،بيروت، 1998.

[71]-رسائل القاضي الفاضل، ص 123

[72]-بلد بين دمشق وساحل البحر، وكان الفرنج عمّروه وبنوا فيه حصنا حصينا،انظر: شهاب الدين أبي عبد الله الحموي، معجم البلدان 519/1، دار صادر، بيروت ط2، 1995.

[73]-رسائل القاضي الفاضل، ص 133

[74]-كان الفرنج قد بنوا حصنا منيعا يقارب بانياس، عند بيت يعقوب عليه السلام بمكان يعرف بمخاضة الأحزان، فلما سمع صلاح الدين بذلك سار من دمشق إلى بانياس وأقام بها وبثّ الغارات على بلاد الفرنج. انظر الشيخ العلامة عز الدين أبي الحسن الشيباني المعروف بابن الأثير، الكامل في التاريخ، 11/ 455، دار صادر ، بيروت .

[75]-في الأصل سنينه، ولعلّ الصواب ما أثبتناه

[76]-رسائل القاضي الفاضل، ص 136

[77]-سورة هود:42

[78]-رسائل القاضي الفاضل، ص 216

[79]-وهم أهل الموصل يقال لهم المواصلة.انظر: الإمام أبي سعد عبد الكريم السمعاني،الأنساب، تحقيق الشيخ عبد الرحمن بن يحيى اليماني، ص 425، مكتبة ابن تيمية،القاهرة، ط2 ، 1980.

[80]-رسائل القاضي الفاضل، ص 231

[81]-الحاقة: 7

[82]-رسائل القاضي الفاضل، ص 237

[83]-انظر لأبي الفداء الحافظ ابن كثير الدمشقي، البداية والنهاية، تحقيق الشيخ علي معوض والشيخ عادل عبد الموجود ، مج6: 299 ، دار الكتب العلمية ، ط2 ، بيروت : 1997 .

[84]-الكهف: 79

[85]-رسائل القاضي الفاضل، ص 263-264

[86]-الأعراف: 143

[87]-رسائل القاضي الفاضل، ص 279

[88]-انظر: شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في النثر العربيّ، ص372 دار المعارف، القاهرة، ط10، 1983،

[89]- قتل صلاح الدين رجلا من أهل الإسكندرية يقال له قديد القفاجي، كان قد افتتن به الناس، وجعلوا له جزءا من أكسابهم، حتى النساء من أموالهن، فأحيط به فأراد القفاجي الخلاص ولات حين مناص، فقتل أسوة فيمن سلف. انظر أبي الفداء الحافظ ابن كثير الدمشقي، البداية والنهاية، تحقيق الشيخ علي معوض ، والشيخ عادل عبد الموجود ، مج 6 : 246 ، دار الكتب العلمية ، ط2 ، بيروت ، 1997 .

[90]-رسائل القاضي الفاضل، ص 43

[91]-الزّمر:23

[92]-البقرة: 74

[93]- أبو القاسم محمود الزمخشري الخوارزمي، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الاقاويل في وجوه التأويل، ،تحقيق عبد الرزاق المهدي، ج1 : 183 دار إحياء التراث العربي، ط2، بيروت ، لبنان، 2001 .

[94]-رسائل القاضي الفاضل، ص 89

[95]-الفرقان: 44

[96]-فتح القدير ج4 : 85

[97]-رسائل القاضي الفاضل، ص91

[98]-ق: 50

[99]-النمل :88

[100]-رسائل القاضي الفاضل، ص 149

[101]-النمل: 88

[102]-النور: 39

[103]-رسائل القاضي الفاضل، ص 216

[104]-الشعراء: 201 ، الحجر : 88

[105]-رسائل القاضي الفاضل، ص188

[106]-الشعراء: 201، الحجر: 88 ، الإسراء : 24

[107]- أبو عبد الله محمد بن أحمد الأنصار ي، الخزرجي القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، تحقيق هشام سمير البخاري، 10:57 ، دار عالم الكتب ، الرياض، 2003 .

[108]رسائل القاضي الفاضل، ص 97

[109]-النور :40

[110]-النور: 35

[111]-الرحمن:24

[112]-النور: 5

[113]-رسائل القاضي الفاضل، ص 234

[114]- يقول ابن العديم: " فقد جهزوا بطسا متعددة لمحاصرة البرج وهو على باب ميناء عكة ، فجعلوا صواري البطس برجا وملؤوها حطبا ونفطا، وجعلوا على أنهم يسيرون بالبطس ، فإذا قاربت برج الذبان ولاصقته ، أحرقوا البرج الذي على الصاري ، وألصقوه ببرج الذبان ، ولكن الهواء انعكس عليهم فاحترقت البطسة وهلك من كان فيها واحترقت البطسة الثانية وأخذها المسلمون ، وانقلبت الثالثة التي عليها القبو بمن فيها .انظر الصاحب كمال الدين عمر بن أحمد ابن أبي جرادة ، زبدة حلب من تاريخ حلب ، تحقيق الاستاذ الدكتور سهيل زكار ، ج2: 592 ، دار الكتاب العربي ، ط1 ، دمشق 1997 .

[115]- ذباب السيف: حد طرفه الذي بين شفرتيه، ابن منظور، لسان العرب، مج6:17، دار صادر، ط1، بيروت ، 2000 .

[116]-الحج: 73

[117]-رسائل القاضي الفاضل، ص 256

[118]-أبو جعفر محمد بن جرير الطبري، تفسير الطبري، تحقيق إسلام منصور عبيد الحميد وآخرون، مج8 : 248 ، دار الحديث ، القاهرة ، 2010 .

[119]-الكهف :45

[120]-رسائل القاضي الفاضل، ص266

[121]-الملك: 5

[122]-منصور بن نصر بن الحسين صاحب المخزن للخلفاء ونائب الوزارة، نال من الوجاهة والرياسة ما لم يناله غيره من أطباقه، النجوم الزاهرة ج6: 85 .

[123]-رسائل القاضي الفاضل، ص140

[124]-رسائل القاضي الفاضل، ص306

[125]-الملك: 5

[126]-البقرة: 25

[127]- انظر :إسماعيل بن عمر بن كثير ، المصباح المنير في تهذيب تفسير ابن كثير ، إشراف الشيخ صفي الرحمن المباركفوري ،ص 51 ، دار السلام للنشر والتوزيع ، الرياض ، 2013 .

[128]-المرسلات الآيتين 23-33

[129]-رسائل القاضي الفاضل، ص 294

[130]-خالد علي حسن الغزالي، أنماط الصورة والدلالة النفسية في الشعر العربي الحديث في اليمن مجلة جامعة دمشق—المجلد 27-العدد الأول+الثاني ص263، 2011

[131]-انظر تفسير المصباح المنير في تهذيب تفسير ابن كثير ص 1525 .

[132]-يوسف الصائغ، الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى 1958 ، ص183 مطبعة الأديب البغدادية ،بغدد 1978.

البنيات العليا في ديوان" يتحدث الطمي"
دراسة نصية في ضوء علم النص وتحليل الخطاب

البنيات العليا في ديوان" يتحدث الطمي"(1)
دراسة نصية في ضوء علم النص وتحليل الخطاب

*دكتور/ حسام جايل عبد العاطي

كثيرة هي المذاهب التي تتناول الشعر ، وكثيرة هي المداخل التي يحاول المشتغلون بتحليل النصوص النفاذ منها إلى عالمه؛ بغية الكشف عن جماليات النص الشعري.وتختلف الرؤى والتأويلات وتتعدد باختلاف أذواق النقاد وتعددهم؛ ولا سيما لدى شاعر كبير مثل: محمد عفيفي مطر؛ حيث تتسع مساحة التأويلات وأفق التفسير إلى حد بعيد؛ يساعد على ذلك ويسهم فيه بشكل كبير ذلك الغموض الذي يسيطر على إنتاج الشاعر؛ سواء على مستوى المفردات المعجمية، أو على مستوى التراكيب والأساليب أو على مستوى الصور والأخيلة.

وانطلاقا من محددات علم النص وتحليل الخطاب يحاول هذا البحث استخلاص أهم السمات المائزة والملامح اللغوية للبنية النصية والخطاب الشعري عند محمد عفيفي مطر في ديوانه" يتحدث الطمي" الذي يضم بين دفتيه عشرين قصيدة متفاوتة الطول، تدور في جلها حول الأرض والزرع والحرث والحصاد، والخصب والنماء والجدب وما يرتبط بذلك من حكايات الفلاحين وغنائهم، وما يتبعه من توظيف للأساطير والتراث الشعبي ودلالة كل ذلك على ارتباط الشاعر بالأرض وما تمثله له من قيمة، وما ترمز إليه من دلالة.

ومن خلال معايير النصية المعروفة في علم النص؛ نستنطق هذا الخطاب الشعري متكئين على البنية اللغوية وما تحيل إليه؛ بحثا عن البنيات العليا التي تشكل، أو تسهم في تشكيل هذا الخطاب؛ فنلحظ سمات مائزة تتمثل في الاتكاء كثيرا على البنية الاسمية وما يتبعها من أساليب وصيغ، وعلى الحكي المستند إلى بنية المضارعة التي يتوافق مع عنوان الديوان" يتحدث الطمي" الذي يشي بالحكي وما يلزمه من آلة سردية.

كما تبرز الإحالة بقسميها: الداخلية والخارجية، وما تعتمد عليه من وسائل وأدوات مثل البنية التكرارية على مستوى الكلمة والجملة، والبنية الكنائية أو الضميرية، وما يساند ذلك كله.

ومن كل هذه العناصر اللغوية تتشكل لنا ملامح الخطاب الشعرية لهذا الديوان، وتتضح لنا بنياته العليا.

---

*قسم اللغة العربية ، كلية الالسن ، جامعة الأقصر

وقد اقترح كل من ديبوجراند وريسلر سبعة معايير للنصي؛ وهي" إشارات لإيجاد نصوص لم تكتسب صفة القوانين الصارمة. وهي: " السبك Cohesion و : الحبك Coherence :القصد: Intentionality، والإعلامية: Informativity والتناص:Intertextuality، والقبول: Acceptability ،والمقامية أو رعاية الموقف:Situationality (2)

ولا بد من توافر هذه المعايير، أو بعضها؛وذلك بحثا عن ترابط النص لأن النص" في مجمله لا بد أن يتسم بسمات التماسك والترابط" كما يقول جون لاينز(3).ويتم تحديد هذا المستوى للبنية النصية انطلاقا من التفاعل الخلاق بين الكلمات والتراكيب والإشارات والإحالات، وما يتبع ذلك من دلالات، وبناء على ذلك نعتمد على البنيات الكبرى في تحديد سمات النص، ناهيك عن تحديد نصيته.

وتشتمل هذه البنيات " على عدة وحدات مثل القانون أو النسق والعلاقات والعناصر والتماسك، ولذلك فإنه عند التحليل يتم البحث في البنية الكبرى أو الوحدة الشاملة أو ما يسمى بالنموذج الفكري ذي الطبيعة الدلالية والتي تشتمل على المتواليات النصية التي يتحقق النص بتجاورها وتماسكها، وانسجامها، وبتركبها الأفقي وظيفياً وبنيوياً لاكتشاف الهيكل العام للنص فهي متماسكة تماسكاً بنيوياً شاملاً(4).

والبنية العليا تمثل متوالية؛ وهذه المتوالية تشمل عددا من الجمل ، وتكون" متماسكة دلالياً عندما تقبل كل جملة فيها التفسير والتأويل في خط داخلي يعتبر امتداداً بالنسبة لتفسير غيرها من العبارات الماثلة في المتتالية. أو من الجمل المحددة المتضمنة فيها، ومن هنا فإن مفهوم النص تتحدد خصائصه بفكرة " التفسير النسبي " أي تفسير بعض أجزائه بالنسبة إلى مجموعها المنتظم كلياً"(5)... "أي إن البنية الكبرى للنص هي تمثيل تجريدي للدلالة الشاملة للنص". (6) و"تتحدد هذه البنيات وفق العناصر الهامة التي يختارها القراء؛ ويختلف ذلك من قارئ لآخر؛ تبعا لاختلاف المعارف والآراء، والاهتمام والثقافة، ومن هنا فإن البنيات العليا أو البنية الكبرى- غالبا- ما تختلف من قارئ لآخر كما ذكرت(7).

وبناء على ذلك يرى البعض أن مصطلح البنية الكبرى نسبي؛ لأن القارئ/ المتلقي هو الذي يحددها، ويحدد إطاره؛ لأن" مفهوم التماسك ينتمي إلى مجال الفهم والتفسير الذي يضيفه القارئ على النص. ونتيجة لأن تأويل النص من جانب القارئ لا يعتمد فحسب على استرجاع البيانات الدلالية التي يتضمنها النص، بل يقتضي أيضاً إدخال عناصر القراءة التي يملكها المتلقي داخل ما يسمى بكفاءة النص أو إنجازه فإن نظم العقائد والأعراف والأبنية العاطفية، وما يطلق عليه الشفرات المساعدة عندهم كلها في صنع التماسك للخطاب النصي" (8). ورغم أن هذا الاعتراض له وجاهته؛ إلا أننا نرى أن هناك عوامل مشتركة، ومن ثم فمن المحتمل أن يتفق بعض القراء

على عدد من البنيات العليا، أو شتركون فيها وذلك بناء على العوامل المشتركة؛ من ثقافة ولغة، وأحداث وما تحيل إليه النصوص من وقائع ، وما تحمله من دلالات اجتماعية أو سياسية، أو ثقافية يعرفها كثير من الناس.

" وإذا كانت البنى الكبرى يمكن ... أن تختلف جزئياً فحسب من شخص إلى آخر، فإن مبادئ تكونها لا تكاد تتغير في حد ذاتها، وترتبط هذه البنى الكبرى بالقضايا المعبر عنها بجمل النص بواسطة ما يسمى "بالقواعد الكبرى" فهذه القواعد تحدد ما هو الأكثر جوهرية في مضمون نص متناول ككل، وعلى هذا فإن القواعد الكبرى تلغي بعض التفاصيل وكي تقصر بالتالي معلومات النص على تكوينها الأساسي..."(9)
وقد حدد فان دايك مجموعة من القواعد التي تمكن القارئ من الوصول إلى الأبنية العليا؛ وهي:

1 - الحذف 2- الاختيار 3- التعميم 4- التركيب

ومن الوجهة الشكلية فإن القاعدتين الأوليين هما للإلغاء والثانيتين للإبدال، وإن كانت كلها تقتضي ضرورة تحقيق المبدأ المسمى " بالتضمين الدلالي"(10).

والبنيات العليا، أو الأبنية الكبرى؛ تتكون من عدد كبير من الأبنية الأصغر؛ التي تتضافر معا لتكوين البنيات العليا التي تشكل الخطوط الرئيسية للنصوص.

ولا شك أن القارئ يبدأ أولا بهذه الأبنية الصغرى، ويقوم بما يشبه الحصر لهذه الأبنية، ثم يلي هذه العملية بعملية تقسيم نوعي، أو كيفي لهذه الأبنية الصغرى، ثم بعد ذلك يخضعها(الأبنية الصغرى) لعملية فلترة أو اختزال أو حذف على حد تعبير فان دايك، ثم يقوم- بعد ذلك- بعملية التكثيف ثم الانتقاء، ثم إنشاء الثيمات/ الموضوعات أو المفاهيم التي تنشأ عن طريق ما نسميه بالتعالق النصي بين المفردات الدلالية، أو المناسبة المعجمية، أو تكوّن عددا من المفاهيم/ الثيمات الأصغر لمفهوم أكبر نطلق عليه مثلا: الحب، أو التشاؤم، أو ما إلى ذلك ونحن بصدد البحث عن المعاني أو الأبنية الأكبر معنويا أو دلاليا؛ كالحزن والفرح أو تعميم الخاص، أو تخصيص العام، وكذلك يتم تجميع الجمل الأصغر نحويا في جمل أكبر للبحث عن البنيات العليا جمليا، أو نحويا ، وما يتبعها من دلالات وما تحيل إليه من معانٍ. (11)

وهذه –كما ذكرنا- مبني على الفرز والتصنيف والاختيار، إضافة إلى الاستبدال، ومن هنا يتم تسليط الضوء على المرتكزات الضوئية(12)، أو البؤر المضيئة في النص، التي تشكل في مجموعها أو في مجملها أبنية عليا لهذا النص أو ذاك(13).

وبدهي أن " هذه الوحدات تشكل حزماً دلالية، وهذه الحزم قد تكون مفردات أو مقولات أو أنساقاً ...الخ وهكذا تحدد البنية على مستوى السرد، ثم تدرس هذه الوحدات من خلال علاقاتها التشابكية على مستوى الذهن لتؤول بذلك على مستوى الدلالة والرؤية".(14)

و" ثمة أمران يؤثران بشكل كبير في تشكيل وحدات البنية وفرزها: 1- طبيعة النص 2- ثقافة الناقد... لذلك فإن تشكيل وتحديد وحدات البنية، يختلف من ناقد إلى آخر، وإن هذا التشكيل والتحديد خاضع بالدرجة الأولى، للمعرفة الخلفية للناقد ولثقافته الموسوعية... ولكن مهما كانت ثقافة الناقد فإنه لا يستطيع أن يتجاوز هذه الخصائص النوعية ويسقط على النص ما يشاء من رؤى تنظيرية ".(15)

هذا ويؤكد د . صبحي الطعان في بنية النص الكبرى " أن الانتظام في البنية مهم ويتعلق بشكل مباشر بالانسجام، فانتظام النص يساعد على انسجام النص، والانسجام يشي حتماً بانتظام النص ولا ننسى أن الانسجام والانتظام لا يكونان إلا بالارتباط بالوحدة المفصلية وهذه الوحدة لا تناقش إلا بالتزامن مع وحدات أخرى من وحدات المفهوم أي السطح والعمق والتشابك. تعاريف تؤكد بشكل قاطع قيام النص على الترابط والانتظام والانسجام داخل النسيج الواحد" (16)

إن مجموعة البنيات العليا الحاكمة هي التي ترسم صور هذا الديوان- في ظني- ومن أمثلة هذه البنى أو البنيات؛ البنية النحوية متمثلة في الاسمية اللافتة، وفي التكرار، وصيغ الجمع التي دائما ما تتحدث عن فريقين وهما: صغار، فلاحون في معاناة دائمة، وحلم لا ينقطع بالقمر الأخضر، وبكسرة الخبز؛ حتى أنهم يلجأون إلى الأغاني، وإلى الحلم أو طلب العون من الأولياء مثل الشيخ محيي الدين ..

وفريق آخر يمثله الانتهازيون السلطويون الذين يمارسون التضليل المستمر والتأجيل الحالم، والتغييب الفاعل.

بعد ذلك تأتي بنية المفارقة تجسيدا لسخرية الحياة، أو قل تصويرا لعبثية المشهد، وتعبيرا عن عن مشهد حياتي واقعي مؤلم، عاشه الشاعر والأمة فترة ما في بدايات النصف الثاني من القرن المنصرم.

وانطلاقا من عنونة الديوان ببنية المضارعة، وتثنية بالشرح والتوضيح بأنها قصائد من الخرافة الشعبية.وانطلاقا من العنوان بوصفه أهم عتبات النص وأولها (17)؛لأن" العتبات النصية بأجناسها الخطابية أول ما يشد البصر، وقد تكون آخر شيء يبقى في الذاكرة حين ننسى النص يظل العنوان وهو واحد من بين عتبات النص يلفح الذاكرة يصر على البقاء.

تحملنا هذه العتبات أو ما يصطلح عليه بالنصوص الموازية إلى متاهات التأويل تشدنا إليها، فأنى لنا أن نفلت من قبضة ذلك الإغراء والإغواء الذي لا ينتهي، كلما اعتقدنا أننا تحررنا منها عادت وطوقتنا راسمة أمالا

عراضا، تقدم لنا قرابين العشق حتى لا ننسى لذة القراءة واللقاء،إنها فخاخ للعشق تحشد الأفكار وتشدها إليها، في كل ذلك تذكرنا أنها أهدتنا مفتاحا للدخول وفي الوقت نفسه تطالبنا بضريبة هذا الدخول، ففي النهاية إقامتنا غير شرعية مادامت القراءة قراءات متعددة، قد تمنحنا تأشيرة سفر بلا رجعة تاركة إيانا نتخبط في متاهات التأويل بلا هوادة حتى ندرك أن ليس كل العتبات النصية حاملة لامتياز الشعرية، فكثيرا ما نلتقي بعتبات ونصوص موازية بلا نوايا دلالية"(18)،

وأهمية العتبات في أنها تقوم بدور بارز في" العبور بين النص والقارئ، بين الداخل والخارج، بين الفني والجمالي، بكيفية مفتوحة ديمقراطية وإيجابية ومناقضة لإعادة إنتاج النص المغلق،"(19).

كما أن قيمة العتبات تكمن في أن " ما توحي به من احتمالات تثير في القارئ شهية القراءة وهذا يتحقق قبل قراءة نص الرواية " (20)ا

طبيعي أن" تتجاذب داخل العمل الفني –كما تؤكد الدراسات النقدية العربية الحديثة– عناصر داخلية محايثة Immanente،و أخرى خارجية محيطة و مجاورة له. وقد أسهم الوعي النقدي الجديد في إثارة علاقة العتبات والنصوص المحيطة أو المجاورة بالنص المركزي؛(21)، وبذلك أصبح مفهوم العتبة من المكونات الجوهرية للنص ذات خصائص شكلية، ووظائف دلالية تتسهم في مساءلة البنيات الأخرى داخل النص (22) .

ويعد جيرار جنيت Gerard Genette من الأوائل الذين أثاروا سؤال العتبات (23)وذلك في مقترحاته النظرية حول موضوع الشعرية عندما حاول تطوير آلياته النقدية الإجرائية بالانتقال من مجال النص المغلق إلى مفهوم النص الشامل. (24)

1-في مفهوم العتبات النصية:

يمكن النظر إلى خطاب العتبات من منظور جمالي مؤثر"... لا مجرد...محطة تواصلية عابرة أحادية المظهر، و بسيطة التكون(25)؛ أي أنها أضحت"...ظواهر نصية معقدة و ملتبسة لا تبوح بكل مدلولاتها ولا تجلي ما هي حاملة له، فمدلولها كامن في منطق تكونها وفي ما تشي به من معان و دلالات كامنة غير تلك الظاهرة" (26).

وقد" تقتضي عملية الإحاطة الشاملة بالأثر الأدبي الاستحضار الذهني لمختلف هذه الوسائل المادية لأنها"تشكل دروبا من اجل الاستكشاف ،ووصلات للتخييل الروائي"(27).

ولا بد أن يراعى في عملية الاتصال والانفصال بين النص والعتبات" العتبات و النصوص المحيطة " Peritextes،والنصوص المحاذية اللاحقة Epitextes.

-ا- النصوص المحيطة:

تتوزع العتبات المحيطة بالنص إلى قسمين رئيسين وهما:

ا- عتبات و نصوص محيطة خارجية: تؤطر مجموع العناصر التي تؤثث فضاء صفحة الغلاف الخارجية من قبيل: العنوان، اسم المؤلف، التعيين الجنسي، صورة الغلاف، ومحتويات الصفحة الأخيرة... ...

2- نصوص محيطة داخلية: و تتضمن معطيات داخلية محايثة كالإهداء، و الخطاب التقديمي ،و النصوص التوجيهية، و العناوين الداخلية، و الحواشي، و مختلف التذييلات بوصها عناصر دالة تؤمن العبور إلى المتن المركزي أو الفضاء الداخلي للنص. (28).

وربما يتضح لنا هذا من عنوان الديوان؛ الذي يحيل إلى الطمي، والخرافة الشعبية، وكذلك عناوين بعض القصائد التي تحيل إلى الطمي والطين، والحقول، والغناء، والقمر، والموتى، وبيئة الريف، والموت والفقر. (29)

-ب -النصوص المحاذية اللاحقة:

أهمية هذا النوع من النصوص تكمن أساسا في تحديد مقاصد الكتاب، أو رصد رهانات الكاتب الإبداعية.ومن ابرز عناصر العتبات اللاحقة نذكر: الاستجوابات الصحفية، و الحوارات، و الاعترافات، و الشهادات .و إجرائية هذه النصوص المحاذية اللاحقة تظهر من خلال الحد من مسؤولية الكاتب إزاء بعض هذه العتبات من قبيل: استدراكه لتأويل غير مناسب لتعيين جنسي محدد (مسرحية مثلا) بقوله:"ليس هذا بالضبط ما أريد قوله، أو أنها أفكار مرتجلةImprovises ، أو أن هذا (الأثر الأدبي) لم يكن موجها للنشر."(30) وهذه الوظائف لا توجد عبثا، بل إن البحث فيها؛ هو من أجل البحث عن وظيفتها:

-2وظائف العتبات: (31).

لايمكن النظر إلى العتبات باعتبارها خطابا بريئا أو ترفا فكريا يرصع فضاء النص فحسب، بل يستدعي الأمر استثمار هذا الوجود النصي استثمارا جماليا أو إيديولوجيا (عنوان جميل، مقدمة سجالية، صورة مثيرة...)من منطلق القوة اللفظية لهذه العتبات الجاهزة لخدمة شيء آخر، و المخففة من حدة التوتر الذي يعتري القارئ و هو يشرع في تلقي الأثر الأدبي .

كما أن كل عتبة ترسم ملامح هوية النص، وتبني كونا تخييليا محتملا، وتقدم إشارات أسلوبية ودلالية أولية تؤهل القارئ للولوج إلى عالم الكتاب بشكل تدريجي. وبهذا المعنى، فكل عتبة إحالة مرجعية إيحائية تعبر عن موقف ما وتحيل

على" بنك معلومات "أولية عن المتن المركزي المرتقب. أي أنها: ملفوظات حول المسرحية "تسميها و تعينها، و خطاب حول العالم". (32)

وإذا كانت للعتبات وظيفة، أو ظائف دلالية وتفسيرية في النص؛ فإنه بالإمكان اختزال أهم وظائف العتبات فيما يلي: (33)

ا–وظيفة إخبارية: تكمن أساسا في الإشارة إلى اسم الكاتب، و دار النشر، و تاريخ النشر ،من جهة، والإحالة على مقصدية ما، أو على سيرورة تأويلية معينة متصلة بالكاتب من جهة أخرى.

ب– وظيفة تسمية النص: فالعنوان، على سبيل المثال لا الحصر، باعتباره عتبة أساسية و نصا صغيرا داخل نص كبير، يحيل على اسم الكاتب.

ج– وظيفة التعيين الجنسي للنص: فاندراج النص ضمن سلسلة أدبية معينة(رواية، شعر، مسرحية، قصة) تبرر وجوده في الإنتاج الأدبي.

د– وظيفة تحديد مضمون النص و مقصد يته: ويضطلع بهذا الدور كل من العناوين الداخلية، و عنوان صفحة الغلاف، و الخطاب التقديمي، و التنبيهات قصد إبراز الغاية من تأليف الكتاب.

هـ– وظيفة العبور السري للقارئ من اللا نص إلى النص: بحيث إن القارئ يؤدي وظيفة تحقيق الخيال و تخييل الحقيقة. وعليه، فمجموع هذه العتبات –بمختلف أدوارها و وظائفها– تجسر التواصل بين خارج النص و داخله. أي: تفتح عالما، و تغلق آخر، و تميز داخلا هو النص (الواقع النصي) عن خارج هو ما قبل النص (الواقع الخارجي. (34) ومما سبق يتضح لنا أن العتبات لها دور بارز في إنتاج النصية وتحققها، وتصبح العتبات" همزة وصل، ولحظة مفصلية حاسمة بين ترسانة من النصوص الهامشية (العنوان، الإهداء، الصور، الرسوم، الخطاب التقديمي، والنصوص التوجيهية .. .) والنص المركزي. وهذا يعني أنها (أي العتبات) ليست نصوصا معزولة ومستقلة، بل"إجراء ثابت في ترتيبه زمن الكتابة، متحول مرن زمن القراءة." (35)ومن هنا، أهمية القراءة الأفقية (من العتبة إلى النص) ،والقراءة العمودية(من النص إلى العتبة)في مشروع كل قراءة فعالة غير مغرضة، علما أن سلطة النص أو المتن تشكل مرجعا لامحيد عنه إذا ما تعارضت قراءة العتبة بمحتوى النص المركزي (36).

وانطلاقا من العرض السابق، يحضرنا سؤال جوهري، والسؤال الحاضر: لماذا الخرافة الشعبية؟ رغم أنها قصائد؛ والقصائد لا تخرج إلا عن شاعر– كان وما يزال– يمثل خطوة واسعة في طريق النبوة الصادقة، والرفعة القبلية.

إن هذه الخرافة الشعبية تسيطر على الديوان كله؛ ومن ثم تستحضر جوا ريفيا من حيث اللفظة والصورة والمشهد.

وتمارس هذه الأشياء حضورها الطاغي؛ فنجد التوت والجميز والصفصاف، والتين والقمر والطمي والغيطان والحقول، والطين، كما نجد بومة الأحزان(37).والصقر الذي يأكل الوجه((38). ودفنا في جذور التوت موتانا، والقمر جديلة عشب معقودة، وسكنت عفاريت الدجى طاحونة الموتى، كذلك نجد مشهدية الريف في غناء الفلاحين وحواديت الكبار للصبية، والتبرك بالأولياء، وضخامة الحزن على الموتى وحضورهم الطاغي في الحكايا الليلية.

وعود إلى البنى الحاكمة تقفز البنية النحوية متمثلة في في سيطرة الاسمية على عناوين القصائد وبداياتها عدا بدايات اللوحتين الأولى والثانية من قصيدة دم على الأيدي، وقصيدة طقوس وقصيدة شارات(39)، ليكون المجموع أربع قصائد فقط تبدأ بدايات فعلية، بينما تسيطر بنية المضارعة على فعل الحكي وسرد الأحداث داخل القصائد؛ وذلك بعد البدايات ومطالع القصائد.

إن الاسمية لها مزايا، وسمات نحوية ودلالية، ومنها: الثبات والجمود والاستمرارية كما يقول النحاة(40)

وإذا كان النحاة قد قرروا أن الاسمية دليل الثبات والسمو والوضوح وكشف المعنى على حد تعبير ابن السراج(41)، وأنه دال على كمال الماهية والبيان ليكون إجمالا لما فرقه التفصيل.

وإذا كانت بنية المضارعة تدل على التجدد والحدوث والاستمرارية من خلال الزمن النحوي السياقي، فهل ثمة تعارض بين بنية الثبات وبنية التجدد؟

إن جدلية البنية الاسمية مع الفعلية لهو دليل المحبة القارة والمتجددة في وجدان الشاعر، وقرينة التمسك بالأرض والطمي.كما أنها رغبة ملحة في حوار أو التحاور مع الوطن، والأخذ والرد من أجل انطلاقة رائعة، أو استعادة مدهشة لمجد عريق.

ثم تأتي بنية التكرار كقيمة نحوية وبلاغية تسهم في رصد أو رسم المشهد الأسطوري أو الخرافي الشعبي في قصائد الديوان، ودليل ارتباط –كما قلت سابقا– بين الشاعر والطمي.

إن التكرار لغويا معناه الكر وهو العود والحنين بلا كلال أو ملال، والتكرار في عرف النحاة لفظي ومعنوي، وأحد المؤكدات أو عوامل التأكيد؛ والتأكيد هنا على الارتباط المقدس بين أركان الصورة الأصيلة" الطمي

بما يحمله من أصالة المنشأ وتجدد النبت والزرع أو الحياة، وبين الشاعر الإنسان الفلاح وما يتبع هذين من ماء وتمر وليل ..إلخ

التكرار عند النحاة والبلاغيين:

والتكرار لدى البلاغيين ظاهرة جمالية لإعطاء المعنى بإعادة اللفظ الواحد بالعدد أو النوع، أو المعنى الواحد بالعدد أو النوع" (42). أو هو ظاهرة بيانية تقوم" بوظيفة الربط على مستوى البنية الظاهرة للنص المؤدية إلى الانسجام الداخلي"(43).

وقد تكلم عنه النحاة والبلاغيون، وأفاضوا في الحديث عنه وعن مزاياه. فهو " سمة من السمات الأسلوبية التي شاعت في الشعر العربي،قديمه وحديثه، وتذهب المعاجم اللغوية إلى أنّ التكرار من كرّر الشيء، تكريرا وتكرارا،وكركرة وتِكرّه، بمعنى إعادته مرة بعد أخرى، ويقال: كررتُ عليه الحديث وكركرته إذا رددته عليه، وكركرته عن كذا كركرة؛ إذا رددته، والكرّ: الرجوع على الشيء، والتكرار مصدر والتكرير اسم(44).

أما التكرار في الاصطلاح فهو" إعادة عناصر العمل الأدبي مرةّ أو مرات عديدة، وهو أساس الإيقاع بصوره جميعا" (45).

وقال الجاحظ: إن "جملة القول في الترداد أنه ليس فيه حدّ ينتهي إليه، ولا يؤتى على وصفه، وإنما ذلك على قدر المستمعين، ومن يحضر من العوام والخواص (46).و يوضح لنا ابن قتيبة أن الغرض من استخدام التكرار في كلام العرب هو" بغية الإفهام والتوكيد(47).

وأما ابن جني النحوي فيرى أن:" العرب إذا أرادت المعنى مكّنته واحتاطت له، فمن ذلك التوكيد، وهو على ضربين، أحدهما: تكرير الأول بلفظه، وأما الضرب الثاني، فهو تكرار الأول بمعناه"(48)

وأما حازم القرطاجني فنجده يهتم بتكرار المعاني، ويرى أن" التكرار لا يجب أن يقع في المعاني إلا بمراعاته اختلاف ما في الحيزين اللذين وقع فيهما التكرار من الكلام، فلا يخلو أن يكون ذلك إما لمخالفة في الوضع،...، فعلى هذه الأنحاء وما ناسبها يقع التكرار في المعاني فيستحسن "(49).

ويوضح ابن أبي الإصبع الغرض من التكرار بقوله :" أن يكرر المتكلم اللفظة الواحدة لتأكيد الوصف أو المدح أو الذم أو التهويل أو الوعيد (50).

ويزيد ابن معصوم توضيح الأغراض بقوله:" هو تكرير كلمة فأكثر باللفظ والمعنى لنكتة؛ ونكته كثير؛ فهي إما للتوكيد أو لزيادة التنبيه أو لزيادة التوجع أو التحسر أو لزيادة المدح أو للتلذذ بذكر المكرر أو للتنبيه بشأن المذكور(51).

وإذا كان التكرار هو "الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني" فإن هذه العناصر هنا تمثلت في الحرف واللفظ والجملة والأسلوب والصورة.

وقد تمثل الحرف في القوافي الهامسة أو الساكنة لرسم مشهد الخوف أو السكين، أو البوح أو المتحركة لرسم صورة الأطفال، ودائرية الحياة، أو صورة الريف ومفرداته من زراعة وفخار كما في قصيدة غناء (52)

بزاوية من الدارِ

يحط الصمتُ فوق إناء فخارِ

ويأخذه النعاسُ البارد الخفين في الصيفِ

يجوس به حدائق الأحلامِ

يضحكه اخضرار شجيرة عذراء،

يبكيه عراك الصبية الأيتامِ

يرفع وجهه المبتل نحو النازح المحزون والصيفِ

وهي صورة تتكرر كثيرا، وفي كل مرة تكتسب ملامح إضافية، وقيما تعبيرية أكثر.

ونجد تكرار اللفظ أو مرادفاته، ولا يخلو هذا من تكرار الأضداد؛ وهو ملمح تم رصده في الديوان؛ فنجد تكرار: الطمي والشجر والصبية والجوع والأسود والعيون والزرع والحلم والأغاني ،والغناء والفاكهة واللحم، والحقول، والرضاع والطفولة ومرادفاتها وما يتبعها من حقول دلالية (53)نموذجا.

سأحكي لكم قصة من حقول الرضاع(54)، وهو تأكيد على حضور الألم والرغبة في الحياة.

كما يلجأ الشاعر إلى تكرار صيغ التفعيل،أو التضعيف من قبيل: تفجّع و خلّقت ومزّقت،ومرّغت وتذوقّتً،وتغرّبتُ، وهي دلالة معاناة (قيمة التضعيف نحويا وصرفيا) حتى في التذوق.

كما نجد تكرار الثدي، والثديين، وهما هنا رمز الأنوثة ودلالة العطاء ورمز النماء والنمو، والأم التي ترضع وما هي سوى الأرض والحقول الطيبة التي يوشك أن يجف ثديها، ويتشقق بفعل الإهمال وقصدية التغافل؛ فهذا الثديان الأخضران ذوا اللفة في الصيغة الرُمَّانية، نراهما يشهقان ويرتعشان(55)، وتنسرب عليهما الخنافس ، ويسرح السوس(56)وفي العينين قنديل من الظلمة (57).

ونجد تكرار اللون متمثلا في حضور طاغ لثلاثة ألوان هي: اللون الأخضر، واللون الأسود، واللون الأحمر؛ فالسواد ذلك الطارئ المعتم الجاثم على كل شيء؛ فالنهر أسود (58).والقمر أسود (59).، بينما يكون اللون الأحمر رمز التضحية والفداء والدماء السائلة فلون التوت أحمر يمص دماء قتلانا (60). والظلمة حمراء(61).والثياب حمراء والصدى أحمر والظلال حمراء (62).والشارات حمراء (63).، وهذا واضح جدا في قصيدة دم على الأيدي وهي ثلاث قصائد متداخلة أو ثلاث لوحات صغيرة تشكل معا لوحة كبيرة؛ وهي الميلاد والحياة والموت، وهي مراحل التفتح في اللوحة الأولى تفتح قلبه(64).في لحظة الولادة ونزف الرحم المتفجر ثم انسكاب الدم نتجة حتمية للموت/ القتل ومن ثم العديد والعويل، وجوقة رجال ونساء يتنازعان/، وما يتبع تلك النهاية من فرار (65). فالدموية هنا سيدة المشهد، والحركة تكسب المقطع لونه هنا كما أن الشاعر ينجح فى رسم ورصد حركية المشهد من خلال حرف التخيير أو المرتبط بظرفية مكانية متعدد:

سأهرب من هنا

أو من هنا

أو أو من نهاية السرب . (66)..

ولا شك أن السواد رمز الحزن، والحمرة لون القتل والدم كما سبق؛ لذا يجيء اللون الأخضر برعما وطاقة نور لشاعر يمارس النبوءة، ولا يكف عن الأحلام؛ فنجد الخضرة تغطي كل شيء مرتبطة بالنماء والخصب والطمي والفدادين والقمح،وساقية النهار(67).فالثدي الذي تشقق يعود أخضر ويصبح القمر أخضر، والعينان خضروان والأحلام خضراء.

إن التكرار يقفز بنا من الكلمة المفردة أو الكلمة الصفة ليكون جملا وأساليب تكون نقطة دراما جديدة في مسلسل حديث الطمي ذي الصبغة الخرافية المحملة بطابع السرد والحكي الشعبي،؛لذا نشهد تكرارا جُمليا يسهم في تثبيت الصورة وحفر المشهد في مخيلة السامعين، ومن ذلك قوله: أنا بهلوان الحقول(68).تسكن شرفة الغيطان / يحدث في ليالي الوحدة/ انتظر الصغار السحر/ الريح الريح الريح التي يكررها خمس مرات، في قصيدة تجسدات من الريح القديمة(69).وفي كل مرة تكون الريح منطلقا لمشهد خرافي ودرامي جديد.

كما يساند هذا التكرار تكرار الأسلوب واعتماده بداية لحفر القصيدة، أو نقش جدارية الطمي، وعلى رأس هذه الأساليب أسلوب الجر ؛ سواء بحروف الجر أو بالإضافة كقوله:

بزاوية من الدار..

....

بالقلب...

...

في العيون

إن بنية الحكي تملي أساليبها ومفرداتها، ومن ثم – إضافة لما سبق- يلجا الشاعر إلى تكرار الأغنية أو النشيد، كما أن الشاعر يلجأ كثيرا إلى الأغاني والأناشيد تعبيرا عن جو الريف وحياته الأسطورية المليئة بالخرافة والمرتبطة بالكسرة والليل(70). كما يتردد النشيد في القصيدة الواحدة ليكون أشبه بالمناجاة الداخلية ص..

وتتكرر -كذلك- الصورة نفسها؛ حيث تمثل الصورة مرتكزا من مرتكزات البنية الشعرية، وتمثل إحدى البنيات العليا عند محمد عفيفي مطر في ديوان يتحدث الطمي، ولما كانت التربة أو الطمي وجو النهر شغلة الشاعر؛ لذا نراه يكرر صورا بعينها؛ ومنها النيران المتوقدة، وصورة النخل والليمون؛ حيث يلتفت الصفار السمرُ يرتعدون من خوف ومن ألفة

تميل رؤوسهم، وهنا كما يقول البلاغيون تمام الانفصال مع تمام الاتصال، فهم يرتعدون من خوف وتميل رؤوسهم من الألفة، أم أنهم يرتعدون وتميل رؤوسهم من الخوف(71).

وفي اختراق ممكلكة الليل نجد الطين له صور كثيرة، ويتحد مع كل شيء حتى الغناء فهو غناء طيني(72).وعصير الضحى، وتتكرر أيضا صور الساقية مع التنويع؛ فهي ساقية المواويل، وساقية النهار وساقية الليل وساقية الحقول، وكأن كلمة الساقية نفسها بما توحي به من دوران تجعل الحكايا نفسها تلف وتدور مع الأيام والسنين.

وتعد قصيدة شجرة الأسلاف نموذجا وصورة متكاملة للترابط النصي وتجسيد البنيات العليا من خلال الأبنية سالفة الذكر، ومن خلال اتكاء الشاعر على أدوات الربط:

دفنا في جذور التوت موتانا

وعدنا..

نملأ الفران دخانا

لينتظر الصغار فطائر العيد

وينتظر الكبار مواسم الأبطال. (73).

بل إن هذه القصيدة نفسها تمثل ساقية دائرية؛ من خلال فعل الصبية حين:

يلتفون حول جنينة التوت

ويصرخون لأحدهم

" تسلقْ واضرب الفرعين بالأقدام

فهذا توتنا الأبيض

يمد جذوره ويمص ما بصدور موتانا

ويشرب ما بأثداء الساء السمر من لبن

وهذا توتنا الأحمر

يمص دماء قتلانا

وهذا توتنا الأخضر

يمد جذوره بسواعد الأطفال

ويا شمس الفروع الخضر غطينا (74).

واسقينا وصبينا عصيرا في جذور التوت

فهنا نجد التناغم بين التوت والناس، او هنا تماه للشجرة(التوت) مع الموتى والقتلى والأطفال، وكأن الساقية والتوتة هما هنا دورة الحياة من موت وحياة؛ حتى إن الأطفال/ الصبية سيكون مصيرهم سقاء لجذور التوت مثل الآباء.

هذا التتابع السردي من خلال أدوات الربط، ولام التعليل يرسم صورة متكاملة، والشاعر يرسم صورة الأطفال وشجرة التوت والأطفال يتسلقونها، ويحدث نوعا من التناغم بين التوت والأرض والموتى والإنسان.

ومن بنية التكرار إلى بنية المفارقة؛ حيث تمثل المفارقة ملمحا عفيفيا؛ وذلك- كما أسلفت- نتيجة قضية ملحة على ذهن الشاعر، محاولاته إلى أن ينبه من بيده الأمر إلى الخطأ الواقع فيه؛ فما بين الواقع المرير والغد المأمول وما بين ماض عريق وحاضر حنجوري فقط يعتمد الخطابة مشروعا نهضويا، ومنجزا حضاريا تكمن المشكلة. كذلك تعد المفارقة مخرجا فنيا آمنا للشاعر من فخ المباشرة والتصريح وما يمكن أن يترتب على ذلك من أذى وإيلام، ناهيكم عن الجدوى الفنية من التصريح.

ونموذج المفارقة الصارخ هو صورة الشيخ محي الدين(75)..

هذا الذي يأكل يخبزنا فيحل فيه الخير والبركة

ويغمس كفه في الماء والزيت

فلا نحتاج طول العام

هذا الشيخ المبارك الذي يمرق من عبر الحائط نسمع سوته:

يموء الجوع في جنبيه والرعبُ

تطارده الشموس السود والذئبُ(76).

فالبطل المبارك الذي تغنى بالعبور إلى بر الأمان، وحلم معه الكل ها هو يسقط سقوطا مدويا ويسقط معه الحلم والحالمون.

وهنا يلجأ الشاعر إلى الصراخ مكررا الرجاء والطلب بسيطرة ضميري المتكلم والمخاطب(ضميني/ خذيني/ ضعي/دعيني/..).

طالبا من الأم ذات اللون القمحي / مصر أن تنقذه من تلك الأصوات التي تسد عليه مسامعه، وكأن الاصوات في كل مكان، ومن كل مكان ،. وصيغة الطلب والرجاء جاءت مقترنة ومعللة بالقطف والأخذ في مقابل المنح والعطاء:

لأقطف/ وتقطف وأغسل.ز وانظر في مقابل سأمنح / لنمنحه / يغمس ..

وفي قصيدة انتظار تكون البداية على عكس العنوان : ويا ضيفنا بحرف العطف اعتمادا على بنية الحذف.. وهنا يظهر النداء والتعجل وطلب الإقبال في مقابل النتظار

ويا ضيفنا.. أيها الأخضر الوجه والصوت(77).

أقبل إلينا

ويبلغ اللإلحاح في طلب الإقبال مداه من خلال التناص القرآني:

تكلم.. ففي صوتك الرحب ساقية النهار

ولن أبرح الأرض(78).

النتائج:

من خلال قراءة أعمال الشاعر محمد عفيفي مطر، ومن خلال البحث في ديوانه: يتحدث الطمي استطعنا أن نخرج بعدد من النتائج تتمثل في الآتي:

1- أن الشاعر يتمتع بحس لغوي عال يمكنه من توظيف اللغة توظيفا دقيقا له دلالة معينة، ويحمله رسالته التي يريدها.

2- أن اللغة تجنح- في كثيرا من الأحيان- إلى الغموض.

3- أن التراكيب اللغوية لدى الشاعر- رغم غموض لغته أحيانا- لا تخرج عن المألوفي، ولا عن طرائق العرب النحوية والأسلوبية.

4- تزخر أعمال الشاعر محمد عفيفي مطر بقدر عال من البنيات العليا؛ التي تسهم في تشكيل ملامح أعماله.

5- يعد التكرار من أهم البنى العليا لدى الشاعر في هذا الديوان.

6- يتخذ التكرار أشكالا كثيرة ومتنوعة، وكلها تخدم هدف الشاعر ورسالته.

7- تعتبر الاسمية أحد أهم ملامح الديوان كبنية عليا.

8- تعد الجدلية بين الاسمية والفعلية أحد أهم ملامح الديوان وبناياته العليا.

9- يجيد الشاعر توظيف مفردات الريف وأساليبه في الحكي بطريقة فصيحة.

10- يتميز الديوان بتوافر كثير من معايير النصية أو كلها.

11- الخطاب الشعري لدى عفيفي مطر له خصوصية وتفرد.

والله من وراء القصد

هوامش البحث:

(1) ديوان" يتحدث الطمي للشاعر محمد عفيفي مطر صدر ضمن سلسلة الأعمال الكاملة التي أصدرتها الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة2011.

(2) روبرت دى بوجراند، النص الخطاب والإجراء، ص103-105.، ترجمة د. تمام حسان. عالم الكتب القاهرة 1997. وانظر:خليل أحمد خليل، معجم المصطلحات العربية، ص136-137. دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1995.

(3) John Lyons, Introduction to theoretical Linguistics.p,10 (Cambridg University Press 1968)..

(4) http://maamri-ilm2010.yoo7.com/t2838-topic:1:48 2012 ,12 منتدى معمري للعلوم في الخميس يناير pm.

(5) د.نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص دراسة في علوم القرآن، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1998، ص178.

(6) المرجع السابق

(7) نعني بالقارئ هنا: القارئ الثالي المشتغل بتحليل النصوص ونقدها.

(8) منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية- دراسة، ص208 منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق، ط1،1990، وانظر:محمد خير البقاعي: نظرية النص، مجلة العرب والفكر العالمي.عدد(3) بيروت، 1988.

(9) http://maamri-ilm2010.yoo7.com/t2838-topic:

(10) السابق نفسه.و مقالات في الأسلوبية،ص 209.وانظر:

بيرنارفاليط: النص الروائي مناهج و تقنيات، ص36،ترجمة:د. رشيد بنحدو، سليكي إخوان، ط1، 1999.

(11) للمزيد انظر: د. محمد حماسة: الجملة في الشعر العربي،ص 32، مكتبة الخانجي بالقاهرة،ط1-1990.

(12)انظر: د. محمد حماسة: النحو الدلالة،ص233، دار الشروق القاهرة ، ط1 ، 2000/1420.

(13) http://maamri-ilm2010.yoo7.com/t2838-topic:للمزيد راجع معايير النصية

(14) مقالات في الأسلوبية، ص 202.

(15) معايير النصية، و أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة ، ص34، 20، دار الآداب، بيروت د.ت.

(16) مقالات في الأسلوبية، ص 231-232

(17) للمزيد انظر: د. عبد الحق بلعابد: عتبات – جيرار جينيت – من النص إلى المناص،الدار العربية للعلوم–ناشرون، منشورات الاختلاف2007.و بسام قطوس : سيمياء العنوان، ط1،وزارة الثقافة، الأردن،2001، ص6.

(18) دادس أنفو،عتبات النص مقاربة نظرية، صحيفة المثقف 11مايو 2014.وانظر: د. يوسف الإدريسي"عتبات النص بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر "الصادر عن منشورات مقاربات سنة 2008

(19) يوسف الإدريسي: عتبات النص بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، ص9- 10،ط1 منشورات مقاربات، المغرب،2008. وانظر:Gérard genette Seuils , éditions du seuil, paris, p376،

(20) علي المتقي : انطباعات حول عتبات النص ليوسف الإدريسي، متاح على الشبكة، مدونة علي، وعتبات النص مقاربة نظرية،ص14.

(21).انظر: حفريات المعرفة، ميشيل فوكو، ترجمة سالم يفوت، الدارالبيضاء، ط1، ،1986 ص : 23.

(22) راجع السابق نفسه .

(23).2G . GENETTE, SEUILS, ED SEUIL, COLL POETIQUE, PARIS , 1987

(24) عبد المجيد علوي إسماعيلي: عتبات النص مقاربة نظرية ،نشر في أخبار الجنوب يوم 19 – 03 – 2012.

(25) عتبات الكتابة الروائية، د عبد المالك اشهبون، دار الحوار للنشر والتوزيع سورية، ط1 ، 2009، ص8.

(26) السابق ، ص : 10

(27) - BERNAD, VALETTE, ESTHETIQUE DU ROMAN MODERNE, ED NOTHAN, 2EME, ED PARIS, 1993 ,P :P 148.نقلا عن عتبات النص، مقاربة مقاربة نظرية.

(28) - BERNAD, VALETTE, ESTHETIQUE DU ROMAN MODERNE, ED NOTHAN, 2EME, ED PARIS, 1993 ,P :P 148.نقلا عن عتبات النص، مقاربة مقاربة نظرية.

(29) انظر الديوان الأعمال الكاملة ج1،ص 333.

(30) عتبات النص، مقاربة مقاربة نظرية. ص 15.

(31) السابق نفسه.

(32) - HENRI, METTERAND, LE DISCOURS DU ROMAN, ED P.U.F, PARIS, 1980, P: 15.

(33) عتبات النص، مقاربة مقاربة نظرية. ص 15.

(34) :- CLAUD, DUCHET, IDEOLOGIE DE LA MISE EN TEXTE IN LA PENSEE , N 215, 1980, P: 96.

(35) عتبات أم عتمات ، مصطفى سلوي م ،س ص: 6.

(36) السابق ص 9.

(37) انظر الديوان الأعمال الكاملة ج1،ص 346.

(38) السابق،ص147.

(39) السابق 386.

(40) انظر على سبيل المثال:

1- شرح الأشموني على الألفية ومعه حاشية الصبان الأشموني، تحقيق د. طه عبد الرؤوف سعد. المكتبة التوفيقية بالقاهرة، بدون طبعة أو تاريخ.

2- رضي الدين الاستراباذي ،شرح شافية ابن الحاجب، تحقيق د. محمد نور الحسن وآخرين. دار الكتب العلمية ببيروت، طبعة 1975م.

3- شرح الرضي على الكافية، تحقيق د. يوسف حسن عمر. منشورات.

4- جمال الدين بن مالك، شرح الكافيه الشافيه، تحقيق د. عبد المنعم أحمد هريدي. دار المأمون للتراث بالسعودية، طبعة

(41) ابن السراج، بو بكر محمد بن السري بن سهل: الأصول في النحو،1/ 65، ت حقيق عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، لبنان – بيروت.

(42) السلجماسي. القاسم بن محمد بن عبد العزيز الأنصاري،المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع،ص 14 ،تحقيق علال الغازي، الرباط، مطبعة المعارف الجديدة 1980م.

(43) الجاحظ؛ عمرو بن بحر، البيان والتبيين،158/1،– تحقيق عبد السلام هارون – الهيئة العامة لقصور الثقافة ،مصر2003.

(44) انظر : لسان العرب مادة كر، والمعجم الوسيط.

(45) انظر: السيد علي محمد خضر: ظاهرة التكرار بين النحاة والبلاغيين، ص 12،المكتب العلمي للنشر 1997.

(46) البيان والتبيين،178/1.

(47) ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم :42/2، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف،مصر.و للمزيد انظر:

1- عبد الله بن محمد المعتز بالله ابن المتوكل: البديع في البديع،دار الجيل،ط 1، القاهرة 1990. حيث أفرد بابا كاملا للتكرار.

2- ابن رشيق، أبوعي الحسن بن رشيق، العمدة في صناعة الشعر ونقده،ت،محمد محيي الدين عبد الحميد،دار الجيل،ط5، 1981 م.

3- ضياء الدين ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر،132/2، تحقيق د.أحمد الحوفي،نهضة مصر، القاهرة.

4- د.محمد عبد المطلب :البلاغة العربية قراءة أخرى، مكتبة لبنان ناشرون،ط1،1997.

5- د. . حسن طبل: المعنى في البلاغة العربية، ص 49،ط1، دار الفكر العربي، القاهرة،1998.

(48) ابن جني، أبو الفتح عثمان ابن جني :الخصائص 157/1،تحقيق محمد علي النجار – الهيئة العامة للكتاب ط4 – 199.

(49) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 27،، تحقيق: الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، 2008.

(50) العدواني؛ ابن أبي الإصبع؛ عبد العظيم بن الواحد بن ظافر، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ت، الدكتور حفني محمد شرف،ط لجنة إحياء التراث الإسلامي، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، الجمهورية العربية المتحدة.

(51) ابن معصوم..

(52) انظر الديوان الأعمال الكاملة ج1،ص 350.

(53) السابق،ص137.

(54) السابق نفسه.

(55)السابق،ص338.

(56) السابق،ص383.

(57) السابق،ص482.

(58) السابق،ص394.

(59) السابق،ص396.

(60) السابق،ص349.

(61) السابق،ص364.

(62) السابق،ص365.

(63) السابق،ص370.

(64) السابق،ص362.

(65) السابق،ص370.

(66) السابق،ص371.

(67) السابق،ص343.

(68) السابق،ص337 و338..

(69) السابق،ص390-392.

(70) السابق،ص386.

(71) السابق،ص341.

(72) السابق،ص352.

(73) السابق،ص348.

(74) السابق،ص349.

(75) السابق،ص360.

(76) السابق،ص361.

(77) السابق،ص343.

(78) السابق،ص344.

المصادر والمراجع

1- أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة،دار الآداب، بيروت د.ت.

2- الأشموني:شرح الأشموني على الألفية ومعه حاشيةالصبان الأشموني،تحقيق: د.طه عبدالرؤوف سعد.المكتبة التوفيقية بالقاهرة،د.ت.

بسام قطوس ، سيمياء العنوان، ط1،وزارة الثقافة، الأردن،2001م.

بيرنارفاليط:النص الروائي مناهج وتقنيات، ترجمة:د. رشيد بنحدو، سليكي إخوان، ط1، 1999

5- الجاحظ؛ عمرو بن بحر، البيان والتبيين،158/1،– تحقيق عبد السلام هارون – الهيئة العامة لقصور الثقافة ،مصر2003م.

6- جمال الدين بن مالك، شرح الكافية الشافية،تحقيق د. عبدالمنعم أحمد هريدي. دارالمأمون للتراث، السعودية،طبعة ...

7- ابن جني،أبوالفتح عثمان:الخصائص، تحقيق محمد علي النجار – الهيئة العامة للكتاب ط4 – 199.

8- حازم القرطاجني،منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، 2008م.

9- د. حسن طبل،المعنى في البلاغة العربية،ط1، دار الفكر العربي، القاهرة1998م.

10- خليل أحمد خليل، معجم المصطلحات العربية، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1995م.

11- دادس أنفو، عتبات النص مقاربة نظرية، صحيفة المثقف، المغرب 11مايو 2014م.

12- رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث دراسة في المنجز النصي"1998م.

13-ابن رشيق، أبوعي الحسن بن رشيق، العمدة في صناعة الشعر ونقده،ت،محمد محيي الدين عبد الحميد،دار الجيل،ط5، 1981 م.

14- رضي الدين الاستراباذي:

- شرح الرضي على الكافية،تحقيق د. يوسف حسن عمر. منشورات.

- شرح شافيةابن الحاجب،تحقيق د. محمد نورالحسن وآخرين. دارالكتب العلمية، بيروت،طبعة 1975م.

15- روبرت دى بوجراند،النص الخطاب والإجراء، ترجمة د. تمام حسان. عالم الكتب القاهرة 1997م.

16- ابن السراج،أبو بكر محمد بن السري بن سهل، الأصول في النحو، تحقيق عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، لبنان – بيروت.

17- السلجماسي. القاسم بن محمد بن عبد العزيز الأنصاري،المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع،تحقيق علال الغازي، الرباط، مطبعة المعارف الجديدة، 1980م.

18- السيد علي محمد خضر، ظاهرة التكرار بين النحاة والبلاغيين، المكتب العلمي للنشر، 1997م.

19- ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق د.أحمد الحوفي،نهضة مصر، القاهرة.

20- د. عبد الحق بلعابد، عتبات – جيرار جينيت – من النص إلى المناص،الدار العربية للعلوم-ناشرون، منشورات الاختلاف2007م.

21- عبد الرزاق بلال، "مدخل إلى عتبات النص دراسة في مقدمات النقد العربي القديم"(2000) .

22- د. عبد العالي بوطيب،العتبات النصية بين الوعي النظري و المقاربة النقدية،جريدة العلم المغربية، (الملحق الثقافي)، السبت28 إبريل 2001 م.

23- عبد الله بن محمد المعتز بالله ابن المتوكل:البديع في البديع،دار الجيل،ط 1، القاهرة 1990م.

24- د.عبد المالك شهبون، عتبات الكتابة الروائية، دار الحوار للنشر والتوزيع سورية، ط1 ، 2009م.

25- عبد المجيد أزراقط ،التلقي في النقد العربي القديم وموقع المتلقي في الظاهرة الأدبية، . مجلة الآداب اللبنانية، ع 9 – 10 أكتوبر 1998م.

26- عبد المجيد علوي إسماعيلي، عتبات النص مقاربة نظرية ،نشر في أخبار الجنوب يوم 19 - 03 – 2012م.

27- عبدالنبي ذاكر، "عتبات الكتابة مقاربة لميثاق المحكي الرحلي"(1998) .

28- العدواني؛ ابن أبي الإصبع؛ عبدالعظيم بن الواحد بن ظافر،تحريرالتحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن،تد.حفني محمد شرف ،ط لجنة إحياء التراث الإسلامي، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، الجمهورية العربية المتحدة.

29- علي المتقي، انطباعات حول عتبات النص ليوسف الإدريسي، متاح على الشبكة، مدونة علي.

30- عمر حلي،"البوح والكتابة دراسة في السيرة الذاتية في الأدب العربي"(1998).

31- ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم: تأويل مشكل القرآن، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف،مصر.

32- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، إصدار مجمع اللغة العربية بالقاهرة، الطبعة الثالثة عام 1998.

33- د. محمد حماسة:

- الجملة في الشعر العربي،ص 32، مكتبة الخانجي بالقاهرة،ط1-1990.

- النحوالدلالة،ص233،دارالشروقالقاهرة،ط1 ، 1420/.2000

34- محمد خير البقاعي، نظرية النص، مجلة العرب والفكر العالمي.عدد(3) بيروت، 1988.

35- د.محمدعبدالمطلب، البلاغةالعربيةقراءةأخرى،مكتبةلبنانناشرون،ط11997م.

36- محمد عفيفي مطر،ديوان يتحدث الطمي للشاعر صدر ضمن سلسلة الأعمال الكاملة التي أصدرتها الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة2011م.

37- مصطفى سلوي، عتبات أم عتمات،جريدة العلم المغربية، (الملحق الثقافي) ، السبت 26مايو 2001م.

38- منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية- دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق، ط1990م.

39- ابن منظور جمال الدين ، لسان العرب، إعداد وتصنيف يوسف خياط، ونديم مرعشلي، دار لسان،العرب بيروت، د.ت.

40- ميشيل فوكو(حفريات المعرفة، ، ترجمة سالم يفوت، الدارالبيضاء، ط1986،1 م.

41- د.نصر حامد أبو زيد،مفهوم النص دراسة في علوم القرآن، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1998م.

42- د. يوسف الإدريسي، "عتبات النص بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر "الصادر عن منشورات مقاربات، المغرب سنة 2008م.

43- BERNAD, VALETTE, ESTHETIQUE DU ROMAN MODERNE, ED NOTHAN, 2EME, ED PARIS, 1993 ,P :P 148.

44- CLAUD, DUCHET, IDEOLOGIE DE LA MISE EN TEXTE IN LA PENSEE , N 215, 1980, P: 96.

45 - HENRI, METTERAND, LE DISCOURS DU ROMAN, ED P.U.F, PARIS, 1980, P: 15.

46- John Lyons, Introduction to theoretical Linguistics.p,10(Cambridg University Press 1968)..

47 -http://maamri-ilm2010.yoo7.com/t2838-topic

48 -http://maamri-ilm2010.yoo7.com/t2838-topic:

49-Gérard genette Seuils , éditions du seuil, paris, 1987

البناء السَّردي في مقامة العيد لابْنِ الْمُرَابِع الْأَزْدِي الأندلسي (ت 750هـ/ 1350م

البناء السَّردي في مقامة العيد لابْنِ الْمُرَابِع الْأَزْدِي الأندلسي (ت 750هـ/ 1350م)

*الأستاذة الدكتورة/ إنعام زعل القيسي

ملخص

تتناول هذه الدراسة مقامة العيد لابْنِ الْمُرَابِع الْأَزْدِي الأندلسي (ت 750هـ/ 1350م) ، من أدباء الأندلس في القرن الثامن الهجري/الرابع عشر الميلادي، التي يخاطب فيها الرئيس أبا سعيد فرج بن نصر حاكم مالقة، وهي تتَّخذ من الكدية محوراً لها. وتكمن أهميَّة هذه المقامة في تكامل عناصرها واقتصارها على موضوع واحد، دون النزوع إلى توليد الحكايات، وارتكازها على كثير من عناصر المقامة المشرقية. وتتناول هذه الدِّراسة مقامة الأزدي من منظور الدِّراسات السَّرْديَّة الحديثة؛ أي أنَّها عمدت إلى التَّحليل الوصفي الذي يفكك نص المقامة إلى مكوناته الأساسية، ويحلِّل هذه المكونات وعناصرها المختلفة، وذلك في إطار بنية الاستهلال، ومستويات السَّرد، والشخصيات، وبنية الزَّمن وازمن التاريخي والزمن الاجتماعي.

وكشفت الدراسة عن أن الأزدي حافظ على كثير من عناصر البناء السَّردي التقليدي للمقامة المشرقية، غير أنه أجرى تعديلاً واضحاً على بعض جوانب هذا الفن استجابة لما أملته عليه متطلبات الإبداع والتجديد في البناء السردي، فجاءت مقامته في هيئة قصة أندلسية الملامح من حيث المكان والزَّمان والأشخاص والأحداث. كما استطاع الأزدي أن يربط بنية المقامة بتاريخها الاجتماعي، وأن يقدم صورة للحياة الشعبية في غرناطة في مطلع القرن الثامن الهجري.

*وزارة التربية والتعليم بالمملكة الأردنية الهاشمية.

Abstract

The Narrative Construction in the Eid Maqam of Ibn al-Murabi' al-Azdi, al-Andalusi (d. 750 AH /1350 AH)

This study deals with the maqamah of Eid of Ibn al-Murabi' al-Azdi, al-Andalusi (d. 750 AH/1350AM), the writers of Andalusia in the eighth century AH / 14th century AD, in which he addresses President Abu Said Faraj bin Nasr of Malaga, and is based in al-Kudaya (begging). The importance of this residency lies in the integration of its elements and confined to a single subject, without the tendency to generate stories, and based on many elements of the eastern maqama. This study deals with the status of al-Azdi from the perspective of modern narrative studies; that is, it conducted a descriptive analysis that deconstructs the text of the maqama into its basic components, and analyzes these components and their various elements, within the framework of the structure of the narrative, levels of narrative, personalities, structure of time and historical time and social time.

The study reveals that al-Azdi preserved many elements of the traditional narrative construction of the eastern maqama, but he made a clear amendment to some aspects of this literary genre in response to what was dictated by the requirements of creativity and innovation in narrative construction, and came in the form of the story of Andalusia features in terms of space, time, people and events. Al-Azdi linked the structure of the maqama with its social history, and presented a picture of popular life in Granada at the beginning of the 8th AH./14th AD. Century.

أولاً– مدخل

لقد حظي الموروث السَّردي العربي في الأندلس باهتمامِ عددٍ من الدَّارسين؛ الذين اتَّجه بعضُهم إلى الكشف عن مناحي الحياة الاجتماعية والفكرية والسياسية والدينية والاقتصادية من خلال النُّصوص السَّردية بتجلِّياتها المختلفة؛ كالخرافة والسيرة والمقامة وغيرها، بينما اتجه آخرون إلى تفكيك النُّصوص السَّردية وتصنيفها واستنطاقها[1]، غيْرَ أنَّ أيَّاً من هذه الدراسات لم يلتفت إلى مقامة العيد لابْنِ الْمُرَابِع الْأَزْدِي الأندلسي (ت 750هـ/1350م)[2]، من أدباء الأندلس في القرن الثامن الهجري/الرابع عشر الميلادي، التي يخاطب فيها الرئيس أبا سعيد فرج بن نصر حاكم مالقة[3]، وهي تتَّخذ من الكدية محوراً لها[4].

وتكمن أهميَّة هذه المقامة في تكامل عناصرها واقتصارها على موضوع واحد، دون النزوع إلى توليد الحكايات، وارتكازها على كثير من عناصر المقامة المشرقية. وتتناول هذه الدِّراسة مقامة الأزدي من منظور الدِّراسات السَّرْديَّة الحديثة؛ أي أنَّها ستعمد إلى التَّحليل الوصفي الذي يفكك نص المقامة إلى مكوناته

الأساسية، ويحلِّل هذه المكونات وعناصرها المختلفة، وذلك في إطار بنية الاستهلال، ومستويات السَّرد، والشخصيات، وبنية الزَّمن.

قد جاءت هذه المقامة في شكل قصة قصيرة بطلها رجل مُكْدٍ من بني ساسان، أحكم التحيُّل وقصر همَّه على الحصول على أضحية (كبش) من الأمير أبي سعيد فرج بن نصر حاكم مالقة، وقد جاءت بمجملها حيلة تفسر حياة رجل مكدٍ، وما يقابله فيها من مآزق ومصاعب شتى، في أسلوب مبني على السجع مثلها في ذلك مثل المقامات الأندلسية[5].

ثانياً– بنية الاستهلال

لقد حرص المقاميون عامة على النمط التقليدي السَّردي في افتتاح مقاماتهم بجملة الاستهلال السَّردي: " حدَّث، أو أخبر أو حكى" أو ما شابهها[6]، فقد افتتح الهمذاني أكثر مقاماته بجملة الاستهلال السَّردي: " حدثنا عيسى بن هشام ..."، ثم أسند مهمة الرواية إليه ليقوم بطله في مقاماته أبو الفتح الإسكندري بسرد حكايته[7]. كما افتتح الحريري مقاماته بجملة الاستهلال السَّردي: " حدَّث وحكى وروى، وأخبر الحارث بن همام..."[8].

أما "الْأَزْدِي" فقد افتتح مقامته بجملة الاستهلال السَّردي: " يقول" [9]، وأسند الرواية إلى نفسه التي رمز إليها بلقب "شَاكِرِ الْأَيَادِي"، وخوله بعد أداء دوره راوياً مجهولاً يفتتح المقامة ثمَّ يترك مهمة الرّواية لراويته " شَاكِرِ الْأَيَادِي "، الذي وثق به وأسند إليه المهمة، وبذلك ينفتح العالم السَّردي للمقامة، كما فعل الهمذاني والحريري[10].

ومن الواضح أنَّ الكاتب يُفوِّض راوياً كُلِّي العلم مجهول الشَّكل، راوياً موضوعيَّاً ليقوم بتدشين السَّرد وتقديم الرَّاوي شَاكِرِ الْأَيَادِي الذي يقوم بإكمال السَّرد. ومن المهم هنا التَّأكيد على أنَّ الرَّاوي الكلي العلم المخوَّل بتقديم العمل هو الكاتب؛ لأن رؤيته عندئذ ستكون رؤية الْأَزْدِي نفسها.

وتبدأ مقامة العيد بجملة الاستهلال السَّردي التي يفتتح بها الرَّاوي المجهول مقامته، وتأتي هذه الجملة أول جملة في المقامة، باختصار شديد وبصيغة الفعل المضارع " يقول"، ولقد حرص الْأَزْدِي كلَّ الحرص على التّخفِّي وراء جملة الاستهلال السَّردي، في أول المقامة، فلم يكشف عن هويته ليقوم بمهمته، ثم ينسحب. إنَّ مهمَّة هذا الرَّاوي الحقيقي للمقامة هي افتتاح المقامة، وتقديم الرَّاوي المعلوم للمقامة " شَاكِرِ الْأَيَادِي " الذي يتولَّى أيضاً مهمة البطولة في المقامة وسرد حكايته، وهو أمر يتطلب " ترتيب مكونات العالم الفني للمقامة، فيستعيد واقعة شارك فيها، ويركز اهتمامه حول شخصيَّة مركزيَّة تكون محوراً للوقائع [11].

وهكذا، يقف الرَّاوي المجهول الذي تنحصر مهمته في افتتاح النص، وكأنِّي به شخصيَّة ورقيَّة أو لفظيَّة على حدِّ تعبير — رولان بارت– في مقامته مُتخفِّياً في أول المقامة، ولا يكشف عن نفسه أو شخصيته أو هويته ليقدِّم الرَّاوي المعلوم لمقامته، وهو شَاكِرِ الْأَيَادِي، الذي يتكفَّل بالسَّرد وتقديم الشَّخْصيَّات، كما يقوم بدور الرَّاوي المعلوم وبطل المقامة في آن واحد كما أشرت، ويتولَّى أمر رواية الحكاية، وهو دور يتطابق مع أدوار الرواة المعلومين عامة في المقامات التي التزمت البنية التقليدية للمقامة، فهو دون غيره من يتكفل بإنجاز جميع المهمات

الأساسيَّة فيما بينها رسم فضاء المقامة، والمشاهد والوقائع، وفي تشكيل نسق الحكاية المتتابع، إضافة إلى مهمة الوصف والتعليق الذي تتزين بها، أو تأتي للتعليل والتحليل، وهو يشارك في الأحداث والوقائع مما يتيح له أن يتدخل في سيرورتها ببعض التعاليق أو التأملات التي تكون ظاهرة أو ملموسة، فهو شاهد عيان لمجريات الوقائع[12].

ومهما يكن من أَمرٍ، فإن جملة الاستهلال السَّردي في مقامة العيد " يَقُولُ شَاكِرِ الْأَيَادِي " التي جاءت بصيغة الفعل المضارع، تهدف إلى الكشف عن واقعة حدثت في الماضي وإسناد الخطاب إلى نفسه على حد قوله " أَني دخلتُ في هَذِهِ الأَيَّامِ دَارِي "، وهو أمر يفيد الرَّاوي كثيراً، ويظهره بمظهر الثقة الذي لم يأتِ بروايته من فراغ؛ فهو راوٍ ثقة قد عاش تجربة حياتية صادقة مرَّ بها، وأصبح بطل الحكاية، فهو جدير بالتصديق والقبول؛ مما سيجعل الحديث عن البطل ومعاناته، وعن أبي سعيد فرج بن نصر ومكانته حديث ثقة[13].

ومن هُنَا يمكن القول إنَّ مستويات السَّرْد في مقامة العيد تتضمَّن كاتب النَّص والرَّاوي الكُلِّي العلم ذا الملامح المجهولة، ثمَّ الرَّاوي المسمَّى الذي يسمح بدوره لغيره بتقديم معلومات جديدة. كما أنَّ إسناد الخطاب في جملة الاستهلال السَّردي يفيد في فتح الأبعاد السَّردية في ذهن المتلقي، وينقل المروي له إلى عالم الخيال السَّردي، ويهيئه نفسياً وعاطفياً وشعورياً للاستماع إلى ذلك الخطاب والثقة به وحفظه ثم روايته؛ إضافة إلى أن الأزدي يصنع الحكاية ويسوقها على لسان غيره، للإيهام بالصدق ومشاكله الواقع، مما يعد وسيلة فنية تسهم في تثبيت الحكاية وتشهد على صحتها، وتبرئ المؤلف من تهمة الوضع، وتلقي العهدة على من نقل عنه.

ثالثاً– مستويات السَّرد

إذن إنَّ جملة الاستهلال السَّردي التي افتتح بها ابن مرابع الأزدي مقامته "يقول" تدل بوضوح على أن المستوى الأول في السَّرد جاء من الرَّاوي المجهول، الكُلِّي العلم الَّذي تخفَّى وراء القول، في جملة الاستهلال السَّردي، فيما يظهر الرَّاوي المعلوم " شَاكِرِ الْأَيَادِي" مشاركاً في الحكاية وشاهداً على مجرياتها، ومتكفّلاً بمهمة تقديمها، كما ترَّسبت في ذاكرته ووعيه وقد جعل هذه الوقائع والأحداث تتنامى شيئاً فشيئاً أمامه لأنه جزء منها، وجسَّدها لتلقي الضوء على شخصيته بصفته بطل المقامة.

أمَّا المستوى الثاني من السَّرد فهو البطل راوياً، حيث يقوم الرَّاوي المجهول بتقديم راوي المقامة وبطلها " شَاكِرِ الْأَيَادِي "[14]. ويختفي الراوي المجهول عن مسرح الأحداث، وقد تحوَّل البطل هنا إلى راوٍ يروي ما حدث معه وهو أمرٌ يوافق ما درج عليه الأبطال في المقامات من رواية ما حدث معهم، للشخصيَّة التاريخية أبي سعيد فرج بن نصر مما وقع له ومما شاهده عياناً، ومما سمعه عن قرب حول مكانة أبي سعيد فرج بن نصر، وليس ما حدث مع الآخرين، وهو أمر يميز هذه المقامة عن غيرها.

إذن المستوى الثاني من السَّرد هو البطل راوياً، حيث يقوم الرَّاوي المعلوم "شَاكِرِ الْأَيَادِي " بتقديم نفسه وتولي مهمة سرد حكايته إلى جانب بطولته دون أن يصمت حتى نهاية المقامة، وهو أمر يخالف مرَّة أخرى ما درج عليه المقاميون من صمت الرَّاوي[15].

ويجدر الذِّكر أنَّ الاستهلال السَّرْدي في مقامة العيد من حيث المعلومات لا يختلف عن سائر المقامات العربيَّة؛ إذْ يُحدَّد مكان ابتداء أو انطلاق الحكاية، وهو هُنا " دار شَاكِرِ الْأَيَادِي" في مالقة، يقول: " وذلك يا معشر الأَلِبَّا، والخُلَصاء الأَحِبَّا، أَني دخلتُ في هذه الأَيام داري، في بعض أَدْواري، لأقضي من أخذ الغَداءَ أَوْطاري، على حسب أَطواري، فَقَالَتْ لي ربَّة البيت: لِمَ جِئت،وبما أَتَيْت، قلتُ جيتُ لِكذا وكذا فهات الغَدَا ..."؛ لكنه لا يستغرق في وصف هذا المكان، وإنَّما يُعطي أهمية للبطل ويبدأ تدريجياً بوضع البطل أمام المتلقي؛ فهو – يلقب بـ "شَاكِرِ الْأَيَادِي ، و" ذاكر فخر كل نادي، وناشر غُرر الغُرَر للعاكف والبادي، والرايح والغادي"، هذه بعض سمات البطل التي يقدمها مرَّة واحدة، وفي اختياره اسم الفاعل " شاكر، وذاكر وناشر " دلالة على حرصه على تجدد حدوث أفعاله المتمثلة في الشكر والذكر والنشر في جميع الأزمنة، وفوق ذلك يحدث الناس بحديث هو من الأحاديث التي لم تتفق إلا لمثله ولا ذكرت عن أحد قَبْله على حد قوله، وهذه الصفات تندرج بضمن السِّمات القارَّة التي يتمتع بها أبطال المقامات كالفصاحة والبلاغة، وأحياناً الخبث والدَّهاء والميل إلى التَّكدي والاستجداء، بيد أنَّ هذه السِّمات قد تختلف قليلاً ممَّا يجعل مقامة الأزدي مختلفة إلى حدٍّ ما.

ويرسم الرَّاوي المعلوم الذي يقوم بالبطولة أيضاً، وهو شَاكِرِ الْأَيَادِي الفضاء المكاني والزماني للمقامة، ويمهِّد للحكاية ، ويسرد حوادث المقامة ووقائعها بنفسه، ولما كان هذا الرَّاوي كُلِّي العلم فإنه يمكن أن يسمِّى المؤلف الضِّمني، وهو يحذو في ذلك حذو كثير من المقامين الذين يبتدعون راوياً لأداء هذه المهمَّة، ومن ثمَّ يصبحُ الرَّاوي مسؤولاً عن سرد حكاية المقامة، وبناء عالمها المتَخيَّل تبعاً لحلوله داخل نصِّ المقامة، في حين يبقى المقامي خارج النصِّ. إنَّ الرَّاوي الكُلِّي العلم يترك المجال للرَّاوي المعلوم لإكمال السَّرد، ويأخذ الرَّاوي/ البطل " شَاكِرِ الْأَيَادِي " الموقف الذي ارتضاه له الْأَزْدِي، وهو أن يقدم رؤيته الخاصة ووعيه الخاص بالأنا و الأحداث في مدح القائد أبي سعيد فرج بن نصر واستجدائه للحصول على أضحية.

رابعاً– الشخصيات

تشكِّل الشخصيات في المقامة حجر الزاوية، إذ ترتبط بها الأحداث ارتباطاً وثيقاً، ودونها لا يمكن أن يتشكل البناء السَّردي، فالأحداث نقل وتصوير لما يحصل مع الشخصيات، داخل الخطاب السَّردي، ومن هنا تكتسب الشخصيات في أي عمل سردي أهمية كبيرة؛ ذلك أن " التيبولوجيات المضمونية تعتمد في إقامة تصنيفها على الصلة الوثيقة بين الشخصيات والأحداث، باعتبارهما المكونين الأساسيين للسَّرد، وذلك أنه ليس هناك شخصيَّة خارج الحدث، كما أنه ليس هناك حدث بمعزل عن الشخصيَّة" [16]، وتشكل الشخصيَّة مستوى وصفياً لا غنى عنه لفهم الأحداث الواردة في السَّرد.

لقد أدخل الْأَزْدِي في نسيج مقامته بعض الشخصيات ذات الوجود التاريخي، مثل شخصيَّة أبي سعيد بن نصر، إضافة إلى الشخصيات الخيالية الأخرى، مثل شخصيَّة شَاكِرِ الْأَيَادِي/الرَّاوي الذي نهض بدور البطل، وغيرها وهي شخصيات تمثِّل أنماطاً فنية تراثية شاعت في المقامات العربية.

ومهما يكن من أمرٍ، فإنه يمكن تقسيم شخصيات مقامة الْأَزْدِي إلى فئتين من خلال الدَّور الذي تقوم به في النص، ووفق المساحة المخصصة لها في المقامة:

1– الشخصيات المركزية/الرئيسة

تعد الشخصيات المركزية أو الرئيسة هي تلك الشخصيات التي تقوم بدور الرواية أو البطولة أو هما معاً، أو تنهض بدور مهم في الحكاية ويقدمها النص بتفصيلات دقيقة تمكِّن المتلقي من رسم صورة واضحة لها[17]، وأول هذه الشخصيات هي شخصيَّة شَاكِرِ الْأَيَادِي/البطل، الذي يمثل الشخصيَّة التي تدور حولها الأحداث والرَّاوي لها في استهلال المقامة، فهو الحامل لرؤية المؤلف الذي يسعى إلى مدح الرئيس أبي سعيد بن نصر، واستمناحه وطلب أضحية منه، إنه شخصيَّة محورية، تدور في فلكها الشخصيات الأخرى الرئيسة والثانوية والأقل أهميةً، وترتبط بالأحداث ارتباطاً وثيقاً.

وتبدو شخصية شَاكِرِ الْأَيَادِي/ الزوج غير قادرة على الوفاء بالتزاماتها الاجتماعية المتمثلة بمستلزمات العيد الأساسية، فهو يتهرب من مسؤولياته العائلية، كما أنه لا يستطيع اختيار الكبش الصحيح، وعندما يختاره لا يعرف ماذا يعمل به ثم أن الزوجة هي التي تصدر المديح ، ويزعم أن زوجته عديمة المعرفة.

وهو يمتلك القدرة والموهبة الأدبية الفذة التي تمكِّنه من إتيان طرائق التعبير والتأثير في المتلقين، والاستحاوذ على انتباههم، وإشغالهم بعذوبة قوله، يقول: " اسمعوا مني حديثاً تَلَذَّهُ الأَسماع، ويَسْتَطرفه الاستماع، ويشهد بحسنه الإجماع، ويجب عليه الاجتماع، وهو من الأحاديث التي لم تتفق إلا لمثلي ولا ذكرت عن أحد قَبْلي "[18]، ويتناص هذا الوصف – إلى حدٍّ كبير– مع ما وصف به أبو الفتح الإسكندري من أنه" رجلُ الفصَاحَةِ يَدْعُوها فَتُجيبُه، والبلاغةِ يأمُرُها فَتُطيعُهُ"[19].

لقد خلع عليه الْأَزْدِي صفات البلاغة والبيان وانطلق هذا الوصف من منطق التوافق بين الشخصيَّة وملفوظها، لأنه يريد أن يوظف هذه الإمكانات التعبيرية والبلاغية التي تمتلكها شخصيَّة البطل لخدمة هدفه الأصلي وهو الاستمناح ومدح الرئيس أبي سعيد فرج بن نصر.

وهو ضعيف الشخصية وله بنية نفسية سيكولوجية هشة بدليل أنه يخاف من زوجته، يقول: " وأنا أجد من خَوْفها، ما يجد صغار الغَنَم من الذِّئاب". هذا دون أن ننسى، في نفس السياق، دائما أن هذا المكدي معيل أي له عيال، وهو وولده وابنته وزوجته مغلوب على أمرهم لقلة ذات اليد: " ضمت بنتها وولدها وولولت ..."[20]، إضافة إلى معاناة هذه الأسرة من غياب التفاهم والتناغم والانسجام بين أفرادها.

إن هذا الوصف يدل على أنَّ هناك توحداً بين الرَّاوي والبطل داخل نفسية شَاكِرِ الْأَيَادِي، اللذين قدَّمهما الرَّاوي الكُلِّي العلم؛ أي بين الرَّاوي المعلوم والبطل في الموقف والرؤية، وتجدر الإشارة هنا إلى أنَّ هذا التوصيف للبطل إنَّما هو وسيلة فنيَّة تشير إلى قدرة البطل الفائقة على النَّظر في الأمور، فضلاً عن إشارتها إلى أنَّ من يتمتع بهذه الصفات لا بُدَّ أن يكون ثقةً من جهة وذا رؤية ثاقبة للأمور من جهةٍ أخرى؛ أي أنَّ ما يُقدِّمه يجب أن يصدَّق حتَّى لو لم يكن صادقاً من النَّاحية الموضوعية بقطع النَّظر عن الصِّدق التَّاريخي.

إنَّ ما أودُ الانتهاء إليه هنا أنَّ القدرة اللغوية وشعريتها وفراداتها تُهم القارئ بأنَّ ما يقال في وصف حاله مُصدَّق، فاللغة كالمكان وغيره من عناصر التشكيل السَّردي تقوم بوظيفة جمالية إيهاميَّة زيادة على دورها البارز في تجسير الهُوَّة بين المبْدع والمتلقِّي.

وهو يطوف السِّكك والشَوارِعَ، ويجوبُ الآفاقَ، ويسأل الرِّفاق، ويخترقُ الأَسواق، ويقتحم زَريبة بَعْدَ زَريبة بحثاً عن أضحية تحظى برضا زوجته، إلى أن وصل إلى مجزرة القّصَّاب، يقول: " فَلَم يسعني إلا أَن عدوت أطوف السِّكك والشَوارِعَ، وأُبادر لما غَدوتُ بسبيله وأُسارع، وأجوبُ الآفاقَ، وأسِل الرِّفاق، وأخترقُ الأَسواق، وأقتحم زَريبة بَعْدَ زَريبة، وأَخْتَبِر مِنْها البعيدة والقريبة، فما اسْتَرْخَصْتُه اسْتَنْقَصْتُه، وما اسْتَغْلَيته اسْتَعْلَيته، وما وافق غرضي، اعْتَرَضني دونَ عدمِ عَرْضي ... إلى أن مررت بقصّاب في مَجْزَره..." [21].

ولاشك أن عدم معرفة البطل بالأسواق وجهله بالأضاحي نتيجة ضيق خبرته وسطحية وعيه بذاته وبالحياة، مما أدَّى إلى معاناة كبيرة واضحةٍ في سلوكه، وفي تحمله زوجته سليطة اللسان، وفي سعيه للوصول إلى هدفه وتحقيق أمنيته وهي الحصول على أضحية مناسبة من أبي فرج بن نصر.

لقد رسم الْأَزْدِي أبعاداً مختلفة لشخصيَّة شَاكِر الْأَيَادِي، ووصف الأثر النفسي والجسماني الذي أصابه عندما خرج من بيته بحثاً عن أضحية لا يملك ثمنها، وما تلا ذلك من معاناة بما يسمح بالاقتراب من تفاعلات الشخصيَّة وتحولاتها الداخلية والنفسية. ويمكن إدراك أبعاد الشخصيَّة نتيجة لتفاعلها مع الحدث، مما يؤدي إلى تحولات ملموسة عن الصورة التي قدمت عليها شخصيَّة البطل في بداية المقامة.

لقد تفاعلت شخصيَّة البطل/ الرَّاوي مع الأحداث وتطورت عبر مراحل المقامة المختلفة تطوراً ملحوظاً، ابتداءً من خروجه بحثاً عن أضحية، وسعيه في الأسواق، ولقائه بالقصاب، وما تلا ذلك من فرار التيس، ويكشف ذلك عن معاناته الكبيرة في رحلة البحث الشاقة.

أما الشخصيَّة الرئيسة الثانية فهي شخصيَّة زوْجة الرَّاوي شَاكِر الْأَيَادِي، التي جاءت ناجزة جاهزة، فهي تَصِفُ ما ترى بأسلوبها ومن خلال وَعْيها الخاص، من حيث نظرتها إلى زوجها/ البطل[22]. وهي امرأة تعد ركيزة رئيسة في الأسرة الأندلسية، إذ هي محافظة على القيم الاجتماعية والدينية، ومتشبثة بالأصول، وهي امرأة غيورة من " الجارة " التي " فكَّر " زَوْجُهَا " في العيد، وَنَظَرَ في أسبابِ التَّعييد، وَفَعَلَ في ذَلكَ ما يستحسنه القريب والبعيد"؛ وهو على خِلاف زوجها " شَاكِر الْأَيَادِي " الذي اتهمته بأنه قد نسيَ ذكرَه، وَمحَاه من باله، ولم ينظر إليه نَظْرة بعين اهتِباله " وعيدُ الأَضحى في اليد والنّظر في شراءِ الأُضْحية اليوم أَوفق من الغَد"[23].

وهي امرأة تعين الزمن على زوجها، وتفرض عليه ما لا طاقة له به، وهي كثيرة الصراخ والشكوى، فعندما يدخل زوجها ناوياً تناول الغداء، تبدأ بالصراخ والشكوى، تقول: " لِمَ جِئت، وبما أَتَيْت، قلتُ جيتُ لِكذا وكذا فهات الغَدَا، فَقَالَت لا غَدا لَكَ عِندي اليوم، ولو أَوْدى بِكَ الصَوْم ..." [24].

وعندما يرد عليها الزوج بكلام مسجوع بليغ، يقول مخاطباً إياها: " صَدَقْتِ، وبالحقّ نَطَقْتِ، بَارَكَ اللهُ فيك، وشكر جميل تحفِّيك، فلقد نَبَّهتِ بَعْلِك لإقامة السُنَّة، ورفعت عنه من الغَفْلة منّة، والآن أسيرُ لأَبحثَ عما ذكرت، وأنظر في إحضار ما إليه أشرتِ، وَيَتَأَتّى ذلكَ إن شاءَ الله بسَعْدك،وتنالين فيه من بلوغ الأمر غاية قصدك، والجدّ ليس من الهزل، والأُضْحية للمرأَة وللرجل الغَزِل "[25].

وتواصل الزوجة كلامها الغاضب، وتهاجم زوجها بأن زوج سيئ يفضل التسكع والسهر مع أصحابه من بني ساسان الذين يمثلون الطبقات الدنيا من المجتمع، وهي تقول: " دَعْني من الخرافات، وأخبار الزَّرافات،

فَإنَّك حُلو اللسان قليل الإحسان، تَخِذْت الغربة صحبتك إلى ساسان، فتهاونتَ بالنِّسا، وأَسَأْت فيمَن أسا، وعُوِّدت أكل خُبْزك في غير مَنديل، وإيقادِ الفَتيل دون قَنْديل، وسُكْنى الخان، وعدم ارتفاع الدُّخان، فما تقيم مَوْسِماً، ولا تعرفُ لهُ مَيْسِماً، وَأَخَذْت معي بذلك بطويل وعريض، وكلانا في طَرَفي نَقيض "[26].

وهي تظهر مرة أخرى في نهاية المقامة، وهي تبوخه على غباوته وجهله؛ لأنه فشل في الحصول على أضحية مناسبة، تقول له: " أُخْرُج عَنِّي يا لَكِع، فَعَلَ اللهُ بِك وَصَنَعْ، وما حَبَسَكَ عنْ الكِباشِ السِّمان، والضّأْن الرَّفيعة الأَثْمان، يا قليلَ التَّحصيل، يا من لا يعرف الخِياطة ولا التَفْصيل، أدلُّك على كَبْشٍ سَمين، واسِعَ الصَدْر والجَبين ..." [27].

وعندما يسألها أن تدله على هذا الكبش العظيم، تشير الزوجة إلى وجوده عند الرجل العظيم أبي سعيد ابن نصر، الذي يتحدث عنه الأزدي في نهاية المقامة: " قَالَتْ عند مولانا، وَكَهْفِنا ومَأْوانا، الرئيسُ الأَعلى، الشِّهاب الأَجْلَى، القمرُ الزَّاهر، الملك الظَّاهر، الذي أعزَّ المسلمين بِنِعْمَتِه، وأَذَلَّ المشركين بِنِقْمَته" [28]. وهي تبدو هنا محفزة وقوة دافعة للزوج من أجل استمناح الرئيس أبي سعيد فرج بن نصر ومدحه لتحقيق طموح الزوجة بالحصول على أضحية مناسبة على مثال أضحية الخطيب التي أشارت إليها. كما أن سؤال الراوي زوجته عن الرجل جاء تعبيراً عن شغفه ورجائه وتشوقه إلى معرفته، وهو سؤال يوهم بجهل الرَّاوي / البطل، كأنه لا علم له به، ذلك أن التعرُّف على شخصية القائد الذي سيوفر الضحية المرغوب فيها، هو " انتقال من الجهل إلى المعرفة"[29]؛ ويتخذ جوابها أهمية تكميلية عضوية في ختام المقامة، إنه يخفي هوية الرئيس أبي سعيد فرج بن نصر ويهدف إلى المفاجأة والدهشة، وهكذا يظهر عنصر التعرُّف عليه شديد الاتصال بالحكاية، وعنصراً مهم في البناء السَّردي للمقامة[30].

أما الشخصية الرئيسية الثالثة فشخصيَّة " القَصَّاب " الذي كناه أيضاً بـ " أبي أويس"، فهو " قد شدَّ في وسطه مِئزره، وَقَصَّر، أثوابه حتى كشف عن ساقيه، وشَمَّر عن ساعديه حتى أبدى مِرْفَقيه "[31]. وهو يتعامل بحزم وإتقان مع ما لديه من أضحيات، فبين " يديه عَنْزٌ قد شدَّ يديه في رَقَبته، وهو يجذبه وَيَبْرُك، ويجرُّه فما يتحرَّك، ويروم سَيْره فيرجع القهقري، ويعود إلى وَرا، والقصَّاب يشد إزاره، خيفة من فِراره"[32].

وهو يتقن فن مهنته بمحاولة استمالة مرتادي السوق عن طريق المناداة على ما لديه من أضحيات، وامتداح محاسنها، وإظهار فضائلها، يقول عن الأضحية التي وجدت قبولاً لدى شَاكِرِ الْأَيَادِي: " ما أشدَّه وما ألذَّه، وما أصدَّه، وما أجدَّه، وما أكثره بشَحْم، وما أطيَبه بلحم، الطَّلاق يلزمه، إن كان عاين تَيْساً مثله أو أُضْحِية تشبه قلبه، أضحية حَفِيلة، ومِنحة جَليلة"[33].

كما أنه يمتلك المهارات اللازمة لإقناع المشتري، مثل شَاكِرِ الْأَيَادِي بشراء الأضحية، من خلال تقديم تسهيلات في الدفع، فهو يمهل دفع الثمن، ويبيع نسيئة بعد حول، يقول مخاطباً شَاكِرِ الْأَيَادِي: " تضمن لي فيه عشرين ديناراً، أقبضها منك لانقضاءِ الحول دُنَيِّراً دُنَيِّراً، قُلتُ إنَّ هذا لَكثير، فاسمح منه بإحاطة اليسير، قال والذي فَلَقَ الحَبَّة، وبرَّأَ النَّسْمة، لا أنقصك من هذا، وما قلت لك سِمْسِمة، اللهم إن شئت السّعة في الأَجل، فأَقضي لك ذلك دون أَجل"، وقد فجلبني للابْتِياع مِنه، الإنساءُ في الأَمَد"[34]. وقد شجع شَاكِرِ الْأَيَادِي "

الإنساءُ في الأَمَد"، على شراء التيس على الرغم من ارتفاع ثمنه، وضيق ذات يده: " وغلبني بذلك فلم أفتقر منه لرأي والد ولا وَلَدْ، ولا أحوجت نفسي في ذلك لمشُورَةِ أَحد"[35].

وهو رجل يستغل حاجة شَاكِرِ الْأَيَادِي إلى ابتياع أضحية، وضيق ذات يده، فيرفع ثمن التيس، ولا يقبل تيسير الثمن، يقول: " قَالَ تضمن لي فيه عشرين ديناراً، أقبضها منك لانقضاءِ الحول دُنَيِّراً دُنَيِّراً، قُلتُ إنَّ هذا لَكثير، فاسمح منه بإحاطة اليسير، قال والذي فَلَقَ الحَبَّة، وبرَّأَ النَّسْمة، لا أنقصك من هذا، وما قلت لك سِمْسِمة، اللهم إن شئت السّعة في الأَجل، فأَقضي لك ذلك دون أَجل، فجلبني للابْتِياع مِنه، الإنساءُ في الأَمَد، وغلبني بذلك فلم أفتقر منه لرأي والد ولا وَلَدْ، ولا أحوجت نفسي في ذلك لمشُورَةِ أَحد، وقلت قد اشتريته منك"[36].

وهو يضمن حقه بتوثيق البيع وسَداد الثمن لدى كاتب المواثيق: " فاشدُدْ وثاقه، وهلُمَّ لنعقد عليه الوَثاقة، فانْحَدَرت معه لدكان التَّوثيق، وابتدرت من السَّعة إلى الضِّيق، وأَوْثَقَني بالشادّة تحت عَقْد وَثيق"[37].

ولعل هذه الشخصية – وإن كانت بلا اسم– أعطت المتلقِّي انطباعاً بأهميَّة الشَّخصيَّة المحورية، كما أنَّها جعلت الرَّاوي متأثراً برؤيتها متابعاً لمسيرتها، فقامت هذه الشَّخصيَّة الثَّانوية بدور وظيفي بوصفه يشكِّل واسطةً لتأجيج الموقف بين الزوج والزوجة التي لم ترض عن تلك الأضحية التي ابتاعها زوجها منه؛ مما أسعف الزوجة في الولوج في مدح الشخصية الكبرى، شخصية القائد أبي سعيد فرج بن نصر، الذي لديه الكبش الذي تبحث عنه.

أما الشخصيَّة الرئيسة الثالثة فهي محور النَّص ونواته الرئيسة، بل إنَّها العلَّة السَّرْديَّة الرئيسة التي من أجلها وُجد السَّرد واكتسب مشروعيته، واستمرَّ على النحو الذي جاء عليه، إنَّها شخصيَّة أبي نصر بن فرج الممدوح، وهي شخصيَّة تاريخية، ظهرت من خلال الصورة المقتضبة التي رسمتها له زوجة البطل/ الراوي، وتنبثق من كونه " مولانا، وكَهْفِنا ومَأْوانا، الرئيسُ الأعلى، الشِّهاب الأَجْلَى، القمرُ الزَّاهر، الملك الظَّاهر، الذي أعزَّ المسلمين بِنِعْمَتِه، وأَذَلَّ المشركين بِنِقْمَته"[38].

ولصورة الممدوح جانبان، أولهما في حال السلم، فهو الذي" أعزَّ المسلمين بِنِعْمَتِه " وينطوي هذا التعبير على دلالات متعددة منها أنه مشيِّد المباني، وحامي الذِّمار والمغَاني، ومُقِيم الحكم العادل، ومُحقِق النجاح المضمون، والمبادِر إلى الفضل، ومُصلح شأن الرَّعيَّة، وما إلى ذلك من أمور السلطان. وثانيهما في حال الجهاد، فهو الذي " أَذَلَّ المشركين بِنِقْمَته "، وينطوي ذلك على جَمعَ الجُيُوش لتكون لهُ بِذلِكَ عِنْدَ اللهِ حُجَّةً، تقْضِي على الشِّرك بالتَّدْمِيْر والهُلْكِ، وإباحَة حَرَمَه، واسْتَبَاحت حُرَمَه، وردِّ ديار الشِّرك عاليها سافِلها، وغير ذلك.

وهنا سانحةٌ لا بدَّ من الإشارة إليها، وهي أنَّ الوصف الذي نقرأه يشكِّل رؤية ذاتيَّة قد لا تتفق مع الواقع التَّاريخي، وبقطع النَّظر في تاريخيَّة الشَّخصيَّة، فإنّ البُعد الذَّاتي يغلب على البُعد الموضوعي، وأنَّ الصِّدق هنا صدق فنِّي يتمثَّل في قدرة الرَّاوي على إقناع المتلقِّي بامتلاك القائد سمات فريدة متميزة، وقد أسعفه في ذلك – كما سنرى– الاستخدام الشعري للغة تجسيماً وتشخيصاً.

وقد شهدت هذه الشخصيَّة تطوراً كالتطور الذي حصل للشخصيتين الأخريين، فإن الحديث عنها بهذه الصيغة يجعلها شخصيَّة رئيسة؛ ذلك أنَّ مدحها وإعلاء شأنها والحديث عن جهودها في خدمة الرعية وإذلال المشركين هو محور النَّص.

2- الشخصيات الثانوية

يقصد بالشخصيات الثانوية تلك الشَّخْصيات التي تؤدي دوراً ثانوياً ثم تختفي عن مسرح الأحداث، "وهي موجودات نصيَّة لازمة لتكوين المشهد السَّردي، دون أن يكون لملامحها الخاصة أية أهمية"[39]؛ ولذلك لم ينشغل الْأَزْدِي بإطلاق اسم على بعضها، أو التفصيل في سماته النفسية أو الشكلية إلا بمقدار ما يخدم النص، بيْد أنَّ بعضَ هذه الشخصيات تضيء الشَّخصيَّة الرئيسة، وتفيد في عمليات الاسترجاع أو التَّمهيد الاستباقي.

وأول الشخصيات الثانوية هي شخصية الفَخَّار، وهو الذي يصنع الفخار، وهو شخص قد أظهر غضبه وانفعاله الشديد نتيجة ما أحدثه التيس من دمار وتكسير للطَّواجنِ والقُدور في دهليز الفخَّار، فهو " حين شَرَد، خَرَجَ مِثْلَ الأَسَد، وأوقع الرَّهَج[40] في البَلد، وأضرَّ بكل أحَد، وَدَخَلَ في دهليز الفخَّارة، فَقَامَ فيهِ وقَعَد، وكان العمل فيه مَطْبوخاً ونيّاً، فَلَمْ يترك منه شيئاً"[41].

ولما كان هذا الفخار مصدر معيشَته، وبهِ اسْتَقَامَتْ عِيشَت، فإنه خرج من دَهْليزه " ولهُ هَدير وهَزِيز، وهوَ يقولُ منْ صاحِبُ العَنْزِ المشُوم، ولا عَدِم به الشُّوم، إن وقعت عليه عيني، يرتفع الكلام بينه وبيني "[42]، وقد ذهب إلى المحتسب وأكثر عنده بشَاكِر الْأَيَادِي التَّشكِّي، وجلس قبالته يَبْكي، وقد أخذ المحتسب بشكواه، وأمر بإحضار شَاكِر الْأَيَادِي، وإحالته إلى أمين السوق لضمان مال الفخار.

أما الشخصيَّة الثانوية الثانية فهي شخصيَّة الأَمين، وهو هنا رئيس طائفة الفَخَّارين[43] الذي أُحْضِرَ إلى مكتبه شَاكِر الْأَيَادِي، الذي أسند إليه تهمة أرسال التَّيس للفساد، نتيجة عدم أخذه ميثاقه، وتشديد وثاقه، فدافع عن نفسه بأنه شَرَدَ، ولم يدرِ كيفَ وَرَد، غير أنه حكم عليه بتجريده ، أو يضمن ما أفسده التيس[44].

أما الشخصية الثانوية الثالثة فهي شخصية الشرطي، الذي يتمثل دوره في تجريد المذنبين من الباعة ومرتادي السوق بأمر من المحتسب، وكان قد أمره الأمين بأن يطرد شَاكِر الْأَيَادِي، ويطرح يده فيه ويجرده، فرد عليه شَاكِر الْأَيَادِي قائلاً: " أتجرّدني الساعة، ولست من الباعة؟ قال :لا بدّ من ذاك، أو تضمن ما أفسده هناك؟ قلت: الضّمان الضّمان، الأمان الأمان .قال :قد أمّنت، إن ضمنت، وعليك الثّقاف، حتى يقع الإنصاف، أو ضامن كاف"[45]. وقد ابتدر أحد إخوان شَاكِر الْأَيَادِي، وبعض جيرانه، فأدّى عنه ما ظهر بالتّقدير[46].

ويمثل الشرطي دور الموظف الفاسد الذي يتقاضى من الناس أجراً لقاء قيامه بواجبه وبدل أتعابه المزعومة، فقد زعم أن إلقاء القبض على شَاكِر الْأَيَادِي وتغريمه قد عطل شغله، وهو يريد أجراً عليه، ولما كان شَاكِر الْأَيَادِي لا يملك شيئاً، فقد رهن عنده مئزره، يقول: " وإذا بالشّرطي قد دار حولي، وقال لي :كلف فعلي بأداء جعلي، فقد عطّلت من أجلك شغلي، فلم يك عندي بما تكسر سورته، ولا بما تطفي جمرته، فاسترهن مئزري في بيته ليأخذ مايته"[47].

ويضاف إلى ذلك شخصية صاحب التوثيق، وهو الذي يوثق الدين الذي كان بين القصَّاب وشَاكِر الْأَيَادِي، يقول: " فانْحَدَرت معه لدكان التَّوثيق، وابتدرت من السَّعة إلى الضِّيق، وأَوْثَقَني بالشادّة تحت عَقْد وَثيق، وحَمَلَني من ركوب الدَّيْن، ولحاق الشَّين في أَوْعر طريق"[48].

وهناك عدد من الشخصيات الهامشية التي لم تؤد أدوراً مهمة في أحداث المقامة، منها شخصية العجوز المتطفلة التي: " وَصَلَتْ لِتَراه، وتَسَل عمَّا اعْتَراه، وتقولُ بِكَم اشْتَراه"[49]. وهناك عدد من الشخصيات الهامشية التي جاء دورها هامشيَّاً، مثل الحمَّال الذي حمل التيس من السوق وأنزله على مَهل في بيت شَاكِر الْأَيَادِي[50]، والأولاد الذين الذين قد داروا بالتيس ، وأرهقهم لَهَفَه، ودَخَلَ قلوبهم خَوْفه[51]، والشخص الذي أمسك بيده وأوصل شَاكِر الْأَيَادِي لمكتب الأمين، والناس في السوق الذين انحسَروا للضجيج الذي أحدثه فرار التيس، والباعَة الذين أكثروا من العِياط والعَجيج وما يحوون من الوضاعة[52].

خامساً– بنية الزمن ودلالاته

لا تنشأ العملية الإبداعيَّة بصفة عامة والسَّرديَّة بصفة خاصة، من فراغ؛ أي من خيال بحتٍ، وإنَّما هي ثمرةٌ للبنية الواقعيَّة السائدة الاجتماعيَّة والاقتصاديَّة والسياسيَّة والثقافيَّة، على السَّواء، هذا من حيث كون العملية الإبداعية عملاً مؤثِّراً ومتأثِّراً، يفيد ويستفيد من المحيط عامة، وبالتَّالي فهي واقعيَّة لتناولها الواقع بكلِّ ما يزخر به من أحداث ووقائع مختلفة تاريخية وسياسيَّة وثقافية، ويذهب بعض الباحثين إلى أَنَّ العمل السَّردي "تاريخٌ إبداعيٌ ووجدانيٌّ متخيلٌ للتَّاريخ وللأحداث الواقعية"[53]، وهي بذلك ثمرة بلغة التخييل لا بلغة الاستنساخ والانعكاس المُباشر؛ أي أنَّها تعبير إبداعيٌّ صادرٌ عن موقع أو موقف وممارسة وخبرة وثقافة[54].

ومهما يكن من أمرٍ، فإنَّ الظاهرة الزمنيَّة تعدُّ ركناً أساسيَّاً من أركان بناء الشَّكل السَّردي المقامي، فقد جعل بعض النُّقاد والباحثين في الأعمال السَّرديَة " نقطة ارتكازهم ليس طبيعة الأحداث في ذاتها، وإنَّما العلاقة التي تجمع بين تلك الأحداث وتربط أجزاءَها"[55]؛ أي التمييز بين المتْن الذي يتكئ على عرض الأحداث وفق تتابعها الطبيعي، والمبْنى الحكائي الذي يقوم على عرض الأحداث وتقديمها للقارئ تبعاً للنظام الزَّمني الذي ظهرت به في العمل المبْدَع.

وسنتناول توظيف الْأَزْدِي الفني للعناصر الزَّمنية المختلفة ودلالاتها، مثل الزمن التاريخي، والزمن الاجتماعي، والزمن المتَخَّيل، الذي تؤطره الأحداث التاريخية أو جمالية النص.

أ– الزَّمن التاريخي

إنَّ بعض الأعمال السَّرْديَّة –كما ذكرنا– يعتمد على وقائع وأحداث أو خبر حدث في زمن ومكان محددين؛ أي أنها واقع في تاريخ، واتِّصال التاريخ بالأحداث الواقعية في مرحلة زمنية محددة هو الذي يعطي الحكاية نكهتها وتشويقها[56]، ومن هنا فإن الأزدي أفاد من الواقع الذي يعيشه مجتمع غرناطة في القرن الثامن الهجري، ومن تلك الوقائع التي حدثت معه واستوحاها لينشئ مقامة ذات طابع تخييلي ومقدَّمة بطريقة فنية.

لقد استطاع الْأَزْدِي أن يوظِّف عنصر الزمن التاريخي الخارجي في تشكيل خاتمة مقامته، وأن يلمح إلى فترة زمنية مُحدَّدة هي نهاية القرن السابع الهجري، وهي مرحلة تميزت فيها منطقة مالقة حاضرة الرئيس أبي سعيد فرج بن نصر بالأمن والدعة والإزدهار هي في الحقيقة نتاج الأحداث والوقائع والانتصارات التي حققها أو أسهم فيها الرئيس أبو سعيد فرج بن نصر. بعد أن عانت المنطقة من كثرة الاضطرابات والفتن الداخلية، واشتداد الصِّراع بين بني نصر والإسبان.

فقد كان الرئيس أبو سعيد فرج بن نصر، كما تشير المصادر، أميراً شديد الحزم، عالي الهمة، وافر العزم، شجاعاً كريماً، ذكياً محنكاً، من أغنياء الأمراء وأفاضلهم. تسلم الملك في أواخر عام 677هـ، وهو في عز الشباب فلاقى ألوان الشدة والقسوة حتَّى وطد ملكه، ورتب جيشه، واستقر بملكه في الفترة التي كانت فيها تعاني من الاضطرابات وسوء الأحوال، وقد سعى منذ بداية حكمه إلى إعادة إعمار بلاده، واستصلاح ما عانته من ويلات الحروب والحصار، في مختلف ميادين الحياة، فبدأ باستصلاح الآراضي وشراء الأملاك، وبناء العمران، فزاد الإنتاج وتحسن مستوى معيشة الرعية، وكثرت الأرزاق والنعم التي ظهرت آثارها على الشعب والبلاد. كما انطلق إلى الجهاد في سبيل الله، فحمى الثغور، ودافع عن البلاد، فاشتهر ذكره وبعد صيته، واتسع نفوذه حتى ضم مالقة وولاية الجزيرة الخضراء[57].

ويلمح الأزدي إلى ذلك على لسان زوجة شَاكِرِ الْأَيَادِي: " مولانا، وكَهْفِنا ومَأْوانا، الرئيسُ الأَعلى، الشِّهاب الأَجْلَى، القمرُ الزَّاهر، الملك الظَّاهر، الذي أعزَّ المسلمين بِنِعْمَتِه، وأَذَلَّ المشركين بِنِقْمَته"[58]. وقد اسْتَرْسل في المدح فأطالَ واكتفى صاحب الإحاطة بما أورد.

وتتعمق اللحظة التاريخية الحالية، وتتوسع، وتتخذ أبعاداً للنشاط الاجتماعي والاقتصادي التي يرصدها الْأَزْدِي من خلال واقع السوق في مالقة. لقد استطاع الأزدي أن يرسم من خلال سوق مالقة وحياة أهلها واقعاً اجتماعيًّاً مليئاً بالنشاط والحركة، ساعده على ذلك امتلاكه الوعي التاريخي للأحداث التي شهدتها منطقة مالقة والدور الجهادي الكبير الذي قام به القائد أبو سعيد فرج بن نصر في هذا الصَّراع، والجهود التي بذلها في سبيل تحسين مستوى معيشة أهل مالقة، إضافة إلى نجاح الأزدي في توظيف هذه الأحداث والجهود التاريخية توظيفاً فنيًّاً[59].

ويتخذ من ذلك وسيلة لتحقيق الغاية المنشودة من العمل المقامي وهو مدح القائد أبي سعيد فرج بن نصر، ولا شكَّ أن استخدام الإشارات الاجتماعية والنفسية والاقتصادية والتصريح المباشر والتلميح الضمني يؤكد قدرة الأزدي ومهارته الفنية في توظيف الزمن التاريخي لخدمة الغاية المنشودة. كما نلاحظ أن الأزدي يقف من أبي سعيد فرج بن نصر موقفاً مطابقاً لموقف زوجته التي تحل عقدة الحصول على أضحية مناسبة حينما لا يستطيع حلها، فتوجه الزوج أنه سيجد الأضحية عند الأمير، نظراً لهيمنة الخطاب المدحي على المقامة وقد أسهمت المرجعية التاريخية / عنصر الزمن التاريخي في انسجام الخطاب السَّردي.

ب– الزَّمن الاجتماعي

على الرُّغم من أنَّ النَّقد الحداثي يتعامل مع النصوص من زاوية وصفيَّة شكليَّة أو بنيويَّة؛ فإنَّ المنهج التَّاريخي يرْبُط العمل الأدبي المبْدع بسياقه التَّاريخي والثقافي، ويحكم على قدرة النَّص في التعبير عن الحياة الاجتماعيَّة والسياسيَّة والثقافيَّة دون أنْ يشترط التَّسجيليَّة في النصِّ الأدبي.

لقد صوّرت مقامة الْأَزْدِي– كما ذكرنا– جزءاً من واقع المجتمع الأندلسي في غرناطة في ظل بني نصر في القرن الثامن الهجري، وهو واقع عاشه الكاتب الأزدي، وعانى من مشكلاته، فقدم لنا صورة من الحياة الشعبية في غرناطة، فنحن نجد في هذه المقامة أشكالاً مختلفة من الناس بمميزاتهم ومراتبهم وأخلاقهم النفسية وأحوالهم الاجتماعية، وحرفهم وصنائعهم، ووظائفهم الإدارية، كما أشرت أعلاه، فهناك: الرجل المكدي صاحب الأسرة الذي يعاني من ضيق العيش وضنك المعيشة، نتيجة ارتفاع الأسعار، والزوجة التي تشتهر بكثرة مطالبها، والعجوز التي تتطفل وتتَدَخَّلَ فِيمَا لاَ يَعْنِيهِا، والباعة الوضيعين المحطوطي القدر، والقصَّاب الذي عرف بذبزيه التقليدي، وحيله في استمالة المشترين، وصاحب التوثيق الذي يسجل في دكانه عقود البيع والشراء بالأجل أو النسيئة أو التقسيط، والمحتسب الذي يشرف من قبل الحكومة على الأسواق ويراقبها، والأمين الذي يمثل أصحاب المهن والحرف وأرباب الصناعة في السُّوق، ويسأل أمام المحتسب عن مشكلاتهم وأوضاعهم، والشرطي الذي يحافظ على الامن والنظام، فيطرد الباعة المذنبين ويجردهم؛ وذلك بأمر من المحتسب أو الأمين، إلى جانب صاحب الفخَّار، الذي يعنى بصناعة الطواجين والقدور وغيرها من الآنية الفخارية التي اشتهرت بها مالقة، إضافة إلى الحمَّالين وعامة الناس الذين تعج بهم السوق وغيرهم[60]، إضافة إلى تقديم صورة من صور احتفال المجتمع الأندلسي بعيد الأضحى، من خلال تقديم الأضاحي، التي كانت غالية الثمن.

ومن هنا تبدو ميزة هذه المقامة في أنَّها تقوم على ربط بنية المقامة بتاريخها الاجتماعي فهي تقدِّم لنا دلالة اجتماعية للمرحلة التاريخية التي عاش فيها البطل / القائد الذي أسهم في تحقيق الرّفاه الاجتماعي والازدهار العمراني.

ج– زمن النص المُتَخيَّل

تعتمد مقامة الْأَزْدِي على السَّرد الاسترجاعي؛ ذلك أن عملية السَّرد بدأت بعد انتهاء أحداث المقامة[61]، وسنحاول كشف ملامح المخطط الزَّمني الذي يعتمده نص المقامة، وذلك من خلال بعدي النَّظام الزمني والديمومة.

1– النِّظام الزمني: هو يعنى بضبط العلاقة بين زمن الأحداث الغفل أو المتن الحكائي، والزمن كما يظهر في البناء السَّرْدي الذي يظهر في النص؛ أي زمن المبنى الحكائي، ولعله من المفيد الإشارة إلى الزمن الذي يمكن استشعاره وتحليله هو تقنية فنية تعتمد على إيهام المتلقي بالإحساس بحضور الزمن، من خلال صيغ الأفعال المستخدمة وترددها بين الماضي والحاضر[62]. ويظهر للباحثة أن هناك حالة عدم توازن بين زمن عرض الأحداث عبر السَّرد وزمن وقوعها؛ أي أن عملية الكتابة أو السَّرد لم تراع النِّظام الزَّمني نفسه للأحداث كما يتصور أنها وقعت، ويمكن التمثيل على ذلك في المقامة، حيث تمثلت الأحداث الغفل في الآتي[63]:

1. عودة الراوي/ البطل إلى البيت لتناول الغداء.
2. – عتاب الزوجة لزوجها منذ دخوله البيت وتحفيزه على الخروج للبحث عن أضحية للعيد اقتداء بزوج الجارة.
3. خروج الزوج وطوافه بالسِّكك والشَوارِع، وختراقه الأَسواق والزرائب، وسؤاله الرِّفاق عن أضحية.
4. ظفر الزوج بعد تعب ونصب بتيس في مَجْزَرَة قَصَّاب، وشِراؤه إيَّاه.
5. فرار التيس الذي لم يسْتَطِع القصاب أو الراوي السيطرة عليه إلى دهليز فَخَّار وتدميره كل ما فيه.
6. اضْطِرار الزوج إلى المثول أمام محتسب وأمين السوق لمعاقبته على ما فعل التيس، وإرجاع التيس له بعد كفالة، وحمله إلى الدار مباشرة.
7. فرح الأولاد واهتمام الجيران والعجائز بالتيس والسؤال عن ثمنه.
8. عتاب الزوجة الشديد ولومها زوجها على شرائه هذه الأضحية غير المناسبة.
9. تبيان الزوجة أن التيس المرغوب فيه لدى الرئيس أبي سعيد فرج بن نصر.
10. انتهاء المقامة نهاية مفتوحة نستشف من خلالها أن البطل سيتوجه بإيعاز من الزوجة إلى الرئيس أبي سعيد فرج بن نصر.

إنَّ هذا الترتيب للأحداث لا يتوازى تماماً مع توالي عرضها داخل البناء السَّردي الذي قدمت فيه، ذلك أنَّ ثمَّة مفارقات زمنيَّة بين المتن والمبنى، فثمة استرجاع وثمة استباق؛ وكلما كثرت المفارقات الزَّمنيَّة على وفق تعبير جيرار جنيت كان السَّرْد شعريًّاً، ويتحقق الانزياح عادة من خلال تقنيتي الاسترجاع والاستباق، وقد جاءت التقنية الأخيرة قليلة في هذه المقامة.

2– الديمومة :

تقوم الديمومة أو الاستغراق على دراسة العلاقة التي تربط بين زمن القصة الذي يقاس بالوحدات الزمنية، مثل الثواني والدقائق والأيام والشهور والسنوات، وطول النص السَّردي الذي يقاس بالجمل والفقرات والصفحات، ويمكن رصد الإيقاع الزَّمني من خلال أربع تقنيات فنية تشمل الحذف، والخلاصة، والمشهد، والوقفة، التي يمكن أن تصنف في قسمين: يشمل أولهما تقنيات التسريع السَّردي، وثانيهما يشمل تقنيات التبطئ السَّردي[64]:

أ– التسريع السَّردي:

1– الحذف : ويقصد به المرور على فترة زمنية ممتدة أو قصيرة دون سرد ما وقع فيها من أحداث أو التعرض لذكرها، ويطلق عليه أيضاً الثغرة أو الإسقاط أو الإضمار أو القطع[65]. ويكثر ورود تقنية الحذف في مقامة العيد، ولعل ذلك يعود إلى أن المقامة تمثل استعادة من ذاكرة الرَّاوي / البطل، كما نلاحظ في هذه المقامة أن الْأَزْدِي يلجأ إلى استخدام هذه التقنية في مواقع متعددة، حيث أسقط عدداً من الأحداث والوقائع أو أسقط فترات زمنية مختلفة، وهمَّش ما وقع فيها من أحداث لصالح الحدث الرئيس وهو تسريع العودة بالأضحية إلى

البيت من أجل الكشف عن موقف الزوجة منها، والتوجيه إلى الحديث عن الرئيس أبي سعيد فرج بن نصر والثناء على جهوده في خدمة الرعية، والدفاع عن الإسلام واستمناحه الذي يشكل الغاية من وضع هذه المقامة.

وتتضح تقنية الحذف في عدد من الأمثلة، منها أنه لم يشر إلى الفترة الزمنية التي قضاها منذ أن أمسك به الرجل الذي أخبره بأن المحتسب قد قبل شكوى صاحب الفخار عليه، وأمرَ بإحضاره، وهو في انتظاره، إذ نجد حذفاً صريحاً، يقول: " ثم أمسكني باليمين، حتى أَوْصَلني للأَمين "[66].

ونجد حذفاً آخر في قوله بعد اتّفَقهِ مع القصاب على البيع بالنسيئة،: " وَ هَلُمَّ لِنعْقِدَ عَلَيْكَ الْوِثَاقةَ، فانْحَدَرْتُ مَعَه لِدُكَّان التَّوْثِق، وابْتَدَرْتُ مِن السِّعَة إلَى الضِّيءْ، وأَوْثَقنِي بالشَّهَادَة تَحْتَ عَقْدٍ وَثِيْق" ..."[67]، فيظهر لنا هنا حذف صريحٌ وغير محدد للأحداث والوقائع التي جرت خلال هذه الفترة الممتدة التي قطع خلالها المسافة فيها بين مَجَزَرَة القَصَّاب ودُكَّان التَّوْثِيق، ومجريات الأحداث في تلك الدُّكَان.

ويبدو أن الأزدي قد سعى إلى المرور على عدد من الأحداث التي جرت خلال هذه الفترات الزمنية الطويلة لصالح الحدث الرئيس الذي يريد النص إظهاره إلى جانب إضفاء الدلالة على النص، ولعل الأحداث التي حُذفت تَخْلو من الأهميَّة وتعدُّ من الأمور اليوميَّة والروتينيَّة كالسفر والأكل والشُّرب وما يشبه ذلك، فما تعدُّ بديهيَّات لا يفترض سردها.

ولعله لم ير في ذكر التفصيلات أهمية كبيرة في إضاءة النص بعد أن حقق الغاية منه؛ أي أن الحذف هنا يتلاءم إلى حدٍّ كبيرٍ مع طبيعة الموضوع الذي تبنته المقامة وهو استمناح القائد أبي سعيد فرج بن نصر واستجداء للحصول على أضحية.

إن هذا الحذف يشير إلى أنَّ الرَّاوي/ البطل يريد أن يبلغ المروي له أبا فرج بن نصر بفحوى الرسالة، الذي تعني أن هيمنة المحتوى على الرَّاوي أكثر من هيمنة الشَّكل الفني عليه، فضحَّى بعدد من الأحداث والوقائع في سبيل إبراز الفكرة الرئيسة، وتعجله في الوصول إلى بيته حيث مدح أبي فرج بن نصر. إن هذه الغفلة عن بعض الوقائع تعكس منظور الرَّاوي إزاء شخصيَّة الممدوح فلا يطيل الحديث عن نفسه وإنما يتعجل الحكاية حتى يمرَّ على تلك الأحداث دون أن يتوقف عندها.

2- الخلاصة أو التلخيص، ويقصد بها التَّسريع السَّردي في الخطاب المروي، وهو سرد أيام عديدة أو شهور أو سنوات من حياة الشخصيَّة دونما تفصيل للأحداث والأقوال، وذلك في بضعة أسطر أو فقرات قليلة وهو يقوم على تقنية الاختزال أو الإجمال؛ أي المقطع السَّردي الذي يمتدُّ على فضاءٍ نصيٍّ قصير، ولكنه يهم مرحلة زمنية طويلة[68].

وتتضمن هذه المقامة عدداً من نماذج الخلاصة التي يستغني فيها الرَّاوي بالملفوظ الوجيز عن كثير من السَّرد، وهو يلجأ إلى استعمال مفردات أو عبارات محددة توحي للمتلقي بورود هذا الملخص.

ومن الأمثلة على ذلك تلخيص الراوي لما جرى من أحداث ووقائع في الأسواق والشوارع والزرائب وغيرها في فترة امتدت ثلي يومه، منذ أن خرج من داره بحثاً عن أضحية إلى أن التقى بقصاب في مجزرته وبين يديه عنز، يقول: " فَلَم يسعني إلا أَن عدوت أطوف السِّكك والشَوارِعَ، وأُبادر لما غَدوتُ بسبيله وأُسارع،

وأجوبُ الآفاقَ، وأسِل الرِّفاق، وأخترقُ الأسواق، وأقتحم زَريبة بَعْدَ زَريبة، وأَخْتَبِر مِنْها البعيدة والقريبة، فما اسْتَرْخَصْتُه اسْتَنْقَصْتُه، وما اسْتَغْلَيته اسْتَعْلَيته، وما وافق غرضي، اعْتَرَضني دونَ عدمِ عَرْضي، حتّى انقضى ثُلثا يومي، وقد عَييت بدَوَراني وهَومي، وأنا لم أَتحصل من الابتِياع على فايدة، ولا عادت عليَّ فيه قضاءِ الأَرب عايِدة، فَأَوْمَأتُ الإياب، وأنا أجد من خَوْفها، ما يجد صغار الغَنَم من الذِّئاب، إلى أن مررت بقصّاب..." (69).

ويقول الرَّاوي أيضاً وقد مرَّ على فترة زمنية تقدَّر ببضع ساعة عارضاً خلاصتها: " وانطَلَقْتُ لِلْحَمَّال وقلت: هَلُمَّ إلي، حَتَى انْتَهَيْنَا إلى مجْزَرَة القَصَّاب، والعنز يُطْلَبُ فَلا يُجَاب ... وإذا بِرَجُلٍ خَرَجَ مِنْ دِهْلِيْز، "(70)، فالرواي يختصر الأحداث التي وقعت في الفترة الزمنية التي فصلت بين الانطلاق إلى الحمَّال ، والوصول إلى مجزرة القصاب، ويبدو أنه تعجَّل السَّرد فتكلَّم بإيجازٍ شديدٍ؛ لأن الحديث عن تلك الفترة الزمنية أقل أهمية من الحديث عن القائد أبي سعيد فرج بن نصرالذي يعدُّ المحور الرئيس للمقامة، والهدف الذي ترمي إليه عملية السَّرد ذاتها كما أشرت.

ومن الأمثلة الأخرى التي تختصر فترة زمنية طويلة بما وقع فيها من أحداث في جمل قصيرة معبِّرة عن محتوى تلك الأحداث قول الرَّاوي متحدثاً عن مجريات الأحداث التي وقعت منذ أن أمسك به رجل للوصول إلى المحتسب في مكتبه، إلى أن ورد مكتب المحتسب في السوق ، يقول: " ثُمَّ أَمْسَكَني بالْيَمِيْن حَتَّى أَوْصَلَنِي لِلْأَمِيْن..."(71).

ويظهر أن الرَّاوي لجأ إلى التلخيص تعبيراً عن شدة معاناته في رحلة البحث عن أضحية التي امتدت بين ساعة الغداء وغروب ذلك اليوم طاف خلالها في السِّكك والشَوارِع والزرائب زريبة بعد زريبة(72).

ب– التبطئ السَّردي

1– المشهد: يعرف المشهد بأنه الخطاب الذي يتساوى في– نسبياً– حجم النص مع زمن المتن أو الحكاية، وتتمثل أهمية المشهد في بناء النص في أنَّه يقوم على التركيز على تفاصيل الأحداث مع تواليها مما يجعله من أكثر التقنيات الفنية استعداداً لإثارة الاهتمام والتساؤل(73). ويأتي المشهد على شكلين: أولهما سرد تتوالى فيه الأفعال، بحيث يشعر القارئ بتطور الحدث وتناميه وبأنَّ النص قد غطى فترة زمنية مناسبة، وثانيهما حوار يساوي ما يستغرقه من زمن في القراءة أو يعادل الديمومة التي تستغرقها قراءته في النص(74).

وتحفل مقامة ابن مرابع الأزدي بنماذج مختلفة من هذه التقنية الفنية بشكليها، ومن المشاهد التي تقوم على رصد التفاصيل الدقيقة للأحداث قول الفَخَّار في الحديث عن أفعال العنز عندما فرت: " قَالَ إن عَنْزَكَ حين شَرَد، خَرَجَ مِثْلَ الأَسَد، وأوقع الرَّهَج في البَلد، وأضرَّ بكل أحَد، وَدَخَلَ في دهليز الفخَّارة، فَقَامَ فيهِ وقَعَد، وكان العمل فيه مَطْبوخاً ونيّاً، فَلَمْ يترك منه شيئاً " (75).

ويلاحظ المدقق في هذا المشهد التوالي في السَّرد من حيث الاعتماد على الأفعال: شَرَدَ، خَرَجَ، أَوْقَعَ، أضرَّ، دَخَلَ، لم يَتْرُك، وهي توحي بالمزج بين الحركتين المادية والنفسية من جهة، وبين أبعاد المكان ووصف المشاعر من جهة أخرى.

أما الشكل الثاني من المشاهد التي وظَّفها الْأَزْدِي فتتمثل في الحوارات التي تشيع في ثنايا السَّرد، وهي حوارات تتضمن دلالات مختلفة، وتشير إلى قدرتها على الكشف عن البعدين النفسي والاجتماعي للشخصيات المتحاورة، ومن هذه المشاهد الحوارية ما جرى بين الراوي/ البطل وزوجته، وبين الراوي والقصاب، وبين الراوي / البطل والفخَّار، وبين الراوي / البطل والأمين، وغيره.

ومن الأمثلة على ذلك الحوار الذي جرى بين الراوي والقصَّاب بعدما أحضر الراوي الحمَّال فلم يجد التيس حول فرار التيس الراوي في شرائها: " وانطلقت للحمّال، وقلت هلمَّ إليّ، وقم الآن بين يديَّ، حتى انتهينا إلى مَجْزَرة القصّاب، والعَنْزُ يُطلب ولا يُصاب، فقلتُ أينَ التَيْس يا أَبا أَوَيْس، قَالَ إنه قد فرَّ، ولا أعلم حيث استقرَّ، قلتُ أتُضَيع عليَّ مالي، لتَخيب آمالي، والله لا يُجْزيك بالعَصا كمن عَصا، ولا رَفَعْتُك إلى الحُكَّام، تُجْري عليكَ منهم الأحكام، قال ما لي علم به، ولا بِمُنْقَلَبِه، لعلَّهُ فرَّ إلى أمّهِ وأبيهِ، وصاحِبَتِهِ وبَنِيه، فعليك بالبَرِيح، فاتجهت أُنادي بالأسْواق، وجيران الزُّقاق، من ثَقِف لي تَيْساً فلهُ البِشارة "[76].

إنَّ هذا المشهد الحواري يتيح الفرصة للمتلقي للاستماع إلى صوتي الرَّاوي / البطل والقَصَّاب اللذين لا يتفقان على رؤيتهما لفرار التيس،، وما كان من تبرئة القصاب نفسه من المسؤولية عن فرار التيس، واتهام الراوي له بالتقصير وتهديده إياه برفع القضية إلى ولاة الأمر.

2- الوقفة:

وتشكِّل المقاطع الوصفية عنصراً مهماً وركناً أساسياً في تشكيل الخطاب السَّردي، وترتبط بالوحدات السَّردية ارتباطاً وثيقاً، فإذا كان السَّرد للأفعال، فإن الوصف للأحوال، ويعدُّ " الوصف أهم من السَّرد، لأنه من الأيسر أن نعثر على الوصف من دون السَّرد، من أن نعثر على السَّرد من دون الوصف، ربَّما لأن بوسع الأشياء أن توجد من دون أن تتحرك، أمَّا العكس فغير ممكن؛ أي وجود الحركة بغياب الأشياء "[77].

تعد الوقفة أحد الأساليب التي لجأ إليها الأزدي لتعطيل السَّرد، ذلك أنَّ الرَّاوي عندما يشرع في الوصف يقطع بصبغة وقتية تسلسل الأحداث في الحكاية والسَّرد، ويصبح فيها الزمن مُعلَّقاً؛ أي أن زمن الحكاية لا يتطابق مع زمن الخطاب.لقد بنى الْأَزْدِي جزءاً كبيراً من مقامته على الوصف والتصوير اللذين يتكفلان بتحليل الأشياء والأماكن والنفوس: زوجته، والْقَصَّاب، والتَّيْس، وغيرها، ورصد ردود الأفعال ، لدى الزوجة، والفَخَّار، والقصاب، والأمين، والعجوز المتطفلة، ممَّا يؤدي إلى تباطؤ السَّرد؛ ذلك أن الرَّاوي لا يسعى وراء الوقائع والأحداث، بل يلجأ إلى تحليل النفوس من خلال الوصف الذَّاتي الذي يتمثل في وقفة تأمل لدى شخصية أو شيء فيبين لنا مشاعرها وانطباعاتها أمام مشهد ما[78].

ويقوم الوصف عند الْأَزْدِي بتقديم وظيفة جمالية تزيينية أو زخرفية، حيث ظهرت قدرته على توظيف الأشكال البلاغية والتشكيلات اللغوية المختلفة التي تعتمد على الانزياح اللغوي، أو التشبيهات أو الكنايات وغيرها. ومن الأمثلة على ذلك، توظيف التعابير الكنائية في تصوير سوء الحال وضنك المعيشة، والارتحال الدائم وعدم الاستقرار، والوحدة والجوع على لسان زوجته، وهي صورة تعبر عن سخريتها من حال زوجها:" قَالَتْ: دَعْني من الخرافات، وأخبار الزَّرافات، فَإِنَّك حُلو اللسَانِ قَلِيْلُ الإِحْسَانِ، خِذْت الغُرْبَةَ صُحْبَتَكَ إلى سَاسَان، فَتَهَاوَنْتَ بالنِّسا، وأَسَأْتَ فِيْمَن أسَا، وعُوِّدتُ أَكْلَ خُبْزَكَ فِيْ غَيْرِ مَنْدِيْل، وإيقادِ الفَتِيْل دُونَ قَنْدِيْل، وسُكْنَى

الخَان، وَعَدَم ارْتِفَاعِ الدُّخَان، فَمَا تُقِيْمُ مَوْسِمَاً، ولا تَعْرِفُ لهُ مَيْسِماً"[79]. من ذلك أيضاً صورة القصَّاب، و " قد شدَّ في وسطه مِئزره، وَقَصَّر، أثوابه حتى كشف عن ساقيه، وشَمَّر عن ساعديه حتى أبدى مِرْفَقيه" [80]، وغيرها.

كما أن الوصف يعمل على "التمهيد للأحداث، ويسهم في تتابعها وترابطها، ذلك أنه ذو علاقة حميمة بالسَّرد، حيث يظاهره على النمو والتطور، كما يبدد كثيراً من الأسئلة التي قد يلقيها المتلقي على الخطاب السَّردي، لو لم يتدخل الوصف لتوضيحها"[81]، ومن ذلك إطالة زوجة الرَّاوي في وصف التيس الذي تطمح إلى الحصول عليه من عند القائد أبي سعيد فرج بن نصر: " أدلُّك على كَبْشٍ سَمين، واسِعَ الصَدْر والجَبين، أَكْحَل عَجِيب، أقْرَن مِثْل كَبْشِ الخَطيب، يعبق من أَوْداكه كلَّ طِيب، يَغْلِب شَحْمه على لَحْمه، ويَسيل الوَدَك من عَظْمة، وَقَد عُلِفَ بالشَّعير، ودُبِّر عليه أحسن تدبير، ولا بالصَّغير ولا بالكبير، تَصْلُح مِنْه الأَلْوان، ويستطرف شِواه كل أَوان، ويُسْتَحْسَن ثَريده وقَديده في سائر الأحيان"[82]. يقوم هذا المقطع الوصفي التعبيري بدور مهم في الكشف عن قدرات البطل الأسلوبية والبلاغية ممَّا يمهد لوصف أبي الفرج بن نصر، في إطار من الفصاحة والبلاغة الرَّفيعة.

ويلاحظ أيضاً أن الوصف عند الْأَزْدِي يأتي في نمطين، أولهما الوصف بالفعل[83]، ويتمثل ذلك في وصف الأشخاص والحيوانات والأشياء وهي تتحرك في مكانٍ ما، ومن ذلك قوله في وصف التيس عندما أنزله الحمَّال في : " فَقُلت للحمّال أنزله على مَهل، فهلالُ التعييدِ قَدْ اسْتَهَلَّ، فحين طَرحه في الأُسْطوان، كرَّ إلى العُدْوان وصَرَخَ كالشَيْطان، وهمّ أن يَقْفِز الحِيطان، وعلا فوق الجدار، وأقام الرَّهْجة في الدار.." [84]. إن وصف حركة التيس في ذلك المكان في تلك اللحظة التي كان يقيم فيه الرَّاوي/ البطل جعل المكان ممتلئاً بالحركة، وأعطى بعداً جمالياً لذلك المكان ولذلك التيس يتناسب مع عدم رضا الزوجة عن اختياره.

وثانيهما الوصف بالقول الذي يكشف عن قدرة الْأَزْدِي على استخدام مفردات معجمه اللغوي المناسبة لتصوير مشهد ما[85]، ومن الأمثلة على ذلك وصف الراوي ردة فعل زوجته عندما هم بالخروج بحثاً عن أضحية:" فقمت عنها وقد لَوَتْ رَأْسَها ووَلوَلت، وابْتَدَرت وَهَرْولت، وَجَالَتْ في العتاب وَصَوَّلَت، وضمَّت بِنْتَها وولدها، وقامت باللَّجج، والانتصار بالحُجَج أَوْدَها ..." [86]. لقد كشف هنا الأزدي عن قدرته الأسلوبية في وصف حالة الزوجة وبنيه، واستيائها من حالة ضنك المعيشة التي تعاني منها مع زوجها. وكثيراً ما يتداخل في نص المقامة وصف الأقوال مع وصف الأحوال تداخلاً فنيَّاً يضفي بُعْداً جمالياً على الموصوف.

ولعله من المفيد القول إن الأزدي سعى كما سعى غيره من كتَّاب المقامات إلى استخدام النثر الإيقاعي المسجوع في خطابه السردي[87]، كما أشرت في المقدمة، وهو هنا ليس من مجال اهتمام هذه الدراسة، فقد عمد إلى تجزئة عباراته وجمله إلى أجزاء مبنيَّة على التوازي والتكافؤ والتناظر الكلي والجزئي بين عناصرها، وذلك على المستويات الصوتية والنحوية والمعجمية والدلالية وغيرها[88].

وجاء معظم عباراته إيقاعية تكرارية مبنيَّة على التركيب المزدوج أو المسجوع، وهو إيقاع سعى إليه لأنه يمثل إحدى سمات فن المقامة، ووسيلة للتأثير في المخاطب الرئيس أبي سعيد بن نصر، وتقوية استمالته إلى

حديث البطل المتَخَيَّل الذي يتسم بالبلاغة والفصاحة، ولحمله على على منحه أضحية، فضلاً عما يوفره السجع من وجوه التحسين والزخرفة[89].

سابعاً– الخاتمة

لقد كشفت هذه الدِّراسة عن أن الْأَزْدِي حافظ على كثير من عناصر البناء السَّردي التقليدي للمقامة المشرقية، غير أنه أجرى تعديلاً واضحاً على بعض جوانب هذا الفن استجابة لما أملته عليه متطلبات الإبداع والتجديد في البناء السردي، فجاءت مقامته في هيئة قصة أندلسية الملامح من حيث المكان والزَّمان والأشخاص والأحداث، فقد ماثل الأزدي في مقامته الهمذاني والحريري اللذين جعلا بطلي مقاماتهما أبا الفتح الإسكندري وأبا زيد السروجي كدَّائين، فبطل الأزدي يمتاز ببعض مميزات هذاين البطلين، وخالفهما في عدم قيام بناء مقامته السردي على ثنائية الرَّاوي والبطل، وإنما على قيام الراوي بدور البطولة، وهو أمر قاد إلى غياب تقنية التعرف التي تدل على أن الراوي يفاجأ باللقاء غير المتوقع بينه وبين البطل الذي كان قد تعرَّف إليه في موقف سابق، وتعد هذه التقنية عنصراً مهماً في البناء السَّردي للمقامة، وأمراً يؤكد تغلغل الجانب السَّردي فيها.

كما كشفت الدراسة عن أن الأزدي استطاع أن يسهم مع آخرين في إظهار التقاليد الأدبية في السرديات العربية في الاندلس التي ترتبط بشخصيتي الرَّاوي والبطل وبنية الاستهلال، ومستويات السَّرد، والشخصيات، وبنية الزَّمن وغيرها من التقنيات الفنية.

كما أدخل الْأَزْدِي في نسيج مقامته بعض الشخصيات ذات الوجود التاريخي، مثل شخصيَّة أبي سعيد فرج بن نصر، إضافة إلى الشخصيات الخيالية الأخرى، مثل شخصيَّة شَاكِر الْأَيَادِي/الرَّاوي الذي نهض بدور البطل، وغيرها وهي شخصيات تمثِّل أنماطاً فنية تراثية شاعت في المقامات العربية.

وقد استطاع الأزدي أن يربط بنية المقامة بتاريخها الاجتماعي، فهي تقدِّم لنا دلالة اجتماعية للمرحلة التاريخية التي عاش فيها القائد أبو سعيد فرج بن نصر الذي أسهم في تحقيق الرّفاه الاجتماعي والازدهار العمراني في مدينة مالقة، وجاهد ضد الإسبان المعتدين وحقق النصر عليهم. كما قدم لنا صورة من الحياة الشعبية في غرناطة في مطلع القرن الثامن الهجري. واتخذ من ذلك وسيلة لتحقيق الغاية المنشودة من العمل المقامي وهو اسمناح القائد أبي سعيد فرج بن نصر، ولا شكَّ أن استخدام الإشارات الاجتماعية والنفسية والاقتصادية والتصريح المباشر والتلميح الضمني يؤكد قدرة الأزدي ومهارته الفنية في توظيف الزمن التاريخي لخدمة الغاية المنشودة.

الهوامش:

(1) انظر على سبيل المثال: محمد علي الشوابكة، وفايز القيسي، بناء السَّرد التراثي: قصة بياض ورياض لمؤلف مجهول- أنموذجاً، في مجلة أبحاث اليرموك: سلسلة الآداب واللغويات، المجلد 16، العدد 2، 1998، ص89-138؛ سعيد الوكيل، تحليل النص السَّردي: معارج ابن عربي نموذجاً، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998؛ عبدالعزيز شبيل، البنية القصصية في رسالة التوابع والزوابع لابن شهيد، في مجلة دراسات أندلسية، تونس، العدد 18، صفر 1418هـ/ جوان 1997، ص145-172؛ محمد الهادي الطرابلسي، " مدخل إلى تحليل "المقامات اللزومية" للسرقسطي (538هـ/ 1143م)، في حوليات الجامعة التونسية، المجلد 28، 19988، ص111-143؛ عبدالله بن علي بن ثقفان، القصة الأندلسية: نماذج مع دراسة تطبيقية، في مجلة دراسات أندلسية، تونس، العدد 22، ربيع الأول 1420هـ/ جوان 1999، 5-54؛ إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي: عصر الطوائف والمرابطين، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، 1997، 259-260؛ جرجي أنطونيوس طربيه، الوحدية وأثرها في الأندلس: بحث في الأساطير والخرافات والغيبيات الأندلسية، ط1، دار الكتاب اللبناني، ومكتبة المدرسة، بيروت، 1983؛ قصي عدنان سعيد الحسيني، فن المقامات بالأندلس: نشأته وتطوره وسماته، دار الفكر، عمان، 1999.

(2) هو الشاعر الغرناطي أبو محمد عبد الله بن عبد الله الأزدي، المعروف بابن المرابع من مدينة بليش مالقة، وقد ترجم له ابن الخطيب في إحاطته، وأورد عدداً من الرسائل والقصائد التي تبودلت بينهما يومئذ، وهو من كتاب المقامة المشهورين في ذلك العصر، وقد نقل له المؤلف مقامة ساسانية، عرفت فيما بعد بمقامة العيد، كان قد كتبها إل حاكم مالقة الرئيس "أبي سعيد فرج بن نصر" بغرض الحصول على أضحية العيد، وتتضمن هذه المقامة قصة قصيرة، بطلها رجل متسول من بني ساسان بارع الحيلة، قد عقد العزم يوماً على أن يحصل على كبش من الحاكم، وبذل في سبيل مطلبه هذا جهوداً شتى ومضنية، الأمر الذي يفسر لنا هنا حياة الكد التي صادفها المترجم له في حياته، وقد جاء ذلك في أسلوب طريف، زانه السجع، وتخللته الفكاهة. وتوفي هذا الشاعر بوباء الطاعون الذي اجتاح منطقة البحر المتوسط وقتئذ، دفن ببلدته أواخر عام 750 هـ. انظر: ابن الخطيب، أبو عبدالله محمد بن عبدالله السلماني (ت 776هـ/1374م)، الإحاطة في أخبار غرناطة، تحقيق محمد عبدالله عنان، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1981، ج3، ص 421-432؛ أحمد مختار العبادي، مقامة العيد صورة من صور الحياة الشعبية في غرناطة، صحيفة المعهد المصري للدراسات الإسلامية في مدريد، م2، العدد 1-2، 1954، ص 160-173، ص 163-164.

(3) مالقة: مدينة تقع في جنوب شرق الأندلس، على شاطئ البحر الأبيض المتوسط. انظر: الحميري، أبو عبدالله محمد بن عبدالمنعم (ت866هـ)، صفة جزير الأندلس من كتاب الروض المعطار، تحقيق ليفي بروفنسال، ط2، دار الجيل، بيروت، 1988، ص 268-269؛ محمد عبدالله عنان، الآثار الأندلسية الباقية في إسبانيا والبرتغال، ط2، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1997، ص 242.

(4) انظر نص المقامة في: ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج3، ص ج3، ص 425-432؛ العبادي، مقامة العيد صورة من صورة من صور الحياة الشعبية في غرناطة، ص 168-173.

(5) انظر: شريف العلاونة، المقامات الأندلسية من القرن الخامس الهجري حتى التاسع الهجري، نشر بدعم من وزارة الثقافة، عمان، 2008، ص 310-311؛ لحسن الكيري، مؤانسات نقدية، لامار، الإسكندرية، 2019، ص 156، 161-162؛ آليكسندر الينسون، أسواق على الهوامش والتبادل الأدبي في مقامة العيد لابن المرابع الأزدي، موقع أكديميا (www.academia.edu)، 2009، ص 69-74، ص 70.

(6) انظر: عبدالله إبراهيم، السَّردية العربية: بحث في البنية السَّردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992، ص94-95.

(7) لمزيد من التفصيل حول هذه القضية، انظر: إبراهيم، السَّردية العربية، ص198؛ أحمد أمين مصطفى، فن المقامة بين البديع والحريري والسيوطي، ط1، د.ن.، 1991، ص43؛ عبدالله محمد الغزالي، البناء السَّردي في مقامات جلال الدين السيوطي، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، ع69، 2000، ص152-187، ص163.

[8] لمزيد من التفصيل حول هذه القضية، انظر: الحريري، أبو القاسم بن علي (ت516هـ/1122م)، مقامات الحريري، دار صادر، بيروت، د. ت.، ص16، 76، 93، 112، وغيرها؛ عزة الغنام، الفن القصصي العربي القديم من القرن الرابع إلى القرن السابع، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة،1991، ص196؛ مصطفى، فن المقامة، ص126؛ إبراهيم، السَّردية العربية، ص193-194.

[9] ابن الخطيب، الإحاطة، م 3، ص 425.

[10] انظر: إبراهيم، السَّردية العربية، ص19؛ الغزالي، " البناء السَّردي في مقامات جلال الدين السيوطي"، ص162-163.

[11] لمزيد من التفصيل انظر إبراهيم، السَّردية العربية، ص197؛ الغزالي، البناء السَّردي في مقامات جلال الدين السيوطي، ص162-163.

[12] انظر: إبراهيم، السَّردية العربية، ص201.

[13] لعله من المفيد الإشارة إلى أن حال الرَّواي في المقامات كحال الرَّاوي في الحديث النبوي الشريف، الذي يجب أن يكون ثقة أيضاً، وإن كان الرَّاوي في الحديث حقيقياً، حول ذلك: انظر الغزالي، البناء السَّردي، ص163.

[14] انظر: ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج3، ص 425-426.

[15] انظر: الغزالي، البناء السَّردي، ص165.

[16] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ص218.

[17] فايز القيسي، جماليات الخطاب الأدبي في النثر العربي القديم، وزارة الثقافة، عمان، 2012، ص 193 .

[18] ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 3، ص 425-426.

[19] بديع الزمان الهمذاني، أبو الفضل أحمد بن الحسين (ت 398هـ/1007م)، مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني، تقديم وشرح محمد عبده، بيروت، 1957، ص104 .

[20] ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 3، ص 427.

[21] ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 3، ص 426.

[22] انظر: الينسون، أسواق على الهوامش والتبادل الأدبي في مقامة العيد لابن المرابع الأزدي، ص 73.

[23] ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 3، ص 426.

[24] ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 3، ص 426.

[25] ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 3، ص 426.

[26] ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 3، ص 426.

[27] ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 3، ص 431.

[28] ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 3، ص 431-432.

[29] وداد القاضي، مقامات بديع الزمان الهمذاني، تقنية القناع ومراميها الفنية والفكرية، ضمن كتاب: في محراب المعرفة، دراسات مهداة إلى إحسان عباس، تحرير : إبراهيم السعافين، دار صادر ودار الغرب الإسلامي، ط١ ،بيروت، ١٩٩٧،ص ٤٦١-٤٨٢، ص467.

[30] انظر: إبراهيم، السَّردية العربية، 206-207.

[31] ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج3، ص427.

[32] ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج3، ص 428.

[33] ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج3، ص 428.

[34] ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج3، ص 428.

[35] ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج3، ص 428.

[36] ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج3، ص 428.

[37] ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج3، ص 429.

[38] ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج3، ص 422.

(39) أيمن بكر، السَّرد في مقامات الهمذاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص91.

(40) الرَّهْجُ: الشَّغْبُ. ابن منظور، أبو الفضل محمد بن مكرم (ت 711هـ/1311م)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ت.، مادة: رهج.

(41) ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج3، ص 429-430.

(42) ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج3، ص 429.

(43) الأمين: هو رئيس طائفة ما من الحرفين، يمارس سلطته على أبناء حرفته ويمثلهم لدى المحتسب، وهو أشبه بنقيب يمثل أصحاب المهن التجارية واتلصناعية، ويسأل أمام المحتسب عن مشاكلهم. انظر: ابن عبد الرؤوف، أحمد بن عبدالله (ت في النصف الثاني من ق 6 هـ/ 12م)، رسالة في أدب الحسبة والمحتسب، تحقيق ليفي بروفنسال، المعهد العلمي للآثار الشرقية، القاهرة، 1955، ص 93؛ حسين مؤنس، فجر الأندلس، ط2، الدار السعودية للنشر والتوزيع، جدة، 1985، ص 464؛ أحمد محمد الطوخي، مظاهر الحضارة في الأندلس في عصر بني الأحمر، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، 1997، ص 276.

(44) ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 3، 430.

(45) ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج3، ص 430.

(46) ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج3، ص 430.

(47) ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج3، ص 430.

(48) ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج3، ص 429.

(49) ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج3، ص 431.

(50) ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج3، ص 431.

(51) ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج3، ص 431.

(52) ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج3، ص 429-430..

(53) انظر: إبراهيم عباس، تقنيات البنية السَّردية في الرواية المغاربية: دراسة في بنية الشكل، المؤسسة الوطنية للاتصال، النشر والإشهار، الجزائر، 2002، ص107.

(54) انظر: محمود أمين العالم، الرواية بين زمنيتها وزمانها، في مجلة فصول، العدد 1، 1993، ص13-20؛ عباس، تقنيات البنية السَّردية، ص97.

(55) بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص107.

(56) انظر: إبراهيم عباس، تقنيات البنية السَّردية، ص107.

(57) انظر: ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 4، ص 242-245؛ خالد بن عبدالله آل زيد الشريف، مدينة مالقة منذ عصر الطوائف حتى (422هـ- 892هـ): دراسة سياسية اقتصادية، رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة أم القرى، 1426هـ/، ص 118-119

(58) ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج3، ص 432.

(59) إن ما فعله الوادي آشي هنا يلتقي على نحو واضح مع ما فعله الرِّوائيون المحدثون من إسقاط الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال على المحيط الذي يوجدون فيه مما يجعل على -حدِّ قول حميد لحمداني - للمكان دلالة تفوق دوره المألوف كوسط يؤطر الأحداث، فهو يتحول في هذه الحالة إلى محاور حقيقي ويقتحم عالم السَّرد محرراً نفسه من أغلال الوصف، انظر: حميد لحمداني، بنية النص السَّردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1993، ص71.

(60) انظر: ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج3، ص 427-431.

(61) تقوم الأشكال السَّردية المختلفة على مبدأ عام قوامه التباعد بين زمن حدوث القصة وزمن سردها؛ فالقصة لكي تُروى، لا بد أن تكون قد تمت في زمن ما، غير الزمن الحاضر، ؛ ذلك أنه من المتعذر حكي قصة لم تكتمل بعد، انظر: بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص121.

(62) انظر: محمد علي الشوابكة، السَّرد المؤطَّر في رواية النِّهايات لعبدالرَّحمن منيف: البنية والدلالة، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، 2006، ص164؛ بكر، السَّرد، ص93.

(63) ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، ص81-92.

(64) لمزيد من التفصيل حول هذه القضية، انظر: بكر، السَّرد في مقامات الهمذاني، ص96-97؛ الشوابكة، السَّرد المؤطَّر، ص86-87؛ لحمداني، بنية النص السَّردي ، ص75-76؛ سمير المرزوقي، وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، 1986، ص85؛ أحمد صبرة، " جوانب من شعرية الرواية: دراسة تطبيقية على رواية "الحب في المنفى" لبهاء طاهر"، في فصول، العدد 4، المجلد 15، شتاء 1997، ص42-64، ص60-61.

(65) انظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992، ص304؛ أحمد السماوي، فن السَّرْد في قصص طه حسين، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس، 2002، ص140؛ لحمداني، بنية النص السَّردي، ص77؛ المرزوقي، مدخل إلى نظرية القصة، ص89؛ بكر، السَّرد في مقامات الهمذاني، ص97-98.

(66) ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج3، ص 431.

(67) ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج3، ص 429.

(68) انظر: لحمداني، بنية النص السَّردي، ص76؛ فضل، بلاغة الخطاب، ص304؛ المرزوقي، مدخل إلى نظرية القصة، ص85-86؛ سيزا القاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1990، ص77؛ صبرة، جوانب من شعرية الرواية: دراسة تطبيقية على رواية الحب في المنفى لبهاء طاهر"، ص61-62؛ بكر، السَّرد في مقامات الهمذاني، ص998-100.

(69) ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج3، ص 427.

(70) ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج3، ص 429.

(71) ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج3، ص 430.

(72) ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج3، ص 427.

(73) انظر: ناصر عبدالرازق الموافي، القصة العربية: عصر الإبداع، ط1، الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، المنصورة، 1992، ص208؛ بكر، السَّرد في مقامات الهمذاني، ص100-102؛ الشوابكة، السَّرد المؤطَّر، ص92؛ لحمداني، بنية النص السَّردي، ص78؛ المرزوقي، مدخل إلى نظرية القصة، ص89.

(74) انظر: الشوابكة، السَّرد المؤطَّر، ص93-94.

(75) ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج3، ص 429.

(76) ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج3، ص 429.

(77) جيرار جنيت، السَّرْد والوصف، ترجمة فهد يونس، مجلة الثقافة الأجنبية، وزارة الثقافة والإعلام، العدد 2، السنة 12، 1992، ص 147-157، ص 152.

(78) انظر: عدنان عبدالله خالد، النقد التطبيقي التحليلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد' 1986، ص111؛ الشوابكة، السَّرد المؤطَّر، ص162.

(79) ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 3، ص 426.

(80) ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 3، ص 427.

(81) انظر: عبدالملك مرتاض، "خصائص الخطاب السَّرْدي لدى نجيب محفوظ: دراسة في زقاق المدق"، مجلة فصول، العددان 3-4، المجلد 9، 1991، ص208؛ الشوابكة، السَّرد المؤطَّر، ص170.

(82) ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج3، ص 431-432.

(83) حول هذا اللون من الوصف انظر: محمد نجيب العمامي، في الوصف بين النظرية والتطبيق، دار محمد بن علي للنشر، صفاقس الجديدة، 2005، ص74-81.

(84) ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج3، ص 431.

(85) حول مفهوم هذا اللون من الوصف انظر: العمامي، في الوصف، 74.

(86) ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، ص84. حول هذه الظاهرة انظر: عبدالفتاح كيليطو، المقامات: السَّرد والأنساق الثقافية، ترجمة عبدالكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، بلقدير، الدار البيضاء، 1993، ص75؛ خالد بن محمد الجديع، المقامات المشرقية، د.ن.، الرياض، 2001، ص585-592؛

(87) حول هذه الظاهرة انظر: عبدالفتاح كيليطو، المقامات: السَّرد والأنساق الثقافية، ترجمة عبدالكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، بلقدير، الدار البيضاء، 1993، ص75؛ خالد بن محمد الجديع، المقامات المشرقية، د.ن.، الرياض، 2001، ص585-592.

(88) حول مفهوم التوازي انظر: محمد العمري، البلاغة العربية: أصولها وامتداداتها، دار افريقيا الشرق، الدار البيضاء – بيروت 1998، ص461-465؛ رومان ياكبسون، قضايا الشِّعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1988، ص102-109؛ رومان ياكبسون، أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب، ترجمة فالح صدام الإمارة، وعبدالجبار محمد علي، مراجعة مرتضى باقر، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1990، ص102-110. نورثرب فراي، تشريح النقد: محاولات أربع، ترجمة محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، عمان، 1991، ص341-349؛ سامح رواشدة، مغاني النَّص: دراسات تطبيقية في الشعر الحديث، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2006، ص137-140.

(89) حول ذلك انظر: كيليطو، المقامات: السَّرد والأنساق الثقافية، ص74-76؛ محمود المسعدي، الإيقاع في السجع العربي، نشر عبد الكريم بن عبد الله، تونس، 1996، ص45؛ صالح بن رمضان، الرسائل الأدبية من القرن الثالث إلى القرن الخامس للهجرة (مشروع قراءة إنشائية)، منشورات كلية الآداب بجامعة منوبة، تونس، 2001، ص310-311.

المصادر والمرجع

إبراهيم عباس، تقنيات البنية السَّردية في الرواية المغاربية: دراسة في بنية الشكل، المؤسسة الوطنية للاتصال، النشر والإشهار، الجزائر، 2002.

إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي: عصر الطوائف والمرابطين، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، 1997.

أحمد السماوي، فن السَّرْد في قصص طه حسين، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس، 2002.

أحمد أمين مصطفى، فن المقامة بين البديع والحريري والسيوطي، ط1، د.ن.، 1991.

أحمد صبرة، جوانب من شعرية الرواية: دراسة تطبيقية على رواية الحب في المنفى لبهاء طاهر، في فصول، العدد 4، المجلد 15، شتاء 1997، ص42-64.

أحمد محمد الطوخي، مظاهر الحضارة في الأندلس في عصر بني الأحمر، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، 1997.

أحمد مختار العبادي، مقامة العيد صورة من صورة من صور الحياة الشعبية في غرناطة، صحيفة المعهد المصري للدراسات الإسلامية في مدريد، م2، العدد 1-2، 1954، ص 160-173، ص 163-164.

آليكسندر الينسون، أسواق على الهوامش والتبادل الأدبي في مقامة العيد لابن المرابع الأزدي، موقع أكديميا (www.academia.edu)، 2009، ص 69-74.

أيمن بكر، السَّرد في مقامات الهمذاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.

بديع الزمان الهمذاني، أبو الفضل أحمد بن الحسين (ت 398هـ/1007م)، مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني، تقديم وشرح محمد عبده، بيروت، 1957.

جرجي أنطونيوس طربيه، الوجدية وأثرها في الأندلس: بحث في الأساطير والخرافات والغيبيات الأندلسية، ط1، دار الكتاب اللبناني، ومكتبة المدرسة، بيروت، 1983.

جيرار جنيت، السَّرْد والوصف، ترجمة فهد يونس، مجلة الثقافة الأجنبية، وزارة الثقافة والإعلام، العدد 2، السنة 12، 1992، ص 147-157.

الحريري، أبو القاسم بن علي (ت516هـ/1122م)، مقامات الحريري، دار صادر، بيروت، د. ت.

حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990.

حسين مؤنس، فجر الأندلس، ط2، الدار السعودية للنشر والتوزيع، جدة، 1985.

حميد لحمداني، بنية النص السَّردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1993.

الحميري، أبو عبدالله محمد بن عبدالمنعم (ت866هـ)، صفة جزير الأندلس من كتاب الروض المعطار، تحقيق ليفي بروفنسال، ط2، دار الجيل، بيروت، 1988.

خالد بن عبدالله آل زيد الشريف، مدينة مالقة منذ عصر الطوائف حتى (422هـ- 892هـ): دراسة سياسية اقتصادية، رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة أم القرى، 1426هـ.

خالد بن محمد الجديع، المقامات المشرقية، د.ن.، الرياض، 2001.

ابن الخطيب، أبو عبدالله محمد بن عبدالله السلماني (ت 776هـ/1374م)، الإحاطة في أخبار غرناطة، تحقيق محمد عبدالله عنان، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1981.

رومان ياكبسون، أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب، ترجمة فالح صدام الإمارة، وعبدالجبار محمد علي، مراجعة مرتضى باقر، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1990.

رومان ياكبسون، قضايا الشِّعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1988.

سامح رواشدة، مغاني النَّص: دراسات تطبيقية في الشعر الحديث، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2006.

سعيد الوكيل، تحليل النص السَّردي: معارج ابن عربي نموذجاً، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998؛

سمير المرزوقي، وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، 1986.

سيزا القاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1990.

شريف العلاونة، المقامات الأندلسية من القرن الخامس الهجري حتى التاسع الهجري، نشر بدعم من وزارة الثقافة، عمان، 2008.

صالح بن رمضان، الرسائل الأدبية من القرن الثالث إلى القرن الخامس للهجرة (مشروع قراءة إنشائية)، منشورات كلية الآداب بجامعة منوبة، تونس، 2001.

صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992.

ابن عبد الرؤوف، أحمد بن عبدالله (ت في النصف الثاني من ق 6 هـ/ 12م)، رسالة في أدب الحسبة والمحتسب، تحقيق ليفي بروفنسال، المعهد العلمي للآثار الشرقية، القاهرة، 1955.

عبدالعزيز شبيل، البنية القصصية في رسالة التوابع والزوابع لابن شهيد، في مجلة دراسات أندلسية، تونس، العدد 18، صفر 1418هـ/ جوان 1997، ص145-172.

عبدالفتاح كيليطو، المقامات: السَّرد والأنساق الثقافية، ترجمة عبدالكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، بلقدير، الدار البيضاء، 1993.

عبدالله إبراهيم، السَّردية العربية: بحث في البنية السَّردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992.

عبدالله بن علي بن ثقفان، القصة الأندلسية: نماذج مع دراسة تطبيقية، في مجلة دراسات أندلسية، تونس، العدد 22، ربيع الأول 1420هـ/ جوان 1999، 5-54.

عبدالله محمد الغزالي، البناء السَّردي في مقامات جلال الدين السيوطي، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، ع69، 2000، ص152-187.

عبدالملك مرتاض، خصائص الخطاب السَّرْدي لدى نجيب محفوظ: دراسة في زقاق المدق، مجلة فصول، العددان 3-4، المجلد 9، 1991.

عدنان عبدالله خالد، النقد التطبيقي التحليلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.

عزة الغنام، الفن القصصي العربي القديم من القرن الرابع إلى القرن السابع، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، 1991.

فايز القيسي، جماليات الخطاب الأدبي في النثر العربي القديم، وزارة الثقافة، عمان، 2012.

قصي عدنان سعيد الحسيني، فن المقامات بالأندلس: نشأته وتطوره وسماته، دار الفكر، عمان، 1999.

لحسن الكيري، مؤانسات نقدية، لامار، الإسكندرية، 2019.

محمد العمري، البلاغة العربية: أصولها وامتداداتها، دار افريقيا الشرق، الدار البيضاء – بيروت، 1998.

محمد الهادي الطرابلسي، مدخل إلى تحليل "المقامات اللزومية" للسرقسطي (538هـ/ 1143م)، في حوليات الجامعة التونسية، المجلد 28، 19988، ص111-143.

محمد عبدالله عنان، الآثار الأندلسية الباقية في إسبانيا والبرتغال، ط2، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1997.

محمد علي الشوابكة، السَّرد المؤطَّر في رواية النِّهايات لعبدالرَّحمن منيف: البنية والدلالة، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، 2006.

محمد علي الشوابكة، وفايز القيسي، بناء السَّرد التراثي: قصة بياض ورياض لمؤلف مجهول- أنموذجاً، في مجلة أبحاث اليرموك: سلسلة الآداب واللغويات، المجلد 16، العدد 2، 1998، ص89-138.

محمد نجيب العمامي، في الوصف بين النظرية والتطبيق، دار محمد بن علي للنشر، صفاقس الجديدة، 2005.

محمود المسعدي، الإيقاع في السجع العربي، نشر عبد الكريم بن عبد الله، تونس، 1996.

محمود أمين العالم، الرواية بين زمنيتها وزمانها، في مجلة فصول، العدد 1، 1993، ص13-20.

ابن منظور، أبو الفضل محمد بن مكرم (ت 711هـ/1311م)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ت.

ناصر عبدالرازق الموافي، القصة العربية: عصر الإبداع، ط1، الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، المنصورة، 1992.

نورثرب فراي، تشريح النقد: محاولات أربع، ترجمة محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، عمان، 1991.

وداد القاضي، مقامات بديع الزمان الهمذاني، تقنية القناع ومراميها الفنية والفكرية، ضمن كتاب: في محراب المعرفة، دراسات مهداة إلى إحسان عباس، تحرير إبراهيم السعافين، دار صادر ودار الغرب الإسلامي، ط١،بيروت، ١٩٩٧،ص ٤٦١- 486.

التلقي العربي لمنهج النقد الثقافي وآلياته في تأويل النص

التلقي العربي لمنهج النقد الثقافي وآلياته في تأويل النص

* السيدة الدكتورة/ شيخة علي ناصر الراسبي

الملخص بالعربية

يسعى هذا البحث لتناول نظرية "النقد الثقافي" كأحد الاتجاهات النقدية التي تتناول النقد الأدبي لتأويل أبعاده المرجعية والجمالية، وذلك من خلال الوقوف عند تاريخ ظهور النقد الثقافي والتي تعود إلى عهود قديمة نوهت إليه ولكنها لم تنبئ بولادته الحقيقية، لذلك نتطرق للحديث عن بدايات النقد الثقافي ونؤرخ لذلك وفق ما قرره الباحث الأمريكي فنسنت ليتش في تسعينيات القرن الماضي وطرح مشروع "النقد الثقافي ما بعد البنيوي" لتكون مهمته الأساسية في تمكين النقد المعاصر من الخروج من نفق الشكلانية والنقد الشكلاني الذي حصر الممارسات النقدية داخل إطار الأدب، كما تفهمه المؤسسات الأكاديمية "الرسمية"، وبالتالي تمكين النقاد من تناول مختلف أوجه الثقافة ولا سيما تلك التي يهملها عادةً النَّقْدُ الأدبي، لذا فإن المحاولات المبكرة للنقد الثقافي لم تكن ذات سمات مميزة ومحدَّدة في المستويَيْنِ المعرفي والمنهجي، حتى جاء الباحث الأمريكي فنسنت ليتش.

وبعد الانتهاء من العرض التاريخي لنظرية النقد الثقافي نتطرق إلى تلقي النقاد العرب لتلك النظرية وتطبيقها في الأدب العربي، ويمكن اعتبار د. عبد الله الغذَّامي أوَّل من حاول تبنِّي مفهوم النقد الثقافي في معناه الحديث الذي حدده فنسنت ليتش واستخدم أدواته لاستكشاف عدد من الظواهر الثقافية العربية التي لم تستطع مختلف مدارس النقد الأدبي السابقة التصدي لها.

لذا نحاول استيفاء كافة جوانب البحث في هذه القضية والتي جاءت تحت عنوان "التلقي العربي لنظرية النقد الثقافي وأثره في تأويل النص الأدبي" من خلال التعريف بمفهوم النقد الثقافي والوقوف عند قضاياه، وكذلك سنتناول المراحل التاريخية التي أدت إلى ظهوره واكتماله على يد الباحث الأمريكي فنسنت ليتش، والوقوف عند ماهية النقد الثقافي كما يراها أهم المتلقين العرب لها وهو الدكتور عبدالله الغذامي، وبعدها نحاول الوقوف على الفرق بين النصِّ والنص الأدبي، والعلاقة بين كاتب النص الأدبي وقارئه ومُؤوِّله، ومفهوم تأويل النص الأدبي، ومراحل تأويل النص الأدبي، معتمدين في ذلك على إظهار آليات تأويل النص الأدبي التي يمكن من خلالها رصد معنى التأويل وأنماط القراءة التأويلية للنص الأدبي في ضوء النقد الثقافي، ثم نردف البحث بخاتمة نعرض فيها لأهم النتائج والتوصيات التي توصلنا إليها.

الكلمات المفتاحية: النقد الثقافي – آليات النقد – تأويل النص – التلقي – فنسنت ليتش.

---

*وزارة التربية والتعليم – سلطنة عمان

Abstract

This research seeks to address the theory of "cultural criticism" as one of the critical trends dealing with literary criticism to interpret its reference and aesthetic dimensions. It points at the date of the cultural criticism emergence, which dates back to the old eras, noted it but did not predict its real birth. This research touches upon the beginnings of cultural criticism and chronicles it the way the American researcher Vincent Leach had decided in the nineties of the last century. He put forward the project “cultural criticism beyond structure” with a main purpose to enable contemporary criticism to emerge from the formalism of criticism that limited practices of criticism within the framework of literature, as understood by “official” academic institutions. The project thus, enabled critics to address various aspects of culture, particularly the one literary criticism often neglected. Due to that, the early attempts at cultural criticism did not have distinctive and specific features in both the cognitive and methodological levels, until the American scholar Vincent Leach came in.

After the historical presentation of the cultural criticism theory, the research addresses the receipt of the Arab critics of that theory and its application in Arab literature. It is possible to consider Dr. Abdullah Al-Ghadhami to be the first to try to adopt the concept of cultural criticism in the modern sense defined by Vincent Leach. He used its tools to explore a number of Arab cultural phenomena that various schools of literary criticism could not address.

Therefore, this research tries to fulfill all aspects in this case, which came under the title "Arab reception of the theory of cultural criticism and its impact on the interpretation of the literary text". The research introduces the concept of cultural criticism and stands on its issues, as well as addresses the historical stages that led to its emergence and completion by the American researcher Vincent Leach. It also stands at cultural criticism definition as seen by the most important Arab recipients, Dr. Abdullah Al-Ghadami. Then the research tries to identify the difference between the text and the literary text, the relationship between the writer of the literary text and its reader and interpreter, the concept of the literary text interpretation, and the stages of the interpretation. In this process, the research relies on showing mechanisms of literary text interpretation through which it is possible to monitor the meaning of interpretation and the patterns of interpretation of literary text in light of cultural criticism. The research then ends with a conclusion with the most important findings and recommendations.

Keywords: Cultural Criticism - Mechanisms of Criticism - Text Interpretation - Receiving - Vincent Leach

المقدمة

يعود تاريخ ظهور النقد الثقافي إلى القرن الثامن عشر الميلادي من خلال عدة محاولات، إلا أن هذه المحاولات المبكرة للنقد الثقافي لم تكن ذات سمات مميزة ومحددة في المستويين المعرفي والمنهجي، حتى جاء الباحث الأمريكي فنسنت ليتش في تسعينيات القرن الماضي وطرح مشروع "النقد الثقافي ما بعد البنيوي" تكون مهمَّته الأساسية تمكين النقد المعاصر من الخروج من نفق الشكلانية والنقد الشكلاني الذي حصر الممارسات النقدية داخل إطار الأدب، كما تفهمه المؤسسات الأكاديمية "الرسمية"، وبالتالي تمكين النقاد من تناول مختلف أوجه الثقافة، ولا سيما تلك التي يهملها عادة النقد الأدبي، ويمكن اعتبار د. عبد الله الغذَّامي أوَّل من حاول تبنِّي مفهوم النقد الثقافي في معناه الحديث الذي حدده فنسنت ليتش، واستخدم أدواته لاستكشاف عدد من الظواهر الثقافية العربية التي لم تستطع مختلف مدارس النقد الأدبي السابقة التصدي لها.

أهمية البحث:

تعود أهمية البحث إلى الحاجة الماسة لوجود مناهج مواكبة للتطور العصري الذي نعيشه في يومنا الراهن؛ فلم يعد النَّقد بمفهومه التقليدي قادراً على ذلك، بل إنَّ الناظر للتاريخ النقدي ليجد من بين الأسطر فراغات كان التراث ولا زال يحتاج إلى سدِّها، وإلقاء الضوء عليها من خلال منهج جديد يتم تطبيقه، وليس هناك أفضل من النَّقد الثقافي والمنهج المطبق من خلاله حتى يتمَّ سبر أغوار مختلف المجالات المعرفية وغيرها، فهو على حد تعبير بعض الباحثين ليس مجالاً معرفيّاً فقط، بل نشاطاً متنوعاً؛ يسهل من خلاله تجاوز النصوص الشعرية والأدبية إلى مختلف المجالات المعرفية حتى الصور الترفيهية ووسائل المعرفة بمختلف أشكالها.

أسباب اختيار الموضوع:

تعود أسباب اختيار الموضوع إلى:

1-تعيين معنىً معين للنقد الثقافي، ومقاربة ذلك المعنى من خلال الوجهتين العربية والغربية.

2-تحديد آليَّات البحث في مجال النقد الثقافي والتعريف بروَّاده.

3-تقييم أعمال بعض رواد مجال النقد الثقافي، مثل فنسنت ليتش، والدكتور عبد الله الغذامي.

4-التعريف بمراحل نشأة مصطلح النقد الثقافي وآلياته.

5-كيفية الاستفادة من النقد الثقافي وتطبيقاته.

إشكاليات البحث وأهدافه:

بعدما ذكرت أسباب اختيار الموضوع والتي تتعلق بموضوع يمكن اعتباره من أهم الموضوعات المعرفيَّة الحاليَّة وهو النقد الثقافي، حيث يمكن طرح إشكالية وهي:

كيفية مدى التلقي العربي لمنهج النقد الثقافي وآلياته في تأويل النص؟

وعليه فيمكن طرح عدة أسئلة منها:

1- ما هو النقد الثقافي وما تعريفه؟

2- ما هي مراحل النقد الثقافي وجذوره التاريخية؟

3- ما مدى التصاق التأويل بين النقد الثقافي والنقد الأدبي التقليدي؟

4- هل يمكن الاكتفاء بالنقد الأدبي دون النقد الثقافي؟

5- ما هو الدور العربي تجاه النقد الثقافي؟

6- ما هو موقف النقاد العرب وخاصة د. عبد الله الغذامي من النقد الثقافي؟

7- ماهي حدود النقد الثقافي مقارنة بغيره من المجالات النقدية الأخرى؟

من خلال تلك الإشكاليات يمكن التعرف على أهداف الموضوع ومدى الاستفادة من النقد الثقافي في مناحي الحياة.

ويسعى الباحث للوقف على مفهوم وحقيقة النقد الثقافي، وآليات تأويل النص الأدبي من خلال المسرد التالي:

المبحث الأول: مفهوم النقد الثقافي.

وفيه يعرِّف الباحث بمفهوم النقد الثقافي وقضاياه.

المبحث الثاني: تاريخ النقد الثقافي ومراحله.

وفيه يُبيِّنُ الباحث بدايات نشأة النقد الثقافي والمراحل التي مر بها.

المبحث الثالث: تأويل النص الأدبي.

ويقف فيه الباحث على الفرقِ بين النصِّ والنص الأدبي، والعلاقة بين كاتب النص الأدبي وقارئه ومُئوِّله، ومفهوم تأويل النص الأدبي، ومراحل تأويل النص الأدبي.

المبحث الرابع: آليات تأويل النص الأدبي في ضوء منهج النقد الثقافي.

يحاول فيه الباحث أن يقف فيه على معنى التأويل وأنماط القراءة التأويلية للنص الأدبي عبر منهج النقد الثقافي.

ثم الخاتمة وفيها أهم النتائج والتوصيات.

المبحث الأول:

مفهوم النقد الثقافي

* مفهوم النقد الثقافي وقضاياه:

من المعلوم أن مصطلح الثقافة عام وعائم وفضفاض في دلالته اللغوية والاصطلاحية، ويختلف من حقل معرفي إلى آخر، وهو من المفاهيم العلمية في الثقافتين: الغربية والعربية على حد سواء، فالثقافة بطابعها المعنوي والروحاني تختلف مدلولاتُها من البنيوية إلى الأنثروبولوجيا وما بعد البنيوية، وتندرج الثقافة مجالياً ضمن الحضارة التي تنقسم إلى شقين: النسق المادي والنصي، ويسمى بالتكنولوجيا، والنسق المعنوي والأخلاقي والإبداعي، ويسمى بالثقافة[1].

ومن ثم يمكن الحديث عن نوعين من الدراسات التي تنتمي إلى النقد الحضاري، الدراسات الثقافية التي تهتم بكل ما يتعلق بالنشاط الثقافي الإنساني، وهو الأقدم ظهوراً، والنقد الثقافي الذي يحلل النصوص والخطابات الدينية والفنية والجمالية في ضوء معايير ثقافية وسياسية واجتماعية وأخلاقية، بعيداً عن المعايير الجمالية والفنية، وهو الأحدث ظهوراً بالمقارنة مع النوع الأول، ومن ثَم، فالنقد الثقافي نقد إيديولوجي وفكري وعقائدي[2].

هذا، ويرى مجموعة من نقاد الثقافتين (ليتش) وعبد الله محمد الغذامي وغيرهما، بأنه آن الأوان للاهتمام بالنقد الثقافي باعتباره بديلاً للنقد الأدبي، بعد أن وصل هذا النقد –حسب رأي عبد الله الغذامي– إلى سن اليأس، ووصلت البلاغة العربية بعلومها الثلاثة (البيان والبديع والمعاني) إلى مرحلة العجز والموت.

وعليه فالنقد الثقافي هو الذي يدرس الأدب الفني والجمالي باعتباره ظاهرة ثقافية مضمرة وبتعبير آخر: هو ربط الأدب بسياقه الثقافي غير المعلن، ومن ثَم لا يتعامل النقد الثقافي مع النصوص والخطابات الجمالية والفنية على أنها رموز جمالية ومجازات شكلية موحية، بل على أنها أنساق ثقافية مضمرة تعكس مجموعة من السياقات الثقافية والتاريخية ... إلى آخره.

ومن هنا يتعامل النقد الثقافي مع النص الأدبي الجمالي ليس باعتباره نصاً، بل بمثابة نسق ثقافي يؤدي وظيفة نسقية تضمر أكثر مما تعلن، وينتمي هذا النقد إلى ما يسمى بنظرية الأدب على سبيل التدقيق، في حين تنتمي الدراسات الثقافية إلى الأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع و الفلسفة وغيرها من الحقول المعرفية الأخرى[3].

* خصائص النقد الثقافي:

تكشف لنا مقولات النقد الثقافي عن الكثير من السياق الواسع للنقد الثقافي بوصفه مشروعاً أو طرحاً فكرياً جديداً على مجتمعنا العربي، وتبرز أهم خصائصه في:

– التكامل: النقد الثقافي لا يرفض الأشكال الأخرى من النقد، إنما هو يرفض هيمنتها، إذ يعني ذلك قصوراً في الكشف عن الكثير من العلامات الدالة في سياق النصوص.

– التوسع : يوسع من منظوره للنشاط الإنساني بحيث يصبح المجال منفتحاً أمام أشكال متعددة من النشاط للدخول في نطاق البحث عبر مفهوم النقد الثقافي، وهو يعد إضافة للفن.

– الشمول: يوسع من منظور النقد ذاته ليجعله شاملاً لكل مناحي الحياة، مما يكسب النقد نفسه قيماً أخرى جديدةً، فالنشاط الإنساني كله في حاجة للنقد، بمعناه المطروح في المشروع الثقافي، لتحقيق الأغراض نفسها (التطوير، الكشف عن النظرية، الكشف عن القوانين الجديدة).

– ضرورة : إن النقد الثقافي بهذه الصورة يعد طرحاً نحن في حاجة للنظر إليه متخلصين من نظرة التوجس من الجديد، أو التعامل معه بطريقة الفحص لقبول بعضه أو الأخذ منه بما يتناسب مع أفكارنا القديمة، وإنه في حاجة لتطوير نظرتنا لحياتنا للوصول إلى منطقة يمكننا عبرها أن نستفيد من الطرح الثقافي.

– الاكتشاف والحرية: يسعى النقد الثقافي إلى محاولة اكتشاف جماليات جديدة في النصوص أو الواقع، ويتطلب ذلك حرية أوسع أو مساحة أكبر من الحرية[4].

النقد الثقافي هو الذي يدرس النص لا من الناحية الجمالية بل من حيث علاقته بالإيديولوجيات والمؤثرات التاريخية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية ويقوم بالكشف عن تحليلها بعد عملية التحليل النصية.

– أو يمكن القول بأنه هو الذي يدرس الخطاب بما أنه خطاب، بغض النظر عن كونه شِعراً أو كلاماً أو غيرَ ذلك فيقوم بتحليله لكشف أنظمته العقلية وغير العقلية بتعقيداتها وتعارضها[5].

– ويرى (جيرلد جيراف) و (ريجنالد جينز) أن إحياء النقد الثقافي القائم على الأفكار العامة والمعنى الأوسع للثقافة الأدبية، والذي يستوعب الكتابة الخيالية المعاصرة، وغيرها من الوسائط هو أشد ما نحتاج إليه اليوم لبثِّ الحيوية في الدراسات الإنسانية للأدب[6].

ويقوم النقد الثقافي عند (ليتش) على ثلاث خصائص هي:

– لا يؤطر النقد الثقافي فعله تحت التصنيف المؤسساتي للنص الجمالي، بل ينفتح على مجال عريض من الاهتمامات إلى ما هو غير محسوب في حساب المؤسسة، سواء أكان خطاباً أو ظاهرةً.

– من سنن هذا النقد أن يستفيد من مناهج التحليل العرفية من مثل تأويل النصوص ودراسة الخلفية التاريخية، إضافة إلى إفادته من الموقف الثقافي النقدي والتحليل المؤسساتي.

– إن الذي يميز النقد الثقافي ما بعد البنيوي، هو تركيزه الجوهري على أنظمة الخطاب وأنظمة الإفصاح النصوصي، كما هي لدى (بارت ودريدا وفوكو) خاصة في مقولة دريدا أن: "لا شيء خارج النص"، وهي مقولة يصفها (ليتش) بأنها بمثابة البروتكول للنقد الثقافي ما بعد البنيوي، ومعها مفاتيح التشريح كما عند (بارت).

– كذلك من خصائص النقد الثقافي "الشعرنة" التي ناد بها أكبر رائد في النقد الثقافي ألا وهو (عبد الله الغذامي) وسمى نتاج أمة أو ثقافة أمة بأنها مشعرنة لأن الشعر العربي لم يفقد انتماءه إلى سياقاته الثقافية والمعرفية[7].

كما تأتي وظيفة النقد الثقافي من كونه نظرية في نقد المستهلك الثقافي وليس في نقد الثقافة هكذا بإطلاق، أو مجرد دراستها ورصد تجلياتها وظواهرها، وحينما نقول ذلك فإننا نعني أن لحظة هذا الفعل هي في عملية الاستهلاك، أي: الاستقبال الجماهيري والقبول القرائي لخطاب ما، مما يجعله مستهلكاً عموماً، والنقد الثقافي بذلك يحاول أن يتجاوز التصنيف المؤسساتي للنص بوصفه وثيقة جمالية إلى الانفتاح على الخطاب بوصفه ظاهرة ثقافية أوسع، له نظامه الإفصاحي الخاص[8].

المبحث الثاني:

تاريخ النقد الثقافي ومراحله

يمكن تلمس بدايات نشأة ونمو النقد الثقافي بشكل أكثر انضباطاً لدى الباحث الأمريكي فنسنت ليتش في كتابه (النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينات إلى الثمانينات) حيث طرح فيه مشروعه النقدي واضح المعالم، بين فيه النقد الماركسي وعلاقته بفلسفة الجمال، ومدى الحاجة إلى نقد جديد يهدم ما تم الوصول إليه، حيث عجز النقد بكل مدارسه سبر أغوار النصوص الأدبية والولوج إلى مدلولاتها وخفاياها فوضع فنسنت ضوابط قال عنها صارمة أثناء قراءة الناقد للنصوص قراءة مدققة[9]، وفنسنت حين يوضح ذلك المصطلح فهو يجعله رديفاً أو مقابلاً لمصطلحي ما بعد الحداثة أو البنيوية[10]، مما يجعله مهتماً بلغة الخطاب من حيث هو خطاب، وهذا تغيير في مادة البحث إضافة إلى أنه تغيير في منهج التحليل، الذي تناول المعطيات النظرية والمنهجية في السوسيولوجيا والمعطيات التاريخية والسياسية والمؤسساتية، دون إهمالٍ لمناهج التحليل الأدبي النقدي[11] . وهذا ديدن ليتش في تأكيده على أن العمل الأدبي ظاهرة ثقافية مفتوحة التحليل من وجهات نظر عدة وهذا ما يجعل الأساليب النقدية متعددة يدخل فيها الاقتصاد، والتنظيم الاجتماعي، والقيم الأخلاقية والمعنوية، والمعتقدات الدينية، والممارسات النقدية، والأبنية السياسية، وأنظمة التقييم، والاهتمامات الفكرية والتقاليد الفنية[12].

كما أكد ليتش إلى ارتباط ما هو محسوس وتاريخي مع المجرد والعام من الفلسفة والعلم، وهذا يحدث من خلال الاستعارة في الشعر، وبمعنى آخر فإن بُعد المحاكاة والمعرفة في الأدب يندمج في نطاق نصي تصويري أكثر حساسية[13]. وهذا ما ألمح إليه آرثر أيزا برجر أن النقد الثقافي يعد نشاطاً أكثر من كونه مجالاً معرفياً خاصاً، لذا فالنقد الثقافي مهمة متداخلة مترابطة متجاوزة متعددة، ولذلك تجد نقاد الثقافة يأتون من مجالات مختلفة ويستخدمون أفكاراً ومفاهيم متنوعة وبمقدور النقد الثقافي أن يشمل نظرية الأدب والجمال والنقد، وأيضاً التفكير الفلسفي وتحليل الوسائط والنقد الثقافي الشعبي، كما أن بمقدوره تفسير نظريات ومجالات علم العلامات، ونظريات التحليل النفسي والنظرية الماركسية والنظرية الاجتماعية والإنثروبيولوجية[14]. ويبدو أن مصطلح النقد الثقافي كان مستخدماً فيما قبل حسب ما ذكر آرثر أيزا برجر أنه كان مستخدماً من قِبل مركز الدراسات الثقافية المعاصرة بجامعة برمنجهام في عام 1971م حيث تم نشر بعضاً من الأوراق البحثية في الدراسات الثقافية، وتم تناول وسائل الإعلام، وكذلك الثقافة الشعبية، والثقافات الدنيا، والمسائل الأيديولوجية، والأدب، وعلم العلامات، والمسائل المرتبطة بالجنوسة، والحركات الاجتماعية، والحياة اليومية، وغيرها من الموضوعات الأخرى المتنوعة، وأضاف أن المركز أسس صحيفة لهذا الغرض والذي كان يعد أمراً مثيراً وممتعاً، إلا أن سوء الحظ ساهم في عدم استمرارية هذه الصحيفة [15].

أما على الصعيد العربي فيعد الدكتور عبدالله الغذامي رائد النقد الثقافي، وتلك الأفكار تبلورت خلال كتاباته المتعددة وخاصة كتابه (النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية) وفيه ظهرت معالجته لما كرّسه

الأدباء عبر التاريخ النقدي في معالجتهم لنماذج من الشعراء خاصة، كما أنه طرح عدة أسئلة منها: هل في الأدب شيء غير الأدبية؟

ثم يجيب عن ذلك بأن أدبية الأدب شغلت حيزاً كبيراً من البحث النقدي على مدى قرون وما تزال تفعل، غير أن جهوداً خارقة قد جاءت لتكشف أشياء أخرى من وراء ومن تحت أدبية الأدب[16]. كما صدره بأسئلةٍ أخرى مثل هل الحداثة العربية حداثة رجعية؟ وهل جنى الشعر العربي على الشخصية العربية؟ وهل هناك علاقة بين اختراع الفحل الشعري وصناعة الطاغية؟ إلخ.. حتى أن الغذامي له كتاب (ثقافة الأسئلة) جعل الأسئلة أهم المسائل الثقافية والعلمية بل أخطرها فالسؤال هو الذي يقرر الإجابة حتى أن فن صناعة السؤال هو من أصعب فنون القول والنطق، وأن كثيراً من البلبلة الفكرية التي نعيشها في واقعنا العربي المعاصر هي بسبب أسئلة مهزوزة قادت إلى إجابات مصابة بمثل تلك الأسئلة[17]، وهذه الأسئلة _من وجهة نظر الغذامي_ تعد ركيزة هامة في المشروع الثقافي الغذامي حتى أنها تمهد للبحث في العيوب النسقية للشخصية العربية المتشعرنة، والتي يحملها ديوان العرب وتتجلى في سلوكنا الاجتماعي والثقافي بعامة[18]. فهو يرفض مسألة قراءة النص في ظل خلفيته التاريخية ولا في استخدامه للإفصاح عن الحقب التاريخية ذات الأنماط المصطلح عليها، فالنص والتاريخ منسوجان ومدمجان معاً كجزءٍ من عملية واحدة... وأفضل ما تفعله الدراسات الثقافية هو وقوفها على عمليات إنتاج الثقافة وتوزيعها واستهلاكها[19]. لذا يلجأ إلى ما يسمى بالقراءة التشريحية وهي قراءة حرة ولكنها نظامية وجادة، وفيها يتوحد القديم الموروث وكل معطياته مع الجديد المبتكر وكل موحياته من خلال مفهوم السياق حيث يكون التحول، والتحول هو إيحاء بموت وفي نفس اللحظة تبشير بحياة جديدة[20]. وقبل أن يبدأ الغذامي يحاول من خلال منهجية واضحة أن يطرح سؤالاً ليخرج من خلاله بضوابط أكثر انسجاماً مع النظرية النقدية الثقافية فيقول: لماذا النقد الألسني؟ سؤال في نصوصيَّة النص. ليخرج من الإجابة بمحددات ثلاث وهي التمييز بين الموضوع والذات، والمناهج وتحديدها، والتمييز بينها هي خطوة أولى لامتحان وسائل الاستقراء النصوصي لعالم اللغة[21]. وتطبيقاً لشمولية النقد الثقافي يعالج الغذامي جانباً من جوانب الثقافة الشعبية وهو الصورة من خلال التلفزيون لما لها من القوة والتعبير والتمثيل أكثر مما يملكها غيرها، فالصورة ثقافة وفكر وإنتاج اقتصادي وتكنولوجي وليست مجرد متعة أو محاكاة فنية، وهي لغة عصرية يشترط فيها تطابق القول مع الفعل وتمثل الحقيقة التكنولوجية بما أن الصورة علامة تكنولوجية ومؤشر إنتاجي ومنطق مستقبلي[22].

المبحث الثالث:

تأويل النص الأدبي

يختلف النص الأدبي – سواء كان شعراً أو نثراً – عن النص العادي في أن النص الأدبي يتجاوز حدود الكلام المعبر عن الحقائق، إلى عبارات تصور العواطف والتجارب والأفكار من خلال تراكيب وأساليب جمالية، ينفعل بها المتلقي كما انفعل بها الأديب من قبله.

فالنصُّ همزة وصل بين المتكلم والمتلقي، وإذا كان الغرض من فهم النص وتأويله الوقوف على ما فيه من المعلومات، فإن الأمر قد يكون بسيطاً أو قليل التعقيد في المجالات التي تستهدف توصيل المعلومات بأقرب السُّبل باستعمال كلام خطيٍّ مباشر يسهل إدراك مرجعياته، فالمتلقي للنص – سواء كان قارئاً أو سامعاً – يستطيع فوراً أن يقيم في ذهنه تصوُّراً واضحاً لِمَا يحيل عليه النص، فتتحقق الإرسالية ويتم الإبلاغ والتواصل ويُستهلَكُ النصُّ المستعمل فينسى ويفنى.

أما النص الأدبي فهو تواصل بين الأديب والمتلقي إلا أنه تواصل من نوع خاص ينقل المشاعر والعواطف والتجارب عبر تراكيب وأساليب فنيَّة، مما يجعل دراسة النص وتأويله أمراً أكثر تعقيداً، إذا يتحتم على القارئ دراسة المحتوى والشكل كل على حدة دون تجاهل أنهما مترابطان[23].

إن النص الأدبي يحتم تشارك الكاتب والقارئ في التجربة، فالقراءة عديلة الكتابة في إنتاج النص وتفعيله، بل إن القراءة أو القراءات يمكنها مع تعاقب الأزمنة وتراكم الثقافات أن تحقق المزيد في الإنتاجية النصية لأنها تُشرك معرفة القارئ أو القراء بمعرفة الكاتب فتخصب العمل بطريقة ديناميكية ومتجددة، ومن ثم فهي تتجاوز ما يجود به النص لتلاحق ما يندس بين ثناياه وعبر فضاءاته.

ومن ثم يتمثل دور القارئ في تنشيط الحوار الخلاق مع النص من أجل تطوير فن القراءة وفن الكتابة معاً. وهذا معناه أن القارئ صِنو الكاتب في معرفة دقائق المهنة وحقائقها، وعليه أن يفعل في التأويل مثلما فعل الكاتب في التكوين[24] .

وهنا يأتي دور الناقد القارئ للنص قراءة تأويلية، فليس دور الناقد منوطاً بعرض شهادة ميلادِ للمبدع؛ بتتبُّع تاريخ ميلاده، ولا باقتفاء مراحل حياته النفسية، أو الاجتماعية، ولا ملزماً بتسجيل وقائع الأديب أو المبدع، بإصدار أحكام حوله، لا ثناءً، ولا قدحاً، بل عمل الناقد اليوم هو قراءة البنى العميقة في النص، في محاولة لتسويغ جمالياته، وإسهام في فك شفرته ورموزه، وهذه العملية تسمى القراءة عوضاً عن النقد[25].

فدور المؤول للنص أن يزيل الغموض حول النص الأدبي ويفتح طريقاً نحو النص يخدم بقية القراء بإنتاج فهم معين من خلال دلالات معينة يمكن تقاسمها مع الآخرين، والمؤول مطالب باحترام مقتضيات النص أي بدراسته في شكله وتشكُّله، وباحترام مقتضيات الفهم، أي أن تأويل النص الأدبي هو عبارة عن قراءة النص الأدبي بحثاً عن أمثل شكل للفهم والاستيعاب[26].

* مراحل تأويل النص الأدبي:

ولكي يصل المؤول إلى هذه النتيجة لا بد له مع النص الأدبي من سلوك عدة مراحل، أهمها:

1- تذوق النص الأدبي وتحليله: والمراد بالتذوق: التذوق الذي يدفع الباحث إلى الجري وراء العلل، والكشف عنها. والتحليل يراد به أن يغوص في أعماق النص، ويكشف عن عناصر الجمال فيه، ويوضح تأثيرها في نفس المتلقي، بحيث يتخطى جانب الذات عنده، وجانب المتعة إلى الكشف عن العلل والأسباب، بل يتخطى ذلك كله إلى أثر ذلك في نفس المتلقي.

2- الوصف أو التوصيف:

هو تحديد مجموع المواصفات والشروط والعلاقات التي تؤسس النص أي تحديد المستوى السيمانطيقي ومعرفة الطبيعة النوعية للكتابة التي ينتمي إليها.

3 – التفسير: وهو محاولة إقامة تلاؤم سيمانطيقي جديد في النص لإزالة الغرابة واستعادة أو خلق الألفة المفقودة فيه، بمعنى التعرف على المقامات أو السياقات التي تفيد في فهمه أو تجعله ذا معني يساعد على إنجاز المرجعية التي ظلت معلقة.

4- التأويل: يتتبع التأويل إذن وفق المراحل السابقة حركية المعنى في النص متجهاً إلى العالم و مستهدفاً استخلاص الحقيقة من الفن أو معرفة الباطن من وراء الظاهر، فهو بسط للوسائط الممكنة بين الأدب أو غير الأدب والمتلقي، وإذا كان الكاتب غائباً لحظة القراءة فهو معمول حسابه في التأويل، أي في فهمه من خلال فهم كتابته.

5 – التقويم: وهو الحكم أو التقدير الذي يأتي في نهاية التأويل، ورغم أنه قد لا يكون صائباً أو شاملاً إلا أنه يدفع إلى امتلاك المعنى العميق في النص برمته وتنزيله منزلته ضمن مراتب المعرفة العامة[27].

المبحث الرابع:

آليات تأويل النص الأدبي في النقد الثقافي

تختلف القراءة النقدية للنص عن القراءة العادية، فالقراءة النقدية غوصٌ في أعماق النص، لدراسة البِنَى العميقة، انطلاقاً من تحليل ظاهر النص وصولاً إلى باطنه وما بين طيَّات كلامه، وفي هذه المرحلة المتقدِّمة من القراءة تتراءى للقارئ مهمة التأويل، حيث ينصرف عن ظاهر النص إلى احتمالات قرائية متعدِّدة استناداً إلى دليل لولاه لما ترك ظاهر النص[28].

والتأويل – في أدق معانيه –: "هو تحديد المعاني اللغوية في العمل الأدبي من خلال التحليل وإعادة صياغة المفردات والتراكيب، ومن خلال التعليق على النص، مثل هذا التأويل يركِّزُ عادةً على مقطوعات غامضة أو مجازية يتعذر فهمها. أما في أوسع معانيه فالتأويل هو توضيح مرامي العمل الفني ككل ومقاصده باستخدام وسيلة اللغة، وبهذا المفهوم ينطوي التأويل على شرح خصائص العمل وسماته مثل النوع الأدبي الذي ينتمي إليه، وعناصره وبنيته وغرضه وتأثيراته"[29].

وحقيقة المقصود بالتأويل فهم النص وكشفه والوقوف على تجلياته، وقد حفلت الساحة النقدية الأدبية الحديثة بفيض غزير من الدراسات المرتبطة بالممارسة النصية، كالأسلوبية والسيميائية وجمالية التلقي، وكلها إن تعددت أساليبها فكل منها يرمي إلى استكشاف وتجلية جانب في النص وتسليط الأضواء على زاوية فيه، وما هذا التعدد في الأساليب إلا لتقديم صورة واضحة كاشفة للنص اللغوي الحي بوصفه وحدة متلاحمة من صورته المنطوقة المشكَّلة من المفردات المصوغة في جمل، ووظائفها القائمة على النظام النحوي[30].

ويعتبر "النقد الثقافي" من محاولات قراءة النص وتأويله، والتي رافقت ما بعد الحداثة في مجال الأدب والنقد، وقد جاء النقد الثقافي كرد فعل على البنيوية اللسانية، والسيميائيات، والنظرية الجمالية (الإستيتيقية)، التي تعنى بالأدب باعتباره ظاهرة لسانية شكلية من جهة، أو ظاهرة فنية وجمالية وبويطيقية (شعرية) من جهة أخرى.

فيرى د.عبد الله الغذَّامي أن النقد الأدبي التزم بالنظر إلى النص الأدبي بوصفه قيمة جمالية يسعى دائماً لكشف هذا البعد الجمالي، وتبرير أي فعل للنص مهما كان، تحت مبدأ الأصل الجمالي، مما جعل الجمال منتجاً بلاغياً محتكراً، وصار المبدأ الجمالي شرط مؤسَّساتي، يصنعه السيد الشاعر ويقوم الفعل النقدي بعمليات التسويق والتعميم، وهذا الالتزام المبدئي حرم النقد من القدرة على معرفة عيوب الخطاب، ومن ملاحظة ألاعيب المؤسسة الثقافية وحيلها في خلق حالة من التدجين والترويض العقلي والذوقي لدى مستهلكي الثقافة وما يسمى بالفنون الراقية والأدب الرفيع[31].

فالنقد الثقافي ربطٌ للأدب بسياقه الثقافي غير المعلن، ومن ثَمَّ لا يتعامل النقد الثقافي مع النصوص والخطابات الجمالية والفنية على أنها رموز جمالية ومجازات شكلية موحية، بل على أنها أنساق ثقافية مضمرة تعكس مجموعة من السياقات الثقافية التاريخية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية والأخلاقية والقيم الحضارية

والإنسانية. ومن هنا، يتعامل النقد الثقافي مع الأدب الجمالي ليس باعتباره نصاً؛ بل بمثابة نسق ثقافي يؤدي وظيفة نسقية ثقافية تضمر أكثر مما تعلن[32].

فالنقد الثقافي يعتبر بمثابة ثورة منهجية جديدة في عالم النقد الأدبي؛ حيث أعاد النظر في الكثير من المفاهيم والمسلمات التي تقبلناها حينما كنا ندرس أدبنا العربي على أنها أحكام صحيحة ويقينية بشكل من الأشكال. بيد أن عبد الله الغذامي صحح لنا مجموعة من هذه المفاهيم الخاطئة في ضوء المقاربة الثقافية، وذلك بفضل منهجه النقدي الجيد الذي يعد مشروعاً نقدياً عربياً بِكْراً[33] .

فالنقد الثقافي يقع في إطار النقد القائم على قراءات الاختلاف التي تسير في اتجاه معاكس للمألوف، قائم على المساءلات فيما يتعلق بالنسق النقدي العربي، وذلك بولوج عمق أعماقه بقراءات مستجدة تفصح عن الظاهر والمضمر، ومحاولة الغذَّامي تمثِّلُ مسعىً جاداً لاستكشاف مشكلات عميقة في الثقافة العربية من خلال أدوات النقد الثقافي.

الخاتمة

وبعد هذا العرض لتاريخ النقد الثقافي والتلقي العربي له، ومشروعه في تأويل النص الأدبي، نقف على أهم النتائج للبحث وهي:

1- النقد الثقافي يدرس الأدب الفني والجمالي باعتباره ظاهرة ثقافية مضمرة.

2- د.عبدالله الغذامي رائد النقد الثقافي على الصعيد العربي، ومن أكثر المعتنين بنقل النقد الثقافي إلى البيئة العربية.

3- أهم خصائص النقد الثقافي: التكامل، التوسع، الشمول، الاكتشاف والحرية.

4- القارئ صِنو الكاتب في معرفة دقائق المهنة وحقائقها، وعليه أن يفعل في التأويل مثلما فعل الكاتب في التكوين.

5- للناقد دور فعَّال ومهم في الوساطة بين كاتب النص الأدبي وقارئه.

6- أهم مراحل تأويل النص الأدبي:

أ- تذوق النص الأدبي وتحليله.

ب- الوصف أو التوصيف.

ج- التفسير.

د- التأويل.

هـ - التقويم.

7- تأويل النص الأدبي هو محاولة لفهم النص وكشفه والوقوف على تجلياته.

8- النقد الثقافي من أهم محاولات قراءة النص، والتي تسعى بالنص إلى قراءة جديدة غير مألوفة من النقد الأدبي، وهو يعتبر بمثابة ثورة منهجية جديدة في عالم النقد الأدبي.

9- النقد الثقافي ربطٌ الأدب بسياقه الثقافي غير المعلن.

- التوصيات:

إن النقد الثقافي يعتبر منهج جديد على البيئة العربية لما يميزه من التجديد والخروج عن المألوف، ولكن تبقى عليه بعض المآخذ ربما تُتَدَارَك من خلال محاولة تطويره وسَدِّ ثغراته.

وصلى الله وسلم وبارك على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

الهوامش :

(1) ينظر: عبد الله الغذامي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي للنشر، المملكة المغربية، الدار البيضاء، ط2001،2م، ص 14.

(2) ينظر: عبد الرحمن عبد الحميد علي، النقد الأدبي بين الحداثة والتقليد، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ط1، 2005م، ص 207.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 229.

(4) ينظر: مصطفى الضبع، ورقة بحثية في أسئلة النقد الثقافي، ورقة عمل مقدمة إلى مؤتمر أدباء مصر في إقليم المينا،2003م، ص8، 9، 10، 11، 12، 13.

(5) ينظر: سهيل الحبيب، خطاب النقد الثقافي في الفكر العربي المعاصر، دار الطليعة، بيروت، ط2008،1م ص 12.

(6) ينظر: عبد الرحمن عبد الحميد علي، النقد الأدبي بين الحداثة والتقليد، ص 208.

(7) ينظر: بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2003م، ص 232_231.

(8) ينظر: إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر، عمان، ط1، 2003م، ص 140.

(9) ينظر: فنسنت ب ليتش، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينات إلى الثمانينات، ترجمة: محمد يحي، مراجعة وتقديم: ماهر شفيق إبراهيم، المجلس الأعلى للثقافة، د ط، 2000م، ص 55.

(10) ينظر: د. عبدالعزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، إبريل 1998م، ص 254.

(11) ينظر: عبدالله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، ط3، 2005م، ص32.

(12) ينظر: فنسنت ب ليتش، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينات، ترجمة: محمد يحي، مراجعة وتقديم: ماهر شفيق إبراهيم، المجلس الأعلى للثقافة، د ط، 2000م، ص 104.

(13) ينظر: المرجع السابق، ص 54.

(14) ينظر: آرثر إيزا برجر، النقد الثقافي تمهيد للمفاهيم الأساسية، ترجمة: وفاء إبراهيم، رمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003م، ص30، 31.

(15) ينظر: المرجع السابق، ص 31.

(16) ينظر: عبدالله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص13.

(17) ينظر: د. عبدالله الغذامي، ثقافة الأسئلة: مقالات في النقد والنظرية، دار سعاد الصباح، ط2، 1993م، ص 87.

(18) ينظر: د. حامد أبو أحمد، الغذامي الناقد: قراءات المشروع الغذامي الناقدي، كتاب الرياض، العدد 97-98، ديسمبر 2001-يناير2002م، ص87.

(19) ينظر: المرجع السابق، ص 18.

(20) ينظر: د.عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998م، ص59 .

(21) ينظر: عبد الله الغذامي، تشريح النص، المركز الثقافي العربي، ط2، 2006م، ص 103.

(22) ينظر: عبد الله الغذامي، الثقافة التلفزيونية سقوط النخبة وبروز الشعبي، المركز الثقافي العربي، ط2، 2005م، ص21.

(23) ينظر: د.حسين علي محمد حسين، التحرير الأدبي، نشر: مكتبة العبيكان، ط5، 1425هـ / 2004م، ص372- 376.

(24) ينظر: محمد خرماش، النص الأدبي وإشكالية القراءة والتأويل، مجلة قراءات، جامعة محمد خيضر بسكرة، كلية الآداب واللغات، العدد 2، 2010م، ص7.

(25) ينظر: لطيفة أحمد عمار، النص الأدبي بين القراءة والتأويل، تحليل مقومات السرد لنموذجين من الرواية الجزائرية، رسالة لنيل درجة الدكتوارة، كلية الآداب واللغات، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر ص14.

(26) ينظر: المرجع السابق، ص11.

(27) ينظر: جامعة المدينة العالمية، أصول البحث الأدبي ومصادره، نشر جامعة المدينة العالمية، ص 263.

(28) ينظر: النص الأدبي بين القراءة والتأويل، ص6.

(29) ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي– المغرب، لبنان، ط3، 2002م، ص88.

(30) ينظر: محمد ملياني، المنهج الأدبي: منهج جمالية تلقي النص الأدبي الواقع والمأمول، مجلة الكلمة، العدد 72، 2011م، ص 143.

(31) ينظر: عبدالله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، نشر: المركز الثقافي العربي المغرب، بيروت، ط 3، 2005م، ص16.

(32) ينظر: جميل حمداوي، النقـد الثقافي بين المطرقة والسندان، مجلة الملتقى، العدد 27، 2012م، ص105.

(33) ينظر: المرجع السابق، ص125.

فهرس المراجع

1. أصول البحث الأدبي ومصادره، جامعة المدينة العالمية، نشر: جامعة المدينة العالمية.
2. التحرير الأدبي، د.حسين علي محمد حسين، نشر: مكتبة العبيكان، ط5، 1425هـ / 2004م.
3. النص الأدبي بين القراءة والتأويل: تحليل مقومات السرد لنموذجين من الرواية الجزائرية، لطيفة أحمد عمار، رسالة لنيل درجة الدكتوارة، كلية الآداب واللغات، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر.
4. تشريح النص، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، ط2، 2006م.
5. ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية، د.عبدالله الغذامي، دار سعاد الصباح، ط2، 1993م.
6. الثقافة التلفزيونية سقوط النخبة وبروز الشعبي، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، ط2، 2005م.
7. خطاب النقد الثقافي في الفكر العربي المعاصر، سهيل الحبيب، دار الطليعة، بيروت، ط1،2008م.
8. الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، د.عبدالله الغذامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998م.
9. دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي، سعد البازعي، نشر: المركز الثقافي العربي – المغرب، لبنان، ط3، سنة 2002م.
10. الغذامي الناقد، قراءات المشروع الغذامي الناقدي، د.حامد أبو أحمد، كتاب الرياض، العدد 97-98، ديسمبر 2001-يناير2002م.
11. قراءة في الأنساق الثقافية العربية، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي للنشر، المملكة المغربية، الدار البيضاء، ط2،2001م.
12. المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، بسام قطوس، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2003م.
13. المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، د.عبد العزيز حمودة، سلسلة عالم المعرفة، إبريل 1998م.

14. المنهج الأدبي: منهج جمالية تلقي النص الأدبي الواقع والمأمول، ملياني محمد، مجلة الكلمة، العدد 72، 2011م.

15. النص الأدبي وإشكالية القراءة والتأويل، محمد خرماش، مجلة قراءات، جامعة محمد خيضر بسكرة، كلية الآداب واللغات، العدد 2، 2010م.

16. النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينات إلى الثمانينات، فنسنت ب ليتش، ترجمة: محمد يحي، مراجعة وتقديم: ماهر شفيق إبراهيم، المجلس الأعلى للثقافة، د ط، 2000م.

17. النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، إبراهيم محمود خليل، دار المسيرة للنشر، عمّان، ط1، 2003م.

18. النقد الأدبي بين الحداثة والتقليد، عبد الرحمن عبد الحميد علي، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ط1، 2005م.

19. النقد الثقافي بين المطرقة والسندان، جميل حمداوي، مجلة الملتقى، العدد 27، 2012م.

20. النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، ط3، 2005م.

21. النقد الثقافي تمهيد للمفاهيم الأساسية، آرثر إيزا برجر، ترجمة: وفاء إبراهيم، رمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003م.

22. ورقة بحثية في أسئلة النقد الثقافي، لمصطفى الضبع، ورقة عمل مقدمة إلى مؤتمر أدباء مصر في إقليم المينا،2003م.

شباب الباحثين

Al-Alsun Journal of Languages and Humanities

A quarterly peer-reviewed international scientific journal

Issued by the faculty of Al-Alsun (Languages), Luxor

Faculty of Al-Alsun

Board of directors and editorial

Prof: Rabie Mohamed Salama
Dean of the Faculty

Prof. Laila Youssef
Vice Dean for education and students affairs

Prof. Mahmoud El Noby
Vice Dean for environmental affairs and community service

Dr. Hossam Gayel
Editorial in chief

Prof. Omima Zeidan	Professor In The Chinese Department
Prof. Mohamed Nasr Elgably	Professor In The Russian Department
Prof. Salah Abo El Hassan Mekky	Professor In The Arabic Department
Dr. Rasha Farouk Mahmoud	Lecturer In The English Department
Dr. Shaymaa Ahmed Elsaghir	Lecturer In The German Department
Dr. Mohamed Hamza	Lecturer In The French Department
Dr. Khalifa Hassan Khalifa	Lecturer In The Italian Department

Editorial Secretary:

- Moshira Mahmoud Ali - Arwa Ahmed Hassan

Coordinated by: Randa Andrea Anwr

Designed by: Prof. Ahmed Gamal Ahed

Title	Page
1- Rabie Salama: La tecnica verbale - orale in Miti, Racconti, e Lggende di Saverio Strati	7
2- Naglaa Ahmed Fouad: Entre le roman et le cinéma D'après L'appel du courlis de Taha Hussein Et son adaptation d'Henri Barakat (Structure, fonction et poétique de la voix)	30
3- Lamis Hasan El Bana Mohamed : Lexical Innovation in Egyptian Colloquial Arabic (A Sociolinguistic Study)	50
4- Randa Andria Anwr : A Pragmatic Analysis of President Obama Speech after Mubarak's Stepping down	64
5- Hany Ali Ahmed Hassan: Les aspects de l'ethos chez Macron, Le Pen et Fillon aux lectionsprésidentielles2017	79

Publication requirements:

1- Al-Alsun Journal for Languages and Humanities is a quarterly peer-reviewed international scientific journal, concerned with the publication of scientific researches in the field of literature, languages and humanities, according to the following rules:
2- Search has not been previously published.
3- It should be serious, sound, and scientifically valuable, and free from grammar, spelling, and typing errors.
4- Search pages should not exceed 40 pages in the journal size.
5- It should not to be part of a scientific dissertation: Master or PhD.
6- The research should include an approach, a preface, or an introduction; that indicates the purpose, form, and the methodology of the research.
7- The scientific material shall be scientifically documented according to the following system:
   a- Printed Books Author's name- Title of the book- Translator's or editor's name- Page number- Place of publishing- Edition number- Publishing country- Date of publishing.
   b- Periodicals Author's name- subject title- title of the periodical – Part or Issue number and year - Page number - Edition.
   c- Manuscripts Author's name- Book title- place of manuscript – manuscript's number - plate or page number.
8- Margins and references are indicated by sequential numbers in the body of the research, and are listed at the end of the search.
9- The research is sent by e-mail to the magazine, or delivered on a CD-ROM with Word Traditional Arabic15 for board and 12 for margins for Arabic-written materials. As for foreign-language materials, they should be written inTime New Roman 14 for board and 12 for margin.

The Journal size:

Top margin 2.5 Bottom margin 2.5
Right margin 2.5 Left margin 2.5

10-The journal does not have to deliver the researches back to the authors whether published or not.

11- The fees paid by the researcher are for peer-review and printing. It has nothing to do with accepting the research for publication or not.
12- The journal may publish research on the Faculty's website, or by any other means it considers.
13- The researcher shall attach a brief CV WITH his research, including his personal data, his scientific degree, his activity, and his university.
14- The researcher gets a copy of the journal and 10 copies of his research with a publication acceptance letter if the search is accepted for publication.
15- Magazine Mail....
16- Deposit number 24375
17- ISSN 2682-2083
18- Publishing fees in the journal:
    a- 20£ Egyptian pounds per page (members inside the faculty) within 25 pages for the paper, any extra pages, it will be 30£ Egyptian pounds per page
    b- 40£ Egyptian pounds per page (outside the faculty) within 25 pages for the paper, any extra pages, it will be 50£ Egyptian pounds per page
    c- 300 dollars per page within 25 pages for the paper , any extra pages, it will be 10 dollars per page

19- Arbitration , review fees and administrative expenses:
    a- 400 Egyptian pounds (members inside the faculty)
    b- 500 Egyptian pounds (outside the faculty)
    c- 100 dollars (outside Egypt)

Copyrights is reserved to the faculty of Al-Alsun – Luxor University.

The researcher is not allowed to publish his paper in any other issue without a written permission from the journal after at least six months since the issue was printed.

LA TECNICA VERBALE - ORALE IN *MITI, RACCONTI, E LGGENDE* DI SAVERIO STRATI

La tecnica verbale - orale in *Miti, Racconti, e Lggende*

di Saverio Strati

*Prof. Rabie Mohamed Salama

Fonte primaria dalla quale la lingua [i] di Strati trae il proprio materiale o le proprie origini sta nella tecnica verbale - orale del parlato quotidiano: " La vera matrice del mio narrare - dice Strati - sta nei raccontatori di favole che da ragazzo ascoltavo senza mai saziarmene. Soprattutto le donne sapevano raccontare. Passavano immediatamente da un fatto all'altro, da un personaggio all'altro e allargavano il racconto inserendoci una serie di minuti racconti. L'aver assorbito questa maniera di narrare e' stato importante per me. Forse dentro di me e' rimasta intatta informazione culturale parlata" [ii].

Risulta chiaro dunque che scrivere favole è, per Starti, il primo passo verso la creazione artistica e poetica e che la tecnica verbale -orale diventa nel processo creativo di Strati struttura della lingua scritto – parlata. Perfettamente narrato o

scritto con questa tecnica e' il libro *Miti, racconti e leggende*[iii] che purtroppo la critica stratiana non vi ha posto la dovuta attenzione fino ad oggi ed e' passato quasi inosservato. Forse la critica stratiana non vi ha constatato la fervida fantasia calabrese, rimasta quasi come formazione in strati narratore. Suppongo inoltre che la critica abbia trovato nell'indirizzo favolistico dello scrittore un distacco da una sua intima fedeltà ad una narrativa impegnata. Ma anche qui quando Starti sembra

* Preside dellaFacoltà

apparentemente volersi divertire o trascurare gli elementi contingenti del suo dramma. c'e' impegno e Strati ha sempre presente le varie condizioni di vita dell'uomo calabrese. Scivere favole e' stato nel cammino narrativo stratiano un punto di passaggio nell'iter poetico e creativo e non un punto d'arrivo. Strati, servendosi da una parte dei materiali vivi del parlato della sua gente come "materia prima" per una grande fantasia, dall'altra della vecchia tradizione

favolistica universale, ci ha dato in queste favole una lingua alla portata di tutti, che a ben vedere, va indicata come lingua della semplicità e della chiarezza. Il merito maggiore di Strati favolista o scrittore di leggende e' quello di adoperare un linguaggio assai concreto, libero da angustie lessicali e da ogni astrattezza, semplice nella struttura della frase. Così Strati, esattamente alla maniera classico — moderna di qualsiasi raccontatone popolare o vecchia che si metteva a raccontare fiabe, incomincia quasi tutte le favole ed I racconti con la formula "C'era una volta". In perfetta armonia con la funzionalità di questa formula, la lingua delle favole e' quasi sempre ridotta all'essenziale, tanto nelle descrizioni quanto nel dialogo. Le immagini sono rare ed hanno come referente il mondo concreto: " sfacchinava come una bestia". Il realismo verbale stratiano non si limita a qualche accenno impressionistico sparso qua e la', ma e' " trascrizione realistica del lessico quotidiano popolare"[iv].

Strati, ogni volta che gli viene fatta la domanda sugli stimoli a scrivere favole, ripete di averlo fatto per imparare a narrare ed essere essenziale. Aveva ascoltato il materiale dei racconti e delle favole inclusi poi nel presente volume e li aveva registrati sul filo della memoria[v]. "Poi, fra un romanzo e l'altro - osserva Antonio Delfino - quando spontaneamente gli affioravano nella fantasia, li trascriveva, trasfigurandoli, dandogli cioe' una sua moralità di scrittore moderno. Scrivendoli si accorgeva di volta in volta dell'essenzialità del racconto, della freschezza della

storia e dell'universalità dei suoi significati. Capiva insomma che la favola e' poesia allo stato puro ed e' insieme emblema dei fatti segreti della vita dell'uomo; si rendeva inoltre conto che essa e' frutto della fantasia collettiva del popolo calabrese e pertanto e' un patrimonio poetico di alta qualita' che meritava di essere fissato una volta per sempre e quindi salvato dall'incalzare della cultura tecnologica"[vi]. Le storie di questo libro sono dunque invenzioni travestite da memoria, o ricordi travestite da invenzioni, apologhi, giochi verbali, racconti che lasciano indovinare che Strati ha assorbito tutto del sud, la lingua, le ansie, le speranze, la secolare tradizione culturale e approfondisce da narratore. E' da parecchio che viviamo l'era della cultura tecnologica ed e' ovvio che siamo alla fine della cultura orale. Una volta le donne sapevano raccontare e ripetevano ai bambini le favole. Le favole ritengo - sono la manifestazione diretta dell'intelligenza e della fantasia, dell'uomo, mentre i giochi moderni - anche se potrebbero essere più belli- distruggono la fantasia e guastano l'animo dei ragazzi Ora purtroppo sono rarissime le donne che raccontano ancora favole. Da qui una parte interessante del patrimonio della fantasia popolare rischi dì perire, se non ci si afretta a trascriverlo. Saverio Strati non si è risparmiato lo sforzo di compiere quest'operazione di salvaguardare con molto impegno e consapevolezza questa tradizione destinata al tramonto e all'estinzione[vii].

Le favole hanno una "destinazione fissa ed i bambini vi troveranno spazio per liberissimi esercizi tra fantasia e reale"[viii]. Ma il pregio notevole di queste favole sta, nella capacita' creativa di recuperare urna vecchia tradizione favolistica e un patrimonio ereditato dall'antichita . Le favole raccolte nel, presente volume possono dare il senso di come Starti non si riveli solo sensibilissimo interprete di un materiale storico, bensi' fervido formatore. L'impegno stratiano si traduce in una

facilita' di scrittura nel libro che e' prova evidente di un impegno formale e spia di ricerca espressiva che Strati persegue con sorvegliata coscienza.

Ritengo opportuno porre l'attenzione su alcune sfumature artistiche tra i vari tipi di racconti fantastici (leggende, favole o fiabe e miti) data la confusione della terminologia nel parlare comune"[ix]. Prima di tutto bisogna avvertire che la distinzione fra questi generi non e' affatto assoluta per quanto riguarda i contenuti e le trame. Tutti i popoli, a un certo punto della loro evoluzione, si sono creati delle leggende sulla creazione del mondo, vale a dire dei racconti meravigliosi ai quali per qualche tempo hanno prestato fede. Di solito, le leggende, siccome fanno intervenire forze od esseri soprannaturali, appartengono alla sfera della religione. E, di fronte ai vari tipi di racconti fantastici, "la leggenda suppone sempre:

1- un legame qualsiasi o storico o topografico con la realtà;
2- uno scopo di carattere religioso o civile atto a esaltare la vita sociale del gruppo (...);
3- un'amplificazione ideale del dato di fatto, che viene elevato a simbolo sintetizzatore della storia, degl'ideali, del carattere etnico e morale che lo crea"[x]. La leggenda concentra normalmente la vicenda in un solo uomo. In tal senso essa simboleggia cio' che vi e' di essenziale nel pensiero e nelle aspirazioni dell'animo popolare.

Nel presente volume *La leggenda di San Gregorio Magno* e *La leggenda di Sant'Andrea*, figure immaginarie o reali, diventano oggetto di leggende che possono essere definite popolari, vale a dire caratterizzate dalla trasmissione orale e in cui l'elemento meraviglioso e' preso per lo più da vecchi racconti. La rispondenza dei contenuto religioso alle esigenze spirituali popolari, alle aspirazioni, fa accettare facilmente queste leggende alle quali il volgere del tempo conferisce un'autorità sempre maggiore. La leggenda di *San Gregorio Magno*

racconta la storia lineare di un bambino illegittimo che, chiuso per tanti anni in una grotta sull'Aspromonte e in seguito a vari miracoli da lui mostrati, diviene il papa e compie tante di quelle opere buone e sante che si è meritato il nome di San Gregorio Magno. Analogamente *La leggenda di Sani 'Andrea* racconta la vicenda della gravidanza d'incanto di una donna semplice quando mangia un fegato che conteneva lo spirito di Sant'Andrea che doveva rinascere. " La donna in capo a nove mesi porto' alla luce un bambino di una bellezza senza confronti, con occhi che parlavano da soli e col viso illuminato da una luce divina. Crebbe sempre bello e vivace e sempre piu' intelligente. Nessun bambino infatti era in grado di tenergli testa. L'uomo che riteneva di essergli il padre, se lo portava dietro nei suoi viaggi"[xi]. Il bambino, nel corso dei viaggi, mostra miracoli di chiusura e socchiusura di terra e cielo e merita il nome di Santo. Uno svolgimento abbastanza ampio ha invece *La leggenda di Mustazzo*, un fabbro molto intelligente che riesce con la furbizia e la malizia a domare e vincere il diavolo e la morte. Vi si parla anche dei viaggi di Gesù per i paesi ed i villaggi, in compagnia di San Pietro e gli apostoli. Sotto la categoria di concetti espressa dalla leggenda, ne sono compresi altri di significato affine, che potrebbero effetivamente "essere considerati leggende quanto alla materia, ma che ne vanno invece distinti per lo scopo che perseguono, per sentimenti che suscitano, o per l'evoluzione che hanno subito in seno al gruppo; essi sono la fiaba, la novella e il mito[xii].

La favola (dal latino fabula) ha due caratteri principali:

a) I personaggi sono per lo piu' animali (talvolta esseri inanimati) che simboleggiano vizi o virtù umane e agiscono da soli o insieme con uomini.

b) Il suo fine e' dichiaratamente un insegnamento didattico morale.

Modello dei favolisti di tutti i tempi e' stato Esopo[xiii]. E' da ricordare che taluni - ammettono che Esopo sia stato preceduto da un'epopea animalistica d'origine incerta e di caratteri fantastici. Ma cio' nulla toglie all'originalità di Esopo, che fece

servire direttamente i caratteri stilizz.ati degli animali a un chiaro ammaestramento morale."[xiv]

La fiaba ebbe invece "origine e carattere costantemente popolari, si sviluppo' per tradizione orale, non sempre volle ammaestrare ed ebbe a protagonisti esseri umani aiutati o combattuti da spiriti benefici o. malefici (maghi, fate, ece.)"[xv]. D'altro canto la fiaba si distingue dalla favola per uno svolgimento piu' ampio e un carattere spiccatamente fantastico. Tanti dei racconti, miti e leggende compresi nel presente libro hanno la bellezza di rari gioielli o di tesori favolosi. Ma non poche volte le invenzioni fantastiche o favolistiche hanno dei rapporti con la realtà storica e rappresentano due volti dialettici in parecchie favole e racconti. Lo scenario che fa da sfondo e nel contempo da tessuto connettivo alle storie e' quasi sempre quello calabrese, con tutto il suo passato e anche il presente. Le favole ed i racconti inclusi in questo libro potrebbero essere schemati7late (va tenuto conto che ho dato la preferenza ai racconti e alle favole piu' significative per non appesantire il discorso) come segue:

- Racconti o favole nate da gioco verbale o richiamo dialettale che si collocano nel tessuto stilistico in modo proprio

-Rocco dagli agli novi

-La strega e me stessa

- Favole, apologhi di ascendenze mitologiche in cui va tenuto presente che i termini di paragone riguar-dano, quale piu' quale meno, gli aspetti tematici

Alcune riguardano le opere omeriche Numerosissime altre risalgono alla tradizione esopica

- Favole calabresi, cioe' nate dalla fantasia calabresi

- L 'ostinazione

- I cento bambini -La camicia dell 'uomo felice

- La fortuna davanti alla porta dl casa

- Il padre del sole

•Favole popolari universali molto simili • a quelle che conosciamo. Le affinita' ri-guardano più i singoli motivi e non la trama favolistica o l'intreccio degli eventi in se'.

-La promessa

-Il vecchierello e il topo

-L 'uccello parlante

Prendiamo in esame il primo raccontino, *l'Ostinazione* in cui e' compresa in poche battute tutta la carica e la forza del calabrese deciso a giungere, a tutti i costi, alla meta che si e' prefissa: " Un giorno un contadino s'incammino' per andare a Roma. Lungo la strada s'imbatté in un signore (che era Gestì), il quale gli domando': `Dove vai?'

`A Roma'

`E non dici: se Dio vuole.'

`Ci vado anche se Dio non vuole.'

Gesù trasformo' il contadino, per punizione, in ranocchio, e lo fece vivere per qualche anno nello stagno li' vicino. Quando il ranocchio torno' a essere uomo, riprese come se nulla fosse accaduto, il suo cammino verso Roma. S'imbatte' nuovamente nel signore dell'altra volta che gli domando:

`Dove vai?'

`A Roma'

' E non dici: se Dio vuole.'

`Ci vado anche se Dio non vuole.'

Zac.Torno' ad essere ranocchio nel pantano.

Quando a Gesù piacque di farlo ritornare uomo, il contadino riprese, come se nulla fosse accaduto, il suo cammino verso Roma.

`Dove vai?' gli domando il signore che dopo poco gli capito' fra i piedi.

`A Roma'

E non dici: se Dio vuole:'

`...e se non vuole il pantano e' la" gli ribatte' pronto il contadino. Gesù sorrise di questa ostinaitone, e stavolta lo lascio' proseguire indisturbato".[xvi]

Strati incide il ritratto del contadino con fervida fantasia, in un orizzonte di favola. La componente religiosa e' senz'altro elemento originario, congenito alla civilta' contadina. Eppure per il contadino della fantasia stratiana Dio puo' essere affrontato polemicamente. Nell'aver resposabilizzato l'uomo, nell'averlo reso protagonista della sua vita rampolla una forte carica di ottimismo umanistico. Sotto questo profilo di una concezione umanistica dell'uomo potrebbe scaturire - ritengo -una configurazione di uomo laico che si realizza su questa terra o semplicemente di un dominio dell'uomo sulla natura.

È da sottolineare che molti dei racconti "hanno origine nella mitologia greca di cui le popolazioni calabresi hanno assorbito lo spirito a cui hanno dato anche il loro contributo"[xvii] .Chiare ascendenze della "mitologia greca" si rintracciano nella

configurazione di Dio in veste di uomo, nell'intrecciarsi cioè dell'umano e del sovraumano.

Analogamente l'origine mitologica greca si rivela nella metamorfosi quando cioè la forza sovrannaturale trasforma l'umano in animalesco con il ritorno conclusivo alla forma umana. Questo si puo' vedere anche ne *La strega e me stessa*, in cui si parla di una strega che sente due amiche mentre si accordano per andare a lavare i panni la mattina seguente. La strega si sostituisce ad una delle due con l'intento di fare una stregoneria. Le due donne vanno al torrente insieme, ma la donna si accorge di essere in compagnia di una strega e tramite un trucco riesce a prendere tempo fino all'alba e ad indebolire la strega. Poi la mette in una caldaia e la fa bruciare: " 'E se qualcuno ti chiede che ti ha buttata dentro, digli che e' stata Me Stessa. Cosi' mi chiamo io'. La strega urlava in modo feroce. Alle sue grida una schiera di streghe le domandarono a gran voce dall'altra parte del vallone:

`Che ti e' successo che gridi coli'?'

`Correte, chè Me Stessa mi sta bruciando viva'

`E se tu ti stai brruciando viva da te stessa perches dobbiamo venire?'

`Non sono io, ma Me stessa che mi brucia, Aiuto!'La donna intanto scappava per la salita"[xviii].

Il racconto "si rifa - osserva A. Delfino- al noto episodio di Polifemo e Ulisse"[xix] nel poema omerico *Odissea* [xx]. Su questo medesimo piano si pone il racconto *La fortune davanti alla porta di casa* che racconta di una donna che si lamentava sempre della sua poca fortuna. Un giorno trovo' una povera vecchia davanti alla porta di casa é là vecchia le chiese di farla entrare ad asciugarsi e scaldarsi, ma lei la mando' via in malo modo. La stessa scena si ripetè per tre sere consecutive, ma

la donna rifiuto' sempre di aiutare la vecchia, anzi' la terza sera le getto' addosso pure un secchio d'acqua gelata. Cosi' la vecchia, furibonda, rivelo' la sua identità, era una signora bellissima ed era la fortuna della donna, che pero' l'aveva rifiutata e cacciata. La morale di questa favola e' che dobbiamo essere buoni con gli altri, e se lo saremo, verremo premiati per la nostra bontà, altrimenti verremo puniti. Questo racconto "ci fa ricordare l'inno omerico dedicato a Demetra"[xxi].

Il racconto *La vecchia e la morte* narra la vicenda di una donna vecchia dalla quale la morte andò una sera dicedole che era venuta per suo figlio. La vecchia allora supplico' la morte di prendere lei e risparmaire il figlio e la morte acconsenti'. Ma quando la morte ritono' la vecchia la mando' da suo figlio. La morale di questo racconto e che la morte e' piu' grande di noi e di fronte ad essa viene meno anche l'amore piu' forte. Anche qui il tema "ci richiama alla mente la drammatica vicenda di Alceste"[xxii]. Infine - ma sono infiniti i casi - il racconto incantevole *Il contadino e le fate* ha, non soltanto, il sapore di un frammento poetico dell'antica Grecia[xxiii], ma riecheggia una delle figure riccorrenti della tradizione favolistica in tutto il mondo: cioè il povero a cui le fate concedono i propri favori imponendo un divieto da non trasgredire. Vi si svolge la vicenda di un contadino che, tornando dal mulino con l'asino carico di sacchi di farina una mattina molto presto, vede, presso un'aia, un gruppo di fate che ballano allegramente. Egli si sofferma e le ammira in modo garbo. Le fate pensano di premiarlo e gli dicono:

'Noi ti diciamo che la farina in quei sacchi non finirà mai più.

Più ne toglierai e più' ce ne sarà. A patto pero' che tu non lo dica a nessuno'[xxiv].

Il contadino mantine il segreto e da quel giorno più. farina prendeva dai sacchi piu' ce ne era. La moglie, dopo due anni, vedendo che la farina non finiva piu', stava per impazzire e voleva saperne il motivo. Il marito, che non reggeva più

all'insistenza e alle grida della moglie, le confisco' il segreto. All'istante i sacchi si svuotarono e per sempre, e il marito divento' triste e anche lui per sempre. Questa vicenda, come peraltro quella ne *I coniugi nella botte*[xxv] si annoverano tra le consuete situazioni favolistiche in tutta la letteratura fantastica, cioe' quella del tabu' a cui non si puo' avvicinare. E quando ci si avvicina all'Ignoto o all'infrazione del divieto, ci si perde o si ritorna al punto di partenza. Questi racconti ci ricordano la famosa favola in varie letterature de *Il pescatore e la moglie*[xxvi].

Vi si narra di un pescatore che viveva in pace con la moglie in una baracca sulla riva del mare. Ogni giorno andava a pescare e ritornava soddisfatto con dei pesci. Ma un giorno gli capito' nella rete un pesce che lo supplico di buttarlo nell'acqua che' era un principe trasformato. Torno dalla moglie smaniosa con le mani vuote. Gli rimprovo' accusandogli d'aver perso una grande rara occasione e che poteva chiedergli una casa al posto della baracca in cui vivono. Il pescatore torno' al mare e fece do che gli dette la moglie, ma avvertendolo che I suoi desideri non sono d'accordo con quelli della moglie. Il pesce soddisfa la richiesti della donna, ma questi, insaziabile, pretese una fortezza o un palazzo. Tutto le venne dato e divenne regina. La regina, inappagata, chiese di avere la potenza di Dea. Ma qui volo' in alto cielo e cadde nella sua prima dimora[xxvii].

V'e' inoltre un ciclo di graziose favole o un coloratissimo mosaico di storie animalesche che si rifanno chiaramante alla tradizione esopica, arricchita da un'insospettabile impronta originale di fantasia calabrese. Si provi a leggere *Il lupo, il porco, l'asinoe il cavallo*, o *Tre animali e il lupo*, o *L'asina e il lupo* o *Il lupo, la volpe e i pesci*, in cui parlano i classici animali. La favola *II lupo, il porco, l'asino e il cavallo* dice che c'era un lupo molto feroce e temuto da tutti, così il porco, l'asino e il cavallo decidono di unirsi per ucciderlo e tramite vari trucchi riescono nel loro intento. La morale della favola e' che l'unione fa la forza contro un nemico

comune. Nella letteratura favolistica gli animali configurano con le loro azioni forme - di lotta o di contrasto in caso di imparita' di forza conflittuale. *Tre animali e il lupo* e' una favola molto simile alla precedente, tre animali, un porco, un asino e un montone uniscono le loro forze per uccidere il lupo. *L'asina e il lupo* parla anche di un'asina che si vuoi vendicare del lupo che le ha mangiato il figlio, chiede cosi' aiuto agli altri animali e insieme uccidono il lupo. In queste tre favole e' predominante la presa di coscienza degli animali deboli nei confronti del lupo avido e distruttore. Dalla scelta del nome degli animali traspare un'intenzione simbolica che si presta a interpretazioni simboliche che non mancano.

Queste favole, attraverso l'utilizzazione dei simboli, hanno una loro singolarità per quella stupefacente presa di coscienza di solidarietà di un popolo, come quello calabrese, il quale per secoli (colonizzatori, baroni, malavita organizzata, proprietari terreni ed infine connivenze tra politici e "diavolari") si e' lasciato passivamente sfruttare dai ricchi (il lupo). In questi racconti si rintracciano allusioni ad, antichi e nuovi mali, pene, dolori, modi di essere e di vivere, prepotenze subite nel passato e nel presente, tutte testimonianza di una dura fatica di sopravvivere e tessuto vivo e connotativo della storia sociale della Calabria.. Sotto questo profilo questi racconti sembrano voler fare una netta distinzione tra povero e sfruttato, chi e' contento di servire e chi ritiene che le cose possano mutare nella direzione del rispetto dell'uomo e della giustizia sociale [xxviii].

I racconti *II diavolo e il massaro* e *Povero era e povero doveva restare*, *La moglie furba e II prete e la pioggia*[xxix] sono nati dalla fantasia calabrese, sono piu' vicini a noi nel tempo e riflettono il peso, facilmente riscontrabile, che il prete ha avuto nella vita sociale dei poveri. *Il diavolo e il massacro*, ad esempio, dice che c'era una massaro che aveva una moglie che lo tradiva col prete mentre lui lavorava nei campi. Intervenne così il diavolo che, tramite dei trucchi, uccise il prete e fece

morire anche la moglie infedele. La morale della favola e' che la fedeltà coniugale e' molto importante e non va mai contaminata. *La moglie furba* esprime d'altro canto l'anima contadina bisognosa di liberazione.

Oltre alle ascendenze mitologiche greche o fantastiche calabresi tanti altri racconti di questo volume, come *la Promessa*, rientrano nel grande patrimonio delle tradizioni popolari di varie altre culture . il racconto semplicemente parla di una promessa fatta da una donna incinta ad una maga o strega e consiste nel dare a quest'ultima la bimba che aspettava in cambio di un'arancia che aveva mangiato dal suo giardino. Ma la donna non diede importanza alla parola e così Mariella, la bimba cresciuta, venne presa e condotta dalla maga "che era diventata una elegante signora con un vestito stellato, profumata e con gioielli e una corona d'oro e gemme in testa", nella sua casa " che era proprio nel fitto degli alberi (...) con vetri e cristalli e specchi e marmi e mobili magnifici e diamanti dappertutto. (...) Bambole di tutte le taglie, vestitini, palle di vetro con i piu' meravigliosi colori, statuette, immagini ... un paradiso vero e peroprio "[xxx]. Il racconto della ragazza rapita da una strega e chiusa in un castello misterioso e lontano e' ormai un modello classico - che si riscontra nelle favole di tutto il mondo. Alcuni miti o favole, travalicando, attraverso varie arterie di comunicazione, qualsiasi confine, passarono da un continente all'altro, di bocca in bocca, e diventarono patrimonio comune. Le leggende e le favole, nei secoli passati " non stavano ferme - dice Mario Riccio' - percorrevano migliaia e migliaia di chilometri, da un continente all'altro, da una cultura all'altra"[xxxi].

Ma "la bambina in casa della strega" sembrerebbe aver anche origine nella mitologia greca e sempre nell'ambito della grande dea Demetra quando perdette la figlia Persefone e anelo' peregrinado disperata per ritrovarla. Ma qui, ne *La promessa* si assegna alla madre della bambina una parte molto marginale e cosi'

sparisce dal racconto dopo la consegna della piccola alla strega. La matrice di questa fiaba starebbe dunque nel mito della dea madre che perdette e ritovo' la figlia. Ma v'e' una differenza fondamentale sulla quale e bene fermarci un momento. Persefone e Mariella hanno si' la parte di rapite passive, la bella parte spetta alla madre di Persefone, la quale peregrina in vari luoghi per ritrovarla, insomma agisce. Questa distribuzione delle parti, pero', non può essere valida per La promessa, che in fin dei conti, derivi o no da un mito, e' una fiaba, e delle fiabe segue le regole narrative. Una di queste regole sancisce che l'avventura fiabesca debba quasi subito lasciare indietro la madre. La negatività della madre potrebbe diventare, a ben vedere, la regola della negatività o inefficienza dell'intera famiglia.

La malizia, la furbizia, l'ironia contadina fanno da protagonista e da lezione negli apologhi: *il contadino e l'asino*, *Gianni e la zappa*, *Rocco degli agli novi*, *La moglie furba e il padre del sole*. Sono apologhi allusivi alla condizione sociale calabrese. Ne *Il contadino e l'asino* troviamo un contadino che sfrutta eccessivamente il suo asino, lo bastona, gli da' poco fieno e lo fa lavorare continuamente, cosi' perde la fedelta' dei suo asino che non lo obbedisce più. Infatti l'asino non fugge davanti ai briganti, non avendo nulla da perdere, e il suo padrone viene ucciso. La morale di questa favola e' che se vogliamo avere i servigi di qualcuno non dobbiamo sfruttarlo eccessivamente, ma dobbiamo dargli dei piccoli premi per assicurarne l'affetto e la fedeltà. *Gianni e la zappa* parla di un contadino che ora e' diventato soldato e finge di non riconoscere piu' una zappa. Ma, quando ci va a sbattere contro se ne ricorda perfettamente. La morale del racconto e' che non dobbiamo darci arie e rinnegare il nostro passato. *Rocco degli agli novi* e' una storia tutta costruita su un richiamo dialettale che fa parte integrante della cultura del carcerato che parla in dialetto con la madrepremurosa a procurare aglio nuovo per il figliomentre egli intendeva alle nove mangia.

Ha, d'altro canto, una sua assoluta originalità e bellezza il racconto *I cento bambini* [xxxii] in cui il succedersi delle metamorfosi, o la catena di resurrezioni indicano la fervida capacita' della fantasia popolare calabrese. Se la sostituzione dei bambini e' la molla principale del racconto, l'aspetto piu' appariscente di esso e' costituito da quel!' infilata di trasformazioni sucessive. Dato che le favole ben costruite tendono quasi sempre a moltiplicare o a sviluppare gli effetti meravigliosi, anche qui non ci si accontenta di una sola trasformazione con ritorno conclusivo alla forma umana. Così dalle ossa sepolte di cento bambini e una bambina nasce tutta una serie di trasformazioni meravigliose che finiscono col dare la natura o la veste umana a queste creature.

Non meno bella e suggestiva e' la favola de *Il vecchierello e il topo,* una sorta di filastrocca che appartiene anch'essa ormai al patrimonio favolistico universale e che fino al recente passato veniva raccontata ai bambini di due o tre anni. La morale di questa favola e' che la vita e' un contraccambio di interessi.

Concludendo si ha la sensazione che i racconti e le favole compresi nel presente libro abbiano l'intento di costruire una vera galleria di ritratti di massari, mastri — muratori, ragazzi che apprendono il mestiere (figure che stanno a cuore di Strati), pastori, donne, zappatori, contadini che si fanno emblemi di un'umanita' dolorante in ogni luogo e sotto ogni cielo. Cosi' l'avvio e l'impianto di tanti racconti e' "ircalistco": condizioni di estrema povertà, contadini senza terra, mancanza di lavoro, insomma un'epopea di braccianti. Questa situazione realistica sembra costituire un termine di contrasto col sovrannaturale ed il regale. D'altro canto non manca nel libro i connotati autentici della terra di Strati: la bellezza della natura, la forza delle tradizioni e il secolare patrimonio della cultura contadina: tenacia, saggezza e orgoglio della propria ideatiti.

Ci pare inoltre di poter constatare anche che questo libro, destinato ai ragazzi e non solo, si propone, da una parte, di conservare e salvare parte interessante della vivida e creativa fantasia calabrese, e dall'altra, di far scoprire il piacere, il gusto e il divertimento del favellare. E' testimonianza di una civiltà antica per millenni. Il calabrese, per millenni, si e' espresso tramite la parola orale. Il favellare di Strati attinge molto al grande setoio di ricordi, emozioni e figure riempito nell'infanzia e nella fanciullezza e che sono trasferite in vicende di pura fantasia ed immaginazione e raccontate con un periodare volutamente spoglio di descrizioni colorite e ricercatezza stilistica, un periodare nel quale la parola scritta assume i ritmi e le cadenze della parlata quotidiana. Ciò spiega l'uso frequente dei dialoghi, dialoghi condotti con parole semplici e con rari aggettivi. D'altronde il tono appare piu' sovente infantile che popolare in armonia con gli intenti pedagogici e morali.

Il messaggio morale si astiene dalla facile predica perdi& l'intenzione stratiana e' fare dell'arte e, in quanto tale, si limita a narrare fatti di tradizione orale o di costume fantastico in un mondo di fantasia che ha le sue ragioni di esperienza storica. Cosi' la spinta verso il meraviglioso e la libertà inventiva restano dominanti quando vengono confrontati con l'intento moralistico. La morale delle favole e' quasi sempre implicita nella vittoria delle semplici virtu' delle figure buone e nel castigo delle altrettanto perversità dei malvagi e si puo' desumere facilmente tutto cio'. Ma tante volte la morale e' espressa esplicitamente o si trova affidata ad un uccello o ad un animale: " Ogni cosa ha il suo limite. Le cose giuste piacciono a tutti, le stolte spiacciono a Dio e anche ai diavolo.(...) imparate a campare col sudore della vostra fronte"[xxxiii], o "Che', comunque tu la metta, in questo mondo non c'e' tranquillita', o benessere, che duri"[xxxiv] e infine " si dice che questo libro si trova nella biblioteca di quella città. Se qualcuno dunque ha voglia di leggerlo, basta che vada in biblioteca"

[xxxv]. Strati introduce qui la bellezza del sapere, del conoscere il mondo e del vivere a occhi aperti. Scritto da un calabrese, questo libro non e' per i soli ragazzi della Calabria, ma per i ragazzi di tutte le Calabrie in quell'assetto mondiale emarginato e sottosviluppato. Ritengo di poter concludere che Strati in *Miti, racconti e leggende* e' un testimone prezioso sotto tutti i punti di vista. Questo libro e' un finissimo esercizio di letteratura con cui abbiamo chi sa dire le cose per iscritto, esattamente come vengono dette.

[1]E' stata avvertita, quasi concordamente dalla critica, che la lingua della narrativa strati ria si distingue in modo approssimativo in due fasi:

- la prima comprende le opere da La Marchesina 1956 a Mani vuote, ove la lingua e' scarna e molto e' affidato al dialogo e al gesto. Vi prevale la paratassi, le forme parlate e il discorso diretto.

- La seconda inizia con i1 *Nodo* 1965 ed e' la fase di approfondimento degli strumenti espressivi, vi domina il discorso indiretto libero, la frequentazione del monologo interiore e il libero ricorso a forme sintattiche lessicali e dialettali. Insomma una lingua piu' composita e piu' ricca.

[1]Rossana Esposito, *Saverio Strati, La Nuova Italia*, Firenze 1982, p.3. Questo procedimento sembra apparentemente facile, ma e' abbastanza complesso e il risultato e' convincente.

[1]Il presente libro e' apparso per la prima volta col titolo *Cento bambini*, Cosenza, Lerici, 1977. Una secoda succesiva edizione dal titolo *Cinquantasette novelle*, e' apparsa presso Pananti, Firenze 1982. I...a terza edizione dal titolo *Miti, Racconti e Leggende*, Cangemi, Roma 1985, comprende 67 favole illustrate.

[1]R. Esposito, *S Strati*, op.cit., p.82.

[1]La memoria ha per Strati un significato particolare: " Ci sono molti calabresi che mi cercano, che io cerco, con cui ho buoni rapporti. Ma i rapporti sono come dire, ciuelli che sono dentro di me, cioe' questo mondo che e' sempre presente ed e' la materia prima del mio lavoro. Si puo' parlare anche di memoria, ma credo che sia una cosa molto piu' profonda: e' un rapporto di formazione intellettiva e psichica addirittura, ossia quello di chi si forma in un dato ambiente e poi questo ambiente se lo porta dentro, anzi ne viene condizionato. (...) questa Calabria e' sempre, costantemente, dentro di me. La memoria, dunque, c'entra ma fino ad un certo punto: direi che e formazione piu' che memoria". In P..Pandullo, *Intervista al catanzarese Strati, Oggi Sud*, 29 - 3- 1985, p.8.

[1]Antonio Delfino, *Introduzione a Miti, racconti e leggende*, Cangemi, Roma - R.Calabria 1985, p.7.

[1]Non bisogna dimenticare che fra gli scrittori contemporanei anche Calvino ha avuto la medesima esperienza scrivéndo *Fiabe italiane raccolte e trascritte da Italo Calvino*, Torino, Einaudi, 1965.

[1]Riccardo Scrivani, *Avanti*, 28 -1- 1978.

[1]Il termine *leggenda* "deriva dal participio latino legenda, 'da leggersi', con riferimento alla vita di un santo, martire o confessore, di cui doveva farsi la lettura nel giorno di festa. *Legendarius* e' il libro dove le vite dei santi sono raccolte. (...) A causa degli elementi fantastici introdotti dall'immaginosa devozione popolare, il nome 'leggenda' ha finito per applicarsi a qualunque racconto che prescinde dalla storia o la deforma, ma che si riferisce a personaggi che sono

realmente vissuti, o a figure immaginarie, collegate pero' con dati luoghi e operanti in un dato tempo". *Enciclopedia Italiana*, Istituto della Enciclopedia italiana, Giovanni Treccani, Roma 1950, vo1.XX.p.761.

[1]Ibidem

[1]S. Strati, *Miti, racconti e leggende*, op.cit.,p. 222.

[1]"La fiaba (o favola o apologo) e' una storia indeterminata nel tempo e nello spazio, i cui protagonisti sono esseri animali o umani. Essa (...) e' narrata per diletto, senza escludere lo scopo utilitario di illustrare alcune idee morali conformi al costume, alle aspirazioni e alle credenze della psicologia popolare. **La novella(o conto)** e' una storia indeterminata anch'essa nel tempo e nello spazio, i cui protagonisti sono esseri umani.(...) **Il mito** e' un racconto immaginario che (...) lavora inconsciamente sul dato storico o sociale per innalzarlo a valore rappresentativo del gruppo- qualunque sia l'estensione di questo (clan - tribu', citta', nazione)" da *Enciclopedia italiana Treccani*, cit, p.761.

[1]Esopo (secolo VI a.0) figura leggendaria sotto il cui nome si tramandano in Grecia le favole popolari (le favole esopiche).

[1]C.F.R Mohamed Ghonemi Hilal, *Al-adab Almoqaran (La letteratura comparata)*, Dar Nandat Misr, ll cairo 1977, pp.177-179. -98-

[1]Roberto Beraffli, *Dizionario di termini della critica letteraria*, Le Monier, Firenze 1985, p.97.

[1]Saverio Strati, *Miti. Racconti, Leggende*, op.cit., p.13.

[1] Ivi, p. 8
[1]Ivi, p.37.
[1] Ivi, p. 8
[1]Polifemo. ne L'Odissea, e' un ciclope che, dopo aver ucciso e divorato molti dei compagni di Ulisse, viene ubricato e accecato da questi con un palo rovente. Al rientro dalla spedizione contro Troia e presso una caverna, Ulisse ed i suoi dodici uomini " si trovarono di fronte a un gigante, il quale aveva un occhio solo, rotondo, in mezzo' alla fronte. Questo ciclope che si chimava Polifemo, comincio' col chiudere l'uscita della grotta e decise di mangiare gli stranieri. Ulisse gli offerse del vino. Polifemo che non ne aveva mai bevuto, lo trovo' delizioso, e ne bevve eccessivamente. Poi si addormento' pesantemente su pelle di animali. Allora, Ulisse aguzzo' un palo, lo acumino' al fuoco e lo incastro' nell'unico occhio del Ciclope. Poi, al matttino, quando la caverna fu aperta, fuggi' on i compagni, nascondendosi sotto il ventre dei montoni". In Pierre Grimal, *La Mitologia greca*, Garzanti, Milano 1956, pp.79 - 80. Omero,elaborando questa figura, le ha dato quei classici aspetti di rozzo e bestiale pastore misantropo e monocolo.Ne *L 'Odissea* Demetra, sorella di Zeus, e' protagonista di una leggenda fra le piu' belle della mitologia ellenica. Si narrava che " Zeus si fosse coniugato a lei e le avesse dato una figlia di nome Persefone, che cresceva, felice, tra le ninfe e in compagnia delle altre figlie di Zeus. Essa, un giorno, coglieva fiori nella piana di Enna, in Sicilia (...) Nel momento in cui la giovinetta si curava per cogliere un narciso, la terra si schiuse e ne usci' un Dio su una quadriga trainata da draghi. Era Ade, il

fratello di Zeus, che, innamorato di Persefone, con la complicità del fratello, si disponeva a rapirla. Persefone fu trascinata verso gli Inferi, ma, nello scomparire, emise un alto grido grido. Demetra udi' il grido della figlia e, con il cuore colmo d'angoscia, si diede a cercarla. Persefone e' introvabile. Per nove giorni e nove notti, sua madre (...) erra per il mondo (...) Finalmente il Sole, che vede tutto, fa conoscere la verita' alla desolata madre." in Pierre Grimal, *La Mitologia greca*, op.cit.,p.50.

[1]A. Delfino, *Introduzione a Miti, racconti e leggende*, op.cit., p.8. Alceste e' eroina della mitologia greca: sposa di Admeto, re di Fere in Tessaglia, accetta di morire in sua vece, ma viene salvata.

[1]'Ci limitiamo ad accennare mediante la comparazione ad alcuni aspetti di concordanze tematiche.

[1]Saverio Strati. *Miti, racconti,e leggende*, op.cit,p.19.

[1]*I coniugi nella botte* narra la vicenda di marito e moglie che vivevano poveri e affamati in una botte. Un giorno, un uccello misterioso, impietosito della loro miseria, venne in aiuto loro. Cosi' divennero straricchi e potenti. Ma un giorno chiamarono l'uccello : `Io voglio diventare potente quanto il papa' gli disse la donna. `Ed io potente quanto il padreterno' gli disse il marito accecato anche lui dalla potenza che gia' aveva. `Ah sì! esclamo' l'uccello, e con due colpi di ala li fece ritornare nella botte poveri e affamati come prima", Ivi, p.18.

[1]V'e' indubbiamente un parallelismo nella condotta dell'intreccio tra *I coniugi nella botte* e *Il pescatore e la moglie*, ma i singoli elementi che concorrono a formarlo sono ben differenti. Ecco uno schema in cui non ho tenuto conto di pochi elementi accessori che contribuiscono a differenziare le due trame perché sovente fanno parte di una di esse mentre non compaiono nell'altra. Ecco di seguito il parallelismo:

I coniugi nella botte	*Il pescatore e la moglie*
I due conducono una vita misera	I due conducono una vita misera
Il donatore di situazione meravigliosa e' un uccello	Il donatore e' un pesce
la moglie che e' smaniosa	la moglie e' bramosa
Tocca all'uomo avvertire il donatore	Tocca all'uomo avvertire il donatore
Insaziabilita' della donna	Insaziabilita' della donna

La fine in tutte e due le favole e' il ritorno al punto di partenza.

[1]C.f.R. Nabila Ibrahim, *Ashkal altabir fi al adab alshabi*, Dar nandat misr, Il Cairo 1974, pp. 78 - 79.

[1]Rodari dice " Si puo' parlare agli uomini anche parlando di gatti e si puo' parlare di cose serie e importanti anche raccontando fiabe allegre. (...) Io credo che le fiabe, quelle vecchie e quelle

nuove, possano contribuire ad educare la mente". In Gianni Rodari, *Introduzione a Favole al telefono*, Einaudi, Torino, 1961, pp.VIII, IX.

[1]*Povero era e povero doveva restare* parla di un uomo molto povero che si recava ogni mattina al bosco per raccogliere un fascio di legna da vendere. Quando il diavolo lo vide tento' di cambiargli il destino, facendogli trovare delle monete d'oro nel pane. L'uomo regalo' il pane con le monete d'oro al prete per due volte, ma la terza lo tenne per se', e visto il tesoro che si trovava nel pane, ebbe un colpo c mori'. La morale di questa storia e' che il destino nostro ce lo costruiamo noi con le mani e non si puo' cambiarlo ad opera di altri anche se fosse il diavolo.

[1]Saverio Strati, *Miti, racconti e leggende*, op.cit.,p.215. 34

[1]Mario Riccio', *Favole dall'Asia*, E.M.I., Bologna 1995, p.7. Anche oggi si parla di un villaggio globale dove gli uomini di paesi lontani possono vedere gli uni la faccia degli altri e parlarsi come se abitassero lo stesso villaggio. Cosi' le notizie, il pensiero, i sentimenti, i miti degli uomini, insieme con le favole. scaturite dalla loro fantasia percorrono l'etere da un capo all'altro del globo per giungere nell'intimità delle case.

[1]Vi si narra dei desideri di tre sorelle orfane date poi in ispose al mugnaio, al cuoco, e al figlio del re' e ci furono grandi festeggiamenti. " Alla sorella maggiore riusci' di fare con un pugno di farina un pane cosi' grande, che sfamo' tutta la citta'; e fu lodata. Alla me77an riuscì' di illuminare con due soldi di olio la citta' a giorno, e fu lodata anch'essa; per la terza sorella naturalmente bisogno' aspettare nove mesi. Un mese prima del parto, suo marito, il giovane principe, parti' e dovette rimanere fuori dal regno per diversi mesi. Quando sua moglie partori', mise alla luce, come aveva promesso, cento bambini con una mela d'oro in mano e una bambina con una stella brillante sulla fronte. Una stella che abbagliava la vista". La regina, gelosa, sostituì' ai cento bambini e la bambina (seppeliti nel giardino) cento panini e una gattina e le fece credere che li aveva partorito lei. Il principe s'arrabbio' furiosamente contro la moglie che fece chiudere in una prigione. Dalle ossa di questi bambini spuntarono cento magnifici aranci e in mezzo a quest'aranci un rigoroso cedro ' Un giorno il principe ando' a satre sotto l'ombra e prendere un po fi fresco. Senti' una voce di fanciulla che raccomandava I fratelli di far buona ombra al diletto padre. Si giro' dí qua e di la', ma non vide nessuna anima vivente. Corse al palazzo e la madre che aveva intuito tutto lo consiglio' di tagilare gli alberi e di farsi costruire una bella casetta nel luogo con le travi. Ma senti' la stessa voce da una trave e ordino' di distruggere la casa e di bruciare le travi. Dopo che tutto fu bruciato la regina si premiíro' di raccoglierne la cenere e la butto' in una fossa. Ma da quella fossa spuntarono dopo pochi giorni cento magnifici garófani e in mezzo una rosa bianca. Ne Mangiarono le capre e dopo nove mesi misero alla luce cento bambini e una bambina. Il capraio li porto' al palazzo reale. Cosi' da una porta del palazzo spuntarono il principe ed I cento bambini e la bambina e la regina fiiggi'.

[1]Saverio Strati, *Miti, racconti e leggende*, op,cit, p.18.

[1]Ivi, p.20.

[111]Ivi, p.100.

Bibliografia

- Berardi R, *Dizionario di termini della critica letteraria*, Le Monnier, Firenze 1956
- Bo C., il doppio tempo di un'esistenza, *Corriere della Sera*, 23 - 2 -1980.

- Donghi B., *La fiaba come racconto*, Mondadori, Milano 1993.

- Esposito R, *Saverio Strati*, La Nuova Italia, Firenze, 1985.

- Falco p., *Intervista a Saverio Strati*, Periferia, N.6, Cosenza 1985.

- Grimal P., *La mitologia greca*, Garzanti, Milano 1956.

- Grisolia G., *Strati, la vita, le opere, la critica*, Cultura calabrese Editrice, Marina di Belvedere 1985.

- Hilal Ghonemi, *Aladab almuqaran*, Dar nandat Misr, Il Cairo 1977.

- Ibrahim Nabila, *Ashkal altaibir fì aladab alshaibi*, Dar Nandat Misr, Il Cairo, 1974.

- Luperini R - Stacchini V.G., *Letteratura e cultura dell 'eta presente*, vol.X, tono primo, Laterza, Bari 1980.

- Manacorda G., *La letteratura italiana d'oggi*, 1965 - 1985, Editori riuniti, Roma 1987.

- Marzano G.B., *Diziaonario etimologico del dialetto calabrese*, Arnaldo Editore, Miano 1980.

- Motta A., *Invito alla lettura di Strati*, Mursia, Milano 1984.

- Pandullo P., *Intervista al catanzarese Strati*, Oggi sud, 29 - 3 – 1980.

- Propp J., *Le radici storiche dei racconti di fate*, Einaudi, Torino, 1949.

- Rodari G., *Favole al telefono*, Einaudi, Torino 1961.

- Scrivano R., *Avanti*, 22 - 1- 1978.

- Toscani C., Intervista a Strati, *Uomini e libri*, gennaio - febbraio 1979

- Varese C., *Occasioni e valori della letteratura contemporanea*, Cappelli Editore, Bologna 1967.

Références et Bibliographie:

[i]E' stata avvertita, quasi concordamente dalla critica, che la lingua della narrativa strati ria si distingue in modo approssimativo in due fasi:

- la prima comprende le opere da La Marchesina 1956 a Mani vuote, ove la lingua e' scarna e molto e' affidato al dialogo e al gesto. Vi prevale la paratassi, le forme parlate e il discorso diretto.

- La seconda inizia con i1 *Nodo* 1965 ed e' la fase di approfondimento degli strumenti espressivi, vi domina il discorso indiretto libero, la frequentazione del monologo interiore e il libero ricorso a forme sintattiche lessicali e dialettali. Insomma una lingua piu' composita e piu' ricca.

[ii]Rossana Esposito, *Saverio Strati, La Nuova Italia*, Firenze 1982, p.3. Questo procedimento sembra apparentemente facile, ma e' abbastanza complesso e il risultato e' convincente.

[iii]Il presente libro e' apparso per la prima volta col titolo *Cento bambini*, Cosenza, Lerici, 1977. Una secoda succesiva edizione dal titolo *Cinquantasette novelle,* e' apparsa presso Pananti, Firenze 1982. I...a terza edizione dal titolo *Miti, Racconti e Leggende*, Cangemi, Roma 1985, comprende 67 favole illustrate.

[iv]R. Esposito, *S Strati*, op.cit., p.82.

[v]La memoria ha per Strati un significato particolare: " Ci sono molti calabresi che mi cercano, che io cerco, con cui ho buoni rapporti. Ma i rapporti sono come dire, ciuelli che sono dentro di me, cioe' questo mondo che e' sempre presente ed e' la materia prima del mio lavoro. Si puo' parlare anche di memoria, ma credo che sia una cosa molto piu' profonda: e' un rapporto di formazione intellettiva e psichica addirittura, ossia quello di chi si forma in un dato ambiente e poi questo ambiente se lo porta dentro, anzi ne viene condizionato. (...) questa Calabria e' sempre, costantemente, dentro di me. La memoria, dunque, c'entra ma fino ad un certo punto: direi che e formazione piu' che memoria". In P..Pandullo, *Intervista al catanzarese Strati, Oggi Sud*, 29 - 3- 1985, p.8.

[vi]Antonio Delfino, *Introduzione a Miti, racconti e leggende*, Cangemi, Roma - R.Calabria 1985, p.7.

[vii]Non bisogna dimenticare che fra gli scrittori contemporanei anche Calvino ha avuto la medesima esperienza scrivéndo *Fiabe italiane raccolte e trascritte da Italo Calvino*, Torino, Einaudi, 1965.

[viii]Riccardo Scrivani, *Avanti*, 28 -1- 1978.

[ix]Il termine *leggenda* "deriva dal participio latino legenda, 'da leggersi', con riferimento alla vita di un santo, martire o confessore, di cui doveva farsi la lettura nel giorno di festa. *Legendarius* e' il libro dove le vite dei santi sono raccolte. (...) A causa degli elementi fantastici introdotti dall'immaginosa devozione popolare, il nome 'leggenda' ha finito per applicarsi a qualunque racconto che prescinde dalla storia o la deforma, ma che si riferisce a personaggi che sono realmente vissuti, o a figure immaginarie, collegate pero' con dati luoghi e operanti in un dato

tempo". *Enciclopedia Italiana*, Istituto della Enciclopedia italiana, Giovanni Treccani, Roma 1950, vo1.XX.p.761.

[x]Ibidem

[xi]S. Strati, *Miti, racconti e leggende*, op.cit.,p. 222.

[xii]"La fiaba (o favola o apologo) e' una storia indeterminata nel tempo e nello spazio, i cui protagonisti sono esseri animali o umani. Essa (...) e' narrata per diletto, senza escludere lo scopo utilitario di illustrare alcune idee morali conformi al costume, alle aspirazioni e alle credenze della psicologia popolare. **La novella(o conto)** e' una storia indeterminata anch'essa nel tempo e nello spazio, i cui protagonisti sono esseri umani.(...) **Il mito** e' un racconto immaginario che (...) lavora inconsciamente sul dato storico o sociale per innalzarlo a valore rappresentativo del gruppo- qualunque sia l'estensione di questo (clan - tribu', citta', nazione)" da *Enciclopedia italiana Treccani*, cit, p.761.

[xiii]Esopo (secolo VI a.0) figura leggendaria sotto il cui nome si tramandano in Grecia le favole popolari (le favole esopiche).

[xiv]C.F.R Mohamed Ghonemi Hilal, *Al-adab Almoqaran (La letteratura comparata)*, Dar Nandat Misr, ll cairo 1977, pp.177-179. -98-

[xv]Roberto Beraffli, *Dizionario di termini della critica letteraria*, Le Monier, Firenze 1985, p.97.

[xvi]Saverio Strati, *Miti. Racconti, Leggende*, op.cit., p.13.

[xvii] Ivi, p. 8
[xviii]Ivi, p.37.
[xix] Ivi, p. 8
[xx]Polifemo. ne L'Odissea, e' un ciclope che, dopo aver ucciso e divorato molti dei compagni di Ulisse, viene ubricato e accecato da questi con un palo rovente. Al rientro dalla spedizione contro Troia e presso una caverna, Ulisse ed i suoi dodici uomini " si trovarono di fronte a un gigante, il quale aveva un occhio solo, rotondo, in mezzo' alla fronte. Questo ciclope che si chimava Polifemo, comincio' col chiudere l'uscita della grotta e decise di mangiare gli stranieri. Ulisse gli offerse del vino. Polifemo che non ne aveva mai bevuto, lo trovo' delizioso, e ne bevve eccessivamente. Poi si addormento' pesantemente su pelle di animali. Allora, Ulisse aguzzo' un palo, lo acumino' al fuoco e lo incastro' nell'unico occhio del Ciclope. Poi, al matttino, quando la caverna fu aperta, fuggi' on i compagni, nascondendosi sotto il ventre dei montoni". In Pierre Grimal, *La Mitologia greca*, Garzanti, Milano 1956, pp.79 - 80. Omero,elaborando questa figura, le ha dato quei classici aspetti di rozzo e bestiale pastore misantropo e monocolo.Ne *L 'Odissea* Demetra, sorella di Zeus, e' protagonista di una leggenda fra le piu' belle della mitologia ellenica. Si narrava che " Zeus si fosse coniugato a lei e le avesse dato una figlia di nome Persefone, che cresceva, felice, tra le ninfe e in compagnia delle altre figlie di Zeus. Essa, un giorno, coglieva fiori nella piana di Enna, in Sicilia (...) Nel momento in cui la giovinetta si curava per cogliere un narciso, la terra si schiuse e ne usci' un Dio su una quadriga trainata da draghi. Era Ade, il fratello di Zeus, che, innamorato di Persefone, con la complicità del fratello, si disponeva a rapirla. Persefone fu trascinata verso gli Inferi, ma, nello scomparire, emise un alto grido grido. Demetra udi' il grido della figlia e, con il cuore colmo d'angoscia, si diede a cercarla. Persefone e'

introvabile. Per nove giorni e nove notti, sua madre (...) erra per il mondo (...) Finalmente il Sole, che vede tutto, fa conoscere la verita' alla desolata madre." in Pierre Grimal, *La Mitologia greca*, op.cit.,p.50.

[xxii]A. Delfino, *Introduzione a Miti, racconti e leggende*, op.cit., p.8. Alceste e' eroina della mitologia greca: sposa di Admeto, re di Fere in Tessaglia, accetta di morire in sua vece, ma viene salvata.

[xxiii]'Ci limitiamo ad accennare mediante la comparazione ad alcuni aspetti di concordanze tematiche.

[xxiv]Saverio Strati. *Miti, racconti,e leggende*, op.cit,p.19.

[xxv]*I coniugi nella botte* narra la vicenda di marito e moglie che vivevano poveri e affamati in una botte. Un giorno, un uccello misterioso, impietosito della loro miseria, venne in aiuto loro. Cosi' divennero straricchi e potenti. Ma un giorno chiamarono l'uccello : `Io voglio diventare potente quanto il papa' gli disse la donna. `Ed io potente quanto il padreterno' gli disse il marito accecato anche lui dalla potenza che gia' aveva. `Ah sì! esclamo' l'uccello, e con due colpi di ala li fece ritornare nella botte poveri e affamati come prima", Ivi, p.18.

[xxvi]V'e' indubbiamente un parallelismo nella condotta dell'intreccio tra *I coniugi nella botte* e *Il pescatore e la moglie*, ma i singoli elementi che concorrono a formarlo sono ben differenti. Ecco uno schema in cui non ho tenuto conto di pochi elementi accessori che contribuiscono a differenziare le due trame perché sovente fanno parte di una di esse mentre non compaiono nell'altra. Ecco di seguito il parallelismo:

I coniugi nella botte	*Il pescatore e la moglie*
I due conducono una vita misera	I due conducono una vita misera
Il donatore di situazione meravigliosa e' un uccello	Il donatore e' un pesce
la moglie che e' smaniosa la moglie e' bramosa	
Tocca all'uomo avvertire il donatore	Tocca all'uomo avvertire il donatore
Insaziabilita' della donna	Insaziabilita' della donna

La fine in tutte e due le favole e' il ritorno al punto di partenza.

[xxvii]C.f.R. Nabila Ibrahim, *Ashkal altabir fi al adab alshabi*, Dar nandat misr, Il Cairo 1974, pp. 78 - 79.

[xxviii]Rodari dice " Si puo' parlare agli uomini anche parlando di gatti e si puo' parlare di cose serie e importanti anche raccontando fiabe allegre. (...) Io credo che le fiabe, quelle vecchie e quelle nuove, possano contribuire ad educare la mente". In Gianni Rodari, *Introduzione a Favole al telefono*, Einaudi, Torino, 1961, pp.VIII, IX.

[xxix]*Povero era e povero doveva restare* parla di un uomo molto povero che si recava ogni mattina al bosco per raccogliere un fascio di legna da vendere. Quando il diavolo lo vide tento' di

cambiargli il destino, facendogli trovare delle monete d'oro nel pane. L'uomo regalo' il pane con le monete d'oro al prete per due volte, ma la terza lo tenne per se', e visto il tesoro che si trovava nel pane, ebbe un colpo c mori'. La morale di questa storia e' che il destino nostro ce lo costruiamo noi con le mani e non si puo' cambiarlo ad opera di altri anche se fosse il diavolo.

[xxx]Saverio Strati, *Miti, racconti e leggende*, op.cit.,p.215. 34

[xxxi]Mario Riccio', *Favole dall'Asia*, E.M.I., Bologna 1995, p.7. Anche oggi si parla di un villaggio globale dove gli uomini di paesi lontani possono vedere gli uni la faccia degli altri e parlarsi come se abitassero lo stesso villaggio. Cosi' le notizie, il pensiero, i sentimenti, i miti degli uomini, insieme con le favole. scaturite dalla loro fantasia percorrono l'etere da un capo all'altro del globo per giungere nell'intimità delle case.

[xxxii]Vi si narra dei desideri di tre sorelle orfane date poi in ispose al mugnaio, al cuoco, e al figlio del re' e ci furono grandi festeggiamenti. " Alla sorella maggiore riusci' di fare con un pugno di farina un pane cosi' grande, che sfamo' tutta la citta'; e fu lodata. Alla me77an riuscì' di illuminare con due soldi di olio la citta' a giorno, e fu lodata anch'essa; per la terza sorella naturalmente bisogno' aspettare nove mesi. Un mese prima del parto, suo marito, il giovane principe, parti' e dovette rimanere fuori dal regno per diversi mesi. Quando sua moglie partori', mise alla luce, come aveva promesso, cento bambini con una mela d'oro in mano e una bambina con una stella brillante sulla fronte. Una stella che abbagliava la vista". La regina, gelosa, sostituì' ai cento bambini e la bambina (seppeliti nel giardino) cento panini e una gattina e le fece credere che li aveva partorito lei. Il principe s'arrabbio' furiosamente contro la moglie che fece chiudere in una prigione. Dalle ossa di questi bambini spuntarono cento magnifici aranci e in mezzo a quest'aranci un rigoroso cedro ' Un giorno il principe ando' a satre sotto l'ombra e prendere un po fi fresco. Senti' una voce di fanciulla che raccomandava I fratelli di far buona ombra al diletto padre. Si giro' dí qua e di la', ma non vide nessuna anima vivente. Corse al palazzo e la madre che aveva intuito tutto lo consiglio' di tagilare gli alberi e di farsi costruire una bella casetta nel luogo con le travi. Ma senti' la stessa voce da una trave e ordino' di distruggere la casa e di bruciare le travi. Dopo che tutto fu bruciato la regina si premiíro' di raccoglierne la cenere e la butto' in una fossa. Ma da quella fossa spuntarono dopo pochi giorni cento magnifici garófani e in mezzo una rosa bianca. Ne Mangiarono le capre e dopo nove mesi misero alla luce cento bambini e una bambina. Il capraio li porto' al palazzo reale. Cosi' da una porta del palazzo spuntarono il principe ed I cento bambini e la bambina e la regina fiiggi'.

[xxxiii]Saverio Strati, *Miti, racconti e leggende*, op,cit, p.18.

[xxxiv]Ivi, p.20.

[xxxvxxxvxxxv]Ivi, p.100.

ENTRE LE ROMAN ET LE CINÉMA D'APRÈS L'APPEL DU COURLIS DE TAHA HUSSEIN ET SON ADAPTATION D'HENRI BARAKAT (STRUCTURE, FONCTION ET POÉTIQUE DE LA VOIX)

Entre le roman et le cinéma

D'après L'appel du courlis de Taha Hussein

Et son adaptation d'Henri Barakat

(Structure, fonction et poétique de la voix)

*Naglaa Ahmed Fouad

ملخص باللغة العربية:

بين الرواية والسينما من خلال دعاء الكروان
للدكتور طه حسين ومعالجتها السينمائية لهنري بركات
(البناء، الوظيفة وشعرية الصوت)

لقد أصبحت السينما الآن من أهم الوسائط لنقل المادة الأدبية للجمهور. ومن هذا المنطلق، ساهمت عدة عوامل في وضع المعايير الجمالية السينماتوغرافية مثل: (إزهار المجلات السينمائية – اكتشاف السينماتوغرافيات الجديدة) كما ساهمت تلك المعايير في إدماج السينما في البنية التكوينية للنص الأدبي.

تتلخص إشكالية هذا العمل في محاولة إثبات كيف يمكن للفيلم أن يخلق أشكال جديدة مما اعتقدناه قاصراً على الأدب، من خلال إعادة قراءة أحد كلاسيكيات الأدب العربي – "سينماتوغرافياً"، دعاء الكروان، لكاتبه الدكتور طه حسين، أحد أبرز وجوه الثقافة في القرن العشرين؛ كما سنوضح أيضاً كيف أن المعالجة السينمائية لهنري بركات تعد قراءة ثانية للعمل، تعاقب للأشكال، التنقل اللغوي وتعدد الأصوات داخل الفيلم كما تُعد دعوة تحول للخيالات واللهجات. وأخيراً فإن هدفنا هو البحث عن علاقة مباشرة بين العمل الشفهي والعمل المكتوب، أو بعبارة أخرى بين كتابة الصوت في رواية طه حسين ولحظة الرنين المباشرة، والطبيعية لذات الصوت في معالجة بركات.

كلمات مفتاحية:

– السينما، الرواية، المعالجة، تعاقب الأشكال، تنقل لغوي، كتابة الصوت،تعدد الأصوات.

* Faculté des Lettres Université de Helwan/Egypte

Depuis toujours, des échanges s'effectuent entre littérature et cinéma, lequel a toujours été pour le public un médium de la matière littéraire. De ce point de vue, l'adaptation cinématographique n'est qu'un des aspects de la relation entre littérature et cinéma. Certains facteurs (la floraison des revues de cinéma, la découverte de nouvelles cinématographiques) ont participé à l'élaboration de critères esthétiques spécifiquement cinématographiques. Est-il question d'une respectabilité culturelle du film et du livre, d'un transfert historico-culturel? Comment s'exerce la réflexion du texte sur le film? Qu'est-ce qui est en jeu, dans la transposition d'une œuvre, de l'écrit à l'écran? Est-elle un exercice d'interprétation d'un texte par un cinéaste?

Notre problématique est de montrer comment un film peut-il recréer sous de nouvelles formes ce qu'on croyait jusqu'alors spécifiquement littéraire,àtravers une relecture cinématographique d'un classique de la littérature arabe: "*L'Appel du courlis*"[(1)] (1934) dont l'auteur est Taha Hussein, l'une des figures les plus marquantes de la culture du xx ème siècle.

Notre tâche est de montrer comment l'adaptation (1959) d'Henri Barakat est une relecture de l'œuvre, un relais des formes, de transfert linguistique, un moyen parmi d'autres pour engager une confrontation et une polyphonie des langages au sein d'un film, un appel àune conversion des imaginaires et des langages. Notre objectif enfin, est de rechercher un rapport direct entre l'acte écrit et l'acte oral, autrement dit, l'écriture de la voix dans le roman de Taha

.

Hussein et l'instance sonore immédiate et naturelle, de cette même voix dans l'adaptation d'Henri Barakat.

Taha Hussein propose, àtravers *l'Appel du courlis*, un exemple qui serait étudié dans les universités des cinq continents de la planète; on lui consacrerait d'innombrables thèses dans toutes les langues parlées sur cette terre. D'un autre côté, c'est aussi un film égyptien realisé par l'un des plus grands réalisateurs égyptiens, Henri Barakat. Surnommé le "leader des conservateurs "ou le" réalisateur des classiques", il avait cette capacité de s'adapter au grand écran, considérant le cinéma comme le simple moyen pour narrer des histoires. Il avait pour habitude d'écrire ses scénarii lui-même, puisant souvent son inspiration dans les œuvres des pionniers de la littérature arabe moderne.

De cette perspective, un certain nombre de questions émergent, auxquelles ilest impossible de donner une réponse définitive des cinéastes et théoriciens. Nous proposons d'envisager l'adaptation comme un cas particulier d'intertextualité, de transfert consubstantiel àla vie des formes, comme une lecture et une relecture d'une œuvre, souvent assumée.

Dans le style sobre et rigoureux qui sied aux classiques, HenriBarakat nous raconte une tragédie qui se déroule dans l'Egypte de l'intérieur, loin du Caire et de la vie citadaine. Cette société aux mœurs archaiques voue les femmes au malheur et ne leur laisse d'autre choix que la soumission. Il tend à formuler la complexité des perceptions que les femmes ont de leurs univers et de leurs réactions, à travers leurs paroles.Àla disparition brutale des pères et maris, elles n'attendent aucune compassion des voisins, des amis ou des parents.

Dans *l'Appel du courlis*", après le décés du chef de la famille, dans des pires conditions, la mère et ses deux filles devront quitter leur village pour tenter de trouver un logement et un emploi dans la ville voisine. Elles pensent ainsi pouvoir commencer une nouvelle vie, mais c'est le malheur qui les attend. Henri Barakat restitue scrupuleusement le constat très sévère de Taha Hussein: La campagne égyptienne est un univers faussement paisible, la violence yest omniprésente, notamment celle exercée par les hommes contre les femmes maintenues dans l'ignorance et l'asservissement. Elles ont peut- être donné l'impression de ne voir partout qu'un seul et même problème universel de soumission aux modèles de sociétés patriarcales.

Au moindre "écart de conduite", c'est la mort qui attend la fille, la mère ou l'épouse, car on ne badine pas avec l'honneur de la famille. Ainsi la sœur aînée sera violée par son maître et assassinée par son oncle pour avoir été violée. Quand les deux sœurs s'installent dans la petite ville, elles rencontrent des femmes qui s'affranchissent de cette condition misérable: la jeune fille de la famille bourgeoise chez qui travaille Amna prend des cours de français et apprend la musique. Et ilya aussi Zanouba (excellement jouée par Mimi Chakib, la femme qui dirige le bureau de placement pour les domestiques: elle est la patronne et n'a de comptes à rendre à personne, elle fume, elle danse et s'habille comme elle l'entend. Au début, les deux petites compagnardes illettrées espèrent pouvoir elle aussi gagner enfin leur independence, mais la tragédie ne tardera pas à les rattraper. Ce récit est aussi une histoire d'amour et le portrait d'une femme qui s'interroge sur ses propres sentiments. Au début, elle n'est nue que

par une seule idée: venger sa sœur mais progressivement, elle comprend qu'elle est tombée amoureuse de celui qui a plongé, elle et sa mère dans le malheur.

Le talent de Barakat, c'est d'avoir su représenter l'héroine de Taha Hussein dans toute sa complexité, tiraillée entre son désir de vengeance et l'amour qui,en son cœur croît jour après jour(2).

"C'est bien l'amour, l'amour qui a envie de tout, satisfait du moindre deschoses, voire durien".

Outre le scénario, dans ce film, tout est admirable: la photo, l'interprétation et puis cette inoubliable voix, celle de Faten Hamama qui décortique les mille variations de son âme déchirée. Il s'agit là d'une voix qui se manifeste sous ses aspects proprement poétiques, dans ses rapports avec la forme et le contenu. Autrement dit, il s'agit d'une relfexion sur l'écriture de la voix, qui se situe à deux niveaux, dansle roman de Taha Hussein et l'instance sonore immédiate et naturelle de cette même voix dans l'adaptation d'henri Barakat. Ainsi, se dessine un rapport direct entre l'acte oral et l'acte écrit; une multiplicité de phases émotionnelles se succèdent sous le visage d'Amna assez inexpressive, hanté par la mort de sa sœur l'angoisse et l'inquiétude de son corps: la douleur et l'espoir d'un retour, la culpabilité d'être obligée de rester dans la maison de celui qui a violé sa sœur, le désir de la vengeance et en même temps de la révélation.

Tout est entremêlé chez Barakat et c'est là, le mouvement des sentiments qui est décomposé, l'émotion étant analysée comme s'il s'agissait d'un mouvement physique: le visage est filmé, le cinéma devient donc un microscope, mais temporel. Il s'agit la de la zone de netteté en profondeur de l'image chez Barakat et de son ampleur dans la mesure où plus la focale est courte, plus la profondeur de champest vaste; plus la focale est longue, plus la profondeur de champ s'amenuise. Cette ampleur dépend aussi de la l'éclairement de la scène lorsqu'il s'agit d'un monologue de l'héroine, et en conséquence de l'ouverture plus ou moins grande du diaphragme: plus le diaphragme est fermé, plus grande est la profondeur de champ; plus le diaphragme est ouvert, plus restreinte est la profondeur de champ.

De cette perspective, l'adaptation pour Barakat est un moyen qui sert le texte, le fait entendre, le met au cœur du dispositif de l'auteur, mais comme un moyen parmi d'autres pour engager une confrontation et une polyphonie des langages au sein d'un film qui devient caisse de résonnance et art total; moyen pour le réalisateur de montrer qu'il est auteur par la mise en scène et non par l'histoire.

Acte de création, le cinéma de Barakat est un moyen d'écrire aussi souple et subtil que celui du langage écrit. Il ne s'agit plus de présenter ou d'illuster une scène, mais une véritable écriture; il n'est donc plus question de donner à voir la réalité littéraire, mais de faire entendre la voix d'un auteur à travers la voix des personnages. C'est évidemment ce que Barakat excelle à nous démontrer à travers son héroïne et sa voix douce qui se coincide toujours avec la voix du courlis constituant un objet qui résiste.

"C'est ta voix, cheroiseau, qui resterait continuelle, rapide et lointaine"[3].

C'est la parole vive qui s'oppose à l'écriture, le nœud chiasmatique entre l'ailleurs, l'altérité et soi-même.

"Et Ceçi est ta voix, cher oiseau, qui s'approche peu à peu; m'envahit, àlafois, de sécurité, de quiétude et de tristesse, me renvoit au pur éveil, conscient de soi-même (....) Oui, ta voix éblouit mon oreille, mon cœur ainsi que mon âme"[4]

Donc, chez Barakat, c'est la voix qui parle en elle, et c'est la voix même qu'elle adresse aux autres, perçue comme unifiante.

D'autre part, l'œil de Barakat a enrichi la vision que nous avons des choses (angles, distances de prise de vue). Il essaye de montrer comment, à travers une nouvelle façon de voir, la vision des films a pu se lier, voire se rattacher à un travail d'écrivain, par repérage de convergences dans la pratique de la fiction, ou d'inteférences dans le traitement du texte même.

En effet, le passage de l'écriture au cinema est intéressant à observer, dans la mesure où cette écriture travaillait beaucoup sur l'indétermination, l'implicite et l'inachèvement, sur le pouvoir de résonance de mots et leurs effets sur un lecteur qui ne cesse de poser des questions, de faire des commentaires.

Passant à la réalisation, Barakat ait fini par adopter un certain nombre de dispositions propres à restituer aux images leur pouvoir de séduction, tout en maintenant le texte au commandement de la représentation. Nombreux sont les exemples; C'est le cas du montage, technique utilisée par Barakat, qui consiste à l'assemblage des séquences, élaborant du rythme.

Pour lui, les images ne peuvent séduire, dérouter, capter l'attention et présentifier, qu'en présence d'une tension dynamique entre elles et le texte; qui met à distance un récit au passé, créant une sorte de perspective temporelle et de nostalgie. Il excelle à jouer énormément, non seulement sur la compression, la condensation, mais aussi sur les connotations et résonnances, tout un realisme qui dirait tout.

À cet égard, on pourrait donc affirmer que l'adaptation de Barakat est une existence qui peut se passer des mots. On comprend sans paroles, par l'expression des acteurs qui sautent aux yeux, par le plan fixe de la caméra qui parle toute seule. C'est cette confrontation entre réalité et fiction: examinons par exemple, la scène finale: la tentation de tuer le héros est la preuve que l'image restitue une richesse comparable à celle de la vie et que celle-ci est impossible à réduire en mots, sinon, au moment où la vie s'épuise. L'originalité de Barakat n'est plus dans la mise en scène, d'illustrer ou de présenter une scène, mais une véritable écriture, dans la mesure qu'il écrit avec la caméra comme l'écrivain avec le stylo.

Quelle que soit la force du scénario quel que soit le prestige de la littérature, quelque chose se découvre à l'écran que rien dans le scénario ne pouvait laisser prévoir, que rien dans la littérature n'était capable de pressentir,

mais que la mécanique de la caméra a enregistré. Examinons le "panoromique horizontal" utilisé souvent par Barakat pour découvrir un très large panorama qui n'entre pas dans le cadre fixe de la caméra tel le paysage, la nature, la poursuite des personnages ou des véhicules en mouvement, c'est ce qu'on appelle le recadrage, où la caméra se déplace dans un espace large.

Barakat s'est efforcé donc, de produire du roman qu'il adaptait une exécution satisfaisante pour le public, en traitant le texte comme un ensemble de prescriptions à suivre le plus exactement possible.

Surun autre registre,il insiste sur sa volonté de s'écarter du modèle, ou encore le traitement très relâché qu'il peut faire de l'intrigue d'où l'importance du décalage entre le texte d'origine et l'image d'arrivée qui constitue la force du film. On assiste làà une sorte d'anachronisme dans l'image: ce que l'on voit à l'écran n'est pas au présent, mais au passé de la narration; (le village natale, les souvenirs, la vie) de sorte que l'espace impose une distance temporelle, un écart qui dépasse les cadres de la vie ordinaire vers l'aspiration à une élévation à tous les niveaux, une quête, un champ de bataille toujours gagnant, une recréation, une rénovation et une renaissance de l'œuvre.

Le film est une traversée des images, des tableaux, des représentations, vers une refondation des liens entre les corps. Loin de s'abimer dans une image du souvenir, il use des prestiges et de la méditation du cinéma pour réunir et consoler les amants: la scène de la rencontre avec toute son ampleur[(5)].

"Que vois-je et que puis-je entendre et que puis-je trouver? Voilà mon seigneur entre mes mains, me caresse, ensuite me supplit en toute faiblesse".

C'est toujours la projection des voix, leur inscription dans le monde, mais sous une nouvelle portée, tout en réinventant une propre esthétique, créative.

D'autre part, si nous examinons de plus près la focalisation sur l'image(6) dans la dernière scène,nous verrons qu'elle présente un cas extrême ence que la photographie (agrandie etrecadrée) permet de cerner, dans le cadre, quelquechose dont la chorégraphie des figurants indiquait seulement l'existence dans la réalité cinématographique, sans pour autant la rendre visible. Ex: le tireur et le corps du héros Ahmed Mazhar, qui ne seront jamais représentés directement (le roman raconte une histoire invisible à l'image). La tâche de Barakatest d'expliquer quelque chose qui n'appartient ni au texte, ni aux images, de sorte que l'assortiment des voix et des corps perde son efficience expressive normale, perde autrement dit, son invisibilité, pour se donner à entendre selon des effets imprévisibles. Là, intervient ce que l'on appelle la voix narrative telle qu'on peut l'entendre à travers l'art de Barakat, autrement dit, la place même de la voix, telle qu'elle constitue une issue de soi. C'est-à dire de toutes les voix qui se sont levées à travers le texte de Taha Hussein, la voix chez Barakatest la voix éperdue de l'individu, lavoix qui demeure une entité à toujours chercher et interroger; c'est la voix unifiante, insaisissable, constituant un lien invisible avec l'autre qui parle à travers l'énonciateur.

D'autre part, l'enjeu de l'adaptation chez Barakat, n'est pas de se contenter de puiser une histoire, mais de prendre en charge, par les moyens du cinéma, quelque chose qui a attrait à la littérature. La scène finale propose un langage et une dimension directement cinématographiques. Entre le son du courlis et la voix de Faten Hamama et ce que cela fait surgir, c'est ce que l'on appelle "le texte imageant".C'est le passage d'une structure (celle du langage écrit, avec ses propres signes et ses propres effets) à une autre structure (celle du film, avec ses propres moyens signifiants, polyphoniques, multiples et différents), dans leur potentialité signifiante, de ceux de la littérature.

Pour autant, Barakat sait, que l'adaptation est, avant tout, affaire de mise en scène, dans les choix des acteurs certes, mais bien au delà, dans la manière d'utiliser les instruments signifiants qu'il a à sa disposition. En observant de plus près la séquence au cours de laquelle Amna se détache de son apparence "glaciale" vers une sensualitéimmédiate, (une invention de Barakat), on remarque que le style change abruptement(7).

> *"Puis, notre conversation s'est interrompue, il ne disaitrien, moinon plus…la chambre était immensément envahit d'un silence terrible dans lequel nous nous sommes noyés aussi éveillés qu'un dormeur noyé, dans un sommeil privéde rêves".*

Jusqu'alors, nous avions une succession de plans fixes avec des cardres moyens ou larges ponctués de dialogues, souvent truculents, hâchés.

Barakat offre à son spectateur une grande variété de zooms (lents, rapides, courts, longs) permettant d'ajuster la distance focale et de passer d'un plan vers un autre; visant à attirer l'attention du public.

La musique à la fois légère et théâtrale vient accentuer cet effet de rupture et, au changement de ton, répond Ahmed Mazhar (le héros) dans un autre sens. Un cadre fixe montrera, en plan plus serré, la rencontre de deux corps, tandis que la musique change de motif. Mais ce n'est que quelques minutes plus tard que nous verrons, au détour d'un regard adressé par la jeune fille àl'ingénieur, où se situe réellement le désir d'Amna, au delà de cette mise en scène, marquant ses premiers pas dans le champ du désir qui l'habite soudainement.

Cadre, mouvement de caméra, montage, musique, que Barakat met en œuvre pour exprimer ce premier contact hésitant du personnage d'Amna dans son nouveau monde inconnu quis'est éveillé en elle.

Tout en restant fidéle au roman de Taha Hussein, Barakat joue sur le pouvoir signifiant des images de la nature en mouvement et nous permet de percevoir son évolution tout au long du récit, en montrant son héroïne s'enfonçant dans la quête éperdue de son propre désir.

Dans un silence et une solitude profonds, elle a trouvé la force de continuer, en éprouvant une sensation d'harmonie, une certaine fusion avec la nature la recharge, lui procurait un sentiment de force, d'accomplissement. Tout cela, et grâce à l'art créatif de Barakat, peut réhausser l'émotion d'une scène sans dialogue.

Sur un autre registre, on mesure combien à travers la caméra de Barakat, la transposition des lieux va lui permettre, de se libérer de tout un fatras

contextual, historique, sociologique et psychologique qui n'intéresse pas son cinéma. La maison de "Al mohandes" devient ainsi le décor parfait qui la relie au spectateur. À travers le film, Barakat explique comment le cinéma peut inventer, avec des éléments des décor, des formes visuelles et sonores adéquates qui renvoient à des styles littéraires affirmés.

En effet, le passage de l'écrit à l'image et au son, change fondamentalement la perception et nécessite des transpositions et des transformations, comme nous l'avons démontré. Là, intervient le rôle de la transition excellement présenté dans l'adaptation de Barakat, marquant de brusques éllipses dans l'espace et dans le temps. Ses séquences commencent et finissent souvent par un fondu enchaîné: Il superpose une nouvelle image sur une autre plus ancienne, intensifiant progressivement la nouvelle image jusqu' à ce que l'ancienne disparaisse (technique fréquement utilisée dans ce film), permettant depasser d'un plan à un autre de façon particulière.

Plutôtqu'une simple adaptation, plutôt qu'un lieu de rencontres parfois conflictuelles, mais souvent fécondes, on se situe avec le film dans le cas d'une transposition d'art d'une adaptation àl'époque, qui passe obligatoirement par un transfert historico-culturel.

Adapter "*l'Appel du courlis*" au cinéma, permet de mettre en scène la condition faite aux femmes dans une société patriarcaleainsi que le destin malheureux d'une femme, et à travers elle, celui de toute femme. On a trop souvent vu en Barakat un simple artisan, un impeccable cinéaste de genre plus qu'un créateur à la personnalité affirmée.Barakat a réussi d'illustrer, à travers son adaptation, combien le lieu voit son sens fluctuer dans la vie de ses

héroïnes, au gré des changements spatio-temporels. À travers sa caméra, Il a essayé de faire ressortir une héroïne qui dépasse les traditions. À travers son adaptation, il a choisi une hérïone qu reflète une expérience libératrice quand elle relève un défi personnel, passant de la figure abstraite du roman vers une image profondément concrète, sous l'effet d'une caméra, unetentative consciente de franchir les limites.

Espérons avoir pu montrer comment avec les moyens et techniques dont Barakat dispose, l'art cinématographique parvient à produire des effets dont l'ampleur est du même ordre que celle de la littérature. L'étude de cette adaptation nous permet ainsi, en comparant lerécit original (1934), le scénario et le film (1959), autrement dit, le texte-source et son adaptation filmique, de mieux comprendre la spécificité du langage cinématrographique, avec les éléments du décor, des formes visuelles et sonores.

Pour Barakat, l'écran cinématographique est une vision àune conscience organisatrice. Ce qui est tout à fait fascinant, c'est que l'inspiration cinématographique ouvre de nouvelles possibilitiés à la littérature mais aussi de nouvelles catégories critiques: entre narration, description et analyse de l'image.

Auterme de notre étude, espérons avoir bien pu atteindre notre but visé, à travers notre modeste choix d'un angle de vision bien préciset c'est au lecteur de découvrir, d'autres aspects encore cachés dans les plisde cetteadaptation.

(1) Hussein (Taha), *L'appel du courlis*, Editions L'Organisme Égptien du Livre, le Caire, 1934.

(2)إنما هو الحب، هو الحب الذى يطمع في كل شيئ ويرضي بأقل شيء ، بل يرضي بلا شيء، دعاء الكروان.

(3)"وهذا نداؤك أيها الطائر العزيز ما زال مستقلاً، سريعاً، بعيداً".

(4)"وهذا صوتك أيها الطائر العزيز يدنو مني شيئاً فشيئاً فيملؤني أمناً وهدوءاً وحزناً معاً، إنه يردني إلى اليقظة الخالصة التي تشعرني بنفسي (.....) نعم إن صوتك يملأ أذني، وأنه يملأ قبلي، وأنه ليغمر نفسي".

(5)"ماذا أري وماذا أسمع؟ وماذا أجد؟ هذا سيدي سائلاً بين يدي يتلطف ويترفق ثم يستضعف ويستجدى".

(6)Technique très associée à la technique de la "mise au point": c'est le fait de fixer le regard sur des objets situés à des profondeurs de champ différentes; soit sur un objet très rapproché, soit sur un autre très éloigné, mais successivement.

(7)"ثم انقطع الحديث بيننا فلم يقل شيئاً ولم أقل شيئاً، وأطبق على الغرفة صمت هائل رهيب غرقنا فيه يقظين كما يعرف النائم في نوم بريئ من الأحلام".

Références et Bibliographie:

1- *Bachelard (Gaston): La poétique de l'espace, PUF, Paris, 1957.*

2- *Bertholot (Francis): Parole et dialogue dans leroman, Nathan, imprimé en France, février, 2001.*

3- *Bourneuf, Roland et Ouellet, Réal: L'univers duroman, PUF, Paris, Coll. "Littérature modernes", 1979.*

4- *Fromm (Erich): Le langage oublié, Editions Payot, Avril, 2002.*

5- *Hussein (Taha): L'appel du Courlis, Editions l'Organisme Egyptien du livre, le Caire, 1934.*

6- *Kristeva (Julia): Le langage, cet inconnu, une-initiation à la linguistique, seuil, Paris, 1981.*

7- *Wadi (Taha), l'image de la femme dans le roman contemporain, Dar AL Maaref, 1994.*

طه وادي، صورة المرأة في الرواية المعاصرة، دار المعارف، 1994.

8- *Al Ghazali (Mohamed), les affaires de la femme entre les traditions stagnantes et étrangères Dar Al Sherouk, 2012.*

محمد الغزالي، قضايا المرأة بين التقاليد الراكدة والوافدة، دار الشروق، 2012.

9- *Farid (Samir), Introduction à la littérature arabe, Editions de l'organisme Egyptien du livre, le caire, 2001.*

سمير فريد، مدخل إلى الأدب العربي، مطابع الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 2001.

10- ----------, *Les auteurs Égyptiens etle Cinéma, Editions de l'Orgonisme Egyptien du livre, le caire 1999.*

أدباء مصر والسينما، مطابع الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1999.

11- *Kassem (Mahmoud),*

الاقتباس في السينما المصرية، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 1990.

12- *Maharam (Mostafa), le cinéma et les arts, L'organisme égyptien du Livre, 2001.*

مصطفي كرم، السينما والفنون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2001.

13- *Tawfik (Raouf) le cinéma de la femme, l'organisme égyptien du livre, 1999.*

رؤوف توفيق، سينما المرأة والهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999.

Articles:

- *Al-Messnawi (Mostafa) Histoire du cinéma arabe.*

  مصطفي المسناوي، تاريخ السينما العربية (مداخل لفهم والتفسير، مركز دراسات الوحدة العربية، تونس، ديسمبر، 2013).

- *Bakri (Mohamed), Histoire du cinéma Égyptien. موقع اللغة والثقافة العربية , November, 2010.*
- *Farid (Samir), Naissance et développement du cinéma égyptien (1922-1970), traduit de l'arabe par Tabar Chériàa et paru dans la revue écran, n°15, mai 1973, sous le titre les six générations du cinéma égyptien).*
- *Lecat (Bernard), À la découverte du cinéma égyptien, 1996-1997.*

Liens Internet:

- *http://www.ahram.org.eg/weekly/1999/462/dinéma.htm*.
- *www.el.ahram.hebdo.org.eg*.
- *http://www.dilap.com/cinema-arabe/cinema-arabe-egyptien/histoire-cinema-egyptien.htm*.

Filmographie:

- دعاء الكروان 1959.
- الحرام 1965.
- في بيتنا رجل 1964.
- حسن ونعيمة 1959.
- عفريتة هانم 1949.
- الباب المفتوح 1963.
- أمير الانتقام 1951.
- أفواه وأرانب 1977.
- أيام وليالي 1955.
- لحن الخلود 1952.
- سفير برلك 1967.
- ليلة القبض على فاطمة 1984.
- موعد غرام 1956.
- حبيب العمر 1947.
- بنات اليوم 1957
- القلب له واحد 1957.
- أمير الدهاء 1964.
- شاطئ الغرام 1950.
- الحب الكبير 1969.
- ارحم دموعي 1954.

- دايماً معاك 1954.
- امرأة سيئة السمعة 1973.
- الحب الضائع 1970.
- حبيبتي 1975.

Young Researchers

LEXICAL INNOVATION IN EGYPTIAN COLLOQUIAL ARABIC A SOCIOLINGUISTIC STUDY

Lexical Innovation in Egyptian Colloquial Arabic
A Sociolinguistic Study

* Lamis Hasan El Bana Mohamed

1 Introduction

Language is a flexible material that enables speakers to communicate effectively by accepting new terms and practicing using them in their everyday life. Every society has its own language and usually the members of a certain society differ in their way of using language according to their age, level of education, sex and social status. In other words, language reflects the personality of its speaker.

People can only think of language in terms of the words that one knows or that are in common use among people from different social strata in society. Most people are born with the ability to acquire language. Language reflects human thoughts and actions according to the society conditions that affect people's choice of words and expressions.

Every individual in the community tries to adapt to the changing conditions in society by adopting new vocabulary to cope with the new requirements of the age. Potter (1975: 159) states that "Language is an important part of human behavior, governed by traditions and culture." This statement confirms the idea that language is affected by the social surroundings like people's traditions and culture.

2 Theoretical background

This study discusses the phenomenon of lexical innovation in Arabic, especially the colloquial variety which contains a great number of new and strange expressions. These innovated lexical items are used by the younger generations

* Assistant Lecturer, Faculty of Al-Alsun, Luxor University

who like to create a special world characterized by their own dictionary in order to communicate uniquely with one another in their daily interactions.

The study is based on the theoretical assumption that any language or language variety constantly undergoes significant changes. Furthermore, these linguistic changes reflect the socio-cultural matrix of the language or language variety under discussion. In particular, information and communication technology has a great role in shaping the domain and direction of the linguistic change.

In addition, the study tries to examine the reasons behind the emergence of these lexical innovations and searches their origins in an attempt to answer the following question "Do these lexical innovations have any linguistic origins in the Arabic language?" The study shows how scientific and modern technology introduces new terms and expressions as the names of new inventions, products and projects.

The discussion of the youth and their linguistic effect on the language is the main concern of many linguists and sociolinguists. O'riaga'in (2008: 3) states the effect of the social networks upon language in which individuals try to adopt their own norms of linguistic behavior. He also explains the role of the social networks of adolescents in linguistic changes and innovations through the introduction of new language patterns.

3 Research methodology

The researcher checked many sources for data collection such as web sites, books and articles that include a variety of innovative expressions related to the youth.

4 Objectives of the study:

This study investigates the sociolinguistic phenomenon of lexical innovations in Egyptian Colloquial Arabic which are common among the youth. The study also explores the origin of these innovations in the two varieties: Standard and Colloquial in addition to the reasons of the invention of these lexical items and their widespread in the speech of this social group.

The present study tries to answer the following questions:

1- What is the linguistic origin of lexical innovations discussed in this study?
2- What are the main factors that affect lexical innovations in Egyptian Colloquial Arabic?
3- Are there any economic, social or cultural conditions that may affect lexical innovations in Egyptian Colloquial Arabic?
4- What is the impact of information and communication technology on lexical innovations?
5- What are the attitudes of the surrounding society towards these lexical innovations?
6- What are the main steps to limit the use of these innovations?

5 Language change

The adoption of new lexical items is one step towards language change which is one aspect of the process of change characteristic of human life. Language always turns out to be variable and in state of endless change. Language change is the spirit of any community in order to follow the world progress in the different fields and to facilitate dealing with different classes of people.

Changes in language begin when a few people try out a new sound or word or expression. This is called ***Linguistic Innovation***. For a time, the old and new forms compete together, as some people continue to use the old expression and start to use the new one, but as long as the change occurs, the language shows variation.

Every community is exposed to various changes in different phases, especially in the field of language as the most effective tool due to its great influence on people's thoughts and behaviors. This sort of variation happens gradually as it transfers slowly from one generation to another. Burling (1992: 66) states that "Language change slowly enough to allow the oldest grandmother to talk easily with her youngest grandchild and, except for the regular arrival of new words, people take little note of the accumulating changes." This means that language change does not separate between generations or form a linguistic gap among individuals in the same society.

Language change is inevitable. It takes place in all languages in various communities. The appearance of new words is a normal phenomenon in any community due to the contact with other cultures and languages. When a group of

people desire for a special language, they will accomplish this through the interaction with different groups of people from different cultures in order to help them to create a new set of lexical items and to shape their unique language. This kind of change shows the individuals' attitudes toward others, when some people want to sound like those they admire or when they want to be sociable and not separated from others, they just invent new terms to cope with their changing society or rather the spirit of the age.

Although some individuals are shocked by the change, they try to go along with the majority of people who accept those innovations. The change in language cannot occur without variations as speech varied for several reasons, such as geographical region, social class, age of the speakers, ethnic background, sex and formality of the occasion.

6 The language of the youth

The younger generations determine the main features of any community as they represent the majority. Hafez (2008: 10) explains that "the youths, the most innovative and dynamic language users in a society, are those people who neologize and use newly coined terms most frequently. Their speech is even called 'Youth talk'."

This generation of young people acquire their own language from the surrounding changes in various fields and they are under the spell of diversity in the traditional methods to design new notions by separating themselves from the adult society and enfolding inside a closed community with its values and beliefs that cannot be penetrated by adults and widening the gap between the two generations.

The distinct world of the young generations which is separated from the world of the adults, including parents and teachers, supports the independence of the young generations far away from the common ways of life that are set by the previous generation. The immaturity of the youth due to their young age and lack of experience directs them to care about trivial things or rather about things they consider important while they are not. In short, they feel hesitant in choosing what is valuable and important in their life.

So younger generations can be influenced by any new notion in order to be different, this phenomenon spreads all over the world. By shedding light on the conditions of the youths in the 21st century, Abdel Aziz (2009: 289-292) observes that "In the last two decades, youths use words that they can understand. These words are colloquial words; they change the meanings of these words to different and strong notions that reflect their urgent feelings and desires." He also adds that "words show up and others disappear. In this way, they reflect the attitudes and ideas of the youths that may agree or disagree with the values of the society." This means that these new items will not last forever and they will change due to the growth of this generation's thoughts and behaviors as they are related to a specific period of time.

In the attempt of the younger generations to find their own identity, they reject all the norms set by the old generation because of their rebellious nature and because they are the most energetic group in the whole community that can initiate changes and variations.

However, the objection of the parents drives the youths to form their own values and norms away from the restrictions of the family. The younger generations suffer from social and psychological depression as they compare their life to that of others and try to imitate the western society blindly. (El-Kassas 2007: 19).

The behavior of imitation leads to the appearance of a new lexicon of the youth that includes their own lexical items with new and different meanings in order to facilitate their daily conversations with each other, the thing which has a negative effect on the Arabic language as these items have currency in everyday speeches. Some people refuse these innovative items but others think that the youths have the right to create a medium which reflects their feelings and thoughts as a symbol of the new era.

According to Aşfour (2008: 121), "there are many factors that led to the decline of the use of the Arabic language in the main cultural context, especially after the declination of the linguistic level among the society groups and the signs of weakness that spread among them." The current trend is to use the foreign expressions as a decoration of everyday speeches and in order to impress others.

This innovative lexicon is popular among the youths in their everyday speeches. Through this sort of lexicon, the youth try to express their nature and their political, social, scientific thoughts. They also reflect their psychological background in their new lexicon. They believe that their special language has many advantages as it is more flexible in everyday conversations. However, the adults raise the slogan: ***what ispopular is not always right or perfect to adopt***

Due to the impact of the scientific and technological progress, the Arabic language is affected by the new developments and the western culture in every aspect of life as the western culture is rich in new ideas and life styles.

Most of the writers use the colloquial language to convey their ideas to the public as it is considered the most suitable means of communication with the masses of the people. It includes a variety of lexical items in different fields with no strict grammar. Accordingly, it was easy to be conquered by the new language of the youths with its unique expressions that are suitable for the modern age. (El-Khateeb 2004: 58-124).

Language is an innocent tool. Its fortune is tied with the fortune of its speakers. The linguistic characteristics of a language are not determined by its internal linguistic features alone but rather by other external factors like the cultural, economic and political systems of its speakers. It is a well- known fact that human language is always changeable whether on the lexical, phonological or syntactical levels. As for the lexical level, the appearance of a new invention necessitates the introduction of a new lexical item to express it and this is quite common in the field of technology. This is called ***Lexical Innovation***. (Mahmoud, 2009: 4-6).

Lexical innovations are words that have entered the language and acquired new meanings or simply become common. Many societies adopt new terms for a variety of reasons in response to social, economic and political pressures.

The needs of the speakers led to the change in the language in order to achieve their requirements. During the era of rapid technological development, the most productive source of new vocabulary has been the arrival of new technological devices and also modern industries. For example, plastic, cell phone

and computer revolution, especially the internet have added new terms to our modern dictionary.

Nowadays, the Arabic language is deeply affected by many lexical innovations that are invented by the youth to cope with the spirit of the age and express their own ideas and beliefs in simple and creative expressions. The spread of these innovations shows how they crawled into our language and became an essential part of it.

Some of these lexical innovations have origins in Standard Arabic and Colloquial Arabic, while others do not. The younger generations try to combine some expressions to suit their need in society or to facilitate pronunciation.

Here are some examples of lexical innovations that are used by the youth today and are classified according to Standard Arabic, Colloquial Arabic and the youth's innovative language.

1- According to the younger generations' language, the expression ***/?untur/*** '**neglect**' (Innovated Meaning), is classified as a verb which means to neglect someone or something.

In Standard Arabic, according to IbnManzour (2000: 6/4459), this expression ***/?untur/*** is derived from the word ***/natuur/*** which is classified as a noun that means the 'plant keeper' (Original Meaning).

Taimour (2002: 5/16) for this item ***/?untur/*** sticks to the same meaning and word class which are mentioned above by IbnManzour.

/?untur/ in the innovative language of the younger generations is not related to either the word class or the meaning in Standard Arabic and Colloquial Arabic.

2- According to the younger generations, this expression ***/naħt/*** 'exaggeration' (IM), is classified as an adverb (intensifier), which is used as an expression of exaggeration of something or someone's appearance to mean "very extremely".

Although in Standard Arabic, IbnManzour (2000: 6/4363) classifies this expression ***/naħt/*** which is derived from the word **/naħat-a/** and is classified as a noun which means 'graving and cutting of wood' (OM).

However, in Colloquial Arabic this word has no origin. In this way, ***/naħt/*** is not close to Standard Arabic either in meaning or word class.

3-According to the youth language, the expression ***/katiin/*** 'silly person' (IM), is classified as an adjective which is used to describe a silly, ridiculous and snoopy person.

In Standard Arabic, this expression ***/katiin/*** is derived from the word ***/katn/*** 'black spot' (OM) in which IbnManzour (2000: 5/3824) classifies as a noun that means filth and grime, black spot on the wall.

While in Colloquial Arabic, Taimour (2002: 5/199) shows that this word ***/katiin/*** is derived from the words ***/katn/- /katina*h/** and is classified as a noun which refers to the 'watch chain' (OM). Accordingly, the expression ***/katiin/*** is totally different in meaning in both Standard and Colloquial Arabic.

After 25th January, all categories of the Egyptian people gathered to ask for their rights and freedom and to revolt against the corrupted government. This revolution sheds light on some expressions used among the younger generations to express their own thoughts and demands with a sense of humor and wit that shows up even during the critical situations. Here are some examples of these expressions from Newspaper of "**Akhbar Al Youm":-**

When you meet someone after a long time, you hug him and say:

/?intawaaħišnimuðahraat/

The term ***/muðahraat/*** is a noun used as an adverb. (intensifier).

When you see a beautiful girl, you can express your admiration by saying a simple sentence. Example:

/?ilbt di gamdadabbabah/

The term ***/dabbaba*h/** is a noun used as an adverb (intensifier).

When you describe a person who spreads rumors saying

/?intafaakiskintaakii/

The term ***/kintaakii/*** is a noun used as an adverb (intensifier).

In addition to some other expressions as when you want to say this man is a foreign agent you can say: ***/?intaɣayyl ?agindah/.*** The term ***/?agindah/*** is a noun used as an adjective.

4- When you desire to describe someone as stupid and dull, you say /*ğabyqaðaafy*/ which is a proper noun used as an adjective.

5- To say that something is good and wonderful, you say:

/gamadtaħriir/ is a noun used as an adverb (intensifier)

7 Items borrowed from other languages

- All definitions are quoted from "Oxford Advanced Learner's Dictionary 2006"

Peace /piːs/

The word /biis/ 'farewell' (IM) is derived from the English word 'peace' and is classified as a noun and it means (OM): "a situation or a period of time in which there is no war or violence in a country or an area . . . The state of being calm or quiet . . . The state of living in friendship with somebody without arguing." (1071).

In the innovative lexicon of the younger generations, this item /biis/ 'farewell' (IM) is used as a noun. According to Hamaya (2007: 46), this item means farewell greetings among friends in this sense; it is used as an interjection and a confirmation that the other person got the whole idea. In this sense, it stands for a whole question like, for example, do you understand what I mean? or have you got my point?

Delete /dɪˈlɪːt/

The item /dallat/ 'get rid of' (IM) is derived from the English word "delete". It is classified as a verb and a noun which means (OM): "(VN) ~ sth (from sth) to remove sth that has been written or printed, or that has been stored on a computer." (386).

In the opinion of the younger generations, this item /dallat/ 'get rid of' (IM) is used as a verb. Ghanem (2009: 108) confirms that this item means to remove something from your mind, your list and from your life, to get rid of sb or sth and to forget it altogether.

morning /mɔːniŋ/

The item **/?istmurnonj/** ' have breakfast' (IM) is derived from the English word "morning" It is classified as a noun which means (OM): "the early part of the day from the time when people wake up until midday or before lunch . . . The part of the day from midnight to midday." (954)

According to Hamaya (2007: 33), this innovated item /?istmurnonj/ ' have breakfast' (IM) is used as a noun which means to have breakfast and drink tea in the morning to be awake and active. Besides having drugs and cigarettes in the early morning to be in a good mood. The youths add the prefix '?ist' to facilitate the pronunciation.

8 Conclusion

New technology and the progress in every field of the entire community play an important role in the appearance and the shaping of the new lexical items which is supported by the young people who are more susceptible to create and absorb these lexical items which express their ideas and attitudes.

The youth represent a group of young people who are exposed easily to international variables that change the social and the economic conditions in the whole society and who are characterized by quick and easy interconnections with one another on both the national and international levels. And this is what is known as ***Globalization.***

The study shows that the social factor is one of the most important factors that affect the linguistic behavior and also the spread of lexical innovations among the majority of people. The other factors that proved to be effective in the shaping of the new lexical innovations are the society's ignorance of the rules of the Arabic language and the use of foreign languages in our daily conversation. Young generations think that their special language or special items help them to be more free as they use them among their closed groups away from their parents. Another group of youth say that these items have Arabic origins such as verbs and idioms but they use them in a new way to convey a different meanings and impressions.

The absence of the linguistic basis of the majority of people in our society resulted in the spread of these items that invade our language. The thing which

created a gap between the young people and the mother language. The reason is that the Arabic language does not satisfy the taste of the young people who believe that it is not fashionable and cannot support their daily needs. This is because they want to reflect their experience in the field of technology and their interconnections with the foreign cultures in the medium they use in communication.

Some people think that the negligence of parents to their children's language and vocabulary encourages the phenomenon of lexical innovation. Being extremely exposed to various cultures and languages in the age of globalization, this matter pushes young people to invent new lexicon to be unique and stylish.

In order to break the daily routine, the youth try to use their abilities to create new atmosphere by the invention of this lexicon of extraordinary items to attract people's attention to their new and modern approach towards the language. Another opinion believes that Egyptians' sense of humor pushes the process of lexical innovation. The new generations misuse the means of modern technology as the internet and create a special code among the groups of friends.

There are many other factors that affect the spread of the new lexical terms. First, the open-mindedness and talent of the younger generations that motivate them to innovate new lexical terms every now and then. Second, the widespread of Colloquial Arabic in the whole country also pushes the process of lexical innovation. Third, the social class and the educational level are also effective factors. That is the lower the social and educational levels, the greater the opportunity of lexical innovation.

Dealing with other nationalities and learning different languages and cultures enrich the phenomenon of inventing new words. Hafez (2008: 58) states that "the need for new words is among major forces which initiate the process of word formation." The system of transferring words from one culture to another drives the lexical innovation in the language by using words from other cultures and changing their concepts to suit our needs.

What is popular is not always true. This is clearly obvious throughout the innovative language that is created by the category of the youth to show their own expressions which refer to their modern ideas. Although this innovative language

enriches the language with a variety of expressions and items, Arabic language is badly affected by these items.

Most of the people who do not accept this phenomenon suggest some solutions to diminish this language to protect the mother language from the strange items that invade it. The increasing number of the new lexical items tries to limit the use of the Arabic language. One of these solutions is to focus on the Arabic language and its rules in the educational levels and not to use foreign expressions among Egyptian students. In order to deal deeply with this problem. Other group suggests the use of signs written in Arabic for shops, streets and institutions. Others suggest the use of the Arabic language in the media as in the animated movies and advertisements.

The most important idea now is to discover how to deal with the younger generations and drive them to stick completely to the mother language through improving the relationship between parents and their children in order to allow parents to supervise the linguistic development of their children either at school or at home. In addition to the role of the enlightenment programs on TV to increase people's awareness of the importance of preserving their mother tongue and defending it against the attack of the new innovative terms.

Bibliography

- Abdel Aziz, Mohamed Hassan. 2009. Sociolinguistics. Cairo: Arts library.
- Akbar Al Youm, "Revolution Expressions". At 19/2/2012
- Al khateeb, Mohamed Kamel. 2004. *Arabic Language: Standard and Colloquial*. Damascus : Ministry of Culture.
- Asfour, Gaber. 2008. *Toward a Different Culture*. Family Library. Cairo: General Egyptian Organization for Book.
- Burling, Robbins. 1992. *Patterns of Language: Structure, Variation Change*. London: Academic Press.
- El kassas, Mahdy Mohammed. 2007. *Youths' Behaviors in the light of International Changes: A Field Study*. A conference on "where the Egyptian society is going to. A Future Perspective". The Supreme Council of Culture 11-12 June.
- Hafez, Nermine Nabil. 2008. Egyptian Arabic Teenage Slang: A Sociolinguistic study . M.A. thesis. Faculty of Arts, Ain Shams University.
- IbnManzour, Mohamed IbnMkram. 2000. *Lesaano l- Arab*. Cairo: Dar el Maaraf.
- Mahmoud, Abdel GawadTawfik . 2009. " *The Linguistic Domination and its Negative Impact on the Future of the Arabic Language"*. A Paper Presented at a Symposium on the International Day of the Mother Language, Assiut University
- ----------. 1992. Standard, Colloquial and Third Language. Revisited: How We Can Measure the Diversity Between Standard and *Colloquial in Arabic?*ElAhramElMasriaNewspaper.Friday. ed
- O'riaga`in, Pádraig et.al . 2008. Young People and Minority Languages: Language use Outside the Classroom. Dublin: Centre for language and communication, Trinity College, Comhairle Na Gaelscolaiochta.
- Oxford Advanced Learner's Dictionary, 7th edition. Oxford: Oxford University Press.
- Potter, Simon.1975. *Language in the Modern World*. London: Andre' Deutsch/Wand j. MacKay limited, Chatham, penguin.
- Taimour, Ahmed. 2002. *Taimour Al Kbeer Lexicon of Colloquial Expressions*. 2nd edition. Vol.1-6. Cairo: House of National Books and Documents

A PRAGMATIC ANALYSIS OF PRESIDENT OBAMA SPEECH AFTER MUBARAK'S STEPPING DOWN

A Pragmatic Analysis of President Obama Speech after Mubarak's Stepping down

*Randa Andria Anwr

==========

Abstract: The paper tries to present a pragmatic stylistics analysis using Grice's Theory of Implicature of the speech of President Barak Obama on February 11th 2011 commenting on the Egyptian ex-President's stepping down. Contextually, Obama's speech has been given on the same day after a few hours from Mubarak's Resignation Statement delivered by his Deputy, Omar Soliman. I choose this speech in particular as it linguistically represents a good piece of inferences that can be made in terms of Pragmatic Stylistic approach. Pragmatic interpretation depends mostly on what is being communicated not literally said. So Pragmatics defined by how people perceive the meaning of a text, in and out of context.

Key words: Pragmatics, Analysis, speech, Obama, Egyptian, stepping down.

Introduction:

Language is one of the most important sources of knowledge possessed by humans. Because of their influence on the way they adapt to the world around them. Language is, in fact, the primary means by which they perceive human civilization. Literature is one of the uses of creative language; it is a linguistic use found in any of the distinctive methods; it also forms part of all civilizations without exception. Literature includes a number of linguistic materials that can be used to study a particular language belonging to a specific culture.

---

*Researcher, Faculty of Al-Alsun, Luxor University

The influence of the development of linguistics was reflected in 1950s and 1960s during the growing interest in what linguists suggest about literary language.

The branch of linguistics, which deals with the complementary relationship between language and literature, is known as stylistics. Lately, stylistics has benefited from advances in pragmatics, which are primarily concerned with the relationship between language and the context of its use.Stylistics is like 'a middle ground' between linguistics and literary criticism

Recently, work in stylistics has benefited from developments in pragmatics, which is primarily concerned with the relationship of language to its context of use. Salvador acknowledges that the convergence of some branches of pragmatics - such as the theory of speech acts, approximate the interests of scientists in the study of style – which is one of the factors that has introduced a new name for this area of stylistics, "Pragmatics". As the term itself implies, "'Pragmastylistics' is a discourse-oriented approach by blending "stylistics" with "pragmatics".

1. **Pragmatics:**

Pragmatics is a subfield of linguistics that studies the ways in which context contributes to meaning. It studies how the transmission of meaning depends not only on the linguistic knowledge as (grammar, lexicon etc.) of the speaker and listener, but also on the context of the utterance, knowledge about the status of those involved, the inferred intent of the speaker, and other factors. So that, pragmatics clarify how language users are able to overcome visible ambiguity, since meaning relies on the manner, place, time, etc. of an utterance.

According to the Book of *The study of Language* by George Yule, Communication clearly depends on not only recognizing the meaning of words in an utterance, but recognizing what speakers mean by their utterances. The study of what speakers mean, or 'speaker meaning', is called pragmatics.

Pragmatics has many definitions among linguists. Some observations have been made that pragmatics can be inferred as the study of language use, or the study of linguistic phenomena from the view point of their usage properties and processes. Some linguists consider that this definition does not provide the scope of the field enough because it does not introduce a strict boundary between pragmatics and some other areas in the field of linguistics, such as conversation analysis.

As pointed out in Huang (2007), two main schools of contemporary pragmatics can be identified: Anglo-American and European Continental. Within the Anglo-American, pragmatics is thought of as the systematic study of meaning dependent on language use. Pragmatics is seen as a core component of a theory of language like phonetics, phonology, morphology, syntax and semantics. Topics of inquiry include speech acts, implicature, presupposition and deixis. On the other hand, within the Continental tradition, pragmatics is seen to encompass much of what goes under the realms of sociolinguistics, psycholinguistics and discourse analysis. Pragmatics is to present a functional perspective on every aspect of linguistic behavior. The Continental approach considers pragmatics (called pragmalinguistics) a theory of linguistic communication.

1.1Speech act:

The border discipline where speech act analysis belongs is called "pragmatics" We have been considering ways in which we interpret the meaning of an utterance in terms of what the speaker intended to convey. We have not yet believe the fact that we have to know how the speaker want us to take (or interpret the function of) what is said.. generally, we can usually note the type of action that performed by a speaker through his words. So that "speech acts" is a term used to describe actions such as requesting, commanding, questioning or informing. We can define a speech act as the action performed by a speaker during his utterance.

Direct and indirect speech acts: When an interrogative structure such as "Did you ride a bicycle?". In this case it is used to described **direct speech act**.

But for example: "Can you pass the salt?" in fact, we are not really asking a question about someone's ability. Usually, we don't normally use this structure as a question at all. We normally use it to make a demand or request. That is, we are using a syntactic structure related to the function of a question, but in this case with the function of a request. This is a pattern of **an indirect speech act**. Whenever one of the structures in the set above is used to perform a function other than the normal, the result is an indirect speech act. The utterance "You left the window open" has a declarative structure and, as a direct speech act, would be used to make a statement. However, if you say this to someone who has just come in (and it's really cold outside), you would probably want that person to close the window as you feel cold. You are not using the imperative structure. You are using a

declarative structure to make a request. It's another example of an indirect speech act. The main purpose we use indirect speech acts to make actions seems to be requests in an indirect way, as (Could you open that door for me?) are generally considered to be more gentle or more polite, as general, than direct speech acts (Open that door for me!). Exactly why they are considered to be more polite is based on some complex social traditions. (*The study of Language* book by George Yule).

1.1.1 Speech acts theory (SAT):

Speech acts theories did not start as a linguistic enterprise; it rather began as a philosophical investigation of the power of words in language. The two philosophers whose names are associated with SAT are John Austin and John Searle. It treats an utterance as an act performed by a speaker in a context with respect to an addressee. These theories treats an utterance as an act performed by a speaker in a context with respect to an addressee.

Speech Act Theory is interested in the ways in which language can be used. It arise by Austin, but was developed by Searle. The theories of Austin and Searle are described and several problem areas are identified. If it is to be a applicable theory of language usage, speech act theory must be able to integrate with a theory of discourse structure, because if speech acts are identifiable as units of language, then it must be possible include them in a model of discourse.

1.2 Implicature(Invisible meaning)

In general, pragmatics is the study of invisible meaning, or how the hearer recognizes what is meant even when it isn't actually said. For that to happen, speakers (or writers) must be able to rely on assumptions and expectations when they try to communicate. The consideration of those assumptions and expectations arouse us with some insights into how more is always being communicated than is said**.** Our interpretation of the "meaning" is not based only on the words, but on what we think the writer intended to convey.

Therefore, implicature is one of the most important tools in pragmatics; it refers to the nature and power of pragmatic explanations and can be shown in some

general *principles of co-operation*to present significant functional explanations of linguistic phenomena.Implicatureis the result of violating of flouting one of the four maxims of Grice's cooperative Principle (CP): Quality, Quantity, Manner and RelatiolThis model is adopted to analyze this model of presidential speech.

2. **Grice's Model of communication**:

It is essential a theory about how people use language. Grice believes in four essential maxims forming the CP. These rules (maxims) of communication allow to draw inferences and to go beyond what is stated as long as they are of the logical kind. They help us understand how sentences relate in sequence, how they are related at a deeper level even though they are unrelated on the surface. These principles that generate implicatures have thus a very general explanatory power providing a large number of apparently unrelated facts. In so doing, these inferences are called*implicatures when applied*. Speakers communicate meaning via implicature and hearers recognize them via inference. Grice's four maxims that form the**CP**are as follows:

1. **Relation**: be relevant; make your contribution relevant to the ongoing conversation.
2. **Quantity**: be informative; make your contribution as informative as required.
3. **Relation**: Be relevance
4. **Manner:** Avoid obscurity of expression, Avoid ambiguity, Be brief (avoid unnecessary prolixity), Be orderly.

3. Political discourse:

Political discourse is identified by its actors or authors or as so called "politicians". Indeed, the great dimension of studies of political discourse is about the text and talk of professional politicians or political institutions, such as presidents and prime ministers and other governmental members, parliament or political parties, both at the local, national and international levels. Some of the studies of politicians take a discourse analytical approach (Carbó 1984; Dillon et al. 1990; Harris 1991; Holly 1990; Maynard 1994; Seidel 1988b Politicians in this sense are the group of people who are being paid for their (political) activities, and who are being elected or appointed (or self-designated) as the central players in the polity**.**

However, politicians are not the only participants in the domain of politics. From the interactional point of view of discourse analysis, we therefore should also include the various heraers in political communicative events, such as the public, the people, citizens, the masses', and other groups or categories. Hence, the field of political discourse by its principal authors' is insufficient and needs to be extended to a more complex views of all its relevant participants, whether or not these are actively involved in political discourse, or merely as recipients.

4. Obama's Speech:

The speech has divided into separate sentences the whole speech divided into 43 utterances:

1"Good afternoon, everybody. There are very few moments in our lives where we have the privilege to witness history taking place.

2This is one of those moments; this is one of those times.
3The people of Egypt have spoken.
4Their voices have been heard and Egypt will never be the same.
5By stepping down, President Mubarak responded to the Egyptian people's hunger for change.
6But this is not the end of Egypt's transition, it's the beginning.
7I'm sure there will be many difficult days ahead and many questions remain unanswered.
8But I am confident that the people of Egypt can find the answers, and do so peacefully, constructively and in the spirit of unity that has last few weeks.
9For Egyptians have made it clear that nothing less than genuine democracy will carry the day.
10The military has served patriotically and responsibly as a caretaker to the state and will now have to ensure a transition that is credible in the eyes of the Egyptian people.
11That means protecting the rights of Egypt's citizens, lifting the emergency law, revising the constitution and other laws to make this change irreversible,
and laying out a clear path to elections that are fair and free.
12Above all, this transition must bring all of Egypt's voices to the table, with spirit of peaceful protest and perseverance that the Egyptian people have shown can serve as a powerful wind at the back of this change.

13The United States will continue to be a friend and partner to Egypt.
14We stand ready to provide whatever assistance is necessary and asked for to pursue a credible transition to a democracy.
15I'm also confident that the same ingenuity and entrepreneurial spirit that the young people of Egypt have shown in recent days can be harnessed to create new opportunity, jobs, and businesses that allow the extraordinary potential of this generation to take flight.
16And I know that a democratic Egypt can advance its role of responsible leadership not only in the region but around the world.
17Egypt has played a pivotal role in human history for over 6,000 years, but over the last few weeks the wheel of history turned at a blinding pace, as Egyptian people demanded their universal rights.
18We saw mothers and fathers carrying their children on their shoulders to show them what true freedom might look like.
19We saw a young Egyptian saying, "for the first time in my life I really count, my voice is heard."
20Even though I am only one person this is the way real democracy works.
21We heard protesters change SalmeaiSalmeai we are peaceful again and again.
22We saw a military that would not fire bullets at the people they were sworn to protect.
23We saw doctors and nurses rushing into the streets to care for the people that were wounded.
24Volunteers checking protesters to make sure they were unarmed.
25We saw people of faith praying together and chanting – Muslims, Christians chanting "we are one."
26And though we know the strains between faiths still divided too many in this world, no single event will close that chasm immediately.
27These scenes remind us that we need not be defined by our differences; we can be defined by the common humanity that we share.
28And above all, we saw a new generation emerge.
29A generation that uses their own creativity and talent and technology to call for a government that represented their hopes and not their fears.
30A government that is responsive to their boundless aspirations.

31 One Egyptian put it simply “most people have discovered in the last few days that they are worth something.” And that cannot be taken away from them anymore.
32Ever.
33This is the power of human dignity. And it can never be denied.
34Egyptians have inspired us and they’ve done so by putting the lie of the idea that justice is best gained through violence.
35For in Egypt, It was the moral force of nonviolence, not terrorism, not mindless killing, but nonviolence, the moral force that bent the arc of history to moral justice once more.
36And while all of the sights and sounds we heard were entirely Egyptian, we can’t help but hear the echoes of history.
37Echoes from Germans tearing down a wall, Indonesian students taking to the streets.
38Ghandi leading his people down the path of justice.
39As Martin Luther King said in celebrating the birth of a new nation in Ghana, while trying to perfect his own “There is something in the soul that cries out for freedom.” Those were the cries that came from Tarhir Square and the entire world has taken note.
40Today belongs to the people of Egypt and the American people are moved by these scenes in Cairo and across Egypt because of who we are as a people and the kind of world we want our children to grow up in.
41The word Tahrir means liberation.
42It's a word that speaks to that something in our souls that cries out for freedom.
43Forever more it will remind us of the Egyptian people, of what they did, of the things that they stood for, and how they changed their country and in doing so changed the world. Thank you."

5.Pragmatic Analysis of the speech:

In utterance(1, 2) Obama begins his speech by saying how important this day is, and calls

history to take place becouse these are important moments that cannot be forgotten.

a- **Direct implicature**: the importance of the event.

b- **Indirect implicature:** he does not declare what is the actual event, and in thesame time he opposes **the maxim of Manner** as he does not declared it directly why we have such privilege, although he will announce it explicitly in utterance (5).

(3, 4) Egypt started to change and the entire world heard the voice of its people.

a- Direct implicature: the success of the revolution.

b- Indirect implicature: using the word "never" implies that he supports people and illustrates his protest against the government. In addition he opposes **the maxim of Manner** by using "the same" it is not clear the same of what? Can have more than one meaning.

(5) In this utterance he declares that his speech about Mubarak steeping down.

a- Direct implicature: stepping down meets the demands of Egyptians.

b- Indirect implicature: The word "hunger" implies that the Egyptians had spent very long time longing for a change that they deserve.

(6, 7) This stepping down is just the beginning of transition towards democracy; it is not the

end, and this revolution will act against the difficulties.

a- Direct implicature: It is the begging of Egyptian freedom.

b- Indirect implicature: he opposes **the maxim of Quantity** by using the sentences "many questions remain unanswered", what these question and How it ought to be answered?

(8) Egyptians will deal with answers and manipulate such difficulties in the spirit of unity.

Direct implicature: he believes in Egyptian ability**.**

(9)Egyptians have potentials that approved to the entire world that the next days will bring

nothing but true democracy.

Direct implicature: the outcomes of the revolution will soon take place, as the same as the Egyptians want.

(10) Obama praises the Egyptian Armed Forces who protected the25th January Revolution

and did not fire a bullet towards a revolutionist.

He uses Grice's Model of communicationin the utterance "The military has served patriotically and responsibly as a caretaker to the state" as the follow: he goes with the maxim of Quality.

Quantity and Relation: he imposes his conditions on the Supreme Council of the Egyptian Armed Forces but in the shape of a friendship.

Manner: He praises the Egyptian Armed Forces in inappropriate situation.

(11) The transition will be credible when it protects the citizens' rights.

a- **Direct implicature:** USA stands side by side in supporting Egyptians**.**

b- **Indirect implicature:** USA asks the ruling entity in Egypt to adopt these needs and supervise achieving them. USA as the biggest country in the world, it assumes itself to take care of changes taking place in the world under the pretext of achieving democracy, so Obama tries to speak on behalf of the revolutionists.

(12)The most important thing the transition will bring Egyptian's voices to the table.

Indirect implicature: he opposes the **maxim of Manner by** using the word "on the table" it is ambiguous, he means" National dialogue".

(13, 14) USA and Egypt have been and will be friends and partners and we are ready to aid

Egyptians.

a- **Direct implicature:** He offers friendship but if the Supreme Council of the Armed Forces assures a democratic change.

b- **Indirect implicature:** the offer or a deal that he presents should not be said publicly.

So He flouts the **maxim of Manner**. None can predict that these protests would overthrow that deeply rooted system.

(15) Obama praises this generation of the Egyptian youth.

a- **Direct implicature:**Obama says that Egyptians have possibilities that are beyond what is usual or ordinary. This power can be used successfully for taking the opportunity to create new jobs and businesses.

b- **Indirect implicature:** he opposes the **maxim of Manner by** praise the Egyptian youth in addition they does not take their opportunity in jobs during Mubarak government.

(16, 17) Obama predicts that Egypt, if characterized by genuine democracy, will not take

charge of wise leadership in the region but in all the world as well. Moreover, historically, Egypt has a great place in human history

Indirect implicature: using the word "right" implies that these protests are legitimate.

(18, 19, 20) Repeatedly Obama expresses his admiration of some aspects witnessed during the

18-day of revolution. Such as, parents who were carrying their children on shoulders to take part in the revolution.

(21) One of the most important aspects of Egypt's recent revolution is "Peaceful" that

Obama transliterates the Arabic phrase into "SalmeaiSalmeai". He does not translate the expressing to show his appealing of the Egyptian behavior.This reflects how Obama interests in what the Egyptians say.

(22) He speaks again in praise of the Armed Forces of Egypt as they were fully honest and do

not engage in clashes.

Indirect implicature: it could be inferred that there is an indirect reference to some Arab countries that used military forces to suppress demonstrators like Yemen. And now like Libya, Syria, Iraq, Bahrain, and so on. Obama flouts the **maxim of Quantity** by repetition.

(23, 24) Here, he gives an integrated image drawn by the unity that emerged during the

revolution. So he praises the curative and medical crews and the volunteers as well.

(25, 26) He speaks about the sectarian religious unity between Muslims and Christians.

Although there have been sectarian strife that still rupture some countries.

(27) The spirit of the revolution is only humanity, there is no difference in religion, class or

gender, the all is one.

Indirect implicature: using the verb "remind us" Indicates that he had forgotten the meaning of humanity and remembered it in the scenes of the revolution.

(28, 29, 30) President Obama considers that the most important thing in the revolution is the

emerging of the new generation of the young people harnessing their creativity, talent and technology to make a change.

Indirect implicature: 1- using the word "technology" indicates that this new generation is conscious of the Internet and the means of communication and the war now is a war of thought, and can enter to any nation turned it upside down.

2- using the word "boundless" indicate that Egyptians have wide-ranging dreams, difficult to obtain. So he opposes **the maxim of quality and manner.**

(31, 32, 33) here is no one can deprive Egyptians' right or degrade them as before.

a- Direct implicature: USA stands with democracy and human rights.

b- Indirect implicature: using the verb "discovered" and expression "worth something" Explains that the Egyptians did not appreciate the meaning and the value of their union.

(34) Egyptians have laid the principle of achieving demands in a peaceful manner.

Indirect implicature: what Egyptian do is right, Obama opposes the **maxim of Manner** as he does not state it publicly.

(35) a- **Direct implicature:** Obama asserts that there is another view for change different from this bloody one.

b- Indirect implicature: Obama once again breaks the **maxim of Quality**; he says things that are not true; what about the "moral justice"? Obama also violated the **maxim of Manner** as he did not declare with whom he compares Egypt. He opposes the **maxim of Quantity** by repetition.

(36) Actions and sounds taking place in Egypt's revolution are all Egyptian made.

Indirect implicature: America did not enter to isolate the ruling regime and this revolution from the Will of Egyptians. Here he opposes the **maxim of manner** in addition **maxim of quantity** by repeating the word "history".

(37, 38) Obama compares what has been in Egypt with that in German and Indonesia.

Indirect implicature: he does not like what is made in these countries.

(39) He quotes from Martin Luther King's word and linking it by the voices of Tahrir Square

to say that they are deeply-rooted inside the souls which seek for freedom and dignity.

(40) The scenes of revolution have astonished the whole world not only Obama.

(41, 42) He makes a connection between the events and the meaning of the word "Tahrir".

Indirect implicature: "Tahrir Square" became a symbol of "freedom". Obama opposes **the maxim of Manner.**

(43) The Egyptian revolution has won the admiration of the whole world. What is going will be recorded by the history**.** The Egyptians changed their history and changed how world look at them.

6.Conclusion

Obama's sentences are expressive and relatively short, although there are long ones to serve the ideas they represent. Repetition is an aspect of this speech. Obama repeats some certain phrases or utterances in the same context to affirm the concept he wants to make it clear, Repeatedly Obama talks in praise of the Egyptians to assure them that USA stands on the people not the ruler side. Throughout his speech, he tries to elevate and increase the importance of the Egyptian revolt serving its main aim: USA stands on the side of the people. He calls upon history to take place more than one time; He refers to the army's role twice, to make the audiences feel how far Obama is interested in the military affairs. By analyzing this speech through implicature, it became clear the importance of such pragmatic tool as a prime example of communicating more than what is said.

References:

Ahmed Sayed Ahmed Al-Gaisi, (2011), *A Pragmatic Analysis of President Obama's Speech after Mubarak's Stepping Down*: A Conversational Implicature Study,Al Azhar University Faculty of Languages and Translation. Accessed April 18, 2018, from https://www.scribd.com/doc/127587786/A-Pragmatic-Analysis-of-President-Obama-s-Speech-After-Mubarak-s-Stepping-Down

Bahaa M. Mazied, *linguistic theories*.

George Yule, *The study of language* 3th edition

Grice's Model of Communication, Accessed April 17, 2018, from http://artstudio.co.za/Intentionality_in_a_message_Grice_Model_of_Communication.html

KhaderKhader, *Speech Act Theory,* Accessed April 17, 2018.from https://www.google.com.eg/search?dcr=0&source=hp&ei=cpbYWtHTBoWKsAHwkIm4Dw&q=speech+acts+theory+ppt&oq=speech+acts+theories+&gs_l=psy-ab.1.4.0i22i30k1l10.2331.9299.0.13822.21.21.0.0.0.0.221.3643.0j17j3.20.0....0...1.1.64.psy-ab..1.20.3638...0j0i131k1j0i10k1j0i13k1j0i13i30k1.0.zNHmY8RWe6Y

Muhammad Jamaal Hussein Abdullatief, (2011), *M. A. Thesis*, Submitted to the Faculty of Al-Alsun, Minia University.

Peter Wilfred Hesling Smith,(, September 1991)*Speech Act Theory, Discourse Structure and Indirect Speech Acts,* Submitted in Accordance with the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy, The University of Leeds, Department of Philosophy, Accessed April 18, 2018, fromhttp://etheses.whiterose.ac.uk/734/1/uk_bl_ethos_438318.pdf

The New York Times, online news paper (published on 11 February 2011) *Obama's Remarkson the Resignation of Mubarak* Accessed April 17, 2018, from *https://www.nytimes.com/2011/02/12/world/middleeast/12diplo-text.html*

Teun A. van Dijk, *What is Political Discourse Analysis*, Accessed April 18, 2018, from http://discourses.org/OldArticles/What%20is%20Political%20Discourse%20Analysis.pdf

You tube, president barackobama remarks about Egyptian revolution, 11 February 2011, Accessed April 16, 2018, fromhttps://www.youtube.com/watch?v=VPTew4WTWIs

LES ASPECTS DE L'ETHOS CHEZ MACRON, LE PEN ET FILLON AUX ÉLECTIONSPRÉSIDENTIELLES 2017

Les aspects de l'ethos chez Macron, Le Pen et Fillon aux électionsprésidentielles 2017

*Hany Ali Ahmed Hassan

Introduction :

Dans cetterecherche, nous abordons la question de l'identité et ses deux composantes, l'identité sociale et celle discursive, et dans quel cadre le sujet parlant ayantla légitimité qui lui donne le droit de prononcer ses mots au public. Nous mettonségalement l'accent sur l'influence de l'ethos sur le processus électoral et la manipulation des électeursenvers les projets des candidats. De même, nousindiquonscomment un candidat peut faire adhérer de foule via son image qu'il crée pendant son discours devant le public ou qu'il a déjà créée avant prise la parole.

C'est alorsnous commençons cetterecherche à travers un coup d'œil sur la définitiondu concept de l'identité et ses deux composantes.

1. L'identité :

En général, le mot «identité» a plusieurs notions et plus d'une visée variant selon la dimension individuelle et collective. D'après le dictionnaire ***le Petit Robert*** il y a deux catégories des significations :

I. *1. didact. Relation entre deux termes identiques.*
   2. psych. Caractère de ce qui demeure identique à soi-même.
II. *Ce qui permet de reconnaitre une personne parmi toutes les autres (état civil, signalement).*[i]

Étant donné que Carole Ferret* a souligné *«la notion d'identité s'est en même temps communautarisée, en glissant nettement d'une dimension individuelle à une dimension collective*[ii]*»*.

,Assistant au département de Français, Faculté Al-Alsun- Université de Louxor

D'ici nous pouvons distinguer quelqu'un qui prononce son nom ou montre sa carte d'identité, ça vaut dire qu'on veut exprimer son identité individuelle en tant qu'un membre de la société. Néanmoins, s'il dit « *je suis la candidate du peuple*[iii]», ça montre son identité sociale dévoilant sa position et son statut au milieu d'une société. Tandis qu'il annonce sa nationalité *«soyons fiers d'être français*[iv]», ça indique son identité collective appartenant à un pays, et lorsqu'il dit «*soyons fiers d'être européens*[v]», cela montre une identité collective plus vaste que les autres ; c'est une identité culturelle dépassant les frontières de la patrie.

Selon Charaudeau, «*l'identité est ce qui permet au sujet de prendre conscience de son existence qui se constitue à travers la prise de conscience de son corps (un être-là dans l'espace et le temps), de son savoir (ses connaissances sur le monde), de ses jugements (ses croyances), de ses actions (son pouvoir de faire). L'identité va donc de pair avec la prise de conscience de soi*[vi]» n'est passuffisante parce que le moi a besoin de l'autre pour établir sa propre conscience identitaire.

Ce qui s'affirme à travers les citations des discours de Macron, Le Pen et Fillon aux élections présidentielles.

Dans son discours en 4 mai 2017 à la Place du Vigan à Albi, Macron établit cette conscience identitaire par ses mots : «*Vous la représentez, vous Françaises et Français qui vous êtes engagés depuis un peu plus d'un an dans En Marche !, qui avez montré qu'il était possible qu'une force politique et citoyenne nouvelle émerge, mène un projet, porte un combat et soit présente au second tour de l'élection présidentielle. Vous en êtes la preuve vivante*[vii]».

Madame Le Pen fait encore preuve de sa propre conscience identitaire avec son public, quand elle dit : *«Tout au long de ces mois nous avons avancé, grâce à vous et votre soutien, avec la force de nos convictions inébranlables et l'amour du pays… C'est celle qui porte une grande ambition, non pour nous même mais pour la France et les Français*[viii]».

La conscience identitaire se manifeste encore claire chez Monsieur Fillon par ses propres mots :

> «*…vous êtes ensemble le peuple qui tous les jours est au travail, qui croit à la famille, à l'ordre juste, qui respecte le drapeau tricolore, le peuple qui ne fait pas de bruit, qui a du bon sens. Vous êtes les électeurs de la droite et du centre,*

bien décidés à faire de l'élection présidentielle le point de départ d'un pays qui renait, un pays dont vous et vos enfants seraient fiers, un pays qui affirme sa volonté d'être une puissance gagnante, la 1ère puissance européenne d'ici 10 ans[ix]».

À partir de cette relation mutuelle entre ces deux entités, Charaudeau désigne le principe d'altérité dans lequel il indique que «*chacun des partenaires de l'échange est engagé dans un processus réciproque (mais non symétrique) de reconnaissance de l'autre et de différenciation vis-à-vis de cet autre, chacun se légitimant et légitimant l'autre à travers une sorte de "regard évaluateur" qui permet de dire que l'identité se construit à travers une croisée des regards : il y a l'autre et il y a moi, et c'est de l'autre que je tiens le moi*[x]». En plus, nous citons la proposition de Louis-Jacques Dorais mentionnée dans l'ouvrage de DuyguÇurumDuman* que « *l'identité, façonnée par l'existence d'un autre* [xi]», c'est-à-dire l'autre (le public des électeurs) légitime la présence du moi (le candidat) comme le cas chez les candidats à la présidentielle.

Voici des exemples des discours de Macron, Le Pen et Fillon à la présidentielle de 2017.

C'est alors une phrase tirée du discours de Macron en 4 mai 2017 à la Place du Vigan à Albi *«Vous êtes prêts ? Moi aussi !*[xii]». Nous constatons également dans les mots de Madame le Pen, que son identité se construit de ses électeurs : *«Françaises, Françaises, Mes très chers, mes bien aimés compatriotes, La campagne s'achève. Et vous êtes, vous électeurs français, face à un choix essentiel. Si vous m'élisez présidente, je combattrai…* [xiii]».De même, Monsieur Fillon construit son identité par la participation avec ses partisans pendant son discours à la place du Trocadéro à Paris le dimanche 5 mars 2017 :«*Vous êtes la France qui vient de loin, héritiers d'un passé toujours présent…Vous êtes la République, qui fait de chacun de nous le compagnon de l'autre* [xiv]».

Dans cette perspective, nous pouvons constater que ''l'autre'' est la raison logique de la présence du ''moi'' en lui donnant un rôle à achever. Par conséquent, l'électeur (l'auditoire) donne la légitimité au candidat (l'orateur) qui le représentera au processus électoral. À son tour l'orateur s'efforce à faire adhérer son auditoire et agir sur son comportement à travers sa double identité sociale et discursive

puisque leur combinaison lui garantit une grande influence que Charaudeau avait soulignée quand il dit : «*Le sens que véhiculent nos paroles dépend à la fois de ce qui nous sommes et de ce que nous disons*[xv]». C'est pourquoi nous allons mettre en relief les caractéristiques de l'identité sociale et discursive.

1.1 L'identité sociale :

Au cours de la présidentielle de 2017 en France, la déclaration de la candidature de onze personnes est considérée comme annonce de leur identité au peuple français. À ce moment-là, ils ont la légitimité d'organiser des compagnes électorales, de prononcer des discours indiquant leurs points de vue et de faire connaître leurs professions de foi. Charaudeau a affirmé cette idée dans sa définition de l'identité sociale : *«Elle a cette particularité de devoir être reconnue par les autres. Elle est ce qui donne au sujet son "droit à la parole", ce qui le fonde en légitimité. Il faut donc voir en quoi consiste cette légitimité* [xvi]».

À cet égard, nous signalons que l'identité sociale est en relation étroite avec la légitimité, c'est pourquoi nous allons éclairer la notion de légitimité.

1.1.1 La légitimité :

Charaudeau définit la légitimité comme *«l'état ou la qualité de qui est fondé à agir comme il agit. On peut être légitimé ou non à prendre la parole dans une assemblée ou une réunion*[xvii]». C'est alors, nous marquons que la phrase prononcée par Emmanuel Macron devant la foule à Marseille le 1er Avril 2017,«*C'est ici, une fois annoncée ma candidature*[xviii]» lui a donnée sa légitimité ou bien son droit de contacter ses partisans et les informer de son projet électoral.

D'ailleurs, Madame Marine Le Pen a pris, de sa part, sa légitimité de parler et de se positionner à travers son discours : *«Je suis candidate au nom du peuple ! Je veux agir pour lui, en son nom, et avec lui !*[xix]». Elle construit les piliers de sa relation avec l'auditoire. C'est le même cas pour Monsieur François Fillon quand il a dit : *«être votre président serait pour moi une mission sacrée qui commanderait tous les services, tous les sacrifices, tous les actes nécessaires à l'intérêt de la France*[xx]». À travers ce qui a été traitéci-dessus, nous pouvons conclure que la candidature des mesdames et des messieurs aux élections présidentielles de 2017 crée leurs identités sociales vis-à-vis le peuple français et leur donne le droit d'être écoutés.

Certes tous les candidats sont à pied d'égalité devant l'auditoire en ayant une identité sociale, mais le joker* sera à qui possède la meilleure identité discursive.

1.2 L'identité discursive :

Au fait, l'identité discursive constitue le deuxième outil aux mains du sujet parlant. Il en dépend principalement de comment manipuler son public à travers la persuasion (les émotions), la conviction (les arguments logiques) ou la séduction (l'image de soi). Charaudeau a exprimé ce terme dans son article, ''*Identité sociale et identité discursive. Un jeu de miroir fondateur de l'activité langagière*'' : *« L'identité discursive a la particularité d'être construite par le sujet parlant en répondant à la question : "Je suis là pour comment parler ?". De là qu'elle corresponde à un double enjeu de "crédibilité" et de "captation"*[xxi]*».*

Donc, l'orateur a une mission incontournable envers son auditoire ; *«"comment faire pour que l'autre puisse "être pris" par ce que je dis". Dès lors, la visée du sujet parlant devient une visée de "faire croire" pour que l'interlocuteur se trouve dans une position de "devoir croire"* [xxii]*».* En conséquence, *«Il lui faudra tenter de persuader (faire penser en ayant recours à la raison) ou de séduire (faire ressentir en ayant recours à l'émotion)*[xxiii]*».*

En fait, l'identité discursive se varie de l'identité sociale parce que la dernière est un peu fixe tandis que la première est toujours renouvelable et se surgit des compétences rhétoriques de l'orateur ; «*Cette identité discursive est construite à l'aide des modes de prise de parole, de l'organisation énonciative du discours et du maniement des imaginaires socio-discursifs. Et donc, à l'inverse de l'identité sociale, l'identité discursive est toujours un "à construire-construisant"* [xxiv]*».*

Par conséquent, il est intéressant à signaler les trois composantes de l'identité discursive (ethos, pathos et logos) et exprimer leur effet à faire polariser l'auditoire, «*En tant que composantes de l'identité discursive, ces concepts ... sont des représentations de l'identité du sujet dans sa parole et ses comportements pour défendre une image ou pour capter l'attention de son auditoire*[xxv]*».*

À vrai dire, ces trois composantes de l'identité discursive ne sont pas de termes naissants, mais ils remontent à l'ère des philosophes de Grèce antique où *« Aristote affirme que l'argumentation dans le discours se base sur trois arguments fondamentaux, l'un réside dans l'état d'âme qui s'appelle l'ethos*

(image de soi), l'autre concerne la réaction émotionnelle de l'auditoire provoqué par l'orateur, quant au troisième, il paraît dans la logique et les preuves raisonnées que comporte le discours [xxvi]». C'est-à-dire l'ethos s'intéresse à l'image du locuteur, le pathos s'associe avec ses émotions et le logos concerne les arguments logiques.

De même, Charaudeau désigne ces trois termes dans son **livre *Le discours politique, les masques du pouvoir*** : *«Elle nous vient de l'Antiquité, Aristote ayant proposé de répartir les moyens discursifs qui servent à influencer son auditoire en trois catégories : le logos d'un côté qui relève de la raison et permet de convaincre, l'ethos et le pathos de l'autre qui relèvent de l'émotion et permettent d'émouvoir* [xxvii]».

Actuellement, chaque individu utilise consciemment ou pas les arguments aristotéliciens dans sa vie quotidienne afin qu'il apparaisse crédible aux yeux de ce qui l'entoure. Donc, nous étudierons l'influence de ces arguments au cadre de discours politiques à la présidentielle française 2017. Par conséquent, nous mettons l'accent sur ces arguments pour connaître comment contrôler l'auditoire et orienter sa mentalité au point que le locuteur lui faire croire à n'importe quel projet, voire lui faire adopter son idéologie, *«Argumenter, c'est tenter d'agir sur son auditoire, lui faire partager ses raisonnements, orienter ses façons de voir et de penser* [xxviii]».

C'est alors, nous commençons par la suite à dévoiler la notion de l'ethos et ses caractéristiques.

1.2.1 L'ethos

Tout d'abord, pour mieux comprendre la notion de l'ethos, nous passons par les définitions variées attribuées à ce lexème de l'ère de l'antiquité jusqu'au temps contemporain : L'ethos est un *«Terme emprunte à la rhétorique antique, l'éthos (en grec ηθOσ, personnage) désigne l'image de soi que le locuteur construit dans son discours pour exercer une influence sur son allocutaire*[xxix]». Alors, son rôle primordial se concentre autour de pouvoir agir sur l'autrui.

Néanmoins, *«dans la tradition de la rhétorique antique coexistent deux positions contraires: celle d'Aristote, pour qui l'ethos se construit surtout dans et par le discours de l'orateur versus celle d'Isocrate, qui considère l'ethos comme une donnée préexistante fondée par l'autorité individuelle et institutionnelle de*

l'orateur[xxx]». Et ainsi affirme Ruth Amossy cette idéedans son livre***L'argumentation dans le discours*** que *«dans la Rhétorique d'Aristote, il est essentiellement question de la façon dont l'orateur se présente dans sa parole, chez Isocrate c'est la réputation préalable, le « nom » de l'orateur qui compte. Il ne s'agit pas de la façon dont il se donne à voir dans son discours, mais de ce qu'on sait déjà de lui*[xxxi]».

Récemment, il y a des définitions se sont manifestées de la terminologie de l'ethos. Selon Maingueneau, *«l'ethos consiste à faire bonne impression, par la façon dont on construit son discours, à donner une image de soi capable de convaincre l'auditoire en gagnant sa confiance*[xxxii]».

À travers ces définitions, nous pouvons conclure que l'ethos est l'image que l'orateur dessine à soi-même pour agir sur son auditoire. En plus, nous remarquons qu'il y a deux catégories de l'ethos ; discursif et prédiscursif. C'est qui incite *«l'homme politique doit faire œuvre de stratégie tous azimuts pour essayer de faire adhérer le plus grand nombre possible de citoyens à ses idées, à son programme, à sa politique et à sa personne*[xxxiii]».

1.2.2 L'ethos prédiscursif politique :

Au fait, Amossy affirme qu'il est convenable à tous les candidats de construire une image positive et d'avoir une bonne réputation avant de la prise de parole directe devant l'auditoire, *«L'idéal pour l'homme politique serait d'arriver à se constituer en effigie, une effigie qui, si possible, renverrait à des mythes universels* [xxxiv]». De même, Amossy montre des composantes de cette image à travers les suivantes : *«dimensions extraverbales…: 1) sa renommée, sa réputation, c'est-à-dire l'image préalable que sa communauté possède de lui, 2) son statut, le prestige dû à ses fonctions ou à sa naissance, 3) ses qualités propres, sa personnalité, 4) son mode de vie, l'exemple qu'il donne par son comportement* [xxxv]».

En outre, *«L'ethos préalable s'élabore sur la base du rôle que remplit l'orateur dans l'espace social*[xxxvi]». Nous notons que Madame Le Pen, la candidate de l'extrême droite, a un ethos nationaliste violent se présentant clairement à

travers ses déclarations offensives sur toutes les échelles et sa stratégie anti-Europe, anti-immigration et anti-islam. Tandis que Monsieur Macron, le candidat du mouvement En Marche !, apparaît en statue de candidat d'alternance et d'innovation qui n'appartient ni aux partis de gauche ni à ceux de droite. Mais Monsieur Fillon, candidat des Républicains, a une image de conservateur des valeurs morales et de demandeur de la ranimation de la culture française.

En un mot, l'ethos prédiscursif est, selon Amossy, «*l'image que l'auditoire peut se faire du locuteur avant sa prise de parole*[xxxvii]». Donc, il figure le point de départ et le socle sur lequel l'orateur bâtit son ethos discursif pendant son discours.

1.2.3 L'ethos discursif politique :

Contrairement à l'ethos prédiscursif, l'ethos discursif politique est «*l'image que le locuteur projette de lui-même dans son discours*[xxxviii]», c'est pourquoi *«L'ethos est crucialement lié à l'acte d'énonciation*[xxxix]». D'une part, il ne faut pas séparer les idées de l'homme politique prononcées dans ses discours de son personnagecar *«en politique les idées ne valent que par le sujet qui les porte, les exprime et les met en œuvre*[xl]». D'autre part, la présence de deux types d'ethos chez l'homme politique : les ethos de crédibilité et d'identification se représentent comme de facteurs essentiels pour adhérer l'auditoire puisque «*Crédible, parce qu'il n'est d'homme politique sans que l'on puisse croire en son pouvoir de faire ; support d'identification parce que, pour que l'on adhère à ses idées, il faut que l'on adhère à sa personne*[xli]».

1.2.3.1 Les ethos de crédibilité :

P. Charaudeau a défini la crédibilité en tant que «*le résultat d'une construction, construction opérée par le sujet parlant de son identité discursive de telle sorte que les autres soient conduits à le juger digne de crédit*[xlii]». Au fait, d'un côté, la crédibilité est considérée comme une partie irremplaçable dans le discours électoral en sorte que le candidat ait la capacité de manipuler son auditoire. D'autre côté, l'électeur lui-même a besoin d'être convaincu que le sujet parlant (le candidat) est une personne sincère et digne de sa confidence. Mais la question qui s'impose tout de suite c'est ; comment le candidat s'exprime-t-il en cette image de crédibilité?

En répondant à cette question, nous constatons qu' «*elle doit satisfaire à la*

fois aux trois conditions que nous venons d'évoquer : condition de sincérité qui, comme pour le discours: d'information, oblige à dire vrai ; condition de performance qui, comme; pour tout discours qui annonce des décisions et fait des promesses, oblige à mettre en œuvre ce que l'on promet ; condition d'efficacité qui; doit prouver que le sujet a les moyens d'appliquer ce qu'il promet et que les résultats sont positifs[xliii]».

À cet égard, il faut que le candidat réponde à ces trois conditions à travers «*des ethos de sérieux, de vertu et de compétence*[xliv]».

a) L'ethos de sérieux

L'image de sérieux se construit chez le candidat en dépendant de deux axes. Le premier axe : il doit être au courant de tout ce qui se passe dans la société et de tout ce qui occupe le public notamment, les sujets traités par les médias, tout «*en faisant preuve d'une grande énergie et capacité de travail, par une omniprésence sur tous les fronts de la vie politique et sociale, particulièrement auprès de ceux qui souffrent*[xlv]».

Le deuxième axe : il doit être confiant et raisonnable dans ses déclarations électorales et éviter de lancer des promesses sans avoir la capacité de les réaliser «*Il convient également que les propos tenus lors de diverses déclarations ne contiennent pas des promesses ou des engagements jugés difficilement réalisables*[xlvi]».

À vrai dire, nous remarquons que les deux axes de l'ethos de sérieux, soulignés ci-dessus, se réalisent dans les discours de Monsieur Macron. Premièrement, il connaît bien les différents problèmes qui font face au peuple français «*notre pays traverse un moment inédit de son Histoire, marqué par le terrorisme, les défis économiques, les souffrances sociales et l'urgence écologique*[xlvii]», et pour cela il s'adresse au public en disant ; *«Je souhaite…devenir votre Président. Un président qui permette à ceux qui veulent créer, innover, entreprendre, travailler, de le faire plus facilement et plus vite*[xlviii]».

Deuxièmement, Macron affirme que cette promesse ne sera pas vaine, constatant qu'il a déjà fait des renouvellements et des réformes quand il était ministre des finances au gouvernement de Monsieur Hollande «*Je l'ai vu. Je l'ai connu. J'y suis allé. Ministre, j'ai porté des réformes*[xlix]». D'ailleurs, il réaffirme sa

capacité de mettre en place ses engagements en cas d'être élu président, parce que son projet et la véritable alternance qui porte l'espoir et le développement au peuple français, *«Alors oui, notre première promesse, notre engagement, ce dont je suis le garant et ce dont je serai le garant jusqu'au bout avec vous, c'est de porter l'alternance profonde et le renouvellement pour notre pays !*[l]».

À sa part, Madame Le Pen signale également qu'elle est au courant sur des défis de la société : *«Le bilan de M. Hollande, et celui de M. Sarkozy avant lui est épouvantable… Pouvoir d'achat, chômage, dette, insécurité, Terrorisme, immigration : tout est mauvais. Ils ont ruiné la France, et les Français*[li]». Donc, elle a promis en disant : *«Ma mission sera de rendre à la France son indépendance*[lii]». Pour rendre cette promesse réalisable, elle a annoncé les suivantes : « *j'irai négocier à Bruxelles pour retrouver la maîtrise des instruments essentiels de la souveraineté, ceux sans lesquels il n'est pas possible de changer les choses : frontières, monnaie, politique économique, supériorité de la loi française.*[liii]».

De même, nous trouvons que le premier axe de l'ethos de sérieux se réalise chez M. Fillon à travers de l'énumération des obstacles qui affrontent la société française : «*L'état d'urgence est partout : dans ce fléau du chômage qui nous entraîne au bord de l'explosion sociale, dans nos finances publiques qui font peser sur nous le risque de la faillite, dans l'Union européenne menacée de désintégration, dans cette guerre que le totalitarisme islamique a déclarée*[liv]».

En deuxième lieu, Il achève le deuxième axe de cet ethos par l'engagement de «*réduire les effectifs de la fonction publique de 8%* [lv]» en cas d'être présidentcar il croit que la baissede la dette publique représente une nécessité primordiale afin d'éviter l'incapacité financière, *«c'est une nécessité. C'est un objectif raisonnable*[lvi]».

b) L'ethos de vertu

Le socle essentiel de l'ethos de vertu est la fidélité du candidat en faveur de ses engagements et de ses opinions politiques. Elle mesure à quelle ampleur le candidat est convaincu des valeurs de son projet dont «*cet ethos exige qu'il fasse preuve de sincérité et de fidélité, à quoi doit s'ajouter une image d'honnêteté personnelle*[lvii]».

Vu que l'ethos de vertu «*ne se construit pas du jour au lendemain, mais à travers le temps et surtout en ce qui concerne la fidélité*[lviii]». Le candidat doit exprimer, aux électeurs, sa fidélité vis-à-vis de ses engagements et de ses croyances politiques pendant la prononciation de ses discours en indiquant qu'il ne renonçait jamais à son orientation politique.

Alors, nous allons citer certains extraits des discours des candidats faisant preuves de cet ethos ; M. Macron indique au public qu'il n'a jamais changé ses principes et resté fidèle à ce qui en croyait à tel point qu'il s'est démissionné de ses fonctions ministérielles : «*Parce que moi, mes amis, j'ai dit "non". J'ai dit "non" plusieurs fois. J'ai dit "non". J'ai quitté le gouvernement. J'ai quitté la fonction publique*[lix]». Ici, Macron prouve qu'il est un homme de vertu car il sacrifie de son poste ministériel en faveur de l'intérêt du peuple.

Madame Le Pen se présente encore soi-même en tant que femme fidèle à son engagement politique ; elle est contre la privatisation puisqu'elle adopte une stratégie de patriotisme économique des établissements de l'État. C'est pourquoi elle a refusé la vente du groupe Alstom* à un concurrent américain quand M. Macron était ministre au gouvernement de M. Hollande : «*Moi je m'oppose à cette politique d'abandon de nos fleurons qui met en péril nos emplois et nos activités stratégiques*[lx]».

Monsieur Fillon garde également sa fidélité en ce qui concerne son intérêt envers le soutien offert à l'apprentissage de la langue française et le renforcement de l'éducation nationale quand il était ministre : «*Cet apprentissage du français qu'en tant que ministre de l'éducation nationale j'avais fait inscrire aux nombres des fondamentaux de l'école primaire, il faut le marteler, l'imposer, le défendre, et toujours et encore le diffuser*[lxi]».

c) L'ethos de compétence

Quant aux exigences de l'ethos de compétence, chaque candidat doit faire preuve qu'il possède les qualités, les compétences et la sagesse de bien gérer les affaires variantes de l'État. En plus, il faut avoir les outils et les mécanismes d'achever ce qu'il promet. C'est-à-dire il ne suffit pas de savoir les défis de la

société française, mais il doit proposer des solutions réalisables pour les surmonter. C'est ce que l'affirme Charaudeau en disant : «*Les hommes politiques doivent donc montrer qu'ils connaissent tous les rouages de la vie politique et qu'ils savent agir de façon efficace*[lxii]», et Monsieur Ali Alsafar : «*L'homme politique doit montrer aussi qu'il possède à la fois savoir et savoir-faire, car il ne suffit pas de connaître les symptômes pour soigner la maladie, mais il faut aussi trouver les bons remèdes*[lxiii]».

Au fait, Monsieur Macron réalise les deux conditions de cet ethos de compétence. Pour la première, il manifeste l'importance du travail dans le développement du pays : «*Notre pays ne s'en sortira que par le travail. Parce que c'est le travail qui donne un avenir !*[lxiv]».

Pour la deuxième, il fait preuve qu'il a des solutions pour surmonter les crises relatives aux conditions du travail. De même, il propose de mettre en œuvre certaines mesures afin d'améliorer le marché du travail sur le sol français : «*nous faciliterons la création d'entreprises, nous supprimerons le RSI* pour les indépendants, nous baisserons les charges pour les employeurs… Nous permettrons, par un plan d'investissement ambitieux*[lxv]».

De son côté, Madame Le Pen fait une preuve de ses compétences ; elle met l'accent sur le danger du terrorisme qui frappe le pays tout en indiquant que les attentats se multiplient dans toute l'Europe : «*La menace islamiste n'a fait que monter sous les quinquennats Sarkozy-Fillon et Hollande-Macron*[lxvi]».

À cet égard, elle fera de cette question une priorité pour faire face à ce danger, «*Sous mon quinquennat, le rétablissement des moyens des forces de sécurité sera une priorité. Je retrouverai nos frontières et j'embaucherai donc 6 000 douaniers. Je prévois aussi le recrutement de 15 000 policiers et gendarmes et une augmentation conséquente du budget de la Défense*[lxvii]». C'est pourquoi, son projet inclut des mesures potentielles telles la mise en place des frontières, la nomination des nouveaux douaniers, le recrutement de plus de 15000 policiers et l'augmentation du budget du Ministère de Défense pour le but d'affronter le danger du terrorisme.

C'est le même cas chez Monsieur Fillon qui intensifie son ethos de

compétence à travers faire connaître de la maladie de l'abandon culturel qui frappe récemment la société française : «*L'idéologie que je combats est plus pernicieuse. Elle prône le déni de soi et, pour certains, la haine de soi. Elle voit dans notre culture un accessoire honteux, dangereux. Elle a pour nom « multiculturalisme », qui est en réalité un aplatissement culturel*[lxviii]». Ici, Fillon voit que le phénomène de multiculturalisme affaiblit l'esprit d'appartenance chez les Français qui regardent la culture française comme un accessoire.

Dans cette perspective, pour surmonter ce problème, M. Fillon invite les français à découvrir leur héritage culturel fécond : « *Nous devons redécouvrir notre héritage historique. Je veux sauvegarder, d'urgence, l'apprentissage de la langue, de la syntaxe, de l'orthographe, de la littérature. Je veux revoir l'enseignement de l'Histoire à l'école primaire afin que l'on n'apprenne pas aux enfants à douter en premier, à comprendre le passé ensuite*[lxix]». À travers cette citation, il fait appel à l'apprentissage de la langue et à l'intérêt d'enseigner la littérature et la civilisation pour ranimer la culture française et raciner le principe de loyauté chez les enfants.

1.2.3.2 Les ethos d'identification

Dans le discours politique, les images de l'ethos d'identification se sont orientées vers la personnalité du candidat. Ces images sont «*l'ethos de puissance, l'ethos de caractère, l'ethos d'intelligence et l'ethos d'humanité*[lxx]», et encore l'ethos de solidarité. À partir de cette citation de Charaudeau, nous remarquons cinq types d'ethos d'identification.

a) L'ethos de puissance

Chaque candidat à la scène doit apparaitre en figure d'homme de certitude qui n'hésite jamais à prendre les décisions qu'il les croit justes «*en montrant, … sa détermination à agir : on n'est pas seulement un homme de paroles, on est aussi un homme d'actes*[lxxi]».

En plus, il faut «*se montrer fort en gueule par la voix et le verbe, … à exercer une violence verbale (insultes, menaces ou rodomontades) vis-à-vis des adversaires politiques*[lxxii] ». C'est-à-dire qu'il a besoin de stigmatiser ou bien ridiculiser les idées politiques de l'adversaire faisant preuve de sa forte personnalité.

Dans ce contexte, nous voyons que Monsieur Macron dénonce le projet de Madame Le Pen en l'accusant qu'il est nul et ne portera rien au peuple français : «*c'est un projet, comme nous l'avons compris hier soir, qui ne porte rien, qui n'a aucune proposition pour le pays !*[lxxiii]». Néanmoins, il peint une image positive de son projet en tant que le projet progressiste qui reconstruira la nouvelle France. Il ajoute encore que la France sera un pays conquérant en Europe : «*Nous sommes là, en face, un projet progressiste qui vise à redonner de la force à la République, qui vise à redonner par l'école, par le travail, une capacité à chacune et chacun de reprendre sa place, de construire un parcours, qui construit une société plus efficace et plus juste et qui veut une France conquérante dans une Europe plus forte*[lxxiv]».

Pareillement, Madame Le Pen ridiculise, dans la citation suivante, les déclarations de Monsieur Macron et celles de Monsieur Fillon signalant que les deux ont dépolitisé la politique et leur programme électoral ne se convient pas aux élections présidentielles : « *Les deux champions de ces bricolages technocratiques sont Macron et Fillon. L'un nous parle de l'ouverture des bibliothèques municipales après 17 h ; l'autre du périmètre moyen des panneaux photovoltaïque. Et encore, quand ils nous parlent de quelque chose. L'un est dans un débat d'élections municipales ; l'autre est candidat au secrétariat d'Etat à l'énergie solaire*[lxxv]». Dans cette citation, Madame Le Pen stigmatise la candidature de M. Macron et M. Fillon au poste du président indiquant que tous les deux ne méritent d'être parmi les candidats présidentiels. Toutefois, de son point de vue, ils méritent d'être candidats à la municipalité ou à une unité d'énergie solaire.

Néanmoins, elle emprunte à elle-même l'image de femme de politique en s'adressant à son public : «*Je voudrais vous parler de politique, de vraie politique et répondre à ces questions qui sont essentielles, essentielles pour nous bien sûr, mais aussi pour nos enfants*[lxxvi]».

L'ethos de puissance prend place également chez Monsieur Fillon qui condamne la manière de traiter la question de la nation par ses adversaires : «*Que proposent mes adversaires ? Chez Hamon, Mélenchon, Le Pen, la nation est une réalité hors sol, qui vit en autarcie avec des` règles utopiques. Chez Emmanuel Macron, le concept national est démodé*[lxxvii]». Dans cet extrait, M. Fillon dénonce notamment la vision de M. Macron vis-à-vis les valeurs et les

particularités françaises. D'ailleurs, il constate qu'il est fier de l'héritage français qui incarne le noyau de tout développement : «*Moi, plutôt que le déni de soi, je propose la connaissance de soi. Plutôt que la négation des racines, je propose la mémoire partagée !*[lxxviii]».

b) L'ethos de caractère

Pour mieux connaître les dimensions de l'ethos de caractère, nous commençons à poser cette question, quand peut-on dire qu'un candidat a du caractère ? Charaudeau répond à cette question dans son livre intitulé ***le Discours politique, les masques du pouvoir*** : «*Cela peut apparaître à travers diverses figures*[lxxix]» ; qui sont la vitupération*, la provocation et l'avertissement.

1. Par la vitupération, le candidat proteste contre les personnalités ou les projets de ses adversaires en indiquant leur impact négatif sur la situation du pays, parce que la vitupération *«qui blâme, critique et s'indigne en s'exprimant par coups de gueule*[lxxx]».
2. Pour la provocation, le candidat pousse les adversaires à réagir d'une manière irrationnelle contre ses déclarations : «*La provocation est faite de déclarations qui ont pour but exclusif de faire réagir quelqu'un, au point que l'on ne sait jamais si les propos tenus doivent être considérés comme reflétant la pensée de celui qui les énonce*[lxxxi]». En effet, ces déclarations sont piégées parce qu'elles visent à susciter la colère chez eux. Donc, ils répondent sans avoir le temps à réfléchir correctement.
3. Mais pour l'avertissement, le candidat met en garde le public d'accepter n'importe quel projet ou idée puisque cela sera peut-être contre ses intérêts personnels : «*L'avertissement est une modalité énonciative qui consiste à annoncer par avance quelle est la position du sujet, ce que sera sa limite*[lxxxii]».

En conséquence, nous tirons des exemples de discours des candidats conformément à ces trois figures. Dans la citation suivante, Monsieur Macron utilise la figure de vitupération quand il dénonce les partis de gauche et de droite à la fois. De son point de vue, la politique du tic-tac* entre ces partis ne porte que le recul sur toutes les échelles et n'engendre que l'inefficacité : «*Les choses sont simples : cela fait maintenant plus de vingt ans que la droite et la gauche, dans un tic-tac dont elles ont pris l'habitude, se partagent les affaires du pays… C'est l'inefficacité*[lxxxiii]».

Dans l'extrait suivant, Madame Le Pen a recours à la figure de provocation en attaquant le comportement de Monsieur Valls* qui, à ses yeux, appuie les candidats du système ; M. Macron et M. Fillon : *«Regardez-les ! Le système est en panique devant ce qu'il sent être le réveil du peuple. M. Valls, le commandant du Titanic gouvernemental, revient sur la scène. Il quitte sans gloire le pâle M. Hamon pour établir dès avant le second tour une passerelle entre les candidats interchangeables du Système que sont MM Macron et Fillon. Il votera pour l'un et aidera l'autre si nécessaire !*[lxxxiv]». Ici, elle ressemble son mandat gouvernemental en tant que Premier Ministre au scandale de navire de Titanic. En plus, elle le voit comme un homme sans principes car il pourrait voter pour l'un et aider en même temps l'autre.

Pour Monsieur Fillon, il met en emploi deux figures de l'ethos de caractère : l'avertissement et la provocation. Tout d'abord, il met en garde son auditoire d'élire Monsieur Macron qui sera un mauvais pari car, sous sa présidence, la France sera accablée devant un simple réel défi. Ensuite, M. Fillon stigmatise la déclaration de Monsieur Macron par laquelle il se présente le candidat d'alternance, constatant que la position de l'État sous le quinquennat de Macron sera la même de Monsieur Hollande :

> *«J'ai vu qu'Emmanuel Macron se présentait comme le candidat de ''l'alternance profonde''. Voilà bien une pensée de sous-marin. Et la France sera la grande perdante. Encore 5 ans de demi-mesures. Encore 5 ans d'occasions manquées. 5 ans passés à chercher des majorités éphémères qui s'effondreront devant la moindre décision importante. 5 ans en marche arrière ! La France d'Emmanuel Macron, c'est la France de maintenant* [lxxxv]».

Finalement, il raille de nom de son mouvement électoral « En Marche » en disant « *en marche arrière* [lxxxvi]».

c) L'ethos d'intelligence

L'ethos d'intelligence se base essentiellement sur l'admiration et le respect entrainés de la part des électeurs envers le candidat en lui aidant à manipuler leurs esprits. Nous notons cette image à travers «*la façon dont il agit et parle à l'occasion du surgissement des événements politiques*[lxxxvii]».

À vrai dire, le candidat inspire cet ethos de deux sources, la première est sa

capacité culturelle qui lui donne un privilège pour pouvoir bien communiquer avec les médias et participer aux débats. La deuxième, c'est l'esprit de ruse qui représente une figure cruciale selon Charaudeau : « *La vie politique est une confrontation perpétuelle entre des forces antagonistes, parfois une véritable guerre (surtout en période électorale où il semble que tous les coups soient permis), et dans cette guerre, il faut faire preuve d'esprit de ruse*[lxxxviii]». C'est pour cela chaque candidat doit avoir l'art de manœuvre pour gagner cette guerre électorale. En conséquence, cette tactique habile lui donne des avantages devant le public.

Alors nous citons certains extraits des discours de M. Macron, Mme Le Pen et M. Fillon faisant preuve de cet ethos.

Monsieur Macron apparaît assez habile de capter les voix de ses adversaires exclus après le premier tour en prononçant qu'il respecte leur différence avec son projet : «*Alors je sais toutes les différences qu'il y a, dans le pays, les divisions, les fractures et les colères, je sais qu'il y en a, et peut-être parmi vous, qui au premier tour ont suivi ou François FILLON ou Benoît HAMON ou Jean-Luc MELENCHON ou d'autres candidats et je les respecte*[lxxxix]». D'ailleurs, il les invite à travailler ensemble pour battre son adversaire au deuxième tour, Madame Le Pen, en affirmant qu'il n'y a que ces deux projets, projet progressiste et projet réactionnaire*, devant les Français qui doivent choisir entre eux : *« Au deuxième tour, le jeu démocratique, la règle de notre démocratie, c'est de choisir entre les candidats de deuxième tour et donc de prendre ses responsabilités*[xc]». Donc, par cette sympathie, il essaie d'obtenir les voix électorales de ses adversaires en affirmant qu'il respecte leurs différences.

De même, l'ethos d'intelligence est présente chez Madame Le Pen. Dans la citation suivante, elle manœuvre d'inciter les Français de ne pas reproduire le système ancien de Monsieur Sarkozy ou celui de Monsieur Hollande via élire leurs héritiers (François Fillon et Emmanuel Macron). Due que M. Fillon était le Premier Ministre sous le quinquennat de M. Sarkozy et M. Macron était Ministre de l'Economie dans le gouvernement de M. Hollande, donc, à son avis, Fillon et Macron sont des membres des gouvernements qui ont appauvri le peuple français et ont gaspillé ses biens à cause de leurs politiques fausses. Par conséquent, Madame Le Pen voit que ces politiques de M. Macron et M. Fillon participent à

cette position catastrophique de l'État :

> «*Le bilan de M. Hollande, et celui de M. Sarkozy avant lui est épouvantable. Les Français doivent en prendre conscience et faire les choix qui s'imposent. Nous ne pouvons reconduire au pouvoir des anciens ministres, ou anciens Premier ministres, qui sont comptables de ces bilans catastrophiques*[xci]».

Pour Monsieur Fillon, il a recours à sa capacité culturelle pour faire adhérer les électeurs à son projet en affirmant l'idée citée dans le livre de Charaudeau ***Le Discours politique, les masques du pouvoir*** : « *un homme de culture ne peut être qu'un homme de bien*[xcii]».

C'est pourquoi il exalte la culture et l'histoire françaises notamment la ville de Strasbourg : « *Je suis venu à Strasbourg vous parler de la culture que nous avons en partage, de nos racines, de notre histoire et des liens qui tissent notre sentiment national. La place Kléber rappelle qu'au lendemain de la Révolution française, l'Alsace a donné à la jeune République française ses officiers les plus intrépides à la tête des armées de Moselle ou du Rhin* [xciii]».

d) L'ethos d'humanité

L'ethos d'humanité se cristallise autour le côté humain chez le candidat qui s'efforce à le montrer à son auditoire via la figure des sentiments et celle de l'aveu : «''*Être humain*'' *se mesure à la capacité de faire preuve de sentiments, de compassion envers ceux qui souffrent, mais c'est aussi savoir avouer ses faiblesses*[xciv]».

Bien que les uns voient ces deux figures comme signes de faiblesse, le candidat pourrait en profiter en les transformant aux points de fort. Quant à la première figure, le candidat exprimerait ses sentiments «*à l'occasion de drames (catastrophes naturelles, accidents, famines, etc.) qui font que les hommes politiques se rendent sur place et adressent des mots de compassion aux victimes en manifestant leur propre affliction et en promettant des aides*[xcv]». Pour la deuxième figure, certains candidats « *n'hésitent pas à avouer leurs erreurs même en période électorale*[xcvi]» faisant preuve qu'ils sont sincères et courageux.

Nous voyons des exemples de cet ethos auprès les déclarations suivantes des candidats pendant leurs discours au cours des élections :

À travers la citation suivante, Monsieur Macron salue et apprécie les sacrifices de Compagnies républicaines de sécurité (CRS*) en fonction de maintenir la sécurité contre le terrorisme qui a récemment frappé l'État : «*... je veux ici rendre un hommage tout particulier aux CRS qui, cet après-midi, ont eu à subir encore une fois des violences et qui, pour plusieurs d'entre eux, ont été blessés, applaudissons-les* [xcvii]».

À son côté, Madame Le Pen se montre engagée envers les jeunes filles françaises puisqu'elle appuie la liberté de la femme contre le harcèlement et contre le voile chez les filles musulmanes en affirmant que toutes les filles ont le droit de s'habiller comme elles veulent sans aucun patronage : «*Les jeunes filles doivent pouvoir en France se vêtir comme elles veulent ; elles ne doivent pas se voir imposer l'obligation de se cacher... Elles ne doivent plus subir les outrages des harceleurs de rue…*[xcviii]».

De même,Monsieur Fillon fait une preuve de son humanité en chantant la fraternité et la solidarité sociale parmi l'État et tous les citoyens assurant qu'une nouvelle France va naître :
«*… je veux engager un plan d'action pluriannuel, le très grand âge, la dépendance, le handicap, l'autisme que tant de familles gèrent avec dignité, les petites retraites que je veux revaloriser, la santé qui doit être accessible à tous, le logement dont il faut revoir les mécanismes économiques pour construire plus et pour tous*[xcix]».

e) L'ethos de solidarité

Nous pouvons dire que «*dans le domaine politique, la figure de solidarité se construit dans un rapport de réciprocité entre actes et déclarations*[c]». Cela vaut dire que le candidat ne se contente seulement d'être touché ou ému à n'importe quelle menace dérangeante des citoyens, mais il doit leur aider. C'est pourquoi la solidarité se varie totalement de la compassion : «*la solidarité n'est pas la compassion*[ci]». Tout simplement, la solidarité signifie l'offre de l'aide aux gens touchés, tandis que la compassion est le sentiment de la sympathie dont on a recours pour partager leurs souffrances.

Dans cette perspective, nous indiquons les axes de solidarité chez le candidat pendant sa compagne électorale. Ces axes se sont manifestés quand le candidat défend d'une idée, d'un groupe des citoyens ou d'une valeur.

À cet égard, Monsieur Macron s'engage à rebâtir la nouvelle France où chacun assume sa responsabilité envers le développement de la patrie sans faire une différence parmi le président et le citoyen. De là, il manifeste le principe de solidarité que chacun participe, à son part, au progrès de la société : «*La tâche sera immense, j'y suis prêt à vos côtés* [cii]».

Madame Le Pen fait aussi preuve de l'ethos de solidarité lorsqu'elle exprime son intérêt en faveur de l'enseignement professionnel que son fils a choisi comme une carrière : «*Quel mépris pour ces enfants, quel mépris pour ces filières. Moi mère de famille, je m'enorgueillis que mon fils ait choisi la voie professionnelle où il s'épanouit. Nous avons besoin de tous ces jeunes pour réindustrialiser notre pays* [ciii]». Ici, elle donne un avis favorable aux métiers professionnels qui participent à réindustrialiser le pays. Donc, elle affirme la nécessité de l'ouverture de filières professionnelles pour bien sécuriser l'avenir des enfants.

De même, M. Fillon montre sa solidarité en défendant de la culture française : « *Je veux porter la voix de ces millions de Français qui sont fiers de leur pays. J'invite les Français à l'aventure la plus passionnante qui nous soit donnée : nous plonger dans notre culture et nos savoirs... La Culture est l'air que nous respirons. Elle est ce que nous sommes* [civ]». Dans ce contexte, Monsieur Fillon se manifeste défendeur de l'identité française qui est la source de fierté des français. Il invite les

Français à ranimer la culture dans leurs esprits en la ressemblant comme l'air dont ils ont besoin pour vivre. Selon Monsieur Fillon, la nation française a attesté un recul remarquable durant les derniers 30 ans à tel point que certains voient l'idée de culture ou de patrie comme un accessoire honteux et c'est pour cela, il appelle les français à tenir les mains pour récupérer leur richesse du passé.

Concluions :

En un mot, nous pouvons dire à la fin de cette recherche que l'orateur a deux identités qui font montrer sa personnalité : l'identité sociale et l'identité discursive. La première lui donne la légitimité de se trouver sur la scène et de parlerdevant les foules tandis que la deuxième présente ses caractéristiquesrhétoriques. Effectivement,l'ethos incarne l'une destrois composantes de l'identité discursive (ethos, pathos et logos) quiformentle contenu et les dimensions du discours politiquepar lequel l'orateur mobilise son auditoire et fait agir sur lui. C'est pourquoichaque candidat pendant sa compagne électorale,cherche à manipuler le public des électeurspar exporter une image plaisante de soi-même manifestant

[i] Dictionnaire « *le Petit Robert* » de la langue française, 2018, consulté le 30 April 2018 sur le site électronique URL : https://pr.bvdep.com/robert.asp
* Anthropologue, chargée de recherches au CNRS et directrice adjointe du Laboratoire d'anthropologie sociale. D'après : https://www.franceculture.fr/personne-carole-ferret
[ii] Carole Ferret, « *L'identité, une question de définition* », *Cahiers d'Asie centrale* [En ligne], 19-20 | 2011, mis en ligne le 01 janvier 2012, consulté le 30 April 2018, sur le site électronique URL: http://asiecentrale.revues.org/1516
[iii]Le Pen, Marine, « *Au nom du peuple* », 23 Avril 2017, Hénin-Beaumont, P.2, consulté le 30 Avril 2018 sur le site électronique URL: http://www.frontnational.com/videos/allocution-de-marine-le-pen-au-soir-du-premier-tour-de-lelection-presidentielle/
[iv]Macron, Emmanuel, « *Ensemble, La République !* », 1er mai 2017, Paris Event Center, P.12, consulté le 30 Avril 2018 sur le site électronique URL: https://en-marche.fr/articles/discours
[v] Ibid.,
[vi]Charaudeau, Patrick, « *Identité sociale et identité discursive. Un jeu de miroir fondateur de l'activité langagière* »*in Charaudeau P. (dir.), Identités sociales et discursives du sujet parlant, L'Harmattan,Paris*, p.1, consulté le 7 Avril 2018 sur le site de Patrick Charaudeau - Livres, articles, publications http://www.patrick-charaudeau.com/Identite-socialeet-identite.html.
[vii]Macron, Emmanuel, « *Discours à Albi* », 4 Mai 2017, Place du Vigan, p.3, consulté le 27 Avril 2018 sur le site électronique URL: https://en-marche.fr/articles/discours
[viii] Le Pen, Marine, « *Dimanche, choisissez la France !* », 5 Mai 2017, p.1, consulté le 27 Avril 2018 sur le site électronique URL: http://www.frontnational.com/videos/dimanche-choisissez-la-france-marine-2017/

[ix]Fillon, François, « *Discours de Trocadéro* », le 5 Mars 2017, Paris à Place de Trocadéro, p.3, consulté le 27 Avril 2018 sur le site électronique URL: http://www.lesrepublicains67.eu/2017/03/francois-fillon-discours-du-trocadero/

[x]Charaudeau, Patrick, «*Identité sociale et identité discursive. Un jeu de miroir fondateur de l'activité langagière*», *op.cit*., p.1

*Assistant Rechercher dans le département de Langues occidentales et littérature, à la faculté des Arts et Sciences, Turquie. D'après http://avesis.yildiz.edu.tr/dduman/

[xi] L.-J. Dorais, cité par DuyguÇurumDuman, «*L'identité et ses représentations : Ethos et Pathos*», *Synergies Turquie n° 5 – 2012, 187-200,* P. 189, Consulté le 6 Avril 2018 sur le site électronique URL: https://gerflint.fr/Base/Turquie5/duman.pdf

[xii]Macron, Emmanuel, « *Discours à Albi* », *op.cit*., p.1

[xiii] Le Pen, Marine, « Dimanche, choisissez la France ! », *Loc.cit*.

[xiv]Fillon, François, «*Discours de Trocadéro*», *op.cit*., p.1

[xv]Charaudeau, Patrick, «*Le discours politique, les masques des pouvoirs*», *op.cit*., p.89

[xvi]Charaudeau, Patrick, «*Identité sociale et identité discursive. Un jeu de miroir fondateur de l'activité langagière*», *op.cit*, p.3

[xvii]*Ibid*.,

[xviii]Macron, Emmanuel, «*Discours à Marseille*», 1er Avril 2017, Palais de Congrès, p.1, consulté le 30 Avril 2018 sur le site électronique URL: https://en-marche.fr/articles/discours

[xix] Le Pen, Marine, «*Réunion publique à Pageas*», 17 Avril 2017, à Pageas, p.1, consulté le 30 Avril 2018 sur le site électronique URL: http://www.frontnational.com/videos/reunion-publique-de-marine-le-pen-a-pageas-13042017/

[xx]Fillon, François, «*Discours à Porte de Versailles*», le 9 avril 2017 à Porte de Versailles, p.1, consulté le 30 Avril 2018 sur le site électronique URL: http://www.lesrepublicains67.eu/2017/04/discours-de-francois-fillon-au-grand-rassemblement-porte-de-versailles/

* « Carte à jouer à laquelle le détenteur est libre d'attribuer telle ou telle valeur", d'après le dictionnaire « *le Petit Robert* » de la langue française,https://pr.bvdep.com/robert.asp

[xxi]Charaudeau, Patrick, «*Identité sociale et identité discursive. Un jeu de miroir fondateur de l'activité langagière*», *op.cit*., p.4

[xxii]*Ibid*., p.5

[xxiii]*Ibid*.,

[xxiv]*Ibid*.,

[xxv]DuyguÇurumDuman, o*p.cit*., pp.190-191

[xxvi] DEBBAKH, Houria, «*Ethos présidentiel : pour une analyse discursive cas de discours de Bouteflika (journée du Chahid, des travailleurs et de l'étudiant)*», *Mémoire Master académique*, Université KasdiMerbah Ouargla, 2015, p.12, consulté le 2 Mai 2018, mise en ligne sur le site électronique URL: https://dspace.univ-ouargla.dz/jspui/bitstream/123456789/9915/1/houria_DEBBAKH.pdf

[xxvii]Charaudeau, Patrick, «*Le discours politique, les masques des pouvoirs*», *op.cit*., p.87

[xxviii] BAHRI Asma, «*Du pathos dans le discours du président de la République Algérienne Abdelaziz BOUTEFLIKA de 2005 à 2010*», *Mémoire Master académique*, Université KasdiMerbah Ouargla, 2014/2015, p. 3, consulté le 2 Mai 2018, mise en ligne sur le site électronique URL: https://dspace.univ-ouargla.dz/jspui/bitstream/123456789/9885/1/BAHRI_Asma.pdf

[xxix]Charaudeau, Patrick, Maingueneau, Dominique, «*Dictionnaire d'analyse du discours*», Seuil, Paris, 2002, p.238

[xxx]Alsafar, Ali, «*L'ethos Politique dans le discours électoral du Front National français entre 2007 et 2012: ressemblance ou divergence*», مجلة الخطاب, No. 22, Juin 2016, pp 33-62, p.34, consulté le 22 février 2018 sur le site électronique URL:https://search.mandumah.com/Record/758036

[xxxi]Amossy, Ruth, «*l'argumentation dans le discours*», Armand Colin, Paris, 2010, p.81

[xxxii]Maingueneau, Dominique, «*L'ethos, de la rhétorique à l'analyse du discours*», *Problèmes d'ethos, Pratiques* n° 113-114, juin 2002, p.1, consulté le 22 Février 2018 sur le site électronique URL: http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/pdf/Ethos.pdf

[xxxiii]Amossy, Ruth, *op.cit*., p.64

[xxxiv]*Ibid*., p.65

[xxxv]*Ibid*., p.83

[xxxvi]*Ibid*., p.90

[xxxvii]*Ibid.*

[xxxviii]*Ibid*., p.91

[xxxix]Maingueneau, Dominique, *op.cit*., p.4

[xl]Charaudeau, Patrick, «*Le discours politique, les masques des pouvoirs*», *op.cit*., p.91

[xli]*Ibid.*

[xlii]*Ibid*.

[xliii]*Ibid*., p.92

[xliv]*Ibid*.

[xlv]*Ibid*.

[xlvi]*Ibid*., p.93

[xlvii]Macron, Emmanuel, « *Soirée électorale du 1er tour*», 23 Avril 2017, Hall 5 - Porte de Versailles, p.1, consulté le 30 Avril 2018 sur le site électronique URL: https://en-marche.fr/articles/discours

[xlviii]*Ibid*., p.2

[xlix]*Ibid*., p.3

[l]Macron, Emmanuel, «*Discours à Marseille*», *op.cit*., p.2/3

[li] Le Pen, Marine, «*Réunion publique à Pageas*», *op.cit*., p.2

[lii]*Ibid*.

[liii]*Ibid*.

[liv] Fillon, François, «*Discours à Porte de Versailles*», *op.cit*., p.2

[lv]*Ibid*., p.6

[lvi] Fillon, François, «*Discours à Porte de Versailles*», *loc.cit*.

[lvii]Charaudeau, Patrick, «*Le discours politique, les masques des pouvoirs*», *op.cit*., p.94

[lviii]Alsafar, Ali, *op.cit*., p.44

[lix]Macron, Emmanuel, «*Discours à Marseille*», *op.cit*., p.3

*Société française spécialisée dans les secteurs des transports, principalement ferroviaires (trains, tramways et métros). Entre 2015 et 2018, elle est reprise par General Electric. D'après l'encyclopédie Wikipédia, https://fr.wikipedia.org

[lx] Le Pen, Marine, «*Réunion publique à Pageas*», *op.cit*., p.11

[lxi] Fillon, François, «*Discours, Soyez fiers d'être français*», le 6 avril 2017 à Strasbourg, p.5, consulté le 8 Mai 2018 sur le site électronique URL:

http://www.lesrepublicains67.eu/2017/04/discours-de-francois-fillon-a-strasbourg-soyez-fiers-detre-francais/

[lxii]Charaudeau, Patrick, «*Le discours politique, Les masques des pouvoirs*», *op.cit*., p.96

[lxiii]Alsafar, Ali, *op.cit*., p.43

[lxiv]Macron, Emmanuel, «*Discours à Marseille*», *op.cit*., p.6

[lxv]*Ibid*.

*RSI : Le régime social des indépendants créé en 2006. Il assure la protection sociale obligatoire des travailleurs indépendants, artisans, industriels et commerçants et professions libérales. Depuis janvier 2018, la protection sociale des travailleurs indépendants est confiée au régime général de la Sécurité sociale. D'aprèshttps://www.secu-independants.fr/nous-connaitre/qui-sommes-nous/

[lxvi] Le Pen, Marine, «*Réunion publique à Pageas*», *op.cit*., p.4

[lxvii]*Ibid*., p.4

[lxviii] Fillon, François, «*Discours, Soyez fiers d'être français*», *op.cit*., p.3

[lxix]*Ibid*., p.3

[lxx]Charaudeau, Patrick, «*Le discours politique, les masques des pouvoirs*», *op.cit*., p.106

[lxxi]*Ibid*., p.107

[lxxii]*Ibid*.

[lxxiii]Macron, Emmanuel, «*Discours à Albi*», *loc.cit*.

[lxxiv]*Ibid*.

[lxxv] Le Pen, Marine, «*Discours à Bordeaux*» 2 Avril 2017, à Bordeaux, p.7, consulté le 15 Mai 2018 sur le site électronique URL: http://www.frontnational.com/videos/discours-de-marine-le-pen-au-meeting-a-bordeaux/

[lxxvi]*Ibid*.

[lxxvii] Fillon, François, «*Discours, Soyez fiers d'être français*», *loc.cit*.

[lxxviii]*Ibid*.

* vitupération : signifie un blâme ou un reproche violent. D'après le dictionnaire « *le Petit Robert* » de la langue française,https://pr.bvdep.com/robert.asp

[lxxix]Charaudeau, Patrick, «*Le discours politique, les masques des pouvoirs*», *op.cit*., p.107

[lxxx]*Ibid*.

[lxxxi]*Ibid*., p.108

[lxxxii]*Ibid*., p.109

* tic-tac : transmission de la présidentielle française entre les parties de gauche et droite.

[lxxxiii]Macron, Emmanuel, «*Discours à Marseille*», *loc.cit*.

*Premier Ministre sous la présidence de M. François Hollande de Le 31 mars 2014 jusqu'à décembre 2016. D'après le site électronique URL : https://www.gala.fr/stars_et_gotha/manuel_valls

[lxxxiv] Le Pen, Marine, «*Discours à Bordeaux*», *op.cit*., p.3

[lxxxv] Fillon, François, «*Discours à Porte de Versailles*», *loc.cit*.

[lxxxvi]*Ibid*.

[lxxxvii]Charaudeau, Patrick, «*Le discours politique, les masques des pouvoirs*», *op.cit*., p.112

[lxxxviii]*Ibid*., p.113

[lxxxix]Macron, Emmanuel, «*Discours à Albi*», *op.cit*., p.2

[xc]*Ibid*.

* réactionnaire : Action politique qui s'oppose aux changements, au progrès social. D'après le dictionnaire « *le Petit Robert* » de la langue française,https://pr.bvdep.com/robert.asp

[xci] Le Pen, Marine, «*Réunion publique à Pageas*», *loc.cit*.

[xcii]Charaudeau, Patrick, «*Le discours politique, les masques des pouvoirs*», *loc.cit*.

[xciii] Fillon, François, «*Discours, Soyez fiers d'être français*», o*p.cit*., p.1

[xciv]*Ibid*., p.114

[xcv]*Ibid*.

[xcvi]Alsafar, Ali, *op.cit*., p.46

* CRS : Compagnies républicaines de sécurité

[xcvii]Macron, Emmanuel, « Ensemble, La République ! », 1er mai 2017, Paris Event Center, o*p.cit*., p.9

[xcviii] Le Pen, Marine, «*Discours à Bordeaux*», *op.cit*., p.27

[xcix] Fillon, François, «*Discours à Porte de Versailles*», *op.cit*., p.13

[c]Charaudeau, Patrick, «*Le discours politique, les masques des pouvoirs*», *op.cit*., p.125

[ci]*Ibid*.

[cii]Macron, Emmanuel, «*Soirée électorale du 1er tour*», *op.cit*., p.3

[ciii] Le Pen, Marine, «*Discours à Bordeaux*», *op.cit*., p.16

[civ] Fillon, François, «*Discours, Soyez fiers d'être français*», o*p.cit*., pp.3-6-7