الفصل الرابع

نجيب محفوظ... أكثر من مدخل لتحليل الخطاب الملحمى

مدخل:

لا يغفل أحد من الناطقين بالعربية فضلًا عن المهتمين بالإبداع الإنسانى دور أديب العربية الأشهر نجيب محفوظ، والذى أصبح إبداعه فى مجال الرواية العربية مقصدًا لمحبى هذا اللون من الإبداع الشائق الملغز.

إن تاريخ الحضارة الإنسانية والتطور الحقيقى للأمم لم يصنعه جنرالات وقادة الحروب، بل صنعه ويصنعه المبدعون من أبنائها.

ومن جملة خمس وثلاثين رواية وخمس عشرة مجموعة قصصية وعدد من سيناريوهات الأفلام العربية الجميلة، نستطيع أن نلقى الضوء بالتحليل على درة أعمال هذا الأديب الكبير (الحرافيش).

والحرافيش ملحمة مقسمة إلى عشر حكايات متفاوتة الطول، وتأتى الحكاية السادسة فى أكثر الحكايات طولًا بعنوان "شهد الملكة" أما أقل الحكايات طولًا فهى الحكاية التاسعة "سارق النعمة"، ولا يقف هذا المعيار دون اعتبار الحكاية عملًا فنيًّا يقوم على آلية السرد، ويخضع لبنية تنظيمية دقيقة، ولعله من سمات الأقصوصة أو الحكاية فى ملحمة الحرافيش تقليص الحجم مع اتساع فى الدلالة، وعند جاكبسون أن العنصر المهيمن على أى عمل هو العنصر المحورى فى العمل الفنى الذى ينظم ويحدد العناصر الأخرى، ويدخل عليها بعض التحولات البديلة، والذى يضمن تماسك البنية الفنية وتلاحمها، وفى ملحمة نجيب محفوظ نجد شكل الحكايات هو العنصر المهيمن[1]، على أن أولى عُتبات التحليل، والتى يجب أن يبدأ بها أى محلل

(١) د/ سيزا قاسم، المفارقة فى القص الأدبى المعاصر، مجلة فصول، مج٢، ع٢، ١٩٨٢، ص١٤٣.

للخطاب هى بنية النص عمومًا، والتى قدم لها دى بوجراند نموذجا عامًّا وشاملًا لكل أنواع القول[١].

البنية العليا* مدخل للتحليل

يقصد بالبنية العليا طريقة تنظيم المعلومات داخل الخطاب[٢]، وهى إحدى الروابط النصية على المستوى الأعلى باعتبارها أداة تنظيمية لأجزاء النص[٣]، لأنها تحدد النظام الكلى لأجزاء النص ككل[٤].

ويميل بعض الباحثين إلى دراسة مفهوم البنية العليا للنصوص تحت مفهوم التناص، باعتبار أن التناص عنده ينقسم إلى نوعين، التناص الشكلى والتناص المضمونى، وتدرس البنية العليا تحت مفهوم التناص الشكلى، وهو مصطلح لسانى ينتمى لمجال الحبك Coherence، ومع كل بنية عليا توجد أنماط كلية داخل النوع الواحد، وهى الإطار والمشروع والخطة والمدونات، ويتعارف الناس على بنية عليا نمطية لكل نوع، تصبح بمثابة مأثور أدبى يتوازى مع ذاكرة الكتاب والقراء، ويتبلور فى الأعراف النوعية، والأنماط بما فيها من خواص أسلوبية شائعة وصور ثابتة[٥].

وقد قدم دى بوجراند نموذجًا يمثل تصوره لمفهوم البنية العليا، هذا التصور عام وشامل لكل أنواع النصوص، وتخضع المسميات الموجودة فى النموذج للدرس

---

(١) د/ حسام فرج، نظرية علم النص رواية منهجية فى بناء النص النثرى، ص٢٠٠.

* تختلف البنية العليا عن البنية الكبرى فى أن الأبنية الكبرى تتعامل مع المحتوى؛ فى حين تتعامل الأبنية العليا مع الشكل الذى تنتظم فيه أجزاء النص، بمعنى أن الأبنية الكبرى دلالية لا يستغنى عنها لإنجاز أوجه الربط بين الجمل ولفهم النص. انظر: عزة شبل: علم لغة النص، النظرية والتطبيق، ص٢٤٣.

(٢) د/ حسام أحمد فرج، نظرية علم النص، رؤية منهجية فى بناء النص النثرى، ص١٩٩.

(٣) د/ عزة شبل محمد: علم لغة النص، ص٢٤٢.

(٤) فان دايك، علم النص (مدخل متداخل الاختصاصات) ص٢١٠.

(٥) نظرية علم النص، رؤية منهجية فى بناء النص النثرى، ص١٩٨، وانظر أيضًا فى هذا الجانب وبخصوص هذه الرؤية مدخل إلى علم لغة النص، تطبيقات النظرية، روبرت دى بوجراند وولفجانج هاينيه، ص٢٣٣- ٢٣٧.

اللغوى، وهى تتوافق مع ما يماثلها من الأنواع الأدبية المختلفة كالقصة والرواية والرسالة، والتى تنتشر فيها مسميات المقدمة، المشكلة، العقد، التفسير والاستنتاج، الحل، التقييم والخاتمة، لكن النصوص ليست بهذا التحديد الصارم، فمع النصوص الأدبية بشكل خاص نجد مزيجًا داخل النص الواحد بين الوصف والقص والجدل فى علاقة تبادلية[1]، ويعتبر نص الحرافيش لنجيب محفوظ محتوى رائعًا لبنيات متنوعة داخل بنية نصية عليا مثل الوصف والقص والجدل والسرد والمناجاة، والسؤال.

والسؤال هل كان نجيب محفوظ يدرى أن لفظ المناجاة، هذه التيمة الكبرى التى بدأ بها تجسيده لطرح الأجيال، وسيطرة قيم وزوال أخرى، يقابله تعريف واضح عند منظرى الأدب[2]، والتى يعبرون عنها بقولهم: "هى خطبة طويلة تلقيها شخصية واحدة بمفردها ولنفسها فى صوت مسموع دون مقاطعة، تعبيرًا عن الأفكار الداخلية العميقة ودوافعها".

(وهنا فى ظلمة الفجر العاشق.. فى ممر عابر بين الموت والحياة.. على مرأى من النجوم الساهرة ...على مسمع من الأناشيد البهيجة الغامضة، طرحت مناجاة متجسدة للمعاناة والمسرات الموعودة لحارتنا)[3].

لكن نجيب محفوظ على مسرح أحداث الحياة، ووسط تعالق رغبات الفتوات وآهات الحرافيش يضع شخصياته على خشبة المسرح، وسط ديالوج يتكشف فيه الزمان والمكان.

كيف صارت البنية الهيكلية لهذا المسرح المفعم بالصراعات والإحن؟ وكيف هى النتائج والقيم والسلوكيات وأنماط الشخصيات؟!

---

(١) نظرية علم النص، رؤية منهجية فى بناء النص النثرى، ص٢٠٠.

(٢) إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية، ط دار المعارف، ١٩٨٥، ص٨٤.

(٣) نجيب محفوظ، الحرافيش، ص٥.

فى عشر حكايات متفاوتة الطول، والمدى الزمنى تقع دنيا الصراعات ، وبالأشخاص تكون الوقفات المعنوية لكل حكاية، عاشور الناجى وحكايته الأولى، ثم شمس الدين وحكايته الثانية، ثم الحب والقضبان والمطارد وقرة عين وشهد الملكة، وجلال صاحب المئذنة، والأشباح وسارق النغمة، والتوت والنبوت فى الحكاية العاشرة.لكن ما المفاتيح التى يمكن أن ترشدنا إلى هذا الجو المفعم بالصراعات والملوث بالدم فى دنيا الحرافيش؟!

العناوين:

احتل العنوان مكانة متميزة فى الإبداعات الأدبية والدراسات اللغوية بصورة لفتت انتباه الدارسين إلى حد أن وضعوا له علمًا خاصًّا مستقلًّا، حيث يعد العنوان مفتاحًا منتجًا ذا دلالة فى التركيب النصى، ليس على مستوى البناء الخارجى للعمل فقط، بل يمتد حتى البنية العميقة؛ بما يتيح إعادة إنتاجه بالانفتاح على أكثر من قراءة[1].

ويؤدى العنوان دورًا أساسيًّا فى معرفة بنية النص ونوعه، وقد استوقفت هذه النقطة جان كوهين حيث قال: "إن النثر علميًّا كان أم أدبيًّا يتوفر دائمًا على العنوان؛ أى أن العنوان من سمات النص النثرى كيفما كان نوعه؛ لأن النثر قائم على الوصل والقواعد المنطقية، فى حين أن الشعر يمكن أن يستغنى عن العنوان ما دام يستند إلى اللاانسجام، ويفتقر إلى الفكرة التركيبية التى توحد شتات النص المبعثر"[2].

فالعنوان "إشارة تتصدر العمل أو الموضوع، فى شكل صيغة تحيل إلى ما يقصده الكاتب أو هو مجموعة من العلاقات اللسانية التى يمكن أن تدرج على رأس نص لتحدده، وتدل على محتواه العام، وتعرف الجمهور بقراءته"[3] لذلك

---

(١) د/ شادية شقروش، سيمياء العنوان فى ديوان (مقام البوح) ص٢٦٩.

(٢) د/ خليل المرسى: قراءات فى الشعر الحديث والمعاصر، الدار البيضاء، دار توبقال، ٢٠٠٠، ص٩٨.

(٣) سيمياء العنوان فى ديوان (مقام البوح)، ص٢٦٩.

فالعنوان هو مفتاح النص، أو هو مفتاح إجرائى للدخول إلى عالم النص، وفك مغاليقه وفهم دلالاته، فهو بمثابة رسالة يبثها المرسل إلى المرسل إليه، مزودة بشفرة لغوية، يحللها المستقبل ويؤولها بلغته الواصفة، ومن ثم فالعنوان بمثابة عتبة تحيط بالنص[1]، أو هو نواة أو مركز للنص يقدم لنا معرفة كبرى لضبط تماسك النص وفهم دلالته[2]. إن الارتباط بين العنوان والنص كبير، وهو بمثابة مختصر، يتعامل مع نص مفصل[3]، يحتل مكان الصدارة، ويؤدى وظائف منها الوصفية (التفسيرية) أو الجمالية، غير أنه إما أن يكون طويلًا فيساعد على توقع المضمون الذى يتلوه، أو يكون قصيرًا ، وحينئذ فإنه لا بد من قرائن فوق لغوية توحى بما يتبعه[4].

والعناوين منها العنوان الحقيقى: وهو العنوان الأصلى أو العنوان الرئيسى، والعنوان الفرعى: ويقع بعد العنوان الرئيسى لتكملة المعنى، والعنوان المزيف، ويوجد بين الغلاف والصفحة الداخلية، والعنوان التجارى: ويتعلق بالصحف والمجلات، والعنوان الموضوعى: ويشير إلى موضوع النص[5].

بصفة عامة تعد العناوين أداة إبراز الخبر داخل النص؛ حيث إن عملية صياغة الخبر تتم على مستوى الخطاب ككل لا على مستوى الجملة فقط، والعنصر الذى يستهل به المتكلم أو الكاتب حديثه يؤثر حتمًا فى فهم كل ما يأتى لاحقًا؛ هكذا يؤثر العنوان فى فهم النص الذى يتبعه[6]. فالعناوين بالإضافة إلى كونها نقطة انطلاق، تتراكم لتبنى تصورًا مترابطًا للخطاب؛ لأنها تقدم ما يريد الكاتب قوله من وجهة

---

(١) د/ بلقسام دفة: علم السيمياء والعنوان فى النص الأدبى، ص٣٩.
(٢) د/ محمد مفتاح: دينامية النص، الدار البيضاء، المغرب، ص٧٢.
(٣) د/ علم السيمياء والعنوان فى النص الأدبى، ص٤٢.
(٤) د/ سيمياء العنوان فى ديوان (مقام البوح)، ص٢٧٢.
(٥) المرجع السابق، ص٢٧٠.
(٦) بروان ويول: تحليل الخطاب، ص١٥٥.

معينة، ولا يمدنا العنوان بنقطة انطلاق نبنى حولها كل ما يكمن فى صلب الخطاب، بل إنه يمدنا بنقطة انطلاق تحد من إمكانات فهمنا لما يلحق[١].

لم يعد العنوان إذن مجرد تسمية لمكتوب يعرف به ويحيل إليه، لقد أصبح حلقة أساسية ضمن حلقات البناء الاستراتيجى للنص[٢]، فهو يحيل إلى أمر غائب فى النص، على القارئ أن يبحث عنه لاكتشاف البيئة المولدة للدلالة والجديرة بأولية التحليل[٣].

ويشكل العنوان عند بعض اللغويين النقطة الأعلى أو المفصل الشامل لبنية النص[٤]، وتلك التى ترشد القارئ إلى نوعه، وبذلك يمكن أن يقرر ما إذا كان سيستمر فى القراءة أم لا، وفقًا لاهتماماته وموقع العنوان من مقبولية النص لديه، ممتعًا أو غير ممتع، جديدًا أو غير جديد، غامضًا أو ملبسًا، مشوقًا أو غير مشوق، مما يعكس أهمية النص بالنسبة للقارئ[٥].

ويشير بعض الباحثين إلى أن العنوان قرينة الكتابة، إذ يندر توفرها فى الثقافة والإبداع الشفاهيين بسبب عدم الحاجة إليها، وكون العنوان إفصاحًا عن طبيعة المحتوى الكتابى الذى وضعت له، فى حين يأخذ الشفاهى مسارًا مختلفًا فى التلقى، ففى المنطوق يحدث الاتصال فى زمان ومكان واحد حيث يتواجه (المرسل / المتكلم) و(المستقبل / المستمع) فى ظل مجموعة من الشروط الخارجية يطلق عليها سياق الموقف[٦].

---

(١) المرجع السابق، ص١٦٢.

(٢) د/ محمد بنيس، الشعر العربى الحديث والمعاصر، دار توبقال، الدار البيضاء، ص٦٦.

(٣) د/ عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبى البنيوى فى نقد الشعر العربى، الدار العربية للنشر، ص٣٢٨.

(٤) Murry singer: psychology of language p. 220.

(٥) د/ عزة شبل محمد: علم لغة النص، النظرية والتطبيق، ص٢٥٢.

(٦) د/ حاتم الصكر: ترويض النص، القاهرة سنة ١٩٩٨، ص٧، د/ خليل الموسى: قراءات فى الشعر العربى الحديث والمعاصر، ٢٠٠٠، ص٩٨.

وطبقًا للبنية العليا للنصوص فإن كل خطاب يشمل عنوانًا خاصًّا يتعالق معه من حيث الصيغة اللغوية، ويتجاور مع عناوين أخرى، ولا تخرج العناوين عن كونها جملًا اسمية تامة أو جملًا اسمية حذف أحد طرفيها أو جملًا فعلية فعلها مضارع أو جملًا إنشائية قائمة على النداء[1].

وانطلاقًا من أن العناوين مجموعة من العلاقات اللسانية التى يمكن أن توضع أو تدل على موضوع لتحدده، أو تدل عليه أو على معناه أو تكشف لجمهور المتلقين عنه؛ فإن البناء الهيكلى لملحمة الحرافيش يدلنا على أن ملحمة الحرافيش قد بنيت اعتمادًا على بنية الأقصوصة الموزعة بين عشر حكايات داخل الملحمة، والمتفقة فى ثلاث خصائص رئيسة يجمع النقاد على ضرورة توافرها فى أى عمل فنى، وهى وحدة الأثر أو الانطباع ولحظة الأزمة واتساق التصميم، وقد اعتبر "أدجار آلان بو" وحدة الأثر الخصيصة البنائية الأساسية للقصة القصيرة، والنتاج الطبيعى لوعى الكاتب بحرفته ومهارته فى توظيف كل عناصر القصة القصيرة لخلق هذا الأثر الواحد، وإن كان "إبان رايد" ينتقد هذا الأثر، ويرجع جاذبية كثير من القصص إلى "أنها لا تعطى انطباعًا واحدًا"[2] أما لحظة الأزمة فهى لحظة الكشف أو الفتوحات – بلغة الصوفية – كما يسميها جيمس جويس، وهى "اللحظة التى غالبًا ما تنتاب فيها الشخصية بعض التحولات الحاسمة فى اتجاهها أو فهمها، ولا تتطلب أن تعى الشخصية ذاتها حدوث هذا الكشف أو حتى وجوده، رغم معايشتها له، ولكنها تستلزم أن يدرك القارئ التوتر الصانع للأزمة والمفارقة التى ينطوى الاكتشاف عليها"[3] ثم اتساق التصميم وهو الخصيصة البنائية التى ينهض عليها البناء الأقصوصى من شخصية وحبكة وحدث وزمن.

---

(١) يخضع هذا التصنيف طبقًا لدراسة إحصائية أجرتها الدكتورة بشرى البستانى حول المؤثرات التركيبية والنحوية فى الشعر، انظر الشعر والتلقى، ص١٧٣، نقلًا عن أحمد مداس، لسانيات النص، مدخل لتحليل الخطاب الشعرى، ص٤٤.

(٢) إبان رايد، القصة القصيرة، ترجمة منى مؤنس، ص١١٥.

(٣) صبرى حافظ: الخصائص البنائية للأقصوصة، مجلة فصول، ع ٤، سنة ١٩٨٢، ص٢٧.

وتعنون كل حكاية أو أقصوصة بعنوان وصفى لبطل الحكاية، والعناوين مبنية على المضاف والمضاف إليه مثل (سارق النعمة) (شهد الملكة) (صاحب الجلالة) (قرة عين) و(عاشور الناجى)، وكذلك المعطوف والمعطوف عليه فى: (التوب والنبوت) و(الحب والقضبان) فضلًا عن العنوان المبنى على العلم الموصوف فى (المطارد) (الأشباح).

ولأن العنوان يشير إلى طبيعة المحتوى الكتابى، فإن دراسة وسائل التماسك النصى داخل كل أقصوصة قد تكشف عن القدرة الإبداعية الخلاقة لهذا الأديب الكبير، وذلك من خلال دراسة بنية العنوان وأثرها فى طبيعة المحتوى الكتابى، وتعالقها مع صيغ لغوية أخرى متجاورة معها.

ومعروف أن هناك ثلاثة عناصر رئيسة لأشكال الربط اللفظى، التى تؤدى إلى اتساق الخطاب اللغوى، وهى العناصر النحوية والعناصر الصوتية والعناصر المعجمية، ويمكن تطبيق إحدى وسائل الربط النحوى: وهى الإحالة، والقصد الإحالة إلى الشخصية المحورية فى بنية الأقصوصة، والوقوف عند قصدية الكاتب من اختيار العنوان بنصه كمفتاح لحكايته، والعناصر المحيلة إلى العنوان كاسم الإشارة والاسم الموصول حيث الاتساق والانضباط النصى من خلال استرجاع الشخصية أكثر من مرة، وإدخالها فى جدلية الخطاب بصورة حاضرة ،وقد يشارك البعض فى كيفية الحكم على إحدى الشخصيات الروائية داخل العمل الفنى انطلاقًا من بنية لغوية أو إجراء لغوى يتعلق ببحث النصوص وبيئتها، والحق إن أولى عتبات الوقوف على جودة النص الأدبى البحث فى دينامية اللغة ،وتعالق أطرافها الدلالية داخل النصوص، وعن وفرة الشخصيات وحضورها داخل العمل، وتدلنا نسبة الإحالة على ذلك حيث اختصار عدد هائل من التكرارات والموازاة وإعادة الصياغة، فضلًا عن احتفاظ المتلقى بالمحتوى فى المخزون الفعال، والذى يحقق استمرارية للنص وتنامى أحداثه وأفعاله[1].

---

(١) فولفجانج هانيبه، مدخل إلى علم لغة النص، ص٦٠، ص٩٢.

(٢) الإحالة تنظم الفكرة الأساسية للأقصوصة:

تنسجم هذه الأقصوصة (سارق النعمة) مع أخواتها فى رصد تغيرات المجتمع المصرى من خلال سلوك الحرافيش والزعماء المتمثلين فى الفتونة وانعقادها للبعض، وتخالف هذه الأقصوصة وهى التاسعة بقية الحكايات فى اعتماد الحرافيش كورقة ضغط وعنصر فاعل فى صناعة الأحداث، بالإضافة إلى اتخاذ أسلوب جديد فى المقاومة الهادئة الذكية عبر الحرافيش، ونشر قيم الحق والعدل والمساواة بينهم، وفتح باب للنقاش والإقناع بدءًا من إسداء النعمة وبيان أثرها، ثم تعرية سلوك المحتكر المستبد، ويمثل الاتجاه الأول (فتح الباب شمس الدين جلال الناجى وهو الأخ غير الشقيق (لسماحة الناجى)المعقودة له الفتونة فى الحارة، والذى استبد بقوت الحارة ومواردها، وغالى فى الجشع، والجمع ،واحتكر الأموال ،واستعبد الحرافيش والذى يمثل الاتجاه الثانى.

اعتمد الكاتب البنية الوصفية كعنوان للأقصوصة، واكتسى العنوان بلون من الغموض والغرابة عبر التناقض الواضح بين بنية المضاف والمضاف إليه على المستوى الدلالى (سارق) (النعمة).

والحكاية تتكون من سبعة وثلاثين مشهدًا موزعًا بين شخصيتين رئيستين (سماحة الناجى وفتح الباب) استحوذ فيها الحكى عن فتح الباب إحدى عشرة مرة وعن (سماحة الناجى) سبع مرات، وتعالقت الشخصيتان مع شخصيات ثانوية أخرى فى باقى المشاهد، كانت الإحالة اللفظية عبر الضمير (هو) فى صورتيها (الإحالة السابقة واللاحقة) من أولى عمليات الاتساق النصى الذى قدمه الكاتب، والذى كان واعيًا فيه إلى حد كبير، فإذا كانت شخصية عاشور الناجى فى الحكايات الأولى من الملحمة هى المحرك الأول لتنامى النص، فإنها أيضًا الشخصية التى لم ينتف تأثيرها، وبخاصة فى بعث فتح الباب الذى منى نفسه كثيرًا بأن يكون مثل جده عاشور الناجى العادل الزاهد، مع الفارق الواضح فى الإطار التكوينى (الجسدى والاجتماعى والثقافى) بين الشخصيتين لكن عاشور الناجى ظل ملهمًا للعديد من أحفاده، بحيث أصبح محور اهتمام السرد ،والذى لم تنته حياته بالموت بل

أصبح رمزًا يستحضر على أنه رمز البطل/ القوة الـذى حكـم بالعـدل، ووقـف إلى جانب الحرافيش والضعفاء من الناس، والمثال الأعلى استخدام القوة فى سبيل الحق والخير لا الشر والشيطان، وهو بذلك يشبه أبطال السير العربية كعنـترة بـن شـداد وسيف بن ذى يزين والظاهر بيبرس من حيث اهتمام الحكى بهذه الشخصيات مـن بدء السيرة إلى نهايتها.

فى بداية الحكاية يوظف الكاتب بنية الإحالة على سابق (كتبـت لـسماحة شـمس الدين جلال الناجى النجاة من الموت) ويعنى ذلك أن هناك فى الحكايـات الـسابقة على هذه الحكاية ما يمكن الإحالة إليه، بحيث تبدو العمليات داخل الروايـة قائمـة ومستمرة بين الكاتـب والقـارئ، ومـن ثـم تـأتى الرسـالة فى تـرابط غـير متقطـع ومتواصل عبر الاستعانة بعنصر الإحالة السابق ، ترابط بنائى لغوى يربط بـين أول النص (الحكاية التاسعة – سارق النعمة) وبقية الحكايات. تسجل أيضًا بنية الإحالة السابقة أعلى مستوياتها عبر صفحات الرواية؛ ذلك أن نوع الخطاب داخل الحكايـة الواحدة مبنى على الحكاية أو لغة القص، ومن ثم يجدر بالكاتب ألا يفرط فيه، وهو أمر كلما ارتفع معدله زاد من ترابطية النص واتساقه، فالحكى فى أساسـه يقـوم عـلى الترابط والتماسك بين أطراف الـنص مـن المقدمـة عـبر سلـسلة مـن الاسـتمرارية والتجاذب والنقاش حتى نهاية الحكايات. أو من (الشخـصية الدينيـة / شخـصية البطل) وصولًا إلى الأحفاد .

(٣) الكاتب هو ذات المتلفظ :

يحال دائمًا أى خطاب عندما ينجز إلى صاحبه، ذلك أن الملفوظ عندما ينجـز إنـما يحل دائمًا على المتلفظ من حيث إنجازه، وأن الجـامع الأساسـى فى الـنص هـو ذات المتلفظ[1]، ويعتبر الكاتب هو المرجع الرئيس حيث يمثل الخيط الدلالى المعتمد عـبر الخطاب، ويعبر عنه ضمير المتكلم المختفى داخل الأبعاد الـسردية المتعالقـة داخـل الأقصوصة، والتى يمثل الرؤية الخلفية فيها الراوى العليم الذى لم يكمل ما يتعلـق

(١) الأزهر الزناد، نسيج النص، ص١٢٤.

بالشخصيات من ماضٍ وأفعال وصفات وأحاسيس داخلية نظرًا لقدرته على سرد الأحداث ، وكأنه سبق أن رآها أو كأنه موجود وراء الشخصيات عندما تتحرك، وفى الأقصوصة تبتدئ المشاهد :(كتبت – وخلق – ومات – ورأى – زفت – وأثبتت – واصل – وقالت – وتفحص – تفانى – واضطرمت – جاءت – واندفعت – وازداد – – وجلس – فى الظلام – وبعثت – انقلب – وكانت – ووقعت – تطلعت – سرعان – وتطلع – وزار – أدرك – لبث –).

وهى معطيات زمانية صريحة تدل على ماضى الفعل، مما يقطع بخلفية الراوى العليم بكل ما يتعلق بالشخصيات، فضلًا عن قدرة الأديب فى إحكام الربط الزمنى المتتابع والمتصاعد عبر البنية الكلية لكل مشهد وصولًا لنص متماسك للأقصوصة، مثل الربط بأداة العطف (و) بين أغلب المشاهد، ثم الوسائل المعجمية الأخرى (وفى ذلك – فى اليوم التالى – من وراء السبيل – هكذا..).

لكن هذا الراوى العليم الذى يقدم لكل مشهد بجملة خبرية للدخول لعالم النص (كتبت لسماحة النجاة، استعاد صحته.. استرد قوته) (بالعمل اكتسب ثقة وعزة) (اضطرمت أعصابه بألم مجهول) (اندفعت عجلة البلاء...) يمارس أكثر من وظيفة داخل النص، أهمها الوظيفة التواصلية والتى يتوجه فيها إلى القارئ بخطابه بصورة مباشرة، متدخلًا فى سرد الأحداث، مكملًا المعلومات اللازمة لفهم الشخصيات، ليحدد بذلك الطريق للقارئ حيث متاهات الحكاية طلبًا لنجاح آلية التواصل.

ثانيًا: عناصر تحليل الخطاب داخل بنية القص:

تحت العنوان السابق تدرس ثلاثة مباحث رئيسة وهى: أسلوب الخطاب ومجال الخطاب ووسيلة الخطاب[1].

• **أسلوب الخطاب**: يأتى تحديد أسلوب الخطاب من خلال العلاقة المتكونة بين المرسل والمتلقى، أو طبيعة الدور الاجتماعى القائم بين طرفى الاتصال (المرسل

(١) محمد البطل، تحليل الخطاب والترجمة، ص٧٦.

والمتلقى) وهل هى علاقة تكافؤ بين نظائر/ أتراب، أصدقاء، زملاء عمل، أو علاقة هرمية بين آباء وأبناء؟.. ومن خلال تحديد الدور الاجتماعى بين طرفى الاتصال يجرى تحديد وتقنين لنمط العلاقة بين المرسل والمتلقى، وهل العلاقة رسمية أم ودية أم عارضة أم منبسطة أم متأزمة؟.

وكذلك ما ينتج عن تلك العلاقة فى محصلتها النهائية من خطاب لغوى وغير لغوى..، وعلى هذا قد يحتوى الخطاب الواحد على الكثير من الأدوار الاجتماعية الناشئة، والمتكونة داخل العمل الروائى على وجه التحديد، فتعدد الشخصيات يتولد عنه الكثير من الأدوار الاجتماعية المتعالقة داخل العمل الواحد، وعلى ذلك نستطيع أن نحدد أكثر من خطاب داخل حكاية واحدة.

١- الخطاب غير الرسمى :

وهو ينتج عن علاقة غير رسمية، تخضع فيه آليات التواصل بين المرسل (الراوى) والمتلقى (القارئ) لرقابة محددة فى صورة تكافؤ بين الكاتب والقارئ، ويجرى فى هذا الخطاب اعتماد اللغة الأدبية الراقية عبر مستوياتها المختلفة ، وتكثر فيها المسكوكات اللغوية والتعابير الجاهزة، ويسود فيها مبدأ التعاون والإقناع بجانب الإمتاع الذى يرجو الكاتب تحقيقه ضمانًا لتواصلية القارئ، ونقرأ هذا المثال من الحكاية (اقتسمت ثروة شمس الدين بين ابنيه سماحة وفتح الباب وأرملته سنبلة. وصار سماحة وصيًّا على أخيه بحكم القرابة. ولم ينازعه أحد فى ذلك خوفًا على بطشه، هكذا عاد جل ثروة أبيه إلى قبضته الحديدية).

وفى المثال تكثيف للغة الإقناع المعتمدة على التراث الدينى والشعبى، فالأبناء لا بد أن يرثوا الأب بالمناصفة ﴿لِّلرِّجَالِ نَصِيبٌ مِّمَّا تَرَكَ الْوَالِدَانِ وَالْأَقْرَبُونَ وَلِلنِّسَاءِ نَصِيبٌ مِّمَّا تَرَكَ الْوَالِدَانِ وَالْأَقْرَبُونَ مِمَّا قَلَّ مِنْهُ أَوْ كَثُرَ نَصِيبًا مَّفْرُوضًا﴾[1].

• كذلك الاعتماد على العرف بأحقية الأخ الأكبر فى الوصاية على الأخ

(١) النساء، آية (٧).

الأصغر، واعتماد الراوى على المسكوكات اللغوية والتعابير الجاهزة (قبضة حديدية) (شمس الدين) (فتح الباب)، حيث لا يخفى أثر هذه الآلية اللغوية فى البناء الروائى.

• لغة التهديد والوعيد داخل هذا الخطاب ويمثله خطاب سماحة الناجى داخل الحكاية بصورة كلية ، وقد كانت الفتونة معقودة له، لذلك كثر فى خطابه استخدام صيغتى الأمر والنهى. مع استخدام "هل"، "سوف" ليس بغرض التسويف أو الإرجاء، ولكن بغرض إظهار العزم والتصميم على الفعل. ومن الحكاية نقرأ (وتفحص سماحة أخاه فتح الباب وتتم بازدراء: رقيق مثل فتاة..

فقالت سحر: هكذا خلق ولكل شيء منفعة..

فتساءل ببرود: وما منفعته؟

يحفظ القرآن، يكتب ويعرف الحساب.

فتحول نحو الفتى وسأله متهكمًا:

أأمين أنت أم طويل اليد مثل بقية الأسرة المجيدة؟

فقال فتح الباب بحرارة:

إنى أخاف الله وأحب جدى..

جدك جلال صاحب المئذنة؟

جدى عاشور الناجي

قطب سماحة، وتغير وجهه فبادرت سحر تقول:

إنه طفل بريء.

فقال سماحة بوحشية: جدك عاشور أول من علمنا السرقة[1].

---

(١) الحرافيش: ٤٨٩.

يغلب على الخطاب أيضًا المحددات الأسلوبية الآتية:

أ ـ الاستعانة بالإشارات اللفظية وغير اللفظية التى تدل على تفاوت المرتبة بين أطراف الخطاب (تفحص – تمتم بازدراء – تحول نحو الفتى – قطب سماحة – تغير وجهه).

ب ـ لغة الوصف التى تقلل من شأن الموصوف (النعوت السالبة): (رقيق مثل فتاة – طويل اليد – جدك.. أول من علمنا السرقة).

جـ ـ قصر المدى الزمنى المتاح للخطاب عبر الاستعانة بالإشارات، والاستغناء عن التلفظ والاعتماد على الجملة القصيرة القاطعة كما فى: (رقيق مثل فتاة – وما نفعه؟).

د ـ لغة الحوار البعيدة عن الاستدلال المنطقى:

(وما نفعه ؟) (أأمين أنت أم طويل اليد مثل بقية الأسرة المجيدة؟) (جدك عاشور أول من علمنا السرقة) والجمل الثلاث تقطع بخطأ سماحة الناجى فى البرهان، فالناس يتبركون بمن يحفظون كتاب الله بصورة إجمالية وشائعة ، أما هو فلغة الظلم والفتونة هى الغالبة، لقد كان لصًّا كثيرًا، وفتوة تعدى كل الخطوط فى سبيل جمع المال وفرض الإتاوات، وذاقت الحارة فى حكمه أشد ألوان التعذيب والجوع. والجملة الثانية أيضًا تقطع بخطأ فى التوصيف ، فلم تكن أسرة عاشور الناجى طويلة اليد متصفة بالسفه والسرقة كما زعم سماحة الناجى ولم يكن عاشور الناجى الجد الأكبر لأسرة الناجى كذلك.

٢- الخطاب الرسمى المتحفظ:

وهو الخطاب الذى تخضع فيه آليات التواصل بين المرسل والمتلقى لرقابة داخلية دائمة، وبخاصة من الطرف الأدنى فى السلم الاجتماعى، فتصدر عنه كل كلمة بحساب وحذر، بل وبقدر من التحفظ، وإذا سمح الطرف الأعلى من آن لآخر بانفراجة غير رسمية مؤقتة، فهى نوع من التنازل المؤقت أيضًا عن دوره الاجتماعى،

وإيذانًا منه باستمرار التواصل لفترة أخرى، وفى ذلك إشارة ضمنية باستحسان ما يصدر عن الطرف الأدنى[1].

ومثال هذه العلاقة ما نجده فى هذا الحوار بين سماحة الناجى وفتح الباب[2]: وجاء الصوت يسأل باردًا ساخرًا حانقًا:

- ماذا جاء بك فى هذه الساعة من الليل؟

.....

لقد علمت كل شيء..

- ماذا جاء بك فى هذه الساعة من الليل؟

فقال بشجاعة أكثر: جئت لأنقذ أرواحًا من الموت.

- أهذا جزاء من يحسن إليك؟

فقال بهدوء: هذا ما ينبغى فعله..

- إذن فأنت عاشور الناجى.

فلاذ بالصمت.

فقال سماحة بغل:

ستعلق من قدميك فى السقف يا معلم عاشور حتى تصفى روحك نقطة بعد نقطة.

ويغلب على مثل هذا النوع من الخطاب المحددات الأسلوبية الآتية:

أ - شيوع الجمل الاستفهامية من الأعلى رتبة إلى الأدنى رتبة مثل:

- ماذا جاء بك فى هذه الساعة؟

- أهذا جزاء من يحسن إليك؟

---

(١) تحليل الخطاب والترجمة، ص٨٣.

(٢) الحرافيش، ٥٠٠.

ب - سيطرة الجمل منجزة الدلالة على الحوار من الطرف الأعلى رتبة:

- إذن فأنت عاشور الناجى.
- ستعلق من قدميك فى السقف يا معلم عاشور.

ج- غلبة لغة التهديد والوعيد من الطرف الأعلى:

- ستعلق من قدميك فى السقف يا معلم عاشور حتى تصفى روحك نقطة بعد نقطة.

د- احتواء الحوار على النمط التهكمى من الطرف الأعلى:

- إذن فأنت عاشور الناجى؟

هـ - طول المدى الزمنى المتعلق بالطرف الأعلى رتبة فى مقابل قصر هذا المدى للطرف الأدنى منزلة.

و- احتواء جمل الأقل رتبة على أساليب التوكيد والتحقيق فضلًا عن اللجوء للاستنتاج وغلبة لغة المنطق، مع إيثار النبر القصير والهادئ:

- لقد علمت كل شيء.
- فقال بهدوء: هذا ما ينبغى فعله.
- فلاذ بالصمت.
- جئت لأنقذ أرواحًا من الموت.

٣- الخطاب غير الرسمى المتأدب الرقيق:

هو خطاب تخضع فيه آليات التواصل بين المرسل والمتلقى لبعض من الرقابة الذاتية من الطرف الأدنى فى والرتبة الاجتماعية، كما بين (الابن – الجدة) (الابن – الأب) (الابن – الأم)... إلخ.

والرقابة الذاتية هنا تميل إلى التحفظ لكن الكلمات تأتى بصورة تلقائية، ويجرى الخطاب باللغة المحكية بكل مستوياتها وسماتها اللغوية والأسلوبية، وتكثر فيه

المسكوكات اللغوية، والخطاب من هذا النوع يحقق المبدأ الأعلى فى التعاون، حيث يكون عند أعلى درجاته، ونقرأ هذا الحوار بين فتح الباب وجدته سحر الداية[1]:

فسألها فتح الباب بدهشة وأمل:

حتى الآن يا جدتي؟

- وحتى الغد.

ولم لا يرجع؟

- علم ذلك عند الله وحده.

قد يرجع فجأة.

- لم لا؟

هل علم بما فعل أخى سماحة؟

- طبعًا يا بنى.

ولم سكت عنه؟

من يدرى با بني؟

هل يرضيه الظلم يا جدتي؟

- كلا يا بنى.

لم يسكت عنه؟

- من يدرى يا بنى، ربما لسخطه على تهاون الناس مع الظالم.

وسكت فتح الباب، ثم عاد يسأل:

كل ذلك حقيقى يا جدتي؟

- هل كذبت جدتك قط؟

---

(١) الحرافيش، ٤٧٨.

ويحتوى هذا النوع من الخطاب على المحددات الأسلوبية الآتية:

أ ـ احتواء الخطاب على الجمل الاستفهامية والاستفسارية من الأدنى سنًّا:

- حتى الآن يا جدتي؟
- ولم لا يرجع؟
- هل علم بما فعل أخى سماحة؟
- ولم سكت عنه؟

ب ـ احتواء الخطاب على الجملة الإقناعية، والإرشادية للأعلى سنًّا:

- (علم ذلك عند الله وحده)، (من يدرى يا بنى)، (ربما لسخطه على تهاون الناس مع الظالم).

جـ ـ تحقيق المبدأ الأعلى فى التعاون بين طرفى الخطاب، بحيث يبنى الطرف الثانى ردوده وآراءه على الطرف الأول، من ذلك:

- حتى الآن يا جدتي؟

وحتى الغد.

- ثم يرجع فجأة

لم لا..؟!

- كل هذا حقيقى يا جدتي؟!

وهل كذبت جدتك قط؟

د ـ غلبة ضمائر المتكلم وأساليب النداء عند طرفى الخطاب:

- (جدتى – أخى – بنى) (يا جدتى – يا بنى) ومعلوم أن إضافة ياء المتكلم للاسم تفيد القرب والتلطف والتحنن.

هـ ـ بث روح التفاؤل والأمل والتفويض الناتج من خبرة السنين من جانب الطرف الأعلى فى الخطاب، مثل:

قد يرجع فجأة؟!

ولم لا؟

ولم سكت عنه؟

ومن يدرى يا بني؟

كل ذلك حقيقى يا جدتي؟

وهل كذبت جدتك قط.

وكذلك قد يتلون **الخطاب طبقًا لأطراف الاتصال**، وبخاصة فيما يتعلق بالمتلقى الذى يلون المرسل خطابه معه طبقًا للوضعية الاجتماعية والمحتوى الثقافى، نرصد هذا الجانب من خلال حوارين كان فيها مجاهد إبراهيم شيخ الحارة البطل المرسل[1]:

فكرت سحر بمستقبله (فتح الباب) وشاورت عم مجاهد إبراهيم شيخ الحارة فقال لها:

- اختارى له حرفة.

فقالت باعتزاز:

- إنه من خيرة من تعلم فى الكتاب.

فسألها الرجل:

- ألست داية فردوس هانم!

فأجابت بالإيجاب فقال لها:

- حديثها بشأنه، ومن ناحيتى سأمهد له عند المعلم سماحة.

والمحددات الأسلوبية الواضحة فى هذا الخطاب هى:

- اعتزاز الطرف الأدنى بالموروث الدينى والثقافى.
- اهتمام الطرف الأدنى بالقضية وسعيه لإنجازها.

---

(١) الحرافيش، ٤٨١.

- صغر سن (سحر) عن مجاهد شيخ الحارة.
- الثقة المتولدة لدى الطرف الأدنى بسبب الاتصال ببيت الفتونة.
- ضعف الوازع الدينى لدى شيخ الحارة.
- ضعف السلطة فى مقابل القوة.

لكن **المحددات الأسلوبية** السابقة قد تتغير بالرغم من بقاء المرسل كما هو، حيث يدلنا الخطاب على بعض الجوانب الخفية فى شخصية شيخ الحارة[1] من خلال الحوار الآتى والذى تم بينه وبين (دنقل وحميدة):

– فتوتنا ناقم ، لا وفاق بيننا وبينه، فما رأيك؟

فأجاب: العجوز بحنق

-يريد أن يرجع عهد الناجى، أليس كذلك؟

– نعم.

أن يسود الحرافيش. ويستذل الوجهاء، ويجعلنا أضحوكة الحواري؟

فقال له دنقل بكآبة:

لقد هدد بالتخلى عن الفتونة.

فهتف مجاهد إبراهيم:

– ليس الآن، ليبق الصورة والأمل حتى نطمئن تمامًا إلى أن الحرافيش لم يعودوا إلا الحرافيش فقط، وأنهم نسوا تمامًا هبتهم الجنونية، حققوا له نصف مطالبه.....

فتفكر مجاهد إبراهيم مكفهرًا، ثم قال بإصرار:

– فليبق فتوة فترة أخرى ولو بالقوة والقهر.

والمحدادت الأسلوبية التى يمكن أن نلحظها من خلال المقارنة بين الموقفين ما يلى:

---

(١) الحرافيش، ٥٠٥.

- إسقاط الكاتب صنعة الشيخ عنه فى المقطع الثانى مما يدل على سوء سلوكه.
- تزاوج السلطة والقوة ضد الحرافيش.
- غلبة الجمل الاستفهامية التى تحمل معنى الاستنكار.
- سيطرة لغة المشاعر الغاضبة على جو الحكى.
- تضمين الحوار أكثر من صورة حركية.

ولا تقف حدود قراءة الخطابات وأساليبها عند ما تم سابقًا؛ بل إن قراءة السياق الموقفى تدلنا على أكثر من قراءة للخطاب الواحد، وهذا من جمال اللغة وقوة تعبيرها، وإذا كنا قد قدمنا صورًا لآثر بنية النص فى التحليل، ودورها فى الكشف عن مضامين خطاب ما، فإننا نتناول فى الصفحات التالية أثر البنية التركيبية الثابتة كمدخل لغوى فى تجلية الخطاب، وقد طقبنا ذلك أيضًا على ملحمة الحرافيش، وهو جانب يكمن عمله فى لغة النص وتعالق دلالاته..

ثالثًا: أثر البنية التركيبية الثابتة فى الخطاب القصصى
الحرافيش نموذجًا

تحت العنوان السابق نناقش أثر البنية التركيبية الثابتة فى الخطاب القصصى، ونقصد بالبنية التركيبية الثابتة التعبير الاصطلاحى، ولأن مثل هذه التعبيرات لا تقبل - بل فى بعض الأحيان لا تسمح- بإجراء أى تغيير فى مفرداتها، ولا حتى باستبدال تلك المفردات بكلمات مرادفة لها، ومحافظتها على الشكل الأول الذى قيلت فيه، حتى أنه وفى بعض الأحيان ينتشر التعبير الاصطلاحى بالرغم من عدم صحة البنية التركيبية والمفردات المكونة له، من ذلك " كلى آذان صاغية " وصوابها " كلى آذان مصغية " وكذلك " مكره أخاك لا بطل " والصواب " مكره أخوك لا بطل " وفى الصيف ضيعت اللبن " بالتاء المكسورة الدالة على المؤنث المخاطب فى كل الأحوال.

وفى البنية التركيبية للتعبير الاصطلاحى عند نجيب محفوظ وجدت ظواهر تركيبية خضع التعبير خلالها للحذف، والتغيير، والنقل من لهجة الخطاب إلى الفصحى دون أن يفقد دلالته الاصطلاحية، وسوف نناقش هذه القضية تحت النقاط الآتية:

١- **ظاهرة الحذف**: يقول ابن جنى " وقد حذفت العرب الجملة والمفرد والحرف والحركة وليس شىء من ذلك إلا عن دليل عليه، وإلا كان فيه ضرب من تكليف علم الغيب فى معرفته "[1]. وينطلق المفهوم العام للحذف من الحاجة

---

(١) الخصائص. ج٢، ص ٣٦٠.

الفنية للمعبر فى استخدام هذا النسق فى الأداء، بحيث يكون العدول عن الحذف إفسادًا له، وفى ذلك يقول عبد القاهر: " ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانًا إذا لم تبن "[1]. وقد أورد عبد القاهر جملة من السياقات توضح ظاهرة الحذف، وتمثل فى الوقت ذاته مفهومه النحوى للعلاقة بين الكلمات " وهو مفهوم يسقط من اعتباراته تنسيق الجملة على أساس من أهمية البعض وعدم أهمية الآخر، وإنما تركيب الكلمات هو الذى يعطى لكل جزئية أهميتها فى السياق "[2].

وإذا كان السياق – كما هو واضح فى أعمال الكاتب – يعطى المدلولات فإنه من جانب آخر يعطى الشكل التركيبى للعبارة، بحيث يفهم الكثير من العلاقات التركيبية فى ضوء رصد السياقات التى تحيط بعملية الإبداع.

١ – النمط التركيبى للتعبير الاصطلاحى فى ملحمة الحرافيش والبعد الدلالى

يذكر البعض أنه من الصعب تصور درجة الوعى الإبداعى دون رصد مفهومه العميق فى واقع الجماعة التى ينتمى إليها، وهذا الوعى الإبداعى لا يتحدد فقط فى المضمون الذى يقدمه النص، وإنما يتحدد كذلك فى عنصر الصياغة الفنية التى تسهم فى البلوغ بالعمل إلى أقصى مدى فعال له[1] ".

– وقبل دراسة النمط التركيبى للتعبير الاصطلاحى فى " ملحمة الحرافيش " ينبغى التعريف بالرواية ؛ وهى رؤية ملحمية لعدة أجيال من أسرة تعيش فى حارة فى مدينة القاهرة. ومن الملاحظ أن آليات الواقع وتحديداته الدقيقة غير واضحة فى هذا العمل الفنى – ويمتد زمن الملحمة فى أسلوب أسطورى أو خرافة أو شبه خرافة – إذ إن ظاهرة الفتوة كانت ماثلة حتى عهد قريب – وهى عشر حكايات

---

(١) دلائل الإعجاز، ص ١٧٠.

(٢) د/ محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص ٣٢١.

(١) د/ مصطفى عبد الغنى، نجيب محفوظ: الثورة والتصوف، ص ٧٣.

ملحمية، احتوت الحكايات على تنوع درامى يوصف بالكثرة، فهناك العنف والقتل والانتحار والشذوذ والعنف المنزلى والتصارع على المستوى الأسرى والطبقى، والمنحى الصوفى والمتدين الوسطى والمرأة الفتوة، وصاحب الخمارة ومؤذن المسجد" كان نجيب محفوظ قد أتم السادسة والستين من عمره عندما نشر الحرافيش عام١٩٧٧ "[١] وعبورًا فوق تنظيرات وكتابات عديدة كان محورها نجيب محفوظ يرد السؤال: **هل يلعب الشكل الفنى دورًا فى بنية التعبير الاصطلاحى ؟**

والتوضيح يؤكده تعريف بعض اللغويين[٢] للتعبير الاصطلاحى بالاصطلاحية، والتى تعنى عندهم اتفاق الجماعة اللغوية على دلالة محددة و واضحة للتعبير، قد تختلف وتبتعد عن معنى الكلمات المكونة له، وليس مسموحًا للأديب أو المبدع أن يغير فى بنية التعبير ما لم يكن هذا التعبير غير مؤثر على الناحية الدلالية.

وتحت السابق تأتى دراسة النمط التركيبى للتعبير فى ملحمة الحرافيش والأثر الفنى، حيث جاءت التعبيرات فى ثلاثة أنماط:

أ- **نمط التعبيرة (دراسة تركيبية دلالية)**

وقد ورد فى هذا النمط ما يقرب من أربعة و ثمانين تعبيرًا اصطلاحيًّا فى الرواية كلها، وهو النمط المؤلف من كلمتين أو أكثر ليست إحداهما فعلًا ، لفائدة ناقصة غير تامة المعنى، وقد جاء هذا النمط على أنواع منها، التعبيرة الوصفية والتعبيرة الظرفية بالإضافة إلى التعبيرة الجرية. **ويلاحظ فى هذه التعبيرات الآتى:**

١- مناسبة التعبيرات للحدث الدرامى فى الرواية، حيث جاء منها أربعة وأربعون فى صورة **التعبيرة النعتية** فى مقابل أربعين تعبيرا فى صورة التعبيرة الجرية والوصفية والظرفية، وتختلف التعبيرة النعتية عن المركب الاسمى النعتى فى أنها تبدأ

---

(١) د/ محمد عنانى، نجيب محفوظ فى عيون العالم، ماهر شفيق فريد، ص ٢٣.

(٢) سبقت مناقشة آراء اللغويين فى مدى اصطلاحية التعبير فى الفصل الأول من الدراسة.

بمشتق محض مثل (مقطوع من شجرة، طاعن فى السن، طويل اللسان، قاطع طريق، طويل اليد، متفق عليه). ويغلب على جملة التعبيرات النعتية السابقة الصفات السلبية، حيث بلغ عدد التعبيرات أربعة وعشرين تعبيرا، منها أربعة عشر تعبيرًا تحمل صفات سلبية خاصة بالرجل، فى مقابل تعبيرين يحملان صفات سلبية فى وصف المرأة، بل إن أغلب التعبيرات جاءت متعلقة بالرجل فى إطار الحدث الدرامى، والذى يعنى موافقة النمط التركيبى للتعبير لموضوع الرواية، والمبنى فى أساسه على نظام الفتوات وبطله الأول، وهو الرجل و مفهوم الرجولة، وهو من المفاهيم الملحة عند نجيب محفوظ، فهو عندما يتحدث عن الرجل لا يكتفى بذكر الأخبار الخاصة به فى آلية السرد المتبعة، أو باعتباره شخصية فاعلة فى الأحداث، ولكن يلجأ إلى تعميق تواجد هذه الشخصية من خلال كثرة المقاطع والتعبيرات الوصفية التى يقدمها.

وبجانب احتفاء نجيب محفوظ بفكرة الرجولة فقد تنامى عنده مفهوم الفتوة ؛ ليغدو ملجًا ومرفأ أو معادلًا رمزياّ لفكرة الفتوة التى يريدها، والتى عاصرها وعاش أحداثها فى زمن ثورة يوليو ، وفترة حكم جمال عبد الناصر، والتى تهاوت كما تهاوت وسقطت فتوة " عاشور الناجى " و أعقبها انكسارات للحارة قادها "درويش" وأثرياء الحارة.

٢- ولأن حكايات الحرافيش كانت نتاج عقد السبعينيات بكل ما فى هذه الحقبة من آثار نتجت عن تغيرات وأحداث خاصة مثل "كامب ديفيد" و"الانفتاح"، فقد جاءت التعبيرات حائرة غير مستقرة وغير واضحة ، بالرغم من ثبات النمط التركيبى وقصره ؛ فالتعبير " خطوة عزيزة " والذى عاجل به درويش عاشور الناجى فى " البوظة " يخفى سخرية واستهزاءً بعاشور، الذى ما لبث أن ثار على رواد البوظة رافضًا واقعًا لا يريده لأبنائه، وتحت السابق يمكن قراءة هذه التعبيرات " عين باردة " ص٩٩، "ضحكة صفراء " ص١٣٦"عاهة مستديمة " ص٣٣٦، "ضربة قاضية " ص٤٧٨.

٣- من خلال البعد التفسيرى الذى تتيحه لنا الدراسة التركيبية يمكن رؤية السمات الملحمية للحرافيش من خلال التعبيرات الاصطلاحية مثل "امرأة العزيز" ص٢٠٢،" سيد الشهداء"ص ٢١٤، "ضربة قاضية"، "كأس المنون "،ص ٤٥٠ "عاهة مستديمة ص ٣٣٦ والتعبيرات جميعها يمكن حملها فى إطار ملحمى، إلا بعض التعبيرات التى اكتسبت نمطًا ديناميا ثائرًا، يراعى الشكل الفنى وحركية الأحداث، مثل" ضربه قاضية "،"عاهة مستديمة "،"كأس المنون ".

٤- وإذا كان نجيب محفوظ يحتفى بفكرة الرجولة، ونموذج الفتونة الذى قدمه فى صورة عاشور الناجى مصرحًا على لسان شخصيته. " اللهم صن لى قوتى، وزدنى منها، لأجعلها فى خدمة عبادك الصالحين"؛ فإن المرأة عنده زوجة مصونة عفيفة فى بيتها، مقدمًا تعبيرات اصطلاحية ذات نمط إيجابى متعلق بالمرأة مثل " بنت الحلال "ص ٢٠٨،٥١٧، "امرأة العزيز "،ص ٢٠٢ "شريكة حياة " ص٣٢٧ بالإضافة إلى التعبيرات المتعلقة بالزفاف والزواج مثل: " علاقة مشروعة " ص٢٠٢ " ليلة الدخلة " ص٢٨٠ " عقد القران " ص ٣٣٩ بالرغم من سيطرة القوة وانتشار الظلم بعد اختفاء عاشور، وفى ذلك إلماح إلى المرأة المصرية المصونة بالرغم من تقلبات الأزمان وحوادث الدهور وألاعيب الساسة.

٥- وعلى هامش حياة الظلم والقهر تأتى كائنات مستهجنة تدب فى ظلام وصمت فى تعبيرات " ضد مجهول "، "ابن حرام" ص١٨ "بنات الهوى " ص ٤٠٩ وهى إفرازات سلبية ناتجة عن مجتمع يبحث عن فتوة قادم.

٦- وكثيرًا ما تفسر الأحداث فى الملاحم الكبرى بالغرابة، والأكثر أن يسند أمر فاعل الحدث إلى مجهول بلا تفسير، فعاشور اختفى، وجلال الدين صعد إلى المئذنة واختفى، والمطارد (سماحة الناجى) ظل مطاردًا، وخضر يهرب ويعود، غير أن عاشور يدرك العلاقة بين القوة والعدل، وشمس الدين يظل محافظًا على قانون التكية، وسليمان يقع فى الضعف الإنسانى فيضيع العدل وتفتقد القوة، والتعبيرات الاصطلاحية جاءت موظفة دالة، تحوى طاقة مجازية مكتسبة من نمط تعبيرى

بسيط فى مثل " قضاء وقدر " ص ٢٧٣ " قسمة ونصيب " ص١٦١ " لقمة العيش " ص ٤١٧و "حب استطلاع "ص ٣٢٦. وقد لاحظ **الدكتور صلاح فضل** أن نجيب محفوظ استخدم فى ملحمة الحرافيش تقنية التصغير [١]بعد أن كان ميالًا إلى نزعة التكبير الواقعى لحيوات الأشخاص والأجيال، وظهرت هذه التقنية فى النمط التركيبى الموجز المتمثل فى التعبيرات الاصطلاحية الجاهزة، وفى ذلك ميل إلى **الاقتصاد اللغوى** الذى ينمى تلك التقنية، فنجد تعبيرات فى صورة المثنى مثل الوالدين، والدارين والساعدين.

ب- نمط العبارة فى رواية الحرافيش: (دراسة تركيبية دلالية)

فى شرحه لعناصر النظرية النحوية فى "كتاب سيبويه "، وبعد حديثه عن حركة العناصر المكونة للكلام عند سيبويه، يلفت الدكتور محمد حسن النظر إلى أن مجموعة العناصر التى اعتمد عليها سيبويه تشكل ما أطلق عليه أركان الحدث الكلامى، الذى يقيم للغة المنطوقة اعتبارًا كبيرًا، وأهم أركانه النص، والموقف أو السياق أو المتكلم والمخاطب، موضحًا أن بين هذه العناصر علاقات تجاذب قوية تسهم بدور فعال فى تفسير النص تفسيرًا مقبولًا، فالعلاقة بين النص والمتكلم علاقة إنشاء تكملها علاقة النص بالمخاطب وهى علاقة فهم [٢]. ويمكن أن ندرس - انطلاقا من السابق - التعبيرات الاصطلاحية فى هذا النمط تحت **أربع مجموعات دلالية**، المجموعة الأولى تعبيرات خاصة بالنظر والبصر مثل (يقلب عينيه،ص ٣٨، مد بصره ص ٥٤ فقد بصره، ص٢٣٤، وقعت عيناه،ص ٣١٣) ويلحظ فيها الآتى:

١- أن بعض التعبيرات فى هذا المجال جاءت متعدية، والتعبيرات تحمل

---

(١) إبراهيم فتحى: نجيب محفوظ بين القصة القصيرة والرواية الملحمية، ص ٢٤٨.

(٢) علم اللغة والتراكيب، بحوث ودراسات لأكثر من مؤلف، من بحث للدكتور محمد حسن فيعناصر النظرية النحوية عند سيبويه، ١٩٩٨. ص١٨٠.

دلالات مختلفة بالرغم من اتساقها فى مجال دلالى واحد خاص بالنظر، فالتعبير "يقلب عينيه " فى صيغة المضارع الدال على الاستمرارية والتجديد، لكن الوقوف عند دلالة الفعل المفردة، والبحث فيها باعتباره - أى الفعل - جزءًا من التركيب يناقض دلالة التعبير الاصطلاحية المتفق عليها من الجماعة اللغوية ؛ فالتعبير ؛ " يقلب عينيه " يتعدى دلالة الإبصار المباشرة إلى دلالات هامشية أخرى تظهر من خلال تسييق التعبير، وكذلك التعبير " مد بصره " فقد تعدى دلالة الإبصار والنظر إلى محاول الاستكشاف والاستراق، والتنصت " فمد بصره من خلال قضبان النافذة " وقد اكتسبت حاسة البصر دلالة مادية من المسند إليه وهو الفعل " مد " والذى أصله الدلالى أو مادته المعجمية تدور حول معانى "الانتشار والانبساط، والمضى والحركة بسرعة، والإعانة والمساعدة والإطالة والاستمرارية والتمنى والرغبة فى الشىء" [1]. أما التعبير " وقعت عيناه " فهو مصدر بالفعل اللازم " وقع" والذى يحتاج إلى مسند؛ لأنه كما يقرر النحاة أن الكلام " لا يأتى إلا من اسمين أو من اسم وفعل، فلا يتأتى من فعلين، ولا حرفين، ولا اسم وحرف، ولا فعل وحرف ولا كلمة واحدة؛ لأن الإفادة إنما تحصل بالإسناد، وهو لابد له من طرفين: مسند ومسند إليه " [2].

فالتعبير من المسند والمسند إليه يحمل دلالة النظر، لكن الدلالة المركزية غير مقصودة، فإرادة النظر غير محققة، إذ إن النظر قد وقع فجأة دون رغبة من صاحب الفعل، والدلالة السياقية تؤيد ذلك " فيك الخير يا محمد وهو يحتسى القرفة **وقعت عيناه** على زهيرة وهى منهمكة فى تمشيط شعرها ". وبالرغم من سيطرة المجال الدلالى الخاص بالنظر والبصر فى مجمل أعمال الكاتب التى خضعت للدراسة، إلا أن هذا المجال الدلالى اتسم بالقلة فى ملحمة الحرافيش، تلك القيمة التى جعلته يؤثر نقل أناشيد التكية كما هى بلغة صاحبها حافظ الشيرازى دون ترجمتها للعربية

---

(١) المعجم الوسيط مادة: م. د.د.

(٢) بناء الجملة العربية، ص ٣٠.

أو اقتراب منها،والتى أيضًا – بوعى بها – جعلته يعتمد القص المجازى الذى يقول شيئًا ويعنى شيئًا آخر، ذلك القص الذى يدمر التوقع المعتاد الذى لدينا عن اللغة، وهو أنها الكلام المنطوق الذى يحمل معنى مفهوما واضحًا.

٢- وانطلاقًا، من البنية الملحمية للحرافيش، والتى تحاول فى سياق أحداثها أن تؤكد على قيمة البطل (الفتوة)، تلك القيمة المكتسبة وراثيا من جذور الأدب الشعبى القديم الذى يعلى من قيمة الإبطال ، حتى تقترب ملامحهم من الأسطورة مثل " أبو زيد الهلالى "، " والظاهر بيبرس " كان التناول المتنوع للتعبيرات الاصطلاحية المتعلقة بالمجال الدلالى الخاص بالفقد والقتل والتسليم مثل التعبيرات " فاضت روحه "ص٨١،" قضى نحبه "٢٣٦ "،" لقى حتفه" ٣٢٣، "أسلم الروح" ١٢٨ "فقد وعيه "٣١٣، " فقد حياته " ص ١٢٧.

وبقاء البطل (الرمز) يعنى السيطرة والتفوق والقوة، ولا سيما وأن الملحمة تجرى أحداثها فى إطار تتابعى لحارة فى مكان ما، مع تعدد الأجيال واتساع الرقعة الزمانية، وضيق المكانية، ذلك الضيق الذى لم يسمح للكاتب بإيراد حجم من التنوع والكثرة للتعبيرات الاصطلاحية، كما سمح له فى روايات أخرى كانت المكانية فيها متسعة فى مقابل الضيق الزمانى، غير أن هذه التقنية القصصية أو الروائية لم تكن بمثل هذا التصور فى الثلاثية، والتى عادلت فى زمانها – على وجه التقريب – ملحمة الحرافيش، فقد استخدم الكاتب سيلًا متنوعًا من التعبيرات فى الثلاثية، ربما لاتساع الرقعة المكانية التى بنى على أساسها نجيب محفوظ ثلاثيته.

٣- المعروف أن رواية الحرافيش كتبت بعد حرب أكتوبر سنة ١٩٧٣، ويعنى ذلك اقترانها بروح أكتوبر الثائرة، إلا أن انكسار انتصارات أكتوبر على صخرة التنازلات، وزيادة التسهيلات التى منحت للإدارة الأمريكية على الأراضى المصرية، بالإضافة إلى الانفتاح وتحول الرأسمالية الوطنية إلى رأسمالية طفيلية، وعدم العدالة فى التوزيع واستفحال الثراء الفاحش، وزيادة الصفقات المشبوهة، جعل

نجيب محفوظ يتحول فى ملحمته إلى تقديم نموذج أنثوى كرمز للفتوة فى مقابل خشونة الرجل المهزوم والمخترق ثقافيًّا واقتصاديًّا، وقدم لها معادلًا يوازى معادل القوة عند الرجل، فكان الجمال الخارق اللافت الأخاذ لزهيرة فتوة الحارة الجميلة، لقد وقعت السلطة فى حبائل الجمال، وانزوت فتوة الرجل سعيًا وراء العطاء المادى الماثل أمامها، والمتمثل فى زهيرة الجميلة، وما أعقب ذلك من تدهور حال الحرافيش، نتيجة لغياب سطوة الرجل وقوته، وخنوعه لجمال المرأة، لكن بالرغم من وجود مثل هذا النموذج فى ملحمة الحرافيش ، وبالرغم من اعتبار بعض النقاد له نمطًا رمزيًّا يمكن إسقاطه على حال مصر فى تلك الفترة ، إلا أن نجيب محفوظ – والمنتصر دائمًا لفكرة الرجولة والفحولة والفتوة التى ظهرت واضحة فى ثلاثيته الشهيرة تحت مسمى السيد أحمد عبد الجواد – لم يقدم على مستوى البنية التركيبية للتعبير الاصطلاحى إلا تعبيرات تشى بلون من السيطرة المطلقة المتحققة للرجل تجاه المرأة مثل: "كمل دينه " ص ٥١٢ والمعنى تزوج، " طلب يد " ص٥١٢ والدلالة تنتفى بانتقالها من الإخبار عن الرجل إلى الإخبار عن المرأة، باعتبار أن للمرأة فى المجتمع العربى خصوصية تجعلها مرغوبة ومطلوبة عن الرجل، فليس مقبولًا فى اللسان العربى أن يقال: إن المرأة أكملت دينها ويقصد به تزوجت. لكن المرأة فى قوة سطوتها، وهى فى مقام الفتوة، قد تبادر برأى وبتصرف لم يكن مسموحًا للمرأة فى حينها أن تكون هكذا، فهى تأمر، وتنهى، وتحب، وتعاشر من تهوى بسلطان الجمال وقوته دون خوف أو وجل أو خشية، وتبادر بالرفض والقبول، والتعبير الاصطلاحى " رفضت يد" ص ١١٤ أى لم تقبل الزواج، لكن الرفض فى هذا التعبير – تحديدًا –له ارتكاز سياقى اتكأ عليه المبدع حين التصريح به، فقد كانت " فلة " أرملة القدوة الحسنة المفتتح بها أول الملحمة " عاشور الناجى " وأم فتوة الحارة الماثل أمامها لحظة التصريح بالقول " شمس الدين الناجى " فلم يكن مستغربًا أن تصرح بالرفض من منطق القوة والمنزلة العليا.

٤- إن الاستمرار فى قراءة بنية التعبير ومدى توظيفها فى ملحمة الحرافيش

يعطى تعريفًا أوضح وأبين من مجرد الوقوف عند بنيته فقط ، دون تعدى ذلك إلى موقعه السياقى وتوظيفه الفنى فنجيب محفوظ يقدم فى الحكاية الأولى لونًا أسطوريًّا له منطلق واقعى فى مصادفة الشيخ عفرة زيدان لغلام لقيط بجانب السور، استوى بعد ذلك شابًا يافعًا فتيًّا عمل مكاريًا وعقل تاج الفتوة فى نبوته أو عصاه . الحكاية تمر وتتباين فيها الأحداث وتمضى فى بساطة وعفوية تتجسد من خلال نسيجها شخصية البطل عاشور.

تمر الأحداث لترسم أيضًا المعوقات التى تواجه جانب الخير فى الشخصية، ثم تنتظم الملحمة حكايات عدة، مفعمة بالتصادم والرغبة والقوة والتشابك والرمزية المفرطة والرغبة والحب والقتل والفقر والغنى والخلود والشك واليقين، وكانت للتعبيرات الاصطلاحية المركزة، جاهزة البنية مجازية الدلالة دور فى ذلك، مثل "انعقد لسانه" ١١٦ "ذقت الهزيمة"، "فقد توازنه" ٤٤٠ "غلى دمه"٤٢٢، " لقى حتفه "٣٢٣، "تلاقى الجمعان" ٢١٢ "أطلق سراح" ١٩٠ "هتك أسرار" ص١١٣.

٥- إن القيمة التى قدمها نجيب محفوظ على لسان عاشور قبل غيابه، توازى القيمة التى ينطلق منها شمس الدين – وحيد عاشور من زوجته الثانية – حين يردد " لا قيمة لبريق الحياة بالقياس إلى طهارة الضمير وحب الناس " ص ٩٥.

ولعل المقطع الآتى المحتوى على **أنماط مختلفة من أنماط التعبير الاصطلاحى** يعطى لونًا من تلك الفلسفة التى بدأ بها نجيب حكايته الثانية، وقد كانت الفتوة حاضرة، وعصر عاشور الذهبى ماثلًا لم يختف: " أريد ابنتك عجمية **على سنة الله ورسوله** ".

وأخذ دهشان بما لا يتوقع، **فانعقد لسانه** فسأله شمس الدين بلطف:

ما قولك يا دهشان ؟

يا له من شرف لم أحلم به يا معلمى!

فمد له يده قائلًا: إذن **فلنقرأ الفاتحة**، ص ١١٦.

والتعبيرات تربط الموقف وتوضح دلالته، ويؤدى كل تعبير وظيفة دلالية خاصة به فى حدود النمط التركيبى المبنى على أساسه، فالتعبير " **على سنة الله ورسوله** " يمكن حذفه من السياق، لكن المتحدث فتوة الحارة، والحذف يعنى الرغبة فى ابنة دهشان دون ارتباط بعقد أو زواج، ويمكن استبدال التعبير بآخر مثل: " أريد ابنتك عجمية **فى الحلال** "، ولم يلجأ نجيب محفوظ إلى هذا التعبير نظرًا للمقام الاجتماعى ومراعاة لسياق الموقف، باعتبار أن دهشان من رجال عاشور الناجى الكبير، ولأن شمس الدين يحقق فى استخدامه هذا التعبير المعنى الذى أخذ يردده " لا قيمة لبريق الحياة بالقياس إلى طهارة الضمير وحب الناس ".

إن المقطع السابق من ملحمة الحرافيش يحكى موقفًا متجددًا ومعتادًا، تمسك أجزاءه تعبيرات متوزعة بين المرسل والمستقبل، بالإضافة إلى النمط الحركى فى التعبيرات الاصطلاحية التى تلعب فيها الحركة الدور الأكبر أو ما يمكن أن يسمى بالدلالة الإشارية أو كما يسميها اللغويون " اللغة الإشارية" مثل **فمد له يده** قائلًا: نقرأ الفاتحة.

إن التتبع السياقى للنص، وقراءة التعبير الاصطلاحى الأول ينفى فكرة أن " **ينعقد لسان** " دهشان (التعبير الاصطلاحى الثانى) خوفًا أو جزعًا أو قلقًا من رغبة شمس الدين فى الزواج من ابنته، ويؤكد النفى السابق تلك اليد التى مدت من شمس الدين إعلانا بقراءة الفاتحة، وهو التعبير الاصطلاحى الثالث، فضلًا عن حسن الطلب فى قوله " **على سنة الله ورسوله** والواضح أن المرسل قد استخدم بنية التعبير فى حدود الأداء الوظيفى له، المتمثل فى إيصال الفكرة فى إيجاز ووضوح، وهو طلب الزواج بلغة مباشرة خالية من المجاز، الذى قد يؤدى دلالته أيضًا تعبير اصطلاحى آخر مثل " **طالب القرب** " والمستقبل لم يعمد إلى استخدام التعبير بل أخذته المفاجأة فكان الصمت، لكن استخدام التعبير الاصطلاحى " **انعقد لسانه** " أسعف الكاتب فى رغبته فى أن ينشر نسيم الرضا والقبول على شخص المستقبل بالإضافة إلى الدهشة. أما التعبير الاصطلاحى الثالث " **فلنقرأ الفاتحة** " فهو يرد فى

أكثر من سياق، لكن بنية التعبير هى المعول فى الحكم على سياقية التعبير ومعناه، فالتعبير " نقرأ الفاتحة " السابق يعنى موافقة على خطبة، وقد يرد فى حالة موافقة على اتفاق قد أبرم أو عقد قد وقع.

وزيادة بنية التعبير بحرف جر مثل: " نقرأ عليه الفاتحة " أو " نقرأ له الفاتحة "يعنى مجالًا دلاليا آخر، من زواج واتفاق وحياة إلى موت وفقد بفعل حرف الجر "على " بالرغم من أن التعبير لم يفقد اصطلاحيته بالزيادة.

٦- إن دراسة الموقف السابق من خلال دراسة التعبيرات الاصطلاحية التى عبرت محور الموقف وأساسه تعطى دلالة على أن نجيب محفوظ كان يعى الحدود الوظيفية للتعبير،ويعلم شروط نجاحه فى أداء الدلالة التى يقصدها جيدًا.

٣- نمط الجملة وأثره التركيبى فى رواية الحرافيش

سبق تعريف الجملة عند اللغويين وهى عندهم مركب مؤلف من كلمتين أو أكثر لفائدة تامة – مكتملة المعنى – مع ضرورة وجود فعل كأحد مكوناتها. وهذا النمط من التعبيرات يحمل تنوعًا هائلًا من التعبيرات الاصطلاحية التراثية ؛ لكننا سنتناول طائفة من هذه التعبيرات تحت ما يسمى **"بالتحليل التركيبى"** وأعنى به تحليل التعبير الاصطلاحى، مطبقا عليه الخطوط العامة لتحليل الجملة، والمتمثلة فى التعويل على المعنى. وأثر ذلك فى موضوع الرواية.

أ- التعويل على المعنى فى تحليل النمط التركيبى

يعتبر المعنى عند النحويين منطلق إعراب الجملة أو تحليلها، وفى ذلك يقول ابن هشام: " وأول واجب على المعرب أن يفهم معنى ما يعربه مفردًا أومركبًا[1]" والمعنى فى الدرس اللغوى يراد به ثلاثة أمور، المعنى المعجمى للكلمة، المعنى الاجتماعى أو معنى المقام، والمعنى الوظيفى وهو وظيفة التركيب فى النظام أو فى

(١) ابن هشام: مغنى اللبيب. ج٢، ص ٥٢٧.

السياق، على أن إجراء مثل هذا الأمر على التعبير الاصطلاحى قد يحتمل نوعًا من اللبس وسوء الفهم ؛ نظرًا لاختلاف الدلالة المجازية عن المعنى المعجمى لمجموع الكلمات التى تكون بنية التعبير، وعلى ذلك سننصرف عند التحليل عن المعنى المعجمى للتعبير، إذ إن الأهم الطبيعة المجازية له، ويؤدى المعنى الاجتماعى دورًا أساسيًّا فى تحليل النمط التركيبى للتعبير، ومدى ما قدمه من دلالة فنية أسهمت فى توضيح الرؤية الفنية التى قدمها المبدع، واللغويون عند تحليل المعنى يلجأون إلى تحديد المعنى المعجمى ثم تحديد المعنى الاجتماعى، واللذان يتضافران لتوضيح المعنى الوظيفى وتحديده، لكن المعنى فى التعبير الاصطلاحى له طبيعة اصطلاحية ناتجة من اتفاق الجماعة اللغوية، فلا حاجة إذن لتحديد المعنى المعجمى له عند تحديد المعنى الوظيفى، لكن هذا لا يؤخذ على إطلاقه، فهناك تعبيرات اصطلاحية ناتجة من تلازمية الفعل بحرف الجر، تحتاج عند تحديد مفهومها الاصطلاحى إلى استشارة المعجم، وتحديد المعنى المعجمى الخاص بها.

وانطلاقًا من المدخل السابق فإننا نعول فى دراسة أثر البنية التركيبية للتعبير الاصطلاحى الجملى فى الناحية الفنية لملحمة الحرافيش على **المعنى الاجتماعى** أو معنى المقام بالإضافة، إلى **المعنى الوظيفى**. فالتعبيرات مثل " الظفر لا يقتلع من اللحم / ٢١٣ " هل تعلو العين على الحاجب " ٢١٥، " اليد البطالة نجسة / ٣٢٧"، " ما باليد حيلة / ٤٣٠" يضمها مجال دلالى واحد وهو نشاط الإنسان، ومن خلال استقراء جملة التعبيرات الاصطلاحية التى جاءت تحت هذا المجال، فإن النشاط اليدوى والتعبيرات التى جاءت بها " اليد " كانت كثيرة فى مقابل بقية الأعضاء، والتى تنوعت بين " العين " و" الرأس " و" الحاجب " و " الظفر " و " اللحم " و " الدم " و " القلب " و " القدم " و " الرأس" غير أن الكثرة هذه يحكمها موضوع الرواية المتعلق بالفتوة ،وسيطرة الرجل، والدور الأساسى لليد كعضو فى الكثير من الأنشطة المهارية.

من السابق نستطيع أن نقدم دراسة تركيبية لبعض الأنماط التعبيرية الاصطلاحية معتمدين على ثلاث نقاط مهمة:

١- التعويل على المعنى عند تحليل النمط التركيبى.

٢- الانطلاق من نظرية نحوية عربية مع الاستفادة من نظريات أخرى.

٣- الانطلاق من الرؤية الفنية للعمل الأدبى ككل.

أمثلة تطبيقية:

التعبير الاصطلاحى **"لا تجعل من نفسك حديث كل من هب ودب "** ص٢١ يقع بين تقنيتين فنيتين ؛ السرد التقريرى المباشر والممارس من قبل الشخصية الرئيسة، وهو ما يمكن أن يسمى بحديث النفس، وهو حديث خافت غير مسموع تتجاذب أطرافه خلجات النفس باللوم والتقريع، وزرع اليأس وسوداوية النظرة كما فى حال عاشور الناجى، الذى قرعه درويش بحقيقته وهو أنه **" ابن حرام "**ص ١٨، وتقنية الوصف والتى سمحت للراوى العليم بتقديم وصف متشكل ومشارك لعاشور فى حزنه " الجدول كف عن الجريان، الأعشاب توقفت عن الرقص " وبين التقنيتين كان عقل النفس ، ومواجهة سكونية الصورة وعبوسها بتعبير اصطلاحى مكمل لنمط فعلى فى صورة النهى. وقد ظهرت حركية التعبير فى استخدام الفعل "هبَّ" والذى تدور مادته المعجمية حول معانى الهياج:" والصياح والاستيقاظ والنشاط والسرعة والنهوض والعودة ". (١)

وهو – أى التعبير – فيه صورة حركية تفكرنا بنمط الحركة السريعة المتتابعة فى البيت الوصفى الشهير لامرئ القيس " مكر مفر مقبل مدبر معًا" والدفعة الصوتية الترددية المكتسبة من صوت " الراء المضعف " والذى عزز من تفوق الصورة الشعرية المركبة المبنية على المشتق فى البيت، إلا أن التعبير الاصطلاحى المكتمل الدلالة بالعطف، والحركة البطيئة غير المتسارعة المتمثلة فى الفعل الماضى " دب " والذى تدور مادته حول معانى " دب دبيبًا أى مشى مشيًا رويدا، ودب أى مشى"

وهى معانى خلا منها لون الحركة المتسارع شديد الإيقاع والصوت ؛ يأخذ المتلقى إلى دلالة مجازية باطنة خلف الصورة التركيبية الماثلة.

١- يمكن النظر إلى طبيعة التعبير من خلال تقعيد اللغويين، وهى نظرة لن تكون فى صالح التعبير التى تلحظ عند أول تلقى له الطبيعة المجازية، وبالتالى الحكم بالاصطلاحية، ولكن الطبيعة الاصطلاحية فيه غير ثابتة بدرجة مائة بالمائة، حيث يجوز أن نجرى على التعبير اختبارى **الحذف أو التبديل** مع بقاء الدلالة ثابتة، وفى ذلك بعد عن الاصطلاحية إلى شبه الاصطلاحية، وفى كتاب الإتباع والمزاوجة لابن فارس يقول " الإتباع والمزاوجة على وجهين ؛ أحدهما أن تكون كلمتان متواليتان على روى واحد، والوجه الآخر: أن يختلف الرويان، ثم تكون بعد ذلك على وجهين: أحدهما أن تكون الكلمة الثانية ذات معنى معروف والآخر أن تكون الثانية غير واضحة المعنى، ولا بينة الاشتقاق إلا أنها كالإتباع لما قبلها " [٢].

ومنه القول " إنه لساغب لاغب "والتعبير يقع تحت النوع الأول فيما سمى بالإتباع، على أن آلية السرد التقريرى هى التى سمحت للشخصية باستخدام تعبير شبه اصطلاحى ، لأنه حديث نفس، وليس هناك ضرورة فى أن يحمل التعبير شحنات مجازية، ما دام أن الحوار داخلى أى بينه وبين نفسه، ولعل الأسباب التى أوردها البلاغيون فى سبب اللجوء إلى المجاز تعزز ذلك [١] لقد جاء التعبير السابق معبرًا بدلالة النهى المصدر بأداة النفى عن الأزمة النفسية التى عاشها عاشور الناجى.

وبالإضافة إلى التعبير السابق هناك تعبير آخر احتمل دلالة النهى أيضا مثل " **لا تجعل من الحبة قبة** "ص٣٠٤ وهو تعبير جاء فى الحكاية الخامسة من حكايات

---

(١) الوسيط.هـ.ب.ب .

(٢) ابن فارس: الإتباع والمزاوجة، ص ٩.

(٣) دلائل الإعجاز، ٢٩٣ -٣٠٠.

الحرافيش وبطلها "وحيد" وهى مرحلة بدأت بمهادنة رجال الثروة والمال، وغرق الفتوة فى الملذات، ومارس عادات سلبية جديدة حيث طمح إلى العربدة والسكر والشذوذ.

٢- جاء التعبير فى تقنية حوارية – يلاحظ أن هذه التقنية مستخدمة بكثرة فى الحرافيش، ربما لكثرة الأحداث وتعدد الشخصيات وحلقات الصراع المشتعلة من حين لآخر، فهى ملحمة والملحمة تغذيها الصراعات والثارات والإحن، ويشرب أبطالها الدم. "كلا يا عزيز: عيناك تحدثاننى بأن هناك شيئًا آخر"

فضحك قائلًا **"لا تجعلى من الحبة قبة"**.

لقد كان عزيز يخفى رغبته فى أن يكون الفتوة، وهو أمر لا تخفى خطورته، فجاء التعبير يبعد الظن، وليهدئ من قلب الأم، وسياق الحال أو الموقف، أو كما سماه أستاذنا الدكتور كمال بشر **المسرح اللغوى** قد سمح بفهم المعنى المجازى أو الاصطلاحى.

٣- التعبيران السابقان يلتقيان فى أصلهما التراثى مع استخدامهما بصورة واضحة وجلية فى لغة التخاطب اليومى بين أكثر من جماعة لغوية فى العامية المصرية، **ويختلفان فى درجة الاصطلاحية والبنية التركيبية، فهناك بؤرتان مركزيتان** للتعبيرين لا يسمح اللغويون باختراقهما ؛ نظرًا لانتفاء الدلالة ؛ ففى التعبير الأول **"من هب ودب"** هى البؤرة المركزية، وفى التعبير الثانى **"من الحبة قبة"**، وهما البؤرتان اللتان على أساسيهما بنى التعبيران، مع التنوع الاستخدامى فى البينة المفردة (من) بين الاستخدام **شبه الاسمى** فى صورة اسم الموصول فى التعبير الأول وحرف الجر فى التعبير الثانى.

إن إجراء أى تبديل للموصول الاسمى (من) فى (كل من هبَّ ودبَّ) قد يقرب الدلالة لكنه يؤثر على المعنى المجازى المقصود، بالإضافة إلى انخفاض حدة الجانب الإيقاعى المقصود لحظة النطق به، لكن الأمر نفسه لا يصلح مع "من" الجرية فتبديلها أو حذفها يعنى افتقاد التعبير لدلالته المجازية فى التعبير الثانى.

٤- وفى البؤر المركزية للتعبيرات الاصطلاحية، والمشار إليها سلفًا، تظهر البنية الاسمية ، وبالرغم من مركزية الفعلين (هب ودب) فالصدارة للبنية الاسمية. وواضح من بنية التعبير الأول (كل من هب ودب) أنه جاء مناسبًا لحال المخاطب وهو عاشور الناجى، حيث جاء فى صورة نهى، ارتفع فيها الإيقاع الصوتى من خلال استخدام صوت الباء الذى عند النطق به يقف الهواء الصادر من الرئتين وقوفًا تاما عند الشفتين مع انطباقهما انطباقًا تاما مع ضغط الهواء مدة من الزمن، ثم انفراج الشفتين حيث يندفع الهواء فجأة من الفم محدثًا صوتًا انفجاريًّا ؛ فالصوت صوت شفوى انفجارى مجهور [1] جاء مكررًا مرتين فى كل فعل مبالغة فى النهى.

٥- أما التعبير الثانى (**لا تجعلى من الحبة قبة**) فهو يرمى إلى حالة من السكون والهدوء، وبث روح الطمأنينة لدى المتلقى ، وقد كانت أمه، مع هاء السكت الأخيرة التى لا تنطق إلا ساكنة. جاء التعبيران السابقان فى الحكاية الأولى والخامسة، وقد كان التعبير الأول مناسبًا للحركية التى بدأها عاشور، ولمناسبة افتتاحية رواية ملحمية قائمة على الصراع، فكان نمط الحركة والنشاط، وجاء الثانى فى الحكاية الخامسة، وقد أخذ الفتوة فى الضعف والخور، فكانت الصورة ساكنة، تألف الهدوء وتركن إلى الاستبطاء انتظارًا لحادث قد يكون.

٦- أما التعبيران " **الظفر لا يقتلع من اللحم** " ٢١٣ و " **هل تعلو العين على الحاجب** ؟ "٢١٥ فقد وردا فى الحكاية الرابعة، ولم يكن الفتوة فى وقتها من أسرة عاشور الناجى. وواضح أن التعبيرين يقعان فى مجال دلالى واحد (أعضاء جسم الإنسان) وقد جاء التعبير الأول لينهى مقطعًا حواريًّا بين سماحة الناجى، وخضر الناجى عمه، وواضح من التعبيرين نوعية العلاقة القائمة بين الاثنين – صلة القرابة والدم. والتعبير جملة اسمية من الاسم والجملة الفعلية المكونة من الأداة والفعل والجار والمجرور فى صورة خبر وقد لجأ نجيب محفوظ إلى هذا التعبير لينهى حوارًا

---

(١) د/ كمال بشر: علم اللغة العام – الأصوات، ص ١٠١.

اتسم بالاضطراب والتجاذب بينهما، لم يكن خضر الناجى موافقًا على أفعال سماحة، وخطبته لعجمية بنت صباح كودية الذار. أما البنى التى وردت بالتعبير فكلها مركزية ؛ فالتبديل فى أماكن المفردات المكونة للتعبير تخرجه عن معناه الاصطلاحى أو دلالته المجازية، والملاحظ أن التعبير لم يتكرر فى الحرافيش مرة ثانية، لقد راعى المبدع حال استخدام هذا التعبير البعد الاجتماعى لأسرة عاشور، وقد كانت الفتوة معقودة إبانها لغيرهم (الفللى) وللفللى. مائة عين ".

إن سماحة الناجى يطلب سندًا وشرعية لزيجته من عجمية، وهو مطلب لم يسبق لأحد من أسرة الناجى أن طلبه، لقد تهاوت الفتوة فى الأسرة، واعتراها خوف وقلق ووجل من جراء تصرف سماحة الذى أراد أن يغافل الفللى، ويخطب عجمية التى رغبها. أما التعبير الثانى " **هل تعلو العين على** ؟ فقد ورد فى مقطع حوارى آخر بين الفللى ورجالاته وفيهم سماحة الناجى، وقد جاء التعبير موضحًا الحالة الاجتماعية التى كان يحياها آل عاشور، ففى مقابل الإحساس بالضعف كان طلب العون والمساندة من سماحة، وقد جاء التعبير موظفًا لذلك، وتأكيدًا للحالة جاء التعبير الثانى ليؤكد هذه الحالة الهشة التى كانت فيها الأسرة، ويلحظ شبه تتابع وتكامل بين التعبيرين لخدمة الهدف الفنى الذى ابتغاه المبدع. جاء التعبير الاصطلاحى الأول منساقا بدلالة النفى بـ " لا " مع أغلب التعبيرات الجملية التى وردت فى الرواية، حيث نوع نجيب محفوظ فى بنية التعبير لخدمة النص والغرض الفنى، فصدر التعبير باستفهام استنكارى. كذلك راعى المبدع عند استخدام التعبير (**هل تعلو العين على الحاجب؟**) حال المخاطب والمتلقى، وهو تعبير يرد فى أكثر من سياق، ففى سياق الموقف أو الموقف اللغوى المفهوم من الرواية جاء التعبير مخاطبًا الفتوة من قبل صبيانه، والعكس لا يقع إلا فى مقامات أخرى مثل إظهار الأدب والتواضع والحفاوة وغيرها.

الواقع أن هناك ارتباطًا بين موضوع الرواية ونوعية التعبيرات المستخدمة، فقد تنوعت التعبيرات بين تراثية، وتعبيرات مأخوذة من البيئة المعيشة. وأن الكاتب

نجح فى توظيف التعبير الاصطلاحى، وحقق أهدافه المتمثلة من الناحية التركيبية فى جانب الاقتصاد فى اللغة، واعتماد آلية الرمز فى الناحية الفنية. وأن التعبيرات جاءت متناسبة مع نمط الشخصية التى ورد التعبير على لسانها مما يعنى أن الكاتب كان ناجحًا فى استنطاق التعبيرات على لسان شخصياته. ومن ثم أن التعبيرات جاءت متوافقة مع عنصرى الزمان والمكان التى استخدمت فيها.

المراجع العربية والأجنبية

أولاً: المراجع العربية:

١- أحمد هيكل: موجز تاريخ الأدب الحديث. القاهرة. دار المعارف، ١٩٨٦م.

٢- أنور المرتجى: سيميائية النص الأدبى. الدار البيضاء، دار إفريقيا الشرق، ١٩٨٧م.

٣- أيمن بكر: السرد فى مقامات الهمذانى: القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.

٤- حاتم الصكر: ترويض النص. القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.

٥- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائى. بيروت، المركز الثقافى العربى، ١٩٩٧م.

٦- شوقى ضيف: الفن ومذاهبة فى النثر العربى. ط ١١ القاهرة، دار المعارف، ١٩٩٠م.

٧- عبد العزيز شرف: أدب المقالة، القاهرة، المصرية العالمية للنشر ـ لونجمان، ١٩٩٧م.

٨- عطاء كفافى: المفارقة القرآنية، دراسة فى بنية الدلالة، القاهرة، مكتبة الآداب، ٢٠٠٦م.

٩- عطاء كفافى: المقالة الأدبية، القاهرة، دار المعارف. د.ت.

١٠- عطاء كفانى: البلاغة العربية قراءة أخرى، القاهرة، لونجمان، ١٩٩٥م.

١١- عطاء كفانى: دلالة الألفاظ. ط ٦ القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٩١م.

١٢- محمد عبد المطلب: النص المشكل. القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٩م.

١٣- محمود عكاشة: خطاب السلطة الإعلامى. القاهرة، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعى، ٢٠٠٧م.

١٤- محمود فهمى حجازى: علم اللغة العربية، الكويت وكالة المطبوعات، ١٩٧٣م.

١٥- مريم فرنسيس: فى بناء النص ودلالته (محاور الإحالة الكلامية). دمشق، منشورات وزارة الثقافة فى الجمعية العربية السورية، ١٩٨٨م.

١٦- مصطفى حميدة: نظام الارتباط والربط فى تركيب الجملة العربية. القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ١٩٩٧م.

١٧- مصطفى ناصف: محاورات مع النثر العربى. الكويت، عالم المعرفة، ١٩٩٧م.

١٨- نبيل راغب: موسوعة الإبداع الأدبى. القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر ـ لونجمان، ١٩٩٦م.

١٩- نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافى العربى، ١٩٩٢م.

٢٠- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب. دراسة فى النقد العربى الحديث. الجزائر، ١٩٩٧م.

٢١- يوسف نور عوض: علم النص ونظرية الترجمة. مكة المكرمة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، د.ت.

ثانيًا: المراجع المترجمة:

١- استراتيجية الخطاب: مقارنة لغوية تداولية، عبد الهادى بن ظافر الشهرى، دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠٠٤م.

٢- الخطاب الساداتى: تحليل الحقل الإيديولوجى للخطاب الساداتى، د. عبد العليم محمد، كتاب الأهالى، ١٩٩٠م.

٣- المتنبى: ديوانه، تحقيق مصطفى السقا. القاهرة، مطبعة مصطفى الحلبى، ١٩٧١م.

٤- تزفتان تودوروف: اللغة والأدب فى الخطاب الأدبى، ترجمة سعيد الغانمى. بيروت، المركز الثقافى العربى، ١٩٩٣م.

٥- ج.ب.براون، ج. يول: تحليل الخطاب، ترجمة محمد لطفى الزليطى، ومنير التريكى. الرياض، ١٩٩٧م.

٦- جورج كلاوس: لغة السياسة، ترجمة ميشيل كيلو. دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٧م.

٧- جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهى. الدار البيضاء، دار توبقال، ١٩٩٧م.

٨- جون لاينز: اللغة والمعنى والسياق، ترجمة عباس صادق الوهاب. بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة- ١٩٨٧م.

٩- جيرارجينت: مدخل إلى النص الجامع، ترجمة عبد العزيز سبيل. القاهرة. المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٢م.

١٠- روبرت دى بوجراند وولفجانج دريسلر: مدخل إلى علم لغة النص، ترجمة إلهام أبو غزالة وعلى خليل حمد. ط٢ القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩م.

١١- روبرت دى بوجراند: النص والخطاب والإجراء، ترجمة د/ تمام حسان. القاهرة، عالم الكتب، ١٩٩٨م.

١٢- روبرت. أ. دال: التحليل السياسى الحديث، ترجمة علا أبو زيد، مراجعة على الدين هلال. القاهرة. مركز الأهرام للترجمة والنشر، ١٩٩٣م.

١٣- زتسيسلاف وأورزنياك: مدخل إلى علم النص (مشكلات بناء النص)، ترجمة سعيد حسن بحيرى. القاهرة، مؤسسة المختار، ٢٠٠٣م.

١٤- ستيفن أولمان: دور الكلمة فى اللغةن ترجمة كمال بشر. ط ١٠ القاهرة. مكتبة الشباب، ١٩٨٦م.

١٥- فان دايك: النص والسياق (استقصاء البحث فى الخطاب الدلالى والتداولى)، ترجمة عبد القادر قنينى. لبنان، بيروت، أفريقيا الشرق، ٢٠٠٠م.

١٦- فان دايك: علم النص (مدخل متداخل الاختصاص)، ترجمة سعيد حسن بحيرى. القاهرة، دار القاهرة للكتاب، ٢٠٠١م.

١٧- فرانك بالمر: علم الدلالة. ترجمة، د/ صبرى إبراهيم السيد. قطر، ١٩٨٦م.

١٨- فولفجانج هاينيه وديتر فيهفجر: مدخل إلى علم لغة النص، ترجمة فالح بن شبيب العجمى، جامعة الملك سعود، ١٩٩٦م.

١٩- كلاوس برينكر: التحليل اللغوى للنص، مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج، ترجمة سعيد حسن بحيرى، القاهرة. مؤسسة المختار، ٢٠٠٥م.

٢٠- مجمع اللغة العربية: المعجم الكبير. القاهرة، ١٩٧٠م.

٢١- مجمع اللغة العربية: المعجم الوجيز. القاهرة، ١٩٩٤م.

٢٢- مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط. القاهرة، ١٩٨٥م.

٢٣- محمد إبراهيم عبادة: الجملة العربية؛ مكوناتها، أنواعها، تحليلها. القاهرة، مكتبة اليداب للنشر والتوزيع، ٢٠٠١م.

٢٤- محمد البطل: معجم التعابير الاصطلاحية. القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر ـ لونجمان، ١٩٩٩م.

٢٥- محمد الجوادى: فى ظلال السياسة؛ نجيب محفوظ الروائى بين المثالية والواقع. القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧م.

٢٦- محمد السيد محمد إبراهيم: بنية القصة القصيرة عند نجيب محفوظ؛ دراسة فى الزمان والمكان. القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٣م.

٢٧- محمد العبد: إبداع الدلالة فى الشعر الجاهلى؛ مدخل لغوى أسلوبى. القاهرة، دار المعارف ١٩٨٨م.

٢٨- محمد حسن عبد العزيز: المصاحبة فى التعبير اللغوى. القاهرة، دار الفكر العربى، ١٩٩٠م.

٢٩- محمد حسن عبد العزيز: الوضع اللغوى فى الفصحى المعاصرة. القاهرة، دار الفكر العربى، ١٩٩٢م.

٣٠- محمد حسن عبد العزيز: لغة الصحافة المعاصرة. القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٨م.

٣١- محمد حماسة عبد اللطيف: اللغة وبناء الشعر. القاهرة، دار غريب، ٢٠٠١م.

٣٢- محمد حماسة عبد اللطيف: بناء الجملة العربية. القاهرة، دار الشروق، ١٩٩٦م.

٣٣- محمد رشاد الحمزاوى: بحوث ودراسات فى المعجم العربى التاريخى. ١٩٨٩م.

٣٤- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية. القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر ـ لونجمان، ١٩٩٨م.

٣٥- محمد على الخولى: معجم علم اللغة التطبيقى. بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٨٦م.

٣٦- محمد على الخولى: معجم علم اللغة النظرى. بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٨٢م.

٣٧- محمد غاليم: التوليد الدلالى فى البلاغة والمعجم. الدار البيضاء، دار توبقال، ١٩٨٧م.

٣٨- محمد محمد داود: الدلالة والحركة. القاهرة، دار غريب، ٢٠٠١م.

٣٩- محمد محمد داود: القرآن الكريم وتفاعل المعنى. القاهرة، دار غريب، ٢٠٠٢م.

٤٠- محمد محمد داود: معجم التعبير الإصطلاحى. القاهرة، دار غريب، ٢٠٠٣م.

٤١- محمد محمود غالى: النحو فى القديم والحديث. القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ٢٠٠٣م.

٤٢- محمود السعران: علم اللغة؛ مقدمة للقارئ العربى. القاهرة، دار الفكر العربى، ١٩٧٧م.

٤٣- محمود تيمور: الأمثال العامية. القاهرة، ١٩٥٣م.

٤٤- محمود فهمى حجازى: علم اللغة التطبيقى؛ قضايا مختارة. كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٨٠م.

٤٥- محمود فهمى حجازى: علم اللغة العربية، مدخل تاريخى مقارن فى ضوء. القاهرة .

٤٦- نورمان فيركلو: الخطاب بوصفه ممارسة اجتماعية، ترجمة رشاد عبد القادر، مؤسسة الكرمل الثقافية، فلسطين ٢٠٠٠م.

47- Adel, A. (2010). How to use corpus linguistics in the study of political discourse. In A. O'keeffe & M. McCarthy (Eds.), The Routledge Handbook of Corpus Linguistics (pp. 591-604). London and New York: Routledge.

48- Al-Hejin, B. (2012). Covering Muslim women: A corpus-based

critical discourse analysis of the BBC and Arab News. Lancaster University, Lancaster.

49- Baker, P., Gavrilatos, C., Khosravinik, M., Krzyzanowski. M., McEnery, T., and Wodak, R. (2008). A useful methodological synergy? Combining critical discourse analysis and corpus linguistics to examine discourses of refugees and asylum seekers in the UK press. Discourse and Society 19 (3), 273-306.

50- Biber, D., Conrad, S., & Reppen, R. (1998). Corpus linguistics: investigating language structure and use. Cambridge; New York: Cambridge University Press.

51- Fagersten, K. B. (2008). A corpus approach to discursive constructions of a hip-hop identity In A. Adel & R. reppen (Eds.), Corpora and discourse: the challenges of different settings (pp. 211-240). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

52- Gries, S.T. (2009). Quantitative corpus linguistics with R: a practical introduction, New York; London: Rutledge.

53- Hunston, S. (2002). Copora in applied linguistics. Cambridge: Cambridge University Press.

54- McEnery, T., & Wilson, A. (1996). Corpus linguistics. Edinburgh: Edinburgh University Press.

55- McEnery, T., Tono, Y., & Xiao, R. (2006). Corpus-based language studies: an advanced resource book. London: Routledge.

56- McEnery, T., & Wilson, A. (1996). Corpus linguistics. Edinburgh: Edinburgh University Press.

57- O'Halloran, K. (2010). How to use corpus linguistics in the study of media discourse, In A. O'keeffe & M. McCarthy (Eds.), The Routledge handbook of corpus linguistics (pp. 563-576). London and New York: Routledge.

58- Salama, A.H.Y. (2011). Ideological Collocation in meta- Wahhabi

discourse Post- 9/11: A symbiosis of critical discourse analysis and corpus linguistics, unpublished PhD thesis, Lancaster University.

59- Saleh, S. (2012). A corpus-based Study of collocational behaaviour and ideological usage of political terms in Arablic medis Discourse of pre- revolutionary Egypt, unpublished PhD thesis, Lancaster University.