
الفصل الرابع

نجيب محفوظ... أكثر من مدخل لتحليل

الخطاب الملحمي

obeikandi.com

مدخل:

لا يغفل أحد من الناطقين بالعربية فضلاً عن المهتمين بالإبداع الإنسانى دور أديب العربية الأشهر نجيب محفوظ، والذي أصبح إبداعه فى مجال الرواية العربية مقصداً لمحبي 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 (الخرافيش).

والخرافيش ملحمة مقسمة إلى عشر حكايات متفاوتة الطول، وتأتى الحكاية السادسة فى أكثر الحكايات طويلاً بعنوان "شهد الملكة" أما أقل الحكايات طويلاً فهى الحكاية التاسعة "سارق النعمة"، ولا يقف هذا المعيار دون اعتبار الحكاية عملاً فنياً يقوم على آلية السرد، ويخضع لبنية تنظيمية دقيقة، ولعله من سمات الأقصوصة أو الحكاية فى ملحمة الخرافيش 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^(١)، على أن أولى عُتبات التحليل، والتى يجب أن يبدأ بها أى محلل

(١) د/ سيزا قاسم، المفارقة فى النص الأدبى المعاصر، مجلة فصول، مج ٢، ع ٢، ١٩٨٢، ص ١٤٣.

للخطاب هي بنية النص عمومًا، والتي قدم لها دي بوجراند نموذجًا عامًا وشاملاً لكل أنواع القول^(١).

البنية العليا * مدخل للتحليل

يقصد بالبنية العليا طريقة تنظيم المعلومات داخل الخطاب^(٢)، وهي إحدى الروابط النصية على المستوى الأعلى باعتبارها أداة تنظيمية لأجزاء النص^(٣)، لأنها تحدد النظام الكلي لأجزاء النص ككل^(٤).

ويميل بعض الباحثين إلى دراسة مفهوم البنية العليا للنصوص تحت مفهوم التناص، باعتبار أن التناص عنده ينقسم إلى نوعين، التناص الشكلي والتناص المضموني، وتدرس البنية العليا تحت مفهوم التناص الشكلي، وهو مصطلح لسانی ينتمى لمجال الحبك Coherence، ومع كل بنية عليا توجد أنماط كلية داخل النوع الواحد، وهي الإطار والمشروع والخطة والمدونات، ويتعارف الناس على بنية عليا نمطية لكل نوع، تصبح بمثابة ماثور أدبي يتوازي مع ذاكرة الكتاب والقراء، ويتبلور في الأعراف النوعية، والأنماط بما فيها من خواص أسلوبية شائعة وصور ثابتة^(٥).

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

(١) د/ حسام فرج، نظرية علم النص رواية منهجية في بناء النص النثري، ص ٢٠٠.
* تختلف البنية العليا عن البنية الكبرى في أن الأبنية الكبرى تتعامل مع المحتوى؛ في حين تتعامل الأبنية العليا مع الشكل الذي تنتظم فيه أجزاء النص، بمعنى أن الأبنية الكبرى دلالية لا يستغنى عنها لإنجاز أوجه الربط بين الجمل وفهم النص. انظر: عزة شبل: علم لغة النص، النظرية والتطبيق، ص ٢٤٣.

(٢) د/ حسام أحمد فرج، نظرية علم النص، رؤية منهجية في بناء النص النثري، ص ١٩٩.

(٣) د/ عزة شبل محمد: علم لغة النص، ص ٢٤٢.

(٤) فان دايك، علم النص (مدخل متداخل الاختصاصات) ص ٢١٠.

(٥) نظرية علم النص، رؤية منهجية في بناء النص النثري، ص ١٩٨، وانظر أيضًا في هذا الجانب وبخصوص هذه الرؤية مدخل إلى علم لغة النص، تطبيقات النظرية، روبرت دي بوجراند وولفجانج هاينيه، ص ٢٣٣ - 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^(١)، 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 يدري أن لفظ المناجاة، هذه التيمة الكبرى التى بدأ بها تجسيده لطرح الأجيال، وسيطرة قيم وزوال أخرى، يقابله تعريف واضح عند منظرى الأدب^(٢)، 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)^(٣).

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، ص ٢٠٠.

(٢) إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية، ط دار المعارف، ١٩٨٥، ص ٨٤.

(٣) نجيب محفوظ، الحرافيش، ص ٥.

في عشر حكايات متفاوتة الطول، والمدى الزمني تقع دنيا الصراعات ، وبالأشخاص تكون الوقفات المعنوية لكل حكاية، عاشور الناجي وحكايته الأولى، ثم شمس الدين وحكايته الثانية، ثم الحب والقضبان والمطاردة وقرة عين وشهد الملكة، وجلال صاحب المذنة، والأشباح وسارق النعمة، والتوت والنبوت في الحكاية العاشرة. لكن ما المفاتيح التي يمكن أن ترشدنا إلى هذا الجو المفعم بالصراعات والملوث بالدم في دنيا الحرافيش؟!

العناوين:

احتل العنوان مكانة متميزة في الإبداعات الأدبية والدراسات اللغوية بصورة لفتت انتباه الدارسين إلى حد أن وضعوا له علماً خاصاً مستقلاً، حيث يعد العنوان مفتاحاً منتجاً ذا دلالة في التركيب النصي، ليس على مستوى البناء الخارجي للعمل فقط، بل يمتد حتى البنية العميقة؛ بما يتيح إعادة إنتاجه بالانفتاح على أكثر من قراءة^(١).

ويؤدي العنوان دوراً أساسياً في معرفة بنية النص ونوعه، وقد استوقفت هذه النقطة جان كوهين حيث قال: "إن النشر علمياً كان أم أدبياً يتوفر دائماً على العنوان؛ أى أن العنوان من سمات النص الشرى كيفما كان نوعه؛ لأن النشر قائم على الوصل والقواعد المنطقية، في حين أن الشعر يمكن أن يستغنى عن العنوان ما دام يستند إلى اللانسيجام، ويفتقر إلى الفكرة التركيبية التي توحد شتات النص المبعثر"^(٢).

فالعنوان "إشارة تتصدر العمل أو الموضوع، في شكل صيغة تحيل إلى ما يقصده الكاتب أو هو مجموعة من العلاقات اللسانية التي يمكن أن تدرج على رأس نص لتحده، وتدل على محتواه العام، وتعرف الجمهور بقراءته"^(٣) لذلك

(١) د/ شادية شقروش، سيمياء العنوان في ديوان (مقام البوح) ص ٢٦٩.

(٢) د/ خليل المرسى: قراءات في الشعر الحديث والمعاصر، الدار البيضاء، دار توبقال، ٢٠٠٠، ص ٩٨.

(٣) سيمياء العنوان في ديوان (مقام البوح)، ص ٢٦٩.

فالعنوان هو مفتاح النص، أو هو مفتاح إجرائي للدخول إلى عالم النص، وفك مغاليقه وفهم دلالاته، فهو بمثابة رسالة ييثرها المرسل إلى المرسل إليه، مزودة بشفرة لغوية، يحللها المستقبل ويؤولها بلغته الواصفة، ومن ثم فالعنوان بمثابة عتبة تحيط بالنص^(١)، أو هو نواة أو مركز للنص يقدم لنا معرفة كبرى لضبط تماسك النص وفهم دلالاته^(٢). إن الارتباط بين العنوان والنص كبير، وهو بمثابة مختصر، يتعامل مع نص مفصل^(٣)، يحتل مكان الصدارة، ويؤدي وظائف منها الوصفية (التفسيرية) أو الجمالية، غير أنه إما أن يكون طويلاً فيساعد على توقع المضمون الذي يتلوه، أو يكون قصيراً، وحينئذ فإنه لا بد من قرائن فوق لغوية توحى بما يتبعه^(٤).

والعناوين منها العنوان الحقيقي: وهو العنوان الأصلي أو العنوان الرئيسي، والعنوان الفرعي: ويقع بعد العنوان الرئيسي لتكملة المعنى، والعنوان المزيف، ويوجد بين الغلاف والصفحة الداخلية، والعنوان التجاري: ويتعلق بالصحف والمجلات، والعنوان الموضوعي: ويشير إلى موضوع النص^(٥).

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 الذي يستهل به المتكلم أو الكاتب حديثه يؤثر حتماً في فهم كل ما يأتي لاحقاً؛ هكذا يؤثر العنوان في فهم النص الذي يتبعه^(٦). فالعناوين بالإضافة إلى كونها نقطة انطلاق، تتراكم لتبني تصوراً مترابطاً للخطاب؛ لأنها تقدم ما يريد الكاتب قوله من وجهة

(١) د/ بلقسام دقة: علم السيمياء والعنوان في النص الأدبي، ص ٣٩.

(٢) د/ محمد مفتاح: دينامية النص، الدار البيضاء، المغرب، ص ٧٢.

(٣) د/ علم السيمياء والعنوان في النص الأدبي، ص ٤٢.

(٤) د/ سيمياء العنوان في ديوان (مقام البوح)، ص ٢٧٢.

(٥) المرجع السابق، ص ٢٧٠.

(٦) بروان ويول: تحليل الخطاب، ص ١٥٥.

معينة، ولا يمدنا العنوان بنقطة انطلاق نبني حولها كل ما يكمن في 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 الاستراتيجي للنص^(٢)، فهو يحيل إلى أمر غائب في 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 التي ترشد القارئ إلى نوعه، وبذلك يمكن أن يقرر ما إذا كان سيستمر في القراءة أم لا، وفقاً لاهتماماته وموقع العنوان من مقبولية النص لديه، ممتعاً أو غير ممتع، جديداً أو غير جديد، غامضاً أو ملبساً، مشوقاً أو غير مشوق، مما يعكس أهمية النص بالنسبة للقارئ^(٥).

ويشير بعض الباحثين إلى أن العنوان قرينة الكتابة، إذ يندر توفرها في الثقافة والإبداع الشفاهيين بسبب عدم الحاجة إليها، وكون العنوان إفصاحاً عن طبيعة المحتوى الكتابي الذي وضعت له، في حين يأخذ الشفاهي مساراً مختلفاً في التلقى، ففي المنطوق يحدث الاتصال في زمان ومكان واحد حيث يتواجه (المرسل / المتكلم) و(المستقبل / المستمع) في ظل مجموعة من الشروط الخارجية يطلق عليها سياق الموقف^(٦).

(١) المرجع السابق، ص ١٦٢.

(٢) د/ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث والمعاصر، دار توبقال، الدار البيضاء، ص ٦٦.

(٣) د/ عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبى البنىوى فى نقد الشعر العربى، الدار العربية للنشر، ص ٣٢٨.

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

(٥) د/ عزة شبل محمد: علم لغة النص، النظرية والتطبيق، ص ٢٥٢.

(٦) د/ حاتم الصكر: ترويض النص، القاهرة سنة ١٩٩٨، ص ٧، د/ خليل موسى: قراءات في الشعر العربى الحديث والمعاصر، ٢٠٠٠، ص ٩٨.

وطبقاً للبنية العليا للنصوص فإن كل خطاب يشمل عنواناً خاصاً يتعالق معه من حيث الصيغة اللغوية، ويتجاوز مع عناوين أخرى، ولا تخرج العناوين عن كونها جملاً اسمية تامة أو جملاً اسمية حذف أحد طرفيها أو جملاً فعلية فعلها مضارع أو جملاً إنشائية قائمة على النداء^(١).

وانطلاقاً من أن العناوين مجموعة من العلاقات اللسانية التي يمكن أن توضع أو تدل على موضوع لتحده، أو تدل عليه أو على معناه أو تكشف لجمهور المتلقين عنه؛ فإن البناء الهيكلي للمحمة الحرافيش يدلنا على أن ملحمة الحرافيش قد بنيت اعتماداً على بنية الأقصوصة الموزعة بين عشر حكايات داخل الملحمة، والمتفقة في ثلاث خصائص رئيسة يجمع النقاد على ضرورة توافرها في أى عمل فنى، وهى وحدة الأثر أو الانطباع ولحظة الأزمة واتساق التصميم، وقد اعتبر "أدجار آلان بو" وحدة الأثر الخصيصة البنائية الأساسية للقصة القصيرة، والتتاج الطبيعي لوعى الكاتب بحرفته ومهارته في 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 انطباعاً واحداً"^(٢) أما لحظة الأزمة فهى لحظة الكشف أو الفتوحات - بلغة الصوفية - كما يسميها جيمس جويس، وهى "اللحظة التى غالباً ما تنتاب فيها الشخصية بعض التحولات الحاسمة فى اتجاهها أو فهمها، ولا تتطلب أن تعى الشخصية ذاتها حدوث هذا الكشف أو حتى وجوده، رغم معاشتها له، ولكنها تستلزم أن يدرك القارئ التوتر الصانع للأزمة والمفارقة التى ينطوى الاكتشاف عليها"^(٣) ثم اتساق التصميم وهو الخصيصة البنائية التى ينهض عليها البناء الأقصوصى من شخصية وحبكة وحدث وزمن.

(١) يخضع هذا التصنيف طبقاً لدراسة إحصائية أجرتها الدكتورة بشرى البستاني حول المؤثرات التركيبية والنحوية فى الشعر، انظر الشعر والتلقى، ص ١٧٣، نقلاً عن أحمد مداس، لسانيات النص، مدخل لتحليل الخطاب الشعري، ص ٤٤.

(٢) إبان رايد، القصة القصيرة، ترجمة منى مؤنس، ص ١١٥.

(٣) صبرى حافظ: الخصائص البنائية للأقصوصة، مجلة فصول، ع ٤، سنة ١٩٨٢، ص ٢٧.

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 الناجي)، وكذلك المعطوف والمعطوف عليه في: (التوب والنبوت) و(الحب والقضبان) فضلاً عن العنوان المبني على العلم الموصوف في (المطاردة) (الأشباح).

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

ومعروف أن هناك ثلاثة عناصر رئيسة لأشكال الربط اللفظي، التي تؤدي إلى اتساق الخطاب اللغوي، وهي العناصر النحوية والعناصر الصوتية والعناصر المعجمية، ويمكن تطبيق إحدى وسائل الربط النحوي: وهي الإحالة، والقصد الإحالة إلى الشخصية المحورية في بنية الأقصوصة، والوقوف عند قصيدة الكاتب من اختيار العنوان بنصه كمفتاح لحكايته، والعناصر المحيلة إلى العنوان كاسم الإشارة والاسم الموصول حيث الاتساق والانضباط النصي من خلال استرجاع الشخصية أكثر من مرة، وإدخالها في جدلية الخطاب بصورة حاضرة، وقد يشارك البعض في كيفية الحكم على إحدى الشخصيات الروائية داخل العمل الفني انطلاقاً من بنية لغوية أو إجراء لغوي يتعلق ببحث النصوص وبيئتها، والحق إن أولى عتبات الوقوف على جودة النص الأدبي البحث في 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، فضلاً عن احتفاظ المتلقى بالمحتوى في المخزون الفعال، والذي يحقق استمرارية للنص وتنامي أحداثه وأفعاله^(١).

(١) فولفجانج هانييه، مدخل إلى علم لغة النص، ص ٦٠، ص ٩٢.

(٢) الإحالة تنظم الفكرة الأساسية للأقصوصة:

تنسجم هذه الأقصوصة (سارق النعمة) مع أخواتها في رصد تغيرات المجتمع المصرى من خلال سلوك الحرافيش والزعماء المتمثلين في الفتونة وانعقادها للبعض، وتحالف هذه الأقصوصة وهى التاسعة بقية الحكايات في اعتماد الحرافيش كورقة ضغط وعنصر فاعل في صناعة الأحداث، بالإضافة إلى اتخاذ أسلوب جديد في 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 في الحارة، والذي استبد بقوت الحارة ومواردها، وغالى في الجشع، والجمع، واحتكر الأموال، واستعبد الحرافيش والذي 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 رئيسيتين (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 صورتها (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 التكويني (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 رمزاً يستحضر على أنه رمز البطل / القوة الذى حكم بالعدل، ووقف إلى جانب الحرافيش والضعفاء من الناس، والمثال الأعلى استخدام القوة فى سبيل الحق والخير لا الشر والشيطان، وهو بذلك يشبه أبطال السير العربية كعنتر بن شداد وسيف بن ذى يزين والظاهر بيبرس من حيث اهتمام الحكى بهذه الشخصيات من بدء السيرة إلى نهايتها.

فى بداية الحكاية يوظف الكاتب بنية الإحالة على سابق (كتبت لسماحة شمس الدين جلال الناجى النجاة من الموت) ويعنى ذلك أن هناك فى الحكايات السابقة على هذه الحكاية ما يمكن الإحالة إليه، بحيث تبدو العمليات داخل الرواية قائمة ومستمرة بين الكاتب والقارئ، ومن ثم تأتى الرسالة فى ترابط غير متقطع ومتواصل عبر الاستعانة بعنصر الإحالة السابق، ترابط بنائى لغوى يربط بين أول النص (الحكاية التاسعة - سارق النعمة) وبقية الحكايات. تسجل أيضاً بنية الإحالة السابقة أعلى مستوياتها عبر صفحات الرواية؛ ذلك أن نوع الخطاب داخل الحكاية 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 أساسه يقوم على الترابط والتماسك بين أطراف النص من المقدمة عبر سلسلة من الاستمرارية والتجاذب والنقاش حتى نهاية الحكايات. أو من (الشخصية الدينية / شخصية البطل) وصولاً إلى الأحفاد.

(٢) الكاتب هو ذات المتلفظ:

يحال دائماً أى خطاب عندما ينجز إلى صاحبه، ذلك أن الملفوظ عندما ينجز إنما يحل دائماً على المتلفظ من حيث إنجازه، وأن الجامع الأساسى فى النص هو ذات المتلفظ^(١)، ويعتبر الكاتب هو المرجع الرئيس حيث يمثل الخيط الدلالى المعتمد عبر الخطاب، ويعبر عنه ضمير المتكلم المختفى داخل الأبعاد السردية المتعاقبة داخل الأقصوصة، والتى يمثل الرؤية الخلفية فيها الراوى العليم الذى لم يكمل ما يتعلق

(١) الأزهر الزناد، نسيح النص، ص ١٢٤.

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

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

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

ثانياً : عناصر تحليل الخطاب داخل بنية القص:

تحت العنوان السابق تدرس ثلاثة مباحث رئيسة وهى: أسلوب الخطاب ومجال الخطاب ووسيلة الخطاب^(١).

• أسلوب الخطاب: يأتي 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، ص ٧٦.

والمتلقي) 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 المتعاقبة 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 ضمناً لتواصلية القارئ، ونقرأ هذا المثال من الحكاية (اقسمت ثروة شمس الدين بين ابنه سباحة وفتح الباب وأرملته سنبله. وصار سباحة وصياً على أخيه بحكم القرابة. ولم ينازعه أحد فى ذلك خوفاً 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﴾^(١).

• 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..

فقلت سحر: هكذا خلق ولكل شيء منفعة..

فتساءل ببرود: وما منفعته؟

يحفظ القرآن، يكتب ويعرف الحساب.

فتحول نحو الفتى وسأله متهمكاً:

أأمين أنت أم طويل اليد مثل بقية الأسرة المجيدة؟

فقال فتح الباب بحرارة:

إنى أخاف الله وأحب جدى..

جداً جلال صاحب المئذنة؟

جداً عاشور الناجي

قطب سماحة، وتغير وجهه فبادرت سحر تقول:

إنه طفل بريء.

فقال سماحة بوحشية: جداً عاشور أول من علمنا السرقة^(١).

(١) الخرافيش: ٤٨٩.

يغلب على الخطاب أيضاً المحددات الأسلوبية الآتية:

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

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

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

د - لغة الحوار البعيدة عن الاستدلال المنطقى:

(وما نفعه؟) (أأمن 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 لصاً كثيراً، وفتوة تعدى كل الخطوط فى سبيل جمع المال وفرض الإتاوات، وذاقت الحارة فى حكمه أشد ألوان التعذيب والجوع. والجملة الثانية أيضاً 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 أيضاً عن دوره الاجتماعى،

وإذناً منه باستمرار التواصل لفترة أخرى، وفي ذلك إشارة ضمنية باستحسان ما يصدر عن الطرف الأدنى^(١).

ومثال هذه العلاقة ما نجده في هذا الحوار بين سماعة الناجي وفتح الباب^(٢):
وجاء الصوت يسأل بارداً ساخراً حانقاً:

- ماذا جاء بك في هذه الساعة من الليل؟

.....

لقد علمت كل شيء..

- ماذا جاء بك في هذه الساعة من الليل؟

فقال بشجاعة أكثر: جئت لأنقذ أرواحاً من الموت.

- أهذا جزاء من يحسن إليك؟

فقال بهدوء: هذا ما ينبغي فعله..

- إذن فأنت عاشور الناجي.

فلاذ بالصمت.

فقال سماعة بغل:

ستعلق من قدميك في 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 في هذه الساعة؟

- أهذا جزاء من يحسن إليك؟

(١) تحليل الخطاب والترجمة، ص ٨٣.

(٢) الحرافيش، ٥٠٠.

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

- إذن فأنت عاشور الناجي.

- ستعلق من قدميك في السقف يا معلم عاشور.

ج - غلبة لغة التهديد والوعيد من الطرف الأعلى:

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

د - احتواء الحوار على النمط التهكمي من الطرف الأعلى:

- إذن فأنت عاشور الناجي؟

هـ - طول المدى الزمني المتعلق بالطرف الأعلى رتبة في مقابل قصر هذا المدى للطرف الأدنى منزلة.

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

- لقد علمت كل شيء.

- فقال بهدوء: هذا ما ينبغي فعله.

- فلاذ بالصمت.

- جئت لأنقذ أرواحاً من الموت.

٣ - الخطاب غير الرسمي المتأدب الرقيق:

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

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

المسكوكات اللغوية، والخطاب من هذا النوع يحقق المبدأ الأعلى في التعاون، حيث يكون عند أعلى درجاته، ونقرأ هذا الحوار بين فتح الباب وجدته سحر الداية^(١):

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 سمحة؟

- طبعاً يا بنى.

ولم سكت عنه؟

من يدري يا بنى؟

هل يرضيه الظلم يا جدتي؟

- كلا يا بنى.

لم يسكت عنه؟

- من يدري 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- احتواء الخطاب على الجمل الاستفهامية والاستفسارية من الأدنى سنًا:

- حتى الآن يا جدتي؟

- ولم لا يرجع؟

- هل علم بما فعل أخى سماحة؟

- ولم سكت عنه؟

ب- احتواء الخطاب على الجملة الإقناعية، والإرشادية للأعلى سنًا:

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

ج- 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- 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 - 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 يدري يا بني؟

كل ذلك حقيقى يا جدتي؟

وهل كذبت جدتك قط.

وكذلك قد يتلون الخطاب طبقاً لأطراف الاتصال، وبخاصة فيما يتعلق بالمتلقى الذى يلون المرسل خطابه معه طبقاً للوضعية الاجتماعية والمحتوى الثقافى، نرصد هذا الجانب من خلال حوارين كان فيها مجاهد إبراهيم شيخ الحارة البطل المرسل^(١):

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

- اختارى له حرفة.

فقلت باعتزاز:

- إنه من خيرة من تعلم فى الكتاب.

فسألها الرجل:

- أأست 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^(١) من خلال الحوار الآتى والذي 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 الحوارى؟
- 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.
- والمحددات الأسلوبية التى يمكن أن نلاحظها من خلال المقارنة بين الموقفين ما يلى:

(١) الحرافيش، ٥٠٥.

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

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

ثالثاً: أثر البنية التركيبية الثابتة فى الخطاب القصصى الحرافيش نموذجاً

تحت العنوان السابق ناقش أثر البنية التركيبية الثابتة فى الخطاب القصصى ، ونقصد بالبنية التركيبية الثابتة التعبير الاصطلاحي ، 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 الاصطلاحي بالرغم من عدم صحة البنية التركيبية والمفردات المكونة له، من ذلك " كل آذان صاغية " وصوابها " كل 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 الاصطلاحي عند نجيب محفوظ وجدت ظواهر تركيبية خضع التعبير خلالها للحذف، والتغيير، والنقل من لهجة الخطاب إلى الفصحى دون أن يفقد دلالة الاصطلاحية، وسوف نناقش هذه القضية تحت النقاط الآتية:

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

(١) الخصائص ج ٢، ص ٣٦٠.

الفنية للمعبر في استخدام هذا النسق في الأداء، بحيث يكون العدول عن الحذف إفساداً له، وفي ذلك يقول عبد القاهر: "ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدر أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بياناً إذا لم تبين"^(١). وقد أورد عبد القاهر جملة من السياقات توضح ظاهرة الحذف، وتمثل في الوقت ذاته مفهومه النحوي 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 في السياق"^(٢).

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

١ - النمط التركيبى للتعبير الاصطلاحي في ملحمة الخرافيش والبعد الدلالى

يذكر البعض أنه من الصعب تصور درجة الوعى الإبداعى دون رصد مفهومه العميق في واقع الجماعة التى ينتمى إليها، وهذا الوعى الإبداعى لا يتحدد فقط في المضمون الذى يقدمه النص، وإنما يتحدد كذلك في عنصر الصياغة الفنية التى تسهم في البلوغ بالعمل إلى أقصى مدى فعال له^(١).

- وقبل دراسة النمط التركيبى للتعبير الاصطلاحي في "ملحمة الخرافيش" ينبغي التعريف بالرواية؛ وهى رؤية ملحمة لعدة أجيال من أسرة تعيش في حارة في مدينة القاهرة. ومن الملاحظ أن آليات الواقع وتحديداته الدقيقة غير واضحة في هذا العمل الفنى - ويمتد زمن الملحمة في 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 والطبقي، والمنحى الصوفى والمتدين الوسطى والمرأة الفتوة، وصاحب الخمارة ومؤذن المسجد" كان نجيب محفوظ قد أتم السادسة والسنتين من عمره عندما نشر الحرافيش عام ١٩٧٧ " (١) وعبوراً فوق تنظيرات وكتابات عديدة كان محورها نجيب محفوظ يرد السؤال: هل يلعب الشكل الفنى دوراً فى بنية التعبير الاصطلاحي؟

والتوضيح يؤكد تعريف بعض اللغويين (٢) للتعبير الاصطلاحي بالاصطلاحية، التى تعنى عندهم اتفاق الجماعة اللغوية على دلالة محددة وواضحة للتعبير، قد تختلف وتبتعد عن معنى الكلمات المكونة له، وليس مسموحاً 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 التعبير (دراسة تركيبية دلالية)

وقد ورد فى هذا النمط ما يقرب من أربعة وثمانين تعبيراً اصطلاحياً فى الرواية كلها، وهو النمط المؤلف من كلمتين أو أكثر ليست إحداها فعلاً، لفائدة ناقصة غير تامة المعنى، وقد جاء هذا النمط على أنواع منها، التعبير الوصفية والتعبيرية الظرفية بالإضافة إلى التعبير الجرية. ويلاحظ فى هذه التعبيرات الآتى:

١ - مناسبة التعبيرات للحدث الدرامى فى الرواية، حيث جاء منها أربعة وأربعون فى صورة التعبير النعتية فى مقابل أربعين تعبيراً فى صورة التعبير الجرية والوصفية والظرفية، وتختلف التعبير 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 في السن، طويل اللسان، قاطع طريق، طويل اليد، متفق عليه). ويغلب على جملة التعبيرات النعتية السابقة الصفات السلبية، حيث بلغ عدد التعبيرات أربعة وعشرين تعبيراً، منها أربعة عشر تعبيراً تحمل صفات سلبية خاصة بالرجل، في مقابل تعبيرين يحملان صفات سلبية في وصف المرأة، بل إن أغلب التعبيرات جاءت متعلقة بالرجل في إطار الحدث الدرامي، والذي يعنى موافقة النمط التركيبي للتعبير لموضوع الرواية، والمبنى في 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 في آلية السرد المتبعة، أو باعتباره شخصية فاعلة في الأحداث، ولكن يلجأ إلى تعميق تواجد هذه الشخصية من خلال كثرة المقاطع والتعبيرات الوصفية التي يقدمها.

وبجانب احتفاء نجيب محفوظ بفكرة الرجولة فقد تنامي عنده مفهوم الفتوة ؛ ليغدو ملجأ ومرفأ أو معادلاً رمزياً لفكرة الفتوة التي يريدها، والتي عاصرها وعاش أحداثها في زمن ثورة يوليو ، وفترة حكم جمال عبد الناصر، والتي تهاوت كما تهاوت وسقطت فتوة "عاشور الناجي" و أعقبها انكسارات للحارة قادها "درويش" وأثرياء الحارة.

٢- ولأن حكايات الحرافيش كانت نتاج عقد السبعينيات بكل ما في 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 التركيبي وقصره ؛ فالتعبير "خطوة عزيزة" والذي عاجل به درويش عاشور الناجي في "البوطة" يخفى سخرية واستهزاء بعاشور، الذي ما لبث أن ثار على رواد البوطة رافضاً واقعاً لا يريده لأبنائه، وتحت السابق يمكن قراءة هذه التعبيرات "عين باردة" ص ٩٩، "ضحكة صفراء" ص ١٣٦ "عاهة مستديمة" ص ٣٣٦، "ضربة قاضية" ص ٤٧٨.

٣- من خلال البعد التفسيري الذى تتيحه لنا الدراسة التركيبية يمكن رؤية السمات الملحمية للحرافيش من خلال التعبيرات الاصطلاحية مثل "امرأة العزيز" ص ٢٠٢، "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 نمطاً دينامياً ثائراً، 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 مصرحاً على لسان شخصيته. " اللهم صن لى قوتى، وزدنى منها، لأجعلها فى خدمة عبادك الصالحين"؛ فإن المرأة عنده زوجة مصونة عفيفة فى بيتها، مقدماً تعبيرات اصطلاحية ذات نمط إيجابى متعلق بالمرأة مثل " بنت الحلال" ص ٢٠٨، ٥١٧، "امرأة العزيز"، ص ٢٠٢ "شريكة حياة" ص ٣٢٧ بالإضافة إلى التعبيرات المتعلقة بالزفاف والزواج مثل: "علاقة مشروعة" ص ٢٠٢ "ليلة الدخلة" ص ٢٨٠ "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 وألأعيب الساسة.

٥- وعلى هامش حياة الظلم والقهر تأتى كائنات مستهجنة تدب فى ظلام وصمت فى تعبيرات "ضد مجهول"، "ابن حرام" ص ١٨ "بنات الهوى" ص ٤٠٩ وهى إفرازات سلبية ناتجة عن مجتمع يبحث عن فتوة قادم.

٦- وكثيراً 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، والمطاردة (سباحة الناجى) ظل مطارداً، وخضر يهرب ويعود، غير أن عاشور يدرك العلاقة بين القوة والعدل، وشمس الدين يظل محافظاً على قانون التكية، وسليمان يقع فى الضعف الإنسانى فيضيع العدل وتفقد القوة، والتعبيرات الاصطلاحية جاءت موظفة دالة، تحوى طاقة مجازية مكتسبة من نمط تعبيرى

بسيط في مثل " قضاء وقدر " ص ٢٧٣ " قسمة ونصيب " ص ١٦١ " لقمة العيش " ص ٤١٧ و " حب استطاع " ص ٣٢٦. وقد لاحظ الدكتور صلاح فضل أن نجيب محفوظ استخدم في ملحمة الحرافيش تقنية التصغير^(١) بعد أن كان ميالاً إلى نزعة التكبير الواقعي لحيوات الأشخاص والأجيال، وظهرت هذه التقنية في النمط التركيبي الموجز المتمثل في التعبيرات الاصطلاحية الجاهزة، وفي ذلك ميل إلى الاقتصاد اللغوي الذي ينمى تلك التقنية، فنجد تعبيرات في صورة المثنى مثل الوالدين، والدارين والساعدين.

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

في شرحه لعناصر النظرية النحوية في "كتاب سيبويه"، وبعد حديثه عن حركة العناصر المكونة للكلام عند سيبويه، يلفت الدكتور محمد حسن النظر إلى أن مجموعة العناصر التي اعتمد عليها سيبويه تشكل ما أطلق عليه أركان الحدث الكلامي، الذي يقيم للغة المنطوقة اعتباراً كبيراً، وأهم أركانه النص، والموقف أو السياق أو المتكلم والمخاطب، موضعاً أن بين هذه العناصر علاقات تجاذب قوية تسهم بدور فعال في تفسير النص تفسيراً مقبولاً، فالعلاقة بين النص والمتكلم علاقة إنشاء تكملها علاقة النص بالمخاطب وهي علاقة فهم^(٢). ويمكن أن ندرس - انطلاقاً من السابق - التعبيرات الاصطلاحية في هذا النمط تحت أربع مجموعات دلالية، المجموعة الأولى تعبيرات خاصة بالنظر والبصر مثل (يقلب عينه، ص ٣٨، مد بصره ص ٥٤ فقد بصره، ص ٢٣٤، وقعت عيناه، ص ٣١٣) ويلحظ فيها الآتي:

١ - أن بعض التعبيرات في هذا المجال جاءت متعددة، 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 في عناصر النظرية النحوية عند سيبويه، ١٩٩٨. ص ١٨٠.

دلالات مختلفة بالرغم من اتساقها في مجال دلالي واحد خاص بالنظر، فالتعبير "يقلب عينيه" في صيغة المضارع الدال على الاستمرارية والتجديد، لكن الوقوف عند دلالة الفعل المفردة، والبحث فيها باعتباره - أى الفعل - جزءاً 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" والذي أصله الدلالي أو مادته المعجمية تدور حول معانى "الانتشار والانبساط، والمضى والحركة بسرعة، والإعانة والمساعدة والإطالة والاستمرارية والتمنى والرغبة فى الشيء"^(١) أما التعبير "وقعت عيناه" فهو مصدر بالفعل اللازم "وقع" والذي 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 لا بد له من طرفين: مسند ومسند إليه"^(٢).

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 الدلالي الخاص بالنظر والبصر فى مجمل أعمال الكاتب التى خضعت للدراسة، إلا أن هذا المجال الدلالي اتسم بالقلّة 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، والتي أيضًا - بوعى بها - جعلته يعتمد القص المجازى الذى يقول شيئاً ويعنى شيئاً آخر، ذلك القص الذى يدمر التوقع المعتاد الذى لدينا عن اللغة، وهو أنها الكلام المنطوق الذى يحمل معنى مفهوماً واضحاً.

٢- وانطلاقاً، من البنية الملحمية للحرافيش، والتي تحاول فى سياق أحداثها أن تؤكد على قيمة البطل (الفتوة)، تلك القيمة المكتسبة وراثياً من جذور الأدب الشعبى القديم الذى يعلى من قيمة الإبطال، حتى تقترب ملامحهم من الأسطورة مثل "أبو زيد الهلالي"، "والظاهر بيبرس" كان النناول المتنوع للتعبيرات الاصطلاحية المتعلقة بالمجال الدلالى الخاص بالفقد والقتل والتسليم مثل التعبيرات "فاضت روحه" ص ٨١، "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، والتي عادت فى زمانها - على وجه التقريب - ملحمة الحرافيش، فقد استخدم الكاتب سيلاً متنوعاً 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 الشائرة، 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 في ملحمة إلى تقديم نموذج أنثوى كرمز للفتوة في مقابل خشونة الرجل المهزوم والمخترق ثقافياً واقتصادياً، وقدم لها معادلاً يوازي معادل القوة عند الرجل، فكان الجمال الخارق اللافت الأخاذ لزهيرة فتوة الحارة الجميلة، لقد وقعت السلطة في حبال الجمال، وانزوت فتوة الرجل سعيًا وراء العطاء المادي المائل أمامها، والمتمثل في زهيرة الجميلة، وما أعقب ذلك من تدهور حال الحرافيش، نتيجة لغياب سطوة الرجل وقوته، وخنوعه لجمال المرأة، لكن بالرغم من وجود مثل هذا النموذج في ملحمة الحرافيش، وبالرغم من اعتبار بعض النقاد له نمطاً رمزياً يمكن إسقاطه على حال مصر في تلك الفترة، إلا أن نجيب محفوظ - والمنتصر دائماً لفكرة الرجولة والفحولة والفتوة التي ظهرت واضحة في ثلاثيته الشهيرة تحت مسمى السيد أحمد عبد الجواد - لم يقدم على مستوى البنية التركيبية للتعبير الاصطلاحي إلا تعبيرات تشي بلون من السيطرة المطلقة المتحققة للرجل تجاه المرأة مثل: "كمل دينه" ص ٥١٢ والمعنى تزوج، "طلب يد" ص ٥١٢ والدلالة تنتفى بانتقالها من الإخبار عن الرجل إلى الإخبار عن المرأة، باعتبار أن للمرأة في المجتمع العربي خصوصية تجعلها مرغوبة ومطلوبة عن الرجل، فليس مقبولاً في اللسان العربي أن يقال: إن المرأة أكملت دينها ويقصد به تزوجت. لكن المرأة في قوة سطوتها، وهي في مقام الفتوة، قد تبادر برأى وبتصرف لم يكن مسموحاً للمرأة في حينها أن تكون هكذا، فهي تأمر، وتنهى، وتحب، وتعاشر من تهوى بسلطان الجمال وقوته دون خوف أو وجل أو خشية، وتبادر بالرفض والقبول والتعبير الاصطلاحي "رفضت يد" ص ١١٤ أى لم تقبل الزواج، لكن الرفض في هذا التعبير - تحديداً - له ارتكاز سياقي اتكأ عليه المبدع حين التصريح به، فقد كانت "فلة" أرملة القدوة الحسنة المفتتح بها أول الملحمة "عاشور الناجي" وأم فتوة الحارة المائل أمامها لحظة التصريح بالقول "شمس الدين الناجي" فلم يكن مستغرباً أن تصرح بالرفض من منطق القوة والمنزلة العليا.

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

يعطى تعريفاً أوضح وأبين من مجرد الوقوف عند بنيته فقط ، دون تعدى ذلك إلى موقعه السياقي وتوظيفه الفني فنجيب محفوظ يقدم في الحكاية الأولى لوناً أسطورياً له منطلق واقعي في مصادفة الشيخ عفرة زيدان لغلّام لقيط بجانب السور، استوى بعد ذلك شاباً يافعاً فتياً عمل مكارياً وعقل تاج الفتوة في نبوته أو عصاه . الحكاية تمر وتباين فيها الأحداث وتمضي في بساطة وعفوية تتجسد من خلال نسيجها شخصية البطل عاشور.

تمر الأحداث لترسم أيضاً المعوقات التي تواجه جانب الخير في 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 في ذلك، مثل "انعقد لسانه" ١١٦ "ذقت الهزيمة"، "فقد توازنه" ٤٤٠ "على دمه" ٤٢٢، "لقى حتفه" ٣٢٣، "تلاقى الجمعان" ٢١٢ "أطلق سراح" ١٩٠ "هتك أسرار" ص ١١٣.

٥- إن القيمة التي قدمها نجيب محفوظ على لسان عاشور قبل غيابه، توازى القيمة التي 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 الآتي المحتوى على أنماط مختلفة من أنماط التعبير الاصطلاحي يعطى لوناً من تلك الفلسفة التي بدأ بها نجيب حكايته الثانية، وقد كانت الفتوة حاضرة، وعصر عاشور الذهبي ماثلاً 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 قائلاً: إذن فلنقرأ الفاتحة، ص ١١٦.

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

إن المقطع السابق من ملحمة الخرافيش يحكى موقفًا متجددًا ومعتادًا، تمسك أجزائه تعبيرات متوزعة بين المرسل والمستقبل، بالإضافة إلى النمط الحركي في التعبيرات الاصطلاحية التي تلعب فيها الحركة الدور الأكبر أو ما يمكن أن يسمى بالدلالة الإشارية أو كما يسميها اللغويون "اللغة الإشارية" مثل فمد له يده قائلاً: نقرأ الفاتحة.

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

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

وزيادة بنية التعبير بحرف جر مثل: "نقرأ عليه الفاتحة" أو "نقرأ له الفاتحة" يعنى مجالاً دلالياً 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 التي عبرت محور الموقف وأساسه تعطى دلالة على أن نجيب محفوظ كان يعنى الحدود الوظيفية للتعبير، ويعلم شروط نجاحه في أداء الدلالة التي يقصدها جيداً.

٣- نمط الجملة وأثره التركيبي في رواية الحرافيش

سبق تعريف الجملة عند اللغويين وهي عندهم مركب مؤلف من كلمتين أو أكثر لفائدة تامة - مكتملة المعنى - مع ضرورة وجود فعل كأحد مكوناتها. وهذا النمط من التعبيرات يحمل تنوعاً هائلاً من التعبيرات الاصطلاحية التراثية ؛ لكننا سنتناول طائفة من هذه التعبيرات تحت ما يسمى "بالتحليل التركيبي" وأعنى به تحليل التعبير الاصطلاحي، مطبقاً عليه الخطوط العامة لتحليل الجملة، والمتمثلة في التعويل على المعنى. وأثر ذلك في موضوع الرواية.

أ- التعويل على المعنى في تحليل النمط التركيبي

يعتبر المعنى عند النحويين منطلق إعراب الجملة أو تحليلها، وفي ذلك يقول ابن هشام: "وأول واجب على المعرب أن يفهم معنى ما يعربه مفرداً أو مركباً"^(١) والمعنى في الدرس اللغوي يراد به ثلاثة أمور، المعنى المعجمي للكلمة، المعنى الاجتماعي أو معنى المقام، والمعنى الوظيفي وهو وظيفة التركيب في النظام أو في

(١) ابن هشام: مغنى اللبيب. ج ٢، ص ٥٢٧.

السياق، على أن إجراء مثل هذا الأمر على التعبير الاصطلاحي قد يحتمل نوعاً من اللبس وسوء الفهم؛ نظراً لاختلاف الدلالة المجازية عن المعنى المعجمي لمجموع الكلمات التي تكون بنية التعبير، وعلى ذلك سننصرف عند التحليل عن المعنى المعجمي للتعبير، إذ إن الأهم الطبيعة المجازية له، ويؤدي المعنى الاجتماعي دوراً أساسياً في تحليل النمط التركيبي للتعبير، ومدى ما قدمه من دلالة فنية أسهمت في توضيح الرؤية الفنية التي قدمها المبدع، واللغويون عند تحليل المعنى يلجأون إلى تحديد المعنى المعجمي ثم تحديد المعنى الاجتماعي، واللذان يتضافران لتوضيح المعنى الوظيفي وتحديده، لكن المعنى في التعبير الاصطلاحي له طبيعة اصطلاحية ناتجة من اتفاق الجماعة اللغوية، فلا حاجة إذن لتحديد المعنى المعجمي له عند تحديد المعنى الوظيفي، لكن هذا لا يؤخذ على إطلاقه، فهناك تعبيرات اصطلاحية ناتجة من تلازمية الفعل بحرف الجر، تحتاج عند تحديد مفهومها الاصطلاحي إلى استشارة المعجم، وتحديد المعنى المعجمي الخاص بها.

وانطلاقاً من المدخل السابق فإننا نعول في دراسة أثر البنية التركيبية للتعبير الاصطلاحي الجملي في الناحية الفنية للمحمة الحرافيش على المعنى الاجتماعي أو معنى المقام بالإضافة، إلى المعنى الوظيفي. فالتعابير مثل "الظفر لا يقتلع من اللحم / ٢١٣" هل تعلق العين على الحاجب "٢١٥"، "اليد البطالة نجسة / ٣٢٧"، "ما باليد حيلة / ٤٣٠" يضمها مجال دلالي واحد وهو نشاط الإنسان، ومن خلال استقراء جملة التعابير الاصطلاحية التي جاءت تحت هذا المجال، فإن النشاط اليدوي والتعابير التي جاءت بها "اليد" كانت كثيرة في مقابل بقية الأعضاء، والتي 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 الأساسي لليد كعضو في 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" ص ٢١ يقع بين تقنيتين فئتين ؛ 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 التى 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 "هبّ" 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 معاً" 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 ديباً أى مشى مشياً رويداً، 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 الإتياع والمزاوجة لابن فارس يقول " الإتياع 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 كالإتياع لما قبلها " (٢).

ومنه القول " إنه لساغب لاغب " والتعبير يقع تحت النوع الأول فيما سمي بالإتياع، 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 داخل أى بينه وبين نفسه، ولعل الأسباب التى أوردها البلاغيون فى سبب اللجوء إلى المجاز تعزز ذلك (١) لقد جاء التعبير السابق معبراً بدلالة النهى المصدر بأداة النفى عن الأزمة النفسية التى عاشها عاشور الناجى.

وبالإضافة إلى التعبير السابق هناك تعبير آخر احتمال دلالة النهى أيضاً مثل " لا تجعل من الحبة قبة " ص ٣٠٤ وهو تعبير جاء فى الحكاية الخامسة من حكايات

(١) الوسيط. ه. ب. ب .

(٢) ابن فارس: الإتياع 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 العريضة 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: عينك تحدثاننى بأن هناك شيئاً آخر" فضحك قائلاً "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 الاصطلاحي.

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؛ نظراً 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 البيئة 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 - وفي البؤر المركزية للتعبيرات الاصطلاحية، والمشار إليها سلفاً، تظهر البنية الاسمية، وبالرغم من مركزية الفعلين (هب ودب) فالصدارة للبنية الاسمية. وواضح من بنية التعبير الأول (كل من هب ودب) أنه جاء مناسباً لحال المخاطب وهو عاشور الناجي، حيث جاء في صورة نهي، ارتفع فيها الإيقاع الصوتي من خلال استخدام صوت الباء الذي عند النطق به يقف الهواء الصادر من الرئتين وقوفاً تاماً عند الشفتين مع انطباقهما انطباقاً تاماً مع ضغط الهواء مدة من الزمن، ثم انفراج الشفتين حيث يندفع الهواء فجأة من الفم محدثاً صوتاً انفجارياً؛ فالصوت صوت شفوي انفجاري مجهور^(١) جاء مكرراً مرتين في كل فعل مبالغة في النهي.

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

٦ - أما التعبيران "الظفر لا يقتلع من اللحم" ٢١٣ و "هل تعلو العين على الحاجب؟" ٢١٥ فقد وردا في الحكاية الرابعة، ولم يكن الفتوة في وقتها من أسرة عاشور الناجي. وواضح أن التعبيرين يقعان في مجال دلالي واحد (أعضاء جسم الإنسان) وقد جاء التعبير الأول لينهي مقطعاً حوارياً بين سماحة الناجي، وخضر الناجي 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 في صورة خبر وقد لجأ نجيب محفوظ إلى هذا التعبير لينهي حواراً

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

اتسم بالاضطراب والتجاذب بينهما، لم يكن خضر الناجي موافقاً 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 الاصطلاحي أو دلالة 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 (الفلى) ولللى. مائة عين."

إن سماحة الناجي يطلب سنداً وشرعية لزيجته من عجمية، وهو مطلب لم يسبق لأحد من أسرة الناجي أن طلبه، لقد تهاوت الفتوة فى الأسرة، واعتراها خوف وقلق ووجل من جراء تصرف سماحة الذى أراد أن يغافل الفلى، ويخطب عجمية التى رغبها. أما التعبير الثانى "هل تعلقو العين على؟" فقد ورد فى مقطع حوارى آخر بين الفلى ورجالاته وفيهم سماحة الناجي، وقد جاء التعبير موضعاً الحالة الاجتماعية التى كان يحياها آل عاشور، ففى مقابل الإحساس بالضعف كان طلب العون والمساندة من سماحة، وقد جاء التعبير موظفاً لذلك، وتأكيداً 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 الاصطلاحي الأول منساقاً بدلالة النفي بـ "لا" مع أغلب التعبيرات الجمالية 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 تعلقو العين على الحاجب؟) حال المخاطب والمتلقى، وهو تعبير يرد فى أكثر من سياق، ففى سياق الموقف أو الموقف اللغوى المفهوم من الرواية جاء التعبير مخاطباً الفتوة من قبل صبيانه، والعكس لا يقع إلا فى مقامات أخرى مثل إظهار الأدب والتواضع والحفاوة وغيرها.

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

نجد في توظيف التعبير الاصطلاحي، وحقق أهدافه المتمثلة من الناحية التركيبية في جانب الاقتصاد في اللغة، واعتماد آلية الرمز في الناحية الفنية. وأن التعبيرات جاءت متناسبة مع نمط الشخصية التي ورد التعبير على لسانها مما يعني أن الكاتب كان ناجحاً في استنطاق التعبيرات على لسان شخصياته. ومن ثم أن التعبيرات جاءت متوافقة مع عنصرى الزمان والمكان التي استخدمت فيها.

المراجع العربية والأجنبية

أولاً: المراجع العربية:

- ١ - أحمد هيكل: موجز تاريخ الأدب الحديث. القاهرة. دار المعارف، ١٩٨٦ م.
- ٢ - أنور المرتجى: سيميائية النص الأدبي. الدار البيضاء، دار إفريقيا الشرق، ١٩٨٧ م.
- ٣ - أيمن بكر: السرد في مقامات الهمداني: القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨ م.
- ٤ - حاتم الصكر: ترويض النص. القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨ م.
- ٥ - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي. بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٧ م.
- ٦ - شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في النثر العربي. ط ١١ القاهرة، دار المعارف، ١٩٩٠ م.
- ٧ - عبد العزيز شرف: أدب المقالة، القاهرة، المصرية العالمية للنشر - لونجمان، ١٩٩٧ م.
- ٨ - عطاء كفاي: المفارقة القرآنية، دراسة في بنية الدلالة، القاهرة، مكتبة الآداب، ٢٠٠٦ م.
- ٩ - عطاء كفاي: المقالة الأدبية، القاهرة، دار المعارف. د.ت.
- ١٠ - عطاء كفاني: البلاغة العربية قراءة أخرى، القاهرة، لونجمان، ١٩٩٥ م.

- ١١ - عطاء كفانى: دلالة الألفاظ. ط ٦ القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٩١ م.
- ١٢ - محمد عبد المطلب: النص المشكل. القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٩ م.
- ١٣ - محمود عكاشة: خطاب السلطة الإعلامى. القاهرة، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعى، ٢٠٠٧ م.
- ١٤ - محمود فهمى حجازى: علم اللغة العربية، الكوريت وكالة المطبوعات، ١٩٧٣ م.
- ١٥ - مريم فرنسيس: فى بناء النص ودلالته (محاوّر الإحالة الكلامية). دمشق، منشورات وزارة الثقافة فى الجمعية العربية السورية، ١٩٨٨ م.
- ١٦ - مصطفى حميدة: نظام الارتباط والربط فى تركيب الجملة العربية. القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ١٩٩٧ م.
- ١٧ - مصطفى ناصف: محاورات مع النثر العربى. الكويت، عالم المعرفة، ١٩٩٧ م.
- ١٨ - نبيل راغب: موسوعة الإبداع الأدبى. القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، ١٩٩٦ م.
- ١٩ - نصر حامد أبوزيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافى العربى، ١٩٩٢ م.
- ٢٠ - نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب. دراسة فى النقد العربى الحديث. الجزائر، ١٩٩٧ م.
- 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 الهادي بن ظافر الشهري، دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠٠٤م.
- ٢ - الخطاب الساداتي: تحليل الحقل الإيديولوجي للخطاب الساداتي، د. عبد العليم محمد، كتاب الأهلى، ١٩٩٠م.
- ٣ - المتنبي: ديوانه، تحقيق مصطفى السقا. القاهرة، مطبعة مصطفى الحلبي، ١٩٧١م.
- ٤ - ترفتان تودوروف: اللغة والأدب في الخطاب الأدبي، ترجمة سعيد الغانمي. بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٣م.
- ٥ - ج.ب. براون، ج. يول: تحليل الخطاب، ترجمة محمد لطفي الزليطى، ومنير التريكي. الرياض، ١٩٩٧م.
- ٦ - جورج كلاوس: لغة السياسة، ترجمة ميشيل كيلو. دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٧م.
- ٧ - جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي. الدار البيضاء، دار توبقال، ١٩٩٧م.
- ٨ - جون لاينز: اللغة والمعنى والسياق، ترجمة عباس صادق الوهاب. بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة- ١٩٨٧م.
- ٩ - جيرار جينت: 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. ط ٢ القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩م.

- ١١ - روبرت دى بوجراند: النص والخطاب والإجراء، ترجمة د/ تمام حسان. القاهرة، عالم الكتب، ١٩٩٨ م.
- ١٢ - روبرت. أ. دال: التحليل السياسى الحديث، ترجمة علا أبو زيد، مراجعة على الدين هلال. القاهرة. مركز الأهرام للترجمة والنشر، ١٩٩٣ م.
- ١٣ - زتسيسلاف وأورزنيك: مدخل إلى علم النص (مشكلات بناء النص)، ترجمة سعيد حسن بحيرى. القاهرة، مؤسسة المختار، ٢٠٠٣ م.
- ١٤ - ستيفن أولمان: دور الكلمة فى اللغةن ترجمة كمال بشر. ط ١٠ القاهرة. مكتبة الشباب، ١٩٨٦ م.
- ١٥ - فان دايك: النص والسياق (استقصاء البحث فى الخطاب الدلالى والتداولى)، ترجمة عبد القادر قينى. لبنان، بيروت، أفريقيا الشرق، ٢٠٠٠ م.
- ١٦ - فان دايك: علم النص (مدخل متداخل الاختصاص)، ترجمة سعيد حسن بحيرى. القاهرة، دار القاهرة للكتاب، ٢٠٠١ م.
- ١٧ - فرانك بالمر: علم الدلالة. ترجمة، د/ صبرى إبراهيم السيد. قطر، ١٩٨٦ م.
- ١٨ - فولفجانج هاينيه وديتر فيهفجر: مدخل إلى علم لغة النص، ترجمة فالح بن شبيب العجمى، جامعة الملك سعود، ١٩٩٦ م.
- ١٩ - كلاوس برينكر: التحليل اللغوى للنص، مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج، ترجمة سعيد حسن بحيرى، القاهرة. مؤسسة المختار، ٢٠٠٥ م.
- ٢٠ - مجمع اللغة العربية: المعجم الكبير. القاهرة، ١٩٧٠ م.
- ٢١ - مجمع اللغة العربية: المعجم الوجيز. القاهرة، ١٩٩٤ م.
- ٢٢ - مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط. القاهرة، ١٩٨٥ م.
- ٢٣ - محمد إبراهيم عبادة: الجملة العربية؛ مكوناتها، أنواعها، تحليلها. القاهرة، مكتبة اليداب للنشر والتوزيع، ٢٠٠١ م.

- ٢٤- محمد البطل: معجم التعابير الاصطلاحية. القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، ١٩٩٩ م.
- ٢٥- محمد الجوادى: فى ظلال السياسة؛ نجيب محفوظ الروائى بين المثالية والواقع. القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧ م.
- ٢٦- محمد السيد محمد إبراهيم: بنية القصة القصيرة عند نجيب محفوظ؛ دراسة فى الزمان والمكان. القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٣ م.
- ٢٧- محمد العبد: إبداع الدلالة فى الشعر الجاهلى؛ مدخل لغوى أسلوبى. القاهرة، دار المعارف ١٩٨٨ م.
- ٢٨- محمد حسن عبد العزيز: المصاحبة فى التعبير اللغوى. القاهرة، دار الفكر العربى، ١٩٩٠ م.
- ٢٩- محمد حسن عبد العزيز: الوضع اللغوى فى الفصحى المعاصرة. القاهرة، دار الفكر العربى، ١٩٩٢ م.
- ٣٠- محمد حسن عبد العزيز: لغة الصحافة المعاصرة. القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٨ م.
- ٣١- محمد حماسة عبد اللطيف: اللغة وبناء الشعر. القاهرة، دار غريب، ٢٠٠١ م.
- ٣٢- محمد حماسة عبد اللطيف: بناء الجملة العربية. القاهرة، دار الشروق، ١٩٩٦ م.
- ٣٣- محمد رشاد الحمزاوى: بحوث ودراسات فى المعجم العربى التاريخى. ١٩٨٩ م.
- ٣٤- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية. القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، ١٩٩٨ م.
- ٣٥- محمد على الخولى: معجم علم اللغة التطبيقى. بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٨٦ م.

- 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، لونغمان، 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 مقارنة فى ضوء القاهرة.
- ٤٦- نورمان فيركلو: الخطاب بوصفه ممارسة اجتماعية، ترجمة رشاد عبد القادر، مؤسسة الكرم للثقافة، 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., Gavrillatos, 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: Routledge.
- 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 behaviour and ideological usage of political terms in Arabic media Discourse of pre- revolutionary Egypt, unpublished PhD thesis, Lancaster University.