

صيغ الخطاب الروائي في " بداية ونهاية" لـ نجيب محفوظ (دراسة تحليلية تطبيقية)
Novelist Discourse Modes in "the Beginning and End" of Naguib
Mahfouz (An Analytical Applied Study)

عريب عيد

Oraib Eid

جامعة أم القرى. حالياً: الأردن

بريد الكتروني: eid.oraib@yahoo.com

تاريخ التسليم: (2017/6/14)، تاريخ القبول: (2017/11/29)

ملخص

يقف البحث على صيغ الخطاب الروائي بمكوناته البنيوية المختلفة، باتخاذ رواية "بداية ونهاية" لنجيب محفوظ نموذجاً للتطبيق، وبيان ترابطه وتداخله في تقاطعات صيغية، وعرض مستوى تبدلاته. والصيغ في الرواية تشمل صيغ السرد والعرض المباشر وغير المباشر والمنقول، ولكل خطاب منها خصوصيته ومُرسله الخاص ومُتلقيه، وبيان هذه الصيغ المتداخلة والمتقاطعة في الرواية تم تقسيمها إلى ست وحدات، ثم تجليتها، وبيان تنوعاتها الصيغية مع ربط ذلك بأحداث القصة وشخصها، وتحليل الصيغ الكبرى، ثم الصيغ الصغرى التي تضطلع جميعاً لتردد الخطاب الروائي العام للرواية.

الكلمات المفتاحية: الخطاب الروائي، نجيب محفوظ، بداية ونهاية، الرواية، البنيوية.

Abstract

This study is about the formulas of different structural components of the novelist discourse, it takes a novel "beginning and end" for the novelist Naguib Mahfouz as an applicable model to show the cohesion and links in its structural intersections, and showing its variations level. And formulas in the novel include the narrative form and the direct and indirect presentation and the paraphrased texts Paraphrase the text indicating the source of which has been extracted from. And each formula has its own characteristics and its particular sender and receiver.

And to show these formulas cohesion and intersecting in the novel it has been divided into six units which were defined to show its composed varieties linking it with the stories actions and analyzing the major formulas followed by the minor formulas which all composed to form the general speech structural components of the novel.

Keywords: Speech Novelist, Naguib Mahfouz, The Beginning and the End, The Novel, The Structural Components.

توطئة

حظيت روايات نجيب محفوظ بكم وافر من الدراسات عبر عقود من الزمن، ولا يخفى على أحد عدد الكتاب الذين تناولوا نتاجه كسيد قطب وطه حسين ورجاء النقاش وغالي شكري وعبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم وجابر عصفور وإدوارد سعيد وأنور المعداوي وغيرهم، فعالم محفوظ الفني بالغ التعقيد في مستوياته وتغيير محاوره كما يشير عصفور؛ إذ يجمع بين القصة التاريخية والقصة الواقعية، ويضم الرمز الجزئي الذي يتخلل النغمة السائدة لعمل واقعي مع الرمز الكلي الذي تتعدد دلالاته؛ فيفضي إلى أكثر من تفسير⁽¹⁾، ويرى محمود العالم أن الرواية العربية عند محفوظ قد مرت بمراحل ثلاث: التاريخية، ثم الاجتماعية — التي تقع ضمنها رواية بداية ونهاية⁽²⁾ — ثم المرحلة الفلسفية، ونجد اهتمام غالي شكري بملفوظ في كتابه الذي يجمع فيه العديد من المقالات لكتاب سطرُوا آراءهم بنتاج محفوظ، ومنها رواية بداية ونهاية، وعنوانه بـ (نجيب محفوظ إبداع نصف قرن)⁽³⁾، وقد كان غالي قد سطر كتابه "المنتمي" قبل هذا الكتاب، الذي يعد من أشهر الكتب التي تناولت محفوظ بالدرس والتحليل والتأويل الجاد؛ إذ يرى أن المأساة الاجتماعية في بلاد الكاتب العربي تجعل من الانتماء قدرة، لهذا ينبثق معنى المأساة في أدب نجيب محفوظ من وجهة نظر المنتمي إلى المأساة⁽⁴⁾، وهو يرى أن "بداية ونهاية" هي التجسيد الملحمي للمأساة المصرية، فمحفوظ عاش في شبابه مرحلة السقوط والانهدام في التاريخ السياسي والاقتصادي والاجتماعي؛ واتخذ موقف الرّفض الحاسم لكافة القيم المهترئة، وجعل الشكل الفني الملحمي لأعماله يشير إلى الانتماء للمعذبين، وانتهى بالصراع بين

- (1) انظر عصفور، جابر، نماذج فنية من الأدب والنقد، (نقاد نجيب محفوظ): القاهرة، 1951م، ص 227.
- (2) المرحلة الاجتماعية كما يشير محمود العالم تبدأ برواية القاهرة الجديدة 1945، وتنتهي بالسكينة 1957، ومعلوم أن رواية "بداية ونهاية" نشرت عام 1949م، للتوسع انظر "من عبث الأقدار إلى السراب" لمحمود أمين العالم في كتابه تأملات في عالم نجيب محفوظ: القاهرة، 1970م، وكذلك انظر كتاب شكري، غالي، نجيب محفوظ إبداع نصف قرن: دار الشروق، بيروت، 1989م، ص 19-34.
- (3) للتوسع من هذه المقالات انظر مقال أنور المعداوي بعنوان: "بداية ونهاية" التي يصف فيها الرواية بأنها عمل فني كامل، في كتاب نجيب محفوظ إبداع نصف قرن: ص 47-55.
- (4) انظر شكري، غالي، المنتمي دراسة في أدب نجيب محفوظ: مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، القاهرة، 1969م، ص 82.

أبطاله والقوى الخارجية إلى الهزيمة لا إلى النصر الملحمي⁽¹⁾؛ لذلك كانت "بداية ونهاية" قوسين كبيرين يضمنان تفاصيل المأساة المصرية في مرحلة معينة بإرهاصاتها ونتائجها التي حدت معالم الطريق الأخير أمام البرجوازية الصغيرة لتجاوز المأساة⁽²⁾.

ومع تنوع الدراسات في هذه الرواية؛ فثمة من تناول البعد الرمزي في أبطال هذه الرواية⁽³⁾، ومنهم من درسها في ضوء النقد النسوي، ففوزية العشماوي تحدثت عن المرأة والمجتمع المصري في رواياته خلال (1945-1967)⁽⁴⁾، ونجد من بين في دراسته أثر الأوضاع الاجتماعية والسياسية القاسية ووطأتها على بطل الرواية "نفيسة" التي عانت من ظلم المجتمع لها⁽⁵⁾، ويرى "أندرس هالنجرن" أن الشخصيات النسائية في روايات عدّة لمحفوظ تضاهي الشخصيات الذكورية؛ ولذا فهي تضطلع بدور رئيسي في تحديد مسار الأحداث⁽⁶⁾؛ وينظر إلى أدب محفوظ بوصفه مستودعاً للمواقف والرؤى والأيدولوجيات.

ولأن أكثر تجليات الواقعية نجدها في الفنون السردية كالقصة والرواية، حرص البعض على دراسة أثر الواقعية الغربية⁽⁷⁾ في الرواية العربية⁽⁸⁾ كما في "بداية ونهاية"، ولنا أن نتبع تطور الواقعية النقدية والاشتراكية وتجلياتها في النقد العربي الحديث التي تناولتها هذه الفنون السردية؛ غير أن الرواية عملٌ فنيٌ يجب أن يكون بعيداً عن الدعاية الفكرية والسياسية وغيرهما⁽⁹⁾.

وأما هذه الدراسة، فتقف على الخطاب الروائي في "بداية ونهاية"، وتتبع صيغ الخطاب السردية فيه، بمنهج تحليلي، يعرض النصّ الروائي على مفاهيم السرد الحديثة وأسس تحليل الخطاب وتطبيقاته دون إقحام أو إسقاط، ما أمكن، ودون الخوض في التأويل

- (1) انظر المرجع نفسه، ص 104.
- (2) انظر المرجع نفسه، ص 171.
- (3) انظر مولاي إبراهيم، محمد الأمين، صورة البطل وأبعاده الرمزية في رواية (بداية ونهاية) نجيب محفوظ: الناشر جامعة منوبة/ تونس، 1993م، رسالة جامعية، أشرف عليها: منصور قيسومة.
- (4) للتوسع انظر العشماوي، فوزية، المرأة في أدب نجيب محفوظ (مظاهر تطور المرأة والمجتمع في مصر المعاصرة من خلال روايات محفوظ (1945-1967م): مكتبة الأسرة، 2005م.
- (5) انظر الشيخ، إبراهيم، مواقف اجتماعية وسياسية في أدب نجيب محفوظ (تحليل ونقد): ط2، القاهرة، 1987م.
- (6) مجلة فصول، صيف/خريف 2006م، عدد 69، مقال "أندرس هالنجرن" بعنوان: نجيب محفوظ ابن حضارتين، تعريب: أحمد هلال ياسين، ص 187.
- (7) البعض يسمي الواقعية النقدية بالواقعية الأوروبية ومنها الواقعية الروسية، وهي تسعى إلى تحليل الواقع وبيان فساد الطبقة البرجوازية، وإظهار تشوهات العالم، وبشاعة الظلم الإنساني ويغلب عليها التشاؤم، سعافين، إبراهيم، مناهج تحليل النص الأدبي: "ط1، جامعة القدس المفتوحة/ فلسطين، رقم المقرر (5140)، 1994م، ص 399.
- (8) للتوسع معتوق، سمية، أثر الرواية الواقعية الغربية في العربية: دار الفكر، بيروت، 1994.
- (9) انظر موير، أدوين، بناء الرواية، تعريب: إبراهيم الصيرفي، القاهرة، 1965م.

"Hermeneutics"؛ فِلم السَّرْد "Narratology" يَسعى إلى كِباح جِماح النَّزعة التَّفسيرِيَّة في قِراءة النَّصوص كما في النَّقد الأدبِيّ، ويَسْتَخِرُج القِوانين الَّتِي تَمْنَح النَّصَّ ما يَجِدُه المُفسِّر من دِلالات (1).

صِغَ الخطابِ الرَّوائِيّ في الرَّواية

تَسيرُ الدَّراسات السَّرديَّة في اتِّجاهين: أحدهما يركِّز على ما هو مسرود أو ما يَتضمَّنُه النَّصُّ من مادَّة، وهو اتِّجاه يَسير عليه "غريماس"؛ والآخر يَهتمُّ بِعَمليَّة السَّرْد نَفسها؛ أي الخِطاب السَّرديّ، وهذا يَسيرُ عليه "جيران جينيت" (2)، وتَدعو "سوزان لانسر" إلى عِلم سَرْدٍ يَأخُذُ السِّياقات الاجتماعيَّة والتَّقافيَّة بِاعتبارِه، ومن شَأْن ذلك حين يَحْدث أن يَدْخُل النَّصُّ في أفقِ المتغيِّرات الإنسانيَّة، ويَبعده عن الأَبنيَّة التَّحوِّيَّة أو القصصِيَّة البَحثة (3).

ويضمُّ الخِطاب الرَّوائِيّ في رواية "بداية ونهاية" مجموعة من الصِّغِ المتعدِّدة، ولكلِّ خِطاب صِغته، وتجلياته الَّتِي تُربطُ في إطار الخِطاب الرَّوائِيّ ككلِّ، تَصبُّ فيه؛ لِيَسير في خِطِّ أفقِي يَخدم العَمَل الرَّوائِيّ؛ ويَتدرِّج بِأَحْدائِه نحو النَّهاية، في نَسقِ بِنْيويِّ مُتكامِلٍ (4)، والصِّغَةُ "Modes of story" (5) عند "تودوروف" هي الكِيفِيَّة الَّتِي يَعرِضُ السَّاردُ لِنَباها القِصَّة ويَقَدِّمها (6)، فَنمطُ السَّرْدِ وصِغته تُجيبُ عن السَّؤال: كيف يَروي الرَّوائِي ما يَري، أو يَعرِف من أَخبار ووقائِع (7)، وهو يَشيرُ إلى أن ثَمَّةَ مَسافَةٍ تَتقاطَعُ بَين ما يَرويهِ الرَّوائِي، وكيف يَروي ما يَري وَيَسْمَعُ (8).

- (1) للمِراجعة، عِلم السَّرْد (Narratology): هو دِراسة القِصِّ، واستنباط الأَسس الَّتِي يَقومُ عليها، وما يَتعلَّقُ بِذلك من نَظْمِ تحكَمِ إنْتاجِه وتلقِّيِه، ويَعَدُّ عِلم السَّرْد أحدَ تَفَرِّعات البِنْيويَّة الشَّكلانيَّة، كما تبلورت في دِراسات "كلود ليفي سترأوش"، الرُّويليّ، ميجان، والبازعيّ، سعد، دِليل النَّاقِدِ الأدبِيّ: ط3، المِركز التَّقافيّ العِربيّ، الدَّار البيضاء-المِغرب، المِركز التَّقافيّ العِربيّ، 2002م، ص 174.
- (2) انظر المِرجع نَفسُه، ص 175.
- (3) انظر المِرجع نَفسُه، ص 174.
- (4) للمِراجعة، البِنْيويَّة: نمطٌ من التَّفكِيرِ حَولِ الظُّواهر الإنسانيَّة، يَنطلقُ من فِرضِيَّةٍ أساسِيَّة، وهي انتظام الظُّواهر في بِنْيٍ كامنَةٍ، وانحِكامِ الدَّلالة بِالعِلاقات القائمة ضَمَنَ تلكِ البِنْيِ أو ما بَينَ البِنْيِ والأخرى"، دِليل النَّاقِدِ الأدبِيّ، ص 338.
- (5) يَقابلُ مِصطلح "Modes of story" عند "تَزفَتان تودوروف" مِصطلح الصِّغَةُ "Mode" عند "جيران جينيت".
- (6) انظر بارت، رولان، وآخرون، طرائق تحلِيلِ السَّرْدِ الأدبِيّ: ط1، منشورات اتِّحاد كُتَّاب المِغرب، 1992م، ص 61.
- (7) انظر العِبد، يُمنى، تقنيَّات السَّرْدِ الرَّوائِيّ في ضِوءِ المِنهجِ البِنْيويّ: ط1، دار الفارابيّ، بيروت، 1990م، ص 107.
- (8) انظر تودوروف، تَزفَتان، الأدبُ والدَّلالة، تعريب: مَحْمَدُ نَدِيمِ خَشْفَةَ، ط1، مِركز الإنماء الحضاريّ، سوريا، 1996م، ص 81.

إنّ الخطابات التي تحدّدها في الرواية⁽¹⁾:

1. خطاب الرّاي: تشير سيزا قاسم إلى أنّ جوهر الصّياغة القصصيّة يكمن في طبيعة علاقة الرّاي بالشخصيّات، ومدى إحاطته بالوقائع والحقائق التي يتكوّن منها العالم التّخييلي، ويمكن تقسيم هذه العلاقة حسب النّاقّد الفرنسيّ "Jan Pouillon" إلى⁽²⁾:
 - أ. الرّاي < الشخصيّة (الرّاي يعلم أكثر من الشخصيّة) وسماها (الرؤية من وراء).
 - ب. الرّاي = الشخصيّة (الرّاي يعلم ما تعلمه الشخصيّة) وسماها (الرؤية مع).
 - ج. الرّاي > الشخصيّة (الرّاي يعلم أقل ممّا تعلمه الشخصيّة) وسماها (الرؤية من الخارج).

2. خطاب الشخصيات

3. الرّسالة: التي كتبها إحدى الشخصيات المحوريّة في الرواية، "حسنين"، تسهم في الخطاب الرّوائي، وتقوم بدورها في إضاءة الحدث أو تأطيره، كما تسهم في تقديمه⁽³⁾.

وخطاب الرّاي يجعلنا منذ البدء ندرك صعوبة التّمييز بين نصّ الرّاي (السرد=Narration)، ونصّ الشخصيات (العرض=Representation)، فحكي الأحداث وحكي الأقوال يتداخلان في الرواية ويتقاطعان، ونجد أنّ موقف الرّاي (الذات الثانية للمؤلف) في السرد يتوازى مع بعض الخطابات التي تؤدّي وظيفة محدّدة في سياق الرواية، هذه الذّات التي يدمجها "جيرار جينيت" مع الرّاي⁽⁴⁾، في حين يفصل "تودوروف" الرّاي عن "المؤلف الضمني"⁽⁵⁾ الذي لا يرى الأحداث، ولا يصف الأوضاع؛ بل ينظّم الخطاب، ويحدّد ما ينبغي

- (1) يشير "فوكو" إلى أنّ للخطاب "Discourse" دورًا واعيًا يتمثّل في الهيمنة التي يمارسها أصحاب حقلي معرفي أو مهنيّ ما على أهليّة المتحدّث وصحة خطابه ومشروعيّته للتوسّع انظر فوكو، ميشيل، نظام الخطاب، تعريب: محمّد سبيلا، دار التّنوير، 1984م.
- (2) مجلّة فصول، صيف / خريف 2006م، عدد 69، مقال: بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثيّة نجيب محفوظ، لسيزا قاسم، عرض: ماجد مصطفى، ص 347.
- (3) انظر يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الرّوائي (الزمن - السرد - التّبينير): ط4، الدار البيضاء-المغرب، المركز الثقافي العربي، 2005م، ص 203.
- (4) ويرى "جينيت" أنّه لا ضرورة لافتراض "المؤلف الضمني"؛ معللاً ذلك بأنّ ثمة كاتبًا حقيقيًا وراويًا معنويًا بتقديم الحكاية، انظر القاضي، عبد المنعم زكريا، البنية السردية في الرواية، ط1، عين للدراسات والبحوث، القاهرة، 2009م، ص 29.
- (5) نجد "رولان بارت" يفصل المؤلّف عن نصّه؛ ويعلن وفاته في ما أسماه بـ "موت المؤلّف"، انظر بارت، رولان، نقد وحقيقة، تعريب: مندر عيّاش، ط1، مركز الإنماء الحضاري، 1994م، ص 15.

حذفه من أجزاء الحكاية⁽¹⁾، وكذلك يرى "جيرالد برانس" أن "المؤلف الضمني" الذي يُستنبط من النص ككل عوضاً عن وجوده في النص كراو⁽²⁾.

وقد بين "جيرار جينيت" المسافة بين حكاية الأحداث التي يُحكى بها ما تقوم به الشخصيات أو ما يقع لها، وحكاية الأقوال التي تتعلق بكلام الشخصيات فيجعلها موضوع سرده، وهنا إما أن يصبح الراوي شفافاً؛ فينمحي السارد أمام الشخصية، ويعيد إنتاج كلامها كما تمّ التلّفظ به واقعياً، أو أن يكون أكثر تعميماً حين يدمجه في خطابه الخاص⁽³⁾.

وإن سعت الدراسة لرصد هذه الخطابات في الرواية، وتمييز صيغها بعضاً من بعض، فلا شك أن الخطاب الحكائي كيفما كان نوعه لا يمكن أن يحتفظ بخاصية صيغية محضة تجعله يستقل عن غيره من الخطابات؛ فهذا التعدد الصيغي وتبدلاته المتنوعة بمكوناته البنيوية، وتداخله في تقاطعات صيغية مختلفة يدلّ على ترابط الخطاب الروائي وغناه.

فإذا رأى أرسطو في الملحمة هيمنة صيغة (السرد المختلط) الذي يجمع بين السرد والحوار، فإن الرواية كشكل حكاكي تنمو باستمرار⁽⁴⁾ - وتتميز بالخاصية الصيغية المختلفة بدرجات متفاوتة - قد هيمن السرد عليها في القرن التاسع وقبله⁽⁵⁾، وقد أشار "ميخائيل باختين" إلى التعدد في الأنماط الكلامية، والتباين في الأصوات في تعريفه للرواية⁽⁶⁾.

والصيغ في الرواية تشمل صيغ السرد والعرض المباشر وغير المباشر والمنقول، ولكل خطاب خصوصيته ومرسله الخاص ومُتلقيه، وقد تتحوّل بعض الصيغ من العرض إلى السرد، دون أن تخلو من ترابط فيما بينها جميعاً، كما نجد خطاب الرسالة يصبّ في مستوى الصيغة العرضية، ثم نجد خطاب الراوي ينتقل من صيغة السرد إلى النقل، وقد لا يخلو ذلك من تدخل الراوي بتعليقات في سير الأحداث، ووصف المواقف؛ ولعلّ الخطابات التي تتداخل على مستوى الخطاب الروائي في رواية "نجيب محفوظ" وتتقاطع هي:

- (1) انظر صالح، عالية، البناء السردّي في روايات إلياس خوري، ط1، دار أزمنة، عمّان، 2005م، ص171.
- (2) انظر برانس، جيرالد، قاموس السرديات، تعريب: السيّد إمام، ط1، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2003م، ص34.
- (3) انظر جنيت، جيرار، وآخرون، نظرية السرد "من وجهة النظر إلى التّبين"، تعريب: ناجي مصطفى، ط1، منشورات الحوار الأكاديمي الجامعي، الدار البيضاء، 1989م، ص106.
- (4) للتوسع في تقنيات السرد، انظر مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية "بحث في تقنيات السرد"، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998م.
- (5) انظر تحليل الخطاب الروائي (الزمن - السرد - التّبين)، ص204 - 205.
- (6) الرواية عند "باختين": "ظاهرة متعدّدة في أساليبها، متنوّعة في أنماطها الكلامية، متباينة في أصواتها، يقع الباحث فيها على عدّة وحدات أسلوبية غير متجانسة، توجد أحياناً في مستويات لغوية مختلفة، وتخضع لقوانين أسلوبية مختلفة"، ياخنتين، ميخائيل، الكلمة في الرواية، تعريب: يوسف خلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1988م، ص9.

1. صيغة الخطاب المسرود "Discourse narrativized": هو الخطاب الذي يرسله المتكلم، وهو على مسافة مما يقوله متحدّثاً إلى مروى له، سواء أكان هذا المتلقّي مباشراً (شخصيّة)، أم إلى المروى له في الخطاب الرّوائي بكامله. وقد يكون المتلقّي مباشراً على مسافة مما يُروى له، ويمكن عدّه غير مباشر، عندما لا تكون ثمة مسافة، وتكون صيغة الخطاب المسرود فرعيّة لصيغ أصل⁽¹⁾.
2. صيغة خطاب الرّاوي المسرود.
3. صيغة خطاب الشّخصيات المعروض المباشر: نجد المتكلم يتكلم مباشرة إلى متلقّ مباشر، يتبادلان الكلام بينهما دون تدخّل الرّاوي، وهذا عند "جنيت" من تنوع الخطاب⁽²⁾، إذ يسير الخطاب في خطّ يوازي الخطاب المسرود، وقد اعتمد "نجيب محفوظ" المعروض في المشاهد الأولى من الرواية أكثر من المسرود.
4. صيغة المعروض غير المباشر: وهو أقلّ من المعروض المباشر، لأننا نجد فيه مصاحبات الخطاب المعروض، وتتسرب خلاله تدخّلات الرّاوي قبل العرض أو خلاله أو بعده. ونجد المتكلم يتحدّث إلى آخر، والرّاوي بتدخّلاته يؤشّر للمتلقّي غير المباشر⁽³⁾.
5. صيغة المنقول المباشر "Direct reported mode": وهو نقل الخطاب المعروض أو المسرود بشكل يجعله بين السرد والعرض⁽⁴⁾، وهو الشّكل الأكثر محاكاة، رفضه أفلاطون؛ لأنّ الرّاوي يترك الكلام للشّخصيات⁽⁵⁾؛ وفيه نجدنا أمام معروض مباشر؛ لكن يقوم بنقله متكلم غير المتكلم الأصل، ينقله كما هو، وقد يقوم بنقله إلى متلقّ مباشر (مخاطب) أو غير مباشر⁽⁶⁾.
6. صيغة المنقول غير المباشر "Indirect reported mode": وهو كالمنقول المباشر مع فارق، وهو كون الناقل هنا لا يحتفظ بالكلام الأصل، ولكنّه يقدّمه بشكل الخطاب المسرود⁽⁷⁾.
7. صيغة المعروض الدّاتي: وهو نظير صيغة الخطاب المسرود الدّاتي؛ لكن ثمة فروقات بينهما، تتمّ على صعيد الزّمن، فالمتكلم يحاور ذاته عن فعل يعيشه وقت إنجاز الكلام⁽⁸⁾.

(1) انظر تحليل الخطاب الرّوائي (الزّمن - السرد - التّبيين)، ص 197.

(2) انظر المرجع نفسه، ص 197.

(3) انظر المرجع نفسه، ص 197.

(4) المرجع نفسه، ص 205.

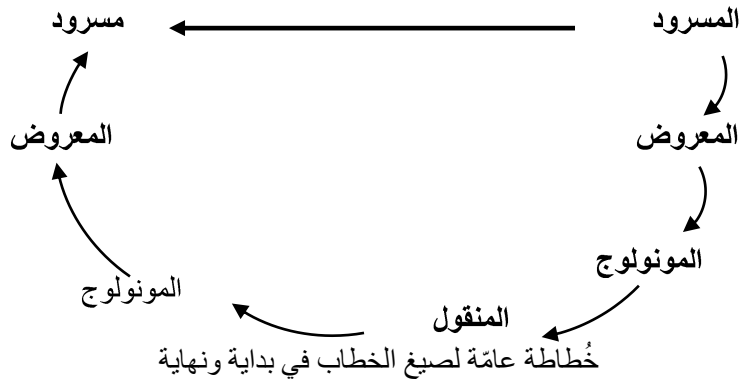
(5) انظر المرجع نفسه، ص 179.

(6) انظر المرجع نفسه، ص 198.

(7) انظر المرجع نفسه، ص 197.

(8) انظر المرجع نفسه، ص 197.

8. صيغة المسرود الذاتِي "Subjective narrativized mode": يتحدث المتكلم الآن عن ذاته وإليها عن أشياء تمت في الماضي؛ أي أن ثمة مسافة بينه وبين ما يتحدث عنه، وهو ما يقابل التذكّر عند "جنيت"، وما يتّصل بالاسترجاعات الماضية⁽¹⁾. والـ "سيكور-سردِي": هو تحليل أفكار الشخصيات التي يتكأف بها الراوي مباشرة.
9. المونولوج "Monologue"، (تيار الوعي): يعتمد محفوظ هذا التكنيك الفني، ففيه يربط لحظة الحاضر بلحظات الماضي في حياة الشخص، مسجلاً الانطباعات والأحاسيس الواقعة في مخيلة الأبطال مجتازاً بذلك حدود الزمان والمكان، وأنواعه:
- أ. الداخلي "The inner": حديث الشخصية لنفسها، فيلجأ الكاتب إلى ضمير المتكلم؛ لتجسيد أبعاد نفس البطل أو الراوي، ويتخذ القارئ خلال هذا الأسلوب طريقه المباشر لرصد عوالم الشخصية.
- ب. المنقول⁽²⁾ "The reported": هو تلك الاستشهادات الحرفية للأفكار كما هي ملفوظ بها في الخطاب الداخلي، وقد يتكلم الراوي بخطاب الشخصية، أو أن الشخصية تتكلم بصوت الراوي؛ لذلك فإنّ الفعلين السرديين يختلطان⁽³⁾.
- ج. ج. المسرود "The narrativized": هو الذي يقوم به الراوي تحت شكل الخطاب المباشر مقيداً كان أو حرّاً⁽⁴⁾.



(1) انظر المرجع نفسه، ص197.

(2) انظر المرجع نفسه، ص185.

(3) انظر المرجع نفسه، ص179.

(4) انظر المرجع نفسه، ص185.

أنواع الصيغ حسب نوعيّة المتلقي:

1. المسرود — غير مباشر
2. المعروض — مباشر
3. المسرود الذاتيّ — الذات
4. المعروض الذاتيّ — الذات
5. المعروض غير المباشر — مباشر
6. المنقول المباشر — مباشر / غير مباشر
7. المنقول غير المباشر — مباشر / غير مباشر

ولعلّ محفوظ اعتمد طريقة السرد المباشر في أكثر أعماله؛ إذ تساعد الكاتب على تلمس أبعاد الحدث والشخص من منظار ذاتيّ خارجيّ، وكذلك يرصد برؤية محدّدة أبعاد الحركتين الداخليّة والخارجيّة للفعل البشري⁽¹⁾، إنّ العمل الروائيّ يكشف عن الرابطة القويّة المتداخلة بين أنماط السلوك، بحيث تضعها في بؤرة السبب والمسبب، والماضي والحاضر⁽²⁾.

وهو في البناء السردّي في الرواية يستخدم ما يعرف بالتضمين (Implication)⁽³⁾ إذ يضع الشخصيّة في سياق الحاضر، وقد تضمّن في الوقت نفسه جزءاً من الماضي أو المستقبل الذي تسير باتجاهه.

ولبيان هذه الصيغ المتداخلة والمتقاطعة في رواية "بداية ونهاية" تمّ تقسيمها إلى ست وحدات، ثمّ تجليتها، وبيان تنويعاتها الصيغيّة مع ربط ذلك بأحداث القصّة وشخصها، وتحليل الصيغ الكبرى، ثمّ الصيغ الصغرى التي تضطلع جميعاً لترشد الخطاب الروائيّ العامّ للرواية.

تحليل صيغ الخطاب في "بداية ونهاية"

1. موت رب الأسرة (أبو حسن) (العزاء والجنّازة)

تلقي بالموت عند محفوظ في أغلب أدبه، وإن اختلف رداء الموت في كلّ عملٍ عمّا سواه، فهو هنا يجسد المعنى الاجتماعيّ والظروف البيئيّة القاسية التي عاش فيها الأب وأبناؤه.

(1) إبراهيم، نصر، الشخصيّة وأثرها في البناء الفنيّ لروايات نجيب محفوظ: ط1، عكاظ للنشر، السعودية، 1984م، ص258.

(2) Mukarovsky, *Structure Sign and Function*, London, 1971, P140

(3) عثمان، بدري، بناء الشخصيّة الرئيسيّة في روايات نجيب محفوظ: ط1، سلسلة النّقد الأدبيّ، دار الثقافة، بيروت، 1986م، ص158.

يشير غالي شكري إلى أننا نلتقي بالموت من اللحظة الأولى إلى الأخيرة، ونرى الطمّوح المتوثّب خلال الرواية كلّها، والأحلام التي تضيء الفجر؛ لكن سرعان ما تتبدّد، وتغدو كالسراب والعذاب الذي لا ينقطع⁽¹⁾.

يبدأ المشهد الأوّل بخطاب الراوي المسرود، بدخول ضابط إلى المدرسة التوفيقية ليستأذن في طلب الأخوين حسنين وحسن كامل علي، لينتقل خطاب الراوي إلى "سيكو- سردي" مبيّنًا تساؤل حسنين⁽²⁾: "تري أجا ب سبب المظاهرات الأخيرة؟".

ثم إلى صيغة المعروض غير المباشر الذي يتدخّل فيها الراوي، باستخدام ضمير الغائب في قوله⁽³⁾: "وكان قد اشترك بالمظاهرات، وهتف مع الهاتفين: "ليسقط تصريح هور"، "وليسقط هور ابن الثور".

وفي حوار حسين والضابط يبدو المعروض المباشر، وإن كان لا يخلو من معروض غير مباشر يتدخّل به الراوي⁽⁴⁾:

"ومضى فلقهما يتزايد، وهما يقتربان من حجرة الناظر". حتّى يُخبرهما بوفاة والدهما؛ ليتابع المشهد بتذكّر حسين (خطاب المسرود الذاتي)⁽⁵⁾: "كيف؟! لقد تركناه منذ ساعتين في صحّة جيدة، وهو يتأهب للخروج من الوزارة".

ويتداخل خطاب المسرود الذاتي عندما يحاول حسين - وهو متفاجئ من الخبر- تذكّر تفاصيل الصباح قبل الخروج إلى المدرسة، مع الخطاب المسرود المنقول، الذي يقوم به الراوي نقلًا عن حسين (الراوي - حسين)؛ وذلك بتذكّر حسين الأحداث واسترجاعها في ساعات الصباح الأولى، ووصفه لها بشيء من التلخيص: (الاجتماع حول مائدة الطعام/ اعتذار الأب عن المشاركة/ دخوله حجرته)، نجد التصوير المكاني في بداية الرواية يشكّل نسيجًا تصويريًا يتداخل فيه الاستعمال الإيجائي غير المباشر ممثلًا في المتتاليات السردية الوصفية والحوارية المتقطعة؛ باستخدام المباشر الإخباري في المقطوعة الحوارية المتصلة⁽⁶⁾، هذه الصور النفسية تكشف عن صورة الأحداث في العمق النفسي للأخوين، وبيان أثر هذا المشهد الدرامي الذي يقودنا إلى مشهدي العزاء والجنائز، بتقديمها بصيغة المسرود المباشر التي تتخذ طابع الوصف، وتقدّم الأحداث بشكل لا يخلو من تدخّلات الراوي خلال المعروض غير المباشر⁽⁷⁾: "وقف حيال الموت محتجًا ثائرًا، ولكن في نفس الوقت خائفًا بانسًا"، والمتلقّي هنا غير مباشر.

- (1) انظر المنتمي دراسة في أدب نجيب محفوظ. ص 161
- (2) نجيب محفوظ، بداية ونهاية، ط 14، مكتبة مصر، 1984م، ص 3.
- (3) الرواية نفسها، ص 3.
- (4) الرواية نفسها، ص 4.
- (5) الرواية نفسها، ص 5.
- (6) بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، سلسلة النقد الأدبي، ص 100.
- (7) الرواية نفسها، ص 7.

ثم في صيغة المعروض الذاتي يحدث حسين نفسه (المونولوج الداخلي)⁽¹⁾: "رباه لماذا يجمّد هكذا؟ إنهم سيكون، ولكن في تسليم من لا حيلة له، لم أكن أتصوّر هذا، ولا أتصوّره".

ويُلمح التتابع بين صيغة الخطاب المعروض المباشر- أقوال الشخصيات - والخطاب المعروض غير المباشر؛ وذلك بالانتقال إلى صيغة الغائب، إذ يحلّل به الرّاي نفسيّة الأبطال تحليلاً "سيكو - سردي"، يبيّن مشاعرهم، ودواخلهم بما تحمله من توتّر وحزن وألم، ويوضّح صورة العزاء ومشهده، ولا يكتفي بذلك؛ بل كأنه يشارك فيه، فيتدخّل وييدي رأيه ويصدر أحكاماً؛ فيقول عن حسن الأخ الأكبر المستهتر⁽²⁾: "والحقّ أنّه لم يكن حزنه كحزنها، فمرجع هذا إلى تقدّمه عنهما في السنّ - كان في الخامسة والعشرين - وإلى تمرّسه بالحياة حلوها ومرّها، مرّها على الأكثر".

وينتقل من صيغة المنقول المباشر عن قول الوالد المرحوم في حسن⁽³⁾: "لا أستطيع أن أعول رجلاً خانباً مثلك إلى الأبد، فما دمت قد نبذت الحياة المدرسيّة، فسُقّ سبيلك بنفسك، لا تلق بنفسك عليّ"، إلى المنقول غير المباشر (الرّاي - المرحوم)⁽⁴⁾: "كان ابن الشارع كما كان يدعوه أبوه في ساعات الغضب".

إنّ تبادل الأدوار الحكائيّة يقوم بها الرّاي أكثر من الشخصيّة في المشاهد الأولى من الرّواية، فحضوره كبير، وصوته باء؛ وذلك بمراقبته الكليّة للأحداث، وكأنه يشارك فيها، فهذه صيغة الخطاب المباشر المقيد التي يقوم بها الرّاي فيما يُسمّى بالمونولوج المسرود في تفسير اضطراب حسنين وقت الجنّازة (الرّاي - حسنين)⁽⁵⁾: "كان يرجو لأبيه جنّازة رائعة تليق بمقامه وبمكانته هو التي يجب أن يظهر بها أمام النّاس"، ومن تدخّل الرّاي في المعروض غير المباشر، بإصدار أحكام على من حضر العزاء، والمتلقّي غير مباشر⁽⁶⁾: "أما زوج خالته⁽⁷⁾ فكان في حكم العمّال، وليس عم جابر سليمان البقال بخير منه، والحلاق أدهى وأمر".

وكذلك في وصف دمامة نفيسة⁽⁸⁾: "كانت بعيدة عن الوسامة، أدنى إلى الدّمامة، وكان من سوء الحظّ أن خلقت على مثال أمّها، على حين ورث الإخوة خلقة أبيهم". ونجد أنّ حكي الأحداث يكون الرّاي الأكثر حكياً وسردية في الخطاب المسرود، ففي الحديث عن الأمّ الأرملة⁽⁹⁾: "بيد أنّها لم تكن من النّساء اللّاتي يفضضن همومهن بالدموع، وأنّ حياتها الماضية،

- (1) الرّواية نفسها، ص8.
- (2) الرّواية نفسها، ص10.
- (3) الرّواية نفسها، ص11.
- (4) الرّواية نفسها، ص12.
- (5) الرّواية نفسها، ص13.
- (6) الرّواية نفسها، ص13.
- (7) ضمير الغائب يقصد به حسنين.
- (8) الرّواية نفسها، ص17.
- (9) الرّواية نفسها، ص18.

وإن أمست حلاً سعيداً مولياً إلا أنها لم تكن يسيرة خصوصاً في مطلعها"، وكذلك الخطاب المسرود المنقول غير المباشر بضمير الغائبة العائد على أخت الأم التي جاءت تعزيها⁽¹⁾ "إن أختها تزوجت من موظف، أما زوجها هي⁽²⁾ فعامل في محلج قطن، وإن أختها تقيم في القاهرة، وهي يقضى عليها بالحياة في الريف".

2. ما بعد الجنازة

وفي مشهد ما بعد الجنازة يترك الكاتب للشخصيات الحكيم (Narration)، فيما يُسمى المعروف في وصف الحال التي آلت إليه العائلة بعد وفاة المُعيل، ليأخذ صيغتين أساسيتين، وهما: صيغة المعروف المباشر كقول الأم لأولادها⁽³⁾: "لا يجوز إذن أن نياس من رحمة الله ... وأن نوظن نفوسنا على تحمّل ما قدر لنا من حظّ بصير وكرامة".

والمتلقي المباشر هنا هم الأولاد الذين استأوا مآ سيؤول إليه وضعهم المالي، باتّباع سياسة التّكشف حتّى يستقيم حالهم. والصيغة الثّانية خطاب المعروف غير المباشر الذي يتدخّل به الرّاوي، في قول الأم لحسين وحسين⁽⁴⁾: "كذلك أذكركما من ترك نصيبكما من الغداء المدرسيّ كما تفعلان عادة". ويعلّق الرّاوي⁽⁵⁾: "وكان الشّقيقان يقنعان من غدائهما المدرسيّ بلقّمت معدودات؛ كي يتناولوا وجبتهما الرّئيسيّة في البيت".

ونرى الرّاوي الضّمنيّ (الذّات الثّانية للكاتب) في خطاب مسرود منه إلى المروري له في الخطاب الرّوائيّ بكامله بما يسمّى (السرد في الخلف). معلقاً على ضياع حسن⁽⁶⁾: "وقد كان ولا يزال المشكلة المستعصية لهذه الأسرة، كان في البدء ضحية لفقر أبيه وتدليله، فلم يُبعث إلى المدرسة إلا في سنّ متأخرة، وسرعان ما ظهر تمرّده على الحياة المدرسيّة ... وتوالى سقوطه عامّاً بعد عام".

ويُدخلنا الرّاوي الضّمنيّ إلى نفسيّة الأم الأرملة؛ ليعبّر عن صيغة المونولوج المسرود (الرّاوي - الأم)⁽⁷⁾: "إنها حيال مشكلة حقاً، ولا تدري ماذا تفعل، وأخوف ما تخاف أن يستسلم⁽⁸⁾ لحياة البطالة والكسل والتسكع خاصّة إذا فتر تأثره بموت أبيه"⁽⁹⁾.

(1) الرّواية نفسها، ص17.

(2) يقصد أخت أم حسن.

(3) الرّواية نفسها، ص20.

(4) الرّواية نفسها، ص21.

(5) الرّواية نفسها، ص21.

(6) الرّواية نفسها، ص22.

(7) الرّواية نفسها، ص23.

(8) تتحدّث عن حسن.

(9) تُشكّل اللّغة أساس بناء الرّواية؛ إذ تعمل على تصوير شرائح اجتماعيّة متنوّعة بتفاوت نسبيّ لمستوى تفكير شخصيّاتها ونوعية سلوكهم الفرديّ، انظر لحمدانيّ، حميد، أسلوبيّة الرّواية، ط1، منشورات النّجاح، الدّار البيضاء، 1989م، ص17.

وقد تداخل الخطاب المسرود مع الخطاب المعروض المباشر/غير المباشر في تتابع الأحداث الملخصة لزيارة الأم أحمد بك يسري، مفتش مهيب نافذ الكلمة؛ ليساعدهم في استعجال صرف معاش المرحوم، في صيغة المعروض المباشر، ثم في استرجاع حسنين وحسين الأيام الخوالي بشيء من الألم، وقرارهم أن تعمل "نفيسة" خياطة لمساعدة العائلة في المصروفات⁽¹⁾.

وكذلك ما يتخلل ذلك الخطاب المسرود المنقول (الراوي - الأم) من استرجاع متسع؛ لأنه يرتبط بزمن في عدة سنوات⁽²⁾ في بيان العلاقة بين أحمد بك والمرحوم⁽³⁾: "وظالما لمست⁽⁴⁾ بنفسها أنعم هذه الصداقة في أقباص العنب والمانجو تُهدى إليهم في المواسم، وكان المرحوم يقضي أكثر سهراته في هذه الفيلة".

وبعد عودة حسين وحسن للمدرسة، يتابع السرد مع تنبؤ حسين (الاستباق للأحداث)؛ إخبار رئيس فريق كرة القدم فريق نادي شبرا عن انفصالهما عن الفريق⁽⁵⁾: "فكأنه سمع الرئيس وهو يبني الآخرين بانفصالهما لظروف الأسرة الجديدة".

وننتقل إلى صيغة المعروض الذاتي عندما يتحدث حسين إلى نفيسة في أول يوم في المدرسة بعد الوفاة، وقد كذب أخوه حسنين على الرّملاء بأن والدهم ترك لهم عقاراً⁽⁶⁾: "كيف نواجه الحال الجديدة إذا ظنّ بنا الإخوان اليسار؟ ماذا نفعل وماذا نقول؟ ... إنه يكذب بلا مبالاة، سُحقاً له!".

ثم المعروض المباشر في مشهد حوار بين الشخصيات؛ لنصل إلى مشهد بحث حسن عن عمل، ثم يصف الراوي نفيسة وصفاً "سيكو- سردي"⁽⁷⁾، لننتقل إلى صيغة المسرود الذاتي⁽⁸⁾: "أين يوجد هذا العمل؟ صبي يقال! هذا معناه الإسعاف، ثم البوليس"، ثم المسرود الذاتي مرة أخرى مستخدماً ضمير المخاطب (حسن - الذات)⁽⁹⁾: "يا أبا علي⁽¹⁰⁾، مات الوالد، رحمه الله، ففقدت الركن الذي كنت تأوي إليه، حقاً كنت تلتقط رزقك بالشجار والنقار، وتتحمل في سبيله السب واللعن، ولكن كان على أي حال رزقاً مضموناً"، ثم إلى صيغة الخطاب المعروض

- (1) انظر الرواية نفسها، ص27، 28.
- (2) تشير سيزا قاسم إلى أن المكان يمثل الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية، أما الزمن فيتمثل في هذه الأحداث نفسها وتطورها؛ فهناك اختلاف بين طريقتي إدراك الزمن وإدراك المكان، إذ إن الزمن يرتبط بالإدراك النفسي، أما المكان فيرتبط بالإدراك الحسي، انظر قاسم، سيزا، ثلاثية نجيب محفوظ، دراسة مقارنة، كلية آداب القاهرة، 1978م، ص28.
- (3) الرواية نفسها، ص27.
- (4) يقصد الأم.
- (5) الرواية نفسها، ص35.
- (6) الرواية نفسها، ص35.
- (7) انظر الرواية نفسها، ص38.
- (8) الرواية نفسها، ص38.
- (9) المتحدث حسن، الرواية نفسها، ص39.
- (10) كنية حسن.

المباشر، وحوار الشخصيات في لقاء حسن "علي صبري"، مدعي الطرب والفرن الذي كان حسن قد عمل معه سابقاً؛ لنتقل إلى المعروض الذاتي على لسان الأم⁽¹⁾: "يحرز في نفسي ألا أجد فراغاً للحرز عليك يا سيدي وفقيدي، ولكن ما الحيلة؟ حتى الحزن نفسه محرّم على أمثالنا من الفقراء".

وكذلك حديث نفيسة في صيغة المعروض الذاتي⁽²⁾: "أبي ميت، أنا خياطة، عمّا قليل تجيء صاحبة البيت لا ضيفة كما كانت؛ ولكن زبونة، كيف ألقاها؟"، وفي اعتماد أسلوب السرد المباشر يظهر تلمس أبعاد نفوس الشخصيات الباطنية، فتفتح طريقة للتعبير عن تيارات الشعور المنفصلة والجزئية، وإن بدت مباشرة في عرضها لما يجول في داخلها، فنفيصة في مناجاة ذاتية.

كانت هذه الوحدة تعتمد السرد لتقديم الأخبار لبيان تلقّي خبر الوفاة، ومشهد الجنّزة والعزاء، وكان تقديم الشخصيات المحورية الحكيم في صيغة المعروض متداخلة مع صيغتي الخطاب المسرود والمنقول، وإنّ انتقال الراوي بين الخطابات من صيغة إلى أخرى ليس بهدف جمالي محض، والخروج من وتيرة السرد وتفكيكها حسب؛ بل إنّ هذه التبادلات والتضمينات الصيغية المختلفة تسهم في تعميق صورة الأحداث المتناولة.

وهذه التبادلات والتضمينات الصيغية المختلفة أغنت الخطاب؛ إذ أحدثت تنوعاً فيه، ولعلّها أعطت حيوية للنص، وأبعدت الملل عن المتلقّي؛ لذلك قد نرى أنّ العرض غير المباشر خلال أقوال الشخصيات والخطابات المعروضة يتوارى الراوي خلفها، ويبدو ذلك من تدخله ووصفه أثناء سرده الأحداث⁽³⁾: "وتشبّث بعناده قال: ... فقال حسين وكأنه يعمن في إثارتة ... فانفجر حسين قائلاً ..."

1. حسنين وبهية

يبدأ المشهد بمسرود ذاتي ثمّ مونولوج داخلي، مشهد رؤية حسين لبهية⁽⁴⁾: "جسم لدن، عينان جذابتان... كيف يحقّ لي أن أفكر في الحبّ على ما نكابد من قساوة الحياة... أحسنتُ بشكرها صنعاً"، ثمّ المعروض المباشر⁽⁵⁾: "ترى هل يتألّم أبي لحالنا؟ ترى ما هيئته الآن؟ لهفي عليك يا أبي...".

ثمّ إنّ الراوي يسرد من منظور حسنين (صيغة الخطاب المسرود)، فالصيغة السردية تأخذ طابعاً ذاتياً داخلياً، مستخدماً ضمير المتكلم، وذلك خلال المعروض الذاتي لانتظار بهية⁽⁶⁾:

- (1) الرواية نفسها، ص44.
- (2) الرواية نفسها، ص48.
- (3) الرواية نفسها، ص31.
- (4) الرواية نفسها، ص60.
- (5) الرواية نفسها، ص60.
- (6) الرواية نفسها، ص63.

"هل أطلبُ شيئاً؟ قلّة ذوق! ولكن إذا تأخّر الشّاي فلا بدّ من طلبه. إنّي مضطربٌ أكثر ممّا ينبغي"، ثمّ المسرود المنقول (الرّاي - حسن) (1): "وأطبق يده اليمنى على أصابع يسراها" "ثرى هل تعجّلت الأمر قبل أن ينضح؟ ما أقلّ صبري، هكذا أنا دائماً!؛ لينتقل إلى الخطاب المعروض المباشر (2): "أخاف أن أكون أغضبتك!".

ثمّ إنّ خطاب (الرّسالة) العاطفيّ الذي كتبه حسنين لبهية يحمل طابع التّكثيف والتّليخيص والإيجاز، يسجّل فيها حسنين ما يتّصل بذاته ومشاعره تجاه بهية، وبالمحيط الحدثيّ الذي يتحرّك فيه، وتأثيره فيه، فنجد فيها صيغة المعروض الذاتي (3): "والله ما فعلت ما فعلت إلاّ لأني أحبّك، وسأحبّك ما حبيت، ولا حياة لي إلاّ برضاك عني".

ولكن في المشاهد الأخرى فإنّ الرّاي (ضمير الغائب)، هو الذي يتكلّف إرسال الخطاب المسرود، ومن التّليخيص المشهديّ الذي يصرّ فيه لقاء حسنين وبهية على السّطح ضمن الخطاب المعروض المباشر تشير بهية إلى حسنين لخطبتها، محدّرة إياه أن يمسه، ثمّ يخطبها من أبيها "فريد أفندي"؛ لينتقل إلى خطاب المعروض غير المباشر، وتدخل الرّاي الضمني (4): "كان يجري وراء عاطفته مستغرقاً فيها دون أن يفكر فيما عداها، كان يحبّ ولا يرى إلاّ الحب" (5).

لقد قدّمت المقاطع التي تصوّر العلاقة بين بهية وحسنيين صوراً حميمة تكشف أنّ حسنيين أحبّ في بهية الجسد، ثمّ تنقطع الأحداث السردية للحديث عن نفيسة وحسن وحسين إلى خبر نجاح حسنيين في البكالوريا، ومن ثمّ قراره أن يدرس ضابطاً في المدرسة الحربية بعد عامين من الجرمان، ليُعبّر عن ذلك في صيغة المونولوج المسرود (6): "ولكنّه لم يكن يحظى بالصفاء تحت نظراتها إلاّ قليلاً ثمّ يندلع في قلبه لسان لهب، ثمّ يذكر حرمانه الطويل فيثور جنقه"، ثمّ إلى صيغة المونولوج المنقول على لسان الرّاي (الرّاي - حسنين) (7): "وجعل يتساءل صامتاً ألاّ يمكن أن تغيّر في سياستها بعد حصوله على البكالوريا؟".

ثمّ ينتقل حسنيين إلى (عطفه جندف)، المكان الذي يقطن به أخوه حسن، طلباً للمال للدّفعة الأولى من مصروفات التّعليم؛ ليبدأ بالمعروض الذاتي، ثمّ المونولوج المسرود (الرّاي -

(1) الرواية نفسها، ص 63.

(2) الرواية نفسها، ص 64.

(3) الرواية نفسها، ص 68.

(4) الرواية نفسها، ص 92.

(5) يشير "لاكان" إلى أنّ بنية الذات تقوم على التّشتت النرجسيّ بالمتخيّل، خاصّة في مرحلة المرأة؛ إذ يبني الفرد لنفسه ذاتاً مثاليّة يتماهى معها، انظر دليل النّاقّد الأدبيّ، ص 95، للمزيد تمّ التعريف بـ "مرحلة المرأة" في الحاشية، هامش لاحق.

(6) الرواية نفسها، ص 229.

(7) الرواية نفسها، ص 230.

حسنين⁽¹⁾: "دخل البيت وكأنه يفرّ، فزكمته رائحة بئر السلم التنتة، وارتقى السلم الحلزوني، وهو يشعر بأنه يهبط إلى هاوية ما لها من قرار"، ثم يعود الخطاب المعروض بين حسن وحسنين بما يتخلله من صيغ المعروض غير المباشر والمسرود المباشر، ببيان ما آل إليه حسن من سوء الحال، فمنظره المشوّه وانحداره إلى الهاوية بتجارة المخدرات، وعمله فتوة في مقهى، ويسترجع بمشهد سريع ما كان عليه حسن مستخدماً صيغة المسرود الذاتي (حسنين - الذات)⁽²⁾: "من كان يحلم بهذا المصير، ونحن صغار نلعب! كان حسن طفلاً حاذقاً شاطرًا"، وقد وعد حسن أن يدبر لحسنين المبلغ، مع أن حسنين يعرف مصدره، إلا أنه لا يستطيع رفضه، ويستخدم المونولوج المنقول (الراوي - حسنين)⁽³⁾: "إن قلبه لا يكذبه، وفيما رأى بعينه الكفاية لمن ينشد الدليل، ورغم هذا كله سيعود إليه ويسأله أن يتم صنيعه له"؛ لينتهي ذلك بمحاوره حسن ضميره المتوجع (مونولوج داخلي)⁽⁴⁾: "مهما يكن من أمر؛ فهو بالنسبة لنا أخ فاضل كريم".

ومن الخطاب المسرود (الراوي) تُكتشف شخصيات عديدة فرعية: الباشجاويش محمد عرفان/ ابنة الباشا أحمد بك يسري التي لفتت نظر حسنين، ومن المعروض المباشر بين حسنين وأهل بيته في زيارة مفاجئة لأهل الخطيبة؛ يكشف عن المونولوج الداخلي داخله بطريقة التفكير التي بدأت تختلف، ولا سيما بعد أن صحب بهية إلى السينا، ثم سخرية زملائه منها في صيغة المعروض المباشر⁽⁵⁾: "لها عينان زرقاوان، ولكن يغلب عليها الطابع البلدي"، "احذر أن تكون خطيبتك!"، وينتقل الخطاب إلى المونولوج المسرود (الراوي - حسنين)⁽⁶⁾: "أه لو علموا أنها خطيبته"، ثم إلى المسرود الذاتي⁽⁷⁾: "طابع بلدي، ممثلة أكثر ممّا ينبغي، قصيرة أكثر ممّا يجب، دم ثقيل في رتبة لواء، أهذه بهية حقاً؟".

وينتقل إلى المونولوج المسرود⁽⁸⁾ "وبات يخجل منها وهو لا يدري"، ثم يأتي إلى الخطاب المعروض الذاتي لإضاعة نفسية حسنين في طلبه خطبة بنت أحمد بك يسري⁽⁹⁾: "ولعلها قالت لنفسها أنه لولا يد أبيها ما ارتدى - هو - بدلته ذات الشريط الأحمر"؛ ليستيقظ على حقيقة مستواه الاجتماعي ليقول لنفسه في صيغة المونولوج الداخلي (حسنين - الذات)⁽¹⁰⁾: "إني أحلم أحلاماً

- (1) الرواية نفسها، ص234.
- (2) الرواية نفسها، ص236.
- (3) الرواية نفسها، ص240.
- (4) الرواية نفسها، ص240.
- (5) الرواية نفسها، ص263.
- (6) الرواية نفسها، ص264.
- (7) الرواية نفسها، ص264.
- (8) الرواية نفسها، ص265.
- (9) الرواية نفسها، ص270.
- (10) الرواية نفسها، ص271.

سخيفة، ولكن ألا يحقّ لي أن أروّح عن صدري بالأحلام؟⁽¹⁾؛ ليرجع الخطاب المسرود لبيان تخرّج حسنين ضابطاً بعد عام⁽²⁾، وكان ترتيبه بين الأوائل/ يلحق بسلاح الفرسان/ كان أمله أن يغيّر واقعة، وأن يمحو الماضي ويغيّر البيت/ ويصلح واقع أسرته ما استطاع لذلك سبيلاً/ فسح خطبته من بهيّة/ داخله صراع ونفسية متضاربة طموحة/ يسعى للانسلاخ عن ماضيه الذي يعدّه يُشيين ويجلب له العار.

إنّ الوجه العاطفي لأزمة حسنين ليس إقناعاً لمعنى الصّراع الطّبيقيّ، فهو إن كان أحبّ بهيّة، وهو ابن الثّانوية؛ فإنّه الآن وإن جاء إلى أحمد يسري ليتوسّط له في دخول الحربيّة، لا يرى بأساً في الصّعود درجة في السّلم العاطفيّ في علاقته بفارسة أحلامه، ليصل بها لما يريد.

إنّ الخطاب المسرود الدّاتيّ يتداخل مع المعروض الدّاتيّ والمونولوج المنقول الذي هيمن على هذه الوحدة، وإن كان ثمة صيغ أخرى متداخلة جاءت لتخدم الصّيغة الأساس (السرد).

فمن الخطاب المسرود (الرّاوي - حسنين) تمّ رصد أفكار حسنين، والنّفاذ إلى نفسيّته، ومن المسرود الدّاتيّ (حسين - الدّات) عبّر حسنين عن حبه لبهيّة، ومحاولته التّقرب منها، وكان في الخطاب المعروض في رسالة حسنين، إعلان حبه لبهيّة.

4. نفيسة وسلمان

يلاحظ هنا انتقال الخطاب المسرود من السرد المباشر الذي يتابع الرّاوي فيه سرده للأحداث التي تتعلّق بنفيسة في عملها بالخياطة، وارتياها لشقة عروس للعمل لأوّل مرّة، إلى الخطاب المعروض في قول صاحبة البيت بعطفه نصر الله⁽³⁾: "جنّت لك بزبونة ملانة، عروس، ومن أسرة كريمة، فأرجو أن تخطي ثيابها بما تستحق من عناية"، ثمّ إلى المعروض الدّاتيّ⁽⁴⁾: "بيت غريب أو أناس غرباء، خطوة جديدة في سبيل المهنة، لست إلاّ خياطة ليست كرامتي التي تعرّ عليّ، ولكن كرامتك أنت يا أبي"، ثمّ يتابع الحوار بشكل المعروض المباشر ثمّ المنقول غير المباشر، الذي يبيّن تدخّل الرّاوي⁽⁵⁾: "لعلّها قالت إنّي خياطة ماهرة. هذا حسن أم مدح أم دم، لا

- (1) للفائدة مرحلة المرأة (Mirror stage)، يرى "الكان" أنّ أهمّيّتها تكمن فيما تضيقه من أمر تكوين "الأنا" في ممارسة التّحليل النفسيّ. وقد ساهم "الكان" بورقة في هذا الشّأن في المؤتمر العالميّ السّادس عشر لعلم النفس المعقود في زيورخ، عام 1949م، عنوانها: "مرحلة المرأة بوصفها مكونة لوظيفة "الأنا" كما تتكشف في تجربة التّحليل النفسيّ".
- (2) حسنين يمثل شخصية اللا منتمي في الرواية، فهو دائم الإحساس بالنقص الاجتماعيّ، ممّا يجعله متخبّطاً في غير وعي أو إدراك بطبيعة واقعه وأسرته، فهو يحاول تحقيق الخلاص، فيتخلّل من كلّ القيود والقيم لتبدأ مرحلة السقوط الحقيقيّة لشخصية اللا منتمي، للتوسّع في بيان شخصية حسنين من قبل اللا انتماء انظر الشّخصية وأثرها في البناء الفنيّ لروايات نجيب محفوظ، ص 30، 40، 42، 65.
- (3) الرواية نفسها، ص 69، عطفة نصر الله: اسم مكان.
- (4) الرواية نفسها، ص 69.
- (5) الرواية نفسها، ص 70.

أدري؟"، ثمّ المعروض الذاتيّ "إنّي أشارك في هذا الزّواج، وسأشارك في زيجات كثيرة دون أن أتزوج، قانعة من هذا كلّه بأحلامي المحرّقة... لماذا خلّقت هكذا دميمة".

هذه الخطابات المتنوّعة والمتداخلة تدفع بالفتاة نفيسة باسترجاع مشهد داخليّ متّسع بين الخطيبين في بيت العروس جعلها تتحرّق إلى الحُبّ.

وخلال هذا ينقلنا الرّاي في خطاب المسرود في بيان ما أحدثه هذا الموقف من صدئ في أعماق نفيسة، وأيقظ غريزتها الأنثويّة (الرّاي - نفيسة) (1): "ولكن منظرًا كالذي رأيته اليوم ببيت العروس كان خليقًا بأن يهزها هزة عنيفة قاسية"؛ ليدفع بها إلى التّعريف على سلمان جابر سلمان البقال، و تنتقل إلى صيغة الخطاب المنقول غير المباشر في قولها (2): "لا تعرّري بنفسك ولا تسمحي لكواذب الآمال أن تعبت بعقلك".

لنرى بعد ذلك الخطاب ينتقل من المعروض الذاتيّ، إلى الخطاب المعروض المباشر، ثمّ المسرود الذاتيّ (نفيسة - الذات) (3): "لم يعد يقنع بلغة العيون تتكلّم، وحسنًا فعل"، ثمّ الاستباق (التنبؤ) بأنّ يقول سلمان لها (4): "أنت أحلى من الحلوة"، لنصل إلى مشهد استرجاع بخيال نفيسة إلى عشاقها الغابرين: وزير في مجلة المصور/ جارهم فريد أفندي/ والآن سلمان العاشق الوحيد الحقيقيّ.

ومع الخطاب المنقول غير المباشر تتضح مشاعر نفيسة، وتعلّقها بسلمان (5): "واعتقدت أنّه الحبيب الأوّل والأخير"، ومع المعروض غير المباشر نعرف أنّه (6): "كان أوّل رجل بعث فيها الثّقة، وطمأنها إلى أنّها امرأة كبقية النساء"، ومن المعروض المباشر يتبيّن أنّ سلمان يعزم والده على تزويجه من ابنة جبران التّوني البقال (7)؛ وليحاول أن يُبرئ نفسه ممّا يريد أن يجبره عليه والده نلمح تعليق الرّاي الضّمنيّ (8): "كلام عائم لا يروي غلّة"، ثمّ المونولوج الداخليّ (نفيسة) (9): "لا أستطيع أن أقول إنّي أخاف أن يتقدّم لي أحد في أثناء الانتظار لطلب يدي".

وفي صيغة المعروض المباشر يطلب سلمان من نفيسة الذهاب إلى بيته، ثمّ يقدّم الرّاي الخطاب المسرود بشكل الخطاب المنقول غير المباشر (10): "كان يتكلّم وكانت تصغي مقطّبة، وكانت تتخيّل إرغامها في البيت الخالي في قلقٍ وخوف"، ثمّ الخطاب المعروض غير المباشر

- (1) الرّواية نفسها، ص71.
- (2) الرّواية نفسها، ص74.
- (3) الرّواية نفسها، ص75.
- (4) الرّواية نفسها، ص75.
- (5) الرّواية نفسها، ص99.
- (6) الرّواية نفسها، ص99.
- (7) الرّواية نفسها، ص100.
- (8) الرّواية نفسها، ص100.
- (9) الرّواية نفسها، ص100.
- (10) الرّواية نفسها، ص102.

الذي يبيّن الرّأوي نفسيّتها "سيكو - سردي" (1). "ثمّ جاءت لحظة فشعرت بأنّ باطنها ينقلب رأساً على عقب"، ويقدم المشهد الطّويل بين المعروض المباشر والمعروض غير المباشر، ويوضّح قلق نفيّة، واضطرابها وتردّدها في الذهاب مع سلمان، أو مطاوعة الانقلاب الذي حدث داخلها؛ لينتهي المشهد بذهابها معه إلى بيته، وتتداخل جميع صيغ الخطاب بين معروض ذاتي، ومونولوج، ومسرد مباشر، ومعروض مباشر، والمسرد الذاتي الذي يكشف عن استسلامها له (2): "ماذا فعلتُ بنفسِي" (3).

ثمّ يمضي زمن قبل لقائهما عند التّرام، فينقلنا الرّأوي من الخطاب المسرود بين نفيّة وسلمان إلى الخطاب المعروض المباشر؛ ليكشف عن شخصيّة سلمان الهزيلة أمام تحكّم والده فيه وإصراره على تزويجه بأخرى.

5. خديعة سلمان

ومن صيغة المعروض المباشر في زيارة صاحبة البيت لنفيّة في عمل جديد (4) "جنتك بعروس جديدة" لينتقل إلى المعروض الذاتي (5): "متى يمكن أن أكون عروساً؟ ليس قبل أن يموت عم جابر سلمان... أمل كلّفني نفسي وجسدي".

ثمّ تكتشف نفيّة أنّ العروس الجديدة هي كريمة عم جبران التّوني البقال، والعريس هو سلمان ابن عم جابر سلمان من العرض المباشر، ثمّ يُنتقل إلى المعروض الذاتي (6) "ماذا قالت المرأة! ليس ما بها كابوساً أو جنوناً، إنّهُ حقيقة بلا ريب، سلمان جابر سلمان، دون غيره".

ثمّ مشهد استرجاع يضطلع به الرّأوي (7): "مخاوف قديمة كانت تنتابها من حين لآخر في ساعات انفرادها، مخاوف غامضة أحياناً، كقلق ينشب أظافره في صدرها".

ويرسم الرّأوي مشهداً (سيكو - سردي) يبيّن ندمها على ما فات (8): "وعضت على شفتيها، وهي لا تدري كيف تقاوم هذا الانحلال والتّهدم. السّاريين في روحها وجسدها"، ثمّ يختزل تجربتها الفاسية ويلخصها (9): "ما هي بخيبة الحُب، هي خيبة الحياة كلّها!".

(1) الرّواية نفسها، ص102.

(2) الرّواية نفسها، ص104.

(3) نفيّة نموذج حيّ لقضية سقوط فتاة الطبقة الوسطى في براثن الرّذيلة، وقد يكون حرمانها من وجود الأب سبباً مباشراً في ترديها وسقوطها.

(4) الرّواية نفسها، ص126.

(5) الرّواية نفسها، ص126.

(6) الرّواية نفسها، ص127.

(7) الرّواية نفسها، ص127.

(8) الرّواية نفسها، ص127.

(9) الرّواية نفسها، ص127.

ثم من المونولوج المسرود يقوم الراوي ببيان ما تطمح إليه نفيصة: "وعسى أن تدعوها الضيفة إلى الحديث لأية مناسبة، فلا يصح أن ترتعش نبرات صوتها، أو تختنق من شدة التأثر".

ولعلّ الراوي أفلح في تلخيص ما مضى من سوء العلاقة بين نفيصة وسلمان، ثم اختزاله (المسرود غير المباشر) (1): "ولم يكن أملاً، ولكن خدعة، كذبة مفزعة، ضربة قاضية، سرقة، لطمة، جرحاً لا يندمل، وحلاً، لقد انتهت، انتهت بلا أدنى ريب" (2)، ثم إلى المونولوج المنقول بما تخفيه نفيصة من أفكار (3): "إنها تتلطف على مكان قصي خالٍ ينأى بها عن هذا المحيط الذي باتت تظمر له البغض أشدّ البغض"؛ لينتقل إلى المونولوج المسرود (4) "فشعرت بخنجر ينغرس في شغاف قلبها، ولم تعلق بكلمة، وضاق صدرها بالمكان والجو".

هذا الخبر حملها إلى مواجهة سلمان، ملخّصاً الراوي ما كان بينهما (5): "كانت شيئاً، وليست الآن شيئاً على الإطلاق، عدم مخيف ويأس قاتل"؛ لنشهد (الراوي الضمني) يعلن موقفه بين السطور (6): "كيف أحبته، كيف هانت عليها نفسها فسلمت له، إن سعيها إليه... وتعلقها اليأس به، وحرصها الدليل على استرجاعه، هي شرّ ما تسميها الدنيا من بؤس وعذاب".

ويبدو الوصف في كثرة التفاصيل في هذا المشهد في محاولة نفيصة ثني حسن عن الزواج بأخرى، وتهديده، إلا أنه ادعى عجزه في الخطاب المعروض بينهما (أقوال الشخصيات) (7)، وتأتي المفارقة في ذهاب نفيصة لعروس سلمان - ابنة جبران التّوني - (عديلة) - ليغلب على المشهد صيغة المسرود المباشر؛ ليثني بإحساس نفيصة (سيكو- سردي) من توتر وألم، فقد لدغتها الغيرة بغتة؛ فمزقت قلبها شرّ ممزق (8)، ثم الانتقال للمونولوج المنقول (الراوي - نفيصة) الذي يبيّن الاستشهادات الحرفية للأفكار التي تدور في خلد نفيصة في أنها خياطة لعروس سلمان (9): "فكيف تكون هذه الجاموسة عروسة، وتكون هي الخياطة التي تعدّها ثياب العروس؟!"، ثم من المونولوج المسرود (10): "رباه كيف تستطيع العمل بهذه الأعصاب المريضة"، إلى المعروض

- (1) بداية ونهاية، ص 127.
- (2) يقول عبد المحسن بدر عن البشر في عالم نجيب محفوظ الروائي: "إن أغلب البشر في عالم نجيب محفوظ مهزومون ومدمرون من البداية؛ يحملون بذور تدميرهم داخل نفوسهم؛ بل إنهم يسعون سعياً إلى مؤسساتهم، ويرفضون أن تمتدّ لهم يد الخلاص، بل إنهم يقطعون هذه اليد التي تمتدّ إليهم"، بدر، عبد المحسن طه، الرؤية والأداة- نجيب محفوظ: دار بيروت، القاهرة، ديت، ص 386.
- (3) الرواية نفسها، ص 128.
- (4) الرواية نفسها، ص 128.
- (5) الرواية نفسها، ص 128.
- (6) الرواية نفسها، ص 130.
- (7) انظر الرواية نفسها، ص 131.
- (8) انظر الرواية نفسها، ص 139.
- (9) الرواية نفسها، ص 140.
- (10) الرواية نفسها، ص 140.

المباشر (نفيصة - عديلة)⁽¹⁾: "أعرفه أكثر منك! لن تعرفيه مثلي قبل أشهر!"، ثم الاستفسار حول العرس، وينتهي المشهد بطرد نفيصة لقلّة أدبها كما نعتتها العروس⁽²⁾، ثم إنّ الخطاب المعروف متضمّن في الخطاب المسرود، وهذا يؤكّد تداخل الخطابات والصّيغ، ثمّ العودة إلى الخطاب المسرود من جديد (الرّاوي - حسن) لينقل لنا مفارقة الأحداث خلال المنقول، ما كان في إحياء حسن لحفل زفاف سلمان، وفي هذا المسرود الدّاتيّ من استرجاع لأحداث العرس: تصفيق المدعوين له/ الغناء طوال اللّيل/ إعطاء أمه جنيهاً من الخمسة جنيهاً مقابل هذه اللّيلة، ثمّ ينتقل إلى المونولوج المسرود⁽³⁾: "وكان بوّده أن يعطي أمّه فوق ما أعطى؛ ولكن تشرّده الطويل علّمه الحرص".

ومع مشهد غروب الشّمس ننقل مع المسرود المباشر من مغادرة نفيصة بيت إحدى زبائنّها، في شارع الوليد تتقدّم إلى كراج محمّد الفل، وفي صيغة المعروض الدّاتيّ⁽⁴⁾ "ألا يحسن لي أن أستزيد من التّفكير؟" فات أوان التّراجع "لماذا يتعلّق بي؟"، لنصل إلى صيغة استرجاع⁽⁵⁾: "وعاودتها ذكريات اليأس التي ملأت ريقها غصّة"، ويشير "هانز مير هوف" إلى أنّ القدرة على إعادة بناء الذات عن طريق الدّكرة يُبيّن مظهرين من مظاهر اللازميّة، وينقل التّمط الحياتيّ المستمر عن طريق الصّورة الأدبيّة؛ وهذا يتيح تنوّع العناصر المختلفة التي تشكّل الذات بالذكريات والإدراكات والتّوقّعات في الماضي والحاضر والمستقبل⁽⁶⁾.

ويبين المونولوج المنقول والمسرود الدّاتيّ والمباشر تصعد معه في سيارته؛ لتتحدّر إلى الهاوية والسّقوط⁽⁷⁾، وهي تعض على نواجذها، ثمّ مضت ترفرف في عجلة كأنّما تنفس عن صدرها أن ينفجر".

وننتقل إلى مشهد آخر بصيغة المعروض غير المباشر إذ تتركب مع مسنّ في سيارته⁽⁸⁾: "أمّا هذه المرة فما هي تستسلم لعابر سبيل، مدفوعة بالطّمع وحده، بلا أدنى رغبة، أي تدهور وأي نهاية ترى كيف عرف أنّها ضالّته؟!".

ثمّ يتدخّل الرّاوي الضّمنيّ خلال صيغة المعروض المباشر في الحوار بين نفيصة والرّجل⁽⁹⁾: "كاذب أو مخادع، ولشّدة ما يعمي الفسق العيون".

(1) الرواية نفسها، ص140.

(2) انظر الرواية نفسها، ص142.

(3) الرواية نفسها، ص148-149.

(4) الرواية نفسها، ص164.

(5) الرواية نفسها، ص165.

(6) "هانز مير هوف"، الرّمن في الأدب، تعريب: أسعد رزق، مؤسسة فرانكلين للنشر، القاهرة- نيويورك، 1972م، ص64.

(7) الرواية نفسها، ص169.

(8) الرواية نفسها، ص245.

(9) الرواية نفسها، ص245.

6. نهاية البداية

"سيدي، عسكري بوليس يرغب في مقابلتك... (1)"

بهذه الكلمات خاطبت الخادمة حسنين، وهو في البيت مع حسن الجريح وأمه؛ ليقودنا الراوي في سرده المباشر الذي يتداخل مع المعروض المباشر وحكي الشخصيات (النص مع بين الضابط والملازم حسنين بما يتخلله من مونولوج داخلي⁽²⁾): "تري ما معنى هذا كله؟... ترحاب ومجاملة، ثم ماذا؟!"، ليعلن في العرض "يؤسفني أن أخبرك بأنها ضببت في بيت السكاكيني...".

"أختي أنا؟... أنت متأكد؟... دعني أراها... (3)"

هنا تسلك الرواية حلقة جديدة من حلقات المأساة الاجتماعية لهذه العائلة المفككة بصراعيها الداخلي والخارجي الذي يعيشه الأبطال؛ فتنساب الأحداث في خط درامي لتؤكد المصير اليأس لكل شخصية بربط ذلك مع وقائع حياتها في ماضيها وحاضرها وما سيؤول إليه مستقبلها، ففيسة التي تمثل التمزق بين الواقع والحلم، الراغبة في التمرد والجموح، مع رغبتها في الاستزادة من الظلم والتعذيب حتى الموت، تعبر عن الشخصية الإنسانية المتناقضة واليأس التي لا تتوانى عن رمي نفسها في التهلكة.

وبعد هذا الخبر تنتقل إلى المونولوج المسرود (الراوي - حسنين) (4) "أجل لم تُخلق هذه الواقعة إلا لحظه، ولأسرته، إنه يعلم هذا علماً لا يتطرق إليه الشك".

أهذه هي نهاية المطاف؟! ثم غلبة ذهول، شعر معه بأنه أثر من آثار ماضٍ منطوي، وانقطعت صلته بالحاضر فضلاً عن المستقبل".

ومخاطبة الراوي الضمني للقارئ تبدو في المونولوج المسرود (5) "فلم يكن المهم أن يعرف أين ينتهي الطريق، ولكن الجدير بالمعرفة حقاً أن يعلم ما هو صانع بها".

"وجد نفسه يتساءل في صمت أينقها؟... أيحطم رأسها بحذائه؟... لا بد لصدره من متفّس. وظلّ الصمت الجهمي سائداً"⁽⁶⁾، وتقرّر نفيسة الانتحار حتى لا تسيء لأخيها، وتنتقل الصيغة إلى المونولوج منقول (الراوي - حسنين)⁽⁷⁾: "فقد شعوراً بالكرامة. كان يلازمه وهو مصمّم على قتلها بنفسه، فاستحال من شخص يندفع وراء الكرامة إلى آخر يُنشُد السلامة".

(1) الرواية نفسها، ص354.

(2) الرواية نفسها، ص357.

(3) الرواية نفسها، ص358.

(4) الرواية نفسها، ص360.

(5) الرواية نفسها، ص360.

(6) الرواية نفسها، ص361.

(7) الرواية نفسها، ص362.

وفي مشهد الانتحار بتفصيلاته ووصفه الذي استغرق الصفحات (361 - 373)، يغلب عليه المونولوج المسرود⁽¹⁾: "لم يكن في رأسها شيء ذو بال كأنه السكون الذي يعقب عاصفة" والمونولوج المنقول، ثم المعروض الذاتي⁽²⁾ "لا يمكن أن تلتقي عينانا فهو فوق ما احتمال وفوق ما تحتمل هي".

ثم المسرود المباشر المتداخل مع المونولوج المسرود⁽³⁾: "وفي حركة سريعة يائسة تسوّرت السور، وزلزل قلبه وهو يتابع حركاتها وجحظت عيناه، لا يمكن ... ليس هذا... وقد انطلقت من حنجرتها صرخة طويلة كالعواء"، ثم المونولوج المنقول⁽⁴⁾ "كان يمكن أن تكون نهاية أخرى، وكأنما حاول أن يستدرك الخطأ بصرخته ولكنّها ضاعت".

ثم تُنشّل الجثة الميتة⁽⁵⁾ لننتقل من المسرود الذاتي إلى المعروض الذاتي⁽⁶⁾: "لنا جميعاً فريسة للشقاء، فما كان ينبغي لأحدنا أن يبين الشقاء على أخيه ماذا فعلت؟" و"لكنّي قضيت عليها بالعقاب الصّارم، أي حقّ اتخذت لنفسني! أحقّ أنّي الثائر لشرف أسرتنا؟! "إنّي شرّ الأسرة جميعاً"⁽⁷⁾ ... وإذا كانت الدنيا قبيحة فنفسي أقبح ما فيها"⁽⁸⁾.

وتتداخل صيغ الخطاب في المشهد الأخير من الرواية من المونولوج المسرود* "واستوى واقفاً إمّا لأنّه ضاق بمسنده، وإمّا لأنّه وجد حافراً جديداً ... " إلى المنقول المباشر (حسنين - نفيسة)*: "لا أريد أن يمستك سوءٌ بسببي، أمر ربنا، أمر الشيطان... إلى المعروض المباشر*" لماذا تعيّب الملازم حسنين، ألم يرسل خطاب اعتذار؟" إلى المسرود المباشر (الراوي)*: "وبلغ الموضع نفسه من الجسر، فارتفق السوء، وألقى ببصره إلى الماء.. وأخلى رأسه من الفكرة... إلى المسرود الذاتي*: "إذا أردت هلم. لن أصرخ. فلأكن شجاعاً ولو مرة واحدة، ليرحمنا الله..."⁽⁹⁾.

(1) الرواية نفسها، ص364.

(2) الرواية نفسها، ص366.

(3) الرواية نفسها، ص364.

(4) الرواية نفسها، ص368.

(5) أثر جدلٌ كثيرٌ في النهاية التي وضعها محفوظ لروايته، وقد اتهم بالتشاؤم والقسوة على شخصياته؛ لكنّها قد لا تكون نظرة تشاؤميّة؛ بل لعلّه أراد كسب عطف القارئ على مصير هذه الشخصيات السوداوي.

(6) الرواية نفسها، ص366.

(7) يقول إدوارد سعيد: "إنك حين تصل إلى نهاية رواية من روايات محفوظ؛ تواجه ما يشبه المفارقة، إذ تشعر بالأسى لما حدث لشخصياته في انحدارها الطويل البطيء، وتشعر في الوقت نفسه بأمل لا يكاد يفصح عن نفسه في أنك إذا عدت إلى بداية القصة؛ فربما استطعت أن تستعيد القوة الصّافية لهؤلاء الأشخاص" من مقاله المترجم (قسوة الذاكرة) المنشور في **New York Review Of Book**، 30 تشرين الثاني 2000م، ص13، 14، ويُنظر مجلة فصول، صيف/ خريف 2006م، عدد 69، مقال: عناني، محمّد، وشفيق، ماهر، نجيب محفوظ في عيون العالم، ص366.

(8) الرواية نفسها، ص368.

(9) النصوص المقتبسة التي تحمل الإشارة * من الرواية نفسها، ص168.

الخاتمة

إنّ بناء الخطاب الروائيّ وصيغته المتداخلة في رواية "بداية ونهاية"، أسهمت في رسم علاقات مترابطة وفق نظام متكامل، يخدم العمل الروائيّ ويسعى لتجليته، وإنّ التبدلات الصيغية الصغرى تشتغل وفق الصيغ الكبرى، ولعلنا لاحظنا تناوب الصيغ ضمن الصيغ الكبرى حول الحدث نفسه (مثل مشهد العزاء). وقد كان خطاب الراوي واضحاً، يضطلع بأهمية كبرى في السرد وخلال العرض كذلك.

هذه الصيغ المتعددة أغنت الخطاب في العمل الروائيّ؛ بما أتاحتها من تقديم الحكيم، ضمن صيغتي الخطاب الكبيرين في الرواية: الخطاب المسرود، والخطاب المعروض. وقد كان دور خطاب الراوي جلياً، في صيغ الخطاب المتنوّعة.

ونجد أنّ المرسل والمستقبل يسهمان معاً في نموّ لغة الخطاب الأدبيّ في الرواية وصيغته المتغيرة؛ إذ نسجت اللغة هذا الخطاب بنشاطها وتفاعلها.

الصيغ الصغرى في الرواية

أ. الخطاب المسرود:

- الخطاب المسرود الذاتيّ: (الشخصيات المحوريّة: حسنين، نفيسة، حسن)
- الخطاب المنقول المباشر وغير المباشر (سرد الأقوال بين الشخصيات)
- الخطاب المسرود (الراوي)

ب. الخطاب المعروض:

- المعروض الذاتيّ (حسين، نفيسة)
- الخطاب المعروض المباشر/غير المباشر
- الخطاب المنقول المباشر/غير المباشر

وإنّ ترابط الصيغ الكبرى والصغرى وتقاطعهما، يعمل على توازن التكرار بين الصيغتين الكبيرين: السرد والعرض في الرواية.

References (Arabic & English)

- Al-Alem, M. (1970). *Reflections on the world of Naguib Mahfouz*, Cairo.
- Al-Ashmawi, F. (2005). *Women in the Literature of Naguib Mahfouz (Manifestations of the Development of Women and Society in Contemporary Egypt through Mahfouz's Novels (1945-1967))*, Family Library.
- Al-Eid, Y. (1990). *Novel narrative techniques in the light of the structural approach*, 1st ed. Beirut: Dar Al-Farabi.

- Al- Kadi, A. (2009), *The narrative structure in the novel*, 1st ed. Cairo: Ain for studies and research.
- Al-Ruwaili, M. & Al-Bazai, S. (2002). *Literary Critic's Guide*, 3th ed. Morocco, Casablanca, & Lebanon, Beirut: Arab Cultural Center.
- Al-Sheikh, I. (1987). *Social and political attitudes in the literature of Naguib Mahfouz (analysis and criticism)*, 2ed, Cairo.
- -Anani, M, Shafiq, M. (2006). *Naguib Mahfouz in the eyes of the world*, Fusool Magazine, summer / autumn, N.69, pp. 363-367.
- -Asfour, J, (1951). *Art Models of Literature and Criticism*, (Naguib Mahfouz Critics), Cairo.
- -Bakhtin, M. (1988). *The word in the novel*, Damascus: Publications of the Ministry of Culture.
- -Bart, R. (1994). *Criticism and Truth*, (Ayyash, M. Translation). 1st ed. Center for Civilization.
- -Bart, R. & others. (1992). *Methods of Analysis of Literary Narratives*, 1st ed. Morocco: Publications of the Union of Moroccan Writers.
- -Darrag, F. (2004). *Theory of the novel and the Arabic novel*, 1st ed. Arab Cultural Center.
- Foucault, M. (1984). *The Discourse System*, (Sabila, M. Translation). Dar Al-Tanuwir.
- Genet, G.& others. (1989), *The Narrative Theory "From the Point of View to Enlightenment*, (Mustafa, N. Translation). 1st ed. Morocco, Casablanca: Publications Academic Dialogue.
- --Halingren,A, (2006). *Naguib Mahfouz ibn Haddartin*, Translated by: Ahmed Hilal Yassin, Fusool Magazine, summer/autumn, No 69 pp.182-194.
- -Ibrahim, N. (1984). *Character and its impact on the artistic construction of Naguib Mahfouz novels*, 1st ed, Saudi Arabia: Okaz Publishing.
- -Kasem, S, (2006). *Building a comparative study in the Naguib Mahfouz trilogy*, presentation: Majed Mustafa, Fusool Magazine, summer/ autumn, No. 69, pp 342-348.
- --Maatouk, S. (1994). *The Impact of Western Realism Fiction in Arabic*, Beirut: Dar Al-Fikr.

- Mahfoth, N. (1984). *beginning and end*, 14 ed. Library of Egypt.
- Marghof, H. (1972). *Time in literature*, Translated by: Asaad Rizk, Franklin Publishing Corporation, Cairo - New York.
- Moulay Ibrahim, M. (1993). *The image of the hero and its symbolic dimensions in the novel (beginning and end of Naguib Mahfouz)*, Unpublished Ph.D. thesis, University of Manouba. Tunis.
- Muir, E. (1965). *The Building of the Novel*, (Al-Sirafi, I. Translation). Cairo.
- Mukarovsky, (1971). *Structure Sign and Function*, London.
- Murtaz, A. (1998). *In the theory of the novel "Research in narrative techniques"*, Kuwait: The National Council for Culture, Arts and Letters.
- Osman, B. (1986). *Building the main character in the novels of Naguib Mahfouz*, literary criticism series, 1st ed, Beirut: Dar al-Thaqafa.
- Prince, G. (2003). *Dictionary of Narratives*, (Imam, M. Translation). 1st ed. Cairo: Merit Publishing and Information.
- Qasim, S. (1978). *Naguib Mahfouz's Trio*, Comparative Study, Cairo: Faculty of Arts.
- Saad, E. (2000). *Hardness of memory*, New York Review of Book.
- Sa'afin, I. (1994). *Methods of Analysis of the Literary Text*, 1st ed. Course No. (5140), Palestine: Al-Quds Open University.
- Saleh, A. (2005), *Narrative Construction in the novels of Elias Khoury*, 1st ed. Amman: Dar Azmina.
- Shukri, Gh. (1969). *Al- muntami*, Study in the Literature of Naguib Mahfouz, Cairo: Literary Studies Library, Dar El Maaref. -Shukri, Gh. (1989). *Naguib Mahfouz, Half-Century Creation*, Beirut: Dar al-Shorouk.
- Tudorov, T. (1996), *Literature and Meaning*, (Khashfa, M. Translation). 1st ed. Syria: Center for Civilization.
- Yakteen, S. (2005). *Analysis of Speech novelist (Time - Narration – Annotation)*, 4th ed. Morocco, Casablanca: Arab Cultural Center.