

2018

Novelist Discourse Modes in "the Beginning and End" of Nagiib Mahfouz (An Analytical Applied Study)

Oraib Eid
eid.oraib@yahoo.com

Follow this and additional works at: https://digitalcommons.aaru.edu.jo/anujsr_b

Recommended Citation

Eid, Oraib (2018) "Novelist Discourse Modes in "the Beginning and End" of Nagiib Mahfouz (An Analytical Applied Study)," *An-Najah University Journal for Research - B (Humanities)*: Vol. 32 : Iss. 9 , Article 2.
Available at: https://digitalcommons.aaru.edu.jo/anujsr_b/vol32/iss9/2

This Article is brought to you for free and open access by Arab Journals Platform. It has been accepted for inclusion in An-Najah University Journal for Research - B (Humanities) by an authorized editor. The journal is hosted on [Digital Commons](#), an Elsevier platform. For more information, please contact rakan@aarj.edu.jo, marah@aarj.edu.jo, u.murad@aarj.edu.jo.

صيغ الخطاب الروائي في " بداية ونهاية" لـ نجيب محفوظ (دراسة تحليلية تطبيقية)

Novelist Discourse Modes in "the Beginning and End" of Nagiib 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 ومُرسِله 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 Nagiib 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 القص التاريخي والقص الواقعي، 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 سطرأوا آراءهم بنتائج 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 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 والانهيار في التاريخ السياسي والاقتصادي والاجتماعي؛ واتخذ موقف الرافض 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 يضمّان تفاصيل المأساة المصرية في مرحلة معينة بإرهاصاتها ونتائجها التي حدّدت معالم الطريق الأخير أمام البرجوازية الصغيرة لتجاوز المأساة⁽²⁾.

ومع تنوّع الدراسات في هذه الرواية؛ فنّمة من تناول البُعد الرمزيّ في أبطال هذه الرواية⁽³⁾، ومنهم من درسها في ضوء النقد النسويّ، وفوزيّة العشماويّ تحدّثت عن المرأة والمجتمع المصريّ في رواياته خلال (1945-1967)⁽⁴⁾، ونجد من بيّن في دراسته أثر الأوضاع الاجتماعيّة والسياسيّة القاسية ووطأتها على بطلّة الرواية "نفيسة" التي عانت من ظلم المجتمع لها⁽⁵⁾، ويرى "أندرس هالنجرن" أنّ الشخصيات النسائيّة في روايات عدّة لمحفوظ تضاهي الشخصيات الذكوريّة؛ ولذا فهي تضطلع بدور رئيسيّ في تحديد مسار الأحداث⁽⁶⁾؛ وينظر إلى أدب محفوظ بوصفه مستودعاً للمواقف والرؤى والأيدولوجيّات.

ولأنّ أكثر تجلّيات الواقعيّة نجدها في الفنون السردية كالقصة والرواية، حرص البعض على دراسة أثر الواقعيّة الغربيّة⁽⁷⁾ في الرواية العربيّة⁽⁸⁾ كما في "بداية ونهاية"، ولنا أن نتتبّع تطوّر الواقعيّة النقديّة والاشتراكيّة وتجلّياتها في النقد العربيّ الحديث التي تناولتها هذه الفنون السردية؛ غير أنّ الرواية عملٌ فنيّ يجب أن يكون بعيداً عن الدعاية الفكرية والسياسيّة وغيرهما⁽⁹⁾.

وأما هذه الدراسة، فتقفّ على الخطاب الروائيّ في "بداية ونهاية"، وتتبع صيغ الخطاب السردية فيه، بمنهج تحليليّ، يعرض النّصّ الروائيّ 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، محمّد الأمين، صورة البطل وأبعاده الرمزيّة في رواية (بداية ونهاية) لنجيب محفوظ: الناشر جامعة منوبة/ تونس، 1993م، رسالة جامعيّة، أشرف عليها: منصور قيسومة.

(4) للتوسّع انظر العشماويّ، فوزيّة، المرأة في أدب نجيب محفوظ (مظاهر تطوّر المرأة والمجتمع في مصر المعاصرة من خلال روايات محفوظ (1945-1967م): مكتبة الأسرة، 2005م.

(5) انظر الشّيخ، إبراهيم، مواقف اجتماعيّة وسياسيّة في أدب نجيب محفوظ (تحليل ونقد): ط2، القاهرة، 1987م.

(6) مجلّة فصول، صيف/خريف 2006م، عدد 69، مقال "أندرس هالنجرن" بعنوان: نجيب محفوظ ابن حضارتين، تعريب: أحمد هلال ياسين، ص187.

(7) البعض يسمّي الواقعيّة النقديّة بالواقعيّة الأوروبيّة ومنها الواقعيّة الروسيّة، وهي تسعى إلى تحليل الواقع وبيان فساد الطبقة البرجوازيّة، وإظهار تشوّهات العالم، وبشاعة الظلم الإنسانيّ ويغلب عليها التشاؤم، سعافين، إبراهيم، مناهج تحليل النّصّ الأدبيّ: "ط1"، جامعة القدس المفتوحة/ فلسطين، رقم المقرّر (5140)، 1994م، ص 399.

(8) للتوسّع معنوق، سميّة، أثر الرواية الواقعيّة الغربيّة في العربيّة: دار الفكر، بيروت، 1994.

(9) انظر موير، أدوين، بناء الرواية، تعريب: إبراهيم الصيرفيّ، القاهرة، 1965م.

"Hermeneutics"؛ فعلم السرد "Narratology" يسعى إلى كبح جماح النزعة التفسيرية في قراءة النصوص كما في النقد الأدبي، ويستخرج القوانين التي تمنح النص ما يجده المفسر من دلالات (1).

صيغ الخطاب الروائي في الرواية

تسير الدراسات السردية في اتجاهين: أحدهما يركز على ما هو مسرود أو ما يتضمنه النص من مادة، وهو اتجاه يسير عليه "غريماس"؛ والآخر يهتم بعملية السرد نفسها؛ أي الخطاب السردية، وهذا يسير عليه "جيرار جينيت" (2)، وتدعو "سوزان لانسر" إلى علم سرد يأخذ السياقات الاجتماعية والثقافية باعتباره، ومن شأن ذلك حين يحدث أن يدخل النص في أفق المتغيرات الإنسانية، ويبعده عن الأبنية التحويلية أو القصصية البحتة (3).

ويضم الخطاب الروائي في رواية "بداية ونهاية" مجموعة من الصيغ المتعددة، ولكل خطاب صيغته، وتجلياته التي تربط في إطار الخطاب الروائي ككل، تصب فيه؛ ليسير في خط أفقي يخدم العمل الروائي؛ ويتدرج بأحداثه نحو النهاية، في نسق بنوي متكامل (4)، والصيغة "Modes of story" (5) عند "تودوروف" هي الكيفية التي يعرض السارد لنا بها القصة ويقدمها (6)، فنمط السرد وصيغته تجيب عن السؤال: كيف يروي الراوي ما يرى، أو يعرف من أخبار ووقائع (7)، وهو يشير إلى أن ثمة مسافة تتقاطع بين ما يرويها الراوي، وكيف يروي ما يرى ويسمع (8).

(1) للمراجعة، علم السرد (Narratology): هو دراسة القصة، واستنباط الأسس التي يقوم عليها، وما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه، ويعد علم السرد أحد تفرعات البنيوية الشكلانية، كما تبلورت في دراسات "كلود ليفي ستراوس"، "الروائي"، "ميجان"، "البازعي"، سعد، دليل الناقد الأدبي: ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، المركز الثقافي العربي، 2002م، ص 174.

(2) انظر المرجع نفسه، ص 175.

(3) انظر المرجع نفسه، ص 174.

(4) للمراجعة، البنيوية: نمط من التفكير حول الظواهر الإنسانية، ينطلق من فرضية أساسية، وهي انتظام الظواهر في بنى كامنة، وانحكام الدلالة بالعلاقات القائمة ضمن تلك البنى أو ما بين البنية والأخرى، دليل الناقد الأدبي، ص 338.

(5) يقابل مصطلح "Modes of story" عند "تريفان تودوروف" مصطلح الصيغة "Mode" عند "جيرار جينيت".

(6) انظر بارت، رولان، وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي: ط1، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1992م، ص 61.

(7) انظر العيد، يُمنى، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي: ط1، دار الفارابي، بيروت، 1990م، ص 107.

(8) انظر تودوروف، تريفان، الأدب والدلالة، تعريب: محمد نديم خشفة، ط1، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، 1996م، ص 81.

إنّ الخطابات التي تحدّدها في الرواية⁽¹⁾:

1. خطاب الراوي: تشير سيزا قاسم إلى أنّ جوهر الصياغة القصصية يكمن في طبيعة علاقة الراوي بالشخصيات، ومدى إحاطته بالوقائع والحقائق التي يتكوّن منها العالم التخيلي، ويمكن تقسيم هذه العلاقة حسب الناقد الفرنسي "Jan Pouillon" إلى⁽²⁾:

أ. الراوي < الشخصية (الراوي يعلم أكثر من الشخصية) وسماها (الرؤية من وراء).

ب. الراوي = الشخصية (الراوي يعلم ما تعلمه الشخصية) وسماها (الرؤية مع).

ج. الراوي > الشخصية (الراوي يعلم أقل مما تعلمه الشخصية) وسماها (الرؤية من الخارج).

2. خطاب الشخصيات

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

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

(1) يشير "فوكو" إلى أنّ للخطاب "Discourse" دورًا واعيًا يتمثّل في الهيمنة التي يمارسها أصحاب حقّ معرفيٍّ أو مهنيٍّ ما على أهلّيّة المتحدّث وصحة خطابه ومشروعيّته للتوسّع انظر فوكو، ميشيل، نظام الخطاب، تعريب: محمّد سبيلا، دار التنوير، 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 الروائي (الزمن - السرد - التبني): ط4، الدار البيضاء-المغرب، المركز الثقافي العربي، 2005م، ص 203.

(4) ويرى "جينيت" أنّه لا ضرورة لافتراض "المؤلف الضمني"؛ معللاً ذلك بأنّ ثمة كاتباً حقيقياً وراويًا معنّياً بتقديم الحكاية، انظر القاضي، عبد المنعم زكريا، البنية السردية في الرواية، ط1، عين للدراسات والبحوث، القاهرة، 2009م، ص 29.

(5) نجد "رولان بارت" يفصل المؤلف عن نصّه؛ ويعلن وفاته في ما أسماه بـ "موت المؤلف"، انظر بارت، رولان، نقد وحقيقة، تعريب: منذر عيّا، 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 كراوي⁽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 تعتيماً حين يدمجه في خطابه الخاص⁽³⁾.

وإن سعت الدراسة لرصد هذه الخطابات في الرواية، وتمييز صيغها بعضها 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 يدل 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 "ميكائيل باختين" إلى التعدد في الأنماط الكلامية، والتباين في الأصوات في تعريفه للرواية⁽⁶⁾.

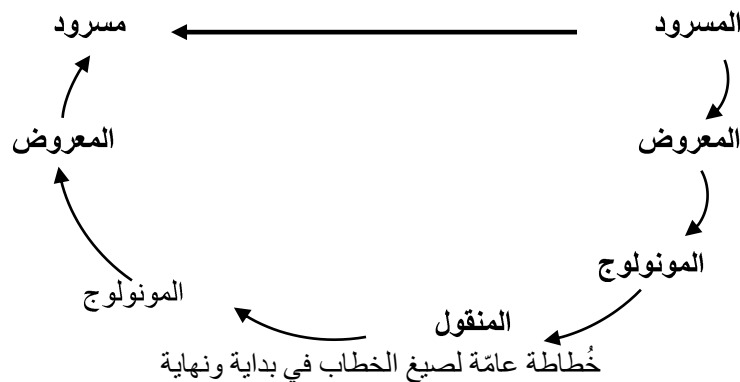
والصيغ في الرواية تشمل صيغ السرد والعرض المباشر وغير المباشر والمنقول، ولكل خطاب خصوصيته ومُرسله الخاص ومُتلقيه، وقد تتحوّل بعض الصيغ من العرض إلى السرد، دون أن تخلو من ترابط فيما بينها جميعاً، كما نجد خطاب الرسالة يصبّ في مستوى الصيغة العرضية، ثم نجد خطاب الراوي ينتقل من صيغة السرد إلى النقل، وقد لا 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، عمان، 2005م، ص171.
- (2) انظر برانس، جيرالد، قاموس السرديات، تعريب: السعيد إمام، ط1، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2003م، ص34.
- (3) انظر جينيت، جيرار، وآخرون، نظرية السرد "من وجهة النظر إلى التنبير"، 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 - التنبير)، ص204 - 205.
- (6) الرواية عند "باختين": "ظاهرة متعددة في أساليبها، متنوعة في أنماطها الكلامية، متباينة في أصواتها، يقع الباحث فيها على عدة وحدات أسلوبية غير متجانسة، توجد أحياناً في مستويات لغوية مختلفة، وتخضع لقوانين أسلوبية مختلفة"، باختين، ميكائيل، 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 متحدثاً إلى مروي له، سواء أكان هذا المتلقي مباشراً (شخصية)، أم إلى المروي له في الخطاب الروائي بكامله. وقد يكون المتلقي مباشراً على مسافة مما يروى له، ويمكن عدّه غير مباشر، عندما لا تكون ثمة مسافة، وتكون صيغة الخطاب المسرود فرعية لصيغ أصل⁽¹⁾.
2. صيغة خطاب الراوي المسرود.
3. صيغة خطاب الشخصيات المعروض المباشر: نجد المتكلم يتكلم مباشرة إلى متلقي مباشر، يتبادلان الكلام بينهما دون تدخل الراوي، وهذا عند "جنيت" من تنوع الخطاب⁽²⁾، إذ يسير الخطاب في خط 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 تدخلات الراوي قبل العرض أو خلاله أو بعده. ونجد المتكلم يتحدث إلى آخر، والراوي بتدخلاته يؤشر للمتلقى غير المباشر⁽³⁾.
5. صيغة المنقول المباشر "Direct reported mode": وهو نقل الخطاب المعروض أو المسرود بشكل يجعله بين السرد والعرض⁽⁴⁾، وهو الشكل الأكثر محاكاة، رفضه أفلاطون؛ لأنّ الراوي يترك الكلام للشخصيات⁽⁵⁾؛ وفيه نجدنا أمام معروض مباشر؛ لكن يقوم بنقله متكلم غير المتكلم الأصل، ينقله كما هو، وقد يقوم بنقله إلى متلقي 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، ولكنه يقدمه بشكل الخطاب المسرود⁽⁷⁾.
7. صيغة المعروض الذاتي: وهو نظير صيغة الخطاب المسرود الذاتي؛ لكن ثمة فروقات بينهما، تتم على صعيد الزمن، فالتكلم يحاور ذاته عن فعل يعيشه وقت إنجاز الكلام⁽⁸⁾.

-
- (1) انظر تحليل الخطاب الروائي (الزمن - السرد - التبيين)، 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 الذاتي "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 التذكر عند "جنيت"، وما يتصل بالاسترجاعات الماضية⁽¹⁾. والـ "سيكو-سردي": هو تحليل أفكار الشخصيات التي يتكلم 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 فإن الفعلين السرديين يختلطان⁽³⁾.
- ج. ج. المسرود "The narrativized": هو الذي يقوم به الراوي تحت شكل الخطاب المباشر مقيداً كان أو حراً⁽⁴⁾.



(1) انظر المرجع نفسه، ص197.

(2) انظر المرجع نفسه، ص185.

(3) انظر المرجع نفسه، ص179.

(4) انظر المرجع نفسه، ص185.

أنواع الصيغ حسب نوعية المتلقي:

1. المسرود — غير مباشر
2. المعروض — مباشر
3. المسرود الذاتي — الذات
4. المعروض الذاتي — 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 ذاتي خارجي، وكذلك يرصد برؤية محدّدة أبعاد الحركتين الداخليّة والخارجيّة للفعل البشري⁽¹⁾، إنّ العمل الروائي يكشف عن الرابطة القويّة المتداخلة بين أنماط السلوك، بحيث تضعها في بؤرة السبب والمسبب، والماضي والحاضر⁽²⁾.

وهو في البناء السرد في الرواية يستخدم ما يعرف بالتضمين (Implication)⁽³⁾ إذ يضع الشخصية في سياق الحاضر، وقد تضمّن في الوقت نفسه جزءاً من الماضي أو المستقبل الذي تسيّر 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 لترصد الخطاب الروائي العام للرواية.

تحليل صيغ الخطاب في "بداية ونهاية"

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

نلتقي بالموت عند محفوظ في أغلب أدبه، وإن اختلف رداء الموت في كلّ عمل عمّا سواه، فهو هنا يجسّد المعنى الاجتماعيّ والظروف البيئيّة القاسية التي عاش فيها الأب وأبنائه.

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

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

(3) عثمان، بدري، بناء الشخصية الرئيسيّة في روايات نجيب محفوظ: ط1، سلسلة النقد الأدبي، دار الثقافة، بيروت، 1986م، ص158.

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

يبدأ المشهد الأول بخطاب الراوي المسرود، بدخول ضابط إلى المدرسة التوفيقية ليستأذن في طلب الأخوين حسنين وحسن كامل علي، لينتقل خطاب الراوي إلى "سيكو- سردي" مبيّناً تساؤل حسنين⁽²⁾: "ترى أجاأ بسبب المظاهرات الأخيرة؟".

ثم إلى صيغة المعروض غير المباشر الذي يتدخل 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 يتدخل به الراوي⁽⁴⁾:

"ومضى فلقهما يتزايد، وهما يقتربان من حُجرة الناظر". حتى 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 نقلاً 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 يشكل نسيجاً تصويرياً يتداخل فيه الاستعمال الإيحائي غير المباشر ممثلاً 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، وتقدم الأحداث بشكل لا يخلو من تدخلات الراوي خلال المعروض غير المباشر⁽⁷⁾: "وقف حيال الموت محتجاً ثائراً، ولكن في نفس الوقت خائفاً بانساً"، والمتلقي هنا غير مباشر.

- (1) انظر المنتمي دراسة في أدب نجيب محفوظ. ص161
- (2) نجيب محفوظ، بداية ونهاية، ط14، مكتبة مصر، 1984م، ص3.
- (3) الرواية نفسها، ص3.
- (4) الرواية نفسها، ص4.
- (5) الرواية نفسها، ص5.
- (6) بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، سلسلة النقد الأدبي، ص100.
- (7) الرواية نفسها، ص7.

ثم في صيغة المعروض الذاتي يحدث حسين نفسه (المونولوج الداخلي)⁽¹⁾: "رباه لماذا يجمّد هكذا؟ إنهم يكونون، 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 الراوي نفسيّة الأبطال تحليلًا "سيكو - سردي"، يبيّن مشاعرهم، ودواخلهم بما تحمله من توتر وحزن وألم، ويوضّح صورة العزاء ومشهده، ولا يكتفي بذلك؛ بل كأنه يشارك فيه، فيتدخل ويدي رأيه ويصدر أحكامًا؛ فيقول عن حسن الأخ الأكبر المستهتر⁽²⁾: "والحقّ أنّه لم يكن حزنه كحزنهما، فمرجع هذا إلى تقدّمه عنهما في السنّ - كان في الخامسة والعشرين - وإلى تمرّسه بالحياة حلّوها ومرّها، مرّها على الأكثر".

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

إنّ تبادل الأدوار الحكائيّة يقوم بها الراوي أكثر من الشخصيّة في المشاهد الأولى من الرواية، فحضوره كبير، وصوته باذٍ؛ وذلك بمراقبته الكليّة للأحداث، وكأنّه يشارك فيها، فهذه صيغة الخطاب المباشر المقيد التي يقوم بها الراوي فيما يُسمّى بالمونولوج المسرود في تفسير اضطراب حسنين وقت الجنازة (الراوي - حسنين)⁽⁵⁾: "كان يرجو لأبيه جنازة رائعة تليق بمقامه وبمكانته هو التي يجب أن يظهر بها أمام الناس"، ومن تدخّل الراوي 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 الدمامة، وكان من سوء الحظّ أن خلقت على مثال أمّها، على حين ورث الإخوة خلقة أبيهم". ونجد أنّ حكّي الأحداث يكون الراوي الأكثر حكّيًا وسرديّة في الخطاب المسرود، ففي الحديث عن الأم الأرملة⁽⁹⁾: "بيد أنّها لم تكن من النساء اللّاتي يفضضن همومهن بالدموع، وأنّ حياتها الماضية،

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

2. ما بعد الجنزة

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

والمُتلقّي المباشر هنا هم الأولاد الذين استأوا مآ سيؤول إليه وضعهم المالي، باتباع سياسة التّكشف حتّى يستقيم حالهم. والصيغة الثانية خطاب المعروض غير المباشر الذي يتدخل به الراوي، في قول الأم لحسين وحسين⁽⁴⁾: "كذلك أحذركما من ترك نصيبكما من الغداء المدرسيّ كما تفعلان عادة". ويعلّق الراوي⁽⁵⁾: "وكان الشّقيقان يقنعان من غداثهما المدرسيّ بلقمات معدودات؛ كي يتنوّلا وجبتهما الرّئيسيّة في البيت".

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

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

(1) الرواية نفسها، ص17.

(2) يقصد أخت أم حسن.

(3) الرواية نفسها، ص20.

(4) الرواية نفسها، ص21.

(5) الرواية نفسها، ص21.

(6) الرواية نفسها، ص22.

(7) الرواية نفسها، ص23.

(8) تتحدّث عن حسن.

(9) تُشكّل اللّغة أساس بناء الرواية؛ إذ تعمل على تصوير شرائح اجتماعيّة متنوّعة بتفاوت نسبيّ لمستوى تفكير شخصيّاتها ونوعية سلوكهم الفرديّ، انظر لحمدانيّ، حميد، أسلوبيّة الرواية، 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 "نفيضة" خياطة لمساعدة العائلة في المصروفات⁽¹⁾.

وكذلك ما يتخلل ذلك الخطاب المسرود المنقول (الراوي - الأم) من استرجاع متسع؛ لأنه يرتبط بزمان في عدة سنوات⁽²⁾ في بيان العلاقة بين أحمد بك والمرحوم⁽³⁾: "وطالما 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 يبتئ الآخرين بانفصالهما لظروف الأسرة الجديدة".

وننتقل إلى صيغة المعروض الذاتي عندما يتحدث حسين إلى نفيضة 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، سحفاً له!".

ثم المعروض المباشر في مشهد حوار بين الشخصيات؛ لنصل إلى مشهد بحث حسن عن عمل، ثم يصف الراوي نفيضة 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 واللّعن، ولكن كان عليّ أيّ حال رزقاً مضموناً"، ثم إلى صيغة الخطاب المعروض

- (1) انظر الرواية نفسها، ص 27، 28.
- (2) تشير سيزا قاسم إلى أن المكان يمثل الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية، أما الزّمن فيتمثل في هذه الأحداث نفسها وتطوّرها؛ فهناك اختلاف بين طريقتي إدراك الزّمن وإدراك المكان، إذ إنّ الزّمن يرتبط بالإدراك النفسي، أما المكان فيرتبط بالإدراك الحسي، انظر قاسم، سيزا، ثلاثية نجيب محفوظ، دراسة مقارنة، كلية آداب القاهرة، 1978م، ص 28.
- (3) الرواية نفسها، ص 27.
- (4) يقصد الأم.
- (5) الرواية نفسها، ص 35.
- (6) الرواية نفسها، ص 35.
- (7) انظر الرواية نفسها، ص 38.
- (8) الرواية نفسها، ص 38.
- (9) المتحدث حسن، الرواية نفسها، ص 39.
- (10) كنية حسن.

المباشر، وحوار الشخصيات في لقاء حسن "علي صبري"، مدعي الطرب والفرح الذي كان حسن قد عمل معه سابقاً؛ لننتقل إلى المعروض الذاتي على لسان الأم⁽¹⁾: "يحرز في نفسي ألا أجد فراغاً للحرز عليك يا سيدي وفقيدي، ولكن ما الحيلة؟ حتى الحزن نفسه محرم 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 تلقي خبر الوفاة، ومشهد الجنائز والعزاء، وكان تقديم الشخصيات المحورية الحكيم في صيغة المعروض متداخلة مع صيغتي الخطاب المسرود والمنقول، وإن انتقال الراوي بين الخطابات من صيغة إلى أخرى ليس بهدف جمالي محض، والخروج من وتيرة السرد وتفكيكها حسب؛ بل إن هذه التبادلات والتضمينات الصيغية المختلفة تسهم في تعميق صورة الأحداث المتناولة.

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

1. حسنين وبهية

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

ثم إن 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⁾: "وأطبقَ يده اليمنى على أصابع يسراها" "تُرى هل تعجّلت الأمر قبل أن ينضج؟ 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 إلّا لأني أحبّك، وسأحبّك ما حييت، ولا حياة لي إلّا 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 إلّا الحب" ⁽⁵⁾.

لقد قدّمت المقاطع التي تصوّر العلاقة بين بهية وحسنيين صوراً حميمة تكشف أنّ حسنيين أحبّ في بهية الجسد، ثمّ تنقطع الأحداث السّردية للحديث عن نفيسة وحسن وحسين إلى خبر نجاح حسنيين في البكالوريا، ومن ثمّ قراره أن يدرس ضابطاً في المدرسة الحربية بعد عامين من الحرمان، ليُعبّر عن ذلك في صيغة المونولوج المسرود ⁽⁶⁾: "ولكنّه لم يكن يحظى بالصفاء تحت نظراتها إلّا قليلاً ثمّ يندلع في قلبه لسان لهب، ثمّ يذكر حرمانه الطويل فيثور جفقه"، ثمّ إلى صيغة المونولوج المنقول على لسان الرّاي (الرّاي - حسنيين) ⁽⁷⁾: "وجعل يتساءل صامتاً ألا 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 التّشكّل النّرجسيّ بالمتخيّل، خاصّة في مرحلة المرأة؛ إذ يبنّي 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 النتن، وارتقى السلم الحزوني، وهو يشعر بأنّه يهبط إلى هاوية ما لها من قرار"، ثم يعود الخطاب المعروض بين حسن وحسنين بما يتخلله من صيغ المعروض غير المباشر والمسروود 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 المسروود الذاتي (حسنين - الذات)⁽²⁾: "من كان يحلم بهذا المصير، ونحس صغار نلعب! كان حسن طفلاً حاذقاً شاطرًا"، وقد وعد حسن أن يدبّر 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 يشد الدليل، ورغم هذا كله سيعود إليه ويسأله أن يتمّ صنيعه له"؛ لينتهي ذلك بمحاوره حسن ضميره المتوجّع (مونولوج داخلي)⁽⁴⁾: "مهما يكن من أمر؛ فهو بالنسبة لنا أخ فاضل كريم".

ومن الخطاب المسروود (الراوي) تُكشف 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 السينما، 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 المسروود (الراوي - حسنين)⁽⁶⁾: "أه لو علموا أنّها خطيبته"، ثم إلى المسروود الذاتي⁽⁷⁾: "طابع بلدي، ممثلة أكثر ممّا ينبغي، قصيرة أكثر ممّا يجب، دم ثقيل في رتبة لواء، أهذه بهية حقاً؟".

وينتقل إلى المونولوج المسروود⁽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 أنّه لولا يد أبيها ما ارتدى -هو- بدلته ذات الشريط الأحمر"؛ ليستيقظ على حقيقة مستواه الاجتماعي ليقول لنفسه في صيغة المونولوج الداخلي (حسنين - الذات)⁽¹⁰⁾: "إنّي 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 يحق لي أن أروح عن صدري بالأحلام؟⁽¹⁾؛ ليرجع الخطاب المسرود لبيان تخرج حسنين ضابطاً بعد عام⁽²⁾، وكان ترتيبه بين الأوائل/ يلحق بسلاح الفرسان/ كان أمه أن يغير واقعة، وأن يمحو الماضي ويغير البيت/ ويصلح واقع أسرته ما استطاع لذلك سبيلاً/ فسح خطبته من بهية/ داخله صراع ونفسية متضاربة طموحة/ يسعى للانسلاخ عن ماضيه الذي يعدّه يُشيين ويجلب له العار.

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

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

فمن الخطاب المسرود (الرّاي - حسنين) تمّ رصد أفكار حسنين، والنّفاذ إلى نفسيّته، ومن المسرود الذاتيّ (حسنيين - الذات) عبّر حسنيين عن حبه لبهية، ومحاولته التّقرّب منها، وكان في الخطاب المعروض في رسالة حسنيين، إعلان حبه لبهية.

4. نفيسة وسلمان

يلاحظ هنا انتقال الخطاب المسرود من السرد المباشر الذي يتابع الرّاي فيه سرده للأحداث التي تتعلّق بنفيسة في عملها بالخياطة، وارتياحها 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 تخيطي ثيابها بما تستحق من عناية"، ثمّ إلى المعروض الذاتيّ⁽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 الرّاي⁽⁵⁾: "لعلّها قالت إنّي خياطة ماهرة. هذا حسن أم مدح أم ذم، لا

(1) للفائدة مرحلة المرأة (Mirror stage)، يرى "لاكان" أنّ أهميّتها تكمن فيما تضفيه من أمر تكوين "الأنا" في ممارسة التحليل النفسي. وقد ساهم "لاكان" بورقة في هذا الشأن في المؤتمر العالميّ السادس عشر لعلم النفس المعقود في زيورخ، عام 1949م، عنوانها: "مرحلة المرأة بوصفها مكونة لوظيفة "الأنا" كما تتكشف في تجربة التحليل النفسي".

(2) حسنيين 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، للتوسع في بيان شخصية حسنيين من قبل اللا انتماء انظر الشخصية وأثرها في البناء الفني 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.

1710 "صيغة الخطاب الروائي في "بداية ونهاية" لـ....."

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

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 صدّي 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، وننتقل إلى صيغة الخطاب المنقول غير المباشر في قولها (2): "لا تُغرّري بنفسك ولا تسمح لي لكواذب الآمال أن تعبث 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 الحلاوة"، 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 الثقة، وطمأنها إلى أنّها امرأة كبقية النساء"، ومن المعروض المباشر يُبيّن 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 إنّني 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 مقبّبة، 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 يبين الراوي نفسيته "سيكو - سردي" (1): "ثم جاءت لحظة فشعرت بأن باطنها ينقلب رأساً على عقب"، ويُقدّم المشهد الطويل بين المعروض المباشر والمعرض غير المباشر، ويُوضّح قلق نفيسة، واضطرابها وترددها 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، ومعرض مباشر، والمسرد الذاتي الذي يكشف عن استسلامها له (2): "ماذا فعلتُ بنفسِي" (3).

ثم يمضي زمن قبل لقائهما عند التّرام، فينقلنا الراوي من الخطاب المسرد بين نفيسة وسلمان إلى الخطاب المعروض المباشر؛ ليكشف عن شخصية سلمان الهزيلة أمام تحكّم والده فيه وإصراره على تزويجه بأخرى.

5. خديعة سلمان

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

ثم تكتشف نفيسة 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 الراوي (7): "مخاوف قديمة كانت تنتابها من حين لآخر في ساعات انفرادها، مخاوف غامضة أحياناً، كقلق ينشب أظافره في صدرها".

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

(1) الرواية نفسها، ص102.

(2) الرواية نفسها، ص104.

(3) نفيسة نموذجٌ حيّ لقضية سقوط فتاة الطبقة الوسطى في براثن الرّذيلة، وقد يكون حرمانها من وجود الأب سبباً مباشراً في ترددها وسقوطها.

(4) الرواية نفسها، ص126.

(5) الرواية نفسها، ص126.

(6) الرواية نفسها، ص127.

(7) الرواية نفسها، ص127.

(8) الرواية نفسها، ص127.

(9) الرواية نفسها، ص127.

ثم من المونولوج المسرود يقوم الراوي ببيان ما تطمح إليه نفيسة: "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 نفيسة 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 نفيسة من أفكار ⁽³⁾: "إنها تتلهف على مكان قصي خالٍ ينأى بها عن هذا المحيط الذي باتت تضر له البغض أشد البغض"؛ لينتقل إلى المونولوج المسرود ⁽⁴⁾ "فشعرت بخنجر يغرّس في شغاف قلبها، ولم تعلق بكلمة، وضاق صدرها بالمكان والجو".

هذا الخبر حملها إلى مواجهة سلمان، ملخصاً الراوي ما كان بينهما ⁽⁵⁾: "كانت شيئاً، وليست الآن شيئاً على الإطلاق، عدم مخيف وبأس 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 شر ما تسميها الدنيا من بؤس وعذاب".

ويبدو الوصف في كثرة التفاصيل في هذا المشهد في محاولة نفيسة ثني حسن عن الزواج بأخرى، وتهديده، إلا أنه ادعى عجزه في الخطاب المعروض بينهما (أقوال الشخصيات) ⁽⁷⁾، وتأتي المفارقة في ذهاب نفيسة لعروس سلمان - ابنة جبران التّوني - (عديلة) - ليغلب على المشهد صيغة المسرود المباشر؛ ليثني بإحساس نفيسة (سيكو- سردي) من توتر وألم، فقد لدغتها الغيرة بغتة؛ فمزقت قلبها شراً ممزقاً ⁽⁸⁾، ثم الانتقال للمونولوج المنقول (الراوي - نفيسة) الذي يبين الاستشهادات الحرفية للأفكار التي تدور في خلد نفيسة في أنها خياطة لعروس سلمان ⁽⁹⁾: "فكيف تكون هذه الجاموسة عروسة، وتكون هي الخياطة التي تعدّ لها ثياب العروس؟!"، ثم من المونولوج المسرود ⁽¹⁰⁾: "ربّاه 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 ومدمّرون من البداية؛ يحملون بذور تدميرهم داخل نفوسهم؛ بل إنهم يسعون سعياً إلى مأساتهم، 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 (نفيسة - عديلة⁽¹⁾): "أعرفه أكثر منك! لن تعرفيه مثلي قبل أشهر!"، ثم الاستفسار حول العرس، وينتهي المشهد بطرد نفيسة 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 (الرّاي - 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 جنيهات 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 نفيسة بيت إحدى زبائنّها، في شارع الوليد تتقدّم إلى كراج محمّد الفل، وفي صيغة المعروف 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 الذاكرة يُبيّن مظهرين من مظاهر اللاّزمنيّة، وينقل التّمط الحياتيّ المستمر عن طريق الصّورة الأدبيّة؛ وهذا يتيح تنوّع العناصر المختلفة التي تشكّل الذات بالذّكريات والإدراكات والتّوقّعات في الماضي والحاضر والمستقبل⁽⁶⁾.

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

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

ثمّ يتدخّل الرّاي الضّمنيّ خلال صيغة المعروف المباشر في الحوار بين نفيسة والرّجل⁽⁹⁾: "كاذب أو مخادع، ولشدة 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 "يوسفني أن أخبرك بأنها ضببطت 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 أيخفقها؟... أيحطم رأسها بحذائه؟... لا بد لصدره من متففس. وظل الصمت الجهنمي سائداً" (6)، وتقرّر نفيسة الانتحار حتى لا تسيء لأخيها، وتنتقل الصيغة إلى المونولوج منقول (الراوي - حسنين) (7): "فقد شعوراً بالكرامة. كان يلازمه وهو مصمم على قتلها بنفسه، فاستحال من شخص يندفع وراء الكرامة إلى آخر ينشد 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 تحتل 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؟" "ولكنّي قضيت عليها بالعقاب الصّارم، أي حقّ اتخذت لنفسني! أحقّ أنّي الثائر لشرف أسرتنا؟! "إنني 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 لأته ضاق بمسنده، وإمّا لأته وجد حافزاً 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 جدل كثير في النهاية التي وضعها محفوظ لروايته، وقد اتهم بالتشاؤم والقسوة على شخصياته؛ لكنها قد لا تكون نظرة تشاؤمية؛ بل لعله 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، محمد، 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 الروائي وصيغته المتداخلة في رواية "بداية ونهاية"، أسهمت في رسم علاقات مترابطة وفق نظام متكامل، يخدم العمل الروائي 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 الروائي؛ بما أتاحت من تقديم الحكيم، ضمن صيغتي الخطاب الكبيرين في الرواية: الخطاب المسرود، والخطاب المعروض. وقد كان دور خطاب الراوي جلياً، في صيغ الخطاب المتنوعة.

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

الصيغ الصغرى في الرواية

أ. الخطاب المسرود:

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

ب. الخطاب المعروض:

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

وإنّ ترابط الصيغ الكبرى والصغرى وتقاطعهما، يعمل على توازن التكرار بين الصيغتين الكبيرتين: 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.