بلاغة السرد في روايات المرحلة التعبيرية عند نجيب محفوظ

The Rhetoric of Narrative in Novels of the Expressionist phase of Naguib Mahfouz

م.د. سارة حسن جبر
قسم اللغة العربية - كلية الآداب - الجامعة المستنصرية

Journal of Islamic Sciences
Vol.5 | Issue 43
ISSN: 2225-9732
August 2026

الملخص

إنّ الارهاصات الأولى لِنشأةِ السّرد كانت في مطلع القرن العشرين، عندما بدأ الشكلانيون الروس اهتمامهم بدراسة السرد الحكائي بوصفه بناءً فنياً، ثم تطورت هذه الرؤية في الدراسات السّردية الحديثة، لتتصل بالوظائف الجمالية والبلاغية للخطاب السردي.

الكلمات المفتاحية: بلاغة السرد، المرحلة التعبيرية، الخطاب السردي.

Abstract:

The early beginnings of the rhetoric of narrative emerged at the beginning twentieth century, when the Russian formalists began to show interest interest in studying narrative discourse they developed this perspective in their studies of narrative structure, in order to arrive at the rhetorical functions and the linguistic forms of narrative discourse.

Key words: Narrative rhetoric, expressive stage, narrative discourse.

التمهيد:

شهدت الدراسات النّقدية الحديثة اهتمامًا واسعاً في مجال الخطاب السردي، فلم يعد ذلك الاهتمام مقتصراً على دراسة بنية الحكاية وأحداثها، بل اتجه إلى الكشف عن الوسائل البلاغية التي تمنح السرد قيمته الجمالية وقدرته على التأثير في المتلقي، فقد ارتبطت بعض التّصورات التّعليمية للبلاغة بدراسة التشبيه والاستعارة والمجاز والمحسنات البديعية، الأمر الذي جعل من البلاغة خصيصة لغوية محلية تظهر في الجملةِ أو العبارةِ، إلّا أنَّ التراث البلاغي نفسه أوسع من هذا الاختزال، ولا سيما عند عبد القاهر الجرجاني، الذي جعل العلاقات بين المعاني والتراكيب مرتكزاً أساسياً لفهم القيمة البلاغية(١)، ومن هنا يمكن الانتقال من السؤال ماالصورة البلاغية الموجودة في هذه العبارة؟ إلى سؤالٍ أوسع:

كيف نُظّم الخطاب كله؛ لينتج دلالة وتأثيراً معيناً؟

ويشكل هذا الانتقال مدخلاً ومرتكزاً أساسياً الى مفهوم بلاغة السرد.

لقد تناول هذا البحث بلاغة السرد في روايات المرحلة التعبيرية عند نجيب محفوظ، من خلال الكيفية التي يوظف بها الكاتب العناصر السردية في بناء الدلالة وتعميق المعنى الروائي، وقد جرى اختيار الروايات المدروسة تبعاً للموضوع أو التقنية الأبرز في كل منها، نظراً لمحدودية حجم البحث، بما يحقق تمثيلاً مناسباً لتنوع بلاغة السرد عند نجيب محفوظ.

مفهوم بلاغة السرد من بلاغة العبارة إلى بلاغة الخطاب:

لما كان السرد هو إطار فكري، أو طريقة كتابية تروي أحداثاً أو قصصاً قد تكون من الواقع أو قد تخترق الواقع وتكون من صنيعة ذهن الكاتب، فهي تلك الطريقة الفنية التي تعرض سلسلة الأحداث المتتابعة بلغة سردية مبسطة خاضعة لقوانين الزمان والمكان، وذهب آخرون إلى تعريف السردية بأنها علم الخطاب الذي يعنى بمظاهر الخطاب أسلوباً وبناءً(٢).

وقد اختلفت الآراء حول تعريف المصطلح، فمنهم من يرى أنَّ علم السرد هو نظرية تعنى بتحليل ماهية السرد وكيفيته، ومن العلماء من وقف على حقيقة تصنيفات علم السرد الوصفيّة المزودة بالأفكار التي تفسر العمل النصي، وترى كثير من النظريات الأدبية أنَّ ضبط المصطلح

(١)ينظر: دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص٤٥.

(٢)ينظر: السردية: بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، عبد الله إبراهيم، ص ٩.

السردي قد يساعد في تعريفات أكثر وتفسيرات أوضح للنصوص(١).

ويتسع مفهوم السرد في الدراسات الحديثة، ليشير إلى فعل تقديم الأحداث والوقائع بوساطة خطاب يُنظمها ويَعيد تشكيلها، فقد عَرفه جيرالد برنس، بأنّه مجموعة مواقف أو سلسلة من الأحداث المنظمة تنظيماً محكماً على وفقِ قوانين زمنية(٢).

أمّا سعيد يقطين فيربط مفهوم السرد بالفعل الذي يجعل الحكاية قابلة للظهور في صورة خطاب، ومن ثم لا تكون دراسة السرد مقصورة على الأحداث ذاتها، وإنما تشمل الكيفية التي تُقدّم بها تلك الأحداث وتُنَّظم داخل الخطاب(٣)وفق بناء فني لغوي تتفاعل فيه عناصر السرد المختلفة لانتاج الدلالة. ويتجلى هذا التمييز بصورة منهجية واضحة في أعمال جيرار جينيت الذي وضع فاصلاً فنياً بين سرديّة الحكاية، بوصفها الأحداث التي تشكل المادة الحكائية، وبين الخطاب السردي الذي يقدم تصورات تلك الأحداث، وفعل السرد الذي عدّه منتجاً حقيقياً للخطاب(٤)، ويكسب هذا أهمية بالغة في دراسة بلاغة السرد، إذ لا تحدد البلاغة فقط بما يقع من أحداث وإنما بالكيفية التي يشكل بها الخطاب السردي تلك الأحداث من حيث تنظيمها، وترتيبها، وتوقيتها والمنظور الذي تُروى عبره.

وفي سياق ما تقدّم، لابدّ من إعطاء تصوّراً فكرياً حول المصطلح، فالسرد هو فعل خطابي يقوم على تمثيل الأحداث الواقعية أو المتخيلة وتنظيمها بوساطة راوٍ، محبوكة بعلاقات زمنية ومكانية، بحيث تتحول المادة الحكائية إلى خطاب قابل للتلقي والتأويل. لكن ماذا عن البلاغة التي توّظف فنونها في مجال السرد الحكائي بما يخدم العملية الإبداعية؟ وكيف ارتبط مفهوم البلاغة في التراث العربي بقدرة الكلام على إداء المعنى على الوجه الذي يلائم المقام والغرض والمتلقي؟ ولذلك استقر في الدرس البلاغي تعريفها بأنّها «مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته» (٥).

(١)ينظر: مدخل إلى علم السرد، مونيكا فلودرنك، ص ٤٢.
(٢)ينظر: قاموس السرديات، جيرالد برنس، ص١٣٤.
(٣)ينظر: تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، ص٤٥.
(٤)ينظر: خطاب الحكاية، جيرار جينيت، ص٤١.
(٥)الإيضاح، الخطيب القزويني، ج١، ص١٢٢.

فهذا التعريف يكشف لنا أنّ البلاغة لا تتعلق بسلامة العبارة أو جمالها فحسب وإنّما، تعمل على توطيد العلاقة بين الخطاب والمقام الذي يُنتج فيه.

غير أنّ مفهوم البلاغة في التّراث العربي لا ينبغي اختزاله أو قصره في إطار التشبيه التشبيه والاستعارة والكناية والمحسنات البديعية، بل يمتد إلى الكشف عن العلاقات التي تنظم الخطاب وتمنحه فاعليته الدلالية والجمالية، فالقيمة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني لا تتحقق بمجرد الألفاظ، وإنّما تنشأ من طريقة انتظامها وترابطها داخل النص، بما ينسجم مع المعنى والمقصد [١]، ومن هذا المنطلق تكتسب بلاغة السرد أهميتها؛ لأنّها تدرس الكيفية التي ينتظم بها الخطاب السردي والعلاقات التي تربط بين عناصره، بما يسهم في انتاج الدلالة وإبراز الأثر الجمالي للنص، وقد اتسع مفهوم البلاغة في الدراسات الحديثة ليشمل الخطاب والنص، فلم يعد التحليل البلاغي مقتصراً على الأشكال الجزئية، وإنّما أصبح معنياً ببنية الخطاب وشروط انتاجه وتلقيه، وفي هذا المجال استدعي صلاح فضل الذي يرى في كتابه (بلاغة الخطاب وعلم النص) أنَّ الخطاب البلاغي المعاصر يتجه إلى تجاوز الصيغة الجزئية نحو تصور كلي شامل للنص، بما يسمح للدرس البلاغي بالتقاط الأبنية النصيّة وتحليلها بأدوات محدثة [٢].

وفي إطار التأسيس الفكري للمصطلح يمكن تعريف البلاغة في هذه الدّراسة بوصفها فاعلية خطابية تقوم على تنظيم العناصر اللغوية والنّصية وفق علاقاتت محكمة، بما يحقق مقاصد الخطاب ويعزز أثره في المتلقي.

فماهية السرد تعتمد على نقل الأحداث وتنظيمها وتقديمها على صورة خطاب، أمّا البلاغة فإنّها ترتكز على تشكيل الخطاب من حيث مقاصدهِ وتأثيره في االمتلقي، فإنّ العناصر المشتركة بينهما تتحدد في الكيفية التي تُبنى بها مكونات الخطاب السردي وما تؤديه هذه المكونات من وظائف في إنتاج الدلالة والتأثير في المتلقي.

وفي النقد الغربي الحديث يمثل كتاب واين بوث (بلاغة الرواية) محطة مركزية في إعادة وصل البلاغة بالرواية، وفي هذا السياق يرى واين بوث أنّ بلاغة الرواية هي مجموعة من الطرق الفنبية والأساليب الفكرية الحجاجية التي تجعل القارئ يقتنع بأنّه لا يقرأ مقالاً أدبياً أو رأياً عابراً أو فكرة

(١)ينظر: دلائل الإعجاز، ص٢٦ - ٢٧.

(٢)ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، ص٧.

معينة وإنّما يقرأ حكاية قائمة على وفق أنظمة محكمة فنياً [١].

وتأسيساً على ما تقدّم نستنتج أنّ (واين بوث) قد ربط بين البلاغة والحكاية؛ ليجعل منها وسيلة إقناعية تعمل على إقناع القارئ بأنّ النص الذي بين يديه هو نصّ سرديّ محكم خاضعا لقوانين فنية وبلاغية رصينة، وهذا لا يحدث إلا من خلال السرد، وفي إطار هذا التّصور يمكن النظر إلى بلاغة السرد بوصفها مجموعة من الوسائل والآليات التي تهتم في بناء الحكاية بناءً محكماً وصياغتها صياغة فنية رصينة، أو هي مجموعة من الطرائق الفنية والوسائل السّردية والفكرية التي تعمل على بناء الحكاية وإخراجها إخراجاً سردياً تؤطره الفنون البلاغية[٢].

وفي نهاية الدرس البحثي لابدّ من إعطاء تعريفاً مبسطاً للحكاية بما يناسب لسان العصر، فتعرف بأنّها فن نثري أدبي من فنون النثر، أو هي مجموعة قصصيّة تروي سلسلة من الأحداث المتشابكة تديرها شخصيات متعددة وتجري أحداثها على أرض الواقع الأدبي تحت فاعلية الزمان والمكان، ويعرف السرد بأنّه الطريقة التي تقدّم بها الحكاية، أمّا بلاغة السرد فتعرف بأنّها عملية توظيف موضوعات البلاغة في الحكاية لإقناع القارئ بالنص السردي ودفع عنه رتابة النثر وجموده وكسر القوالب الكلاسيكية والتقليدية، ومن ثم تكسير الأنظمة الكتابية وروتينها الذي يبعث عند القارئ الملل.

وفي ضوء هذا التّصور لبلاغة السرد، يمكن الانتقال إلى المرحلة التعبيرية عند نجيب محفوظ، لما شهدته من تحول في الرؤية والتعبير وبناء العالم الروائي، إذ إنَّ التّحولات السياسية والاجتماعية التي شهدها المجتمع المصري بعد ثورة يوليو ١٩٥٢، دفعت نجيب إلى منعطف فني مهم في المسار الروائي وهو المرحلة التعبيرية التي جاءت بعد المرحلة الواقعية التي انشغل فيها بتصوير المجتمع المصري من الخارج، والاهتمام بالحارة والأسرة والطبقات الاجتماعية والفقر والسياسة وعلاقات بعض الناس ببعضهم في رواياته (القاهرة الجديدة، خان الخليلي، زقاق المدق، البداية، والنهاية والثلاثية) إلى المرحلة التعبيرية التي صوّر فيها الإنسان من الداخل بصورة محسوسة، فصوّر الخوف والقلق والاغتراب والغضب، ومن ثم يحوّلها إلى إيحاءات المونولج الداخلي، وهذا لايعني تخلي محفوظ عن الواقع وقضاياها الاجتماعية، فحسب بل عمل على نقل مركز الاهتمام من الاستقصاء التفصيلي للبيئة الاجتماعية إلى التجربة الإنسانية

(١)ينظر: بلاغة الرواية، واين بوث، ص١٤١.

(٢)ينظر: بلاغة السرد بين الرواية والفيلم، صليحة مرابطي، ص٢٢٣.

والكشف عن أبعادها النفسيّة والفكرية، وقد أشار غالي شكري إلى هذا الجانب من التّحول في قراءته لتجربة نجيب محفوظ، فوصف المنهج، بأنّه منهج تعبيري معقد [١].

وتتجلى هذه المرحلة في مجموعة من الروايات تبدأ بـ(اللص والكلاب) عام ١٩٦١، ثم (السّمان والخريف) عام ١٩٦٢، و (الطريق) عام ١٩٦٤، و (الشحَّاذ) عام ١٩٦٥، (ثرثرة فوق النيل) ١٩٩٦، و (ميرامار)سنة ١٩٦٧، وقد رأى غالي شكري أنّ هذه الأعمال تكشف تدرجاً في الأزمة، إذ تمثل (اللص والكلاب والسمان والخريف) بدايتها وتتعمق في (الطريق والشحاذ) ثم تبلغ طوراً آخر في (ثرثرة فوق النيل وميرامار).

ومن هنا برزت أهمية البحث؛ لكون بناء الخطاب الروائي في روايات نجيب محفوظ في هذه المرحلة قد ارتكز على تتبنى الحوار المونولوجي، وتداخل صوت الراوي بصوت الشخصية وتغيير زاوية النظر للأحداث، فضلاً عن اكتساب الزمن والمكان والشخصيات وظائف أخرى، لا في نقل الحكاية فقط، بل في الإسهام في تشكيل دلالتها وتوجيه متلقيها.

ولهذا اكتسبت بلاغة السرد أهميتها في دراسة هذه المرحلة؛ لكونها لا تقتصر على معرفة من يروي الحدث أو تبني الشخصية، وإنّما تتجه إلى الكشف عن الكيفية التي وظّفها الراوي في إدارة الحوار وكيفية رسم الزمان والمكان من أجل تأثيرها في المتلقي.

١ - بلاغة الراوي:

يُعدّ الراوي أحد أهم مكونات الخطاب السردي، ولمّا كانت بلاغة السرد تعتمد على توظيف موضوعات البلاغة لإقناع القارئ، فإنّ دور الراوي لا يعتمد على نقل الأحداث فحسب وإنّما ينهض بوظيفة بلاغية أخرى تتمثل في تنظيم الموضوعات الحكائية وإدارة الأصوات السردية، وتوجيه القارئ للأحداث والشخصيات من خلال محاكاة احساسه واستثارة عواطفه، وهذا التّصور ينقلنا من السؤال السردي: من الرّاوي؟ إلى السؤال البلاغي: كيف يوظّف الرّاوي في تشكيل رؤية القارئ للحكاية والشخصيات؟، وفي روايات المرحلة التعبيرية لنجيب محفوظ يكتسب الرّاوي أهمية خاصة، فلم يقتصر عمله على الإخبار فقط، بل أصبح أداة فنية للكشف عن الأبعاد النفسية والفكرية للشخصيات معتمداً أساليب سردية متنوعة كالرؤية الداخلية والمونولج والتبئير وتداخل الأصوات، فمثلاً في بلاغة الانتقال بين صوت الراوي وصوت الشخصية، فلا يبقى

(١)ينظر: المنتمي، غالي شكري، ص٢٥٠.

الرواي مراقباً خارجياً، وإنّما يقترب من الشخصية مما يضيف على السرد طابعاً نفسياً وواقعاً أدبياً يقترب من الواقع الحقيقي، وهذا ما يتجلى في رواية (اللص والكلاب) من خلال اقترابه من وعي سعيد مهران، فيكشف المشهد الافتتاحي فيها عن براعة نجيب محفوظ في توظيف الراوي بوصفه عنصراً فاعلاً في تشكيل بناء الرواية السرديّة، إذ يقول: «مرة أخرى يتنفس نسمة الحرية، ولكنّ الجو غبار خانق وحر لا يطاق. وفي انتظاره وجد بدلته الزرقاء وحذاءه المطاط. ها هي الدنيا تعود، وها هو باب السجن الأصم يبتعد منطويّاً على الأسرار اليائسة. هذه الطرقات المثّقلة بالشمس، وهذه السيارات المجنونة والعابرون والجالسون والبيوت والدكاكين، ولا شفة نقتر عن ابتسامة...» (١).

استهل الراوي المشهد بوصف العالم الخارجي لسعيد مهران بصورة تشخيصية منحت الأشياء والجمادات والمعاني المجردة صفات إنسانية بسردٍ موضوعي اتسم بجمال الصياغة وبلاغة التعبير، وقد تضافرت فيه الاستعارات التشخيصية؛ لتشكل صورٍ فنية تعمق الدلالة وتضفي الحيوية على المشهد المسرحي، وهذا ما يجعل المتلقي يدرك العالم الروائي من منظور قريب من زاوية وعي سعيد مهران وحالته النفسية، ويتجلى ذلك في الصور البلاغية التي صاغ بها الراوي عناصر هذا العالم في قوله: «ها هي الدنيا تعود، وها هو باب السجن الأصم يبتعد، وهذه الطرقات المثقلة بالشمس، وهذه السيّارات» كلها استعارات مكنية تشخيصية، إذ صوّر الدنيا في هيئة كائن غائب يستعد حضوره بما يعكس عودة سعيد إلى الحياة خارج السجن، بيّنما يضفي (باب السجن الأصم) صفة إنسانية على المكان؛ نتيجة قسوته وانغلاقه وعدم شعوره بمعاناة من يقع داخله فشبهه بالإنسان الأصم، ويتواصل هذا التشخيص في (الأسرار اليائسة)، إذ تنقل حالة اليأس الإنسانية إلى الأسرار التي خلفّها السجن وراء أبوابه في حين جعل من صورة (الطرقات المثقلة بالشمس) كائناً محملاً بالثقل مما تمنح المشهد إحساساً بالحرارة والثقل الذي يحيط بالشخصية ويبلغ المشهد اضطرابه في وصف (السيّارات المجنونة) حيث أسند صفة الجنون إلى السيارات لتصوير حركتها الصاخبة والمضطربة، وبهذا تتكامل الصّور البلاغية وتؤدي ظيفتها السردية في هذا المشهد، فبدت صورة المكان مشحونة بصفات وانفعالات سعيد مهران وكأنّها مرآة لحالته النفسية ورؤيته المظطربة للواقع، فتتضاءل المسافة بين صوت الراوي

(١)اللص والكلاب، نجيب محفوظ، ص٥.

وصوت الشخصية، فيحدث الانتقال التدريجي في العالم الداخلي للشخصية، وهذا ما يسميه جيرار جينيت ب(التبئير الداخلي)[1]الذي يجعل القارئ يتلقى التجربة النفسية من الداخل، من غير أن يعلن الراوي انتقاله إلى حديث الشخصية، وهذا ما يسمى بالأسلوب الحر غير المباشر ويظهر هذا الامتزاج بين صوت الراوي وصوت سعيد مهران من خلال عرض الأفكار والانفعالات، فينقل مشاعر الغضب والإحباط والرغبة في الانتقام، بانسيابية بلاغية تمنح الخطاب السردي كثافة دلالية وطابعاً حواريّاً داخلياً، فضلاً عن زيادة الاندماج لدى المتلقي في التجربة النفسية للشخصية.

إنَّ السرد الحديث يميل إلى جعل الوعي الإنساني محوراً لبناء الخطاب وتجسيد التجربة الداخلية للشخصيات، وهو ما يتجلى بوضوح في المشهد أعلاه. وهذا الانتقال بين صوت الراوي وصوت الشخصية يحقق أثراً بلاغياً من خلال تقريب القارئ من التجربة الشعورية لسعيد مهران، وإشراكه في أزمته النّفسية بما يجعل الراوي أداة فنية في بناء الرؤية السردية وإبراز المعنى، متجاوزاً دوره التقليدي في نقل الأحداث، وهذا ما أشارت إليه بلاغة السرد، ولا يقتصر توظيف الراوي لهذه الآلية على المشهد الافتتاحي، بل تكشف لنا رواية (اللص والكلاب) عن حضور كثيف لبلاغة الراوي في مواضع عديدة من الراوية مثل مشهد (مواجهة نبوية وعليش) ومشهد (البحث عن رؤوف علوان في جريدة الزهرة) ومشاهد (الشيخ علي الجنيدي) والمشاهد الختامية الذي يبلغ فيها الصراع النفسي ذروته، إذ يواصل الراوي استبطان وعي سعيد مهران والكشف عن تحولات تجربته النفسيّة بما يضفي على الخطاب السردي عمقاً دلالياً وجمالياً.

وإذا كان الراوي في رواية (اللص والكلاب) قد وظف المونولج للكشف عن أزمة (سعيد مهران) النفسية ورغبته في الانتقام، فإنّ هذا الأسلوب يتخذ في رواية (الشحَّاذ) مساراً آخر يتلائم مع طبيعة بطلها (عمر الحمزاوي)، للكشف عن الأزمة الوجودية في البحث عن معنى الحياة، فقد بدأ نجيب محفوظ رواية (الشحاذ) بلوحة وصفية وتصويرية ذات كثافة دلالية، إذ لا يقدم المكان بلغة تقريرية مباشرة، وإنّما يرسمها في مشهد تتآزر فيه الألوان والحركة والامتداد فيقول: « سحاب ناصعة البياض تسبح في محيط أزرق، تظلّل خضرة تغطي سطح الأرض في استواء وامتداد وأبقار ترعى تعكس أعينها طمأنينة راسخة، ولا علامة تدل على وطن من الأوطان، وفي

(١)ينظر: خطاب الحكاية، جيرار جينيت، ص٢٠١.

أسفل طفل يمتطي جواداً خشبياً ويتطلع إلى الأفق عارضاً جنب وجهه الأيسر وفي عينيه شبه بسمة غامضة لمن اللوحة الكبيرة يا ترى...» (١)

فقد أدى هذا المشهد وظيفة بلاغية تبرز بلاغة اللغة، فالرواي لا يقدم الطبيعة بوصفها إطاراً للأحداث، بل يجعلها مرآة لحالة يفتقدها البطل، إذ تقترن مفردات (البياض، الخضرة، الطمأنينة) بدلالات الصفا والانسجام في حين يقف أمامها (عمر الحمزاوي) عاجزاً عن الاندماج فيها فيحدث تضاد بين هدوء العالم الخارجي واضطراب الذات، وهو تضاد ينهض عليه البناء الدلالي للرواية منذ افتتاحيتها. وتتبدى بلاغة الراوي كذلك في اعتماده الوصف الرمزي، فصوّرة الطفل وجواده الخشبي والأفق الممتد والأبقار الوادعة تشكل جميعها علامات رمزية تستحضر عوالم البراءة والحرية والطمأنينة التي افتقدها(عمر الحمزاوي)، وبهذا يؤدي الراوي من خلال الطريقة التي يقدم بها الأحداث والمعلومات وظيفة تتجاوز مجرد نقل الحكاية إلى الإسهام في تشكيل دلالتها وتوجيه تلقيها(٢)، إذ تجعل الطبيعة والمكان مدخلاً للكشف عن التوتر النفسي الذي يهيمن على الشخصية وليس من التصريح المباشر، إذ يفصح الراوي عن الداخل النفسي عبر صور خارجية موحية، ويعزز الراوي هذا الأثر البلاغي من خلال لغة تتسم بالكثافة الايحائية ودقة الانتقاء وتكرار الحقول الدلالية المرتبطة بالهدوء والسكينة، غير أنّ هذا الصفاء الظاهري سرعان ما يتقاطع مع انتقال السرد للشعور الداخلي ل(عمر الحمزاوي) واحساسه بالضيق والانتظار، فتتولد مفارقة دلالية بين ظاهر العالم الخارجي وباطن الشخصية، ومن هنا تتجلى براعة الراوي في تحول اللغة من مجرد أداة للتصوير إلى وسيلة فاعلة في بناء المفارقة السردية؛ لتُهييء القارئ لاستقبال الأزمة الفكرية والوجودية التي ستتنامى في أحداث الرواية تدريجياً. وهذا الأسلوب تكرر في مشاهد عديدة في رواية الشحاذ منها مشهد (زيارة الطبيب) ومشهد(حديث عمر الحمزاوي مع زوجته زينب) بعد تفاقم شعوره بالضيق ومشهد لقائه بصديقيه (مصطفى وعثمان) ومشاهد رحلاته وتأملاته على شاطئ الاسكندرية، فقد يواصل الراوي في هذه المشاهد الكشف عن التّحولات النفسيّة والفكرية للشخصية من خلال لغة وصفية ذات طابع إيحائي ورمزي.

(١)اللص والكلاب، نجيب محفوظ، ص٥.

(٢)ينظر: بنية النص السردي، حميد لحميداني، ص٤٦.

٢ - بلاغة الزمن:

انطلاقاً من تصورات (جيرار جينيت) للزمن السردي، يمكن النظر إلى بلاغة الزمن بأنّها علاقة تنشأ بين زمن الحكاية وزمن الخطاب، ولا تقتصر على التّسلسل الزمني للأحداث[١]، ومن هذا المنظور يمكن أن نفهم بلاغة الزمن بوصفها الكيفية التي يوظف بها الزمن داخل الخطاب السردي لإنتاج الدلالة من خلال الاسترجاع والاستباق والتسريع والإبطاء والحذف والوقفة والوصف، وبذلك برزت أهمية الزمن بوصفه بنية جمالية تتجاوز التّسلسل الزمني الطبيعي إلى وتوظيف فني يحقق مقاصد النص وأثره في المتلقي، ومن هنا تغدو دراسة بلاغة الزمن مدخلاً أساساً للكشف عن جماليات الخطاب الروائي وآليات تأثيره في المتلقي.

ويتضح التوظيف البلاغي للزمن في رواية (السّمان والخريف) من خلال استدعاء الماضي في سياق الحاضر، إذ لا يأتي الرجوع إلى الأحداث السابقة لمجرد استكمال الحكاية، وإنّما ليؤدي وظيفة دلالية في الكشف عن التّحولات التي طرأت على شخصية (عيسى الدباغ)، وإبراز المفارقة بين ماضيه الذي اتّسم بالنفوذ والمكانة وحاضره الذي فقد فيه مركزه الاجتماعي والسياسي، ومن ثم يبدو الاسترجاع الزمني وسيلة للكشف عن الأزمة النفسية وشعورها بالانقطاع بين ماضيها وحاضرها ويتضح ذلك في استرجاع السارد لأحداثٍ ماضية، قد تموضعت في قولهِ: « وقد دفنتنا الأحداث ونحن أحياء، وما هذه الآلام في الحقيقة إلّا اضغاث أحلام تحترق في رأس ميت عفن... ولكنّ ماأقبح عواطفه المتناقضة، فأنا أحبها - عباس صديق وإبراهيم خيرت - وأبغضها في آن واحد، أحب جانبهما الذي عاش قبل الثورة وأكره وسائلها التي عاشا بها بعد الثورة وعندي الآن فرصة لتصفية هذه العقد، والهموم كالجبال والعقل علاه الصدأ...» [٢]

وظّف الرّاوي الظواهر البلاغية في النّص كالمقابلة والاستعارة والتشبية، فلم يعرض الماضي عرضاً تاريخياً بل استدعاه من خلال تقنية الاسترجاع ليس لسد الفراغ في الحكاية، وإنّما للكشف عن التّحول الذي أصاب (عيسى الدباغ) للأشخاص وللعالم بعد الثورة، فالبحث التّحليلي يكشف عن ترابط وتداخل جذور الماضي مع جذور الحاضر، مما جعل الزمن عنصراً فعّالاً في الخطاب السردي. فقد اعتمد على توظيف المقابلة البلاغية بين (أحب، أبغض) قبل الثورة وبعد الثورة التي أبرزت الانقسام والاضطراب في شخصية (عيسى الدباغ)، وكذلك قوله

(١)ينظر: خطاب الحكاية، جيرار جينيت، ص١٠١.

(٢)السمان والخريف، نجيب محفوظ، ص٤٠.

(دفنتنا الأحداث ونحن أحياء) استعارة تدل على بلاغة الراوي في تصوير التّحولات السياسية والنفسية، وقد وظف التشبيه والاستعارة في (الهموم كالجبل، والعقل علاه الصدأ)؛ لتصوير ثقل المعاناة وشلل التفكير فيغدو ذلك الاسترجاع البلاغي أو الزمني وسيلة للكشف عن أثر الزمن في الشخصية وليس مجرد العودة إلى أحداث ماضية، فالعودة إلى الماضي وسيلة لإبراز التّحول الداخلي الذي طرأ على عيسى الدباغ، وإذا كان الاسترجاع قد أسهم في استحضار الماضي وربطه بالحاضر، فأنّ الوقفة الزمنية تمثل وجهاً آخراً من وجوه تلاعب الزمن السردي من خلال إيقاف حركة الحكاية مؤقتاً ليفسح المجال أمام المتلقي للوصف والتأمل، ويتجلى ذلك في المقطع الآتي: «كانا يقعدان في حجرة الجلوس ذات الشرفة المُطِلَّة على شارع حليم بالدُّقّي، وكان زجاج الشرفة العريضة مغلقاً دفعاً للبرد...وهل هي وليدة ظروف معقدة عسيرة على الفهم أو هي إصابات نافذة لأعين شريرة...» (١)

إنَّ الوصف التفصيلي للمكان جعل الأحداث تتوقف زمنياً، فيبدأ الراوي يرسم فضاء المشهد؛ ليبطئ الإيقاع السردي ويهيء المتلقي لفهم الحالة النفسية والاجتماعية التي تهيمن على الشخصية، وتتحقق الوقفة الزمنية صورتها الوصفية عندما يتوقف زمن الخطاب في تقديم الوصف، مما جعل الوصف وسيلة لإبطاء السرد وإيقاف تقدمه مؤقتاً. (٢)

ولا تقتصر وظيفة هذه الوقفة على إبطاء الإيقاع السردي، وإنّما تؤدي وظيفة بلاغية واضحة تجعل القارئ يعيش أجواء الترقب والانكسار قبل الحديث، فلايمثل هذا الإبطاء خروجاً عن حركة السرد بقدر ما يمثل تقنية فنية تُسهم في بناء الدلالة وتعميق أثر المشهد في المتلقي(٣). وقد كشف هذا التّوظيف عن بلاغة الزمن في الخطاب الروائي، فأنّ إطالة وصف المكان من قبل السارد أسفرت عن قصدية تامة، إذ تصبح المدة التي يستغرقها الوصف أكبر من المدة التي يستغرقها الوصف أكبر من المدة التي يستغرقها الحدث نفسه من خلال اختيار اللغة التصويرية؛ فقد عوّل الراوي على التشبيه في (تجهمت كالسياسة)، إذ ربط الطبيعة بالواقع السياسي؛ ليجعل السماء صورة رمزية للأزمة التي يعيشها عيسى الدباغ، كما وصف أغصان الصفصاف بأنّها (تصعد وتهبط في حركة وانية) ليوحي بالوهن والفتور، وهو إيحاء ينسجم مع حالته الشخصية،

(١)السمان والخريف، نجيب محفوظ، ص١٠.
(٢)ينظر: جيرار جينيت، ص١٠٩ - ١١٠.
(٣)ينظر: بنية النص السردي، حميد لحمداني، ٧٦ - ٧٧.

ولايكتفي الراوي بوصف المكان، بل ذهب إلى وصف الأم بقوله: «هي فخور وتؤمن بكل كلمة يقولها..» [١]فهذا الوصف لا يدفع الحدث إلى الأمام فحسب، إنّما يكشف الأزمة التي تقر بها الشخصية، فيمنح القارئ فهماً أعمق للعلاقة بين الأم وأبنها، وبذلك يتحول الإبطاء الزمني إلى أداة لإبراز أهمية اللحظة السردية وتعميق دلالتها، وتهيئة المتلقي لاستيعاب أبعادها النفسية والدلالية لا مجرد توقف في سير الحكاية.

٣ - بلاغة المكان:

لم يعد المكان في الدراسات السردية الحديثة مقتصراً على أنَّه يمثل بؤرة وقوع الحدث أو الموضع الذي تجري فيه الأحداث، بل غدا عنصراً فاعلاً في إنتاج المعنى وتشكيل الشخصيات وتوجيه الدلالة، ولم يعد بصفته حيزاً جامداً بل أخذ يتفاعل مع الحدث والشخصية والزمن، وأصبح جزءاً من البنية التي يتشكل بها المعنى، ومن هنا فإنّ دراسة المكان لا تقف عند حدود رصد الأمكنة التي تتحرك فيها الشخصيات، وإنّما تتجه إلى الكشف عن الطريقة التي يمنح بها السرد المكان طاقةً دلاليةً وجمالية تتجاوز حضوره المادي، وفي هذا السياق يرى غاستون باشلار في كتابه جماليات المكان: أنّ المكان لا يقتصر على كونه حيزاً هندسياً فحسب، بل تحول بفعل الخيال والذاكرة إلى فضاء إنساني يحمل القيم والمشاعر، إذ يقول: » إنّ المكان الذي ينجذب نحو الخيال لا يمكن أنْ يبقى مكاناً لا مبالياً» [٢]ويعزز حسن بحرواي هذا التصور، إذ يرى أنّ الفضاء الروائي لا يُختزل في المكان بوصفه حيزاً جغرافياً، بل هو عنصر بنائي يؤدي وظيفة جمالية وسردية ويشارك في الكشف عن التّحولات النّفسية والفكرية للشخصيات، فالمكان لا يظهر في الرواية منعزلاً عن بقية عناصرها، بل يتداخل معها في تشكيل الحدث وتحديد حركة الشخصيات ومصائرها، أمّا المكان عند نجيب محفوظ فقد تحوّل إلى رموز تعكس رحلة الإنسان في البحث عن الهوية والحقيقة، ولا سيما في رواية (الطريق)، التي اكتسبت قيمة خاصة من العنوان، فقد اختار محفوظ كلمة مفردة ومجردة؛ لتكون عتبة للنص، الأمر الذي يجعلها قابلة للاتساع الدلالي، فالطريق في مستواه الأول كان مكاناً للعبور والانتقال، لكنّه في المستوى الأعمق يتحول إلى صورة للحركة المستمرة التي يعيشها صابر الرحيمي - بطل الرواية - بحثاً عن أبيه .

(١)السمان والخريف، نجيب محفوظ، ص١٠.

(٢)جماليات المكان، غاستون باشلار، ص٣١ .

وتتأسس بلاغة المكان على المفارقة بين الحركة المادية والحركة النفسية فكلما اتجه صابر إلى مكان بدأ يقترب إلى غاية، لكنه في الوقت نفسه يزداد ابتعاداً عن اليقين الذي يبحث عنه وبهذا يصبح العنوان عنصراً مشاركاً في إنتاج الدلالة، لامجرد مسار تنتقل عبره الشخصية.

يظهر المكان في بداية رحلة صابر بوصفه فضاءً واسعاً لا يمنحه الإحساس بالاستقرار، بل يزيد شعوره بالضياع، فعندما يصل إلى القاهرة يقدم السرد (الميدان) في صورة مكان متسع تكثر فيه الحركة والتناقضات، فيقول: « ترامى الميدان في غاية الاتساع وبلا شخصية، وتقابل فوق أديمه متناقضات من أشعةٍ حامية وهواءٍ لطيف، وشوارع مزدهرة وأخرى خربة «[1]

تتأسس بلاغة هذا المشهد على المفارقة بين الاتساع وفقدان الشخصية، فالاتساع لا يعني الانفتاح والطمأنينة وإنّما يكشف عن ضياع الإنسان داخله، وهذا يتلائم مع حالة صابر الذي يدخل القاهرة بحثاً عن أبيه من غير أنْ يمتلك خريطة واضحة للوصول إليه . ويكشف الجمع بين عبارتي (شوارع مزدهرة) (وأخرى خربة) عن تضاد مكاني واضح يعكس طبيعة العالم الذي دخل إليه صالح عالم تتجاوز فيه مظاهر العمران والازدهار مع مظاهر الخراب والانهيار، وقد جعل محفوظ المكان متصلاً بالحالة النفسية لدى الشخصية فتحول الميدان إلى صورة خارجية للتيه والاضطراب التي يعيشها صابر، فالميدان رغم اتساعه إلا أنّه لا ينفتح أمام صابر بوصفه فضاءً للبحث العاجز والحيرة. فقد وظّفَ محفوظ (الفندق) بوصفه مكاناً مؤقتاً يفتقر للأستقرار مطوّعاً تقنية السرد الوصفي التفصيلي: « مبنى قديم، ترابي الجدران، مكون من أربعة أدوار وعليَّة فوق السطح، وذو بابٍ مرتفعٍ مقوَّس الرأس كوجه باك، يفتح على مدخل مستطيل ينتهي إلى السلَّم...» [2]

فوصف محفوظ للفندق ينسجم مع وضع صابر الذي يعيش حالة من عدم الانتماء، فهو لا يمتلك بيتاً يؤويه، ولا يقيناً يستند إليه، فالفندق لا يؤدي وظيفة مكانية فحسب، بل تحوّل إلى رمز للحياة العابرة، فالسياقات اللفظية (القديم، والتّرابي والباب المقوس، وتشبيه الباب بوجه باكٍ)، كلها أوصاف قد تضافرت؛ لتشكيل صورة مكان لا يوحي بالراحة بقدر ما يحوي بالغموض والانغلاق والأحداث التي تجري فيه، وقد أدلج الراوي هوية الانتماء المكاني عندما ربط المكان (الفندق) بشخصية صابر الرحيمي، وقد أشار إلى ذلك في قوله: «وسرعان ما توثقت

(١)الطريق، نجيب محفوظ، ص١٦.
(٢)المصدر نفسه، ص١٦.

علاقات خفية بينه وبين الفندق»، فقد جعل العلاقة بين الإنسان والمكان شبيهة بالعلاقة بين شخصين، وهنا تبرز بلاغة التشخيص، فقد غدا الفندق طرفاً في التجربة، وكأنّ صابر لم يدخل مكاناً عابراً، بل دخل إلى عالم كان ينتظره، وبذلك تتأسس المفارقة المكانية: مكان مؤقت يتحول إلى مكانٍ مصيري.

وتزداد دلالة المكان حين يستقر صابراً في الحجرة رقم (١٣)، عندما يتحوّل المكان من مكان مؤقت إلى مكان مصيري، فالرقم نفسه يلفت انتباه الشخصية، ويشير السرد إلى أنّه «ابتسم لدى سماعه الرقم»(١)، فهذا يشير إلى بلاغة الإيحاء، إذ يصبح الرقم جزءاً من الجو النفسي الذي يحيط بالمكان، ولا سيما أنّ الحجرة ستغدو لاحقاً جزءاً من الأحداث التي تقود صابر إلى النهاية المأساوية، ومن هنا تظهر قدرة الراوي على جعل كل تفصيلة في المكان حتى لو كانت صغيرة قابلة للمشاركة في تشكيل جو الرواية، إذا يصبح المكان حاملاً لإيحاءات تتجاوز وظيفته المباشرة. فكل انتقال مكاني يقابله انتقال نفسي جديد لدى الشخصية، فقيمة المكان تتحدد بما تراه الشخصية وما تخشى أنْ يراه الآخرون، فيتحوّل بيت كريمة إلى فضاء للإغراء والانحراف عن الغاية الأولى التي خرج من أجلها صابر، أما المقهى فيمثل فضاء للحوار والانتظار والتأمل، ومن ثمّ تحول المكان (الفندق) إلى فضاء للموت بعد وقوع الجريمة، فيصف الراوي الاستراحة بقوله: «والاستراحة باردة برودة القبر، وليس في الجرائد اليوم من جديد، وها أنت تقرأ الجرائد كبقية الناس، ها هم يعودون إلى أحاديث القطن والعملة والحرب، والهواء يصفر في الخارج كالعويل...» (٢)

فتشبيه الاستراحة بالقبر جعل المكان كله مشحوناً بإيحاء الموت، كما إنّ صوت الهواء الذي يأتي كالعويل يضيف للمكان بعداً سمعياً، وبذلك ينتقل المكان من مستوى الوصف الحسي إلى المستوى الدلالي.

وتصل بلاغة المكان ذروتها في نهاية الرواية مع السجن، إذ ينتقل صابر من فضاء الحركة والبحث إلى فضاء مغلق لا يمتلك فيه حرية فيقول: «في السجن وحدك، لا يزار من ليس له أهل وإلهام تخطر كالحلم وهي تعرف الآن الحقيقة.» (٣)

(١)الطريق، نجيب محفوظ، ص١٨.
(٢)الطريق، نجيب محفوظ، ص٨٢.
(٣)الطريق، نجيب محفوظ، ١٠٢.

فالسجن يغلق على صابر المكان لكنه يفتح أمامه مساحة للتأمل في حياته وماضيه. وبذلك تحمل النهاية مفارقة أخرى بأنّ المكان الأكثر انغلاقاً يفتح مجالاً أوسع للمراجعة الداخلية، وعليه فالطريق لا يمثل مكاناً واحداً بالمعنى الجغرافي، وإنّما يمثل بنية مكانية متدرجة تبدأ بالانفتاح والحركة وتنتهي بالانغلاق والسكون، فلم يعد المكان وعاءً للأحداث، بل أصبح عنصراً دالاً يكشف التحول الدرامي في مسار السرد، ويجسد العلاقة بين المكان والمصير الإنساني.

٤ - بلاغة الحوار وتعدد الأصوات في بناء الشخصية:

يَعد الحوار مكوناً من مكونات الخطاب الروائي، وتتجدد وظيفته في إطار الصيغة السردية، إذ يساهم في تقديم المادة الحكائية والكشف عن الشخصيات وتنظيم العلاقات داخل الخطاب السردي، فأنَّ الحوار يمثل تقنية سردية أسهمت في تعميق البناء الدرامي، ولو دقننا النظر في روايات (المرحلة التعبيرية) لنجيب محفوظ، لوجدنا أنّ الحوار لا تقتصر وظيفته على نقل الحديث بين الشخصيات، فحسب فقد أصبح الحوار وسيلة للكشف عن الشخصيات وتحريك الأحداث وبناء التوتر الدرامي والإفصاح عن الأفكار بطريقة المونولوج، وبهذا يغدو عنصراً ذا قيّمة بلاغية، وإذا كان الزمن السردي قد شكّل في رواية (السّمان والخريف) وسيلة للكشف عن التّحولات النفسيّة والفكرية التي أصابت عيسى الدباغ، فأنّ نجيب محفوظ يمنح الحوار في رواية (ثرثرة فوق النيل) دوراً أكثر اتساعاً في بناء الدلالة فلم يعد دور الحوار مقتصراً على نقل الحديث بين الشخصيات، بل غدا أداة بلاغية تكشف عن الاغتراب والعبث وفقدان اليقين وتعري الواقع الاجتماعي والسياسي، وقد حرص نجيب محفوظ على بناء الحوارات بلغةٍ تجمع بيّن البساطة والعمق، إذ تحمل كل عبارة أبعاداً تتجاوز معناها المباشر، الأمر الذي جعل الحوار عنصراً فاعلاً في إنتاج الدلالة وإقناع المتلقي، وهو ما يبرز دلالته داخل البنية السردية للرواية.

وتزداد القيمة البلاغية للحوار عندما يتخذ شكلاً ساخراً أو عابثاً، فالعنوان نفسه (ثرثرة فوق النيل) يضع القارئ أمام لفظة (الثرثرة) التي توحي إلى الكلام العابر الذي لا غاية له، غير أنّ هذه الثرثرة تحمل في طياتها دلالات تتصل بالواقع الاجتماعي والفكري للشخصيات، فقد كان لحضور الحوار الخارجي النصيب الأوفر في الرواية إلى جانب الحوار الداخلي وهو ما يرتبط بطبيعة المكان المحدد (العوامة) الذي تجتمع فيه مجموعة من الشخصيات لقضاء الوقت والهروب من مشكلات الواقع. وهنا يبدأ معنى عنوان الرواية:

ثرثرة - - - - - ← أحاديث ونقاشات كثيرة وأفكار متناقضة.

فوق النيل - - - ← المكان الذي تجري فيه هذه الأحاديث وهو العوامة.

وتتجلى بلاغة الحوار في هذه الرواية بصورة أكثف في مشهد حادثة الدّهس والأهم أنّ هذه الحادثة قد كشفت الأقنعة الحقيقية لطبيعة الشّخصيات قبل الحادثة وبعدها.

قبل الحادثة:

لا مبالاة - - ← هروب - - ← عبث - - ← ثرثرة.

بعد الحادثة:

انكشاف حقيقة الشخصيات - - ← الخوف - - ← المسؤولية - - ← مواجهة الواقع.

وهنا تتحول الرّواية من جلسات سمر للحوار إلى اختبار أخلاقي جاعلاً من الحوار الروائي وسيلة لاكمال الأحداث، ومن ثم تحوّلت الرواية إلى أداة لكشف الشخصيات، وتعدد رؤاها فقول نجيب: « وفجأة بدت صرخة مروعة. فتح عينيه مرتعداً فرأى شبحاً أسود في الهواء...صاح رجب تمالكوا أنفسكم(١).

فقول نجيب هذا لم يؤدي وظيفة نقل الحديث فحسب، بل أصبح أداة للكشف عن الاضطراب النفسي والتردد الاخلاقي، وهذا ما يظهر في تتابع الأصوات وتعارضها، فعندما يقول خالد: «يجب أنْ نهرب» يقابله أحمد نصر: «ابتعد بنا عن الطريق للتفكير في مكان آمن» ثم يعترض علي السيد بقوله: «أمض يجب أنْ نهرب» فهذا أدى إلى تسارع الأحداث وتصعيد وتيرتها ما جعل القارئ يشعر بأنّ الأزمة قد تفاقمت مع كل جملة، وهذا يدل على بلاغة الحوار باعتماده على الجمل القصيرة والأفعال الأمرية مثل: «تمالكوا أنفسكم» «يجب أنْ نهرب» والتّكرار في الفعل «نهرب» الذي جعل الرّاوي أنْ يرسم من خلاله هيمنة الخوف على وعي الشّخصيات حتى غدا الهروب الفكرة المسيطرة على جميع الأصوات، ويكشف الحوار أيضاً عن تعدد الأصوات داخل الرواية، إذ لا يقدم الراوي رأياً واحداً، إنّما يترك الشخصيات تعبر عن موقفها فمنهم من يدعو إلى الفرار ومنهم من يدعو إلى التفكير، فينشأ توتر حواري يعكس الضمير الجمعي ويجسد الأزمة الأخلاقية ويكشف لنا الصوت الإخلاقي مقابل أصوات الخوف والهروب من خلال سمارة بقولها: «ولكن الهرب جريمة» فجاءت عبارتها قصيرة ومباشرة؛ لتؤدي وظيفتها الجمالية ذات القيمة البلاغية من خلال كلمة «لكن» التي تدل على الاستدراك فلم تؤدي وظيفة نحوية،

(١)اللص والكلاب، نجيب محفوظ، ص٥.

فحسب بل عبرت عن المعارضة الصريحة للموقف من خلال الشخصية وقد تمظهرت في الجملة الأسمية «الهرب جريمة» التي تفيد التقرير والتثبيت.

وتتجلى بلاغة الحوار في توظيف الإيجاز، إذ استطاعت (سمارة) في جملة قصيرة أنْ تختزل موقفاً إخلاقياً كاملاً، فقد وظف الراوي في هذا المشهد الموضوعات البلاغية كالأساليب الخيرية والإنشائية والنفي والاستفهام والإيجاز والاستدراك حتى يحول حادثة الدهس من واقعة سردية إلى اختيار أخلاقي يكشف حقيقة الشّخصيات وموقفها من الواقع والمسؤولية، وكالآتي:

الحادثة ← الحوار← انكشاف الشخصية.

اختلاف الشخصية ← اختلاف الصوت← اختلاف تمثيل الحدث(رؤيتها) ← موقفها من الآخرين← تشكيل الحدث.

إنّ الشخصية لا تُعرّف بما يقوله الرّاوي عنها، وإنّما تتشكل من خلال تعدد الأصوات التي تنظر إليها وقد تمثّلت في توزيع عملية السرد بين أكثر من راوٍ بحيث يمتلك كل واحد منهم رؤيته الخاصة ولغته وموقفه الفكري فتتجاوز الأصوات داخل النص دون أنْ يفرض المؤلف صوتاً واحداً بوصفه الحقيقة المطلقة، وإنّما يترك القارئ هو من يستكشف الحقيقة من خلال تفاعل هذه الأصوات [١]، وقد تجلت هذه التقنية بوضوح في رواية (ميرامار)، إذ قدم لنا نجيب محفوظ انموذجاً أكثر تركيباً في تعدد الأصوات من خلال تعاقب مقاطع السرد بأربعة رواة وهم (عامر وجدي، حسين علام، منصور باهي، وسرحان البحيري)، يروي كل منهم الأحداث من زاويته الخاصة، بينما تبقى تدور حوله الرؤى المختلفة، إذ يفتتح محفوظ ميرامار بضمير المتكلم فيقول: «الاسكندرية أخيراً» فيتبين أنّ القارئ لا يتلقى الأحداث من الراوي نفسه وإنّما من شخصية داخل الرواية، وبذلك يصبح الصوت السردي جزءاً من بناء الشخصية وليس أداة لحكي الأحداث. فلا يقتصر السرد على نقل المكان، بل تحولت اللغة إلى أداة للتعبير عن رؤية الراوي، ويتضح ذلك في قوله: «الاسكندرية أخيراً. الاسكندرية قطر الندى نفثة السحابة البيضاء، مهبط الشعاع المغسول بماء السماء، وقلب الذكريات المبللة بالشهد والدموع...» [٢]

(١)ينظر: شعرية دوستويفكسي، ميخائيل باختين، ١١ - ١٢.

(٢)ميرامار، نجيب محفوظ، ص.

فالتكرار في لفظة (الاسكندرية) يسفر دلاليّاً عن شدة التعلق بالمكان، ويهييء القارئ للدخول إلى عالم الراوي، ويعزز الراوي رؤيته بمجموعة من الصور الاستعارية في قوله: (مهبط الشّعاع المغسول بماء السّماء) فيكتمل الأثر البلاغي عندما وظّف التشبيه في قوله: (كوجه قديم) الذي ينقل العبارة من جمود البناء السّردي وإحالتها إلى كائنٍ يحتفظ بملامح الماضي وذكرياته، الأمر الذي جعل الوصف كاشفاً عن شخصيته بقدر ما يكشف عن المكان نفسه.

وتتجلى وظيفة الصّوت السردي في تقديم عامر وجدي للشخصيات المقيمة في البنسيون من رؤيته الخاصة، فهو لا يكتفي بذكر اسمائها أو وظائفها، وإنّما ينقل السرد بعد ذلك إلى أصوات الشخصية نفسها، وهذا الانتقال هو جوهر البلاغة في تعدد الأصوات؛ لأنّ الشخصية الواحدة يمكن أنْ تتغير صورتها بحسب موقع الراوي منها، فتختلف الصورة نتيجة لاختلاف الوعي، فمثلاً صوت عامر وجدي يتسم بالحكمة والتأمل والحنين إلى الماضي، في حين يغلب على صوت حسني علام الاستعلاء الطبقي والسخرية والتمرد على التحولات الاجتماعية، أما منصور باهي فيتخذ من صوت المصلحة والانتهازية موضوعه، وعلى الرغم من اختلاف الأصوات، فأنّها جميعاً تلتقي عند شخصية (زهرة) التي تصبح محور تقاطع الرؤى المختلفة في الرواية فتتغير صورتها بتغير الراوي ومنظوره، وبذلك تصبح كاشفة للأصوات؛ لأنّ تعدد صورها لا يكشف عنها وحدها، وإنّما يكشف عن الشخصيات التي تتحدث عنها وهذه من أهم الوظائف البلاغية لتعدد الأصوات في الرواية، ومن ثم، فإنّ بلاغة تعدد الأصوات في الرواية لا تتمثل بمجرد توزيع السرد على عدة رواة فحسب، بل في اختلاف طرائق التعبير ومستويات الخطاب والمواقف الفكرية التي يحملها كل صوت، الأمر الذي يجعل الحقيقة الروائية حصيلة تفاعل هذه الأصوات المتباينة، وبذلك ينجح نجيب محفوظ في بناء خطاب سردي حواري، فقد تحول تعدد الرواة إلى استراتيجية بلاغية جعلت اختلاف الرؤية أساساً في تشكيل الشخصية وإنتاج الدلالة لا مجرد تقنية لتنظيم الحكي.

وتأسيساً على ماسبق فإنّ بلاغة الحوار وتعدد الأصوات عند محفوظ قد تجلّلت في تحويل الصوت من وسيلة لنقل الكلام إلى أداة لتشكيل الشخصية وإنتاج الرؤية، بما يجعل الحوار وتعدد الأصوات عنصرين أساسيين في بناء العالم الروائي.

وللكشف عن مظاهر السرد في روايات المرحلة التعبيرية، اخترت لكل تقنية سردية الرواية التي يتجلى فيها بصورة أوضح، ويوضح الجدول الآتي الروايات المختارة والمحاور التي تمثلها، وأبرز

الجوانب التي ركز عليها البحث:

الرواية	التقنية الأنسب	ما يرز عليه البحث
اللص والكلاب	بلاغة الراوي	تداخل صوت الراوي مع وعي الشخصية، والانتقال إلى المونولوج الداخلي.
الشحاذ	بلاغة الراوي	لغة الراوي، والوصف الرمزي، والإيحاء في بناء الدلالة.
الطريق	بلاغة المكان	دلالة المكان، والتضاد المكاني، وعلاقة المكان بالحالة النفسية لصابر.
السمان والخريف	بلاغة الزمن	الاسترجاع، واستحضار الماضي وأثره في تشكيل الحاضر.
ثرثرة فوق النيل	بلاغة الحوار	تعدد الأصوات، الحوار، التوتر بين الشخصيات
ميرامار	بلاغة الحوار وتعدد الأصوات	تعدد الأصوات، وتنوع الحوارات واختلاف الرؤى والمواقف بين الشخصيات.

الخاتمة

خلصت الدراسة إلى:

- إنّ بلاغة السرد عند نجيب محفوظ تتأسس على البناء لا بلاغة الزخرف، فضلاً عن التكامل بين عناصر الخطاب السردي، ولاسيما الراوي والحوار والمكان والزمان والشخصيات، إذ تتفاعل جميعها في إنتاج المعنى وتشكيل الرؤية الفنية.

- يؤدي الراوي وظيفة تواصلية ليكشف عن الصراعات النفسية والفكرية للشخصيات.

- كشفت الدراسة عن الوظيفة الفنية للزمن، إذ يؤدي الزمن دوراً في تنظيم الأحداث واللحظات السردية والكشف عن تجارب الشخصيات وتحولاتها.

- توصّلت الدّراسة إلى أنّ المكان لم تقتصر وظيفته في إطار الفضاء الذي تجري فيه الأحداث، وإنّما يتحوّل إلى فضاء رمزي ونفسي يسهم في تعميق الدلالات.

- لقد أسهمت بلاغة الحوار وتعدد الأصوات في إثراء الخطاب الروائي وتعدد الرؤى ووجهات النظر.

- أسفرت الدّراسة عن تنوع نجيب محفوظ في توظيف الضمائر السردية بين الضمير الغائب والضمير المتكلم، تبعاً لطبيعة التجربة الروائية، فغلب الضمير الغائب في بعض الروايات، وقد برز الضمير المتكلم وتعدد الأصوات بصورة أوضح في روايات أخرى ولاسيما ميرامار.

- لقد مثّلت بلاغة السرد جانباً أساسياً من فرادة التجربة الروائية عند نجيب محفوظ، إذ استطاع أنْ يجعل التقنية السردية حاملة للرؤية، وأنْ يوظف إمكانات السرد في بناء نص تتداخل فيه الوظيفة الجمالية مع الدلالة النفسية، الروايات مجرد حكايات لأحداث وشخصيات، وإنما أنساقاً سردية متكاملة تتضافر مكوناتها الفنية في إنتاج الدلالة وتشكيل الرؤية السردية.

- مثّلت الروايات أنساقاً سردية متكاملة قد تضافرت مكوناتها الفنية في إنتاج الدلالة وتشكيل الرؤية السردية، وبهذا قد خرجت عن إطار الحكايات وسردها للأحداث.

المصادر

- الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع)، الخطيب القزويني(ت٧٣٩هـ)، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط١، ٢٠٣٣م.
- بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، عالم المعرفة - الكويت، ١٩٩٠م.
- بلاغة السرد بين الرواية والفيلم، صليحة مرابطي، جامعة مولود معمري - تيزي وزو.
بلاغة الفن القصصي، وين بوث، ترجمة: د. أحمد خليل عردات، د. علي بن أحمد الغامدي، مطبعة جامعة الملك سعود، ١٤١٥هـ.
- بنية النص السردي، حميد لحميداني، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠٢م.
- تحليل الخطاب الروائي(الزمن - السرد - التبئير)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٩م.
- ثرثرة فوق النيل، نجيب محفوظ، الناشر: مؤسسة هنداوي، ٢٠٢٢م.
- جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م.
- خطاب الحكاية، جيرار جينيت، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط٢، ١٩٩٧م.
- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني ت٤٧١هـ، قرأه وعلق عليه، محمود محمد شاكر، مكتبة الخاجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.
- السردية: بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٢م.
- السمان والخريف، نجيب محفوظ، الناشر: مؤسسة هنداوي، ٢٠٢٢م.
- الشحاذ، نجيب محفوظ، دار الشروق، القاهرة، ط١٠، ٢٠٢٢م.
- شعرية دوستويفكسي، ميخائيل باختين، ترجمة الدكتور جميل نصيف التكريتي، مراجعة: الدكتورة حياة شرارة، دار توبقال للنشر - المغرب، الدار البيضاء - بغداد، ط١، ١٩٨٦م.

- الطريق، نجيب محفوظ، الناشر: مؤسسة هنداوي، ٢٠٢٢م.
- قاموس السرديات، جيرالد برنسك، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات - القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م.
- اللص والكلاب، نجيب محفوظ، دار الشروق، القاهرة، ط١٦، ٢٠٢٢م.
- مدخل إلى علم السرد، مونيكا فلودرنك، ترجمة: باسم صالح حمادي، دار دجلة الاكاديمية، ط٢، ٢٠٢١م.
- المنتمي دراسة في أدب نجيب محفوظ، غالي شكري، مؤسسة هنداوي، ٢٠٢٣.
- ميرامار، نجيب محفوظ، الناشر: مؤسسة هنداوي، ٢٠٢٣م.