شعرية تيار الوعي في رواية
اللص والكلاب
لنجيب محفوظ

د. حنان السيد محمد شكري*

ملخص

لم يعد الوعي في الدراسات الأدبية الحديثة، مجرد محاكاة للواقع التقليدي، أو حتى انعكاس لقضايا الواقع الخارجي، بل تخطى هذه المرحلة ليكون الانبعاث النفسي العفوي لمخزون الذكريات هو محور الارتكاز في العمل الفني، وهذا ما اصطلح على تسميته تيار الوعي.

وفي الحقيقة فإن مصطلح تيار الوعي خاص بعلماء النفس، حيث ابتدعه عالم النفس وليام جيمس "William James" في كتابه مبادئ علم النفس. ثم انتقل المصطلح إلى عالم القصة الحديثة، كتقنية حديثة في تحليل الأعمال الفنية بخلفية نفسية، أسس لها علم النفس التحليلي على يد فرويد.وانتهى روبرت همفري إلى أن تيار الوعي" يستخدم للدلالة على منهج في تقديم الجوانب الذهنية للشخصية."[١] ودون إطالة في الحديث عن نشأة المصطلح، ننتقل إلى رواية اللص والكلاب موضوع البحث، بدأ محفوظ يكتب اللص والكلاب محاولا إيجاد التوازن بين الحقيقتين الداخلية والخارجية. وتوالت الدراسات النقدية التحليلية لهذا التوجه الحدثي في روايات محفوظ. وكان جل اهتمام هذه الدراسات ينصب على دراسة تيار الوعي وآليات محفوظ السردية.

وهذا البحث يقترب من الدراسات السابقة لتيار الوعي، ولكن بصورة مغايرة فهو يبحث في جماليات شعرية رواية اللص والكلاب .

*مدرس بجامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا

ومن ثم انطلقت هذه الدراسة محاولة أن تتناول جانبا من الجوانب التي تتماس فيها رواية اللص والكلاب مع الشعر.

وقد اشتمل هذا البحث على مقدمة وتمهيد ومبحثين وخاتمة، المبحث الأول بعنوان: تماس تيار الوعي مع تفعيلات الخليل.. أما المبحث الثاني بعنوان: التكرار ودلالاته في الخطاب السردي.. أما الخاتمة فتضمنت أهم النتائج المتحصل عليها. وقد اعتمد البحث على المنهج الاستقرائي لتحديد النماذج نطاق الدراسة، والمنهج الأسلوبي مع الاستعانة بالمنهج التحليلي.

مقدمة

أثمرت التوجهات الحداثية لدراسة النص الأدبي، عن نقلة فريدة في عالم الرواية، فلقد ظلت الرواية التقليدية هي المهيمنة على أفق الحكي، وظل الحضور الذاتي للكاتب أو للشخصية حبيس لأصول الكتابة التقليدية التي تهتم بالخارج، ولا تسمح للأديب بالولوج إلى عالم الشخصية الداخلي، أو الوصول إلى منطقة اللاشعور، لمعرفة الأنا" فهو أفق صارم في عقلانيته التي لاتقبل من الكاتب أن يتحدث عن دواخله وأعماقه الخاصة، أو حتى يجتلي مشكلات وعيه الفردي منعكسة على الوعي الذاتي لأبطاله.."(٢)

ولذلك ظل حضور الذات باهتا في الأعمال الروائية، ولكن بعد التجارب الروائية لرواد رواية تيار الوعي، مثل، جيمس جويس وفرجينياوولف، ودورثي رتشاردسون ووليم فوكنر، واستفادة هؤلاء من نظريات علم النفس التحليلي التي أسسها فرويد، بعد هؤلاء أصبح الطريق معبّدا أمام الكتّاب والنقاد العرب، للاستفادة من هذه الحداثة في الخطاب السردي والشعرى، على السواء، من خلال الولوج إلى عالم الشخصية الداخلي، والكشف عن بواطن الذات، والغوص في عوالم اللاشعور. وانتقلت الرواية من معالجة الخارج إلى رصد الداخل،

وأصبح أسلوبها يتسم بالمرونة والعفوية، والقدرة على ترويض الأداة اللغوية وتطويعها للتداخل الزمني، والتعرجات النفسية ، أسلوب ينفذ إلى مستويات الوعي المتعددة، ويرصد العمليات النفسية في الدرجات المتفاوتة للانضباط الواعي، كما تميزت الرواية الحديثة، بنزوحها إلى لغة الشعر أو شعرية اللغة، وإلى السيمائيات الإيحائية والإشارية، لتحقق بذلك التحاما بين النثر والشعر، وتحدث نوعا من الإذابة بينهما مع محافظة كل نوع على خصائصه المستقلة. وبذلك حققت الرواية الجديدة قيما جمالية لم تصل إليها الرواية الكلاسيكية.

و كان نجيب محفوظ من أهم كتاب الرواية الذين حققوا في أعمالهم توازنا بين تيار الوعي وشعرية النص السردي في معظم روايات الستينيات ومابعدها، فجأت كأنها الشعر المنثور. ومن تلك النقطة كانت فكرة هذا البحث، حيث قامت على دراسة سمتين من سمات النص الشعري في رواية تيارية هي اللص والكلاب، أو بمعنى آخر دراسة شعرية تيار الوعي في اللص والكلاب من زاوية تناسُب أوزان بعض التفعيلات مع بحور الخليل، وظاهرة التكرار والترديد ودورها الدلالي، وفي حدود بحثي وعلمي لا توجد دراسة على هذا النحو في أعمال محفوظ، وقد اشتمل هذا البحث على مقدمة وتمهيد ومبحثين وخاتمة، المبحث الأول بعنوان: تماس تيار الوعي مع تفعيلات الخليل. وقدمت فيه بعض مشاهد تيار الوعي بلغة وكلمات موزونة على بحور الخليل. أما المبحث الثاني بعنوان: التكرار ودلالاته في الخطاب السردي. وقد تعرضت فيه لبعض أنواع التكرار في الرواية على مستوى الكلمة والجملة والاستفهام والضمير. أما الخاتمة فتضمنت

أهم النتائج المتحصل عليها. وقد اعتمد البحث على المنهج الاستقرائي لتحديد النماذج نطاق الدراسة، والمنهج الأسلوبي مع الاستعانة بالمنهج التحليلي.

تمهيد

لم يعد الوعي في الدراسات الأدبية الحديثة، مجرد محاكاة للواقع التقليدي، أو حتى انعكاس لقضايا الواقع الخارجي، بل تخطى هذه المرحلة ليكون الوعي هو محور ارتكاز العمل الفني، متمردا بذلك على القيم التقليدية لعملية الإبداع. فالوعي الإنساني عملية تطور قائمة على التغيير والتدفق، والانبعاث العفوي لمخزون الذكريات، والرواسب النفسية، وهذا ما اصطلح على تسميته تيار الوعي، أي" الانسياب المتواصل للأفكار داخل الذهن."[٣]

وفي الحقيقة فإن مصطلح تيار الوعي خاص بعلماء النفس، حيث ابتدعه عالم النفس وليام جيمس "William James[٤]" في كتابه مبادئ علم النفس. ثم انتقل المصطلح إلى عالم القصة الحديثة، كتقنية حديثة في تحليل الأعمال الفنية بخلفية نفسية، أسس لها علم النفس التحليلي على يد فرويد.وانتهى روبرت همفري إلى أن تيار الوعي" يستخدم للدلالة على منهج في تقديم الجوانب الذهنية للشخصية."[٥] ودون إطالة في الحديث عن نشأة المصطلح، ننتقل إلى رواية اللص والكلاب موضوع البحث، عُرف نجيب محفوظ روائيا مبدعا، وانتشرت أعماله الواحدة تلو الأخرى، وفي الخمسينيات انعطف محفوظ إلى كتابة الرواية التيارية، صحيح البدايات الأولى في الثلاثية لم تكن واضحة، إلا أن رواياته توالت بعد ذلك – في الستينيات حاملة تقنية فنية جديدة، وهي– في أبسط صورة– الاهتمام بالأبعاد النفسية والحقيقة الداخلية للشخصية، " بل إن هذه

الحقيقة هي الحقيقة التي يجب أن تنعكس من خلالها كل الأحداث والحقائق الخارجية."[٦]

وفي ظل الاهتمام بالمستويات الانفعالية الداخلية ظهرت في أعمال محفوظ صورة البطل المقهور، وهي كما يقول الدكتور عبد الرحيم الكردي :" شخصية جديدة على الرواية العربية بدأت باهتة الملامح في بعض روايات نجيب محفوظ ذات اللون السياسي الاجتماعي أمثال الشحاذ واللص والكلاب." [٧]وعلى الرغم من استفادة محفوظ بألوان التكنيك للقصة الغربية إلا أنه استطاع أن يحدث التوازن بين العالم الداخلي للبطل، وبين الأحداث الخارجية، ولعله تأثر بـ " ويليم فوكنر – William Faulkner" الذي أعاد التوازن للقصة الأروبية، بعد تغليبها الجوانب الداخلية بشكل مكثف مركب، مثل قصص جيمس جويس وفرجينيا وولف ،" خصوصا ما اقترنت به هذه الكتابة من قص ونفسي مركب، ويتميز بمعالجته الرهيفة المتقصية للصراعات الداخلية، تلك الصراعات التي كشفت عنها كتابة أمثال جيمس جويس وفرجينيا وولف"[٨] وبدأ محفوظ يكتب اللص والكلاب محاولا إيجاد التعادل والتوازن بين الحقيقتين الداخلية والخارجية. وتوالت الدراسات النقدية التحليلية لهذا التوجه الحداثي في روايات محفوظ. وكان جل اهتمام هذه الدراسات ينصب على دراسة تيار الوعي وآليات محفوظ السردية. وهذا البحث يقترب من الدراسات السابقة لتيار الوعي، ولكن بصورة مغايرة فهو يبحث في جماليات شعرية رواية اللص والكلاب " فالجسد النصي وما فيه من جمال هو موضع العناية في النص الأدبي." [٩] ونجيب محفوظ له أسلوب وصفي يقترب من الشعر تتميز به رواياته، ولنتأمل بعض المقاطع من اللص

والكلاب على سبيل التمثيل لا الحصر." تترقبان في حذر... سأنقض في الوقت المناسب كالقدر. وسناء إذا خطرت في النفس انجاب عنها الحر والغبار والبغضاء والكدر. وسطع الحنان فيها كالنقاءغب المطر."[١٠] " ومن وراء الظهر تبادلت العين نظرات مريبة قلقة مضطربة كتيار الشهوة التي يحملها. كالقطة الزاحفة على بطنها في هيئة الموت نحو عصفورة سادرة."[١١] " بدا القصر مسدل الجفون تحرسه الأشجار من كل جانب كالأشباح. نامت الخيانة في هدوء بديع."[١٢] علاوة على شعرية هذا الوصف في المقاطع السابقة نجد بعض أجزاء المقطع الأول موزونة عروضيا " سأنقض في الوقت المناسب كالقدر" تمثل شطرا كاملا من بحر الطويل، وتتوالى التفعيلات على النحو التالي: سأنقضْ / فعولن ، ضـ فلوقتلـ / مفاعيلن، مناس/ فعول، بكلقدر/ مفاعلن . ثم عبارة" انجاب عنها الحر والغبار والبغضاء والكدر... كالنقاء غب المطر " حيث توالت تفعيلة بحر الرجز بهذا الشكل العجيب، انجاب عن/ مستفعلن ، هالحررول/ مستفعلن ، غبار ول / متْفعلن، بغضاءول / مستفعلن ، كدر/ فعو. واللافت للنظر كذلك أن السجع الوارد في سطور المنولوج الداخلي للبطل (في حذر، كالقدر، الكدر ، المطر) جاء كأنه تفعيلة القافية في عروض الخليل، فهو في المواضع السابقة على وزن فاعلن.وهذا يوافق ما ذكره إدوارد جاردن في علاقة المنولوج بالشعر، يقول:" المنولوج الداخلي الذي هو بطبيعته صنو الشعر، هو كلام غير مسموع أو ملفوظ تعبر به الشخصية عن أفكارها الباطنية."[١٣] إن النقد الحديث يتجه إلى بلورة شعرية روائية، لتحليل مكونات الرواية وبنياتها، وعناصر صوغها التخيلي، وهذا التوجه يتطلب الاستعانة بكافة المناهج

والمعطيات العلمية، خاصة في مجال الألسنية ومجالات علم النفس، والسيمائية بمختلف إشاراتها، والخيال والتصوير الفني، وهذا ما دعى إليه باختين وهو ينظّر لدراسة الرواية في ثلاثينيات هذا القرن، وغيره ممن يهتمون بالتحليل الروائي" إن معظم النقاد الذين يهتمون بتحليل الرواية من أمثال كريستيفا وتودرورف وجنيت... يتخذون أفقا لتحليلاتهم مجاوزة الفصل بين بنية الرواية ودلالاتها عبر اللسانية وبين عناصر خطابها والأبعاد السوسيولوجيا لشعريتها وسيميائيتها."(١٤) في الحقيقة إن التجافي عن دراسة البعد الشعري وسيميائيته في روايات محفوظ يضيّع على النقد العربي مجالا ثريا للتميز، إن النثر الشعري كان حلما لكثير من الأدباء، فهذا بودلير يقول:" من منا الذي لم يحلم يوما بمعجزة النثر الشعري، نثر يكون موسيقيا بلا وزن ولاقافية، طيعا غير متصلب لكي يتوافق مع الحركات الغنائية للروح، تموج أحلام اليقظة، ورجفات الوعي؟"(١٥)

ومن ثَم انطلقت هذه الدراسة محاولة أن تتناول جانبا من الجوانب التي تتماس فيها رواية اللص والكلاب مع الشعر، وتعددت مناطق التماس في العديد من صفحات الرواية، من سجعات إيقاعية تشبه القوافي، وصور خيالية متعددة من تشبيهات وكنايات واستعارات، وكذلك مقاطع تتحقق فيها الازدواجية بشكل إيقاعي لافت للنظر، وتفعيلات تتماثل مع بعض أوزان الخليل بن أحمد، والترديد والتكرار . وكل هذا لا يأتي في سياق الجمال والزخرف اللفظي أو الجرس الصوتي فقط ؛ بل كان هذا الأداء الشعري لوظائف دلالية تتسق وبنية النص السردي الذي يقوم على تعدد الأصوات وتداخل الأزمنة، وتفاعل الأحداث. ونظرا

لمساحة البحث وقع الاختيار بعد استقراء النماذج من الرواية على المقاطع التي تتماس مع أوزان الخليل، وعلى الترديد والتكرار لكونه كثيرا في الرواية.

المبحث الأول : تماس تيار الوعي مع تفعيلات الخليل

الوزن والإيقاع جزء من المحتوى الشعوري والفكري للمبدع، وليس من باب المصادفة أن نجد ما يحاكي تفعيلات بحور الخليل بن أحمد في تقنية تيار الوعي عند نجيب محفوظ، فبعد استقراء الشواهد؛ تبين أن بعضا من الجمل التي وردت في المنولوج الداخلي لـ " سعيد مهران"، تتماس مع بعض التفعيلات العروضية التي تنتمي لأكثر من بحر شعري، وجاءت نتيجة الاستقراء لشواهد الرواية على النحو التالي: بحر الرمل، سبع مرات .. ص٨-٤٧-٤٩- ٧٧- ٧٨- ٩١- ١٢& بحر الرجز،خمس مرات .. ص ٨- ٩٧- ١٠٥- ١١٢- ١٢٣& بحر الكامل، خمس مرات .. ص ٤٩- ٧٧- ٨٥- ٨ & بحر الطويل، مرتين.. ص ٨- ٩

١- **<u>تفعيلات بحر الرمل وبداية اللص الكلاب</u>:** وظّف المؤلف تيار الوعي بصورة ترقى إلى الشعر من خلال المنولوج الداخلي منذ بداية الرواية، حيث اعتمد على تقنية التفتيت في التعريف بشخصياته وتتبع أحداث الرواية، فهو لم يقدم افتتحيات وصفية على نهج رواياته السابقة، بل "بداية سريعة لاهثة، توظِف ومنذ الوهلة الأولى اللوحات الفنية المتتابعة، لتقدم الجو الذي ستتحرك فيه الأحداث والشخصيات دون إبطاء"[١٦] ووجدنا أننا نلج عالم البطل النفسي من خلال المنولوج الداخلي الذي يكشف أبعاد الشخصية بشكل متوازٍ مع الحدث، حيث يخرج سعيد مهران من السجن وبداخله مرارة كامنة في أعماقه وبركان من الغضب يتحكم في نفسيته وتفكيره، ورغبة عارمة في الانتقام، " آن للغضب أن ينفجر وأن يحرق، وللخونة أن ييأسوا حتى الموت... نبوية عليش"، " وقديما

ظننتما أن باب السجن لن ينفتح..."، وهذه الجملة الأخيرة قد شكلت ببنيتها مجموعة تفعيلات من بحر الرمل، على النحو التالي: وقديمن/ فعلاتن، ظننتما / متفعلن، أنن ببسـ / فاعلاتن ، سجنلن/ فاعلن، ينفتح/ فاعلن، ومحاولة الكاتب استحضار تفعيلات الشعر االى المتن الحكائي، يضيف إلى جمله إيقاعا موسيقيا. ولكن الذي نركز عليه ليس هذا الإيقاع الموسيقي، بقدر كونه مؤشرا أسلوبيا ينبه إلى انتقال السرد من الخارج إلى الداخل، أي تحول النص من سيطرة الراوي إلى سيطرة الشخصية، فارتفاع نبرة المنولوج الداخلي المتوترة وغزلها بعض التفعيلات في سياق هذا المنولوج يبرز حالة التوتر التصاعدي الذي تعبر عنه الشخصية، التي تستعر غضبا وانتقاما، وحزنا وألما، وعلى الرغم من أن دلالات الأوزان لا تعدو عن كونها اجتهادات؛ لكن هذه الاجتهادات يمكن الاستفادة منها إذا توافقت ودلالات النص المدروس،" فاختلاف أوزان البحور نفسه، معناه أن أغراضا مختلفة دعت إلى ذلك، وإلا فقد كان أغنى بحر واحد، ووزن واحد"[١٧] وقد ورد في دلالة تفعيلات الرمل أنها" نغمة خفيفة جدا، وتفعيلاته مرنة للغاية"[١٨] وقيل إنه سمي بهذا الاسم" لأنه شبه برمل الحصير يضم بعضه إلى بعض. وكان العرب يطلقون هذا الوصف على الشعر الذي يوصف باضطراب البناء"[١٩] وأول التفعيلات التي وردت في الرواية كانت من بحر الرمل، حيث إنها تفعيلة مرنة، تصلح لحالات الحزن والفرح، فقد استوعبت استبطان الذات، وأسهمت بصورة متوازية في تعميق حالتي الغضب والحزن التي سيطرتا على البطل. علاوة على إحداث الإيقاع الغاضب المفعم بالانتقام.

2-تفعيلات الرمل في سياق الانتقام من الخائنين: 47-٤٩-٧٧-٧٨:ا) خيانة رءوف علوان:ص٤٩،٤٧، ٧٨: "هذا هو رؤف علوان " الحقيقة عارية... لا يواريها تراب"[٢٠] ، الحقيقة/ فاعلاتن ، عارية/ فاعلن، لا يواريـ / فاعلاتن، ها تراب / فاعلان. أربع تفعيلات من الرمل، اثنتان تامتان" فاعلاتن" واثنتان، أحدهما أصابها الحذف" فاعلن"، والأخرى مقصورة" فاعلان" وهذا الاختلاف بين التفعيلات في صورها الثلاث، في تصوري يدعم التباين بين الماض والحاضر الذي ورد في حالة المكاشفة الباطنية أو" التبئير الداخلي" لشخصية البطل للكشف عن الاختلاف بين صورتين لـ " رءوف علوان" أولتسليط الضوء على ازدواجية الشخصية القائمة على التناقض بين رءوف علوان الثوري المثقف، ورءوف علوان خائن الفكر والمبادئ، وبناء تلك الشخصية في المتن الحكائي على هذا النحو وليد شرعي للبيئة الفكرية والسياسية غير المتوازنة في تلك الفترة، وهذا ما أشار إليه الدكتور عبد الرحيم الكردي حيث يقول: " وكان للبنى الاجتماعية والثقافية والسياسية العربية- غير المتوازنة- أكبر الأثر في ظهور هذه الشخصية في الأدب العربي، بل في المجتمع العربي نفسه، ففي هذه الفترة ...ترعرعت في عقول الشباب طموحات عريضة... طموحات لم يستطع القائمون على الأمور أن يحققوا منها شيئا يذكر في ذلك الحين، رغم أنهم هم الذين بشروا بها وبثوها في أفئدة الناس."[٢١] هكذا شخصية رءوف علوان الذي كان بمثابة المحطة الأخيرة التي يلجأ إليها البطل، ولكن لقاء سعيد مهران به كان صادما فاضحا، ليس فاضحا لرءوف علوان فقط؛ بل لفترة ما بعد الثورة بشكل عام، لأن نجيب محفوظ رصد بصدق كاشف من خلال تلك المشاهد الروائية، وبتقنية

التداعي الحر، المرحلة الناصرية الاشتركية التي كان يرمز لها رءوف علوان، ولعل هذا مايعنيه إيليا الحاوي بقوله:" الفنان عندما يقوم بالعمل الفني إنما يحاول أن يخرج من حالة الجهل والبكم ويسعى أن ينطق بالصوت الحقيقي"(٢٢) والكاتب في هذا الموضع يوظّف المنولوج الداخلي لبيان الاضطراب الفكري والشعوري لدى البطل بصورة تلقائية غير منظمة يقودها التداعي الحر لأحداث الماضي. ويلتقي المنولوج الداخلي هنا بالشعر في أن كل منهما يصدر عن الأفكار الباطنية التي تكون أقرب ما يكون من اللاوعي، وهذا ما أوضحه دوجاردان" إن المنولوج الداخلي هو بطبيعته صنو الشعر هو الكلام غير المسموع وغير الملفوظ الذي تعبر به الشخصية عن أفكارها الباطنية التي تكون أقرب ما يكون من اللاوعي أو هي أفكار لم تخضع للتنظيم المنطقي لأنها سابقة لهذه المرحلة، ويتم التعبير عن هذه الأفكار بعبارات تخضع لأقل ما يمكن من قواعد اللغة، الغرض من هذا الإيحاء للقارئ بأن هذه الأفكار هي الأفكار عند ورودها إلى الذهن"(٢٣)

المزاوجة بين الرمل والكامل في سياق خيانة رءوف علوان:

" عبر الطريق... ثم سار... وهو يتفحص...فلما اطمان... إن يكن في القصر كلبٌ –غير صاحبه– فسيملأ الدنيا نباحا (٢٤) تأتي العبارة السابقة في إطار رحلة الانتقام من رءوف علوان.. إن يكن فل / فاعلاتن ، قصركلبن/ فاعلاتن، تفعيلتان سليمتان مكونة من الشرط وفعل الشرط ،من بحر الرمل، أما جواب الشرط "فسيملأ الدنيا نباحا" فسيملأد/ متفاعلن، دنيا نبا / متْفاعلن، تفعيلتان تامتان من الكامل، ولكن الثانية أصابها زُحاف الإضمار، بتسكين الحرف

الثاني، والتنوع بين تفعيلات بحرين من البحور القصيرة، حقق للكاتب الحرية في اختيار الوزن الذي يناسب الحالة النفسية للبطل، والموقف السردي المطروح؛ بحيث تتوافق تلك الصيغ السليمة الواضحة والمتنوعة للتفعيلة مع إحدى تقنيات تيار الوعي، التي استخدمها الكاتب في المشهد السابق، وهي المنولوج الداخلي غير المباشر، بتوظيف ضمير الغائب لاستبطان الحالة النفسية للبطل؛ تلك الحالة التي تكون أقل عشوائية وأكثر قربا من الوعي في ضوء تدخل المؤلف، يقول روبرت همفري:" إذن فالمنولوج الداخلي غير المباشر هو ذلك النمط من المنولوج الداخلي الذي يقدم فيه المؤلف الواسع المعرفة مادة غير متكلم بها،ويقدمها كما لو أنها كانت تأتي من وعي شخصية ما" [٢٥] والذي أقصده أن التقنية التي استخدمها المؤلف والتي تقترب من تدفق الوعي المنظم، قد تناغمت مع تفعيلة الرمل السليمة المستقرة غير المضطربة، وكذلك تفعيلات الطويل.

" هناك رءوف علوان، الخائن... القاتل، أنت من زمرة القتلة، جنسية جديدة، ومصير جديد، خطف أرواحٍ خبيثة بعد خطف " [٢٦] خطف أروا / فاعلاتن ، حن خبيثه / فاعلاتن، بعد خطفِي/ فاعلاتن بإشباع الكسر، ترد هذه التفعيلات بصورة سليمة لا تدخلها علل عروضية، تعكس استقرارا نسبيا، ورضا متوهما للبطل وتمنح السياق شيئا من ترتيب الأفكار، فبعد أن فشل سعيد مهران في قتل نبوية وعليش، يعيد ترتيب أفكاره، ويرى أن قتل رءوف علوان أهم " رءوف علوان الخائن الرفيع الممتاز أهم في الواقع من سدرة وعليش...خطف أرواح خبيثة بعد خطف أشياء ثمينة. سيأتي دورك."[٢٧] وعن طريق التداعي الحر للذكريات والمشاعر يربط سعيد مهران بين نبوية وعليش ورءوف علوان، لاتفاقهما في

الصفة نفسها" الخيانة"، فكما تقول أحلام حادي عن التداعي الحر:" أن يوحي شيء بشيء آخر، يتفق معه في صفة مشتركة أو متناقضة كلي أو جزئي، حتى لوكان الاشتراك بينهما يتم بمحض الإيحاء."[٢٨] وفي إطار أن تيار الوعي يهتم أساسا بما يرقد تحت السطح، فقد لجأ الكاتب إلى التعبير عن ذلك على لسان البطل عن طريق مناجاة النفس التي تختلف عن المنولوج الداخلي في أن المناجاة وإن كانت تتشابه مع المنولوج الداخلي في فكرة التحدث على انفراد، إلا أنها تقوم على التسليم بوجود جمهور خاص، مما يجعل الحديث أكثر ترابطا، واتصالا بالحبكة الفنية، فكما يرى روبرت همفري أن هذا التكنيك يؤدي إلى " زيادة الترابط وذلك لأن غرضه هو توصيل المشاعر والأفكار المتصلة بالحبكة الفنية وبالفعل الفني، في حين أن غرض المنولوج هو توصيل الهوية الذهنية"[٢٩] ولهذا السبب فإن مناجاة النفس أقرب تقنية لشعرية السرد، لأن هدفها توصيل المشاعر المتصلة بالحبكة.

ب)المزاوجة بين الرمل والكامل في سياق خيانة نبوية وعليش ص ٧٧:"

وستصوت نبوية حتى تملأ الدنيا غبارا ... فلتحطم الشراعة" تمْلأ دْ دُ ن / فاعلاتن ، يا غبارا / فاعلاتن ، فلتحطّم / فاعلاتن، ثلاث تفعيلات من بحر الرمل، وهو من البحور اللينة، يقول القرطاجني:" ... ولما في المديد والرمل من اللين كان أليق بالرثاء وماجرى مجراه منهما بغير ذلك من أغراض الشعر."[٣٠] ولعل قول القرطاجني ، يشير إلى توافق إيقاع هذه التفعيلات مع المشهد الروائي السابق، فالبطل في حالة حزن واغتراب، يرثي نفسه ويهدهدها، بفكرة الانتقام، ويمنيها بالفوز والنجاة بعد الانتقام " وستفوز بالهرب سالما، كما فزت

عشرات المرات ... وكما تطير إذا شئت. وطرق الباب يبدو ضروريا ولكنه سيثير الريب... وستصوت نبوية..." [٣١] ، واستعمال التفعيلات السليمة السلسة، قد يتوافق كذلك مع المنولوج الداخلي، الذي يعكس الحالة الباطنية لسعيد مهران الذي يظن أن أمر الانتقام سيمر يسيرا، وأنه منتصر –كعادته – لا محالة.

ج) المزج بين الخيانتين" رءوف –عليش" وبين تفعيلات بحري الرجز والرمل ص١٢٣: " ولن تحول قوة ، دون تأديب الكلاب" ، ولن تحو/ متفعلن ، ل قووتن / متفعلن " الرجز" ، دون تأدي / فاعلاتن، بلـ كلابي/ فاعلاتن " الرمل" في هذا الموضع جمع الكاتب بين رمزي الخيانة " عليش سدرة – رءوف علوان" " أنت يا رءوف وراء كل ذلك.. جميع الجرائد سكتت أو كادت إلا جريدة الزهرة. مازالت تنبش عن الماضي وتستفز البوليس. إنها توشك أن تنادي ببطولته سعيا وراء القضاء عليه ولن يهدأ رءوف علوان حتى يطوق عنقه بحبل المشنقة، ومعه القانون والحديد والنار.وأنت هل لحياتك التالفة معنى إلا أن تقضي على أعدائك. عليش سدرة مجهول المكان ورءوف علوان في قصر من حديد. ولكن مامعنى حياتك إن لم تؤدب أعدائك؟ ولن تحول قوة دون تأديب الكلاب"[٣٢] مزج المؤلف هنا بين مناجاة النفس والمنولوج الداخلي، متنقلا بين ضميري المخاطب والغائب، مما يشير اختلاف منطقة الوعي، والاقتراب من المستويات الباطنية فيها التي تكشف عن حالة الصراع النفسي الدفين المليء بمشاعر الاضطراب، فهو يريد الانتقام، ولن تحول قوة دون تأديب الكلاب." ومن ثَم يغدو الصراع مع هذا الواقع صراعا بين البطل الفرد والمجتمع لتغيير العالم."[٣٣] ويأتي الإيقاع الصوتي الناتج عن مزج تفعيلات الرجز مع الرمل، متناغما مع المحتوى النفسي

للجمع بين الخيانتين.. خيانة عليش، وخيانة رءوف، وداعما لتيار الوعي الذي مزج كذلك بين مناجاة النفس والمنولوج. والجمع بين تفعيلات الرجز والرمل من الأمور المعروفة في أوزان الشعر" فهما بحران مشتقان من دائرة واحدة هي الدائرة المجتلبة مما يقرب بينهما موسيقيا."(٣٤)

د) **الرمل والتعبير عن الحزن والأسى :ص٩١:** " يا له من ظلام! انقلب خفاشا"، يا لهو/ فاعلن، من ظلامن/ فاعلاتن ، انقلبْ خف/ فاعلاتن.. ترد هذه التفعيلات في جمل حوار المنولوج الداخلي المباشر لسعيد مهران حيث استبد به القلق والتوتر، كما خيمت عليه ظلمة النفس وظلمة المكان، في غياب نور وهو لايعلم عنها شيئا" ياله من ظلام! انقلب خفاشا فهو أصلح لك... متى تعود نور؟ وهل تعود بمفردها؟ هل يمكن أن أبقى في بيتها حتى أُنسى؟" ويتميز هذا المنولوج الداخلي المباشر، بأنه تكنيك ناقل للحالة الباطنية في صورتها التلقائية، ويجد فيه الكاتب بغيته" لتقديم المحتوى النفسي للشخصية، والعمليات النفسية لها"(٣٥) حيث يحفل بالمزيد من العشوائية التي تظهر التموجات النفسية الداخلية للبطل، والتي تصطبغ بلون الظلام الفعلي الذي يعيش فيه، فهو يجلس وحيدا في غرفة نور، وقد اضطر إلى إظلامها؛ خشية معرفة أحد بوجوده، فاجتمع عليه ظلامان: ظلام النفس، وظلام المكان. تلك التموجات التي تسفر عن حالة من الاضطراب والأسى تعتمل داخل البطل، وتفعيلات الرمل التي استعملها الكاتب قد أسهمت في دعم هذه الحالة النفسية المتأزمة،حيث إن" صبغة الأسى في الرمل واضحة، لاتكاد تحتاج إلى دليل."(٣٦)

٢- **تفعيلات بحر الرجز والترويح عن النفس:** مستفعلن .. مستفعلن .. مستفعلن وردت بعض تفعيلات من هذا البحر خمس مرات، في الرواية في إطار تيار الوعي. وقد وردت تفعيلات بحر الرجز في المنولوج الداخلي الخاص بـ (سناء – نور – الشيخ جنيدي)

يرى روبرت همفري أن من مزايا رواية تيار الوعي:" تقديم الرموز باعتبارها بدائل للافكار الذهنية"[٣٧] سناء ابنة سعيد مهران رمز للبراءة وإضاءة النفس، ويبدو الاسم " سناء" رمزا للنور أيضا، تتنكر له بعد خروجه من السجن، عندما حاول أن يستردها، تجفل منه وترفض معانقته، وهذا حدث رئيس في الرواية؛ لأنه سوف يصاحب سعيد مهران في مساره النفسي على امتداد المتن الروائي، وعلى الرغم من أن شخصية سناء ليست رئيسة؛ لأن الكاتب لم يجعل لها بناء محكيا خاصا بها؛ إلا أنه جعل لها حضورا قويا في تيار الوعي للبطل، فقد كانت سناء أيقونة صراع بين الرغبة في الانتقام، وبين الإحجام عنه. كما كانت بلسما يرطب جراحه إذا تذكرها وداعب حبها قلبه، هذا بالإضافة للغة الشاعرة التي عبر بها عن إحساسه عند تذكر سناء، " وسناء إذا خطرت في النفس، انجاب عنها الحر والغبار والبغضاء والكدر، وسطع الحنان فيها كالنقاء غب المطر". فالعبارة السابقة تستحضر قول د. عبد الرحيم الكردي:" والتعبير في هذه الفقرات لايؤدي دلالته عن طريق المعاني المباشرة للكلمات أو عن طريق الدلالات النحوية والصرفية فقط ، إنما يؤدي هذه الدلالة من خلال التشكيل الأسلوبي وعن طريق التصوير الشعري".[٣٨] ويدعم هذا التصوير الشعري، الإيقاع الشعري " وانجاب عن/ مستفعلن ، هلحرر ولـ / مستفعلن ، غبار ولـ / متفْعلن ، بغضاء

ولـ / مستفعلن ، كدر/ فعو .. وهذا من الرجز ،ثم يرد في السياق نفسه تفعيلتان من الخفيف على النحو التالي: كننقاءِ/ فاعلاتن ، غبب لمطر / مستفعلن. هناك محطات نفسية مضيئة – وإن كانت قصيرة – في حياة سعيد مهران، وأهم محطة للراحة النفسية هي ابنته " وسناء إذا خطرت في النفس..." ماذا يحدث في اللاوعي عند البطل؟ عندها تتحول مفردات المنولوج الداخلي إلى مفردات إيجابية وتعلو نغمة التفاؤل وإن كان موجعا عند استعادة الذكريات، وليس مصادفة – من وجهة نظري– أن يستعمل المؤلف تفعيلات من بحر الرجز الذي من بين دلالاته الترويح عن النفس وهدهدة الصغار، ثم يردف هذا بتفعيلتين من بحر الخفيف في السياق نفسه، وقد تعددت أغراض بحر الرجز ،والخفيف ، لكن من بين أشهر هذه الأغراض، الدندنة والترويح عن النفس بالنسبة للرجز ، واللطف والرقة بالنسبة للخفيف، علاوة على كونهما " من البحور القصار لايصلح فيها النظم إلا لمجرد الدندنة والترويح عن النفس بجرس الألفاظ، "... وبحران منها فقط لهما نغم حلو يتقبله السمع ويرتاح إليه، إن وفق الشاعر في ذلك إلى السلاسة وتجويد اللفظ، وهما الخفيف... والرجز... والرجز أقواهما."[٣٩] " أما الرجز فالراجح عندي أنه كان غناء تصحبه حركة، يتناشده الجماعة والأفراد في أوقات الحماسة، سواء أكان ذلك عند الطواف، أو بإزاء القتال أو في ملاعب الفتيات اللواتي يتفاخرن."[٤٠] كما أن بحر الرجز " يركبه من لا يستطيع ركوب غيره من البحور؛ لذلك سمي حمار الشعراء، واستخدم للسبب نفسه في الحكايات المختلفة."[٤١] لذلك فهو مناسب لعملية السرد، وجاء طيعا سهل المركب لنجيب محفوظ، وهناك من جمع بين غرضي الغضب والغناء لبحر

الرجز، ويقول برجشتراسر:" إن الرجز كلمة آرامية معناها الغضب، مقلوبها المؤدي لمعناها عند العرب تقريبا (الرجز)، ومن هنا يأتي التناقض، فالرجز الغضب في الآرامية يعني أنشد شعرا بالعربية"[٤٢] ويرى الدكتور محمد الباتل أنه لا يوجد تناقض " ذلك أن هذا البحر من أهم أغراضه المنافرات، ومواقف الحروب، وهي مواقف يطغى عليها الحماسة والغضب"[٤٣] وعن الرافعي:" كان الرجز مما تُروح به النفس في أثناء العمل في بطون الطرق، وعلى أفواه القُلُب"[٤٤] ولاتعارض بين هذه الأغراض جميعا ؛ فسناء في العقل الباطن لسعيد مهران تشعل غضبه ليس بشخصها، ولكن بالألم الذي يعانيه من جفولها له، فيشتعل الغضب ممن خانوه، ثم يجرفه اللاوعي إلى مشاعره الباطنية الفطرية كأب إلى ابنته فينتقل من حالة الغضب والحماسة إلى حالة من الهدوء والترويح عن النفس عندما تخطر سناء بها، وهذا ما يدفعني بالقول أن إيقاع التفعيلات قد عكس بصورة موازية إيقاع المنولوج الداخلي، وتموجات الحالة الباطنية للبطل.

" نور" .. رمز الإباحية والقيم المفقودة، تمتهن أقدم مهنة في التاريخ، تعرفها سعيد مهران، قبل محنته، أخلصت له الحب؛ ولكنه لم يستطع أن يمنحها قلبه، وظّفها الكاتب بمهارة لتكون متناسقة مع تقنية الاسترجاع والزمن المستدير، عبر الذكريات في الرواية فهي الماضي والحاضر في آن واحد،" وهذا الإجراء الفني يتيح للشخصية المتحدثة أن تهرب، تهرب في طيات النفس حيث التجارب والأحلام والذكريات."[٤٥] ونور، المحطة الثانية التي يجد فيها سعيد مهران الراحة والهدوء النفسي والجسدي، فهو يبحث بوعي أو دون وعي عن منافذ يفرغ من خلالها جزءا من الأعباء والآلام، واستجابة لهذه الحاجة النفسية والجسدية يلتقي

سعيد بنور، حيث أصبحت هي الأمل والنور– ملاحظة دلالة الاسم نور على الحدث– في حياته المتوترة، وأصبح غيابها يفقده الإحساس بالأمان، ويظل ينتظر عودتها ويترقبها" اصبر اصبر حتى تعود نور ولا تسأل متى تعود نور وعليك أن تكابد الظلمة والصمت والوحدة مادامت الدنيا لا تريد أن تغير من عاداتها السيئة ونور المسكينة كذلك فحبها القديم لك ما هو إلا عادة سيئة."(٤٦)

تفعيلات بحر الرجز: فحببها / متفعلن ، قديم لك/ متفعلن، ماهو إلـ / مستعلن، لا عادتن/ مستفعلن ، سيْيئتن / مستعلن.. فكما سبق القول تنسجم نبرة دندنة الرجز وترويحه عن النفس مع المنولوج الداخلي الذي يحمل دفقات الشفقة والرأفة لنور المسكينة، كما يعكس حالة الراحة النفسية لقربه منها، وخاصة أن محفوظ جعل من نور المخلصة– رغم مهنتها– المعادل الموضوعي لنبوية الخائنة.

الشيخ جنيدي: رمز الروحانيات، والسلبية تجاه قضايا المجتمع الخارجي. فضاء جنيدي المفتوح الذي يعرف فيه السكينة والهدوء، فالشيخ جنيدي، رجل تقي ورع، صوفي المذهب، تعرف عليه سعيد عن طريق والده، وباب الشيخ جنيدي لا يغلق، وعلى الرغم من أن البطل يلتمس لحظات من هدوء النفس والنوم عند الشيخ، داخل هذا الفضاء العرفاني الصادق إلا أنه لا يجد بغيته، لأن الشيخ انفصل بروحانياته عن الواقع المعيش، ومع انسياب موجات تيار الوعي الحرة في ذكريات سعيد مهران، نلحظ المنولوج الداخلي يستدعي الماضي للحاضر،فكما يرى برجسون:" أن للزمن بعدا نفسيا ولا عمل لعقارب الساعة فيه، فهو عبارة عن انسياب أو سيلان مستمر"(٤٧) وبالفعل ينساب وعي البطل في

حقول مفردات إيمانية وأسرية آمنة، "ورغم البساطة والفقر كانت الأسرة تفوز في ختام يومها بجلسة هنية في الحجرة الأرضية بحوش العمارة، الرجل وامرأته يتحادثان والطفل يلعب. ولإيمانه بالله اعتنق الرضى... ونزهته الوحيدة كانت في الحج إلى بيت الشيخ علي الجنيدي، وعن طريقه عرفت أنت بيت الشيخ، يا سعيد تعال معي"(٤٨) وعن طر/ متفعلن ، قهي عرف/متفعلن، ت أنت بي/ متفعلن ، ت ششيخ يا / مستفعلن.. إيقاع أربع تفعيلات متتالية لبحر الرجز، عند الحديث عن بيت الشيخ، يمنح السرد بعدا نفسيا هادئا يتوافق ونزوع البطل إلى السلام النفسي الذي يفتقده، كما يتناسب إيقاع الرجز ونغماه اللطيفة مع إيقاع حلقة الذكر وحركة المريدين للشيخ الذي ينتمي للاتجاه الصوفي، ولهم في طقوسهم ما يشبه دندنة الشعر. أما الموضع الأخير لتفعيلات بحر الرجز، فهو في سياق التأمل ومناجاة النفس، في ضوء رؤية فلسفية لمشهد المقابر، ذلك المشهد الذي يؤصل به الكاتب لفكرة عبثية الحياة من وجهة نظر البطل سعيد مهران، حيث يجلس سعيد هادئا ونور مستلقية إلى جواره تغط في نوم عميق" ياللعدد العديد من المقابر. الأرض تمتد بها حتى الأفق، رافعة أيديها في تسليم وإن يكن شيءلا يمكن أن يهددها. مدينة الصمت والحقيقة. ملتقى النجاح والفشل والقاتل والقتيل. مجمع اللصوص والشرطة حيث يرقدون جنبا إلى جنب في سلام ولأول مرة" (٤٩) الأرض تم / مستفعلن ، تددبها / مستعلن ، حتت لأفق/ مستفعلن، رافعتن/ مستعلن . وعلى الرغم من كون الوزن صورة مجردة إلا أنه يحمل دلالة شعورية عامة ، ويترك للكلمات بعد ذلك تحديد الدلالة، ولذلك فقد ترد بعض الأوزان في سياق السعادة والفرح، ثم ترد الأوزان نفسها في سياق

الحزن والألم، أو التأمل والتفكر، حيث يكتسب الوزن دلالته من الكلمات التي تحمله ومن الحالة الشعورية التي يعبر عنها، فكما يقول د. عز الدين إسماعيل:" وأستطيع أن أقرر من استقرائي الخاص أن هذه الأوزان جميعا... تشترك في خاصة واحدة هي أنها ليست لها خصائص، ولا يتحدد لها خصائص إلا بعد أن يخرج فيها الشعر. وهذه الخصائص ليست ثابتة، وإنما هي تتغير مع كل شعر جديد يوضع فيها."(٥٠) لعل دلالة الكلمات المتناقضة" النجاح ، الفشل، القاتل ، القتيل، اللصوص ، الشرطة" أقصد لعل فكرة الجمع بين هذه الأضداد، وتساويها في النهاية، وهي التي مررها السارد عبر مناجاة النفس، عندما تصل إلى الحقيقة وعبثية هذا الوجود، لعلها تتوافق والإيقاع التبادلي لتفعيلة الرجز السليمة مرة، " مستفعلن " وتفعيلة أصابها الزحاف مرة أخرى " مستعلن "، بهذا الرتم الهادئ الذي يساعد على فكرة التأمل لدى البطل. فقد يلجأ الشاعر إلى الزحاف والعلل ليوافق الوزن حالته النفسية: ففي الشعر القديم نفسه، ظهرت مثل هذه الزحافات والعلل... ولم يكن لها من مبرر، إلا أن يوفق الشاعر بين حركة نفسه والإطار الخارجي."(٥١)

٣-**تفعيلات بحر الكامل، ودلالتها:** وهو من البحور الطويلة تتكرر تفعيلة متفاعلن ثلاث مرات في كل شطر. ورد تكرار تفعيلة الكامل عند التدبير للانتقام من نبوية وعليش" فحرام أن يتنفس عليش سدرة يوما كاملا وسعيد مهران طليق. وستفوز بالهرب سالما، كما فزت عشرات المرات. وكما تتسلق العمارة في ثوان ، وكما تثب من الدور الثالث، فتصل الأرض سالما، وكما تطير إذا شئت"(٥٢). ثلاث تفعيلات من الكامل، على النحو التالي: وستفوز بلـ /متفاعلن ، وكما تثب

/ متفاعلن ، وكما تطير / متفاعلن، يغلب على السرد هنا تقنية الحوار الداخلي غير المباشر، بضمير المخاطب، وهو يمتاز بأنه أقل عشوئية من الحوار المباشر وهو بذلك يناسب فكرة التدبير للانتقام، بصورة منظمة، وكأن السارد يقدم أدلة على تفوق البطل وقدرته على تنفيذ المهمة بنجاح مثلما كان من قبل، والحالة النفسية للبطل في السياق السابق حالة موّارة، بها حركة، وانفعال وقوة، دل عليها معجم الألفاظ الواردة بالسياق، ستفوز بالهرب .. تثب .. تتسلق .. تطير، فناسب هذه الحركة التفعيلات السابقة من الكامل، وهو أكثر البحور حركات وجلجلة(٥٣) ، "وهذا البحر أقرب إلى الشدة منه إلى اللين لأن فيه من الأبهة ما يمنعه أن يكون نزقا خفيفا"(٥٤) كما وردت تفعيلتان أخريان من الكامل في سياق حوار النفس غير المباشر عند لجوء سعيد مهران إلى الشيخ جنيدي ليختفي عنده بعد فشل محاولة الانتقام للمرة الثانية، حيث يحدث نفسه بالتزام الهدوء والصمت لئلا يكشف الشيخ أمره، فيقول:" اقطع لسانك قبل أن يخونك" تمثل العبارة السابقة شطرا من مجزوء الكامل، على النحو التالي: اقطع لسا / متْفاعلن، نك قبل أن / متفاعلن .. وردت التفعيلة الأولى بها زحاف الإضمار – تسكين الثاني المتحرك–ووردت الثانية سليمة، وهذا التقسيم يجري مجرى تيار الوعي عند البطل، حيث يتوافق ودلالة الموقف على محاولة التماس البطل للحظات الهدوء والسكينة، حتى لا يعلم الشيخ شيئا، وحتى يلتقط أنفاسه من قتل نفس برئية بطريق الخطأ، فيأتي تسكين المتحرك، في تفعيلة الكامل، وكأنه يسكن انفعالاته وخواطره، ويخفف الضغط النفسي الذي يعانيه ، لتعضد الحوار الداخلي معبرة عن الحالة النفسية والعصبية، ثم يلي ذلك تفعيلة سليمة، لتعبر

عن اضطراب الحالة النفسية للبطل من السكون إلى الحركة. وعلى نفس المنوال وردت تفعيلتان من الكامل عندما ترك سعيد مهران حضرة الشيخ جنيدي، باحثا عن جبل يحتمي به ويختفي في ظلامه" اذهب إلى الجبل حتى يهبط الظلام... تعب بلا فائدة."[٥٥] ، اذهب إلل/ متْفاعلن ، تعبنْ بلا / متفاعلن، فالتفعيلة الأولى تم تسكين الحرف الثاني، وجاءت التفعيلة الثانية سليمة. حيث إن الحالة النفسية للبطل لم تتغير، فقد خرج من عند الشيخ مضطربا يتماوج بين نفس تحدثه بالسكون تارة والهدوء لبعض الوقت، وبين الرغبة الملحة في الاستمرار في الانتقام.. فتأرجحَ تيار الوعي الداخلي للبطل، بين محاولة تقليل الضغط النفسي، بعد خيبة الأمل والفشل في الانتقام، وبين مواصلة الطريق،وقد انعكس هذا الشعور على لغته والتفعيلات التي استخدمها، ولعل هذا ما ذهب إليه د.فارس ياسين أثناء حديثه عن تفعيلات بحر الكامل، حيث يرى أن الإكثار من السواكن داخل القصيدة يحدث حركة بطيئة داخل الأبيات، مما يقلل الضغط النفسي، ويحقق قدرا من الهدوء والاسترخاء.

٤-تفعيلات بحر الطويل، ودلالتها: هو بحر مركب ثنائي التفعيلة، يرتكز في بنائه على تفعيلتي فعولن مفاعيلن، وهذا البحر يتميز بالعديد من الميزات، مثل، السعة والرحابة والرصانة والجلال،[٥٦] ولكن السمة التي تعنينا في هذا البحث أن هذا البحر يصلح للسرد والقص، " ولأمر ما فضل الشعراء الأولون بحر الطويل على غيره في باب القصص المتصل بماضيهم وأخبارهم... ومنحى الشعراء فيه يناسب معني التغني بجلالة الماضي وعنصر القصص والنعت فيه من الطراز الذي يدعو السامع لأن يُصغي ويتفهم قبل أن يهتز ويرقص... هذا ولما كان

البحر الطويل رحيب الصدر، طويل النفس، فإن العرب وجدت فيه مجالا أوسع للتفصيل... ولهذا فقد كان أصلح من غيره لتسجيل الأخبار."[٥٧] وقد وردت تفعيلات هذا البحر في موضعين، على النحو التالي، الموضع الأول: في سياق الحديث عن الانتقام من نبوية وعليش، حيث تتفاعل مشاعر الغضب ، وتختلط بالرغبة في الانتقام، ويتحرر تيار الوعي من كل ضوابط الوعي في منولوج داخلي مباشر، يعبر بعشوائية عما يرقد تحت السطح، من خلال ضمير المتكلم" سأنقض في الوقت المناسب كالقدر."[٥٨] سأنقضْ / فعولن ، ضـ فلوقتلـ / مفاعيلن، مناس/ فعول، بكلقدر/ مفاعلن. تلك التفعيلات التي تشكل شطرا كاملا من بحر الطويل، وردت هذه التفعيلات في الصفحات الأولى من الرواية، عندما خرج سعيد مهران من السجن، وبدأت رحلة الاسترجاع الحدثي والزمني ، وتدفُّق تيار الوعي، وانسيال المعلومات، لتعبر عما بداخل البطل من رغبة في الانتقام، فجاءت تفعيلات الطويل لتدعم تفصيلات السرد في بداية الرواية، وكأن طول هذه التفعيلات والنفس الطويل لهذا البحر يتسق نفسيا مع تفاصيل السرد الأولى، ويتفق مع رحلة الانتقام الطويلة التي امتدت من السطور الأولى وحتى خاتمة الرواية. وإلى هذا ذهب خلف الخريشة في قوله عن بحر الطويل :" يفيده طوله زيادة أبهة وجلال، ما يعطيه إمكانيات كبيرة للسرد، والبسط القصصي، والعرض الدرامي."[٥٩] وإنني أظن أن نجيب محفوظ نفسه في مرحلة اللاوعي استجلب تلك التفعيلات لإحساسه بأنها تتفق وطبيعة السرد في بداية اللص والكلاب، حيث " إن العمل الفني يتم عند الفنان في حالة شعورية، وأنه يكون أكثر قربا من أعماق نفسه إذا تم في حالة لاشعورية لكونه ينفس عن النزعات الفطرية

المكبوتة في اللاشعور برموز تحمل نفس الدلالة يؤلف بينها في صورة حرة تلقائية."[٦٠]. والموضع الثاني، في سياق تداعي ذكريات الحب والأبوة والانتقام ، وهو يسير في عطفة الصيرفي، الفضاء المكاني المفتوح- الأول- للأحداث" وهذه العطفة الغريبة عطفة الصيرفي، الذكرى المظلمة، ... تراءت الجوامع الشاهقة... ميدان القلعة بكل ذكرياته المحرقة. وكان على الوجه الذي لفحته الشمس أن ينبسط."[٦١] إن تحديد المكان وربطه بالحالة النفسية من المقومات الأصيلة للرواية التيارية، والفاعلة في الحدث" فهو وسيلة لاغاية، ولكنها وسيلة فاعلة في الحدث"[٦٢] و يأتي وصف هذا المكان في الصفحات الأولى من الرواية، ليكون نقطة انطلاق الأحداث، وليربط بين المكان والشخصيات.[٦٣] ، فسعيد مهران يذهب للعطفة بعد خروجه من السجن، مطالبا بحقه، ويخرج منها وهو مصر على الانتقام. يدخلها وهو مشحون بالانفعالات المتناقضة، من حب وكراهية ووفاء وخيانة، ويخرج منها بمشاعر حارقة لكل ما هو جميل بداخله، تماما كما أحرقت الشمس وجهه" وكان على الوجه الذي لفحته الشمس أن ينبسط" ، وكان / فعول، عل لوجهل/ مفاعيلن، لذي لـ / فعول ، فحتهششم / مفاعيلن. وتأتي تفعيلات بحر الطويل بضمير الغائب ، في منولوج داخلي، تأتي في سياق الألم والحزن والعتاب الطويل للنفس، فالبطل في حالة استبطان النفس ومواجهتها بصدق، بأنه كان سببا في تلك المأساة التي يعيشها وذلك بغفلته وثقته فيمن لا يستحق الثقة" في هذه العطفة ذاتها زحف الحصار كالثعبان ليطوق الغافل" [٦٤].

المبحث الثاني " التكرار ودلالاته في الخطاب السردي"

في ظل الدراسات النقدية الحديثة للرواية ، لم تكن شعرية لغة الخطاب السردي، بمنأى عن هذه الدراسات؛ حيث استطاعت الرواية الجديدة أن تمتص بعض مزايا الشعر وتحرص على استدعائها داخل المبنى الحكائي، مما جعل الرواية الجديدة تتميز بلغة فنية وإيحائية خاصة، تقترب من نصوص الشعر، وتنزح إلى بعض خصائص لغة الشعر، ومن ذلك التكرار، فظاهرة التكرار في الأعمال الروائية من أهم عناصر التحليل الأسلوبي لها. وليس هذا من قبيل الاهتمام بالبنية اللفظية اللغوية فحسب؛ بل لإنتاج بنى أخرى داخل العمل الروائي . وفيما يلي لمحة موجزة عن معنى التكرار لغة واصطلاحا..

التكرار في اللغة : " كرر الشئ وكرره: أعاده مرة بعد أخرى، والكرة: المرة والجمع كرات ويقال كررت عليه الحديث وكركرته إذ أرددته

عليه، وكركرته عن كذا كركرة إذ رددته، والكر الرجوع إلى الشئ ومنه التكرار"[٦٥].التكرار اصطلاحا: يقول ابن الناظم:"التكرار إعادة اللفظ لتقرير المعنى، ويستحسن في مقام نفي الشك" [٦٦] كما ورد عن السيوطي في التكرار:" هو أبلغ من التوكيد، وهو من محاسن الفصاحة" [٦٧]

ولقد نالت تلك الظاهرة الأسلوبية " التكرار" عناية الكثير من النقاد والباحثين، ومن أبرز هؤلاء الشاعرة العراقية " نازك الملائكة " التي قدمت مفهوما مهما للتكرار، حيث ترى أنه " إلحاح على جهة هامة في العبارة يعتني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها" [٦٨]، كما ترى أن" التكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية

قيمة تفيد النقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه" [٦٩] وإلى قريب من هذا المفهوم ، ذهب الناقد عبد الحميد جيدة، حيث يقول:" التكرار له دلالات فنية ونفسية، يدل على الاهتمام بموضوع يشغل البال سلبا كان أم إيجابا، خيرا أو شرا، جميلا أم قبيحا، ويستحوذ هذا الاهتمام حواس الإنسان وملكاته، والتكرار يصور مدى هيمنة المكرَّر وتحقيق البلاغة في التعبير" [٧٠] ولعل أهم ما يميز الرواية الجديدة، شغفها بشعرية النص، والميل إلى لغة الشعر، هروبا ورفضا للرواية التقليدية الكلاسيكية. فالروائي الجديد يرنو إلى توظيف كل عناصر اللغة واستثمارها ؛ في خلق رواية جديدة تعبر عن الذات الإنسانية بكل دقائقها، وتعكس حالاتها المختلفة من سكون وهدوء واضطرابات وتوترات، وأحزان وآلام، ولعل التكرار وغيره من الوسائل البلاغية قادر على تحقيق هذا الهدف في الرواية الحديثة. ولكن السؤال الذي يطرح نفسه هل ظاهرة التكرار سيكون لها وظائف تقليدية في النص الروائي، كالتوازن الصوتي والإيقاع النغمي؟ أم أن لها وظيفة جديدة تسهم في بنية الخطاب الروائي؟ في الحقيقة إن التكرار الذي تتناوله هذه الدراسة، ليس هو التكرار التقليدي الذي يوظّف لإحداث النغمات والتوازن الإيقاعي، بل التركيز على التكرار كظاهرة أسلوبية، تم توظيفها في تقنية تيار الوعي، وبيان دورها في سيرورة الأحداث، فالتكرار مؤشر أسلوبي يوضح انتقال السرد من الخارج إلى الداخل، وهذا المؤشر بدوره ينبه القارئ إلى الالتفات لما يريده المؤلف. ولقد تحققت تلك الظاهرة الأسلوبية " التكرار" في رواية اللص والكلاب على عدة مستويات على النحو التالي:

-التكرار على مستوى الكلمة المفردة. -التكرار على مستوى الجملة. - تكرار الجملة الاستفهامية. - التكرار على مستوى الضمير.

أولا: التكرار على مستوى الكلمة المفردة: تغيرت نظرة النقد الحديث إلى تكرار اللفظة أو الكلمة المفردة، بحيث أصبحت أكثر عمقا وشمولية؛ فالكلمة المكررة ينبغي أن لها دور في ديناميكية الحدث، وتناميه، فعلاوة على الجرس الموسيقي والإيقاع النغمي الذي يحدثه التكرار، فإن الكلمة المكررة تشكل بعدا دلاليا يولّد معان وإيحاءات تثري المشهد الروائي، وتدفع بالحدث ، ومن الكلمات التي تكررت في سياق تقنية تيار الوعي :

١- الويل .. الويل ، تكررت هذه اللفظة بهذا الشكل[٧١] حيث يخرج سعيد مهران، من السجن محملا بدوافع الكراهية والانتقام ممن سلبوه ماله وحريته وابنته، فيذهب ليصفي الحساب مع غرامائه، في هذا المشهد من الرواية: " ... فقال المخبر بضجر: ادخلوا في الموضوع واعفونا من اللف.. فتساءل سعيد بسخرية خفية: من أي ناحية؟ ناحية واحدة هي التي يجوز الكلام فيها وهي ابنتك! وزوجتي وأموالي يا جرب الكلاب، الويل .. الويل "[٧٢] في المشهد السابق نجد الكاتب ينتقل من الخارج إلى الداخل، من حوار تقليدي، إلى استبطان مشاعر البطل النفسية، ممهدا بهذه الجملة(فتساءل سعيد بسخرية خفية) وكأنه يشير إلى الانتقال من الظاهر إلى الخفي . ومن خلال المنولوج الداخلي المباشر، تبرز المشاعر بصورة تلقائية، لم يسبقها ترتيب، تتسق وتلك الحالة الغاضبة المتوترة وتتفق والمشاعر الملتهبة التي يعانيها البطل، في اللاوعي، ولذلك جاء التعبير بجمل قصيرة، مع تكرار كلمة الويل، بحروفها القليلة التي تدل على

سرعة ورودها إلى الذهن دونما تنميق سابق، لتؤصل وتؤكد على الحالة النفسية للبطل، يقول دوجاردان" إن المنولوج الداخلي الذي هو صنو الشعر هو الكلام غير المسموع، وغير الملفوظ، الذي تعبر به الشخصية عن أفكارها الباطنية التي تكوت أقرب ما تكون إلى اللاوعي، وهي أفكار لم تخضع للتنظيم المنطقي؛ لأنها سابقة لهذه المرحلة، ويتم التعبير عن هذه الأفكار بعبارات تخضع لأقل ما يمكن من قواعد اللغة. والغرض من هذا الإيحاء للقارئ بأن هذه الأفكار هي الأفكار عند ورودها إلى الذهن."(٧٣)

٢- تعددت الحقول الدلالية عند نجيب محفوظ في رواية اللص والكلاب وكان أكثر هذه الحقول حضورا في الرواية ، حقل الجريمة والانتقام، فنجد مفردات لغوية تكررت لتقرير فكرة الانتقام، منها –للتمثيل وليس الحصر– كلمة (المسدس) تلك اللفظة تكررت (٢٠ مرة) سواء معرفة بأل أو بالإضافة لضمير، وهذا التكرار قد أسهم في تكثيف الدلالة الإيحائية تجاه المعنى المقصود لهذا التكرار. فالمسدس يلعب دورا وظيفيا في متن الخطاب السردي، وتنامي الحدث، ومن خلاله نكتشف الاختلالات التي طرأت على شخصية سعيد مهران، حيث يخرج من سجنه ليكابد واقعه المأزوم، وينبش في ماضيه لينتقم من كل الذين خانوه، نبوية رمز خيانة الحبيبة والزوجة، وعليش الصديق الخائن، ورؤوف علوان خائن القيم والمبادئ. وعن طريق توظيف تكنيك استرجاع الزمن الماضي واستدعائه للحاضر ، يتذكر البطل حواره القديم مع أستاذه رؤوف علوان– أثناء انتظاره للمعلم طرزان الذي سيحضر له المسدس– عن أهمية القوة والسطوة في تحقيق الأهداف، والتي رمز لها بالمسدس، والمسدس الآن هو آلة الانتقام بالنسبة

للبطل، وفي ضوء تكرار لفظ " المسدس" بصور مختلفة في الحورات الباطنية للبطل، نجد وعي الشخصية لايسير وفقا لزمن ميكانيكي منظم، لأنه في هذا الباطن يتحرك في زمن مستدير، إلى الأمام والخلف و" يخلط الماضي بالحاضر بالمستقبل." [٧٤] وهذا التكرار يكشف عن الانفعالات النفسية في اللاشعور، ومن ثَم التبئير والتأصيل لفكرة الانتقام المسيطرة على البطل والصراع الكائن بداخله، بين ماضي هؤلاء الخونة من قبل، وبين الآن، وخاصة رؤوف علوان رمز الخيانة الفكرية، ولنتأمل ذلك المقطع من الرواية:" المسدس أهم من رغيف العيش، المسدس أهم من حلقة الذكر التي تجري إليها وراء أبيك، ... ماذا يحتاج الفتى في هذا الوطن؟ ... إلى المسدس والكتاب، المسدس يتكفل بالماضي، والكتاب للمستقبل" [٧٥] تتكرر الكلمة أربع مرات في صفحة واحدة.[٧٦] وكأنها معادل موضوعي لانفعال سعيد مهران الداخلي، تقول د.لطيفة الزيات عن أسلوب نجيب محفوظ:" كان يستخدم الأشياء المادية الخارجية كرمز أو كمعادل موضوعي لانفعال داخلي معين للشخصية."[٧٧]

٢- الرصاص – الرصاصة – الرصاصات، وهي كذلك تنتمي لحقل الجريمة والانتقام ولا تنفصل عن تكرار الكلمة السابقة " المسدس" ، حيث تكررت تلك اللفظة " الرصاص" سواء بصيغة الإفراد أو الجمع (١٩) مرة[٧٨] وقد وردت بصورة متوازنة على مدى صفحات الرواية، وتكررت في بعض الصفحات ٣مرات، وكانت دلالة التكرار تشير إلى تأكيد فكرة الفشل المستمر الذي يلاحق البطل، في محاولاته الانتقامية، والتي ظهرت في سياق المنولوج الدخلي المباشر، ممزوجا بالمنولوج الداخلي غير المباشر، الذي يلجأ فيه الكاتب إلى ضمير الغائب،

ويستعمل الرؤية من الخلف، ورصد كل ماهو خارجي وداخلي، ويتضح ذلك من الحوارات الداخلية لسعيد مهران بعد كل محاولة انتقام فاشلة، عندما حاول قتل نبوية وعليش أو رؤوف علوان، ومن ذلك على سبيل المثال:" وعاوده الألم...أووه.. هل ارتطم بشئ؟ رصاصة وراء السور أم وهو يجري؟ ...ولو كان رصاصة فقد احتكت به ولم تنفذ فيه... قديما أنت قطعت شارع محمد علي جريا برصاصة مستقرة لساعتها في ساقك. أنت قادر على فعل العجائب"(٧٩) تتكرر الكلمة ٣مرات في صفحة واحدة، وتتداخل تقنيات تيار الوعي ما بين التداعي الحر المباشر وغير المباشر. وكثيرا ما ترد لفظة " الرصاصة–الرصاص " مسبوقة أو منعوتة بكلمة تدل على الفشل:" ... ولكن القذارة مركبة في طبعها قذارة تستحق القتل في الدنيا والآخرة وعلى شرط ألا يطيش الرصاص"(٨٠)، و"تكرار الكلمات يمنح النصّ امتدادا وتناميا في الصور والأحداث لذلك يعدّ نقطة ارتكاز أساسية لتوالد الصور والأحداث وتنامي حركة النصّ"(٨١) فالتكرار ليس لمجرد الدلالة على فشل البطل في محاولته الانتقامية فحسب؛ ولكن تكرارها بتركيبات مختلفة ومتنوعة، يدفع بالحدث، ويوسع دائرة الدلالة لتنتقل من محتواها المعجمي المحدود إلى دلالات رمزية أوسع وأعمق للكشف عن سبب هذا الفشل، وهو اضطرابات البطل السلوكية والنفسية، وعدم اتزانه؛ فالبطل يعيش الحاضر تحت وطأة الماضي، ولذلك لا يجد الخلاص" وخلاص الشخصية في اللص والكلاب يتوقف على قدرتها على تجاوز ماضيها إلى حاضرها، وصراع الشخصية من أجل تحقيق هذا الخلاص صراع محتوم بالفشل."(٨٢) . كما تم

استثمار التكرار لطرح بعض القضايا السياسية والفكرية المغزولة بقضية البطل المجتمعية، ومن ذلك:

" فالرصاصة التي تقتل رؤوف علوان تقتل في الوقت نفسه العبث، والدنيا بلا أخلاق ككون بلا جاذبية"(٨٣) تلك هي مرجعية الرواية وإطارها الخارجي، فكرة العبث السياسي، فكما قال غالي شكري:" تنتقل بنا الرواية من الجو الملحمي إلى قلب التراجيديا مباشرة. ذلك أن التغيير المنشود قد تم في مناخ أقل ما يوصف به أنه شديد الاضطراب فلا تنظيم سياسي يقود تطلعات الجماهير إلى الاشتراكية، والقرارت الفردية تنزل من عل فلا يتحقق منها ما يتحقق إلا بالقهر ودون مراجعة، والمنتمون الثوريون يعجزون عن المشاركة في تصحيح ما يستوجب التصحيح... وفي ظل هذا الغياب الشامل للتنظيم والديموقراطية جنبا إلى جنب القرارت العلوية التي لا يتسق مضمونها مع أدوات التنفيذ للدولة القديمة المهيمنة، يقع المنتمي في أزمة جديدة عنيفة بين الوجه الذي علمه الثورة وانضم إلى صفوف الطبقة الجديدة الوليدة وخان، وبين الوجه الرابض في أعماقه للكتاب والمسدس."(٨٤) وشخصية البطل متأرجحة بين الذات والموضوع، تكابد التنازع النفسي بكل مستوياته، وبداخلها صراع دامي يعكسه المنولوج الداخلي غير المباشر، ويستثمر نجيب محفوظ هذا المنولوج في وعي البطل،لبيان انحراف ثورة يوليو ٥٢ عن أهدافها بإحداث معادل موضوعي بين قتل رؤوف علوان والقضاء على العبثية والتجاوزات التي كانت من تداعيات ثورة ٥٢، مصرحا بأن وجود رؤوف علوان ومن على شاكلته، ككون بلا جاذبية ، وهو ما يشير إلى عبثية الوجود في ظل هؤلاء.

٣- ومن الحقول الدلالية التي تتشابك فيها المفردات المجتمعية، والمفردات السياسية، لفظ " الخيانة" ، تكررت هذه المفردة (١٤) مرة، تكرر منها اللفظ أربع مرات في صفحة[٨٥] واحدة ، علاوة على كلمات من الجذر نفسه مثل: الخائنة – الخونة وهكذا .. والخيانة في رواية اللص والكلاب، جزء مفصلي في المتن الحكائي، لذلك كانت بمثابة اللازمة الإشارية، فإذا كان سعيد مهران هو المحكي الإطار للشخصيات، فإننا من الممكن أن نعتبر الخيانة هي المحكي الإطار للأحداث، فسعيد مهران قضى أربعة أعوام في السجن غدرا بسبب خيانة زوجته نبوية وصديقه عليش، ثم خيانة تحويل مسار مشاعر الدم الطبيعية، المتجسدة في تحول حب ابنته سناء إلى عليش بدلا منه، فقد جفلت منه سناء ورفضت معانقته؛ فهي لا تعرف لها أبا غير عليش. ثم كانت الخيانة الفكرية والصدمة الكبرى، متمثلة في شخص النموذج والمعلم الذي غرس مبادئ وقيم النضال في سعيد مهران، أقصد شخصية رؤوف علوان، والتي أفسح لها نجيب محفوظ مكانا رحبا– كما سبق– في تيار الوعي في الحوارات الداخلية الكاشفة لفوضى الأفكار والمشاعر، ولنتأمل هذه المقاطع: " هذا هو رءوف علوان، الحقيقة العارية، جثة عفنة لايواريها تراب، أما الآخر فقد مضى كأمس أو كأول يوم في التاريخ، أو كحب نبوية أو كولاء عليش... تغير بكل بساطة فكرك بعد أن تجسد في شخصي، كي أجد نفسي ضائعا بلا أصل وبلا قيمة وبلا أمل، خيانة لئيمة ... ترى أتقر بخيانتك ولو بينك وبين نفسك أم خدعتها كما تحاول خداع الآخرين؟ يتمخض هذا المقطع عن الصراع المستعر في وعي البطل، فرءوف علوان هو من صنع سعيد مهران، ثم ارتد عن أفكاره، تاركا صنعيته" ضائعا بلا أصل،

وبلا قيمة وبلا أمل" خيانة لئيمة لأنها تحكم قبضة الماضي على سعيد مهران، فيظل حبيس ماضيه، ليصل به إلى التهلكة، فترديد لفظ الخيانة في سياقتها المختلفة يمهد للنهاية المنطقية لسعيد مهران، حيث تبدأ بالضياع وهو الموت المعنوي، لتصل للموت المادي بين المقابر. "... أود أن أنفذ إلى ذاتك كما نفذت إلى بيت التحف والمرايا بيتك، ولكني لن أجد إلا الخيانة. سأجد نبوية في ثياب رءوف أو رءوف في ثياب نبوية أو عليش سدرة مكانهما وستعترف لي الخيانة بأنها أسمج رذيلة فوق الأرض".(٨٦)

يتضح من هذا المقطع أن الكاتب يدمج البعدين الاجتماعي والميتافيزيقي في وعي سعيد مهران، فالخيانة الاجتماعية ترتدي ثوب الخيانة الفكرية، والعكس صحيح فالعقدة النفسية الجوهرية لدى البطل، أعمق من خيانة نبوية وعليش،" فحين يقوم ليتصدى للعبث الاجتماعي يصتطدم بالعبث الوجودي ويتعرف عليه، ودائرة الخيانة تتسع في وعيه من الخاص إلى العام إلى الكوني أو إلى الوجود ذاته."(٨٧) أنها خيانة مجتمع في كل الأزمنة والأمكنة " وستعترف لي الخيانة بأنها أسمج رذيلة على وجه الأرض." مجتمع يعيش فيه الضعفاء عبيدا لأفكار أمثال رءوف من الانتهازيين، إن المحرك الذي يدفعه للانتقام، هو " الاكتشاف الواعي للاختلال الذي ينطوي عليه الكون."(٨٨) وهذا التكرار يشير إلى أبعاد ومستويات متعددة في وعي سعيد مهران، مستويات تبدأ من الخيانة الخاصة، متمثلة في نبوية وعليش – كما سبق القول– لتصل إلى الخيانة العامة متمثلة في رءوف علوان، الذي يرمز إلى السلطة متمثلة في أجهزتها المتعددة من شرطة وقضاء وإعلام، وغير ذلك. كما تشير إلى الألم النفسي الذي يعانيه البطل، وقد

تحرك الكاتب بحرية كبيرة من خلال توظيف المنولوج الداخلي الذي يلج به إلى داخل شخصية البطل.

٤- الكلاب – الأوغاد: تكررت كلمة الكلاب (١٠) مرات، والأوغاد (٩) مرات، واللفظان ينتميان لحقل دلالي واحد، هو حقل الغدر، وكلمة الكلاب لها مركزية خاصة في رواية محفوظ؛ لأنها تشكل الكلمة الثانية من العنوان" اللص والكلاب" ، فهي أول عتبة من عتبات النص، فعنوان الرواية من كلمتين يفصل بينهما أداة العطف الواو، والتي تشير إلى العلاقة بين الكلمتين، وهو بهذا الشكل مركب اسمي قائم على الحذف والتشويق، واستعمال اللغة الرمزية التي تختزن الكثير من الدلالات. مبتدأ هو اللص والذي يرمز به الكاتب إلى سعيد مهران الشخصية البطل الوحيد في النص، كطبيعة روايات تيار الوعي، والشق الثاني الكلاب، أما الخبر فهو محذوف يقدره القارئ كيفما يشاء وفقا لتلقيه الرواية. والكلاب بالرغم من كونها حيوانات تتصف بالوفاء، إلا أن الكاتب لا يقصد هذا المعنى، بل هي كلاب بشرية، وهذه الصفة عندما ينعت بها الإنسان، فهي أبدا لا تدل على الوفاء، بل العكس تماما؛ أي الغدر والخيانة، فالكلاب هم كل من خانوه، وتعقبهم بالانتقام؛ لذلك نجد حضورا وتكرارا واضحا للفظتي الكلاب والأوغاد يتخلل صفحات الرواية من البداية للنهاية، وكأنها تيمة من تيمات الكاتب الدافعة للحدث، أو لازمة، حيث إن " رواية تيار الوعي أكثر الروايات اعتمادا على اللازمة، لأن الروائي في عمله يتجاوز الحبكة والقوالب التقليدية، ويعتمد في موضوعه على الحياة الذهنية للشخصية"[٨٩] ولعلي أستطيع القول أن تكرار لفظة الكلاب، أحد أهم الركائز التي حققت الوحدة والإحكام الفني للنص؛ بداية

بالعنوان ومرورا بها في المتن الحكائي، ثم انتهاء بمشهد الخاتمة، وفي كل مرة كانت ترد محملة بصرخات مدوية بسبب الكلاب الأوغاد، ولعل هذا ما يقصده روبرت همفري بقوله عن اللوازم:" فهي تفيد باعتبارها روابط شكلية تساعد على تماسك مواد الشعور المبعثرة" (٩٠)

وقد أجاد محفوظ في توظيف أكثر من تقنية لتيار الوعي للتعبير عن معاناة البطل بحرية وصدق، ولعلي أزعم أنها صرخات محفوظ نفسه أودعها المنولوج الداخلي لسعيد مهران، ليتيح لأفكاره مساحة حرة، يتكفل بها جريان الذهن ، كما يحقق الأمان والبعد عن المساءلة. ولنتأمل هذه المقاطع، المقطع الأول وهو يأتي في صفحات الرواية الأولى، عندما يذهب سعيد مهران بعد خروجه من السجن، ليسترد زوجته وأمواله وابنته من نبوية وعليش، ولكنه قوبل بالاستنكار والغدر وجفول ابنته سناء، فصرخ في أعماقه:" قال المخبر بضجر– ادخلوا في الموضوع واعفونا من اللف .. فتساءل سعيد بسخرية خفية: من أي ناحية؟ – ناحية واحدة يجوز الكلام فيها وهي ابنتك! وزوجتي وأموالي ياجرب الكلاب..."(٩١) في هذا المقطع انتقل الكاتب بالمتلقي ما بين الخارج والداخل، من خلال الحوار المنطوق بين سعيد مهران والمخبر، وحوار النفس الداخلي للبطل بضمير المتكلم. " رءوف علوان أنت لغز وعلى اللغز أن يتكلم، أليس عجيبا أن يكون علوان على وزن مهران ؟! وأن يمتلك عليش تعب عمري كله بلعبة الكلاب؟"(٩٢) هذا التواتر التكرري منبعه التداعي الحر عند البطل، بحيث أصبحت فكرة الخيانة معادلا – في داخله– لكلمة الكلاب، ونظرا لخيانة رءوف علوان الشديدة الوقع على البطل، فقد ضمه لمعسكر الكلاب الذي يخطط

للانتقام منه،"عليش سدرة مجهول المكان ورءوف علوان في قصر من حديد، ولكن ما معنى حياتك إن لم تؤدب أعدائك؟ ولن تحول قوة دون تأديب الكلاب"[٩٣] ثم المقطع الأخير من الرواية، حيث يطارد رجال الشرطة سعيد مهران وسط القبور" أشهر مسدسه وهو يحملق في الظلام موقنا بدنو الأجل، أخيرا جاءت الكلاب وانقطع الأمل، ونجا الأوغاد ولو إلى حين... نجا الأوغاد وحياتك عبث "[٩٤] " سلم يا سعيد، سلم وأعدك بأنك ستتعامل بإنسانية.. كإنسانية نبوية وعليش والكلاب!"[٩٥] في المشاهد السابقة يمزج محفوظ بين ضمير الغائب والمتكلم والمخاطب في المنولوج الداخلي، مما يشير إلى اختلاف منطقة الوعي، وانعكاس الحالة النفسية للبطل بعشوائية دون ترتيب، وهذا يتناسب مع الرواية التيارية. يقول د. عبد الرحيم الكردي: " يأتي هذا الأسلوب بكثرة مختلطا بالتقارير السردية لأفعال الفكر وهو أسلوب شائع في الروايات المعاصرة، وبخاصة في الروايات السيكولوجية التي اعتمدت على تصوير العالم الروائي كله من خلال ارتسامه على العقل الباطني لواحدة من الشخصيات." [٩٦] ويشير التكرار إلى تحميل هذه اللوازم دلالات نفسية، وانفعالية تعبر عن بركان الغضب داخل البطل، كما أن تكرارها في الصفحات الأخيرة في الرواية يؤصل لفلسفة عبثية الوجود والحياة في ظل نجاة الأوغاد، وهلاك المظلومين. كما أسهم هذا التكرار في الترابط والإحكام الفني في الرواية. ومما يؤصل لفكرة الربط العضوي بين العنوان ولفظ الكلاب ، أن محفوظ ذكر في هذه الصفحات الأخيرة ولأول مرة – في الرواية– عنوان الرواية، عندما طاردت الشرطة سعيد مهران في آخر مشاهد الرواية، حيث تدفق تيار الوعي بصورة متقطعة لاتخضع لأي نظام،

سوى جريان الذهن بالذكريات، وتدفق المشاعر والانفعالات بعشوائية واضطراب يتوافق والحدث النهائي، فقد اختزل حياته في بضع جمل تضع ستار النهاية:" وتحت النخلة الوحيدة بشارع المديرية ندت همسات ندية كأفراح الفجر. وتكلمت سناء الصغيرة في حضنه بلغة فطرية ساذجة. ثم هبت أنفاس متقدة من أعماق الجحيم توالت بعدها الضربات. وامتدت أنغام المنشد وآهات الذاكرين. ومتى تؤمل راحة، وضاع الزمن ولم أفز، والقضاء ورائي. وهذا المسدس المتوثب في جيبي له شأن. لابد أن ينتصر على الغدر والفساد، ولأول مرة سيطارد اللص الكلاب"[٩٧]. هكذا ببراعة شديدة وعن طريق المنولوج الداخلي يلخص محفوظ روايته، رابطا بين المشاهد الأخيرة وعنوان روايته.

ثانيا: التكرار على مستوى الجملة:

احتلت ظاهرة التكرار مكانة كبيرة عند الدارسين والنقاد العرب قديما وحديثا، وقد توافقوا على أن "تكرار التركيب أو الجملة هو تكرار يعكس الأهمية التي يوليها المتكلّم لمضمون تلك الجمل المكرّرة بوصفه مفتاحا لفهم المضمون العام الذي يتوخّاه المتكلّم، فضلاً عمّا تحقّقه من توازن هندسي وعاطفي بين الكلام ومعناه؛ وربّما تكون هذه العبارة هي المرتكز الأساس الذي يقوم عليه البناء الدلالي للنصّ، فضلاً عن المهمّة النغمية التي يؤدّيها التكرار"[٩٨] وتكرار بعض الجمل في الشعر يسهم بشكل هندسي" في تحديد شكل القصيدة الخارجي، وفي رسم معالم التقسيمات الأولى لأفكارها، لاسيما أن كانت ممتدة وهو بذلك قد يشكل نقطة انطلاق لدى الناقد عند توجيهه للقصيدة بالتحليل" [٩٩]، والأمر نفسه في الرواية، فالتكرار يتطلب من المتلقي والناقد البحث عن الدلالات التي

يقصدها المؤلف، ودور هذا التكرار في هندسة المبنى والمتن الحكائي؛ لذلك نلحظ أن هناك تكرارا لجمل بعينها سواء كان لفظيا أو معنويا، تشكل لبنة أساسية في المبنى الحكائي داخل النص، ومن أمثلة ذلك:

١-" الخيانة بشعة جدا يا أستاذ رءوف... الخيانة بشعة ياعليش".(١٠٠) تكرار الجملة الاسمية نفسها مع اختلاف المنادى. وهذا التكرار ليس من باب الإيقاع والتناسق النغمي اللطيف فحسب؛ بل له أبعاد دلالية، حيث يؤكد على الخيانة وعلى قبح هذه الجريمة، ويعمل على تبئير هذا الحدث وبيان تداعياته النفسية داخل البطل، وربما كان لتكرار لفظ الخيانة في المتن الروائي أثر في توجيه القارئ نحو مضمون الرواية. كما أن هذا الترديد للجملة الاسمية، يضع الخونة في بؤرة واحدة، رءوف – عليش وإن اختلفت طبيعة الخيانة.

٢-تكرار جملة " ولكنها أبطأت في السير " ٣مرات في صفحة واحدة، في إطار تشظي المنولوج الداخلي بالذكريات الجميلة، التي سبقت زواجه من نبوية، يقول:" وإذا أردتِ أن أرجع فلنرجع معا بضع خطوات ليس إلا عند نخلتنا الوحيدة إذ لابد أن أتكلم ولماذا لا أتكلم هل أنا لا أملأ العين؟ وهزت رأسها في عنف ولكنها أبطأت في السير وغمغمت في احتجاج وغضب ولكنها أبطأت في السير وتقوس عنقها كالقطة المتنمرة ولكنها أبطأت في السير فلم أعد أشك في أني وصلت، وأن نبوية لاتخلو من بعض مشاعري..."(١٠١) ذلك الترديد منح العبارة نسقا صوتيا يتناغم مع الدلالة المقصودة، حيث يتسق الإيقاع مع تيار الوعي؛ فالبطل في حواره الداخلي، وعن طريق استرجاع الزمن، يتذكر أياما وذكريات حبيبة إلى قلبه من جهتين: الأولى هي نبض القلب بالحب الأول في حياته، والثانية: نقاء

قلبه قبل أن تلوثه الجريمة ويملؤه الحقد، لذلك جاءت الجمل هادئة وتكررت الجملة السابقة بإيقاعها ودلالة حروفها على الدلال في لحظات الحب البكر التي اختلسها من الزمن، فكان رجوعه في الزمن حبيبا إلى قلبه، وكأنه لايريد أن يفرغ من تلك الذكريات، فتكررت الجملة بدلالتها على التمهل: ولكنها أبطات في السير" وهذا التكرار يرسم" مع شاعرية الرواية هذه الصورة الدائرية للزمن، فالزمن هنا لا يبنى بل يدمر ويرجع بالرواية إلى نقطة البداية"[١٠٢] مؤكدة على رغبة نفسية دفينة في أعماق البطل، وهي حبه لنبوية وذكرياته الأولى النقية معها، وكأنه لايريد أن تمر هذه اللحظة سريعا.

ثالثا: تكرار الجملة الاستفهامية، تعددت أساليب الاستفهام في الرواية لتعدد محاور معاناة البطل، وإلحاح فكرة عبثية الحياة- بما تقتضيه من أسئلة وهواجس- على وعيه، وأطرح منها بعض النماذج شديدة التأثير في المتن الحكائي: " قمة النجاح أن يقتلا معا، نبوية وعليش، وما فوق ذلك أن يصفى الحساب مع رءوف علوان، ثم الهرب، الهرب إلى الخارج.. ولكن من يبقى لسناء؟ الشوكة المنغرزة في قلبي" [١٠٣] " ولكن إن لم تضرب سريعا انهار كل شئ. ولكن من يبقى لسناء؟ الشوكة المنغرزة في قلبي"[١٠٤] في المقطع السابق يمزج الكاتب بين تقنيتي المنولوج الداخلي المباشر وغير المباشر ، ليرصد حالة التدفق الشعوري للبطل عند خروجه من السجن ، يحركه عالمه الداخلي، تجاه أهم محور في حياته، وهو استرداد ابنته وأمواله من الخونة، فينطلق إلى عطفة الصيرفي، إلى بيته حيث نبوية وعليش وسناء، وتبوء رحلته هذه بالفشل، فينصرف وقد امتلأ عالمه الداخلي بمشاعر الحقد والغضب من الخونة، وقلبه

مفعم بالحب والشوق لابنته سناء التي جفلت عنه. وهذه نقطة تحوّل في مسار أحداث الرواية، لأن الغدر هذه المرة أكثر ضراوة؛ لأنه حُرم من ابنته واستلب عليش حبها، فعليش سلبه كل شئ، حتى سناء، الأمل الوحيد الذي منحه الصبر، والرغبة في الحياة، ومن هنا أصبحت سناء هي أيقونة الراحة ومحطة الضوء في حياته؟ إذا قرر الانتقام يتذكر سناء، وترتفع حدة الصراع بداخله، بين فكرة الانتقام ومسامحة نبوية والإبقاءعليها من أجل سناء؛ لذلك ترددت تلك الجملة الكاشفة عن الصراع الداخلي في نفس سعيد مهران الأب العاشق لابنته، والرجل المطعون الذي يريد الانتقام، ولعل هذا ما أشرت إليه د. لطيفة الزيات في قولها:" ومجرى شعور سعيد يتدفق كالشلال، وخاصية ما تدعو إلى خاصية مشابهة، ثم تدعو إلى خاصية مضادة، فذكرى الخيانة.. والتصميم على الانتقام تستدعي فكرة الابنة سناء التي تمثل الحب والرغبة في التسامح والاستقرار."[١٠٥] ومن الجمل الكاشفة للتحول الفكري، والانحراف السياسي في مصر، تلك الجملة التي ساقها نجيب محفوظ عن طريق المنولوج الداخلي والتي ترصد حالة البطل النفسية الموزعة بين الآراء والمبادئ التي تربى عليها فكريا على يد رءوف علوان، وبين ما أصبح عليه رءوف علوان الآن:" لكن من أي مداد يستمد رءوف علوان وحيه؟ ملاحظات عن موضة السيدات، ... رد على شكوى زوجة مجهولة! أفكار لذيذة حقا، ولكن أين رءوف علوان؟ بيت الطلبة... الحماس الباهر... القلم الصادق المشع. ترى ماذا حدث للدنيا؟ وماذا وراء هذه الأعاجيب والأسرار؟ وهل ثمة أحداث وقعت كأحداث عطفة الصيرفي؟"[١٠٦] خمس أساليب استفهام في عبارة واحدة، تتنوع فيها الأدوات(من ، أين، ماذا، هل..) لتعكس

من خلال المنولوج الداخلي، اضطراب مشاعر البطل الداخلية وهواجسه، كما نلحظ تكرار بعض الكلمات بعينها تكرارا ملفوظا، وقد يتكرر الاستفهام معنويا، وهو التكرار الملحوظ " والتكرار الملحوظ هو تكرار الأسماء والأعلام المختلفة في اللفظ، والمتفقة في المضمون"[١٠٧] حول فكرة واحدة؛ فرءوف علوان المعلم الأول الذي لقنه مفاهيم الحرية والعدالة، وقيم ثورة يوليو عن الاشتراكية، قد تنصل من هذه القيم وخان المبادئ، تماما مثل خيانة نبوية وعليش في عطفة الصيرفي. إن التدفق الفكري والشعوري المضطرب في داخل البطل قد انعكس في تقنية حوار النفس في هذا الزخم من أساليب الاستفهام المتوالية، فهذا التكرار يبرز تعدد معاناة البطل الذاتية، واكتوائه بنار الخيانة الفكرية والاجتماعية حيث ربط بينهما في العبارة السابقة، والكاتب غالبا ما يوظف أكثر من تقنية لتيار الوعي لإبراز أفكاره؛ فنجد المنولوج الداخلي يمتزج بتقنية استرجاع الزمن ليبين المواقف الضدية بين الماضي والحاضر، والمفارقة بين ماكان عليه رءوف علوان، وما هو عليه الآن، وهذا الترديد لجمل الاستفهام ممتد عبر صفحات الرواية[١٠٨]، ولعل محفوظ لجأ إليه، ليعزز انسيابية تيار الوعي في الكشف عن حالة البطل القلقة المضطربة، وعن الصراعات النفسية التي تعتمل داخل البطل.

رابعا: التكرار على مستوى الضمير: إن بنية الضمير تعد إحدى البنى الأصيلة في الرواية، وتعتبر الضمائر وتوظيف استعمالها من أهم الظواهر التي ينبغي التوقف عندها في رواية تيار الوعي، فقد أصبح انتقال الكاتب من ضمير إلى آخر، له وظيفة جوهرية مهمة وهي الإشارة إلى اختلاف منطقة الوعي؛ أي أن تدرج المؤلف من ضمير المتكلم إلى الغائب أو المخاطب، يعني الانتقال من

منطقة وعي إلى أخرى" فبينما يختص ضمير الغائب بالسرد الخارجي في بعض الأحيان، فإن المخاطب والمتكلم يختصان بتيار الوعي، إلا أن تيار الوعي يقدم كذلك بضمير الغائب. وهذا يعني أن ضمير الغائب ليس وقفا على السرد الخارجي، بل نجده في تيار الوعي"[١٠٩] وقد أثرى نجيب محفوظ تيار الوعي بالعديد من أشكال الانتقال بين الضمائر من متكلم وغائب ومخاطب، بحيث تكررت على اختلاف أنواعها في المنولوج الداخلي للبطل، نموذج ذلك " لا تتذكر عهد النخلة ... انظر ماذا أنت صانع بمرارة الانتظار... يبدو أن نور لا تريد أن تعود، لا تريد أن تنقذه من عذاب الوحدة... "[١١٠] انتقل الكاتب في هذا المشهد من ضمير المخاطب إلى الغائب، وفي الحالتين الإحالة على شخصية واحدة، ولعل هذا ما يقصده نجيب العمامي بقوله:" علمتنا الرواية الحديثة أن ضمائر متعددة قد تحيل على شخصية واحدة"[١١١] ونموذج لتكرار الضمير نفسه ، استرجاع البطل للحوار الدائر بينه وبين نبوية قبل زواجه منها" وباندفاعك الطبيعي تسبقها في الطريق ثم تعترض سبيلها ... حتى ذهلت ... وسألتْك محتجة من أنت؟ فأجبت بدهشة من أنا؟ أنت تسألين من أنا؟ ألا تعرفين من أنا؟ أنا صاحب العين التي يعرفها كل شبر في كائنك، فقالت بحدة أنا لاأحب قلة الأدب، فقلت ولا أنا أنا مثلك لا أحب قلة الأدب، وعلى العكس أحب الأدب والجمال والرقة وكل أولئك أنت .. أنت ، ألا تعرفين الآن من أنا؟..."[١١٢] هذا الحضور الكثيف للضمير في عبارة لم تتجاوز خمسة أسطر أمر لافت للنظر، فقد تكرر الضمير المنفصل (أنت – أنتِ – أنا) إحدى عشرة مرة، فعلاوة على التنغيم الصوتي الناتج من التوزيع المحكم في العبارة ، فإن تكرار الضمير بهذا

الشكل في المبنى السردي يفتح مجالات دلالية" فتكرار الضمير وعدد مرات تكراره، له دلالات ترتبط بالنص والمستمع إليه، فالدلالة المرتبطة بالنص ، هي الوحدة الجاذبة المحكمة، بينما الدلالة المرتبطة بالمستمع ...هي أن يعمد المتحدث إلى تقوية ناحية العواطف، كالتعجب والحنين والاستغراب"[١١٣] ويبدو أن نجيب محفوظ في المقطع السابق، كان قد أطلق وعي سعيد مهران في ذكرياته الحبيبة مع نبوية فآثر طغيان الضمير وتكراره لإثارة الحنين وذكريات العشق، والانتقال بالمتلقي إلى واحة رومانسية تخفف من وطأة تراجيديا الرواية، وبصورة متناغمة ومتسقة مع الحدث العام في المتن الحكائي، فاستعمال الضمير بهذه الصورة يعمّق المفارقة بين حالة البطل العاشق الذي يقطع الطريق ليلتقط بعض الوقت مع محبوبته، وحالة البطل الجريح الذي يسعى للانتقام من تلك المحبوبة الخائنة. ولعل تبادل الضمير بين (أنتَ – أنتِ – أنا) يمنح الحوار الداخلي للبطل قدرا وفيرا من الحيوية، يخرجه من رتابة الصوت الواحد. وقد يتسق هذا من رأي د. سويدان حيث يقول:" إن الانطباع الأول الحاصل من جراء تداول الضمائر في الخطاب السردي هو ذلك التنويع التقني الجمالي الذي يؤديه في النص الروائي فيخرجه من رتابة الصوت الواحد."[١١٤] علاوة على دلالة الضمير (أنا) في كونه خاصية اللغة الشعرية" ، ولعل هذا ما تقصده يمنى العيد بقولها:" أنه يقرب التعبير من النطق ويومئ إليه مباشرة، وإن كان يلجأ في الصياغة إلى ما يجعله مباشرا."[١١٥] كما أن ترديد الضمير سبع مرات في العبارة، يؤكد على إثبات الذات، والاعتزاز بها.

خاتمة

هذا البحث من منطلق خصوصيته الماثلة في رواية " اللص والكلاب" ، أوضح أن هذا العمل قد تحرر من التقاليد الصارمة للرواية الكلاسيكية، وأن محفوظ كان رائدا في أعماله الروائية في الستينيات ومابعدها، ومن الممكن أن نقول: أن هذا البحث المتواضع توصلنا فيه إلى مجموعة من النتائج العامة على النحو التالي:

- الرواية التيارية من أصدق أنواع النثر الفني في التعبير عن المشاعر الإنسانية من حب وكراهية وغضب.
- أن تيار الوعي حقق علاقة حميمة على أسس علمية بين علم النفس والنقد الأدبي، والدراسات الأدبية بشكل عام.
- أن فضاء العمل الفني من العوامل التي تؤثر في تشكيل هذا العمل، وأن التعامل مع فضاءات النص، هو الذي يطرح الرؤية الموضوعية المتجردة للحكم على النص.

النتائج الخاصة المرتبطة بشعرية الرواية:

- أن الاستقراء لرواية اللص والكلاب قد أسفر عن وجود تفعيلات وأحيانا شطور كاملة تتفق وأوزان الخليل بن أحمد الفراهيدي، وأن تلك اللغة الشاعرة لمحفوظ لم تكن خاوية ، بل منحت تلك الأوزان السياق نغمة حلوة، والأهم من تلك النغمة العمق والبعد الدلالي.
- أن محفوظ برع في الربط بين شعرية النص الروائي وتيار الوعي بحرفية عالية.

- أن محفوظ قد وظف معظم تقنيات تيار الوعي في الرواية، رغم أن اللص والكلاب من أوائل أعماله التي ظهر فيها تيار الوعي بوضوح.
- أن محفوظ أصّل بصورة عملية لاستخدام ضمير الغائب والمخاطب في الرواية التيارية، رادا بذلك على الذين قالوا : إن الوعي لايقدم إلا بضمير المتكلم.
- أن التكرار في الاتجاهات الحدثية للنقد الأدبي، تحول من مجرد إعادة اللفظ كما كان عند القدماء إلى تكرار دلالي مرتبط بشحنات شعورية وانفعالية.
- أن التكرار له وظيفة إيقاعية جمالية في المبنى الحكائي، كما أنه وسيلة للتعبير عن المعاني الرمزية والإيحائية.
- تعددت ألوان التكرار في الرواية من تكرار لفظة ، جملة ، استفهام ، ضمير.

الهوامش

(١) روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ت. د.محمد الربيعي،ط١، المركز القومي للترجمة، القاهرة،٢٠١٥،ص٢٢

(٢) جابر عصفور، زمن الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ٢٠٠٠، ص ٢٥٣

(٣) لطيف الزيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار ، لبنان، ط١، ٢٠٠٢، ص٦٦

(٤) فيلسوف أمريكي وعالم من علماء النفس، ولد ١٨٤٢وتوفي ١٩١٠

(٥) روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ت. د.محمد الربيعي،ط١، المركز القومي للترجمة، القاهرة،٢٠١٥،ص٢٢

(٦) لطيفة الزيات، نجيب محفوظ الصورة والمثال، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر، ط١ للهيئة، ٢٠١٢، ص١٨

(٧) عبد الرحيم محمد عبد الرحيم ، دراسات في الرواية العربية ، دار الحقيقة للإعلام الدولي، ط١، ١٩٩٠،ص٨

(٨) جابر عصفور، زمن الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ٢٠٠٠،ص٢٤٤

(٩) عبد الرحيم الكردي، قراءة النص، تأصيل نظري وقراءة تطبيقية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠١٣، ص٢٧

(١٠) اللص والكلاب، دار مصر للطباعة ، مكتبة مصر ص٨

(١١) السابق، ص٤٧

(١٢) السابق ص ٤٩

(١٣) ليون أيدل، القصة السيكولوجية، ت. د.محمود السحرة، المكتبة الأهلية، بيروت، ١٩٥٩،صـ ١١٦،١١٧

(١٤) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي– نظرية الرواية، ت، محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة،١٩٨٧ ،ص٢١

(١٥) جون كوين، النظرية الشعرية، ت، أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٠، ص ٧٣

(١٦) محمد الربيعي، قراءة الرواية، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٧، ص:١٧

(١٧) عبد الله الطيب، المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها، ط٢، مطبعة حكومة الكويت،الكويت، ١٩٨٩،ج١، صـ ٩٣،٩٤

(١٨) السابق، ص١٤٨

(١٩) علاء الحمزاوي، محاضرات في العروض والقافية، دار التيسير للطباعة والنشر، المنيا،مصر، ٢٠٠٢، ص٤٢

(٢٠) اللص والكلاب ص٤٧

(٢١) عبدالرحيم محمد عبد الرحيم، دراسات في الرواية العربية، ص٩

(٢٢) إيليا الحاوي، في النقد الأدبي، دار الكتاب اللبناني، ط٤، ١٩٧٩،ص٢٨

(٢٣) ليون أيدل، القصة السيكولوجية، صـ ١١٦،١١٧

(٢٤) اللص والكلاب ص ٤٩

(٢٥) روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ت. د.محمد الربيعي،ط١، المركز القومي للترجمة، القاهرة،٢٠١٥،ص٦٦

(٢٦) اللص والكلاب ص٧٨

(٢٧) السابق،٧٨

(٢٨) أحلام حادي، جماليات اللغة العربية في القصة القصيرة، قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٤،ص٥٩

(٢٩) روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص ٧٤

(٣٠) أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ت. محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٣، ص ٢٦٩

(٣١) اللص والكلاب ، ص٧٧

(٣٢) اللص والكلاب ص١٢٣

(٣٣) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ت، محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة،١٩٨٧ ،ص٩

(٣٤) إبراهيم عبد الله البعول، البنية الإيقاعية في الشعر العربي المعاصر، الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠١٢،ص ٣٧

(٣٥) روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص ٥٩

(٣٦) المرشد في فهم أشعار العرب ، ج١، ص١٦١

(٣٧)روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص٥١،٥٢

(٣٨) عبدالرحيم محمد عبد الرحيم، دراسات في الرواية العربية، ص٦١

(٣٩) عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج١، ص ١٠٨

(٤٠) السابق ،ج٣،ص ٦٦

(٤١) محمد الباتل، مجلة جامعة الملك سعود،م٧، اللآداب٢، بتاريخ١٤١٤/٨/٢٩هـ،ص٢٦٧

(٤٢) جوتلف برجشتراسر، التطور النحوي للغة العربية، ت.رمضان عبد التواب، القاهرة، مطبعة المجد، ١٩٨٢.ص٢٢٥

(٤٣) محمد الباتل، ص٢٦٩

(٤٤) مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ط٢،بيروت، دار الحياة، ١٩٧٤ج٣، ص٢٩

(٤٥) عبدالرحيم محمد عبد الرحيم، دراسات في الرواية العربية، ص٢٩

(٤٦) اللص والكلاب ص١٠٥

(٤٧) محمد غنايم، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، دار الجبل، بيروت، ط٢، ١٩٩٣ص٤١

(٤٨) السابق، ص١١٢

(٤٩) السابق، ٩٧

(٥٠) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب،ط٤،القاهرة،مكتبة غريب،د.ت،ص٧٠

(٥١) السابق، ص ٧٢

(٥٢)اللص والكلاب، ص ٧٧

(٥٣) انظر المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج١، ص٣٠٢

(٥٤) فارس ياسين محمد الحمداني، البُنى الفنية، دراسة في شعر مجد الدين النشابي،ط١، المنهل، الأردن، ٢٠١٤،ص ١١٣

(٥٥) اللص والكلاب ص٨٩

(٥٦) انظر المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج١،ص٤٤٣

(٥٧) السابق، ج١ ، ص٤٥٠، ٤٥٢

(٥٨) اللص والكلاب ص٨

(٥٩) خلف خازر الخريشة، جمالية التشكيل العروضي والإيقاعي للبحر الطويل، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج ٤١، ٢٠١٤، ص ٧٨٨

(٦٠) داود غطاشة، قضايا النقد العربي قديمها وحديثها، الدار العلمية للنشر، عمان،الأردن، ٢٠٠٠، ص٩٧

(٦١) اللص والكلاب،ص٩

(٦٢) ياسين النصير، الرواية والمكان، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق ،ط٢، ٢٠١٠، ص٧٠

(٦٣) انظر سيزا قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط١، ١٩٨٤،ص٧٩

(٦٤) اللص والكلاب، ص٩

(٦٥) ابن منظور، لسان العرب ، دار صادر، بيروت، لبنان، ج٥، ١٩٩٧، ص٣٩٠

(٦٦) ابن الناظم، المصباح في المعاني والبيان والبديع، ت، حسين عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب ، القاهرة، مصر، ط١، ١٩٨١، ص٢٣٢

(٦٧) جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ت، محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة المصرية،مصر، ج٣، ١٩٨٨، ص١٩

(٦٨) نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر، مطبعة دار التضامن، بغداد، ط٢، ١٩٦٥،ص٢٤٢

(٦٩) السابق، ص٢٤٢

(٧٠) عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت ، لبنان، ط١، ١٩٨٠، ص ٦٧

(٧١) اللص والكلاب ص١٤

(٧٢) السابق الصفحة نفسها.

(٧٣) ليون إيدل، القصة السيكولوجية، ترجمة محمود السمرة، المكتبة الأهلية، بيروت ، ط١، ١٩٥٩، ص١١٧

(٧٤) طه محمود طه، أعلام القصة في الأدب الإنجليزي، الدار القومية، ط١، ١٩٦٦، ص٢٠٥

(٧٥) اللص والكلاب ص٦٢

(٧٦) في المشهد السابق تكررت جملة .. المسدس أهم ، ولكن في بقية المشاهد تكررت ككلمة مفردة، لذلك رأت الباحثة أن تضعها في هذا التصنيف : التكرار على مستوى الكلمة المفردة للتغليب.

(٧٧) لطيفة الزيات، نجيب محفوظ الصورة والمثال، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر، ط١، ٢٠١٢، ص١٧

(٧٨) انظر مثلا : ص ٧٧- ٩٤-٩٧-٩٨-١٠٥-١٣٩-١٤١- ١٤٢- ١٤٧

(٧٩) اللص والكلاب ،ص ١٤١

(٨٠) انظر اللص والكلاب ، ص ١٠٤

(٨١) حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق ، المغرب، ٢٠٠١، ص٨٤

(٨٢) لطيفة الزيات، نجيب محفوظ الصورة والمثال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ٢٠١١، ص٥٩

(٨٣) اللص والكلاب، ص ١٤٢

(٨٤) غالي شكري، المنتمي دراسات في أدب نجيب محفوظ، دار الآفاق الجديدة، بيروت ، لبنان، ط٣، ١٩٨٢،ص٣٥٨

(٨٥) اللص والكلاب، ص ٤٧

(٨٦) اللص والكلاب، ص٤٧

(٨٧) لطيفة الزيات، نجيب محفوظ الصورة والمثال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١١، ص٧٣

(٨٨) السابق، ص٧٨

(٨٩) مها القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٤،ص٣٤

(٩٠) روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص١٤٨

(٩١) اللص والكلاب ص١٤

(٩٢) السابق، ص٣٦

(٩٣) السابق،ص١٢٣

(٩٤) السايق ، ص ١٧١

(٩٥) السابق ،ص١٧٢

(٩٦) عبد الرحيم محمد عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٦،ص٢٢٠

(٩٧) اللص والكلاب، ص١٧٠

(٩٨) رسول بلاوى، ظاهرة التكرار ودلالتها الفنية في شعر الدكتورعلى مجيد البديري، صحيفة المثقف ، الجزائر، ع ٥١٤٢

(٩٩) فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٤، ص١٠١

(١٠٠) السابق، ص٧٦

(١٠١) اللص والكلاب، ص ١٠٠

(١٠٢) أمينة رشيد، تشظي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٩٨، ص١٣٠

(١٠٣) السابق، ص ٧٥

(١٠٤) السابق، ص٧٦

(١٠٥) لطيفة الزيات، نجيب محفوظ الصورة والمثال،الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ٢٠١٢، ص٢٨

(١٠٦) اللص والكلاب، ص ٣٤،٣٣

(١٠٧) عبد الله الطيب، المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها، ط٢، مطبعة حكومة الكويت،الكويت، ١٩٨٩،ج٢، ص٩٢

(١٠٨) انظر على سبيل المثال ص ٨-١٧-٣٦- ٤٧- ٩٤-٩٧

(١٠٩) محمد غنايم، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، دار الجبل، بيروت، ط٢، ١٩٩٣،ص١١٥

(١١٠) السابق ، ص١٥٣

(١١١) محمد نجيب العمامي، الراوي في السرد العربي المعاصر، دار محمد علي، تونس، ط١، ٢٠٠١، ص٨٦

(١١٢) اللص والكلاب،ص١٠٠

(١١٣) عصام عبد الله محمد، الضمير ودوره في إثارة انتباه السامع، مجلة العلوم الإنسانية ، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، مجلد١٥، ٤/٢٠٢٠،ص١١٦

(١١٤) سامي سويدان، المتاهة والتمويه في الرواية العربية ، دار الآداب، بيروت، ط١، ٢٠٠٦، ص١٠٩

(١١٥) يمنى العيد، في القول الشعري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٧، ص١٤

المصادر والمراجع

أولا: المصادر

١. ابن منظور، لسان العرب ، دار صادر، بيروت، لبنان، ط١، ج٥، ١٩٩٧

٢. اللص والكلاب، دار مصر للطباعة ، مكتبة مصر

٣. جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ت، محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة المصرية، مصر، ج٣، ١٩٨٨

٤. لطيف الزيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار ، لبنان، ط١، ٢٠٠٢

ثانيا المراجع:

٥. إبراهيم عبد الله البعول، البنية الإيقاعية في الشعر العربي المعاصر، الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠١٢

٦. ابن الناظم، المصباح في المعاني والبيان والبديع، ت، حسين عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب ، القاهرة، مصر، ط١، ١٩٨١،

٧. أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ت. محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٣

٨. أحلام حادي، جماليات اللغة العربية في القصة القصيرة، قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٤

٩. أمينة رشيد، تشظي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٩٨

١٠. إيليا الحاوي، في النقد الأدبي، دار الكتاب اللبناني، ط٤، ١٩٧٩

١١. جابر عصفور، زمن الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ٢٠٠٠

١٢. جوتلف برجشتراسر، التطور النحوي للغة العربية، ت.رمضان عبد التواب، القاهرة، مطبعة المجد، ١٩٨٢.

١٣. –جون كوين، النظرية الشعرية، ت، أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٠

١٤. حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق ، المغرب، ٢٠٠١

١٥. داود غطاشة، قضايا النقد العربي قديمها وحديثها، الدار العلمية للنشر، عمان،الأردن، ٢٠٠٠

١٦. روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ت. د.محمد الربيعي،ط١، المركز القومي للترجمة، القاهرة،٢٠١٥

١٧. –سامي سويدان، المتاهة والتمويه في الرواية العربية ، دار الآداب، بيروت، ط١، ٢٠٠٦

١٨. سيزا قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط١، ١٩٨٤

١٩. طه محمود طه، أعلام القصة في الأدب الإنجليزي، الدار القومية، ط١، ١٩٦٦

٢٠. عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت ، لبنان، ط١، ١٩٨٠

٢١. عبد الرحيم محمد عبد الرحيم الكردي، قراءة النص، تأصيل نظري وقراءة تطبيقية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠١٣

٢٢. عبد الرحيم محمد عبد الرحيم ، دراسات في الرواية العربية ، دار الحقيقة للإعلام الدولي، ط١، ١٩٩٠

٢٣. عبد الرحيم محمد عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٦

٢٤. عبد الله الطيب، المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها، ط٢، مطبعة حكومة الكويت،الكويت، ١٩٨٩،ج١

٢٥. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب،ط٤،القاهرة،مكتبة غريب،د.ت

٢٦. –علاء الحمزاوي، محاضرات في العروض والقافية، دار التيسير للطباعة والنشر، المنيا،مصر، ٢٠٠٢

٢٧. غالي شكري، المنتمي دراسات في أدب نجيب محفوظ، دار الآفاق الجديدة، بيروت ، لبنان، ط٣، ١٩٨٢

٢٨. فارس ياسين محمد الحمداني، البُنى الفنية، دراسة في شعر مجد الدين النشابي،ط١، المنهل، الأردن، ٢٠١٤

٢٩. فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٤

٣٠. لطيفة الزيات، نجيب محفوظ الصورة والمثال، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر، ط١، ٢٠١٢

٣١. ليون أيدل، القصة السيكولوجية، ت. د.محمود السحرة، المكتبة الأهلية، بيروت، ١٩٥٩

٣٢. محمد الربيعي، قراءة الرواية، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٧

٣٣. محمد غنايم، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، دار الجبل، بيروت، ط٢، ١٩٩٣

٣٤. –محمد نجيب العمامي، الراوي في السرد العربي المعاصر، دار محمد علي، تونس، ط١، ٢٠٠١

٣٥. –مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ط٢،بيروت، دار الحياة، ١٩٧٤ج٣

٣٦. منى العيد، في القول الشعري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٧

٣٧. مها القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٤

٣٨. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ت، محمد برادة،دار الفكر للنشر والدراسات والتوزيع،القاهرة ، ط١، ١٩٨٧

٣٩. –نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر، مطبعة دار التضامن، بغداد، ط٢، ١٩٦٥

٤٠. ياسين النصيير، الرواية والمكان، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق ،ط٢، ٢٠١٠

ثالثا: الدوريات والرسائل العلمية:

٤١. خلف خازر الخريشة، جمالية التشكيل العروضي والإيقاعي للبحر الطويل، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج ٤١، ٢٠١٤

٤٢. رسول بلاوى، ظاهرة التكرار ودلالتها الفنية في شعر الدكتورعلى مجيد البديري، صحيفة المثقف ، الجزائر، ع ٥١٤٢

٤٣. عصام عبد الله محمد، الضمير ودوره في إثارة انتباه السامع، مجلة العلوم الإنسانية ، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، مجلد١٥، ٢٠٢٠/٤

٤٤. محمد الباتل، مجلة جامعة الملك سعود،م٧، اللآداب٢، بتاريخ١٤١٤/٨/٢٩هـ

٤٥. بثينة بوعيشة، التكرار في رواية " بعد أن صمت الرصاص"لسميرة قبلي ، رسالة ماجستير،إشراف، د. هنية مشقوق، جامعة محمد خيضر بسكرة، كلية الآداب ، الجزائر،٢٠١٥

٤٦. الصالح لوينسي، تيار الوعي في رواية" التفكك" لرشيد بوجدرة، رسالة ماجستير،إشراف،د. الشريف بوروبة، جامعة الحاج خضر، كلية الآداب واللغات، الجزائر، ٢٠١٢

الفهرس

مقدمة صـ٢

التمهيد:.....صـ٤

المبحث الأول

تماس تيار الوعي مع تفعيلات الخليل.....صـ٩

–تفعيلات بحر الرمل وبداية اللص والكلاب.....صـ٩

– تفعيلات بحر الرمل في سياق الانتقام.....صـ ١١

– المزاوجة بين الرمل والكامل في سياق خيانة نبوية.....صـ١٥

–المزج بين خيانتين وبين تفعيلات الرجز والرمل.....صـ١٦

–الرمل والتعبير عن الحزن والأسى صـ١٧

–تفعيلات بحر الرجز والترويح عن النفس.....صـ١٨

–تفعيلات بحر الكامل ودلالتها.....صـ٢٥

تفعيلات بحر الطويل ودلالتها.....صـ٢٧

المبحث الثاني

التكرار ودلالاته في الخطاب السردي.....صـ٣١

- التكرار على مستوى الكلمة المفردة.....صـ٣٧
- التكرار على مستوى الجملة.....صـ ٤٦
- تكرار الجملة الاستفهامية.....صـ ٤٨

–التكرار على مستوى الضمير.....صـ ٥١

خاتمة.....صـ ٥٤

المصادر والمراجع.....صـ ٥٥

Abstract

Consciousness in modern literary studies is no longer just a simulation of traditional reality, or even a reflection of external reality issues, but has gone beyond this stage so that the spontaneous psychological emission of the store of memories is the focus of the artistic work, and this is what has been termed the stream of consciousness .

In fact, the term consciousness stream is specific to psychologists, as psychologist William James invented it in his book Principles of Psychology. Then the term moved to the world of modern story, as a modern technique in analyzing artistic works with a psychological background, the foundations of analytical psychology. By Freud, Robert Humphrey concluded that the stream of consciousness "is used to denote an approach to presenting the mental aspects of personality."

Turning to the novel " AL less wa Al kelab " , the topic of the research , Nagib Mahfouz began writing " Al less wa Al kelab " trying to find a balance between the internal and external truths. And the critical and analytical studies of this modernist trend continued in Mahfouz's novels. Most of these studies focused on studying the stream of consciousness and Mahfouz's narrative mechanisms. This research approaches the previous studies of the stream of consciousness, but in a different way, it searches in the poetic aesthetics of the narration of " Al less wa Al kelab " .

This study was launched in an attempt to address the aspects in which the narration of "Al less wa Al kelab " relates to poetry. This research included an introduction , two articles and a conclusion. The first topic is entitled: The Stream of Consciousness's Contact with the poetic meter " Al Khalil Ibn Ahmed " In it, some scenes of the awareness stream were presented with measured language and words on the poetic meter "Al Khalil Ibn Ahmed " . As for the second topic entitled: Repetition and its implications in the narrative discourse .. As for the conclusion, it included the most important results obtained. The research relied on the inductive approach to determine the models, the scope of the study, and the stylistic approach, with the help of the analytical method.