نجيب محفوظ
وتشكيلات الحوار الروائي

الطبعة الأولى
١٤٣٩هـ-٢٠١٨م

تنبيه

لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب أو اختزال مادته بطريقة الاسترجاع أو نقله على أي نحو أو بأي طريقة سواء كانت إلكترونية أو ميكانيكية أو بالتصوير أو بالتسجيل أو خلاف ذلك إلا بموافقة المؤلف والناشر على هذا كتابة ومقدمًا.

اسم الكتاب	: نجيب محفوظ .. وتشكيلات الحوار الروائي
اسم المؤلف	: د/ إكرامي فتحي
الغلاف	: عمرو الحو
الطبعة	: الأولى
رقم الإيداع	٢٠١٧/٢٢٩٢٩
الترقيم الدولي	: ٩٧٨-٩٧٧-٧٨٦-١٢٢-٩

٨ عمارات الواحة – قطعة ١٠ – مدينة نصر - القاهرة
ت: ٠١١١٠٣٧١٦٤٠
ghorabpublishing@hotmial.com

نجيب محفوظ
وتشكيلات الحوار الروائي

د/ إكرامي فتحي

دار غراب للنشر والتوزيع

}

الإهداء

إلى ...

أَمَلٍ ما زال يدفعني إليه

قولُ أبي الطيب المتنبي:

وَلم أرَ في عُيُوبِ النّاسِ شَيْئًا كَنَقصِ القادِرِينَ على التّمَامِ

﴿ سُبۡحَٰنَكَ لَا عِلۡمَ لَنَآ إِلَّا مَا عَلَّمۡتَنَآۖ إِنَّكَ أَنتَ ٱلۡعَلِيمُ ٱلۡحَكِيمُ ﴾

[البقرة: ٣٢]

المقدمة

"لَمَنْ تُدَقُّ الأجراس؟!"[1] كثيرًا ما تتردد داخلي هذه الجملة، عندما أَقرأ إبداعًا أو أَكتبُ نقدًا، متسائلاً: لماذا نقرأ؟! ولمن نكتب؟! وما الفائدة في الحالتين؟! تفرض هذه الأسئلة نفسها كثيرًا في ظل الحياة التي نعيشها خلال الآونة الأخيرة، والتي لا يمكن الانفصال منها، أو الابتعاد عنها بأي عمل نقوم به؛ بحيث يجب أن نخلص في تنفيذه، ونسعى قدر المستطاع إلى إجادته، محققين فائدة حقيقية من ورائه. وفي ظل ذلك يأتي كتاب **"نجيب محفوظ وتشكيلات الحوار الروائي"**، ضمن مشروع آمل له أن يمتد ويحقق هدفه في النهاية.

يدور هذا الكتاب حول جانب مهم من الإبداع الأدبي الحديث وهو الرواية، وينشغل بعنصر أساسي من عناصر هذا الإبداع، وهو الحوار، الذي لا يخلو منه شكلٌ سردي، روايةً كان، أو قصة قصيرة، أو مسرحًا، ذلك "الحوار" الذي يفرض قضيةً كانت ولا تزال محورَ جدال، وهي اللغة التي يُكْتَب بها: هل تكون الفصحى أم العاميةَ أم تُوظَّف كلاهما معًا؟ تلك الأسئلة يسعى الكتاب الحالي إلى الإجابة عنها مبتعدًا قدر الإمكان عن الجدل النظري، وباذلاً كلَّ جهده ضمن التحليل التطبيقي، مختارًا نموذجًا روائيًا، من الصعب الاختلاف على مكانته أو جدارته بالدرس في إطار هذه القضية، وهو روايات نجيب محفوظ.

آملاً من ذلك كله أن يكون كتابي **"تشكيلات الحوار الروائي"** نافعًا لكل طوائف القراء: بدايةً من القارئ العام الذي ينتظر من النقاد أن يساعدوه على فهم العمل الأدبي والاستمتاع

(١) عنوان رواية الكاتب الأمريكي إرنست همنجواي (١٨٩٩ - ١٩٦١) الحاصل على جائزة نوبل، وقد صدرت هذه الرواية عام ١٩٤٨.

بقراءته، وصولاً إلى القارئ المتخصص الذي يهتم بالخروج من تِيه النقد النظـري، والوقـوف على تحليل تطبيقي للإبداع، وانتهاءً بالقارئ المبدع الذي يكتب الرواية أو القـصة القـصيرة أو غيرهما، حيث يجد في كتابي هذا "ورشة تدريبية" تحليلية، تعينـه عـلى عمـق النظـر في تجـارب الآخرين الإبداعية، وتأخذ بيديه إلى الوصول لمستويات من الرقي الفني.

التمهيد

لكل خطابٍ نقدي توجهاتُه وقناعاته التي ينطلق من خلالها، ومن دون هذه التوجهات وتلك القناعات الواضحة تصبح أي كتابة نقدية خَبْطَ عشواء لا طائل من ورائها. وضمن قناعاتي النقدية التي يأتي في ظلها هذا الكتاب- تبرز حقيقتان راسختان: الأولى لا يختلف حولها الكثيرون، وهي مكانة نجيب محفوظ الخاصة في مدونة الرواية العربية والعالمية، والحقيقة الأخرى ما أراه من أهمية بالغة للغة الرواية رغم قلة العناية بها نقديًا؛ من ثم يجيء هذا الكتاب استكمالاً لخيطٍ بدأتُه من قَبْلُ عبرَ كتابي "جماليات اللغة وبنية السرد الروائي"، الذي سعيتُ فيه إلى الوقوف على عدد من الجماليات التي اتسمت به اللغة الروائية، مع بيان دور تلك الجماليات الفعّال في البنية السردية.

فيما يتعلق بلغة الحوار فى روايات نجيب محفوظ، ومنها رواياته خلال فترة الستينيات موضوع الكتاب الحالي، فثمة حكم عام أُطْلِق عليها، يتلخص في أن نجيب محفوظ من دُعاة فصحى الحوار، الذين ينأون بأنفسهم عن العامية بكافة مستوياتها: مفردات، وتراكيب، ومعان، ودلالات. صرَّح بهذا الحكم نجيبُ محفوظ نفسه، وأكده من بعده النقاد؛ حتى صار إحدى المسلمات النقدية، وهو رأيٌ لا نرفضه بل نسعى إلى تمحيصه، والعمل على زيادة الصورة النقدية وضوحًا حوله؛ من خلال تساؤلات عدة تفرض نفسها في هذا الإطار؛ سعيًا وراء استجلاء الصورة والاقتراب من حقيقتها.

من تلك التساؤلات المحورية التي انطلق عبرها هذا الكتاب: ما دوافع نجيب محفوظ وراء تبني الفصحى لغةً للحوار؟ هل كان الدافع وراء ذلك قوميًا وحسب أم أن هناك دوافعَ فنية غير معلنة؟ ثم ما مظاهر تلك الفصحى المشار إلى استخدامها؟ هل تمثلت فقط فى كتابة المرادف الفصيح للحوار العامي المتخيل، أم أن لها تجلياتٍ أخرى؟ وهل توارت العامية تمامًا من لغة الحوار فى روايات نجيب محفوظ أم أن لها مساحةً أو مساحاتٍ من الظهور تجلَّت عبرها؟ ثم ما طبيعة هذا الظهور ومستوياته؟ وأخيرًا هل وُفِّق الكاتب فى المستويين: الفصيح والعامي، أم ارتفع المستوى الفصيح عن طبيعة الشخصية، أو تَدَنَّت العامية فلم تَفِ بالتوظيف الفني؟

تساؤلات كثيرة أسعى هنا إلى محاولة الوقوف على إجابة لها؛ من خلال استقراء النص فقط، دون الاكتفاء بآراء المبدع نفسه؛ لما في ذلك من مخاطر ومزالق، من بينها تضييق دلالات النص حول رأي واحد، هو رأي نجيب محفوظ وتفسيره، وما يكون من تناقضٍ بين ما يصرح به المبدع وما قد يقوله الإبداع[1]، كل ذلك سعيٌ لرصد الحقيقة الإبداعية لا القولية[2]؛ في محاولة لتمحيص الظاهرة.

وقد كان استقراء النص دافعًا إلى مجيء هذا الكتاب في ثلاثة فصول عقب المقدمة والتمهيد، وهي:

- الفصل الأول: الإطار النظري.
- الفصل الثاني: تجليات الفصحى.
- الفصل الثالث: تجليات العامية.

(١) انظر تفصيل ذلك في د. محمود الربيعي: في حدود الأدب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٨، ص٦٣-٦٤.

(٢) قريب من ذلك ما كان من تصريح توفيق الحكيم كثيرًا من أنه يكتب مسرحًا للقراءة لا التمثيل، لكن النقد التحليلي أثبت غير ذلك من حيث عناية الحكيم في نصوصه المسرحية بالمتلقي. انظر: د. عصام الدين أبو العلا: آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٧.

الفصل الأول
الإطار النظري

الفصل الأول
الإطار النظري

يأتي هذا الفصل مدخلاً نظريًا لا بد منه قبل البدء في تحليل الروايات موضع الدراسة، حيث يحتوي على مبحثين: الأول "رواية الستينيات المحفوظية"، الذي يقدم ملخصًا للروايات الست التي أبدعها نجيب محفوظ خلال ستينيات القرن الماضي؛ حتى يمكن للقارئ غير المطلع عليها أن يقف على شخصياتها الرئيسية ومجمل أحداثها، والمبحث الثاني "ثنائية الفصحى والعامية في الحوار الروائي" كان الغرض منه عرض جانبٍ من النقاش النظري حول لغة الحوار الروائي وما أثارَهُ من قضايا ومسائل.

رغم قناعتي بأن العمل الأدبي الجيد لا يمكن تلخيصه فقد دفعني إلى أن أقدم ملخصات للروايات الست عدةُ أسباب، أولاً: ما كان من طلب بعض القراء لمثل هذا الملخص مع كتابي الأول "جماليات اللغة وبنية السرد الروائي: نجيب محفوظ نموذجًا"، الذي دار حول لغة الروايات نفسها، لكن من زاوية تحليلية مختلفة؛ وكان لهذا الطلب من القراء ما يبرره، حيث يُعِينهم ذلك الملخص على متابعة التحليل الذي يقوم في الأساس على تجزئة العمل وإعادة تشكيل أجزائه مرة أخرى. ثانيًا: قلة القراءة والاطلاع التي صرفت الكثيرين عن الاستمتاع بروايات نجيب محفوظ اكتفاء بتقديم بعضها أفلامًا ذات بنية ورؤية مختلفتين؛ في ظل ذلك يأتي الدافع الثالث لهذا التلخيص، وهو: تشجيع القراء على الاطلاع على النص الأصلي.

وقد اتبعتُ في هذا الملخص أسلوبًا محددًا يقوم على عدة أسس، هي: البدء بجملة محورية من افتتاحية الرواية، مع محاولة استخدام ألفاظ وتراكيب الرواية نفسها؛ لإدخال القراء إلى الأسلوب المتميز لنجيب محفوظ. ثانيًا: محاولة ذكر جميع الشخصيات المحورية في الروايات، مع عرض الأحداث العامة بها. ثالثًا: الالتزام بنهج الرواية نفسها في تقديم الشخصيات وترتيب الأحداث. وأخيرًا: الحرص على التدرج في حجم ملخصات الروايات بما يتوافق مع تفاوت الروايات نفسها في الحجم؛ فمثلاً نجد أن ملخص رواية ميرامار كان الأكبر؛ لأن الرواية نفسها قد اتسع حجمها عن بقية الروايات الست.

أم المبحث الثاني في هذا الفصل فقد انشغل بـ"ثنائية الفصحى والعامية في الحوار الروائي" مقدِّمًا عرضًا سريعًا لأهم القضايا والمسائل التي تدور في هذا الإطار، بدايةً من أسباب الاهتمام بهذه الناحية من نواحي لغة الحوار، وصولاً إلى مكانة "الحوار" والوظائف التي يقوم بها بوصفه مكونًا من المكونات السردية، مرورًا بأقسام الحوار وتماهي لغته مع الشخصية والواقع الذي تمثله تلك الشخصية، إضافة إلى رصد الخصائص الأسلوبية التي يتميز بها الحوار، وانتهاء بعرضٍ سريع لموقف الخطاب النقدي من ثنائية الفصحى والعامية في لغة الحوار.

المبحث الأول

رواية الستينيات المحفوظية

يختص هذا الكتاب ببنية الحوار المباشر في ست روايات لنجيب محفوظ، هي: اللص والكلاب ١٩٦١، السمان والخريف١٩٦٢، الطريق ١٩٦٤، الشحاذ ١٩٦٥، ثرثرة فوق النيل ١٩٦٦، ميرامار ١٩٦٧. وهذه الروايات تمثل منطقة مميزة فى خارطة الإبداع المحفوظي؛ حيث انفردت بميزات جامعة، منها: توقيت إبداعها، وقضاياها الفكرية المشتركة، فضلاً عن سماتها الفنية الخاصة، وأخيرًا روابطها الجزئية الكائنة بين بعضها.

تلك الروابط يمكن أن تتضح من خلال الاطلاع على شيء من الأحداث التي تدور حولها هذه الروايات، وهو ما يمكن أن يساعد قارئ هذا الكتاب على متابعة التحليل النقدي للقضية المحورية المناقشة هنا، وهي واحدة من أبرز الظواهر التي وضحت في لغة حوار تلك الروايات، حيث تراوحت هذه اللغة بين مستويين، هما: المستوى الفصيح، والآخر العامي. ويمكن عرض هذه الروايات الست في ثلاث ثنائيات، هي كالتالي:

أولا : الفرد ضد المجتمع

١- (اللص والكلاب) : الفرد المتمرد في مواجهة مجتمع الخونة

"مرةً أخرى يتنفَّسَ نسمةَ الحرية، ولكنْ في الجو غُبارٌ خانق وحَرٌّ لا يُطاق"، هكذا يخرج "سعيد مهران" من السجن الذي "خسر فيه أربعة أعوام من عمره"؛ بسبب وشاية من مساعده "عليش سدرة"، الذي استولى على ماله وزوجته "نبوية" وابنته سناء. يرجع "سعيد" إلى الحي القديم "سكة الإمام"؛ في محاولة للانتقام من الخونة، واستعادة شيء مما فقده، لكن لم يعد إلا ببعض كتبه المتبقية، وقد آلمه للغاية إنكارُ ابنته الصغيرة "سناء" له.

يخيب أمل سعيد، ولا يجد ملجأ إلا الشيخ الصوفي "علي الجنيدي"؛ فيتوجّه إلى بيته المفتوح دائمًا في طريق الجبل بحي الدَّرّاسة. ورغم انطلاق الحديث بينهما فإن التواصل ينقطع بين سعيد والشيخ؛ فالأول يتحدث بلغة السجن والكراهية والانتقام، والآخر يتحدث بلغة

السماء والتصوف والرمز، ثم ينتهي الحوار بأن يطلب سعيد من الشيخ أن يقبل ضيافته، حتى يفكر في طريقة ليثأر من زوجته الخائنة وعليش الذي غدر به.

يذهب سعيد لمقابلة صديقه وأستاذه الفكري "رؤوف علوان"، مَنْ كان "سيف الحرية المسلول"، وزرع أفكار التمرّد في قلب سعيد، الذي يكتشف تنكُّر أستاذه لهذه الأفكار، وانغماسه في الثراء الذي كان يهاجمه؛ وبذلك صار "رؤوف علوان" واحدًا من الخونة/ الكلاب، "جثة عَفِنة لا يواريها تراب. أما الآخر فقد مضى كأمس... أو كحب نبوية أو كولاء عليش"؛ لذا يحاول سعيد الانتقام من رءوف بسرقته، لكنه يفشل؛ حيث يتوقع رؤف هذه الخطوة؛ فيقبع في انتظار سعيد.

يلجأ سعيد إلى قهوة "المعلم طرزان"، الذي يدبر له السلاح، وهناك يقابل "نور" فتاة الليل التي تحبه، وتساعده في سرقة سيارة ينطلق بها لقتل نبوية وعليش معًا، "وما فوق ذلك أن يُصفِّي الحساب مع رءوف علوان، ثم الهرب إلى الخارج إن أمكن". يفشل سعيد في قتل نبوية وعليش؛ فيلجأ إلى بيت الشيخ الجنيدي، ثم منزل نور، الذي يمكث فيه مستعيدًا كثيرًا من الذكريات، وهناك يطالع الجرائد، فيجد "اهتمامًا بالجريمة والمجرم فاق ما كان يتوقعه، وخاصة ما نُشِر في جريدة رءوف علوان"، الذي أشعل حربًا ضده في الصحافة؛ "سعيًا وراء القضاء عليه. لن يهدأ رءوف علوان حتى يطوق عنقه بحبل المشنقة، ومعه القانون والحديد والنار". أيقن سعيد أن "الجنود يملاءون مخارج القاهرة كأنه أول قاتل، كما ثارت عليه (المُحافَظة)"؛ فأخذ يتردد متخفيًا حَذِرًا بين شقة نور قرب المقابر وقهوة طرزان في الجبل، ورغم تمسُّك نور به وحبها الشديد له وخوفها عليها فإنه ظل مُصِرًّا على الانتقام غير عابئ بأي شيء.

يثور سعيد إزاء محاصرته، ويحاول الوصول لعليش لكنه يفشل؛ عندئذ يقرر الانتقام من رءوف علوان؛ "فهو الأمل الباقي في ألا تضيع حياته عبثًا". يتنكر في زي ضابط، ويحاول قتل رءوف، لكن الرصاص ينهال عليه؛ فيهرب مصابًا إلى شقة نور، متسائلاً: "هل قتل رءوف علوان؟"، وعازمًا على "أن يرسل خطابًا إلى الصحف بعنوان (لماذا قتلت رءوف علوان؟!)؛ عندئذ تسترد الحياة معناها المفقود؛ فالرصاصة التي تقتل رءوف علوان تقتل في الوقت نفسه العبث، والدنيا بلا أخلاق ككون بلا جاذبية، ولست أطمع في أكثر من أن أموت موتًا له معنى".

ازدادت حرب الصحافة ضده، ورصدت مكافأة ضخمة لمن يرشد إليه، مع تحذير الشعب من العطف عليه. وفجأةً تختفي نور من شقتها ويطول غيابها؛ مما يزيد معاناة سعيد؛ فيضطر إلى اللجوء لبيت الشيخ علي الجنيدي، ويتكرر حوارهما المنقطع على الوتيرة نفسها: سعيد يتحدث عن مأساته، والشيخ ينطلق في حديثه الصوفي الرامز. ومع مطاردة الشرطة لسعيد يمعن في الهرب، لكنه يقع في يد الشرطة وسط المقابر التي يحاول أن يختبئ بينها، "وأخيرًا لم يجد بُدًّا من الاستسلام؛ فاستسلم بلا مبالاة.. بلا مبالاة".

٢- (السمان والخريف) : جمود فرد وحركة مجتمع

"وقف القطار ولكنه لم يجد أحدًا في انتظاره"، كذا كان الأمر لحظة وقوع (حريق القاهرة) بأحداثه الجسام التي شاهدها عيسى الدباغ المنضال الوفدي الذي بدأ شريفًا، لكن السياسة لوّثتْه ودفعته للارتقاء في الوظائف الحكومية. أُعلنت الأحكام العرفية، ونُقل عيسى إلى وظيفة أدنى؛ عندئذ تقدم لخطبة "سلوى" ابنة "علي بك سليمان" المستشار الثري وأحد رجال السراي؛ لعل عيسى "يجد في مرفئه استقرارًا إذا عبثت عواصف السياسة بقاربه".

قامت ثورة يوليو ٥٢، وأطاحت بالملك، وأعلنت الجمهورية، وعلم عيسى أن حسن ابن عمه المعارض السياسي للنظام القديم اختير لوظيفة مهمة؛ مما قطع بأنه من أهل الدنيا الجديدة، وقد صُعِق عيسى لهذا الخبر بقوة، بينما "تراكمت الشكاوي ضده في لجنة التطهير"؛ فتم التحقيق معه وإدانته؛ فأحيل إلى المعاش. "مضى في الطريق إلى مسكنه وهو ينظر إلى الناس بغرابة كأنما يراهم لأول مرة. هم غرباء لا يُمتّون إليه بسبب ولا يمتّ إليهم بسبب، وهو منفي في مدينته الكبيرة، مطارد بغير مطاردة". مع إقراره بأنه مذنب، لكن "المذنبين أضعاف أضعاف المطرودين"، بعد ذلك تخلت عنه خطيبته "سلوى"، خاصة عقب نقاشه الحاد مع والدها، وانتهى الأمر بإغلاق التليفون في وجهه.

إزاء ذلك كله توقفت حياة عيسى عند جلساته بمقهى (البوديجا) ولقاء الأصدقاء: "سمير عبد الباقي"، و"إبراهيم خيرت"، و"عباس صديق"، الذين يشاركونه أزمته، ويمثلون جوانب منها، تلك التي أوجزها عيسى في قوله: "يعزيني أحيانًا أن أرى نفسي كالمسيح أحمل خطايا أمة من الخاطئين". انهار النظام السياسي القديم، وقامت عملية تغيير شاملة لم يتمكن "عيسى" من مواكبتها؛ ورفض دعوة حسن ابن عمه للعمل في شركة جديدة

اختير حسن نائبًا لمديرها؛ ثم هاجر للإسكندرية؛ حيث أمعن في الوحدة والإحساس بانعدام الدور، مؤكدًا حاجته إلى مُسَكِّن؛ فاتجه إلى الشراب، ثم تعرّف على فتاة الليل "ريري"، التي تمادى في علاقته معها، إلى أن طردها عندما اكتشف "حملها" منه؛ عندئذ فاق خوفه من الفضيحة كل عذاباته؛ حتى وصله نبأ وفاة والدته؛ فعاد للقاهرة.

رجع ثانية إلى مجلس "البوديجا"، حيث ينطلق حديث السياسة والفكر مع أصدقائه الثلاثة، وكلما اشتدت العواصف السياسية، وأطاحت بمعنى أو برجل من ماضيه - ترنَّح من هول الصدمة. أصر عيسى على بيع بيت العائلة، وخلال ذلك تعرف على "قدرية" امرأة مطلقة في الأربعين "في حاجة إلى رجل، وهو في حاجة إلى امرأة"؛ من ثم تزوجها، "وكان صريحًا في الإعلان عن مطالبه من هذه الزيجة؛ حتى تُنَفَّذ بحذافيرها". استكان في البدء للحياة الزوجية، لكن "آلمته البطالة"، ونظرة الناس لاستفادته من مال زوجته.

وفي أثناء شهر العسل برأس البر، سمع عيسى قرار تأميم قناة السويس؛ فانشطرت ذاته بين الحماس الوطني والحسد من نجاح الآخر، خاصة مع وقوع العدوان الثلاثي، ودار الحوار مع أصدقائه، حيث عانى من "التخبط والتمزق والعذاب... إما أن نخون الوطن أو نخون أنفسنا"، ومع توالي المعركة وبطولة بورسعيد زادت حماسته ووطنيته، ثم انتهى العدوان وانتصرت الثورة؛ فسرعان ما تهاوى عيسى - بعد أن ابتلّ ريقه للنصر - في فتور عميق كَتَلٍّ من رماد، موجزًا إشكاليته في أنه "لكلِّ إنسانٍ عمل وهو بلا عمل، ولكلِّ زوجٍ ذرية وهو بلا ذرية، ولكلِّ مواطنٍ مستقر وهو منفيٌّ في وطنه، وماذا بعد الدورات الهروبية المعتادة؟!".

تنتهي الرواية بجلوس عيسى تحت تمثال سعد زغلول متعلقًا بماضيه، وهناك يقابل شابًا يدعو عيسى إلى الاندماج في الحياة الجديدة ونسيان الماضي، ثم يختفي الشاب فيقول عيسى لنفسه: "أستطيع أن ألحق به على شرط أن لا أضيع ثانية واحدة في التردد. وانتفض قائمًا في نشوة حماس مفاجئة، ومضى في طريق الشاب بخطى واسعة، تاركًا وراء ظهره مجلسه الغارق في الوحدة والظلام...".

ثانيًا: الفرد في مسيرة البحث

٣- (الطريق): والبحث عن الكرامة والحرية والسلام

"اغرورقت عيناه. رغم ضبطه لمشاعره وكراهيته أن يبكي أمام هؤلاء الرجال اغرورقت عيناه"، كذا استقبل "صابر سيد الرحيمي" وفاة أمه "بسيمة عمران" بعد خروجها من السجن وإفلاسها، حيث أخبرته قُبَيْل موتها بأن له أبًا عظيمًا لم يمت كما كان يظن، وأن عليه البحث عن والده، رغم أنها لم تعد تعرف عنه شيئًا، وليس معها سوى شهادة الزواج وصورة الزفاف منذ ثلاثين عامًا. تطلع صابر للصورة قائلاً: "أمك التي ما تزال نبرتها تتردد في أذنك قد ماتت، وأبوك الميت يُبعث من الحياة، وأنت المفلس المطارد بماض ملوث بالدعارة والجريمة تتطلع إلى الكرامة والحرية والسلام".

فشل "صابر" في العثور على أبيه بالإسكندرية؛ فغادرها إلى القاهرة، التي هاله زحامها، وأقام في فندق يملكه رجل كهل طاعن في السن هو "عم خليل أبو النجا"، رأى صابر بجواره "كريمة" زوجته الشابة الفاتنة التي وَثَّقَتْ ما بين الفندق وصابر، الذي عجز عن الوصول لأبيه، سواء عبر دليل التليفون أم من خلال "الإعلان" في جريدة "أبو الهول"، وهناك تعرَّف على "إلهام"، التي تعمل بالجريدة نفسها.

تعلق صابر بكريمة، وحاول التقرب منها لكنها أعرضت عنه، حتى اقتحمت عليه حجرته ذات ليلة، وقضيا معًا ليلة عابثة، ألمحت خلالها كريمة إلى رغبتها في التخلص من زوجها الكهل. مع الوقت "أصبح عِشْقُ كريمة هو المحور الذي تدور حوله حياة صابر"، وعلى الجانب الآخر تطورت علاقته بإلهام، وازداد إعجابًا بها؛ عندئذ وقع في حيرة شديدة بينهما، لكن سيطرة كريمة ازدادت عليه، وفي ليلة تالية أنس منها تحفظًا شاردًا، وعبر حديث طويل بينهما صرحت كريمة أن قتل زوجها هو السبيل إلى أن "يرثا سريعًا الفندق والمال المودع باسمها وأن يعيشا معًا إلى الأبد.

"لا يكاد يمر يوم على صابر دون لقاء إلهام. صار اللقاء عادة جميلة للطرفين. أجل في النصف الثاني من الليل ينسى كل شيء. ولكن ما إن ينبلج الصبح حتى تنزع نفسه شوقًا وحنانًا إلى إلهام". جاذبية إلهام لا تخمد ولكن سيطرة الأخرى لا مهرب منها كالقضاء، تعذب من عجزه عن الفكاك من إحداهما أو التوحيد بينهما. وفي إحدى لقاءاته بإلهام أعلن

حبه لها، رغم اضطراره للكذب؛ كي يخفي حقيقته، واندفاعه نحو قتل "عم خليل أبو النجا".

أخذت إلهام تشجع صابر على "العمل" بديلاً عن أبيه ومخرجًا لأزمته، وفي الوقت نفسه انقطعت كريمة عن المجيء إليه، وتوالى غيابها، واشتدت معاناته لذلك؛ حتى نسي إلهام. عادت كريمة لزيارته بعد احتراق أعصابه، وعقب حديث طويل اتفقا على قتل صابر لزوجها، وخططا لذلك جيدًا. ورغم حيرة صابر بين طريقي إلهام وكريمة، فإنه اختار الطريق الآخر، ونَفَّذَ جريمته وسط اضطراب شديد، سارع بعده إلى لقاء إلهام التي صارحها بجوانب من حقيقته، ورغم ذلك أبقت على حبه، وتقبلت المفاجآت، وزادت من تشجيعه على البحث عن عمل.

اكْتُشِفَت الجريمة، وخضع صابر للتحقيق كغيره؛ عندئذ تبين له أنه "لم تكن خطة كاملة. هي خطة بلهاء. ومحاولة الهرب جنون، وسوف ترصدك عين لا تغمض". صارح صابر إلهام بجوانب أخرى من حقيقته البشعة هروبًا منها؛ فلم يرها إلا عذابًا، رغم ذلك تمسكت به، وغفرت له ذلك كله، "أما كريمة فقد جمعت الجريمة بينهما برباط لن ينفصم حتى الموت".

وقع صابر عندما خدعه "محمد الساوي" عامل الاستقبال في الفندق، ودفعه للشك في أن كريمة على علاقة بابن خالها، وأنها استخدمت صابر أداة للتخلص من زوجها والارتباط بالآخر؛ فاندفع إلى بيتها وحاول قتلها؛ عندئذ قبضت عليه الشرطة. وفي السجن تكشَّفت كل الحقائق لجميع الأطراف، ومن خلال مقابلة المحامي الذي وكّلته "إلهام" للدفاع عن "صابر" اطلع الأخير على معلومات كثيرة وغريبة عن أبيه، لكن في وقتٍ لم ينفع فيه شيء؛ من ثم كانت كلمته الأخيرة بعدما هز منكبه: "فليكن ما يكون".

٤- (الشحاذ) : والبحث عن جواب

"سحائب ناصعة البياض تسبح في محيط أزرق، تظلل خضرة... وأبقار ترعى تعكس أعينها طمأنينة راسخة... وفي أسفل طفل يمتطي جوادًا خشبيًا ويتطلع إلى الأفق... وفي عينيه شبه بسمة غامضة"، هكذا أخذ "عمر الحمزاوي" - الزوج السعيد والمحامي الناجح ورب الأسرة المثالي – يتأمل لوحة بحجرة الانتظار في عيادة صديقه القديم والطبيب المشهور، الذي لجأ إليه عقب إحساسه بأعراض مرض غريب يُشعره بخمود؛ أمات رغبتَه في

العمل تمامًا بحال لا يصدق رغم قدرته عليه، وهو ما شخَّصه قائلاً: "كثيرًا ما أضيق بالدنيا وبالناس وبالأسرة نفسها... لا أريد أن أفكر أو أن أشعر أو أن أتحرك. كل شيء يتمزق ويموت". لم تسفر زيارة الطبيب "عن شيء ألبتة" إلا نصائح طبية، وأَخْذ إجازة طويلة.

انطلق عمر مع زوجته "زينب" وابنتيه "بثينة" اليافعة، و"جميلة" الصغيرة في إجازة مصيف بالإسكندرية، ورغم اتباع نصائح الطبيب فإن الأمر ازداد سوءًا. وعبر اكتشاف عمر أن ابنته "بثينة" تحاول كتابة الشعر؛ استعاد كيف بدأ الأصدقاء الثلاثة: "عمر الحمزاوي" الاشتراكي المتطرف والمحامي والشاعر، و"مصطفى المنياوي" الذي صار صحفيًا نابهًا ومؤلفًا إذاعيًا مشهورًا، و"عثمان خليل" الذي قُبِضَ عليه وما زال في السجن، تذكر كيف تغير هو ومصطفى وضاعت بهما السبيل، وسط ذلك شعر عمر باغترابه عن زوجته "غرابة امرأة رجل آخر"، رغم خبر "حملها".

عاد عمر من "المصيف" دون أن يسترد للعمل أي رغبة، على حين دبت لديه الحركة أو النشوة عندما رأى وجهًا جميلاً، ومع تصاعد أزمته اندفع متطلعًا في الوجوه الجميلة، ناشدًا معنى للحياة في الجنس والحب؛ فأكثر من ارتياد الملاهي الليلية، وتعرَّف على "مارجريت" التي سريعًا ما تسافر؛ عندئذ يندفع في جنون في هذا الطريق، ممعنًا في تجاهل زينب رغم تألمها، حيث أقام علاقة قوية مع الراقصة "وردة"، معتقدًا أنه "كلما رأى أنثى خُيِّل إليه أنه يرى الحياة على قدمين". ازداد عمر ابتعادًا عن العمل والمكتب، وتعلقًا بوردة عبر تجهيز شقة خاصة، ساعيًا إلى "تحريك القلب الأصم بأشواك المغامرات الجهنمية". ورغم تفاني كل من وردة وعمر في حياته مع الآخر فسرعان ما انتهت علاقتهما، وتوالت علاقات عمر النسائية، وذات يوم "انطلق بسيارته وحده إلى الطريق الصحراوي. ثم أوقف السيارة في جانب من الطريق المقفر، وغادرها إلى ظلمة شاملة، شملته سعادة غامرة جنونية آسرة... ولبث يلهث ويتقلب في النشوة"، ثم انتهى إلى لا شيء.

أنجبت زينب زوجة عمر ابنه (سمير)، "ورغم انسيابه في أسرار الخلق لم يساوره أدنى أمل في التغير، ولا خرج من غربته الأبدية، ولم يملأ الوليد الغربة التي تفصل بينه وبين زينب. عاد إلى البيت دون تغير، لا كراهية لزينب ولا حبَّ لها، انقطع عن مغامرات الليل الخائبة، واعتكف في حجرته طول الليل يقرأ ويتأمل، حتى يجيء الفجر؛ فيمضي إلى الشرفة وينظر إلى الأفق".

وفيما كان بمكتبه عصرًا انفتح الباب ودخل عليه "عثمان خليل"، كانت مفاجأة قوية انسالت معها الذكريات والانفعالات. "رجل خارج من السجن إلى الدنيا، ورجل تحفز للخروج من الدنيا إلى مجهول". واستعاد الصديقان ذكرياتهما، وتعرف عثمان على أسرتي صديقيه عمر ومصطفى، كما وقع على تخلِّيهما عن أفكارهم القديمة، وما كان من أزمة عمر التي رآها عثمان ضياعًا للذات والهدف والمعنى.

انطلق عمر الحمزاوي في تساؤلاته مخاطبًا كل ما حوله ومنعزلاً عن كل من حوله، "وكان يتخفف من ألمه بالاستسلام لجنون السرعة وهو يندفع بسيارته في أطراف القاهرة، وتعددت رحلاته بلا هدف"، منطلقًا إلى أماكن وأفعال لا منطق لها، وإمعانًا في العزلة قرر أن يخلو إلى نفسه في مكان لا يعرفه فيه أحد. استمر عمر الحمزاوي في خيالاته وعزلته عامًا ونصفًا، ثم خرج منها عندما أصيب بطلق ناري في أثناء مطاردة الشرطة لعثمان خليل، خلال لجوئه إلى عمر، الذي "خامره شعور بأن قلبه ينبض في الواقع لا في حلم، وبأنه راجع في الحقيقة إلى الدنيا. ووجد نفسه يحاول تذكر بيت شعر أخذ يتردد في وعيه من جديد بوضوح عجيب: إن تكن تريدني حقًا فلم هجرتني!؟".

ثالثا: المجموع في مسيرة البحث

٥- (ثرثرة فوق النيل): والبحث عن معنى

"أبريل، شهر الغبار والأكاذيب. الحجرة الطويلة العالية السقف مخزن كئيب لدخان السجائر. الملفات تنعم براحة الموت فوق الأرفف. ويا لها من تسلية أن تلاحظ المُضاعِف من جدّيّة مظهره وهو يؤدي عملاً تافهًا"، كذا استرسل "أنيس زكي" عبر غيبوبته المخدِّرة في أثناء جلوسه أمام مكتبه بوزارة الصحة؛ حتى أنه كَتَب مذكرةً طُلِبت منه بقلم فارغ من الحبر؛ مما أوقعه تحت سخرية المدير العام وتأنيبه وعقابه.

دخل أنيس "العوامة" التي يقيم فيها مجانًا؛ مقابل أن يعد كل شيء لروادها من أصدقائه الذين سموه "ولي النعم". استقبله "عم عبده" حارس العوامة وخادمها، "نظر أنيس إلى الكتب المصفوفة فوق الأرفف... مكتبة التاريخ... مجال خياله وكنز أحلامه، ثم تناول كيفما اتفق كتابًا. أعد مجلس "الكِيف" كأحسن ما يكون، تربع أنيس وراء الصينية النحاسية الكبيرة، التي جمعت الجوزة ولوازمها. جاءت "ليلى زيدان" المترجمة بوزارة الخارجية، ثم

تتابع الأصدقاء في حيوية: أحمد نصر مدير الحسابات، ومصطفى راشد المحامى، وعلي السيد الناقد الفني، وخالد عزوز كاتب القصة. ومع دوران "الجوزة" انطلقت نقاشاتهم، التي علق عليها أنيس قائلاً: "لا توجعوا رءوسنا، ما أكثر ما نسمع، ولكن ها هي الدنيا باقية كما كانت، ولا شيء يحدث على الإطلاق". فأكد مصطفى كلامه: "وفضلاً عن ذلك فإن الدنيا لا تهمنا، كما أننا لا نهم الدنيا في شيء". وفي أثناء ذلك جاءت "سنية كامل" بعدما تعاركت مع زوجها، ثم قَدِمَ الممثل رجب القاضي - "إله الجنس" وممول العوامة بالنساء كما يقول أنيس- ومعه الآنسة "سناء الرشيدي" الطالبة بكلية الآداب، التي صارت من رواد العوامة وجلسة الكيف.

ذات جلسة أخبرهم علي السيد أن زميلته الصحفية "سمارة بهجت" ترغب في زيارة العوامة، مؤكدًا أنها قَدِمت للتعارف، وأن حريتهم مكفولة في كل شيء. جاءت سمارة باسمة الوجه، وناقشتهم محاوِلةً معرفة آرائهم في الحياة والسياسة والفن وغيرها، فانطلق أنيس كعادته في أحاديثه الداخلية معلقًا على ما يدور. وبعد غياب أسبوع، فجأة جاءت "سمارة" مبكرةً، فأخذت تحاور أنيس حول حياته الشخصية؛ لأنه الوحيد الذي لا يكاد يتكلم. اندهش الأصدقاء لوجود سمارة، ولكنهم رحبوا بها، وعبر دوران الجوزة، توالت النقاشات حول "الهم الأول" لكل واحد منهم، و"الجدية"، و"إرادة الحياة"، و"العبث"، و"كيف كانوا في مطلع الحياة؟".

حاول رجب إقناع سمارة بحبه، فلم يستطع، بينما عثر أنيس على حقيبتها، وبها مذكرة دسها في جيبه، وعندما اطّلع على المذكرة وجدها تحتوي "مشروع مسرحية"، تدور حول شخصيات العوامة، محلِّلة كل شخصية منها. سألت "سمارة" أنيس عما فُقد منها فأنكر، ثم أخذ يردد على رواد العوامة أفكار المسرحية تجاههم؛ فأحدث دويًا فيهم، واضطربت سمارة بشدة، ثم رجته فيما بعد أن يعيد إليها المذكرة، وعقب نقاش حول فكرتها أعادها مؤكدًا أنه لن يذيع الأمر؛ فلن تَخْتَفي أو تُطْرَد.

وعند اجتماعهم بمناسبة عطلة الهجرة، اقترح رجب أن "خير احتفال بالهجرة أن نهاجر"، قاصدًا أن يجوبوا الخلوات في سيارته، ورغم عددهم الزائد ورَفْض أنيس أصروا على اصطحابه، وعند العودة انطلق بهم رجب القاضي في قوة، ومضى يستزيد من سرعة السيارة؛

حتى بلغت ذروة جنونية، أطاحت بأحد المارة في الهواء. توقفوا وبعد نـاقش وتـردد سريعـين حسموا موقفهم بالهرب، ثم عقب عودتهم للعوامة تفرقوا مصدومين بعد حوار قصير.

لم ينم أنيس، وفي الإدارة غاب في سبات عميق، عنفه بسببه المدير؛ فاحتد أنيس واعتـدى عليه؛ عندئذ صدر أمر بوقفه عن العمل مع إحالته إلى النيابة الإدارية. قَـدِمَتْ سـيارة مبكـرة متجهمة شاحبة الوجه، وقَدَّمَتْ لأنيس خبر الجريدة عن قتيل سيارتهم، وهو من جانبه قَـصَّ عليها قصة المدير العام، ثم جـاء الـصحاب بوجـوه غريبـة، وناقـشوا مـوقفهم مـن الجريمـة وموقف سيارة، واحتد النقاش خاصة مع تعليقات أنيس التي أثارت رجب؛ فهوى على وجه أنيس بكفه؛ اشتبك الاثنان حتى حال بينهما الأصدقاء، ثم اندفع رجب إلى الخارج والبقيـة في عقبه.

دار النقاش بين سيارة وأنيس، الذي تناول "القهوة" المخدرة؛ فانطلق إلى عـالم توهيماتـه ساردًا قصة الإنسان في الحياة: "أصل المتاعب مهارة قرد! تعلّم كيف يسير على قدميه؛ فحـرر يديه. (...) وهبط من جنة القرود فـوق الأشـجار إلى أرض الغابـة (...) وقـالوا لـه عُـد إلى الأشجار وإلا أطبقت عليك الوحوش (...) فقبض على غصن شجرة بيدٍ، وعلى حجـر بيـدٍ، وتقدم في حذر وهو يمدّ بصره في طريق لا نهاية له".

٦- (ميرامار): والبحث عن موقع

«عامر وجدي»

"الإسكندرية أخيرًا. الإسكندرية قطر الندى، ونفثة السحابة البيضاء، ومهـبط الـشعاع المغسول بماء السماء، وقلب الذكريات المبللة بالشهد والدموع"، بتلك الكلمات يُناجِي "عامر وجدي" معشوقته الأثيرة "الإسكندرية" التي "يرجـع إليهـا أخـيرًا" في طريقـه إلى بنـسيون "ميرامار" حيث ينزل به؛ ليقيم ما تبقى له من العمر في هدوء وسكينة بعدما اعتزل الصحافة والعمل السياسي، وقد انتهى إلى أنه "لا زواج، ولا أبناء"؛ لذا يقضى معظم أوقاته في استعادة ذكرياته، مع قراءة سورة الرحمن، والاكتفاء بمتابعة ما يجري حوله من أحداث.

تستقبله "ماريانا" اليونانية صاحبة البنسيون، الذي شمل العمـران حجراتـه جميعًـا مـع تتابع النُزلاء: ١- زهرة. ٢-طلبة مرزوق. ٣- سرحان البحـــيري. ٤- حـســني عـــلام.

٥- وأخيرًا منصور باهي، الذين يقومون بسرد أزمتهم الخاصة[١]، سوى زهرة وطلبة مرزوق، والأخير صادرت ثورة يوليو أمواله؛ حيث كان أحد المنتمين للسراي؛ ففر من القاهرة "التي تُشْعِره بالهوان" إلى الإسكندرية؛ حيث معشوقته القديمة "ماريانا".

بينما "زهرة" فتاة ريفية ثائرة، هربت من قريتها؛ لأن جدها أراد أن يزوجها من عجوز مثله، ولجأت إلى "ماريانا"؛ كي تعمل خادمةً في الفندق. راحت تعلمها ماريانا، وزهرة تتقدم بسرعة فائقة، وتسعى إلى حياة كريمة. وعند قدومها أول مرة انشرح لمرآها صدر عامر وجدي، واستمر توجيهه الأبوي لها، بينما تقرب طلبة مرزوق إليها، لكنها نفرت منه، كذا تصدَّت لمراودات "حسني علام"، بينما "منصور باهي" أعجب بثقتها بنفسها؛ ومن ثم نما بينهما الود والاحترام والإعجاب.

«حسني علام»

"فريكيكو... لا تلمنى.." تلك العبارة كانت المفتاح لشخصية حسنى علام أحد أعيان طنطا، الذي لجأ للبنسيون تاركًا طبقته الأرستقراطية، حاملاً بين جنبيه ذلاً لرفض "مرفت" إحدى قريباته الزواجَ منه؛ لأنه "شخص غير مثقف، والمائة الفدان التى يملكها على كف عفريت". صَدَمَه ذلك الموقف صدمةً شديدة؛ فانطلق في الحياة غير عابئ بأي شيء، ثائرًا على طبقته، متعللاً بالبحث عن مشروع جديد دون تنفيذ فِعْلِىّ. ظل يقضى وقته عبر الانطلاق بسيارته (الفُورد) بلا هدف محدَّد سوى رغبته الأبدية في الاندفاع لأماكن شتى، رافضًا ماضيه وبلدته، عازمًا على أن يجد عملاً، وأن يبقى عازبًا إلى الأبد، متنقلاً بين حريم شتى؛ حتى لا يرتطم بكلمة (لا). وعبر علاقته بـ"صفية بركات" عشيقة سرحان البحيري السابقة، يندفع إلى شراء كازينو "الجينفواز"، مقررًا قضاء ليلة رأس السنة جيدًا، وغير عابئ بخبر مقتل سرحان نفسه.

---

(١) يلاحظ أن بناء السرد في هذه الرواية اختلف عن سابقاتها؛ حيث تنتمي إلى ما يسمى رواية تعدد الأصوات، فليس هناك راوٍ واحد يقدم الأحداث، بل أربعة، هم على التوالي: عامر وجدي، حسني علام، منصور باهي، سرحان البحيري، يعبر كل منهم عن ذاته وإشكاليته الخاصة، ويسرد ما قام به أو شارك فيه من أحداث، مع بلورة وجهة نظره فيمَن حوله مِن الشخصيات.

«منصور باهي»

"قُضِيَ عليّ بالسجن في الإسكندرية وبأن أمضي العمر في انتحال الأعذار"، كذا لخص منصور باهي المذيع بمحطة الإسكندريةِ أزمتَه، حيث جاء إلى بنسيون "ميرامار" خاضعًا لضغوط أخيه الأكبر ضابط الشرطة بالابتعاد عن القاهرة ورفاقه ممن ينتمون للفكر اليساري، وعندما علم بالقبض عليهم اضطرب؛ وذهب لمحبوبته "درية" رفيقته وزوجة أستاذهما "فوزي"، حيث تكررت زياراته لها رغم إحساسه بالذنب، ومع ذلك صرح لها بحبه، خاصةً عبر رسائله. بلور منصور إشكاليته، وهو أنه "في رأي أصحابهم جاسوس، وفي رأي نفسه خائن". كان يسعد بالحب، لكنه عانى شعورًا محمومًا بالقلق، فضلاً عن إحساسه أنه ضعيف "مذعن لأخيه".

وعبر لقاءاته بـ"درية" اقترح عليها طلب الطلاق، لكن عندما أخبرته أن "فوزي" زوجها يمنحها حرية التصرف في مستقبلها كما تشاء شعر بالقلق والخوف والتصق بذاته، ثم صارحها بأن عليها ألا تقبل هديته الكريمة؛ فكانت ثورتها العارمة بينما لاذ هو بالصمت، ورنا إلى مشيتها المحبوبة بغرابة وحزن، وباختفائها هوى إلى الحضيض، ورغم شقائه فقد داخله ارتياح غامض غائب. على التوازي تابع علاقة زهرة بسرحان، وأخذ يحذرها من خيانته، التي رآها صورةً لما وقع هو فيه؛ من ثم "لم يجد من يصب عليه جام غضبه إلا سرحان البحيري"، الذي قرر منصور الانتقام منه، مؤكدًا "أنه الجرعة السامة التي قد أتداوى بها"؛ لذا تبع منصورٌ سرحانَ في طريق زراعي مظلم، محاولاً قتله، ومعتقدًا نجاحه في ذلك.

سرحان البحيري

"هاي لايف... معرض مثير للشغب، شغب البطون والقلوب... لذلك تتوقف قدماي بطريقة أوتوماتيكية أمام كل بقالة يونانية" كذا هو "سرحان البحيري" المتطلع للثراء والمختنق بضائقته المالية رغم عمله وكيلاً لحسابات شركة الإسكندرية للغزل، مع صديقه المهندس "علي بكير"، الذي يشجعه ويدبر لهما عملية "اختلاس لوري من الغزل". قابل سرحان زهرة مصادفةً عدة مرات، وآنس منها تجاوبًا، وعلم أنها تعمل في بنسيون "ميرامار"؛ فقرر الإقامة فيه وهجران رفيقته "صفية"، والانطلاق وراء زهرة، معترفًا أنها "مجرد شهوة كالتي ساقتْه إلى صفية في الجنفواز".

أقام سرحان بميرامار، وانساقت زهرة لحديثه عن الحب، وزاد تجاوبها معه رغم فراره من فكرة الزواج منها؛ لأنه يراها غير كفء. وبعد معرفة زهرة بأمر "صفية" حاول سرحان إقناعها بالهروب معه؛ عندئذ غضبت زهرة التي كانت عنيدة كالصلب، وليست سهلة كما حلم سرحان؛ لذا تعذب ما بين حبها وتطلعاته. علم سرحان بتعلُّم زهرة القراءة والكتابة ورفضها العودة مع أهلها أو خطبتها لمحمود أبو العباس بائع الجرائد؛ فتأثر بقوة، لكنه لم يهادن في فكرة الزواج المرعبة بالنسبة له.

انساق سرحان وراء الدعوة غير المباشرة التي تلقاها من "الأستاذة علية" مُدَرِّسة زهرة، بعدما قارن بينها وبين زهرة بتأمل وأسى، متمنيًا "لو تحل شخصية زهرة في بيئة الأخرى وإمكانياتها". اندفع سرحان إلى "تدبير بلا هدف، وليس وراءه عاطفة"؛ فتكررت لقاءاته بعلية وأسرتها ذات الوضع المادي الجيد، وأخذ يفكر في الأمر بجدية؛ لا طمعًا في مالها، ولا حبًا فيها، ولكن انسياقًا لحنينه القديم إلى الزواج، رغم حيرته تجاه حب زهرة المشبوب في قلبه؛ فتوترت مشاعره حيالها؛ حيث يحز في نفسه غدره المخزي بها، ومضى يقنع نفسه بعلية، وعلى التوازي أخبره علي بكير بأنه "عما قريب سيعطي إشارة البدء في عملية الاختلاس" .

علمت زهرة بما بين سرحان وعلية، وواجهته؛ فخرس وانهزم وتهدم، غضبت زهرة بشدة وبصقت في وجهه مرتين؛ فتبادلا الضرب والصفع، ثم اشتبك منصور باهي مع سرحان؛ عندئذ طردته المدام من الفندق. أخبره علي بكير أنهم سيبدؤون فجر الغد، وفي الصباح التالي كان سرحان شديد التوتر، ومضى لزيارة "علية"، فأحس "بفشل المشروع معها وانتهاء الأمر"، وفي نهاية اليوم اتصل به علي بكير، وأخبره بالهاتف "أن الأمر انكشف.. وأنه سيفعل ما يميله عليه الشيطان". ارتجف سرحان بحيث لا تكاد قدماه تحملانه، ثم اندفع في الشراب بجنون، وعقب ذلك طلب من الجرسون موس حلاقة، وخرج من البار مترنحًا يائسًا للغاية.

عامر وجدي

انتهت الأحداث مع اليوم الأخير من السنة، حيث غادر حسني علام البنسيون، بينما احتفل طلبة مرزوق وماريانا بليلة رأس السنة، ثم كان اعتراف منصور باهي بقتل سرحان، لكن ذلك لم يَثْبُت، حيث تبين أن سرحان تُوفِّي منتحرًا بموس الحلاقة، مع اكتشاف علاقته

بجريمة تهريب الغزل. "ها هي زهرة كما رآها عامر وجدي أول مرة لولا مسحة من الحزن. أنضجتها الأيام الأخيرة أكثر مما أنضجتها أعوام العمر السابقة جميعًا". أصرت على مغادرة البنسيون، بينما نصحها عامر وجدي قائلاً: "ثقي من أن وقتك لم يضع سُدًى، فإن من يعرف من لا يصلحون له فقد عرف بطريقة سحرية الصالحَ المنشود". وعقب انتهاء الحديث بينهما أغلق عامر وجدي عينيه مرددًا في خاطره: ﴿كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ ﴿٢٦﴾ وَيَبْقَىٰ وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الْجَلَالِ وَالْإِكْرَامِ ﴿٢٧﴾ فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ ﴿٢٨﴾﴾.

****

المبحث الثاني

ثنائية الفصحى والعامية في الحوار الروائي

تفرض لغة الحوار السردي قضايا نقدية عديدة، منها ما هو عام في الحقل الإبداعي نفسه، ومنها ما يأتي خاصًا بمبدع دون آخر، ومن تلك الطائفة الثانية ما استقر من القول باستخدام نجيب محفوظ الفصحى في الحوار الروائي، خاصة مع تصريح الكاتب نفسه المؤكد لذلك، لكن هذا لا ينفي في المقابل أن ثمة حضورًا للغة العامية بأنماطها المختلفة ضمن الحوار الروائي لدى محفوظ؛ مما يعني وجود ثنائية لغوية تستحق الدرس والتحليل.

هذه الثنائية تعد سمة إشكالية في الحوار السردي، حيث تظهر من خلال توفر مستويين من الأداء اللغوي، هما: الفصحى والعامية، وبدهي أن توفر هذين المستويين لا يعني وجود كل منهما منفصلاً عن الآخر، بل ثمة تفاعل يخلق ديناميكية إبداعية من هذا الوجود المتلازم، لكن من المعلوم أن فصل الظواهر من أساسيات البحث العلمي؛ وذلك خطوة تُمَهِّد لرصد تفاعل تلك الظواهر.

وقد كان وراء اهتمامي بهذه الثنائية اللغوية دون غيرها من ظواهر لغة الحوار عدة أسباب: أولاً أهمية قضية الفصحى والعامية في الحوار عامة مع كثرة النقاش حولها، وامتداد هذا النقاش وتطوره، ثانيًا تميز نجيب محفوظ في الإبداع الروائي، سواء على مستوى الكم أو الكيف أو المكانة؛ من ثم كان إبداعه نموذجًا تطبيقيًا جديرًا لدراسة هذه القضية، ثالثًا اتسام موقف نجيب محفوظ من هذه القضية بشيء من التباين بين القول التصريحي والفعل الإبداعي.

يضاف إلى ما سبق أن الحوار المباشر يعد من الملفوظات اللغوية التي تحتل مكانة بارزة في السرد الروائي، يظهر ذلك من خلال المساحة النصية التى يشغلها ذلك الحوار، وهو أمر جلي، سواء فيما يتعلق بالجنس الروائي عامة، أم الروايات الست هنا على وجه الخصوص.

تلك المكانة احتلها الحوار منذ البدايات عبر التراث السردي، ثم مرورًا بمراحل تطور الروايتين الأوروبية والعربية. وقد ازدادت مكانته علوًا – كما يقول جيرار جينيت – مع "الرواية الحديثة"، التى قامت إحدى طرق تحررها "على دفع محاكاة الخطاب ... إلى أقصى

مـداها، بـل إلى منتهاهـا، وهـى تطمـس آخـر آثـار المقـام الـسردي، وتعطـي الكلمـة فـورًا للشخصية"[1]. فجينيت يقرر سعة مساحة الحوار فى الروايـة الحديثـة، معلـلاً ذلـك بالاتجـاه نحو زيادة معدل المحاكاة لخطاب الواقع عبر علو صوت الشخصية، فى المقابل خَفَت صـوت السارد، الذي تمتع بوجود مادي كبير المساحة من قبلُ.

كان وراء تلك الأهمية التى حظى بها الحوار عدة جماليات استطاعت تلك البنية اللغويـة القيام بها، يأتى فى مقدمتها الطابع الدرامى، والفورية الحياتية التـى يستـشعرها القـارئ عـبر الحوار؛ من خلال تمثُّل الشخصيات الروائية شاخصةً أمامه في حديثها المباشر؛ ومن ثم يـزداد شعور ذلك القارئ بتماهى الرواية مع الحياة التى تجسدها.

وقد رصد دارسو الحوار عدة وظائف له، لكن هذا الرصد جـاء متنـاثرًا[2]؛ لـذا يمكـن تضفير تلك الوظائف انطلاقًا من علاقة الحوار بالرواية عامة ومكوناتها الـسردية المتمثلـة في: الشخصيات، والأحداث، والصراع على وجه الخصوص. وقد كان نصيب الشخـصيات مـن الوظائف التى يؤديها الحوار كبيرًا؛ وذلك لشدة الارتباط بينهما؛ حيث ينبع الأخير من الأولى. ويمكن بلورةُ وظيفةٍ عامة يقوم بها الحوار تجاه الشخـصية في الكـشف عـن جوانبهـا ورسـم تكوينها؛ وذلك عن طريق تقديم معلومات عنها، ورصد عواطفها تجاه مـا حولهـا، والتعبـير عن آرائها.

أما الأحداث والصراع فالفصل بين وظائف الحوار تجاههما غيرُ مجدٍ، فالحوار يعمل عـلى تحريك الأحداث؛ ومن ثم تطوير الصراع إن كان التحريـك فنيـا، مـرورًا بالمراحـل المختلفـة للعقدة السردية. وأخيرًا سبقت الإشارة إلى الدور الذى يؤديه الحـوار تجـاه العمـل القصـصى عامة، عبر خلق جو من التماهى بين المتخيل السردى والواقـع الحيـاتى، أو مـا يُـسمَّى بتهيئـة الإطار أو الحالة المساعدة على حيوية الموقف.

* * *

(١) جيرار جينيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم وآخرين، المجلس الأعـلى للثقافـة، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧، ص١٨٧.

(٢) انظر فاتح عبد السلام: الحوار القصصي، تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنـشر، بيروت، ١٩٩٩، ص٢٩-٣٠، ٤٣. د. طه عبد الفتـاح مقلـد: الحـوار في القـصة والمـسرحية والإذاعـة والتليفزيون، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٥، ص١٣- ١٥. د. إبـراهيم عطـال الـشاهد: لغـة الحـوار الروائي بين النظرية والتطبيق، كلية التربية، جامعة قناة السويس، ١٩٨٩، ص٧، ٥٠، ٥١.

يقسم الخطاب النقدي[1] الحوار فى الرواية قسمين: الحوار الخارجى، والآخر الداخلي، ويتخذ الأول الخارجي نمطين: مباشرًا ومسرودًا. والحوار المباشر "هو الذي تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر الحديثَ في إطار المشهد داخل العمل القصصي بطريقة مباشرة"[2].

لم يكن القول بتماهى الحوار الروائى مع الواقع دعوة صريحة إلى تماثُل الأول مع المحادثة اليومية، بل ثمة دور بالغ الحضور يقوم به المؤلف فى صياغة حواره؛ حتى تتحقق فيه درجة الفنية عبر توفر مجموعة من الخصائص والسمات الجمالية.

رغم ما يتبادر إلى ذهن المتلقى للنص الروائى من أن الحوار هو لغة الشخصية، وأبرز درجات تخفِّي المؤلف- فإن الحقيقة الإبداعية تقرر أن "الحوار فى الرواية من إبداع الكاتب الروائى نفسه، بغض النظر عما يبدو فيه من حيوية وحرارة تجعله حديثًا فيه جدة"[3]؛ من ثم فإن ما يتسم به من بساطة ظاهرة أو يُسر واضح إنما هو بنية مراوغة؛ ففي حقيقة الأمر "يحتاج الحوار إلى مهارة خاصة فى إدارته، واختيار كلماته وإتقانها مع الشخصية، وتناسبها مع الموقف، ولا شك أن الحوار الجيد يكشف عن معاناة شاقة مع الحرف والكلمة ودلالات الألفاظ"[4].

ذلك السجال الذى يخوضه المبدع مع الحرف فالكلمة ثم الجملة داخل الحوار لا يطفو على السطح، بل يظل خفيًا فى البنية العميقة من اللغة، هذا مع المبدع الذي يمتلك أدوات فنه وأيديولوجيته الإبداعية، حيث "لا تتضح إعادة صياغته لخطاب الشخصيات المباشر وضوحا كافيًا ...؛ إذ إن التغيير فى درجة تأثير المؤلف فى الكلام المنقول (وهو فى هذه الحالة خطاب الشخصيات المباشر) – هو مؤشر الانتقال فى موقع المؤلف (أى من وجهة نظره) فى خلال مجرى السرد"[5].

---

(١) د. إبراهيم عطال الشاهد: لغة الحوار الروائي، ص٣٠، ٣٧، ٣٩.

(٢) فاتح عبد السلام: الحوار القصصي، ص٤١.

(٣) د. إبراهيم الشاهد: لغة الحوار الروائي، ص٥٠.

(٤) د. إبراهيم الشاهد: المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(٥) بوريس أوسبنسكي: شعرية التأليف بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي، ترجمة سعيد الغانمي، وناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩، ص٥٣.

أما عن الخصائص الأسلوبية العامة التي يتميز بها الحوار فقد رُصِدَت مجموعةٌ منها شاعت فى بنيته اللغوية[1]؛ وكان ذلك انطلاقًا من طبيعته القائمة على تبادل الخطاب بين متحدثين. ويمكن تأطير هذه السمات ضمن نطاقين: دلالى وبلاغى، فالنطاق الدلالي يرى اتسام الحوار بالسهولة والوضوح والدقة والتركيز. بينما ترصد الرؤية البلاغية للحوار عددًا من سماته، هي: الإيجاز، والتكرار، والتنوع بين الإنشاء والخبر، وأخيرًا كثرة النداء.

* * *

عند النظر إلى موقف الخطاب النقدي العربي من ثنائية الفصحى والعامية في الحوار سوف نجد أنه قد تعالت أصوات منذ بدايات أدبنا العربى الحديث، متساءلة حول "لغة الحوار" قصصيًا كان أم مسرحيًا: هل يكتب بالفصحى أو العامية أو بهما معًا أو لغة وسطى؟ ومما زاد اتساع النقاشات الدائرة حول هذا التساؤل ما كان من تداخل الأصوات والمنطلقات والرؤى ما بين أصوات إبداعية وأخرى نقدية، ومنطلقات فنية وثانية إيديولوجية، وأخيرًا رؤى تحليلية ودونها تأريخية؛ عندئذ علا الضجيج النقدى؛ بحيث يصعب الخروج منه بآراء بَيِّنة، فضلاً عن رأى محدد – لا أقول موحد – يهدى فى هذه المتاهة[2].

من البين أن لقضية "لغة الحوار بين الفصحى والعامية" أبعادًا غير فنية، فثمة دوافع قومية ودينية[3] كانت وراء كثير من الكتابات في هذا الشأن، وقد تجسدت تلك الدوافع غير الفنية ضمن المنطلقات التى برر بها نجيب محفوظ – موضوع هذا الكتاب– اتجاهَه نحو الفصحى لغةً لإبداع الحوار.

---

(١) د. إبراهيم الشاهد: لغة الحوار الروائي، ص٦٨. د. السيد علي خضر: البنية النحوية للحوار، كلية التربية، جامعة المنصورة، ٢٠٠٥، ص٣٨.

(٢) انظر: د. فتوح أحمد: لغة الحوار الروائي، مجلة فصول، مج٢، ع٢، ١٩٨٢، ص٨٣-٨٤، ٨٨.

(٣) انظر: د. نفوسة زكريا: تاريخ الدعوة إلى العامية، دار نشر الثقافة، الإسكندرية، ١٩٦٤، ص أ. محمود محمد شاكر: أباطيل وأسمار، مطبعة المدني، القاهرة، ط٢، ١٩٧٢، ص١٥٤. عبد الله زكريا الأنصاري: الشعر العربي بين العامية والفصحى، على نفقة المؤلف، ١٩٧٣، ص١١٩، ١٢٠-١٢١. د. شوقي ضيف: تحريفات العامية للفصحى في القواعد والبنيات والحروف والحركات، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٤.

فنجيب محفوظ يوضح موقفه من العامية صراحة عبر قوله: "إنى أعتبر العامية مرضًا، فهذا صحيح، وهو مرض أساسه عدم الدراسة، والذى وسع الهوة بين الفصحى والعامية عندنا هو عدم انتشار التعليم فى البلاد العربية. ويوم ينتشر سيزول هذا الفارق أو سيقل إلى درجة كبيرة.. وأنا أحب أن ترتقى العامية، وأن تتطور الفصحى لتتقارب اللغتان، وهذه هى مهمة الأديب فى رأيي"[1].

هذا الرأى المحفوظى رغم ما قد يبدو فيه من رفض العامية صراحةً فإنه يتسم كإبداع صاحبه بتعدد مستويات التأويل، فهو يرفض العامية بوضوح؛ مما يعني قبوله الفصحى وتبنِّيه إياها، ومبرره إزاء ذلك أنه يراها مرضًا؛ وهنا تثار عدة أسئلة: أى الأمراض يقصد: فنية، قومية، دينية؟! وما مستوى هذا الرفض؟ هل هو رفض قاطع أم ذو درجات؟ وأليس هناك أي حضور للعامية بين النسيج اللغوي لحوار رواياته؟

أيًا كان الأمر فهذا هو الموقف المعلن من نجيب محفوظ، وهو يحتاج إلى تحليل عميق لإبداع ذلك الكاتب المتفرد بوصف إبداعه هذا تطبيقًا عمليًا لما قال به، وتوضيحًا لحقيقة مقصده بهذا القول، وذلك ما يدور حوله الكتاب الحالي.

* * *

قُدِّم لـ"الفصحى" أكثر من تعريف من بينها أنها "اللغة العربية الشائعة الاستعمال لدى الكُتّاب.. وهي اللغة التي توارثها العرب منذ العهد الجاهلي، وانتقلت إليهم بعد أن طرأ عليها خلال الأعصر تبديل وتعديل وزيادة في مفرداتها وتعابيرها، مع احتفاظها بأسس ثابتة من حيث القواعد الصرفية والنحوية"[2].

والتعريف السابق يشير إلى أن الفصحى هي اللغة التى تخضع لقوانين منضبطة متعارف عليها بين الدارسين، وتستخدم فى تدوين الإنتاج الإنسانى علميًا كان أم أدبيًا، وتتسم بالاستقرار والثبات على نحو ما، وإن تخللها تطور أو تغير ففى نطاق القواعد العامة، ووفقًا لما يراه علماؤها.

---

(١) فؤاد دوارة: رحلة الخمسين مع القراءة والكتابة، مجلة الكاتب، ع ٢٢، يناير، ١٩٦٣ ، ص٢٠.

(٢) حبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٨٤، ص١٩١.

أما العامية فهي "لغة شائعة على لسان الشعب في استعماله اليومي"[1]، هـي لغـة الحيـاة اليومية، لا تخضع لقوانين صارمة، وإن شاعت فيها مجموعة من الظواهر اللغويـة المـضطردة. كاتسامها بالتلقائية القائمة على "أعراف" المجتمع الحياتية، واتساع مساحة التغيير فيهـا؛ تبعًـا لأحوال المجتمع المتنوعة؛ مما يعني أنها أداة تواصل حياتية، يغلب عليها الطـابع النفعـى، وإن كانت تسير على نحو ما إلى إبداع أدب شعبى له جمالياته.

بؤرة الإشكالية بين هذين المستويين الفصحى والعامية غير متحققة مـع انفـراد الأخـيرة بميدان التواصل الحياتى والتعبير عن الحاجات المادية والوقتية، هذا فى جانـب، وفى الجانـب الآخر تحتل الفصحى ميدان النتاج البـشرى العلمـى منـه والأدبـى بأنواعـه المختلفـة، وإنـما الإشكال فى مزاحمة العامية للفصحى داخـل نطـاق الـصياغة الأدبيـة، وتوظيفهـا منفـردة أو مجتمعة مع الفصحى داخل لغة هذا الأدب، سواء أكان إبداعا غنائيـا أم سرديًـا، وفى الأخـير كان الأمر أكثر ظهورًا؛ حيث اتجه بعض المبدعين إلى الحـوار العـامى؛ تلمـسًا لواقعيتـه، وإن تفاوت ذلك من فن لآخر، ومن شكل خاص لثانٍ، وبين أديب وغيره[2].

أما عن موقف الإبداع من هذه المسألة فقد خـرج بـصورة منطقيـة عـبر مواقـف ثلاثـة، حيث تراوحت الأعمال القصصية فى توظيف العامية لغـةً للحـوار بـين: اسـتخدام العاميـة، والمزج بينها وبين الفصحى، وأخيرًا انفراد الفصحى لغةً حواريةً[3].

وقدم دعاة العامية الذين ارتأوا ميزتها على الفصحى فى نسيج الإبـداع القصـصى – عـدة دواع فنية، يأتى فى مقدمة تلك الدواعي الإيهامُ بالواقع وتمثيل شخصياته، فالقـصة بـشكليها

---

(١) المرجع السابق: ص١٦٨.

(٢) انظر شيئا من تفصيل ذلك فيما يتعلق بالفن الروائي: صلاح عبد الـصبور: نـبض الفكـر قـراءة في الفـن والأدب، دار المريخ، الريـاض، ١٩٨٢، ص٢٠٢-٢٠٣. د. طـه عبـدالفتاح مقلـد: الحـوار في القـصة والمسرحية والإذاعة والتليفزيون، ص٦٦، ٧٠. وفيما يتعلق بالفن المـسرحي: د.نفوسـة زكريـا: تـاريخ الدعوة إلى العامية، ص٤٣٧، ٤٦٢. د.يوسف نوفل: تطور لغة الحوار في المسرح المصري المعـاصر، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٨٥، ص٢٦٥.

(٣) إبراهيم السعافين: تحولات السرد دراسات في الرواية العربية، دار الشروق- عمان، ١٩٩٦، ص٧٨.

الطويل والقصيرة ترصد واقعًا معيشًا، وتعمل على إقناع المتلقى بمصداقيته؛ من ثم كان توظيف العامية فى حوارها إحدى الوسائل الفنية لتحقيق ذلك[١].

على الجانب المقابل امتدت مساحة الموقف المناصر للفصحى لغةً حواريةً على خريطة النقد، شاغلة منطقتين متكاملتين: الرد على حجج تفضيل العامية فى الحوار، وبيان أوجه ضعف العامية وقصورها. وقد انحصرت ردود أنصار الفصحى على الرأى الآخر فى زاويتين شغلتهما حجج الآخر: إحدى هاتين الزاويتين عامة، تمثلت في اتهام الفصحى بالجمود والعجز، والزاوية الثانية فنية، وهي تفنيد حجة إيهام الواقع أو تحقيق الواقعية الفنية. فحول هاتين الزاويتين كانت ردود أنصار الفصحى، وسوف يكون الاقتصار على المجال الثاني؛ لعمق اتصاله بالبحث وضيق مساحة التمهيد.

إن رد الحجة الأكثر أهمية المسوغة لعامية الحوار، وهى الإيهام بالواقع وتحقيق الواقعية الفنية –يمكن عرضه عبر حقائق ثلاثة متدرجة:

- أولا: ثمة اختلاف عميق – لا تطابق- بين الواقع والفن على مستوى الأداة والهدف والدلالة[٢].

- ثانيا: واقعية الفن لا تعني التناسخ، بل تعني نجاح التجربة في تمثيل الطبيعة الإنسانية بأبعادها النفسية والخلقية[٣].

- ثالثا: لم يتمتع الإبداع المتبني للعامية بمصداقية فنية في موقفه ذلك [٤].

---

(١) انظر: د. فتوح أحمد: لغة الحوار الروائي، ص٨٧. د.إبراهيم الشاهد: لغة الحوار الروائي، ص٣٤. صلاح عبد الصبور: نبض الفكر، ص٢٠٤. إبراهيم السعافين: تحولات السرد، ص٧٧.

(٢) د. محمد غنيمي هلال: قضايا معاصرة في الأدب والنقد، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ص١١٣. وهو ما أسماه جورج ديهاميل فوتوغرافية الحوار الروائي، انظر: د.فتوح أحمد: لغة الحوار الروائي، ص٨٤.

(٣) د. فتوح أحمد: لغة الحوار الروائي، ص٨٧-٨٨.

(٤) إبراهيم السعافين: تحولات السرد، ص٨٥. انظر تفصيل القول في تلك الأدلة، وما قدم لها من تأكيدات مثل: تجاوز العامية لنطاق الحوار، وحضورها في السرد داخل الأعمال الروائية أو التمهيد للمشاهد في المسرحية، ص٨١، ٨٢، ٨٣.

لم يكتف أنصار الفصحى بتفنيد دعاوى العامية، بل قدموا حيثيات أخرى تعضد موقفهم الرافض هذا، بدءا من الكشف عن الجذور الاستشراقية للدعوة إلى العامية، ثم حسبان الأدب الذى يستخدم العامية أداة له أدبًا شعبيًا، وانتهاء برصد نواحى قصور ذلك المستوى العامي، ومنها: صعوبات القراءة والكتابة والفهم، ومحدودية الزمان والمكان، وتفريق الشعوب العربية وتفكيك وحدة اللغة، وقيام العامية على إسقاط قواعد الفصحى، فضلاً عن اضطراب قواعد الأولى، وفقر المفردات والعجز عن رصد الحقائق العميقة فى العلم والأدب، وأخيرًا النظرة الدونية التى وجهها بعضهم إليها.

الفصل الثاني
تجليات الفصحى

الفصل الثاني
تجليات الفصحى

كان حرص نجيب محفوظ على فصحى حواره من الوضوح بحيث لا يحتاج إلى تدليل أو تمثيل، فكتابة الحوار بالفصحى، والحرص على تحرى الدقة اللغوية، وتقديم المقابل الفصيح للحوار المتخيل عاميًا عبر عملية التفصيح – كل ذلك من الشيوع والكثرة عند نجيب محفوظ؛ بحيث لن تضيف مناقشته فضل بيان، لكن لم يكن ما سبق هو التجلى الوحيد للفصحى فى اللغة الحوارية لدى الكاتب، بل ثمة نواحٍ أخرى لهذا المستوى، أكثر فنية وارتباطا بشعرية السرد المحفوظي؛ لذا كان توقفي إزاءها عبر ثلاثة مباحث:

١-حكمية الحوار وفلسفيته.

٢-رمزية الحوار.

٣-علو مستوى الحوار.

تلك السمات، وخاصة الأوليين لا أدعى أنها من خصوصيات الفصحى، وأن العامية لا تتسم بمثل هذه الخصائص. فالإبداع العامى به شيء من الحكمة، ولديه القدرة على توظيف المجاز والرمز، لكن المقصود هنا من كون تلك الظواهر تجليات للفصحى أن سبب تحققها في النصوص المدروسة ارتبط بمجيء الحوار فصيحًا.

المبحث الأول
حكمية الحوار وفلسفيته

عند دراسة السمات الفنية للحوار في هذه الروايات الست لوحظ اتسام جزء منه بسمة الحكمية والفلسفية. حيث توفر الأولى عمق الدلالة التى تحيط بالجملة؛ مما يهيئ لها أن تحمل خبرة من خبرات الحياة، بينما الطبيعة الفلسفية لجملة الحوار تتجلى فى قدرتها على مناقشة قضايا فكرية عميقة المستوى[1].

قد تتداخل الظاهرتان أحيانًا أو تتلازمان فى كثير من الأحايين؛ ومن ثم كان الجمع بينهما فى سياق تحليلى واحد، وإن جاء الفصل خلال التحليل أحيانا فإن وراء ذلك السعى إلى الدقة فى استجلاء تجليات الفصحى، فضلاً عن تفاوت المستوى الفكرى فى الحالتين، حيث كانت "الفلسفية" ذات مستوى أعلى فى قضاياها المناقَشة من "الحكمية"، التى وقفت عند حدود الخبرة الحياتية النابعة من تجارب الشخصية الروائية.

لم يكن الحوار فى روايات نجيب محفوظ هذه مجرد حديث بين شخصيتين أو أكثر مما يمكن سماعه فى الحياة اليومية، بل كان ملفوظًا سرديًا استطاع القيام بعدة وظائف ضمن المنظومة الروائية. فمع التكوين المعرفي والثقافي الذي حظي به نجيب محفوظ من دراسته الفلسفية في المرحلة الجامعية دراسةً متعمقةً وصلت إلى مرحلة الدراسات العليا، فضلا عن ثقافته الذاتية – كان من المتوقع بروز المنحى الفلسفي في إبداعه عامة [2]، وفي لغة الحوار هنا، هذا على مستوى المبدع، أما الإبداع نفسه فكان للشخصيات والأحداث والأفكار المراد توصيلها دور في ظهور هاتين السمتين.

---

(١) ينطلق ذلك من تعريف الحكمة بأنها "تلك العبارة التجريدية التي تصيب المعنى الصحيح، وتعبر عن تجربة من تجارب الحياة أو خبرة من خبراتها. ويكون هدفها عادة الموعظة والنصيحة" د. عبد المجيد قطامش: الأمثال العربية دراسة تاريخية تحليلية، دار الفكر، دمشق، ١٩٨٨، ص١٨.

(٢) وهو ما رصد عبر عدد من الدراسات، منها: وفاء محمد إبراهيم: الفلسفة والأدب عند نجيب محفوظ: قراءة فلسفية لبعض أعماله، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧. د. عبد الله خليفة: نجيب محفوظ من الرواية التاريخية إلى الرواية الفلسفية، الدار العربية للعلوم، بيروت، ٢٠٠٧.

يمكن تضفير السياقات الروائية التى اتسم خلالها الحوار بهاتين السمتين: الحكمية والفلسفية – داخل ثلاثة أنساق، هى: أزمة الشخصية، فكرها الخاص، علاقتها بالآخر. بدهى أن دوران تلك الأنساق حول محور الشخصية يرجع إلى سمة خاصة بالروايات الست، حيث كانت روايات ذات شخصية محورية واحدة، وسمة عامة للملفوظ الحوارى، وهى ذاتيته، التي تنبع من كونه صوت الشخصية الأعلى.

[١]

تأتي "أزمة الشخصية" نسقا أول عَبَّر عنه الحوار المتسم بهذه السمة، من ذلك جاء معنى الرفض والكراهية تجاه المجتمع واضحًا فى رد سعيد مهران الشخصية الرئيسية في رواية "اللص والكلاب" على "نور" فتاة الليل، عندما سألته:

– "أمس استجوبونى فى القسم حتى أزهقوا روحى، أين السيارة؟

– فقال: قضت الحكمة بأن أتركها رغم حاجتى إليها، سيجدونها ويردونها إلى صاحبها، كما ينبغى لحكومة تتحيز لبعض اللصوص دون البعض"[(١)].

هذا التحليل الفلسفى للحدث عمَّق من بيان وقعه على الذات، فلم يكتف سعيد في رده بأنه ترك السيارة، بل قدم نقدًا رافضًا لقطاع مهم من قطاعات المجتمع، هو الحكومة أو السلطة، أحد سياط المعاناة الواقعة على كاهله[(٢)].

استمر معنى الرفض فى هذا النسق/ المعبر عن أزمة الذات في رواية "الشحاذ" مع عمر الحمزاوى، وإن كان رفضًا ناقدًا للذات لا الآخر، فبعد انتهاء الكشف الطبى عليه كانت الخطوة الأولى فى استرجاع الماضى بوصفه أحد مرتكزات الأزمة. بدأ ذلك بقول الطبيب:

"– ما أجمل أيام زمان.

– الحقيقة يا دكتور ما أجمل كل زمان باستثناء الآن"[(٣)].

---

(١) نجيب محفوظ: اللص والكلاب، مكتبة مصر، القاهرة، ط٦، ١٩٧٢، ص٩٣.

(٢) انظر تفصيل الجانب الاجتماعي في الرواية: جورج سالم: المغامرة الروائية العربية نجيب محفوظ نموذجا، من كتاب نجيب محفوظ بعيون سورية، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠٠٧، ص١٠٠.

(٣) نجيب محفوظ: الشحاذ، مكتبة مصر، القاهرة، ط٦، ١٩٧٨، ص١٢.

فهذه الجملة التى تقدم رؤية ذات سمة فلسفية بلورت رفض الشخصية التام للحاضر، المتمثل فى لفظة "الآن"، هذا الرفض ناتج عن مأساته التي "تنبع أولاً من القهر الاجتماعي، وتنبع ثانيًا من تصادم عدة عوامل متناقضة لم يتوصل أبدا إلى حسم الصراع الدائر بينها. فتراجعه أمام السلطات أوجد في حياته الفجوة بين العقيدة والعمل من أجل العقيدة، وأقام حياته على التناقض بين احتقار القوة والسعي وراءها وبين الانهماك في السعي وراء القوة"[1].

من المعانى التى امتدت عبر صوتين مختلفين فى هذا السياق معنى "الانعزالية"، الذي عبرت عنه الشخصية من خلال جملة حكمية لا فلسفية، كما كان فى المعنى السابق. كان هذا التعبير مع الظهور الأول للشخصية المعبرة عن هذا المعنى. ففي رواية "ثرثرة فوق النيل" وعقب قيام رواد العوامة بتعريف أنفسهم للزائرة الجديدة سمارة بهجت "ضحكت متجاوزة وقارها وقالت:

- أنا شيخة حقًا منذ حدثنى قلبى بأني واجدة عندكم أشياء عجيبة مثيرة!

فتساءل رجب:

- قلبك الذى حدثك أم وشايات على السيد؟
- لم يقل إلا خيرًا.
- على ذلك فليست عوامتنا بالوحيدة فى نوعها؟
- ربما، ولكن ما أكثر الناس، وما أقل من يصلح للصداقة بينهم"[2].

فهذا التعقيب الأخير قد يبدو منفصلاً عن سياق الحوار، لكن فضلاً عن حكمته الرائقة قد قدم عدة وظائف سردية مثل: الكشف عن جانب من أزمة سمارة، وهو الشعور بالانعزالية وافتقاد الصداقة الحقة، أيضًا فتح أفق التوقع لدى المتلقى، من خلال التساؤل عن هذه الصداقة المزمعة بين سمارة ورواد العوامة: هل ستفلح أم لا؟! حيث إن ما ستكشف عن الأحداث بعدُ هو الفشل[3].

---

(١) د. لطيفة الزيات: نجيب محفوظ الصورة والمثال، كتاب الأهالى، القاهرة، سبتمبر١٩٨٩، ص١٠٩-١١٠.

(٢) نجيب محفوظ: ثرثرة فوق النيل، مكتبة مصر، القاهرة، ط٢، ١٩٦٧، ص٥٣.

(٣) انظر تحليل هذا الفشل وتوجيه أصابع الإدانة إلى سمارة بهجت: أحمد الخميسي: نجيب محفوظ في مرآة الاستشراق السوفيتي، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٨٩م، ص٧٢-٧٣.

يلاحظ أن ما سبق كان معنى امتد عبر صوتين مختلفين، بينما على الجانب الآخر ثمة صوت واحد تكررت على لسانه جمل ذات طابع حكمى أو فلسفى معبرة عن أزمة ذلك الصوت أو جانب منها. كان ذلك في رواية "السمان والخريف" من "إبراهيم خيرت" أحد أصدقاء "عيسى الدباغ" ووجه من وجوه أزمته، حيث انقسم عيسى فى موقفه من ثورة يوليو٥٢ بين الرفض السلبى – وهو ما مثله بعمق سمير عبد الباقى – وبين محاولة الاندماج، والموقف الأخير قام به إبراهيم خيرت، لكن بدرجة أوصلته إلى نفاق السلطة؛ "عندئذ سأله عيسى:

– خبرني عن شعورك وأنت تقرأ مقالاتك فى الصحف؟

فقال إبراهيم خيرت فى رزانة غير عابئ بابتسام الآخرين:

– أنا أتساءل لِمَ أراد الله لآدم أن يهبط إلى الأرض؟!"[1].

هذا الرد التساؤلي ذو الطابع الفلسفى قدم جوابًا رمزيًا يتضمن اعتراف الشخصية بخطيئتها، مع تقديم تبرير متسع الدلالة، يُرْجِع خطايا البشر إلى الطبيعة الإنسانية المتجذرة منذ آدم عليه السلام، كما أنه يضفي على تلك الخطايا نوعا من الحتمية القدرية.

وقد استمر الطابع الفلسفى مع الشخصية نفسها فى حوار آخر، لكن مع امتداد شارح للأزمة فى جانب من جوانبها، وهو طبيعة العلاقة بين السلطة والشعب الذي تنتمي إليه الشخصية، وذلك في قولها:

– "المسألة ليست مسألة مبادئ يقتنع بها العقل، ولكن العلاقة بين الحاكم والمحكوم تتقرر بطريقة خفية كما فى الحب، ويمكن أن تقول إن أظفر الحكام بقلوب المحكومين هو أعظمهم احترامًا لإنسانيتهم، وليس بالخبز وحده يحيا الإنسان!"[2].

عمومية التعبير في الموضعين السابقين قد يتوافقان مع الرؤية النقدية التي ترى شمولية قضية "السمان والخريف" عبر معالجتها "مشكلة إنسانية عميقة تهز عصرنا كله، تلك هي

(١) نجيب محفوظ: السمان والخريف، مكتبة مصر، القاهرة، ط٤، ١٩٦٧، ص٦٩.
(٢) المصدر السابق: ص١٢٦.

مشكلة الإحساس بالغربة أو عدم الانتماء، أو الإحساس بأن الإنسان ضائع مطرود من هذا العالم"[١].

الصوت السابق كان هادئًا يبدو عليه الاقتناع بالموقف وتقبُّل الذات، لكن ثمة صوتا آخر امتد معه الطابع الفلسفى والحكمى فى حواره، وإن كان على النقيض شديد الرفض للذات، متهمًا إياها بالخيانة والسقوط.

عبر تقسيم حيادى حدد منصور باهى أحد أصوات رواية "ميرامار" السبل الثلاثة للإنسان إزاء ثنائية الإيمان والعمل، ورغم تلك الحيادية التى لم تُبِنْ عن نقده للذات فإن حياة الشخصية أوضحت أنه يضع نفسه فى السبيل الثالثة. حيث قال مخاطبًا عامر وجدى:

"- أن تؤمن وأن تعمل فهذا هو المثل الأعلى، ألا تؤمن فهذا طريق آخر اسمه الضياع، أن تؤمن وتعجز عن العمل فهذا هو الجحيم"[٢].

طول الجملة الحوارية السابقة قياسًا بما شاع في الرواية تناسب مع أمرين: الأول كون الشخصية المتحدثة هى السارد المقدَّمة من خلال وجهة نظره الأحداثُ، والأمر الآخر حميمية العلاقة بين المتحدث والمخاطب[٣]؛ لذا عندما انتفى الأمران كان التعبير المكثف القصير، مع بلورة جانب آخر من الأزمة. جاء ذلك عبر مشهد حوارى قصير لمنصور باهي مع سرحان البحيرى الذي قال:

- "لا شك أن رأسك يرهقك.

أجاب بغموض:

- الرأس أصل البلاء!"[٤].

يمكن تحليل الجملة الحوارية السابقة في ضوء حقيقتين: الأولى خارجية هي علاقة منصور باهي بسرحان البحيري، والثانية داخلية نابعة من الجملة نفسها، وهي دلالتها على

(١) رجاء النقاش: في حب نجيب محفوظ، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٥م، ص٨٣.
(٢) نجيب محفوظ: ميرامار، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦٧، ص١٦٢.
(٣) انظر مدح عامر وجدي لشخصية منصور، ميرامار: ص٥٦، والعكس: ص١٥٠.
(٤) ميرامار: ص ٢٥٣.

أزمة منصور. تتبلور الحقيقة الأولى في أن منصور "يرى سرحان البحيري على أنه صورة من ذاته هو، وذاته هي غريمه الأول؛ ومن ثم فإنه ينبغي أن ينتقم منه، أو ينتقم من نفسه في شخص سرحان البحيري"[١].

كذا تؤكد جملة منصور السابقة أن منبع أزمته هي فكره، حيث "إنه قادر على تعقيد المواقف والبلوغ بها درجة التأزم الشديد، لكنه غير قادر على مواجهة هذه المواقف في حالتها المعقدة المتأزمة. إن طاقته التأملية أضخم بكثير من طاقته العملية"[٢].

الموقفان السابقان أبانا عن أحد جانبي مأساة منصور باهي، وهو الإحباط الفكري[٣] الذي تمثل في "اختلاط الحقيقة بالوهم، إنه لِشعوره بالعجز والفشل، يعيش جانبا من حياته في الحلم، ففي الحلم يقول الكلام المفحم، ويقوم بالفعل الذي يعجز عنه في الواقع"[٤].

[٢]

النسق الثانى الذى اتسمت فيه الجملة الحوارية بالحكمية أو الفلسفية هو "تعبير الشخصية عن رؤيتها الخاصة أو فكرها تجاه الأحداث". فنور تعلق على حوار دار بينها وبين سعيد مهران حول حبها الشديد له ورغبته العنيفة فى الانتقام – قائلة: "الحق أننا لكي نعيش يجب ألا نخاف شيئًا"[٥].

جملة مراوغة المعنى، هل هى نابعة عن اقتناع حقيقى من الشخصية، أم تحاول أن تقتنع بذلك؟ أم أنها صدى لرأى سعيد مهران نفسه؟ فهو الذى يحاول ألا يخاف شيئًا؛ حتى يستطيع أن يعيش كما يريد بعد تصفية حساباته مع الخونة / الكلاب.

الجملة الحكمية السابقة عبرت عن فكر الشخصية لكن فى التباس، بينما كانت جملة عيسى الدباغ الفلسفية واضحة التعبير عن استسلامه للقدر، وتبنيه الموقف السلبى من الأزمة؛ تأكيدا لتجربة الضياع التي انصهر في نارها، تلك التجربة التي "تتدرج من الثرثرة

(١) د. محمود الربيعي: قراءة الرواية، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ١٩٨٩، ص١٦٣- ١٦٤.
(٢) المرجع السابق: الصفحة نفسها.
(٣) السابق: ص ١٦٢.
(٤) د. فاطمة موسى: في الرواية العربية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧، ص٢١.
(٥) اللص والكلاب: ص١١٠.

الطويلة الفارغة في مقاهي القاهرة، إلى الضرب على غير هدى في شوارع الإسكندرية وارتياد حاناتها، إلى الدخول في مغامرة جنسية مأساوية مع ريري، إلى زواج المنفعة من قدرية، إلى الضياع على مائدة القمار"[1].

كان ذلك فى جزء من حوار طويل بين عيسى وسمير عبد الباقي أحد أصدقاء عيسى الدباغ، الذي سأل:

- "ما رأى التصوف فى حرف (لو)؟

ولم يدرك سمير مرماه فأجاب هو:

- لو حرف لوعة يطمح بحماقة إلى توهُّم القدرة على تغيير التاريخ.

فقال سمير ببساطة:

- من هذه الناحية فهو إنكار لإرادة الله المتجلية فى التاريخ، من شأنه أن يضفى عليه عبثًا ولا معقولية..."[2].

فجملة عيسى السابقة هى تبرير للحدث الآنى، وهو سفره إلى الإسكندرية، فى محاولة للاستسلام والسلبية إزاء أزمته، وذلك ما يجعل من هذا السفر البداية الجدية لرحلة الضياع، حيث "تَحْمِل هذه الهجرة بُعدًا رمزيًا واضحًا ... فهي أولاً خروج من مجال عمله الطبيعي، وهي من هذه الناحية نوع من النفي، وهو ثانيًا يصل إليها بعد انتهاء الموسم، ويرى ثالثًا وجوها غريبة، ويسمع ألسنة غريبة؛ مما يرمز إلى التغير الكلي الذي أصاب الحياة بحلول العهد الجديد"[3].

[٣]

النسق الثالث الذى جاءت فيه الجملة الحوارية ذات الطابع الحكمى أو الفلسفى – "هو بلورة نظرة الشخصية للآخر أو طبيعة علاقتها به". وقد تنوعت تلك النظرة ما بين الرفض، ونقيضها علو القيمة، وأخيرًا عدم النسيان.

---

(١) د. محمود الربيعي: قراءة الرواية، ص٤٤.

(٢) السمان والخريف: ص٨٨. وانظر أيضًا: الشحاذ: ص٤٧.

(٣) د. محمود الربيعي: قراءة الرواية، ص٤٥.

ففى نهاية المشهد الحوارى الأول بين سعيد مهران ورءوف علوان، حيث تكشفت حقيقة الأخير للأول "جثة عفنة لا يواريها تراب" على حد تعبير سعيد مهران نفسه– كان تعقيبه على هذا الحوار بقوله: "ما أجمل أن ينصحنا الأغنياء بالفقر..."[1].

هذه الحكمة تحمل رفضًا للآخر، وهو ما يبلور أثر الحوار على شخصية سعيد، ويرسم موقفه المستقبلى من رءوف؛ مما يدفع عجلة الأحداث، كل ذلك عبر الطابع الحكمى الذى اتسمت به الجملة، وهو ما تأكد عقب انتهاء هذا اللقاء؛ من خلال انطباعات سعيد مهران حول رءوف علوان.

الرفض السابق كان رفضًا للشخصية كلها، وثمة رفض آخر، لم يكن كليا بل رفضًا خاصًا بموقف، وإن كان ضمنيًا أيضًا غير معلن كسابقه، لكن مع طابع فلسفى لا حكمى يتناسب مع مستوى الشخصية، حيث كان فى الموقف الأول سعيد مهران لصًا محدود الثقافة، بينما هنا خالد عزوز – إحدى شخصيات "ثرثرة فوق النيل" كاتب قصة ذو ثقافة أعلى.

فبعد إبداء خالد عزوز إعجابه بموقف ما لسناء "قالت ليلى زيدان باسمة:

– دع لأحد غيرك الكلام إكرامًا لى...

قال متأسفًا:

– الغيرة ليست غريزة كما يقول الجاهلون، ولكنها تراث إقطاعى!"[2].

فوق التبرير الفلسفي لموقف الذات جاءت الصورة التشبيهية مانحة عمقًا لتلك الجملة، فضلا عن استمداد تلك الصورة من البيئة الاجتماعية في ذلك الوقت. قريب من هذا الموقف تلك السمة التي اتسم بها رد الشاب الثورى، عند لقائه بعيسى الدباغ فى نهاية رواية "السمان والخريف"، حيث تساءل هذا الأخير "مصطنعًا الدهشة:

– آسف جدًا، مَن حضرتك؟!

فضحك ضحكة كأنها تقول (أنت عارف وأنا عارف) ثم قال:

---

(١) اللص والكلاب: ص ٤٥.

(٢) ثرثرة فوق النيل: ص٣٩.

- الخصم هو آخر من تنسى!"[1].

يلعب البناء اللغوي دورا في حكمية تلك الجملة عبر استخدام الاسم الصريح "الخصم"؛ حيث منح الجملة سعة فى المعنى جعله ذا طابع حكمى، فضلاً عن بلورة طبيعة العلاقة بين المتحدث والمخاطب، فثمة رفض متجسد أيضًا، لكن مِن المخاطب لا المتكلم.

الرد السابق للشاب مع عدم وضوح ملامح شخصيته، وطريقة حضورها فضلاً عن إيجازه؛ مما دفع بعض النقاد إلى رؤيته "رمزًا لفكر الثورة المصرية، الذي كان لا يزال في دور التكوين خلال الأربعينيات، ولم يلق ترحيبا من جانب حزب الوفد، على الرغم من موقفه الوطني تجاه الملك والاستعمار البريطاني؛ ذلك لخروجه عن إطار الفكر السياسي الذي التزم به الحزب... "[2].

الموقف المقابل للرفض المتبلور فى الجمل الحوارية السابقة يقابله موقف آخر، تمثل فى التعبير عن علو الآخر. كان هذا من صابر الرحيمى ضمن رواية "الطريق" فى جملته الفلسفية الوحيدة على طول الرواية، معبرًا عن المكانة المتسامية التى احتلتها إلهام:

- "يخيل إليّ أننى لم أجئ إلى القاهرة للبحث عن سيد سيد الرحيمى، ولكن لكى أجدك أنت، أحيانًا نجرى وراء غاية معينة ثم نعثر فى الطريق على شيء ما نلبث أن نؤمن بأنه الغاية الحقيقية" [3].

مثل هذا الموقف – لا شك – نابع من صنيع إلهام مع صابر، حيث أحبته حبا عميقًا متساميًا، بل ضحت – بعدُ – من أجله وتجاوزت عن أخطائه، فضلا عن أنها تعد "الجزء الإلهي في الإنسان؛ لذلك كانت امتدادا لسيد سيد الرحيمي وطريقا إليه. إنها قوة الجذب إلى فوق، قوة التسامي والانطلاق والتحرر"[4].

* * *

(١) السمان والخريف: ص١٩٥.

(٢) د. شفيع السيد: اتجاهات الرواية العربية في مصر، دار الفكر العربى، القاهرة، ط٣، ١٩٩٦ص٢٤٧.

(٣) نجيب محفوظ: الطريق، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٧، ص٨٢.

(٤) مصطفى التواتي: دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية، دار الفارابى، بيروت، ط٣، ٢٠٠٨، ص٨١.

المبحث الثاني
رمزية الحوار

تميز الحوار فى الروايات الست بتجذُّر السمة الرمزية فيه، وثمة عوامل عدة وراء ذلك: أولاً طبيعة التجربة التى تعبر عنها بعض هذه الروايات، مثل رواية "الطريق" التى تتمتع بمستوى كبير من الرمز[١]؛ حيث إن "الحوار الترميزي يرتبط بالقصة التي تنزع نزعة رمزية في فكرتها أو شخصياتها، أو التلميح بالإيماء بعيدا عن التقريرية والمباشرة الظاهرة والشروحات الزائدة"[٢].

ثانيًا طبيعة بعض شخصيات تلك الروايات؛ تلك الطبيعة التي أهلتهم إلى إصدار حوار ذى منحى غير مباشر، خاصة "على لسان الشيخ علي الجنيدي في (اللص والكلاب) والعارف بالله الشيخ زندي في (الطريق)"[٣]، وأخيرًا قدرة الكاتب نفسه على نثر الرموز الفنية بين نواحى الحوار.

يبدو أن إبهام الرمز قد تسرب إلى تحديده عبر التعريف الاصطلاحي، حيث إن الرمز "من المصطلحات التي كثيرا ما سمعنا بها، وقليلاً من نستطيع إدراك مفهومها الإدراك التام والصحيح"[٤]. ليس معنى هذا انعدام محاولة التعريف، بل ثمة محاولات ترى الرمز "تركيبًا لفظيا أساسه الإيحاء، عن طريق المشابهة بما لا يمكن تحديده، بحيث تتخطى عناصره اللفظية كل حدود التقرير، موحدة بين أمشاج الشعور والفكر"[٥].

---

(١) انظر: د. عبد الفتاح عثمان: بناء الرواية، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٢، ص٢٣٦. د. شفيع السيد: اتجاهات الرواية العربية في مصر، ص٢٤٤.

(٢) فاتح عبد السلام: الحوار القصصي، ص٧٩.

(٣) مصطفى التواتي: دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية، ص١٧٤.

(٤) تشارلز تشادويك: الرمزية، ترجمة إبراهيم يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢، ص١٠. انظر تفصيلاً لهذه المسألة: الويلي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٠، ص١٨٩، ١٩٧.

(٥) د. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧، ص٤٢.

للرمز قيمة بارزة في العمل الأدبي، حيث إنه من أعلى درجات الإيحاء والبعد عن المباشرة، "فأن يسمى الشيء مباشرة معناه أنك تقضي على أكبر قدر من المتعة المستخلصة من قصيدة مثلا؛ حيث إن هذه المتعة تضمن في عملية الكشف التدريجي عن الشيء المقصود"[١].

سيظهر بعدُ من الدراسة التحليلية أن السمة الرمزية في الحوار رغم وجودها لم تكن واسعة المساحة، وهذا يتوافق مع طبيعة الفن القصصي؛ حيث "إن القصاصين يميلون إلى توظيف الترميز من خلال النسيجين السردي والوصفي، أكثر من ميلهم إلى ترميز الحوار. فالسرد والوصف يتيحان فرصا أكبر لتحقيق إتقان وتنوع في الصياغات والأبنية والتراكيب والمواقف، وتشترك فيها عناصر الفضاء القصصي زمانا ومكانا. في حين أن ترميز الحوار يرتبط بالكلام المنطوق من قِبل الشخصية المتحاورة في مشهد مع شخصيات أخرى"[٢].

الدراسة التحليلية لبنية الحوار اللغوية أظهرت مجيء الرمز عبر مستويين: الأول عمومى شمل الحوار كله أو جزءًا كبيرًا منه، والثانى لمحة رمزية جاءت منفردة ضمن الجملة الحوارية. ولكل مستوى من الاثنين تنويعات سيعمل التحليل على إيضاحها.

[أ] عمومية الرمز

١- شمول الرمز الحوار كله :

النمط الأول من نمطى الرمز العمومى هو ذاك الذى يشمل الحوار كله، فقد احتوت هذه الروايات على مجموعة من الحوارات القصيرة شيئًا ما، كان أحد صوتيها ذا طبيعة رمزية على طول الكلام، بينما الطرف الآخر مباشر فى كلامه، مهموم بشأنه الخاص، الذى يحاول الأول معالجته، لكن بصورة أعمق، لا يدركها الطرف الآخر.

الحالة الأولى كانت مع الشخصية الرئيسية إزاء آخر غير سَوِىّ، مثلما كان من عيسى الدباغ وحواره مع مخمور باغته بالحديث [٣]، أيضًا حوار عمر الحمزاوى مع مجنون صادفه في الإسكندرية[٤]. لكن أبرز تلك النماذج ما كان من حوار بين سمارة بهجت وأنيس زكى؛ ذلك الحوار الذى مثَّل ختامًا أكثر من رائع لرواية "ثرثرة فوق النيل".

---

(١) تشارلز تشادويك: الرمزية، ص١٠.

(٢) فاتح عبد السلام: الحوار القصصي، ص٨٠.

(٣) السمان والخريف: ص١٦.

(٤) الشحاذ: ص٢٦.

ثمة اختلافان بين النموذج الأخير وسابقيه: الاختلاف الأول مجيء هذا الحوار الرمـزى فى نهاية الرواية تمامًا، لا فى بداياتها وكأنه بلورة ملخِّصة لفكرة العمل إزاء ما سبق من أحداث الرواية. الاختلاف الثاني: أن الطرف الآخر ذا الخطاب الرمزى شخصيةٌ سوية، لكن اكتنفتـه حالة غيبوبة؛ أبعدته عن الوعي بصورة مميزة هيأت للكاتب منح هـذا الحـوار تمييـزًا طباعيًـا؛ دلالةً على اختلافه وانقطاعه عما قبله.

***

وقالت – أي سمارت بهجت – له –لأنيس زكي –:

– إنك لم تعد معى.

فقال محدثا نفسه:

– أصل المتاعب مهارة قرد!

– ما كان ينبغى أن تشرب القهوة.

– تعلم كيف يسير على قدمين؛ فحرر يديه.

– هذا يعنى أنه يجب أن أذهب.

– وهبط من جنة القرود فوق الأشجار إلى أرض الغابة.

– سؤال أخير قبل أن أذهب: ألديك خطة للمستقبل إذا تأزمت الأمور؟

– وقالوا له عد إلى الأشجار وإلا أطبقت عليك الوحوش.

– أتستحق معاشًا مناسبًا إذا لا سمح الله رفت؟

– فقبض على غصن شجرة بيد وعلى حجر بيد، وتقدم فى حذر وهو يمد بصره إلى طريق لا نهاية له"[1].

هذا الحوار الرمزى الرائع المثير كلما عاود المرء قراءته – تـضمن صـوتين يبـدو مـن أول وهلة التنافرُ بينهما: سمارة بهجت، التى تقف على أرض الواقع عبر جمل خمـس: ثلاثـة خبريـة

(١) ثرثرة فوق النيل: ص١٩٩.

شملت الحاضر والماضى والمستقبل، وسؤالين عن مستقبل مَن تخاطبه. الصوت الثانى أنيس زكى، الذى قدم الحوارُ على لسانه بلا خطابية بلورةً قصصية لرؤيته تجاه أزمة الإنسان فى الحياة، كان هذا فى جمل خمس أيضًا تتكامل رغم انفصالها بسبب تردد صوت الآخر، موظفًا بذلك تكنيك "قصة داخل قصة"[1].

فضلاً عما سبق من رمزية تلك القصة التي جاءت في حديث أنيس زكي يأتى بناؤها الإيقاعى البارز، الذى يجعل المرء غير شاكٍّ فى كونها شعرًا موزونًا، خاصة مع تفاوت البداية الاسمية التقريرية "أصل المتاعب مهارة قرد"، مع توالى الأفعال الماضية "تعلم – فحرر – وهبط – وقالوا – فقبض – تقدم..."؛ مما أحدث منطلقات إيقاعية أعلت من جرسها. وأخيرًا دورانها المفصل حول جذور المأساة الإنسانية، ثم خاتمتها الصغرى، التى قدمت رصدًا مفتوحًا لانطلاق الإنسان فى الحياة: "وتقدم فى حذر وهو يمد بصره إلى طريق لا نهاية له"، متناسبا مع طبيعة القضية غير القابلة للحسم، فاتحا أفقا واسعا لاستمرارية تقدُّم الإنسان في صراعه الأبدي مع الحياة ذات الطريق الذي لا نهاية له.

ثمة ملاحظتان على بنية هذا الحوار الرمزي: إحداهما شكلية والأخرى دلالية، فالبناء الشكلي لهذا الحور ذو طابع هرمي، حيث انطلق منذ البداية بجملة صغيرة تلتها أخرى أكبر، وهكذا حتى نهاية الحوار، وكان ذلك على مستوى الصوتين المتحاورين، قد تكون تلك السمة غير متعمدة، لكن وجودها لا ينفي دورها، ولعلها ذات دلالة على تصاعد المعنى أو نابعة منه، وهو تصاعد توازَى مع اتساع الجمل؛ مما منحها هذا الشكل الهرمي.

الملاحظة الثانية هي "تقاطع الصوتين" فالانفصال بيِّن بيْن حديث سمارة وجمل أنيس، لكن معاودة النظر عبر البنية العميقة يؤكد وجود نوع من التوازي، اختفى نتيجةَ مُباشَرةِ الصوت الأول ورمزية الثاني. فتأكيد سمارة غربة أنيس يتلقاها الأخير على معناها الأعمق، هو غربة الإنسان عن الحياة، ويرجعها إلى جذورها الأولى. وتعليلها أن سبب ذلك لجوؤه للمخدر يقدمه أنيس مُبرِّرًا إلى انطلاق الإنسان في الحياة... وهكذا فالبنية العميقة لمفردات الصوتين قد تصل إلى توازيهما لا تقاطعهما كما قد يبدو.

* * *

(١) انظر تعريف هذا التكنيك: مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٩، ص١٦١.

الحالة الثانية من الحوار الرمزى الكامل كان الطرف الآخر غير المباشر سويًّا من حيث حالته العقلية، لكنه ذو طبيعة بشرية خاصة، تمثل ذلك فى شخصية المنجم التى تكررت فى روايتى "السمان والخريف" و"الطريق"، ثم فى شخصية الحكيم الفرعونى "أيبو-ور" خلال حواره المتخيل مع أنيس زكى.

رغم التميز الذي اتسمت به "ثرثرة فوق النيل" فى حوارها الختامى فإن الحوار المتخيل بين أنيس والحكيم الفرعونى " أيبو-ور"[1] كان على قدر غير قليل من المباشرة؛ وهو ما جعل البعض يرى "أن رمزية نجيب محفوظ هي.. رمزية في الغالب مفضوحة، أي سرعان ما يكشفها الكاتب نفسه؛ فلا نحتاج إلى الكثير من الإجهاد لحل مغلقها؛ إذ إنه يلقي لنا المفاتيح هنا وهناك في شكل كلمات أخرى"[2]. هذا الحكم قد يصدق على بعض الحالات لا كلها، مع الوضع في الحسبان سمة الواقعية التي كانت خيطا مستمرًا في معظم إبداع الكاتب حتى هذه المرحلة.

في حوار أنيس مع الحكيم الفرعوني علا صوت الأخير فقط رغم وجود الطرفين؛ حيث اكتفى الصوت الأول بالدور التساؤلي. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى كان إسقاط جمل الحكيم على الواقع المصري وقتئذ خاصة في جانبه السياسي – واضحًا، حيث رصد هذا الحوار مجموعة من السلبيات تأكدت عبر هزيمة ١٩٦٧، ومنها: كذب الحاشية على الحاكم، وثراء ذوي السلطة غير المقبول، وأخيرًا غفلة الحاكم عن السياسة الداخلية.

تباين توظيف شخصية المنجم فى حالتَيْ تكرارها، تبعًا للموضعين اللذين ذُكرت فيهما، حيث جاءت قرب نهاية "السمان والخريف"[3] وبداية "الطريق" [4]، كانت فى الموضع الأول بلورة لأزمة الشخصية عبر مسارها الماضي، مع ترك الحل المستقبلى للشخصية، بينما فى الثاني حاولت أن ترسم للشخصية جوانب أزمتها وما يجب عليها.

---

(١) ثرثرة فوق النيل: ص١٢٦.

(٢) مصطفى التواتي: دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية، ص١٧١.

(٣) ص:١٧٨.

(٤) ص:٢٠ – ٢١.

كان تعدد الرموز وتكثيف النص بارزين فى حوار "السمان والخريف"، حيث استسلم عيسى لقارئ الكف الذى "ارتفع صوته قائلاً:

- عمرك طويل، وستنجو من مرض خطير.

ثم بعد تأمل: - وستتزوج مرتين، وتنجب ذرية.

فانتبه باهتمام فاستطرد الرجل قائلاً:

- وفى حياتك تقلبات كثيرة، ولكن لا خوف عليك بفضل إرادتك الحديدية؛ ولكنك ستتعرض لخطر الغرق فى البحر.

- البحر؟!

- هكذا يقول الكف، وأنت رجل طموح بلا هوادة، وستجد دائمًا رزقك موفورًا، ولكن عصبيتك تفسد عليك صفو حياتك فى كثير من الأحايين.

وقام الرجل وهو يحنى له رأسه تحية. وعندما هَمَّ بالابتعاد سأله بلا وعى:

- وما المخرج؟

فالتفت الرجل إليه متسائلاً؛ فاستخف عيسى نفسه، ولوَّح له بيده شاكرًا"[1].

مجيء هذا الحوار قرب نهاية الرواية يجعل فك رموزه ممكنا عبر إسقاطها على ما كان من أحداث وإلا فما معنى تلك الرموز؟ وإذا لم تتطابق مع الأحداث السابقة هل يقصد الكاتب منح تلك الأحداث تفسيرا آخر؟ لعل الأقرب إلى القبول "إسقاطية الأحداث"، وهذا يتوافق مع دلالة رمز "العمر الطويل" في الحوار، حيث معاصرة الشخصية لطائفة كبيرة من أحداث مصر خلال أكثر مراحل تاريخها الحديث احتواء لـ"التغيرات المحورية". و"المرض الخطير" الذي نجا منه هو نفاق السلطة لا التعايش معها، أما "الزواج مرتين" فيعني علاقته بسلوى ثم ريري، ومن الأخيرة كانت "الذرية"، و"البحرُ" هو خضم الحياة بأحداثها التي كاد يغرق فيها عيسى. وما بقي من الحوار هو تحليل مباشر لجانب من واقع الشخصية يؤكده السؤال الأخير عن المخرج، وعدمُ إجابة قارئ الكف تؤكد أن الحل بيد عيسى لا أحد سواه.

---

(١) السمان والخريف: ص١٧٨.

٢ – تناوب الرمز والمباشرة:

النمط الثانى من أنماط الرمز العمومى الذى يغطى مساحة كبيرة من الحوار، هو ذاك الذى يتناثر – لا يتوالى – عبر قطاع عريض من المشهد الحوارى، سواء خلال صوت واحد من صوتى الحوار، أم يكون الرمز نابعًا من الحادثة التى تُسجَّل من خلال الحوار لا الحوار نفسه.

الحالة الأولى من هذا النمط، التى تتمثل فى تغطية الرمز لمساحة كبيرة من حديث خاص بأحد طرفى الحوار – كانت فى حوارين من ثلاثة دارت بين سعيد مهران والشيخ الصوفى على الجنيدى [(١)]؛ لذا جاء حديث هذا الأخير "مشبعًا بمجموعة من الإيحاءات المتميزة، فهو حوار صوفي تبعا لطبيعة الشخصية، والكلمة الصوفية رمز بحت في طبيعته، يأتي مُرَكَّزًا غامضا غنيا بالإيحاءات التي يقف منها القارئ عند حدود التأويل دون التفسير، فالكلمة الصوفية لا تكتفي بالظاهر، بل تنفذ إلى الباطن، هذا النفاذ يرتبط عادة بالشخصية ومزاجها ونفسيتها ودرجتها الخاصة في هذا العالم"[(٢)].

قد حمل الكاتب شخصية الشيخ على الجنيدى مساحة كبيرة من الرموز عبر حواره المباشر، ولا شك أن نوعية الشخصية هى التى ساعدت على ذلك، وقد تنوعت الوسائل الفنية التى منحت ذلك الحوار مساحات من العمق وعدم المباشرة، محققة طبيعته الرمزية، كان ذلك من خلال: التناص مع القرآن أو الشعر[(٣)]، وعمومية المعنى، وأخيرًا مغايرة قصد المخاطب.

عندما أحس سعيد مهران بعمق الحاجز بينه وبين الشيخ علي الجنيدي "ساوره القلق فعاد يسأل:

---

(١) انظر تحليل رمزية لغة الجنيدي في: أحمد الخميسي: نجيب محفوظ في مرآة الاستشراق السوفيتي، ص٣١.

(٢) سليمان الشطي: الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٤، ص٢٩٨.

(٣) عرف التناص Intertextuality بأنه "العلاقة أو العلاقات القائمة بين نص ما والنصوص التي تضمنها أو يعيد كتابتها أو يستوعبها أو يبسطها أو بعامة يحولها"، جيرالد برنس: المصطلح السردي، ترجمة عابد خزاندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣، ص١١٧.

- ألا ترحب بى؟

ففتح الشيخ عينيه قائلاً:

- ضعف الطالب والمطلوب"[1].

هذا التناص منح الجملة الحوارية مستوى غير مباشر، ودلّ على الرؤية الصوفية للشيخ تجاه سعيد، فهو يراه ضعيفًا؛ ومن ثم عليه اللجوء دون واسطة إلى الله؛ لأن طلب سعيد من الشيخ المساعدة أمر غير صحيح، فالضعف يشمل المطلوب منه أيضًا، هذا ما استمدّه التناص من السياق القرآني[2].

فى بداية لقاء سعيد بالشيخ الجنيدى، عقب مكاشفة الأول بأمر خروجه من السجن- شعر بتجاهل الشيخ له؛ "فكاد ييأس من التلاقي. ثم تساءل فى حرارة:

- هل تذكرتنى؟

فغمغم الشيخ دون مبالاة:

- ولك الساعة التى أنت فيها"[3].

هذا الرد ذو مستويين من المعنى: الأول مباشر، وهو أن على سعيد ألا يهتم بتذكر الشيخ له، بل المهم أنه الآن جالس معه. والثانى غير مباشر يتضح من استحضار الشطر الأول من البيت المتناص معه: ما مضى فات والمأمول غيب؟

مما يمنح الجملة الحوارية سعة دلالية عبر استحضار البنية الغائبة، كما أنها تقدم مخرجًا شاملاً لأزمة المخاطَب، يتلخص هذا المخرج فى نسيان الماضى - وهو ما لم يتعلمه سعيد؛ فسقط – مع عدم التعلق بالمستقبل فهو محجوب؛ ومن ثم يدرك أن عليه العمل فى الحاضر المعيش.

---

(١) اللص والكلاب: ص٢٧، وانظر تناصا آخر مع القرآن ص:١٦٥.

(٢) انظر سورة الحج: الآية ٧٣.

(٣) اللص والكلاب: ص٢٤.

التحليل السابق لموضعي التناص يدل على أن انقطاع الاتصال بين سعيد والشيخ الجنيدي لم يكن سببه تلك اللغة أو طبيعة شخصية الأخير، بل طبيعة سعيد "الذي يسعى ولا يملك الخلاص عند الشيخ؛ لأن الظروف الموضوعية في ماضيه، التي مزقته بين الإيمان(*) الحدسي والعقلي، ووسمت كيانه بالحقد والكراهية - تحول بينه وبين التوصل إلى هذا الخلاص"(١).

السبيل الثانية من سبل رمزية حوار الشيخ الجنيدى تمثلت فى استخدام مفردات من حديث سعيد، لكن بمدلول مغاير يمنحها عمقًا، يبلور رؤية الشيخ الجنيدى الخاصة تجاه ما يقوله سعيد.

كان سعيد مهران حريصًا – كما سبق – على مكاشفة الشيخ بحقيقته من خلال إخباره بأنه خرج من السجن، كنوع من تطهير الذات عبر التصريح بخطاياها، لا سيما مع النظرة المقدسة التى يرى سعيد الشيخ فى إطارها.

عندئذ أعاد سعيد قوله:

- "على أى حال لا أحب أن ألقاك متنكرًا؛ لذلك أقول لك إننى خرجت اليوم فقط من السجن.

فهز رأسه فى بطء، وهو يفتح عينيه قائلاً فيما يشبه الأسى:

- أنت لم تخرج من السجن" (٢).

فسعيد مهران يستخدم دال "السجن" بمعناه المتعارف عليه، لكن الشيخ الجنيدي يمنحه معنى مغايرًا للسابق، حيث يقصد سجن الذات داخل أسوار الذنوب والخطايا، وهو معنى أشمل يقدم إطارًا من أطر أزمة الشخصية. السجن الأخير كان معنويًا لا ماديًا كسابقه، هو انحباس الشخصية في ماضيها، الذي لم تستطع منه فكاكا، وذلك ما ظهر عبر ملمحين:

(*) كذا في الأصل، والصواب: الإيمانين.

(١) د. لطيفة الزيات: نجيب محفوظ الصورة والمثال، ص٥٨. انظر تحليل ذلك من زاوية أخرى، هي الإيجابية والسكون، سليمان الشطي: الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، ص٢٨٩، كذا تعدد مستويات التقابل بين الاثنين د.محمود الربيعي:قراءة الرواية، ص١٧.

(٢) اللص والكلاب: ص٢٣ – ٢٤ وانظر أيضًا: ص٢٧.

الأول مادي تمثل في ظلامية حياة تلك الشخصية، "التي باشرت كل أنواع نشاطها في الظلام، وكانت نهايتها أيضًا في الظلام"[١]. والثاني معنوي تجسد في محاولة البطل وصلَ أمسه بيومه، وتجاوز الماضي إلى حاضر ذي معنى عن طريق هذا الوصل، لكن هذه المحاولة تفشل نتيجةَ تحالُفِ عواملَ لا إرادية، سواء صدرت هذه العوامل من منبع موضوعي خارج عن الشخصية أم منبع ذاتي صادر منها.

هذا يشير من طرف خفي إلى إحدى سمات المكان في هذه الرواية، وهي "أن الفضاء الذي بدا رحبًا لعين سعيد مهران حين ترك السجن لا يبدو الآن بنفس المستوى من الرحابة، وأن الطعنات التي تلقاها بالفعل بدأت تشكل حلقات صماء تَحِدّ في قسوة من رحابة هذا الفراغ"[٢].

عمومية المعنى هى ثالث السبل التي وظفها الكاتب مانحة حديث الشيخ الجنيدى تلك الرمزية التى ميزته. فعندما "سأله سعيد بصوت مرتفع:

– هل تستطيع أن تقيم ظل شيء معوج؟

فقال الشيخ برقة:

– أنا لا أهتم بالظلال!"[٣].

فـ"الظلال" لا تقف فى جملة الشيخ الحوارية عند معناها المعجمي المباشر[٤]، بل تمتد لتشمل معنى انعكاسات خطايا الذات عبر أفعالها؛ مما يعنى أنه ينصح سعيد بالبحث عن جذور أزمته ومعالجتها، لا الوقوف فقط عند مظاهرها، هذا المعنى يُخْرِج شخصية الجنيدى من إطار السلبية التى وضعها فيها بعض الدارسين[٥]، بل نتفق بعد التحليل السابق مع الرأي

(١) د. محمود الربيعي: قراءة الرواية، ص٢٩.

(٢) المرجع السابق: ص١٨.

(٣) اللص والكلاب: ص١٦٤. وانظر: ص٢٣.

(٤) الفيروزآبادي: القاموس المحيط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٠، مادة ظلل، ٤/ ١٠. مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، القاهرة، ١٩٨٥، مادة ظلل، ٢/ ٥٩٨.

(٥) د. عبد الله خليفة: نجيب محفوظ من الرواية التاريخية إلى الرواية الفلسفية، ص٧٦، ٧٧-٧٨.

القائل "إن الجنيدي رغم فشله في جذب سعيد مهران أو تقديم حل لمشكلته فإن لغته الرمزية تحمل جوانب إيجابيته"[1].

* * *

الحالة الثانية من تناوب الرمز والمباشرة فى الحوار لم تنبع من امتلاك الجملة لمستويين من الدلالة سطحى وعميق، كما كان من قبل، لكن جاءت من دوران الحوار حول حادثة تتسم بالرمز، الذى يعطيها قيمة ووظيفة ضمن السرد، وبغير ذلك تكون حشوًا بلا فائدة.

في رواية "ثرثرة فوق النيل" مع تجاوز علاقة سمارة بهجت برواد العوامة مرحلة التعارف، ثم النقد غير المعلن، واقترابها من مرحلة مِفْصَلية هى النقد المباشر عبر صوت أنيس، وصولاً إلى تفسُّخ تلك العلاقة مع حادثة القتل – إزاء كل ذلك انقطع الحوار العام بحوار فرعى، مقدمًا حادثة ذات معنى رمزى، "فبدون دعوة ظهر عم عبده عند البارفان وهو يقول:

– غرقت عوامة فى إمبابة.

التفتت نحوه الرءوس بشيء من الاهتمام، وسأله أحمد نصر:

– هل غرق أحد؟

– كلا ولكن غرقت المحتويات.

فقال خالد عزوز:

– نحن نعانى نقصًا فى المحتويات لا فى الأفراد.

– وجاء بوليس النجدة.

– كان يجب أن يجيء بوليس الآداب.

وتساءلت ليلى:

---

(١) د. محمد حسن عبد الله: الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٧، ص١٢٩. وانظر أيضا: سليمان الشطي: الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، ص٢٨٧.

- لماذا تغرق العوامة؟

فأجاب العجوز:

- لغفلة الخفير.

فقال خالد عزوز:

- بل لغضب الرحمن على مَن فيها.

فآمنوا على قوله، ورجعوا إلى الجوزة"[1].

فى ظل المبررات التى سبقت يمكن القول إن هذه الحادثة الخارجية المشار إليها عبر الحوار تحمل إنذارًا مبكرًا لأفراد العوامة، بأن عليهم أن ينتبهوا لخطر ما هم فيه، وإلا سيكون مصيرهم السقوط؛ ومن ثم يمكن تأويل الحوار السابق في ضوء الخلفية التاريخية للأصوات وبناء الجمل الحوارية على النحو التالي: "العوامة" التى غرقت هي أمة من الأمم انهارت أيا كان عصرها، وتلك المحتويات التى غرقت هى إمكانيات هذه الأمة ضاعت نتيجة تفسخها الأخلاقي، أما بوليس النجدة فهو الإنقاذ المادى، وبوليس الآداب ما تحتاجه من تقويم أخلاقى.

ثمة إشارة ناقدة تقدمها الرواية في ختام هذا الحوار لكل من الشعب/ عم عبده[2] الذي غفل عن الفساد حوله، والرواد الذين اتسموا بالسلبية، فرغم تصديقهم لقول خالد عزوز فإنهم "رجعوا إلى الجوزة" غير معتبرين بما حدث؛ مما يؤكد تلميح الكاتب إلى شيوع السلبية عبر طوائف الأمة، شعبًا وسلطة ومثقفين.

[ب] اللمحة الرمزية:

المستوى الثانى من مستويي مجيء الرمز ضمن حوار تلك الروايات الست تمثل فيما يمكن تسميته "لمحة رمزية"؛ حيث لم يتعدَّ كلمة أو تعبيرًا ضمن الجملة الحوارية تحمل معنى

(١) ثرثرة فوق النيل: ص١١٨-١١٩.

(٢) انظر الأقوال المتعددة في رمزية هذه الشخصية والراجح فيما بينها كتابي: جماليات اللغة وبنية السرد الروائي، مكتبة بورصة الكتب، القاهرة، ٢٠١٧، ص١٥٣- ١٥٤.

أعمق من معناها المباشر، كان ذلك عبر معادل موضوعى يقدم للذات أو الآخر أو غيرهما من المرموز إليه، وقد تنوع طرفي الترميز: الرمز والمرموز إليه في الحوار على النحو التالي.

جاءت "الحياة" بمراحلها المتعددة المتباينة مرموزًا إليه وُظِّفَتْ له عدة معادلات موضوعية[١]، تباينت كَمًّا وكيفا بين الروايات الست، بحيث كان نصيب رواية "السمان والخريف" ثلاثة منها، وواحدة فى كل من "الطريق" و"الشحاذ" وأخيرًا "ثرثرة فوق النيل".

ففي المشهد الأكثر تسجيلاً لتجربة القمار، التي وقع فيها عيسى الدباغ بوصفها وسيلة للهروب من واقعه المأزوم – انتهى بخسارته، تلك الخسارة التى مُنِي بها على مدار حياته فى مراحلها التالية لـ "حريق القاهرة"، الخطوة الأولى فى رحلة السقوط والانحدار. عندئذ جاءت جملة إبراهيم خيرت لعيسى: "حظك فى الربح أسوأ منه فى الخسارة!"[٢] – مؤكدة أن "القمار" قُدم معادلاً موضوعيًا لـ "حياة" عيسى السابقة، التى كان حظه فى الربح / الزواج أسوأ من حظه فى الخسارة / السياسة.

كذلك كانت المرأة هى مجال سوء الربح والخسارة لعيسى؛ من ثم قدم عيسى نفسُه المرأةَ / فتاة جميلة معادلاً موضوعيًا لحياة جديدة يتمناها؛ بوصفها وسيلة لمحو ماضيه المليء بالقبح.

"قال عيسى بنبرة اشتياق:

- كم أود أن أمارس تجربة لم تُتَحْ لى فى وقتها، وهى أن أغازل فتاة جميلة، وأتعرف بها، ثم أخطبها، وفى أثناء ذلك نتبادل الهدايا والمكالمات التليفونية والمواعيد"[٣].

يؤكد تلك الرغبةَ اعترافُ عيسى في أحايين كثيرة بخطايا الماضي وقبح الحاضر عبر أجزاء الرواية. بداية من الترميز لهذا الماضي بعربة زبالة [٤]، ثم توالت الاعترافات الصريحة بخطايا ذلك الماضي، فهو "مذنب وأصحابه مذنبون. أين الأيام البعيدة الطاهرة أين! أما

---

(١) المعادل الموضوعي Objective Correlative "وسائل لا شخصية في توصيل الشعور" إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، دار شرقيات، القاهرة، ٢٠٠٠، ص٢٢١.

(٢) السمان والخريف: ص١٦٧.

(٣) المصدر السابق: ص ١٧١. انظر الترميز للحياة بـ"الفندق" فى الطريق: ص ٣١، وبـ"الجو" فى الشحاذ: ص١٩، وبـ"مجلة كل شيء" فى ثرثرة فوق النيل: ص٤٩.

(٤) انظر السمان والخريف: ص٥١.

الختام فهدايا محرمة وفساد.."[1]. في المقابل كان الإقرار بقبح الحاضر الهروبي عبر التساؤل: "كيف يكون للحجر دور في المسرحية، وللحشرة دور، وللمحكوم عليه في الجبل دور، وأنا لا دور لي"[2].

* * *

كانت الكائنات الحية غير البشرية مجالاً لتقديم رموز فنية تناثرت بين الجمل الحوارية. فمن الحقل الحيوانى جاء: السمك رمزًا للضعاف، والهاموش رمزا لسمارة بهجت، ومن الحقل النباتى وظفت أيضًا: "الياسمينة" رمزًا للإبداع الفنى، و"شجرة بلا ثمر" رمزًا لرجب القاضى.

فى ختام المشهد الحوارى الذى وظفه الكاتب لعرض وجهات نظر عيسى الدباغ وأصدقائه تجاه أزمتهم الخاصة، أزمة الوضع السياسي الجديد الذي وَجد حزب الوفد فيه نفسه.. غداة قيام ثورة ١٩٥٢ – عندئذ "تجلت نظرة حزينة فى عينى سمير عبد الباقى الخضراوين وقال:

– قضى علينا بأن نموت مرتين.

فأيّد عيسى رأيه قائلاً:

– هذا هو الواقع؛ ولذلك فنحن نتغذى بالسمك!"[3].

فـ"السمك" رمز لشريعة القوة التي تحكم حياته داخل البحر، حيث يتغذى الأقوى على الأضعف، وهذا ما تراه الشخصية في واقعها المأزوم. أما الحقل النباتى فقد تفاوت رمزاه بين الجمال وقلة النفع أو عدمه، ففى المشهد الحوارى الذى دار حول التعارف الأول بين سمارة بهجت ورواد العوامة – قدم الكاتب لمحات من وجهة نظرها الأولى تجاه الآخرين، ومنهم رجب القاضى، الذى التفتت نحوه قائلة:

---

(١) المصدر السابق: ص٥٨.

(٢) السابق: ٨٥. وانظر: ص٨٦، ٨٩.

(٣) السابق : ص٧١. وانظر توظيف الهاموش رمزًا لسمارة بهجت في ثرثرة فوق النيل : ص٤٧.

– "شاهدتك فى فيلمك الأخير (شجرة بـلا ثمـر)، وأشـهد أنـك أديـت دورك بتفـوق رائع..."[1].

الدلالة الرمزية للجملة شديدة الوضوح، بحيث إنها تبتعد عن الرمز مقتربة من الكناية، فهو شخصية لديها القدرة على الإنتاج، لكـن إنتاجهـا شـكلي "بـلا ثمـر" أو لـيس ذا قيمـة؛ انطلاقا من أنه فقط يؤدي "دورا" لا فعلاً حقيقيًا، وإن كان بتفوق رائع[2].

(١) ثرثرة فوق النيل: ص٥٢. وانظر رمز الياسمينة فى "الشحاذ": ص ٧٦.

(٢) الوصف الأخير قد يفهم بشكل متناقض على سبيل المفارقة أو التعريض، وهو مـا يؤكـده شـك رجـب نفسه في مصداقية المدح، حيث "تساءل في حذر: رأي أم مجاملة؟" ص٥٢.

المبحث الثالث

علو مستوى الحوار

كان حرص نجيب محفوظ على تحرى الفصحى فى مساحة كبيرة من حواره سببًا فى الوصول أحيانا إلى مستوى قد يبدو غير متناسب مع بعض سمات الحوار الروائى، ومنها بساطة لغته فى محاولة لإضفاء الواقعية عليه، وتضييق الشُّقة بين الفصحى المكتوبة في الرواية والعامية المستخدمة فى واقع الحياة.

كذلك من أبرز سمات الحوار الروائى وشروط جودته – كما سبق – تناسب بنائه اللغوى سواء أكان مفردات وتعبيرات أم نسقا تركيبيا مع مستوى الشخصية الناطقة به، ولا يعني هذا إنطاق الشخصيات الروائية بعاميتها الحياتية، بل المقصود العمل على إبراز الفوارق اللغوية بين الشخصيات، جنبًا إلى جنب مع بقية السمات الشخصية.

عبر المقارنة بين ما صرح به نجيب محفوظ وإبداعه على مستوى حوار رواياته الست لوحظ أنه تجاذبه تياران: الأول سار به نحو شاطئ الفصحى، والثانى حاول تطعيم ذلك التيار الفصيح بشيء من المفردات والتراكيب، التى تتوافق مع المستويين الاجتماعى والثقافى للشخصيات.

التيار الأول هو ما ذكره صراحة الكاتب – كما سبق – والتيار الثانى غير معلن، لكن تحليل البناء اللغوى للحوار أظهر آثار ذلك التيار كما سيفصل بعد، وفى ضوء التيار الثاني كان رصد ظاهرة "علو مستوى الحوار" فى بعض مواضع الروايات الست.

قد توزعت آثار تلك الظاهرة على بِنَى اللغة الثلاثة: مفردات وتعبيرات وتراكيب. وليس رصد تلك الآثار من باب المحاسبة، أو مطالبة المبدع بما لم يكن منه، بل هو نوع من تحليل مستويات الفصحى فى الحوار، هذه المستويات قد تُقْبَل لدورانها داخل المنظومة الروائية، وقد لا تُقْبَل من بعض وجهات النظر؛ لخروجها عن إطار تلك المنظومة، خاصة أن هذا "العلو" لم يقدم أي دلالات روائية، أو يمثل قيمة فنية لا تتحقق مع مقابله الأسهل.

* * *

[أ] المفردات:

ثمة مفردات جاءت على لسان بعض شخصيات الروايات الست قد لا تتوافق ومستوى الشخصية، ليس هذا فحسب، بل كان مجيئها على هذا النحو دون مقابلها الأقل تعقيدًا خاليا من أي وظيفة سردية، أو أضاف ما لم يضفه غيره.

تنوعت تلك المفردات بين أسماء وأفعال وأسماء أفعال؛ من ثم يمكن رصدها عبر هذه المجموعات الثلاثة، ضمن جداول تحليلية موجزة.

١- الأسماء:

النص	الرواية	ص	المتحدث	المفردة	النوع	البديل
قلة ذوق أن نجعل من أنفسنا موضوعا للحديث بينا أن المهم حقا هو أن نعرف عنك ما نجهله.	الثرثرة	٥٥	أحمد نصر	بينا	ظرف	بينما
ولكن لولاه ما كان ثمة مبرر أو معنى لأي كلمة قلتها.	الطريق	٨٢	صابر	ثمة	ظرف	هناك
ليس دونهم سوء ظن بي..	ميرامار	٢٧٤	زهرة	دونهم	ظرف	أقل منهم
واختفيت طيلة ذلك العمر!	ميرامار	١٠	ماريانا	طيلة	ظرف	طوال
مذ جيء بها إلى مرساها.	الثرثرة	١٥	عم عبده	مذ	ظرف	من أول مجيئها
هل يضايقك العيش في الخارج لو دفعتنا الظروف مستقبلا للعمل في السلك السياسي؟	السمان	٣٣	عيسى	مستقبلا	ظرف	في المستقبل
صدقت نيتي على الاستئثار بك..	الطريق	١٣	أم صابر	الاستئثار	مصدر	الاحتفاظ
وما البأس في تلك الحال؟!	الشحاذ	١٤٠	عثمان	البأس	مصدر	المشكلة
إنه ليس بإثمك على أي حال...	الثرثرة	١٨٠	علي	إثمك	مصدر	ذنبك
إيغاله في الشيخوخة أنساه كل شيء.	الطريق	١٥٠	الساوي	إيغاله	مصدر	**شدة شيخوخته**
لكنهم دهشوا جميعا لتطفلي أنا!	ميرامار	٢٥٤	زهرة	تطفلي	مصدر	تدخلي
طوبى لنا نحن أصحاب الرءوس الفارغة!	ميرامار	٢٥٣	سرحان	طوبى	مصدر	هنيئا
هل تسمحين لي بمشاطرتك المائدة؟	الطريق	٣٩	صابر	**مشاطرتك**	مصدر	**مشاركتك**

النص	الرواية	ص	المتحدث	المفردة	النوع	البديل
مغالاة بعض الشيء في التعبير..	الطريق	١٥٠	الساوي	مغالاة	مصدر	مبالغة
لم يضع الانتظار هباء....	اللص	١٣١	سعيد	هباء	مصدر	دون فائدة
ويل لمن تحدثه نفسه بشيء من ذلك.	الثرثرة	٣٨	رجب	ويل	مصدر	الويل
غير معقول فالكسر حقيق بأن يوقظ النزلاء	الطريق	١٣٤	الساوي	حقيق بأن	وصف	يمكن أن
هو خليق على أن يحملنا على إعادة التفكير	الثرثرة	١٨٠	علي	خليق	وصف	سوف يحملنا
لا أحد يتصور أنني كفء له!	ميرامار	١٧٧	زهرة	كفء	وصف	مناسبة
لكن ذلك متعذر بالتليفون	الطريق	٥٢	صابر	متعذر	وصف	صعب
هذا ما لا أشك فيه مطلقا،	اللص	٤٢	سعيد	مطلقا	وصف	أبدا
على الأقل فهو يجد نفسه مفيقا عقب الاستيقاظ صباحا؟ - دقائق معدودات..	الثرثرة	٦٢	رجب	**معدودات**	وصف	قليلة
لا أحد ألبتة.	الطريق	١٣٨	صابر	ألبتة	اسم	أبدا
ولا مرض به ألبتة وبي أنا مرض الكبد .	الطريق	٧٦	كريمة	ألبتة	اسم	أبدا
ورغم معارضة المرحوم بادئ الأمر فقد انطلت عليه الحيلة فسلم بالواقع..	الطريق	١٥١	محمد ساوي	بادئ الأمر	اسم	من الأول
كان من أسرة ولكنه ذو خلق منحرف..	السمان	٣٧	عنايات	ذو خلق	اسم	حذفها
أنا أعرف ... مقدار ما تحمل من نقود.	اللص	١٣٢	سعيد	مقدار	اسم	حذفها
أي عمل، تكلم أنت وأنا مصغ إليك..	اللص	٤٥	رءوف	مصغ	اسم	مستمع

لاشك أن هذا الكم الهين قياسًا بالمساحة الكبيرة التى احتلها الحوار من تلك الروايات – يدل على دقة الكاتب فى اختيار كلماته المتوافقة مع المتحدثين، لكن حرص الكاتب على فصحاه، أو تردد أصداء صوته الخاص بين أصوات الشخصيات، فضلاً عن المرحلة الزمنية التي كُتبت فيها تلك النصوص – كان ذلك وراء مجيء هذه الكلمات القليلة.

يلاحظ أن المصدر جاء فى مقدمة هذه الأسماء (١٣ مرة)، ثم بعض الظروف بنسبة مقتربة من الأسماء المشتقة، هذا دون تكرار لأسماء معينة؛ مما يدل على سعة المعجم اللغوى للكاتب.

٢- الأفعال:

النص	الرواية	ص	المتحدث	المفردة	النوع	البديل
أتعبني حتى أذعن للمجيء...	الثرثرة	١٣٥	سناء	أذعن	ماض	وافق على
أرجو ألا تكون أفرطت في الطعام ...	الشحاذ	١٠٥	وردة	أفرطت	ماض	أكلت كثيرا
قال إن الزوجة جادت بها عليه.	الطريق	١٤٦	محمد ساوي	جادت	ماض	تكرمت
كلا، والإعلان في الصحف هو آخر ما عمدت إليه من وسائل البحث.	الطريق	١٢٦	صابر	عمدت	ماض	اتجهت
وآمل ألا تنقطعن عن زيارتي.	السمان	٨٢	أم عيسى	آمل	مضارع	أتمنى
واجهتني مشاكل كذلك وأنا في القرية ولكنني لم أخضع لها..	ميرامار	٢٣١	زهرة	أخضع	مضارع	أستسلم
إذن يجب أن أدعو طبيبا.	السمان	١١١	عيسى	أدعو	مضارع	أحضر
وأرجو أن أعرب لك عن مشاعري	السمان	٣٢	سلوى	أعرب	مضارع	أعبر
إن كنت تتصورني طفلة فأقلع عن تصورك!	الطريق	٦٦	إلهام	أقلع	مضارع	فأبعد ذلك
لكني أنتحل لك العذر مقدما..	الشحاذ	٩٠	يازبك	أنتحل..	مضارع	أعذرك
سأخطبها من مدام ماريانا حتى أهتدي إلى أهلها.	ميرامار	٢٤٥	محمود	أهتدي	مضارع	أصل
لا تراوغي، يجب أن أرى من ينام فيها!	الطريق	١٥٥	صابر	تراوغي	مضارع	تخدعيني
جئت أنا وزوجتي لنعود أمها..	السمان	٨٦	سمير	نعود	مضارع	نزور
لكن في مثل عمرك....لا يتهددنا شيء مثل الفقر والمرض..	ميرامار	٢٥	ماريانا	يتهددنا	مضارع	يهددنا (١)
لعله يجتر كتابا عن تدهور الحضارة..	الثرثرة	١٢١	عام	يجتر	مضارع	يسترجع
إني أشعر بأن أعز ما في حياتي يحتضر.	اللص	١٥٠	نور	يحتضر	مضارع	يموت

(١) وإن كانت "يتهددنا" أقوى في المعنى؛ لأنها أكثر في المبنى، لكن "يهددنا" أسهل وأنسب لشخصية ماريانا الأجنبية.

النص	الرواية	ص	المتحدث	المفردة	النوع	البديل
وأبوها العظيم لم يضن بموافقته	السمان	٢٠	أم عيسى	يضن	مضارع	يبخل
صديقنا نجم مدرسة الفن للفن، ولا تتوقعي أن ينبثق من عوامتنا فن آخر!	الثرثرة	٥٣	علي	ينبثق	مضارع	يخرج
عما قريب سينبثق منها أدب العبث	الثرثرة	٥٣	مصطفى	ينبثق	مضارع	يخرج
دع لأحد غيرك الكلام إكراما لي..	الثرثرة	٣٩	ليلى	دع	أمر	اترك
دعه لي فلا تحاسبه إني أدرى بهؤلاء الناس	الطريق	٦	رجل	دعه	أمر	اتركه
هبك لم ترني ولم تسمعني في تلك اللحظة؟	ميرامار	١٩٧	سرحان	هبك	أمر	افرض

كان التفاوت كبيرًا وطبيعيًا فى الوقت نفسه بين هذه النوعية من الأفعال؛ حيث جاءت فى المقدمة بفارق كبيرٍ الأفعالُ المضارعة (١٤ مرة)، بينما تساوت كل من الأفعال الماضية وأفعال الأمر (٣ مرات لكل منهما)، ولعل حيوية الحوار وتسجيله للحدث الآني وراء شيوع المضارع عامة فيه.

٣- أسماء الأفعال:

النص	الرواية	ص	المتحدث	المفردة	النوع	البديل
صه ...	ميرامار	٦٧	الزعيم	صه	اسم فعل	اسكت
صه.. لا تفتري على الناس بغير يقين..	ميرامار	٢٦٨	عامر	صه	اسم فعل	اسكت
هاك مكتبي تحت أمرك ...	الشحاذ[1]	١٣٥	عمر	هاك	اسم فعل	أمامك
هلموا إلى العشاء	الشحاذ	١٨	زينب	هلموا	اسم فعل	تعالوا
هيهات أن تجد مثلي الحمقاء..	ميرامار	١١٩	محمود	هيهات	اسم فعل	أين تجد

أسماء الأفعال من المفردات التى يقل استخدامها فى اللغة الحياتية، وإن كان ذلك فمع تحويرات تخرجها عن شكلها الفصيح؛ لذا كان مجيئها فى لغة حوار الروايات بعيدا عن مستوى الشخصيات، وإن كان قليلاً (٧ مرات)، ولم تخرج عن أربع مفردات.

هذا فيما يتعلق بتوزيع المفردات تبعًا لنوعها: أسماء، أفعال، أسماء أفعال. أما توزيع تلك المفردات على الروايات الست فيوضحه الجدول التالى:

(١) الشحاذ: ١٥٤. ميرامار: ١١٩.

المفـردات / الروايـة	أسمـــاء	أفعـــال	أسماء أفعـال	إجمالـــى
اللص والكلاب	٣	٢	–	٥
السمان والخريف	٢	٥	–	٧
الطريق	٩	٥	–	١٤
الشحاذ	١	٢	٣	٦
ثرثرة فوق النيل	٦	٣	–	١١
ميرامار	٥	٤	٤	١٣
إجمالـــــى	٢٦	٢٠	٧	٥٧

القراءة الأفقية للجدول السابق تـرى زيـادة تـردد الأسـماء ثـم الأفعـال وأخـيرا أسـماء الأفعال، ولعل هذا يتوافق مع نسب تلك المفردات في اللغة عامة. أما عـلى المـستوى الـرأسي فكانت رواية الطريق الأعلى نصيبا من هذه المفردات، ثم ميرامار فثرثرة فوق النيـل، فالـسمان والخريف فالشحاذ وأخيرا اللص والكلاب.

لعل الوقوف على أسباب هذا التفاوت بين الروايات يمكن أن يتضح عبر رصد أسـباب رؤية تلك المفردات عالية المستوى، ففضلا عن السبب الرئيسي، وهو التـأثر بـصوت المؤلـف الحريص على فـصاحة الحـوار في أحـايين كثـيرة – تـأتي أولا طبيعـة الشخـصية في مـستواها الرمزي، وهذا ما كان مع كل من: سعيد مهران وصابر الرحيمي وزهرة. ثانيا نوعية الحـدث المعبر عنه بالحوار، خاصة مع محمد الساوي في بثه الـشك داخـل صـابر. ثالثـا عـدم مراعـاة مستوى الشخصية، التي قد تكون متدنية الثقافة فلا يناسبها هذا المستوى من الألفاظ، مثـل: نور، ووالدة عيسى، بسيمة عمران، محمود أبو العباس، وعم عبده. رابعا: رغم أن الشخصية ذات قدر غير قليل من الثقافة، فإن طبيعة الرواية لا تتحمـل مثـل هـذه الألفـاظ التـي سـبق رصدها، ظهر هذا مع عمر الحمزاوي وعثمان خليل ورواد العوامة. وإذا تم النظر إلى نـصيب تلك الروايات من الأسباب السابقة اتضح منطقية ترتيبها السابق.

[ب] التعبيرات:

ثمة تعبيرات ابتعدت أيضًا عن مستوى الشخصية المتحدثة، وكان مبعث بُعدها بناءها تركيبيًا بصورة ما؛ من ثم أدرجت منفصلة. وقد تفاوتت نسب تردد هذه التعبيرات؛ لذا كان عرضها تنازليًا، مع تقسيمها أنماطًا ثلاثة:

١- شكل نحوى خاص:

البناء النحوى العام الذى تندرج تحته هذه التعبيرات غير بعيد عن اللغة الحياتية، بل يتردد فيها أحيانا، إنما كان بعدها نابعًا من مجيء هذا البناء اللغوي ضمن شكل خاص غير متناسب مع المتحدث. من ذلك ما يمكن تسميته بـ"النفى المتفاصح"، وهو ما يعرضه الجدول التالى:

النص	الرواية	ص	المتحدث	الموضع	البديل
فلا بد مما ليس منه بد..	الطريق	١٢	أم صابر	كله	لا مهرب
لا أراك الله ما رأيت!	الطريق	١٣١	الساوي	كله	الله لا يوريك
ليس ذلك يسيرا بطبيعة الحال ولكنه ليس بالمحال...	الطريق	١٤	أم صابر	كله	
لا مسك سوء أبدا.	اللص	١٤٩	سعيد	كله	
لم يرتح له قلبي أبدا، ....، شرير لا خلاق له!	ميرامار	٧٨	ماريانا	لا خلاق له	بلا أخلاق
لا عليك، اغسلي وجهك ثم نامي..	اللص	١١٩	سعيد	لا عليك	انسي الموضوع
ولا داعي لعذاب لا موجب له.	الشحاذ	١٠٧	وردة	لا موجب له	بلا فائدة
قلت ذلك ولكنه ليس من الحقيقة في شيء..	الطريق	١١	أم صابر	كله	ليس الحقيقة

ومن أشكال تلك الجمل الحوارية التي ابتعدت عن مستوى الشخصية ما جاء من صيغ نداء بعيدة عن لغة الحوار الروائي، مثل النداء التعجبي أو أسلوب الندبة، وكلاهما مما لا يكثر في الحوار؛ حيث يتجه بلغته نحو درجة من الفصحى غير مناسبة للشخصية المتحدثة.

النص	الرواية	ص	المتحدث	الموضع	البديل
بلى واحسرتاه!..	الطريق	١٧١	صابر	واحسرتاه	للأسف
يا لك من وغد، كما كنت دائما..	السمان	١٩١	ريري	يا لك من وغد	أنت وغد

كذلك البناء للمجهول، وهو شكل من أشكال الفعل يقل فى الحوار المباشر، لا سيما أن موضعيه اللذين جاء فيهما كان المتحدث هو "سعيد مهران"، ذلك اللص، و"عم خليل" الكهل صاحب الفندق في رواية "الطريق"، وذلك ما يتضح في الجدول التالي:

النص	الرواية	ص	المتحدث	الموضع	البديل
هل في وسعك بكل ما أوتيت من فضل أن تنقذني؟	اللص	١٦٣	سعيد	كله	بكل فضلك
وفقت إن شاء الله؟	الطريق	٥٤	عم خليل	كله	ربنا يوفقك

أخيرًا تعبيرات اقتُبِسَت من لغة القرآن، ولم تكن قريبة من المتكلم لبعده عن الثقافة الدينية؛ نتيجة انحرافه الخلقي، مثل شخصيات العوامة فى الثرثرة، أو لتدني مستواه الفكري مثل محمد الساوى فى "الطريق".

النص	الرواية	ص	المتحدث	الموضع	البديل
ثم عرف من وراء ظهرها مكان النقود فسولت له نفسه السرقة.	الطريق	١٤٦	محمد ساوي	سولت له نفسه	فاندفع
بالله كن معقولاً ...	الثرثرة	١٨٩	علي	بالله	والنبي
بالله لا تزدنا تعاسة!	الثرثرة	١٨٨	ليلى	بالله	والنبي

فجملة "فسولت له نفسه" لا تتماشى مع شخصية عامل الفندق "محمد ساوي" كذا استخدام القسم "بالله" في هاتين المرتين، فتلك الأنساق النحوية مما لا يشيع استخدامه في الحوار.

٢- مضمون بعيد:

هنا الألفاظ المفردة ليس بها تعقيد، كذا لم تأت ضمن شكل نحوى خاص، بل اتسم مضمونها العام بالبعد عن مستوى المخاطب لا المتحدث، وقد يكون وراء ذلك ثقافة المتحدث، أو رمزية المخاطب.

النص	الرواية	ص	المتحدث	التعبير	السبب
مهما يكن من مرارة التجربة الماضية فلن تغير مرارتها من طبيعة الأشياء، ستظل غايتك المنشودة هي العثور على ابن الحلال!	ميرامار	٢٧٤	عامر	كله	المخاطب
ثقي من أن وقتك لم يضع سدى، فإن من يعرف من لا يصلحون له فقد عرف بطريقة سحرية الصالح المنشود..	ميرامار	٢٧٩	عامر	كله	المخاطب
لعلنا لم نكن في يوم من الأيام أقرب ما يكون لبعضنا مما نحن فيه اليوم	الشحاذ	١٢٤	عمر	كله	تعقيد
لم أحلم بأن تشرفني أبدا وإن يكن العاملون هم أجدر الناس بالمرح	الشحاذ	٦٩	يازبك	كله	تعقيد
لا تصدقها من فضلك، متى كانت ممن يعتمد الإنسان على صدقهن؟!	ميرامار	٢٤٢	سرحان	كله	تعقيد

٣- تعبيرات مطلقة:

هذا النمط لم يكن بُعْده بسبب شكل نحوى خاص، أو مضمون معقد، بل غير هذا وذاك؛ من ثم كان بُعد تلك التعبيرات غير عميق، يظهر هذا فيما يلى.

النص	الرواية	ص	المتحدث	الموضع	البديل
فقلت بحزن: سمعا وطاعة.	ميرامار	١٩٠	منصور	سمعا وطاعة	كما تريدين
لا شيء مسل على الإطلاق!	الطريق	٣١	عم خليل	على الإطلاق	أبدا
لم أقصد سوءا على الإطلاق..	اللص	٤٢	سعيد	على الإطلاق	أبدا
سمارة، خبريني عما ترين..	الثرثرة	١٧٨	علي	عما ترين	ما رأيك
تذكر ربك..	الطريق	٥	رجل	كله	وحد الله
دعها حيث هي.	الطريق	٧٧	كريمة	كله	اتركها في مكانها
لك ما تشاء.	اللص	١٣٥	بياظة	كله	خذ ما تريد
لا تؤاخذني، حتى قهوتي لم تعد بالمكان المأمون لك	اللص	١٢٢	طرزان	لا تؤاخذني	لا مؤاخذة
لعنة الله على المرض..	الطريق	٧	أم صابر	لعنة الله على	الله يعلن
وجد مقتولا في فراشه لعنة الله على المجرمين.	الطريق	١١٧	محمد ساوي	لعنة الله على	الله يعلن
لعنة الله على الغضب..	ميرامار	١١٠	حسني	لعنة الله على	الله يعلن

[جـ] التراكيب:

للفصحى مستويات متعددة، تختلف وفقا للنطاق الموظفة فيه: علميًا كان أم إبداعيًا، والأخير ذو أجناس متباينة، ليس مناط الاختلاف بين هذه المستويات مجرد مفردات توظف هنا دون أن توظف هناك، بل أيضًا بنى نحوية تتفاوت شيوعا وندرة. من ثم كانت بعض التراكيب التى ترددت فى حوار تلك الروايات الست بعيدة عن مستوى الشخصيات، مع تكرار أن هذا ليس من باب التخطئة أو التوجيه للأفضل، بل وجهة نظر لها مرجعيتها، سواء من النقد الروائي أم الإبداع المحفوظي نفسه.

وقد اتسم هذا النمط من علو مستوى الجملة الحوارية بتكرارية عالية، يمكن إدراجها ضمن السمات الأسلوبية لنجيب محفوظ. وكان النصيب الأكبر هنا لنمطى الاستفهام والحروف الزائدة.

١- أسلوب الاستفهام:

يتميز الحوار عامة بحيوية مميزة نابعة من مباشرة الحديث بين طرفين، تلك المباشرة التى كانت وراء شيوع مجموعة من الظواهر خاصة فيه، منها الحذف لاسيما فى باب الاستفهام؛ "وذلك لاعتماد الحوار على المباشرة والمشافهة التي تفرض على طرفي الاتصال التخلي عن كثير من أجزاء الكلام، حسبما الفارق بين مفردات النظام اللغوي ومطالبة السياق الكلامي في واقعه الفعلي"[(١)].

من هنا ابتعدت تلك الأساليب عن وسطية الحوار التى سعى إليها نجيب محفوظ مع الحفاظ على فصاحته، وذلك لأسباب عدة منها: أولا: زيادة "ترى" قبل الاستفهام والأسهل حذفها، من ذلك قول "رجب القاضي" في "ثرثرة فوق النيل": " ترى هل فهم العجوز شيئا؟" [ص١٦٣][(٢)]. ثانيًا: الاستفهام بالهمزة مفردة أو مقترنة بالنفى:

---

(١) د. سهيل فوز كامل: لغة الحوار في القرآن الكريم دراسة وظيفية أسلوبية، دار الجوهرة، عمان، ٢٠٠٣، ص٣٤٩-٣٥٠.

(٢) ثرثرة فوق النيل: ١٦٢، السمان والخريف: ٣٩، ٤٠، ١٠٨. الشحاذ: ٥٧، ١٤٨، الطريق: ٧، ٧٤، ١٢٨. ميرامار: ٧٩، ١٣٤، ١٨٦، ٢٥٩، ٢٦٨.

النص	الرواية	ص	المتحدث	سبب العلو
ألهذا علاقة برغبتك في السفر؟	السمان [1]	٨٠	أم عيسى	استفهام بالهمزة
ألم تعلم بأن سمارة نبية جديدة؟	الثرثرة	١٤٥	أنيس	استفهام منفي + تناص

فحيوية الحوار ومباشرته تساعدان على الاستغناء على هذه الأداة، بل لعل الأنسب روائيا حذفها، خاصة مع شيوع ظاهرة الحذف في الحوار عامة، حيث دلالة السياق على ذلك المحذوف، الذي قد يكون في وروده ثقل على الحوار.

والصورة الثالثة لأسلوب الاستفهام المرتفع عن مستوى الشخصية تمثل في استخدام ما محذوفة الألف لسبقها بلام الجر دون لماذا المقابل الأسهل؛ قياسًا برؤية المتلقي.

النص	الرواية	ص	المتحدث	الموضع	البديل
ولم لم تعد يا بابا؟	الشحاذ [2]	١٢٥	بثينة	توالي لم ولم	لماذا لم

٢- زيادة حروف الجر:

أرى أن حروف الجر الزائدة لا تتوافق مع البساطة المتطلبة في الحوار الروائي، وقد وردت تلك الحروف في مواضع من الحوار، تلك هي:

النص	الرواية	ص	المتحدث	الموضع	البديل
إنه ليس بإثمك على أي حال، وهو خليق بأن	الثرثرة	١٨٠	علي	زيادة الباء	حذفها
انهماكك في العمل ليس بالعذر الكافي...	السمان	٢٢	أم عيسى	زيادة الباء	حذفها
لكن .. لكنني لست بشاعرة!	الشحاذ	٣٣	بثينة	زيادة الباء	حذفها
مصر وطنك والإسكندرية ليس كمثلها شيء.	ميرامار	١٧	عامر	زيادة الكاف	حذف الكاف
المسرحية لا تكتب لغير ما سبب.	الثرثرة	٧٣	مصطفى	زيادة ما	حذفها
عما قريب سنعطي إشارة البدء في العمل.	ميرامار	٢٥٢	علي بكير	زيادة ما	حذفها
هل عند الصحافة من أخبار جديدة؟	الثرثرة	٢٥	خالد	زيادة من	حذفها
هل من جديد؟	اللص	١٣١	سعيد	زيادة من	هل هناك جديد

(١) السمان والخريف: ٢٦، ٨٢، ١٠٥، ١٤٦. ثرثرة فوق النيل : ١٤٥، ميرامار: ٢٠٧.

(٢) اللص والكلاب: ٥٧، ١٢٥.

الفصل الثالث
تجليات العامية

الفصل الثالث
تجليات العامية

شاع عن نجيب محفوظ أنه ممن يكتبون الحوار الروائى باللغة الفصحى، كما سبق، وهـذا الحكم مقبول فى مجمله، لكن لا يعنى ذلك أن الكاتب قد ابتعد عن العامية كليةً، وأنها لم تكـن ذات تأثير فى حواره؛ فثمة بصمات تُظهِر تأثُّر الكاتب فى حواره بهذا المستوى اللغـوى، سـواء عبر المفردات أم التراكيب[1].

قد كان ذلك نابعًا من عدة عوامل، منها: أولا موقع تلك الروايات الـست مـن مراحـل الإبداع المحفوظى، فليست هي الأولى أو الثانية، بل تجاوزت هذه الروايات مرحلة البـدايات بدرجات كثيرة، ولا شك أن مرور المبدع بمراحل عدة يكـون ذا تـأثير عـلى تقنيـات إبداعـه وقناعاته الفنية الخاصة.

ثانيًا: الحركة النقدية حول الفن الروائى عامة والمحفوظى خاصة، ولغة حواره على وجه الخصوص. فحتى الستينيات – فترة إبداع تلك الروايات – قطـع الخطـاب النقـدى العربـى أشواطًا تجاه المنجز الروائى. كذلك صار نجيب محفوظ علمًا روائيًا لا يمكن أن تتجاوزه العين الناقدة، بل أصبح صدور عمل له حدثًا محركًا للساحة النقدية. ومن المنطقي عدم ابتعاد النقد الموجه نحو الإبداع المحفوظى فيما قبل الروايات الست عن لغة حواره، بل ثمة آراء وجهـت إليه، ولا شك أن ذلك كان ذا تأثير عليه.

ثالثًا: طبيعة تلك الروايات الست – وإن كان هذا ليس ميزة خاصة بهـا – عـلى مـستوى الشخصيات والبيئات المحيطة بها. فسعيد مهران ونور وبياظة فى اللـص والكـلاب، وريـرى ووالدة عيـسى الـدباغ فى الـسمان والخريـف، ومحمـد الـساوى وعـلى سريقـوس فى الطريـق وغيرهم من الأشخاص ذوي الثقافـة المتوسـطة أو المتدنيـة – كـانوا وراء سـعي الكاتـب إلى

(١) وهو ما أشـار إليـه د. محمـد العبـد: اللغـة والإبـداع الأدبي، دار الفكـر للدراسـات، القـاهرة، ١٩٨٩، ص٢٠٨.

إظهار مستواهم الثقافي والاجتماعي عبر لغتهم الحوارية الخاصة؛ مما جعله يُضمِّن حديث تلك الشخصيات آثارًا من العامية، "فحين يقترب الحكي من عالم الطبقات الشعبية فالإهابة بالعامية وسيلة تدعم هذا الانتقال"[١].

فالإبداع المحفوظي حين يخرج على النص الفصيح الذي يشيع في حواره يقدم "منبها أسلوبيا قويا قادرا على لفت انتباه المتلقي، وهو ما يصلح مجالا للبحث عن علة تفسر هذا الانقطاع، كأن يكون ثمة ارتباط بشخصية بعينها، أو بانتقال خاص لحركة الأحداث، وهو ما يمكن أن يعد إشارة إلى قضية بعينها يراد لها أن تستأثر بحظ أوفر من انتباه المتلقي"[٢].

لم يكن وجود العامية هذا منقطع الصلة بالمنظومة الروائية، بل كان مؤديا مجموعة من الوظائف منها "إحكام تمثيل الشخصية، وإضفاء بُعْدٍ واقعي على الصورة الآخذة في التشكل داخل ذهن القارئ، ولفت انتباه المتلقي عبر مغايرة السمت العام السائد في الرواية، وأخيرا حفز تجاوب ذلك المتلقي؛ للوصول إلى معنى العمل المقدم" [٣].

انطلاقا من توزع تجليات العامية بين المفردات والتراكيب جاء هذا الفصل عبر مبحثين يُظهران تجليات العامية فى حوار الروايات الست: المبحث الأول تناول المفردات، سواء أكانت عامية أم مستحدثة أم دخيلة. والمبحث الثاني اختص بالتراكيب، سواء أكانت فصحى شائعة أم عامية نسقًا أو دلالة أو الاثنين معًا.

* * *

(١) طارق شلبي: في التحليل اللغوي للنص الروائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٨، ص١١١.

(٢) المرجع السابق: ص١٠٩.

(٣) السابق: ص١١١.

المبحث الأول

المفردات أو البناء المعجمى

يسعى التحليل هنا إلى الوقوف على معجم الحياة المعاصرة الذى تسربت مفرداتها إلى لغة الحوار الفصحى فى مجملها، والوقوفُ على هذا الجانب دون مقابله الفصيح كان لشهرة الأخير وظهوره، أيضًا لبيان أن لغة الحوار هنا لم تكن فصحى صرفا.

تفاوتت تلك المفردات بين أنماط ثلاث: عامية ومستحدثة ودخيلة، والتحليل اللغوى للألفاظ العامية وجد أنها جاءت على أشكال أربعة: دارجة، ودلالية، وصرفية، وأخيرًا حرفية. ومنطلق هذا التقسيم هو علاقة هذه الألفاظ بالمعجم الفصيح ابتعادًا أو اقترابًا، أما بيان المراد بهذه الاصطلاحات فسيأتي بعدُ.

وليس رصد هذه المفردات جميعها حكما عليها بالخروج عن عباءة الفصحى، بل انطلاقا من انتمائها للغة الحياة اليومية، سواء أكانت لها أصول من الفصحى كما سيشار بعد، أم لم تكن كذلك، وفي هذا الرصد تحليل نصي لطبيعة لغة الحوار في شريحة متميزة من إبداع نجيب محفوظ؛ تأصيلاً لحقيقة موقفه من الفصحى والعامية.

[أ] المفردات العامية:

١- العامية الدارجة:

تعنى مفردات العامية الدارجة تلك الألفاظ التى اشتقت بداية من اللغة الحياتية، وإن كان لها أصل فصيح فبعيد الصلة، وكان ذلك النوع هو الأكثر ترددًا بين الأشكال الأربعة. والجدول الآتى يوضح تلك المفردات وسياقات ورودها، ونسب ترددها.

النص	الرواية	ص	المتحدث	المفردة	النوع
أن أطالبك بأن تمتنع وقت العمل عن البلبعة	الثرثرة	٩	المدير	بلبعة	اسم
يضعه [المفتاح] على الترابيزة ...	الطريق	٩٨	كريمة	ترابيزة	اسم
وأنت هنا تعد الجوزة!	الثرثرة[1]	٢١	ليلى	جوزة	اسم

(١) ثرثرة فوق النيل: ص٢٦، ٦٠، ٧٨، ٨٢، ١٧٧.

النص	الرواية	ص	المتحدث	المفردة	النوع
لا يعلم إلا الله مدى حزني يا أستاذ عيسى	السمان [1]	٥٤	موظف	أستاذ	اسم
سلمي على بابا...	اللص [2]	١٧	عليش	بابا	اسم
إنه بالكاد يسعني وحدي..	الثرثرة	١٤	عم عبده	بالكاد	اسم
ليس أمامي إلا أن أعمل برمجيا أو...	الطريق	٨	صابر	برمجي	اسم
بديله الوحيد أن تعمل برمجيا أو بلطجيا	الطريق	١٢	أم صابر	برمجي	اسم
ليس أمامي إلا أن أعمل برمجيا أو بلطجيا.!	الطريق	٨	صابر	بلطجي	اسم
وكنت فتاة فقيرة تعيش في كنف بلطجي،	الطريق	١٣	أم صابر	بلطجي	اسم
فسيتعرضون للبهدلة	الشحاذ	١٦٥	عثمان	بهدلة	اسم
لا أظنك ترفضين مساعدة تافهة من صديق	ميرامار	١٥٥	منصور	تافهة	اسم
ليلتنا فل يا جدعان	الثرثرة	١٢١	رجب	جدعان	اسم
وبقية الجدعان؟	اللص	٥٨	طرزان	جدعان	اسم
أستعير اصطلاحا حديثا مما يستعمل في جرائدنا.	الشحاذ	٩	الدكتور	جرائد	اسم
الظاهر أن البحيرة خرعة!	ميرامار	١١٨	حسني	خرعة	اسم
فلم تقبل ... أن يجعل من بيته خمارة.	السمان	١٣٧	عنايات هانم	خمارة	اسم
وعشقني خواجا بالأزاريطة عجوز	السمان [3]	١٠٧	ريري	خواجا	اسم
نعم جئت مرة بخواجاية	ميرامار [4]	١٥	ماريانا	خواجاية	اسم
الوجيه فلان. المدير فلان.الخواجه علان	الطريق	٩	أم صابر	خواجه	اسم
لا رأسمال ولا خبرة.	الطريق	٧٤	صابر	رأسمال	اسم
ريال في الليلة..	الطريق	٢٦	عم خليل	ريال	اسم
الريال عملة لا قيمة لها اليوم..	الطريق	٢٦	عم خليل	ريال	اسم
إذا فما عليك إلا تتفقي مع شيخة زار!	الشحاذ	٣٢	عمر	زار	اسم
الزبالة ترى الآن في طرقاتها!	ميرامار	١٧	ماريانا	زبالة	اسم
جاء دورنا لتلقي بنا في صندوق الزبالة.	الشحاذ	١٥٢	عثمان	زبالة	اسم

(١) السمان والخريف:٤٣، الطريق: ٦٢، ثرثرة فوق النيل: ١٢٨، ميرامار: ٦١، ٧٣، ١٢٠، ١٥٤، ١٦٧، ١٨١، ١٨٤، ٢١٠، ٢٤٥.

(٢) اللص والكلاب: ١٧، ١٨، ١٨، ١٨. السمان والخريف: ٤٠، الشحاذ: ١٨، ١٨، ٣٤، ٣٥، ٣٥، ٣٦، ٣٨، ٨٥، ٨٦، ١٢٥، ١٢٦، ١٤٠، ١٤٠، ميرامار:٧٣.

(٣) ميرامار: ص١٠٤، ١١٧، ١٢٩.

(٤) المصدر السابق: ص٣٢، ٢٢٠.

النص	الرواية	ص	المتحدث	المفردة	النوع
هي زبونة يومية...	ميرامار	٢٤٥	محمود	زبونة	اسم
أنت زعلانة ...	الشحاذ	١٢٣	عمر	زعلانة	اسم
الزكام، تناولت أسبرينه وسأذهب إذا شعرت بتحسن.	الطريق	١٣١	صابر	زكام	اسم
نسيت الصابونة!	الطريق	١٠٧	صابر	صابونة	اسم
أراهن على أن "غبارة" الليلة مهربة من موسكو!	الثرثرة	١٢٠	مصطفى	غبارة	اسم
متى تفرق بين الحكومة والغرزة	الثرثرة	١٠	المدير	غرزة	اسم
زهرة لست غشيمة. كانت تصحب أباها في جولاته..	ميرامار	٤٢	ماريانا	غشيمة	اسم
قدم لنا عنها فذلكة مفيدة	الثرثرة	٤٩	مصطفى	فذلكة	اسم
أعني أن تخرج للفرجة..	الثرثرة	١٩	عم عبده	فرجة	اسم
أتمنى أن أشهد فرحك!	ميرامار	١٧٣	زهرة	فرح	اسم
ترجمت عشرين صفحة فولسكاب..	الثرثرة	٢١	ليلى	فولسكاب	اسم
شارع نجم الدين وراء قرافة باب النصر	اللص [1]	٧٢	نور	قرافة	اسم
سأرسل الولد ليحضر لك الكباب ...	اللص	١٥٤	طرزان	كباب	اسم
ولكني انتظرت أن تزور "الكباريه".	الطريق	١٩	عام	كباريه	اسم
سيقولون إنك هربت لكيت وكيت..	ميرامار	٤٣	طلبة	**كيت وكيت**	اسم
ويدعون إلى كيت وكيت...	الثرثرة	١٤١	خالد عزوز	**كيت وكيت**	اسم
ووزير شئون الكِيف..	الثرثرة	٣٤	رجب	كِيف	اسم
ماما لها رأي، هي تعرف عنك الكثير ...	الطريق [2]	٨٤	إلهام	ماما	اسم
المعسل زفت، كأنه ورق شائط	الثرثرة	٨٥	أنيس	معسل	اسم
المعسل زفت!	الثرثرة	٨٨	أنيس	معسل	اسم
الظاهر أني استوقفت سيارة "ملاكي"...	ميرامار	١٠٩	حسني	ملاكي	اسم
واترجيت عفوك ورحمتك	الطريق	١٠١	عم خليل	اترجيت	فعل
وهو ألا تبلبع في أثناء العمل	الثرثرة	١٧٥	المدير	تبلبع	فعل
اعتزمت أن أفك سلاسل العوامة	الثرثرة	١٩٥	عم عبده	اعتزمت	فعل

(١) اللص والكلاب : ٧٢، ٩٤، ٩٦، ١٧٢، الطريق: ١٠٦، ثرثرة فوق النيل: ١٥٢.

(٢) الشحاذ:٧٦ ، ٨٤، ٨٤، ٨٤، ٨٥،١٢٢. ثرثرة فوق النيل : ١٢٨،١٣٩. ميرامار:١١٧.

يمكن قراءة الرصد السابق للمفردات العامية الدارجة عبر سبل ثلاثة: ترددية الألفاظ، والحقول الدلالية، والشخصيات المتحدثة؛ ومن ثم تتبلور قيمة هذا الرصد، ودلالة تلك المفردات. لكن قبل ذلك تجدر الإشارة إلى أن بعض المعاجم حاولت رد طائفة منها إلى أصول فصحى، مثل كلمات: بابا، بلطجي، بهدلة، جدعان، زعلان، غشيمة، قرافة، الكباب [1]؛ مما يؤكد حقيقة تطور اللغة وتواصل مستوياتها، وأن الأفضل رصد الواقع اللغوي للإبداع وتحليل منابعه، لا الحكم بالصواب والخطأ؛ تمهيدًا لاتخاذ موقف ما.

نسبة كبيرة من هذه الألفاظ لم ترد إلا مرة واحدة: ٢٦ مفردة من ٣٩، وهذا يمثل نسبة ٦٧٪، وذلك يعنى سعة معجم الكاتب حتى فى مستواه العامى. أما أكثر الألفاظ ترددية فهى كالآتى: بابا ٢٠مرة، أستاذ ١٥، ماما ١٠، قرافة ٧، جوزة ٦، عال وخواجا ٤، خواجاية ٣، برمجى ٢، بلطجى ٢، ريال٢، زبالة ٢، كِيف ٢، معسل ٢.

اختلاف هذه النسب نابع من طبيعة الحدث المناقش عبر الحوار، كذلك نوعية الشخصيات المتحدثة، فمفردة "بابا" الأكثر ترددًا نطقت بها شخصية الابنة بصورتيها: الصغيرة "سناء" ابنة سعيد مهران، واليافعة "بثينة" ابنة عمر الحمزاوى. نحو الأولى توجهت المفردة من سعيد مرتين وعليش ثلاث مرات، بينما تلفظت الثانية بالمفردة (١٣ مرة)[2].

هذا الاختلاف ما بين توجيه الكلمة والتلفظ بها نابع من اختلاف موقف الابنة في الحالتين، فمع سناء كان الإنكار لصغرها، ودور هذا الإنكار في تحريك الأحداث وتصعيد الأزمة، أما بثينة ابنة عمر الحمزاوي فسعت إلى التواصل مع أبيها وإحياء الفن داخله، سواء بالطريق المباشر كما هو في أحداث الرواية، أم بالطريق غير المباشر، عبر فكرة الوراثة.

نظير مفردة "بابا" كلمة "ماما". أما المفردة الثانية من حيث التردد، وهي كلمة "أستاذ" فلم يكن ترددها نابعًا من شخصيات معينة، بل من طبيعة العلاقة التى تحيط بمجموع

---

(١) انظر على الترتيب: د. عبد المنعم سيد عبد العال: معجم الألفاظ العامية ذات الحقيقة والأصول العربية، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط٢، د.ت، ص ١١٨، ١٤٠، ١٤٤-١٤٥، ١٦٤، ٢١٤، ٢٧٩، ٤٠٩، ٤٤٢، ٤٥٨.

(٢) يلاحظ خروج الكاتب عن هذا النهج، وهو استخدام بثينة مفردة "بابا"، حيث استبدلت بها مفردة "أبي"، وكان هذا بلا مبرر فنى، انظر رواية الشحاذ: ص٣٨.

الشخصيات. وقد كان لرواية "ميرامار" النصيب الأوفر فى ترددها (١١ مـن ١٥)؛ ممـا يـدل على سمة التحفظ بين شخصيات هذه الرواية، لا سيما مع اتسام قطاع كبـير منهـا بالانتهازيـة التي كانـت وراء سـطحية الارتبـاط بـالآخر [١]، فـضلا عـن "أن البيئـة التـي تتحـرك فيهـا الشخصيات بيئة مؤقتة (بنسيون)؛ من ثم فإن كل شيء فيها يبدو وكأنه مؤقت. كل شخصية، وكل فكرة، وكل قيمة – في مرحلة حركة، وكل شيء عرضة لأن يخلي مكانه لشيء آخر" [٢].

قريب من ذلك السببِ الخاص بتردد مفردة ما تـأتي نوعيـةُ الشخـصية المتحـدث عنهـا، يظهر هذا فى ألفاظ مثل: خواجا [٣] ومؤنثهـا خواجايـة، كـذلك برمجـى وبلطجـى. ويتمثـل السبب الثالث وراء نسبة التردد فى الطبيعة المكانية أو البيئة المحيطة بالشخصيات المتحـاورة، سواء أكانت مكانًا شاملاً أم محتويات ذلك المكان، كان ذلك وراء تردد ألفاظ مثل: قرافة [٤]، ريال، جوزة، كِيف، معسل.

التحليل السابق للمفردات العامية تبعًا لمستوى التردد يشير من طـرف خفـى إلى الـنمط الثاني للقراءة التحليلية الموجهة إلى هذه الألفاظ، وهو النظر إليها تبعًـا للشخـصية المتحدثـة، متداخلا مع النمط الثالث وهو الحقول الدلالية. حيـث لـوحظ أن حقـل "الأسرة" دار بـين لفظتى بابا وماما، اللتـين نطقـت بهـما بثينـة كثـيرا، أيـضًا نجـد الحقـل الثـانى، وهـو حقـل "المخدرات"، ومنه جاءت ألفاظ مثل "جـوزة، كِيـف، معـسل"، إضـافة إلى بلبعـة، غبـارة، غرزة، وجميعها لم تخرج عن دائرة "ثرثرة فوق النيل" وكان لأنيس زكى نصيب كبير منها؛ ممـا يتوافق مع الإطار التغييمي. وهذا الإطار كان موازيا لتغييب شريحة المثقفين المصريين وما نتج عنه من سلبيات، فهذه المفردات نابعة من هذا الإطار الخارجي للحدث.

---

(١) انظر: خليل الموسي: رواية ميرامار نموذجا لتعدد الرواة وتعدد وجهات النظر، من كتاب نجيب محفوظ بعيون سورية، ص٢٦٥.

(٢) د. محمود الربيعي: قراءة الرواية، ص١٢٧.

(٣) يلاحظ أن كتابة نجيب محفوظ لهذه اللفظة جاءت على صورتين: خواجا – خواجه؛ مـثلما وردت مفـردة "تاكسي" بالياء في آخرها وبدونها، انظر اللص والكلاب: ص٧٠، ١٤٤؛ مما يشير إلى إحدى إشكاليات المعجم العامي، وهى اختلاف الرسم الإملائى تبعا للنطق.

(٤) انظر رمزية هذا المكان في: سليمان الشطي: الرمز والرمزية، ص٣٠٣.

ثمة حقول أخرى تنتمي إليها بقية المفردات، مثل مفردات "العالم السفلى": برمجى، بلطجى، والوسط الشعبى، مثل: خدعان، خرعة، زار، قرافة، لكن لم تتسم تلك المفردات بحضور واضح مثل سابقتها، وكان ترددها نابعًا من انتماء قطاع من شخصيات الروايات الست إلى الطبقة الدنيا أو الوسطى القريبة من الدنيا.

* * *

٢- العامية الدلالية:

يقصد بها تلك المفردات التي تنتمى لمعجم الفصحى، لكن كان لها استخدام خاص فى اللغة العامية، حيث استمدت دلالة خاصة: إما مغايرة لدلالتها الفصيحة، أو مخصصة لهذه الدلالة. والجدول الآتى يوضح هذه النوعية من المفردات الحياتية.

النص	الرواية	ص	المتحدث	المفردة	النوع
تناسبه في ظني فتاة مثقفة، بنت ناس	الشحاذ	٦٩	يازبك	بنت ناس	اسم
أنت سيدنا وتاج راسنا وولي نعمتنا...	الثرثرة	٣٠	علي السيد	تاج راس	اسم
مثلك ينتظر ولو حكم عليه بتأبيدة!	اللص	٩٥	نور	تأبيدة	اسم
حرم عم خليل.	الطريق	٤٥	صابر	حرم	اسم
اشترطت أن تكتب في السجل "عامر وجدي وحرمه".	ميرامار	١٥	ماريانا	حرم	اسم
لا مؤاخذة يا حضرة الضابط.	اللص[١]	١٥٧	مخبر	حضرة	اسم
الخطافة .. الداعرة..	ميرامار	٢٥٤	زهرة	خطافة	اسم
اذهب يا علي ولا تنس أن تحضر السباك	الطريق	١٠٠	عم خليل	سباك	اسم
لقد ولت أيام الوحشة فلا تكن سخيفا	ميرامار	٥١	عامر	سخيف	اسم
لا تكن سخيفا.	ميرامار	٥٣	عامر	سخيف	اسم
تصور سعادتك أنني لم أستطع الاتصال بوزيري..	السمان[٢]	١٣	عيسى	سعادة	اسم
نعم، وسيادتك صاحب الصورة بلا ريب	الطريق[٣]	٦٠	صابر	سيادة	اسم

(١) السمان والخريف: ١٣١، ١٩٥. الطريق: ٥١، ٥١،٨٦. ثرثرة فوق النيل: ٣٤، ميرامار: ٩١.
(٢) السمان والخريف: ٤٤،٦٤. ثرثرة فوق النيل: ٧، ٩، ٩، ٩،٩.
(٣) الطريق: ١٦٢، ١٦٢. السمان والخريف: ٤٣.

النص	الرواية	ص	المتحدث	المفردة	النوع
شاربة؟	اللص	١٠٦	سعيد	شاربة	اسم
أبوك يا شاطرة.	اللص	١٧	المخبر	شاطرة	اسم
كيف حال الشغل؟	اللص	٥٩	سعيد	شغل	اسم
لكني سمعت أيضا عن "شقاوتك" في السياسة	السمان	٣٩	سلوى	شقاوة	اسم
ظهري يؤلمني وعندي صداع	الطريق	١٠٠	صابر	صداع	اسم
بيت قديم ولكنه صقع	السمان	١٢٦	إبراهيم	صقع	اسم
والأرض صقع....	السمان	١٣١	السمسار	صقع	اسم
بصنعة لطافة...	اللص	٦٣	طرزان	صنعة لطافة	اسم
يمكن أن يفسر لنا عزل وتعيين العمد؟	السمان	٥٢	التحقيق	عمد	اسم
وأبي كان عمدة.	اللص	١٢٩	نور	عمدة	اسم
كان خادم العمدة!	اللص	١٢٩	سعيد	عمدة	اسم
الرجل العملي لا يضيع وقته في اللهو	ميرامار	٢٣٢	سرحان	عملي	اسم
فلوس العيال...	اللص	١٣٢	بياظة	عيال	اسم
أو عشرون جنيها في الليلة بخلاف مصاريف الفتح	الشحاذ	٥٩	مصطفى	فتح	اسم
قيل إنه لُقْطة؟	اللص	٦٥	سعيد	لقطة	اسم
بل أنت تفكر في اللقطة!	اللص	٦٥	نور	لقطة	اسم
هناك بنسيون نظيف ومعقول،	ميرامار	٨٩	خادم	معقول	اسم
أشكرك يا معلم بياظة	اللص (١)	١٠	سعيد	معلم	اسم
شقة مأجورة لخياطين وبياعين بدل نصف عمر	الطريق	٩٣	كريمة	نصف عمر	اسم
ولا كلمة، سأقتلعك من الوكر!	ميرامار	١٥٣	أخو منصور	وكر	اسم
سأرسل الولد ليحضر لك الكباب ...	اللص	١٥٤	طرزان	ولد	اسم
إنه ولد حكيم، يبحث عن مشروع تجاري...	ميرامار	١٤٨	سرحان	ولد	اسم
أراد زوج أختي أن يأكلني فزرعت أرضي .!	ميرامار	٤٢	زهرة	يأكل	اسم
أنت لم تشرف كابري تلك الليلة لترقص أو ..	الشحاذ (٢)	٩٠	يازبك	تشرف	فعل
فلنتعش الليلة في البيت..	الشحاذ	١٣٦	عمر	تعش	فعل

(١) اللص والكلاب: ٣١، ١٣١، ١٣١، ١٥٤.

(٢) الشحاذ: ٧. ثرثرة فوق النيل: ١٢٣، ١٢٧.

النص	الرواية	ص	المتحدث	المفردة	النوع
دائما، وكنت رائعة، لم لا تشتغلين ممثلة؟	اللص	٧١	سعيد	اشتغل	فعل
ألاحق العهد الحاضر بكلماتي المباركة فماذا حصل؟!	السمان	١٦٦	سلهوبي	حصل	فعل
على أمل أن يتبين لك عبث المحاولة ولكنك غرقت..	الشحاذ	٨٨	مصطفى	غرق	فعل
لفوا لها سيجارة	الثرثرة	٣٧	رجب	لفوا	فعل

أبرز الحقول ترددًا بين هذا النوع من المفردات هو ألفاظ الاحترام، مثل: حضرة ٨ مرات، وسعادة ٧، وسيادة ٤. وقد كانت الأولى نابعة من شخصيات عدة، بينما الثانية دارت بين شخصيتى "عيسى ٣ – وأنيس ٣"، أما الثالثة فجاءت على لسان كل من صابر٢ وعيسى١، ولا شك أن نوعية المخاطب وطبيعة علاقته بالمتكلم كانت وراء ذلك.

نسبة كبيرة من هذه المفردات الثلاثة دلت على معناها المباشر، وهو احترام الآخر: إما لمكانته أو عدم معرفته أو سطحية تلك المعرفة. مرتين فقط تجاوزت فيهما هذا المعنى المباشر؛ لتحمل مساحة من السخرية أو الاستخفاف، كما كان من رجب القاضى، أو الغضب الشديد كما كان من مدير أنيس زكى.

الألفاظ الثلاثة السابقة هى الأعلى ترددًا بين مفردات العامية الدلالية؛ فسواها لم يتردد غير مرة أو مرتين. باستثناء مفردة "معلم"، التى تصرفت فيها العامية دلالة وضبطا، حيث كسرت الميم ولم تضمها، وهذه اللفظة تنتمى إلى المعجم الشعبى؛ لذا لم تخرج عن شخصيتى سعيد مهران، وطرزان.

أما الحقول الدلالية الأقل ترددًا من حيث عدد الألفاظ فانحصرت في مجال الانحراف السلوكى، الذي اقتصرت مفرداته على أربعة ألفاظ: تأبيدة، شارب، فتح، وكر، أيضًا حقل المدح، ومن ألفاظه: صقع، لقطة، معقول، ونقيضه الذم: خطافة، سخيف، شقاوة، وأخيرًا نطاق الأسرة: حرم، عيال.

أخيرا رأت بعض المعاجم أن جانبا من هذه المفردات ذات أصول فصحى، وهذا أمر بديهي؛ لأن هذه الألفاظ – كما سبق – لم تخالف الفصحى في البناء، بل الدلالة التي استمدتها من السياق الحياتي، ومن هذه الألفاظ التي ذكرتها تلك المعاجم: حرم، سباك، سخيف، شارب، شاطرة، عيال[1].

(١) انظر على الترتيب د. عبد المنعم سيد عبد العال: معجم الألفاظ العامية ذات الحقيقة والأصول العربية، ص١٨٩، ٢٩٢، ٢٩٦، ٣٢٠، ٣٢٣، ٤٠٣.

٣- العامية الصرفية:

هى مفردات تندرج ضمن المعجم الفصيح، لكن تدخلت العامية في بنيتها الصرفية، إما بتغيير الضبط أو مخالفة بنية الاشتقاق المقررة في الفصحى، وهذه المفردات أقل ورودًا فى الحوار الروائي الخاص بهذه الأعمال الست، وتتضح من الجدول الآتى.

النص	الرواية	ص	المتحدث	المفردة	النوع
شقة مأجورة لخياطين وبياعين بدل نصف عمر	الطريق	٩٣	كريمة	بياع	اسم
ليلة بيضا بالصلاة على النبي	اللص	٥٧	عام	بيضا	اسم
فيها بعد أنا تعبانة جدا	اللص	١١٨	نور	تعبانة	اسم
سواق اللوري مضمون..	ميرامار	٢٠٨	علي بكير	سواق	اسم
كل شيء طيب.. لم أقابل السواق بعد!	ميرامار	٢٥٨	علي بكير	سواق	اسم
ربما الاكتفاء بالاستيلاء على سينا ...	السمان	١٤٧	إبراهيم	سينا	اسم
صايدة؟	اللص	٦٣	سعيد	صايدة	اسم
أنت كسلانة ولكن عندي موعد!	السمان	١٠٠	عيسى	كسلانة	اسم
دعيني أدرس وجهك.. بلحة مسكرة ..	الثرثرة	٣٨	رجب	مسكرة	اسم
فال الله ولا فالك يا شيخ	ميرامار	٤١	عامر	فال	اسم
أذكر أنني رأيت صواريخ مولد النبي مرة عندكم	السمان	٣٥	سلوى	مولد	اسم
كانت تبطل الحرب	السمان	١٤٥	قدرية	تبطل	فعل
لا تزعل، سنجلس معا بعض الوقت ...	السمان	١١٥	ريري	تزعل	فعل
لا تزعل من فضلك	الشحاذ	٦٥	مارجريت	تزعل	فعل
وسيقول الناس إن زوجتي تعلفني بسخاء	السمان	١٦٠	عيسى	تعلف	فعل
وراء إسرائيل تلبد فرنسا وإنجلترا وأمريكا	السمان	١٤٦	إبراهيم	تلبد	فعل
كلمة منك تنحس بلدا	السمان	١٦٦	عيسى	تنحس	فعل
أخوك ضابط بوليس عظيم، كان ينزل عندي	ميرامار	١٤٠	ماريانا	ينزل	فعل
نعم، تعجبني....	السمان	٢٠	ام عيسى	تعجبني	فعل

انقسمت تلك المفردات ما بين أسماء وأفعال، ولم تخرج الأفعال عن نمط واحد من التغيير الصرفى تمثل فى كسر حرف المضارعة، وهو تغيير من الممكن قراءة المفردة بدونه، لكن عندئذ ستفقد حيويتها فى السياق. لم تنتمِ الأسماء إلى حقل دلالى معين، أو اختصت بالشيوع

على لسان شخصيات معينة، كذلك تنوعت التغييرات الصرفية، مثل قصر الممدود فى: "بيضا، سينا" وهو وجه مقبول فى العربية، وقريب منه تسهيل الهمزة إلى حرف مد من جنس حركتها، كما فى: صايدة. أما ما خالف منهج الفصحى في الاشتقاق، فمجيء صفات على أوزان المبالغة دون الدلالة عليها، مثل بياع، سواق [1]، أو صفات أخرى على غير القياس كما فى: تعبانة – كسلانة – مسكرة.

٤- العامية الحرفية:

هى مفردات ذات أصل فصيح، لكن استخدام العامية لها كان مغيِّرًا فى حروفها بالحذف أو الحذف والإبدال. لم يخرج هذا عن ثلاث مفردات: ثومة، ست، سي. الأولى تدليل لأم كلثوم، أما الثانية فالصورة العامية لكلمة "سيدتي"، والثالثة أصلها "سيدى". الجدول التالي يوضح نسب تردد تلك المفردات وسياقاتها.

النص	الرواية	ص	المتحدث	المفردة	النوع
عيب ثومة أنها تبدأ في وقت متأخر!	ميرامار	٥٤	ماريانا	ثومة	اسم
كل يوم كانت تزورها ست من إخواتك	السمان[2]	١٢٢	الخادمة	ست	اسم
ولكننا لم نفعله يا سي عمر	السمان[3]	٤٧	سهلوبى	سي	اسم

قد تناسبت المفردة الأولى "ثومة" مع طبيعة الحدث المعبر عنه، حيث سعادة الشخصية بحفل غناء أم كلثوم، أما مفردة "ست" [4] الأكثر ترددا بين مفردات هذا النوع فتتناسب إما مع شخصية المتحدث ذي الثقافة المتدنية: زهرة، على سريقوس، ماسح أحذية، خادمة؛ أو شخصية المتحدث عنه مع الباقي. كان السبب الأول تدني ثقافة المتحدث مبعثَ تردد مفردة "سي"، سوى حالة واحدة كان استخدامها حاملاً طابع سخرية كما في المثال المذكور في الجدول السابق.

[ب] المفردات المستحدثة

(١) انظر د. عبد المنعم سيد عبد العال: معجم الألفاظ العامية، ص١٥١، ٣١٢.
(٢) السمان والخريف: ١٣٧، ١٤٥، ١٧٢، ١٨٨، ١٩٠. الطريق: ٤٥، ٤٥، ٤٥. ميرامار: ٣٥، ٣٥، ١٦٧.
(٣) السمان والخريف: ١٠٧، ١٠٧، ١٠٩، ١٢٩.
(٤) د. محمد داود التنير: ألفاظ عامية فصيحة، دار الشروق، القاهرة، ١٩٨٧، ص١٣٨.

لغة الرواية خاصة والحوار منها على وجه الخصوص من ألصق الأجناس الأدبية باللغة الحياتية، ولا شك أن نوعية الحياة التى يدور حولها الحوار سوف تتسرب مفرداتها إليه. من ذلك كان ورود الأسماء المستحدثة إلى النسيج اللغوى للحوار، وهذا النمط اللغوي حتمي الوجود؛ نتيجة لما يستخدم من أشياء لا بد من التعبير عنها، وإنما عُدّ من "تجليات العامية" ليس بوصفه خارجًا عن الفصحى، بل لأنه شديد القرب من لغة الحياة اليومية. فهو أحد الأنماط اللغوية، التى تشكل بناء أى لغة. وقد أمكن تصنيف هذا النوع من المفردات داخل مجالات ثلاثة: الإدارة، الحكومة والرُّتب، وأخيرًا المواصلات.

١- ألفاظ الإدارة:

النص	الرواية	ص	المتحدث	المخاطب	المفردة
بصدور اللائحة المالية الجديدة سيهدأ كل بال.	الثرثرة	٢٩	عام	الرواد	لائحة
هل تطبق اللائحة على الحيوان أيضا؟	الثرثرة	٢٩	عام	الرواد	لائحة
صدر قرار بنقلي ... إلى المحفوظات	السمان	١٨	عيسى	أم عيسى	محفوظات
سمعت عن نقلك إلى المحفوظات...	السمان	٢٣	حسن	عيسى	محفوظات
ستقبض مرتبك كاملا لمدة عامين..	السمان	٥٥	موظف	عيسى	مرتب
لدينا هدنة عامين بمرتب كامل.	السمان	٥٧	سمير	عيسى	مرتب
معاش لا قيمة له ولكننا قد نجد عملا في شركة..	السمان	٤٩	سمير	عيسى	معاش
سلوى .. أحالوني اليوم إلى المعاش.	السمان	٥٨	عيسى	سلوى	معاش
طلبت منك بيانا مفصلا عن حركة الوارد ...	الثرثرة	٧	المدير	أنيس	وارد
معاش لا قيمة له ولكننا قد نجد عملا في شركة..	السمان[1]	٤٩	سمير	عيسى	شركة

هذا الحقل وقفت طبيعة الشخصية وراء مدى وجود ألفاظه في الروايات الست؛ حيث ابتعد تمامًا عن روايتي "اللص والكلاب" و"الطريق"؛ الأولى لأن الشخصية الرئيسية كانت لصًا، والثانية لم تبتعد عن ذلك كثيرًا، فالطابع الإجرامي أحد جوانب شخصية صابر الرحيمى. أما الشخصية الرئيسية فى "السمان والخريف" فموظف حكومى، وجزء كبير من رواد العوامة فى "ثرثرة فوق النيل" يعملون داخل القطاع العام، كذلك كان سرحان البحيري في ميرامار. فهذه المفردات نابعة من الجانب الوظيفى فى الشخصيات.

(١) السمان والخريف:٥٧، ٦١، ٦٨، ٦٩، ٧٥، ٧٨. الشحاذ: ٦. ميرامار: ٥٢، ١٠٤، ٢١٣.

من هنا دارت تلك الألفاظ بين أربع روايات فقط: سمان١٣ مرة، ثرثرة فوق النيل ٣، ميرامار والشحاذ ١، وهو ما يؤكد الملاحظة السابقة، التي تزداد وضوحا عبر توزيع نسب التردد هذه بين شخصيات السمان والخريف: عيسى٤، سمير ٤، حسن ٣، إبراهيم خيرت ٣، عباس صديق ١.

٢- ألفاظ حكومية ورُتب:

النص	الرواية	ص	المتحدث	المفردة	المجال
يأبون زيارة وزير الحقانية لأنه أفندي	ميرامار	٤٥	الزعيم	حقانية	حكومية
أثارت عليك المحافظة..	اللص	١٢٣	طرزان	محافظة	حكومية
لقد اجتمع مجلس النظار أمس بعوامة منيرة المهدية..	ميرامار	٥٥	مجهول	نظار	حكومية
نمضي من فورنا إلى النقطة وندلي باعترافنا	الثرثرة[1]	١٧٩	علي السيد	نقطة	حكومية
وإحالتك إلى النيابة الإدارية.	الثرثرة	١٧٣	زميل	نيابة	حكومية
عامر بك، كن شفيعي عند دولة الباشا.	ميرامار	١٣	مجهول	دولة الباشا	رتب
يا دولة الزعيم	ميرامار	١٣	عامر	دولة الزعيم	رتب
زيف وكذب يا دولة الزعيم.	ميرامار	١٩	عامر	دولة الزعيم	رتب
يا دولة الزعيم، لرجال القضاء مهابتهم!	ميرامار	٤٥	عامر	دولة الزعيم	رتب

هذه المفردات أيضًا دارت بين ثلاث روايات: اللص والكلاب، وثرثرة فوق النيل، وميرامار، والنصيب الأكبر كان للأخيرتين (١: ٥: ٦). جاءت بعضها مفردات عامة، أى ليست خاصة بحقبة معينة، مثل: النقطة، والنيابة. والأخرى خاصة بالنصف الأول من القرن العشرين، مثل مفردات: حقانية، دولة الزعيم، دولة الباشا، نظار؛ لأنها وردت في سياق أحداث استرجاعية.

٣- ألفاظ المواصلات:

كانت تلك الألفاظ نابعة من الطبيعة الحركية التى اتسمت بها هذه الروايات، حيث ظهرت مع قيام السرد بتسجيل تلك الحركة؛ من هنا انحصرت هذه الألفاظ في روايتين:

(١) ثرثرة فوق النيل: ١٨٠، ١٨٩، ١٩٥.

"الطريق" و"ميرامار" (١: ٤) بسبب حركة صابر الرحيمي داخل القاهرة ومنصور باهي بين القاهرة والإسكندرية، ثم مخطط سرحان البحيري الإجرامي.

النص	الرواية	ص	المتحدث	المفردة	المجال
وركبت بص مصر الجديدة إلى نهاية الخط	الطريق	١٢٤	صابر	خط	مواصلات
أجل، في مكتبي، ثم أخذت ديزل الساعة الثانية مساء.	ميرامار	١٠٥	منصور	ديزل	مواصلات
سواق اللوري مضمون..	ميرامار	٢٠٨	علي بكير	لوري	مواصلات
تصور لوري من الغزل في السوق السوداء.	ميرامار	٢٠٨	علي بكير	لوري	مواصلات
مذيع في محطة الإسكندرية.	ميرامار	١٤٠	منصور	محطة	مواصلات

[جـ] الأسماء الدخيلة

ثمة شريحة بين شخصيات الروايات الست ذات أصول أجنبية، أو لديها ثقافة غربية حقيقية أو مدعاة. وعن طريق تلك الشخصيات أو حولها دارت مجموعة من المفردات الدخيلة، التي كان استخدامها منطلقا من رسم ملامح الشخصية عبر لغتها.

اللفظ الدخيل هو "اللفظ أو العبارة الأجنبية التي دخلت لغة ما، من غير أن يلحقها أي تغيير كالأكسجين والتليفون في اللغة العربية" [(١)]. وهو دون المعرب، ففي الأخير تلحق المفردة عند نقلها "تغيير بالزيادة أو النقص أو القلب"[(٢)].

هذا النوع من المفردات يمثل جانبًا دائمًا من جوانب اللغة فى أى عصر من عصورها؛ فهو ناتج عن احتكاكها بغيرها من اللغات، لكن نسبة هذا الدخيل تختلف من عصر إلى آخر، كما تختلف طرائق تعامل أبناء اللغة معه، ودوافعهم إلى استخدامه. والجداول التالية توضح هذه المفردات مقسمة إلى أصولها الأجنبية، التى نبعت منها، وهى هنا: الإنجليزية، والفرنسية، والتركية.

١- المفردات الدخيلة من الإنجليزية:

النص	الرواية	ص	المتحدث	المفردة
لعلها ممثلة جاء بها من الأستديو.	الثرثرة	٣٢	خالد عزوز	أستديو

(١) مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية، ص٩٤.
(٢) المرجع السابق: ص٢٠٤.

النص	الرواية	ص	المتحدث	المفردة
قال بالتليفون إنه في الأستديو.	الثرثرة	٢٥	أنيس	أستديو
آلو.. علي؟ .. لم لم تجئ؟	ميرامار [١]	٢٦٠	سرحان	آلو
الزكام، تناولت أسبرينه وسأذهب إذا شعرت بتحسن.	الطريق	١٣١	صابر	أسبرينه
دعنا من الأكلشيهات التي ماتت بموت العصر المملوكي!	الثرثرة [٢]	٨٥	سناء	أكلشيهات
أوكي أيها الزميل العزيز..	ميرامار	٢٠٩	سرحان	أوكي
أجل، إنه مرض برجوازي ...	الشحاذ	٩	الدكتور	برجوازي
وركبت بص مصر الجديدة إلى نهاية الخط	الطريق	١٢٤	صابر	بص
لم يقبض علي بتدبير البوليس	اللص [٣]	٣١	سعيد	بوليس
بابا عامر ...أدعوك إلى متابعة ألطف دراما في ميرامار!	ميرامار	٧٣	طلبة	دراما
ما رأيك في دش بارد؟!	اللص	٩٦	نور	دش
خذي دشا فهذا أنفع لك.	اللص	١٤٣	سعيد	دش
يبدو أن صاحبنا البحيري دون جوان عتيد!	ميرامار [٤]	٦٠	طلبة	دون جوان
كشف علي دكتور وكتب لي دواء ورجيما!	السمان	١٧٥	قدرية	رجيم
وشغلت بطارية السكس أبيل من خلال نظراتي إليها....	الثرثرة	٨٤	رجب	سكس أبيل
كأنك مدير شركة ... ولا ينقصك إلا السيجار	الشحاذ	٦	الدكتور	سيجار
وكما وجدتها في السينما؟!	الشحاذ [٥]	٥٨	مصطفى	سينما
شركة جديدة للإنتاج والتوزيع السينمائي...	السمان	٧٥	حسن	سينمائي
ما هو الحل السعيد لمشكلة زهرة؟..أن ينزل عندنا منتج سينمائي.	ميرامار	٦٥	طلبة	سينمائي
طانط.. لا حب ولا هيام.. لكنها فتاة ممتازة	ميرامار	١٠٠	حسني	طانط
منذ ساعة مستر جودوين الصحفي الإنجليزي...	السمان	٤٣	عبد الرحيم	مستر

(١) الطريق: ٥٤، ٦٠، ١٣٨.

(٢) ثرثرة فوق النيل: ٥٩، ٩٦،٩٦.

(٣) اللص والكلاب: ٥١، ٥٢، ٥٥، ١٠٨، ١٠٩، ١١٦، ١١٦، ١١٧، ١١٨. السمان: ٤٠. الطريق: ١٠، ١٨. ثرثرة فوق النيل: ١١٨، ١١٨. ميرامار: ١٢٩، ١٤٠، ٢٦٦، ٢٦٧، ٢٦٧،٢٦٨.

(٤) ميرامار: ٧٢، ثرثرة فوق النيل: ١٥٦.

(٥) الشحاذ: ٦٦، ٦٩. ثرثرة فوق النيل: ٦١.

النص	الرواية	ص	المتحدث	المفردة
أجازتي متقطعة عادة كأنها ويك إند	الشحاذ	١٢	عمر	ويك إند

٢- المفردات الدخيلة من الفرنسية:

النص	الرواية	ص	المتحدث	المفردة
عزيزي الأفوكاتو العظيم...	الشحاذ	٨٩	يازبك	أفوكاتو
أنا ممتن يا إكسلانس	الشحاذ	٤٥	زبون	إكسلانس
إكسلانس.. هل..	الشحاذ	١١٢	يازبك	إكسلانس
برافو.. برافو.	ميرامار (١)	١٦٢	ماريانا	برافو
إلى أين؟ بنسيون أثينا..	الشحاذ (٢)	٦٣	مارجريت	بنسيون
هل ثمة جرسنيرة أجرت من وراء ظهورنا	الثرثرة	١٤٦	خالد عزوز	جرسنيرة
ألا ترى أنني حلقت ذقني وأنني أحكمت عقد الكرافتة؟!	ميرامار	١٤٥	منصور	كرافتة
مدام!	ميرامار (٣)	٩	عامر	مدام
وأنت ... يا مسيو عامر، ألمس الخشب..	ميرامار (٤)	٩	ماريانا	مسيو
ولكنه موديل جديد	الثرثرة	١٤٦	رجب	موديل

٣- المفردات الدخيلة من التركية:

النص	الرواية	ص	المتحدث	المفردة
هو يا أفندم	الثرثرة	٨	أنيس	أفندم
نعم يا أفندم.	ميرامار	٨	ماريانا	أفندم
صابر أفندي؟	الطريق (٥)	٦٠	عام	أفندي
يظن نفسه باشا وقد مضى عهد الباشوات.	ميرامار	٤٥	زهرة	باشا
يا سعادة الباشا كيف هان عليك..	ميرامار	٦٧	عامر	باشا

(١) ميرامار: ٢٣٨. الشحاذ: ٥٢، ٥٩، ١٤٠. ثرثرة فوق النيل: ٣٠.

(٢) ميرامـــــار: ٨، ١٢، ١٦، ١٨، ٢٠، ٢٦، ٣٢، ٥٠، ٥١، ٦٠، ٧٠، ٧٠، ٧٧، ٧٨، ٨٩، ٨٩، ٩١، ٩٨، ١١٤، ١١٩، ١٤٩، ١٩٧، ٢٠٥، ٢١٤، ٢٢٠، ٢٦٩ .

(٣) ميرامار: ٢٨، ٣٦، ٧٩، ١١٥، ١٣٩، ١٦٦، ١٧١، ١٧٥، ٢٣٤،٢٤٥. الشحاذ:٩١.

(٤) ميرامـــــار: ١٧، ١٩، ٢٠، ٢١، ٢٥، ٢٦، ٣٨،٤٠، ٤٠، ٤٨، ٥٠، ٥٠، ٥٨، ٧٥، ٧٨، ٩٩، ١٧٥، ٢٣٧،٢٤٠. الشحاذ: ٦٩،٩١.

(٥) ثرثرة فوق النيل: ٦. ميرامار: ٤٥.

النص	الرواية	ص	المتحدث	المفردة
البنت مدهشة يا عامر بك ...	ميرامار[1]	٤٠	ماريانا	بك
من قوة الوايلي يا فندم.	اللص	١٥٧	مخبر	فندم
بكل سرور يا فندم..	الطريق	١٢٨	صابر	فندم
شكرا يا هانم..	السمان	٤٠	عيسى	هانم
أكرر العزاء يا هانم.	الطريق	١٣٠	صابر	هانم

انحصرت الألفاظ الدخيلة التى ترددت فى حوار هذه الشريحة من الإبداع الروائى فى ثلاث لغات، هى تنازليا: الإنجليزية، الفرنسية، التركية. هذا وضع بدهى، فتلك اللغات الثلاث تمثل الأمم الأجنبية التي وفدت على مصر واللغة العربية بها؛ من ثم كان تأثُّر الأخيرة بهذه اللغات تبعًا، وقد توازى ذلك التأثر مع عدد مفردات كل لغة، حيث جاءت الإنجليزية فى المقدمة من حيث عدد المفردات (١٩ مفردة)، ثم الفرنسية (٩ مفردات)، وأخيرًا التركية (٦ مفردات)؛ تماشيًا أولاً مع قرب التأثر بهذه اللغات، وثانيا المساحة الزمنية التي شغلها.

لكن على مستوى تردد تلك المفردات اختلف الأمر بين الإنجليزية والفرنسية؛ حيث تقدمت الأخيرة على الأولى؛ بسبب التردد الواسع الذى تمتعت به كل من مفردتى "بنسيون" و"مسيو" فى رواية "ميرامار"، وهذا ما سوف يُعلل بعدُ.

عند النظر إلى المفردات الدخيلة من الإنجليزية لوحظ أن مفردة "بوليس" هى الأكثر ترددًا (٢١ مرة)؛ وذلك لسببين: عام وآخر خاص، أما السبب العام فهو تجذر هذه المفردة فى لغة الحياة المعاصرة؛ من حيث بعدها الزمنى العميق، ومساحتها الواسعة بين الأفراد. أما السبب الخاص فهو أن "الجريمة" كانت قاسمًا مشتركا فى قطاع كبير من الروايات الست عن طريق: لصوصية سعيد مهران، وانحراف عيسى الدباغ، وارتكاب صابر الرحيمى لجريمة القتل، وامتداد تلك الجريمة فى "ثرثرة فوق النيل" و"ميرامار"؛ فطبيعة الحدث كانت وراء هذه المساحة الترددية.

(١) ميرامار: ٩، ١٣، ٢٨، ٢٩، ٢٩، ٤٠، ٤٣، ٤٦، ٤٨، ٧٠، ١٣٢، ١٣٢، ١٧٢، ٢٤٥. الشحاذ: ٦٨، ٦٩. ثرثرة فوق النيل: ٧، ٢٨.

السبب الأخير – وهو نوعية الحدث- كان وراء تردد مفردة "آلو" ٤ مرات، بين روايتى الطريق: ٢ وميرامار ٢. حيث كان الحوار التليفونى ذا مساحة بين أحداث الروايتين، خاصة الأولى. السبب الثانى وراء تردد بعض المفردات الدخيلة من الإنجليزية هو نوعية القضايا المعالجة فى الرواية، فعندما ناقشت رواية "ثرثرة فوق النيل" في جانب منها سلبية المثقفين جاءت مفردة "أكلشيهات" ٥ مرات، ولم تخرج عن هذه الرواية، كذلك مفردة "سينما" ترددت ٤ مرة بين روايتى "الشحاذ" و"ثرثرة فوق النيل"؛ حيث الفن أحد جوانب الشخصية الرئيسية فى الأولى، وفى الثانية كانت إحدى الشخصيات الرئيسية – رجب القاضى – ممثلا سينمائيا كبيرا؛ ومن ثم كان ورود مفردة "أستوديو" مرتين فيها أيضًا.

أما المفردات الدخيلة من الفرنسية فكان سبب تمتعها بتكرار أعلى من سابقتها الإنجليزية، رغم عدد الأخيرة الأكبر – هو المساحةَ الترددية التى شغلتها كل من مفردتى "بنسيون" ٢٩ مرة و"مسيو" ٢٢ مرة. والمفردتان لم تخرجا عن رواية "ميرامار" حيث الطبيعة المكانية للرواية؛ نتيجة لدوران أغلب أحداثها فى فندق ميرامار، أيضًا اشتراك "ماريانا" صاحبة الفندق فى نصيب كبير من حوارات الرواية، وعلى لسانها ترددت لفظة "مسيو" ٢٠ مرة من ٢٢؛ مما يعنى أنها مثلت لازمة لفظية رسمت ملمحًا من ملامح شخصيتها اليونانية، مع التعود على ألفاظ الاحترام عند التعامل مع الآخرين. الأمر الأخير كان وراء تردد مفردة "مدام" ١٢ مرة، حيث لم تخرج عن رواية "ميرامار" إلا مرة واحدة فى "الشحاذ"، وذلك أيضًا لوجود شخصية "ماريانا"، حيث وجهت إليها أو دارت حولها تلك المفردة.

أما المفردات التركية فلم تخرج عن مجال دلالي واحد، هو "الاحترام" الموجه للآخر، وتلك المفردات هى الآتى: بك ١٩، أفندى وهانم ٣، أفندم وفندم وباشا٢. وقد تنوعت طبيعة هذا الاحترام؛ حيث جاء حقيقيًا مع مفردة: بك، وكان نصيب رواية ميرامار منها ٧٩٪، كذلك مع مفردة "أفندى"، وإن توزعت بين: الطريق والثرثرة وميرامار، أيضًا "هانم" فى روايتى السمان والطريق.

أحيانًا أحاط بهذا الاحترام شيء من المبالغة فى مفردة "فندم"، أو التحفظ فى "أفندم"، فالأولى خاصة بقطاع الشرطة، والثانية بمن يكون مجهولا للمتحدث؛ مما يؤكد أن استخدامها كان نابعا من طبيعة الحدث والعلاقة بين طرفي الحوار.

* * *

المبحث الثاني
التراكيب

المستوى الثانى من مستويات تجلى العامية أو لغة الحياة اليومية البسيطة في حوارات تلك الروايات الست هو التراكيب، الدرجة الثانية من البنية اللغوية بعد المفردات. هنا أيضا كانت السمة الأعم والأكثر حضورًا فى لغة حوار تلك الروايات الست هى الفصحى، لكن ثمة أنماطا تخللت تلك الفصحى مقربة بنية الحوار اللغوية من اللغة الحياتية الشائعة، تحقق ذلك عبر نوعين من التراكيب:

أ – التراكيب الشائعة.

ب – التراكيب العامية.

[أ] التراكيب الشائعة:

هى تراكيب أو تعبيرات موافقةٌ بنيةً ودلالة لقواعد الفصحى، لكنها شاعت على الألسنة؛ مما أفقدها خصوصيتها بنطاق معين من الاستخدام، وصارت أكثر التصاقا بالحياة اليومية؛ هذا يعنى أنها تمثل إحدى حلقات الاتصال بين المستويين: الفصيح والعامى؛ حيث تستمد شيئا من كليهما، تأخذ من الفصحى السير وفق قواعدها، وتأخذ من العامية سمة الشيوع والتردد بين مساحات كبيرة من مستخدمى اللغة في حياتهم اليومية، والارتباط أو التداخل بين المستويين الفصيح والعامي أمر طبيعي، بل هو ما كان يحرص عليه الكُتّاب؛ بوصفه حلا لإشكالية الحوار بين العامية والفصحى.

وقد لوحظ أن هذه النوعية من التراكيب جاءت تحت نطاقين: ظواهر نسقية ودوائر دلالية. اتسمت الأولى بمجموعة من البنى النحوية، مثل: الحذف والنداء والأمر. أما الثانية فدارت حول حقول دلالية مثل: الاحترام، الدعاء، التحية، وأخيرًا الحكمة. تمركُز هذه التعبيرات حول هذين النطاقين راجع إلى ما يتسم به الحوار من مباشرة وثنائية وشدة اقترابه من الحياة، وتلك معانٍ سوف تفصل بعد.

وتوضح النظرة التقابلية أن الظواهر النسقية تمتعت بحيز ترددي أعلى من الدوائر الدلالية، حيث جاءت تعبيرات تلك الظواهر (٩٠ مرة) تقل إلى (٤٨) بعد حذف التكرارات، بينما تعبيرات الدوائر الدلالية كانت (٣٣) تعبيرًا ترددت (٦٧) مرة؛ ومن ثم سيُبدأ بالأولى لا الثانية.

١ – الظواهر النسقية:

اندرجت طائفة كبيرة من التعبيرات الشائعة التى تضمنها حوار الروايات الست تحت مجموعة من الأنساق النحوية، هى تنازليًا: الحذف، النداء، الأمر، وما سيأتى تحليل إحصائى لكل ظاهرة منها، ومع بيان ما اتسمت به من خصائص.

* * *

الحذف سمة عامة من سمات اللغة العربية، وهو أكثر حضورًا فى الحوار بأشكاله كافة. ليس المقصود بالتحليل هنا حضور تلك الظاهرة في بنية الحوار قاطبة، بل في قطاع منه هو التعبيرات الفصحى الشائعة، والجدول التالى يوضح صور الحذف ومواضعه، مقسمة تبعًا لموقعه من الجملة: خبرية اسمية وفعلية أو إنشائية.

الحذف في الجملة الاسمية بالتعبيرات الشائعة

النص	الرواية	ص	المتحدث	المفردة	نوع المحذوف
فلنلف سجائر لعل وعسى..	الثرثرة	١٨٣	خالد	لعل وعسى	جملة
طيب.. الساعة الثامنة مساء..	ميرامار	٢٥٨	سرحان	طيب	مبتدأ
أمرك يا عزيزتي.	ميرامار	١٩	عامر	أمرك يا عزيزتي	خبر
لا مؤاخذة يا حضرة الضابط.	اللص[1]	١٥٧	مخبر	لا مؤاخذة	خبر لا
أنت تشجعني يا بابا ليس إلا	الشحاذ[2]	٣٨	بثينة	ليس إلا	المستثنى

(١) الطريق: ٨٤، ١٥٤. ميرامار: ٧٠.

(٢) اللص والكلاب: ٢٥، الطريق: ١٨.

الحذف في الجملة الفعلية بالتعبيرات الشائعة

النص	الرواية	ص	المتحدث	المفردة	النوع
سلامتك، ولكن أين أهلك؟	ميرامار	١٦	عامر	سلامتك	فعل
فال الله ولا فالك يا شيخ	ميرامار	٤١	عامر	كله	فعل
صبرك يا عزيزتي، وإلا فلن تدور الجوزة؟	الثرثرة	٨٢	رجب	صبرك	فعل
بهذه المناسبة هل تصدق أنني أحمل لك أنباء	الطريق	١٦٥	المحامي	بهذه المناسبة	فعل
صحتك يا زينب، صحتك يا عمر.	الشحاذ	٤٨	مصطفى	صحتك	فعل
في صحة الحرية..	اللص	٣٩	رءوف	في صحة	فعل
صحتك!	الطريق	٥٠	صابر	صحتك!	فعل
في ألف داهية!	الطريق	٨٦	صابر	في ألف داهية!	فعل
في ألف داهية...	الطريق	١٥٨	صابر	في ألف داهية!	فعل
مترجمة مثلا، ...	الشحاذ	٩٩	مصطفى	مثلا	فعل
هو مثلا مسلم....	الثرثرة	٧٥	مصطفى	مثلا	فعل
ليكن، ولكن أين ذهبت؟!	اللص[1]	١٤	سعيد	ليكن	فاعل
لا يهم...،	الشحاذ	١٠٨	عمر	لا يهم...،	فاعل
إنه موجود وكفى..	الشحاذ	١١٦	وردة	وكفى	فاعل
مررت بميدان الأزهار فقلت أزور وأحيي	الشحاذ	٨٩	يازبك	قلت أزور وأحيي	مفعول
نويت بالسلامة؟	الطريق	٣٢	عم خليل	نويت بالسلامة	مفعول
فقلت أسلم وأشرب القهوة!	ميرامار	١٤٧	سرحان	كله	متعلق الفعل
ولو، بنت عمك خير من سلوى.	السمان[2]	٧٨	أم عيسى	ولو	فعل شرط
إذا سمحت..	الثرثرة	١٢٨	سمارة	إذا سمحت..	جواب شرط

الحذف في الجملة الإنشائية بالتعبيرات الشائعة

النص	الرواية	ص	المتحدث	المفردة	النوع
أجل، لم لا، من النوع الذي يؤخذ قبل النوم..	الشحاذ[3]	٦٢	مصطفى	لم لا	جملة استفهام
نعم؟	ميرامار	٨٩	زهرة	نعم؟	جملة استفهام

(١) اللص والكلاب: ١٦٢. الشحاذ: ١١٦. ثرثرة فوق النيل: ٧٣، ١٨٩. ميرامار: ٩٠، ١٠٩، ٢٠٨.

(٢) الطريق: ١٢٠. ثرثرة فوق النيل: ٧٨. ميرامار: ٣٠.

(٣) ميرامار: ٣٨، ٧٤، ٨٢، ٢٧٧. الطريق: ١٨، ١٣٦، ١٥١. ثرثرة فوق النيل: ٩٨.

قراءة الجداول الثلاثة السابقة توضح بعض السمات الأسلوبية فى هذا الجانب، من تلك السمات تقارب أشكال الحذف فى الجملتين الاسمية والفعلية. فى الأولى جاء الحذف في خمسة مواضع: جملة، مبتدأ، خبر لمبتدأ، خبر لا، مستثنى. وفى الثانية ستة مواضع: فعل، فاعل، مفعول، متعلق الفعل، فعل الشرط، جواب الشرط. بينما الجملة الإنشائية لم يأت الحذف إلا فى صورتها الاستفهامية، ضمن موضع واحد هو حذف جملة الاستفهام.

أيضًا ثمة تفاوت بين الجمل الثلاثة من حيث التعبيرات الممثلة لمواضع الحذف، ونسب تردد تلك التعبيرات. حيث المواضع الخمسة للحذف فى الجملة الاسمية مثَّلتها تعبيرات خمسة ترددت إحدى عشرة مرة، أعلاها نسبةً حذفُ خبرِ لا والمستثنى ٤ مرات. بينما الجملة الفعلية احتوت على أحد عشر تعبيرًا مثّلت المواضع الست للحذف فيها، مع مقدار ترددى (٣٠)، توزع إلى: ١١ مع حذف الفعل و١٠ مع الفاعل، و٥ مع جملة الشرط. أخيرًا تردد حذف جملة الاستفهام ١٠ مرات بين تعبيرين بنسبة (٩ : ١).

هذا التفاوت يدل على حضور الظاهرة وسعة مساحة تنوعها فى نطاق الجملة الفعلية، بينما كان ذلك أقل مع الاسمية، واتسمت بالنمطية فى جملة الاستفهام. وهو ما قد يرجع إلى شيوع الجملة الفعلية في الحوار، حيث تناسب حيويته وانطلاقه.

* * *

يعد النداء من الأساليب اللغوية ذات الدلالة المتنوعة تبعًا لسياقاتها؛ ولذلك يكثر الاعتماد عليه وشيوعه ضمن الحوار؛ لما يحويه من دلالات تخدم أغراض الحديث. وقد تردد هذا الأسلوب ضمن التعبيرات الشائعة (٢٥ مرة) تقل إلى (٢١) بعد حذف التكرارات، وهى ليست كثيرة؛ مما يدل على تنوع تلك الأساليب.

يمكن عرض التعبيرات الندائية الشائعة تنازليًا، حسب مدلولاتها الثوانى، فهذه التعبيرات لم تقف دلالتها عند نطاق التنبيه، وهو الغرض الأول والمباشر للنداء، بل تجاوزت ذلك إلى أغراض النداء السياقية، التي يوقف الرصد البلاغي أمام طائفة منها، مثل: الإغراء، الاختصاص، التعجب، الندبة.... إلخ[1]. ولا شك أن النداء هنا له أغراض خاصة تتضح فيما يلي.

(١) د. محمد عبد المطلب: البلاغة العربية قراءة أخرى، لونجمان، القاهرة، د.ت، ص٣٠٠- ٣٠٢.

النص	الرواية	ص	المتحدث	التعبير	الدلالة
حلال عليك يا عم..؟	ميرامار	١٠٨	حسني	يا عم..؟	السخرية
فال الله ولا فالك يا شيخ	ميرامار	٤١	عامر	يا شيخ	السخرية
أما الآن فيا قلبي لا تحزن...	الشحاذ	٧	الدكتور	فيا قلبي لا تحزن	السخرية
ليلتنا فل يا جدعان!	الثرثرة	١٢١	رجب	يا جدعان!	السخرية
يا خبر أحمر.	الثرثرة	٣٠	عام	يا خبر أحمر	السخرية
ولكننا لم نفعله يا سي عمر	السمان	٤٧	السهلوبي	يا سي عمر	السخرية
هو حر يا سيدي	الشحاذ	٦٩	يازبك	يا سيدي	السخرية
يا خبر أبيض، جوعان!	اللص	١٥٣	طرزان	يا خبر أبيض	التعجب
يا خبر أسود! وهل قتلنا قتيلا؟	السمان	١٤٥	قدرية	يا خبر أسود	التعجب
أنت! .يا كسوفي. انتظرت طويلا؟	اللص	٩٢	نور	يا كسوفي	التعجب
يا لطف الله!	اللص	٥٩	طرزان	يا لطف الله!	التعجب
شهدت جانبا منه، يا له من يوم أسود..	السمان	١٢	عيسى	يا له من يوم..	التعجب
قتلت!، يا مصيبتي!، ألم أتوسل إليك؟	اللص	١٢١	نور	يا مصيبتي	التعجب
يا أرض احفظي ما عليك	اللص	٥٧	رواد قهوة	يا أرض	السعادة
يا خبر أبيض، متى خرجت من السجن؟	اللص	٧١	نور	يا خبر أبيض	السعادة
يا خبر أبيض، عامر بك، أستاذ عامر، ها ..	ميرامار	٩	ماريانا	يا خبر أبيض	السعادة
فهتف بنشوة...: يا ربنا..	ميرامار	٢١٧	سرحان	يا ربنا	السعادة
اخرس يا ابن الكلب!	ميرامار	١٣٠	حسني	يا ابن الكلب!	السب
أكلتك وشربتك ... وتريد أن تهرب يابن الحرام!	ميرامار	٢٣٣	صفية	يابن الحرام	السب
ماذا تريدين يا رأس البلوى؟	الثرثرة	١٩٠	رجب	يا رأس البلوى	السب
متى يا ترى تستقر؟	اللص	١٦٢	الجنيدى	يا ترى	التساؤل
وهل يستحق يا ترى كل هذا التعب؟	الطريق	١٤	أم صابر	يا ترى	التساؤل
يا بخت الذين مستقرهم فوق.	الثرثرة	٢٩	عام	يا بخت	التمني
يا بختك فأنت خبير بهذه الجنات المحرمة..	الشحاذ	٥٩	عمر	يا بختك	التمني
أي خدمة يا سي صابر؟	الطريق	١٠٧	على	يا سي	الاحترام
يا خسارة!.. وكيف وجدت الحال هنالك؟	السمان	١٢	عبد الرحيم باشا	يا خسارة	الحزن

عند النظر في دلالات النداء ضمن الجمل الحوارية السابقة، لوحظ أن السخرية كانت فى مقدمة أغراض النداء ضمن التعبيرات الشائعة، (٧ مرات)، وقد توزعت على ٨٣٪ من الروايات الست، فضلاً عن أن تعبيراتها لم تتسم بالتكرار بل التنوع، وهذا يرسم خطًا ممتدا بين قطاع كبير من هذه الروايات، وهو تقبُّل بعض الشخصيات جانبًا من الأحداث أو تقبل الآخر عبر سلوك ساخر؛ مما يمثل سلوكا سلبيا أو عدائيا اتسمت به بعض الشخصيات.

بينما جاء التعجب ثانيًا من حيث تكرار الأغراض (٦ مرات)، مع التوزع فقط بين روايتى "اللص" و"السمان"؛ مما يشى باحتوائهما على جانب من الأحداث المستغربة، مع تنوع مستويات هذا الاستغراب، فقد يكون حاملا معنى الألم أو الرفض لما يقال، وأخيرا الفرحة.

قريب من هذا التوزع الثنائى ما كان مع مدلول السعادة الذى جاء ضمن أسلوب النداء (٤مرات)، حيث توزع بين روايتين أيضًا، هما "اللص" و"ميرامار"، راسمًا موقفًا خاصًا بين بعض شخصيات العملين، متمثلا في حميمية التقبل ولهفة اللقاء بَعْد بُعْد غير قصير.

كذلك توزع مدلول "السب" عبر النداء بين روايتين: "ثرثرة فوق النيل" و"ميرامار"، مع اختلاف بارز فى مستوى هذا السباب، حيث اتسم بدرجة كبيرة من البذاءة ضمن "ميرامار" دون "الثرثرة"، معبرًا عن اختلاف طبيعة الشخصيات.

* * *

الظاهرة النسقية الثالثة التى تكررت ضمن تعبيرات الحوار الشائعة هى الأمر، وهو "طلب حصول الفعل على جهة الاستعلاء والتكليف من الأعلى للأدنى"[1]، حيث ترددت (١٢ مرة)، واحتوت على ٧ صيغ، وليس فى ذلك دليل على درجة من التكرارية، فصيغتان وحسب تمتعتا بذلك "صدق" ٤ مرات و"شدى حيلك" مرتين؛ مما يدل على تمتع هذه الصيغة الإنشائية ضمن التعبيرات الشائعة بدرجة كبيرة من التنوع الدلالى، وهذا ما يوضحه الجدول التالى.

النص	الرواية	ص	المتحدث	المفردة	الدلالة
ولا مليم!، صدقوني يا رجال...	اللص	١٥	عليش	صدق	تأكيد
صدقيني أنا سعيد بك..	اللص	١٠٨	سعيد	صدق	تأكيد

(١) انظر دلالات الأمر المتنوعة في: د. محمد عبد المطلب: المرجع السابق، ص٢٩٣-٢٩٧.

النص	الرواية	ص	المتحدث	المفردة	الدلالة
صدقني لقد عم الفساد..	السمان	٢٤	حسن	صدق	تأكيد
أفكارك فارغة، صدقيني.	الثرثرة	١٢٩	أنيس	صدق	تأكيد
أعمالنا لا تشين إلا المغرورين، طاوعني!	الطريق	٢١	نبوية	طاوع	تأكيد
تصوري أنني لم أكن رأيتها منذ الصغر!	السمان	٢١	عيسى	تصور	تعجب
وإذا بآلام الكلى تنتابها!، تصور، وبكت .	ميرامار	٢٧٦	طلبة	تصور	تعجب
شدي حيلك، البقية في حياتك.	الطريق	١١٨	صابر	شدي حيلك	تعزية
وغد حقير.. غر في ألف داهية!	ميرامار	٢٥٥	زهرة	غر في ألف داهية	زجر
لا توجعوا رءوسنا...	الثرثرة	٢٦	أنيس	كله	ضيق
اخز الشيطان يا سعيد	اللص	١٥	رجل	اخز الشيطان	نصح
حاسب أن تكفر يا طلبة بك!	ميرامار	٤٨	ماريانا	حاسب	تحذير
بلي ريقك....	اللص	٧٠	سعيد	بلي ريقك....	ترفق
شدي حيلك، فعندما يتحقق مشروعي سأكون في حاجة إلى سكرتيرة!	ميرامار	١١٤	حسني	شدي حيلك	تشجيع

٢- الدوائر الدلالية:

أمكن إدراج القسم الثانى من التعبيرات الشائعة ضمن مجموعة من الدوائر الدلالية، هى: الاحترام، الدعاء، التحية، وأخيرًا الحكمة. وقد وردت التعبيرات الشائعة المنتمية لتلك الدلالات ٦٨ مرة تقل إلى ٣٣ بعد حذف التكرارات. وفيما يلي عرض وتحليل لها من حيث الكم والكيف.

* * *

تتسم اللغة الحياتية فى المقام الأول بقدر بارز من التواصل؛ ومن ثم شاعت فيها تلك التعبيرات التى تدل على تقدير الآخر، عبر التمهيد للحديث معه بتراكيب تفيد ذلك مباشرة، وقد تتضمن دلالات فرعية أخرى. ولأهمية تلك التراكيب وشيوعها جاءت أولاً من حيث عدد التكرارات بين التعبيرات الشائعة ذات الدوائر الدلالية، فقد تكررت (٢٧ مرة)، لكن هذا الكم لم يتجاوز ثلاث صيغ متفاوتة التردد. وهذا ما يوضحه الجدول التالى.

حقل «الاحترام» في التعبيرات الشائعة

النص	الرواية	ص	المتحدث	المخاطب	التعبير
من فضلك ما اختصاص الدكتور؟	الطريق [1]	٣٣	صابر	التمرجي	من فضلك
عن إذنك دليل التليفون.	الطريق	٣١	صابر	عم خليل	عن إذنك
عن إذنكم..	الثرثرة	٨٥	رجب	الرواد	عن إذنكم
يهمني أن أعرفه بعد إذنك	الشحاذ	٣٦	عمر	بثينة	بعد إذنك

ثمة ملاحظة لافتة، هى التفاوت الكبير بين مقدار تكرار الصيغ الثلاث: فصيغة "من فضلك" جاءت (٢٤) مرة، بينما "عن إذنك" مرتين، و"بعد إذنك" مرة واحدة؛ مما يدل على شكل من عدم التنوع والانحسار فى تعبيرات مكررة قد تمثل نوعًا من اللوازم اللغوية للشخصيات.

يظهر ذلك مع عدة شخصيات، مثل مارجريت فى "الشحاذ"، وماريانا وزهرة ثم منصور فى "ميرامار"، وسناء فى "ثرثرة فوق النيل"، ومع الأخيرة كان التوجه عكسيا حيث لم تنطق بها، بل وجهت إليها. بدهى أن تلك الصيغة فضلاً عن دلالتها على الاحترام تشي بنوع من التحفظ أو سطحية العلاقة بين طرفى الحديث، ومما يؤكد ذلك نوعية الشخصيات التى تكررت معها، ما بين فتاة ليل تعرف الكثيرين، أو صاحبة فندق ذات نزعات مادية أو تشعر بطبقية العلاقة مع النزلاء، وأخيرًا صديقة غير مرغوب فيها.

* * *

المنحى الدينى سمة واضحة فى الإنسان المصرى؛ ومن ثم احتوت لغته اليومية على قطاع عريض من التعبيرات الشائعة تندرج تحت هذا المنحى. وذلك ما ظهر فى حوار هذه الشريحة الروائية، فقد جاءت التعبيرات الدعائية الشائعة ١٧ مرة تضمنت ١٣ تعبيرا؛ مما يدل على نسبة تنوُّع كبيرة، وانخفاض عدد التكرارات، حيث لم تتجاوز تعبيرين، تكرر كل منهما ٣ مرات. الجدول التالى يوضح هذه التعبيرات الدعائية، تنازليًا تبعًا لدلالاتها الفرعية التى احتوت عليها.

---

(١) الطريق:١١٨. الشحاذ: ٦٤، ٦٤، ٦٥، ١٣٠. ثرثرة فوق النيل : ٣٩، ٨٥، ٨٦، ١٥٩ ميرامار : ١٨، ٥١، ١٤٢، ١٦١، ١٧٦، ١٨٥، ١٩٠، ١٩٣، ٢٠٧، ٢١١، ٢٣٣، ٢٤٢. السمان والخريف: ١٠١، ٦٥.

حقل «الدعاء» في التعبيرات الشائعة

النص	الرواية	ص	المتحدث	التعبير	الدلالة
أتستحق معاشا مناسبا إذا لا سمح الله رفت؟	الثرثرة[1]	١٩٦	سمارة	لا سمح الله	الرفض
فلينزلوا عن مكانتهم للعلماء وليذهبوا في داهية.	السمان	١٦١	إبراهيم	يذهب في داهية	الرفض
الله يسامحك	الثرثرة[2]	١٣٣	سمارة	الله يسامحك	الألم
كان الله في عونك..	الطريق	١٤٥	صابر	كله	الألم
ربنا يتم نعمته عليك..	اللص	٤٦	سعيد	ربنا يتم نعمته	الرجاء
ربنا يسمع منك يا زهرة	ميرامار	١٧٣	منصور	ربنا يسمع منك	الرجاء
ستعود إلى ما كنت وأحسن ربنا يصلح الحال..	السمان	١٨	أم عيسى	ربنا يصلح الحال	الرجاء
يا للحظ السيئ، ولكن ربنا يعوض صبرها خيرا.	السمان	١٣٧	عيسى	ربنا يعوض	الرجاء
ربنا يكرمك..!	السمان	٣١	حسن	ربنا يكرمك	التأييد
ربنا كبير...	السمان	١٠٧	ريري	ربنا كبير...	التوكل
الله يمرض عيشتهم...	الطريق	٧	أم صابر	كله	السخط
الله يرحم أمك، أحبتك ودللتك	الطريق	٢١	نبوية	الله يرحم أمك	الشفقة
عاش من سمى	ميرامار	٩١	حسني	عاش من سمى	الإعجاب

يتضح من الجدول السابق ورود مدلولات ثلاثة بنسب تكرارية متساوية (٤ مرات) هى: الرفض، الألم، الرجاء. وما كان بعد من مدلولات لم يأت إلا مرة واحدة. قد يسمح شيء من التأويل فى ملاحظة رابط بين هذه الدلالات عالية التكرار فى نطاقها، فهذه الروايات تعرض واقعًا سيئا يحتوى على أزمة تمر بها الشخصيات: رئيسية أو فرعية؛ من ثم كان شعورها بالألم؛ نتيجة هذا الواقع، ترتب عليه أن اتخذت موقفًا رافضًا تجاهه، سواء إزاء واقع عام أم شخصيات تُمثِّل هذا الواقع، وأخيرًا مع هذا الرفض كان شيء من الرجاء فى التحول إلى الأفضل.

* * *

(١) ثرثرة فوق النيل: ٧٢. الشحاذ: ٨٥.

(٢) ميرامار: ٦٨، ٢٤٢.

تمثل التحية مفتتحا أو منقطعا تقليديا للمشهد الحوارى؛ لذا كانت تعبيرًا شائعًا يتضمنه الحوار عادة. رغم ذلك لم تتمتع بحضور كبير فى حوار الروايات الست (١١ مرة) ضمن ٦ صيغ، لعل ذلك يشى بافتقاد القطاع الذى تصوره تلك الروايات لقدر من الحميمية. والجدول التالى يوضح تعبيرات التحية الواردة، تنازليًا تبعًا لتكراراتها.

حقل «التحية» في التعبيرات الشائعة

النص	الرواية	ص	المتحدث	التعبير
مساء الخير يا مولاي.	اللص[1]	١٦١	سعيد	مساء الخير
مساء الخير يا أستاذ عيسى، أو صباح الخير فقد انتصف الليل منذ قليل!	السمان	١٩٥	الشاب الثوري	مساء الخير
مساء الخير يا والدي!	الطريق	٢٤	صابر	مساء الخير
مساء الخير يا عمر	الشحاذ	١٦٢	عثمان	مساء الخير
صباح الخير من حضرتك؟	السمان	١٩٥	عيسى	صباح الخير
صباح الفل..	ميرامار	٢٠٥	محمود	صباح الفل..
أستودعك الله.. وإلى اللقاء..	السمان	٢٦	حسن	إلى اللقاء
مع السلامة..	اللص	٧٤	سعيد	مع السلامة..

تدرجت تلك النوعية من التعبيرات، فكان أعلاها ترددًا "مساء الخير" ثم "صباح الخير"، وأخيرًا ألفاظ التوديع جاءت عبر تعبيرين. لعل علو تكرارية الصيغة الأولى نابع من كون الليل ذا نصيب أكبر من النهار فى تلك الروايات، ومع سمة الانفصال والتباعد جاءت ألفاظ الوداع.

يظهر أن اختلاف صيغ هذه العبارات نابع من مستوى الشخصية؛ عيسى: صباح الخير، محمود أبو العباس (بائع جرائد): صباح الفل، حسن: إلى اللقاء، سعيد: مع السلامة؛ مما يدل على مناسبة الحوار هنا لمستوى الشخصية المتحدثة وحرص الكاتب على ذلك.

* * *

(١) السمان والخريف: ١٩٥، الطريق: ٢٤، الشحاذ: ١٦٢.

تعد الحِكَم إحدى السمات الإنسانية العامة؛ بحيث لا تخلو منها لغة، عبر مستوييها الكتابى والشفاهى؛ من ثم مثلت شريحة من التعبيرات ذات شيوع وتردد فى البناء اللغوى عامة، وحوار الروايات الست على وجه الخصوص. والجدول التالي يوضح الحِكَم التي وردت ضمن التعبيرات الشائعة.

«الحِكَم» في التعبيرات الشائعة

النص	الرواية	ص	المتحدث	التعبير	الدلالة
والدنيا بعد ذلك بخير...	الثرثرة	١٧٩	علي	الدنيا بخير	الأمل
الصبر طيب.	الطريق	٤٦	إلهام	الصبر طيب.	التحمل
وبدل الجنون أقول لنفسي الصبر طيب.	الطريق	١٠٤	سائق	الصبر طيب.	التحمل
آه.. الغائب سره معه.	الطريق	١٣١	محمد الساوي	الغائب سره معه	التحمل
ثمة فارق ولكن العبرة بالنتيجة ...	السمان	٨٧	سمير	العبرة بالنتيجة	التروي
كل شيء بأوانه.	ميرامار	١٦٦	زهرة	كل شيء بأوانه.	التروي
المهم الصحة والعافية	السمان	٢٠	أم عيسى	المهم الصحة والعافية	الرضا
لأن خير البر عاجله..	السمان	٩٥	سكران	خير البر عاجله	العزم
سبحان من له الدوام..	السمان	٤٦	عبد الرحيم	سبحان من له الدوام.	التغير
سبحان من له الدوام.	ميرامار	١٣	عامر	سبحان من له الدوام.	التغير
وأنت لم تكن وفديا مخلصا، واحدة بواحدة والبادي أظلم..	ميرامار	٢١١	صديق سرحان	واحدة بواحدة والبادي أظلم	المجازاة
البوليس لا يعجبه العجب!	اللص	١١٦	المهرب	لا يعجبه العجب	قسوة الآخر
يخلق من الشبه أربعين..	السمان	١١٦	ريري	كله	السخرية
يضع سره في أصغر خلقه!	اللص	٢٥	الجنيدي	كله	قوة الضعيف

يلاحظ أولا عدم لزوم أي من التعبيرات شخصية معينة، بل توزعت بين عدة شخصيات؛ فهي ليست سمة خاصة بإحدى الشخصيات؛ وهذا يأتي من كونها عبارات مشاعة بين الجميع؛ حيث إنها إرث جماعي، وليس إبداعا فرديا. تفاوت نصيب الروايات الست من هذه التعبيرات، كالتالي: السمان ٥ تعبيرات، ميرامار ٤، الطريق ٣، اللص ٢، ثرثرة ١، وخلت منها الشحاذ. ولعل وراء ذلك تفاوت الخلفية الاجتماعية في تلك الروايات، تلك الخلفية التي كانت بلا شك أحد مصادر هذه التعبيرات.

وقد توافقت مضامين تلك التعبيرات مع التيمة الخاصة بكل رواية، وطبيعة العلاقة بين الشخصيات المتحدثة. مثلا في "السمان والخريف" كان: التروي إزاء النهاية، والرضا بالواقع، وحتمية التغير - دلالات موجهة إلى عيسى الدباغ، تغيرت إلى السخرية لاختلاف المتحدث وطبيعة العلاقة، هذا ما كان من ريري. وقريب من ذلك روايتان: الطريق واللص، أما ميرامار فمع تعدد الأصوات وتباين التجارب تشعبت دلالات تلك التعبيرات بلا رابط.

[ب] التراكيب العامية

لم يَخْلُ حوار الروايات الست من حضور صريح للغة العامية، تمثل ذلك عبر تعبيرات أو تراكيب ذات نسق عامى يخالف قواعد الفصحى، بينما يشيع فى العامية، أو عبارات لها دلالة كنائية تعتمد على العرف الخاص للغة الدارجة، وأخيرًا دلالة غير كنائية تُستمد أيضًا من تلك اللغة.

كان المستوى النسقى أشد التصاقًا باللغة العامية؛ لاختصاصه بها ومخالفته لقواعد الفصحى، فضلاً عن أن الدوائر الدلالية تعد من المناطق سهلة التماس بين المستويين: الفصيح والعامى، كما أن الدلالة العامية قد تصب – وهذا ما كان – فى مفردات مفصحة. من هنا كان البدء بهذا المستوى النسقى، ثم التراكيب ذات الدلالة الكنائية، وأخيرا التراكيب ذات الدلالة المباشرة.

١- التراكيب ذات النسق العامى:

تضمن حوار الروايات الست تراكيب ذات نسق شائع فى اللغة الدارجة مختصة به، وهي تخالف فيه قواعد الفصحى. توزع ذلك ما بين نمطى الجملة الخبرية: اسمية كانت أم فعلية، ثم كانت أنماط نسقية غير مختصة بأى من الجملتين.

مما ورد ضمن الجملة الاسمية ظاهرتان: دخول كان على الفعل لا الاسم، ومجىء خبر المبتدأ جملة استفهامية، والجدول الآتي يوضح مواضع الظاهرتين.

النص	الرواية	ص	المتحدث	المخاطب	التركيب
وكان يعجبني غناء المنشدين.	اللص	٣٧	رءوف	سعيد	كان + فعل
كانت تبطل الحرب	السمان	١٤٥	قدرية	عيسى	كان + فعل
وأنت متى تتزوج؟	السمان	٢٦	أم عيسى	عيسى	خبر استفهام
وأمك متى نراها؟	السمان	٢٦	أم عيسى	حسن	خبر استفهام

أما الظواهر الخاصة بالجملة الفعلية فكانت ذات سعة ترددية أكثر، وإن جاءت – كسابقتها – فى حالتين: عدم تعلق الجار والمجرور، ونداء ذى تركيب خاص. أما الأول – عدم تعلق الجار – فجاء عبر أربعة تعابير: "على أى حال" ١٩ مرة، "على فكرة" مرتين، "على ذلك" مرة، "عليه" مرة.

النص	الرواية	ص	المتحدث	التركيب
على أي حال ما فات فات، فلنفكر في المستقبل	السمان [1]	٦٤	عيسى	على أي حال
وعليه فخطبتنا في ظاهرها تقليدية ...	السمان	٣٦	عيسى	عليه فـ
على ذلك فليست عوامتنا بالوحيدة في نوعها؟	الثرثرة	٥٣	رجب	على ذلك
وعلى فكرة فإن شعرها ذهبي حقيقة	الثرثرة	٣٤	رجب	على فكرة
على فكرة يجب أن أبلغكم رسالة	الثرثرة	٤٦	علي	على فكرة

أما النمط الخاص من النداء فقد تكرر فقط ٤ مرة. والجدول التالي يوضح ذلك:

نداء ذو نسق خاص

النص	الرواية	ص	المتحدث	التعبير	النوع
حلال عليك يا عم..؟	ميرامار	١٠٨	حسني	كله	فعلية
عم محمد يا ساوي.	الطريق	٢٨	كريمة	كله	فعلية
يا عم سعيد، زال تماما جميع ما كان ينغص علينا صفو الحياة..	اللص	٤١	رءوف	يا عم فلان	فعلية
يا فرحتك في يا دنف، يا فرحتك في يا نعيمة يا ضباطي!	ميرامار	٧٧	مجهول	كله	فعلية

أما ما لم يختص بأى من الجملتين: الاسمية أو الفعلية فزيادة الواو قبل لا النافية في غير موضع الزيادة، والجدول التالى يوضح هذه الظاهرة.

زيادة الواو قبل لا

النص	الرواية	ص	المتحدث	التعبير	النوع
وأنت ماذا قلت؟فلحظته بعتاب وقالت:ولا كلمة.	اللص	١٤٤	نور	ولا كلمة	اسمية
ولا كلمة، سأقتلعك من الوكر!	ميرامار	١٥٣	أخو منصور	ولا كلمة	اسمية

(١) الطريق: ٨٠. الشحاذ: ٣٤، ٦٣، ١٣١، ١٣٤. ثرثرة فوق النيل: ٦٧، ٧٧، ٨٩، ١٣٦، ١٦٠، ١٦٤، ١٨٠، ١٩٦. ميرامار: ١٦، ٢٨، ٣٨، ٥٢، ١٠٠، ١١٩، ١٣٠، ١٤٠، ١٨٦.

النص	الرواية	ص	المتحدث	التعبير	النوع
أنت لا تحب ابن عمك. - ولا هو يحبني!	السمان	٧٨	عيسى	ولا هو	اسمية
ولا هيلانة في زمانها!	ميرامار	١٦	عامر	كله	اسمية
أنت امرأة ولا كل النساء	اللص	١٠٨	سعيد	كله	اسمية
لم نتبادل العشق ولا مرة!	ميرامار	١٥	عامر	كله	فعلية

٢- التراكيب العامية ذات الدلالة الكنائية:

تعتمد الدلالة الكنائية للتعبير على العرف، الذى ينقسم نوعين: عامًا وخاصًا [(١)]، والأخير يختلف نطاق دورانه ما بين لغة الإبداع الرسمى المكتوبة بأيدى الشعراء والكتاب، ولغة الحياة اليومية، التى تعطى بعض التعبيرات دلالة كنائية نابعة منها، ومن تلك النوعية وجدت مساحة أكبر من تأثيرات العامية فى لغة حوار الروايات الست.

وقد لوحظ أن مساحة تلك التعبيرات أكبر من قسيميها التعبيرات ذات النسق العامى، والتعبيرات ذات الدلالة العامية غير الكنائية؛ لأن اللغة ليست مفردات أو نظما نسقية فقط، بل هذه وتلك وسيلتان لإيصال المعنى الذى لا شك له خصوصية من نوع ما.

هذه التعبيرات الكنائية ترسم إطارًا لطبيعة العلاقة بين الشخصيات المتحاورة، معطية جوًا خاصًا يسيطر على العمل الروائى، ويبلور معناه الذى يريد الكاتب تقديمه؛ من ثم كان عرض تلك التعبيرات داخل مجالين متقابلين: معان حسنة، وأخرى سيئة؛ وذلك من أجل النظر فى الدلالة العامة لتلك التعبيرات، فضلاً عن دلالتها الخاصة.

تعبيرات عامية ذات كناية عن معان حسنة

النص	الرواية	ص	المتحدث	التركيب	الدلالة
إنه وجيه بكل معنى الكلمة..	الطريق [(٢)]	١٨	صابر	بكل معنى الكلمة	التأكيد
لا.. لا.. هذه ست بمعنى الكلمة.	السمان	١٨٨	ماسح أحذية	بمعنى الكلمة	التأكيد
تحت أمرك.	اللص [(٣)]	٥٩	طرزان	تحت أمرك	الطاعة

(١) د. حسن طبل: حول الإعجاز البلاغي للقرآن: قضايا ومباحث، مكتبة الإيمان بالمنصورة، ٢٠٠٠، ص١٧٢-١٧٣.

(٢) السمان والخريف: ٤٠، ١٢٧. الشحاذ: ٦، ثرثرة فوق النيل: ٣٩، ١٧٩. ميرامار: ١٧، ٢١.

(٣) اللص والكلاب: ٥٩، الطريق: ١٣٩. الشحاذ: ١٣٦.

النص	الرواية	ص	المتحدث	التركيب	الدلالة
عنـدما تغـير رأيـك سـتجدني رهـن إشارتك.	السمان	١٢٢	حسن	سـتجدني رهـن إشارتك	الطاعة
لكني أحبها ولا أتصور الدنيا من غيرها.	الطريق	٦٩	إلهام	لا أتـصور الـدنيا من غيرها	الحب
إلهام أنا أحبك، أحبك من كل قلبي	الطريق	١١٢	صابر	من كل قلبي	الحب
إنه أسرة طريفة لا يشبع الإنسان منه.	ميرامار	١٤٨	سرحان	لا يشبع الإنسان منه	الحب
أحطك في عيني واكحل عليك!	اللص	٩٥	نور	احطك في عيني	الحب
ألف نهار أبيض	اللص	١٠	بياظة	ألف نهار أبيض	السعادة
سعيد مهران!.. ألف نهار أبيض	اللص	١٠	عام	ألف نهار أبيض	السعادة
عمر بك.. خطوة عزيزة..	الشحاذ	٦٨	يازبك	خطوة عزيزة	السعادة
أنا شيخة حقا منـذ حـدثني قلبـي بـأنني واجدة عندكم أشياء مثيرة.	الثرثرة	٥٣	سمارة	أنا شيخة	السعادة
ادخلوا في الموضوع واعفونا من اللف.	اللص	١٤	المخبر	دخل في الموضوع	المباشرة
ادخلوا في الموضوع واعفونا من اللف..	اللص	١٤	المخبر	أعفى من اللف	المباشرة
لندخل في الجد..	ميرامار	٢٠٨	علي بكير	كله	المباشرة
اعتبر نفسك في بيتك	ميرامار	١٣٩	ماريانا	كله	الترحيب
اعتبر نفسك في بيتك...	ميرامار	١٤٠	ماريانا	كله	الترحيب
سأشتري أثاثك على العين والرأس ...	الطريق	٢١	نبوية	على العين والرأس	الموافقة
أفلا تأخذني على قد عقلي؟	الطريق	١٧٣	صابر	تأخذني على قد عقلي	الموافقة
وتمشيه على العجين..	الثرثرة	٣٨	رجب	كله	الاستقامة
فتأوه أنيس: الله!	الثرثرة	٣٦	أنيس	الله	الانبهار
لا تخف، الحال من بعضه!	الشحاذ	٧	الدكتور	الحال من بعضه	التساوي
لا تتكلم إلا عـن الاشـتراكية، وهـي مـا زالت في دمك!	الشحاذ	٢٧	زينب	ما زالت في دمك	التمسك
ليلتنا فل يا جدعان!	الثرثرة	١٢١	رجب	كله	التهدئة
الشغل شغل يا عزيزي الكبير .	الشحاذ	٩٠	يازبك	الشغل شغل	الجدية
كتبوا كتابها على سي حسن	السمان	١٢٣	الخادمة	كتبوا كتاب	الزواج
طيبة جدا والحق يقال.	ميرامار	٢٤٥	سرحان	الحق يقال	التصديق

النص	الرواية	ص	المتحدث	التركيب	الدلالة
كان يملك ألف فدان، كان يلعب بالمال لعبا...	ميرامار	٢٩	ماريانا	يلعب بالمال لعب	الغنى
فتاة ممتازة ومن لحمي ودمي..	ميرامار	١٠٠	حسني	من لحمي ودمي	القرابة
وأعيش من عرق جبيني!	ميرامار	٦٨	زهرة	كله	الكد
ابحث عن طريق مستقيم تأكل منه لقمتك..	اللص	١٩	المخبر	تأكل منه لقمتك	الكسب
كلنا أبناء حواء وآدم	ميرامار	٦٤	زهرة	كلنا أبناء حواء وآدم	المساواة
وأنت أيضا يا مسيو عامر، ألمس الخشب..	ميرامار	٩	ماريانا	ألمس الخشب	الإعجاب

تعبيرات عامية ذات كناية عن معان سيئة

النص	الرواية	ص	المتحدث	التعبير	الدلالة
إنه ثقيل الدم!	ميرامار	٤٥	زهرة	كله	الرفض
كلام لا يدخل العقل.	الثرثرة	٦٠	سمارة	كله	الرفض
أنحن أرانب معمل؟ عزيزي. اعدلني على القبلة	ميرامار	٢٠٩	علي بكير	اعدلني على القبلة	الرفض
دمك خفيف.	ميرامار	٢٠٦	زهرة	كله	السخرية
قلبك أبيض، أما أنا فلا أحب أصحاب المصانع..	اللص	٧٠	سعيد	قلبك أبيض	السخرية
صح النوم!	الثرثرة	١٧٢	موظف	كله	السخرية
إنك تنظر إلي من فوق كالآخرين...	ميرامار	٢٣٠	زهرة	تنظر إلي من فوق	الاحتقار
ثم حقد علي بسبب بنت لا تساوي ثلاثة ملاليم	الطريق	٨	أم صابر	لا تساوي ثلاثة ملاليم	الاحتقار
في عرضك..	اللص	٦٧	نور	كله	الاستغاثة
في عرضك اتركني!	اللص	٦٧	نور	في عرضك..	الاستغاثة
وبها صار معلمًا قد الدنيا	اللص	٣١	سعيد	قد الدنيا	العلو
ولعلع صوتي حتى سمعه سابع جار	الثرثرة	٣٠	سنية	سمعه سابع جار	العلو

النص	الرواية	ص	المتحدث	التعبير	الدلالة
كل مرة! .. هو حساب الملكين؟!	ميرامار	٢٣٢	سرحان	هو حساب الملكين؟!	العنف
كلا، الهجمة الأخيرة قلبت عليك الدنيا.	اللص	١٥٤	طرزان	قلب الدنيا	العنف
أصبح الماضي في خبر كان...	الشحاذ	٤٨	مصطفى	في خبر كان	الانتهاء
نجوم السماء أقرب لها مني.	ميرامار	٢٠٨	سرحان	كله	البعد
القيامة قامت...	السمان	٦	سائر	كله	التهويل
ركبته سابت مسكين	اللص	٧٠	نور	ركبته سابت	الخوف
قطع لسانك!	الثرثرة	١٢٠	ليلى	كله	الزجر
كانت لا يسر بها عدو ولا حبيب...	اللص	١٥	عليش	كله	السوء
إنه لا يعرف رأسه من رجليه!	اللص	٦٤	نور	كله	الغيبوبة
إن يكن مكتوبا على الجبين فمن الخير أن يعجل	السمان	٩٥	سكران	مكتوب على الجبين	القدرية
الحق عليك، أنك لم تكشفي لنا سر حياتك!	الثرثرة	١٤٨	مصطفى	الحق عليك	اللوم
لبثت أنتظر حتى شاب شعري.	اللص	٩٣	سعيد	شاب شعري	المعاناة
تذكر أنه لم يعد لها أهل في هذه الدنيا، مقطوعة من شجرة...	الشحاذ	٤٨	مصطفى	مقطوعة من شجرة	الوحدة

القراءة الكمية للجدولين السابقين تنبئ عن تضاعف نسبة تكرار التعبيرات الكنائية ذات المعاني الجيدة (٥٠ مرة)، إزاء الأخرى ذات المعاني السيئة (٢٥ مرة)، رغم تقارب النوعين في عدد التعبيرات؛ مما يدل على رغبة الأشخاص المتحاورين في تأكيد معان مفتقدة على أرض الواقع السيئ.

هذا على المستوى الأفقي العام، أما المستوى الرأسي المتمثل في تكرارية هذه التعبيرات بمجاليها فيلاحظ قلة التكرارات في الجانب السيئ، وعلوها فقط في ثلاث دلالات ضمن الجانب الجيد . كذلك على مستوى الدلالات المتكررة لم يكن الاعتماد على التعبير نفسه إلا في حالات قليلة مع تعبيرات معينة، هي: بكل معنى الكلمة، تحت أمرك، ألف نهار أبيض، اعتبر نفسك في بيتك.

هذا فيما يتعلق بالدلالات الجيدة، بينما دلالات السوء لم يتردد منها إلا تعبير واحد: في عرضك، وهذا تفصيل للملاحظة الأولى، فضلا عن أنه يقود إلى ملاحظة ثانية، وهي افتقاد تلك التعبيرات المكررة لسمة اللزوم، فلم يكن أي منها لازمة لغوية خاصة بإحدى الشخصيات، بل توزعت على شخصيات عدة، وهذا يعني أنها صوت المؤلف لا صوت الشخصية الخاص. كذلك غلبت سمة التنوع على هذه التعبيرات لا التكرار؛ مما يدل على عمق مخزون الكاتب من لغة الحياة اليومية، وقدرته على استمداد تعبيرات متنوعة تنوع الموقف المقولة فيه والشخصية الناطقة بها.

أما القراءة التحليلية لهذه الدلالات فتصعب تغطيتها جميعا؛ من ثم سيكون التوقف أمام مستويين من تلك الدلالات: الأعلى تكرارًا في الجانبين، ثم ترابطية الدلالات معًا. دلالة "التأكيد" توزعت بين الحقائق والأحداث بنسبة (٨: ١)، أما الحدث هنا فكان آنيًا، لكن الحقائق شملت الأزمنة الثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل، كان هذا الماضي المؤكَّد يحمل نبرة التحسر عليه في قول ماريانا: "كنت سيدة، سيدة بكل معنى الكلمة". ونبرة التحسر هذه كانت وراء تكرار المعنى الأساسي عبر لفظة "سيدة". هذا الماضي حاول الآخر/ عامر تأكيده من خلال جعله ممتدا إلى الحاضر في قوله: "ما زلت سيدة بكل معنى الكلمة". والمعنى الأخير غير متحقق فعلاً؛ مما يضفي نوعا من الشك في مصداقية الماضي أيضا.

أما تأكيد الحاضر فكان عبر تعبيرين: قول ماسح الأحذية عن (ريري): "لا.. لا.. هذه ست بمعنى الكلمة" [1]. وقول الدكتور لعمر الحمزاوي: "ولكنك عملاق بكل معنى الكلمة. كنت طويلا جدا وبالامتلاء صرت عملاقا". وفي كلا التعبيرين سعى المتحدث إلى زيادة تأكيد المضمون عبر التكرار المتتالي: "لا..لا.." مع ماسح الأحذية، والمتباعد مع الدكتور "لكنك عملاق.. صرت عملاقا".

أما تأكيد الحقيقة المستقبلية فكان تأكيدا لغير ما تصدقه الأحداث جزئيا أو كليا أو واقعيا. فالقول عن سمارة بأنها "فتاة مثالية بكل معنى الكلمة" أثبتت الأحداث بعدُ نفْيَ جزءٍ منه، لكن قول عيسى الدباغ عن نفسه: ".. الرجل السياسي، الرجل السياسي بكل معنى

(١) يلاحظ اختلاف الصياغة هنا تبعا لمستوى الشخصية، فالتعبير فيما سبق كان "بكل معنى الكلمة"، لكن مع شخصية متدنية الثقافة عمل الكاتب على رسم ذلك الملمح من خلال تغيير بناء التعبير، وهو ما توافق مع استخدام الشخصية الأخيرة لكلمة "ست".

الكلمة" لم يتحقق منه شيء ألبتة. أما وصف بسيمة عمران لسيد سيد الرحيمي بأنه "وجيه بكل معنى الكلمة" فظل بين دائرتي الشك واليقين: الشك لأن المخاطب/ صابر ابنه لم يرَ ذلك بعينيه، واليقين للمعلومات التي جاءت آخر الرواية.

كان "الرفض" و"السخرية" أعلى الدلالات ترددًا بين كنايات السوء، وقد توجه كلاهما "الرفض" و"السخرية" إلى كل من: الآخر، والموقف أو الرأي، والواقع، وأخيرا الفعل. أما الآخر فقد اختلف رفضه عن السخرية منه، وكلا الموقفين كان من "زهرة" تجاه حسنى علام وسرحان البحيري على التوالي، حيث كان رفضها للأول شديدا، عبر قولها: "إنه ثقيل الدم". أما سخريتها من الثاني فشابها شيء من التقبُّل وهو ما سيتكشف بعد، كان هذا في قولها: "دمك خفيف".

أما الرأي أو الموقف فكان رفضه قاطعا في تعليق سمارة بهجت على عبارة لمصطفى: "كلام لا يدخل العقل"، بينما كانت السخرية من الموقف مشوبة بمرارة هادئة لاحتياج المتحدث إلى المخاطب، وذلك في قول سعيد مهران لنور: "قلبك أبيض، أما أنا فلا أحب أصحاب المصانع".

أخيرا كان رفض الواقع السوِيّ من علي بكير جازما في سبيله لتبرير السرقة والاختلاس: "الخطوات المشروعة سراب، صدقني.. حسن ما الخطأ؟ كيف وقع؟ أنحن أرانب معمل؟ عزيزي.. أعدلني على القبلة". بينما كانت السخرية من فعل الشخصية تحمل نوعا من التأنيب، وذلك في قول أحد الموظفين لأنيس زكي: "صح النوم".

* * *

٣- التعبيرات العامية ذات الدلالة المباشرة:

ثمة تعبيرات استمدت دلالتها من نطاق اللغة اليومية، وكانت تلك الدلالات مباشرة، ليست كنائية كسابقتها، وقد تمتعت بتردد أقل (١٤ مرة) منها ١٣ تعبيرًا، هي نسبة كبيرة من تنوع التعبيرات؛ مما يؤكد الملاحظة السابقة الخاصة بسعة مخزون الكاتب من التعبيرات الحياتية، وقدرته على دراسة هذه اللغة ومتابعتها والتنوع في الاستمداد منها.

قد أمكن توزيع تلك التعبيرات عبر مجالين كمجالي سابقتها/ التعبيرات الكنائية، والجدولان التاليان يوضحان هذه التعبيرات ومواضعها من الروايات الست.

تعبيرات عامية ذات دلالة سيئة

النص	الرواية	ص	المتحدث	التعبير	الدلالة
موت الأحياء أفظع ألف مرة من موت الأموات	السمان	١٢٧	إبراهيم	أفظع ألف مرة	الذم
يوجد حل، يوجد حل، ولكنك خسيس ابن حرام!	ميرامار	٢١٤	صفية	لكنك خسيس ابن حرام	الذم
لا ينقصه شيء ولكنه جاحد ابن جاحدة!	ميرامار	٢٠٧	صفية	لكنه جاحد ابن جاحدة!	الذم
هذا المكان لا يصلح لك.. بنت محترمة بين أشكال وألوان من مريدي اللهو والتسلية من يقر ذلك؟	ميرامار	١٢٨	حسني	بين أشكال وألوان	الذم
أكبر خازوق شربته هو مؤخر الصداق...	السمان	١٧٢	عيسى	خازوق شربته	الذم
أراد السواق أن يفوز بالغنيمة وحده فوقع في شر عمله...	ميرامار	٢٦٠	علي بكير	وقع في شر عمله	الذم
أما في الصيف فأستقبل كل من هب ودب..	ميرامار	١٣	ماريانا	أستقبل كل من هب ودب	الذم
لكنك كنت طفلة! ما علينا...	السمان	٣٥	عيسى	ما علينا	عدم المبالاة
هذا هو الاعتذار التقليدي، ما علينا..	السمان	١٩٦	الشاب الثوري	ما علينا	عدم المبالاة
وقد حز في نفوسنا الخبر..	الثرثرة	١٧٨	علي السيد	حز في نفوس	الألم

تعبيرات عامية ذات دلالة حسنة

النص	الرواية	ص	المتحدث	التعبير	الدلالة
ستعرف ذلك في الوقت الـذي تحـدده، وكله خير..	الطريق	٥٢	صابر	كله خير	المدح
فيك الخير كل الخير يا حسن..	السمان	٧٥	أم عيسى	فيك الخير	المدح
لكنه في الوقت المناسب لم ينس أصله!	السمان	٧٨	عيسى	لم ينس أصله	المدح
شدي حيلك، البقية في حياتك.	الطريق	١١٨	صابر	البقية في حياتك	التعزية
بنتك في الحفظ والصون ...	اللص	١٤	رجل	في الحفظ والصون	العناية
محسوبك سرحان البحيري يا زهرة	ميرامار	٢١٦	سرحان	محسوبك سرحان	المودة

يبدو الأمر هنا على عكس التعبيرات الكنائية، حيث ترددت تعبيرات السوء (٩ مـرات) إزاء (٦ مرات) للتعبيرات ذات الدلالة الحسنة، ولعل ذلك راجع إلى ميل الشخـصيات نحـو التعبير عن ذم الآخر أو رفضه مباشرة أكثر من القيام بذلك عبر الكناية غير المباشرة.

الخاتمة

يعد الحوار شريحة لغوية واسعة المساحة ضمن الإبداع الروائي عامة وروايات نجيب محفوظ خلال فترة الستينيات خاصة، وكان للثنائية اللغوية حضور شديد القوة بين نسيج الحوار في هذه الروايات؛ دفع إلى محاولة السير وراء تحليل هذا الحضور؛ تلمُّسًا لمظاهره، وطبيعته، ومحاولةً للوصول إلى أكبر قدر من الرصد لتجليات هذه الثنائية عبر شقيها: الفصيح والعامي.

من ثم جاء هذا الكتاب "نجيب محفوظ وتشكيلات الحوار الروائي" دراسة حول بنية الحوار في عدد من روايات ذلك الكاتب الكبير من زاوية وجود مستويين من اللغة، هما: المستوى الفصيح والآخر العامي، ورصد تجليات كل من هذين المستويين، ودور ذلك في تشكيل النص الروائي.

جاء هذا الرصد عبر ثلاثة فصول سبقها مقدمة وتمهيد، حيث قَدَّم الفصل الأول من خلال مبحثيه ملخصًا للروايات الست التي أبدعها نجيب محفوظ خلال الستينيات. ثم أهم قضايا الحوار بدايةً من مكانته ووظائفه وأقسامه، ثم تعريفه، مع التوقف أمام الموقف النقدي من قضية "لغة الحوار بين الفصحى والعامية".

وقد رصد الفصل الثاني"تجلياتِ الفصحى" التأثير الفني لاستخدام الفصحى لغةً للحوار عبر ثلاثة مباحث، هي: حكمية الحوار وفلسفته، ورمزية الحوار، وأخيرا علو الحوار فوق مستوى المتخاطبين، وتحت كل مبحث جاءت عدة تقسيمات أبرزت الوظائف السردية لتلك الظواهر.

أما الفصل الثالث فتناول في المقابل "تجلياتِ العامية" مع تفصيل راصد اعتمد على الإحصاء الأسلوبي الدقيق؛ لأن القول بحضور تلك العامية يخالف ما شاع من فصحى الحوار لدى نجيب محفوظ. وقد كانت تجليات العامية عبر مستويين: أولاً المفردات العامية والمستحدثة والدخيلة، ثانيًا التراكيب الفصيحة الشائعة والعامية الدلالية.

المصادر والمراجع

أولا: المصادر:

١. نجيب محفوظ: ثرثرة فوق النيل، مكتبة مصر، القاهرة، ط٢، ١٩٦٧.

٢. نجيب محفوظ: السمان والخريف، مكتبة مصر، القاهرة، ط٤، ١٩٦٧.

٣. نجيب محفوظ: الشحاذ، مكتبة مصر، القاهرة، ط٦، ١٩٧٨.

٤. نجيب محفوظ: الطريق، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٧.

٥. نجيب محفوظ: اللص والكلاب، مكتبة مصر، القاهرة، ط٦، ١٩٧٢.

٦. نجيب محفوظ: ميرامار، مكتبة مصر، القاهرة، ط١، ١٩٦٧.

ثانيا: المراجع:

٧. إبراهيم السعافين: تحولات السرد دراسات في الرواية العربية، دار الشروق- عمان، ط١، ١٩٩٦.

٨. إبراهيم عطال الشاهد (د.): لغة الحوار الروائي بين النظرية والتطبيق، كلية التربية، جامعة قناة السويس، ١٩٨٩.

٩. إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، دار شرقيات، القاهرة، ٢٠٠٠.

١٠. إكرامي فتحي (د.): جماليات اللغة وبنية السرد الروائي، مكتبة بورصة الكتب، القاهرة، ٢٠١٧.

١١. أحمد الخميسي: نجيب محفوظ في مرآة الاستشراق السوفيتي، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٨٩م.

١٢. بوريس أوسبنسكي: شعرية التأليف بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي، ترجمة سعيد الغانمي، وناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩.

١٣. تشارلز تشادويك: الرمزية، ترجمة إبراهيم يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢.

١٤. جيرار جينيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم وآخرين، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧.

١٥. جيرالد برنس: المصطلح السردي، ترجمة عابد خزاندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣.

١٦. حبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٨٤.

١٧. حسن طبل (د.): حول الإعجاز البلاغي للقرآن: قضايا ومباحث، مكتبة الإيمان بالمنصورة، ٢٠٠٠.

١٨. رجاء النقاش: في حب نجيب محفوظ، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٥م.

١٩. سليمان الشطي: الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٤.

٢٠. سهيل فوز كامل (د.): لغة الحوار في القرآن الكريم دراسة وظيفية أسلوبية، دار الجوهرة، عمان، ٢٠٠٣.

٢١. السيد علي خضر (د.): البنية النحوية للحوار، كلية التربية، جامعة المنصورة، ٢٠٠٥.

٢٢. شفيع السيد (د.): اتجاهات الرواية العربية في مصر، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٣، ١٩٩٦.

٢٣. شوقي ضيف (د.): تحريفات العامية للفصحى في القواعد والبنيات والحروف والحركات، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٤.

٢٤. صلاح عبد الصبور: نبض الفكر قراءة في الفن والأدب، دار المريخ، الرياض، ١٩٨٢.

٢٥. طارق شلبي: في التحليل اللغوي للنص الروائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،٢٠٠٨.

٢٦. طه عبد الفتاح مقلد (د.): الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتليفزيون، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٥.

٢٧. عبد الفتاح عثمان (د.): بناء الرواية، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٢.

٢٨. عبد الله أبو هيف (د.): نجيب محفوظ بعيون سورية، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠٠٧.

٢٩. عبد الله خليفة (د.): نجيب محفوظ من الرواية التاريخية إلى الرواية الفلسفية، الدار العربية للعلوم، بيروت، ٢٠٠٧.

٣٠. عبد الله زكريا الأنصاري: الشعر العربي بين العامية والفصحى، على نفقة المؤلف، ١٩٧٣.

٣١. عبد المجيد قطامش (د.): الأمثال العربية دراسة تاريخية تحليلية، دار الفكر، دمشق، ١٩٨٨.

٣٢. عبد المنعم سيد عبد العال (د.): معجم الألفاظ العامية ذات الحقيقة والأصول العربية، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط٢، د.ت.

٣٣. عصام الدين أبو العلا (د.): آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٧.

٣٤. فؤاد دوارة: رحلة الخمسين مع القراءة والكتابة، مجلة الكاتب، ع ٢٢، يناير، ١٩٦٣.

٣٥. فاتح عبد السلام: الحوار القصصي، تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩.

٣٦. فاطمة موسى (د.): في الرواية العربية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧.

٣٧. فتوح أحمد (د.): لغة الحوار الروائي، مجلة فصول، مج٢، ع٢، ١٩٨٢.

٣٨. الفيروزآبادي: القاموس المحيط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٠.

٣٩. لطيفة الزيات (د.): نجيب محفوظ الصورة والمثال، كتاب الأهالى، القاهرة، سبتمبر١٩٨٩.

٤٠. مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٩.

٤١. مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، القاهرة، ١٩٨٥.

٤٢. محمد العبد (د.): في اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر للدراسات، القاهرة، ١٩٨٩.

٤٣. محمد حسن عبد الله (د.): الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٧.

٤٤. محمد داود التنير (د.): ألفاظ عامية فصيحة، دار الشروق، القاهرة، ١٩٨٧.

٤٥. محمد عبد المطلب (د.): البلاغة العربية قراءة أخرى، لونجمان، القاهرة، د.ت.

٤٦. محمد غنيمي هلال (د.): قضايا معاصرة في الأدب والنقد، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت.

٤٧. محمد فتوح أحمد (د.): الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧.

٤٨. محمود الربيعي (د.): في حدود الأدب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٨.

٤٩. محمود الربيعي (د.): قراءة الرواية، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ١٩٨٩.

٥٠. محمود محمد شاكر: أباطيل وأسمار، مطبعة المدني، القاهرة، ط٢، ١٩٧٢.

٥١. مصطفى التواتي: دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية، دار الفارابى، بيروت، ط٣، ٢٠٠٨.

٥٢. نفوسة زكريا (د.): تاريخ الدعوة إلى العامية، دار نشر الثقافة، الإسكندرية، ١٩٦٤.

٥٣. وفاء محمد إبراهيم: الفلسفة والأدب عند نجيب محفوظ: قراءة فلسفية لبعض أعماله، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧.

٥٤. الويلي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١ ،١٩٩٠.

٥٥. يوسف نوفل (د.): تطور لغة الحوار في المسرح المصري المعاصر، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٨٥.

المؤلف في سطور

- عمل محاضرًا بكلية اللغة والإعلام- الأكاديمية العربية بالقاهرة، وباحثًا بقسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم-جامعة قطر.
- تخرج في كلية دار العلوم - جامعة القاهرة، مايو ١٩٩٨. وحصل على الماجستير من كلية البنات- جامعة عين شمس بتقدير ممتاز، ٢٠٠٩. كما حصل على الدكتوراه من كلية دار العلوم - جامعة الفيوم بمرتبة الشرف الأولى، ٢٠١٤.
- له من الكتب:

١- جدلية التراث والشعر: استلهام الشاعر القديم في القصيدة المعاصرة، مكتبة الآداب- القاهرة، ٢٠١٦.

٢- القصة القصيرة في قطر ببليوجرافيا شاملة ودليل وصفي تحليلي: إعداد: أ.د صبري حافظ، د.محمد مصطفى سليم، د. إكرامي فتحي، وزارة الثقافة والرياضة- قطر، ٢٠١٦.

٣- جماليات اللغة وبنية السرد الروائي نجيب محفوظ نموذجًا، بورصة الكتب، القاهرة، ٢٠١٧.

- شارك في العديد من مؤتمر النقد الدولية، كما نشر مقالات وأبحاثًا بمجلات متخصصة، منها: فصول، والمسرح، والرواية، ودورية نجيب محفوظ، وأخبار الأدب، والثقافة الجددية، فضلا عن المشاركة في الكثير من الندوات بـ: نادي القصة، وأتيليه القاهرة، وورشة الزيتون، ومعرض القاهرة الدولي للكتاب، والجامعة الأمريكية بالقاهرة.
- عضو بـ(اتحاد كتاب مصر)، وعضو مؤسس بمجلس إدارة الحلقة المصرية للشعريات المقارنة ودراسات النوع، كما عمل ضمن الهيئة التحريرية لمجلة (المسرح)، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

- حصل على ليسانس اللغة الإنجليزية كلية التربيـة – جامعـة حلـوان، مـايو ٢٠١٦، ولـه مشاركات في الترجمة النقدية.
- للتواصل مع المؤلف:

Tel: ٠١٢٢٧٠١٣٧١٧

E.mail: f.ekramy٥٣@yahoo.com

Facebook: Ekramy Fathy (f.ekramy@yahoo.com)

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
المقدمة	٩
تمهيد	١١

الفصل الأول
الإطار النظري

المبحث الأول: رواية الستينيات المحفوظية	١٧
المبحث الثاني: ثنائية الفصحى والعامية في الحوار الروائي	٣١

الفصل الثاني
تجليات الفصحى

المبحث الأول: حكمية الحوار وفلسفيته	٤٢
المبحث الثاني: رمزيـة الحـوار	٥١
[أ] عمومية الرمز	٥٢
[ب] اللمحة الرمزية	٦٢
المبحث الثالث: علو مستوى الحوار	٦٦
[أ] المفردات	٦٧
[ب] التعبيرات	٧٢
[جـ] التراكيب	٧٥

الفصل الثالث
تجليات العامية

المبحث الأول: المفردات أو البناء المعجمى	٨١
[أ] المفردات العامية	٨١

الموضوع	الصفحة
[ب] المفردات المستحدثة	٩١
[جـ] الأسماء الدخيلة	٩٣
المبحث الثاني: التراكيـب	٩٨
[أ] التراكيب الشائعة	٩٨
[ب] التراكيب العامية	١٠٩
الخاتمة	١١٩
المصادر والمراجع	١٢١
المؤلف في سطور	١٢٧