بنية التزامن في رواية (بداية ونهاية)

م. د. علي محمد عبد
م. وليد سامي خليل
جامعة الأنبار/ كلية الآداب

ملخص البحث

رواية (بداية ونهاية) للروائي العالمي نجيب محفوظ إذ كان كاشفاً الأحداث والشخصيات من الداخل والخارج، ومهيمناً على النصّ منذ الاستهلال، وتناولنا في هذا البحث البناء الحكائي للحدث (التزامن المفارق والتزامن المتشاكل)، إذ إنّ الراوي مراقبٌ للحدث ومتعرف به، ومطّلع على تفاصيله، وهذا الاطلاع مكّنه من تصوير الحوادث من خلال بناء الأحداث المتناظرة على الرغم من تباعد الزمن بين الحدث الأول والثاني.

والتناظر في هذه الرواية متزامن أمام وعينا، رسمه الراوي من أجل تجسيد عنف المأساة وقسوتها والانطفاء والموت، فكان أحياناً تزامناً مفارقاً وأحياناً أخرى تزامناً متشاكلاً.

وإنّ ترتيب الزمن في هذه الرواية يتفق مع ترتيب الزمن للسردية الكلاسيكية إذ يرافق الراوي أحداث الرواية، وتقدم الشخصيات يوماً بيوم وصولاً إلى نهاية الحدث؛ ولهذا هيمن النسق الزمني الصاعد على الترتيب الزمني للحدث، وعندما نريد أنْ نشخص (الراوي) الفاعل في قصة (بداية ونهاية) فإنّ الرهان الفني عليه يقوم على (التزامن)، بل إنّ هذا الفنّ قد صار محوراً أساسياً في هذه الرواية، وإنّ المشاهد التي قدّمت هذا الراوي قد تجسّدت من مشهد إلى مشهد والقارئ يحسّ بذلك التفاعل.

- بنية التزامن المفهوم والدلالة

تعد الشعرية - أو الأدبية - خاصية ذاتية كامنة في النص الأدبي، وهي بذلك خاصية لسانية من خواص النص الأدبي. ووجهة النظر من تلك الخواص اللسانية التي يتميز بها السرد الروائي، وقد بلور هذا المفهوم في المدة ما بين 1907-1909 الروائي الإنكليزي هنري جيمس[1]. ولكن الفضل الأكبر في إشاعته وتحديده اصطلاحيًّا يعود للناقد بيرسي لوبوك في كتابه (صنعة

الرواية). أما أبرز كتاب تخصص في البحث عن ماهية المصطلح ودراسته في تحليل السرد الروائي، فإنه كتاب بوريس أوسبنسكي (شعرية التأليف)[2]، الذي يعرفه بأنه طريقة تقديم السرد.

يكشف هذا المصطلح عن الراوي الذي يقوم بتقديم السرد، بعد أن ميز النقد الحديث بين المؤلف بوصفه شخصية حقيقية مثل نجيب محفوظ، والراوي بوصفه متخيلاً سرديًّا وجزءًا من البناء السردي[3].

ولهذا حددت علاقة الراوي بالسرد في ثلاث صيغ:

1. الراوي > الشخصية (الراوي يعلم أكثر من الشخصية)
2. الراوي = الشخصية (الراوي يعلم ما تعلمه الشخصية)
3. الراوي < الشخصية (الراوي يعلم أقل مما تعلمه الشخصية)[4].

ويحدد أوسبنسكي أسلوب السرد في النص على نوعين، نوع يبني أحداث السرد وشخصياته من خلال وجهة نظر ذاتية مقصودة لوعي فرد محدد (أو أفراد). ونوع آخر يصف الأحداث على نحو موضوعي من خلال وعي الراوي ومعرفته[5]. وربما ينتج عن هذين النوعين نوع ثالث عندما يدمج الراوي بين وجهة النظر الذاتية والموضوعية. «والدمج في هذين الأسلوبين ممكن فقد يناوب المؤلف بينهما، أو قد يمزجهما بطرق وأساليب مختلفة»[6].

وكما «أنّ هناك في الأدب العربي القديم وحدة تختلف عن الوحدة العضوية، ويمكن أن نسميها (وحدة تركيبية) تتجاوز فيها الأجزاء وتتماس، دون أن يفنى بعضها في البعض الآخر، وهذه الأجزاء تتساوى أمام الوظيفة العامة، فلا توجد نقطة هي مركز الدائرة ولا لحظة هي لحظة الذروة، تمامًا كأفراد القبيلة، أو كأعمدة المسجد أو كالوحدات الزخرفية في الأرابيسك، فإنّ الأجزاء في كل تلك المشبهات بها تتجاور وتتساوى أمام المسؤولية العامة، ولا تفقد كيانها الخاص»[7].

ولهذا لم يركز المؤلف في رواية بداية ونهاية عدسته على إحدى الشخصيات دون الأخرى.. بل كان عادلاً في توزيع اهتمامه بين الجميع.. ولذلك بدت أمامنا الأسرة كلها بما فيها الأم والبنت والإخوة الثلاثة وكأنها البطلة الحقيقية التي حاول الكاتب إبراز معالمها وظروفها.. وكان اهتمامه بأعضاء الأسرة كبشر أكثر منه ككائنات اجتماعية قد أبرز الخط الدرامي الأساسي للأحداث، مما جنّبه الدخول في متاهات جانبية تُبعِدهُ عن الشكل العام... لقد استفاد من كل الشخصيات التي قدمها سواء من الأسرة المنكوبة أو خارجها في دفع عجلة الأحداث إلى نهايتها المحتومة.. ولا

يحس القارئ أن هناك شخصية أو حدثًا أو موقفًا يستطيع الشكل العام للرواية أن يتجاهله أو يستغني عنه[8].

وفي هذه الرواية يقوم الراوي كلي العلم (الراوي > الشخصية) بتقديم السرد، وسمة هذا الراوي أن يكون عالمًا بكل شيء مما يجعله محيطًا بالظاهر والباطن في النص، وعارفًا بأسرار الحدث الروائي، وقد سيطرت هذه الصيغة على السرد الكلاسيكي.

وعلى هذا الأساس كان الراوي في (بداية ونهاية) كاشفًا الأحداث والشخصيات من الداخل والخارج، فكان راويًا مهيمنًا على النص منذ الاستهلال.

«ألقى الضابط نظرة كئيبة على الردهة الطويلة التي تفتح عليها فصول السنتين الثالثة والرابعة، وقد شمل المدرسة – التوفيقية – سكون عميق...»[9].

إنّ نظرة الضابط الكئيبة تشير إلى قرب الراوي من الشخصية وقدرته على تحليل نظرته من خلال الدخول في وعي الضابط، وما يرتسم على نظرته من ألم وجدية، ويتصاعد هذا الأسلوب عندما ينتقل إلى وصف حال التلميذين – حسين وحسنين – فبعد أن بُلغا بوفاة والدهما وهو حدث مركزي في الرواية، إذ يصف الشكل الخارجي، ومن ثم يغور في ذواتهما، وهذا الوصف سيظهر شخصيتهما وخصائص كل منهما في الحدث الروائي وهما يتقدمان في العمر والتجربة. إذ إن الراوي يعيش مع أبطاله يومًا بيوم، فكل تطور للشخصية يرصدها الراوي، لهذا بنى الراوي حركة الصعود في تجربة هاتين الشخصيتين. ولعل إلقاء نظرة على وصف كل من الأخوين وردود فعلهما على حدث موت والدهما يرصد هذا التطور وينبئ بمستقبلهما، فبدا على حسين الاطمئنان على الرغم من المأساة والحزن، فهو «يبكي ولسانه يتلو بطريقة آلية بعض السور الصغيرة استنزالاً للرحمة». أما حسنين فكان غاضبًا متمردًا متسائلاً ناكرًا الموت، «وقف حيال الموت محتجًّا ثائرًا ولكن في نفس الوقت خائفًا يائسًا...»[10].

هكذا كانت البداية... وتوالت بعدها الأحداث مرتّبة على أساس هذه البداية اليائسة.. كانت حياةً كلها كفاح وجد، ويأس وانحراف وندم وخطيئة وطموح وقناعة وإجرام وطيبة.. وكان خط الصراع مع الفقر هو الخط الأساس الذي ربط الأحداث بالشخصيات وخلق منها وحدة متكاملة تجنبت الأحداث والشخصيات الجانبية التي لا تساعد في دفع عجلة التطور الرئيسة وتصير بمثابة العالة على البناء كله.

إنّ هذا الإرصاد في رؤية المستقبل بين المطمئن (حسين) والخائف اليائس (حسنين) إنما هو رسم لسلوك يتكرر في سيرة حياتهما وفي شكل المأساة التي ستحصل لحسنين على نحو خاص، فوراء سلوك كل شخصية في العمل الأدبي «صفاته الشخصية (أي نوع من الأشخاص هو؟ .. ما هو؟) أو السياقات والمواقف التي يكون فيها حاضرًا وموجودًا (أي هو؟)...»[11].

وضمن هذا الإطار البنائي لاحظنا أنّ وجهة النظر التعبيرية التي ترتبط باللغة المعبرة عن هذه الشخصيات تتباين مع وجهة النظر الأيديولوجية بوصفها الرؤية الذهنية للعالم في الرواية، فإذا كان الراوي يتبنى اللغة المعبرة عن الشخصيات مما جعل أوصافها بلغتها مثلما حدد حركتها، فإنه بالدرجة نفسها لا يتبنى ولا يؤمن بالآراء التي تؤمن بها تلك الشخصيات[12].

إنّ استخدام وجهة النظر التعبيرية لا تكشف عن تبني الصور العامة للمواقف وقواعد السلوك لمجتمع النص، وإنما تهدف إلى كشف سلوكيات سيئة ومرفوضة، فنجد لقب (حسن الروسي، ومحمد الفل)، تعبيرًا عن وجهة النظر التعبيرية، ولكنها من وجهة النظر الأيديولوجية يراد بها التهكم من هذه الشخصية أو تلك، وكذلك من الأوضاع التي قادت حسن إلى حياة الفتوة، وإلى تلك التي أظهرت محمد الفل في حياة نفيسة وفي الكارثة التي حلت بها من خلال فعل الجنس والرذيلة، وكذلك تبنى الراوي وجهة نظر العائلة لابنتهم الوحيدة نفيسة، فهي نادرة – من دلالة الاسم لغويًّا– في عين أبيها وأمها وإخوتها، على الرغم من دمامة شكلها، ولكن سردية الحدث وتقدمه تكشف عن العكس فتظهر المفارقة في ابتذالها وسقوطها الأخلاقي، انطلاقًا من شكلها وكيانها الخارجي، وانتهاءً بالأوضاع العامة – السياسية والاقتصادية – للمجتمع، وكان نجيب محفوظ قد استخدم الإيحاء والاستباق على المستوى التعبيري من أجل إدانة عموم الأوضاع – العامة والخاصة – التي أدت إلى السقوط، فعلى مستوى وجهة النظر التعبيرية كان الإيحاء الرمزي مرتبطًا بالملابس الداخلية للنساء والفتيات التي خاطتها لهم نفيسة، بعدما اضطرتها الظروف الاقتصادية بعد موت والدها إلى العمل خياطة لقاء أجر، بعدما كانت تصنع الملابس الخارجية التي تعملها في حياة أبيها مجانًا، ويوم كانت نفيسة – فعلاً – أصبحت خياطة للملابس الداخلية للعرائس – المهيأة لفض البكارة – ويكشف الراوي بذلك عن إقامة علاقات موحية بين نفيسة وبين رمزية تلك الملابس التي تكشف تلهفها للحظات المتعة والجنس، ولا سيما أنها تدرك استحالة زواجها لدمامتها ولفقرها.

«عروس وحرير، أحقًّا أخيط هذه الثياب لهذه العروس؟ كلا هذه الثياب الداخلية تهيأ للعريس قبل العروس!. ستُداعِبُ أناملُه أهدابَها الناعسة ومادتها اللطيفة. إني أشارك في هذا الزواج،

وسأشارك في زيجات كثيرة دون أن أتزوج، قانعة من هذا كله بأحلامي المحرقة... طالما حلمت بهذا وأبي يقول لي: إن الخفة أنفس من الجمال... وبموته مات الرجاء، لماذا خُلقتُ هكذا دميمة؟»[13].

ويبني نجيب محفوظ مفارقة قاسية، عندما تتلقى نفيسة الضربة العنيفة حينما تجد نفسها مضطرة لخياطة الملابس الخارجية لأول مرة منذ بدأت عملها الأخير، ولكن هذه الملابس لم تكن سوى ملابس عروس حبيبِها، الذي فضّ بكارتها – سلمان بن جابر البقال – وعلى الرغم من ذلك فإن العروس تطرد نفيسة ولا تتم عملية خياطة الملابس الخارجية.

إننا نعتقد أنّ إلزام نفيسة فنيًّا بخياطة الملابس الداخلية رصد لارتباط هذه الفتاة الدميمة والفقيرة بلحظات المتعة الجنسية العابرة التي اندفعت إليها بشكل مثير، يدفعها إلى ذلك استعدادها النفسي والإهمال الذي تعرضت له من عائلتها منذ الساعات الأولى لموت أبيها، فقد رسم لنا الراوي مشهدًا موحيًا بهذا السقوط والإهمال عند دخول حسنين وحسين إلى بيتهما بعد وفاة والدهما، وهو إرصاد للإهمال الذي سوف تتعرض له نفيسة، وتحول الحياة بالنسبة لعائلة كامل أفندي وفي انفراط عقد العائلة بعد سقوط نفيسة وانتحار حسنين.

«تولى حسنين عنادٌ طارئ فتوقف، وتشجع حسين فتوقف كذلك، وجال بصرهما بالحجرة فيما يشبه الذهول، وكأنهما كانا يتوقعان تغيرًا شاملاً لا يدريانه، ولكنهما وجداها كالعهد بها لم يتغير شيء، هذا الفراش على يمين الداخل، والصوان في الصدر يليه المشجب، وإلى اليسار الكنبة التي ارتمت عليها الأخت وقد أسند إلى حافتها عود انغرست ريشته بين أوتاره، وثبتت عيناهما على العود في دهشة ممزوجة بالحزن...»[14].

إنّ النص يوحي بالإهمال الذي تعرضت له نفيسة من لدن أخويها، إذ كانت نظرتهما إلى نفيسة عابرة، في حين ركز الراوي وعي الأخوين على الأثاث، فضلاً عن أنّ هناك علاقة بين (العود) المذكر و(الريشة) المؤنث وبين نفيسة، فقد كانت نفيسة ريشة منغمسة في روح أبيها، يحافظ عليها، فما إن انكسر هذا العمود (العود) حتى صارت ريشة في مهب الريح، فهناك ارتباط تجنيسي بين لفظة (ريشة ونفيسة).

وكان المشهد قد صوّر نفيسة في بكائها وكأنها ريشة تستعد للضياع، «فقد ارتمت على كنبة وأخفت وجهها في مسندها وراح جسمها ينتفض بالبكاء...»[15]، ولا شك أنّ الكنبة والغرفة هي ذاتها التي في المشهد السابق.

إنّ هذه المشاهد تشير وتوحي إلى السقوط، تتبعها مشاهد تتجاوز الإطار إلى داخل الصورة وعالم الشخصيات الداخلي والاستعدادات النفسية وهي المرحلة الثانية للسقوط.

فمضمون الموقف المبني على الصراع ضد الفقر والنقمة عليه لا يتغير في جوهره.. ولكن الشكل هو الذي يتنوع لكي يمنح للموقف أبعاده التي تساعد على تجسيمه وإبرازه دراميًّا، مما يؤدي إلى تطوير الأحداث واتساقها مع المواقف[16]... فمثلاً نجد الموقف السابق ممثلاً في حديث آخر بين حسين وحسنين:

«تساءل حسنين في جزع:

كيف نطيق هذه الحياة؟

فارتسمت على شفتي حسين ابتسامة حزينة.. كان يشارك أخاه حزنه وقلقه ولكنه رأى من الحكمة أن يقف منه موقف المعارضة فقال:

كما يطيقها الكثيرون. أم حسبت الناس جميعًا يحظون بأبٍ كريم ورزق موفور؟ ومع ذلك فهم يعيشون ولا ينتحرون فامتلأ حسنين غيظًا وهو يحدق في وجه أخيه وهتف به:

– لشد ما يحنقني برودك..

فقال حسين مبتسمًا:

– لو جاريتُك في عواطفك لركبك اليأس وأجهشت باكيًا.

فقال حسنين بسخط:

–إنّ من يستسلم للأقدار يشجعها على التمادي في طغيانها»[17].

وفي صورة نفيسة إذ تحدد أسباب سقوطها في شكلها الدميم، «الدمامة نفسها سلعة لا بأس في سوق الخلاعة وعشاق اللذة – أو بعضهم لا يرعوون عن مطلب هذه الحقيقة...»[18]. وكذلك رغبتها الجنسية الحادة والمشبوبة التي قادها إلى التدهور.

مقابل نفيسة كان حسنين المتمردَ الآخر في العائلة، والمقابل العكسي في الشكل والطموح، يعمل على الصعود في حين تتجه أخته للهاوية والابتذال.

فحسنين الذي اتخذ من شكله وسيلة للتقرب من بهية، واتخذ من وظيفته (ضابط) مسوغًا لترك بهية وفسخ خطبته منها، ومن ثَم طلب يد ابنة أحمد بك يسري الرجل الثري والمفتش الكبير في وزارة الداخلية، إذ أراد بهذا الطلب من ابنة الثري ترك طبقته واعتلاء صهوة المجد، ولم يُخفِ

شعوره هذا وهو ينظر إلى ابنة الثري (أحمد يسري)، فكان يردد مع نفسه قائلاً: «أنام فوق هذه الفتاة، ليست شهوة فحسب، ولكنها قوة وعزة»[19].

لقد كان الراوي في بناء الحدث كلي العلم، فقد استخدم الرؤية الخارجية والداخلية باعتبار أنّ الشخصيات من أبرز خصائص البناء السردي، فقد رسم أبعاد المأساة من الداخل من خلال ذوات تلك الشخصيات، وبرؤيتها للأحداث من الداخل، وبوجهة نظرها التعبيرية، في حين أتاحت الرؤية الخارجية تجسيد وجهة النظر الأيديولوجية للراوي التي تدين أسباب السقوط العامة والخاصة، وهو قصد فني متعمّد[20].

– البناء الحكائي للحدث (التزامن المفارق، التزامن المتشاكل)

صوّر البناء الدائري بناء الحدث على وفق صيغتين، الأولى التزامن المفارق، والصيغة الأخرى التزامن المتشاكل.

إذ إن الراوي العليم الذي يسرد النص لم يكن مشاركًا في بناء الحدث، أي لم يكن عنصرًا داخلاً ومتفاعلاً في الحدث، إنما هو مراقب له ومتعرف به، فهو مطلع على تفاصيل الحدث، وهذا الاطلاع مكّنه من تصوير الحوادث من خلال بناء الأحداث المتناظرة على الرغم من تباعد الزمن بين الحدث الأول والثاني.

ويمكننا أن نعد التناظر في هذه الرواية متزامنًا أمام وعينا، رسَمه الراوي من أجل تجسيد عنف المأساة وقسوتها والانطفاء والموت، ولو حاولنا إحصاء فصول الانطفاء والسقوط في الرواية الاثنتين والتسعين، لتبيّن لنا صحة ما نقول عن بداية ونهاية رواية للمأساة والسقوط. فالفصول التي تصور لحظات التدهور القدرية تشكل نسبة 92%، إذ لا نجد إلا أربعة فصول فقط يقترب فيها الفرح والأمل في النجاح إلى قلوب العائلة، وأول تلك اللحظات حصول حسين على شهادة البكالوريا، والثانية تعيينه، والثالثة تخرج حسنين وحصوله على شهادته البكالوريا، والرابعة تخرجه في المدرسة الحربية وحصوله على رتبة ملازم. أما الفصول الأخرى فإنها فصول المأساة والتدهور والموت.

لقد كان التزامن يخص الأحداث التي رسمت حياة حسين وحسنين بوصفهما ذكورًا من جهة، ونفيسة بوصفها أنثى من جهة أخرى. فأفعال هؤلاء الإخوة الثلاثة تشكل محور بنية التزامن.

ففي سعي حسنين المستمر للتقرب من بهية ومحاولة لثمها، وحتى رغبته في اغتصابها؛ لأن أسباب التعرف على بهية كانت جنسية منذ أن شاهدها في ضلفة الباب في دار أبيها حينما صعد

حسنين وحسين لتدريس أخيها سالم، إلا أن محاولاته باءت بالفشل لتمنّع بهية ورفضها للرذيلة، ويبدو أنّ السبب في هذا – حسبما رسمه الراوي– أنّ بهية فتاة جميلة وصغيرة، إذ لم تتجاوز السادسة عشرة، ومن أسرة متوسطة الدخل، بل إنّ أباها فريد أفندي يعد «سيد عطفة الله»[21] بعد أن ورث بيتًا يدرُّ إيجارًا قدره عشرة جنيهات.

ويتزامن سعي حسنين إلى صعود بهية سعي أخته نفيسة للتقرب من سلمان بن جابر البقال، فقد تداعى إلى وعيها صورة هذا الفتى، وهي تتحرق شوقًا للحب. فعلى الرغم من معرفتها بالفوارق الطبقية بينهما، فهي ابنة موظف وهو ابن بقال بحسب وجهة نظرها التعبيرية، وهي تؤكد عدم قدرتها على الزواج، ولكن لم يكن بوسعها أن تنفر من إنسان أيًّا كان، وكان سلمان قد أبدى نحوها ميلاً «ولهذا لا يسعها إلا أن تحب من يحبها»[22]، وهذه مفارقة، ففي حين كانت بهية متمنعة كانت نفيسة ساعية إلى الجنس. وبذلك تتشاكل رغبة حسنين في الرذيلة والجنس، ولكن هنا مفارقة في وجهة النظر المرجعية – الاجتماعية – لفضيلة الرجل على المرأة وقبول رذيلته ورفضها بالنسبة للمرأة، تقابلها مفارقة بين شكل حسنين الجميل المرغوب الذي يمكنه من التقدم والصعود في سلم البعض والزواج إذا أراد، وبين نفيسة حسبما تقول عن نفسها، عندما تحدد مأساتها قائلة إنها «فتاة في الثالثة والعشرين من عمرها بلا مال ولا جمال ولا أب»[23].

وهناك تناظر أكثر قسوة ومأساوية بين نفيسة وحسن، فهذان الشقيقان متشاكلان في السقوط بالرذيلة، ويمارسانها على نحو واضح، فنفيسة تقودها الشهوة للتداعي المستمر في الهاوية، وتقوم بإرضاء رغبة مغتصبها سلمان بن جابر بأن تعطيه مالاً لقاء أجرة النقل[24] – الركوب المادي والرمزي – في حين يحصل أخوها حسن هو الآخر على أجرة ممارسته الجنس من الراقصة سناء، فبدلاً من أن يعطي لسناء المال لقاء تمتعه معها، يحصل على خمسين قرشًا منها[25]. وهنا يحدث التناظر بين نفيسة وسناء والتناظر بين نفيسة وحسن وهذا التناظر بين نفيسة وسناء إعلان خطير عن سقوط العائلة، إذ أصبحت نفيسة شبيهة بالعاهرة سناء، وهذا ما تصل إليه الفتاة فعلاً في النهاية.

وكان التناظر والتزامن يتضمن في بنيته العميقة المفارقة التي هي في الأساس تشبه المجاز في الشعر، إذ تقول شيئًا وتريد شيئًا آخر، وتظهر بنية التناظر في حياة حسنين الذي سرعان ما يفسخ خطبته من بهية حالما يتخرج في المدرسة الحربية ويحصل على رتبة ملازم، إذ يرغب في

الزواج من ابنة أحمد بك يسري، وهذا ما يحفزه لطلب يد هذه الفتاة، ولكن عائلة الفتاة ترفضه للأسباب ذاتها التي رفض فيها حسنين بهية، فهو فقير ولا يلبي طموح عائلة أحمد بك يسري.

ولم يكن تخلي حسنين عن بهية ينمّ عن ضعة في الأخلاق بالمعنى التقليدي ولكنه كان هروبًا من الفقر الذي حكم به المجتمع عليه. لقد قرر ألاّ تكون أم بهية حماته، ولا والدها حماه.. ولا بهية زوجه.. كل أولئك هم عطفة نصر الله بلا زيادة عطفة نصر الله بذكرياتها السود وحاضرها الأغبر.. إنه الآن يتطلع إلى مجتمع أفضل على طريقته الخاصة حيث يجد نفسخ حرًّا طليقًا.. لشد ما أحبها عهدًا طويلاً، ولكن هكذا انتهى كل شيء.. ثم قال لنفسه[26]: «إنّ مصري يتقرر بيدي لا بيد أخرى»[27].

وقد استخدم الراوي في تصوير هذا الرفض وجهة نظر مزدوجة عن نفيسة، فهو يحدد ملامح سقوط حسنين والسبب في ذلك هما حسن ونفيسة، إذ إنّ هذا الحدث كان ذروة الرواية وفيه استعداد لوعي القارئ للحدث الآتي الذي يكشف فضيحة حسن ونفيسة من دون معرفة وعي حسنين لذلك الحدث، فهنا تحدث مقابلة أسلوبية، فالقارئ يعلم ما لا تعلمه الشخصية ـ حسنين – عما في نفيسة.

ولهذا يتلقى حسنين حديث علي البرديسي دون معرفة ما يجري لشقيقته وفضائحها. وكأن الحوار الذي ينقل خبر رفض عائلة أحمد بك يسري لحسنين فيه غمز لشرف أخته لا في عملها كخياطة الذي اعتقده حسنين.

«قال الشاب في تهرب:

– وكلام سخيف من هذا القبيل..

ولكن حسنين هتف به في ضيق غلبه على أمره فجأة:

– أرجوك، أرجوك، لا تخفِ عني شيئًا..

فقال الشاب عابسًا من التحرج:

– أكره الخوض في الحرمات.

– أختي؟!

– نعم..

– قال إنها كانت تعمل لترتزق..؟»[28].

وهذا يدل على أن الراوي تبنّى وجهة النظر التعبيرية، بما يخص الكلام الشعبي عن المحرمات، وما توحيه جملة «إنها كانت تعمل لترتزق»، وأن وجود النقاط إعلان على أن الجملة غير منتهية، فهناك كلام مسكوت عنه، وأنّ هناك فرقًا بين الرزق الشريف والرزق المحرم- انظر لفظة الحرمات- هو الأقرب إلى وعي القارئ العارف عن حياة نفيسة السرية. وربما كان علي البرديسي يعرف هو الآخر بهذا الماضي السري، إذ يمكن أن تكون نفيسة قد اشتهرت بتعاطيها للدعارة ولكن حسنين لا يعرف شيئًا عن هذا الماضي، ولذلك تصور أن الأمر كله يتعلق بمهنة الخياطة حسب.

إنّ التزامن المتناظر يكشف عن رغبة العائلة في التقدم والصعود ولا سيما في وعي حسنين، ولكن هذا التقدم لا يتحقق لأن فاجعة العائلة قدرية، ولا يمكن تجاوزها إلا بتجاوز جميع الظروف العامة والخاصة، فالقدر أكبر من رغبة العائلة، وأنّ العدل الغائب أفرز مثل هذه النماذج ذات الرؤية الوهمية المؤسسة على المغالطة والمفارقة، التي كانت نتيجتها هذه الصيرورة العدمية للشخصيات الثلاث حسنين ونفيسة وحسن، كما يقول د. بدري عثمان[29].

وإذا كنا نتفق معه في هذا التفسير فإننا لا بد أن نختلف بشأن العدل الغائب غير المخصص، ونعني أنّ هذا العدل الغائب هو نتيجة للنظام السياسي والاقتصادي والاجتماعي الشاذ بسبب الاحتلال الأجنبي لمصر في زمن الحدث. وهذا ما يحدده حسنين في وقت مبكر في حديثه مع أمه «لو لم يكن الاحتلال لما تركت أسرتنا بعد موت أبي بلا معين!»[30].

أما رأي د. عبد المحسن طه بدر الذي يقول فيه: «وتبقى مأساة الأسرة في (بداية ونهاية) نتيجة لذلك كله مأساة فردية وخاصة أكثر منها مأساة عامة أو مأساة طبقة، ويتحمل القدر قبل أي عامل آخر مسؤولية المأساة التي انتهت إليها هذه الأسرة»[31] فإننا نرى أن هذا الرأي لا يتفق مع صيرورة العمل الفني بشكل عام، وصيرورة هذه الرواية؛ لأنها في مقاربة الواقع لا تكف عن حمل مسؤولية قصدية الإدانة للأوضاع العامة أكثر منها للخاصة، فهي أنموذج عام.

وأخيرًا لا بد أن نشير إلى أن مشهد الاستهلال – بداية –ومشهد الختام – نهاية – إذ يتماثل المشهدان إلى حد كبير، فمشهد البداية يبدأ بالضابط الذي يقود حسين وحسنين إلى ناظر المدرسة لتبليغهما بموت أبيهما، وكان الراوي يصور شكلهما الخارجي ووعيهما الداخلي (في المدرسة، ومن ثَم خارج المدرسة) «وغادرا المدرسة إلى شارع شبرا يلتمسان طريقهما خلل الدموع»[32] وينقل تساؤلاتهما، ويكشف حسنين هو البادئ، وهذا ما يجعل حسنين هو البادئ في كل صيرورة النص،

فهو المتقدم بالدعوة من الضابط في المدرسة لأنه في المرحلة الثالثة أولاً، ثم إنه سار متقدمًا على أخيه ثانيًا، وهذه الصورة تتكرر في النهاية، فبعد أن يبلغ حسنين من ضابط شرطة نقطة السكاكيني عن ضبط أخته نفيسة في أحد البيوت المشبوهة[33]، ومن ثمّ يطلق سراح أخته. يتقدم حسنين الذي حل فيه الضابط الشرطي في الضابط العسكري، فيقود أخته مثلما قاده وقاد أخاه الضابط في المدرسة لغرفة الناظر زمن وفاة والدهما، وكان حسنين يفكر في نفسه ومستقبله، وتداعت عليه صور المأساة في البداية. وكانت نفيسة في تداعيها وتفكيرها في مستقبلها المحتوم مطمئنة تشبه حال حسين المطمئن إلى الموت – موت أبيه – وها هي نفيسة تطمئن لموتها انتحارًا، ولذلك تنتهي الرواية بانتحار نفيسة وحسنين، مثلما بدأت الرواية بموت الأب، فيبدو الموت سيفًا مسلطًا على الرقاب ولا فكاك منه، وهذا يؤكد البناء الدائري للحدث.

- **الزمان والمكان**

إنّ المبنى الحكائي إنما هو بناء فني جمالي، وصناعة لغوية للمتن الحكائي (القصة)، ولهذا يكون ترتيب الزمن في المبنى الحكائي قائمًا على الصناعة في التقديم والتأخير، والحذف والتخفيف، والتفصيل في بناء المشهد... إلخ، وكل هذا يظهر في البنية السردية.

«ولئن دلّ هذا كله على شيء، فإنه يدل على أنّ القيمة الأولى هي للإنسان بما يفعله في الزمان، لأن الإنسان هو الأصل والجوهر، ولكن لا بدّ لهذا الإنسان من الخبرة والمعرفة، الخبرة يكتسبها الإنسان مما يعيشه في عمره من تجارب وما يعاني من أمور، والمعرفة يتلقاها من الأجيال السابقة»[34].

وكان ترتيب الزمن في (بداية ونهاية) يتفق مع ترتيب الزمن للسردية الكلاسيكية، إذ يرافق الراوي أحداث الرواية، وتقدم الشخصيات يومًا بيوم، وصولاً إلى نهاية الحدث. ولهذا هيمن النسق الزمني الصاعد[35] على الترتيب الزمني للحدث. يتتبع الحدث زمنيًّا كما يحصل في الواقع من 1 إلى 2، ومن الصباح إلى الليل، ومن السنة الأولى إلى السنة الثانية ومن ثَمّ السنة الثالثة – زمن الرواية –

فعندما بدأ زمن الرواية بموت الأب كامل علي، عمل الراوي على تتبع ثلاثة أيام منذ الموت إلى اليوم الثالث؛ لكي يصف أوضاع العائلة والظروف التي تعيشها، إلا أنّ ما يتميز به الزمن في هذه الأيام هيمنة المشهد من دون تحديد للساعات بشكل دقيق، وكان أول ما نلاحظه الاسترجاع الخارجي الذي قام به حسين وحسنين، وهما يتلقيان خبر وفاة والدهما، وهو استرجاع للقاء المتكرر

كل صباح مع والدهما للكشف عن لحظات الموت، ومن ثَمّ يترك الاسترجاع إلى الحاضر، لوصف أجزاء اليوم الأول، منذ ذلك الصباح، ومن ثَمّ الظهيرة، عندما حضر زملاء الأب من الموظفين، وهي الساعة الوحيدة المحددة. «... فما وافقت الساعة الرابعة حتى تدفقت جماعات الموظفين...»[36]، ثم يظهر الحذف والتلخيص في هذه الأيام الثلاثة «انتصف الليل أو كاد...»[37]. «وفي مساء اليوم التالي»[38]. «وفي صباح اليوم التالي»[39]. وهكذا يستمر الحذف والتلخيص ليشكل ظاهرة لافتة للنظر في التعامل مع الزمن في هذه الرواية. ونرى أن السبب في ذلك رغبة الراوي في تتبع مسيرة العائلة مع الأيام والليالي، واتخاذه النسق الزمني الصاعد، مما يجعل العلاقة بين سعة الزمن وسعة السرد غير ممكنة إذا لم يلتجئ الراوي إلى الحذف والتلخيص، ولا سيما أن الرواية تتطلب الكشف عن وعي الشخصيات والسلوكيات والرغبات الداخلية لأفراد العائلة واصطدامها مع الواقع الخارجي، مما يؤدي إلى تلخيص الزمن. يقول جان ريكاردو عن تقنية الزمن في السرد:

«فمع الحوار يُنشئُ ذلك اللونُ من المساواة بين الجزء السردي والجزء القصصي حالة من التوازن، ومع الأسلوب غير المباشر الذي يلخّص مختارًا زمرًا عريضة من الأحداث (تتسارع) الحكاية. أما مع التحليل النفسي مثلاً، الذي تتجه فيه العلاقة إلى أن تنقلب، فإن الحكاية تَغور. لقد لاحظ (أندريه بريتون) في بيانه الأول ما نصُّه: (تتغلبُ الرغبة في التحليل على العواطف، فينتج عن ذلك عروضٌ طويلة)»[40].

وعلى وفق هذا المنظور وجدنا أن التلخيص والحذف أبرز صيغ الزمن في (بداية ونهاية)، فضلاً عن هذه السمة، وجدنا أن سمة أخرى بارزة في تعامل الراوي مع الزمن، وهي صيغ الزمن الرمزية، وعلاقة هذه الصيغة بذوات الأفراد وتشكيل بنية الحدث، وهي لحظات مأساوية، فقد سيطر الظلام على روح أفراد العائلة باستثناء حسنين في تطلعه إلى الحياة، وذلك بأن ارتبطت حياة حسنين بلحظات تحمل فيها الرمزية، الظلام والصعود، وذلك بتجاوزه العصر والظلام، فقبل غروب الشمس، أي بداية حلول الظلام كان حسنين يقترب من بهية (فوق السطوح)، وكان قد دخل إلى بيت أحمد بك يسري أول مرة قبل الغروب، وخطبته لابنة الأخير في هذا الزمن يقابل هذه اللحظات مباشرة، وبوقت متزامن قبل الغروب لحظات التداعي والدخول في وعي نفيسة وهي في طريقها إلى بيتها والصراع بين الصبر والتدهور، ولكن يحدث أن تغيب الشمس، فتقودها الرغبة إلى حسم الصراع لصالح العهر والسقوط، وتنطلق مع سلمان بن جابر ومحمد الفل وصاحب

السيارة الفخمة (العجوز)، وكان الظلام ستزًا وملجأً لهذا السقوط. وقد أشار د. صالح هويدي إلى ذلك بقوله:

«فنحنُ نجد صورة الظلمة المواكبة لسقوط نفيسة وهي تزداد عمقًا، متجاوزة حدود الزمان والمكان معًا، وذلك بغية التعبير عن الظلمة النفسية التي تكابدها الشخصية... إنها ظلمة تحكي مشاعر الذات التي وجدت نفسها بغتةً في طريق الضياع...»[41].

أما المكان في هذه الرواية فقد احتوى الحدث كله في هذه الرواية، إذ كان وصف المكان رمزيًّا وهو يحتشد بالإيحاءات المرتبطة بالسقوط من الأعلى إلى الأسفل، فمنذ بداية الحدث كان الاهتمام بالمكان واضحًا، إذ إنّ عدسة الراوي الوصفية تتجه إلى العمارة التي تسكنها العائلة، حالما يدخل حسين وحسنين عطفة نصر الله «وسبقهما البصر إلى عمارتهما ذات الأدوار الثلاثة والفناء المستطيل الترب...»[42].

ولعلنا نلاحظ أن تحديد شقتهما في الدور الثاني يوحي بالوضع الاقتصادي الذي كانت عليه العائلة، ولكن الراوي حينما يدخل إلى وعي الشقيقين عندما يدخلان إلى البيت، تتجه العدسة المصورة إلى وصف الأثاث، والاستباق بالتغير الذي سيلحق المكان. «... وجال بصرهما بالحجرة فيما يشبه الذهول، وكأنهما كانا يتوقعان تغيرًا شاملاً لا يدريانه...»[43]. ثم يبدأ التداعي والسقوط من الدور الأول إلى الشقة الأرضية، وهي صورة موحية إلى السقوط تحت الأرض، الذي سينتهي إليه أبرز شخصيات العائلة حسنين، نفيسة، بعد سقوط الأب وموته، ولا سيما أن هذا المكان سوف يفقد التأثيث، ويعم الظلام الذي يعني خواء روح العائلة، واهتزاز استقرارها الذي يهتز بتغير المكان، واهتزاز أفراد العائلة، وللنظر إلى وصف بيع اثاث البيت، وارتباط صورة اهتزاز السقف في المرآة التي تباع ووفقًا لرؤية نفيسة:

«وخفت إلى باب الحجرة ففتحته ورأت التاجر ومعاونيه يحملون المرآة الطويلة إلى الخارج وقد فتح باب حجرة الاستقبال على مصراعيه، ووقفت أمها على عتبتها، وكان الرجل الذي يحمل مؤخرة المرآة قصيرًا، فحملت المرآة في وضع مائل، ورأت سطحها ينعكس عليه ركن سقف الصالة متأرجحًا بحركة الرجلين كأنما سرت بأوصال البيت زلزال. وذكرت وهي لا تدري نعش أبيها...»[44].

وفعلاً تحققت نبوءة نفيسة في اجتياح الزلزال الكبير لهذه العائلة وتهديم بيتها، وكانت رغبة العائلة في تجاوز محنتها والانطلاق إلى حياة النجاح بعد تخرج حسنين من المدرسة الحربية قد

انتقلت إلى مصر الجديدة، في محاولة للتقرب من العوائل الثرية، ومنها عائلة أحمد بك يسري، فبعد الانتقال مباشرة، حاول حسنين قطع صلته بالمكان القديم، ولذلك فسخ خطوبته من بهية، وحاول الاقتران من ابنة أحمد بك يسري، ومقابل (فيلا) أحمد يسري الجميلة التي تعبر عن الثراء والالتزام بالقانون لأن رب العائلة يعمل مفتشًا في وزارة الداخلية، ولكن حسنين يتجه مباشرة إلى شقة هي خارج القانون وهي شقة سناء التي يعيش فيها شقيقه الأكبر حسن الذي يعمل في الدعارة وتجارة المخدرات. إنّ الانتقال مباشرة من بيت المفتش في وزارة الداخلية إلى شقة سناء، إنما كان لمدّ سلطة القانون من بيت المفتش في وزارة الداخلية إلى شقة حسن ومحاولة لتطهير حسن وإعادته إلى الحياة الطبيعية، ولكن المحاولة باءت بالفشل، ولذلك تصطدم العائلة مع عائلة أحمد بك يسري عندما رفضت العائلة الثرية خطبة حسنين لأنه أخ لمجرم ولأخت عاهرة.

إننا نجد أن بنية التناظر والتزامن المتشاكل والمفارق في الوقت نفسه في بنية الحدث ترتبط ببنية المكان أيضًا، إذ إنّ الإيحاءات التي تشير إلى المستقبل من خلال الوصف لعناصر الحدث كله، الشخصيات، المكان، الزمان...، ووجهة النظر كانت كشفًا لبنية الرواية، ونجد أنفسنا مختلفين مع مصطفى التواني الذي يرى أنّ وصف المكان عند نجيب محفوظ في المرحلة الواقعية لا يلعب «دورًا ذا قيمة في بناء الرواية»[45].

- الراوي والمروي

وحين نريد أن نشخص (الراوي) الفاعل في قصة (بداية ونهاية) فإن الرهان الفني عليه يقوم على (التزامن)، بل إنّ هذا الفن قد صار محورًا أساسيًّا في هذه القصة[46]، وأنّ (المشهدية) التي قدمت هذا الراوي قد تجسدت من مشهد إلى مشهد، فالقارئ يحس بذلك التفاعل، وأنّ واقعية قصة (بداية ونهاية) تدعونا للوقوف فنيًّا على مكونات (التزامن) فيها، ومقاربة أبعاده البنيوية والدلالية بالاستناد إلى مرجعيته النصية والاجتماعية، فالحدث الاجتماعي الملتصق بالمفهوم الفكري في النص يرتبط بثنائية الحدث والراوي / فموضوع الرواية كما هو معلوم أسرة مصرية فقيرة فقدت معيلها الأب، مما دفع أبناءها إلى الوقوع في الحرام وارتكاب الجرم، فـ(حسن) الذي يمثل محور الشر دفعه الضغط النفسي والزمن المتحول الذي عاش فيه إلى فعل أفعال مشينة وغير لائقة.

ومحاولة تأكيد الذات في الرواية، فإن (حسين وحسنين) كانا يبحثان عن تزامن مغاير لواقع الحال الذي يعيشان فيه، وعلى الرغم من كل الضغوطات التي ألقت بثقلها الحياة عليهم، فإن حسنين وحسن بقيا يعيشان واقعهما المؤلم. أما (نفيسة وحسنين) فإن ضغوطات الحياة دفعتهما إلى

الانتحار، وهنا يبدو التزامن الروائي قد عمل على انكسار اجتماعي، إذ نلغي الذاتية والفردية وتحصل عملية إقصاء.

وإننا لو حاولنا أن نحدد دوال التزامن النصي في (بداية ونهاية) فإننا نجد أنّ ظاهرة النص تشكل عقبة حقيقية أمام القارئ، وأنّ تسارع الأحداث أعطى لمحور النص فاعلية دلالية ونصية، فالحدث النصي في هذه الرواية هو حدث واقعي، لذا تعد هذه الرواية من الروايات الواقعية التي تضمنت المرحلة من 1937 حتى 1939، فقد صوّر نجيب محفوظ التزامن الحدثي من خلال الطبقات الثلاث وطموحاتها، فهو يصور أحلام الطبقات الثلاث التي كانت على الرغم من اختلافها لكنها تعيش في بيئة واحدة، وهنا يحدث نوع من المفارقة الحقيقة بين الواقع والزمن لتعبر عن التباين الموجود في المجتمع المصري، الذي أصبح آنذاك قوة ضاغطة على المرأة التي نالها الحيف الكبير، ولعل (نفيسة) كانت تمثل الفتاة المصرية الحالمة التي تجد أنّ الواقع والزمن قوة ضاغطة عليها، ولم يكن أمامها سبيل سوى الانتحار، فمسار التحول الاجتماعي يقرره الواقع.

ومعروف أن أغلب روايات نجيب محفوظ يبتعد صوت (الكاتب)، فهو صوت خفي وربما صوت بعيد يلتقط الأحداث من بعيد، ويصنعها ويرسم خيوطها، وأنّ صوت نجيب محفوظ الشخصي في هذه الرواية يكاد يخلو ولا نجد له أثرًا[47].

فالبعد التزامني (للقارئ المتخيل) يكشف لنا أن نجيب محفوظ كان يقف على الهامش في رواياته، ولا سيما (بداية ونهاية) ويحرك شخوصه، وأنّ الفعل القرائي يحدث بفعل الانتماء الاجتماعي والمستوى الثقافي والرصيد النفسي للكاتب.

وإننا لو وقفنا نحاول أن نسرد المحور القائم لهذه الرواية فإن الواقعية تفرض ثقلها هنا، بل نجد لها محاكاة لكبار الروايات العالمية عند (فلوبير وستندال وإميل ماضي وغيرهم).

فبمجرد قيام الأم ببيع الأثاث بعد وفاة زوجها من دولاب وملابس حكم على هذه الأسرة بالضياع والجوع المحتوم، فأصبح معاش الأب لا يكفي لسد حاجاتهم ولا سيما عند (حسين وحسنين ونفيسة)، فإن اضمحلال هذا القائم / الأب من حياتهم بدأت العائلة تشعر بالضياع، وكان الزمن كفيلاً بزيادة جروحهم وتوسيعها.

وتتطور أحداث القصة فيبحث حسنين الزواج، لكن أخته نفيسة تقف حائلاً دون ذلك، وتحاول منعه فتقول على لسان الراوي: (ياما تحت السواهي دواهي)، فاللغة المحكية كانت تعبر عن نموذج لتجسد مستواهم الثقافي والفكري.

إنّ محاولة رصد التزامن المتناظر يكشف عن الطابع المتخيل ولا سيما أن جميع من في هذه العائلة يريد ان يصل إلى درجة من المثالية مقابل الواقع القريب الذي تعيش فيه، ففي هذه الرواية (بداية ونهاية) حاول الكاتب نجيب محفوظ أن يقدم لنا شخوص هذه الرواية في شكل واضح، ويظهر تفاصيل الحدث والزمن الواقعي الذي تقوم عليه الرواية، فنشاهد صورة (الأم والأخت والأخ والعشيقة والبغي والمومس) كلها في هذه الرواية، وكل واحد من هذه الشخصيات له علامات مميزة تجعله مختلفًا عن الآخر، وعلى الرغم من ذلك فإن نجيب محفوظ حاول أن يصور هذه العائلة وكأنها تفرض بكل تفاصيلها على المجتمع المصري في مرحلة ما بعد الأربعينات من القرن المنصرم، فالوصف التزامني الذي تقوم عليه الرواية له وظيفة بالغة الأثر والخطورة التي وصلت ذروتها على أيدي الفنانين البارعين، إذ يصبح الوصف التزامني عنصرًا له دلالة خاصة يكسبه قيمة جمالية حقة[48]. ولو أننا أردنا أن نفسر نصًّا للسارد وهو يصف لنا حسنين وحسين: «وكان الشقيقان متشابهين لدرجة كبيرة، فكلاهما له وجه مستطيل وعينان عسليتان وبشرة سمراء ضاربة إلى العمق، إلا أنّ حسنين في التاسعة عشرة يكبر أخاه بعامين ودونه طولاً، على حين أن حسين يمتاز بدنه في قسمات وجهه أكسبه وضاءة ووسامة»[49].

فتجربة السارد في هذه الرواية أنه ينتقل في الوصف من مشهد إلى آخر، وكأن نجيب محفوظ قد شهد ذلك الوصف.

فضلاً عن ذلك فإن الوصف القائم للسارد غالبًا ما يبدأ بمشهد للراوي، يعمد إلى تنظيم عناصر السرد، فالمنحنى النفسي والمادي في هذه الرواية يُظهر تفاصيلَ أكثر، فأثاث البيت يعمد السارد إلى تصويره بكل تفاصيله، إلا أن اختلاف الزمن بين الحدث الأول عند وفاة الأب وبعد وفاته قد أصبح فيه اختلاف، فقد فرغت الغرفة من كل الأثاث بعد أن اضطرت العائلة إلى بيعه، وهذا يعني أنّ الرواية قد أصابها تغيير ليس سوى الشخوص، إنما على الحدث والزمان والمكان، ففراغ المكان لا يمكن أن يكون إلا تغيرًا في ظروف العائلة وما صاحبها من عوز وفاقة.

إنّ عملية التوازي النصي واستقراء الراوي يجسد لنا المحتوى النفسي والفكري الذي أحاط بالعائلة، فإن تقنية التزامن والتناظر في هذه الرواية قد عالج الواقع المصري بصيغة فنية وجمالية، إذ إنّ ملامسة الواقع والتعبير عنه يكشف لنا أبعادًا أخلاقية ونفسية واجتماعية، فالواقع الاجتماعي الذي جعل الأسرة تكابد أنواع العذاب، فالقهر الاجتماعي ما هو إلا انعكاس لواقع سياسي مُزرٍ عانته مصر آنذاك.

فالرؤية الخارجية والداخلية لبناء الحدث قد تناولت الواقع بكل شفافية وسطحية وموضوعية وواقعية، وقد فرض الكاتب شيئًا من ذاته ونفسه على روايته سواء أكان على مستوى الزمن أو الحدث. وقد تداخلت كل هذه العناصر مع بعضها لتنسج لنا رواية قد حملت الكثير من الواقعية الاجتماعية والسياسية، فقد جسدت المأساة بكل تفاصيلها.

وتأسيسًا على ما تمّ طرحه سابقًا يمكن القول إن هذه الرواية إنما كانت إظهارًا للواقع المصري بكل تجلياته، وقد أصبحت علامة مميزة في روايات نجيب محفوظ حقيقة، ليس هذا السبب الرئيس بل ربما يرجع إلى لغة النص المحكية القريبة من المجتمع التي يفهمها العامي والفصيح (أقصد الذي يتكلم بالفصحى والعامية).

ولعل الجانب العامي في الرواية يقوم على بعض الأمثال التي تضمنتها الرواية، إذ تعضد لغة النص العناصر المحكية، وهذا يرجع إلى الطابع الدرامي الصادر عن فئة مجتمعة معينة، مثل قولهم: «إيش جاب الغراب لأمه»[50]، أو «الكل فولة كيال»[51].

ويمكننا أن نرى أنّ التناظر في هذه الرواية متزامن، سواء على مستوى الزمن أو الشخوص أو حتى على مستوى الأحداث، إذ تتيح تلك العلاقات تحديد الرؤية داخل النصوص، فضلاً عن أنها اقتناص لحالة من حالات الإبداع التي أعطت الرواية مصداقيتها وقوة تصويرها للواقع.

الهوامش

(1) ينظر: الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، فاضل ثامر: 66.

(2) شعرية التأليف، بنية النص الفني وأنماط الشعر ، ترجمة سعيد الغانمي وناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثقافة في مصر، 1999: 17-18.

(3) ينظر: الصوت الآخر: 130.

(4) ينظر: بناء الرواية، سيزا قاسم: 175.

(5) شعرية التأليف: 94.

(6) المصدر نفسه.

(7) نجيب محفوظ ومرحلة الشكل الأصيل (بحث): 61.

(8) قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ: 119.

(9) بداية ونهاية: 3.

(10) بداية ونهاية 6-7.

(11) شعرية التأليف:

(12) ينظر: مورفولوجية الخرافة، فلاديمير بروت، ترجمة إبراهيم الخطيب، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1986:

(13) بداية ونهاية: 61.

(14) بداية ونهاية: 7.

(15) بداية ونهاية: 6.

(16) ينظر: قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ: 121.

(17) بداية ونهاية: 30.

(18) بداية ونهاية: 144.

(19) بداية ونهاية: 214.

(20) يقول نجيب محفوظ عن ظروف العائلة ونهايتها: إنه تعرف على هذه العائلة شخصيًّا، وكانت نهايتها سعيدة، مما يدل على أنّ النهاية المأساوية كانت من صنع المؤلف، وقصد فيها إلى إدانة أوضاع المجتمع، وإدانة الاحتلال الأجنبي لمصر زمن الحدث الروائي، إذ إنّ الزمن الروائي كان في الأعوام 34، 35، 1936. ينظر: الرؤية والأداة: 368.

(21) بداية ونهاية: 45.

(22) بداية ونهاية: 63.

(23) بداية ونهاية" 15.

(24) بداية ونهاية:

(25) بداية ونهاية: 143.

(26) ينظر: قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ: 126.

(27) بداية ونهاية: 322.

(28) بداية ونهاية: 302.

(29) ينظر: بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ: 200.

(30) بداية ونهاية: 155.

(31) الرؤية والأداة: 371.

(32) بداية ونهاية: 6.

(33) بداية ونهاية: 318.

(34) تجليات المكان في رواية (ميرامار)، (بحث): 25.

(35) ينظر: الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة، موريس أبونافر: 86-89.

(36) بداية ونهاية: 11.

(37) بداية ونهاية: 13.

(38) بداية ونهاية: 16.

(39) بداية ونهاية: 22.

(40) قضايا الرواية الحديثة، ترجمة صباح الجهم: 253.

(41) التوظيف الفني للطبيعة في أدب نجيب محفوظ: 61.

(42) بداية ونهاية: 6.

(43) بداية ونهاية: 7.

(44) بداية ونهاية: 42.

(45) وظيفة الأشياء في روايات نجيب محفوظ ـ اللص والكلاب / الطريق / الشحاذ، مجلة الحياة الثقافية التونسية، السنة السابعة، سبتمبر – أكتوبر، 1980، العددان 23/22: 42.

(46) ينظر: فن القصة، يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط6: 74.

(47) ماذا بعد نجيب محفوظ، رمضان سليم، مجلة آفاق ع2، س1990: 122.

(48) ينظر: بناء الرواية، سيزا قاسم: 82.

(49) بداية ونهاية: 60.

(50) بداية ونهاية: 115.

(51) بداية ونهاية: 60.

مراجع البحث

1. بداية ونهاية، نجيب محفوظ، دار مصر.
2. بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، سيزا قاسم، دار التنوير، بيروت، ط1، 1985.
3. بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، بدري عثمان، دار التنوير
4. تجليات المكان في رواية (ميرامار)، د. أحمد زياد محبك، مجلة الموقف الثقافي، العدد 23، أيلول – تشرين الأول، 1999.
5. التوظيف الفني للطبيعة في أدب نجيب محفوظ، صالح هويدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد
6. الرؤية والأداة، د. عبد المحسن طه بدر، دار المعارف، د.ت.
7. شعرية التأليف بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي، بوريس أوسبنسكي، ترجمة: سعيد الغانمي وناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999.
8. الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1992.
9. فن القصة، يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، بيروت – لبنان، ط6.

10. قضايا الرواية الحديثة، جان ريكاردو، ترجمة: صباح الجهم، وزارة الثقافة، دمشق، 1977.
11. قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ – دراسة تحليلية لأصولها الفكرية والجمالية، نبيل راغب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1975.
12. ماذا بعد نجيب محفوظ، رمضان سليم، مجلة آفاق، العدد الثاني، 1990.
13. مورفولوجية الخرافة، فلاديمير بروت، ترجمة: إبراهيم الخطيب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986.
14. نجيب محفوظ ومرحلة الشكل الأصيل، د. عبد الحميد إبراهيم، مجلة الإبداع، العدد 11، السنة الأولى، نوفمبر، 1983.
15. وظيفة الأشياء في روايات نجيب محفوظ: اللص والكلاب / الطريق / الشحاذ، مصطفى التوني، مجلة الحياة الثقافية التونسية، السنة السابعة، سبتمبر – أكتوبر، العددان 23/22، 1980.

Structure of Simultaneity in Bedaya wa Nihaya (Beginning and an End) novel

This research deals with the narrative Structure (contrastive and problematic simultaneity) of Najib Mahfooz's novel Bedaya wa Nihaya (Beginning and an End). It uses an omniscient narrator capable of conveying the events he watches through developing parallel events in spite of their remoteness.