Journal of Arabic Language and Literature (JALSL) • Vol 3, Issue 2 (2024) • P: 17 - 1
https://journals.ajsrp.com/index.php/jalsl
ISSN: 2790-7317 (Online) • ISSN: 2790-7309 (Print)

Manifestations of narrative language in the novel "The Thief and the Dogs" Naguib Mahfouz

Dr. Hadeel Kayal
Al Qasimi Academy | Palestine

Received: 20/08/2023
Revised: 01/09/2023
Accepted: 20/02/2024
Published: 30/03/2024

* Corresponding author: hadeelkayyal10@gmail.com

Citation: Kayal, H. M. (2024). Manifestations of narrative language in the novel "The Thief and the Dogs". *Journal of Arabic Language Sciences and Literature, 3*(2), 1 – 17. https://doi.org/10.26389/AJSRP.K200823

2024 © AISRP • Arab Institute of Sciences & Research Publishing (AISRP), Palestine, all rights reserved.

• **Open Access**

This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY-NC) license

Abstract: The research explores the role of narrative language in "The Thief and the Dogs" novel and delves into its boundaries, examining its various forms and expressions among characters and events. It consists of an introduction and six sections, which shed light on the significance of language within the novel's context and its alignment with social, cultural, and religious actions. Employing descriptive, deductive, and inductive methods, the study aims to answer key questions such as whether language is merely a neutral tool or the foundation for constructing intricate narratives, and what forms of qualitative performance it assumes within the novel. The research analyzes narrative weaving, dialogic language, and monologue, observing how language manifests in various contexts like memories, dreams, trials, and stream of consciousness. It argues that the novel is essentially a reflection of life, depicting societal realities through prose language that reflects human conflicts. The interaction between narrative and linguistic structures within the novel highlights language as an integral part of characters' psychological makeup rather than a mere aesthetic feature or container of their thoughts.

Keywords: language, narrative, dialogue, stream of consciousness, levels of language.

تجلّيات اللغة السرديّة في رواية "اللصّ والكلاب" لنجيب محفوظ

د. هديل كيّال
أكاديميّة القاسمي | فلسطين

المستخلص: تستكشف الدراسة دور اللغة السردية في رواية "اللص والكلاب"، وتتناول حدودها، محللة أشكالها المختلفة وتعبيراتها بين الشخصيات والأحداث. تتألف الدراسة من مقدمة وستة أقسام، تسلط الضوء على أهمية اللغة ضمن سياق الرواية وتناغمها مع الأفعال الاجتماعية والثقافية والدينية. باستخدام الطرائق الوصفية والاستقرائية والاستنتاجية، تهدف الدراسة إلى الإجابة على أسئلة رئيسية مثل ما إذا كانت اللغة مجرد أداة محايدة أم أساس لبناء السرديات المعقدة، وما هي أشكال الأداء النوعي التي تتخذها داخل الرواية. تحلل الدراسة نسج السرد، ولغة الحوار، والحديث الفردي، مراقبة كيفية تجلّي اللغة في سياقات مختلفة مثل الذكريات، الأحلام، التجارب، وتدفق الوعي. تؤكد الدراسة أن الرواية هي في جوهرها عكس للحياة، تصوّر الواقع الاجتماعي من خلال لغة نثرية تعكس الصراعات الإنسانية. يسلط التفاعل بين البنية السردية واللغوية داخل الرواية الضوء على أن اللغة جزء لا يتجزأ من الهيكل النفسي للشخصيات بدلاً من أن تكون ميزة جمالية مجردة أو حاوية لأفكارها.

الكلمات المفتاحية: لغة، سرد، حوار، تيّار الوعي، مستويات اللغة.

تأسيس

تمثّل تجربة نجيب محفوظ رحلة الرواية العربيّة الحديثة في صعودها وانتشارها، وفي تطويرها للغتها وأشكال تفاعلها مع محيطها وواقعها، وهو-كما وصفه روجر ألن "مؤسّس التقاليد الناضجة للرواية العربيّة"- لم تسبقه غير البدايات المبكّرة التي لم تشكّل تيّارًا فارقًا، ولم تستقطب جمهورًا كافيًا للرواية. وقد امتدّت رحلة محفوظ على امتداد سنوات القرن العشرين عابرة مراحل وتحوّلات وجدت أصداءها في أعماله، وقد كان حريصًا على أن يطوّر كتابته، وأن يترك أثرًا باقيًا يختلف عن التجارب التي سبقته أو تبعته كمًّا ونوعًا (عبيد الله، 2019).

لقد دأب النقّاد على عدّ محفوظ روائيًا تقليديًا بسبب لغته الروائيّة، إلّا أنّ البحث لا يجد لغته "تقريريّة" و"باردة" و"جافّة" كما يردّد بعضهم. وهم يقصدون بذلك أنّها غير "شعريّة" أي أنّها خالية من العبارات والصور والمجازات التي تعجّ بها القصيدة الغنائيّة العربيّة دون أن يدركوا أمرًا أساسًا، وهو أنّ حضور الشعر في الرواية يختلف تمامًا عن حضور الشعر في القصيدة خاصّة الغنائيّة منها. الشعر في الرواية لا يتأتّى من اللغة وإن كانت اللغة مهمّة جدًّا في الرواية أيضًا؛ وإنّما أساسًا من التطوّر الدراميّ للأحداث والإيقاع الداخليّ للرواية والمناخات التي يستطيع الروائيّ إشاعتها في عمله.

وإذا قاربنا مسألة اللغة مقاربة مختلفة، ندرك أنّ هذه اللغة التي يعدّها بعضهم نقطة "ضعف" محفوظ هي في الحقيقة نقطة "قوّته". فهِمَ محفوظ مبكّرًا أنّ الرواية فنّ التسمية بامتياز تمامًا مثلما أنّ القصيدة فنّ التلميح بامتياز. ولكي تسمّي الأشياء التي تحيط بك، والتي بدونها لا يمكنك أن تكتب رواية، لا بدّ أن تكون دقيقًا صارمًا منضبطًا في لغتك، وخصوصًا ألّا تستسلم لموسيقا الكلمات الخارجيّة التي توفّر للأذن العربيّة هذا "الطرب" السهل البسيط الذي تعوّدت عليه.

عندما بدأ محفوظ يكتب الرواية، كانت اللغة السائدة هي لغة المنفلوطي ومصطفى صادق الرافعيّ. وهي لغة عاجزة عن أن تقول الفضاء المدينيّ الحديث الذي لم تكن المجتمعات العربيّة تعرفه في العصور التي سبقت عصره. لكن كان لا بدّ أن يسمّي ما يحتويه هذا الفضاء من أشياء وأدوات وأجهزة (عالم المقهى الحديث، عالم العمارة، السيّارة، الأوتوبيس..).

لقد بذل محفوظ جهدًا كبيرًا لإخراج اللغة العربيّة من فضائها الهلاميّ الرومانسيّ الدينيّ. كان أوّل من زجّ بها في الحياة الضاجّة النابضة الصاخبة بتعقيداتها وتحوّلاتها، ونزع عنها قدسيّتها، وشحنها بهواء جديد، ومرّغها في تراب الواقع ووحله لتنقل إلينا بدقّة روائح العالم وألوانه ومذاقاته.

وقد كان محفوظ واعيًا تمامًا لمدى أهمّيّة اللغة في الرواية؛ فهو يقول مخاطبًا يوسف الشاروني في كتابه "رحلة عمر مع نجيب محفوظ": "المشكلة كانت كيف تطوّع اللغة العربيّة المجرّدة المقدّسة لتعبّر عن الحياة اليوميّة.. حين تدخل حارة أو تجلس على قهوة فإنّ مشكلة اللغة تعترضك.. أي أنّها مشكلة الكاتب عندما يستعمل لغته في مجالات جديدة لأوّل مرّة. لهذا أعتقد أنّنا تعبنا في مسألة اللغة." (السالمي، 2017)

لقد تطوّرت اللغة العربيّة كثيرًا فيما بعد. وبذل روائيّون آخرون مجهودًا هائلًا لنحت كلمات جديدة لتسمية أشياء لم تكن موجودة في عصره. لكن دون مبالغة، إنّ كلّ الأجيال الروائيّة التي تلت جيل محفوظ مدينة له بشكل أو بآخر. ليس لأنّه أسّس هذا الجنس الأدبيّ الجميل وكرّس له حياته وخاض فيه تجارب كثيرة وفتح فيه أبوابًا عدّة ومنحه شرعيته؛ وإنّما لأنّه رسم لنا الطريق لتأسيس لغة طيّعة دقيقة شديدة الالتصاق بالواقع في تحوّلاته الدائمة. لغة قادرة على أن تقول حقيقتنا هنا والآن.

فبالرغم من أنّ الرواية العربيّة قطعت أشواطًا كبيرة في طريق تطوّرها، أسهم فيها العشرات من المبدعين على امتداد الوطن العربيّ، إلّا أنّ القارئ والناقد العربيّين ما زالا يستبطنان تجربة نجيب محفوظ كمعيار وبوصلة تحدّد وجهة الرواية العربيّة، فهو العمود الأساس فيها ولا تتّضح اتّجاهاتها ومعالم خريطتها دون تحديد الاقتراب أو الابتعاد عن محفوظ.

ويؤكّد محمّد عبيد الله أنّ درس نجيب محفوظ هو الدرس الأبلغ في مسيرة الرواية العربيّة حتّى اليوم، مشيرًا إلى أنّ الرواية العربيّة قد استمرّت في عصر نجيب وبعده، "ولكنّنا لا نخشى من القول إنّ القمّة التي بلغتها أعماله لم تتجاوزها أو تقترب منها الأعمال المعاصرة له أو اللاحقة لتجربته، وهو في ذلك يمثّل تحدّيًا محفّزًا للرواية العربيّة الجديدة" (عبيد الله، 2019).

ولم تقتصر إنجازات محفوظ على صعيد إنجاز النصّ وحده، لكنّه نجح أيضا في خلق جمهور واسع هو الأمّة العربيّة بأسرها، لتكتشف جاذبيّة هذا الفنّ وليصير ديوان العرب الجديد؛ وبذلك يمكن عدّ محفوظ واحدًا ممّن صنعوا الذوق الحديث وأثّروا فيه تأثيرًا بليغًا ما زال مستمرًّا إلى اليوم.

ومع (القاهرة الجديدة) تحوّل محفوظ إلى الواقعيّة وإلى المكانيّة، إذ غدا المكان بطلًا لأعماله الآتية، فصار المكان المحدود الضيّق مكانًا بديعًا يضجّ بالحياة، ومثالًا لصراعات المجتمع وتحوّلاته. وفي روايات تلك المرحلة التي انتهت بالثلاثيّة هيمنت تلك اللغة السرديّة الخالصة التي لا تتأتّى بلاغتها من طبيعتها اللغويّة فحسب، بل من حبكتها ومن طبيعة العالم الذي تصوّره وتنقل تفاصيله.

وقد مثّلت الثلاثيّة بأجواء التحوّلات التي رسمتها، شهادة حيّة على مجتمع القاهرة في تحوّلاته وصراعاته، ويبدو أنّها مثّلت إشباعًا في المستوى الفنيّ للسرد المحفوظيّ الواقعيّ. كما أنهت ثورة يوليو الدافع الذي وجّه محفوظ نحو الواقعيّة، فلزم الصمت لسنوات انتهت بكتابة (أولاد حارتنا) وهي ليست رواية الحارة المصريّة، بل رواية حارة كونيّة، ومن خلال هذا الاختيار الفني مثّل ذلك الكون في شخصياته الكبرى: الجبلاوي وأدهم وإدريس وغيرهم، والشخصيّات هنا لا تقوم بدور واقعيّ، بل هي مثيل رمزيّ ذهنيّ لعلاقات الأرض والسماء ولصيرورة الإنسان في رحلته الغامضة، فالمأزق الذي تعالجه أقرب إلى المأزق الوجوديّ المستند إلى ذهنيّة فلسفيّة تعبّر بالرموز عن إشكالاتها وتصوّراتها" (عبيد الله، 2019).

إنّ رواية (اللصّ والكلاب) محكمة البناء وجيّدة الصنعة لا يمكننا أن نحذف منها كلمة واحدة دون أن يتغيّر النصّ. وسنحاول الآن التطرّق إلى ما تمتاز به لغة نجيب محفوظ في هذه الرواية:

1. اللغة في الرواية

"لا شيء يوجد خارج اللغة" نتالي ساروت

يرى عبد الملك مرتاض أنّ اختيار لغة الرواية ليس أمرًا ميسورًا إذ هل علينا أن نراعيَ، ونحن نكتب، مستويات المتلقّين الذي نفترض وجودهم افتراضا ما، وذلك على مذهب الأدب التعليميّ الذي يذهبه النقّاد العرب التقليديّون والمتمثّل في أنّ الأدب يجب أن ينهض بوظيفة تنويريّة في المجتمع، وعليه أن يفيد الناس ويهذّبهم تهذيبًا..؟ ومع أنّنا لا نذهب هذا المذهب العليل، ومع أنّنا أيضا نرى بأدبيّة اللغة حين تنشط عبر نفسها، من أجل نفسها؛ فإنّنا مع ذلك نميل إلى ألّا تكون هذه اللغة عاميّة ملحونة، أو سوقيّة هزيلة، أو متدنّية رتيبة؛ ولكنّنا لا نميل إلى إمكان تبنّي لغة شعريّة ما أمكن، مكثّفة ما أمكن، موحية ما أمكن، تصطنع الجمل القصار ما أمكن، وتكون مفهومة، مع ذلك لدى معظم القرّاء الذين لا يكونون عمّالًا ولا فلّاحين ولا حتّى معلّمي المدارس الابتدائيّة؛ وإنّما يكونون، في الغالب، من طبقة القرّاء المحترفين (مرتاض، 1995).

مرّ محفوظ عبر مراحل وتحوّلات لغويّة واكبت تحوّلاته الفنيّة، فخطا خطوات واسعة باللغة السرديّة من ناحية تحريرها وانطلاقها لتكون أكثر تعبيرا عن الشخصيّة وأشدّ ارتباطا بالمناخ السرديّ الذي تعبّر عنه. لقد وجد محفوظ ضالّته في اللغة الفصيحة العصريّة، التي يمكن تطويرها من خلال التقريب بينها وبين لغة الناس، دون التورّط في العاميّة، وهو ما أتقنه في مرحلة الواقعيّة المكانيّة وظلّ ملازما لرواياته، ولا يعني ذلك أنّ لغته متماثلة، وإنما تتمّ معظم تنويعاتها في إطار اللغة الفصيحة المتسامحة التي لا ترفض الاستفادة من اللغة المحكيّة والتفاعل معها.

ويتأمّل الدارس للرواية الشجار الطويل بين محفوظ ولغة السرد، الذي تمخّض عن تلك اللغة المطواعة التي تقع في "العاميّ الفصيح" أو اللغة الثالثة وهي فصحى في نسيجها وتراكيبها، والاستعارة العاميّة فيها تكاد تقتصر على المفردات.

فبيئة التكوين والنشأة لمحفوظ، مهما تكن غنيّة، فلن تكون كافية لتفسير أسرار عبقريّته الروائيّة والقصصيّة، وحسبها أن تؤشّر على انغماسه مبكّرا بطبقات متعدّدة من الشعب المصريّ، لعلّ أهمّها الطبقة المتوسّطة التي ولد فيها وعاش أحوالها؛ ولذلك تبدو أوضح الطبقات وأهمّها في إنتاجه، ومن خلال ذلك كوّن كنزا من الخبرة المباشرة وظّفه في أعماله الإبداعيّة، تمظهر أيضا في اعتماده هذه اللغة المتوسّطة التي تتواءم والطبقة المتوسّطة التي عاش فيها. فالمسألة اللغويّة في رواية لمحفوظ مثل (اللصّ والكلاب)، برزت فيها وجوه متنوّعة من التعدّد اللغويّ ومن الطرق الفنيّة الضروريّة لتنويع اللغة والتلاعب بها لإنتاج عمل روائيّ ممتع.

واللغة انسجام وتناغم ونظام، والأديب الكبير يعرف كيف يتلطّف على لغته حتّى يجعلها تتوزّع على مستويات، لكن دون أن يُشعر القارئ بالاختلال المستوياتيّ في نسيج لغته؛ وذلك بالإبقاء عليها في مستوى فنّيّ عامّ موحّد على نحو ما؛ كالبنية الكبيرة التي تجري في فلكها بنى مختلفة دون أن تتفكّك بنية منها فتنعزل عن صنواتها؛ بل كلّ بنية تظلّ مرتبطة ببعضها، ومُفضية إلى أختها؛ إذ تستأثر كلّ بنية بخصوصيّة دون أن تفقد علاقتها العامّة بباقي البنى؛ وذلك من أجل تجسيد نظام لغويّ، أثناء ذلك، شديد التماسك.

فلغة نجيب محفوظ في رواياته كلّها، وهذه الرواية دالّة على ذلك، لغة شفّافة واضحة لا تكلّف فيها، يحرص على جعلها معبّرة من خلال إيحاءاتها الخاصّة. يستعمل الروائيّ العربيّة الفصحى في الكتابة، ويوظّف العديد من الكلمات والتعابير من العاميّة المصريّة بلا مبالغة. وهذا الاقتصاد في استعمال العاميّة ما يميّزه عن بعض الكتّاب الذين يكثرون منها.

كما ويحرص محفوظ على نقاء لغته وتكثيفها. ونلاحظ أنّه يعطي لكلّ شخصيّة ما يناسبها من لغة وفق ثقافتها وموقعها الاجتماعيّ؛ (نور) لا تتكلّم لغة (الجنيدي) ولا (مهران) يفهمها مثلا. وهذه الخاصّيّة لا تتوفّر لدى الكتّاب الذين يوظّفون لغة واحدة ويعمّمونها على النصّ أكمله؛ ولذلك نجد رمزيّة الحيوان، باعتباره لغة، خالصة لـ (سعيد مهران)، يوزّعها على خصومه، ويعبّر من خلالها عن نفسه. ولقد نجح محفوظ في توظيف هذه اللغة توظيفا دقيقا.

ولعلّ ما يثير الإعجاب في لغة محفوظ في (اللصّ والكلاب) قدرته على إدهاشك لغويًّا من خلال لغة متماسكة قويّة، لكنّ هذه اللغة تتسرّب في الرواية لتعبّر عن مستويات لغويّة متعدّدة، فنجده يتقن لغة الحارات الضيّقة والحوارات البسيطة" *(سعيد مهران)*،

ألف نهار أبيض"، ليصعد معك إلى طبقة لغة المثقّفين ونقاشاتهم وحواراتهم، *"فلا حرب الآن، لتكن هدنة ولكلّ جهاد ميدان"*. وهذا الميدان المتغيّر المتقلّب مربط الفرس وبيت القصيد، لثلة ارتضت أن تشرب نخبا في "صحّة الحريّة" وتتنكّر لمبادئها.

لا شكّ أنّ النظر الكمّيّ والكيفيّ في مجموعة الشخوص كشف على نحو مباشر عن طبيعة الأحداث ومدى تعقيدها في الرواية، أو سهولتها، كما كشف عن العناصر الفنّيّة التي حقّقت هذا القدر الكبير من خواصّ البناء السرديّ، ولم يكن من الممكن تقديم كلّ ذلك إلّا من خلال اللغة؛ إذ هي الوسيلة لإنتاج أيّ عمل أدبيّ، وعن طريقها يمكن للمبدع أن يقدّم إبداعه.

أشار البحث في بدايته إلى أنّ الرواية تتميّز بشفافيّة لغتها حتّى يتاح للمتلقّي أيّا كانت ثقافته أن يخترقها إلى الدلالات التي تسبح وراءها، أو تحلّق فوقها. وهذا السرد الروائيّ قد حقّق قدرًا هائلًا من هذه الخصوصيّة؛ فلم تكن هناك تعقيدات تركيبيّة تغلق المعنى أو تغيّبه. وليس معنى ذلك أنّ اللغة قد سارت في طريق محايد أقرب إلى اللغة الإخباريّة المألوفة، وإنّما أنّ اللغة تتعامل في حرص مع الأبنية الجماليّة، إذ لا يكاد يتوقّف عندها المتلقّي ليتذوّق خواصها الفنّيّة، حتّى يغادرها سريعًا إلى التشكيل الحدثيّ.

2. لغة النسج السرديّ

وتتجسّد وظيفة هذا الشكل اللغويّ في تقديم الشخصيّات، ووصف المناظر، والأحياز، والأهواء، والعواطف.. فهو شكل مركزيّ؛ ولا يمكن الاستغناء عنه في أيّ عمل روائيّ.

لقد حرص نجيب محفوظ على اللغة الفصيحة لتكون النسيج الأساس لرواية (اللصّ والكلاب)، ولكن دون أن يكون نسيجًا مغلقًا أو جامدًا؛ أي أنّه نسيج مطواع قابل للتعديل والتطوير، ليتشكّل باتّساق مع محتوى التعبير، ومع أجواء الرواية وطبيعة شخصيّاتها ومواقفها.

فتبدو صنعة محفوظ اللغويّة في هذه الرواية بشكل نموذجيّ، خفيّ؛ فاللغة التي صارعها الكاتب زمنًا طويلًا قد استتبّ له أمرها، وانقادت بسهولة وسيولة بين أصابعه، تتظاهر بالسهولة والبساطة وما هي كذلك، وتنأى عن التعقيد اللفظيّ وعن المستويات البيانيّة التقليديّة، ولكنّها في الوقت نفسه ابنة التراث اللغويّ الطويل لا تنقطع عنه ولا تنبتّ عن أصوله ومنابعه، بل تسعى إلى تطويره والإضافة إليه، من خلال مبدأ جوهريّ يتمثّل في ربط اللغة بالحياة بوصفها كائنا يتنفّس ويتفاعل مع الواقع.

وتهيمن في (اللصّ والكلاب) كما في روايات المرحلة الواقعيّة ذات البلاغة المكانيّة، لغة النسج السرديّ الخالصة التي لا تتأتّى بلاغتها من طبيعتها اللغويّة فحسب، بل من حبكتها ومن طبيعة العالم الذي تصوّره وتنقل تفاصيله، إنّها بلاغة سرديّة خالصة لا تقترض البيان اللغويّ اللفظيّ بل تزهد في ذلك إلى أبعد حدّ، وربّما يُفاجأ القارئ غير المحترف بذلك التقشّف اللغويّ الذي يوهم بفقر اللغة وبساطتها المتناهيّة، لكن هذا المظهر هو ما يتيح المجال أمام بلاغة السرد الصافية فلا تبدّدها اللغة البيانيّة أو تقلّل من تركيزها وسطوتها (عبيد الله، 2019).

تبدأ الرواية بصورة افتتاحيّة وصفيّة لمشهد خروج (سعيد مهران) من السجن لتمثّل الصورة المستعادة مرجعيّة الرواية كلّها من ناحية الكشف عن بواعث كتابتها، فكأنّها تحاول حفظ المشهد في مواجهة تغيّر الزمان الذي لا يترك شيئا على حاله:

"مرّة أخرى يتنفّس نسمة الحريّة، ولكنّ الجوّ غبار خانق وحرّ لا يطاق. وفي انتظاره وجد بدلته الزرقاء وحذائه المطّاط، وسواهما لم يجد في انتظاره أحدا. ها هي الدنيا تعود، وها هو باب السجن الأصمّ يبتعد منطويا على الأسرار البائسة. هذه الطرقات المثقلة بالشمس، وهذه السيّارات المجنونة، والعابرون والجالسون، والبيوت والدكاكين، ولا شفة تفتر عن ابتسامة.. وهو واحد خسر الكثير، حتّى الأعوام الغالية خسر منها أربعة غدرا، وسيقف عمّا قريب أمام الجميع متحدّيا. آن للغضب أن ينفجر وأن يحرق، وللخونة أن ييأسوا حتّى الموت، وللخيانة أن تكفّر عن سحنتها الشائهة" (محفوظ، 1978).

فهذه صورة سرديّة تكثّف أبعاد المشهد، ولكنّها بصياغتها التي لا تخلو من بيان شعريّ يقوم على استخدام الصفات: غبار خانق/ حرّ لا يطاق/ باب أصمّ/ أسرارا يائسة/ مثقلة بالشمس/ سيّارات مجنونة/ شفة تفتر عن ابتسامة.. إضافة إلى سمات بيانيّة أخرى، تسمح للفقرة أن تؤدّي وظيفة وجدانيّة انفعاليّة إضافة إلى وظيفتها التصويريّة المشهديّة، وتنهض اللغة هنا بوظيفة مهمّة تتمثّل في الاندماج بين الوصف والانفعال من خلال الربط بين الموصوف وصفته، ومن خلال تشكيلات بيانيّة مضمّنة في اللغة الوصفيّة والتراكيب.

ولقد ظهرت اللغة الاستعاريّة على لسان الراوي العليم المعني بتقديم النصّ ورسائله المخبوءة تحت قناع اللغة، فـ (سعيد مهران) *"يتنفّس مرّة أخرى نسمة الحريّة، لكنّ الجوّ خانق وحارلا يطاق"* (محفوظ، 1978) لتتكفّل اللغة بإيصال الرمز من خلال التورية والتعميم المقصود، لتصف الحالة السياسيّة الراهنة للثورة.

ويستخدم نجيب محفوظ طريقة الراوي الذي يتحدّث بضمير الغائب ولكنّه يروي الأحداث من وجهة نظر الشخصيّة الرئيسة أو البطل، وهو بهذا يضرب عصفورين بحجر واحد، فيضمن قدرًا كبيرًا من الموضوعيّة يكلّفه السرد بضمير الغائب. وفي الوقت نفسه ينقل القارئ إلى قلب الأحداث مباشرة ويكشف له عن عقل البطل ومشاعره فيحياها القارئ بدلًا من أن يسمع خبرها (موسى، 1965).

"قصد من توّه المصعد فوقف بين قوم بدا فيهم غريب المنظر ببدلته الزرقاء وحذائه المطّاط، وزاد من غرابته نظرته الحادّة الجريئة وأنفه الأقنى الطويل. ولمح بين الواقفين فتاة فلعن في سرّه (نبويّة) و(عليش) وتوعّدهما بالويل.. وما أن انتهى إلى طرقة الدور الرابع حتّى مرق إلى حجرة السكرتير قبل أن يتمكّن الساعي من اعتراضه، وجد نفسه في حجرة كبيرة مستطيلة زجاجيّة الجدار المطلّ على الطريق، وليس بها موضع لجالس وسمع السكرتير وهو يؤكّد لمتحدّث في التليفون أنّ الأستاذ (رؤوف علوان) مجتمع برئيس التحرير وأنّه لن يعود قبل ساعتين. شعر بأنّه غريب حقّا، لكنّه وقف دون مبالاة، يحملق في الوجوه بحماقة كأنّما يتحدّاهم.. وقديما كان يرمق أمثالهم بعين تودّ ذبحهم فما حال هؤلاء اليوم؟ أمّا رؤوف فلم يصفو له هنا. وما هذا المكان بالملتقى المناسب للأصدقاء القدامى." (محفوظ، 1978).

ويتّضح لنا من هذا الاقتباس كيف يستخدم نجيب محفوظ السرد بضمير الغائب ليعطي القارئ صورة موضوعيّة محسوسة عن الشخصيّة ومظهرها وما يحيط بها في العالم الخارجيّ، وبعد أن يطمئن إلى تثبيت الصورة المحسوسة في ذهنه ينتقل به انتقالًا هيّنًا إلى عقل البطل ليطّلع على أفكاره بدون تدخّل منه أو تقديم.

تشير فاطمة موسى إلى أنّ الراوي في (اللصّ والكلاب) ملاصق دائما للبطل لا يرى إلّا ما ترى عيناه ولا يعرف إلّا ما يعرفه (سعيد مهران)، وهذه الزاوية تضيّق بطبيعة الحال مدى بصره فلا يعرف القارئ شيئًا عن (رؤوف علوان) بعد أن يغادر اللصّ مسكنه ولا يدري أين هربت (نبويّة) ولا لماذا اختفت (نور)، وكأنّما الكاتب يقول بوضوح إنّ الموضوع ليس (رؤوف) ولا (نور) ولا (نبويّة) ولكنّه (سعيد مهران)، وتأثيرهم في وعيه هو المهمّ وليس هم (موسى، 1965).

واتّكأ محفوظ على الصور الفنيّة بغية تجسيد الحقيقة وتعرية الخيانة وإظهار وجهها الفجّ *"فقد نامت الخيانة في هدوء بديع لا تستحقّه"*، والسخرية من الخونة *"فإن يكن في القصر كلب -غير صاحبه- فسيملأ* الدنيا نباحًا"، إضافة إلى قدرة الصورة على توجيه أصابع النقد والاتّهام *"لقصر بدا مسدل الجفون"* عن واقع الناس وحياتهم البائسة، ولم يعبأ بوعود صمّت الآذان (محفوظ، 1978).

كما هيمن الأسلوب الخبريّ على النسج السرديّ بغية كشف المتلوّنين وبيان نقاط إدانتهم فقد *"آن للغضب أن ينفجر وأن يحرق، وللخونة أن ييأسوا، وللخيانة أن تكفّر عن سحنتها الشائهة"* (محفوظ، 1978) ، كما وظّف الأساليب الإنشائيّة مُعبّرًا من خلالها عن فئة عاشت على عذابات الشعب ومارست أدوارًا تهدف إلى تسكين وتخدير الشعوب وإقناعها بمثاليّة حياتها *"فما أجمل أن ينصحنا الأغنياء بالفقر!"* (محفوظ، 1978)، على حدّ تعبير مهران الساخر الذي ما زال يعدّ نفسه للثأر ويصغي إلى هواجسه *"استعن بكلّ ما أوتيت من دهاء ولتكن ضربتك قويّة كصبرك"*.

كما أنّ لغة السرد في (اللصّ والكلاب) تتميّز بأنّها تمتلك قدرة فائقة على الوصف الشديد والاستغراق في وصف التفاصيل الصغيرة الدالّة الملتصقة بالبنية الروائيّة، فإنّ اللغة الوصفيّة في هذه الرواية تتجاوز هذا المعنى إلى معنى لغة الترميز الكاشفة عن البعد النفسيّ للشخصيّة ولم تعد لغة محايدة تعرض التفاصيل أمام المتلقّي وعلية أن يقيّم هذه التفاصيل ومن ذلك: *"لا يمرّ يوم دون أن تستقبل القرافة ضيوفا جددًا. وكأنّ لم يبق من غاية إلّا أن تقبع وراء الشيش بترى الموت في نشاطه الدائب. والمشيّعون أحقّ بالرثاء. يذهبون في جموع باكية، ثمّ يعودون وهم يجفّفون الدموع ويتحادثون. وقوّة أقوى من الموت نفسه هي التي تقنعهم بالبقاء. هكذا دفن الذاهبون من أهلك"* (محفوظ، 1978). فهذا الوصف هو مقابل مادّي لحالة (سعيد مهران) النفسيّة وإحساسه الحادّ بالعجز والضيق بالحياة ويبدو الاستغراق الوصفيّ في الرواية أداة لبلورة أفكار تيار الوعي التي يحملها وعي بطل الرواية (سعيد مهران).

3. اللغة الحواريّة

"الارتقاء بالعاميّة وتطوّر الفصحى لتتقارب اللغتان" نجيب محفوظ

وظّف محفوظ السرد في تقديم المادة الحكائيّة من منظور الشخصيّة الروائيّة: (سعيد مهران). ولكنّه، لم يكتف بذلك، فاستعمل الحوار بين الشخصيّات للمزيد من إلقاء الضوء على عوالم الرواية.

والحوار هو اللغة المعترضة التي تقع وسطًا بين المناجاة، واللغة السرديّة. ويجري الحوار بين شخصيّة وأخرى، أو بين شخصيّات وشخصيّات أخرى داخل الرواية. ولكن لا ينبغي أن يطغى هذا الحوار على الشكلين الآخرين فتتداخل الأشكال، وتضيع المواقع اللغويّة عبر هذا التداخل. فالحوار الروائيّ المتألّق يجب أن يكون مقتضبًا، ومكثّفًا؛ حتّى لا تغدو الرواية مسرحيّة. وحتّى لا يضيع السارد والسرد جميعا عبر هذه الشخصيّات المتحاورة على حساب التحليل، وعلى حساب جماليّة اللغة، واللعب بها.

وتكون لغة الحوار، لدى كثير من الدعاة إلى العاميّة، عاميّة؛ وخصوصًا إذا كانت الشخصيّة أميّة، التماسًا لواقعيّتها؛ وكأنّ هذه الشخصيّة مسجّلة في الحالة المدنيّة، وكأنّ الأحداث التي تنهض بها، أو تقع عليها، هي أحداث تاريخيّة بالفعل.. وهنا تكمن المغالطة والمخادعة (مرتاض، 1998).

وأيّا كان الشأن، فإنّ لغة الحوار، لا ينبغي لها أن تبتعد كثيرًا عن لغة السرد، حتّى لا يقع النشاز في نسج مستويات اللغة السرديّة، وحتّى يظلّ الانسجام اللغويّ قائما بين الأشكال اللغويّة الثلاثة (السرد، الحوار والمناجاة)، مع التزام الذكاء الاحترافيّ في تقديم الحوار إذ يكون مقتضبًا وقصيرًا وقليلًا في هذا المستوى من البناء الروائيّ.

وفي هذه الرواية يتميّز الحوار بأنّه غير تجريديّ، أي أنّه لا يتناول الأفكار المجرّدة التي اعتادها القارئ العربيّ، فإصرار نجيب محفوظ على هذا المستوى من الفصحى في الحوار يعدّ ثورة لغويّة لاستخدام اللغة المعاصرة القائمة على تراكيب وألفاظ اللغة العاميّة (عناني، 1988).

ويكفي تأمّل الحوارات التي جرت بين (سعيد مهران) و(الجنيدي) لنجد أنّ كلّ شخصيّة تتحدّث بلغتها الخاصّة، الشيء الذي حال دون التواصل بينهما. إنّ كلّا منهما منشغل بهمومه، ويمثّل رؤية خاصّة للأشياء والعالم، وحين يتحادثان كلا منهما ينطلق ممّا يستحوذ على اهتمامه، فـ (سعيد مهران) مشغول بما يجري من حوله: خيانة أو إنكار البنت له أو ارتكاب جريمة، لكنّ الجنيدي يجيبه عن أسئلته، وقد صعّدها لتتجاوز الظرفيّ وتعانق المطلق. إنّ اللا تواصل بين الشيخ (الجنيدي) و(سعيد مهران) مردّه إلى أنّ (سعيد مهران) يريد لغة مباشرة وصريحة تفرج عنه، وتجعله مطمئنا أكثر، ولكنّ الشيخ أبى إلّا أن يخاطبه بلغته الخاصّة عسى أن يرتقي إلى فحواها ويدرك أسرارها، فتوجّهه وجهة مختلفة. ولا شكّ أنّ (سعيد مهران) كان لا يخفى عليه عمق العبارة الجنيدية، ولكنه لم يكن يريد هذه الإجابات التي تعاكس مشاعره. ولذلك كان يقابلها بالابتسام.

- أنت تقصد الجدران لا القلب..
- خرجت اليوم فقط من السجن..
- لأنّني أسمع كثيرا لا أكاد أسمع شيئا..
- أنت لم تخرج من السجن..
- وباب السماء كيف وجدته؟
- أنت طالب بيت لا جواب.. (محفوظ، 1978).

نلاحظ في هذا الحوار الفكريّ كيف جرت المصطلحات والألفاظ الصوفيّة على لسان (الجنيدي) أو الميّال إلى التصوّف، والمناخ الصوفيّ يشمل الحوار كلّه. ولغة الحوار هنا تحتفظ بالمستوى المفهوم، ولكنّها أرفع من الحوارات الأخرى في الشؤون اليوميّة. كما يمكن أن نقارن بين مستوى الحوار الفكريّ ومستوى الحوار اليوميّ، وهما حاضران في الرواية، ولكلّ منهما تراكيبه وأساليبه؛ فالجمل الطويلة المركّبة في الأوّل تقابلها الجمل القصيرة البسيطة في الثاني، والأسلوب الكتابيّ في الأوّل يتعارض مع النبرة الشفاهيّة في الثاني. ومثل هذا التنوّع يظهر جليّا في صفحات الرواية فهي لا تسير على وتيرة واحدة، بل تتنوّع أساليبها وتراكيبها ونبراتها تبعا لتنوّع الموقف السرديّ.

واظب نجيب محفوظ على استخدام لغته العربية الفصحى في حوار شخصيّات (اللصّ والكلاب)، هذا التوظيف الذي تعرّض بسببه لكثير من الانتقادات بسبب تمسّكه بالفصحى التي يُمرّرها على لسان شخصيّاته الروائيّة التي تقطن الأحياء الشعبيّة من أصحاب المستويات الاجتماعيّة والثقافيّة المنخفضة. هو استخدام حكيم للغة الفصحى ينطلق من الارتقاء بالعاميّة وتطوّر الفصحى لتتقاربَ اللغتان، وهو ما حمله على عاتقه في كلّ أعماله الأدبيّة التي كانت تأكيدًا من جانبه على تلك العلاقة.

فلغة الحوار في الرواية منحها الكاتب نوعًا من الحياة وقرّبها إلى أذهان الناس، وابتعد عن الألفاظ الصعبة التي تزخر بها العربيّة، حتّى أصبحت صالحة للاستخدام الروائيّ. هذا لا ينفي استخدامه للغة العاميّة على الإطلاق، فقد استخدمها أحيانًا عندما كان يرى أنّها أكثر دلالة وتعبيرًا عن المعنى، بخاصّة إذا كانت لتلك الألفاظ أصول في اللغة الفصحى: ***(احلف لك بالطلاق إن شأت!.-فلوس العيال!. يا خبر أبيض! جوعان!)*** **(محفوظ، 1978).**

كما أنّ لغة الحوار في الرواية مستوى من مستويات التعبير اللغويّ لنجيب محفوظ يديره وفق لعبته الروائيّة من ناحية طبيعة العمل الروائيّ وطبيعة الشخوص وطبيعة الأغراض الفنيّة والفكريّة. فتطويع اللغة العربية لحاجات هذه المستويات اللغويّة في الحوار يعكس استعارة للحياة ضمن لغتها وعوالمها وثرائها الفريد.

4. لغة المناجاة

إنّ أوّل نوع من الحوار الذي نجده مهيمنا في الرواية بكاملها هو المناجاة. يبرز لنا هذا الأسلوب التعبيريّ في اللحظات التي يكون فيها المبئّر (سعيد مهران) موضوعا للتبئير، أي نرى من خلاله أشياء الرواية وشخصيّاتها، ويتحقّق ذلك في اللحظات التي يكون فيها متوجّها نحو شخصيّة ما (عليش أو علوان) في بداية الرواية، أو عندما يخلو إلى نفسه ويكون وحيدا، يفكّر فيما جرى ل(نور) مثلا. في هذه اللحظات يعمل الراوي على تقديم المناجاة لمهران، باستعمال ضمير الغائب ممتزجا بضمير المتكلّم.

وأقصد بالمناجاة المصطلح العربيّ القحّ على ما يشيع في الكتابات النقديّة العربيّة المعاصرة تحت مصطلح "المونولوج الداخليّ" أو "الحوار الداخليّ".

يقول عبد الملك مرتاض: "المونولوج الداخليّ مصطلح هجين دخيل جيء به من قول الفرنسيّين على يد أديبهم الشهير إدوار دي جردان. لقد كنّا نحن نصطنع، أوّل الأمر، مصطلح "المناجاة الذاتيّة"؛ ولكن تبيّن لنا، فيما بعد، أنّه وصف غير سليم؛ ولم نتفطّن إلى الحشو الذي فيه إلّا بعد أن تقدّمت بنا المعرفة؛ إذ كانت المناجاة هي نفسها تدور داخل الذات" (مرتاض، 1998)، فالمناجاة وربّما قيل "النُجَواء": تعني في اللغة العربيّة "حديث النفس ونجواها" (الزمخشري، 1998).

إذن، فالمناجاة خطاب مضمَن داخل خطاب آخر يتّسم حتما بالسرديّة: الأوّل جوّانيّ، والثاني برّانيّ. ولكنّهما يندمجان معا اندماجا تامّا لإضافة بعد حدثيّ، أو سرديّ، أو نفسيّ، إلى الخطاب الروائيّ (مرتاض،1995).

هي حديث النفس للنفس، واعتراف الذات للذات؛ لغة حميمة تندسّ ضمن اللغة العامّة المشتركة بين السارد والشخصيّات؛ وتمثّل الحميميّة والصدق والاعتراف والبوح. ولقد غدت المناجاة، في أيّ عمل روائيّ يقوم على استخدام تقنيّات السرد العالية، تنهض بوظيفة لغويّة وسرديّة لا يمكن أن ينهض بها أي مركّب سرديّ آخر.

ولغة المناجاة في الرواية؛ تشبه لغة الحوار إذا راعينا النزعة النقديّة العربيّة التي تدّعي الواقعيّة في الأدب؛ وذلك لأنّ الشخصيّة حين تتحدّث حديث النفس يمكن أن يراعى فيها ما لها من ثقافة وعلم. فإن كانت شخصيّة مثقّفة متعلّمة، فإنّ الحديث يكون على مقدار مستواها؛ وإن كانت غير متعلّمة فحديث نفسها لنفسها يكون على مقدار جهلها. فالمناجاة جاءت قصيرة مكثّفة، وتخلو من الإسهاب والكلام الذي لا فائدة منه أو فيه. كما أنّها تعبّر بدقّة عن أفكار ومشاعر الشخصيّات، وثقافتها.

كما أنّ هذا الاستخدام المكثّف للمناجاة في رواية (اللصّ والكلاب) أدّى إلى عدم تعاقب زمنيّ للحوادث، فاللصّ يقصّ علينا حاضره أوّلا، ومن حين لآخر، يرتدّ إلى ماضيه، بلا ترتيب زمنيّ. فهو مثلا يسرد كيف نشأت علاقته ب(نبويّة) زوجته السابقة قبل أن يسرد علينا كيف كانت نشأته وعلاقته في طفولته بأبيه وبالشيخ (الجنيدي) ثمّ بالصحفيّ (رؤوف علوان).

ويفترض يوسف الشاروني أنّ المناجاة في رواية (اللصّ والكلاب) نوع يفترض أنّ لها سامعا، فهي أقرب حديث غير منطوق إلى الحديث المنطوق، إنّها أشبه بتلك الكلمات التي نعدّها قبل أن نهمّ بالكتابة أو الكلام مع الآخرين، يتخلّلها من حين لآخر كلام منطوق على شكل حوار يقع في الحاضر أو في صورة تذكّر لهذا الحوار (الشاروني، 2003).

كنّا قد أشرنا إلى ملاصقة الراوي للبطل والتضييق في مدى البصر الذي ينتج إثر هذه الزاوية من السرد، في مقابل هذا التضييق يكشف الكاتب عن عقل البطل، فلا يكتفي القارئ بأن يرى بعينيه بل يفكّر بعقله أيضا ويحيا في خضم المناجاة وتيّار الشعور عنده.

وأفكار البطل وحواسه هي الوسيلة في الوصول إلى البعيد في الزمان والبعيد في المكان، فكأنّما الكاتب قد ألزم نفسه بنوع جديد من قوانين الوحدة في العمل الفنّيّ، ليست دون قوانين أرسطو صرامة وإن اختلفت عنها بما يتّفق وفنّ الرواية الحديثة (موسى، 1965).

إنّ الأشياء والأحداث تثير في نفس (سعيد مهران) **ذكريات من الماضي**، ومن خلال هذه الذكريات المستحضرة في المناجاة نعرف تاريخه وكلّ ما يهمّنا عن علاقاته التي جعلت منه اليوم لصًّا أو بالأحرى لصًّا ذا فلسفة، تتوق نفسه إلى الانتقام من أقرب الناس إليه لأنّهم خانوه، واللغة تتيح لنا أن نعرف هذا الماضي على دفعات فكلّ لمحة منه تأتينا في حينها، تبعا للقوانين النفسيّة التي تحكم عمليّة تداعي المعاني، فالذكرى الخامدة في زوايا النسيان يثيرها من مكمنها ما يماثلها أو ما يضادّها من معطيات الحواس:

"وغنّى صوت لا حلاوة فيه" البخت والقسمة فين". كما ضبطه أبوه وهو يغنّي "حزّر فزّر" فلكمه برحمة وقال له: أهذه أغنية مناسبة ونحن في الطريق إلى الشيخ المبارك؟ وترنّح الأب وسط الذكر، غابت عيناه، بحّ صوته، تصبّب عرقا. وجلس عند النخلة يشاهد صفيّ المريدين تحت ضوء الفانوس ويقضم دومة وينعم بسعادة عجيبة." (محفوظ، 1978).

وهكذا يطلعنا الكاتب على الماضي من خلال الذكريات والماضي ماثل دائما في الحاضر، وهما يتّجهان معا إلى المستقبل، والماضي موجود دائما بصورة رمزيّة في الرواية، فهو المقابر (القرافة) التي تقف طول الوقت على مرمى بصر (سعيد مهران)، يراها من خلال النافذة في بيت (نور)، ويسير بينها في غداواته وروحاته ويلقى حتفه في النهاية وهو معتصم بها، ولعلّها الشيء المؤكّد الوحيد في حياته بعد خروجه من السجن.

ويضيف الكاتب إلى شخصيّة (سعيد مهران) تاريخًا يفسّر سلوكه وإن كان لا يبرّره، فمن خلال ذكريات اللصّ نرى لمحات من طفولته يوم كان أبوه عمّ مهران بوّابًا في عمارة للطلبة، يصطحب ابنه أحيانًا إلى حلقات الذكر عند الشيخ (علي الجنيدي). ونرى الطفل يرقب الذكر بعين مبتهجة وإن استغلق عليه فهم ما يدور حوله. ونراه في صباه وقد حلّ محلّ أبيه. ونراه وقد سرق للمرّة الأولى ليدفع عن أمّ مريضة غائلة الموت، ونرى (رؤوف علوان) الطالب الثائر وقد أنقذه من ورطته وجعل منه تلميذًا له يلقّنه ما يعتمل في عقله من سخط وثورة، ونرقب حبّه لـ (نبويّة) خادم العجوز التركيّة وزواجه ومولد سناء ابنته، كلّ هذا في لمحات تومض في عقل البطل أحيانًا ويجمعها القارئ بنفسه ليكوّن منها صورة عن حياة اللصّ الماضية.

لا تعتقد فاطمة موسى أنّ نجيب محفوظ، عبر المناجاة، يستدرّ عطف القارئ على بطله، فـ (سعيد مهران) شخصيّة كريهة قد نفهمها جيّدا وندرك البواعث والدوافع التي أدّت بها إلى ما وصلت إليه ولكنّها لا تستدر العطف. فقد خلا تصوير الكاتب لشخصيّة البطل من أي أثر لعاطفة رخيصة أو فكرة مبتذلة إذ أبرز كلّ ما فيه من قبح وغرور واستهانة بالآخرين (موسى، 1965).

ويوظّف الكاتب المناجاة بشكل واضح لبيان الاضطراب الفكريّ والشعوريّ لدى البطل بصورة تلقائيّة غير منظّمة يقودها التداعي الحرّ لأحداث الماضي، فتصدر الأفكار الباطنيّة التي تكون أقرب ما يكون من اللاوعي، وهذا ما أوضحه دوجاردان "إنّ المونولوج الداخليّ هو الكلام غير المسموع وغير الملفوظ الذي تعبّر به الشخصيّة عن أفكارها الباطنيّة التي تكون أرب ما يكون من اللا وعي أو هي أفكار لم تخضع للتنظيم المنطقيّ لأنّها سابقة لهذه المرحلة، ويتمّ التعبير عن هذه الأفكار بعبارات تخضع لأقلّ ما يمكن من قواعد اللغة، الغرض من هذا الإيحاء للقارئ بأنّ هذه الأفكار هي الأفكار عند ورودها إلى الذهن" (أيدل، 1959).

وتأتي المناجاة المكثّفة لتفجّر **تيّار الوعي**، الأسلوب الذي يعتمد على تسجيل الانطباعات بالترتيب الذي تقع به على الذهن، متجاوزا في ذلك منطق الواقع الخارجيّ الذي يخضع ترتيب الأحداث فيه لعاملي الزمان والمكان. هو القرار الذي تلتقي عنده أحاسيس (سعيد مهران)، إحساسه بمدى فداحة الإساءة التي وجّهت إليه، وإحساسه بمدى عدالة الانتقام. لقد وجّه ضربته الانتقاميّة التالية تجاه (عليش سدره) و(نبويّة)، وجّهها سريعة إلى درجة جعلتها عشوائيّة، وذلك على الرغم من أنّ مجرى شعوره وهو ذاهب لتوجيهها كان يضع في طريقه بعض المعوّقات:

"ولكن من يبقى لسناء؟ الشوكة المنغرزة في قلبي، المحبوبة رغم إنكارها لي. هل أترك أمّك الخائنة إكراما لك؟ (محفوظ، 1978).

هذا الانبعاث النفسيّ العفويّ لمخزون الذكريات هو محور الارتكاز في هذه الرواية، خلاله تُكشف أبعاد الشخصيّة بشكل متواز مع الحدث، إذ يخرج سعيد مهران من السجن وبداخله مرارة كامنة في أعماقه وبركان من الغضب يتحكّم في نفسيّته وتفكيره، ورغبة عارمة في الانتقام، *"آن للغضب أن ينفجر وأن يحرق، وللخونة أن ييأسوا حتّى الموت، وللخيانة أن تكفر ع سحنتها الشائهة"* (محفوظ، 1978). هذه لغة تعمّق حالتي الغضب والحزن وسيطرتهما على البطل. علاوة على إحداث الإيقاع الغاضب المفعم بالانتقام.

كما أنّ تيّار الوعي لا ينقطع في ذهن (سعيد مهران)، وعن طريقه يمدّنا، بالارتداد إلى الماضي، بمعلومات عن حبّه القديم وزواجه. وفي ذات الوقت تزداد الحلقة حوله ضيقا بفعل الكراهية والحقد اللذين ينضح بهما قلم (رؤوف علوان)، وجريدة الزهرة، حيث يصوّر (سعيد مهران) على أنّه مجرم، عريق، شرّير، معقّد (الربيعي، 1985). هو تقابل حادّ يتمثّل في الصراع بين (سعيد مهران) وبين الكلاب (هؤلاء الذي خانوه وحطّموه بالفعل)، يجعله نجيب محفوظ ركيزة أساسيّة في الرواية، يعالج على أساسها المشكلات، ويطرح القضايا، ويطوّر الأحداث، يعود في هيئة تيّار وعي تفجّره الذكريات التي تثيرها المعطيات المادّيّة في ذهن (سعيد مهران).

ولا يزال تيّار الوعي ممتدًّا في ذهن (سعيد مهران) فنعرف من خلاله مزيدًا من المعلومات عن (نور) البغي، المطحونة، التي تحنّ إلى حياة مستقرّة في كنفه. الحياة في ضيافة (نور) ضرورة، وإظهار المشاعر الطيّبة نحوها ردّ للجميل. لكن لا حبّ في القلب وإنّما فيه عطف ورثاء. إنّها تحبّه، ولكنّ حبّها له ضرب من الضياع، وخيبة الأمل والانتحار.

يرى روبرت همفري أنّ من مزايا رواية تيّار الوعي تقديم الرموز باعتبارها بدائل للأفكار الذهنيّة (شكري، 2021). (سناء) ابنة (سعيد مهران) رمز للبراءة وإضاءة النفس، ويبدو الاسم (سناء) رمزًا للنور أيضا، تتنكّر له بعد خروجه من السجن، عندما حاول أن يسترّها، تجفل منه وترفض معانقته، وهذا حدث رئيس في الرواية؛ لأنّه يصاحب (سعيد مهران) في مساره النفسيّ على امتداد المتن الروائيّ، وعلى الرغم من أنّ شخصيّة سناء ليست رئيسة؛ لأنّ الكاتب لم يجعل لها بناء محكيّا خاصّا بها؛ إلّا أنّه جعل لها حضورًا قويًّا في تيّار الوعي للبطل، فقد كانت (سناء) أيقونة صراع بين الرغبة في الانتقام، وبين الإحجام عنه. كما كانت بلسمًا يرطّب جراحه إذا تذكّرها وداعب حبّها قلبه، هذا بالإضافة إلى اللغة الشاعرة التي عبّر بها عن إحساسه عند تذكّر (سناء)، *"وسناء إذا خطرت في النفس، أجاب عنها الحرّ والغبار والبغضاء والكدر، وسطع الحنان فيها كالنقاء غبّ المطر"* (محفوظ، 1978).

تتّخذ مناجاة (سعيد مهران) **شكل المحاكمة**، وفيها تتبدّى أفكار شخصيّته بطريقة ذاتيّة، فيها الاعتراف، والنقد الذاتيّ وكذلك الدفاع عن النفس. بعد الجريمة الثانية، يحسّ (سعيد مهران) بأنّه قتل بريئًا آخر، انهارت نفسيّته، وتمثّل نفسه في قاعة المحكمة. إنّ أسلوب المحاكمة يقدّم لنا طريقة أخرى للتعبير عن الذات من خلال المناجاة.

إنّ (سعيد مهران) هنا، يفكّر بصوت مرتفع، ويعمل على إقناع نفسه وتبرير كلّ ما قام به، باحثًا له عن مسوّغات عمله. وتصل أقصى درجات التعبير الذاتيّ التي يحوّل بها نفسه من ظالم إلى مظلوم، باحثا، ببلاغة، عن الحجّة الدالّة على صحّة موقفه، محاكما بذلك من يعمل على الإمساك به والحكم عليه:

"إنّ من يقتلني إنّما يقتل الملايين، أنا الحلم والأمل وفدية الجبناء، وأنا المثل والعزاء والدمع الذي يفضح صاحبه" (محفوظ، 1978).

فهذه المحاكمة من الحيل اللافتة التي احتال بها الكاتب ليوصل رسالته، محاكمة متخيّلة حاول فيها اللصّ إدانة *"أستاذه الخطير الذي لم يكن إلّا وغدا خائنا"* ويستدرك سعيد *"والواقع أنه لا فرق بيني وبينكم إلّا أنّني داخل القفص وأنتم خارجه، وهذا فرق عرضيّ لا أهمّيّة له البتّة"*. وفي هذه المحاكمة يحاول أن يفكّك المسألة من جديد ليعيد تموضع الشخصيّات بغية إعلان براءة شعب مغلوب على أمره *"فأنت واثق ممّا تقول، وفضلا عن ذلك فهم يؤمنون في قرارة أنفسهم أنّ مهنتك مشروعة، مهنة السادّة في كلّ مكان وزمان"*. ويحاول محفوظ من خلال هذه التقنيّة التي تصبّ في مصلحته أن يعيد تعريف المصطلحات ويسمّي الأمور بأسمائها.

ويأتي **خطاب الحلم** ليتكامل مع السرد الذي يوظّفه نجيب محفوظ من خلال تبئير (سعيد مهران)، والحوار الذي يتبادله مع الشخصيّات، وأسلوب المحاكمة، ليسهم بدوره في جعلنا نتلقّى نصّ الرواية بتنويع أسلوبيّ يجسّد لنا هواجس الشخصيّة المركزيّة أو من يتّصل بها ((نور) على وجه الخصوص).

يعاني البطل (سعيد مهران)، بصورة خاصّة بعد إقدامه على ارتكاب جريمتيه، بالرزوح تحت وطأة الأحلام والكوابيس. وإذا كان الحلم، لغة، يتّصل باللاشعور، فهو يجسّد لنا، بكيفيّة مختلفة عن الحوار أو المناجاة، رغبات الشخصيّات الباطنيّة وآلامها ومعاناتها.

لقد مكّن الحلم في بعده اللاواقعيّ الروائيّ من الإبداع بعيدًا عن إكراهات الواقع، فجعله يقدّم لنا كلّ المعلومات المتّصلة بالمادّة الحكائيّة وكلّ الأحاسيس المتّصلة بالشخصيّة المحوريّة من خلال توظيف الحلم، وحلّل من خلاله بعين اليقظ أفكارا بُدّلت ومراكز تخلّت طوعا عن أدوارها *"ف (رؤوف علوان) مرشّح لوظيفة شيخ المشايخ"* (محفوظ، 1978) لأمانته وسط ذهول صاحب الحلم من واقع غريب يتشكّل، تبدو فيه الصورة على غير ما كان يتمنّى ويأمل.

ولعلّه وجد في الحلم نافذة يطلّ منها على الواقع الذي تبدّلت مفرداته وأسند فيه الأمر لغير أهله، ولكأنّه يُشَرّح من خلاله واقع ثورة بدّلت الباشوات بسوبر باشوات، ويوجّه نقدا لاذعا لمن ركبوا قطار مصالحهم واستبدلوا "النذير بالزهرة".

"أقام الشيخ الصلاة، وما لبث سعيد أن غاب عن الوجود. حلم بأنّه يجلد في السجن رغم حسن سلوكه. وصرخ بلا كبرياء وبلا مقاومة في ذات الوقت. وحلم بأنه عقب الجلد مباشره سقوه حليبًا. ورأى سناء الصغيرة تنهال بالسوط على (رؤوف علوان) في بئر السلم. وسمع قرآنًا يتلى فأيقن أنّ شخصًا قد مات.

ورأى نفسه في سيّارة مطاردة عاجزه عن الانطلاق السريع لخلل طارئ في محرّكها واضطرّ إلى إطلاق النار في الجهات الأربع ، ولكنّ (رؤوف علوان) برز فجأة من الراديو المركّب في السيّارة فقبض على معصمه قبل أن يتمكّن من قتله وشدّ عليه بقوّة حتّى خطف منه المسدس، عند ذلك هتف (سعيد مهران): اقتلني إذا شئت ولكن ابنتي بريئة، لم تكن هي التي جلدتك بالسوط في بئر السلّم وإنّما أمّها، أمّا (نبويّة) وبإيعاز من (عليش سدره)، ثم اندسّ في حلقة الذكر التي يتوسّطها الشيخ علي الجنيدي كي يغيب عن أعين مطارديه فأنكره الشيخ وسأله: من أنت وكيف وجدت بيتنا فأجابه بأنّه (سعيد مهران) ابن عم مهران مريده القديم وذكّره بالنخلة والدوم والأيّام الجميلة الماضية.

فطالبه الشيخ ببطاقة الشخصيّة فعجب سعدي وقال إنّ المريد ليس بحاجة إلى بطاقة، وأنّه في المذهب يستوي المستقيم والخاطئ فقال له الشيخ إنّه يطالبه بالبطاقة ليتأكّد من أنّه من الخاطئين لأنّه لا يحبّ المستقيمين فقدّم له مسدّسا وقال له ثمّة قتيل وراء كلّ رصاصة في ماسورته ولكنّ الشيخ أصرّ على مطالبته بالبطاقة قائلا: إنّ تعليمات الحكومة لا تتساهل في ذلك فعجب سعيد مرّة أخرى وتساءل عن معنى تدخّل الحكومة في المذهب فقال الشيخ إنّ ذلك كلّه تمّ بناء على اقتراح للأستاذ الكبير (رؤوف علوان) المرشح لوظيفة شيخ المشايخ فعجب للمرّة الثالثة وقال أن (رؤوف علوان) بكل بساطة خائن ولا يفكر الا في الجريمة فقال الشيخ إنه لذلك رشح للوظيفة الخطيرة ووعد بتقديم تفسير جديد للقرآن الشريف يتضمن كافة الاحتمالات التي يستفيد منها أي شخص في الدنيا تبعا لقدرته الشرائيّة، وأنّ حصيلة ذلك من الأموال ستستغل في إنشاء نواد للسلاح ونواد للصيد ونواد للانتحار فقال سعيد : أنه مستعد أن يعمل أمينا للصندوق في إدارة التفسير الجديد وسيشهد (رؤوف علوان) بأمانته كما ينبغي له مع تلميذ قديم من أنبه تلاميذه. وعند ذلك قرأ الشيخ سورة الفتح وعلقت المصابيح بجذع النخلة وهتف المنشد يا آل مصر هنيئا فالحسين لكم .." (محفوظ، 1978).

إنّ المتأمّل لهذا الحلم الغنيّ بدلالاته وما يحمله من معان يطرح سؤالين هما: كيف يندرج هذا الحلم في سياق الرواية وتحت أيّ إطار يمكن إدراجه؟

وللإجابة عن هذين السؤالين نذهب بهذا الحلم إلى إطار الرموز في الرواية.

إنّ مراجعة الحلم أعلاه تؤكّد أنّ (الشيخ الجنيدي) يقف في نفس الصفّ الذي فيه السلطة، وهو لا يختلف عن (رؤوف علوان) الذي يمثّل المؤسّسة / السلطة، كما أنّه لا يختلف عن "الحكومة" التي يأتمر بأمرها وتتدخّل في إدارة شؤون الخلوة، بل إنّ رمز تفسير القرآن بناء على "القدرات الشرائيّة" لكلّ شخص يرمي إلى الربط بين السلطة الدينيّة التي يمثّلها (الشيخ الجنيدي) وبين السلطة الدنيويّة التي يمثّلها (رؤوف علوان) *"المرشّح لوظيفة شيخ المشايخ"* (محفوظ، 1978) فهما وجهان لعملة واحدة، وكلاهما يقف أمام تحقيق رغائبه.

فالحلم المشار اليه بمجمله يرتبط بوعي (سعيد مهران): حلم بأنّه يجلد في السجن رغم حسن سلوكه. وصرخ بلا كبرياء وبلا مقاومة في ذات الوقت. وحلم بأنّه عقب الجلد مباشرة سقوه حليبا. ورأى سناء الصغيرة تنهال بالسوط على (رؤوف علوان) في بئر السلم.

هذا الجزء من الحلم يحدث بعد خروج (سعيد مهران) من السجن ولقائه بابنته التي رفضته ولم تتعرّف إليه، وبعد محاولته قتل (عليش سدره) زوج مطلّقته.

من الضروريّ ربط هذا الحدث بلقائه بابنته في بداية الرواية، حين رفضت أن تسلّم عليه وتراجعت هاربة من أمامه. فالجَلد إذن لرفض سناء له، وقد اضطرّه إلى التوسّل والصراخ بلا كبرياء ولا مقاومة. وليس غريبا بعد ذلك أن يذكر سعيد الحليب في الحلم كرمز لطفولة ابنته بينما زوجته (نبويّة) *"حاملة سناء في قماطها"* (محفوظ، 1978).

وإذا ذكر الجلد والسجن فذلك يذكّره بأحد رموز هذه السلطة، وهو (رؤوف علوان)، الذي يرى فيه سعيد المعلّم الروحيّ الذي خان مبادئه. فيتمنّى أن تجلد سناء ذلك المعلّم بالسوط بدلا من جلدها له حين أنكرته.

إنّ سناء هي رمز الطهارة والمثال التي ستحقّق العدالة المفقودة في عالمه. أمّا بئر السلم التي تجلد فيها سناء (رؤوف علوان)، فتعلق بذهنه من إثر محاولة اغتيال (عليش) ومكوثه فيها لحظات بعد الجريمة: *"واستدار ليهرب، ومضى يثب فوق الدرجات بلا حرص حتّى بلغ بئر السلم في ثوان. وقف يتنصّت لحظة ثم مرق من الباب"* (محفوظ، 1978).

فبئر السلم التي علقت بذهنه من الجريمة تصبح في الحلم المكان الذي يجلد فيه (رؤوف علوان) الواقف على رأس قائمة الخونة، (رؤوف علوان) *"الخائن الرفيع الممتاز، أهمّ في الواقع من سدره وأخطر"* (محفوظ، 1978).

وهكذا ترمز بئر السلم ساحة العدالة الخاصّة التي ينال فيها "الخونة" قصاصهم. ويتبيّن لنا من الحلم أنّ الصور المطروحة فيه يتحقّق فيها الصدق الفنّيّ لأنّها تتحوّل إلى رمز ذي علاقة وطيدة بوعي الشخصيّة المقدّم في هذا الحلم.

ووظيفة الرمز في العمل الروائيّ تعويض عن العجز في دلالة الكلمة الحرفيّة لنقل خصوصيّة الوعي. كما أنّ الرمز يضفي على الرواية ما يمكن تسميته بتنظيم فوضى الوعي. والرمز يأتي لينظّم الرواية.

وتشير نبيلة إبراهيم في سياق متّصل بالرواية إلى أنّ "الشخوص والأشياء تتحرّك بوصفها رموزًا لما يجري في عالم الواقع. واللغة في هذه الحالة ليست سوى وسيلة لصنع هذه الرموز، التي يلتحم بعضها مع بعض لتكون مناظر وحركات وشخوصا وتجارب" (إبراهيم، 1980).

والرمز خاصّيّة من خصائص الفنّ الروائيّ في (اللصّ والكلاب)، نجده في الأسلوب لا سيّما على لسان الشيخ (الجنيدي) الذي يستخدم لغته الصوفيّة المشحونة بالرمز دائما. ونجده في الشخصيّات والأمكنة، فـ (رؤوف علوان) "*رمز الخيانة التي ينطوي تحتها عليش و(نبويّة)، وجميع الخونة في الأرض.. فالرصاصة التي تقتل (رؤوف علوان) تقتل في الوقت نفسه العبث*" (محفوظ، 1978). و(نور) ترمز، كما يدلّ اسمها، إلى جانب النور في حياة (سعيد مهران)، ولعلّ القرافة التي يطلّ عليها بيت (نور)، وهي البغي التي لجأ إليها سعيد مختفيا عن أعين الشرطة، لعلّها رمز للدنيا التي يلتقي فيها الموت بالحياة. أمّا اللصّ نفسه فهو رمز للملايين: *"إنّ من يقتلني إنّما يقتل الملايين، أنا الحلم والأمل وفدية الجبناء، وأنا المثل والعزاء والدمع الذي يفضح صاحبه. والقول بأنّني مجنون ينبغي أن يشمل كافّة العاطفين فادرسوا أسباب هذه الظاهرة الجنونيّة واحكموا بما شئتم"* (محفوظ، 1978).

وواقعيّة شخصيّة (سعيد مهران) لا تنفي أبعادها الرمزيّة، فهي ظالمة ومظلومة، مسيئة ومساء إليها في نفس الوقت. إنّها رمز الإنسان في رحلته الأبديّة الهادفة إلى تحقيق العدل، والتي كثيرا ما تنتهي بنوع من خيبة الأمل الذي قد يتجلّى في الوقوع تحت طائلة القانون باسم العدل نفسه (الربيعي، 1985).

5. مستويات اللغة وسجلّاتها

يرى جيرار جينات أنّ كلّ حكي يتضمّن أصنافًا من التشخيص لأحداث تكون سردًا، ثمّ يوضّح أنّ التشخيص تقنية تشكيل الشخصيّة بواسطة النصّ السرديّ (تودوروف، 1990).

في بناء النسيج اللغويّ في رواية (اللصّ والكلاب) نجد تعدّدا صوتيّا وتنوّعا في مستويات اللغة في إطار واسع من اللغة الفصيحة. وتتنوّع مستويات اللغة وطبائعها بتنوّع هذه الشخصيّات وبتنوّع المواقف التي تواجهها، فلكلّ شخصيّة لغة ولكلّ موقف لغة، فموقف الرضا يقتضي لغة مغايرة لموقف الغضب والشجار، وموقف الجدل يختلف عن الموقف العاطفيّ، كذلك تتنوّع اللغة بين اللغة الدينيّة الصوفيّة واللغة العلميّة المتأثّرة بالتعليم الجامعيّ، كذلك تتمايز اللغة الذكوريّة عن اللغة النسويّة إلى آخر أشكال التمايزات التي أبرزتها الرواية (عبيد الله، 1919).

تتعدّد روافد اللغة التي وظّفت في رواية (اللصّ والكلاب) لاعتبار جوهريّ، يكمن في الطريقة التي كتبت بها. لقد ركّز الراوي على الشخصيّة المحوريّة (سعيد مهران)، وجعلنا نتلقّى العالم من خلال رؤيتها. وتركها تتحرّك بحرّيّة، ولا يعمل على نقل إلّا ما تراه وتسمعه

هذه الشخصيّة، بطريقة موضوعيّة. لذلك فعندما يكون البطل مع الشيخ (الجنيدي) فإنّنا نتلقّى ما يتلقّاه (سعيد)، ولم يتدخّل السارد نهائيّا لإيضاح ما غمض عليه. لذلك تتعدّد السجلّات اللغويّة وتتعدّد بتعدّد الشخصيّات. وأهمّ هذه السجلّات:

لغة (سعيد مهران):

إنّها لغة قاسية وعنيفة وساخرة وذات حمولة تتّصل بماضيه كلصّ محترف ورجل له مكانة وشخصيّة قويّة. يبدو لنا ذلك في كثرة سبابه الجارح وهو يصف أعداءه رابطا إيّاها بعالم الحيوان (الرمزيّة الحيوانيّة)، أو في تعريضه وسخريته المبطّنة التي أزعجت (علوان) أو في أحاديثه مع (نور). إنّها لغة الشطّار والمعلّمين وكبار اللصّوص المحترفين. ونجد جزءا من هذه اللغة عند (عليش) ورجاله والمعلّم (بياظة)، و(طرزان) وإن كانت أقلّ عنفا من لغة مهران.

برز في لغة (سعيد مهران) تقابل حادّ عن طريق تبسيط الحوار إلى أبعد حدّ حين يدور بين (سعيد مهران) من جهة، وبين غريمه الأوّل (عليش سدره) وأعوانه والمخبر من جهة أخرى، ثمّ تكثيفه إلى أبعد حدّ إذا ارتدّ مناجاة بين (سعيد مهران) ونفسه، ليعلن عن مشاعره الحقيقيّة، فيمهّد بذلك الطريق الذي يشير إلى المسار الذي ستتبعه الأحداث. هذا التقابل يجمع الهدوء والحكمة والمنطق كلّه إلى جانب الحوار الخارجيّ، في حين يجمع الصراحة كلّها والاندفاع كلّه إلى جانب الغليان الداخليّ. وهذا التضادّ بين الخارج والداخل يتجاوز المضمون إلى نوع المعجم اللغويّ المستعمل، فهو في الحوار الخارجيّ مهذّب ومصقول ومتخيّر بحكمة بالغة، وهو في الداخل منطلق على سجيّته، وحافل بالشتائم التي تبتدئ من أوصاف خفيفة نوعا ما مثل وصف (سعيد مهران) - في نفسه- لأحد أعوان (عليش سدره) بأنّه *"خنفساء"*، وتنتهي بألفاظ أشدّ، بحسب عليان (سعيد مهران) مثل: *"يا جرب الكلاب"*، و*"يا ابن الأفعى"*. وقد ألقى نجيب محفوظ وقودا حقيقيّا على الداخل المحتدم جعله أكثر تمزّقا والتهابا واستعدادا للتفجير السريع، وذلك حين واجه (سعيد مهران) بطفلته سناء، فـ *"التهمتها روحه"* (محفوظ، 1978) على حدّ تعبيره، ولكنّها أنكرته، ولاذت بالفرار(الربيعي، 1985).

وبين لغة (سعيد مهران) خرّيج السجن وما يحيط بذلك من ظلال خاصّة، ولغة (سعيد مهران) القارئ المثقّف، الذي يسأل عن كتبه بلهفة حقيقيّة. يستعمل نجيب محفوظ هنا لغة مركّزة تركيزا شديد، شديدة الأبعاد، وافرة الظلال، سريعة الإيقاع، تستخدم أيضا أنواعا من المقابلات التعبيريّة التي ينتمي بعضها إلى الأسلوب البلاغيّ التقليديّ في السجع غير المتكلّف، وفي رصف الجمل في هندسة شكليّة متوازنة.

"ولعلّكما تترقّبان في حذر، ولن أقع في الفخّ، ولكنّي سأنقضّ في الوقت المناسب كالقدر. وسناء إذا خطرت في النفس انجاب عنها الحرّ والغبار والبغضاء والكدر. وسطع الحنان فيها كالنقاء، غبّ المطر. ماذا تعرف الصغيرة عن أبيها؟ لا شيء، كالطريق والحارّة والجوّ المنصهر." (محفوظ، 1978).

وحين ترتفع نبرة مناجاة (سعيد مهران) المتوتّرة تبرز حالة التوتّر التصاعديّ الذي تعبّر عنه الشخصيّة، التي تستعر غضبا وانتقاما، وحزنا وألما: "آن للغضب أن ينفجر وأن يحرق، وللخونة أن ييأسوا حتّى الموت.. نبويّة عليش". (محفوظ، 1978).

ولغة (سعيد مهران) لغة الضحيّة. فهو يخاطب (رؤوف علوان) قائلا: *"ترى أتقرّ بخيانتك ولو بينك وبين نفسك، أم خدعتها كما تحاول خداع الآخرين؟ ألا يستيقظ ضميرك ولو في الظلام؟ أودّ أن أنفذ إلى ذاتك كما نفذت إلى بيت التحف والمرايا ببيتك؟ ولكنّي لا أجد إلّا الخيانة. سأجد (نبويّة) في ثياب رؤوف أو رؤوف في ثياب (نبويّة)، أو (عليش سدره) مكانهما. ستعترف لي الخيانة بأنّها أسمج رذيلة فوق الأرض"* (محفوظ، 1978).

ولنستمع إلى أنّات الشخصيّة الضحيّة، إنّ اللصّ (سعيد مهران) يتساءل متوجّعا: *" أأنت حقّا (رؤوف علوان) صاحب القصر! أنت الثعبان الكامن وراء حملة الصحف؟ تودّ أن تقتلني كما كان الآخرون، وكما تودّ أن تقتل ضميرك، وكما تودّ أن تقتل الماضي. لكنّي لا أموت قبل أن أقتلك. أنت الخائن الأوّل"* (محفوظ، 1978).

فـ (سعيد مهران)، بالرغم من أنّه كان لصّا ثمّ قاتلا، إلّا أنّ لغته التي عرّفت بالمبرّرات التي أدّت به إلى هذا المصير، جعلت منه الضحيّة ومن غيره الجناة، ورغبته في الانتقام تمثّل عصا العدالة، أو الشرّ الذي يعاقب الشرّ، وكلّما طاشت رصاصاته وأصابت أبرياء أحسسنا أنّ العدالة تطيش، وهزيمته ليست إلّا هزيمة للعدل أو لرغبتنا في الثأر من الشرّ، واستسلامه ليس إلّا استسلاما للجناة أو من يسمّيهم بالكلاب.

اللغة الصوفيّة:

يبدو لنا هذا السجلّ مع الشيخ (الجنيدي). إنّها لغة ذات مسحة دينيّة، تتناص مع القرآن الكريم، ويغلب عليها الإيحاء الذي يسلب عنها بعدها الدنيويّ ويمنحها شحنة دينيّة أخرويّة خالصة. لذلك كلّما تحدّث (مهران) عن سجن أو أوغاد، كان الشيخ (الجنيدي) يقصد سجنا آخر غير مادي، وعن الوغد بأنّه النفس الأمّارة بالسوء، وهكذا.

هي لغة ومفردات إيمانيّة وأسريّة آمنة، *"ورغم البساطة كانت الأسرة تفوز في ختام يومها بجلسة هنيّة في الحجرة الأرضيّة بحوش العمارة، الرجل وامرأته يتحادثان والطفل يلعب. ولإيمانه بالله اعتنق الرضا.. ونزهته الوحيدة كانت في الحجّ إلى بيت الشيخ (علي الجنيديّ)"*.

يصوّر نجيب محفوظ هذه اللغة بمعجم يتخيّره لرسمها، يخلق ايحاء بالانفتاح والبراح. فباب الشيخ (علي الجنيدي) مفتوح أبدا، وحين يقصده (سعيد مهران) تكون الشمس قد مالت إلى المغيب، وهو وقت تتأهّب فيه البيوت لإغلاق أبوابها، ومع ذلك يبقى هذا الباب مفتوحا. إنّ الكاتب يلحّ على هذه الكلمة "مفتوح" وكأنّه يريد أن يبرزها لأعيننا حتّى تستوعب أفق الرؤية كلّه:

"نظر إلى الباب المفتوح، المفتوح دائما كما عهده من أقصى الزمن.. وإلى اليمين من دهليز المدخل باب حجرة وحيدة مفتوح. لا باب مغلق في هذا المسكن العجيب" (محفوظ، 1978).

"قلت لنفسي إذا كان الله قد مدّ له في العمر فسأجد الباب مفتوحا" (محفوظ، 1978).

صحيح أنّ الشيخ (الجنيديّ) رمز للروحانيّات ولغته تحمل هذه المسحة الروحانيّة إلّا أنّها كانت سلبيّة تجاه قضايا المجتمع الخارجيّ. فلغة الفضاء المفتوح الذي يعرف السكينة والهدوء مع شيخ ورع تقيّ، صوفيّ المذهب، لم تقدّم لـ (سعيد مهران) بغيته، لأنّ الشيخ انفصل بروحانيّاته عن الواقع المعيش،

اللغة الشعبيّة:

لم يكثر الروائيّ من استعمال اللغة العاميّة، ولكنّنا في اللحظات التي وظّفها فيها، باقتصاد كبير، كنّا نلمس خصوصيّة السجلّ المنطلق منه.

فنراه يقول في الرواية: *سأذهب وأريحك من منظري، يا خبرا ، ركبه سابت، مسكين!، في عرضك، اتركني!، هاتي الجاكيتة،"يا خبر أبيض"، "يا كسوفي!" ، "أنا عارفك وفاهمك" وغيرها.*

يقول محمّد عناني في هذه اللغة: ثمّة تطوير للحوار في (اللصّ والكلاب) بحيث يحاكي اللغة العربيّة الحيّة في مصر. وهي ما نسمّيها باللغة العاميّة، وبحيث يعكس الملامح النفسيّة للشخصيّات والحياة الداخليّة لكلّ منها، حتّى لتستطيع أن تردّ حواره الفصيح في هذه الرواية إلى العربيّة الحيّة في مصر (عناني، 1988).

6. انعكاسات السجلّات اللغويّة

تختلف هذه السجلّات اللغويّة عن بعضها البعض، ويمثّل كلّ منها رؤية خاصّة للعالم، تتشكّل على واقع هذه الشخصيّات وكيفيّة تعبيرها عنه، ولذلك فهي تستمدّ شحنتها من طبيعة هذه الشخصيّات وتميّزها.

وقد أشار محمّد عبيد الله إلى أنّ محفوظ عبّر في رواياته عن أصوات شتّى الطبقات في المجتمع المصريّ، الغنيّ والفقير، المتعلّم والأميّ، المتديّن والعلمانيّ، المثقّف السلطويّ والمثقّف المعارض، الرجل والمرأة، أناس الحارّة وأناس الحكم، وامتلأت بأصناف شتّى من البشر الذين لا بدّ من تمثيل لغاتهم في مستوى المتخيّل، وهنا تنكشف مقدرة محفوظ الفذّة على تطويع أساليب اللغة وتراكيبها وآليّات اشتغالها لتكون لغة الشخصيّة ولغة الموقف في سياق روائيّ منساب لا يبدو للصناعة يد في إنجازه. وبشكل مجمل يوازن محفوظ تماما بين العناصر المكوّنة لنسيجه السرديّ، فلا يطمع من اللغة بأكثر من حاجته وحاجة موقفه الروائيّ (عبيد الله، 2019).

وفق ما تبصّر البحث من عوامل ومواقف اجتماعيّة وتبدّلاتها وسجّلاتها اللغويّة يرصدُ:

<u>الرؤية الدينيّة:</u> وتظهر في أبرز صورها مع الشيخ (الجنيدي) ومريديه. إنّهم يتعاونون فيما بينهم، ويمارسون الصلوات في أوقاتها وحلقات الذكر. وكلّ همّهم الارتقاء بأحاسيسهم وتصعيدها إلى مستوى يتعدّى الانشغال بالحياة الدنيا. ويجسّد الشيخ الصورة المثلى لهذه الرؤية؛ فهو يتعاطف مع (مهران) ويقدّم له الطعام. يفكّر في هدايته ويطلب منه الوضوء والصلاة، ولم يبلغ الشرطة عنه رغم علمه بالجريمة.

على مستويات عدّة، حملت الرموز واللغة الصوفيّة الموغلة في الغموض والرمزيّة قدرًا هائلًا ومفزعًا أحيانًا من الإشكاليّات الدينيّة والمعرفيّة والنفسيّة والسلوكيّة، وتسبّبت في انحرافات وأوهام وعداوات *"حيث لكلّ لفظ معنى غير معناه"* (محفوظ، 1978).

وحتّى لو قيل من باب التفسير أو التبرير أنّها تحمل خيرا للإنسان، إلّا أنّ المحصلة لم تكن ميسورة الفهم أمام عقول البسطاء والعامّة من المريدين الذين أرادوا منها أن تكون حبل نجاة، وليس دوّامة متاهات وألغاز وأحاج تتسلّل فيها انحرافات وأباطيل كثيرة.

أسوأ ما في هذه الرمزيّة المفرطة في اللغة الصوفيّة التي اتّسم بها تاريخ الفرق الصوفيّة أنها ألقت بظلالها القاتمة على نهج سلوكيّ وتربويّ ينفع في حالة برئ من الخلل في أن يسهم في تهذيب الأخلاق وتقويم السلوك، وتعزيز مسار التديّن في الشخصيّة الإنسانيّة في إطار الفهم الوسطيّ المعتدل للإسلام.

وقد دفعت الأمّة ثمنًا غاليًا لهذه الرمزيّة المفرطة في حالة الجمود الحضاريّ، والسلبيّة القاتلة، والانصراف عن تعمير الدنيا بالدين، وترك الدنيا لأهل الأهواء والشهوات.

في رواية (اللصّ والكلاب) يبدو جانب من هذه الفجوة الشعوريّة والمعرفيّة بين الشيخ الصوفيّ (علي الجنيدي) واللصّ الخارج من السجن (سعيد مهران) الباحث عن حلّ لمأساته. فبعد قضاء عشر سنوات في السجن بعد إلقاء القبض عليه وهو يمارس السرقة نتيجة وشاية مشتركة من مساعده وبالتعاون مع زوجته خرج مهران يبحث عن ثأره من الذين خانوه وسلبوه ماله وزوجته وابنته، وراح يبحث عن منقذ ومعين لتحقيق أهدافه الخاصّة.

وفي سبيل ذلك، زار مهران الشيخ الصوفيّ الجنيدي يبحث عنده عن حلّ لمشكلته، لكن يصطدم بفجوة شعوريّة بينهما تمثّلت في أنّ مستوى التواصل بين الطرفين كان مقطوعا، ولا توجد قواسم مشتركة بين الصوفيّ واللصّ، رغم أنّ هذا الأخير يعترف بأنّ منزل الصوفيّ (أو الدين) مفتوح دائما لمن يريد أن يدخله!

في القراءة الأولى للحوارات الثنائيّة بين الشخصيّتين/ الاتّجاهين، قد يدين المرء أسلوب الصوفيّ/الدين الغامض في تشخيص ومعالجة مشكلة الإنسان/اللصّ الناقم على كلّ شيء، الذي تعرّض للخيانة والباحث عن الثأر، فلم يجد عند الدين/الصوفيّ حلّا سريعا ولا تفهّما واضحا لمشكلته كما يظن، ووجد بدلا من ذلك من يطلب منه أولا أن يتحرّر من سجن النفس والدنيا، وأن يتطهّر ويقرأ القرآن، وكلّما شرح اللصّ مشكلته وما يعانيه في الدنيا صرفه الشيخ إلى السماء:

- *اليوم خرجت من السجن*
- *أنت لم تخرج من السجن!*
- *مولاي، قصدتك في ساعة أنكرتْني فيها ابنتي!*
- *يضع سرّه في أضعف خلقه!*
- *قلت لنفسي إذا كان الله قد مدّ له العمر فسأجد الباب مفتوحا.*
- *وباب السماء كيف وجدته؟*
- *لكنّي لا أجد مكانا في الأرض، وابنتي أنكرتْني!*
- *ما أشبهها بك!*
- *كيف يا مولاي؟*
- *أنت طالب بيت، لا جواب!*
- *كان أبي يقصدك عند الكرب.. وجدت نفسي.*
- *أنت تريد بيتا ليس إلّا.*
- *ليس بيتا فحسب.. أكثر من ذلك، أودّ أن أقول اللهم إرضَ عنّي.*
- *قالت المرأة السماويّة: أما تستحيي أن تطلب رضا من لست عنه براض!*

قال سعيد برجاء: إنّي بحاجة لكلمة طيّبة.

فقال في عتاب حليم: لا تكذب!(محفوظ، 1978)

القراءة غير السطحيّة تكشف جانبًا أعمق في كلام الصوفيّ الذي فهم أنّ مهران يريد فحسب من الدين أن يحلّ مشكلته الشخصيّة وفق ما يفهمه هو، وكما يريد هو، وليس وفقًا للدين ووسائله. ولذلك عندما حدّد الشيخ له بداية الطريق بان الافتراق:

- *خذ مصحفا واقرأ..*
- *غادرت السجن اليوم ولم أتوضّأ.*
- *توضّأ واقرأ..*
- *أنكرتْني ابنتي، وجفلت مني كأنّي شيطان، ومن قبلها خانتني أمّها!*
- *توضّأ واقرأ..*
- *خانتني مع حقير من أتباعي.*
- *توضّأ واقرأ..(محفوظ، 1978).*

كأنّ الدين (الشيخ) يهرب من المشكلة البشريّة وتقديم حلّ لها إلى السماء والصلاة وقراءة القرآن، لكن هنا يتمايز نهجان في الفهم والعمل: الإنسان الذي لجأ للدين وقت أزمة ليبحث عن حلّ حاسم لمشكلته دون أن يكون مستعدًّا أن يعطي أو يتحمّل المسؤوليّة في أن ينخلع من قوّته ورأيه ليلوذ بقوّة السماء ورأيها، وها هو يجادل بعناد، فلا يرضى أن يبدأ السير في طريق الدين كما دلّه عليه من جاء إليه بقدمه باحثًا عن حلّ، فيرفض أن يتطهّر وأن يقرأ القرآن ولو ليكون جاهزًا للتعامل مع مصدر الإلهام والحلّ لمشكلته الحقيقيّة!

عرف الشيخ الصوفيّ أنّ هذا الإنسان الواقف أمامه يريد أن يأخذ فقط:

- *ألا تصلّي الفجر؟*

.. فلم يستطع جوابا، إلى هذا الحدّ بلغ منه الإعياء.. وأقام الشيخ الصلاة، وما لبث سعيد أن غاب عن الوجود.(محفوظ، 1978).

ويستمرّ تشخيص المرض:

- *أنت تعيس جدّا يا بني!*
- *لمه؟*
- *نمت نومًا طويلًا، ولكنّك لا تعرف الراحة كظلّ ملقى تحت نار الشمس، وقلبك المحترق يحنّ إلى الظلّ، ولكن يمعن في السير تحت قذائف الشمس، ألم تتعلّم المشي بعد؟*(محفوظ، 1978).
- هل بوسعك بكلّ ما أوتيت من فضل أن تنقذني؟
- أنت تنقذ نفسك إن شئت!

ولخّص الشيخ الصوفيّ مشكلة (سعيد مهران) بعبارة موجزة:

- سألتك أن ترفع وجهك إلى السماء وها أنت تنذر بأنّك ستدفنه في الجدار!

هل أخطأ الإنسان الغارق في مشاكله الباحث عن حلّ بعيد عن وحي السماء، أم رجل الدين الصوفيّ الغائب في السماء الذي أراد من إنسان غارق في الأرض أن ينقذ نفسه أوّلا من.. نفسه! وأين الخطأ؟ في الإنسان الذي يرفض أن يوائم نفسه مع الله حتّى وهو يطلب عونه، أم في الصوفيّ الذي لم ينزل إلى الأرض فيأخذ بيد الإنسان دون غموض وكلمات لا يفهمها إلا الخاصّة من المريدين؟

ربما يكون الطرفان على خطأ.. فعلاقة الإنسان بالدين لا يجوز أن تحكمها الأهواء والمصالح الشخصيّة، فيكون كالذي يعبد الله على حرف، والدعاة إلى طريق الله عليهم أن يقتربوا أكثر من الإنسان وروحه، ويتفهّموا حاجاته ومشاكله ويجسروا الهوّة التي يصنعها الجهل والهوى فتبعد الإنسان عن الله ويزيّن له الشيطان الانصراف عن طريق الله، لأنّه موحش مليء بالغموض وتجاهل حاجته.

الرؤية الانتهازيّة:

تبدو جليّة في موقف شخصيّات الأعداء. فهي تبرّر سلوكها وتقتنع بأنّ ما تفعله هو الصحيح، وإن كان على حساب المُثل والأخلاق. ف (عليش سدره) يتزوّج (نبويّة) بعد تطليقها من زوجها، وهو الذي كان السبب في دخوله السجن، ومع ذلك يدّعي أنّه يقوم بالواجب.

"من وراء الظهر تبادلت الأعين نظرات مريبة قلقة مضطربة كتيّار الشهوة التي يحملها. كالقطّة الزاحفة على بطنها في هيئة الموت نحو عصفورة سادرة. وغلبت الانتهازيّة الحياء والتردّد فقال (عليش سدره) في ركن عطفة أو ربّما في بيتي، سأدلّ البوليس عليه لنتخلّص منه- فسكتت أمّ البنت. سكت اللسان الذي قال لي بكلّ سخاء أحبّك يا سيد الرجال." (محفوظ، 1978).

ونجد الشيء نفسه مع (رؤوف علوان)؛ لقد غيّر موقفه، وتخلّى عن حسّه النضاليّ السابق. ومقابل حياة رغدة، يتجنّب الكتابة في المواضيع الحسّاسة، واتّجه إلى الاهتمام بموضوعات تتعلّق بموضة النساء.

"تخلقني ثمّ ترتدّ، تغيّر بكلّ بساطة فكرك بعد أن تجسّد في شخصي كي أجد نفسي ضائعا بلا أصل ولا قيمة ولا أمل، خيانة أليمة لو اندكّ المقطّم عليها دكّا ما شفيت نفسي"(محفوظ، 1978).

الصديق المحامي يرتعد خوفًا على حياته من انتقام المجرم ولم تكن لهذه الصداقة قيمة أو معنى أبعد من العامل الشخصيّ. لقد جعل نجيب محفوظ العلاقة بين اللصّ والأستاذ (رؤوف علوان) خرّيج الحقوق علاقة مريد بأستاذه، وقد علّم الأخير الطالبَ المثقّف الفتى الفقير أنّ المجتمع ظالم، ولقّنه السخط على الأغنياء وعلى قيود الملكيّة التي يفرضونها، حتّى لقد ذهب إلى أنّ سرقة أموالهم عمل مشروع لو عدل الناس ما عوقب عليه الفقراء، ولكنّ الأستاذ (رؤوف علوان) قد أضحى اليوم دعامة من دعائم المجتمع، طرح عنه عناء الجهاد وأضحى صحفيًّا نابها يقطن قصرًا فاخرا على النيل، ويتفضّل على مريده القديم بورقتين من ذات الخمسة جنيهات (موسى، 1965).

"لا وقت للمزاح، أنت لم تمارس الكتابة قطّ، وأنت خرجت أمس فقط من السجن، وأنت تعبث وتضيع وقتي بلا طائل... وأخرج رؤوف نقوده فأعطاه منها ورقتين من ذات الخمسة جنيهات قائلا: حتّى تفرج، ولا تؤاخذني إذا قلت لك إنّني مرهق بالعمل، وأنّه من النادر أن تجدني خاليا كما وجدتني الليلة" (محفوظ، 1978).

هكذا هي شخصيّة رؤوف علوان الذي كان بمثابة المحطّة الأخيرة التي يلجأ إليها البطل، ولكن لقاء (سعيد مهران) به كان صادمًا فاضحًا، ليس فاضحًا لـ (رؤوف علوان) فقط؛ بل لفترة ما بعد الثورة بشكل عام، لأنّ نجيب محفوظ رصد بصدق كاشف من خلال هذا المشهد الروائيّ، وبتقنيّة التداعي الحرّ، المرحلة الناصريّة الاشتراكيّة التي كان يرمز لها (رؤوف علوان) (شكري، 2021).

الرؤية العبثيّة:

ويجسّدها (سعيد مهران)، ولا سيّما بعد اقتناعه بضرورة الانتقام من أعدائه، إذ لم يعد يرى للحياة أي قيمة ومعنى؛ لقد ضاع كلّ شيء، فالحياة كما كرّر تجسيد للعبث.

وحتّى عندما تطيش رصاصاته ولا يموت غير الأبرياء يبدو لنا العالم بلا قيمة، لأنّ كلّ شيء هو لفائدة الانتهازيّين والخونة. فهم المستفيدون من الحياة، وحتّى الموت الذي يسلّطه عليهم يفرّ منهم ليلقاه أبرياء بدلا منهم. يعي (سعيد مهران) حياته العبثيّة، ويرى أنّها ستنتهي عندما يقتل عدوّه (رؤوف علوان) *"فالرصاصة التي تقتل رؤوف علوان تقتل في الوقت نفسه العبث"*(محفوظ، 1978).

(سعيد مهران) المثقّف المفكّر تقوده ظروفه القاسية إلى حياة انتقاميّة تغيّر رؤيته إلى العالم، وبالتالي تنعكس هذه الرؤية على لغته. فالرؤية العبثيّة للبطل (سعيد مهران) في الرواية ترتكز على مجموعة من المفارقات والتناقضات الفكريّة، والأخلاقيّة التي تتوزّع ذاته؛ كالعدالة والظلم، والحقيقة والزيف، والقوّة والعجز، والصواب والخطأ. إذ تتجاوز هذه الرؤية ذات البطل، إلى ما هو موضوعيّ لتشمل مختلف مظاهر الحياة في محيطه، بل والوجود ككلّ.

حين سأل جمال الغيطاني نجيب محفوظ عن العبث قال: "إنّه يعني باختصار، أنّ الحياة لا معنى لها، والحياة بالنسبة لي لها معنى وهدف.. إنّ تجربتي الأدبيّة كلّها مقاومة للعبث، ربما كنت أشعر بدبيب عبث، لكنّني أقاومه، أعقلنه، أحاول تفسيره، ثمّ إخضاعه" (الغيطاني، 1980).

(سعيد مهران) لا يعرف نفسه فهو أعمى جزئيًّا كأبطال المآسي، يظنّ نفسه عصفورة سادرة ويأخذه الغرور فيقول "قلبي لا يكذّبني أبدا" ولكن قلبه يكذّبه مرارا وتكرارا ومأساته ليست في أنّه ملقى في وحدة مظلمة بلا نصير رغم تأييد الملايين كما خيّل له غروره، بل مأساته الحقيقيّة في أنّه ظنّ أنّ بإمكانه أن يحقّق فردوسًا من الوفاء والصدق والعلاقات الإنسانيّة الصافية الشريفة وسط جحيم السرقة والقتل الذي يحيا فيه لا مقتنعا بل متفانيًا (موسى، 1965).

"ما أعبث الحياة إن قُتِلت غدا جزاء قتل رجل لم أعرفه، فلكي يكون للحياة معنى وللموت معنى يجب أن أقتلك. لتكن آخر غضبة أطلقها على شرّ هذا العالم. كلّ راقد في القرافة تحت النافذة يؤيّدني. ولأترك تفسير اللغز للشيخ علي الجنيدي" (محفوظ، 1978).

لقد بدت الرؤية العبثيّة للبطل (سعيد مهران)، في الرواية، أكثر اكتمالًا ووضوحًا إثر خروجه من السجن، واقتناعه بأهمّيّة وضرورة الانتقام ممن سمّاهم الخونة لردّ الاعتبار لنفسه، ولتحقيق ما يتصوّره قصاصًا أو عدالة غائبة (أو مفتقدة) في محيطه الاجتماعيّ ككلّ. لقد ضاع ماله الذي حصّله من اللصوصيّة وسرقة دور الأغنياء وقصورهم. أمّا زوجته السابقة (نبويّة)؛ فقد قرّرت الزواج من مساعده السابق (عليش سدره)، وكذلك ابنته الصغيرة سناء؛ فقد جفلت منه لمّا سعى إلى زيارتها وأعرضت عن لقائه. هكذا صارت أموره: لا مال، ولا عمل، ولا مستقبل... فلا بيت يأويه، ولا أسرة تحتضن ضياعه ووحدته. ولذلك كلّه تغيم الرؤية في عين خرّيج السجن، وتتزاحم أمام عينيه الصور والمتناقضات التي تؤجّجها الذكريات المريرة. لذلك غدت الحياة من منظوره مثالا للا جدوى وغياب أي معنى أو علّة للوجود فسقطت وتردّت إلى هاوية العبث، وصارت الأحاسيس النبيلة والقيم الإنسانيّة والأخلاقيّة؛ كالحبّ، والعدالة، والإيمان، والحرّيّة... مجرّد كلمات جوفاء لا تجد من جانبه غير السخرية والازدراء.

وحتّى الذين تعاطفوا مع قضيّته من الفقراء والضعفاء وسائر الناس لم يسلموا من سخرية هذه التعليقات حينما بدت له محدوديّة إدراكهم وقصور فهمهم لما يتخبّط فيه من عذاب ومعاناة، وعجزهم عن مساعدته. ولذلك صبّ (سعيد مهران) جامّ نقمته وكرهه على الجميع: الأغنياء، القضاة، البوليس، الكلاب؛ فالعدالة أو القضاء مثلا في نظره قد بات في صفّ الخونة يخدم مصالحهم ويدافع عنها، بل والأغرب من ذلك أن ضحاياه من الضعفاء والأبرياء. وكذلك الشأن بالنسبة للصحافة التي جنّدت، بحسب تصوّره، كلّ أقلامها ومنابرها وأبواقها، بإيعاز من صديقه السابق الصحفيّ (رؤوف علوان)، لتشنّ عليه حملاتها وتكيل له الاتّهام تلو الاتّهام.

لذلك يصل بطل الرواية (سعيد مهران)، في مسعاه، إلى الباب المسدود لمّا يدرك أنّ الحياة والموت هما معا على السواء في خدمة حفنة من الأغنياء والخونة والانتهازيين؛ فرصاصاته الطائشة لا تصيب إلّا الفقراء والأبرياء (شعبان حسين)، وهو ما يفقد عقله ما تبقّى من صواب، ولا يجعله عرضة للوم ومؤاخذات بعض المتعاطفين مع قضيّته فقط، بل ومادّة لتسلية البعض الآخر وتزجية لأوقات فراغه أيضا. بالإضافة إلى هذه المفارقات الساخرة فقد استبدل بعد طول تخبّط ومعاناة سجنا بآخر؛ ذلك إنّ الإفراج عنه من سجن الحكومة لم يعن إطلاقا معانقته للحرية وتمتيعه بسراح لا مشروط إذ أنّ تورّطه مجدّدا في الجريمة ومسارعته إلى إطلاق الرصاص على ضحاياه قد جعل منه إنسانا في حكم الحيّ الميّت أو الميّت الحي. إذ بات رهين محبسه في حجرة (نور) لا يفارقها إلّا لساعات ليليّة معدودة، على سبيل الاحتراس واليقظة، خشية السقوط من جديد في قبضة البوليس. ومن ثمّة فهو يعاني عذاب الوحدة على نحو شديد، وبخاصّة عندما تضطرّ صاحبة البيت (نور)، تحت وطأة ظروف العمل، إلى الغياب عن بيتها لوقت طويل. وفي ضوء مطاردة قوّات الشرطة اللصيقة به وحصار كلابها الخانق لم يجد بدا من الاستسلام بعد أن انكشف أمره وبانت نهايته نهاية عبثيّة عند قبور القرافة، بالقرب من بيت (نور) السّابق الذي حلّ به ساكن جديد، لذلك ما انفكّ يطلق الرصاص من مسدسه على غير هدى ولا هدف قبل أن يستسلم بلا مبالاة.

نتيجة لضربات (سعيد مهران) العشوائيّة قفز التقابل في المواقف إلى مستوى السخرية التي ضاعفت الإحساس بالعبث الذي يكتنف حياته كلّها. لقد أصابت ضربته إنسانا بريئا لم يره في حياته، وأخطأت غريميه اللذين تركا منزلهما في ذات اليوم الذي زاره فيه (سعيد مهران) بعد خروجه من السجن.

"قتلت شعبان حسين. من أنت يا شعبان؟ أنا لا أعرفك وأنت لا تعرفني. هل لك أطفال؟ هل تصوّرت يوما أن يقتلك إنسان لا تعرفه ولا يعرفك؟ هل تصوّرت أن تقتل بلا سبب؟ أن تقتل لأنّ (نبويّة سليمان) تزوّجت من (عليش سدره)؛ وأن تقتل خطأ ولا يقتل (عليش) أو (نبويّة) أو (رؤوف) صوابا؟ وأنا القاتل لا أفهم شيئا ولا الشيخ (علي الجنيدي) نفسه يستطيع لن يفهم"(محفوظ، 1978).

الرؤية الشعبيّة:

وهي التي تبدو لنا لدى الأوساط الشعبيّة. إنّها مغلوبة على أمرها، وليس لها من هدف في الحياة سوى تدبير شؤونها بالاعتماد على نفسها، و(نور) خير مثال على ذلك. ولهذا فهي عندما التقت بـ (سعيد مهران)، تشبّثت به، آملة تغيير حياته بواسطة الحبّ، والتفكير في الهرب لبدء حياة جديدة. كما نجد أصداء أخرى من هذه الرؤية لدى الجماهير وهي تتابع حياة (سعيد مهران) من خلال الصحافة: لقد عبّرت عن تعاطفها معه لأنّه يسعى إلى الانتقام محلّها من الانتهازيّين والخونة، وهم أعداؤهم أيضا. لكن هذا التعاطف الممزوج بالانتظار، كان محاطا بنوع من التندر الذي كان يخفي في العمق أنّ الخلاص مستحيل من جرّاء مثل هذه الأفعال العبثيّة.

هو يحسّ بأنّ مشاعر الناس معه، ويعبّر عن هذا الإحساس أكثر من مرّة:*"أكثريّة شعبنا لا تخاف اللصوص ولا تكرههم.. ولكنّهم بالفطرة يكرهون الكلاب*" (محفوظ، 1978).

"الناس معي عدا اللصوص الحقيقيّين" (محفوظ، 1978). بل إنّه يبدو أحيانًا وكأنّه يحسّ بمسؤوليّة ما نحو هذه المشاعر العامّة التي تؤيّده، وإن كانت لم تنجح في أن تزيل عنه وحدته وضياعه:

".. ومأساتي الحقيقيّة أنّني برغم تأييد الملايين أجدني ملقى في وحدة مظلمة بلا نصير، ضياع غير معقول ولن تزيل رصاصة عنه عدم معقوليّته، ولكنّها ستكون احتجاجا داميا مناسبا على كلّ حال، كي يطمئنّ الأحياء والأموات ولا يفقدون آخر أمل"(محفوظ، 1978).

والسؤال الذي يُسأل هنا، ترى هل تحمل وحدته، وعزلته، وانعدام نصيره احتجاجًا على السلبيّة التي تتجلّى في الهوّة الموجودة في عواطف الناس بين ما يحسّونه شعورا، وما يناصرونه عملًا؟ ليس معنى هذا أن يهب ضمير الجماعة لنصرة مثل (سعيد مهران)، وتقديم يد العون له ليستزيد من أعمال اللصوصيّة والقتل، وإنمّا معناه أن يهب ضمير الجماعة لضمان حفظ التوازن الحقيقيّ بين كفتي ميزان العدل الاجتماعيّ، ولضمان تسمية الأشياء بأسمائها، وإبرازها بحجمها الطبيعيّ، والاطمئنان إلى وقوع الإجراء المناسب لكلّ حالة.

النتائج

1. اللغة هي القالب الذي يصبّ فيه الروائيّ أفكاره، ويجسّد رؤيته في صورة ماديّة محسوسة، وينقل من خلالها رؤيته للناس والأشياء من حوله، فباللغة تنطق الشخصيّات، وتتكشّف الأحداث، وتتضّح البيئة، ويتعرّف القارئ على طبيعة التجربة التي يعبّر عنها الكاتب.
2. ضرورة دراسة اللغة ليس فقط لقيمة ما تحمل من مادّة لغويّة من شأنها أن تطوّر الحدث والشخوص، إنّما لإدراك ما تعكس من رؤية وموقف إلى العالم أيضا.
3. إبراز جماليات هذا المكوّن الأساس على المستوى البنائيّ أو الدلاليّ. وبذلك التعرّف إلى مستويات اللغة في الرواية وتشكّلها النصيّ في الرواية. جاء البحث بذلك مثيرا لقضايا أساسيّة مثل الحوار، والمناجاة، والحلم، وغيرها.
4. لقد استطاع نجيب محفوظ من خلال تجربته الرائدة تطويع اللغة العربيّة الفصيحة في البناء السرديّ والمزاوجة بينها وبين المحكية العاميّة ببراعة لافتة وبخاصّة في الحوار السرديّ الذي كان يؤسّسه ويؤثّثه بالفصحى التي ترافقها اللهجة العاميّة باقتصاد لقدرتها الفائقة على التواصل مع القارئ وتوصيل المعنى المراد بسهولة ويسر.
5. تحتوي الرواية على صورة من حياة الناس، لا بدّ أن تعبّر بأساليبهم وأصواتهم ولهجاتهم مستخدمة وسائلهم التعبيريّة لرسم ملامح الصورة الخياليّة منها، لكن مع ذلك فإنّ الموقف الروائيّ يفرض على الشخصيّة أن تشكّل لغتها على نحو خاصّ يناسب الموقف بالدرجة الأولى.
6. في هذه الرواية تفاعل حيّ بين البنية الروائيّة والتي تظهر في بيئة الشخصيّات وثقافتها والبنية اللغويّة التي تظهر في تلك التراكيب اللغويّة الناتجة عن الشخصيّات، فاللغة هنا لا تمثل ملمحا جماليًا أو وعائيًا لأفكار شخصيّات الرواية وإنّما تمثّل جزءا من التكوين النفسيّ لهذه الشخصيّات.

ثبت المصادر والمراجع

- إبراهيم، نبيلة. (1980). **نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغويّة الحديثة**. النادي الأدبيّ بالرياض.
- تودوروف، تزفيتان. (1990). **مفهوم الأدب**. ترجمة: محمّد منذر عيّاشي. دار الذاكر، حمص، ط2، سوريا.
- حمداوي، جميل. (1997). **السيميوطيقا والعنونة**. مجلّة عالم الفكر، وزارة الثقافة، الكويت، العدد 03، المجلّد25.
- الربيعي، محمود. (1985). **قراءة الرواية : نماذج من نجيب محفوظ**. مكتبة الزهراء، القاهرة.
- الزمخشريّ. (1998). **أساس البلاغة**. تحقيق: محمّد باسل عيون السود. دار الكتب العلميّة، بيروت لبنان.
- السيّد محمّد شكري، حنان. (2021). **شعريّة تيّار الوعي في رواية اللصّ والكلاب**. مجلّة كلّيّة الآداب جامعة الفيوم، مج13، عدد 1.
- الشاروني، يوسف. (2003). **الروائيّون الثلاثة**. مركز الحضارة العربيّة. القاهرة.
- عبد الرحيم، محمّد عبد الرحيم. (1990). **دراسات في الرواية العربيّة**. دار الحقيقة للإعلام الدوليّ، ط1.
- عبيد الله، محمّد. (2019). **الرواية العربية واللغة: تأمّلات في لغة السرد عند نجيب محفوظ**. دار أزمنة بالأردن.
- عناني، محمّد. (1988). **نجيب محفوظ ولغة الرواية الحديثة**. الأهرام، 28 أكتوبر، القاهرة.
- الغيطاني، جمال. (1980). **نجيب محفوظ يتذكّر**. دار المسيرة، بيروت، ط2.
- ليون، أيدل. (1959). **القصّة السيكولوجيّة**. ترجمة: محمود السحرة. المكتبة الأهليّة، بيروت.
- محفوظ، نجيب. (1978). **اللصّ والكلاب**. مطبعة السروجيّ، عكا.
- مرتاض، عبد الملك. (1995). **تحليل الخطاب السرديّ معالجة تفكيكيّة سيميائيّة مركّبة لرواية "زقاق المدق"**. ديوان المطبوعات السرديّة، الجزائر.
- مرتاض، عبد الملك. (1998). **في نظريّة الرواية**. المجلس الوطنيّ للثقافة والفنون والآداب عالم المعرفة. العدد 240، الكويت.
- موسى، فاطمة. (1965). **بين أدبين دراسات في الأدب العربيّ والإنجليزيّ**. مكتبة الإنجلو المصريّة. القاهرة.
- النقّاش، رجاء. (1998). **صفحات من مذكّرات نجيب محفوظ**. مكتبة بغداد، دار الشروق.
- يوسف، السيّد العربيّ. (2016). **المصاحبة اللغويّ في روايات نجيب محفوظ**، دراسة تركيبيّة دلاليّة. جامعة القاهرة، مركز اللغات الأجنبيّة والترجمة.

مواقع إنترنيتيّة:

- السالمي، الحبيب. (2017). نجيب محفوظ ولغة الرواية. العربيّ الجديد. https://www.alaraby.co.uk/%D9%86%D8%AC%D9%8A%D8%A8-%D9%85%D8%AD%D9%81%D9%88%D8%B8-%D9%88%D9%84%D8%BA%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%B1%D9%88%D8%A7%D9%8A%D8%A9
- الشرقاوي، يسرا. (2020). القصّة الكاملة لبطل رواية (اللصّ والكلاب) جريدة الأهرام. 11 سبتمبر. https://gate.ahram.org.eg/daily/News/203503/1171/777418/%D9%85%D9%86%D9%88%D8%B9%D8%A7%D8%AA/%D8%A7%D9%84%D9%82%D8%B5%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%83%D8%A7%D9%85%D9%84%D8%A9-%D9%84%D8%A8%D8%B7%D9%84-%D8%B1%D9%88%D8%A7%D9%8A%D8%A9--%C2%AB%D8%A7%D9%84%D9%84%D8%B5-%D9%88%D8%A7%D9%84%D9%83%D9%84%D8%A7%D8%A8%C2%BB-%C2%AB%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%81%D8%A7%D8%AD.aspx