المجاز وإنتاج المعنى في رواية قلب الليل لنجيب محفوظ

د.عماد سعد شعير

أستاذ النقد والبلاغة المساعد–كلية الآداب– جامعة حلوان

emadshaier@yahoo.com

المستخلص:

يروم هذا البحث الكشف عن دور المجاز في إنتاج المعنى في الخطاب الروائي، ودوره في طرح القضايا والتأصيل لها، وأثره في تحريك الشخوص فكرًا واعتقادًا وإدراكًا، من خلال البحث في علاقة المجاز بالإدراك من جهة والإقناع من جهة أخرى، بإيجاد المشابه بين الأشياء، التي تؤصل لمنحى فكري وذهني عند المبدع والمتلقي، وخلق العلاقات المؤثرة في ذهنه إقناعًا وإدراكًا للوجود. وذلك بالتطبيق على رواية قلب الليل لنجيب محفوظ؛ بوصفها رواية فلسفية وجودية، تعكس مرحلة مهمة من مراحل كتابته. وهي رواية غنية بالمجاز اللغوي، الذي عكس رؤية نجيب محفوظ الفكرية تجاه ماهية الإنسان في الحياة ووجوده.

الكلمات المفتاحية:

الإدراك، إنتاج المعنى، الاستعارة الأنطولوجية، المجاز.

Abstract:

Trope and the Production of Meaning in The Novel *Qalb Al–layl*

by Naguib Mahfouz

This paper aims to reveal the role of metaphor in producing meaning in narrative discourse, its role in raising and highlighting issues, and its impact on motivating the thoughts, ideologies and perceptions of the characters. This is achieved through investigating the relationship between metaphor and cognition on the one hand, and persuasion on the other hand: similarities between things are identified, thus highlighting the ideological and mental tendency of both the producer and the recipient; and mental connections that affect the conviction and the perception of the universe are determined. To this end, Naguib Mahfouz's Qalb Al-Lail, a philosophical, existential novel, which represents one of Naguib Mahfouz's important writing stages, is

analyzed. The novel is also rich in linguistic metaphor, which reflects Mahfouz's intellectual vision towards man's nature and existence in this life.

Keywords: Trope – the Production of Meaning – the perception

يتغيا هذا البحث الوقوف على المجاز وتوجهه المعرفي في الخطاب، وأثره في إنتاج المعنى، ودوره في طرح القضايا عرضًا وإقناعًا وإدراكًا؛ لا سيما أنه لا تخلو لغة منه سواء أكانت علمية أم حياتية عند الفئات كافة، الأطفال والشباب والرجال والنساء بتنوع أعمارهم وبيئاتهم وطبقاتهم الاجتماعية، فيوظف في المفارقة والإخفاء والدفاع والهجوم والإعلان، وقد يوظف في التلاعب بعقل المتلقي، وذلك في المجالات المعرفية المتباينة.

إن عدول المتكلم عن استخدام الدلالة الحرفية الاعتيادية إلى المجازية لا يكون من باب الترف اللغوي أو التزويق المعنوي، وإنما له مقصدية فكرية؛ باعثها أن المتكلم أو المبدع يدرك أن المجاز يؤثر في معتقد المتلقي وفكره وربما سلوكه، مثلما ترك أثره في ذهنه ابتداء، من خلال خلق العلاقات بين الأشياء؛ وإيجاد المشابه التي ترتبط برؤية ذهنية؛ ومن ثم حري بنا أن ندرس دوره وأثره في المجالات المتباينة الشفهية والكتابية، في الحياة العامة والعلمية عند الفئات كافة.

وقد وقع اختيار البحث على رواية قلب الليل لنجيب محفوظ تطبيقًا؛ فهي ثرة باللغة المجازية، التي تحتاج إلى الوقف عند بنيتها، وتحليلها تحليلا يكشف عن دورها في السرد، وطرح كثير من القضايا الوجودية، المرتبطة بالوجود الإنساني وصراعه مع ذاته والعالم، خصوصًا أنها رواية فلسفية تعكس إحدى مراحل كتاباته المهمة، وهي المرحلة الوجودية.

وينتظم البحث في مقدمة وستة مباحث، هي على النحو التالي:

المبحث الأول: مفهوم المجاز وتوجهاته المعرفية. المبحث الثاني: السياق السردي للرواية. المبحث الثالث: المجاز والنص المحيط. المبحث الرابع: المجاز الاستعاري الأنطولوجي وقضايا الوجود. المبحث الخامس: التشبيه. المبحث السادس: الكناية. الخاتمة: وفيها يذكر نتائج البحث.

المجاز لغة يحمل دلالة التجاوز والعبور والنفاذ، يقال:" جزت الطريق، جاز الموضع جوازًا وجؤوزًا وجوازًا ومجازًا. وجاز به وجاوزه جوازًا وأجازه وأجاز غيره. وجازه: سار فيه وسلكه. وأجازه: خلفه وقطعه، وأجازه: أنفذه ..... جزت الموضع: سرت فيه، وأجزته خلفته وقطعته، وأجزته: أنفذته" ([1]) فالمجاز يؤشر إلى التعدي والعبور والنقل، وهو المسلك الذي انبنى عليه المعنى الاصطلاحي له؛ إذ فهم المجاز على أنه" كل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأول "أو" اللفظ المستعمل في غير ما وضع له لمناسبة بينهما" ([2])؛ ومن ثم فإن هنالك ربطًا بين المعنيين اللغوي والاصطلاحي، يتجلى في التجاوز من حيز إلى آخر ومن سياق معنوي إلى آخر، فالمعنيان يقومان على مبدأ الانتقال أو الاستبدال.

هذا الانتقال يحمل في طياته منحى استفساريًا وجيهًا، طرحه مصطفى ناصف بسؤاله الجوهري عن ضرورة النقل وجدواه، قال:" كلمة المجاز إذن في الإحساس اللغوي تتضمن سؤالا غريبًا إلى أين تمضي؟ وهل النقلة ضرورية؟ "([3])

إن الانتقال أو العدول ليس مجرد مسلك لغوي، ينحو به المتكلم تجاه فكرته أو بنائه اللغوي، إنه" إيغال في الحياة"([4])، نفاذ إلى تصور الوجود وماهيته، رحلة عميقة بقول مصطفى ناصف" إن كلمة المجاز في اللغة حمالة أعاجيب من الناحية اللغوية، فهي لا تفيد مجرد العدول بل تفيد أيضًا ضد ذلك تمامًا: النفاذ، وتومئ إلى فكرة الرحلة العميقة في الجذور"([5])

ولما كان المعنى الاصطلاحي للمجاز يناقض الحقيقة؛ التي توظف اللفظ فيما استعمل فيه من جهة التشابه أو الإسناد، فإنه يتكئ على ثنائية التشبيه والاستعارة، وهي ثنائية أصيلة في إرساء دلالة الانتقال، فالتشبيه يعتمد المقارنة بين طرفين، بانتقال من المشبه به إلى المشبه، والاستعارة تعتمد الانتقال باتحاد المستعار منه مع المستعار؛ إذ هي" تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه" ([6]).

والعرب مختلفون في إدخال التشبيه على دائرة المجاز، ف" بعض البلاغيين أخرج التشبيه من حقل المجاز بينما عده آخرون أحد الأطراف الأساسية فيه، أما موقفهم من الاستعارة فكان أكثر التباسًا، ففريق منهم يرى أن أساسها تشبيهي، بينما عدها آخرون نوعًا من الاتساع في الكلام".([7])

التجاوز والانتقال موجودان في التشبيه والاستعارة، بيد أنهما في التشبيه ليسا مباشرين؛ لوجود أداة التشبيه، التي تبني حاجزًا في ذهن المتلقي بين الأطراف، وهو ما لا يتوافر في الاستعارة التي يتحد فيها الطرفان بانتقال المستعار منه إلى المستعار له.

وتدخل الكناية في دائرة المجاز؛ لأنها تعتمد على ترك التصريح بالشيء والانتقال إلى غيره، وهو تصور الجرجاني الذي طرحه بقوله:" اعلم أن طريق المجاز والاتساع الذي ذكرناه قبل، أنك ذكرت الكلمة وأنت لا تريد معناها ولكن تريد معنى هو ردف له وشبيه، فتجوزت بذلك في ذات الكلمة وفي اللفظ نفسه"([8]) فالكناية تتضمن تجوزًا وانتقالا يجعلها تدخل في المجاز، وهو ما أكده محمد الولي بقول:" إن الجرجاني يعتبرها شكلًا من أشكال المجاز. بنيتها هي بنيته. هناك انتقال من معنى إلى معنى المعنى. هذا التحديد دلالي خالص، ويشمل به الجرجاني الكناية والاستعارة والتمثيل والاستعارة التمثيلية". ويصرح العلوي تصريحًا مباشرًا بمجازيتها في قوله:" اعلم أن الكناية واد من أودية البلاغة، وركن من أركان المجاز، وتختص بدقة وغموض"([9])

فإذا كانت الكناية تبني على الدلالة التجاورية، لأنها لا تعدم الدلالة الانتقالية، التي تقوم على الانتقال من اللازم إلى الملزوم، وهو ما أكده فرانسوا مورو بقوله:" تقوم الاستعارة على نوع من التشبيه أو التناسب analogie بين طرفين، بينما تعتمد الكناية على الترابط التجاوري. ولنضف إلى ذلك أن المجاورة هي أيضًا خاصية العلاقات المجازية المرسلة".([10])

البنيات المجازية ليست مجرد تزيين أو تحسين، وإنما لها منحى وظيفي في النص. توظيف المجاز في السياق النصي والعدول عن الدلالات الحرفية للكلام له منحى قصدي للمتكلم وآخر تأثيري للمخاطب؛ فالعلاقة بين القصد والكلام الحرفي تتباين عن القصد الكلام غير الحرفي، وهو ما يؤكده صبرة بقوله:" الصور غير الحرفية Nonliteral Figures تختلف عن الكلام الحرفي في الطريقة التي يتصل بها القول مع قصد المتكلم، فإذا كان هناك تطابق بين القول والقصد في الكلام الحرفي فإن هذا لا وجود له في الكلام غير الحرفي".([11])

القصد في الكلام غير الحرفي المجازي قد لا يكون دافعه الكذب أو التناقض بين المعنى الظاهر والباطن- مثلما في المفارقة- وإنما إثبات معنى غير موجود في الواقع، وهو هدف محوري للجمل المجازية عند ماكس بلاك، " فهو يرى أن المجاز يثبت شيئًا ليس موجودًا في الواقع فيبدو مستخدمه كأنه كاذب"([12])

يتجلى الإثبات من خلال المشابه الموجودة بين أطراف العلاقة المجازية، التي تتحقق عبر المقارنة أو التفاعلية التي أشار إليها ريتشاردز، الذي يصور المجاز على أنه" فكرتان لشيئين مختلفين، تعملان معًا ومسندتان بكلمة واحدة أو عبارة واحدة، يكون معناها حاصل تفاعل هاتين الفكرتين"([13])

يمهد الإثبات إلى اقتناع المخاطب بما يطرح عليه؛ ليؤدي المجاز دورًا فاعلا في تحفيز عقل المخاطب وتهيئته للمطروح، وهو ما أكده بيرلمان في منحه البعد الإقناعي للصورة، متجاوزًا البعد التزييني والتحسيني؛ لتكون أحد الصيغ الحجاجية، قال:" ومن الأشكال أو الصيغ اللغوية ذات المدى الحجاج الوجوه أو الصور البلاغية Figures التي كثيرًا ما نظر إليها نظرة أدبية حصرتها في وظيفة التحسين والتزويق"([14])

ولا يقف ارتباط المجاز بالمنحى الإقناعي أو التثبيتي وتجاوز التزيين وإنما يرتبط ارتباطًا وثيقًا بمفهوم الوجود والإدراك Cognitive وفهم الواقع؛ وهي مفاهيم لصيقة الصلة باللغة، و المجاز هو استخدام لغوي خاص يؤشر إلى تصور ما للواقع والوجود؛ إذ إن استخدام الإنسان للغة وتوظيفه لها يعكس موقفًا من العالم ورؤية له.

الإدراك يهتم بما ينتجه الدماغ البشري من معرفة، وكيفية تنظيمها، وطرائق التفاعل بينها وبين المحيط، ولذلك فهم على أنه" استغلال الفرد للمعلومات التي تصل إليه، ويقوم عقل الإنسان بمجرد أن تصل إليه بمحاولة التعرف عليها من خلال مراجعة ما يصل إليه منها، مع ما هو مخزون لديه منها، أو في المعلومات والخبرات قريبة الشبه منها في ذاكرته"([15]) ، ومن ثم فإن المدرسة الجشتالتية حددت مجموعة من القوانين للإدراك التي تربطه بالخيال،" الصورة والخلفية، التشابه، التقارب، الاستمرارية الجيدة، البساطة، الإغلاق"([16])

تبنى الرابطة بين المجاز والإدراك على مفهوم التشابه والتكامل والعلاقة، وهي مفاهيم جوهرية أكدها صبرة بقوله:" إن مشكلة المجاز والإدارك تستلزم البحث في جملة من المفاهيم المرتبطة بها، مثل مفاهيم المشابهة والعلاقة والتكامل، كما تستلزم أيضًا البحث في مفهوم الجدة. ويتضمن المجاز كلا من مفهومي المشابهة والعلاقة."([17])

مفهوم المشابهة أصيل بين المجاز ببنياته والإدراك بتوجهه المعنوي والذهني، ففي تأسيس جورج لايكوف للنشاط الاستعاري الإدراكي يعتمد المشابهة؛ إذ" ينطلق التفكير في الاستعارة من النظام

العام الذي يندرج فيه النشاط الذهني اللغوي وهو بنية المشابهة، والمشابهة في أصل النشاط الذهني عمل تنظيمي يدرك من خلاله الإنسان العالم ويسيطر عليه بتنظيمه وتخزينه"([18])

إذن البنية المجازية الاستعارية ليست بنية لغوية تقف عند حدود النقل أو الاستبدال أو التفاعل، وإنما هي بنية عقلية تصورية للعالم أو لنقل إدراكية، مثلما أكد محيي الدين محسب بقوله:" لقد أخرج العرفانيون(الإدراكيون) الاستعارة من سجن اللغة، الذي حبست فيه لأكثر من ألفي سنة من أرسطو إلى البراجماتيين، فالاستعارة لم تعد لديهم ظاهرة لغوية ناتجة عن عملية استبدال أو عدول عن معنى حرفي إلى معنى مجازي، بل هي عملية إدراكية كامنة في الذهن، تؤسس أنظمتنا التصورية، وتحكم تجربتنا الحياتية."([19]) إنها بنية محورية في فهم العالم من حولنا، " إننا لا ندرك مظاهر العالم ومكوناته، ولا نباشر التجربة إلا عن طريق بعض الاستعارات. فالاستعارات تلعب دورًا يوازي، من حيث أهميته ذلك الدور الذي تلعبه حواسنا في مباشرة إدراك العالم وممارسة تجربته".([20])

الاستعارة ترتبط بتصوراتنا الحياتية وتواجهاتنا الفكرية، فهي تعكس بنية فكر وإدراك للعالم والوجود. وتتداخل معها الكناية في ذلك التوجه، إذ "الاستعارات والكنايات تكوَن في كل لغة من اللغات الأبنية الذهنية المجردة،Idealized cognitive Models نماذج مثالية، وقد عدها لايكوف وهي تتفاعل والتجارب الإنسانية لا الفردية الذاتية بل التجارب الاجتماعية والأنساق المكونة لتاريخ الفكر"([21])

تتحقق العلاقة الوثيقة بين المجاز والإدراك من خلال مفهوم الترابط، بين الأفكار الجديدة والقديمة أو المخزون في الذاكرة واللاوعي، وهو أمر ركيز في بنيتي الاستعارة والتشبيه قائم على المقارنة والمشابه بين الأطراف، "وهو يدخل في إطار مصطلح الإدراك بالترابط Apperception، وهو أحد علماء النفس في الإدراك" ([22])

إن المجاز هو انعكاس لرؤية فكرية، وبنية ذهنية خاصة بالمتكلم؛ ومن ثم فإن تلقي المخاطب للمجاز يوجب عليه خطوات لفهمه، حصرها سيرل في ثلاث خطوات:" الخطوة الأولى: يجب عليه أن يمتلك استراتيجيات لتحديد ما إذا كان عليه أن يبحث عن التفسير المجازي أم لا. الخطوة الثانية: عندما يقرر البحث عن التفسير المجازي، يجب عليه أن يمتلك مجموعة من الاستراتيجيات أو المبادئ لحساب القيم المحتملة(ع). الخطوة الثالثة: يجب عليه ان يمتلك

مجموعة من الاستراتيجيات أو المبادئ لحصر نطاق (ع) حتى يمكن تقرير أن (ع) تشبه هذه التي استخدمها المتكلم لتأكيد (س)".([23])

يستخدم المتكلم المجاز بقصدية تجعله يعدل عن توظيف الكلام الحرفي النمطي المباشر؛ من ثم فإن المخاطب عليه أن يبحث في الدافعية لبحثه والقصدية المحققة. وامتلاك الآليات التي تمكن من أوجه التأويل والتفسير، ثم حصر نطاق أوجه التشابه.

البحث في غاية المجاز، ولماذا يوظفه المتكلم في مواضع دون أخرى، وقضايا خاصة عدل فيها عن المعاني الحرفية، يلفت انتباه المخاطب ويستوقف قراءته؛ لأنه يكون بقصدية متحققة من المتكلم، يولد بها توجهاته المعنوية والدلالية، ويجلي رؤيته الفكرية تجاه العالم والوجود، سواء أكان ذلك شفاهة أم كتابة، في المجاز الحياتي أم المجاز الإبداعي.

-2-

السياق السردي للرواية: رواية " قلب الليل" لنجيب محفوظ رواية فلسفية اجتماعية، تبحث في فلسفة الوجود الإنساني وماهيته، عبر قضايا الصراع الإنساني المشكلة لوجوده، جدل الديني والحياتي، الإنسان الإلهي والإنسان الدنيوي، الصراع بين الخير والشر، الرغبات المحركة للمسار الحياتي، الحب، المعرفة، القدر، الحرية، الطاعة المطلقة، الطاعة المقيدة، البحث عن الوجود الحياتي.

إنها تمثل رحلة الإنسان في الحياة، وما يمر به من تناقضات داخلية وتغيرات سياقية وعقلية، توجه منحاه الفكري والذهني، إنها محاولة للبحث عن جوهر الحياة ومعناها.

تبدو الرواية مجسدة للصراع الفكري والاجتماعي، من خلال العلاقة بين الجد والحفيد جعفر السيد الراوي، السلطة العليا \الجد والدنيا\ الحفيد، ما يريده الجد من الحفيد الذي يحذو حذو أبيه العاق، الذي خرج على أبيه، وما يريده الجد للحفيد من أن يكون إنسانًا إلهيا. إنها العلاقة بين الطاعة و التمرد الإنساني، الذي يمثل محورًا ركيزًا محركًا للبنية السردية؛ ومن ثم كان "التمرد على الجد نوعًا من السقوط في الخطيئة، والخروج من الجنة، ليبدأ الإنسان رحلته فوق تراب الأم الخالدة الأرض بكل جمالها ودنسها، فقرها وغناها، التي تغري بوحشيتها الآسرة، فيتبعها الإنسان إلى حيث يستطيع أن يلبي أشواق جسده".([24])

إنها علاقة الصراع الأبدي بين الأب والابن، ثم الجد والحفيد ليدوم الصراع، وهو ما جسده جعفر الراوي بقوله المحوري الذي يمثل منحى مهمًا لموظف الأوقاف:" لا تنس أني أخوض معركة مع جدي منذ قديم"([25]).

يحاول جعفر السيد الراوي بطل الرواية أن يسترد أموال وقف جده الغني الذي تبرع بها لأعمال الخير، فيروي قصته لموظف الأوقاف بعد أن عرفه، يحكي عن نشأته يتيمًا بلا أب ثم موت أمه وتعرفه بجده وتمرده عليه، وزواجه من الغجرية مروانة، وعمله في فرقة موسيقية ثم تطليقه لها وزواجه بهدى، وانتقاله إلى مرحلة الفكر والثقافة، ليؤلف كتابًا يحمل فكره ومذهبه، الذي جمع بين مذاهب مختلفة، فيرفضه سعد كبير صديقه المثقف، الذي تقع الغيرة منه تجاه زوجه هدى التي أعجبت بثقافته، فيقتله انفعالا، لينتهي به الحال إلى السجن، فيخرج للبحث عن ميراث جده.

تطرح الرواية ثبة من القضايا الفلسفية الوجودية، لعل أبرزها النوازع الإنسانية وصراع الإنسان مع سياقه، و الحب المقرون بالجنس، الذي جعل جعفر الراوي يترك منزل جده أو لنقل طرد منه، والقدر وعلاقته بالتحول السلوكي للإنسان في حياته، الصراع بين الديني والدنيوي وهي أبرز القضايا في الرواية، التي جعلت جعفر الرواي يتحول من العمامة الأزهرية إلى المدنية والثقافة مثل أبيه، جعلته يتحول من الزواج بمروانة الغجرية، التي هام بها حبًا ورغبة جنسية، إلى الزواج من هدى صديق التي تمثل العقل والثقافة والحرية، فغيرت اتجاهه الفكري.

وقد ضفر نجيب محفوظ هذه القضايا بالاتجاه الواقعي، من خلال عرضه للصراع الطبقي الخفي والمعلن، فقدم الطبقات المجتمعية المختلفة، طبقة الراوي الثري المتداخل مع طبقة الأغنياء والأزهر الشرف، المنعزل عن الطبقات الدنيا التي أشار إليها محفوظ بأماكن الجامع الأزهر، وطبقة الغجر بعاداتهم المختلفة وثقافتهم الخاصة، وطبقة المثقفين.

مزج نجيب محفوظ في الرواية بين الرؤية الفلسفية والواقعية، من خلال ما رواه جعفر الراوي لموظف الأوقاف عن حكايته طفلا وشابًا وكهلا وعجوزًا، وصراعه مع جده خاصة والحياة عامة؛ مجسدًا رحلة الإنسان في الدنيا، وهو اتجاه الكتابي والفكري مثلما أكد أبو عوف بقوله:" القانون الأساسي الفكري والجمالي الذي يحكم فضاء عالمه الروائي وينظمه هو اعتماد مأساتين رئيسيتين ويشاركني آخرون أنهما يظللان عالمه الروائي الشاسع حتى الآن هما المأساة الاجتماعية والوجودية."([26])

مر جعفر الراوي بمراحل التكوين الإنساني، من التنشئة الدينية الخالصة في الصغر، فاكتشاف الغريزة الجنسية الملحة، والبحث عن الحرية، ثم مرحلة الاكتمال العقلي والبحث عن العقل المحض، لينتهي بمأساة سجنه. وكأنها تمثل مراحل الإنسان في الحياة البشرية من وجهة نظر نجيب محفوظ.

-3-

المجاز والنص المحيط: النص المحيط هو" ما يدور في فلك النص من مصاحبات اسم العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال، أي كل ما يتعلق بالمظهر الخارجي للكتاب"([27])؛ ولذا فإنه يعالج مصاحبات النص وليس النص نفسه.

وهذا يعني أنه لا ينفصل عن المؤلف وإنما يتصل اتصالا مباشرًا أيضًا، فهو لم ينفصل عن النص المتن، ومن ثم فإنه مصاحب له، وفاتح في الآن، فهو يكمله ويوازيه، ويرسم معالمه الابتدائية أو القرائية لدى المتلقي؛ إذ إنه نص موجه وقصدي.

مصاحبات النص ترتبط بالمبدع وناشره، وكلاهما متضام في توجيه العمل الإبداعي إلى المتلقي، أما ما يتعلق بالمؤلف فيبدو في" اسمه، والعنوان، والعنوان الفرعي، والعناوين الداخلية، والاستهلال والتصدير، وأما ما يرتبط بالناشر فيبدو في الشكل المروج للعمل، من الغلاف والجلادة، وكلمة الناشر".([28])

واللافت للانتباه في رواية قلب الليل أن النص المحيط اقتصر على بنيتين أساسيتين، إحداهما علق بالمبدع نجيب محفوظ وهي العنوان، والأخرى علق بالنشر وهي صورة الغلاف، دون أن تكون هناك مصاحبات أخرى للمتن؛ وربما يتوافق ذلك مع طبيعة المؤَلف والمؤِلف، وما له من عالمية تجعل صورته عدل لكل المصاحبات النصية الأخرى..

3-1العنوان

عتبة النص الأولى و الرئيسة، التي يتخذ منها المتلقي محركًا أساسًا للدخول إلى المتن الأصلي، فهو أول ما يرتكن إليه المتلقي، وآخر ما يتركه المبدع على النص، وهو حلقة الوصل بين النص والمتلقي؛" ففي اللحظة التي تصطدم فيها عين القارئ بالعنوان، يكون العالم الروائي في حكم المجهول؛ لأنه يمثل حلقة التعارف الأولى ولحظة التجسير الأساسية بين القارئ والنص من جهة، وبين ما هو مجهول(أوما في طور التشكيل) يتعرف عليه القارئ بالتدريج، ليصبح بعد

ذلك المجهول معلومًا من جهة ثانية"([29]). فالعنوان يطرح لنفسه مع المتلقي حوارًا خاصًا؛ ليفتح أفق التلاقي مع النص توافقًا وترابطًا وتلاحمًا أو انفصالًا عنه؛ ببنيته التركيبية ومنحاه الدلالي المباشر أو غير المباشر.

وعنوان رواية " **قلب الليل**" لنجيب محفوظ، لافت للانتباه، بما يتضمنه من الحقيقة والمجاز، وإن كان إلى المجاز أقرب. والوقوف عند العنوان وما يثيره لدى المتلقي ويجذب انتباهه له منحى إدراكي يحكمه عوامل سياقية خالصة، مثلما وضح محيي الدين محسب بقوله:" هذه مسالة إدراكية تتأثر بعوامل سياقية كثيرة، منها ما يتعلق بالتركيب اللغوي للعنوان، ومنها ما يتعلق بمحتواه الدلالي، وما يتعلق بجنس الخطاب الذي ينتمي إليه النص المعنون بهذا العنوان، وما يتعلق بمعرفة المستقبل بالكاتب وبموقفه الفكري أو الاجتماعي أو الجمالي أو الأيديولوجي..إلخ فإذا اتخذ المستقبل قرارًا بالاهتمام فإن ذلك معناه أن أسئلة لديه بدأت تنبثق حول هذا العنوان، حول المقاصد التي يمكن أن يكون الكاتب قد ضمنها فيه، وحول احتمالات الأجوبة والتفسيرات التي سيطرحها النص القائم تحته." ([30])

لما كان المنحى السياقي للرواية يطرح قضايا الوجود الإنساني عبر مراحل مختلفة، والحكمة من وجوده، وعلاقة المخلوق بالخالق، والقيم المرتكزة فيه جبلة واكتسابًا، والصراع الإنساني مع تلك القيم، والرغبات الإنسانية التي تتحكم فيه، ومجابهة هذه الرغبات، بدا عنوان" **قلب الليل**" جاذبًا للمتلقي؛ ليفتح أفق التأويل والتصور أمامه.

التأويل بالحقيقية يقف على التركيب الإسنادي للعنوان، بحذف المسند إليه المحكوم به وذكر المسند، فالتأويل" قلب الليل **متوقع**– قلب الليل **مستحيل**– قبل الليل **ممكن**–قلب الليل إلى **نهار**. إنه يقوم على التحويل القصدي لليل إلى نهار، والعتمة إلى ضياء، وغير الممكن إلى ممكن؛ ليكون حكمًا أوليًا ينشئه نجيب محفوظ، أو تصورًا معرفيًا حول رؤيته لصراع النفس الإنسانية مع الوجود، وهو صراع يمكن التحكم فيه وتغيير مساره.

أما التأويل بالمجاز فإنه يتجلى من طريق التعبير الكنائي؛ إذ إن " **قلب الليل**" يكني عن حلكته وظلمته وباطنه، وعدم الاستبصار والعمى، والتخبط خبط عشواء، وذلك من خلال حالة التيه التي عاشها جعفر– الإنسان، بين المفروض والواقع، والرفض والتأييد، والإقناع والعاطفة، والجنس والعلم والدين، تلك الثلاثية التي تشكل محور الوجود الإنساني.

إن نجيب محفوظ يرتكز بالتعبير الكنائي على حالة الإنسان وجوهره، التي يعشو فيه عن رؤية مساره الوجودي. والتعبير الكنائي مؤكد للمعنى وكاشف له؛ إذ تقوم الكناية على التجاور كما قال فرانسوا مورو:" تعتمد الكناية على الترابط التجاوري"، فهي تنتقل دلالة من تعبير إلى تعبير آخر، غير مشابه له؛ ولذلك قد لا تقع الكناية في الصورة موقع الاستعارة؛" إذ إنها تكون أقل لفتًا للانتباه من الاستعارة، وإن كانت تؤدي دورًا أسلوبيًا فاعلا" ([31]).

وقد يستدعي نجيب محفوظ بذلك العنوان رواية جوزيف كونراد" قلب الظلام"، الذي جسد فيها العنصرية والعلاقة بين المتحضرين ومن يعيشون في الظلام في إفريقيا.

العلاقة بين العنوان والمتن الإبداعي وشيجة، فبينهما رباط قوي، فالعنوان مدخل المتن، والمتن أس العنوان، و قد يحث "التوتر بين العنوان ومجموع الكتاب، العنوان في خدمة الكتاب، والعنوان له قوة ذاتية، الكتاب يتبع العنوان ويتمرد على العنوان".([32]) بيد أن عنوان" قلب الليل" بما فيه من قوة ذاتية لم يتمرد على المتن، وإنما جاء موظفًا لخدمة القضايا الفلسفية فيه، فكانت الوشائج بينهما متماسكة غير منبتة، فالعنوان رؤية إدراكية للمغزى الذي طرحه المتن الإبداعي.

3-2الغلاف

يحمل الغلاف الخلفي للرواية صورة بصرية لنجيب محفوظ، والصورة تعكس رسالة لسانية مضمنة؛ إذ " يتضح جليًا على مستوى التواصل الجماهيري، أن الرسالة اللسانية حاضرة في كل الصور، إما بوصفها عنوانًا أو مفتاحًا أو مقالا صحفيًا أو حوارًا في الفيلم، أو حكاية مصورة"([33]).

صورة محفوظ ارتكازية في حضور المتلقي العام والخاص، فلم تكن وثيقة الصلة بالنص الأصلي ظاهرًا، وإنما تمثل استحضارًا فكريًا وفلسفيًا وتصويريًا للنص باستحضار المؤلف، فكأن الرواية تعكس المنحى الرؤيوي للكاتب على المستويات كافة، ومن ثم فإن هنالك رابطًا ضمنيًا بين غلاف الصورة والنص الأصلي، إضافة إلى المنحى الجذبي التسويقي للقارئ بتلك الصورة.

-4-

المجاز الاستعاري الأنطولوجي وقضايا الوجود: ترتبط الاستعارة بنمط التفكير وربما توجيه السلوك ولا تقتصر على الخيال الأدبي؛ إذ إن الاستعارة مثلما أكد لايكوف " حاضرة في كل مجالات حياتنا اليومية. إنها ليست مقتصرة على اللغة بل توجد في تفكيرنا في الأعمال التي

نقوم بها أيضًا. إن النسق التصوري العادي الذي يسير تفكيرنا وسلوكنا له طبيعة استعارية بالأساس"([34]).

يبدو المجاز الاستعاري عند نجيب محفوظ في رواية قلب الليل ظاهرة بنائية لافتة للانتباه في رسم ملامح البناء السردي عنده، اعتمدها محفوظ في طرحه لأفكاره ومعتقداته وأطروحاته الفكرية ورؤيته للوجود والعالم عبر الشخصيات والأحداث. لعل أبرز توجه للمجاز في رواية قلب الليل هو المجاز الاستعاري الأنطولوجي.

الاستعارة الوجودية/ الأنطولوجية

استعارة ذهنية فكرية، تعتمد في أحد توجهاتها المحورية على إبراز التجارب الإنسانية من خلال الشخصنة، أو التفاعل بين المادي والبشري، ولذا تفهم على أنها" تلك الاستعارات التي تخصص فيها الشيء الفيزيائي كما لو كان شخصًا. وهذه الاستعارات تسمح لنا بفهم عدد كبير ومتنوع من التجارب المتعلقة بكيانات غير بشرية، عن طريق الحوافز والخصائص والأنشطة البشرية."([35])

إنها تربط بين الوجود والأشياء بإضفاء الخصائص البشرية، فتساعد في خلق المعني بتصور الشيء؛ ولذا " تستخدم الاستعارات الانطولوجية لفهم(events) والأعمال(actions) والأنشطة(activities) والحالات(states). إننا نتصور الأحداث والأعمال والأنشطة باعتبارها أوعية."([36])

تجلت الاستعارة الأنطولوجية فاعلة رؤية نجيب محفوظ تجاه قضاياه الوجودية وإدراكه للعالم، إذ إنه افتتح الرواية برؤية الزمن، التي تمثل منحى رئيسًا في السرد، من خلال السرد الاستذكاري\الاسترجاع، ورصد العلاقة الصراعية بينه وبين الإنسان، من خلال جعفر الراوي، الذي يصف ما فعله به الزمن، يقول:" **الزمن وضع على وجهي قناعًا قبيحًا من صنعه هو لا من صنع والدي**" ([37]). التعبير الاستعاري هنا يفسر لنا الزمن عن الطريق البشر فيجعله إنسانًا؛ ومن ثم فإنه يجري عليه ما يجريه على الإنسان، فيمارس من يمارسه الإنسان تجاه الآخر، من التزييف والتغيير وترك الأثر السلبي، إنه يوضح العلاقة الجبرية بينه وبين الزمن، بقوته وسطوته، وما يفرضه عليه من تغيير. وهذا دفع محفوظ إلى مواجهته أيضا، فقال جعفر:" **ألا تسمح لي بأن أعبث بالزمن كما عبث بي**".([38])

التعبير الاستعاري الأنطولوجي يجلي المخزون الانفعالي للإنسان تجاه الزمن، ويرسخ لعلاقة الصراع الأبدية، الخفية والمعلنة، بين الإنسان والزمن، ويبرز ماهية هذه العلاقة من خلال التشخيص(الزمن\شخص مدمر محطم)؛ لينعكس على سرد الأحداث المرتبطة بجعفر الراوي.

يمتد هذا الصراع ليكون مع الحياة المتضمنة للزمن، وموقف الأناسي منها ورؤيتهم لها، ذلك الموقف الذي يجسده جعفر الراوي بقوله لموظف الأوقاف:" **لا سبيل للتفاهم بيننا...فأنت ممن يخافون الحياة وأنا ممن يزدرونها، وجميع ما ترتعد منه لمجرد تصوره قد عانيته.. جميع ما تسأل الله ألا يقع قد ذهبت إليه فوق قدمي"([39]) الذي يتلاحم مع قوله أيضًا:" إن الحياة لا تحترم إلا من يستهين بها**".([40])

التعبيران الاستعاريان يعكسان الخضوع والخنوع إزاء الحياة، من خلال الجمع بين(الحياة\ الإنسان المتسلط المتجبر).انتقى محفوظ من مجال المستعار منه أحد المظاهر البشرية، وهو التجبر والتسلط في مواجهة الآخر؛ ليبين لنا كنه الحياة وتقلباتها.(الخوف– الازدراء) ثنائية وجاهية في مواجهة الحياة\الإنسان. لا تتحقق الغاية إلا بالازدراء، ولا تواجه بالخوف، وكأنها تسلطية.

لعل هذا الاختيار لتلك الصفة البشرية هو ما يقرب مفهوم محفوظ وإدراكه لها، ويجعله قارًا في ذهن المتلقي؛ ويعكس المنحى النفسي لجعفر في التعامل مع الحياة؛" إذ إن الاستعارات تعد من الوسائل الأكثر قدرة على استبطان العوالم النفسية للشخصيات، والتعبير عن رؤاها للعالم"([41])

يلح محفوظ على هذا المنحى الاستعاري في تصوير الدنيا أيضًا، فيخلع عليها مظاهر إنسانية تجعلها متصورة مدركة في مخيلة المتلقي، وهو أس من أسس توظيف الاستعارة الأنطولوجية، قال:" **كانت الدنيا حية واعية تتلقى الكلام وترده، وتشارك بإرادتها الخفية في حياتنا اليومية.**"([42]) وقال:" **كانت دنيانا دنيا حية، تنبض بالرغبات والعواطف والأحلام، فيها الجد والمزاح، فيها الفرح والأسى، ينتظمهم جميعًا– الإنس والجن والجماد– لحن التفاهم والتعامل**".([43])

(الدنيا\ إنسان له إرادة– إنسان له رغبات). يعكس جعفر الراوي بالتشخيص دنياه الخاصة به، وهي نموذج لدنيا الإنسان، التي تتباين وفق السياق النفسي والاجتماعي. إن المظهر البشري المنتقى في هذين التعبيرين الاستعاريين هو عدم الركون والفاعلية والرغبة في الاستمرار والحياة، إن دنيا جعفر الراوي في ذلك التوقيت حياة بمفهومها الحقيقي أو المتخيل لها.

ولو عبر جعفر عن حياته بالمعنى الحرفي غير المجازي، بأن دنياه على ما يرام، ما ترك ذلك التعبير من الأثر في نفس المتلقي ما تركه التعبير المجازي. المجاز الاستعاري الأنطولوجي إحالي على المظهر البشري الممارس.

وفي تأصيل نجيب محفوظ لغريزة الغضب التي قد تتنافي مع السياق العقلي، يوظف المجاز الاستعاري ليظهر سيطرته على جعفر الراوي– الإنسان– بل على الجد نفسه الذي يتسم بالحكمة والعفو والحب، وهو رمز السلطة العليا القابضة، قال جعفر واصفًا جده:" **انفجر غضب الراوي،** وضرب بقبضته على رأسي"([44])

تشبيه الغضب بمادة وكيان يفكر فيه المتلقي، ومحفوظ لا يريد أن يبين مقدرًا، وهو مسلك له حضور فعلي، وإنما يعكس منحي آخر يتعلق بالجدا رمز السلطة، وهو أن له جانبا آخر يتضام مع جانب الحكمة والحلم، وهو الغضب، وأكده بقوله على لسان شكرون:" **لجدك جانبًا آخر يسكنه الغضب**".([45])

الغضب ليس حالة طارئة عند الجد، وإنما هو قار وساكن، له حيز لا يبرحه، يستدعى عند الحاجة إليه، فالسكن فيه ثبوت وإقامة، وتشخيص الغضب يعكس البنية الفكرية الظاهرة عند محفوظ من خلال تأصيل ثنائية (الحلم–الغضب) عند الجد الرمز.

ولعله يؤكد ذلك المعنى حين يصور رد فعل الجد عندما علم بزواج حفيده من الغجرية، قال:" فخيل إلى أني أرى شخصًا لم أره من قبل، عدو منطلق من بركان **حاملًا غضب الأرض،** قل إنه الصاعقة أو الموت".

يحمل الجد(الغضبا مادة محمولة) الغضب كله، لم يترك منه شيئا، إنه يحيل إلى وعاء محكم ممتلئ. الغضب الذي يبرزه محفوظ لا يتحكم الجد فيه وإنما يتحكم هو في الجد؛ فيسيطر عليه؛ لأن الغضب يكون" استجابة عاطفية طبيعية تظهر لمساعدتنا على التكيف مع : التهديد، الأذى، العنف، الإحباط"([46]) ، فالجد يلحقه الأذى والتهديد والإحباط من خروج الحفيد عليه، وكأن المثير للغضب والحافز على استحضاره حاضر بفاعلية. استعارة الغضب جعلته مادة وكيانًا تعيننا على فهم تجربتنا الحياتية وصقلها من خلال الجد، " وحين نتمكن من تعيين(تجاربنا باعتبارها كيانات أو مواد فغنه يصبح بوسعنا الإحالة عليها ومقولتها" وتجميعها وتكميمها، وبهذا نعتبرها أشياء تنتمي إلى منطقتنا."([47]). إن نجيب محفوظ يريد من جعفر الإنسان أن يفهم بذلك التعبير الاستعاري طبيعة الجد فيأخذ الحيطة إزاءه؛ لأنه قد يعتقد أنه على

دراية به، بيد أن ذلك يبدو غير صحيح، كما أكد بقوله": شخصيته توحي بالسماحة والرحمة والعذوبة ولكنه ينقلب بالغضب شيطانًا أوحجرًا صلدًا".([48])

إنه يعكس طبيعة العلاقة بين الجد والحفيد، السلطة العليا والدنيا، الحاكم والمحكوم، الأعلى والأدنى، الرضوخ المطلق للجد، فإذا لم تطع وحاولت التمرد، فعليك أن تتحمل غضب الأرض وعواقبه، فهو أقسى من الحجارة.

المجاز هنا يكشف رؤية محفوظ وفكره تجاه الجد الرمز، ويجلي نمط التواصل الإنساني مع المجتمع بمعتقداته، فكأن المجاز موغل في رسم معالم الصورة الفكرية والإدراكية؛ إذ" ليس من اليسير أن نقيم فاصلا بين إدارة الفكر والمجاز في المجتمع العربي، بعبارة أخرى كان المجاز يلون الفكر أحيانًا أو يغلبه أو يداريه أحيانًا، الغريب أن كبريات المسائل الفكرية نظر إليها، دون أن ندري غالبًا، في ضوء المجاز أو الانحراف".([49])

الغضب أحد توجهات الجد الرئيسة في التعامل، ومن ثم أتى مقرونًا بالموت في تعبير مجازي رئيسي في الرواية، جاء على لسان جعفر، الذي رسم صورة لرحلة قبض الروح، قال:" ولكن بوسعي أن أحدثك عن الموت، فإني من صناعه، حق لي يومًا أن أقول **إنني واهب الحياة،** فعندما **يشتعل الغضب، وتلتهم ألسنته كلمات السماء**، تفتح أبواب غامضة تتسلل منها الشياطين، بل يجيء إبليس نفسه في موكبه الناري، يحف به القضاة ورجال الشرطة والسجانون، عندئذ يغير جعفر الراوي اسمه ولقبه وجلده".([50])

جعفر امتداد الجد من صناع الموت واهب الحياة. إن نجيب محفوظ يمزج الميتافيزيقي بالواقعي، فيتأرجح الجد وحفيده بين الغيبي والواقعي، الألوهية والبشرية؛ ليجسد لنا رحلة الموت، الذي يأتي مسببًا عن الغضب. الغضب مادة سريعة الاشتعال تصور للمتلقي مدى تمكنه وحضوره الفاعل لا سيما مع الموت، وكأن الموت مقرون بحضوره. الغضب يفتح أبواب التلقي للصعود البشري والهبوط الشيطاني.

صورة مجازية يضفر فيها محفوظ بين البشري والإلهي، ليتأرجح المتلقي بين بشرية الجد الظاهرة وألوهيته الباطنة المكشوفة أحيانا، التي أبرزها ذاك المجاز الاستعاري على لسان الحفيد، وأسس في الآن نفسه لمنوذج ذهني إدراكي للموت، وارتباطه بالغضب عند جعفر الإنسان.

ولا يقف الغضب عند الراوي الجد وإنما يأخذ طريقه إلى امتداده جعفر الحفيد، الذي يقدس العقل ويعلي منه، ويجعل له مُكْنته في مواجهة الغرائز والعواطف، بيد أن الغضب ينتصر في صراعه

مع العقل لتكون للانفعالات اليد الطولى؛ وذلك في احتداد مع زوجه الغجرية مروانة، قال:" **وتمسكت بالغضب عقب مشاجرة، وسدت الأبواب في وجه الصلح**"([51])

إن المجاز الاستعاري هنا يجسد إرادة الإنسان، ويعكس انتصار الانفعال والغريزة على العقل المقدس، ليشير إلى تحكم الغرائز بالإنسان، وإن كان تعبير محفوظ" **تمسكت بالغضب**" يؤشر إلى رغبة جعفر واختياره للغضب على غيره، وأنه هو الذي جعله أداته المادية في مواجهة مروانة.

إنه الصراع الداخلي بين الانفعال والعقل، وكأن نجيب محفوظ يخرج بالغضب من دائرة الفطرة إلى دائرة الاكتساب، فجعل الإنسان هو المتحكم به بقوله تمسكت، فربما تركه يرحل. وربما كانت البيئة المحيطة بجعفر الحافز له على التمسك بالغضب أو استحضار الغضب؛ إذ إن البيئة أحد العوامل الرئيسة للغضب، كما قال لندنفيلد:" المكان الذي نلتقي فيه بمثير الغضب يمكن أن يلعب دورًا مهمًا في الرحلة الانفعالية".([52])، وليس البيئة المكانية وإنما السياق المعنوي له دور أيضل مثلما حدث مع جعفر.

الغريزة تتغلب على العقل فتكبله وتقوده في مرحلة من مراحل الإنسان، فتجعله متمردًا، وهذه مرحلة مروانة– إن جاز التعبير– أو مرحلة زواج جعفر بمروانة، قال جعفر:" **إني ضحية الشهوة العمياء**".([53])

(الشهوة إنسان أعمى)، سواء أكان العمى ماديًا أو معنويًا، فكلاهما مهلك، أي أن صاحبه لا يعرف من الدنيا لونا، يخبط خبط عشواء، ربما تقوده قدماه إلى حتفه، أو يقع في المهالك بيده. هذا التعبير الاستعاري الذي يشبه الشهوة بإنسان أعمى فيخلع عليها الصفات الظاهرة والباطنة، هذه الرؤية الدقيقة للشهوة، لا تقف عند حد تشخيصها وإنما تعكس مرحلة مهمة من مراحل العمر التي يتنازع فيها الغريزة والعقل والحرية، وهو ما أكده جد مروانة بقوله:" أنا جدك الحقيقي أهبك هذه المرأة التي تمتص قذائف غرائزك الشريرة".([54])

الصراع مستمر بين العقل والغريزة، التي يقر فيها محفوظ على لسان جعفر عن طريق المجاز الاستعاري بانتصار الغريزة على العقل، قال:" ما يقول به العقل تعارضه الغرائز، ومازال النصر مقررًا حتى اليوم للغرائز، وعلى الأقل في الحياة العامة. لم يظفر العقل بالسيادة المطلقة إلا في العلم، فيما عدا ذلك فهو يخضع للغرائز".([55])

يستدعي محفوظ هنا النزال العقلي بين متجاورين عنيدين، أو خصمين متواجهين، لا يتفقان توجهًا ويجتمعان مكانًا، بل إذا أبدى أحدهما رأيًا عارضه الآخر وانتصر.

إنها معركة دائمة بين شخصين بارزين (العقل\ الغرائز)، كل واحد فيها له أدواته التي يستعين بها على القتال، تهاجم الغرائز العقل، وتحصن نفسها، وتنصب له الفخوخ؛ لتحقق الفوز، هي حرب لن تضع أوزارها إلا بانتهاء رحلة الإنسان في الحياة. يوظف محفوظ الاستعارة الأنطولوجية المبنية على الأنسنة، باستدعاء ميدان النزال؛ ليضع في ذهن المتلقي صورة الصراع بينها، الذي يخيل للرائي ابتداء بغلبة العقل، بيد أن من يحكم قبضته ينتصر في كل النزالات.

يؤشر محفوظ هنا بهذا المجاز إلى أن الإنسان قد لا يمتلك القدرة على التحكم في قوة الغريزة التي تفرض سيطرتها على محركه الأساس في الوجود وهو العقل.

تبدو الاستعارة الأنطولوجية بارزة في توظيف العلاقة بين العقل والغرائز، ووضع العقل الوضع الذي يرتئه محفوظ، ويحل إشكالية الإنسان في الوجود.

توجه جعفر إلى تقديس العقل وعشقه، وهذا ما حاول محفوظ أن يرسخه من طريق الاستعارة الأنطولوجية، قال:" لقد عشقت العقل وقدسته فأحببت تبعًا لذلك الحقيقة، العقل ما يعمل بالمنطق والملاحظة والتجريب، وهو ما أسميته بالحقيقة"، وقوله:" فقد عشقت العقل وحلمت طيلة الوقت بسادته المطلقة باعتباره أشرف هدية إلهية لنا".([56])

لم يجعل محفوظ العقل كيانًا أو مادة أو وعاء، وإنما جعله بشرًا حيًا ينبض بالحياة والحركة، ومن ثم فهو مقدم على المادة. اختار محفوظ من الصفات البشرية العشق والتقديس، واللفظان يمنحان المستعار له الذوبان والتماهي والتنزيه في المستعار منه(العقل\ المحبوب – الإنسان)، فالعشق فيه التماهي فهو" فرط الحب.. وسمي العاشق عاشقًا؛ لأنه يذبل من شدة الهوى كما تذبل العشقة إذا قطعت، والعشقة شجرة تخضر ثم تدق وتصفر"([57]) والتقديس فيه التنزيه والتبريك والطهارة؛ فهو منزه عن الانزلاق في الغوايات والأخطاء، ف" قدس: التقديس: تنزيه الله عز وجل. وفي التهذيب: تنزيه الله تعالى، وهو المتقدس القدوس المقدس. ويقال: القدوس فُعول من القُدس وهو الطهارة"([58])

هذه الاستعارة لا تكتفي بتقديس العقل فقط، وإنما تحيل، تحيل على الحقيقة والواقع، فالعقل يودي إلى الحقيقة؛ إذ " إن العقل هو وظيفة التفكير الصحيح، يعارض المعرفة المنقوصة والوهمية، كما يتعارض مع المعرفة المباشرة بواسطة الحواس والظن والسلوك النمطي الصرف... المعرفة العقلية هي معرفة حقيقة ومثبتة تجعلنا نتجاوز المظاهر وندرك حقائق الأشياء".([59])

يريد محفوظ أن يربط بذلك في ذهن المتلقي بين العقل والحقيقة الواقعية، التي هي بغية الإنسان في الوجود، ولا تحققها الغريزة على المستويات كافة.

وقد بدا المجاز الاستعاري للعقل ناجعًا في محاولته المعلنة لرفض المجاز الاستعاري العاطفي رفضًا مباشرًا، بالوقوف على التعبيرات الاستعارية الحياتية العامة الدارجة على الألسنة، التي تهمش العقل وتفعل العاطفة والغريزة، قال جعفر:" أحلم بحياة عقلية خالصة يستوي العقل فيها على عرش السيادة على حين تسكن الغرائز على أرض الطاعة والعبودية، حلمت بان نشطب من قاموسنا جملًا مثل:" أعرف بقلب" أو" ألهمتني العواطف" أو" التعبير الوجداني للحياة".([60])

يحدد محفوظ العلاقة المرجوة بين (العقل\ الحاكم القابض– الغريزة\المحكوم)، وهي علاقة قائمة على الأعلى والأدنى، السيد والعبد، ومن خلال التعبير الاستعاري الذي يجعل العقل سيدًا متوجًا وحاكمًا يملك السلطة، والغريزة من العموم الذي ينطوون تحت رأيه وحكمه.

ولتجذير هذا المنحى الفكري لنجيب محفوظ يرفض جعفر التعبيرات الاستعارية العاطفية الموغلة في الحقل اللغوي العام والخاص، التي تحل فيها العاطفة محل العقل فتوجه الإنسان وتحدد مساره، وهو ما لا يرغب فيه محفوظ.

بين الحلم والتمني يتجلى البعد الإدراكي للعقل عند نجيب محفوظ ودوره، وهو ما عرضه جعفر بالاستعارة الميتة الموازنة بين الحياة والعلم، قال:" أتمنى أن يلعب العقل دوره في حياتنا الحميمية كما يلعب في المعمل، وبنفس اليقظة والنزاهة والموضوعية".([61])

على الرغم من تقديم محفوظ للعقل وتقديسه له، فإن نتيجة الصراع بين العقل والانفعال تنهيها الرواية بغلبة الانفعال على العقل؛ وذلك بعد أن أدخل محمد شكرون الوهم في نفس جعفر بأن ثمة علاقة بين هدى زوجه التي تكبره بعشر سنوات وصديقه سعد كبير، قال:" ولم يكن بقي في قلبي لها إلا صداقة عمية، **ورغم ذلك ركبني الهم**، ورحت أتساءل عما عناه محمد شكرون، هل رأى أكثر مما رأيت؟ هل كتم عني أشياء؟ هل تعاني هدى أزمة من أزمات الشيخوخة؟ ولكنها كانت وما زالت مثالا للعقل والرزانة، ولم أعثر من ناحيته على إشارة تستحق الريبة، لا إشارة ولا حركة ولا كلمة، ورغم ذلك **اهتز عقلي المقدس، وسقطت فريسة لانفعالات مبهمة** ثم **اجتاحتني المأساة** كأنها زلزال غير مسبوقة بأسباب واضحة".([62])

أربع استعارات تسلسلية، يركز بها محفوظ على سقوط العقل في هوة الانفعالات، تكشف جوهر الإنسان بين القول والممارسة، ما يعتنقه وما يمليه الواقع ويفرضه السياق. الاستعارة الرئيسة تشخيصية والأخر تجسيدية.

شبه محفوظ الهم بإنسان يركب، فالهم راكب وجعفر مركوب، فهناك استواء وتلبس للراكب من المركوب، ويؤشر ذلك إلى تمكنه، وأنه الأعلى في مقابل جعفر الإنسان الأدنى، ومن ثم يتحكم فيه؛ لتأتي ثلاث الاستعارات الأخر مجسدة دعاوى تقديس العقل في وجاه العاطفة والانفعال. اهتزاز للعقل فسقوط فموت، من خلال التجسيد المادي (العقل\ كيان–الانفعالات\ كائن مفترس–المأساة\مادة)، فالمجال المانح للمعرفة لاسيما الاستعارة البؤرة الكائن المفترس، يصور للمتلقي العلاقة القوية للانفعال في السيطرة على الإنسان، من خلال الافتراس الذي يهشم الفرسة ويبتلعها ويقضي عليها؛ ومن ثم فإن العقل رضخ للانفعال، وذهبت دعاوي جعفر إلى تقديس العقل. وكأن الإنسان مجبول على ذلك لا إرادة له فيه. وهذا ما أداه محفوظ بالمجاز الاستعاري المؤطر لموقفه من العقل أيضًا على لسان جعفر قائلًا:" كأن المأساة قد وقعت؛ لتسخر من عابد العقل ومقدسه"([63])

البادي أن المستعار في التعبيرات الاستعارية السالفة(الإنسان) هو المجال الإدراكي الحي الذي يمتح منه نجيب محفوظ، بوصفه نموذجًا إطارًا متجذرًا في ذهن المتلقي، وهو النموذج الأعلى عنده، الذي يطرح من خلاله فكره، وهذا ثابت في النظرية الإدراكية؛ إذ إن" المستعار أو المشبه به في النظرية الإدراكية هو عملية ذهنية يتم فيه إسقاط طراز من الأطرة أو نموذج من النماذج المثلى المنغرسة في الذهن من القاعدة إلى الأساس، ينطلق التفكير في الاستعارة من الإطار العام الذي يندرج فيه هذا النشاط اللغوي وهو بنية المشابهة." ([64]) والإنسان هو النموذج الذي اعتمده محفوظ بشكل لافت ليكون الطراز الذي يدرك الوجود من خلاله.

وقد امتد ذلك في طرحة لقضية الحرية، وهي قضية محورية ورئيسة في الرواية طرحها محفوظ من خلال صراع الجد مع الحفيد، ليجسد المجاز رؤيته في صورة جلية، عكسها حوار الحفيد والجد:"

- جدي.. إني أرفض
- ترفض نعمتي؟
- أرفض القهر.

- **أنت عاق، تخون الجمال والنقاء، في سبيل ماذا؟**
- الحرية!
- راعية الغنم.
- الدم والتشرد والهواء النقي
- إنه الجنون الذي يخرج به الموسوسون من بيتي العتيق."([65])

يصور محفوظ الجمال والنقاء بإنسان يخونه جعفر، وهو الطراز الإدراكي البارز، وكأن هنالك عهدًا وميثاقًا بينهما. فالاستعارة تحيل على سبب؛ فالجد ذكر سبب تلك الخيانة، الحرية الملتصقة بالغريزة\ الغجرية.

يبرز التعبير الاستعاري الصراع الداخلي للإنسان، بين كونه إنسانًا إلهيًا خاضعًا للتعاليم أو إنسانًا دنيويًا متمردًا عليها. ولعل في تشخيص الجمال والنقاء بالإنسان، ما يبرر قدرة الإنسان الخفية أو الباطنة على التجاوز بتغيير المعتقد المفروض وإن أرادت السلطة العليا خلاف ذلك.

ولم توظف الاستعارة في الدفاع عن الحرية فقط، وإنما وظفها في إدراكه الدقيق لمفهوم الحرية الحقيقي، قال جعفر واصفًا حياته الزوجية الثانية من هدي:" لقد انتقلت من الفوضى والمخدرات إلى حياة زوجية نقية وتحصيل للمعرفة بلا حدود، في نظام دقيق أفقدني الكثير من مظاهر الحرية السطحية، ولكنه فتح لي أبواب الحرية المضيئة، التي يسمو بها الإنسان على ذاته بالوعي، الوعي الذي يسعد به الإنسان الحر، وإن أبصر بقوة أكثر مأساة الحياة الخافية".([66])

لم تكن الاستعارة إطارًا للقضايا الوجودية فقط، وإنما وظفها محفوظ لعرض القضايا الاجتماعية بؤرة السرد خاصة والحياة عامة؛ ومن أبرزها علاقة النظام الاجتماعي بالأفراد، قال جعفر في محاولته لتأسيس مذهب فكري جديد:" نظامنا الاجتماعي غير معقول، ظالم، وأنه مسئول عن أدوائنا من الفقر والجهل والمرض، وأنني لست من الصفوة كما توهمت كثيرًا، إنني فرد من أفراد العصابة".([67])

التعبير الاستعاري يخلع صفات إنسانية مقيدة على النظام الاجتماعي، فهو إنسان محدد، أي ظالم، أي (بشراحي\ جائراغير منصف\ ذاتي\....)فهو يضع الشيء في غير موضعه، يعطى من لا يستحق، ويحرم من يستحق، يرى الحق ويحيد عنه، فالحقل الدلالي للإنسان الظالم ثر بالصفات التي يكتسبها النظام الاجتماعي ليظهر جائرًا. وهذه صورة معروفة للمتلقي وملموسة لديه؛ ومن ثم تكون قارة في ذهنه ومدركة، ومبينة للبغية المتحققة منها، فالربط بين النظام

الاجتماعي والظالم يترك أثرًا في نفس المتلقي قد لا يتركه التعبير العام إن النظام الاجتماعي لا يحقق العدالة.

وعندما أراد أن يعبر عن مأساة زواجه من مروانة التي تمثل طبقة الغجر وظف المجاز الاستعاري، قال: لقد جمع زواجنا بين مغامرين، وكان عليه أن يموت بمجرد أن تتحول المغامرة إلى روتين"، وقول مروانة واصفة الحياة:" لقد كرهت هذه الحياة حتى الموت".([68])

إنه يحكم على الحياة الزوجية بالانتهاء والفنا؛ إذا تحولت إلى روتين. وجاء التعبير الاستعاري (يموت) عاكسًا لعدم وجوده أو الرجوع إليه، والمظهر الرئيس فيه هو عدم الرجوع مرة ثانية؛ لخروج الروح منه. وكأنه ينهي العلاقة الرابطة بين طبقتين متباينتين، جمعتهما الغريزة، وفرقهما العقل وعدم التوافق.

إن المجاز الاستعاري الأنطولوجي الذي اعتمد التشخيص أبرز ملامح الشخصية الرئيسة جعفر للقضايا الوجودية، وبين سماتها الفكرية تجاه الإنسان والمجتمع والوجود، خصوصًا باعتماده على المجال الإنساني ليكون المستعار الذي يمتح منه؛ ليؤثل لرؤيته وفهمه للعالم؛ إذ" تعد الصور أنجع الوسائل الأسلوبية في رسم الشخوص الإنسانية، إنها علامة تدل على السمات المميزة التي يستعملها وتظهر أهمية هذه النتائج غير المباشرة على وجه الخصوص في الروايات التي يحكيها راو".([69])

-5-

التشبيه: إذا كانت الاستعارة والتشبيه وسيلتين يتكئ عليهما الكاتب في تشكيل الأفكار المحورية، وعرض السمات الأسلوبية للشخصيات، مثلما ذكر أولمان بقوله:" يحدث في الغالب أن يعتمد كاتب ما على التشبيهات والاستعارات لتشكيل الموضوعات الرئيسة لروايته بأقصى ما يمكن من الدقة والتماسك. ونتيجة لذلك فإن الصورة تفضي بالناقد مباشرة إلى جوهر العمل الفني، ويمكن للاستعارات الملتفة حول هذه الموضوعات المركزية أن تتطور إلى رموز أخرى". ([70]) فإن التشبيه في رواية قلب الليل لا سيما التشبيه الصريح، كان مرتكزًا من مرتكزات محفوظ في إيضاح بعض القضايا والأفكار، وإن لم يأت لافتًا في ثنايا السرد مثل المجاز الاستعاري الأنطولوجي.

يفتتح محفوظ روايته معتمدًا على تشبيه صريح، بقضية تبدو فرعية بيد أنها جوهرية، يومئ بها محفوظ إلى مسرى الأحداث والأفكار. لما أراد جعفر أن يحصل على وقف جده بعد أن خرج من السجن أخبره موظف الأوقاف أن نظام الوقف لا يقبل ذلك، قال:" فقلت بأسف:

–لا فائدة، نظام الوقف لا يسمح بشيء من ذلك.

– ولكن الحق واضح مثل الشمس

– الوقف واضح أيضًا".([71])

هذا تشبيه دارج صريح ميت، قريب من المتلقي العام، يجمع بين الحق والشمس وضوحًا وجلاء؛ بصورة بصرية حسية للمتلقي، تنزل الحق منزلة الشمس، التي لا جدال في وضوحها والإحساس بها، والتشبيه الذي " تقع عليه الحاسة أوضح في الجملة مما لا تقع عليه الحاسة، والمشاهد أوضح من الغائب، فالأول في العقل أوضح من الثاني، والثالث أوضح من الرابع، وما يدركه الإنسان من نفسه أوضح مما يعرفه من غيره، والقريب أوضح من البعيد في الجملة".([72])

التشبيه الدارج جمع بين الوضوح عند المتلقي والإدراك بتوجهه التأثيري، فالمتلقي يدركه بنفسه وأساسه، وإنما هذا تشبيه مركزي، يؤشر به محفوظ إلى ما سيطرح لاحقًا من قضايا، يبدو الحق فيها جليًا. إن نجيب محفوظ وظف هذا التشبيه في القضية الفرعية محور السرد لتتشعب منه؛ ممتدة وموغلة في ثنايا السرد.

وتتجلى براعة محفوظ في توظيف تشبيه الطفل– إن جاز التعبير– فيعرض حب الطفولة وحبه لأمه، قال جعفر:" إذ أغويت بنتًا تماثلني في السن فأخذتها إلى سحارة وأنزلت الغطاء علينا، ولكن لم يدم لي الحب طويلا، فسرعان ما بوغت برفع الغطاء، فرفعت وجهي فزعًا، فرأيت وجه أمي يحملق في، وضفيرتها تسقط فوق رأسي، وعلى فكرة كانت ضفيرتها طويلة جدًا وكنت ألعب بها ما وجدت إلى ذلك سبيلا، فأحلها وأعقدها وأدورها كحبل. لا شك في أن أمي كانت جميلة"([73]).

تشبيه الضفيرة بالحبل هو التشبيه الأقرب لطفل، تشبيه دارج ميت أيضًا، بيد أنه يكشف عن طبيعة العلاقة بينه وبين أمه، التي يؤكد جمالها وطول شعرها، وكأن نجيب محفوظ يكشف ابتداء في روايته عن الصراع بين الجمال والسلطة الأبوية، جمال أمه وسلطة جده الذي طرد والده؛ ليؤسس للاتجاه نفسه، الذي سينحوه جعفر، بل إنه راح يسائل مباشرًا عن الجمال، قال جعفر في

رده على محمد شكرون حين سأله عن جمال مروانة:" ولكن ما الجمال؟ المسألة نداء يصيب مفتاحًا كهربيًا؟"([74]).

وفي وصف سور قصر جده الراوي المعادل للجنة، يقول:" سرت تحت سوره العالي ونحن– أنا وأمي– في طريقنا إلى الحسين، وأذكر أنني سألتها مرة على هوية ذلك السور العالي الذي يقوم أمام قبو بيت القاضي **كالجبل**، فقالت لي بعجلة:" **إنه السجن** حيث يقضي المجرمون أعمارهم في الظلام". ولم يكن معزولا عما حوله، ففي الأحياء الشعبية تتلاصق بيوت الأغنياء والفقراء، ولم يكن يظهر من البيت ذاته شيء ولا من حديقته، فقط سوره المطل على بيت المال، وهو سور حجري يمتد طولا وارتفاعًا **كأنه حقيقة سور سجن أو جدار قلعة**".([75])

يعقد محفوظ مقارنة بين القصر والجبل والسجن من خلال التشبيه الذي يصور منعة هذا القصر وتحصنه، وصعوبة الوصول إليه، من خلال المشبه به(الجبل\ السجن\جدار قلعة)، هناك صعوبة في الوصول إليه أو اقتحامه، ليؤكد صعوبة المسلك المؤدي إلى دخول الحديقة\الجنة، وأنها غير متاحة للجميع. فمحفوظ يريد أن يقنع المتلقي العام بذلك فكان من طريق التشبيه المباشر الواضح الذي" لا يقل أهمية عن الاستعارة؛ إذ إنه مقوم شعري وخطابي مهم"([76])

وقد اعتمد محفوظ التشبيه الصريح في التأسيس لفكرة ربط الدين بالإنسان الإلهي، من خلال دراسة جعفر في الأزهر والصلة الإلهية، قال:" وقد دخلات الأزهر في طور المراهقة، مدعمًا بقوة إنسانية منورة، كأنني أمير سماوي، لأجد نفسي في بيئة شعبية أنهكها الفقر والتقشف والأسى".([77])

يربط به محفوظ بتشبيه الأداة بين الدراسة الدينية والدعم الفوقي أو السماوي، أي إنه لا يوجد صنوه على الأرض، ومن ثم فإن الدراسة الدينية تكسب صاحبها ذلك الامتداد الحقيقي للتعاليم الدينية.

لعل ذلك كان جليًا في توظيف التشبيه لذلك الامتداد الذي قطعه جعفر أو بدا للناس أنه قطع، بعد أن ترك منزل جه؛ ليتزوج مروانة، قال:" وجدتني هيابًا بعض الشيء وأنا أدس نفسي في بيئة جديدة وأناس جدهم في الحياة لهو ولعب، وكانوا يستقبلونني هاتفين:

–أهلا بحفيد الراوي!

وهو نداء له مغزاه، تبعني كظلي في كل مكان أختلف إليه، تردد في الخرنفش، وفي تخت محمد شكرون، في الجوقة التي تم الاتفاق علي أن تعمل معي حين الحاجة".([78])

إنها الملازمة غير المفارقة بينه وبين جده، فهو الامتداد الحي له، وكأن هذا الامتداد يعكس صراعًا نفسيًا عند جعفر؛ إذ لا يجعله يخرج عن الدائرة المحددة له فكرًا وعملا، فالأماكن التي يختلف إليها لا تتوافق مع هذا الامتداد، ليكون إنسانًا إلهيًا. التشبيه هنا يؤصل لتلك الملازمة؛ إذ إن ظل الإنسان لا يفارقه، لكن لا يصاحبه استمرارًا وإنما في أوقات محددة.

يمتد التشبيه مع جعفر ليعكس طبيعة حياته الاجتماعية مع مروانة، فحين انتهت علاقته بها، راح يمحور هذه العلاقة في قوله:" لم يبق منها إلا ذكرى الشهوة المذهلة، والقوة المتحدية، والعجرفة الصلبة، وهي مثل العاصفة مخيفة وضاربة ومثيرة للإعجاب".([79])

بأداة التشبيه التي تبني حاجزًا بين المشبه والمشبه به، يجلب محفوظ المجال المادي الحسي\العاصفة، بما فيها من تدمير وتحطيم وضبابية وإيذاء للآخرين، إذ تأخذ في دوامتها كل من يواجهها، وإن أبدى بها الإعجاب؛ إذ " نظرًا لبنيته القائمة على مثل\ك أو كأن، فإن التشبيه يتضمن علاقة تميل إلى أن تكون بصرية بين عناصره على نحو أكثر من الاستعارة".([80])

إنه تجسيد ناجع للصفات التقابلية لمروانة، من القوة والصلابة والعجرفة، التي لا توافق الكائن السماوي ابتداء، وهو ما يجعل المتلقي يضع الطرفين في حيز المقابلة والمقارنة؛ ليرتكز في ذهنه التأثير السلبي لمروانة في وجوده معها ووجودها معه؛ فيمتح من مجال المشبه به\العاصفة الصفات التي تجعلها أثيلة عند مروانة.

ولذلك نجد أن هذه البنية التشبيهية تمتد في الاتجاه نفسه؛ لتجلي زوجه الثانية هدى هانم، التي تكبره بعشر سنوات، يصفها في بنية تركيبية عامة شعبية– إن جاز التعبير–، قال:"**امرأة ممتازة كالقشدة**"([81]). انتقل محفوظ بالمجال التشبيهي للمشبه به من البصري الحسي المشاهد إلى البصري الحسي المتذوق، فإذا كانت مروانة عاصفة فهدى قشدة، ليستدعي الشكل والطعم وعدم الإتاحة على الدوام. والإدراك الحسي أس مهم في العمليات العقلية والفكرية، إذ " يقرر علماء النفس أن أساس العمليات العقلية الإدراكية هو الإحساس أو الإدراك الحسي، والإدراك الحسي كما يفهم من اسمه هو فهم أو تعقل بواسطة الحواس: كإدراك ألوان الأشياء وأشكالها وأحجامها وأبعادها وأوضاعها بواسطة البصر، وإدراك الأصوات والنغمات بواسطة السمع، وإدراك الطعوم بالذوق والروائح بالشم، وملمس الأشياء باللمس".([82])

لم يترك محفوظ المتلقي ليستحضر صفات المشبه به مقارنًا ومقابلًا، وإنما قيد المشبه بحكم سابق وهو " ممتازة"، فالصفات التقابلية هنا تدور في إطار هذا الحكم على هدى، الذي حاول محفوظ أن يؤكد التشابه بينهما، "والتشبيه يقاس حسنه بقدر كثرة الصفات التي يشترك فيها الشيئان؛ حتى يقربا من الاتحاد".([83])

اختيار مجال المشبه به، بوصه المخزن المعرفي الذي يمتح منه المشبه، ينتج المعاني القضوية المتباينة لمحفوظ ويؤكدها في ذهن المتلقي؛ وإن لم يكن على مستوى الإقناع فعلى مستوى التأثير.

لم يطرح التشبيه الصريح القضايا الوجودية جانبًا، وإنما وظفه محفوظ لطرح بعض القضايا، لعل أبرزها قضية الحرية، قال جعفر عندما سأله الموظف عن الحرية في تشبيهات تتابعية:" وماذا عن الحرية؟ **مثل المغامرة** تمارسها أحيانًا كمتعة للغرائز كما استمتعت بمروانة والنبيذ والمنزول، **هي عبودية متنكرة في لباس حر، الحرية الحقيقة وعي بالعقل ورسالته وأهدافه** وتحديد الوسائل بحرية الإرادة وتنظيمها التنظيم الدقيق الذي يجريها مجرى القيود، فهي حرية في لباس عبودية".([84])

تشبيه تسلسلي تتابعي تفسيري تأملي لماهية الحرية، يبرز مفهوم محفوظ لها عبر مراحل مختلفة، فهي(المغامرة\ العبودية\ وعي بالعقل ورسالته)، هي الخروج على المألوف وكسر الجمود والواقع من حقل المغامرة، هي الرضوخ المطلق لإرادة الإنسان من الحقل العقلي للعبودية، إنها التمسك بالتوجيه العقلي وليست انفلاتًا.

هذه المفهومات العقلية جاءت هنا من بنية التشبيه بأداة والتشبيه البليغ، الذي يرتقي إلى درجة الاستعارة؛ ليزيل الحاجز بين طرفيه، فتكون الحرية هي العبودية نفسها، وهي الوعي بالعقل ورسالته، فكأنها من باب وضع الحد أو المفهوم لها. وكأن نجيب محفوظ أرادها واضحة جلية أمام المتلقي ابتداء بالأداة" مثل"، التي لا يمكن حذفها ذهنًا، ومتحدة مع المشبه به بحذف الأداة انتهاء؛ ليكون المفهوم قارًا في ذهن المتلقي ومركوزًا، مقارنة بالطرفين واتحادًا.

ولما كان التشبيه البليغ ينزل المنزلة العليا في التشبيه، فإنه وظفه ليعكس أبرز القضايا الوجودية للإنسان في الرواية، وهي المراوحة بين الخير والشر، الصراع الداخلي للإنسان الذي يجعله يجنح يمنة ويسرة، وهذه ما جلاه نجيب محفوظ في وصف محمد شكرون لجعفر بقوله:" **إنك شيطان** في تكيفك مع العربدة، **ملاك في تكيفك** مع الاستقامة".([85])

ربما يكون هذا التشبيه هو المحور الرئيس في الرواية، الذي يكشف عن نوازع النفس الإنسانية في تعاملها مع الأحداث متمثلة في جعفر. وكأن الإنسان يتصارع داخله شخصان، أحدهم يجيد الخير ويتقنه، والآخر يجيد الشر ويتقنه.

يذهب التشبيه البليغ بجعفر أقصى درجات الإجادة، فهو (شيطان\ملاك)، ثنائية متناقضة تؤصل لفكرة الصراع الاعتقادي والقيمي داخل الإنسان، بيد أنها موجودة؛ ومن ثم وقف محفوظ عند مشبهين به غير قابلين للاعتراض عند المتلقي، فهما أعلى المخلوقات في شرًا وخيرًا؛ ليجلب منهما صفات الخير والشر الملائمة لجعفر في السياقات الحياتية المختلفة. ويبدو اختيار محفوظ محققًا لبغيته؛ إذ إنه جعله شيطانًا بكل صفاته حينًا، وملاكًا بكل صفاته حينًا آخر.

إن التشبيه ليس مجرد جمع بين طرفين متباعدين أو متقاربين، إنه يعكس نمطًا في الرؤية والتفكير؛ إذ" الأساس النفسي الذي يقوم عليه التشبيه وغيره من الأساليب البيانية من حيث تأليفها وإدراكها وتقديرها، هو في الواقع عملية أساسية في التفكير، تلك هي إدراك ما بين بعض الأشياء وبعض من تشابه وعلاقات، وهذا الإدراك إذا كان سريعًا دل على مقدار كبير من الذكاء"([86]). وقد وظفه محفوظ في قضايا الوجود لا سيما التشبيه بأداة؛ لأنها في حاجة إلى البيان والتفسير في ذهن المتلقي، إذ إن " حضور الأداة التشبيهية وطرفي التشبيه كافيان لنفي الطابع اللغزي عن العبارة"([87])، دون أن ينحي التشبيه البليغ جانبًا، وإن لم يحتل موقعًا في الطرح مثل التشبيه التام.

-6-

الكناية : تعتمد الكناية على العلاقة التجاورية، بالانتقال من معنى إلى لازمه الموجود؛ إذ هي " أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه ويجعله دليلًا عليه."([88]) وهذا الانتقال ليس انتقالا دلاليًا وإنما هو انتقال وجودي، وهو تعبير الجرجاني " ردفه في الوجود"، " والإرداف هنا ليس إردافًا دلاليًا ولكنه إرداف وجودي، أو حسب مصطلح الفلاسفة أونطولوجي، وحسب اصطلاحات التداوليين إرداف مرجعي. إن التجوز هنا خارجي غير لغوي وغير دلالي"([89]). أي أن الكناية ينتقل فيها من المعنى الدلالي إلى الموجود؛ ولذا فإنها تأتي مقرونة بالدليل، والدليل يثبت المعني في ذهن المتلقي، وقد يغير فكره ومعتقده.

وعلى الرغم من أن الكناية لا تميل إلى الخطاب الشعري أو النثري، فإنها تبقى في منطقة محايدة؛ فهي" تحتل مرتبة وسطًا بين الشعرية والنثرية، وهي لا تحظى بالإجماع الذي تحظى به

الاستعارة"([90]) فإنها في رواية قلب الليل برزت بنية مجازية، اتكأ عليها محفوظ في تأكيد كثير من المعاني المتعلقة بالقضايا المطروحة. ولعل أبرز الكنايات اللافتة عنده الكناية الجسدية والكناية الاجتماعية.

أما الكناية الجسدية فقد ارتبطت ارتباطًا وثيقًا بالشخصية المحورية جعفر وكذلك جده؛ لتوضح التوجه السردي للأحداث. ففي بداية لقاء جعفر بموظف الأوقاف يكشف محفوظ عن معاناته بوصفه قائلا:" قهقه ساخرًا كاشفًا عن أسنان مثرمة سوداء".([91])

هذا الوصف الدقيق يكني به عن معاناة جعفر ونهايته غير المتوقعة، التي تناقض كينونته الماضوية بانتسابه إلى جده الراوي، الذي يجعل السواك أساس نظافة؛ ليؤصل في المتلقي ما قد يؤول إليه الإنسان وما يطرأ عليه من تغيير.

الأصل المغروس في جعفر يبقى حاضرًا يستدعيه وقت حاجته، يستمده من جده، فحين انفعل على موظف الأوقاف، وصفه بقول:" فضرب حافة مكتبي **بقبضته المعروقة**، وقال: لا خير فيمن ينسى حفيده الوحيد. ولماذا نسيك؟ **قبض على ذقنه** دون أن يجيب".([92])

تسير الكناية هنا في التأكيد للمعنى السالف، وهو معاناة جعفر التي انتقلت إلى جسده، فيده مأخوذ عنها اللحم، وهو الدليل على شدة معاناته. وعلى الرغم من هذا المعاناة المؤكدة فإن فيه بقية من قوة وانفعال، استمده من جده الذي مارس الانفعال نفسه في تعامله مع ابنه من الضرب بالقبضة، قال جعفر يصف حال جده:" على أية حال انفجر غضب الراوي، **وهوى بقبضته على رأس الابن الوحيد فقطعه ونبذه**".([93])

إنها القوة المحكمة والانفعال بالنفوذ والسلطان في التعامل مع الابن، "فالضرب بالقبض أي بكف يده مقبوضة"، وهنا ننتقل من المعني الدلالي الضرب إلى موجود وهو القوة التي أدت إلى القطيعة، فالقطيعة والنبذ دليلان على أثر القبضة.

ولعل في اختيار محفوظ للفظة" قبضة" في التعبيرين الكنائيين المرتبطين بالحفيد والجد دون اليد يستدعي إلى الذهن مباشرة– وربما هو مقصد محفوظ– القبضة الإلهية، كما في قوله تعالى:" وما قدروا الله حق قدره والأرض جميعًا قبضته يوم القيامة"[94]، وقول النبي (ص):" يقول الله تعالى: شفعت الملائكة، وشفع النبيون، وشفع المؤمنون، ولم يبق إلا أرحم الراحمين، فيقبض قبضة من النار فيخرج منها قوما لم يعملوا خيرًا قط".([95])

وبذلك يربط المتلقي بين قبضة الله وعبده، وقبضة الجد والابن ربطًا ينتزع من اللفظة القوة والسلطة والهيمنة، خصوصًا إذا خرج الابن عن طاعة أبيه.

وقد بدا التعبير الكنائي للقبضة عند الجد عاكسًا لانفعاله الصامت على الحفيد، وحنقه عليه بعد أن خرج على طاعته، وانتهى به الحال إلى ما هو غير مرغوب به. لما سأل جعفر صديقه محمد شكرون على رد فعل جده بعد أن عرف بزواجه من هدى، أخبره أنه تجاهل قوله، غير أنه قال–أي محمد شكرون–:" لقد لمست رغم ذلك تأثره، مثل تقبض يده على المسبحة عندما جاء ذكرك".([96])

تمحور الكناية الانفعال الداخلي للجد، الذي ركز عليه محفوظ من خلال القبض وتثبته، ليبرز غريزة من غرائز النفس البشرية، سواء أكان الانفعال إيجابيًا وهو الراجح؛ اشتياقًا إلى الحفيد– شجرة العائلة– ورضًا بزواجه الثاني أم رفضًا وتأسفًا على حاله الذي يشبه حال أبيه.

إن الكناية لا تقر المعاني وتثبتها فقط، وإنما لها سهمة فاعلة في بناء الأفكار والمعتقدات في الذهن، وهذا أكده لايكوف بقوله:" التصورات الكنائية شأنها شأن الاستعارات لا تبنين لغتتنا فحسب، بل أيضًا أفكارنا ومواقفنا وأنشطتنا، والتصورات الكنائية أيضًا مثل التصورات الاستعارية قائمة على تجربتنا"([97]). الكناية هنا تجلي الموقف الفكري للجد في تعامله مع حفيده، امتداده في الدنيا، وتقره وتثبته.

وقد وظف محفوظ الكناية؛ ليؤكد الامتداد بين الجد والحفيد، فإذا كان جعفر قد " **قبض على ذقنه ولم يجب**" فإن الجد أيضا كان قد فعل ذلك عندما أراد جعفر أن يسافر إلى أوروبا مثل أبيه، قال جعفر:" أود بعد ذلك أن أسافر إلى أوروبا. فتجلى الاهتمام في عينيه وسألني: ما الذي جعلك تود ذلك؟ أسوة بما فعل أبي. **فمسح على لحيته البيضاء وتمتم**. عليك أن تتحلى بوحي الله ثم افعل ما تشاء".([98])

الأناة والتفكير، وربما الحيرة في الرد واتخاذ القرار، فالحفيد يعكس حيرته بذقنه، والجد بلحيته، ليؤكد محفوظ الامتداد الانفعالي والإشاري أيضًا بينهما. ولو وظف التعبير اللغوي أنهما يفكران ما ترك أثرًا في النفس مثلما تركه التعبير الكنائي، الذي ينتقل فيه المتلقي من اللازم إلى الملزوم، من الجسد إلى الصفة.

إن الجد ينعم في التفكير انبعاثًا من ذاتية لا يشاركه فيها أحد ومن وحدة عاشها، وهو ما وصفه جعفر بقوله:" جدي كان يعيش في البيت وحده محاطًا بحاشية من الوصيفات والخدم" ([99])

لا يكتفي بالكناية عن الذاتية والترف والنعيم، وإنما تجاوز محفوظ ذلك لصل بالجد إلى أن فكره وتوجهه قد لا يجعله ينام، قالت بهجة واصفة إياه:" جدك تعيس الحظ، إنه لا ينام من الليل إلا ساعة".([100])

إنه القلق والفكر والمتابعة وعمق التأمل عند الجد، الذي ربما يستدرج به نجيب محفوظ متلقيه إلى المنحى الميتافيزيقي، والتفكر في الذات الإلهية، وأن الله لا يخفى عليه شيء في الأرض ولا في السماء، وأنه لا تدركه سنة ولا نوم، فالإنسان في معية الله متابع ومعلوم تحركه في الحياة، والله أرحم بعبده، من العبد بصنوه، أو من الجد بولده وحفيده.

وأما الكناية الاجتماعية فقد تمركزت في قلب الليل حول المنحى الاجتماعي الخاص بجعفر الراوي، من الوحدة والمعاناة في نهاية عمره، سأله الموظف:" كيف تعيش يا جعفر؟ أتخبط في الشوارع نهارًا وحتى منتصف الليل".

يعكس محفوظ حال جعفر الإنسان إزاء الوحدة والألم والمعاناة والتشرد، فهو بلا مأوى يشبه ضالات الطريق، وربما يكون هذا هو التشرد الفكري للإنسان في الدنيا، ووحدته في التعامل مع قضايا الوجود؛ إذ إنه يؤكد أنه وحيد في قوله لموظف الأوقاف حين سأله:" أليس لك أهل؟ لعلهم يملئون الأرض. ابتسمت فقال جادًا: لي أبناء قضاة وأبناء مجرمون. أتعني ما تقول؟ على رغم ذلك فإني وحيد"0[101]

إنه يكني عن انتشار أبنائه من الأخيار والأشرار، عن التناقص الذي قد ينبعث من نفس بشرية واحدة، عن معاناته مع أبنائه مثلما عانى الجد مع أحفاده. إنها كناية ممتدة في السرد؛ تؤكد فكرة المعاناة المستمرة من الأب إلى الأبناء فالأحفاد. الوحدة التي عاشها جعفر كان جده الراوي يعيشها في سياق متباين، فقد كان يعيش وحيدًا كما ذكر آنفًا، " جدي كان يعيش في البيت وحده...". يشير إلى الراحة والنعيم المصحوب بالوحدة ابتداء، في مقابل المعاناة والتشرد المصحوبة بالوحدة مع جعفر انتهاء. إضافة إلى أن وحدة الجد ذاتيه، أي أنه لا يشارك أحد قراره وفكره، فهو المسيطر والمهيمن على قصره وحديقته، من يدخله ومن يخرج منه.

وقد اتضح التشرد المسيطر على جعفر وبيئته، في وصفه للحي الأخضر كناية في منتصف الليل، قال:" تعود في تلك الساعة أفواج من الشحاذين إلى أركانهم، ينطلق المجاذيب إلى جنباتها، يفوح البخور من زواياها".([102]) إنه يؤكد السياق الاجتماعي الذي يعيش فيه، والنقلة المتباينة بين جده الراوي والشحاذين والمجاذيب. هنا يشير محفوظ إلى تلك الطبقة الخاصة في

المجتمع، وهي طبقة الشحاذين والمشعوذين، وكأنهما ملتحمتان أو يجمعهما إطار، وهما ترتبطان بالقهر المجتمعي، خصوصًا المجاذيب، الذين يتعلقون بالأولياء، إذ " تنتشر ظاهرة التعلق بالأولياء واللجوء إليهم لاستجلاب الخير ودرء الشر بكثرة في القطاعات المقهورة من السكان. وتتفشى خصوصًا حيث يعم الجهل والعجز وقلة الحيلة، وحيث يتعرض الإنسان لأقصى درجات الاعتباط من الطبيعية، يأتيه كتهديد لقوته وصحته وولده".([103]). وبوعي دقيق يعكس نجيب محفوظ هذا السياق الذي يصفه جعفر الراوي، الذي يمثل هذا الصنف من البشر قليلي الحيلة، الذين قهرتهم الحياة، وهو ما رفضه جعفر ابتداء، من أنه لا يخاف الحياة وأنها لا تحترم إلا من يزدريها.

وفي عرضه لعلاقته بزوجته الغجرية مروانة، وإنهاء العلاقة يعتمد الكناية بنية ركيزة؛ لتأكيد ذلك الإنهاء، قال:" غير أن مروانة حسمت الأمر بطريقتها، فرجعت فجر يوم لأجد البيت خاليًا لا يتردد فيه نفس"([104]). إنه الفراق والرحيل بلا عودة، والقرار القاطع، وانتظار العيش مع الذات. المكان خلو من الحياة والحركة.

هذه البنية الكنائية وظفت أيضا في محاولته لاستمرار الحياة معها بعد ذهابه إليه، فكانت الكناية محورًا لإبراز المضمون التهديدي، قيل له:" ارجع قبل أن تطلع الشمس على وجهك فقد أقدم على شر كبير"([105]).

لعل وضوح الكناية الاجتماعية في إنكار جعفر لأن تقبل هدى بالزواج منه، قال مستنكرًا:" تتزوج بصعلوك؟"، أما هي فيقول عنها: ألم تشم رائحتها المسكرة"([106]).

إنه يثبت بالكناية رفاهيتها وترفها وروعتها؛ فإن الريح الطيبة من علائم اهتمام المرأة بذاتها، الذي افتقدته مروانة. وقد أكد جعفر ذلك في موضع آخر إذ يقول:" راعني... بهاء منظرها، واناقتها المحتشمة، واعتزازها بنفسها الذي لا يجاوز حدود الادب".([107])0إنها تجمع مع الترف الأنفة والكبرياء والحشمة وكلها مغلفة بغلاف الأدب.

إذا كانت" الكناية تقوم على علاقات جاهزة سلفًا، وهي لا تتطلب مجهودًا من الشاعر لكي يبدعها، ولا من المتلقي لأجل تأويلها"([108]) فإن نجيب محفوظ وظفها لخدمة السرد لا سيما في شخصية الجد، التي كان توظيف الكناية بارزًا في إبراز انفعالاته وإشاراته وتوجيهاته وهو ما انسحب أيضًا على امتداده الحفيد جعفر.

وقد بدا هذا ملائمًا لطبيعة الشخصية التي حاول نجيب محفوظ تلميحًا وتضمينا أن يستدرج المتلقي من خلالها إلى العلاقة بين العبد وربه؛ لتكون علاقة الحفيد بجده معادلا موضوعيًا بارزًا لعلاقة العبد به، وهذا ملمح رئيس في الرواية، كانت البنية الكنائية أجلى البنيات في محورتها وتبيانها للقارئ.

-7-

يتضح مما سبق أن المجاز في تجليه اللغوي والاصطلاحي لا يقف عند مجرد النقل أو الاستبدال وإنما نفاذ في الحياة، وهو أحد المعاني اللغوية له، فيعكس فكرًا ورؤية تجاه العالم والوجود؛ ومن ثم ليس مجرد محسن لفظ بل هو محسن فكر، وهذا أبر توجهاته المعرفية المبنية على الإدراك. إضافة إلى منحى مهم وهو المنحى الإقناعي الذي يأرز إلى مجالات متباينة وإن بدت بعيدة عنه.

تجلى المجاز في رواية قلب الليل سمة أسلوبية بارزة اتكأ عليها نجيب محفوظ في طرحه لكثير من القضايا لا سيما القضايا الوجودية، التي وظفها لخدمة السرد، فأبانت عن فكره ومعتقده في الوجود.

وقد بدا المجاز الاستعاري الأنطولوحي المعتمد على التشخيص أو الأنسنة، الذي يقرب الصورة إلى الذهن، بوصفة أكثر مجازات الوجود وضوحًا، بنية مجازية فاعلة في إدراك المتلقي ووعيه لقضايا الوجود عبر السرد، لا سيما قضايا الزمن والحياة والحرية والعقل والغريزة والصراع بينهما؛ من خلال موقف جعفر الراوي الذي يمثل الإنسان، في طلبه للحرية وكسر قيود العبودية، والطاعة المقيدة، وتقديسه للعقل، وسعيه إلى تقديمه على العواطف، وإن بدا أن الانفعال هزم العقل بقتله لسعد كبير في نهاية الرواية. إن الاستعارة أداة ناجعة من أدوات التفكير وسيلة من وسائل تأكيد الحقيقة بالخيال، بتماهي الطرفين وتفاعلهما واتحادهما.

أتى التشبيه بنوعيه الصريح بأداة والبليغ ردفًا للمجاز الاستعاري، في اعتماده توضيح الحقائق والرؤى المرتبطة بفكر محفوظ في تواشج، معتمدًا على المجال الحسي للمشبه به، وهذا يبدو متلائمًا مع طبيعة القضايا الفكرية، التي أرادها محفوظ واضحة جلية في ذهن المتلقي لا إلغاز فيها. في حين احتل التشبيه البيغ القريب من الاستعارة في المنحى الاجتماعي ليبرز طبيعة علاقة جعفر بزوجتيه مروانة وهدى، من الشقاق والنزاع إلى التفاهم والتآلف.

ولم تغب الكناية عن المنحى المجاز في الرواية، وإنما وظفها محفوظ بوصفها بنية إقناعية تأتي مصحوبة بالدليل في إقرار السمات المائزة للجد، من الضرب بقوة، والهدوء والسماحة، والتفكير والترف، في وجاه المعاناة والألم والسياق الاجتماعي الذي عاشه الحفيد الذي يمثل الامتداد الحقيقي له.

إن المجاز ملمح جلي في رواية قلب الليل، وظفه نجيب محفوظ لخدمة السرد والقضايا الفكرية للشخوص، التي تعكس رؤيته الخاصة وإدراكه للعالم، فضفره مع المنحى السردي؛ ليكون سبيكة لغوية، فأتى المجاز موظفًا إدراكًا وإقناعًا لخدمة الأفكار، وأتت الأفكار موظفة لخدمة السرد. المجاز في رواية قلب الليل بنية رئيسة اتكأ عليها محفوظ في الإدراك و التوضيح والإقرار والتأكيد.

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، علق عليه: اليازجي(بيروت، دار صادر، 1414ه) مادة جوز.

[2] عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق: محمود شاكر(القاهرة، مطبعة المدني، د:ت) ص351.6

[3] مصطفى ناصف: دنيا من المجاز(القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة،2008م) ص181.

[4] نفسه: ص 182.

[5] نفسه: ص181

[6] الجاحظ: البيات والتبيين(بيروت، مطبعة الهلال، 1423ه) 1\142.

[7] أحمد صبرة: المجاز في الدراسات الغربية التركيب، التأويل، رؤية العالم(السعودية، دراسات نادي مكة الثقافي الأدبي، ط1، 2016م) ص49.

[8] عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود شاكر(القاهرة، مطبعة المدني،ط3، 1992م) 1\293.

[9] العلوي: الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز(بيروت، المكتبة العصرية ،ط1، 2002م) 1\185.

[10] فرانسوا مورو: البلاغة المدخل لدراسة الصور البيانية، ترجمة: محمد الولي، عائشة جرير(المغرب، أفريقيا الشرق،2003م) ص62-63.

[11] أحمد صبرة: المجاز في الدراسات الغربية التركيب، التأويل، رؤية العالم ص56.

[12] نفسه: ص57.

[13] ريتشاردز: فلسفة البلاغة، ترجمة: ناصر حلاوي، سعيد الغامدي(المغرب، أفريقيا الشرق، 2002م) ص39.

[14]/حمادي صمود: أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم(تونس، منوبة، د:ت) ص 323.

[15] محمد عبدالغني هلال: مهارات إدارة السلوك الإنساني(القاهرة، مركز تطوير الأداء والتنمية، 2004م) ص114.

[16] معاوية أبو غزال: علم النفس العام(الأردن، داروائل للنشر،ط2، 2015م)ص28-29.

[17] أحمد صبرة: المجاز في الدراسات الغربية التركيب التأويل، رؤية العالم ص 268

[18] صالح رمضان: النظرية الإدراكية وأثرها في الدرس البلاغي الاستعارة نموذجًا (السعودية، ندوة الدراسات البلاغية الواقع والمأمول، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، 2011م) 885.

[19] محيي الدين محسب: الإدراكيات أبعاد إبستمولوجية وجهات تطبيقية(القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلة فصول، 2017م)ص 598.

[20] جورج لايكو ومارك جونسون: الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة: عبدالمجيد جحفة(المغرب، دار توبقال،ط2، 2009م)ص13.

[21] صالح رمضان: النظرية الإدراكية وأثرها في الدرس البلاغي الاستعارة نموذجًا0846

[22] أحمد صبرة: المجاز في الدراسات الغربية التركيب، التأويل، رؤية العالم ص 277.6

[23] نفسه: ص104

[24] أحمد يوسف علي: قلب الليل أربع قراءات للرواية وقراءة للفيلم (القاهرة، حزب التجمع، العدد 54، 1990م)ص109.

[25] نجيب محفوظ: قلب الليل (مصر،دار الشروق، 2015م) ص9.

[26] عبدالرحمن أبوعوف: قلب الليل الرؤية والدلالة عند نجيب محفوظ(مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب،2012م) ص26.

[27] عبدالحق بلعابد: جيرارجينت عتبات من النص إلى المناص(الجزائر، منشورات الاختلاف، ط1، 2008م) ص49.

[28] نفسه: انظر ص49.

[29] عبدالمالك أشهبون: العنوان في الرواية العربية،(دمشق، محاكاة للنشر والتوزيع، 2011م) ص14.

[30] محيي الدين محسب: الإدراكيات والتأسيس المعاصر لعملية النقد الأدبي(السعودية، مجلة علامات، المجلد 76، 2013م) ص54

[31] فرانسوا مورو: البلاغة الدخل لدراسة الصور البيانية ص 64.

[32] مصطفى ناصف: دنيا من المجاز ص171.

[33] رولان بارت: بلاغة الصورة، ترجمة: أحمد جيلالي(علامات، ع44، 2015)ص 65.

[34] جورج لايكوف ومارك جونسون: الاستعارات التي نحيا بهاص21.

[35] نفسه: ص53.

[36] نفسه: ص50.

[37] نجيب محفوظ: قلب الليل ص6.

[38] نفسه: ص14.

[39] نفسه: ص12.

[40] نفسه: ص11.

[41] عبدالرحيم وهابي: الاستعارة في الرواية مقاربة في الأنساق والوظائف(الأردن، دار كنوز المعرفة، ط1، 2021)ص90.

[42] نفسه: ص17.

[43] نفسه : ص19.

[44] نفسه: ص32.

[45] نفسه: ص45.

[46] جيل لندنفيلد: إدارة الغضب(السعودية، مكتبة جرير، ط4، 2008) ص13.

[47] جورج لايكوف ومارك جونسون: الاستعارات التي نحيا بها ص45.

[48] نجيب محفوظ: قلب الليل ص30.

[49] مصطفى ناصف: دنيا من المجاز ص132.

[50] نجيب محفوظ: قلب الليل ص15.

[51] نفسه: ص

[52] جيل لندنفيلد: إدارة الغضب ص16.

[53] نفسه: ص 67.

[54] نفسه: ص66.

[55] نفسه: ص91.

[56] نفسه: ص88-89.

[57] ابن منظور: لسان العرب، علق عليه: اليازجي(بيروت، دار صادر، 1414هـ) مادة (عشق)

[58] نفسه: مادة (-قدس)

[59] جيل جاستون جارنجي: العقل، ترجمة: محمود جماعة(تونس، دار محمد علي،ط1، 2004م) ص14.

[60] نجيب محفوظ: قلب الليل ص89.

[61] نفسه: ص89.

[62] نفسه: ص108.

[63] نفسه: ص111.

[64] صالح رمضان: النظرية الإدراكية وأثرها في الدرس البلاغي الاستعارة نموذجًا ص845-846.

[65] نجيب محفوظ: قلب الليل ص54.

[66] نفسه: ص88.

[67] نفسه: ص101.

[68] نفسه: ص69-70

[69] ستيفن أولمان: الصورة في الرواية، ترجمة:رضوان العيادي، محمد مشبال(القاهرة، رؤية للنشر، ط1، 2016م) ص19-20.

[70] نفسه: ص20.

[71] نجيب محفوظك قلب الليل ص6.

[72] ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد(القاهرة، دار الطلائع، ط1، 2006) ص238.

[73] نفسه: ص21-22.

[74] نفسه: ص 58.

[75] نفسه: ص24.

[76] محمد الولي: الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية(الأردن، كنوز المعرفة، ط1، 20220م) ص114.

[77] نجيب محفوظ: قلب الليل ص40-41.

[78] نفسه: ص63.

[79] نفسه: ص72.

[80] تيرنس هوكس: الاستعارة، ترجمة: عمرو زكريا(القاهرة المركز القومي للترجمة، ط1، 2016) ص13.

[81] نفسه: ص ص76.

[82] حامد عبدالقادر: دراسات في علم النفس(القاهرة، المطبعة النموذجية، د:ت) ص31.

[83] علي الجندي: فن التشبيه (القاهرة، مكتبة نهضة مصر، ط1، 1952م) 1\41.

[84] نجيب محفوظ: قلب الليل ص90.

[85] نفسه: ص86.

[86] حامد عبدالقادر: دراسات في علم النفس ص46.

[87] محمد الولي: الاستعارة محطات يونانية وعربية وغربية ص235.

[88] عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود شاكر(القاهرة، مطبعة المدني،1992م) ص66.

[89] محمد الولي: الاستعارة محطات يونانية وعربية وغربية ص281.

[90] نفسه: ص186.

[91] نجيب محفوظ: قلب الليل ص8.

[92] نفسه: ص8.

[93] نفسه: ص32.

[94] سورة الزمر الآية 76.

[95] مسلم بن الحجاج النيسابوري: صحيح مسلم، تحقيق: محمد فؤاد عبدالباقي(القاهرة، مطبعة الحلبي،1955م)1\167.

[96] نفسه: ص84.

[97] جورج لايكوف ومارك جونسون: الاستعارات التي نحيا بها،

[98] نفسه: ص35.

[99] نفسه: ص30.

[100] نفسه: ص62.

[101] نفسه: ص10.

[102] نفسه: ص 13.

[103] مصطفى حجازي: التخلف الاجتماعي مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور(المغرب، المركز الثقافي العربي، ط 8، 2005م) ص143.

[104] نفسه:ص71.

[105] نفسه: ص72.

[106] نفسه: ص79-77.

[107] نفسه: ص74.

[108] محمد الولي: الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية ص 168.

المصادر

محفوظ: نجيب، قلب الليل، القاهرة، دار الشروق، ط4، 2015م.

المراجع

1- أشهبون: عبدالمالك، العنوان في الرواية العربية، دمشق، محاكاة للنشر والتوزيع، 2011م.

2- أولمان: ستيفن، الصورة في الرواية، ترجمة:رضوان العيادي، محمد مشبال، القاهرة، رؤية للنشر، ط1، 2016م.
3- بارت:رولان، بلاغة الصورة، ترجمة: أحمد جيلالي، السعودية،علامات، ع44، 2015م.
4- بلعابد: عبدالحق، جيرارجينت عتبات من النص إلى المناص، الجزائر، منشورات الاختلاف، ط1، 2008م.
5- الجاحظ:أبو عثمان عمرو بن بحر(ت:255هـ)، البيان والتبيين، بيروت، مطبعة الهلال، 1423هـ.
6- جارنجي: جيل جاستون، العقل، ترجمة: محمود جماعة، تونس، دار محمد علي،ط1، 2004م.
7- الجرجاني: أبو بكر عبدالقاهر بن عبدالرحمن بن محمد (ت:471هـ)
-أسرار البلاغة، تحقيق: محمود شاكر(القاهرة، مطبعة المدني، د:ت.
- دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود شاكر، القاهرة، مطبعة المدني، 1992م.
8- الجندي: على، فن التشبيه، القاهرة، مكتبة نهضة مصر،ط1، 1952م.
9- الحجاج: أبو الحسين مسلم بن الحجاج(ت: 261هـ)، صحيح مسلم، القاهرة، مطبعة الحلبي، 1955م.
10- حجازي: مصطفى:التخلف الاجتماعي مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، المغرب، المركز الثقافي العربي، ط8، 2005م.
11- رمضان: صالح، النظرية الإدراكية واثرها في الدرس البلاغي الاستعارة نموذجًا، السعودية، ندوة الدراسات البلاغية الواقع والمأمول، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، 2011م.
12- ريتشاردز، فلسفة البلاغة، ترجمة: ناصر حلاوي، سعيد الغانمي، المغرب، أفريقيا الشرق، 2002م.
13- صبرة: أحمد، المجاز في الدراسات الغربية التركيب، التأويل، رؤية العالم، السعوديةن نادي مكة الثقافي الأدبي،ط1، 2016م.
14- صولة:عبدالله، الحجاج أطره ومنطلقاته وتقنياته من خلال"مصنف في الحجاج- الخطابة الجديدة"لبرلمان وتيتكاه" ضمن كتاب أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية، تونس-كلية الأداب منوبة، د:ت.
15- عبدالقادر: حامد، دراسات في علم النفس، القاهرة، المطبعة النموذجية، د:ت.
16- العلوي: العلوي: يحي بن حمزة بن علي بن إبراهيم، الحسيني العلويّ الطالبي الملقب بالمؤيد(ت: 7458هـ)، الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز،بيروت، المكتبة العصرية ،ط1، 2002م.
17- علي: أحمد يوسف، قلب الليل أربع قراءات للرواية وقراءة للفيلم (القاهرة، حزب التجمع، العدد 54، 1990م.
18- أبو غزال: معاوية، علم النفس العام، الأردن، دار وائل للنشر، ط2، 2015م.
19- القيرواني: أبو علي الحسن بن رشيق(ت:456هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، القاهرة، دار الطلائع، ط1، 2006م.
20- لايكوف: جورج، ومارك جونسون: الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة: عبد المجيد جحفة، تونس، دار توبقال، ط2، 2009م.
21- لندنفيلد: جيل، إدارة الغضب، السعودية، مكتبة جرير، ط4، 2008م.
22- محسب: محيي الدين، -

- الإدراكيات أبعاد إبستمولوجية وجهات تطبيقية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلة فصول، 2017م.
- الإدراكيات والتأسيس المعاصر لعملية النقد الأدبي، السعودية، مجلة علامات، المجلد 76، 2013م.

23- ابن منظور :أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن علي(ت:711هـ)، لسان العرب، علق عليه: اليازجي، بيروت، دار صادر، 1414هـ.

24- مورو: فرانسوا، البلاغة المدخل لدراسة الصور البيانية، ترجمة: محمد الولي، عائشة جرير، المغرب، أفريقيا الشرق،2003م.

25- ناصف: مصطفي، دنيا من المجاز، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة،2008م.

26- هلال: محمد عبدالغني، مهارات إدارة السلوك الإنساني، القاهرة، مركز تطوير الأداء والتنمية، 2004م.

27- هوكس: تيرنس، الاستعارة، ترجمة: عمرو زكريا، القاهرة، المركز القومي للترجمة، ط1، 2016.

28- الولي: محمد، الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، الأردن، كنوز المعرفة، ط1، 2022م.

29- وهابي: عبدالرحيم، الاستعارة في الرواية مقاربة في الأنساق والوظائف، الأردن، دار كنوز المعرفة، ط1، 2021.