د. محمد نجيب التلاوي

وجهة النظر
في روايات الأصوات العربية

- دراسة -

الإهـــداء :

إلى زوجتي رفيقة الدرب ونموذج العطاء

مقدمة

(وجهة النظر) منطقة غير مأهولة في دراساتنا النقدية العربية المعاصرة، على الرغم من كثرة الدراسات التطبيقية الأوربية التي استعانت بـ (وجهة النظر) في وقت باكر من هذا القرن، ويبدو أن البعض قد اعتقد أن (وجهة النظر) محض اصطلاح، فغابت (وجهة النظر) عن دراساتنا اللهم إلا دراسة قصيرة للدكتورة إنجيل بطرس[1].. واكتفت فيها بتاريخ (وجهة النظر) في مطلع هذا القرن في الأدب الإنجليزي.. ثم كان تطبيقها مجرد محاولة تفسيرية[2] لإبراز إمكانية استخدام (وجهة النظر) في النقد التطبيقي. وكان علينا أن نتابع تطور (وجهة النظر) في النقد الأوربي بصفة عامة، ولا سيما بعد الدراسات التنظيرية العديدة للخطاب الروائي وبخاصة بعد الستينيات من هذا القرن، ولنرصد بدائل المصطلح، وحجم إفادته للمسار الروائي...

ومن ناحية أخرى فـ (رواية الأصوات العربية) لم تحظ بدراسة نقدية مستقلة تبرز حجم تبعيتها لـ (ديستوفسكي) أو حجم استقلالها وخصوصيتها الإبداعية، وهل كانت الممارسة الإبداعية العربية لرواية الأصوات مجرد بعث ديستوفسكي أو محض تجديد حداثي؟

ومن هنا رأيت أن دراسة (رواية الأصوات العربية) أمر لازب ومهم، إلا أنني اقتصرت في التطبيق على دراسة رواية الأصوات العربية في مصر فقط لكثرة ما وقعت عليه من روايات أصوات في الشام والمغرب العربي والكويت أيضاً... وكانت الروايات المصرية قد بلغت عشر روايات انفردت بالجانب التطبيقي من هذه الدراسة، وتركت الروايات العربية الأخرى لي أو لغيري من الباحثين ليتمم بها ما بدأته في هذا البحث.

وكان من الطبيعي أن أستعين بـ (وجهة النظر) في التطبيق، لأن (وجهة النظر) بشقيها الفني والفكري هي التي ستمكننا من سبر عمق (رواية الأصوات)، ولأن (وجهة النظر) بشقيها تعلن عن التماسك والتناسب بين البعدين الفني والفكري معاً وهو المعيار العلمي القياسي المحقق لـ (القيمة الجمالية) ولاكتشاف الخصوصية البنائية لرواية

---

(1) الدراسة قدمت عام 1982 ونشرت أولاً في (فصول) ثم أعيد طبعها في كتابها (دراسات في الرواية العربية) 1987م/ بداية من ص 90.

(2) طبقت على روايات قليلة دونما رابط مقنع بين هذه الروايات على أي مستوى... راجع ص113 من المرجع السابق.

الأصوات.

ورواية الأصوات لم تعد مشغولة بتأكيد الثوابت القيمية في المجتمع قدر تركيزها على إعادة توزيع الأضواء على النبرات الصوتية المتباينة بين القيم الثابتة والأخرى المتحولة في المجتمع، وهو أمر استتبع طريقة بنائية خاصة تتأبى على البطولة الفردية والنهاية المحددة...

ولما كانت (رواية الأصوات) تسعى لإثبات قدرة غيْرية للروائي، فكانت هي الأنسب للتطبيق مع (وجهة النظر)، لأن القدرة الغيْرية لاختفاء الروائي كانت الأساس الأول لطموحات (وجهة النظر) منذ مطلع هذا القرن، والتي تطورت مع تنظيرات وضعية الراوي والسارد في الدراسات النقدية الحديثة. وجاءت هذه الدراسة في قسمين، أما القسم الأول فجاء مسبوقاً بهذه المقدمة، وعني القسم الأول بالجانب التنظيري بأبعاده (لوجهة النظر) ثم بالخصوصية البنائية (لرواية الأصوات).

أما القسم الأخير فعني بالجانب التطبيقي، واعتمد على روايات –مصادر الدراسة– الأصوات العربية في مصر، وكانت الاستعانة بـ (وجهة النظر)، ولذلك بدأنا بالروائي ثم الراوي فالمروي له وأخيراً الأصوات...

وهذه الدراسة تتطلع إلى هدفين، أما الأول فهو مقدم للنقاد من أجل التعريف بالخصوصية البنائية لرواية الأصوات لمتابعتها نقدياً، ثم للإغراء باستخدام (وجهة النظر) في النقد التطبيقي، لأنها الأقدر على سبر العمق الفني والفكري للعمل الروائي بصفة عامة. أما الطموح الآخر فهو موجه لإغراء المبدعين العرب برواية الأصوات وهذه الدراسة تلقي الأضواء الأولى على البناء الفني لرواية الأصوات العربية في مصر لأن عدد روايات الأصوات قليل، ولذلك نطمع في المزيد من هذه النوعية الروائية مع استثمار إمكانات التحديث، لتطوير مسار الرواية العربية المعاصرة، ولتعزيز تميزها الإبداعي، قبل أن تغرق الرواية العربية في البنى السائبة أو الغموض المفرط، فنشكو مما يشكو منه الشعر والشعراء العرب الآن من القطيعة القائمة بين المنتوج الشعري وبين المتلقين الذين يتقلص عددهم وينقص الآن.

والله من وراء القصد.

د. محمد نجيب التلاوي

1996/2/20م

■■

القسم الأول:

(البعد التنظيري)

-وجهة النظر

-رواية الأصوات

مـدخل:

كان الفن البدائي جمعياً بطبيعته الفطرية، ولذلك انحسرت وجهة النظر في رؤية أحادية تعبر عن بعد جمعي في غيبة تنوع الفلسفات، وكبت الحريات وغيبة الأيديولوجيات. وصورة التعاون الجمعي من أجل الخير المناهض للشر هي الصورة الأليفة في الحكايات القديمة كالليالي العربية... وكأن هذا التعاون نوع من تناصر الضعفاء، والإنسان البدائي كان في حاجة ماسة إليه إزاء قوى الطبيعة المهددة له بالجوع أو العطش أو القتل... وكان المسافرون قد تعاطفوا مع التاجر في حكاية الليالي (التاجر والجني)..

وكل مسافر يقدم خدمة للجني ليفدي جزءاً من التاجر. حتى تخلص التاجر (الإنسان الطيب) من قبضة الجني (الشرير) بتعاون جمعي فطري جاء دونما ترتيب استجابة لفطرة إنسانية خيرة...

وتمددت هذه الصورة في الروايات التقليدية الأولى، فكان البطل الخير يصارع قوى الشر، ودائماً يتوج بانتصاراتٍ مبهرة ترضي فضول القارئ.. وتحقق أمنياته الخيالية... وكانت صورة الراوي العالم بكل شيء هي الأنسب لشكل البطل الأوحد في الخط المستقيم لسرد الأحداث في روايتي الشخصية والحدث –حسب التقسيمات القديمة–لأدوين موير.

وكان الروائي يتبنى وجهة نظر أحادية تنتصر للخير دائماً في الروايات التقليدية الأولى التي تتحرك ببطء شديد لاسيما في ظل الارستقراطية والطبقية الأوربية.

ولو أننا اتفقنا على أن التعبير الفني ممارسة أيديولوجية بطريقة فنية ارتبطت بوضعية حضارية معينة، لأمكننا أن نقدر مدى ارتباط التطور الروائي بالتطور الحضاري، ولأمكننا أن نتصور الدوافع الأساسية التي حمست (هنري جيمس Henary James) لتبنى (وجهة النظر) للعبور بفنية الأداء الروائي خطوة مهمة... ولكن التساؤل الذي يفرض نفسه هنا هو: هل ارتبطت رغبة التجديد

للأداء الروائي برغبة شخصية واجتهاد أحادي، أم ارتبطت بوضعية حضارية في مطلع هذا القرن –في أوربا بالتحديد–؟

عندما قال المؤرخون بأن تحول المجتمع الأوربي من الدكتاتورية والطبقية والإقطاع إلى الحرية وبروز الطبقة البرجوازية.. قد أثر بشكل مباشر على تطور فن الرواية بخاصة كانت قناعتنا كبيرة لوجود أدلة عملية كثيرة تبرز حجم ذلك التطور ومدى انفتاح الموضوعات الجديدة التي أثرت العمل الروائي.

ويحلو للمؤرخين[3] لـ (وجهة النظر) وللمتحدثين عن رواية (الأصوات) أن يعيدوا التفسير للتطور الروائي عبر وجهة النظر وعبر رواية الأصوات من خلال وضعية حضارية وأيديولوجية محددة، فيقولون: بأنه في ظل السلطات الدكتاتورية كان الراوي العارف بكل شيء، والمتحكم في كل شيء في الرواية قد ترادف عن قصد أو غير قصد مع الوضعية الطبقية والدكتاتورية التي أعلنت الصوت الأوحد في الحكم...

ولما زالت الطبقية والدكتاتورية، تنسم الأوربيون نسائم الحرية، وكان من الطبيعي أن تتقلص سلطة الراوي العارف بكل شيء لتتناسب مع الوضع الجديد المفعم بالحرية والديمقراطية التي تسمح بالرأي والرأي الآخر، ومن ثم فالبحث عن وسائل فنية بديلة لإخفاء الراوي/ المؤلف المتسلط كانت رغبة جماعية فرضتها طبيعة التطور، فإذا بالبطولة الفردية تختفي، وتستبدل بالأصوات أو البطولة الجمعية أو بطولة الموقف.. وذاب صوت الروائي العارف بكل شيء تحت وطأة الموقف أو البطولة الجمعية أو تفاعل الأصوات، وسخونتها.

وتكرر (يمنى العيد) هذا التفسير بصوغ آخر فتقول "إن القول السردي يكتسب فنية بديمقراطيته، أي بانفتاح موقع الراوي على أصوات الشخصيات بما فيهم صوت السامع الضمني، فيترك لهم حرية التعبير الخاص بهم، ويقدم لهم منطوقاتهم المختلفة والمتفاوتة والمتناقضة، وبذلك يكشف الفني عن طابع سياسي عميق قوامه حرية النطق والتعبير[4].

---

[3] راجع:

–الخطاب الروائي لباختين.

–الراوي الموقع والشكل ليمنى العيد.

–تحليل الخطاب الروائي لسعيد يقطن... وجميعهم ربطوا بين وجهة النظر وبين الوضعية الحضارية والسياسية بشكل مباشر.

[4] الراوي الموقع والشكل/ يمنى العيد/ 11–12.

وإذا كنت أتفق مع التفسير الأول القائل بأثر ازدهار الطبقة البرجوازية على تطور فن الرواية بصفة عامة، إلا أنني لا أتفق مع التفسير الآخر الذي يربط نشأة (وجهة النظر) و (رواية الأصوات) بوضعية أيديولوجية وتاريخية معينة لأكثر من سبب...

وأول هذه الأسباب أن فكرة التمرد على الراوي العارف بكل شيء فكرة قديمة جديدة ولم يستنبتها (هنري جيمس) للمرة الأولى فلقد سبق إليها– منذ أرسطو* وأفلاطون في عرض الحديث النظري لتأسيس الفروق بين الأنواع الأدبية لا سيما بين الدراما والملحمة –آنذاك– فتعرضا لفكرة التمييز بين منطوق الراوي ومنطوق الأصوات، وقد امتدح أرسطو اختفاء الراوي بسبب الأصوات. على الرغم من الانتماء إلى المجتمع الطبقي الحاد أنذاك.

وثاني هذه الأسباب أن (هنري جيمس) قد سبقته –تاريخياً– مساحة كبيرة للحرية كانت كافية لاستنبات (وجهة النظر) في فترة مبكرة قبله.

وثالث هذه الأسباب أن (ديستوفسكي) مبدع رواية الأصوات قد اختفى وأتاح لأصواته الظهور ولم يكن في مجتمع يسمح بمسافة الحرية اللازمة لمثل هذا التنفس الفني الحر[5] ومع محاذير قبضة الالتزام التي استنبتت في المجتمع الروسي.

ورابع هذه الأسباب يتصل بثالثها وهو ظهور البدايات الرائدة لرواية الأصوات العربية في مصر في فترة الستينيات (حكم الفرد) حيث كتب (فتحي غانم) رباعيته (الرجل الذي فقد ظله)، وكتب نجيب محفوظ روايته (ميرامار) ورواية الأصوات نموذج مثالي لتنفس الحرية واستثمارها للرأي والرأي الآخر.

إذن فربط (وجهة النظر) بوضعية تاريخية محددة أمر فيه مراجعة وربط حرية الراوي وحجم اختفائه بمنظور اختفاء السلطة الدكتاتورية حكم فيه كثير من الإسقاط وقليل من الإنصاف لا سيما في غيبة الأدلة الفنية، بل إن الممارسة الإبداعية للفن الروائي عند (ديستوفسكي) وعند بعض الروائيين العرب تثبت المعنى المضاد. ومعنى ذلك أن (وجهة النظر) و (رواية الأصوات) لا تمثل رغبة

---

* *...وكان أرسطو يمتدح القصة الهوميرية التي لا يتدخل الراوي أو الشاعر في عرض أحداثها إلا نادراً...*

(5) *من المفروض أن النظام الرأسمالي هو المستنبت الطبيعي لرواية الأصوات لأنه المناخ الملائم لاستقلالية العوالم الذاتية المتصادمة في طموحاتها. والتناقض والتضاد سمة أساسية من سمات الرأسمالية لأنها مشدودة بقوة إلى الواقع المفعم بالمتناقضات. ومثل هذا التناقض هو المولد الطبيعي للحوار والأصوات. وعلى الرغم من هذا حاز ديستوفسكي الشرقي على ريادة رواية الأصوات.*

جماعية وأيديولوجية بصفة عامة، وإنما تمثل رغبة لتطوير فني ارتفع هنا فوق الارتباط المباشر بوضعية تاريخية محددة، أو الارتباط بفترة حضارية بعينها، لأن الفكرة وجدت عند أرسطو ثم تبناها (فلوبير 1850) ونفذها بطريقة نظرية وعملية (هنري جيمس)*.

إذن فهذا التطوير في الأداء الروائي يمثل رغبة وطموحاً فنياً ارتفع فوق التقسيمات الجغرافية والحدود التاريخية، وجاء هذا الطموح مع (وجهة النظر) لهدف محدد وهو محاولة تجاوز سلطة المؤلف/ الراوي لتطوير السرد الروائي وإذا كان (هنري جيمس) قد بلور المصطلح في بداية هذا القرن فهذا لا يعني أن السنوات السابقة عليه كانت خالية من الحرية أو أن السنوات التالية بعده بقليل قد تميزت فيها ممارسات الحرية.

المصطلح:

يستمد مصطلح (وجهة النظر) أهميته من قدرته على امتصاص الرحيق البنائي والفلسفي للتوجهات الفكرية والفنية للعمل الروائي، لأن دراسة (وجهة النظر) لا تعنى فقط بالحد الوصفي للبعد الفكري.. ولا تعنى بأدلجة الفكر الروائي وقولبته بالتأويل والإسقاط.. ولا تقف (وجهة النظر) عند حدود الشكل الروائي لتغرق في تفاصيل الراوي والمروي له فقط... وإنما تُعنى دراسة (وجهة النظر) بالبعدين الفني والفكري معاً.

وعلينا أن نعترف -بداية- بأن مصطلح (وجهة النظر point of view)[6] قد ارتبط -في بدايته- ارتباطاً مباشراً بناحية فنية بحتة ولا سيما عند مؤصل هذا المصطلح (هنري جيمس) الذي طالب وسعى إلى اختفاء صورة المؤلف العارف بكل شيء، وتطلع إلى اختفاء المؤلف الراوي.. وأصبح هذا التوجه منذ (هنري جيمس) هو مقياس الجودة الإبداعية في التجربة الروائية.

إلا أن هذا المصطلح (وجهة النظر) قد حمل ضعفه معه منذ مولده، لأن

---

* *وجاء بعد (هنري جيمس) مجموعة كبيرة من النقاد طوروا المصطلح ووسائله التنفيذية كما سنعرض له في هذا الجزء.*

[6] *وجهة النظر هي الترجمة المباشرة إن لم تكن الحرفية، ود. إنجيل بطرس تقترح ترجمة المصطلح بـ (زاوية الرؤية) وترجمتها تعبير عن فهم فني لجزئية من دلالة المصطلح وهذا ما جعل هذه الترجمة ما زالت حبيسة في حين انطلقت (وجهة النظر) بشكل أسرع.*

(هنري جيمس) لم يحدد هويته بدقة فانفتح على الفنية السردية أولاً سعياً لإخفاء صورة الراوي العارف بكل شيء والمتحكم في كل شيء... ثم انفتح على الناحية الفكرية آخراً... ولما زادت العناية منذ الستينيات بتقنيات السرد الروائي أصبح مصطلح (وجهة النظر) في جانبه الفني عرضة للانتقاد والتطوير والتبديل أو –إن شئت– الإزاحة، على الرغم من انتشار وتمكن (وجهة النظر) في النقدات الأنجلو–أمريكية بصفة عامة.

وكان (هنري جيمس) قد خطا خطواته الأولى لإزاحة الروائي العالم* بكل شيء عندما عمد إلى وضع الحدث داخل إطار من وعي إحدى الشخصيات... ثم تتابعت تشكيلات السرد تبعاً لموقع الراوي... حتى وصل الأمر حد النداء بمسرحة الأحداث الروائية حتى يتمكن المتلقي من رؤية الحدث الروائي في مدى تخيله بحجمه الطبيعي كما ينعكس على وعي الشخصية الروائية، ومن ثم يصبح المتلقي أمام الحدث الروائي بدون واسطة اللهم إلا وساطة الكلمات التي تساعد على نحت الحدث في البعد التخيلي للمتلقي...

وقد طبق (هنري جيمس) هذه المحاولة في روايته (السفراء The Ambassadors في 1903)[7]. ثم توافد الروائيون بعده على الحد من سلطة الراوي كل بطريقته، فـ (جوزيف كونراد) استخدم أسلوب (شهود العيان) ثم برز تيار الوعي الذي تأبى على المنطق الخارجي بتسلسله المنطقي وأعلن استخدام المنطق الداخلي.

ومنذ الستينيات وقد تسابق عدد من الدارسين إلى تقديم بدائل اصطلاحية لـ (وجهة النظر) مثل (التحفيز/ التبئير/ حصر المجال/ الرؤية السردية...) وكثرت المصطلحات بسبب سيولة تقنيات السرد الروائي من ناحية، وبسبب القياسات الجزئية من ناحية أخرى حتى أن بعض النقاد أطلق مصطلحه وعينه على نموذج روائي بعينه مما جعل الاستقراء ناقصاً.

وجاءت معاجمنا العربية لترصد مضمون (وجهة النظر) في بعديه الفني والفكري. وإذ أعرض لما جاء في معاجمنا عن المصطلح فذلك لنساعد على

---

* *الروائي العالم بكل شيء يعيد إلى الأذهان ردة إبداعية تذكرنا بدور الشاعر الملحمي الذي يجمع بين الإبداع الخيالي والمرجعية التاريخية معاً.*

[7] *في تلك الرواية لا نجد الأحداث مقدمة من وجهة نظر شخصية واحدة فقط وإنما من خلال شخصيات، فالسفير الأول (ستريذر) ووعيه أصبح الموضوع الرئيسي للرواية، ووجوده لا يعني أنه استأثر بالأحداث والشخصيات، وفي هذه الرواية تخلص (هنري جيمس) أيضاً من العظات الاستطرادية.*

تحديد ماهية المصطلح ثم نحدد ماهيته بدقة عبر استكشاف المصطلح في بعض المعاجم الإنجليزية، لأن هذا التحديد سيحدد بدوره الأطر الأساسية لمسار البحث التطبيقي لاحقاً.

أ- ذكر (سعيد علوش) أن وجهة النظر:

1-طريقة يستعملها المرسل لتنويع القراءة التي يقوم بها المتلقي للقصة في مجموعها، أو انطلاقاً من أجزائها فقط.

2-موقف يتخذه المؤلف من موضوع أو شيء ما.

3-تعني الوجدان المنطلق الذي يتوجه به القص نحو القارئ، وتتم (وجهة النظر) عبر ثلاثة مواقف:

-رواية الراوي بضمير المتكلم.

-رواية من منظور إحدى الشخصيات.

-رواية من زاوية العلم بالأشياء[8].

ومن الواضح أنه أشار إلى البعدين الفكري والفني، إلا أن التفصيل للمعنى الفني جاء تقليدياً ومحدوداً للغاية.

ب-أما (مجدي وهبه) فقال "وجهة النظر- Narratar's Point of view يراد به الموقف الفلسفي الذي يتخذه مؤلف أثر أدبي، أو نظرته الفكرية والعاطفية للأمور، ويراد بهذا المصطلح في القصة والرواية بخاصة ذلك الوجدان أو العقل الذي تَرْشح من خلاله أحداث القصة... وذلك الراوي أو تلك النظرة التي يستتر بها هي ما نسميه بوجهة نظر الرواية. وهناك ثلاثة مواقف مختلفة يمكن أن تتخذها وجهة النظر:

-إما أن يحكيها الراوي بضمير المتكلم على أن تكون كل أحداث الرواية وشخصياتها خارجة عن حيز تجاربه المباشرة.

-وإما أن يرويها بوصفه شخصية من شخصيات الحدث...

-وإما أن يقص الرواية بوصفه رقيباً عليماً بكل شيء.

ونفهم من معاجمنا العربية حرصهم على ازدواجية الغاية من وجهة النظر حيث (البناء السردي والموقف الفكري...) إلا أن الإشارة إلى طرق ثلاث تؤطر البناء الفني لوجهة النظر تأطيراً تقليداً أمر فيه مراجعة ونفهم أيضاً أن معاجمنا

---

[8] معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة/ د. سعيد علوش/ 221.

العربية اعتمدت اعتماداً مباشراً على المعاجم الأوربية الخاصة بالمصطلحات الأدبية والنقدية ولا سيما[9] ((Current literary terms.

وإذا كان (هنري جيمس) قد نظّر وطبق لمصطلحه (وجهة النظر) في مطلع هذا القرن، فإن التطوير لتقنيات السرد الروائي والوسائل العديدة لتنويع إخفاء الراوي قد أوجدت بدورها مساحات كبيرة من الخلاف بين (هنري جيمس) وغيره من النقاد اللاحقين، فمنهم من وافقه وزاد رقعة التنظير... ومنهم من خالفه ووصل حد اقتراح مصطلح بديل لا سيما مع النقاد الذين عنوا بالتنظير لتقنيات السرد الروائي بداية من الستينيات، بينما كان بعض المعارضين يرفضون فحوى (وجهة النظر) بسبب ردة في مفهوم السرد الروائي المعتز بإعلاء الأنا وهو والروائي العارف بكل شيء.

ومع المؤيدين والمعارضين نتوقف لنسجل مراحل تطور المصطلح ومدى ثباته وتحركاته... وذلك قبل الاستعانة به في دراسة رواية الأصوات.

أ-المؤيدون لوجهة النظر:

فجر مصطلح وجهة النظر إشكالية فنية، لأن التفكير في إخفاء الراوي أو المؤلف العارف بكل شيء كانت خطوة نوعية طارئة على بناء كلاسي يرسي دعائم الراوي العارف بكل شيء، أو يرسي صورة الدكتاتورية السردية التي توازت -على نحو ما- مع دكتاتورية طبقية في المجتمع الأوربي قد صاحبت الخطوات الوليدة لفن الرواية.. واستمرت هذه الصورة السردية أكثر من قرنين وكانت هي الطريقة الأليفة في السرد الروائي عبر الأنا أو الـ هو... وكلاهما وقع في يد الراوي أو المؤلف العارف بكل شيء ثم علا معه صوت المنولوج...

وإزاء هذه النقلة الفنية النوعية كان لا بد أن نلتقي بمؤيدين ومعارضين لوجهة النظر التي نظّر لها (هنري جيمس). أما المؤيدون فمنهم من طوّر التنظير وأضاف إليه -لا سيما وأن (وجهة النظر) اتسعت لهذه التنظيرات- ومن هؤلاء نذكر (بيرسي لوبوك) فريدي مان/ فيليب استيفك)... بينما انفرد (وارين-بيتسن) بالتطبيق النقدي.

***بيرسي لوبوك:**

ويتميز (لوبوك) بكتابه (صنعة الرواية) الذي قدم فيه نظرة نقدية جادة تبحث

---

(9) *Current literary terms, P. 228.*

عن وسائل لتمييز فن الرواية عن روايات القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر، لا سيما وأن في الرواية الأوربية منذ القرن الثامن عشر قد تطلع إلى غاية أخلاقية وليس إلى غاية أدبية الكتابة، فزادت العناية بالفكر التجريدي على حساب فنية الأداء الروائي.

ولما كانت وجهة النظر تسعى لإعادة إنتاج البعد الفكري عبر تطوير سردي يسعى لإخفاء الراوي أو المؤلف... فكان من الطبيعي أن يتفق (لوبوك) مع (هنري جيمس) في غاية التجديد، فعزز (لوبوك) رأي (هنري جيمس) وقال بأن ظهور المؤلف العارف بكل شيء "إنما يضع عقبة إضافية بين الوهم والقارئ بسبب وجوده وظهوره في السرد، وهو لكي يتخطى هذه العقبة عليه أن يقلل من وظائف صوته بشكل أو بآخر"[10] ثم تحدث (لوبوك) عن وجهة النظر من خلال تحديد علاقة الراوي بقصته، وركز على أهمية الدراما الخالصة في غيبة هيمنة الراوي، كما ركز على الراوي الممسرح الذي يتم التقديم من خلاله وهو في موقعه المركزي أو المحوري.

وكانت فكرة (المسْرحة)* قد نادى بها (فلوبير)- صاحب الرواية الوثائقية- ثم تبناها (هنري جيمس) وربما قد استقى جذورها من (فلوبير) بعد الإطلاع على مراسلاته التي تحدث فيها عن الراوي الذي يجب أن يكون في عمله[11]... وكان أهم ما استثمره (لوبوك) من تنظير (جيمس) عن وجهة النظر أنه استطاع التمييز بين العرض Showing والسرد Telling.

*فريدي مان: (Narman Friedman)

جاء بعد (بيرس لوبوك) بثلاثين عاماً ليعيد الحماس إلى (وجهة النظر) وردد أن استبعاد الراوي العارف بكل شيء سيزيد العمل الروائي وضوحاً وقوة... ثم بدأ التصنيف لموقع الراوي وحدد النتيجة المترتبة على موقعه ومكانه من السرد فقال ".. الراوي صاحب المعرفة المطلقة يجعلنا أمام وجهة نظر المؤلف مباشرة، واستخدام ضمير المتكلم يوازي الأنا الشاهد على الأحداث الروائية.. وتعدد الرواة (رواية الأصوات) يعني المعرفة المتعددة، بينما الراوي الواحد يعني المعرفة

---

(10) *صنعة الرواية /بيرس لوب لوبوك/ ترجمة عبد الستار جواد/ 42.*

* *تعد دعوة أرسطو أقدم محاولة في هذا الاتجاه عندما كان يمتدح (هوميروس) عندما لا يدخل الراوي أو الشاعر في الأحداث إلا نادراً ويترك العرض للشخصيات.*

(11) *تفصيلاً: راجع -J. W. Beach. The Method of henry James/ New Haven 71 56. P. 1918*

الأحادية... بينما النمط الدرامي يسمح بتقديم الأفعال والأقوال" ثم جاء (روسم كيون) وأضاف فكرة (الكاميرا) وقصد بها تقديم شريحة حياتية دونما اختيار أو تنظيم.

***فيليب ستيفك:**

عزز أهمية (وجهة النظر) وقال بشكل مباشر "من الواجب أن نعترف بأن حكمنا على قيمة الرواية يتوقف على إدراكنا لوجهة النظر"[12] إلا أن (استيفك) تحفظ على انفتاح دلالة المصطلح وإمكانية حمله لدلالة ثنائية أو دلالة ثلاثية، وهو نفسه الاعتراض الذي انطلق منه المعارضون الذين بحثوا عن مصطلحات بديلة تحسم هذا الانفتاح الدلالي لمصطلح (وجهة النظر).

***وارين بيتش:**

وهو من المؤيدين لـ(هنري جيمس) في (وجهة النظر) وقد قام بدور الشارح لوجهة النظر وزاد بدوره التطبيقي لوجهة النظر على أعمال (هنري جيمس) الروائية[13].

ومن الملاحظ هنا أن المؤيدين لـ (هنري جيمس) قد قاموا بدور الشارح وبعضهم نظر لوضعية الراوي التقليدي ثم لوضعية الراوي غير العالم بكل شيء حتى حدود نداء (وجهة النظر) باختفاء المؤلف أو الراوي بوسيلة من الوسائل الفنية كتعدد الأصوات أو الكاميرا أو زيادة المسرحة.

إلا أن المؤيدين لـ (هنري جيمس) لم يقدموا مصطلحات بديلة لـ (وجهة النظر) كالمعارضين الذين سنلتقي بهم لاحقاً، هذا على الرغم من نقد بعض المؤيدين للانفتاح الدلالي لوجهة النظر كما قال بذلك (ستيفك).

ب- المعارضون لوجهة النظر:

ويرى أصحاب الاتجاه المعارض الأهمية الفنية اللازمة لوجود المؤلف العارف بكل شيء أو الراوي العارف بكل شيء ويبررون أهمية تواجده تبريراً فنياً، وتأتي (كاثلين تيليتسون)* في مقدمة المعارضين بأسلوب علمي. فهي تدافع عن

---

(12) راجع كتاب: دراسات في الرواية العربية/ ص 93.

(13) J. W. Beach: the Method of henry James/ New Haven 1918/P. 50—70.

** أستاذة الأدب الإنجليزي في واحدة من جامعات لندن، وجاء اعتراضها في محاضرة لها بعنوان (الحكاية*

الراوي العالم بكل شيء ورأت أن وجوده هو "أسلوب أو منهج يتطلب مهارة عظيمة، وأداة من أدوات الفن الروائي الأكثر رقة... ومن بين المكاسب التي يمكن أن يحققها الراوي أنه يمنح صوته لتلك الشخصيات التي لا صوت لها... ويضيف بعداً إضافياً للرواية التي تقدم صورة الماضي... وهو يصل الماضي بالحاضر فيتذكر ويقارن ويتأمل ويصبح الصوت منظوراً جديداً أو بعداً جديداً للرواية[14].

وكان "ألدوس هكسلي" و "فورستر" قد سبقا (كاثلين) وسجلا اعتراضهما في وقت باكر ويهمنا هنا رأي "فورستر" الذي عبر عن انفعاله إزاء النقلة النوعية في السرد عبر (وجهة النظر) فقال عن وجهة النظر "إنها مجرد ناحية فنية تافهة، لأن الميزة الأساسية التي يتمتع بها الروائي هي المعرفة التي لا يعوقها عائق... وأنه ينبغي أن يمتلك ناصية جميع أسرار الحياة، وأنه يجب ألا يحرم هذا الامتياز"[15].

والحقيقة أن رأي (كاثلين) يثير استفهامات يجب إيضاحها فيما يخص وجود الراوي العالم بكل شيء.. لأن وجوده المسيطر على الإبداع الروائي في القرن الثامن عشر والتاسع عشر يعد سلبية ولا بد من البحث عن البدائل للتطوير.. وكانت (وجهة النظر). لكن القول باختفاء الراوي لا يعني أن هذا التطوير هو الأنسب دائماً للإبداع الروائي. فعلى الرغم من أن هذا الاختفاء للراوي يعد تطوراً فنياً في الأداء السردي إلا أن هناك بعض التجارب الروائية تستدعي وجود الراوي العارف بكل شيء، والحاجة إلى الراوي العارف بكل شيء وإلى المؤلف العالم بكل شيء– لم تنتف بعد، وهناك بعض التجارب الروائية تستدعي وجودها، بل إن بعض روايات (تيار الوعي) –المتطورة نسبياً– تستدعيها لا سيما عندما تعرض الشخصية المحورية نفسها عرضاً داخلياً أكثر منه خارجياً... أو تلك الروايات التي تسلم قيادة العرض للراوي فيركز على الأبعاد الداخلية ثم الخارجية للشخصية المحورية.

والعرض بـ (الأنا) يعلن عن معرفة كاملة للأبعاد، لأن (الأنا) عارفة بكل شيء عن نفسها فهي صورة غير مباشرة للراوي العارف بكل شيء ثم إن هذه (الأنا) في العرض ستسمح لنا بالتوغل الطبيعي في داخلها بينما العرض بـ (هو)

وحاكيها) وذلك في عام 1959.

(14) ترجمة النص عن د. إنجيل بطرس/ دراسات في الرواية العربية/ 102.

(15) السابق/ 102.

يجعلنا خارجاً دائماً[16].

* بدائل المصطلح:

مع نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات ثم السبعينيات زادت العناية بدراسة تقنيات السرد الروائي والخطاب الروائي زيادة اتبعها كم غير قليل من التنظير لإحصاء أوضاع الراوي ووسائل السرد والخطاب، وكان من الطبيعي أن تلتقي هذه التنظيرات مع مصطلح (وجهة النظر) في بعده الفني بخاصة، الأمر الذي دفع بعض النقاد والمنظرين إلى نقد مصطلح (وجهة النظر) وتسديد ثغراته بمصطلح آخر يرى فيه فائدة أكثر دقة وتواصلاً مع تطور تقنيات السرد الروائي.

وأحاول هنا التمثيل ببعض هذه المحاولات لنرى بدائل مصطلح (وجهة النظر). ولنكتشف مظاهر القصور التي وجهت لوجهة النظر أو مظاهر القصور التي يمكن أن تسدد للمصطلحات البديلة..

وكان الدارسون قد تحركوا في فلك الراوي وموقعه ثم المروي له، وبعض الدارسين قد فصل القول في وضعية الراوي وتشكيلاته، والبعض الآخر لم يكتف بالتنظير والقياس المستخلص من نصوص روائية بعينها، وإنما اقترح مصطلحات رآها بديلة عن (وجهة النظر). ومع هؤلاء نتوقف للتمثيل والإحصاء التقريبي الموجز*.

ويطالعنا الفرنسي (هوجان بويون) وقد لخص وجهة النظر في رؤية محددة اعتماداً على علم النفس وهنا اكتسب تقسيمه مذاقاً خاصاً يتمتع بالشمولية والإيجاز فقال:

–الرؤية مع –الرؤية من الخلف –الرؤية من الخارج

ولم يقدم مصطلحاً بديلاً عن (وجهة النظر).

وفي عام 1943 نلتقي بمحاولة لـ كلينث بروكسى Cleanth Brooks وروبيرت وارين Robert pens Warren وقد فصلا القول في تحديد أربعة نماذج داخلية وخارجية واقترحا في وقت باكر (بؤرة السرد).

---

(16) والراوي قد يطلق عليه أحياناً "وجهة النظر point of view لأنه المعبر المباشر عن رؤية الكاتب إزاء ما يرويه من أحداث، وهو المحور لزاوية الرؤية.

** هناك عدد من الباحثين قد سبقوا إلى ترجمة أعمال هؤلاء النقاد، وهناك بعض الدارسين قد ضمنوا أجزاء من هذه المسيرة في بحوثهم، ولذلك لن نتوسع إلا بالقدر الذي يتصل بوجهة النظر بشكل مباشر، وقد استعنت هنا بجهود الباحثين (باختين وسعيد يقطين)*

وفي عام 1955 كانت محاولة محدودة للألماني (ستانزيل F. K. Stanzel) وتحدث عن ثلاثة أنواع (مؤلف بمعرفة كلية/ السارد المشارك/ المسرود بضمير الغائب) والجديد عنده كان حديثه عن المنطقة الوسطية التي يتواصل فيها الراوي والمروي له، وقد اغتنم بعض الباحثين بعده الفكرة وتطورت في بحوث عن (المروي له) مثل بحوث (لينفلت /بول ريكو/ بريتل روميير 1962).

وفي بداية الستينيات نلتقي بأول محاولة بحثية متميزة في هذا المجال وأعني محاولة (بوث)* الذي قدم دراستين في هذا المجال وهما (النقد الروائي من وجهة نظر بلاغية) و (وجهة النظر والمسافة)، وفي هذه الدراسة الأخيرة عرض لأنواع السرد ليحدد درجة الوعي عند الراوي (بأنواعه ومواقعه) ثم بحث في العلاقة بين العناصر والأحداث وصلتها بالقيم الأخلاقية والأحكام الثقافية والجمالية أو الفيزيقية وهو ما قصده بالمسافة...

وقد شغل بالكشف عن طريقة التواصل بين الكاتب والقارئ، وقسم تواجد الراوي إلى:

-الكاتب (الراوي) الضمني.

-الراوي غير الممسرح.

-الراوي الممسرح.

وأهم ما قدمه (بوث) نقده لـ (هنري جيمس) في (وجهة النظر) حيث عاب عليه اعتماده على الضمير كوسيلة لتمييز مستويات السرد، وقال بأن الضمير ليس معياراً دقيقاً لتحديد وجهة النظر لتوازي الضمائر وتداخلها أثناء التنفيذ السردي. وكان (بوث) محقاً في هذا الاعتراض، ولكن (بوث) -على الرغم من جهوده- إلا أنه دار في فلك (وجهة النظر) ولم يقدم مصطلحاً بديلاً. واكتفى بحديثه عن موقع الراوي من وجهة نظر صوتية فقسمه أيضاً إلى:

-الراوي الراصد.

-الراوي المشارك في الأحداث.

-الراوي العاكس للأحداث.

وهو تقسيم قد سبق إليه ولم يقدم جديداً، وتلاحظ أنه غير شامل وغير كاف لإحصاء موقع الراوي كصوت.

---

* هو (واين بوث Wayne Booth) *1961.*

وفي سنة 1966/ 1967 جاء (تودوروف Tzvetan Todorov) بدراسة متميزة لأنه أفاد من اللسانيات بشكل مباشر، وقد حجم دور (وجهة النظر) التي قدمها (هنري جيمس) وعدها طريقة من طرق الحكي، واعتبر أن جهات الحكي الدالة على وجهة النظر هي الطريقة التي بواسطتها تدرك الرواية عن طريق الراوي.

ونلاحظ هنا أن تحجيم (وجهة النظر) لم يكن في موضعه الحقيقي لأن (وجهة النظر) ليست مجرد طريقة من طرق الحكي تحفل باختفاء الراوي، ولو كانت كذلك لما أثارت النقاش والاختصام حولها.. وإنما هي بداية انفتاح لتطوير الأداء الفني للرواية والذي يبدأ من تجاوز الروائي العارف بكل شيء.. وانتهاء بشكول تقنيات السرد الروائي اللاحقة، فضلاً عن وجود بعد فكري آخر لوجهة النظر مما يرفعها إلى أنها أكبر من أن تكون مجرد طريقة للحكي كما رأى (تودوروف). ويبدو أن التقليل من شأن (وجهة النظر) عند (تودوروف) لم يدفعه لإطلاق مصطلح بديل إذ يبدو أنه لم يقتنع به كمصطلح واكتفى بأنه مجرد طريقة من طرائق الحكي- وهو غير منصف في ذلك-.

وفي السبعينيات نلتقي بالروسي (أوسبنسكي) وهو صوت تنظيري متميز لأنه استطاع وسط زخم التنظيرات وزحامها أن يعنى بأهم نقطة تنطلق منها السرديات وموقع الراوي، وهي العناية بالمؤلف.. فهو يتناول وجهة النظر من خلال موقع المؤلف، وهو أمر تجاهله كثير من النقاد تحت بريق التقسيمات الفرعية المتنوعة لوسائل السرد ووضعية الراوي والأصوات الروائية داخل النص.

استطاع (أوسبنسكي) من خلال (بويطيقا التوليف)[17] أن يحدد نمذجة الممكنات التوليفية من خلال موقع المؤلف* وحدد ذلك في مستويات أربعة:

-المستوى الأيديولوجي.

-المستوى التعبيري.

-المستوى المكاني- الزماني.

---

[17] البويطيقا: علم نادى به الشكلانيون الروس، وموضوعه أدبية الأدب، ويرى (جيرار جينيت) أن البويطيقا نظرية عامة للأشكال الأدبية.

** اتفق مع (أوسبنسكي) في أهمية الانطلاق من الكاتب (ساندرو بيريوزي) في مقال له بعنوان (السرديات وقضية الكاتب) حيث قال "إن الكاتب هو مصدر كل تبئير كيفما كان نوعه، وأنه هو الموظف للراوي والمبئر لغايات محدودة وخاصة.*

-المستوى السيكولوجي[18].

ومن خلال هذه المستويات يتحدث بالتفصيل عن وجهة النظر من الخارج والداخل...

ونقتنع هنا بالمنطلق البحثي لأوسبنسكى لأنه الوحيد الذي انطلق من نقطة الثبات الجوهرية والفنية ممثلة في المؤلف –الذي لا يمكن تجاهله– ولو على نحو تخيلي –. وأوشك الباحث على الاستعانة بالمنظور النقدي لأوسبنسكى في الدراسة التطبيقية لرواية الأصوات، إلا أنني لاحظت أن أكثر روايات الأصوات تنطلق من افتراض اختفاء المؤلف بشكل يجوهر الأصوات، ويهمش الراوي/ المؤلف، ومن ثم نستطيع أن نكتشف هنا أن تقسيمات (أوسبنسكى) يمكن استثمارها بشكل محدود.

أما (جيرار جينيت G. Genette) فهو من أهم الدارسين والمنظرين في هذا المجال ليس فقط لأنه جاء بتقسيمات جديدة لمستوى المقامات السردية، وإنما يستمد أهميته من معارضته وانتقاده لمصطلح (وجهة النظر) ثم افتراضه لمصطلح بديل. وقد ذكر (جينيت) أن مصطلح (وجهة النظر) غير دقيق... وقال: "بأهمية مراعاة الصيغة والصوت عندما نحاول إقامة نمذجة للمقامات السردية، لكن أن نخلط بينهما تحت اسم (وجهة النظر) فهذا شيء لا يمكن قبوله[19].

ورأى (جينيت) في هذا الاعتراض مسوغاً لوضع مصطلح بديل فقال بمصطلح (التبئير أو التركيز Facalistion) ويرى أنه أكثر تجريداً وأبعد عن الجانب البصري، وبناء عليه قسم التبئير إلى:

-التبئير الصفري (اللا تبئير) -ويتوافر في البناء التقليدي-.

-التبئير الداخلي (ثابتاً كان أو متحركاً).

-التبئير الخارجي (لا نتعرف فيه على دواخل الشخصية).

واستطاع (جينيت) أن يميز بين الصيغة والصوت*، وكما استبعد مصطلح (وجهة النظر) فإنه استبعد مصطلح (الرؤية) أيضاً لأسباب ضعيفة، وليفسح المجال لمصطلحه (التبئير).

إلا أن مصطلح (التبئير) قد وجد نقداً وانتقادات متنوعة أهمها ما وجهته

---

[18] يمكن الرجوع إلى التفصيلات لهذه المستويات في كتاب (تحليل الخطاب الروائي) ص 294.

[19] السابق/ 297.

* *الرؤيات عنده في المرتبة الثانية بعد الصيغة.*

(ميك بال) إلى جينيت وقالت بأن المصطلح (التبئير) لم يقدم له تعريفاً مستقلاً وأن المستوى الأول والثاني (اللا تبئير /التبئير الداخلي) هو نفسه ما قال به (جورج بلان) في مصطلحه (حصر المجال)، ثم إن المستويين الأول والثاني يتصلان بالترهين السردي.

ومثل هذه الانتقادات جعلت (جينيت) يعيد النظر في مصطلحه 1983 وقدم التحديد في كتابه اللاحق (خطاب الحكي الجديد) وحدد أن المبئر هو الراوي/ الكاتب، وأن المبأر هو الحكي ذاته، وأن التبئير كحصر المجال يعنى باختيار الإخبار السردي على المستويين الخارجي والداخلي.

**

ومن خلال الاستعراض السابق نلاحظ العناية بتطوير السرد الروائي وتحديده وتحديد موقع الراوي من زوايا نظر مختلفة أحدثت فروقاً بين المنظرين فمنهم من نظر من خلال الداخل والخارج، ومنهم من ربط التقسيمات بمستويات تعبير أيديولوجية ومنهم من ربط تقسيمه بعلم النفس فقط...

ومن ناحية أخرى فإننا التقينا بمصطلحات بديلة عن وجهة النظر تردد ذكرها وهي (حصر المجال/ الرؤية/ بؤرة السرد/ التحفيز/ التبئير). أما مصطلح (حصر المجال) الذي قال به (جورج بلان) فهو يتوازى مع الجزء الأكبر من (التبئير) الذي قال به (جينيت). ومصطلح (الرؤية) قد جاء أولاً في تقسيمات (تودوروف) عندما قال بالرؤية من الخلف والرؤية من الخارج... ثم جاء الباحث (سعيد يقطين) ليستحسن (الرؤية)[20]بدلاً من (وجهة النظر).

إلا أنني لا أتفق معه لأكثر من سبب: أولاً لأنه لا توجد دوافع قوية للاستبدال وثانياً لأن (الرؤية) تشير إلى نظرة أحادية في مقابل الدلالة المتشعبة لـ (وجهة النظر)، وثالثاً لأن (سعيد يقطين) قد ربط المصطلح بالراوي فقط، والراوي أحد وسائل الروائي في السرد، بينما يتمدد مصطلح (وجهة النظر) لأبعد من تحديد مكان الراوي، لأنه يعتمد على البعد الفكري بالإضافة إلى البعد المعنوي ومكان الراوي نفسه.

أما مصطلح (التحفيز– وهو بالألمانية– Motivation فهو يقترب من

---

[20]كانت د. أنجيل بطرس قد رأت أن يترجم مصطلح (paent of view) بـ (زاوية الرؤية) وهذا اجتهاد قائم على فهم دقيق للأبعاد الفنية للمصطلح. أما اقتراح (سعيد يقطين) بـ (الرؤية) فهذا لم يكن ترجمة وإنما هو مصطلح بديل عليه بعض التحفظات التي سنفصل فيها القول لاحقاً في هذا البحث.

الإنشاء Compostion ومن ثم فهو يتسع ليشتمل على الإنشاء البنيوي والسردي مع البنى الداخلية، وهو ينطوي على منهج سردي يعنى بـ (التدرج/ سرعة السير/ حسن التقسيم) وكلما زاد التحفيز بتوهم الواقع كلما زادت وظيفته الجمالية[21].

ويلاحظ الباحث أن مصطلح (التحفيز) يتشابه في الغاية الفنية مع (وجهة النظر) وكلاهما يتطلع إلى تجديد ملامح السرد الروائي، لكن لكل مصطلح وسائله ورؤاه في التطوير فالتحفيز يرى وسائله في (التدرج/ حسن التقسيم..) بينما يرى (وجهة النظر) غايته في إخفاء سلطة المؤلف أو الراوي من الرواية ليساعد على انطلاق فن الرواية نحو التطور والتطوير الفني...

وفيما يخص مصطلح (جينيت) وهو (التبئير) نشعر بعدم وجود دوافع قوية لإحلاله محل (وجهة النظر) لأن الفارق التجريدي والحسي البصري غير قائم بشكل تام بينهما ولأن (وجهة النظر) مصطلح لا يدل فقط على بعد حسي وإنما يدل على غاية فكرية وبعد فكري تجريدي. أما دعم مصطلح التبئير بمستويات ثلاثة فهذا ليس جديداً، بل إن إمكانات وسائل إخفاء الكاتب/ الروائي في الرواية لهو أفضل فنية من الإشارة إلى أشياء معروفة سلفاً نحو (التبئير الداخلي أو الخارجي).

هذا بالإضافة إلى النقدات التي قدمتها (ميك بال) إلى مصطلح (التبئير) في بدايته فقالت بأن (جينيت) لم يقدم مع مصطلحه تعريفاً كاملاً حتى ظنت أن وجهة النظر ليست مرادفة له، بالإضافة إلى أن قوله بالتبئير الصفري والتبئير الداخلي يتفق تماماً مع ما جاء في مصطلح (حصر المجال) لجورج بلان*، فضلاً عن الصلة القوية بين (التبئير) و بين (الترهين السردي) فالمبئر هو الشخص الذي يروي (الراوي) أو يتكلم (المؤلف) وبينما المبأر هو الحكي.

وتلاحظ إذن أن المقصود بالتبئير وتفريعاته قد سُبق إليه (فالتبئير هو الإخبار السردي والمبأر هو الحكي والمبئر هو الكاتب/ الراوي.. فأين الجديد وأين الإضافة لهذا المصطلح الذي شاع وانتشر؟.

ومن خلال العرض السابق يتضح لنا عدم وجود دوافع قوية وعدم وجود فروق جوهرية تستدعي إبدال مصطلح (وجهة النظر) بأي مصطلح آخر علماً بأن المصطلحات الأخرى قد جاءت مع جوهر التجديد.. إلا أن واضعي البدائل

---

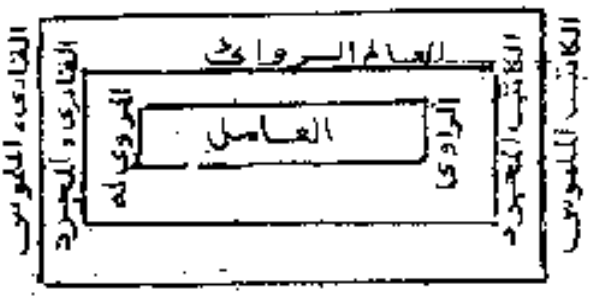
[21] راجع: نظرية الأدب/ ويليك/ 225/ 228/ 229.

** عاد (جينيت) في 1983 وقال بأن التبئير يتوازى مع حصر المجال وقصد به الإخبار السردي (الداخلي/ الخارجي).*

الإصلاحية لم يقدروا الدلالة الثنائية لمصطلح (وجهة النظر) بحدوده الفنية والفكرية.

وأسجل أيضاً أن أكثر المنظرين والباحثين عن بديل اصطلاحي للتخفف من وجهة النظر قد انطلقوا من حدود وجهة النظر ومنهم (ستانزل) و (أوسبنسكي) و (لنتفلت)، وقال (بول ريكو): "إن العلاقة وطيدة بين وجهة النظر والتبئير.. وطيدة بالصوت السردي[22]" أما (أوسبنسكي وستانزل 1975 ولنتفلت 1981 فإنهم جميعاً انطلقوا " من وجهة النظر كمقولة مركزية تستوعب مختلف المقولات والمستويات أو المكونات، وانطلاقاً من مركزيتها تم تقديم النموذج السردي الذي لا تمثل فيه "وجهة النظر"[23].

وإذا كان لهذه البدائل الاصطلاحية من فضل فهو فقط التقسيم النظري والتوضيح وإضافة مفهوم (المروي له والمروي عليه) وتوسيع مجال السرديات بما يتجاوز الترهين السردي وبما يسمح بإدماج أيديولوجيا الرواية بسياقها السوسيو–ثقافي ونلاحظ ذلك في التقسيمات (ليتنفلت)[24]



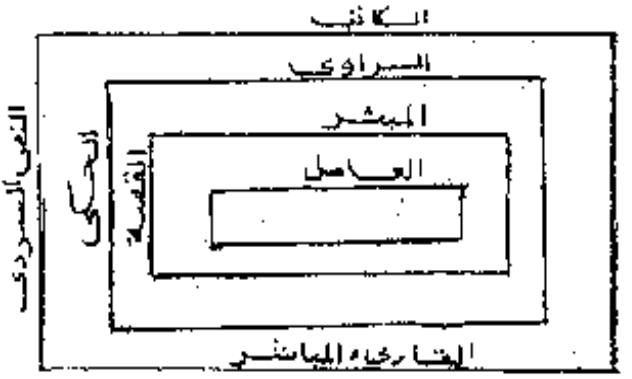
إلا أن هذه المحاولات شابها قدر من التكرار فالتقسيم هو هو ولكن بمصطلحات بديلة ونلاحظ التكرار في تقسيمات (شلوميت وبيك بال) فهي نفسها تقسيمات (ليتنفلت)

---

(22) تحليل الخطاب الروائي/ 308.

(23) السابق/ 307.

(24) جدول ترهينات النص السردي الأدبي عند ليتنفلت) /السابق/ 29.



ونستطيع أن نجمل هذه التقسيمات في هذا الشكل المبسط الذي نفذ عند المنظرين بشكول عديدة على الرغم من بساطته:

فالكاتب يتوجه إلى القارئ أو (الكاتب الملموس) يتوجه برسالته إلى (القارئ الملموس) حسب تقسيم (لينفيلت). والكاتب المجرد= الراوي، ويتوجه إلى (القارئ المجرد) أو المتخيل وهو (المروي له)، والكاتب يقدم النص السردي. والراوي يقدم الحكي ومقارنة الشكول البيانية الثلاثة السابقة تكتشف التكرار الواضح مع اختلاف المسميات (القارئ= القارئ الملموس= القارئ المباشر) فالتقسيم واحد والصوغ متعدد والتكرار بائن والإضافات تكاد تكون معدومة بين المنظرين فالراوي هو المبئر وهو الراوي المجرد –على نحو ما–.

ولعل هذا ما جعلني أعلي من شأن "وجهة النظر" بدلالتيه (الفنية والفكرية)، لأنه مصطلح يستوعب هذه التقسيمات فقط سنزيد موقع (المروي له والمروي عليه) لأن هذه التقسيمات الحادثة مشتتة للذهن وبعضها انطلق للتنظير من خلال نصوص روائية بعينها مما جعل أكثر هذه التنظيرات مفتقرة إلى نظرة شمولية ولا تسمح لنا بالتطبيق على الروايات المتعددة.

وإذا أضفنا إلى ذلك أن بعض الروائيين لا يلتزمون بحرفية هذه التنظيرات ويعمدون إلى خلط الأنساق والأشكال في تجربة واحدة، فوقتئذ سنشعر بعدم جدوى

الاستعانة بهذه التنظيرات، وقد رأينا (يوسف القعيد) في روايته (يحدث في مصر الآن) يستخدم أكثر من شكل فني والتجربة الروائية علمتنا أنه لا يوجد تطبيق حرفي لشكل تنظيري واحد. إلا أن الاستعانة بوجهة النظر بمستوييها (الفكري والفني) مكننا من الرؤية والتطبيق دونما خلل، وهذا لا نستطيعه بيسر وسهولة مع التنظيرات الحادثة لا سيما المحدودة منها والمكررة بعضها لبعض. إلا أن (وجهة النظر) كمصطلح يستطيع أن يستوعب الازدواج الشكلي والسردي ويمكّن الناقد من الرواية مما يجعل في عموميته قوة تمكن من الرؤى الشمولية والمختلفة لكافة الروايات.

وهكذا نلاحظ أن التنظيرات الحادثة التي يكرر بعضها بعضاً بدأت تتراجع إلى حدود مفهوم مصطلح (وجهة النظر) بشقيه مع إضافات قد لا تتعدى موقع المروي له والمروي عليه والصيغة والصوت الذي سنستعين بها مع وجهة النظر في الدراسة التطبيقية.

البعد الفكري والفني لوجهة النظر:

كيف تعرض الرواية وجهة النظر؟ كان هذا السؤال هو المفجر لـ (وجهة النظر) بعد أن مل الروائيون والنقاد من الطرق التقليدية المحدودة التي تعرض بها الرواية والتي يقدم بها السرد الروائي، والتي لم تزد عن الـ (أنا) أو (هو) فإما أن تعرض الرواية بالأنا المتكلم أو بضمير الغائب، وفي كل نجد السارد أو الراوي عليماً بكل شيء عن الأحداث وشخوصها ويوحي لنا بمعرفة ما يعرضه وما لم يعرضه علينا.

وتلك القبضة الحديدية للراوي /الكاتب فجرت التفكير – في وقت باكر – من أجل وسائل عرض مغايرة تقلص دور الراوي/ الكاتب العارف بكل شيء. وقد قدم (أرسطو رأيه ثم تبعه بعد وقت طويل (فلوبير).. ثم توج (هنري جيمس) الرغبة في إطلاقه لمصطلح (وجهة النظر) الذي شاع وانتشر وحقق هدفه المنشود مع تطور السرد الروائي منذ مطلع هذا القرن في أوربا.

لكن اختفاء الراوي/ الكاتب السلطوي، وإحلال الأصوات مكانه قد فجر بدوره التساؤل الثاني وهو: مَنْ صاحب وجهة النظر مع الوضعية الجديدة للراوي أو الرواة؟

لقد كان تحديد (وجهة النظر) مع الرواية التقليدية أمراً سهلاً وميسوراً وذلك لعدم وجود مسافة بين الوجه والقناع وإنما كان هناك الالتباس التام بين المؤلف

والراوي، ولا سيما أن الروائي نفسه يظهر في (الأنا) أو يستتر في (هو) وفي الحالتين كان الروائي العارف بكل شيء هو الصاحب الشرعي الأوحد لوجهة النظر الروائية.

أما بعد تطور السرد الروائي والقول بالخطاب الروائي.. وبعد أن تفجرت نتائج وجهة النظر واختفى الكاتب/ الراوي العارف بكل شيء، فإن الأمر جد مختلف لأن الروائي تنازل بطواعية عن دور العارف بكل شيء، وقدر لشخوصه حجم الحرية المتنامية داخل الرواية والتي تسمح عندئذ بالرأي والرأي الآخر، ومن ثم لم يعد يسعى الروائي إلى نظرة أحادية أو إلى موقف بعينه تجاه قضية تحلقت حولها شخصيات وساهمت في صنعها أصوات، لم يعد هناك البطل الأوحد المسيطر على الأحداث، لأن مفهوم البطولة الفردية قد ذاب تحت وطأة الجمعية ومع اختفاء الراوي العارف بكل شيء.

وإزاء هذه النقلة الفنية النوعية كنتيجة لـ (وجهة النظر) المطورة للبناء الفني للرواية أصبحنا نعيد طرح السؤال بالتفصيل: مَنْ صاحب وجهة النظر...؟ هل هو المؤلف؟ أم هو الراوي؟ أم هي الشخصيات والأصوات داخل الرواية.

إننا الآن نستبعد اختصار وجهة النظر كلها لنلقيها للمؤلف، لأن الرواية منذ نداءات (فلوبير) ثم (هنري جيمس) ابتعدت بالفعل الروائي عن المؤلف لتخليص الرواية من التوجيهات الأخلاقية المباشرة والتي كانت قد وصلت حد الوعظ المباشر، ولأن إرجاع الخصائص الدلالية جميعها إلى المؤلف الذي تخترق وجهة نظره كل وسائل التعبير لم يعد مقبولاً، إنني لا أنكر حجم تواجد المؤلف مع تطور السرد الروائي ولكني أقول بأنه لم يعد وحده هو المهيمن على وجهة النظر، تماماً كما أنه لم يعد صاحب السرد الأوحد، ولم يعد هو فقط العارف بكل شيء... لأن هذه الأمور السلطوية كلها للمؤلف قد ذابت بفعل التوزيع الأوركسترالى للوسائل الفنية في بناء السرد الروائي، وتأتي الدراسات الأسلوبية الحديثة لتعضد هذا الرأي حيث لا تعتمد الدراسات الأسلوبية لغة المؤلف كبؤرة أحادية في النص الروائي.

وعندما نسأل أيهما أسبق نص الكتابة أم كتابة النص؟ في الرواية التقليدية الأسبقية للروائي نفسه، وهو أمر يعلي من شان الروائي، إذ كان النص الروائي الناجح وقتئذ هو المالك لذاته العارف بوجهة نظره الفكرية قبل التكوين النصي، لأن هذا كان بدافع ارتباط طبيعي بين ذات المؤلف وواقعه عبر فكر محض أو موقف فلسفي، ولكن وجهة النظر بعد التكوين الفني تصبح مرتبطة براوي النص وهو ارتباط لم يزد عن بعد فردي، وكان الروائي نفسه هو المحقق لخصوصية

وجهة النظر في البناء التقليدي.

وعلى الرغم من التقليص الكبير لدور المؤلف في تقنيات السرد الروائي المعاصر إلا أننا نخطئ إذ نتجاوز دور المؤلف الروائي ولو بشكل مجازي، ولقد أعجبني تنظير (أوسبنسكي) الذي أقر بالعلاقة الطبيعية بين وجهة النظر والتأليف الفني للرواية، ومن ثم عندما تناول وجهة النظر انطلق بها وبتنظيراته من مكان طبيعي وهو المؤلف فحدد وجهة النظر من خلال موقع المؤلف نفسه، على الرغم من حديثه المتطور في (بويطيقا التوليف).

وإذا كنا لم نغال –كالآخرين– في تجاهل دور المؤلف مع تقنيات السرد الحديث، وإذا كنا ننكر التواجد الكبير لدور المؤلف مع الروايات الحديثة والمعاصرة بشكولها الفنية المتباينة.. فأين موقع المؤلف بالتحديد؟ وما حجمه الذي نقصده؟

أتصور إذن أنه حجم وسطي لا نبالغ في إقراره كما وجدناه عارفاً بكل شيء ومسيطراً على كل شيء في الرواية التقليدية، وبالقدر نفسه لا أبالغ في إنكار وجوده مع التقنيات الحديثة لأنه موجود ولكن بشكل غير مباشر لا يمكن أن نتجاوزه.

وقناعتي هنا تزداد مع حركية وجهة النظر في الروايات الحديثة وشكولها المتباينة.. ومهما كان الشكل.. فوجهة النظر تتحدد مبدئياً خارج العمل الروائي عندما تكون الفكرة الروائية مجردة ومشبعة بعواطف تزداد اشتعالاً فتدفع المؤلف إلى بلورتها روائياً... وهنا تنتقل وجهة النظر إلى عالم الرواية. ومن ثم تصبح الوسيلة الفنية للأداء الروائي هي المساعدة على تحديدها بعد أن تلبست بشكل فني أبعدها عن المؤلف –ظاهرياً– لتتحول إلى أصوات أو إلى فكرة تتحلق حولها الأصوات.. وعندما يحرص الروائي على إقناعنا بشكله الفني (كالأصوات) – مثلاً– فلا بد أن يحرص على اختفائه حرصاً يزيدنا قناعة بالشكل الفني – كالأصوات– فيتيح فرصاً متكافئة للأصوات دونما أي تأثير نوعي منه كمؤلف، وعندما نشعر بعدم تعاطفه مع صوت ما نزداد قناعة بفنية الاختفاء، لكنه إقرار نوعي بوجوده الحقيقي الخفي الذي نتلمسه في الخفاء من خلال حرصه كروائي على مساحات الحرية المتكافئة للأصوات، وحرصه على عدم الإفصاح المباشر بوجهة نظره لإتاحة الفرصة لوجهات النظر الداخلية، ولو حدث وانحرف الروائي بروايته انحرافاً قصدياً لترجيح فكرة على أخرى فهذا يعني أنه يوسع لوجهة نظر قسرية في مسار غير طبيعي، وفي هذا شر عظيم على آليات السرد الروائي

ووجهة النظر.

إذن فمعنى هذا أن التحديد الأدق لصاحب وجهة النظر يتحدد داخل الرواية، ويتوقف على نوعية الأداء الفني الذي اعتمدت عليه الرواية (الراوي/ الأصوات/ الكاميرا/ تيار الوعي/ المسرحة...) إلى آخر الطرق التي تؤدي بها الرواية.

ومن التعسف النظري إذن أن نحدد وجهة النظر وصاحب وجهة النظر بشكل نظري، لأن في هذا الأمر تجاوزاً صريحاً لخصوصية الشكل الفني والبناء الفني للرواية، وهذه سقطة نحسبها جيداً، لأن كثيراً من المنظرين قد وقعوا في شراكها.

وعلى سبيل المثال فتحديد وجهة النظر وصاحبها في رواية (تيار الوعي Strreem of consiousness)، تختلف اختلافاً نوعياً وفنياً عن (رواية الأصوات)، وتحديد وجهة النظر في (تيار الوعي) يرتبط بشكل مباشر بالعقل الداخلي والحياة الداخلية التي تتفجر منها الرؤى، ويعبر الروائي بها عن الأفكار الكامنة في اللاشعور[25]، وقيل هي محاولة لمسرحة عقل ما وهي مسرحة تقلص أيضاً دور الروائي، وفي هذه الحالة يصبح تحديد (وجهة النظر) سهلاً ميسوراً، لأن وجهة النظر تحددت بين الراوي والبطل والتحديد الأدق يكون تبعاً لخصوصية كل تجربة روائية في هذا المجال. وهذا يختلف اختلافاً جوهرياً مع (رواية الأصوات)*.

وبناء على ما سبق يمكن أن نقتنع الآن بأن العمل الروائي الواحد يمكن أن يأتي محملاً بأكثر من وجهة نظر، وهذا ما سماه المنظرون قبلنا بوجهة النظر الخارجية ووجهات النظر الداخلية التي تفرض نفسها لأسباب منها:

-أن هناك شكول الروايات الممسرحة ورواية الأصوات، وهي روايات تمنح شخوصها حرية تعبيرية وتكافؤاً في الرأي مما يجعل الرواية حافلة بوجهات نظر داخلية نتيجة للتعددية الصوتية التي تشعل بدورها نوعاً من التوتر المقصود داخل هذه الروايات فتعكس وجهات النظر التباين الفكري والأيديولوجي والفلسفي داخل مجتمع الرواية.

-ولأن هناك روايات لا تلتزم بشكل فني واحد، وإنما تمزج في عرضها بين

---

[25] ومن بين تعريفات وجهة النظر: الراوي وقد أطلقوا عليه (وجهة النظر) لأنه المجسد التنفيذي لرؤية الكاتب ثم هو المحدد لزاوية الرؤية.

** سنفصل الحديث عنها لأن رواية الأصوات هي المختارة للتطبيق في هذه الدراسة.*

أكثر من شكل فني تبعاً لما تستدعيه خصوصية التجربة الروائية، ومن ثم سنجد أنفسنا أمام تعددية صوتية تمثل إفرازاً طبيعياً لبناء فني استعار شكولاً مختلفة لأداء تجربة واحدة كما في رواية (يحدث في مصر الآن) للقعيد، حيث استدعت التجربة سلطة الراوي الملاحظ الذي يحتفظ بحق التعليق ومن ثم التهميش، ثم استدعت التجربة ظهور الأصوات الروائية، ثم استعان بوسائل التوثيق والتقرير... وعلى الرغم من هذه التعددية إلا أننا نشعر بتماسك البناء الروائي الذي يعلن في النهاية عن وجهة النظر الخارجية (الكلية) التي قصدها المؤلف.

إذن فتحديد وجهة النظر أصبح مرتبطاً بخصوصية الأداء الفني للتجربة الروائية ثم بكيفية توظيف الأساليب والشكول الفنية لتحديد وجهة النظر، وكان من الطبيعي إذن أن نفهم السببية المباشرة لتركيز الدراسات الحديثة والتنظيرية منها على العلاقة بين المؤلف والراوي، وهي نفسها الرغبة التي ولدت (وجهة النظر) عند (هنري جيمس)، وعلى سبيل المثال أذكر أن (وين بوث) في دراسته المعنونة بـ (المسافة ووجهة النظر: محاولة للتصنيف) قد ركز على مسافة تواجد صوت المؤلف في السرد الروائي فقال بـ (المؤلف الضمني Emplied Author/ والراوي المعلن Dramatised Narrator/ والراوي غير المعلن Underomatised Narrator) ثم يرصد حجم الراوي (المحايد/ المشارك/ العارف بكل شيء) وينتهي من تصنيفه إلى تحديد درجة الوعي عند الرواة بأنواعهم.. ثم علاقة العناصر البنائية بالقيم والأحكام الثقافية أو الجمالية أو حتى الفيزيقية، وهذا ما قصده بالمسافة في عنوانه[26].

ومن الجلي أن الدراسات الحديثة عن تقنيات السرد الروائي قد انطلقت من (وجهة النظر)، وحاولت الانسلاخ بالتنظيرات الدقيقة لكنها لما تتجاوز وجهة النظر إلا في حدود ضيقة تكتفي بالتحديد الدقيق للصيغة والصوت من ناحية ثم للمروي عليه من ناحية أخرى.

لوجهة النظر دلالتان: فنية وفكرية، وإن كنت قد أشرت إلى الدلالة الفنية فإن الإشارة الآن ينبغي أن تكون لخصوصية البعد الفكري في وجهة النظر وهي وقفة لا تقل أهمية عن وقفتنا السابقة مع البعد الفني، وذلك لأنه من الشائع أن وجهة النظر تعني استخلاص فكرة العمل الروائي، وهذا غير صحيح ألبتة، بل إنه يتعارض مع الغاية الفنية الأساسية التي استنبتت وجهة النظر، ولأن الرواية ليست مجرد رغبة في الإخبار، وإلا لقلنا إن الرواية قديمة قدم الإنسان، لكن الرواية فعل

---

[26] *تحليل الخطاب الروائي/ سعيد يقطين/ 291.*

إبداعي يتجاوز مجرد الإخبار، لأن الرواية تعنى بالتكثيف النوعي مع تشكيل فني يطمح لتفسير رؤية وتوصيل وجهة نظر إلى المتلقي عبر قنوات هي الآليات الفنية البنائية واللغوية، ومن ثم فلو أن غاية الرواية إعادة إنتاج الفكر الفلسفي المحض بمحاكاة ساذجة لكانت محاولة روائية متواطئة مع نشاط إبداعي كاذب.

ولو أن وجهة النظر تعني فقط اليقظة التامة لإعادة إنتاج البعد الفكري عبر سرد روائي ما لأثر ذلك سلبياً على البناء الفني للرواية، ولفقدت وجهة النظر أهم دوافعها المؤثرة، وهي كيفية تطوير الأداء الروائي والبحث عن التجديد والتنوع الذي يساعد على بلورة التجربة الروائية بتناسب كيفي مع فكرها وشكلها.

لقد جاء مصطلح (وجهة النظر) لا لمقاومة الراوي العارف بكل شيء والمتحكم في كل شيء وإنما جاء المصطلح لتجاوز الغاية الأخلاقية المباشرة التي سيطرت على الروايات منذ القرن الثامن عشر في أوربا والتي عنيت وقتها بغاية أخلاقية الفعل لا بغاية أدبية الإبداع الروائي. ولذلك سبق (فلوبير) (هنري جيمس) عندما دعا إلى تغليب الجانب الفني ودعا في وقت باكر إلى تغييب الروائي حتى تتخلص الرواية من نزعة المباشرة والخطابية المزمنة، ورأى (فلوبير) أن الغاية الإبداعية يمكن أن تصل عبر قنوات فنية طبيعية تُعنى بالتلقائية الفنية Artistic Automomy التي قال بها لاحقاً (هنري جيمس) لإحلالها محل القصدية الفكرية التي تسكن الواقع وتحوله بالمحاكاة المباشرة إلى تدليل سيئ عبر التوجه الفكري والقيمي القصدي كغاية.

وعناية وجهة النظر بالبعدين الفني والفكري معاً يعني مساراً نقدياً طبيعياً ويعني أن قياس التطور الفني للروائي لا يقاس بحجم البعد الفكري الذي يحرص عليه، وإنما يقاس بحجم تناسب الفني مع الفكري في الفعل الإبداعي للرواية. والرواية الإنجليزية –على سبيل المثال– عرفت طريق تطورها مع "لورانس" عندما تخلى عن التصوير الفوتوغرافي ومن ثم البعد الوعظي المباشر وتحرك تحركاً فنياً بفكرته متجاوزاً بذلك الثبات الوعظي المباشر في الروايات التي عنيت بهدف أخلاقي فكري في المقام الأول.

وفي الرواية العربية وتاريخها أمثلة عديدة تدل على أن اليقظة التامة للبعد الفكري في الرواية قد أثر سلبياً على الأداء الفني، ونلاحظ هذا بصفة عامة في الرواية التاريخية حيث تزيد المرجعية التاريخية على حساب المرجعية الفنية، ونلاحظ ذلك في محاولات (جورجي زيدان) التاريخية حيث زادت المرجعية التاريخية لغاية معرفية فقلت الفنية بالتبعية، ومن ناحية أخرى نلاحظ الخط الفني

الصاعد في الروايات التاريخية، لأن الروايات الأولى عنيت بالمرجعية التاريخية والغاية التعليمية... والروايات الأخيرة وازنت بين المرجعية التاريخية والأداء الفني، ولذلك نجد محاولات نجيب محفوظ التاريخية أكثر فنية من محاولات (الجارم وأبو حديد)، ثم نلاحظ أن محاولات نجيب محفوظ الواقعية تتفوق فنياً على محاولاته التاريخية، لأنه حقق فيها الموازنة القصدية بين المرجعية الفكرية والآليات الفنية.

وتفسير ذلك واضح في وجهة النظر، كلما زادت المرجعية الفكرية قلت المرجعية الفنية، ثم إن الغاية الفنية هي الأقدر على إبراز وجهة النظر في العمل الروائي، لأن موقع الراوي وحجمه في الرواية هو الذي يشكل فنية الأداء الروائي، وهو القادر على إقصاء الغاية الوعظية والقصدية الفكرية، ليعطي الفرصة لصراع طبيعي داخل الرواية فتثبت آراء وتسقط آراء أخر تبعاً لمسيرة الأحداث الروائية ومتطلباتها الفنية، وليس تبعاً لتوجه قيمي أو فكري أو أدلجة قصدية بتصميم قَبْلي.

وكلما زاد الأداء الفني واختفى الروائي كلما صعب علينا الفصل بين الفلسفة الفكرية والأيديولوجية للروائي وبين أساليبه الفنية المنفذة للتجربة الروائية وهذه واحدة من طموحات (وجهة النظر).

وكان النقاد الأوربيون أسبق تحذيراً لتجنب سطوة البناء الفكري على البناء الفني فقالوا بأن الأدب ليس شكلاً فلسفياً، وإنما هو شكل فني، ومن ثم فوجهة النظر ليست معنية فقط باستخلاص فكرة العمل لأن هذا يحيل النص الروائي إلى بعد فكري ويجهض بناءه الفني وجماله الإبداعي. ومن قبل حاول الناقد الألماني (أولريتش Uirici) أن يحدد فكرة (تاجر البندقية) لشكسبير على أنها: "حق كبير بني على أذية كبرى"، فاستنكر عليه النقاد الأوربيون هذا الصنيع. بل وعلى كل النقاد الذين اكتفوا بالبحث عن الغاية الأخلاقية والقيمية في أعمال شكسبير.

وكان (تولستوي) صاحب فلسفة دينية وفكر اجتماعي سبق الثورة الروسية وقد انعكس ذلك على قراره قبيل مماته* وعلى رواياته لا سيما (البعث) التي امتدحها النقاد لامتزاج المشاعر والأحاسيس بالبعد الفني والفكري في كل واحد وقد نجح في تحويل أفكاره المجردة إلى واقع حي ملموس ومشخص. إلا أنني أعتقد أن (تولستوي) قد أجهض روايته وأساء إليها في نهايتها عندما استعان بنصوص (الإنجيل) في نهاية الرواية، وهنا ارتفعت نبرة الغاية الأخلاقية إلى درجة سلطوية

* *تنازل تولستوي عن ممتلكاته للفقراء قبل مماته ليترجم أفكاره إلى واقع عملي، وقراره هذا لم يكن مفاجأة لمن يعرفه ولمن يقرأ له.*

جففت معها المشاعر الدلالية، ثم إن الكلام الآمر غير مقنع –دائماً– للوعي الداخلي، ثم زاد (تولستوي) الإساءة إلى روايته عندما أعلن عن هدفه الإصلاحي بشكل مباشر عندما وجه السؤال إلى (نيكليودوف) –البطل–: كيف أستطيع أنا الفرد المنتمي إلى الطبقة السائدة أن أتحرر بمفردي من المساهمة في الشر الاجتماعي.. وكان الجواب: كف عن المساهمة فيه داخلياً وخارجياً.."

وهذه الإجابات المباشرة فيها النزعة الآمرة... وتغليب الفكري على الفني في نهاية (البعث) قد قلل من قيمتها الفنية.

وعندما جاء (باختين)[27] ليعيد دراسة أعمال (ديستوفسكي) عاب على النقاد تصنيفاتهم واهتماماتهم الأيديولوجية والفكرية على حساب البعد الفني المهم، وكشف عن جذور رائدة لرواية الأصوات... وبشكل عام فالرواية بل والأدب الأوربي قد عرف طريق التقدم بعد الانعتاق من قبضة الكنيسة وهيمنتها الإلزامية لتحديد الغاية الأخلاقية للإبداع على حساب الجانب الفني...

إن الإصرار على تحديد (وجهة النظر) ببعد فكري فقط ليوازي –في تصويري– الإصرار على وضع نهاية لكل رواية لتسكين الصراعات بما يرضي فضول القراء.

إن مجال تنوع الأفكار الروائية يكاد يكون محدوداً ومن ثم يبقى التميز الحقيقي في القدرة على استحداث شكل روائي يتناسب مع الفكرة.

ولذلك نجد الفكرة واحدة إلا أن التناول مختلف عند المتميزين من الروائيين لأن الخطاب الروائي سيختلف تبعاً للتوجهات الفكرية والقدرات الفنية المختلفة من روائي إلى آخر.

وإذا كان الأدب حياة لانفعال مكتوب مسرحه الذات والحياة، فإن التنميق والاحتفال بالبعد الفكري على حساب البعد الفني أمر غير مرغوب فيه للفنون الأدبية لأن الشعر ليس فلسفة بديلة، وشعر الأفكار لا يحكم لجماله بقدر ما فيه من فكر وإنما بقدر ما له من جمالية فنية، والرواية لم تعد بوقاً لتوجهات وعظية وأيديولوجية بشكل مباشر وإنما أصبحت بفعل دلالتي (وجهة النظر) وبتطور التقنية السردية تتحرك بين الذات والواقع في مجال شعوري متوحد، وبلغة تعبيرية تناسب طبيعة التجربة وآلياتها الفنية.

إذن عندما يتحقق التفريغ النوعي للفكر عبر القنوات الفنية الروائية بتقسيم

---

[27] قضايا الفن الإبداعي عند (ديستوفسكي)/ باختين/.) –راجع–

كيفي، يتحقق لوجهة النظر غايتها في الجمع بين فلسفة التجربة الروائية المنشئة للفكرة وفلسفة التجربة الروائية المنفذة لآليات الفن الروائي في كل واحد.

وإذا كانت هذه رؤية نقدية تنظيرية، فعلى مستوى الإبداع الآن رؤية مماثلة حيث إن أكثر الروايات الحديثة تعكس نوعاً من عدم اليقين الأنطولوجي الوجودي لإنسان هذا العصر، وهو أمر قد يفضح الادعاءات الفكرية لدى الإنسان الذي تحول بدوره إلى حالة سيكولوجية. وبناء على التحولات الفكرية فقد استجابت الرواية، وطورت طرائق السرد حتى أصبحت بعض هذه الطرائق وكأنها تتحدى التنظيم الواقعي الممنطق، وذلك لنقل صورة حقيقية من عالم متحول مراوغ، وأصبح الاغتراب هو اليقين الثابت من بين هذه التحولات مع كثرة للشك ومع تطور علمي وتكنولوجي، فسيطر المطلق على النسبي، وانفتح اللاوعي على الوعي، وأصبحت الطبقة الرابعة في الرواية تتصل بالصفات الميتافيزيقية للتوازي مع الموقف من الحياة.

إذن فليست غاية وجهة النظر مجرد تحديد الفكرة، لأنه ينبغي لنا أن نحدد لأي وظيفة فنية وضعت، علماً بأن الرواية لا تبنى على اختلافات فكرية مجردة.. وإنما تبنى على تناقضات اجتماعية مجسدة. ودعاة الأدب الصافي قديماً– كما يقول ويليك[28] –رأوا أن وجود أفكار خلقية يعني (هرطقة تعليمية)[29]وإن كانت هذه الأفكار لا تدنس الأدب بحضورها.

وليس المقصود بالفكر في الأدب –بصفة عامة– مجرد حشد معلوماتي، لأن هذا الأمر غير مقبول إلا إذا تغلغلت الأفكار في نسيج العمل الأدبي ووجدت مبرراً فنياً قوياً لوجودها ومثالنا في ذلك رواية (الأخوة كارامازوف) الذين مثلوا مساجلة أيديولوجية في ثوب فني أكثر إقناعاً، وكأن الشكل الفني استدعى المساجلة أو كأن المساجلة استدعت شكلها الفني.

وتقييم الأدب –بصفة عامة[30] – قد مر بمرحلتين الأولى قد ركز التقييم على مملكة الفن للفن، والأخرى ركز فيها على الغاية الفكرية وتوابعها التعليمية، وكان من الطبيعي أن يفرز المنظور الوسطي بينهما وهو "القيمة الجمالية" التي تتوسط في رؤيتها المعرفة والأداء الفني، وهي الأقرب إلى خصوصية "وجهة النظر" بالنسبة للفن الروائي، وهو مصطلح بدلالتيه يعلن أن التماسك والتناسب

---

(28) صاحب كتاب: نظرية الأدب.

(29) المرجع السابق.

(30) أقول –بصفة عامة– حتى لا أقف مع المسميات التفصيلية للاتجاهات النقدية.

بين البعد الفكري والأداء الفني هو المعيار القياسي المحقق لـ "القيمة الجمالية".

ووجهة النظر بتحكيمها للقيمة الجمالية كوسيلة معيارية قد لجأت إلى هذا التوسط لأنها تحتوي على دلالتين (فكرية وفنية) فضلاً عن أن الروائي لم يعد مشغولاً الآن بتأكيد الثوابت الفكرية في مجتمع ما –على الرغم من فاعلية هذه الثوابت– وإنما شغل الروائي بإعادة توزيع الأضواء على القيم الثابتة، والأخرى المتحولة والمناهضة، ومن ثم يحدث قلقاً مقصوداً يفسح به المجال لوجهات النظر المتصارعة، وهذا ما يحدث في رواية الأصوات، والتي إن لم تغير شيئاً فعلى الأقل ستحدث جدلاً ممهداً للثوابت أو المتغيرات بقناعة تامة.

ولا أشك في أن لوجهة النظر دورها في الدفع الروائي الإيجابي على المستويين الفني والفكري معاً. لأن حركية الروائي واختفاء الكاتب أعطى فرصة للتعددية الصوتية التي تحدث الجدل والقلق والحوار المثمر.

بينما كان الروائي التقليدي يسعى إلى إعادة إنتاج ثوابت القيم الفكرية الشائعة بحماس أتاح له مساحات الاستطراد أو الخطابية الزاعقة. ومهما كان تعاطف القارئ مع هذه الثوابت إلا أن تعاطفه كان أكثر استرخاء لعدم وجود رؤية مضادة تثير القلق والجدل.

وكان إنتاج الثوابت الفكرية والقيمية قد سيطر على رواياتنا في النصف الأول من هذا القرن، وقد تناسب ذلك تناسباً ضمنياً مع شعوبنا العربية التي كانت تبحث عن هويتها، وفي وقت كانت تبحث فيه عن استقلالها وعن دفع التشكيك عن ثوابتها التراثية، فعمد الروائيون إلى استحلاب وجدان القارئ لإقرار حماساته، ولتحقيق قدر من التآلف المقصود.

وكانت الأطر الفنية في الرواية التقليدية كالزمن المنطقي والخط الطولي وأنا السارد أو ضمير الغائب... كلها وسائل قد ناسبت تعزيز الثوابت الفكرية في الرواية العربية التقليدية لا سيما في النصف الأول من هذا القرن.

ثم كانت الجدليات الفكرية والأصوات ووجهات النظر.. وكان لا بد من تحديث سردي يناسبها فكثرت البناءات الفنية الدائرية، وكثرت التداخلات التي سمحت بسيولة فنية وسمحت بالزمن الفني الدائري.. وكأن مثل هذه الوسائل الفنية المتجددة قصدت إرباك الثوابت التقليدية للمتلقي العربي، ومن ثم بدأنا نجد القارئ المنتج المكتشف المدقق فانتقل بدوره إلى داخل اللعبة الروائية وأصبح المروي له والقارئ جزءاً من التجربة الروائية ولقد أجاد عدد كبير من الروائيين مظاهر

التحديث مثل (إدوار الخراط/ عبده جبير/ محمد ذيب[31]/ نجيب محفوظ... وآخرين...) وسنتوقف في الجزء التالي لاستجلاء وجهة النظر في مسيرة الرواية العربية بإيجاز حتى نصل إلى رواية الأصوات.

وجهة النظر وحركية الرواية العربية
من دائرة الأنا إلى الأصوات

على الرغم من كثرة الدراسات النقدية والتطبيقية والتنظيرية لوجهة النظر في الرواية الأوربية، إلا أن وجهة النظر منطقة غير مأهولة في دراساتنا النقدية[32] العربية على الرغم من أهميتها، وهذا معناه أحد أمرين –في تصوري:

–إما أن الدراسات النقدية قد انفردت بدلالة أحادية (فنية فقط) أو (فكرية فقط) فغابت وجهة النظر تحت وطأة المنظور النقدي الأحادي. وإما أن الدراسات الأوربية لوجهة النظر قد أغنتنا عن دراسة وجهة النظر في الرواية العربية؟

بالنسبة للأمر الأول فإنني أعتقد بصحته وبإقراره حيث إن نقداتنا الأولية قد عنيت فقط بالجانب الموضوعي في دراسات وصفية عديدة وصلت حد الإسقاطات المباشرة والتي اختزلت بدورها معطيات النص الفنية ولم تلتفت إليها، بل وحاول بعض النقاد محاكمة الروائي من خلال الموازنة المباشرة بالواقع، وأكد هذا المسلك النقدي على التجاهل المباشر للشكل الروائي والبناء الفني.

ومن ناحية أخرى قد وقع نقادنا الأوائل فيما وقع فيه نقاد أوربا عندما استعاروا وسائل نقد المسرحية لنقد الرواية لوجود بعض التشابه النوعي دون الكيفي لعناصر البناء (الشخصية/ الحدث/ الزمان/ المكان...) فأساءوا إلى نقد الرواية.

ولما اتصل نقادنا بتقنيات السرد الروائي المعاصر وبالبنائية والأسلوبية ركزوا على زوايا فنية خالصة على حساب الفكر والمضمون وكأننا تقدمنا خطوة إلى

---

(31) محمد ذيب/ كاتب جزائري ويكتب بالفرنسية، وروايته المعربة (هابيل) نموذج لتقنيات روائية فعبر (تيار الوعي) وبقدر من الهلوسة يحاكي بزمن فني الواقع السياسي والنفسي الذي اعتصره نتيجة تمسكه بوطنه وانبهاره بباريس (الواقع) الأمر الذي أحدث توتراً انعكس فنياً على طريقة الأداء الروائي فعمد إلى الترهين السردي من ناحية وتكسير عمودية المد الزمني المنطقي فإذا بنا أمام فيض نفسي من اللاشعور فيما يسمى بـ (البنية السانية). التي تشير إلى قدر من التشتت والضياع...

(32) وقعت على دراسة وحيدة قصيرة عن (وجهة النظر) لـ (د. إنجيل بطرس سمعان)/ راجع كتاب (دراسات في الرواية العربية من ص 90).

الأمام وأخرى إلى الخلف فأصبحنا –حقيقة– في حالة ثبات نقدي على الرغم من وهم الحركة الخارجية مع الدراسات الفنية التي جففت بحدتها منابع الإرواء الإبداعي للرواية وأوقعت النصوص تحت طائلة إحصاءات ورسوم بيانية ومصطلحات لما تستقر بعد. وأعتقد أن هذا التخبط النقدي لفن الرواية بخاصة كان بسبب غياب (وجهة النظر) من نقداتنا، وهي التي جمعت البعد الفني والفكري معاً، بل وهناك من حمل (وجهة النظر) بثلاثة أبعاد دلالية في النقد، وكان هذا أحد أبرز الأسباب التي حملتني لدراسة رواية الأصوات من خلال (وجهة النظر).

وإذا كان الأمر الأول يخص نقد الرواية، فإن الأمر الآخر يخص الإبداع الروائي وهو الطرف الأول والأساسي وأعني به هل أغنتنا الدراسات الأوربية لوجهة النظر عن دراسة وجهة النظر في الرواية العربية؟

إن الإقرار الإيجابي لهذا التساؤل يعني أن الرواية العربية قد سارت في فلك الرواية الأوربية لدرجة ذابت معها معالم التميز.. فهل هذا حقيقي؟ ولا بد أن نتوقف مع هذا الاستفهام الكبير لأن الإقرار بعدم التميز الإبداعي للرواية العربية يسقط بدوره المبررات لإقامة دراسة وجهة النظر... أما الإقرار بالتميز الإبداعي للرواية العربية فيقيم بدوره مبررات الاستعانة بوجهة النظر لتطبيقها على مسيرة الرواية العربية.

وكان المسار النقدي قد زاد القضية بألغام عديدة أولها عناية بعض النقاد بترجمة التنظير دون التطبيق لوجهة النظر، ولاعتماد البعض على تجاهل وجهة النظر، واعتماد الآخرين على دراسة الرواية العربية عبر مسالك التمذهب فقالوا بالكلاسية والرومانسية والواقعية، وهي نفسها خطوات تمذهب الرواية الأوربية، فهل يعني هذا أننا نسير فعلاً في فلك الرواية الأوربية مقلدين إياها أم أن لنا ملامح تميز إبداعي نحن في حاجة إلى الكشف عنها... ثم ما حجم هذا التميز – إن وجد–؟

أولاً أود أن أشير إلى أن الدراسات النقدية التي صنفت المسار الشعري والمسار الروائي العربي بالواقعية والرومانسية والكلاسية كان تصنيفاً مغرماً بالتقسيمات بدون مبرر قوي لاعتمادها.. وإذا كانت هذه التقسيمات صحيحة في أوربا لأنها عبرت عن تطور حضاري حقيقي مسبوق بفلسفات تبرره ومن ثم بمذاهب تؤكده.. فهذا أمر طبيعي. أما نحن العرب فروادنا لما اتصلوا بأوربا في مطلع هذا القرن قد عرفوا

المذاهب جملة...

والتمسك بإحداها كان لهوى نفسي وليس لمناسبات تاريخية وحضارية ارتبطت بالواقع العربي. إذن فالتقسيم المذهبي للإبداع العربي بصفة عامة لم يكن منصفاً للحقيقة الواقعية للإبداعين الشعري والروائي بخاصة. ألم أقل بأن النقاد قد زادوا القضية إلغاماً.

ثانياً إن فلسفة البناء والتماثل لتصوير الحياة قائمة على فكرة أن نشوء الفرد يكرر نشوء النوع، وليس معنى ذلك أن ننكر على الفرد التميز بين النوع المنتمى إليه، وكذلك الأمر في فن الرواية، لأن النص الروائي يمثل بنية دلالية تمتاح مادتها من البنيات الثقافية الحضارية للبيئة التي أنتجتها، ومن هنا تتمايز الروايات من مكان لآخر، ولو أن النص الروائي تزامن مع البنى الحضارية والواقع المعيشي، فإنه سيمثل نموذج التفاعل الذي يعكس قدراً كبيراً من التميز، والتميز المعني هنا ليست فقط الجودة الفنية وإنما التميز بمعنى الاختلاف والاستقلال التعبيري – بدون النظر للمستوى الفني فهذا أمر آخر– وذلك لأن الرواية ليست نصاً وإنما هي ممارسة نصية.

ومن خلال هذه الرؤية النظرية نستطيع أن نقر مقدماً بحجم ما لاستقلالية الرواية العربية، وعلينا أن نبحث في مسيرتها وحركيتها على ملامح هذا التميز عبر وجهة النظر بمستوييها الفني والفكري معاً.

وجذور التمايز والاختلاف بين الروايتين العربية والأوربية تستمد قوامها الأولى من بنى التأسيس الأولى، حيث إن الرواية الأوربية قد نشطت وارتفعت مع تمكن الطبقة البرجوازية الناهضة؛ ومن ثم وجدت الرواية في التغيير الطبقي مبتغاها فانفتحت الموضوعات، وتغير مفهوم البطولة، وبدأ البحث عن حرية التعبير التي قادت إلى (وجهة النظر) فرواية الأصوات... بينما نجد الرواية العربية قد تأسست بنيتها الأولى مع واقع عربي مهزوم ومأزوم، يعاني الاستعمار والتخلف والانقسامات، ومن ثم انشغلت الرواية العربية في مهدها بالبحث عن الهوية على المستويين الفردي والجمعي.

أما المستوى الفردي فتدثر بالشكل السيري بصورة مباشرة أو غير مباشرة كأيام طه حسين وإبراهيم الكاتب للمازني ويوميات نائب في الأرياف للحكيم... وفسر بعض النقاد ذلك بالمنحى الرومانسي ولكنني أعتقد أن العوز الفني هو

السبب المباشر[33]فلم يتمكن الرواد من تجاوز ذواتهم للتعبير بخيال تركيبي عن الآخرين، فوجدوا في الذات وضمير (الأنا) أو (هو) مبتغاهم في خطوط طولية بسيطة التركيب، ومما يعزز هذا الرأي سيطرة الشكل السيري والروايات التاريخية على نتاج الرواد.

وعلى المستوى الجمعي قد استثمر المثقفون رحلاتهم الدراسية إلى أوربا للتعبير عن الهوية العربية، فسجلوا مغامراتهم في أوربا بكل ما فيها من تجريب وتخريب واكتشاف، وأرادوا أن يحددوا المواجهة بين الشرق والغرب من خلال منظور فردي فجاءت تجاربهم باستقراء ناقص يعكس الجزء على الكل، وافترضوا حلولاً وسطية ساذجة تتوج الصراع بالزواج.

وقضية الهوية قدمها الرواد من خلال مواجهة الذات بالآخر في روايات (أديب لطه حسين/ عصفور من الشرق للحكيم/ قنديل أم هاشم ليحيى حقي/ موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح/ الحي اللاتيني لسهيل إدريس..) وتابعت تلك الروايات سقوط أبطال الشرق المحملين بأبخرته ورومانسياته عندما صدمتهم مادية الشمال الصلبة، فسقط (أديب) طه حسين مع (إلين) ومع نزواته وأفاق على صراع بين الواجب والنزوات وقد أدى الصراع إلى جنونه. وسقط (عصفور الشرق) مع فتاة المسرح الفرنسي وفشل في أن يستبطن القيسية لليلاه الفرنسية التي صدمته بالظهور مع صديق آخر لها. وبطل (موسم الهجرة إلى الشمال) لم تشفع له ثقافته ولا حمله لدفء الجنوب ليستمر في أوربا.. فعاد إلى الشرق. وبطل (الحي اللاتيني) المثقف حاول تحقيق ذاته عبر فحولة الذكورة– على الطريقة العربية –فتعامل مع (المراهقة/ المومس/ العاشقة) ونجا بنفسه وعاد واستجاب لأمه ولم يتزوج من "جانين" الفرنسية.

وكل روائي منهم قد وضع حلولاً ساذجة للمواجهة مع الغرب وبطريقة تلفيقية لا وسطية، فطه حسين في (أديب) يفر بسقوط أديب ويعلن نجاحه وعدم سقوطه ليعطي إيحاء بأن الصراع لم يحسم بعد. أما (الحكيم) فلم يستطع أن يبلور فكرة المواجهة من خلال علاقته بفتاة المسرح فاختلق حواراً مع صديق روسي مثقف حاول من خلاله الانتصار للشرق.

ومن الملاحظ بصفة عامة في هذه الروايات أن الأبطال عادوا جميعاً إلى

---

(33) ومما يؤكد هذا العوز أن بعض الرواد كتبوا رواياتهم الأولى وعيونهم على الرواية الأوربية ونماذجها التي يحتذونها ولذلك شكا الرواد من المرأة المصرية القعيدة المنزل لأنها لا تساعدهم على البناء الروائي على النسق الأوربي... وقد عاب عليهم المازني بحماسات تنظيرية فقط آنذاك.

أرض الوطن على الرغم من إغراءات أوربا، فأديب طه حسين فضل جوار (حميدة) على (إلين)، وبطل (الحي اللاتيني) يرتبط بأمه ويرفض الزواج من فرنسية، و (عصفور الشرق) جعل محاوره الروسي يتمنى زيارة الشرق، وبطل (الطيب صالح) عاد بغموضه ليتيح للأساطير أن تنسج حوله... وهذا يدل على الارتباط بالوطن.

والملاحظ أيضاً أن تلك الروايات قد جاءت برؤى فردية في غيبة المشروع الحضاري.. فعالجوا الموضوع برؤى توفيقية استعانوا فيها بالجنس والمرأة كوسيلة قياس حضاري* ، لكن رفض الزيجات يدل على استمرارية المواجهة في ذلك الطور التاريخي.

وعلى مستوى آخر فقد وقعت تلك الروايات كغيرها من روايات الرواد في قبضة الأنا أو هو على أكثر تقدير، وفي الحالتين نحن أمام الراوي العالم بكل شيء وهو أمر يجب تبريره الفني والتاريخي، فقدرات الروائيين الرواد المحدودة قد اقتضت هذه الطريقة، وبعض تلك الروايات قد خطت خطوة فنية جيدة عندما تجاوزت الأنا إلى هو مثل (أديب) الذي وقع في قبضة الراوي وهو الكاتب نفسه، بينما كان الراوي في (قنديل أم هاشم وموسم الهجرة إلى الشمال) صورة فنية متطورة نسبياً.

وكانت روايات الرواد بصفة عامة قد وقعت في دائرة الأنا وجعل الرواد من ذواتهم موضوعاً لرواياتهم فكثر الشكل السيري والخطوط الطولية ثم جاء استخدام الضمير (هو) لكنه لم يحقق مسافة بين الوجه والقناع وإذا بنا في حالة التباس تام بين البطل (هو) وبين الكاتب نفسه كما في (عصفور من الشرق/ إبراهيم الكاتب/ يوميات نائب في الأرياف/ سارة/ زينب..) وتناسب ذلك مع الخط الطولي للبطولة المطلقة في تلك الروايات التي جعلت البطل أكثر التصاقاً بذاته على حساب ابتعاده عن الواقع مما دفع البعض بوصف تلك الفترة بالرومانسية، وهو رأي لم يبلغ من الحقيقة منتهاها..

ثم كان الجهاد والمطالبة بالاستقلال مع الزعامات الوطنية قد وجه وشد الفكر الروائي نحو الواقع بقوة، وكانت الروايات الواقعية التي قادها نجيب محفوظ باقتدار، وتحرك الروائيون على محورين: فطه حسين ويحيى حقي والحكيم ركزوا على الريف وقضاياه، بينما انفرد نجيب محفوظ ومعه إحسان عبد القدوس

*كان ماركس يرى أن "الموقف من المرأة معيار لإنسانية الإنسان.

ويوسف السباعي والسحار... لتصوير المدينة ولا سيما الأحياء الشعبية.

وتناولت الروايات القضايا الاجتماعية كالفقر والبؤس والانحلال الخلقي ثم القضايا الوطنية والمطالبة بالحرية والاستقلال... وبعد الاستقلال وقع الحاكم والمحكوم تحت طائلة الانتماء.. وتفجرت مع الاستقلال قضايا أُخر فازدادت الموضوعات حول وضعية الحاكم والمحكوم والحرية...

ورصدت الروايات القاعدة الشعبية العربية في نموها وتطورها المتدرج، تلك القاعدة التي رفضت القولبة الأيديولوجية التي احتمى بها المثقفون العرب، بينما اكتفى القاع الشعبي بالتدثر بأبخرة الشرق ودفء البعد التجريدي المدفوع بالعمق الإيماني.

وكان من الطبيعي أن تختلف الصراعات داخل الرواية العربية، فالصراع الشعبي كان على مستوى تبدل وتغير العادات والتقاليد بفعل التواصل الإعلامي الذي قرب المسافات وأذاب الفروق حتى بين القرية والمدينة. أما صراع المثقفين فبدأ أولاً وقد حكم عليه بعقدة الدونية التي لا يتحرر منها المثقف إلا بتمثل ثقافة الغرب والتحمس لها أو للوصول بالوطن إلى مستوى الحضارة الغربية، وقد أتاح هذا فرصة أخرى لظهور روايات المواجهة بين الشرق والغرب لتعبر عن هذا الطور الحضاري الثاني. فتجددت روايات البحث عن الذات مثل (أصوات لسليمان فياض) النداء البعيد لأحمد مكي/ الربيع والخريف لحنا مينه/ الوطن في العينين لحميدة نعنع/ عودة الذئب إلى العرتوق لإلياس الديري/ الثنائية اللندنية لسميرة المانع/ هابيل محمد ذيب...)

وأبطال هذه الروايات يختلفون عن أبطال روايات الرواد الذين ذهبوا للدراسة في أوربا... أما هؤلاء الأبطال فهم أربعينيون مما يشير إلى طور الرجولة والاكتمال والنضج الأمر الذي جعل العقلانية هي رد الفعل، وليست النزوة الشبابية –كما جاء عند الرواد– ومن ثم كانت رحلة الأبطال هنا هي رحلة البحث عن التميز لا رحلة البحث عن الهوية أو رحلة التماهي في الآخر الأوربي بفعل البريق الحضاري الذي أغرى الرواد.

وبعض هؤلاء الأبطال قد خرجوا من أوطانهم وهم غاضبون ثائرون.. مما أتاح لهم فرصة حمل شعاراتهم معهم في رحلاتهم إلى أوربا، ومن ثم تحولت ممارساتهم الجنسية إلى نوع من التوظيف لإبراز التداعيات النفسية المقصودة أو الإسقاطات القومية والأيديولوجية، وكان من الطبيعي أن تكثر الشعارات مع أبطال هذا الطور الحضاري الذين مثلوا انتماء الشعارات أكثر من انتماء الفعل والمشاركة

والمعاناة.

وكانت دوافع الرحلة مختلفة عن دوافع روايات الرواد التي كانت للدراسة أما هذه الروايات فكانت الرحلة إلى أوربا (للسياحة /للسياسة/ للتجارة/ للنفي).

وشهدت هذه الروايات تطوراً كبيراً في أسلوب السرد والعرض وتأتى روايات (هابيل لمحمد ذيب/ وشرق المتوسط لعبد الرحمن منيف/ وأصوات لسليمان فياض) أكثر تميزاً وتطوراً، ففي شرق المتوسط يتناوب البطل مع أخته العرض المتبادل بين الأنا وهو مما يقربنا من عمق الشخصية تارة ومن ممارساتها الخارجية تارات. و(هابيل) لمحمد ذيب سكنت تيار اللاشعور لكن الواقع لا يغيب تحت غيهب ودهاليز اللاوعي ومن ثم عرض الصراع الروائي لوضعية المثقف المأزوم المتمسك بوطنه وبـ (ليلى) حتى تشفى على الرغم من وقوعه تحت ضغوط الاستلاب النفسي والعاطفي بل والجنسي، وفي الوطن كان (قابيل) يتأبط شراً..

ورواية (أصوات) لسليمان فياض صورة متطورة بأسلوب آخر حيث عمد الروائي إلى تكنيك الأصوات الذي سنفصل القول فيه لاحقاً.

وكانت الروايات الواقعية الأخرى قد رصدت الشارع العربي والطبقة الشعبية بطموحاتها وآلامها وآمالها... وجاء (نجيب محفوظ) نموذجاً جيداً في هذا المجال وقدم لنا تنويعات سردية معزوفة على أوتار قضايا الواقع الشعبي في مصر فإذا بنا نلتقي بـ (التذكر والترجيع والترهين السردي والتواتر والتعاقب والتحول). وتغير موقع الكاتب من رواية إلى أخرى مما يشير إلى خط فني صاعد في البناء الروائي، ومن خلال بعض أعماله نتبين موقع وجهة النظر من خلال قياس المسافة بين الوجه (المؤلف) والقناع الراوي:

في الثلاثية غيّب الكاتب نفسه ظاهرياً لكن غيابه المادي الظاهري لم ينف وجوده المتسرب عبر بعض الشخصيات لا سيما (كمال عبد الجواد) وفي (السراب) ترك الروائي البطل ليتحدث عن نفسه وفضل الطريقة العكسية التي تبدأ بالنهاية وترتد إلى البداية بطريقة تحليلية.

وفي (القاهرة الجديدة) يبدأ من فترة محددة في تاريخ الشخصية، فتفجر بدورها العودة إلى الماضي ثم الحاضر ليتم البناء.. وفي (قلب الليل) يحتفظ (محفوظ) لنفسه بدوره كشاهد على الأحداث ومتأمل لها، بينما يتقمص بطل الرواية ويعلن الالتباس بين الوجه والقناع في روايتيه (حكايات حارتنا والمرايا) وفي رواية (رحلة ابن فطومة) يختفي ويعلن البطل عن رحلاته ومغامراته في

شكل مذكرات للرحالة (ابن فطومة) أو قنديل كما تسميه المذكرات – ثم يصل التطور إلى درجة فنية متميزة في (ميرامار) إذ اعتمد على تكنيك الأصوات لتوزيع الأضواء على الشخوص في جو من الحرية السردية التي تسمح بإبراز وجهات النظر الداخلية. وفي رواية (الحرافيش) عمد نجيب محفوظ إلى مسرحة الأحداث الروائية لإحياء الحدث الروائي إحياء ساعد على إخفاء الروائي.

وبعد أن أدت الرواية العربية فروض الولاء والطاعة للوطن والمجتمع في رحلتي الاستقلال وما قبل الاستقلال، بدأ الروائيون رحلة البحث عن مزيد من التميز للرواية العربية لتحميلها بعبق التراث إلى جانب تعبيرها عن الواقع فكانت رحلة توظيف التراث في الرواية العربية على مستوى الشكل والمضمون بدءاً بإحياء البعد التاريخي بمنظور فني متجدد يختلف عن البداية المتعثرة للرواية التاريخية حيث اعتمد الروائيون على صدى التاريخ لا على الحدث التاريخي نفسه[34] ولجأ روائيون آخرون إلى إحياء التراث الشعبي بعبقه فأفادوا من ألف ليلة وليلة ومن الأساطير، والبعض أحيا شكل المقامات والقصص الفلسفي، وجاءت الرواية العربية منذ الستينيات بخاصة محملة بنكهة التراث العربي على مستوى الفكر والشكل بل وعلى مستوى الصوغ اللغوي، لأن بعض الروائيين التزموا بلزمات العصور التي سكنوها برواياتهم، فجمال الغيطاني ومحمد جبريل[35] يلتزمان بلزمات العصر المملوكي التعبيرية، وإدوار الخراط يفيد من الليالي ومن ابن عربي في (ترابها زعفران) وعبد الحكيم قاسم يعيد صوغ اللغة الصوفية في أكثر أعماله الروائية والقصصية.

وكان التوظيف التراثي قد أعاد صورة الراوي إلى الرواية، فسيطر الراوي على كثير من الروايات وتنوع ما بين الراوي الشعبي إلى الراوي المثقف، وأفادت الرواية العربية من تقنيات السرد ودور الراوي وحركيته المؤثرة في شكل الرواية من الأنا حتى رواية الأصوات.

وأخيراً جاءت رواية (تيار الوعي) لتعيد الأنا بعمق يتجاوز الوعي إلى اللاوعي لتغرق في التذكر، ولترتفع فوق حواجز الزمن المنطقي وتسكن الزمن الفني الداخلي، ولتفرز الهموم والمشكلات عبر رؤية ذاتية مفعمة بالأحاسيس

---

[34] كان الرواد يعتمدون على الحدث التاريخي نفسه ليساعدهم بعناصره على البناء الروائي كما وجدنا ذلك عند جرجي زيدان ومحمد فريد أبو حديد. لكن الروائيين المتأخرين اعتمدوا على صدى الحدث التاريخي وتركوا لقدراتهم الروائية إتمام البناء الروائي بخيالهم التركيبي.

[35] في روايتهما (الزيني بركات) للغيطاني ورواية (من أوراق أبي الطيب المتنبي) لجبريل.

والمشاعر..

لقد وجدت الرواية العربية طريقها للتميز، وجاء ذلك على محاور الفكر والشكل أما الفكر فقد عبرت الرواية عن مرحلة ما قبل الاستقلال ومرحلة الاستقلال ومرحلة ما بعد الاستقلال فكانت هموم البحث عن الهوية، وحماسات الحرية ثم قضايا الواقع للمثقفين ولغير المثقفين.. وعلى مستوى الشكل كان البناء المثلثي التقليدي وكان تسلسل الأجيال أو الرواية النهر وكانت الشكول المستمدة من التراث (الليالي/ المقامات..) وكان الراوي الشعبي، فالراوي المثقف. وحركية الراوي قد كشفت عن المستوى الفني الصاعد في الرواية العربية، ومعنى ذلك أن الرواية عكست الحياة الفكرية والحضارية للمجتمع العربي وأبرزت التناقض بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون، وبذلك تحققت الدلالة الأولى للتميز في وجهة النظر وهي الدلالة الفكرية..

أما عن الدلالة الفنية فلا نشك أن الروائيين العرب قد أفادوا من الروايات الأوربية والتنظيرات الأوربية، لكن يبقى التساؤل المهم وهو هل تسابق الروائيون العرب إلى تقليد البنى الفنية الروائية منذ معرفتهم لها تماماً كما حدث وقلد بعض الشعراء العرب الكلاسية، وبعضهم راقتهم الرومانسية والبعض الآخر أعجب بالواقعية.. فأبدعوا في هذه المجالات في وقت واحد؟

إن هذا الأمر لم يحدث مع فن الرواية وإنما تدرج البناء الفني بخطوات ثابتة ينحت بها تميزه.. فعلى الرغم من أن رواد الثقافة العربية قد أطلعوا على الروايات الأوربية في بدايات هذا القرن بما فيها (روايات تيار الوعي والاتجاه العبثي وروايات الأصوات..) وغيرها من التقنيات المتجددة إلا أن الرواد بدأوا من دائرة الأنا ونلاحظ ذلك عند طه حسين فعلى الرغم من معرفته بكافكا وألن روب جرييه وأندريه جيد إلا أنه بدأ من (دائرة الأنا) في الأيام ثم (هو) في أديب ثم (تسلسل الأجيال) في (شجرة البؤس) وتوازي ذلك مع قدرات الريادة وعلى الرغم من معرفة طه حسين (بتيار الوعي والعبث..) إلا أنه لم يكتب في هذا المجال.. ووجدنا روايات (تيار الوعي) بدأت في الظهور في وقت متأخر نسبياً على الرغم من معرفة العرب بكتابها وبتقنياتها إلا أن الرواية العربية سارت في خط ثابت متدرج نحو التطور الطبيعي فلم تقفز قفزاً..

ولعل هذا ما يعطي لنا ثقة في حجم استقلالية الرواية العربية ببعديها الفكري والفني لأن العرب لم يكتبوا رواية (تيار الوعي) مثلاً إلا بعد أن وصلوا إلى الدرجة الفنية – في تطورهم الصاعد– التي مكنتهم من ذلك.. ولم يكتبوا رواية الأصوات

إلا بعد أن تهيأ المناخ بحجم ما من الحرية التعبيرية وبعد أن وصل الروائيون العرب لدرجة متميزة من الإجادة الفنية تمكنهم من الغيرية – ثم إن الرواية العربية قد أحيت شكولها التراثية.

وبناء على هذا الحجم الاستقلالي والتميز النوعي والكيفي للرواية العربية فمن حقنا أن ندرس الرواية العربية عبر (وجهة النظر) لنؤرخ بمصداقية فنية وفكرية لمسيرة الرواية العربية، وتصبح دراسات وجهة النظر الأوربية خاصة بالرواية الأوربية ولم تغن دراسة وجهة النظر الأوربية عن درس وجهة النظر في الرواية العربية. ويصبح درس وجهة النظر في الرواية العربية ضرورة أثبتتها مبررات الاستقلالية والتميز للرواية العربية. على الرغم من إفادة الرواية العربية من التقنيات النظرية للسرد الروائي العالمي فمثلاً وجدنا (الكاتب العارف بكل شيء، ووجدنا الراوي العارف بكل شيء، ووجدنا الراوي الملتبس وغير الملتبس، ولاحظنا اختفاء المؤلف ثم اختفاء الراوي، ورأينا مسرحة الأحداث الروائية، ورواية الأصوات العربية).

ولهذا خصصنا هذا المسار البحثي لتطبيق وجهة النظر على تكنيك روائي تطور في رواياتنا العربية في مصر وهو تكنيك رواية الأصوات الذي راده باقتدار الروائي الروسي (ديستوفسكي) وقبل التطبيق يجدو بنا أن نتعرف على الخصوصية البنائية المميزة لتكنيك رواية الأصوات.

الخصوصية البنائية لرواية الأصوات:

إذا كان (هنري جيمس) قد نظر لـ (وجهة النظر) فأثر بهذا المصطلح في تطوير الفن الروائي ووسائل التقنية السردية – فإن (باختين) قد لعب دوراً مماثلاً عندما اكتشف الخصوصية النوعية للبناء الفني لروايات (ديستويفسكي).

ولا شك في أن ما وقع عليه (باختين) يعد اكتشافاً نقدياً مهد لانتشار رواية الأصوات بين المبدعين المتميزين بخاصة. وكان (باختين) قد جاء في وقت تزاحم فيه النقاد على قصعة الجانب الفكري والأيديولوجي لروايات (ديستوفسكي) حتى وصلت بعض النقدات بنقادها حد الإسقاط، ليجعلوا من وجهة نظرهم الإسقاطية عقائد كاملة الأبعاد التنظيرية فالتطبيقية، وغالباً ما مثلت بعض هذه النقدات تدليلاً سيئاً جاء على حساب البناء الفني المتجاهل في تلك النقدات

وعندما قال (ديستوفسكي): كن شخصية personality، فإنه لم يقصد الطبع المتميز Charoctar، ولم يقصد النمط Type، ولم يقصد المزاج

Temperament الذي يكون مادة تصويرية في الأدب، وإنما قصد الشخصية المتمتعة بحريتها الداخلية – الاستثنائية– وبنزعتها الاستقلالية عن الوسط الخارجي[36]، ولذلك قال (باختين): إن ديستوفسكي شأنه شأن جوته لا يخلق عبيداً مسخت شخصياتهم مثلما فعل– زيوس– بل أناساً أحراراً مؤهلين للوقوف جنباً إلى جنب مع مبدعهم، قادرين على ألا يتفقوا معه، بل وحتى على أن يثوروا في وجهه.. إن كثرة الأصوات، وأشكال الوعي المستقلة وغير الممتزجة ببعضها، وتعددية الأصوات Polyphone الأصلية للشخصيات الكاملة القيمة – كل ذلك– يعد بحق الخاصية الأساسية لروايات ديستويفسكي"[37].

وقبل التوقف مع الخصوصية البنائية لرواية الأصوات، يجدو بنا أن نتعرف على تاريخ نشأتها، فهل "ديستوفسكي" الرائد هو صاحب الأولوية الأولية أم أن هناك من سبقه إلى فكرة الأصوات؟

إن الدافع لطرح هذا التساؤل هو مجرد قناعة شخصية وقياس علمي يرفض أن نسترخي دائماً مع الرائد الأول والأوحد في مجال الإبداع الأدبي بصفة عامة، لأنه من المفترض أن هناك بعض الإرهاصات المساعدة ثم المحاولات غير الناضجة فالمحاولات الناضجة مع الرائد ثم المحاولات اللاحقة.

أما عن تصوري للإرهاصات فهي قديمة قدم أرسطو الذي امتدح "هوميروس" عندما كان لا يدخل الشاعر أو الراوي في عرض الأحداث إلا نادراً ليترك فرصة الظهور والعرض للشخصيات. وهو تحديد وتحجيم مبكر لدور المؤلف والراوي الذي أصبح سمة من أساسيات إنجاح رواية الأصوات الآن.

ثم يعزز (سقراط) هذا الإرهاص الباكر لفكرة الأصوات فيما عرف باسم: "الحوار السقراطي" الذي تميز بأسلوبين: السينكريزا Sinkriza والأناكريزا Anakriza. أما الأول (السينكريزا) فكان يقصد به تقابل وجهات النظر حول مسألة بعينها، وأما الأخرى (الأناكريزا) فقصد بها القدرة على أن تثار كلمة المناقش أو تستفز، وكان يلعب (سقراط) هذا الدور الاستفزازي نقصد (استفزاز الكلمة بالكلمة)، ولذلك كان محاورو (سقراط) أصحاب أيديولوجيات – رغماً عنهم– وكانت فكرة الحوار السقراطي تقترن بصورة حاملها[38].

ونفهم من هذا الإرهاص الاجتماع بأفكار متباينة متحاورة حول موقف أو

---

(36) قضايا الفن الإبداعي عند ديستويفسكي /17

(37) السابق /10

(38) راجع: المرجع السابق /16.

قضية بعينها.. وهي نفسها الفكرة الأساسية التي تتحلق حولها الأصوات الروائية في رواية الأصوات. واعتقد أن للمسرح دوره الفعال في هذا التوجه الفني الباكر عند (أرسطو) و(سقراط).

ثم يأتي (فلوبير) برؤيته الخاصة في إخفاء (الكاتب/ الروائي) تنظيريا، ثم محاولته التنفيذية في (مسرحة الأحداث) واحدة من المحاولات التي مهدت بقوة لرواية الأصوات من بعده، لأن رواية الأصوات تعتمد في نجاحها على التواري المقصود من الروائي وعلى فكرة الحوار أو مسرحة الأحداث – بطريقة خاصة سنتوقف معها – على الرغم من أن (ديستوفيسكي) كان الأجدر بالتنفيذ النموذجي للأصوات.

وأعتقد أن (رواية الرسائل) تعد هي الأخرى من إرهاصات (رواية الأصوات) لأنها تعتمد على شخصيات مستقلة ومتحاورة، والتمتع بالاستقلال وبالحوار جاء بشكل أكثر تطوراً في رواية الأصوات حتى أننا نعده من أهم الخصوصيات المميزة لتكنيك رواية الأصوات، وتعد رواية (ماجدولين) أو (تحت أشجار الزيزفون)[39] للكاتب الفرنسي صورة متطورة وجيدة لرواية الرسائل التي استقرت على عدد محدود من الشخصيات وتحلقوا جميعاً حول قضايا واحدة، وكان الحوار عبر الرسائل المتبادلة ثم إن الحدث الواحد يتم عرضه مرات عديدة عبر الرسائل المتبادلة بين الشخصيات، ومن هنا اعتقد بوجود مشابهة –إلى حد ما– بين رواية الأصوات ورواية الرسائل. وبالنسبة لأدبنا العربي الحديث نجد محاولة روائية متواضعة اعتمدت في بنائها على الرسائل المتبادلة بين شخصيات ثلاث (إبريسم /رجاء/ سداد) وكانت رواية (إبريسم) أو (غرام حائر)[40] للروائي محمد عبد الحليم عبد الله، وقد كتبها في شبابه وبدايات عهده بالرواية سنة 1936/1935.

أما المحاولات غير الناضجة تنفيذياً وكان لها السبق قبل (ديستوفسكي) فهي محاولة (ن. غ تشير نيشيفسكى) حيث وقع على تنظير جيد وهو يبحث عن تصميم موضوعي Construction لموقع المؤلف الحيادي. وكان معاصراً لـ ديستوفسكي، ولكنه سبق ديستوفسكي في روايته (درة التكوين) التي سعى فيها لتخطي الحدود السائدة لشكل الرواية المنولوجية، ويبدو أن هذه المحاولة لم ترتفع إلى مستوى محاولات (ديستوفسكي) ولذلك لم يكتب لها الانتشار على الرغم من السبق. إلا أن تنظيراته كانت الأقوى في هذا المجال لأنه ركز على نقطتين

---

(39) ترجم الرواية بأسلوب رائع مصطفى لطفي المنفلوطي.

(40) عرفت الرواية بالعنوانين. وقد صدرت طبعة متأخرة سنة 1977 عن دار مصر للطباعة.

مهمتين لرواية الأصوات، أما الأولى فهي موقع الروائي ودعا إلى أن يكون الروائي حيادياً بارداً كالجليد، والأخرى هي الحرص على التباين بين شخوصه الروائية تبايناً يشبه ألوان قوس قزح –على حد تعبيره– وقال يعبر عن حيادية المؤلف: "كل شخصية تقول دفاعاً عن نفسها (الحق معي) لكم أن تحكموا على هذه الشخصيات الروائية التي تتبادل المديح فيما بينها، وتتبادل الذم فيما بينها أما أنا فلا شأن لي بذلك[41].

والتنظير الذي قال به (ن. غ. تشير نيشيفسكى) رائع فيما يخص حرصه على التباين بين شخوصه الروائية وهي فكرة (اللاتجانس) التي تمثل قاعدة الإبداع الأساسية لرواية الأصوات. وأما فيما يخص حيادية الكاتب التي تصل حد البرود فإنني أضم صوتي إلى النقاد الذين عابوا عليه هذه المبالغة الحيادية والحيادية مطلوبة في رواية الأصوات ولكن وصولها إلى هذه الدرجة فيه قدر كبير من المعاناة للروائي.. وصعوبة أخرى لإقناع المروي له أو المروي عليه بذلك[42].

إذن فهناك محاولات عديدة قد سبقت (ديستوفسكى).. ولم يكن هو الأول وإن كان هو الرائد، والذي سنتخذ من محاولاته الروائية نموذجاً أساسياً مع نماذج روائية عربية أخرى لتفصيل القول في الخصوصية البنائية لرواية الأصوات.

وإذا كنا قد توقفنا مع الإرهاصات والبدايات الأولى لرواية الأصوات فإننا نقترب الآن من الخصوصية البنائية لرواية الأصوات، وأفضل البدء من المصطلح، وما أوردته المعاجم عن المصطلح (تعدد الأصوات) يكاد يترادف مع ما قال به (سعيد غلوش):

1- *مصطلح يميز به (باختين) الرواية الديستوفسكية.*
2- *وعند (بارت) مميز للنص السردي.*
3- *ولا يتوفر (النص المتعدد الأصوات) على أيديولوجية خاصة به، لأنه يتوفر على فاعل (أيديولوجي)، إنه جهاز يعرض عبر أيديولوجيات، ويستهلك داخل هذه التعارضات.*
4- *ولا تمتلك الكلمة والخطاب عند (باختين) حقيقتهما في مرجع خارجي عن الخطاب الذي يعكسانه، كما لا يلتقيان مع الفاعل الديكارتي*

---

(41) نقلاً عن (ديستوفسكي/ الرسائل المجلد الأول /ص86). وورد في (قضايا الإبداع الروائي عن ديستوفسكي/ لباختين/ 94.

(42) سنفصل القول في هذه النقطة في جزيئة (موقع الكاتب في رواية الأصوات) لاحقاً في هذا البحث.

المالك لخطابه، والمنسجم مع نفسه، والممثل لها، بل تعتبر الكلمة والخطاب توزعاً بين مختلف القضايا الخطابية التي يمكن أن يحتلها "أنا" متعدد الأصوات في آن واحد[43].

ومنطوق هذا المصطلح قد ركز على مفهوم (اللاتجانس) بين الأصوات بالإضافة إلى إثبات سبق (باختين) في إكتشاف هذا التنكيك النوعي في روايات ديستوفسكي وسنتوقف هنا مع ثلاث نقاط محددة ستبرز لنا – إلى حد بعيد– ما تنطوي عليه رواية الأصوات من خصوصية بنائية.

أ–اللاتجانس

ب–الحوار والمنولوج.

ج – التعدد اللغوي

أ–اللاتجانس:

كانت هناك مبررات قوية للبطولة المطلقة في الرواية، وهي بطولة تصبغ الأحداث بوجهة نظرها، وكانت الطبقية سبباً.. وكان ضعف البناء الروائي سبباً.. وعدم القدرة الغيرية على تقمص ذات أخرى.. سبباً.. وفي روايتنا العربية كان التقليد الأوربي سبباً.. وضعف الروائي سبباً.. والنزعة الرومانسية والاتجاه السيرى سبباً.. والواقع المتحد ضد الاستعمار سبباً ثم كان التحرك الجمعي بعد الاستقلال بفعل زعامة أو مبادئ.. سبباً.

لكن بتطور تقنيات السرد الروائي مع الستينيات، ووجهة النظر من قبل كان لا بد أن يتهيأ المناخ لإعادة إنتاج رواية الأصوات بعد (ديستوفسكي) وكان الالتصاق بالواقع في مسار روايتنا العربية مشجعاً على بروز رواية الأصوات التي أعلنت بطريقة فنية غير مباشرة عن رفضها للبطولة الفردية المطلقة، والرأي الواحد حتى لو كان دكتاتوريا.. فكانت البداية مع (فتحى غانم) في رباعيته الصوتية (الرجل الذي فقد ظله) ثم (نجيب محفوظ) في (ميرامار) ثم تتابعت روايات الأصوات.

وأصبحت مهمة الروائي في (رواية الأصوات) ليست التغلغل إلى الموضوعي بل تأكيد استقلالية الأنا الغيرية، لا بوصفها موضوعاً Object بل

---

[43] معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة/ سعيد غلوش/ 136.

بوصفها ذاتاً فاعلة Sebject أخرى[44].. ومن ناحية أخرى فالحدث الروائي في (رواية الأصوات) لا يذعن لتفسير أحادي مشدود لمركزية محورية واحدة، لأن الحدث الواحد يتوزع على أصوات لإبراز ردود الأفعال.

ومن هنا فرواية الأصوات لم تعرف التجانس التقليدي الذي يغري نقاد الرواية التقليدية. إن اللاتجانس يكمن أيضاً في تباين الأصوات الروائية الحاملة لوجهات النظر، وكلما زاد التباين بين الأصوات كلما تحقق النجاح لرواية الأصوات.

ورواية الأصوات مشدودة إلى الواقع –غالباً– ومن ثم فهي مشدودة إلى منطقة مفعمة بالتناقضات المتعايشة في الممارسات الحياتية، ولأن كل شيء في الحياة له طبيعة طباقية Cointerpaint، لذلك كانت الروايات التقليدية المنغرسة في الواقع والتي تسعى لصهر عناصره المتنافرة داخل وجهة نظر أحادية، كانت تثير غرابة لتساؤلات عديدة تترادف في كيفية تجاوز الواقع بمتناقضات لإحداث انسجام قسري.

ثم إن الواقع نفسه غالباً ما يمثل عنصراً متنافرا مع الذات (الصوت) وليس منسجماً معها، لأن كثرة التحديات الواقعية تعمق الرؤى وتحيلها إلى مثل عليا ذاتية فتزيد الأصوات الروائية قدرة على الاستقلالية النوعية، ويزداد الصوت تشبثاً برأيه كلما زادت أحمال الضغوط الواقعية عليه.. ولعل هذا يفسر لنا أمرين أولهما سبب سكون رواية الأصوات للواقع والتغذي على معطياته، وآخرهما نقل اللاتجانس بواقعيته ومصداقيته إلى رواية الأصوات.

إن التجانس ضد فلسفة الأصوات التي تعتمد على الاختلاف والتنافر لإبراز وجهات النظر كأساس بنائي مساعد على إنجاح مهمة الأصوات، ومن ثم فالتعددية الجوهرية لأشكال الوعي هي المخلقة للتعددية الصوتية التي ترفض الاندماج والتوحد في رؤية أحادية.

وإزاء هذه الخصوصية النوعية لرواية الأصوات (اللاتجانس) تصبح النقدات الباحثة عن حدود الانسجام القسري لإبراز وجهة نظر واحدة تصبح نقدات غير مقيدة وغير مقدرة لخصوصية البناء الفني لرواية الأصوات الذي يحفل باللاتجانس. ومن ثم لو استعنا بالتحليل الأيديولوجي سيقودنا إلى أدلجة الرؤى أو اختصارها واعتصارها في رؤية أحادية. ولو استعنا بالتحليل النفسي سيقودنا

---

[44] *قضايا الفن الإبداعي عند ديستويفسكي /15.*

لتحليل قد يبعدنا عن الموضوعية المعبر عنها. وسيضعنا أمام مساحات واسعة تستوعب التأويل والإسقاط. أما الاستعانة بوجهة النظر بدلالتها الفكرية والفنية، ستمكننا من رواية الأصوات وستقدر خصوصية اللاتجانس التي تتمتع بها رواية الأصوات، والتي تتمايز بها عن غيرها من الروايات التقليدية الأخرى.

في رواية (أصوات) لسليمان فياض يقرر (حامد البحيري) العودة إلى الوطن مع زوجته الفرنسية (سيمون)، وعندما وصل قابله المأمور والعمدة واحتفت بهما البلدة، ثم حركت الغيرة نساء القرية (زينب / نفيسة القابلة/ أم أحمد) وقمن بختان (سيمون) عنفة فماتت غرقاً في دمائها.

إن اختصار المعطيات والأصوات كلها في هذه الرواية في معنى واحد فقط هو لقاء الشرق بالغرب لأمر فيه إجهاض لمعطيات هذه الرواية، وفيه ظلم شديد لـ (اللاتجانس) للأصوات في هذه الرواية، لأن (سيمون) صوت تحركت حوله وجهات النظر (المأمور) صوت السلطة في بعدها الإنساني المثقف، و(أحمد) صوت للغيرة والحقد الدفين، و(العمدة) ممثل للدهشة والإعجاب المنقطع النظير، و(زينب ونفيسة) صوتان لغيرة المرأة.. و(سيمون) نفسها صوت يعبر عن انفتاح الشهية والرغبة في الاستطلاع.. بالإضافة إلى أصوات أخر.. فهل يمكن أن نتغافل معطيات هذه الأصوات لنكتفي فقط بفكرة لقاء الشرق بالغرب.. هل يمكن أن نتجاوز هذه الأصوات المتباينة لنجمعها قسراً تحت وجهة نظر أحادية..؟

إن المسلك النقدي الذي لا يقدر (اللاتجانس) في رواية الأصوات لا بد أنه سيقع في تجاوزات علمية في تقييمه لمعطيات أي رواية أصوات. إن الأمر يختلف مع رواية الأصوات عنه مع الرواية التقليدية، فمثلاً (عصفور من الشرق) للحكيم رواية تقليدية، وفكرة لقاء الشرق بالغرب من خلال منظور ذاتي أمر واقعي وإقراره إقرار لكل المعطيات الفكرية في هذه الرواية، لأن الذي لم يستطع أن يظهره الحكيم في هذا اللقاء الحضاري بينه وبين محبوبته (فتاة شباك المسرح) استطاع أن يستكمله بشكل مباشر في حواره مع صديقه الروسي المغرم بالشرق.

إن الأمر هنا يختلف فليست هنا أصوات، وليست هنا رؤى متباينة وإنما رؤية واحدة تتحرك نحوها الأحداث الروائية، وهو الأمر نفسه في رواية (أديب) لطه حسين، و(قنديل أم هاشم) ليحيى حقي، و(الحي اللاتيني) لسهيل أدريس، و(موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح. كلها روايات تناولت موضوع الشرق والغرب بوجهة نظر أحادية تبرز التباين بين حضارتين (الشرقية بدفئها وأبخرتها ورومانسيتها، والغربية بماديتها وصلابتها وبرودتها). أما رواية سليمان فياض

(أصوات) فالأمر جد مختلف، لتمتع الأصوات الروائية بوجهات نظر متباينة، فالعمدة يختلف عن أحمد، وحامد البحيري يختلف عن سيمون، وسيمون تختلف عن زينب.. ومن هذا التباين ولدت رواية أصوات تعبر عن وجهات نظر متباينة..

وسمة (اللاتجانس) التي تميز رواية الأصوات عن الرواية التقليدية يمكن أن نستشهد عليها في موضوع آخر كموضوع الصراع الطبقي بين الإقطاع والفلاحين، وقد وجدنا هذه المواجهة في بناءات تقليدية لروايات نحو (الأرض) للشرقاوي و(رد قلبي) للسباعي و(ما وراء النهر) لطه حسين.. فهذه الروايات جمعت الصراع الطبقي بين الإقطاع والفلاحين إلا أن هذا الصراع بأصواته قد سعى به المؤلف لغاية أحادية ولدت فكرة واحدة بعينها، وذابت الشخوص كلها في أحد مضمارين (الإقطاع) أو (الفلاحين).. تماماً كالصراع الكلاسي بين الخير والشر.. أما رواية القعيد (الحرب في بر مصر) فهي رواية أصوات اعتمدت على المواجهة بين الفلاحين والإقطاع، ولكنها عرضت القضية من خلال أصوات متباينة الرؤى وكل صوت يتمتع بمساحة من الحرية والاستقلالية ولا ينضم لأحد الفريقين (إقطاع /فلاحون) كما في بناء الرواية التقليدية. لأن الإقرار بالوعي الغيري حقيقة بنائية لا يمكن تجاهلها في هذه الرواية. فالحدث واحد وهو: أن (مصري يؤدي الخدمة العسكرية بدلاً من ابن العمدة المدلل) ثم يعرض الحدث من وجهات نظر مختلفة، فالعمدة يحكي ويقص وينتصر لطبقته، والخفير والد (مصري) يحكي وينتصر لطبقته المظلومة، والمتعهد يحكى وينتصر لذاته ولنموذجه المزيف للحقائق، وصديق (مصري) الجندي يحكى من وجهة نظره.. إن تجاهل الإمكانات الفكرية التي تعبر عنها هذه الأصوات ومحاولة اختصارها في رؤية أحادية تمثل مواجهة طبقية أمر فيه كثير من الإجحاف وقليل من الإنصاف لـ اللاتجانس الذي تتمتع به رواية الأصوات.

ومن أجل هذا قيل إن رواية الأصوات تختلف في بنائها وتذوقها عن الرواية التقليدية لأنها تخالف علم الجمال الاستاتيكي الذي يؤكد على جمالية التجانس، أما رواية الأصوات فهي تحرص على (اللاتجانس) النابع من حقيقة واقعية.. وكأنها تحتفظ للواقع بكل متناقضاته وحركيته دونما تدخل إنساني للتوفيق أو التلفيق وتحتفظ بمساحة من الحرية لكل صوت دونما محاولات من المؤلف لتوجيه الصوت (الأصوات) نحو غاية فكرية أحادية وهي ميزة لرواية الأصوات وقدرة فنية لكاتب رواية الأصوات على الناقد أن يقدرها ويبرزها ويحافظ عليها.

اللاتجانس من أساسيات إنجاح رواية الأصوات، وكلما كانت الأصوات مختلفة في توجهاتها الفكرية وانتماءاتها الطبقية كلما ساعد على إظهار مساحة الحرية التي يتحرك فيها الصوت بوجهة نظره، ونلاحظ هذا الأمر في روايات الأصوات الناجحة مثل رباعية فتحي غانم (الرجل الذي فقد ظله) حيث أقام بناءه الروائي على أصوات غير متجانسة فكرياً وطبقياً، (خادمة/ ممثلة / رئيس تحرير/..) وفي (ميرامار) لنجيب محفوظ اعتمد على (إقطاعي جاهل /مذيع معارض للثورة /خادمة..).

وكلما اقتربت الأصوات من التجانس كلما قلت فاعلية الأصوات، ويؤثر هذا على المستوى الفني للرواية، ونلاحظ هذا في رواية (عبده جبير) –مثلاً– إذ جعل أكثر أصواته عبارة عن مجموعة من الأخوة لهم نشأة واحدة وأسرة واحدة، وأصبح اللاتجانس بينهم يكاد ينحسر في طموحاتهم المختلفة. والأمر نفسه تلاحظه أيضاً في رواية (إبراهيم عبد المجيد) (المسافات) فسكان المنطقة يتشابهون في الفقر والجهل والجنس وتعلقهم جميعاً بأمل واحد وهو عودة (قطار الكنسة).. وقد أثر هذا على البناء الفني للرواية كرواية أصوت كان ينبغي أن تعتمد عل (اللاتجانس) بشكل أساسي.

مع الرواية التقليدية كنا نمتدح قدرة الروائي على إيجاد كيان روائي متجانس يذيب التنافر والاختلاف بفعل رؤية أحادية.. لكننا في رواية الأصوات لا نبحث عن هذا التجانس، وإذا وجد فهو سيؤثر سلبياً على بناء وتكنيك رواية الأصوات. ومن ثم فلن نبحث عن الحسم الكلي حتى لا نجهض قدرات التمايز والاختلاف واللاتجانس للتعددية الصوتية.

لقد جاءت رواية الأصوات إذن لتحطيم التفكير الاستاتيكي والرؤية الموحدة التي تنطلق من المؤلف إلى بطله إلى أحداثه ليظفر المؤلف بوجهة نظره الكلية التي خطط لها سلفاً. أما في رواية الأصوات فالمؤلف بعيد عن أصواته المستقلة الأمر الذي يتيح مساحة من الحرية لمساحة من تعدد وجهات النظر والتي جاءت في رواية الأصوات وكأنها صدى لنسبية (أينشتين) حيث أصبح تعدد الأنظمة الحسابية معه أمراً مألوفاً.

ب–الحوار والمنولوج:

الحقيقة تتولد بالحوار، والخاصية الحوارية في رواية الأصوات وسيلة أساسية لتقديم الحقيقة، والحقيقة الواقعية بخاصة التي تحتفظ للواقع بقوامه المليء

بالتناقضات والتفاوتات الفكرية والطبقية والاقتصادية..، ولم يكن غريباً أن يسمى (سقراط) نفسه بـ (القابلة) لأنه كان يستدرج الناس إلى الحوار والجدل فيولد منهم الحقيقة.

والتكنيك الفني لرواية الأصوات يرى أن الصوت الروائي ليس بطلاً بتعبير الكلاسيين، وإنما هو وجهة نظر تجاه نفسه وواقعه، فهو جزء من كل ينتمي إليه، يتفاعل معه ومن ثم يتحاور معه، فالحوار أساس في الأصوات وبدونه تتيبس وتجمد أو تنغلق على ذاتها الأصوات بطريقة الرومانسيين أو بطريقة تيار الوعي.. لكن الصوت واستخدامه لـ (الأنا) السردية لا يعني الانغلاق على الذات وإنما يعنى الانعتاق ليكتشف الصوت وعيه بذاته ووعيه بالآخرين، والروائي في رواية الأصوات لا يحفل بتصوير تفصيل الممارسات الحياتية للصوت لأنه يركز ويهتم بردود أفعاله، لأن ردود الأفعال تمثل خلاصة لدرجة وعي الصوت بذاته وبالآخر، ومن ثم فنحن النقاد بالتبعية علينا ألا نحفل بالبحث عن ملامح الواقع في حركية الصوت قدر عنايتنا بالبحث عن الدلالة المحركة لرد فعل الصوت تجاه ذاته وتجاه الآخر أو كما قال (ديستوفسكي): "إنني أبحث عن الإنسان داخل الإنسان..".

ووعي الصوت بذاته وبالآخر كاف للانعتاق من دائرة الأنا. وكاف لتفتيق شرنقة المنولوجية للتعبير عن الذات والآخر عبر الحوار. والصوت الروائي كنموذج اجتماعي ليس جديداً، وإنما الجديد هنا هو البحث عن الإنسان داخل الإنسان.. فالصوت هنا حر ودائم الحركة والحوار، وليس مجرد نموذج اجتماعي مقتطع من واقعه لإتمام رؤية أحادية كما نجد في الرواية التقليدية ومع رواية الأصوات "لا يجوز تحويل الإنسان الحي إلى موضوع أبكم، لإدراك غيابي يجري تنفيذه[45].

ولاكتشاف وعي الصوت بذاته وبالآخر كان لا بد من التغلغل الحواري، لأن ممارسة الصوت للوعي الحواري هو الذي سيكشف عن نفسه وعن رد فعله تجاه الآخر.. ومنهما معاً نستخلص وجهة النظر الجزئية استخلاصاً من صوت متحرك لا من نموذج جامد.

وفي رواية الأصوات تدور الأحداث حول طرائق الكشف عن الشخصية داخل الحياة نفسها وذلك من خلال الطبيعة الحوارية التي سترتفع بدورها فوق

---

[45] *قضايا الفن الإبداعي عند (ديستوفسكي)/ 83.*

تقليدية التناول الروائي الذي كان يعنى بالدرجة الأولى بالتصوير والتجسيد..، ولذلك كان الطابع الحواري الدراماتيكي هو الأنسب لرواية الأصوات للكشف عن أغوارها.. ثم إن تعددية المواقف والرؤى الأيديولوجية المتعادلة النفوذ المختلفة اتجاهاتها ستكون هي المولدة للحوار، لأن وجهة النظر للصوت الروائي لا تتحدد من خلال موقف حواري منغلق.. وإنما تتحدد من خلال انفعال الصوت بالقوى الإدراكية من حوله .. وبالتعامل مع الآخرين.

ومثالنا هنا من رواية (الكهف السحري) لطه وادي، حيث إن شخصية (إبراهيم) كصوت قد وصلت بالتعاقب التراكمي للأحداث السيئة (القبض عليه /دخول السجن/ موت الأم/ فشله في حبه الجامعي/..) إلى درجة من المنولوجية الطاغية التي هيأتها له الأحداث، إلا أن صوت (إبراهيم) لم ينغلق على ذاته وإنما كان يعمل من أجل الآخرين.. ثم بالحوار اقتحمت (كريمة) عالمه وغيرت بالحوار والحب طبيعة التساؤل داخله.. فبدأ يعيد التفكير في نفسه وتوج ذلك بزواجه من محاورته (كريمة).

والحوار في رواية الأصوات ليس مقدمة للحدث وإنما هو الحدث ذاته، ولذلك فالحوار ليس وسيلة لمسرحة الأحداث ولإخفاء الروائي، وإنما أصبح الحوار غاية نستطيع به اكتشاف حجم التباين واللاتجانس بين الأصوات الروائية لأنه يكشف عن مستويات التفكير المختلفة، ويكشف عن جوانب التمايز بين الأصوات الروائية، ثم إن الحوار يعزز الترهين السردي، والترهين السردي هو المغذي لفاعلية الأحداث الروائية – في رواية الأصوات– وحركيتها بدلاً من الانغلاق الاستلابي للمنولوج، ثم إن الحوار يمثل رؤية متجددة تذيب سطوة التوجه القيمي الأحادي.

إذن فرواية الأصوات وما تمتلكه من علاقات حوارية بين الأصوات تمثل جهداً جماعياً تجاه موقف محدد أمكن الاسترشاد به حوارياً بين الأصوات الروائية، وفي ضوء العلاقات الحوارية نقبل من الحداثيين مفهوم (الكلمة المزدوجة الصوت) التي تتولد من خلال ظروف العلاقات الحوارية، وهي رؤية نقدية تمثل (ما بعد علم اللغة)[46].

وبقى أن نوضح أن تعدد الأصوات واستقلالها بوجهات النظر لا يعني الانغلاق لكل صوت والابتعاد عن الأصوات الأخرى، لأن الاستقلال الصوتي هنا

---

[46] *سيأتي تفصيل في جزيئة اللغة وخصوصية استخدامها في رواية الأصوات.*

استقلال نسبي يختلف عن (الاتجاه النسبي في المعرفة Relativity) ويضرب لنا (باختين) مثلاً موضحاً برواية (تولستوي) المعنونة بـ (ثلاث ميتات) فرصد لـ موت لسيدة نبيلة /موت لحوذى/ موت لشجرة) فمثل هذا التناول لا يدخل تحت (رواية الأصوات) على الرغم من تباين الميتات، لأن المؤلف هنا امتلك ناصية الأمور (عارف بكل شيء) فتمكن من الوصف والمقابلة والمقارنة ليفسر بعضها بعضاً.. فالمؤلف هنا يساوي المنظور الجامع لهذا الاستقلال النسبي، فأوجد وحدة عضوية لمتفرقات ثلاثة. مثل هذه الرواية لا تعد رواية أصوات أولاً لوجود المؤلف (العارف بكل شيء) وثانياً لاختفاء الحوار والفاعلية بين أصحاب الميتات المختلفة.. ومن ثم فغياب الرابطة الحوارية أبعد هذه الرواية عن الأصوات.. ونصل إذن إلى أن اللاتجانس بين الأصوات لا يعني العزلة التي لا تقيم حواراً لأن اللاتجانس هو المولد للحوار والمسبب له ولأن الحوار هو الأساس في بناء الأصوات، وهو الذي يدلنا على كيفية استخلاص وجهة النظر، والحوار في رواية الأصوات يبدأ بالحوار الكبير منذ اختيار المؤلف لأصواته المتباينة فهذه الأصوات المختلفة بوجهات نظرها تمثل حواراً كبيراً ينقلنا بدوره إلى حوارات جزئية فعالة داخل الأصوات وبين الأصوات في الرواية.

وكانت هذه القيمة الكبيرة والمساحة الفعالة للحوار في رواية الأصوات سبباً في اعتقاد بعض النقاد بسبق الحوار السقراطي وحوار مسرحيات الأسرار.. وغيرها إلا أن (ديستوفسكي) قد أوجد هذه الحوارات كمتطلبات أساسية لرواية الأصوات وهذا أمر أبعد حوارات الأصوات عن ما يشبهها من الحوارات التراثية السابقة عليها وقد وضح (باختين) ذلك بقوله: ".. يعتبر ديستوفيسكي مؤسس تعددية الأصوات الحقيقية التي لم تكن موجودة، وما كان بإمكانها أن توجد لا في (الحوار السقراطي) ولا في (الهجائية المينيبية).. ولا عند شكسبير أو سرفانتيس.. لكن تعددية الأصوات قد جرى التحضير لها بصورة جوهرية في هذا الخط من تطور الأدب الأوربي، إن هذه التقاليد كلها ابتداء من الحوار السقراطي.. كانت قد انبعثت وتجددت عند ديستوفيسكي في شكل جديد وأصيل خاص بالرواية المتعددة الأصوات[47].

أما البعد السيكولوجي في الحوار الداخلي فهو محجم في رواية الأصوات، لأن البعد السيكولوجي في رواية الأصوات ليس ذاتياً بحتاً كما وجدناه عند الرومانسيين، ولا متوغلاً في اللاوعي كما وجدناه عند (جويس وفرجينيا وولف)،

---

[47] قضايا الفن الإبداعي عند ديستويفسكي /262

وإنما يأتي البعد السيكولوجي في الحوار الداخلي بطريقة فنية خاصة تسمح بالتغلغل في الجوهر الموضوعي للجماعة البشرية بتناقضاتها.

إن الوعي الذاتي للصوت الروائي يأتي مشبعاً برغبة حوارية طاغية، لأن الصوت عندما يتحدث فإنه لا يلتف حول ذاته، وإنما يلتف نحو الخارج ومن ثم فهو دائم التعامل مع الأصوات الأخر والمواقف الأخرى في مسارها الاجتماعي الخارجي التي تزكي عنده القدرة الحوارية. ونلاحظ هذا في أكثر روايات الأصوات العربية ولا سيما عند فتحي غانم. فرئيس التحرير (ناجي) دائم الاستحضار لزوجته ولـ (يوسف) الذي انتزع منه رئاسة التحرير ليحاورهما حواراً داخلياً وظل على ذلك حتى أصبحت ممارساته الواقعية مجرد امتداد لتفكيره الحواري الداخلي وينكشف الموقف أكثر في لحظات ما قبل الموت عندما جمع زوجته و(يوسف) على مائدة واحدة ليحي صورة قائمة في داخله قبل أن يعالج سكرات الموت يومئذ وهنا نشعر أن الحوار الخارجي جاء امتداداً طبيعياً للحوار الداخلي والعكس صحيح، فارتباط الصوت بالخارج هو المولد الأساسي للحوار الخارجي والداخلي وهذه ميزة تكاد تنفرد بها رواية الأصوات.

في الحوار الداخلي يقيم الصوت حواراً مع الغير، لكن الصوت لا يمتص رحيق الآخر ولا يندمج معه، وإنما يستحضره ليحاوره، ليقاومه، وليستقل برأيه ونجد ذلك في (الأخوة كرامازوف).. وفي (تحريك القلب)، وفي (الكهف السحري) فـ (إبراهيم) لا ينغلق على ذاته، وإنما في منولوجه القصير نجده مستحضراً للآخر، يحاوره ويناقشه.. فكان مع الآخرين ولم ينعزل عنهم، وظلت حركية المنولوج تكاد لا تجاوز الوعي.. والمنولوج في رواية الأصوات يقدم كجزء من الوعي العام، ولا يقدمه الروائي كغاية أو لتعميق البعد الذاتي حتى لا يتغلغل في اللاوعي وينعزل عن الوعي العام الذي يمثل كلا للجزء الصوتي هنا.

وفي رواية (ميرامار) نجد (منصور باهي) ينغلق على ذاته لا لهموم ذاتية وذكريات ولكن لأنه مشارك في حوار البنسيون ورواده عن الثورة بطريقته الخاصة فهو في موقف يعادي الثورة.. ثم ينفعل بخادمة البنسيون عندما يعرف بخدعتها فيقف بجوارها، بل ويعرض عليها الزواج فترفض لأنها لا تريد إشفاقاً من أحد.

ولو زاد حد المنولوج وتوظيفه فإن رواية الأصوات ستتأثر سلبياً، ولأنه من المعروف أن الروائي المعني بالمنولوج يسعى لإلقاء ظلال موضوعية على شخوصه لا سيما على وجهات النظر المخالفة لقناعاته وغايته الروائية، وهذا لا يصلح في رواية الأصوات، ثم إن زيادة الحد المنولوجي ربما تتسبب في تقليص

عدد وجهات النظر وعدد الأصوات، لأن الحدث سيتعمق في بناء رأسي ينغلق دون الأصوات لا في بناء أفقي يتسع للأصوات.

وتتميز رواية الأصوات بعدم وجود بطولة فردية، والإقرار بمفهوم البطولة الجماعية للأصوات الروائية يساعد على تقليص مساحة المنولوج في رواية الأصوات، ثم إن موضوع رواية الأصوات غالباً ما يتصل بواقع متحرك متغير حتى لو كانت الأصوات متحلقة حول فكرة بعينها، فإن وجهات نظر الأصوات تمارس ردود أفعال خارجية وليس مجرد انفعالات داخلية بعمق منولوجي، لأن الفكرة بإشكاليتها ستطرح مجموعة من الأشكال الإدراكية حول قيمتها المضمونية، وتحلق الأصوات حولها بردود أفعالهم بمثابة إعادة توزيع النبرات المنولوجية، وهنا يحتكر الصوت الروائي بذاته المستويين: المنولوجي والإخباري "وكان (ديستوفيسكي) لا يعرف الكلمة الغيابية التي بإمكانها أن تبنى صورة البطل المنجزة للبناء الموضوعي دون أن تتدخل في حواره الداخلي[48] ومن ثم فوجهة النظر الجزئية للصوت لا تتحدد من خلال المنولوج، وإنما تتحدد من خلال الانفعال بالقوى الإدراكية، وبحجم التعامل مع الآخرين، ولأن الحوار الداخلي يحقق أحد بناءات وجهة النظر عندما يساعد على كشف الصوت لنفسه وهذه مهمة أولية جزئية تكتمل بكشف الصوت للآخرين، وهذا يتأتى عبر الممارسات الحياتية للقوى الإدراكية وردود الأفعال نحوها.

"إن الأرضية التي يوفرها الاتجاه المنولوجي الفلسفي لا تكفي لظهور علاقة متبادلة جوهرية بين أشكال الوعي المختلفة[49] وهنا يتعذر إقامة حوار بين الصوت والآخر.. ولذلك نلاحظ أن زيادة المنولوج ستؤدي إلى نتائج سلبية، ولأن مجال بحث وعناية روائي الأصوات ليست في الفكرة المجردة وصداها على صوت واحد، وإنما في صداها على الأصوات، ومن ثم فالمؤلف يتحرك بفكرته تحركاً عرضياً خارجياً لرصد ردود الأفعال الخارجية، والتي تمثل البناء الأساسي لوجهة النظر التي تكتمل مع البعد الآخر المحدود للمنولوج.

إذن فدور المنولوج هو نفسه الدور الذي يكتشف فيه الصوت ذاته وهو مجرد خطوة إجرائية أولية نحو بناء وجهة نظر الصوت، وبهذا الدور يتحدد حجم المنولوج ودوره في رواية الأصوات. أما الدور الأكبر فهو اكتشاف الصوت لمن حوله وذلك بالممارسة وردود الفعل الذي يجسد الوعي الإنساني للصوت، وتجسيم

---

[48] قضايا الفن الإبداعي /364

[49] السابق /115

الوعي الإنساني والمجال الفكري المتباين للأصوات أمر يستعصي على المنولوج القيام به، بينما يسهل هذا الأمر مع الحوار الخارجي.

وإذا كانت رواية الأصوات تسعى إلى مسرحة الأحداث بدءاً من الحوار الكبير بين الأصوات[50]، وهو حوار يفرض نفسه مسبقاً بحجم التباين المقصود بين الأصوات الروائية، ثم بتوزيع الأضواء لرصد ردود الأفعال، فإن الأمر الطبيعي هنا أن يقل حجم المنولوج، لأنه لن يتمكن من رصد المواجهات المفترضة لوجهات النظر المتباينة داخل البناء الروائي. وإذا كانت الحاجة إلى المنولوج قليلة فإن الحاجة إلى الحوار الخارجي أساسية في رواية الأصوات لا سيما وأن رواية الأصوات تحرص على (الترهين السردي) المعزز للوعي الحواري. والوعي الحواري بدوره يعكس بعض سمات تكسب رواية الأصوات أهمية منها أن المواقف الحوارية تؤكد استقلالية الصوت، وتبرز البعد الفكري لرد الفعل وتشعل مشاعر الترهين والآنية الحوارية، فضلاً عن أن الصوت الذي يعمد إلى (الأنا) وإلى الحوار وسيلة يدل على انفعال وعدم استقرار وتجدد لأحاسيس ومشاعر مصاحبة لتطور الأحداث الروائية.

وقد تشترك بعض الأجناس الأدبية المستخدمة للحوار في هذه الميزات، لكن عندما تأتي الحوارات عبر الـ (أنا) للصوت فلها دلالة خاصة مميزة لرواية الأصوات، ولأنها تدل على القدرة الغيرية للمؤلف بشكل مركب إذ أنه يتجاوز ذاته إلى الصوت ويمنحه حرية.. ثم يتجاوز الصوت ذاته لاكتشاف الآخر وهذه قدرة فنية خاصة لكاتب (رواية الأصوات).

ج-التعددية اللغوية*:

إذا كانت اللغة الشعرية مشدودة نحو مركزية مبدعها فتظهر بمستوى أحادي، فإن اللغة الروائية بصفة عامة والأصوات بصفة خاصة تتحرك تحركاً عكسياً، فلا تتجه نحو المركزية، وإنما ترغب في التحرك على محيط الدائرة الإبداعية للأحداث الروائية بكل تنويعاتها، وتعبر عن مستويات الأصوات (بكل

---

(50) *المؤلف هو الذي يقود التماس الحواري الكبير بين الأصوات.*

* *اللغة عنوان مطاط وبداية فإننا نستبعد ما يخص علم اللغة، ثم ما يخص التوجهات النقدية المتصلة باللغة كالأسلوبية والبنائية. ونقتصر في تناولنا هنا على مفهوم اللغة الروائية ككيان ملموس وحي في التصوير والحوار واللزمات التعبيرية، وإن كنا لا نخوض في فرعيات علم اللغة إلا أننا لا بد أن نستفيد منه على الرغم من أننا نقصد اللغة الروائية التي تولدها الحوارات وتوجد بها الكلمة المزدوجة وهي كلمة خارج نطاق علم اللغة.*

فئاتها) ومن ثم فقوة اللغة الروائية تكمن في تجاوزها للقيد المعجمي المحدود وفي ارتباطها بالواقع التاريخي والأيديولوجي.

ولما كانت اللغة الروائية تجسيداً لا يجادل، لأن الصياغة واحدة للمعنى.. فرصدت اللغة للرواية نشاطها الإبداعي.. ولما تفككت قيود السلطة الكنسية في أوربا وقيود الطبقة الأرستقراطية، انفتحت اللغة الروائية على مستويات الوعي المختلفة للطبقة البرجوازية، وساعدت اللغة الروائية المتنوعة على ازدهار الرواية، ومن ثم كان التعدد اللغوي داخل الرواية مكسباً فنياً لم تتنازل عنه الرواية إلا في فترة محددة مع (رواية السفسطائيين)[51]، ثم عادت بفعل الواقعية ومع رواية الأصوات التي تشحذ إدراكنا للفروق الاجتماعية اللسانية بشكل توثيقي، لأن دور الروائي ليس العمل على صهر الفروق اللغوية للأصوات الروائية، وإنما العمل على عدم انتهاك إرادتها الواقعية والفنية، لأن تجسيد الفروق اللغوية والصياغية للأصوات هي رغبة في إبراز خصوصية الفروق الاجتماعية والثقافية، ومن ثم فالتعدد اللغوي مساعد على الإقناع بأحداث رواية الأصوات بخاصة لأنها قائمة على قاعدة (اللاتجانس).

والكلمة في رواية الأصوات ذات أنماط ثلاثة:

- *النمط الأول: كلمة المؤلف*
- *النمط الثاني: كلمة الراوي*
- *النمط الثالث: الحوار الخارجي والداخلي (الصوت)*

ومن المفترض مع رواية الأصوات أن يختفي النمط الأول أو يضعف تحت ضغط وقوة النمط الثالث المعبر عن الأصوات، وهو الذي يفرض التعدد اللغوي هنا تبعاً لمساحة الحرية المعطاة للأصوات، ومساحة الحرية الكبيرة الممنوحة للأصوات لا بد أن يتبعها تقلص في مساحة ظهور النمطين الأول والثاني بالتبعية، وهذا هو الوضع الطبيعي لرواية الأصوات، لأن التعددية الصوتية نوع من التجانس الطبيعي مع اللاتجانس للأصوات الروائية بوجهات نظرها المتباينة ومستوياتها الاجتماعية والثقافية المختلفة.

والوضع مع الرواية التقليدية مختلف، لأنها تكاد تظهر بمستوى لغوي واحد تحت تأثير سيطرة الروائي العارف بكل شيء أو الراوي العارف بكل شيء عندما

---

(51) رواية السفسطائيين كانت تعتمد على الأسلوب المنولوجي الخالص (تجريدي مؤمثل) وهي رواية أثرت على الأوربيين في فترة محدودة حتى بداية القرن التاسع عشر والتعدد اللغوي خارج نطاق هذه الرواية.

يصبح هو مانح الرواية.. ومهما كانت التناقضات فالعمل الروائي يضاء بخطاب واحد.. تماماً كما يسعى الروائي لإذابة التناقضات للوصول إلى فكرة واحدة هي وجهة نظره هو فقط. وهو أمر يختلف مع رواية الأصوات ومن هنا نستطيع القول بأنه كلما زادت سطوة الراوي/ الروائي كلما انكمشت حدة الوعي الاجتماعي وغابت معها التعددية اللغوية.. وكلما قلت سطوة الروائي /الراوي كلما زادت حدة الوعي الاجتماعي وبرزت التعددية لبروز النمط الثالث (الأصوات والحوار..)

ثم إن الحوار نفسه كجزء أساسي في رواية الأصوات قد يفقد الكثير من مميزاته التأثيرية بدون وجود إخصاب للاختلافات الفردية وإذكاء للتعددية اللغوية، لأن التناغمات المتمايزة هي المبرزة لتباين الأصوات الروائية المتحاورة.. ومن المفترض أن الروائي يحرص على التعددية الصوتية سعياً لتعميق العمل الروائي ولزيادة قناعتنا به عن طريق فن الأسلبة، وهو فن مهم في رواية الأصوات بخاصة لأنه يبرز (اللاتجانس) بمستوياته المختلفة ويجسده في وعي المتلقي. والأسلبة عمل قصدي يسعى إلى تجاوز الدلالة المعجمية المحددة لاحتضان معاني المتكلمين داخل الرواية، ولتجسيد الحوار الخارجي والداخلي للكلمة ذات الملفوظ المتحرك المتحول الحي – كما يقول باختين ومن المفترض أن تنطق الشخصية بما يعبر عن انتمائها الطبقي ومستواها الثقافي وهنا تبرز القدرة الغيرية للمؤلف الباحث عن التميز وعن البناء الصعب لرواية الأصوات.

وهذه هي القدرة الغيرية تأتي عندما يتمكن المؤلف من تجاوز ذاته وتجاوز الراوي وإعطاء المساحة والساحة كاملة للنمط الثالث عندئذ لا بد من توافر التعددية اللغوية والأسلبة ذات الهجين القصدي للصوغ الروائي والحواري بين الأصوات.

إلا أن رواية الأصوات العربية في مصر لم تحقق هذه الغاية الفنية القصدية. فكانت قليلة هي الروايات التي حفلت بالتعددية اللغوية الموازية للتعددية الصوتية بتناقضاتها..، وكثيرة هي الروايات التي خلت من التعددية اللغوية، واحتفظت للتعددية الصوتية بفروقها من خلال رصد الحدث ورد الفعل فقط.

من بين الروايات التي حفلت بالتعددية اللغوية رواية خيري شلبي (السنيورة) وقد اتخذت من الريف مكاناً لها.

في رواية (السنيورة) يعزز (خيري شلبي) الفروق بين أصواته ببعد فني آخر هو التعددية اللغوية التي زادت الأصوات استقلالاً، وزادتنا بها قناعة لا سيما في تقمصه لأسلوب الطفل الذي يروي بدهشة وسذاجة (الولد مختار) "رأى سراية

الكردي مثل العروسة زينوها بسعف النخيل والمناديل الحريرية.. بين السراية والبيوت جرن كبير امتلأ بالرجال أغلبهم في عمر خالي معاطي.. لا بد أن ابن الملك سيتزوج الليلة – قلت هذا فضحك الذين حولي"[52] وعندما يصف السنيورة يقول: "السنيورة.. كانت واقفة في شباك السراية تستند بكوعها على حافة الشباك. والأساور الذهب تلمع في يدها وصدرها عريض ومنتفخ.. وذقنها مثل رأس الجوافاية الحلوة، أما شعرها فينطرح على كتفيها مثل حزم البرسيم.. وأقسمت أنها زوجة الملك"[53].

وعندما يسمعنا (خيري شلبي) صوت (سيدنا) فيدعمه بأسلوب يتوافق مع مهمته كرجل دين في قرية، فيمهر حديثه بلزمات تعبيرية تعكس توجهه الديني المتواضع.. قال سيدنا للعريف: "وحق جلال الله إنك عريف على قد حاله.. تريد أن تعرف لماذا طلبني العمدة ليلة أمس؟ الواجب يمنعني من أن أقول لك. لكني سأقول لسبب واحد فقط وهو أن تعرف أن الناس مقامات في هذا البلد. وحد الله. تريد أن تسمع مني الحكاية؟ صلي على النبي، ثم زده صلاة.. دفعني مقصوف الرقبة الذي اسمه شيخ الخفراء أمام العمدة.. أقصد قال لي اتفضل يا سيدنا..[54].

أما رواية (الزيني بركات) فقد حفلت بتميز لغوي آخر تجاوز لزمات الأصوات، لأن الأصوات لم تحك عن نفسها بشكل مباشر ومن ثم استثمر الروائي اللزمات التعبيرية التوثيقية لينقلنا إلى ذاك العصر فاستثمر الوصف.. والنداءات والرسائل والألقاب وأسماء الوظائف.. فكثرت ألفاظ ولزمات ذلك العصر نحو (التجريس /البصاصون/ مشمقدار السلطان/ ناظر الحسبة/ الشهاب – الزيني.../...) وهذه الوسائل التوثيقية اللغوية قد عمقت التبئير الزرائعي وأوجدت التماهي الفني بين النص كغاية وأدائه كوسيلة مجسدة للأحداث، فضلاً عن قدرة الروائي على وصف مظاهر الممارسات الحياتية بأماكنها في ذلك العصر كوصفه لرواق الأزهر/ ووسائل السفر/ ووصف السجون والتعذيب/ والأزياء والعمامات...

لكن منطوق الأصوات من خلال الروائي لم يحفل بمفارقات أسلوبية أولاً لتمكن الرواي وسيطرته وأخراً لتقارب المستوى الثقافي بين الأصوات الروائية، ومن ثم كانت التعددية اللغوية هنا خارج منطوق الأصوات وسكنت الوسائل التصويرية المحيطة بالأصوات الروائية.

---

(52) السنيورة /26.

(53) السنيورة /28.

(54) السنيورة /66.

أما الروايات التي لم تحفل بالتعددية اللغوية، واكتفت بالتعددية الصوتية فهي كثيرة في رواياتنا التطبيقية في هذا المجال، ويعود السبب في تصوري إلى وجود ثلاثة أوضاع من العرض قد تسببت في غيبة التعددية اللغوية.

الوضعية الأولى تتمثل في بروز الراوي أو الروائي المسيطر سيطرة كاملة حتى أن الأصوات قدمت بـ (هو)، ومن ثم وجد هذا الراوي مبرراً ليصيغ صوغه بأسلوبه هو دون الصوت الروائي، ومن هذه الروايات نؤمثل برواية (المسافات) لإبراهيم عبد المجيد فهو يحدثنا عن الأصوات ويجعل أصواته بضمير الغائب غالباً ومن ثم لم يعط الصوت فرصة التعبير المباشر عن نفسه وكان من الطبيعي أن تترجم هذه السيطرة إلى توحد الصياغة اللغوية بحيث لا نستطيع أن نجد فروقاً جوهرية بين صوت وآخر (سعاد/ ليلى/ علي/ جابر/ أم جابر..).

وإن كنا نجد عذراً لأصوات (المسافات) يتمثل في تقارب المستوى الاجتماعي والثقافي، فإننا لا نجد هذا العذر في رواية القعيد (يحدث في مصر الآن)، لأن شخوصه متباينة أشد التباين فنحن مع الفلاح الأجير الفقير الجاهل (الدبيش عرايس) وأمام صوت الإقطاعي، وصوت لطبيب وآخر لضابط وتومرجي.. وجاء الأسلوب بصوغ واحد متجاهلاً بذلك تلك الفروق الاجتماعية والوظيفية والثقافية بين الأصوات، وهو توحد سلبي هنا في رواية الأصوات، لأنه يهدم اللاتجانس الذي يبرز وجهة النظر والذي يبرر تكنيك رؤية الأصوات وصوغها على هذا النحو الترهيني.

في رواية (يحدث في مصر الآن) عمد مؤلفها القعيد إلى شكل تصور أنه يفتق به شرنقة الصوغ والشكل التقليدي إلا أنه كراو شاهد على الأحداث فرض صوغاً أسلوبياً واحداً لم يميز بين الضابط والطبيب والفلاح الجاهل وحتى (الدبيش عرايس) لم يأت بلزمات تعبيرية تمهر انتماءه الطبقي، وأصبحت المسميات الوظيفية وردود الأفعال فقط هي المشيرة على اللاتجانس على مستوى العقل ورد الفعل للأصوات بينما غاب الدعم الصياغي للتعدد اللغوي على الرغم من احتفال الرواية بالترهين السردي المعزز للوعي الحواري: إلا أن الكاتب لم يستثمره.

والوضعية الثانية التي تبرز أسباب اختفاء الأسلبة والتعدد اللغوي في بعض روايات الأصوات العربية في مصر وجود تقارب ثقافي وطبقي بين الأصوات مما ساعد على إسقاط التعدد اللغوي بالتبعية، وتلاحظ ذلك في أصوات روايات نحو (تحريك القلب لعبده جبير/ ميرامار لنجيب محفوظ/ الكهف السحري لطه وادي).

وفي رواية (الكهف السحري) تحتكر شخصية (إبراهيم وكريمة) الأحداث الروائية، واستأثر بأكبر قدر من الحوارات.. وكان تقارب الصوغ الأسلوبي مع كل صوت ومع حواراتهما مبرراً بتقارب المستوى الثقافي والبيئي فكلاهما عمل مدرساً للغة الإنجليزية.. وانحسرت الفروق إلى حدود ضيقة كان يمكن إبرازها كاللزمات التعبيرية– مثلاً– ولكننا لم نقع حتى على هذه اللزمات، وصبغ الروائي المسيطر الأصوات بأسلوبه فذابت التعددية اللغوية وأثر ذلك في حجم التباين المفترض في التعددية الصوتية.

وتأتي (ميرامار) لنجيب محفوظ كنموذج ثالث لسيطرة الراوي، وإذا بصوت (عامر وجدي) يقفز ليتصدر الرواية وينهيها ويقوم باستعراض النزلاء (الأصوات) في بنسيون (ميرامار) فقام بمهمة الراوي.. وحاور شخوصه.. ولكنه لم يعط كل شخص حرية التعبير اللغوي ليعبر عن نفسه. وعلى الرغم وجود تقارب في المستوى الثقافي بين (عامر وجدي/ طلبة مرزوق/ منصور باهي/ سرحان البحري) إلا أن هناك شخصية (زهرة) الخادمة الأمية، ثم شخصية (حسني علام) الإقطاعي الجاهل.. ولكننا لم نقع على تعددية لغوية تبرز هذه الفروق القائمة بين بعض أصوات الرواية، ولم نجد إلا لزمة واحدة كان يكررها (حسني علام) وهي (مزكيكو) ليدل بها على الانطلاق والاستهتار والاندفاع.. وتأتي (زهرة) بحواراتها مع الأصوات لتطمس ملامح التميز ولا نشعر بها خادمة لأنها تتحدث كالمثقفين وتذكرنا –على نحو ما– بآمنة طه حسين في رواية (دعاء الكروان) وكانت خادمة تتحدث بأسلوب الفلاسفة.

أما الوضعية الأخيرة، فإن ملامح التميز في الصوغ اللغوي قد اختفت بسبب سيرة الروائي نفسه، ونمثل هنا برواية فتحي غانم (الرجل الذي فقد ظله) حيث قدم أربع شخصيات بأصوات متمايزة ومختلفة، ما بين خادمة وممثلة ورئيس تحرير.. لكننا لا نظفر على مستوى الأسلوب بفروق بين هذه الأصوات على الرغم من الفروق الثقافية الكبيرة، إلا أن المؤلف فرض سيطرته الأسلوبية الأحادية على أصواته الروائية. واعتقد أن هذه سلبية لا سيما مع رواية أصوات، لأن وجود شكل فني واحد لجنس أدبي هو نشاز واضح بين الفن والحياة.. وفي الرواية يصبح هذا النشاز هو الشكل ذاته، لأن شكل الرواية وأسلوبها ينبغي أن ينفتح بتعددية تناسب الأنماط الاجتماعية بكل طبقاتها، والأسلبة بالتعدد اللغوي فرصة فرضتها طبيعة اللاتجانس في رواية الأصوات وينبغي أن تغتنم لنرتفع بالرواية إلى مستوى التعبير الحي المعبر عن الواقع بكل تناقضاته، وحتى لا نغرق الأسلوب الروائي في

أحادية الخصائص الفردية وهو أمر يتنافى مع طبيعة رواية الأصوات التي تعتمد على التباين واللاتجانس بشكل أساسي يبرر وجودها وتميزها وعلينا الموازنة بين الفروق الصياغية والملفوظات الاتصالية والحوارية من ناحية وبين الفروق والأصوات من ناحية أخرى.

وكان ديستوفسكي نفسه متهماً بتوحد الصوغ اللغوي الأحادي في قصصه الأولى التي أحكم فيها قبضته على قصته، إلا أن رواياته الأخيرة التي أعلنت تكنيك الأصوات قد عالجت هذا الصوغ الموحد وعمدت إلى التنوع اللغوي عندما عمد إلى إمرار التيمة أو الفكرة على الأصوات المختلفة.. وجاء كل صوت ليصبغها برؤيته وبأسلوبه، وهنا بدأت الأسلبة تحقيقاً للغيرية التي تبرز التمايز بين الأصوات*.

ولكن ما أرغب التركيز عليه هنا يتجاوز (ديستوفسكي) ويتصل بشكل مباشر بالتكنيك العام لبناء رواية الأصوات وصوغها الأسلوبي. والسؤال هنا إذا كان التعدد الصياغي مهماً لإبراز حجم التعدد الصوتي ومن ثم تعدد وجهات النظر، فكيف يحقق الروائي هذا الأمر؟

أعتقد أن تحقيق التعددية اللغوية من الأمور الصعبة بالنسبة للروائي، لكنها قد تبدو سهلة لروائي يسلك طريق المحاكاة والتقليد، فهناك بعض الروائيين يلجأون إلى التقليد المباشر للصوت الروائي بحجم ما يوازيه في الواقع لكن هذا التقليد يضعف الإحساس بالانفعال المقصود ولن يزيد عن كونه حلية أسلوبية أو حيلة أسلوبية مؤقتة قلما تتمازج مع الفعل الإبداعي لعمق الصوت الروائي.

ومن ناحية أخرى فإن تنوع موقع الراوي /الروائي ليس هو المؤثر الأساسي في التنوع اللغوي للأصوات، لأن تحديد موقع الروائي والراوي ينتج عنه الشكل الفني.. وقد نصبح أمام مستويات إنشائية متساوية، وقلما نقع على تعدد غيري للأصوات الروائية. وفي رواية فتحي غانم (الرجل الذي فقد ظله) نجد أنفسنا أمام وضع نموذجي لاختفاء المؤلف /الراوي.. وقد ألقى (فتحي غانم) بكل حبائله السردية للصوت.. وعلى الرغم من تمكن الأصوات من حكيها أو سردها إلا أننا لا نجد تعددية لغوية تماثل التعددية الصوتية أو تماثل التباين الصوتي داخل الرواية.. لأن الرواية فقدت جزءاً كبيراً من تأثيرها عندما تنازل المؤلف عن الأسلبة القصدية، مما أوجد مفارقة فنية حيث تحقق اللاتجانس بين الأصوات ثم تحقق

---

* *وقد افاض (باختين) في توضيح الخصوصية الفنية للغة الروائية عند (ديستوفسكي) ولا نرغب في التكرار.*

تجانس بالصوغ اللغوي.

ولذلك فإنني أعتقد أن التنوع اللغوي داخل رواية الأصوات لا يأتي بالتقليد حتى لا يكون بارداً، ولا يأتي من خلال موقع المؤلف/ الراوي.. وإنما يأتي من الارتباط بالشكل الشفوي، لأن تمثل الأداء الشفوي للصوت وحواراته المتخيلة سينتج قصدية ممزوجة بعفوية طبيعية، فتمثيل وتمثل الشكل الشفوي المستنبت في مدى تخيلنا للشخصيات سيحدث نوعاً من التوافق والانسجام بين الصوت ومنطوق الصوت، ومن ثم سنجد أنفسنا أمام تباين وتعدد لغوي طبيعي ناتج عن اللاتجانس القصدي لاختيار الأصوات الروائية نفسها، وعندئذ ستلاحظ أن اللزمات التعبيرية للعصر واللزمات التعبيرية الخاصة بالصوت ثم النبر.. كل هذا سيظهر بطريقة طبيعية وتأتي الأسلبة هنا دونما تكلف بارد، لأن الصوت الغيري سيتوازى مع التمثيل الشفوي لإمكاناته، وهنا ستتحقق تعددية لغوية تحتفظ لـ (اللاتجانس) بموقعه الطبيعي في رواية الأصوات على المستويين الصياغي والصوتي وعندئذ ستحافظ الكلمة على الخصوصية الاجتماعية والخصوصية الصوتية للأحداث وللأصوات داخل الرواية مما يزيد قناعتنا بها.

وقد تحقق هذا التمثل الشفوي وجاء بنتائج جيدة في روايتين من روايات الأصوات العربية: الأولى رواية (السنيورة) لخيري شلبي وأسلوب الرواية يعلن عن حجم تمثل الشفوية، وقد حفظ للأصوات بعدها الواقعي المقنع حيث تعددت المستويات اللغوية للأصوات الروائية، واستطاع المؤلف من خلال التمثيل الشفوي أن يقنعنا بأننا نستمع إلى طفل عندما يحكي (الولد مختار) ثم يقنعنا بشخصية سيدنا عندما احتفظ له بلزمات تعبيرية متميزة.

أما الرواية الأخرى فهي (الزيني بركات) لجمال الغيطاني والتمثل الشفهي لم يأت في منطوق الأصوات كما وجدنا في (السنيورة).. وإنما جاء خارج الأصوات فيما يمكن تسميته بالسرد الخارجي إذا اعتبرنا أن الصوت يمثل السرد الداخلي، هذه الرواية بخاصة قد اعتمدت على التبدلات السردية (سرد خارجي/ داخلي/ خارجي/ داخلي..) وهذه التبدلات السردية قد أثرت الرواية.. وما يهمنا الآن أن التمثل الشفوي قد جاء في (السرد الخارجي) أي بعيداً عن الأصوات نفسها مثل (النداءات /المرسوم/ الرسائل/ البيانات..) وقد حملت هذه الوسائل لزمات العصر التعبيرية مما منح الرواية مصداقية تأثيرية.. لأنها قدمت عمق المجتمع المصري المملوكي، وكان التمثل الشفوي الحامل للزمات العصر التعبيرية وإمكانات العصر قد ساعدت على تميز هذه الرواية. بل إن بعض هذه الصيغ من (السرد الخارجي)

قامت بدور الراوي، لأن مهمتها لم تكن قاصرة على إبراز التميز اللغوي وإنما كان لها فوائد بنائية عديدة.

وإذا كانت اللغة الروائية ليست هي النسق الثابت معجمياً فقط، فإنها هنا هي الملفوظ المتحرك الذي يكتسب باستخدامه الروائي حيوية قصدية تتحرك من المطلق إلى النسبي والعكس ومن ثم كان التعدد اللغوي من الأمور الأكثر أهمية والأكثر تأثيراً على العمل الروائي.. ولما كانت رواية الأصوات معتمدة على الحوار واللاتجانس كان من الطبيعي أن تصبح التعددية اللغوية في رواية الأصوات مطلباً أساسياً ليتكامل البناء.. وبغيره يفتقد البناء الروائي للكثير من التميز. وإذا كان التعدد اللغوي مهماً للرواية بصفة عامة فهو أكثر أهمية مع رواية الأصوات لاكتمال حلقات اللاتجانس للأصوات الروائية المتباينة بالتعددية اللغوية في الصوغ الروائي.

ولما كانت التعددية اللغوية في حاجة إلى مبدع متميز لذا قلت هذه الميزة حتى مع كتاب رواية الأصوات –كما رأينا– وإن تباينت الأسباب.. وإن كانت قناعتنا قوية بتميز كتاب رواية الأصوات فمعنى هذا أن هناك أسباباً أخر منها عدم وجود تباين طبقي وثقافي بين الأصوات الروائية (تحريك القلب /الكهف السحري..) أو أن الصوت لم يتمتع باستقلالية الحكي المباشر التام عن نفسه كما في (المسافات /الكهف السحري/ يحدث الآن في مصر..) ولذلك كانت الروايات المعتمدة على الراوي بشكل مطلق هي الأقل تميزاً من ناحية التعددية اللغوية، لأننا أمام وعي واحد (الراوي) يدرك بذاته تعدد الرؤى.. بينما وجدنا بعض الروايات القليلة التي تجاوز فيها الراوي ذاته ليستقبل التعددية الصوتية واللغوية بما يعمق روايته ويميزها كرواية أصوات مثل (أصوات /والزيني بركات..).

إن ازدهار الرواية وتميزها ينطلق من مقدرة الروائي الإبداعية على الأسلبة* وذلك بتجاوز الأنساق اللفظية المستقرة، وإعادة بعثها بتعددية. الصوت اللغوي الذي يحمل دفء الخصوصية الصوتية لينتج خطاباً روائياً يعمق القناعة بالأحداث الروائية في حماية لمصداقية لفظية متنوعة تعبر عن مستويات اجتماعية وبيئية وأيديولوجية في واقعنا الحياتي: لأن هذه التناغمات الصياغية ستؤثر بشكل مباشر في الطبقات الدلالية للخطاب الروائي.

■■

* *الأسلبة Stylisation أعني بها التهجين القصدي للصياغة الروائية من خلال وعيين: وعي الروائي المؤسلب. ووعي الروائي بإمكانات الصوت الروائي وهو موضوع الأسلبة والتشخيص.*

القسم الأخير:

الجانب التطبيقي

وجهة النظر
في رواية الأصوات العربية في مصر

إذا كنا قد توقفنا مع الرؤية التنظيرية لـ (وجهة النظر) ثم لـ (تكنيك روايات الأصوات) فكان ذلك لغاية أساسية وهي هذه الدراسة التطبيقية التي نقترب منها حيث نستثمر (وجهة النظر) في تحليل روايات الأصوات العربية في مصر.

وليست الغاية مقصورة هنا على ما يمكن أن تعطيه لنا الدراسة من نتائج، ولكن الغاية البحثية أكبر من ذلك، لأنني أتصور أن استخدام وجهة النظر استخداماً تطبيقياً أمر افتقرت إليه دراساتنا النقدية المعاصرة، على الرغم من توافر دراسات نقدية عديدة من أوربا وأمريكا استعانت بوجهة النظر، وقد آن لنا نحن العرب أن نستخدم (وجهة النظر) لإعادة تقييم فني وموضوعي صريح لمسيرة الرواية العربية، ومن ثم فهذه الدراسة لبنة من بناء نقدي تقييمي على النقاد إقامته، لأن (وجهة النظر) ليست مجرد مصطلح –كما رأينا– وإنما هي منهج لرؤية نقدية متميزة تجمع في غير تكلف بين تقييمها للبناء الفني والهيكل الشكلي من ناحية، وبين الموضوع والغاية الفكرية من ناحية أخرى.

ولذلك فالدراسة التطبيقية لن تقدم سوحا فكرياً فقط، ولا سوحاً فنياً فقط وإنما ستتقدم برؤية محددة للبناء الفني ومدى نجاحه أو فشله في تقديم الفكرة الروائية، ولذلك سنتحرك على مسارات محددة تكشف لنا البعدين البنائي والفني والموضوعي الفكري للنصوص الروائية، وهذه المسارات كما تفرضها (وجهة النظر) تنطلق من الكاتب /الروائي وتحديد دوره ومكانه الروائي، وكان ذلك هو المفجر لوجهة النظر، ثم ننتقل إلى الراوي ووجوده أو اختفائه لأنه يلعب دوراً حاسماً في الشكل البنائي.. ثم المروي /له– عليه، وهو من أبرز اهتمامات النقد الحديث وهو ما حرصت عليه التنظيرات المطورة لوجهة النظر –كما رأينا– ثم ننتقل بعد ذلك إلى الأصوات الروائية.

وكان اختياري لرواية الأصوات العربية للتطبيق مقصودا لأسباب عديدة منها أنها تمثل صورة متطورة للبناء الروائي، ثم إن هذا البناء كان واحداً من الطموحات النظرية لـ (وجهة النظر)، ولأنني لم أقع بعد على دراسة تطبيقية تناولت رواية الأصوات العربية في مصر.

وهذه الروايات التي سنستعين بها في التطبيق هي روايات الأصوات العربية

في مصر فقط، وقد بلغت عشر روايات –حسب معرفتي ونطاق قراءتي – وهي (الرجل الذي فقد ظله لفتحي غانم/ ميرامار لنجيب محفوظ/ أصوات لسليمان فياض/ السنيورة لخيري شلبي/ الحرب في بر مصر للقعيد / يحدث في مصر الآن للقعيد/ تحريك القلب لعبده جبير/ المسافات لإبراهيم عبد المجيد/ الزيني بركات للغيطاني/ الكهف السحري لطه وادي).

الروائي:

لو أننا بحثنا عن الروائي في روايته بالطريقة التقليدية فإننا لن نقع عليه في رواية الأصوات بسهولة توازي ظهوره في الرواية التقليدية، لأن الروائي في الرواية التقليدية يكتسب تعبيراً مباشراً من خلال وضعية الالتباس الكائنة بشكل مباشر أو غير مباشر بين الروائي والراوي أو بين الروائي والبطل.. لأن الروائي التقليدي يجعل رؤيته الفكرية هي المحور الذي تتشاكل حوله الأحداث، ويقوم المؤلف بانتقاء المادة الروائية ثم يعمل على توحيدها لتتويج جهوده بنبرة أيديولوجية أحادية تتوج منطلقه الفكري وتعززه إذن فالروائي التقليدي يتحمس وينتصر لوجهة نظره وقناعاته ويشكل ذلك في أحداث روايته.

أما الأمر مع كاتب رواية الأصوات فهو مختلف، لأننا لا نقع على الروائي بسهولة في روايته فهو يختفي، وهو الاختفاء المحمود الذي بحث عنه وتمناه (هنري جيمس) ثم عند المنظرين – من بعده– لتقنيات السرد الروائي، بل ووصل الأمر بكثير من المنظرين لتقنيات السرد الروائي إلى الدخول في تفصيلات وضعية الراوي، وما ينتج عنه من شكول فنية، وتجاهلوا الروائي تجاهلاً تاماً، ونستثني منهم الروسي (أوسبنسكي) الذي بدأ تنظيراته بدءاً من الروائي، فكان متميزاً بين أقرانه (جيرار جينيت/ بوث/ تودوروف/ فريدمان) وقد وافق (ساندر وبيريوزي) (أوسبنسكي) ورأى أن الكاتب "هو مصدر كل تبئير كيفما كان نوعه، وأنه هو الموظف للراوي والمبئر لغايات محدودة وخاصة[55].

وكان (أوسبنسكي) قد ربط وجهة النظر بالتوليف، وعين وجهة النظر من خلال المواقع التي يشغلها أو يحتلها المؤلف، ومنها ينتج خطابه السردي، ثم حدد أربعة مواقع: (المستوى الأيديولوجي/ المستوى التعبيري/ المستوى الزماني والمكاني/ ثم المستوى السيكولوجي) وفصل القول في مواقع هذه المستويات.

---

[55] تحليل الخطاب الروائي /306

واتفق مع (أوسبنسكي) بأن البداية الطبيعية من المؤلف وعلينا ألا ننكر ذلك مغالاة في تفريعات تنظيرية، لأن المؤلف أساسي، فهو إذن موجود في رواية الأصوات أيضاً، ولكن حضوره يختلف عن حضوره في الرواية التقليدية، فالروائي في رواية الأصوات هو الحاضر الغائب – إن صح التعبير– فهو الذي يمنح الأصوات وجودها، وهو الذي ينظم ظهورها وحواراتها، ثم هو حاضر في درجة الغيرية التي يتمتع بها الروائي المتميز فقط بمعنى أنه حاضر بشكل غير مباشر في أصواته، لأن قدرته الغيرية على تقديم أصوات مستقلة يعني أنه تعمق وعيه بدرجة قصوى وصلت به حد (الغيرية) التي عبر بها عن قدراته الفنية في استيعاب وعي (أصواته) المخلقة بخياله التركيبي الخصب.

ومع توافر القدرة الإبداعية الغيرية فإن روائي الأصوات يتمتع بقدرته على تجاوز ذاته، ليعبر عن فكر الآخرين، وليحافظ على قيمته الدلالية، وعلى وجهات النظر الجزئية في روايته، ومؤلف الأصوات لا يسعى لانتصارات براقة لفكره، وإلا لتحولت الأصوات الروائية عنده إلى دمى ووسائل لإشهار فكر المؤلف ونظرته الأحادية وهنا سنكون أمام كاتب الرواية التقليدية، وتضيع ملامح التميز الخاصة بكاتب رواية الأصوات.

وقد وجدنا كتاب رواية الأصوات العربية في مصر يتقنون دورهم ومهامهم ككتاب لرواية الأصوات، إلا أن بعض الكتاب قد وقعوا في كثير من المحاذير، أذكر منها هنا رواية (يحدث في مصر الآن) ليوسف القعيد، لأن المؤلف في هذه الرواية لم يعبر عن فكرته بشكل مباشر لأنه أعطى فرصة لأصواته الروائية، ولكنه عاد وسعى لتأكيد فكرته – التي لم يعبر عنها مباشرة – بوسائل أخر توثيقية ولا سيما في نهاية الرواية عندما ظهر وكأنه يحاكم أصواته محاكمة غيابية لما صدر عنهم من أفعال وردود أفعال.

وعلى نحو آخر نجد (نجيب محفوظ) قد أعلن عن نفسه بشكل غير مباشر في روايته (ميرامار) على الرغم من اختفائه الجيد، إلا أنه أعلن عن وجهة نظره من خلال البناء والتنظيم والتنفيذ لحدود الأصوات، فهو يقدم صورة الكارهين للثورة بشكل لا يبعث ولا يساعد على التعاطف معهم، ثم برزت الأصوات المناهضة للفكر الثوري في قدرة حوارية ضعيفة، وبحجم ثقافي محدود إذا ما قيس باختياره للأصوات المؤيدة للثورة، وكان (طلبة مرزوق) مكروهاً في البنسيون أما (حسني علام) فكان رمزاً للجاهل المستهتر.. ولأنهما من الإقطاعيين فكان من الطبيعي أن يناهضا الفكر الثوري، لكن المؤلف لم يمكنهما من الحوار القوي لإبراز وجهة

نظرهما. وحتى (منصور باهي) كان مناهضاً للفكر الثوري ولكن الروائي لم يعطه فرصة التعبير عن وجهة نظره، ولم يبرزها بشكل سردي أو حواري، واكتفى بالإشارة فقط إلا أن أخاه قد أنقذه من ورطة الاعتقال، ولكننا لا نعرف نوع ممارساته الفكرية المناهضة للثورة وظل ذلك سراً حتى انتهت الرواية.

وجعل المؤلف حوارات المناهضين للثورة غير حماسية وغير مقنعة لأن (حسني علام) كان جاهلاً، ولأن (طلبة مرزوق) كان يهيئ نفسه للسفر خارج البلاد. بينما كانت حوارات وحماسات المؤيدين للثورة قوية ومترادفة حتى كادت تمثل وعيا جمعياً عند (البحيري /وعامر وجدي) وعلى نحو رمزي عند (زهرة).

وتلاحظ أيضاً أن المؤلف قد ألقى على الثورة ظلالاً من وعي الشخصيات الناضجة المتزنة مثل (عامر وجدي/ البحيري..) فجرى التأكيد ولم يجر التعبير.

نعم فكر المؤلف كائن من بعيد، ولكن ليس على المؤلف أن يبرمج الأصوات لتتويج فكرة كما فعل (القعيد)، أو ينظم ويختار أصواته بشكل يبرز وجهة نظره كما فعل (نجيب محفوظ)، لأن مؤلف الأصوات ينبغي أن يكون حيادياً، وقد بالغ بعض الأدباء الروس في هذه الحيادية لدرجة أنه وصف حياديته بأنها ينبغي أن تكون باردة كالجليد.

إنه الروائي الروسي (ن.غ. تشيرنيشيفسكي) الذي أعلن الحيادية المفرطة ليقاوم توجهات الرواية المنولوجية، وكان يقول بأنه يظهر رأي الأصوات أما هو فيحتفظ برأيه لنفسه. وهذا الرأي فيه درجة من التطرف الحيادي لأنه من غير المعقول أن يجمد الروائي أحاسيسه ومشاعره، وقد وجد النقاد صعوبة كبيرة لتحقيق هذه الدرجة المبالغ فيها من الموضوعية.

وهنا نقترب من التحديد الدقيق لموقع كاتب رواية الأصوات، فلا هو ظاهر كما نجده في الرواية التقليدية، ولا هو حيادي لدرجة البرود والجمود كما قال (تشيرنيشفسكي) وإنما هو في درجة وسط. "ومؤلف رواية الأصوات مطالب لا بالتنازل عن نفسه، ولا عن وعيه– كما قال تشيرنيشفسكي– وإنما يتوسع ويتعمق إلى أقصى حد في إعادة تركيب هذا الوعي من أجل أن يصبح قادراً على استيعاب أشكال وعي الآخرين المساوية له في الحقوق[56].

في رواية الأصوات يتنازل الكاتب عن حقوقه ومهامه كلية للصوت، ليقدم نفسه، ويرصد وعيه بذاته وبالآخرين رصداً حراً، وتصبح استقلالية الأصوات

---

[56] *قضايا الفن الإبداعي /97*

مقدرة بحجم اختفائه، وبحجم الحد التنفيذي لخطة الروائي الساعي إلى الاكتشاف لا إلى التسجيل وهذا الاكتشاف هو الذي يساعد بدوره على الاحتفاظ بمسافة طبيعية بين الروائي وأصواته علماً بأن منطق الوعي الذاتي للروائي لا يسمح إلا بوسائل فنية محددة للكشف والتصوير.

وإذا كنا سنسعى للبحث عن وجهة النظر الكلية في الرواية فهذا لن يلغي استقلالية وأهمية وجهات نظر الأصوات الروائية، لأن وجهة نظر المؤلف الكلية قد تفهم بالتأويل من مصادر مختلفة كالبناء والتكنيك واختيار الموضوع والأصوات ولأن المؤلف هو القائد للتماس الحواري الكبير بين الأصوات، لكن وجهة نظر الصوت الجزئية تفهم من خلال حديثه عن نفسه وحديثه مع الآخر بشكل مباشر إذن فوجهة نظر المؤلف الكلية تمثل كلمة حول الكلمة، كلمة كلية تأويلية لا تلغي الكلمة الجزئية للصوت، ولا تعلن اتحادها أو التباسها وتوافقها وإنما تظل محتفظة بكيانها الاستقلالي إذن فكلمة المؤلف هي كلمة حول الكلمة، وكلمة (حول) هنا تحتفظ بحقوق الاستقلال لوجهتي النظر الكلية والجزئية.

إذن فالروائي لا يلخص وجهة النظر لأي صوت ليصل إلى وجهة نظره الخاصة، وإنما يقوم الروائي ببسط فكرة الصوت في إطار سيكولوجي يتأزم ويصل بالصوت حد التعبير الخارجي ويندفع للحوار مع الآخر سواء كان حواراً منولوجياً أو خارجياً.. وهذا ما نجده مثلاً عند صوت مثل (مبروكة) في رواية (الرجل الذي فقد ظله) فلقد عملت خادمة واختزنت طموحاتها لتجاوز طبقتها حتى تمكنت من الزواج بعبد الحميد أفندي لكن ابنه (يوسف) احتقرها ولم يساعدها فحطم طموحاتها فانفجرت ساردة حاكية محاورة ولذلك عندما بدأت حديثها صورت حجم حقدها على (يوسف)...

ولكي يحقق روائي الأصوات النجاح لروايته فهو يحتفظ بالآنية والترهين السردي احتفاظاً يحقق له المواجهة عبر قطاع عرضي يجمع الأصوات في مكان واحد وزمان واحد لتتحقق المواجهة، ولهذه الغاية نلاحظ أن أكثر كتاب الأصوات يحرصون على العمق المكاني مع قصر الامتداد الزمني، وقصر الامتداد الزماني يساعد على استحضار المتناقضات وتكثيف المواجهات وتفاعل الأصوات بالحوارات والتزامن هو العامل المساعد.

ونلاحظ التكثيف الزماني في رواية (تحريك القلب)[57] . مثلاً . حيث جعل

---

[57] *تحريك القلب/ عبده جبير.*

الكاتب من إرهاصات سقوط البيت زمنية بنائية لروايته، رصد فيها رد فعل الأصوات تجاه هذا الحدث... وكل صوت في الأسرة عبر عن حجم السقوط داخله بكل هواجسه الآنية والمستقبلية. وفي رواية (أصوات) لسليمان فياض جعل المؤلف زمن الرواية هو زمن الزيارة القصيرة التي قام بها (البحيري) لقريته عبر أيام محدودة بدأت بوصوله وانتهت بقتل زوجته الفرنسية (سيمون)، والتكثيف الزمني في رواية (الزيني بركات)، قد ساعد على إحداث المواجهات لاسيما بين (الزيني) و(علي بن أبي الجود)، من ناحية وبين السلطة والشعب من ناحية أخرى والأحداث لم تتجاوز العام على الرغم من كثرة المتغيرات وحركية الأصوات وتفاعلاتها بأفعال وردود أفعال والتكثيف الزمني أمر قد حقق للرواية زاوية من زوايا نجاحاتها الفنية. وفي رواية (المسافات)[58] جعل من زمنية انتظار عودة (قطار الكنسة) زمناً أسطورياً لروايته التي استوعبت الخرافة وجسدت الجهل والغيبيات.... وفي رواية (يحدث في مصر الآن)[59]، كان الزمن قصيراً وقد بدأ بالمساعدة الأمريكية وانتهى بقتل (الدبيش عرايس)، والتحقيق والتلفيق..... وفي رواية (الحرب في بر مصر)[60] تصبح فترة التجنيد الأولى التي حل فيها (مصري) بدلاً من ابن العمدة هي زمنية الرواية... وفترة التجنيد الأولى انتهت باستشهاد مصري واتسعت الزمنية القصيرة لتستوعب الأحداث الكثيرة التي ترتبت على الاستشهاد وحتى دفن الجثة.

أما العمق المكاني فقد حرص عليه روائيو الأصوات لأنه المؤثر الأساسي في تكوين وجهة نظر الأصوات وتوجهاتها فـ(يوسف ومبروكة) في رواية (الرجل الذي فقد ظله)[61] كان المكان هو السبب الأساسي في محاولة تجاوز كل منهما لطبقته ومكانه... وفي رواية (ميرامار)[62] على الرغم من وجود الأصوات في مكان واحد وهو (البنسيون)، إلا أن كل شخصية جاءت محملة بمعطيات المكان الذي نشِأت فيه ومن هنا استمدت الأصوات تمايزها... فـ(زهرة)، حملت طيبة القرية وسذاجتها، و(حسني علام) حمل هوائية الإقطاعي المستهتر و(سرحان البحيري) كان لديه حنين لا يقاوم لقريته ووجده في (زهرة) فتعلق بها وأصر على

---

(58) المسافات/ إبراهيم عبد المجيد

(59) يحدث في مصر الآن/ يوسف القعيد.

(60) الحرب في بر مصر/ يوسف القعيد.

(61) الرجل الذي فقد ظله/ لفتحي غانم.

(62) ميرامار/ نجيب محفوظ.

القرب منها... والمكان في رواية (المسافات)[63] لعب دوراً أساسياً لأنه شكل الأصوات وأتاح فرصة لنسج الأساطير وتجسيم الغيبيات... وفي روايات (يحدث في مصر الآن/ الحرب في بر مصر، السنيورة/ أصوات)، كان للريف .كمكان . دوره الأساسي في تشكيل الشخصية وتمايز الأصوات الروائية التي حاكت بدورها المستوى الثقافي والتفاوت الطبقي والعمق المكاني نلتقي به وبعمق مركز في رواية (الزيني بركات) لدرجة تنقلنا إلى عمق القاهرة المملوكية وشوارعها وفوانيسها وسجونها بل ونطقت الأصوات من خلال هذا الانتماء المكاني.

ولأن رواية الأصوات قائمة على (اللاتجانس) فكان من الطبيعي أن يعمد الروائي إلى إبراز هذا (اللاتجانس) عبر (التبدلات السردية) لتجسيد التباين بين الأصوات الروائية. وهذه التبدلات والتبادلات السردية حدثت في رواية الأصوات بطريقتين. أما الطريقة الأولى فكان الروائي يحرص فيها على تنظيم ظهور الأصوات المختلفة بشكل تعاقبي يعلن عن مستويات طبقية مختلفة أو توجهات أيديولوجية مختلفة والانتقال من صوت إلى صوت هو إحداث للتبادلات التي تجسد اللاتجانس القائم بين الأصوات في رواية الأصوات. ونجد هذا في روايات (ميرامار/ الرجل الذي فقد ظله/ أصوات/ الحرب في بر مصر/ السنيورة).

في هذه الروايات اعتمد الروائيون على تحقيق (اللاتجانس) بالانتقال من صوت إلى صوت آخر مختلف وهي أبسط طريقة لإبراز اللاتجانس ووجهات النظر الجزئية المختلفة.

وهناك روايات أصوات أخرى تحققت فيها التبادلات السردية بطريقة أخرى تعزز (اللاتجانس)، القائم أساساً بين الأصوات وفي هذه الطريقة يظهر الروائي بشكل أوضح في روايته وهو يشعرنا بوجوده من خلال التبدلات السردية فالروائي يحرص على تقديم الصوت أو الأصوات (سرد داخلي) ثم ينتقل إلى مايمكن تسميته (بالسرد الخارجي) الذي يحقق به خلفية وصفية ويدفع به تحرك الأحداث دفعاً رأسياً ونجد هذا في روايات (تحريك القلب/ الزيني بركات/ يحدث في مصر الآن...).

في رواية (تحريك القلب) يعرض الروائي للأصوات (داخلي) ثم يتدخل بقطاع عرضي ليصف بعض مظاهر تداعيات السقوط (..خارجي) ثم يعود إلى الأصوات لنقف مع كل صوت ونتعرف على رد فعله.. وهكذا حتى تنتهي الرواية

---

(63) المسافات/ إبراهيم عبد المجيد.

ويحدث السقوط. وفي رواية (الزيني بركات) يعرض لمذكرات الرحالة البندقي (سرد خارجي) ثم يعرض مدينة القاهرة (..خارجي) ثم يتوقف مع بعض الشخصيات (علي بن أبي الجود) وهذا (سرد داخلي) ثم يعود إلى المدينة لوصف مظاهر الحياة أو لإلقاء إعلان (..خارجي) ثم يعود إلى صوت من الأصوات (سرد داخلي...)، وقد امتلك الروائي إطارين حرك بهما التبادلات السردية حركية مقصودة من أجل إحداث اللاتجانس الأول على المستوى الشخصي داخل السلطة بين (الزيني بركات) و(علي بن أبي الجود)، وهو الإطار الذي حقق المواجهة الأقوى.

أما الإطار الآخر فتمثل في المواجهة بين السلطة والشعب، وحقق بالتبادلات السردية مواجهات عديدة كان الشعب فيها هو الطرف المقهور والسلطة هي التي تزداد تجبراً.

ومثل هذه التبادلات السردية وجدت في بعض الروايات إلا أنها في رواية الأصوات تكتسب مذاقاً خاصاً لأنها تؤكد خاصية نوعية لرواية الأصوات(اللاتجانس) بطريقة فنية تحدد قدرات الروائي، ثم إن رواية الأصوات لا تعنى بالوصف وتعمد المحاكاة قدر عنايتها برصد رد الفعل لإبراز وجهة النظر، ومن ثم فمثل هذه التبادلات السردية تساعد على تحقيق التعارض الثنائي المقصود في رواية الأصوات التي تحتفظ لوجهات النظر المختلفة باستقلاليتها، وهذه التبادلات تساعد على تقديم العمق الداخلي والخارجي فضلاً عن تحقيقها للتناقض المقصود بين وجهات النظر.

والتبادل السردي يمكن أن يحدث على المستوى الداخلي للصوت الواحد في رواية الأصوات، لأن الصوت نفسه يتحرك بحديثه بين الداخل والخارج، فهو يتعمق ذاته ليفهمها، وهو يتحاور مع الآخرين ليعبر عن وجهة نظره بعد الحوار مع نفسه، وقد سبق توضيح هذه التبادلات من خلال حديثنا عن الحوار وخصوصيته في رواية الأصوات. ولن أستشهد هنا بأمثلة لأن كل صوت في كل رواية أصوات يتحرك بين الداخل والخارج حركة تبادلية طبيعية، لأن رواية الأصوات لا تصف وإنما تسعى لرصد الفعل ورد الفعل لتحديد شخصية الصوت وتميزه ووجهة نظره.

وهناك من الروائيين من لجأ إلى الفصل الصفر لكي يمهد بدوره لحركية التبادلات السردية بين الداخل والخارج، وليعطي في هذا الفصل الصفر الأوليات المعرفية عن الأصوات والحدث الذي تتحلق حوله والزمان والمكان. وقد وجد هذا

الفصل الصفر عند بعض روائيي الأصوات مثل (إبراهيم عبد المجيد في روايته (المسافات)، وسليمان فياض في روايته (أصوات) حيث جعل من وصول البرقية للمأمور ذريعة لتعريفنا بالزمان والمكان والشخصيات. والفصل الصفر المهيئ للتبدلات السردية نلتقي به أيضاً عند طه وادي في روايته (الكهف السحري) والصفر الإبداعي لا يمثل نقلة نوعية متوافقة مع المكانة الفنية لرواية الأصوات، لأن الفصل الصفر معروف في الروايات التقليدية، وأتصور أن وجوده بشكل مباشر في بداية رواية الأصوات أمر غير محمود فنياً.

وإذا كانت التنظيرات المعاصرة قد عنيت بموقع الراوي، فإن عنايتنا هنا بموقع الروائي نفسه، وإن كنت أتصور أن موقع الروائي لا يزيد عن كونه أحد الأساليب التكوينية التي قد لا تؤثر تأثيراً كبيراً على فنية البناء الروائي، لكن هذا لايمنع من وجود تأثير ما وهو مايدعونا لتحديد موقع الروائي نفسه في رواية الأصوات.

ومن المفترض بداية أن الروائي مختف تماماً في رواية الأصوات.

إلا أنني في الحقيقة لم أجده مختفياً دائماً وهو ماجعلني أفترض وجود ثلاث حالات لتحديد موقع الروائي:

. الاختفاء.

. حالة الالتباس.

. الظهور المباشر.

في حالة الاختفاء التام يرتفع المستوى الفني لرواية الأصوات بصفة عامة لأن هذا معناه . بداية . أن الروائي يمتلك القدرة الغيرية التي مكنته من تجاوز ذاته لاستعراض الآخر (الأصوات). واختفاء الروائي هو الهدف المعلن لوجهة النظر منذ مطلع هذا القرن للمنظرين أملاً في تجاوز الكثير من البناءات التقليدية.. وكانت أبرز ميزة لرواية الأصوات أن تأتي الأصوات على الروائي فلا تظهره، وتعنى الرواية بظهور الأصوات بحجمها الطبيعي فعندما يختفي الروائي يفسح مجال الظهور والاستقلال للأصوات وهو الوضع الطبيعي لرواية الأصوات.

وقد جاءت أكثر روايات الأصوات المتميزة لا تعلن عن مكان مؤلفها لأن الروائي احتفظ بمساحة كبيرة بين الوجه والقناع وهذا مانجده في رواية فتحي غانم (الرجل الذي فقد ظله). حيث قدم أربع شخصيات لتحدثنا كل شخصية عن ذاتها إزاء أحداث بعينها... واختفى الروائي بحيدة فنية جيدة زادت من نجاح رواية

الأصوات هنا. ونجد هذا الاختفاء أيضاً في رواية (ميرامار) ورواية (أصوات) ورواية (الحرب في بر مصر) حتى أن بعض الأصوات تردد (..... لأنه ليس لنا مؤلف يقدمنا...).

أما عن اختفاء الروائي في (ميرامار) فجاء اختفاء غير تام إذ منح (نجيب محفوظ) أحد الأصوات الروائية وهو (عامر وجدي) بعض مهام المؤلف والراوي المشارك واعتمد عليه اعتماداً أساسياً في تقديم الأصوات الروائية ومحاورتها، ولا نستطيع أن نقول إننا هنا أمام حالة التباس لأن مسافة كبيرة تفصلنا بين (عامر وجدي) و(نجيب محفوظ).

أما حالة الالتباس[64] بين المؤلف والراوي في موقع وسط بين الظهور المباشر والاختفاء التام وفيها يتولى المؤلف مع الراوي الإمساك بزمام السرد والقبض عليه قبضة قد تصل حد خنق الأصوات وتقديمها من خلاله وتحت رقابته فلا يعطي للصوت حرية، وإنما يتولى هو وصف الصوت وتقديمه وقلما يعطيه فرصة الظهور اللهم إلا في الحوارات الخارجية. وينطبق هذا الالتباس بهذه الكيفية على رواية (المسافات) (لإبراهيم عبد المجيد) كمؤلف لم يكتف بالتنظيم، ولم يكتف بتحويل الأصوات إلى شكول متبانية تسعى لإعلان وجهة نظره وإنما وجدناه يبالغ فلا يتحدث الصوت عن نفسه وإنما من خلال (التباس)، وإذا حاكمنا حالة الظهور هنا محاكمة ماينبغي أن تكون عليه رواية الأصوات لقلنا أن تكنيك الأصوات هناجاء ضعيفاً، أولاً لأن الأصوات لم تمتلك حرية التعبير عن نفسها بقدر من الاستقلال بعيداً عن المؤلف، وثانياً أنه انتقى أصوات لا تنبئ عن شخصية قوية أو مستقلة وإنما هي شخصيات ضعيفة وانهزامية وغارقة في الجهل والأساطير، ولعل هذا مايسر على المؤلف تقديم روايته ليعلن بها وجهة نظر كلية طاغية في غيبة وجهات النظر الجزئية. ومن ثم نستطيع القول بأن مؤلف هذه الرواية لم يحتفظ من تكنيك رواية الأصوات إلا بالشكل فقط (أصوات....)، أما التنفيذ فاتجه به نحو رواية تقليدية، وتسبب ظهور المؤلف ملتبساً بروايته في هذا الضعف لتنفيذ تكنيك رواية الأصوات[65] وقبضته الشديدة جعلتنا على سطح

---

(64) المقصود بحالة الالتباس ضيق المسافة بين المؤلف والراوي حتى تصل درجة التطابق بين المؤلف والراوي أو بين المؤلف وأحد الأصوات الروائية وهذه الأخيرة لم نجدها في رواية لأن وجودها يعني وجود رؤية فوقية كلية تبتلع وجهات النظر الجزئية الأخرى.

(65) أود الإشارة هنا إلى أن الوصف النقدي بقوة التكنيك أو ضعفه مرتبط فقط بما ينبغي أن تكون عليه رواية الأصوات، وهو منظور نقدي خاص لا ينسحب على قدرات الرواية كحكم كلي، لأن تناولا آخر لنفس الرواية قد يعلي من شأنها لتميزها بين الروايات التقليدية . مثلاً...

الأحداث ولما نتعمق داخلها لأن المؤلف لم يعط الصوت فرصة التعبير الكامل عن نفسه حتى يطلعنا على داخله...

وجاءت رواية (الكهف السحري) لطه وادي صورة أخرى لظهور المؤلف ملتبساً مع روايته وقد بدأ بالفصل الصفر ثم تابع أصواته... وإن كانت هذه الرواية قد تقدمت خطوة عن رواية (المسافات) لأن الروائي لم يحكم قبضته على الأصوات وإنما خلى بيننا وبين الأصوات الأمر الذي أتاح لنا أن نعرف داخل الشخصية وخارجها وهو أمر لم يتحقق في رواية (المسافات) إذن فقبضة الروائي هنا لم تكن حديدية... وإنما قام المؤلف بدور (التهميش الدلالي) وترك للأصوات حرية تامة للتعبير.. وعلى الرغم من هذه الحرية إلا أنها لم تستطع أن تخفي الروائي في روايته وفي مواقفه الرومانسية العاشقة التي وصلت حد الهيام والتصوف.

وتأتي رواية (تحريك القلب) لعبده جبير صورة أخرى لحالة الالتباس بين المؤلف والراوي بهندسة بناء الأصوات، وإذا كان المؤلف هنا قد منح أصواته حرية تامة فإنه احتفظ لنفسه بالقوة الدافعة للأحداث، والتي تتمثل في تقطيعه للامتداد الرأسي لأصواته ليتدخل بقطاع عرضي واصف لإرهاصات سقوط البيت ليزيد من الوقع النفسي لقرب السقوط ثم يعود ليختفي ويترك أصواته تتحدث عن مخاوفها وآمالها كلما اقترب البيت من السقوط. وظهور المؤلف لتنسيق الهندسة البنائية للأصوات كان ظهوراً موفقاً وله فاعلية بنائية... واحتفظ بالتطور الوئيد والمخيف لنفسه، وترك للأصوات رصد مشاعرها وأحاسيسها الداخلية وخططها الخارجية لمواجهة السقوط ومابعد السقوط للبيت.

ثم تأتي رواية (يحدث في مصر الآن)، كنموذج لظهور المؤلف بشكل مباشر فيعلن مؤلفها عن وجوده ولم يغير وضعه إلى ظهور غير مباشر، وإنما أصبح المؤلف هو الشاهد على الأحداث وهو شاهد مشارك في رصد الحدث، ثم هومشارك في ردود أفعال الحدث الروائي الذي تمثل في قتل الفلاح الأجير (الدبيش عرايس) وجاءت ردود الأفعال المختلفة للأصوات لترصد حجم الفساد والروتين والظلم والتلاعب بالأوراق والمستندات وتحكم القوي في الضعيف تحكماً وصل حد أن أنكر (الضابط والطبيب ورئيس مجلس القرية)، وجود شخصية باسم (الدبيش عرايس)، وفي المقابل عجز صديقه الفلاح وزوجته في إثبات وجود شخصية باسم (الدبيش عرايس) على الرغم من إنجابه لأطفال ومعرفة أهل القرية له معرفة معايشة.

ومؤلف رواية (يحدث في مصر الآن)، يجعل من ظهوره المباشر محاولة فنية جديدة يعلن بها تمرده على تقنيات السرد الروائي وعلى الصنعة الروائية وقد أصاب إلى حد بعيد... بل وجاءت محاولته في بعض نجاحاتها لتعلن أن التنظير للسرد الروائي مهما بلغ فهو محدود لتداخلات التطبيق والتجديد الشكلي للرواية.

قال القعيد في بداية روايته ".... لأسباب كثيرة . أعلن تنازلي عن كل أسلحة كتاب الرواية القديمة والحديثة على السواء..."[66]. ولذلك يعطينا تلخيصاً لمضمون الرواية ضارباً بذلك لعنصر التشويق... وكأن جدية الحدث أكبر من الزخرف الإخراجي وأكبر من التشويق، قال: "... بعدها . المقدمة . يأتي دور أهم أساليب تجار الرواية في زماننا وهي كثيرة. لكي أضمن شد القارئ إلى روايتي، وجريه وراء الكلمات حتى تنقطع أنفاسه... يجب أن أعتمد على هذه الأدوات. محتفظاً بإحدى المفاجآت المذهلة في ركن ماقبل النهاية[67]"، ثم يقول: "وأصول الحرفة كانت تفرض علي أن أخفي نبأ الوفاة، ومن المثير أن أحكي عن اختفاء العامل الزراعي ليلاً... ستخرج التساؤلات من عين القارئ كيف تم هذا؟ من أجل الإجابة عن كيف هذه، نبدأ فصولاً جديدة مضمونة القراءة، ولكني أفشيت أسراري وكشفت خططي...."[68]

ولم يكن القعيد هو الأول بين الروائيين الذي يعلن وجوده في روايته ويتدخل بهذا الشكل السافر الذي يطمس آمال (وجهة النظر ومابعدها من تقنيات)، فقد سبقه إلى إعلان الوجود للمؤلف بعض الروائيين أذكر منهم (طه حسين/تولستوي/ فلوبير/ بروست/ توماس مان....).

بالنسبة لطه حسين فالقارئ لا يجهل وجوده الضاغط في أعماله القصصية بصفة عامة لأنه . كمؤلف . دائم الحوار مع القارئ (المتلقي) ونلاحظ هذا بخاصة في (المعذبون في الأرض/ ماوراء النهر..)، ولجأ طه حسين إلى هذا الظهور والاستطرادات التعسفية التي تعلن عن وجوده كمؤلف لأسباب منها:

. إحساسه الضاغط بالقارئ بسبب عاهته ولأنه كان يملي لا يكتب...

. إيمانه بتصور خاص عن حرية الفنان.

. رغبة في تعليم أصول القص بشكل عملي...

---

[66] يحدث في مصر الآن/ القعيد/ 22.

[67] يحدث في مصر الآن/ القعيد/ 22.

[68] يحدث في مصر الآن/ القعيد/ 23 . 24.

لكن الأمر عند (تولستوي) في (البعث) بخاصة كان مسبباً بحجم القناعة الشديدة بالتوجه الأيديولوجي.. والأخلاقي لاسيما في نهاية الرواية عندما استعان بنصوص وعظية من الإنجيل.

وعند (فلوبير) كان التدخل من المؤلف وإعلان وجوده استناداً لتفكير أخلاقي عبر محايثة للشكل الروائي، ومن الطبيعي أن يعلن أنه كمؤلف مع أو ضد.. تبعاً لحجم القناعة الأخلاقية التي دعا إليها في رواياته التقليدية والوثائقية.

أما (بروست) فقد نجح في دمج تعليقاته بكيفية مقبولة حرص فيها على إيجاد المسافة الإستطيقية لنغفر له تدخله كمؤلف.

وفي محاولة (القعيد) التي نحن بصددها فهي إذن لم تكن الأولى، ومن ناحية أخرى فهي محاولة تختلف عن المحاولات السابقة كلها في الغابة وفي الوسيلة الفنية التنفيذية، لأن القعيد عمد إلى غاية حداثية تسعى إلى مايسمى بـ(تكذيب التشخيص) فتدخله على هذا النحو ليعلن عن حقائق، وهذا الوجود القصدي البارز للمؤلف هو نوع من الإيهام القصدي بواقعية الحدث الروائي، وقد كثرت هذه المحاولات المشابهة مع الروائيين الحداثيين ومنهم (توماس مان) الذي اتخذ موقفاً ضد كذب التشخيص، بل وضد السارد نفسه، ولذلك نستطيع أن نفهم عنده "سر سخريته الملغزة الغير قابلة للاختزال... وذلك انطلاقاً من وظيفته في الإبداع الشكلي[69].

لكن محاولة (تكذيب التشخيص) قد تنقلب ضد التفكير الروائي الجديد الساعي إلى الإيهام القصدي بالواقع، وذلك عندما يتحول تدخل الروائي إلى معلق بوعي مفرط بالأحداث قد يصل به حد النزعة الخطابية الممقوتة فنياً في البناءات الروائية المختلفة، وهذا ماوقع فيه (القعيد) في نهاية روايته عندما ذيل روايته بوسائل توثيقية منها ماجاء تحت عنوان "بعض تساؤلات من المؤلف"، ثم يوضح بخطابية زاعقة سبب كتابته للرواية فقال: "قررت الكتابة... لأخرج على مؤامرة الصمت والإسكات التي تدبر لإخفاء ماحدث ومايحدث... ورغم تسويد مئات الصفحات وتلطيخها بحبر زماننا الكاذب مازلت أشعر بذنب المشاركة في الصمت... نحن الكتاب الذين نحول جثث المعدمين إلى سيارات وزجاجات ويسكي لا نقول الكثير...[70]

---

[69] *مفهوم الرواية السردية في الخطاب الروائي/ د.بوطيب عبد العال/ عالم الفكر (مجلد 22/ العدد 4 إبريل 1993م).*

[70] *يحدث في مصر الآن/ القعيد/ 170.*

إن كثرة التواتر المقصود يتحول إلى الضد فما كنا في حاجة لأن يعلن الكاتب عن نفسه أنه خرج عن الصمت لأن ماكتبه دليل لا يحتاج إلى هذه المباشرة الزاعقة التي تؤثر في فنية البناء الروائي... وإذا كان تدخله نوعاً من الإيهام القوي بالواقع فماكنا أيضاً في حاجة إلى أن يقول في نهاية الرواية:"الأسماء والأشخاص والحوادث ليست من وحي الخيال. وأي تشابه بينها وبين الواقع لم تخلقه قوانين الصدفة. بل هو تشابه مقصود".[71]

ووجود (القعيد) في روايته على هذا النحو يصنف تبعاً لتقسيمات (تودوروف) بموقع (الرؤية المرافقة Vision - avec)، وقصد به أن المؤلف يتساوى مع الصوت الروائي من حيث المعرفة. وحسب تقسيمات (جيرار جينيت) فالروائي هنا هو صاحب (التبئير الداخلي المتعدد/ لمحكي ذوتبئير داخلي متعدد Le Recite a focalisation inteme multiple variable). وهو يقصد قيام المؤلف بعرض الحدث الواحد من وجهات نظر عديدة.. وهو ماحرص عليه المؤلف هنا عندما قدم أصواته (الطبيب/الضابط/ الدبيش عرايس/ رئيس مجلس القرية...).

ونستطيع أن نحصي عدداً من السلبيات التي ترتبت على وجود المؤلف الظاهر بهذا الشكل في الرواية، ومن هذه السلبيات الهيمنة على الأحداث بشكل سمح له بالتدخل في رواية الأصوات وعلى الرغم من تركه للأصوات مساحة ضيقة إلا أنه اقتحمها بالتهميش. ومن هذه السلبيات تزاحم وسائل التوثيق لتحقيق الإيهام بالواقع وقد جاء هذا التزاحم التوثيقي المتنوع بتناسب طردي مع الغاية التأثيرية المتوقعة له، لأن الطاقة التأثيرية قد تناسبت تناسباً عكسياً مع تواتراها وكثرتها. وأما السلبية الأخيرة فتتمثل في إعلانه عن إشراك (المروي عليه)... ولكن هذا لم يتحقق بشكل عملي في بناء الرواية، ولم يف به ولم يزد حجم وجود (المروي عليه)، عن هذه الهيئة التلفظية التي صرح بها تصريحاً نظرياً في بدايات روايته.

وإذا كنا قد لاحظنا تنوع موقع الروائي في رواية الأصوات فوجدنا الروائي الذي يحرص على الاختفاء التام والآخر الذي يحرص على الظهور والثالث الذي يحدث الالتباس بالراوي بمالا يسمح بمسافة بين الوجه والقناع، وهذا معناه أن رواية الأصوات لا تقتصر على مكان واحد للمؤلف، وأن تنوع موقع الروائي مجرد أوضاع فنية قد تتسبب في وجود مستويات غيرية للأصوات، ولذلك فالمهم هنا

---

[71] يحدث في مصر الآن/ القعيد/182.

هو قدرة الروائي الإبداعية وليس موقع الروائي من روايته بالدرجة الأولى.

وإن كان هذا لا يمنع من أن نسجل أنه كلما اختفى الروائي كلما كان ذلك أفضل له ولروايته... وإذا ظهر فغالباً ما تأتي رواية الأصوات محملة بكثير من الهنات الفنية كما لاحظنا ذلك في رواية (يحدث في مصر الآن).

أما حالة الالتباس التي تقضي على المسافة بين الوجه (المؤلف) والقناع(الراوي) فقد لاحظنا أيضاً أن الالتباس بين الروائي وبين أحد أصواته الروائية غير موجود في نماذج الأصوات التي تطبق عليها وقلنا بأن ذلك لو وجد فإنه سيؤثر تأثيراً سلبياً على رواية الأصوات لأنه سيخلق أصواتاً ثانوية وأخرى أساسية مما سيؤثر على كفاءة الأصوات بوجهات نظرها من ناحية ومن ناحية أخرى فإن الرواية عندئذٍ ستتجه إلى توحد الرؤية مما سيغيب بالتبعية اللاتجانس الذي ينبغي تواجده في رواية الأصوات.

ومن هذا العرض نفهم أن اختفاء الروائي من روايته سيرفع من القدرات الفنية لرواية الأصوات. وهذا الاختفاء صعب المراس إلا على الروائي المتمكن والذي قد لا يعنينا موقعه قدر ماتعنينا قدراته الإبداعية في إحياء اللاتجانس وتأكيد (غيرية الصوت الروائي).

وحجم اختفاء الروائي لا يعني تجاهله والتسليم الكامل بلعبته الشكلية التنفيذية. لأن الروائي هو مانح الرواية بشكلها ومضمونها وأصواتها.. وكان من المهم أن نبدأ من الروائي وألا نتجاهله ككثير من المنظرين للراوي وللسرد الروائي، لأن روائي الأصوات يتمتع بقدرة غيرية تمكنه من تجاوز ذاته وإخفائها من أجل إظهار أصواته، ثم هو الذي يختار القضية بأصواتها اللامتجانسة... وهو المنظم لظهور الأصوات وهو المحدد لمكانه ومكان الراوي.. وكان من الطبيعي أن نتحقق من هذه الإمكانات كلها التي يتمتع بها روائيو الأصوات، ولنكشف عن الفروق الكائنة بينهم وبين روائيي الروايات الأخرى.

ب ـ الراوي:

حظي الراوي "باهتمام زائد بين المبدعين والنقاد على حد سواء وذلك لأهميته الكبرى في الخطاب الروائي، فبموقعه يتحدد شكل الرواية، ومنذ بدايات هذا القرن وقد سعى (هنري جيمس) ليحقق حلم النقاد والروائيين في إخفاء الكاتب، وتحديد موقع الراوي وقال بوجهة النظر وأهمية الراوي لوجهة النظر أنه أحد مسمياتها إذ أن المنظرين أطلقوا (وجهة النظر) على الراوي على أساس أنه المعبر عن رؤية

الكاتب الفكرية والفنية من خلال موقعه المحوري في الخطاب الروائي. ومنذ الستينيات وحتى الآن وقد كثر التنظير لموقع الراوي لاسيما عند (بوث وتودوروف وجينيت...).

ووقوفنا هنا مع الراوي في رواية الأصوات لن يحظى بأهمية مماثلة كتلك التي احتجزها في كم الدراسات الكثيرة المتكررة في تقنيات السرد الروائي. لأن "الراوي" لم يحظ بأهمية كبيرة في رواية الأصوات بل ويمكن القول بأن كثيراً من الروايات لم نقع فيها على الراوي مثل روايات (الرجل الذي فقد ظله/ الحرب في بر مصر/ أصوات/ يحدث في مصر الآن/ السنيورة....)، وذلك لسببين: إما أن الكاتب استأثر بالرواية على حساب الراوي ولم يسمح له بالتواجد، وذلك لأن الروائي هو النمط الأول والأقوى، والراوي هو النمط الثاني المتواجد برغبة النمط الأول فضلاً عن وجود الأصوات والتي تمثل هنا غاية بنائية احتجزت بدورها النمط الثالث.. وفي رواية الأصوات تنقلب حاجتنا لهذه الأنماط، وتختلف اختلافاً نوعياً عن الرواية التقليدية التي تجعل الأهمية للنمط الأول فالثاني والثالث.. أما رواية الأصوات فتعطي الأهمية الأولى للنمط الثالث (الأصوات). والأهمية الثانية للنمط الأول (الروائي)، ثم يأتي (الراوي) . النمط الثالث في المركز الأخير من الأهمية البنائية.

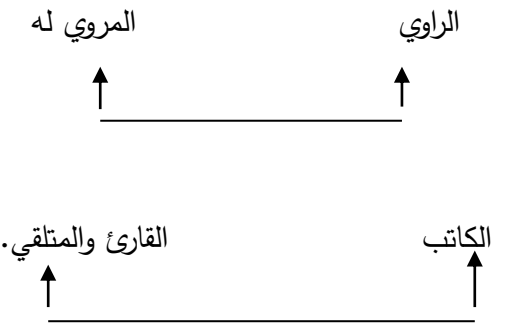
أما السبب الآخر فيتمثل في انطلاق الأصوات باستقلالية تامة بغير حاجة إلى روائي وراو، ويصبح اختفاؤهما من أبرز وسائل إنجاح رواية الأصوات وبناء عليه فالحاجة إلى (الراوي) أصبحت محدودة في رواية الأصوات ولكنها غير معدومة، لأن بعض الروائيين فضلوا تقديم رواية الأصوات عبر الراوي المشارك الذي جاء في شكول متنوعة أثرت بشكل مباشر على رواية الأصوات عندهم.

وبصفة عامة فالراوي . إن وجد . في رواية الأصوات فإنه لا يحتفظ بالوعي المثالي لنفسه . كما نجد في الروايات التقليدية . وإنما يقوم بتوزيعه على الأصوات بحيادية تامة، وإذا اتفقنا على أن الراوي هو الذات الثانية للكاتب كما قال (بوث) فمعنى ذلك أن الرواي يستمد أهميته وفاعليته ووجوده من الكاتب نفسه، وقد حدد (ديستوفسكي) مهام الروائي أو الراوي . أيهما وجد . في أعماله، عندما عني "لا بمشكلة موقف "الأنا" الممارسة للوعي والمقومة تجاه العالم بل مشكلة العلاقات المتبادلة بين أشكال الـ"أنا" الممارسة للوعي والممارسة للتقويم"[72].

---

[72] *قضايا الفن الإبداعي/143.*

وقد فرقت التنظيرات بين الراوي والكاتب، وجل هذه التنظيرات أجمعت على أن الكاتب هو الكاتب أو الروائي الحقيقي، وحديثه موجه بالتبعية إلى القارئ الحقيقي. والراوي هو الكاتب المجرد (شكل فني/ حيلة فنية)، ومن ثم جاء حديثه موجهاً إلى القارئ المتخيل (المروي له).



ولما كانت الأصوات هي الغاية الأساسية لرواية الأصوات فكان من الطبيعي ألا نشعر بحاجة قوية إلى الكاتب فضلاً عن الراوي، وإذا كنا قد توقفنا مع الروائي لأنه صاحب الأساس الإبداعي ولدوره المميز في الاختيار والتنظيم والتشكيل الروائي، فإن وقفتنا مع الراوي لن تحظى بهذه الأهمية لأن وجوده قليل في رواية الأصوات، وحتى عندما وجد في بعض الأعمال قد سكن أحد الأصوات الروائية، ووجدنا تعدداً للرواة داخل الرواية الواحدة، وفي رواية أخرى وجدنا الراوي بشكله وموقعه التقليدي متلبساً مع الروائي دونما مسافة بين الوجه والقناع. وكان هو المتحكم في ظهور الأصوات لكنه يتنازل عن بعض دوره للأصوات.

وقد نخدع أنفسنا إذا اعتقدنا أننا في رواية الأصوات أمام الراوي الأوحد كما نجده في الرواية التقليدية، لأن الأصوات نفسها تقوم بمهمة الرواية الجزئية، ولأن (نحن) هي مجموعة الأنوات (الأصوات) في رواية الأصوات.. وكل صوت يروي من وجهة نظره الخاصة، وقد وجدنا أكثر روايات الأصوات تعتمد في روايتها على الأصوات بشكل مباشر حتى أننا لا نجد أثراً للراوي الذي اختفى أكثر من اختفاء الكاتب نفسه وهو الأمر الطبيعي في رواية الأصوات.

أما غير الطبيعي فهو ظهور الراوي والذي نريد أن نحدد حجمه وشكله وشكوله في رواية الأصوات، ثم مامدى تأثر الرواية بظهوره؟

في رواية (ميرامار) لنجيب محفوظ يجعلنا الكاتب في مواجهة مباشرة مع أصواته... وكل صوت يقدم نفسه لنفسه . الراوي المشارك . تماماً كما رأينا ذلك في رواية (الرجل الذي فقد ظله) لفتحي غانم. إلا أنّنا ما أن نتقدم في استطلاع الصوت الأول (عامر وجدي) حتى نلاحظ أن الروائي قد نصبه للقيام بمهمة الراوي الأساسي، فأدى (عامر وجدي) هذه المهمة على استحياء ووجدنا في رزانته وهدوئه واستمراريته في البنسيون مسوغاً مقبولاً ليقدم لنا الأصوات المشاركة معه. إننا إذن أمام راو غير تقليدي لأن (عامر وجدي) هو الصوت الروائي الأول ولكنه لم يحك عن نفسه فقط وإنما حرك الأصوات الأخر وحاورها وقدمها وحظي بالظهور مرتين أما المرة الأولى فتلك التي قام فيها بدور (الفصل الصفر) حيث قدم الزمان والمكان والبنسيون ورواده.

ففي البداية يعبر (عامر وجدي) عن المفارقة بين الماضي التليد، والحاضر الأليم، من خلال وصفه للإسكندرية ومظاهرها بـ(الضفيرة السردية) التي تجمع النقيضين لإبراز حجم التبدل والتغير خارج البنسيون، وداخل البنسيون، وكأن هذه المفارقة مقدمة طبيعية لمفارقة الأحداث الجديدة مع ثورة يوليو التي فرضت بدورها نقاشاً يوازن بينها وبين العهد السابق عليها.. وهو الموضوع الأثير الذي بدأ (عامر وجدي) يتبناه حوارياً مع الأصوات المقيمة معه في (بنسيون ميرامار) وهذه الحوارات هي التي حركت المسار الروائي... فمن الأصوات من تشبث بالماضي ورفض الثورة(حسني علام/ طلبة مرزوق/ ماريانا....)، ومنهم من ألف الواقع وانسجم مع معطيات الثورة (سرحان البحيري/ زهرة...).

وقام (عامر وجدي) بتقديم رواد البنسيون (وهو دور الراوي) فيعرفنا أولاً (بماريانا) صاحبة البنسيون ثم يصف (زهرة) ثم يقدم النزيل الثالث (سرحان البحيري) والنزيل الأول (طلبة مرزوق) فالنزيل الرابع (حسني علام)، ثم الخامس والأخير (منصور باهي).

وكما تولى (عامر وجدي) دور الفصل الصفر الخاص بمهام الراوي قام أيضاً بدور الراوي لما أتاح له الروائي فرصة الظهور الثانية في نهاية الرواية فقام (عامر وجدي) بتقديم (لحظة التنوير) . بالمفهوم التقليدي . حيث حدد لنا ما آلت إليه كل شخصية من شخصيات البنسيون (انتحر سرحان البحيري/ وزهرة قررت الذهاب بعيداً عن البنسيون وعن القرية/ وحسني علام اشترى الملهي الليلي/ وطلبه مرزوق يتأهب لمغادرة مصر...).

وإذا كان (عامر وجدي) قد قام بدور الراوي في بداية الرواية ونهايتها فإنه

أيضاً قام بدور الراوي وسط أحداث الرواية عندما قام بحواراته المجدية مع الأصوات بدور فني يتمثل في إبراز التعليلات المركبة Over Jusifications للعالم المأهول داخل البنسيون وخارج البنسيون وأصبح راوياً بدرجة مراقب فعال ومشارك . حسب تقسيمات المنظرين . .

ثم كان (عامر وجدي) صوتاً روائياً يعبر عن مصري معتدل المزاج أكسبه كبر السن وقاراً ورزانة فهو دائم الدعاء لزهرة (رمز مصر) وكان يردد لها دائماً: "يحفظك الله يازهرة"... وقد توج رزانته ببعد إيماني حيث أكثر من تلاوة القرآن وكأنه يستعد للموت بقناعة وبدون خوف.

ويعد (عامر وجدي) راوياً على طريقة (رواية الأصوات) حيث أصبح الراوي متلبساً في أحد الأصوات الروائية لأداء المهمة. وهو وضع جديد نسبياً فرضته طبيعة رواية الأصوات يشبه وضعية (الراوي المشارك) لكنها مشاركة صوت لأصوات لها استقلاليتها...

وفي رواية (تحريك القلب)، يقدم لنا (عبده جبير) نموذجاً آخر للراوي المستقل بعيداً عن الأصوات، وأصبحت مهمته القيام بالدفع الرأسي لتطور أحداث وإرهاصات السقوط للبيت، ولم يقدم ذلك مرة واحدة، وإنما قدم الراوي المتلبس مع الروائي هذه المهمة الرأسية عبر فترات ومع كل فترة يتركنا مع الأصوات ليسجل كل صوت رد فعله إزاء هذه الإرهاصات، ولما كثرت مظاهر السقوط استحالت الأصوات إلى آذان مصغية وأوتار مشدودة فالأم مع أول صوت يخترق سكون الليل تفر هاربة من البيت، ولما خرجت اكتشفت أن القطة تعبث بالمخلفات.

وكان من الطبيعي مع شكل ومكان الراوي ألا تستقل الأصوات بخطوط طولية ممتدة كأكثر روايات الأصوات، وإنما ظهرت الأصوات بخطوط متقطعة مع فترات ظهور الراوي الواصف لمراحل إرهاصات السقوط... وكلما اقترب السقوط كلما كثر الرعب والقلق وكلما حرص الراوي على قصار الجمل المساعدة على التوتر والسرعة يقول: (لقد مضى النهار.. وتقادم الليل... وانطفأت أضواء الحجرات.. واختفت الأصوات. ثم عاد الضوء الخفيف مرةأخرى.. وانفتحت النوافذ.."[73]

ويبدو أن الراوي نفسه قد عايش وطأة السقوط فعبر عن سرعة تلاحق الأحداث بأن جمع شخوصه وأصواته في شبه وهم حواري قصير.. وكأنه كناية

---

[73] تحريك القلب/ 134.

عن إحساس ضاغط بالزمن.. وكأن هذه الحوارات هي اللحن الجنائزي الذي يرثي حالهم إبان السقوط وبداية الضياع.

وكانت المشاهد الأفقية التي اعترضت الأصوات والتي عبر فيها الراوي عن إرهاصات السقوط وتطوراته تمثل وظيفة إدراكية محفزة، بينما احتفظت الأصوات بردود أفعالها بوظيفة انفعالية أشعلها الراوي بالتبادلات السردية بينه وبين الأصوات فتناوبت الوظائف الظهور(إدراكية/ انفعالية/ إدراكية/ انفعالية...). حتى كان السقوط. وقد حرص الروائي في وظيفته الإدراكية على التطور المرحلي الراصد لإرهاصات السقوط.

والراوي هنا حفظ للأصوات استقلالها النسبي ولم يسقط من ذاته على الأصوات، ولم يتدخل في تقديم الأصوات حتى في الفصل الصفر ترك (الأم) أحد الأصوات تقدم أبناءها (الأصوات)، قالت الأم: "لم يعد سواي في الردهة.. خرجت سالي إلى مكتب المدير لتفض الخطابات. تدق على الآلة الكاتبة. إنها في أسبوعها والدماء توجعها. خرج وضاح يحمل كل مادرس من التاريخ إلى الجبال المترعة بالجفاف. خرج صيام ليفتح الدكان لأبيه... خرجت سمراء إلى البوتيك....[74]

إننا إذن أمام راوٍ مختلف عن صورة الراوي الشعبي، ومختلف عن الراوي التقليدي الممسك بخيوط الحكي.. إننا أمام الراوي الحيادي الذي يمارس مهمة دفع الحدث دونما تدخل في أمر الأصوات فاحتفظ لنفسه بقدرة غيرية تناسب رواية الأصوات وتحفظ للأصوات عدم تجانسها وهذا هو النموذج الثاني لشكل الراوي المناسب لرواية الأصوات والذي كان ظهوره محدوداً وحياديته مطلقة مما مكن الأصوات من استقلاليتها لأن الراوي لم يمارس فاعلية الموجه لوجهة النظر وإنما احتفظ بوجهات النظر للأصوات بحجمها الطبيعي وهو أشبه بالراوي من الخارج واكتفى بمهمة دفع الحدث الروائي تاركاً ردود الأفعال للأصوات دونما تدخل منه.

وفي رواية (الزيني بركات) نلتقي بالراوي المتعدد، وهو نموذج فريد في روايات الأصوات حيث يأتي الرواة درجات فيما يشبه الدوائر المتداخلة على هذا النحو:

1. الرحالة الإيطالي : (فياسكونتي جانتي)

---

(74) تحريك القلب/13.

وهو يمثل شاهد عيان للمشاهد الخارجية وهو راو يعزز الترهين السردي لأنه يرى ويتكلم بل ويعلق ويستعين على روايته بالتوثيق التاريخي باليوم والشهر والسنة.

فهو يبدأ الرواية بتسجيل مشاهداته "في أحوال القاهرة في القرن السادس عشر 922هـ/1517 ميلادية" ويصف مظاهر التغيير في القاهرة لأنه كان بها قبل عشر سنوات ولاحظ (الخوف الذي يعتصر الناس/ وجود حرب/ تولي الزيني بركات لحسبة القاهرة).

ثم يعاود الرحالة الإيطالي ظهوره في السرادق الرابع ليعرفنا بحركية التاريخ وليوثق الأحداث بمرجعية تاريخية تتوازى مع المرجعية التخيلية فينقل عن ابن إياس وصفه لخروج السلطان لملاقاة العثمانيين.
ثم يظهر الرحالة الإيطالي خارج السرادقات في مقتطفه الأخير من مذكراته فيعلن هزيمة السلطان ويعلن أن (خاير بك) أعاد تعيين الزيني بركات محتسباً للقاهرة فأعلن الزيني بركات عن عملة التداول الجديدة وهي العملة العثمانية لتحل محل العملة المملوكية.

إذن فالرحالة الإيطالي هو راو يحمل سمت المرجعية التاريخية التوثيقية وليعلن عن دور محدود له إذ أن حكيه كان خارج السرادقات التي سنجد فيها مستويين آخرين للرواية الداخلية...

وقد تنازل الرحالة الإيطالي عن السمت الشفوي وغلب التحريري الموثق في روايته على الرغم من كونه شاهد عيان يستدعي الأحداث بفعل التذكر مما أعطاه مساحة في حرية الاستدعاء إلا أن هذه الحرية تكبلت بتغلبيه للمرجعية التاريخية فدار في فلك العقلي والتعليلي.

2 . الراوي المؤطر:

وهو يمارس دور الراوي التقليدي فيقوم بالوصف ويقدم الأصوات ويربط ويعرض.. ويمارس بعض السلطات الدكتاتورية على الأصوات لأنه الراوي العارف بكل شيء هنا فيتمكن من السرادقات الروائية ويحدثنا من زوايا رؤيوية مختلفة (من الخلف/ من الأمام/ الآنية) وهو أمر مكنه من أصواته تمكناً خارجياً وداخلياً حتى أنه نطق بالإنابة عن الأصوات عبر الضمير (هو).

وعلى الرغم من هذه الهيمنة إلا أن الراوي ظل حيادياً بين الأصوات الروائية فلم يغلب صوتاً على صوت وإنما احتفظ للأصوات بمرجعيتها التاريخية واستقلاليتها الفنية بقدرة غيرية لم تسع لإذابة الفروق وإنما سعت لإعلاء اللاتجانس بين الأصوات الروائية لأن هذا ارتبط بالصراع الروائي بمستوياته بشكل مباشر ثم حفظ للأصوات وجهات نظرها الجزئية.

وكان الراويان قد وثقا روايتهما على المستوى المرجعي والتخيلي بالرسائل والتقارير والنداءات، وهي وسائل توثيقية من ناحية ووسائل تعزز التنازل القصدي للسمت الشفوي وذلك لتجسيد درجة المشابهة المرجعية الممكنة على المستويين الوظيفي والواقعي.

3 . الصوت: ونقصد به الصوت الروائي من الداخل كدرجة ثالثة من درجات هذه الروايات المتداخلة، وسنفصل الحديث عنها في الجزء الخاص بالأصوات الروائية، والأصوات هنا جاءت مختلفة لتحقق اللاتجانس المقصود على مستويات عديدة داخل الرواية أهمها المواجهة بين أصوات السلطة . وأصوات الشعب لتعزز الروايات بذلك فكرة أن البطولة لفكرة روائية تحلقت حولها الأصوات كما سنرى....

وتعدد الرواة في هذه الرواية جعلنا نستقبل التعددية الصوتية بما يعمقها لا بما يضعفها، لأن كل راو قام بمهمة تختلف عن الآخر فالراوي المؤطر اختلفت مهمته عن صاحب المذكرات (فياسكونتي جانتي) ثم جاءت الأصوات بعمق داخلي تختلف عنهما، واستطاعوا جميعاً أن يعكسوا الوضعية الاجتماعية والسياسية.

إلا أن هذه الرواية بخاصة قد احتفظت بقدر من الوسائل خارج نطاق السرد وخارج مهام الرواة وكانت لهذه الوسائل أهمية كبرى وهي (النداءات/ الرسائل/ الفتوى...)، وهذه الصيغ قامت مقام الراوي بين الأصوات الروائية، ولأن هذه الصيغ والوسائل كانت تحمل معاني التحفيز كالقرارات والرسائل، والأوامر السلطانية... وهي التي كانت تدفع عجلة الأحداث. وتطور المواجهات والصراعات بين الأصوات في الرواية.

وإذا قدرنا لهذه الوسائل حقها، وأضفنا إليها ماقامت به الأصوات لأمكننا أن نقدر دور الراويين (الإيطالي بمذكراته والراوي المؤطر) ولأمكننا أن نكتشف أن دورهما لم يكن هو الدور المطلق للراوي في الروايات العادية وإنما كان دورهما محجماً بفعل الأصوات من ناحية وللطبيعة التركيبية الخاصة بهذه الرواية من

ناحية أخرى.

وفي رواية (الكهف السحري) نلتقي بالراوي المتلبس بالمؤلف وهو يمثل (شاهد عيان) وهو عارف لكل شيء، لكن هذه المعرفة لم تطلق يده في الرواية إطلاقاً كما نجده في الرواية التقليدية، وإنما وجدت الأصوات الروائية فزاحمت وجوده وغيبته وتولت هي البعد الداخلي والنفسي للأصوات تاركة للراوي الخارجي الوصف الخارجي والإخبار العام الذي يحرك مسار الرواية ومن ثم يفرض ظهور الأصوات بترتيب مقصود.

وأول مهام الراوي أنه احتجز لنفسه الفصل الأول ممثلاً للصفر الإبداعي ليحدد لنا ملامح التجربة الروائية ومكانها وزمانها وأصواتها، وتحدث عن الصوت المحوري (إبراهيم) بضمير (هو) ليثبت وجود مسافة بينه وبين الصوت ومن ثم بين الأصوات فهو مراقب فيخبر ويصف.. وركز على قلق إبراهيم في انتظار محبوبته (.. جلس متضائلاً.. تائهاً في كرسي فوتيه... تأمل صالة البيت الواسعة...) أشعل سيجارة.. تأمل الباب المغلق. أخذ ينقل بصره المحير بين الباب المغلق والدخان الصاعد، تعلقت عيناه ببندول ساعة الحائط..)[75].. ويقدم لنا الراوي الصوت الأول (إبراهيم) وهو رجل أربعيني، قد أضفت عليه الأربعينية وقاراً واتزاناً انعكسا على ردود أفعاله...

وبعد أن قام الراوي بمهمة الصفر الإبداعي أسلمنا بدوره إلى الأصوات فكان صوت إبراهيم فالوالد فالوالدة... وأخيراً صوت كريمة. إلا أن الراوي لم يبتعد عن الأصوات .كما هو متوقع . وإنما وجدناه يتدخل مع الصوت بدرجة التباس لإلغاء المسافة بينه وبين الصوت لتحويل الأحداث من الماضي التقريري إلى الترهين السردي ... وتحولت الأصوات حول إبراهيم إلى مداد للاسترجاع لمزيد من الإخبار عن (إبراهيم) الذي احتل مركزية مهمة بحجمه الروائي كماً وكيفاً، وهو أمر قلل من أهمية الأصوات الأخرى التي لم يزد دورها عن الإخبار الخارجي بكل مايتصل بإبراهيم من النشأة حتى الاعتقال.. وتركوا لإبراهيم مهمة البعد الداخلي والحوار النفسي.

وعاد الراوي ليستكمل مالم تقدمه الأصوات وهو الجزء الخاص عن الجامعة ليعرفنا بحبيبة إبراهيم الأولى (عبير)، وليعرفنا بمن وشى به (طارق) وهو زميله في الجامعة وقد تسبب في اعتقال إبراهيم. وهنا أكثر الراوي من الإخبار وقلل

---

[75] الكهف السحري/3.

من الوصف... والسؤال هنا لماذا لم يجعل الروائي هذه المهمة لصوت (عبير) وهي شخصية جديرة بأن تستقل بصوت مهم بين الأصوات، ولو ظهرت لقلصت دور الراوي ولكان خيراً لها وللرواية كرواية أصوت.

والحقيقة أن الراوي هنا قد أثر بوجوده ومكانه تأثيراً سلبياً على الرواية كرواية الأصوات، فظهوره القوي أضعف الأصوات، وحجم ما أخبر به أكثر من حجم ما أخبرت به الأصوات. ولما تخفف الراوي من الظهور في نهاية الرواية أعطى فرصة لصوتين (إبراهيم/كريمة) إلا أن الصوتين تحركا أفقياً أكثر من حركتهما رأسياً الأمر الذي زاد فيه الوصف وقلل الإخبار واتسع المجال للغة تصويرية مشبعة بظلال رومانسية ومنعطفات صوفية لتساعد على ارتشاف الأحزان وعذابات الحب.

وإذا كان الراوي عند (طه وادي) قد أعطى فرصة للأصوات، فإن الراوي عند (إبراهيم عبد المجيد)، قد سيطر سيطرة كاملة ولم يعط الفرصة للأصوات أن تحكي أو تعبر عن نفسها إلا عبر حوارات قصيرة، وقد غلب المؤلف الراوي في درجة الالتباس هنا. وهذا التحكم المفرط من الراوي يذكرنا بالراوي في الروايات العادية والتقليدية... ولذلك كان وجود هذا النوع في رواية أصوات قد كال لها أسباب الإضعاف ولاسيما أنه كان عارفاً لكل شيء محتكماً في كل شيء فلم يمنح الأصوات استقلاليتها الواجبة، ونستطيع أن نوجز سلبيات وجود الراوي الملتبس في هذه الرواية في الآتي:

. أضعف ملامح التميز بين الأصوات لأنه جاء بأصوات متشابهة في الإقامة والجهل والأحلام والأوهام (فزيدان/ أم جابر/وليلى/ زينب/ سميرة...)، أصوات يكرر بعضها بعضاً.

. ولم يعط الراوي للصوت فرصة الظهور إلا من خلاله، فهو الذي يحكي عن الصوت بالضمير(هو) وهو أمر لم يسمح لنا بالتغلغل في عمق الأصوات ومن ثم قل المنولوج، وقلت الأحلام الاستشرافية، وألصقنا الراوي بأحداث خارجية قلل من جفافها بالبعد الأسطوري الذي أضفناه على الأحداث.

. الأصوات التي قدمها الراوي لم تخلص لذاتها وإنما أدخل في حديثها الأصوات الأخرى، فمثلاً في صوت (سعاد) لم يحدثنا الراوي عن سعاد فقط وإنما أفاض في الحديث عن ليلى وعلى الشيخ مسعود، وهو أمر أساء إلى الصوت ولم يساعد على إبراز وجهة نظر مستقلة. لأنه استثمر الأصوات جميعها لوجهة نظر كلية كانت هي غاية الراوي والروائي وهو أمر أساء إلى رواية الأصوات بشكل

مباشر. وجعل الأصوات ضعيفة ومتشابهة فغام التميز وغابت وجهات النظر وانعدمت الرؤى، لأن الأصوات جميعها مسخرة بفعل الراوي المسيطر إلى غاية أحادية، شأنها في ذلك شأن الرواية التقليدية التي تسمح للراوي بأن يمارس فاعلية الموحد فضعفت الأصوات وضعفت بضعفها الرواية، لأن الراوي انتصر لكل النوايا الواعية وللأفكار التي قادته إلى وجهة نظر كلية ذات بعد تأويلي واحد حسمه على حساب الأصوات... وشكل الراوي هنا قد أذاب اللاتجانس بين الأصوات فأذاب قدرات الأصوات لتشابه القدرات الذهنية التي ارتبطت بمكان واحد وظروف واحدة، بل وآمال متشابهة ترادفت في انتظار عودة (قطار الكنسة).

من الملاحظ إذن أن رواية الأصوات تعتمد بالدرجة الأولى على الأصوات الروائية لتتولى بنفسها العرض مستغنية بذلك عن الراوي ذي المنظور الأوحد، لأن الأصوات تعيد الحكي من وجهات نظر متعددة، وروايات الأصوات التي استغنت عن الراوي كانت هي الأنجح كرواية أصوات لأنها احتفظت بقوام اللاتجانس والرؤى المتعددة مثل روايات (أصوات/ الرجل الذي فقد ظله/ الحرب في بر مصر....).

أما روايات الأصوات التي استعانت بالراوي فجاءت في مستويين أما المستوى الأول فسخر الراوي لمتطلبات رواية الأصوات ومن ثم وجدنا الراوي له طبيعة خاصة جداً تختلف عن وضعه في رواية تقليدية وقد وجدنا ثلاثة أمثلة أما الأول فكان في رواية (ميرامار) لنجيب محفوظ حيث أسند مهمة الراوي لصوت من أصواته الروائية فظل الصوت صوتاً منفرداً حفظ للأصوات الأخرى استقلاليتها ورؤاها، وأصبحت مهمة الراوي مفهومة ضمناً من خلال صوت (عامر وجدي)، وليس بطريقة معلنة، الأمر الذي حفظ لرواية الأصوات خصوصيتها البنائية.

والمثال الثاني كان في رواية (الزيني بركات)، لجمال الغيطاني الذي اعتمد على رواة وليس على راوٍ واحد فقط، فكان الرواة في شكل دوائر متداخلة وهو أمر أبعد سطوة الراوي التقليدي.. ووزع المهام والأضواء، وحفظ للأصوات استقلاليتها وتمايزها، وهذا الاستخدام لم يؤثر سلبياً على رواية الأصوات.

والمثال الثالث في رواية (تحريك القلب)، لعبده جبير حيث جعل من الراوي وسيلة لوصف إرهاصات السقوط وتطور هذه الإرهاصات أي أنه قدم الحدث فقط... وترك الراوي رصد رد الفعل للأصوات وتم ذلك على مراحل، ولذلك لعب الراوي دوراً إيجابياً في دفع الأحداث ولم يتدخل لدى الأصوات التي احتفظت

بحريتها واستقلاليتها ورؤيتها وكان كل صوت يقدم نفسه بمعزل عن الراوي.

أما المستوى الأخير لاستخدام الراوي فاقترب من استخدامات الرواية التقليدية، وظهرت سيطرة الراوي وامتلاكه لزمام الأمور مما أثر تأثيراً سلبياً على الأصوات، واستقلاليتها وتمايزها وقد وجدنا ذلك بصورة مصغرة أو محدودة في رواية (الكهف السحري)، وبصورة موسعة في رواية(المسافات) ولذلك جاءت رواية (المسافات) ذات تكنيك متواضع قياساً بروايات الأصوات وكان الراوي العارف بكل شيء والمتحكم في كل شيء هو السبب المباشر في سوء التكنيك، لأن الراوي أثر تأثيراً سلبياً على الأصوات.

وهذا يعني أن رواية الأصوات ليست في حاجة إلى راوٍ لأن الأصوات رواة ويمكنهم القيام بهذه المهمة بكفاءة تحفظ لتكنيك الأصوات قوامه وخصوصيته البنائية... وإذا وجد الراوي التقليدي في رواية الأصوات فالأفضل أن يقوم بدور محدود... وإذا حدث العكس وأطلق يده في الرواية فإن ذلك سيؤثر . حتماً . تأثيراً سلبياً على رواية الأصوات كما رأينا في رواية (المسافات) والتي صيغت بمستوى واحد دونما أسلبة وهو أمر يعكس حجم سيطرة الراوي بشكل ألغى ملامح التميز للأصوات على المستوى البنائي والصياغي. لأنه كلما زادت سطوة الراوي انكمشت حدة الوعي الاجتماعي وتقلص دور الأصوات. وعلى الراوي . بصفة عامة . وفي رواية الأصوات بصفة خاصة أن يستقبل التعددية الصوتية بما يعمقها ويحفظ كيانها واستقلاليتها لا بما يضعفها، لأن قدرة الراوي على الأسلبة ستعكس الوضعية الاجتماعية والأيديولوجية المميزة للمكان والزمان فضلاً عن حفظ اللاتجانس بين الأصوات الروائية.

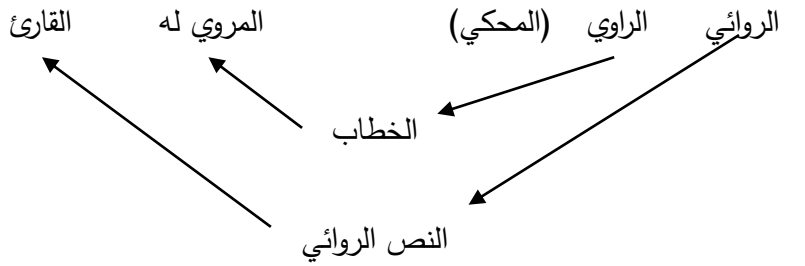
إن حاجة رواية الأصوات للنمط الثالث (الأصوات) أكثر من حاجتها للنمط الثاني (الراوي)، وحاجتها للنمط الأول (الروائي) تأتي بعد حاجتها للنمط الثالث... ألم نقل بأن رواية الأصوات نموذج روائي متطور وهدف سعى إليه النقاد والمبدعون منذ أن قال (هنري جيمس) بوجهة النظر.

ج . المروي له/ عليه: (Le Narrataire).

إذا كان الراوي شخصية من خيال الروائي قد منحها وجوداً في الرواية ومنحها صلاحيات كثيرة بها يتحدد شكل الرواية وآلياتها، فإن هذا الراوي لابد أن ينطلق في روايته استجابة للمروي له، لأن حديث الأنا هو عمق لخطاب الأنت، وحتى لوكان خطاب الراوي هو خطاب الصوت في رواية الأصوات فهو بالتبعية

يفترض الآخر أمامه فيروي له، وإن اختلفت درجة حضور الآخر (المروي له) فربما تزيد هذه الدرجة زيادة تؤثر بدورها على بناء الخطاب الروائي... وربما تقل درجة الحضور فلا تلاحظ لها أي تأثير قوي.

والراوي الذي يروي بما أنه أحد كائنات الورق فهو يفترض بالتبعية وجود المروي له انطلاقاً من أن أي خطاب لابد له من مخاطب، فالخطاب الحقيقي لابد له من مخاطب حقيقي، والخطاب المتخيل (السارد/ الراوي) لابد له من (مسرود له/مروي له)، لأن مجرد ظهور الصوت . في رواية الأصوات . وتمكنه من فرصة الحكي بضمير المتكلم فإذا بالآخر (المروي له) أمامه في مدى تخيله وتخيلنا الذي سمح لنا بتصور . الصوت/ الراوي . نفسه، وهنا لابد من توضيح الفارق بين الروائي والراوي من ناحية، وبين القارئ والمروي له من ناحية أخرى، وهو أمر سبق تناوله عند المنظرين، لاسيما عند (جيرار جينيت) وهوعلى النحو الآتي:



ومعنى ذلك أن معادلة:

الروائي ← النص الروائي ← القارئ المتلقي الحقيقي.

هي معادلة حقيقية خارج النص، والروائي أصبح أكثر حرصاً الآن على (المتلقي) القارئ الحقيقي وهو حرص تجاوز المجاملات القديمة، إذ كان الروائي يسعى لإرضاء فضول القارئ أما الآن فالأمر اختلف وأصبح الروائي يسعى لأن يكون (المتلقي) هو القارئ المنتج الذي هو بالضرورة جزء من التجربة الروائية، وبدأ الروائي يسعى لضم المتلقي لتجربته الروائية بوسائل عديدة منها عدم وضع

نهاية، أو عرض وجهات نظر (أصوات) دونما حسم لوجهة نظر كلية كما نجد ذلك في رواية الأصوات التي نحن بصددها أو تعمد الكاتب الروائي ألا يسدد كل الفراغات فيترك بعض مساحات (التهميش الدلالي) ليتمها القارئ بمدى تخيله... وفي كل الحالات أصبح القارئ الحقيقي جزءاً من التجربة الروائية بقدر تفاعله معها، ولم يعد هو القارئ السلبي الذي يكتفي بالاستقبال السالب غير المنتج، ولأن التحديث السردي بمنعطفاته العديدة أصبح وسيلة فنية لإرباك الخلفية الفكرية التقليدية، فيتحول القارئ إلى مدقق ومتأمل ومؤول في محاولة للفهم والاكتشاف وهو بذلك داخل التجربة الروائية، لأنه مع الفكر الجديد وتعدد وجهات النظر يحاور ويجادل ليقنع أو يقتنع. وهو إذن يختلف في تعامله عما كان مع النص التقليدي الذي كان يحرص على تحقيق انفعال مع الثوابت الفكرية وكان هذا الأمر سبباً في الاسترخاء إن لم يكن مساعداً عليه. وقد ناسبنا النص التقليدي في النصف الأول من هذا القرن ونحن نبحث عن هويتنا ونقابل بها تحديات المواجهة الغربية.

أما المعادلة الأخرى:

الراوي ⟵ الخطاب ⟵ المروي له

هي معادلة متخيلة لأنها بنت خيال مركب بدأ من الروائي الذي افترض (راوياً) أو سارداً ومنحه صلاحيات.. فلما بدأ الراوي في خطابه وروايته فبالتبعية برز المروي له وهو ناتج خيالي إذن فهذه المعادلة تعد داخلية قياساً بالمعادلة الأولى (الكاتب....) فهي معادلة خارجية.

إذن فالكاتب الروائي ليس هو الراوي أو (الصوت/ السارد). والمروي له ليس هو (القارئ) وهذا يعني أن الكاتب لا يتماهى في الرواي[76] ولاسيما في رواية الأصوات التي تعد نوعاً من (المحكي ذي التبئير الداخلي المتعدد Recit afocalisation internc multiple)[77]،لأن الأصوات افتراض داخلي أوجده الكاتب/ الروائي، والأصوات تقوم بالحكي للقضية نفسها أكثر من مرة وكل صوت بمنظوره الخاص.

والمروي له على هذا النحو شأن داخلي فهو الذي يتلقى خطاب الراوي أو خطابات الأصوات، وهو يتوازى مع مايسمى بزمن الخطاب وهو زمن الكتابة

---

(76) يمكن أن يحدث هذا بكثرة في غير رواية الأصوات. وإن كنا قد وجدنا رواية واحدة وهي (المسافات) قد تحقق فيها هذا الالتباس وقل مستوى البناء الفني للأصوات بالتبعية.

(77) حسب تقسيمات ومصطلح (جيرار جينيت).

والنص وهو آني وداخلي ويتمتع بالترهين السردي[78]

والمروي له لا يمكن رؤيته عبر (زمن القص) لأنه زمن قبلي خارجي... ولا يمكن تحديده مع (زمن النص) لأنه زمن القراءة وهو بعدي وخارجي ومتعلق بالقارئ الحقيقي لا بالمروي له لأنه زمن تلقي النص، وهو زمن مفتوح، لأن النص يتلقى في أزمنة عديدة ومختلفة (التلقي المفتوح).

والاهتمام بـ(المروي له) في النقد لم يحظ بنصيب وافر حتى الآن، إذ أن النقاد والروائيين منذ قال (هنري جيمس) و(وجهة النظر) وقد انصب الاهتمام الإبداعي والتنظير النقدي على الراوي بأوضاعه المختلفة وكانت هذه خطوة نقدية مهمة تجاوز بها النقد نظرته التقليدية التي كانت منصبة على دراسة الرواية من خلال الكاتب نفسه، الأمر الذي لم يساعد على تحليل دقيق للخطاب الروائي... ومنذ الاهتمام بالراوي بدأت العناية بتحليل داخلي للخطاب الروائي.

ومنذ السبعينيات بدأ الاهتمام بـ(المروي له) ولاسيما مع (جيرالد برينس)[79]وكان هذا يعني مزيداً من العمق التحليلي داخل الخطاب الروائي وعندما نتوقف هنا للبحث عن (المروي له) في رواية الأصوات العربية في مصر فإننا لا نهدف إلى إثبات وجود (المروي له) أو لكشف طريقة تحديده في الرواية... وإنما بالإضافة إلى هذا نسعى لغاية أخرى وهي الكشف عن أهمية (المروي له) ودوره في بناء رواية الأصوات بخاصة.

هناك بعض الأعمال قد حدد شكلها (المروي له) بشكل مباشر ونتذكر على سبيل المثال (ألف ليلة وليلة) فشهريار الملك هو (المروي له) والذي مارس دوره المميز في التشخيص، وكان بقسوته وتهديده لشهرزاد قوة دافعة على الحكي، ثم إن حالته النفسية هي التي فرضت موضوعات بعينها لارتشاف العظات والعبر.

وكانت أعمال (طه حسين) القصصية قد حفلت بخطاب مباشر لـ (المروي عليه) وكانت عاهة (طه حسين) سبباً مباشراً في هذا الأمر بالإضافة إلى خصوصية فهمه لحرية الفنان وقد برز ذلك بشكل مكثف في مجموعته (المعذبون في الأرض) ثم في رواية (ماوراء النهر).

ومعنى ذلك أن (المروي عليه)، يؤدي سلسلة من الوظائف الفنية سنحاول

---

(78) الترهين السردي Intstances narratives سبق التعريف به وهو مصطلح قال به (بنفست) وقصد به إنجاز الفعل الكلامي راهناً في (حال) وهو مفهوم لساني انتقل إلى السرديات.

(79)

أن نجليها في روايات الأصوات.علماً بأننا لن نعتمد على الضمير في تحديد (المروي له)، لأن الضمائر في السرد الروائي تتبادل مواقعها . كما هو معروف . فهي في حركية تصعب مهمة اعتمادها كوسيلة للتحديد إذ لا تتصف بالثبات. والأمر في رواية الأصوات سهل ميسور وذلك لاعتماد الاصوات في الحكي على (الأنا) وحديث الأنا في عمقه الروائي هو خطاب (الأنت) حتى لو كان هذا (الأنت) هو المتكلم نفسه كما في (المنولوج) القليل في روايات الأصوات، ومن ثم فلن نجد صعوبة في تحديد (المروي له) مع تعدد الرواة في رواية الأصوات. ولكن الخصوصية البنائية لبعض روايات الأصوات تفرض علينا التوقف مع بعض الروايات ذات البناء الخاص الذي يتنوع فيه مكان الراوي والرواة فيتنوع بتنوع مواقعهم (المروي له).

في رواية (الزيني بركات) يمكننا تحديد (المروي له) عندما نستعيد الرواة وهم في ثلاث طبقات متداخلة بشكل دائري. الراوي الأول وهو الرحالة الإيطالي ومذكراته التي يعتمد فيها على شهادة العيان والمرجعية التاريخية يتوجه بها إلى (المروي له) الأوروبي أو المثقف الذي يعنى بالدرس السسيولوجي والتاريخي. وأما الراوي الثاني فهو الراوي المؤطر للأحداث ويتحد مع الراوي الثالث وهم (الأصوات) في توصيل رسالة إلى الشعب مؤداها أن الوضع الكائن بكل سلبياته هو الذي أوجد الهزيمة والتي كانت متوقعة لمقدماتها الداخلية التي عنيت بها الرواية، والشعب هنا هو الشعب المصري على المستوى المملوكي (المتخيل) وعلى المستوى المعاصر (التأويلي).

وفي رواية (ميرامار) نجد (المروي له) بارزاً مع صوت وغير بارز مع صوت آخر إذ أن (المروي له) يتقلص ويندر وجوده مع مسرحة الأحداث والحوادث والحوارات الخارجية، ويزيد حجمه كلما قلت الحوارات الخارجية وزادت الحوارات الداخلية ولذلك نجده بشكل حاد ومهم مع صوت (منصور باهي) بينما يندر وجوده مع (حسني علام) فسطحيته لم تسمح إلا بوجود نادر كلما انطلق بسيارته معبراً عن استهتاره وقال(فركيكو) وهناك شخصيات أخر لم يتوفر معها (المروي له) لأن المؤلف لم يفرد لهم حديثاً مستقلاً كالأصوات الأخرى مثل (زهرة) و(ماريانا) و(طلبة مرزوق). وتلاحظ أن (المروي له) قد أثر في بعض الأصوات ولم يؤثر في أصوات أخرى لعدم وجود مبررات لفاعليته.

وفي رواية (يحدث في مصر الآن) يحرص الراوي/ الروائي (متلبساً) على استحضار (المروي له) وجعل من وجوده أكبر دافع للحكي، وقد أثر المروي عليه

تأثيراً اضطره إلى التهميش والتوثيق والتعليل والتدخل بالاستطرادات، وهذا كله قد جعل من وجوده (المروي له) مبرراً قوياً لاستكمال الإيهام بواقعية الأحداث التي أعلنها منذ تحديد (الآن) في عنوان روايته . وكان الروائي /الراوي قد صرح في بداية الرواية بوجود دور كبير وفاعل لـ(المروي له) إلا أننا ما إن تقدمنا في الرواية حتى نسي الروائي/ الراوي ماوعد به واستأثر بالحكي مكتفياً بالوجود عبر البعد التخيلي لـ(المروي له).

وبصفة عامة فإن تولي الأصوات للحكي بضمير المتكلم أوجد بالتبعية وجوداً فنياً متخيلاً لـ(المروي له) وقد جاء مباشراً في بعض الروايات مثل رواية (الحرب في بر مصر) فكل صوت يشعرنا بوطأة (المروي له) فصديق مصري يتوجه إلى (المروي لهم)، فيقول:"لم أجد من يقدمني لكم، فليس لنا في هذه الرواية مؤلف..."[80] أما المتعهد فيقول: "أعتقد أن العمدة قد حكى لكم حكاية فصلي... ومن يكتب لكم هذا الفصل من الرواية هو مدرس ابتدائي سابق"[81]. ونلاحظ في توجه الخطاب إشارة قوية ومباشرة إلى (المروي له).

ومن الملاحظ في رواية (الحرب في بر مصر) أن (العمدة والمتعهد)، هما أكثر الأصوات توجهاً للمروي له، بل وتوددا إليه في محاولة لاستمالته أو لتبرير موقفهما التلفيقي غير المقنع. بينما نلاحظ أن (الضابط) و(صديق مصري) هما أقل الأصوات توجهاً إلى المروي له لأنهما ليسا في موقف الدفاع وإن كان صوتهما قد تحول إلى السؤال المهم عن أهمية الحرب في بر مصر قبل الحرب مع إسرائيل.

وأكثر الأصوات الروائية في روايات الأصوات تبدأ دائماً بـ(أنا) وتلاحظ هذه في أصوات رواية (ميرامار/ الرجل الذي فقد ظله/ الحرب في بر مصر/ يحدث الآن في مصر/ أصوات/....)، وهذا يستتبع بدوره وجود (المروي له) عبر العمق التخيلي لـ(أنا) في خطابها لـ(أنت وأنتم). ولذلك فتحديد (المروي له) في روايات الأصوات من الأمور البارزة التي لا تحتاج إلى إثبات أو عناء فالأصوات تعلن عمن تروي لهم أو عمن تروي له وجهة نظرها.

وإذا كان (المروي له) موجوداً بشكل أساسي في روايات الأصوات فما حجم هذا الوجود وهل له فاعلية أم هو مجرد استكمال لحيلة روائية فرضتها طبيعة الأصوات وأنا السارد.

---

[80] الحرب في بر مصر/80.

[81] الحرب في بر مصر/33-35.

في الحقيقة قد تمتع (المروي له) بوظائف فنية مؤثرة في أكثر روايات الأصوات العربية في مصر، وأول هذه الوظائف المؤثرة أن (المروي له) كان هو الممثل للجانب الأخلاقي في المحاكم للصوت والدافع لتأزمه، واستشهد هنا بصوتين أحدهما صوت (يوسف) في رواية (الرجل الذي فقد ظله). فيوسف في الرواية لم يبدأ (الأنا) بداية عادية وإنما بداية متفجرة ثائرة بعد موت (ناجي) وكأن حقيقة الموت أقلقته وأخرجته عن هدوئه فانفجر قائلاً: "....أنايوسف"، عندما أهمس باسمي بيني وبين نفسي يخيل إلي أني أردد اسم شخص آخر لا أعرفه، شخص غريب عني، لا أحبه ولا أكرهه ولكنه يزاحمني..."[82] وعندما يزاحمه (ضميره . المروي له) يدفعه إلى الاعتراف... نعم.. أنا الرجل الذي فقد ظله إننا نبدأ في الموت منذ أن نبدأ في الحياة.. نبدأ الخسارة منذ الكسب، نشرع في رحلة الضياع في نفس اللحظة التي نشرع في رحلة الوصول.."[83].. وهذا البوح لـ(المروي له) الممثل للجانب الأخلاقي هو الدافع الأساسي لهذه المحاكمة التي تدفعه إلى اجترار الذكريات فيعيد الحكي (من وجهة نظره الخاصة) ولنعرف بأن (يوسف الطفل)، مازال قائماً يطارده إنه (الوعي الكامن) . كما أسماه لوكاش . وهو وعي مكتسب حال فهمنا أو محاكاتنا للحقائق الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، ولذلك (فيوسف) لم يعرض للذات وإنما نقد الذات... انتقدها عندما افتقد الظل بممارسات مناقضة لطبيعته، بممارسات كانت شاذة تعبر عن التحول القيمي من (يوسف) الطفل الذي يمثل (المروي له) بكل معطياته القيمية إلى (يوسف) الوصولي وقد أتاح هذا إشاعة النسبي في المطلق، وانتصر التحول السلبي على الثبات الإيجابي.. وهو أمر قد ساعد على عدم إيجاد نهاية تسكن هذا الصراع بين يوسف الصوت (الراوي) ويوسف (المروي له) وأصبحنا معه في انتظار مشبع بالحيرة..."، ومنفتح على التحولات والتوقعات.

إذن فـ(المروي له) قد مثل الجانب الإيجابي المفتقد في شخصية وصوت (يوسف) ولم يكن حديثه مجرد حكي بقدر ماهو بوح واعتراف لـ(المروي له) الذي دفعه إلى ردود الأفعال الشاذة والغريبة منذ أن فقد ظله..".

أما الصوت الآخر فهو صوت (منصور باهي) في (ميرامار) فهو صورة مشابهة لـ(يوسف) فعلى الرغم من الحوارات التي ملأت أرجاء البنسيون عن الثورة إلا أن (منصور باهي) جعل صوته أقرب إلى البوح الذاتي لـ(المروي له) وهو

---

[82] *الرجل الذي فقد ظله/جـ2 /111.*

[83] *الرجل الذي فقد ظله/جـ2 /114.*

ضميره الممثل لجانب المبادئ والمثل التي اقتنع بها.. ولما خان هذه المثل والقيم واستجاب لأخيه الضابط وابتعد عن رفاقه ونجا من الاعتقال قد ازداد تأزمه... وقد سمحت له ثقافته وفكره التقدمي أن يستنطق ذاته ويعتصرها ليستخرج ماتبقى من ذكريات ممزوجة بألم الواقع المرير لإحساسه بالهروب وخيانة المبادئ.. وكان (المروي له) هو ذاته متشكلة في بعض عناصر خارجية لإثبات براءته فاستطلع صورته بشكل غير مباشر عند (زهرة) فقالت له: "حب الخائن نجس مثله"[84] ثم استطلع رأي زميل له ثم رأي (درية)، ولكنه في النهاية يعترف بحقيقته "... إني ضعيف إذعاني لأخي ضعف لا شك فيه"[85] وازداد (منصور باهي) تأزماً عندما وطد علاقته بزوجة أستاذه ورفيقه (درية)، فشعر بأنه خائن بل تحققت الخيانة فزاد تأزمه ومن ثم بوحه.

وهنا تحرك (المروي له) ليؤثر على سلبياته، وينتصر لإيجابياته فأعلن الانتصار لذاته أولاً عندما رفض زواجه من (درية) .."... وباختفائها هويتُ إلى الحضيض... ورغم شقائي المؤكد فقد داخلني ارتياح غامض[86] وثانياً عندما اعتدى على (سرحان البحيري) لما خان (زهرة) وقال له: " . .. أعني أنك وغد... وبصقت في وجهه وأنا أصرخ: على وجهك ووجه كل وغاد وخائن"[87] بل إنه يفكر في قتل (سرحان البحيري) لأنه صورة مجسدة لخيانته هو لمبادئه ومثله، وقال: "لا حياة لي إلا بقتلك"[88].

إن (المروي له) هنا مثل لصوت (منصور باهي) البعد الأخلاقي.. وقد أثر عليه تاثيراً إيجابياً عندما حوله إلى إنسان سوي وأعاد إليه اتزانه عندما استعاد بعض مبادئه المفتقدة.

لقد ظل (يوسف) في (الرجل الذي فقد ظله) منقسماً على نفسه وموزعاً الولاء بين ذاته وبين (المروي له) . البعد الأخلاقي ذو النشأة الأولى . بينما انتصر المروي له لـ(منصور باهي) في (ميرامار) لأنه أخرجه من صمته وهروبه وواجه نفسه بشجاعة فتغير. وكانت الحوارات الداخلية للصوتين مع (المروي له)، هي المحركة للفعل ورد الفعل . ولذلك جاء (المروي له) مؤثراً بقدر مايحمل من بعد

---

[84] ميرامار/ 179.
[85] ميرامار/ 183.
[86] ميرامار/196.
[87] ميرامار/191.
[88] ميرامار/203.

أخلاقي ملتزم.

وفي رواية (الكهف السحري) جاء (المروي له) بمهمة أخرى وهي مهمة التوسط بين القارئ والراوي لإيضاح الجوانب الغامضة في الرواية. وفي هذه الرواية تعرف أن (إبراهيم) طالب جامعي متفوق، أعجب (بعبير) وبادلته الإعجاب، وفجأة قبض عليه واعتقل دونما معرفة للسبب... وعبثاً حاول الوالد فعرف فقط أنه سجين سياسي... وتفهم ذلك كله من خلال الأصوات، لكن السبب المباشر لاعتقال إبراهيم كان بعيد المنال عن الأصوات (إبراهيم/ الأب/ الأم...) وهنا يتوجه الراوي إلى (المروي له) ليوضح له أن سبب الاعتقال كانت وشاية كاذبة من صديق له في الجامعة أراد أن يبعده عن (عبير) لأنه منّى نفسه بها.....

أما في رواية (المسافات) فقد أذاب الراوي استقلالية الأصوات بسلطته القوية... مما جعل الأصوات موجودة من خلال الراوي الأمر الذي وحد الرؤية مع توحد الراوي.. ومن الطبيعي أن نجد أنفسنا أمام (مروي له)، واحد في الرواية. وقد لعب دور المحفز للراوي لاستكمال الجو الأسطوري الذي تدثرت به هذه الرواية وقد صاحب (المروي له) الراوي إلا في مناطق قليلة برز فيها الحوار الخارجي للأصوات والذي استثمر للتهميش الدلالي. وكان الراوي الأوحد قد تحرك بروايته لـ(المروي له) من أجل وجهة نظر كلية تعتمد على التأويل... ولقوتها ذابت وجهات نظر الأصوات الداخلية في الرواية.

لقد كان لطبيعة الحوار والمنولوج في رواية الأصوات دورها الواضح في إبراز دور (المروي له) مع الأصوات الروائية التي كانت تتحرك على مستوى الذات داخلياً وعلى مستوى العلاقات الخارجية، وكان لـ(المروي له) أثره الواضح في أكثر روايات الأصوات . كما رأينا . فلعب دور التوسط بين الراوي والقراء لإيضاح بعض جوانب الغموض كما رأينا في رواية (الكهف السحري)، وجعل السرد أكثر طبيعية ومشابهة للواقع كما رأينا في رواية (يحدث في مصر الآن)، وأحياناً أخرى ظهر (المروي له) ممثلاً للبعد الأخلاقي والجانب الالتزامي كما رأينا في روايتي (ميرامار) و(الرجل الذي فقد ظله) فضلاً عن دور (المروي له) في تشخيص الراوي نفسه ودفع السرد نحو التطور كما هو متوافر في أكثر روايات الأصوات... وجاء (المروي له) متنوعاً بتنوع موقع الأصوات الروائية وتوجهاتها في الحديث ووجهة النظر.

إن دراسة الراوي ووجهة النظر تظل ناقصة إن لم نختبر دور (المروي له)

في رواية الأصوات وذلك لنتمكن من فهم مختلف آليات ودلالات السرد الروائي، لاسيما في البعد الداخلي، ولقياس مسافة التأثير بين (الراوي) و(المروي له) وتحديد حجم التضاد المحفز أو الالتباس السلبي.. وفي كل الحالات كان لـ(المروي له) دوره البارز، وتأثيره القوي على المسار الروائي في رواية الأصوات.

د . الأصوات:

لقد جاءت رواية الأصوات العربية في مصر لتمثل بعثاً جديداً لخصوصية روائية ذات بناء فني خاص يتمايز عن الروايات المنولوجية والأنواع الأخرى التي تتوحد فيها الرؤية بفعل الروائي أو الراوي. أما في الأصوات فتحتفظ الرواية بالتنوع الصوتي وتبرز وجهات النظر مستقلة حادة لا تسعى إلى حلول وسطية تلفيقية. ولا إلى رؤية أحادية تذيب التنافرات الكائنة في واقعنا المعاش.

جاءت رواية الأصوات العربية لتنتزع الرواية العربية من المسار التقليدي. ولتضفي عليها بعض الملامح الحداثية الجديدة بقدر لا يغرقها في مظاهر حداثية سائبة البنية، ولا يلقي بها في أتون غموض مفرط. لأنها رواية تتبنى وجهات النظر في قضايا حياتية وسياسية واجتماعية لم تحسم بعد..... وهي رواية ألغت فكرة البطولة المركزية لأنها انفتحت على أصوات، ولم تحجم برؤية أحادية مغلقة مهما كانت أهميتها، ولأنها رواية تأبى الرؤية الأحادية فكان من الطبيعي ألا نقع على نهاية تتوج الأحداث بمنظور أحادي، ومن ثم جاءت بنهايات مفتوحة محملة بوجهات النظر المختلفة دونما مصالحة أو توسط، ولذلك فالمروي له والقارئ . دائماً . مع الأصوات في حالة انتظار، لأن الخلافات الفكرية بين الأصوات مازالت قائمة ما تدفقت الحياة.

وهذا البناء الخاص للأصوات تطلب الروائي المتميز القادر على تجاوز ذاته وعلى التعمق في الآخر والآخرين بقدر من الغيرية والحيادية "وهي درجة إبداعية صعبة، ولذلك وجدنا عدداً قليلاً من الروائيين هم الذين أقدموا على كتابة رواية الأصوات.

وعلى الرغم من توافر الحيادية والغيرية لبناء الأصوات إلا أنه من الطبيعي أن تكون هناك منطلقات فكرية حفزت الروائيين على كتابة رواية الأصوات، فضلاً عن اختيار الموضوع وتحديده. أما المحفز الفني فهو معروف لأن رواية الأصوات خطوة فنية متطورة يتجاوز الروائي . فيها . ذاته وربما يتجاوز الراوي ليصل . رأساً . إلى الأصوات وليمنحها حرية واستقلالية تتولد معها التناقضات

(اللاتجانس).

وأما المحفز الموضوعي فيمكن فهمه من الموضوع المختار، (ففتحي غانم) في (الرجل الذي فقد ظله) يحرص على إبراز دور الانتهازية في فترة التحول السياسي الكبير بعد قيام الثورة المصرية مباشرة.

و(نجيب محفوظ) في (ميرامار) حرص بأصواته على إبراز ورصد ردود الأفعال المختلفة تجاه الثورة. و(القعيد) شغل في روايتيه بأمر التزييف الذي تمارسه القوى السياسية والسلطوية على الشعب. و(الغيطاني) شغلته فكرة الخداع الذي يمارسه الحاكم والذي ينبئ عن إرهاصات لهزائم متوقعة قد مهدت لها السلطة بممارساتها وخداعها.

ويأتي (عبده جبير) و(سليمان فياض) ليعبرا عن التحول الحضاري وأثره على الشعب وكل منهما بطريقته الخاصة في روايتهما (تحريك القلب/أصوات).

على الرغم من توافر هذه الدوافع إلا أن الجديد في الأصوات أن الكتاب لم يمارسوا فاعلية الموحد لوجهة نظر واحدة غالباً ماكانت هي وجهة نظر الروائي في الرواية التقليدية... وإنما كان حرصهم الأساسي على إبراز وجهات النظر المتباينة إزاء هذا الطرح الفكري لتلك القضايا.

ولكي تتحقق هذه الغاية كان لابد من التنفيذ عبر أصوات، وهذه الأصوات لابد أن تكون ناضجة وقوية ومتباينة، لأنه بالنضج والقوة والتباين يتحقق (اللاتجانس) الذي هو سبيل إنجاح رواية الأصوات بصفة أساسية... والسؤال الأولي الآن هل كانت الأصوات في روايات الأصوات المصرية قد تمتعت جميعها بمفهوم (اللاتجانس) أم لا؟ وما النتيجة المترتبة على ذلك؟

اللاتجانس:

من الملاحظ أنّ أكثر روايات الأصوات في مصر قد حرص أصحابها على إيجاد (اللاتجانس)بين أصواتهم الروائية ونسبة هذه الروايات تمثل 60% بينما وجدنا روائيين أخر لم يحرصوا على (اللاتجانس) ونسبة هذه الروايات40%.

أما الروايات التي حققت (اللاتجانس) بين الأصوات الروائية فهي (الرجل الذي فقد ظله/ ميرامار/ أصوات/ يحدث في مصر الآن/ الحرب في بر مصر/ الزيني بركات).

ففي رواية (الرجل الذي فقد ظله) نلتقي بخادمة ريفية وبيوسف من أسرة

متوسطة وبفنانة وبرئيس تحرير مشهور فضلاً عن أسرة إقطاعية وكان التباين بين الشخصيات على المستوى الطبقي والثقافي بل والطموحات هو سبيل التميز وبداية النجاح... وهذه الأصوات سمحت لنا بالتوغل في أعماق المجتمع المصري قبيل الثورة.. وكان نضج الشخصيات قد غيب الراوي وهمش دور المؤلف الذي أسند الرواية لكل صوت ليعلن عن نفسه:

"أنا مبروكة... أنا مبروكة عبد التواب"، أرملة عبد الحميد أفندي السويفي..."[89] والفنانة تقول: "أنا سامية... سامية سامي الممثلة في السينما..."[90] ورئيس التحرير يقول: "أنا ناجي.. محمد ناجي أكبر وألمع الصحفيين والكتاب في مصر والشرق العربي..."[91]، لقد مثلت هذه الأصوات الطبقات الاجتماعية آنذاك وكان هذا الاختيار للأصوات المتباينة بداية النجاح لوجهة النظر. لأنه كشف عن التناقض الكائن بين القيم الثابتة، والواقع المتغير، وكان اللاتجانس بين الأصوات بانتماءاتها الطبقية قد أشعل الصراع فيما أسماه (لوكاش) (الوعي الكامن)، وهو وعي نكتسبه إذا أفلحنا في فهم أو محاكاة الحقائق الاجتماعية والاقتصادية والوضعية التاريخية والسياسية بكل تعقيداتها.

والجدلية الروائية[92] نجحت هنا في القبض على صيغة إنسانية أكثر شمولاً عبر (اللاتجانس الصوتي)، لأن التضاد المقصود بين الأصوات الروائية قد كشف حجم التصدع الحضاري والاجتماعي والقيمي للمجتمع المصري، وانعكس ذلك على سلوك الأصوات، وبذلك رصدت هذه الرواية بعداً سيسيولوجياً يتوازى . إلى حد بعيد . مع محاولات (ديستويفسكي) حيث إن البناء الفني جاء متلبساً ببعد فكري، وبوجهة نظر شاملة تبرز نتائج متوقعة للتدني الأخلاقي وبداية التنازلات من أجل تجاوز كل صوت لطبقته إلى طبقة أرقى على حساب رصيد النشأة المثقلة بثوابت أخلاقية لاسيما عند (يوسف ومبروكة..).

وفي رواية (ميرامار) اختار (نجيب محفوظ) أصواته بعناية فائقة وهي أصوات متباينة أشد التباين (فماريانا) تختلف عن(زهرة) المصرية الخالصة، و(طلبة مرزوق) الإقطاعي العجوز يختلف عن(منصور باهي) الإذاعي الثائر، و(سرحان البحيري) الانتهازي يختلف عن (حسني علام) الإقطاعي الصغير

---

[89] الرجل الذي فقد ظله/ج1/9.

[90] الرجل الذي فقد ظله/ج1/207.

[91] الرجل الذي فقد ظله/ج2/9.

[92] نقصد: الطريقة الفنية التي تبرز تماسك المتناقضات وتوحدها في تركيب العمل الروائي.

المستهتر.

إذن (فنجيب محفوظ) جعل لكل صوت قوامه الغيري المستقل، وقد تحلقوا جميعاً حول رد الفعل تجاه ثورة يوليو، وإن كان (نجيب محفوظ) قد شغلنا عن هذه القصدية الفكرية بعلاقة طارئة بين (زهرة) وسرحان البحيري.. ثم بمقتل سرحان البحيري....

وفي رواية (أصوات) (لسليمان فياض) يتناول موضوعاً حضارياً يتصل بعلاقة الشرق بالغرب ممثلاً في عودة (البحيري) وزوجته الفرنسية (سيمون) إلى قريته بمصر ثم موت (سيمون) لتضافر الحقد والجهل معاً. وقد رصد (سليمان فياض) لهذه القضية أصوات متباينة تمكنت من إبراز تعدد الرؤى مما عمق البعد البؤري لوجهة النظر، فكان صوت السلطة ممثلاً . على نحو ما . في (المأمور ثم العمدة)، وصوت النساء ممثلاً في (نفيسة القابلة وزينب الأم)، ثم (سيمون) الفرنسية في الطرف الآخر من المواجهة

وفي رواية (يحدث في مصر الآن) نلتقي الروائي والطبيب والضابط والفلاح الأجير والتومرجي.. وكلهم يمثلون وظائف مدنية وسلطوية استطاع الروائي بهذه الأصوات أن يبرز فكرته الأساسية وانتقاداته المباشرة لاستثمار السلطة في التزييف والسطو.وهي الفكرة نفسها بتنفيذ آخر في روايته الأخرى (الحرب في بر مصر). ونجح في تحقيق اللاتجانس بين أصواته الروائية(مصري/ العمدة/ الخفير/ الضابط..).

أما في (الزيني بركات) فاللاتجانس لم يكن بين المهام الوظيفية لـ(الشيخ/ السلطان/ الطالب/ المحتسب/ رئيس البصاصين...)، وإنما كان اللاتجانس بشكل كلي وعام بين ممثلي السلطة وممثلي الشعب وهو جوهر الصراع .كما سنرى . .

وتحقق (اللاتجانس) بين الأصوات الروائية في هذه الروايات قد ساعد بشكل مباشر على إيجاد مسوغات قوية للصراع والاختلاف ومن ثم ساعد على إيجاد وجهات نظر مختلفة وقوية، بل وساعد على ظهور الصوت الثاني والثالث وقل وجود الراوي، لأن الأصوات انتزعت هذه المهمة من المؤلف منذ أوجد أصواته على هذا النحو القوي المتضاد.

وظهور الأصوات المتضادة بوجهات نظرها المختلفة ظهوراً تعاقبياً قد أحدث بدوره ما يمكن تسميته بالتبادلات السردية لأن كل صوت كان مختلفاً عن سابقه ولاحقه، ولأن الأصوات لا تسعى لإثبات رؤية أحادية وإنما لإقرار وجهات نظر متباينة.

ويمكن أن نستشهد بنموذج واحد على توافر (التبادلات السردية) التي أوجدها (اللاتجانس) بين الأصوات الروائية... ونستشهد هنا برواية (الزيني بركات).

في رواية (الزيني بركات) مجموعة من التعارضات الثنائية بمستويات مختلفة أذكر منها (الشتاء والصيف، المماليك والعثمانيون، الزيني وزكريا، الفوانيس والظلام..) ومن ثم بدأ الصراع سلطوياً بين (الزيني وزكريا بن راضي) ثم تحول الصراع الطبيعي بين السلطة ممثلة في (السلطان/ المحتسب ونائبه (الزيني وزكريا بن راضي/ البصاصون) والشعب ممثلاً في (الشيخ أبو السعود/ سعيد الجهيني + عامة الشعب..). وفي السرادقات التي أقامها المؤلف قد حرص على أن ينتقل من صوت سلطوى إلى صوت شعبي في تبادل سردي مقصود لإبراز المواجهة الضعيفة بين السلطة والشعب وهذا الضعف الشعبي هو الذي زاد السلطة طمعاً ولا سيما بعد تصالح وتعاون (الزيني وزكريا) فزاد القمع والتجبر وقبض على (سعيد الجهيني) وزاد السلب للإنسان المصري آنذاك حتى سلبت أبسط مقوماته وحقوقه الإنسانية وهو أمر يشي بمقدمات الهزيمة ضد العثمانيين، لأن الهزيمة أصبحت حتمية تارخية فرضتها الممارسات القمعية للسلطة، وقد نفذت الأصوات بتبادل ظهورها هذه الغاية.

وتلاحظ التبادلات السردية كانت أولاً داخل السلطة بين (الزيني بركات) و(زكريا بن راضى) فتناوبا الظهور المباشر وغير المباشر وكانت التبادلات السردية هنا قوية وتستمد قوتها من قوة الصوتين (زكريا والزيني).

ثم تحولت التبادلات السردية بين السلطة بأصواتها والشعب بأصواته وتناوبت الأصوات السلطوية الظهور مع الأصوات الشعبية إلا أن التبادلات السردية هنا لم تحظ بقوة لأن المواجهة لم تكن متكافئة بين السلطة والشعب.

***

أما اللاتجانس بين الأصوات الروائية فلم يتحقق بالدرجة المطلوبة من التباين بين الأصوات في روايات أصوات أخر منها (السنيورة/ المسافات/ تحريك القلب/ الكهف السحري)، ويبدو أن السبب العام هو وجود الراوي، فوجود الراوي لم يعط للأصوات قوتها المطلوبة، وفي بعض الروايات مثل (المسافات) تحكم الراوي في أصواته تحكماً لم يسمح لهم بالاستقلال والحرية، وكانت الغاية هي الوصول إلى وجهة نظر كلية، ومن ثم كانت الأصوات وسيلة لهذا الوصول، وليست غاية في حد ذاتها حتى تعلي من وجهات نظرها الداخلية، فضلاً عن أن الراوي قد صبغ الأصوات بصبغة واحدة وآمال واحدة في مكان واحد ولذلك جاءت أصواتهم

متشابهة.

وتحكم الراوي في الأصوات قد أضعفها لأن حديثه عن الصوت لم يخلص للصوت فقط وإنما تحرك به أفقياً ليتحدث عن شخصيات أخرى مما جعل ظهور أصواته في دفقاته السردية ظهوراً غير مكتمل، وكانت الأصوات جاهلة وضعيفة ومغروسة في جو أسطوري ملؤه الخرافات، ولذلك أعتقد أن الراوي هنا وسلطته القوية المتحكمة قد أضعفت الأصوات وسوت بينها تسوية أذابت اللاتجانس فتأثرت الرواية هنا تأثراً سلبياً ومالت بنيتها نحو التقليدية التي تتبنى فكرة واحدة وهو أمر يختلف عن غاية الأصوات التي تعلن وجهات نظر دونما حسم يذيب الفروق الفكرية أو الطبقية الكائنة في الرواية. ولذلك كانت الأصوات في هذه الرواية بعداً شكلياً فقط لأنها لم تفرض نفسها على التكنيك الروائي الذي مال نحو التقليدية البنائية.

وتأتي رواية (السنيورة) براويها المتحكم أقرب إلى (المسافات) فبالإضافة إلى سلطة الراوي– المحدودة هنا– التي أضعفت بالتبعية سلطة الأصوات، كان اختيار الأصوات لا يساعد على استقلاليتها ولا يعلن إلا التجانس المتحقق بفعل الأصوات التي تنتمي جميعاً لأسرة واحدة في مرحلة سنية واحدة ليحكوا عن شيء واحد، فالصوت الأول (للولد مختار) والصوت الثاني للولد (طلبة) والصوت السابع للطفلة (وسيلة) وبين هذه الأصوات جاءت أصوات (مسطحة)– إن صح التعبير– لتعلن عن تبعيتها واستسلامها مثل (شيخ البلد/ سيدنا/ حفناوي/ ثم معاطي).

ويبدو أن موضوع الرواية قد فرض على الأصوات نوعاً من التجانس النسبي لأنهم أميون وقرويون، ولذلك لم يعبر أي صوت عن وجهة نظر مستقلة له لأن الأصوات غير ناضجة هنا والمكان الذي أنشأهم واحد فالتفكير والعادات بل والآمال متشابهة فالرجال جميعهم يطمعون في شرف الفوز بـ (سايس بغلة التفتيش) لأنهم فهموا أن هذه الوظيفة اسمية فقط وأن الفعل الحقيقي هو إرواء شبقية السنيورة) الجميلة ولذلك تسابق رجال القرية للإعلان عن الفحولة والقوة التي تحقق لهم ذاك القرب.

ولذلك نستطيع أن نقول –كما نقول في الروايات التقليدية– بأن مجموع الأصوات أدى إلى تنامي الحدث الروائي وإتمامه لإعلان وجهة نظر عامة ابتلعت وجهات النظر الأخرى الضعيفة ضعف الأصوات المتجانسة –نسبياً–.

ونستطيع القول إذن أن هذا التجانس قد ساعد الأصوات جميعها لرسم صورة

مصغرة للدنيا وغرورها ومظهرها الجميل وخباياها المزعجة، وجعل من (السنيورة) رمزاً لهذه الدنيا، ولم نجد من بين هذه الأصوات إلا صوت (سيدنا) الذي استطاع بقراءته المتعثرة (ثقافة/ تعلم) أن يكتشف السر... وعبثاً حاول إعلانه وإفشاء الحقيقة المرة عن منصب (سايس بغلة التفتيش)، لكن طبول الآمال وغناء الجموع قد علت على صوته فلم تصل الحقيقة لأحد.

إذن فاللاتجانس لم يتحقق هنا، ومن ثم لم نقع على وجهات نظر داخلية، وإنما وجدنا وجهة نظر أحادية ساعدت الأصوات المتجانسة على تبليغها لاسيما وأن أصوات الأطفال (مختار–طلبة– وسيلة) كانت تعبيراً عن الفطرة بطريقة تلقائية فكانت الأعمق تأثيراً لأنها أصوات لا تحمل أي درجة سلطوية في الإبلاغ وهو مصدر قوتها.

أما رواية (الكهف السحري) فلم تخلص الأصوات للتبليغ بشكل مباشر، لأن الراوي فرض نفسه على الأصوات لاسيما في فصل الصفر الإبداعي مع (إبراهيم) فكان شاهد عيان يصف ما يراه من إبراهيم وما يراه في بيت إبراهيم.. . ثم تدخل الراوي مرة أخرى ليتم شيئاً لم تتمكن الأصوات من تبليغه وهو سبب اعتقال (إبراهيم). واعتقد أن أسلوب الراوي إعلان عن ماض تقريري أضعف حالات الترهين السردي التي أوجدتها الأصوات في هذه الرواية.

أما البنية النصية لهذه الرواية فاستمدت قوامها من (الواقع الاجتماعي والسياسي) وهو أمر سابق على النص الروائي، ومن ثم جاءت الأصوات مع الراوي لإنتاج بنية تمثل امتداداً لواقع وليست خلقاً له...، وليست محاولة لاكتشافه، وكان الصراع قد اختصر أولاً بين القيم والمثل (إبراهيم) بثوابتها الأخلاقية، وبين حركية الواقع السياسية، وإذا بصوت (إبراهيم) يمثل مركزية تحلقت حولها الأصوات الأخر في الرواية، وقد أضعف هذا الأصوات (الأب/ الأم/ عبير..) ولم تمثل درجة من القوة تعلن بها وجهة نظر، ولأن الممارسات القمعية لمتغيرات السياسة وعنفها مع الثوابت الأخلاقية (إبراهيم) قد تردد صداها داخل المجتمع فتحولت الأصوات الأخر إلى أصوات تدليل على سوء التحولات السياسية من خلال انفعالها وتعاطفها مع الثوابت القيمية التي أنتجتها البيئة الاجتماعية، وهو أمر حول الأصوات الروائية إلى توابع لإبراهيم لأنها إما مشفقة عليه أو ترثي له أو تعلن عن حبها، فأصبحت الأصوات (وحدة متجانسة) تعلن بأصواتها عن إعادة توزيع نبرات الرفض الجماعي لسياسة الاعتقالات والقمع.

وكان من الطبيعي مع هذا التجانس أن نجد أنفسنا أمام وجهة نظر كلية،

ووجهة النظر الكلية في هذه الرواية لا تمثل إعادة إنتاج للقيم الثابتة، وإنما عملت على تحريكها واهتزازها بقوة متفوقة فرضت على (إبراهيم) أمر الاعتقال، ثم فرض على (إبراهيم) أمر الزواج بأمر الحب. إذن فالقوى الأخرى (السياسية/ الحب) قد انتصرت على (إبراهيم). لأنه أظهر ضعفاً أمام اختباري الاعتقال والحب..

وعلى الرغم من التنوع الشكلي للأصوات (الأم/ الأب/ الجار/ حبيبة الجامعة..) إلا أن هذه الأصوات أعلنت التجانس إزاء رؤية أحادية وموقف اجتماعي موحد يناصر (إبراهيم) أو يشفق عليه.. كل بطريقته، وهو أمر وصل بالرواية حد التكرار– في آخرها– لتيمة تواترت بكثرتها تواتراً طردياً مع غايتها حتى وصلت لحالة من الجمود الأفقي للحب بين(إبراهيم وكريمة) على الرغم من الرغبات المشتعلة والمتجددة رأسياً بتكرار اللقاءات.

وفي رواية (تحريك القلب) وجدت درجة من التجانس غير خفية مصدرها أن الأصوات أخوة، فضلاً عن تقارب المرحلة السنية مع أهداف وطموحات ذاتية باهتة وغير بائنة، ولذلك لم نجد صوتاً يحمل وجهة نظر داخلية قوية، وأصبح سقوط البيت بدلالاته الرامزة هو القوة التي أذابت حدود اللاتجانس، وأصبحت الأصوات مظاهر إثبات للترقب والتوتر وكل صوت بطريقته، ولم نجد اختلافاً إلا في وجهة نظر الأم والأب ومدى تمسكهما بالبيت.

وعلى الرغم من وجود سبعة أصوات روائية.. إلا أننا نلتقي بثلاث وجهات بارزة فقط بسبب التجانس بين بعض الأصوات، فالأم والأب وجهة نظر واحدة والأبناء(وضاح/ سالي/ سمراء/ صيام) تجانسوا تحت وجهة نظر ثانية، ثم جاء صوت (علي) الساعي للإنقاذ ليمثل وجهة نظر مستقلة. لأنه الوحيد الذي غامر وسافر وارتبط بالبيت عن بعد.

وبعض الأصوات قد فهمت بتجانسها أنها (جزء من اللعبة ولا تفهمها) على حد تعبير (سمراء). ولا يعني الإقرار بثلاث وجهات نظر أنها وجهات نظر قوية وإنما هو تقسيم يعلن التجانس ولا يعلن التباين القوي، لأن الأم والأب في وجهة النظر الأولى كانا سلبيين ولم يحاولا إقناع أبنائهم ولا حتى جمعهم بعد السقوط، بينما كانت أصوات وجهة النظر الثانية متفرقة... وكأن الأصوات بهذه السلبية والتجانس قد أعلنت سقوطها قبل سقوط البيت نفسه، لأن الأصوات اختارت أحلام اليقظة سبيلاً للخلاص، ولأن الأصوات كانت ضعيفة ولم تتبن وجهة نظر فكرية أو أيديولوجية تدفعها للعمل أو تدفعها لتحويل المسار الفردي المزمن على مسار جماعي مؤثر.

ومن الملاحظ أن التجانس والضعف للأصوات هنا قد جاء من داخلها، لأن الراوي لم يؤثر بوجوده على الأصوات تأثيراً سلبياً كما رأينا في (المسافات) – مثلاً– بل إن الراوي هنا كان إيجابياً للغاية لأن وجوده كان محفزاً لرد الفعل القوي الذي لم تستجب له الأصوات.

إذن فـ(اللاتجانس) هو القوة الحقيقية المولدة لقوة الصوت ومن ثم لوجهة نظره، وقد لاحظنا أن الروايات التي حرصت على (اللاتجانس) بين أصواتها قد حققت نجاحاً أفضل في تكنيك رواية الأصوات، وقد حجمت دور الراوي فضلاً عن الاختفاء التام للمؤلف وهذه غاية أساسية لوجهة النظر تتم عن قياس فني متطور للإبداع الروائي.

واختفاء المؤلف والراوي قد أعلن بالتبعية عن قوة الصوت وحريته واستقلاليته الأمر الذي نتج عنه تعدد الرؤى تبعاً لتعدد وجهات النظر الداخلية التي تحققت في هذه الروايات التي التزمت باللاتجانس مثل (الرجل الذي فقد ظله/ ميرامار/ أصوات/ يحدث في مصر الآن/ الحرب في بر مصر/ الزيني بركات) وهي النسبة الأكبر من روايات الأصوات العربية في مصر.

أما عدم التحقق الكامل لـ(اللاتجانس) في بعض روايات الأصوات نحو(السنيورة/ المسافات/ الكهف السحري/ تحريك القلب) فكان ذلك لأسباب عديدة منها ما يعود مباشرة إلى المؤلف وموضوعه وحرصه على إبداء نظرة أحادية لوجهة نظر كلية كالروايات التقليدية، وكانت النتيجة أن الأصوات متجانسة متحركة لغاية واحدة فذابت وجهات النظر الداخلية بفعل الغاية الكلية الموجهة توجيهاً قصدياً، ومنها ما يعود إلى سلطة الراوي المطلقة التي سيطرت على الأصوات سيطرة حجمت دورها وأفقدتها الحرية والاستقلالية المستنبتة لوجهة النظر كما في رواية (المسافات).

ومنها ما يعود إلى ضعف الأصوات وعدم تبنيها لفكر أيديولوجي يحمسها للعمل كما في رواية (تحريك القلب/ والسنيورة/ والمسافات). وهناك روايات افتقرت لتحقيق اللاتجانس بين أصواتها بسبب تبنيها لفكرة البطل المركزي الأمر الذي جعل شخصية البطل تستأثر بجل الاهتمام حتى ظهرت الأصوات الروائية الأخرى في شكل ثانوي ومثال ذلك ما نجده في رواية (الكهف السحري) التي جعلت من (إبراهيم) بطلاً مركزياً فتهمشت من حوله الأصوات الروائية الأخرى –كما وضحنا–.

ومع الأهمية الكبيرة لـ(اللاتجانس) بين الأصوات الروائية في رواية

الأصوات، وهي أهمية حرص عليها الروائيون، إلا أن هذا الحرص لم يكن تاماً كما أن تحقق (اللاتجانس) لم يكن تاماً أيضاً، ومن المفترض بداهة أن التباين بين الأصوات الروائية يتبعه تنفيذياً التباين الصياغي على مستوى منطوق هذه الأصوات، وهو أمر لم يتحقق في أكثر روايات الأصوات–على غير المتوقع– لأن اللاتجانس يستتبع أسلبة موازية تساعد على إنجاحه وإقناعنا به وبالأصوات كمقدمة للقناعة بوجهات النظر المتباينة.

الأصوات والأسلبة:

والقدرة على الأسلبة والتعددية اللغوية تتحول في الرواية من الدلالة المعجمية إلى فرضية عمل لإدراك الواقع بتناقضاته، والأصوات بتباينها. وفي رواية الأصوات بخاصة ومع اللاتجانس تصبح التعددية اللغوية ضرورة فنية، لأن عدم وجود الأسلبة والتعددية اللغوية كان أمراً مقبولاً–إلى حد بعيد– في الرواية التقليدية التي لم تتحلل من الأحادية القومية والهدف الواحد والغاية الواحدة، لكن الأمر يختلف تماماً مع رواية الأصوات التي لا تسعى لرؤية بل لرؤيات؛ ولا تتوحد في نمط وإنما في أنماط، ولا تنتصر لفكرة وإنما تبقي على جميع الأفكار، ومن هنا أصبح التعدد اللغوي ضرورة تتطلبها بنية الأصوات لاستكمال مفهوم (اللاتجانس) الواجب توافره في رواية الأصوات، ولأن الانعتاق من الشيء مرتبط بلغة الصياغة، والتعبير عن التحول والتطور يستتبعه تعبير لغوي ملائم ألم تر أن تمرد الرواية والروائيين على الواقعية قد بدأ بالتمرد على اللغة الاستدلالية كما فعل (جويس)–على سبيل المثال–.

إذن فلاستكمال (اللاتجانس) كان على روائيي الأصوات أن يستقبلوا في رواياتهم التعددية الصوتية بما يعمقها لا بما يضعفها، لأن القدرة على الأسلبة ستعكس الوضعية الاجتماعية والأيديولوجية، لأن المتكلم في الرواية هو الصوت الذي ينبغي أن يحمل بلزماته التعبيرية ما يعلن به عن انتمائه الطبقي أو توجهه الأيديولوجي وسيكون الصوت متميزاً بقدر ما تحمله صياغته اللغوية من تميز، ولأن الكلمة مع الصوت تنفذ وتؤثر بقدر تعبيرها عن ملكات وتوجهات هذا الصوت الروائي، ولأن هذه الكلمة المعبرة في الرواية هي البديل الحقيقي القائم مقام الحياة، ومن هنا كانت أهمية استكمال اللاتجانس بالتعددية اللغوية للأصوات في رواية الأصوات، لأن هذه الأسلبة القصدية ستساعد على إبراز وجهة نظر

الصوت وإقناعنا بها[93].

وقد تكون الصياغة اللغوية الموحدة مقبولة- إلى حد بعيد- في الرواية المنولوجية أو التقليدية، لأن الكاتب يعلن عن نفسه أو أن الراوي يفرض هيمنته الأسلوبية، في سياق يتوازى مع دور فاعلية الموحد لوجهة نظر أحادية يقوم ببسطها، لكن التوحد الصياغي غير مقبول في الأصوات لأنه من المفترض أن الأصوات مختلفة في توجهاتها الفكرية ومستوياتها الثقافية والطبقية ومن المفارقات المعيبة أن نتجاهل هذه الفروق في الصوغ الأسلوبي للأصوات.

والسؤال الذي يفرض نفسه الآن لماذا تجاهل روائيو الأصوات التعددية اللغوية؟ وهذا التساؤل يفرض نفسه لسببين أولهما أهمية التعدد اللغوي لرواية الأصوات تحقيقاً لسمة (اللاتجانس)، والسبب الآخر أن اختفاء التعددية اللغوية من روايات الأصوات التي نطبق عليها تكاد تمثل 80% وهي نسبة عالية وغير متوقعة، وقد أساءت لهذه الروايات لأن مفهوم (اللاتجانس) لم ينطبق تمام الانطباق على الأصوات المتباينة.

والتفسير المبدئي لارتفاع هذه النسبة غير المرغوب فيها فنياً في رواية الأصوات يعود في بعض الروايات إلى نوعية الأصوات الروائية المشاركة في الرواية، على سبيل المثال نجد أصوات (الزيني بركات) متقاربة المستوى الثقافي والحضاري، فضلاً عن انتمائها لمكان واحد بلزمات لغوية معروفة ولذلك نقبل هنا بعدم التعدد اللغوي أو التمايز بين أصوات مثل (الزيني بركات/ سعيد الجهيني/ زكريا بن راضي/ عمرو بن العدوي) واكتفى الروائي بإحياء لزمات العصر إحياء ناجحاً لكن التقارب بين مستوى الأصوات لم يسمح بالتعددية اللغوية، وهو أمر مقبول في مثل هذه الرواية.

والتقارب الثقافي والطبقي بين الأصوات الروائية كان أحد أبرز أسباب تغييب التعدد اللغوي في روايات أخر مثل (تحريك القلب/ الكهف السحري/ المسافات).

في (تحريك القلب) كانت الأصوات مجموعة من الأخوة في مراحل سنية

---

[93] على الرغم من التعددية الصوتية إلا أن الاعتراف بمركزية الأيديولوجية الروائية المؤسلبة أمر مهم لأن الروائي هو المؤسلب (الحاضر الغائب) فهو يحتل المركز التنظيمي للمستويات اللغوية من أجل إبراز وجهات النظر المختلفة، ولذلك فالبحث عنه في أي مستوى من مستويات التعدد اللغوي في رواية الأصوات أمر محفوف بالمخاطر ولا يقل خطورة عن بحثنا عن وجهة نظر الروائي داخل أي وجهة نظر لصوت من الأصوات الروائية.

متقاربة (سالي/ وضاح/ سمراء/ صيام/ علي...) وعلى الرغم من وظائفهم المختلفة إلا أن ذلك الاختلاف انعكس على طريقة التفكير لا على طريقة التعبير إذ لم تكن الفروق قوية حتى تفرض التعددية اللغوية نفسها هنا.

والأمر نفسه في رواية (الكهف السحري) فالأب وإبراهيم وكريمة والأخت متقاربون ثقافياً وطبقياً وحضارياً، ولذلك غابت التعددية الصوتية هنا، أما الأم فاختلفت عنهم لأنها مثلت الأمومة وحبها الفطري ولم تكن مثقفة فجاء صوتها مختلفاً عن الأصوات الأخرى في طريقة التفكير لا في أسلوب التعبير، وهذا ما يؤخذ على الكاتب هنا، فالأم عندما عجزت عن الفعل أمام ابنها المعتقل لجأت إلى الدجالين وإلى الخرافات وذهبت (للشيخ سيد الدجال..) ولما ثار عليها الزوج عادت لوقارها واكتفت بحزن عميق قادها إلى موت صامت.

أما في رواية (المسافات) فلقد كانت الصياغة الأسلوبية موحدة لسببين أما السبب الأول فهو توازي وتساوي الأصوات في المستوى الثقافي والاجتماعي والتقارب السني.. وهذه العوامل أدت إلى التشابه لا على مستوى التعبير ولكن على مستوى الفعل ورد الفعل والأحلام، إذا وقعت الأصوات بفعل الجهل في جو مشحون بالخرافات والأساطير والغموض والجنس والفقر (زيدان/ سعاد/ ليلى/ زينب/ سميرة/ أم جابر/ جابر/ حامد...).

أما السبب الآخر فيتمثل هنا في سطوة الراوي وسيطرته على الأصوات بطريقتين الأولى أنه لم يعط للأصوات فرصة كاملة للتعبير عن نفسها لأنه تولى بنفسه الحديث عن الأصوات وغيبهم باستخدامه لضمير الغائب في حديثه عن الأصوات، والطريقة الثانية أنه ظهر في صورة الراوي العارف بكل شيء، وقاد الأصوات عنوة إلى غاية كلية لوجهة نظر أحادية، وقد ساعدته الأصوات بضعفها وجهلها، وكان من الطبيعي إذن أن تنعكس هذه السطوة والسيطرة من الراوي بشكل عملي فيطمس ما بقي من ملامح تميز بين الأصوات عندما يمنح أصواته أسلوباً تعبيرياً موحداً يشد خيوطه إلى ذاته ويقطع تواصله بالأصوات فانعدمت التعددية اللغوية.

وكاد صوت (الشيخ مسعود) يتميز بين الأصوات الأخرى إلا أن الراوي جعل من ثقافته الدينية التي يتميز بها امتداداً أسطورياً لأن (الشيخ مسعود) معني بأمر الجن وتعذيبه، ثم حديثه عن السمكة الذهبية ودمعتها التي غطت البحيرة، وبهذه الخرافات انخرط (الشيخ مسعود) مع باقي الأصوات في جو الرواية المشحون بالخرافات، وفقد (الشيخ مسعود) تميزه، ولم يحتفظ إلا ببعض اللزمات

التعبيرية البسيطة التي تعبر عن حفظه لبعض آيات القرآن. ومن ناحية أخرى فالراوي لم يسمح لصوت (الشيخ مسعود) بالظهور إلا مرة واحدة، ولذلك لم يتمكن الصوت من مؤهلات التميز التعبيري التي كان ينبغي أن يوفرها له الراوي.

وإذا كنا قد وجدنا بعض الأسباب التي غيبت التعددية اللغوية لبعض الأصوات الروائية كتساوي الأصوات في الثقافة والبيئة والطبقة... أو لزيادة سلطة الراوي الذي أضفى أسلوباً موحداً للأصوات، متجاهلاً الاختلافات بينها بحكم سلطته الروائية، فإن الأمر يختلف مع رواية (الرجل الذي فقد ظله) فهذه الرواية تمتعت باختيار منتقى لأربعة أصوات مختلفة اختلافاً نوعياً من حيث الطبقة الاجتماعية والثقافة والمهنة أو الوظيفة، فنحن نلتقي بـ (يوسف) الصحفي و(سامية) الممثلة، و(مبروكة) الخادمة، و(ناجي) رئيس التحرير المشهور. وهي أصوات عبرت عن طبقات اجتماعية مختلفة إلا أن الصياغة اللغوية لم ترق إلى مستوى هذا الاختيار (اللامتجانس).

إن المؤلف هنا يذكرنا بما قيل من قبل عن طه حسين في (دعاء الكروان) كيف ينطق الخادمة الأمية (آمنة) بأسلوب الفلاسفة؟ وهو السؤال نفسه كيف ينطق الروائي (مبروكة) بأسلوب يتوازى مع مثقف كبير مثل (ناجي) أو (يوسف)، وكيف يسوي بين ممثلة (سامية) وبين (يوسف) في التعبير الأسلوبي عندما وصفهما معاً في بوتقة شعورية ولفظية واحدة عكست الرغبة الجسدية، والبحث عن الحنان الأبوي أو الأسري المفتقد.

فضلاً عن أن الأسلوب الروائي–بصفة عامة– لم يحمل بعبق المكان، ولم يحتفظ بلزمات العصر التعبيرية قبيل الثورة.

ومن المعروف أن النجاح في إبراز التعددية الصوتية يضعف تواجد الروائي بالتبعية، لكن الأمر هنا اختلف فاختفت التعددية اللغوية، كما اختفى الروائي أو الراوي، لأننا من البداية إلى النهاية مع أصوات تتحدث عن نفسها انطلاقاً من الـ(أنا). إذن فالراوي أو الروائي لم يتسبب في هذا التوحد الأسلوبي، والأصوات ليست متوازية متساوية، إذن فلماذا غابت التعددية الصوتية هنا؟

يبدو أن هذه واحدة من أهم السقطات التي تؤخذ على الروائي هنا وهي أن الإجادة الفنية لبناء رواية الأصوات بداية من اللاتجانس بين الأصوات لم تتوج بتعددية لغوية، وربما يغفر له أن محاولته الروائية هي من أقدم الروايات المصرية في هذا المجال، لأنه سبق (نجيب محفوظ) وكتب روايته في منتصف الستينيات، وكان لابد للرواية الأولى لتكنيك الأصوات أن تخلف وراءها بعض الوهاد التي

حرص التابعون بعده على تسويتها وإدراكها لاسيما في روايات (السنيورة/ يحدث في مصر الآن/ الحرب في بر مصر/ أصوات).

وهذه الروايات قد أكملت دورة اللاتجانس عندما حرصت على التعددية اللغوية فزادت قناعتنا برواية الأصوات. وقد جاءت هذه التعددية على درجات من ناحية الإجادة والتطبيق، فرواية (الحرب في بر مصر) هي أقل هذه الروايات احتفالاً بالتعددية اللغوية، لأن الكاتب اكتفى بأن يمهر كل صوت ببعض اللزمات التعبيرية المميزة له والدالة على توجهه ووجهة نظره.

ثم جاءت رواية (أصوات) لتحفل بقدر ضئيل من التعددية اللغوية على الرغم من الحرية الكبيرة التي تمتعت بها الأصوات، ومن ثم جاءت اللغة الروائية عبارة عن شحنات معزولة –على حد تعبير (بالي)– لأنها افتقرت إلى الأسلبة الحقيقية التي تظهر الفروق بين الأصوات الروائية، على الرغم من نجاح الروائي في إظهار التباين الفكري، وتباين ردود الأفعال إزاء حدث وصول (سيمون)، ثم حدث موت (سيمون). ولولا وجود بعض اللزمات التعبيرية الخاصة بـ(العمدة/ أم أحمد/ أحمد البحيري) لاختفت التعددية اللغوية التي جاءت محدودة في هذه الرواية، ولم ترق إلى مستوى التباين الفكري الجيد الذي نفذه الكاتب من خلال الفعل ورد الفعل لأصواته الروائية.[94]

أما في رواية (السنيورة) فقد استطاع الروائي أن يوجد التعدد اللغوي لأصواته الروائية وذلك بإحيائه للكلمة في الرواية إحياء خاصاً، وبأسلبة عبرت بمصداقية عن السياق الروائي وتنامي الحدث الروائي، فاكتسبت التعددية اللغوية بعض المهام الوظيفية الفعالة لإظهار وجهة النظر، لأن الصوت هو الإنسان المتكلم بوجهة نظره، ورواية الأصوات في حاجة ماسة إلى هذه التعددية اللغوية، لأن الأسلبة في رواية الأصوات تعبر بمصداقية عن طبيعة الأصوات وإمكاناتها وملكاتها تماماً كما نجده في هذه الرواية حيث نقلنا الروائي إلى عمق القرية وعبقها وزخمها وجهلها مما زاد قناعتنا بالأصوات، وبالواقع القروي الذي تنتمي إليه هذه الأصوات، ويبدو أن (نجيب محفوظ) كان محقاً عندما قال بأن (خيري شلبي) "صور القرية المصرية لأول مرة في أدبنا العربي بشكل مبهر وبديع.

والتعدد اللغوي الناجح عند (خيري شلبي) نشعر به وبتأثيره بداية من العنوانات التي عنون بها حديث أصواته مثل (الولد مختار يحكي عن يوم مرواحه

---

(94) يحرص الباحث على عدم الإكثار من الاستشهادات النصية لأن هذه النقطة سبق الاستشهاد عليها في (خصوصية البناء الروائي لرواية الأصوات.

الترحيلة/ حفناوي يحكي كيف وكيف وكيف/ كيف تكلمت الزكيبة لشيخ البلد...) والحقيقة أن الأسلبة القصدية هنا لم تنقل، وإنما جاءت طبيعية أغنت عن الوصف الكثير، وقامت ببعض المهام الوظيفية الفعالة كالتجسيم النوعي للأصوات المتباينة روائياً (عامل الترحيلة/ العمدة/ سيدنا/ الأطفال) فكانت لزمات كل صوت تميز مرحلته السنية ووظيفته أو عمله...، بل إن اللزمات التعبيرية الخاصة بهذه الأصوات تفجر لدى المتلقي بعداً تجسيدياً للصوت يمكننا من استحضار هيأته على نحو ما، ببعد تخيلي وبمساعدة تلك اللزمات الخاصة، فنحن يمكننا أن نستحضر الأطفال والعمدة وسيدنا... وكل بصورة خاصة يفجرها رصيده من التميز الأسلوبي في الحكي والقص كصوت مستقل، ولذلك فالتعدد اللغوي وإجادته أهم ما يميز رواية الأصوات هنا، بل إنه أهم ما يميز هذه الرواية بين نظيراتها من روايات الأصوات المدروسة هنا.

والحرص على إبراز التعددية اللغوية ليس فقط استكمالاً لـ اللاتجانس، وإنما طبيعة البناء الفني للأصوات الروائية تقربنا إلى مفهوم مسرحة الأحداث وكأن الأصوات في وضع حواري.. وبما أن كل صوت ينطق بـ(أنا) فمن الطبيعي أن تأتي التعددية اللغوية إحياء لـ(الأنا) وتعميقاً لوجودها، ونتيجة من نتائجها الطبيعية إذ تخف حدة سرد السارد ورواية الراوي وفي رواية الأصوات يجعلنا المؤلف في مواجهة مباشرة مع الأصوات وهو وضع أقرب إلى الطبيعة الحوارية للمسرحية، وهي طبيعة تتمايز وتقوى وتحقق مصداقيتها بالتعددية اللغوية والأسلبة القصدية تبعاً للتعددية الصوتية في رواية الأصوات.

الأصوات والزمان والمكان:

لما كان الزمان والمكان ركيزتي الإدراك العقلاني فكان من الطبيعي أن يستعين الروائي بهما، وجاء تمثلها في المسيرة الروائية مختلفاً فهناك روايات تبرز المكان وتأثيره أكثر من إبرازها للزمان، وهناك روايات تعنى بالزمان أكثر من عنايتها بالمكان وكان ذلك في الروايات التقليدية. ولما تطورت المسيرة الروائية بدأت استخدامات متنوعة للزمان (اللازمان- الزمن النفسي- الزمن الفني- الزمن المنطقي الواقعي).

إلا أن للزمان والمكان في رواية الأصوات طبيعة خاصة باستخدام خاص قد يتشابه مع الرواية التقليدية التي تعنى بالزمن المنطقي لكن تتمايز رواية الأصوات في أن استخدامها للزمان والمكان لأنه استخدام لا يتمثل بطبيعة واحدة وبامتداد

واحد بمعنى أن الزمان يعزز مفردات المكان والعكس، وإنما نجد الزمان والمكان في رواية الأصوات أشبه بالسالب والموجب، وعلى الرغم من تنافرهما إلا أنهما معاً يوجدان الصراع الروائي.

في رواية الأصوات نلاحظ أن الظرفية المكانية محددة، والظرفية الزمانية محددة ويجمعهما ترهين سردي ساعد بدوره على إظهار الدور الإنتاجي للتباين الصوتي وساعد على المواجهة بين الأصوات عامة ثم المواجهة داخل الصوت الواحد. وذلك لأن المكان جاء محملاً بالتعبير عن رصيد ثوابت النشأة البيئية والأخلاقية للصوت.. والزمان جاء ممثلاً لعالم المتغيرات إذن فنحن بالزمان والمكان أمام (سالب وموجب) والترهين السردي أعلن المواجهة، والمواجهة تبدأ عادة من داخل الصوت (أنا) واستخدام الصوت لـ(أنا) لم يعن الانغلاق على دواخل الذات بل إن (أنا) السردية للصوت ترتبط بالواقع الخارجي أكثر من ارتباطها بالعمق الداخلي، وهو الأمر الذي ساعد على المواجهة بين الأصوات وقلل بدوره فرصة الاسترجاع والتنبؤ والمنولوج الداخلي لأي صوت روائي في رواية الأصوات، حتى أن المنولوجات المحدودة جاءت صدى للواقع، وتفسيراً له، أو فرصة لإعادة تعامل الصوت مع الواقع الخارجي، ومن ثم لم تقبع الأنا داخل ذاتها كما في روايات (تيار الوعي) –مثلاً–.

في رواية (الرجل الذي فقد ظله) أصبحت المواجهة الحقيقية لكل صوت ثم بين الأصوات ممثلة في السالب والموجب أو الزمان والمكان، فإذا بالبعد المكاني يصل مداه حد تشكيل الأصوات الروائية بسلوك ملؤه الحد القيمي والخلقي وجاء مدعوماً بالعادات والتقاليد، فـ (يوسف) من بيئة متوسطة، ومبروكة خادمة ريفية وسامية من أسرة منحلة ومارست التمثيل، إذن فكل صوت جاء صدى لنشأته، وكان ذلك مقدمة لتنوع رؤيوي، وكان يمكن أن يكون الأمر عادياً لو أن كل صوت التزم بقدراته وعبر عن طبقته، إلا أن الروائي سلط البعد التأثيري للزمان الذي أحدث مع هذا البعد المكاني تبدلاً وتغيراً، فخضعت الأصوات لنظام كوني، واستجابت لرغبة التغير والتبدل (فمبروكة) الخادمة أنستها خدمتها في القصر طبقتها الفقيرة في الريف، وطمعت في الانتساب إلى الطبقة العليا فراودت (مدحت بك) عن نفسه، إلا أن (الأم) اكتشفت الأمر وطردتها فإذا (بمبروكة) تحاول اللحاق بالطبقة المتوسطة، ففشلت مع (يوسف)، لكنها نجحت مع أبيه (عبد الحميد أفندي) فتزوجها، وعندما مات زوجها عادت إلى طبقتها وتبخرت أحلامها لتبدأ رحلة معاناة وشقاء من نوع آخر وقد أهانتها الضرورة العمياء.. ومن ثم كان

الانتماء المكاني يطاردها، ولم تفلح متغيرات الزمن من انتزاعها من البعد المكاني.. (النشأة).

وكان (يوسف) في الرواية نفسها يمثل صورة أخرى فهو من طبقة متوسطة الأسرة رجل عصامي تشبع بالمثل والمبادئ وبفعل المكان تشبث بمعطيات طبقته.. ولما فقد ظله امتلكه الزمن وأعلن انقياده له عله يتجاوز طبقته، فاستجاب لمتغيرات الزمان وأصبح الصراع داخله بين المكان بقيمه وثوابته الخلقية التي نشأ عليها وبين الزمان بمتغيراته المتلاحقة فانتصر الزمان، وتحول (يوسف) من النقيض إلى النقيض بسبب فقدان الظل مارس مظاهر هذا التغير الذي يساوي كل الحماقات الوصولية التي ارتكبها حتى صعد إلى رئاسة التحرير... وبفعل التذكر مع (أنا يوسف) نلتقي بمفعولاته التي أساء إليها (مبروكة/ سامية/ شوقي/ سعيد/ ناجي...) وقد قدم اعترافاته بالإساءة لهم عن وعي تام ينكر فعله وينتقد نفسه، ويحاول أن يبحث داخل (يوسف) رئيس التحرير عن (يوسف) الطفل.. وكأنه يبحث عن النسبي داخل المطلق عندما انتصر التحول السلبي بفعل الزمن (التغير) على الثبات الإيجابي (المكان بقيمه ومثالياته الخلقية التي نشأ عليها).

وفي رواية (تحريك القلب) لا نجد الزمان والمكان في حالة التوازي التي تعودنا عليها في الرواية التقليدية، وإنما نجد الزمان والمكان (سالب وموجب) والصراع الروائي هو صراع مباشر بينهما. فالبيت القديم يتقادم ويتداعى.. ويتأهب للسقوط (مكان).. والزمان يتعامد عليه ويؤثر فيه بفعل الزمن تتطور إرهاصات السقوط حتى ينتصر الزمان بمتغيراته على المكان (البيت بثوابته فيسقط البيت. لقد جسد الروائي الصراع بين الزمان والمكان في خمسة مشاهد:

- **مشهد البيت القديم** **الأصوات من 1 : 7**
- **مظاهر القدم والتهدل داخل البيت** **الأصوات من 1 : 7**
- **مشهد الإحساس بالتداعي** **الأصوات من 1 : 7**
- **مشهد التداعي والسقوط** **الأصوات**
- **مشهد السقوط** **الأصوات**

وهذه المشاهد ترصد إرهاصات السقوط بفعل التقادم والزمن، فالمواجهة مباشرة بين المكان (البيت القديم) وبين الزمان الذي أدى إلى سقوط البيت وتهدمه.

وإذا كانت المواجهة المباشرة بين (البيت كمكان) والزمان كفعل للسقوط فإن

الأصوات الروائية قد عكست هذا الصراع بطريقتها، فالأم والأب معاً يمثلان (الامتداد المكاني) ولذلك يتشبثان بالبيت لأنه التاريخ والأصالة والحد القيمي الذي تربيا عليه ولذلك التصقا بالبيت التصاقاً، ولم يفكرا في تركه على الرغم من الإرهاصات المزعجة التي تقربهم من يقين للسقوط. بل إنهما لم يفكرا في البدائل عن السقوط المرتقب يقول الراوي: "ألم تر أن الأم لا تغادر المنزل إلا مضطرة – إلى السوق– ثم سرعان ما تعود" وتشبث الأب والأم لا يعني قناعتهما بعدم سقوط البيت... فهما يعرفان ويرتقبان السقوط (التغير) لكنهما لا يملكان المقاومة لـ(فعل الزمن).

بينما جاء الأولاد لا يتعاطفون مع (البيت القديم) وكل منهم يخطط لما بعد السقوط إنهم يمثلون محاكاة عملية للزمن.. ويستعدون، إلا أن استعداداتهم كانت خائبة لأنها انطلقت من رؤى فردية ولم تمثل موقفاً جماعياً قوياً ولذلك تشرد الجميع.. لقد وقع الجميع كالبيت تحت فاعلية الزمن ومتغيراته تقول (سمراء): "أنا جزء من اللعبة ولا أفهمها".

لقد أصبح البيت (المكان) مفعولاً بفعل الفاعل (الزمن).. والأصوات بمفارقاتها واختلافاتها كانت مفعولة بفعل الزمن سواء من تعاطف مع البيت (الأب والأم) أو من أدرك فاعلية الزمن التأثيرية (الأولاد) فالجميع عانى من السقوط.. وكان سقوط البيت سقوطاً للثوابت الخلقية والعادات والتقاليد، ولذلك فالأصوات قد أعلنت سقوطها قبل سقوط البيت عندما اختارت وهم الذات وأحلام اليقظة سبيلاً للخلاص أو الطمأنينة، ولا سيما أن الأصوات افتقرت في صراعها إلى البعد الأيديولوجي والفكري الذي كان يمكنه تحويل مسار الأصوات من الفردية المزمنة إلى الفعل الجماعي المؤثر.

اعتمدت الرواية على الزمان والمكان في بناء الصراع اعتماداً أساسياً وبتنافرهما وصراعهما بنى الراوي والروائي صراع الأصوات في هذه الرواية.

وفي رواية (ميرامار) كان تثبيت الروائي للمكان وحدده تحديداً بؤرياً وهو (بنسيون ميرامار) وقلص الامتداد للزمان (إبان ثورة يوليو المصرية) فزاد التكثيف وأقام الصراع في الرواية حول الثورة وما جاءت به فمن الأصوات من أيد.. ومنهم من عارض ومنهم من تحفظ وكانت فاعلية المكان في ثباته (البنسيون) فهو الذي جمع الأصوات بحواراتها وجدلها وهو الذي ولد ردود الأفعال التي مثلت وجهات النظر المختلفة للأصوات الروائية بسبب الترهين السردي الذي أوجده المكان (ميرامار).

وفي رواية (الزيني بركات) كان للقصر الزماني والعمق المكاني دورهما المؤثر في نجاح هذه الرواية التي لم يأت فيها (الزمان والمكان) بشكل تقليدي، وإنما استثمر الزمان والمكان على مستويين، أما المستوى الأول فيشترك فيه مع أكثر روايات الأصوات التي تثبت المكان وتعمقه وتحمله بالقيم والثوابت للعادات والتقاليد والأخلاق، وقد مثل هذا البعد (الشعب المصري والقاهري بخاصة) وقد مثله صوت (سعيد الجهيني والشيخ أبو السعود) ولذلك جعل أحدهما مقيماً في الريف (كوم الجارح) والآخر في (القاهرة) في رواق الأزهر.. ثم إن أصل (الجهيني) من الصعيد، والشيخ أبو السعود من بحري... ليعبر بهما عن الشعب والأرض المصرية، وكانت هذه الأصوات ضعيفة. وعلى الرغم من مقاومتها إلا أنها سلبت كل ما تملك بفعل السلطة فإذا بالشيخ يهرب إلى الصعيد عندما جاء العثمانيون.[95]

والخط السلطوي يمثل بعد التغيير (الزمن) فتعاقب على المناصب (علي بن أبي الجود/ الزيني بركات..) وقد أثرا تأثيراً كبيراً على فئات الشعب وكل بطريقته.

وأما المستوى الثاني فهو في الدلالات الجزئية المعتمدة على مفردات الزمان والمكان وعلى سبيل المثال الحرص على إضاءة شوارع القاهرة بالفوانيس من قبل (الزيني بركات) وهو إعلان عن العمل في النور، وفي مقابله يبقي على وجود (زكريا بن راضي) نائباً له وهو عمل في الخفاء بالقمع. واستخدام المكان هنا لإضاءة جزئية مهمة تنبئ عن خداع (الزيني بركات) للشعب.

واستخدام مفردة (الصيف والشتاء) كزمن قد وُظِف لخدمة مسار الأحداث الروائية، فالشتاء بظلامه هو وقت لنشاط البصاصين ومطاردتهم للشعب (سعيد الجهيني) وكأن ليل الشتاء بطوله قد اتسع لنشاط سري إرهابي في الخفاء، أما الصيف فيشهد الهزيمة ودخول العثمانيين (الضوء).

ونلاحظ أن الزمن الفني المستدير كاد يختفي مع ندرة المنولوج في رواية (الزيني بركات)، لأن الراوي والأصوات والرحالة اعتمدوا على المرجعية الإدراكية المؤرخة. ومن ثم كان الزمن تعاقبياً وكان مناسباً لإبراز المرجعية التاريخية الموثقة للحدث الروائي هنا، بل وقد بسط الراوي الزمن بسطاً منطقياً يتسع لاستيعاب الممارسات اليومية، وقد شارك الزمن في تصوير حدة الصراع وتلاحق الأحداث، فلما اشتدت الأزمات كان التأريخ ليس يوماً بيوم فقط ولكن ساعة

---

[95] نتحفظ هنا على هذا الحدث في الرواية لأنه غير مقنع فالعثمانيون جاؤوا تحت راية الإسلام، ومن ثم لا يوجد أي مبرر لهروب الشيخ (أبو السعود) إلى الصعيد وكأنه واحد من المماليك؟.

بساعة ليرصد حجم التأزم، وتلاحظ هذا في بداية الأزمة بين (الزيني) و(علي بن أبي الجود) ولذلك سجل البصاصون (لفتة أولى/ لفتة ثانية/ لفتة ثالثة..) وجاءت تقارير آخر النهار مختلفة عنها في أول النهار. ولما حدث التوافق بينهما تباعد التسجيل الزمني ومر الزمن بهدوء ليتوازى مع هدنة المصالحة بين (الزيني) و(زكريا بن راضي).

وعندما تسارعت الأنباء غير السارة في مواجهة المماليك للعثمانيين كان (الزمن) هو العنصر الفعال للتعبير عن المتغيرات، وكان الروائي مقدراً لخطورة الزمن بداية من تقسيمه الرواية إلى سرادقات تمثل الخطوط العريضة للواقع الزمني المسجل لمسيرة الأحداث وتعاقبها بشكل تاريخي موثق ووجود الرحالة الإيطالي قد برر للتوثيق الزمني لأنه يسجل مذكراته فأحرى به أن يؤكد مصداقيتها بتوثيق تاريخي.

وفي رواية (المسافات) يحدد الراوي (البيوت العشرين) مكاناً قريباً من خط السكة الحديد وبجوارهم بحيرة اتسعت للأحلام والخوف والأساطير، ومثّل (قطار الكنسة) أمل سكان البيوت العشرين وكأنه الزمن.. وعلقوا آمالهم على عودة القطار الذي لم يعد ومن ثم ثبت المكان بينما اتسع الزمن لجو أسطوري مفعم بالخوف والأوهام والجهل والآمال عندما غاب القطار فثبت الزمن الأسطوري ولم يسمح بالتغيير، الأمر الذي أعطى فرصة التوسع العرضي بين سكان البيوت العشرين ليتسع للخرافة والأسطورة وإن كنا نأخذ على الروائي أن موقع البيوت العشرين لم يكن مناسباً لتحميله بالجهل والخرافات وهو الملتقى لممر القطارات وحركتها.. إلا إذا كانت الرواية أشبه بحلم لـ (علي). وعلى الرغم من بعض الدلائل المشيرة لتحديد الزمن (كالحرب العالمية والجنود..) إلا أن الزمن الفني هنا امتد على قصره ليتسع لعالم من الخرافة والحلم والأساطير استوعبت هذه الأحداث المركبة واستثمر الروائي الزمن (قطار الكنسة) وعودته كوسيلة تشويق مهمة.

وفي رواية (الكهف السحري) نجد صورة مماثلة للقهر السلطوي الذي وجدناه في (الزيني بركات) إلا أن (الكهف السحري) رواية تستمد مدادها من الواقع الاجتماعي والسياسي المعاصر والمتفاعلات النصية جاءت في شكل مواجهة بين الزمان والمكان، فإبراهيم من أسرة متوسطة تشبع بالمثل والأخلاق والتقاليد من أبيه، فمثل (إبراهيم) الثوابت الخلقية التي ولدها الانتماء المكاني، وجاء الزمان في حركية الممارسات السياسية القمعية وتطبيق السلطة لسياسة الاعتقال، ومن هنا بدأت المواجهة غير المتكافئة بين ثبات قيمي ضعيف ومتغير سياسي قوي،

والأصوات التي ناصرت إبراهيم (الأب/ الأم/ عبير/ الأخت/ كريمة...) كانت بمثابة إعادة توزيع لنبرات الرفض وعلى الرغم من كثرة الأصوات المؤيدة لإبراهيم والمتعاطفة معه إلا أنها كانت نوعاً من تناصر الضعفاء.

ونلاحظ أن استخدام الزمان والمكان في رواية الأصوات جاء بشكل مباشر وقصدي، لأنه مقدمة لتحقيق الترهين السردي بين الأصوات، ومنه تولدت الصراعات والحوارات، فوجهات النظر. ولم نجد تشكيلات فنية كثيرة في استخدام الزمان والمكان، ووجدنا ظاهرة واحدة مسيطرة وهي استخدام الزمان والمكان كسالب وموجب يثيران الصراع أو هما طرفا الصراع الروائي، وغالباً ما نجد المكان يمثل الثبات (السالب) للقيم والمبادئ، والزمان (الموجب المتغير) الذي يحدث مع المكان صراعاً مباشراً أو غير مباشر من خلال الأصوات.

ولأن المكان جاء ممثلاً لثبات القيم والمثل والعادات لذلك وجدنا المكان محدداً ومحدوداً في أكثر الروايات ففي (ميرامار) كان (البنسيون)، وفي رواية (المسافات) كانت (البيوت العشرين)، وفي رواية (تحريك القلب) نجد (البيت الآيل للسقوط) وفي روايات (السنيورة/ أصوات/ يحدث في مصر الآن/ الحرب في بر مصر) كانت القرية. إذن فالمكان محدود لأنه متصف بالثبات ولأنه معبر عن الخصائص المادية والقيمية للحياة والزمان ممتد لأنه يتسع للتغيير ومن ثم للتأثير بمستجدات الأمور في الأصوات الروائية وهو تأثير توقف على حجم وعي الأصوات بالمتغيرات ومدى تفاعلها معها.

وبالمتغيرات (الامتداد الزماني) والثوابت (المكان) جاء إشهار الأصوات لوجهات النظر المختلفة اختلافاً يكشف عن عمق الانتماء المكاني أحياناً، أو ليكشف عن فارق القدرة في التعامل مع متغيرات الزمان في أحايين أخر.... وموقف الأصوات الروائية الثابت والمتحول (المكان والزمان) هو المحدد لوجهات النظر ومن هنا يستمد الزمان والمكان أهميتهما في رواية الأصوات.

***

ويبقى السؤال المهم والذي لا تقل أهميته عن موقع الراوي وأثره في البناء الفني للرواية، وهو ما القضايا الروائية التي طرحتها الأصوات في روايات الأصوات العربية في مصر؟ وما مدى نجاحها في التعبير عن هذه القضايا وعن وجهة النظر؟ وهل اختلفت المعالجة في رواية الأصوات عنها في الروايات التقليدية؟

وهذه الاستفهامات ستبرز لنا الجزء الثاني من وجهة النظر حيث حجم

التعبير عن البعد الفكري وكيفية المعالجة. وإذا استعرضنا القضايا التي تناولتها روايات الأصوات المدروسة هنا فسنجدها دارت في فلك موضوعين أساسيين: أما الموضوع الأول فهو تناول القضايا السياسية، وأما الموضوع الآخر فتناول القضايا الحضارية. وكان من الطبيعي أن يكون العمق المجتمعي أرضية مشتركة للموضوعين.

ومعنى ذلك أن روايات الأصوات لم تتبن موضوعات جديدة، وهذا حق، إلا أن طريقة التناول قد اختلفت تبعاً لاختلاف التكنيك الفني للأصوات عنه في الرواية التقليدية، ولكي نوضح مظاهر الاختلاف الفني للتناول الموضوعي عبر تكنيك الأصوات فإننا سنتوقف مع الموضوعين وقفة تفصيلية، لنرى كيفية معالجة الأصوات للموضوعين ولنحدد من قرب فروق التناول وصلة ذلك بالبناء الفني للأصوات بصفة عامة، ثم خصوصية كل تجربة روائية بصفة خاصة.

أما موضوع القضايا السياسية فهو الموضوع المفضل لأكثر الروائيين العرب منذ الستينيات بخاصة حتى الآن، وربما صاحب ذلك الاستقلال الذي حازت عليه أكثر الدول العربية لاسيما في مصر والشام بخاصة، وأصبح موضوع الحاكم والمحكوم بديلاً عن موضوع الحرية والاستقلال. وكانت المنطقة العربية قد وقعت في أسر حكم الفرد الذي انتزع صلاحيات جاءت على حساب حقوق الشعب الأمر الذي أثار الجدل والنقاش وأصبح تناول هذه الموضوعات وكأنه للروائيين بمثابة الجهاد الوطني. وبما أننا في مصر، فإن فترة الستينيات اختلفت بدورها عن السبعينيات وبداية الثمانينيات في الطرح السياسي والقضايا السياسية.

والغريب في الأمر أن هذه الفترة شهدت مواجهتين مع إسرائيل، وشهدت بداية مسيرة السلام.. إلا أن القضية الفلسطينية والمواجهة مع إسرائيل لم تكن واحدة من الموضوعات التي تناولتها رواية الأصوات المصرية. وكان الموضوع المفضل هو حجم التحكم السلطوي في إرادة الشعوب ونجد ذلك بداية من رواية (ميرامار/ الحرب في بر مصر/ يحدث في مصر الآن/ الزيني بركات/ الكهف السحري..).

في الستينيات نجد روايتين للأصوات الأولى (الرجل الذي فقد ظله) والثانية(ميرامار) والروايتان تعاملتا مع الطرح السياسي بحذر بالغ يكشف عن خوف قائم من سلطة الفرد القوية. وكانت رواية (ميرامار) هي الأقرب للقضية السياسية لأنها طرحت سؤالاً محورياً عن مدى نجاح وتقبل الشعب لثورة يوليو؟

لقد تمكن (نجيب محفوظ) ببراعته الفنية من استثمار مساحة الحرية

المحدودة في الستينيات ليقيم رواية أصوات ناجحة، وهذه معادلة صعبة، لأن الأصوات تعلن عن اختفاء البطل... وتعلن عن وجهات نظر متباينة، وهذه أولى نقاط التميز لرواية الأصوات، إذ أنها لا تحفل ببطل ومن ثم لا تعلن رؤية أحادية، وإنما تسعى لاكتشاف وجهات النظر، وهذه –بداية– معالجة مختلفة عن الروايات التقليدية، إذن كان لابد لنجيب محفوظ أن يعلن عن الآراء المؤدية للثورة والأخرى المناهضة للثورة، والدكتاتورية الصارمة لم تمنع (نجيب محفوظ من إقامة رواية أصوات، وهي الرواية التي تتحرك في مساحة من الحرية، ومعنى ذلك أن الدكتاتورية الصارمة لم تخترق الدقة الصارمة لتكنيك الأصوات "مثلما لا تخرق الدقة الصارمة للمعادلة الرياضية احتواؤها على مقادير صماء لا نهاية لها[96].

إذا كان (نجيب محفوظ) قد حدد (البنسيون) مكاناً، والثورة مجالاً للحوار فإننا ما أن نتقدم في قراءة الرواية حتى نكتشف أن (زهرة) تحتل مكاناً بؤريا برمزها لمصر، ومن ثم لم تعد الأصوات تعلن إعلاناً نظرياً بحواراتها عن موقفها من الثورة، ولكن تترجم ذلك بشكل عملي وذلك من خلال تحديد موقفها من (زهرة).

وجاءت الأصوات في مضمارين متوقعين، المجموعة الأولى تؤيد الثورة وتستريح لها وقد مثل ذلك بأصوات (عامر وجدي/ سرحان البحيري) وبهذين الصوتين ألقى المؤلف على الثورة ظلالاً من وعي الشخصيات المتزنة –لاسيما عامر وجدي– والشابة، فجرى التأكيد على أهمية الثورة ولم يجر التعبير عن صلاحياتها... وما أن نتقدم حتى نكتشف بعض الوصوليين الذين حاولوا استثمار نجاح الثورة فلفظتهم مصر (زهرة) وكانت نهاية (سرحان البحيري) الانتحار عندما اكتشف أمره وعرف أنه يتاجر بالشعارات.

أما (عامر وجدي) فكان صوتاً متزناً يمتلك خبرة سياسية من عمله الصحفي مكنته من عدم الانفعال والاتزان، وقد عبر عن تأييد ضمني للثورة، لأنه لم يتفق في حواراته مع (طلبة مرزوق) الإقطاعي، وقد عبر عن حبه الشديد لمصر عندما تبنى بحبه ورعايته لزهرة، وكان دائم الدعاء لها (يحفظك الله يا زهرة) وقد وقف معها في أزمتها العاطفية مع (سرحان البحيري) وقال لها "إن من يعرف من لا يصلحون له فقد عرف بطريقة سحرية الصالح المنشود"[97].

أما المضمار المناوئ للثورة فمثله (طلبة مرزوق وحسني علام) من ناحية ثم (منصور باهي) من ناحية أخرى. أما عن صوتي (طلبة مرزوق وحسني علام)

---

(96) ميرامار /203.

(97) ميرامار/ 283.

فهما نموذجان للإقطاع أحدهما الإقطاعي الكبير العجوز (طلبة مرزوق) الذي فقد أطيانه بسبب الثورة، وكرهها كراهية شديدة بل وتمنى الاحتلال بدلاً منها... وقد عبر عملياً عن هذا المعنى لما راود (زهرة) وأرادها بماله فرفضته... وثارت عليه كما ثارت عليه الثورة... فتهيأ للسفر خارج مصر. وجاء (حسني علام) النموذج الثاني للإقطاعي ولكنه الإقطاعي الجاهل الشاب.. كثر ماله وكثر استهتاره وضيقه بالمثقفين... وكان ينفق المال على لذاته، ولزمته التعبيرية (فركيكو) وانطلاقه السريع بالسيارة عبر بهما عن استهتاره ومجونه، وقد عبر عن موقفه عملياً داخل البنسيون... لما عاد مخموراً وأراد أن يعتدي على (زهرة) فثارت عليه وردته بقوة.

أما (منصور باهي) فهو معارض للثورة بفكر ثوري آخر يراه الأصلح.. ومعارضته ليست حزناً على مال كالإقطاعيين أو محض معارضة، وإنما بدافع حب للوطن، وقد ترجم ذلك عملياً بأمور كثيرة أهمها أنه أحب (زهرة) وعرض عليها الزواج. لكن زهرة رفضت طلبه، ورفضت إشفاقه عليها وهدأت من روعه.

ورواية (ميرامار) هي الوحيدة بين روايات الأصوات التي عبرت عن موقف طبقات الشعب المختلفة من ثورة يوليو وبعد أن خاضت ثورة يوليو تجربة تجاوزت الخمسة عشر عاماً. وتميز العرض هنا بإبراز مساحة من الحرية لتعبِّر الأصوات عن رؤاها المختلفة إزاء الثورة، وهذه ميزة لرواية الأصوات حيث برزت لنا وجهات نظر متباينة للأصوات، وكل وجهة نظر لها رصيد من المبررات. والميزة الثانية أن الرواية لم تحفل بنهاية تقليدية لأنها لم تتبن وجهة نظر واحدة فتعلن عن انتصارها أو انهزامها وإنما عرضت لوجهات نظر لم تسمح بإعلان نهاية كما لم تسمح بوجود بطولة مطلقة. والميزة الثالثة أن العرض لم يأت منولوجياً من صوت واحد وإنما جاء العرض حوارياً سمح للنقاش البناء الذي يؤصل لوجهات النظر ويمسرح الأحداث، فحوار (طلبة مرزوق مع عامر وجدي) يعرفنا أن طلبة مرزوق تتمدد كراهيته إلى ثورة 1919 وسعد زغلول الذي مكن للأحزاب وكراهيته لم تقتصر على ثورة يوليو، ولذلك فهو يتمنى وجود يمين أمريكي كبديل عن ثورة يوليو[98]. الأصوات هنا جاءت بمسرحة للأحداث عبر حوارات ولم تأت بشكل إخباري مباشر، وهذه ميزة لرواية الأصوات.

وهذه الميزات لرواية الأصوات في عرضها للقضية تستمد وجودها وقوامها من الخصوصية البنائية لرواية الأصوات التي تذيب البطولة وتعتمد على

---

[98] ميرامار/ 281.

اللاتجانس ولا تعتمد على الرؤية الأحادية.

أما القضايا السياسية الأخرى فقد تركزت حول القمع السلطوي وقوته الظالمة، وقد تشكل التعبير في مضمارين، المضمار الأول يمثل السلطة الحاكمة بشكل مباشر وقد جاء ذلك في روايتي (الزيني بركات/ الكهف السحري)، والمضمار الآخر يمثل القهر السلطوي على مستوى أقل لبعض الوظائف (الضابط/ العمدة..) وقد تمثل ذلك في روايتي القعيد (الحرب في بر مصر/ ويحدث في مصر الآن).

وقد جاءت الروايات في شكل صراع واحد –تقريباً– حيث نجد مجموعة أصوات قليلة تمثل السلطة الغاشمة، ومجموعة أصوات أخر تمثل فئات الشعب وقد استنفدت كل وسائل الدفاع الضعيف عن نفسها، وأمام هذا الصراع غير المتكافئ نجني نتيجة واحدة في هذه الروايات.

ولو أن روايات الأصوات اكتفت بهذا الطرح فقط فإنها لن تزيد شيئاً عن الروايات التقليدية التي سبقتها إلى هذا الموضوع لكنني أتصور أن طريقة التناول وطريقة المعالجة لهذا الموضوع في رواية الأصوات تختلف عما قدمته الرواية التقليدية.

على مستوى المضمار الأول نجد روايتي (الزيني بركات/ الكهف السحري) أما الرواية الأولى (الزيني بركات) فتعتمد على بعد المعادل الموضوعي للحدث التاريخي فترمز به للحاضر، وأما الرواية الأخرى (الكهف السحري) فتأتي بتعبير مباشر عن معايشة واقعية.

في رواية (الزيني بركات) نلتقي بصراع سلطوي ثم بصراع بين السلطة والشعب. أما عن السلطة الأولى فهي السلطة السياسية الحاكمة وقد مثلها بفاعلية أصوات (علي بن أبي الجود/ زكريا بن راضي/ الزيني بركات)، وأما السلطة الدينية فمثلها صوت (الشيخ أبو السعود). أما عن الشعب فمثله (سعيد الجهيني).

ولما اعتمدت القضية في عرضها على الأصوات فمثل هذا في حد ذاته معالجة مختلفة لأنه سمح بتعميق القول وبإبراز وجهات النظر على المستويين الشعبي والسلطوي.

وعلى المستوى السلطوي نلتقي بثلاثة أصوات تمثل اتجاهات سلطوية مختلفة. فالشيخ (مسعود) صوت يمثل السلطة الدينية القوية، وقوتها مستمدة من تغلغل البعد الإيماني في نفوس الشعب كله، ولذلك يخشاه الجميع، وامتلك القدرة

على إبعاد المرهب (علي بن أبي الجود)، ثم بارك تعيين (الزيني بركات) وأقره، ولما اكتشف ألاعيبه وكذبه عزله ومهد لمحاكمته.. . إلا أن العثمانيين انتصروا ودخلوا البلاد فتغيرت موازين القوى، وإذا بالشيخ (مسعود) يهرب إلى الصعيد، وهو حدث لم ننسجم معه لأن العثمانيين تزيوا بالزي الإسلامي فلم يكن هناك مبرر لهروب (الشيخ مسعود) كالمماليك إلى الصعيد. فضلاً عن أن ربط الدين والسلطة الدينية بالعوارض الاجتماعية والسياسية أمر غير مقنع...

ويأتي صوت (علي بن أبي الجود) ليمثل نوعاً آخر من السلطة السياسية الغاشمة لأنه بالغ في القهر والظلم، فجمع الأموال وأعلن عن ثرائه الفاحش وأكثر من القتل والتعذيب، ولما أعلن بفعله عن تجبره وثرائه كانت نهايته... وتمت محاكمته بالقتل رقصاً في شوارع القاهرة.. وهو ممثل للسلطة الغاشمة التي ينقصها الدهاء والاحتياط.

ثم نجد صوت (الزيني بركات) جاء ليمثل السلطة السياسية الفاسدة المخادعة التي تظهر خلاف ما تبطن. وأفعاله كثيرة في هذا المجال.. فهو متسلق إلى السلطة.. متبدل تبعاً لمقادير الأمور فكان محتسباً مع المماليك ثم هو محتسب مع العثمانيين! على الرغم من العداء بين الفريقين. وقد أظهر براعة في خداع الحاكم والمحكوم معاً، فهو يظهر العدل والتقوى ثم هو يبقي على (زكريا بن راضي) كَيَدٍ يبطش بها، وهو يدعي النزاهة والشرف، ثم هو يجمع المال في الصعيد لنفسه سراً... وكثرة مناورته جعلته بؤرة أساسية حتى أن أكثر الأصوات كانت تحركاتها مجرد ردود أفعال لما يقوم به (الزيني بركات)، فزكريا بن راضي –مثلاً– تحول إلى متابع ثم منفذ لأوامر (الزيني بركات) على الرغم من قوة (زكريا بن راضي).

أما صوت الشعب فمثله (سعيد الجهيني) وهو صوت لطالب أزهري، تحمس للزيني بركات وأحب وتعلق بالشيخ (أبو السعود) إلا أنه اكتشف خداع (الزيني بركات) في وقت باكر عندما عرف أن (الزيني بركات) أبقى على (زكريا بن راضي) كرئيس للبصاصين، لكن ضعف الشعب(الجهيني) لم يمكنه من التغيير بل جعله عرضة للتعذيب والقهر، فقبض عليه واعتقل وعذب، وأبعد عن محبوبته (سماح) فعبر عن استسلامه الضعيف أمام التجبر السلطوي قال الجهيني "آه، أعطبوني، وهدموا حصوني..."[99]. وهو يعبر عن استسلامه فلم يقو حتى على الوصول إلى شيخه لأن البصاصين يتابعونه في كل مكان.. فهو يعيش القلق

---

[99] الزيني بركات/ 277.

المتصاعد بفعل الإرهاب السلطوي الذي سلب الشعب (الجهيني) سبيل المقومات الأساسية لإنسانية الإنسان وحريته.

إن استعراض القوى عن طريق الأصوات قد أوجد بدوره تعدد الرؤى الذي ينعدم –تقريباً– في غير رواية الأصوات على هذا النحو القوي الذي أسهم في استجلاء رؤية موضوعية لحدث تاريخي يوثق به حقيقة أن الهزيمة حتمية تاريخية، لأن الحاضر نتاج الماضي فنكسة 1967 هي نتيجة متوقعة.. وهي امتداد لهزيمة 922هـ، إذ أن تجسيد القمع والتخلف الحضاري الذي لم ينته كان لابد له أن يؤدي إلى نتيجة واحدة.

في رواية الأصوات هنا قل الوصف وكثر الإخبار وكثر الجدل والحوار وتعددت الرؤى ووجهات النظر، ومع التعددية الصوتية وجدت التبادلات السردية بين القوى المتصارعة، فتميز العرض والطرح للقضايا في رواية الأصوات بكل هذه المؤهلات الفنية الحيوية التي أذابت البطولة الفردية ووجهة النظر الأحادية لتحتل الأصوات بوجهات النظر مكانها فترسم الواقع المعاد بطرح يشرح مقدمات نكسة 1967م بشكل فني جيد زاوج بين المرجعية التاريخية والفنية في تكنيك الأصوات.

أما رواية (الكهف السحري) فهي تعرض بطريقة أخرى للموضوع نفسه القمع السلطوي والاستسلام الشعبي للسلطة الغاشمة، ويأتي صوت (إبراهيم) ليعبر عن هذا المعنى بشكل أساسي، وأصبحت الأصوات الأخرى مناصرة لإبراهيم أو متعاطفة معه، لكن هذه الأصوات (الأم/ الأب/ عبير/ الأخت/ الجيران/..) قد مثلت مع (إبراهيم) صوت الشعب الضعيف فلم يغيروا من الأمر شيئاً وظهورهم لم يزد عن توزيع نبرات الحزن والأسى على فئات الشعب.

لقد اعتقل (إبراهيم) بدون ذنب أو بغير سبب يعرفه، وجاءت الأصوات حوله مجرد انفعال لأنماط الوعي والقيم المتخيلة في البنية الاجتماعية لاسيما (الأب/ الأم)..

وكان (إبراهيم) في المعتقل ثابتاً على مبادئه العصامية التي استقاها من أبيه في جو أسري لأسرة متوسطة الحال، وعلى الرغم من وجود إبراهيم مع الشيوعيين والإخوان المسلمين إلا أنه ظل محايداً، وكان ذلك بمثابة صراع آخر هو صراع الاختيار بين الإمكانات الإدراكية والمعرفية المتوفرة في المعتقل (شيوعية/ إخوان) أنه يذكرنا بأبطال (ديستوفسكي) الذين بحثوا عن أصواتهم وسط الأصوات الأخرى، وعلى الرغم من هذا الثبات إلا أن صوت إبراهيم مقهور بالفعل

السلطوي.

إن معاناة (إبراهيم) مع السلطة أقل من معاناة (الجهيني) في (الزيني بركات) لأن معاناة (إبراهيم) في المعتقل تمثل واحدة من اختبارين تعرض لهما في الرواية، وكان الاختبار الثاني هو اختبار (الحب لكريمة) الذي أظهر ضعفاً آخر لإبراهيم. ولذلك فطرح الصراع مع السلطة هنا كان طرحاً غير مكتمل، لأن صوت (إبراهيم) المركزي قد توزع بين المعتقل والحب بعد المعتقل، ثم إن سيطرة الراوي قللت من فاعلية الأصوات وحريتها، والأصوات نفسها لم تحظ باللاتجانس والقوة المطلوبة، ثم إن السلطة لم تمثل بصوت أو بأصوات، ولذلك اقترب الطرح هنا من الروايات التقليدية على الرغم من وجود أصوات، و(طه وادي) يذكرنا هنا بطرح (عبد الرحمن منيف) للقضية نفسها في روايته (شرق المتوسط)..

وعلى الرغم من تفوق (الزيني بركات) في طرح هذه الممارسة السياسية العنيفة إلا أن رواية (الكهف السحري) ورواية (شرق المتوسط) كان طرحهما للقضية أفضل من طرح (محمد ذيب) في روايته (هابيل)، لأن (محمد ذيب) عرض القضية نفسها من خلال (تيار الوعي) فجعلنا داخل شخصية البطل المأزوم ليرصد حجم الظلم والاغتراب في رؤية أحادية، أما روايات الأصوات فتميزت بالطرح الخارجي والترهين السردي وتعدد الأصوات الذي نقلنا إلى مواجهة داخل الحدث نفسه بدلاً من تذكره عند (محمد ذيب). و(طه وادي) تحرك بين الوعي واللاوعي وبين الواقع والحلم برؤى وممارسات خارجية في ترهين سردي حقق مواجهات وحوارات فعالة بين الأصوات فتعددت الرؤى، ولم تقتصر على شكل أمنية كما فعل بطل (محمد ذيب) الذي نذر نفسه لـ(ليلى) –رمز الوطن– حتى تشفى ويعود إلى موطنه.

أما المستوى الآخر من القهر السلطوي فيستمد قوامه من التقسيم الطبقي واستغلال الوظائف والمواقع استغلالاً سيئاً، ونجد ذلك في روايتي (القعيد)(الحرب في بر مصر) و(يحدث في مصر الآن).

في رواية (الحرب في بر مصر) يبحث (العمدة عن بديل لابنه ليؤدي عنه الخدمة العسكرية، ويستعين بـ (المتعهد) ليخطط له. ثم يقع الاختيار على (مصري) ابن الخفير الفقير، ولما قامت حرب اكتوبر استشهد (مصري) فظهر التزييف وأصبح مصري وعياً جمعياً تحلقت حوله وجهات نظر الأصوات المختلفة لتظهر الفساد في بر مصر وأننا في حاجة إلى حرب تحرر الشعب الفقير من

قهر السلطة وانحيازها للأغنياء، فلما استشهد (مصري) تعذبت جثته، ودفن بمعزل عن أهله، ولم يستطع الأب والمحقق إعادة جثة (مصري) أو إثبات هويته، حتى أن الأب الفقير حرم من مكافأة الاستشهاد، ونسب الاستشهاد لابن العمدة الذي فاز بالمكافأة المالية أيضاً، ولما حاول المحقق إثبات الحق وُجِه إليه إنذار فأغلق التحقيق ليبقى الحال كما هو الغنى في سلطانه وغناه... والفقير بفقره وضعفه وتعاسته، ولم يبق من أمل إلا سؤال المحقق الذي يدور في بر مصر ليعلن أن الحدوته لم تنته.

ومن الملاحظ أن الرواية تتسع لتفسيرات عديدة... لكنها جميعاً ستعبر عن القهر السلطوي والضعف الشعبي، وقد حفلت الرواية بأصوات سميت بوظائفها (الضابط/ العمدة/ المتعهد/ الصديق...) إلا (مصري) الذي ثبت اسمه. وإعلان المسمى الوظيفي واستثماره سلطوياً يساعد على إحياء هذا الحدث الروائي في كل مجتمع يعاني القهر السلطوي والتزييف.

وبينما اتسعت دائرة (الأنوات) الأصوات لتعبر عن هو (مصري) عندما تحلقت حوله فإذا بالبعد الذاتي للصوت المفرد (أنا) يتسع- بالتبعية- ليحد العالم الخارجي بحدود العالم الداخلي.

وطرح القضية في شكل أصوات (العمدة/ المتعهد/ الضابط) كان فرصة لكشف قاع المجتمع من ناحية، ولاستعراض الطبقات الاجتماعية ووجهة نظرها من ناحية أخرى فالكل يدعي الشرف والوطنية وحب الوطن بطريقته الخاصة حتى العمدة والمتعهد الذي نفذ التزييف. فالعمدة صوت إقطاعي يرى أن ما قامت به الثورة من انتزاع للملكية كان ظلماً، ولما مات عبد الناصر قال: "الحمد لله. زال الكابوس.. وأتى الأمان... هناك ست عشرة سنة سقطت من العمر كان يمكن أن نفعل فيها الكثير لمصرنا العزيزة الغالية"[100].

ثم هو يعبر عن حبه لمصر فيهرب أبناءه جميعاً من أداء الخدمة العسكرية، ولما انكشف أمر تزييفه استعان بالكبار فأوقفوا التحقيق بمنطق أشد غرابة بدعوى أن هذا الأمر يزلزل الجبهة الداخلية ونحن في حالة حرب.

أما صوت (المتعهد) الذي خطط للتزييف فيأتي ليبرر موقفه ويظهر عبقريته الفذة، ويرى أن التزييف الذي يمارسه عمل وطني يقول: "أقسم لكم أنني أشعر أن

---

[100] *الحرب في بر مصر/ 198.*

ما أقوم به عمل وطني مثل مؤسسات العلاقات العامة في أوربا وأمريكا"[101]. ووصلت قناعته بوطنيته حد أن عدَّ نفسه مثل أدهم الشرقاوي "أتصور أنني مثل أدهم الشرقاوي.. الفارق بيننا وبينهم أنهم كانوا فرسان السيف والبندقية، وأنا فارس الذهن اليقظ.. القادر على حل أعقد المشاكل[102].

وفي المقابل نجد أصوات (المحقق والضابط وصديق مصري والوالد) يحاولون الانتصار للشهيد ولأبيه، ولكنهم يفشلون جميعاً، وكاد (المحقق) يحقق نصراً في بر مصر لما بدأ تحقيقاً جاداً ونزيهاً، ولاسيما أن الفقراء والمظلومين استعدوا للاعتراف بالحقيقة وأمر التزييف ضد الإقطاعي، لكن عهد الانفتاح تعاطف مع مراكز القوى فأمر بوقف التحقيق وتهديد المحقق نفسه[103].

لقد تميز عرض القضية هنا بأنها اعتمدت على أصوات (ذوات) لا على (موضوعات) ومن هنا أصبحنا أمام معالجة غير تقليدية لقضية تناولتها روايات تقليدية من قبل، وهذه المعالجة الجديدة في رواية الأصوات انتزعت من المشابهة الواقعية أصولها وجذورها الفكرية. ولأن الأصوات تمثل رد فعل للتحرك الجمعي بتباين مستوياته وأنماطه السلوكية والمعرفية، فهذا يمنح رواية الأصوات عمقاً بنائياً موازياً لأداء فني متميز تذوب فيه البطولة الفردية أمام الأصوات المتساوية الحقوق (العمدة/ المتعهد/ الصديق/ الضابط..)، وهي أصوات جاءت محملة بوجهات نظر ترفض الاندماج، وتعلن الاستقلال الذي يحفظ لها وجهة نظرها، سواء أكانت مقنعة أو غير مقنعة، وإذا كانت وجهة النظر هي المحصلة النهائية لوعي (الصوت) بالعالم ووعيه بذاته، فإن الوعي الذاتي ليس مجرد منظور اجتماعي ولكنه فكرة فنية مهيمنة على بناء الصوت، ومن ثم فالوعي الذاتي للصوت يمتص الملامح الخارجية ويعايشها أكثر من الانغلاق الذاتي المولد لبعد منولوجي، وهذه ميزة مهمة للأصوات.

ومن الطبيعي في رواية الأصوات أن يتجاوز التركيب السردي للأصوات الطبيعية المنولوجية ويعمد إلى الإخبار المساعد على البناء الرأسي والذي يحتفظ لكل صوت بوجهة نظره.. وفي هذه الرواية تمتعت الأصوات باستقلالية تامة نتيجة لقدرة الروائي الغيرية التي ساعدت على تحقيق وجهات النظر حول القضية المركزية (استشهاد مصري)، وبشكل أعطى فرصة لإحياء الحدث في ترهين

---

(101) الحرب في بر مصر/ 35.

(102) الحرب في بر مصر/ 36.

(103) لم يملك المحقق إلا الاحتفاظ بأوراق التحقيق ليلف بها في بر مصر باحثاً عن إجابة..

سردي، أقام حوارات ومواجهات أزكت الصراع.. وإن كان القهر السلطوي قد أضعف الصراع وأنهاه بشكل يجمع وجهات النظر جميعها لتعلن عن فكرة جمعية سعى الروائي إلى إثباتها وإشاعتها في (بر مصر).

وتأتي رواية (يحدث في مصر الآن) ليعزف القعيد على الوتر نفسه الذي تناوله في رواية (الحرب في بر مصر) فهو يتعقب السلطويين واستثمارهم السيئ لمناصبهم. وكما جعل من (مصري) قضية تحلق حولها الوعي الجمعي الضعيف جعل هنا من (الدبيش عرايس) بؤرة تحلقت حولها الأصوات.. ودائماً يعزف على أن المظلوم سواء أكان (مصري أو الدبيش عرايس) مفقود الهوية، (فالدبيش عرايس) فلاح أجير قوي البنية، ثوري الاتجاه، لكنه فقير... وفقره هو الذي مكن السلطويين منه فقتل.. وعبثاً حاولت الزوجة والرفاق إثبات موته فلم يستطيعوا، لأن طرف الصراع الأقوى وهو المثلث الصوتي (الضابط/ الطبيب/ رئيس مجلس القرية) استطاع أن يطمئن إلى عدم وجود أي سند رسمي يثبت وجود شخصية اسمها (الدبيش عرايس).

وعلى الرغم من انضمام صوت المؤلف إلى الوعي الجمعي الضعيف (الدبيش/ زوجة الدبيش/ صديقه/ الروائي...) إلا أن هذا لم يدفع الظلم الذي وقع. لكن القارئ سيتعاطف معهم بالقدر الذي لن يتعاطف فيه مع الطرف الثاني للصراع، لأن محاولاتهم التلفيقية الممهورة بصيغ رسمية (محاضر/ تقارير/ تحقيقات..) جاءت امتداداً للصيغ السلطوية، ومن ثم فدفاعاتهم عن أنفسهم – كأصوات– غير مقنعة للوعي الداخلي، ولذلك كانت معزولة بفعل ما تحمله من ظلال سلطوية، فجفت من أصواتهم المشاعر الدلالية، وانسحبت من أصواتهم حرارة التعبير ودفء الكلمات. وعلى الرغم من أن القضية جاءت في شكل أصوات إلا أن التدخل الحاد من الروائي قد أذاب وجهات نظر الأصوات التي اختفت تحت وطأة الحضور القوي للروائي الذي وجه أصواته للنطق بوجهة نظره، ثم لم يكتف بهذا ففي نهاية الرواية غلب حماسه فنه فنطق بنزعة خطابية مباشرة قللت من القيمة الفنية لعرض القضية. والحقيقة أن إعادة إنتاج الواجهة الواقعية بفعل المحاكاة المباشرة ليست إلا محاولة متواطئة مع نشاطها الكاذب لأنها لم تف لميراثها الواقعي، ولم تف لخصوصية البناء الروائي الخاص برواية أصوات، لأن الروائي تجاوز الأصوات واستدرجته الخاصية التوثيقية لإعلان نهاية مثلت فعل الإعاقة لأهم خاصية من خواص رواية الأصوات التي تنتهي عادة بوجهات نظر غير محسومة ولأن التفكير الروائي الجديد يتخذ موقفاً ضد كذب التشخيص أي

ضد الروائي نفسه الذي يحاول إصلاح وتبرير تدخله الحتمي عن طريق تحوله إلى معلق أو واعظ ذي وعي مفرط بالأحداث الروائية العليم بها –كما رأينا في هذه الرواية–.

أما الموضوع الثاني والأخير الذي عالجته الأصوات في(رواية الأصوات) المصرية، فكان موضوعاً حضارياً، وهو أمر طبيعي لشعب يبحث عن الهوية والتميز، وكانت نكسة 1967 قد عصفت بالآمال وأفقدتنا قدراً من الثقة... وعادت حرب أكتوبر لتعيد التوازن، ولما كان عصر الانفتاح في السبعينيات فاهتزت معه الثوابت القيمية هزة حضارية، وشاعت الروح الفردية بدلاً من التحرك الجمعي، وقد عبرت رواية (تحريك القلب) عن هذا الصراع الحضاري، بينما أعاد (سليمان فياض) طرح المواجهة الحضارية بين الشرق والغرب بأسلوب جديد، وجاءت رواية (المسافات) ليعيد إبراهيم عبد المجيد طرح المسافة بين الجهل والتحضر من منظور حضاري مفعم بجو أسطوري. أما (خيري شلبي) فقد عبر عن رؤية شاملة للمنظور الدنيوي الخادع للجاهلين.

وهذه الموضوعات لا أظن أنها تطرح لأول مرة، فقد سبق طرحها في روايات تقليدية وغير تقليدية، ولو أن رواية الأصوات قد اكتفت بإعادة الطرح فإنها لم تقدم شيئاً بل وإعادة الطرح تصبح معيباً إن لم تحمّل برؤية أو برؤى جديدة فنياً فكرياً، فهل حققت رواية الأصوات هذه الملامح الجديدة للرؤية الفنية والموضوعية الممثلة فوجهة النظر؟ هذا ما نحاول الإجابة عنه من خلال أصوات هذه الروايات.

في رواية (أصوات) لسليمان فياض يعيد طرح موضوع لقاء الشرق بالغرب وهو موضوع كثر تناوله كثرة ملحوظة، لأن رصد المواجهة الحضارية كان الموضوع المفضل للبحث الروائي والحضاري منذ القرن الماضي وبداية بـ(الطهطاوي) في مصر، و(فرنسيس مراش) في سوريا، ثم الروايات المشهورة وهي (أديب لطه حسين/ عصفور من الشرق للحكيم/ موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح/ قنديل أم هاشم ليحيى حقي/ الحي اللاتيني لسهيل إدريس/.....)[104] فما الجديد الذي قدمه (سليمان فياض) بعد هذه المحاولات

---

(104) هناك مجموعة أخرى من روايات بلاد الشام تناولت هذا الموضوع مؤخراً مثل (الوطن في العينين) لحميده نعنع و(الربيع والخريف) لحنا مينه/ (حب في كوبنهاجن) لمحمد جلال 1980/ الثنائية اللندنية والسابقون واللاحقون لسميرة المانع/ (بدوي في أوربا) لجمعه حماد 1981م عمان/ (المرفوضون) لسعدي إبراهيم...

الروائية العديدة؟

أتصور أن رواية (أصوات) قد تميزت في الطرح من ناحيتين، أما الأولى فتتمثل في أنه أخذ الرحلة العكسية فلم ينقل الشرقي إلى الغرب وإنما نقل الغربية (سيمون) إلى الشرق، والناحية الأخرى أنه قدم روايته في شكل أصوات وهو أمر قد مكنه من رصد رد الفعل للوعي الجمعي بمصر ومن ثم لم تنغلق التجربة على مغامرة ذاتية لصوت أحادي كروايات الرواد.

بدأت الرواية بصوت المأمور الذي استجاب إلى برقية (حامد البحيري) فبحث له عن أهله، وتولى الإعداد لاستقباله هو وزوجته..

وانتهت الرواية بصوت (المأمور) وكأنها إشارة رسمية لرغبة التطور الحضاري والاتصال بأوربا، ولذلك حزن المأمور لموت سيمون، وكان حزن الطبيب أكثر (المثقفين) وقد جسد المأمور ذلك في حواره مع الطبيب:

"المأمور: قل لي.. ما سبب الموت الحقيقي؟

كان الطبيب شارداً فقال باضطراب، والدهشة مرتسمة على وجهه:

–نعم.. آه.. موتنا أم موتها"[105].

وكلام الطبيب هنا إعلان عن وجهة نظر كلية تكاد تجمع عليها أكثر الأصوات الروائية.

وكان غياب المشروع الحضاري هو الذي ولد وجهات النظر الداخلية، وأصبح حجم التعامل مع (سيمون) الغرب مرهوناً بتصورات ذاتية جاءت في مضمارين:

في المضمار الأول يمثل التوجه العلمي الذي يسعى لقيادة البلد نحو الأفضل ويمثل هذا المضمار أصوات المثقفين (حامد البحيري/ المأمور/ العمدة/ محمود بن المنسي...) وقد تزودوا بقدر علمي هيأهم لهذا التوجه.

أما المضمار الآخر فجاء ليجسد الجهل والأمية وتبعاتها وجسده بأصوات (زينب/ أحمد البحيري/ أم أحمد/ نفيسة القابلة/ عجائز القرية ونسائها).

وغياب المشروع الحضاري هو الذي غيب النوايا الحسنة لأصوات المضمار الأول وهيأ الصدفة التي أتاحت للجهل فرصة حسم الأمر لصالحه.. وذلك عندما صممت نساء القرية على إقناع (أم أحمد) بضرورة ختان (سيمون) وأفلحت نفيسة

---

(105) الأصوات/ 410.

في ذلك، ونفذت الأمر في (سيمون) التي غرقت في دمائها وماتت... وندم الجميع.. لكن الندم لم يكن هو الحل.

وقد نجح الروائي في تثبيت (سيمون) في مركز الأحداث مما مكنه من التفريغ النوعي لشحناته الفكرية عبر التقسيم الكيفي والفني لواقع الأصوات ووجهات نظرها الداخلية. وقد جاءت الرواية عبر دفقات سردية تنقل الأحداث من الصفر الإبداعي الذي مثله صوت المأمور، لتنتهي بصوت المأمور، وقد اختفى الروائي اختفاء ساعد على حرية الأصوات واستقلاليتها، وأوجد الترهين السردي، فعرض ردود أفعال الأصوات تجاه (وصول سيمون) ثم (موت سيمون) وذلك من مركز الحضور مما ساعد على إحياء الأحداث الروائية. والترهين السردي أبعد الاستشراف والتنبؤ والاسترجاع ولم نجد إلا مذكرات (محمود بن المنسي)[106] التي كانت تكليفاً فنياً ولم تزد المذكرات عن التوثيق التاريخي وعرضها (محمود المنسي) وكأن صوت روائي وليست محض مذكرات، لأنها حملت السمت الشخصي والرؤية الذاتية للأحداث.

والأصوات الروائية قد عبرت عن موقفين من (سيمون)، أما الموقف الأول فترجم الرؤية الحضارية التي تنبه إليها المثقفون وأغفلها القرويون بسبب الجهل والغيرة والحقد. وأما الموقف الآخر فهو متعلق بالأول ويعد فرعاً منه وهو الموقف الشبقي للأصوات من سيمون.

فالعمدة نظر إلى (سيمون) وكأنها "حورية من الجنة... ومرة جنية خرجت من البحر، ومرة فتنة سلطها الشيطان"[107]. وأحمد البحيري عبّر عن إعجابه بسيمون بشكل يترجم جهله فهو خجول في البداية، ثم يتمنى لو أحبته (سيمون) ثم حاول الاقتراب منها ليلاً فوق سطح البيت عندما لمس قدمها في الظلام في حضور الأسرة فردته (سيمون) بعنف. أما (محمود بن المنسي) فأخفى إعجابه (بسيمون) لأنه ادخر صداقتها على أمل أن تساعده على الدراسة في فرنسا، ولكنه لما أكثر من شرب البيرة قال لها إنه يحبها... فردته.. وعرفت أنه متأثر بالبيرة التي لم يتعود عليها. أما نساء القرية فكانت نظرتهن الجنسية مفعمة بالحقد والغيرة من جمال سيمون وحريتها ثم ترجمن ذلك برغبتهن في تحجيم أنوثتها الفائرة بالختان فقتلنها.

---

(106) ذكر (محمود المنسي) أنه أقدم على تسجيل المذكرات ليحتفظ بتفاصيل الأحداث إعجاباً بطموح حامد وحيوية سيمون.

(107) أصوات/ 367.

واقتناع العمدة بجمال (سيمون) جعله ينظر لزوجته على أنها "بقرة.. مجرد بقرة" ورحت أستعيذ بالله من الفتنة بسيمون وببلاد الفرنسيس"[108]. وأحمد البحيري لما اقترب من زوجته تخيل أنها (سيمون) فهصرها هصراً.

والروايات التي سبقت (سليمان فياض) عنيت عناية أساسية بالرؤية الشبقة من العربي للمرأة الأوربية (إلين مع أديب/ وفتاة المسرح مع الحكيم/ والمغامرات العديدة لبطل موسم الهجرة إلى الشمال/ وكذلك مغامرات بطل الحي اللاتيني النسائية...). فهل أجمعوا جميعاً أن أوربا هي المرأة؟ وهل يعني هذا أن (المرأة) هي معيار لحضارة الرجل كما قال (ماركس) "الموقف من المرأة معيار لإنسانية الإنسان"، وإذا كان الأمر كذلك فهل نختصر التعامل مع المرأة في هذه النظرة الشبقة التي سيطرت على رواياتنا العربية في موضوع لقاء الشرق بالغرب. أعتقد أن الرؤية الجنسية مع روايات الرواد كانت محاولة ساذجة للتجنيس الحضاري وتحقيق الوسطية بوسيلة ساذجة تتمثل في الزواج (الحي اللاتيني/ عصفور من الشرق/ أديب...) أو أنه محض بحث عن التميز فلم يمتلك الشرقي إلا دفء الجنوب يتفوق به في أوربا كما نجد ذلك مع بطل (موسم الهجرة إلى الشمال).

أما روايات السبعينيات فقد استثمر الروائيون الجنس كوسيلة للتداعيات أو الإسقاطات القومية والأيديولوجية كرواية (الوطن في العينين)[109] وغيرها من روايات الشوام بخاصة.

أما رواية (أصوات) فجاءت النظرة الجنسية تعميقاً لرؤية حضارية لأنها كانت مجرد نظرة ولم تتحول إلى فعل تنفيذي وممارسة –كما في الروايات الأخرى– ومن هنا بقي الجنس مجرد أمنية عند الأصوات الرجالية (محمود بن المنسي /العمدة/ أحمد المأمور) على اختلاف ثقافاتهم وكأن الجنس هنا أمنية لحاق حضاري. أما عند النساء فكانت النظرة قد تشبعت بحقد.. ولما لم يستطعن اللحاق بها أردن جذبها إليهن ففكرن في (الختان) لإقعاد انطلاقها وتفوقها...

ولقاء الغرب بالشرق هنا جاء مختلفاً عن الروايات السابقة التي عرضت لقاء الشرق بالغرب إذ أن سيمون (فرنسا) هي التي جاءت إلينا ومن هنا اختلف المسار التعبيري عن الروايات السابقة، وأصبح وجود (سيمون) هو محاولة لاكتشاف أنفسنا (وعي جمعي)، بينما كانت الروايات السابقة تعنى بوعي فردي عندما ترصد تجربة فردية لشرقي في أوربا (أديب /الحي اللاتيني/ عصفور من

---

(108) أصوات/ 368.

(109) لحميدة نعنع.

الشرق/ موسم الهجرة إلى الشمال). ونلمس ملامح الاكتشاف في حديث الأصوات المختلفة. فمحمود بن المنسي يقول مثلاً: "وجود سيمون معي جعلني أحس بمعاني الأشياء أكثر من ذي قبل بروائحها.. وألوانها.. وماهي عليه.[110]. أما (حامد البحيري) فقد ضاق بالاستقبال "ربما كان الخجل منهم في مواجهة سيمون هو سبب هذا الضيق.."[111].

كانت الروايات السابقة تعنى بوجهة نظر أحادية ترجمة لتجربة فردية، أما مجيء (سيمون) –مسار عكسي– فقد أتاح الفرصة للتعبير الجمعي بمستوياته الاجتماعية والطبقية المختلفة فكانت الأصوات ضرورة فنية وموضوعية، وبينما تهمشت الأصوات في الروايات السابقة إذ بنا هنا نجد كل صوت له بعد مستقل ووجهة نظر أساسية. وكان اختفاء الراوي قد أعطى الحرية والاستقلالية للأصوات للتعبير عن وجهة نظرها، ولذلك وجدنا أنفسنا أمام وجهات نظر داخلية قد جسدت وضعية اجتماعية وحضارية. إذن فرؤية (أصوات) قد تميزت عن الروايات السابقة عليها في الطرح الموضوعي والتناول الفني بسبب استخدام تكنيك الأصوات بنجاح (أصوات غير متجانسة /اختفاء الروائي والراوي/ حرية واستقلالية للأصوات/ وجهات نظر مختلفة /صراعات حضارية...).

في رواية (تحريك القلب) تنقل لنا أصوات هذه الرواية موضوعاً حضارياً آخر يتصل بحركية الزمن وتطوره لاسيما في عصر الانفتاح، وقد اختار الروائي فكرة السقوط للبيت القديم ليحركها دلالياً بالأصوات، ولتكتسب بعداً حضارياً في التعبير الروائي، ومثل هذه الفكرة سبق إليها الروائي لاسيما في بعض الروايات الأجنبية، إلا أن الفكرة جاءت معبرة بصدق عن واقعنا المصري في مواجهة حضارية مزمنة، وكان نجاح الروائي في تنفيذ الفكرة عن طريق الأصوات قد أكسبها بعداً تأثيرياً، فنقل وجهات النظر وابتعد عن المباشرة والرؤية الأحادية التي غالباً ما تجهض قدرات مثل هذه الموضوعات المتصلة بالأبعاد الحضارية التي لايصلح التعبير عنها ببرمجتها أو اختزالها في رؤية واحدة مهما كانت قوتها.

والأصوات الروائية في هذه الرواية قد تحلقت حول فكرة مركزية (سقوط البيت) وإرهاصات السقوط قد بعثت برسائل تولى الراوي حملها إلى الأصوات وملؤها الرعب والخوف والتحذير، وتقبلت الأصوات الرسائل المتتابعة التي اشتدت لهجتها وكلما كثرت إرهاصات السقوط كلما زاد التوتر والقلق، ومن هنا تولد

---

(110) أصوات /382.

(111) أصوات/ 356.

الصراع الداخلي للأصوات، وهو صراع ارتبط بالعوامل الخارجية من ناحيتين: الأولى أن مصدر الرسالة مظاهر التهدم وإرهاصات السقوط (دافع خارجي)، والأخرى أن التفكير في رد الفعل إزاء خوف السقوط قد ارتبط بتحديد مستقبل كل صوت بشكل عملي وببعد تأثيري قوي، ولذلك لم تخلص الأصوات لدواخلها وتنغلق على ذواتها، لأنها تعلقت بالفعل وبرد الفعل مع عوامل خارجية، وهو أمر ربط الأحداث بخيوط الواقع ربطاً قوياً في فترة حساسة تشهد تحولات بفعل (السقوط) الحضاري بكل تبعاته ودلالاته.

والأصوات الروائية عبارة عن الأسرة التي تسكن هذا البيت المتوارث عن الآباء والأجداد (الأب / الأم / سالي/ سمراء/ وضاح / صيام / علي) لكن هذه الأصوات السبعة يمكن اختصارها في ثلاث وجهات نظر متباينة.

أما وجهة النظر الأولى فتمثلها أصوات (سالي/ سمراء/ وضاح، صيام).

ووجهة النظر الثانية تمثلها أصوات (الأب / الأم).

ووجهة النظر الثالثة يمثلها صوت (علي).

في وجهة النظر الأولى نلاحظ أنها تعبر عن صوت الشباب (سالي/ سمراء/ وضاح/ صيام) وقد استأثرت بأكبر قدر من الرواية، وكأن القضية قضية شباب بالدرجة الأولى مهما تعددت وظائفهم (بائعة البوتيك/ السكرتيرة/ المعيد في الجامعة/ المجند في الجيش). وهم يجتمعون في ثلاث نقاط محددة، أما الأولى فهم جميعاً لايتعاطفون مع البيت الأسري الآيل للسقوط، وهذه رؤية شبابية مندفعة ببريق التغيير أو غير مقدرة لأهمية الأصالة والجذور. والنقطة الثانية مرتبطة بالأولى، إذ أن عدم التعاطف مع البيت قد ولد روح الأنانية، فبدأ التفكير الفردي.. كل صوت يفكر في كيفية نجاته بعد السقوط، ولم يجتمعوا على عمل جماعي ومن ثم كان سقوطهم قبل سقوط البيت، وهذا التفكير المنفرد لم ينقذ أي صوت منهم فتشرد الجميع بعد سقوط البيت، وكأنه إعلان عن الفشل إزاء التحول الحضاري، فضلاً عن التحول الأخلاقي عن العادات والتقاليد والقيم، (فسمراء) تعلن السقوط الأخلاقي وتوزع أحلامها على كل شاب غني يصادفها، واختلط معها الحلم بالواقع المرير. أما (سالي) فتعلقت بأمل الزواج من صاحب (البوتيك) ولم تظفر به. و(صيام) ينضم إلى الثوار يقول "يرفعون الأيدي ملوحين بقبضاتهم يرفعونني على الأكتاف فأرفع صوتي. تتردد الأصوات"[112] لكنها تبقى مجرد

---

[112] تحريك القلب/ 126.

أصوات تعبر عن الرغبة في الفعل لكن شيئاً مايسلبهم القدرة على التنفيذ "هل انتهى بنا الأمر –نحن الذين نقف هنا– إلى التخلي عن الخطوة القادمة"[113]. والباحث عن الآثار لم يظفر بشيء ورجل التاريخ لما فقد الأمل وهو مجند قال "... أحرك الأمان للخلف، أطلق النار في كل اتجاه حتى يلتهب شعر الشمس ويلتوي"[114].

إذن فالنقطة الثالثة التي تجمعهم هي الفشل في تحقيق الآمال وكان السبب معروفاً لأن الحضارة تعتمد على بعدين: التمسك بالماضي والإفادة من الحاضر ومستجداته، أما التمسك بأحدهما على حساب الآخر فالفشل هو النتيجة الطبيعية، ومن ثم فشل الشباب في وجهة نظرهم لأنهم لم يتعاطفوا مع الماضي واكتفوا بأحلام المستقبل وبتفكير فردي غير بناء. وكأن الروائي قصد دلالة الأسماء قصداً، لأن (صيام) المعيد ظل صائماً ولم يجد من الآثار مايبحث عنه رغم محاولات التنقيب. و(وضاح) دارس التاريخ لم يستوضح شيئاً. أما (سالي وسمراء) فهما نموذجان من الشابات المحملات بأنوثة طاغية انعكست على طريقة تكفيرهما فإحداهما فكرت في أمل الزواج، والأخرى فكرت في الكسب من الشباب... وهذه الأصوات جميعها أعلنت الفشل فتفرقوا بعد السقوط.

أما وجهة النظر الثانية فمثلها (الأب والأم) وهي وجهة النظر التي تعلن التمسك بالماضي تمسكاً حتى الهلاك... وكان من الطبيعي أن نلتقي بفشل مماثل لفشل وجهة النظر الأولى، لأن الأب والأم تمسكا بالماضي، ولم يفكرا في المستقبل ولم يطرحا البدائل...، والتمسك بالماضي فقط –مهما كانت قيمته– لايبني حضارة.

نظر الأب والأم للبيت على أنه تاريخ وعراقة وتراث ولم يتجاوزا هذه النظرة، لكن عوامل التعرية الزمنية فرضت السقوط، وفرضت عليهما التشرد.... وفشلا في جمع شمل الأبناء فتشتت الأسرة بين الماضي والمستقبل بين أمجاد التراث وأحلام المستقبل والأب مصر على موقفه رغم توقعات السقوط التي تقربهم كل يوم إلى حقيقة المواجهة يقول الأب: "ستأتي الأوقات التي نهتز فيها. نعم أنه يتساقط.. ونحن سنمشي في الخروج الكبير نحمل الخيام إلى ماوراء الجبل... ونرى آثار الذين مضوا قبلنا، ونتجه للشمس في ظل العجل الذهبي ونحن نتحرك تحملنا

---

(113) تحريك القلب/ 17.

(114) تحريك القلب/37.

مراكب الشمس ومراكب القمر"[115].

وفي وجهة النظر الثالثة يستقل (علي) بمفرده. إنه نموذج فريد يعبر عن طائفة من شباب عصره.. فلم يكتف بالحلم.. ولم يكتف بالماضي.. وإنما زرع المستقبل أحلاماً بفعل العمل في الخارج في دول البترول (ليبيا) وعلى الرغم من سفره إلا أنه تعلق بالبيت والأسرة تعلقاً شديداً عبر عنه بأحلامه وكوابيسه وبالضفائر السردية التي تعمدها الروائي.. والأسرة انتظرت عودته لينقذهم من شبح السقوط لكن (أبو زيد الهلالي) المرسوم على واجهة البيت قد جاء عليه الزمن فتصدع، وكذلك (علي).. عاد بالمال والسيارة والآمال للإنقاذ.. لكن الزمن قد سبقه وأسقط البيت وشتت الأسرة... لينضم مع الجميع في أسر التحول الزمني بكل قسوته وتبعاته، هذا الزمن الذي جعل (البيت) فاعلاً... والأصوات (مفعولاً) ضعيفاً تتحرك نحو مصير معتم ومستقبل ملغز.

لقد جاءت الأصوات غير متحاورة.. إلا أن طريقة التفكير وترتيب ظهور الأصوات قد حول التبادلات السردية إلى حوارات كبيرة –من نوع خاص– فالتقت أصوات وتنافرت أصوات داخل الأسرة الواحدة، وكان البعد السيكولوجي مع كل صوت وسيلة للتغلغل في الجوهر الموضوعي لا وسيلة للانغلاق الذاتي، وجاء في منولوج أقرب إلى منولوجات (ديستوفسكي) في روايته (الأخوة كرامازوف).

لقد نجح الروائي بتكنيك الأصوات في عرض قضية حضارية شائكة بشكل واقعي مقنع أعلن فيه وجهات النظر المستقلة التي تناولت أطراف القضية الحضارية لتعلن بشكل غير مباشر عن السبيل الأمثل لارتياد طريق الحضارة. وظلت الأصوات بوجهات نظرها مشتتة باستقلاليتها لتعلن عن انتظار الآمال الملغومة في مستقبل تحجبه غياهب كثيرة تفرض الانتظار.. وإن كان الراوي قد أعلن عن وهم لقاء جماعي في النهاية لكنه لم يزد عن وهم مفترض ولذلك لم تترتب عليه نتائج، ليعلن أمر الانتظار والتشتت بعد السقوط الكبير لأسرة واحدة (بدلالتها). لم تفهم الأصوات أصول اللعبة الحضارية، ولم تتحرك بوعي جمعي موحد يجمع قوة التراث ومعطيات الواقع معاً.

وفي روايتي (المسافات / السنيورة) نلتقي بقضية حضارية واحدة اختلفت طريقة تناوله باختلاف تفصيلاتها الروائية، لكن الروايتين قدمتا بطريقة الأصوات.

في رواية (المسافات) نلتقي بقضية الجهل وتبعاته، ولقد صورها الروائي

---

[115] تحريك القلب/44.

والراوي من خلال حلم طفل (علي) الذي سكن (البيوت العشرين) مع أصوات عاشت بالفقر والجهل والخيال والأساطير والخرافات، وتعلقوا جميعاً بأمل واحد وهو عودة (قطار الكنسة)، ولما غاب القطار بدأت محاولات الهروب والخروج، وهي محاولات غلفت بغيهب من الأسرار (خروج جابر / خروج حامد / هروب زينب / هروب سميرة..).

وقد اختفى صوت (علي) لصغره.. ولأنه صاحب الحلم، ولأنه ألقى الحجر فتخيل أنه لا يسقط وأنه يسافر لسنوات، وسيقول الناس إنه حجر (علي) الذي ألقاه من سنوات وأفاق (علي) على أول حجر ألقاه في الطريق المعبد "قذفه بقوة فسقط غير بعيد. ضاعت كل الصور القديمة من ذهنه، وهتف من أعماقه: من للفتى الغريب الآن؟ وأدرك أنه قد ودع إلى الأبد زمن الحلم والخيال.."[116].

ومابين إلقاء الحجرين كانت أحداث الرواية التي تناولت قضية الجهل وتبعاته ولأن الحلم ينتمي إلى صوت واحد (علي) فكذلك كانت الرواية الأساسية للراوي الذي أذاب بسطوته قوة الأصوات (المتخيلة في حلم علي) ولعل هذا مايفسر لنا بداية لماذا جاء الراوي قوياً، ولماذا جاءت الأصوات ضعيفة هنا. والأصوات في الحقيقة لم تزد عن عملية توزيع النبرات لمنظور واحد، لكن هذا التعدد الصوتي لم يحمل استقلالية ولم يحمل تميزاً لأن الأصوات اتسمت بالضعف لفقرها وجهلها، وكأن الأصوات –في هذه الرواية– مجرد استعارة لشكل لم يتصل اتصالاً عضوياً بالتنفيذ الروائي. ولذلك جاءت الأصوات في هذه الرواية في مستويين كالتقسيم التقليدي عند (إدوين موير): (الشخصية الأساسية / الشخصية الثانوية) أما القسم الأول فشمل أصوات (زيدان / عبد الله / سميرة / ليلى / زينب / أم جابر) وكانت مهمة هذه الأصوات تشكيل ملامح المكان والمساعدة على رسم جو أسطوري يناسب الجهل والسذاجة من ناحية، ويناسب (حلم علي) من ناحية أخرى، ومن ثم فهذه الأصوات قامت بدور التهميش الدلالي.

وفي القسم الثاني نلتقي بأصوات (علي /سعاد/ الشيخ مسعود/ جابر وحامد / ناظر المحطة) وهي أصوات تحدد أدق الملامح بما تحمل من وجهات نظر جزئية.

صوت (الشيخ مسعود) ينطق بمستوى رجل الدين الذي يناسب هذا المكان

---

(116) المسافات /219.

بجهله وفقره ومن ثم فيشيع أنه يعذب الجن وهذه قضيته لأن الجن ضايقت الرسل، ثم يشيع أمر السمكة الذهبية ودمعتها التي غطت البحيرة، فكان بذلك رجل الدين الذي أفرزه هذا المكان وكان الشيخ (مسعود) قد تزوج (بسعاد) أجمل امرأة في البيوت العشرين، وجاء موته الغامض ليتمم أبعاد الهالة الأسطورية التي نسجها حول نفسه، ولما عثروا عليه مقتولاً في المسجد وكان وجهه مسوداً وفمه مملوء بالطين.. اتسعت دائرة الخيال المفسرة لموته الغامض.

وصوت (سعاد) أبرز الأصوات الروائية وكانت "تدخل كل بيت فيفتح لها على خوف، وينغلق دونها على حسد أو شجار"[117]، وكانت موازية لجمال الدنيا تغري الجميع ولكنها تعطي لكل واحد بقدر محدود كذلك نال منها (جابر وحامد) وكان زوجها يسميها (جذوة العشق التي لاتخمد) ونذرت نفسها لـ (علي) بعد أن ندبت حظها لأنها تزوجت الشيخ مسعود الذي لم يغرقها في بحار العرق والشهد والعسل والدم.

تألقت (سعاد) في مكان كان الجنس وجبة ترفيهية أساسية، وكانت نهايتها أسطورة نقلت (علي) من الحلم إلى الواقع، فهي تضمر وتتكلس وتلتصق في ليلى.. ثم تصغر وتصغر حتى أخذها (علي) في سلة"... ورأى عيني أجمل امرأة وأحس أن الشفتين تبردان... ثم امتلأت السلة بالظل، وأظلمت فلم يعد بها شيء وهو –علي– يدرك ذلك بوضوح. ويرفع وجهه غير باك ولا حزين. لقد همست له أن يترك العربة..."[118] وكان ذلك إيذاناً بانتقال (علي) من حلم طويل إلى واقع مرير.

أما صوت (جابر وحامد) فتميز بتجسيد الخروج السلبي، وخصص له الروائي دفقة روائية مستقلة من تلك الدفقات التي أتم بها الرواية. لما غاب (قطار الكنسة) زاد الفقر، وفكر (سكان البيوت العشرين) في الخروج، وكان الخروج سلبياً وإيجابياً أما الخروج السلبي فمثله (جابر وحامد) فضلاً عن (زينب وسميرة) وخروج الجميع أحيط بقدر من الغموض عن المصير. أما (جابر وحامد) فهما شابان خرجا وراء بلاد البترول (ليبيا) بعد أن غاب (قطار الكنسة) وقد لقيا أهوالاً وخداعاً انتهى بموتهما ولم يصلا إلى بلاد البترول فغاب حلمهما بموتهما.

ثم كان (علي) وصوته في الحلم (مشارك) يمثل الخروج الإيجابي.. فهو لم يخرج لضائقة مالية فقط، ولكنه خرج لما زاد الجهل والخيال والوهم والخرافات،

---

(117) المسافات/ 44.

(118) المسافات /218.

(فزيدان) اختفى وظنوا أنه تحول إلى جني وسكن البحيرة وتهددهم، ثم وجدت الكرات النارية التي دخلت البيوت العشرين.. ولما بلغ الجهل مداه، وكان (علي) متعلماً في صغره فقرر الخروج إلى المدينة، وفي المدينة تكشفت له الحقائق وزال الغموض فعرف أن (سميرة) جاءت إلى المدينة وعملت راقصة، وأن(زينب) تتاجر بجسدها في المدينة، ولحقتها (أم جابر) والأولاد، ثم تعرف على القتيلين في الجريدة (حامد وجابر)، ومن ثم كان خروج (علي) إيجابياً لأن "..الذي صار يعرفه جيداً أنه لو فتش في أركان المدينة فسيجد نعمة زوجة زيدان، وسيجد المفتش وزوجته ولعله يجد زيدان وعبد الله. والذي صار يعرفه جيداً أيضاً أن القوى الخفية لم تعد تطن في رأسه..[119].

إذن فالروائي قد ركز على (البيوت العشرين) كرمز للجهل والخرافات والجنس، وفي المقابل كانت المدينة رمزاً للنور والعلم وتفتيق شرنقة الخرافات وغموض الخروج. وقد جاء هذا الطرح عبر الحلم والحقيقة.. فالبيوت العشرين ومافيها من أحداث ومن فيها من أصوات كانت تفصيلاً لحلم.. ثم أفاق (علي) على الحقيقة، وعزز الضوء حجم خرافة الحلم وحقيقة الواقع، فنوم (ناظر المحطة) إمعان في ظلام الأحلام، و(علي) يشعر بأن الكون أكثر إشراقاً بعد اختفاء وجه (سعاد) الحلم، وناظر المحطة صوت لم يكن له وجود أثناء الحلم لأنه –على حد تعبير الراوي– كان نائماً ثم استيقظ فور وصول (علي) من المدينة، وعاد ولم يجد أثر للبيوت العشرين، وناظر المحطة يخبر (علياً) أن الشمس غابت أياماً طويلة ثم عادت من شهر واحد فقط.

إن توزيع أطراف القضية الحضارية بمفارقاتها جاءت من خلال مستوى المفارقة بين الحلم والحقيقة وهو تناول عادي إلا أن توزيع الحلم والحقيقة على أصوات... ووجهات نظر فهذا هو الجديد هنا، وكان يمكن للروائي أن يحقق تأثيراً مضاعفاً لو ترك للأصوات حريتها واستقلاليتها التعبيرية، لأن وجود الراوي العارف بكل شيء حقق سطوة سردية أثرت سلبياً على البناء الفني والطرح الموضوعي لرواية الأصوات، لأن الأصوات كانت وسيلة لتنفيذ ست دفقات سردية أتم بها الراوي الرواية، ولذلك لم تكن الأصوات غاية فلم تحظ بالاستقلال ومن ثم غاب التأثير المنشود للأصوات في هذه الرواية مما أثر على فاعليتها التأثيرية، لأن الروائي اكتفى بشكل الأصوات ولم يستثمر فاعليتها التأثيرية في البنية الروائية.

وفي رواية (السنيورة) يستعين (خيري شلبي) بالأصوات ليقدم لنا موضوعاً

---

(119) المسافات/ 190.

يرتفع فوق القضايا اليومية المزمنة اجتماعياً وسياسياً، ويطرح لنا قضية حياتية، فهو يجعل أصواته.. وأهل القرية جميعاً (نموذج بشري) يتعلقون بـ (السنيورة) – وكأنها الدنيا وهي جميلة رائعة الجمال وذات منصب مرموق، وعلى الرغم من أن الأحداث الروائية تعلقت بها، إلا أنها لم تستقر في المركز لتتحلق الأصوات حولها، وإنما احتلت (السنيورة) مكاناً عالياً بمالها من منصب وجمال.. الأمر الذي جعلها أملاً للقرويين لاسيما الشباب منهم.

وقد زان القرويون هذا الأمل بتصورات خاصة صبغت السنيورة بصبغة شبقية، ليتيحوا لأنفسهم فرصة التعلق بها لأنهم لايملكون إلا الفحولة والشباب. وفهم أهل القرية أن الفوز بمنصب (سايس بغلة التفتيش) يعني أنه سيتمكن من السنيورة التي اختارته من بين أقوى وأجمل الرجال. عندما اختير (محمود بن قنديل) قال له (معاطي) محذراً إياه منها: هذه امرأة تقلب على صدرها عشرات الفحول من ريف وحضر، فلابد أن يكونوا على الأقل قد خفضوا من ارتفاع اللهب في حرائقها.. إنك ذاهب إلى بئر لاينفعه إلا كل فارس صحيح الجسد"[120]؟

أما الأصوات التي عرضت القضية فقد حملت ضعفها معها منذ البداية، لأنها إما أصوات أمية أو أصوات أطفال (الولد مختار / وسيلة/ الولد طلبة). ولم نجد من يعرف القراءة إلا صوت (سيدنا) فقط.. ولذلك لم نقع على وجهات نظر داخلية على الرغم من الحكي بتبئير داخلي متعدد، لأن كل صوت مثّل بحكيه جزئية أو هو نقطة على محيط الدائرة الروائية، ومن ثم فوجود الصوت كان لمهمة جزئية أمام حدث لم يكتمل ولم يتمكن الصوت من التعبير عن وجهة نظره أمام طرح غير مكتمل ورؤية غائمة لم تفصح عن جدواها إلا مع نهاية الرواية.

إذن فالأصوات تآزرت لرصد أمل التعلق بالسنيورة من ناحية، ومن ناحية أخرى حرصت الأصوات على تصوير الفقر المدقع مما جعل أمل الاقتراب من السنيورة أكبر من مجرد أمل شبقي. وأما التسمية السلطوية فكانت ضعيفة، لأنها مأمورة بأمر (السنيورة) بداية من (العمدة وشيخ البلد وسيدنا العريف..) فهذه الأصوات تجمع الأنفار للعمل أوتقيم الأفراح لترى (السنيورة) رجال القرية، ولتختار من بينهم (سايس بغلة التفتيش).

ووسط هذا الفقر المدقع، والجهل، والسلطة الضعيفة يبرز صوت (سيدنا) وهو الوحيد الذي يفك الخط.. وبهذا القدر الضئيل من العلم استطاع أن يقف على

---

(120) السنيورة /58.

الحقيقة وأراد أن يكشفها للآخرين، فقد اكتشف أن من يفز بـ (سايس بغلة التفتيش) يقوم فقط بخدمة (طلعت بك) المتخلف عقلياً، وحياته ستكون مهددة بالخطر والموت كالسابقين وأنه لاقُرب من (السنيورة) في شيء.

في وسط زحام القرويين أخرج سيدنا الأوراق، ليكشف الحقيقة ويعلنها تقول (وسيلة): "إنه يقول كلاماً غريباً.. ويشوح الورق في يده أترين يابنات؟ هجم بعض الرجال على سيدنا.. اختطفوا منه الأوراق.. مزقوها.. أخرجوه من الدائرة.. ارتفعت الطبـــــول.."[121].. لقـــــد زادهـــــم الجهـــــل رفضـــــاً للحقيقـــــة.. ارتضـوا الـوهم وعاشـوا بالآمـال الزائفـة بـدلاً مـن معرفـة الحقيقـة التـي قـد تزيدهم شقاء على شقائهم.

إن تآزر الأصوات إعلان عن غفلة عامة.. وإن اكتشاف (سيدنا) للحقيقة لهو بريق أمل يعلن أن العلم والمعرفة هما الطريق الصحيح الذي يقود إلى الحقيقة وبه تتحقق الفائدة، وهذا الاجتهاد هو محض تأويل وتفسير، لأن الأصوات التي لم تبرز وجهات نظرها الداخلية واكتفت بإثارة الاستفهامات التي تثير القلق، وتعلق النهاية، فلا تعلن عن رؤية أحادية، وهو أمر يختلف –إلى حد ما– عن تناول رواية تقليدية هذا الموضوع.

والأصوات مع الترهين السردي، واللاتجانس تساعد على تناول الموضوع من أكثر من زاوية، ولأنها لاتكتفي بطرح رؤية واحدة، وإنما بطرح رؤيات، ومن ثم فرواية الأصوات لاتنغلق على وصف ومتابعة صوت واحد لأنها لاتعترف بالبطولة الفردية، إنها أقرب إلى التأثير أيضاً لأنها تحاكي الواقع بمتناقضاته، لأننا لم نعد نرى رأياً واحداً وبطلاً واحداً.. فرواية الأصوات تمثل التحول الحضاري بمنظور فني لأنها تعبر عنه بدقة بالغة، ولاتعلن نهاية سرطانية، وإنما تكتفي بوجهات النظر، والانفتاح على التأويل والترميز بشكل فني جيد. وهذا مامكن رواية الأصوات من التميز في طرح موضوعات وفي كيفية معالجتها روائياً. إلا أن هذه الرواية لم تستثمر الإمكانات الفنية القوية والمؤثرة للأصوات ومن ثم جاء تميزها في الطرح محدوداً.

ومع نجاحات رواية الأصوات وتميزها في معالجات موضوعاتها المطروحة تلاحظ أن روايات الأصوات لم تخضع جميعها لطريقة واحدة على الرغم من الانتماء العام لتكنيك الأصوات، وهذا يدل على أن درس رواية الأصوات بتنظير

---

(121) السنيورة /63.

وجهة النظر غير كاف، لأن (وجهة النظر) تمثل تنظيراً سكونياً لايتناسب مع حركية الأداء الروائي العامد إلى الاستعانة بأكثر من شكل فني أحياناً، وقلما نجد رواية من الروايات الجديدة تخضع بحرفية لتنظير ماعبر تحليل وظائفي دقيق.

وعلى الرغم من استعانتنا بالتنظيرات اللاحقة لوجهة النظر إلا أننا في التطبيق وجدنا شكولاً فنية تزاوجت لإنتاج تجربة واحدة، ومن ثم فالوقوف مع الراوي فقط –بكل تنظيراته المسرفة بداية من وجهة النظر– قد يمكننا من تحديد مكانه ووسائله وآلياته، لكنه لن يمكننا من القبض على طابع الفكر المفهومي في روايته. ولذلك كانت وجهة النظر منطلقاً نقدياً قربنا بعلمية دقيقة من الدينامية الفكرية للنص الروائي وآليات التنفيذ الروائي بشكل أقرب إلى البحث البنائي النشوئي الصاعد مع المعطيات الخاصة لكل تجربة روائية. وهو أمر أبعدنا عن الاعتماد على النوايا الشعورية للروائي لاسيما أن روائي الأصوات لايعلن رؤية أحادية، ولا يفرض نهاية سرطانية، ومن ثم اعتمدنا على الدلالة الموضوعية ومن قبلها على التوثيق الفني والنصي، وهو مسلك مكننا من إحكام القبضة على وسيلتنا النقدية (وجهة النظر).. لكن التشكيل الفني والبنائي لرواية الأصوات جاء مختلفاً من تجربة روائية لأخرى، وهو أمر يحتاج إلى وقفة أخرى للإلمام بتكنيك روايات الأصوات من خلال (وجهة النظر)، لاسيما وأن اختلاف موقع الراوي والروائي جعلنا أمام أكثر من وسيلة فنية وشكل فني في تجربة روائية واحدة. وهو أمر يشذ عن حرفية التنظير التجريدي.

كنا قد توقفنا مع الخصوصية البنائية لرواية الأصوات، والصورة البنائية النموذجية التي تساعد على نجاح رواية الأصوات، وكان ذلك عبر رؤية تنظيرية اعتمدت على نموذج روائي استقى مادته من محاولات (ديستوفسكي). إلا أنني لاحظت في الجانب التطبيقي أن هناك فارقاً كبيراً بين التنظير والتطبيق في تنفيذ رواية الأصوات العربية في مصر –موضوع الدراسة التطبيقية– لأنها لم تأت على نسق بنائي واحد مما يشير –بداية– إلى أن الاعتماد على البعد التنظيري فقط أمر فيه كثير من المراوغة، لأن مسافة كبيرة تفصل بين التنظير والتطبيق.

وعلى سبيل المثال فرواية الأصوات العربية في مصر لم تنغلق على تكنيك الأصوات وإنما انفتحت لتستفيد من آليات روائية تستمد قوامها من الرواية التقليدية، ومن الرواية الوثائقية، بل ومن رواية تيار الوعي[122]. ومن المفترض

---

[122] أوجد التطبيق الروائي لرواية الأصوات مساحة للمصالحة تسمح باستعانة الأصوات بوسائل بنائية أخرى مثل (التهميش /التوثيق/ الرسائل/ الحلم/ مسرحة الأحداث...).

أن رواية الأصوات تعتمد في عرضها على حديث الأصوات، وهذا بالتبعية يخفي الراوي والروائي من السرد، وقد وجدنا هذا قد تحقق في بعض الروايات ولكنه لم يتحقق في روايات أخرى، وهذا يدل على مسافة ما تفصل التنظير عن التطبيق، وعلى الرغم من إسراف المنظرين في وضعية الراوي في الرواية –بصفة عامة– بداية من (هنري جيمس) ثم (فريد مان/ شتانزل/ بوث/ تودوروف/ أوسبنسكي/ جينيت / ميك بال/ ... وآخرين) إلا أن المراوغة التطبيقية أثبتت تأبي النص الروائي على التنظير.

ومن أجل واقعية المفارقة بين التنظير والتطبيق فلن نرتضي بما سبق عرضه في (الخصوصية البنائية لرواية الأصوات) لأنها رؤية تنظيرية تختلف عما هو كائن بالفعل في رواية الأصوات، والواقع التطبيقي لرواية الأصوات العربية في مصر قد حفل ببناءات تنفيذية تتجاوز (الأصوات) لتفيد من آليات روائية أخرى. ومن ثم فنحن في حاجة –في هذه الدراسة التطبيقية– إلى التعرف على الشكول التي تم بها تنفيذ رواية الأصوات العربية في مصر.

ولأن النقد التطبيقي يتحرك على أرجل (وجهة النظر)، فلابد من إحصاء الشكول التنفيذية لرواية الأصوات من خلال تحديد موقع الراوي، لأن تحديد موقع الراوي هو الذي سيقود إلى خصوصية البنية الروائية لكل تجربة من تجارب (الأصوات).

ومن المعروف أن هناك روايات يعلن فيها الراوي الأوحد عن نفسه كصورة الراوي الشعبي أو المسجل لمذكرات..، وهناك روايات يفهم منها أننا نتعاطى المادة الروائية من الراوي بشكل ضمني، وقد يكون الراوي والروائي في حالة التباس وترهين، وفي الحالتين نحن مع الراوي. أما الروايات التي تسند مهمة العرض الروائي إلى الأصوات فقط وبشكل مباشر فهنا يختفي الراوي ونصبح أمام رواة (أصوات) وهم يقومون بالمهمة الروائية وتنفيذها عبر وجهات نظر داخلية أو تبئير داخلي متعدد على حد تعبير (جيرار جينيت). ولقد وجدنا النوعين في روايات الأصوات العربية في مصر التي نطبق عليها، ومع النموذجين نتوقف وقفة تفصيلية تقودنا لإحصاء الشكول الروائية التي جاءت عليها رواية الأصوات.

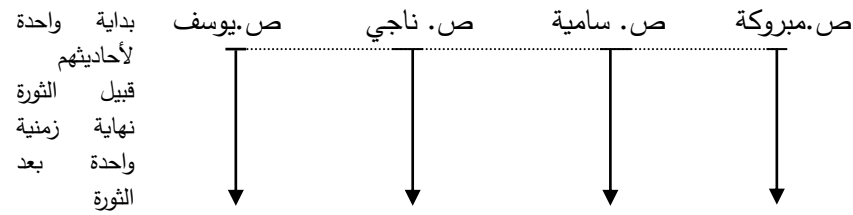
1–اختفاء الراوي في الهيكل البنائي الأول:

من المفترض –تنظيرياً– أن يختفي الراوي في (رواية الأصوات)، لأن الأصوات نفسها ستقوم بهذه المهمة –الراوي المشارك– لتوزيع النبرات ووجهات

النظر الداخلية حول القضية المطروحة، ولأن الراوي يعني السيطرة المبدئية على الأصوات، الأمر الذي يقلل من مساحة الحرية والاستقلال الغيْري الواجب توافره في الأصوات لإنتاج (وجهات النظر الداخلية).

ولذلك كان من الطبيعي أن تكتمل القدرة الغيرية لمؤلف (الأصوات) بإخفاء الراوي والاعتماد على الأصوات بصفة نهائية وأساسية، وهذا ما وجدناه في أكثر روايات الأصوات وهي (الرجل الذي فقد ظله / ميرامار/ الحرب في بر مصر / أصوات / السنيورة) وهذه الروايات تمثل 50% من مجموع الروايات التي نطبق عليها.

وفي حالة اختفاء الراوي نجد الروايات تبدأ بأصوات تحدثنا عن نفسها بشكل رأسي، وكل صوت يتوازى مع الآخر (شكلاً) ويتداخل معه في خصوصية التنفيذ حيث تنفتح (أنا) الصوت لتستوعب وتجسد حوارات داخلية وخارجية لإعلان وجهة النظر. وهذه الأصوات ذات الخطوط الرأسية المتوازية غالباً ماتبدأ جميعاً من نقطة زمنية ومكانية واحدة، وتنتهي عند حدث واحد، ففي رواية (الرجل الذي فقد ظله) نلتقي بأربعة أصوات (مبروكة / سامية/ ناجي/ يوسف) والجميع يبدأ قبيل الثورة وينهي حديثه مع بدايات الثورة في مكان واحد هو القاهرة، ويمكن تمثل الأصوات كالآتي:



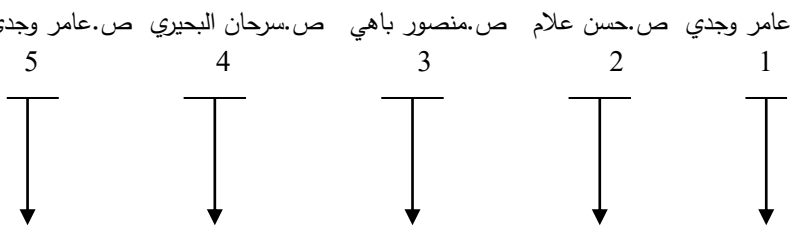
وهذا التوحد الزماني والمكاني أوجد الترهين السردي ومن ثم الحوارات عبر (أنا) كل صوت وتعامله مع الآخرين في استدعاءاته أو في منولوجاته المحدودة. ومن الطبيعي أن كل صوت يحكي من وجهة نظره، ولابد أن يترك مساحات غالباً مانجد تسديدها وتفسيرها في حديث صوت آخر. وفي هذه الرواية كان(يوسف) هو آخر الأصوات لأنه هو (الرجل الذي فقد ظله) ومن ثم وجدنا في حديثه إجابات عن استفهامات أثارتها الأصوات الأخر مثل ما أثارته (مبروكة) لماذا لم

يساعدها بعد موت أبيه (زوجها عبد الحميد أفندي)، وسؤال (سامية) لماذا تركها يوسف يوم زواجهما وسافر إلى سوريا..؟

واستقلالية الأصوات وحكيها الرأسي المستقل لايعني توازيها، لأن هذه الأصوات تلتقي في ثلاث نقاط (الزمان / المكان/ الفكرة) فهذه الأصوات تتحلق حول أمل واحد هو محاولة تجاوز الصوت لطبقته التي نشأ فيها بطرق وكانت أنجح هذه الطرق (الوصولية) التي ارتادها (يوسف) عندما استثمر ملامحه الطيبة وتحرك.. مما جعل الأصوات الأخرى تعلن حقدها عليه وكراهيتها له.

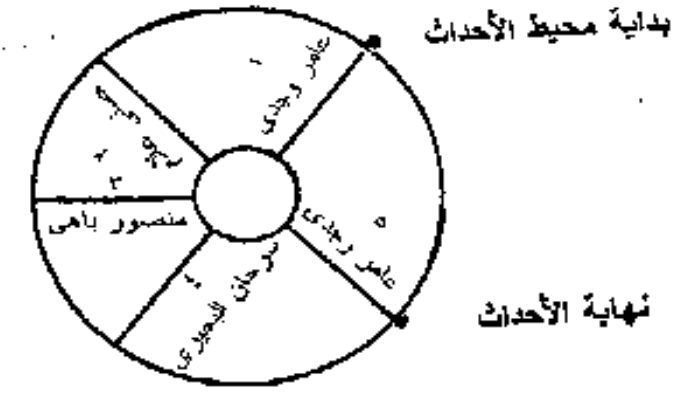
والبناء نفسه لهذه الأصوات التي تمتد رأسياً باستقلال وحرية نجده في رواية (ميرامار) لنجيب محفوظ وأصواته (عامر وجدي / حسني علام/ منصور باهي/ سرحان البحيري).

البداية للحكي منذ دخول بنسيون ميرامار:



نهاية الحكي مقتل سرحان البحيري

(شكل 1)



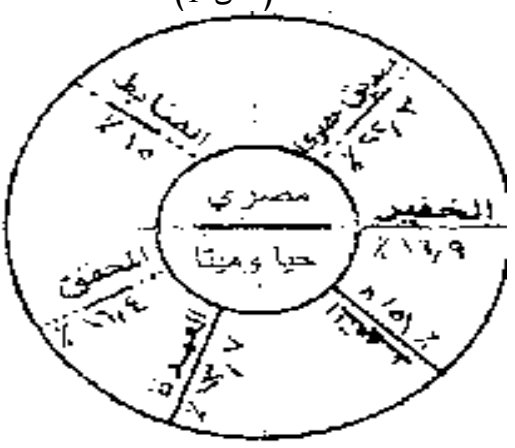
(شكل 2)

وهـذه الأصـوات تحلقـت حـول فكـرة واحـدة (تقيـيم ثـورة يوليـو) راجـع (شكل1+شكل2)، ولأن الفكرة قوية فمن الطبيعي أن تحظى الأصوات باختيار دقيق يمثل الاتجاهات المختلفة (الصحفي/ الشيوعي/ الانتهازي/ الإقطاعي).. وهذه الأصوات لم تقتصر على التعامل فيما بينها فقط كما وجدنا ذلك في أصوات (الرجل الذي فقد ظله).. وإنما استدعت هذه الأصوات بنضجها أصوات أخر مهمة مثل (زهرة/ طلبة مرزوق/ مريانا).

وكل صوت قام بعرض رأيه في الثورة مبرراً بنشأة حياتية وثقافية هيأته لوجهة نظره، إلا أن صوت (عامر وجدي) قد اتصف بالتوسط فهو ليس متحمساً للثورة (كسرحان البحيري)، وليس عدواً لها (كطلبة مرزوق)، وهذا التوسط أتاح له فرصة الاتصال بكل الأصوات ومحاورتها واقترب صوت (عامر وجدي) من صوت الراوي لأنه تولى في ظهوره الأول تقديم رواد البنسيون، وفي ظهوره الأخير عرفنا بما آلت إليه كل شخصية في الرواية، ولذلك حظي بالظهور مرتين.

وفي رواية (الحرب في بر مصر) نلتقي بالطريقة نفسها: أصوات تحكي باستقلالية وحرية وبشكل رأسي متصل، وتحلقت الأصوات حول قضية واحدة تتمثل في استثمار بشع للتميز الطبقي، حيث فرض العمدة على (مصري) أن يؤدي الخدمة العسكرية بدلاً من ابنه، وتفجر الموقف عندما استشهد (مصري) في حرب أكتوبر. وكل صوت يحكي من وجهة نظره ليدافع عن موقفه وهنا نلتقي بأصوات متعددة (العمدة/ المتعهد/ الخفير/ الصديق/ الضابط/ المحقق) (راجع شكل 1و2)، ولأن (مصري) هو القضية، ولأن الأصوات تحلقت حوله حياً وميتاً فكان من الطبيعي أن يسكن في مركز الدائرة الروائية ليعلن نفسه بطلاً روائياً، ولكن لأنه فكرة تحلقت حولها الأصوات المختلفة بوجهات نظر مختلفة، ولذلك لم يستقل (مصري) بصوت له، لأنه على الرغم من فاعليته المؤثرة على الأصوات، إلا أنه عند التنفيذ أصبح (مفعولاً) ضعيفاً بفعل القوى الطبقية، وأصبحت الأصوات أفعالاً وكل صوت ينال من (المفعول) بطريقته الخاصة تعزيزاً لوجهة نظره:

(شكل 1)



(شكل 2)

ومن الملاحظ أن هنا أنّ الأصوات الروائية هنا لم تبدأ من وقت واحد ولم تنته في وقت واحد، فأصوات (العمدة/ المتعهد/ الخفير) تبدأ معاً وتنتهي من حكيها مع نهاية الأحداث ودفن (مصري) وفقد أبيه (الخفير) له حياً وميتاً.. أما الأصوات الأخرى (الضابط/ الصديق/ المحقق) فظهرت في أوقات مختلفة لمدة قصيرة، لكن الأصوات جميعها بحجم مشاركاتها المختلفة تدلي بوجهات نظر قوية، لأنها شخصيات قوية وفي مواقع متباينة (عمدة/ خفير/ ضابط/ محقق..).

وفي هذه الرواية تعلن الأصوات صراحة، عن غيبة المؤلف والراوي، فالمتعهد يقول: ".. من يكتب لكم هذا الفصل من الرواية مدرس ابتدائي سابق.."[123]، أما الصديق فيقول: "خوفي ضخم من انصرافكم عن قراءة فصلي

---

[123] الحرب في بر مصر/360.

خاصة وأن ما سأحيكه لن يتعدى مشهداً واحداً قصيراً"[124] ثم يقول أيضاً:".. لم أجد من يقدمني لكم فليس لنا في هذه الرواية مؤلف يتولى كل هذه الأمور نيابة عنا..[125].

أما في رواية (السنيورة) فخيري شلبي يعلن عن وجوده كمؤلف عندما يسمي حديث كل صوت بـ (فصل) ويمهره عنواناً يشير إلى فحوى حديثه (الولد مختار يحكي لرفاقه في الكتاب عن يوم مرواحه الترحيلة/ الولد طلبة يحكي: كيف ماتت بسيونة/ حفناوي خادم الثورة يحكي كيف وكيف وكيف/ وسيلة تغني...). لكن الراوي يختفي تماماً لأن الأصوات استقلت بحكيها وبلزماتها التعبيرية، إلا أن الأصوات هنا جاءت ضعيفة (أطفال + جهل) مما جعل الأصوات هنا على الرغم من استقلاليتها –فاقدة لوجهة النظر، والحكي هنا لم يزد عن تسديد مساحات لإعلان وجهة نظر كلية عبر بعد دلالي رامز مركزه (السنيورة).. ,لأنها المركز فهي –كالعادة– لم تستقل بصوت ولم تحك، لأنها فكرة تحلقت حولها الأصوات وتعلقت بها الآمال.

والأصوات هنا تآزرت لوصف الفقر المدقع والجهل المسيطر على القرية.. ومع الفقر والجهل اتسعت مساحات التخيل لهذه (السنيورة) الجميلة حتى أصبح القرب منها هو أمل الجميع.. وعلى الرغم من انطلاق الأصوات من زمن واحد ومكان واحد إلا أن الفاعلية بين الأصوات انعدمت لأن الأصوات لم تحظ باللاتجانس، ولم تحظ بالقوة التي تمكنها من الاستقلال بوجهة نظر خاصة. إذن فالبناء بناء أصوات، لكن النتيجة لاتمثل الأصوات، لأن النتيجة رؤية أحادية، وعلى الرغم من ثرائها بما تحمله من بعد رامز يساعد على التأويل إلا أنها افتقرت لوجهات النظر التي تنتظرها عادة مع التعددية الصوتية.

وتأتي رواية (أصوات) لسليمان فياض آخر روايات هذه المجموعة التي قدمت الأصوات بشكل مستقل وفي خطوط رأسية، ولكن المؤلف قسم الرواية إلى أربع دفقات روائية ليتم تحلق الأصوات حول قضية (سيمون) الفرنسية التي قتلت بجهل وغيرة نساء القرية، وهذه الدفقات مثلت مراحل لإتمام الأحداث:

–عودة الغائب وهو (حامد البحيري).

–دوامات الدراويش. رصد لرد فعل البرقية في الدراويش.

---

(124) لحرب في بر مصر/77.

(125) لحرب في بر مصر/80.

-مذكرات محمود بن المنسي. تسجيل لحركة سيمون ونشاطها.

-الحصار. رسم صورة لدوافع القتل وتنفيذه.

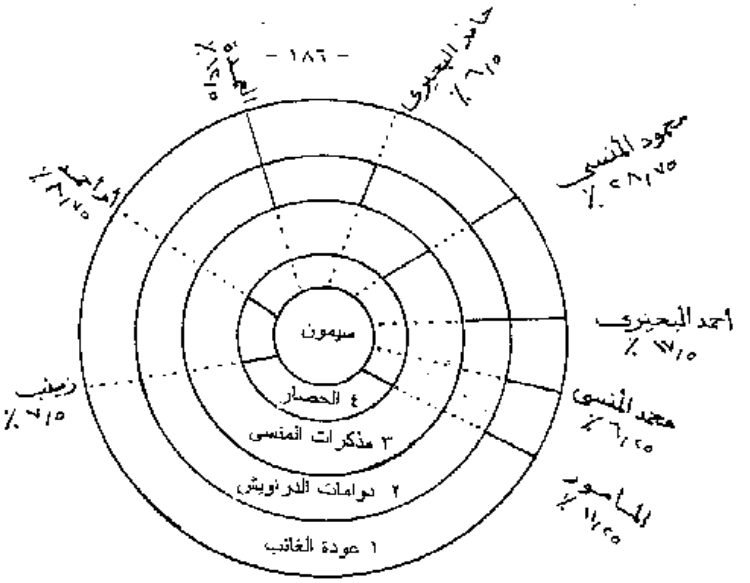
وكان من الطبيعي أن نجد بعض الأصوات يتاح لها أكثر من فرصة لإبداء وجهة النظر ولرسم دورها التفصيلي مع الأحداث، وهذه الأصوات التي أخذت أكثر من فرصة هي:

-أحمد البحيري... (ثلاث مرات).

-المأمور... (مرتان).

-العمدة... (مرتان).

بينما (سيمون) لأنها استقرت في مركزية الأحداث مثل (السنيورة/ زهرة) فلم تستقل بصوت لأن الأصوات تحلقت حولها.



شكل (1)

نسبة ظهور الأصوات في الرواية وحجم تواجدها

ومن الملاحظ هنا أن الأصوات لم تمتد امتداداً كاملاً مثل (ميرامار/ الرجل الذي فقد ظله..) وإنما كان ظهورها مرحلياً، وهو بناء يختلف -نسبياً- عن الخطوط الممتدة من البداية إلى النهاية، وهذا يعني أن الروائي عني بالأحداث الروائية بالدرجة الأولى، جاءت الأصوات لإجلائها، بينما في (ميرمار) -مثلاً-

كانت الأصوات بامتدادها الكامل أساسية ومن خلالها نستشف الأحداث، مما يجعل الأحداث الروائية ثانية بعد الأصوات على عكس هذه الرواية.

وعلى الرغم من الأدوار القصيرة للأصوات إلا أنها أظهرت وجهات النظر المأمولة والمنتظرة من الأصوات لأنها أصوات حفلت بالأساسين (القوة واللاتجانس).

وفي هذه المجموعة من الروايات التي اختفى فيها الراوي نلاحظ تشابهاً بنائياً يسمح للأصوات باحتلال الأهمية الأولى عبر استقلاليتها وحريتها وامتدادها الرأسي غير المنقطع (نستثني أصوات) وتنطلق الأصوات من نقطة واحدة لتنتهي عند نقطة، بعينها في مكان واحد وزمن قصير موحد مما ساعد على الترهين وفاعلية الحوارات التي ولدت وجهات النظر.

والأمر الآخر أن هذه الروايات حفلت بأصوات قوية ناضجة وذات توجهات فكرية وانتماءات فكرية وانتماءات ثقافية وطبقية (نستثني السنيورة) مما ساعد على إبراز وجهات النظر وتوحدت هذه الروايات في تثبيت فكرة مركزية تسمح للأصوات بالتحلق حولها، وهذه الفكرة هي الرابط بين اللاتجانس الصوتي، وقد تأتي هذه الفكرة مجردة مثل الوصولية في (الرجل الذي فقد ظله) أو تأتي في صورة شخصية دالة مثل (مصري) في (الحرب في بر مصر) و(زهرة) في (ميرمار)، و(السنيورة) في (السينورة)، و(سيمون) في (أصوات).

وتحلق الأصوات حول فكرة بعينها لايعني التكرار في عرض الأحداث، لأن كل صوت يحكي من وجهة نظره الخاصة، ولذلك فالأصوات يسدد بعضها لبعض، ويتمم بعضها لبعض تفاصيل الأحداث فضلاً عن تميز كل حكي بوجهة نظر خاصة تحول دون التكرار الدوري للحكي المتشابه، لأن الأصوات تمثل تعدداً لزوايا النظر المختلفة حول الفكرة الواحدة. ولو كانت الفكرة مستقرة في شخصية –كما رأينا– فالشخصية لاتستقل بصوت.. وإلا أجهضت قدرات الأصوات الأخرى، ولحجمت وجهات النظر حولها.

وهذه هي الصورة البنائية الأولى التي يختفي فيها الراوي وهي صورة نموذجية لما هو متوقع من الهيكل البنائي لرواية الأصوات، لكنها لم تكن الصورة الوحيدة..

واختفاء الراوي هنا مكن للأصوات اقتسامهم لمساحة الامتداد الروائي وكل بتأثيره الخاص.. وتلاحظ مثلاً في رواية (الرجل الذي فقد ظله) أن الشخصية الأولى (مبروكة) ظهرت بنسبة 23.5% لأنها الصوت المؤسس لمحورية (يوسف)

حيث فصلت في نشأته وبدايته.. ولأنها مثلت طبقة مهمة في المجتمع آنذاك. أما صوت (سامية) فجاء بنسبة 29.5% لأنه رافق (يوسف) في رحلة تطلعاته وقفزاته وهي الفترة الأهم بينما اكتفى صوت (ناجي) بنسبة 12.5% لأنه يمثل مرحلة وظيفية مكنت ليوسف أما يوسف الصوت فاحتكر ثلث الرواية 35.1% أولاً لأنه محور الأحقاد وآخراً لأنه صوت جاء ليجيب عن استفهامات ويسدد ثغرات تركتها الأصوات قبله حتى أننا لو ضممنا صوت مبروكة إلى يوسف لاتضحت أكثر التفاصيل وهو أمر يهمش صوت (ناجي) إلى حد بعيد.

ويبقى السؤال هل هذه النسب مقصودة على مستوى التركيب المجتمعي؟ لو استثنينا صوت (سامية) لكان لنا الحق في أن نبحث عن جدوى هذا السؤال. لكن مانريده هنا أن نسبة الأصوات جاءت متفاوتة تفاوتاً يناسب –على نحو ما– حجم التفاوت الطبقي داخل المجتمع المصري قبيل الثورة.

وفي رواية (الحرب في بر مصر) تتقارب نسب الظهور للأصوات في مجتمع اشتراكي تتساوى فيه الفئات –ظاهرياً– لذلك جاءت النسب متقاربة (المتعهد 15.7% –العمدة 13.7% –الخفير 16.9% –الضابط 15% –المحقق 16.4%..) أما صوت الصديق فجاء شاذاً (22.3%) لأنه مثل الوجه الآخر لـ (مصري) وهو البعد المحوري للرواية.

وفي رواية (ميرامار) تتقارب النسب أيضاً بين الأصوات التي تحلقت حول مصر (زهرة) ورغبتهم في تقييم الثورة المصرية.. ولم يشذ عن هذه الأصوات إلا صوت (عامر وجدي) الذي ظهر بنسبة مضاعفة ليس لأنه يمثل طبقة كبيرة، ولكن لغاية فنية حيث إن (عامر وجدي) قام مقام الراوي المشارك في هذه الرواية فهو الذي سبق إلى البنسيون وهو الذي قدم رواية (الأصوات) ثم هو آخر من بقي وقام بدور المسكن والمعرف بحركية كل صوت داخل الرواية.. وكان هذا السبب كافياً لأن يتضاعف حجم وجوده داخل الرواية.

أما رواية (أصوات) فطريقة تقديمها في دفقات معنونة (عودة الغائب /دوامات الدراويش/ مذكرات المنسي/ الحصار) قد حددت نسبة ظهور الأصوات ولذلك وجدنا النسبة الكبرى في الظهور قد احتكرها صوت (محمود المنسي) على الرغم من أنه ليس شخصية مشاركة ولامؤثرة في الأصوات الروائية الأساسية، ولكنه احتكر هذه النسبة لسبب فني يذكرنا بنسبة (عامر وجدي) في (ميرامار) حيث قام المنسي بعرض مذكراته عندما رافق الشخصية المحورية (سيمون) فقام بدور الراوي لمساحة تحرك (سيمون) داخل وخارج (الدراويش) فالنسبة الحقيقية

ليست له بقدر ماهي لسيمون.

أما صوت العمدة فيتساوى بنسبة ظهوره مع (المأمور) –إلى حد ما_ (12.5 للعمدة و11.25 للمأمور) وهما معاً يمثلان نسبة سلطوية كبيرة في حجم الرواية وشكلها ومضمونها أيضاً، أما الأصوات الأخرى فتقاربت نسبة ظهورها لأنها أدت أدواراً متساوية التأثير (حامد البحيري 6.25%، أم أحمد 8.75%، زينب 7.5%، محمود بن المنسي6.25%). أما أحمد البحيري فاحتجز المساحة الثانية لأنه قائم بحلقة الوصل والإعداد للاستقبال وهذا تسبب في تعددية ظهوره عبر الدفقات الروائية.

ومن السهل علينا تحديد نسبة الأصوات في حالة اختفاء الراوي.. أما حالات ظهور الراوي فيتعذر علينا الإحصاء الدقيق لاسيما في حالة الهيمنة للراوي على شخصياته مثل (الكهف السحري) و(المسافات) و(الزيني بركات).. و(يحدث في مصر الآن).. فتحديد نسب الظهور ودلالتها سيكون تقريبياً بسبب هيمنة الراوي بشكوله وأماكنه المتعددة في هذه الروايات التي لايظهر فيها الصوت بشكل مباشر.

ونستثني من هذا رواية (تحريك القلب) لعبده جبير لأن الراوي قام بدور المنسق بين الأصوات والواصف للبيت بشكل يحفز الأصوات على ردود الأفعال.. وكان الراوي في هذه الرواية مهندساً الأمر الذي سوى بين نسب ظهور الأصوات بل وعدد مرات ظهورها بشكل متوحد تقريباً، وذلك لأن الأصوات من أسرة واحدة تباينت آمالهم ووجهات نظرهم على الرغم من تمثيلهم لطبقة واحدة هي الممثلة للسواد الأعظم من الشعب وقد يكون هذا أبرز أسباب التساوي في نسب الظهور للأصوات داخل هذه الرواية –كما سنرى–.

ومن ناحية أخرى فدلالة هذه النسب تشير إلى أن رواية الأصوات تعتمد على الفكرة المحورية (بطلاً) وتأتي الأصوات برموزها المعبرة عن طبقات اجتماعية حتى أن بعض الروايات يكتفي صاحبها بالمسمى الوظيفي بدلاً من الاسم الذي لايحمل خصوصية قدر مايعبر عن طبقة كما في رواية (الحرب في بر مصر) –مثلاً– فالأصوات هي (العمدة / المتعهد/ الخفير/ الضابط/ المحقق..) فالشخصيات تستمد مدادها من المسمى الوظيفي والطبقي بالدرجة الأولى. وبينما نجد الروايات التي تحرص على تسمية أصواتها بأسماء محددة مثل (ميرامار/ الزيني بركات/ السنيورة) لانجد صعوبة في الكشف عن البعد الطبقي الذي يمثله هذا الاسم والذي لايمكن أن نفهم الرواية إلا بعد توثيق الاسم بطبقته

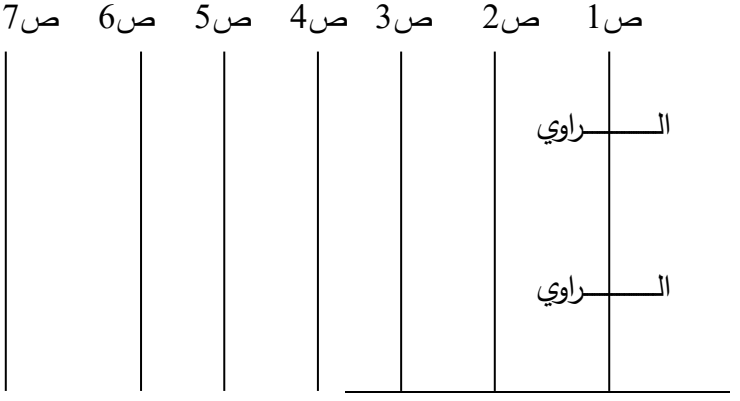
المعبر عنها ولاسيما في (الزيني بركات وميرامار).

2–ظهور الراوي في الهيكل البنائي الأخير:

في الهيكل البنائي الأخير لروايات الأصوات تتجاوز التجارب الروائية الافتراضات التنظيرية لتعيد ظهور الراوي في رواية الأصوات والحقيقة أن الراوي في رواية الأصوات يختلف عنه في الروايات التقليدية لأنه في الروايات التقليدية يقوم بالمهام جميعها وكأنه شاهد على الأحداث وعليم بكل شيء، إلا أن دور الراوي مع الأصوات لم يكتمل على هذا النحو الذي رأيناه في الروايات التقليدية، لأن الأصوات تنتزع منه بعض المهام، ولذلك تباين دور الراوي في روايات الأصوات وقد جاء بطريقتين، كل طريقة تنظم تعدد الرواة (الراوي + الأصوات).

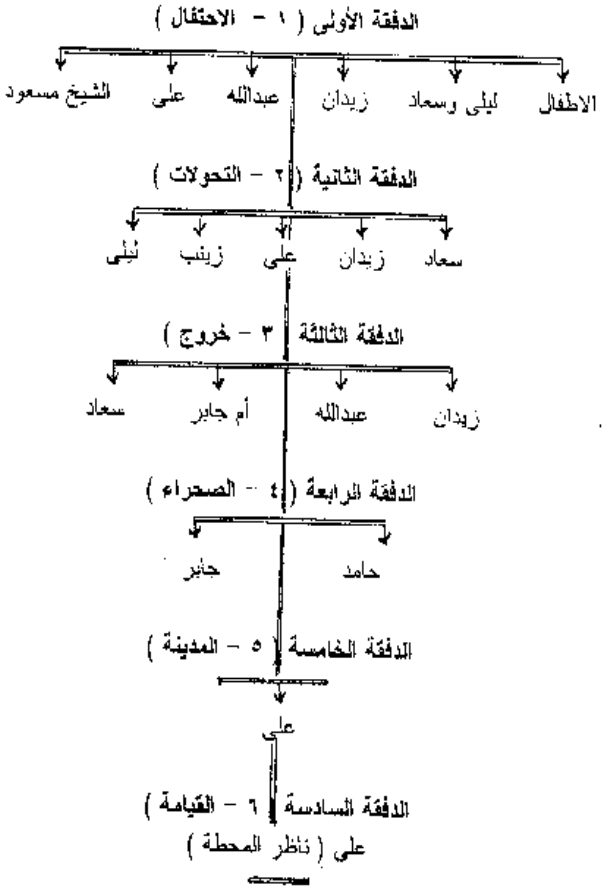
في الصورة الأولي يقوم الراوي بدفع الأحداث وتنظيم ظهور الأصوات، إلا أنه لايتداخل مع الأصوات تداخلاً مسيطراً– كما في الروايات التقليدية– لأنه يعطي للأصوات[126] قدراً كبيراً من الاستقلالية لتتحرك بين ذاتها وخارجها حركة إيجابية تبني الأحداث الروائية وتعبر بردود أفعالها عن وجهة نظرها. ومن ثم فظهور الراوي هنا ظهوراً مرحلياً متقطعاً بسبب زحام الأصوات له، ويمكن أن نتخيل الصورة الأولى لموقع الراوي في رواية الأصوات على هذا النحو الذي نجده في رواية (تحريك القلب) لعبده جبير.

ونلاحظ هنا هندسة البناء المحكم فالراوي يظهر بانتظام ليرصد حركة السقوط وإرهاصاته، والأصوات تظهر بانتظام وكل صوت في موقعه وترتيب ظهوره يبرز رد فعله إزاء مراحل السقوط.



(126) الصوت الأول: سالي/ الصوت الثاني: سمراء/ الصوت الثالث: وضاح/ الصوت الرابع: صيام/ الصوت الخامس: علي/ الصوت السادس: الأم/ الصوت السابع: الأب.

الـــــــراوي
الأصوات معاً..


الدفقة الأولى (١ - الاحتفال)
الاطفال
ليلى وسعاد
زيدان
عبدالله
على
الشيخ مسعود
الدفقة الثانية (٢ - التحولات)
سعاد
زيدان
على
زينب
ليلى
الدفقة الثالثة (٣ - خروج)
زيدان
عبدالله
أم جابر
سعاد
الدفقة الرابعة (٤ - الصحراء)
حامد
جابر
الدفقة الخامسة (٥ - المدينة)
على
الدفقة السادسة (٦ - القيامة)
على (ناظر المحطة)

(شكل ١)

ونشعر هنا كأن الراوي والأصوات يتنازعون السيطرة في الرواية، لكن كلاً منهما لايستغني عن الآخر في مثل هذا التنفيذ الهيكلي، لأن الراوي واصف للفعل (فعل السقوط) والأصوات تجسد (رد الفعل للسقوط)، بالفعل ورد الفعل يقوم الهيكل البنائي للرواية هنا. ويصبح البيت القديم بدلالاته هو الفكرة التي أوجدت الراوي ليصف، وأوجدت الأصوات لتنفعل وتبرز وجهات نظرها..

وفي رواية (المسافات) (لإبراهيم عبد المجيد) يقدم الأصوات من خلال الراوي، الأمر الذي يعلي فيه من شأن الراوي على حساب الأصوات، فوجود الراوي هنا أقوى من وجوده في (تحريك القلب) وهو أمر انعكس على حرية الأصوات واستقلاليتها ومن ثم إنتاجها لوجهة النظر.

والراوي هنا يقدم أحداثه الروائية عبر ست دفقات روائية ترصد المراحل لزمنية الحلم لـ (علي) وهي (الاحتفال/ التحولات/ خروج/ الصحراء/ المدينة/ القيامة) وكان من الطبيعي أن يتحكم الراوي في ظهور أصواته تبعاً لحاجاته إليهم في كل مرحلة، ثم إن الراوي لايعطي الصوت فرصة التعبير بالأنا، لأنه يتولى عنه الحكي بـ (هو) وهو أمر زاد من إضعاف الأصوات، وربما أن الحلم من ناحية وجهل الأصوات وضعفها من ناحية أخرى قد ساعد على السيطرة البارزة للراوي هنا، وهو أمر لم يساعد على إبراز تعدد التبئير الداخلي المنتج لوجهات النظر.

والهيكل البنائي للرواية كأنه هرم مقلوب (شكل رقم 1) تتسع قاعدته في (الاحتفال) لأصوات سكان (البيوت العشرين) كفصل صفري يحدد الملامح الأساسية للفكرة الروائية وتنتهي الرواية بصوت (علي) صاحب الحلم ومصدره الأساسي ليفيق في النهاية من الحلم على الواقع الذي لم يسمح لأحجاره المقذوفة في الهواء بالسفر، لأنها تسقط أمامه، بينما تذوب (سعاد) وتتلاشى حتى تتبخر وتختفي.. لتعلن باختفائها عن نهاية الحلم المفعم بالرؤى الأسطورية والخيالات والجنس والجهل..

ولأن الأحداث مقدمة على الأصوات عند الراوي هنا، لذلك كان استدعاء الأصوات مرتبطاً بتطور الأحداث الروائية وهو أمر مكّن لبعض الأصوات من الظهور أكثر من مرة (سعاد/ زيدان/ عبد الله..). بينما جاءت الأصوات الأخرى لتؤدي المهمة مرة واحدة، وجميع الأصوات تابعة في ظهورها وحكيها للراوي المسيطر سيطرة بالغة على مقاليد الأمور الفنية في الرواية.

أما في رواية (يحدث في مصر الآن) فوجود الراوي وحركيته داخل الرواية

كان بحجم أكبر مما كان في (تحريك القلب/ المسافات) لأن الأمر لم يقتصر على التنظيم، ودفع الحدث كما في (تحريك القلب)، والأمر لم يعد محض سيطرة تمنع الأصوات من حديث (الأنا) كما في (المسافات) وإنما جاء الراوي هنا بشكل آخر غير تقليدي، إذ أنه أراد أن يزيدنا قناعة بواقعية الرواية فحاول بوجوده إقناعنا أنه لايؤلف وإنما يوثق، ومن ثم جاء هيكله البنائي للرواية قسمة بينه وبين الأصوات، وعلى الرغم من أنه منح الأصوات حرية الحديث ليزيد من التوثيق.. إلا أن الأصوات وقعت بحريتها تحت رقابة صارمة كانت تضطره إلى التدخل، ليس بطريقة الاستطراد وإنما بطريقة (التهميش)، ومن ناحية أخرى عني الراوي بالتوثيق وذلك بنشر محاضر الاجتماعات وحوارات التحقيق والتوثيق الزماني والمكاني.

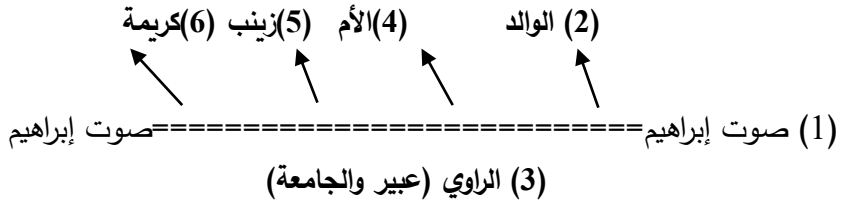
وحركية الراوي النشط قد ضربت بناء الأصوات بشكل المتوقع من أكثر من ناحية، أولاً فرض نفسه على مسار الرواية وعلى الأصوات، وثانياً أنه استعان بوسائل توثيق عديدة وثالثاً أنه ألقى بعض الاستفهامات الخطابية الحماسية في نهاية الرواية. وهذا يعني أن آليات السرد هنا والهيكل البنائي لم يرتبطا بما هو مشهور عن تكنيك الأصوات، لأن حركية الراوي هنا تجاوزت التنظير المغلق، وانفتحت على آليات ووسائل روائية جديدة على رواية الأصوات، فهو قد اقتبس من الرواية التوثيقية أشياء (كحرصه على الزمان والمكان وبجدول زمني فضلاً عن خريطة الأماكن بالإضافة إلى نصوص المحاضر والشكاوى والتحقيقات..) ثم هو استعان بـ (التهميش) كوسيلة فنية أخرى لتوثيق واقعية الحدث الروائي، والرقابة القوية من الراوي على حكي الأصوات أوجدت بدورها مبرراً معقولاً لـ (التهميش). ثم هو يعطي فرصة مباشرة لـ (المروي عليه) وجعل له حضوراً مؤثراً عندما يوجه إليه الخطاب الروائي جملة وتفصيلاً. والراوي أخيراً ليس هو الراوي الشعبي –وإن اقترب منه– ولكنه قد أعلن عن نفسه لأنه صحفي مثقف يظهر بحماساته حبه لمصر.

وجاءت الرواية في (ثلاثة كتب).. وكل كتاب يمثل مرحلة زمنية ومكانية محددة تمثل رد الفعل إزاء قتل (الدبيش عرايس) ومحاولات إخفاء هويته ووجوده. ومع كل كتاب يقتسم الراوي مع الأصوات العرض، والراوي لايحتل موقعاً ثابتاً فيكتفي بالتنظيم أو التمهيد.. وإنما حركيته تفرض وجوده كمراقب للأصوات فضلاً عن دوره السردي والوصفي.

ولاشك أن الحركية الزائدة للراوي قد حجّمت فاعلية الأصوات إلا إنها لم تمنع

من وجود وجهات النظر الداخلية، لأن شخوصه تتمتع بالقوة والتمايز والتباين الطبقي والوظيفي مما كان له أثره في إثراء وجهات النظر الداخلية. ثم إن الحركية الزائدة للراوي قد جعلت وجهات النظر الداخلية موجهة لتتويج وجهة نظر كلية شاملة أجهض الراوي قدراتها بعرضه المباشر في شكل خطابي أساء إلى الراوي والرواية.. وكنا في غنى عنه.

وفي رواية (الكهف السحري) نلتقي بالراوي الأقرب إلى الراوي في الروايات التقليدية، فهو مسيطر على الأحداث الروائية التي تمتد امتداداً زمنياً بتوسع أفقي يستعرض الأحداث دونما تحديد لبؤرة الصراع. فالأصوات هنا جاءت منتمية بشدة إلى (إبراهيم) الذي استأثر بنصف الرواية إذ سمح له الراوي بالحديث كصوت ست مرات من ثلاث عشرة مرة للأصوات والراوي. وهو أمر يشير إلى (إبراهيم) كصوت بارز يفرض نفسه على الأحداث والأصوات الأخرى، وكأننا إزاء سيرة ذاتية ذات خط طولي يخترق الرواية من بدايتها إلى نهايتها، والأصوات الأخرى تنتمي إليه بقوة (الأب / الأم/ زينب..) وتتفرع منه بضعف (خط رئيس في الرواية).



ولأن البناء على هذا النحو الذي استأثر به إبراهيم حتى في علاقته مع (كريمة) ظهر صوت كريمة في الصوت (العاشر/ الثاني عشر/ الثالث عشر) مما لم يعط فرصة للتبادلات السردية التي كانت ستزكي الصراع. ولأن هذا البناء أقرب إلى البناء التقليدي فإن الشخصيات الأخر بالنسبة لإبراهيم كأنها شخصيات ثانوية (إذ استثنينا كريمة) وهو أمر قد أثر على غيبة وجهات النظر الداخلية مع التعددية الصوتية.

وهذا البناء لم يؤثر فيه الراوي تأثيراً كبيراً هنا لأنه أتاح لأصواته حرية التعبير بـ (الأنا) مما زاد من الحوارات والمنولوجات التي كثرت في هذه الرواية بخاصة أكثر من أي رواية أصوات أخرى بفعل المد الرومانسي في التناول للعلاقة بين (كريمة وإبراهيم).

وفي رواية (الزيني بركات) نلتقي بشكل روائي آخر بسبب تعدد الرواة، فليسوا هم الأصوات المشاركة فقط، وليس هو الراوي المسيطر على الأصوات كما رأينا في (المسافات/ الكهف السحري).. وإنما تعدد الرواة في هذه الرواية لايجعل الأحداث تنبسط في خط طولي مثل رواية (الكهف السحري)، ولا في شكل خطوط رئيسية ممتدة كما في ميرامار، وإنما نجد الرواية قد جاءت في شكل دوائر متداخلة نتصورها على هذا النحو من خلال تعدد الرواة:

1- **الراوي الأول** هو الرحالة الإيطالي (فياسكونتي جانتي) وموقعه خارجي على المحيط الخارجي لدائرة الأحداث فهو الراوي من الخارج.

2- **الراوي الداخلي** وهو المتحكم في المسيرة التنفيذية للأحداث فقام بدور الواصف والمقدم، بل وتولى تقديم أكثر الأصوات من خلاله فجعل يحدثنا عن الأصوات بضمير (هو) بدلاً من أن يمنح الأصوات منطوقاً ذاتياً بـ (أنا) وهو أمر تسبب في قلة المنولوج وقلة الحوارات أيضاً، لأن البعد الإدراكي الخارجي للراوي –هنا– طغى على النزعة الذاتية للأصوات التي جاءت من خلال الراوي الثاني الداخلي.

3- **الأصوات** وتمثل البعد الثالث هنا. وهو وضع جديد على الأصوات في رواية الأصوات حيث تعودنا أن نجدها أولاً في غيبة الراوي أو ثانياً في حضور الراوي لكننا هنا نجدها ثالثة بسبب التشكيل الدائري المتداخل تبعاً لتعدد الرواة.

وعلى الرغم من أن الأصوات جاءت محجمة بفعل الراوي الداخلي، وكان من المتوقع أن تذوب وجهات النظر بفعله وهيمنته (كما وجدنا ذلك في: المسافات/ الكهف السحري) إلا أن الأصوات احتفظت بوجهة النظر على المستوى الفكري والدلالي للأحداث الروائية، على الرغم من الهيمنة الشكلية للراوي

الثاني الداخلي. وأعتقد أن السبب في هذا يعود بالدرجة الأولى إلى قوة الأصوات من ناحية ولاتجانسها من ناحية أخرى مما أوجد صراعاً وأوجد بالتبعية وجهات نظر متباينة، لأن الأصوات عبرت عن وضع وظيفي ووضع طبقي ومن هنا اكتسبت خاصية التميز (فالزيني بركات) نموذج للحاكم المتسلق المراوغ المتقلب. وهو يختلف عن (سعد الجهيني) لأنه صوت يمثل الشعب وهو طالب أزهري من أعماق الصعيد، وهما يختلفان عن (الشيخ أبو السعود) الذي يمثل السلطة الدينية التي تستمد قوتها الحقيقية من تمسك الناس بالدين.. إذن فالأصوات ناضجة متنافرة، وكان من الطبيعي أن تخلق بدورها وجهات النظر الداخلية (التبئير الداخلي المتعدد).

وباتت السرادقات لعبة من فعل الروائي، أما النداءات والقرارات والرسائل والأغاني فكانت امتداداً ينتسب للراوي الأول أو الراوي الثاني اللذان تناوبا الظهور عبر السرادقات على الرغم من احتلال الراوي الأول (الرحالة الإيطالي) موقعه المفضل خارج هذه السرادقات، ولاسيما في بداية الرواية ونهايتها، ليتمكن من إعلان البعد التوثيقي. لكن هذا التوثيق لم يربط الأحداث بعصرها.. وإنما وجدنا وجهات النظر والصراع ونجاح الأحداث الروائية قد نقل الرواية نقلاً دلالياً رامزاً يتسع لأزمنة متعددة وأمكنة متعددة لاتتقيد حتى بإسقاطات محددة على سبعينيات مصر وستينياتها.

والتبادلات السردية حققت فاعلية للصراع الروائي وجاءت على مستويين:

أما المستوى الأول: فهو كلي يتمثل في السرادقات التي تبرز تناوب ظهور أطراف الصراع الذي بدأ سلطوياً بين (علي بن أبي الجود وزكريا بن راضي والزيني بركات) ولذلك جاء السرادق الأول مهيئاً ثم معلناً لتعين (الزيني بركات)، والسرادق الثاني برزت مزاحمة (زكريا بن راضي)، والسرادق الثالث ركز على (علي بن أبي الجود) الذي اختفى لتصبح المواجهة بين (زكريا) و (الزيني بركات).

أما المستوى الثاني: من التبادلات السردية فكانت على مستوى الأصوات التي جاءت في خطين متوازيين يتوسطهما (الزيني بركات) أما الخط الأول فهو سلطوي خالص ومثلته أصوات (علي بن أبي الجود/ زكريا بن راضي/ السلطان/ العدوي..) والخط الثاني يمثل الشعب بفئاته ويمثله أصوات (الشيخ أبو السعود/ الجهيني/ سماح..) ومن ثم حظي ظهور الأصوات بتبادلات تعبر من نقلات متباينة بين الشعب بفئاته والسلطة بوظائفها ولاشك أن هذه التبادلات قد أزكت

الصراع الذي اشتعل من البداية إلى النهاية على الرغم من اختلاف المواجهات بين:

-زكريا بن راضي # الزيني بركات

-الزيني بركات # الشيخ أبو السعود

-الزيني بركات # الجهيني

-المماليك # العثمانيين

أما الملاحظة الأخيرة على الشكل الروائي للأصوات هنا فهو ذو ظهور متقطع بمعنى أن الصوت لم يستقل بالظهور مرة واحدة، وإنما جاء ظهور الأصوات متقطعاً وهذا يعني أن عناية الراوي الثاني بالحدث الروائي أولاً، والأصوات آخراً، وهذا افتراض شكلي، لأن الأصوات هي الصانعة للأحداث بمشاركاتها سواء بفعلها أو برد فعلها.

ويمكننا أن نلاحظ إذن أن ظهور الراوي (بأماكنه المتنوعة) في رواية الأصوات لايمثل قوة للأصوات قدر ماساعد على إضعاف الأصوات وفاعليتها بشكل أساسي لأنه ينازع الأصوات في العرض، أو يسيطر على الأصوات فيؤثر على حركيتها وحريتها واستقلالها وهو أمر يؤثر في وجهات النظر الداخلية بشكل مباشر، لكنه يساعد على إعلان وجهة النظر الكلية وهو أمر ضد ما هو منتظر من رواية الأصوات.

وإذا كان اختفاء الراوي قد ساعد الأصوات على الظهور الحر المستقل فإنه أيضاً ساعدها على الظهور الكامل دفعة واحدة وهو أمر لم نقع عليه في حالة ظهور الراوي مع الأصوات، لأن مزاحمة الراوي للأصوات منعها من الاسترسال الرأسي المتصل المتكامل، وكان البديل أن يتقطع ظهور الصوت تبعاً للدفقات السردية، وهو أمر يشعرنا بأن الأصوات تظهر وكأنها تابعة للحدث وليس العكس "لأن ظهور الصوت مرتبط باستدعاء الحدث له وباستدعاء الراوي له. ولذلك جاءت الأصوات مع الراوي في خطوط متقطعة بشكل رأسي في رواية (تحريك القلب) أو بشكل أفقي كما في رواية (الكهف السحري) -مثلاً-.

وإذا كان اختفاء الراوي مع الأصوات قد سمح لنا أن نتعمق أبعاد الصوت خارجياً وداخلياً -على نحو خاص بالأصوات[127]-، فإن ظهور الراوي أو تعدد الرواة لم يعطنا هذه الفرصة كاملة وجعلنا دائماً مع الأحداث الخارجية والممارسات

---

[127] راجع: طبيعة المنولوج والحوار في خصوصية البناء الفني لرواية الأصوات في هذا البحث/ ص

الخارجية كما في (الزيني بركات) –مثلاً–.

وظهور الراوي لم يجمد الشكل الروائي للأصوات وإنما ساعد على تعدده وتنوعه تبعاً لحجم تواجد الراوي ومكانه ودوره في رواية الأصوات، ومن الملاحظ هنا أن أكثر هذه الشكول الروائية قد تجاوزت الاجتهادات التنظيرية العديدة التي حظي بها (الراوي) –على وجه التحديد.

ووجهات النظر قد قلت مع الروايات التي ظهر فيها الراوي، إلا أن هذا ليس هو السبب الأوحد أو الأقوى، لأن هناك أسباباً أخرى منها ضعف الأصوات نفسها[128] أو افتقار الأصوات إلى اللاتجانس[129]. وهذا بدوره قد قلل الحوارات وقلل من مسْرحة الأحداث.

والراوي الذي ظهر في رواية الأصوات ليس هو الراوي الشعبي وإنما هو الراوي المثقف العارف بكل شيء –غالباً وهو الذي يستطيع أن يدير الحوار ويعرف الحركة الرأسية والأفقية، ويجيد الحركة الداخلية والخارجية ويعرف أهمية الترهين السردي فهو المثقف ثقافة فنية قبل كل شيء. ثم هو الرحالة المؤرخ كما في (الزيني بركات). وقد حاول الراوي في (يحدث في مصر الآن) أن يتقلد طريقة الراوي الشعبي في بداية الرواية، لكن ما أن تقدمنا في الرواية حتى تبخرت هذه الآمال عندما غلبت وظيفته ادعاءه وظهر مثقفاً متحمساً بل وخطيباً في نهاية الرواية.

جاءت النهايات مفتوحة انفتاح وجهات النظر وتنوعها في روايات الأصوات التي اختفى منها الراوي.. بينما ظهرت نهايات محددة– بطريقة تقليدية– مع بعض الروايات التي ظهر فيها الراوي بشكل سلطوي مسيطر على الأصوات مثل روايات (الكهف السحري) حيث انتهت بزواج (إبراهيم وكريمة) بعد أن جاهد (إبراهيم) نفسه جهاداً. وكذلك في رواية (المسافات) ورواية (الزيني بركات) ولاشك أن مثل هذه النهايات قد قللت من القيمة التأثيرية أو وجهات النظر الداخلية –إن وجدت– وهذا لايتفق مع ماينبغي أن تكون عليه رواية الأصوات، لأن عدم الحسم برؤية أحادية أهم مايميز رواية الأصوات، وأهم غاية تأثيرية لها في خصوصية الطرح الموضوعي والفني الخاص بفاعلية رواية الأصوات.

وكانت الأصوات قد ألغت البطولة الفردية بالتبعية وكثر هذا في أكثر

---

(128) كما في رواية (المسافات) –مثلاً–.

(129) كما في رواية (تحريك القلب) –مثلاً–.

روايات الأصوات، لكننا نستثني روايتين ظهر فيهما الراوي بشكل مسيطر وهما (المسافات/ الكهف السحري)، في المسافات ركز الراوي على (علي) أولاً لأنه ظهر كأمل (لسعاد) التي نذرت نفسها له، وثانياً لأن خروجه كان هو الخروج الإيجابي الوحيد وثالثاً لأنه صاحب الحلم ومكتشف الحقيقة والحقائق لسكان البيوت العشرين. وصوت (علي) على هذا النحو يقترب من شكل البطولة في الروايات التقليدية وهو أمر قد أذاب وجهات النظر الداخلية –وكادت تختفي– كما أشرنا من قبل–.

أما في رواية (الكهف السحري) فكان التركيز على صوت (إبراهيم) في اختباريه: الاعتقال والحب.. وحتى ظهور الأصوات الأخرى قد تعلقت به بشكل مباشر دونما استقلالية فكرية.. الأمر الذي جعل من صوت (إبراهيم) بطلاً للرواية، على غير ماهو متوقع ومعروف في روايات الأصوات، وإن كان صوت (كريمة) محبوبته قد نازعه الظهور في الجزء الأخير للرواية[130]. إلا أن صوتها كان صدى مباشراً لقرب إبراهيم منها أو بعده عنها، ولذلك فقدت الأصوات تمايزها فإذا بالراوي يلقي بالضوء كله على (إبراهيم) وبشكل يكاد يخرجه من فكرة تكنيك الأصوات. وكان يمكن لهذه الرواية أن تكون من أبرز روايات الأصوات لو استثمر الكاتب وجود (إبراهيم) في المعتقل ليفسح المجال لصوت شيوعي متميز ومتمكن، ولصوت آخر للإخوان.. عندئذ كانت ستبرز وجهات النظر بقوة تصدر عن قوة ممثليها من هذه الأصوات، إلا أن الكاتب فضل أن يبقى (إبراهيم) في حالة حياد إيجابي –إن صح التعبير–، فهو يهادن الجميع ولم يجد صدى قوياً لما كان يمكن أن تكون عليه حوارات المواجهة بين الأخوان والشيوعية في المعتقل.

وبعد:

فكانت استعانتنا بـ (وجهة النظر) لارتياد الدراسة التطبيقية في روايات الأصوات العربية في مصر من أجل دراسة تكوينية قبل كونها معيارية تسعى لتلمس مظاهر التميز البنائي لرواية الأصوات، ومن ثم كانت القصدية البحثية ترنو –في واحد من آمالها– إلى استكشاف حجم المهارة الإبداعية، والقدرة الغيْرية لروائي رواية الأصوات في حيز الفعل الروائي. وقد ساعدتنا (وجهة النظر) في التحديد الدقيق لموقع (الروائي / الراوي/ المروي له/ الأصوات..) ومن خلال الموقع وقفنا على رصد التطور الفني واستكشاف الهياكل البنائية التي قدمت بها

---

(130) كانت كريمة تعلن عن رغبة في الزواج ولا تعلن عن موقف فكري أو أيديولوجي مما جعلها تابعة لإبراهيم.

روايـة الأصـوات تجاربهـا الروائيـة، ثـم قيـاس مـدى التوافـق بـين الشـكل الفنـي وموضـوعه الروائـي.. والبحـث عـن التميـز –إن وجـد– الـذي تميـز بـه الموضـوع الروائي عندما جاء في شكل (أصوات).

وكانت (الأصوات) قد ألغت فكرة البطولة الفردية واستبدلتها بالوعي الجمعي ومـن ثـم تعـددت وجهـات النظـر الداخليـة (تبئيـر داخلـي متعـدد)، وكـان التـرهين السـردي فرصـة لإعـلان المواجهـة بـين وجهـات نظـر الأصـوات، وجـاء الزمـان القصـير والمكـان المحـدد سـمة عامـة فـي روايـات الأصـوات وكـان التركيـز فيهمـا مساعداً على تقوية الصراع بين الأصوات. وجاءت أكثر روايات الأصوات لتعلن عن نهاية مفتوحة تتسم بتعددية وجهات النظر دونما مصالحة أو وسطية تلفيقية، وكانت الأصوات –دائماً– في حالة ترقب وانتظار، لأن وجهات النظر بأبعادها الفكرية أو الأيديولوجية المتباينة مازالت مطروحة ماتدفقت الحياة. ووجدنا توظيفاً للمنولـوج يعلـن صـلته بالأحـداث الخارجيـة ويـرفض التمـادي فـي الانغـلاق الـذاتي للصوت.

وهذه القدرات الكثيرة لروايات الأصوات لم تتطلب الروائـي الممتلك لأدواتـه الفنيـة فحسـب وإنمـا تطلبـت الروائـي الـذي يمتلـك القـدرة علـى فلسفة توظيـف هـذه الآليات الفنية ليتمكن من (الغيْرية) التي تمنح الصوت وجوداً مستقلاً مقنعاً، وهذه درجـة إبداعيـة صـعبة، ولعـل هـذا يفسـر لنـا قلـة كتـاب روايـة الأصـوات حيـث وقعنـا علـى عشـر روايـات علـى مـدى ثلاثـين عامـاً وهـي نسـبة ضـئيلة لـو قيسـت بـالمنتوج الروائي المصري في الفترة نفسها.

لقد مثلت روايـة الأصـوات العربيـة فـي مصـر بعثـاً حـداثياً لنـوع روائـي كـان (ديستوفسكي) قد سبق إليه إلا أن الروائيين المصريين قد أكسبوا هذا النوع ملامـح فنية أخرى وطوعوا (الأصوات) في هياكل بنائية متنوعة وجد فيها الراوي، وأخرى غـاب عنهـا الـراوي. وهـذه المحـاولات فـي (روايـة الأصـوات) قـد انتزعـت الروايـة العربية من مسارها التقليدي لتضفي عليها لمسات فنية جديدة، وبقدر لايغرقها فـي مظاهر الحداثة السائبة البنية أو في تلك المنغلقة البنية بغموض مفرط. ولعل هذا أهم ميزة لرواية الأصوات. وكانت (وجهة النظر) بما حظيت به من اهتمام منذ (هنري جيمس) هي الأنسب لاكتشاف رواية الأصوات العربية في مصر، ولتحديد ملامحها الفنية وشكولها المتباينة. وكان سبر العمق الفني لبناء رواية الأصوات من أبرز طموحات هذه الدراسة لنقدمها للمبدعين والنقاد –على حد سواء– أملاً فـي اسـتثمار إمكاناتهـا لمزيـد مـن التطـوير والتحـديث للروايـة العربيـة مـن خـلال

المتابعات النقدية عبر (وجهة النظر) أو الإبداعات النصية في مجال رواية الأصوات.

■■■

المصادر والمراجع (مرتبة هجائياً)

أولاً: مصادر الدراسة:

1. أصوات: سليمان فياض /المجموعة القصصية الكاملة/ القسم الثاني/ الهيئة المصرية العامة للكتاب 1994.
2. تحريك القلب: عبده جبير/ دار التنوير ببيروت/ ط1/ 1982.
3. الحرب في بر مصر: يوسف القعيد /مطبوعات دار القاهرة للتوزيع والنشر /ط3/ القاهرة 1985.
4. الرجل الذي فقط ظله: فتحي غانم /الأعمال الكاملة ج1+ج2/ روز اليوسف/ يناير 1988 بالقاهرة.
5. الزيني بركات: جمال الغيطاني/ دار المستقبل العربي/ ط3/ 1985.
6. السنيورة: خيري شلبي/ الأعمال الكاملة/ ج1/ الهيئة المصرية العامة للكتاب 1993.
7. الكهف السحري: طه وادي/ مكتبة مصر 1994.
8. المسافات: إبراهيم عبد المجيد/ دار المستقبل العربي/ ط1/ 1983.
9. ميرامار: نجيب محفوظ/ مكتبة مصر/ ط5/ 1979.
10. يحدث في مصر الآن: يوسف القعيد/ الهيئة المصرية العامة للكتاب/ 1995.

ثانياً: المراجع:

1. إبريسم (غرام حائر) /محمد عبد الحليم عبد الله/ دار مصر للطباعة /1977.
2. انفتاح النص الروائي (النص –السياق) سعيد يقطين/ المركز الثقافي العربي ببيروت والدار البيضاء/ ط1/ 1989.
3. تحليل الخطاب الروائي (الزمن/ السرد/ التبئير) /سعيد يقطين/ المركز الثقافي العربي/ ط1/ بيروت 1989م.
4. الخطاب الروائي / ميخائيل باختين/ ترجمة محمد برادة/ دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع/ القاهرة –باريس.
5. دراسات في الرواية العربية /د.إنجيل بطرس/ الهيئة المصرية العامة للكتاب

/ 1987.

6. دراسات في الفن القصصي المعاصر/ د.محمد نجيب التلاوي/ دار حراء بمصر/ 1987.
7. الراوي الموقع والشكل/ يمنى العيد/ مؤسسة الأبحاث العربية/ ط1/ 1986.
8. صنعة الرواية/ بيرس لوبوك/ ترجمة عبد الستار جواد/ دار الرشيد ببغداد/ 1981.
9. قضايا الفن الإبداعي عند ديستوفسكي/ م.ب باختين/ ترجمة د.جميل نصيف/ مراجعة د.حياة شرارة/ سلسلة المئة كتاب/دار الشؤون الثقافية ببغداد/ ط/ 1986.
10. الكلمة في الرواية /باختين (ترجمة يوسف حلاق) منشورات وزارة الثقافة بسوريا /1988.
11. معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة /سعيد علوش/ دار الكتاب اللبناني/ بيروت.
12. مقالات في النقد الأدبي/ د.عبد الحميد إبراهيم/ ج4 /دار الهداية بمصر.
13. نظرية الأدب/ رينيه ويليك وأوستين وارين/ ترجمة محيي الدين صبحي.
14. هابيل/ محمد ذيب/ دار الجليل بدمشق/ ط1/ 1986.

ثالثاً المراجع الأجنبية:

1-Current Literary terms, P.228.
2-Beach. The Method of henry James, New Haven, 1918.

رابعاً: الدوريات العلمية:

1-مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي/ د.بوطيب عبد العالي/ عالم الفكر/ مجلد 22 عدد 4/ إبريل .1993

2-مقدمة لدراسة المروى عليه/ جيرالد برنس م ترجمة علي عفيفي/ مراجعة د.جابر عصفور/ فصول مجلد 12/ 1993.

■■■

الفهرس

الإهـداء : 3

مقدمة 5

القسم الأول:..... 7

(البعد التنظيري) 7

مـدخل: 9

المصطلح: 12

أ-المؤيـدون لوجهة النظر: 15

*بيرسي لوبوك: 15

*فريدي مان: (Narman Friedman) 16

*فيليب ستيفك: 17

*وارين بيتش: 17

ب- المعارضون لوجهة النظر: 17

** بدائل المصطلح:* 19

البعد الفكري والفني لوجهة النظر: 27

وجهة النظر وحركية الرواية العربية من دائرة الأنا إلى الأصوات 37

الخصوصية البنائية لرواية الأصوات: 46

أ-اللاتجانس: 50

ب-الحوار والمنولوج: 54

ج-التعددية اللغوية: 60

القسم الأخير:..... 69

الجانب التطبيقي..... 69

وجهة النظر 69
في رواية الأصوات العربية في مصر 69
الروائي: 72
ب ـ الراوي: 85
1 ـ الرحالة الإيطالي : (فياسكونتي جانتي) 90
2 ـ الراوي المؤطر: 91
ج ـ المروي له/ عليه: (Le Narrataire)..... 96
د ـ الأصوات:..... 105
اللاتجانس: 106
الأصوات والأسلبة: 114
الأصوات والزمان والمكان: 119
1-اختفاء الراوي في الهيكل البنائي الأول:..... 150
2-ظهور الراوي في الهيكل البنائي الأخير:..... 160
المصادر والمراجع (مرتبة هجائياً) 173
أولاً: مصادر الدراسة: 173
ثانياً: المراجع:..... 173
ثالثاً المراجع الأجنبية:..... 174
رابعاً: الدوريات العلمية: 174
الفهرس..... 175

■■■

هذا الكتاب

دراسة متميزة في منطقة غير مأهولة في الدراسات النقدية العربية المعاصرة، على الرغم من كثرة الدراسات التطبيقية الأوربية التي استعانت بـ (وجهة النظر) في وقت باكر في هذا القرن.

❑❑