بوليفونيا الشكل ومنوفونيا المضمون

قراءة نقدية في رواية (بنات مصر الجديدة)

لـ (نبيل راغب)

د/ محمود شحاته محمد سرحان

مدرس الأدب والنقد في كلية الدراسات الإسلامية والعربية

للبنين بدسوق

بوليفونيا الشكل ومنوفونيا المضمون
قراءة نقدية في رواية (بنات مصر الجديدة) لـ (نبيل راغب)

محمود شحاته محمد سرحان
قسم الأدب والنقد، كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنين بدسوق، جامعة الأزهر، مصر.
البريد الإلكتروني: mahmoudsarhan384.el@azhar.edu.eg

الملخص:
يهدفُ البحث إلى دراسة الرواية (البوليفونية) التي تعتمد تقنية التعددية، من خلال التطبيق على أنموذج روائي للكاتب (نبيل راغب) بعنوان: (بنات مصر الجديدة). وقصدًا إلى المُغايرة لا يسعى هذا البحث لاجتلاء السمات المُتحققة بالفعل في المُتخيل (البوليفوني) قيد الدراسة، بل يركز جهده على تتبع أبرز ملامح الإخفاق التي حالت دون تحقيق تلك التقنية السردية على وجهها الأمثل. **وقامت خطة البحث** على تمهيد يُوضح مفهوم (البوليفونية) ويُجَلِّيه، تلا ذلك **مدخلًا** يشمل: التعريف بالكاتب، نبذة عن الرواية، تصنيفها السردي، وعرضًا موجزًا لعناصر (البوليفونية) ومستوياتها التوظيفية داخل الرواية. أعقب ذلك ثلاثة مباحث تُركز على أهم جوانب القصور في توظيف عناصر السرد (البوليفوني) داخل هذا العمل الإبداعي، **المبحث الأول:** فضاء العتبة. **المبحث الثاني:** تعدد اللغات والأساليب. **المبحث الثالث:** التعددية في المواقف الأيديولوجية. ثم **خاتمة** احتوت أهم النتائج التي انتهت إليها الدراسة. وقد أقام الباحث خُطته معتمدًا نهجًا **سرديًا تحليليًا** يستمد أسسه من نظرية السرد ما بعد الحداثية. **وانتهى البحث إلى عدة نتائج،** تدور حول ضرورة التأكد من عدم مضادة اشتراطات السياق (البوليفوني) لبعضها بعضًا. **كما خلصت الدراسة** إلى صياغة عدد من التوصيات التي يمكن من خلالها وضع إطار تطبيقي ينتظم هذه التقنية السردية ويحقق لها الجودة والفاعلية.

الكلمات المُفتاحية: نبيل راغب، بنات مصر الجديدة، رواية، بوليفونيا، منوفونيا.

Polyphony of form and monophonia of content Critical reading of the novel (Daughters of Heliopolis) by (Nabil Ragheb)

Mahmoud Shehata Muhammad Sarhan
Department of Literature and Criticism, College of Islamic and Arabic Studies for Boys, Dessouk, Al-Azhar University, Egypt.
Email: mahmoudsarhan384.el@azhar.edu.eg

Abstract:
The research aims to study the (polyphonic) novel that relies on the technique of pluralism, by applying it to a novel model by the writer (Nabil Ragheb) entitled: (Daughters of Heliopolis). In order to be different, this research does not seek to isolate the features actually achieved in the polyphonic imagination under study, but rather focuses its effort on tracing the most prominent features of failure that prevented this narrative technique from being achieved in its optimal way. The research plan was based on an introduction that clarifies and explains the concept of (polyphony), followed by an introduction that includes: introducing the writer, an overview of the novel, its narrative classification, and a brief presentation of the elements of (polyphony) and its usage divisions. This was followed by three sections focusing on the most important shortcomings in employing narrative elements (polyphony) within the novel. The first topic: the space of the threshold. The second topic: the multiplicity of languages and styles. The third topic: pluralism in ideological positions. Then a conclusion contained the most important results of the study. The researcher established his plan adopting an analytical narrative approach that derives its foundations from postmodern narrative theory. The research concluded with several results, revolving around the need to ensure that the requirements of the (polyphonic) context do not conflict with each other. The study also concluded by formulating a number of recommendations through which an applied framework can be developed that regulates this narrative technique and achieves its effectiveness.

Keywords: Nabil Ragheb, Daughters of Heliopolis, novel, polyphony, monophony.

بوليفونيا الشكل ومنوفونيا المضمون
قراءة نقدية في رواية (بنات مصر الجديدة) لـ (نبيل راغب)

تمهيد:

قُدمت عدة محاولات إبداعية لتجاوز النمط السائد للرواية التقليدية التي يُهيمن عليها صوت المؤلف أو شخصية البطل الأوحد، كان من أهمها محاولة الروائي الروسي (فيودور دوستويفسكي)(١)، التي ألقى عليها الضوء مُواطنه الناقد (ميخائيل باختين)(٢)، عندما أكد على أن (دوستويفسكي) قد ابتدع تقنية سردية جديدة تُعطي لشخصيات الحكاية حق التعبير عن قناعاتها ورؤاها الخاصة التي قد تتعارض مع قناعات المؤلف نفسه(٣).

وحاول (باختين) الوصول إلى مُصطلح دقيق يتسق مع تجربة (دوستويفسكي) الروائية "حيث تستطيع أن تتنافس على السيادة وجهات نظر مختلفة"(٤)، فوجد بُغيته في مصطلح (البوليفونية)(٥) الموسيقي، الذي يُشير إلى "الأسلوب الذي يعتمد على تعدد الألحان في نسيج موسيقي، تظهر فيه الألحان بالأهمية نفسها، تتماشى أُفقيًا وعموديًا معًا بتباين إيقاعي...يُضفي عنصر الاستقلالية (على) تلك الألحان"(٦)، من غير أن يطغى أحدها على الآخر.

---

(١) لترجمته يُنظر: المورد، منير البعلبكي، ص١٩١، دار العلم للملايين، ط١، ١٩٩٢م.
(٢) لترجمته يُنظر: ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، تزفيتان تودوروف، تر: فخري صالح، ص٢٣، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٦م.
(٣) يُنظر: شعرية ديستوفيسكي، ميخائيل باختين، تر: جميل التكريتي، ص٥، دار توبقال، المغرب، ١٩٦٨م.
(٤) يُنظر: المرجع السابق: ص٢٤.
(٥) يُنسب إلى (الإغريق) أولية توظيف هذا المصطلح. يُنظر: تعدد التصويت في الموسيقى، عواطف عبدالكريم، ص١٠٠، مجلة فصول، مج:٥، ع:٢، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٥م.
(٦) إبداعات المؤلفين الموسيقيين العرب بين الأصالة والحداثة، هيثم سكرية، ص٩٦، مجلة أفكار، ع: ٣٧٦، وزارة الثقافة الأردنية، ٢٠٢٠م. (بتصرف)

وقد عكف (باختين) من خلال تعمقه داخل تجربة (دوستويفسكي) الإبداعية على إبراز ملامح السرد (البوليفوني)، مُركزًا إياها في التعددية، وتنوع البنى المتعارضة على مستويات عدة، تشمل: الشخصية، اللغة، الأيديولوجيا، أنماط الوعي.. وغيرها[1]. وقد فتح (باختين) بذلك الجهد النقدي الباب أمام المُبدعين ليترسموا خطى تلك التقنية الفنية في سردياتهم المختلفة، كما فتح الباب أيضًا أمام النقاد والباحثين ليستجلوا سمات (البوليفونية) في هذه النصوص الإبداعية، على نحو ما نرى في عدد كبير من الدراسات النقدية والبحثية؛ نذكر منها:

١-تجليات السرد **البوليفوني** في رواية (اعترافات كاتم صوت) لمؤنس الرزاز، زهراء بهشتي وآخرون، ص٨٧، إضاءات نقدية، ع: ٣١، س: ٨، جامعة آزاد الإسلامية، إيران، ٢٠١٨م.

٢- البوليفونية وجماليات **تعدد الأصوات** السردية في رواية "أشباح المدينة المقتولة" لبشير مُفتي، آسية متلف، ص١٤١، مجلة اللغة الوظيفية، ع: ٩، جامعة حسيبة بن بوعلي، الجزائر، ٢٠١٨م.

٣- **الحوارية** الباختينية في المنجزات الإبداعية عند معجب الزهراني: رواية "رقص" أنموذجًا، مَهَل المطيري، ص٤٠٩، سلسلة أبحاث طلاب الدراسات العليا في الأدب السعودي، ع: ٢، جامعة الملك سعود، ٢٠١٥م.

٤- (الطريق إلى عدن) **تعدد الرواة** والميتامكان دراسة تحليلية في الشكل والدلالة، عمَّار إسماعيل، ص١٠٨، مجلة التربية والتعليم، كلية التربية، مج: ١٤، ع: ٤، جامعة الموصل، ٢٠٠٧م.

(١) يُنظر: شعرية ديستوفيسكي، ميخائيل باختين: ص: ٩-١١، ١٩، ٢٠، ٣٣، ٦٧.

وقصد الباحث من وراء إيراد هذه النماذج البحثية –على هذا النحو من الترتيب– التنويه إلى إشكالية المصطلح، حيث استخدم بعض الباحثين مصطلح (البوليفونية) الأصلي، بينما لجأ بعضهم الآخر إلى استخدام مُصطلحات أخرى مُعرَّبة. ويتحدد موقف الباحث من هذه المُباينة الاصطلاحية انطلاقًا من رؤية محددة(١) تقوم على ضرورة "معرفة المصطلحات النقدية الغربية واستعمالها كما هي في لغتها الأصيلة دون تعريبها، فهذا سوف يكسر رهاب المصطلحات بداخلنا من ناحية، وسيوقفنا –من ناحية أخرى– على الإطار الثقافي الذي تشكَّلت بداخله هذه المصطلحات، مما يُسهم بشكل كبير في إذابة جبل الجليد الذي يفصل بيننا وبينها"(٢).

ويعضد من تلك المنهجية السابقة؛ ملاحظة أن جميع المُروِّجين والمتبنين لهذه المصطلحات المُترجَمة –على تنوعها– يتفقون على أن المقصود بها هو عين ما قصده (باختين) حين استخدم مصطلح (البوليفونية)(٣)، الذي يحجزنا التشبث به عن الانجرار خلف دوامات المصطلحات المُترجمة التي تتابعت علينا بصيغ ترادفية لا حصر لها: "رواية تعدد الرواة...رواية التعددية الإيدلوجية...رواية الآفاق والرؤى...رواية الآراء الغيرية...رواية وجهات النظر...رواية المتكلمين...رواية

(١) يترسم الباحث خُطى منهجية علمية تقوم على الموازنة بين ثوابت الأمة العقدية والتراثية، وبين الانفتاح على مناهج ونظريات الحداثة وما بعدها، وقد فصَّل الباحث بعضًا من جوانب هذه الرؤية المنهجية في بحثه الأول، المعنون بـ: خوارزمات نقدية: جدل الحداثة والهوية، محمود سرحان، ص١٧٨، مجلة كلية اللغة العربية بإيتاي البارود، جامعة الأزهر، ع: ٣٦، الإصدار الرابع، ٢٠٢٣م. واستكمالًا لتلك الرؤية –في إطارها التطبيقي– تأتي هذه المقاربة البحثية لتمثل خطوة إضافية على الطريق.

(٢) خوارزمات نقدية: جدل الحداثة والهوية، محمود سرحان: ص١٧٨.

(٣) يُنظر على سبيل المثال: المبدأ الحواري عند ميخائيل باختين، منيرة شرقي، ص٨٢، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، ع: ٣، الجزائر، ٢٠١١م. (بتصرف)

السرد التعددي"[١]، إلى آخر تلك المصطلحات التي لا نهاية لها، والتي لا تُطاول في مجملها دقة المصطلح الأصلي ولا شموليته في التعبير عن التقنية السردية المُحددة الإطار[٢].

ويمكن التمثيل على ذلك من خلال عرض موجز لأبرز ثلاثة مصطلحات تم تعريبها عن مصطلح (البوليفونية) الأصلي، هي: (تعدد الأصوات)، (تعدد الرواة)، و(الحوارية). فأما مصطلح (**تعدد الأصوات**) الشائع الاستخدام[٣]، فإنه يحمل بداخله قدرًا كبيرًا من اللبس "إذ يُقصد بمصطلح الصوت مرة الشخصية، وفي ثانية الكلام، وفي ثالثة الراوي"[٤]. وعلى الرغم من اشتراك هذا المصطلح مع مصطلح (البوليفونية) في أن كلًا منهما مُستورد من عالم الموسيقى[٥]، إلا أنه مع ذلك لا يُمثل إلا جانبًا واحدًا من جوانب عدة يُغطيها مُصطلح (البوليفونية) الأصلي، الذي يتجاوز معنى التعددية وحسب إلى معنى تنظيمي أشمل يتمثل في "نسج الألحان المتداخلة والمتآلفة أفقيًا... بشكل يحتفظ فيه كل لحن...بقيمته الذاتية في تعادل

(١) تعدد الأصوات في الرواية: المفهوم والتوجهات النقدية، نزار قبيلات، ص٢٠٨-٢٠٩، مجلة فكر وإبداع، ج: ٥٧، رابطة الأدب الحديث، القاهرة، ٢٠١٠م. (بتصرف)

(٢) يتوهم البعض أنه يصادم تيار التغريب لمجرد رفضه اعتماد مصطلحات النقد الغربي وتمسكه بالبديل المُعرَّب -بغض النظر عن دقته أو مدى صلاحيته!- وهو توهم في غير محله!؛ لأن السبيل لمناهضة ثقافة التغريب ليس رفض هذه الثقافة، ولا إنكار إيجابياتها، بل التسليم لها بالسبق في هذه الناحية الفكرية، ثم الغوص بداخلها لفهمها واستيعابها، وتجاوزها بعد ذلك هي والفكر الذي أنتجها بفكر أنضج رؤية وأكثر تماسًا مع معتقدنا وهُويتنا.

(٣) يُنظر: الرواية البوليفونية أو الرواية المتعددة الأصوات، جميل حمداوي، موقع شبكة الألوكة الأدبية والعربية، مارس، ٢٠١٢م، رابط: www.alukah.net.

(٤) تعدد الرواة بديلًا عن (تعدد الأصوات)، محمد رشيد السعيدي، مجلة الكلمة، ع: ٩٩، ٢٠١٥م، رابط: www.alkalimah.net.

(٥) ورد في (مُعجم السرديات) ما يلي: "مُصطلح تعدد صوتي: استعارة، استعملها دارسو الكلام، وقد أخذوها من مجال الموسيقى". المصدر: معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، دار محمد علي للنشر، ص١٠١، تونس، ٢٠١٠م.

الأهمية بين جميع الخطوط"[١]. ومن هنا نفهم مغزى إشادة (باختين) بمن يقول إن محور الرواية (البوليفونية) ليس الأصوات نفسها، بل ما يكتنف هذه الأصوات من وجهات نظر متباينة، و(أيديولوجيات) مُتضادة مُتصارعة[٢].

وبالنسبة لمصطلح (**تعدد الرواة**)، فيُلاحظ أنه يوحي بالاختزال كذلك، لأن الرواية (البوليفونية) لا تشترط تعدد الرواة من جهة الكم –ما دامت قد توفرت لها جملة من العناصر الأخرى الرئيسة– و(باختين) نفسه حين استعرض أعمال (دوستويفسكي) "لم يقرأ رواية مبنية بطريقة تعدد الأصوات/(الرواة)، بل ركّز على روايات...تقليدية البناء"[٣] تحقق فيها الجانب الأبرز من الشروط التي تُعطي للرواية (البوليفونية) سمتها المميز.

أما مصطلح (**الحوارية**) الذي استُعمل "رديفًا للتعدد الصوتي"[٤]، فمثله مثل سابقيه، لا يخلو هو الآخر من تقصيرٍ في الإحاطة بكافة جوانب هذه التقنية السردية؛ وذلك لمحدودية الظلال التي يُلقيها من ناحية، ولإشاعته الارتباك بتقاطعه مع عنصر (الحوار) الذي يُمثل ركيزة سردية مُستقلة من ناحية أخرى، فضلًا عن كونه يفتح الباب للاعتقاد بأن كل رواية تُعلى من مبدأ (الحوارية) هي رواية (بوليفونية)، أو أن الرواية التي تخلو من (الحوار) المباشر رواية غير (بوليفونية)، وكل ذلك قد يكون غير صحيح.

---

(١) تاريخ تذوق الموسيقى، إبراهيم الخروبي، ص٥٤، كلية الفنون الجميلة، جامعة النجاح الوطنية. (د.ت) (بتصرف)

(٢) يُنظر: شعرية ديستوفيسكي، ميخائيل باختين: ص٦١–٦٢.

(٣) تعدد الرواة بديلًا عن (تعدد الأصوات)، محمد رشيد السعيدي. (بتصرف).

(٤) معجم السرديات، محمد القاضي: ص١٠١. وقد شاع لدينا هذا المصطلح بعد أن ظهرت في عالمنا العربي ترجمة لدراسة نقدية شهيرة قدمها الناقد البلغاري (تزفيتان تودوروف) تحت عنوان: (ميخائيل باختين: المبدأ الحواري)، التي سبقت الإشارة إليها في ص٥٢٣ من هذا البحث.

وثمة ملمح لا يمكن إغفاله يدفع في اتجاه اعتماد مصطلح (البوليفونية) وحده للتعبير عن هذه التقنية السردية، هو ماهية المصطلح المضاد له، حيث تُقدم لنا المعاجم الموسيقية نفسها التي أخذنا عنها مصطلح (البوليفونية)، هذا المصطلح المضاد تحت اسم: (المنوفونية) الذي يدل على: "الموسيقى التي تتكون من صوت واحد، إمَّا لمُؤدِّي واحد أو مجموعة تُغني معًا دون مصاحبة من أي نوع"(١). وهذا ملمح مهم كونه يعصمنا من خطأ المقابلة بين مرادفات (البوليفونية) المُعرَّبة، وبين ما يضادها من مصطلحات لا تعتمد عنصر الدقة في الدلالة على الظاهرة محل الدراسة(٢).

وقد لاحظ الباحث في جُلِّ الدراسات التي تناولت الروايات (البوليفونية)، أنها قد صبت اهتمامها على تجلية سمات (البوليفونية) فيما تتعرض له من أعمال، لذا أراد الباحث كسر هذه النمطية من خلال دراسة العقبات المانعة من الوصول إلى الأنموذج المثال لهذه التقنية السردية، إذ نفاجئ في أحيان كثيرة بانتساب العمل الإبداعي من ناحية الشكل إلى التعددية (البوليفونية)، بينما يتلبس مضمونه بالأحادية (المنوفونية). وقد وقع الاختيار على نص روائي لم يُدرس من قبل –فيما انتهى إليه علم الباحث– للكاتب (نبيل راغب)، بعنوان: (بنات مصر الجديدة) يصلح لتطبيق هذه القراءة النقدية في ضوء نظرية السرد "التي قُدمت دومًا بوصفها

(١) ويكيبيديا: (الموسوعة الحرة)، رابط: ar.wikipedia.org. وللمزيد يُنظر: المعجم الشامل للموسيقى العالمية، حسام الدين زكريا، ٦٨/١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤م.

(٢) على سبيل المثال مصطلح (تعدد الأصوات)، قد يُقال إن مقابله هو (رواية الصوت الواحد)، وهذا كلام غير دقيق، لأن رواية (الصوت الواحد) قد يصدق عليها وصف (البوليفونية) حين يُحمَّلُ هذا الصوت بأكثر من وجهة نظر –كما سبق بيانه–. وقد يقال وقتئذ إننا نقصد بـ(الصوت الواحد) الرواية ذات التوجه الواحد مهما تعددت فيها الأصوات، لكن في ذلك ما فيه من تفريع للمصطلحات الأدبية دون داعٍ. مما يؤشر على أن العودة للمصطلح الأصلي والمصطلح المضاد له بإمكانها أن تعفينا من جدل نقدي عقيم نحن في غنى عنه.

المبحث النقدي المُتخصص ضمن إطار نظرية الأدب...الذي يختص بتحليل...النصوص السردية في أنواعها وأشكالها المختلفة"[١].

وقامت خطة البحث على **تمهيدٍ** احتوى تعريفًا مُركزًا بمصطلح (البوليفونية)، وتوضيحًا للفارق بينه وبين غيره من المصطلحات المتداولة، مع بيان لمصطلح (المنوفونية) المضاد له. تلا ذلك مدخلًا للدراسة تضمن ترجمة بالمبدع (نبيل راغب)، ومُلخصًا مُكثفًا لروايته قيد الدراسة، وذكرًا للأسباب التي حدت بالباحث لتصنيف هذا العمل ضمن إطار الروايات (البوليفونية) رغم عدم وجود إشارة صريحة من المؤلف على ذلك، ثم عرضًا موجزًا لعناصر السرد (البوليفوني) ومستوياتها التوظيفية داخل العمل الإبداعي.

لتنتظم الدراسة بعد ذلك في ثلاثة مباحث تحتوي أهم النقاط التي عاقت اكتمال هذا المُتخيل (البوليفوني) على الوجه الأمثل، **المبحث الأول:** فضاء العتبة. **المبحث الثاني:** تعدد اللغات والأساليب. **المبحث الثالث:** التعددية في المواقف الأيديولوجية. أعقب ذلك **خاتمة** احتوت أهم النتائج، واشتملت عدة توصيات تؤدي مراعاتها إلى ضمان عدم مضادة عناصر السرد (البوليفوني) لبعضها بعضًا، وصولًا بالتجربة السردية إلى حدها الأعلى ومنزلتها الأرقى.

وعلى الله المعتمد، ومنه –وحده– سبحانه يُستمد العون والمدد.

(١) الأصول الإبستمولوجية للنظرية السردية، عبدالحق مجيطنة، ص٣٨، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، الجزائر، ٢٠١٨م. (بتصرف)

مدخل:

يشتمل هذا المدخل على أربعة عناصر موجزة مترابطة، لابد منها لفهم خط الدراسة، هي: سيرة المؤلف، ملخص الرواية، تصنيفها السردي، عناصر (البوليفونية) ومستوياتها التوظيفية في الرواية قيد الدراسة.

أولًا: سيرة المؤلف[١]:

(نبيل راغب): من مواليد طنطا عام ١٩٤٠م، تخرج من كلية الآداب، قسم اللغة الإنجليزية، وانتظم بعد تخرجه في العمل الجامعي ضمن هيئة التدريس في كلية (الألسن)، ثم سافر إلى (بريطانيا) للعمل أستاذًا زائرًا في جامعة (إكسيتر)، وبعد عودته تقلد عددًا من المناصب السياسية والأكاديمية، من أهمها: مستشارًا ثقافيًا للرئيس (السادات)، مستشارًا لوزير الثقافة المصري، عميدًا للمعهد العالي للنقد الفني. وفي الثاني عشر من فبراير عام ٢٠١٧م، أدركته الوفاة عن عمر ناهز سبعًا وسبعين عامًا ظل خلالها يُثري الساحة الفكرية بمؤلفاته القيمة في جانب الدراسات الأكاديمية والنقدية، فضلًا عن عددٍ كبيرٍ من الإبداعات المسرحية والروائية، من بينها رواية: (بنات مصر الجديدة)[٢] موضوع البحث.

ثانيًا: ملخص الرواية:

تدور الرواية حول ثلاث صديقات يتناوبن الحكي بشكل متتابع، تبدأ الحكاية الأولى[٣] مع (هالة المرعشلي) الأرستقراطية البارعة الحسن، التي تحاشاها الخُطَّاب لفظاظة أبيها وثرائه البالغ، فأسلمتها الوحدة إلى الوقوع في حبائل أفَّاق

(١) للمزيد يُنظر: أعلام الفكر العربي، سعيد السحار، ٧٠/٢، مكتبة مصر، القاهرة، (د.ت).
(٢) صدرت الرواية عن مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٨٧م.
(٣) يُنظر: بنات مصر الجديدة، نبيل راغب: ص٣ : ٨١.

يعمل في إحدى ورش إصلاح الثلاجات حيث أوهمها أنه ينتمي إلى عائلة ثرية فقدت أملاكها في التأميم!، وأقنعها بأن تتزوج به؛ وتهرب معه إلى بيت رثٍّ أذاقها فيه صنوف الهوان، وبعد موت والدها قام بالاستيلاء على ميراثها وتزوج به من فتاة أخرى. وحين قررت (هالة) مواجهته -بتشجيع من صديقتيها- انهال عليها بالسباب، فانسحبت إلى بيتها مُحمَّلة بمرارة الصدمة، لتتعرض في تلك الليلة إلى حادثة احتراق شنيعة أودت بحياتها بعد ذلك بأيام.

الحكاية الثانية[١] تسردها (منى مهنا) ابنة (الكمسري) المُعدم، الذي نجح بالكاد في أن يوفر لأسرته كبيرة العدد غرفة واحدة في مبنى مشترك تسكنه عدة عائلات. وقد حصلت (منى) رغم تفوقها على شهادة دبلوم التجارة، ونجحت -بمساعدة (هالة)- في العمل سكرتيرة في الشركة التي يملكها خال (هالة)، لكنها تقع فريسة لأحد زملائها الأثرياء الذي يحاول خداعها للظفر بجسدها، غير أنها تنجح في النجاة من مخالبه في اللحظة الأخيرة بعد مواجهة حامية الوطيس.

أما الحكاية الثالثة[٢]؛ فقد جاءت على لسان (مها الهزاز)، التي نشأت في أسرة متوسطة الحال، قرر عائلها -مع بداية عصر الانفتاح- الاستقالة من وظيفته الحكومية والالتحاق بوظيفة في أحد البنوك الخاصة، ومع الانفراجة المالية تنكر لأسرته وتزوج من فتاة في سن ابنته. وتمكنت (مها) من إعالة أسرتها عن طريق العمل -بمساعدة (هالة) أيضًا- سكرتيرة في إحدى الشركات، وهناك تتعرض لإغواءات من رب عملها، لكن محاولاته الحثيثة تتحطم على صخرة ثباتها الأسطوري، لينتهي الأمر بمواجهة أخلاقية عنيفة تكشف (مها) من خلالها القناع عن الوجه الحقيقي لهذا الذئب البشري المتظاهر بالرقي.

(١) يُنظر: بنات مصر الجديدة: ص٨٣ : ١٧١.
(٢) يُنظر: المصدر السابق: ص١٧٣ : ٢٥١.

ثالثًا: تصنيفها السردي:

عند الإشارة إلى التصنيف السردي الذي يمكن أن تندرج تحته الرواية محل الدراسة، تجدر الإشارة إلى أن المؤلف لم يصرح مباشرة بأنها رواية (بوليفونية)، لكن من قال إن الممارسة النقدية مبناها على الإشارات الصريحة؟، بل إن العمل الإبداعي كلما غالى صاحبه في صراحته ووضوحه، كلما كان أكثر بعدًا عن الإيحاء الذي يُغري بتحدي القراءة والتحليل. والذي حدا بالباحث إلى تضمين هذه الرواية ضمن الفضاء (البوليفوني) أمران أساسيان:

الأمـر الأول: العنوان الفرعي للرواية الذي كتب بخط واضح تحت عنوانها الأصلي، والذي جاء على النحو الآتي: "رواية سيمفونية في ثلاث حركات"، وكان هذا العنوان أول ما لفت نظر الباحث وأثار بداخله عددًا من الأسئلة: لماذا لم يكتف الكاتب بالعنوان الرئيس؟، هل هناك ما يسمي بالرواية (السيمفونية)، أم أن الكاتب يريد الإحالة على ما في (السيمفونيات) الموسيقية من مشاركات جماعية وتعددات لحنية؟، وما علاقة هذه الحركات الثلاث بهيكل الرواية وإطارها العام؟. وقد مثَّل البحث في حيثيات هذا العنوان أول الطريق الموصل إلى زيادة اليقين بنسبة انتماء هذا المُنجز الإبداعي إلى إطار السرد (البوليفوني)، وسوف يتم تفصيل ذلك في مكانه من هذا البحث.

الأمر الثاني: جملة العناصر السردية التي انبنت عليها الرواية محل الدراسة تتفق بشكل شبه كامل مع بنية السرد (البوليفوني) وعناصره، وتفترق بشكل شبه حاسم مع البنى التقليدية للروايات (المنوفونية)، **مما يدل على وعي الكاتب باشتراطات السرد (البوليفوني)**، وبيان ذلك من خلال العنصر الرابع، فيما يلي.

رابعًا: عناصر (البوليفونية) ومستوياتها التوظيفية في الرواية:

جمع الناقد المغربي (جميل حمداوي) كافة سمات السرد (البوليفوني)، وقام بحصرها في أحد عشر عنصرًا جامعًا، هي –مع اختلاف الترتيب فحسب[١]–:

١- تعدد الشخصيات أو تعدد الأصوات. **٢- التعددية في أنماط الوعي.**

٣- التعددية في الأطروحات الفكرية. **٤- تعدد المنظورات السردية.**

٥- التناص الحواري. **٦- البناء المركب.**

٧- الفضاء الكرونوطوبي. **٨- الفضاء الكرنفالي.**

٩- فضاء العتبة. **١٠- تعدد اللغات والأساليب.**

١١- التعددية في المواقف الأيديولوجية.

وبعد القراءة النقدية للرواية يمكن تقسيم هذه العناصر السابقة إلى ثلاثة أقسام: القسم الأول، يتمثل في العناصر التي تم توظيفها بشكل احترافي. القسم الثاني، يشمل العناصر التي تم إهمالها ولم تجد طريقها للتوظيف على صفحات الرواية. القسم الثالث، يتضمن العناصر التي شابها قصور توظيفي، وعلى هذا القسم الأخير قامت المادة التفصيلية لهذا البحث. ويمكن بسط الحديث عن هذه الأقسام الثلاثة فيما يلي:

القسم الأول: عناصر (البوليفونية) التي تم توظيفها بشكل احترافي داخل الرواية، وتشمل (العناصر السبعة الأول)، وهي:

١-تعدد الشخصيات أو تعدد الأصوات:

قسَّم الكاتب روايته إلى ثلاثة أقسام، وحدد لكل بطلة من أبطاله الثلاثة (هالة، منى، مها) قسمًا خاصًا بها لسرد الأحداث. في القسم الأول تبدأ (هالة) بالقول: "ولدت في تلك الأسرة الثرية الأرستقراطية ذات الأصول التركية"[٢]. بينما

(١) يُنظر: الرواية البوليفونية أو الرواية المتعددة الأصوات، جميل حمداوي.
(٢) بنات مصر الجديدة: ص٨.

تبدأ الحكاية الثانية على لسان (منى) بقولها: "ولدت في بيت على وشك الاختناق زحامًا، فقد أنجب أبي سبعة أبناء في سنوات متتابعة دون أن يعمل أي حساب للمستقبل"(١). في حين تبدأ البطلة الثالثة (مها) سرديتها بالقول: "أنتمي إلى أسرة متوسطة تقع في المنطقة المحايدة بين طبقة هالة وطبقة منى"(٢)..إلخ. وفي كل قسم من أقسام الرواية تفرض الساردة بصمتها الذاتية التي تُوفر لها الاستقلالية عن شخص المؤلف بشكل كبير بما يتوافق مع فلسفة السرد (البوليفوني) وتوجهاته.

٢-التعددية في أنماط الوعي:

نجح الكاتب في رسم الحدود الفاصلة بين أنماط الوعي عند بطلاته الثلاث، فمثلت (هالة) الوعي الطفولي المحدود الذي كان من نتائجه المباشرة اقتناعها بأن سبيل الخلاص من سيطرة أبيها وتحكم أخيها؛ هو تسليم نفسها لأول من يطرق باب قلبها -بغض النظر عن مدى صدقه أو مناسبته لها- فتقول: "في تلك الأيام...كنت أتوق لتلك اليد التي يمكن أن تمتد لي لتنتشلني...ولما طال انتظاري...تعلقت بقشة....كنت أريد أن أتجاوز ظلام اللحظة الراهنة بأي شكل"(٣). فكانت النتيجة أنها قد وئدت في عمق الظلام إلى الأبد.

أما (منى) فكانت أنضج وعيًا، وأكثر قدرة على التحليل، مما حدا بها إلى فرض قواعدها الخاصة مع الشاب المُرفه الذي حاول التقرب منها، فتقول مبرزة مقدار هذا الوعي الذاتي: "عاد إلى لعبة التجاهل والخصام، فصممتُ على ترويضه وترويض نفسي قبله...إذا كان يشعر أنني أقل منه في المرتبة الاجتماعية...فليذهب هو ومرتبته إلى الجحيم، أما إذا كان طفلًا مدللًا فأنا كفيلة

(١) بنات مصر الجديدة: ص٧٨.
(٢) المصدر السابق: ص١٧٨.
(٣) السابق: ص٧. (بتصرف)

به، أما إذا كان ذئبًا ناعم الملمس فلدي القدرة على حماية جسدي من أنيابه"[١].

ويصل نمط الوعي إلى حده الأقصى مع (مها) التي كان لها زمام المبادرة وفضيلة اتخاذ الخطوة المتقدمة، وذلك حين واجهت (فهمي) زميلها في العمل بالقول: "لو واصلتَ تهربك بهذا الشكل فلا تتصور أنني سأواصل حصارك فلست من البنات اللاتي يسعين للإيقاع بزوج، بأي زوج، فالزواج في نظري شركة متكافئة بين طرفين ناضجين وبرضائهما واقتناعهما الكاملين"[٢]. ومن خلال هذا التباين في أنماط الوعي يتحقق المغزى الذي يقصد إليه السرد (البوليفوني) وتتحقق مزيته عن السرد التقليدي الذي يدور في إطار وعي أوحد تُسلط عليه الأضواء على مدار المعالجة السردية الروائية.

٣-<u>التعددية في الأطروحات الفكرية</u>:

اتسمت الرواية محل الدراسة بتعددية الأطروحات الفكرية للشخصيات وتنوعها، فالطرح الفكري الذي تمثله (هالة) يدور حول انسحاق الإنسان أمام قوة القدر وعجزه عن مجابهته، حيث تقول: "آمنت منذ البداية أن الإرادة الإنسانية أكذوبة كبرى تَعلل بها الإنسان منذ أن وجد على هذه الأرض حتى لا يبدو حقيرًا في هذا الكون، وحتى لا يصبح مثله كمثل نملة تحت قدم فيل"[٣].

أما (منى)، فأطروحتها الفكرية تدور حول ضرورة التكيف مع الواقع المحيط إلى أن تسنح الفرصة لتغييره، فتقول: "منذ بداية حياتي أدركت أن مسؤولية الإنسان يمكن أن تكون كاملة إذا كانت إرادته مطلقة...واكتشفتُ...أن الأبواب الموصدة في بلدنا لها مفاتيح جاهزة خاصة لا يملكها إلا أصحابها، ومفاتيح يمكن

(١) بنات مصر الجديدة: ص١٤٦-١٤٧. (بتصرف)
(٢) المصدر السابق: ص٢٣٦.
(٣) السابق: ص٥.

صياغتها في قالب مناسب إذا عرف الفقراء والكادحون مواصفات هذا القالب"[١].

أما (مها) التي تقول: "لم يعرف قاموس حياتي كلمة الفشل"[٢]، فتدور أطروحتها الفكرية حول ضرورة انتزاع الحقوق من بين أنياب الحياة، إذ تُصرِّحُ قائلة: "شعرتُ أن الله قد منحني قوة الإرادة والصمود والتحدي الكامنة داخلي لأواجه كل التقلبات المتوقعة وغير المتوقعة مع الأيام"[٣]. ويمثل تعدد الأفكار السردية علامة فارقة بين سرد (منوفوني) يمجد أطروحة محددة يتبناها المؤلف، وبين سرد (بوليفوني) يقف على الحياد من مختلف الأطروحات على حد سواء.

٤-تعدد المنظورات السردية:

تتميز الرواية محل الدراسة بتعدد المنظورات السردية وتنقلها بين مختلف الضمائر (متكلم – مخاطب – غائب)، وبين مختلف الأزمنة (ماض – مضارع – أمر)، وهو ما نجد له تمثلات عدة بين جنبات العمل الإبداعي نظرًا لطبيعة التقنية السردية المُتبعة، من ذلك قول (هالة) على سبيل المثال: "عقلي لا يكل عن اجترار الذكريات...كنت أظن أن الألم كفيل بتشتيت أي صفاء"[٤].

كما تتميز الرواية أيضًا بتنوع الرؤى السردية، من خلال تعددية الطرق التي تنقل بها الشخصيات الساردة رؤيتها للأحداث (الرؤية المصاحبة، الرؤية من الخلف.. إلخ)، فعلى سبيل المثال من نماذج (الرؤية المصاحبة) –التي تتبادل فيها الشخصية الساردة الحديث مع شخصية أخرى لاستشفاف بواطنها– قول (مها) لأبيها بعد أن هجر المنزل: "نحن نريدك أنت...ولذلك فنحن في انتظارك اليوم

(١) بنات مصر الجديدة: ص٧٨-٨٨. (بتصرف)
(٢) المصدر السابق: ص٢١٥.
(٣) السابق: ص١٨٧ – ١٨٨.
(٤) السابق: ص٥. (بتصرف). وللمزيد يُنظر: ص٥، ٢٥، ٨٥، ١٢٠، ١٤٤، ٢٣٠.

على أحر من جمر"[١]. فمن الواضح أن (مها) كانت تتوقع ردًا بالإيجاب من أبيها، لكنها فوجئت برده الصادم غير المتوقع: "أية محاولة للضغط على قد تأتي بعكس النتيجة المطلوبة"[٢]، وهو الرد الذي جعلها تعيد إدراك الموقف برمته، قائلة: "إذا فالأمر جد خطير وليس مجرد زوبعة فنجان"[٣]. ومن خلال هذا التنوع في الرؤى السردية، عمَّق الكاتب المساق (البوليفوني) داخل روايته، متجاوزًا بذلك الرؤية التقليدية التي يهيمن فيه الرواي العليم على مقاليد القص وأحداثه وشخصياته.

٥-<u>التناص الحواري</u>:

ابتدع (باختين) مصطلح (الحوارية) للتعبير عن المظاهر الطباقية بين وجهات النظر المختلفة التي تعبر عنها الكلمات[٤]. وهو المفهوم الذي قامت بتطويره الناقدة (جوليا كريستيفا) فيما عرف بـ(التناص) ممثلًا في: "التضمين، والاقتباس، والمعارضة، الاستشهاد، وتوظيف النص الغائب، واستحضار كلام الغير نقلًا وامتصاصًا وتفاعلًا وحوارًا"[٥]. فمن التضمين، قول هالة: "انتهز أبي فرصة تعثري... وأعلنها مدوية بأنه آن الأوان كي ألزم عقر داري"[٦]. ومن استحضار كلام الغير، قولها كذلك: "ذكرْتُه...بأن الظفر لا يخرج من اللحم، لكنه أضاف بأن الظفر إذا طال أكثر من اللازم فلابد من قصه"[٧]. وعلى أي حال فالرواية موضوع

(١) بنات مصر الجديدة: ص٢٥. (بتصرف)
(٢) المصدر السابق: ص١٨٨.
(٣) السابق: الصفحة نفسها.
(٤) يُنظر: شعرية ديستوفيسكي، ميخائيل باختين: ص٥٩.
(٥) الرواية البوليفونية أو الرواية المتعددة الأصوات، جميل حمداوي.
(٦) بنات مصر الجديدة: ص١٢. (بتصرف)
(٧) المصدر السابق: ص٦٨- ٦٩. (بتصرف)

البحث عامرة بالدلالات المتناصة، التي تشي بمقدرة الكاتب على تمثل (التناص الحواري) خير تمثيل وفقًا لتجليات السرد (البوليفوني) واشتراطاته(١).

٦-<u>البناء المركب</u>:

تتمظهر الرواية محل الدراسة بوجود عدد كبير من الأجناس الأدبية المتنوعة، من أبرزها الشعر، والأقوال المأثورة، والأمثال.. وغيرها. ففي جانب الشعر يطالعنا قول (المتنبي): "ليس كل ما يتمنى المرء يدركه"(٢). وفي جانب الأقوال المأثورة، نجد القول الذائع: "إذا صدق العزم وضح السبيل"(٣). أما عن الأمثال فهي أكثر من أن تحصى، وقد أُفرد لها جزء خاص ضمن هذه الدراسة(٤).

٧-<u>الفضاء الكرونوطوبي</u>:

تعني لفظة (كرونوطوب) ارتباط الزمان بالمكان في علاقة لا يمكن فصم عراها، ولا فهم تراتبات إحداهما بمعزل عن الأخرى(٥). فمثلًا، ليست مشكلة (هالة) أنها تنحدر من أصل عريق، ولا أنها تسكن عمارة فارهة في حي راق، وليست مشكلتها أيضًا أنها تعيش في حقبة السبعينات فيما عرف باسم (عصر الانفتاح)، بل تولدت مشكلتها الحقيقية من امتزاج هذين البعدين (الزماني والمكاني) في فضاء واحد جديد (زمكاني)، تحوَّل فيه الأصل العريق إلى أضحوكة، فشعر الأب أنه لا يوجد من يُكافئ ابنته حسبًا ونسبًا، وشعر فني تصليح الثلاجات أن من حقه الحصول على (هالة) ما دام دخله الشهري يُكافئ دخل وزير(٦)!. ومن خلال توظيف الفضاء (الكرونطوبي) نجح الكاتب في خلق حوارية (زمكانية) كان لها أبلغ الأثر في رسم معالم السرد (البوليفوني) وتأطيره بشكل عميق.

---

(١) يُنظر: بنات مصر الجديدة: ص٢٤-٢٥، ١٠٨، ١٦٥، ١٥٨، ٢٣٥، ٢٤٦.

(٢) المصدر السابق: ص١٤١. والبيت في ديوان المتنبي بشرح العكبري، ضبط: عمر الطباع، ص٥٧٢، دار الأرقم، بيروت، ط١، ١٩٩٧م. وللمزيد يُنظر الرواية: ص٥.

(٣) السابق: ص١٩٣. وللمزيد يُنظر: ص١٦، ٢٣، ٧١، ٩٠، ٢٤٨.

(٤) يُنظر: ص٥٥٦ وما بعدها من هذا البحث.

(٥) يُنظر: سرديات المنفى، محمد الشحات، ص٦٢، أزمنة للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٦م.

(٦) يُنظر: بنات مصر الجديدة: ص٤٠.

القسم الثاني: عناصر (البوليفونية) التي أهملها الكاتب في روايته،

وتشمل العنصر الثامن (الفضاء الكرنفالي): وهو فضاء تصور فيه الحياة في صورة هزلية "بمشاهد فاضحة، وتصرفات شاذة...وبمختلف أشكال خرق كل ما هو مألوف واعتيادي في مجرى الأحداث"(١). ويمكن ببساطة فهم خلو الرواية موضوع البحث من هذا العنصر (البوليفوني) من خلال تفسير أورده الكاتب نفسه في أحد كتبه الأدبية يُشير فيه إلى أن "الآداب والروايات الشعبية التقليدية التي ركز عليها باختين دراساته النقدية والتحليلية، تَضَاءَلَ وجودها في أواخر القرن العشرين عندما اتجهت الرواية إلى آفاق طليعية وتجريبية من نوع جديد، وأدارت ظهرها لاستلهام الأشكال الشعبية المشحونة بروح التهكم والسخرية"(٢). إذن فطبيعة العصر هي التي دفعت هذا العنصر (البوليفوني) للانزواء، وحالت دون ظهور أثره في الروايات العصرية، ومن بينها الرواية محل الدراسة.

القسم الثالث: عناصر (البوليفونية) التي شابها قصور في التوظيف داخل الرواية، وتشمل العناصر الثلاثة الأخيرة:

(فضاء العتبة)، (تعدد اللغات والأساليب)، و(التعددية في المواقف الأيديولوجية).

وهذه العناصر الثلاثة تمثل صلب البحث، وأساس القراءة النقدية للرواية، وتفصيل ذلك في المباحث الثلاثة التالية.

(١) شعرية ديستوفيسكي، ميخائيل باختين: ص١٧١. (بتصرف)

(٢) موسوعة النظريات الأدبية، نبيل راغب، ص٤، العالمية للنشر، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م.

المبحث الأول: فضاء العتبة.

يُعد الشكل الخارجي للعمل الفني –مُمَثَّلًا في الغلاف والعنوان والمقدمة والإهداء وعناوين الفصول.. وغير ذلك من العناصر التي اصطُلح على تسميتها بالعتبات النصية(١)– الإطار العام الذي تقع عليه عين المُتلقي للوهلة الأولى، ويُنظر إلى هذه العتبات بوصفها نصًا مُوازيًا يفتح الباب على مصراعيه لتحقيق أفضل زاوية رؤية يُمكن أن يُشرف القارئ من خلالها على التجربة الإبداعية. وتتأكد أهمية هذه العتبات بشكل خاص عندما يكون المُتلقي بصدد تجربة فنية جديدة لم يَخبرها من قبل، وفي حال لم نُعط له إشارة تُجلِّي كنه هذه التجربة وتضيء جنباتها، فيُخشى أن ينصرف عنها زاهدًا فيها وفيما تمثله من تجديد.

وإذا أخضعنا الرواية محل الدراسة إلى فحصٍ لجملة من عناصر العتبات النصية مُمثلة في: **شكل الغلاف الخارجي، عنوان الرواية، عناوين الفصول الداخلية، أسماء الشخصيات الرئيسة**، فسنجد أن الكاتب قد أجاد توظيف بعض هذه العتبات، بينما ناله الإخفاق في توظيف بعضها الآخر. **فمما أجاد الكاتب توظيفه من هذه العتبات:** شكل الغلاف الخارجي، أسماء الشخصيات الرئيسة التي تتقاسم البطولة، وعناوين الفصول. **بينما أخفق بشكل لافت** في توظيف العنوان الرئيس والعنوان الفرعي للرواية موضوع البحث.

فغلاف الرواية الخارجي مُصمَّم على شكل ثلاثة مستطيلات، مرتبة ترتيبًا تنازليًا: المستطيل الأول متوسط الحجم يُهيمن عليه اللون النبيذي القاتم ويحتوي اسم المؤلف. المستطيل الثاني حجمه مماثل لسابقه لكنه يتميز بلون وردي فاتح، ويتضمن مفردات العنوان الرئيس والعنوان الفرعي. ثم المستطيل الثالث في أسفل الغلاف يأخذ اللون النبيذي القاتم –مرة ثانية!– لكن بحجم أصغر كثيرًا من

(١) يُنظر: مدخل إلى عتبات النص، عبدالرازق بلال، ص١٦، دار أفريقيا الشرق، المغرب، ٢٠٠٠م.

المستطيلين الأول والثاني ويشتمل في داخله على اسم دار النشر ومكانها.

ونستشف من ذلك التصميم الثلاثي، المُتباين الألوان والأحجام، أن الفاجعة الكبرى في الرواية تكمن في حكايتها الأولى، ومن ثم رُمز لها باللون النبيذي بكل ما يُوحي به هذا اللون من ظلال قاتمة، تتماشى مع تغير حال (هالة) من الأفضل إلى الأسوأ إلى الأكثر سوءًا. أمَّا (منى) –صاحبة الحكاية الثانية– فقد مثَّلت عكس ذلك نوعًا ما، إذ نشهد على مدار سردها للأحداث انعطافة لصالحها على المستويين الاجتماعي والمادي، ومن ثم ناسبها اللون الزهري بما يُشيعه من بهجة مُحببة رغم ما يعتريه من طيف قتامة في بعض الأحيان. وبالنسبة لـ(مها) –بطلة الحكاية الثالثة– فالوضع عندها قريب مما عايشته (هالة)، والتحول ليس في صالحها، لا على المستوى الأُسري ولا المادي، إذن فلتعد الهيمنة إلى اللون النبيذي القاتم، لكن بشكل أقل –على مستوى الحجم– مما خُصص لـ(هالة) السلبية المتشائمة، نظرًا لإيجابيتها التي مكنتها من تغيير دفة الصراع لصالحها في بعض الأمور.

وفيما يخص **أسماء الشخصيات**، فيحسب للروائي (نبيل راغب) حسن انتقائها وتوظيفها، فلو مثلنا –على سبيل الإيجاز– بأسماء بطلات الرواية، فسوف يلفتنا اسم (هالة المرعشلي) إلى صورة الهالة الساحرة الجمال التي سرعان ما تضيء ثم تنطفئ، ونستشف من لقب عائلتها معنى الارتعاش والتردد بما يتوافق مع ظروف حياتها وصفاتها الشخصية. أما (منى مهنا) فاسمها يُشير إلى المُنى والآمال التي يتمناها الإنسان ويُسارع إلى تحقيقها، وهي تنجح بالفعل في أن تنال جانبًا من الهناءة التي تُناسب لقبها العائلي. وبالنسبة للبطلة الثالثة (مها الهزاز) فهي أقرب ما تكون لـ(مها) الأبية الجامحة، صاحبة الهزات المؤثرة والمواقف الفارقة في فضائها الجامد المحيط.

أما **عناوين الفصول**، ففيها إشارة واضحة إلى ما تحتويه الرواية من أقسام ثلاثة –سماها المؤلف حركات[١]– وأوردها مصحوبة بأسماء بطلات الراوية على النحو التالي: الحركة الأولى: هالة المرعشلي، الحركة الثانية: منى مهنا، الحركة الثالثة: مها الهزاز. وتتضافر عناوين هذه الأقسام لتُشير إلى التقسيمة الثلاثية للرواية وأن كل قسم منها يخص شخصية بعينها، كما تشير من ناحية أخرى إلى أن ثمة تجربة جديدة في طريقها للعرض على القارئ، الذي ستدفعه حتمًا لفظة (حركة) للتفكير في سبب اقترانها بأسماء بطلات الرواية.

والوصول إلى هذه النقطة ينقلنا مباشرة إلى الحديث عن موطني الإخفاق في هذا التوظيف، المتعلقين بعنواني الرواية: الرئيس والفرعي، فالإيماءة التجديدية الخاطفة التي توحي بها لفظة (حركة)، لم تكن كافية لدى المتلقي الذي كان ينتظر إشارة أوضح لتحقيق كامل هذه اللفتة الدلالية، وكان يُتوقع أن يقوم العنوان الرئيس (بنات مصر الجديدة) بهذه الوظيفة، بوصفه أول ما تقع عليه عين القارئ، ومن مهامه الإسهام "في توضيح دلالات النص، واستكشاف معانيه الظاهرة والخفية"[٢]. لكن هذا العنوان الرئيس جاء مُحايدًا، لم يُغطِ أيًا من التقنيات التجديدية التي قصدت إليها الرواية، مما يدل على قصور في التوظيف!.

وهو الأمر الذي ينقلنا مُباشرة إلى التأمل في العنوان الفرعي الذي وضعه الكاتب بين علامتي تنصيص، لعله يُمثل نقطة الضوء التي تُنير نفق التلقي، لكنا نُفاجئ بأن هذا العنوان الفرعي (رواية سيمفونية في ثلاث حركات)، غير مُعبر هو الآخر عن هذه التجربة السردية بل قد زادها غموضا!، لأنه إذا كنا نعرف مصطلح

(١) يُستخدم مصطلح (الحركة) موسيقيًا للتعبير عن جزءٍ ما من أجزاء العمل الفني، يُنظر: معجم الموسيقا الغربية، محمد حنانا، ص٢٨٥، الدار العربية، المغرب، ط١، ٢٠١٤م.
(٢) شعرية النّص الموازي (عتبات النّص الأدبي)، جميل حمداوي، ص٤١، دار نشر المعرفة، المغرب، ط١، ٢٠١٤م.

(الرواية) على أنه "مجموعة حوادث مختلفة التأثير، تمثلها عدة شخصيات على مسرح الحياة الواسع"[١]، فإن مصطلح (السيمفونية) في المقابل ليس مصطلحًا أدبيًا يمكن إدراجه ضمن عالم السرديات حتى يُنسب إليه هذا العمل الروائي بكل هذه الأريحية، بل هو مصطلح موسيقي يُمثِّل "أحد أشكال التأليف الموسيقي الآلي البحت"[٢] الذي يُشارك فيه أعضاء الأوركسترا جميعًا.

وقد يخطر بالبال أن ثمة وجه للتشابه بين الرواية محل الدراسة وظلال لفظة (سيمفونية)، من حيث أن كلتيهما تمثلان مشاركة جماعية تتناغم لتُقدِّم في النهاية لحنًا سرديًا متداخلًا. لكن هذا التشابه الظاهري لا يُسوِّغ مثل هذا الإطلاق على العموم، لأن السرد داخل الرواية تناوبي شكلًا تزامني سردًا[٣]، وليس حكيًا متزامنًا في المطلق كما هو الحال في الألحان (السيمفونية). مما يجعل مصطلح (البوليفونية) الذي انتقاه (باختين)، هو الأكثر مناسبة لوصف ماهية الرواية. لكن السؤال الذي يطرح نفسه الآن: ما دامت عناصر السرد داخل الرواية هي نفسها عناصر السرد (البوليفوني)، فلماذا لم يضعها الكاتب تحت عنوانها المُستحق: (رواية بوليفونية)، بدلًا من أن يُسميها (رواية سيمفونية)؟، وعندنا للإجابة عن ذلك السؤال ثلاثة احتمالات:

<u>الاحتمال الأول:</u> تعمد الكاتب إطلاق اسم (رواية سيمفونية) على تجربته الإبداعية، ليقول من وراء ذلك إنه قد ابتدع لونًا جديدًا من ألوان السرد غير

(١) فن القصة، أحمد أبوسعد، ٢٥/١، دار الشرق الجديد، بيروت، ١٩٥٩م.
(٢) معجم الموسيقي، مركز الحاسب الآلي، ص١٤٣، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ٢٠٠٠م.
(٣) تقول (سيزا قاسم): "النص الروائي في تعدده بين مختلف الأصوات لا ينتقل من نقطة في الزمن تمثل البداية، ويوصلنا إلى نقطة تالية تُمثل زمنًا تاليًا، بل نظل نتقدم ثم نعود ثانية إلى الوراء، لنبدأ من عند نقطة البداية الزمنية الأولى نفسها، وهذا التزامن هو الشرط الأساسي...لقيام التعدد الصوتي الروائي". المصدر: ميرامار والنكتة، سيزا قاسم، مجلة فصول، مج: ١١، ع: ٤، ١٩٩٢م. (بتصرف)

معروفة من قبل!، والباحث يغض الطرف عن هذا الاحتمال، وينأى بالمبدع (نبيل راغب)، المُتخصص في اللغة الإنجليزية وآدابها –وهي لغة غنية بمثل هذا النوع من الروايات– عن هذا التفكير المحدود!، خصوصًا أن الكاتب نشر هذا العمل الروائي عام ١٩٨٧م، بعد عودته من (بريطانيا)، ومن البدهي أنه لم يكتبه من فراغ، بل اطلع على أكثر من نموذج يتمثل سمات هذه التقنية السردية ويقدمها للقراء في إطار مُصطلح (البوليفونية) الذي أرساه (باختين).

الاحتمال الثاني: مصطلح: رواية (سيمفونية) الذي استعمله الكاتب، ربما يكون تنويعًا لما اشتهر في عالم الموسيقى باسم (القصيد السيمفوني) الذي يُمثل "نوعًا من الموسيقى ظهرت بعد السيمفونيات...ويمتاز عن السيمفونية بأنه ليس له إطار سابق لعملية الإبداع، بل إن العازف هنا يقف أمام لوحة... أو يصغي إلى...قصيدة ثم يصور انفعالاته تباعًا تاركًا لوقع التجربة من الداخل توجيه اللحن دون التزام قالب خارجي"(١). ويمكن أن نستشف من ذلك التعريف، ملمحى اتصال قويين بين (البوليفونية) وذلك (القصيد السيمفوني)، يتمثل أولهما في تلك الفُجائية الإبداعية، فكما لم يكن للقصيد السيمفوني قصدية سابقة، فإن (البوليفونية) هي الأخرى –حين يتوارى عنها شخص المؤلف– تصبح كأنها خالية من القصدية (الأيديولوجية)، كأنما الشخصيات قد برزت من العدم لتحدثنا عن قصة حقيقية لم يُعمل فيها روائي ذهنه قط. ويتمثل الملمح الثاني في ذلك الانفتاح الشكلي لدى كل منهما، فـ "القصيدة السيمفونية لا تلتزم شكلًا صارمًا...فهي طليقة تتشكل وفق المنهاج الذي وراءها"(٢)، و(البوليفونية) كذلك تُعنى بالمساحات الحرة لعرض الرؤى والأفكار، بغض النظر عن القالب الذي تتجسد في إهابه.

---

(١) السيمفونية والشعر الحديث، إسماعيل الصيفي، الآداب، ص٢٣، ع: ٥، ١٩٥٩م. (بتصرف)

(٢) الموسيقى والشعر، فوزي كريم، ص١٥٤، دار نون للنشر، الإمارات، ٢٠١٥م. (بتصرف)

وتجدر الإشارة إلى وجود مجموعة من التجارب الشعرية التي ظهرت على الساحة العربية تحت هذا الاسم (القصيد السيمفوني/الشعر السيمفوني)، إذ كان يُنظر إلى طابع (شعر التفعيلة) في بداياته على أنه "سيمفوني...حركي انفجاري، يُتيح للحن أن يعتصر ويتفاعل متطورًا مع الأحاسيس والمشاعر"(١)، ومن نماذج ذلك ما نشره الشاعر (بديع حقي) تحت عنوان: (قصيدة سيمفونية) في حركات ثلاث(٢)، بتاريخ: (كانون الثاني)، ١٩٧٤م، وعلق عليها بالقول: "تنتظم هذه القصيدة في ثلاث مقدمات نثرية تستهل ثلاث حركات"(٣). وليست هذه هي التجربة الوحيدة المنشورة، بل سبقها عدد كبير من التجارب الشعرية(٤) التي مثلت الجسر الذي عبر عليه هذا المصطلح الموسيقي إلى فضاء الإبداع الروائي.

الاحتمال الثالث: كان الكاتب يَعرف جيدًا مصطلح (البوليفونية) وعناصره واشتراطاته(٥)، لكنه لاحظ جِدَّته على الذائقة العربية، فأراد أن يقدم تجربته الإبداعية في ثوب قريب من نفسية المتلقي العربي، ولو حاولنا التفكير بذهنية

(١) السيمفونية والشعر الحديث، إسماعيل الصيفي: ص٢٣. (بتصرف)

(٢) يُلاحظ الشبه الشديد بين عنوان هذه التجربة الشعرية (قصيدة سيمفونية في حركات ثلاث) وبين عنوان الرواية قيد الدراسة (رواية سيمفونية في ثلاث حركات)!، وهذا الشبه القوي من الصعب إرجاعه إلى المصادفة البحتة وحدها!.

(٣) السمفونية الأفريقية، بديع حقي، مجلة المعرفة، ص١٧٢، ع: ٢١٧، ١٩٨٠م.

(٤) يُنظر: السيمفونية والشعر الحديث، إسماعيل الصيفي: ص٢٤. (بتصرف)

(٥) يمكن أن نستشف ذلك من عدة أقوال للكاتب (نبيل راغب) متناثرة على مدار مؤلفاته النقدية، من بينها قوله عن المعيار الثالث من المعايير التي استخلصها (باختين) من دراسته لأعمال (دوستويفسكي): "أما المعيار الثالث فيؤكد رفضها للتوجه الأحادي الجانب...فهي ترحب بتعدد الأساليب واختلاف الأصوات مهما بلغ التضاد أو التناقض فيما بينها". المصدر: موسوعة النظريات الأدبية، نبيل راغب: ص٣. (بتصرف). ومن الواضح تمامًا أن المؤلف (نبيل راغب) يُشير إلى مفهوم (البوليفونية) وسماته المميزة. **كما يقول في موضع آخر:** "هذا هو مفهوم الرواية الحديثة التي (تهتم) بالإنسان وموقفه من الحياة والكون، من خلال شكل فني مميز...يزيد كثيرًا على الرواية التقليدية التي تتخذ من السرد الرتيب منهجًا لها". المصدر: النقد الفني، نبيل راغب، ص٤٥-٤٦، مكتبة مصر، القاهرة (د.ت). (بتصرف)

الكاتب المنفتحة على علم الموسيقى وتقنياته[١]، سنجد أنه ربما اختار توصيف (سيمفونية) لروايته –برغم عدم دقته– من ناحية أنه يتماشى ولو ظاهريًا على الأقل مع عناوين الفصول وطريقة السرد الداخلية، من حيث أنها مُشاركة جماعية، مما يتصل بمفهوم (السيمفونية) الحرفي، حيث "ترجع التسمية الإنجليزية (symphony) إلى لفظين يونانيين، هما لفظة (sym) وتعني: (معًا)...ولفظة (phony) وتعني (صوت)...وأقرب ترجمة له بالعربية هي: (إنشاد جماعي)"[٢]. لكن الكاتب باعتماده لهذا المصطلح الموسيقي قدَّم مُعالجة معيبة سببت إشكالية أكبر من تلك التي سعت إلى مداواتها، وأثارت زوبعة حول ماهية تلك الرواية (السيمفونية)؟، وإلى أي تقنية سردية تنتمي؟.

إذن، فقصور المؤلف عن عدم تحقيق شرط فاعلية العتبات النصية ودلالتها الكاملة على التجربة الإبداعية الجديدة التي كانت تطفو آنذاك في فضاء غير مطروق نسبيًا، كان أُولى العثرات التي حالت بينه وبين نجاح تجربته (البوليفونية) على نحو كامل. ولم تكن ثمة غضاضة على الإطلاق في أن يعمد الكاتب إلى تصدير هذا "العمل الروائي ببنية استهلالية خاصة...تكون بمثابة عتبة سردية تُفهم على أنها مدخل إلى العالم المتعدد الأصوات"[٣]، ويكون ذلك إمَّا بشكل مباشر على نحو ما فعل عدد كبير من المبدعين، من بينهم الروائي العراقي (كريم عبدالله) في رواية (ما لم يقله سيزيف في مذكراته المجنونة)، الذي كتب على غلافها الخلفي ما نصه: هذه "رواية بوليفونية، تتعدد فيها الشخصيات المتحاورة، وتتعدد فيها وجهات النظر، وتختلف فيها الرؤى الأيديولوجية، إنها رواية حوارية

(١) يُنظر: فصل (النقد الموسيقى)، من كتاب: النقد الفني، نبيل راغب: ص٥١.
(٢) الموسيقى من الألف للياء، أُوس حسين علي، ص٥٣، مكتب عالم المعرفة للطباعة والنشر، ط١، العراق، ٢٠١٦م. (بتصرف)
(٣) تعدد الأصوات في الرواية: المفهوم والتوجهات النقدية، نزار قبيلات: ص٢١٢. (بتصرف)

تعددية، تنحى المنحى الديمقراطي"[١].. إلخ، وهو تمهيد مباشر، يُوضح ماهية التجربة الروائية، من حيث اسمها وسماتها وأبعادها ومساراتها وتقنيتها السردية.

أو قد يتمثل فضاء العتبة في حديث ضمني غير مباشر، كما فعل الروائي (محمد برادة) في رواية (لعبة النسيان)، حيث كتب على غلافها الخلفي تحت عنوان: (هذه الرواية) يقول: "ما تحرص عليه (لعبة النسيان) هو أن تحكي لنا مشاهد من حياة شخصيات عاشت في فضاءات مختلفة ومن خلال لغات متعددة تميز الأصوات وتؤثر على حساسيتها"[٢]. ومثل هذه الإشارات التي يتضمنها فضاء العتبة تُقيم بين القارئ وبين العمل الإبداعي علاقة تجعل دخوله إلى فنائه دخولًا سلسًا، وليس اقتحامًا فوضويًا يعقبه القفول والانصراف إلى غير رجعة.

لهذا كله، يتوجب على المبدعين في ضوء نظرية السرد الحداثية الأخذ في الاعتبار وجود التناسق بين كافة عناصر وأبعاد العمل الإبداعي، بدءًا من الشكل الخارجي الذي ينبغي أن يُمثل تمهيدًا منطقيًا للتجربة الفنية، وانتهاءً بالمضمون الداخلي الذي تجب فيه مراعاة تحقق الاشتراطات الخاصة والدقيقة التي تُمايز بين تقنيات السرد وطرقها المختلفة، بحيث يصطبغ العمل الفني بصبغة (البوليفونية) الخالصة من الغلاف إلى الغلاف، إذ إن أي خروج عن هذه الشمولية الفنية سوف يفضي حتمًا إلى تفلت بعض خيوط التجربة الإبداعية من يد المؤلف، مما سوف ينتج عنه لا محالة بعض مظاهر القصور والإخلال بمتطلبات السرد (البوليفوني)، على نحو ما سوف تكشف عنه الصفحات التالية.

---

(١) ما لم يقله سيزيف في مذكراته المجنونة، كريم عبدالله، مؤسسة أبجد للترجمة والنشر والتوزيع، بغداد. (د.ت)

(٢) لعبة النسيان، محمد برادة، دار الأمان، الرباط، ط٣، ٢٠٠٣م.

المبحث الثاني: تعدد اللغات والأساليب.

يُمثل بحث التنوع اللغوي داخل الرواية (البوليفونية) بحثًا في مضمون الرواية ومغزاها في آن واحد، لأن ذلك التنوع هو الذي يُقدِّم لنا المحتوى الكلي الذي تنهض الشخصيات الروائية بتجسيده. وإذا كانت قواعد السرد (البوليفوني) تقتضي تعدد الشخصيات، فمن المنطقي تصور أن تلك الشخصيات توجد بينها حتمًا "فروق طبقية، ومهنية، وجغرافية، ودينية، وحضارية، تساعد جلها على ذلك التباين في الأسلوب اللغوي التعبيري المتبع"(١)، وهنا تبرز حِرَفِيَّة الروائي (البوليفوني)، الذي يقوم "بصهر ودمج (هذه) العناصر المتعارضة (لـ)خلق كيان فني مُوحد متكامل"(٢)، يُعطي انطباعًا للمتلقي بأنه أمام مرآة تعكس صورة صادقة ومتقنة للعالم الحقيقي بكل ما يموج فيه من اختلافات وتناقضات.

وهنا –على وجه التحديد– يجب أن ينتبه المؤلف إلى ضرورة وجود حدود فاصلة بين التعبيرات اللغوية الخاصة بشخصه هو، "التي تُشير إلى ثقافة السارد...وتوجهاته الفكرية"(٣)، وبين التعبيرات الخاصة بشخصياته الروائية، بحيث لا يحدث بينهما أي نوع من أنواع التمازج أو التداخل، لأن أي مخالفة لذلك تعني الإخلال بمبدأ السرد (البوليفوني) الذي يقضي باقتطاع مساحة كبيرة من حرية المؤلف وجعلها حقًا مُكتسبًا لشخصيات الحكاية، وتلك هي الأرض الجديدة التي ترعرت في جوها (البوليفونية)، وأضحت في ظلها أقرب تمثلًا للواقع المعاصر من غيرها، حيث "الوعي الإبداعي الخلاق يعيش في عالم متعدد الأصوات...انتهت

(١) تعدد الأصوات في الرواية: المفهوم والتوجهات النقدية، نزار قبيلات: ص٢٣٣.
(٢) شعرية ديستوفيسكي، ميخائيل باختين: ص٢٢. (بتصرف)
(٣) علم السرد، يان مانفريد، تر: أماني أبو رحمة، ص١٤، دار نينوى، سوريا، ٢٠١١م. (بتصرف)

(فيه) فترة الأصوات القومية الموحدة والوعي الشمولي"[١].

وفي الرواية موضوع البحث، نلحظ ذلك التنوع المجتمعي الذي تتصدى له الرواية (البوليفونية)، حيث تنتمي (هالة) إلى الطبقة الأرستقراطية، بينما تنتسب (منى) إلى الطبقة الدنيا، أما (مها) فتُمثل الطبقة المتوسطة، ولكل طبقة من هذه الطبقات تعبيرات لغوية وأنماط لسانية مُختلفة عن الأخرى لا يُمكن تجاهلها أو تجاوزها، لاسيما إذا عَضد هذا الاختلاف الطبقي اختلاف الثقافة الفكرية، فـ(هالة) المتعثرة دراسيًا التي لم تستطع الحصول على شهادة جامعية، يختلف حتمًا تكوينها الثقافي عن (منى) خريجة دبلوم التجارة، وكلتاهما تختلف بشكل جوهري –من المنظور المعرفي– عن (مها)، المثقفة، عاشقة الكتب، خريجة كلية التجارة.

وهؤلاء البطلات الثلاث يختلفن حتمًا في المستوى الثقافي والاجتماعي مع بقية الشخصيات الثانوية في الرواية، مثل شخصية (لطفي) الذي يعمل في ورشة لتصليح الثلاجات، و(عبدالرحمن بك) رجل الأعمال، و(محمود غلاب) صاحب سلاسل الشركات الكبرى، و(هيام) عاملة الكوافير اللعوب.. إلخ، وكان من الطبعي أن نجد تمثيلًا لهذه الاختلافات وتلك الفوارق المجتمعية والثقافية بشكل واضح من خلال المستوى اللغوي الذي هو القناة الرسمية المُعبرة عن فحوى كل شخصية، لكننا نُفاجأ في بعض المواقف والأحداث بهوة داخل البناء السردي (البوليفوني) تمثل قصورًا من الكاتب في مراعاة الطبقات اللغوية المختلفة لعدد من الشخصيات بشكل ملحوظ!؛ صحيح أن الكلام يجري على لسان هذه الشخصيات، لكنه جَرْيٌ –في بعض الأحيان– مُفتَعل، يلفت ذهن القارئ إلى أن ثمة مؤلف –لم يستطع مقاومة غواية ثقافته اللغوية الخاصة ووعيه اللساني المُسيطر– هو الذي يُمسك خيوط التعبير، وهذه ثلمة تقدح في التقنية السردية التي انبنت عليها الرواية،

(١) الرواية والحلقات القصصية: إشكالية التجنيس، صبري حافظ، ص٧٦، مجلة فصول، مج: ١٢، ج: ٢، ع: ١، ١٩٩٣م. (بتصرف)

وتُخالف التوجه النظري للكاتب نفسه الذي أصَّل له في إحدى دراساته بالقول: إن "طبائع الشخصيات وتفكيرها وسلوكها...يجب ألا يتغير إلا بناء على احتكاك فعلي وحاسم بالمواقف الدرامية، وليس لمجرد التدخل الشخصي للكاتب"(١).

ويمكن التمثيل على ما سبق، بداية من شخصية (هالة) التي تستخدم ألفاظًا لا تتناسب مع ما عرفناه عن محدودية ثقافتها ورقيها الاجتماعي، وذلك حين تقول عن صديقتيها: "ويبدو أنهما أمسكتا بتلابيب هذه البشري"(٢)، و(التلابيب) مصطلح غير متداول عند محدودي الثقافة، بل ولا عند المثقفين ثقافة عالية، ناهيك عن أن يكون له علاقة بالقاموس اللغوي لطبقة الأثرياء، فكيف نتصور توظيف (هالة) له؟!، والغريب أن هذا المصطلح تكرر على لسانها أكثر من مرة، من ذلك قولها عن والد (مها): "اكتشفَ أن شبابه قد ضاع هدرًا...فأمسك بتلابيبه الفالتة"(٣)!.

بل لم يتوقف استخدام هذا التعبير عند (هالة) وحدها كما مر، فقد استخدمته أيضًا (مها) في طيات حديثها عن (رأفت) -زميلها في العمل- فقالت: "بدأتُ في الإمساك الباسم بتلابيب عينيه المتسللتين"(٤). ولا يمكن تصور شيوع اللفظة إلى هذا الحد الذي يجعلها تدور على لسان أكثر من شخصية من شخصيات الرواية -على اختلاف مستواهم الاجتماعي والفكري- ولعل الأصح أن نقول إن لفظة (تلابيب) لا تُعبر بصدق عن بيئة وثقافة هذه الشخصيات، بقدر ما تعبر عن لغة وثقافة الكاتب نفسه.

ونعود إلى (هالة) لنقيس مدى مواءمة ما يصدر عنها لغويًا مع ما نعرفه عن ثقافتها، فنستغرب قولها في وصف الضمادات الكثيرة التي أحاطت بجسدها

(١) النقد الفني، نبيل راغب: ص٤٩. (بتصرف)
(٢) بنات مصر الجديدة: ص٥.
(٣) المصدر السابق: ص١٠. (بتصرف)
(٤) السابق: ص٢١٧.

المُهترئ من إثر الحريق الذي تعرضت له: "جعلتني أبدو كالأشباح في ليلٍ لا يريد أن ينجلي"(١)، ويُستبعد أن يصدر هذا التعبير –الذي يحمل تناصًا واضحًا مع بيت (امرئ القيس) الشهير(٢)– من فتاةٍ بمحدودية ثقافة (هالة)، خصوصًا في مثل ظرفها الصحي الدقيق –آخر لحظاتها في الحياة– حيث يُفتقد البال الرائق لاقتناص مثل هذا التناص الشعري المُعبِّر، مما يؤشر على أن هذا نابع من المؤلف وليس من الشخصية نفسها.

بل يزاد عجبنا حين نجد (هالة) تستخدم ألفاظًا خارج إطار المعاصرة، وذلك حين تصف منظر إحدى المُتسولات، فتقول: "كانت ترابط على ناصية عمارتنا...وهي قابعة على الطوار تمد يدها للسابلة"(٣)، وكان المفترض أن تستخدم (هالة) مثلًا لفظة (رصيف) بدلًا من لفظة (الطوار) حتى تتماشى مع طبيعة شخصيتها الروائية. أما لفظة (السابلة) –أي: "أبناء السبيل المختلفون على الطرقات في حوائجهم"(٤)– فهي أبعد من أن تخطر على بال من له مثل ثقافتها المتواضعة!. وكما أُشير سلفًا، لا يتوقف استعمال هذه الألفاظ غير المطروقة عند (هالة) وحدها، بل يتعداها إلى بقية بطلات الرواية، فها هي (منى) –ابنة الطبقة الكادحة خريجة دبلوم التجارة– تستعمل هي الأخرى نفس اللفظة، فتقول: "وانطلقتْ السيارة لأسير على الطوار"(٥). وفي ذلك دلالة على أن لفظة (الطوار) ليست نابعة عن ثقافة الشخصيات، وإنما مصدرها المؤلِّف الذي يستعرض مخزونه اللغوي،

(١) بنات مصر الجديدة: ص٥.
(٢) البيت: (ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي .. بصبح وما الإصباح فيك بأمثل)، ديوان امرئ القيس، ضبط: مصطفى عبدالشافي، ص١١٧، منشورات محمد علي بيضون، بيروت، ط٥، ٢٠٠٤م.
(٣) بنات مصر الجديدة: ص٦. (بتصرف)
(٤) لسان العرب، ابن منظور، ٣٢٠/١١، دار صادر، بيروت. (د.ت)
(٥) بنات مصر الجديدة: ص١١١.

مُتناسيًا طبيعة الرواية (البوليفونية) التي تنص على ضرورة أن تكون ألفاظ الشخصية متفقة مع بيئتها وثقافتها ووضعها الاجتماعي.

وأيضًا من الألفاظ التي يُستبعد أن تلم بها شخصية (هالة)، قولها: "كنت...أشغل نفسي بالسيارات المارقة، والغاديين والرائحين"(١). ولفظة (المارقة) –من المروق، أي السير السريع(٢)– غريبة الوقع على أذهان القراء المثقفين، فكيف اهتدت إليها (هالة) ذات الثقافة الضحلة؟!، ألم يكن من المناسب في حقها استخدام تعبير (السيارات المسرعة) على سبيل المثال؟. أما لفظتا (الغاديين والرائحين) فليستا من المعجم المُتعارف عليه للحديث اليومي عند أي طبقة من طبقات المجتمع، مثلها في ذلك مثل تعبيرات: (مُهددًا بالويل والثبور) و(يرغي ويزبد)، التي استخدمتها (هالة) في قولها: "فتح أبي باب غرفتي في عنف لاهث ملوحًا بيده، ومهددًا بالويل والثبور وعظائم الأمور"(٣)، وقولها في الصفحة نفسها عن أبيها كذلك: "خرج إلى الشارع وهو يرغي ويزبد"(٤)، وكلها تعبيرات لا تتفق بحال مع زمن الرواية، ولا مع شخصية (هالة) الأرستقراطية، وإنما اعتادتها أقلام الكتاب والمترجمين، فهي إذن تعكس خصوصيتهم الثقافية أكثر ما تعكس خصوصية هذه الفتاة الرقيقة. وكان على الكاتب الالتزام –كما يقول (باختين)– بعدم تنقية أقوال الشخصيات من "نواياها...ولا يقتل فيها أجنة التعدد اللساني الاجتماعي"(٥).

---

(١) بنات مصر الجديدة: ص١٦. (بتصرف)
(٢) يُنظر: لسان العرب، ابن منظور: ٣٤١/١٠.
(٣) بنات مصر الجديدة: ص٤٢.
(٤) المصدر السابق: الصفحة نفسها.
(٥) الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، تر: محمد برادة، ص٦٧، دار الفكر، القاهرة، ١٩٨٧م. (بتصرف)

وفيما يخص (منى) ابنة الطبقة الكادحة، الحاصلة على شهادة دبلوم متوسطة، فيمكن أن نلحظ استخدامها أيضًا لمصطلحات غير متداولة في محيطها الاجتماعي ولا وفي وسطها الثقافي الذي تنتمي إليه، وذلك حين تقول عن عملها (سكرتيرة): "يفرض على هذا العمل...أن أحسم بعض الأمور دون الرجوع إلى رئيسي...وإلا توقف دولاب العمل في مكتبه"(١). وغريب أن تستعمل (منى) لفظة (دولاب)(٢) هذه!، وكان يوائم شخصيتها الروائية أكثر، استخدام لفظة دارجة مطروقة، كأن تقول مثلًا: (وإلا توقف سير العمل في مكتبه)، وهو أسلوب أليق بما تُمثله من فكر جمعي لغوي.

ومن الألفاظ التي لا تتوافق لغويًا مع الشخصية ولا مع واقع اللحظة الدرامية، قول (منى) واصفة مشهدًا للقاء عاطفي جمعها بزميلها في العمل: "نسيتُ الرعد والمطر والخوف الساري داخلي بالبرودة التي انداحت أمام طوفان الدماء الساخنة المتدفقة في عروقي"(٣)، ولفظة (انداحت) من الألفاظ التي تشي بمستوى معرفي دقيق في اختيار الكلمات وانتقائها. وهو نفس المستوى المعرفي الذي تحتاجه لفظة (أَزْدَرِدْ) –بمعنى أبتلع بصعوبة– في قول (منى) أيضًا: "انحنيتُ لأزدرد قطعة صغيرة من الجاتوه"(٤)، ولم تقل مثلًا (أبتلع) أو (أتذوق) أو (أقضم)، وفق ما يقتضي السياق الذي نجدها فيه تمر بلحظة من اختلاط المشاعر، تجعلها أبعد ما تكون عن التركيز لانتقاء مثل هذه الألفاظ الدقيقة الدلالة، التي من بينها كذلك لفظة: (المُتدثرة) التي وردت في ثنايا قولها أيضًا: "خرجنا إلى الحديقة ذات

(١) بنات مصر الجديدة: ص٨٩. (بتصرف)
(٢) لفظة (دولاب) على المعنى المتعارف عليه الآن –كما أجازها مجمع اللغة العربية– تعني (الخِزانة)، أما اللفظة الأصلية فمأخوذة من اللغة الفارسية وتُطلق على (الساقية). يُنظر: معجم الأخطاء الشائعة، محمد العدناني، ص٩٣، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٣م.
(٣) بنات مصر الجديدة: ص١٢٨–١٢٩.
(٤) المصدر السابق: ص١٣٠.

الأضواء الخافتة المتدثرة بأوراق الشجر"[١]!. وانعدام التوافق اللغوي يمثل نقطة قصور في تقنية السرد (البوليفوني) التي اعتمدها الكاتب لأن "جميع لغات التعدد اللساني...هي وجهات نظر نوعية حول العالم، وأشكال لتأويله اللفظي"[٢]، ويجب أن تشهد حالًا من التناسب والاتساق مع الشخصية الروائية.

أما (مها)، الشخصية المثقفة، فيمكن أن نرى أثر ثقافتها الواسعة في عدد من تعبيراتها وآرائها المبثوثة بين طيات الرواية، من ذلك قولها: "لم أهتم بمناورات الآخرين...طالما أنها لا تؤثر على الطريق الذي تشقه سفينتي بين الأمواج، طالما أن بوصلتي محصنة ضد كل المجالات المغناطيسية التي لا أرغب في دواماتها"[٣]، وهذه التعبيرات تدل بالفعل على ثقافة واسعة مُتعددة المجالات. لكن اتصاف (مها) بهذه الصفات ليس مُبررًا يجعل المؤلف يضع على لسانها كل ما عنَّ له من ألفاظ، لأن الثقافة سلاح ذو حدين، إن سمحت باستعمال ألفاظ مثل (دَلَفَ) بدلًا من (دخل) في مثل قولها: "دَلَفْتُ من الباب الزجاجي الذي أُغلق خلفي من تلقاء نفسه"[٤]، فإنها في المقابل تَعصِم من استخدام ألفاظ أخرى في حكم المنقرضة، مثل لفظة (يبهظ) التي أجراها المؤلف على لسانها في قولها عن كلماتها الحبيسة: "لابد أن تخرج لتقتسمها معي كل من تقرأها، حتى يخف الحمل الذي يبهظ فكري"[٥]!، ولفظة (يبهظ) يبعد أن تكون من ملفوظات تلك الشخصية المثقفة صاحبة التعبيرات الأدبية الرائقة[٦]، بل من الواضح أنها من ملفوظات

(١) بنات مصر الجديدة: ص١٣٢.
(٢) النظرية الشكلانية في الأدب والنقد والفن، جميل حمداوي، ص١١٢، شبكة الألوكة، رابط: www.alukah.net. (بتصرف)
(٣) بنات مصر الجديدة: ص٢١٦. (بتصرف)
(٤) المصدر السابق: ص١٩٨.
(٥) السابق: ص١٧٧.
(٦) يُنظر: السابق: ص١٧٥.

المؤلف نفسه الذي غفل عن أن ذلك الفعل ليس له محل في الرواية (البوليفونية) المملوكة لأبطالها، ولا دور للمؤلف فيها غير الترجمة المحايدة عنهم.

والغريب أن (مها) التي استخدمت تلك الألفاظ الجزلة السابقة، هي نفسها التي يُنطقها المؤلف بتعبيرات مُغرقة في العامية، مثل: (صرفت دم قلبي)، و(كل من هب ودب)، كما في قولها: "بدا مظهري الذي صرفت عليه دم قلبي"(١)، وفي قولها: "دفعتُ عن أسرتي الجوع والعوز والهوان، والحاجة لكل من هب ودب"(٢)، فكيف يمكن دفع هذا التعارض الذي يُشير إلى أن شخصيات (نبيل راغب) الروائية تُعاني من انفصام لغوي ظاهر يصعب التوفيق بين أجزائه!.

وأيضًا، من الألفاظ التي وردت متنافية مع ثقافة (مها)، قولها عن زميلها في العمل: "كنت مشغولة بأنفاسه الساخنة على كفي التي قربتها من شفتيه عمدًا فإذا به يفجر ويقبلها"(٣). ولفظة (يفجر) يُستغرب أن ترد على لسان (مها) في وصف هذا الموقف، خصوصًا أنها كانت تتوقع ردة الفعل هذه بعد أن قربت يديها عن عمد إلى شفتى مُقبلها!. ولعل الأصوب أن نقول إنه وثب إلى النص بفعل ناقدٍ بصير بالتراث بحكم ثقافته وتخصصه الأدبي، إذ تنقلنا ظلال هذه اللفظة إلى حيث تلك الرواية التراثية التي تتحدث عن (إساف ونائلة) وكيف أنهما "دخلا الكعبة، فوجدا غفلة من الناس وخلوة في البيت، ففجر بها"(٤).

وهكذا، من خلال الأمثلة السابقة، يمكن تصور الفارق بين المستوى الثقافي والاجتماعي والمادي للبطلات الثلاث، وبين منطوقهن الذي ظهر من خلاله وجه الكاتب الثقافي سافرًا، مما يُخرجنا من جو (البوليفونية) الخالص،

(١) بنات مصر الجديدة: ص٢٠٧.
(٢) المصدر السابق: ص٢٠٨.
(٣) السابق: ص٢٢٣.
(٤) كتاب الأصنام، ابن الكلبي، تح: أحمد زكي، ص٩، دار الكتب المصرية، ط٣، ١٩٩٥م.

ويُعيدنا إلى سلطة المؤلف المتحكم في مفاصل التعبير الروائي، لاسيما إذا عرفنا أن ما تقدم كان نماذج للبطلات الثلاث اللائي هن موطن الاهتمام الرئيس من الكاتب، فكيف لو استعرضنا الملفوظات اللغوية لبقية شخصيات الرواية؟، حتمًا سوف يمتد حينها حبل هذا التفاوت اللغوي ويتتابع(١).

وثمة ملمح آخر يقدح في بنية التمايز اللغوي لدى الشخصيات، هو توظيف الكاتب لأحد الأجناس التعبيرية(٢) –المتمثل في الأمثال الفصيحة والعامية– بكثرة غير معقولة، ومن الصعب تقبل فكرة أن تكون أغلب شخصيات الرواية –مع اختلاف الجنس، ومع وجود كل هذه الفوارق الاجتماعية والفكرية بينها– مُغرمة بتوظيف الأمثال إلى هذا الحد!. ففيما يخص الأمثال الفصيحة التي جرت على ألسنة الشخصيات النسائية، نجد مَثل: **(القشة التي قصمت ظهر البعير)**، في قول (هالة): "تعلقتُ بقشة كانت هي التي قصمت ظهر البعير"(٣). ومَثل: **(سارت إلى حتفها بظلفها)**، في قولها أيضًا: "سرت إلى مصيري أو إلى حتفي بظلفي"(٤). ومَثل:**(استجار من الرمضاء بالنار)**، في قول (منى): "أنا لست مثل هالة التي استجارت من الرمضاء بالنار"(٥). ومَثل: **(لا تساوي شروى نقير)** في قول (مها): "لتذهب المثاليات...إلى الجحيم فلا تساوي شروي نقير"(٦).

---

(١) يُنظر على سبيل المثال: بنات مصر الجديدة: ص٣٨، ١٥٥، ١٨٨، ٢١٢.

(٢) للمزيد عن توظيف الأجناس التعبيرية، سواء كانت أدبية أو خارج أدبية في الفن الروائي، يُنظر: الخطاب الروائي، ميخائيل باختين: ص٨٨.

(٣) بنات مصر الجديدة ص٧. والمَثل في كتاب: قراءة تحليلية في المفاهيم والمصطلحات الإعلامية المعاصرة، علي خضر، ص١٤٠، دار الأكاديميون للنشر، ٢٠٢١م.

(٤) المصدر السابق: ص٧٣. والمَثل في: لسان العرب، ابن منظور: ١١٤/٢–١١٥.

(٥) السابق: ص١١٢. والمَثل في: موسوعة الأمثال العربية الفصحى، مصطفى فتحي، ص٢١٢، دار أسامة للنشر، الأردن، ٢٠١٣م.

(٦) السابق: ص١٨٩. (بتصرف). والمَثل في: محيط المحيط، بطرس البستاني، ٨٧/٥، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٩م.

ومن نماذج إجراء الأمثال الفصيحة على ألسنة الرجال، استعمال الشاب (أشرف العسيلي) –الذي كان يتظاهر بحب (منى)– لمَثل: **(ترك له الحبل على الغارب)** في قوله لها: "تركتُ لكِ الحبل على الغارب"(١). ومثَل: **(عادت المياه إلى مجاريها)** في قول والد (مها): "حتى تهدأ النفوس وتعود المياه إلى مجاريها"(٢). ومَثل: "**السكوت علامة الرضا**" في قول: (لطفي) –زوج هالة– : "هل السكوت علامة الرضا؟"(٣)، إلى آخر هذه الأمثال التي تُبرز سيطرة الكاتب وتَحكمه في التعبير اللفظي للشخصيات، والتي تطغى على صفحة السرد بشكل يجعل من الصعب تجاهلها أو غض الطرف عنها(٤).

وفيما يخص **الأمثال العامية** فهي أيضًا كثيرة الورود على لسان شخصيات الرواية نساءً ورجالًا، منها –على لسان النساء– مَثل: **(وقعت الفاس في الراس)** في قول (هالة): "كان من الممكن أن أستشيره...قبل أن تقع الفأس في الرأس"(٥). ومَثل: **(إلْمَيَّه تكدِّب الغطَّاس)** في قولها أيضًا: "لابد...من مراعاة ظروف الآخرين، والمياه تكذب الغطاس"(٦).

أما (مها) فتلجأ لاستعمال المَثل الدارج: **(إبعد عن الشر وغنيله)**، في قولها: "قرر...أن يبعد عن الشر وأن يُغني له"(٧). كما تستعمل أيضًا المثل

---

(١) بنات مصر الجديدة: ص١٦٥. والمَثل في: مجمع البحرين، نصيف اليازجي: ١٣١/٢، دار صادر، بيروت. (د.ت)

(٢) المصدر السابق: ص١٨٧. (بتصرف). والمَثل موطن الاستشهاد عربي فصيح كما ورد في كتاب: معجم الأمثال العامية الشامية، محمد الداية، ص٥٧٢، دار الفكر، ٢٠٠٥م.

(٣) السابق: ص٣٠. والمَثل في: موسوعة الأمثال العربية الفصحى: ص١٤٤.

(٤) يُنظر: السابق: ص١٤، ٢١، ٣٢، ٥٤، ٩٤.

(٥) السابق: ص٥٨. (بتصرف) والمَثل في: الأمثال العامية، أحمد تيمور، ص٤١٦، مطبعة الاستقامة، القاهرة، ط١، ١٩٤٩م.

(٦) السابق: ص١٣٦. (بتصرف). والمَثل في: الأمثال العامية، أحمد تيمور: ص٤٠١.

(٧) السابق: ص٢١٤. (بتصرف). والمَثل في: الأمثال العامية، أحمد تيمور: ص١٦١.

العامي: **(جالك الموت يا تارك الصلاه)** في قولها عن مديرها: "أشار إليَّ بالبقاء فقلت في نفسي: جاءك الموت يا تارك الصلاة"(١).

وفيما يخص إجراء الكاتب للأمثال العامية على لسان الرجال، فمنه توظيف (لطفي) –زوج (هالة)– للمَثل العامي: **(العين متعلاش ع الحاجب)** في قوله لها: "أَعلمُ أن العين لا تعلو الحاجب"(٢)، كما أنه استعمل أيضًا المَثل الدارج: **(الضفر ميخرجش من اللحم)**، في قوله المُوجَّه لـ(هالة) أيضًا: "الظفر لا يمكن أن يخرج من اللحم"(٣)، ونجده يُوظِّف مَثل: **(عشم إبليس في الجنة)** في قوله لها كذلك: "لا أُخفي عليكِ فإن عشمي فيك مثل عشم إبليس في الجنة"(٤). إلخ هذه الأمثال العديدة التي امتلأ بها فضاء الرواية موضوع البحث(٥).

وثمة جزئية أخيرة مهمة تقدح كذلك في فكرة الخصوصية اللفظية في الرواية، وتُشير إلى نفس القصور في توظيف عنصر تعددية اللغات والأساليب، هي اتفاق أكثر من شخصية في استخدام نفس الوصف –غير الشائع!– للمتسولة العجوز التي تُمثل إحدى (ثيمات) الرواية، فقبل موتها راحت (هالة) –بينها وبين نفسها– تتذكر تلك المتسولة، فقالت: "كانت ترابط على ناصية عمارتنا...وهي قابعة على الطوار تمد يدها للسابلة"(٦)، وبعد ذلك الموضع بحوالي مائتين وأربعين صفحة، نجد تكرارًا لنفس الوصف تقريبًا على لسان البطلة الثالثة (مها) التي يُفترض أنها لم تطلع على وصف (هالة) السابق، ومع ذلك تقول:

---

(١) بنات مصر الجديدة: ص٢٤٣. والمَثل في: الأمثال العامية، أحمد تيمور: ص٨٣.
(٢) المصدر السابق: ص٣٨. والمَثل في: الأمثال العامية، أحمد تيمور: ص٢٥٦.
(٣) السابق : ص٤٤. والمَثل في: قاموس العادات والتقاليد، أحمد أمين، ص٣٣، مؤسسة هنداوي، ٢٠١٧م.
(٤) السابق: ص٤٠. والمَثل في: الأمثال العامية، أحمد تيمور: ص٢٤٥.
(٥) للمزيد يُنظر: السابق: ص٢٨، ٣٠، ٤٤، ٤٧، ٥٤، ١٦٧، ٢٠٦.
(٦) السابق: ص٦. (بتصرف)

"تذكرت تلك المتسولة التي اعتادت أن ترابط عند ناصية عمارة هالة...وأن تمد يدها للسابلة"![1]، ووقوع هذا التكرار الحرفي في الوصف صدفة غير مُمكنة!.

بل نجد تلك التجاوزات السردية تسافر أيضًا إلى عالم الحلم!، حيث ترى (هالة) في ليلتها الأخيرة التي سبقت الحادثة كابوسًا مُفزعًا تقول عنه: "غفوت على فترات متقطعة، فكان نومًا أسوأ من السهاد، كوابيس متلاحقة...(رأيت فيها) سقوطي من أعلى عمارتنا...عارية كما ولدتني أمي"[2]. ولم يتسن لـ(هالة) بالطبع أن تحكي هذا الكابوس لصديقتيها نظرًا لظروف الحادثة التي أعقبها الدخول في حالة غيبوبة. لكن الكاتب يحاول إقناعنا بأن صديقتها (منى) قد رأت في منامها – في ذات الليلة والتوقيت– نفس الكابوس تقريبًا!، حيث تقول (منى): "بعد نوم متقطع زاخر بالكوابيس...رأيتها (يعني هالة) وهي تسقط بقميص نومها الأبيض من أعلى عمارتهم"[3]!. ومثل هذا التطابق في الرؤى المنامية، ناهيك عن التطابق في استخدام الألفاظ المعبرة عنها دليل آخر على حالات الشرود السردي –إن جاز التعبير– التي كانت تنتاب الكاتب فتخرج به عن حد المنطق (البوليفوني) إلى تجاوزات الرواية التقليدية ولا معقوليتها في بعض الأحيان.

وكان يمكن للكاتب تجنب ذلك القصور التوظيفي بإقامة حاجز صلد وسد منيع بين مخزونه المعرفي وثقافته المتراكمة، وبين الوعي المعرفي والملفوظ الكلامي لشخصياته الروائية، لأن معنى وجود قصور في جانب ما من جوانب البنية (البوليفونية) المترابطة، أنه سوف يتبعه بالضرورة قصور في جوانب أخرى، على نحو ما سوف تتم الإشارة إليه في المبحث الثالث فيما يلي.

---

(١) بنات مصر الجديدة: ص٢٤٧. (بتصرف)
(٢) المصدر السابق: ص٧٨ – ٧٩. (بتصرف)
(٣) السابق: ص١٤٩–١٥٠. (بتصرف)

المبحث الثالث: التعددية في المواقف الأيديولوجية:

ثمة أمور يستحيل أن نجد فيها تطابقًا تامًا بين البشر، مثل السمت العام، بصمات الأصابع، قزحية العينين، شكل الأذنين، البصمة الجينية، الأهواء والميول والرغبات، الفلسفات ووجهات النظر، وطريقة تفسير الأشياء.. إلخ. والذي يهمنا – في هذا البحث– من ذلك الكم الكبير من الاختلافات، ناتج تباين درجة الوعي بين شخصية وأخرى، لأن هذا الوعي الذي "يدل...على...مستوى التفكير الذهني والاتصال بالآخرين"(١)، يتشكل بناءً على رؤية مُعينة للعالم، قائمة على تصور داخلي وفلسفة ذاتية، هذه الرؤية، وذلك التصور، وتلك الفلسفة الذاتية؛ عند دمجهم معًا يتولد عنهم ما يُشبه المُعتقد الراسخ، أو ما يعبر عنه الغربيون بـ(الأيديولوجية)، وتُمثل: "مجموعة الآراء والأفكار والعقائد والفلسفات التي يؤمن بها شعب أو أمَّة أو حزب أو جماعة"(٢).

وتكتسب هذه (الأيديولوجية) صفة التمكن داخل الشخصية، تُصور معالمها وسماتها، وتصبغها بصبغة متفردة؛ لها مقدماتها ونتائجها التي لا تجعلها تتشابه مع صبغة بشرية أخرى في عالم التعدديات الذي نعيش فيه، ومن هنا تندلع حرب (الأيديولوجيات) التي يجب أن يقف منها الروائي (البوليفوني) موقف عدم الانحياز لأي من آراء شخصياته، بحيث تغدو "وجهات النظر الفلسفية للمؤلف نفسه، أبعد من أن تبرز من بينها جميعًا لتحجب خلفها كل ما سواها"(٣)، وذلك حتى يتمكن الأبطال من بلورة رؤية ذاتية للواقع المحيط بهم، وبناء على هذه الرؤية المحددة

(١) تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، تر: محمود الربيعي، ص٢٣، دار غريب، القاهرة. (د.ت) (بتصرف)
(٢) معجم اللغة العربية المعاصرة، أحمد مختار، ١/١٤٤، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٨م.
(٣) يُنظر: شعرية ديستوفيسكي، ميخائيل باختين: ص٩. (بتصرف)

يستطيعون التعامل مع هذا الواقع واكتشاف جوانب النقص في ذواتهم، ومن ثم يسعون بشكل حثيث إلى تلافيها، فإما أن يشملهم التوفيق في ذلك –ولو بعد مخاض طويل– كما في شخصية (منى)، أو بعد جهد أقل تعبًا كما في شخصية (مها)، وإما أن يصيروا –في حال الفشل– عبرة لمن حولهم، على نحو ما تَمَثَّل في شخصية (هالة) التي قعدت عن أن تُنمي رؤية ناضجة للواقع المحيط، فكان أن انتهى بها الحال جثة هامدة باردة الأطراف.

ويمكن أن نقف –من خلال هذه النهايات المُتباينة لبطلات الرواية– على نقاط التمايز بينهم على المستويين النفسي والشعوري، وهو نجاح يُحسب للكاتب الذي أتاح لهم حرية التعبير عن (أيديولوجياتهم) الخاصة[١] بما يجعل منهم نماذج تصلح للعبرة والمثل، وبما يتوافق مع المبدأ (البوليفوني) الذي "يجعل القارئ الضمني الواعي يختار بكل حرية...المنظور الأيدلوجي الذي يلائمه ويوافقه، دون أن يكون المتلقي في ذلك مُستلبًا أو مخدوعًا من قبل السارد"[٢].

لكن لا يفوتنا ملاحظة أن هذه الحرية (الأيديولوجية) لشخصيات الرواية قد وردت مُنتقصة السيادة في عدة مواطن على مدار النص الروائي، متأثرة بالرؤية الذاتية للمؤلف الذي لم ينجح في المرابضة حتى النهاية داخل خندقه الفني مُقاومًا غواية الوصاية والاستطراد، مُخالفًا بذلك المغزى من النص (البوليفوني)، الذي يُعد "بمثابة جهاز تعرض فيه الأيدولوجيات نفسها، وتستهلك ذاتها أثناء المواجهة"[٣]، مما أظهر الكاتب أحيانًا في صورة المنغلق على أفكار مُعينة، المتعصب لـ(أيديولوجيات) مُحددة، وهي الصورة التي لا يتمناها أي مبدع (بوليفوني)، إذ إن

(١) يُنظر: بنات مصر الجديدة: ص٢٥، ٢٧، ٣١، ٩٠، ٩٣، ١٣٦، ١٩٠، ٢٢٥، ٢٣٠.
(٢) أسلوبية الرواية، جميل حمداوي، ص٣٩، صحيفة المثقف، ط١، ٢٠١٦م. (بتصرف)
(٣) النقد الروائي والأيديولوجيا (من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي)، حميد لحميداني، ص٨٢، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٠م.

"روائيًا يسقط أسير التعصب والهوى والتطرف الأحادي المنغلق، والرؤية النرجسية للأصوات والناس، قلما يستطيع أن ينجح في خلق تعددية حقيقية في الأصوات والرؤى"(١).

وفي الرواية قيد الدراسة، تتعدد نماذج فرض هذه (الأيديولوجيات) المُقحمة –غير المبررة في سياقها السردي أو غير المتوافقة مع توجهات الشخصية– فمن ذلك ما عمد إليه الكاتب من الترويج لبعض التصورات والأفكار الغربية التي لا تتوافق مع قيم وتقاليد مجتمعاتنا العربية، سواء منها ما يخص الحرية الفردية أو العلاقة بين الرجل والمرأة. وتأخذ تلك الحالة من فرض هذه التصورات الخارجية أحد طريقين: فهي إما أن تُحمَّل على صوت الشخصية كأنها صادرة عنها بشكل ذاتي، وإما أن تَرِدْ في صورة تعليق استطرادي من المؤلف يمكن تمييزه بسهولة عن كلام الشخصية الرئيس.

فمن نماذج (الأيديولوجيات) المُحمَّلة على ألسنة الشخصيات، ما يتعلق بشكل المظهر الخارجي، إذ يطل علينا الكاتب –على لسان (مها)– ليخبرنا كيف أنها في أول مقابلة عمل لها قررت أن ترتدي فُستانًا خفيفًا يكشف أكثر مما يستر، حيث تقول عنه: "كان نسيجه ناعمًا خفيفًا...لدرجة أن انعكاس ضوء الشمس المبهر خلفه يمكن أن يبرز كل معالم ساقي حتى الردفين"(٢). ويُعلل الكاتب –على لسانها– لهذا التصرف مشفوعًا بالترويج لرؤية غربية، حيث تقول (مها): "العيون في مثل هذه الأماكن قد شبعت من مثل هذه المناظر التي أصبحت ضمن الديكور المعتاد للمكان، وهو ما لاحظتُه...عندما دخلتْ فاتنة أجنبية ترتدي فستانًا أبيضًا

(١) المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، تامر فاضل، ص٣٤، دار المدى، دمشق، ٢٠٠٠م.

(٢) بنات مصر الجديدة: ص١٩٧. (بتصرف)

كقميص النوم الذي يُغري أكثر مما يستر، لكن المصريين أنفسهم تشبهوا بالأجانب ولم يحاول أحدهم أن يختلس مجرد نظرة"[١].

ومن يتتبع بالتحليل الدقيق شخصية (مها) التي اتخذها الكاتب ستارًا لتمرير هذه الرؤية (المؤدلجة) يجد أنها –وهي الشخصية المنضبطة– أبعد ما تكون عن التصرف في إطار يستمرئ الانفلات على نحو ما توحي به كلمات المؤلف[٢]. ومعنى تجذر تلك (الأيديولوجية) الفكرية التي يروج لها الكاتب، الاقتناع بأن الحل لكل هذا السعار الجنسي –المُستشري أصلًا نتيجة لمثل هذه الدعوات– هو مزيد من اللباس العاري الذي يُبرز معالم الساقين والكتفين والـ... إلخ!، وكأننا يوم أن تتخلى النساء عن العفة والستر، سوف نتحول إلى مجتمع فاضل شبيه بالمجتمع الغربي الذي لا يحاول أحد أفراده –كما يُشيع الكاتب– أن يختلس نظرة لامرأة عارية بزعم الاعتياد على ذلك!، على الرغم من أن الواقع يؤكد أن الغرب نفسه بعد كل هذه القرون من الإباحية والتهتك، لا يزال يسجل أكبر نسبة من حوادث التحرش والاغتصاب حتى داخل أقدس أقداسه![٣].

وحين يتحول الأدب إلى بوق للترويج لمثل هذه الأفكار التي تتصادم بشكل كامل مع عقيدة الإسلام التي –بل يفترض أنها تتصادم كذلك مع معتقد الكاتب النصراني!– فنحن أمام قنابل فكرية موقوتة، لاسيما وقد تكرر على طول الرواية عدد من المشاهد والأوصاف المكشوفة التي يندى لها جبين الأدب، وكان من الممكن الاستغناء عنها، ولم يكن ذلك ليؤثر في مسار السياق الفني أدنى تأثير يُذكر[٤]، بل إن ذلك التوجه يتنافى مع ما أقره المؤلف نفسه حين أشار في أحد

(١) بنات مصر الجديدة: ص١٩٧. (بتصرف)
(٢) للتدليل على ذلك يُنظر: المصدر السابق: ص٢٤، ٩٠، ١٨٠، ١٩٨، ٢١٣.
(٣) يُنظر: جرائم التحرش الجنسي، محمد عبدالرازق، ص٧، دار العلوم للنشر ٢٠١٥م.
(٤) يُنظر: بنات مصر الجديدة: ص٣١-٣٢، ١٠٠، ١٤٠، ١٤٢، ٢١٧.

مؤلفاته الأخرى إلى أن "الروائي الذي يحرص على الشعبية الرخيصة فقط، غالبًا ما يلجأ إلى دغدغة حواس القارئ ومداعبة غرائزه، بصرف النظر عن جماليات الشكل الفني لروايته"(١)، مما قد يوحي –ولو من بعيد– بقصدية خاصة للمؤلف في توطين تلك الرؤية النابعة من (أيديولوجية) مصادمة لتقاليدنا.

أما فيما يتعلق بعلاقة الرجل بالمرأة، فقد أورد الكاتب على لسان (منى) ما نصه: "صَدَقَتْ مَهَا عندما كانت تُردد أن المرأة في نظر الرجل الشرقي ليست سوى وجبة شهية لا تزيد في قيمتها عن دجاجة مشوية، أو قطعة من الحلوى، ولا فرق عنده بين الحب والالتهام طالما أن شهيته مفتوحة، وهو نادرًا ما يفقدها حتى في مواجهة الفول والطعمية، ولذلك لا يرى في المرأة سوى الأنثى، أما الإنسان داخلها فلا وجود له في نظره، ولو استطاع الرجل الشرقي أن ينال المرأة دون زواج لانخفضت نسبة الزيجات بل ربما انعدمت"(٢). وبحث قضية علاقة الرجل بالمرأة على هذا النحو الفلسفي التصويري المُدعَّم بالأمثال التشبيهية التي تدمج بين المكون المعرفي العالمي الممزوج بالمكون الشعبي المحلي، إضافة إلى الملاحظة الدقيقة المعجونة بالسخرية اللاذعة، لا يمكن أن يأتي عفو الخاطر، ولا أن يَرِدْ في سياق حديث عابر لرواية مُتعددة القضايا، لا تختص بالتركيز على قضية معينة مثل قضية علاقة الرجل بالمرأة، كي نقول إن الرواية قد قَتلت تلك القضية بحثًا بحيث خرج أبطالها بمثل هذه النتيجة الحاسمة. بل يظهر بشكل جلي أن ذلك التعليق رؤية خاصة بالكاتب، مُقحمة على لسان إحدى البطلات، من خلال امتزاج صوت المؤلف بصوت الشخصية، بالمخالفة الصريحة لقانون السرد (البوليفوني) الذي أكد عليه (باختين) حين قال: "إن خصوصية دوستويفيسكي ...تكمن في

(١) النقد الفني، نبيل راغب: ص٤٥.
(٢) بنات مصر الجديدة: ص١٢٢.

كونه أعلن منولوجيا عن قيمة الشخصية...دون أن يمزج صوته معها"[١].

ومن الناحية الفنية قد يكون نشر هذه (الأيديولوجيات) مقبولًا من أحد شخصيات الرواية (البوليفونية)، إذا كان ثمة تعادل في الرد، وتساوٍ في عرض وجهة النظر المضادة، أما الانتصار لرأي واحد يُمثل فكر الكاتب، فهي ظاهرة كان ينبغي أن تنتهي عند حد الرواية التقليدية، ولا تسافر -كالجرثومة- إلى فضاء الرواية (البوليفونية) القائمة على مساقات تعددية وأنساق ترادفية تحقق مبدأ التوازن في الرؤية والعرض. لاسيما أن تلك الرؤية المُقحمة لا تتماشى مع تصرفات عددٍ من النماذج الرجولية في الرواية قيد الدراسة، على رأسها شخصية خال (هالة) (عبدالرحمن بك) الذي تصفه (منى) نفسها بالقول: "لم تهتز صورة عبدالرحمن بك أبدًا في عقلي ووجداني، كان عمليًا وجادًا ووقورًا، لا يترك قياده للأهواء والنزوات"[٢].

و(عبدالرحمن بك) هذا، هو نفسه الذي خاطب (منى) ليجسد بكلماته مثال الرجولة والشرف، قائلًا: "لا أنكر أنني جاهدت كي أحميك من نفسي...وفكرت في لحظة جيشان عاطفي لا يتماشى مع سني أن أطرح عليك فكرة الزواج، لكنني أدركت فيما بعد أني أظلمك بذلك"[٣]. وهي كلمات كان ينبغي على المؤلف أن يُفسح لها المجال لتنهض بوصفها (أيديولوجية) مُضادة لتلك (الأيديولوجية) المُقابلة التي تُصور جميع الرجال في صورة وحوش بشرية بأنياب ومخالب، ولو فعل الكاتب ذلك لحق له الحصول على صك ببراءته من محاولات إقحام فكره ورؤيته ليتسيدا الساحة على حساب أفكار وآراء شخصيات العمل الإبداعي نفسه.

---

(١) شعرية ديستوفيسكي، ميخائيل باختين: ص١٩. (بتصرف)
(٢) بنات مصر الجديدة: ص١١١.
(٣) المصدر السابق: ص١٥٩-١٦٠. (بتصرف)

وفيما يخص الطريق الآخر، أي فرض الرؤى (والأيديولوجيات) عن طريق التعليقات الاستطرادية التي يُعقِّب المؤلف من خلالها على أقوال الشخصيات، فيمكن التمثيل بما جاء على لسان (منى) من قولها: "لا يستطيع أحد الزعم بأن إرادة الاختيار كانت متاحة أمامي، ولكن الذي استطعت أن أتيحه لنفسي كان إرادة الاختبار، والإصرار على النجاح فيه، مدفوعة إلى ذلك بظروف أسرتي أولًا، وبتشجيع رئيسي ثانيًا"(١)، وهو تبرير منطقي، يتوافق مع تفكير (منى) وشخصيتها، لكن المؤلف لم يستطع أن يترك تلك الفقرة تمر دون تدخل منه فأردف –على لسانها!–: "فلابد أن تلتقي داخل الإنسان كي ينجح، الحاجة الملحة إلى النجاح، والقدرة المستميتة لتحقيقه"(٢)، وهو استطراد تتجسد من وراء خيوطه نبرة الكاتب بوضوح يمكن تمييزه بلا أدنى خفاء، "ومالم يُقطع الحبل السري الذي يربط البطل بمؤلفه، فلن نجد أمامنا عملًا أدبيًا"(٣) يستحق كامل النسبة إلى تيار (البوليفونية) الروائي.

ومن قبيل استطرادات الكاتب أيضًا، ما أورده تعليقًا على مناجاة (مها) لنفسها: "إذا لم تفلح القراءة في امتصاص الشحنة المتفجرة، فهل تنجح الكتابة؟...هل أستطيع في يوم من الأيام أن أكتب كتابًا أو رواية أو مسرحية أغير بها أفكار بنات جيلي حتى يتخلصن من سلاسل عصر الحريم الصدئة التي لا تزال تشد أقدامهن إلى صخور الماضي"(٤). وإلى هنا يمكن تقبل أن تكون تلك الخواطر قد صدرت عن تلك الشخصية الروائية في لحظة انفعال معينة. لكنها قد استتبعها تعقيب تبرز منه إطلالة المؤلف، حيث تقول (مها) –أو يقول (نبيل

(١) بنات مصر الجديدة: ص٩٨.
(٢) المصدر السابق: ص٩٨.
(٣) شعرية ديستوفيسكي، ميخائيل باختين: ص٧٢.
(٤) بنات مصر الجديدة: ص١٧٦. (بتصرف)

راغب)!- :"لقد أثبتت خطب الوعظ والإرشاد والنصح عقمها عبر التاريخ، وإلا كان البشر قد تحولوا إلى ملائكة لكثرة ما قيل، فنفس الأخطاء تتكرر، والخطايا ترتكب، والوعاظ مصرون على مواصلة مهمتهم، أما التجربة الحية فحياة ذات أبعاد إنسانية متكاملة"(١). وهذه السردية المُفعمة بالنظر الفلسفي، المغلفة بروح المقالات الصحفية، تُشير بشكل جلي إلى مفكر حاذق مسكون بهاجس الرصد لقضايا المجتمع وإشكالاته.

وفي ذات سياق (الأيديولوجيات) المقحمة؛ يُشار أيضًا إلى تلك الكلمات التي وردت على لسان (مها) في طيات حديثها مع (هالة) حين قالت لها: "البكاء على الأطلال لن يُعيدها إلى أيام القصور الشامخة، ولا زلت أصر على خروجك إلى العمل بصرف النظر عن حاجتك إليه من عدمها"(٢)، وهذا كلام قد يُتصور خروجه من شخصية مثل شخصية (مها)، في موقف مثل الموقف الذي ورد فيه، لكننا – مرة أخرى– نُفاجأ بتكملة للحديث تنضح منها رائحة إطلالة المؤلف و(أيديولوجيته) الذاتية، حيث يُكمل النص: "فالعمل للمرأة إثبات لكيانها ضد كل العوامل التي تهدده من أمثال لطفي، والعمل خير ضمان لأمان المرأة ومستقبلها، كما أنه يسد الفراغ الذي كاد أن يبتلعك في هاويته السحيقة"(٣). ونشعر إزاء هذا الكلام كأننا بداخل فاصل إعلاني لإحدى الجمعيات (المشبوهة)! التي تُلح إلحاحًا غريبًا على ضرورة مغادرة المرأة لبيتها، والتخلي عن مسؤولية تربية النشء من أجل الالتحاق بسوق العمل –بصرف النظر عن حاجتها إليه من عدمها كما يقرر الكاتب!– وهذا الإلحاح المُبالغ فيه يُخرجنا عن خط سير الرواية العام، القائم على اقتناص العبرة من خلال اللمحات الموحية، طبقًا لما أشار إليه الكاتب نفسه في موضع آخر من

(١) بنات مصر الجديدة: ص١٧٦.
(٢) المصدر السابق: ص٧١.
(٣) السابق: الصفحة نفسها.

كتاباته النقدية حين قال: يتحتم "على الروائي أن يهدف إلى التكثيف والتركيز وليس إلى التوضيح والتعليل، فالرواية الناضجة فنيًا وفكريًا هي بمثابة بؤرة العدسة"(١).

وهي ملاحظة تُعيدنا قسرًا إلى فكرة البحث التي تدور حول (بوليفونيا الشكل ومنوفونيا المضمون)، حيث المسافة الفاصلة بين السمت الخارجي للعمل الإبداعي، وبين المضمون الذي يحتوي المادة الإبداعية ويوظفها. وهو قصور في التوظيف كان ينبغي على الكاتب تجنبه، سيما إذا تعددت هذه الاستطرادات الكاشفة عن تقصير المؤلف في الالتزام بالمحافظة الكاملة على المسافة البينية بينه وبين شخصياته الروائية(٢)، مما قد يؤشر على تعمد وقوعه في فخ الفرض القسري لقناعاته الذاتية على شخصياته الحكائية في بعض الأحيان، وتجاهله لحقيقة أن تلك الشخصيات لا يجب أن تعبر "عن الموقف الأيدلوجي الخاص بالمؤلف...كذلك...لا تصلح أن تكون بوقًا لصوت المؤلف"(٣)، بل إن لها الحق في التعبير عن ذواتها الحرة ورؤاها المستقلة بلا ضغط أو إرغام أو تقييد من جهة الكاتب.

ويتأكد ذلك على وجه الخصوص حين يسجل الباحث للمبدع (نبيل راغب) إجادته في رسم حدود الشخصيات، ومعالمها الجسدية والنفسية بشكل أكثر من رائع(٤)، كما يسجل له أيضًا نجاحه في توظيف عدد كبير من عناصر السرد (البوليفوني) ببراعة يُحسد عليها. وكان من المنتظر منه إكمال مسار هذا التفرد الإبداعي حتى ختام الرواية، بدلًا من الانجرار –ولو جزئيًا– خلف غواية الثقافة

(١) النقد الفني، نبيل راغب: ص٤٩.
(٢) يُنظر: بنات مصر الجديدة: ص٥، ١٦، ٥٧، ١٠٢، ١٠٧، ١٩٠،١٥١، ٢٢١.
(٣) شعرية ديستوفيسكي، ميخائيل باختين: ص١٠-١١. (بتصرف)
(٤) يُنظر على سبيل المثال لا الحصر: بنات مصر الجديدة: ص١٣، ٤٣، ٩٢، ١٠٠، ١٢٣، ١٩٠، ٢٠٩، ٢٢٤.

التي دفعته لإنطاق شخصياته بما لا يلائمهم لغويًا وفكريًا، والانحناء –ولو آنيًا– أمام طغيان الوصاية الذاتية الذي انتهى به إلى محاولة فرض (أيديولوجيته) على هذه الشخصيات، بما يمثل خرقًا صريحًا لقانون السرد (البوليفوني) الذي تمثل الحرية الكاملة فيه حدًا صارمًا بين تعددية حقيقية وأخرى مُدعاة لا يمكنها الصمود أمام أي قراءة نقدية فاحصة.

ويأخذنا هذا إلى ضرورة وعي الكاتب، أي كاتب، بأن العالم القصصي والروائي بات يُنظر إليه –بعد أن تم تطعيمه بمستجدات السرد الحداثي وتقنياته– على أنه صورة مرآوية للعالم الحقيقي، ولم يعد من القبول أن نجد فيه ما يخدش هذه الصورة أو يطمسها برداء الغيوم. كما يأخذنا ذلك أيضًا إلى ملاحظة أن نظرية السرد الحداثية –بمَا اشتملت عليه من أطر وأسس وتقنيات– باتت بمثابة ميزان بصير كاشف عن المسافة الفاصلة بين الادعاء والتنفيذ، فلم يعد يكفي في عرفها السردي أن يتشدق كل صاحب قلم بحرية الفكر واتساع الأفق، بل صار لزامًا عليه أن يُرينا أثر ذلك في إبداعاته من خلال الانفتاح على جميع الرؤى، وإعطاؤها حق المساواة الكاملة في التعبير المُتسق مع بنية الشخصية وما يتماوج داخلها من وعي ذاتي ورؤية متكاملة وشاملة للعالم المحيط. ووحده الالتزام بهذه الأطر يمكن أن يخلق عملًا إبداعيًا تجديديًا يمكن أن يشكل علامة فارقة في مسار الفنون التي تُثري الفكر البشري وتُرقّيه.

الخاتمة

في نهاية هذه المباحث الثلاثة، التي ناقشت أبرز ثلاث عقبات حالت بين المبدع (نبيل راغب) وبين تحقيق النجاح الكامل في رسم أبعاد رواية (بوليفونية) متكاملة الأطر –رغم ما بذله فيها من جهد واضح، وما أودعه إياها من لمحات عبقرية في السرد والحبكة– يجدد الباحث الإشارة إلى أهمية السرد (البوليفوني) الذي يسمح بتمثيل قطاعات أكبر من النماذج البشرية داخل النص الروائي، من خلال التنويعات المختلفة لوجهات النظر المتباينة، وإعطاء فرصة للقراء والمتلقين ليأخذوا خطوة للأمام لمشاركة الشخصيات الروائية جميع المشاعر والأحاسيس مما يشيع جوًا فريدًا من الانسجام والتعايش بين العالمين الواقعي والافتراضي.

غير أن هذه المكاسب لا ينجح الكاتب في الوصول إليها إلا على جسر من التركيز الشديد والمقدرة القوية على ملاحظة أدق التفاصيل، والسير حتى النهاية في رسم معالم كل شخصية بشكل متفرد عن بقية الشخصيات، بدءًا من اختيار الاسم وانتهاءً بانتقاء المستوى اللغوي والفكري والثقافي.. إلخ، مع التزام تام من جهة الكاتب بالمحافظة على المسافة الفاصلة بينه وبين شخصياته، وعدم فرض (أيديولوجية) ذاتية أو رؤية شخصية عليهم مهما كانت المغريات، مادام أنه قرر أن يسير وفق قواعد الرواية الحداثية، ويتخذ من (البوليفونية) نهجًا سرديًا مُتبعًا. والكاتب مع ذلك يحتاج إلى إلقاء ضوء كاشف على تجربته الإبداعية عن طريق التوظيف الجيد لفضاء العتبة، حتى يُهيئ القارئ لمعايشة مُغامرة مُغايرة، يتلقاها وفق قواعدها المرعية.

ولعل في بعض الملاحظات التي أثارها هذا البحث المتواضع ما هو قمين بجذب انتباه المبدعين كي يحذروا من تلك المزالق الفنية التي كادت أن تُخرج عملًا (بوليفونيًا) –مهمًا غاية الأهمية– من دائرة التجديد إلى مربع التقليدية وسيطرة (المنوفونية)، وتُقيده بقيود مُجحفة من عهود روائية بائدة.

المصادر والمراجع

أولًا: القرآن الكريم.

ثانيًا: المصادر:

✍بنات مصر الجديدة، نبيل راغب، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٨٧م. (رواية)

ثالثًا: المراجع العامة:

✍أسلوبية الرواية، جميل حمداوي، صحيفة المثقف، ط١، ٢٠١٦م.

✍أعلام الفكر العربي، سعيد السحار، مكتبة مصر، القاهرة، (د.ت).

✍الأصول الإبستمولوجية للنظرية السردية، عبدالحق مجيطنة، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، الجزائر، ٢٠١٨م.

✍الأمثال العامية، أحمد تيمور، مطبعة الاستقامة، القاهرة، ط١، ١٩٤٩م.

✍الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، تر: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، ١٩٨٧م.

✍المبدأ الحواري: ميخائيل باختين، تزفيتان تودوروف، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٦م.

✍المعجم الشامل للموسيقى العالمية، حسام الدين زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤م.

✍المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، تامر فاضل، دار المدى، دمشق، ٢٠٠٠م.

✍المورد، منير البعلبكي، دار العلم للملايين، ط١، ١٩٩٢م.

✍الموسيقى من الألف للياء، أَوْس حسين علي، مكتب عالم المعرفة للطباعة والنشر، ط١، العراق، ٢٠١٦م.

✍الموسيقى والشعر، فوزي كريم، دار نون للنشر، الإمارات العربية، ٢٠١٥م.

✍النقد الروائي والأيديولوجيا (من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي)، حميد لحميداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٠م.
✍النقد الفني، نبيل راغب، مكتبة مصر، القاهرة. (د.ت)
✍تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، تر: محمود الربيعي، دار غريب، القاهرة. (د.ت)
✍جرائم التحرش الجنسي، محمد عبدالرازق، دار العلوم للنشر، ٢٠١٥م.
✍ديوان المتنبي بشرح العكبري، ضبط: عمر الطباع، دار الأرقم، بيروت، ط١، ١٩٩٧م.
✍ديوان امرئ القيس، ضبط: مصطفى عبدالشافي، منشورات محمد علي بيضون، بيروت، ط٥، ٢٠٠٤م.
✍سرديات المنفى، محمد الشحات، أزمنة للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٦م.
✍شعرية النّص الموازي (عتبات النّص الأدبي)، جميل حمداوي، دار نشر المعرفة، المغرب، ط١، ٢٠١٤م.
✍شعرية ديستوفيسكي، ميخائيل باختين، تر: جميل التكريتي، دار توبقال، المغرب، ١٩٦٨م.
✍علم السرد، يان مانفريد، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى، سوريا، ٢٠١١م.
✍فن القصة، أحمد أبوسعد، دار الشرق الجديد، بيروت، ١٩٥٩م.
✍قاموس العادات والتقاليد، أحمد أمين، مؤسسة هنداوي، ٢٠١٧م.
✍قراءة تحليلية في المفاهيم والمصطلحات الإعلامية المعاصرة، علي خضر، دار الأكاديميون للنشر، ٢٠٢١م.
✍كتاب الأصنام، ابن الكلبي، تح: أحمد زكي، دار الكتب المصرية، ط٣، ١٩٩٥م.
✍لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت. (د.ت)

✍لعبة النسيان، محمد برادة، دار الأمان، الرباط، ط٣، ٢٠٠٣م.
✍ما لم يقله سيزيف في مذكراته المجنونة، كريم عبدالله، مؤسسة أبجد للترجمة والنشر والتوزيع، بغداد. (د.ت)
✍مجمع البحرين، نصيف اليازجي، دار صادر، بيروت. (د.ت)
✍محيط المحيط، بطرس البستاني، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٩م.
✍مدخل إلى عتبات النص، عبدالرازق بلال، دار أفريقيا الشرق، المغرب، ٢٠٠٠م.
✍معجم الأخطاء الشائعة، محمد العدناني، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٣م.
✍معجم الأمثال العامية الشامية، محمد رضوان الداية، دار الفكر، ٢٠٠٥م.
✍معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، دار محمد علي، تونس، ٢٠١٠م.
✍معجم اللغة العربية المعاصرة، أحمد مختار، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٨م.
✍معجم الموسيقا الغربية، محمد حنانا، الدار العربية، المغرب، ط١، ٢٠١٤م.
✍معجم الموسيقي، مركز الحاسب الآلي، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ٢٠٠٠م.
✍من أمثالنا الشعبية، إبراهيم مرزوق، الدار الثقافية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م.
✍موسوعة الأمثال العربية الفصحى، مصطفى فتحي، دار أسامة للنشر، الأردن، ٢٠١٣م.

رابعًا: المجلات والدوريات:

✍إبداعات المؤلفين الموسيقيين العرب بين الأصالة والحداثة، هيثم سكرية، مجلة أفكار، ع: ٣٧٦، وزارة الثقافة الأردنية، ٢٠٢٠م.
✍الرواية والحلقات القصصية: إشكالية التجنيس، صبري حافظ، ص٧٦، مجلة فصول، مج: ١٢، ج: ٢، ع: ١، ١٩٩٣م.
✍السمفونية الأفريقية، بديع حقي، مجلة المعرفة، ع: ٢١٧، ١٩٨٠م.
✍السيمفونية والشعر الحديث، إسماعيل الصيفي، الآداب، ع: ٥، ١٩٥٩م.

✍المبدأ الحواري عند ميخائيل باختين، منيرة شرقي، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، ع: ٣، الجزائر، ٢٠١١م.

✍تاريخ تذوق الموسيقى، إبراهيم الخروبي، مجلة كلية الفنون الجميلة، جامعة النجاح الوطنية. (د.ت)

✍تعدد الأصوات في الرواية: المفهوم والتوجهات النقدية، نزار قبيلات، مجلة فكر وإبداع، ج: ٥٧، رابطة الأدب الحديث، القاهرة، ٢٠١٠م.

✍تعدد التصويت في الموسيقى، عواطف عبدالكريم، مجلة فصول، مج:٥، ع:٢، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ١٩٨٥م.

✍خوارزمات نقدية: جدل الحداثة والهوية، محمود سرحان، مجلة كلية اللغة العربية بإيتاي البارود، جامعة الأزهر، ع: ٣٦، الإصدار الرابع، ٢٠٢٣م.

✍ميرامار والنكتة، سيزا قاسم، مجلة فصول، مج: ١١، ع: ٤، ١٩٩٢م.

خامسًا: المواقع الإلكترونية:

✍الرواية البوليفونية أو الرواية المتعددة الأصوات، جميل حمداوي، موقع شبكة الألوكة الأدبية والعربية، مارس، ٢٠١٢م، رابط: www.alukah.net.

✍النظرية الشكلانية في الأدب والنقد والفن، جميل حمداوي، شبكة الألوكة، رابط: www.alukah.net.

✍تعدد الرواة بديلًا عن (تعدد الأصوات)، محمد رشيد السعيدي، مجلة الكلمة، ع: ٩٩، ٢٠١٥م، رابط: www.alkalimah.net.

✍ويكيبيديا (الموسوعة الحرة)، رابط: .ar.wikipedia.org.