الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس – مستغانم -
كلية الأدب العربي والفنون
قسم الأدب العربي

الروايــة البوليفينيـــة العربيـــة

و تأثرها بالرواية الروسيــة – النقد و المقارنة -

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر
تخصص الأدب المقارن

إعداد الطالب :
ياسين عدة بن يوسف

إشراف :
أ.د .حنيفي بن ناصر

السنة الجامعية : 2019 /2020

في كلّ مرّة واجهتُ فيها الصّفحة البيضاء،
عرفتُ أنّ عليّ أن أعود من جديد إلى اكتشاف الأدب
وأن الماضي لا ينفعني في شيئ .

(خورخي لويس بورخيس – خريف 1967)

-إهـــــــداء-

إلى والداي ...
دعوات الله لكما
اللهمّ ارحمهما كما ربيّاني صغيرا .

ـالمقدمــةـ

إن ما يتيحه الأدب المقارن و ما يجنيه الباحث فيه هو ذلك الغوص في العالم الواسع من المعرفة الأدبية التي تنطق من الازدواجية سواء لغة أو أدبا ، إلى المرحلة التي تنسج و تترابط المعارف و التخصصات مع بعضها البعض ، و هذا ما يسمى بالانفتاح الذي شاهده الأدب المقارن و الدراسات المقارنة من تتالي القراءات و تراكمها و أيضا عمقها و عمق تاريخها .

و إذ كان البحث في الأدب المقارن منذ محاضرات المدرسة الفرنسية حيث كان محصورا و ضيقا على نفسه ، لكن تبقى البدايات الأكاديمية بهذه الجزالة و الاختصار الأولي ، كبذرة إلى أن تشهد جميع التفتح ، فالرؤية الجديدة الواسعة التي جاءت بها المدرسة الأمريكية ، جعلت من الأدب المقارن بوابة الدراسات الجديدة للأدب الجديد أيضا .

فالتنظير و النقد أهم أساسيات التي جاءت مرافقة للمقارنة الأدبية ، و هذا لفك الحصر و الخناق على الباحث ، فالصلات التاريخية و الإيديولوجية و حتى أسس التأثير و التأثر ، أضحت هذه الأسس يتخلى عنها شيئا ، إلا أنها تبقى أسس متبعة و التي اتبعناها في هذا البحث بالذات ، وجدنا تاريخيا أن الرواية العربية بطبيعة الحال جاءت متأخرة عن نظيرتها الغربية ، و أن الرواية الغربية ما كان رائجا وقتذاك هي الأعمال الروسية ، التي كانت تتألق و تتصدر قائمة الأعمال الغربية الأوروبية بشكل خاص و العالمية بشكل عام ، و أن الرواية العربية كان عليها أن تتشرب بقراءات الروائية الغربية ، منها الروسية كما ذكرنا ، فحتما يوجد تأثير حقيقي للرواية الروسية على الرواية العربية

و ما ذكرناه كان من باب المقارنة ، و قد أضفنا للجانب النقدي ، و هذا ما تقتضيه المدرسة الأمريكية التي اعتمدنا عليها في الأساس لبناء منهجية هذا البحث من حيث المقارنة ، و من حيث النقد الذي هو أساس أيضا من أساسات التي جاءت به هذه المدرسة ، رأينا أن التحليل البنيوي هو الأقرب إلى مسعى هذا الطرح لأننا قد خصصنا المقارنة بين الرواية العربية و الرواية الروسية بخاصية نقدية تقنية ألا و هي البوليفينية كما هي مذكورة في العنوان .

و قد وجدنا أيضا بخصوص هذا الجزء من العنوان أنه مذكور على وجهين ، أوله بالترجمة الفرانكفونية و الذي يكون ذكره على النحو الآتي : البوليفونية

و الوجه الآخر مذكور عن الترجمة الأنجلوساكسونية ب : البوليفينية ، و هذا شائع في المراجع النقدية و الأدبية عند المشارقة ، و بما أن أغلب المراجع تناولت البوليفينية على غرار البوليفونية ، كان من الأولى أن ندع التسمية كما هي ، و أيضا لاحتمال آخر ، أن هذا العنوان هو الأكثر شيوعا في الدراسات التي تناولت هذا المجال من باب الدراسات النقدية .

و الجديد في بحثنا هذا ، أننا أدخلنا مجال البوليفينية من باب الدراسات النقدية الحديثة و المعاصرة و من باب المناهج النقدية ، و أولجناه باب الدراسة المقارنة حيث أن الرواية الروسية كانت الأولى و لها كل السبق في وجود هذه التقنية في غاية الوضوح و الجمالية ، و أن التشرب الروائي العربي بالعمل الروسي يجعل الانتقال بالضرورة الحتمية لهذه التقنية في النص العربي

و كما هو معروف في أي بحث جديد ، أو في أي عمل حقيقي في الحياة ، من أجل زرع بذرة صغيرة و عمل صغير ، يتطلب ذلك صعوبات و تعب ، و أي عمل من الأعمال مهما كان لا يخلو من الأخطاء ، و أن هذا العمل مجرد طرح صغير و محاولة من باحث يسلك طريق دراسات الأدب المقارن بأغواره و تفاصيله و تفرعاته و بحره .

لقد جاء بحثنا هذا الموسوم بالرواية البوليفينية العربية و تأثرها بالرواية الروسية النقد و المقارنة ، من أجل معرفة علاقة أخرى بين أدب و أدب آخر ، و من أجل توطيد الإنسانية و القاء الضوء على الجماليات التي يصحبها كل أدب ، تكمن كل جمالية بمحتلف الأبعاد ، فليس التاريخ وحده من يقرر بل أن الصناعة كانت بالترتيب التاريخي لكن نحن نرى بمعطى الجمال , كيفية انتقال هذا الجمال و اختراقه الحدود الجغرافية و ليصل في بيئة مختلفة و يختلط بسحر آخر و تنتج جمالية منفردة تكمل الأولى ثم تنفرد بذاتها .

-مدخـــل-

لو نرى السعة التاريخية لهذه المقارنة التي بين الرواية الروسية و الرواية العربية ستكون على امتداد متباعد و طويل ، و ما يؤدي إلى إقامة هذه المقارنة هو الحس الفني الذي يجيئ كعنصر متميز تتمتاز به الرواية

بين الرواية و الأدب المقارن ، هو تعريف له بأنه علم يقوم على دراسة الآداب خارج حدود بلد معين، أي مقارنة أدب ما مع أدب آخر مختلف أو مع مجموعة من الآداب الأخرى، ويشمل أيضًا مقارنة الأدب مع مجال آخر من مجالات التعبير الإنساني ودراسة علاقة هذا الأدب بذاك المجال، أي علاقة الأدب بأشكال أخرى من أشكال المعرفة والفنون والتعبير كالرسم والعمارة والموسيقى والنحت والديانات والفلسفة والاقتصاد وعلم الاجتماع والتاريخ وغيرها، حيثُ يبحث الأدب المقارن في العلاقات التي تنطوي على التشابه والتأثير والقرابة بين مختلف الأمم، ويحاول أن يقرِّب بين الأدب ومجالات المعرفة ومجالات التعبير الأخرى. وكذلك يسعى للتقريب بين الظواهر والنصوص الأدبية مع بعضها، ورغم وجود خلاف حول دقة مدلول هذا المصطلح والمراد منه، لأن الأدب المقارن منهج في دراسة الأدب وليس أدبًا إبداعيًا، فقال بعض النقاد أنَ الصواب أن يُسمى هذا المفهوم "الدراسة المقارنة للأدب" أو "التاريخ الأدبي المقارن"، إلا أن الأدب المقارن هو المصطلح الأشهر والذي شاع بين الباحثين لسهولته، وبمعنى آخر فإن تعريف الأدب المقارن: هو دراسة تاريخ العلاقات المتبادلة بين مختلف الآداب والروابط والتشابهات التي تتجاوز الحدود الجغرافية والحدود اللغوية .

أوضحت أنا سييتا ريفنياس وجهة نظرها في هذا العلم فقالت "هو علم حديث يهتم بالبحث في المشكلات المتعلقة بالتأثيرات المتبادلة بين الآداب المختلفة"، وإذا ما أردنا أن نخرج بتعريف بسيط لهذا العلم نجد أن الأدب المقارن هو دراسة نصين أو أدبيين، أو عنصرين لمعرفة أوجه الاتفاق أو الاختلاف، لبيان الأصيل منهما والفاضل من المفضول سواء كانت هذه الدّراسة في الأدب القومي الواحد واللّغة الواحدة أو كانت في لغتين مختلفتين .

فالأدب المقارن دراسته تاريخية بحتة، تتناول دراسة النصوص الأدبية عن طريق صلاتها التاريخية، من حيث تأثرها وتأثيرها بين الآداب القومية والعالمية واستيعاب المؤثرات في كل ظاهرة أدبية وبيان تطور الأدب وتحديد فعاليته في التقريب بين الشعوب وتحقيق التفاهم بينهما.

على سبيل المثال المقارنة بين شوقي وشكسبير في العمل الأدبي المسرحي (كليوباترا) هو من قبيل الأدب المقارن. لكن الموازنة بين شوقي وإسكندر فرح في (كليوباترا أيضا) هو من الموازنات الأدبية، فالمنهجان الأدب المقارن والموازنة الأدبية وإن اتفقا في الصفة الخارجية وهي الموازنة والمقارنة، إلا أنّهما يختلفان في الوجوه .

فالموازنة الأدبية تكون في حدود اللغة الواحدة والأدب القومي الواحد، في حين أن الأدب المقارن يكون بالمقارنة بين أدبين أو لغتين مختلفتين. .

الموازنة الأدبية تقوم على دراسة جوهر الأدب وعناصره وأسرار الجمال فيه، بينما وأخيرا الموازنة .الدراسة المقارنة تدرس وتتبع تاريخ الآداب وعلاقتها ببعضها الأدبية تستهدف البحث عن أسباب الجمال وعناصر القوة والضعف في العمل الأدبي ، أما المقارنة الأدبية تهدف إلى البحث في الجذور التاريخية للآداب، ومدى التأثر أو التأثير بين أدبين مختلفين في اللّغة ، وهذا يعني أن الموازنة بين أبي تمام والبحتري في الأدب العربي أو بين راسين وكورني في الأدب الفرنسي، هو من قبيل الموازنة الأدبية لا غير. .

إن تأثر الآداب فيما بينها ظاهرة تستوي فيها تلك الآداب القديمة والحديثة الشرقية والغربية، الأجنبية والعربية، المحلية والخارجية. .

ومن هذا نجد أقدم تأثر، وهو ما أثر به الأدب اليوناني في الأدب الروماني سنة 146 ق.م فإذا كانت أثينا اليونان هزمت من روما عسكريا، فإن هذه الأخيرة هزمت من اليونان ثقافيا وأدبيا، بحيث حاكا الرومانيين أدباء اليونان وكتابهم وفلاسفتهم. وأصبحت المحاكاة الرومانية للإغريق طابعا مميزا، وانتقلت هذه المحاكاة إلى الآداب الأوروبية الكلاسيكية التي حرصت أن تبدأ أعصر الإحياء لمحاكاة النّماذج القديمة للاتينيين والإغريق، عندما اعتبروا أن الجمال المطلق يوجد عند القدماء لا غير.

لقد عرف الأدب العربي أيضا مثل هذا التأثر والتأثير بعد انتشار موجة الفتوحات الإسلامية، في الأماكن التي كان يتواجد بها الأدب الفارسي. وبعدها انتشار موجة الترجمة في نهاية العصر الأموي، وبداية العصر العباسي من تلك الآداب اليونانية والهندية وغيرها

نشأة الأدب المقارن عند الغرب

عرفت "العصور الوسطى الممتدة بين 1395-1953 خضوع الآداب الأوروبية وتوحيد في بعض اتجاهاتها لسببين الأوّل ديني: يتمثل في سيطرة رجال الدين

والكنيسة على الأدب مما حمل روحهم ومبادئهم، وكانت اللاتينية اللغة الوحيدة للعلم والأدب .

.والثاني: الفروسية، التي لعبت دورا في التوحيد بين الآداب الأوروبية

وأمام هذين الاتجاهين عرف الأدب الأوربي طابع العالمية، مما أمكن ظهور تلك الدّراسات المقارنة التي تبحث عن المؤثرات العامة التي تمكن من توحيد اتجاهاته وكان القرن الثامن عشر حافلا بالتغيرات والأحداث التي مهدت الطريق للدّراسة المقارنة للأدب وقعدت لظهور علم له كيانه واستقلاليته عن العلوم الأخرى، فشهد مجهودات العالم الفرنسي فولتير (1778)، حيث أن معرفته العميقة بالإنجليزية، مكنته من اكتشاف عبقرية الكتاب الإنجليزي شكسبير وتقديمه إلى القارئ الفرنسي والأوربي والعالمي بعد ذلك. فكان اكتشاف الفرنسيين للإنجليزي شكسبير، وبعده معرفتهم بمذهب جوته الألماني (1832) الذي دافع عن فكرة القائلة أن أدب الشمال الأوربي خالي من الأصالة التي يتمتع بها أدب الجنوب .

ثم جاء الفيلسوف بوس في نصف القرن الثامن عشر عندما قدم نظرية نسبية الجمال في الأدب التي تقوم أنه لا يوجد نموذج موحد للجمال، وإنّما توجد أشكال متعددة، ترتبط بمناخات وشعوب وأزمنة متعددة. وإذا كان القرن الثامن عشر مهد الطريق فلسفيا وأدبيا للدّراسات المقارنة فإن القرن التاسع عشر، هو القرن الذي ولدت فيه فكرة الأدب المقارن وكان العامل الأساسي وراء ذلك الـثورة الفرنسية 1789 ضد لويس 16 التي كان فيها انقلاب سياسي واجتماعي وعقائدي على حكمه مما أدى إلى تغيير في مفهوم الأدب إنتاجا ودراسة، حيث كثرت الأسفار، وتعددت التراجم للأثر الأدبي الواحد بمختلف اللّغات، وعكف العلماء والكتاب على دراسة مختلف .الظواهر الاجتماعية والأدبية مما أدى إلى بروز اتجاهين .

الاتجاه الأول "الحركة الرومانتيكية فقد يسرت للإنسان الحصول على حقوقه، ومهدت للثورات وعاصرتها. كما أنّها مهدت لجميع المذاهب الأدبية الحديثة وساعدت الآداب على الاتصال فيما بينها، فمهدت لظهور الدّراسات المقارنة

الاتجاه الثاني النهضة العلمية: كما هو معروف أنّ العالم الأوربي شهد في هذا العصر نهضت صناعية عظمى دفعت بها إلى التّقدم والازدهار في كافة ميادين الحياة، إذ كان لابد للأدب هو الآخر النهوض والتطور

وقد وجدت ظاهرة علمية أخرى في القرن التاسع كان لها تأثير مباشر في الاهتمام بالدّراسة المقارنة للأدب فنشأ عنها علم الحياة المقارن وعلم اللغة المقارن ونذكر

أيضا المدام دي ستايل التي أسهمت هي الأخرى في اتصال الأدب. وكان كتابها "ألمانيا" الصادر بالفرنسية حملة في تواصل الأمم والآداب، ونادت بأهمية التبادل الثقافي بين الشعوب فقالت: "إن الأمم ينبغي أن تستهدي كل واحد منها بالأخرى، ومن الخطأ الفاحش أن تبتعد أمة عن مصدر ضوء يمكن أن تستعيره إضافة إلى ذلك أشارت إلى النّقاد الفرنسيين الثلاث الذين هم أيضا مهدوا إلى خلق الأدب المقارن وهم:

الأول هيولين تين 1893 الذي ربط دراسة الأدب بالعودة إلى ثلاث عناصر هي: (أ) البيئة: الخصائص المتباينة التي تعيش فيها الشعوب. (ب) الجنس: المكونات والمقومات التي يرثها الفرد من بيئته. (ج) الزمن أو العصر: الإطار الزماني الذي يتم فيه إنتاج النص الأدبي .

والثاني سانت بيف: الذي اشترط أن يربط الأثر الأدبي بصاحبه. والثالث بروتير، الذي دعا إلى تتبع المراحل والأسس التي من خلالها يكتمل النّص الأدبي إلى الشكل النهائي بحيث طبق في ذلك نظرية داروين .

بحوثه ومناهج بحثه

إذا ما أردنا تتبع موضوع الأدب المقارن، نجده بصفة عامة يظهر من خلال تبادل التأثر والتأثير بين آداب اللّغات المختلفة وهذا التبادل ليس مقصورا على ناحية واحدة أو مجال واحد، و إنما تتسع دائرته فتشمل الأجناس الأدبية والصور الفنية والموضوعات الأدبية والمذاهب الفكرية والأساطير والنماذج البشرية .

ومن الوظائف الأساسية التي جاء بها الأدب المقارن هو اكتشاف المؤثرات الخارجية في النّص الواحد والبحث وراء مكوناته للوصول إلى نقطة إلقاء بينه وبين نظيره في الآداب الأخرى. كما أنّه يعترف بعالمية الأدب، أي بوجود تفاعلات من نوع ما بين الآداب مباشرة أو غير مباشرة، ترتبط بفترة زمنية ما أو بفترات ما بين الآداب .

ونقصد بعالمية الأدب هي خروجه من نطاق اللّغة التي كتب بها إلى أدب أو لغة أو آداب لغات أخرى، أي خروج الآداب من قوميتها، وكان الألماني جوته ومدام دي ستايل ممن نادوا بعالمية الأدب، عندما نادوا بمجاوزة الآداب القومية والوطنية إلى آداب خارجية .

أهمية الأدب المقارن وغاياته العلمية

يعد الأدب المقارن ذلك العلم الذي يميز الشخصية القومية للأمة، ويوضح ملامحها توضيحا كاملا، وذلك بالتمييز بين نتاجها وتراثها الأصيل، وبين ما استعارته من التيارات الأدبية، والأجناس والمذاهب المختلفة. ونستطيع هنا أن نقف على جملة من الأهداف والغايات التي يحددها الأدب المقارن أولها: أنه هو العلم الذي يرسم الآداب في علاقاتها مع بعضها البعض، كما أنه يعتبر عاملا هاما في دراسة المجتمعات وتفهمها، ودفعها إلى التعاون وثانيها أنه يعين الأمة على تحديد تاريخها الأدبي معرفة قاطعة، ويوضح مدى صفاء أو اختلاط الآداب بغيرها أي يقف على التاريخ العام والخاص للمجتمع، من خلال تتبع المسار التاريخي للنّصوص الأدبية

أما ثالث الأهداف والغايات فهو أنه يقوم على دراسات التيارات الفكرية والأدبية، ومذاهب الكتاب والمفكرين ... كما أنّه يدرس الأجناس الأدبية من مسرح وشعر وقصص ... ويكشف الروابط والصلاة المتواجدة بين الآداب أي يتتبع تأثر وتأثير الآداب في بعضها. ورابعا وأخيرا أنه يبين أثر البيئات والأمكنة في اختلاف وتباين الآداب والأجناس الأدبية لجميع الأمم

-الفصل الأول-

-عن الرواية
-تداخل الأجناس في الرواية
-الرواية الروسية
-الرواية العربية

ـعن الروايــة
النشأة و النوع

من أهم الأنواع الأدبية التي اجتاحت الأزمنة الحالية و ما سبقها ، و على تأكيد الرؤية الكاملة لهذا النوع الذي صار مهيمنا بشكل كبير على الأدب و الكتابة فيه ، حيث هي الرواية أو الشكل الروائي أو ''قالب الرواية'' كما تسميه نظرية الأنواع الأدبية .

و معنى الحديث عن الرواية من باب نظريات النقد و المقارنة ضرورة لما تقتضيه ضرورة النوع نفسه فرضا لفكرة مرآة الأدب ، و لنرى هذا الانفجار الذي أحدثه هذا النوع و كذا التعرف عليه و النزوع إلى تفاصيله و مقوماته و على ما ينبني عليه ، كذلك التساؤل عن كم الاهتمام الذي يكون منذ نشأته إلى يومنا هذا .

فإن أردنا أن نتعرف على الرواية فنذكر على أنها العالم الذي مازال في توسع دائم يكون فيها الكاتب أمام مهمة تسجيل سواء واقعي أو خيالي للحظات التي تطرأ دون أن يضع لها حدود ، لأن لحظات الروي لطالما عرفت بالاتساع و ما يشير لغويا على كلمة الروي كفعل يحتاج إلى الإفاضة أكثر منه الاختصار ، و إلى الإطناب المقترن بالمتعة عكس التركيز الذي يحدث في القصة و القصة القصيرة .

و كأن الرواية جاءت للكتاب الذين لم تسعهم القوالب القديمة الضيقة لينفجر هذا القالب الجديد بشكل مدوي و يعطي مساحات لفائض الكتابة و لمعالجة كل الآلام و الأحداث ، و بلفظ عربي للذائقة و القريحة التي تتولد من التجارب التي تتسع هي أيضا .

الحديث عن نشأة الرواية و بما يقابل ذلك على أساس ما كتب في تاريخ الرواية من بحوث أكثر من كون الكتابة عن ذاتها و كونها ، سوى أنه من المرجح أنها وليدة ''الملاحم'' كالتي نشهدها عند هوميروس و دانتي أليغري ، ليدل هذا على أن مسألة الزمن تلعب دورا مهما سواء داخل الرواية أو خارجها .

-الكتابة التي كانت أقرب سابقا من أن تكون عليه الرواية فيما بعد هي كتابة الرسائل و اليوميات كمعالجة متقطعة ، فبالتالي المعالجة الدائمة و التي تأتي على شكل مباشر هي من نصيب الرواية بالطبع نتيجة التبلور في سياق التاريخ والأحداث التاريخية .

فلابد أن نتصور على أن كتابة الرواية جاءت كخلق الحتمي من الحدث و الأسطورة و الحبكة التي كانت عليها الملاحم ، و بجزالة و لغة مباشرة و الخطابات المعينة التي كانت في سواء الرسائل أو المذكرات أو أي نص آخر كان موجودا قبلها كي لا ننسى النصوص المقدسة رغم أن الملاحم كان لها نوع من التأثر بالنص المقدس .

- بدأ التنوع في الرواية بتنوع خطاباتها و التخلص من نشأتها البرجوازية من ‘‘سرفانتس’’ في دون كيخوت و قلب معايير الرواية آنذاك رأسا على عقب بنوع من السخرية أو بنوع من الحلم ، أو باختصار بنوع من التجديد ، رغم أن المعايير هذه مغايرة عن أول رواية في تاريخ الإنسانية ‘‘الحمار الذهبي’’ لأبوليوس ، إلا أنها مذكورة على أنها أقرب إلى الرواية بغض النظر على اعتبارها رواية بحد ذاتها .

- و لا نجزم أن الرواية عبر امتدادها التاريخ إلى العصر الحالي تعرضت مثلها مثل الشعر إلى التيارات و المذاهب كالكلاسيكية و الرومانسية ، و شغفت برؤى أصحابها و كل مرحلة تشربت الروايات بالأحداث و تاريخ كل مرحلة منها .

فمثلا روايات الأدب الكلاسيكي هي مجرد امتداد لموضوعات العصر الهيليني مع انتصار للنزوع العقلي ، مع تطور موضوعاتها بالتقدم الزمني ، فمن أواخر روايات الأدب الكلاسيكي و التي تعتبر من روائع الأدب العالمي هي ‘‘مدام بوفاري’’ لفلوبير .

بعدها سنجد مع أغوار الرومانسية رواية ‘‘ آنا كارنينا’’ لتولستوي ، بالتالي ندخل هنا كتمهيد للرواية الروسية التي سنتكلم عنها في فصول لاحقة و الثورة التي أحدثتها بعد ذلك ، و الانفتاح التي ستشهده الرواية عموما و الوصول إلى تشكيل مفهوم عالمية الأدب .

لكن من ضمن سؤال الرواية شكلا ، علينا أن نعرف أكثر على مكونات الرواية و التأثير الخارجي عليها بقصد استيعاب الشكل الذي يخدم المضمون ، فهذا على الصعيد الفني قصد معرفة الصنع الروائي .

تداخل الأجناس في الرواية

الخروج إلى بناء عالم متعدد الأصوات

مع التطور الذي شهدته الرواية أضحت تلتمس من مختلف الأجناس الأدبية لذا صار من الصعب أن نجد روايات ذات تقويم تقليدي و هذا ناتج عن الانفتاح على القضايا الزمنية المتلاحقة ، فالتداخل الأدبي كالقصة القصيرة و الطويلة على شكل تقطعات قصصية و أيضا ولوج القصائد الشعرية ضمن النص و الحوار بالتحديد أو الاقتباس دون أن ننساه على منحى العنوان الجانبي للفصول ، ثم الأجناس الغير الأدبية كعلم الاجتماع و الفلسفة و التاريخ ، بالتالي يثرى المحتوى و يخدم اللغة الروائية والسرد عموما .

هنا نؤكد الفكرة برأي –لوكاتش-'' أن التأليف الروائي انصهار متناقض لعناصر غير متجانسة و منفصلة ، مدعوة لتكوّن وحدة عضوية ، توضع على الدوام موضع التساؤل'' 1

و لو أردنا التعرف أكثر بالتركيز على مفهوم تداخل الأجناس فيقصد به '' تراسل الفنون ، أي تداخل الفنون الأدبية من قصة و رواية و مسرح و شعر ، و قد اتسعت ظاهرة تراسل الفنون للتجاوز الأجناس الأدبية إلى فنون غير القولية '' 2

-الرواية استوعبت الملخص الخارجي بكمه الهائل من الأحداث المقترنة بالزمان و المكان ، و ضرورة الصوت المتعدد و اختلافه ، فعندما نقرؤها كنص فنحن نواجه أو بالأحرى نغوص في حيثيات عالم نعرفه من بعيد و من قريب ، و أمام تشكيل لمجموعة من الحكايات و القصص ، أو سرد أشبه بالسيرة على نحو مسمى رواية ، بالتالي نشهد أن هذا النص باختلافاته سواء الأيدويولجية أو التاريخية بداية من اللغة و استعمالاتها في عنصر الحكي ، من حيث شاعريتها أو فعلها و تأثيرها المباشر فمن منظور المقارنة بين الرواية التقليدية و الرواية الحديثة ، نرى أن الأخيرة أشبه ببيت تتعدد أبوابه ، فيتعدد الصوت كما تتعدد الأبواب ، فيخلق لنا نوع من التكامل و الحرص على التعدد يخلق لنا نوع من المتاهة آخر ، احتمال أن ينشئ لنا نصا مفككا ، يتطور فيما بعد وقد سمي بالرواية البانورامية .

-إن الرواية حسب باختين '' لا تخضع لأي قانون ، فيقول : إنها المرونة ذاتها فهي تقوم على البحث الدائم ،و على مراجعة أشكالها السابقة باستمرار ، و لابد لهذا

النمط الأدبي أن يكون كذلك لأنه إنما يمد جذوره في تلك الأرضية التي تتصل اتصالا مباشرا بمواقع ولادة الواقع '' 3

-من أهم مظاهر التداخل بين الرواية و بين سائر الأنواع الأدبية الأخرى كان مع الشعر ، حيث استطاعت الرواية أن تحتوي صوت الشاعر الذي سنفرد بدراسة عنه في مجمل الأصوات لما له من أهمية ، و لأن الشعر في موضوعاته خاصة بالحديث عن الرواية العربية التي سبقها الشعر بأشواط معروفة عند العرب و نظرا للرواية الروسية حيث تطرق باختين إلى حيثيات اللغة الشعرية و مدى إسهامها في البناء الروائي

أما بالنسبة للقصة و القصة القصيرة ، و حتى القصة القصيرة جدا ، هي تصنيفات فنية تخضع لمعايير من أجل معرفة الحدود التي بين الروايات و القصص لأن كلاهما ينتميان إلى السرد ، حتى أن هناك إشكالية مطروحة تمثلت بين مفهومين يتقاربان مع بعضهما البعض ''الرواية القصيرة'' و ''القصة الطويلة'' و مدى الخلط الذي يحدث بينهما من حيث البنية أو حتى من ناحية الحجم أحيانا ، لكن الفاصل الفني بينهما هو الموضوع الذي يعالجانه ، حيث الأولى تركز على الأحداث و تسلسلها و التركيز عليها ، أما الثانية فتطلق العنان للروي و تصوير لجوانب مختلفة من شخصيات و المحيط الذي يكون حولها ، أقرب إلى التعمق بحيث ليس مهما تواجد حل للعقدة من عدمه

-فائدة الرواية من تداخل الأجناس الأدبية ''أن وجدنا شكولا روائية جديدة فرواية الأصوات نوع من الحوار بين الشخوص و أفكارها بمعالجة سردية ، و قد ساعد على ظهور رواية الأصوات بوجود مجال أكبر من الحرية التي سمحت بالراوي و الرأي الآخر ، و من تم جاءت رواية الأصوات ممثلة لوجهة نظر متباينة و لم تحمل كالرواية التقليدية وجهة نظر أحادية تتوازى مع الراوي العارف بكل شيئ''4

-في ظل هذه الفكرة التي نستنتج منها عملية الخلق الإبداعي المتواصلة إثر هذه التفاعلات بتقريب هذا المصطلح إلى كيمياء الرواية ، و التي نخرج بفضلها إلى عالم متعدد الأصوات يسمح لنا بمعرفة بنائها و كيفية تجسدها و تناغمها أو عملية خلق أصوات جديدة ، و التعرف عليها مجددا .

---

1)- أ،كريمة غيتري ، تداخل الأنواع الأدبية في الرواية العربية المعاصرة ، رسالة دكتوراه في النقد الأدبي المعاصر ، جامعة أبي بكر بلقايد ، تلمسان ،الجزائر ، ص34

2)- سناء سليمان سعيد مصطفى ، مقال '' تداخل الأجناس في الرواية الجزائرية بين عبد الحميد بن هدوقة و واسيني الأعرج ، 2017 ، موقع عبد الحميد بن هدوقة

3)- أ،كريمة غيتري ، المرجع نفسه ، ص34

4)-سناء سليمان سعيد مصطفى ، المرجع نفسه

الروايــة الروسيّــة
و الرحلة ...إلى العالميــة

إن الأدب الروسي من أعظم الآداب العالمية و التي لازالت خالدة إلى عصرنا هذا ، فهو معروف بروائعه و أسمائه التي سطعت و تركت انطباعا يشيد بذكرها كل مرة ، و كيف في جغرافية قاسية مثل روسيا برزت لنا كتابات روائية مازالت تمتد على السمو و الخلود و الروعة ، و لتصبح إلهاما و تأثيرا للعديد من الآداب و الكتاب في أقطار العالم .

ثم إن التكلم عن الرواية الروسية كطابع له ركائز وأساسيات قام عليها لنرى عبر التاريخ الرواج الذي لاقته الرواية ، إلى أن صارت الإشادة بها و بكتابها الذين أصبحوا بحد ذاتهم مواضيع في الكتابة و الدراسة عنهم ، أو على أقل تقدير تؤخذ اقتباسات من أعمالهم في صفحات تقديم لأعمال أخرى .

و لابد للبحث أكثر في أبجديات الرواية الروسية ، يجب أن نتعرض للتسلسل التاريخي أولا و معرفة البوادر الأولى لها أو ما سبقها من نثر ، و ليس كافيا أن نردد مقولة ديستويفسكي '' كلنا خرجنا من معطف جوجول '' لكن بالتقصي أكثر حيث الذي كان قبل الرواية الواقعية من روائع كلاسيكية مثل الجريمة و العقاب أو آنا كارنينا ، أو الأنفس الميتة و غيرها ''قد سبقت هذه الروايات محاولات كثيرة اقترب بعضها من الشكل الروائي و البعض الآخر اعتبر تجارب أولى للرواية ، فالرواية الروسية عبرت طريقا طويلا من النمو و الارتقاء حتى بلغت تلك المكانة الفكرية و الفنية العالمية'' 1

إذا كما هو معروف عن أي أدب ذاع صيته على النحو العالمي ، دائما ما يكون عليه من أعمال تكون بدائية نوعا ما ، و تكون في حالة ضبابية تحاول أن تتشكل لتصير ناضجة فيما بعد ، أو أن موضوعاته مازالت لم تنح نحو معرفة الإنسانية ''فالأدب الروسي القديم في العصور الوسطى لم يعرف الرواية كنوع أدبي و لكنه عرف المدونات التاريخية و الدينية التي تصف حياة القديسين كأعمال أدبية و كوثائق قانونية و تاريخية يرجع إليها في ذات الوقت ، علاوة على أشكال مختلفة للأساطير ، و رغم احتواء هذه المؤلفات على الكثير من التفاصيل الخيالية ، إلا أن القارئ في روسيا القديمة كان ينظر إليها على أنها حقيقة مطلقة '' 2

يعنى هنا بالحقيقة على أنها مرتبطة بالوعي الذي كان عليه الفرد القارئ الروسي آنذاك بشكل خاص ، أو القارئ المتلقي الأوروبي بشكل عام ، حيث لا ننسى جانب من التاريخ المظلم الذي عاشته أوروبا ضمن فترات تحت حكم المطلق للكنيسة و ضمن الجهل التي كانت تروج إليه لظروف سياسية محضة تحت الدثار الديني

يمس جميع الجوانب حتى يصل إلى الأدب ، كما كانت الكتابة الأدبية كما أشرنا سابقا لا تعنى بالفرد العادي أو الشعبي العام ، بل كانت محصورة نوعا ما على طبقات اجتماعية معينة ، و مفروضة على القارئ باعتبارها أولا و أخيرا حقيقة متناهية .

يقول في هذا السياق د.مكارم الغمري : أن الأدب في تلك المرحلة المبكرة للنظام الإقطاعي في روسيا القديمة و الذي كان يعتبر دور الأدب فيه دينيا و أخلاقيا و تاريخيا ، و ينتظر من الأدب مساعدة في تدعيم موقف الكنيسة و الأمراء الحاكمين ، و لذا فإن تناول وصف الحياة العادية الخاصة للشخصيات في الأدب كان ينظر إليه آنذاك كشيئ خاص للغاية و لا أهمية له . 3

ثم تأتي الواقعية و تبين لنا خروج أوروبا من فتراتها الظلامية و دخولها إلى مراحل التنوير ، و أن الأدب أضحى يكتب عن الإنسان و مشاعره أكثر فأكثر و ينزل إلى الطبقات الدنيا ، عن عيش الإنسان و الشقاء الذي عليه ، حيث ''شهد أدب القرن السابع عشر تغييرا واضحا في تناوله لوصف الشخصيات عن الأدب الماضي ، فقد أسقط الكتاب معيار الأصل النبيل في تصويرهم للشخصيات التاريخية ، و لأول مرة بدأت تظهر الشخصية التاريخية ذات الأصل الشعبي ، إلى جانب تصوير الشخصية التاريخية الشعبية ، ليتجه الأدب إلى الشخصيات البسيطة العادية ، و إلى الشخصيات التي تنتمي إلى عالم الحضيض'' 4

على العموم رحلة الأدب الروسي كانت مقترنة بالتيارات المتتالية و التي عرفت في أوروبا و انسيابها في و تأثيراها في بقية العالم ، ثم في ظل الاحتكاكات و الترجمات المتبادلة لعلنا نرجع إلى جوجول هنا من أجل تحديد الانطلاقة الفعلية للأعمال التي خرجت عن سياق المألوف لتخلق بما يقتضيه الإبداع .

فكانت ''الأرواح الميتة'' تعبيرا خارج السياق كما ذكرنا لأنه تعتبر قصة في مجال الكتابة الساخرة ، أو نوع من الكوميديا السوداء ، و أيضا ليس ''المعطف'' وحده من يقرر الانطلاقة و تجاوز حدود القومية ، بل قبل التطرق لديستويفسكي الذي هو النموذج المحور للتأثير الحقيقي ، و واجهة الأدب والرواية الروسية ، نذكر مثال عظيم لهذه الواجهة و هو الكونت ليو تولستوي ، المقترن اسمه برائعة ''الحرب و السلم'' لضخامة العمل و سلاسته في آن .

ثم إن الرومانسية ليست كل شيء ، فتولستوي جسد فكرة الرجل الذي تخلى عن برجوازيته ، و لأن ''آنا كارنينا'' قد هاجم فيها تولستوي الحب الرومانسي باعتباره ضربا من الانغماس الذاتي ، و شجع بدلا من ذلك الاحساس بالواجب الأخلاقي

-عن ديستويفسكي-

أدباء من مختلف العالم مثل تشيخوف ، همنجواي ، توماس مان ، غابريال ماركيز ، فرجينيا وولف ، حتى تولستوي، تأثروا بعظيم الرواية الروسية و الرواية بمفهومها العالمي –فيودور ميخائيلوفيتش دوستويفسكي- قد نقول على أنه أحدث ثورة في الرواية من حيث بنائها الدرامي ، يعود سر شهرته العالمية الفائقة هو أن هذا الكاتب دخل في أغوار النفس البشرية و صورها بتناقضاتها ، بشيطنتها و بملائكيتها ، و بما تحمله من قبح أو جمال ، تفاصيل و مفاهيم صنعت الفارق خاصة السوداوية منها ، لأن الإنسان في الحقيقة إما صانع للسوداوية أو مستهلك آخر لها .

و هذا الفهم الإنساني الذي وصل إليه الكاتب هو وليد المعاناة نفسها التي عاشها ففي جوانب كثيرة من حياته واجهها كان التعبير عليها إما بسخرية لاذعة مثل رواية ''في قبوي'' أو بمأساة حقيقية ، مأساة النفس الداخلية و حرقة الضمير مثل الذي عليه في ''الجريمة و العقاب''

و لأن هذا الصراع النفسي هو تمثيل لما عاشه المجتمع الروسي في حقبات متدهورة سياسيا ، و في الظل الحروب القائمة و السياسات المتنازعة و العيش الحاد للفرد الروسي عانى ديستويفسكي من أزمات حادة في حياته رغم أنه دخل مجال الأدب مبكرا ، في سن الخامسة و العشرين ، و رغم أنه حقق نجاحات و شهرة تستحق الذكر آنذاك ، إلا أن المعاناة كانت أكبر من الاسم ذاته ، و الجميل في هذه المعاناة أنه يعيد عكسها في الكتابة ، حتى أنه يذكر البعض على أن فيودور من علماء النفس الذين أثروا على الأدب ، و يذكر البعض الآخر أنه فيلسوف ، خاصة أنه تأثر ب ''كانت''

-و لعل إحدى المنعرجات الحقيقية في أثرت الكتابة من حيث التجربة عند ديستويفسكي هو ما مر به من خلال نفيه إلى سيبيريا لمدة أربع سنوات أثناء فترة تغيير الحكم ، حيث أن الحادثة أثرت فيه بشكل عميق

-من أولى التجارب الحقيقية لدوستويفسكي هي الرواية التي ذكرناها سابقا ''في قبوي'' ، أو بعنوان آخر ''رسائل من تحت الأرض'' في طبعات أخرى ، حيث يقال على أنها '' أول رواية وجودية ، و ينسب لها الفضل في التأثير على عدة فلاسفة من ضمنهم الفيلسوف الفرنسي جون بول سارتر '' 5

-''...ولد فيودور ميخاييلوفيتش دوستويفسكي في 30 أكتوبر 1821 بموسكو ، أبوه كان طبيبا ، زاول تعلمه بمدرسة المهندسين بسان بطرسبورغ ، و كان إلى جانب القيام بدروسه يلتهم كل ما يقع بين يديه من روايات و قصص روسية و أجنبية ، كان مغرما بالأدب إلى حد بعيد

و كان أبوه قاسيا عليه و كان بخيلا ، و لعل ذلك ما جعله يختار الترجمة من بين

الروايات الأجنبية التي اعتزم ترجمتها لسد حاجياته ، لما أنهى دراساته
لكن الترجمة لم تكن تعبر عن مشاعره هو ، و لا تصور الواقع الذي كان يحيا فيه
كما أن هيامه بالأدب لم يكن يعني فقط التعرف على الإبداعات الأدبية التي أنتجها
الغير ، و لكن يعني بالدرجة الأولى المشاركة بإبداعه و الإسهام بأدب يصور
أحاسيسه و واقعه و آراءه ، فكتب رواية ''المساكين'' و قدمها للشاعر نيكراسوف
فأعجب بها ، و قدمها بدوره إلى الناقد الروسي الكبير –بييلانسكي- الذي تقدم
الحديث عنه بصدد الترجمة إلى بوشكين ، فوجد هذا الناقد رواية المساكين مكتملة
النضج ، إلى درجة أنه سأل الكاتب الشاب هل هي من بنات أفكارك
و قد لاقت هذه الرواية اقبالا كبيرا من طرف الجمهور الذي جعل ديستويفسكي يرى
أن مستقبله في الأدب ، فيكتب على التوالي عدة قصص ظانا أنها تفوق المساكين-
جودة ، لكن القراء لم يقبلوا عليها ، و اتهموه بتقليد –غوغول- فأحس بالخيبة المرة
و شك في موهبته و مقدرته بل دفعه ذلك إلى الانضمام إلى مجموعة التي كانت
تتردد على بيت –بيتراشيفسكي- الذي كان ينتقد استبداد نيكولا الأول ، الأمر الذي
انجر عنه للكاتب و رفاقه الاقتياد إلى السجن ، فالحكم بالإعدام ، لكنه و هو في
ساحة المشنقة يصدر العفو عنه ، فيخفف الحكم بالاعدام ، إلى الأشغال الشاقة
بسيبيريا ، بأربع سنوات –كما ذكرنا سابقا-
و هناك يخالط ديستويفسكي كل من يمكن أن يتصور من مجرمين و منحرفين و
هامشيين و مرضى أعصاب
و لما يقع الإفراج عنه يتزوج بامرأة مسلولة ، و يتعرض لأزمات عصبية خطيرة ،
و في هذه الفترة يكتب رواية ''الأذلاء و المهانون'' ، ''ذكريات دار الأموات''
بعد ذلك يؤسس مجلة مع أخيه ، لكن الحظ يسير و إياه في اتجاهين معاكسين ،
تموت زوجته ، يموت أخوه الذي يحبه حبا جما ، و يترك له عائلته و ديونا ...
يتحمل نفقات و دون العائلتين بمفرده ، لكنه لا يستطيع تسديد الدين ، فتصادر
ممتلكاته و تصادر حتى حقوق تأليفه
تضيق به روسيا فيقرر السفر إلى الخارج ، و قد كان سافر من قبل إلى بعض
البلدان الأوروبية
تنقل دوستويفسكي من مدينة إلى أخرى ، في الخارج لا يهتم به أحد ، و يصير على
حد تعبير بوسكين في '' الورقة الخاسرة'' ، حاكيا الشاعر الإيطالي –دانتي- خبز
الغربة مر ، و سور الوصول إليه عال
و هكذا يجد الكاتب نفسه وحيدا هائما على وجهه ، لا صديق و لا رفيق له
يكتب فيها رسائل ذليلة يستجدي فيها مساعدة أصدقائه و ناشريه
و من خلال هذه الفترة يكتب ''الجريمة و العقاب'' التي سنعود إليها بعد حين

و ‘‘المقامر ‘‘ و ‘‘الأبله‘‘ ، كل ذلك مقابل تحصيل تسبيق من الناشر لسد الرمق ، لكن بمجرد ما يصله ‘‘كوبك‘‘ ينفقه في القمار
لا يقسوا الحظ وحده على دوستويفسكي و لكن النقاد أيضا ، تهاجم الصحافة الروسية ‘‘الأبله‘‘ بقسوة ، و يقول النقاد عن الكاتب بأنه صاحب ‘‘الموهبة القاسية ‘‘

أما الدكتور –تشيج- أكبر الاختصاصيين في فن دوستويفسكي فيقول أنه وجد ربع شخصيات قصصه مرضى بالأعصاب و أنه عد ستة شخصيات في ‘‘ الجريمة و العقاب‘‘ و اثنين في ‘‘ الإخوة كارامازوف‘‘ و ستة في ‘‘ المأخوذون‘‘ و أربعة في ‘‘الأبله‘‘ و أربعة في ‘‘المراهق‘‘
لكن الحقيقة شيئ آخر ، فليس دوستويفسكي هاجمه معاصروه من النقاد ، إن قيمته الحقيقية واضحة في هذا الانتشار العالمي لأدبه ، و ليس ذلك من محض الصدفة قال الكاتب الفرنسي –هنري طراوية- ، الذي استعنا بالكثير من أقواله الواردة في الترجمة الجميلة التي كتبها لدوستويفسكي ، في تحرير هذه النبذة من حياة الكاتب ، قال ‘‘ مجانين دوستويفسكي ليسو مجانين الحقيقة ، كما يبدون في تأليفه ، إنهم فقط تجرؤوا على أن يكونوا ما لم نتجرأ نحن عليه ، و يقولون و يفعلون ما لا نجرأ نحن على قوله أو فعله ، كشفوا في ضوء النهار ما نحن نخفيه ، في ظلمات لا وعينا إنهم نحن مرئيين من الداخل ، و فعلا فإن شجاعة دوستويفسكي التي لم تخنه و هو في حبل المشنقة ، لم تتخلف عنه و هو يصور خبايا النفس البشرية ، و خفايا المجتمع الظالم ، لقد كان البؤس في المجتمع القيصري ، هو حظ الناس الأوفر ، و كان كل من تحدثه نفسه بحلم يساق إلى حبل المشنقة أو إلى سيبير‘‘
ألم يحكم على الكاتب و بعض رفاقه بالإعدام لا لشيء إلا أنهم ترددوا على بيت ينتقد فيه الاستبداد القيصري
إن دوستويفسكي لم يحارب الاستبداد وحده ، بل حارب حتى الاقلام التي تروج له أو تمهد لوجوده ، قال الكاتب الفرنسي ‘‘ميشال بيتور‘‘ –إن الرواية الجريمة و العقاب رد على الفيلسوف الألمان ماكسي ستيرنر ، كان يخالط الجماعة التي كان يخالطها ‘‘انجلز‘‘ و ‘‘ماركس‘‘ ، و كان يدعوا إلى الفوضوية الفردية ، رد على كتابه ‘‘الوحيد و ملكيته‘‘
لقد جاء في هذا الكتاب على لسان شخصية ‘‘الوحيد‘‘ –ما هي ملكيتي ؟ - هي تلك التي تستطيع قوتي الحصول عليها ، و ليس غير ذلك ، ما هو المباح الذي استطيع أن أفعله بصفة مشروعة ؟ كل ما أقدر عليه عندما أعطي لنفسي السلطة أعطي لها اللقب ...
كتب دوستويفسكي رواية " الجريمة و العقاب" ، و خاصة شخصية راسكولنكوف-

للبرهنة على النهاية المظلمة التي ينتهي إليها من كان على شاكلة " الوحيد" أو "راسكولنكوف" ، لقد جاء في مذكراته التي كاين يعدها لكتابة رواية الجريمة و العقاب عن شخصية راسكلنكوف ، أخذ المجتمع و جعله تحت سلطته ، إن السلطة هي الطريق الوحيد للتحرر ، صفته الأساسية هي الاستبداد ، يريد امتلاك كامل القوة و لا يعرف أي وسيلة للحصول عليها ، يريد أن يمتلك و يستغنى بأكبر سرعة ممكنة ، و عندئد برز في ذهنه فكرة القتل جاهزة .

و الكلمة التي ينبغي أن نختم بها هذه النبذة من حياة و أدب الكاتب أن دوستويفسكي لم يصور في أدبه المجتمع القيصري في القرن التاسع عشر فقط ، بل كل المجتمعات القيصرية ، في كب زامن و مكان ، و ما تجاوبنا معه إلى اليوم يعد من قبيل المتعة الأدبية و فضول الإطلاع .

و بالرغم مما قاله فيه معاصروه من النقاد فإن القارئ الروسي في ذلك العهد لم يكن غبيا ، لقد أرانا يوم 7 جوان 1880 ، بمناسبة ذكرى المائة لميلاد الشاعر بوشكين التي ألقى فيها دوستويفسكي خطابا رائعا ، كيف تلقاه بذلك الحماس المنقطع النظير و في 9 فيفري 1881 ، عندما توفي الكاتب حزنت روسيا كلها عليه ، و خرجت بكل طبقاتها تشيعه إلى مثواه الأخير .

إن فيودور ميخائيلوفيتش دوستويفسكي منذ أن ووري في التراب ، كما قال هنري طرواية- بدأت حياة جديدة خارجة عن الزمان و المكان 6.

1- د، مكارم الغمري ، الرواية الروسية في القرن التاسع عشر ، كتاب إلكتروني ، الشبكة العنكبوتية ص11

2- د، مكارم الغمري ، المرجع نفسه ص13

3 و 4 –المرجع نفسه ص14 و ص15

5-موقع آراجيك ، مقالة بعنوان من هو دوستويفسكي ؟ ، الشبكة العنكبوتية

6-عبد الحميد بن هدوقة ، قصص من الأدب العالمي ، المؤسسة الوطنية للكتاب –الجزائر ط1983 ص90

الرواية العربية

- نحو أفق جديد

ظهرت الروايات العربية الأولى في سنة 1897 للميلاد ، و كانت منذ نشأتها تحت تأثير عاملين : الحنين إلى الماضي ، و الافتنان بالغرب و الخضوع لهيمنته ، في بداية القرن العشرين اتسم عدد من الروايات التي كتبت بمراعاة الذوق الشعبي و الثقافي للعرب فظهرت مثلا روايات جرجي زيدان التاريخية المشهورة ، و خطت الرواية العربية خطوة جديدة على يد أمثال جبران خليل جبران و أمين الريحاني و ميخائيل نعيمة ، و في عام 1912 صدرت رواية "زينب" لهيكل ، و هي التي يعتبرها نقاد الأدب الروائي منعطفا هاما في مسار الرواية العربية ، و في نفس هذه المرحلة أصبحت المقاييس الغربية هي السائدة في كتابة الروايات ، ثم إن الرواية العربية لم تدخل في الحيز الأهم و المرحلة الكبرى من مراحل تطورها إلا في الستينيات من القرن الماضي .1

- من المعروف أن الرواية ، هذا الفن الأدبي ، لم يمض على ظهوره أكثر من ثلاثة قرون و نصف قرن في العالم العربي ، بيد أن هذا الجنس الأدبي تخلق حين تخلق كجنس قادر على الهضم و التمثل و الإفادة من الفنون الأخرى

و لا شك أن فن الرواية قد احتل موقعا متميزا من الأدب العربي المعاصر ، فقد استطاع هذا الفن الأدبي الحديث خلال مدة زمنية قصيرة أن توسع دائرة مخاطبيه إلى حد أصبح ينافس فن الشعر .

- لقد ظهرت أولى الروايات العربية في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر ، و كان منذ نشأتها واقعة تحت تأثير عاملين : الحنين إلى الماضي و الهيمنة الغربية و يرى الناقد مصطفى عبد الغني أن ظهور الرواية في الوطن العربي ارتبط بعاملين أيضا "أحدهما كل من مصر و لبنان في نشأة هذا الجنس الأدبي سواء في درجة التأثر بالغرب أو التأثير في الأقطار العربية ، أما العامل الآخر فهو أن تطور هذا الفن الروائي ارتبط بظهوره تطور الاتجاه القومي العربي و نضجه أكثر من أي عامل آخر .

- إن الرواية العربية قد ارتبطت أساسا منذ بداية نشأتها بمحاولة إبراز الهوية القومية ، , بلورتها في مواجهة "الآخر" الغربي المستعمر ، و لهذا كانت البدايات الأولى لبنيتها التعبيرية امتدادا بنيويا لمختلف التعابير الأدبية السابقة ، و خاصة الحكايات و السير الشعبية و الوقائع التاريخية البطولية و المقامات ، دون أن يعنى هذا أنها كانت تخلو من التأثر في تشكيلها البنيوي بالبنية الاجتماعية و الاقتصادية و

الوطنية و الثقافية السائدة التي نشأت منها و عنها . 2
-و الرواية خلال الفترة الحالية و القادمة ، ستكون المرآة الذي يرى فيها العرب أنفسهم ، و ستكون سجلّهم ، سجل الأفكار و الأحلام و ضباب الأمل أيضا ، سوف تقول و بأساليب عديدة ، أي عصر عشنا فيه ، و أية مصاعب واجهتنا ، و أية تحديات انتصر فيها و عليها رجال و نساء هذا العصر، ستكون الرواية تاريخ الذين لا تريخ لهم ، تاريخ الفقراء و المسحوقين ، و الذين يحلمون بعالم أفضل ، ستكون الرواية حافلة بأسماء الذين لا أسماء كبيرة أو لامعة لهم ، و سوف تقول كيف عاشوا أو ماتوا و هم يحلمون ، و سوف تتكلم الرواية أيضا ، و بجرأة عن الطغاة و الذين باعوا أوطانهم ، و شعوبهم ، و تفضح الجلادين و القتلة و السماسرة ، و المخربة نفوسهم ، و لا بد أن تقرّ الأجيال القادمة التاريخ الذي نعيشه الآن و غدا ليس من كتب التاريخ المصقولة و إنما من روايات هذا الجيل و الأجيال القادمة 3

1- محمد هادي مرادي ، أزاد موسى ، قادر قادري ، حكيم خاكبور –بحث بعنوان لمحة عن ظهور الرواية العربية و تطورها – مجلة دراسات الأدب المعاصر ، العدد السادس عشر – النت ص1
2-و3- المرجع نفسه ، ص5 و ص16

-الفصل الثاني-

-البوليفينية

-البوليفينية في الرواية الروسية

-البوليفينية في الرواية العربية

-بين الرواية البوليفينية و المونولوجية

البـوليفينيـة

الرواية متعددة الأصوات

فكرة الصوت بحد ذاتها تندرج في دراسة الرواية من حيث الأسلوب ، و تقتضي معظم الدراسات مؤخرا على التدقيق في هذا التنظير الذي جاء به باختين ، و ذلك من خلال الانفتاح الذي شهدته الرواية ، إن البوليفونية جاءت من أجل معرفة مسار الذي تتوجه إليه الرواية ذاتها ، فهي فاصل تاريخي ، إرهاص للأسلوب الجديد و للقالب الذي يتوسع بامتداد عمره .

1-مفهوم الرواية عند ميخائيل باختين

الذي جاء بهذه العاصفة الفكرية أو النظرية حسب موضوع كل من يقرأ لهذا الناقد الفذ ، و استقراء ما يتجاوز الأدب ،و تجسيد الرؤية الواضحة لمهمة الناقد الذي يواكب جديد الساحة ، و هيكلة ما يصدر من أعمال ، فالابداع حركة خلق تتكرر دائما ، و الرواية ، عملية خلق إبداعي رهيب كان لابد من أن يحتوي الآليات التي جاءت بها .

يكرس باختين معظم اهتمامه للتمييز بين الملحمة و الرواية بنص يحمل ذلك الاسم و لكي لا نجانب الحقيقة ، فإن المقدمة الجدالية لذلك العمل ما زالت مقلقة ، فإذ يعلن باختين عن مشروعه يرفض إسباغ أية خصوصية على الملحمة 1

بما أن هناك جدلية وقعت حول معرفة أصل الرواية تحت مندرج أصل الأنواع فالنوع الأدبي الروائي من يرجحه أنه وليد الملحمة ، و هناك من يضع لها الاستقلالية تامة بينها و بين الرواية ، فرؤية الناقد حول الولادة ، ولادة في كنف البرجوازية .

الرواية أكثر تنوعا و تعددا من أي نوع آخر عرفه القدماء ، فهناك أجزاء تاريخية ، أجزاء بلاغية ، أجزاء من الحوار ، حيث تتبادل هذه الأساليب جميعها و تتناسج و تتعالق مع بعضها بعضا بأكثر الأشكال غنى و تكلفا و صنعية 2

جزئية التنوع و التعدد ، جزئية ضخمة يتميز بها النوع الأدبي ، و مصير كل تلك الأجزاء نحوه ، نتيجة الإدراك الكامل .

الأشكال الجديدة من الإدراك الصامت ، أي القراءة ، إن دراسة الأنواع الأخرى شبيهة بدراسة اللغات الميتة بينما دراسة الرواية شبيهة بدراسة اللغات

الحديثة و الشابة منها أيضا ، الرواية هي ببساطة نوع من أنواع أخرى ، لكنها الوحيدة بين الأنواع 3

2-البوليفينية

في تعريف البوليفينية الذي يقوم على فكرة الصوت المحض ، فكرة الصوت المكتوب ، و كإرهاص كما سبق الذكر ، و لأسئلة التي تعنى كمثال الرواية ما قبل البوليفينية ، ثم شكل الرواية ما بعدها ، مبني على الحوار.

يدخل فعلان لفظيان ، تعبيران اثنان ، في نوع خاص من العلاقة الدلالية ندعوها نحن علاقة حوارية ، و العلاقات الحوارية هي علاقات دلالية بين جميع التعبيرات التي تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي 4

إن هذه العلاقات الحوارية ، علاقة خاصة و مميزة ، و دلالة على أقرب مفهوم حداثي ، و لبنة البناء الجديد ، فالحوارية ، أو المبدأ الحواري كما يدعوها الناقد علاقة أساسية في جزئية الحوار ، أو الحوار كجزئية بحد ذاتها .

إن التوجيه الحواري هو بوضوح ظاهرة مشخصة لكل خطاب ، و هو الغاية الطبيعية لكل خطاب حي ، يفاجئ الخطاب خطاب الآخر بكل الطرق التي تقود إلى غايته و لا يستطيع شيئا سوى الدخول معه في تفاعل حاد 5

3-الرواية الحوارية أو الرواية المتعددة الأصوات

و معنى أن الرواية البوليفونية هي التي تعتمد على تعدد المواقف الفكرية و اختلاف الرؤى الأيديولوجية و ترتكز كلك على كثرة الشخصيات و الرواة والسراد و المتقبلين ، و تعتمد إلى تنوع الصيغ و الأساليب و استعمال فضاء العتبة ، و توظيف الكرونوطوب –وحدة الزمان و المكان- ، و تشغيل الفضاءات الشعبية الكرنفالية . فيعني بهذا أنها رواية ديمقراطية ، تستدمج كل القراء المفترضين ، ليدلوا بآرائهم بكل حرية و تلقائية

فالرواية البوليفينية في الحقيقة تعبير عن صورة الإنسان و تصوير لتنوع الحياة ، و تعبير صادق عن تعقد المعاناة البشرية ، كما أنها كفاح ضد تشيئ الإنسان ، ضد تشيئ العلاقات الإنسانية و كل القيم الإنسانية في ظل النظام الرأسمالي ، و يعني هذا أن رؤية كاتب الرواية البوليفونية رؤية إنسانية ترفض بشكل قطعي تحويل القيم المعنوية أو الكيفية إلى قيم مادية و كمية . 6

فاستنتاج المفهوم التالي، أن الرواية البوليفينية ، نتيجة حتمية لاحتواء الصوت الإنساني المختلف ، و علاقة الصوت و الصوت الآخر و الصوت المضاد أيضا

و لأنها رؤية ديمقراطية فذلك من أجل تبني الذي اتخذته الرواية في معالجتها المختلفة عن أحادية الصوت الذي كان برجوازيا في الأساس .

1-تيزفيتان تودوروف ، كتاب :باختين و المبدأ الحواري ، كتاب إلكتروني ، مكتبة النور ص166

2 و 3 تودوروف ، المرجع نفسه ، ص164 و ص165

4 و 5-6 المرجع نفسه ص122 و ص125

7- د.جميل حمداوي ، الرواية البوليفينية أو الرواية المتعددة الأصوات مقال ، شبكة الألوكة ، النت 2012-03-08

البوليـفينيـة
في الرواية الروسية

في موضع يعنى بالتحدث عن الرواية الروسية ، و بالتحديد في سياق الحديث عن ما قبل ديستويفسكي و ما بعده ، أن ما كانت عليه الرواية في أحادية الخط أو الصوت المنفرد الذي هو صوت الراوي نفسه و فقط ، ثم شاكلة الرواية الجديدة التي ستكون عليه من بعد دوستويفسكي بالطبع ، فبعد التميز الذي كان سباقا إلى الروس من مواضيع ذات بعد اجتماعي و نفسي ، إلى ديمقراطية السرد العظيم و تداخل الأصوات مع بعضها ، مع هذه الأخيرة ، التي هي تقنية وليدة الأدب الروائي الروسي ذاته ، ثم التأثير القادم لهذا الأدب في الآداب الأخرى ، و الذي حددنا به التأثر من حيث التقنية ، مقارنة بالرواية العربية .

و الذي وضع عددا من الميزات للرواية الروسية المتعددة الأصوات ، منها :

التعددية في أنماط الوعي ، و التعددية في الطروحات الفكرية و التعددية في المواقف الأيديولوجية ، و تلك كلها تعبير عن شيئ واحد ، هو الفكر ، و التعددية في الشخصيات ، المتعلق ببناء الرواية ، وتعدد اللغة و الأساليب ، من خلال الأسلبة و المحاكاة و الحوار و التهجين و التناص و الأجناس المتخللة . 1

و لعل باختين حسب *ما وصل إلينا من دراساته النقدية التطبيقية ، لم يقرأ رواية مبنية بطريقة تعدد الأصوات ، بل ركّز على روايات ديستويفسكي –الجريمة و العقاب مثلا-و روايات أخرى تقليدية البناء ، من خلال السوسيولوجية ، و التعبير اللغوي اللصيق بالشخصية ، إلى حد وجود اختلافات واضحة بين كلام أية شخصية و أخرى في الرواية ، و اختفاء الراوي وراء شخصياته .2*

بالتالي سيكون جل الضوء مسلطا على دوستويفسكي و بعض أعماله المشهورة و التي كانت فيها هذه التقنية مجسدة ، فسمة هذا السرد القصصي التي نجدها مثلا في رواية الإخوة كارامازوف ، في تيمة شخصية الأب و شخصية الأبناء و تناوب السرد بينهم ، و تعدد لسان الراوي بتعدد الإخوة ، إضافة إلى حديث النفس أو بما ندعوه بحديث الضمير ، مثل الذي نلتمسه في رواية الجريمة و العقاب ، حديث البطل مع نفسه .

قد نرى أن الرواية البوليفينية الروسية قد حصرناها عند دوستويفسكي و فقط و هذه حتمية راجعة إلى الكاتب نفسه ، و إلى باختين أيضا الذي عني بدراسة هذا الجانب لدى دوستويفسكي ، لذلك الحتمية على المشي بحذو باختين

و بحذو المصادر التي تملي علينا تجسد تقنية تعدد الأصوات أو المبدأ الحواري و أيضا أن التأثير الذي أحدثه ديستويفسكي ، يعادل –على سبيل الرأي- تأثير الكتاب الروس مجتمعين ، سواء ممن عاصروه أو من جاءوا من بعده .

بعد ديستويفسكي دخلت التعددية الصوتية بقوة عالم الأدب ، إنه يجتاز في حواريته ، خصوصا بالاستناد إلى الخبرة الذاتية لشخصياته عتبة من نوع خاص و تحقق حواريته نوعا خاصا و متميزا و جديدا من أنواع الحوارية 3

فهنا تودوروف يؤكد على فكرة الانفراد في مصطلحي التجاوز و العتبة ، بحيث يحقق الذاتية المطلقة للكاتب الذي أسس للتعدد الحواري ، إن تودوروف بصوب باختين ، تنظير لهرم الرواية و ديمقراطيتها و تشكل ألوانها الكلامية و اللغوية

حيث قارن في نفس السياق بتولستوي ..*الذي هو عالم مونولوجي يتوفر على وحدة متراصة متناغمة ، و في هذا العالم ليس هناك صوت ثان إلى جانب صوت المؤلف 4*

---

1 و 2 محمد رشيد السعيدي ، تعدد الرواة بديلا عن التعددية الصوتية في الرواية العراقية الحديثة ، مقال في مجلة الكلمة ، العدد 99 ، جويلية 2015

3 و 4 ص137 و ص126 من كتاب باختين و المبدأ الحواري ، تيزفيتان تودوروف ، المرجع نفسه

البولـيـفـينية
في الرواية العربية

حقل الحوار في الرواية العربية أو السرد العربي بوجه العموم ، و الذي نرجحه إلى ما قبل الرواية نفسها ، مبنيا في مقامات الهمذاني عند حديث عيسى بن هشام ، أحادية الصوت رغم المناوبة في الحديث عن شخص آخر ، ثم في رواية "زينب" التي يتفق معظم النقاد دائما و في مواضع مختلفة على أنها أول رواية عربية ، من حيث التقنية ، نجد أنها رواية مونولوجية بامتياز صوت الراوي فيها مفضوح ، مقابل ذلك نجد أيضا طه حسين في رواية دعاء الكروان رغم تعدد الشخصيات التي فيها ، و رغم أن المسرح العربي آنذاك كان يتيح الصوت و الصوت الآخر ، من شوقي ، إلى ريادة توفيق الحكيم ، إلا أن الرواية العربية لم تستمد بعد الصورة الكاملة للتقنية البوليفينية في أعمالهم .

و لعله لحد الآن لم نصادف مصادر تتحدث عن أول رواية بوليفينية بامتياز ، إلا أن البوليفينية العربية جاءت مع التجربة الثقافية المعاصرة كموجة اكتسحت الأعمال العربية بشكل حداثوي أغلبه نتيجة التأزم السياسي ، و نقصد بالتأزم السياسي هو ركوب المثقفين العرب و تبني المفهوم الاشتراكي الذي يستورد بطبيعة الحال البواكير الأدبية لدوستويفسكي و ما بعده من النتاج الأدبي ، و لأن البولفينية نوع من الديمقراطية كما تحدثنا عنها سابقا ، و كما نجدها ديمقراطية اشتراكية في تبني الرأي و الرأي الآخر .

و بما أن التجربة العربية تشربت بنحو مباشر من التجربة الروسية ، نرى تقارب كبير بين الأدبين من حيث الجغرافيا نسبة إلى المشارقة بالخصوص و نظرا للانتماء الفكري الشيوعي بنسبة لشمال إفريقيا .

حين يطرح العمل الروائي على نفسه مهمة تسجيل لحظة سياسية ساخنة ، فإنه يضع نفسه ، داخل ميدان لا تستقيم علاقة عناصره ببعضها إلا من خلال تتباعية نمطية تسلب الشخصية الروائية قدرتها على الاقناع ، أو يتم ذلك عبر انفجار الشك الروائي بشكل جزئي و كامل 1

إن هذا الانفجار يستهدف مبدئيا اللغة و تبعاتها الحوارية ، و يحين فرض دمقرطة الرواية العربية لتحمل الواقع السياسي بمختلف ألوانه ، مثل الذي نجده كانتفاضة عند غسان الكنفاني ، أدب المقاومة و الرواية التي تحدد الأصوات الثائرة ، عائد

إلى حيفا ، الرواية التي وثقت الصوت المكتئب و الرغبة و الشوق و الحنين و الحسرة و الفقدان .
إن الصوت و الصوت الآخر في الرواية العربية جاء كضرورة كأي رواية سبقت في ضرورتها من أجل خلق الأصوات ، و من أجل مبدأ حوار خالص ، و رفع ثقل الحمولة على عاتق الكاتب الذي يجسد دور الراوي السارد العليم .
إن الرواية العربية الجديدة ، و التي يسميها النقاد بالرواية المعاصرة ، أضحت تتقن هذه التقنية و تفوقت بعض الأعمال فيها ، و قد تشعبت الأصوات ، نظرا لزخم الثقافي و التاريخي الذي تحمله الثقافة العربية الأدبية الماضية ، و أصبحت السرديات العربية الروائية تشهد توسعا استهلاكيا لهذه المادة الأولية في الكتابة و ما يقابلها من المتعة ، فما كان عليه السرد المونولوجي من رواية أو ما قبله من مقامة يقل متعة على السرد الجديد ، و لابد أن نشيد بأن تبعات هذا السرد .

1-إلياس خوري ، الذاكرة المفقودة ، دار مؤسسة الأبحاث العربية للنشر ، ط1 1982 بيروت لبنان ، ص110 .

بين الرواية البوليفينية و الرواية المونولوجية

تعد اللغة من أهم مكونات الخطاب الروائي إلى جانب الرؤية السردية والبنية الزمنية والفضاء والشخصيات والوصف والأحداث، لكن تبقى اللغة هي المميز الحقيقي للرواية عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى. كما أنها المادة الشكلية التعبيرية التي تنبني عليها الرسالة الإبداعية التي يرسلها الكاتب إلى القارئ عبر جمل متنوعة : سردية ووصفية ومشهدية وبلاغية وحرفية. لذلك يتم التركيز عليها كثيرا مادامت شفرة وسيطة بين المبدع والمتلقي لأنها تحمل نوايا المؤلف وأطروحاته المباشرة وغير المباشرة من خلال استعمال تعابير مسكوكة أو مستنسخات تناصية أوتعابير تقريرية أو أساليب إيحائية انزياحية و رمزية . و من ثم،فأي روائي لا يملك ناصية اللغة وقواميسها الحرفية والمجازية ولا يحسن توظيفها توظيفا أدبيا ساميا ويستثمرها في سياقات تواصلية وتداولية ذات مقاصد تداولية فنية وتعبيرية في قمة البلاغة والجمال والروعة الفنية فإنه لن يستطيع أن يكون كاتبا روائيا ناجحا ومتميزا. ومن ثم يمكن القول: إن الرواية هي تشخيص اللغة وتصوير الذات والواقع اعتمادا على التشكيل اللغوي. إذاً، ماهو سياق الاهتمام باللغة الروائية؟ وما أنواع الرواية من خلال التشكيل اللغوي؟ وهل يمكن تحديد محطات أساسية للتطور الروائي من خلال التصوير اللغوي؟ وما هي الكيفية التي نعالج بها إشكالية الفصحى والعامية؟ هذه هي الأسئلة التي سوف نحاول عرضها في هذا المقال المتواضع هذا.

1- اللغة الروائية والمقاربات النقدية:

لقد تعامل الكثير من النقاد والدارسين مع اللغة الروائية باعتبارها مادة تعبيرية وحاملة للفكر ومضامين النص وأبعاده المرجعية. إلا أن هناك من كان يدرسها من خلال مقاربة بلاغية تقليدية تركز على الصور الشعرية من تشبيه ومجاز واستعارة وكناية ورصد للمحسنات البديعية ومواصفات اللغة كالرصانة والجزالة والسلاسة والليونة ....وكانت هذه المقاربة البلاغية تسقط مفاهيم البلاغة الشعرية على الرواية دون مراعاة خصائصها النوعية والتجنيسية وبنائها التعبيري المعقد وطاقته البلاغية واللغوية والتركيبية. وحاولت المقاربات المرجعية سواء الاجتماعية منها أم النفسية ربط اللغة بمفاهيم التحليل النفسي والوعي واللاوعي وعلاقتها بذات المبدع

أو ربط اللغة بماهو اجتماعي وطبقي ومدى تعبيرها عن الصراع الاجتماعي بين الفئات الاجتماعية وجنوحها نحو الواقعية والتصوير الموضوعي المحايد بعيدا عن الإنشائية ولغة الاستعارات. ويعني هذا أن الرواية ظلت " ردحا طويلا من الزمن موضع دراسة إيديولوجية مجردة وتقويم اجتماعي دعائي فقط. كانت المسائل المشخصة لأسلوبيتها تهمل إهمالا تاما أو تدرس عرضا وبلا مبدئية: كانت الكلمة النثرية الفنية تفهم كما تفهم الكلمة الشعرية بالمعنى الضيق للكلمة. وبالتالي، كانت تطبق عليها تطبيقا غير انتقادي مقولات الأسلوبية التقليدية(وأساسها المجاز)، أو كان يكتفى بتقويمها بأوصاف فارغة من تلك التي تطلق على اللغة كالتعبيرية والتصويرية والجزالة والبيان وما إلى ذلك دون تضمين هذه المفاهيم أي معنى أسلوبي محدد ومدروس". وبعد ذلك أتت اللسانيات لدراسة اللغة دراسة علمية بتفكيك المستويات الصوتية والصرفية والتركيبية والبلاغية والدلالية وتركيبها بواسطة تحليل بنيوي محايث قائم على مجموعة من الثنائيات، ولاسيما ثنائية الدال والمدلول، وثنائية اللغة والكلام، وثنائية المحور التركيبي والمحور الاستبدالي، مهملة بذلك بلاغة اللغة الروائية ومستويات التشخيص فيها. وهذا ما كان يشير إليه المنظر الروسي ميخائيل باختين بقوله:"إن وحدة الرواية، والقضايا النوعية المتعلقة ببنائها، انطلاقا من عناصر متعددة اللغات، ومتعددة الأصوات، ومتعددة الأساليب- وهي غالبا عناصر متعلقة بلغات مختلفة- كل هذه الأشياء تقع خارج حدود مثل هذه الأبحاث اللسانية التقليدية".... لكن اللغة الروائية ستعرف انتعاشها مع البلاغة الجديدة أو أسلوبية الرواية التي ظهرت في العقد الثاني من القرن العشرين مع الشكلانيين الروس ولاسيما ميخائيل باختين في كتابيه:(جمالية الرواية ونظريتها)، حيث أعاد للصورة الروائية واللغوية قيمتها التعبيرية و(شعرية دوستفسكي)، ومكانتها التجنيسية ودراستها بمفاهيم النوع الروائي بعيدا عن معايير الشعر ومفاهيمه البلاغية التقليدية التي تنحصر في ثنائية المشابهة والمجاورة. ويعني هذا أن أسلوبية الرواية قد تخلصت إلى حد ما من أدوات البلاغة التقليدية أو طعمتها بمفاهيم جديدة تراعي خصوصية الرواية من ناحية الجنس والنوع. وأصبحت للأسلوبية مصطلحاتها التقنية والمفاهيمية التي تكون غالبا مستنبطة من الخطاب الروائي نفسه. وقد نتج عن هذا الاهتمام الأسلوبي الباختيني أن أخذت " الكلمة الروائية النثرية تحتل مكانها في الأسلوبية، فمن جهة ظهرت مجموعة من التحليلات الأسلوبية المشخصة للنثر الروائي، وقامت، من جهة أخرى، محاولات مبدئية لإدراك أصالة النثر الفني بالنسبة إلى الشعر ورسم ملامح هذه الأصالة" وقد طرح باختين في هذين الكتابين مفاهيم أسلوبية جديدة في دراسة اللغة الروائية مثل: التهجين والباروديا والمحاكاة الساخرة والتهجين والأسلبة والتنويع والصورة

الروائية والحوار والتناص والمنولوجية والبوليفونية... وصارت كتابات باختين فيما بعد مرجعا أساسيا للدراسات البويطيقية والسيميائية وجمالية التلقي في التفاعل مع النصوص وتلقيها وتأويلها. وقد حاول باختين أن يجمع في دراساته بين التحليلين: الشكلاني والمادي وقد تأثرت به جوليا كريستيفا كثيرا في مقارباتها السيميائية في دراسة الشعر والرواية.

هذا، وإن اللغة الروائية عند باختين تتجاوز الكلمات القاموسية والألفاظ المفردة إلى بناء النص الروائي الذي يستند إلى تعدد الأصوات والمنظورات السردية والأجناس وتداخل الخطابات والأساليب اللغوية . ومن هنا يميز باختين بين الرواية المنولوجية والرواية البوليفونية. إذاً، فما خصائصهما الشكلية والدلالية؟

2- الرواية المنولوجية والرواية البوليفونية:

إذا كانت الرواية المنولوجية هي الرواية التي تتكئ على تصور إيديولوجي أحادي وتشكيل سردي مبني على أحادية السارد المطلق العارف بكل شيء، وهيمنة السرد على الخطاب المعروض، وعدم تنويع اللغة، والاكتفاء بسجل لغوي واحد يتسم بالرتابة والتكرار والمعاودة والفرادة الأسلوبية. أما الرواية البوليفونية أو الرواية الحوارية التي يفضلها باختين على الرواية المنولوجية فهي التي تمتاز بالأصوات المتعددة واللغات المختلفة والأجناس المتنوعة وتعدد الخطابات التناصية والمستنسخات النصية وتنوع السجلات اللغوية واختلاف المنظورات السردية والتصورات الإيديولوجية حيث يترك للقارئ اختيار الموقف الذي يلائمه والشخصية التي توافق تطلعاته الفكرية والذهنية والعقدية. ويعني هذا أن الرواية المنولوجية ذات صوت واحد ولغة مفردة وإيديولوجية مطلقة أحادية الجانب حيث يتحكم الكاتب في شخصيات المتن الحكائي كيفما يشاء يوجه مصائرها بطريقة علنية مسبقة. أما الرواية البوليفونية فتحرص على تنويع الخطاب باستعمال أساليب لغوية وبلاغية مختلفة تتراوح بين الحوار الداخلي(المناجاة) والوصف والحوار الخالص والرسالة والسرد بكل أنواعه، واستعمال اللهجات المحلية وسجلات مختلف الشرائح والفئات الاجتماعية في إطار تواصل تداولي سياقي، فضلا عن توظيف المؤشرات التناصية والمتناصية ذات مرجعيات تفاعلية تاريخية وفنية وأدبية وفلسفية وإعلامية ودينية...إنها باختصار رواية متعددة الأبنية والأصوات والأجناس ، كما أنها مرجعيا هي رواية ديمقراطية في الطرح الإيديولوجي والتشكيل النصي واللغوي تركز على صراع الشخصيات وتناقض مواقفها ولغاته الخاصة التي تجعلها تنتمي لجماعة لغوية معينة تتجلى لنا بكل وضوح في الخطاب الروائي.. ولكن يلاحظ أن

باختين لا يشير إلى الرواية المنولوجية أو مايسمى بتيار الوعي كما عند جيمس جويس وكافكا وهمنغواي وفيرجينيا وولف ودون باسوس؛ لأن هذه الرواية قمة في العطاء اللغوي وانزياح ملحوظ في الأسلبة والتذويت(نسبة إلى الذات) وإنجاز جديد في مجال التصوير اللغوي، وعظمتها الأسلوبية ليست بأقل من عظمة الرواية البوليفونية التي نجدها عند دويستيفسكي. لذلك، لايقصد باختين بالرواية المنولوجية تلك الروايات التي ذكرناها آنفا، بل يقصد الرواية العادية ذات الصوت الواحد خاصة في روسيا الاتحادية.

ومن أهم النماذج الروائية العربية التي تمثل الرواية البوليفونية كما نظر لها ميخائيل باختين رواية لعبة النسيان للكاتب المغربي محمد برادة حتى إنه حاول أن ينجز رواية طبق فيها وصفة باختين تطبيقا حرفيا أمينا، ولاسيما أنه من السباقين إلى ترجمة الفكر الباختيني في العالم العربي. ولا ننسى كذلك الروايات التجريبية الجديدة التي نوعت تشكيلها اللغوي كما لدى عبد الله العروي في أوراق وبنسالم حميش في مجنون الحكم والعلامة وأحمد المديني وصنع الله إبراهيم وآخرين كثيرين.... أما معظم الروايات العربية الأخرى وخاصة الروايات الواقعية والرومانسية فتبقى روايات منولوجية أحادية الأسلوب والمنظور والراوي والإيقاع، وهذا ما كان يشير إليه عبد الله العروي بقوله:" لقد كانت رواية القرن 19 الكبرى الموضوعية تتطلب على الأقل ثلاث لغات: واحدة تؤسس الموضوعية، وهي وسيلة الاتصال. والثانية تحدد أسلوب الكاتب. وأخيرا اللغة أو عدة لغات تستخدم لإعطاء خصائص الشخصيات. ونادرا ما تحتوي رواية عربية أكثر من لغتين، وفي أكثر الأحيان، لاتكون الثانية سوى لغة متقطعة...".

ويبين لنا هذا القول مدى أحادية لغة الرواية العربية ومدى منولوجيتها التصويرية وانعدام التنوع اللغوي والتعددية في هذه الرواية إلا في حالات قليلة، وحتى إن اللغة الثانية قد أصيبت بالركاكة والاختلال ورداءة التركيب ونقص خاصية الأسلبة والتعددية اللغوية.

-الفصل الثالث-

-الأصوات في الرواية

-صوت الراوي

-التناوب بين الرواة

-صوت البطل

الأصوات في الرواية

الآن ما يدعونا إلى التفصيل الأكثر في البوليفينية ، وجب أن نتعرف على كل صوت على حدا , و فهم بنيتها و أيضا التناغم الذي تحدثه فيما بينها ، صناعة الحوار و الشخصيات ، و قراءة في صوت و الصوت الجديد ، و لأن الصوت مكون مهم في الرواية كالزمان و المكان و الشخصيات ، و نظرا لذاكرة الحكي المليئة بالروي ، الروي الذي يعتمد على الصوت الخالص ، و العلاقات التي بين ذاك الصوت و الأصوات المتشعبة التي برزت بمنحى الرواية التاريخي ، الذي يتسم بتعدد الأبعاد ، و هذا التعدد –حسب الرأي- أسميه بما يشبه الصدى ، فالإيكو الذي يتردد في الرواية ليس مظهر عبثي و إنما مؤشر من مؤشرات نضج فضاء الرواية .

إن السرد بأكثر من صوت ، الذي يقدم لنا في الأخير صوتا واحدا ، صوت وجب تفكيكه و فهم بناءه ، أو حتى إعادة بنائه مرة أخرى من منظور اللغة ، *فهكذا تقوم اللغة الروائية بإعادة إنتاج اللغة ، من حيث هي حقل ممارسة و حقل تواصل اجتماعي 1*

أهمية هذا التنظير للأصوات هو معرفة مدى استقلاليتها ، و مدى المتعة التي تخلقها و تأثيرها على النفس ، رغم أن بداياتها كانت نفسية ما شاهدناه عند دوستويفسكي و الغوص في العمق .

أيضا لتسليط الضوء على الأصوات في الكتابة العربية ، و كيف كانت تجربتها على الواقع العربي الذي أغلبه متأزم سياسيا و اجتماعيا ، حتى يصبح الصوت إسقاطا و حلا للكتابة تحت غطائه بكل حرية ، *فالإبداع العربي اليوم ، يجد نفسه أمام حائط و متكأ ، كأنه أمام هذا التحول في السلطة ، يكتشف أن لا سلطة له في السلطة السياسية ، لأن الكاتب في عصر العلاقة الإعلامية ....لم يعد وسيطا ، ولم يعد مطالبا بلعب دوره التقليدي 2*

ثم لنأخذ بعين الاعتبار الحرية التي أصبحت عليه الرواية في ظل هذه الحوارية التي تلامس المسرح في ظل أيضا فكرة تداخل الأجناس و انصهارها ، عندما طرحنا أن تداخل الأنواع الأدبية صنعت أصواتا جديد ، فتعرف على ماهية هذه الأصوات التي خلقها هذا التداخل .

و بمعرفة اتجاهات الأصوات ، سنعرف أبعاد الرواية نفسها الذي أغلب ما تطرحه يكون طرحا أيديولوجيا ،و أن سر التناقض و الحمولات الثقافية والتضاد والمواجهة هو مدى تعدد هته الأصوات.

1 و 2 –إلياس خوري ، الذاكرة المفقودة ، المرجع نفسه ، ص87 و ص88

صوت الـــرّاوي
حضوره و وظيفته

تتمثل قاعدة الانطلاق التي يحاول هذا الجزء شأنه في ذلك شأن الأجزاء المتبقية أن هذا الصوت بالتحديد هو المكون الرئيسي و القاعدة الأساسية التي تأتي منها فروع أخرى ، فروع الأصوات المتبقية ، و إذا كان العمل الفني من حيث بداياته مقرونة بهذا الصوت الوحيد –المونولوج- إلى أن يستنسخ هذا الصوت ، و يصيب ما هو نصيبه من التعدد و التواجد .

و قد يكون الحكي بالنسبة لنا رسالة من طبيعة السرد المباشر ، بشكل لفظي عموما و لابد أن نبين العلاقة بين الراوي أولا و بين الشخصيات الأخرى ، في تحديد البناء الداخلي للرواية .

فالراوي أداة موازية و فعالة في البناء القصصي الحكائي ، لا يمكن إطلاقا التخلي عنه بصورة أو بأخرى ، له وظيفته الخاصة ، بما يلائم التعرف عليه .

- يذكر لنا عبد الكريم كردي : *أن الراوي هو واحد من شخوص القصة إلا أنه قد ينتهي إلى عالم آخر غير العالم الذي تتحرك فيه شخصياتها و يقوم بوظائف تختلف عن وظائفها ، و يسمح له بالحركة في زمان و مكان أكثر اتساعا من زمانها و مكانها 1*

و لا بد من أن وجهة نظر الناقد تبين أن للراوي صوت أعلى سلطة من الأصوات المختلفة ، و أنه فضاء آخر غير الفضاء الذي تدور فيه الشخصيات ، و هذه نقطة مهمة توضح لنا انسلاخ الأصوات عن الصوت الواحد ، و تآلف عدة مقطوعات بالفعل الزمكاني .

و يبقى الفعل الذي ينتجه الراوي ، هو الوعي الكامل و الإدراك الواضح لصيرورة الشخوص ، ففي الأول و الأخير هي استنتاج الراوي نفسه و لسانه فهو *وسيط يأتي بالشخصيات إلى نطقها و يفسح لها مجال الكلام عن ذواتها و إمكانية ممارسة أفعالها في نطاق زمن هو زمنها الذي يضعه*

و من الناحية السماعية ، يبدو صوت الراوي هو الأعلى صوتا من بين مختلف الأصوات المتفاوتة ، حيث أنه واضح و صريح و مباشر ، و هذا ما يجعله رئيسيا في الأساس ، بغض النظر عما كان عليه من حقيقة وحيدة ، و قد نذكر على أنه علاقة تولد ، قد نردف بأن الأصوات أو بعضها تولدت من هذا الصوت بالتحديد

ولا شك أن الكاتب قد استعمل الرواي بعيدا عن ذاته كي يختبئ وراءه و يعبر بواسطته عن كل ما يعتريه من ذائقة و عن كل موقف مختلف أو مضاد يود إيصاله و التعبير بحقه ، و هذا من منطلق الحكي .
و هذا الصوت لو نراه من الناحية الجمالية ، و من حيث المنظور البوليفيني نجد أنه هو المايسترو في التوليفة الموسيقية للرواية ، الصوت الأكثر جماليا و الأكثر اتزانا و ضبطا للأصوات الأخرى .

---

1 – عبد الرحيم كردي ، الراوي و النص القصصي ، دار النشر للجامعات ، القاهرة ، مصر ط1996 ص17

2- د، يمنى العيد ، تقنيات السرد في ضوء المنهج البنيوي ، دار الفارابي ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1999 ص92

التناوب بين الرواة

على المستوى الوظيفي في كتابة الرواية البوليفينية يرتبط وجود السرد الحكائي بتواجد أكثر من راوي واحد باختلاف مستوياته الثلاث التي حددها تودوروف و هذا ما نراه في الرواية الحديثة التي أضحت تلتمس هذه التقنية الأخرى و هذا التناوب من تقاسم الأحداث من وجهات نظر مختلفة و جعلها أكثر دينامية ، و لنقل أكثر إمتاعا و تشويقا على المستوى الفني .

و يكون هذا البعد الوظيفي في بناء القصة على تعدد الرواة من أجل العمل على تبيين الحالات المختلفة للحقائق و كسر شوكة الراوي العليم الذي كانت له فيما سبق السلطة المطلقة المفردة .

و وظيفة الراوي الواحد من الرواة *قد رآها "جينات" في خمس وظائف هي الوظيفة السردية ، و الوظيفة الأيديولوجية ، و وظيفة الإدارة ، و وظيفة الوضع السردي ، و الوظيفة الانتباهية أو التواصلية ، و لا يفترض وجود هذه الوظائف جميعا ، فقد ستغرق وظيفة واحدة مجمل الحدث السردي كحكاية ما ، و لكن التنوع دليل حرية الراوي في تأدية مهمات متعددة ترتفع بمستوى النص السردي إلى مستوى النص المفتوح 1*

و نقصد بالتناوب في سياق الحديث عن الوظيفة السردية و بقية الوظائف المذكورة للراوي ، هو ترتيب مسار السرد و وجهته ، و سرد القصة على أكثر من لسان فبالتالي تكون البنية واحدة متآلفة للنص الواحد و تجسيد للحوار الحقيقي المبني على الصوت و الصوت الآخر .

و في هذا الرأي يقول الدكتور الراحل محمد عزام : إن الكتاب تفننوا في استخدام مفهوم الراوي ، و ارتبط هذا التفنن بعلاقتهم بما يروون ، و لجأوا إلى تنويع الراوي في العمل الروائي الواحد ، وفق ما يقتضيه سياق السرد ، كأن يترك الراوي الذي يروي بضمير الأنا مكانه ، في مفصل من مفاصل الرواية ، للراوي "الشاهد" الذي ينقل ما يقع عليه نظره فقط .2

و على أساس هذا الراوي و تواجده مع راوي آخر يقوم بنفس الوظيفة مناظرة له تم التنظير لهذه العملية من طرف النقاد من أجل مواكبة مثل هذا النوع من التطور

الذي صارت عليه الرواية ، و الوظائف الجديدة التي انسابت للراوي و اختلاف السرد بتعدد ألسنة الحوار .
و إن أساس الروي أيضا اعتمد بقضايا حياتية جديدة ، و لذلك كان التناوب من أجل تحديد الرؤى و الوجهات الحياتية هذه ، و لتبيان أيضا على أنه قد جاء تحصيل حاصل أدبي إن لم نقل ضرورة أدبية .

1 و 2 د ، محمد عزام ، الراوي و المنظور ف السرد الروائي ، موقع ديوان العرب ، مقال بتاريخ 21 أفريل 2016

صوت البطل

إن فكرة تواجد البطل تكاد تكون حتمية و متواجدة في كل الأعمال الأدبية القديمة منها و الحديثة ، و سواء في الرواية أو غير الرواية ، و لأن القصة تتطلب بطلا ما لتكون هذه القصة بالفعل أو انعدامها من الأساس ، إن صوت البطل يختلف في الهيئة ، و قد يكون الراوي هو نفسه البطل أو مستقلا عنه .

و البطل دائما ما يكون له الدور الرئيسي ، بحيث هي الشخصية الأساسية يكون محض اهتمام الكاتب ثم المتلقي ، و لطالما السرد كان يجسد الصراع الدائم فيكون البطل ضد الغريم ، كعلاقة الصراع بين الخير و الشر ، أو بين القيمة و الخسيسة فإذن ، البطل هو المحور الكامل الذي يرتكز عليه السرد و العمل و يكون انعدامه انعدام القصة مبدئيا ، لأن أي قصة تحتاج إلى بطل أو أبطال ما في حالة تعدد الشخصيات البطلة بتقييم متفاوت .

البطل في الآداب القديمة كان له اعتبار كبير جدا و ربما يمتد هذا الاعتبار إلى العصر الحديث و الحالي ، إلا أنه اختلاف الاهتمام باختلاف المعتقد ، كان البطل يعتبر من الآلهة أو أنصاف الآلهة ، و كانت معظم الأعمال مجاز و خيال

يشكل البطل ضرورة ملحة للعمل الروائي ، و هو عبارة عن مجموعة من المتناقضات المتفاعلة ، و تتبع أهمية البطل مدى تأثيره في من حوله ، و من الدور الذي يؤديه في المجتمع ، و البطل عبارة عن حقيقة مادية و موضوعية مرتبطة بالزمان و المكان و ليس وهما 1 .

و قد تمثل هذا البطل في الرواية بشكل لا حصر له ، و لا تكاد تخلو رواية عالمية ما من ضرورة تواجد البطل من الحمار الذهبي لأبوليوس إلى دون كيخوت وصولا إلى راسكولنيكوف لدوستويفسكي و شخصية "جميل" في رواية صيادون في شارع ضيق لجبرا إبراهيم جبرا .

و بحيث يشير الأستاذ عبد العالي بوطيب أن : *الشخصية التي تتلقى السعة العاطفية الأكثر ،هي البطل2 ، و هي الشخصية التي تثير التأثر و التعاطف و الفرح والحزن لدى القارئ . 3*

إن صوت البطل إذا كان مستقلا عن صوت الراوي فستكون له الهيمنة بعده حتما

حيث أن هذا الصوت لا يعدو فعالا و حسب ، و إنما الروي الذي هو وظيفة الراوي فوق صوت البطل إلى أقرب تشابه و انصهار ، و رغم أن الراوي العليم أقوى وجودا من شخصية البطل و فوقه أيضا ، إلا أن الرواية بمتعتها في البطل الذي يحرك تلك المتعة المحضة .
و أيضا البناء اللغوي للبطل الذي هو لبنة الصوت يكون قويما و عاليا و له ملامح واضحة من الجدية و الأهمية ، و هذا التفاعل و التماسك يكون بما يتوافق مع الشخصيات الأخرى التي هي في مبنى الأصوات .
و الهدف من وراء تحديد صوت البطل هو أيضا يندرج تحت تبيان مدى أهمية هذا الصوت و مدى احتلاله كجزئية رئيسية كبيرة في مكون الرواية و نظامها ، بما يكسبها متعتها و قوتها و تآلف أصواتها .
يمكن رصد تحلل مقولة "البطل" تحت اسم "الشخصية الأولى" عند فيليب هامون و دلالة البطل البكل في وصف شخصية محددة سرديا هو وصف إيجابي 4 في نظرية الرواية التي ترى ضرورة قيام الأعمال الأدبية على ما تسميه البطل الإيجابي ، أي الشخصية المكافحة التي تؤمن بانتصار القوى العاملة .5
هنا رؤية لمختلف الآراء التي تتحدث عن اختلاف وظيفة البطل و حضوره ، و باعتباره الشخصية الرئيسية من عدمه ، إلا أن وزن "البطل" من حيث القيمة البوليفينية لا يتجرد على أن يكون سوى شخصية تتماهى مع الشخصيات الأخرى بل يتعدى هذا الأمر .

البطل في الرواية الروسية

إن تأثير الشخصية البطولية الروائية الروسية لها تأثير كاسح ، و أن معظم الكتاب و الروائيين في العالم لا يمكنهم نسيان شخصيات مثل راسكولنيكوف أو قبله أكاكييفيتش ، و معظم التضمين اللاحق في روايات الكثيرة اللاحقة ، منها الروايات العربية التي أدرجت هذه الأسماء ، لقوة هذه الأسماء ، مما يدل على قوة أصواتهم و تأثيرها في الرواية نفسها .
يمكن القول بأن صوت البطل في السرد الروائي الروسي جاء من أجل التستر تحت وطأة الحكي المليئ بالألم و المعاناة ، و بما يسمى بالمسمى التاريخي البروليتاريا آنذاك ، فيأتي الصوت أكثر ألما و عمقا ، و حتى أكثر سخطا ، و يضفي على الأدبية احتياجها و بناء السرد على ذاك الصوت الرئيسي .

البطل في الرواية العربية

و الحديث عن البطل في الرواية العربية يتجاوز إلى ما هو عمر الرواية كجنس

فقد *اعتبر الكثير من النقاد بأن فكرة البطل في الرواية العربية هي فكرة قديمة و تجاوزت المدارس النقدية القديمة و التي كانت تعتبر بأن حضور هذه الفكرة يعتبر من أركان العمل الروائي . 6*

إن الرواية العربية غيرت من ملامح البطل كما بتغير الزمن ، و حتى لموضوعنا الذي هو تأثر الروائي العربي بالرواية الروسية ، و ثم إن هذه الأخيره امتاز فيها البطل بالعمق و بتجاوز فكرة الخير و الشر ، و كان البعد فيه أكثر فلسفية ، و منه الذي كان عليه البطل بصوت الفانتازيا و الخيال ، أضحى واقعيا جدا ، و قد نرى هذا حقا منذ بداية الرواية تاريخيا .

---

1 – محمد أيوب ، الشخصية في الرواية الفلسطينية المعاصرة ، اتحاد كتاب العرب ، سوريا ، دمشق ، 1996 ص38

2- محمد أيوب ، المرجع نفسه ، بتصرف

3- عبد العالي بوطيب ، مستويات دراسة النص الروائي ، مقارنة نظرية ، مطبعة الأمنية ، دمشق ، سوريا ط1 ، 1999

4 و 5 – فواز السيحاني ، البطل في الرواية العربية ، رؤية نقدية تخفي ملامحه ..و نسق روائي جديد للبحث عن بديل ، مدونة سرديات ، موقع الكتروني ، مقال في 18 يناير 2014

6- فواز السيحاني ، المرجع نفسه

-الفصل الرابع-

-صوت الشاعر في الرواية
-صوت المسرحي في الرواية
-صوت الحيوان في الرواية
-التهجين الصوتي في الرواية

صوت الشاعــر

لطالما كان الشعر تجربة فريدة كل الانفراد منذ خلق الأدب و وجوده ، هو اختصار للأحاسيس و المشاعر و القضايا و الوجود ، و الشعر أكبر مفهوما من أن يختزل في تعريفات صغيرة قصيرة ، و لأنه كيان يعرف بالتلخيص ، فقد قلنا سابقا على لسان النقاد أن الرواية هي وليدة الملحمة التي أساسها الشعر و الروي شعريا ، ففي مواضع مثل هذه تكون أسبقية الشعر حتمية أن تحتويها الرواية سواء لغة أو سردا فإما كتابة بلغة شعرية شاعرية ، أو سرد ما يتضمن بعض القصائد ، و المهم هو الرأي الثاني في توليفة الصوتية الموسيقية البوليفينية ، القصيدة في الرواية ، أي نعني بصوت الشاعر الذي ينضم إلى الأصوات الأخرى المتكافئة ، و الانطباع الذي يجعله هذا الصوت .

إن تجربة أن يطرق الشاعر باب الرواية شيء جميل و عمل مفتوح للجميع ، و قد طرقه العديد من الشعراء و حققوا نجاحا جميلا ، لكن لابد من القول أن الكتابة في الرواية و السرد تحكمها بعض الأدوات ، و تتحكم فيها عملية البناء . 1

و بناءا على هذا القول في سياق الحديث عن سير الشاعر في غمار الرواية ، و ما يهمنا في الحقيقة هو الكاتب الذي يضفي صوت الشعر لأنه شاعر في الأساس ، و لأنه وجب عليه كشاعر أن يقدم اختصارا في الرواية كي يرضي ذائقته الأدبية الكتابية ، و يشعر برضا و نشوة الشاعر الذي بداخله ، و إيمانا بنظرية الأجناس المذكورة في كذا مرحلة ، احتواء الرواية للشعر هو احتفاء به و احتفاء للرواية نفسها التي لها القدرة على انصهارها في الأنواع الأدبية الأخرى و انصهارها فيها و حيث *تمثل علاقة الشعر بالفنون الأخرى شكلا من أشكال التواصل اللاإرادي ، باعتباره بعدا مهما من أبعاد الحياة و طريقة للتعبير عن ملامحها .*

و بالنسبة لعلاقة الشعر بالرواية ، فإنها تظهر جلية من خلال مشاهد مختلفة تكون اللغة الشعرية هي المحور الرئيس فيها و التي يكون الشعر حاضرا من خلالها في فضاء العبارة السردية .

فالشعر منح الرواية الكثافة التعبيرية الذي يلتقط المشهد فوتوغرافيا من خلال عين الروائي و يحوله إلى صورة إبداعية .2

فضرورة الشاعر هنا هو إثراء السرد الروائي و إضافة صوتية حقيقية للعمل بما يمكنه تجسيد ما لا يتجسد دون الشعر ، و تحديدا المعنى ، الذي يبدو الفرق واضحا

فكلا النوعين ، النثر و الشعر
تقول د، بشرى البستاني : *أن الرواية المعاصرة تمكنت من كسر شروط صفاء الجنس و نقاء النوع ، و اتسعت لتداخلات شتى أدبية و فنية و غير فنية من معارف يتداخل فيها . 3*
و في الحقيقة قد لا نشهد في الرواية الروسية التداخل الشعري إلا نادرا لأنها ارتكزت على السرد الخالص على العكس الرواية العربية التي اتخذته معطى عام و سبق تاريخي لازدهار الشعر في البلاد العربية حضارة و جغرافية ، و قد تم تضمين الشعر في غرار الرواية الروسية ، حيث اشتهر في المسرح أيضا أثناء حقبات الرومانسية و ما بعدها .
و نظرا للرواية العربية التي يكون فيها صوت الشاعر صوت تاريخي يعكس مدى الجمالية المذكورة و مدى فنية الرواية و حبكتها بمميزات عربية ، البوليفينية هنا تعطي تعريفا لهذا الصوت أو بمعنى تسليط الضوء عليه كنوع لازم الرواية طوال مسيرتها السردية .
قد يكون الشاعر في الرواية شخصية ما تتميز بسرد الشعر في لحظات متفاوتة في الحكي ، أو يكون مجرد تضمين من الراوي أو الكاتب إن لم نؤمن بنظرية موت المؤلف ، تجسيد الشعر مرة أخرى تحقيق لمدى المتعة أيضا ، يمكننا القول أنه ما لا تتمكن من قوله الرواية يقوله الشعر ، و العكس صحيح ، فهنا مبدأ تكامل ، و تكامل موسيقي صوتي من حيث المبدأ الحواري البوليفيني .

1- عثمان حسن ، تسلل الشعر إلى الرواية ، مدونة الخليج ، مقال في 24 يونيو 2020
2- د ، نايف الجهني ، الشعر و الرواية ، جريدة الرياض 12 ديسمبر 2020
3- أ، د بشرى البستاني ، تجليات الشعري في السردي ، رواية أحمد أبو سليم "الحاسة الصفر" نموذجا موقع عبد الحميد بن هدوقة

صوت المسرحـــي
في الـــــــروايـــــة

و أيضا من الأصوات الناتجة عن تداخل الأنواع في مع الرواية ، هو الصوت الناتج عن المسرح ، فالطابع الذي يميز المسرحية من سائر الفنون الأخرى ، هو تجسيد النص و تمثيل المكتوب من على الخشبة الواحدة ، و النص المكتوب عبارة عن حوار أو معظمه ، بحيث هي الركيزة الأساسية فيه ، و التي تشترك فيها مع الرواية ما دامت الرواية كغيرها من صور الأدب لها قوتها خاصة في إثراء الفعل المنطوق على لسان الشخصية .

فطبيعة *الشخصية الروائية تختلف عن طبيعة الشخصية المسرحية ، إذ أن الأولى غالبا ما أنها تتصف بأنها تنمو و تكتسب ملامحها بشكل تدريجي ضمن إطار نمو الحدث الروائي و تصاعده نحو نهايته المرسومة له ، بينما يكون بناء الشخصية المسرحية ذا طبيعة نمطية ، و شيء من الجاهزية التي يتطلبها العرض المسرحي1*

و يتطلب العرض المسرحي أيضا البطولة ، و هذا من سمات المتشاركة أيضا في الرواية ، حيث الشخصية "البطلة" هي أخيرا صوت البطل ، الصوت الذي ينتهي بالأداء المتمثل .

و بما أن الخطاب المسرحي يتأثر مثل الخطاب الروائي بالحياة و مختلف حمولاتها و التي يحملها الكاتب على ألسنة شخصياته ، تبقى بنية المسرحية مختلفة عن الرواية ، حوار البطل مع الشخصيات الأخرى من حيث الخطاب هو نفسه الحوار الذي يكون في رواية ما ، و قد تبدو رواية واضحة المعالم في مسرحية ما ، دون غض النظر عن الروايات التي تمت مسرحتها على الخشبة .

فتتقارب بنية الرواية و بنية المسرحية من حيث المكونات الرئيسة ، إلا في جزئية أن المسرحية عبارة عن جنس أدائي 2

من معالم قوة الرواية فنيا و التي تتشكل فيها المادة الأساس للبوليفينية هو الحوار و تنويه عن الحوار أولا و أخيرا لأنه نقطة التقاء بارزة للشخصيات ، و يعتبر نقطة أخرى من أجل شرح كل شخصية عن حدا و التعبير عن مكنوناتها ، فالأصوات العالية في المسرحية بين الشخصيات هي نفسها الأصوات المكتوبة في الرواية علامة على تأثير المسار الدرامي .

و تتقارب أيضا الرواية و المسرحية في الحدث ، إلا أن الحدث الدرامي يعتمد على

السلوك الأدائي ، بينما الحدث الروائي يعتمد على الصيغ السردية 3 .
لنرى بصورة أدق العلاقة بين المسرحية كنص مكتوب و بين الرواية ، تشكل الحوار في مشهد من مشاهد الرواية يكون على نحو فصل في فصول الرواية قد يكون حوار في الرواية بين الشخصيات على نحو مسرحي محض على حد تعبير قول و يليه قول آخر ، أو يأتي على شكل حوار مبطن ، حوار مبطن على شكل فقرات ، مع أن مثل هذه الحوارات و الداخلية منها لا تبدو بشكل مسرحي أدق مثل أي حوار واضح كأنه مشهد مسرحي حقيقي ، بمعنى أن فصل الحواري من الرواية يمكنه أن يتجسد على الخشبة .
عندما نقول "صوت المسرحي" فهذا لنبين بضرورة صوت المسرح في الرواية هو الآخر لديه بعد بوليفيني يقدم صوت نضيفه إلى رواية متعددة الأصوات ، و بغية تسليط الضوء على هذا النموذج أيضا مع النماذج الصوتية الأخرى ، و هذا نتيجة أننا أصبحنا نميز تواجد هذا النموذج في روايات عربية حديثة و معاصرة ، تسعى لإدماج هذا الصوت الذي يعبر عنها في بعض الأحيان .

1- قاسم علوان ، الرواية على المسرح ، موقع الناقد العراقي ، مقال في 11/03/ 2013
2-و3 – د.رافد محمود ماسي ، بنية الرواية و تقارباتها في بنية الخطاب المسرحي العاصر ، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية و ال'نسانية ، جامعة ديالى ، بابل ، العدد 41 ، 2018م

صوت الحيـــــوان

إن صوت الحيوان بالتحديد كشخصية بطلة و أخرى ثانوية كان له السبق أن يكون قديما في التراث و الأدب العربي عند ابن المقفع أو من بعض قصص ألف ليلة و ليلة ، أو حتى الآداب الإنسانية للشرق القديم ، و كان لهذا الصوت تقديم لقصص شيقة و فريدة خاصة أنها متواترة شعبيا و لها صيت عالمي هائل ، القصص التي على لسان الحيوان كانت شديدة المتعة و تحفظ لمتعتها و سردها الشيق ، و في المخيلة الأدبية للإنسان عامة ، تقترن هذه القصص بالليل ، حين كانت تسرد من طرف الجدة عموما .

و إن أبرز عمل أدبي حديث في الأدب الغربي مستنطقا صوت الحيوان كاملا و باستقلالية تامة ، و لما آل إليه من استخدام رمزي معنوي ، رواية "مزرعة الحيوان" لجورج أورويل ، رواية بارزة تحسب للأدب الإنجليزي خاصة و للأدب العالمي بشكل عام ، أثار هذا الصوت الحفيظة السياسية لنبذ كل ما هو معرف للديكتاتورية ، ثورة أدبية على السياسات الطاغية و الحكم المستبد .

تقريبا نفس ما حملته قصص كليلة و دمنة التي في الأصل للفيلسوف بيدبا نظرا منه في تهديب الحكم و إرساء مواعظ مع خلاصة الحكمة ، و نظرا أيضا من ابن المقفع في نفس السياق ، تهذيب للحكم و إعطاء دروس التي نقلها عن الهندية إلى العربية بشكل من الإبداع ، و لما كان هذا الصوت قويا ، لاق ما لقيه ابن المقفع من نهاية مأساوية .

إن تاريخ الأدب الإنساني في استنطاقه للحيوان وسيلة في تمرير الرسائل التي لا يكاد يحمله المباشر ، وقد نرى استنطاقا آخر للحيوان المتمثل في الطير عند المتصوفة ، في الأدب الصوفي عند فريد الدين العطار و المنظومة الشعرية "منطق الطير" ، صوت الطيور التي كانت تبحث عن السيمرغ في مشهد خيالي عند العودة و في فكرة التجلي ، كان حوار الطائر مع طائر آخر حوار في قمة الإنسانية و الجوهر ، و وحي هذه الأصوات كلها هو تقريب للرواية البوليفينية الحالية التي تستقي من هذه الأصوات القديمة و تعود لها مرارا خاصة الرواية العربية منها التي هي بالأساس متشربة من الشعر و المقامة و التراث القديم على غرار الملاحم .

-و في الحديث عن صوت الحيوان من باب المقارنة قد نغفل عن الرواية الروسية و عن دوستويفسكي بالتحديد لأنها مقارنة من باب الانطلاقة و تبني للبوليفينية ، و إنما

يكون الأمر مقترنا بالرواية العربية ، و بعض النماذج الغربية الأخرى كأمثلة ، و من أجل تنظير كامل بالتقريب لرواية متعددة الأصوات ، صوت الحيوان صوت مهم جدا على مدى الزمن القديم و الحديث و المعاصر أيضا ، نرى تشكل هذا الصوت في نماذج روائية عديدة بعد أورويل ، مثلما نراه في العديد من الأعمال العربية ، و كان أبرز صوت و أبرز شخصية مستقاة من الحيوان هو الحمار فاستنطاق الحمار له دلالات رمزية عميقة .

إن العمل الأدبي الروائي في تحضيره للحيوان كعلامة سيميائية ، أو حضور كامل هو تكامل للعمل البوليفيني ، الذي قد يكون فيه صوت الحيوان باختلاف جنسه ، أو بتواجد الحيوان و الإنسان معا .

و لطالما بهذا التواجد يكون للإنسان أولى منه أن يستقي من الحيوان و يأخذ منه بعض تنظيماته و أساليبه في الحياة ، و لأن الرواية انعكاس للحياة و التاريخ ، فقد جسدت هذا الانعكاس المتعلق بالإنسان و الحيوان .

التهجين في الرواية

من المفاهيم الأخرى التي جاء بها باختين في نظرية الرواية ، و التي تعتبر من المفاهيم الرئيسة في عملية البوليفينية ، التهجين و الذي يمتد من اللسانيات اللغوية الذي يعتبر قبل النقد الفني أساسا لغويا .

يشكل التعدد اللغوي و الصوتي أهم مكونات التهجين بل أساسه لأنه تصور باختين حول التهجين ظهر في البداية كمجال في اللسانيات و اللغة ، و يرى باختين أن التنوع في الرواية هو تنوع لغوي لكنه ليس مفصولا عن المجتمع بل يجسد التعدد الاجتماعي ، فنجد في الرواية مثلا لغة البدوي و لغة المدني و لغة الصحافي و لغة الطبيب ، لغة الطبقة العالمة و الطبقة الشعبية .1

و هنا نفكك تعريف التهجين شيئا فشيئا حتى يخرج لنا بما يقابله في التعريف بالمزيج ، أو الخليط ، فخليط و تنوع اللغات بمختلف طبقاتها و اختلاف الفونيم حملته الرواية ، مما اندرج تحت نقد نظرية الرواية التي ساهمت في معرفة التقاء الأصوات ، و التهجين ساهم في بناء الأصوات هو الآخر و طرح المصطلح ذاته من قبل باختين .

فهو في حسب قوله "*إن الرواية هي التنوع الاجتماعي للغات ، و أحيانا للغات و أصوات فردية ...تنوعا منظما أدبيا*" .2

و هذا ما يدل أيضا على انعكاس النظرية الاجتماعية في الرواية التي تحمل هموم المجتمع و تنوعه ، و يمكننا أن نعرف التهجين بأنه مزج أو جمع بين لغتين اجتماعيتين داخل النسق اللفظي حيث يحققان ذاك الارتقاء اللغوي بلغة مفصولة عن اللغة الأخرى في صورة متناسقة أدبية .

فالرواية كنوع من الخطاب شكل رحب منفتح قائم على الحوارية المتجسدة في تجميع الأساليب و الأنساق اللغوية ، فالرواية ككل ظاهرة متعددة الأسلوب و اللسان و الصوت ، و يعتبر المحلل فيها على بعض الوحدات الأسلوبية اللامتجانسة التي توجد أحيانا على مستويات لسانية مختلفة .3

يقترن التهجين حتما بالأصوات و في عملية بنائها ، فعند إرادة الكاتب تقديم السرد في منحيين لغويين مختلفين ، فهو بالتالي يقدم صوت آخر يضاف إلى الصوت السردي الأول باللغة الأولى ، و الروائي يقصد إلى التهجين إراديا بينما يقع التهجين عادة بل يدخل في سياق تبادل التأثير المألوف بين اللهجات و اللغات التي تتعايش في حقل اجتماعي واحد .

ثم إن عناصر التهجين عند باختين *"الأسلبة" و تندرج ضمن التهجين القصدي و الإرادي و التهجين اللاإرادي ، فالروائي يقصد إلى لتهجين إراديا ، لكن في الخطابات اليومية بين الناس قد يقع التهجين بغير قصد و إرادة .4*

التهجين في الرواية العربية

و بما أن باختين تكلم عن التنوع اللغوي و هذا تحت قراءة تنظيرية للرواية الروسية يقع مجال التهجين بشكل أوسع في الرواية العربية أيضا ، حيث نرى كيف أن بعض الأعمال كتبت بلغة الأنا و لغة الآخر معا ، و مدى كون لغة الآخر تشكيله كصوت يعكس البنية الفكرية و الاجتماعية لمجتمع عربي ما ، و يتعدد النموذج

و من النماذج الروائية التي نبين فيها مثال التهجين ، نرى مثلا واسيني الأعرج في رواية أنثى السراب ، حيث يتخلل السرد سرد آخر باللغة الأجنبية ، و يصبح لنا أيضا سارد أو شخصية تتمثل في الحوار باللغة الفرنسية ، و يحضر التهجين أيضا كعتبة ، مثلا أن يقدم عمل ما أو فصل ما بلغة أجنبية غير اللغة المكتوب بها ، و لعل هذا يندرج في التنظير لعتبات النص ، و نحن نبين الرؤية حول مدى هذا التهجين في خدمة الأصوات و إثرائها و نحو معرفة مدى بوليفينية الرواية ، فينظر للتهجين أنه تقنية فنية من هذا الباب .

و مع مسألة التنوع اللغوي في الرواية العربية بالتحديد ، قد يكون التهجين تحصيل حاصل لما آلت إليه الكولونيالية على بعض الوطن العربي لتكتسب الذاكرة الأدبية ازدواجية اللغة و ذلك بما يدل على الانعكاس الاجتماعي .

---

1 و 2 – صلاح الدين أشرقي ، التهجين في الرواية العربية الجديدة ن صحيفة المثقف ، موقع النت

3- موقع مراجع ، تقاطع التعدد اللغوي مع الحوارية ، النت

4- صلاح الدين أشرقي ، المرجع نفسه

-الفصل الخامس-

-لهجات الرواية
-السرد المشهدي في الرواية العربية
-الخطاب الروائي العربي البوليفيني
-الموسيقى في الرواية

لهجات الرواية – صوت العامية

قد يمر علينا في مفهوم اللهجات حسب تنظير باختين حيث يكون المسمى التنوع اللغوي الاجتماعي ، و هذا ناتج عن دراسة طبقات التكلم و اللغة و الحوار في الرواية الروسية ، ينطبق هذا على العالم العربي من حيث اتجاه الرواية العربية في عكس عمق المجتمع بتنوعه ، و العالم العربي غني باختلاف لهجاته التي أصلها العربية مع طراوة اللغة من حيث عوامل مختلفة منها كالمناخ و التضاريس و عوامل تاريخية أخرى كهيمنة لغة أخرى من حدت تداخل ثقافي .

و اللهجة التي تكون مختلفة عن الفصحى تسمى ب"العامية" ، أو الدارجة كما يذكرها الجزائريون أو بعض المغاربيون ، بحيث لكل بلد عربي ما لهجته خاصة و داخل البلد الواحد أيضا تختلف اللهجات حسب المناطق ، لكن ما يهم هي اللهجة الأساس ، أو اللهجة الرئيسة التي تبنى أدبيا و تدرج في الرواية ، و ما يهم هو اندراج اللهجة في الرواية على سبيل الحوار .

فالعامية قد تكون مقبولة إن اكتست بثوب اللغة الفصيحة المبسطة البعيدة عن الجزالة و الغلو ، كتلك التي احتذاها نجيب محفوظ مختارا طريقا وسطا ما بين العامية المؤذية و ما بين اللغة الفصيحة المتكلفة ، و أنت تقرأ الناس بلهجاتهم و ورود هذه اللهجات في الرواية العربية ، قرب هذه اللهجات من بعضها فنحن عندما نقرأ الطيب صالح ، أو نجيب محفوظ أو الطاهر وطار ، أو هاشم غرايبة ، أو مؤنس الرزاز ، أو غالب هلسا ، أو غسان كنفاني ، أو أصيل حبيبي ، أو حنا مينا ، فإننا نقرأ لهجات مجتمعاتهم بطزاجتها و عفويتها و صدقها . 1

إذا قد جاء الانعكاس اللغوي هذا المتباين في اللهجات أحد بناءات اللازمة في الرواية ، و عندما يكون النص يتخلله حوار يحيد عن الفصحى ، فهنا ، بالتحديد يشكل لنا صوتا لازما أن ندرجه في التوليفة التي تخدم البوليفينية و تعطيها التعريف لها بحيث هو شكل من أشكالها ، إن حوار الشخصية و التكلم بلسان العامي يشكل صوتا آخر مثله مثل التكلم بلغة أجنبية أخرى مغايرة عن الفصحى .

-إن أحسن الروائي استخدام العامية ، ستخدم اللغة و الأفكار و تسهم في بناء الشخصية و مستواها البيئي و الثقافي ، فنقل الحياة اليومية قد يحتاج إلى العامية خاصة في السرد و الحوارات . 2

إذا تواجد العامية ينحصر تقريبا في الحوار و حيث هو لسان الشخصية الذي يخرج عن طابع الفصحى الجدي ، و من أجل التقريب من المتلقي و شده لتزداد شدة الحوار جدية و عمقا ، و قد لا نذكر أن الشخصية واحدة حيث لا نعتبرهما صوتا واحدا بل صوتين مختلفين ، يأتي صوت العامي غالبا أشد وتيرة من الفصحى و في مواقف قليلة جدا ، لهذا يشار بانفراده و تميز هذا الصوت .

و هذا واضح في السياق التاريخي للرواية العربية *فقد كان موضوع العامية في الرواية أحد المواضيع المبكرة التي طرحت على الرواية منذ أيام توفيق الحكيم الذي رأى أنها يمكن استخدامها في الحوارات . 3*

فبالتالي ، تصنع اللهجات التي أبرزها اللهجة العامية و هذا مقاربة في الرواية العربية و ما يميزها حقا ، هو هذا الصوت المختلف ، فإن كان في الرواية الروسية تنوع اجتماعي للغة حسب قول باختين ، و قد يكون هذا ما يميز الرواية الروسية في لغتها الأصلية بغض النظر عن الثقافة المترجم إليها ، نجد على غرار الرواية العربية تنوع لغوي آخر مختلف ، تنوع لغوي يحسب على المناطق أكثر من أنه يحسب على بلد من بلد آخر .

و البنية اللغوية الاجتماعية التي تسمح باستخدام اللهجة أو الدارجة ، تسمح بها الرواية عموما و تقريبا أكثر نوع يسمح بهذا التنوع ، و قد يكون غير جائز في أي نوع آخر ، لأن تقنيا الأمر محكوم بالسرد لا غير ، و إن كان في الشعر ، فيعيب على ذلك ، يعيب على الصناعة .

---

1 – عمر أبو الهيجاء ، الرواية و استخدام اللهجات العامية ، موقع ، جريدة الوطن ، النت ، 28 ماي 2018

2- صحيفة مكة ، مجموعة من النقاد ، استخدام العامية في الرواية يقربها من المتلقي ، 1 أوت 2014

3- محمد ولد محمد سالم ، العامية في الرواية ، موقع الخليج ، ثقافة ، 18 جويلية 2007

السرد المشهدي في الرواية العربية

- تُعد الثنائية الزمنية التي تكشف عن التعارض، أو التوافق بين زمن القصة (الزمن الخاص للعالم التخيّلي) وزمن السرد (المرتبط بعملية التلفظ) أهم ما يميز السرد الأدبي من حيث مستويات إعداده الجمالي، عن غيره من أنواع السرد الأخرى.

حيث تكشف العلاقات بين الديمومة النسبية في القصة، وديمومة السرد (أي طولـه) عن مجموعة من الأشكال، أو التقنيات السردية في الرواية، والتي تقودنا إلى استقصاء الإيقاع الزمني للسرد، والتغيرات التي تحدث على نسقه من سرعة، أو تباطؤ.

ويرى بعض الدارسين أن ملاحظة الإيقاع الزمني ممكنة دائماً بالنظر إلى اختلاف مقاطع السرد وتباينها، فهذا الاختلاف يترك لدى القارئ دائماً انطباعاً تقريبياً عن السرعة الزمنية، أو التباطؤ الزمني، ومن بين هذه التقنيات السردية تقنية "المشهد"، وفيها ينحو السارد منحى العرض الدرامي في سرد الحدث من خلال استعمال الحوار وجزئيات الحركة، بعكس ما يفعله في الخلاصة، فينجم عنه تضخم نصي يبرز الحدث في لحظات وقوعه المحددة، الكثيفة، المشحونة، ويعطي القارئ إحساساً بالمشاركة الحادة فيه، كأنه فعل مسرحي تتحاور فيه الشخصيات وهي تتحرك، وتمشي، وتفكر، وتندهش، وتتأمل.

من النادر جداً أن نجد عملاً روائياً حديثاً لا يستخدم فيه الروائي هذه التقنية السردية، التي تشكّل محاولةً لإقصاء السارد عن مسرح الحدث أو تحييده وتهميشه، أو إخفائه وراء الشخصيات لتبدو "كأنها تعبّر بتلقائية عن نفسها على مسرح الأحداث تماماً مثل المسرحية"، كما يقول بيرسي لبوك. ويرى بعض النقاد أن للمشاهد الدرامية دورا حاسما في تطور الأحداث، وفي الكشف عن الطبائع النفسية والاجتماعية للشخصيات، ولذلك تعوّل عليها الروايات كثيراً، وتستخدمها بوفرة لبث الحركة والتلقائية في السرد، وكذلك لتقوية أثر الواقع فيه.

وقد قام د.وليد نجار، في كتابه "قضايا السرد عند نجيب محفوظ"، الذي يقوم على الأخذ بالمقاييس الموضوعية والمعايير النوعية المطبقة في مجال التقنية الروائية،

بإحصاء المشاهد في بعض روايات نجيب محفوظ، مثل: "القاهرة الجديدة"، فوجد فيها 33 مشهداً حوارياً متنوعاً (حوار أفقي ورأسي وواصف وحوار داخلي)، كما بلغت المشاهد الحوارية في الثلاثية مئة وأربعة وثمانين مشهداً حوارياً متنوعاً.

وأفرط بعض الروائيين في تضخيم تقنية المشهد، ضمن محاولات التجريب الروائي، أو تفعيلاً لخاصية حضور الشخصيات والأصوات في النص، إلى درجة ابتلاع النص كله، أو تحويله إلى جنس هجين، أو عمل درامي، أطلق عليه مصطلح "المسرواية"، وقد حظي باهتمام بعض الدارسين، منهم وليد خشاب في دراسته "عندما تلجأ الرواية للمسرحية"، وبطرس الحلاق في دراسته "الذهنية علاقة لغوية: دراسة فى عودة الروح لتوفيق الحكيم"، ود.صبحة علقم في بحثها الأكاديمي "تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية: الرواية الدرامية أنموذجا".. وفي هذه المقالة سنقف على تجربة مؤنس الرزاز في توظيف تقنية المشهد، من خلال اعتماد الحوار الدرامي صيغةً مهيمنةً في بناء نصه "قبعتان ورأس واحد".

وسّع الرزاز السرد المشهدي في "قبعتان ورأس واحد"، ليطال النص كاملاً، باستثناء الاستهلال الذي سنأتي إليه لاحقاً. وقد أثار هذا النص إشكالية التجنيس مرةً أخرى، فقد عدّه الرزّاز نفسه روايةً، وقرأه الناقد نزيه أبو نضال بوصفه "مسروايةً"، وجارته في ذلك د.صبحة علقم، في حين نعته كل من د.إبراهيم السعافين ود.غسان عبد الخالق "مسرحيةً ذهنيةً". إلاّ أننا، رغم انحيازنا إلى خلخلة الجنس الأدبي، وتحطيم معاييره النوعية ومقوماته النمطية، كونه جماع نصوص متداخلة وخطابات متنوعة ومختلفة من حيث التجنيس والتصنيف، نجده أقرب إلى شكل القصة القصيرة الممسرحة، أو ما يمكن الاصطلاح عليه بـ "القصرحية"، منه إلى شكل الرواية أو "المسرواية"، استناداً إلى أربعة معايير:

- من ناحية الطول لا يزيد عدد صفحاته على 30 صفحة.

- شخصياته أقرب إلى أن تكون شخصيات مؤسلبة أكثر منها أناساً حقيقيين، فهي تبدو كأنها تتحاور وتفعل وفقاً لتقاليد مشابهة الحقيقة والمعقولية، لا لتقاليد الواقعية.

- تتسم هذه الشخصيات بأنها أقنعة اجتماعية، وتجليات رمزية، تتحول إلى مجاز، أي أنها تُصبح واقعةً في خطاب من صنع مجازها وهاجسها الخاص.

- يجري تقديم الأحداث لا بوصفها أحداثاً معروفة، بل على أنها نتاج لقوة الخطاب أو متطلباته.

تدور أحداث النص في بناية قديمة تقطنها جماعة من السكان المستائين من واقعها ومن تصرفات المسؤول عنها، إلاّ أن اثنين من السكان، وهما الأعور والأصلع اللذين يقطنان في طابق واحد منذ عشر سنوات، تخطر في بالهما فكرة تصفية ذلك المسؤول، بحجة أن البناية ليس فيها ملجأ يقي سكانها من القذائف في حال نشوب الحرب، وكذلك لأنه، أي المسؤول، بخيل لا يدير التدفئة المركزية إلاّ ساعة واحدة في اليوم، ويرسل شخيراً مزعجاً في الليل يسلب النوم من أعين الأطفال والعجائز، وينتهك العدالة الاجتماعية..

يتفق هذان الشخصان على قتله، ويتعاهدان على أن يكونا حزباً واحداً، وإعدام كل من ينحاز إليه من الجيران وجبةً إثر وجبة. وما إن ينفذا اتفاقهما حتى يسيطرا على البناية ثم يدعوان سكانها إلى الاجتماع في شقة المغدور ليتعارفوا ويحتفلوا، لكن سرعان ما ينشب الخلاف بينهما، ويحاول كل منهما القضاء على الآخر، الأعور بالمسدس والثاني بقنبلة يدوية، ليفرض سيطرته المطلقة التي تحقق له الامتيازات وصناعة القرار.

ومع تطور الحدث الدرامي يتبادل الاثنان أدوار القوة والضعف، ويكشفان عن هويتهما الطبقية: الأعور يمثل الطبقة الفقيرة المعدمة القادمة من القاع، والأصلع يمثل الطبقة الأرستقراطية المترفة، وبين هذا وذاك تمثل "سمراء"، إحدى القاطنات في البناية، دور الأغلبية الصامتة على قاعدة "معهم معهم عليهم عليهم"، لكنها تخرج عن صمتها بعد أن يطفح الكيل، وتصرخ غاضبةً مشمئزةً مما يجري، ومن دور الإعلام الغربي، الذي جاء ليصورهما، في قلب الحقائق، وتسخير ما يحدث لصنع مادة إعلامية تشد المشاهد الغربي على حساب تشويه الإسلام ووصمه بالإرهاب. ويظهر سكان البناية مستضعفين مغلوبين على أمرهم لا حيلة لهم، لأن قوة السلاح أقوى من الكلمة، وإن حاولوا في بعض اللحظات أن يرفعوا رؤوسهم ليقولوا: "لا".

يتكون نص "قبعتان ورأس واحد" من أربعة مشاهد حوارية واستهلال يجمع بين الوصف والحوار، ويمزج بين أصوات عدة تمثل سكان البناية، وهي تروي، بأسلوب ساخر، الورطة التي وقع فيها الأصلع والأعور وندمهما لأنهما كانا يجهلان بعضهما بعضاً، فالأول لم يكن يعرف أن الأعور لا يرى الحياة إلاّ من زاوية واحدة، وبلون واحد لأنه لا يملك سوى عين واحدة، والثاني لم يفكّر حين تواطأ مع الأصلع في أنه لا يعرف الدهشة، لأن الإنسان العادي يقف شعر رأسه حين تدهمه الدهشة، أما الأصلع فمحروم من نقمة الدهشة المفضية إلى الفلسفة! ورغم غرابة

المحمول الدلالي لهذا الاستهلال، فإنه يكاد يشكل خلاصةً مكثفةً لما سيحدث في النص، ويصادر حق القارئ في اكتشاف مجرياته واستنطاقه.

ومثل الاستهلال يشكّل عنوان النص (قبعتان ورأس واحد) عتبةً سيميائيةً تختزل أطروحته ومرماه، فهي توحي إلى مدلول قصدي مفاده استحالة الجمع بين اتجاهين متنافرين، أو طبقتين مختلفتين على رؤية واحدة، أو موقف موحد. وهذا ما نتج عن اتفاق شخصيتي الأعور والأصلع، فكلاهما أراد أن يستحوذ على الرأس، الذي هو علامة رمزية تشير إلى السلطة، يقول الأعور في المشهد الثالث (ص 100):
"انقلبت الأمور الآن إلى صالحي. معك حق. المسؤولية في بلاد ما قبل الرأسمالية والتاريخ والعمارات القديمة التي لم تقم على أسس عصرية أميركية.. رأس لا يحتمل قبعتين. أنت الضحية الآن".

إن الإسقاط السياسي على الواقع العربي واضح على شخصيات النص وفعله الدرامي، ويعكس إحباط مؤنس الرزاز ويأسه وسخريته المريرة من القوى السياسية اليسارية واليمينية في العالم العربي (يختزله هنا في البناية وسكانها) التي تسيطر على كراسي الحكم عبر الانقلابات والعنف الدموي والثورات المزيفة، ولا تخجل عن الحديث عن الديمقراطية رغم أنها ذات نزوع استبدادي.

وتعميقاً لهذه السخرية يتمثّل في صياغة الفعل الدرامي للنص وحواراته نهج الواقعية السحرية بغرائبيتها، وبعض السمات العامة التي قام عليها مسرح اللامعقول، ومن أهمها قلة عدد شخصيات المسرحية التي غالباً ما تدور أحداثها في مكان ضيق أو محدود جداً، فها هنا تدور في شقة القتيل مسؤول البناية، ودور المرأة الذي يكون دائماً أقل أهمية من دور الرجل ("سمراء" تبدو كالدمية في يد الأصلع الذي يأمرها دائماً بخدمته، وكذلك زوجته التي يطردها خارج الشقة بعد سيطرته على البناية).

والشخصيات، كذلك، تكون مجازيةً مستعارةً أكثر منها كائنات حية، ويتحول أغلبها الى رموز يشار إليها بالحروف أحياناً أو بأسماء الجنس أو بالصفات (هنا الأعور والأصلع)، فضلاً عن السخرية والتهكم، والميل إلى العزلة واللايقين والنزوع الفردي. وأخيراً التجانس الذي يبدوا أمراً ظاهرياً فقط بين البشر، أمّا في العمق، فإن ثمة شرخاً كبيراً يفصل بين كل واحد منهم. 1

---

1 – صحفي ، موقع ، السرد المشهدي "قبعتان و رأس واحد" أنموذجا ، 3 سبتمبر 2010

الخطاب الروائي العربي البوليفيني

كانت 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 إبراهيم الكاتب/ يوميات / (هو) وبين الكاتب نفسه كما في (عصفور من الشرق 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 ثم كان الجهاد والمطالبة بالاستقلال مع الزعامات الوطنية قد وجه ..الحقيقة منتهاها 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 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 ورصدت الروايات القاعدة الشعبية ...حول وضعية الحاكم والمحكوم والحرية العربية في نموها وتطورها المتدرج، تلك القاعدة التي رفضت القولبة الأيديولوجية التي احتمى بها المثقفون العرب، بينما اكتفى القاع الشعبي بالتدثر بأبخرة الشرق وكان من الطبيعي أن تختلف .ودفء البعد التجريدي المدفوع بالعمق الإيماني 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 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/ للتجارة/ للنفي/ للسياسة). 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 ورواية (أصوات) لسليمان فياض صورة متطورة بأسلوب آخر (قابيل.. يتأبط شراً) وكانت حيث عمد الروائي إلى تكنيك الأصوات الذي سنفصل القول فيه لاحقاً. الشعبية بطموحاتها الروايات الواقعية الأخرى قد رصدت الشارع العربي والطبقة 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 في الثلاثية غيب الكاتب نفسه ظاهرياً لكن غيابه المادي :(المؤلف) والقناع الراوي

الظاهري لم ينـف وجوده المتسرب عبر بعض الشخصيات لا سيما (كمال عبـد السراب) ترك الروائي البطل ليتحدث عن نفسه وفضل الطريقة)الجـواد) وفـي وفي (القاهرة الجديدة) .العكسية التـي تبدأ بالنهاية وترتد إلى البداية بطريقة تحليلية يبدأ من فترة محددة في تاريخ الشخصـية، فتفجـر بدورها العودة إلى الماضـي ثم محفوظ) لنفسه بدوره كشاهد على)الحاضر ليتم البناء.. وفي (قلب الليـل) يحـتفظ الأحداث ومتأمل لها، بينما يـتقمص بطـل الرواية ويعلن الالتباس بين الوجه والقناع وفي رواية (رحلة ابن فطومة) يختفي ويعلن (في روايتيه (حكايات حارتنا والمرايا البطل عن رحلاته ومغامراته فـي شكل مذكرات للرحالة (ابن فطومة) أو قنديل كما تسميه المذكرات – ثم يصـل التطور إلى درجة فنية متميزة في (ميرامار) إذ اعتمد على تكنيـك الأصـوات لتوزيع الأضواء على الشخوص في جو من الحرية السردية التي تسمح بـإبراز وجهات النظر الداخلية. وفي رواية (الحرافيش) عمد نجيب محفوظ إلى مسرحة الأحداث الروائية لإحياء الحدث الروائي إحياء ساعد على وبعد أن أدت الرواية العربية فروض الولاء والطاعة للوطن .إخفاء الروائي والمجتمع في رحلتي الاستقلال وما قبل الاستقلال، بدأ الروائيون رحلة البحث عن مزيد مـن التميز للرواية العربية لتحميلها بعبق التراث إلى جانب تعبيرهـا عـن الواقـع فكانت رحلة توظيف التراث في الرواية العربية على مستوى الشكل والمضمون بدءاً بإحياء البعد التاريخي بمنظور فني متجدد يختلف عـن البدايـة المتعثـرة للرواية التاريخية حيث اعتمد الروائيون على صدى التـاريخ لا علـى الحـدث التاريخي نفسه ولجأ روائيون آخرون إلى إحياء التراث الشعبي بعبقه فأفادوا .1

والأمر نفسه في رواية (الكهف السحري) فالأب وإبراهيم وكريمة والأخت متقاربون ثقافياً وطبقياً وحضارياً، ولذلك غابت التعددية الصوتية هنا، أمـا الأم فاختلفت عنهم لأنها مثلت الأمومة وحبها الفطري ولم تكن مثقفة فجاء صـوتها 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 لجـأت إلى الدجالين وإلى الخرافات وذهبت (للشيخ سيد الدجال..) ولمـا ثـار عليهـا الزوج أما في رواية .عادت لوقارها واكتفت بحزن عميق قادها إلى موت صامت (المسافات) فلقد كانت الصياغة الأسلوبية موحدة لسببين أمـا السبب الأول فهو توازي وتساوي الأصوات في المستوى الثقافي والاجتمـاعي والتقارب السني.. وهذه العوامل أدت إلى التشابه لا على مستوى التعبير ولكـن على مستوى الفعل

ورد الفعل والأحلام، إذا وقعت الأصوات بفعل الجهل في جو مشحون بالخرافات ليلى/ زينب/ سميرة/ أم / والأساطير والغموض والجنس والفقر (زيدان / سعاد أما السبب الآخر فيتمثل هنا في سطوة الراوي وسيطرته .(...جابر/ جابر/ حامد 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 وكاد صوت (الشيخ مسعود) يتميز .تواصله بالأصوات فانعدمت التعددية اللغوية بين الأصوات الأخرى إلا أن الراوي جعل من ثقافته الدينية التي يتميز بها امتداداً معني بأمر الجن وتعذيبه، ثم حديثه عن السمكة (أسطورياً لأن (الشيخ مسعود 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 ال تـ ي كان وإذا كنا قد وجدنا بعض الأسباب التي غيبت التعددية .ينبغي أن يوفرها له الراوي 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 الصحفي (الطبقة الاجتماعية والثقافة والمهنة أو الوظيفة، فنحن نلتقي بـ (يوسف 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 إن المؤلف هنا يذكرنا بما قيل من قبل عن طه .(مستوى هذا الاختيار (اللامتجانس كيف ينطق الخادمة الأمية (آمنة) بأسلوب الفلاسفة؟ وهو (حسين في (دعاء الكروان السؤال نفسه كيف ينطق الروائي (مبروكة) بأسلوب يتوازى مع مثقف كبير مثل يوسف)، وكيف يسوي بين ممثلة (سامية) وبين (يوسف) في التعبير)(ناجي) أو الأسلوبي عندما وصفهما معاً في بوتقة شعورية ولفظية واحدة عكست الرغبة

فضلاً عن أن الأسلوب .الجسدية، والبحث عن الحنان الأبوي أو الأسري المفتقد الروائي-بصفة عامة- لم يحمل بعبق المكان، ولم يحتفظ بلزمات العصر التعبيرية ومن المعروف أن النجاح في إبراز التعددية الصوتية يضعف تواجد .قبيل الثورة 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 السنيورة/ يحدث في)التابعون بعده على تسويتها وإدراكها لاسيما في روايات وهذه الروايات قد أكملت دورة .(مصر الآن/ الحرب في بر مصر/ أصوات 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 ثم جاءت رواية (أصوات) لتحفل بقدر ضئيل من التعددية اللغوية .ووجهة نظره 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 أما في رواية (السنيورة) فقد .الكاتب من خلال الفعل ورد الفعل لأصواته الروائية 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 الأصـوات وإمكاناتها وملكاتها تماماً كما نجده في هذه الرواية حيث نقلنا الروائي إلى عمق القرية وعبقها وزخمها وجهلها مما زاد قناعتنا بالأصوات، وبـالواقع القـروي الذي تنتمي إليه هذه الأصوات، ويبدو أن (نجيب محفوظ) كان محقاً عندما قـال بأن (خيري شلبي) "صور القرية المصرية لأول مرة في أدبنا يحرص الباحث على عدم الإكثار من الاستشهادات النصية لأن هذه العربـي بشـكل مبهر .خصوصية البناء الروائي لرواية الأصوات)النقطة سبق الاستشهاد عليها في والتعدد اللغوي الناجح عند (خيري شلبي) نشعر به وبتـأثيره بدايـة مـن .وبديع العنوانات التي عنون بها حديث أصواته مثل (الولد مختار يحكـي عـن يـوم مرواحه الترحيلة/ حفناوي يحكي كيف وكيف وكيف/ كيف تكلمت الزكيبة لشيخ البلد...) والحقيقة أن الأسلبة القصدية هنا لم تنقل، وإنما جاءت طبيعيـة أغنـت عن الوصف الكثير، وقامت ببعض المهام الوظيفية الفعالة كالتجسيم النـوعي للأصوات المتباينة روائياً (عامل الترحيلة/ العمدة/ سيدنا / الأطفـال) فكانـت لزمات كل صوت تميز مرحلته السنية ووظيفته أو عمله...، بـل إن اللزمـات 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... وكـل بصـورة خاصـة يفجرها رصيده من التميز الأسلوبي في الحكي والقص كصوت مستقل، ولـذلك فالتعدد اللغوي وإجادته أهم ما يميز رواية الأصوات هنا، بل إنه أهم مـا يميـز هذه الرواية بين نظيراتها من والحرص على إبراز التعددية اللغوية ليس فقط .روايات الأصوات المدروسة هنا استكمالاً لـ اللاتجـانس، وإنما طبيعة البناء الفني للأصوات الروائية تقربنا إلى مفهوم مسرحة الأحـداث وكأن الأصوات في وضع حواري.. وبما أن كل صوت ينطق بـ(أنـا) فمـن الطبيعي أن تأتي التعددية اللغوية إحياء لـ(الأنا) وتعميقاً لوجودها، ونتيجة مـن 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 مصـداقيتها بالتعدديـة اللغوية والأسلبة القصدية تبعاً للتعددية الصوتية في رواية الأصوات. 2

---

1 و 2 – د. محمد نجيب التلاوي ، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية ، دار اتحاد الكتاب العرب ط 2000 ، مصر ، ص115 و ص124

صوت الموسيقى في الرواية

لم يكن الشاعر والناقد الفرنسي ستيفان مالارميه (1842- 1898) يتحدث عن الرواية حين كتب: "كل مرة يوجد جهد مبذول من أجل الأسلوب، يوجد شعر منظوم". لكن قراءة كبار روائيي أوربا في القرن التاسع عشر، كبلزاك (1799- 1850) وفلوبير (1821- 1880) وستندال (1783- 1842)، أو في القرن العشرين، كمارسيل بروست (1871- 1922) وأندريه جيد (1869- 1951) وفرانز كافكا (1883- 1924)، على سبيل المثال لا الحصر، تكشف عن قيام مؤلفيها بتطبيق متقن لهذه العبارة. فقد كان ستندال يجهد كي يبلغ بأسلوبه، مستوى صوغ القانون المدني الذي يجتهد القضاة في تفسير مواده وفي دراسة مدلولاتها، من أجل الوصول إلى منح قرائه أكبر قدر من الحرية، في فهم رواياته أو في تأويلها. في حين ذهب جهد فلوبير لإنجاز ما يمكن أن يطلق عليه كمال الأسلوب، في إيقاع الجملة وموسيقاها وكلماتها المختارة باقتصاد شديد في العدد، وغنى بلا حدود في المعاني؛ حتى إنه كان يقرأ ما يكتبه بصوت عال، فيما عرف لديه بـ "غرفة الـ gueuloir" صراخ كي يحكم على إيقاع جُمَلِهِ وموسيقاها، مُشذِّبًا هنا ومُعَدِّلًا هناك، إلى أن يبلغ ما يرمي إليه.

لكن الأسلوب، على أهميته القصوى، لم يكن العنصر الوحيد الممكن للمقارنة بين الرواية والموسيقا. ذلك أن عناصر القرابة بين هذين العالميْن عديدة ومتباينة. ويكاد فن العمارة الدقيق يؤلف القاسم المشترك الأعظم بينهما، لا في اعتماده الرياضيات أساسًا فحسب، بل في فيض الدلالات التي يقدمها العمل المنجز في كل من هذه الميادين: الموسيقا والعمارة والرواية. فأيُّ تحليلٍ بنيوي، على سبيل المثال، لواحد من مُبدَعات بيتهوفن (1770- 1827) أو موزارت (1756- 1791) الموسيقية، سوناتا أو سمفونية أو كونشرتو، شأن ذلك الذي يقوم به أساتذة الموسيقى أمام تلامذتهم، أو قائد الأوركسترا أمام عازفيه، لبيان تناغمّ عناصر المبدع المتباينة، ودور كلٍّ منها في أداء وظيفته التي تتكامل مع وظائف العناصر الأخرى المختلفة، يتيح، عن طريق المقارنة، إدراك التماثل في العلاقات القائمة بين مختلف العناصر التي نجدها في الرواية التي كتبها معاصرو بيتهوفن أو من جاؤوا بعده، أو في تلك التي نعثر عليها في تقويم أي مُبدع معماري.

سوى أن للعلاقة بين الموسيقى والرواية -كما يبدو- وضعًا متميزًا لدى عدد من الروائيين الذين ربطتهم بالموسيقا صلاتٌ شديدة الخصوصية. صلات تتمثل بالدرجة الأولى في اهتمام الروائي الشديد، بل والصارم أحيانًا، بالأسلوب؛ لكنه، حين لا يقتصر عليه، يتجاوزه ليبني إلى جانبها، أو معها، أو بوحي منها، أو باعتماد معمارها، روايته. ذلك كان على سبيل المثال، شأن أندريه جيد، ومارسيل بروست، وميلان كونديرا.

لم يكن أندريه جيد يستطيع مباشرةَ الكتابة يوميًا، قبل أن ينصرف إلى العزف على البيانو ساعة أو ساعتين. تحرِّضُه الموسيقى على الكتابة أو تدفعه إليها. ولعل هذا هو سبب تجليها، عالمًا ونهجًا وأداءً، في سبْك الجُمَل وتعيين الإيقاعات في رواياته على اختلافها. لم يكن جيد يلجًا -كما كان يفعل فلوبير من قبله- إلى "غرفة الصراخ". لكن التسجيلات السمعية البصرية التي تسمح اليوم برؤيته وبسماعه، وهو يقرأ بعضًا من نصوصه، تتيح سماع صوت، يكاد يعزف الكلمات في لفظهِ لها واحدة وراء أخرى، كما لو كانت علامات موسيقية يؤديها وفق السرعة والطبقة الصوتية المطلوبة: سريعة جدًا، سريعة أو قوية، رقيقة أو شديدة الرقة...إلخ.

لا يختلف مارسيل بروست عن أندريه جيد في حبه للموسيقى الذي سيطبع، إلى جانب ولعه وإعجابه باللغة الفرنسية وثرائها وموسيقاها، مُبْدَعه الفريد **البحث عن الزمن المفقود**. لا شك أنها تتواجد، معمارًا ومنهجًا، في كل سطر من سطور روايته. يتجلى ذلك الاهتمام القلق بكل كلمة، وبإيقاع كل جملة، في مخطوطات الرواية المتاحة اليوم، وهي تكشف عن بعض طرق العمل اليومي لدى بروست روائيًا. كان بروست مولعًا بموسيقى فاغنر وبيتهوفن وشوبان وديبوسي وسيزار فرانك، وكذلك كميل سان سانس. ومن سوناتا هذا الأخير للكمان والبيانو، إنما **البحث** التي تؤلف القسم الثاني من الجزء الافتتاحي لرواية **من حب لسوان**) استوحى السوناتا والسباعية التخييليتين اللتين **(من جانب منازل سوان :عن الزمن المفقود** ألفهما فانتوي، وهو شخصية مؤلف موسيقي تخييلية أيضًا. سيلعب سماع السوناتا مرات عدة من قبل بطل الرواية شارل سوان، وبصورة خاصة الجملة الموسيقية القصيرة فيها التي جعلته يقع في غرام أوديت، دورَ الكاشف للقارئ عن تطور علاقته الحميمة مع الموسيقا، وعن التغيرات المتوالية التي جعلته يحمل هذا الحب إلى ما وراء الواقع والزمان.

لا تتواجد الموسيقا بصورة محسوسة وصريحة كشخصية من شخصيات الرواية، إن جاز القول فحسب؛ بل تجعل من الرواية ذاتها، بفعل إيقاعاتها ومعمارها، مُبْدَعًا

موسيقيًا يقترب من أن يؤلف سمفونية هائلة كتبت بالكلمات. ألم تكن الموسيقى هي التي عبَّدَت الطريق أمام بروست في مراحل مختلفة من حياته، طفلًا فصبيًا فراشدًا، كي يصل إلى اكتشاف أن المرء، بفضل الفن، يستطيع أن ينتزع نفسه من عدم الزمان المفقود؟

وشأن كبار روائيي القرن التاسع عشر والقرن العشرين، لا يشذ ميلان كونديرا، الموسيقي ابن الموسيقي، في عنايته الصارمة بالأسلوب لغة، وإيقاعًا، ودلالات. لكنه، وبطريقة تتماثل مع وتختلف في الوقت نفسه عن طريقة بروست، يسلك في الكتابة الروائية سبل الكتابة الموسيقية نفسها ولا سيّما على صعيد المعمار، سواء من خلال عناصر الزمن، أو من خلال الشكل البوليفوني أو متعدد الأصوات. فهو كبروست، يُدْخِلُ الموسيقا في رواياته عبر تحليلات أو تأملات بعض شخصياته أو، أحيانًا، تأملاته الشخصية هو نفسه كمؤلف، أو من خلال استخدام مُبدَعٍ موسيقي ما، حياة **خفة الكائن الهشة**، كاستخدامه كلازمة، رباعية بيتهوفن التي تعبر في روايته، إحدى شخوص الرواية، تيريزا، في تأملات شخصية أخرى، توماس. لكنه يختلف عن بروست، حين يلجأ إلى عناصر المعمار الموسيقي، كي يجعل منها عناصر معماره الروائي. والحقيقة أنه يشير إلى ذلك صراحة في "محادثة حول فن التأليف" حين ذكر كيف أن رواياته كلها، باستثناء واحدة منها، تتألف من سبعة أجزاء:

" أريد أن يكون تقسيم الرواية إلى أجزاء، والأجزاء إلى فصول، والفصول إلى الرواية شديد الوضوح. كلّ واحدٍ **تمفصل** مقاطع، أي بعبارة أخرى: أريد أن يكون **بطريقته في القصّ** من الأجزاء السبعة هو كلٌّ في حدِّ ذاته. كلُّ واحدٍ منها يتسم **الحياة في مكان آخر** مثلًا رواية:

الجزء الأول: قصٌّ "مستمرّ" (أي بوجود رابطة سببية بين الفصول)؛ الجزء الثاني: قصٌّ حلمي؛ الجزء الثالث: قصٌّ متقطع (أي، دون وجود رابطة سببية بين الفصول)؛ الجزء الرابع: قصٌّ بوليفوني؛ الجزء الخامس: قصٌّ مستمر؛ الجزء السادس: قصٌّ مستمر؛ الجزء السابع: قصٌّ بوليفوني. لكل جزء منظوره الخاص الخاص: إن نظام **طوله** (أي أنه محكيٌّ من وجهة نظر أنا خيالي آخر). ولكل جزء هو على هذا النحو: قصير جدًا؛ قصير جدًا؛ طويل؛ قصير؛ **المزحة** الأطوال في فالنظام معكوس: طويل؛ **الحياة هي في مكان آخر** طويل؛ قصير؛ طويل. أما في قصير؛ طويل؛ قصير؛ طويل؛ قصير جدًا؛ قصير جدًا. أما الفصول فإنني أريد أن يكون كلٌّ منها كلًا صغيرًا في حد ذاته. لهذا ألحّ على ناشريّ أن يوضحوا الأرقام وأن يفصلوا الفصول بعضها عن البعض الآخر بكثير من الوضوح. (إنّ الحل

المثالي هو الحلّ الذي اتبعته دار جاليمار الفرنسية: كلّ فصل يبدأ على صفحة جديدة). اسمح لي أن أقارن مرة أخرى الرواية بالموسيقى. إنّ الجزء هو حركة. أما الفصول فهي وحدات القياس. ووحدات القياس هذه هي إما قصيرة أو طويلة أو ذات ديمومة غير منتظمة. الأمر الذي يقودنا إلى مسألة الإيقاع. إن كل جزء من رواياتي يمكن أن يحمل إشارة موسيقية تدلّ على إيقاعه: موديراتو، برستو، آداجيو، إلخ."

أما بالنسبة إلى الإيقاع، فهو يتحدد بالعلاقة بين طول جزء ما وعدد الفصول التي يحتويها، تمامًا كإيقاع موسيقي. يلاحظ كونديرا:

الجزء الأول: 11 فصلًا من 17 :**الحياة هي في مكان آخر** في رواية"
الجزء الثالث: **أللیغریتو** الجزء الثاني: 14 فصلًا من 13 صفحة؛ **موديراتو**؛ صفحة، **أللیجرو**؛ الجزء الرابع: 25 فصلًا من 30 28 فصلًا من 82 صفحة،
الجزء **موديراتو**؛ الجزء الخامس: 11 فصلًا من 96 صفحة، **بريستيسيمو**؛ صفحة، الجزء السابع: 23 فصلًا من 23 السادس: 17 فصلًا من 26 صفحة، **آداجيو**؛ **بريستو** صفحة،."

لم يكن تقسيم الرواية إلى سبعة أجزاء قصديًا. ولا حسابًا عقلانيًا، بل كما يقول كونديرا: كان "أمرًا عميقًا، لا واعيًا وغير مفهوم". أما مسألة الحركات، والديمومة، والإيقاع، فمن الواضح أنها كانت قصدية وواعية.1

الدلالات الموسيقية) التي توظف في النص الادبي هي نهج ليس بجديد، علاقة ينسجها الروائي بخيوط تشبك مفردات النص بنوتات موسيقية تنطلق من وتيرة الاحداث المنسابة ضمن سياق تدريجي مشكلة حالة من الانسجام الروحي ينقل القارئ الى عوالم اخرى مستشعرا تفاصيلها الدراماتيكية.

وان" الدور الخطير الذي تلعبه الموسيقى في تاريخ العالم" كما يقول الدكتور كريم صبح الذي قدم الدكتورة أشواق النعيمي في محاضرة بعنوان (سيميولوجيا الخطاب الموسيقي في الرواية)، يعود كمثال حي على ذلك الى" فترة الحرب العالمية الثانية حين وضعت المانيا موسيقى شوبان ذات الرمزية القومية على القائمة السوداء لما لها من تاثير مباشر في تحريض الشعب البولندي".

نوع روائي مختلف، كما تصفه الدكتورة اشواق النعيمي، مؤكدة على ان الادب الموسيقى كما يقول الناقد ميشال بوردواه" ينقل صورة صادقة عن الحقيقة البشرية، فهو ضرورة لايمكن الاستغناء عنها " ، و بورونوف :" الادب الموسيقي هو فن

زماني يربط الرواية بالموسيقى بمختلف عن الفنون المكانية كالنحت والرسم والتصوير". مستذكرة اقوال بعض الادباء مثل ميلان كونديرا:" الرواية بدات تتخلى عن عناصرها التقليدية كالشعر والقصة والتأملات " وجمع أدوارد سعيد، المفكر الفلسطيني في كتابه (الاسلوب المتاخر) ادب الموسيقى و ادب ضد التيار بين الموسيقى والرواية. وتضيف بأن الرواية الموسيقية" تعد تجريد يتجاوز المالوف ليكون مثيرا للدهشة والتنوع والثراء".

حضور الموسيقى في الرواية العربية والعراقية اتخذ ثلاث انماط، نمط الإطار المعماري كما في رواية المصائر (كونشيرتو الهولوكوست والنكبة) للروائي الفلسطيني ربعي المدهون التي بنيت على حركات الكونشيرتو الموسيقي، ونمط الثيمة المهيمنة للرواية، و نمط الخطاب الموسيقي المتماهي بموازاة الخطاب السردي كما في رواية (اداجيو).

نماذج روائية موسيقية تمحورت حولها هذه الجلسة وهي (اداجيو) للكاتب المصري ابراهيم عبد المجيد التي يعزف فيها لحنا جنائزيا. تعتبر الموسيقى في هذه الرواية ليس لحنا فحسب وإنما نسقا خطابيا، و شريان تستمد منه ديناميكية الحدث في عنوانها، الذي يعد مصطلحا موسيقيا يوحي بالحركة البطيئة عند بدء العزف، وشخوصها، وخطابها الموسيقي. اما (مانفيستو) او (الضفاف السعيدة) للكاتب العراقي عدنان القرغولي. يرتبط عنوانها بالقداس الجنائزي لموزارت التي وظفت ختاما لقصة حياة بطلة الرواية، و(كم اكره القرن العشرين) للكاتب العراقي عبد الكريم العبيدي التي تضمنت الموسيقى كوسائط لغوية مشفرة بين عالمي الحياة والموت، و ثيمة وصفية ارتبطت بحركات موسيقية متنوعة تحاكي الواقع المنساق مع احداث الرواية.

وعقب الاستاذ الناقد فاضل ثامر: " دراسة موسيقية روائية تبشر بولادة خطاب نقدي جديد في العراق وتعد النعيمي هي الرائدة في هذا المجال" ويضيف متسائلا:" هل هي قراءة سيميائية ام خطاب موسيقي؟" فهو لم يجد عنوان الدراسة دالا على مضمونها.

اما الدكتور خليل ابراهيم عبر عن رايه بقوله:" محاضرة هامة تدل على الاجادة في التحليل الروائي من جانب والتحليل الموسيقي من جانب اخر، لكن من الموسف انها لم تبين نتيجة هذا البحث فنحن لا ننقد لنحلل بل ننقد لنصل لنتيجة وهذه نقطة جوهرية."

في حين عقب الاستاذ حميد الربيعي بقوله:" الموسيقى الروائية يجب ان تنبع من النص الروائي و تجعل القارئ يشهد النغم الموسيقى لكل حدث من خلال السرد بالكلمات دون الحاجة للاشارة لها حرفيا. بينما مسالة توظيف مقطوعات موسيقية معينة فهذا بحث اخر."

بينما الدكتور امين الموسوي يقول:" محاضرة تبعث على روح المغمارة توضح مدى العلاقة بين الموسيقى والرواية، في كون الموسيقى اصبحت متعددة.

بينما استنكر الاديب يوسف حسين لعدم وجود عزف موسيقي مصاحب للجلسة، ويضيف " مخاطرة حقيقية في توظيف الموسيقى روائيا للتعبيرعن الحروب".

واشارت د.عالية خليل بان على الناقد ان يكون متخصصا بدراسة الموسيقى بقولها " هذه مجرد اقتباسات من روايات معينة وظفت مقاطع موسيقية، لكنها بعيدة عن الايقاعات الموسيقية المرتبطة بالاحداث وحركات الشخوص في النص، فهي ليست خطاب موسيقي يراد به ربط الايقاع الزمني بالفكرة.2

1- بدر الدين كرودكي ، الرواية و الموسيقا ، مجلة جيرون ، مدونة إلكترونية ، 29 أبريل 2019

2- ماس التميمي ، سيميولوجيا الخطاب الموسيقي في الرواية ، مجلة دار المدى ، العد4449 ، 15 جوان 2019

-الخاتمــة-

في الأخير ، قد رأيت في البحث هذا نظرات على كبريات الأفكار التي عرضت في موضوع الأصوات و تآلفها في الرواية ، و أيضا أفكار الرواية نفسها و بعض مساعيها ، و قد أتت على النحو الآتي :

1)- رأينا أن خلاصة تداخل الأجناس في الرواية قد كان عملية خلق فنية أترث الرواية أو بالأحرى أعادت خلقها من جديد بصيغ أخرى أكثر فنية و جمالية ، و كان أكثر من شهد هذا الانصهار ، هي الرواية العربية على العموم .

2)- أن البوليفينية كمصطلح جاء من الفكرة التي سبقت و هو التداخل و الانصهار فالتداخل الموسيقي هو من جعل البوليفينية كنوع روائي أدبي ، و أن الرواية الروسية كان لها السبق التاريخي كي تحوز على هذا التنظير أدبا و نقدا .

3)- و جاءت تقسيمات البوليفينية بمعناها الرواية المتعددة الأصوات ، احتواء على الصوت و الصوت الآخر ، فكان في هذا البحث ، مقالات معنونة بكل صوت عن حدى و تم التعرف على كل صوت من حيث المبنى و الشكل و السياق و الأثر الذي يتركه فنيا في الرواية .

4)- و أن وجدنا تأثير للأصوات الجديدة التي لم يرى لها بعد و لم يتم التعرف عليها بشكل تنظيري بحث ، و قد قمنا بترك عدة استفهامات و فراغات ، و هذا إن دل ..فإنه يدل على تقديم تكملات أخرى لكل سياق من هذه الأصوات .

5)- المقارنة التي عقدت بين الرواية الروسية و الرواية العربية كانت مرفقة بنموذج حقيقي واحد من حيث العمل الروائي الروسي المتمثل في دوستويفسكي أما من الناحية الروائية العربية فكان باختلاف النماذج ، و كان لا يمكن التحديد لأن النماذج كانت متكافئة بالتقريب مع بعضها البعض ، لكن التشييد بانفراد الرواية الروسية كان ضرورة لأنه أساس التنظير ، و السبق لفكرة فهم البوليفينية

6)- و الخطاب الروائي العربي البوليفيني الذي أخضعناه للتحليل تعمقنا قليلا في مناحيه الاديولوجية و السياسية و الاجتماعية ، و لكها مناحي نرى أنها خدمت

البوليفينية العربية ، فكان لابد أن نشير لهذه المناحي و التكلم عنها معمقا فهي بالتالي مقومات هذا الخطاب .

7)- و أخيرا ، كما تكون البداية ، تكون النهاية ، أشرنا على مدى تأثير الموسيقى في الرواية ، فيمكننا القول أن الرواية هي وليدة الموسيقى أيضا و شاهدة على خلقها فأدرجنا صوت الموسيقى كصوت حساس و فعال في نشوء الرواية الروسية منها و العربية ، و أن الموسيقى كانت أساس المقارنة أيضا ، و أساس التحليل الروائي فنيا مثلما نجده في فن الرواية عند كونديرا حين يكتب فصولا كاملة عن مدى تأثير الموسيقى أيضا في الرواية .

و ختام القول نقول أن هذا مجرد عمل بسيط من باحث أراد أن يرسي فكرة فقط و أن يزرع بذرة البحث التي ستكبر بمداد الأيام ، كما سيكبر هذا البحث أيضا و ما هو إلا طرح لما سيكون قادما من بحث معمق و أكثر إلماما بالأفكار .

-قائمة المصادر و المراجع-

1)- أ،كريمة غيتري ، تداخل الأنواع الأدبية في الرواية العربية المعاصرة ، رسالة دكتوراه في النقد الأدبي المعاصر ، جامعة أبي بكر بلقايد ، تلمسان ،الجزائر

2)-إلياس خوري ، الذاكرة المفقودة ، دار مؤسسة الأبحاث العربية للنشر ، ط1 1982 بيروت لبنان

3)- - أ، د بشرى البستاني ، تجليات الشعري في السردي ، رواية أحمد أبو سليم "الحاسة الصفر" نموذجا ، موقع عبد الحميد بن هدوقة

4)- - بدر الدين كرودكي ، الرواية و الموسيقا ، مجلة جيرون ، مدونة إلكترونية 29 أبريل 2019

5)- تيزفيتان تودوروف ، كتاب :باختين و المبدأ الحواري ، كتاب إلكتروني ،مكتبة النور

6)- د.جميل حمداوي ، الرواية البوليفينية أو الرواية المتعددة الأصوات مقال ، شبكة الألوكة ، النت 08-03-2012

7)- د، يمنى العيد ، تقنيات السرد في ضوء المنهج البنيوي ، دار الفارابي ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1999

8)- د ، محمد عزام ، الراوي و المنظور ف السرد الروائي ، موقع ديوان العرب ، مقال بتاريخ 21 أفريل 2016

9)- د ، نايف الجهني ، الشعر و الرواية ، جريدة الرياض 12 ديسمبر 2020

10)- رافد محمود ماسي ، بنية الرواية و تقارباتها في بنية الخطاب المسرحي العاصر ، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية و ال'نسانية ، جامعة ديالى ، بابل ، العدد 41 ، 2018م

11)- د. محمد نجيب التلاوي ، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية ، دار اتحاد الكتاب العرب
ط 2000 ، مصر

12)- سناء سليمان سعيد مصطفى ، مقال '' تداخل الأجناس في الرواية الجزائرية بين عبد الحميد بن هدوقة و واسيني الأعرج ، 2017 ، موقع عبد الحميد بن هدوقة

13)- صلاح الدين أشرقي ، التهجين في الرواية العربية الجديدة ن صحيفة المثقف

14)- صحيفة مكة ، مجموعة من النقاد ، استخدام العامية في الرواية يقربها من المتلقي ، 1 أوت 2014

15)- صحفي ، موقع ، السرد المشهدي "قبعتان و رأس واحد" أنموذجا ، 3 سبتمبر 2010

16)- عبد الرحيم كردي ، الراوي و النص القصصي ، دار النشر للجامعات ، القاهرة ، مصر ط1996
17)- عبد العالي بوطيب ، مستويات دراسة النص الروائي ، مقارنة نظرية ، مطبعة الأمنية ، دمشق ، سوريا ط1 ، 1999

18)- - عثمان حسن ، تسلل الشعر إلى الرواية ، مدونة الخليج ، مقال في 24 يونيو 2020

19)- عمر أبو الهيجاء ، الرواية و استخدام اللهجات العامية ، موقع ، جريدة الوطن ، النت ، 28 ماي 2018

20)- فواز السيحاني ، البطل في الرواية العربية ، رؤية نقدية تخفي ملامحه ..و نسق روائي جديد للبحث عن بديل ، مدونة سرديات ، موقع الكتروني ، مقال في 18 يناير 2014

21)- قاسم علوان ، الرواية على المسرح ، موقع الناقد العراقي ، مقال في 11/03/ 2013

22)- محمد هادي مرادي ، أزاد موسى ، قادر قادري ، حكيم خاكبور –بحث بعنوان لمحة عن ظهور الرواية العربية و تطورها – مجلة دراسات الأدب المعاصر ، العدد السادس عشر – النت

23)- محمد رشيد السعيدي ، تعدد الرواة بديلا عن التعددية الصوتية في الرواية العراقية الحديثة ، مقال في مجلة الكلمة ، العدد 99 ، جويلية 2015

24)- محمد أيوب ، الشخصية في الرواية الفلسطينية المعاصرة ، اتحاد كتاب العرب ، سوريا ، دمشق ، 1996 ص38

25)- محمد ولد محمد سالم ، العامية في الرواية ، موقع الخليج ، ثقافة ، 18 جويلية 2003

26)- ماس التميمي ، سيميولوجيا الخطاب الموسيقي في الرواية ، مجلة دار المدى ، العد4449 ، 15 جوان 2019

-فهرس المحتويات-

المدخل : الرواية البوليفينية العربية و تأثرها بالرواية الروسية 6 – 11

الفصل الأول : .....12 – 25

-عن الرواية 13
-تداخل الأجناس في الرواية 15
-الرواية الروسية 17
-الرواية العربية 23

الفصل الثاني ..... 25 – 36

-البوليفينية 26
-البوليفينية في الرواية الروسية 29
-البوليفينية في الرواية العربية 31
-بين الرواية البوليفينية و المونولوجية 33

الفصل الثالث :..... 37 – 46

-الأصوات في الرواية 38
-صوت الرواي 40
-التناوب بين الرواة 42
-صوت البطل 44

الفصل الرابع : ..... 47 – 55

-صوت الشاعر 48
-صوت المسرحي 50
-صوت الحيوان 52
-التهجين الصوتي 54

الفصل الخامس : ..... 56 – 74

-لهجات الرواية 57
-السرد المشهدي في الرواية العربية 59

-الخطاب الروائي العربي البوليفيني 63
-الموسيقى في الرواية 69
-الخاتمة 75
- قائمة المصادر و المراجع 77
-فهرس المحتويات 81