الخواص الفنية لرواية الأصوات العربية

د٠ محمد نجيب التلاوى
أستاذ اللغة العربية المساعد
بجامعتي المنيا وقطر

بعد أن أدت الرواية العربية فروض الولاء لمجتمعاتنا العربية فعبرت عن رغبة التحرر والاستقلال، ثم عززت الهوية العربية، ورصدت مجتمعاتنا العربية في تحولاتها الحضارية المعاصرة وعبرت عن علاقة الحاكم بالمحكوم ٠٠٠ بدأ الروائيون العرب رحلة البحث عن التميز الفني، فكان التوظيف التراثي٠٠٠ وكان (تيار الوعي) الذي عبّر عن النماذج العربية المأزومة كرواية (هابيل) لمحمد ذيب ٠٠٠ ثم كانت رواية الأصوات العربية التي بُعثت في الستينيات ٠

ورواية الأصوات تمثل نقلة نوعية في مسار الرواية العربية، لأنها نوع حداثي متميز يتأبّى على البنى السائبة، وينأى بالمسار الروائي عن غياهب الغموض المفرط٠ وتتمتع رواية الأصوات ببناء فني خاص، ولذلك لم تجتذب إلا المبدعين المتميزين الممتلكين للثقافة والموهبة والقدرة الغيْرية ٠ وهذا يفسر لنا سبب قلة المنتوج الروائي لرواية الأصوات العربية ٠

وكان (فتحي غانم) قد بدأ في منتصف الستينيات برباعيته (الرجل الذي فقد ظله) ثم تبعه نجيب محفوظ في (ميرامار)٠٠ وتوالى بعدهما عدد من الروائين المتميزين (سليمان فياض / عبده جبير/ عبدالرحمن منيف/ جمال الغيطاني/ يوسف القعيد/ طه وادي/ إبراهيم عبدالمجيد)[١] ٠

وإذا كان (هنرى چيمس) قد أعلن عن رغبة عامة لتطوير الفن الروائي عندما أعلن (وجهة النظر) في مطلع هذا القرن من أجل اختفاء الروائي من روايته ، فطوّر الفن الروائي . . . فإن (باختين) قد كشف عن بناء رواية الأصوات عند (ديستوفسكي) وهو جهد مماثل قد أفاد الرواية العالمية . . . والعرب قد أفادوا من رواية الأصوات الديستوفسكية مما يفجر السؤال عن طبيعة الاستفادة وهل هي مجرد بعث أم أنها اكتسبت بعض الخواص البنائية الأخرى ؟

وقبل الإجابة عن هذا السؤال يجدو بنا أن نستطلع الإرهاصات الفنية التي مكنت لـ(ديستوفسكي) أن يقدم صورة ناضجة لرواية الأصوات، وذلك لقناعتي بأن إلقاء الريادة والأولية لـ(ديستوفسكي) أمر فيه إجهاض لقدرات ومحاولات قد سبقته وعبّدت له الطريق . والبحث عن الإرهاصات الغائرة في القدم هو بحث عن جذور رواية الأصوات التي لم تنبت نبتاً شيطانياً .

أما عن تصوري للإرهاصات فاعتقد أنها تمتد إلى (أرسطو) الذي امتدح (هوميروس) عندما لا يدخل الشاعر أو الراوي في عرض الأحداث إلا نادراً ، وذلك ليترك فرصة الظهور الكامل للشخصيات[٢] ، وهو تحجيم مبكر لدور الكاتب والراوي. ثم يعزز (سقراط) هذا الإرهاص الباكر بالحوار السقراطي الذي تميز بأسلوبي : السينكريزا Senkriza والأناكريزا Anakriza ، أما الأول فقصد به تقابل وجهات النظر حول مسألة بعينها ، وأما الأخر فقصد به القدرة على أن تثار كلمة المناقش أو تستفز[٣] . والتحلق حول فكرة أو قضية هي نفسها فكرة رواية الأصوات التي تأبى وجهة النظر الأحادية، وكان الحوار السقراطي يقترن بصورة حامله. ثم جاء (بريخت) وأحيا فنية تحلق الشخصيات حول فكرة بعينها في المسرح الملحمي حديثاً.

وفي نهاية القرن الماضي جاء (فلوبير) وسعى تنظيرياً لإخفاء الراوي والروائي من الرواية ودعا إلى مسرحة الأحداث لاختفاء الروائي . . . ، وفكرة المسرحة موجودة في رواية الأصوات على نحو خاص - كما سنرى - .

ومن ناحية أخرى فإنني اعتقد أن (رواية الرسائل) تعد إرهاصاً مهماً لرواية الأصوات ، لأنها تعتمد على شخصيات روائية مستقلة ومتحاورة فيما بينها بالرسائل المتبادلة كما نجد في رواية (ماجدولين)[٤] ، ونلاحظ أن الحدث يتم استعراضه عبر وجهات نظر متباينة للشخصيات الروائية، ومن هنا تتولد المشابهة مع رواية الأصوات. وفي أدبنا العربي نلتقي برواية رسائل أظنها وحيدة للروائي (محمد عبد الحليم عبد الله) وهي رواية (إبريسم)[٥] التي كتبها في شبابه ١٩٣٥.

وقبيل (ديستوفسكي) نلتقي بإرهاص آخر مهم وهو (ن.غ تشيرنيشيفسكي) الذي وقع على تنظير جيد وهو يبحث عن تصميم موضوعي لموقع المؤلف الحيادي. وكان معاصراً لـ(ديستوفسكي) لكنه سبقه برواية (درة التكوين) التي سعى فيها لتجاوز الحدود السائبة لشكل الرواية المنولوجية. وكان (تشيرنيشيفسكي) قد ركز على نقطتين الأولى تتصل بموقع الروائي وطالب بحيادية تصل إلى حد برودة الجليد، والأخرى الحرص على تباين الشخوص الروائية تباينا يشبه ألوان قوس قزح - على حد تعبيره - .

واعتقد أن النقطتين تمثلان أساس البناء الفني لرواية الأصوات التي لا تحفل بوجود الروائي الذي ينبغي أن يكون اختفاؤه بقدرة غيرية، والتباين بين الشخصيات هو نفسه (اللاتجانس) بين الأصوات وهو من أساسيات رواية الأصوات - كما سنرى - .

وإذا تمثلنا محاولات المسرحيين والمنظرين القدامى (أرسطو/سقراط/هوراس) فضلاً عن (فلوبير) ثم (تشيرنيسيفسكي) ، وإذا تذكرنا (رواية الرسائل) فهذا كله يشير إلى وجود إرهاصات قوية لابد أنها كانت الزاد القوي الذي أعان (ديستوفسكي) لكي يكون رائداً لرواية الأصوات برواياته الناضجة فنياً في هذا المجال * .

---

* وهناك رأي آخر يرى أن الوضعية الحضارية والسياسية التي أذابت حكم الفرد وساعدت على الحرية والديمقراطية هي نفسها التي هيأت المناخ المناسب لظهور الأصوات

ومن بعد دراسة (باختين)[٦] استقر مصطلح (رواية الأصوات Polyphone) في المعاجم النقدية التي استقت أقوالها من تنظير (باختين) لمعنى رواية الأصوات وهو النص المتعدد الأصوات "والذي لا يتوفر على فاعل (أيديولوجي) لأنه جهاز يعرض عبر أيديولوجيات ، ويستهلك داخل هذه التعارضات . وتوزع الكلمة والخطاب توزعاً بين مختلف القضايا الخطابية التي يمكن أن يحتلها " أنا " متعدد الأصوات في آن واحد "[٧] . وقال (تودوروف) بمصطلح (الرؤية المقولبة) وقصد به تجميع لوجهات النظر حول نفس الحدث ، وهو مصطلح قريب من آليات التنفيذ الفني لرواية الأصوات ومنطوق المصطلح لا يساعدنا على تكوين رؤية دقيقة للبناء الفني لرواية الأصوات ، فضلاً عن وجود مسافة - من الفروق - معترف بها بين التنظير والتطبيق في السرد الروائي والخطاب الروائي ، وهو أمر يدفعنا إلى محاولة الاقتراب من النصوص الروائية - مصدر الدراسة - لنحدد من داخلها الخواص البنائية المميزة لرواية الأصوات. وأتصور أن هذه الخواص يمكن الكشف عنها من خلال الأليات الروائية التنفيذية لرواية الأصوات :

(أ) اللاتجانس (ب) الحوار/المنولوج (جـ) الأسلبة (د) الزمان والمكان (هـ) الهيكل البنائى .

أ - اللاتجانس :

كانت هناك مبررات قوية لوجود البطولة المطلقة في الرواية التقليدية ، وهي بطولة تصبغ الأحداث الروائية بوجهة نظرها ، وسعي الروائي لممارسة فاعلية الموحد من أجل تبنى وجهة نظر أحادية لأسباب منها ، ضعف الروائي وعدم تمتعه بالقدرة الغيرية فضلاً عن التقليد ... أو النزعة الرومانسية والاتجاه السيري ثم الواقع المتحد ضد الاستعمار أو التحرك الجمعي بعد الاستقلال بفعل زعامة أو مبادىء ... وهذه الأسباب كلها قد ساعدت على إذابة اللاتجانس - إن وجد - في الرواية من أجل الوصول إلى رؤية أحادية .

أما في رواية الأصوات ، فأصبحت مهمة الروائي ليست التغلغل في الموضوعي بل

"التأكيد على استقلالية الأنا الغيرية (الصوت) لا بوصفها الموضوع Abject بل بوصفها الذات الفاعلة Sebject "[٨] . ومن ثم فالحدث الروائي في (رواية الأصوات) لا يذعن لتفسير أحادي مشدود لمركزية محورية ؛ لأن الحدث الواحد يتوزع على أصوات لإبراز ردود الأفعال . . ولذلك فهذه الرواية لا تعرف التجانس التقليدي الذي يغري نقاد الرواية التقليدية .

ورواية الأصوات مشدودة إلى الواقع - غالباً - لأن الواقع منطقة مفعمة بالتناقضات المتعايشة في ممارساتنا الحياتية ، ولأن كل شيء في الحياة له طبيعة طباقية Cointerpaint ، ولذلك سعت الروايات التقليدية إلى صهر العناصر المتنافرة داخل وجهة نظر أحادية مما كان يؤدي - غالباً - إلى نوع من الانسجام القهري أو القسري كـ (السرير البروكستي) * .

ثم إن الواقع نفسه يمثل عنصراً متنافراً مع (الذات) وليس منسجماً معها ، لأن كثرة التحديات الواقعية تعمق الرؤى وتحيلها إلى مثل عليا ذاتية فتزيد الأصوات قدرة على الاستقلالية النوعية . وهذا يفسر لنا سبب ركون رواية الأصوات إلى الواقع والتغذي على معطياته الحافلة باللاتجانس الذي يمثل الانطلاقة الأساسية لفلسفة البناء الفني لرواية الأصوات .

والتعددية الجوهرية لأشكال الوعي هي المخلقة للتعددية الصوتية التي تأبى الاندماج والتوحد في رؤية أحادية البعد . وإزاء (اللاتجانس) تصبح النقدات الباحثة عن حدود الانسجام القسري لإبراز وجهة نظر أحادية في رواية الأصوات بمثابة نقدات غير مقدرة لخصوصية البناء الفني لرواية الأصوات .

في رواية (أصوات) لسليمان فياض يقرر (حامد البحيري) العودة إلى الوطن بصحبة زوجته الفرنسية (سيمون) فاحتلفت البلدة بهما . . . وكل بطريقته الخاصة

---

* كناية عن إحداث الانسجام القسري ، وهو يتصل بالميثولوجيا الإغريقية عندما كان « بوسيدون » يجبر المسافرين على الرقاد في سريره ملائمين أنفسهم عن طريق مط أجسادهم أو قطع أرجلهم . . . .

(المأمور ، العمدة ، الأخ ، الأم ، زوج الأخ ، نفيسة القابلة ...) وانتهى الأمر بغيرة نسائية أودت بحياة (سيمون) عندما قامت نساء القرية بختانها عنفة .

إن اختصار الأصوات اللا متجانسة جميعها في معنى واحد هو لقاء الشرق بالغرب لأمر فيه إجهاض حقيقي للمعطيات المختلفة لرؤى الأصوات هنا ، وتجاهل لإمكانات الأصوات الروائية ووجهات النظر المتباينة في الرواية . لقد كان البحث عن تجانس قصدي أمراً ميسوراً مع رواية الحكيم (عصفور من الشرق) - مثلاً - لأنه عمد إلى إبراز فكرة علاقة الشرق بالغرب بينه وبين فتاة المسرح ... واستكمل الموقف الأحادي بحوارات مفتعله للبطل مع صديقه الروسي المغرم بالشرق . فالفكرة واحدة والانسجام قائم والتوحد غاية روائية اشتركت فيها روايات أخر تقليدية البناء في هذا الموضوع مثل (أديب لطه حسين ، وقنديل أم هاشم ليحيى حقي ، وموسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح ...) لأن تلك الروايات جميعها تناولت وجهة نظر أحادية في موضوع الشرق والغرب .

أما مع رواية (أصوات) فالأمر يختلف لأننا أمام أصوات مكتملة التمايز ومتباينة أشد التباين. وكل صوت محمل بوجهة نظره الخاصة والأصوات تحلقت بآرائها المختلفة حول مقتل (سيمون)..

وفي فكرة مثل الصراع الطبقي بين الإقطاع والفلاحين نجد بعض الروايات التقليدية البناء مثل (الأرض / رد قلبي / ما وراء النهر)[٩] ، وقد سعى روائيو هذه الروايات إلى غاية واحدة فذابت الشخوص في مضمارين (الإقطاع / الفلاحون) تماماً كالصراع الكلاسي بين الخير والشر أو الواجب والعاطفة . أما رواية الأصوات التي تناولت هذا الموضوع (للقعيد) فهي رواية (الحرب في بر مصر) قد عمدت إلى المواجهة الطبقية بمنظور الأصوات المتباينة الرؤى والآراء على الرغم من أن الحدث واحد وهو موت (مصري) وهو يؤدي الخدمة العسكرية بدلاً من ابن العمدة المدلل إلا أن العرض تمتع بوجهات نظر عديدة حملتها الأصوات فالعمدة يحكي ويدافع عن طبقته المالكة للأراضي الزراعية ، ووالد (مصري) الخفير الفقير يحاول أن ينتصر لطبقته الضعيفة

بضعف فيفشل حتى فى الحصول على جثة ابنه المستشهد ، و(المتعهد) المزيف يبرر تزييفه ... وتجاهل هذه الأصوات ووجهات نظرها لاختصار الرواية في رؤية المواجهة الطبقية بين الفلاحين والإقطاع لأمر فيه كثيرمن الإجحاف وقليل من الإنصاف لقدرات اللاتجانس الذي تمتعت به رواية الأصوات .

ومن أجل هذا قيل إن رواية الأصوات تختلف في بنائها وتذوقها عن الرواية التقليدية، لأنها تخالف علم الجمال (الإستاتيكي) الذي يعلى من جمالية التجانس . أما رواية الأصوات فهي تحرص على (اللاتجانس) الذي يحتفظ للواقع بتنافراته ومتناقضاته وحيويته الساخنة .

واللاتجانس بين الأصوات من أساسيات إنجاح (رواية الأصوات) وكلما زادت الاختلافات الفكرية والطبقية والثقافية بين الأصوات كلما ساعد ذلك على نجاح رواية الأصوات مثل ما نجده في رواية (الرجل الذي فقد ظله) لفتحي غانم الذي أقام بناءه الروائي بين أصوات شديدة التباعد (خادمة/ممثلة/ رئيس تحرير...) ومثل محاولة (نجيب محفوظ) في (ميرامار) حيث نلتقي بـ(خادمة/ اقطاعي/مذيع...).

وكلما ذابت الفروق بين الأصوات كلما خفت (اللاتجانس) وهذا يؤثر سلبياً على رواية الأصوات وتلاحظ هذا في روايات مثل (نحريك القلب) لعبده جبير لأن أصواته الروائية مجموعة لأسرة واحدة متقاربة العمر ومتحدة الطبقة الاجتماعية والثقافية ، واكتفى الروائي بأن جعل الطموح بينهم هو سبيل التميز .

والأمر نفسه نلاحظه مع (إبراهيم عبدالمجيد) في روايته (المسافات) لأن سكان المنطقة يتشابهون في الفقر والجهل والجنس حتى أنهم تعلقوا معاً بأمل واحد وهو عودة قطار (الكنسة).. ومثل هذا التجانس والتشابه يؤثر سلبياً على رواية الأصوات ويجهض القدرات المتوقعة للأصوات ووجهات نظرها المتباينة .

لقد جاءت رواية الأصوات، وأعلت من شأن اللاتجانس كأساس بنائي وذلك لتحطيم التفكير (الإستاتيكي) والرؤية الموحدة الواحدة التي كانت تنطلق من المؤلف إلى بطله إلى أحداثه في الرواية التقليدية، ليظفر الروائي بوجهة نظر كلية كان قد أزمع

عليها وخطط لها سلفاً. أما رواية الأصوات فالمؤلف بعيد عن أصواته المستقلة المتمتعة بمساحة الحرية التي تستنبت وجهات النظر المتباينة تبعاً لحجم وقوة (اللاتجانس) بين الأصوات ، وكأن الرؤى المتباينة الناتجة عن اللاتجانس صدى لنسبية (أينشتين) حيث أصبح تعدد الأنظمة الحسابية معه أمراً مألوفاً .

واللاتجانس تنبع أهميته ليس فقط من إحصائنا لوجهات نظر متعددة في الرواية، وليس فقط من تحطيمه للرؤية الأحادية والبطل الأوحد، وليس فقط في عدم إعلان نهاية واحدة محسومة . وإنما تنبع أهميته الأخيرة في أن اللاتجانس الصوتي في رواية الأصوات قادر على كشف البناء الجيولوجي لمجتمع ما تماماً كما رأينا في رواية (الرجل الذي فقد ظله) حيث ساعد اللاتجانس الصوتي على إبراز حجم التصدع الحضاري والقيمي للمجتمع المصري قبيل وبعد الثورة، وذلك بإبراز التناقض القائم بين القيم الثابتة والواقع المتغير، وكانت رغبة الأصوات (يوسف /مبروكة/سامية..) في تجاوز طبقاتهم الاجتماعية قد أشعل الصراع (بالوعي الكامن)[١٠] وهو وعي نكتسبه إن أفلحنا في فهم الحقائق الاجتماعية والوصفية التاريخية والسياسية بكل تعقيداتها . وبذلك رصدت الرواية بعداً سيسيولوجياً يقترب من محاولات (ديستوفسكي).

إذن فاللاتجانس هو القوة المولدة لنجاح رواية الأصوات . والروايات التي تمثل مصدر هذه الدراسة عشر روايات نجد قوة اللاتجانس مثلت ٦٠٪ وهي روايات (الرجل الذي فقد ظله /ميرامار/ أصوات/ يحدث في مصر الآن/ الحرب في بر مصر/الزيني بركات)، بينما جاءت ٤٠٪ كان (اللاتجانس) ضعيفاً فأثّر سلبياً على البناء الروائي في روايات (الكهف السحرى/ السنيورة/ المسافات/ تحريك القلب) .

ب - الحوار والمنولوج :

الحقيقة تتولد بالحوار ، والخاصية الحوارية في رواية الأصوات وسيلة أساسية لتقديم الحقيقة، والحقيقة الواقعية تحتفظ للواقع بقوامه المليء بالتناقضات والتفاوتات الفكرية والطبقية... ولم يكن غريباً أن يسمى (سقراط نفسه بـ(القابلة)؛ لأنه كان يستدرج الناس إلى الحوار والجدل ويولّد منهم الحقيقة.

و(التكنيك) الفني لرواية الأصوات يرى أن الصوت الروائي ليس بطلاً بتعبير الكلاسيين ، وإنما هو وجهة نظر تجاه نفسه وواقعه ، فهو جزء من كل ينتمي إليه ، ويتفاعل معه فيحاوره ، فالحوار أساسي هنا، وبدونه تتيبس الأصوات وتنغلق على ذاتها بطريقة الرومانسيين أو بطريقة تيار الوعي. . . لكن الصوت في رواية الأصوات عندما يستخدم (الأنا السردية) فهذا يعني الانعتاق وليس الانغلاق، لأن الصوت يسعى لاكتشاف نفسه ووعيه بذاته ثم وعيه بالآخرين ، ولأن الصوت لا يحفل بتصوير الممارسات الحياتية ، لأنه يركز بشكل مباشر على الفعل ورد الفعل، ولأن رد الفعل يمثل خلاصة وعي الصوت بذاته وبالآخر .

ولذلك فعلينا - نحن النقاد - ألا نحفل بالبحث عن ملامح الواقع في حركية الصوت قدر عنايتنا بالبحث عن الدلالة المحركة لرد فعل الصوت تجاه ذاته وتجاه الآخر أو كما قال ديستوفسكي :" إنني أبحث عن الإنسان داخل الإنسان" .

إذن فالصوت الروائي ليس جديداً ، وإنما الجديد هنا هو بحث الصوت عن ذاته وعن الآخر ، وحرية الصوت مساعدة له لإتمام وعيه الداخلي والخارجي ولإبداء وجهة نظره ، لأن الصوت هنا ليس مجرد نموذج اجتماعي مقتطع من واقعة لإتمام رؤية أحادية كلية كما نجده في الرواية التقليدية، ولأننا مع رواية الأصوات لا يجوز لنا "تحويل الإنسان الحي إلى موضوع أبكم لإدراك غيابي يجري تنفيذه"[١١] .

واكتشاف الصوت لذاته وللآخر لا يتم إلا عبر التفلغل الحواري، وبالحوار تتحرك الأحداث للكشف عن الشخصية داخل الحياة نفسها التي ستكشف الآخر للصوت . ولذلك كان الطابع الحواري الدراماتيكي هو الأنسب لرواية الأصوات . . . ثم إن تعددية المواقف والرؤى (الأيديولوجية) المتعادلة النفوذ ، المختلفة الاتجاهات ستكون هي المولدة للحوار، لأن وجهة النظر للصوت لا تتحدد من خلال موقف حواري مغلق، وإنما تتحدد من خلال انفعال الصوت بالقوى الإدراكية من حوله . . . وبالتعامل مع الآخر .

ونجد صورة مباشرة لـ(إبراهيم) في رواية (الكهف السحري) حيث وصل

(إبراهيم) بالتعاقب التراكمي للأحداث إلى درجة الأزمة (القبض عليه بدون سبب/ دخوله السجن/ فقد حبيبته عبير/ موت أمه/ . . .) وقد وصل إلى درجة هيأته إلى المنولوجية الطاغية ، إلاّ أن (إبراهيم) لم ينغلق على ذاته، وإنما عمل من أجل الآخرين. . . وبالحوار اتصل بهم فاكتشف ذاته واكتشف الآخر حوله وبالحوار اقتحمت (كريمة) حياته ، وغيرت بالحب والحوار طبيعة السؤال داخله . . . فأعاد حساباته وتزوج (كريمة) .

والحوار في رواية الأصوات ليس مقدمة للحدث وليس جزءاً من الحدث لأنه هو الحدث ذاته. لأن الحوار ليس وسيلة للمُسرحة وإنما أصبح غاية يكتشف به الصوت مستويات التفكير المختلفة حوله ثم إن الحوار يعزز التزامن السردي، والتزامن السردي هو المغذي لفاعلية الحدث الروائي .

ورواية الأصوات - إذن - تمثل جهداً جماعياً بما تمتلكه من علاقات حوارية فعالة تجاه موقف يمكن الاسترشاد به حوارياً بين الأصوات . . . وفي ضوء العلاقات الحوارية نقبل من الحداثيين مفهوم (الكلمة المزدوجة الصوت) وهي رؤية تمثل بعداً خاصاً (لما بعد علم اللغة) .

ولكي نبرز دور الحوار وفاعليته في رواية الأصوات نستعير هذا المثل من رواية لتولستوي معنونة بـ(ثلاث ميتات) ، والميتات كانت (موت سيدة نبيلة/ موت لحوذي/ موت لشجرة . . .) وعلى الرغم من التباين واللاتجانس والخطوط الطولية لكل ميتة إلاّ أن المؤلف امتلك السرد (عارف بكل شيء) فوصف وقابل وفسّر وقارن وكان المؤلف هو المنظور الجامع لحدود الاستقلال النسبي لذاته . . . وبذاته أوجد عضونة قسرية بين الميتات الثلاث. . . لكن هذه الرواية لا تعد رواية أصوات لاختفاء الفاعلية الحوارية بين أصحاب الميتات الثلاث أنفسهم قبل الموت وعلى الرغم من تحقق اللاتجانس المعلن للحوار الكبير بين (الثلاثة) لكن ما أن نتقدم داخل الرواية حتى تنعدم الحوارات الجزئية الفعّالة فتبتعد عن كونها رواية الأصوات ، بسبب اختفاء الحوار المفترض بمستوياته بين (السيدة والشجرة والحوذي) .

ولعل هذه القيمة الكبيرة لفاعلية الحوار في رواية الأصوات لتعزز رأينا في إرهاصات رواية الأصوات التي امتاحت جذورها من مصادر عديدة (الحوار السقرطي/الأرسطي/مسرحية الأسرار/ الهاجائية المينيبية/ رواية الرسائل/ مسرحة الأحداث الروائية عند فلوبير...) لكن التنفيذ الحواري لرواية الأصوات يختلف اختلافاً نوعياً عن مصادره في تلك الإرهاصات المهدة أو المستنبته لرواية الأصوات .

أما البعد (السيكولوچي) في الحوار الداخلي فهو محجم في رواية الأصوات، لأن البعد (السيكولوچي) في رواية الأصوات ليس ذاتياً خالصاً أو منغلقاً كما وجدناه عند الرومانسيين ، ولا متوغلاً في اللا وعي كما وجدناه عند (چويس وفرجينيا وولف) في تيار اللاوعي ، وإنما يأتي البعد (السيكولوجي) في الحوار الداخلي بطريقة فنية خاصة تسمح بالتغلغل في الجوهر الموضوعي للجماعة البشرية بتناقضاتها على مستوى الوعي .

إن الوعي الذاتي للصوت الروائي يأتي مشبعاً برغبة حوارية طاغية ، لأن الصوت عندما يتحدث فإنه يلتف نحو الخارج ، ومن ثم فهو دائم التعامل مع الأصوات الأخُر، والمواقف الأخرى في مسارها الخارجي، وهذا المسار الخارجي الاجتماعي يشعل القدرة الحوارية الداخلية. ونلاحظ على سبيل المثال حوارات (ناجي) وهو رئيس التحرير المبُعد في رواية (الرجل الذي فقد ظله) ، حيث يستحضر بالحوار الداخلي (يوسف) الذي انتزع منه رئاسة التحرير فيحاوره ... ويُمني نفسه بالانتقام منه ، ثم يستحضر زوجته (سامية) ويتذكر علاقتها مع (يوسف) ويشتعل حواره مع ذاته عندما يتصور اتفاقهما عليه.. ويستمر في حواراته حتى تصبح ممارساته الواقعية امتداداً لحواراته الداخلية فيدعو (يوسف) على مائدته ويجالسه هو وزوجته ... ويجسد صورة داخلية تؤرقه ... ويعاني منها عناء يختلط بسكرات الموت حتى يفارق الحياة في تلك اللحظة .

فالحوار الداخلي متصل بالخارجي بل هوالمولد له في رواية الأصوات ، وفي الحوار الداخلي يقيم الصوت حواراً مع (الغير) ، لكن الصوت لا يمتص رحيق الآخر ، ولا

يندمج معه وإنما يستحضره ليحاوره ، ليقاومه ... ويستقل برأيه . في رواية (ميرامار) نجد (منصور باهي) يبتعد عن الحوارات الخارجية في (البنسيون) لكنه غير منعزل عنها ، فهو مشارك ، ولكن بحورات داخلية يعلن رأيه الخاص في الثورة ويتعاطف مع (زهرة) ...وعندما يعرف بخدعة (سرحان البحيري) لزهرة يحنق عليه ويخرج إليه وما أن ينفرد به حتى يشبعه ثورة وشتماً وبصقاً ... بل ويحاور نفسه ويصر على قتله ... ولما قُتل (سرحان البحيري) ظن أنه هو الذي قتله واعترف بذلك ثم نكتشف أن (سرحان البحيري) مات منتحراً.

وإذا كان (المنولوج) قد اتصل بالخارج وأثرّ فيه ، فإن (المنولوج الداخلي) كان محدوداً في رواية الأصوات ، ولم يحتكر مساحة كبيرة على الرغم من انفراد أكثر الأصوات ، هنا (بالأنا السردية) وذلك لأسباب منها أن رواية الأصوات لا تقيم بطولة فردية مما يساعد على تقليص (المنولوج) ، ثم أن الأصوات تتصل -غالباً - بواقع خارجي متحرك متغير مما يجعل انتماءها خارجياً دائما ولاسيما أن الأصوات تركز على ممارسة ردود الأفعال الخارجية ، الأمر الذي لم يسمح لها بمعايشة منغلقة لانفعالات داخلية ، ولأن تحلق الأصوات حول فكرة بإشكالياتها ستطرح عليهم مجموعة من الأشكال الإدراكية حول قيمتها المضمونية، وردود الأفعال للأصوات بمثابة إعادة توزيع للنبرات المنولوجية والحوارات الداخلية معاً. ولذلك يحتكر الصوت الروائي بذاته المستويين : المنولوجي والإخباري. وهو أمر يختلف عن "الاتجاه المنولوجي الفلسفي الذي لا يكفي لظهور علاقة متبادلة جوهرية بين أشكال الوعي المختلفة" [١٢] مما يتعذر معه إقامة حوار بين الصوت والآخر كما نجد ذلك في بعض أصوات روايات الرومانسيين التقليدية، وهو أمر يختلف عن أصوات (رواية الأصوات).

إن المنولوج بالنسبة للصوت الروائي في (رواية الأصوت) مجرد خطوة إجرائية أولية نحو بناء وجهة نظر الصوت ... أما الدور الأكبر للحوار فهو القدرة على اكتشاف الصوت لذاته وللآخر وهو نوع من تجسيم الوعي الإنساني يستعصى على المنولوج القيام بهذه المهمة بدون الحوارات الخارجية المساعدة على الممارسات الحياتية الخارجية وهو الشق الثاني من مهمة الصوت الروائي . وهذا الشق الثاني المعتمد على

الحوار الخارجي يصبح أساسياً قياساً بحجم فاعلية المنولوج .

والوعي الحواري يعكس بعض السمات المميزة لرواية الأصوات منها الحرص على التزامن السردي المولد للفعل الحواري ، ومنها أن المواقف الحوارية تؤكد على استقلالية الصوت وهي فرصة لرصد الأبعاد الفكرية المتباينة للأصوات والتي تتسبب في عدم وجود نهاية محددة لرواية الأصوات فضلاً عن التوازي الفكري بين الأصوات وهو أمر يغيب مفهوم البطولة التقليدية ، والحوارات تمسرح الأحداث فيغيب الروائي أو الراوي بالتبعية في رواية الأصوات وهي خطوة فنية متقدمة .

جـ - الأسلبة[١٣] :

إذا كانت اللغة الشعرية مشدودة نحو مركزية مبدعها فتظهر بمستوى صياغي واحد، فإن اللغة الروائية بصفة عامة و(راوية الأصوات) بصفة خاصة تتحرك على محيط الدائرة الإبداعية بكل تنويعاتها فتعبر عن مستويات متباينة، لأنها ترتبط بالواقع التاريخي والأيديولوجي الذي أنتجها ، ومن ثم تصبح التعددية اللغوية داخل الرواية نتيجة طبيعية ، لأن اللغة تتحول إلى فرضية عمل لإدراك الواقع بتناقضاته، والأصوات بتباينها .

وكانت اللغة الروائية قد انفتحت مستوياتها التعبيرية عندما أفلتت من قيد الطبقة الأرستقراطية واقتربت من التعبير عن الطبقة البرجوازية ... ولم تتنازل الرواية عن هذا المكسب إلا مع رواية (السُفسطائيين)[١٤] ... وكان للواقعية فضل إعادة التعددية اللغوية إلى المجال الروائي ... إلاّ أن الروايات التقليدية التي أحكم فيها الروائي أو الراوي قبضته قد صهرت قبضته التعددية اللغوية وحولتها إلى صوغ موحد يدين بالولاء إلى المؤلف / الراوي ، وقد ساعد على ذلك ارتباط التعبير الروائي بالتوحد القومي، والهدف الواحد، ولأنها كانت تسعى لهدف لا إلى أهداف ، وإلى رؤية لا إلى رؤيات .

إلاّ أن الأسلبة القصدية لإبراز التعددية اللغوية ضرورة ملائمة لبناء رواية الأصوات بتباين توجهاتها، واختلاف وجهات نظر الأصوات. ومن ثم تصبح الأسلبة

ضرورة لتجسيد حقيقي للوضعية الاجتماعية والأيديولوجية التي تمثلها الأصوات ، والصوت ينبغي أن يُحمل بلازمات تعبيرية توثق انتماء الطبقي ومستواه الثقافي والبيئي ، وسيكون الصوت متميزاً بقدر ما يحمل من تميز، لأن الكلمة تنفذ وتؤثر بقدر ملكات الصوت وتوجهاته الفكرية ، ولأن الكلمة في الرواية هي البديل الحقيقي القائم مقام الحياة. ومن هنا تبرز أهمية تمثيل التعدد اللغوي القصدي ليتوازى مع مفهوم اللاتجانس الذي تعتمد عليه رواية الأصوات والكلمة في الرواية ذات مستويات ثلاثة :

* المستوى الأول : كلمة المؤلف .
* المستوى الثاني : كلمة الراوي .
* المستوى الثالث : كلمة الصوت .

ومن المفترض مع رواية الأصوات أن يختفي المستوى الأول والثاني بفعل القدرة الغيْرية للروائي وبتأثير وقوة المستوى الثالث(الصوت) المتمتع بحرية كاملة منحها له الروائي ... ومن ثم فالأصوات متباينة في رواية الأصوات، فمن الطبيعي ألا تأتي الصياغة بمستوى واحد وإنما ينبغي أن تحفل بالتعددية المعبرة عن (اللاتجانس) ، ولأن تكنيك الأصوات أشبه ما يكون بمسرحة الأحداث عبر انفراد كل صوت بالحكي انطلاقاً من (أنا) ، فمن الطبيعي أن تأتي التعددية اللغوية إحياء وتعميقاً لحقيقة وجود الـ(أنا) السردية مع كل صوت روائي .

وكان (ديستوفسكي) نفسه متهماً بتوحد الصوغ اللغوي في قصصه الأولى إلاّ أن رواياته الأخيرة التي أجاد فيها (تكنيك) الأصوات قد عالج هذا القصور وعمد إلى التعددية اللغوية عندما عمد إلى إمرار (التيمة) على أصوات مختلفة ... فكان كل صوت يصبغها برؤيته وأسلوبه .

وإذا كان التعدد اللغوي مهماً في رواية الأصوات ، فكيف يحققه الروائي؟ وإلى أي حد يمكن أن يقنعنا به ؟

أكثر الروائيين يعمدون إلى طريقة المحاكاة والتقليد المباشر الصوت بحجم ما

يوازيه في الواقع، لكن هذا التقليد - غالباً - يضعف الإحساس بالانفعال المقصود ، ولن يزيد عندئذ عن كونه حلية أسلوبية أو قل حيلة أسلوبية قلما تمتزج مع أغوار الفعل الإبداعي المعبر عن العمق الحقيقي للصوت.

ومن ناحية أخرى فإن موقع الراوي / الروائي ليس هو المؤثر الأساسي في التنوع اللغوي، ومثالنا في ذلك رواية (فتحي غانم) (الرجل الذي فقد ظله) فد اختفى الرجل واختفى الراوي المفترض، وجعل الظهور المباشر للصوت (مبروكة /سامية/ناجي/ يوسف) ، وعلى الرغم من تمكن الأصوات من (أنواتها) إلاّ أننا لم نقع على تعددية لغوية تتناسب مع التباين الكبير للأصوات . وبذلك فقدت الرواية جزءاً مهماً من قيمتها كرواية أصوات عندما تنازل المؤلف عن الأسلبة القصدية المميزة لأصواته الروائية.

و(فتحي غانم) بهذا التنازل عن الأسلبة يذكرنا بما قيل من قبل عن طه حسين في (دعاء الكروان) عندما أنطق (آمنة) بأسلوب الفلاسفة والمثقفين وهي خادمة، وكذلك وجدنا (مبروكة) الخادمة عند (فتحي غانم) تنطق بمستوى أسلوبي وفكري يقترب من (يوسف) الصحفي. وكذلك وضع الروائي(يوسف والممثلة سامية) في بوتقه شعورية ولفظية واحدة عكست الرغبة الجسدية الواحدة والحنان الأبوي المفتقد. فضلاً عن أن الروائي لم يحمل الأصوات بعبق المكان ولم يحرص على إبراز لازمات العصر التعبيرية، وغياب الأسلبة القصدية قد أوقع رواية الأصوات في تناقض بيِّن حيث تحقق اللاتجانس على مستوى الأصوات وغاب على مستوى تعبير الأصوات عن نفسها ؟

ولذلك فإنني اعتقد أن التعدد والتنوع لا يأتي بالتقليد أو من خلال تنوع موقع المؤلف/الراوي، وإنما يأتي من خلال الارتباط بالشكل الشفوي، لأن تمثل الأداء الشفوي للصوت وحواراته المتخيلة سينتج قصدية ممزوجة بعفوية طبيعية ، فتمثيل وتُمثل الشكل الشفوي المستنبت من مدى تخيلنا للشخصيات سيحدث نوعاً من التوافق والانسجام بين الصوت ومنطوق الصوت ، وعندئذ سنشعر بعفوية التعددية اللغوية لدرجة قد تشعرنا بالنبر الشفوي في الصوغ الأسلوبي، وهذا سيشعرنا بأن الأسلبة

القصدية جاءت ساخنة ودونما تكلف ، لأن الصوت الغيري سيتوازى مع التمثيل الشفوي لإمكاناته مما يزيدنا قناعة برواية الأصوات .

وقد تحقق هذا التمثل الشفوي بشكل جيد في رواية (السنيورة) لخيري شلبي إذ يعلن عن حجم التمثل الشفوي بمصداقية أكسبت التعددية اللغوية بعض المهام الوظيفية الفعّالة التي ساعدت على إبراز وجهة نظر الصوت الروائي. ونجاح التعددية اللغوية يبدأ من العنوانات المنتشرة في الرواية التي سكنت أحداثها ريف مصر ومنها (الولد مختار يحكي عن يوم مرواحه الترحيلة / حفناوي يحكي كيف وكيف / كيف تكلمت الزكيبة لشيخ البلد/ . . .) . ثم يمتد نجاح التعددية الصوتية إلى حفظ اللازمات التعبيرية المميزة لأصوات الرواية والمتممة لأبعاد شخصياتهم فلزمات (العمدة) اختلفت عن لزمات (سيدنا) . . وهكذا . . . حتي أن هذه اللزمات بمصداقيتها ساعدت المتلقي على تجسيم الصوت بأبعاده وهيأته في المدى التخيلي للمتلقي.

وعندما يتحدث (الولد مختار) يجسد بأسلوبه سذاجة الطفل كقوله عن الولد مختار بأنه "رأي سراية الكردي مثل العروسة زينوها بسعف النخيل والمناديل الحريرية. . . بين السراية والبيوت جرن كبير امتلأ بالرجال أغلبهم في عمر خالي معاطى . . . لابد أن ابن الملك سيتزوج الليلة - قلت هذا فضحك مَنْ حولي"[١٥] . . .وعندما يصف هذا الطفل السنيورة يستعير مادة صوره من بيئته بعفوية وسذاجة . . يقول. . "السنيورة . . كانت واقفة في شباك السراية تستند بكوعها على حافة الشباك . والأساور الذهب تلمع في يدها ، وصدرها عريض منتفخ . . . وذقنها مثل رأس الجوافايه الحلوة ، أما شعرها فينطرح على كتفيها مثل حزم البرسيم . . وأقسمت أنها زوجة الملك"[١٦] .

ويأتي صوت (سيدنا) محملاً بصوغ يختلف باختلاف شخصية سيدنا عن الولد مختار . . . قال سيدنا للعريف : " وحق جلال الله إنك عريف على قد حاله . . . تريد أن تعرف لماذا طلبني العمدة ليلة أمس ؟ الواجب يمنعني من أقول لك . لكني

سأقول لسبب واحد فقط وهو لتعرف أن الناس مقامات في هذا البلد. وحُد الله. تريد أن تسمع مني الحكاية ؟ صلى على النبي، تم زده صلاة ...دفعني مقصوف الرقبة الذي اسمه شيخ الخفراء أمام العمدة ...أقصد قال لي أتفضل يا سيدنا..."[١٧].

أما في رواية (الزيني بركات) فقد جاءت التعددية اللغوية خارج منطوق الأصوات، لأن الأصوات لم تتمكن من (الأنا السردية) وقُدمت عبر (هو) الراوي ومن ثم سكنت التعددية الصوتية الوسائل التصويرية خارج الأصوات مثل (الرسائل / المرسوم / النداءات / الألقاب / الوظائف ومسمياتها / الوصف للأماكن كالأزهر والسجن والوصف للأزياء والملبس والأسواق) ولذلك وجدنا الألفاظ الموثقة لأحداث العصر المملوكي في هذه الرواية نحو (التجريس / البصاصون / مشمقدار السلطان / ناظر الحسبة / الزيني / الشهاب ..). وهذه التعددية الشفوية للخلفية الواصفة قد عمقت التبئير الذرائعي ، وأوجدت هذه المصداقية التعبيرية الشفوية التماهي الفني والانسجام بين النص بأصواته كغاية وبين أدائه الوصفي الخارجي كوسيلة ساعدت على تجسيد الأحداث في زمانها ومكانها .

ومن المعروف أن التنظير لا ينطبق على النص الإبداعي بشكل مباشر ...وإنما غالباً مانجد فروقاً في التطبيق تبعاً لخصوصية كل تجربة روائية . وبناء عليه ، فالتعددية اللغوية مرتبطة باللاتجانس ، وبهما معاً تتميز (رواية الأصوات) وتعلن عن نجاح مهمتها . إلاّ أن عدداً كبيراً من روايات الأصوات العربية في مصر لم تلتزم بالتعددية اللغوية ، ولا شك أن غياب الأسلبة القصدية قد أثر بشكل مباشر على المستوى الفني لرواية الأصوات ، وعندما تصل نسبة غياب التعددية اللغوية والأسلبة القصدية بين روايات الأصوات إلى ٨٠٪ فلا بد لنا من البحث عن الأسباب الفنية لارتفاع هذه النسبة غير المتوقعة .

وبداية فإنني لا أشك في القدرة الغيرية التي تمتع بها صفوة من المبدعين لرواية الأصوات الصعبة ، إلاّ أن هذه الغيبة للتعددية اللغوية كانت لأسباب تخص طبيعة التجربة من ناحية وحجم اللاتجانس بين الأصوات من ناحية ثانية تم موقع الراوي

والروائي من ناحية ثالثة .

أما السبب الأساسي لافتقار روايات الأصوات إلى التعددية اللغوية فيعود إلى تقارب المستوى الثقافي والبيئي بين الأصوات مما يجعل الفروق زهيدة بين الأصوات الروائية ونجد هذا في روايات (تحريك القلب/ الكهف السحري/ المسافات/ ميرامار) . في تحريك القلب جاءت الأصوات منتمية إلي أسرة واحدة لمجموعة من الأخوة تقاربت أعمارهم (صيام / وضاح / سمراء/ على / سالي ..) وطبيعة مواقعهم الوظيفية المتباينة (معيد/ رجل آثار / بائعة بوتيك ...) إلاّ أن ذلك انعكس على طريقة تفكيرهم لا على طريقة تعبيرهم ، فلم نظفر بتعددية لغوية .

وفي رواية (الكهف السحري) تنتمي الأصوات إلى الطبقة المتوسطة التي تعلى من شأن المثاليات والقيم الأخلاقية ، ولذلك كان (إبراهيم) مثل أبيه ... ومثل (كريمة وعبير) ومثل أخته وكلهم ينتمون إلى المستوى الجامعي ... ولم تنفرد إلاّ (الأم) فقط لكن الروائي لم يعطها فرصة التميز التعبيري المميز لمستوى تفكيرها الفطري المحدود الذي قادها إلى الدجالين عندما وقع ابنها (إبراهيم) في المعتقل... ولما عرف (الزوج) ثار عليها فعادت لوقارها واكتفت بحزن عميق أكل ما تبقى لها من عمرها ... وماتت قبل خروج ابنها (إبراهيم) من المعتقل .

وفي رواية (ميرامار) تنعدم التعددية اللغوية لتساوي وتقارب المستوى الثقافي للأصوات الروائية (سرحان البحيري/ حسنى علام/ عامر وجدي/ طلبة مرزوق / منصور باهي) ولم يشذ عن هذه المجموعة إلاّ الإقطاعي الصغير الجاهل (حسني علام) واكتفي (نجيب محفوظ) بالحفاظ على لازمة تعبيرية تنم عن استهتاره (فركيكو) التي كان يرددها مع كل انطلاقه لتنم عن غرائز

وفي رواية (المسافات) تساوت الأصوات في المكان والجهل بل والخيالات المشتركة والآمال المشتركة التي تعلقت بعودة (قطار الكنسة) . فجاءت الأصوات مشحونة بالفقر والجهل والجنس والخرافات (زيدان/ سعاد/ ليلى / زينب / سميرة / أم جابر...) .

والسبب الأخر لافتقار روايات الأصوات إلى التعددية اللغوية يرجع إلى ظهور

الراوي وسيطرته على الأصوات ... والملاحظ أن أكثر الروايات التي برزت فيها سلطة الراوي هي نفسها التي تساوي فيها الأصوات ثقافياً وطبقياً وهي (المسافات / تحريك القلب / الزيني بركات ...).

في (المسافات) كانت قبضة الراوي قوية وغيب أصواته تحت سطوة السيطرة الكاملة والتي اكتفت بالحديث عن الصوت بـ(هو) بدلاً من إعطائه فرصة الـ(أنا). والأمر نفسه نلتقي به في (الزيني بركات) وهي رواية تقاربت فيها مستويات الأصوات (الزيني بركات/ زكريات بن راضي/ العدوي/ الجهيني..) فضلاً عن الانتماء إلى مكان واحد وهو المجتمع القاهري المملوكي ... وتفاوت الوظائف لم ينعكس على مستوى التعبير ، فاختفت التعددية اللغوية التي تميز بين الأصوات الروائية .

وفي (تحريك القلب) نجد سلطة مرشدة للراوي ، ولكنها أقل من سلطة راوي (الزيني بركات والمسافات) . وتأتي رواية (الرجل الذي فقد ظله) مفتقرة إلى التعددية على الرغم من التمايز الكبير بين الأصوات الروائية وهو تمايز طبقي وثقافي، وعلى الرغم من اختفاء الروائي والراوي اختفاء تاماً .. وهو أمر يجعلنا نحيل سبب غيبة التعددية اللغوية التي تهيأت فرصتها للأصوات إلى الروائي نفسه وبشكل خاص .

إن تميز رواية الأصوات بخاصة لا يتم إلا بإزكاء التعددية اللغوية بأسلبة قصدية تتجاوز الأنساق اللفظية المستقرة ، وتبحث عن إعادة بعث الصوت بقدر ما يحمله من دفء الخصوصية الصوتية له وللزماته التعبيرية ، ليساعد على إنتاج خطاب روائي يعمق القناعة بالأحداث الروائية في حماية المصداقية التعبيرية الشفوية المتنوعة تنوع الأصوات لتعبر عن المستويات الاجتماعية والبيئية والأيديولوجية في واقعنا الحياتي، لأن هذه التناغمات الصياغية ستؤثر بشكل مباشر في الطبقات الدلالية للخطاب الروائي والسرد الروائي لرواية الأصوات .

د - الزمان والمكان :

الزمان والمكان ركيزتا الإدراك العقلاني . وكان من الطبيعي أن تستعين الرواية

التقليدية بهما على نحو يعزز مشابهتها بالواقع الحياتي كواحدة من وسائل التوثيق والإقناع بالأحداث الروائية . ومع التطور الروائي بدأ الروائيون في تطوير استخداماتهم للزمان والمكان ، فمنهم من يحرص على عنصر الزمان أكثر من المكان ، ومنهم من يحرص على التوسع المكاني أكثر من عنايته بالزمن كالروايات الواقعية لنجيب محفوظ .

وفي فترة لاحقه بدأ الروائيون تشكيلات الزمان والمكان بشكل طوّر الأداء الروائي بداية من (اللازمن والعدمية ومروراً بالزمن النفسي الدائري أو الزمن الفني الذي يتمدد وينكمش تبعاً لغايات فنية مؤثرة .

أما خصوصية استخدام الزمان والمكان في رواية الأصوات فهي مثيرة للذهن لأنها تستخدم الزمان والمكان كالرواية التقليدية تماماً ... وتعني بالبعد الواقعي المنطقي لكننا نلاحظ قدراً من التميز عندما نعيد النظر لحقيقة الزمان والمكان في روايات الأصوات التي نطبق عليها .

وأولى النقاط اللافتة للنظر أن الزمان والمكان لا يتسعان ولا يمتدان كالرواية التقليدية وإنما نلاحظ أن المكان واحد أو محدود ، وأن الزمان المستوعب للأحداث قصير - نسبياً - قياساً بالروايات التقليدية.

فالمكان في (تحريك القلب) هوالبيت الآيل للسقوط فقط ، والمكان في (ميرامار) هو (البنسيون) في الإسكندرية والمكان في (المسافات) هو (البيوت العشرين) بجانب خط السكة الحديد ، وإذا اتسع المكان أكثر فهو لا يتجاوز قرية كمانجد ذلك في روايات (أصوات/ يحدث في مصر الآن / الحرب في بر مصر ...).

والزمان في (تحريك القلب) فترة الإرهاصات للسقوط، والزمان في (ميرامار) محدود بفترة مؤقته لا تتجاوز فترة العلاقة بين (زهرة) و(سرحان البحيري) حتى انتحر (سرحان البحيري) والزمان في (أصوات) لا يتجاوز أيام هي ترقب وصول (البحيري وزوجته سيمون إلى القرية) ، وخلال أيام تم قتل (سيمون) . وانتهت الرواية في هذه الفترة الزمنية المحدودة ... والزمان في (الحرب في بر مصر) لم يمتد

إلا لفترة محدودة قد تصل إلى بضعة شهور هي مسافة ذهاب (مصري) للجيش بدلا من (ابن العمدة) ثم استشهاده في حرب اكتوبر .

والزمان في (الزيني بركات) امتّد لصيف واحد وشتاء واحد ... اتسع الشتاء لنشاط البصاصين وحمل الصيف نبأ دخول العثمانيين إلى مصر .

وهذا الامتداد المحدود جداً للزمان والمكان قد ساعد على التكثيف وأوجد فرصة كبيرة (للتزامن) وقد نجد تفسيراً مقنعاً لمحدودية الامتداد الزماني والمكاني فقد يعود هذا إلى طبيعة رواية الأصوات التي تعلن عن فكرة أو حدث ما تتحلق حوله الأصوات بأفعالها وردود أفعالها ...وهذا بدوره لا يسمح بالامتداد الزماني أو التنوع المكاني.

أما الخصوصية الأخرى المهمة للزمان والمكان في رواية الأصوات فهي الاستخدام الصريح للزمان بحجمه الطبيعي ، وللمكان بحجمه الواقعي ثم يعمد روائيو الأصوات إلى استخدامهما استخداماً يختلف عن الرواية التقليدية ، في الرواية التقليدية يتمثل الزمان والمكان بطبيعة واحدة ، وبامتداد واحد فالزمان يعزز مفردات المكان ، والمكان يجسد متغيرات الزمان . لكن الزمان والمكان في رواية الأصوات يستخدمان كسالب وموجب وبذلك يخلقان الصراع الروائي.

وفي رواية الأصوات نجد الظرفية المكانية المحدودة ، والظرفية الزمانية المحدودة يجمعهما تزامن سردي يساعد على إنتاج الأصوات لوجهات النظر. الزمان جاء في رواية الأصوات ممثلاً لـ(السالب) وهو يأتي محملاً بالمتغيرات والتحولات ، بينما نجد المكان (الموجب) يأتي ممثلاً لثوابت النشأة البيئية والمبادىء القيمية والأخلاقية ، ويأتي التزامن ليعلن عن الصراع داخل الصوت بالدرجة الأولى... ثم بحورات الصوت الداخلية والخارجية يتبلور الصراع وتتحدد المواجهة ، لأن الـ (أنا) السردية للصوت الروائي ترتبط بالبعد الخارجي أكثر من انغلاقها على العمق الداخلي - كما وضحنا في خصوصية الحوار - ولعل هذا يفسر لنا قلة التنبؤ والاسترجاع داخل روايات الأصوات. ويمكن أن نتمثل فاعلية السالب والموجب (الزمان والمكان) في روايات الأصوات على النحو المؤمثل الآتي :

في رواية (الرجل الذي فقد ظله) يلعب الزمان والمكان بدورها المؤثر على كل صوت روائي فـ(يوسف ومبروكة وسامية وناجي) الجميع حاولوا استثمار حركية الزمن وتحولاته ليقتلع كل منهم جذوره ويتجاوز طبقته حتى لو كان ذلك على حساب المثاليات التي تشبع بها في بيئته المكانية الأولى... ومحاولة التجاوز كانت هي سبيل الصراع المعلن داخل الصوت ثم بين الأصوات في الخارج، وهي السبب في الصراع بين (ناجي ويوسف) ثم بين (مبروكة ويوسف) .

لقد خضعت الأصوات لنظام كوني ... فاستجابت الأصوات لرغبة التبدل والتغير لكن الاستجابات تحققت بوسائل غير طبيعية حيث تمرد كل صوت على مكان نشأته ، فمبروكه فلاحة ثم خادمة ثم زوجة عبد الحميد أفندي فأرملته ...وفشلت حتى في اللحاق بالطبقة المتوسطة بعد أن رأت أنه من المستحيل اللحاق بطبقة الإقطاعيين ولم تفلح إغراءاتها الجنسية لـ(مدحت) ابن راتب بك الإقطاعي.

أما (يوسف) فالمكان نقش داخله ثوابت قيمية ... لكن الزمن يحوله من النقيض إلى النقيض ... ثم يكتشف أن المكان بقيمه مازال قائما داخله ينازعه هذا التحول من النقيض إلى النقيض ويكتشف أنا (يوسف الصغير) بنشأته ومبادئه ومكانه مازال قائماً يحاوره ، وهنا يتخلق الصراع داخله ... فلا يشعر بأي طعم للانتصار أو التفوق حتى وهو رئيس للتحرير ... بل إنه كان يتذكر إساءاته للآخرين ويستغربها بفعل (يوسف الصغير) الذي يؤرق (يوسف الكبير) وكأنه يبحث بذلك عن النسبي داخل المطلق وعن المطلق داخل النسبي ... وكأن الصراع بين (الزمان والمكان) لم يحسم حتى نهاية الحديث لـ(صوت يوسف).

وفي رواية (تحريك القلب) نجد صراعاً مباشراً بين السالب والموجب أي بين الزمان بمتغرياته وبين المكان (البيت القديم) ، فيتعامد الزمان على ثبات المكان ويحدث تحولات كانت هي إرهاصات السقوط.. وانتصر الزمان فسقط البيت (المكان) . وكانت الأصوات داخل الرواية مجرد ردود أفعال ذاتية أمام هذا الصراع الأساسي بين الزمان بدلالاته (السالبة) وبين المكان بدلالاته (الموجبة) والتي أعلنت الاستسلام

بالسقوط . وبذلك أصبح المكان (البيت) مفعولاً ، والزمان فاعلاً ومؤثراً لا في المكان ولكن في الأصوات الروائية أيضاً عندما حملهم على (الخروج الكبير) بعد السقوط .

ونلاحظ هذه التيمة الفنية للزمان والمكان كسالب وموجب في روايات أخر مثل (الزيني بركات. الكهف السحري/ المسافات/ ...) .. وفي كل رواية نجد المكان يتصف بالثبات المعبر عن الخصائص المادية والقيمية للحياة وثوابتها الأخلاقية ، ويأتي الزمان ليتسع لاستيعاب المتغيرات ... وبالمتغيرات (الزمان) والثوابت (المكان) جاء إشهار الأصوات لوجهات نظرها المختلفة اختلافاً يبرز عمق الانتماء المكاني أو فاعلية التحول الزماني .

الهيكل البنائي :

على الرغم من ريادة (ديستوفسكي) في بناء رواية الأصوات إلاّ أن البعث الروائي العربي لرواية الأصوات لم يكتف بالنموذج الهيكلي الأوحد الذي قدّمه (ديستوفسكي) ، وإنما أضاف إليه وحوّره وجدده بهياكل بنائية متعددة . وهذه الشكول الروائية الحادثة لرواية الأصوات من الأمور المتوقعة ، لأن ثبات شكل فني واحد لجنس أدبي هو نشاز واضح بين الفن والحياة ... وفي رواية الأصوات يصبح النشاز هو الشكل فالشكول المطورة لرواية الأصوات بما يتناسب مع الخصوصية الموضوعية الخاصة لكل تجربة روائية .

ولذلك جاءت روايات الأصوات العربية في مصر بنماذج بنائية تثبت وجود فارق كبير بين التنظير والتطبيق ، لأن التنظير استقى من نموذج (ديستوفسكي) فاتسم بقدر من الثبات النسبي، بينما امتلأ التطبيق بحيوية التجارب الروائية المتجددة . وهذا أمر لا تنفرد به رواية الأصوات وإنما وجد هذا الفارق بين التنظير والتطبيق في أمور كثيرة أذكر منها مكان الراوي في الرواية ، فهو موضوع توافد عليه المنظرون من (فلوبير وهنري جيمس) في مطلع هذا القرن إلى (فريدمان وستانزل/يوث/ تودوروف/ أوسنبسكي/ جيرار جينيت...) إلاّ أن المراوغة التطبيقية قد تأبّت على المحاولات التنظيرية كلها .

وفي رواية الأصوات من المفترض أن يختفي الراوي والروائي ... وقد وجدنا نماذج نصية استجابت ونماذج أخر حرصت على وجود الراوي بشكل مباشر بل ومؤثر ، ولذلك وقعنا على نموذجين أساسيين للهيكل البنائي لرواية الأصوات .

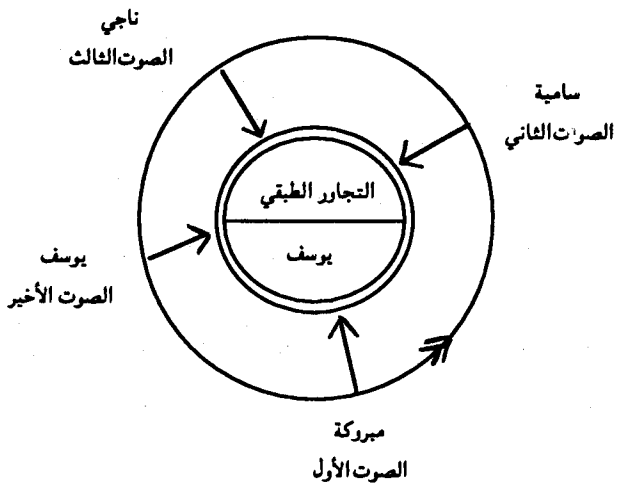
النموذج الأول :

وهو النموذج الذي غاب فيه الراوي ، واقتنصت الأصوات المهمة لتبرز مستويات مختلفة لتبئير * داخلي متعدد - على حد تعبير جيرار جينيت - لأن الأصوات قامت بتوزيع النبرات الداخلية إزاء القضية الأساسية التي تتحلق حولها الأصوات . ونلاحظ أن الأصوات تبدأ من زمن ومكان واحد وتنهي حديثها عن حدث واحد، وتنفرد الأصوات بقدر كبير من الحرية والاستقلالية في غيبة الراوي ، ويمكن أن نتمثل هذا على النحو الآتي :

في رواية (الرجل الذي فقد ظله) (لفتحي غانم) نلتقي بأبسط هذه البناءات إذ تتحلق الأصوات جميعها في زمن واحد (قبيل الثورة وبعدها) وفي مكان واحد (القاهرة) لتحاول - بالوصولية - تجاوز البيئة التي أنشأتها ...ولما نجح (يوسف) في هذه المهمة أصبح محوراً لأحقاد الأصوات الأخرى .. فإذا بالأصوات تتحلق حوله مؤثرة ومتأثرة إلاّ أن هذا لم يمنع أن ينفرد (يوسف) بصوت مستقل يعبر فيه عن عدم فرحته لما وصل إليه لأن القيم والمبادىء التي شربها من مكان نشأته مازالت تنغص عليه حياته وتنتقد محاولاته الوصولية التي دفعته إلى سلسلة من التنازلات ... لكن (يوسف الصغير = البعد المكان) مازال حياً داخل (يوسف الكبير = المتحول بفعل الزمان) . ويمكن أن نتمثل الهيكل البنائي على هذا النحو :

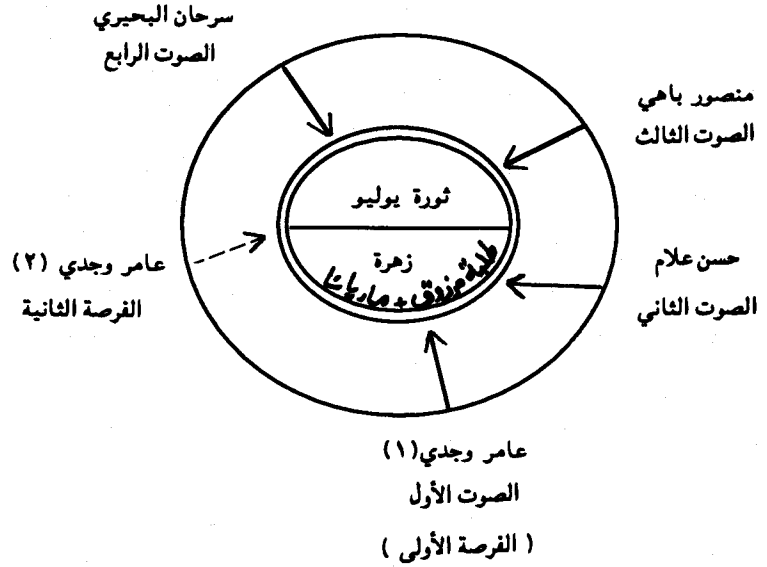
---

* **التبئير** : مصطلح قال به (جيرار جينيت) كبديل عن (وجهة النظر) ويرى أن التبئير والتركيز Facalistion أفضل لأنه أكثر تجريداً وأبعد عن الجانب البصري ثم قسم التبئير إلى: (تبئير صفري - لا تبئير - / التبئير الداخلي / التبئير الخارجي) واستطاع بالمصطلح وتقسيماته أن يميز في السرد الروائي بين الصيغة والصوت .



(نموذج ١)

وتأتي رواية (ميرامار) (النجيب محفوظ) صورة مماثلة لهذا الهيكل البنائي، لأن الأصوات تنفرد بالتبئير الداخلي في غيبة الراوي ، ولأن الأصوات تبدأ من زمن واحد (بداية دخول بنسيون ميرامار) وتنهي حديثها عند حدث محدد (مقتل سرحان البحيري) ولم يشذ عن ذلك إلا (عامر وجدي) الذي انفرد بفرصتين للظهور ، وكأنه قام مقام الراوي - كما ذكرت من قبل - ويمكن تمثل الهيكل البنائي على هذا النحو المماثل للرواية السابقة :

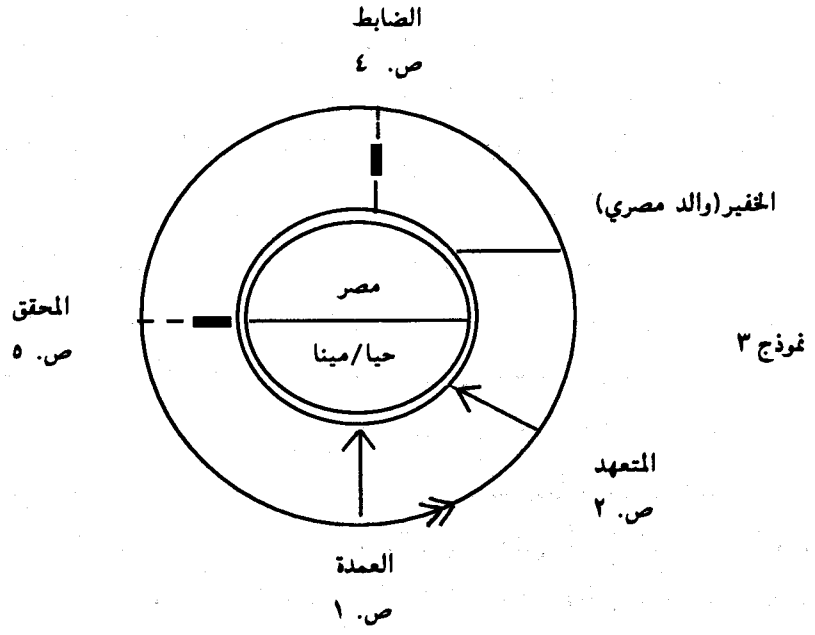


(نموذج ٢)

بينما ظلت شخوص (طلبة مرزوق / مريانا ...) تصادف حركية الأصوات على محيط الأحداث ولو أنصف الرواي لأفسح مجالاً لصوتي (طلبة مرزوق / مريانا) لأن كلاً منهما يعد نموذجاًوجد في مصر إبان ثورة يوليو ولاسيما (طلبة مرزوق) المتميز بأفكاره .. ولم يغن عنه (حسنى علام) الإقطاعي الصغير المستهتر . ويبقى الفارق عن النموذج الأول هو ظهور أحد الأصوات مرتين وهوصوت (عامر وجدي).

أما النموذج الروائي الثالث الذي استأثرت فيه الأصوات بالحكى والسرد في غيبة قصدية للراوي فهي رواية (الحرب في بر مصر) للقعيد، وهي تتشابه مع النموذجين السابقين في أساسيات رواية الأصوات إذ ينفرد الصوت بحديثه مستخدماً الـ(أنا) ، ويتمتع الصوت بحرية واستقلالية تسمح له بإبداء وجهة نظره الخاصة مدعومة بالقناعة الذاتية . ثم إن الأصوات تحلقت حول قضية واحدة هي قضية (مصري) الذي أجبر

على أداء الخدمة العسكرية بدلاً من (ابن العمدة المدلل) . وهذا النموذج الثالث ينفرد بأن الأصوات لم تبدأ من نقطة واحدة ولم تنته إلى نقطة واحدة اللهم إلا ثلاثة أصوات (العمدة/ الخفير/المتعهد) ، أما الأصوات الأخر فكان ظهورها مرحليا تبعاً لحاجة الأحداث الروائية وتطورها وهي أصوات (صديق مصري/ الضابط/ المحقق) ويمكن تمثل الهيكل البنائي على هذا النحو :



(نموذج ٣)

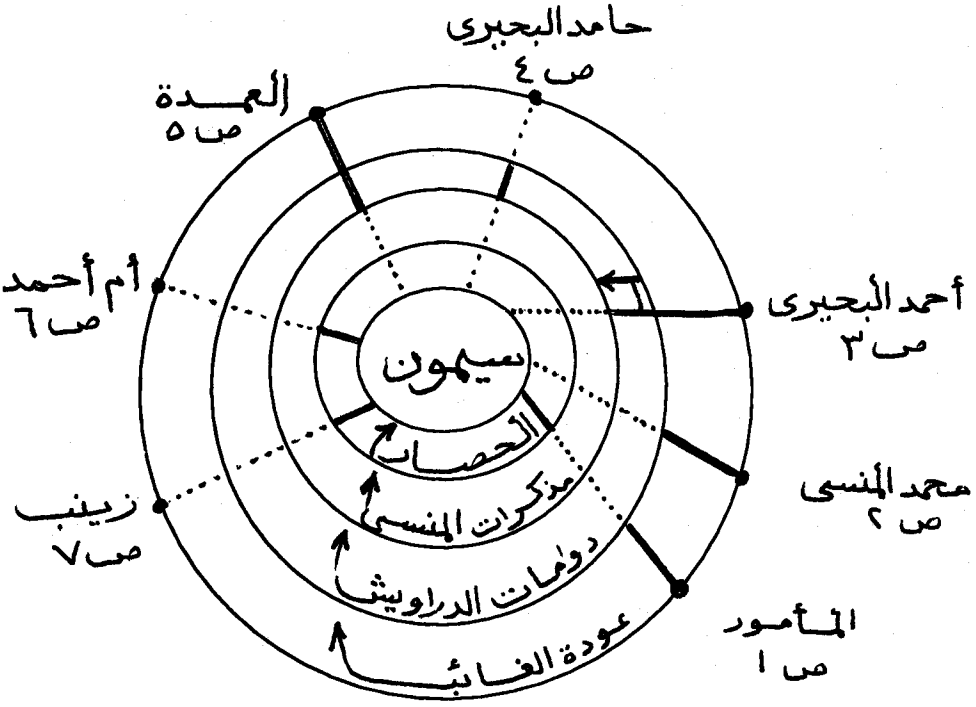
ومصري هنا أصبح (مفعولاً) تحركه الأفعال (الأصوات) بطريقتها الخاصة دفاعاً عن وجهة نظرها . أما الملاحظة الأخيرة فهي الإخبار التقريري للأصوات التي تعلن عن غيبة المؤلف والراوي كقول (صديق مصري) "... لم أجد من يقدمني لكم فليس لنا في هذه الرواية مؤلف يتولى كل هذه الأمور نيابة عنّا"[١٨] ومثل هذا الخطاب قد عزّز وجود (المروي له) فبرز بشكل مؤثر في هذه الرواية .

في النموذج الروائي الرابع للأصوات التي استقلت بذاتها في غيبة الراوي نجد رواية (أصوات) لسليمان فياض. وهي تشترك في أساسيات الأصوات أولاً لأن الراوي والروائي في حالة اختفاء تام ، وثانياً تمتعت الأصوات بالحرية والاستقلال من خلال تمكنها من الـ(أنا) وثالثاً تحلقت الأصوات حول قضية التعامل مع الغرب من خلال شخصية (سيمون) التي استقرت في مركز الأحداث لتتحلّق حولها الأصوات ... وكل صوت بوجهة نظره الخاصة التي تمليها عليه النشأة والثقافة والوظيفة .

لكن الجديد في الهيكل البنائي هنا أمران : أولهما أن الأصوات لم تبدأ معاً ولم تنته معاً كما لاحظنا ذلك في النموذج الثالث ... إلاّ أن هذه الرواية لم تسمح للصوت بالامتداد الرأسي المتصل من البداية إلى النهاية وإن سمحت بالظهور الرأسي المتقطع للصوت . والأمر الآخر أن الروائي قدم روايته من خلال أربع دفقات معنونة كالآتي :

* عودة الغائب . (حامد البحيري مع زوجته سيمون) .
* دوامات الدراويش . (رصد لرد فعل برقية حامد البحيري للمأمور) .
* مذكرات محمود بن المنسي . (تسجيل لحركية سيمون ونشاطها منذ وصولها) .
* الحصار . (تسجيل لغيرة النساء ووصف لمقتل سيمون) .

وإزاء هذه الدفقات كان من الطبيعي أن نجد الخطوط الرأسية للأصوات متقطعة فهناك أصوات تكرر ظهورها عبر الدفقات الروائية مثل (أحمد البحيري ثلاث مرات/ المأمور مرتان / العمدة مرتان) بينما ظهرت الأصوات الأخرى مرة واحدة فقط خلال واحدة من الدفقات الروائية الأربع بينما استقرت (سيمون) في مركز الأحداث لتمثل بوجودها ومقتلها المؤثر الأساسي لردود الأفعال والأفعال المحملة بوجهة النظر المتباينة من صوت لآخر . ويمكننا تمثل الهيكل البنائي على هذا النحو :



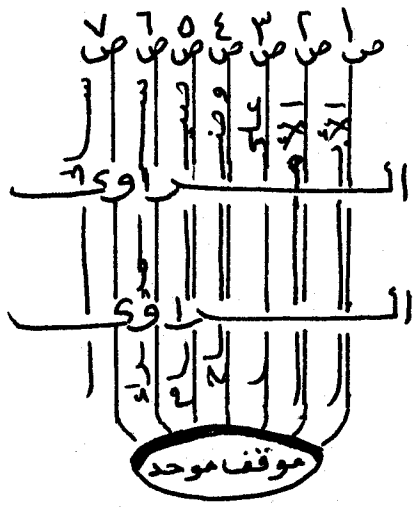
(نموذج ٤)

والنموذج الخامس والأخير في هذه المجموعة التي اختفى منها الراوي هي رواية (السنيورة) لخيري شلبي ، وقد جاءت ممثلة للصورة الأساسية لهيكلة البناء الخاص برواية الأصوات حيث استقرت (السنيورة) بدلالاتها في مركز الأحداث ثم تحلقت الأصوات (الولد مختار/الولد طلبه/حفناوي/ وسيلة/ سيدنا) ليتحدوا جميعاً في رسم صورة أحادية لجهل وفقر القرية ، فكان تفسيرهم لغموض (السنيورة) تفسيراً مادياً شبقاً يتوازى وطريقة التفكير ، والهيكل البنائي هنا عبارة عن أصوات ذات خطوط رأسية تبدأ من منطقة واحدة وتنتهي عند حدث بعينه وهو هيكل يحاكي نموذج فتحي غانم ونجيب محفوظ في روايتهما (الرجل الذي فقد ظله/ميرامار) إلاّ أن الأصوات في هذا النموذج ضعيفة جداً ولا تتميز بوجهات نظر متباينة أو قوية كتلك التي تقوم عليها رواية الأصوات غالباً .

أما المجموعة الأخرى من روايات الأصوات فيظهر فيها الراوي وهو أمر إبداعي يتجاوز التنظيرات الخاصة برواية الأصوات والتي تفترض اختفاء الراوي لتعزيز حجم الأصوات ومنحها الاستقلال والحرية الملائمة لإبراز الرؤى المتباينة ووجهات النظر المتباينة التي تميز رواية الأصوات عن الرواية التقليدية التي تكتفي برؤية واحدة .

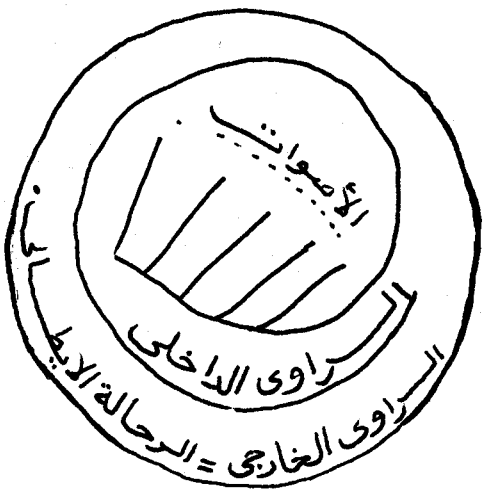
وظهور الراوي غيّر في هيكل البناء الروائي وإذ بنا نلتقي بشكول فنية أخرى . إلاّ أن الراوي في رواية الأصوات يختلف عن الراوي في الرواية التقليدية ، لأن الأصوات تزاحمه الظهور كما نجد ذلك في النموذج الأول لهذه المجموعة الروائية التي يظهر فيها الراوي .

في رواية (تحريك القلب) لعبده جبير يقوم الراوي بدفع الأحداث ويحتجز لنفسه قطاعاً عرضياً ثم يختفي ليترك للأصوات مهمة الظهور لتعبر عن مخاوفها من السقوط ، وعن آمالها المنتظرة، ونلاحظ هندسة البناء المحكم في هذه الرواية على النحو الآتي :



والأصوات تمتد بترتيبها بشكل رأسي يقطعه ظهور الراوي الذي يعتمد وصف تطور إرهاصات للسقوط للبيت ليعطي بذلك دفعة للأحداث ، ثم يختفي لتظهر الأصوات ردود فعلها . فالراوي واصف لفعل السقوط ، والأصوات مجسدة برؤى مختلفة ردود أفعالها ، إزاء السقوط المرتقب .

وفي النموذج الثاني لظهور الراوي نلتقي بهيكل بنائي آخر لراوية (الزيني بركات) حيث نجد تعدد الرواة فتظهر الرواية في شكل دوائر متداخلة على النحو الآتي :



* الراوي الأول هو الرحـــالة الإيطالي (فياسكونتي جانتي) وموقعه علي المحيط الخارجي لأحداث الرواية وقد مكنّه موقعه من إظهار حرفية المرجعية التاريخية .
* الراوي الثـــاني هو الراوي الداخلي المتحكم في المسيرة التفيذية للأحداث الروائية . وتولى تقديم الأصوات وسيطر عليها سيطرة نسبية عندما حدثنا بـ هو .. ولم يعط (الأنا) للصوت .
* الأصوات : يمثلون الدرجة الثالثة والأخيرة والبعد الثالث لمستوى الرواة . وعلى الرغم من مساحة الحرية المحدودة . إلاّ أن الأصوات تمكنت بتميزها وقوتها من إبراز وجهات نظر متعددة أثرت الصراع وأثرت الرواية بوجه عام ، إلاّ أن تحكم الراوي الداخلي جعل الظهور متقطعاً للأصوات .

وفي النموذج الثالث لظهور الراوي نلتقي بالراوي الأقرب إلى الراوي في الرواية التقليدية وهو يتناوب الظهور مع الأصوات ... ثم يسدد الفراغات التي لم تملأها الأصوات وذلك في راوية (الكهف السحري) . فمثلا الراوي يحدثنا عن علاقة (إبراهيم) بزملائه في الجامعة ، لأن (إبراهيم) لم يعرف بعض الخلفيات التي أودت به داخل السجون، أما صوت (إبراهيم) فاستأثر بجل الأحداث وكأنه خط طولي اخترق الرواية من بدايتها إلى نهايتها حتى أن الأصوات تتفرغ منه في ضعف وتنتمي إليه بقوة (الأب/الأم/الأخت/كريمة/عبير..) . لكن ظهور الراوي هنا كان ظهوراً متقطعاً لم يعطه فرصة السيطرة على الأصوات التي تمكنت بحرية من (الأنا) السردية .

ويأتي النموذج الرابع لرواية (المسافات) ليعلن عن سيطرة كاملة للراوي - على

طريقة الرواية التقليدية، وتصبح الأصوات مجرد لعبة شكلية ليست لها فاعلية مؤثرة لا على مستوى الشكل ولا على مستوى المضمون ، لأن الراوي يسعى لرؤية كلية أذاب معها قدرة الأصوات على التميز بأكثر من وسيلة منها أن الأصوات ضعيفة وجاهلة ومتشابهة ... ومنها أن الراوي لم يعط استقلالية وحرية لأي صوت وإنما قدم الأصوات بـ(هو) من خلاله . ثالثاً أن الرواية جاءت في مسار تقليدي معنون يصعد بالأحداث إلى نهايتها بداية من (الاحتفال/ التحولات / خروج / الصحراء/ المدنية / القيامة ...).

ومن الملاحظ أن ظهور الراوي قد أضعف بناء رواية الأصوات - بصفة عامة - لأنه لم يمنح الأصوات الحرية والاستقلال لإبداء وجهات النظر ، فسعت بعض الروايات لإعلان وجهة نظر أحادية على طريقة الروايات التقليدية . أو أن الأصوات تظهر بفعل الراوي ظهوراً متقطعاً مما يشعرنا بأن الأصوات تابعة للحدث الروائي وهو أمر قلّل من فاعلية الأصوات وقلل من وجهات النظر وحجم تعدد الرؤي ، فضلاً عن تحلي بعض الروايات بنهاية محددة كالروايات التقليدية (الكهف السحري - المسافات) ، والراوي الذي يظهر في رواية الأصوات ليس هو الراوي الشعبي ... وإنما هو الراوي المثقف أو المؤرخ (الزيني بركات).

إذن فظهور الراوي قد حرك رواية الأصوات لتفيد من آليات روائية عديدة كإفادتها من مسرحة الأحداث والتوثيق والتهميش ، وقد تسبب ظهور الراوي في تعدد أشكال رواية الأصوات التي لم تستقر على شكل أحادي وإنما تنوعت الشكول تبعاً لخصوصية كل تجربة . إلاّ أن روايات الأصوات قد حافظت بصفة عامة على بعض الأساسيات المشتركة لرواية الأصوات مثل حرصها على وجود اللاتجانس بين الأصوات وعلى انتماء الحوار للواقع الخارجي وعلى عدم وجود بطولة فردية مطلقة أونهاية روائية محددة. وهي ميزات تعزز أهمية رواية الأصوات العربية كشكل روائي حداثي بعث من جديد على طريقة الرواية العربية . وإذ نقدمها في هذه الدراسة بهدف إغراء المبدعين لمزيد من الإسهام في هذا النوع الروائي المتميز وليقدر النقاد الخواص البنائية الفنية لرواية الأصوات في تناولهم النقدي، ولأن (رواية الأصوات) هي الأنسب للتعبير

عن واقع متعدد الرؤى ومتعدد الأيديولوجيات وهو واقع فرض نفسه على المجتمعات المعاصرة الآن التي تأبى الرؤية الأحادية ، أو اليقين الثابت مع هذه التحولات الحضارية والتقنية الإعلامية المعاصرة

أولاً : الهوامش

١ - راجع مصادر الدراسة .
٢ - فضلا عن دوره في تحجيم دور الكورس في المسرحية .
٣ - قضايا الفن الإبداعي عند ديستوفسكي /١٦.
٤ - الرواية لكاتب فرنسي وقام المنفلوطي بإعادة صياغتها بأسلوبه الرومانسي .
٥ - الرواية عنوانها (إبريسم) أو (غرام حائر) وقد صدرت في طبعه متأخرة ١٩٧٧، عن دار مصر للطباعة .
٦ - راجع : قضايا الفن الإبداعي عند يستوفسكي / لباختين .
٧ - راجع : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة - كنموذج / لسعيد علوش / ١٣٥-١٣٦.
- وهناك رأي يربط بين انتشار الحرية والديمقراطية وبين ظهور رواية الأصوات لاسيما مع سقوط حكم الفرد الدكتاتوري .
٨ - قضايا الفن الإبداعي عند ديستوفسكي /١٥.
٩ - مثل روايات (الأرض للشرقاوي / وما وراء النهر لطه حسين / ورد قلبي).
١٠- قال به (لوكاش).
١١- قضايا الفن الإبداعي /٨٣.
١٢- السابق /١١٥.
١٣- الأسلبة Stylisation : أعنى بها التهجين القصدي للصياغة الروائية من خلال وعيين : وعي الروائي المؤسلب . والوعي بإمكانات الصوت الروائي الذي هو موضوع الأسلبة والتشخيص . وبذلك تنكسر أحادية الصياغة ونضمن ثنائية الصوت ثم التعددية اللغوية المعبرة عن التباين القائم بين الأصوات اللغوية .
١٤- رواية كانت تعتمد على الأسلوب المنولوجي الخالص (تجريد مؤمثل) وتأثرت بها الرواية الأوربية حتى بداية القرن ١٩.
١٥- السنيورة / خيري شلبي/٢٦.
١٦- السابق/٢٨.
١٧- السابق /٦٦.
١٨- الحرب في بر مصر /القعيد/ ٨٠ .

ثانياً : المصادر والمراجع

أ - مصادر الدراسة مرتبة هجائياً :

١ - أصوات/ سليمان فياض/المجموعة القصصية الكاملة/القسم الثاني/الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤.

٢ - تحريك القلب/ عبده جبير/ دار التنوير ببيروت /ط١/١٩٨٢.

٣ - الحرب في بر مصر/ يوسف القعيد/ مطبوعات دار القاهرة للتوزيع والنشر/ط٣/١٩٨٥.

٤ - الرجل الذي فقد ظله/ فتحي غانم / الأعمال الكاملة جـ١ ، جـ٢/ روز اليوسف/يناير١٩٨٨ القاهرة .

٥ - الزيني بركات / جمال الغيطاني/ دار المستقبل العربي/ ط٣ / ١٩٨٥.

٦ - السنيورة / خيري شلبي/ الأعمال الكاملة /جـ١/ الهيئة المصرية العامة للكتاب /١٩٩٣.

٧ - الكهف السحري /طه وادي /مكتبة مصر ١٩٩٤.

٨ - المسافات / إبراهيم عبد المجيد / دار المستقبل العربي /ط١/١٩٨٣.

٩ - ميرامار / نجيب محفوظ / مكتبة مصر / ط٥/ ١٩٧٩.

١٠- يحدث في مصر الآن / يوسف القعيد / الهيئة المصرية العامة للكتاب/ ١٩٩٥.

ب - المراجـــع :

١ - إبريسم / (غرام حائر) / محمد عبد الحليم عبد الله/ دار مصر للطباعة /١٩٧٧.

٢ - صنعة الرواية (بيرس لوبوك/ترجمة عبد الستار جواد/دار الرشيد ببغداد /١٩٨١.

٣ - قضايا الفن الإبداعي عند ديستوفسكي /م.ب.باختين / ترجمة د. جميل نصيف ومراجعة د.حياة شرارة/سلسلة المئة كتاب/ دار الشئون الثقافية ببغداد/ط١/١٩٨٦.

٤ - معجم المصطلحات الأدبية المعاصر/ سعيد علوش / دار الكتاب اللبناني/ بيروت .

جـ - الدوريات العلمية :

١ - مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي / د. بوطيب عبد العالي/عالم الفكر/مجلد ٢٢/عدد٤/ ابريل ١٩٩٣.