ملخص

تسعى هذه الدراسة إلى استجلاء معالم البوليفونية في خماسية الناس في كفر عسكر لأحمد الشيخ، ومدى توفيق المؤلف في توظيفها لخدمة مضمونه الروائي، والكشف عن جماليات البناء الفني في الخماسية، من خلال دراسة العنوان ودوره في بلورة التعدد الصوتي، والتمهيد للتعدد داخل الخماسية، ثم دراسة تعدد الأصوات الساردة، ودور المؤلف والراوي في الرواية البوليفونية، ثم دراسة تعدد المنظورات السردية وتنوعها، ثم التعدد اللغوي والأسلوبي، ثم يتناول البحث المتلقي ومدى عناية المؤلف به، ومدى حيوية النص وفاعليته في إثارة التلقي وتعدد القراءات.

الكلمات المفتاحية/ البوليفونية، تعدد الأصوات، تعدد الرواة، أحمد الشيخ، الناس في كفر عسكر، الخماسية.

Abstract

This study seeks to clarity the polyphonic Milestones in Polyphony in quintuple people in Kafr Askar by Ahmed Al-Sheikh, And the extent of the author’s success in employing them to serve his narrative content, and reveal the aesthetics of artistic construction, by studying the title and its role in crystallizing polyphonic, and preparing for polyphony within the quintet, then studying the polyphony of narrators and the role of the author and narrator In the Polyphonic novel, then the research studies the multiplicity and diversity of narrative perspectives, then linguistic and stylistic multiplicity, Then he is concerned with the recipient, the extent of the author's care for him, the vitality of the text and its effectiveness in stimulating reception and multiple readings.

key words; Polyphony, Multiple narrators, Ahmad Al-Sheikh, People in Kafr Askar, quintuple.

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على خاتم المرسلين سيدنا محمد، وعلى آله وصحبه ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين، وبعد..

فتعدُّ الرواية أكثر الأنواع الأدبية مرونة وانفتاحا على الأجناس الأخرى –أدبية وغير أدبية– وقد طرأ على الساحة العربية تطورات عديدة لاسيما في فترة الستينيات، دفعت رواد هذا الجيل –ومنهم أحمد الشيخ[١]– إلى البحث عن أشكال وتقنيات سردية جديدة تتناسب مع التطور الذي أصاب المضامين الروائية، وتأتي الرواية البوليفونية[٢] في طليعة الأشكال الحداثية التي استعارتها الرواية العربية من نظيرتها الغربية، وهي إحدى محاولات التجريب في البناء السردي التي وجد فيها هؤلاء الرواد ضالتهم، حيث تتحرر هذه الرواية من سلطة المؤلف وهيمنة المنظور الأحادي للراوي العليم؛ لتفسح المجال أمام الشخصيات الروائية برؤاها المتنوعة؛ للتعبير عن ذواتها، ورؤيتها للعالم من حولها دون أن يطغى أحد هذه الأصوات على غيره، وتعكس هذه الرواية الواقع بكل ما فيه من تناقضات، ومن ثم تتعدد وجهات النظر، ويتسع مجال التلقي حين تُقدَّم الصورة للقارئ من أكثر من وجه، فتتكون لديه صورة شبه مكتملة، وإدراك للحقيقة أكثر من إدراك كل شخصية منفردة في العمل ذاته.

وتحاول هذه الدراسة أن تقرأ البوليفونية في خماسية (الناس في كفر عسكر) لأحمد الشيخ، التي تعد واحدة من أهم الأعمال الروائية العربية التي استعانت بهذا الشكل الغربي الأصل في معالجة قضايا الريف المصري وأهله، فتعددت فيها الأصوات والمواقف والرؤى، وتنوَّعت معها تقنيات السرد، وتجلَّت فيها قدرة المؤلف على التأليف بين الأصوات وأشكال الوعي، ومن هنا تأتي أهمية هذا الموضوع؛ لإبراز معالم البوليفونية في الخماسية، والكشف عن التقنيات الروائية التي استعان بها المؤلف، ومدى توفيقه في استخدامها، لاسيما وأن الخماسية –فيما يعلم الباحث– لم تحظ بدراسة نقدية مستقلة تبرز معالم البوليفونية فيها، فلم

---

(١) أحمد الشيخ (١٩٣٩– ٢٠١٧م): قاص وروائي مصري، حصل على ليسانس الآداب ١٩٦٧م، يعد واحداً من أهم كُتَّاب جيل الستينيات، حصل على العديد من الجوائز، من أهمها: جائزة الدولة التشجيعية ١٩٨٥م، وجائزة الدولة التقديرية ٢٠١٤م، له عدد من المجموعات القصصية والروايات إلى جانب كتاباته للأطفال، من مجموعاته القصصية: دائرة الانحناء، النبش في الدماغ، ومن أهم أعماله الروائية: خماسية الناس في كفر عسكر. ينظر: قاموس الأدب العربي الحديث: د/ حمدي السكوت، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ٢٠١٥م، ص٦٨.

(٢) آثر البحث استعمال مصطلح (البوليفونية) على مصطلح (تعدد الأصوات)؛ لما يحمله الأخير من دلالة مغايرة في حقل الدراسات اللسانية، بالإضافة إلى دلالة الصوت على الشخصية الراوية في حقل الدراسات الأدبية والنقدية.

يقف الباحث إلا على بعض الدراسات التي أشارت سريعا وفي إيجاز إلى فكرة التعدد الصوتي في الخماسية، دون أن تقوم بدراسة معالمها وتقنياتها، من هذه الدراسات:

– لذة التجريب الروائي: د. صلاح فضل، وعقد فيه الكاتب مبحثا عن رواية الناس في كفر عسكر (أولاد عوف)، أشار فيه إلى التجريب في الرواية من حيث توزعها على صوتين، وإفادتها من تيار الوعي، والتجريب في صناعة ضفيرة زمنية في بنائها، وذلك في حدود الثلاث صفحات، ثم علَّق على العمل الدرامي الذي مثَّلها على شاشة التلفاز، واختلافه عن العمل الروائي في ثلاث صفحات أخرى.

– التواتر الزمني في خماسية كفر عسكر: بسمة سيد سيد قرني، واقتصرت فيه الباحثة على الحديث عن علاقات التكرار بين الملفوظ السردي والحدث الحكائي.

– الملحمية في رواية (الناس في كفر عسكر) لأحمد الشيخ: د. منال إبراهيم غنيم، واكتفت الباحثة بالرواية الأولى (أولاد عوف) مشيرة إلى الراوي في صفحة ونصف من دراستها.

ومن هنا أتت هذه الدراسة محاولة إضافة لبنة جديدة إلى بناء الدراسات الروائية والنقدية.

وقد اقتضت طبيعة البحث تقسيمه إلى خمسة مباحث -وهي محاور متآخية فصل بينها من أجل تيسير الدراسة– تسبقها مقدمة ومدخل، وتعقبها خاتمة، وفهرسان أحدهما للمصادر والمراجع، والآخر للموضوعات:

– المقدمة: تتناول طبيعة الموضوع، وأهميته، وخطة البحث فيه.

– المدخل: يتناول تعريف البوليفونية، ونشأتها، وانفتاح الأدب العربي عليها، ويقدِّم صورة لروايات خماسية (الناس في كفر عسكر).

– المبحث الأول (العنونة): يتناول أهمية العنوان، ودوره في بلورة التعدد الصوتي، والتمهيد للتعدد داخل الخماسية.

– المبحث الثاني (تعدد الأصوات الساردة): ويتحدث عن دور المؤلف ومكان الراوي في الرواية البوليفونية.

– المبحث الثالث (تعدد المنظورات السردية): ويتحدث عن تعدد وجهات النظر وتنوعها في الخماسية، ودورها في بلورة الصراع بين الأصوات، وإبراز الشخصيات والأحداث.

– المبحث الرابع (التعدد اللغوي والأسلوبي): ويتناول مدى توفيق الكاتب في إنطاق الشخصيات بما يلائمها، كما يتناول دور الحوار، والنصوص المصاحبة في تعزيز التعدد الصوتي داخل الخماسية.

– المبحث الخامس (المتلقي وتعدد القراءات): ويتناول مدى عناية الكاتب بالمتلقي داخل السرد وخارجه، ومدى فاعلية النص في إثارة المتلقي وتعدد القراءات.

– الخاتمة: وترصد أهم ما توصل إليه البحث من نتائج، ثم ثبت المصادر والمراجع، وفهرس الموضوعات.

هذا فما كان من توفيق فمن الله وحده، وما كان من تقصير فمني ومن الشيطان، والله أسأل القبول والتوفيق في القول والعمل.

دكتور/ إسلام محمد المهدي عبدالحميد أحمد

مدرس الأدب والنقد في كلية اللغة العربية بالمنصورة– جامعة الأزهر

مدخل

بين البوليفونية... والخماسية

مصطلح (البوليفونية) (Polyphonie) من المصطلحات التي انتقلت من مجال الموسيقى إلى حقل الدراسات الأدبية والنقدية على يد الناقد الروسي (ميخائيل باختين) في دراسته لأعمال (دوستويفسكي)؛ للدلالة على تعدد الأصوات داخل النص الروائي، حيث وضع (باختين) الرواية البوليفونية في مقابل الرواية المونولوجية التي سيطرت على الساحة الروائية، والتي تهيمن فيها النظرة الأيدويولوجية الأحادية الناتجة عن سيطرة صوت المؤلف والراوي الواحد.

والرواية البوليفونية في أبسط تعريفاتها وأوضحها هي: سرد يتميز بتفاعل عدة أصوات، وعدة أشكال للوعي، أو وجهات النظر حول العالم، شريطة ألا تتوحد هذه الأصوات أو يهيمن أحدها على الأخريات(١).

فالرواية البوليفونية تتميز بتعدد وجهات النظر، وتعدد المستويات اللغوية، وهما ما يبرر تعدد الأصوات/ الشخصيات، فتعدد الأصوات وحده غير كاف لتدخل الرواية حقل البوليفونية ما لم يصاحبه تعدد فكري ولغوي، وينتج بالضرورة عن تعدد الأصوات، وتعدد المنظورات السردية، وتعدد المستويات اللغوية –تعدد في عملية التلقي والتأويل؛ للدور الجوهري الذي يؤديه المتلقي في هذه الروايات.

وقد انتقل هذا الشكل إلى الأدب العربي في ستينيات القرن العشرين، نتيجة عدة عوامل منها: الاطلاع على الآداب الغربية والإعجاب بها، ورغبة الكُتَّاب في تجريب تقنيات سردية جديدة، والتطور الذي أصاب المجتمع العربي، والأزمات التي عايشها... هذه الأسباب وغيرها دفعت كُتَّاب الرواية العربية إلى التعبير عن الواقع المأزوم ومشكلات الإنسان البسيط، ومن ثم استعارت شكلا جديدا يمثل التوتر والقلق والتشرذم الذي أصاب حتى الصفوة المفكرة والمبدعة، ويمثل وجهات النظر المتعددة –والمتباينة أحيانا– إزاء ما يحدث، فاقترض (فتحي غانم) هذا الشكل الجديد، ووظَّف هذه التقنية في روايته (الرجل الذي فقد ظله) ١٩٦٢م، التي افتتحت الرواية البوليفونية في الأدب العربي، وظهر على إثرها روايات أخرى استعارت هذا الشكل، فاستعان به (غسان كنفاني) في رواية (ما تبقى لكم) ١٩٦٦م، و(نجيب محفوظ) في روايته (ميرامار) ١٩٦٧م، و(غائب طعمة فرمان) في

---

(١) قاموس السرديات: جيرالد برنس، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠٠٣م، ص٤٤ بتصرف، وينظر في تعريفها أيضا: البوليفونية الروائية: محمد بو عزة، الفكر العربي، معهد الإنماء العربي،١٩٩٦م، مج١٧، ع٨٣، ص٩٣.

روايته (خمسة أصوات) ١٩٦٧م، و(جمال الغيطاني) في (الزيني بركات) ١٩٧٤م، و(خيري شلبي) في (السنيورة) ١٩٧٨م، و(يوسف القعيد) في (الحرب في بر مصر) ١٩٧٨م، و(أحمد الشيخ) في روايته (الناس في كفر عسكر- أولاد عوف) ١٩٧٩م... ثم توالت الأعمال الروائية البوليفونية بعد ذلك.

وخماسية (الناس في كفر عسكر) للروائي (أحمد الشيخ) صدرت على فترات متباعدة: (أولاد عوف) ١٩٧٩م، و(حكاية شوق في كفر عسكر) ١٩٨١م، و(حكاية المدندش في كفر عسكر) ١٩٩٦م، و(سيرة العمدة الشلبي) ٢٠٠٣م، و(أرضنا وأرض صالح) ٢٠٠٨م، واتخذت من الريف المصري فضاء روائيا لها، واستعانت بالبوليفونية؛ للتعبير عن الواقع المعاصر، ومحاولة محاصرة الحقيقة وكشفها من جوانب متعددة بحيث تكتمل الصورة في النهاية، وفي الوقت ذاته تحاول أن تثبت أننا لا نستطيع التوصل إلى المعرفة أيا كانت طبيعتها(١).

وفي الخماسية تظهر قدرة (أحمد الشيخ) على استدعاء صوت الآخر؛ بإعطاء الشخصيات الروائية المتعددة الحرية في قول ما تريد بعيدا عن سلطته، فتحررت الرواية من أحادية الرؤية، مما ينعكس على عملية التلقي، فتتعدد تأويلات القارئ ووجهة نظره.

وهنا نتساءل: ما سبب لجوء (أحمد الشيخ) إلى هذا الشكل؟

هل كان لجوؤه إليه لونا من الفقر الإبداعي؟ وهو كاتب القصة القصيرة، التي كانت هذه الرواية جواز دخوله العالم الروائي، فاستعاض التنويع في الرؤى، وتنمية الأحداث عن التعدد الروائي!!

أم كان لجوؤه له تقليدًا غربيًّا؟ وهو الشكل الوافد الذي جدَّ على الساحة العربية!!

أم كان تجريبًا لتقنيات جديدة؟ وهو المفتون بالتجريب!!

أم كان مجاراة لروَّاد جيل الستينيات؟ وهو الشكل الذي نال إعجابهم، واستعان به غير واحد منهم!!

لا نستبعد أيًّا من هذه الأسباب، ولكن مما لا شك فيه أن لجوء (أحمد الشيخ) لهذا الشكل كان لضرورة فنية، حين بحث عن شكل جديد يلائم المعالجة الجديدة للمضامين الروائية، ويتلاءم مع تناول قضية الأرض والريف المصري وأهله الذي اتخذه تيمة -فكرة جوهرية- لجلَّ نتاجه الروائي، فأراد أن يعرضه في ثوب جديد يبرز الصراع بين الشخصيات، في واقع مليء بالتناقض والتمزق، فضلا عن أنه أكسب النص -عن طريق

---

(١) ينظر: ميرامار والنكتة: سيزا قاسم، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٣م، مج١١، ع٤، ص١٤٧، ١٤٨.

هذا الشكل وتقنياته- حيوية تضمن مشاركة المتلقي بفاعلية، فتتعدد القراءات بتعدد القُرَّاء، بل بتعدد الحالات المزاجية للقارئ الواحد، ولعل تخصص (أحمد الشيخ) في التاريخ جعله يميل إلى تسجيل الواقع، وربما كان ذلك سببا في طول الرواية، وعرضها من أكثر من زاوية، وبوجهات نظر مختلفة، ومن هنا يبدو هذا الشكل متلائما مع طبيعة الكاتب ومتوافقا مع مضمونه.

وهذا يرجِّح أن البوليفونية العربية ليست تقليدا غربيا -وإلا لما استوعبت المضامين العربية وتآلفت معها، وأحدثت تفاعلا من قبل القُرَّاء- بقدر ما هي نابعة عن ضرورة فنية فرضها البحث عن شكل جديد، وتقنيات تلائم التغيرات التي طرأت على الساحة العربية، لاسيما بعد نكسة ١٩٦٧م، وتُرضي نزوع الكُتَّاب نحو تجريب تقنيات حديثة، تضيف بصمة جديدة لجيل الستينيات تميز إبداعهم الروائي، وتتجاوز الطريقة التقليدية، مع ملاحظة أن وجود هذا الشكل في الثقافة الغربية لا يسلب من الروائيين العرب الطابع الطليعي التجريبي، لجهدهم في تهيئة البيئة، والتكييف مع مقتضيات الذوق العربي، ومراعاة حساسية المتلقي الجمالية عند التوظيف(١).

ونص (الناس في كفر عسكر) ينظر إليه على أنه (خماسية)؛ لأنه جاء في خمسة أجزاء، و(سداسية)؛ إذ يرويه ست من الشخصيات، كل منهم يتحدث بصوته وأيديولوجيته الخاصة.

وهذه الروايات يتنازعها الاستقلال والتداخل، فكل رواية تحتفظ بتفردها واستقلالها -رغم ارتباطها بالروايات الأخرى من خلال العنوان الرئيس، والمكان الواحد، والزمان المشترك، والشخصيات، والكثير من الأحداث...- فلا تتقيد أصواتها بنقطة بداية أو نهاية موحدة، كما تعمل كل رواية على توسيع المواقف والأحداث والشخصيات، فتلتقي في أكثر الأحداث، وينفرد كل منها بأحداث خاصة، بالإضافة إلى أن لكل رواية بطلها، ورؤيتها وبناءها الزمني الخاص... وقد قسَّمها الكاتب رأسيًّا بين ستة أصوات، يتولى كل منهم سرد الحكاية -أو سرد جانب منها- من وجهة نظره، مما يعني أن المؤلف اتبع التقسيم الأفقي في بناء الأحداث، إلى جانب التقسيم الرأسي في خلق الأصوات.

وتصوِّر الخماسية التحولات والصراعات الاجتماعية في الريف المصري بين عائلة عوف -سُكَّان القرية الأصليين- وعائلة شلبي - الدخلاء عليها- كما تصوِّر صراع الأجيال بين حسن عوف ووالده عبدالقادر من جهة، وبين حسن وابنه صالح من جهة أخرى، وتشير

---

(١) لذة التجريب الروائي: د. صلاح فضل، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥م، ص٥ بتصرف.

إلى استمرار هذا الصراع بين صالح وابنه محمد، مما يؤكد حركيَّة الزمن، واستمرار الصراع بين الأجيال.

تبدأ الخماسية بمحاولة (حسن) وشقيقه (عبدالحميد) قتل شخص ثم الهرب إلى القاهرة، ويتبين بعد ذلك أن هذا الشخص هو والدهما (عبدالقادر عوف) الذي تزوَّج من زوج شقيقه المتوفى؛ ليستولي على أرضه، وأنجب منها (برهومه) وكتب الأرض باسمه، ومن هنا ثار ولداه من زوجه الأولى، وبعد مقتل عبدالحميد على يد الإنجليز في إحدى مظاهرات القاهرة، يعود حسن ليتزوج من ابنة زوج أبيه، وينجب منها (صالحا)، ثم ينفصل عنها ويتزوج (شوق شلبي) وينجب منها (سيدا)، ثم ينفصل عنها هي الأخرى، وعند وفاة الجد – بعد موت برهومه– يتآمر صالح مع جدته للاستيلاء على الأرض، ويبقى حسن بين حزنه على مقتل ابنه سيد، وحزنه على تآمر ولده صالح.

وفي القسم الثاني يعرض (صالح) الأحداث من وجهة نظره، فقد تخلى عنه أبوه، ولم يهتم بتعليمه كما فعل مع ابنه سيد؛ ولذا رأى في الأرض ملاذا يضمن له الهيبة بين أهل الكفر، مبررا موقفه من الاستيلاء على الأرض وحرمان الأب والأخ منها.

ثم يأتي الجزء الثاني (حكاية شوق في كفر عسكر) على لسان (شوق)، فتنقل الأحداث من وجهة نظرها، فتتحدث عن حياتها الفقيرة في الصغر، والصراع بين عائلتي عوف وشلبي، وارتباطها بحسن وانفصالها عنه، ثم ارتباطها بغيره، وعذابها في ابتعادها عن ابنها سيد في حياته وبعد مقتله.

ثم يتسلم (المدندش) زمام السرد في الجزء الثالث (حكايات المدندش في كفر عسكر)، فيقسِّم سرده على ثلاثة أقسام يتولى فيها الحديث عن ثلاث شخصيات، ينفرد عن الجزأين السابقين بالحديث عن (النَّسَّافة، وسلمان شلبي)؛ ليعطي صورا مختلفة ومتعددة عن أهل الكفر، ويشترك مع الجزأين السابقين –مع اختلاف وجهة النظر– في الحديث عن سيد عوف، ويتخلل سرده حديثه عن حياته.

أما الجزء الرابع (سيرة العمدة الشلبي) فيتولى فيه السرد راو لم يصرِّح المؤلف باسمه، يتحدث عن العمدة يوسف شلبي حتى مقتله، كما يتحدث في ثنايا السرد عن حياته الخاصة، وحياة الكفر وأهله.

أما الجزء الخامس والأخير (أرضنا وأرض صالح) فيتولى فيه (سيد عوف) عملية السرد؛ ليكمل الفراغات التي تمس حياته والتي تركها الرواة (الأول والثاني والثالث)، ويتحدث عن حياته، وتنقله بين القرية والمدينة، ويبيِّن موقفه من هجر أمه، ومن استيلاء صالح على أرضه.

ويمكن أن تقرأ الخماسية على أنها إسقاط على الواقع، يرمز ويعكس صورة المجتمع المصري –والعربي عموما– فترة الاحتلال، فعائلة عوف ترمز للمصرين والعرب أصحاب الأرض والوطن، وعائلة شلبي ترمز للمحتل الدخيل الذي استولى على السلطة والأرض، وكما تبدَّلت الأحوال فتأخر أولاد عوف، وتخلُّوا عن أرضهم، فعاشوا في فقر نتيجة الضعف الذي دبَّ فيهم، في مقابل تحصُّن أولاد شلبي بالحيلة، ثم بالعلم الذي بوأهم أعلى المراتب – تأخر العرب؛ لضعف حيلتهم، وتخليهم عن العلم في الوقت الذي تمسك به عدوهم، ولعل المؤلف عمد لاختيار اسم (سيد) للمقتول من آل عوف؛ دلالة على انسحاب السيادة القديمة منهم وتحولها إلى آل شلبي، وهو ما ينطبق أيضا على حال العرب، ويؤكد هذا المعنى الرمزي أن الجزء الأول (أولاد عوف) كُتب في فترة الاحتلال الصهيوني لسيناء، الأمر الذي ترك أثرا على كُتَّاب تلك الفترة ظهر صداه في إبداعاتهم.

وسوف تحاول هذه الدراسة استجلاء معالم البوليفونية في الخماسية، ومدى توفيق المؤلف في توظيفها لخدمة مضمونه الروائي، من خلال دراسة المحاور المميزة للرواية البوليفونية:

المبحث الأول

العنونة

يحتل العنوان مكانة كبيرة في الأعمال الأدبية عامة والروائية خاصة؛ ولذا أولى الكاتب العنوان عنايته؛ إذ هو نص مواز يختزل النص الأصلي داخله، وفيه يكمن عنصر التشويق والجذب للقارئ، أو يكون في المقابل سببا في نفور القارئ وابتعاده عن العمل.

وقد وضع أحمد الشيخ (الناس في كفر عسكر) عنوانا لروايته الأولى، ويبدو أنه كان لا ينوي أن يجعل لروايته أجزاء أخر، لكنه بعد فراغه منها –والتي اعتمد فيها على صوتي حسن وصالح عوف– رأى أن هناك أحداثا كثيرة في الرواية تحتاج إلى كشفها من وجهة نظر شخصيات أخرى لا تنتمي لعائلة عوف، ويؤكد ذلك أنه أتبع العنوان الرئيس بعنوان فرعي (أولاد عوف) يكشف عن التعدد الصوتي وتعدد الأيدولوجيات ووجهات النظر، فالعنوان الفرعي يقوم بدور النص الموازي للجزء الأول من الخماسية –وينطبق ذلك أيضا على باقي الأجزاء– ومن هنا صار العنوان الرئيس عنوانا للخماسية جميعا، وهو عنوان يهيئ القارئ ويحمله على التنبؤ بأن هناك حكايات كثيرة لشخصيات متعددة سوف تسرد عليه، وربما تشتمل على الكثير من الصراعات التي قد ترتبط بهذه الشخصيات، ويتوقع أن المكان هو المحرك والدافع لهذا الصراع، أو على أقل تقدير يكون حيِّزا لهذه الصراعات، لاسيما والمكان يستحوذ على شطر تركيب العنوان، وهو ما يتأكد للقارئ عندما يأخذ في قراءة النص ويتفاعل معه.

وعلى المستوى التركيبي أتى العنوان الرئيس –وكذا العناوين الفرعية– على شكل جملة إسمية، مكونة من مبتدأ (الناس)، وخبر شبه جملة (في كفر عسكر)، ومع دلالة الجملة الإسمية على الثبوت، فالعنوان يظهر فيه الحركة بجلاء من خلال الجمع بين الشخصيات (الناس) والمكان (كفر عسكر) في فضاء العنوان، وما يوحي به هذا الجمع من حركة وفعل، وتقديم الكاتب في عنوانه (الناس) على شبه الجملة (في كفر عسكر)؛ يوحي بالعناية بالشخصيات في المقام الأول، في حين يجعل المكان –بتأخيره– خلفية وفضاء لحركة هذه الشخصيات، ولا يعني تأخير المكان إغفال دوره في الخماسية، فهو بمثابة بطل من أبطال العمل، بل هو البطل المحوري الذي يربط الشخصيات جميعا، وتدور الأحداث في فلكه.

ونظرة إلى العنوان بعد قراءة متأنية للنص الروائي تشف عن رؤية الكاتب وتخصصه في التاريخ، حيث يكشف عن رغبة الكاتب في التأريخ للقرية المصرية، وتوثيق طبائع أهلها في القرن المنصرم.

الجزء الأول من الخماسية (أولاد عوف) مقسَّم على فصلين، يحمل عنوان كل منهما اسم الراوي والفترة الزمنية التي يدور فيها السرد: (حسن عوف ١٨٩٨- ١٩٧١)، و(صالح عوف ١٩٢٥- ١٩٧١)، وعنوان الجزء يرتبط بالعنوان الرئيس والعناوين الفرعية، فأولاد عوف أشهر العائلات الموجودة في كفر عسكر، وحسن وصالح عوف ينتميان لهذه العائلة، ويمثل كل منهما جيلا من الأجيال التي تعاقبت على القرية والعائلة، ويحيل على المحتوى حيث يكشف عن الصراع بين عائلة عوف –أصحاب الأرض الأصليين– وعائلة شلبي الوافدة التي أمسكت بزمام الأمور، واستحوذت على الأرض والسلطة، كما يكشف عن صراع الأجيال بين أبناء عائلة عوف أنفسهم، والذي يستمر على امتداد ثلاثة أجيال متلاحقة.

وأتي الجزء الثاني تحت عنوان (حكاية شوق في كفر عسكر)، وهذا الجزء لا يشتمل على عناوين داخلية، ويحيل العنوان على المحتوى، حيث قصر السرد على (شوق) التي تقوم بدور البطولة والسرد على طريقة السيرة الذاتية، وعنوان هذا الجزء يرتبط ارتباطا وثيقا بالعنوان الرئيس، فشوق من ضمن الشخصيات التي تعيش في كفر عسكر، بالإضافة إلى أن المكان (كفر عسكر) يحتل شطر العنوان كما في العنوان الرئيس.

أما الجزء الثالث (حكايات المدندش في كفر عسكر) فقد بدأ بـ (حكايات) التي توحي بتعدد الحكي وربما تباعده وعدم ارتباطه، لاسيما والراوي (المدندش) يقوم بدور الحكَّاء، وحادي الكفر في أفراحهم وأتراحهم، ومن ثم اشتمل الجزء على ثلاثة أقسام، يحمل كل منها عنوانا فرعيا يشتمل على أسماء لشخصيات لا يجمعها سوى المكان (كفر عسكر)، والمدندش الذي يقوم بدور المراقب لبعض الأحداث، والمشارك في بعضها الآخر، وقد أتت فصول هذا الجزء على النحو التالي:

– النَّسَّافة وزمانها. – المغدور وأيامه. – سلمان ودَوَّاره.

وقد نوَّع المؤلف في العنونة الداخلية لهذا الجزء، حيث اشتمل القسم الأول (النَّسَّافة وزمانها) على بعض العناوين الجانبية: (يوم وصول العبدة البربرية وعيالها زمام الكفر، نسافة الكفر نسافة الناحية، تزويج البنت الأكبر، تزويج البنت الثانية، كبار صغار: صغار كبار، أصل النسافة، بنت نفيسة)، ويبدو للوهلة الأولى أن بعض العناوين الجانبية مقحمة لا تتطابق مع المحتوى، لكن يتبين أن الراوي أتي ببعض الأخبار والحكايات البعيدة عن العنوان تمهيدا للسرد، فتحتَ عنوان (أصل النسافة) نرى الصوت (المدندش) يتحدث عن حكاية حدثت معه عندما كان صبيا يعمل عند أحد الأجانب في بلاد النوبة؛ ليكشف بعد صفحتين عن البلد الذي تنتمي إليه النسافة[١].

(١) الأعمال الكاملة: أحمد الشيخ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١م، ٢/ ٥٧٢– ٥٧٥.

أما القسم الثاني (المغدور وأيامه) فلا يشتمل إلا على عنوان داخلي وحيد يتوسط السرد (يوم نشلته من بطن الترعة)؛ إشارة إلى مشاركة الصوت/ الراوي في الأحداث وعدم الاكتفاء بالمشاهدة والمراقبة، فأراد أن يسلط الضوء على هذا الحدث الذي قام فيه بإنقاذ (سيد عوف) من الغرق صغيرا.

أما القسم الثالث (سلمان ودواره) فيخلو تماما من العناوين الداخلية.

أما عنوان الجزء الرابع فيحمل اسم (سيرة العمدة الشلبي)، وهو يرتبط بالعنوان الرئيس، فإذا كان عنوان الجزء الأول قد أشار إلى أبناء عائلة عوف، فإن هذا العنوان يشير إلى شخصية بارزة من العائلة المتصارعة معها وهي عائلة شلبي، ويخلو هذا الجزء من العناوين الداخلية أيضا، وتبدو الرواية في هذا الجزء منفتحة على جنس سردي آخر، هو (السيرة أو الحكاية الشعبية)، فالعمدة الشلبي في هذا الجزء لا يقوم بدور الراوي، بل يرويه راو تعمد الكاتب إخفاء اسمه، وعلل ذلك بالخوف على نفسه من بطش عائلة شلبي به بعد مقتل العمدة، ورغم أن الكاتب عقد هذا الفصل للحديث عن العمدة، فإن الصوت/ الراوي ناوب فيه بين الحديث عن العمدة، والحديث عن نفسه، على نحو يبدو فيه الراوي مشاركا في البطولة، ومن هنا تتفاعل الألوان السردية الثلاثة: الرواية، والسيرة الغيرية، والسيرة الذاتية داخل نسيج العمل، ولم يقف الأمر عند سرد الراوي حياته وعلاقته بالعمدة، بل أكثر من الشخصيات وأسهب في الحديث عنها دون داع؛ سوى أن العنوان الرئيس (الناس في كفر عسكر) يشملها.

أما عنوان الجزء الخامس والذي جاء تحت عنوان (أرضنا وأرض صالح)، فيرتبط بالعنوان الرئيس الذي اتخذ من الأرض الواقعة في كفر عسكر والتي دار الصراع حولها بين حسن عوف وابنه سيد من جهة، وابنه الآخر صالح من جهة أخرى –فضاء روائيا، كما يرتبط به من خلال التصريح باسم بطل وراوي الفصل الثاني (صالح).

ويخلو هذا الجزء من العناوين الفرعية والداخلية، ورغم أن عنوان الجزء يوحي بقَصْر الحديث عن الأرض محل الصراع، فإن الحديث عنها يجيء في ثنايا السرد على هامش حياة الراوي في المدينة، فالمدينة تحتل الجانب الأكبر من السرد، في مقابل القرية التي لا تستحوذ على المساحة نفسها.

ويبدو تعدد الأصوات في العناوين بدءا من العنوان الرئيس للخماسية (الناس في كفر عسكر) حيث أعطى لفظ (الناس) الحرية للكاتب في تعدد الشخصيات (راوية ومروي عنها)، أما الخبر (في كفر عسكر) وهو علم لقرية حقيقية تقع في دلتا مصر، فأعطي القارئ إيحاء بواقعية الأحداث، و(كفر عسكر) تحتل أهمية كبيرة في الخماسية، فهو الفضاء الذي تنتمي

إليه جميع الشخصيات، ويدور فيه الصراع، ومن هنا أخذ مساحة مهمة من العنوان، على نحو يجعل المكان شريكا في بطولة العمل، إن لم يكن البطل المحوري.

كما يبدو التعدد الصوتي من خلال تقسيم الخماسية إلى أجزاء تحمل أسماء شخصيات، وهنا يقوم العنوان بدور مهم في الإعلان عن الانتقال من صوت/ راو إلى آخر، والتي يقوم بعضها بدور البطل: (حسن عوف، وصالح عوف) في الجزء الأول (أولاد عوف)، و(شوق شلبي) في الجزء الثاني (حكاية شوق في كفر عسكر)، كما يشير العنوان إلى الراوي البطل من خلال الضمير في الجزء الخامس (أرضنا وأرض صالح) الذي يرويه (سيد عوف)، أما الجزء الثالث فأتي تحت عنوان (حكايات المدندش في كفر عسكر) وفيه يقوم (المدندش) بدور ثانوي، فهو شاهد على الأحداث لا يشارك فيها إلا قليلا، أما الجزء الرابع فيشير إلى الراوي أيضا (سيرة العمدة الشلبي)، فالسيرة يقوم بسرد أحداثها شخص غير البطل؛ ولذا لم يحمل العنوان اسم الراوي، بل تعمد الكاتب إخفاء اسمه داخل العمل الأدبي، جريًا على عادة أغلب السير الشعبية التي تُمثِّل تراثا شعبيًّا يشترك الكل في روايته، دون أن يستأثر بذلك شخص محدد.

ومن مظاهر التعدد الصوتي في العناوين أيضا: التقسيم شبه المتساوي لعناوين الأجزاء والأصوات بين عائلتي (عوف وشلبي)، فحمل الجزء الأول اسم (أولاد عوف)، واشتمل على عنوانين فرعيين (حسن عوف، وصالح عوف)، وأتى الجزء الثاني تحت عنوان (حكاية شوق في كفر عسكر) والتي تنتمي إلى عائلة شلبي، إلى جانب الجزء الرابع الذي حمل اسم (سيرة العمدة الشلبي)، فأتى بعنوانين لهذه العائلة وعنوانين لهذه العائلة، بينما أتى الجزء الخامس تحت عنوان (أرضنا وأرض صالح) بضمير (نا) الدال على المتكلمين؛ لأن سيد عوف ينتمي إلى العائلتين، فهو ينتمي إلى عائلة عوف من جهة الأب، وعائلة شلبي من جهة الأم، إلى جانب التصريح باسم (صالح) الذي ينتمي إلى عائلة عوف، والكاتب بهذا الفعل أعطى مجالا كبيرا للتعدد؛ على نحو يظهر الصراع بين العائلتين، ويعطي وجهة نظر متعددة الأبعاد، ويوحي بديمقراطية العمل السردي.

على هذا النحو أتت عناوين الخماسية توحي بالتعدد، وتمهِّد للتعدد الصوتي والفكري واللغوي داخلها.

المبحث الثاني

تعدد الأصوات الساردة

تغيب في الرواية البوليفونية هيمنة الروائي على العمل، والذي لا يحتفظ لنفسه "بأي لمحة مهما كانت صغيرة من لمحات البطل، إنه يدخل كل ذلك ضمن المنظور الخاص بالبطل نفسه، ويرميه في بوتقة وعيه الذاتي، إن هذا الوعي الذاتي الخالص تجري المحافظة عليه كاملا ضمن منظور المؤلف نفسه وذلك بوصفه مادة للرؤيا وللتصوير"(١)، فالروائي يتخذ موقف المحايد، وهو "مطالب لا في أن يتنازل عن نفسه وعن وعيه، وإنما في أن يتوسع إلى أقصى حد، وأن يعمق إلى أقصى حد أيضا في إعادة تركيب هذا الوعي... وذلك من أجل أن يصبح قادرا على استيعاب أشكال وعي الآخرين المساوية له في الحقوق"(٢)، ومن هنا تتجلى قدرة المؤلف، ويكتب لعمله النجاح بمقدار معايشة الأصوات، وإعطاء كل منهم كامل الحرية في التعبير، وإنطاقهم بما يلائمهم، بما يسمح بتصوير عوالمهم الداخلية ورؤيتهم للعالم من حولهم، وهذا لا يعني اختفاء المؤلف، "فالروائي في رواية الأصوات هو الحاضر الغائب – إن صح التعبير– فهو الذي يمنح الأصوات وجودها، وهو الذي ينظِّم ظهورها وحواراتها، ثم هو حاضر في درجة الغيرية التي يتمتع بها الروائي المتميز فقط، بمعنى أنه حاضر بشكل غير مباشر في أصواته؛ لأن قدرته الغيرية على تقديم أصوات مستقلة يعني أنه تعمق وعيه بدرجة قصوى وصلت به حد (الغيرية) التي عبَّر بها عن قدراته الفنية في استيعاب وعي (أصواته) المخلقة بخياله التركيبي الخصب"(٣)، وقد نتج عن صعوبة الدور الذي يؤديه المؤلف في الرواية البوليفونية، قلة الإبداع الروائي الذي استعان بهذا الشكل، في مقابل وفرة الإبداع على الشكل التقليدي.

والكاتب محايد مع أصواته لا يتحيز لأي من الأصوات على حساب الآخر، ومن ثم تتحول الرواية البوليفونية إلى صورة أقرب إلى المفارقة في الجمع بين الشيء ومقابله، ويستطيع الكاتب أن يؤلِّف بين الأصوات/ الرواة متعددي الأيديولوجيات، والرؤى، والمواقف داخل الرواية، دون الانتصار لأحدهم على حساب الآخر، بحيث يصبح المؤلف على حد

---

(١) قضايا الفن الابداعي عند دوستويفسكي: م. ب. باختين، تر: د. جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦م، ص ٦٨.

(٢) شعرية دوستويفسكي: ميخائيل باختين، تر: د. جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦م، ص٩٧.

(٣) وجهة النظر في روايات الأصوات العربية: د. محمد نجيب التلاوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠م، ص٧٧.

تعبير الناقد (أوتو كاوس) "من ذلك النوع من أرباب المنازل الذين يستطيعون أن ينسجموا بصورة رائعة وفي آن واحد مع مجموعة من الضيوف متنوعة المشارب، وأن يسيطروا على اهتمام مجتمع متعدد الألوان، وأن يجعلوا الجميع بدرجة واحدة من التوتر"(١).

وكما تغيب هيمنة الروائي في الرواية البوليفونية، يختفي الراوي العليم الذي هيمن على الحكي في الرواية التقليدية، ليحل محله صوت الشخصيات المشاركة ذات الأيديولوجيات المتعددة، ومن ثم يتحول النص من أحادية الصوت إلى تعدد الأصوات، وهذا يجعل الرواية "شريحة حية من الواقع المعاش بصراعاته وجدله وتناغمه، وتصبح الرواية – من خلال وجهات النظر المتعددة– مثل جوقة يعزف كل فرد منها بآلة خاصة، لكن الجميع يصدرون سيمفونية متناغمة، فهي إذن تعددية تؤدي إلى قدر من تعادل النفوذ الفني في عرض وجهات النظر، بحيث تعكس الرواية بانوراما شاملة لموقف إنساني مركَّب ومتنوِّع الاتجاهات؛ لأن تعدد الأصوات الراوية يفترض كثرة في الأصوات الكاملة القيمة في عمل أدبي واحد"(٢)، ومن هنا كان الاعتماد على أصوات كثيرة في الرواية البوليفونية جنوحا نحو الموضوعية، على عكس الاعتماد على الراوي المفرد في الرواية التقليدية الذي يعد ترسيخا للطابع الذاتي النسبي في النص الأدبي(٣).

وفي الرواية البوليفونية قد يبدو صوت الشخصية في ظاهر الأمر مستقلا عن هيمنة المؤلف والراوي، ولكنه في الحقيقة يمثل جانبا من رؤيا يسعى المؤلف لترسيخها من خلال خطاب الصوت السردي، ومن هنا برزت فكرة الديمقراطية في السرد، حين تتقابل وتتصارع الرؤى الأيديولوجية داخل العمل الفني، وهذا يتطلب من الروائي مهارة وقدرة أكبر على تجسيد الشخصية الإنسانية بما هي عليه من تناقضات(٤)، وهنا ينبغي أن نميِّز بين المتحدث والمتكلم في الرواية –كما أشار إلى ذلك أوسوالد ديكرو– فالمتحدث هو ذلك الشخص الذي يسمح له بإنتاج الملفوظ: (الصوت/ الراوي)، أما المتكلم فهو المسؤول عن فعل الكلام: (المؤلف)(٥).

---

(١) شعرية دستويفسكي ص٢٧.

(٢) الرواية السياسية: د. طه وادي، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، بدون، ص١٧٨.

(٣) الراوي والنص القصص: د. عبدالرحيم الكردي، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٦م، ص١٣٨ بتصرف.

(٤) المواجهة الحضارية في الرواية البوليفونية العربية (رواية أصوات لسليمان فياض نموذجا): مريم جبر محمود فريحات، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية،٢٠٠٩م، مج ٣٦ ملحق، ص٦ بتصرف.

(٥) الرواية البوليفونية المقومات النظرية والخصائص الفنية: د. عبد الرحمن إكيدر، أفكار، وزارة الثقافة، الأردن، سبتمبر ٢٠١٧م، ع٣٤٤، ص٥٦ بتصرف.

وبالنظر إلى الخماسية نرى أنها بُنيت على النظام الرأسي، فاستقلَّ كل صوت بجزء من الرواية، فيما عدا الفصل الأول الذي قُسِّم رأسيًّا أيضا بين صوتين، واستقل كل صوت بفصل من الجزء، ويلاحظ أن هذه الأصوات لم تبدأ معا من النقطة نفسها، ولم تنته معا عند نقطة بعينها، رغم اشتراكها في الزمان والمكان غالبا، و(أحمد الشيخ) في هذا يخالف بناء رواية الأصوات عند (فتحي غانم ونجيب محفوظ) في روايتيهما (الرجل الذي فقد ظله، وميرامار) حيث تبدأ الأصوات فيهما من نقطة واحدة وتنتهي عند الحدث نفسه، كما خالفهما في المساحة الكبيرة التي أعطاها لكل صوت، مما جعل روايته تتسع، فأتت في خمسة أجزاء، تتجاوز الألف صفحة.

وقد تحلَّقت الأصوات جميعا حول قضية الأرض التي شكَّلت بؤرة الأحداث؛ لترسم صورة للريف المصري وأهله أواخر القرن التاسع عشر وعلى امتداد أغلب القرن العشرين، وعمد (أحمد الشيخ) إلى تقسيم مادته الروائية إلى خمسة أجزاء يتولى السرد فيها ستة أصوات، حاول من خلالهم إقناع القارئ وإيهامه بواقعية الشخصيات والأحداث عن طريق استخدام ضمير المتكلم، وأعطى الأصوات مساحة شبه متساوية، منظِّما العلاقة بينها من خلال البناء المتوازي للأحداث، حيث يستقل كل صوت بجزء من الرواية، وتختلف معهم الحكاية وفقا لوجهة النظر الخاصة بكل صوت، ويشارك كل منهم بدرجات متفاوتة في تصوير الأحداث ورسم الشخصيات:

– الجزء الأول من الخماسية (أولاد عوف) توزع السرد على فصلين: الأول يرويه الأب (حسن عوف)، والثاني يرويه الابن (صالح عوف)؛ وربما كان وراء لجوء الكاتب إلى الاستعانة بأكثر من صوت/ راو في الجزء الأول –اعتماده على ضمير المتكلم (ضمير السيرة الذاتية) الذي لا يتيح استبطان غير شخصية الراوي/ البطل، وتبقى الشخصيات الأخرى في حاجة إلى سبر أغوارها؛ للكشف عن وجهة نظر مقابلة، وأيضا لأن حسن لم يكن موجودا بالقرية طوال الوقت، فأراد الكاتب أن يأتي براو آخر –صالح– يسرد بعض الأحداث التي لم يحضرها الراوي الأول أثناء سفره، وأيضا ليكشف صالح عن وجهة نظره حين استولى على الأرض زورا من أبيه، بالإضافة إلى أن الحال التي وصل إليها (حسن) والتي هي أشبه بفقدان الوعي، تجعله غير مقنع للقارئ في استكمال رواية الأحداث، فالكاتب حرص على أن يعرض الرأي والرأي الآخر، وعندما جعل الكاتب لروايته أجزاء أخرى اعتمد هذا الشكل السردي في بناء روايته.

– الجزء الثاني (حكاية شوق في كفر عسكر) ترويه (شوق) زوج (حسن عوف) الراوي الأول، وأم (سيد عوف) الراوي السادس، وأتى (أحمد الشيخ) بهذا الصوت؛ لأن الراوي الأول تحدث عنها وحمَّلها مسئولية الانفصال عنه وعن ابنه سيد، بل مسئولية ما

صارت إليه الأمور بعد ذلك، فأتي بها الكاتب –من باب الواقعية– لتعطي صورة ووجهة نظر مقابلة، وأيضا ليعطي السرد لأحد أفراد عائلة شلبي التي زاحمت عائلة عوف في كفر عسكر، وقبل ذلك فهي تمثِّل صوت المرأة الوحيد في الخماسية في مقابل خمسة أصوات ذكورية.

– الجزء الثالث (حكايات المدندش في كفر عسكر): بعد أن أسلم الكاتب زمام السرد للشخصيات الرئيسة المشاركة في الأحداث (الأب، والابن، والزوجة)، وتركهم جميعا يعبرون عن وجهة نظرهم وموقفهم من الأحداث، إذا به في الجزء الثالث يحوِّل زمام السرد إلى شخصية (المدندش)؛ لتكتمل الصورة من الخارج كما اكتملت من الداخل، فأعطى المدندش من الأوصاف ما أهَّله لمراقبة الأحداث والتعليق عليها، فهو يدخل كل بيت، ويطَّلع على الكثير من الأسرار التي لا يطَّلع عليها غيره، وهنا أتي براو شبه محايد، لا ينتمي إلى أي من العائلتين (عوف– شلبي)، وسمح عنوان الجزء للراوي بتعدد الحكايات، فأتى بحكايات لم ترد في الجزأين السابقين، بدأ بحكاية النَّسَّافة، ودوره فيها مجرد مشاهد للأحداث، على خلاف الرواة في الجزأين الأولين حين كان الراوي هو البطل، وعقد الفصل الثاني للحديث عن (سيد عوف) والذي استحوذ على جانب كبير من سرد الرواة السابقين؛ بسبب غموض مقتله، وصلة القرابة القوية مع هؤلاء الرواة، ومن هنا أفرد له المدندش جزءا خاصا، ليضيء الأحداث من زاوية جديدة، أما الفصل الأخير الذي عقده للحديث عن سلمان ودواره فيكثر فيه حديث المدندش عن نفسه، ويكثر فيها مخاطبة المتلقي؛ وذلك راجع للصورة التي أظهره بها المؤلف، فهو الحكَّاء مسلِّي الكفر.

– الجزء الرابع (سيرة العمدة الشلبي) يرويه شخص مجهول لم يصرِّح الكاتب باسمه، وإمعانا في إيهام القارئ بالواقعية أخبر المؤلف القارئ على لسان هذا الراوي بأنه ينقل الأحداث بعد وقوعها مباشرة، فهو معاصر وشاهد على الأحداث، يسردها بعد مقتل العمدة (يوسف شلبي)، ويخشى على نفسه إن صرح باسمه، لاسيما وقد خُطفت زوجه قبيل مقتل العمدة ولا يدري عنها شيئا، يقول: **"لو بحت أكثر لانكشفت هويتي وانزاح عني كل ما يداريني وقد اتفقنا على أن أتدثر ببعض الحذر حتى لا يعرف من يحاصرونني في عقر داري اسمي ورسمي، يضغطون على مناطق ضعفي ويزودون خوفي، يحكمون الحصار فيزيد وجعي، وأنا أكتب سيرة عمدتنا الشلبي لأسرِّبها لكم قبل أن ينساها الناس في كفرنا، أو تختلط في ذاكرتي أكثر مما هي مختلطة"**[(١)].

(١) من مؤلفات أحمد الشيخ رسام الأرانب، نصف الساعة السعيد، ملاعيب الأكابر، خطافة العيال، سيرة العمدة الشلبى: أحمد الشيخ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦م، ص٦٣١.

والراوي يمت بنسب إلى عائلتي عوف وشلبي، فجدته لأمه من عائلة شلبي، وجدته لأبيه من عائلة عوف، الأمر الذي جعله محايدا وموضوعيًّا في حكمه، كما أنه كان على علاقة قوية بيوسف شلبي عمدة الكفر منذ الطفولة، مما سمح له بالاطلاع على كثير من تفاصيل حياته، ومن ثم رواية سيرته، والراوي هنا لا يشترك مع الرواة السابقين في سرد الأحداث، ولا يكشف عن وجهة نظر أخرى، باستثناء حديثه عن العمدة الشلبي الذي ظهر بصورة سلبية في حكايات المدندش، فأتي راوي هذا الجزء ليظهره في صورة الضحية حينا، والجاني أحيانا.

ورغم أن هذا الجزء يحمل اسم العمدة الشلبي فقد بناه الكاتب على نظام التناوب في الزمن بين الماضي القريب والماضي البعيد، ونستطيع أن نقول أن سيرة العمدة الشلبي أتت على هامش سيرة الصوت/ الراوي التي نالت مساحة كبيرة من السرد، كما يمكننا أن نلمح صوت المؤلف من خلال صوت هذا الراوي، لاسيما أن المؤلف تعمد إخفاء اسمه، بالإضافة إلى أنه يشترك معه في التخصص ذاته (دراسة التاريخ).

– الجزء الخامس (أرضنا وأرض صالح) يرويها (سيد عوف)، الذي نال مساحة كبيرة في سرد الرواة جميعا –باستثناء راوي سيرة العمدة الشلبي– فهو ابن الراوي الأول والراوية الثالثة، وشقيق الراوي الثاني، وكان الراوي الرابع (المدندش) معجبا به غاية الإعجاب، كما كان على علاقة قوية به، ونال حدث مقتله جزءا كبيرا من سرد هذه الأصوات، فكان (سيد عوف) بمثابة الشخصية المركزية التي دارت حولها جل الشخصيات، ومن ثم لم يُرِد (أحمد الشيخ) أن ينهي روايته قبل أن يفرد لصوته جزءا خاصا به؛ يكشف عن وجهة نظره في أمور عدة، منها: انفصال والديه، والصراع بين عائلتي عوف وشلبي، وموقفه من استيلاء أخيه صالح على أرض أبيه التي كان من المفترض أن يكون له فيها نصيب... وعلى الرغم من أن القارئ كان في أشد الشوق للاستماع إلى (سيد عوف)؛ عله يروي ظمأه، ويرضي فضوله، ويكشف له شيئا عن ملابسات مقتله، فإن الكاتب لم يقطع التشويق، ولم يكشف أو يقدِّم جديدا عن حادث مقتل سيد عوف، بل زاده غموضا.

وهكذا نرى أن (أحمد الشيخ) خلق مسافة بينه وبين الرواة المتعددين المشاركين في العمل، والذين يتمتعون بحرية واستقلالية، ويتحدث كل منهم بضمير المتكلم، ويستقل بجزء من الرواية متحدثا عن وجهة نظره بطريقة رأسية، مع اختلاف نقطة البداية عند كل صوت –رغم التقاء الأصوات غالبا في الزمان والمكان– دون أن يغفل الكاتب دوره ووعيه الروائي بالمروي، فأبدع في خلق الأصوات والشخصيات، والتزم الحياد فلم يعرض الأحداث من وجهة نظره بشكل مباشر، وإنما توارى خلف الرواة الذين اختارهم بعناية لعرض أحداث الخماسية من وجهة نظر مختلفة، وسمح بديمقراطية السرد عندما أعطى أصواته مساحة

شبه متساوية من القص، وحرص على الدرامية فلم يقدِّم أحد الرواة في صورة نموذجية مثالية، بل أظهر الجانب الإيجابي والجانب السلبي في كل منهم، فاجتمع فيهم الخير والشر.

وحرص الكاتب على التنوع بين الأصوات على أكثر من مستوى:

– فهم متنوعون في مستوى الثقافة: بين أصوات محدودة الثقافة: (حسن، وصالح، وشوق)، ومتوسطة الثقافة: (المدندش)، ومثقفة: (راوي سيرة العمدة الشلبي، وسيد عوف)، مع حرص المؤلف على التدرج في عرض الأصوات في خماسيته من محدودي الثقافة إلى متوسطها إلى المثقفين.

– حرص المؤلف على التنويع بين الأصوات على المستوى الاجتماعي؛ فجعلهم ينتمون إلى طبقات مختلفة: فقراء من الطبقة الدنيا، ويمثلهم: (المدندش)، ومتوسطي الحال، ويمثلهم: (شوق، وراوي سيرة العمدة الشلبي)، وأعيان تبدلت بهم الأحوال، ويمثلهم: (حسن، وصالح، وسيد عوف).

– حرص المؤلف على التنويع بين الأصوات على مستوى النوع: فلم يغفل الصوت النسائي ممثلا في (شوق) راوية الجزء الثاني، إلى جانب الأصوات الذكورية المسيطرة على العمل (حسن، وصالح، والمدندش، وراوي سيرة العمدة الشلبي، وسيد عوف)، فالأصوات جميعهم رجال فيما عدا (شوق)، وقد أجاد الكاتب توظيف أصواته، مما أكسب النص ثراء، وتنوعا، وتعددا صوتيا وأيديولوجيا.

– وزِّعت الأصوات بعدالة بين العائلتين المتصارعتين (عوف وشلبي)؛ ومن ثم مثَّلت هذه الأصوات الصراع بين العائلتين أفضل تمثيل، فحسن وصالح في الجزء الأول يمثِّلان صوت عائلة عوف، وشوق في الجزء الثاني تمثل صوت عائلة شلبي، وسيد عوف في الجزء الخامس ينتمي إلى العائلتين (أبوه من عائلة عوف، وأمه من عائلة شلبي)، وراوي الجزء الرابع (سيرة العمدة الشلبي) ينتمي إلى العائلتين أيضا ولكن من طريق بعيد، بينما يمثِّل (المدندش) –راوي الجزء الثالث– الصوت المحايد الذي لا ينتمي إلى أي من العائلتين؛ ليعطي مرجعية وموضوعية للأحداث.

– مثَّلت الأصوات صراع الأجيال، فالأصوات تمثِّل جيلين: الجيل الأول (الكبير) يمثله: حسن، وشوق، والمدندش، وراوي سيرة العمدة الشلبي، والجيل الثاني (الصغير) يمثله: صالح عوف، وسيد عوف، مما يعكس تعدد الرؤى وصراع الأجيال، كما أن طريقة البناء الزمني التي أقام عليها الكاتب أجزاء روايته توحي بالمعاصرة، حيث يناوب الكاتب –غالبا– بين الماضي والآني، فيبدو حديث الأجيال جميعا في الزمن الحاضر، مما يوحي باستمرار الصراع.

– نوَّع الكاتب توظيفه للأصوات/ الرواة في مواقع مختلفة، فأتى أكثرهم في دور البطولة، والمشاركة بفاعلية في الأحداث –كل في الجزء المخصص له– (حسن، وصالح، وشوق، وسيد)، كما لم تتوقف البطولة على الشخصيات بل شملت المكان ممثلا في (كفر عسكر) البطل الحقيقي في الخماسية، الذي يربط الشخصيات والأحداث، وفي المقابل أتى (المدندش، وراوي سيرة العمدة الشلبي) في دور ثانوي مراقب لأغلب الأحداث دون المشاركة فيها، وتخلى (أحمد الشيخ) في عموم الخماسية عن البطولة الفردية، وبذا نكون أمام (اللابطولة) وهو ما يميز الرواية البوليفونية، حيث تتوزَّع الأدوار؛ مما ينتج تعدد الأيديولوجيات.

– نوَّع المؤلف في طرائق التعريف بالأصوات:

فالتعريف بالصوت/ البطل، يقدِّمه الصوت نفسه، فيعرف القارئ على ذاته من الداخل، ويترك تقديمه من الخارج لباقي الأصوات، ولا يقدم (الصوت/ البطل) نفسه بالأسلوب المباشر، وإنما يقدمها من خلال الأحداث، ويترك للأصوات الأخرى تقديمه بالطريقتين: المباشرة وغير المباشرة، فصالح يرسم صورة حسن عوف، فيقول: "**أجلسني أبي بجانبه ورحت أتطلع في وجهه، شارب أسود منسَّق، وذقن حليق، وسمرة أقل، وجبهة أعرض من جبهة جدي، ولولا نحول خالي برهوم وشحوب وجهه لكان أكثر منه شبها**"(١).

وحسن يعطي صورة لشوق، فيقول: "**ولما رحت شفت شوق، كانت حلوة، وجه مدور كصحن بنور، وعود فائر، وتقاطيع طفلة، وابتسامتها تخطف القلب...**"(٢).

أما (الأصوات/ الشخصيات الثانوية) فلا تحتل مساحة كافية في سرد (الأصوات/ الأبطال)؛ لأنها غير مؤثرة في حياتهم، ولذا لا يرد ذكرها في سردهم إلا عرضا، ومن ثم يصبح من الضروري أن يقوم (الصوت/ الشخصية الثانوية) بمهمة تقديم نفسه بطريقة مباشرة –إلى جانب ظهوره في سرده من خلال الأفعال والحوار (الطريقة غير المباشرة)– فالمدندش يقدِّم نفسه، فيقول: "**أنا حسنين المدندش، حلاق حمير الكفر ومداوي جراحها، طبَّال الكفر وزمَّاره، ردَّاح الكفر وندَّاب الموتى والمغدورين، وكاتم أسرار النسوان، لا خلفة ولا عيل، وأنا الذي ولَّدت المواشي، تنفتح الأبواب إذا قصدتها، أتعشَّى وأشرب الشاي، ولي من كل ذبيحة نصيب معلوم، ولساني حصاني المفلوت، يوشك أن يرميني في الهلاك لولا لجام العقل...**"(٣).

---

(١) أولاد عوف ص١٦٦.

(٢) السابق ص٦٧.

(٣) حكايات المدندش في كفر عسكر ص٥٤٥، ٥٤٦، ويقدم نفسه أيضا ص٥٥٣، ٥٦٦، ٦٠٣، ٦٣٧، ٦٣٨.

ويقدِّم راوي سيرة العمدة الشلبي نفسه بطريقة مباشرة أيضا، فيقول: "**أنا نفر في الهامش الساكت من كفر عسكر، اسمي فلان الفلاني ابن فلان الفلاني وفلانة الفلانية، ربما كنت معدودا ومحسوبا لأنني انولدت فيه، افترشت أرضه وتغطيت بسماه، من خيره حصلت على رزقي وعشقت ناسه وبناياته... وربما تكون إرادة المولى جل وعلا في سماه هي التي أوحت لي بأن أكون راويا لكم من غير ربابة، يحكي لكم سيرة العمدة الشلبي وسيرة الكفر في أصعب أيامه**"(١).

هكذا حرص أحمد الشيخ على أن يتورى خلف الأصوات، بعد أن رسمها وتمثَّل أبعادها النفسية والفكرية والاجتماعية، وابتعد عن الاستعانة بالراوي العليم، ولجأ إلى تجريب تقنية جديدة تعتمد على تعدد الأصوات وتنوعها، الأمر الذي أجَّج الصراع، وأبرز الشخصيات والأحداث بأكثر من صورة، وبأكثر من زاوية، مما أثرى الخماسية صوتيًا.

(١) سيرة العمدة الشلبي ص٤٩٤.

المبحث الثالث

تعدد المنظورات السردية

يغيب الراوي العليم في الرواية البوليفونية وتحل الأصوات مكانه؛ لتقدم مستويات متعددة من تبئير داخلي متعدد –على حد تعبير (جيرار جنيت)– حيث يُتصدى "للحدث الواحد مرات عدة حسب وجهة نظر مترسلة عدة"(١)، فالرواة المتعددون المشاركون في العمل يحملون صفة السارد والصوت في الوقت ذاته، ويعتمد الصوت/ الراوي في الرواية البوليفونية "على وجهة النظر في ترتيب مادته وتوحيدها، فهي الموقع أو النقطة القريبة الملائمة التي يشغلها الراوي، والأداة التي يؤسس الكاتب بها حجية روايته"(٢).

وتعدد المنظورات السردية أو وجهات النظر تشكل أساسا من أساسيات البناء الفني للرواية البوليفونية، فلا يكفي تعدد الرواة لنحكم على الرواية بأنها (رواية بوليفونية)، بل لابد أن يصاحب تعدد الأصوات تعددا في الرؤى الأيديولوجية، والتعدد لا يعني التناقض والقطيعة بين الأصوات، فكل صوت ينقل الحدث من زاويته الخاصة، ومن مجموع الأصوات المتعددة –والمتباينة أحيانا– تتحقق درامية الخطاب الروائي، ويكتسب النص ثوب الواقعية، على نحو يمكن معه أن نعد "تعدد الأصوات في الرواية الحديثة استجابة جمالية (إستتيقية) لمقتضيات تنسيب الحقيقة، وترجمة علاقة الشك والارتياب التي باتت تطبع موقف الإنسان من ذاته ومن الآخر ومن العالم"(٣).

وتتحقق البوليفونية في المنظور الأيديولوجي للرواية –كما يرى ذلك أوسبنسكي– إذا توافرت الشروط التالية:

أ– عندما تتواجد عدة منظورات مستقلة داخل العمل.

ب– يجب أن ينتمي المنظور مباشرة إلى شخصية ما من الشخصيات المشتركة في الحدث، أو بعبارة أخرى ألا يكون موقفا أيديولوجيا مجردا من خارج كيان الشخصيات النفسي.

جـ– أن يتضح التعدد المبرز على المستوى الأيديولوجي فقط، ويبرز ذلك في الطريقة التي تقيم بها الشخصية (وهي الوسائل الممثلة للأيديولوجيات المختلفة) العالم المحيط بها(٤).

---

(١) خطاب الحكاية بحث في المنهج: جيرار جنيت، ترجمة: محمد معتصم وآخران، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط٢، ١٩٩٧م، ص٢٠٢.

(٢) الخطاب الروائي والخطاب النقدي في مصر: إبراهيم فتحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤م، ص٨١.

(٣) الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين: محمد برادة، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م، مج ١١، ع٤، ص١٨، ١٩.

(٤) بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ): د. سيزا قاسم، مكتبة الأسرة، مصر، ٢٠٠٤م، ص١٩٠.

وفي خماسية (الناس في كفر عسكر) تتعدد وجهات النظر، كل صوت ينقل الأحداث من وجهته الخاصة، فيبدو التعدد في تصوير الشخصيات، وفي رسم المكان، وفي نقل الأحداث:

فالشخصية الواحدة قد تقدم أكثر من مرة بأكثر من صورة، فمثلا (عبدالقادر عوف) يبدو في نظر ابنه حسن شخصية سلبية، فيصوره قاسيا، صعب العشرة، تتلاعب به النساء، على حد قوله: "**أما أبي فكان غشيما وتصعب معاشرته، لو طالنا لدفننا أحياء وعاد إلى الكفر بعد أن يغسل يديه من دمنا إذا عُصْنَاه، ويرجع لمبروكة يفرحها بخبرنا وكأنه فتح عكا**"(١)، وقوله: "**قلت له هذه المرة دون أن أهتم بما يعمله: أنت رجل خنزير.. وهي تلعب بك طوال عمرك، من يوم أن دخلت الدار تلعب بك**"(٢).

وهذه الصورة التي رسمها حسن لوالده تبدو مخالفة، بل ومناقضة أحيانا لنظرة الأصوات الأخرى إليه، والتي تصوره في صورة إيجابية، فهو عند (صالح عوف) يجمع بين القوة الجسدية والعقلية والخُلقية، يقول: "**كان جدي عبدالقادر أنصحهم وأقواهم، ولو كان أكبرهم ما تبددت أرضنا، كلامه صادق ومضمون كالجنيه الذهب**"(٣).

وهو قوي لا يهاب شيئا عند (شوق شلبي) التي تقول: "**نزلتْ إلى دروب الكفر عساكر الهجانة السود راكبين الجمال، نصبوا خيمة أمام دوَّار العمدة الذي عزلوه وعينوا بدلا منه صول من المركز، الوحيد الذي لم يكف عن تكسير الأوامر بالرقاد بعد المغرب وعدم الطلوع كان عبدالقادر...**"(٤).

وهو في إعانة الملهوف مشتهر بذلك عند (حسنين المدندش)، يقول: "**رأيته بشاربه الكثيف الذي اشتهر به وهو يقف في منتصف فراغ مدخل الزريبة فضمنت النجاة...**"(٥).

وهو مَنْ حفظ هيبة عائلة عوف عند (راوي سيرة العمدة الشلبي) الذي يقول: "**وتتراخى عزائم الرجال لولا صحوة أخيرة جاءت على يد عبدالقادر عوف الكبير وعياله فأجلت ضياع الهيبة والعزوة إلى زمن آخر ليس ببعيد، يخسرون فيه على مشهد منا سيادة الكفر**"(٦).

---

(١) أولاد عوف ص١٣.

(٢) السابق ص٩٨.

(٣) السابق ص١٨٣.

(٤) حكاية شوق ص٣٣٨

(٥) حكايات المدندش ص٦٤١.

(٦) سيرة العمدة الشلبي ص٦٥٧، ٦٥٨.

وهو عطوف بشوش محبوب عند (سيد عوف)، يقول: "**أستعيد ملامحه وأراه ماثلا أمامي بعوده الفارع وشمروخه المركون إلى جواره... أستعيد ابتسامته لي بينما يضع في حجري الصغير زرع الغيطان بعد أن يمسحه بطرف جلبابه ويطلب مني أن آكل بالهناء والشفاء... وما يزال وجهه الباسم بشاربه الأبيض الكثيف الناعم في الذاكرة، وما أزال أحب الرجل...**"(١).

هكذا تتباين وجهات نظر الأصوات وتتعدد حول الشخصية ذاتها، الأمر الذي تتعدد معه صورة هذه الشخصية، دون أن يتدخل المؤلف للانتصار لأي من وجهات النظر، تاركا الأمر للمتلقي الذي يلقى عليه عبء اختيار ما يراه ملائما ومقنعا، وربما اقتنع بأكثر من وجهة نظر؛ إيمانا منه بأن الحقيقة حمَّالة أوجه.

ووجهة النظر إلى الشخصيات لا تقف عند رؤية الآخرين، بل تتعداه إلى الذات، على نحو يبرز وعي الصوت بذاته، وإدراكه للعالم من حوله ورؤية الآخرين له، وهو من الأمور المهمة في الرواية البوليفونية، ومن ذلك تقديم (المدندش) نفسه كما يظن أن أهل الكفر يرونه، وكما يرى هو نفسه، فيقول: "**فاسمحوا لي بأن أظل كما كنت بينكم بصفات مختلفة تدعو إلى الضحك والسخرية أحيانا، وتثير العطف والشفقة في بعض الأحيان، هذا من ناحيتكم أنتم، أما من ناحيتي أنا فالأمر يختلف لأنني ببساطة إنسان مختلف، وجد نفسه بينكم وتعلَّق بهواكم على طريقته، تزعجه الأحداث فلا ينزاح، وتطرده الإدارة فيحتال ليبقى، وكل ما هو مطلوب من البهلول أن يعرف متى وكيف يميل ناحية الاتجاه المضبوط في الوقت المناسب، هي لعبة مثل المشي على السراط، شغل بهلوانات وبهاليل وأرجوزات في هامش الهامش على ما يظهر للإدارة، وهم في قلب القلب من نبض الحياة في كفرنا وكل الكفور المجاورة يا ناس**"(٢).

هكذا يبدو المدندش على وعي بذاته ووعي بالعالم من حوله، فهو الفقير الضعيف، يراه الناس مثيرا للضحك حينا، والشفقة حينا آخر، في الوقت الذي يتخذ ذلك استراتيجية وحيلة للبقاء، دفعه إليها وجوده على هامش المجتمع.

وكما يبدو تعدد الرؤى السردية في النظر إلى الشخصيات يبدو كذلك في النظر إلى المكان، فحسن الذي عانى في الكفر، حتى اضطر إلى الهرب منه، وعاشا غريبا بعيدا عن أهله، رافضا العودة إلي قريته مرة أخرى، حتى أنه حذر ولده سيد من الذهاب إليها –يبدو الكفر في نظره موحشا منفرا، يقول: "**الكفر عتمة، وغيطانه تغطيها الروبة، سككه معفرة،**

---

(١) أرضنا وأرض صالح: أحمد الشيخ، روايات الهلال، مصر، أكتوبر ٢٠٠٨م، ع٧١٨، ص٧، ٨.

(٢) حكايات المدندش ص٦٢٠.

وبيوته كالحة، وكل شيء فيه كئيب ومعتم، حتى وجوه الخلق كئيبة ومهمومة وساكتة..."[١].

بينما تبدو نظرة سيد الذي عاش بعيدا عن الكفر مختلفة، فهو دائم الحنين إليه، دائم البحث عن جذوره وأصله مهما حذره الوالد من خطر ذلك، واستمر في الذهاب إلى الكفر، حتى انتهى الأمر بمقتله في مدخل الكفر ذاته، يتحدث عن مشاعره تجاه الكفر، والتي يراها متبادلة، فهو يحن إلى الأرض، ويراها غير عاجزة عن مبادلته الشعور نفسه، فيقول: "**أتأمل المكان الذي صار مألوفا لي، وتربطني به على نحو غامض مشاعر حنو متبادل، إن كانت الأرض الرطبة المهجورة تعرف الحنو كما تعرفه، أسأل نفسي إن كانت تلك البقعة من الأرض على وجه التحديد هي التي استدعتني رجلا في الخفاء فأتيت كي أتأملها، وأتأكد من جذوري**"[٢].

على هذا النحو تبدو النظرة مختلفة إلى المكان ذاته، فكفر عسكر مكان منفر من وجهة نظر الأب، في حين أنه مكان أليف من وجهة نظر الابن، وهكذا عكست النظرة المختلفة إلى المكان تعدد الأصوات في الخماسية.

كذلك يبدو تعدد الرؤى السردية في تصوير ونقل الأحداث، فالكاتب في الخماسية قد يكرر –أحيانا– الحدث نفسه، إما لمعارضته وإظهار وجهة نظر بديلة، وإما لتأكيده وإضاءته من زاوية أخرى، وهذا التعدد في الرؤى السردية يبرر إعادة نقل الحدث، ويعصم الكاتب من تهمة التكرار دون طائل؛ وذلك لأن الصوت يضيف إلى الحدث وجهة جديدة كل مرة.

ومن تعدد وجهات النظر وتعارضها لإظهار رؤية جديدة، الحديث عن سبب الانفصال بين حسن وشوق، وهي الحكاية التي تروى أكثر من مرة، ويقدمها الكاتب على لسان عدة أصوات من زوايا مختلفة يبدو فيها عدم التجانس؛ في محاولة لإظهار النزوع الإنساني نحو تبرير أفعال الماضي، والرغبة في تبرئة الذات، ينقل(حسن) وجهة النظر الأولى عندما سأله ابنه (سيد)، بعد أن أخبرته أمه (شوق) بسعيها للرجوع إلى والده، وهنا يلقى حسن اللوم على شوق متهما إياها بالتخلي عنه وعن الطفل الرضيع، فيقول: "**وجاء سيد من الكفر... راح يجادلني لأول مرة في حياته بحدة وحماس.. كأنه اكتشف شيئا جديدا... سألني إن كانت أمه قد أتت به إليَّ طفلا في مصر، قلت له: جاءت.. حصل بالفعل أن جاءت تحملك.. أخذتك من أمي وجاءت تحملك إليَّ في الدُّكان.. قالتْ أَرْجِع**

---

(١) أولاد عوف ص٩٩.

(٢) أرضنا وأرض صالح ص٤، ومن أمثلة اختلاف النظرة إلى المكان نفسه، اختلاف نظرة حسن عن نظرة شوق إلى السكن الذي جمعهما في القاهرة، ينظر: أولاد عوف ص٧٢، حكاية شوق ص٤٦٣.

لأربّي سيد.. تأتين بعد ما كتبوا كتابك على ابن عمك؟ تدَّعين أن سيد يحتاجك؟ ... قالت لا أرغب في العودة إليك من أجلك أنت وإنما من أجل الولد.. أحسست بالعار... قلت لها ارجعي يا شوق فما فكرت في استعادة بصقة لفظتها حتى لو كانت فيها حياتي.. قالت وكأنها قطة شرسة مسعورة: وأنا رميتك وبصقت عليك ألف مرة، ولولا سيد ما رجعت لخسيس مثلك... قالت خذ ابنك وحطتك فوق الدكة.. نفس المشهد القديم..."(١).

فحسن في المقطع السابق ينقل الأحداث من زاويته، فيذكر أن الولد كان في رعاية الجدة بعد أن أخذه من شوق عند الطلاق، وأن شوق ذهبت إلى مسكنه في القاهرة، وأخذت الولد من الأم، وذهبت به إليه في الدُّكان، ويذكر أنها فرطت في علاقتها به، فقد أتت إليه بعد ما تزوجت، كما تخلت عن ابنها للمرة الثانية، وتطاولت عليه دون أن تحتمل النقاش معه، بينما يأتي الحدث ذاته من وجهة نظر (شوق) بصورة مختلفة، فتحمِّل حسن المسئولية، فتذكر أن الولد كان معها في الكفر، وهربت به فجرا بعيدا عن أعين الرقباء، وأتت به إلى حسن الذي استقبلها في غرفته في غياب الأم، وتذكر أنه أهانها وجرح كرامتها ومشاعرها، وتحملت لأنها كانت تريد الحفاظ على العلاقة، وتصور حسن في صورة الجبان الخائف الذي رفض لمَّ الشمل، نجتزئ من قولها هذه القطعة التي تقول فيها: "**كنت أتوقع أن يلقاني بمزيد من الترحاب ويترك لنفسه حرية الفرح، لكنه لم يفعل، هل كانت دموعي تتساقط رغمًا عني لأنني جئت ولم يتلهف على رؤية الولد؟ غيره كان يقوم ويكشف الغطاء عن وجهه، يجفف دموعي ويهنئني بسلامة الوصول، يسألني كيف جئت رغم اعتراضهم، هربانة أنتظر كلمة ود لكنه سكت، كأنني غريبة عنه مع الولد، ضناه، يراه لأول مرة ولا ينشغل، لو كان بيني وبينه مطارق الحداد فما ذنب الولد؟..."**(٢).

ويأتي حدث الانفصال من وجهة نظر ثالثة عند الجدة (أم حسن) على لسان حفيدها سيد، حيث تلقي اللوم على عائلة شوق التي تسببت في الوقيعة بينهما، يقول سيد: "**بينما أسمع حكايات جدتي لأبي عنها وكيف أنها تعيش هناك في نفس القرية التي تركناها وابتعدنا عنها، فارقناها وعشنا بعيدا بالغصب عنا، كانت تضيف أن أولاد الحرام كانوا وراء انفصالها عنه وابتعادي عنها**"(٣).

ويأتي الحدث من وجهة نظر رابعة عند (سيد) الذي لم يستطع أن يحكم في الأمر، فتردد بين إدانة الأم والتماس الأعذار لها، حين يقول: "**ربما بسبب ظروف أبعدتني عنها**

---

(١) أولاد عوف ص١٠٦، ١٠٧.

(٢) حكاية شوق ص٤٥٥، ٤٥٦.

(٣) أرضنا وأرض صالح ص٧.

فلم أتمكن أبدا من رسم تقاطيعها من ذاكرة طفل مفصول عن أمه على غير إرادته بالقطع، وربما على غير إرادتها ، لكنها وافقت على حرمانه من رعايتها فتجرع مرارة اليتم في وجودها، ولعلني لم أتذكر في سنوات الوعي أنها سعت لرؤيتي مرة ، كنت أسأل عنها فيرد هو بأنها ماتت، فتعترض جدتي لأبي قائلة إنها تعيش في نفس كفرنا القديم، وإن كانت في بيت رجل من نفس أولاد شلبي، خلفت منه خلفة شغلتها وأنستها وجودي، مع أن القطة لا تنسى عيالها..."(١).

هكذا يصور الكاتب حدثا إنسانيا يتجسد فيه الصراع من زوايا متعددة، ومتباينة أحيانا، عبر الأصوات غير المحايدة التي شاركت بفاعلية في الأحداث، دون تدخل من الكاتب لترجيح وجهة نظر على أخرى، الأمر الذي يجعل القارئ مشاركا بشكل رئيس، وله كامل الحرية في اختيار ما يريد، وما يقتنع به، ومن ثم تتعدد القراءات معه بدورها، كما أضفى تعدد وجهات النظر إيهاما بالواقع، فالحقيقة دائما لها أكثر من وجه.

وأحسن الكاتب التعبير عن اختلاف وجهة النظر لدى الشخصية الواحدة مع تقدم العمر وتبدل المواقع، واستثمره بشكل رائع في رؤيته وتصويره لصراع الأجيال، فحسن المتمرد على أبيه –حتى إنه حاول قتله ذات مرة– تدور به السنون وتتغير به الأحوال؛ ليقف على الطرف الآخر، وينظر نظرة الأب تجاه تمرد ابنه صالح، يقول: "**وتكلم صالح كلاما عجيبا.. قال إنهم يعايرونه في الكفر ويقولون له: أبوك جاء يأخذ الأرض، ويقولون له: طلع لك أب على آخر الزمان من تحت الأرض بعد ما كنت بلا أب**"(٢)، وصالح يقف الموقف نفسه من تمرد ابنه محمد، فيقول: "**ومحمد ظل في الدار، أصبح في مثل طولي وأعرض مني، وجرؤ لسانه على المعارضة والعناد، عينه على الأرض وحساباته تدور حولها**"(٣)، وهكذا عبر (أحمد الشيخ) ببراعة عن اختلاف الرؤية لدى الشخصية ذاتها مع تبدل الأحوال ومرور الأعوام، مما يؤكد حركية الزمن، وحتمية واستمرار صراع الأجيال.

---

(١) أرضنا وأرض صالح ص ١٣٩ ، من نماذج تعدد وجهات النظر أيضا: اختلاف وجهة نظر كل من حسن وشوق حول نقل حدث أخذ عبد الستار شلبي والد شوق لذهبها ومال زوجها، من وجهة نظر حسن ص٧٥– ٧٩، ومن وجهة نظر شوق ص ٤٦٤– ٤٦٥، وأيضا اختلاف وجهة نظر كل من حسن وصالح عندما استولى الأخير على أرض الجد زورا، من وجهة نظر حسن ص١١٤، ومن وجهة نظر صالح ص ٢٠٨، ٢٠٩، ٢٢٢، وأيضا حدث هرب صالح من الجد وإغرائه بالأرض ليعود من وجهة نظر الأب (حسن عوف) ص٩٣، ٩٤، ومن وجهة نظر صالح ص١٩٩، ٢٠٠....

(٢) أولاد عوف ص١١٢.

(٣) السابق ص٢٢٤.

ويعمد الكاتب أحيانا إلى تعدد وجهات النظر من أجل إضاءة الحدث، فتبدو وجهة النظر متوافقة ولكن لها عدة مستويات من الرؤية، فالكاتب لا يقدم الحدث دفعة واحدة، بل يعمد إلى تشويق القارئ، والتدرج معه، وإضاءة الحدث أمامه شيئا فشيئا، فيقدمه أكثر من مرة من زوايا مختلفة حسب درجة قرب الشخصية أو بعدها عن مركز الحدث، فعند الحديث عن مقتل (سيد عوف) ينقل الكاتب الحدث أولا عن طريق الأب (حسن) الذي كان بعيدا عن مسرح الأحداث؛ ولذا فهو يجهل كيفية حدوث الأمر، ولا ينقل للقارئ من الحادث سوى أن سيد قُتل بطلق ناري في الرأس دون تفصيل؛ لأنه لم ير ابنه القتيل، ولذا كان ذاهلا، لا يصدق الأمر، ويتساءل من فعل ذلك، يقول مخاطبا نفسه: "**في الدماغ، مثل عبدالحميد، ضربوه في الدماغ، عبدالحميد راح قبل أن تأتي يا سيد، كان مثلك حليما وطيبا ويصعب تغيير رأيه في الأشياء وراح أيضا، قلت لك ابتعد عن الكفر لكنك كنت تكسر كلامي وتأتي، رحت في شربة ماء، أسأل نفسي لماذا تخيروا الدماغ...**"(١).

أما صوت (صالح عوف) فيقترب من الحدث قليلا؛ لأنه كان موجودا في الكفر، وسمع صوت العيار الناري، ودُعي إلى مكان الحادث للتعرف على القتيل، لكنه لم يقدم جديدا يشفي غلة القارئ سوى تصوير المشهد كما رآه، وهو ما لم يقدمه الصوت الأول، كما كشف عن تصرف الأب عند حضوره لقبر ابنه، وهو ما لم يذكره حسن، أو لم يتذكره؛ لهول الصدمة، وفداحة الخطب التي أنسته نفسه، يقول: "**سمعت عيارا ناريا ينطلق، ورجعت متخوفا أن أصاب بنزلة برد... يقولون فيه نفر مضروب عند أول البلد... خلصت نفسي من قبضة العسكري وامتدت يدي إلى أعواد الحشيش الأخضر، لما رفعتها ورأيت الحذاء والبنطلون الأسود، أسرعت إلى الناحية الأخرى ورفعت الحشيش وفوجئت بوجه سيد... ولما صرَّحوا بالدفن واشترى فتحي كفنه، غسلناه وظللنا ننتظر الرجل حتى عصر اليوم التالي فلم يجيء، ولما دفناه جاء، وصل إلينا ونحن في المدافن، كان باب المقبرة مازال طريا لم يجف طينه، كاد أن يفتحه ويدخل لكنهم منعوه، كان يتحسس بأصابعه باب المقبرة ويسألني عمن قتله، كنت عاجزا عن الجواب لأن السؤال كان مطروحا في دماغي ويحتاج إلى جواب...** "(٢).

بينما يقترب صوت (المدندش) أكثر، ويقدم إضاءة جديدة للمشهد تزيد القارئ تشويقا، فيخصص فصلا للحديث عن سيد، متحدثا فيه عن مقتله، فيذكر أنه رآه وكان لايزال حيًّا، لكن العمدة منعه من تقديم المساعدة له، يقول: "**سمعته فأحياني من مواتي... صحيح أن**

---

(١) أولاد عوف ص٩٠.

(٢) السابق ص٢٢٩- ٢٣٢.

الأنَّة كانت وحيدة ولم تتكرر لكنني استعدتها وأفقت لروحي فالتفتت، ولم أتردد في الرمح ناحية البدن المرمي، ناحية سيد أفندي المغدور والمحروس بأبدان الخفراء وبنادقهم، أطلُّ على الوجه المطلي بخيوط الدم وأرى العينين الصاحيتين تنطقان بكل اللوم وكل الرجاء وكل الوجع وكل العشم، تتحركان ناحيتي فتجعلني حبلا واصلا بين احتمالات الموت المدبر بخسة وامكانيات الحياة... أشعر أنني ساهمت في قتله، في تصفية دمه على التراب، صعب عليَّ حاله فأخطأت ونطقت فانضربت، وانخرست وفهمت أن حركتي في المكان تساوي موتي..."(١).

وهذه الإضاءة التي يقدمها المدندش للحدث، لا يقدمها لأحد الشخصيات الروائية المشاركة معه في العمل، بل يفضي بها إلى القارئ مباشرة وبدون واسطة، وهكذا حرص المؤلف على خلق مسافة بين أصواته، فالصوت لا يعترف للصوت الآخر، بل يعترف للقارئ، وهو ما يفعِّل عملية التلقي، ويشرك القارئ في العمل بشكل حيوي.

ومع امتداد العمل الروائي على مدى خمسة أجزاء، ومع تخصيص جزء منها ليتحدث فيه سيد عن نفسه، فإن الكاتب لم يعلن عن القاتل بشكل حاسم، بل تعمد أحيانا تضليل القارئ –الذي يصاب في النهاية بخيبة أمل– وتشكيكه في بعض الشخصيات على امتداد الأجزاء، مع إعطاء القارئ ما يوحي بأن هذه الشخصيات مستفيدة من مقتله، فحسن يتسرب إليه الشك في صالح، وصالح يشك في عائلة شلبي، والمدندش يشك في العمدة والسياسة، وسيد يذكر محاولة زوج أمه قتله وهو صغير، ويكشف عن تهديد عائلة محبوبته (سالي) له بعد أن انكشفت علاقته بها، ويظل مقتل سيد حدثا غامضا على امتداد الخماسية التي تقيِّده بدورها ضد مجهول، وهي هنا تستعير من الرواية البوليسية بعض أدواتها لزيادة التشويق، بل وتزيد عنها غموضا حين لا تأتي بلحظة التنوير، فلا تصرح أو تشير إلى الفاعل على مدار الخماسية.

وحرص (أحمد الشيخ) في روايته على إظهار العديد من وجهات النظر، حتى إنه حرص على نقل وجهات نظر الشخصيات المهمشة التي يسوقها أحيانا دفعة واحدة، دون أن يكشف عن صحة أحدها، ومن ثم كثر في بعض أجزاء روايته عبارات، من نحو: (وقال الناس للناس، وقال البعض للبعض)، ومن اعتداده بوجهة النظر قد تنقل الشخصية الواحدة

---

(١) حكايات المدندش ص٥٨٨– ٥٩٠، ومن نماذج إضاءة الحدث من زاوية جديدة: حدث وقوع عبدالقادر من سطح البيت من وجهة نظر حسن ص١٠٨، ومن وجهة نظر صالح ص٢١٩، وحدث موت برهومة من وجهة نظر حسن ص٩٥، وصالح ص٢٠٢، وحدث عمى عبدالقادر من وجهة نظر حسن ص١٠٤، ١٠٦، وصالح ص٢١٨.

أكثر من وجهة نظر دون ترجيح، فشوق تنقل خبر مقتل أختها جواهر وادعاء الأسرة أن الذئب قتلها، كما تنقل في الوقت ذاته ادعاء بعض الفتيات أن العامل الأجير لديهم كان فاسدا وربما غرر بها، ولا تنتصر لأي من الرأيين(١)، واستمر الكاتب في روايته على هذه الحال يقدم وجهات نظر متعددة دون أن يتدخل للترجيح، تاركا الأمر للقارئ.

هكذا تحقق في الخماسية تعدد الرؤى السردية الذي يعد شرطا أساسيا في الرواية البوليفونية، وهو تعدد سمح بكشف الحدث من عدة زوايا، وسمح للأصوات بالتحرك في مسرح الأحداث، والتعبير عن رؤيتها لذواتها، ورؤيتها للعالم الخارجي بعيدا عن سلطة الكاتب والراوي العليم.

على أن الكاتب قد يؤخذ عليه أحيانا وقوعه في التناقض –وإن كان قليلا– فعند الحديث عن انتقال العمودية من أولاد عوف إلى أولاد شلبي، يذكر في (حكاية شوق)، و(حكايات المدندش) أن العمودية انتقلت من الحاج (مصطفى عوف) إلى الحاج (مرسي شلبي) ثم إلى ولده (يوسف)(٢)، في حين يذكر في (سيرة العمدة الشلبي) أن العمودية انتقلت من الحاج (حسنين عوف) إلى (يوسف شلبي) الذي لا يمت بصلة إلى الحاج مرسي(٣)، وكذا يظهر التناقض عند الحديث عن الصول عرفان، فالمدندش يذكر أنه حكم الكفر بعد مقتل العمدة يوسف مرسي(٤)، بينما راوي (سيرة العمدة الشلبي) يذكر أنه تولى الكفر بعد عزل العمدة يوسف شلبي بسبب كثرة حالات القتل والنهب(٥)، وربما كان وراء هذا التناقض طول الخماسية، وعدم كتابتها دفعة واحدة، فقد كتبت على فترات زمنية طولية ومتقطعة.

---

(١) ينظر: حكاية شوق ص٣٩٩، ٤٠٠.

(٢) ينظر: السابق ص٣٦٨، وحكايات المدندش ص٦٦٦.

(٣) ينظر: سيرة العمدة الشلبي ص٦٠٩، ٦١٠.

(٤) ينظر: حكايات المدندش ص٦٦٦

(٥) ينظر: سيرة العمدة الشلبي ص٦٩١.

المبحث الرابع

التعدد اللغوي والأسلوبي

اللغة هي الوسيط بين المؤلف والقارئ، بها تنقل أفكار الكاتب، ومن خلالها تقاس براعته في إلباس المعاني الثوب الملائم لها من الألفاظ، ويعد التعدد اللغوي والأسلوبي سببا من أسباب نجاح الرواية البوليفونية؛ إذ من الطبعي أن يتولد عن تعدد الأصوات الساردة، وتعدد المنظورات السردية تعدد لغوي وأسلوبي.

ويكمن التعدد والتنوع اللغوي والأسلوبي في الرواية البوليفونية في: اللاتجانس الخطابي، والحوار، والتعالق النصي.

أولا- اللاتجانس الخطابي:

يقصد باللاتجانس الخطابي: تعدد وتنوع مستويات لغة الشخصيات، على نحو يبرز الفروق اللغوية بينها، ويكشف عن قدرة الكاتب على إنطاق كل شخصية بما يلائمها، و(اللاتجانس الخطابي) يشكِّل أساسا من أساسيات البناء الفني للرواية البوليفونية(١)، دعا إليه باختين في دراسته لأعمال دوستويفسكي، حيث يعبر كل صوت عن ذاته ورؤيته دون أن يطغى أي صوت على الأصوات الأخرى(٢)، وتتعدد مستويات اللغة تبعا لتعدد الأصوات وتنوعها الثقافي والاجتماعي، "وقد تكون الصياغة اللغوية الموحدة مقبولة -إلى حد بعيد- في الرواية المنولوجية أو التقليدية؛ لأن الكاتب يعلن عن نفسه، أو أن الراوي يفرض هيمنته الأسلوبية، في سياق يتوازى مع دور فاعلية الموحد لوجهة نظر أحادية يقوم ببسطها، لكن التوحد الصياغي غير مقبول في الأصوات لأنه من المفترض أن الأصوات مختلفة في توجهاتها الثقافية والطبقية"(٣).

وفي الخماسية يتقارب أكثر من صوت في المستوى اللغوي؛ نظرا لاتفاق هذه الأصوات في محدودية الثقافة مع وحدة المكان، ومن ثم اتفقت طريقة التعبير عند كل من(حسن، وصالح، وشوق) وإن تعددت طرائقهم في التفكير، على أن الأمر يختلف مع (المدندش، وراوي سيرة العمدة الشلبي، وسيد عوف)، فالأول تحلى بقدر محدود من الثقافة عن طريق الاستماع إلى المثقفين، والترحل في البلدان، وهو ما ظهر صداه في لغته، أما

---

(١) ينظر: الخواص الفنية لرواية الأصوات العربية: محمد نجيب التلاوي، حولية كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية، جامعة قطر، ١٩٩٧م،ع٢٠، ص٨١.

(٢) المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب: دومينيك مانغونو، تر: محمد يحياتن، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠٠٨م، ص٩٨.

(٣) وجهة النظر في روايات الأصوات العربية ص١٢٠.

(راوي سيرة العمدة الشلبي) فنال قسطا كبيرا من التعليم، وعمل معلما للتاريخ، ومن ثم ظهر أثر ثقافته في لغته وشيء من تفكيره، لكن أغلب نظرته للأمور –وكذا المدندش– أتت متفقة مع الأصوات الأخرى؛ نظرا لاشتراكه معها في المكان نفسه (كفر عسكر)، أما (سيد عوف) فتزود بقدر كبير من الثقافة لكنه عاش خارج المكان، ومن هنا أتى المستوى اللغوي معبرا عن ذلك، ومرتفعا عن بقية الأصوات، فظهر فيه أثر الثقافة، مع فصاحة الأسلوب وندرة العامية.

ويبدو اللاتجانس الخطابي واضحا في المقاطع التالية لأشخاص مختلفة في المستوى الثقافي، والاجتماعي، والبيئي، (صالح، المدندش، سيد)، ويستطيع المتلقي من خلال تعدد وتنوع خطاب هذه الأصوات أن يطَّلع على طبقات المجتمع في الريف المصري وطرائق تفكيرها وتعبيرها خلال تلك الفترة، فصالح لم يتزود من الثقافة إلا بحفظ القرآن الكريم وتعلم أساسيات الكتابة، وينتمي إلى أسرة عريقة في الريف أوشك نفوذها ومكانتها القديمة على الضياع؛ ولذا تبدو هذه الشخصية في صراع داخلي وخارجي، متمسكة بالأرض لأن بها الحفاظ على الهيبة والمكانة، وهنا أتى المستوى اللغوي معبرا عن ذلك، ويشيع فيه العامية المعبرة عن بساطة الشخصية، من نحو قوله: "**عندما نظرت إلى حالي يومها تأكدت من صدق الولد، عرفت أنهم عملوني عيرة وأنني لا أختلف عن أي تمللي في الكفر، صحيح أنني أشتغل في غيطنا كما قلت للولد ابن شلبي، وصحيح أنها أرض جدي وخالي، إنما هل هذا يكفي، أن أصبح في الدار آخر من يعملوا حسابه...**"(١).

أما (المدندش) فقد تحصَّل على قدر من الثقافة عن طريق القراءة والسماع والترحال، وينتمي إلى طبقة المهمشين اجتماعيا، فلا نصير له بين أهل الكفر، ولا عائلة قوية يركن إليها؛ ولذا يلجأ إلى الحيلة والاحتماء بالأقوياء، ليبقي على نفسه، وهو ما نجح (أحمد الشيخ) في نقله من خلال أسلوبه الذي أتى مزيجا من الفصحى والعامية، من نحو قوله: "**قبل أن أعرف سيد أفندي كنت أتفنن في سرقة الكتب لأقرأها، وكنت أصدِّق نفسي بأن من يملكون الكتب نادرا ما يلتفتون إليها أو يضيعون الوقت المناسب في القراءة، يقرأ الكتاب من لا يملكه... كنت أحتال وأسرق الكتب من أكابر هذا الزمان المقلوب إذن، أقول لروحي إنه حلال لأمثالي أن أعرف أي شيء آخر غير ما أعرف، بيني وبينكم تهت، الكتب متاهات ودهاليز...**"(٢).

---

(١) أولاد عوف ص١٨٨.

(٢) حكايات المدندش ص٦٠٨.

أما (سيد عوف) فهو من أكثر الأصوات ثقافة، إلى جانب اختلافه عن الأصوات الأخرى في المكان؛ ولذا وظف الكاتب معه لغة رصينة فصيحة يندر فيها العامية، تعبر عن مستواه الثقافي والاجتماعي، وتعكس نظرة مختلفة عن نظرة أهل الكفر، من نحو قوله: "**كنت أشعر أحيانا أنه يكابر فأجاريه بالصمت وهز الرأس، وربما لأنني لم أكن أعرف التفاصيل بالقدر الذي يسمح لي بمراجعته، كان يبدو له أنني أصدقه على طول الخط في تلك الآراء القاطعة التي يطلقها باعتبارها حقائق لا تجوز مناقشتها، أسأل نفسي بيني وبين نفسي كيف أنني لم أتجاسر مرة واحدة وأعترض على ما كنت أتصور أنه يستحق الاعتراض في حكاياته...**"(١).

وتبدو براعة الكاتب في إنطاق الشخصية بما يلائمها حين استبطن شخصية المرأة، فاختار صوتا نسائيا ضمن أصوات خماسيته، وأحسن التعبير عن أفكارها وأحاسيسها ومشاعرها، وقد أكسب هذا الصوت النص الروائي ثراء، وأعطى إيهاما باختفاء المؤلف وعدم هيمنته على عمله الروائي، ودل على إعطاء الأصوات الحرية والاستقلالية للتعبير عن نفسها، من ذلك هذا المقطع الذي تحدث فيه (أحمد الشيخ) بلسان (شوق) حين ابتعدت عن وليدها، فقالت: "**وتذكرت الولد، لو كان معي يؤنسني لاحتملت، أرضعه وأنظفه وأناغيه، أبثُّه همومي، وأستفتيه، تداخلت كل الوجوه التي راحت في وجه الولد، شعرت بوخزة الجوع في البطن فقلت لنفسي جاع الولد، كان لبنه المحبوس ينز من الحلمتين ويبلل صدر الجلباب، جفت منه قطرات فتحولت إلى رقائق خشنة مستديرة تصلب النسيج وتزود الوجع، لعلني قمت وارتكزت، أو حلمت أنني قمت وارتكزت وأخرجتهما وعصرتهما على الأرض وما نقص الوجع ولا سكن الصدر...**"(٢).

هكذا استطاع الكاتب/ الرجل أن ينقل بعض خواص عوالم المرأة/ الأم إلى المتلقي، ما دل على براعته وقدرته على تمثل واستبطان عوالم المرأة داخليا وخارجيا، الأمر الذي يقنع المتلقي ويحمله على التأثر بالعمل والتجاوب معه.

على أن الكاتب يؤخذ عليه أحيانا تعدد وتنوع المستوى اللغوي لدي الصوت الواحد بين الجزالة والسهولة المختلطة بالعامية، وتنوعه في المستوى الفكري، على نحو يبرز شخصية الكاتب واستحواذه على السرد، فأغلب بدايات الأجزاء تأتي بلغة جزلة مختلفة عن لغة الصوت نفسه داخل الجزء، مما يوحي بظهور الكاتب ومحاولته الهيمنة على السرد،

---

(١) أرضنا وأرض صالح ص٥١.

(٢) حكاية شوق ص٤٦٠، ومن النماذج التي تجلت فيها براعة الكاتب في إنطاق المرأة بما يلائمها، ينظر أيضا: ص٤٤٦، ٤٦٢.

نتوقف مع هذا المقطع الذي يتحدث فيه المدندش عن إقدامه على سرقة بعض الخضروات من الحقول، رغم العقاب الأليم الذي يتعرض له من يقوم بهذه الفعلة؛ لأن نفسه سوَّلت له أن له مكانة مختلفة عند العمدة وأهل الكفر، فيقول في مقطع طويل نقتطع منه هذا الجزء: **"وهذا هو ما تسمونه الجنون وما هو بجنون، هو في حساباتي نوع من الاستغناء عن كل ما هو خارج حدود الوعي والبدن، نوع من الكفاية والقدرة على استمرار اكتشاف السراديب والمسالك لكي تستمر الحياة، استقلال أو اكتمال ولو بالوهم... كانت مجرد التفاتة لمحت فيها وجه البرقوقي جنب فرحان الشوكي وهما يسرعان بخطواتهما ناحيتي، مشى بهمَّة كأنه الجري... كانت بيني وبينهما مسافة تسع ثورين أو بقرتين وحمار مسحوبين بحبل ساعة الرواح، فتحت قبضتي عن ذيل جلبابي فتساقطت ثمار العجور متدحرجة في منحدر ترعة المروي، وشعرت بأنني خفيف وقادر على الطيران، وفي وسط الزراعات وعلى مجاري التراكيب كنت أرمح..."**(١).

في المقطع السابق نلحظ تفاوتا في المستوى اللغوي، ففي الشطر الأول تبدو اللغة فصيحة جزلة معبرة عن ثقافة وتأمل ورؤية على نحو يظهر شخصية المؤلف، وذلك عكس الشطر الثاني من المقطع ذاته الذي يمثل جُلَّ أسلوب المدندش في حكاياته، حيث تبدو فيه اللغة بسيطة قريبة من العامية تشف عن بساطة وقدر محدود من الثقافة، ولعل التفاوت بين الأسلوبين منبعه التفاوت بين الفكر والفعل، فالأسلوب الأول يشف عن الأفكار التي اعتملت في ذهن المدندش قبل الفعل؛ ولذا أتى الأسلوب اللغوي معبرا عن رؤية، أما الأسلوب في المقطع الثاني فعبر عن فعل بسيط يقدم عليه الإنسان الخائف في الريف، فأتي الأسلوب بسيطا يلائم هذا الفعل البسيط.

على أن لغة الخماسية في عمومها سهلة دانية من الأفهام؛ ولأنها تصور المجتمع الريفي والأحياء الشعبية المصرية يكثر فيها الألفاظ العامية التي تشخِّص البيئة، وهذا الأمر إن كان مقبولا في الحوار، فهو مما يعيب صفحة الرواية على مستوى السرد؛ لأن اللغة الفصيحة السهلة القريبة من الأفهام تستطيع أن تؤدي الغرض ذاته.

ثانيا- الحوار:

الرواية البوليفونية رواية حوارية في الأساس، فاكتشاف "الصوت لذاته وللآخر لا يتم إلا عبر التغلغل 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

---

(١) حكايات المدندش ص٦٣٩، ٦٤٠.

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"[(١)]، فالحوار يشكل عنصرا أساسيا من عناصر نجاح الرواية البوليفونية، فهو يعمل على مسرحة الأحداث، وإبطاء السرد؛ للتعريف بالشخصيات وأفكارها والعلاقات التي تربط بينها، وإعطائها مساحة للتعبير عن نفسها، وإظهار رؤيتها للعالم من حولها، على نحو يبلور الصراع بين الشخصيات والأيديولوجيات، ومن هنا يتلقى القارئ النص من أكثر من صوت، وتخرج الرواية من الصوت المفرد (صوت الراوي) إلى الصوت المتعدد (صوت الشخصيات المتحاورة) على نحو يظهر الصراع وتعدد وجهات النظر.

والحوار قد يكون خارجيا بين صوتين أو أكثر، وقد يكون داخليا يدور في أعماق الصوت، وأمثلتهما كثيرة في الخماسية:

فمن **الحوار الخارجي** هذا الحوار الطويل الذي شارك فيه كل من (حسن، وصالح، ومبروكة، وزكية)، نقتطع منه هذا الجزء الذي يكشف عن تباين وجهات النظر حول تعليم سيد، بين حسن من جهة، وصالح، ومبروكة، وزكية من جهة أخرى، وقد مهَّد الراوي لهذا الحوار بواسطة السرد، فرسم المشهد بإعطاء صورة للمكان، وصورة لهذه الشخصيات، يقول: **"في الليل بدأت أرقب الوجوه، صالح بجانب زكية التي خلَّف منها ولدا يرضع، ومبروكة التي تقعد متكدرة في ركن القاعة لا يبين منها غير عينين ضيقتين تلمعان، وسيد الجالس ينظر إلى الكل في توجس...**

قال صالح: لزومها إيه المدارس يابا؟ دي الأرض عايزة رجالة.

سكتُّ وكأنني لم أسمع ما قاله.. تحمستْ مبروكة وقالت وكأنها تداعبني أو تضاحكني بينما يتوارى في نبراتها معنى يمكن اكتشافه:

– طب دا أنت نسيت الفلاحة يا حسن.. هيه.. عمر طويل بقى.. يكون في عونه صالح.

قلت: والعمل؟

قالت: بقول سيد يقعد في الدار مع أخيه يساعده.. يشيل على الحمار.. وأهو الخير كتير..

سكتُّ.. قال صالح بحماس من وجد من يسنده هذه المرة:

– قلنا كدة قالوا اطلعوا من البلد.

قلت لصالح محاولا إنهاء المسألة كلها:

---

(١) الخواص الفنية لرواية الأصوات العربية ص٨٧.

– لا تطلع ولا تنزل.. أنا وياك دراعي بدراعك لحد ما يكمل تعليمه.. أبويا قال كده..

قالت مبروكة: يبقى زي الشحط ويأكل من كدكم؟

(ليلتك مهببة يا بوز القرد) قلت لها:

– آهم ولادي والاتنين اخوات..

قال صالح وكأنه يكشف شيئا مخيفا: يعني هو يروح المدرسة ويبقى أفندي وأنا أنزرع في الطين؟

قالت زكية وكأنها تلطف الجو ولكن لغير صالحي: يعني اللي راحو المدارس عملوا أيه يابا حسن؟...."[1].

هكذا استطاع الكاتب من خلال الحوار تجسيد وتطوير الصراع بين الأب (حسن) الحريص على تعليم ابنه، وابنه من زواجه الأول (صالح) الذي لم يحصل على هذا التعليم؛ ولذا يريد المعاملة بالمثل، وتسانده جدته لأمه (مبروكة)، وزوجه (زكية) في هذا الأمر، ولم يكتف الكاتب بنقل الحوار، وإنما تخلله السرد الذي يشف عن قصد القائل، ويعكس نبرة صوته، ويجسد مشاعر الراوي، ويساعد في تقدم الحوار.

على هذا النحو ساهم الحوار في إبراز الصراع، ومسرحة الأحداث، وإبراز التعدد والتباين في وجهات النظر، الأمر الذي بلور الحوارية في الخماسية.

أما **الحوار الداخلي** في الرواية البوليفونية فيسمح بتعدد الأصوات من خلال التغلغل "في الجوهر الموضوعي للجماعة البشرية بتناقضاتها على مستوى الوعي. إن الوعي الذاتي للصوت الروائي يأتي مشبعا برغبة حوارية طاغية؛ لأن الصوت عندما يتحدث فإنه يلتف نحو الخارج، ومن ثم فهو دائم التعامل مع الأصوات الأخر، والمواقف الأخرى في مسارها الخارجي، وهذا المسار الخارجي الاجتماعي يشعل القدرة الحوارية الداخلية"[2]، وأمثلة هذا النوع من الحوار كثيرة في الخماسية، فحسن الذي كاد يفقد عقله بعد مقتل ابنه، وسيطرت عليه فكرة الانتقام، وألحَّ في البحث عن القاتل دون جدوى، يستحضر في نفسه قاتل ابنه ويحاكمه، ويصب عليه جام غضبه، ثم ينتقل إلى ذاته التي أعياها التفكير في القتيل والقاتل، ثم يستحضر أم القتيل (شوق) ويسألها هل تأثرت بموت سيد كما تأثر، وهي التي اختارت البعد عنهما في الماضي، ويظل يسأل دون أن يجد جوابا، فيقول: "**... يا هذا الذي**

---

(١) أولاد عوف ص١٠٩– ١١١، ومن نماذج الحوار أيضا: أولاد عوف ص٩٣، ١٥٧، ١٩٨...، حكاية شوق ص٣٣٥، ٣٧١، ٤٣٥...، حكايات المدندش ص٥٨٢، ٦١٦، ٦٨٦...، سيرة العمدة الشلبي ص٥٤١، ٥٦٤، ٥٨١...، أرضنا وأرض صالح ص٢٥، ١٣٤، ٢١١...

(٢) الخواص الفنية لرواية الأصوات العربية ص٨٩.

عملتها مهما كنت قلها واجعلني أغرس في لحم وجهك نظرتي وأموت بعدها.. ربما لو طال العمر أبصق فوق الملامح فَاحْتَمِلْ لأنها بصقة مُرَّة.. مُرَّةً مرارة العلقم.. أمرُّ من العلقم.. واسمع إنْ حدث لعنة من صوتي الخافت المهزوم تنصب عليك، لعنة بلا رنين ولا أمل.. كم حيرني التفكير.. لطالما أسرح في عوالم بعيدة راغبا في معرفة الفاعل.. مجرد معرفة.. لو كان لصا لسرقه.. لا لم يكن لصا.. ماذا قالت شوق؟ يقولون حزنت.. وأي حزن يا شوق؟ صالح أرى في عينيه حزنه.. حسبته لن يهتم.. لكنه اهتز هو أيضا.. وأنت يا شوق ماذا كان طعم الحزن في حلقك؟ عندك غيره يا شوق.. ترى كان لسيد سعر عندك يا شوق؟ كان عندي يساوي الدنيا كلها، من كان لي غيره؟"(١).

هكذا أدار حسن هذا الحوار الذي تتداعى فيه الأفكار –المعبرة عن لوعته وألمه– داخله؛ لعجزه عن الوصول إلى القاتل، وحتى إن وصل إليه فهو عاجز عن الانتقام منه لكبره وضعفه، وهنا أقام له هذه المحاكمة المتخيلة في نفسه؛ علَّه ينفِّس عن بعض ما يشعر به، ونراه يوظف اللغة لخدمة هذا الغرض فيلجأ إلى تكرار بعض الألفاظ التي تؤكد ما يشعر به من مرارة وألم: (مُرَّة، العلقم، لعنة)، وينتقل إلى حوار ذاته مستخدما ضمير المتكلم (كم حيرني التفكير...) في "شكل هو أقرب إلى الاجترار أو المذكرات أو الاعترافات التي يتوجه بها المتكلم إلى نفسه، وهذه الصيغة تضعنا في داخل الشخصية وفي أشد حالات التفرد، الرسالة التي يتوجه بها المتكلم إلى نفسه تختلف من حيث الطبيعة عن التي يتوجه بها إلى الآخر، فالباثُّ والمتلقي شخص واحد بالرغم من أنه منفصم إلى متكلم ومخاطب؛ ولذلك فنحن هنا في أقرب طبقات الوعي عمقا... إننا أمام نوع من الخطاب موجه إلى الذات ولكنه في الوقت نفسه يقع في إطار التفاعل الاجتماعي"(٢)، كما يمزج الكاتب بين الأسلوب الخبري الدال على وقوع الأمر حتما وما أعقبه من حسرة وألم، والأسلوب الإنشائي الدال على الحيرة، فكل هذه الأسئلة تدور في ذهنه دون أن يجد لها جوابا شافيا يريح نفسه وعقله، ويتردد صوت العامة في قوله: (يقولون حزنت)، ويلتفت في حواره من الخطاب إلى التكلم، ثم من التكلم إلى الغيبة، ثم من الغيبة إلى الخطاب، كل هذا التنوع ساهم في التعدد الصوتي داخل الحوار الداخلي، الذي عزَّز بدوره التعدد الصوتي داخل الخماسية، فالحوار الداخلي هنا ليس منعزلا عن الخارج بل يتحاور معه، ويقدم رؤية الصوت لنفسه ورؤيته للآخرين.

---

(١) أولاد عوف ص٩١، ٩٢، وأمثلة هذا الحوار الداخلي كثيرة في الخماسية منها: أولاد عوف ص٢٣، ٥٣، ٦٣...، حكايات المدندش ص٦٠٣، ٦٥٠، ٦٦٧...، سيرة العمدة الشلبي ص٦٤٩، ٦٥٢، ٧٠٠... أرضنا وأرض صالح ص٥١، ١٤٢، ١٨١...

(٢) ميرامار والنكتة ص١٥٠، ١٥١.

ثالثا- التعالق النصي:

مصطلح التعالق النصي من المصطلحات التي تشير إلى تأثر نص بنص سابق، وآثر البحث هذا المصطلح على مصطلح التناص -سيئ الصيت- لما يحمله الأخير من تداخل بين النصين (اللاحق والسابق) وإضافة كل منهما إلى الآخر لإنتاج نص جديد(١)، وهو ما يتنزه عنه النص القرآني الذي يؤثِّر في النصوص اللاحقة ويستحيل أن يتأثر بها، في حين يشير مصطلح التعالق النصي إلى وجود علاقة بين نصين، أو يشير إلى تعلُّق النص اللاحق بالنص السابق، فيعرَّف التعالق النصي بأنه: "كل ما يجعل نصًّا يتعالق مع نصوص أخرى بصورة صريحة أو ضمنية، أو كل ما يجعل نصًّا ما في علاقة ظاهرية أو ضمنية (خفية) مع نصوص أخرى"(٢)، وهذه النصوص المصاحبة ينتج عنها تعدد الأصوات داخل النص الأدبي، حتى رأى بعض النقاد أن "تعدد الأصوات في حد ذاته استشهاد بأقوال متلفظين آخرين أو أطراف أخرى"(٣).

وتحفل الخماسية بحشد كبير من النصوص المصاحبة التي وظفها الكاتب؛ لإثراء نصه، والدلالة على قدرته الأدبية، وخبراته الثقافية، وتمثل هذه النصوص أصواتا أخرى داخل النص الروائي، إلى جانب صوت الراوي والشخصيات المتحاورة، وتتجلى قدرة الكاتب في التوفيق بين هذه الأصوات ونصه الروائي، وكأنه يوزع معزوفة موسيقية، على نحو تبدو معه الخماسية ثرية صوتيا، ومتنوعة لغويا.

وقد تنوعت هذه النصوص بين دينية وأدبية وشعبية، ويأتي (القرآن الكريم) في مقدمة الروافد التي ساهمت في تشكيل فضاء الخماسية اللغوي، وأمثلته كثيرة في الخماسية، منها حديث (صالح عوف) عن ابتعاد والده وانشغاله عنه، حتى إنه عندما قرأ (سورة مريم) شعر أنه كعيسى ابن مريم لا أب له، يقول: **"في الكُتَّاب سألني الولد محمد شلبي عن أبي، لطشته بكل عزم كَفِّي فوق صرصور أذنه... قلت لنفسي وأنا أقرأ سورة مريم.. ربما ولدتُ بلا أب مثل عيسى ابن مريم، كدتُ أن أقولها للأولاد لكنهم لم يكونوا يسألون، ولما سَمَّعْتُ سورة مريم قبل كل الأولاد تعجب الشيخ مرعي للأمر، وضرب كل الأولاد الكبار الذين لم يحفظوا، وجعلتُ يومها أقرأ ولا أخطئ، والشيخ مرعي مبسوط، وكنت أتمهَّل عند بعض الآيات ولا**

---

(١) ينظر: علم النص: جوليا كريستيفا، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١م، ص٧٨.

(٢) دراسات في النقد الأدبي: ترجمة وإعداد: د. حسيب إلياس حديد، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠١٣م، ص١٣٩.

(٣) المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب ص١٠٠.

أدري لماذا؟ {قالت إني أعوذ بالرحمن منك إن كنت تقيا* قال إنما أنا رسول ربك لأهب لك غلاما زكيا..."[(١)].

والكاتب هنا لا يوظف النص القرآني بغرض الاستشهاد، أو استحضار الوازع الديني للشخصيات، أو إكساب النص الروائي جمالية نابعة من بلاغة النص القرآني، قدر استحضار الصورة القرآنية ودلالتها المرتبطة بالأحداث، والتي أحسن الكاتب توظيفها في تعميق الإحساس بمشاعر الطفل واستبطان نفسيته، لاسيما وقد مهد للآيات بهذا الاستفهام الذي يثير المتلقي، ويجعله يعاني آلام الطفل الصغير الذي تعرض لسخرية الزملاء، وسؤالهم الدائم عن الأب الغائب، كما يشير توظيف الآيات أيضا إلى احتياج الطفل لأبيه الذي تركه وابتعد مع زوج جديدة، دون أن يولي هذا الطفل عنايته، حتى أوشك أن يشك في وجود هذا الأب أصلا.

ويضمِّن الكاتب روايته بعض الأحاديث النبوية التي تأتي على لسان الشخصيات من باب الاستشهاد، من ذلك: هذا النص الذي أتى على لسان شوق، والذي تتداخل فيه الأنواع الأدبية، حيث ضمَّن الكاتب روايته (رسالة) طلبت (فَطُّوم) من ابنة أخيها (شوق) كتابتها وإرسالها إلى المأمور، تقول: "**بعد دفنة عبد الونيس ابن الزناتي عوف بأيام طلبتني، فذهبت إلى دارها... أحضرت لي قلما وورقة، وطلبت مني أن أكتب:**

البيه المأمور

نعرفك أن عبد الونيس عوف مات قتيل، والقاتل ابن عمه عبدالقادر، جاره في الأرض والدار، والسبب نزاع على فدان ملك، والكاتب يخاف على روحه وأولاده من ظلم العمدة المنسوب لأولاد عوف، والذي رجع بعد عزله وزاد ظلمه، والمولى عز وجل أمرنا والرسول أمرنا (ومن رأى منكم منكرا) وقال (ولا تكتموا الشهادة)... والكاتب نفر مؤمن من كفر عسكر... ويخاف يبوح باسمه ولو أن الأعمار بيد الله"[(٢)].

---

(١) أولاد عوف ص١٤٦، ١٤٧، سورة مريم: الآيتان ١٨، ١٩، ومن نماذج اقتباس القرآن الكريم أيضا: أولاد عوف ص٢٢، ٣٦، ٣٩، ٦١، ٦٤، ١٠٠...، حكاية شوق ص٣٦٨، ٣٩٠، ٤١٧...، حكايات المدندش ص٦٠٨، ٦٣٧، ٦٣٨...، سيرة العمدة الشلبي ص٥٠١، ٦١٢، ٧٦٩...

(٢) حكاية شوق ص٣٥٢، ٣٥٣، والحديث: «من رأى منكم منكرا فليغيره بيده، فإن لم يستطع فبلسانه، فإن لم يستطع فبقلبه، وذلك أضعف الإيمان». المسند الصحيح المختصر بنقل العدل عن العدل إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم: مسلم النيسابوري، تح: محمد فؤاد عبدالباقي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١/ ٦٩، والآية رقم ٢٨٣ من سورة البقرة، ومن نماذج الاستشهاد بالحديث النبوي أيضا: أولا عوف ص٣٩، ١٨٦، ٢١٠...، حكايات المدندش ص٦٨٣، وسيرة العمدة الشلبي ص٦١٨، ٧٤٠...

فقد شكَّل حضور النص النبوي الشريف في المقطع السابق صوتا جديدا يضاف إلى أصوات الخماسية، ويعمل على تأكيد المعاني التي قصدتها الشخصية، وإلى جانب هذا التوظيف دل النص على مرونة العمل الروائي، واتساعه لاستيعاب الأنواع الأدبية الأخرى، فأفادت الرواية من الرسالة بالابتعاد عن المباشرة والتقريرية، كما استطاعت الرسالة أن توظف الفضاء الروائي لخدمتها مستعينة بالتشكيل البصري.

كما تحضر النصوص الأدبية في الخماسية، حيث ضمَّنها الكاتب شيئا من الشعر، يخدم المضمون الروائي، من نحو قول راوي سيرة العمدة الشلبي: "**قلت مرة أنني كنت أتمنى لو أنني كنت نفرا مجهولا ليوسف، أو حتى معروفا من بعيد، بحيث لا أعلق بذاكرته أو ينشغل بأمري، لكن ما يتمناه الإنسان لا يدركه في كل الأحوال...**"[١]، فالكاتب هنا يتأثر بقول المتنبي:

مَا كلُّ ما يَتَمَنّى المَرْءُ يُدْرِكُهُ تجرِي الرّياحُ بمَا لا تَشتَهي السّفُنُ[٢]

فالكاتب إذ يضمن الخماسية هذا المعنى من بيت المتنبي، فإنه يتمثل الحكمة التي شاعت على ألسنة الناس؛ ليعزي نفسه بأن ما حدث له أمر حتمي لا مفر منه.

كما حرص الكاتب على تضمين روايته الكثير من الموروث الشعبي:

من نحو توظيف الأمثال الشعبية المرتبطة بالبيئة المحلية، حرصا من الكاتب على توثيقها –وهو دارس التاريخ المهتم بالريف المصري وأهله– مما أعطى الخماسية طابعها المصري الأصيل، ومن أمثلتها قول عبدالقادر عوف: "**يقولون: كل شيء في الدنيا بالخناق إلا الزواج بالاتفاق**"[٣].

كما وظَّف الأغاني الشعبية التي تؤثِّر في المتلقي، وتكسر رتابة الأحداث، لاسيما والطابع التراجيدي يغلب عليها، وأيضا لتوثق عادات أهل الريف في أفراحهم، ومن نماذج هذه الأغاني:"**وأصوات البنات البكر تلعلع بدلال: كتبوا كتابك يا نقاوة عيني، والطشت فضة والمعالق صيني**"[٤].

---

(١) سيرة العمدة الشلبي ص٧٧١، ومن نماذج تضمين الخماسية الشعر: أولاد عوف ص٩١، أرضنا وأرض صالح ص٧٠...

(٢) ديوان أبي الطيب المتنبي: المتنبي، صححه: د. عبدالوهاب عزام، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ص٤٦٩.

(٣) أولاد عوف ص٢٩، ومن نماذج تضمين الأمثال أيضا: أولاد عوف ص٢٨، ٤٧، ٦٦...، حكاية شوق ص٣٢٦، ٣٣٣، ٣٣٤...، حكايات المدندش ص٥٤٥، ٥٨٣، ٥٩٢...، سيرة العمدة الشلبي ص٤٩٤، ٥٧٢...، أرضنا وأرض صالح ص٨، ٨٨، ٩٨...

(٤) أولاد عوف ص٧١، وينظر تضمين هذه الأغاني الشعبية أيضا ص٣٠، سيرة العمدة الشلبي ص٦٦٥...

كما وظَّف الندب الشعبي على الموتى، وهو –على النقيض من الأغاني الشعبية– يحمل المتلقي على الانفعال مع الأحداث، ويوثق عادات أهل الريف في أتراحهم، ومنه: "**قالت مبروكة وعلى رأسها طين تيبَّس وعلى وجهها حسرة: شمتوا الحبايب والعدا فيك يا جدع، مين يسقي غيطك يا جدع، قولوا لأبوه مالوش ولد، قولوا ماعادلوش سند، راح الولد، راح السند والدار خراب بعد الولد**"(١).

وقد كان من الممكن أن ينقل الكاتب خبر موت (برهومة) سريعا عبر السرد دون تضمين هذا الندب، وإنما وظفه لينقل فداحة الخطب، ويحمل المتلقي على الانفعال والتأثر بالحدث والعمل ككل، بالإضافة إلى حرص المؤلف على التوثيق والتسجيل.

كما وظف الحداء الشعبي (التجريس)، والذي يوثِّق بعض العادات التي شاعت في أجزاء من الريف المصري أوائل القرن العشرين، وفيه يوضع الشخص المراد تجريسه على الحمار بالمقلوب، ثم يحدو شخص مخصوص والناس يرددون خلفه، ومن نماذجه هذا المقطع الذي أتى على لسان شوق، فتقول: "**كان جعفر يركب الحمار بالمقلوب، وجهه ملطخ بالدقيق... كنت أردد معهم ما كان يحدو به حسنين المدندش والطبلة تحت إبطه تجلجل مع صوته، يحدو ونرد عليه:**

جعفر باع غيطه يا عيب الشوم
واتهدم حيطه يا عيب الشوم
جعفر باع داره يا عيب الشوم
ونقص مقداره يا عيب الشوم..."(٢).

واشتمال الخماسية على الأغاني والندب والحداء الشعبي سبغها بالطابع الكرنفالي الاحتفالي، حيث يتجمع الجمهور، وتتعدد أصواتهم في صورة أقرب إلى الاحتفالات الشعبية، والكرنفال بمثابة المشهد المسرحي، الكل يشارك فيه بفاعلية، وهو لا يؤدى تمثيلا، وإنما يعيش الناس فيه، والطابع الكرنفالي من السمات التي تميز الرواية البوليفونية(٣).

وإلى جانب ما سبق ضمَّن الكاتب الخماسية العديد من القصص والسير الشعبية، والأساطير، والخرافات... كل ذلك دلَّ على مرونة العمل الروائي، واتساعه لاستيعاب أنواع أدبية عديدة، مما أثرى النص الروائي، وساعد في كثرة الأصوات وتعددها داخل العمل،

---

(١) أولاد عوف ص٢٠٣، ومن نماذجه أيضا: حكاية شوق ص٣٤٨، حكايات المدندش ص٥٨٨، ٦٦١، وسيرة العمدة الشلبي ص٦٠٤...

(٢) حكاية شوق ص٣٢٩.

(٣) شعرية دستويفسكي ص١٧٧ بتصرف.

وتجلَّت فيه ثقافة الكاتب وقدرته على توظيف هذه النصوص والتأليف بينها داخل العمل بحيث تبدو متناغمة متجانسة.

هكذا استطاع الكاتب أن يحقق التعدد اللغوي والأسلوبي، الذي تولد عن تعدد الأصوات، وتعدد المنظورات السردية، فاستطاع ببراعة أن ينطق الشخصيات الروائية بما يلائم ثقافتها ومكانتها الاجتماعية، والاقتصادية، والبيئية، ووظف الحوار؛ لمسرحة الأحداث، وإبراز أصوات الشخصيات غير الساردة، مما أبرز الصراع بين الشخصيات، وعمَّق التعددية والحوارية داخل الخماسية، هذا إلى جانب قدرته على توظيف النصوص المصاحبة، والأنواع الأدبية الأخرى، والتأليف بينها ونصه الروائي، مما عكس براعة المؤلف وثقافته، وأثرى عمله الروائي.

المبحث الخامس

المتلقي وتعدد القراءات

كما تتعدد الأصوات ووجهات النظر داخل السرد البوليفوني، تتعدد معه القراءات أثناء عملية التلقي؛ وذلك للدور الجوهري الذي توليه الرواية البوليفونية للمتلقي، الذي أصبح دوره إيجابيا وفعالا؛ لأنه كان في ذهن الكاتب لحظة الإبداع، حين حرص على التعامل معه كشخصية لها حضورها المتميز، تشارك في إنتاج العمل القصصي وتأويله وتقييمه، ووضعه في مواجهة مباشرة مع شخصيات العمل ورؤاها المختلفة دون وساطة المؤلف أو الراوي، ومن ثم يتيح العمل للقارئ "مادة للأسئلة والشكوك، أكثر مما يعطيه من إجابات قاطعة، مما يجعله أشد استعدادا لتقبل الأشياء غير القاطعة المكتملة، وتقبُّل مظاهر الغموض والإبهام في الحياة، ورفض المنظور الذي يعتمد على التبسيط، واختزال الحياة في اللونين الأبيض والأسود"(١)، الأمر الذي تتعدد معه قراءات المتلقي وتتنوع حسب أفكاره وميوله ومرجعياته، ونتيجة هذا الدور الجوهري الذي يلعبه المتلقي أولته الدراسات الفنية الحديثة عنايتها، "بحيث أمكن أن يقال إن القارئ هو الذي ينتج النص، مثل العازف الذي يؤدي القطعة الموسيقية، ويصبح هناك عدد من النصوص بقدر القُرَّاء الذين يتلقون النص"(٢).

وبتأمل الخماسية نرى أن (أحمد الشيخ) وضع المتلقي نصب عينيه، وعمل على إشراكه معه في عمله الروائي، إلى الحد الذي يمكن عدُّه بطلا من أبطال العمل، ومن مظاهر إشراك المتلقي وفاعليته في الخماسية:

- حضور المتلقي في السرد:

عمد (أحمد الشيخ) إلى إشراك القارئ وتفعيل دوره في الخماسية من خلال استخدام ضمائر الخطاب التي استخدمها بحميمية مع المتلقي، وكأن هذا المتلقي شخصية فاعلة داخل السرد لا خارجه، يبدأ ظهور المتلقي على استحياء مع الأصوات/ الأبطال (حسن وصالح وشوق) في إشارات سريعة وموجزة؛ لكون هذه الأصوات مشاركة بفاعلية في السرد، وتعتمد بصورة كبيرة على الحوار الداخلي لكشف عوالمها الباطنية، فحسن عندما يتحدث عن افتقاده لبسمة (سيد) يتوجه بحديثه إلى المتلقي، فيقول: "**بسمة الاطمئنان إلى شيء كبير فوق طاقة التصور، شيء غير مفهوم يجعلك مرتاحا إليه فيرتاح الوجه والتقاطيع رغم غلاف الهم**"(٣).

---

(١) بلاغة الخطاب وعلم النص: صلاح فضل، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٢م، ص٢٨٣، ٢٨٤.

(٢) القارئ والنص (العلامة والتأويل): سيزا قاسم، مكتبة الأسرة، مصر، ٢٠١٤م، ص١٢٦.

(٣) أولاد عوف ص٢١.

فالكاتب يبث شجونه إلى المتلقي الذي جعله شريكا في العمل؛ ليرسخ في ذهنه صورة بصرية لسيد وهو يبتسم، فيتفاعل معه ويقدِّر فجاعة الفقد.

وشوق حين حذَّرت (سيدا) ابنها من محاولة تصدر أولاد عوف وقيادتهم، إذا بها تحدث القارئ من طرف خفي؛ طلبا للتأييد والتعاطف، وكأنها بذلت ما في وسعها في نصحه دون طائل، تقول: "**نشف ريقي، وشعرت بمرارة الحلق من كثرة الكلام وهو ساكت يتسمع، كأنني كنت أؤذِّن في مالطة**"(١).

لكن المتلقي يحضر بقوة وبشكل صريح لدى الأصوات التي تراقب الأحداث أكثر من مشاركتها فيها: (حكايات المدندش، سيرة العمدة الشلبي)، وساعدت العناوين وتداخل الأنواع الأدبية على ظهور القارئ، فأتى الأول في صورة (حكايات) تستهدف إطلاع القارئ على الريف وأهله، وأتى الثاني في صورة (سيرة) وكأنها تؤطر لسيرة شعبية تستهدف مستمعين ومتلقين تنقل إليهم الأخبار والحكايات.

أما داخل السرد فيحضر المتلقي كشخصية مشاركة في (حكايات المدندش) حين يوجه إليه الحديث كثيرا، من ذلك هذا المقطع الذي يخاطب فيه المدندش المتلقي كصديق يحدثه بأدق أسراره، فيقول: "**وأنا قلت لكم بعض ما كان من وهيبة، لكنني لم أقل لكم كل شيء، وقد لا أقول لكم كل شيء أبدا، يكفي أن تعرفوا أنها كانت وراء انفرادي بروحي كل هذا العمر دون زواج أو خلفة، من أجلها سرقت ولوثت كفوفي بدم البشر...**"(٢).

كما يحضر المتلقي بفاعلية في (سيرة العمدة الشلبي) حيث يخاطبه الصوت كثيرا، ويجعله شريكا في انتقاء الأحداث التي يسردها، من نحو قوله: "**هذه مجرد مقدمات غير لازمة للبعض وضرورية للبعض الآخر، وأخذا بالأحوط ولحساب البعض الآخر ذكرناها**"(٣).

من هنا نرى أن الكاتب وضع القارئ نصب عينيه أثناء عملية الإبداع، وجعله شريكا في العمل؛ إيمانا منه بأهمية عملية التلقي، وتقديرا للدور الجوهري الذي يلعبه المتلقي، إذ هو شريك للمبدع في إبداعه.

- البداية:

حرص (أحمد الشيخ) في الخماسية على إرباك القارئ؛ لحثِّه على المشاركة في العمل الأدبي منذ بدايته، فأتت بداية الخماسية تثير فضول المتلقي وتحثه على الانتباه، فلم يبدأ

---

(١) حكاية شوق ص٣٣٤.

(٢) حكايات المدندش ص٦٠٥، ومن نماذج مخاطبة المتلقي أيضا ينظر: ص٥٥١، ٥٧١، ٥٨٦...

(٣) سيرة العمدة ص٧٠٦، ومن نماذج مخاطبة المتلقي أيضا ينظر: ص٤٩٤، ٥٠٥،٧٤٤ ...

الشيخ روايته بطريقة تقليدية تعنى برسم الشخصيات، وتقديم خلفية مكانية وزمانية للأحداث، بل حرص على إرباك المتلقي وإثارة فضوله وتشويقه بإقحامه مباشرة في قلب الأحداث منذ مفتتح النص الروائي، حيث تبدأ بحدث غامض لم يمهِّد له الكاتب، وهو حدث يدور حول صراع بين طرفين لا يدري المتلقي عنهما شيئا، حين يقوم الصوت/ الراوي وأخوه بالاعتداء ضربا على شخص ثم الهرب إلى القاهرة، وهنا يُثار المتلقي ويزداد فضوله ويقع في الحيرة، ويحاول تفسير الأمر فيشترك بخياله وعقله في العمل، في محاولة للتفسير والاستنتاج، فيستنتج من الحوار ونمو الأحداث أن المعتدى عليه هو الأب، ويمضي الكاتب في روايته ولا يفصح عن هذا الحدث إلا متأخرا عندما يعلن عنه الصوت الثاني (صالح)، بقوله: "**كانت الحكاية في الدار سرا مفضوحا حتى بالكتمان، كنت أعرف أن هناك معركة خسرها جدي طوال عمره، وأن هذه المعركة كانت مع أبي الغائب وعمي الذي مات في مصر، أما التفاصيل فكانت صعبة المنال، وتصديق الأمر كان أصعب، وكنت أكتفي بالتخيل، ربما ضربوه وهو نائم أو وهو غافل، تخيلتهما مردة من الجن استطاعوا مرة أن يواجها الرجل المهاب فحلت عليهما اللعنة (وبالوالدين إحسانا)، خرجوا عن طوع الأب فلعنهم وغضب عليهم قلبه، تقول جدتي مبروكة أنهم تاهوا في الغربة وتشتتوا في البلاد بسبب دعوات أبيهم عبدالقادر، وأن عمي عبدالحميد مات بسبب هذه الدعوات وغضبه عليهما**"[(١)].

هكذا نرى الصوت يكمل الحدث تخييلا كحال المتلقي في أول الخماسية، لكن المتلقي هنا اكتملت لديه الصورة من خلال طريقين: (حسن وصالح)، وهنا نستنتج أن الكاتب أخَّر كشف هذا الحدث لغرض فني؛ حتى يلقي هذا الحدث بظلاله على أحداث الفصل الأول جميعا –من وجهة نظر صالح على الأقل– وأن ما حدث لحسن وأخيه كان نتيجة غضب الأب عليهما بسبب هذا الاعتداء.

–النهايات المفتوحة:

جاءت نهايات الأجزاء جميعا مفتوحة، توحي بالاستمرار وتداخل الأزمنة، وتثير المتلقي وتشجِّعه على التدخل في العمل، وإعمال مخيلته لتصور النهاية الملائمة حسب توقعاته ومرجعياته، هنا يصبح المتلقي مبدعا كالمؤلف، فحسن –في الجزء الأول– الذي عانى بعد الانفصال عن شوق وموت سيد، ينهي حديثه حين يطلب من سعاد ابنة شوق من زواجها الثاني أن تبعث سلامه إليها، فقال: "**تطول الوقفة أودُّ لو أقولها.. سأقولها..:**

–اسمعي يا سعاد.. سلمي لي على شوق.

---

(١) أولاد عوف ص١٥٠.

أسير وحدي.. لم يعد هناك خصوم لي.. صالحت الكل.. بعدك يا سيد ما عاد عندي من أخاصمه.. قلتها مرة أخرى:

-صحيح يا سعاد.. سلمي لي على شوق"[١].

هنا يفتح الكاتب بهذه النهاية المفتوحة باب التلقي على مصراعيه، فيتدخل القارئ الذي بقي في حالة انتظار وترقب للنهاية؛ ليحصل على خاتمة حاسمه، لكنه يصدم عندما يراها على هذا النحو، فتتعدد معه القراءات، فمن الممكن أن يستشف حنين حسن إلى شوق وحبه لها، وربما يشعر بتسامحه مع الماضي ورغبته في الخروج من الحياة بلا نزاعات، وربما أراد بهذا السلام أن يعتذر لشوق ويعلن مسؤوليته عن الانفصال الذي جرَّ عليهما كل الآلام، وربما أراد مصالحتها إكراما لابنه القتيل... فأتت هذه النهاية مفتوحة التأويل على هذا النحو لم تحسم الصراع؛ إذ لم تطلعنا على رد فعل شوق، كما لم تحدد مصير حسن بشكل حاسم، الأمر الذي يثير المتلقي أيضا، فيتدخل في العمل ليتصور كيف تكون هذه النهاية.

وتأتي نهاية الفصل الثاني من الجزء الأول أيضا مفتوحة تدل على استمرارية صراع الأجيال، واستمرارية الزمن، فشخصيات الرواية تتكرر، والأزمان تتداخل وتتآزر، فصالح يأسى على الحاضر ويحلم بالمستقبل في واقع مرير، يقول: **"كلما رأيت مصطفى تذكرت سيد، وكلما برطم محمد تذكرت صبوتي وعنادي، ولعل من راحوا خلفوا لنا بركتهم، لعلهم يحومون حولنا يطلبون أن نبقى، لنذكرهم بالخير ونترحم عليهم كلما جاءت سيرتهم، وإلا فمن لهم في هذا الكفر يطلب الرحمة، ويعيش حاملا من بعدهم أمانة الاسم الأصيل في هذا الزمن العويل؟"**[٢].

وتنتهي (حكاية شوق) أيضا بنهاية مفتوحة توحي بالاستمرار والديمومة، وهو ما كان في ذهن المؤلف حين اعتمد في بناء هذا الجزء على النظام الزمني الهابط، فتبدأ الحكاية بموت سيد وتنتهي بالاستعداد لولادته، وكأنها ترفض فكرة موته، وموت الأمل والأمان معه، تقول في نهاية الجزء: **"تفوت الأيام وتنقضي الأمسيات وأنا أرقب حركته في البطن، إذا تحرك حلمت بالولد، ولد/ ابن/ أخ/ أب/ زوج/ عم/ خال/ ولد، وإذا سكن ساعة أخاف أن يضيع الحلم أو يختنق، أسأل نفسي إن كان ميعاد مولده قد فات، أو أن يكون قد رفض الزمان والمكان والناس من حولي واعترض، أدعوه دون صوت بكل خلايا نفسي أن يأتي ليقيلني من كل العثرات التي تصادفني، أستشعره يصحو من نعاسه بوهن ثم يتمطى بكسل**

---

(١) أولاد عوف ص١٣٣.

(٢) السابق ص٢٣٤.

قبل أن يتحرك حركة هينة، ويزغدني بكل قوته مؤكدا صحوه في داخلي، وباعثا في القلب المهموم تباشير أمل"(١).

وتنتهي (حكايات المدندش) بنهاية مفتوحة أيضا، توحي بالاستمرارية والأمل في المستقبل، فتنتهي برغبته في الزواج ودوام النسل، رغم تقدم العمر وفقر الحال، فيقول: "**أقول إن الأموات يحاصرونني ويطاردوني ويمهدون الطريق لرحيلي إليهم... لكنني بعد الفجر أراني وقد قمت واغتسلت، وذهبت إلى زاوية أولاد عوف أتوضأ وأصلي فجرا جديدا حاضرا مع الجماعة، ثم أجلس على رخامة الصهريج وأرى البنات العذارى الصاحيات في البكور وهن يحملن الجرار، أو الصفائح الفارغة يتنادين بدلال، ويتضاحكن بدلع وقد تنبهن لوجودي، يتباطأن أو يتعجلن الخطوات أمامي، كأنني عريس مرغوب يستحق أن تعرض عليه كل البنات جمالهن ويتركن له الحق في الاختيار، أشعر بالحيرة فكل بنات كفرنا جميلات، وأنا البهلول الحاوي والزمَّار الطبَّال الباقي، أقدر أن أعطي نسلا جديدا ليكون لكفرنا (الغفلان) ولا يزال طبَّالا جديدا، وزمَّارا، وبهلولا اسمه الحسنين العاشر.. وجِّدوا الله**"(٢).

وتأتي نهاية (سيرة العمدة الشلبي) مفتوحة كذلك يسيطر عليها الانتظار، فينتظر الراوي الغد الأفضل الذي يعم فيه الخير لأهل الكفر جميعا بعد موت العمدة الشلبي، وينتظر رؤية زوجه وأولاده الذين تم اختطافهم، وتتداخل الأزمنة مما يتسبب في انفتاح النهاية وعدم انغلاقها على حل يشفي غلة القارئ، يقول: "**فكل ما أرجوه وأتمناه أن يتعلم ناس كفرنا البسطاء شيئا من زمن العمدة الشلبي وسيرته، فلعل غيابك يعيد للقلوب اطمئنانها القديم، وللعقول وعيها، وللأمهات والآباء بعض عيالها الذين تاهوا أو فرُّوا أو رحلوا، ولعلني أشهد بعيني وجه فردوس الغائب عني، أو أسمع أصوات عيالي ولو مرة واحدة، فأفرح وأرقص على حافة الترعة مثلما كنت أفعل في الزمن القديم، وزمن القدرة على معاودة الطلوع يتبدى لي في البعيد وعدًا قابلا للتحقق إذا صح عزم العيال**"(٣).

وتأتي نهاية (أرضنا وأرض صالح) والخماسية بنهاية مفتوحة، لا يتدخل فيها المؤلف من أجل توحيد الرؤى وحسم الصراع، وأتت هذه النهاية أيضا توحي بالاستمرار حين اختار لها حدثا سابقا في الزمن على نهاية الأحداث التي وصل إليها علم القارئ، فتنتهي بتوجه سيد لزيارة صالح في بيته، بعد أن أرسلت زوج صالح حسنين المدندش يدعوهما إلى الطعام

---

(١) حكاية شوق ص٤٦٦.

(٢) حكايات المدندش ص٧١٦.

(٣) سيرة العمدة الشلبي ص٧٩٤.

متحججة بأعذار واهية، حتى تقطع ما قد يحدث بينهما من خلاف، ويدخل سيد بيت صالح فيبالغ في الترحيب به، وكأن الرواية تحاول من خلال هذه النهاية ترسيخ مبدأ التسامح ونبذ الشقاق والخلاف، فقال: " **بس اللي فات مات، مش اللي فات مات.**

يا أستاذ؟ ولا إنت لك كلام تاني؟

-أبدا.. ماهو إللي فات مات، مادام فات يبقى مات، بدا عليه الارتياب في كلماتي، لكنه لم يكن لديه بديلا عن دعوتي للدخول إلى داره، تنحنح معلنا وجوده أولا، ثم شرع يبالغ في استقبالي بالترحيب المعلن بوصولي وكأنه يراني لأول مرة، إلى الحد الذي أنساني مشوارنا المشترك في وسط الغيطان ورجوعنا برفقة عم حسنين وتصديقي أن الجاموسة كانت بالفعل تلد ولا تلد"[(١)].

على هذا النحو أحسن المؤلف اختيار نهايات أجزائه، إيمانا منه بالدور الذي تؤديه النهاية في العمل الأدبي، إذ هي آخر ما تقع عليه عين القارئ، وعليها يقع عبء إعطاء الانطباع الأخير عن العمل ككل، ومن هنا حرص (أحمد الشيخ) على أن تنتهي جميع أجزاء الخماسية على نحو يبعث الأمل والتفاؤل في نفس القارئ، ويضمن تعاطفه مع الأصوات جميعا، وهكذا ساهمت النهايات المفتوحة في تفعيل دور المتلقي، وزيادة دوره ومشاركته في العمل الأدبي، على نحو يصبح له إبداع مواز لإبداع المؤلف.

- البنية الزمنية المفككة:

تمتد الخماسية على مساحة زمنية تقترب من القرن (١٨٩٨- ١٩٨١م)، وتتجاوز خطية الزمن السردي فلا تلتزم الترتيب الزمني الصاعد، ولا تلتزم طريقة واحدة في بناء الأحداث، ويتخللها العديد من الفجوات الزمنية، بل إن الكاتب حرص على تفكيك الزمن بين أجزاء العمل حين جمعها وأخرجها في أعماله الكاملة، فأتت أجزاء الخماسية غير متوالية، يفصل بينها مجموعة من القصص القصيرة، وهو ما يلقي على كاهل المتلقي مسؤولية جمع الأجزاء، وإعادة ترتيب أحداثها، ولملمة شتاتها، واستكمال فجواتها، والكاتب إذ يتلاعب بالزمن فإنه يقصد المفارقة في حركة الزمن، وكأن الزمان يعيد نفسه، فالأجيال في الخماسية تتلاقى في الانهزام رغم محاولات البقاء والانتصار، كما يعكس هذا التفكك الزمني التفكك الذي أصاب الأسرة المصرية والمجتمع كافة، وقد اعتمد الكاتب بشكل رئيس على نظام التوازي في بناء أحداث أجزاء الراوية، فالأجزاء جميعا تكاد تشترك في الفترة الزمنية نفسها.

وتفكك البنية الزمنية وتشظيها في الخماسية مقصود من قبل الكاتب، الذي استهل الخماسية بتنويه يشير إلى تداخل الأزمنة، فقال: "**الزمان الهابط والزمان الصاعد، أو قل**

---

(١) أرضنا وأرض صالح ص٢١٣.

الزمان المتتابع والزمان المتراجع عندما يلتقيان في بؤرة، ربما حول موقف أو ذكرى أو شخص، دوامات يصعب الإمساك الأكيد بمسارها المرعوش برغبة الامتزاج..."[١].

الأمر الذي يؤكد أن الكاتب تعمد إرباك المتلقي وإشراكه في العمل، أو ربما يشف عن اعتذاره لقارئه لسلوك هذا المسلك.

تبدأ الخماسية من النقطة الفاصلة بين إقامة (حسن) في الريف (كفر عسكر) وإقامته في المدينة، وينقسم الجزء الأول إلى فصلين: الأول يرويه حسن عوف ويقوم بناء الأحداث فيه على نظام التناوب في سرد أحداث قصتين، أحدهما في الماضي البعيد، والأخرى في الماضي القريب، أما الفصل الثاني فتبدأ فيه الأحداث متزامنة مع أحداث النهاية في الفصل الأول، لكنها تقوم على الاسترجاعات الكثيرة، وكأنه أخذها بديلا عن التناوب في الفصل الأول، ومن ثم يحكي نفس الفترة الزمنية، لاسيما والكاتب جعل لكل من الفصلين نفس النهاية الزمنية (١٩٧١)، فيقوم هذا الفصل على نظام التوازي مع أحداث الماضي القريب في الفصل الأول التي عايشها الابن (صالح عوف) مع اختلاف وجهة النظر، ويظهر في الفصلين مدى الاعتماد على المفارقة في بناء الأحداث، ومدى التلاعب بالزمن، الذي يجعل القارئ شريكا في النص، يقع عليه عبء لملمة شتاته، وترتيب شارده، ويلاحظ أن السرد في الفصلين ينتهي في زمن الهزيمة مما يؤكد البعد السياسي للأحداث.

أما (حكاية شوق) فقد بنيت أيضا على نظام التناوب بين الماضي البعيد والماضي القريب، مع تشظي الزمن وعدم ترتيب الأحداث عند التناوب، الأمر الذي يربك القارئ، ويتطلب منه الانتباه وإعادة ترتيب الأحداث، فالماضي البعيد يعتمد في بناء الأحداث على الزمن الصاعد من الخلف إلى الأمام، بينما الماضي القريب يعتمد على الزمن الهابط من الأمام إلى الخلف –وفي هذا خروج على البناء التقليدي للرواية في محاولة للتجريب– ويلتقيان عند الحدث نفسه، إذ تبدأ الرواية من رجوع شوق من المدافن في زيارة لابنها سيد المقتول، وتنتهي باستعدادها لولادته.

أما (حكايات المدندش) فتتبع أكثر من نظام في بناء الأحداث: فهي أولا تعتمد نظام التوازي بين فصولها الثلاثة، ويسير كل فصل منها وفق البناء المتتابع من الخلف للأمام، لكن يكثر فيها الاسترجاع والاستطراد، وتقوم على التداعي الذي يقترب من قالب المذكرات، الأمر الذي نشعر معه بتشظي الزمن.

أما (سيرة العمدة الشلبي) فيبني الكاتب أحداثها أيضا على التناوب بين الماضي القريب والماضي البعيد، ويناوب بين حياته الخاصة من جهة، وعلاقته بيوسف العمدة من

---

(١) أولاد عوف ص٦.

جهة أخرى، لكن التناوب غير منتظم ولا يسير بشكل متتابع، بل أحيانا يقدِّم أحداثا ويؤخِّر أخرى دون ترتيب، فيتخلل التناوب العديد من الاسترجاعات التي يدعو إليها التداعي، أو الاستطراد بالحديث عن شخصيات هامشية تقطع السرد، ويعتمد الكاتب في هذا الجزء على السرد المباشر بخلاف باقي الأجزاء التي اعتمدت على المونولوج، ونلحظ تداخل الأنواع في هذا الفصل، حيث يستعير الكاتب بعض تقنيات السيرة الغيرية والسيرة الذاتية.

والتناوب يعد من أصعب أشكال البناء الزمني على القارئ بعد البناء المتشظي؛ إذ أنه وبعد أن يندمج القارئ مع الحدث يفاجئه الكاتب بالانتقال إلى حدث آخر، وبعد أن يألفه يحوله إلى الحدث الأول، ويستمر الكاتب بفعل ذلك مع القارئ، الأمر الذي يتطلب من القارئ يقظه وتنبه وإعادة بناء الأحداث مع كل تناوب.

وأما الجزء الخامس (أرضنا وأرض صالح) فقد بناه الكاتب على نظام (المونتاج)، حيث تتحول الرواية معه إلى لقطات متفرقة تنتمي إلى أزمنة مختلفة، يجمعها الراوي ويؤلف بينها في سياق واحد دون ترتيب زمني، ومن مجموع هذه اللقطات تتشكل الصورة التي أرادها المؤلف، ومن ثم تبدو الرواية متشظية الأحداث، تحتاج إلى متلق واع يقوم بإعادة ترتيب ولملمة الأحداث للوصول إلى مراد المؤلف، ولعل بناء هذا الجزء على نظام المونتاج السينمائي مرده أن (الصوت/ سيد عوف) قد جرى عليه القتل سلفا في الأجزاء السابقة، فأتى هذا الجزء –السابق في أحداثه عن أحداث الأجزاء السابقة– على هيئة لوحات مقطعة جُمِع بينها بنظام المونتاج؛ لتكون أشبه بالحلم، وهو ما يؤكد أن الكاتب عمد إلى هذا البناء، وأحسن توظيفه لخدمة مضمونه الروائي.

وتعدد أشكال البناء الزمني للأحداث وتعقدها أجبر المتلقي على متابعة الخماسية؛ للربط بين الأجزاء والأصوات، واستحضار الصورة التي لا تكتمل إلا بنهاية الخماسية، كما سمح بتدخل المتلقي مباشرة في الأحداث للتفسير والتأويل وإعادة البناء، الأمر الذي تتعدد معه التفسيرات والتأويلات.

– تعدد الأصوات وتعدد المنظورات السردية:

تختفى هيمنة الكاتب وسلطته مع تعدد الأصوات وتعدد المنظورات السردية، ولا يتدخل المؤلف للانتصار لأي من الشخصيات أو وجهات النظر المتعددة، بل يترك كل شخصية تبرر ما تفعله، والأمر في النهاية متروك للمتلقي الذي لا يحصل على الحقيقة جاهزة، ولا تكتمل رؤيته إلا بعد الفراغ من سماع الأصوات جميعا ثم تحليلها والموازنة بينها، وهنا يحاول إعادة بناء الأحداث، وإعطاء انطباع خاص عن الشخصيات والأحداث، وتأييد أو رفض ما يراه هو، لا ما أراده له المؤلف.

- **غموض الأحداث:**

ومن مظاهر إشراك المتلقي بفاعلية في الخماسية غموض الأحداث وتعميتها، فكثرت في الخماسية جرائم القتل: (سيد عوف، جواهر أخت شوق، العمدة يوسف شلبي...)، واختفاء الشخصيات: (زوج راوي سيرة العمدة الشلبي، وزوج خالته...) دون تعيين الفاعل حتى بعد محاولات البحث –باستثناء العمدة الشلبي الذي أعلن عن قاتله– والكاتب يتعمد الغموض، فلا يكتفي بذكر الحوادث، وإنما يقدم أكثر من تصور للفاعل، على نحو ما فعل في اختفاء (زوج خالة الراوي) في (سيرة العمدة الشلبي)؛ حيث يقدم للقارئ أكثر من احتمال، وهي احتمالات مدعومة بأدلة: فمن المحتمل أنه هرب بعد أن وجد الكنز المدفون في البيت، أو يحتمل أنه اختطف تحت الأرض من قبل الجن بعد أن وجد الكنز، أو أنه اختطف وقُتِل من قبل أقارب زوج خالته الأول الطامعين في الكنز[١]، هذه الاحتمالات يتركها الكاتب للمتلقي دون ترجيح أي منها، ومن ثم تتعدد الرؤى، والقراءات، والتفسيرات لدى المتلقي.

وهكذا عمد المؤلف إلى تفعيل مشاركة المتلقي في العمل الروائي، فتعددت معه القراءات التي تختلف من قارئ لآخر، بل عند القارئ الواحد باختلاف أحواله، مما ساعد على إثراء العمل، وحيوية عملية التلقي.

---

(١) سيرة العمدة الشلبي ص٧٦٥، ٧٦٦.

الخاتمة

بعد هذه الجولة في عوالم (أحمد الشيخ) الروائية، يرى البحث أن خماسية (الناس في كفر عسكر) إضافة روائية مهمة في حقل الروايات البوليفونية، إذ هي من أكثر الروايات انفتاحا على تعدد الأصوات، وقد سعت هذه الدراسة إلى استجلاء معالم البوليفونية في خماسية (أحمد الشيخ) الذي سعى لتحقيق الديمقراطية في السرد من خلال تحرير الخماسية من سلطة المؤلف، وهيمنة الراوي العليم، والرؤية الأيديولوجية الأحادية، ليحل محلها التعدد الصوتي، وتعدد الرؤى الأيديولوجية، مما انعكس على الأسلوب، وتعددت معه القراءات والتأويلات؛ إمعانا من المؤلف في الإيهام بالواقعية.

وقد خلص البحث إلى عدد من النتائج، منها:

– كشفت هذه الروايات عن ولع أحمد الشيخ بالتجريب حيث استعان بتقنيات متعددة من: تعدد الأصوات، والاستعانة بتيار الوعي، والحلم، وتداخل الأجناس (أدبية وغير أدبية)...

– كان وراء لجوء أحمد الشيخ لهذا الشكل وهذه التقنيات ضرورة فنية أتت استجابة للتطور الذي أصاب الرواية والمجتمع معا، فاستعان بهذا الشكل لملائمة الطرح الجديد للقضايا التي تمس الريف المصري وأهله، مما عكس التفتت الذي أصاب الأسرة، والتحولات التي طرأت على المجتمع المصري والعربي في تلك الفترة، وفي الوقت ذاته حاول المؤلف من خلال هذا الشكل إثبات قدرته على الإبداع والتجريب مجاراة لأدباء جيل الستينيات.

– وظَّف المؤلف العناوين للدلالة على التعدد، فأتى العنوان الرئيس دالا على التعدد ومهيئا له، كما أفادت العناوين الفرعية التعدد من خلال حرص الكاتب على تسمية الأجزاء بأسماء الأصوات/ الرواة، أو اشتمال العنوان على ضمير يعود عليهم، مع عدم إغفال الرابطة القوية بين العنوان الرئيس والعناوين الفرعية.

– اختلفت بنية الخماسية عن بنية الروايات التقليدية، فاعتمدت على التوازي في نقل الأحداث بين الأصوات المتعددة، كما جاءت بنيتها معقدة تعتمد على تنوُّع البنى السردية، وتداخل الأزمنة.

– كاد المؤلف يتوارى في الخماسية وإن لم يختف دوره، مما يوحي بديمقراطية السرد، وحيادية الكاتب، وقدرته على تمثل الغير.

– تحررت الخماسية من سلطة الراوي العليم، وحلت الأصوات محله إمعانا في الإيهام بالواقعية.

– ألغت الخماسية البطولة الفردية المطلقة، فلم يعد هناك بطل مركزي تخدمه باقي الشخصيات وتدور حوله الأحداث، بل تعددت الشخصيات/ الأبطال التي تتولى السرد، وتعبر عن نفسها ورؤيتها للعالم من حولها، فالبطولة في الخماسية بطولة جماعية لا فردية.

– سعت الخماسية إلى التحرر من المنظور الأحادي الذي هيمن على الرواية التقليدية، لتتبنى تقنية تعدد المنظورات السردية والرؤى الأيديولوجية، مما يعكس أن الصورة الكلية لا يحيط بها أحد، وأن للحقيقة أكثر من وجه.

– صاحب تعدد الأصوات وتعدد المنظورات السردية تعددا لغويا وأسلوبيا، يوحي بالحياد والموضوعية، ويكشف عن مهارة المؤلف في إنطاق الشخصيات بما يلائمها؛ إيهاما بالواقع، كما يكشف عن براعته في توظيف النصوص المصاحبة، والموائمة بينها لخدمة النص الروائي.

– حرص المؤلف على تفعيل دور المتلقي داخل السرد وخارجه، فجعله شريكا له في العمل، وفتح أمامه آفاقا أرحب تتباين فيها طرق التلقي والتأويل، تبعا لنفسية المتلقي وثقافته.

– لم يقف أحمد الشيخ عند حد الاستعانة بتقنيات الرواية البوليفونية كما أرادها باختين، وإنما أفاد من آليات الرواية التقليدية، والرواية البوليسية، ورواية السيرة الذاتية، والسيرة الشعبية... مما يوحي بحيوية النص، وقدرته على استيعاب أشكال متعددة ومتنوعة من النصوص.

ثبت المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

- أرضنا وأرض صالح: أحمد الشيخ، روايات الهلال، مصر، أكتوبر ٢٠٠٨م، ع٧١٨.
- الأعمال الكاملة: أحمد الشيخ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١م.
- بلاغة الخطاب وعلم النص: صلاح فضل، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٢م.
- بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ): د. سيزا قاسم، مكتبة الأسرة، مصر، ٢٠٠٤م.
- خطاب الحكاية بحث في المنهج: جيرار جنيت، ترجمة: محمد معتصم وآخران، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط٢، ١٩٩٧م.
- الخطاب الروائي والخطاب النقدي في مصر: إبراهيم فتحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤م.
- دراسات في النقد الأدبي: ترجمة وإعداد: د. حسيب إلياس حديد، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠١٣م.
- ديوان أبي الطيب المتنبي: المتنبي، صححه: د. عبدالوهاب عزام، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة.
- الراوي والنص القصصي: د. عبدالرحيم الكردي، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٦م.
- الرواية السياسية: د. طه وادي، الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، مصر، بدون.
- شعرية دوستويفسكي: ميخائيل باختين، تر: د. جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦م.
- علم النص: جوليا كريستيفا، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١م.
- القارئ والنص (العلامة والتأويل): سيزا قاسم، مكتبة الأسرة، مصر، ٢٠١٤م.
- قاموس الأدب العربي الحديث: د/ حمدي السكوت، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ٢٠١٥م.
- قاموس السرديات: جيرالد برنس، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠٠٣م.
- قضايا الفن الابداعي عند دوستويفسكي: م. ب. باختين، تر: د. جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦م.
- لذة التجريب الروائي: د. صلاح فضل، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥م.
- المسند الصحيح المختصر بنقل العدل عن العدل إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم: مسلم النيسابوري، تح: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي، بيروت.

- المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب: دومينيك مانغونو، تر: محمد يحياتن، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠٠٨م.
- من مؤلفات أحمد الشيخ رسام الأرانب، نصف الساعة السعيد، ملاعيب الأكابر، خطافة العيال، سيرة العمدة الشلبى: أحمد الشيخ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦م.
- وجهة النظر في روايات الأصوات العربية: د. محمد نجيب التلاوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠م.

الدوريات:

- أفكار، وزارة الثقافة، الأردن، سبتمبر٢٠١٧م، ع٣٤٤: الرواية البوليفونية المقومات النظرية والخصائص الفنية: د. عبد الرحمن إكيدر.
- حولية كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية، جامعة قطر، ١٩٩٧م، ع٢٠: الخواص الفنية لرواية الأصوات العربية: محمد نجيب التلاوي.
- دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، ٢٠٠٩م، مج ٣٦ ملحق: المواجهة الحضارية في الرواية البوليفونية العربية (رواية أصوات لسليمان فياض نموذجا): مريم جبر محمود فريحات.
- فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٣م، مج١١، ع٤:

  -الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين: محمد برادة.

  -ميرامار والنكتة: سيزا قاسم.
- الفكر العربي، معهد الإنماء العربي،١٩٩٦م، مج١٧، ع٨٣: البوليفونية الروائية: محمد بو عزة.

Sources and references

The Holy Quran.
- Our Land and the Land of Saleh: Ahmed Al-Sheikh, Narratives of Al-Hilal, Egypt, October ٢٠٠٨ AD, p. ٧١٨.
- Complete Works: Ahmed Al-Sheikh, The Egyptian General Book Authority, ٢٠٠١ AD.
- The Rhetoric of Discourse and Text Science: Salah Fadl, The World of Knowledge Series, Kuwait, ١٩٩٢ AD.
- The structure of the novel (a comparative study in Naguib Mahfouz's trilogy): Dr. Siza Kassem, Family Library, Egypt, ٢٠٠٤ AD.
- The discourse of the story, a research in the curriculum: Gerard Genette, translated by: Muhammad Mutasim and others, the Supreme Council of Culture, Egypt, ٢nd edition, ١٩٩٧ AD.
- Narrative Discourse and Critical Discourse in Egypt: Ibrahim Fathy, General Egyptian Book Organization, ٢٠٠٤ AD.
- Studies in literary criticism: translation and preparation: d. Haseeb Elias Hadid, Scientific Books House, Beirut, ٢٠١٣ AD.
- Diwan of Abu Al-Tayyib Al-Mutanabbi: Al-Mutanabbi, authenticated by: Dr. Abdel Wahab Azzam, Committee on Authoring, Translation and Publishing, Cairo.
- Narrator and text stories: d. Abdul Rahim Al-Kurdi, Library of Arts, Cairo, ٢٠٠٦ AD.
- Political narrative: Dr. Taha Wadi, Longman Egyptian International Publishing Company, without.
- Dostoevsky's Poetry: Mikhail Bakhtin, tr: d. Jamil Nassif Al-Tikriti, Dar Toubkal Publishing, Casablanca, ١, ١٩٨٦ AD.
- Text science: Julia Kristeva, Tar: Farid Ezzahi, Toubkal Publishing House, Casablanca, ١, ١٩٩١ AD.
- The reader and the text (the sign and the interpretation): Siza Qassem, Family Library, Egypt, ٢٠١٤ AD.
- Dictionary of Modern Arabic Literature: Dr. Hamdi Al-Sukut, General Egyptian Book Organization, Egypt, ٢٠١٥ AD.
- Narrative Dictionary: Gerald Prince, TR: Mr. Imam, Merritt for Publishing and Information, Cairo, ٢٠٠٣ AD.
- Dostoevsky's Creative Art Issues: M. B. Bakhtin, TR: Dr. Jamil Nassif Al-Tikriti, House of General Cultural Affairs, Baghdad, ١, ١٩٨٦ AD.
- The thrill of novelist experimentation: Dr. Salah Fadl, Atlas for Publishing and Media Production, Cairo, ١, ٢٠٠٥ AD.
- Among the books of Ahmed Al-Sheikh, the painter of rabbits, Half the Happy Hour, The Mistakes of the Seniors, The Kidnapping of Children, Biography of El-Omda El-Shalby: Ahmed El-Sheikh, The

Egyptian General Book Authority, ٢٠٠٦ AD.
- Al-Musnad Al-Sahih Brief Transmission of Justice from Justice to the Messenger of God, may God's prayers and peace be upon him: Muslim Al-Nisaburi, edited by: Muhammad Fuad Abdul-Baqi, House of Revival of Arab Heritage, Beirut.
- Key Terms for Discourse Analysis: Dominique Mangono, TR: Muhammad Yayatin, Arab House of Science Publishers, Beirut, ١, ٢٠٠٨ AD.

The point of view in the novels of Arab voices: Dr. Muhammad Najib al-Talawi, Publications of the Arab Writers Union, Damascus, ٢٠٠٠ AD.

Magazines;

- Afkar, Ministry of Culture, Jordan, September ٢٠١٧ AD, p. ٣٤٤: The Polyphonic Novel, Theoretical Ingredients and Technical Characteristics: Dr. Abdel Rahman Egaider.
- Yearbook of the College of Humanities and Social Sciences, Qatar University, ١٩٩٧ AD, p. ٢٠: Technical characteristics of the Arabic Voices novel: Muhammad Najib al-Telawi.

Studies, Humanities and Social Sciences, Deanship of Scientific Research, University of Jordan, ٢٠٠٩ AD, volume ٣٦ Supplement: The Civilizational Confrontation in the Arabic Polyphonic Novel (Voices of Suleiman Fayyad as an example): Maryam Jabr Mahmoud Freihat.

Fosoul, The Egyptian General Book Organization, ١٩٩٣ AD, Vol. ١١, p. ٤:

- The novel as a perspective of the multiple form and discourse: Muhammad Barada.
- Miramar and the joke: Siza Kassem.

- Arab Thought, Institute for Arab Development, ١٩٩٦ AD, Vol. ١٧, p. ٨٣: The Polyphonic Novelist: Muhammad Bou Azza.

فهرس الموضوعات

الموضـوع	الصفحة
الملخص	٩٦١
المقدمة	٩٦٢
مدخل	٩٦٥
المبحث الأول: العنونة	٩٧٠
المبحث الثاني: تعدد الأصوات الساردة	٩٧٤
المبحث الثالث: تعدد المنظورات السردية	٩٨٢
المبحث الرابع: التعدد اللغوي والأسلوبي	٩٩١
المبحث الخامس: المتلقي وتعدد القراءات	١٠٠٣
الخاتمة	١٠١٢
ثبت المصادر والمراجع	١٠١٤
فهرس الموضوعات	١٠١٨