مجلة جامعة جازان للعلوم الإنسانية
Jazan University Journal of Human Sciences (JUJHS)

تعدُّدُ الأصواتِ في قصةِ (في القطار) لمُحمَّد تيمور

هاني علي سعيد
قسم اللغة العربية، كلية اللغات والعلوم الإنسانية، جامعة القصيم، المملكة العربية السعودية

Polyphony in Mahmoud Taymour's "On the Train"

Hany Ali Said
Department of Arabic Language, College of Languages and Human Sciences, Qassim University, Kingdom of Saudi Arabia

DOI	RECEIVED الاستلام	Edit التعديل	ACCEPTED القبول
https://doi.org/10.37575/h/edu/22002	2023/11/22	2023/12/25	2024/01/22
NO. OF PAGES عدد الصفحات	YEAR سنة العدد	VOLUME رقم المجلد	ISSUE رقم العدد
26	2024	3	12

الملخص:

آثر هذا البحث أن يكون "نوستالجيا" حين هَمَّ بالارتداد إلى قصةٍ كُتبت لها الريادة في السرد العربي الحديث، وهي قصة "في القطار" لمُحمَّد تيمور؛ واضعا في أولوياته أن يستكشف بُعدًا جديدًا من أبعاد النضج الفني لهذه القصة، ألا وهو تعدد الأصوات، وذلك للوقوف على مدى توافر شروط البوليفونية فيها، وما الذي حققه توظيف هذا المفهوم من جماليات في القصة؟ وقد بدأنا بتمهيد عرضنا فيه لمجموعة من السياقات المهمة للقصة ومؤلفها، ثم جاء البحث بعد ذلك مكوَّنا من مطلبين، درسنا في المطلب الأول مفهومَ تعدد الأصوات وشروطَه في السرد، ثم جاء المطلب الثاني ليُعنى برصد مظاهره وجمالياته في قصة "في القطار"، فدرسنا: الوعاء البوليفوني للقصة، وقد تمثل في انخراط الراوي داخل هموم الطبقات الأخرى، وتوظيف فعل القراءة الدال على الوعي، ثم درسنا الشخصيات وتعدد الإيديولوجيا، وقد تحقق من خلال التنوع الطبقي للشخصيات، وتبني كل شخصية لوجهة نظر مختلفة حيال قرار تعميم التعليم الذي ناقشته القصة، كما درسنا الحوار المجهري والحوارية في القصة، وتعدد مستويات اللغة، وقد ظهر في توظيف الكلمة بوصفها ذات حمولة اجتماعية، وكذلك في ورود النص الديني، والمثَل، واللهجة بوصفها أجناسًا متخللة في القصة، وخلصنا من وراء ذلك كله إلى أن القصة توافرت لها شروط التعدد الصوتي، وأن الحوارية في القصة كشفت لنا عن عدم تطابق الأصوات، كما عكست لنا –برغم تناقضاتها– أن التعايش كان ممكنًا، وأن تيمور قد نجح في إحداث وعي مباينٍ من خلال منحه كلَّ شخصية حرية التعبير عن وجهة نظرها.

الكلمات المفتاحية: البوليفوني، الحوارية، محمد تيمور، في القطار، القصة، باختين.

Abstract:

Embarking on a nostalgic journey, this research delves into the repercussions of "On the Train," a short story crafted by the trailblazing Egyptian storyteller Mahmoud Taymour. Departing from conventional approaches, the study seeks to unveil a novel facet of artistic refinement within the tale—polyphony. It aims to assess the presence of polyphony conditions and the aesthetics achieved by employing it in the story.

It begins with a preamble that unfurls a rich tapestry of contextual threads, weaving together the essence of the story and the tapestry of Taymour's literary prowess. The research is divided into two main sections—the first delves into the concept of polyphony and its conditions in the context of polyphonic narratives while the second focuses on identifying the manifestations of polyphony in the selected story and its aesthetics. Hence, the research analyzes the polyphonic container of the story, represented in Taymour's engagement with the concerns of the other social strata and employment of the reading act as a consciousness-indicative action. Then, the characters and the multitude of ideologies are tackled through the characters' diverse social backgrounds and their adoption of varied perspectives regarding education universalization. Additionally, the research investigates dialogism and language levels, including lexical choices pregnant with sociological connotations, Qura'anic verses, sayings, and dialects as genres penetrating the story.

The research concludes that "On the Train" meets the conditions of polyphony and that dialogism unveils the divergence of voices. Despite contradictions, it suggests the possibility of coexistence, indicating that Taymour successfully instilled distinct awareness by granting each character the freedom to express their viewpoints.

Keywords: Polyphony, Dialogism, Mohamed Taymour, On the Train, Story, Bakhtin.

مُقَدَّمَة

الحمدُ للهِ الذي بنعمتِه تتمُّ الصالحاتُ وبجودِه ومنِّه تحصلُ البركاتُ، وأصلي وأُسَلِّم على النبي الخاتم محمدٍ، صلى الله عليه وسلم، أتمَّ وأفضلَ الصلواتِ، وبعد،

فإنّ من أجمل ما يمكن أن يوصف به الأدبُ عمومًا أنه يتعاطى مع العلوم والفنون الأخرى غير الكلامية على نحو مُثمرٍ، وإن كنّا قد سمعنا عن كيمياء الشعر وهندسته، فإن فنون السرد باتت معروفة بتعدد الأصوات أو البوليفوني Polyphony، ذلك المصطلح الذي انتقل من علم الموسيقى، وذلك في دلالته على تزامن الألحان وتعددها، إلى السرد للدلالة على تعدد وجهات النظر، وانخلاع سلطة البطل أو المؤلف والراوي العليم على مجريات الأمور، وحلول أصوات وإيديولوجيات متباينة متناظرة داخل العمل السردي، تجعل منه فنّا مضاهيًا للواقع في تنوع فضاءاته وتقاطعها.

وقد اخترنا تطبيق هذا المفهوم "تعدد الأصوات" على واحدة من قصص محمد تيمور، وهي قصته (في القطار) من مجموعته القصصية الوحيدة "ما تراه العيون"، التي صدرت سنة ١٩٢٢م. ومحمد تيمور يُمثّل في جيله ريادة حقيقية على الرغم من أن القدر لم يُمهله لاستكمال هذه الريادة؛ إذ تخطفته يدُ الرَّدى ولمـّا يُكمل بعدُ عِقدَه الثالث (١٨٩٢م- ١٩٢١م)، وتُمثل قصتُه "في القطار" استثناءً حقيقيا مبكرا في فن القصة المصرية والعربية، وصارت في كثير من الأدبيات يؤرخ بها على نضج فن القصة القصيرة، وقد جاء من أهم أسباب اختيارنا لها: اختبار شروط مفهوم تعدد الأصوات عليها، مما يُعَدُّ استكمالا لتلك الريادة التي استحقتها، وذلك لكون السرد المتعدد الأصوات يُعدُّ الآن من أهم الجماليات، التي تدل على مقدرة فنية عالية في النصوص السردية.

ووَفق ذلك، فإن من أهم أهداف هذا البحث بيان تواصل الفنون السردية مع فن الموسيقى من خلال تطبيق البولوفوني على فن القصة، وتحديد شروط النص السردي المتعدد الأصوات، بالإضافة إلى استكشاف جماليات توظيف "البولوفوني" في قصة (في القطار) لمحمد تيمور، ومظاهر انفتاحها على وجْهات نظرٍ متعددةٍ، والكشف عن مستويات هذا التعدد في الجانب اللغوي والإيديولوجي والحواري.

وعلى الرغم من تناول دراسات سابقة لقصص محمد تيمور، من مثل: دراسة الباحث حسين شمس آبادي، وعنوانها: مقاربة عتبة العنوان في مجموعة من القصص القصيرة لمحمد تيمور؛ ما تراه العيون نموذجا، منشور بمجلة بحوث في اللغة العربية الصادرة عن كلية اللغات جامعة أصفهان، في عددها السابع والعشرين، لعام ٢٠٢٢م، وكذلك بحث إقبال هيكل: محمد تيمور وفجر القصة المصرية القصيرة، المنشور بمجلة التربية، الصادرة عن اللجنة الوطنية القطرية للثقافة والعلوم، في عددها الخامس والسبعين، لعام ١٩٨٦م، وكذلك دراسة حمدي السكوت، وعنوانها: محمد تيمور قصّاصًا، المنشورة بمجلة كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، العدد الثالث، لعام ١٩٧١م- أقول: على الرغم من وجود هذه الدراسات، التي تناولت فنَّه القصصيّ، فإنني لم أَلْفَ

دراسةً تناولت تعدد الأصوات في قصة (في القطار)، ولا شك أن هذه الدراسات وغيرها ستُعدُّ من المصادر المهمة لهذا البحث، وسنعمل على الإفادة منها في تدعيم وجهات النظر المدروسة فيه، أو التقاطع معها ومناقشتها.

وفيما يخص المنهج المستخدم في هذا البحث، فقد عمدنا إلى تطبيق المنهج الوصفي، القائم على وصف مظاهر تعدد الأصوات في القصة المدروسة، وتحليل بنيتها السردية، كما يفيدنا في الكشف عن مبررات توظيفها في القصة. وبالإضافة إلى هذا المنهج، فإننا نستند إلى إجراءاتٍ وأدواتٍ بحثية من مثل: التحليل، وتقنيات السرد، ومفاهيم الحوارية وتعدد الأصوات كما حدّدها ميخائيل باختين وغيره من المُنظّرين.

وأخيرا تتجرد خُطّة هذا البحث في مقدمة تناولنا فيها تحديدَ موضوع البحث، وأسبابَ اختياره، وأهدافَه، والدراساتِ السابقةَ، ومنهجيتَه، ثم تمهيد بعنوان: محمد تيمور وقصته الرائدة؛ "في القطار" سياقات متقاطعة. ويأتي البحث بعد ذلك مكونا من مطلبين، تناولنا في المطلب الأول تعدد الأصوات؛ المفهوم والشروط، ثم درسنا في المطلب الثاني تعدُّدَ الأصوات ومظاهرَه في قصة في القطار، فتناولنا بالتحليل الوعاء البوليفوني للقصة، والشخصيات وتعدد الإيديولوجيا، والحوار المجهري والحوارية، وأخيرا درسنا أنماط اللغة ومستويات التعدد الصوتي في القصة. وأردفنا ذلك كله بخاتمة تناولنا فيها أهم النتائج والتوصيات التي خرجنا بها، ثم ثبَت بأهم المصادر والمراجع التي استندنا إليها؛ مرتبة ترتيبًا هجائيًا.

وإني لأرجو، ختامًا، أن تكون هذه الدراسة نافعة بما تحمله من رؤى علمية، خاصة أن القصد والتعويل على النفع، ومن وراء النية الصالحة تُغتفر الزلات، ولله الحمد أولا وآخرًا.

تمهيد

محمد تيمور وقصته الرائدة (في القطار): سياقاتٌ متقاطعة

(١-١)

يكاد الإجماع ينعقد من قِبَلِ النقاد على ريادة قصة "في القطار" لمحمَّد تيمور، وعدِّها أوَّلَ قصة متكاملة فنيّا في الأدب العربي، وهذه الريادة سجلها للقصة مجموعة من المستشرقين، منهم الروسي كروتشوفسكي، والألماني بروكلمان، والفرنسي هنري بيرس(١)، كما سجّل عددٌ من النقاد هذه الريادة ليس فقط للقصة، بل لمجموعة "ما تراه العيون"، التي ضمَّتْ ثلاثَ عشرةَ قصة أولها قصة في القطار(٢)، يقول أحمد هيكل: "إذا كانت قصص المنفلوطي- التي احتواها كتاب العَبَرات- تُمثّل الريادةَ

(١) يراجع بحث: الزكري، عبد اللطيف الطاهر، مجلة علامات في النقد، مجلة محكمة تصدر عن النادي الأدبي بجدة، مج (١٤)، ج(٥٤)، ديسمبر ٢٠٠٤م، صص (٤٩٥-٥٠٢). ص٤٩٦.

(٢) ضمت المجموعة إلى جانب قصة "في القطار"، سبع قصص أخرى، هي: (عطفة الـ.. منزل رقم٢٢، بيت الكرم، حفلة طرب، صفارة العيد، ربي لمن خلقت هذا النعيم، كان طفلا فصار شابا، العاشق المفتون بالرتب والنياشين) إلى جانب رواية غير مكتملة أسماها تيمور: (الشباب الضائع).

غيرَ الناضجة لفن القصة القصيرة، فإن قصص محمد تيمور تُمثل الريادة الناضجة والأدنى للكمال في هذا الفن... وأولى قصص محمد تيمور وهي "في القطار" تمثل ميلاد القصة القصيرة الفنية في الأدب المصري الحديث"[١]، وعلى الرغم من ذهاب بعض النقاد إلى أن هناك قصةً في المجموعة أفضل فنيا من قصة " في القطار" وهي قصة "صفارة العيد"، فإن هذا لم يمنع من تثبيت ريادة محمد تيمور لفن القصة بوصفه أولَ من خطّ لها اتجاهًا واقعيًّا أنقذها من غمرة الاتجاه الرومانسي، الذي كانت تغرق فيه القصة في ذلك الوقت[٢].

ويرجع تميُّز قصة " في القطار" إلى تبنّيها فكرة الإصلاح الاجتماعي من خلال طرح فكرة تعليم الفلاح للمناقشة، وهو توجّهٌ واقعيٌّ مباشر للقصة تختلف به عن قصص السابقين، التي عمّها الجانب الوعظي والرومانسي، بالإضافة إلى نأيها عن اللغة التقريرية، التي كانت تُكتبُ بها القصةُ قبلَ تيمور.

وقد أَلَّف محمد تيمور هذه القصة عام ١٩١٧م، ونشرها في مجلة "السفور"، وذلك بعد رجوعه إلى مصر قادمًا من فرنسا، التي استحالت عودتُه إليها بعد ذلك بسبب الحرب العالمية الأولى، وكان قد احتك احتكاكًا مباشرًا بالأدب الفرنسي، وتأثر بجان دي موباسان تأثرًا واضحًا، بالإضافة إلى ما تمتع به من خصال نفسية متحررة طبعت كتابته بطابَع الجرأة في طرح موضوعات كانت بحكم أرستقراطيته أبعد ما تكون عنه، أما بحكم ثقافته ومبادئه التي اعتنقها، فكان أقرب ما يكون إلى تبنّي قضايا الحقوق والإصلاح الاجتماعي في مصر، وهو أمر ليس بمستغرب عليه، وهو الفتى الذي تعلم الغناء وقال الشعر وكتب المسرح، والتقى في تيار ثورة ١٩١٩م الجارف مع سيد درويش، وكان قرينه في السن، ووقفَا معا مع الشعب المصري ضد سلطة القصر في ذلك الوقت[٣]، وبالإضافة إلى ما تميّز به من ثقافة واسعة، فإن تيمور امتلك حسًّا لغويًّا مدهشًا، وكانت لغته القصصية متعددة المستويات، استطاع من خلالها وصفَ الجوانب المستترة في حياة شخصيات قصصه، وكذلك في تحليل الجوانب النفسية المختلفة لها، وهو ما أسهم في تعدد الأصوات داخل قصته، التي سنقدم لها تحليلا يُعنى بهذا الجانب.

(١-٢)

إنه، وعلى الرغم من الحُظوة التي تلقَّى بها نقادُ الأدب قصة "في القطار"، فإننا واجدون نقودا وُجّهت إليها، من مثل ما دوَّنَه الناقد "حمدي السكوت"، الذي رأى أنها تناولتْ موضوعًا غيرَ إنساني لا يشتمل على قيمة عاطفية، يقول متحدثا عن موضوعها:" إن إبداء الرأي-

(١) هيكل، أحمد: تطور الأدب الحديث في مصر (أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية)، دار المعارف، القاهرة، ط٦، ١٩٩٤م، ص٢٠٢

(٢) ينظر: السكوت، حمدي: محمد تيمور قصّاصا، بحث منشور بمجلة كلية دار العلوم جامعة القاهرة بمصر، العدد (٣)، ١٩٧١م، صص (١٧١-١٩٦) يراجع ص١٧٣.

(٣) ينظر: حقي، يحيى، فجر القصة المصرية، دار القلم، ومكتبة نهضة مصر بالقاهرة، سلسلة المكتبة الثقافية رقم (٦)، د.ت، د.ط، ص٦٣-٦٨. وقد خصص يحيى حقي الفصل الثالث من هذا الكتاب للحديث عن ريادة محمد تيمور لفن القصة القصيرة، كما قدَّمَ سيرة ضافية عنه.

بشكل مباشر و"خام"- في قرار اتخذته الحكومة (مهما كان القرار مُهمًّا بالنسبة للإصلاح الاجتماعي كما يعتقد بعض) لا يمكن أبدا أن يُنتج قصة قصيرة"[١]، كما عدّ القصة- أيضا- لوحةً تنقصها الحادثة والحركة[٢]، وأخذ على تيمور انحيازه للتلميذ والراوي في القصة. ولم يمنع هذا النقدُ "السكوت" من الإشادة الفنية بمقدرة محمد تيمور الإبداعية في القصة، وكيف شكّل شخصياتِها بلمسات سلوكية دقيقة، هذه اللمسات تقول الكثير عن خلفيات كل شخصية مع بُعدها التام عن التقريرية[٣].

والذي يظهر لي أن "السّكّوت" جانبه الصواب فيما قدمه من نقدٍ للقصة، فبالنظر إلى موضوع القصة، فإن موضوعها يتسنم ذرا القيم الإنسانية، وهل ثمة قيمٌ أشرف من تسخير الفن للدفاع عن قضايا المطحونين في الأرض، وتأكيد قيم العدل والمساواة؟! وهو ما طرحته القصة في مناقشتها لقضية القرار الذي اتخذته الحكومة المصرية آنئذ بإتاحة التعليم للفلاحين، ثم إن السرد وفنونه لا يطرق موضوعاتٍ ويدع أخرى، فكل الموضوعات تتاح للأديب مهما بدت في ظاهرها أنها مهمشة أو تافهة، فإن العبرة في النهاية تعوّل على التناول الفني.

أما تصنيف القصة ووسمها بوسم (لوحة) تعبيرًا عن جمود الأحداث فيها وانعدام الحركة، فإننا نرى أن اختيار "تيمور" للقطار؛ ليكون مسرحًا لقصته لم يكن سوى مزنق فنّي استطاع ببراعة أن يتجاوزه، ونجح في أن يجعل هذا القطار (المتحرك) وعاءً لحديث أخذ يتمايل ويتماوج بين شخصيات القصة، كتمايل عربة القطار على القضبان، وهذه الحركة استثمرها تيمور في نهاية القصة؛ فبعث فيها الديمومة، حين غادر عربة القطار في محطة نزوله، وترك الحوار من خلفه ما زال في طور الأخذِ والردّ له صدى في عقله، وفي اعتقادي أن انفساح المكان قد يكون مُشعرًا بتحرك الأحداث، لكنه ليس على العكس أنَّ ضيقَ المكان يكون قيدًا لهذه الحركة، فالحركة في قصة "في القطار" حركة فكرية وإيديولوجية أخذت طابَعا ثوريا؛ لكونها مترامية في عقول متباينة الفكر والموقف تجاه القضية المُثارة

وأخيرًا، فإن النقد الذي وُجّه إلى "تيمور" بأنه – بوصفه مؤلفًا- كان منحازًا إلى صف التلميذ والراوي في القصة، وذلك في تبنّي رأيهما بأحقية الفلاح في التعليم، فإن هذا النقد ليس في محله، ونراه عكس المدارات الفكرية في القصة، فلو أن" تيمور" أراد أن يبني قصته على فكرة التحيّز من البداية، لكان البطل أو الراوي فيها (عليما) يُدير دفة الحوار، ويدفع بالأحداث من أولها إلى آخرها تجاه هذا التحيّز، ولكنه أراد أن يجعل للحقيقة وجوها تتعدد بتعدد الشخصيات التي تتناولها وتخوض فيها، مع الأخذ في الحُسبان أن الذي وصل لـ"لسكوت" بوصفه متلقيًا هنا، بالإمكان أن يصل عكسه للمتلقّين مِن بَعدُ؛ خاصة أن الغلبة كانت في صفّ الشخصيات التي

(١) السكوت، حمدي: محمد تيمور قصاصا، سبق توثيقه، ص١٨٠، ١٨١.
(٢) السابق: ص١٩٥.
(٣) السابق: ص١٨٢.

تتضاد مع فكرة منح الفلاحين أحقية التعليم، فـ(الشركسي، والعمدة، والأفندي أو الموظف، ورجل الدين المُعَمَّم) جميعُهم ضد ما تبناه التلميذ والراوي، وهذه الشخصيات لا تمثل الجانب الفرديّ، وإنما تُمثّل كل منها السلطة التي تقف وراءها، والطبقة التي تنتمي إليها، وهو ما يتسرب من خلاله معنى مُهم، يتمثل في أن هذا القرار الحكومي ينتظره شجب واعتراض، وربما إلغاء؛ نظرًا لقوة السلطة التي تُجابهه.

(١-٣)

يجدر بنا في نهاية هذا التمهيد أن نقدم ملخصًا للقصة؛ رغبة في إضاءة تفاصيلها قبل أن يَنْهَدَ البحث إلى دراسة تعدد الأصوات فيها، فالقصة تتشكل من مدى زماني ومكاني محدود جدا، يبدأ الزمان بوصف جمالي للصباح الذي استيقظ فيه الراوي وهو في منزله، ثم غادر هذا الصباح الجميل والمكان- أيضا- إلى محطة باب الحديد؛ ليركب القطار المتوجه إلى قليوب؛ لقضاء وقت في ضيعة له هنالك، وتدور الأحداث المحبوسة داخل عربة القطار فيما بين ستة من الشخصيات الرئيسة، هي بحسب ترتيب الظهور في القصة: (الراوي، الشيخ المعمم، التلميذ، الأفندي، الشركسي، العمدة) ولا نجد في القصة سوى شخصية فرعيّة واحدة، وهي شخصية بائع الصحف.

ينبني الحدث الرئيس حول قرار اتخذته وزارة المعارف بمصر آنئذ بتعميم التعليم ومحاربة الأمية، وهو القرار الذي سال حديثُه في البداية بين الراوي والشركسي، ثم تراشق ليدخل فيه العمدة، والشيخ المعمم، والتلميذ، في حين ظل الأفندي متخذًا موقفًا سلبيًّا، وجاءت ردود فعله على الحوار الدائر من حوله دالةً على أنه ضد هذا القرار؛ ليكون بذلك في صف العمدة والشركسي والشيخ المعمم، في حين يقف التلميذ والراوي على مسافة واحدة في تبني قرار تعميم التعليم واستحسانه.

إن قصة " في القطار" لم توحّد فيما بين وجهاتِ نظرِ كلِّ شخصيةٍ من الشخصيات سواء في ذلك الشخصيات المتفقة مع القرار أو المعارضة له؛ لأن لكل رأي دوافعَ وخلفياتٍ ثقافيةً وإيديولوجيات تختلف من شخصية لأخرى، وهو ما يضمن صلاحية القصة لتعدد الأصوات، فقد منحهم تيمور جميعا حرية التعبير عن آرائهم، وهو ما يعرف بالتماثل والتناظر في وجهات النظر؛ إذ لم يحْجُرْ على أي شخصية في إبداء رأيها، بل ترك لكل شخصية التعبير وَفق منظورها، وذلك أملا في كشف الحقيقة وإظهارها، بالإضافة إلى أمر آخر مهم، وهو فكرة التعايش الحرّ، التي أراد "تيمور" أن يحققها فيما بين هذه الشخصيات المتباينة في مواقفها، وهذا الأمر يتطابق تمامًا مع ما امتدحه "باختين" في شخصيات دويستويفسكي؛ إذ رأى أن شخصيات دويستويفسكي ليست عبيدا، وإنما هي شخصيات حرة مؤهلة للوقوف جنبا إلى جنب مع مبدعها في إحداث وعي مباين[١]، ووَفق ذلك تنتهي أحداث القصة بنزول الراوي من القطار في محطة قليوب، لكنّ صدى الحديث لم يخفت داخل

(١) ينظر: باختين، ميخائيل: قضايا الفن والإبداع عند دويستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦م، ص١٠.

عربة القطار، وهي نهاية مفتوحة تجعل المتلقي أو القارئ شريكا في هذه الحوارية المفتوحة في القصة، التي سنحرص على الوقوف على أهم مظاهر تعدد الأصوات فيها، وذلك في الجزء المخصص للجانب التطبيقي من هذا البحث.

المطلب الأول

تعدّد الأصوات: المفهوم والشروط

- أولا: المفهوم

إنّ من أهم ما يمكن تقديمُه من مبررات حول ظهور السرد الروائي ذي الأصوات المتعددة (البوليفوني)، ما قدمه الفيلسوف الألماني"ثيودور أدورنو" من رؤى نختصرها في أن شبكة العلاقات الاجتماعية والمؤسسية والإيديولوجيات في العالم من حولنا، التي يعمل السرد على تمثيلها ومحاكاتها- لم يعد بمقدور السارد التقليدي أو النمطي المعروف بالراوي العليم أن يعمل على تشخيص ذلك الواقع المتعدد والمتناقض انطلاقا من صوت الراوي الواحد(١)، وهذا المبرر يعكس استجابة الفنون السردية للتغيير تلبيةً لأمرين، الأول: يتمثل في طبيعة هذه الفنون في رعايتها لحرية التعبير، وكل ما من شأنه أن يحقق هذه الحرية، فإن الرواية وفنون السرد تسعى لاستقطابه وتوظيفه ولو كان منتميا لفن آخر، أما الأمر الثاني، فيكمن في أن إبداع الرواية المتعددة الأصوات يُعَدُّ مقدرة فنية خالصة لدى السارد، بشرط التحرر من نرجسية الإبداع، التي تغلق عليه منافذ التعدد، وتحول بينه وبين الوصول لخطاب سردي متعدد الأقطاب والرؤى والفضاءات.

وإذا كنا قد بدأنا في ذكر مبررات ظهور السرد البوليفوني أو المتعدد الأصوات، فإنما كان ذلك لعِلَّة مهمَّة، بيانُها أن تعدد الأصوات في الرواية لم يعد ترفًا إبداعيًّا؛ لكونه مرتبطا بجوهر الفن، وغايته التي من أجلها يُقرأ، ومن ثمّ فإن علينا الآن أن نرتد لنكشف عن مصدر المصطلح من أين جاء؟ وهو ما خاضت فيه بحوث كثيرة(٢)، يصير اجترار ما قالته -هنا- ضربا من العبث البحثي، لكننا في الوقت نفسه نلملم خصائص المصطلح في أصله الموسيقي، وكيف أسهم في تحديد شروطه في الجانب السردي.

في علم الموسيقى يُعَدُّ وصف تعدد الأصوات مرتبطًا بتزامن مجموعة من الألحان من خلال المزج أو التأليف أو التضعيف، مما يعني أن الصوت يتمازج متزامنا مع آخر؛ لينتج "صوتا كرنفاليا متعدد الأنماط لكنه متحد في آن،...فهذه البوليفونيات تعني السماح للألحان بأن تتزامن من دون أن تتقاطع أو يفسد أحد الألحان اللحن الآخر؛

(١) يراجع، أدورنو، ثيودور: وضعيّة السارد في الرواية المعاصرة، تر: محمد برادة، مجلة فصول، ع (٢٤)، ١٩٢٣م، ص٩٤.

(٢) من هذه الدراسات المهمة نحصي دراستين، الأولى دراسة بوعزة، محمد: البوليفونية الروائية، بحث منشور بمجلة الفكر العربي، تصدر عن معهد الإنماء العربي -بيروت، ع (٨٣)، شتاء ١٩٩٦م. ص٨٦. والدراسة الثانية الوافية في هذا الجانب - أيضا- دراسة قبيلات، نزار: تعدد الأصوات في الرواية، المفهوم والتوجهات النقدية، مجلة فكر وإبداع، مجلة محكمة تصدر عن رابطة الأدب الحديث بجامعة عين شمس بمصر، ج(٥٧) فبراير ٢٠١٠م، صص (٢٠١-٢٤٣). ينظر الجزء الخاص بالأصل الموسيقي لمصطلح تعدد الأصوات: ص٢٠٢-٢٠٦.

طاغيا عليه بصوته أو مشابها له في نوعه"[١] ومن هذا التوصيف للتعدد الموسيقي للأصوات يتضح لنا أن الصوت لا يكون متعددا إلا إذا تآلف مع غيره، بشرط ألا يكون هذا التآلف لاغيا (طاغيا) على الصوت الآخر، وألا يكون مُتحدا فيه؛ فيصير هو هو، وهذا التوصيف جعل تعدد الأصوات في السرد الروائي مرتبطا بشروط تعدد الألحان في الجانب الموسيقي، فالأصوات في الرواية يجب ألا يلغي بعضها بعضا، فمن الممكن أن تتنافر وتتضاد في وجهات نظر متباينة، ولكن بشرط أن تبقى في إطار حواري تفاعلي، كما يجب أن يكون الصوتُ مُعبّرا عن فكرٍ غير مُتحد في الآخر.

ومن هنا تُعرف الرواية البوليفونية بأنها:" الرواية التي تتسم بتفاعل عدة أصوات أو حالات من الوعي أو الرُّؤى"[٢] وكما أن الألحان في الموسيقى ينبغي ألا يلغي بعضها بعضا، فكذلك الراوي في الرواية البوليفونية أو السرد متعدد الأصوات يجب ألا يمارس سلطة أعلى على بقية الأصوات في السرد، كما يجب أن يكون لكل شخصية (صوت) إيديولوجيًا خاصة بها، ووجهة نظر تميزها عن بقية الشخصيات الأخرى، وهو ما يسمى بالتناظر أو التساوي، الذي لا يطال الشخصيات داخل العمل فقط، بل إن القارئ يجب أن تُمنح له حرية التعبير عن صوته الخاص، وذلك على حد تعبير يمنى العيد:" إن القول السردي يكتسب فنيته بديمقراطيته، أي بانفتاح موقع الراوي على أصوات الشخصيات بما فيها صوت السامع الضمني، فيترك لهم التعبير الخاص بهم "[٣].

ويعود الفضل للفيلسوف والمُنَظِّر الأدبي الروسي ميخائيل باختين Mikhail Bakhtin في اكتشاف جمالية الرواية المتعددة الأصوات وإظهار جماليتها، وذلك من خلال دراسته لأدب دويستويفسكي، وقد أرجع ظهور الرواية المتعددة الأصوات إلى ظهور الرأسمالية؛ إذ جاء ظهورها ردّةَ فعل على مظاهر الرأسمالية المتوحشة، ورأى أن ظهور البوليفونية في أعمال دويستويفسكي كانت مرهونة بمناهضة النظام الإقطاعي[٤]، ولعل هذا الأمر نلمحه في قصة "في القطار"، فقد ناقش فيها تيمور قضية الإقطاع وتوحشها في مصر آنئذ من خلال شخصية الشركسي والعمدة.

لقد رأى باختين أن تعدد الأصوات في العمل الروائي يجعل منها خطابا غير منجز، صالحا للتداول من خلال تعدد الفضاءات، كما حدد العلاقة فيما بين الروائي والشخوص، ورأى أن بين الروائي والشخوص علاقة اكتشاف لا رضوخ، هذه العلاقة تكون متناظرة تفضي إلى اختلاف فيما بين الشخصيات والروائي، أو بينها وبين بعضها، الأمر الذي يجعل الخطاب الروائي مفتوحا على عدد كبير من الاكتشافات ووجهات النظر.[٥]

---

(١) قبيلات، نزار: تعدد الأصوات في الرواية، مرجع سابق، ص٢٠٣.

(٢) برنس، جيرالد: قاموس السرديات، تر: السيد إمام، سبريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠٠٣م، ص٤٤.

(٣) العيد، يمنى: الراوي: الموقع والشكل، بحث في السرد الروائي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٦م، ص١١-١٢.

(٤) باختين، ميخائيل: قضايا الفن الإبداعي عند دويستويفسكي، مرجع سابق، ص٢٩.

(٥) لتعميق هذه الفكرة يراجع، باختين، ميخائيل: الملحمة والرواية، تر: جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، بيروت، ١٩٨٢م، ص١٢

لقد تطرق باختين في رصده لتعدد الأصوات عند دويستويفسكي إلى دراسة الحوارية، وأنماط اللغة ومستوياتها، وتعدد وجهات نظر الشخصيات، خاصة أنه لاحظ أن" ما يناهز نصف أقوال المرء إنما تصدر عن الآخر"[١] وإن كان كلامه يخص المجتمع، فإنه لاحظ ذلك في أعمال دويستويفسكي من خلال جريان أشكال لغوية ذات أصول مختلفة بين متكلمين ينتمون لمجتمع واحد.

وممن لهم باع في التنظير لتعدد الأصوات الناقد الفرنسي "جيرالد برنس"، الذي فرّق بين الرواية البوليفونية والمونولوجية، وأبانَ عن أن الراوي في الرواية البوليفونية لا ينظر من منظور فوقي، بل هو مشارك لبقية الشخصيات في وجهات النظر المطروحة، أما الراوي في الرواية المونولوجية فيبتلع الأصوات ويلغيها من خلال سلطة عليا يمارسها عليهم، ولديه القدرة من خلال هذه السلطة أن يتلاعب في المسار الزمني المكفول للشخصيات؛ ليُغيّبَ بعضها ويجعل الهيمنة لمنظوره هو، وذلك لتبنّيه رؤية أحادية[٢]، ولا يفوتنا هنا أن نوضح أن "برنس" يقصد بالرواية المونولوجية تلك التي تتميز بأحادية الحوار، فهو حوار غير متفاعل، وهو مختلف عن الحوارية التي اشترطها باختين لتعدد الأصوات، واشترط لها أن تكون متفاعلة أو كرنفالية.

وإذا كان "برنس" قد ركز على الراوي في إظهار الفرق بين الرواية البوليفونية والمونولوجية، فإن "تودروف" قد اهتم بالحوار، وإظهار ما يميزه في الرواية المتعددة الأصوات، يقول:" فالحوار في رواية تعدد الأصوات يعبر عن صراع أبديّ أزليّ متغير دومًا بين النزوع إلى التوحيد والنزوع المضاد، الذي يحافظ على التنوع والاختلاف"[٣]

ولا يمكننا التعريف برواية تعدد الأصوات دون التعريج على الناقد التشيكي ميلان كونديرا، الذي أسهم في تقديم إضافات مهمة في سبيل وضع محددات للتعدد الصوتي، تكمن أهميتها في كونها صادرة عن كونديرا بوصفه ممارسا روائيا وليس مجرد مُنَظِّر، ومن هذه الإضافات ما أسماه باسم التزامن، ويقصد به أن الرواية البوليفونية تقوم على زمن دائري ذي نقطة انطلاق مرتدة على نفسها تبدأ ثم تعود ثانية، لا أن تبدأ ثم تأتي اللحظة التالية، فهي عنده نقيض للتأليف وَفق خطٍّ واحد، يقول في شروط الصوت الروائي البوليفوني:" يتوجب ألا يهيمن أيُّ صوت، ويتوجب ألا ينحصر أي صوت في مجرد مصاحبة بسيطة"[٤]، وقد تطرق كونديرا إلى أهم ميزة جعلت من دويستويفسكي روائيًّا كبيرًا، يقول:" إن ما يجعلُ دويستويفسكي مفكرا كبيرا هو فقط كونه روائيًّا،

(١) سيوفي، جيل، ودان فان رامدونك: باختين والتعدد الصوتي، تر: سليم العمري، مجلة العرب والفكر العالمي، مجلة محكمة تصدر عن مركز الإنماء القومي– بيروت، ع (٢٥، ٢٦)، ٢٠٠٩م، صص (٩٦–١٣٦) الاقتباس ص ١٠٠.

(٢) ينظر: برنس، جيرالد: قاموس السرديات، سبق توثيقه، ص٤٤.

(٣) تودروف، تزفيتان: ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٦م، ص١٧.

(٤) كونديرا، ميلان، فن الرواية، تر: خالد بلقاسم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ٢٠١٧م، ص ٨٦.

ومعنى ذلك: أنه يعرف كيف يخلق في شخصياته عوالم ثقافية غنية ومستجدة على نحو خارق"[١].

ولم يكن تعدد الأصوات محصورًا في هذا التناول، بل وجد له طريقًا في التناول داخل التناص عند جوليا كريستيفا، التي طوّرت حوارية باختين؛ لتصنع منها الامتصاص الحواري بين النصوص، وهذا الامتصاص تعرفه بأنه: " نصوص تتم صناعتُها عبر امتصاص، وفي نفس الوقت عبر إعادة هدم للنصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيا"[٢]، كما تناول ديكرو تعدد الأصوات من خلال البُعد اللساني التداولي؛ مطبقا إياه على الروابط التداولية والافتراض المسبق، وغيرها من الوجهات التلفظية والحجاجية[٣].

ثانيا: شروط السرد المتعدد الأصوات

يمكننا من خلال ما قدمناه حول مفهوم تعدد الأصوات أن نقف على أهم شروط رواية تعدد الأصوات ومحدداتها، وهو ما نجمله في الآتي:

– أن يتخلص المؤلف من النظرة الأحادية الفوقية في إدارة السرد، وأن يمنح الراوي والشخصيات حرية التعبير عن وجهات نظرها، وإن تباينتْ عن وجهة نظره.

– يشترط للروائي في سرده متعدد الأصوات أن يسمع كل الأصوات في أعماله ويفهمها، وأن يشرك المثقف المنحدر من طبقات الشعب الدنيا في الحوار السردي، وأن يتقن التحليل النفسي العميق الذي يكشف عن تعدد مواضيع الحياة، وأن يظهر القدرة على رؤية العالم متعايشا برغم تناقضاته[٤].

– يشترط لتعدد الشخصيات في الرواية البوليفونية، أن تصدر كل شخصية عن إيديولوجيا خاصة بها، كما ينبغي أن يكون لكل شخصية أسلوب تثبت به هذه الإيديولوجيا، وأن تُمنح لجميع الشخصيات صلاحية الحضور بالصوت والهيئة، ومن سمات الشخصيات– أيضا– أنها تختلف في عاداتها وتقاليدها وفي البيئة الحاضنة لها، وفي أدائها وأنماطها اللغوية التي توظفها في الحوار، وفي ردة الفعل المنعكسة تجاه الموضوع المركزي.

– أن يكون هدف رواية تعدد الأصوات هو "محاصرة الحقيقة وكشفها من جوانب متعددة؛ أملا في أن تكتمل الصورة النهائية"[٥].

– قيام رواية تعدد الأصوات قيامها على الحوارية[٦]، والحوارية تختلف عن الحوار، فالحوار في شكله الداخلي أو الخارجي ينمُّ عن أحادية، أما الحوارية فهي تحاور

(١) السابق: ص٨٩.

(٢) كريستيفا، جوليا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٧م، ص٧٨.

(٣) يراجع بحث: تابتي، يمينة: تعدد الأصوات في المواقف والخطابات للنقّري، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، مركز جيل البحث العلمي، ع(٤٥)، أكتوبر ٢٠١٨م، صص (١٣٩-١٥٢).

(٤) هذه الشروط رصدها باختين في دراسته لأعمال دويستويفسكي، وجعل توافرها في أعماله سببا من أسباب ريادته. يراجع: باختين، ميخائيل: قضايا الفن والإبداع عند دويستويفسكي، ص٤٤.

(٥) قاسم، سيزا، ميرامار والنكتة، مجلة فصول، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع(٤) مج(١١)، أكتوبر ١٩٩٢م، صص(١٤٤-١٥٦) الاقتباس: ص١٤٦.

(٦) ينظر ما كتبه حميد لحميداني عن المنطق الحواري في الرواية، وذلك في كتابه: أسلوبية الرواية، منشورات دراسات، الدار البيضاء، ١٩٨٩م، ص ٣٩-٤٠.

وتفاعل كبير داخل إطار مُوسّع من ردات فعل ديناميكية فاعلة، ويشترط لهذا التحاور أن يكون متساويا متناظرا فيما بين الشخصيات جميعا على حد سواء، كما أن الحوارية تعد الوسيلة الأنجع، التي يُنشئ من خلالها المؤلف وعيَه الروائي، فهذا التحاور يُعدُّ حاملا للوعي ومنتجًا له.

– أن تلغي البطولة المركزية، وتقف ضد قيام الراوي العليم، وآليات التبئير.

– يجب في لغة الرواية البوليفونية أن تكون ذات مستويات متعددة تتكشف بانكشاف تعدد الحوار، ولا يكون خضوعها لمعايير علوم اللغة الشكلية الصِّرفة مُهمًّا، وإنما الأهم هو الجانب الأدائي الذي يعبر به كل صوت عن وجهة نظره، وتحتل الكلمة دورا كبيرا؛ لكونها "تعكس أنا الشخصية"(١)، مع الأخذ في الحسبان أن ملفوظ كل شخصية يُنتج عددا هائلا من التنوع، ويُكَوْثر وجهات النظر المطروحة، ويُسهم في تناسل حواراتٍ متناغمةً برغم ما قد تشتمل عليه من تناقض.

– أن يضفي هذا الحشد من التنوع في الأفكار ووجهات النظر والأصوات تماسكا على الرواية؛ لأن التعدد في الرواية البوليفونية لا يتقدم في شكل حكي تتابعي، وإنما تكون له ارتدادات ربما تفكك من وحدة الحدث، لكن في النهاية لابد من إحداث وعي كلي متماسك تخرج به الرواية.

(١) علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٥، ص١٣٦.

– نِشدان رواية تعدد الأصوات مبدأ الحرية والديمقراطية في طرحها.

وفي نهاية هذا المطلب نجد أن سياقات إنتاج قصة " في القطار" وموضوعها قد جعلت منها طرحا مواكبا لشروط تعدد الأصوات، كما أن تعدد شخصياتها، والحوارية المتفاعلة، وأنماط اللغة، وحرية التعبير الممنوحة من الراوي للشخصيات في التعبير عن وجهات نظرها، وما تمثله كل وجهة نظر من إيديولوجيا، تجعل منها خطابا قصصيا بوليفونيا، وهو ما يجعلنا نتوجه لاستكشاف هذا التعدد من خلال الممارسة التطبيقية في المطلب الثاني.

المطلب الثاني

تعدد الأصوات ومظاهره في قصة " في القطار"

أولا: الوعاء البوليفوني للقصة

لو أنني شرعتُ في دعوة مجموعة من الناس إلى حوارٍ ما، ثم هممتُ بوضع ميكروفون أمام بعضهم، ولم أضعْه أمام بعض آخر، فهذا يعني أنّ هناك نيّةً مُبيّتةً لحجب بعض الأصوات المشاركة في هذا الحوار. هذا المثال التقريبي عكْسُه تماما ما أطلقنا عليه هنا (الوعاء البوليفوني)، ونقصد به المؤشرات الدالة على رعاية "محمد تيمور" لفكرة تعدد الأصوات في قصته، وكيف مهّدَ لها الطريق، وهيّأ لها مسرح الأحداث، وهو ما يمكن أن نلمحه في النقاط الآتية:

١– الراوي في القصة يحمل همًّا لقضايا الناس من حوله، وقد ظهر ذلك من خلال الوصف الذي أظهره منتميا للطبقة الأرستقراطية، والمقرر أن هذه الطبقة في

الأصل تعيش لنفسها، ولا يشغلها ما يشغل بقية الناس في الطبقات الدنيا من هموم، لكن تيمور جعل الراوي عكس ذلك، يقول في مفتتح القصة:" صباح ناصع الجبين يُجلي عن القلب الحزين ظلماته، ويرُدُّ للشيخ شبابه، ونسيم عليل ينعش الأفئدة ويُسرّي عن النفس همومها، وفي الحديقة تتمايل الأشجار يمنة ويسرة كأنها ترقص لقدوم الصباح، والناس تسير في الطريق وقد دبّت في نفوسهم حرارة العمل، وأنا مكتئب النفس أنظر من النافذة لجمال الطبيعة، وأسائل نفسي عن سر اكتئابها فلا أهتدي لشيء..." [١]، ومما يؤيد هذا الهمّ عند الراوي أنه توجه؛ ليتخلص من هذا الاكتئاب إلى محطة القطارات، يقول:"**وابتعت تذكرة- درجة ثانية- وركبت القطار**"[٢] فهذا الاعتراض (درجة ثانية) يدلنا على تعمُّد وقصدية في ركوب هذه الدرجة؛ رغبة من الراوي في الاختلاط بأبناء الطبقات الأخرى، الذين يَسْهُل مجاورتهم في هذه الدرجة، وكأنه يريد التعرف إلى همومهم، ومشاركتهم إياها.

٢- تردد فعل القراءة في القصة أكثر من مرة، وهو فعل له دلالة على الوعي، وقد التصق بالراوي في موضعين:" تناولت ديوان موسيه وحاولت القراءة، سمعت صوت بائع الجرائد يطن في أذني...فابتعت إحداها وهممت بالقراءة"[٣] وبالتلميذ في موضع :" ثم أخرج من محفظته رواية من روايات مسامرات الشعب، وهمَّ بالقراءة..."[٤] كما التصق بالشركسي مرة:" اختطف الجريدة من يدي دون أن يستأذنني وابتدأ بقراءة..."[٥] ولكن فعل القراءة هنا جاء نفعيا يختلف تماما عنه عند الراوي والتلميذ، كما جاء فعل القراءة –أيضا- بمعنى ترديد الشيء المحفوظ، وهو ما ورد منتسبا في القصة إلى العمدة:"جلس العمدة بجواري بعد أن قرأ سورة الفاتحة" [٦]، في حين وصف الشيخ في القصة بانعدام الفَهم، وترديد محفوظات في سياقات خاطئة، وكذلك الأفندي الموظف، الذي كان يردد أناشيد تليق بباعة الفجل والترمس[٧]، والمقصد من وراء رصدنا لفعل القراءة هنا أن "تيمور" عدّها ثيمة موظّفة للدلالة على الوعي والوعي المضاد، ومهّد من خلالها لرصد وجهات النظر، التي ستنطق بها كل شخصية.

٣- اختيار الشخصيات بعناية لتمثل جميع طبقات الشعب المصري في ذلك الوقت، فهناك الراوي ويمثل طبقة أرستقراطية كما تقدّم، والشيخ يمثل الطبقة الدينية، والشركسي يمثل طبقة الإقطاعيين، والموظف يمثل الطبقة المتوسطة، والعمدة يقف بين الدنيا وطبقة الإقطاعيين، والتلميذ يمثل طبقة الفلاحين، ولكل طبقة من هذه الطبقات حاضنة بيئية وعادات وتقاليد، كما لها سمت لغوي، وأفكار متباينة، وهو ما يخدم تعدد الأصوات في القصة.

---

(١) تيمور، محمد: ما تراه العيون، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، ٢٠١٥م، ص٩. وقد طبعت المجموعة لأول مرة سنة ١٩٢٢م، ثم أعادت طباعتها الدار القومية بمصر سنة ١٩٦٤م.

(٢) ما تراه العيون، ص٩.

(٣) السابق: ص٩.

(٤) نفسه: ص١٠.

(٥) السابق: ص١٠.

(٦) نفسه.

(٧) نفسه: ص١٠.

٤- الزمان والمكان في القصة محدودان جدا، فالزمان لا يتخطى الساعتين، والمكان عربة القطار، لكن هذا التحديد في الأصل تحديد ظاهري؛ إذ إن تيمور جعل نهاية القصة مفتوحة زمانيًّا، حين جعل الراوي ينزل في محطة قليوب، مغادرًا بقية الشخصيات، التي ستُكمل سفرها، أما القطار فحركته الدائبة ووقوفه في محطات توقف، كانت بمثابة وجود أمل في التغيير، وأن الحوار الذي دار في هذه العربة وإنْ توقّف لكنه سيتجدّد مرة أخرى، وكأن القصة في إطارها الضيق زمانيا ومكانيا تعكس حالة الصراع، التي رجا تيمور من ورائها إحداث تغيير سريع في موضوع الإصلاح الاجتماعي الذي كان قد طرحه في القصة.

ثانيا: الشخصيات وتعدد الإيديولوجيا.

من المظاهر المهمة لتعدد الأصوات في القصة تعدد شخصياتها، فكل شخصية من الشخصيات التي زخرت بها القصة مُنحت مساحةً من السرد ووحداته تكاد تتساوى مع الأخرى، إلا في بعض الأحيان التي يُغيِّب فيها "تيمور" بعضا من هذه الإمكانات الممنوحة، بغرض بنائي فنّي لا بغرض احتكاري للمؤلف، وهو ما فعله مع شخصية التلميذ، فقد جعله آخر من شارك في الحوار، وبرّر ذلك لحداثة سنّه[١]، لكنه في الوقت نفسه حين منح له الكلام أعطاه حرية التعبير عما في نفسه حيال قضية تعميم التعليم، التي أثارتها القصة، كما رسم له أداء قويا من جهة المنطق والحجة.

إن من الشروط المهمة التي حددها "باختين" للشخصيات في رواية تعدد الأصوات أن تكون صاحبة إيديولوجيا، وقد انتقد أعمال شكسبير، فقال عن أبطالها أنهم "ليسوا حملة إيديولوجيات"[٢]، ولكن قبل أن نتلمس تعدد الإيديولوجيا المعبر عنها في القصة، نعرض في عُجالة لمفهوم (الإيديولوجيا) وكيف تتكون؟، فالأصل اليوناني لكلمة (الأيديولوجيا) يعني "علم الأفكار"[٣] وقد شاعت في القرن الثامن عشر مع قيام الثورة الفرنسية وما تبعها من جدل فلسفي وسياسي، وتُعرَّف في الاصطلاح بأنها" مُجمل التصورات والمعتقدات والأفكار، وطرق التفكير لمجموعة؛ سواء كانت أمة أو طبقة أو فئة اجتماعية أو طائفة دينية، أو حزبا سياسيا، وتكون الإيديولوجيات عادة مشروطة بالظروف المناخية والعادات"[٤]، وقد آل المصطلح بعد ذلك ليستقر في حِضن السياسة؛ مكتسبا الصبغة السياسية المحضة، وذلك في الدلالة على" كل مذهب تستلهمه الحكوماتُ والأحزابُ، وتستمد منه آراءها ومواقفها"[٥]، والإشارة إلى دخول الإيديولوجيا في المعترك

(١) ما تراه العيون، ص١١. يقول الراوي عن التلميذ:" أما التلميذ فكانت تظهر على وجهه سيما الاشمئزاز، ولقد همّ بالكلام مرارا فلم يمنعه إلا حياؤه وصغر سنه"

(٢) باختين، ميخائيل: قضايا الفن والإبداع عند دويستويفسكي، مرجع سابق، ص٥٠.

(٣) ينظر: دعبس، يسري، معجم المصطلحات السياسية، البيطاش سنتر للتوزيع والنشر، الإسكندرية، ٢٠٠٩م، ص٢٠٢.

(٤) سعيد، جلال الدين، معجم العلوم الاجتماعية والفلسفية، نيويورك، ١٩٤٤م، ١٤٩.

(٥) سعيد، جلال الدين، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، دار الجنوب للنشر، تونس، ٢٠٠٤، ص٧١.

السياسي يعني تجريدها من جوهرها، وتحويلها إلى مجرد شعارات جوفاء ترتبط بالمنافع المكتسبة، وهو ما يتردد في شعارات الرأسمالية، والاشتراكية، والليبرالية، والراديكالية، وغيرها.

ووَفق هذا التنظير لمصطلح الإيديولوجيا يمكننا التعبير عنها في القصة من خلال الرؤية التي تتباها كل شخصية حول القضية المطروحة الخاصة بتعميم التعليم وجعله حقا لأبناء الفلاحين، ولقد نجح "تيمور" في أن يجعل سلوك كل شخصية ومظهرها الخارجي عاكسا للمعتنق الإيديولوجي الذي تتبناه، ولكي نستبين هذه الرؤى جميعا، نضع الجدول الآتي:

جدول رقم (١)

م	الشخصية	الوصف السردي
١	**الراوي**	استسلمت للتفكير...، مكثت حينا أفكر، تناولت ديوان موسيه، وحاولت القراءة فلم أفلح..، سمعت صوت بائع الجرائد فابتعتُ إحداها وهممت بالقراءة.."ص٩
٢	**الموظف**	"فإذا بأفندي وضّاح الطلعة، حسُن الهندام، دخل غرفتنا وهو يتبختر في مشيته، ويردد أنشودة طالما سمعتها من باعة الفجل والترمس" ص١٠
٣	**الشيخ**	"خلع مركوبه الأحمر، بصق على الأرض ثلاثا ماسحا بشفتيه بمنديل أحمر، أخرج من جيبه مسبحة ذات مئة حبة وحبة، وجعل يردد اسم الله والنبي والأولياء"ص٩
٤	**الشركسي**	"دخل شيخ يبلغ الستين، أحمر الوجه برّاق العينين، وكان ممسكا مظلة أكل عليها الدهر وشرب، أما حافة طربوشه فكانت تصل إلى أطراف أذنيه، وجلس أمامي وهو يتفرس في وجوه رفقائه المسافرين كأنه يسألهم من أين هم قادمون وإلى أين هم ذاهبون؟" ص١٠
٥	**العمدة**	"وصعد منها لغرفتنا أحد عُمد القليوبية، وهو رجل ضخم الجثة كبير الشارب أفطس الأنف، له وجه به آثار الجدري، تظهر عليه مظاهر القوة والجهل"ص١٠
٦	**التلميذ**	"نظر إليّ الشاب كما نظرتُ إليه، ثم أخرج من محفظته رواية من روايات مسامرات الشعب، وهَمَّ بالقراءة.."ص١٠

إن الوصف في السرد يؤدي إحدى وظيفتين؛ تزيينية حين يَرِد في استراحة ما بين الأحداث السردية، ووظيفة دلالية تفسيرية، وذلك حين يكون المقطع الوصفي في خدمة القص، وعنصرا رئيسا في العرض(١)، وقد كشف لنا "محمد تيمور" من خلال الوظيفة الثانية- كما رصدنا في الجدول- أبعاد كل شخصية وما يكتنفها من جوانب نفسية وفكرية وثقافية، فالراوي يمثل صوت العقل في انتمائه إلى الطبقة المثقفة ذات الوعي النوعي، أما الموظف، فإن الوصف الذي قُدِّم له يضعه في طبقة المـُفرَّغين ثقافيا، الذين يضاد مظهرُهم مخبرَهم؛ لذا فهو يمثل الصوت الزائف السلبي منعدم القيمة، في حين يأتي وصف الشيخ المنتمي إلى الطبقة الدينية مُظهرا رجل الدين في صورة (درويش) لا يأخذ من الدين إلا ظاهره؛ لذلك عَنَى الوصف بالجانب السميائي، الذي يَدُلُّكَ على معرفة رجل الدين من خلال أقواله وملبسه دون أفعاله. ولقد جاء وصف الراوي للشركسي مُمْعِنا في تفاصيل (السن، الملامح، الهيئة) كما غاص الراوي في خبيئته؛ فأخرج لنا كيف أن هذا الرجل يتطفل على الآخرين، ويقرأ وجوههم، ويتساءل عمّا لا يعنيه، وهو ما يُمهد لصورة الشركسي الإقطاعي المنتفع صاحب المصالح الشخصية،

(١) يراجع: بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠، ص١٧٦.

التي تجعله يقف في مجابهة كل فكرة تدعو للإصلاح الاجتماعي، وإذا كان الراوي لم يتدخل في إصدار حكم على أحد من الشخصيات، وإنما ترك للوصف أن يفصح عما يريد، وذلك في وصف شخصية (الموظف، والشيخ، والشركسي، والراوي نفسه) إذا كان ذلك كذلك، فإن الشخصية الوحيدة التي أردف وصفها بإطلاق حكم صريح عليها لهي شخصية (العمدة)، وذلك حين وصفه بالقوة والجهل، وفي اعتقادي أن هذا التذمر في إعلان وصف (العمدة) بهاتين الصفتين التقريريتين من جهة الراوي، إنما يرجع إلى كون (العمدة) قد تبنّى فكرا جعله أضل من حمار أهله–كما تقول العرب في أمثالها– فهذا الرجل يحمي الإقطاعيين والسلطة معا مقابل فُتات، وقد انسلخ من هويته وانتمائه لطبقته الرئيسة وهي طبقة الفلاحين، من أجل منفعة شخصية، ويعمل جاهدا على سلب طبقة الفلاحين من كل استحقاق، حتى لو كان مجرّد استحقاق إنساني، وهو ما يظهر في آرائه التي أدلى بها في النقاش الذي دار حول قضية تعميم التعليم.

أما وصف التلميذ، فقد جاء مقتضبا بالقدر الذي يعكس لنا ضعفه، لكن الوصف في الوقت نفسه وَشَى ببوادر قوةٍ اكتنفته، وقد عبّر عنها الراوي من خلال فعل الاسترسال فيما بينه وبين التلميذ (نظر إليّ الشاب كما نظرت إليه)، ونلاحظ هنا أمرا مُهما، يتمثل في أن الراوي في هذا المقطع استخدم وصف (الشاب) في الدلالة على التلميذ، وهو بُعدٌ يعكس قوةً من وجهة نظر الراوي، في حين يرجع لوصفه بـ(تلميذ) في بقية المقاطع، وبخاصة في الحوارية التي دارت حول قضية تعميم التعليم، كما اجتمع التلميذ مع الراوي في ممارستهم لفعل القراءة، الذي يدل على الوعي كما سبق وبيّنّا.

وإذا كان الوصف السابق وصفًا قَبْلِيًّا للشخصيات قبل تحاورها حول قضية (تعميم التعليم)، فإن الوصف السردي لها أثناء التحاور كان كاشفًا بدقة عن وجهة النظر التي تبنتها كل شخصية، وهو ما نضع له الجدول الآتي:

(جدول رقم ٢)

م	الشخصية	الوصف السردي أثناء التحاور
١	**الراوي**	" ولم أطق سكوتا على ما فاه به الشركسي...فالتقطت الجريدة من الأرض، وقلت: وأي جناية؟" ص١١
٢	**الموظف**	"أما الأفندي ذو الهندام الحسن، فإنه قهقه ضاحكًا وصفق بيديه...وضحك عدة ضحكات متتاليات...والأفندي ذو الهندام الحسن ينظر لملابسه ثم ينظر لنا ويضحك" ص١١، ١٢.
٣	**الشيخ**	"جرى هذا الحديث والأستاذ يغط في نومه...فصاح بملء فيه صيحة أفاق لها الأستاذ من نومه... فهزّ الأستاذ رأسه وتنحنح وبصق على الأرض...وعاد الأستاذ إلى خموله، وأطبق أجفانه مستسلما للذهول" ص١٢،١١.
٤	**الشركسي**	"ولم يمهلني الرجل أن أتم كلامي؛ لأنه اختطف الجريدة من يدي دون أن يستأذني، وابتدأ بقراءة ما يقع تحت عينيه، ولم يدهشني ما فعل؛ لأني أعلم الناس بحدة الشراكسة...مكث الشركسي قليلا يقرأ الجريدة، ثم طواها وألقى بها على الأرض وهو يحترق من الألم، وقال يريدون تعميم التعليم ومحاربة الأمية؛ حتى يرتقي الفلاح إلى مصاف أسياده.."ص١٠، ١١.
٥	**العمدة**	" وأردت أن أُجيب الشركسي، لكن العمدة– حفظه الله– كفاني مئونة الرد، فقال للشركسي وهو يبتسم ابتسامة صفراء: صدقت يا بيه صدقت" ص١١.

م	الشخصية	الوصف السردي أثناء التحاور
٦	**التلميذ**	"أما التلميذ فكانت تظهر على وجهه سيما الاشمئزاز...فاستشاط التلميذ غضبًا، ولم يطق السكوت، فقال وهو يرتجف..."ص١١

تنبغي الإشارة إلى رؤية الراوي السردية هنا؛ فإذا كانت الرؤية السردية تُعَرَّف بأنها:" الكيفية التي يتم بها إدراك القصة من طرف الراوي"(١)، فإن هذه الرؤية لا تنفصل عن الراوي بحال، وتتخذ أشكالًا عدة، منها: الرؤية من الخارج، التي يقدم فيها الراوي أحداثه واصفًا ما يراه من الخارج، ويكون في هذه الحالة راويا (عليمًا)، وهناك الرؤية الداخلية، التي يكون الراوي فيها مشاركًا في الأحداث تاركًا انطباعاته ووجهة نظره عليها؛ بوصفه جزءًا منها، ويسمى بالراوي المشارك أو المصاحب(٢)، ويُعدُّ الراوي في قصة (في القطار) صاحب رؤية داخلية يضفي من خلالها وجهة نظر له على الأحداث، كما يكون شريكًا فيها، وهو ما نلاحظه هنا في الوصف المدون في الجدول الثاني؛ إذ نجد الراوي حريصًا على الإدلاء بوجهة نظره في الأحداث، فيقول مثلا في وصف الشركسي:(لأني أعلم الناس بحدة الشراكسة) ومن المعروف أن الراوي غير القاص، فالقاص هو الكاتب (تيمور) أما الراوي في القصة فهو شخصية متخيلة تُعد رؤيتها هنا ضربا من تعدد وجهات النظر المؤكدة للتعدد الصوتي في القصة.

ومن خلال الوصف السابق في الجدول الثاني يظهر لنا أن (الشركسي، والعمدة، والشيخ)، يُمثّلون جميعًا إيديولوجيا واحدة في رفض قرار الحكومة بتعميم التعليم، في حين يمثل الراوي، والتلميذ الإيديولوجيا المؤيدة والمُناصرة، ويقف الأفندي (الموظف) في دائرة رمادية؛ لكونه نموذجًا للمُغيّب، الذي لا يشعر بما يدور حوله، وعلى الرغم مما يبدو من وجود إيديولوجيتين فقط متناهضتين بين فريقين: (مُعارض، ومؤيد)، فإن الحقيقة أن وراء كل رأي إيديولوجيا لها دوافع تحركها، مما يجعل منها إيديولوجيات متعددة، ولكي يتضح هذا الأمر، فإننا نلاحظ أن الشركسي تُحركه أطماعه الإقطاعية، التي تهددها قضية تعميم التعليم لو أخذت طريقها إلى التنفيذ، وذلك لأن الفلاح مُسَخَّر لرعاية ما يمتلكه الإقطاعي من آلاف الأفدنة دون مقابل، مما يجعله يقف صلدًا ضد القضية؛ لأنها ستحرمه من أن يستغل الفلاحين، وفي الوقت نفسه ستحرك الفلاح للمطالبة بحقوقه، والتحرر من هذه العبودية.

أما إيديولوجيا العمدة المناهضة للقرار، فتقف وراءها شهوة التسلط الممزوجة بالجهل؛ لأن العمدة هو ذراع السلطة التي تُشرعن للإقطاع أفعاله، وتعمل على سلب الفلاحين حقوقهم، وإذا كان من الممكن تفهم وضعية الشركسي في معارضة القرار؛ لأن انتفاعه انتفاع مباشر، فإن دوافع العُمدة لمعارضة القرار هنا ليست لها مبررات منطقية؛ لأنه جزء من طبقة الفلاحين، وكان الأجدر به أن يطالب بحقوقهم، كما قال له التلميذ:" **وإنه** ليدهشني أن تكون فلاحًا وتنحي باللائمة على إخوانك الفلاحين." (٣) أما رجل الدين، فمنطلقاته في بناء قراره المعارض قد انصبتْ على جهل عميق بالدين الذي يتشدق به، ولعل "تيمور" وصفه بالنوم أكثر من مرة؛ رغبة في إيصال دلالة (التغييب) التي يرجوها لهذا النمط من رجال الدين.

(١) تودورف، تزفيتان: طرائق تحليل السرد الأدبي (مقولات السرد الأدبي)، تر: الحسين سحبان، وفؤاد صفا، منشورات اتحاد الكُتَّاب العرب المغاربة، الرباط، ط١، ١٩٩٢م، ص٦١.

(٢) حول أنواع الرؤية السردية ينظر: لحمداني، حميد: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩١م، ص٤٨.

(٣) ما تراه العيون، ص١٢.

وكما لم تتطابق دوافع إيديولوجيا رفض قرار تعميم التعليم، فكذلك يمكننا هنا أن نلمح فرقًا فيما بين موقف التلميذ والراوي تجاه القرار؛ إذ يجمعهما التأييد والمناصرة له، ومع ذلك نجد دوافع الراوي تتمحور في دفاعه عن الحقوق التي يؤمن بها، والمبادئ التي يقرأ عنها وتعلمها، والوعي الذي حصّله، أما تأييد (التلميذ) فيعادل وجوده، فالقضية عنده قضية وجود، وقد نجح "تيمور" في أن يقدّم لنا (التلميذ) بوصفه نموذجًا متعلمًا من طبقة الفلاحين؛ لندرك مقدار التنوير الذي يمكن أن يبدد ظلمات الجهل على أيدي أبناء هذه الطبقة إن رعتها الدولة بالتعليم والتنشئة، وقد جاء الوصف السردي للتلميذ وصفًا ثوريًّا (اشمئزاز، استشاط غضبا، لم يطق السكوت...) وهي عبارات تحمل رغبة هذا التلميذ في قيادة مستقبل وطنه بالتعليم والتنوير من خلال تغيير هذا الواقع.

وأخيرا تأتي إيديولوجيا (الأفندي/الموظف) قريبة مما يصلح أن يسمى بـ(حزب الغرباء)، وهذا الوصف على ما يثيره في مخيلة القارئ من هزل وسخرية، لكننا نلفى له صدى في وصف تيمور له في القصة، يقول:"جلس الأفندي وهويبتسم واضعا رجلا على رجل...بعد أن قرأنا السلام فرددناه رد الغريب على **الغريب**"(١)، فهذه الهيئة في الاسترخاء لا تكون إلا لِمَنِ استرخى في جلسته، وقد تتابع وصفه بالضحك المتكرر الموحي بالبلاهة، التي أفضت إلى وقوفه ليكون بلا رأي ذي قيمة في التحاور الذي دار حوله.

ثالثا: الحوار المجهري والحوارية في القصة Dialogism

الحوار المجهري مصطلح لباختين فسّر من خلاله كيف يمكن للروائي أن يُعِدَّ حوارا كبيرا يشتمل على تفاعلات حوارية صغرى، يقول:" إن جميع العناصر والأجزاء الداخلية والخارجية لروايات دويستويفسكي تحمل على تناقضها طابَعا حواريًّا، فقد بنى دويستويفسكي رواياته ضمن حوار كبير تتردد داخل هذا الحوار الكبير حوارات الأبطال الداخلية"(٢)، وكما سبق وبينّا أن الحوارية ليست مجرد تردد كلام بين طرفين، وإنما هي فضاءات متفاعلة بشكل ديناميكي فيما بين الشخصيات، وهذه الحوارية لا يمكنها الظهور إلا من خلال اللغة، التي تتعدد مستوياتها بتعدد أشكال الحوار، وهو الأمر القائم على أسلبتها وتشخيصها في أنماط متفاعلة داخل السرد القصصي.

لقد عَمَدَ "تيمور" في القصة إلى إعطاء حق التعبير لكل الشخصيات المتشاركة، فوجدنا التافه، والمتغطرس الإقطاعي، ورجل الدين السطحي، والتلميذ الطامح، بالإضافة إلى الراوي الذي يمثل بؤرة وعيٍ غير متسلطة، نعم قد أظهر الراوي رأيه صراحة في القصة تجاه قضية تعميم التعليم، لكنه لم يَحجب بقية الأصوات، بل ترك لكل شخصية أن يكون لها وعيها وإن تناقض مع الوعي العام للقصة، الذي يمثل الحوار المجهري، وهو مناصرة قرار تعميم التعليم، وهذا الحوار المجهري ركّب "تيمور" بداخله مجموعة وجهات النظر المتباينة، التي لا يمكن للقصة أن تكتمل في رؤيتها إلا من خلالها.

ويمكننا أن نلمح أهم مظاهر جمالية هذه الحوارية من خلال النقاط الآتية:

(١) ما تراه العيون، ص١٠.

(٢) باختين، ميخائيل: قضايا الفن والإبداع عند دويستويفسكي، ص٦٠.

(١) الحواريّة الطبقيّة

إن من أهم شروط تعدد الأصوات– كما سبق وبينَّا– هو عدم تطابقها، وعلى الرغم من صعوبة استيعاب أن يقوم حوار فيما بين شخصيات لا تتشارك في أدنى درجات الفكر أو الرأي، لكننا وجدنا في قصة "في القطار" كيف أن الطبقات المتناجشة المتصارعة قد عمّها حوار وصراع شرس، وهو ما لمحناه فيما بين طبقة الشركسي وطبقة الفلاحين (التلميذ والشركسي) ، ثم في الصراع الذي دار داخل طبقة الفلاحين(العمدة والتلميذ)، وذلك بوصف العمدة منتميًا بشكل من الأشكال إلى طبقة الفلاحين؛ لكونه فلاحا، لكنه انسلخ عنها، وصار حربا عليها، بالإضافة إلى عمله على مناهضة كل حق من حقوقها، كما نلمح –أيضا– صراعًا مزدوجًا فيما بين الراوي والشركسي من جهة والراوي والعمدة من جهة أخرى (الطبقة الأرستقراطية الواعية وطبقة الإقطاعيين)، كما أسهم رجل الدين من خلال آرائه السطحية الجانحة في نشوب صراع فيما بين الطبقة الإيديولجية التي ينتمي إليها، وهي الطبقة الدينية، وطبقة الفلاحين، أما الموظف أو الأفندي فكان غريبًا كما ظهر في القصة، وتكمن غرابته في (التفاهة) التي تبنّاها، وقد عبر عن ذلك الراوي، فقال:" دخل غرفتنا وهو يتبختر في مشيته، ويردد أنشودة طالما سمعتها من باعة الفجل والترمس، جلس الأفندي وهو يبتسم واضعا رجلا على رجل بعد أن قرأنا السلام، فرددناه ردّ الغريب على الغريب"[١] ولعل في عدم إغفال "تيمور" لشخصية (الأفندي) ما يجعل القصة واقعية؛ إذ إن الحياة لا تخلو من هذا الصنف دوما، وهو ملمح مُهم من ملامح السرد عموما والسرد الروائي والقصصي خاصة؛ " إذ لا تقوم الرواية بدون شخصية إنسانية تجسد التناقض القائم في الحياة؛ لذلك فهي تصور القوي والضعيف، النبيل والتافه، الثري والفقير، وهي في كل ذلك تصوّر إنسانا يمتلك حق الكلام"[٢] فبمقياس المنطق ربما حكمنا على أن شخصية ذلك الأفندي التافه في القصة لا تخدم موضوعها، لكنها من الناحية الفنية مؤثرة في البناء السردي، كما عكست أمرا مهما، وهو أنه في الوقت الذي تؤسس فيه القصة لفكرة الدفاع عن حق التعليم للجميع، فإن بعض المتعلمين لا يستحقون هذا الحق؛ لكونهم تخلوا عن أداء دورهم في مناصرة القضايا الإنسانية، ومن المعروف أن الموظف من طبقة متعلمة، لكنه حين اشترك في الحوارية الكبرى التي دارت حول قرار تعميم التعليم، فيما نرصده في الحوار الآتي، الذي ابتدأه التلميذ قائلا:

– الفلاح يا حضرة العمدة لا يذعن لأوامركم إلا بالضرب؛ لأنكم لم تعودوه غير ذلك..

– فهزّ العمدة رأسه ونظر للشركسي وقال: هذه هي نتائج التعليم!

– فقال الشركسي: نام وقام فوجد نفسه قائم مقام.

أما الأفندي ذو الهندام الحسن، فإنه قهقه ضاحكا وصفق بيديه، وقال للتلميذ:

– برافو يا أفندي، برافو برافو

فنظر إليه الشركسي، وقد انتفخت أوداجه، وتعسر عليه التنفس، وقال:

– ومَن تكون أنت؟

– ابن الحظ والأنس يا أنس ... وضحك ضحكات متوالية. [٣]

(١) ما تراه العيون، ص١٠.

(٢) دراج، فيصل، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٩م ص٧١.

(٣) ما تراه العيون، ص١٢.

– فإننا نلاحظ، هنا، كيف أن الأفندي قد همّ بالإعجاب برأي (التلميذ)، ولكنه مع أول مواجهة وُجِّهت إليه من (الشركسي) تقهقر متدثرًا بتفاهته، واصفا نفسه بما يجري على ألسنة مرتادي النوادي الليلية (أنا ابن الأُنس والحظ يا أُنس)، وكأنه صار في لحظة غير مستحق للانتماء إلى الطبقة الفعلية التي ينتمي إليها، ولعل في مخاطبته التلميذَ بكلمة (أفندي) ما يعطينا فضاء حواريا آخرَ يكشف لنا عن الرغبة الدفينة التي تمنّى أن يكون عليها، والمتمثلة في درجة الوعي والشجاعة، التي أظهرها ذلك الفتى المتعلم، الذي عبر عنه الراوي بـ(التلميذ/الطالب/ الشاب) ولم يرِد التعبير عنه بـ(الأفندي) إلا على لسان الموظف في هذا الحوار فقط؛ للدلالة على أن رغبة مُلحة في (اللاوعي) تنشب في نفسية (الأفندي) وأنه يتمنى أن يكون كالتلميذ قوي الحجة، مدافعا عن رأيه، له كينونة معتبرة.

(٢) الحوارية المِهْنِيَّة

إن اللغة التي رسمت الفضاء الحواري في القصة قد لملمت لنا مجموعة من السمات الأسلوبية، كاشفة لنا عن مجموعة من المهن والجماعات، التي تسهم –بلا شك– في تعدد الأصوات وتناميها، وهذه الأسلوبية "أسلوبية اجتماعية تصنف اللغة وَفق تنوع الأجناس التعبيرية: الخطابية الصحفية، الأدبية–الدنيا– والأجناس المتنوعة للأدب الكبير، ووفق المهن: لغة المحامي، والطبيب، والتاجرن والسياسي..."[١] وسوف يقتصر حديثنا هنا عن المهن المسكوت عنها في الرواية، لا تلك المذكورة، وهي متولدة عن المهن المذكورة، ومنها:

– **مهنة الفنان**

وهي من المهن غير المنصوص عليها صراحة في القصة، وجاء التعبير عنها من خلال دلائل أسلوبية، مثل:(وأنا مكتئب النفس، أنظر من النافذة لجمال الطبيعة، تناولت ديوان موسيه، استسلمت للتفكير،..)[٢] فالقراءة للفنان والشاعر الفرنسي "موسيه"، والقلق النفسي، والبحث في سر جمال الطبيعة، هذه كلها لا تجتمع إلا لفنان، ولم يكن هذا الفنان إلا الراوي في القصة.

– **مهنة الدرويش**

فعلى الرغم من أن الراوي قد أعطى للشيخ المعمم أو رجل الدين مجموعة من الأوصاف، لكنها في الحقيقة تشير إلى مهنة أخرى، يقول: "خلع مركوبه الأحمر قبل أن يتربع على المقعد، أخرج من جيبه مسبحة ذات مئة حبة وحبة، وجعل يردد اسم الله والنبي والصحابة..." [٣] فهذا الوصف ينطبق أكثر على الدرويش، ذلك الذي لا يعرف من الدين إلا هيئة الجلوس وتلاوة الأوراد دون التفكر أو التفقه في أمور الدين الحقيقية.

– **مهنة الثائر**

وهذه الوظيفة أو المهنة إنما اجتمعت أو انبثقت عن شخصية التلميذ، فقد جاءت أوصافه لها من الحمولة المعنوية ما يؤهله أن يكون الثائر على الظلم، الحامل لبؤرة الوعي، الساعي إلى التغيير من خلال ما يحمله من حجة ومنطق وقوة، ومن هذه الأوصاف: (أرى في الغرفة شابا/ أخرج من محفظته رواية من روايات مسامرات الشعب/ فاستشاط التلميذ غضبا/ لم يطق السكوت..)[٤]

(١) الباردي، محمد، في نظرية الرواية، دار سراس للنشر، تونس، ١٩٩٦م، ص٦٠.

(٢) ما تراه العيون، ص ١٠.

(٣) السابق: ص٩.

(٤) السابق، ص١٠، ١١، ١٢.

فالشباب، والدراية، والقراءة المُشَكِّلَةُ للوعي، والحَمِيَّة، وعدم القدرة على السكوت عن الظلم، كلها ترسم صورة لذلك الثائر الحق.

- مهنة الإقطاعي

ونحن لا نقصد بالطبع الشركسي هنا، الذي قدمت لنا القصة أوصافه، ولكننا نقصد انسحاب هذه الأوصاف على كل إقطاعي، حتى إنهم لَيُعْرَفُوْنَ بسيماهم من بين جميع الناس، ولعل هذا هو الذي دفع الراوي أن يُمعن لنا في وصف الشركسي من عدة جهات، من جهة الهيئة الجسمانية؛ ليعطينا أوصاف جنس الشراكسة، لكنه في الوقت نفسه أطنب في ذكر وصف الأفعال، التي تنطبق على كل إقطاعي:(مكث يقرأ الجريدة ثم طواها وألقى بها على الأرض، وهو يحترق ألما/ يريدون تعميم التعليم حتى يرتقي الفلاح إلى مصاف أسياده/ إن السوط لا يكلف الحكومة شيئا، أما التعليم فيتطلب أمولا طائلة/ فلم يبق في قوس الشركسي منزع، فصاح وهو يبصق على الأرض طورا، وعلى جبة الأستاذ وعلى حذاء العمدة تارة، أدبسيس فلاح)[١] قلة الذوق، البطش والجلافة، احتقار الآخرين، عبادة المال، افتقاد القيمة، العصبية، بذاءة اللسان...، هذه كلها مصفوفة من الصفات المتراصة التي بُنيت من خلالها مهنة الإقطاعي في القصة، وهي مهنة متناسلة عن الشركسي بوصفه يمثل أشرس أفرادها.

- مهنة الثور

قد لا توجد في أبجديات المهن مهنةٌ بهذا الوصف أو المُسمَّى، لكنّ البحث يُحبّذ أن يبتدعها ابتداعًا للدلالة على تلك المهنة القابلة للاستثارة، تمامًا كالثور الذي تغيظه قطعة القماش الحمراء؛ فيهيج أشد ما يكون الهيَجان، وهذه المهنة متولدة عن الحوارية التي قدّمها لنا العمدة ودارت حوله، فهو:(تظهر عليه مظاهر القوة والجهل/ ضخم الجثة/ إن الفلاح يا حضرة الأفندي لا يفلح معه إلا الضرب/ أنا أعلم الناس بالفلاح ولي الشرف أن أكون عمدة في بلد به ألف رجل) [٢] فهذا العمدة قبل أن يأخذ طريقه للاستثوار، كان فلاحا لكن طبقة الإقطاعيين منحته عدة أفدنة مقابل رعاية مصالحها، ثم هذه الأفدنة التي حازها أهّلته لأن يكون في وظيفة العمدة، تلك الوظيفة التي صنعت منه قوة جاهلة تجاه إخوانه وأهله من الفلاحين، ممارسًا عليهم سلطة قاهرة.

- مهنة الإمّعة

وهو كل من يعيش بلا مبدأ، منسلخًا عن دوره في الحياة؛ ليتابع الناس فيُحسن مع المحسنين ويسيء مع المسيئين، وقد نشأت هذه المهنة من حوارية الأفندي، الذي وُصِف في القصة بأنه: (يردد أنشودة باعة الفجل والترمس/ وضّاح الطلعة حسُن الهندام/ برافو يا أفندي برافو/أنا ابن الحظ والأنس يا أنس) [٣] فالاستتار وراء المظهر الحسن، في حين يفرغ العقل من كل فضيلة، وترديد الساقط من القول، واتخاذ الرأي وعكسه في اللحظة نفسها، هذه كلها مقومات مهنة الإمعة، التي صاغها لنا الراوي من خلال شخصية الأفندي؛ ليعبر عن أمر مهم: أن هذه المهن أصوات مستترة وراء الشخصيات الرئيسة في القصة، وهو ما يجعل الحوارية منفتحة على تعددية متفاعلة، والأغرب أن القاص صنع منها واقعًا متعايشًا في هذه العربة الضيقة من عربات القطار!.

رابعا: تعدد مستويات اللغة في القصة

من مظاهر تعدد مستويات اللغة داخل القصة ما يتعلق بالبعد الاجتماعي الذي تكتسبه الكلمة داخل بنية السرد،

(١) بتصرف، ما تراه العيون، ص١١، ١٢.

(٢) ما تراه العيون، ص١٠، ١١، ١٢. بتصرف.

(٣) المرجع السابق: ما تراه العيون ص١١، ١٢. بتصرف.

إذ-على حد رؤية باختين- لا قيمة للكلمة المعجمية داخل السرد، ما لم تكتسب الكلمة تلك الحمولة التاريخية والاجتماعية، التي تمكنها من أن تصنع فضاء جديدا يتشابك مع بقية الفضاءات في القصة، يقول:" ملفوظات الشخصيات تتكون من نماذج مختارة لأشكال لا متناهية التنوع"(١)، وسوف نرصد هذا التعدد من خلال دراستنا للكلمة، والأشكال التعبيرية الموظفة داخل القصة، ودور كلٍّ في خدمة تعدد الأصوات والإيديولوجيا في القصة.

١ – الكلمة

لقد رفض باختين – في رؤيته للكلمة داخل الرواية المتعددة الأصوات – أن ينظر إليها في ضوء بُعدها اللساني المعجمي، وإنما نظر إليها بوصفها جزءًا من ممارسة اجتماعية تعكس لنا أفعال الجماعات وتشخصها(٢)، ومن الممكن أن نلمح هذا الأثر الكبير للكلمة في قصة في "القطار" من خلال الآتي:

– كلمة (البِك)(٣)

وردتْ هذه الكلمة في سياق الحوار الذي دار بين التلميذ والعمدة، وهي كلمة فارقة في موضعها؛ لكونها أبانت عن ذلك الصراع القائم بين شخصين ينتميان لطبقة واحدة في الأصل (التلميذ والعمدة)، لكن العمدة تميز بفضل علاقته بالسلطة والرأسمالية الإقطاعية في حيازة هذا اللقب، الذي أبعده عن طبقة الفلاحين، فحين خاطبه التلميذ من دون أن يقدم هذه الرتبة التي حازها ثار العمدة بشكل جنوني، ومن الممكن متابعة الحوار؛ لنتعرف إلى دور الكلمة في بث الصراع داخله:

- فاستشاط التلميذ غضبًا، ولم يطق السكوت، فقال وهو يرتجف: الفلاح يا حضرة العمدة... فقاطعه العمدة قائلًا:
- قل "يا سعادة البك"؛ لأني حزت الرتبة الثانية منذ عشرين سنة. (٤)

فكلمة (بك) هنا فتحت فضاء لتصارع القوى الاجتماعية، وأوضحت أن اتكاء العمدة على السلطة هو ما جعله يجابه قرار تعميم التعليم بكل قوة، وهو ما عبر عنه باختين بقوله:"الكلمة تتحول إلى ساحة لصراع صوتين اثنين"(٥).

– كلمة (السوط)

وردت هذه الكلمة على لسان الشركسي في معارضته الشرسة لقرار تعميم التعليم، ولفظه:" إن السوط لا يكلف الحكومة شيئا، أما التعليم فيتطلب أموالا طائلة، ولا تنس أن الفلاح لا يذعن إلا للضرب؛ لأنه اعتاده من المهد إلى اللحد"(٦) فهذه الأنا المتورمة للشركسي، المتدثرة بالثراء الفاحش والتدرع بالسلطة، جعلته لا يرى قانونا مثل قانون الضرب في معاملة الفلاح، وآلته السوط، وقد كانت هذه الكلمة مدعاة لتدخل العمدة في الحوار، قائلا:" صدقت يا بيه صدقت، ولو كنت تسكن الضياع مثلنا لقلت أكثر من ذلك..." (٧) ولعل العمدة أدرك أنه هو

(١) كلمة (البك) تركية الأصل تعني السيد أو ذا الشأن العظيم، وهي درجات، فمنها البكوية من الدرجة الأولى، والبكوية من الدرجة الثانية.

(٢) ينظر: باختين، ميخائيل، الكلمة في الرواية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٨م، ص١١.

(٣) باختين، ميخائيل، المتكلم في الرواية، تر: محمد برادة، مجلة فصول، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج(٥)، ع(٣٠)، ١٩٨٥، ص١١٠.

(٤) ما تراه العيون، ص١١، ١٢.

(٥) باختين، ميخائيل، شعرية دويستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، مراجعة: حياة شرارة، دارر توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦م، ص٣٤.

(٦) ما تراه العيون، ص١١.

(٧) السابق، ص١١.

نفسه (سوط) في يد هؤلاء الإقطاعيين؛ فأخذ ينافح مع الشركسي، ويبالغ في تصديقه، مما يعني أن الكلمة، هنا، فجّرت صراعا داخل دائرة الحوار، وصنعت تشاجرا كبيرا في بنيته وفضائه.

٢- الأجناس المُتخللة

وقد قصد بها باختين ما تستوعبه الرواية داخلها من أشكال تعبيرية تنتمي لأجناس أخرى، مثل: الأقوال الفلسفية، والنصوص الدينية، والشعرية، والأمثال وغيرها(١)، ولا شك أن انفتاح السرد على هذه الأجناس اللغوية، بما لها من سمت لغوي وتشكيل لفظي مميز يسهم في تباين وجهات النظر، وذلك لأن هذه النصوص تستخدم بشكل أو بآخر في تدعيم فكرة أو دحض أخرى، ومما نرصده من تداخل هذه الأجناس وتخللها قصة في القطار ما يأتي:

- النصوص الدينية

وقد ورد نصّان من النصوص الدينية في موضع واحد في القصة، وهو الموضع الذي طلب فيه العمدة من الشيخ المعمم أن يدلي برأيه في قضية قرار تعميم الحكومة للتعليم، فقال:" بسم الله الرحمن الرحيم ﴿ إِنَّا فَتَحْنَا لَكَ فَتْحًا مُّبِينًا﴾، قال النبي-عليه الصلاة والسلام-:" لا تُعلّموا أولاد السفلة العلم"(٢)، فإنه من المعلوم أن النص الديني له حجية في الإقناع، ومن ههنا جمع الشيخ المعمم بين القرآن والحديث؛ وذلك لإحداث إقناع مُسكِت للراوي والتلميذ، اللَّذَيْنِ يمثلان الرأي المؤيد، ونرى أن انفتاح السرد القصصي على هذين النصين قد أدّى إلى تحريك المتلقي نحو دلالة مهمة تتمثل في أن الفاسدين من رجال الدين هم من يقوّون دوما ظَهْرَ السلطة الفاسدة، وهذه الدلالة المـتَأَمَّلة من قِبل المتلقي تعيدنا لضرورة تقييم دور المتلقي في إنتاج أصوات جديدة للخطاب السردي، وما لهذا الدور من أهمية.

- إدخال عبارة "أدب سيس" من لهجة أخرى.

وهذه العبارة تنتمي إلى اللغة التركية، وهي سِباب بمعنى: "بدون أدب"، وجاءت على لسان الشركسي يسب بها التلميذ بعدما أخذ يدافع عن حقوق الفلاحين، واستخدام هذه العبارة التي صارت كالمسكوكة اللغوية من لغة أخرى لا شك تؤدي إلى انتباهة المتلقي إلى فضاء مهم، وهو تسلط الشركسي على أبناء الفلاحين، فرغم أنه لا يملك لغة أصحاب البلد ولا يملك أرضهم، فإنه يأكل من خيراتهم ويدير شؤونه بلغتهم، ثم إذا أراد أن يسبهم استخدم لغته هو!

- المثَل

وقد ورد، أيضا، على لسان الشركسي مَثَلٌ، وذلك في سياق ردّه على التلميذ يقول:" نام وقام فوجد نفسه قائم مقام"(٣) وقد استخدمه في التعبير عن استيائه من كلام التلميذ الذي أخَذَ يُنافح عن نفسه وعن حق الفلاحين في التعليم، ويستبعد من خلال توظيفه لهذا المثل أن ينال الفلاح هذه المكرمة، إذ إن (قائم مقام) إحدى رتب الجندية الرفيعة، لكننا لو تأملنا (قائم مقام) بعيدا عن معناها بوصفها رتبة، فإن هذا الشركسي يخشى أن يصير الفلاح ذا وعي يوما؛ فيسترد حقوقه من

(١) باختين، ميخائيل، الملحمة والرواية، تر: جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، بيروت، ط١، ١٩٨٦م، ص٥٨.

(٢) ما تراه العيون، ص١٢. والآية من سورة الفتح رقم (١). أما ما ورد منسوبا إلى النبي- صلى الله عليه وسلم- في القصة على أنه حديث، فلم يرد في كتب السنن الصحيحة حديث بهذا اللفظ، ولا تصح نسبته إلى النبي.

(٣) ما تراه العيون، ص١٢. ويُنظر المثل في: تيمور، أحمد، معجم الأمثال العامية، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، ٢٠١٤م، ص٤٥٢، (حرف النون)

مغتصبيها، وأولهم الشركسي، وهو فضاء مهم يعكسه هذا المثَل.

الخاتمة ونتائج البحث

آثر هذا البحث أن يكون "نوستالجيا" حين هَمَّ بالارتداد إلى قصةٍ كُتبت لها الريادة في السرد العربي الحديث، وهي قصة "في القطار" لمُحمد تيمور؛ واضعًا في أولوياته أن يستكشف بُعدا جديدًا من أبعاد النضج الفني لهذه القصة، ألا وهو تعدد الأصوات، وذلك للوقوف على مدى توافر شروط البوليفوني فيها، وما الذي حققه توظيف هذا المفهوم من جماليات في القصة؟

وقد بدأنا بتمهيد عرضنا فيه لمجموعة من السياقات المهمة للقصة ومؤلفها محمد تيمور، ثم جاء البحث بعد ذلك مكوَّنا من مطلبين، درسنا في المطلب الأول مفهوم تعدد الأصوات وشروطه في السرد المتعدد الأصوات، ثم جاء المطلب الثاني ليُعنى برصد مظاهر تعدد الأصوات في القصة وجمالياتها، فدرسنا: الوعاء البوليفوني للقصة، والشخصيات وتعدد الإيديولوجيا، والحوار المجهري والحوارية في القصة، وتعدد مستويات اللغة فيها، **وقد خلصنا إلى مجموعة من النتائج جاءت على النحو الآتي:**

– اتفاق العديد من الأدبيات النقدية على ريادة قصة "في القطار" لم يمنع بعض النقاد من سحب هذه الريادة منها، وإن أبقوها لمحمد تيمور؛ بوصفه رائد الاتجاه الواقعي للقصة في الأدب العربي.

– رمى الناقد "حمدي السكوت" قصة "في القطار"بعيبين: موضوعها غير العاطفي الذي لا يهتم بالقيم الإنسانية، وكونها لوحة ثابتة ليست فيها حركية الزمان والمكان والأحداث.

– في الرد على هذين العيبين ارتأى البحث أن موضوع القصة يتسنم ذرا الإنسانية، كما أن ضيق الحيز الزماني والمكاني كان مقصودًا مناسبًا لطبيعة موضوع القصة.

– فنّا الرواية والقصة بوصفهما جنسًا أدبيًّا مُهمّا لم يعد بمقدورهما عبر النمطية التقليدية مجاراة شبكة العلاقات الاجتماعية الموسّعة في الواقع، إلا من خلال استثمار تقنية تعدد الأصوات في تمثيل قضايا هذا العالم ومواكبة حرياته؛ إذ لم يعد هذا التعدد الفني في الرواية ترفًا إبداعيًّا.

– من شروط تعدد الأصوات في السرد ألا يطغى صوت على صوت؛ فيلغيه، أو يتبنى رأيه؛ فيماثله، كما أن الرواية البوليفونية متعدد ة الأصوات يشترط لها تعدد الرؤى ووجهات النظر والإيديولوجيات.

– الراوي في الرواية البوليفونية مشارك لبقية الشخصيات، أما الرواية المونولوجية، فيكون الراوي فيها متسلطًا فوقيًّا يبتلع أصوات الشخصيات في صوته، ولا يمنحها حرية التعبير.

– إذا كان باختين أول من طرح ونبّه على أهمية تعدد الأصوات في السرد، فإن النقاد الذين جاؤوا بعده أثْرَوا هذا الجانب وطوروه، ومنهم: تودورف، وجيرالد برنس، وميلان كونديرا، وجوليا كريستيفا، وديكرو، والأخير يعد مطورًا لتعدد الأصوات في بُعده الحجاجي والتداولي.

– جاء انخراط الراوي في قصة في القطار مع الطبقات الأخرى، وتكرار فعل القراءة بوصفه دالا على الوعي– من أهم الأمور التي وظّفها تيمور لتكون وعاء للبوليفونية في قصة في القطار.

– تنوع انتماء الشخصيات لطبقات متفاوتة إيديولوجيًّا واجتماعيًّا، يعدّ من أهم مؤشرات تعدد الأصوات في القصة.

– اختيار الحيز الزماني والمكاني الضيق في القصة قد عمل على تحريك الصراع الدرامي، وأنتج دلالة مهمة تتمثل في رغبة القاص في تسريع التغيير المرغوب بتبنّي قضية تعميم التعليم.

– منح القاصُّ الشخصياتِ مساحاتٍ متساويةً في الوحدات السردية، كما جاء (الراوي) من نوعية (الراوي الداخلي) الذي يشارك في الأحداث، لكنه لم يحجب صوت الآخرين، كما جاءت رؤيته الداخلية هذه من مظاهر تعدد الأصوات في القصة.

– في القصة نجد حوارية لا حوارًا، ومن أهم ما أنتجته الحوارية في القصة من جماليات أنها كشفت لنا عن تنوع طبقي غير متطابق الأصوات، وعن انتماء الحوار لطبقات متصارعة لا شخصيات فردانية، كما أظهرت لنا تناقضات في وجهات النظر كانت مهمة في بناء وعي الخطاب الذي أراده تيمور للقصة.

– كشفت لنا الحوارية تناسل مجموعة من المهن والجماعات المسكوت عنها في القصة، منها: الفنان، الدرويش، الإقطاعي، الثائر، الثور، الإمعة.

– جاءت شخصية الشركسي أكثر الشخصيات حظوة بوصفٍ مُبينٍ عن جميع جوانبها، كما أفردت لها مساحة أوسع– نوعًا ما– من الوحدات السردية، وكأن تيمور يجعل من حوار الشركسي حوارا مجهريا، مُطبقا مبدأ (اعرف عدوَّك) ليكون طريقا للإصلاح الذي روَّج له في القصة، وتبنّى فيه مساندة قرار "تعميم التعليم".

– الكلمة في النص السردي لها أهمية كالكلمة في النص الشعري، وقد حققت في القصة تنوعًا في مستويات التعدد اللغوي، كما ظهر ذلك في كلمة (البك) و(السوط).

– تُعد الأجناس المتخللة ضربا مهما من ضروب تعدد مستويات اللغة في القصة، وقد تمثلت في النصوص الدينية، والمَثَل، وتداخل اللهجة الأخرى.

– هناك تداخل نفسي في اللاوعي فيما بين الطبقات في القصة، وظهر ذلك في موقف شخصية الأفندي من التلميذ وإعجابه به.

وأخيرا، فمن **التوصيات المهمة** التي نوصي بها رعاية قصة (صفارة العيد) لتيمور بدراسة جادة، وكذلك التوسع في تطبيق جماليات مفهوم البوليفونية على أدب هذا الجيل الرائد.

والحمد لله اولا وآخرا

المصادر والمراجع

– **القرآن الكريم**

– **أولا: المراجع العربية**

الباردي، محمد، في نظرية الرواية، دار سراس للنشر، تونس، ١٩٩٦م.

بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠م.

بوعزة، محمد: البوليفونية الروائية، بحث منشور بمجلة الفكر العربي، تصدر عن معهد الإنماء العربي –بيروت، ع (٨٣)، شتاء ١٩٩٦م.

تابتي، يمينة: تعدد الأصوات في المواقف والخطابات للنفّري، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، مركز جيل البحث العلمي، ع (٤٥)، أكتوبر ٢٠١٨م، صص (١٣٩-١٥٢).

تيمور، أحمد، معجم الأمثال العامية، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، ٢٠١٤م.

تيمور، محمد: ما تراه العيون، مجموعة قصصية، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، ٢٠١٥م.

– حقي، يحيى، فجر القصة المصرية، دار القلم، ومكتبة نهضة مصر بالقاهرة، سلسلة المكتبة الثقافية رقم (٦)، د.ت، د.ط.

دراج، فيصل، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٩م.

دعبس، يسري، معجم المصطلحات السياسية، البيطاش سنتر للتوزيع والنشر، الإسكندرية، ٢٠٠٩م.

الزكري، عبد اللطيف الطاهر، مجلة علامات في النقد، مجلة محكمة تصدر عن النادي الأدبي بجدة، مج (١٤)، ج(٥٤)، ديسمبر ٢٠٠٤م، صص (٤٩٥-٥٠٢).

سعيد، جلال الدين، معجم العلوم الاجتماعية والفلسفية، نيويورك، ١٩٤٤م.

سعيد، جلال الدين، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، دار الجنوب للنشر، تونس، ٢٠٠٤م.

السكوت، حمدي: محمد تيمور قصّاصا، بحث منشور بمجلة كلية دار العلوم جامعة القاهرة بمصر، العدد (٣)، ١٩٧١م، صص (١٧١- ١٩٦).

علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٥م.

العيد، يمنى: الراوي: الموقع والشكل، بحث في السرد الروائي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٦م.

قاسم، سيزا، ميرامار والنكتة، مجلة فصول، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع(٤) مج(١١)، أكتوبر ١٩٩٢م، صص(١٤٤-١٥٦).

قبيلات، نزار: تعدد الأصوات في الرواية، المفهوم والتوجهات النقدية، مجلة فكر وإبداع، مجلة محكمة تصدر عن رابطة الأدب الحديث بجامعة عين شمس بمصر، ج(٥٧) فبراير ٢٠١٠م، صص (٢٠١-٢٤٣).

لحمداني، حميد: أسلوبية الرواية، منشورات دراسات، الدار البيضاء، ١٩٨٩م.

لحمداني، حميد: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩١م.

هيكل، أحمد: تطور الأدب الحديث في مصر (أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية)، دار المعارف، القاهرة، ط٦، ١٩٩٤م.

– ثانيًا: المراجع المترجمة

أدورنو، ثيودور: وضعيّة السارد في الرواية المعاصرة، تر: محمد برادة، مجلة فصول، ع (٢٤)، ١٩٢٣.

باختين، ميخائيل، شعرية دويستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، مراجعة: حياة شرارة، دارر توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦م.

باختين، ميخائيل: قضايا الفن والإبداع عند دويستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦م.

باختين، ميخائيل، الكلمة في الرواية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٨م.

باختين، ميخائيل، المتكلم في الرواية، تر: محمد برادة، مجلة فصول، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج(٥)، ع(٣٠)، ١٩٨٥.

باختين، ميخائيل: الملحمة والرواية، تر: جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، بيروت، ١٩٨٢.

برنس، جيرالد: قاموس السرديات، تر: السيد إمام، سبريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠٠٣م.

تودورف، تزفيتان: طرائق تحليل السرد الأدبي (مقولات السرد الأدبي)، تر: الحسين سحبان، وفؤاد صفا، منشورات اتحاد الكُتَّاب العرب المغاربة، الرباط، ط١، ١٩٩٢.

تودورف، تزفيتان: ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٦م.

سيوفي، جيل، ودان فان رامدونك: باختين والتعدد الصوتي، تر: سليم العمري، مجلة العرب والفكر العالمي، مجلة محكمة تصدر عن مركز الإنماء القومي- بيروت، ع (٢٥، ٢٦)، ٢٠٠٩، صص (٩٦-١٣٦).

كريستيفا، جوليا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٧م.

كونديرا، ميلان، فن الرواية، تر: خالد بلقاسم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ٢٠١٧م.