

## تعدد الأصوات في رواية الزيني بركات لجمال الغيطاني

علي رضا كاهه<sup>١</sup>، خليل پرويني<sup>٢</sup>، كبرى روشنفكر<sup>٣</sup>

١. دكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها من جامعة تربيت مدرس
  ٢. أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة تربيت مدرس
  ٣. أستاذة مشاركة، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة تربيت مدرس
- (تاريخ الاستلام: ٢٨/١٠/١٤٣٥؛ تاريخ القبول: ٢٢/٢/١٤٣٦)

### الملخص

بعد التغيرات التي طرأت على المجتمع المصري بعد ثورة يوليو ١٩٥٢، بدأ الروائيون يبحثون عن أشكال فنية تسائر مقتضيات واقعهم الاجتماعي. فقد اتسم إنتاجهم بعد هذه الحقبة بعدة سمات فنية، وبعد أن كان السارد العليم يتحكم في السرد والحكي، احتوت الروايات رؤية سردية متعددة، أبعدت سطوة الراوي التقليدي بنظراته الأحادية في نقل أحداث الرواية، وتراجعت عن رسم الشخصية المألوفة في الروايات التقليدية بتجربتها من ميسم البطولة والتفرد، بإدخال عدد ضخم من الشخصيات في الرواية. يعتبر جمال الغيطاني أحد أدباء جيل الستينيات في مصر، وكان من أبرز الروائيين في استلهام التراث في إنتاجه الأدبي. وقد كان حريصاً على ابتكار أشكال فنية جديدة تكون مغايرة للأشكال السائدة في تلك الفترة. تعدّ روايته الزيني بركات نموذجاً جيداً لسعي هذا الروائي المصري للخروج من أسر الرواية التقليدية. وقد استطاع الكاتب أن يقدم في هذه الرواية عالماً روائياً متشابكاً يمتاز بالتعددية في الرؤية السردية ومواقف الشخصيات الإيديولوجية، إضافة إلى التنوع في الأسلوب الروائي، ما أدى إلى تعدد الأصوات في الرواية.

### الكلمات الرئيسية

الزيني بركات، جمال الغيطاني، تعدد الرؤية السردية، تعدد المواقف، تنوع الأسلوب الروائي.

## مقدمة

بتطور تقنيات السرد الروائي العربي قد تهيأ المناخ لإنتاج روايات متعددة الأصوات في ستينيات القرن الماضي، فجاءت الرواية العربية في مصر لتمثل بعثاً جديداً لخصوصية روائية ذات بناء فني خاص، منفتحة على أكثر من لغة ومتحدثة إلينا من خلال زوايا متعددة للرؤية والرصد؛ لأن الوعي الجديد أدرك أن «سمة التجانس ولّت إلى غير رجعة، وأن الأشياء والعلاقات بينها أصبحت عرضة للانتهاك والتغير في زمن اختلّت فيه الركائز المنطقية التي تقوم عليها العلاقات الإنسانية» (صالح، ٢٠٠٠، ص ١٣).

وجاءت رواية الأصوات العربية لتنتزع الرواية العربية من المسار التقليدي، ولتضفي عليها بعض الملامح الحداثية الجديدة بإلغائها فكرة البطولة المركزية وبانفتاحها على الأصوات المختلفة؛ لأنها رواية تأبى الرؤية الأحادية (التلاوي، ٢٠٠٠، ص ١٠٦)؛ ولأن «في الكتابة الروائية الجديدة، يتعدد حضور الشخصيات كما تتعدد اللغات، وهي رؤية مستمدة من المجتمع الذي لا يضم فرداً واحداً، وإنما عدة أفراد يتفاوتون في وعيهم الفني، ومستوياتهم الاجتماعية، ولهجاتهم المختلفة» (أشهبون، ٢٠١٠، ص ١٥٨).

ويعتبر الروائي المصري جمال الغيطاني<sup>١</sup> من أبرز الروائيين الذين اتجهوا نحو توظيف التراث في رواياتهم. وقد ابتدع في روايته «الزيني بركات» (١٩٧٤) شكلاً نابعاً من التراث، وطريقته في السرد معتمدة على الماضي البعيد وبشكل خاص على ما ورد في كتاب «بدائع الزهور في عجائب الدهور» لابن إياس كما صرح بذلك المؤلف (ندوة مشكلة الإبداع عند جيل الستينيات والسبعينيات، ١٩٨٢، ص ٢١٣). وقد استطاع الغيطاني أن يعطي نصه الروائي مؤشراً حقيقياً ودالاً على تعدد الأصوات، وتعدد وجهات النظر في الرواية العربية الحديثة، بحيث تقول سيزا قاسم عن هذه الرواية: «قد تحول نص ابن إياس ذو الصوت المنفرد إلى نص متعدد الأصوات أونص بوليفوني» (قاسم، ١٩٨٢، ص ١٤٧).

١. ولد جمال أحمد الغيطاني عام ١٩٤٥ في قرية «جهينة» بمحافظة سوهاج بالصعيد (الصمادي، ١٩٩٢، ص ٥). وقد صدر كتابه الأول تحت عنوان «أوراق شاب عاش منذ ألف عام» سنة ١٩٦٩. ومن أهم مؤلفاته: وقائع حارة الزعفراني (١٩٧٦)، وكتاب التجليات (الأسفار الثلاثة) (١٩٨٣-١٩٨٦)، ورسالة في الصبابة والوجد (١٩٨٨)، وشطح المدينة (١٩٩٠)، وهاتف المغيب (١٩٩٢)، ...

قد حظيت رواية الزيني بركات منذ صدورهما باهتمام نقدي تستحقه؛ لأنها شكلت لوناً خاصاً جديداً من التعامل مع التاريخ، ولكن لم تحظ إشكالية تعدد الأصوات فيها بالدرس الوافي، خاصة بالنسبة للمواقف الأيديولوجية المتنوعة فيها والتنوع الأسلوبي الذي انفردت به الرواية. وقد درس محمد نجيب التلاوي في كتاب «وجهة النظر في روايات الأصوات العربية» (٢٠٠٠) عشر روايات مصرية من بينها رواية الزيني بركات، مركزاً على ثلاث نقاط محددة تُبرز على حد تعبيره ما تنطوي عليه رواية الأصوات وهي: اللاتجانس، والحوار، والمنولوج، ثم التعدد اللغوي. ولم يتبع الدارس منهج باحثين في تحليله ولذلك لم يتطرق إلى تعدد المواقف الأيديولوجية وتعدد الأساليب في الروايات المدروسة.

وقد قام سعيد يقطين في كتاب «تحليل الخطاب الروائي» (٢٠٠٥) بدراسة خمس روايات مركزاً فيه على تحليل رواية «الزيني بركات». وتوقّف الكاتب على ثلاثة مكونات هي: الزمن، والصيغة، والرؤية السردية، معتمداً في تحليله على منهج كل من «جينت» و«تودوروف» دون الإشارة إلى إشكالية تعدد الأصوات وآراء باحثين في دراسته. وأيضاً في مقالة «تعدد الأصوات والأقنعة في الرواية العربية» (٢٠٠٨)، تناول حسن عليان تقنيات السرد في عدد من الروايات، واستنتج أن رواية التجريب على حد وصفه في الربع الأخير من القرن العشرين وبدايات هذا القرن، وظّفت تقنية تعدد الأصوات على صعيد اللغة أو الشخصيات وأدوات متعددة أخرى، وساهمت في تطوير الرواية العربية.

تهدف المقالة إلى إلقاء الضوء على تقنية تعدد الأصوات في رواية الزيني بركات التي تعتبر من النماذج الفريدة بين الروايات العربية. والفرضية التي نتبّعها في هذه المقالة هي أن رواية الزيني بركات تعتبر من الروايات التي خلقت التعددية الصوتية للتعبير عن الرؤية التي تتصل بالواقع المصري في حقبة الستينيات في مصر، وليس بالإطار التاريخي القديم المتخيل. ومن ضرورة البحث الرجوع إلى كيفية ظهور الأصوات المختلفة في الروايات التي صدرت في تلك الفترة في مصر، ولاسيما في رواية الزيني بركات. والمنهج الذي تتبعه هذه الدراسة توصيفي-تحليلي، يقوم على استحضار نص الرواية ومن ثم بيان التعددية الصوتية، مع الاعتماد على آراء ميخائيل باحثين في هذا المجال.

### المفاهيم النظرية

لم تظهر الرواية المتعددة الأصوات إلا مع دوستويفسكي حسب المنظر الروسي ميخائيل باحثين الذي يقول في مقدمة كتابه «شعرية دوستويفسكي» عنه: «إننا ننظر إلى دوستويفسكي

على أنه واحد من أعظم المجددين في ميدان الشكل الفني. لقد أوجد، في رأينا، نمطاً جديداً تماماً من التفكير الفني، هذا النمط الذي اصطلحنا عليه بـ«المتعدد الأصوات» (باختين، ١٩٨٦، ص ٥). وقد لاحظ باختين أن الرواية المونولوجية المتجانسة<sup>١</sup> هي الشكل الروائي الذي طبع سيرورة الخطاب الروائي الأوروبي قبل دوستوفسكي أي الرواية التي نجد فيها الراوي العارف بكل شيء يتحكم في دواليب السرد والحكي مع الانطلاق من رؤية إيديولوجية معينة تؤدي إلى تساؤل الإيديولوجيات الأخرى. واستطاع دوستوفسكي تحطيم هذا الشكل الروائي في رواياته (باختين، ١٩٨٦، ص ١٢).

وقد رأى باختين أن الرواية «ظاهرة متعدد الأسلوب واللسان والصوت، يعثر المحلل فيها على بعض الوحدات الأسلوبية اللامتجانسة التي توجد، أحياناً، على مستويات لسانية مختلفة وخاضعة لقواعد لسانية متعددة» (باختين، ١٩٨٧، ص ٢٨). وعرف الرواية المتعددة الأصوات بقوله: «إن الرواية المتعددة الأصوات ذات طابع حوارى على نطاق واسع. وبين جميع عناصر البنية الروائية، توجد دائماً علاقات حوارية، أي إن العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقي» (باختين، ١٩٨٦، ص ٥٩).

وقد أصبحت البوليفونية<sup>٢</sup> مفهوماً متداولاً في الأبحاث التي تتناول موضوع التعدد الصوتي في الرواية، وتعتبر مفهوماً موسيقياً. والفكرة، نجدها لدى كونديرا الذي يعتقد أن «البوليفونية الموسيقية هي تطوير متزامن لصوتين أو لعدة أصوات تحتفظ، رغم ارتباطها على نحو كامل، باستقلال نسبي» (كونديرا، ١٩٩٩، ص ٧٨). وتعني البوليفونية الروائية «تنظيم أشكال الوعي المتعددة داخل الرواية، وتشخيصها بشكل متساوٍ، (بحيث) لا يؤدي إلى هيمنة وعي واحد» (بوعزة، ١٩٩٦، ص ٩٣). وهذا التساوي بين الأصوات في الرواية البوليفونية هو الذي يضمن تلاحم وحداتها الحكائية المتنوعة.

هناك جملة من الخصائص الأسلوبية والدلالية التي تطبع الخطاب الروائي، والتعدد الصوتي يجعل النصّ الروائي كإطار يحتوي على شبكة من الشخصيات التي تتخلل خطاب الرواية، ويحتفظ للشخصيات بنوع من الاستقلال في التعبير، ويترتب عن هذا الاستقلال، اتباع وجهات نظر الشخصيات لمنطق حوارى، يفقد النص الروائي من خلاله نبرته الأحادية.

---

1. Homophone

2. Polyphony

وقد تعددت وجهات نظر الدارسين إزاء الرؤية السردية، وانطلق هنري جيمس من ملاحظاته حول الراوي الذي ينظر إلى عالمه الحكائي من عل، معيماً عليه لعبة دور محرك الدمى، مؤمناً بأن القصة يجب أن تحكي ذاتها، وذلك عن طريق مسرحة الحدث أو عرضه وليس عن طريق السرد أو التلخيص (سمعان، ١٩٨٢، ص ١٠٤)، أي أن على القصة أن تحكي ذاتها لا أن يحكيها المؤلف. ولذلك استمد مصطلح زاوية الرؤية أهميتها من القدرة على استيعاب التوجهات الفكرية والفنية للشخصيات في العمل الروائي، «الأمر الذي يعني إزاحة الراوي العليم بكل شيء، ووضع الحدث الروائي في إطار وعي الشخصيات، وتتابع تشكيلات السرد تبعاً لموقع الراوي» (عليان، ٢٠٠٨، ص ١٧١).

ويرى باختين أن الرواية تسمح بأن ندخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس الأدبية، سواء كانت أدبية أو خارج أدبية. أي إن أيّ جنس تعبيرى يمكنه أن يدخل إلى بنية الرواية، وأكثر من ذلك «فإنه توجد فئة من الأجناس التعبيرية الخاصة التي تلعب دوراً بنّاءاً جد هام داخل الروايات، بل إنها أحياناً، تحدّد حتى بنية المجموع خالقة بذلك مغايرات للجنس الروائي. تلك الأجناس هي الاعتراف، والمذكرات الخاصة، ومحكي الأسفار، والبيوغرافيا، والرسائل، الخ» (باختين، ١٩٨٧، ص ٨٨). ويعتقد باختين أن هذه الأجناس التعبيرية إلى جانب كلام المؤلف وكلام أبطال الرواية ليست إلا «وحدات التأليف الأساسية التي يدخل التنوع الكلامي الرواية بواسطتها. فكل وحدة من هذه الوحدات تسمح بوجود تعدد في الأصوات الاجتماعية وتنوع في العلاقات والصلات بينها» (باختين، ١٩٨٨، ص ١١).

أما بالنسبة للأسلوب الكرنفالي الذي قد طرح باختين فكرته فيتجلّى في تصويره لعلاقة النص بالواقع من رسم شبكة علاقات لغوية تتشابك فيها عناصر لغة النص مع لغة الواقع التي تتحدى الثقافة الرسمية. وهذا الأسلوب تجسيد لثقافة فرعية «... نقدية تشكك طقوسها وأنشطتها في الأخلاق السائدة والمعايير المتبعة التي تُقدّم في سياق محكوم بقانون خارجي، كاريكاتوري وهزلي» (زيمبا، ١٩٩١، ص ١٥٧).

وبعد هذا العرض الموجز لأهم آراء باختين حول تعدد الأصوات ومكوناته في الرواية يمكن الانتقال إلى رواية الزيني بركات، ومن ثم تحديد مظاهر التعدد الصوتي في هذه الرواية.

## 1. Subculture

### الزيني بركات وعناصر تعدد الأصوات

تتناول الرواية أحد عشر عاماً من زمن حكم المماليك على مصر، وتنتهي بسقوط حكمهم على يد العثمانيين. تبدأ الوقائع بالقبض على «علي بن أبي الجود» محتسب القاهرة، بتهمة سرقة ممتلكات الناس، فيتم تعيين «الزيني بركات» محتسباً جديداً للقاهرة، وذلك بأمر من السلطان. يرفض الزيني بركات هذا المنصب، لكن الشيخ أبا السعود يقنعه بأنه خير من يصلح لتولي هذه الوظيفة. يفرح الناس من هذا الحدث، فراحوا يسجلون أفعاله الخيرة. إن هذا الأمر لا يطول؛ لأنه وبعد مضي زمن قصير يظهر الزيني بركات صورته الحقيقية وهي حبه للسلطة، متجاوزاً المبادئ التي تظاهرت بها في البداية، فيوافق «زكريا» المسؤول في حفظ أمن السلطة، في ممارسة الظلم على الشعب، ويعينه كئائب له. في نهاية المطاف تُهزم السلطة المملوكية في معركة «مرج دابق» من العثمانيين، ويقتل سلطانها «قانسوه الغوري». يدخل العثمانيون البلاد، وبعد الاختفاء لفترة وجيزة، يظهر الزيني بركات في آخر مقطع سردي وهو يمتطي فرساً، ويصيح المنادي بتعيينه ناظراً جديداً لحسبة القاهرة، ويقراً أمراً صادراً منه، يوضح فيه أن العملة العثمانية الجديدة حلت محل العملة المملوكية القديمة.

قد جاءت رواية «الزيني بركات» (١٩٧٤) كرواية تدخل في دائرة الرواية الطليعية، حاول فيها كاتبها ابتداء شكل جديد من الأشكال الروائية العربية، يفارق أشكال الكتابة البسيطة التي لا تقدم إلا وهم الرواية (الغيطاني، ١٩٩٤، غلاف الرواية). فيكاد ينفرد جمال الغيطاني عن كتاب جيله بسلوكه طريفاً مختلفاً عن الطريق الذي سلكه الروائيون السابقون؛ لأنه لا يعبر عن التراث في مشروع الروائي وغير الروائي كي يحيي هذا التراث فقط، بل همّه الأساسي هو أن يعبر بهذا التراث ليقول ما يقصده أي انتهاج طريق مغاير للسابقين أمثال جورج زيدان، ونجيب محفوظ، وعادل كامل، وفريد أبوحديد، وأحمد باكثير وعبد الحميد جودة السحار وغيرهم؛ لأن هؤلاء الكتاب ومعظم الكتاب السابقين قد استخدموا النص التراثي لتفسير الواقع التراثي أكثر من تفسيره للواقع الحاضر. وهذا النوع من الاستلهام الذي يسميه مراد مبروك عبدالرحمن «النص الساكن» قد غلب على معظم الروايات التاريخية والفنية حتى أواخر الحرب العالمية الثانية (عبدالرحمن، ١٩٩١، ص ١٣٣).

ولكن قد امتاز نص رواية الزيني بركات بأنه نص متحرك لا يحافظ على تركيب التراث كما ورد في الكتب القديمة، بل يستوحي الكاتب التراث في عمل سردي يقترب فيه الماضي من

الحاضر إلى درجة التماهي، فيخرج بذلك من إطاره التراثي إلى دلالاته المعاصرة، أي إن استيحاء الشكل التراثي جاء «بغية تأصيل شكل روائي عربي من ناحية، وليكون أداة تعبيرية عن الواقع الحاضر من ناحية ثانية» (عبدالرحمن، ١٩٩١، ص ٢٣٣). لذلك يمكن القول بأن اتجاه الغيطاني في استلهامه للنص التراثي المتحرك يتماشى مع ما يعتقده البعض بأن المادة التاريخية في العصر الراهن قد أتاحت مخرجاً روئياً، يطمح الروائي من خلاله مقارنة الماضي بالحاضر، واستحضار بعض، عبر التاريخ بما يكفل إيصال صوته ورسالته النقدية إلى المتلقي (الموسوي، ١٩٨٨، ص ١٢٠).

إذن تجربة الغيطاني في رواية الزيني بركات تجربة متميزة قد تكشف عن نجاح فذ في إبداع شكل جديد يجمع بين الأصالة والحداثة، وفي التعبير عن أبعاد القهر السياسي، الاضطراب الاجتماعي، والهزيمة المؤلمة كما عبر عنها تاريخ المماليك في القرن العاشر الهجري، وتاريخ مصر في ستينيات القرن الماضي أيضاً.

#### تعدد الرؤية السردية

إن العالم الذي تخلقه هذه الرواية معقد، ومتعدد السطوح وتضم عالماً بانورامياً زاخراً بشخصيات متفاوتة الأنماط وتفتح على أكثر من خطاب بحيث يكون الاقتصار على منظور واحد غير كاف لكشف الدلالات المعقدة المتصارعة، فتبدو النظرة الأحادية قاصرة على نقل ما يجري فيه، ومن ثم يحاول النص الفرار من النظرة الأحادية بتكثير زوايا الرؤية. لذلك إن أول ما يطالعنا في رواية الزيني بركات قيامها على سرادقات، وتسمية بعض العناوين الفرعية في السردقات بأسماء شخصيات الرواية من قبيل: سعيد الجهيني، زكريا بن راضي، عمرو بن العدوي، إلى جانب الرحالة البندقي «فياسكونتي جانتي» الخارج عن أحداث الرواية، أي يخالف الغيطاني «ابن إياس» في تقسيم النص إلى السنين، والشهور، ثم الأيام.

هكذا جاءت الرواية في شكل دوائر متداخلة تظهر من خلال تعدد الرواة، وهناك أولاً: الرحالة الإيطالي ومذكراته التي يعتمد فيها على شهادة العيان ويمثل الراوي من الخارج بموقعه الخارجي على دائرة الأحداث. ثانياً: الراوي الداخلي العليم الذي اختلفت مهمته عن الرحالة، إنه هو المتحكم في المسيرة التنفيذية للأحداث ويقوم بدور الواصف ويقدم الأصوات ويربط ويعرض ويحدثنا عن الأصوات بضمير «هو». وأخيراً رؤية الشخصيات التي هي بمثابة أصوات تختلف عن الصوتين السابقين، واستطاعت أن تعكس التعددية في المواقف تجاه الأحداث.

تبدأ الرواية شهر رجب ٩٢٢ هـ على لسان الرحالة البندقي فياسكونتي جانتي الذي زار القاهرة أكثر من مرة في القرن السادس عشر الميلادي (الفيطاني، ١٩٩٤، ص٤). ويورد الرحالة مقتطفات ومشاهد سجّلها في رحلاته إلى القاهرة. وفي المقتطف (أ) المأخوذ من مذكرات الرحالة في وصف القاهرة الذي يقع في رجب ٩٢٢ هـ نقراً:

«تضطرب أحوال الديار المصرية هذه الأيام، وجه القاهرة غريب عنيّ، ليس ما عرفته في رحلاتي السابقة، أحاديث الناس تغيرت، أعرف لغة البلاد ولهجاتها. أرى وجه المدينة مريضاً، يوشك على البكاء، امرأة مذعورة تخشى اغتصابها آخر الليل... تنتظر البيوت أمراً قد يأتي غداً أو بعد غد، أصغي إلى وقع حوافر تصطدم بحجارة الطريق، تبعد، تنأى، أطلّ من مشربية البيت محاذراً أن يراني أحد» (الفيطاني، ١٩٩٤، ص٧). زمن السرد في هذا المقطع حاضر والضمير المهيمن هو ضمير المتكلم الذي يجسّد «الرؤية المتصاحبة» لنقل كل معلومة سردية (مرتاض، ١٩٩٨، ص١٥٩). والرحالة باعتباره شاهداً على مصر تمكّن من النظر إليها نظرة موضوعية ورصد حالة البلاد المنهزم، ويتبدّى صوته الملتبس بالخوف والقلق، ولذلك احتجب بغية المتابعة عن بعد لكيلا تكتشفه أعين البصاصين.

وإلى جانب هذا العرض يقدم الرحالة صورته النفسية في صيغة المونولوج الداخلي بما فيه من توتر وتوجّس: «... إذ يجدونني أفرنجياً، يدفعون بي إلى الموت بلا محاكمة، لا استجواب، لا سؤال، من أنا، من أين جئت!! لن تتاح الفرصة لأخبرهم، لأقتعهم...» (الفيطاني، ١٩٩٤، ص٧). وهذا الانتقال في تقديم السرد من الموضوعي إلى الذاتي يكشف عن صورة الأحداث، ونلامس بجلاء وضعية الاضطراب الذي تموج به القاهرة، وبشاعة الأوضاع التي تمرّ بها مصر بعد هزيمة المملوكيين من العثمانيين.

وفي مقابل ضمير المتكلم، يتحدث السارد بضمير الغائب الذي هو «وسيلة صالحة لأن يتوارى وراءها ويمرّر ما يشاء من أفكار، وإيديولوجيات، وتعليمات» (مرتاض، ١٩٩٨، ص١٥٣) عن الشخصيات وبشكل أكثر تركيزاً عن الزيني المستحضر في أذهان الشخصيات بمواقفه المتباينة، وعن سعيد الجهيني الطالب الأزهرى، ثم زكرياء بن راضي كبير البصاصين.

وعلى سبيل المثال يبدأ تولّي الزيني نائباً للحسبة بمرسوم سلطاني، من خلال ضمير المتكلم الجمعي الذي يقول فيه: «يتولى بركات بن موسى، حسبة القاهرة، لما تبين لنا بعد ما قدمناه، ما فيه من فضل وعفة، وأمانة وعلو همة...» (الفيطاني، ١٩٩٤، ص٣٠)، ويقع الانتقال



بعد ذلك من الشكل السردي الخارجي إلى الداخلي الذي يركز على زكريا بن راضي ليتمحور تعيين الزيني بركات (موضوع التبئير) من خلال رؤية زكريا بن راضي ولنعاين موقفه من تعيين الزيني بركات الذي لم يكن متوقّعا، فيذهب إلى بيت خلوته ليطلع على ملفاته المعدّة حول كل شيء. ومعرفته عن الزيني بركات ناقصة جداً «ما لهذا الرجل لا يأتي من ناحيته إلا الحيرة؟! كل ما خطّه شهاب الحلبي أربعة سطور (بركات بن موسى، له مقدرة الاطلاع على النجوم، أمه اسمها عنقا)» (الفيطاني، ١٩٩٤، ص ٣٩)، فلا يجد عنه إلا كلمات قليلة لا تجدي نفعاً، فيتعجّب زكريا من ذلك، ويقرر أن يتكفّل بنفسه أمر الزيني بركات.

وفي مشهد آخر ينقلنا الراوي إلى مكان آخر هو «كوم الجارح» حيث الشيخ أبو السعود ومريده من الصوفية. ومن خلال الرؤية من الخلف يتكلف السارد بإعطاء فكرة عن كوم الجارح وجماعة الشيخ، ثم ينفصل عنهم، ويقدم لنا من منظور سعيد الجهيني والشيخ معلومات عن الزيني بركات حيث نغدوندرك موقف الجماعة للزيني بركات. يقول سعيد مع نفسه: «العامّة في الحسينية يؤكّدون، لم يخفض الزيني رأساً، لم يحن هامة أمام السلطان، لم يرتجف أو يهب، قال أمام الأمراء أجمعين، لا أقبل الحسبة لأنني لا أريد رؤية الظلم وأسكت عنه... قيل في بولاق، والحمّامات العامة، خاصة حمّامات النساء، إنه وقف أمام السلطان كزينة الرجال.. قال ستأمّرني بظلم الرعية وأنا لن أنفذ هذا لأنني أخاف نسبة الظلم إلي، كيف أقابل خالقي يوم الحساب؟» (الفيطاني، ١٩٩٤، ص ٤٥-٤٦). ويكتفي الشيخ أبو السعود بالقول هامساً «اللهم ولّ علينا خيارنا ولا تولّ علينا أشرارنا..» (الفيطاني، ١٩٩٤، ص ٤٨). وفي مكان آخر يقول عن الزيني بركات بائع العطور «الصفدي»: «يا سلام على التقوى.. يا سلام على الصلاح.. كل ما قاله لا يصدر إلا عن رجل ابن رجل، مثل لم يخلق لينحني أمام جبروت أو سلطان..» (الفيطاني، ١٩٩٤، ص ٤٩).

فإن ما يميز هذه المقاطع أمران: أحدهما تعدد الأصوات، والآخر حضور الراوي العليم الذي يستطيع أن يتنقل بين تلك الأصوات. ومن خلال تبدلات الرؤيات السردية يتبلور موقفان اثنان تجاه تولي الزيني بركات منصب الحسبة، وندرك بجلاء منظورات عديدة تتبلور أمامنا من خلال إدراك الشخصيات وموقفهم من هذا التولي الذي ينقسم إلى قسمين: الأول: موقف زكريا بن راضي وجهاز البصاصين المعارض لهذا التعيين. والثاني: الموافق لهذا التعيين وهو موقف سعيد الجهيني والشيخ أبي السعود وعامّة الناس.

وتعدد أشكال الوعي في الرواية تزداد أهمية في تبئير الفضاء الخارجي لخطبة الزيني بركات في الجامع الأزهر من خلال أربع رؤيات هي: الرحالة، والراوي، وتقرير مبروك التابع لجهاز زكريا بن راضي ثم زكريا بن راضي نفسه.

فمع الرحالة نكون أمام رؤية سردية خارجية يرصد ما يراه قائلاً: «عندما سمعت بذهاب الزيني بركات إلى الجامع الأزهر، ليخطب في الخلق، ظننت أنني الوحيد، وعندما ذهبت لم أجد لقدمي مكاناً وكأنه يوم الحشر.. قلت لنفسي.. من أين جاء هؤلاء؟» (الغيطاني، ١٩٩٤، ص٤٩). ويواصل السارد العليم ما بدأه الرحالة ويخبرنا عن دواخل الشخصيات وتحضيرات ما قبل الخطبة: «مر النهار صعباً، ليلة أمس لم ينم الخلق... تجيء الأخبار وتروح كموج البحر الكبير يلمس صخر اليابسة ثم يرتد عنه، «الزيني نزل من القلعة» «الزيني يطلع الآن إلى قاعة الدهيشة بالقلعة...» (الغيطاني، ١٩٩٤، ص٥٠-٥١).

وأيضاً يكشف تقرير «مبروك» أحد جواسيس زكريا بن راضي في هذا الاجتماع عن جوانب أخرى عن الخطبة: «فوق منبر الأزهر القديم وقف، المسجد يفيض بالخلق من كل لون وصنف... لكن الزيني رفع يده اليمنى، مفرودة الأصابع (يده عادية، أصابعه خمس). سرى صوته بين الناس، وقال ما معناه...» (الغيطاني، ١٩٩٤، ص٦٢). ويكمل المونولوج الداخلي لزكريا بن راضي هذا التقرير الموضوعي ويعطينا موقفاً متكاملًا من خطابة الزيني بركات: «... تحدثت العظيم إلى العامة مباشرة يفقده هيئته، يضع مهابة الحكم والحكام، يتناول العامة على الكبار، إذا كان ناظر الحسبة يتكلم إليهم، لماذا لا يفعل مثله الأمراء؟ ألم ينبه أحد إلى هذا؟» (الغيطاني، ١٩٩٤، ص٦٠). وتنتهي هذه الوحدة في الرواية برسالتين يرسلهما زكريا بن راضي؛ الأولى إلى الزيني بركات ويحاول كسب ودّه داعياً إياه إلى التعاون معه، والثانية يرسلها إلى الأمراء ويبين خطورة الزيني بركات.

وبسبب التشكيل الدائري المتداخل جاء الرواة في شكل دوائر متداخلة وهو أمر أبعد سطوة الراوي التقليدي وحفظ للأصوات استقلاليتها وتمايزها. وبما أن «الحدث الروائي في رواية الأصوات لا يذعن لتفسير أحادي مشدود لمركزية محورية واحدة؛ لأن الحدث الواحد يتوزع على أصوات لإبراز ردود الأفعال» (التلاوي، ٢٠٠٠، ص٥١)، فلدينا رؤية فياسكونتي جانتي، إلى جانب رؤية الراوي الغائب، ثم مبروك في تقريره، وأخيراً زكريا بن راضي، على أن تعدد هذه الرؤيات، يقود في النهاية إلى تبني النص للرؤية العميقة، ليصلنا الحدث عبر عدة عيون ترصد ما يجري، وتعلق عليه.

لقد ظل الراوي حيادياً بين الأصوات الروائية فلم يغلب صوتاً على صوت؛ لأن الشخصيات في الرواية المتعددة الأصوات «تتمتع باستقلالية نسبية عن سلطة المؤلف، وذلك بفعل المسافة الجمالية التي يخلقها الروائي بينه وبين شخصه» (بوعزة، ١٩٩٦، ص ٩٠-٩١). وإذا كان السارد التقليدي يلجأ إلى تقنية الإيهام بالواقع عن طريق المسافة الثابتة بينه وبين القارئ، فنجد هذه المسافة عند سارد رواية الزيني بركات قد أصبحت تتحرك مثل أوضاع الكاميرا في السينما. تارة يبقى القارئ في الخارج، وتارة ينقله السارد إلى المشهد وما يجري وراء الكواليس وتارة أخرى إلى ما يجري داخل أذهان الشخصيات كي يرشد القارئ إلى المواضيع يشتى الطرق التي تقلص من هيمنة الراوي على الأحداث. وبذلك أصبح موقع الراوي منفتحاً على أصوات الشخصيات، وترك لهم حرية التعبير الخاص بهم، ليقدموا للقارئ منطوقاتهم المختلفة والمتباينة.

#### تعدد المواقف الإيديولوجية

قد لاحظ باختين أن الإنسان المتكلم في الرواية، وبدرجات مختلفة، منتج إيديولوجياً و«كلمته هي دائماً قول إيديولوجي واللغة الخاصة في الرواية هي دائماً وجهة نظر خاصة إلى العالم تدعي قيمة اجتماعية» (باختين، ١٩٨٨، ص ١١٠)، ومن هنا فرواية الأصوات تختلف عن الرواية التقليدية والتجانس الذي يغري نقاد الرواية التقليدية؛ لأن من أساسيات إنجاح رواية الأصوات اللاتجانس الذي يكمن في «تباين الأصوات الروائية الحاملة لوجهات النظر، وكلما زاد التباين بين الأصوات تحقق النجاح لرواية الأصوات» (التلاوي، ٢٠٠٠، ص ٥٢).

نلتقي في الزيني بركات بأصوات متنافرة حجمت دور الراوي وحققت اللاتجانس المقصود على مستويات عديدة داخل الرواية وأهمها المواجهة بين صوت السلطة وصوت الشعب، إلى جانب صوت السلطة الدينية في الرواية. وأما عن السلطة الأولى فهي السلطة السياسية الحاكمة وقد مثلها بفاعلية أصوات عدة شخصيات هم: الزيني بركات وذكريا بن راضي، والسلطان الغوري إلى جانب بعض الساعين لمصالحهم الشخصية، الذين ساعدوا السلطة المملوكية في تحقيق أهدافها. وأما عن الشعب فمثلته سعيد الجهيني، والسلطة الدينية فمثلها صوت الشيخ أبي السعود.

وأما الزيني بركات فتصوره الرواية في الصفحات الأولى إنساناً زاهداً في الدنيا ومناصبها، يخشى أن يقع في ظلم الآخرين من خلال وظيفته كمحتسب. ولما يعرض عليه السلطان قانصوه الغوري هذه الوظيفة يقول: «الحسبة يا مولاي ولاية يؤتمن صاحبها على أحوال العباد، وحاشا

لله أن أجد في نفسي القدرة على هذا، أنا عبد فقير لا أطيق وصايتي على إنسان، أتمنى انقضاء عمري في أمن وسلام، بعيداً عن أمور الحكم والحكام، ما أريده رقدة آمنة، لا يقلقني فيها سب إنسان، أو سخط مظلوم غفلت عنه ولم أنصفه من ظالمه» (الغيطاني، ١٩٩٤، ص٤١). يجعل الراوي من هذا الموقف حركة ذكية، تنجح في إقناع المريدين المجتمعين في مجلس الشيخ أبي السعود: «لم نسمع برجل مثله.. ونحن ما نرضى إلا به.. رفضه للمنصب خير تعريف به يا مولانا» (الغيطاني، ١٩٩٤، ص٤٤). ويصل تحمسهم لحد دفع الشيخ أبي السعود باتجاه إقناع الزيني بركات بقبول منصب المحتسب، إذ يقول أحدهم: «لن يقنعه بولاية الحسبة إلا أنت.. أنت يا مولانا والبركة فيك..» (الغيطاني، ١٩٩٤، ص٤٨). ويقتنع الشيخ بفكرة ضرورة إقناع الزيني بركات بقبول المنصب. فكان أثر ذلك أن خلق لهذا الشخص مكانة عظيمة في قلوب الناس، وجعله ينال ثقتهم وثقة السلطان؛ إذ بوأه وظيفة تولي الحسبة.

ولكن الزيني بركات بعد تسلّقه إلى السلطة يتبدّل ويجيء صوته ممثلاً للسلطة السياسية الفاسدة، ومن دهائه تعليم نائبه زكريا وسائل الخديعة في كيفية تكوين الصورة اللاتقة التي تحبب المسؤولين الكبار إلى الناس، وتزيد من درجة ثقتهم بعدالتهم: «لا بد أن تحتل مكانة في قلوبهم أكبر، غداً اركب حصانك، دع رجلاً من رجالك يرتدي ملابس فلاح، وآخر من رجالك في ملابس مملوك، ليضرب الثاني الأول ضرباً فظيماً، وطبعاً يتصادف عبور موكبك هنا ترجل أنت أنصف الفلاح واقبض على المملوك» (الغيطاني، ١٩٩٤، ص١٩٤).

أما زكريا بن راضي فهو نائب المحتسب، ويأتي في الموقع الثاني من حيث الأهمية ودوره راجع إلى معرفته الشاملة لما يجري في البلاد وذلك بحكم إدارته جهاز الجواسيس في الحكومة. ويستطيع زكريا الحصول على المعلومات كلها عن القاصي والداني عن طريق بث رجاله الذين ينقلون له تفاصيل الأمور الصغيرة والكبيرة. ولديه دفاتر وكما يقول: «كل دفتر يحوي أوصاف المكان، ما اشتهر به، ثم أهم الأشخاص فيه... سيجيء يوم يصبح لكل إنسان قسم خاص به، يلخصه منذ آهة الميلاد حتى رعشة الموت» (الغيطاني، ١٩٩٤، ص٢٧).

فزكريا بن راضي والزيني بركات يمثلان المتنافسين على السلطة دون مصلحة الشعب، فزكريا لا يتورع في إلحاق الأذى والتعذيب بفئات المعارضين، باعتباره مسؤولاً عن الأمن في خط مواز للزيني بركات. ونجده يحلم بأن يأتي يوم يتمكّن جهازه من تسجيل شؤون كل إنسان منذ ميلاده: «إنني أرى يوماً يجيء فيمكن للبصاص الأعظم أن يرصد حياة كل إنسان منذ

لحظة ميلاده حتى مماته ليس الظاهر فحسب، إنما ما يبطنه من خواطر، ما يراه من أحلام» (الغيطاني، ١٩٩٤، ص ٢٣٤). فصوته يشي بالقسوة في الوصول إلى تحقيق مأربه التي لا تكفي برصد الشعب في يقظتهم، بل وفي نومهم أيضاً. ويرى أن ما يقوم به، يهدف إلى «إقامة العدل بين الناس، ولكن بأسلوب لا يتقبله الناس» (الغيطاني، ١٩٩٤، ص ٢٢٤).

وهنا كالسلطان قانصوه الغوري الذي قد اقتصر دوره بإصدار الأوامر التي ينشرها عبر النداءات. وفي موقف واحد يخاطب الأمراء الذين اشتكوا إليه من الزيني ويقول: «أنتم هكذا إذا ما ظهر إنسان يبغي العدل حاربتموه» (الغيطاني، ١٩٩٤، ص ١٨٨-١٨٩). وبعد أن زادوا عن حدّهم قال هاتجاً: «والله أخلع نفسي وتسلموها أنتم خربة بوراً، الخزائن خاوية وابن عثمان متحرّش بنا، العامة لا يهدأون، وتجار الفرنجة ما عادوا يعبرون من الإسكندرية إلى دمياط، خسرنا دخلنا وعندما يظهر إنسان يتفتّن في جلب المال، نقف ضده، ونمانعه، والله هذا كلام لا يرضي مؤمناً ولا كافراً» (الغيطاني، ١٩٩٤، ص ١٨٩). يتضح من كلام السلطان الغوري أن العداء بدأ يدبّ بين الديار المصرية وبين صاحبي ممالكها المختلفة، وثقته الكاملة بالزيني بركات هي التي ستؤدي إلى هزيمته أمام العثمانيين في نهاية المطاف.

وأخيراً هناك أصوات للشخصيات التي تسعى للمصالح، ويظهر هذا الأمر في أقوال الوعاظ والقضاة الذين أيدوا السلطة المملوكية. وقد بلور المؤلف أصواتهم بإتيان نماذج من الخطب الدينية في المناقشات والمناظرات التي جرت بينهم في مشهد تعليق الزيني بركات مجموعة من الفوانيس في القاهرة لإضاءة الشوارع، فلم يعجب هذا التصرف بعض الأمراء، واستدعوا الخطباء كي يعترضوا على هذه الفوانيس لكسب دعم الناس في احتجاجاتهم. ومما قاله أحد الوعاظ في خطبة الصلاة: «يا أهل مصر، يقول رسول الله ﷺ: «لا يستحي العالم إذا سئل عما لا يعلم أن يقول لا أعلم»، نقول هذا لمن أحلّوا تعليق الفوانيس، أمام البيوت والدكاكين، يدعون العلم بالتواريخ والأحداث التي جرت وينقصهم القول بما سيجيء، هنا ندخلهم في زمرة الكافرين» (الغيطاني، ١٩٩٤، ص ١١٤). وأكد قاضي قضاة مصر قائلاً: «الفوانيس تذهب بالبركة بين الناس» (الغيطاني، ١٩٩٤، ص ١١٥).

وأما عن صوت الشعب فمثله سعيد الجهيني. وهو شاب أزهري تميز بيقظته وصدق مشاعره الوطنية، وقد تحمّس للزيني بركات في مطلع تولّيه منصب الحسبة ولكن تميزت درجة وعيه بالشك في نيات الزيني بركات عندما عرف أنه أبقى على زكريا بن راضي كرئيس لجهاز البصاصين.

وفي حوار جمع سعيد مع الشيخ أبي السعود يبدي وجهة نظره:

- «زكريا والزيني على اتفاق..»

- «أعرف هذا...» (الفيطاني، ١٩٩٤، ص١٢٣)

فالمكانة التي كان الزيني بركات يشغلها عند سعيد؛ لا تليق به أن يكون على اتفاق مع زكريا بن راضيوهوما جعل الشك يتسرب إلى قلبه وأفضى بما يضيق به قلبه إلى أبي السعود: «مولانا أنا صحبت الزيني إلى دارك، مشيت أمامه في موكبه كأبي ركبدار، بشرت به، تحمست له، أنا الآن أشك فيه، أتضرر منه» (الفيطاني، ١٩٩٤، ص١٢٤).

وصوت سعيد الجهيني يعبر عن رؤية الإنسان المصري المضطهد إزاء واقع مجتمعه، ويمثل صوت الشعب الذي يبدو مهموماً حينما «يسمع بشنق عبد، قطع يد سارق، إشهار امرأة ضببت تسرق رغيفاً... يضطرب قلبه كفرخ صغير ابتل ريشه، لماذا يحدث هذا كله، لماذا؟» (الفيطاني، ١٩٩٤، ص٢٥). إن المتأمل حواراته الداخلية طيلة الرواية يجد أن الرواية كما يرى البعض «تتحدث عن مأساة الإنسان المقهور، المغلوب على أمره، المهان في روحه وجسده» (أسعد، ١٩٨٢، ص٧٢). إنه يمثل المثقف الراض للسلطة الفاسدة، وحاول الكاتب أن يصرح على لسانه ما تعرض له من ملاحقات وما سيلقاه من قهر ومعاناة جراء مواقفه: «ماذا يفعلون بي، ربما قطعوا دراستي بالأزهر، يمنعون راتبي ورزقي، يسدون أبواب الوظائف في وجهي، فليفعلوا... ما قيمة هذا كله، إذا رفعت الظلم عن إنسان، ما قيمته؟ لكنني أخشى الحرمان والسجن والقيود والعذاب.. لكن ما حيلتي والزمان يلجمني ويكسر فكي ويخرس البوح في صدري» (الفيطاني، ١٩٩٤، ص١٢٥).

وأما الشيخ أبو السعود فهو ذو الاتجاه الصوفي، ويكمن دوره في إفتاح الزيني بركات للقبول بتوليئه الحسبة عقب امتناعه عن قبول هذا المنصب. وصوت هذه الشخصية يمثل السلطة الدينية القوية التي قوتها مستمدة من تغلغل البعد الإيماني في نفوس الشعب الذي يحترمه، ولذلك يخشاه رجال السلطة المملوكية. وفي مشهد يرينا الكاتب المكانة الاجتماعية الواسعة لهذه الشخصية، إذ يطلع شخصاً باسمه «الدمراوي» (بياع الجلود) الشيخ أبا السعود على ظلم الزيني بركات، فيستدعي الشيخ أبو السعود الزيني بركات ولما يحضر عنده يصرخ في وجهه «... لماذا تظلم المسلمين؟ لماذا تنهب أموالهم، وتقول كلاماً تسببه إليّ. أبدى الزيني دهشة حاول الانصراف، لكن الشيخ قام، نادى أحد مريديه (درويش اسمه فرج).. أمره بخلع عباءة الزيني عنه» (الفيطاني، ١٩٩٤، ص٢٤٥).

وهكذا يجد القارئ أن الغيطاني استطاع أن يبني الشخصيات الروائية دون أن يمزج صوته معها لكي تتمتع كلمتها بالاستقلالية داخل بنية العمل الأدبي. وهذا هو ما وجدته باختين بالنسبة للأبطال عند دوستويفسكي الذين لهم كلماتهم الشخصية ذات القيمة الدلالية الكاملة، وليسوا أبواقاً لصوت المؤلف (باختين، ١٩٨٦، ص ١١). قد سعى المؤلف في الرواية إلى فسح المجال أمام وجهات نظر الشخصيات لتبلغ أقصى درجة الإقناع، فلم يتخذ موقفاً في الرواية، ما أضفى الرواية طابعاً حوارياً وجدلياً نجم عن هذه الصراعات.

### تنوع الأسلوب الروائي

بما أن الروائي قد وظّف التراث في الرواية فكان ينبغي لهذا التوظيف أن يقرب الشكل الفني في الرواية من شكل المؤلفات التراثية، وقد تمثّل هذا الشكل في تضمينها آيات من القرآن الكريم إلى جانب اعتمادها على النداءات، والرسائل، والأمثال الشعبية، ما أدى إلى التنوع في الأسلوب الروائي.

أما بالنسبة للتناصبات الدينية فيأتي استخدام النصوص القرآنية في مستهلّ البيانات والمراسيم السياسية في إطار تداخل الأجناس في عالم الرواية. ولكن ترد هذه النصوص في الرواية للتعبير عن مدى استغلال الدين من قبل السلطة المملوكية للظهور بمظهر المحافظ على العدل في المجتمع. على سبيل المثال بيتدئ بعض المراسيم بقوله تعالى ﴿وَلْتَكُنْ مِنْكُمْ أُمَّةٌ يَدْعُونَ إِلَى الْخَيْرِ وَيَأْمُرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَيَنْهَوْنَ عَنِ الْمُنْكَرِ﴾ (آل عمران: ١٠٤)، ﴿وَتَعَاوَنُوا عَلَى الْبِرِّ وَالتَّقْوَىٰ وَلَا تَعَاوَنُوا عَلَى الْإِثْمِ وَالْعُدْوَانِ﴾ (المائدة: ٢) (الغيطاني، ١٩٩٤، ص ٢٩). وهكذا يبرّر الزيني بركات سعيه إلى إنشاء نظام تجسس، يتناسب كل فئة من فئات الشعب المصري بتوظيفه الآية ﴿ورفع بعضكم فوق بعض درجات﴾ (الأنعام: ١٦٥) (الغيطاني، ١٩٩٤، ص ١٥٢). أما زكريا بن راضي فإنه يستهل تقريره إلى مؤتمر زملائه المنعقد في القاهرة بالآيات القرآنية، ويزيح هذه الآيات عن معناها الحقيقي، ويجعلها دليلاً شرعياً على سياسة الرقابة التي ينتهجها: ﴿إِنَّ رَبَّكَ لَبَلَمُرْصَادٌ﴾ (الفجر: ١٤) و﴿أَنَّ اللَّهَ عَلَّامُ الْغُيُوبِ﴾ (التوبة: ٧٨) و﴿مَا يَلْفُظُ مِنْ قَوْلٍ إِلَّا لَدَيْهِ رَقِيبٌ عَتِيدٌ﴾ (ق: ١٨) (الغيطاني، ١٩٩٤، ص ٢٢٣).

وإلى جانب هذه التضمينات تغمر النداءات صفحات الرواية وتشغل حيزاً كبيراً منها وتلعب دوراً هاماً في إضاءة الأحداث والإسهام في تقديمها. وقد كتب الغيطاني هذه النداءات

بصيغة تاريخية، ولون لغتها ولهجتها مع تطور الأحداث وتصاعد الصراعات. وتتمثل هذه النداءات خطاباً إبلاغياً يتّصف بالإعلان عن الأوامر التي يصدرها المملوكيون وتعدّ قوانين مفروضة على الوسط الاجتماعي ويعاقب العاصي أو المتعدّي لحدودها عقوبة شديدة:

«يا أهالي مصر/ يا أهالي مصر/ اهتموا، اعتنوا بالفوانيس الجديدة/ ومن يضبط مخالفاً لأوامر ناظر الحسبة/ شفق بغير معاودة..» (الفيطاني، ١٩٩٤، صص ١٠٣ و ١٠٤)

وكذلك قوله:

«يا أهالي مصر/ يعلن عبدالعظيم الصيرفي/ صراف الحسبة/ أن كل شيء على حاله/ والأسعار كما قرّر الزيني/ وأي تاجر يتلاعب دمه مباح/ حتى يرجع الزيني من غيبته» (الفيطاني، ١٩٩٤، ص ١٦٧)

إن تضمين النصوص الدينية وتوظيف أسلوب النداءات إلى جانب لغة الرواية، كلها تمثل خطابات ثنائية الصوت، وذات صيغة حوارية داخلياً، ويعدّ مثلاً بارزاً على ما سمّاه باختين «التهجين»، وهومن طرائق إبداع صورة اللغة في الرواية ويعني «مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد وهو أيضاً التقاء وعين لسانين مفضولين بحقبة زمنية، ويفارق اجتماعي، أوبهما معاً، داخل ساحة ذلك الملفوظ» (باختين، ١٩٨٧، ص ١٢٠). ويعتبر التهجين عنصراً إيجابياً مولداً في الرواية؛ لأنه توجد فيه بذرة حوار كامن إلى جانب اللاتجانس الذي يخضع لقواعد لسانية متعددة. وتدخل التناصت الدينية والنداءات في الرواية في إطار هذا «التهجين اللا إرادي» ولها لغتها الخاصة التي هي الأشكال الأساسية التي تسمح بإدخال وتنظيم التعدد اللساني في الرواية. وتفيد في تفسير التعبير عن نوايا الكاتب (باختين، ١٩٨٧، صص ٩٠-٩١).

وتحمل رواية الزيني بركات معالم الأسلوب «الكرنفالي» كحدث شعبي نقدي موجه ضد الثقافة الرسمية، والذي من سماته الأساسية: الازدواج القيمي، وتعدد الأصوات والضحك (زيبا، ١٩٩١، ص ١٥٧). فظهر هذا الأسلوب بتوظيف الأمثال الشعبية التي تتداولها العامة والتي هي أولاً: بمثابة تجسيد للثقافة الفرعية للشعب المهمّش، وثانياً: تقديمه ضد ثقافة السلطة الرسمية في العصر المملوكي. فمثلاً تقول الرواية على لسان الشخصيات: «يا فرحة ما تمت كما يقول عامة مصر» (الفيطاني، ١٩٩٤، ص ١٢)، وكذلك «عد أغنامك يا ججا» (الفيطاني، ١٩٩٤، ص ٢٧)، وأيضاً: «فأل الله ولا فالك» (الفيطاني، ١٩٩٤، ص ٢٤٤). وهكذا لما كانت إيديولوجيا السلطة الرسمية تريد تهميش صوت أفراد المجتمع، بإصدار نداءات



ومراسيم لها طابعها التعسفي، فيظهر التنوع الاجتماعي في التنوع الكلامي، متمثلاً في التعابير اليومية التي تتسم بالهزل والسخرية، في أسلوب مغاير لإيديولوجيا السلطة ولتأكيد صوت المجتمع وثقافته.

### النتيجة

- إن رواية الزيني بركات خلقت عالماً روائياً يتميز بتعدد الأصوات وتحققت هذه التقنية في المحاور التالية:
- اللجوء إلى السرد المتناوب عبر الضميرين: الغائب والمتكلم، لتصلنا الأحداث عبر عدة عيون في شكل دوائر متداخلة.
- تتضمن الرواية أفكاراً ومواقف متنوعة تعلن التباين بين مواقف الشخصيات وردود أفعالهم إزاء الأحداث الجارية في المجتمع.
- يوجد في الرواية تداخل للأجناس بتوظيف التناصات القرآنية والنداءات التي تعد من أشكال التهجين الذي يحقق عدم التجانس اللغوي، إلى جانب توظيف الأمثال الشعبية في أسلوب كرنفالي يؤكد التنوع الاجتماعي.

## المصادر والمراجع

## القرآن الكريم

١. أسعد، سامية (١٩٨٢). *عندما يكتب الروائي التاريخ*. مجلة فصول، المجلد ٢، العدد الثاني، يناير- فبراير- مارس.
٢. أشهبون، عبدالمالك (٢٠١٠). *الحساسية الجديدة في الرواية العربية*. بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون.
٣. باختين، ميخائيل (١٩٨٧). *الخطاب الروائي*. ترجمة محمد برادة، القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع.
٤. \_\_\_\_\_ (١٩٨٦). *شعرية دوستوفسكي*. ترجمة جميل نصيف التكريتي، دار البيضاء: دار توبقال للنشر.
٥. \_\_\_\_\_ (١٩٨٨). *الكلمة في الرواية*. ترجمة يوسف حلاق، دمشق: منشورات وزارة الثقافة.
٦. بوعزة، محمد (١٩٩٦). *البوليفونية الروائية*. مجلة الفكر العربي، العدد الثالث والثمانون.
٧. التلاوي، محمد نجيب (٢٠٠٠). *وجهة النظر في روايات الأصوات العربية*. سوريا: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
٨. زيماء، بيير (١٩٩١). *النقد الاجتماعي*. ترجمة عايدة لطفي، القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع.
٩. سمعان، إنجيل بطرس (١٩٨٢). *وجهة النظر في الرواية المصرية*. مجلة فصول، المجلد ٢، العدد الثاني، يناير- فبراير- مارس.
١٠. صالح، فخري (٢٠٠٠). *أقول المعنى في الرواية العربية الجديدة*. بيروت: عمان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر؛ دار الفارس للنشر والتوزيع.
١١. الصمادي، مأمون عبدالقادر (١٩٩٢). *جمال الغيطاني والتراث*. القاهرة: مكتبة مدبولي.
١٢. عبدالرحمن، مراد مبروك (١٩٩١). *العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر (دراسة نقدية ١٩١٤-١٩٨٦)*. القاهرة: دار المعارف.
١٣. عليان، حسن (٢٠٠٨). *تعدد الأصوات والأقنعة في الرواية العربية*. مجلة جامعة دمشق، المجلد ٢٤، العددان الأول والثاني.
١٤. الغيطاني، جمال (١٩٩٤). *الزيني بركات*. ط ٢، بيروت: القاهرة: دار الشروق.

١٥. قاسم، سيزا (١٩٨٢). *المفارقة في القص العربي المعاصر. مجلة فصول*، المجلد ٢، العدد الثاني، يناير- فبراير- مارس.
١٦. كونديرا، ميلان (١٩٩٩). *فن الرواية*. ترجمة بدر الدين عرودكي، سوريا: الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع.
١٧. مرتاض، عبدالمك (١٩٩٨). *في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)*. *مجلة عالم المعرفة*، العدد ٢٤٠، ديسمبر.
١٨. الموسوي، محسن جاسم (١٩٨٨). *الرواية العربية النشأة والتحول*. القاهرة: الهيئة العامة المصرية للكتاب.
١٩. ندوة مشكلة الإبداع عند جيل الستينيات والسبعينيات (١٩٨٢). *مجلة فصول*، المجلد ٢، العدد الثاني، يناير- فبراير- مارس.

