البُولِيفُونِيَّة فِي رواية (الرَجُل الذي فَقَد ظِلَّه) لفتحي غانم

د/ أحمد حسن محمد الخُرْشِيْ*

ملخص البحث:

تعد الرواية من أنسب الأجناس الأدبية لتصوير الواقع، والتعبير عنه في صورة أدبية؛ وذلك لمقدرتها على التزود بنماذج حياتية حقيقية، يقيم الكاتب بناءه الروائي وفقها؛ مما يجعلها تثير المتلقي، وتلفت نظره، ومن ناحية أخرى فقد شهدت الرواية في العقود الأخيرة من القرن الماضي تطورًا هائلًا في بنيتها، وتقنياتها، من أهمها (البوليفونية) التي تعد صورة مهمة من مراحل التحول في عملية التأليف الروائي.

ومصطلح (البوليفونية) مرتبط – في الأصل – بمجال الموسيقى، لكنه برز في مجال النقد الروائي، معبِّرًا عن تعدد الأصوات الساردة في الرواية، وتداخلها كما تتداخل الألحان في الموسيقى؛ ففي الرواية البوليفونية تتعدد الشخصيات الساردة، وتختلف وجهات النظر، وتتنوع الرؤى والأيديولوجيات؛ حيث تتحرر الرواية من سلطة الراوي، وتتخلص من أحادية اللغة والأسلوب.

في ضوء ذلك، يقوم البحث بدراسة رواية (الرجل الذي فقد ظله) للروائي (فتحي غانم) وتحليلها؛ بهدف استجلاء آليات اشتغال البوليفونية في الرواية، وذلك وفق ما ذهب إليه (ميخائيل باختين) ضمن نظريته الحوارية التي توصل فيها إلى أنّ البوليفونية تعد جوهر العمل الأدبي المتميز.

وقد عمد الباحث إلى تطبيق آليات البوليفونية على منجز روائي عربي يقوم على تعدد الأصوات الساردة، وتمايز مواقفها، وتعدد وجهات نظرها؛ إذ اعتمد (فتحي غانم) في عملية السرد على نمط جديد يتمثل في الخروج عن النمط التقليدي الموضوعي الذاتي، إلى السرد التعددي، وهو نمط من السرد يعطي حرية في الطرح، ويتجاوز به الكاتب رتابة السرد التقليدي.

الكلمات المفتاحية: البوليفونية، السرد، الشخصية، التعدد اللغوي، الرجل الذي فقد ظله.

* مدرس الأدب العربي والنقد الأدبي بقسم اللغة العربية، كلية الآداب – جامعة أسوان ahmadhasanm092@gmail.com

Abstract:

Polyphony in The Man Who Lost His Shadow by Fathy Ghanem

The novel, as a literary genre, offers a powerful medium to depict and express reality through an artistic lens, allowing authors to construct narratives that resonate with readers through authentic, life-inspired models. Over the past few decades, especially in the latter part of the 20th century, novelistic form has experienced substantial structural and technical developments. Among these innovations, *polyphony* stands out as a transformative narrative technique that significantly enhances the depth of the novel.

The term polyphony, originating in music theory, has since been adopted within literary criticism to denote a complex layering of narrative voices within a novel, analogous to the intertwining of melodies in a musical composition. In a polyphonic novel, multiple narrating characters present distinct perspectives, views, and ideologies. This narrative structure enables the text to transcend the authority of a single narrator, fostering a diverse linguistic and stylistic landscape that resists the limitations of a monolithic voice.

This study aims to examine Fathy Ghanem's *The Man Who Lost His Shadow* through the theoretical lens of polyphony, interpretations to analyze the specific mechanisms by which multiple voices operate within the text. The analysis is guided by Mikhail Bakhtin's dialogic theory, which argues that polyphony is the defining essence of a distinguished literary work.

The study applies the concept of polyphony to an Arab novel that is marked by a diversity of narrative voices, distinct ideological stances, and multiple perspectives. Ghanem's approach to storytelling departs from traditional subjective-objective narrative modes, embracing a pluralistic narrative style. This style allows for a richer, more varied exploration of themes and ideas, breaking from the limitations of conventional narrative techniques.

***Keywords*:** Polyphony, narrative, character, heteroglossia, *The Man Who Lost His Shadow*.

مقدمة:

الحمد لله الذي يَسَّر البدايات، وأتمّ النهايات، وبلّغنا الغايات، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين، الرسول الكريم، الصادق الأمين، محمد بن عبد الله، صلى الله عليه وعلى آله وصحبه أجمعين ... وبعد.

فقد شهدت الرواية العربية في العقود الأخيرة من القرن الماضي تطورًا ملحوظًا في الشكل والمضمون، وطوّر الكُتَّاب كثيرًا في مسارات البناء الفني للرواية؛ تبعًا للأزمات والحروب والتغيرات الاجتماعية والاقتصادية التي عاصروها، وتبعًا لحالة التأثر بحركتي: التأليف الروائي والنقد الأدبي الغربي؛ ولذلك برزت تقنيات عدة أنتجها هذا التطور، من أهمها تحول عملية السرد من الراوي الواحد إلى مجموعة من الرواة، وهو ما يطلق عليه (البوليفونية)، ومع تعدد المصطلحات المعبرة عن مفهوم (البوليفونية) لكنها تحيل جميعها إلى أن تُبنى شخصيات الرواية على استقلالية السرد، وأن تحمل كل شخصية سردية صوتًا حرًا تُعبِّر به عن ذاتها، وتصور البعد الأيديولوجي لها في مقابل أنماط الوعي الأخرى.

ومن ناحية أخرى، تعد رواية (الرجل الذي فقد ظله) من أكثر الروايات المصرية انفتاحًا على البوليفونية؛ لذلك تقوم فكرة البحث على استقراء آليات اشتغال البوليفونية، ودلالاتها في الرواية؛ ومن ثم يهدف البحث إلى الكشف عن تجليات البوليفونية في رواية (الرجل الذي فقد ظله)، وتمظهراتها النصية؛ للوقوف على مدى ارتباط هذا المظهر السردي بالواقع المصري: الاجتماعي، والسياسي، والثقافي آنذاك، ومن ناحية أخرى، دراسة أثر البوليفونية في إعلاء صوت الساردين على اختلاف توجهاتهم، وأفكارهم داخل الرواية؛ للوقوف على تشكلات الصراع داخل الحياة الاجتماعية المحيطة بزمن أحداث الرواية، كما هدف البحث أيضًا إلى الوقوف على مدى نجاح الكاتب في توظيف البوليفونية في خدمة نصه الروائي.

أسئلة البحث:

ينطلق البحث من فرضية مفادها: اختلاف الرواية البوليفونية عن الأحادية الصوت، ويسعى للإجابة عن الأسئلة الآتية: **ما مفهوم البوليفونية؟ وما مدى تحققها في الرواية؟ وما دلالة تعدد الأصوات الساردة؟ وكيف وظَّف الكاتب تعدد اللغة والمكان في خدمة نصه الروائي؟**

لذلك اعتمد البحث عدة مناهج أهمها: **(المنهج الوصفي)** للوقوف على مفهوم (البوليفونية) وعلاقتها بالسرد الروائي، والمنهج **(السوسيو نصي الروائي)** من خلال التركيز على البنية اللغوية والسردية للرواية، مع ربطها بسياقها الاجتماعي والتاريخي، و**(المنهج النفسي)** لاستقراء البواعث النفسية للشخصيات الساردة، وأثرها في البناء الفني للرواية.

الدراسات السابقة:

هناك عدد من الدراسات السابقة تناولت رواية (الرجل الذي فقد ظله)، سواء أكانت بشكل مستقل أم في إطار دراسات عامة عن الرواية المعاصرة، وهي:

١- **الفن الروائي بين اللص والكلاب والرجل الذي فقد ظله:** ليوسف الشاروني، بحث منشور بمجلة الآداب، س١٠، العدد٩، ١٩٦٢م. وقد اقتصر البحث على البطولة في رواية (الرجل الذي فقد ظله) في ضوء موازنتها برواية (اللص والكلاب).

٢- **الوصولية في الرجل الذي فقد ظله:** لمحمد محمود عبد الرازق، بحث منشور بمجلة الآداب، س١٠، العدد٩، ١٩٦٢م. وقد اقتصر البحث على التعريف بالرواة الأربعة في الرواية (مبروكة، وسامية، وناجي، ويوسف).

٣- **السرد في الرواية المعاصرة- الرجل الذي فقد ظله نموذجًا:** للأستاذ الدكتور/ عبد الرحيم الكردي، منشورات مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٦م، ط١.

وقد تكونت الدراسة من قسمين: تناول القسم الأول- السرد الروائي من الناحية النظرية، أما القسم الثاني- فكان دراسة تطبيقية عن السرد الروائي، تناول فيه الكاتب الرواية الاشتراكية في مصر، وموقع (الرجل الذي فقد ظله) منها، واشتمل هذا القسم على: المستوى اللغوي في الرواية (الخط والإملاء وعلامات الترقيم، والألفاظ والصيغ الصرفية، والتراكيب النحوية، والمستوى المتعلق بالنظم، وصورة الكلام)، ثم أساليب السرد، وأخيرًا: اتجاه السرد وتركيبه وحجمه.

وإن هذه الدراسات، مع اختلاف مضامينها، وتعدد منطلقاتها البحثية، لكنها لم تتعرض للبوليفونية في رواية (الرجل الذي فقد ظله) بصورة أصيلة مستقلة، وهو ما سعى هذا البحث إلى دراسته.

وقد اقتضت طبيعة البحث تقسيمه على النحو الآتي:

مقدمة: اشتملت على: هدف البحث، وأسئلته، ومنهجه، والدراسات السابقة، وتقسيم البحث.

المبحث الأول- البوليفونية، ورواية (الرجل الذي فقد ظله).

المبحث الثاني- تعدد الأصوات الساردة.

المبحث الثالث- التعدد اللغوي.

المبحث الرابع- تعدد المكان.

الخاتمة: اشتملت على: نتائج البحث.

قائمة المصادر والمراجع.

المبحث الأول- البوليفونة، ورواية (الرجل الذي فقد ظله):

ارتبطت مجموعة من المصطلحات النقدية بالبناء الفني للرواية، منها ما يتعلق بمسألة السارد، وتعدد وجهات النظر، إلى أن ظهر مصطلح (البوليفونية)، ولم يكن المهم في الأمر هو تعدد الرواة؛ بل ما يحيل إليه هذا التعدد من عرض وجهات نظر مختلفة، وأنماط وعي متنوعة، وصراع قائم بين الشخوص.

ويشار إلى مفهوم (البوليفونية الروائية) بمسميات عدة منها: تعدد الأصوات، والثنائية الصوتية، وتعدد الخطابات، والتذاوت، والتفاعل الصوتي، وتعدد الرواة، ورواية التعددية الإيديولوجية، ورواية الآفاق والرؤى، ورواية الآراء الغيرية، ورواية وجهات النظر، ورواية السرد التعددي، ورواية المتكلمين، والرواية الحوارية.

وقد تم تداول مصطلح (البوليفونية) أكثر من غيره من المصطلحات، وإنّ "أول ظهور لهذا المصطلح ... جاء في دراسة باختين[١] للملافيظ الروائية لدى دويستوفسكي"[٢].

حيث برزت هذه التقنية السردية عند (دويستوفسكي) في رواية (الجريمة والعقاب)، وفي إطار جدل نقدي واسع دار بين نقاد القرن العشرين، برز (باختين) في أثناء دراسته للرواية؛ حيث طرح مجموعة من الإشكاليات التي تعتري الرواية وقتها، من أهمها التعددية في الأطروحات الفكرية، واختلاف الأيديولوجيات ووجهات النظر، وهو ما يعرف بالبوليفونية.

يقول (باختين): "إن كثرة الأصوات وأشكال الوعي المستقلة وغير الممتزجة ببعضها، وتعددية الأصوات (Polyphone) الأصلية للشخصيات الكاملة القيمة – كل ذلك يعد بحق – الخاصية الأساسية لروايات دوستويفسكي ... فهو مبدع الرواية المتعددة الأصوات، لقد أوجد صنفًا روائيًا جديدًا بصورة جوهرية"[٣].

---

(١) **ميخائيل باختين ١٨٩٥- ١٩٧٥م:** ولد ميخائيل ميخايلوفتش باختين في أورويل ابنًا لعائلة أرستقراطية ما لبثت أن أضحت معدمة ... درس فقه اللغة في جامعة أوديسا ومن ثم في جامعة بتروغراد وتخرج عام ١٩١٨م ... وبعد أن تدهورت صحته استقر في موسكو عام ١٩٦٩م. ولقد قضى السنين الأخيرة من حياته في معتزل كليموفسك قرب موسكو، ومات عام ١٩٧٥م. [ينظر: ميخائيل باختين – المبدأ الحواري: تزفيتان تودوروف، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٦م، ط٢، ص٢٣: ٢٦].

(٢) معجم السرديات: محمد القاضي وآخرون، دار محمد علي للنشر، تونس، ٢٠١٠م، ط١، ص١٠١.

(٣) شعرية دوستويفسكي: ميخائيل باختين، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، المغرب، ١٩٨٦م، ط١، ص١٠، ١١.

وقد رأى (باختين) أن (دوستوفسكي) كان حياديًا لا يتدخل في شؤون عالمه الروائي؛ مما يسمح بالأصوات بالظهور دون توجيه معلن ولا رأي مسبق، وهذا يعني أن تطبيق تعدد الاصوات قام به (ديستوفسكي)، أما من ناحية الاكتشاف والتنظير فيرجع الفضل فيه إلى (باختين).

وعند البحث عن أصل مصطلح (البوليفونية) نجده مرتبطًا بعالم الموسيقى؛ فالبوليفونية الروائية تعد "استعارة استعملها دارسو الكلام، وقد أخذوها من مجال الموسيقى؛ حيث تعني التناسق القائم بين الأصوات أو المقامات الموسيقية المختلفة في النغم الواحد"(١).

وقد اتجه النقاد إلى تداول المصطلح في عالم النقد الروائي؛ حيث يلحظ وجود ارتباط بين عالمي: الموسيقى والرواية؛ فالأول يعمل على تمازج الأصوات وتداخلها؛ للخروج بلحن موسيقى متعدد ومركب، كما هو الأمر في الرواية التي تتعدد فيها الأصوات الساردة، وتتداخل، وتتشابك، وتتصارع؛ فيتاح لكل صوت الحرية الكاملة في التعبير عن قناعاته – في مقابل القناعات الأخرى – بدون تدخل من المبدع.

حيث "إنّ تطور التأليف الموسيقي داخل العمل الموسيقي من النمط الأحادي اللحن إلى النمط المتعدد الأصوات، غيرت من مسار التذوق الجمالي للموسيقى، بالانتقال من التمتع بجمال الألحان إلى التمتع بجمال التركيب الصوتي"(٢).

وكذلك الأمر في عالم الرواية؛ إذ فسحت البوليفونية المجال للكاتب لأن يعرض لثنائيات مضادة من حيث اللغة، والأسلوب، والمكان، والأيديولوجيا، وغير ذلك مما لا يمكن استيعابه في الرواية الأحادية الصوت.

واستعمال مصطلح البوليفونية أمر قديم؛ حيث "كانت كلمة تعدد التصويت (Polyphonie) شائعة الاستعمال عند الإغريق. كما أطلقت الصفة المشتقة منها (Polyphones) على كل ما كان له القدرة على إصدار أصوات متعددة، أو كان متميزًا بغزارة التعبير اللغوي ... وجرت العادة على مرِّ العصور وفي مختلف البلاد على استغلال أصل الكلمة وهو (Polyphon) في مجموعة من المصطلحات التي تعطي معنى تنوع الأصوات أو تعددها أو تكاثرها"(٣).

ومن هنا تأتي البوليفونية في مقابل الأحادية الصوتية في الرواية؛ بحيث لا يطغى صوت واحد على بقية الأصوات في الرواية؛ بل يُفسَح المجال أمام الشخوص للتعبير بحرية مطلقة؛

(١) معجم السرديات: محمد القاضي وآخرون، ص١٠١.

(٢) البوليفونية الروائية: محمد بوعزة، بحث منشور بمجلة الفكر العربي، مج١٧، العدد٨٣، بيروت، ١٩٩٦م، ص٨٧.

(٣) تعدد التصويت في الموسيقى: عواطف عبد الكريم، بحث منشور بمجلة فصول، مج٥، العدد٢، القاهرة، ١٩٨٥م، ص١٠٠.

وبالتالي تدحض البوليفونية سلطة الراوي العليم، ووجهة النظر، والتبئير، والرؤية الخاصة، وغير ذلك مما يعبر عن أحادية السرد في الرواية؛ حيث أتت البوليفونية لتلغيها، لتقيم الحوارية، وتعدد الأصوات واللغة والمكان، وغير ذلك من مقومات البوليفونية.

أما عن رواية (الرجل الذي فقد ظله) [١] للكاتب المصري (فتحي غانم) [٢] فهي تزخر بمجموعة من الإشكاليات والثنائيات، منها: الغنى والفقر، والقرية والمدينة، والسادة والخدم، والشيوعية والاشتراكية، والسينما والصحافة، والإقصاء والتهميش، والثورة والتمرد.

وعند النظر إلى عتبة العنوان الروائي وما تحيل إليه من تعددية وحوارية، يرى الباحث أن العنوان جاء قريبًا في بنيته التركيبية من لغة عالم الصحافة؛ إذ يلفت العنوان انتباه المتلقي، ويدفعه للولوج إلى المتن الروائي؛ بحثًا عن: الرجل، وعن ظله الذي فقده؛ فتتحقق – منذ البداية – فكرة الحوارية.

حيث إنّ (فتحي غانم) كان" يختار موضوعاته وشخصياته من البيئة التي أمضى جل حياته فيها؛ أي بيئة العمل الصحفي ... (وهو) صاحب رؤية واقعية ذات أداة كادت – في بعض مراحل نتاجه – أن تعتمد ضربًا من الواقعية التسجيلية، التي تتعامل مع الوقائع ببساطة متناهية وصدق فني يقوى على استحضار أكبر قدر من عناصر الإقناع والإيهام "[٣].

ومن ناحية أخرى خرج (فتحي غانم) بروايته (الرجل الذي فقد ظله) عن هيمنة الصوت الأحادي الذي يعبر – غالبًا– عن فكر الروائي؛ حيث تحضر الرواية بكونها تمثيلًا حقيقيًا لتجاوز الرواية التقليدية الأحادية الصوت؛ إذ تقوم على أربعة أصوات سردية، يتاح لكل صوت أن يعبر

(١) الرجل الذي فقد ظله: فتحي غانم، روز اليوسف، مصر، ١٩٨٨م [د.ط].

(٢) **فتحي غانم (١٩٢٤ – ١٩٩٩م)**: كاتب وصحفي مصري، أنهى تعليمه الجامعي بكلية الحقوق جامعة القاهرة ١٩٤٤م، عمل في بداية حياته محققًا في وزارة المعارف (التربية والتعليم)، ثم انتقل إلى العمل بالصحافة؛ فكان ناقدًا أدبيًا في مؤسسة روز اليوسف، وأصبح نائب رئيس تحرير مجلة (آخر ساعة)، ثم شغل منصبي: رئيس تحرير ورئيس مجلس إدارة عدد من المؤسسات الصحفية الكبيرة في مصر. له خمس عشرة رواية منشورة، منها: الجبل ١٩٥٧م، الرجل الذي فقد ظله ١٩٦١م، زينب والعرش ١٩٧٣م، الأفيال ١٩٨١م، ست الحسن والجمال ١٩٩١م. كان لفتحي غانم دور كبير في تطور الرواية العربية، وبخاصة في تقديم الأصوات المتعددة ووجهات النظر المتباينة في (الرجل الذي فقد ظله)، إلى جانب مقدرته على مخاطبة القارئ العادي التي اكتسبها من العمل في الصحافة. [ينظر: الفاجعة الشخصية والإبداع في أعمال ثلاثة كتاب من العالم: حسين محمد عيد، بحث منشور بمجلة عالم الفكر، القاهرة، مج٢٨، العدد٤، ٢٠٠٠م، ص٣٠٠. قاموس الأدب العربي الحديث: حمدي السكوت، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٥م، ص٥٦٢ (د.ط)].

(٣) نظرات في الرواية المصرية: نبيل حداد، دار الكندي، الأردن، ٢٠١٦م، ط١، ص٧٤.

عن فكره ورؤيته وقناعاته بحرية تامة في قسم كامل من أقسام الرواية الأربعة، وتعبر عن تناقضها مع بعض الأفكار الأخرى وبخاصة الصوت الرابع (يوسف عبد الحميد السويفي)؛ إذ تقوم الرواية على فكرة الصراع بين الأصوات الثلاثة الأولى (مبروكة، وسامية، ومحمد ناجي) من ناحية، وبين الصوت الرابع (يوسف) من ناحية أخرى، وكذلك الصراع بين (يوسف) من ناحية، وبين صوت ضميره من ناحية أخرى.

وقد جاء كل قسم من أقسام الرواية ينازعه الاستقلال والتبعية في آن؛ حيث يقتصر القسم الأول – على سبيل المثال – على (مبروكة) في سردها لحياتها وتحولها من عالم القرية إلى عالم المدينة، وعملها خادمة في بيت (راتب بك) ، ثم زواجها من (عبد الحميد السويفي) حتى وفاته، إلى أن تعرفت على (شوقي) صاحب الفكر الشيوعي، وأخيرًا عملها (بغي) بعد أن ضاقت بها السبل ولفظَها (يوسف)، ومع كل هذه التقلبات التي عاشتها لا تستطيع أن تنفك عن (يوسف) وحقدها عليه وتمنيها موته؛ وبذلك لا ينفك هذا القسم عن بقية الأقسام؛ فالكاتب اتَّبع فكرة الهرمية في تسلسل الأحداث؛ حيث تنطلق الأحداث من زاوية المثلث الضيقة ثم تبدأ في الاتساع بدخول صوت (سامية) وبعدها (محمد ناجي) ليتيح الكاتب لكل صوت أن يعبر بحرية تامة عن علاقته بالصوت الرابع الأخير (يوسف).

كما تبدو (البوليفونية) في الرواية من خلال فكرة التقسيم التي صرّح بها الكاتب في بداية أقسام روايته، وأيضًا من خلال الإعلان عن الانتقال من صوت إلى آخر نهاية كل قسم؛ فعنوان كل قسم جاء على النحو الآتي: **(القسم الأول ترويه: مبروكة ... القسم الثاني ترويه: سامية ... القسم الثالث: يرويه: ناجى ... القسم الرابع يرويه: يوسف)** ثم يؤكد الكاتب الأمر نفسه في نهاية كل قسم، عندما يصرح بانتهاء صوت السارد والانتقال إلى التالي؛ إلى أن تنتهي الأصوات الأربعة من السرد؛ فتنتهي الرواية؛ فيقول: **(وهنا سكتت مبروكة عن الكلام .. وبذلك انتهى القسم الأول من الرجل الذي فقد ظله ...) (وهنا سكتت سامية عن الكلام .. وبذلك انتهى القسم الثاني من الرجل الذي فقد ظله.) (وهنا سكت محمد ناجي عن الكلام، وبذلك انتهى القسم الثالث من الرجل الذي فقد ظله..) (وهنا سكت يوسف عن الكلام .. وبذلك ينتهي القسم الرابع، والأخير من الرجل الذي فقد ظله ..)** ليبدأ بعدها صوت القارئ للتعبير عن رؤيته النقدية للرواية، ومدى انفعاله مع أحداثها، ووجهة نظره في شخوصها وحكاياتهم.

وإذا كان التزامن هو أحد مقومات الرواية البوليفونية وشروطها؛ فإن (فتحي غانم) لم يغفل ذلك؛ حيث إن تعدد الأصوات نقيض الحكي التتابعي التقليدي، والتزامن يحقق التكثيف، ويؤجج التحاور بين الشخصيات؛ إذ تسرد (مبروكة) وجهة نظرها وحكاياتها وصراعها في سياق زمني

محدد، ثم تأتي (سامية) لتسرد الحدث نفسه من وجهة نظرها؛ فيضطر الكاتب إلى الرجوع بالزمن مرة أخرى إلى الوراء، وينتج ما يعرف بالتزامن.

"أي أن النص الروائي في تعدده بين مختلف الأصوات لا ينتقل من نقطة في الزمن تمثل البداية ويوصلنا إلى نقطة تالية تمثل زمنًا تاليًا؛ ولكننا نظل نتقدم، ثم نعود ثانية إلى الوراء لنبدأ عند نقطة البداية الزمنية الأولى نفسها"(١).

وقد قدم (فتحي غانم) مادته السردية من خلال الأصوات الأربعة، بصيغة ضمير المتكلم، بشكل يتقارب مع المنولوج الداخلي، وهو أحد أشكال السرد الأقرب إلى أدبيات الاعتراف أو المذكرات، يتوجه به كل صوت إلى القارئ، معبرًا عن دواخله، وقد أفرد (فتحي غانم) مساحات نصية متفاوتة للشخصيات الأربع؛ فمبروكة اقتربت في سردها على مائتي صفحة؛ أي: حوالي (٢٣%)، وسامية اقتربت من المائتين والأربعين صفحة؛ أي: حوالي (٢٩%)، أما ناجي فاقتصر سرده على مائة صفحة؛ أي: حوالي (١٢%)، بينما اقترب سرد (يوسف) من الثلاثمائة صفحة؛ أي: حوالي (٣٦%).

وهذا يعني أن (يوسف) احتل الصدارة من حيث الكم السردي في الرواية؛ إذ إن الرواية تقوم – في أساسها – عليه في علاقته بظله الذي فقده، المتمثل في الأصوات الثلاثة الأولى، وفي المقابل جاء (ناجي) في المرتبة الأخيرة، بينما تقارب الصوت النسائي متمثلًا في: مبروكة وسامية؛ فلم يكن التفاوت بينهما بعيدًا.

وقد جاءت الأصوات الثلاثة (مبروكة وسامية وناجي) لتحتل الصدارة من حيث تتابع الحكي وترتيبه؛ بينما تنحى صوت (يوسف) ليكون الأخير؛ ليكوِّن القارئ صورة عن (يوسف) من خلال الأصوات الثلاثة الأولى، ثم يأتي (يوسف)؛ ليؤكد بعض ما أقره مَن سبقه من الأصوات، ولينفي بعضها، وليقر جديدًا لم يعلمه القارئ إلا عند سماع صوت (يوسف) نفسه؛ ليتبقى أمام القارئ في النهاية تبنِّي إيديولوجية معينة يقيم عليها فكرته عن (يوسف) وظله الذي فقده.

ففي هذا النوع من السرد " يَسمَح الحكي باستخدام عدد من الرواة، ويكون الأمر في شكله الأكثر بساطة عندما يتناوب الأبطال أنفسهم على رواية الوقائع واحدًا بعد الآخر، ومن الطبيعي أن يختص كل واحد منهم بسرد قصته، أو على الأقل بسرد قصة مخالفة من حيث زاوية النظر لما يرويه الرواة الآخرون، وهذا ما يسمى عادة بالحكي داخل الحكي، وعلى مستوى الفن الروائي يؤدي هذا إلى خلق شكل متميز يسمى الرواية داخل الرواية " (٢).

(١) ميرامار والنكتة – خواطر: سيزا قاسم، بحث منشور بالهيئة المصرية العامة للكتاب، مج١١، العدد٤، القاهرة، ١٩٩٢م، ص١٤٦.

(٢) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي: حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩١م، ط١، ص٤٩.

مجلة كلية الآداب بالوادي الجديد- مجلة علمية محكمة- إبريل ٢٠٢٤م

فقد كان (يوسف) محركًا رئيسًا للأحداث، لم يخل أي جزء من أجزاء الرواية من السرد عنه؛ وهو بذلك أسهم في خلق تناسق بين الأصوات الثلاثة من ناحية، وصوته من الناحية الأخرى؛ حيث يشهد القارئ تفاصيل حياة (يوسف) الدقيقة، وعلاقته بالآخرين منذ بداية الرواية حتى آخرها؛ فحضوره في الرواية يكشف لنا النقاب عن (مبروكة) وانتهازيتها ومحاولة تسلقها، ومن ناحية ثانية يصور لنا (سامية) بطموحها ومحاولات قفزها نحو القمة – في عالم السينما – مهما كلفها الأمر من تنازلات وتناقضات، كما يصور لنا (ناجي) رجل الصحافة الذي تسلق وانتهز وكان مصيره الإقصاء على يد تلميذه (يوسف).

وفي أثناء ذلك كله، يتلاشى (فتحي غانم) بصورة تامة، ويؤثِر انعزاله عن السرد، ولا يتبنى أي موقف تجاه الرؤى المطروحة، والأفكار المتعددة المتناقضة؛ ليعطي أصواته الساردة الحرية الكاملة والكافية للتعبير كما تشاء، وهذا من أهم ما يميز الرواية البوليفونية عن رواية الصوت الواحد.

حيث إن السرد وحيد الصوت "يتميز بوحدة المتكلم أو بصوت طاغٍ على سائر الأصوات، وفيه تكون أقوال الكاتب وآراؤه وأحكامه ومعلوماته المرجع الأخير للعالم المصوَّر" [(١)].

بل إن الأمر لم يقتصر على ترك الحرية لكل صوت؛ فالكاتب يتلاشى إلى ما هو أبعد من ذلك؛ إذ يترك الأصوات لتعبر عما تريد بحرية مطلقة، ثم يمنَح (الكاتبُ) القارئَ الحريةَ في أن يتبنى ما يريد من آراء، وهذا هو جوهر البوليفونية الروائية التي عرض لها (باختين)؛ مشيرًا إلى حياد الكاتب في الرواية البوليفونية.

"فالروايات التي اتخذها (باختين) نماذج لتحليل رؤيته الخاصة حول مسألة حياد الكاتب؛ فهي تتخذ طابعًا ديالوجيًا أصيلًا بحيث تنتهي الرواية ولا تكون هناك غلبة لأية إديولوجيا على الإديولوجيات الأخرى، وأغلب أعمال (دوستويفسكي) تحقق هذا المستوى من الحياد؛ فالإديولوجيات فيها تقف على قدم المساواة، وكل واحدة منها تُعرَض من خلال جوانب قوتها وضعفها على السواء، وتنتهي الرواية دون أن يستطيع القارئ تحديد ما هي الإديولوجيا المنتصرة"[(٢)].

ولذلك جاءت النهايات مفتوحة في كل جزء من أجزاء الرواية؛ فمن الناحية الأولى، لم تصرح (مبروكة) بمصيرها، وطريقها الذي اختارته، ولم تخبرنا أنها غيَّرت اسمها إلى (ريري) ووظيفتها من (خادمة) إلى (بغي)؛ حيث انتهى الجزء الأول بلقائها بالمكوجي الذي يدعوها إلى ترك العمل

(١) معجم مصطلحات نقد الرواية عربي – إنكليزي – فرنسي: لطيف زيتوني، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ٢٠٠٢، ط١، ص١٠٧.

(٢) النقد الروائي والإيديولوجيا – من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي: حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٠م، ط١، ص٤١.

خادمة في البيوت، وفتح أمامها طريقًا مليئًا بالنقود، وبيتًا جديدًا مفروشًا، وحياة مرحة ستعيشها، لكنها لم تصرح بمصيرها، ليكتشف القارئ في بقية أجزاء الرواية طريقها الذي اختارته.

أما (سامية) فتنتهي من حكيها بتصوير تخبطها، وبحثها عن أي مكان في عالم السينما تواري به حزنها على (يوسف)، ولا نعلم لها مصيرًا محددًا، إلى أن يفاجأ القارئ في الجزء التالي لحكيها أنها أصبحت زوج (ناجي).

أما (ناجي) فينتهي الجزء الخاص به، ولا يعلم القارئ مصيره بالتحديد؛ فقد أخذ يهذي ويتذكر حياته، وتقلباته، وما آل إليه مصيره بعد ظهور (يوسف) في حياته، ولا يتأكد القارئ من وفاة (ناجي) إلا بعد أن يبدأ في قراءة القسم الأخير من الرواية على لسان (يوسف).

أما (يوسف) فينتهي به الحكي إلى تصوير تخبطه وحيرته، بعد أن فقد الجميع، فقد نفسه وأمه وأبيه، وفقد مبروكة وسامية وناجي، ولم ينج من صراعه مع نفسه، وأصبح حائرًا بين مبروكة وسامية، وأخذ يتذكر (يوسف الطفل).

فقد ترك الكاتب الأمر للقارئ ليتبنى – بحرية كاملة – أيديولوجية معينة يقتنع بها، ويميل بها إلى أحد الأصوات السردية، ونهاية يتخيلها لبطل روايته، هل سيعود إلى (مبروكة) وأخيه (إبراهيم)؟ أم سيكمل ما بدأه مع (سامية)؟ أم يسير في الاتجاه نفسه الذي اختاره وصعد به في عالم الصحافة إلى أن أصبح رئيس تحرير؟ أم غير ذلك من النهايات المفتوحة؟

المبحث الثاني- تعدد الأصوات الساردة:

أقام الكاتب بناءه الروائي على أربعة أصوات سردية تتمثل في (مبروكة، وسامية، ومحمد ناجي، ويوسف)، والمقصود بالصوت هنا "مجموعة العلامات التي تعيِّن خصائص الراوي على نحو أكثر عمومية، وهو المقتضى السردي الذي يحكم العلاقة بين السرد والمروي. والصوت مدلول أوسع من مدلول الضمير، وبالرغم من الخلط الشائع بين هذا المفهوم ومفهوم (وجهة النظر) فبالإمكان التمييز بينهما على النحو الآتي: إن مفهوم وجهة النظر يزودنا بالمعلومات حول (مَن يرى)، من هو صاحب الإدراك، وجهة نظر مَن هي التي تتحكم في السرد، بينما يعطينا الصوت معلومات عن (مَن يتكلم)، من هو الراوي، مما يتألف المقتضى السردي" [١].

تبدأ الرواية بصوت **(مبروكة)**، التي يحيل اسمها – عند العوام – إلى البركة، ولكن لم يكن لمبروكة من هذه الدلالة نصيب؛ فقد بدأت سردها بتصوير المتاعب والصراعات التي عاشتها، والتحولات التي عاصرتها، وانتقالها – فجأة – إلى عالم المدينة، مرورًا بصراعات متنوعة مع المكان والشخوص، إلى أن انقلب بها الحال لأن تتخلى عن اسمها لتصبح (ريري).

تقول (مبروكة):

"**منذ تلك اللحظة علمت أن مبروكة ماتت..**

ألم أقل لكم إني مت وأنا حية. الآن فقط أدركت أني هذا ..

وعشت حياة أخرى ..

صدقوني .. إن مبروكة التي تعيش اليوم، مخلوقة أخرى، ليس لها قلب، كل ما تملكه هو الحقد. مبروكة اليوم بلا أحزان ولا أفراح .. إنها عقل بارد في جسد من خشب .. عقل بلا عقل .. نعم .. هذا هو أنا اليوم"[٢].

ثم **(سامية)** التي يحيل اسمها – في أصله – إلى السمو، ولكن القارئ يفاجأ بأن هذا الاسم هو اسم سنيمائي أطلق على (بهية) التي لم ترض البهاء لنفسها؛ فوقعت في عالم من الكذب والخداع؛ فلا هي (بهية)، ولم تستطع أن تكون (سامية)، لقد جاهدت لأن تصبح نجمة مشهورة في عالم السينما، لكن أحلامها تحطمت بسبب انتهازية (يوسف)، وتخليه عنها؛ في مقابل مصلحته الشخصية.

لذلك تعرف بنفسها بعد أن سافر (يوسف) وفضّل شهرته عليها، وتركها يوم زفافهما فتقول:

(١) قاموس السرديات: جيرالد برنس، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠٠٣م، ط١، ص٢١٠.

(٢) الرجل الذي فقد ظله: فتحي غانم، ١٩٦/١.

"**إنه لا يعرف أن يوسف وهبي نصحني بأن أترك التمثيل وأبحث عن عريس، إنه لا يعرف إني لست ممثلة ولست موهوبة، إنه لا يعرف أني اكتشفت الكذبة الكبيرة التي صنعتها، أنا لست مثل دلال، ولا مثل هدى مراد، ولا مثل فاتن حمامة، أنا مجرد فتاة عادية، بلا موهبة، أبحث عن الحنان، أبحث عن الرجل الذي يحميني ويبادلني الحب**"(١).

إلى أن تقول: "**أنا مخلوقة ضعيفة يائسة ..**"(٢).

إن استدعاء الكاتب لأسماء مشاهير في عالم السينما يضفي على النص شيئًا من الواقعية، ويعمل على إقناع المتلقي بالفكرة المطروحة، ويجعله في حالة ترقب لمصير (سامية)، وبخاصة في عالم السينما.

أما (**محمد ناجي**) فلم يعرف للنجاة طريقًا، ولم ينج من نفسه ولا من غيره، وقد كان مصيره الموت؛ كمدًا وحسرة على ما عاناه بسبب (يوسف) تلميذه في عالم الصحافة، الذي تسلق – بفضله – أعلى سُلَّم المجد الصحفي، ولكن على حساب أستاذه (ناجي).

يقول (ناجي) مخاطبًا (يوسف):

"**الجرنال د ابتاعك .. وانت زي ابني .. أنا بعتبرك واحد من المسئولين ... ظننت أني كسبت عونًا جديدا لي، أواجه به رشدي باشا**"(٣).

ثم يقول عن (يوسف):

"**قال في حماس المؤمن بشيء مقدس ..**

- **انت ما تعرفش يا أستاذ ناجي .. أنا تلميذك .. أنت اللي علمتني .. وأنت صاحب الفضل علي .. موش ممكن أفكر أني أزعلك في يوم من الأيام .. دي موش أخلاقي .. أنا أسيب الصحافة .. أموت قبل ما تحصل حاجة تزعلك**"(٤).

ولكن مع ذلك كله يرى (ناجي) نفسه ضحية (يوسف)، ويستنكر وصف (يوسف) له بالأستاذية؛ فيقول: "**هذا الخطاب الذي أرسله يوسف يثير غيظي .. أستاذي العزيز .. كيف يجرؤ على أن يناديني بأستاذه العزيز، لو كان كتب ضحيتي العزيزة لاحترمته** "(٥).

إن استعمال الكاتب لفكرة الصراع بين الأستاذ وتلميذه تصور جوانب من الصراع القائم في عالم الصحافة، ويكشف عن دهاليز هذا العالم الذي كان (فتحي غانم) واحدًا منه.

(١) الرجل الذي فقد ظله: فتحي غانم، ٤١٠/١.

(٢) السابق، ٤٢٤/١.

(٣) السابق، ٤٤/٢.

(٤) السابق، ٨٥/٢.

(٥) السابق، ١٠/٢.

وأخيرًا (**يوسف**) الذي لم يكن كيوسف – عليه السلام – ؛ بل عاش في جو من الخطيئة، والخداع، والكذب، والانتهازية، إلى أن (فقد ظله).

يقول يوسف:

"**أحيانًا ينتابني إحساس مرير بأني فقدت كل شيء، فقدت نفسي، أضعتها، ذلك عندما تخرج أسئلة الشك من قلبي، تتهمني في كل ما أفعل .. عندئذ تدهمني وحدة قاسية ، ولا يدهشني إذا تلفت ورائي فلم أجد ظلي ... في ساعات الظهيرة كنت أقف في المدرسة فوق ظلي .. أراه قزمًا صغيرًا، وأسخر منه .. وأشعر أني أكبر منه ..**

الآن، لا أظن أني سأجد ظلي لا طويلًا ولا قصيرًا، لا يملأني بالزهو أو السخرية .. ما الذي يبقيه معي، وقد هجرتني نفسي

نعم أنا الرجل الذي فقد ظله

... كيف كبرت وعشت، وتعلمت واشتهرت واكتسبت أشياء وأشياء، وفقدت نفسي"(١).

يلجأ الكاتب – في سبيل التعريف بشخصياته – إلى أدبيات البوح والاعتراف، وهو الأمر الذي خلق تواصلًا بين النص والقارئ، كما أن اللافت للنظر في أدبيات البوح أنها لم تأت دفعة واحدة؛ بل متناثرة في ثنايا أجزاء الرواية؛ بل إن الكاتب عمد إلى ما هو أفضل من ذلك وأدقّ، حين جعل الصوت الأول يعبر عن صورة الآخر، ويأتي الآخر معلنًا تأكيده لهذه الصورة أو مقاومتها وصدِّها، وهذا ما أوقع الكاتب في أسر التكرار لبعض المشاهد، لكنه من ناحية أخرى، حمل القارئ على أن يكون في أفق توقع دائم لهذه الأخبار؛ ليتساءل عن الصوت الآخر: هل سيأتي لينكر ما يسرده الصوت الأول أم ليؤكده؟

وقد جاءت الأصوات الثلاثة الأولى في خط فكري واحد، كل واحد منهم يكمل الآخر، ويؤكد الفكرة المطروحة، كلٌّ بحسب علاقته بيوسف، كما استطاعت الأصوات الأربعة التي أثثت عالم الرواية وشكَّلت سردها ضمن بوتقة روائية متكاملة صحبة شخصيات روائية أخرى مساعدة، حاولت هذه الأخرى أن تعبِّر عن كيانها، وعاشت في سلسلة من الصراعات، مثل (مدحت وسعاد، وعبد الحميد أفندي وشوقي، وأم مبروكة وأم سامية) وغيرهم من الشخصيات التي كان لها حضورها السردي في الرواية.

وقد انتقى (فتحي غانم) شخصياته من المدينة، "فاختار الشريحة الأكثر فعَّالية وحراكًا من أبناء هذه الطبقة: أبناء البرجوازية الصغيرة من المثقفين الذين راودهم – بصفة أساسية – حلم التغيير، لكن من أجل مصلحتهم الشخصية. وحين يكتشفون – في الطريق – أنّ هناك سبيلًا

(١) الرجل الذي فقد ظله: فتحي غانم، ١١٣/٢، ١١٤.

أقصر إلى هذه المصالح الشخصية، فإنهم يتخلون عن الطريق الأول، ويَلِجون في السبل الأقصر"[١].

وقد جاءت علاقة الأصوات السردية الأربعة ببعضها البعض مشحونة بالصدام والصراع؛ وعليه يمكن تلخيص علاقة الأصوات السردية الأربعة ببعضها البعض على النحو الآتي:

أولًا- مبروكة (من خادمة إلى بغي):

بدأت (مبروكة) في كشف النقاب عن نفسها؛ لتقدم نفسها كما هي، بما هو حسن وما هو غير ذلك، متلبسة بحالة من الحزن والندم والضغينة على (يوسف)، مصممة على الاعتراف المصحوب بالتبرير، وتبدأ بتعريف نفسها فتقول:

أنا مبروكة..

مبروكة عبد التواب .. أرملة عبد الحميد السويفي الذي كان مدرسًا في المدرسة الإبتدائية، ما زلت شابة، وحلوة، قوامي ممشوق ... الرجال ينظرون إلي بعيون مفتوحة، فأشعر بسعادة وحيوية ورغبة دائمة في الحركة ... ثم أجد بعد ذلك وقتًا طويلًا أتوه فيه مع الحقد الذي يشتعل في صدري.

قلبي لا يعرف سوى عاطفة واحدة هي الحقد، أحقد بكل شبابي أحقد بعمري.

أحقد على رجل أتمنى موته، موتًا بطيئًا يتعذب فيه، أتمنى لو فتحت بطنه بسكين، ومددت يدي في جرحه، وانتزعت كبده ونهشتها بأسناني، أتمنى لو دفعت أظافري في عينيه وفقأتها، لو شربت من دمه. اسمه يوسف، يوسف عبد الحميد ابن المرحوم من زوجته الأولى[٢].

تسارع (مبروكة) في القفز من طبقتها الاجتماعية إلى الطبقة الأرقى فتنسب نفسها إلى (عبد الحميد أفندي)، لم تتحدث عن أبيها ولا عائلتها؛ بل وجدت في هذه القفزة متنفسًا لعله يخلصها من القاع التي كانت تعيش فيه خادمة في بيت (راتب بك)، وتتشبث بجمالها لعل فيه ما يغنيها عن استمرارها خادمة بعد وفاة زوجها، ولكن سرعان ما تتذكر صراعها مع (يوسف) وحقدها عليه، الذي تتعمد تكراره تعبيرًا عن مداه؛ فهو الرجل الذي أفقدها شبابها، واضطرها لأن تعود خادمة مرة أخرى حتى أصبحت (ريري).

(١) الأنواع النثرية في الأدب العربي المعاصر – أجيال وملامح: سيد البحراوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ٢٠٠٣م، ٥١/١، ٥٢ [د.ط].

(٢) الرجل الذي فقد ظله: فتحي غانم، ٩/١.

ولم ينته الحقد بعد؛ فتقول:

"**أحيانًا أسأل نفسي كيف وصلت إلى هذا الحقد، وما هي آخرته، إنه يكتم أنفاسي، ويلاحقني ليل نهار، حتى وانا أنظر إلى وجه إبراهيم، تختفي صورته، وأرى وجه يوسف، وأود لو قمت وحطمت ضلوعه، لولا صوت خافت يهمس في أذني: كوني عاقلة يا مبروكة، هذا ابنك إبراهيم، لا تعبسي، ابتسمي في وجهه، إنه ليس يوسف**[١].

وتقول:

"**حلم أم علم**

أن يكون يوسف عبد الحميد السويفي هو الرجل الذي أحقد عليه اليوم وأتمنى موته بعد أن أشرب من دمه[٢].

تقيم (مبروكة) حوارها الداخلي من أجل معرفة ما سيؤول إليه هذا الحقد، وتصل مرة أخرى إلى تمني الخلاص من (يوسف)، بطريقة أشد دموية من الأولى، لكن صوت العقل يثنيها عن طريقها نحو القتل.

ثم تعود مرة أخرى لتقول متهكمة:

"**يوسف وحده هو العاقل الرزين .. وهو وحده الذي فرمني، لعله أدرك أني مصدر نحس، لعل عقله هو الذي جعله يهرب مني، حتى لا يربط حظه بحظي التعيس.**

وأحقد عليه ..

إنه يرتفع ويرتفع، وأنا أهبط وأهبط..

كانت أمنيتي في حياتي أن أهزمه .. أن أضطره إلى الاعتراف بأنني سيدة وليست خادمة .. وها هو يدوسني بقدميه، ويصعد فوق تعاستي .. إني أحقد عليه .. أحقد عليه[٣].

وتقول: "**هذا اللص .. الذي سرقني**"[٤].

لقد سرق (يوسف) منها شبابها، وحريتها، وسمعتها، ولم يرد الاعتراف بإبراهيم أخيه من أبيه.

وتستمر (مبروكة) في التعريف بيوسف، ولم تستطع أن تنفك عن الحقد الذي ملأ قلبها نحوه؛ فتقول:

(١) الرجل الذي فقد ظله: فتحي غانم، ١٠/١.

(٢) السابق، ١٦/١.

(٣) السابق، ١٥٥/١، ١٥٦.

(٤) السابق، ١٨٧/١.

"**لكن يوسف وحده الذي يعلم سر القوة والنجاح في هذه الدنيا ... أريد أن أرى الرب الصغير الذي ارتفع وارتفع ... وذهبت إلى يوسف.. ذهبت إليه أحمل حقدي، وذلي، وحاجتي**"(١).

تصف (يوسف) – تهكمًا– بأنه الرب؛ إذ ظن – بأنانيته – أنه يملك كل شيء؛ ولعل هذا ما دفعها لأن تصف الموظف الذي كان ينتظر ردّ (يوسف) عليه: هل سيقابل (مبروكة) أم لا؛ فتقول: " **ينتظر كلمة مقدسة .. ينتظر الوحي الذي سيهبط من فوق .. من عند الرب**"(٢).

إن تكرار إضفاء الربوبية على (يوسف) يحيل إلى مدى الصراع الذي كانت تعيشه (مبروكة) في مقابل دفع (يوسف) لها بعيدًا عنه؛ خوفًا من خفوق مكانته في عالم الصحافة الذي يسعى لأن يكون في قمته.

كما تضفي (مبروكة) جوًا من الأساطير على (يوسف) فتصفه أكثر من مرة بأنه شبح؛ فتقول في أول لقاء يجمعها بيوسف في بيت أبيه:

وعند باب مفتوح على يسار الصالة وقف يوسف كأنه شبح، مرتديًا البيجامة وشعره منكوش، وفي يده كتاب"(٣). وتقول: " **لست أدري ما حدث لي في الأيام التالية ... كأن عفريتًا ركبني ...**"(٤).

وتكرر الأمر عندما عاد (يوسف) بعد أن أخذته الشرطة:

"**كنت أفكر كما لو كان يوسف قد مات...**

وفُتح الباب

وإذا بعبد الحميد أفندي يدخل ووراءه يوسف .. نظرت إليه وكأنه شبح(٥).

لم تستطع (مبروكة) أن تتخلص من شبح (يوسف)؛ فقد لازمها حتى نهاية الرواية؛ ليعبِّر الكاتب عن حالة الصراع الدائم بين طبقات المجتمع، والصراع النفسي المتولد عن هذه الفروق الطبقية.

(١) الرجل الذي فقد ظله: فتحي غانم، ١٩١/١.

(٢) السابق، ١٩٢/١.

(٣) السابق، ٥٦/١.

(٤) السابق، ٦٠/١.

(٥) السابق، ٩٠/١.

ثانيًا- سامية (من كومبارس إلى أرملة محمد ناجي):

تمثل (سامية) – بجانب (مبروكة) – الصوت النسائي الآخر في الرواية، ومع أنها تختلف عن (مبروكة) في بيئتها، وطبقتها الاجتماعية، ولهجتها، وفكرها، لكنها تلتقي معها في حقدها على (يوسف)؛ إذ كانت (سامية) الظل الثاني – بعد (مبروكة) – الذي فقده (يوسف).

تبدأ (سامية) التعريف بنفسها فتقول:

"**أنا سامية.**

سامية سامي، الممثلة في السينما، أعترف أني ما زلت غير مشهورة ... ولكني طموحة، وعندي المواهب التي تجعل مني ممثلة كبيرة مثل فاتن حمامة واحسن منها.

وعندي أكثر من المواهب ..عندي الجمال(١).

سلكت (سامية) طريق الجمال لتعرف نفسها، وهو الطريق نفسه الذي سلكته (مبروكة) قبلها؛ لعل في الجمال ما يغنيهما عن (يوسف)، وتستمر في تصوير جمالها، وتمتدح قصر قامتها، ولكن سرعان ما تظهر تناقضات الشخصية لدى (سامية) حين تقول: "**أنا لست مغمورة، كما أني لست سعيدة بجمالي، تنتابني أحيانًا لحظات يأس، فأكاد أكفر بنعمة الله، وبالجمال الذي وهبه إياي، وأتمنى لو كنت قبيحة دميمة**"(٢).

ومرة أخرى تعود لتؤكد جمالها، وأنّ الرجال في جميع الأعمار ينجذبون إليها؛ فتقول: "**كنت أشعر بأني ملكة، وهم عبيدي**"(٣).

أما عن صورة (يوسف) عندها؛ فيأتي صوتها معلنًا حدة الصراع بينهما، وفي الوقت نفسه، لا تستطيع الانفكاك عن حالة التناقض؛ فتقول:

"**لقد ضاعت مني فرصة العمر، بسبب واحد من هؤلاء الصحفيين، إنه رئيس تحرير الآن، صحفي مهم مشهور، كل الناس تعرفه وتتحدث عنه. ولكنهم لا يعرفونه على حقيقته .. أنا وحدي التي تعرفه .. أنا وحدي التي تستطيع أن تقول من هو يوسف عبد الحميد ... لا أريد أن أخدع نفسي .. أقول إني أكرهه وأحقد عليه .. أنا ما زلت أحبه .. نعم أحبه. ولكني أكرهه أيضًا وأحقد عليه ... شبحه يطاردني .. ذكراه تطاردني .. اسمه في كل مكان يطاردني مجده وشهرته ونجمه الساطع يطاردونني**"(٤).

(١) الرجل الذي فقد ظله: فتحي غانم، ٢٠٧/١.

(٢) السابق، ٢٠٨/١.

(٣) السابق، ٢٤٣/١.

(٤) السابق، ٢٠٨/١، ٢٠٩.

إن حالة التخبط التي تعيشها (سامية) في حبها وكرهها ليوسف في الوقت نفسه ترمز لحالة الصدام بين أبناء المجتمع المصري آنذاك، وهي في ذلك تشبه (مبروكة) في وصفها ليوسف لأكثر من مرة بأنه شبح؛ فكما رأت (مبروكة) يوسف شبحًا كذلك (سامية)؛ إذ تقول: "**ظل شبح يوسف يلازمني**"(١).

وتصور مرة أخرى تأرجحها وتقلبها في علاقتها وعاطفتها نحو (يوسف)؛ فتقول: "**وتلعثم يوسف – واختلطت الكلمات في فمه، حتى شعرت بأنه حقيقة غلبان ومسكين ... وأيقنت ألا فائدة منه .. إنه ثقيل الظل، غير محتمل، لا يعرف كيف يتحدث، وليست له شخصية على الإطلاق. كيف يعمل هذا المخلوق في الصحافة ... أنه سخيف، وقليل الأدب**"(٢). وتقول: "**قلت لنفسي إنه ليس ساذجًا كما أظن، إنه خبيث ماكر**"(٣).

وعند عودة (يوسف) من سفره ومحاولاته أن يتكلم معها، لم تستطيع (سامية) تحديد عاطفتها نحوه؛ فتقول: "**وجريت مبتعدة، لا أدري ماذا بي، كنت خائفة من نفسي، لا أطيق نفسي، أحبه وأكرهه، أريده ولا أريده، أكاد أبكي وأكاد أضحك، كأني معلقة في الهواء، لا أدري ما إذا كنت أرتفع وأطير، أو أهوى لأتحطم على الأرض**"(٤).

إنّ قلبها يحبه ويكرهه في الوقت نفسه، ثم تنسج حول (يوسف) وصفًا يعضد رؤية (مبروكة) عن (يوسف)؛ فسامية تعيش في معركة معه، وتقاوم حبها له، وتصارع نفسها من أجل الخلاص منه.

يحاول الكاتب من خلال هذا التصوير الدقيق لتخبط مشاعر (سامية) و(مبروكة) في تعاملهما مع (يوسف)، أن يخيل للقارئ حقيقته الغامضة؛ ليأتي الصوت التالي فيقرأ (يوسف) من زاوية أخرى؛ فالزاوية الأولى زاوية المشاعر والحب، والزاوية الأخرى – عند (ناجي) – تمثِّل الانتهازية والتسلق في علم الصحافة.

(١) الرجل الذي فقد ظله: فتحي غانم، ٢٧٠/١.

(٢) السابق، ٢١٨/١، ٢١٩.

(٣) السابق، ٢٣٠/١.

(٤) السابق، ٤٢٦/١.

ثالثًا- ناجي (من رئيس تحرير إلى لا شيء):

يمثل (ناجي) صوت الرجل الأول في الرواية، وقد كانت علاقته بيوسف علاقة أستاذ بتلميذه في عالم الصحافة، ولكن سرعان ما ينقلب الأمر؛ فيصبح (يوسف) على رأس عالم الصحافة، وعنده من السلطة ما يقود بها (ناجي) وغيره ممن كانوا أعلى منه؛ فقد تخطاهم جميعًا، وصعد على جثثهم؛ فمنهم من سجن بسببه، ومنهم من تم إقصاؤه وتهديده، أما ضحيته الكبرى فتتمثل في (ناجي) الذي يعرِّف نفسه قائلًا:

"**أنا ناجي.. محمد ناجي .. أكبر وألمع الصحفيين والكتاب في مصر والمشرق العربي، أو هكذا كنت يوما ما .. الآن .. تغير كل شيء. أخذ مكاني ذلك الصعلوك العبقري في النفاق .. أستاذ النفاق .. يوسف عبد الحميد السويفي .. شيء مضحك، يثير الرثاء .. هذا الولد أصبح أهم وأخطر مني ... سأعرف كيف أنتقم، لن أستريح حتى أرى يوسف معلقًا في حبل المشنقة**"(١).

لم يستطع أن يُتم (ناجي) التعريف بنفسه حتى يأتي (يوسف) ليخترق هذا التعريف، ثم يعود مرة أخرى ليقول:

"**أنا محمد ناجي .. الرجل الحقيقي .. كل شيء فيّ مصنوع بعناية وتفوق .. ملابسي ورباط عنقي .. وأفكاري .. وأسلوبي .. وطعامي .. وتصرفاتي .. أنا لا أحتمل الشيء الرخيص، ولا أحتمل الشيء المتوسط .. كل شيء حولي يجب أن يكون أنيقًا رائعًا ممتازًا**"(٢).

ويقول مستنكرًا: "**كيف أثر يوسف على شهدي .. هذا هو ما يحيرني .. أنا أستاذ الوصول .. أستاذ تخطى العقبات .. كيف يغلبني هذا الولد الضعيف**"(٣).

ويعود إلى تصوير معاناته من (يوسف)، ويصفه – كما وصفته سامية – بأنه سارق:

"**كنت أثق في يوسف .. لا أتصور أن سيسرقني يوما ما .. سيسرق حياتي ... أستطيع أن أفعل به ما أشاء .. يصلح لأن يكون خادما لي .. يمكنني أن أسيطر عليه .. أستغل ضعفه .. كلما فكرت في مصيبته قلت لنفسي هذا هو الرجل الذي يجعله اكبر دون أن أخشاه .. هذا هو الذي سيظل ذليلًا إلى الأبد .. لن يرفع عينيه .. تبنيته .. لعبة أصنعها وأحركها كما أشاء .. مخلوق حقير يستمد سلطانه مني .. كنت مغفلا**"(٤).

(١) الرجل الذي فقد ظله: فتحي غانم، ٢/٩، ١٠.

(٢) السابق، ٢/١١.

(٣) السابق، ٢/٣٥.

(٤) السابق، ٢/٤٣.

ويقول: "**الكلب الوفي ينبح في وجهي .. أحد أصابع قدمي يتحداني**"(١).

يضيف (ناجي) إلى قاموس التعريف بيوسف معجمًا جديدًا يحمل كرهًا وحقدًا، ورغبة في الانتقام من (يوسف)، والتغلب عليه، والتخلص منه؛ تأكيدًا لحقيقة الصراع القائم بين رجلين يعملان – معًا – في عالم الصحافة، يريد كل واحد منهما أن يكون هو الأستاذ.

فيوسف في نظر الصوتين الأنثويين: يرتفع على جثتيهما، لص، رب صغير، شبح، رئيس تحرير، شبحه يطاردهما، ويلازمهما، ثقيل الظل، سخيف، قليل الأدب، خبيث ماكر ليس ساذجًا، **وفي نظر (ناجي):** صعلوك، عبقري في النفاق، أستاذ النفاق، الولد الضعيف، يسرق حياته، ذليلًا إلى الأبد، لعبة، مخلوق حقير، كلب وفي، أحد أصابع قدمه.

رابعًا– يوسف (من ابن عبد الحميد أفندي إلى الرجل الذي فقد ظله):

بعد أن فسح الكاتب المجال للأصوات الثلاثة للتعريف بنفسها وصراعها مع (يوسف)، جاء دور (يوسف) نفسه؛ ليقيم القارئ أيديولوجية يقتنع بها عن هذا الرجل، وعن ظله الذي فقده، ويرى هل سيأتي (يوسف) ليؤكد ما قيل عنه؟ أم أنه مجرد صراع مزعوم؟

يقول (يوسف) معرِّفًا نفسه:

أنا يوسف

يوسف عبد الحميد السويفي ..

عندما أهمس باسمي بيني وبين نفسي يخيل إلي أني أردد اسم شخص آخر لا أعرفه، شخص غريب عني، لا أحبه ولا أكرهه، ولكنه يزاحمني ويرتبط بي، ويلازمني لسبب غامض لا أفهمه.

من أنا ..

من يكون هذا اليوسف عبد الحميد السويفي، هل هو ذلك الصحفي المشهور رئيس تحرير جريدة الأيام. إن صوتًا ملحًا يهمس في قلبي ليل نهار، يسألني، هل حقيقة أنت يوسف الذي يعرفه الناس؟ هل حقيقة أنت يوسف الذي يجلس إلى مكتبه ويدق الأجراس، ويتكلم في التليفونات، ويكتب المقالات، ويحضر الحفلات، ويقولون عنه إنه ناجح وإنه وصل.

من أكون أيها الصوت الذي يفعل كل هذا، فمن أكون(٢).

إن إلحاح الكاتب على تواتر الأسئلة على لسان (يوسف) يجعل المتلقي في حالة ترقب دائم للإجابة عن هذه الأسئلة؛ رغبة في كشف النقاب عن (يوسف) والتعرف على حقيقته، ومدى مطابقتها لرؤية الآخرين له.

(١) الرجل الذي فقد ظله: فتحي غانم ، ٥٥/٢.

(٢) السابق، ١١١/٢.

وقد حملت كل شخصية من الأصوات الثلاثة مشاعر متعددة بل متناقضة تجاه الصوت الرابع الذي يمثله (يوسف)؛ فعلاقة ابن الزوج (عند مبروكة)، وعلاقة الحب والتعلق (عند سامية)، وعلاقة الأستاذ في العمل (عند ناجي)، لم تثن يوسف عن فقدان ظله.

وبذلك يمثل (يوسف) في الرواية نموذجَ الصحفي الفاسد الانتهازي المتسلط على كل من حوله؛ من أجل الصعود بنفسه على حساب الآخرين، وهو الشخصية التي " تحمل لكثير من أنواع السلوك والفكر، التي يرفضها الكاتب نفسه، ويريد أن يفضحها ويعرّيها من أجل شجب النموذج الذي تمثله، وربما الطبقة بأسرها التي ينتمي إليها، النموذج هنا فاسد مهترئ ... مرفوض، يعكس كثيرًا من المساوئ الوضعية التي يحاربها المؤلف"(١).

لقد مثَّل (يوسف) صورة الرجل الانتهازي، الذي يريد أن يصعد سلَّم المجد على جثث الآخرين، ولذلك يظهر هذا جليًا في علاقته بالأصوات الثلاثة، وذلك على النحو الآتي:

يقول عن مبروكة:

"**هي مبروكة وأنا يوسف .. هي خادمة .. خادمة في بيت غريب .. بيت غير بيتنا .. وأنا ابن مدرس .. هي فلاحة من الريف، وأنا من المدينة .. هي في طريق وأنا في طريق .. لا صلة بيننا .. لا أحد سوى مجنون يتوهم أن شيئًا قد يربط بيننا ... هي تخدم، تكنس وتمسح، تلبي النداء، وتذهب إلى الكواء، وأنا أتعلم الجغرافيا والهندسة والإنجليزية والفرنسية وأدرس القانون**"(٢).

ويقول: "**في هذا البيت، مبروكة خادمة .. وسأظل كما انا، الرجل المرتفع، الذي لا يفسد .. مكانك يا مبروكة هناك على السطوح .. أما أنا فمشغول عنك بهذا الذي في أعماقي .. الفن .. الجمال .. الثقافة .. براءة نفسي .. احترامي لنفسي** "(٣).

إن هذه اللغة المتعالية، والمقارنة الظالمة، جعلت جوانب عدة من شخصية (يوسف)، وأزمته النفسية، تتكشف للقارئ؛ فهو يريد الظهور عن طريق الاستعلاء والاستغناء، يريد أن يكون هو فقط لا أحد غيره، مهما كلفه الأمر.

ولم تسلم (سامية) من طموحه وتطلعاته على حساب الآخرين؛ فبعد وقوعه في حبها يقول:

"**هي وحدية ضعيفة تتظاهر بجمالها القوي، وأنا وحيد ضعيف أتظاهر بأني صحفي كبير .. هي تخجل من أمها، وأنا أخجل من أبي .. كلانا متشابهان .. لو كنت عاقلًا لفررت منها كما فررت**

(١) الرواية السياسية: طه وادي، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، القاهرة، ص٢٣٧ [د.ت.ط].

(٢) الرجل الذي فقد ظله: فتحي غانم، ١٦٩/٢، ١٧٠.

(٣) السابق، ٢٠٣/٢.

من مبروكة .. سامية ومبروكة وأنا .. لو اجتمعنا لبكينا على أنفسنا .. إننا ضائعون في هذه الدنيا"(١).

يظن القارئ أن مقارنة (يوسف) بينه وبين (سامية)، وعرض أوجه التشابه بينهما، سيحيل إلى التوافق والزواج، لكن الكاتب يصدم أفق توقع القارئ عندما يقحم (يوسف) اسم (مبروكة) لتصبح المقارنة تأكيدًا من (يوسف) على انتهازيته، ونظرته إلى مصلحة نفسه؛ لذلك يقول: "**أبي تزوج خادمة، وأنا أتزوج ممثلة مبتدئة، فتاة سيئة السمعة**"(٢).

وبعد أن انقلب الحال فأصبح (يوسف) هو الآمر الناهي في جريدة (الأيام)، يقول عن أستاذه (ناجي):

"**أصبحت المسيطر الآمر في الجريدة، والتف المحررون من حولي ينافقونني، وكان محمد ناجي هو أول المنافقين، يلقاني بابتسامة واسعة تزعجني، ويمتدحني، ويستشيرني في كل تصرفاته، ويطلب مني مراجعة مقالاته، حتى أيقنت أنه يرسم خطة بعيدة المدى للقضاء علي، ويترقب في صبر وأناة الفرصة التي يثب فيها، بعد أن يحذرني بنعومته واستسلامه ويلدغني** "(٣).

جاء تعدد الأصوات يحمل صراعًا بين الشخوص الساردة؛ فمبروكة وسامية وناجي، كل واحد منهم يرى (يوسف) بعين الحاقد، أما (يوسف) فيراهم بعين الاستعلاء؛ فمبروكة بالنسبة له خادمة، وسامية كومبارس سيئة السمعة، أما ناجي فانقلب من أستاذه إلى منافق يريد أن يلدغه.

(١) الرجل الذي فقد ظله: فتحي غانم، ٢/٢٩٢، ٢٩٣.

(٢) السابق، ٢/٣٥٠.

(٣) السابق، ٢/٣٤٥.

مجلة كلية الآداب بالوادي الجديد- مجلة علمية محكمة- إبريل ٢٠٢٤م

المبحث الثالث– التعدد اللغوي:

يشير التعدد اللغوي إلى مدى توفيق الكاتب بين أصواته الروائية ومنطوقاتهم وحواراتهم؛ حيث يعد التعدد اللغوي أحد أهم مقومات البوليفونية الروائية؛ إذ تتكشف أهمية اللغة في الرواية البوليفونية أكثر من غيرها؛ لأن تعدد الأصوات السردية داخل الرواية يحيل إلى تعدد لغوي، ويجعل القارئ في حالة مقارنة دائمة بين لغة كل صوت سردي.

حيث إن "اللغة هي التفكير، وهي التخيل، بل لعلها المعرفة نفسها، بل هي الحياة نفسها؛ إذ لا يعقل أن يفكر المرء خارج إطار اللغة ... فهي التي تتيح له أن يعبر عن أفكاره فيبلغ ما في نفسه، ويعبر عن عواطفه فيكشف عما في قلبه، الحب دون لغة يكون بهيميًا، والإنسان دون لغة يستحيل إلى لا كائن؛ إلى لا شيء"(١).

ومثلما تقوم الرواية البوليفونية على تعدد الأصوات والشخصيات؛ فإنها تقوم أيضًا على تعدد اللغة؛ " فاللغة تعبير عن موقف علمي. إنها تعبر مباشرة عن أفكار الأفراد ومشاعرهم. وهي إذ تختلط معهم تعبر من خلالهم عن المشاعر الاجتماعية، وعن الأمة، وعن عاداتها ومؤسساتها"(٢).

وهنا تكمن براعة الكاتب، والحكم عليه من خلال مقدرته على تعدد لغة الرواة؛ ففي الرواية البوليفونية – بصفة خاصة – يتحتم على الكاتب "أن يستعمل جملة من المستويات اللغوية التي تناسب أوضاع الشخصيات الثقافية والاجتماعية والفكرية؛ بحيث إذا كان في الرواية شخصيات: عالم لغوي، وصوفي، وملحد، وفيلسوف، وفلاح، ومهندس، وطبيب، وأستاذ جامعي، فإن على الكاتب أن يستعمل اللغة التي تليق بكل من هذه الشخصيات"(٣).

وطبقًا لمفهوم البوليفونية، يتخلى الكاتب عن لغته السردية وهيمنتها؛ لحساب لغة الأصوات الساردة؛ من أجل إبراز انتماءاتها وأفكارها وتعددية ثقافاتها.

وقد جاء السرد في رواية (الرجل الذي فقد ظله) باللغة الفصحى التقريرية الواضحة المباشرة، ولكن الكاتب – ببراعة فنية – تخلى في بعض الأحيان عن الفصحى منتقلًا إلى العامية في سرده للحوار بين الشخصيات؛ فحينها برزت العامية على ساحة السرد؛ فالعامية – في نظره – هي لغة المجتمع، وهناك مِن المواقف ما تستدعي التعبير عنها بلغة عامية تنطلق من لغة الأحاديث اليومية، كما جمعت اللغة في طياتها بعض الألفاظ الأجنبية، وظهرت تعالقات نصية تعمد الكاتب

(١) في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد: عبد الملك مرتاض، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨م، ص٩٣ [د.ط].

(٢) الأسلوبية: بيير جيرو، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، لبنان، ١٩٩٢م، ط٢، ص٣٦.

(٣) في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد: عبد الملك مرتاض، ص١٠٤.

توظيفها لخدمة نصه الروائي، وجاءت اللغة في عمومها معبرة عن دواخل الشخصية الروائية؛ وعليه، يمكن تقسيم التعدد اللغوي في الرواية إلى: التهجين، والأسلبة، وذلك على النحو الآتي:

أولًا- التهجين:

تعد الرواية أكثر الأنواع الأدبية انفتاحًا على الخطابات الأخرى؛ فهي تستحضرها وتتفاعل معها فتشكل نصًا متعددًا صوتيًا، والتهجين وفق رؤية (باختين) هو "مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، والتقاء وعيين لغويين مفصولين، داخل ساحة ذلك الملفوظ" (١). ويقول: "إنه اللقاء على ساحة القول بين وعيين لغويين مختلفين تفصل بينهما حقبة تاريخية أو تباين اجتماعي أو كلاهما معًا"(٢).

وهناك تهجين غير قصدي، وآخر إرادي قصدي، وذلك على النحو الآتي:

١- التهجين غير القصدي:

يتمثل في المزج بين لغات مختلفة متعايشة في نطاق لغوي واحد، وفي هذه الحالة يعد التهجين نتاجًا لتطور اللغات، ونظرًا لتعدد الأصوات الساردة؛ يلجأ الكاتب إلى الاعتماد على هذا النوع من التهجين، سواء أكان بلهجات محلية وعربية، أم بلغات أجنبية.

أ- اللهجة العامية (لغة الحوار):

يتمثل التهجين عن طريق تمازج الفصحى بالعامية في الحوار بنوعيه: الداخلي والخارجي؛ حيث يقوم الحوار في أقل تقدير بين اثنين، أو بين الشخص ونفسه، ويعد الحوار من ركائز الرواية المتعددة الأصوات، وترجع أهميته إلى تصوير التناظر، والتفاعل، والتداخل، والجدل، ويستلزم تعدد الشخصيات، مع اختلاف الأفكار، والمواقف، والأيديولوجيات في أكثر المواقف الحوارية.

يقول (باختين): "إن الرواية المتعددة الأصوات ذات طابع حواري على نطاق واسع"(٣).

وقد ساعد الحوار في رواية (الرجل الذي فقد ظله) في تصوير حالة الصراع القائمة بين طبقات المجتمع المصري آنذاك، ومن ذلك الحوار الذي دار بين (مبروكة) و (أم مدحت) ، بعد أن حاول (مدحت) الاعتداء على (مبروكة) وإيقاعها في الخطيئة، وفي أثناء ذلك اكتشفت أمه الأمر؛ فكانت ردة فعلها على النحو الآتي:

- **قومي يا بت .. قومي ..**

(١) الخطاب الروائي: ميخائيل باختين، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ص١٨.

(٢) الكلمة في الرواية: ميخائيل باختين، ترجمة: يوسف حلَّاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٨م، ص١٤٤ [د.ط].

(٣) شعرية دوستويفسكي: ميخائيل باختين، ص٥٩.

ودفعتني عن الأرض، ودفعتني أمامها على السلم فتدحرجت عليه، وظلت تدفعني وتركلني حتى أدخلتني حجرتها، وأغلقت الباب.

أيقنت أنها ستقتلني، فتوسلت إليها باكية:

- **أنا في عرضك يا ستي .. والنبي يا ستي .. سي مدحت هو اللي مسكني غصب عني ..**

قاطعتني بصفعة قوية، وصاحت في شراسة:

- **اخرسي يا مجرمة ..** (١).

يكتسي هذا الحوار الخارجي أكثر من دلالة؛ فبجانب الوظيفة التواصلية بين الأصوات، وإفصاح كل منها عن أيديولوجيته وقناعاته، يظهر التداخل بين نوعي الحوار: الخارجي والداخلي؛ ليتيح الكاتب لمبروكة التعبير عن دواخلها بلهجتها العامية، وتصوير ردة فعلها على الحدث، كل ذلك بصورة موجزة بلا إطناب أو إسهاب.

"فالحوار الروائي المتألق يجب أن يكون مقتضبًا، ومكثفًا؛ حتى لا تغدو الرواية مسرحية، وحتى لا يضيع السارد والسرد جميعًا عبر هذه الشخصيات المتحاورة على حساب التحليل، وعلى حساب جمالية اللغة"(٢).

ومن صور الحوار الخارجي بين (سامية ويوسف):

كنت فين سألت عليك في التليفون ..

- **عند شهدي باشا ..**

أقول ساخرة:

- **يا فرحتي بيك .. وبشهدي باشا.**
- **جرى إيه يا حبيبتي ..**

أصيح:

- **أنا مش عايزة أسمع اسمه ..**

يجيب مذعنا ..

- **طيب ..**

ويتجهم وجهه، فأحتد قائلة:

- **أنت مبوز ليه ..**
- **ما فيش حاجة ..**

---

(١) الرجل الذي فقد ظله: فتحي غانم، ٣٨/١.

(٢) في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد: عبد الملك مرتاض، ١٩٩٨م، ص١١٦.

وأجدني مندفعة إلى إثارة شجار حاد ..

- **تفتكر يعني مزاجي إني أقعد مع واحد مبوز ..**

يحتج ..

- **عايزاني أعمل بهلوان ..** (١).

يمثل الحوار صورة الصراع بين (سامية ويوسف)؛ فكل واحد يريد أن يفرض أيديولوجيته على الآخر، هي تريده لنفسها، وهو يحاول أن يصعد سلّم المجد الصحفي؛ فكل واحد له هدفه الذي يسعى للوصول إليه، وكان للغة العامية أثر في إضفاء الواقعية على النص، وتصوير مشاعرهما.

أما عن الحوار عند (ناجي) فكان أكثره يدور بينه وبين (سامية)، ومنه:

- **محمد ..**
- **الله .. أنتِ خارجة ..**
- **رايحة الكوافير..**

طبعًا .. لا بد أن تستعدي لاستقبال يوسف، تتزينين له، ألا تخجلين من مواجهتي .. ترى هل تقابلين يوسف في الكوافير أم بعده .. ستقابلينه بعد الكوافير .. ستقولين له لا تمس شعري يا يوسف .. ولكنك ستضحكين له في إغراء ولن يتعجل إغراءك، سيعد يده إلى شعرك ويبعث به، ولن تمانعي ستكونين سعيدة، مستهترة، عاشقة ..

- **ح ترجعي امتى يا حبيبتي ..**
- **على طول ..** (٢).

يجمع الحوار عند (ناجي) – كثيرًا – بين الخارجي، بالعامية، الذي يتخلله الداخلي في الوقت نفسه؛ ليعبر عن حالة التخبط، والتأزم النفسي، والشك الذي يعيشه مع (سامية)، ولكنه لا يستطيع أن يصرح به؛ فيجد في حديثه لنفسه السلوى التي تعينه على استكمال حياته مع (سامية).

ومن أمثلة الحوار الخارجي ما دار بين (يوسف) و (سعاد) ابنة (راتب بك)، التي كان يريد أن يتزوجها:

- **خلاص ح تتجوزي ..**
- **أيوة**

أكرهك .. أنتِ حقيرة .. أنتِ غنية .. أنتِ خائنة .. أنا توفيق الحكيم عدو المرأة .. أحسن منك..

- **مبسوطة ..**

---

(١) الرجل الذي فقد ظله: فتحي غانم، ٦٥/١.

(٢) السابق، ٩٧/٢.

قالت هامسة:

- على إيه ..

تكذبين، نعم أنتِ سعيدة بهذا الزواج .. ربما كانت صادقة .. ربما هي ليست سعيدة .. هناك بارقة أمل .. خرج الصوت من أعماقي..

- طيب ح تتجوزي ليه ..

قالت في أسى .

أعمل إيه يعني .. (١).

يصور الحوار حالة الحقد التي انتابت (يوسف) أول حياته؛ فقد حالت الفروق الطبقية بينه وبين ابنة (راتب بك) دون أن يتزوجها؛ فكانت مأساته الأولى التي انطلقت منها شرارة الحرب على الفقر.

أما **الحوار الداخلي**؛ فقد طغى على أصوات الرواية الأربعة؛ بل إن الحوار الخارجي لم يكد يخل منه، وترجع أهمية الحوار الداخلي إلى أنه "يأتي من دافع نفسي تعيشه الشخصية بكل أبعاده من توتر وصراع ومواقف فكرية، وهو نمط تواصلي يتجه نحو ذوات عدة؛ ليقدم لها داخلًا غير متشكل أو مازال يتشكل"(٢).

وقد استغل الكاتب الحوار الداخلي لأصواته الروائية؛ ليستكمل تصوير الصراع بين الفقر والغني، وثنائية القرية والمدينة، وغير ذلك من الثنائيات التي تشكل حقيقة الصراع في الرواية.

تقول (مبروكة) عن فكرة زواجها من (عوض) الكوَّاء:

"**ازدحمت الخواطر في رأسي، كنت أسأل نفسي، لماذا أرفض الزواج منه، وهل اجد زوجًا أحسن منه، أم أنتظر وأنتظر حتى أصبح عانسًا، وأتزوج واحدًا من شبان قريتنا فأعود إلى عيشة الفقر والنكد مثل أمي. انتزعتني هذه الخواطر من أحلامي العبيطة عن مدحت، وكنت ما زلت أقارن بيني وبين سعاد**"(٣).

يُبرِز هذا الحوار الداخلي صورة الصراع بين الغنى والفقر، ومحاولة (مبروكة) اللحاق بطبقة أكثر غنى، وأعلى شأنًا.

(١) الرجل الذي فقد ظله: فتحي غانم، ١٩٢/٢.

(٢) البنية الحوارية في النص المسرحي – ناهض الرمضاني أنموذجًا: قيس عمر محمد، دار غيداء للنشر والتوزيع، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١٢م، ط١، ص٥٧.

(٣) الرجل الذي فقد ظله: فتحي غانم، ٢٦/١.

أما عن الحوار الداخلي عند (ناجي، ويوسف) فمثّل لصورة الانتهازية، وحب الذات، وتمني زوال النعمة من الجميع ليعيش كل واحد منهما، ولا شأن لهما بالآخرين.

يقول (ناجي): "**إني لم أكافح طوال حياتي من أجل أن أصبح مجرد زوج لسامية وأب لشريف**"(١).

إنه يستنكر أن يكون أبًا لطفل، وزوجًا لامرأة اختارته، إن همه الأول والأخير تمثل في الانتقام من (يوسف)، والتغلب عليه، والعودة إلى مكانته الأولى في عالم الصحافة وجريدة (الأيام).

ومن ناحية أخرى، يقول عن (سامية): "**إنها جميلة .. ترى هل يأتي اليوم الذي تتخذ فيه عشيقًا لها .. وتخونني .. إني خائف .. لو كانت تمرض .. يصيبها شلل في قدميها يعجزها عن الحركة .. تموت قبل أن يفتر حبها لي .. ما هذا الذي أقوله .. إني أهذي ... أنا أعرف نقطة الضعف عندك ... سأضربك في نقطة ضعفك .. سأهددك بابنك**"(٢). ويقول: "**لو كانت تمرض .. أو يستولي عليها القلق فتصاب بالبرود**"(٣). ويقول: "**لا أصدق دموعك .. أنت تكذبين بدموعك .. تبكين لأنك تعلمين أني أعرف .. تبكين حسرة لأنك لم تتزوجي من يوسف .. ليتك تبكين حتى نهاية حياتك .. تتألمين كما أتالم .. لن أحاول إسكاتك**"(٤).

إن تكرار (ناجي) وإصراره على مناجاة نفسه، وتمني ألم زوجه، وإصابتها بالمرض، والشلل، واستيلاء القلق عليها، واستمرار بكائها، كل ذلك نتيجة صراعه النفسي مع (يوسف)، وحالة الريبة التي كادت تقتله، وانتهازيته التي يصر عليها.

أما (يوسف) فقد جاء حواره الداخلي معبرًا عن انتهازيته، التي شملت (سعاد) ابنة راتب بك، وأبيه، ومبروكة، وكل مَن حوله.

يقول (يوسف): "**لو سقطت القنابل ودمرت بيت راتب بك وسارت الأسرة مشردة في الطريق، سأقف إلى جانبهم وسأعيش مع سعاد في كوخ**"(٥). ويقول: "**سعاد ليست خائنة .. إنه الشر .. الدكتور الذي جاء ليخطبها هو الشرير .. لو يموت .. كيف يعيش معها .. ألا يعلم أني أحبها**"(٦).

يتمنى (يوسف) الدمار والتشريد لبيت (راتب بك) ليتزوج من ابنته، ثم يتمنى موت خطيبها ليعيش هو معها.

---

(١) الرجل الذي فقد ظله، ١٠/٢.

(٢) السابق، ٢٠/٢، ٢١.

(٣) السابق، ٣١/٢.

(٤) السابق، ١٠٢/٢.

(٥) السابق، ١٨٣/٢.

(٦) السابق، ١٨٦/٢.

ويقول في ردة فعله على نية أبيه في الزواج من (مبروكة):

"**ارتفعت الدماء إلى رأسي .. وتشاجرت مشاعر غاضبة محتدمة في صدري .. ونظرت إليه في حقد .. هذا العجوز المخرب الأبله .. سأقتله .. سأطبق على عنقه** "(١).

ويقول: "**لو يموت أبي .. وأرثه .. ماذا أرث منه .. إنه فقير لا يملك شيئًا**"(٢).

ويقول في رد فعله على خبر حمل (مبروكة) من أبيه:

"**مبروكة ليست في حمايتي، إنها تتحداني، البغي، الخادمة.**

لو تموت. أني أستغلها، أعترف بقصتها لأستثير الشفقة، لأدلل على دافعي الخاص للإيمان بالثورة، الثورة من أجل مبروكة وأمثالها الفقراء ..

آه لو يعلمون ..

لو يعلمون أني في حماية مبروكة ..

كم استفدت من مبروكة؟

رفعني سقوطها، طهرتني دعارتها"(٣).

إن (يوسف) يمثل صورة الانتهازية في أبشع صورها، وجاء الحوار الداخلي ليصور هذه الانتهازية، إن (يوسف) يتمنى – بينه وبين نفسه – موت (مبروكة) بعد أن لحقه عارها، وتحولت إلى (ريري)، ويستنكر عليها هذا، وهو الذي تخلى عنها وعن أخيه عن أبيه من قبلهما، وإلى أن تتحقق له أمنيته، يستغل سيرتها في إعلاء شأنه في عالمي: الصحافة، والسياسة، ويجعلها منطلقًا لتصوير ثورته على الفقر، وهو السبب فيها.

ب– اللغة الأجنبية:

مثَّلت اللغة الفرنسية في الرواية نموذجًا للتعبير عن ظاهرة التعدد اللغوي بين اللغة العربية الفصحى والأجنبية، وذلك في القسم الذي يرويه (ناجي) بصورة خاصة؛ فقد جاء السرد على لسانه وهو في (باريس)، وجاءت الفرنسية على لسان الشخوص الفرنسيين، لكن (ناجي) كان ملتزمًا بالفصحى، وعلى معرفة بالفرنسية تمكنه من الرد على الحوار الذي يجريه الفرنسيون معه بلغتهم؛ فكان رده بالفرنسية، لكن الكاتب التزم العربية في تعريب المصطلح وكتابته في النص، ومن ذلك: الحوار الذي دار بين (ناجي) وموظف الاستقبال في الفندق:

- **بنجور ..**

(١) الرجل الذي فقد ظله: فتحي غانم، ٢/٢٣٣.

(٢) السابق، ٢/٢٣٧.

(٣) السابق، ٢/٣٨٣.

- **بنجور مسيو ..**
- **هل أستطيع أن أحتفظ بهذه المجوهرات في خزانة الفندق ..**
- **بكل تأكيد مسيو ..** (١).

وهناك مجموعة من الألفاظ الأجنبية كُتبت في الرواية بالعربية، وقد وردت على لسان الأصوات الروائية الأربعة، تمثل صورة التهجين اللاإرادي، ويمكن تلخيصها في الجدول الآتي:

القسم/الصوت	نماذج للتهجين اللاإرادي
الأول/ (مبروكة)	**ترام، بيجامات، بدرون، سيجارة، الأتوبيس، تاكسي، أتومبيل، الكوزماتيك، سينما، أفلام، جرنال، ستراند، الأفندي، كومبارس، مدموازيل، راديو.**
الثاني/ (سامية)	**السينما، اليزابث تايلور، الأستديوهات، عربة الستروين، الأوبرج أو الأريزونا، فيلا، الكلاكس، الجرنال، التليفونات، مدموزيل، برافو، موتوسيكل، عربة ميركري، عربة ستروين، عربة لنكولن، شيفروليه، الشيكولاتة، الأوبرج، الأوركستر، جاتوه، الأتوبيس، الفترينات، البيكانانا بالشمبنيون، ساعة أوميجا، الأوبرج، برافو، بنسيون، كوكاكولا، الوسيكي، أورفوار، جاتوه، الجرسون، الإتيكيت، البرنسيسة، كرافتتات، الأباجورات، راديو، بيك آب، كازوزة، الجرسونات، لونابارك، برفان، كوكتيل، بونسوار، روليت، البوفيه، جيلاتي، تواليت.**
الثالث/ (ناجي)	**باريس، الليدو، كازينوباري، مدام، الشانزلزيه، الاتوال، الكونكورد، فوكيه، مطعم كوك هاردي، إيدن، جي موليه، كلاريدج، كوك هاردي، دراي مارتيني، الشامبانيا، الويسكي، اللوكاندة، كازينو، تياترو، بونسوار، بيير، كلاريدج، مادلين، مسيو، لافي أن روز، الفرنكات، أوريفوار، افيان، كريزي هورس، الجرسون، مِرسِيْ، مانيكان، بيجاما، كونتيسة، بونجور، أونكل، الكوافير، لا في آن روز.**
الرابع/ (يوسف)	**التليفونات، الجيلاتي، سمسونيت، الترام، برافو، بنج بنج، السينما، كلارك جيبل، الجرامفون، التانجو والفوكس تروت والرومبا، سجائر بلايرز، سباتس، بونسوار، ديمقراطية، الجرسون، بنسيون، الاستوديوهات، شلن، سيجارة، كومبارس، برافو، التلغرافات، البورصة، الكولونيا، التليفون، التليفونست، عربة شيفروليه.**

جدول (١) يوضح نماذج للتهجين اللاإرادي باستخدام اللغة الأجنبية

من خلال الجدول يتضح أن التعدد اللغوي عن طريق التهجين اللاإرادي في الرواية، مزجَ بين العربية والإنجليزية والفرنسية واللاتينية والإيطالية والفارسية والألمانية، وقد تعددت الحقول الدلالية

(١) الرجل الذي فقد ظله: فتحي غانم، ١٥/٢.

للألفاظ الهجينة إلى: أماكن، وأسماء شخصيات أجنبية، وأسماء مشروبات، وأنواع سيارات، وأنواع ملابس، ووسائل مواصلات، ومستحضرات تجميل، وألفاظ مرتبطة بعالمي: الصحافة والسينما.

وهو تهجين يؤكد عدم إمكانية التعايش بعيدًا عن تداخل اللغات، وأن هذا التداخل ينتقل إلى اللغة الأدبية ولا ينفك عنها بصورة تامة، كما أن هذا النوع من التهجين يدل على ثقافة المتحدث، ومكانته الاجتماعية والثقافية والفكرية.

٢- التهجين الإرادي القصدي:

أما التهجين الإرادي القصدي فيكون بلغة حوارية غيرية متخيلة ممزوجة الصوت؛ أي ليست لغة أحادية، وهذا النوع من التهجين يظهر عندما يتجاوز الكاتب نقل خطاب الشخوص إلى تصوير أفكارهم وترجمة نواياهم.

ويطلق عليه (باختين) التنوع المتعمد في الرواية البوليفونية؛ فيقول عن الرواية: "إنها ترفض الوحدة الأسلوبية ... إنها تتميز جميعًا بالأسلوب القصصي المتعدد النغمات، ويمزج السامي بالوضيع، والجاد بالمضحك، إنها تستخدم على نطاق واسع الأصناف الأدبية ذات الطابع التمهيدي – الرسائل، والمخطوطات ... والحوارات التي تعاد صياغتها، والمعارضة الساخرة للأصناف الجادة، والاقتباسات التي يعاد تفسيرها بطريقة ساخرة. يلاحظ أن عددًا من هذه الأصناف يمزج الشعر بالنثر، كما يجري إدخال اللهجات الحية والرطانة"(١).

ومن أمثلة التهجين القصدي قول (مبروكة) محدثة نفسها بعد زواجها من (عبد الحميد أفندي): "**لم أعد مبروكة، ولم يعد هو عبد الحميد.**

مبروكة التي كنت أعرفها. كان في صدرها، صوت يتحدث ويهمس بلا انقطاع، وكان هذا الصوت يحركني ويدفعني إلى ما أريد، كان ينصحني ويشجعني، وهو الذي ساعدني على ان أصل إلى ما وصلت إليه بالزواج من عبد الحميد أفندي ... قلت لنفسي إني لن أعامله كخادمة أبدًا .. ومع هذا لم أقتنع بهذا الكلام .. كنت خادمة ثائرة حتى لحظات قليلة. ثم أصبحت زوجة... لو ذهبت إلى المطبخ فأنا خادمة"(٢).

إن اضطراب (مبروكة) وتأرجحها بين كونها خادمة أو سيدة بيت (عبد الحميد أفندي) ساعد في تشكله بروز صوتها؛ فقد كان له دوره في الصراع بينها وبين نفسها، وعمل على تداخل الأصوات وتصوير الصراع، ورَمَز لحالة الثورة على الأوضاع السائدة في المجتمع المصري آنذاك.

(١) شعرية دوستويفسكي: ميخائيل باختين، ص١٥٧، ١٥٨.

(٢) الرجل الذي فقد ظله: فتحي غانم، ١٠٢/١، ١٠٣.

ويحتدم الصراع وتتعدد الأصوات وتتشابك في عقل (مبروكة)، ويبرز التهجين الإرادي في مشهد الوداع بين (مبروكة) التي أصبحت أرملة (عبد الحميد أفندي) وأمها؛ إذ تقول (مبروكة): "**سافرت أمي. وقالت لي في غباء وهي تودعني، لماذا لا ألجأ إلى راتب بك وأعود إلى خدمته. فقلت لها في هياج، إني لن أمرغ اسم عبد الحميد أفندي، ولن أسيء إليه وهو في قبره فأعمل خادمة، ويقول الناس إن زوجته أصبحت خادمة، وإن إبراهيم أمه خادمة**"(١).

إن الحوار الذي دار بين طرفين: مبروكة وأمها، تخلله طرف ثالث متخيَّل، وهو الناس، لقد قرأت (مبروكة) في أعينهم ما يقال، وأنكرته، ورفضت أن تسيء إلى زوجها بعد وفاته، وثارت على أن تعود خادمة كما كانت أول حياتها، وهنا إشارة إلى فكرة الصراع بين الغنى والفقر، بين الماضي والحاضر، بين القرية والمدينة.

ويظهر التهجين الإرادي في ردة فعل (مبروكة) عندما تم القبض على (يوسف):

"**وهمس في داخلي صوت خبيث: أنتِ فرحة يا مبروكة لأنهم قبضوا عليه، لأنهم خلصوك منه .. الآن سيخلو لك الجو، ستنفردين بعبد الحميد أفندي، ولن تكون هناك عقبة تعترض زواجك به .. ستأخذين مكان يوسف، ستصبحين زوجته وابنه وكل شيء في حياته ..**" (٢).

إن هذا الصوت الذي كان – قبل ذلك – يهمس بلا انقطاع، ويحرك ويدفع، وينصح ويشجع، اختلف اتجاهه هذه المرة؛ ليعبِّر عن الحقد الذي ملأ قلب (مبروكة) علي (يوسف)، إن الإشكالية تتمثل في طبيعة الصراع؛ فكل واحد من الأصوات يريد أن يصل على حساب غيره، وأن يكون هو البديل عن الآخر، وأن يتسلق على حسابه، وأن يحل مكانه، وكأنه لا بديل إلا القضاء على الآخر حتى يظهر هو على السطح.

ويبرز التهجين الإرادي بعد انقلاب أحوال (مبروكة) وعودتها لبيت (راتب بك) بعد موت زوجها؛ إذ تقول:

"**قابلني عم عثمان فلم يعرفني .. وجعل يحدق في بعينين مريضتين .. يريد أن يصدق أني حقًا مبروكة ... رحب بي أخيرًا. ولكن صوته ظل مترددًا، كأن هناك بقية شك عنده في حقيقة أمري ... أمسك بإبراهيم بين ذراعيه وأخذ يلاعبه، والدموع تكاد تطفر من عينيه واسترحت للقاء إسماعيل .. وشعرت أنه رغم ترحيبه بي، يعاملني كسيدة، وأنه فرح بأنه يعاملني على هذا النحو**"(٣).

(١) الرجل الذي فقد ظله: فتحي غانم، ١٢٤/١.

(٢) السابق، ٨٩/١.

(٣) السابق، ١٢٥/٢.

يظهر صوت (عثمان) من خلال (مبروكة) وقراءتها للغة جسده؛ فهو لم يتكلم قط، لكن صوته ظهر في صورة تهجين إرادي من خلال تصوير نيته، والتعبير عما يجول في خاطره، وكأن الكاتب يريد أن يبين مدى التوافق الفكري والنفسي بين أبناء هذه الطبقة الكادحة؛ فمبروكة كانت يومًا ما خادمة في البيت نفسه الذي يعمل فيه (عثمان).

أما (سامية) فقد جاء التهجين في مواضع عدة من سردها، من أهمها ما جاء في تصوير علاقتها بأمها؛ فهي تشبه (مبروكة) في حالة اللاتوافق الفكري بين الجيلين: جيل الآباء، وجيل الأبناء؛ وقد ساعد التهجين في تصوير هذا الصراع بين الجيلين، تقول (سامية):

"**طريقة أمي في الكلام أزعجتني، إذ جعلتني أحس إنها لا تفكر في شهرتي ولا مجدي .. لا يهمها إلا النقود التي ستحصل عليها من ورائي، إنها تتكلم عني كما لو كنت بضاعة ستبيعها وتأخذ ثمنها**"(١).

يحيل هذا التهجين إلى إبراز التفاوت الفكري بين الأجيال آنذاك، ويسلط الضوء على الانتهازية في أبشع صورها، من أجل الحصول على المال.

أما (ناجي) فجاء التهجين عنده ليصور حالة الصراع أيضًا، ولكن طرفا الصراع عنده مِثْل (مبروكة)، صراعه بينه وبين نفسه أو صوته، لقد جاء التهجين عنده مصورًا حالة القلق التي يعيشها مع (سامية)؛ إذ كان دائم الشك في أنها لا تزال تحب (يوسف)؛ فيقول مخاطبًا نفسه:

"**لماذا تسألين عن التلغراف، لماذا أنتِ قلقة على وصوله، أنا أعلم ما يدور في رأسك .. أنتِ تسألين عن يوسف ... أعرف .. أعرف .. أنتِ ما ذلت تحبينه**"(٢).

ويقول:

"**طبعًا .. لا بد أن تستعدي لاستقبال يوسف، تتزينين له، ألا تخجلين من مواجهتي .. ترى هل تقابلي يوسف قبل الكوافير أم بعده .. ستقابلينه بعد الكوافير .. ستقولين له لا تمس شعري يا يوسف .. ولكنك ستضحكين له في إغراء ولن يتحمل إغراءك ... ستكونين سعيدة، مستهترة، عاشقة**"(٣).

إن حالة الشكّ التي عاشها (ناجي) برزت عن طريق التهجين الإرادي، في التعبير عن نيه (سامية)، ومن ناحية أخرى يثير هذا التهجين في المتلقي أفق توقع دائم حول حقيقة (سامية)

(١) الرجل الذي فقد ظله: فتحي غانم، ٢٣٦/١.

(٢) السابق، ٨٠/٢.

(٣) السابق، ٩٧/٢.

واحتمال عودتها ليوسف، وبخاصة بعد وفاة (ناجي)، لكن الكاتب –كعادته – ترك النهاية مفتوحة أمام احتمالات وقراءات عدة، وهو جوهر البوليفونية التي تعتمد إقامة حوار دائم بين النص والمتلقي.

أما (يوسف) فهو الرجل الذي فقد ظله؛ لذا كان أكثر الأصوات اعتمادًا على التهجين الإرادي، وبخاصة في تداخل سرده وصراعه مع صوته، وقد كان (يوسف) يعاني من هذا الصوت الذي يهمس ممثلًا صوت ضميره، وكان أكثر تصويرًا لأثر هذا الصوت فيه؛ فهو يعرفه، ويحدثه، ويتصارع معه، ويتعرض لأسئلته المتكررة، في كل حالاته، في الفرح والحزن، وفي النجاح والفشل، ويحاول (يوسف) التخلص منه فيقول:

- "**وفجأة انطلق ذلك الصوت الذي يهمس في قلبي، انهال علي بأسئلته ... ولكن حتى وأنا أبكي، كان ذلك الصوت العنيد يسألني** "[1].
- "**آه .. كيف أستطيع إخماد هذا الصوت .. كيف أقنع قلبي بأن يكف عن أسئلته .. ولكني لا أستطيع .. لا بد أن أواجه هذا الصوت، وأحاول الإجابة على كل سؤال لا بد أن أواجه نفسي، كل ما أعرفه عن نفسي هو أنها غير راضية، تباغتني بالأسئلة، أنا لا أعرف نفسي على حقيقتها..**"[2].

يحاول (يوسف) أن ينفك من أسر هذا الصوت؛ فيلجأ إلى الاعتراف والبوح؛ قاصدًا بذلك الخروج من سلطة هذا الصوت الذي يلازمه؛ فيعود بحياته منذ الطفولة، معربًا عن أزماته التي عاشها في المدرسة، وحادثة وفاة أمه بتفاصيلها، مرورًا بقدوم (مبروكة) وزواجها من أبيه، ثم وفاة أبيه، إلى أن أصبح أكثر الصحفيين شهرة على حساب كل مَن حوله، وعلى رأسهم أستاذه (ناجي).

وبذلك "تتعدد الأصوات في النص فتتكامل وتتداخل في علاقات حوارية وتتعايش في وعي الأفراد، وبخاصة في الوعي الخلاق للروائي الفنان. وهي كلها قادرة على أن تحتل مكانًا في الرواية؛ ففي الرواية متسع لكل انواع الكتابة وأساليبها ولكلام أصحاب المهن والأجيال وللهجات الاجتماعية" [3].

يقول (يوسف) عن (شهدي باشا) الرجل الذي استبدله بناجي؛ فلمع نجمه في سماء عالم الصحافة:

---

(١) الرجل الذي فقد ظله: فتحي غانم، ١١٢/٢.

(٢) السابق، ١١٣/٢.

(٣) معجم مصطلحات نقد الرواية عربي – إنكليزي – فرنسي: لطيف زيتوني، ص٨٣.

"وتخيلت شهدي باشا، وهو يبتسم، ينفث دخان سيجارته في وجهي، وعيناه تتألقان بالسعادة .. ثم يمد يده ليصافحني، ويهنئني بحرارة قائلًا لي: أنت الرجل الذي أبحث عنه .. أنت الرجل الذي أستطيع أن أعتمد عليه .. لا أحد قادر على حماية مصالحي إلا شاب أناني بلا ضمير .. مثلك، وأعقد معه أتفاقًا، كأي اتفاق بين لصين شريفين"(١).

يجمع هذا النص بين وعيين لغويين، الأول (يوسف) والآخر (شهدي باشا)؛ تعبيرًا عن بعض أجواء عالم الصحافة، وصورة الانتهازية التي يقوم عليها بعض أفراده، وفي النص –أيضًا – اعتراف من (يوسف) بأنانيته وغياب ضميره، ولصوصيته وشرفه في آن؛ فهو لا يزال في حالة تخبط وصراع بينه وبين نفسه، صراع بين الماضي والحاضر، بين (يوسف) الطفل و(يوسف) الرجل.

ثانيًا– الأسلبة:

يشير مفهوم الأسلبة عند (باختين) إلى التناص أو التعالق النصي بالمفهوم الأعم والأدقّ؛ فالأسلبة مجموعة من الإحالات الاقتباسية، والتضمينية، والتعالق النصي مع القرآن الكريم، والحديث الشريف، والشعر وغيره من صور التعالق الديني، والأدبي، والشعبي، والأسطوري، والتاريخي.

يقول (باختين): "إن صورة اللغة التي تخلقها الأسلبة هي الأكثر صفاء والأكثر اكتمالًا فنيًا، وتسمح بالحد الأقصى من الجمالية الممكنة في النثر الروائي"(٢).

وتعد الرواية – وبخاصة البوليفونية – من أكثر الأنواع الأدبية استيعابًا لأجناس أخرى؛ فالتعدد في هذا النوع من الروايات لا يتوقف عند حدود الشخصيات الساردة فقط، وقد تمثلت الأسلبة في رواية (الرجل الذي فقد ظله) من خلال التعالق النصي بالقرآن الكريم، والتناص الأدبي، وتوظيف الجو الشعبي في لغة السرد الروائي، وهذا الأخير يعد صورة من التعددية الصوتية، يروم به الكاتب التعبير عن وجهات النظر من منظور اجتماعي، ومن أمثلته: حضور المقاهي والأحياء الشعبية، واستدعاء المعتقدات الشعبية التي تسيطر على المجتمع، والأمثال الشعبية، والأساطير، كل ذلك يعين الكاتب على أن يطبق آليات البوليفونية في روايته، ويحافظ على التعددية القائمة فيها حتى نهايتها.

(١) الرجل الذي فقد ظله: فتحي غانم، ٢/٢٠٠.

(٢) الخطاب الروائي: ميخائيل باختين، ص١٢٣.

في ضوء ذلك، يمكن تمثيل الأسلبة في الرواية على النحو الآتي:

الأسلبة	أصل الأسلبة	الدلالة
سيدي المحترم سعادة يوسف بك أدام الله عزه آمين ... أنتم أقرب الناس إليه، والشرع والدين والقرآن الكريم امروا بإعطاء ذوي القربى واليتامى والمساكين وابن السبيل ... (الرجل الذي فقد ظله: ١/١٩٣)	**القرآن الكريم:** فقد جاء خطابه متأثرًا بقوله تعالى: ﴿**وَاعْبُدُوا اللَّهَ وَلَا تُشْرِكُوا بِهِ شَيْئًا وَبِالْوَالِدَيْنِ إِحْسَانًا وَبِذِي الْقُرْبَىٰ وَالْيَتَامَىٰ وَالْمَسَاكِينِ وَالْجَارِ ذِي الْقُرْبَىٰ وَالْجَارِ الْجُنُبِ وَالصَّاحِبِ بِالْجَنبِ وَابْنِ السَّبِيلِ**﴾ سورة النساء: من الآية ٣٦.	جاء التعالق النصي بالقرآن الكريم في الخطاب الذي وجهه (إبراهيم) إلى أخيه (يوسف)؛ ليثير عطفه، ويقنعه بأن يتكفله هو وأمه (مبروكة)، وإن هذه التعبيرات الرسمية التي يوجهها الأخ الصغير لأخيه الأكبر تعد دليلًا على مدى البعد بينهما، ومن ناحية أخرى لم يجد (إبراهيم) لاستعطاف أخيه أفضل من ألفاظ القرآن الكريم التي تحث على الصدقات لأولي القربى وغيرهم ممن تجب لهم الصدقات.
وأوصته بي وهي تستحلفه باسم الله والنبي وسيدي إبراهيم الدسوقي (الرجل الذي فقد ظله: ١/١٥)	**المعتقد الصوفي**	تظهر الأسلبة عند توديع (مبروكة) لأمها، ووصية أمها للخادم بأن يعتني بابنتها؛ فتستحلفه – بعد الله والنبي – بسيدها إبراهيم الدسوقي؛ وهو له حضور في المعتقد الصوفي؛ لذا جاء اسمه تشديدًا على الاعتناء بها.
أصبحت أعامل ستي الكبيرة، وكأنها قوة خارقة تحقق المعجزات، كأنها السيدة زينب (الرجل الذي فقد ظله: ١/٣٤)	**المعتقد الصوفي**	تستدعي (مبروكة) اسم (السيدة زينب)؛ لما لها من حضور قوي في المعتقد الصوفي؛ فتشبه سيدتها الكبيرة بها؛ تقديرًا لها واحترامًا لمنزلتها.
ثارت في رأسي كل المبادئ والنظريات التي درسناها في الكلية .. المتهم برئ حتى تثبت إدانته .. ادرءوا الحدود بالشبهات.. بطلان التفتيش ..	**المبادئ القانونية والقواعد الفقهية**	يستدعي (يوسف) في مشهد القبض عليه مجموعة من المبادئ التي درسها بكلية الحقوق، وهي تشير إلى احترام الإنسان؛ تعريضًا لما حدث له.

حقوق الإنسان.. الدستور (الرجل الذي فقد ظله:٢/٢٢١)		
سافرت أمي وبقيت نفيسة وكنت أحاول أن أنظفها وأعلمها. ولكني ظللت أنفر منها، ولا أسمح لها بالجلوس أمامي، وقد خشيت أن يؤثر شكلها القبيح في خلقة ابني (الرجل الذي فقد ظله: ١/١٠٩)	**المعتقد الشعبي**	وظَّفت (مبروكة) المعتقد الشعبي؛ تعبيرًا عن خوفها من (نفيسة) الخادمة؛ لاعتقادها بأنها ستؤثر – بشكلها – في خِلقة ابنها الذي لم يولد بعد.
ولكن ما فائدة كل هذا الآن. لقد وقع الفأس على الرأس، وقعت على رأسي أنا (الرجل الذي فقد ظله: ١/١٨٩)	**المثل الشعبي**	تذكر (مبروكة) انتقالها – مضطرة – من القرية إلى المدينة بأنه أمر الله الذي انقضى؛ فتستدعي من الذاكرة الشعبية هذا المثل؛ تعبيرًا عن انقضاء الأمر، وتأكيدًا لحالة الاستسلام للقدر.
وكانت أمي تردد دائمًا: ده اللي ما معهوش قرش ما يسويش قرش (الرجل الذي فقد ظله: ١/٢٣٨)	**المثل الشعبي**	تصور (سامية) أمها التي تتمنى أن تزوجها من أي رجل غني، وتتذكر تكرار استدعاء أمها للمثل الشعبي الذي يؤكد انتهازيتها.
كنت أصادف أحيانًا الحاوي وهو يأكل النار ويلعب بالثعابين، أو النقرزان يرقص والصولجان مرتفع على أسنانه، أو القرداتي وهو يأمر القرد العجوز ليعجن له عجين الفلاحة...كان بائع الجميز...يدفع عربته، منشدا..لبن أمك يا على فمك يا جميز (الرجل الذي فقد ظله: ٢/١٢٢، ١٢٣)	**الطقوس والأغاني الشعبية**	يشمل النص طقوسًا شعبية يحكيها (يوسف)؛ تعبيرًا عن العادات والتقاليد السائدة في المجتمع آنذاك، وتأكيدًا لانبهاره بهذه الطقوس التي فقدها مِنْ جملة ما فقد، وهو يحاول دومًا استعادتها.
وأنا واقفة عند مفترق الطرق	**الجو الأسطوري**	يمثل (شوقي) صوت الثورة،

وهو.. بجسمه النحيل...كأنه أمنا الغولة التي تعرض الناس عند مفترق الطرق، فإذا لم يحيوها ولم يقرأوها السلام أكلت لحمهم قبل عظامهم، وإذا حيوها وقرأوها السلام، قالت لهم كلامًا حلوًا، وأرشدتهم إلى طريق السلامة (الرجل الذي فقد ظله: ١/١٣٣)		وتشبيه (مبروكة) له بأمنا الغولة فيه إشارة على التفاوت الثقافي؛ فمبروكة لم تتعلم القراءة والكتابة، ولا تعلم عن السياسة أو الأحزاب السياسية شيئًا؛ فلجأت إلى عالم الأسطورة تعبيرًا عن حالة الجهل التي تعيشها.
وأنا غارق في حريتي، دق جرس التليفون ... إن مبروكة هنا ... المصائب لا تأتي فرادى (الرجل الذي فقد ظله: ٢/٢٨٣)	**أسلبة أدبية** من بيت المتنبي: **مَصائِبُ شَتّى جُمِّعَت في مُصيبَةٍ *** وَلَم يَكفِها حَتّى قَفَتها مَصائِبُ**[1]	يشير (يوسف) إلى تشاؤمه من قدوم (مبروكة) للمجلة، حاملة أخيه (إبراهيم)، بأنها مصيبة بجانب أخريات حلَّت به؛ فيستدعي دلالة بيت (المتنبي) في اجتماع المصائب؛ تعبيرًا عن زجره من (مبروكة) واستعلائه عليها وعلى أخيه.
منذ خمس سنوات .. خمس سنوات فقط .. كنت أدير الطاحونة الكبيرة .. أطحن الناس .. أسحقهم .. أعجنهم في الحبر والورق .. كنت خباز البشر .. صانعهم .. الخبز الجيد من صنعي .. الخبز المحروق من صنعي (الرجل الذي فقد ظله: ٢/٥٦)	**أسلبة أدبية**	اعتمد (ناجي) هذه الأسلبة الأدبية من خلال توظيف الأساليب البلاغية والسرد القصصي؛ في سبيل استرجاع تاريخه القريب وقت أن كانت بيده أمور الصحافة، إلى أن ظهر (يوسف)؛ تعبيرًا عن حالة الدهشة والاستنكار.

(١) ديوان المتنبي: دار بيروت للطباعة والنشر، بيوت، ١٩٨٣م، ص٧٥ [د.ط].

لا شيء يسحرني مثل توفيق الحكيم، أريد أن أكتب رواية كعودة الروح، أكتب عن سنية، عن سعاد... لو أغمض عيني وأفتحها فأصبح مثل توفيق الحكيم (الرجل الذي فقد ظله: ١٨٢/٢	**أسلبة أدبية**	تبرز الأسلبة الأدبية في استدعاء (يوسف) لشخصية أدبية عربية لها مكانتها العالمية في الأدب، ومن ناحية أخرى جاء توظيف شخصية (سنية) في رواية (عودة الروح) للربط بينها وبين (سعاد) ابنة (راتب بك) التي أحبها (يوسف) وكان يأمل أن يتزوجها.
ليلة زفافها كنت أحمل قبري بين ضلوعي .. قبر صامت لا يهمس لي بشيء، حزن مزمن .. ألم ليس كالألم لأنه قديم .. عيوني تتطلع في ضجر. قدماي لا تستقران في مكان. خرجت إلى الحديقة أرقب الليل .. الظلام يريحني .. ترى ما الذي أنا مقبل عليه (الرجل الذي فقد ظله: ١٩٢/٢)	**أسلبة أدبية**	يلجأ (يوسف) في تصوير يوم زفاف (سعاد) إلى الأسلوب الشاعري التخيلي؛ انعكاسًا لحالة اليأس التي عاشها، وصدمته من زواجها برجل غني.

جدول (٢) – يوضح صورة الأسلبة في الرواية

تشكل هذه النماذج للأسلبة في الرواية صورة توظيف الكاتب للقرآن الكريم والتراث الأدبي والأسطوري والجانب الشعبي وغير ذلك من صور الأسلبة، وهي جميعها تحيل إلى التعدد والتداخل، وقد وظَّف الكاتب هذه النماذج في سبيل تصوير حالة الصراع الداخلي للأصوات الأربعة، ولكن الكاتب لم يستطع أن ينوِّع من أسلوبية السرد بالقدر الذي يعبِّر عن التفاوت الثقافي بين الأصوات الأربعة؛ فمبروكة الخادمة ابنة القرية لم تختلف في لغتها السردية عن (سامية) ابنة المدينة، ولم تختلف عن لغة رجل الصحافة ورئيس التحرير (ناجي)، ولم تختلف أيضًا عن لغة (يوسف) الرجل الذي تعلّم وحصل على شهادته في القانون، وكان يقرأ في الأدب وتسلّق سلّم الصحافة، إلى أن أصبح مكان أستاذه.

المبحث الرابع- تعدد المكان:

يمثل المكان الروائي ركيزة أساسية يقيم الكاتب عليها بناءه الروائي، وفي الرواية البوليفونية يتعدد المكان بتعدد الأحداث والشخوص والأصوات السردية؛ بل إن المكان الواحد يتعدد بتعدد الرواة؛ فمبروكة – على سبيل المثال – ترى بعينيها المدينةَ بخلاف ساكنيها، وتوازن بين بيت (راتب بك) وبيت (عبد الحميد أفندي) وغيرهما من الأماكن التي عاشت فيها، في ضوء رؤيتها لها.

فالمكان "هو البيئة التي يعيش فيها الناس، ولا شك أن الانسان ابن بيئته، وهي التي تعطي له الملامح الجسدية والنفسية، ولكن المكان الذي نولَد فيه هو الذي يحدد سماتنا الخاصة المتميزة؛ لذلك يجب أن يهتم الكاتب القصصي بتحديد المكان اهتمامًا كبيرًا؛ لأن ذلك التحديد يعطي الحدث القصصي قدرًا من المنطق والمعقولية"(١).

وقد عمد (فتحي غانم) إلى تصوير المكان في روايته بدقة بالغة؛ لأن المكان وتعدده يحيل إلى تعدد في المستوى الاقتصادي والاجتماعي؛ فلم يكن بيت (راتب بك) في عين (مبروكة) مثل بيت (عبد الحميد أفندي)؛ لاختلاف الحالة الاقتصادية والاجتماعية، ولم تكن العلاقة بين (سامية) وبيت أمها التي تعيش فيه علاقة أُلفَة؛ بل كانت تعيش فيه (سامية) حالة اغتراب، أما المكان عند (ناجي) فكان متعددًا بين محل عمله في جريدة (الأيام)، وبين شقته التي كانت ملتقى (سامية ويوسف)، وبين إقامته في باريس مع (سامية) بعد أن تزوجها، وغير ذلك من الأماكن التي شاهدت مأساة (ناجي) حتى وفاته، أما (يوسف) فقد كان المكان بالنسبة له أداة لتصوير الواقع الاجتماعي والاقتصادي، والتعبير عن الفروق الطبقية في المجتمع المصري آنذاك؛ فهو في ذلك الأمر كمبروكة، في حالة مقارنة دائمة بين بيته وبيت غيره ممن غلب عليهم الغني في مقابل الفقر الذي عاشه بداية حياته.

(١) دراسات في نقد الرواية: طه عمران وادي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٤م، ط٣، ص٣٦.

أولًا- تعدد المكان عند (مبروكة):

تقول (مبروكة) في لقائها الأول بعالم المدينة:

"**كنت أعمل خادمة في بيت كبير بالجيزة ... القطار الذي أركبه لأول مرة في حياتي والدنيا الواسعة التي تجري أمام القطار ... في تلك اللحظة شعرت بالخوف. ولازمني الشعور وأنا أهبط من القطار إلى المدينة الكبيرة، خفت من الطريق الواسع الذي تتزاحم فيه السيارات، خفت من المباني العالية كأنها بيوت المردة والشياطين، خفت من الناس .. وركبنا القطار .. وهبطنا من الترام، وسرنا في طريق واسع تحف به بيوت لها حدائق، فشعرت ببعض الراحة وأنا أرى الخضرة من جديد**"(١).

إن حالة التيه التي عاشتها (مبروكة) بفعل المكان لم يعشها أحد في عالم الرواية سواها؛ فسامية وناجي ويوسف أبناء المدينة، كانت نشأتهم فيها، وهذا ما جعل نظرة (مبروكة) للمدينة مختلفة، إنها تحيلها إلى عالم المردة والشياطين بسبب اختلاف الشوارع والمباني، ولم تشعر بالراحة إلا عندما وجدت الخضرة في حدائق المدينة التي تقترب من عالم القرية وتذكرها بها.

أما المكان الثاني لمبروكة فيتمثل في مقر عملها، بيت (راتب بك)، هذا الرجل الذي ينتمي لطبقة أخرى لم تكن منها (مبروكة)، تختلف الطبقتان في المسكن والملبس والمأكل، وفي المسمى، فهو بك، وابنه (مدحت) ابن السيد، وابنته سعاد (الست الصغيرة)، وزوجه (الست الكبيرة)؛ أما هي فكانت (الخادمة)، وقد ظهرت الفروق الطبقية في وصفها للمكان في قولها:

"**لم أفهم ما أراه كأني أدخل عالمًا مسحورًا، وصعدنا سلمًا طويلًا، حتى وصلنا إلى باب مفتوح**"(٢).

وتكرر وصفها للمكان بعالم السحر؛ فتقول: "**البيت الذي كنت أظنه عالمًا مسحورًا تحول شئيًا فشيًا إلى ثلاثة طوابق. وحجرات للنوم والجلوس والأكل**"(٣).

إن حالة الصدام التي عاشتها (مبروكة) بفعل تحولها من القرية إلى المدينة يصور الحالة الاقتصادية المتفاوتة التي يعيشها المجتمع المصري آنذاك؛ فليست الشوارع والبيوت في المدينة كما هي في القرية، وهناك الغني والفقير، وهناك ثنائيات مضادة أحدثها التحول من القرية إلى المدينة.

أما عن الصدام بالمكان مرة أخرى؛ فيتمثل في المكان الثالث الذي انتقلت إليه (مبروكة)، وهو بيت (عبد الحميد أفندي)، بعد تركها بيت (راتب بك)، وكما تختلف (أفندي) عن (بك) يختلف المكان بينهما على النحو الآتي:

(١) الرجل الذي فقد ظله: فتحي غانم، ١١/١.

(٢) السابق، ١٢/١.

(٣) السابق، ١٥/١.

"فتح عبد الحميد أفندي الباب ... فقابلتني صالة ضيقة معتمة ... كان البيت مقبضًا ساكنًا لا حياة فيه وأحسست أني أكبر من هذا البيت، أقوى منه، غرفة واحدة في بيت راتب بك أكبر من هذه الشقة كلها .. البدرون هناك أحسن من هذا الجحر الذي يسكنان فيه ... حجرة نوم فيها سرير نحاسي بأربعة أعمدة، ودولاب عتيق، ومقعد برزت الأسلاك من ظهره، ومنضدة فوقها تماثيل صغيرة بيضاء وسوداء فوق رقعة فيها مربعات من نفس اللونين ... رأيت في حجرة يوسف سريرًا أبيض كالذي ينام عليه إسماعيل في البدرون ... ودخلت وراء عبد الحميد أفندي، كان بالحجرة مائدة للطعام عليها مفرش من الشمع وحولها خمسة مقاعد تمزق جلدها، وإلى الحائط بجوار النافذة بوفيه قديم عليه رخام مشروخ وفوقه راديو وكتب وإلى جانبه على الأرض كنبة أخرى يعلوها التراب وصناديق بداخلها ملابس قديمة وخرق وأرواق وكراكيب ... وذهبنا إلى المطبخ، فتحول كبريائي إلى نفور وقرف، الأواني على الأرض والصحون المتسخة في حوض بالوعته مسدودة فارتفع الماء القذر حتى غطى الصحون، ووابور جاز أسود أعرج ورائحته نتنة تنبعث من صفيحة زبالة ودارت رأسي ..

هل هذا هو البيت الذي سأعيش فيه. الموت أهون من الحياة هنا .. هذه عشة دجاج زريبة"[1].

تعبيرًا عن حالة التفاوت الاقتصادي والاجتماعي تبدأ المقارنة بين المكانين، من الإجمال إلى التفصيل؛ فالبيت ليس كبيت (راتب بك) إنه (جُحر) مقارنة بالآخر، وبعدها تصف (مبروكة) الحجرة بمحتوياتها وتفاصيلها التي لا تشفي غليل مَن كانت تعيش – خادمة – في بيت (راتب بك)، إلى أن تتكشف الفروق الجوهرية في لحظة دخولها المطبخ الذي حوَّل كبرياءها بفعل رائحته وتفاصيله التي لم ترها في بيت (راتب بك).

لقد جاء الحديث عن بيت (راتب بك) مجملًا، بخلاف بيت (عبد الحميد أفندي)؛ تأكيدًا من الكاتب على حالة التردي الاقتصادي الذي تعيشه هذه الطبقة؛ برغم أن (عبد الحميد أفندي) كان له راتب شهري، وكان يعطي درسًا لأحد أبناء الطبقة الأعلى، لكنه لم يستطع أن يتغلب على فقره، وأصبح المكان رمزًا لهذه الحالة المتردية.

ومع الوقت يتحول المكان (بيت عبد الحميد أفندي) إلى ساحة معركة فتقول (مبروكة):

"شعرت أنني مقبلة على معركة كبيرة معركة ضد راتب بك وستي الصغيرة ومدحت ويوسف وسعاد.. سيحاربونني جميعًا، سيقفون في وجهي، ولكن أليست الحرب أفضل من الاستسلام لهم، وتحمل نظراتهم لي كخادمة.

(١) الرجل الذي فقد ظله: فتحي غانم، ٥٧/١، ٥٨.

سأخوض المعركة، وسوف أنتصر .. هنا على الأقل، في هذا البيت، سوف أنتصر على يوسف بالذات"(١).

أصبح المكان يمثل ساحة حرب، طرفها الأول (مبروكة)، في مقابل الطرف الآخر الذي يمثله (راتب بك) وابنته وابنه ويوسف، أما القضية التي تقوم عليها الحرب فهي كون (مبروكة) خادمة، وإن انتصارها – بفعل المكان – يعيد لها حريتها؛ لتصبح سيدة البيت التي جاءته خادمة، وكأن الكاتب يرمز بثورة (مبروكة) ويشير بهذا التحول إلى تغير المجتمع المصري بعد قيام الثورة المصرية (ثورة يوليو).

فقد جاءت إرهاصات هذه الثورة متمثلة في (مبروكة) منذ إقامتها في بيت (راتب بك)؛ إذ تقول مبروكة:

"**وتجرأت وسألت ستي:**

- **الهوجة دى تبقى إيه يا ستي ..**

فضحكوا، حتى راتب بك ضحك كأنهم يبحثون عن أي شيء يضحكهم، وقال لي مدحت:

يعني ثورة ..

فشعرت بزهو كبير لأنه رضي أن يجيب على سؤالي، وقلت لنفسي إن هذه الغارة رغم بشاعتها جعلتني أجلس وأتحدث في حجرة واحدة مع راتب بك ومدحت وكأني واحدة منهم .. "(٢).

وعن التعبير عن شعورها بالتساوي أيضًا تقول:

"**تذكرت ستي الكبيرة وكأنها ما زالت حية ... وأنا جالسة عند قدميها، تذكرت لياليا في البدرون في انتظار انتهاء الغارة وراتب بك يجلس بيننا كأنه واحد منا، وأنا أجلس بينهم كأني واحدة منهم**"(٣).

وفي محاولة من الخروج من طبقتها والالتحاق بطبقة اجتماعية أفضل تقول عن (عبد الحميد أفندي):

"**شعرت نحوه بتعال وكبرياء، كأني من طبقة أرفع منه، كأني راتب بك ورفضت أن أصدق في ذهني أني ذاهبة معه لأعمل خادمة في بيته، أقنعت نفسي أني ذاهبة في زيارة له**"(٤).

(١) الرجل الذي فقد ظله: فتحي غانم، ٧١/١.

(٢) السابق، ٢٤/١.

(٣) السابق، ٣٥/١.

(٤) السابق، ٥٣/١.

إن تصور (مبروكة) لحالة التساوي بينها وبين أبناء الطبقة الأعلى كانت بمثابة الشرارة التي انطلقت من (مبروكة) لأجل الحصول على حريتها، وانتقالها من خادمة إلى سيدة، إلى أن ساعدها المكان في هذا التحول؛ فأصبحت زوج (عبد الحميد أفندي)؛ ليتحول المكان بعد أن رزقت بابنها (إبراهيم) أفضل – في نظرها – من بيت (راتب بك)؛ إذ تقول:

"**لم تعد الدنيا تسعني، كنت أحس أني أكبر من كل شيء، وأقوى من كل شيء، وتحولت غرفتي إلى قصر جميل، أجمل من كل ما رأته عيني، أجمل من بيت راتب بك**"(١).

فهي لم تفوت فرصة في المقارنة، ولم تجد أفضل من بيت (راتب بك) لتعقد معه المقارنة، وتقيم عليه التفضيل.

أما عن **ثنائية القرية والمدينة** فتقول (مبروكة) منكرة طلب أمها لها بأن تعود إلى بلدها بعد وفاة زوجها (عبد الحميد أفندي):

"**فنظرت إليها في شراسة .. ورفضت أن أستمع إلى ما تدعوني إليه، أهكذا أتخلى عن كل شيء. وتضيع أيامي وأحلامي، ويضيع مستقبل ابني، وأعود إلى القرية كما جئت .. الموت أهون علي من هذا .. لن أعود إلى القرية .. لن أترك بيتي .. أنا لست مبروكة الفلاحة الفقيرة .. لست مبروكة الخادمة .. أنا مبروكة زوجة عبد الحميد أفندي .. أم إبراهيم**"(٢).

إن شعور (مبروكة) بأنها أصبحت سيدة جاء بفعل (المكان) المدينة، وهي ترى أنها سوف تسلب مرة أخرى من هذه السيادة إذا وافقت على رجوعها لعالم القرية؛ فقد أصبحت المدينة تمثل لها المستقبل، والأحلام، أما القرية فترتبط عندها بالفقر والذل والخدمة في بيوت الأغنياء.

ثانيًا– تعدد المكان عند (سامية):

انطلقت (سامية) في سردها من عالم السينما، وقد صوّرت رحلة بحثها في هذا العالم عن دور يحيلها إلى عالم الشهرة، وسط نجوم السينما المشهورين، ومن ناحية أخرى مثلت شقة (ناجي) ملتقى (يوسف) معها والتعرف عليه وحبها له، وهكذا ظلت تتأرجح وتنتقل من مكان لآخر لعلها تجد فيه بغيتها، إلى أن تخلى عنها (يوسف) وآثر سفره لمهمة سبق صحفي عن الزواج بها، لتنتقل إلى محطة أخرى من حياتها التي عاشتها في (باريس) مع زوجها (ناجي).

(١) الرجل الذي فقد ظله: فتحي غانم، ١١٠/١.

(٢) السابق، ١٢٢/١.

وإذا كانت (مبروكة) قد عاشت حالة الاغتراب بانتقالها من عالم القرية إلى المدينة؛ فإن (سامية) عاشت الحالة نفسها وهي في بيتها في بداية حياتها؛ فالبيت الذي تعيش فيه لم يكن متغيرًا كمبروكة، لكنه كان يمثل لها أزمتها النفسية؛ إذ تشعر فيه بأنها غريبة وهي وسط أمها وأختها وزوج أمها؛ حيث تقول:

"**غادرت الحجرة، وأنا نادمة على عودتي، لو كنت أعرف أين مدحت الآن ذهبت إليه، حتى لو تشاجر معي، فهو أرحم من هذا البيت الذي أختنق فيه..**

عائلة غريبة، أمي وزوجها، وشقيقتي الصغرى إنصاف، وأنا .. وزبائن البوكر ... كأننا مجموعة من الغرباء تلتقي في هذا البيت .. إنه ليس بيتنا .. إنه فندق .."(١).

وتقول:

"**رأيت في بيتنا زبائن من كل صنف، حتى الضباط الإنجليز ... فكنت أسمع ضحكات أمي تجلجل، وهي ترحب بهم بالكلمات الإنجليزية القليلة التي تعرفها**"(٢).

إن إطلاع القارئ على بعض جوانب الاحتلال يحيط النص بشيء من الواقعية؛ فالمكان يجمع بين أهله وبين الإنجليز، ليصبح في نظر (سامية) فندقًا، يضم الإنجليز الذين تخوفت منهم (سامية) أول مرة عند رؤيتهم، لكنها سرعان ما تغير عندها هذا الشعور، وكأن الكاتب يريد أن يشير إلى حالة الانصهار مع الآخر والاعتياد عليه.

ثالثًا- تعدد المكان عند (ناجي):

تنوعت صورة المكان عند (ناجي)؛ فقد مثَّل المكان بالنسبة له محل عمله، وشقته، ثم انتقاله من مصر إلى باريس، وعودته مرة أخرى، إلى أن مات في بيته أمام (سامية ويوسف).

وقد عاش (ناجي) حالة من السخط على المكان؛ نتيجة إحساسه بالإقصاء والتهميش؛ فشمل سخطه على المكان وطنه كله؛ فهو بذلك يرمز لطبقة من الكتاب الذين يبنون أفكارهم السياسية في ضوء مصالحهم الشخصية، ويتعاملون مع وطنهم بطريقة انتهازية؛ فقد بدأت أحداث القسم الخاص به من (باريس) قائلًا:

"**الدنيا انقلبت رأسًا على عقب، كل شيء في مصر اليوم مضحك يثير الرثاء، الحياة لم تعد هي الحياة، ومصر لم تعد هي مصر، طردوا فاروق، وأقصوا الباشوات عن الحكم، وأصبحت الأمور في يد حفنة من الضباط الشبان بلا خبرة ولا تجربة. لا يفهمون شيئًا في السياسة**"(٣).

(١) الرجل الذي فقد ظله: فتحي غانم، ٢٣٥/١، ٢٣٦.

(٢) السابق، ٢٣٦/١، ٢٣٧.

(٣) السابق، ٩/٢.

إن هذه النظرة السياسية للأحداث التي مرت بها مصر آنذاك تنطلق عن (ناجي) من أزمته النفسية التي أحدثها (يوسف) له؛ بسبب إقصائه وتهميشه، وصعوده أعلى قمة الصحافة على حساب أستاذه (ناجي)؛ فكما أنه لم يصبح (ناجي) الصحفي المشهور، لم تعد مصر – عنده – كما كانت، وأصبح المكان يرمز عنده لحالتي: السخط والحقد التي يعيشهما.

رابعًا– تعدد المكان عند يوسف:

إن المكان بالنسبة ليوسف يمثل أزمته النفسية؛ فقد فرح عند انتقاله من بيت أبيه القديم، الذي سماه مجازًا (حي الفقراء)، إلى مكان آخر حدد موقعه بأنه (على حدود حي الأغنياء)؛ فقال:

"**أخيرًا تخلصنا من حي الفقراء، وذهبنا لنعيش في شارع الفلكي عند حدود حي الأغنياء .. حيث الهدوء .. حيث لا جيران يختلطون بنا ونختلطهم .. لا أصوات تزعق وتصرخ وتتشاجر في الطريق .. لا أولاد حفاة في الشارع .. لا ألم في العيون .. ولا بشاعة في الرائحة .. على بعد خطوات تقع سراي محمد باشا محمود رئيس الوزراء السابق**"(١).

يعبّر تعدد المكان وتحوله عند (يوسف) عن اقترابه من عالم الأغنياء، ومجاورتهم، واقترابه من اللحاق بهم، والثورة على الفقر، ولذلك كان يوسف – مثل مبروكة – دائم المقارنة بين المكان الذي يعيش فيه، وبين بيت (راتب بك)، إذ يقول:

"**بيت ليس كبيتنا، حوله حديقة واسعة، يجلس على بابه بواب، ويستقبلنا خادم، ونصعد سلمًا من الرخام الأبيض، وندخل إلى صالة واسعة وحجرات مفتوحة لاستقبال الضيوف، حجرات صامتة معتمة فخمة نظيفة، إن من يسكن هذا البيت لا يطيق مجرد النظر إلى بيتنا .. هذا البيت أحسن من بيتنا بكثير، لا وجه للمقارنة ... أعلم أن أبي يركب الترام .. كما شاهدت البوابين والخدم الرجال من قبل، وأعلم أن ليس في بيتنا بواب ولا خادم، بل خادمة فاطمة الحافية التي كانت تأمرها أمي أن تغسل رأسها بالجاز وتمشط شعرها بالفلاية لتتخلص من القمل والسبان ... ليس في بيتنا ستائر، هذه الصور المعلقة على الجدران، ليس في بيتنا صور، هذه المقاعد، كلها تلمع، ليس فيها أثر خدش، مقاعدنا محطمة الأرجل، أسلاكها بارزة .. قماشها ممزق .. شيء مخجل**"(٢).

فكما أن هناك الأغنياء والفقراء، هناك اختلاف بين الخدم عند الأغنياء والخدم في بيوت الفقراء. ويستمر (يوسف) في عقد المقارنة والدخول في تفاصيل المكان معلنًا حالة التفاوت، ومن

(١) الرجل الذي فقد ظله: فتحي غانم، ١٩٤/٢.

(٢) السابق، ١٥٥/٢، ١٥٦.

ناحية أخرى فإن حالة الخجل التي عاشها (يوسف)؛ بفعل المكان، هي ما دعته ليثور عليه؛ محاولًا القفز نحو الغنى، والشهرة، والتغلب على ظله الذي لازمه، إلى أن فقده في النهاية.

وقد انفرد (يوسف) في تعدد المكان بارتباطه بالمقهى؛ فقد مثَّل له هذا المكان بعض الأحداث الفارقة في حياته؛ ففيه أنكر والده أنه ابنه، وفيه سمع أغاني شعبية من أصدقاء أبيه، وفيه تردد على أبيه ليستغل ضعفه بعد زواجه من (مبروكة)، وفيه حمل أباه في عربة الموتى، وفيه سمع أخبارًا ومعلومات استغلها؛ فكانت سببًا في فقده بعض ظله من أصدقائه وزملائه، وفي الوقت نفسه تسلق بهذه الأخبار بعض درجات سلَّم المجد الصحفي.

وبذلك شكَّل المكان الروائي صورة أخرى من التعدد، ورمز لحالة الانقسام والتفاوت، وارتبط بمجموعة من الثنائيات، من أهمها الفقر والغني.

الخاتمة:

حقَّقت رواية (الرجل الذي فقد ظله) لفتحي غانم شروط البوليفونية وركائزها بشكل كبير؛ فلم يطغ صوت الراوي العليم على الرواية، ولم يقحم الكاتب نفسه في السرد؛ بل اختفى تمامًا؛ ليحمل كل صوت روائي حرية في السرد، ومساحة من البوح، وهو ما يؤكد حيادية الكاتب، وقدرته على تحقيق البوليفونية في روايته.

ومن ناحية أخرى، يمكن أن تُقرأ الرواية بوصفها إسقاطًا على الواقع، رمز الكاتب بأحداثها وأصواتها السردية لطبيعة الصراع القائم بين أبناء المجتمع المصري آنذاك، وبخاصة قضايا: الرجل والمرأة، والفقر والغنى، والشيوعية والاشتراكية، وأخيرًا: العمل في مجالي: الصحافة والسينما، وما يدور فيهما من صراعات واختلافات.

في ضوء ذلك تتمثل نتائج البحث في الآتي:

- نجح (فتحي غانم) – معتمدًا على البوليفونية – في تقديم نص روائي يعبر عن تشكلات الصراع في فترة من تاريخ مصر الحديث؛ فقد نهضت رواية (الرجل الذي فقد ظله) على وحدات سردية متتالية ومتشابكة، وقدمت وجهات نظر مختلفة، يجمع بينها منطلق زمني واحد؛ لتكشف الرواية عن جملة من المستويات المختلفة، من أهمها: الاجتماعية، والاقتصادية.
- تحقق التعدد اللغوي في الرواية من خلال التهجين، وذلك بمزج لغتين مختلفتين، وحضور وعيين مختلفين، وتوظيف اللهجات المحلية، وكذلك من خلال تنوع الأسلبة والخطابات المتخللة، وحضور اللغة الشعرية في المتن الروائي، واستدعاء الموروثات الشعبية الغنائية، وهو ما مكّن الكاتب من التعبير عن الواقع اللغوي للمجتمع المصري آنذاك.

- شكَّل المكان مقوِّمًا مهمًا من مقومات البوليفونية في الرواية؛ حيث مثَّل صورة من صور الصراع، وتعدد بتعدد الشخصيات الساردة، لكنه لم ينفصل تمامًا؛ بل احتوى المكان الواحد أكثر من صوت روائي؛ فبيت (عبد الحميد أفندي) جمع بين (يوسف وسامية)، وشقة (ناجي) جمعت بين (يوسف وسامية)، وباريس جمعت بين (سامية وناجي)، أما (ناجي ويوسف) فقد جمع بينهما مكان العمل في جريدة (الأيام)، لكن كل هذه التجمّعات داخل المكان الواحد كانت تحمل – في أساسها – صراعًا دائمًا حتى نهاية الأحداث.
- انطلق (فتحي غانم) – في سبيل تحقق البوليفونية الروائية – إلى تضمين نصه بعالم الصحافة ودهاليز العمل السينمائي، وهو ما يوحي بحيوية النص، وواقعيته، وإفادة الكاتب من عمله في مجال الصحافة على مستوى نصه الروائي.
- لم تكن البوليفونية في (الرجل الذي فقد ظله) تعددًا صوتيًا لأصوات جوفاء؛ بل هو تعدد مشحون بإيديولوجيات ورؤى مختلفة، وهو ما كشف عن مهارة الكاتب، ومقدرته على إنطاق كل شخصية بما في داخلها؛ لإقناع المتلقي بالقضايا المطروحة، ولكن في الوقت نفسه، وقع (فتحي غانم) كثيرًا في أسر وحدة الأسلوب؛ فلم تختلف (مبروكة) الخادمة في أسلوبها السردي عن الأصوات الثلاثة، مع وجود التفاوت الثقافي بينهما، وكذلك (سامية) لم تختلف كثيرًا في سردها عن أسلوب (ناجي ويوسف)، وهما يحملان من التعليم والعمل ما يجعلهما في مستوى ثقافي متميز عن (سامية).

قائمة المصادر والمراجع:

أولًا- المصادر:

- الرجل الذي فقد ظله: فتحي غانم، روز اليوسف، مصر، ١٩٨٨م [د.ط].

ثانيًا- المراجع:

- الأسلوبية: بيير جيرو، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، لبنان، ١٩٩٢م، ط٢.
- الأنواع النثرية في الأدب العربي المعاصر – أجيال وملامح: سيد البحراوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ٢٠٠٣م [د.ط].
- البنية الحوارية في النص المسرحي – ناهض الرمضاني أنموذجًا: قيس عمر محمد، دار غيداء للنشر والتوزيع، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١٢م، ط١.
- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي: حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩١م، ط١.
- البوليفونية الروائية: محمد بوعزة، بحث منشور بمجلة الفكر العربي، مج١٧، العدد٨٣، بيروت، ١٩٩٦م.
- تعدد التصويت في الموسيقى: عواطف عبد الكريم، بحث منشور بمجلة فصول، مج٥، العدد٢، القاهرة، ١٩٨٥م.
- الخطاب الروائي: ميخائيل باختين، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط١.
- دراسات في نقد الرواية: طه عمران وادي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٤م، ط٣.
- ديوان المتنبي: دار بيروت للطباعة والنشر، بيوت، ١٩٨٣م [د.ط].
- الرواية السياسية: طه وادي، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، القاهرة [د.ت.ط].
- شعرية دوستويفسكي: ميخائيل باختين، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، المغرب، ١٩٨٦م، ط١.
- الفاجعة الشخصية والإبداع في أعمال ثلاثة كتاب من العالم: حسين محمد عيد، بحث منشور بمجلة عالم الفكر، القاهرة، مج٢٨، العدد٤، ٢٠٠٠م.
- في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد: عبد الملك مرتاض، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨م[د.ط].
- قاموس الأدب العربي الحديث: حمدي السكوت، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٥م [د.ط].

- قاموس السرديات: جيرالد برنس، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠٠٣م، ط١.
- الكلمة في الرواية: ميخائيل باختين، ترجمة: يوسف حلَّاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٨م [د.ط].
- معجم السرديات: محمد القاضي وآخرون، دار محمد علي للنشر، تونس، ٢٠١٠م، ط١.
- معجم مصطلحات نقد الرواية عربي – إنكليزي – فرنسي: لطيف زيتوني، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ٢٠٠٢، ط١.
- ميخائيل باختين – المبدأ الحواري: تزفيتان تودوروف، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٦م، ط٢.
- ميرامار والنكتة – خواطر: سيزا قاسم، بحث منشور بالهيئة المصرية العامة للكتاب، مج١١، العدد٤، القاهرة، ١٩٩٢م.
- نظرات في الرواية المصرية: نبيل حداد، دار الكندي، الأردن، ٢٠١٦م، ط١.
- النقد الروائي والإيديولوجيا – من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي: حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٠م، ط١.