

Dialogic Structure and Polyphony in the Novel *Ziyarat Saja* by Omaima Al-KhamisDr. Areej Bint Othman Bin Abdulaziz Al-Omirini* aalomirini@ksu.edu.sa**Abstract:**

This study examines the dialogic structure and polyphonic dimensions of the novel *Ziyarat Saja* 'Saja's Visit' by Omaima Al-Khamis, situating it within the Bakhtinian framework of polyphony. Moving beyond traditional monologic narrative forms, the novel is analyzed as a text characterized by multiple voices, divergent perspectives, and competing ideological positions. Employing a thematic critical approach, the research investigates the structural components of polyphonic narration, including plurality of voices and viewpoints, diversity of consciousness patterns, variation in linguistic and stylistic registers, and multiplicity of narrative perspectives. Particular emphasis is placed on the dynamic interplay among characters and the dialogic relationships that shape the narrative structure. The study demonstrates that the novel embodies Bakhtin's concept of dialogism not merely through the presence of diverse characters, but through the interaction of social, intellectual, and ideological discourses. By deploying multiple narrators, languages, and modes of awareness, the text constructs an open dialogic system that challenges narrative centralization. The findings highlight the ability of the contemporary Saudi novel to transcend narrative monologism and to innovate dialogic structures that deepen the aesthetic and intellectual richness of the narrative experience.

Keywords: Dialogism, Narrative Perspective, Polyphony, Intertextuality, Hybridization.


* Assistant Professor of Modern Literature, Department of Arabic Language, College of Humanities and Social Sciences, King Saud University, Saudi Arabia.

Cite this article as: Al-Omirini, A. B. O. B. A. (2026). Dialogic Structure and Polyphony in the Novel *Ziyarat Saja* by Omaima Al-Khamis, *Arts for Linguistic & Literary Studies*, 8(1): 99 -119 <https://doi.org/10.53286/343fnh74>

© This material is published under the license of Attribution 4.0 International (CC BY 4.0), which allows the user to copy and redistribute the material in any medium or format. It also allows adapting, transforming or adding to the material for any purpose, even commercially, as long as such modifications are highlighted and the material is credited to its author.



البنية الحوارية وتعدد الأصوات في رواية (زيارة سجي) لأميمة الخميس

د. أريج بنت عثمان بن عبد العزيز العميريني* aalomirini@ksu.edu.sa

ملخص:

يقدم هذا البحث قراءة في منجز روائي يقوم على تعدد الأصوات، واختلاف مواقفها، وتباين وجهات النظر والرؤى، والأيديولوجيات، وهي قراءة تختلف عن القراءات النقدية للنصوص السردية التي يهيمن عليه الصوت الأحادي، حسب المفهوم الباختييني "تعدد الأصوات"، وهذا المفهوم تعريب للمصطلح الموسيقي "البوليفونية Polyphone". وهدف البحث هو الكشف عن البنية الحوارية والأصوات المتعددة المرتبط بتعدد الشخص، والرؤى، من خلال مقومات السرد البوليفوني، ومن تلك المقومات: تعدد الأصوات وتعدد الرؤى، وتعدد أنماط الوعي، والتعددية في اللغات والأساليب، وتعدد المنظورات السردية. والتركيز على الكيفية التي تُظهر البنية الحوارية والأصوات المتعددة في النص السردية، وآلية عملها، مع التركيز على العلاقات الأساسية التي تقيمها شخصيات العمل الروائي. وسيُتبع البحث المنهج الموضوعاتي أساسًا للمقاربة النقدية؛ للوقوف على الثيمات الأساسية في الرواية، ويقسم إلى مقدمة وأربعة مباحث: المبحث الأول تعدد الأصوات وتعدد الرؤى. والمبحث الثاني تعدد أنماط الوعي، والمبحث الثالث التعددية في اللغات والأساليب، والمبحث الرابع تعدد المنظورات السردية، وتوصل إلى أن رواية (زيارة سجي) تكشف تجليات التعدد الصوتي وفق تصور باختين؛ إذ تتجاوز تنوع الشخصيات إلى حوار الأيديولوجيات والمرجعيات الاجتماعية والفكرية. وأنها تتأسس على تعدد السارد والرؤى وأنماط الوعي واللغات والمنظورات، بما يبرهن قدرة الرواية السعودية على مفارقة الأحادية السردية وابتكار بنية حوارية منفتحة تثري التجربة الروائية.

الكلمات المفتاحية: الحوارية، المنظور السردية، تعدد الأصوات، التناس، التهجين.

* أستاذ الأدب الحديث المساعد، قسم اللغة العربية، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية.

للاقتباس: العميريني، ب. أ. ب. ع. (2026) البنية الحوارية وتعدد الأصوات في رواية (زيارة سجي) لأميمة الخميس، الآداب
للدراستات اللغوية والأدبية، 8(1): 99-119 <https://doi.org/10.53286/343fnh74>

© نُشر هذا البحث وفقًا لشروط الرخصة Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)، التي تسمح بنسخ البحث وتوزيعه ونقله بأي شكل من الأشكال، كما تسمح بتكييف البحث أو تحويله أو إضافته إليه لأي غرض كان، بما في ذلك الأغراض التجارية، شريطة نسبة العمل إلى صاحبه مع بيان أي تعديلات أُجريت عليه.



المقدمة:

لعل من نافلة القول أن نذكر أن تعدد الأصوات ظاهرة في الساحة الإبداعية السردية، وأنه محل اهتمام الروائيين؛ لأنه يتيح للروائي تقديم الشخصيات وعرض أفكارها، وصراعاتها، وانفعالاتها من رؤى سردية، ومنظورات متعددة ومختلفة، وحرية مطلقة؛ لذا تحول الاستحواذ من هيمنة الرؤية السردية الفردية المنولوجية إلى بؤر يتعايش فيها العديد من الأوجه المتباينة، فالنص السردى لا يقدم حقيقة واحدة مسلماً بها، بل مساحة للصراع والتفاعل، وكل شخصية يكون لها وعي مستقل ومنطق وأيديولوجية خاصة بها تتحاور وتجادل وتفاوض الأصوات الأخرى، هذا "التعدد المريح في السرد أحدث تفككاً وهزة في البنية التقليدية المعهودة في السرد؛ أي أحدث مفارقة في طريقة البناء وفي طريقة الإنتاج والنسج الروائي" (قبيلات، 2017، ص 129؛ الدغيلي، 2023).

يحضر الحوار في هذه الرواية بوصفه ركيزة أساسية من الركائز التي يتوسل بها الروائي للكشف عن شخوص الرواية من خلال تعدد الأصوات، ليس من خلال تبادل الشخصيات للحديث والكلام، بل من حيث إنه آلية فنية يتحرر بها النص السردى من سلطة الصوت الواحد، والرؤية الأيديولوجية الأحادية، فكل صوت حوارى في الرواية يحمل رؤيته وبنيته التعبيرية الخاصة، ومخزونه الثقافة والمعرفى، مما يجعل السرد الروائي فضاء لتعدد الأصوات والرؤى المختلفة. وبهذا التعدد الصوتي يصبح السرد متحرراً من الرؤية المركزية المهيمنة، بل ويغدو حقلاً حوارياً مفتوحاً تتفاعل داخله الأصوات؛ لتتشكل الدلالة والمعنى نتيجة لهذا التفاعل.

ويعد تعدد الأصوات شكلاً من أشكال تقنية الحوار السردية، بل الأكثر هيمنة على المنجزات السردية، ويعود أصل هذا المفهوم "تعدد الأصوات" إلى الناقد الروسي ميخائيل باختين Mikhail Bakhtin الذي وظّفه أول مرة في كتابه "شعرية دوستوفسكي" (باختين، 1986)، وقد "جرت العادة على مر العصور وفي مختلف البلاد على استخدام أصل الكلمة (Polyphone) التي تعطي معنى تنوع الأصوات أو تعددها أو تكاثرها" (عبد الكريم، 1985، ص 100). وقد تُرجم هذا المفهوم "تعدد الأصوات" إلى العربية منقولاً عن مصطلح موسيقى بحت هو البوليفونية "Polyphone"؛ إذ يركز على مبدأ التناغم الصوتي بين أصوات متعددة لينتقل بعدها إلى مجال الأدب والنقد والدراسات اللسانية (الجبرين، 2024، ص 151؛ الشمري، 2022).

ويعرّف ميخائيل باختين الرواية المتعددة الأصوات بقوله: "إنها رواية ذات طابع حوارى على نطاق واسع. وبين جميع عناصر البنية الروائية، توجد دائماً علاقات حوارية؛ أي: إنّ هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة بعضها الآخر، مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقى. حقاً إن العلاقات الحوارية هي ظاهرة أكثر انتشاراً بكثير من العلاقات بين الردود الخاصة بالحوار الذي يجري التعبير عنه خلال التكوين، إنها ظاهرة شاملة تقريبا، تتخلل كل الحديث البشري وكل علاقات وظواهر الحياة الإنسانية، تتخلل تقريبا كل ما له فكرة ومعنى" (باختين، 1986، ص 59؛ باختين، 1996).

ويشير جميل حمداوي (2025) إلى رواية "تعددية الأصوات" باسم البوليفونية "Polyphone" فيعرفها بقوله: "تلك الرواية التي تتعدد فيها الشخصيات المتحاورّة، وتتعدد فيها وجهات النظر، وتختلف فيها الرؤى الأيديولوجية. بمعنى أنها رواية حوارية تعددية، تنحو المنحى الديمقراطي؛ إذ تتحرر بشكل من الأشكال من سلطة الراوي المطلق، وتتخلص أيضاً من أحادية المنظور واللغة والأسلوب".

ويشير معجم السرديات إلى أن التعدد الصوتي عند "باختين" ليس تعداداً لأصوات جوفاء، بل هو تعدد لأصوات مشحونة بأيديولوجيات مختلفة... وقد استعمل باختين مصطلحاً رديفياً للتعدد الصوتي وهو الحوارية (القاضي، 2010، ص 102).

الرواية الحوارية "يقال عنها إنها: رواية تعدد الرواة، أو تعدد الأصوات، أو رواية التعددية الأيديولوجية، أو رواية الأفاق والرؤى، وأحياناً يقال عنها: رواية الآراء الغريبة أو رواية وجهات النظر أو ربما رواية المتكلمين أو رواية السرد المتعددي إلى ذلك..." (قبيلات، 2017، ص 131). لقد تعددت الأسماء، ولكنها اتفقت واجتمعت على نتيجة واحدة وهي أن الحوارية "تعدد الأصوات": هو تعدد الرؤى والأيديولوجيا والوعي لدى شخصيات الرواية جميعها. هذا التعدد هو ما تقوم وتنض عليه رواية تعددية الأصوات أو ما تسمى بالرواية البوليفونية "Polyphone"; إذ تسهم في فاعليتها في السرد، ومن هذه المقومات: تعدد السارد، وتعدد الرؤى، وتعدد أنماط الوعي، والتعددية في اللغات والأساليب، وتعدد المنظورات السردية. وانطلاقاً من ذلك؛ تهدف هذه القراءة النقدية لرواية "زيارة سجي" (الخميس، 2014) للروائية السعودية أميمة الخميس إلى الكشف عن تجليات مقومات الرواية تعددية الأصوات "البوليفونية" في هذه الرواية، كما تسعى إلى الكشف عن الكيفية التي تتحول فيها "البوليفونية" من مجرد سمة شكلية في البناء السردى الإبداعي إلى آلية فنية جمالية فاعلة في النص، وذلك من خلال تتبع الأصوات داخل النص وتحليل تفاعلها وصراعها، وتوضيح أثر تفاعل الأصوات وتشابكها من خلال إبراز قدرة البنية الحوارية للرواية على تشكيل وجهات النظر والرؤى الأيديولوجية المختلفة. علماً بأن الباحثة لم تقع على دراسات سابقة لرواية "زيارة سجي" موضوع الدراسة في التعدد الصوتي، وهذا أمر يعزز من أهمية الدراسة. وتعود أهمية هذا البحث إلى طبيعة البناء السردى موضوع الدراسة؛ فقد كان تعدد الأصوات في رواية "زيارة سجي" سمة بارزة فيها، فهي رواية تلي متطلبات البحث من جهة، وتتجاوز الرؤية الفردية الأحادية من جهة أخرى؛ إذ يمكن إدراجها ضمن الروايات البوليفونية، إلا أن الباحثة لم تقع على أي دراسة نقدية مستفيضة للرواية في هذا المجال، فلم يتناولها الدارسون بالدراسة والتحليل من حيث تعدد الأصوات "الحوارية"، أو كشف مقومات الرواية البوليفونية فيها إطلاقاً، وما وقعت عليه الباحثة هي مجموعة دراسات متفرقة حول روايات أميمة الخميس في مجالات مختلفة، من هذه الدراسات: دراسة بعنوان: "سيمائية البنية السردية في روايات أميمة الخميس"، وهي أطروحة دكتوراه لمشاعل الشريف، بجامعة الملك عبد العزيز، وقد درست الباحثة روايات أميمة الخميس من خلال المنهج السيميائي، فدرست سيميائية العنوان، والمكان، والزمان، والأحداث، ولكنها لم تتطرق إلى تعددية الأصوات فيها. وعلى هذا المنوال جاءت بقية الدراسات التي تناولت روايات أميمة الخميس.

وهذه الدراسة تختلف في عرضها وتحليلها وتطبيقها عن دراستي وروايتي موضوع الدراسة. لتصل الدراسة إلى نتائج أهمها: أن رواية "زيارة سجي" تقوم على عدد من مقومات الرواية البوليفونية وعرضت النص السردى وفق مبدأ الحوارية، وتبادلت الشخصيات الحوار فيما بينها من خلال استخدام الضمائر السردية المختلفة وهذا ما أكده جميل حمداوي بقوله: "تنبني الرواية البوليفونية على تعدد المنظورات السردية ووجهات النظر، بالإضافة إلى تعدد الضمائر السردية (ضمير المتكلم- ضمير المخاطب- ضمير الغائب)، وتعدد الرواة والسرد الذين يعبرون عن اختلاف المواقف الفكرية، وتعدد المواقف الأيديولوجية، واختلاف وجهات النظر تواصلًا وتبليغًا واقتناعًا" (حمداوي، 2025).

أما منهج الدراسة فإن من الصعوبة التقيّد بمنهج واحد؛ لأن المناهج تتداخل ويأخذ بعضها من بعض، ف"لا يوجد في الحقيقة ناقد يحمل نفسه على طراز واحد فقط، أو منهج واحد فحسب، وكل الفروع تتبادل نتائجها فيما بينها" (إمبرت، 1991، ص 219) ومن هنا، سأنتهج لدراستي "البنية الحوارية وتعدد الأصوات في رواية "زيارة سجي" المنهج الموضوعاتي أساساً للمقاربة النقدية، بوصفه المنهج الذي يقف على الثيمات الأساسية، وعلاقة ذلك بالمكونات المختلفة لشخصيات الرواية،

والوقوف على الظاهرة وإبراز ما تضمنته من مقومات البوليفونية، والكشف عن العلاقات المختلفة في النص السردي، وكذلك الإفادة من أسلوب الوصف والتحليل.

وسيتناول هذا البحث "تعدد الأصوات" السردية في النص السردي الإبداعي من خلال اتخاذ "الحب والزواج" محورين دلاليين مركزيين، تتقاطع حولهما الأصوات المتباينة للشخصيات، فالحب والزواج ليس لهما طريقة محددة عند التعبير عنهما، ولا صيغة ثابتة، بل تتعدد تجلياتهما بتعدد الوعي السارد، والمنظور الأيديولوجي، الأمر الذي أفضى إلى تعدد أصوات ورؤى الشخصيات، وتصادمها والتفاعل فيما بينها في الرواية بسبب الحب والزواج، فلكل صوت وعيه ومنظوره الخاص الذي يعبر به عن تصوراته للحب والزواج، وهذا ما منح الرواية طابع التعددي الذي تجاوز الصوت الواحد وهيمنته على الفضاء السردي. "كل متكلم (صاحب صوت) له رؤية خاصة به تحدد مدى قربه واهتمامه أو ابتعاده وعدم اكترائه من مركز الحدث" (قبيلات، 2017، ص 133).

وفيما يأتي سنقف على تجليات التعدد الصوتي في رواية "زيارة سجي" من خلال مقارنة محوري "الحب والزواج" بوصفهما مدخلاً لقراءة الرواية متعددة الأصوات "البوليفونية" "Polyphone"، وذلك من خلال عدد من المباحث، وهي: المبحث الأول: تعدد الأصوات وتعدد الرؤى. والمبحث الثاني: تعدد أنماط الوعي، والمبحث الثالث: التعددية في اللغات والأساليب من خلال خمسة أساليب: التهجين، والتناسل، والحوار، والأجناس التعبيرية المتخللة، والعبارات المسكوكة. والمبحث الرابع: تعدد المنظورات السردية.

المبحث الأول: تعدد الأصوات والرؤى

تحضر رواية "زيارة سجي" بوصفها نصاً سردياً إبداعياً، متجاوزاً الصورة السردية التقليدية التي تقوم على السارد الواحد، والرؤية الواحدة؛ إذ يتجلى فيها تعدد السارد، وتعدد الرؤى بوصفه أداة فنية فككت الصوت الأحادي، وكسرت أحادية الرؤية، وقامت على تعدد الأصوات وتعدد زوايا النظر للحدث الواحد، والشخصية الواحدة، والواقع الاجتماعي والنفسي الذي يتحرك فيه السرد في الرواية، وعلى هذا؛ تكون رواية "زيارة سجي" قد حققت مبدأ الرواية البوليفونية الذي صاغه باختين، الذي أكد أن كثرة الأصوات وأشكال الوعي وتعددية الأصوات الأصلية للشخصيات الكاملة القيمة، كل ذلك يعتبر بحقي الخاصية الأساسية لروايات دوستوفسكي متعددة الأصوات البوليفونية "Polyphone" (باختين، 1986، ص 10)، ولعل ما قاله عن دوستوفسكي يصدق على هذه الرواية، وهو يعني بذلك: كل قصة يسردها سزاد مختلفون، كل سارد يتسم برؤيته الخاصة إلى زاوية الموضوع. أي: يعطي المؤلف للشخص الحرة والاستقلالية في التعبير عن وجهات نظرها، دون تدخل مباشر أو صريح من المؤلف لترجيح موقف بعينه على حساب موقف آخر، بل يترك كل شخص يدلي برأيه بكل صراحة وشفافية، فيعلن منظوره تجاه الحدث والموقف بكل صدق وإخلاص، ثم يعبر عن نظره وأيديولوجيته بكل مصداقية، دون زيف أو مواربة أو تغيير للكلامه (حمداوي، 2025).

ونرى في رواية "زيارة سجي" انفعالات الذوات ومواقفها تجاه المجتمع والواقع الذي تعيش فيه، كما نرى في الوقت نفسه تصوراتها للتحويلات الاجتماعية والفكرية التي أسهمت في بلورة رؤى الذوات وتشكيل وعيها بذاتها وبالعالم المحيط بها. وفي هذه القراءة التعددية في هذه الرواية، نجد تعدد الأصوات وتعدد الرؤى في محورين دلاليين، وثيمتين مركزيتين. تقاطعت حولهما الأصوات، وهما: الحب، والزواج.

وإذا ما شئنا الوقوف على ثيمة الحب وجدناها تحضر على امتداد الرواية؛ إذ تتعدد أصوات الشخصيات والرؤى حولها، وتبنى كل شخصية رؤية خاصة بها تختلف عن الرؤى الأخرى؛ ليشكل كل صوت رؤيته الخاصة تجاه ذاته وتجاه الواقع الذي يعيش فيه.

تقول هند: "أريد أنا (سلطاني) رجلي الذي حينما كانوا كلهم مشغولين ولا يدرون عني منبوذة كقطة ضئيلة دهست سيارة مسرعة أمها، كان هو يماشي سيارتي إلى أن أصل، وينتظرنني على فوهة الهاتف ليطمئن على نتائج اختباراتي، سلطاني المشرق المضيء ورقبته التي لها رائحة الغابات، الشوق يلسعني في أطراف أصابعي ورأس معدتي... أستعيد ليلة الأوركيد، يطيش ذلك السائل المنعش بنكهة القرفة والنعناع في دمائي" (الخميس، 2014، ص 171).

يقدم هذا المشهد السردي رؤية الذات/هند للحب، لا بوصفه علاقة عاطفية، أو موضوعاً للعشق فقط، بل بوصفه ضرورة وجودية لها، فالحب انقاذ لذاتها؛ لأنه أعاد لحياتها التوازن والأمان، بعد التهميش والنبذ، والعزلة.

تكشف الذات/هند عن منظورها للحب من خلال أن جعل لها قيمة، وأهمية، بعد أن كانت تعيش الانكسار والهشاشة والوحدة من واقعها المأزوم "ولا يدرون عني منبوذة كقطة ضئيلة"، حين كان من حولها بعيدين عنها، غارقين بأشغالهم، كان حضور "سلطاني" أمان وطمأنينة للذات/هند، حيث انتبه لوجودها "يماشي سيارتي"، "ينتظرنني"، "يطمئن"، كل هذه الأفعال، والتفاصيل البسيطة للحياة اليومية هي أفعال للحب، ترجم هذا الحب كلسعة شوق "في أطراف أصابعي ورأس معدتي"، وتحولت المشاعر إلى طعم ورائحة تسري في الجسد. رسمت الذات/هند في هذه القصاصة السردية رؤيتها ومنظورها لمفهوم الحب، بأنه ليس انفعالاً عاطفياً رومانسياً، بل أن الحب هو الأمان الذي يسري في جسدها، به تعيد بناء ذاتها، وقيمتها ووجودها، في عالم وواقع كانا يهمشانها.

تعيش الذات/هند في مجتمع كبير، وعائلة أفرادها كثيرون، إلا أنهم لا يرونها، فتعيش الوحدة، والوحشة، وقد تشبث بطوق النجاة لذاتها، وهو حب سلطان لها، هذا الحب الذي سكب في دماها الأمان، والحياة؛ لهذا تعيش حياتها قلقة من فقدان هذا الحب الذي به استطاعت بناء ذاتها، واستردت معنى حب الحياة، فهي تخاف الفقد، فقصد الذات/هند للحب هو فقد لذاتها، لأمانها، لكيونتها، "سلطان لم يتصل بي إطلاقاً بعد خروجه، لماذا اختفى؟ العادة بعد لقاءاتنا الخاطفة كنا نتهاتف ونستعيد ونستمطر متعها على الهاتف قطرة ققطرة، ونضعها تحت المرايا المكبرة التي نعبّد بها درئاً مستحيلة بيننا... صدري يحترق ويعلو ويهبط وأود البكاء من جديد، أين؟" (الخميس، 2014، ص 131).

إنه شعور القسوة من الواقع المؤلم الذي تعيشه، فقد أدى بها اختفاء سلطان/الحب إلى تهديد مباشر لاستقرارها، وأمانها، الأمر الذي أفقدها توازنها النفسي، فتكرارها "أين اختفى"، "أين؟ لا يعكس مجرد الاتصال، بل يعبر عن الخوف والقلق العميق من فقدان الحب، ومن هنا يتبين لنا أن الحب هو ملاذها ومصدر شعورها بالأمان.

وإلى جانب هذه الرؤية للحب، تتجلى رؤية مغايرة تتمثل بصوت ماما لولوة، تقول: "لقد كنت صابرة صامتة، لم أزعجك يوماً، حبست مارد جسدي في فقص الصلاة وتهجد آخر الليل ولم أجدش خاطر بك بشيء، بقيت أملك أظهر وعي تلك الصبية القروية الخجول...، إدراكي كل يوم يتكشف ويتفتق، ظهر لي قلب آخر بجانب قلبي، قلب ثرثار يخبرني عن مدى جفاف تربتي وجدبها...، ذهبت للنوم في المجلس الخارجي، ولم تبال بشعوري بالإهانة. وعندما قدر الله عليّ وعشقت جازناً، قررت أن ألعب لعبة اليانصيب معه ولم أريج، وقبل أن أطبق الباب خلف عشيق هجري، تسرب عشيق آخر ينتحر لأجلي وأنت خارج الموضوع تماماً لا تدري عنه" (الخميس، 2014، ص 144).



مثّل هذا المقطع السردي رؤية الشخصية الثانية لموضوع الحب، فهو لم يكن الأمان والاستقرار للذات/ماما لولوة، بل على العكس من ذلك كان رؤية الذات للحب يمثل الألم والحزن، والفراق، فالحب في تجربة الذات/ماما لولوة مثقل بالخسارة، والخذلان.

يشي هذه المشهد بتشظي الذات بين الماضي المؤلم الذي عاشت فيه الألم، والحسرة على نفسها، "ظهر لي قلب آخر بجانب قلبي، قلب ثرثار يخبرني عن مدى جفاف تربتي وجدبها"، من خلال تقديم الحب إلى من لم يقدره، فانتهى بها الحال "بشعوري بالإهانة"، حتى محاولتها للبحث عن الحب في مكان آخر إلى أنها "ولم أربح"، والواقع القاسي الذي تحياه، حيث ما زالت الذات تأمل بوجود الحب بأعماق الحبيب إلا أنها فاقت على الواقع المؤلم، الجراح "اكتشف وقتها أن الأيام بترت ما بيننا تمامًا" (الخميس، 2014، ص 143). فكانت رؤية الذات للحب أنه حظ، يكون للبعض نصيب وافر منه، والبعض الآخر وهي منهم "قررت أن ألعب لعبة اليانصيب معه ولم أربح"، من هذا يتشكل منظور الذات للحب على أنه تجربة موجهة، تترك في القلب أثرًا لا يمحي، ومن هنا نستبين أن الحب أخذ وصفًا آخر فقد أصبح مصدرًا للخوف والألم وعدم الشعور بالأمان.

أما الصوت الثالث فكان صوت "أم حسين"، تقدم الذات/أم حسين رؤية للحب خاصة بها، رؤية مختلفة، فهي تحب كأنثى ليس إنسيًا، بل من الجن، يبادلها الحب كذلك، تقول: "ما فيني إلا العافية، والشيخ أبو ناصر يوم قرأ عليّ قال: معها عبد صالح... يا أم حسين، الذي يتلبس جسد المسلم ليس بعبد صالح، بل هو فاسق، والشريط به قراءة الشيخ المودعاني أخرج الجن من 27 امرأة... أرجوك لا تخرب عليها، بينهما قصة حب جميلة، تجعل حياتها وديّة مضيئة، أتركهم" (الخميس، 2014، ص 55).

شكّل الحب في واقع الذات/أم حسين حبًا مغايرًا غير مألوف، فالحب عندها تجاوز الحب الإنساني الرومانسي الاجتماعي إلى حب ضمن الفضاء الأسطوري الغيبي، تعيش الذات/أم حسين علاقة الحب هذه بطمأنينة؛ إذ تؤكد أن هذه العلاقة علاقة طبيعية بعيدة عن الاضطراب "ما فيني إلا العافية"، هذه العلاقة التي منحها إحساس الرفقة والأمان اللذين لم تجدهما لدى الإنسيين، يعزز هذا الأمر كلام الشيخ عنه "معها عبد صالح"، تعلقت بهذا الجني وتعلق بها، "تقول: إن المطوع السوداني الذي قرأ عليها قال لها إن رفيقها من سلالة مختلفة تتميز بالسومة والقدرة الفائقة على العشق" (الخميس، 2014، ص 22)، تكشف هذه الرؤية للذات/أم حسين أن الحب لدى الأنسيين والجن واحد، من حيث إنه تجربة شعورية، يبحث فيه الشخص عن الرفقة، والاهتمام، وهذا ما وجدته أم حسين في عاشقها الجني.

وبوصفه الصوت الرابع في هذه الرواية، يكشف صوت "سجي" وهو صوت غريب في الرواية، ليس بالمؤنث ولا بالذكور فهو "بعيد عن الثنائية البشرية" (الخميس، 2014، ص 42)، أنه صوت بعيد عن الأوصاف، ولكنه يعبر تعبيراً آخر عن الحب، يقول: "الفانون هبتك العشق قلوبهم ويدمها لكنهم يرتكبونه المرة تلو الأخرى بلا توقف" (الخميس، 2014، ص 63).

يقدم صوت "سجي" رؤيته للحب، وهي رؤية مختلفة، تتعدى تجربة الإنسان الذاتية إلى تأمل في طبيعة الحب في العالم؛ إذ يؤكد هذا الصوت على أن الحب قضاء ونصيب مقدر لا مفر منه على الإنسانية جميعها. فالجميع من ذكر وأنثى يجربون الحب، على الرغم مما يتركه في القلب من ألم، وحسرة، وثقوب. فالإنسان مدرك للحب ونتائجه الموجهة إلا أنه يقتحم التجربة، ويندفع إليه بإرادته. فصوت سجي هنا يؤكد على قانون وجودي وهو أن الحب والعشق يحكمان الناس جميعاً، مع الوعي بالألم الذي يخلفه، واستمرار البحث عنه، والتعلق به.

وهذا يضيف الصوتان الثالث والرابع منظورًا جديدًا لمفهوم الحب داخل الرواية؛ إذ يخرج المؤلف إلى غير المؤلف، ومن حدود الطبيعية إلى غير الطبيعية، مؤكدًا أن الحب في هذا النص السردي ليس رؤية واحدة ثابتة، بل هو رؤى متغيرة مختلفة من شخص لآخر، تتشكل بتعدد الذوات، والمنظورات. وهذا نجد أن تعدد الأصوات، وتنوع الساردین، واختلاف الرؤى، ما هو إلا كسر

للتلاحم المصطنعي والوحدة المنولوجية لجنس الرواية التقليدية؛ وذلك بسبب تعقد علاقات الإنسان في المجتمعات الحديثة المطبوعة بالتناقض وظواهر الاستلاب والتمزق (أدنور، 1993، ص 94).

وإذا انتقلنا للمحور الثاني الذي يشغل رواية "زيارة سجي" ألا وهو ثيمة "الزواج"، وجدنا تعدد الرؤى من خلال تعدد الأصوات، فموضوع "الزواج" يشغل حيزاً في الرواية الأمر الذي جعل لكل شخصية رؤية ومنظورا خاصا بها، وهذا ما تؤكد عليه الرواية البوليفونية؛ إذ إن الشخصيات فيها مستقلة، وتمتع بحرية التعبير عن عوالمها الداخلية والموضوعية بكل حرية، بل يمكنها أن تخالف السارد في بعض ما يصبو إلى تحقيقه داخل الرواية (متلف، 2019؛ الغيثي، 2018).

تقول هند: "يتبادل السائق منصوري وزوجته جملاً قصيرة خافتة، يبدوان كصديقين قديمين أكثر منهما زوجين. تتلامس أصابعهما بلا رعشة أو لهفة، كيف كبلا ثور العشق المجنون الذي يقبل المكان ويحتره بقرنيه، استبدلاه بماعز الحياة الزوجية اللطيفة تشغو وتضم الحشائش وتدر في المساء الحليب؟ ماعز تفسح حيزاً لبيت بجدران هادئة وأرضية صلبة لخطوات الأطفال القادمين. هل الزواج الوجبة البائتة من حفل العشق؟ لكنني أشعر أن الزواج هو أمر إجباري صارم لي، بأن أغادر خشبة المسرح، وأختار لي مقعداً مع المتفرجين، أزرع عليه إلى الأبد، وأجبر على الاكتفاء بمشاهدة العرض فقط مع بعض التعليقات والتنهيدات، أرثدي المجوهرات التي أهداني العريس وأمه وأرفع شعري (شينيون) وأبني في آخر الأسبوع دعوات الولائم والمناسبات، كضابط منتصر في معركة يحال إلى التقاعد لإصابة بليغة، اصطف مع الوجوه التي ترقب العرض باللوعة والشوق شيء طفيف من الخزي والحزن لأقول المجد. أحس باختناق مع رفيق لبيد" (متلف، 2019، ص 15).

يمثل هذا المشهد في المتوالية السردية مشهداً تشاؤمياً مؤرقاً للذات/هند، فصوت هند هو أحد الأصوات الأساسية في تشكيل الرؤية البوليفونية. فقد جسدت رؤيتها إحدى الرؤى لموضوع الزواج، ففي وعي الذات/هند، ترى أن الزواج لا يقدم حياة الاستقرار، والأمان، والاحتواء العاطفي، بل هو تجربة حياتية قاسية، ومرهقة لذاتها، مقرة لعواطفها، وأشواقها، تستبدل الحب، والغرام بعادات وطقوس الحياة اليومية الروتينية.

مثل هذا المشهد رؤية تعيسة، تمقت الزواج، فرؤية الذات/هند للزوج، ومنظورها للزواج أنه يحول الحياة من حياة عاطفية، متأججة، إلى حياة نظام، وانضباط، وروتين مملّ قاتل للحياة العاطفية. فهو يقوم على الرتابة لا على الشغف والبهام، فالزواج هو تحول من "ثور العشق المجنون" إلى "ماعز الحياة الزوجية"، وهي بذلك ترمز إلى أن الزواج هو انطفاء، وخمود للحب؛ لأجل استقرار فاتر ولبيد.

صوت هند في هذا المشهد يحاول أن يشرك المتلقي في رؤيته للزواج، محاولاً إقناعه في هذه الرؤية، من خلال وصف "الزواج هو أمر إجباري صارم أغادر خشبة المسرح، وأختار لي مقعداً مع المتفرجين أزرع عليه إلى الأبد". هنا تنشط الذات/هند، وتعيش الفوضى؛ إذ ترى أن الزواج يسرق منها شغف الحياة، ويحولها إلى شخص مهمش "الاكتفاء بمشاهدة العرض فقط"، في الوقت نفسه تُجبر على أساليب، وأعراف اجتماعية "المجوهرات"، التزيين "وأرفع شعري (شينيون)"، "الولائم والمناسبات"، وهذه الطقوس لا تعطى حياة، أو سعادة، بل ترسخ شعور الحزن، والاختناق.

صوت هند في هذا المشهد هو أحد الأصوات التي عبرت عن رؤيتها، ومنظورها "للزواج"، ولكن السرد لا يفرض حكماً نهائياً لهذا الموضوع، بل يدخل صوتاً آخر مغايراً لهذه الرؤية، وهذا هو المنظور التشاؤمي، الذي يرى في الزواج معنى آخر مختلفاً لهذه الرؤية.

تقول ماما لولوة: "لم تستمع إلى أيّ من نصائحي، أبو منصور يريد لعبية تملأ المكان حوله بهجة، تخطو كالحجل يعطورها وملابسها وريشها، اجلسي بجانبه وضعي شعرك على كتفه أو صدره وتهدي بغنج، عطري لحيته بدهن العود

والعنبر، إذا نام في الفراش اندسي بجواره عانقيه، استيقظي قبله للصلاة، ضعي في الماء العنبر فهو يجلب العشق، افرشي له سجادة الصلاة وعطريها بنفس عطرك الليلة السابقة حتى يستنشك في موضع السجود فلا تغادرين خلايا دماغه. صبي له بيدك القهوة، وإذا غادر لا تسألِي إلى أين، فقط اشعريه بشوقك المتلهف للقائه، كوني مثل ماء الورد لا تندلقي كلك، بل قطرات خفيفة تعطي الكوب النكهة وتنعش القلب وتحافظ على اللهفة" (متلف، 2019، ص 80).

يرصد هذا المشهد صوتاً آخر، ورؤية مختلفة عن رؤية صوت هند المتشائم من الزواج، بل هو صوت "ماما لولوة" الذي تبني منظوراً مغايراً ومتبايناً للزواج؛ إذ إن الذات/ماما لولوة ترى أن الزواج يزدهر، ويدوم من خلال الحب، والعشق، ذلك عبر ممارسة الطقوس الحياتية اليومية، بطريقة واعية، وفطنة؛ لذلك نجد أن صوت الذات في هذا المشهد صوت مختلف تماماً عن رؤية صوت هند، فالزواج من منظور صوت ماما لولوة لا يصف الزواج بأنه نهاية الحب، أو أنه وأد له، بل تصف الزواج بأنه حياة يعاد إنتاج الحب فيها من خلال الطقوس الصغيرة، التي تقود شغف العشق فيه "اجلسي بجانبه"، "تهدي بغنج"، "عطري لحيته"، "عانقيه"، "افرشي له سجادة الصلاة"، "صبي له القهوة بيدك"، هذه التفاصيل البسيطة هي التي تجعل الزواج يستمر، "وتنعش القلب وتحافظ على اللهفة".

أصبح صوت الذات/ماما لولوة في هذا المشهد عن رؤيتها للزواج، فهو قدرة الأثني على استحوادها على الآخر "فلا تغادرين خلايا دماغه"، من خلال الاهتمام، والعناية، والوعي بتفاصيل الحياة الزوجية الصغيرة؛ وذلك للحفاظ على الحب، والحميمية العاطفية الزوجية، فتضفي السعادة على حياتها. هذه الرؤية مخالفة لرؤية صوت هند التي رأت في الزواج مغادرة، وابتعاداً عن خشبة الحياة، والسعادة إلى مقاعد المتفرجين.

وهكذا كشف هذا الاختلاف بين الرؤيتين عن عمق التعدد الصوتي في هذه الرواية؛ إذ لا يفرض السرد رؤية واحدة، أو منظوراً سردياً واحداً، بل أتاحت الرواية تعارض الأصوات، وتعدد الرؤى متجاوزة داخل النص الإبداعي السرد، لكل صوت تصوره الخاص به، يعبر من خلاله عن تصوره الذاتي، وعلاقته مع الآخر، الأمر الذي أفضى إلى تعدد "المواقف الأيديولوجية والأراء الفكرية المتعارضة والمتناحرة، وجاء ذلك عبر الشخصيات السردية التي أصبحت رموزاً وأقنعة ورؤى للعالم (حمداوي، 2025). وبهذا يتحقق شرط الرواية البوليفونية القائم على تعدد المنظورات، وتكافئ الأصوات دون هيمنة، أو سيطرة صوت أحادي في السرد.

المبحث الثاني: تعدد أنماط الوعي

تتعدد أنماط الوعي بتعدد الشخصيات في الرواية البوليفونية، وهو الأساس الذي تقوم عليه الروايات المتعددة الأصوات؛ إذ تعبر كل شخصية عن وعي، ومنظور ما، فكل شخصية لها وعي ومنظور مختلف عن وعي ومنظور الشخصيات الأخرى؛ فالرواية تقوم على حوار وتفاعل واختلاف الشخصيات حول عدة أفكار، تناقشها الشخصيات، وتتجاوز فيما بينها، وكل شخصية تعبر عن وعيها في الفكرة المطروحة، ومن خلالها يستطيع القارئ فهم نمط، ووعي، وأيديولوجية كل شخصية في الرواية؛ لهذا نجد أن الوعي الأيديولوجي قد يكون وعياً زائفاً، أو وعياً واقعياً، وربما كان وعياً إيجابياً أو وعياً سلبياً، ويتعدد الوعي بتعدد شخصيات الرواية، وتنوع ثقافتها، واختلاف منظوراتها السياسية والاجتماعية والأيديولوجية، لذلك تتعدد أنماط الوعي في الرواية البوليفونية (حمداوي، 2025).

وإذا شئنا الوقوف على تعدد أنماط الوعي في هذه الرواية، وجدناها تطرح العديد من الأفكار التي تتأرجح بين الإيجابية والسلبية، حيث كل شخصية تعبر عن وعيها، وتفكيرها المستقل والمختلف عن وعي الشخصيات الأخرى، ففكرة "غطاء الوجه للمرأة"، جاءت معبرة عن وعي الشخصيات، حيث كل شخصية عبرت عن هذه الفكرة باستقلالية وحرية، "فالمؤلف يعطي

الشخص الحرية للتعبير عن وجهات نظرها دون تدخل سافر من المؤلف لترجيح موقف على حساب موقف آخر، بل يترك كل شخص يعبر عن رأيه بكل صراحة وشفافية، فيعلن منظوره تجاه الحدث والموقف بكل صدق وإخلاص (حمداوي، 2025)، هذا الأمر جعل القارئ يفهم، ويستوعب النظرة الأيديولوجية التي تريد كل شخصية إثباتها، فشخصية ماما لولوة شخصية ناضجة، حكيمة، عصرتها الحياة، ولها منظورها، وعمها "للغطاء" بأنه حماية للمرأة، وستر عن أعين الرجال، يقابله وعي، ومنظور شخصية هند الفتاة الصغير، التي لم تدخل معترك الحياة بعد، تعيش في مجتمع لا يؤمن بغطاء المرأة، وتسترها عن الرجل الأجنبي، بل تُعَدُّ "الغطاء" حرية شخصية، فتحاول هند من خلال معارضة ماما لولو في موضوع "الغطاء" إثبات ذاتها، واستقلاليتها، تقول: "نزلت أخيرًا هند من فوق ببنتال سترتش لاصق وتبشرت عليها صورة وجه فتاة بشفاه كبيرة منفرجة، عقدت حاجبي وقلت لها بصوت أمر ومفردات ثقيلة حتى لا أقع بفخ الشد والجذب معها: ضعي شرشفاً على نفسك، غطي ذراعيك من لفح نار جهنم، إبراهيم سيدخل في أي لحظة... ماما لولوة ما بقي إلا نغطي عن إبراهيم، ... ولو هنا ماما العنود ماذا ستقول. ترد بسخرية: أدري ما ستقول لي، ستعوذ وتستغفر وتقول لي يوم القيامة سيتمزق وجهك إلى قطع بعدد الرجال الذين شاهدوه!! (الخميس، 2014، ص 51).

يفصح هذا المشهد الحوارية عن تصادم وعين لشخصيتين مختلفتين في المنظور والوعي، هذا التصادم يكشف الأزمة التي تعيشها شخصية الأم/ماما لولوة، والقلق على ابنتها هند، التي تعيش حياتها بوعي مختلف عنها. أظهر هذا المشهد السردية حضوراً لتعدد أنماط الوعي داخل النص السردية، فالسرد لم يرقم على نمط الصوت المهيمن، بل تشكل الوعي من خلال ثلاثة أصوات أساسية: فكان الصوت الأول صوت ماما لولوة التي تجسد وعيها من خلال وعي ديني أخلاقي، ومن منطلق عقاب الآخرة: "ضعي شرشفاً على نفسك، غطي ذراعيك من لفح نار جهنم"، ووعي شخصية ماما لولوة في النص السردية لا يقدم بوصفه حقيقة قطعية، بل بصفته رؤية خاصة بها داخل مجموعة من المنظورات المتجاورة في النص السردية.

يقابل وعي ماما لولوة وعي الشخصية الثانية الغائبة وهي شخصية ماما العنود: "ستعوذ وتستغفر وتقول لي يوم القيامة سيتمزق وجهك إلى قطع بعدد الرجال الذين شاهدوه!!" هذا الوعي الحاد المتشدد والمتعصب جعل شخصية هند متمردة، تحاول إثبات ذاتها، وتقوية شخصيتها من خلال مخالفتها لرؤى، ومنظورات أمها، الأمر الذي أفضى إلى اختلاف وعيها اختلافاً جذرياً. ويناقض الوعيين السابقين وعي الشخصية الثالثة وهي شخصية هند، المختلف تماماً والمناقض لوعي شخصية ماما لولوة وشخصية ماما العنود؛ إذ يقوم وعي هند من خلال وجهتين: الوجهة الأولى وعي ساخر "ما بقي إلا نغطي عن إبراهيم"، احتجاجي "ماذا عن النساء اللواتي يظهن في التلفاز هل ستصبح وجوههن لحمًا مفرومًا"، متمرد بعدم الانصياع للأمر "إنه يعرفني قبل أن أولد" "متدمرة"، "أردفت بتنمر"، والوجهة الثانية لوعيها من خلال الثقافة المجتمعية التي تربت عليها "معلوماتك كل أخواتي وزوجات أبي لا يغطين وجههن عن إبراهيم هو مربيها يا ماما لولوة"، فطرحت وعيًا واقعيًا اجتماعيًا تعيشه.

لقد أطلعنا هذا المبحث على أن تعدد الأصوات قد نَمَّ على عدم الترابط، وعدم التسلسل المنطقي، ومع ذلك فإنه في النهاية شكل بنية كلية شمولية لها دلالتها المعقولة والمقنعة (قبيلات، 2017، ص 129)؛ لذلك سار السرد في النص الإبداعي دون تدخل الروائية، فلم تَرَجَّح وعيًا على آخر، ولم تنتصر لوعي دون آخر، بل تركت الشخصيات تتحاور، وتتفاعل فيما بينها جاعلةً النص مفتوحاً لتعدد أنماط الوعي فيه، وتعدد التأويلات، الأمر الذي يؤكد على أساس من أسس الرواية البوليفونية وهو تعدد أنماط الوعي.

المبحث الثالث: التعددية في اللغات والأساليب

يعتمد السرد في الرواية المتعددة الأصوات "الرواية البوليفونية" على تعددية اللغات والأساليب، هذه الأساليب هي التي تحقق البعد التعددي، أو ما تسمى بالصياغة الحوارية أو الديالوجية، ومن أهم الظواهر الفنية التي تنبني عليها الرواية البوليفونية، نستحضر: الأسلبة/ تقليد الأساليب (stylization)، والمحاكاة الساخرة أو ما يسمى كذلك بالباروديا (Parody)، والحوار (Dialogue)، والتهجين (Hybridation)، والتّناس (Intertextuality)، والتنضيد، والعبارات المسكوكة، والأجناس المتخللة (حمداوي، 2025).

وسنعرض في هذه الدراسة، أكثر الأساليب ظهورًا، وحضورًا في رواية "زيارة سجي".

أ- التهجين

يُعدّ التهجين أسلوبًا أساسيًا من أساليب الرواية البوليفونية، ويظهر التهجين في الرواية من خلال "مزج لغتين اجتماعيتين، تحملان صوتين مختلفين، وصورتين متقابلتين، وتحملان وعيين مختلفين، بحيث يستطيع القارئ الإحساس بهما من نبرتهما المختلفتين، حيث يلتقيان ضمن ملفوظ واحد" (باختين، 1989، ص 120).

ويهدف الروائي من إدراج هذا الأسلوب في السرد إلى خلق حوار متعدد الرؤى والمنظورات بين شخصيات الرواية "فيستعمل لغتين داخل المشهد السردى، كأن يقوم بحوار داخلي، تتحدث الشخصية الأساسية، وفي الوقت نفسه ترد على شخص أو وعي آخر، يستحضره داخل المشهد نفسه. ويجب أن يحمل ذلك المشهد هجته قصدية واعية، ويفضي إلى صراع الإيديولوجيات واختلاف الأفكار، وتباين وجهات النظر (حمداوي، 2025).

وفي رواية "زيارة سجي" يظهر أسلوب التهجين من خلال الحوار التي استحضرت شخصيتها "ماما لولوة" في حوارها مع ذاتها ومع الآخر، تقول: "أرسل لها إحدى الخادومات وأطلب منها أن تنزل، لا تكف هند عن العبث، وتفرق بالضحك مع وجود غير مرئي حولها، يردد قلبي، بيت كبير وردها تفضي إلى غرفات وما من أطفال حولها، لا آمن عليها أن أرسلها لأخواتها من أبيها في البيوت الأخرى التي تجاورنا. حينما كانت تحضر من المدرسة، تجدني بانتظارها في الصالة كانت تتمطى حولي وفي حجري وتقلب على الأرائك لمشاهدة التلفاز، تطلب مني القراءة، تطلب حليبيًا باردًا وبسكويتًا، وأرفض طلبها حتى لا يفقدها شهيتها للغداء، فتصر وأرضخ. تقول لي أمها إنني سأفقدتها بالذلال، ولكنها تكبر وحيدة بين ردهات واسعة... ودخل كل هذا يوجد مشجب لا يعلق عليه ثوب بابا أو غترته... حبيبي هند يشاركها مائدة طعامها جدة متصايبة وأم حسين بنصف حضور وبقيتها لرفيقها الولهان، وخادومات. لا أريد أن أربي (هند) كما ربيت أمها بشدة وصرامة، كي تكون سيدة بيت ممتازة فتحولت بدلًا عن هذا إلى باهتة بلا ملامح، مع هند لن أتدخل كثيرًا سأتركها لمشيشة رب العالمين" (الخميس، 2014، ص 47-48).

تجلى التهجين في هذا المقطع السردى من خلال تعدد الأصوات فيه، ومزج بعضها مع بعض، فيظهر في البداية من خلال وصف الواقع الذي تعيش فيه الذات/ماما لولوة، مع حفيدتها/هند، حيث الواقع المأزوم، والحياة المنعزلة، والوحدة، الأمر الذي أفضى بالذات أن تدخل في حوار سردي مع ذاتها، كاشفة عن عمق إحساسها، ومشاعرها تجاه الآخر/هند، حيث الألم، والحسرة، على حالها، تعيش الوحدة "وتفرق بالضحك مع وجود غير مرئي حولها"، "بيت كبير وردها تفضي إلى غرفات وما من أطفال حولها"، فتحزن الذات/ماما لولوة على حال حفيدتها، تخاطب ذاتها، وتحوارها مؤنبة بالأنا تكرر خطأها الذي وقعت فيه عندما ربت ابنتها العنود، تلك التربية التي كانت قائمة على "شدة وصرامة"، فكانت النتيجة كارثية " فتحولت بدلًا عن هذا إلى باهتة بلا ملامح".

ترصد الذات بنفس متألمة واقع حفيدتها الكئيب، المحزن، الذي ينهض على محاولة الذات بتغيير واقع تربيتها الصارمة من خلال إشراك المتلقي لرؤيتها ومنظورها الجديد وهو "تدليلها": الأمر الذي قابله رفض الآخر/ابنتها العنود، واستنكارها لهذا الفعل، وتوقعها أن تكون النتيجة "أفسدها"، هذه الرؤية الجديدة التي تبنتها الذات/ماما لولوة تستجدي من خلالها أن يكون مستقبل حفيدتها آمناً، وحياتها مليئة بالسعادة.

يشارك المكان في هذا المشهد السردي لتكريس شعور الألم، والحزن، "وحيدة بين ردهات واسعة وأبواب تصطفق"، "يوجد مشجب لا يعلق عليه ثوب بابا أو غترته"، يؤجج المكان الحرقه والألم في أعماق الذات، المتمثل في البيت، ومكان تعليق الثوب، والمائدة التي تجتمع حولها العائلة، هذه الأماكن مرتبطة بحفيدتها هند، ارتباطاً يمثل الوحدة، والغياب، والعزلة، معمقاً شعور التأزم في الذات على ذاتها وعلى الآخر/حفيدتها.

تحقق التهجين في هذا المقطع السردي من خلال تعدد الأصوات، فالحوار النفسي مَرَجَ الأصوات داخل نسج النص، دامجاً الصوت الحاضر بالغائب من خلال المزج بين شخصيتين؛ "ماما لولوة" الحاضرة و"ماما لولوة" الغائبة؛ إذ تملك كلٌّ منهما وعياً حراً مستقلاً، ومناقضاً للوعي الآخر، هذا الجدل الخفي، والخلط بين حوارين: أحدهما حوار صريح، والآخر حوار خفي، هو ما ينهض عليه التهجين، فهما يشكلان معاً جدلاً بين شخصيتين: شخصية حاضرة، وشخصية غائبة (حمداوي، 2025).

ويظهر التهجين في المقطع السردي الذي تستحضر فيه "هند" حوارها مع "صديقتهما": "جواله مغلق، (مشاعل) تسميه الرجل الخفي، تقول لي: كوني حذرة يبدو ملكعاً خبيراً بأدواء النساء طبيب، وحين تقول لي هذا وكأنها تدس حطباً في جمر عشقي له، وصوت همس داخلي يقول ستنتزع من بين نسائه وسيكون لك... من هي إرم ذات العماد التي تطوف به؟ أو لربما هو من يطوف بها؟ فهي صديقة له على الفيسبوك" (الخميس، 2014، ص 35).

ثمّة رؤيتان لطرفين متباينين في الموقف، تسهمان في تحقيق التهجين في هذا الملفوظ السردي بمزج صوتين مختلفين: صوت "هند" صوت التملك والتحدّي، وصوت الصديقة المحذر والعقلاني. وترسّخ التعددية في هذا المقطع أيضاً بالتناقضات التي يحملها صوت "هند" حين يبدو في توافق مع وعي الصديقة حيناً: "من هي إرم ذات العماد التي تطوف به؟ أو لربما هو من يطوف بها؟ فهي صديقة له على الفيسبوك". وفي اختلاف حيناً آخر: "ستنتزعه من بين نسائه وسيكون لك". الصديقة مشاعل لا تحضر في الرواية إلا في مقاطع سردية قليلة، وقد أسهم توظيف الروائية لأسلوب التهجين في بروز دور الصديقة في المنجز السردي.

ب-التنصص

يُعد التنصص أسلوباً آخر من أساليب الرواية البوليفونية، والظاهرة الأسلوبية البارزة في النص السردي محور الدراسة؛ إذ يقوم التنصص على تفاعل النص السردي الإبداعي مع نصوص أخرى سابقة، أو معاصرة له؛ لأن النص لا يوجد معانيه من فراغ، أو يأتي منعزلاً عن النصوص الأخرى، بل ينتج المعنى من خلال علاقة النصوص بعضها مع بعض، فتمنح النص بُعداً إبداعياً، ودلالة رمزية جمالية. وقد صاغت "هذا المصطلح الحديث" جوليا كريستيفا" معتمدة على آراء باختين حول حوارية اللغة والخطاب، ومعتبرة أن كل نص يتشكل في صورة فسيفساء من الشواهد، وأن كل نص هو تشرب لنص آخر وتحويل له. هذه النظرة التي ترى أن الكلمات حمالة لأصداء استعمالها السابقة، وأن الملفوظات ليست مجرد نتيجة لتلفظ فردي، إنما هي محل لتقاطعات لعدد لا يكاد يحصى من الخطابات الاجتماعية" (القاضي، وآخرون، 2010، ص 113).

ويُعدّ التناسق آلية فنية تسهم في تشكيل رؤى ومنظورات الشخصيات في النص السردى؛ لذلك لا يُنظر إليه على أنه مجرد تقنية شكلية، بل هو آلية توسع الآفاق الحوارية، والعلاقات التفاعلية الاجتماعية والثقافية "تلك العلاقات التي تربط نصًا بنصوص أخرى، سواء ربطاً مباشراً أو ضمناً، بوعي أو بغير وعي" (بو سدر، 2017). ويتجلى التناسق في الرواية البوليفونية عن وظيفة مهمة، ذلك أنه لا يقوم على اهتمامه بالمعنى فقط، بل يتعدى ذلك إلى تشكيل الأصوات السردية في الرواية، من خلال الكشف عن مرجعياتها الاجتماعية والثقافية والفكرية. يظهر التناسق داخل النص السردى بأشكال عديدة، منها: الاقتباس، والاستشهاد، والتضمين، وتوظيف النص الغائب، واستحضار كلام الغير نقلاً وامتصاصاً وتفاعلاً وحواراً (حمداوي، 2025؛ واصل، 2023).

وعلى هذا يتحقق التناسق في هذه الرواية في عدة مواضع، منها قول هند: "أتوسد المصحف عندما أنام، يسكت لبرهة وبدا كأنه يمتص سيجارته وينفثها ثم أردف البرد الصحراوي الليلي قاسٍ، تخيلي أرتدي الفروة آآه يا ليتك بيني وبين هالفروة! ويعود شذا القرنفل والقرفة يطرطش في غرفات قلبي. حينما أشرقت شمس اليوم التالي على حافة نافذة غرفتي احتضنتها بوله فقد مرت عليه قبل أن تصلي وعلى خيمته وعلى أجهزته التي تتواصل مع الأقمار الصناعية، لكن مدينة (إرم) هل لها علاقة (بإرم ذات العماد) التي تتكرر في نطاقه الإلكتروني؟ هل هي مدينة، أم امرأة، أم شبح، هل كرر لها نفس الأحاديث؟" (الخميس، 2014، ص 34).

تدخل جملة "بإرم ذات العماد" في علاقة تناسقية مع الآية {أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِعَادٍ* إِرْمَ ذَاتِ الْعِمَادِ} (الفجر، 6-7). هذا التناسق يبدو في ظاهره أنه مختلف عن خلفية النص الدراسي موضوع الدراسة، إلا أن هناك تشابهاً في اللفظ والفكرة الجزئية المرادة هنا، وأن هذا التناسق لم تأت به الروائية من فراغ، بل لأن له دلالة ورمزية مرتبطة بفكرة لدى الذات/هند. فالآية القرآنية تشير إلى قصة قوم عاد الذين أهلكهم الله بعد تكذيبهم لنبي الله هود، الذين اشتهروا بالقوة والبأس الشديد، فالملك عاد بنى مدينة عظيمة {إِرْمَ ذَاتِ الْعِمَادِ}، وهي ذات أعمدة ووصفت بأنها لم يخلق مثلها، قصورها من الذهب والفضة، وأعمدها من الياقوت والزمرد، فيها أشجار وأنهار وهي على غرار جنة عدن، إلا أن قوم عاد لم يدخلوها، فقد أهلكهم الله، وظلت (إرم) عبرة على الترف والملك الذي لا يدوم، وأن مصير المكذابين هو الهلاك.

التناسق بين القصتين قائم على الوهم، الوهم بالعظمة لدى قوم عاد والوهم بالخصوصية لدى الذات/هند، {إِرْمَ ذَاتِ الْعِمَادِ} أعتقد قوم عاد أن مدينتهم خالدة {التي لم يُخلَقْ مثلها في البلاد}، فشعورهم بالعظمة وهم، كما هو الحال في علاقة هند وسلطان، فشعور الخصوصية بالعلاقة وهم، وإحساس الحديث أنه موجه إليها بصورة خاصة وهم؛ وذلك لأن تكرار اسم "إرم" في نطاقه الإلكتروني فتح الشك لديها "هل كرر لها نفس الأحاديث؟"، فهي امرأة توهمت الانفراد بحبيبتها، وهم قوم توهموا الخلود لمدينتهم؛ لذلك جاءت النتيجة للمدينة أنها دُمّرت ليس تدميراً جزئياً بل إنها اختفت، ولم يبق منها إلا الذّكر، وكذلك علاقة هند وسلطان لم تنته، ولكن تفككت نفسياً من خلال الشك والغيرة، فكان الفقد الكلي للمدينة (إرم)، والفقد الجزئي لعلاقة هند وسلطان التي تخللها الشك، "هل هي مدينة، أم امرأة، أم شبح؟". لقد أخذت الآية الكريمة ﴿إِرْمَ ذَاتِ الْعِمَادِ﴾ من سياقها الديني لتأخذ في النص أبعاداً دلالية أخرى مرتبطة بنص الرواية، فالأمر ليس نسخ نص ديني مقدس في نص روائي، وإنما لأجل التناسق السردى الذي جاء محملاً بالعديد من الدلالات؛ إذ جعلنا أمام نصين متشابهين في التركيب، ومختلفين في الوقت ذاته، فكلٌّ منهما يحمل وعياً مختلفاً ومتفرداً به، الأمر الذي أفضى إلى خلق تعددية الأصوات في النص الروائي، وذلك من خلال التناسق الذي لم يقدم قصة واحدة، ولا حكماً واحداً، بل فتح ساحة الحوار للأصوات

المختلفة: صوت النص القرآني، وصوت الذات/هند، وصوت الرجل الغائب/سلطان، وهذا هو عماد الرواية البوليفونية، أي أنها لا تجعل للنص السردي تفسيرًا واحدًا، أو وعيًا واحدًا، بل تترك الدلالة مفتوحة على تعدد التأويلات الصوتية.

ويتجلى التناص في مشهد آخر من الرواية وهو صوت هند عندما قالت: "عندما انطبق الباب خلفه لطمتني وحشة هائلة، صوت خطواته على أسفلت الشارع مغادرًا كصوت قرع نعال الأهل والأحباب فوق قبر، والتفتت إلى منزلنا، كان غريبًا موحشًا ملفعًا بكتل الظلمة، منزلي الذي تسلقت سلمه وأنا أحيو، ونزلته وأنا أطوح بحقيبة الجامعة، ماما لولوة وغرفتي وستائرنا ذات الورد الإنجليزي، جميعها ستصبح حجارة لحدٍ بعد رحيله" (الخميس، 2014، ص 105).

يكشف هذا المقطع السردي عن تناص في جملة "كصوت قرع نعال الأهل والأحباب فوق قبر"، هذه الجملة دخلت في علاقة تناصية مع حديث صحيح ثابت عن الرسول عليه الصلاة والسلام، فعن أنس بن مالك أنه قال: قال نبي الله صلى الله عليه وسلم: إن العبد إذا وُضع في قبره وتوَّى عنه أصحابه إنه ليسمع قرع نعالهم، قال: يأتيه ملكان فيقعدانه". أخرجه البخاري ومسلم. تستدعي الذات/هند طقوس الموت بعد مفارقتها لحبيبها/سلطان، الأمر الذي جعلها تشعر وكأن غرفتها بعده "ستصبح حجارة لحدٍ بعد رحيله"، فهي تحس بأنها ميتة من دونه، تعيش الوحدة، والعزلة، مثل الميت الذي يضعه أهله في اللحد ويفارقونه، تركوه وحيدًا، يشعر بهم، ويسمع " قرع نعالهم"، رحيل المشيعين عن الميت، لقد انقطع عن الدنيا وانتهى منها، ورحيل الحبيب/سلطان عن هند يحول الحياة إلى الوحدة والفرغ "موحشًا ملفعًا بكتل الظلمة"، بعد السعادة "منزلي الذي تسلقت سلمه وأنا أحيو، ونزلته وأنا أطوح بحقيبة الجامعة، ماما لولوة وغرفتي وستائرنا ذات الورد الإنجليزي". إن الهدف من التناص هو "تخصيب النصوص وتلقيحها بثقافات وإشارات تنتشلها من السطحية، وتحلق بها في آفاق أعمق من الجدة والذكاء والتأويل" (الجزائري، 2000، ص 25).

وهكذا، تتعدد نماذج التناص في هذه الرواية؛ ليجد المتلقي نفسه يعيد صياغة وتشكيل النص الروائي من خلال استحضاره لنصوص أخرى، وذلك من خلال البحث عن المعاني المرتبطة به، فالتناص في النص السردي ليس موضوعًا عارضًا، أو زخرفيًا، بل إنه حوّل النص السردي من نص ذي دلالة واحدة، ووعي واحد، إلى نص حوارى متعدد الأصوات بالمفهوم الباخيتي.

ج-الحوار

"يرى باختين أن الرواية البوليفونية تخضع لمنطق جوهري وهو الحوارية، ورتبة الحوار هي التحوار؛ حيثُ التفاعل والتناظر، فالأصوات تتحوار مدافعة عن وجوديتها وهذا التحوار يفقد النص نبرته الأحادية الترجسية ويترك المجال مفتوحًا للرؤى ووجهات النظر المتنوعة التي لا علاقة للكاتب بها" (قبيلات، 2017، ص 156).

يكشف الحوار في هذه الرواية عن اختلاف الرؤى، والأيديولوجيات للشخصيات الروائية، الأمر الذي أفضى إلى تعدد أصوات الشخصيات، واختلاف مواقفها، هذا التعدد في السرد جعل المعنى مفتوحًا للتفاعل، دون تأييد صوت على آخر. وإذا ما وقفنا على الحوار في رواية "زيارة سجي" وجدنا حوارًا يدور بين عدة أصوات، هذا الحوار يدور حول الإيمان بالجن، وتأويله في وعي شخصيات الرواية، فكل شخصية لها رؤيتها، ومنظورها، ووعياها المختلف عن الشخصية الأخرى؛ بسبب خلفيتها الاجتماعية والدينية؛ لذلك دار الحوار وتباينت المواقف بين الأصوات: صوت ماما لولوة، وصوت هند، وصوت أم حسين، وصوت إبراهيم عسيري الذي يأتي إليهم كل شهر متأبطًا الرواتب ليقوموا عليها، تقول ماما لولوة: "صوت إبراهيم عسيري عند الباب: يا أهل الدار، أم العنود... السلام عليكم. قال ...: خيلنا نخلص من هذا القلق اللي معاي، ونعطي الناس حقوقها. وين أم حسين؟ نادوها. وأخرج أيضًا قارورة بها سائل أصفر، ...، قال بصوت بطيء... محاولًا كالعادة أن يدفع لهجته الجنوبية إلى الخلف ويستبدلها بلهجة قصور أبي منصور: (الصاعقة). قدمت أم حسين من أقصى الصالة تلف شرف



الصلاة على رأسها وكتفها وتقوقي من خلف غطاء وجهها: هاه.. ماذا لدى برهيمه...خير يا طير؟ أشار لها إبراهيم بيده أن اقتربي وهو خافض رأسه دون أن ينظر إليها وقال بصوت يتغشاه الحماس والوقار: معاي لك خير...، قالت هند بغنج وتمك من مقعدها: إبراهيم أرجوك لا تخرب عليها، بينهم قصة حب جميلة، تجعل حياتها وردية مضيئة، اتركها. نظر إبراهيم نحو هند، عاد يكمل: والله يا شيخة هند الشيخ المودعاني جابوا له بنات مثل الورد على خمستعش وستعش، وكلهم أخرج الجن منهم بهذه الرقية" (الخميس، 2014، ص 54-56).

يرصد هذا المشهد السردى عددًا من الرؤى الأيديولوجية المختلفة، ف"إبراهيم عسيري" يقدم رؤيته لموضوع الجن، فهو يرى أن الجن هو "مس عاشق فاسق"، جالبًا معه "رقية مؤثرة لعلاج السحر، والمس، والعين" من شيخ معروف يخرج الجن من جسد الإنسان بدليل أنه أخرج الجن من 27 امرأة بهذه الرقية الشرعية"، يقابله صوت أم حسين المنتفض والرافض لهذا الفعل، من خلال رؤيتها، ووعمها لعالم لجن؛ إذ تصرّ على رأها: "ما فيني إلا العافية" مثبتةً ذلك لنفس دليل إبراهيم "والشيخ أبو ناصر يوم قرأ عليّ قال: معها عبد صالح". يدخل بينهما صوت آخر ساخر، وهو صوت هند، معبرة عن رؤيتها في هذا الموضوع بطريقة متكلمة، ناقدة، ففي وعي هند هي لا تنكر وجود الجن لكنها ترى أنها تعيش مع عاشقها "حياتها وردية مضيئة"، وفي نهاية حوار هذا المشهد يدخل صوت ماما لولوة "أردت أن ألمم الموضوع الذي بدأ وأضع له نهاية" خاتمةً للنقاش، ومغلقة له، دون نتيجة نهائية، بحيث انتهى جدال وصراع الرؤى من الخارج، دون أن تتوحد من الداخل، بل إن كل صوت متمسك بموقفه، وهذا ما تقوم عليه الرواية البوليفونية؛ إذ تعددت الأصوات والرؤى دون هيمنة أحدها على الآخر. "إن التحوار يجعل الشخصيات تعبر عن موضوعها وتدافع عن وجهة نظرها بألية خطابية معبأة فكرية وناضجة، فهي تمتلك حرية كاملة في الوصف والتعبير عن واقعها، وهذا التحوار يفتح المدى واسعًا لتعدد وجهات النظر وتعدد القنوات الشخصية في محاولة لتخليص الشخصيات الروائية من توجهات المؤلف، فالصوت عند باختين دائم التفاعل والحركة ضمن مفهوم التحوار في النص. فهو ليس مجرد رمز اجتماعي أو تعبير عن حالة وحسب" (قبيلات، 2017، ص 146).

د- الأجناس التعبيرية المتخللة

يتخلل الرواية العديد من الأجناس التعبيرية بكثافة لافتة "ويعني هذا أن الرواية قد تتخللها أجناس أدبية صغرى أو كبرى، كالحكاية الشعبية، أو الخرافة، أو الأسطورة، أو الأمثال، أو الشعر، أو المسرح، أو الرحلة، أو الرسالة، أو الخطبة... إلخ" (حمداوي، 2025) ليس لزينة أسلوبية، بل بوصفه أسلوبًا أساسيًا من أساليب الرواية البوليفونية، هذه الأجناس التعبيرية بصورها المختلفة تفتح المجال لتعدد الوعي في النص السردى القائم على تعددية الأصوات، فكثرة الأجناس التعبيرية المتخللة في هذه الرواية أسهمت في تعدد الرؤى والمنظورات، بدلًا من أن يهيم عليه منظور أو وعي فردي.

وتتنوع الأجناس التعبيرية المتخللة في هذه الرواية، وسنعدد بعضها:

لقد وجدنا كثرة المقطوعات الغنائية المتخللة للنص السردى، سواء أكانت مقاطع غنائية شعبية قديمة، أو مقاطع غنائية حديثة، منها: مقطوعة شعبية، مقتطعة من الثقافة الشعبية بصوت أم حسين، تقول: "يا بنات المدارس يا ليتني سواق عندكم" (الخميس، 2014، ص 13).

ومقطع لأغنية شعبية أخرى بصوتها أيضًا، تقول: "ودي بشاهي خفيف ومخدر بتنكة، والي تصبه عجوز تمشي وتدق

رقية" (الخميس، 2014، ص 23).

ومن المقطوعات الغنائية الحديثة بصوت عبد المجيد، يقول: "ياما حاولت الفراق وما قويت"، و"ابتدت ترجع لبسمتنا

الحياة"، و"ما عصاني قلبي، ولكن الأكيد أنني ما اشتهيت" (الخميس، 2014، ص 36، 37).

ومقطع آخر لأغنية حديثة بصوت أم حسين تغني اشتياقاً، وحيننا إلى زمن مضى، تقول: "كما قال محمد عبده: سرقت سنينه مننا كيف لحظات" (الخميس، 2014، ص 165). وكذلك هند وهي تستمع لأغنية لطلال مداح التي تقول كلماتها: "كيف السبيل إلى وصالك دلي... والله لأقعد على الرصيف وأشتكي" (الخميس، 2014، ص 235). ومن الأجناس التعبيرية المتخللة كذلك في النص السردي موضوع الدراسة: الأشعار، من قبيل (الخميس، 2014، ص 65):

"ليت هنداً أنجزتنا ما تعد
وشفت أنفسنا مما تجد".
و"قول الشريف بركات (الخميس، 2014، ص 81):

إن جاد حظك باع لك واشترى لك
فوايد من كل الأفاق تأتيك
وإن بار بك عزي لحالي وحالك
وباردى الثمن الزمن يبيعك ويشريك"

ومن المقاطع المتخللة: اقتباس فلسفي، يقول "كل ما نصدقه يصبح حياً. جوزه سرماغوا" (الخميس، 2014، ص 271).

كما تخلل النص السردي مقطع من اللغة الإنجليزية، وذلك بصوت هند عندما "تمت بتبعويدة إنجليزية تقول إنها سمعتها مره: Star Light star bright the first star I saw tonight, I wish I. May I wish I might to have the wish that I wish tonight (الخميس، 2014، ص 75).

ونحو ذلك من الأجناس التعبيرية التي تخللت النص السردي موضوع الدراسة. هذا التنوع للأجناس لم يأت على أنه جلية تزيينية، أو زيادة أسلوبية، بل بوصفه آلية من آليات الرواية البوليفونية، هذه الأجناس التعبيرية هي تداخل في الأصوات والخطابات السردية، تتفاعل في النص، وتؤثر فيه وتتأثر به، وهذا لا يكون صوت واحد مهماً منفرداً في الرواية، بل يتحول النص السردي إلى حوار قائم على خلفيات الشخصيات الروائية، بمختلف منظوراتها، ووعيا الثقافي، والاجتماعي، والفكري المختلف من شخصية لأخرى، الأمر الذي أفضى إلى أن تروى الحكاية بأكثر من صوت، محققة بذلك أسلوباً من أساليب الرواية البوليفونية التعددية؛ لذلك نجد أن "الأيدولوجيات التي تعرضها الرواية المتعددة الأصوات للشخصيات الروائية ضمن منطوق حوارى تقلص من حضور الكاتب ومن هيمنته على قوانين اللعبة الروائية، وتجعل الشخصيات مشاركة في سن قواعد هذه اللعبة" (بو عزة، 1995، ص 94).

ه- العبارات المسكوكة

يقصد بها العبارات الموروثة التقليدية التي تداولها الناس منذ زمن بعيد، على شاكلة: الأمثال الشعبية، والحكم المعروفة، والعبارات المتداولة بين الناس، و"يحتوي التراث على مجموعة من التراكيب المسكوكة؛ أي: بنيات لغوية ثابتة ذات قوالب مستقرة، وتوجد أيضاً التراكيب المسكوكة التي يطلق عليها أحيانا مصطلح العبارة الجاهزة في اللغة، مثل: صيغة التعجب، أو في اقتران بعض الكلمات بعضها ببعض. ويطلق عليها أحيانا اسم الكليشيه، فتكون مضافةً ومضافةً إليها، مثل قولك: "سخرية القدر"، أو فعلاً ومفعولاً، مثل: "ولاه دبره" أو فعلاً وشبه جملة، مثل: "أسقطه من حسابه"، و "هلم جراً" وغيرها، وخبرة القارئ بهذه العبارات المسكوكة خبرة تعرف لا خبرة معرفة" (قاسم، 1997، ص 20، 21).

ولقد احتوت رواية "زيارة سجي" موضوع الدراسة على العديد من التراكيب المسكوكة، التي تتراوح بين أمثلة شعبية، وأدعية دينية، وكليشيه محكية، ونحوها، ولم توجد في الرواية بوصفها نصوصاً سردية متفرقة، بل بوصفها أصواتاً لغوية، كل صوت مستقل عن غيره من الأصوات، وكل صوت يعبر عن ثقافته ووعيه، وخلفيته الاجتماعية، فلم يتكلم هنا صوت

واحد، بل تحدث التاريخ، والثقافة، والتراث الشعبي، في نسيج سردي متعدد الأصوات، من هذه العبارات المسكوكة: "لا يوجد فراغ في الكون، كل فراغ لا بد أن يبادره إحلال" (الخميس، 2014، ص 13).

"الله يرزقك بابن الحلال العاقل الصالح الذي يخاف الله فيك" (الخميس، 2014، ص 15).

"الكافل الله"... والله يقاصرنا وإياهم بالإحسان" (الخميس، 2014، ص 21).

"الله لا يشغلنا إلا بطاعته" (الخميس، 2014، ص 23).

"خير يا طير" (الخميس، 2014، ص 55).

"كلي كل صباح سبع عجوات يقين من السحر" (الخميس، 2014، ص 77).

"إن الله هو العليم بما في الصدور لا يخفى عليه أمر" (الخميس، 2014، ص 89).

"اللهم أجرتنا واسترنا وتب علينا وارحمنا، ولا ترينا عجائب قدرتك" (الخميس، 2014، ص 116).

"إن أقبلت فخف منها، وإن أدبرت فارحها" (الخميس، 2014، ص 145).

"يا الله المستعان أن ترحمنا وتبعد عنا الشرور، يا الله في حجاجك ورجاك" (الخميس، 2014، ص 217).

"اللهم اجعله أول الشافعين وأنجح السائلين وأكرم الأولين بمنك وكرمك يا أكرم الأكرمين"، و "رب اغفر لي وارحمي" (الخميس، 2014، ص 224).

"لا هو حي فيرجى ولا ميت فينعي" (الخميس، 2014، ص 266).

"وجبهها مغسول بمرق" (الخميس، 2014، ص 278).

"الدراهم مراهم" (الخميس، 2014، ص 301).

"العين حق" (الخميس، 2014، ص 317).

إن توظيف هذه العبارات المسكوكة في السرد يُثّر "ردود فعل جمالية وخلقية وتأثيرية في نفس القارئ، وتتميز هذه التراكيب بمميزات الظاهرة الأسلوبية، من حيث إنها تسترعي انتباه القارئ في لحظة تعرفه عليها" (ريفاتير، 1993، ص 52)، وتأتي قيمتها من أن الشخصية الروائية والقارئ يشتركان معاً في هذا الموروث اللغوي الثقافي الاجتماعي، ومن هنا تكتسب العبارات مكانتها في النص؛ لأنها تمثل رابطاً متيناً بين النص الذي يحملها وبين القارئ الذي يتفاعل معها، ويشترك مع الروائية (مؤلفة الرواية) في إنتاج الدلالة، كما أنه يشعر بتعاطف مع النص؛ لأنه خاطبه بلغة مستقرة في ذاكرته الجماعية.

المبحث الرابع: تعدّد المنظورات السردية

تتسم هذه الرواية بتعدد المنظورات السردية، بوصفها تعبيراً عن موقف، أو عن الأيديولوجيا، أو التصورات الذهنية، وهو مقوم رئيس من مقومات الرواية البوليفونية، وهي شكل جديد للسرد يعتمد على الانتقال من لون سردي تهيمن فيه رؤية فردية (كروية المؤلف أو البطل المركزي) على المنظور الروائي، بصفتها رؤية مهيمنة متحركة وأتوقراطية على المستوى الرؤيوي والأيديولوجي إلى بؤر تتعايش فيها جملة من الرؤى والمنظورات الأيديولوجية والحياتية، التي تمتلك حقها في الوجود والصراع بعيداً عن المنظور الفردي الترجسي البيروقراطي المغلق، إلى منظور جماعي ليبرالي ديمقراطي، متعدد، منفتح (تامر، 2000، ص 30، 31)، وفي هذا الصدد نؤمى إلى أن باختين يرى أن تعدد الأصوات لا يكفي، بل لا بد أن يقترن تعددها بتعدد الرؤى والمنظورات داخل نسيج السرد.

وقد تعددت المشاهد السردية في رواية "زيارة سجي" وتعددت فيها المنظورات السردية، التي هي انتقال الروائية من وجهة نظر إلى أخرى؛ إذ انطلقت من الرؤية من الخلف لتمر إلى الرؤية الداخلية، ثم تستعمل الرؤية من الخارج. كما نؤعت

الروائية في الضمائر السردية: إذ يشغل النصّ السرديّ عددًا من الضمائر: ضمير الغائب، فضمير المتكلم، ثم ضمير المخاطب. وقد تنتقل من السارد الواحد إلى السارد المتعدد، كما تنتقل من السارد المطلق إلى السارد النسبي والسارد الشاهد، أو تتأرجح بين سارد حاضر وسارد غائب، أو بين سارد مشارك وسارد محايد. وكلما تعددت جهات النظر، واختلقت المنظورات السردية، وتعددت الضمائر، وتنوع الرواة والسارد، كانت الرواية أقرب إلى الرواية الحوارية منها إلى الرواية التقليدية ذات الصوت الواحد (حمدادي، 2025).

ومن المشاهد التي تتعدد فيها المنظورات السردية مشهد ماما لولو وموقفها من رفيق أم حسين (الجنّي)، تقول: "حينما غادرنا حي الشفا استمرت أم حسين تزورنا...وعندما تلج المنزل كنت ألمحها عبر النافذة تكشف وجهها وتلفتت إلى يمينها ويبدو أنها تحدث حضورًا يرافقها أيضًا يبدو أنه أطول منها فترفع رأسها ويفتر ثغرها عن ابتسامة متغنجة، أصبح بها عندما تدخل المنزل: يا أم حسين من تحاكين؟ تنتفض بخجل وضحكة مُخرجة وتقول: لا أحد...سرعان ما تبدأ حكاياتها: الله يغربله ما هوب يخليني حتى وأبو حسين راقد معاي يتلبس به فما أشوف في المرقد إلا هو... تقول بأن رفيقها يوقظها للصلاة؛ عندها أقول: بسم الله الرحمن الرحيم تصمت بامتعاض وكأنها لا تريد أن تربطه بالجن... بل تقول إن المطوع السوداني الذي قرأ عليها قال لها إن رفيقها من سلالة مختلفة تتميز بالوسامة...أنا أحصن بيتنا بالمعوذات وأردد الله يقاصرنا وإياهم بالإحسان" (الخميس، 2014، ص 20-22).

يزخر هذا المشهد السردى بمنظورات سردية عدّة، اعتمدها المؤلفة؛ لتوطيد وترسيخ البوليفونية، حيث يتجلى تنوع الرواة؛ لاختلاف، وتباين المواقف الفكرية، والإيديولوجية، الأمر الذي يفضي إلى إتاحة الروائية لكل منها المجال أمام كل صوت للإسهام في بناء الرواية، وتشكيل الدلالة.

قدّم هذا المشهد السردى جملةً من المنظورات، منطلقًا فيها من الرؤية الخارجية، ومتعمقا في الرؤية الداخلية، ومستعملاً عددًا من الضمائر السردية، ومتنقلا بينها، فقد ابتدأ بضمير المتكلم (أنا)، وانتقل إلى ضمير الغائب (هو)، و(هي)، ووجه الخطاب بضمير المخاطب (أنت)، ووصل إلى ضمير (نا) المتكلمين.

وتحضر "ماما لولو" بوصفها السارد الرئيس، تطرح منظورها الخاص بها، عن الرؤية الخارجية للذات/ماما لولو، المتداخلة مع نظرتها الداخلية، فالرؤية الخارجية كانت تراقب أم حسين: "كنت ألمحها عبر النافذة. تلتفتت إلى يمينها. ترفع رأسها...يفتر ثغرها"، فالوقت ذاته يتعمق في رؤيتها الداخلية "أتأمل عينها الضيقتين... وأنفها المبقع... أتهد في سري"، وكان الضمير المهيمن على المشهد هو ضمير المتكلم (أنا) "كنت ألمحها"، "أصبح بها"، "أنا أحصن بيتنا". استعملت الذات هنا ضمير المتكلم (أنا)؛ لأن له قدرةً على كشف الذات، والتوغل بأعماقها، مما يكشف عن أدق تفاصيلها دون حرج، وهذا ما حصل مع الذات/ماما لولو التي عبرت عن رؤيتها ومنظورها لرفيق أم حسين بأنه جني شيطان تخاف منه، وتعوذ منه دائمًا وتحصن بيتها منه.

في مقابل هذه الرؤية تأتي رؤية أخرى وهي رؤية أم حسين، التي تختلف عن رؤية ماما لولو كليًا، فما تراه ماما لولو جنياً مخيفاً تراه أم حسين رفيقاً حبيباً. وعند حديث ماما لولو عن أم حسين يتحول السرد من ضمير المتكلم (أنا)، إلى ضمير الغائب (هي) "هي تقول"، "تكشف وجهها"، "تنتفض بخجل"؛ فينتقل السرد من الضمير الغائب إلى ضمير المتكلم، في محاولة منها لأن تكشف عن صدق حب رفيقها وأنه ليس من الجن، مؤكدة كلامها من خلال رؤية خارجية، وهي رؤية المطوع السوداني، الذي أثبت لها "أن رفيقها من سلالة مختلفة تتميز بالوسامة والقدرة الفائقة على العشق"، وفي نهاية المشهد يدخل صوت الجماعة من خلال (نا) المتكلمين "الله يقاصرنا وإياهم" ليشترك بتوجيه المعنى، من خلال منظور الناس كافة لهذا الأمر. وبهذا تظهر حركة الضمائر داخل النسيج السردى بوصفها آلية دلالية تُنتج تعددًا في الرؤية والأصوات معًا.



وهذا تتجلى مهارة الكاتبة في تجسيد الأصوات المتباينة، وإبراز أساليبها الخاصّة، ونبراتها الشخصية، الأمر الذي يضمن حراكاً داخلياً في النص، من شأنه أن يخلق تعددية في المنظورات السردية بوصفها أبرز مقومات الرواية البوليفونية.

النتائج:

وهكذا، تبين لنا في ختام هذا البحث أن رواية "زيارة سجي" للروائية السعودية "أميمة الخميس" كشفت عن تعددية الأصوات كما صاغها باختين، إذ لم تكتفِ الرواية بتعدد أصوات الشخصيات، بل تعدته إلى العلاقات الحوارية، والخلفيات الأيديولوجية، والاجتماعية، والفكرية. وقد قامت الرواية على عدد من مقومات الرواية البوليفونية الرئيسية، من أهمها: تعدد السارد، وتعدد الرؤى، وتعدد أنماط الوعي، والتعددية في اللغات والأساليب، وتعدد المنظورات السردية. وقد أثبتت رواية "زيارة سجي" على قدرة الرواية السعودية على تبني تقنيات حديثة في السرد، والإبداع فيه، حيث تحول السرد من الصوت الأحادي التقليدي المهيمن في الحديث، والرؤية، والمنظور، إلى تعدد في الأصوات والرؤى والمنظورات.

المراجع:

- أذنور، ث. (1993). وضعية السارد في الرواية المعاصرة (محمد برادة، ترجمة). *مجلة فصول*. 12 (2)، 91 - 95.
- إمبرت، إ. أ. (1991). *مناهج النقد الأدبي* (الطاهر أحمد مكي، ترجمة). مكتبة الآداب.
- باختين، م. (1986). *شعرية دويستوفيسكي* (جميل نصيف التكريتي، ترجمة؛ ط. 1). دار توبقال.
- باختين، م. (1986). *قضايا الفن الإبداعي عند دويستوفيسكي* (جميل التكريتي، ترجمة). دار الشؤون الثقافية العامة.
- باختين، م. (1989). *الخطاب الروائي* (محمد برادة، ترجمة؛ ط. 2). دار الأمان للنشر.
- باختين، م. (1996). *المبدأ الحوارية نقد زفيتيان تودوروف* (فخري صالح، ترجمة) المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- تامر، ف. (2000). *المجموع والمسكوت عنه في السرد العربي*، دار المدى.
- الجبرين، أ. (2024). *الرواية السعودية ومظاهر التحول: الرواية البوليفونية* (ط. 1). دار كلمات.
- الجزائري، م. (2000). *تخصيب النص* (ط. 1). أمانة عمان الكبرى.
- حمداوي، ج. (2025). *الرواية البوليفية أو الرواية المتعددة الأصوات*، تم الاسترجاع: 2025/11/01، متاح على الرابط الآتي:
https://www.alukah.net/publications_competitions/0/39038/#ixzz6mRo0ffLR
- الخميس، أ. (2014). *زيارة سجي*، دار مدارك للنشر.
- الدغيلي خ. ج. (2023). *التعدد اللغوي وتعدد الأصوات في روايتي (لا تنس ما تقول) و(أنا أيضا) لشعيب حليفي*. *الآداب للدراسات اللغوية والأدبية*. 5 (3)، 429-455. <https://doi.org/10.53286/arts.v5i3.1570>
- ريفاتير، م. (1993). *معايير تحليل الأسلوب* (حميد لحمداني، ترجمة). دار النجاح الجديدة.
- الشمري ج. ب. أ. ب. ر. (2022). *تجليات التراث الشعبي في رواية (فئران أتي حصة) لسعود السنعوسي*. *الآداب للدراسات اللغوية والأدبية*. 13 (13)، 353-390. <https://doi.org/10.53286/arts.v1i13.834>
- بو سدر، ب. (2017). *التنصص عربيا وغربيا، شبكة الألوكة*، تم الاسترجاع بتاريخ: 2025/12/29، متاح على:
https://www.alukah.net/literature_language/0/123801
- بو عزة، م. (1995). *البوليفونية الروائية، مجلة الفكر العربي*. 17 (83)، 86 - 97.
- عبد الكريم، ع. (1985). *تعدد التصويت في الموسيقى، مجلة فصول*. 5 (2)، 106-100.
- الغيثي، س. ع. ي. (2018). *الراوي وأثره في الأسلوب اللغوي في رواية "دملان" لحبيب سروري*. *مجلة الآداب*. 8 (8)، 344-365. <https://doi.org/10.35696/v8i8.533>
- قاسم، س. (1997). *روايات عربية، دراسة مقارنة* (ط. 1). شركة الرابطة.

القاضي، م؛ الخبو، م؛ السماوي، م؛ العمامي، م. ن؛ عبيد، ع؛ بنخود، ن؛ النصرى، ف؛ مهوب، م. آ. (2010). معجم السرديات (ط1). دار محمد علي، ودار الفارابي، ودار تالة، ودار العين، ودار الملتقى.
قبيلات، ن. م. (2017). تمثلات سردية: دراسات في السرد والقصة القصيرة جداً والشعر (ط1). دار كنوز المعرفة العلمية.
متلف، آ. (2019). البوليفونية وجماليات تعدد الأصوات السردية في رواية "أشباح المدينة المقتولة" لبشير مفتي، مجلة اللغة الوظيفية، (2)، 5-12.
واصل، ع. (2023). التناس مع التراث في ديوان (بلقيس.. وقصائد لمياه الأحران) لعبد العزيز المقالح. مجلة الموروث، 7(31)، 46-69.

References

- Adnūr, T. (1993). *Wad'īyyat al-sārd fi al-rīwāyah al-mu'āshirah* [The status of the narrator in the contemporary novel] (Muḥammad Barrādah, Trans.). *Fuṣūl*, 12(2), 91–95.
- Al-Deghalibi, K. G. . (2023). Multilingual Diversity and Polyphony (Multiplicity of Voices) in Shu'aib Hulayfi's Novels "Don't Forget What You Say" and "Me Too". *Arts for Linguistic & Literary Studies*, 5(3), 429-455. <https://doi.org/10.53286/arts.v5i3.1570>
- Al-Ghaithi, S. A. Y. . (2018). The Narrator and its Impact on the Linguistic Style in the novel of Habib Sorouri's "Damlan". *Journal of Arts*, 8(8), 365-344. <https://doi.org/10.35696/v8i8.533>
- Al-Jabrīn, A. (2024). *Al-rīwāyah al-sa'ūdīyyah wa-mazāhir al-taḥawwul: Al-rīwāyah al-būlīfūniyyah* [The Saudi novel and aspects of transformation: The polyphonic novel] (1st ed.). Dār Kalimāt.
- Al-Jazā'iri, M. (2000). *Takhṣīb al-naṣṣ* [Text fertilization] (1st ed.). Amānat 'Ammān al-Kubrā.
- Al-Khamīs, A. (2014). *Ziyārat Sajā* [Visiting Saja]. Dār Madārik lil-Nashr.
- Al-Qādī, M., Al-Khabū, M., Al-Samāwī, M., Al-'Umāmī, M. N., 'Ubayd, '., Binkhūd, N., Al-Naṣrī, F., & Mayhūb, M. Ā. (2010). *Mu'jam al-sardīyyāt* [Dictionary of narratology] (1st ed.). Dār Muḥammad 'Alī; Dār al-Fārābī; Dār Tālah; Dār al-'Ayn; Dār al-Multaqā.
- Al-Shammari, J. B. A. B. R. (2022). The Manifestations of Folklore in Saud Al-Sanousi's novel My Mother Hassa's Mice. *Arts for Linguistic & Literary Studies*, 7(13), 353-390. <https://doi.org/10.53286/arts.v1i13.834>
- Bakhtin, M. (1986a). *Shī'rīyyat Dūstūyīfiskī* [Problems of Dostoevsky's poetics] (Jamil Naṣīf al-Takrītī, Trans.; 1st ed.). Dār Tūbqāl.
- Bakhtin, M. (1986b). *Qaḍāyā al-fann al-ibḍā'ī 'inda Dūstūyīfiskī* [Problems of Dostoevsky's creative art] (Jamil al-Takrītī, Trans.). Dār al-Shu'ūn al-Thaqāfiyyah al-'Āmmah.
- Bakhtin, M. (1989). *Al-khiṭāb al-rīwā'ī* [The dialogic imagination] (Muḥammad Barrādah, Trans.; 2nd ed.). Dār al-Amān lil-Nashr.
- Bakhtin, M. (1996). *Al-mabḍā' al-ḥiwārī: Naqd Zvetan Todorov* [The dialogic principle: Critique of Tzvetan Todorov] (Fakhrī Ṣāliḥ, Trans.). al-Mu'assasah al-'Arabīyyah lil-Dirāsāt wa-al-Nashr.
- Bū 'Azzah, M. (1995). *Al-būlīfūniyyā al-rīwā'īyyah* [Novelistic polyphony]. *Al-Fikr al-'Arabī*, 17(83), 86–97.
- Bū Sadr, B. (2017). *Al-tanāṣ 'arabīyyan wa-gharabīyyan* [Intertextuality in Arab and Western contexts]. Alukah Network. Retrieved December 29, 2025, from https://www.alukah.net/literature_language/0/123801
- Ḥamdāwī, J. (2025). *Al-rīwāyah al-būlīfūniyyah aw al-rīwāyah al-muta'addīdat al-aṣwāt* [The polyphonic or multi-voiced novel]. Retrieved November 1, 2025, from https://www.alukah.net/publications_competitions/0/39038/
- Imbert, E. A. (1991). *Manāḥij al-naqd al-adabī* [Methods of literary criticism] (al-Ṭāhir Aḥmad Makki, Trans.). Maktabat al-Āḍab.
- Mutallīf, Ā. (2019). *Al-būlīfūniyyā wa-jamāliyyāt ta'addud al-aṣwāt al-sardīyyah fi rīwāyat "Ashbah al-madīnah al-maqtūlah" li-Bashīr Muftī* [Polyphony and the aesthetics of multiple narrative voices in *Ghosts of the Murdered City* by Bashir Mufti]. *Majallat al-Lughah al-Waṣīfiyyah*, 5(2), 5–12.
- Qāsīm, S. (1997). *Rīwāyat 'arabīyyah: Dirāsah muqāranah* [Arab novels: A comparative study] (1st ed.). Sharikat al-Rābiṭah.



- Qubaylāt, N. M. (2017). *Tamaththulāt sardiyyah: Dirāsāt fi al-sard wa-al-qīṣṣah al-qāṣīrah jiddan wa-al-shi'r* [Narrative representations: Studies in narrative, very short story, and poetry] (1st ed.). Dār Kunūz al-Ma'rifah al-'Ilmiyyah.
- Riffaterre, M. (1993). *Ma'āyir taḥlil al-uslūb* [Criteria for stylistic analysis] (Ḥamid Laḥmadānī, Trans.). Dār al-Najāh al-Jadidah.
- Tāmir, F. (2000). *Al-maqmū' wa-al-maskūt 'anhu fi al-sard al-'arabi* [The repressed and the unsaid in Arabic narrative]. Dār al-Madā.
- Wasel, E. (2023). *Intertextuality with Heritage in the Collection of Poems (Balqis and Poems for the Waters of Sorrows) by Abdulaziz Al-Maqaleh*. *Majallat al-Mawrūth*, 7(31), 46–69.
- 'Abd al-Karīm, '. (1985). *Ta'addud al-taṣwīt fi al-mūsiqā* [Polyphony in music]. *Fuṣūl*, 5(2), 100–106.

