من تقنيات السرد الداخلي في نماذج منتقاة من الروايات العمانية

Some internal narrative techniques in the Omani novel

https://aif-doi.org/AJHSS/107103

د.علي بن حمد الفارسي*

* جامعة الشرقية

ملخص الدراسة:

شهدت الرواية العمانية منذ بدايات ظهورها حتى الآن تطورات فنية على مستوى الموضوع والاتجاهات: كالاتجاه التاريخي، أو الاجتماعي، أو العجائبي، أو النسوي، أو السياسي، أو الخيال العلمي، أو على مستوى البنية؛ أي على طريقة السرد فيها، فالسرد وتقنياته تنوعت بين الوصف: وصف الشخصيات والمكان والزمان والحوار الخارجي والداخلي، وما يرتبط بالأخير من تدفق للأفكار يكشف عن الشخصيات وينهض بالسرد في الرواية.

ونستطيع أن نصف كثيرًا من الروايات العمانية ولاسيما المعاصرة منها، بأنها تنهج نهج روايات تيار الوعي وما يتعلق به من سرد الأفكار الداخلية والمواقف عند الشخصيات، كما هو الشأن في الاتجاه السائد حاليا في المشهد الروائي العربي؛ لذلك يحتل هذا التيار وتقنياته مساحة واسعة من متن الروايات العمانية التي تصنف ضمن هذا النوع.

وفي إطار دراسة السرد، نسعى في هذا العمل إلى وصف طبيعة السرد ولا سيما بنية الحوار الداخلي وأشكاله، من خلال طرح الأسئلة التالية:

- **ما المقصود بالحوار الداخلي في الرواية؟**
- **ما أنواع الحوار الداخلي في الرواية العمانية، وما طبيعته؟**
- **كيف يسهم هذا الحوار بأنواعه في تنامي السرد في الرواية؟**

أهداف الدراسة

وتسعى هذه الدراسة إلى تحقيق أهداف منها:

- **معرفة أنواع الحوار الداخلي في نماذج من الرواية العمانية.**
- **وصف هذه الأنواع من الحوار.**
- **بيان دورها في نمو السرد بالروايات المنتقاة.**

منهج الدراسة

وذلك اعتمادًا على المنهج الوصفي التحليلي لجملة من نصوص الممثلة للظاهرة المدروسة، المتمثلة في أربع روايات عمانيّة، هي: التي تعد السلالم لهدى حمد، وبر الحكمان ليونس الأخزمي، وسفر الغواية لراشد الجديدي، وجبل الشوع لزهران القاسمي.

نتائج الدراسة

وقد توصلت الدراسة إلى نتائج منها: أن الروايات العمانية تطورت تطورًا واضحًا في موضوعها أو اتجاهها، وكذلك في بنيتها السردية، فلم تقتصر على أشكال تقليديّة من الحوار، بل تنوعت هذه الأشكال حيث جاء الحوار الداخلي -موضع الدراسة - في بعض الروايات بأكثر من شكل، فتارةً على شكل حوار دخلي منطوق وتارةً غير منطوق أو

ISSN : 2410-1818

على شكل الاسترجاع الفني أو التداعي الحر أو على شكل أحلام أو مناجاة.

الكلمات المفاتيح: الرواية العمانية، السرد، الحوار الداخلي، المونولوج المنطوق وغير المنطوق، التداعي الحر للأفكار، المناجاة، الاسترجاع الفني، الحلم.

Abstract

The Omani novel has witnessed right from its beginning until now artistic developments as far as the subject or the trends whether the historical trend or the social trend or the mysterious trend or the feminist trend or the politician trend or the science fiction or at the level of the structure that is to say at the narration level.

In fact, the narration and its techniques have varied that is to say between description (description of the characters ,place and time and dialogue, external and internal dialogue:

Which promotes narration in the novel.

We can say that most of the Omani novels essentially the modern ones approach the novels of the awareness trend like all the Arabic novels.

Therefore, this trend and its techniques dominates the body of the Omani novel.

In this framework of this study, we try to describe the nature of the narration and essentially the structure of the internal dialogue and its forms through the following questions:

*what do we mean by the internal dialogue in the Omani novel?

*What are the genres of the internal dialogue in the Omani novel ? and its nature?

*and how this dialogue and its genre Participate in developing narration in the novel ?

This study aims at achieving some objectives like:

*acknowledgement of the genres of the internal dialogue through some examples taken from the Omani novels

*description the genres of the dialogue.

*emphasising its role in developing narration

Taking into consideration the descriptive analytical method ,taken from some of the texts ,representing the phenomenon (ladders by Huda Hamed,Bar Hakman by yunus Akhzaami ,Safar Ghouwaya by Rached Jadidi ,Jebel Show by Zahran qasmi)

This study comes to the conclusion that the Omani novels have developed in its subject and trends and also in its narrative structure. The Omani novel does not only rely on traditional forms of the dialogue ,but it varies its forms of The dialogue .

Therefore, the internal dialogue (the subject of this study) has taken more than a form ,sometimes in the form of

Spoken internal dialogue and sometimes non spoken or in the form

ISSN : 2410-1818

Key Words :
Omani novel ,narration, internal dialogue, monologue spoken and non spoken, stream of consciousness of ideas ,artistic flashbacks, dream.

Of artistic flashback or the stream of consciousness or in the form of dreams or monologue.

مقدمة

إنّ الحوار مكون أساسي في الروايات عمومًا، نظرًا لكونه وسيلة رئيسة لرسم ملامح الشخصيات، و"معيارًا نفسيًّا دقيقًا"[1]؛ ويسهم في الإبانة عن مستواها الثقافي والفكري وبالتالي "يكشف عن وعي الشخصية"[2]، وهذا الشكل التقليدي للحوار في الكتابات السردية يقوم على جانبين، هما: الحوار الخارجي، وهو جانب يقوم على التلفظ الصريح مع شخصية أخرى أي تحقق الغرض التواصلي التعاملي من اللغة، وقد يتجاوز هذا الجانب إلى إحداث غرض تفاعلي/اجتماعي بين الشخصيات في الرواية، فـ"لوظيفة الأولى التي تؤديها اللغة والمتمثلة في التعبير عن "المضامين" فنسميها "وظيفة تعاملية"، وأما الوظيفة المتمثلة في التعبير عن العلاقات الاجتماعية والمواقف الشخصية فنسميها "وظيفة تفاعلية"[3].

أما الحوار الداخلي/المونولوج (Monologue) فهو حوار لا تجاهر به الشخصية أي لا تتلفظ به، بل يورده السارد على أنه حوار غير متلفظ به وإنما يختلج في نفس الشخصية وداخلها، فهو "خطاب طويل تنتجه شخصية واحدة (ولا يوجّه إلى الشخصيات الأخرى)، فإذا كان المونولوج غير منطوق(إذا كان يتألف من الأفكار اللفظية للشخصية) فإنه يشكل "مونولوجا داخليا" Interior Monologue: أما إذا كان منطوقا، عد مونولوجا خارجيا أو مناجاة Soliloquy"[4]، وإلى جانب هذين النوعين: المنطوق وغير المنطوق، "أنواع أخرى يشتمل عليها الحوار الداخلي من بينها: تيار الوعي، ..والمناجاة والارتجاع الفني"[5] والحلم، وهذا ما سنفصل الحديث عنه في قادم البحث.

بين المونولوج غير المنطوق والمنطوق في المدونة:

[1] – طه عبدالفتاح، مقلد: الحوار في القصة المسرحية والإذاعة والتلفزيون، (د.ط)، مكتبة الشباب، القاهرة، 1975، ص: 19.

[2] – إبراهيم عزيز، بختيار: الحوار في خطاب جليل القيسي القصصي، رسالة ماجستير مرقومة، جامعة صلاح الدين، 2012، أربيل، ص: 9.

[3] – بروان، ج.ب، ويول، ج: تحليل الخطاب، ترجمة محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي، ط:1، النشر العلمي والمطابع بجامعة الملك سعود، الرياض، 1997، ص: 1.

[4] – برنس، جيرالد: قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، ط:1، دار ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2003، ص: 45.

[5] – عزيزي، كنزة: بنية الحوار في رواية "كبرياء وهوى" لـ"جين أوستن"، رسالة ماجستير مرقومة، جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي، الجزائر، السنة الجامعية 2015–2016، ص: 23.

ISSN : 2410-1818

يتداخل المونولوج غير المنطوق-وهو حوار بين الشخصية وذاتها، ويكون هذا الحوار بلسان الشخصية بصيغة ضمير "الأنا"، حيث تتحدث الشخصية عن أحاسيسها وما يختلج بداخلها من مشاعر اتجاه العالم من حولها، مع المونولوج المنطوق يصعب فكه من حيث ارتباطهما في مواضع عديدة في الروايات إلا بإشارة واضحة من قبل الكاتب كأن يضع المونولوج المنطوق بين علامتي تنصيص أو يأتي بمستوى لغوي يمثل الشخصية (المستوى العامي) ويتميز عن المستوى اللغوي الأساسي المستعمل في الرواية والذي يكون -عادةً- من خلال استعمال المستوى الفصيح.

وقد يأتي المونولوج غير المنطوق على لسان الشخصية تارةً -كما في النص التالي- أو على لسان السارد تارةً أخرى كما في النصوص اللاحقة.

ففي رواية "التي تعد السلالم" لهدى حمد؛ تصف الشخصية الرئيسية/ زهية نفسها في مونولوج غير منطوق: "لكني في محك التجربة صدمت بنفسي، أجيد الشراء الشره للمنظفات ولا أجيد استعمالها،

"تبا لكِ يا دارشين"[6].

فنلاحظ أنّ الشخصية تحدث نفسها بضمير الأنا: (لكني، صدمت، بنفسي، أجيد، لا أجيد)، فهذه الأفعال مسندة إلى ضمير المتكلم وهو حديث الشخصية مع ذاتها عن ذاتها بعد سفر الخادمة دارشين عنها، ثم تختم هذه الفقرة بحوار داخلي منطوق وضع بين علامتي تنصيص هي عبارة: "تبا لك يا دارشين"! فقد ميزت الكاتبة المونولوج الداخلي المنطوق بوضعه بين علامتي تنصيص على العكس من الحوار غير المنطوق السابق.

وفي رواية سفر الغواية لراشد الجديدي؛ يعبر الكاتب عن الأفكار الداخلية التي تنتاب فاطمة التي فقدت زوجها في زنجبار وعادت إلى عمان بقوله: "ثم مدت بصرها للخلف، مودعة أرضا قضت فيها عمرها كله، أرضًا أخذت منها عمرها كله، ولم تبق سوى فتات من سنين لا تعلم ماذا تخبئ لها، تتخيله هناك بعيدًا، واقفا على الشاطئ يحمل رأسه المقطوع، موجهًا بصره نحوهم، مودعًا إياها بابتسامته التي طالما عشقتها فيه، ترى هل يبتسم الموتى؟

ارتسمت على وجهها ابتسامة لا إرادية نحوه كأنها تراه أمامها، ثم نظرت نحو الفراغ، نظرة وداع أخيرة،

"وداعا يا حبيب العمر، ليتكَ كنت معي تعينني حتى ألملم بك حطام جسمي، وأجمع فيك أشلاء روحي"،

[6] – حمد، هدى: التي تعد السلالم، ط:1، دار الآداب، بيروت، 2014، ص: 10.

ISSN : 2410-1818

أرجعت بصرها إلى سالمة المكفنة بلا روح في لفافة بيضاء، وبجانبها خميس، متشبثا برجلها شادًّا طرف ثوبها، خميس الذي ملأ وجهه مخاطا ولعابا"[7]، فقد استرسل الكاتب في الحديث عن الأفكار الداخلية المعبأة بالحزن عند فاطمة، جمل تقريرية متتالية، انتهت بسؤال حول ابتسامة الموتى: "ترى هل يبتسم الموتى؟"، تفسيرًا للابتسامة لا إرادية التي ارتسمت على وجهها، وجاء هذا السؤال المُفَسِّر، سابقا للحدث المُفَسَّر، هذه الأفكار التي قطعتها فاطمة بعبارات الوداع على شكل حوار داخلي منطوق تلفظت بها بينها وبين نفسها وضعها الكاتب بين علامتي تنصيص تمييزًا لها عن الأفكار والمشاعر الداخلية غير المنطوقة، ليعود الكاتب مجددا لوصف الأفكار بعد هذا الحوار الداخلي المنطوق.

هذا النمط من السرد -أي المونولوج المنطوق- يظهر كذلك في رواية جبل الشوع لزهران القاسمي؛ على لسان الشخصية عبدالله الصربوخ، الذي كان قد "تلقى إنذارا قبل أشهر بأنه سيحال إلى التقاعد، حسب بأن الفترة القادمة ستطول قليلا، تحسس سريره، قبض على اللحاف بيده، **قال للأشياء من حوله**: لا تتركيني أذهب، ماذا سأفعل هناك في القرية، هنا مضى عمري وهنا تولدت أحلامي، **صرخ في ذاته**، أغمض عينيه وأنصت لصراخه يتردد في الأعماق، فتح عينيه على شاشة التلفاز الصغيرة وهي تعكس وجهه، نظر إلى هيئته المنعكسة على الشاشة، التفت ناحية المرآة المسمّرة بالقرب من الباب، وقف ثم اقترب منها، نظر إلى صورته، إلى عينيه اللتين بدتا متعبتين، إلى التغضنات التي بدأت تتكاثر من حولهما، **قال لنفسه**: ترى هل مر العمر سريعا دون أن أدري؟ هل أشبهني عندما جئت إلى هنا قبل سنوات؟ أغمض عينيه ثانية،،"[8]، حيث نطقت الشخصية بهذا الحوار بينها وبين نفسها، يتضح ذلك من الفعل: "قال"، وهذا المونولوج داخلي لكنه منطوق، تؤكد طبيعته جملة "صرخ في ذاته"، و"قال لنفسه"، وهي هذه الجمل أو"الصيغ التعبيرية"[9]، يوظفها الكاتب للإشارة إلى أن هذا الحوار حوار داخليّ يدور بين الشخصية ونفسها، كما أنها تثبت "استمرار وجود الراوي كطرف ثالث في الحوارات الروائية من خلال الجمل الاعتراضية"[10] السابقة، كان هذا المونولوج المنطوق على شكل أسئلة لا تعرف الشخصية إجابتها؛ لأنها تتعلق بمستقبل مجهول لم يخطط له عبدالله الصربوخ من قبل.

وفي رواية بر الحكمان ليونس الأخزمي؛ نجد تداخلاً بين النمطين المونولوج المنطوق وغير المنطوق يميزهما الكاتب بوضع المونولوج المنطوق بين علامتي تنصيص، وكذلك

[7] – الجديدي، راشد: سفر الغواية، ط:1، مؤسسة بيت الغشام للصحافة والنشر والإعلان، مسقط، 2019، ص: 9.

[8] – القاسمي، زهران: جبل الشوع، ط:1، دار الفرقد، دمشق، 2013، ص: 8.

[9] – إبراهيم عزيز، بختيار: الحوار في خطاب جليل القيسي القصصي، ص: 47.

[10] – دوفور، فليب: فكر اللغة الروائي، ترجمة هدى مقنص، ط:1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2011، ص: 46.

ISSN : 2410-1818

باستعماله المستوى العامي من اللغة على لسان الشخصية/مبخوت تمييزًا له عن المستوى الفصيح الذي ينهض بالسرد عموما في الرواية، فعلى صخرته المطلة على بحر العرب، اعتاد مبخوت أن يخلو، فـ"يعاتب مبخوت نفسه على ما بدر منه من سذاجة، يعبس أحيانا، ويبتسم أحيانا أخرى "ما يجوز للشيخ عبدالله إنه يستغلني بذي الطريقة وأنا صاحبه، ما يجوز له يستغلني ويستخدمني لمصلحته"، "وإيش بيحصل عبدالله ذي المرة وهو حاول مية مرة من قبل وما نجح؟"، "ما بتسمحله الحكومة في مسكد، وما بيرضى الوالي في المضيبي يحصل هذا الأمر، ولو كانت الحكومة تفكر من الأول إنها تولّي عبدالله علينا لكان الأمر حصل من سنين"،

كان يحادث نفسه،

لكنه وعلى الرغم من محاولاته المتكررة في **أن يقنع نفسه** بأن كل ما ذهب إليه صاحبه ومشعل لن يرى النور مهما يكن، إلا أن جزءا منه بقي غير واثق بذلك، فقرر لحظتها نسيان الأمر برمته ولو إلى حين، إلى أن تأتيه "العلوم الوكيدة" من معاونه، وقد فضّل التركيز حينها على ما هو منشغل به من أمور الصيد، وفقط"[11].

حيث يصر الكاتب على جملة من العبارات التي تميز المونولوج المنطوق عن غير المنطوق، هي: "يعاتب مبخوت نفسه"، و"كان يحادث نفسه"، و"في أن يقنع نفسه"، ولا يكتفي الكاتب بذلك بل يضع المونولوج غير المنطوق بين علامتي تنصيص، وأيضًا من خلال استعمال المستوى العامي على لسان الشخصية، من مثل: "بذي الطريقة"، و"إيش بيحصل"، و"ذي المرة"، و"مية مرة"، و"ما بتسمحله"، و"مسكد"، و"ما بيرضى الوالي"، "والعلوم الوكيدة"، وقامت بنية هذا المونولوج المنطوق على شكل أسئلة، يعلم مبخوت إجاباتها في أنها لن تتحقق وإن كان شاكًّا في تحققها من عدمه.

يتكرر هذا النمط من المونولوج بين ناجي وزوجته اللذين ناصبا مبخوت العداء منذ بداية الرواية، فناجي "في قمة حاجته إلى الحديث والتشاور معها (أي زوجته) عما يجب القيام به، لكنه كان يعلم تماما بأنها في حالتها تلك، إن نطقت، فلن تزيد همه غير هم مضاعف، فأيقن أنه من الأفضل له أن يصمت حينها وينسحب ريثما تهدأ هي وتعود إلى البيت وكانت تدرك تماما ما يدور بخاطره:

-لو بس سمعتوا كلامي من البداية وقضيتوا عليه يوم ما مات خاله، كنّا اليوم عايشين بهدوء وسلام، ذي غلطتكم ولا زمن تتحملونها"[12]، فهذا المونولوج الصامت الذي يدور في ذهن ناجي وأبى التصريح به خوفا من تعقد الوضع، قابله مونولوج منطوق في ذهن زوجته، ميزه الكاتب بشرطة في بدايته: "-لو بس سمعتوا"، كما ميزه كذلك بمستوى لغوي عامي تمثل في الجمل

[11]– الأخزمي، يونس: بر الحكمان، ثلاثية بحر العرب، ط:1، دار سؤال للنشر، بيروت، 2016، ص: 293.

[12] – الأخزمي، يونس: بر الحكمان، ثلاثية بحر العرب، ص: 374.

ISSN : 2410-1818

والكلمات التالية: "لو بس سمعتوا"، و"قضيتوا"، و"عايشين"، و"ذي غلطتكم"، و"لازمن"، في إطار لغة السرد وهي الفصيحة، وهذه المفردة الأخيرة "لازمن"، هي "لازمة لفظية" تتميز بها لهجة ولاية صور التي ينتمي إليها ناجي وزوجته، تعمد الكاتب توظيفها في سياق السرد، تمييزًا لها عن لهجات ولاية أخرى في الرواية، وتمثل الشخصيات الصورية نسبة إلى ولاية صور تمثيلاً حقيقيًّا، وتعني في سياق النص أعلاه معنى "لا بدّ".

جاء هذا المونولوج غير المنطوق والمنطوق على شكل حوار صريح لكنه صامت، أي من قبيل "توارد أفكار"، نشأ نتيجة الحياة الزوجية الطويلة بين ناجي وزوجته، ونتيجة الاشتراك في الهدف الرئيسي للزوجين وهو التخلص من منافسة مبخوت والانتقام منه، لكنه باء بالفشل.

وقد يأتي المونولوج الداخلي -في رواية بر الحكمان- غير منطوق فقط، يقول الكاتب: "إحساس حمود في المقابل، لم يكن بأقل حرقة وألما من زوجته، لكنه قرر أن يلجم الغضب الهائج الذي يغلي في دمه ولو إلى حين، وأن يبدو أمامهم أكثر مقدرة على التحكم في نفسه، رغم أنه يشعر وكأن قلبه يوشك على الخروج من بين تجاويف صدره من شدة الألم الذي يحسه، سيصمد قليلا ولو إلى حين، ريثما يقرر ما سيقوم به"[13]، فقد عبر الكاتب عن المشاعر التي تعصف بنفس حمود دون أن يصرّح بها، في شكل تفكير انفعالي يخطط فيه لقتل من تسبب في غرق ابنه الوحيد محمد.

يصادفنا هذا النمط من المونولوج كذلك في رواية سفر الغواية، عند دينيس المرأة الإفريقية المسيحية التي تزوجت الشاب المسلم العربي من أصول عمانية خميس رغم رفض أهلها لهذا الزواج، فـ"بعد خروج ثلاثتهم من الكنيسة هرول غريب، يعرج مسرعًا ليبلغ السائق الخاص بكيلي بالاقتراب بسيارته، وليحجز لنفسه مقعدًا كمرافق خاص لسيده،

ترقبه دينيس، تنظر إلى رجله العرجاء، دائرة صغيرة من جلد مشوه تبرز واضحة جلية، لها لمعة مختلفة عن باقي جلده، تظهر بوضوح أسفل الركبة بقليل، تمامًا عند نهاية عصًا سوداء يسميها غريب مجازًا بالساق،

"قريبا، ستجتث تلك الساق كما يجتث العشب اليابس من الحقل الخصيب"، كانت القشعريرة تسري في جسدها كلما رأته"[14]، فقد ميّز الكاتب بين المونولوج غير المنطوق والمونولوج المنطوق بأن وضع المنطوق بين علامتي تنصيص، وما عدا ذلك في النص أعلاه، عبارة عن الأفكار والمشاعر التي تدور في ذهن الشخصية دينيس، وقد نطقت بهذه الأفكار بينها وبين نفسها إبداءً لرغبة الانتقام من قاتل زوجها، وتأكيدًا على حرصها على تحقيق هدفها، فلا تكفي الخواطر

[13] – الأخزمي، يونس: بر الحكمان، ثلاثية بحر العرب، ص: 60.

[14]– الجديدي، راشد: سفر الغواية، ص: 55.

ISSN : 2410-1818

والمشاعر للسعي لهذا الهدف، بل لا بدّ الجهر به بين جنبات نفسها لتحقيقه، وهذا التصريح الداخلي يشيء بحالة البغض والغضب الذي يغلي في أعماقها.

التداعي الحر للأفكار:

وهو شكل من أشكال المونولوج غير المنطوق وتظهر بنيته في النماذج المنتقاة بشكل يتيسر معه عزله عن غيره، فهو شكل من الجمل والعبارات غير المتلفظ بها جهرًا المتقطعة التي لا تعطي المعنى كاملا إلا من خلال تأويلها في ضوء سياق النص، وتصف حالة الشخصية الذهنية غير المستقرة، وفيه – أي التداعي الحر للأفكار- يستعين الكاتب بعلامات الترقيم، كالنقطة والفاصلة إشارة إلى أنها أفكار متقطعة وغير معبرة بوضوح تام إلا عن معنى التشتت والارتباك، هذا الشكل من التداعي الحر للأفكار ينتشر في رواية التي تعد السلالم لهدى حمد، وهي رواية نستطيع أن نصفها بأنها ممثل حقيقي لروايات تيار الوعي في عمان، حيث تورد الكاتبة هذه الفقرة في بداية الرواية، "بين خروج دارشين السريلانكية المفاجئ من بيتي ودخول فانيش الأثيوبية إليه، لا أدري ما الذي حصل لي، كنت كمن يقع في شرك الفوضى، في شماتة الغبار، كنت في ركض مستمر للاختباء في الزوايا الأكثر نظافة ونقاءً وأمانا، ألتقط أنفاسي وأنا أشعر برجفة تسري في جسدي، أتأمل الفوضى، حبات الغبار التي بدأت تتسلق الخزانات إلى أن ينتابني القلق"[15].

تبدأ حالة الهذيان أو التداعي الحر للأفكار بجملة: "لا أدري ما الذي حصل لي"، جاءت هذه الحالة نتيجة "خروج دارشين المفاجئ"، ونتج عنه: الوقوع في "الفوضى والشماتة، والركض المستمر، والتقاط الأنفاس، والشعور بالرجفة والقلق"، حيث نلاحظ التفكك في الجمل السابقة في الفقرة وانفصال الأفكار عن بعضها البعض وسيطرة الشعور اللاعقلاني.

نجد هذا التداعي الحر كذلك في موضع آخر من رواية التي تعد السلالم، حيث تصف الشخصية هذه النوبة، بقولها: "وقف قلبي وهي تقول "يروح وما يرجع"، صعدت إلى غرفتي، بكيت كما يبكي الأطفال، لا لن أتكلم معها، لن أطلب منها البقاء، لن أخبرها أني لا أجيد أكثر من شراء المنظفات وإسداء الأوامر، من هي لتفعل كل هذا بي ؟ من تكون ؟

كيف فتحت المربع وخرجت، كيف دخلت أنا إلى المربع اللعين لأبكي وحيدة !"[16].

فهذه النوبة من الهذيان أو التداعي الحر ما زالت مستمرة إلى صفحات متقدمة من الرواية نتيجة خروج دارشين المفاجئ، جاءت هذه الفقرة من التداعي الحر على شكل جمل متقطعة مفككة مفصولة بعلامة الترقيم: "بكيت كما يبكي الأطفال"، ثم تنتقل الشخصية إلى جملة أخرى غير مرتبطة بالبكاء، "لا لن أتكلم معها"، ثم تنتقل من جملة "الامتناع عن الكلام" إلى جملة أخرى جملة "الامتناع عن طلب البقاء"، ثم تنتقل إلى جملة "الامتناع عن الإخبار بالعجز"، و"الإخبار فقط

[15] – حمد، هدى: التي تعد السلالم، ص: 9.

[16] – هدى، حمد: التي تعد السلالم، ص: 32.

ISSN : 2410-1818

بالقدرة على الشراء والأوامر"، ثم تنتقل من الجمل التقريرية والمنفية إلى الجمل الاستفهامية فجأة دون تمهيد، بما يوحي بهذه الحالة من الهذيان المستمر، واستعمال كلمة "مربع" هنا يحتاج إلى تأويل ولا يتأتى إلا بالاعتماد على السياق وأن الشخصية ليست في حالة عقلانية مستقرة، حيث أصبحت حبيسة أفكارها في سجن مربع ضيق ومتخيل.

مازالت هذه الحالة من التداعي في فقرات متوالية: "غادرت دارشين بيتي، فتصيدني الشعور بالقرف، تصيدتني الأطباق المتسخة، تصيدتني ألواني والشيل والعباءات والضيوف الذين منعتهم من زيارتي، غادرت دارشين فأغلقت الستائر، لكيلا أنظر إلى النوافذ فيما الغبار يعانقها باشتهاء، غادر معها اللمعان الصباحي ورائحة اللبان في الصباح والمساء، ضجيج الأصدقاء وصخبهم الليلي والفوضى التي تطرقها دارشين بعصاها السحرية، فتتحول في غمضة عين إلى جنة أود أكمل حياتي فيها إلى الأبد"[17].

فنلاحظ سيلاً من الجمل غير المترابطة، وتداعي للأفكار قد يكون على شكل جمل تقريرية تصف حالة الحزن من مثل بكيت كما يبكي الأطفال أو على شكل أسئلة تعجبيّة، "كيف فتحت المربع وخرجت ؟!".

والانتقال المفاجئ من جمل إلى أخرى ومن فكرة إلى فكرة ومن فقرة إلى فقرة استمر عبر صفحات: "أصعد السلّم وأنا أفكر بمنظر خزانة الصحون بنية اللون الواقفة بين المطبخ والصالة، تصطف قطع تذكارية من كل الدول التي زرتها وعائلتي، يا إلهي لا أستطيع النظر إليها الآن، أتمنى تجاوز وجودها في بيتي، لا أعرف السر الذي كانت تخبئه دارشين عني لتجعل بيتي رائقا كما أريد، فقط لو أنها تصوب ناحيتي نظرتها تلك، فقط لو أنها حنت رأسها ولم ترفعه في وجهي في لحظة غضبي، من يدري ربما كان يمكن أن أسامحها"[18].

الارتجاع الفني:

الارتجاع الفني أو الاسترجاع يعد شكلا من أشكال المونولوج غير المنطوق، فهو حوار لغوي صامت بين الشخصية وذاتها، ويكون على شكل ذكريات تأتي في إطار تدفق السرد، و"تجد الشخصية في طريقة قول ذاكرتها أكثر من فرصة للتحرر من أيّ تفسير خارجيّ لماضيها؛ وتصير من جرّاء هذا متملكة مصير الرؤية لما عاشته ومسؤولية روايته، أي: أنها تصير مُتملِّكة لسانًا لا

[17] – حمد، هدى: التي تعد السلالم، ص: 33.

[18] – حمد، هدى: التي تعد السلالم، ص: 38.

ISSN : 2410-1818

يخجل من قول داخله"[19]، ويستعمل الكاتب -عادة- في هذا النمط من السرد ألفاظًا تشير صراحة إلى الارتجاع الفني، مثل: يتذكر، ومن الذكريات، ومنذ أكثر من ثلاثة أشهر، ولن تنسى، واسترجعت.

وقد وظفت جملة من الروايات هذا النمط من المونولوج، فنجده في رواية بر الحكمان، حيث تتذكر الشخصية الرئيسية في الرواية/مبخوت في هذا الموضع: "سليّم الأب، **يتذكر مبخوت ذلك**، كان قد قرر، وقد ناهز عمره السعبين، الزواجَ من فتاة تصغره بخمسين عامًا من بلدة مديرة الصغيرة الواقعة على الشمال الغربي من محوت، وقبل ليلة (الدخلة) بثلاثة أيام وقف قلبه ومات، وكان قبلها قد التهم من لحم الغزلان ما يكفي لقبيلة بأكملها، ظل الأب ولمدة أسبوع كامل لا يتناول طعامًا عدا لحم ابن سولع والأرز المشرب بالسمن المستخلص من شحم الماعز البري، وعسل السمر الخالص والقادم من جبال المضيبي والمشهور بقوّته في إعادة الصحة والحيوية والنشاط لمن فقدها، كان هذا طعامه منذ أن يستيقظ وإلى أن يعود للنوم ثانية، مات بعد أن وصل يومه وحل قدره وقبل أن يستفيد من كل ما تناوله وأنفق عليه من أموال"[20].

ونجد الارتجاع الفني في موضع آخر يبدأ بظرف زمان يشير إلى الماضي: "**ومنذ أكثر من ثلاثة أشهر**، ومع معرفة مسعود بمشروع مبخوت الأكبر والسفينة التي كان من المخطط لها أن تغزو البحار، والتي ما أن تصل إلى مرساها في ممباسا حتى تبرحه باتجاه مرسى آخر لها على سواحل المليبار، ثم لا تلبث أن تبرحه مشرعة وجهها باتجاه البصرة مرة، وعدن مرة أخرى، وزنجبار مرة ثالثة، وهكذا؛ حتى بدأ بالتقرب من مبخوت، داعيا إياه إلى طي صفحة الماضي وفتح صفحة جديدة شعارها الأخوة والتعاون من أجل مصلحة البلاد ومن يعيش عليها من العباد"[21].

كما نجد الارتجاع الفني في فقرة أخرى يبدأ بجملة مغايرة لكنها من حقل دلالي واحد يفيد التذكر، "**لن تنسى جليلة**، ما عاشت، أن هذا الشخص المسمى مبخوت هو دون سواه من سلب الفرحة منهم، ومن قلب ابنها مسرور الذي كان قاب قوسين أو أدنى من الزواج بشريفة، قبل أن يتخطفها "الظالم" مبخوت ويتزوجها في ليلة لم تهدأ فيه هي من الأدعية المتتالية عليه، دعت عليه بالموت وبقائمة طويلة مما تعرفه من أمراض وعلل، دعت عليه بكل الكوارث والمصائب، بالغرق والعجز والجنون، واستمرت هكذا لليال طوال، تعيد وتكرر، ولأنه لم يكن أمامها من قوة قادرة

[19] – جيران، عبدالرحيم: الذاكرة في الحكي الروائي: الإتيان إلى الماضي من المستقبل، ط:1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2019، ص: 219.

[20] – الأخزمي، يونس: بر الحكمان، ص: 102.

[21] – الأخزمي، يونس: بر الحكمان، ص: 62.

ISSN : 2410-1818

على كسر غروره وغطرسته، وطمس طغيانه عدا قوة البحر، فقد أجزلت في دعائها عليه بالغرق في رحلته القادمة فوق البحر"[22].

أما في رواية جبل الشوع فنجد ظاهرة الارتجاع الفني تبدأ بالفعل الصريح "يتذكر"، فـ"ها هو الآن وسط البحر، **يتذكر سليمان** الذي استقل البحر أيضا، سليمان صديقه المقرب منه، ذلك الشاب الذي كان يشاكس شيخ القرية ويسخر منه، كان مصيرهما طريق البحر، سليمان الذي ذهب شمالا وهو ذاهب إلى الجنوب، ترى هل سيكون هنالك متسع في الحياة فنلتقي ثانية يا سليمان؟"[23].

وفي رواية سفر الغواية تتذكر دينيس وتمارس الاسترجاع الفني من خلال عبارة: "استرجعت معها"، وهو فعل يندرج ضمن الحقل الدلالي المتعلق بالتذكر والذكريات، تبدأ الفقرة بالنص التالي: "فتحت باب القبو، ونزلت عدة درجات من السلم الخشبي، فتزكم أنفها رائحة الموت مع كل درجة تنزلها،

رائحة استرجعت معها رائحة خميس-زوجها-، رائحة لم تهنأ بها إلا ليلة يتيمة في بيت النوخذة علي، يوم لم يحضر زفافها أيٌّ من أهلها، والدتها متوفاة وأبوها كاره للعرب الذين يعود نسب زوجها إليهم"[24].

الحلم:

يرد الحلم في الروايات بوصفه مونولوجًا داخليًا غير متلفظ به، وإنما تراه الشخصية في منامها وتحكي أحداثه على لسانها لنفسها، ورد هذا النمط من المونولوج في جملة من الروايات العمانية نكتفي منها بمدونة الدراسة، **ففي رواية التي تعد السلالم، تقول الشخصية الرئيسية/زهية:**

"أنا امرأة تصدق أحلامها كثيرا، صدقت المرأة الغامضة التي زارتني مرتين في الحلم ولم أتبين وجهها، وضعت المرأة اللامرئية في المرة الأولى بنتًا جميلة بين ذراعي وقالت لي: "صلي على النبي وشلي راية"، ثم زارتني عندما أكملت راية السنة وقالت لي: "صلي على النبي وشلي يوسف"، قمت فزعة من نومي، وحرارة الطفل الصغير لا تزال باقية في حجري كأنه كان فيه قبل دقائق، صرخت، أفاق عامر مذعورًا من نومه قلت له: "المرأة نفسها والحلم نفسه وهذه المرة قالت لي: صلي على النبي وشلي يوسف"، لا يمكن أن أكون حاملا، عمر راية لم يتجاوز السنة"[25].

---

[22] – الأخزمي، يونس: بر الحكمان، ص: 42.

[23] – القاسمي، زهران: جبل الشوع، ص: 108.

[24] – الجديدي، راشد: سفر الغواية، ص: 22.

[25]*–حمد، هدى: التي تعد السلالم، ص: 25.

ISSN : 2410-1818

فالكاتبة أشارت صراحة إلى طبيعة السرد/المونولوج القادم، بعبارة: "أنا امرأة تصدق أحلامها كثيرا"، ثم باشرت سرد تفاصيل هذا الحلم، أي أن هذه العبارة تفصل بين أنواع المونولوجات في السرد، كما أعربت عن اعتقادها هي تجاه الأحلام، فوصفت موقفها بأنها "تصدق أحلامها"؛ وبالتالي سيكون له دور أساسي في النهوض بمستوى السرد في الرواية.

المونولوج الداخلي على شكل حلم، يظهر مجددًا هذه المرة في -رواية التي تعد السلالم- وعلى صورة كابوس مرعب، بدأ هذه المونولوج بجملة "أحلم"، "أحلم بوقع قدمي امرأة، لا أتمكن من رؤية وجهها ولا الجزء العلوي من جسدها، تصعد من الطابق السفلي إلى الطابق العلوي راكضة، يتداعى صدى خطواتها في أرجاء المنزل، تتعالى أنفاسها، يتسارع نبضها، قدمان حافيتان، ينسدل ثوبها الطويل على الساقين الراكضتين، فيكشف تارة عنهما ويسترهما تارة أخرى، تصل إلى الطابق العلوي، تخبط يداها الهواء، ثم بكل سرعتها تندفع ناحية حاجز البلكونة، أقفز من سريري، ألتقط أنفاسي، ينز العرق ساخنًا من أنحاء جسدي، يلمس خدّي لعابي البارد على طرف المخدّة، أفزّ عاليًا، أجد نفسي محاطة بالظلام المفزع، أفتح إضاءة الأبجورة، أتعوذ من الشيطان مرارا، فلا ينزاح الخوف عن قلبي !

يا إلهي رأيت حلم فانيش، لا يعقل، الحلم كما وصفته فانيش بالضبط، أبقي عينيّ مفتوحتين"[26].

هذه العبارة الفاصلة بين السرد عمومًا وبين الأحلام، ظهرت أيضًا في رواية جبل الشوع، حيث بدأ الكاتب بسرد تفاصيل حلم الشخصية/سليمان، بقوله: "كان يحلم"، فهي الجملة الرابطة بين السرد والحلم، "كان يحلم بفتاة تمشي خارجة من بيته، تصعد جبل القرن وهي تناديه، تعال،، تعال،، لم تكن تصرخ، كان صوتها فيما يشبه الهمس مع ذلك كانت الجبال تأخذه بين سفوحها فيتردد صدى الهمس، تخرج من بيته وتقف على التلة التي تشرف منها على الحارة، ومن هناك تلوّح له بيديها

تغيب الفتاة بين الجبال، يبق صوتها الهامس يتردد في البعيد، تأخذه السفوح إلى عمق الوديان، تعاااال، تعاااال"[27].

وبجملة تنص صراحة على الحلم تمييزًا له عن عموم السرد في رواية بر الحكمان، يحكي الكاتب على لسان الشخصية/ربيعة تفاصيل الكابوس/الحلم الذي تراه ولمدة ثلاث ليال، "**كابوس ما ظل يلاحق منامها ولثلاث ليال متتالية كما تقول**، فتراءى لها شكل رجل غريب الملامح، لا يبدو أنه من أهل بلدان صحراء بحر العرب، يلاحقها هي وابنها، بينما كانت تجري بأقصى سرعة

[26]– حمد، هدى: التي تعد السلالم، ص: 118.

[27] – القاسمي، زهران: جبل الشوع، ص: 37.

ISSN : 2410-1818

ممكنة، جارة معها محمد، لتجد نفسها بعد ذلك وحيدة في صحراء شاسعة وقد خارت قوى الصغير فسقط متعبا، والرجل الغريب يقترب منهما، لتصرخ ذاعرة وجافلة من نومها،

قالت لحمود وصدرها يعلو ويهبط بشدة:

- هذا الحلم يعاودني لأكثر من ليلة، أنا حاسة بأنه شي شر لا سمح بيحل علينا، ذي رسالة من ربنا يا بومحمد"[28].

هذه الأحلام التي وردت في الروايات الثلاث لم تكن عابرة بل لها أثر واضح في نمو السرد في الروايات ولم يأتِ عبثًا، فالحلم المبشر بولادة راية ويوسف، تحقق فعلاً فرزقت زهية بهذين الطفلين وكبرا ليظهرا فيما تقدم من فصول الرواية، كما أن حلم المرأة مقطوعة الرأس، الذي تراه زهية ظل مقلقلاً لها، وسببا في تغيير أحداث الرواية لتتصالح زهية مع الخادمة فانيش، وبالتالي تحل عقدة كانت تعيشها الشخصية الرئيسية في الرواية اتجاه الخادمات، وكذلك حلم الفتاة الذي يتراءى للشخصية/سليمان في جبل الشوع، تطور إلى ملاحقة واقعية وراء هذه الفتاة وهو ما انعكس على نمو السرد في فصول عديدة من الرواية، أما حلم المطاردة الذي تراه ربيعة لها ولابنها الوحيد في -رواية بر الحكمان-تحقق فعلاً، فالرجل الذي تراه في الحلم هو البحر الذي ابتلع ابنها الوحيد محمد فمات غرقًا، لتعيش بعدها ربيعة حياة مرعبة أدت في النهاية إلى انتحارها وإلى قتل الوستاذ منصور على يدي أبي محمد ظلمًا.

المناجاة:

ونقتصر في هذه الدراسة على المعنى الأولي والأساسي للكلمة ونقصد بها هنا التّسار والتناجي بين الله والشخصيات أو هو الخطاب الموجه إلى الذات الإلهية من قبل الشخصية، لغرض الدعاء والطلب، أو الاستغاثة أو الحمد والثناء، فـ"المناجاة هي تقنية تستدعي الكشف عن ذوات الشخصيات من خلال نقل أهم المشاكل والصراعات والهواجس التي يعاني منها القارئ والجمهور بصفة مباشرة"[29]، حيث كشفت هذه المناجاة الصراع الذي تعيشه الشخصيات في الروايات مع الواقع المرير.

فمن أشكال المناجاة الدعاء، يقول الكاتب في رواية بر الحكمان على لسان الشخصية/صالح: "لم يبك صالح ولم يندب حظه كالآخرين عندما غرق ابنه مع من غرقوا، بل ظل وهو يلمح ما يحل بالسفينة أمام ناظريه داعيًا ربه أن يرفق بالغرقى وأن "يبعثهم يوم القيامة شهداء" وقد غسلت له سائر ذنوبهم"[30]، فأشار الكاتب صراحة إلى طبيعة الجملة التي قالها صالح وهو يلمح غرق بحارة

[28]– الأخزمي، يونس: بر الحكمان، ص: 48.

[29]– عزيزي، كنزة: بنية الحوار في رواية كبرياء وهوى لجين أوستن، ص: 28.

[30]– الأخزمي، يونس: بر الحكمان، ثلاثية بحر العرب، ص: 293.

ISSN : 2410-1818

السفينة "داعيا ربه"، بجملة: "أن يبعثهم يوم القيامة شهداء"، ووضعها الكاتب متعمدًا بين علامتي تنصيص تمييزًا له عن بقية السرد، وهو دعاء بالرحمة للغرقى أي طلب/التماس من صالح الرجل المسلم إلى الله الرب الرحيم الغفور، في حين نجد في رواية سفر الغواية مونولوجًا آخر على شكل دعاء، لكنه دعاء على أم سليمان، بأن يأخذها الله؛ لأنها قطعت المونولوج الذي كان يدور في نفس فاطمة، "تراقب فاطمة ابنها خميس، وقد أفاق على صوت ثرثرة العجوز، وبدأ بالتحرك في الأرجاء بنشاط وبحرية، شباك صيد وحبال، أواني طبخ، ودلاء مياه فارغة، ملابس وبطانيات مبعثرة على السطح، كلها شكلت له باحة لعب كبيرة بالنسبة لجسمه الضئيل:

"لماذا يطلب مني خلع رداء الحزن"-تتساءل فاطمة-"لم يعد لي من بعدهما رداءٌ ألبسه غير الحزن والفجيعة، لماذا تحدث معي هذه المرة وأوصاني بخميس؟ أيعقل أن هذه هي زيارته الأخيرة جاء ليودعني فيها،

أخذك الله يا أم سليمان، ما الذي جاء بك في هذا الوقت"،

تواصل العجوز حديثها مع فاطمة، غير مهتمة بسماع ردودها، حديث من طرف واحد، تعتبره كافيا هذه المرة"[31]، فقد أورد الكاتب نص الدعاء دون الإشارة إليه بعبارة أو جملة تميزه عن غيره من المونولوج.

هذا النمط من المناجاة أي "الدعاء على" يعود مجددًا في رواية سفر الغواية عند فاطمة، حيث "كان المنظر أقوى من حنجرتها التي خانتها-آنذاك-فارتخت أوتارها، وأبى صوتها الخروج، بكماء مشلولة الأطراف مبتلة الجسد، خائرة القوى، كطائر هيّض الماء جناحيه فهوى،

"سوف يغرفون من ذلك البئر دما يشربونه زقوما، وسوف يسري في عروقهم حميما، ويستقر في بطونهم، جمرا إلى أبد الآبدين، تدعو فاطمة في كل مرة تتراءى صورة البئر مفتوحا يطفح دما أمامها"[32]، حيث أشار الكاتب صراحة إلى أن نص "سوف يغرفون من ذلك البئر دما يشربونه زقوما، وسوف يسري في عروقهم حميما، ويستقر في بطونهم، جمرا إلى أبد الآبدين"، هو نص مناجاة مع الذات الإلهية على شكل دعاء، وذلك بقوله: "**تدعو فاطمة في كل مرة تتراءى صورة البئر مفتوحا يطفح دما**"، فهو دعاء/استغاثة وانتقام من القتلة الذي قتلوا زوجها، دعاء امرأة مؤمنة بالبعث وعدالة السماء.

---

[31]– الجديدي، راشد: سفر الغواية، ص: 15.

[32] – الجديدي، راشد: سفر الغواية، ص: 77.

ISSN : 2410-1818

هذه المناجاة بين الشخصيات والذات الإلهية لا تأتي في رواية سفر الغواية على ألسنة المسلمين فحسب، بل على لسان الشخصية دينيس التي مازالت على عهد قريب بالمسيحية وعلى تعبير المسيحين أيضًا: حيث يجري مونولوج داخلي على شكل مناجاة في ذهن دينيس فتشكر ربها وتثني عليه؛ لأنه اختصر عليها طريق الانتقام من قتلة زوجها، "**يا لحكمة السماء!**"، تقول دينيس وقد رأت انفراجه في طريق تحقيق مبتغاها، فرجة اختصرت الكثير من الوقت، لم تكن تظنها تأتي بهذه السهولة"[33].

فهذه المناجاة جاءت في النصوص السابقة بوصفها مونولوجا داخليًا لم تتلفظ به الشخصية صراحة لكن سرًّا، ويكشف عن مدى ارتباط هذه الشخصيات بالذات الإلهية، وعن مدى عدم قدرتها وعجزها عن تغيير الواقع المرير الذي تعشيه إلا بتدخل من لدن الذات الإلهية.

خاتمة البحث:

يتضح لنا مما تقدم أن الرواية العمانية لم يقتصر تطورها على الموضوع أو الاتجاه، بل شمل بنيتها السردية كذلك، فلم تقتصر على أشكال تقليديّة من الحوار، بل تنوعت هذه الأشكال حيث جاء الحوار الداخلي-موضع الدراسة- في بعض الروايات بأكثر من شكل، فتارةً على شكل حوار دخلي منطوق وتارةً غير منطوق أو على شكل الاسترجاع الفني أو التداعي الحر أو على شكل أحلام أو مناجاة.

ولم يكن دور هذا الحوار الداخلي أو المونولوج حشوًا بل أسهم في نمو السرد في بنية الروايات السابقة، فترتبت عليه أحداث ونتائج وظهرت في ضوئه شخصيات جديدة أسهمت هي الأخرى بدورها في نمو السرد.

مصادر الدراسة ومراجعها:

مدونة الدراسة:

- الأخزمي، يونس: بر الحكمان، ثلاثية بحر العرب، ط:1، دار سؤال للنشر، بيروت، 2016.

-حمد، هدى: التي تعد السلالم، ط:1، دار الآداب، بيروت، 2014.

- القاسمي، زهران: جبل الشوع، ط:1، دار الفرقد، دمشق، 2013.

- الجديدي، راشد: سفر الغواية، ط:1، مؤسسة بيت الغشام للصحافة والنشر والإعلان، مسقط، 2019.

المراجع:

[33] – الجديدي، راشد: سفر الغواية، ص: 98.

ISSN : 2410-1818

- إبراهيم عزيز، بختيار: الحوار في خطاب جليل القيسي القصصي، رسالة ماجستير مرقومة، جامعة صلاح الدين، أربيل، 2012.

- برنس، جيرالد: قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، ط:1، دار ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2003.

- بروان، ج.ب، ويول، ج: تحليل الخطاب، ترجمة محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي، ط:1، النشر العلمي والمطابع بجامعة الملك سعود، الرياض، 1997.

- جيران، عبدالرحيم: الذاكرة في الحكي الروائي: الإتيان إلى الماضي من المستقبل، ط:1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2019.

- دوفور، فيليب: فكر اللغة الروائي، ترجمة هدى مقنص، ط:1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2011.

- عزيزي، كنزة: بنية الحوار في رواية كبرياء وهوى لجين أوستن، كنزة عزيزي، رسالة ماجستير مرقومة، جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي، الجزائر، السنة الجامعية 2016/2015.

- طه عبدالفتاح، مقلد: الحوار في القصة المسرحية والإذاعة والتلفزيون، (د.ط)، مكتبة الشباب، القاهرة، 1975.