

تشكلات الرؤية السردية: روايات مؤنس الرزاز أنموذجاً

The Formation of Narrative View in The Novels of Mu'nis Al-Razzāz

Pembentukan Gambaran Naratif dalam Novel-Novel yang Ditulis
oleh Mu'nis Al-Razzāz

شرحيبيل المحاسنه*

ملخص البحث:

يدرس هذا البحث تشكيلات الرؤية السردية في روايات مؤنس الرزاز الروائي الأردني الذي أسهم في تطور الرواية الأردنية، والارتقاء بها إلى مستوى متقدم بين الروايات العربية، لما تتسم به من النضج من الناحية الفنية. وتنتمي رواياته إلى اتجاه الرواية الحديثة التي تتسم بالتفكك والتشظي، والذي كان يسعى دائماً وراء البحث والتجريب وابتداع أشكال جديدة تتسم بالتركيز على الجاني الداخلي النفسي، والعلاقات غير التقليدية عبر تقديم نصوص مترابطة متناثرة تتصف بالغموض والإشكالية والتعقيد. وقد تضمنت هذه الدراسة جانبين الأول الجانب النظري الذي يقدم تأطيراً لمفهوم الرؤية السردية وحققتها، وتعدد التصنيفات التي قدمها النقاد لدرس ماهيتها، والجانب الآخر الجانب التطبيقي الذي يتناول الرؤية السردية لدى الرزاز ومدى تشكيلاتها. خلص البحث إلى أن تباين الآراء ووجهات النظر لدى الغربيين لم تكن سلبية بل إنها حفزت على استعماله، وأسهمت في بلورته وتطويره؛ فجعلت قدرة النقاد نحف نحو فكر أكثر تقدماً وحدثاً في النصوص السردية، وأن الراوي هو المرتكز الأول في الرؤية السردية؛ لأنها ملقاة على كاهله، ولأنها الزاوية التي تحدد رؤيته إلى العالم الذي يرويه بشخصياته وأحداثه، وأما الجانب الثاني فقد انزاح الرزاز عن النمط التقليدي للروايات الكلاسيكية القلم، وأخذ

* كلية المجتمع بالقويعة، جامعة شقراء، السعودية.

يميل إلى جعل رواة عدة تقوم بسرد الأحداث، والتعدد في الرواة ووجهات النظر والضمائر، فأصبح الرواة في رواياته يتناوبون على سرد الأحداث حتى نهاية الرواية باستثناء رواية واحدة.

الكلمات المفتاحية: الإطار النظري- الإطار التطبيقي-أحياء-اعترافات-متاهة.

Abstract:

The paper discusses about the formation of narrative view in the novels of al-Razzaz, the Jordanian novelist who manage to develop the Jordanian novels to be on par with other novels in the Arab world due to the maturity present in the literary aspect of the novels. His works are similar to the current trend of narrative that tend to be decentralized and fragmented; a reflection of the inner aspect of the story teller. The style sometimes can become complicated and vague. The study is divided into two sections: the theoretical aspect discusses about the concept of narrative and its characteristics. The second aspect will focus on the view of narrative of al-Razzaz and the extent of this formation. The study concluded that conflicting view among the Western scholars on certain style does not necessarily mean that the door is close for any attempt to enhance the technique since, if encouraged, this would lead to a new use of style. It is also noted that the narrator is the center of narrative since his view is the window to the story. Al-Razzaz also managed to be different from the traditional war of narrative by making the storytelling through different views and characters of his novels.

Keyword: Theoretical framework- Live persons- Admissions.

Abstrak:

Kertas ini membincangkan tentang pembentukan gambaran naratif dalam novel-novel yang ditulis oleh al-Razzaz, seorang novelis Jordan yang berjaya membangunkan novel-novel Jordan untuk duduk setara dengan novel-novel lain dalam dunia Arab disebabkan kematangan aspek sastera novel-novel tersebut. Hasil kerja beliau ialah sebagaimana aliran cerita novel semasa yang cenderung bersifat terpecah-pecah sudut penceritaannya. Gaya penulisannya juga kadang-kadang boleh menjadi rumit dan samar-samar. Kajian ini dibahagikan kepada dua seksyen: aspek teoretis yang membincangkan tentang konsep cerita serta ciri-cirinya. Aspek kedua akan memberi fokus pada pandangan cerita al-Razzaz sendiri dan pembentukan sudut penceritaan. Kajian ini menyimpulkan bahawa pandangan yang bercanggah antara sarjana-sarjana Barat tentang teknik penceritaan naratif tidak semestinya sebarang percubaan untuk meningkatkan teknik tersebut tidak membuahkan hasil, kerana jika diberikan galakkan, ini akan mendorong kepada satu gaya baru dalam penceritaan. Dalam hal ini pengisah ialah pusat sudut cerita kerana pandangannya ialah tingkap kepada cerita itu sendiri. Al Razzaz juga berjaya mengketengahkan sudut penceritaan berbeza daripada aliran tradisional penceritaan naratif dengan menjadikan sesuatu cerita itu

melalui sudut pandangan yang berbeza mengikut watak-watak dalam novel-novelnya.

Kata kunci: Kerangka Teori- Watak-Watak Hidup- Pengakuan.

مقدمة:

تحمل الرؤية السردية تسميات متعددة منها: وجهة النظر، والرؤية، والمنظور السردى، والبؤرة، والتبئير، وحصر المجال، والموقع.^١ وكل هذه التسميات متقاربة المعنى والدلالة رغم بعض الفروقات البسيطة فكلها تركز على الراوي "الذي من خلاله تتحدد "رؤيته" إلى العالم الذي يرويهِ، بأشخاصه وأحداثه، وعلى الكيفية التي من خلالها أيضاً- في علاقته بالمروي له- تبلغ أحداث القصة إلى المتلقي أو يراها".^٢

يكاد يجمع أغلب الباحثين والنقاد على أن أول من استحدث هذا المفهوم وبدأ باستخدامه هو الناقد الأمريكي "هنري جيمس" الذي تزعم مدرسة النقد الأنجلو أمريكي في بدايات القرن العشرين على أن البعض منهم "يؤكد على أن أرسطو قد استعمله كما سبق فلوبيير إلى توظيفه ثم استوحى هنري هذا المفهوم من "فلوبيير" بعد إطلاعه على مراسلاته التي يتحدث في إحداها عن الراوي، وعن الراوي الذي يجب أن يكون في عمله كإله في عملية الخلق فهو لا مرئي وعظيم القدرة، وتحس به دون أن تراه،^٣ والحق أن هنري له الفضل الأكبر في التنبيه على هذا المصطلح وبيان أهميته، فمطلبه الذي نادى به في العمل الروائي يجعل له هذا الفضل، فقد طالب "باختفاء المؤلف من العمل مؤمناً بأن القصة يجب أن تحكي ذاتها، وذلك عن طريق مسرحة الحدث أو عرضه وليس عن طريق السرد"^٤ وهو بكتابات النقدية التي قدمها بدأ يؤسس لأسس نقدية جديدة جعلت كثيراً من النقاد يهاجمون الروايات الواقعية التي ظهرت في عصره بما فيها روايات (تولستوي) ووصفوها بأنها "الوحوش الحقيقية الفضفاضة".^٥

لقد تشرب "بيرسي لوبوك" الأفكار النقدية التي طرحها "هنري" وأخذ يسير على خطاها مع إضافات جديدة يراها ضرورية في النص السردى، فجيمس بمثابة الأب الروحي له؛ لذلك فهو دائم الإعجاب برواياته، فمثلاً يقول حين يتحدث عن رواية السفراء: "والآن

لنقف عند الأسلوب الذي يمسح فيه صورة الذهن كلياً، الأسلوب الذي نجده منطقياً بشكل أساسي في رواية "السفراء وبقيت روايات هنري جيمس المتأخرة كيف ينسحب المؤلف؟ وكيف يقف جانبا، ليدع ذهن "ستريشر" يكشف عن قصته؟"^٦ وفي نهاية حديثه عن هذه الرواية يقول: "لقد صاغ المؤلف كتابه، هكذا بحيث إن دوره في رواية القصة الآن هو دور غير فضولي إلى أبعد الحدود، فالمؤلف لا يستطيع عن طريق الخيال الظهور هناك بشكل أكبر تحفظاً. إن دوره في التأثير ليس أكثر من دور الكاتب المسرحي الذي يختفي، ويترك شخصه تمثل القصة"^٧.

لقد تعدى لوبوك أفكار هنري ليصل إلى مفهوم الصيغة السردية "فمزج بين مسألة الراوي والصيغ السردية، فالراوي، في نظره، قد يروي القصة كما يراها مواجههاً بذلك القارئ الذي يصغي إليه، وقد يروي الراوي، قصة بشكل مفعم بالحوية، حيث تتحرك شخصيات الحكاية من خلال مشاهد حية، وقد يضعف سلطان الراوي ويستدعي القارئ من المشهد ليرى المؤلف مجرداً أمامه، وهكذا يستمر في نقاشه متحدثاً عن الراوي العليم، حيث تكون وجهة النظر أو المنظور هي وجهة نظر الراوي، أما في الأسلوب الدرامي فتقدم القصة نفسها، وفي المخبر عن نفسه تستقر وجهة النظر، ويكون مجال النظر محدد بدقة كاملة"^٨. ويحدد لوبوك وجهات النظر في الأشكال التالية:^٩

١. في التقديم البانورامي: نجد الراوي مطلق المعرفة يتجاوز موضوعه ويلخصه للقارئ.
٢. في التقديم المشهدي كما في الدرامي: نجد الراوي غائباً والأحداث تقدم مباشرة للمتلقي.
٣. في اللوحات: تتركز الأحداث إما على ذهن الراوي أو على إحدى الشخصيات. ومع كل الجهد والإضافة التي حاول لوبوك تقديمها إلا أنه ظل محصوراً بالتصور الذي قدمه هنري جيمس فظل تصوره محكوماً بأن "صنعة الرواية محكومة بالسؤال عن وجهة النظر، السؤال عن علاقة رواية القصة بها"^{١٠}.

وبعد حقبة من الزمن على ظهور "صنعة الرواية" للوبوك يأتي "فريدمان" ليلخص الآراء السابقة ويقدم لنا تصنيفاً جديداً لوجهات النظر يكون - في زعمه - أكثر تنظيماً ووضوحاً ويمكن عرض هذا التصنيف على النحو الآتي: ^{١١}

١. المعرفة المطلقة للراوي - المرسل: وهنا نجدنا أمام وجهة نظر المؤلف غير المحدودة وغير المراقبة، وهو يتدخل سواء اتصلت تدخلاته بالقصة وأحداثها أم لم تتصل فهو "الراوي العليم ذو الرأي".

٢. المعرفة المحايدة: وهذه الوجهة تختلف نسبياً عن سابقتها، فالراوي هنا يتكلم بضمير الغائب، ولا يتدخل ضمناً، ولكن الأحداث لا تقدم لنا إلا كما يراها هو لا كما تراها الشخصيات.

٣. الأنا الشاهد: نجد هذه الوجهة في روايات ضمير المتكلم، حيث الراوي مختلف عن الشخص وتصل الأحداث إلى المتلقي هنا عبر الراوي لكنه يراها أيضاً من محيط متنوع.

٤. الأنا المشارك: تختلف هذه الوجهة عن سابقتها، لأن الراوي المتكلم هنا شخصية محورية.

٥. المعرفة المتعددة: هنا نجدنا أمام أكثر من راوٍ، والقصة تقدم لنا كما تحياها الشخصيات.

٦. المعرفة الأحادية: عكس الوجهة الخامسة، نجد هنا حضوراً للراوي لكنه يركز على شخصية مركزية وثابتة ترى القصة من خلالها.

٧. النمط الدرامي: هنا لا تقدم إلا أفعال الشخصيات وأقوالها، أما أفكارها وعواطفها فيمكن تلمسها من خلال تلك الأقوال والأفعال.

وتضيف "روسن كيون" تصنيفاً ثامناً هو "الكاميرا الذي يتميز بنقل شريحة عن حياة الشخصيات دون اختيار أو تنظيم". ^{١٢}

ولما كان التصنيف الذي قدمه فريدمان متشعباً وذا تعريفات عديدة، يحاول الناقد الفرنسي "جان بوين" أن يختزل هذا التصنيف إلى ثلاثة أشكال هي: ^{١٣}

١. الرؤية مع، وهي رؤية الشخصية المركزية.
٢. الرؤية من الخلف، من خلال التذكر والتداعي، والراوي هنا ليس خلف شخصياته، ولكنه فوقهم، كإله دائم الحضور.
٣. الرؤية من الخارج، وذلك من خلال الوصف، أي السلوك كما هو ملحوظ مادياً. ثم جاء تودوروف مفسراً هذه الأنماط أكثر مما كانت عليه عند بوين، لتبدو صورة أكثر فهماً ووضوحاً وعرضها على النحو الآتي:^٤

١. السارد = الشخصية (الرؤية من الخلف عند بوين)، حيث يعلم السارد أكثر مما تعلم الشخصية، وهذه الصيغة يستعملها السرد الكلاسيكي في أغلب الأحيان، ويكون السارد كلي المعرفة يرى ما يجري خلف الجدران كما يرى ما يجري في دماغ بطله، ويعرف الرغبات السرية لدى إحدى الشخصيات الروائية التي قد تكون واعية برغباتها، كما يعرف أفكار شخصيات كثيرة في آن واحد، أو يسرد أحداثاً لا تدركها شخصية روايته بمفردها.

٢. السارد = الشخصية الروائية (الرؤية مع عند بوين)، حيث يعرف السارد بمقدار ما تعرفه الشخصية الروائية، ولا يستطيع أن يمدنا بتفسير للأحداث قبل أن تتوصل إليه الشخصيات، وفي هذه الحالة يمكن القيام بالسرد بوساطة ضمير المتكلم المفرد، ويتعقب شخصية واحدة أو شخصيات كثيرة، وقد يتعلق الأمر بسرد واع من طرف شخصية روائية.

٣. السارد = الشخصية الروائية (الرؤية من الخارج عند بوين) حيث يعرف السارد أقل مما تعرف أي شخصية من شخصيات الرواية، وقد يصف لنا ما يراه ويسمعه، وهذا الأمر - كما يرى تودوروف لا يعدو أن يكون "مواضعه" غير شعريّة ذلك لأن سرداً ينحصر في مثل هذا الوصف الحسي الخارجي/ السمع والرؤية- غير معقول، ولكنه موجود كضرب من ضروب الكتابة، والسارد هنا شاهد لا يعرف شيئاً، بل أنه لا يريد أن يعرف شيئاً.

وقد أشار جنيت إلى علاقة الراوي بما يرويّه، وأطلق على هذه العلاقة مصطلح "المبئر" الذي يقوم بتبئير الحكيم وقد قسم التبئير إلى تبئير داخلي ثابت أو متعدد وتبئير خارجي لا يمكن بوساطته التعرف على الشخصية من الداخل، كما أن سرداً غير مبدأ هو السرد التقليدي.^{١٥}

يبدو أن جيار جنيت لم يكن راضياً عن التصورات السابقة التي طرحها النقاد فقام بتقديم مشروعه الجديد مستوحياً الألسنية البنيوية، ومشروعه هذا أطلق عليه ما يسمى "بالتبئير"، استلهمه من مصطلح الناقد بروكس ووارين، وهكذا يطلق اسم محكي غير مبدأ أو تبئير في درجة الصفر كمقابل لمصطلحي بوين وتودوروف الرؤيوية من الخلف، والسارد الشخصية ويقسم جنيت التبئير إلى داخلي وخارجي: أما التبئير الداخلي فيصنّفه إلى ثلاثة أصناف يمكن عرضها على النحو الآتي:^{١٦}

١. محكي ذو تبئير داخلي ثابت. ونموذجه المثالي هو رواية "السفراء" لهنري جيمس التي قال عنها لوبوك: إن جيمس في "السفراء" لا يخبرنا بقصة عقل "شبيسترش"، إنه يجعل هذا العقل يتحدث عن نفسه، إنه يمسرحه لأنه يعرض كل شيء من خلال وعي شخصية واحدة، مما يؤدي حتماً لتضييق مجال الرؤيوية، وحصرها في شخصية واحدة يعيشها، لدرجة تصبح معها الشخصيات الأخرى مسطحة، كما ذهب لذلك الناقدة البلجيكية "فرنسواز فان كيون" ما دامت لا تدرك إلا من خلال عيون الشخصية التي يقع عليها التبئير.

٢. محكي ذو تبئير داخلي متنوع والنموذج المجسد لهذه الحالة، هو رواية (السيدة بوفاري لفلوير)، حيث يبدأ السرد مبدأً على شخصية "شارل" ينتقل بعدها لشخصية إيمما بوفاري "Emma Boffary" قبل أن يعود من جديد ليركز على شخصية شارل.

٣. محكي ذو تبئير داخلي متعدد وهذا النمط غالباً ما يظهر في الروايات البوليسية، وروايات المراسلة مثل التي يتم فيها عرض الحدث الواحد مرات عديدة ومن وجهات نظر شخصيات مختلفة كما هو الشأن في رواية (العلاقات الخطرة).

أما التبئير الخارجي فهو كبعض روايات ما بين الحربين العالميتين، الأولى والثانية، المعروفة بروايات (Dashiell Hammett) أو بعض قصص ارنست هيمنغواي (القتلة The Killers) حيث نتابع حياة وسلوك الشخصيات خارجياً مع السارد، دون أن نتمكن من ولوج عالمها الداخلي، عالم العواطف والأفكار.^{١٧} واللافت، أن التبئير عند جنيت لا ينصب دائماً على عمل أدبي بأكمله، بل على قسم سردي محدد، يمكن أن يكون قصيراً جداً، ويؤكد أن التمييز بين مختلف وجهات النظر ليس دائماً بالوضوح الذي قد يمكن أن يوهم به تناول الأنماط الخالصة واحدة، فيمكن تبئيراً خارجياً على شخصية أو يتحدد أحياناً بأنه تبئير داخلي على شخصية أخرى.^{١٨}

إن المشروع الذي قدمه جنيت لم يبدُ مكتملاً في نظر "ميل بال" لذلك سعت إلى إقامة نموذج جديد من خلال نقد مشروع جنيت، فراها تعيد الترهينات السردية التي كانت تتصل بالترهين السردية الذي يبدو من خلاله الراوي، وتبدأ بتعيين أنواع الشخصيات في الخطاب السردية، وتخلص إلى أن الشخصية في الخطاب تصبح قابلة لأن نؤولها ونحكم عليها من خلال القراءة أي أنها تصبح "مقروءة" و"مرئية" للقارئ... إن القارئ يرى الشخصية بوساطة ترهين آخر يراها، ومن خلال رؤيته إياها يريها للقارئ، وتسمى "بال" هذا الترهين "المبتر" الذي نجيب عنه من خلال سؤالنا "من يري؟" ولما كان صعباً تحديداً من "يرى" بدون اعتبار الشيء الذي بوساطته تصلنا هذه الرؤية أي السرد، كان علينا قبل ذلك معرفة "من يتكلم؟" وهذا سؤال الصوت: أي الترهين السردية في طور العمل وهو يقوده المؤلف "من يكتب؟". ويمكن عرض الترهينات التي قدمتها بال والتي اعتمدت فيها على ثنائية الذات والموضوع على النحو الآتي:^{١٩}

١. ذات السرد: الراوي.

٢. موضوع السرد: المسرود (المروي).

٣. ذات التبئير: المبتر.

٤. موضوع التبئير: المبأر.

وهي ترى، بعد أن تتحدث عن كل ترهين على حده إنه عن طريق هذه الترهينات الأربعة يمكن تجاوز بعض المشاكل التي وقف جنيت عن تجاوزها وحلها.^{٢٠}

يبدو لي بعد تتبع الآراء والاتجاهات المختلفة لمفهوم الرؤية السردية أن تباين الآراء ووجهات النظر لهذا المفهوم عند الغربيين لم تكن سلبية بل إنها حفزت على استعماله وأسهمت مساهمة فعالة في بلورته وتطويره فجعلت قدرة النقاد تحفز نحو فكر أكثر تقدماً وحدثة في النصوص السردية.

كما اتضح لنا أن الراوي هو المرتكز الأول في الرؤية السردية، فالرؤية كلها ملقاة على كاهله، وما الرؤية التي تحدثوا عنها واختلفوا في تصورها إلا الزاوية التي تحدد رؤيته إلى العالم الذي يروي به شخصياته وأحداثه، والراوي يتصل بشخصيات الرواية اتصالاً وثيقاً، والشخصية الروائية مع أنها شخصية فاعلة أساساً، ولكنها قد تمكّن من الكلام والرؤية، والراوي هو الذي يسرد أفعالها وينقل كلامها. وقد ينزل لها عن الرؤية فتأتي الأحداث والشخصيات منعكسة في مرآتها،^{٢١} وهو "يروي الحكاية، إذ يخبر عنها، سواء أكانت حقيقية أم متخيلة، ولا يشترط أن يكون الراوي اسماً متعيناً، فقد يكتفي بأن يقتنع بصوت أو يستعين بضمير ما، يصوغ بوساطته المروي".^{٢٢} فيصبح بذلك مسؤولاً عن سرد حكاية الرواية وبناء عالمها المتخيل تبعاً لحلوله داخل نص الرواية، في حين يبقى "الروائي" خارج الرواية يبني ولكنه ينسب هذا إلى الراوي، ويختلف الراوي حسب الموقف الذي يرتضيه لنفسه، سواء أكان الموقف موقف الاختفاء التام أم موقف المشارك المنحاز، أم موقف الحيادي، ففي الاختفاء التام هناك تعدد في الرواة، وفي موقف المشارك المنحاز هناك راوٍ ممثل يحل في إحدى الشخصيات الروائية، وفي موقف الحياد هناك راوٍ عالم بكل شيء يتحرك بحرية داخل الرواية.^{٢٣} فالراوي يلعب دوراً كبيراً في الرواية حتى إن الكاتب لا يمكن أن يستغني عنه لأنه "قناع يرتديه ليكون الوسيط بينه وبين القارئ ويتوسل به للانتقال من العالم الحقيقي الذي يعيشه إلى العالم التخيلي الذي

يصفه داخل العمل الروائي.^{٢٤} فالراوي له أهمية كبرى في النص السردى وعلاقته بالشخصية هي علاقة متصلة وتتفاوت أحياناً حسب وضع الراوي ودرجة سيطرته على السرد.

الإطار التطبيقي:

إننا معنيون هنا فقط بالرؤية مع والرؤية من الخارج، أما الرؤية من الخلف، فالراوي فيها شخصية ورقية فلا علاقة لها بالشخصية، وأقصد هنا الراوي الكلي العلم. كما نلاحظ أن الرزاز انزاح عن النمط التقليدي للروايات الكلاسيكية القديمة التي كانت تتضمن رايواً واحداً يقوم بسرد الأحداث، وأخذ يميل لجعل عدة رواة تقوم بسرد الأحداث في كل رواية من رواياته، بحيث كنا نلمح أن كل الرواة في رواياته يتناوبون على سرد الأحداث حتى نهاية الرواية باستثناء رواية واحدة مالت إلى النمط التقليدي وجدنا فيها رايواً واحداً تولى سرد الأحداث وهذه الرواية هي "ليلة عسل" جعل فيها الرزاز ضمير الغائب هي طريقة الراوي في السرد، ولعل هذا النهج الذي اتبعه الرزاز في مجمل رواياته "لم يكن هو الوحيد المنفرد به بل نلاحظ أن كثيراً من الروائيين اتكأوا على الروائيين التجريبيين في نقل تجربة الشخصية الروائية".^{٢٥} وهذا النهج الحدائثي الذي اتبعه لا يعد مثلباً يسجل عليه؛ لأن "السرد عالم موحد خاص، متنوع وتعدد في داخله اللغات والأساليب والأحداث والأشخاص والعلاقات والأمكنة والأزمنة".^{٢٦} فما دام أن الرواية تمثل هذا العالم الموحد فيحق للمؤلف أن ينتهج الأسلوب والنهج الذي يريده في نقل تجارب الأشخاص وسرد الأحداث كما أن تعدد الرواة والضمائر التي يستخدمها المؤلف تتيح له الحرية أكثر مما كانت عليه الروايات التقليدية، وهذه من آليات الحدائث التي تميل إلى التحرر من التقليد والانفلات من القيود الفنية الصارمة، وإعطاء النص المزيد من الحيوية والنشاط وكسر حدة الرتابة التي يفرضها الضمير الواحد مما يجعلها أكثر تقبلاً لدى القارئ لذلك لا يمكن القول بسلبية هذا النهج عند الرزاز. وسنكتفي بالحديث عن أربع روايات عنده، لأنها تمثل السمة العامة لأغلب رواياته التي تبعت هذا النهج:

"أحياء في البحر الميت"

في هذه الرواية تتعدد الرواة وتتناوب بينها على سرد الأحداث ونقل حديث الشخصيات، فنلاحظ أنّ الراوي هو شخصية روائية وهو شاهدٌ على كثير من الأحداث التي تقع فيها، وهذا الراوي أو السارد هو عناد، ونراه يملك الحرية المطلقة في التنقل بين الشخصيات، ويملك أيضاً حرية الحركة في التنقل بين الأحداث وهو يمسك بزمام الحديث وقادر على منح المعلومات حول الشخصية أو حجبها كما أنه يملك المعلومات الكثيرة عنها، فمثلاً نلمحه يملك معلومات مفصلة عن الرائد. يقول السارد "عناد" عن الرائد "إنه النذل الذي خان العهد وسلم محجوب الذي خرجت مريم تلتمس له الأمن، إنه الرجل العاجز في الفراش، بل هو رفيق الغزوي في القتال ومثقال في الدهشة، إنه العاطل عن العمل ... إنه الذي تخونه كفى مع النقيب... إنه المفصول من الحركة... إنه الذي يركض وراء الناس ليلاً كالجنون... إنه السكير مدمن المخدرات ... إنه المناضل السابق في مسقط رأسه... إنه الذي ضائع سوزي انتقاماً من رفيقه الرائد".^{٢٧} فالسارد هنا يعرف كل شيء عن الرائد يعرف عن ماضيه وعن سلوكه وحياته.

استطاع السارد "عناد" بضمير المتكلم أن يعبر تعبيراً صادقاً عن حياته، وعن انعكاس أثر الواقع الذي يعيشه والذي يشهد أحداثه عليه، فيصف لنا وصفاً دقيقاً الحالة النفسية المضطربة التي تتناوب بين النوم والكوابيس والهذيان تلك الحالة التي جعلت الأشياء غير واضحة ومحددة أمامه: "أستيقظ، أفتح عيني، يرتطم الرحيل العمودي بالرحيل الأفقي على أنقاضهما ينتشر وعيي، يدور بصري في السقف ينزلق على الجدران يتلمس هوية المكان. لكن حواسي المشوشة تعجز عن تحديد موقعي أمكنة عالم المنام وأزمة الكوابيس والأحلام تقتحم عالم اليقظة، تنتهي الحدود الدقيقة، وتخلط الماضي بالحاضر، تمزج بين مدن عرفت ومدن لم تطأها قدمي. ذاكرتي مخضوضة، وبقايا هلوسة تتخطف مخيلتي كحبة خارقة وتلحق بها عبر عوالم خرافية تتداخل عوالم المنام بعوالم الهلوسة بعالم اليقظة، وينبت مليون منطلق غريب عصي. ويتكاثرون...".^{٢٨}

فضمير المتكلم قدّم لنا إدراك الشخصية للأشياء ولذاتها وجعلنا ندرك أن السارد "عناد" يعيش في دوامة الهلوسة والجنون بسبب الواقع المنخور الذي يعيشه، وقد يظن قارئ هذه الرواية أن ضمير المتكلم المسيطر عليها جعلها سيرة ذاتية للمؤلف، ولكن الحقيقة التي يجب أن تدرك أن هذا السارد ما هو إلا محض خيال من صنع المؤلف وفكره واستخدامه لضمير المتكلم هو محاولة من المؤلف "ليجعل من الوهم حقيقة وإثباتاً".^{٢٩}

لقد تمكن السارد عن طريق ضمير المتكلم أن يتوغل في أعماق نفسه، وبكشف عن مكنونها وخفاياها أمام القارئ؛ فنراه عن طريق هذا الضمير يتحدث بطريقة التداعي الذهني عن سلوك شخصيته وطبائعها وعلاقاتها بالشخصيات الأخرى وبالأحداث " ويتداخل تيار الوعي بالمنولوجات ليكشف عن نفسيته، وعن الحس الوجودي بها، وعمّا يهيمن عليها من صور عبثية وسيريالية وتعبيرية ونفسية"،^{٣٠} بسبب شدة اصطدامه بالواقع الذي جعله يرى الأشياء على غير ما هي عليه: "الشك يبسط ظله ويلبس الأشياء. أتناهض متسانداً على الأرض ثم السرير، قميصي على الأرض تحت النافذة المحطمة مخضب بالدم. ماذا فعلت يا ترى خلال رحلتي الجهنمية هذه إلى العوالم الخرافية؟ من كنت؟ لعلني قتلت لعلني تزوجت. لعلني شتمت أعز الناس إلى قلبي في غمرة هذيان الوهم ... سأتصل بمثقال وأسأله عني، ما أقسى أن تسأل الآخر عن نفسك. كنت غائب العقل تائه الذهن ... وما كنت أنا أبداً، زحفت إلى الحمام في طريقي شاهدت المقاعد والمناضد منقلبة مائلة منحنية محطمة".^{٣١}

فعناد السارد استطاع من خلال هذا الضمير أن يكشف لنا أنه شخصية مضطربة تعيش في واقع مأزوم، وأنه يعيش حالة اغترابية حادة دفعت به لدخول عالم الهلوسة والهديان، ولا غرابة في ذلك لأن "الأنا" معادل، من بعض الوجوه، لتعرية النفس، ويكشف النوايا أمام القارئ مما يجعله بها أشد تعلقاً، وإليها أبعد تشوفاً".^{٣٢}

وبعد أن ينهي عناد سرده للأحداث وعرض مواقف الشخصيات بضمير المتكلم يأتي راوٍ ثانٍ هو الرائد، فيأخذ زمام رواية الأحداث من عناد، ومنذ الصفحات الأولى يأخذ برواية الأحداث بضمير المتكلم، فيكشف لنا عن حنقه على كل اشتراكي يحمل شعار القومية

ويقاوم من أجلها، فلمحه ييغض كل فلاح ويزدري وزير الثقافة والإعلام لأنه سمح للاشتراكيين بنشر أفكارهم وثقافتهم يقول: "إنني أزدري وزير الثقافة والإعلام ... إذ إنه يجلس على كرسيه الذي يراه عرشاً وأراه مرحاضاً إفرنجياً بفضل مدافعنا ... لا بفضل علمه الغزير أو شهادته ... كيف تسمح لنفسك أن تذيع أغاني عبد الحليم وفريد سواد الليل وبياض النهار ...".^{٣٣}

فضمير الأنا الذي يلجأ إليه يكشف لنا منذ البداية عن سلبيته فهو حائق على كل قومي واشتراكي مثقف؛ لأن كل قومي واشتراكي خطر يهدد بقاءه. ويتعدى به الأمر ليرى كل من حوله خطراً يهدد وجوده وحياته "الناس أलगام. عناد الشاهد لغم. بل سوزي لغم أيضاً ... وأنا الرجل الرابع بعد الرئيس والمشير وعبد الحميد أتعامل معهم بخبث. أداور وألف ثم أداور وانطلق كالسهم الخاطف نحو مرادي، عليّ أن أروض عناد وأسيطر على سوزي".^{٣٤} فضمير "الأنا" يحدد مهمته التي ينبغي أن يقوم بها ولعل هذا تمهيد لأعمال التصفية ضد أبناء الحركة القومية التي تتخذ النضال ديدنها.

تبني اعترافات الرائد الذي يقوم بعملية السرد بضمير المتكلم على شخصيته باعتبارها الشخصية المحورية، وباقي الشخصيات ما هي إلا شخصيات ثانوية تساعد أحياناً على إضاءة جوانب خفية فيها، وتركز "الأنا" في اعترافات الرائد على إبراز فكرة الاضطهاد والقمع وأعمال التصفية بعكس الجانب الأول من الرواية الذي تزعم روايته "عناد الشاهد" والذي برز فيه فكرة النضال والمقاومة والكفاح، فالرائد في اعترافاته هو الذي سيقوم بعمليات التصفية وقتل كل أعضاء حركة المقاومة، ولعل هذه المهمة التي سيقوم بها الرائد كانت تتنابه منذ الصغر فقد كان يشعر بأنه هو الذي يحمل لواء التصفية والقمع "... ولكنني رائد في أية حال ... ورائد على جانب كبير من الخطورة. منذ صغري وذلك الإحساس الغامض بأني رجل قدر ومصير يلح على نفسي ويستولي على كياني دون أن أتبين له مصدراً بيناً أو علة علمية".^{٣٥}

اللافت، أن هناك بعض الشخصيات الثانوية تنهض برواية الأحداث، فبعد أن ينهي الراصد سرده واعترافاته تأتي الصغيرة شاهداً على الأحداث المأسوية التي تعيشها أسرة عناد، فتعمد إلى ضمير المتكلم للبوخ بشهادتها على الواقع الذي أصبحت فيه أسرته رهينة الإقامة الجبرية والمراقبة المشددة "عيون الحرس فوق السور تحرق إلينا تحترق هذه الجدران الزجاجية ونحن -أنا وأمي وأبي- نحاول، مثل لصوص سلطت أضواء باهرة عليهم بغتة، أن نختفي وراء باب، نتوارى خلف جدار داخلي يجلل عري هذا البيت الزجاجي المستباح بالعيون المبحلة".^{٢٦} والساردة محدودة العلم، فراها تنقل الحوار الذي دار بينها وبين والدها دون أن تتدخل في خضم الحديث وذلك لأنها صغيرة "أنا لم أعلق، لم أفهم، أبي مثقف. وأنا صغيرة".^{٢٧} فهي مراقبة للأحداث تديرها ولا تلتحم بها وتعرف أقل من الشخصيات الأخرى (الساردة > الشخصية) (الرؤية من الخارج) وهذا الأمر - كما يرى تودوروف - لا يعدو أن يكون مواضعة؛ ذلك لأن سرداً ينحصر في مثل هذا الوصف الحسي الخارجي/السمع والرؤية - غير معقول. ولكنه موجود كضرب من ضروب الكتابة، والسارد هنا شاهد لا يعرف شيئاً.^{٢٨}

بعد رواية الصغيرة للأحداث يأتي تالياً لها "الرجل" راوياً للأحداث ليكون شاهداً على أحداث أسرته الصغيرة ويعمد إلى ضمير الغائب في بداية حديثه ثم يتحول إلى ضمير المتكلم، وبعد أن ينهي الرجل سرده تتولى المرأة بضمير المتكلم متابعة السرد، ونراها شاهداً على مسألة اعتقاله، ويستمر التناوب في سرد الأحداث بين الصغيرة والرجل والمرأة حتى يظهر راوٍ آخر مجهول يعمد إلى ضمير الغائب في سرده، وينقل لنا تفاصيل الأحداث ودقائقها، ويبدو أن ضمير الغائب أتاح له أن يكون كلي العلم (الرؤية من الخلف)، فراه يقدم الحديث دون أن يشارك في الفعل، أو يكون جزءاً من الأحداث، فلا يمكن رؤيته في ثنايا السرد ولا يمكن تخيل صورة محسوسة له "ولهذا الراوي امتياز تام حيث يعرف ما يعلمه المؤلف، ولديه قدرات كاملة على التحليل والاستنتاج، إنه المؤلف الضمني الذي يريد منا الإيمان المطلق بإمكاناته الاستبصارية، وعلينا ألا نشك لحظة بمعرفته لكل شيء".^{٢٩}

فتراه يصف كل شيء حتى طريقة نظرة الشخصيات إلى بعضها، فمثلاً نلمحه يصف طريقة نظرة الزوجة إلى زوجها بقوله "نظرت زوجته إليه بعينين نصف مغمضتين...".^{٤٠} كما أن هذا الراوي يعرف حتى ما يختلج في نفوس الشخصيات وما يختبئ فيها من غرائز، فنلمحه يكشف لنا عن الرغبة الجنسية العارمة في نفس الملازم "الرغبة تشب في جسد الملازم ولا تخمد وشهية الصياد فيه تتأجج. وهو يجوس الجدران في أصابعه".^{٤١} فهو لا يكتفي برصد ملاحظها الخارجية بل يغوص في أعماقها.

يتضح لي من خلال ما تقدم أن الرزاز تخطى النمط التقليدي الذي يتضمن السارد الواحد، وانزاح عنه ليحعل عدة رواة يقومون بسرد الرواية، وهؤلاء الرواة يختلفون بصيغة الضمائر؛ فبعضهم استخدم ضمير المتكلم والبعض الآخر استخدم ضمير الغائب، وبعضهم راوح بين الضميرين، كما أن الرؤية السردية لم تكن من زاوية واحدة بل تراوحت بين الرؤية من الخلف والرؤية من الخارج، ولعل هذا ما ساعد الرزاز على جعل بنائه السردية أشبه بقفزات ويتبع بنية مختلفة مفككة خارجة عن النظام مقتصرة على المراوحة بين السرد والتداعي والحوار والكوابيس في إطار عالم الهذيان والحلم والوهم في نسق خارج عن المنطق والعلاقات السببية وخارج عن النظام الأفقي الذي يلزم بالتتابع المنطقي وعدم تجاوزه، ولا نغالي إذا قلنا: إن الرزاز مال إلى تحطيم البنية السردية التي تقوم على النظام والقانون الموحد. ولا غرابة في ميله إلى هذا التكنيك السردية في ظل واقع مصاب بالتمزق والتشظي والانهيار في منظومته السياسية والفكرية والاجتماعية واقع تنصدر زعامته كل عناصر القمع والمصادرة والاستلاب، والرزاز بهذا التكنيك هو نتاج هذا الواقع.

"اعترافات كاتم صوت"

يمارس الرزاز نفس التكنيك الفني الذي مارسه في رواية "أحياء في البحر الميت" حيث نرى الرزاز في هذه الرواية يفتتح رواية الأحداث بضمير المتكلم ثم يليه راوٍ مجهول، ثم يأتي عدة رواة آخرين يتابعون سرد الأحداث في الرواية مثل الدكتور مراد وزوجته مريم وابنته سناء، ولعل هذا التكنيك جعل هناك ارتخاء في خط السرد الذي غداً خيوطاً يمسكها مؤنس بيديه،

ولكن دون شد وجبر، فيستنطق كل شخصية بما يعبر عنها، وبما يناسب رؤيتها، فنجده يقسم الرواية إلى مقاطع أو أصوات (دوائر أصوات)، (أصوات الختيار، وصوت يوسف، وصوت الصغيرة)، إن الحضور الواضح والمباشر للشخصيات من خلال مونولوجاتها، أسلوب سردي بدا بارزاً في أعمال مؤنس، دون أن يغادر مؤنس نفسه العمل بوصفه مؤلفاً ضمناً، فيحضر صوت المؤلف في نهاية الرواية، وهو الأمر الذي منح الرواية سمة حداثية وطلاعية وتجريبية واضحة.^{٤٢} مما يتطلب وجوب توفر نوع خاص من القراء أصحاب مهارة وقدرة على قراءة الأعمال الحداثية المتميزة. يكونون قادرين على الكشف وسبر الرؤى الكامنة خلف هذا التكنيك.

في نهاية رواية "اعترافات كاتم صوت" يختفي الراوي وينمحي لنصبح أمام حوار مباشر بين المؤلف والقارئ، ويبدو لي أن هذه تقنية جديدة انفرد بها الرزاز، فقد جعل المؤلف يتحدث عن الشخص ويكشف المزيد عن ماضيها، ودورها حتى إنه جعل القارئ يقدم اقتراحات للمؤلف لتحسينات الرواية، فمثلاً نلاحظ القارئ يقدم اقتراحاً للمؤلف أن يضيف فصلاً يصور فيه الختيار وهو يقرأ على الصغيرة درساً.^{٤٣}

صوت القارئ: إذن استحدثت فصلاً، تصور فيه الختيار وهو يقرأ على الصغيرة درساً من التاريخ. مثلاً قتل جماعة معادية للحسين ثم الحسن والتنكيل بعائلة علي، ولنتصور الصغيرة وهي تنتحب بشدة وقد تأثرت بهذا الدرس. ورأت في مصير أبناء علي -رضي الله عنه- مصيرها ... بذلك، تكون قد أوحى إلينا بما تريد.

صوت المؤلف: سأفكر في الأمر

لقد ترك الرزاز كثيراً من الفراغات والفجوات للقارئ لكي يقوم القارئ بملئها ويتحول إلى مشارك في النص الروائي، ولا يبقى مجرد مستهلك يأخذ المعلومات دون المشاركة في فك شيفرة النص، وهذه الفراغات التي يتركها المؤلف هي المحفز الذهني للقارئ، فمثلاً إن الرزاز لم يذكر الأسباب التي جعلت سيلفيا تلجأ للعمل بالملاهي لأن هذا الفراغ متروك لذهن القارئ.

صوت القارئ: إننا لا نعرف ما هي سلافة أو سيلفيا في هذه الرواية أي أحداث أو دروب أفضت بها إلى احتراف العمل في الملاهي والحانات.

صوت المؤلف: لكم أن تملؤوا الفراغات.

صوت قارئ: أنا أتخيلها صبية من الجزائر شاركت في الثورة قبض عليها الفرنسيون، وعذبوها تعذيباً وحشياً، ففقدت حاسة السمع. بعد الاستقلال صدمت بالواقع. وجدت أنها قد فجعت بأحلامها أحست بالاغتراب، لجأت إلى فرنسا... واحترفت العمل في الملاهي.

صوت قارئ آخر: لا لا ... أنا أرى أن تحول سلافة إلى رمز لا لحم و لا دم له. وجودها يخدم فكرة العجز عن التواصل بين الناس، إفلاس اللغة.

صوت قارئ ثالث: لا ... لا ... لا سلافة فتاة فلسطينية، من حيفا. قتلت أمها في دير ياسين. وقتل أبوها في "القسطل" وضاعت في الهجرة. تبنها أحد العاملين في السفارة الفرنسية في الأردن، ثم رحل بها إلى باريس حيث نشأت. بعد ذلك.. مات الديبلوماسي الفرنسي وسلافة في ريعان الصبا. فاضطرت إلى العمل في الملاهي والحانات.

حقاً لقد اختفى الراوي واختفت معه وجهة النظر والضمائر فلم نعد نلمسه، فالمؤلف والقارئ أماننا مباشرة، والمؤلف هنا يؤكد على تعمد وجود فجوات وفراغات، لأن القارئ هو المكلف بملئها، واعتقد أن هذه الفجوات التي تركها المؤلف هنا صَنَعَتْ ما يسمى بالتأويل الذي يوفر عدة تفسيرات للفراغات التي يتركها المؤلف، ولعل هذا ما يرفع من قيمة "المتلقي فلم يعد المتلقي مجرد مستقبل فقط بل أصبح مشاركاً في خلق الأثر الأدبي، لأن الأثر موجه دائماً إلى المتلقي".^{٤٤} الأمر الذي يولد القراءة التفاعلية بين النص الروائي والمتلقي وتفاعل القارئ مع النص هو الجانب الأكبر لعملية التفاعل الشاملة التي نعدّها آلية من آليات القراءة التأويلية، ونقصد التفاعل بين النص والقارئ في شكل حوار متبادل بينهما، فالنص مخاطب ومُخاطَب في الوقت نفسه، يخاطب القارئ ويُتحدث إليه، والقارئ أيضاً مخاطب ومُخاطَب في الوقت نفسه: يخاطبه النص ويتحدث هو إليه، فكأن ما بينهما هو نوعٌ من علاقة التضامن والتكافل والتكامل: "أحدهما يشترط الآخر ويؤسسه"^{٤٥} كما يقول محمد الناصر العجيمي.

وتفاعل القارئ مع النص إنعام للنظر فيه "والنتيجة استثناس به واستمتاع أو - كما يقول جادامر - "لا يكون هناك ضجر".^{٤٦}

إن الفجوات أو الفراغات التي يلزم الرزاز القارئ بالبحث عن تأويلات يملأها هي التي تحرك التفاعل وتجعل الحيوية هي السمة العامة لذلك التفاعل أو كما يرى "إيزر" هي الشرط القبلي الأساسي لمشاركة القارئ، هي التي تتيح للقارئ الفرصة ليبنى جسوره الخاصة، وتمثل العلاقة الأكثر أهمية بين النص والقارئ، وهي تمثل أيضاً العلاقة الأكثر أهمية بين النص والقارئ، وهي المفتاح الذي ينشط القارئ في استخدام فكره لكي يحقق قصد النص، إنها أساس البنية النصية التي يندمج بها دور القارئ؛ بمعنى أن النصوص التي تخلو من الفجوات أو الفراغات هي نصوص مضجرة لأن فرصة مشاركة القارئ فيها إما متقدمة وإما قليلة.^{٤٧}

وعلى هذا الأساس يمكن القول إنّ النص الذي يخلو من الفجوات أو الفراغات هو نص قليل التفاعل؛ فالفجوات التي يتركها المؤلف هي المحفز على إثارة ذهن القارئ ودفعه لمزيد من المشاركة والاتصال، ويجب أن نتنبه هنا إلى أنه ليس المهم هو الوصول إلى حقيقة المعنى المراد وتحديد بدقه، بل إن المهم هو تحقيق التفاعل وإثارته بين النص والقارئ. يقول جان بياجيه: "إن معرفة شيء ما، هي ببساطة ليست عملية نظر إلى ذلك الشيء، وإدراك وجوده أو عمل نسخة أو صورة ذهنية له، إن معرفة ذلك الشيء تتحقق من خلال التفاعل معه، واستيعابه، وتنظيمه في الإطار المعرفي الموجود في عقلية الفرد".^{٤٨}

واللافت، أنّ الطرح الذي قدمه المؤلف لملء الفراغات هو شبيهه بالطرح الذي قدمه "روبرت هوهولب" حول جملة "قذف الطفل بالكرة" يقول إننا نواجه بعدد لا يحصى من "الفراغات" في هذه الجملة هل الطفل في هذه الحالة في العاشرة أو السادسة من عمره، وهل هو ذكر أو أنثى، وهل هو أسمر أو أبيض، وهل هو أحمر الشعر أو أشقر - هذه الملامح كلها غير قائمة في هذه الجملة، وهي بهذا تشتمل على "فراغات" وملء هذه الفراغات هو عند إيزر وظيفة التفاعل.^{٤٩}

وكل هذه الاحتمالات التي تمنحها الفجوات هي أساس الإبداع الذي يكفل خلود النص وديمومته وهو الذي يعزز القراءة التي يجب أن "لا تكون حركة خطية مستقيمة، أو مجرد

شأن تراكمي: ذلك أن تأملاتنا البديئة تولد إطاراً من المرجعية تؤول من ضمنه ما يأتي لاحقاً، لكن ما يأتي لاحقاً قد يحول فهمنا الأصلي بصورة ارتجاعية، مسلطاً مزيداً من الضوء على بعض خصائصه ومعتمداً على بعضها الآخر، وكلما واصلنا القراءة فإننا نسقط افتراضات، ونفتح قناعات، ونقيم استنتاجات وتوقعات أكثر فأكثر تعقيداً، فكل جملة تفتح أفقاً تشبه الجملة الثانية أو تتحداه أو تقوضه. ونحن نقرأ قديماً ورجوعاً في الوقت ذاته، وتنبأ وتذكر، وربما ندرك ما في النص من تحققات ممكنة أخرى أبطلتها قراءتنا. وعلاوة على ذلك، فإن كل هذه الفاعلية تجري على مستويات كثيرة في الوقت ذاته؛ ذلك أن النص يملك "مؤخرات" و"مقدمات"، وزوايا نظر سردية مختلفة، وطبقات للمعنى متبدلة تنتقل بينها بصورة متواصلة".^{٥٠}

والحق إن إضافة المتلقي والمؤلف إلى الرواية عند الرزاز جعلها تدخل في صميم الحداثة والتجريب الخاضعة للنظريات النقدية الحديثة، والتي كسرت أفق التقليد واندغمت في روح التجريب الحدائثي الملائم لروح العصر والتطور العالمي. واختفاء الراوي، ودخول المؤلف والقارئ إلى ساحة النص الروائي هو أحد المظاهر الحدائية التي أخذ بزمامها الرزاز، وتميز باستخدامها في أغلب أعماله.

"متاهة الأعراب في ناطحات السراب"

سار الرزاز في هذه الرواية على منوال الروائيتين السابقتين، فلمح فيها تعدد الرواة ووجهات النظر، ويبدو أن هذا التعدد غالباً ما كان سببه تشظي الشخصيات وانفصامها؛ ففي بداية الرواية يتصدر آدم الحسنيين رواية الأحداث عن طريق السرد الذاتي الذي صيغ عن طريق أسلوب الاعترافات والتداعيات والمونولوجات والهذيان والأحلام، فعن طريق هذا السرد تتجلى طبيعته المتناقضة "أنا اليسر، صاحب العسر، الذي لا انبسط في الحديث، ولا أتيسر على نفسي في أمور الدنيا. والشوق لحمل الرسالة يحرقني، ولأكن عندئذ مصب الكوارث، ومستودع الخن، لست مزوجاً ولا مطلقاً وإنما استوحش من الدنيا وزهرتها، واستأنس بالليل وظلمته، بعراء الزهد"^{٥١} فكما يبدو أن هذا الراوي "حسنيين" استطاع عن طريق أسلوب السرد الذاتي الذي جاء بصيغة المتكلم أن ييوح بكل ما يركز في نفسه وطبيعته، وأن يظهر

تداعيات نفسه المضطربة والقلقة التي تتنابه بين الحين والآخر، وعندما ينتقل الراوي للحديث عن الآخرين يبدو بصورة الراوي الذي لا يعلم إلا ما تعلمه الشخصيات (السارد = الشخصية الروائية) فنراه إذا فعلت الشخصية فعلاً أو اتصفت بصفة، فإن الراوي ينقل لنا فعلها وصفتها أي أن الراوي هنا تحول إلى مجرد شاهد على هذه الأحداث وناقل لها فلمسه يكثر من الصيغ التي تدل على نقله لكلام الآخرين "أمي تتحدث عن شاطئ غزة العجيب تقول...، أبو التوت يقول... وجدتي يقول... أبو التوت قال... قال أبو التوت... وجدتي تقول... علاء الدين ابن خالتي قال... قالت جدتي^{٥٢} فالراوي تحول إلى مجرد ناقل للحديث غير مشارك فيه، فنلاحظه في البداية كان يروي من وجهة نظره هو، ثم تحول ليروي من وجهة نظر الآخرين، وفي اعترافه للدكتور يتجلى ضمير "الأنا" ليكشف عن كل ما يختلج في نفسه من أوهام وأمراض نفسية: "مشكلتي يا دكتور أنني مسكون بشبح شخص، بل كائن عجيب، اسمه حسن الثاني، هذا جزء واحد من المسألة يا دكتور... فأنا عاجز عن فهم ما يدور حولي، وعاجز عن التكيف والتأقلم"^{٥٣}.

فضمير المتكلم أتاح للراوي أن يكشف عن كل مكوناته الداخلية، حتى إنه استطاع أن يبرز للقارئ ما يعتره من كوابيس "أنا في النعش، أفتح فمي لأخرج، فيمسك لساني فمي ويتأبى، أحاول أن أرفع يدي لأدق سطح الصندوق. لكن ذراعي تستعصي على الحركة... أفتح عيني فلا أرى سوى ظلام"^{٥٤}. ولعل هذا الضمير جعل القارئ "يلتصق بالعمل السردية ويتعلق به أكثر؛ متوهماً أن المؤلف، فعلاً، هو إحدى الشخصيات التي تنهض عليها الرواية"^{٥٥} واللافت، أن ضمير المتكلم لا يكشف في هذه الرواية إلا الملامح الداخلية ولم نلاحظه يتعرض لكشف الملامح الخارجية إلا نادراً؛ لأن الرواية كلها قائمة على أثر انعكاس الواقع على نفسية الإنسان العربي وهذه الرواية أصلاً أقرب إلى رواية التناقض والصراع داخلياً [أي داخل وعي أبطالها ذاتهم]^{٥٦}. لذلك فليس غريباً أن يسيطر ضمير المتكلم على كشف الملامح الداخلية.

وفي هذه الرواية نلمح التأثير واضحاً بحكاية ألف ليلة وليلة حيث نلمح عدة حكايات يقوم فيها كل راوٍ بسرد حكايته، وكانت فيها الشخصية الرواية "تعزو السرد إلى ذاتها وتحاول

إدانتها في زمنها، واستدراجه إلى اللحظة التي كانت تسرد فيها حكاياتها، تحت طقوس عجائبية مثيرة^{٥٧}. وفي هذه الحكايات يتناوب حسن الأول ثم حسن الثاني على سردها، ويبدو فيها المتكلم شاهداً على أحداث وأقوال الشخصيات، ثم نرى بلمحظة تأخذ بزمام الحديث بعد هذه الحكايات لتكشف أمام القارئ عن جوانبها ومعانها ثم ما يمتلجج في نفس حسن الأول والثاني من مشاعر ومعاناة، وبعدها يأخذ حسن الأول الحديث منها ليكمل بقية السرد وينقل لنا الحوار الذي دار بينه وبين بلقيس وحسن الثاني ثم تعود بلقيس لروايات الأحداث بضمير المخاطب "أنت" الذي يعني "جمالية سردية وطرافة في الحكيم"^{٥٨}. وخطابها موجه كله إلى حسنين "أنت شجرة المعصية الطالعة من سراديب الأزمنة، أوراقك سرية، وأغصانك باطنية. أيها الراضع ثدي الذؤبان وحليب العصاة كيف أهرب إلى فزاع وهو مؤصد الأبواب مثل قلعة من الصمود، وبرج من النهوض... سيحملونك إلى الصلب على عمود كهرباء ذي مصباح هشمه حجر طفل. وستطلع من علياء فجيعتك، ولن ترى إلا وجوها ليس بينها واحد تستقر عليه العين"^{٥٩}.

فالساردة بلقيس تقدم إدراكاً داخلياً للبطل فهي تعلم كل شيء عن حسنين تعلم عن ماضيه وحاضره وما يدور في ذاته وحتى إنها تعلم مستقبله وما سيحل به، لذلك فهي ترى من الخارج فتعرف ما تراه وتسمعه. وفي نهاية الرواية تظهر شهرزاد لتروي ما جاء تحت عنوان "ليلة أخرى"، فتأتي بصورة "السارد غير المشارك" في الأحداث فهي شاهدة على الأحداث وناقلة لها بضمير الغائب، وفي خاتمة الرواية يتولى حسنين زمام السرد فيقوم برواية الأحداث بضمير المتكلم، ونلاحظه يصف حركة الأحداث الماضية والشخصيات دون أن يتوغل في وصف باطنها والوصول إلى كشف أغوارها لذلك بقي راوياً محدد العلم.

الخاتمة:

ومما تقدم نستطيع القول إنّ رواية "متاهة الأعراب" ازداد فيها تعدد الرواة وتعدد الضمائر بتعدد الشخصيات، واختلفت فيها وجهات النظر؛ فلم نقف على راوٍ واحد يروي لنا الأحداث بل إننا لمسنا عدة رواة من داخل العمل ومن خارجه تكفلوا بروايات الأحداث والوقائع، ولا نبالغ إذا قلنا إن الرواية لم تكن متاهة في تشظي أحداثها ووقائعها فحسب،

وإنما هي أيضاً متاهة في تعدد ضمايرها ووجهات نظرها وهذا لأن الرواية جاءت أصلاً "التعريف الواقعي، ورصد ازدواجية الإنسان العربي، والكشف عن فسيفسائية حياتنا".^{٦٠} الأمر الذي ألزم الروائي "بتحطيم رتابة السرد المستمر".^{٦١} وتشظي الرواة والشخصيات وتعدد وجهات النظر، ولعل الرزاز سار في هذا النهج على خطى الكاتب الأيرلندي "جيمس جويس" الذي تميز برفضه لغالبية أساليب الرواية التقليدية واعتمد التحريب بواسطة استخدام أساليب روائية حديثة. ومن أهم المميزات لأساليب السرد التي اشترك فيها الرزاز مع جويس تعدد الرواة ووجهات النظر التي ظهرت بصفة بارزة في رواية جويس المشهورة "عوليس".^{٦٢} تقول ربما مقطش: "قرأ الرزاز بتوسع في الأدبين العربي والعالمي. وقد باشر في قراءة كتابات جويس مع أوائل السبعينات بينما كان يدرس الفلسفة في بيروت. ثم درس أعمال جويس دراسة أكاديمية في الولايات المتحدة الأمريكية حيث سعى لإتمام دراسته العليا في جامعة جورج تاون عام ١٩٧٧. وعلى الرغم من تأثر الرزاز بالعديد من الكتاب والمفكرين العرب والأجانب من أمثال ابن خلدون ونيتشة وفوكتر وبيكت. ولكن يبقى تأثير جويس الأبرز بين جميع هؤلاء خاصة فيما يتعلق برواياته النفسية التي يبدو فيها واضحاً أيضاً تأثير العالم النفسي أريك فروم، وهاتان حقيقتان أكدهما الرزاز في إحدى المقابلات معي".^{٦٣} فحديثها ربما يؤكد لنا أن تأثير الرزاز بأعمال جويس هو الأكثر بروزاً من التأثير بالمفكرين والكتاب العرب والأجانب في هذا النهج الذي اتبعه وسار عليه في أغلب روايته.

هوامش البحث:

^١ انظر، يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي: الزمن، السرد، التبئير، ط١، (بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٨٩م)، ص٢٨٤؛ وأيوب، محمد، الزمن والسرد القصص في الرواية الفلسطينية، (د. ت)، ص١٤٩؛ وفاعور، ياسين، إشكالية الراوي، الموقف الأدبي، العدد (٣٠٦)، ١٩٩٦م، ص٩٤-٩٥؛ بوطيب، عبد العالي، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف، (المغرب: مكناسة، جامعة مولاي إسماعيل، ١٩٩٢م)، العدد (٦)، ص٧-١١؛ باختين، ميخائيل، الخطاب الروائي، ت، محمد براده، ط١، (القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر، ١٩٨٧م)، ص١٣٢-١٣٧؛ وجنداري، إبراهيم، تعدد الأصوات، المنظور السردية (روايات جبرا إبراهيم جبرا نموذجاً)، ص٤٨-٥٢؛ وجنداري، إبراهيم، "المنظور الروائي بين النظرية والتطبيق"، مجلة آداب الرافدين، جامعة الموصل، ١٩٩٣م، العدد (٢٥)، ص١٤٣-١٤٩. يوسف،

- تقنيات السرد الروائي، ص ٣٣؛ الشوابكة، محمد علي، السرد المؤطر في رواية النهايات لعبد الرحمن منيف، ص ١١٣-١١٥؛ عزام، محمد، فضاء النص الروائي (مقاربة بنيوية في أدب نبيل سليمان)، ص ٧٧-٧٩.
- ^٢ يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص ٢٨٤؛ وانظر، يوسف، تقنيات السرد، ص ٣٤.
- ^٣ الشوابكة، محمد، السرد المؤطر في رواية النهايات لعبد الرحمن منيف، ص ١١٤؛ يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي، ص ٢٨٥؛ باختين، الخطاب الروائي، ص ١٣١-١٣٢؛ فاعور، إشكالية الراوي، ص ٩٤.
- ^٤ سمعان، أنجيل بطرس، دراسات في الرواية العربية، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م)، ص ٩٧.
- ^٥ سمعان، أنجيل بطرس، "وجهة النظر في الرواية المصرية"، مجلة فصول، المجلد (٢)، العدد (٢)، ١٩٨٢، ص ١٠٤.
- ^٦ لوبوك، بيرسي، صنعة الرواية، تحقيق: عبد الستار جواد، ص ١٤٥.
- ^٧ السابق نفسه، ص ١٥١.
- ^٨ السابق نفسه، ص ٢٢٥.
- ^٩ السابق نفسه، ص ٩٣-٩٤.
- ^{١٠} السابق نفسه، ص ٢٢٥.
- ^{١١} انظر، يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ٢٨٦-٢٨٧؛ وسمعان، وجهة النظر في الرواية المصرية، ١٠٧؛ وفاعور، إشكالية الراوي، ٩٣.
- ^{١٢} يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ٢٨٨.
- ^{١٣} انظر، عزام، فضاء النص الروائي، ٨١؛ ويوسف، تقنيات السرد، ٣٤؛ وفاعور، إشكالية الراوي، ٩٤-٩٥؛ وبوطيب، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف، ١٦-١٨.
- ^{١٤} انظر: تودوروف، ترفيتان، مقولات السرد الأدبي، ت، الحسين سبحان وفؤاد صفا، (الرباط: منشورات اتحاد كتاب المغرب، ١٩٩٢م)، ص ٥٨-٦٠؛ وأسعد، سامية أحمد، "التحليل البنيوي للسرد"، مجلة الأقلام، بغداد، العدد (٣)، ١٩٨٧م، ص ٩؛ يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي، ص ٢٨٨-٢٩٣؛ الشوابكة، محمد علي، السرد المؤطر في رواية النهايات، ص ١١٨-١١٩؛ وفاعور، إشكالية الراوي، ٩٤-٩٥؛ وأيوب، الزمن والسرد القصص في الرواية الفلسطينية، ص ١٤٩؛ وجنداري، المنظور الروائي بين النظرية والتطبيق، ص ١٤٦-١٤٧؛ وباختين، الخطاب الروائي، ص ١٣٢؛ وعزام، فضاء النص الروائي، ص ٨٢؛ ويوسف، تقنيات السرد، ص ٣٥-٣٦؛ وبوطيب، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي، ص ١٧-١٨.
- ^{١٥} انظر، أيوب، الزمن والسرد القصص، ص ١٥٠؛ ويوسف، تقنيات السرد، ص ٣٥-٣٦.
- ^{١٦} انظر، جنيت، خطاب الحكاية، ص ٢٠١-٢٠٥؛ وبوطيب، مفهوم الرؤية السردية، ص ٢٠-٢١؛ عزام، فضاء النص الروائي، ص ٨٢؛ أيوب، محمد، الزمن والسرد القصص، ص ١٥٠؛ ويليك، رينيه، أوستن واين، نظرية الأدب، ت، محيي الدين صبحي، ص ٢٣٥-٢٣٦؛ والشوابكة، السرد المؤطر، ص ١٢٠-١٢١؛ جنداري، إبراهيم، ص ١٤٨؛ يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص ٢٩٧.

- ١٧ انظر، جنيت، خطاب الحكاية، ص ٢٠٥-٢١٨؛ بوطيب، مفهوم الرؤية السردية، ص ٢١؛ جنداري، المنظور الروائي بين النظرية والتطبيق، ص ١٤٨.
- ١٨ انظر، جنيت، خطاب الحكاية، ص ٢٠٣.
- ١٩ انظر، يقطين، تحليل الخطاب، ص ٢٩٨-٣٠٠.
- ٢٠ انظر، يقطين، تحليل الخطاب، ص ٣٠٠.
- ٢١ العمامي، محمد نجيب، الراوي في السرد العربي المعاصر (رواية الثمانينات بتونس)، ط ١، (صفاقس: دار محمد علي الحامي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سوسة، ٢٠٠١م)، ص ١٠٩؛ وانظر المرزوقي، سمير، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩١٦م)، ص ٢٢٦-٢٣٠؛ سيد، إبراهيم، نظرية الرواية (دراسة لمناهج النقد الأدبي)، (القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر، ١٩٩٨م)، ص ١٦٤-١٦٥؛ المقداد، قاسم، "التواتر في الرواية (عرس فلسطيني لأديب نحوي نموذجاً)"، الموقف الأدبي، دمشق، العدد (٣٦٣)، ٢٠٠١م، ص ٢٠-٢١؛ وإمبرت، إنريكي اندرسون، القصة القصيرة (النظرية والتقنية)، ص ٥٧-٦٠؛ وخوري، إلياس، ملاحظات حول الكتابة القصصية (اللغة - الراوي - الكاتب)، بيروت، الآداب، العدد ٦-٩، ١٩٨٣م، ص ٣١.
- ٢٢ إبراهيم، عبد الله، السردية العربية، ط ٢، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٠م)، ص ١٩.
- ٢٣ الفيصل، سمر روجي، الشخصية والراوي في "أنت منذ اليوم"، رؤية مؤتة، المجلد (٢)، العدد (٢)، ١٩٩٣م، ص ٧٦؛ وموسى، فاطمة، سحر الرواية، (مهرجان القراءة للجميع (للطفل - للشباب، للأسرة)، ٢٠٠٣م)، ص ٢٠٩-٢١٣.
- ٢٤ العتاي، "سعد، الملحمة في الرواية العربية المعاصرة"، آفاق عربية، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ص ٢٠٠١م، ص ١٥٤؛ وانظر، العمامي، محمد، الراوي في السرد العربي المعاصر، ص ١٣.
- ٢٥ محيلان، التحريب في الرواية العربية الأردنية، ص ١٠١.
- ٢٦ العالم، محمود أمين، الرواية العربية بين الواقع والأيدولوجيا، ط ١، (اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، ١٩٨٦م)، ص ١١.
- ٢٧ الرزاز، الأعمال الكاملة (١)، ص ٢٧-٢٨.
- ٢٨ الرزاز، الأعمال الكاملة (١)، ص ١١.
- ٢٩ بوتور، ميشال، بحوث في الرواية الجديدة، ت، فريد انطونيوس، (بيروت: منشورات عويدات، ١٩٨٢م)، ص ٦٥.
- ٣٠ مساعدة، البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز، ص ٤١.
- ٣١ الرزاز، الأعمال الكاملة (١)، ص ٥١.
- ٣٢ مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص ١٨٥.
- ٣٣ الرزاز، الأعمال الكاملة (١)، ص ١٥٨.

- ^{٣٤} المصدر نفسه (١)، ص ١٧٩.
- ^{٣٥} الرزاز، الأعمال الكاملة (١)، ص ٢٠٤.
- ^{٣٦} الرزاز، الأعمال الكاملة (١)، ص ٢٣٣.
- ^{٣٧} المصدر نفسه، ص ٢٣٤.
- ^{٣٨} انظر، تودوروف، مقولات السرد الأدبي، ص ٥٨-٦٠؛ وأسعد، التحليل البنيوي للسرد، ص ٩؛ ويقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص ٢٨٨-٢٩٣؛ والشوابكة، السرد المؤطر في رواية النهايات، ص ١١٩.
- ^{٣٩} بوث، بوين، "البعد ووجهات النظر، مقالة في التصنيف"، تحقيق: علاء العبادي، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، وزارة الإعلام، السنة (١٢)، العدد (٢)، ١٩٩٢م، ص ٤٩.
- ^{٤٠} الرزاز، الأعمال الكاملة (١)، ص ٢٦٥.
- ^{٤١} الرزاز، الأعمال الكاملة (١)، ص ٢٦٨.
- ^{٤٢} انظر، تامر، فاضل، "اعترافات كاتم صوت لمؤنس الرزاز، هيمنة ثنائية الصمت/ الصمت على فضاء الرواية"، مجلة أفكار، العدد (١٩٧)، ٢٠٠٥م، ص ١٩-٢٠.
- ^{٤٣} الرزاز، الأعمال الكاملة (١)، ص ٤٩٢-٤٩١.
- ^{٤٤} فريس، إيما نويل، برنامجواليس، قضايا أدبية عامة، ت، لطيف زيتوني، (الكويت: عالم المعرفة، ٢٠٠٤م)، ص ١٧.
- ^{٤٥} العجيمي، محمد الناصر، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، ط ١، (تونس: دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، ١٩٩٨م)، ص ٣٦.
- ^{٤٦} جادامر، هانز جيوورج، تجلّي الجميل، تحقيق: سعيد توفيق، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٧م)، ص ١٣٥.
- ^{٤٧} انظر، القعود، عبد الرحمن محمد، الإبهام في شعر الحداثة، (الكويت: عالم المعرفة، ٢٠٠٢م)، ص ٣٥٥.
- ^{٤٨} حمد، عبد الله حامد، الإبداع في نظر بياجييه، مجلة الفيصل، العدد (٢٨٠)، ٢٠٠٠م، ص ٢١-٢٢.
- ^{٤٩} انظر، القعود، الإبهام في شعر الحداثة، ص ٣٥٥.
- ^{٥٠} ايغلتنون، تيري، نظرية الأدب، تحقيق: نائر ديب، (دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٩٥م)، ص ١٤٤-١٤٥.
- ^{٥١} الرزاز، الأعمال الكاملة (١)، ص ٥٠١.
- ^{٥٢} انظر، الرزاز، الأعمال الكاملة، ص ٥٠٧-٥١٤.
- ^{٥٣} الأعمال الكاملة، ص ٥٢٣.
- ^{٥٤} المصدر نفسه، ص ٥٢٥.
- ^{٥٥} مرتاض، في نظرية الرواية، ص ١٨٤.
- ^{٥٦} انظر، رضوان، البنى السردية، ص ٤١٢-٤١٣.
- ^{٥٧} مرتاض، في نظرية الرواية، ص ١٨٤.

^{٥٨} السابق نفسه، ص ١٩٥.

^{٥٩} الرزاز، الأعمال الكاملة (١)، ص ٦٨٦.

^{٦٠} الحوامده، نجود، الهيكلية الروائية لرواية "متاهة الأعراب في ناطحات السراب"، رسالة ماجستير، جامعة القديس يوسف، ١٩٩٢م، ص.ب.

^{٦١} البيريس، م.م، تاريخ الرواية الحديثة، تحقيق: جورج سالم، (بيروت: منشورات عويدات، ط ٢، ١٩٨٢م)، ص ٤٣٩.

^{٦٢} انظر، منيف، هاملت عربي، ص ٤٧.

^{٦٣} مقطش، ريماء، "مدخل لدراسة مقارنة، الرواية النفسية كما كتبها مؤنس الرزاز"، أفكار، العدد (١٦٣)، ٢٠٠٢م، ص ٥٤.