البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز

إعداد

نوال أحمد إسماعيل مساعدة

المشرف

الاستاذ الدكتور

شكري عزيز ماضي

أعضاء لجنة المناقشة	التوقيع
أ.د. شكري الماضي	
أ.د. داود كاظم	
أ.د. أحمد الزعبي	
د. عبد القادر أبو شريفة	

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في قسم اللغة العربية تخصص أدب ونقد حديث في كلية الآداب في جامعة آل البيت.

نوقشت الرسالة وأوصي بإجازتها: ٩-٨-١٩٩٨ .

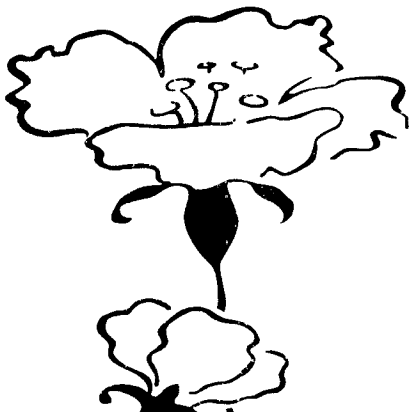
بسم الله الرحمن الرحيم

﴿نرفع درجات من نشاء

وفوق كل ذي علم

عليم﴾

سورة يوسف، الآية ٧٦



الإهداء

إلى والديّ،

ثمرة صبرهما وتشجيعهما ومساندتها

إلى كل باحثٍ،

وجادّ،

ومبدع،

يحاول أن يجسّد روح العطاء

في هذا الزمن الصعب

شكر وتقدير

يسرني ويسعدني في بداية بحثي أن أتقدم بجزيل الشكر والعرفان إلى أستاذي الفاضل الجليل الأستاذ الدكتور شكري عزيز ماضي، الذي تفضل بكل تواضع أن يكون مشرفاً على هذه الرسالة ومتابعتها منذ كانت فكرة في ذهني إلى أن رأت النور.

ومهما كتبت فلن أفي أستاذي حقه من الثناء والتقدير، فقد كان لي الأستاذ الموجه، والمرجع المساند، والمنير الدرب والمبدد عتمته، حفزني إلى الإبحار في خضم الموضوع وصلبه، إلى التعمق والبحث والتنقيب، أفادني من جلساته ومناقشاته التي يعجز اللسان عن شكرها.

فله مني جزيل الشكر والامتنان على ما تحمل من عناء في سبيل توصيل فكرة البحث وقراءة فصوله ومتابعته غير مرة، وتذليل ما كان صعباً لشق طريقي، راجياً من الله أن أكون موضع ثقة دوماً.

كما أتقدم بالشكر والعرفان للسادة الأجلاء أعضاء هيئة المناقشة الأساتذة:

١. أ. د. شكري عزيز ماضي
٢. أ. د. داود سلوم
٣. أ. د. أحمد الزعبي
٤. د. عبد السلام أبو شريفة

وأتقدم بالشكر إلى كل من ساهم في تقديم المساعدة والمعونة، وأخص بالذكر رئيس قسم اللغة العربية في جامعة آل البيت، وأساتذة القسم وزملائي وزميلاتي في برنامج ماجستير اللغة العربية، وإلى موظفي وعاملي مكتبة كل من جامعة آل البيت، وجامعة اليرموك، والجامعة الأردنية، ومكتبة عبد الحميد شومان، ومكتبة بلدية المفرق العامة، وإلى الأستاذ الكاتب مؤنس الرزاز على لقاءاته التي استفدت منها، وإلى الناقد الأستاذ عبد الله رضوان والأستاذ زياد أبو لبن، على ما قدموا لي من أبحاث غير منشورة، كما أتقدم بالشكر إلى أسرة مدرسة الأميرة رباب بن الحسين الثانوية في المفرق، وأشقائي وشقيقاتي وعائلاتهم وإلى كل من أحس بمشقتي، وقدم لي العون مادياً ومعنوياً حتى لحظة مناقشتها.

والله ولي التوفيق

الباحثة

قائمة المحتويات

الموضـــوع	صفحة
الملخّص	هـ
المقدمة	ط
الفصل الأول: البناء الفني في الرواية	١
المحور الأول: البناء التقليدي	١
المحور الثاني: البناء الجديد	١٦
الفصل الثاني: البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز	٣٩
تمهيد	٣٩
المحور الأول: البناء (المشظى المفكك)	٤٠
المحور الثاني: البناء (المشظى المتنامي)	٦٥
المحور الثالث: البناء (المتنامي)	٧٧
المحور الرابع: البناء (التوالدي)	٨٠
المحور الخامس: البناء (الحواري)	٨٧
المحور السادس: البناء (الرمزي)	٩٢
الفصل الثالث: مصادر البناء في روايات مؤنس الرزاز	٩٧
المحور الأول: الذات المبدعة وحركة الواقع	٩٧
المحور الثاني: الرواية العربية	١٠٧
المحور الثالث: المصادر التراثية:	١١٠
أولاً: التراث الديني	١١١
ثانياً: التراث التاريخي والأسطوري	١١٥
ثالثاً: التراث الأدبي	١١٨
المحور الرابع: الثقافة الأجنبية	١٢٥
الخاتمة	١٣٣
الخلاصة باللغة الانجليزية	١٣٧
الملحق	١٣٩
المراجع والمصادر	١٤١

بسم الله الرحمن الرحيم

الملخّص

تسعى هذه الدراسة للكشف عن ظاهرة البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز، الصوت الجديد في الرواية العربية، الذي أدى إلى الارتقاء بالرواية الأردنية إلى جانب مثيلاتها في الرواية العربية. إذ تعد رواياته انعكاساً لواقع مليء بالمتناقضات، ومجتمع يعاني العزلة والاغتراب والعجز واليأس، كما تمثل رواياته ظاهرة أدبية خاصة في الأردن، حيث استطاع أن يجسد ما بدأ به تيسير سبول رائد ومؤسس الرواية الجديدة أو رواية الحداثة في الأردن من خلال أعمال إبداعية متميزة.

ولو سألنا أنفسنا: لماذا يحتل مؤنس الرزاز هذه المكانة على خريطة الرواية العربية الأردنية ؟ لوجدنا أن هذا السؤال يوازي سؤالاً آخر: ما المعيار الذي نحكم من خلاله على عمل روائي أنه ناضج فنياً.

لا شك أن وضع معيار نقدي لقياس نجاح رواية ما أو عمل أدبي من أصعب الأمور، "فثمة سحر خفي ومدهش في العمل الإبداعي يكشف عن نفسه من طرف خفي دون أن يصرح، لا يشعر به إلا الناقد المتذوق، ولعله جملة من المكونات والعلاقات الداخلية في بنية العمل الفني تتصل باللغة والأسلوب والقدرة على الوصف والسرد...".

ومن هنا غدت رواياته ثروة أدبية في مسار الرواية العربية بما تتميز به، إذ كان أكثر الروائيين الأردنيين إنتاجاً من الناحية الكمية، ونضجاً من الناحية الفنية، كما تبدو ظاهرة البناء الفني في رواياته من أكثر الظواهر وضوحاً، إذ تميزت بمدماكية فنية متجددة تكشف عن محاولته الوصول إلى شكل روائي جديد ضمن شبكة من العلاقات والتفاعلات والتداخلات الدالة، أطلق عليها الرواية الجديدة أو رواية الحداثة أو الرواية التجريبية مما ولد لدي رغبة في دراستها.

ومما أثار فضولي ورغبتي في دراسة بناء روايات الرزاز أيضاً الأسئلة العديدة التي تثيرها تلك الروايات وهي:

١- ما تصميم البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز؟ وما مدى جدته ؟

٢- ما طبيعة العناصر التي أسهمت في بناء رواياته ؟

٣- ما التقنيات والأساليب الجديدة التي وظفها ؟
٤- ما المصادر المحلية والتراثية والأعمال الأجنبية التي نهل منها ؟
٥- ما دلالة هذا البناء، وما علاقته بالمتلقي ؟

وإنّ الظاهرة المدروسة (البناء الفني) تفرض تقسيم البحث إلى الفصول التالية: الفصل الأول: البناء الفني في الرواية، عالجت فيه محورين: الأول: البناء التقليدي، طبيعته، ماهيته، سماته، دلالاته. الثاني: البناء الجديد القائم على التشظي والتفكك المقصود ودلالاته، وهدفه في إثارة الشك والتساؤلات.

الفصل الثاني: البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز، التي هيمن عليها طابع التفكك والتشظي والتضاد والتناقض، ولكن على الرغم من ذلك هناك أنماط وأبنية مختلفة داخل التجربة المشظاة الواحدة يلجأ إليها انسجاماً مع رؤيته اللايقينية تجاه البعد المعرفي في هذا العصر الذي يسوده الإحباط واليأس.

الفصل الثالث: ويتناول مصادر البناء في روايات مؤنس الرزاز ابتداء من الذات المبدعة وحركة الواقع، ومروراً بالرواية العربية والتراث العربي القديم وانتهاء بالثقافة الأجنبية.

ولقد توصل البحث إلى النتائج التالية:

١. إن بناء الرواية شهد من التحوير والتطويع ما يلائم مرونة الرواية وانسيابيتها، فعندما كان العالم واضحاً، والقيم والمفاهيم ثابتة، جاء بناء الرواية متماسكاً متلاحماً منسجماً مع الرؤى اليقينية للواقع ليجسد دلالة هذا البناء في الإيهام بالواقعية.

ونتيجة للتقدم العلمي والحضاري والتكنولوجي، وبزوغ الفلسفات الجديدة التي جعلت الإنسان تحت هيمنة المادة، تخلخلت القيم والمبادئ الفلسفية، وتغيرت المفاهيم الأيديولوجية والاتجاهات السياسية والاقتصادية، الأمر الذي أدى إلى تمزق رؤى أصحاب الرواية الجديدة، وأصبحت الرواية الجديدة شكلاً يدور حول "اللاانتماء والعجز في العثور على صورة للذات".

٢. كما توصلت الدراسة إلى اعتبار بناء روايات الرزاز بناء جديداً له فلسفة خاصة ودلالات جديدة تنبعث من المفاهيم الجديدة والرؤى اللايقينية للعالم، مما أدى إلى توليد أبنية فنية جديدة باستخدام استراتيجيات عديدة من المفارقات والرمز وأساليب تيار الوعي واللاوعي....

٣. ولما كان الطابع العام في رواياته التفكك والتشظي، فإنّ ثمة أبنية ومسارب عديدة متباينة داخل التجربة المشظاة الواحدة، إذ وظف أبنية تساند البناء العام سعياً للتحرر من النمطية والتقليد، ورغبة في النهوض والتجديد. ومن هذه الأبنية:

أ. البناء المشظى المتنامي: ويعني وجود عنصر أو أكثر يتنامى ويتكرر في معظم المشاهد، يحتل حيزاً في الرواية أكثر من غيره، وقد تبتعد الرواية عنه كثيراً من خلال قفزاتها بين الأحداث المتنوعة والأزمنة والأمكنة، وتبدو هذه القفزات بعيدة عن العنصر المتنامي في الظاهر، لكنها في حقيقة الأمر تهدف إلى تكثيفه، فتحول عناصر البناء إلى متلاحمة في الباطن، وغير متلاحمة في الظاهر، ويتمثل هذا البناء في كل من رواية "مذكرات ديناصور" و "اعترافات كاتم صوت" و "متاهة الأعراب في ناطحات السراب".

ب. البناء التوالدي: ويقوم مبدأ التوالد على بنية أساسية متكاملة بمقتضاها يتجدد الحكي في الخطاب، فيها من البنيات الفرعية التي تتضافر لتشكل الانسجام والائتلاف من خلال توالد حكاية عن حكاية أو بنية عن بنية، ويتمثل في رواية "سلطان النوم وزرقاء اليمامة".

ج. البناء الحواري: وفيه يكون الحوار هو البديل الذي ينهض بمسؤولية البناء باعتباره التقنية الرئيسية، ويطلق على هذا النوع من الروايات (الرواية الحوارية)، وهي الأقوال والنقاش الذي يجريه المؤلف بين الشخصيات لتصعيد المواقف بما يخدم الغرض، ووظف الرزاز هذا البناء تجسيداً لانعدام الرؤية الواضحة لهذا العالم الممزق، ويوحي هذا البناء بجماليات التفكك واللائتلاف، ويتمثل ملامح هذا البناء في روايتي "فاصلة في آخر السطر"، و "قبعتان ورأس واحد".

د. البناء الرمزي: ولا تخلو رواية من رواياته من الرمز والإيحاء في الانطلاق إلى البحث عن مكنونات اللاشعور والعوالم الداخلية عن طريق التلميح لا التصريح، وتمثل رواية "الذاكرة المستباحة" نموذجاً من الروايات الغنية بالرمز.

وإن تنوع الأبنية وأنماطها داخل الرواية الواحدة أو بين الروايات يوحي بقدرة الروائي على التجديد والاستمرار في التجريب، لتوليد أبنية جديدة بعيدة عن أسر النمطية، ليست استنساخاً لتجارب روائية أو سردية تراثية أو حديثة وإنما هي تفاعل لخلق نماذج جديدة.

٤. ويكشف البحث عن العديد من المصادر التي أثرت رواياته شكلاً ومضموناً منها: الذات المبدعة وحركة الواقع والرواية العربية والأردنية، ولا سيما رواية تيسير سبول "أنت منذ

اليوم" إذ كانت المنطلق الذي انطلق منه. أما التراث بأشكاله وأنواعه فقد لعب دوراً كبيراً في رواياته من خلال التفاعل، إذ وظّفه، فاستقى من التراث الديني بأشكاله، والتراث التاريخي، والتراث الأدبي، وأعاد بناءه بما يلائم الخطاب الفكري الجديد وما فيه من دلالات ورموز استغلها لتأطير المعمار الفني لرواياته، مؤكداً أن التراث دائم التشكل والصيرورة.

ومن الجدير بالذكر أنّه وظف تلك المصادر بطريقة تخدم البناء العام المفكك المشظى.

ولعل انفتاح النص الروائي من خلال إقامة حوارات مع نصوص خارجية شكلاً ومضموناً يجسد انطلاق الرزاز وتحوله من أسر التقليد، وقدرته على خلق أشكال جديدة برؤية ووعي جديدين.

المقدمة

يعد مؤنس الرزاز واحداً من الأصوات الجديدة في الرواية العربية، كما تعد رواياته انعكاساً لواقع مليء بالمتناقضات ومجتمع قيمه متآكلة، يعاني العزلة والاغتراب والعجز واليأس، فقد غدت رواياته ظاهرة أدبية في الأردن؛ الأردن الذي أنجب تيسير سبول رائد الرواية الجديدة أو رواية الحداثة في الأردن، التي جسدها مؤنس الرزاز من خلال أعمال إبداعية متميزة تثير الكثير من التساؤلات على الصعيدين الفكري والفني.

وتتميز هذه الأعمال الخاصة بالكاتب المحترف على مستوى الرواية العربية عامة، والرواية الأردنية خاصة بطابع خاص، إذ تشكل ثروة أدبية في مسار الرواية العربية لارتقائه بها إلى مثيلاتها في مصاف الرواية العربية، فقد كان أكثر الروائيين الأردنيين إنتاجاً من الناحية الكمية، ونضجاً من الناحية الفنية. أصدر اثنتي عشرة رواية خلال خمسة عشر عاماً، ثلاث منها في عام ١٩٩٧.

والمتأمل في روايات الرزاز يجد معماراً فنياً متجدداً يسعى إلى تشييد بناء فني حديث ضمن شبكة من العلاقات والتفاعلات والتداخلات والتقاطعات الدالة التي توازي في أهميتها تجارب روائيين عرب أمثال: جمال الغيطاني، وصنع الله إبراهيم ... وغيرهم.

ولهذا اتسمت رواياته بطابع الرواية الجديدة التي ترى أن مضمون العمل في شكله، الأمر الذي ولدّ لدي رغبة في الإبحار داخل أعماق هذه الروايات التي أثارت الأسئلة التالية:

١. ما تصميم البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز ؟ وما مدى جدّته ؟ وما مدى تطوره ؟ وما مكوناته؟
٢. ما طبيعة العناصر التي أسهمت في بنائه ؟
٣. ما التقنيات والأساليب الجديدة التي وظفها أو استلهمها ؟
٤. ما المصادر المحلية والتراثية والأجنبية التي نهل منها ؟ وما علاقة هذا البناء بالمتلقي؟ وما دلالة هذا البناء ؟

وقد لقيت فكرة دراسة هذه الظاهرة بعد اقتراحها إعجاب أستاذي الجليل، مما شجعني على المضي في تبنيها منذ كانت فكرة في ذهني، أضف إلى ذلك: غزارة إنتاجه مقارنة بغيره من الروائيين الأردنيين، وما تتميز به رواياته من انحرافات سردية متباينة أسهمت في تشكيل بناء روائي فني جديد يجسد دلالات إيحائية جديدة.

ومما شجعني أيضاً على متابعة دراسة هذه الظاهرة، عدم وجود دراسات سابقة تتناول رواياته من زاوية البناء الفني، فالدراسات السابقة تناولت عدداً من رواياته ولكنها عالجتها من منظور مختلف، وعلى الرغم من ذلك فقد استفدت منها، ويمكن أن أذكر من هذه الدراسات:

١. "الموروث في الرواية الأردنية" ، رفقة دودين، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة ١٩٩٦، عالجت فيها الموروث الديني والموروث الصوفي والموروث الفكري، والموروث الأدبي، ووقفت عند علاقة الرواية الجديدة بالتراث لعدد من روايات الرزاز وغيرها من الروايات الأردنية.

٢. "السياسة وأثرها في روايات تيسير سبول، وجمال ناجي ومؤنس الرزاز"، عوني صبحي الفاعوري، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، ١٩٩٥، عالج فيها أثر السياسة في المضامين والموضوعات.

٣. "الاغتراب في الرواية الأردنية"، سمية خصاونة، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، ١٩٩٥، عالجت فيها الاغتراب السياسي والذاتي والحضاري، ومثلت بأربع من روايات الرزاز.

٤. "حركة التجريب في الرواية العربية الأردنية"، منى محيلان، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، ١٩٩٧، عالجت فيها حركة التجريب عند أحد عشر روائياً أردنياً من بينهم الرزاز.

٥. "الهيكلية البنائية في رواية متاهة الأعراب في ناطحات السراب"، نجود، حوامدة، رسالة ماجستير، جامعة القديس يوسف، بيروت، ١٩٩٢. عالجت فيها عناصر الرواية من خلال دراسة كل عنصر دراسة مستقلة.

وقد فرضت الظاهرة المدروسة الالتزام بالمنهج الاجتماعي الذي يستند إلى جملة من المفاهيم والتصورات في رؤية العمل تتمثل بكونه كياناً فنياً دالاً بمكوناته، وسياقه الاجتماعي والحضاري. وخطواته الإجرائية التي تتمثل في الرصد والتحليل والتفسير والاستنباط والتقييم.

وأشهد أن نقد الرواية الجديدة ولا سيما روايات الرزاز ليس بالأمر السهل لما فيها من التعقيد والغموض والتماهي والتداخلات، وتكمن هذه الصعوبة في عدم وجود تراث نقدي ممتد للرواية العربية الجديدة يمكن الدارس من الاستناد إليه واستثمار نتائجه والاستفادة من خطواته الإجرائية في نقد النص الروائي الجديد.

وتكونت الدراسة من مقدمة وخاتمة بينهما ثلاثة فصول، فرضتها التساؤلات التي أثارتها رواياته.

الفصل الأول: تناولت فيه "البناء الفني في الرواية" وجعلته في محورين:
الأول: البناء التقليدي، طبيعته، ماهيته، وما يتسم به من تلاحم وترابط بين أجزائه.
الثاني: البناء الجديد القائم على التفكك والتشظي المتعمد، ماهيته، وطبيعة العلاقات والتفاعلات الجديدة القائمة بين عناصره، واختلافه عن البناء التقليدي.

الفصل الثاني: عالجت فيه البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز، وهو المحور الرئيسي في البحث، وقد غلب عليه طابع التشظي والتفكك والتمرد على جماليات الرواية التقليدية القائمة على الترابط والتسلسل.
ولم أكتفِ بذلك بل بحثت عن أنماط أخرى، فوجدت تنوعاً داخل التجربة المشظاة، يلجأ إليها الروائي انسجاماً مع رؤيته الفنية التجريبية، ودرءاً من الوقوع في أسر النمطية، فعرضت للبناء المشظى المتنامي، البناء التوالدي، البناء الحواري، البناء الرمزي.

وأود الإشارة إلى أنني لم أفصل عناصر الرواية عن بعضها أثناء الدراسة، خوفاً من أن يفقد مفهوم البناء قيمته ووظيفته ومدلولاته، إذ يبرز من خلال العلاقات والتفاعلات بين عناصر الرواية، وقد راعيت طبيعة هذه العناصر وطبيعة التفاعلات الجديدة فيما بينها.

ويأتي الفصل الثالث في دراسة مصادر البناء في روايات مؤنس الرزاز وقد تناولت فيه الذات المبدعة وتفاعلاتها مع التجربة السياسية والديموقراطية والتعددية الحزبية والعربية، والحروب والأعمال الأدبية العربية، ولا سيما الرواية العربية والأردنية، والمصادر التراثية بأشكالها وألوانها وأنواعها وفنونها، والثقافة الأجنبية منها الرواية الجديدة والفكر والفلسفة .... الخ.

وكانت مصادره غنية بأبنيتها، غزيرة بمادتها ومدلولاتها وإيماءاتها، وقد مكنته من تجسيد رؤيته الفنية وتحقيق ما يصبو إليه من تجاوز جماليات الرواية التقليدية.
وختمت الدراسة بخلاصة تحتوي تصورات عامة وخاصة خرجت بها الدراسة معبرة عن رؤية الروائي اللاوثوقية لمجتمع ملئ بالتناقضات والإرهاصات، جعلت من رواياته نصاً منفتحاً على النصوص الأدبية وغير الأدبية.

وقد اعتمدت في دراستي على المصادر (الروايات)، والمراجع العربية، والمترجمة، والأجنبية، والندوات، واللقاءات، والدوريات، والأبحاث المنشور وغير المنشورة. وتأمل هذه الدراسة أن تعطي صورة واضحة عن البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز، كما تطمح أن تفتح الباب أمام دراسات أخرى، تتناول جوانب الرواية العربية الأردنية، التي لم تتناولها هذه الدراسة ولا سيما روايات الرزاز.

وهذه الدراسة ما هي إلا محاولة متواضعة للنظر في أدب مؤنس الرزاز، فإن كان فيها فضل فلأستاذي، وإن كان فيها تقصير أو عيب فلعجزي عن تحقيق الكثير مما أرشدني إليه، والحمد لله على كل حال، وأرجو الله أن أكون قد وفقت في مسعاي، وأعيد وأكرر عميق شكري لأستاذي الجليل المشرف والأساتذة المشاركين.

الفصل الأول

البناء الفني في الرواية

بسم الله الرحمن الرحيم

الفصل الأول

البناء الفني في الرواية

(١)

المحور الأول: البناء التقليدي :

ظهرت الرواية بفعل التحول الاجتماعي الذي أطلق عليه الثورة البرجوازية بعد أن عجزت الفنون القصصية الأخرى عن استيعاب الواقع الجديد بمعضلاته، لذا يمكن القول إن الرواية "فنٌّ حديث له بناؤه الخاص، ونسيجه اللغوي ووظيفته المتميزة عن غيره من الفنون القصصية ذات السمات الفكرية والفنية"[١]، مما يخضع الرواية لأسس وعناصر ترقى بالبناء والغرض والشكل، لتجسد رؤية الروائي لما حوله، وأهمها: الحدث، والشخصية، والزمان والمكان، واللغة، والسرد. تدخل جميعها في علاقات جوهرية عن طريق الأنظمة التي تحدد لكل عنصر وظيفته ودوره بحيث تتآلف وتتآزر وتتفاعل فيما بينها في مرحلة جنينية من مراحل الإبداع لتشكل بناء عضوياً، يستمد كلّ عنصر مقوّمات وجوده من مكونات العناصر الأخرى وعلاقاتها.

ويطلق على تلك العلاقات القائمة بين عناصر الرواية وانسجامها "البناء الفني"[٢]، فهو الذي يسمُ الرواية بطابع خاص، تتحكم فيه رؤية الكاتب التي يسعى إلى تجسيدها، وهذا يعني أنَّ طبيعة هذه العناصر، وطبيعة هذه التفاعلات فيما بينها، هي ما يميِّز نوعاً قصصياً عن آخر، إذ توجد هذه العناصر في جميع أنواع الفنون القصصية من (الحكاية والسيرة الشعبية والمقامة ... وغيرها)، إلاَّ أنَّ طبيعتها تختلف اختلافا كليًّا من حيث صياغتها، وتشكلها، وكيفية تقديمها، ومستوى انسجامها، وتناغمها، وقدرتها على احتواء الواقع بأحداثه، وشخوصه، وزمانه، ومكانه؛ لأن الروائي يسعى إلى الإيهام بالواقعية فيبني رواية تَوازي الواقع المعيش وتوحي به وتومئ إليه.

---

(١) ماضي، شكري، (**فنون النثر في الأدب العربي الحديث (٢)**) ص١٠، بتصرف

وينظر: باختين، ميخائيل، (**الملحمة والرواية**)، ترجمة جمال شحيد، ص٢٥.

(٢) إبراهيم، عبد الله، (**البناء الفني لرواية الحرب في العراق**)، ص١٩.

وقد عرفه انطوني ويلون مستفيداً من نظرية النظم: "هو مجموعة القوانين التي تحكم سلوك النظام"، العناني، محمد، (**معجم المصطلحات الأدبية الحديثة**)، ص١٠٤ وينظر: Hawthorn Jeremy - Studying the Novel P. 65.

لذا فإنّ طبيعة الرواية وعناصرها وقدرتها على تشكيل الواقع فنيّاً، والانسجام مع متغيرات الحياة يجعل منها فنّاً حيوياً انسيابياً يتغير ويتطور باستمرار؛ ليؤكد قابليتها للتحوير والتجديد الدائمين، الأمر الذي ينفي عن بنائها صفة الثبات، ويدعم مرونتها وانسيابيتها وتمردها المستمر على ذاتها وعلى قواعدها. ومن هنا أجمع العديد من النقاد على "أن الرواية غير خاضعة للتقنين أو التقعيد"[١]. فهي متجددة ، تحلّل ذاتها، وتعيد النظر في أشكالها واستراتيجياتها، وتتسم بالانفتاح والقدرة على استلهام الأشكال الأدبية وغير الأدبية انسجاماً مع التحولات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والحضارية بشكل عام.

هذا وقد مرّت الرواية بمراحل عديدة منذُ نشأتها، فرضتها طبيعة التغيرات والتحولات الجذرية التي طرأت على المجتمعات، إذ حاولت الرواية أن تتأقلم معها وتستوعبها، فكان بناؤها قائماً على " الوصف الدقيق الذي يخضع للواقعية المطلقة"[٢].

ويمكن القول إنَّ بناء الرواية التقليدية يتسم بالبساطة والوضوح، نتيجة لوضوح العالم الذي تجسده وتناغمه وائتلافه، مما أدّى إلى وضوح رؤية الكاتب لهذا الواقع، فجاء بناؤها متماسكاً قائماً على الوحدة العضوية، حيث تتآزر عناصر الرواية وتترابط وتتداخل فتؤدي إلى التدرج والنمو والترابط والتماهي؛ بغية الوصول إلى بناء عضوي متماسك، "تؤدي كلّ جزئية فيه إلى الجزئية التي تليها"[٣].

وقد أشارَ رولان بارت إلى أنَّ بناء الرواية التقليدية" يشكل عالماً مكتفياً بذاته، يصنع هو نفسه وأبعاده وحدوده، يتصرف بزمانه وشخوصه ومكوناته وأشيائه وأساطيره، عبرت هي عن نفسها بسرديات طويلة من التاريخ أشبه ما تكون بإسقاطات مصقولة للعالم"[٤]، مضيفاً إلى أن الرواية التقليدية تهدف إلى "تراتبية الأحداث، التي تفرض عالماً مكوناً مشيداً مختزلاً إلى خطوط دالّة"[٥].

---

(١) باختين، ميخائيل، (**الملحمة والرواية**) ، ترجمة: جمال شحيد، ص٦٦.

(٢) ساروت، ناتالي ، (**انفعالات**) – ترجمة فتحي العشري، ص١٤.

(٣) بدر ، عبد المحسن طه، (**تطور الرواية العربية في مصر**)، (١٨٧٠ – ١٩٣٠) ص١٩٥.

(٤) بارت، رولان ، (**درجة الصفر للكتابة**)، ترجمة محمد برادة، ص٤٨.

(٥) **المرجع نفسه، ص٤٩.**

وعلى الرغم مما تتسم به الرواية من "الغنى والتعدد والوحدة "[١]؛ فإنّ عناصر بنائها غير منفصلة، ولا يمكن الحديث عن كل عنصر من عناصرها بشكل مستقل، إلاّ لغرض الدراسة، كما لا يمكن التوصل إلى الدور أو الوظيفة، التي يؤديها العنصر الواحد إلاّ من خلال علاقته بغيره من العناصر، وتفاعله معها. فالحدث مثلاً لا يؤدي دوره منفصلاً عن بقية العناصر، بل بتداخله مع الشخصية والزمان والمكان، وإقامة علاقات معها. وهكذا الشخصية والزمان والمكان ... .

وعليه فإنّ الموقف الروائي كما أشارَ صلاح فضل " شبكة معقدة لا يمكن تحليلها بدون فصل العلاقات الوثيقة بين فعل السرد، وأبطاله وأبعاده الزمانية والمكانية وعلاقاته بالمواقف الروائية "[٢] لأن الرواية كما ذكرنا سابقاً عالمٌ موحدٌ منسجمٌ.

ويمكن الحديث عن عناصر البناء التقليدي من خلال تفاعلاته وتداخلاته. وسنجد أن الحديث عن عنصر ما يفرض الحديث عن العنصر الآخر لسبب بسيط ومهم، هو أنَّ هذه العناصر متلاحمة متداخلة مندعمة وغير منفصلة.

الأحداث :

تختص أحداث هذا البناء بالطبيعة البشرية، وتصف حركة الشخصيات، فلا تتراكم ولا تتجاور دون منطق أو سببية، فهي مرتبة منسجمة منسقة، تنمو وتتطور بارتباطها بزمان محدد داخل إطار مكاني محدد تتحرك فيه الشخصيات، ويقتضي تغير المواقف ونموها لتصل إلى نهاية منطقية. وهذا يعني أنَّ الأحداث تتدرج وفق قاعدة معينة من البداية فالوسط فالنهاية، أ تؤدي إلى ب ، ب تؤدي إلى جـ وهكذا. والنهاية - على الأغلب الأعم - تقليدية ومغلقة، قد تنتهي بموت إحدى الشخصيات أو الزواج أو ... الخ ، فكلّ مرحلة تؤدي إلى المرحلة التي تليها حتى تغدو على شكل حلقات متداخلة، مترابطة تبعث الإثارة والتشويق وتتسم بالتوتر والغموض.

والرواية قائمة على "الحكاية" [٣] ، التي تتخذ طابعها الخاص وتشكيلها المميز، فهي " ليست أحداثاً متجاورة، رصتّ بجوار بعضها دون علاقة أو سببية، وليست مجرد أخبار

---

[١] ماضي، شكري عزيز، (**فنون النثر العربي الحديث (٢)**)، ، ص٢٥.

[٢] فضل، صلاح، (**بلاغة الخطاب وعلم النص**)، ص٣٩٧.

[٣] عثمان، محمد، (**بناء الرواية**)، ص ٤٣،

وينظر: حربيه، (**نحو رواية جديدة**)، ترجمة إبراهيم الصيرفي، ص ٣٧.

تقريرية يغلب عليها طابع السرد المباشر، وإنما حكاية أحداث لها ترتيبها الزمني، وطابعها المكاني، تدور حول حدث مركزي كما في " الشراع والعاصفة" لحنّا مينه التي نظمت بطريقة فنية مميزة، تتفاعل فيها الأحداث، وتتحرك الشخصيات، وتنمو المواقف في اتجاه منطقي يقضي إلى نهاية منطقية "[١] .

وقد أُطلق على التسلسل المنطقي للأحداث "الحبكة"[٢] فهي "لا تنفصل عن الشخصيات إلاّ فصلاً مصطنعاً مؤقتاً "[٣]. تسهم في بناء الرواية ومنطقية الأحداث،ويعتمد عليها في تصنيف نوع البناء، وتتميز عن غيرها من خلال النظام الذي تسلكه الأحداث فيها.

وهذا يعني "أن لكلّ حبكة قانونها الداخلي"[٤] . الذي يميز بناءها، ويجسد رؤية الروائي للعالم والفن والإنسان والتي يسعى إلى تحقيقها.

ومن أكثر أنواع الحبكات بروزاً في هذا البناء "الحبكة المتماسكة" "Organic Piot " التي تتسم بالتسلسل والترابط والمنطق؛ لتشكل بناء عضوياً لحدثٍ مركزي، يحقق تطوراً طبيعياً للرواية، تنمو الأحداث فيها زمنياً، ويأخذ بعضها برقاب بعض، وتسير وفق خط مستقيم حتى تبلغ مستقرها، كما في رواية "بداية ونهاية" لنجيب محفوظ. و"الشراع والعاصفة" لحنا مينه. وممَّا يؤخذ على هذا النوع من الحبكات "تحولها إلى عمل آلي محكم الصنعة، كما أنَّها قد تؤدي إلى الافتعال والصدفة"[٥] ، ويشترط في هذه الحبكة "أمران"[٦] : أن تتحرك بطريقة طبيعية بعيدة عن الافتعال، وأن تكون مركبة بطريقة مقبولة مقنعة بعيدة عن الآلية.

وهناك "الحبكة المفككة "Loose" بأشكال مختلفة، منها ما اعتمد على المصادفات والقدر والانتقال المفاجئ، اتسمت فيها روايات النشأة مثل رواية "قدريلهو" لشكيب الجابري"[٧]. وقد تخضع للقدر ولا سيما في حالات الموت مثل رواية "بداية ونهاية" لنجيب محفوظ، فموت

---

(١) عثمان، عبد الفتاح (بناء الرواية)، مرجع سابق، بتصرف ، ص٤٣.

(٢) انظر: موير ، أدوين، (بناء الرواية) ترجمة إبراهيم الصيرفي، ص١١، وينظر: فورستر، (أركان الرواية)، ترجمة موسى عاصي، ص٦٧.

(٣) نجم ، محمد يوسف ، (فنّ القصة) – ص٦٣.

(٤) ماضي، شكري، (فنون النثر)، ص٢٨.

(٥) نجم، محمد يوسف، (فن القصة)، مرجع سابق، ص٧٤-٧٥، بتصرف

(٦) المرجع نفسه، ص٧٥.

(٧) ماضي، شكري عزيز ، (فنون النثر)، ص٢٨.

كامل أفندي لم يحدث بطريقة المصادفة، بل هو ضربة من ضربات القدر، استغلها نجيب محفوظ ليصوّر صراع تلك الأسرة مع الفقر والتشرد والحرمان نتيجة للظلم الاجتماعي.

وتتخذ الحبكة المفككة أشكالاً أخرى، منها ما يأتي على شكل حلقات منفصلة، لا تعتمد على تسلسل الحوادث وترابطها، فالحدث غير مركزي، ولا تنحدر الواحدة من الأخرى، تشكل بناء عضوياً من بيئة الحدث، أو الفكرة الشاملة التي تنتظم فيها الحوادث والشخصيات، لا يربطها سوى خيط خفي، يظهر في النهاية مثل رواية " الحرب والسلام" لتلستوي، "وزقاق المدق"، لنجيب محفوظ[١] .

وهذا النوع من الحبكات لا يعني أحداثاً مشظاة مفككة، وإنَّما يبنيها الروائي على مواقف موزعة منفصلة عن بعضها، لا تقوم على حدث مركزي، وتظهر هذه الحبكة في رواية "الذاكرة المستباحة" "وجمعة القفاري" "يوميات نكرة"، لمؤنس الرزاز؛ إذ تنتمي هاتان الروايتان إلى البناء العضوي وإن كان الحدث فيهما غير مركزي. فالروايتان عبارة عن مشاهد وحلقات تربطها بيئة الحدث المتمثلة ببيت الشيخ عبد الرحيم في الأولى، وعمان الغربية في الرواية الثانية.

وتنقسم الحبكة من حيث الموضوع إلى "نوعين"[٢] : أ – الحبكة البسيطة وتبنى على حكاية واحدة وتتمثل في معظم الروايات. ب – الحبكة المركبة وتبنى على حكايتين فأكثر، إذ تتداخل الحكايات، وتندمج معاً لتكوّن وحدة العمل، وتخلق التأثير الفاعل في أحداث الرواية، ومن أمثلتها "زقاق المدق" لنجيب محفوظ.

الشخصية :

ويفرض علينا الحديث عن الحدث، الانتقال إلى الحديث عن الشخصية؛ لأنها هي التي تسيِّر الحدث، وتدفعه إلى الأمام، فهي الركيزة الأساسية؛ لأنها من مقومات الرواية التي لا تقوم بدونها.

وتبدو طبيعة الشخصيات بشرية، يستمدها الكاتب من الواقع، تختلف عن معظم شخصيات القصص العربي القديم. فهي تتمتع بقدرة عالية على تجسيد رؤية الكاتب من خلال ممارسة

---

(١) ماضي، شكري، (فنون النثر)، ص ٢٩.

(٢) نجم ، (فن القصة)، ص٧٦.

دورها المرصود لها، ليست هزيلة أو خارقة، بل هي مزيج من القوة والضعف، ومن الخير والشر.

والشخصية في البناء التقليدي واضحة المعالم والملامح بعكس الشخصية في الرواية الجديدة، فهي تمثل نموذجاً يجسّد قيماً ومعتقدات واضحة. إنها شخصية متآلفة منسجمة مع العناصر الأخرى، اهتم بها روائيو القرن التاسع عشر اهتماماً بالغاً، وقامت نظرية الرواية لدى كل من هنري جيمس وبيرسي لوبوك وفورستر وغيرهم على دراسة الشخصية بأنواعها "الرئيسية والثانوية"[١]، "النامية والمسطحة"[٢]، "الإيجابية والسلبية"[٣]، باعتبارها الشريحة الاجتماعية الضرورية لقيام الحياة والحركة داخل الرواية، ويشترط على الروائي أن يقدم شخصية مقنعة لبناء جيد. ومن البدهي أن الشخصية لا تقنع إن لم تدهش. وهذا لا يحدث إلا إذا رسمت وهي تتحرك بتلقائية وعفوية، لا أن توصف عن طريق سرد صفاتها والتعليق عليها، فتصوير حركتها الحية يؤدي إلى فهم سلوكها، وعالمها النفسي، وانتماءاتها الفكرية والاجتماعية ومواقفها وهذا يعني أنّ الشخصية تكتسب دلالتها من خلال حركتها، الأمر الذي أدّى إلى الاهتمام بالشخصية من حيث أعمالها وأفعالها واضطراباتها أكثر من الاهتمام بصفاتها الخارجية كما في شخصية "حسن" في رواية "بداية ونهاية" لنجيب محفوظ.

وللشخصية أبعاد "لا تُقدم دفعة واحدة أو بأسلوب تقريري واضح المعالم بل تصاغ من خلال منطق الأحداث، والمناخ العام للرواية والأساليب السردية"[٤]، وصياغتها؛ لتغذي هذه الأبعاد دلالات تساعد على فهم الشخصية وإدراكها، لذا ترسم الشخصية الروائية – على الأغلب الأعم – من خلال الأبعاد المادية والأيديولوجية والنفسية والاجتماعية. وقد اتضحت الأبعاد جميعها في البناء التقليدي، ولكنّ البعد الماديّ حظي باهتمام أكبر؛ لوصفه حركة الشخصيات، ذهابها وإيابها، طولها ووزنها، وجمالها وقبحها كما فعل نجيب محفوظ في "بداية ونهاية"، حيث وصف ملامح نفيسة المادية وقبح وجهها، وملامح أبيها.

والاهتمام بالبعد المادي لا يعني اختفاء الأبعاد الأخرى، لكنّ البعد الماديّ وحده قد يتضمن دلالات اجتماعية، واقتصادية وفكرية ونفسية، تعكس الأبعاد الأخرى بطريقة غير مباشرة، حيث تتداخل هذه الأبعاد، ويؤثر كلّ بعد منها على الآخر، فعلى سبيل المثال البعد

---

[١] فورستر، (أركان الرواية) ، ترجمة موسى عاصي ص٦٠.

[٢] المرجع نفسه، ص ٥٧ –٥٨. (قسمها إلى مسطحة سماها الهزلية، أو الكاريكاتورية والثابتة سماها مغلقة أو مستديرة).

[٣] Hawthorn, Jerny Studying The Novel - An Introduction , 1985. P 47 - 53.

[٤] ماضي – (فنون النثر) – ص٣٢.

الاجتماعي أو البعد الفكري يؤثر كلاهما على البعد النفسي، فنفيسة في "بداية ونهاية" دفعتها الظروف الاجتماعية القاسية من الفقر والحرمان والقهر إلى سلوك طريق لا أخلاقي من الفجور والفسق والانحراف، مما أدّى في النهاية إلى موتها، تجسيداً لرؤية الكاتب في الرواية التقليدية التي تسعى إلى الإيهام بالواقعية.

وتحرص الرواية التقليدية على "وحدة الشخصية؛ لأنها ترى في ذلك جزءاً من التماسك الداخلي للرواية"[١] . أمّا تقديم الشخصية في هذا البناء التقليدي فقد يكون دفعة واحدة أو على مراحل متدرجة؛ كي تبقى الشخصية "منفردة لا يمكن إحلال شيء آخر محلها"[٢].

ومن الطبيعي أن لا توجد الشخصية عائمة في النص الروائي عبر مراحله، بل تدخل في علاقات مع عناصر الرواية الأخرى؛ لتشكل بناءً محكماً، فهي التي تحرك الأحداث منطلقة من وسط فضائي لتصنع الأحداث بحبكة منطقية تبدأ من النقطة أ، ثم إلى ب، إلى جـ إلى د ... وهكذا إلى أن تصل ذروة الأحداث فالنهاية. ويظهر تأثر الشخصية بعامل الزمن وهو يلعب دوراً في بنائها وتشكيلها، ويكشف عن أفكارها وأيديولوجياتها. ثم أصبحت "الشخصيات فيما بعد ذات وجود مستقل والحدث تابع لها"[٣].

والحديث عن الشخصية يفرض الحديث عن البطولة الروائية التي تغيرت بتغير العصر، إذ أصبح هو الإنسان الذي يتحدى ويجادل ويغامر ويتفاعل مع واقعه دون أن ينتظر الانتصار أو الفشل. فقد وظفت الرواية التقليدية "البطولة الفردية، والبطولة الجماعية"[٤]. و"البطل الإيجابي، والبطل السلبي"[٥].

أمّا طرق تقديم الشخصيات في البناء التقليدي للرواية، فلم تنلْ حظاً وافياً من الدراسة مقارنة بغيرها من الدراسات، التي تتعلق بالشخصيات، كما اختلفت وجهة نظر دارسيها. وقد

---

(١) الفيصل، سمر روحي، (**تطور الشكل الفني**)، ص ١٣٧ .

(٢) جرييه، الآن روب، (**نحو رواية جديدة**) ، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، ص٣٥.

(٣) مويـر، أدوين، (**بناء الرواية**)، ص١٨.

(٤) ماضي – (**فنون النثر**)، ص ٣٦، البطل الفردي هو "إنسان بعينه فرد بذاته، ينتشر في الرواية التقليدية، أمّا البطولة الجماعية فهي التي تستند إلى الجماعة أو الشعب كله أو أبناء مدينة أو أهالي حي أو زقاق، مثل أهالي زقاق المدق في رواية نجيب محفوظ "زقاق المدق.

(٥) **المرجع نفسه، ص ٣٦، البطل الإيجابي هو "البطل المنتمي الملتزم بعقيدة أو أيديولوجيا تؤطر أقواله أو أفعاله وحركاته، أي الذي يسهم في التغيير مثل الطروسي في رواية (الشراع والعاصفة) لحنا مينه، أما البطل السلبي فهو الهروبـي العاجز أو الذي مرّ بتجربة قاسية فجعلته يتقوقع حول ذاته مثل بطل رواية "الوشم" لعبد الرحمن الربيعي". ص٣٦.**

أشار حسن بحراوي[١] إلى طرق تقديمها معتمداً على الأسلوب المباشر الذي تقدم فيه الشخصية نفسها بالحديث عن طبائعها، أو توكل الأمر إلى شخصيات أخرى، أو عن طريق الوصف الذاتي، كاليوميات والاعترافات، أو معتمداً على الأسلوب غير المباشر كأن يترك الحرية للقارئ، باستخلاص النتائج من خلال الأحداث التي تشارك فيها أو من خلال الطريقة التي تنظر بها تلك الشخصية للآخرين، هذا ويمكن تقديمها عن طريق وصف الملامح الخارجية أو النفسية.

وقد أشار محمد يوسف نجم إلى أنّ طرق تقديم الشخصيات يمكن إجمالها بطريقتين هما: "التحليلية والتمثيلية"[٢]. وتلتقي هاتان الطريقتان مع الطرق التي أجملها عبد الفتاح عثمان[٣] . هذا ويمكن استخلاص الطرق التالية لرسم الشخصيات وتقديمها على النحو التالي:

١) **الأحداث:** وهي وسيلة أساسية في تقديم الشخصيات في البناء التقليدي؛ إذ تكشف عن حركة الشخصيات وأفعالها. تعلل سبب تقديمها، وتبرز نموّها أو جمودها، وتكشف عن علاقة الشخصية بالإطار المكاني والزماني، وأثره في تشكيل شخصيتها، وقد استغل نجيب محفوظ أحداث رواية "بداية ونهاية" ليرسم من خلالها شخصيات الرواية، ولا سيّما "نفيسة" و"حسن". فمن خلال حركتها ودفعها الأحداث إلى الإمام أو انتقالها من شخصية إلى أخرى لصنع الحدث يكشف عن طبيعة علاقاتها مع بعضها بعضاً.

٢) **الوصف:** وقد أتخذه الروائيون وسيلة لرسم الشخصيات، والتقديم الساكن لملامحها الخارجية دون التوغل في مكنوناتها الداخلية، لذا "فقد يبدأ الروائي أحياناً بالوصف البطيء للشخصية، ويؤخر تقديمها، حتى إذا ظهرت على مسرح الأحداث، تحركت وأخذت الأحداث تتكشف[٤] ، ويمتلك الروائي الحرية التامة في طريقة وصف الشخصية وتقديمها.

---

(١) بحراوي، (**بنية الشكل الروائي**)، ص ٢٢٣ - ٢٣٢. وينظر: شلش، علي، (**في عالم القصة**)، ص١٩١.

(٢) نجم، (**فن القصة**)، ص٩٨ - ١٠٠، **الطريقة التحليلية يرسم فيها الشخصية من الخارج، يشرح عواطفها وبواعثها وأفكارها وتصرفاتها، أما الطريقة التمثيلية فيتيح الروائي للشخصية أن تعبر عن نفسها وتكشف عن جوهرها، وقد يعمد الروائي إلى توضيح بعض صفاتها عن طريق أحاديث الشخصيات عنها وتعليقها على أعمالها ولا سيما في البناء التقليدي.**

(٣) عثمان، محمد، (**بناء الرواية**)، ص١٠٩ - ١١٤ .

(٤) المرجع نفسه ، ص١١٣، بتصرف.

٣) **الحـوار:** هو أقرب الصيغ التعبيرية إلى منظور الشـخصية لأن الشـخصية تقدم ذاتها، وتتجلى وجهة نظرها داخل الإطار الزماني والمكاني، ويرى محمد نجـم أن الحـوار مـن "أهـم الوسائل التي يعتمد عليها الروائي في رسم الشخصيات"[١] لأنهـا مـن أكـثر طـرق التقديـم دقـة وصدقاً في الكشف عن أحلامها وأفكارها وأيديولوجياتها وسلوكها ومبادئها ومستواها المعرفي والاجتماعي والفكري الذي يتجلى في لغتها، ويتضـح هذا فـي العديـد مـن الروايـات العربيـة والأردنية، منها "بداية ونهاية" لنجيب محفوظ، "والشراع والعاصفة" لحنا مينه.

٤) **السـرد التقريري:** والسرد التقريري يظهر عن طريق المذكرات والاعترافات واليوميـات والرسائل وغيرها، وفيها يقدم الروائي الشخصية -علـى الأغلـب الأعـم- بضمـير المتكلـم، إذ تقوم هي ذاتها بتقديم أفعالها وحركاتها، قوتها وضعفها بعد أن تتسلم دفة السرد.

وقد تقدّم الشخصية عـن طريـق السرد والحـوار معـاً حيـث يختلـط قـول الشـخصية بقـول الراوي فيصبح صوتاً مزدوجاً قد يطغى أحدهما على الآخر.

وخلاصة ما سبق أنَّ تلك الطرق المذكورة سابقاً وظِّفت في الرواية التقليدية ليكتمـل بناء الشخصية، ومن ثَـمَّ بنـاء الراويـة يتشـابك علاقاتهـا. ويتفـاوت اسـتخدام هـذه الطـرق مـن روائي لآخر تبعاً لقدرته على الخلق والإبداع لتحقيق التآلف والانسجام داخل البناء الروائـي.

<u>الإطـار الزمـاني والمكانـي:</u> ويعتـبر كـل مـن الزمـان والمكـان الوسـط الطبيعـي لأخـلاق الشخصيات وشمائلها، يجسدان البعد التاريخي والحضاري الذي تطمح الشخصية إلى الوصول إليـه، ويرسـمان كمـا ترسـم الشـخصيات مـن خـلال تجـارب الروائـي ومشـاهداته واطلاعاتـه فالمكان هو "الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسـان ومجتمعـه، لـذا شأنه شأن أي نتاج اجتماعي آخر يحمل جزءاً من أخلاق وأفكار ووعي سـاكنيه، ومـن خـلال الأماكن يستطيع قراءة سيكولوجية ساكنيه وطريقـة حيـاتهم، وكيفيـة تعـاملهم مـع الطبيعـة"[٢]، وهو عنصر أساسي وجزء من الحدث خاضع خضوعاً تاماً له. يعتبر "وسيلة لا غايـة "[٣]، و "يدخل فـي علاقـات متعـددة مـع المكونـات الحكائيـة للسـرد كالشـخصيات والأحـداث والـرؤى السردية"[٤] على الرغم من تتويج الزمان ملكاً عليه.

---

(١) نـجـم، محمد يوسف، **(فن القصة)**، ص١١٧.

(٢) النصيـر ، ياسين، **(الرواية والمكان (٢))**، ص١٦. وانظر: بورنوف، رولان، **(عالم الرواية)**، ص ٩٥ - ٩٨.

(٣) **المرجع نفسه ، ص١٧.**

(٤) بحـراوي، حسن، **(بنية الشكل الروائي)**، ص٢٦.

ويبدو المكان في البناء التقليدي محصوراً واضحاً محدد المعالم، تنتظم داخله حركة الشخصيات، وقد ركز الروائي على وصف ملامحه، وما يحيط به، وأثاثه، وزخارفه، وجدرانه، وأناسه، وما فيه من مظاهر الترف والبذخ، أو الفقر و الزهد، وقد استرسل الروائيون في ذلك.

وكانت وظيفته جمالية للتزيين في الدرجة الأولى. ثم أسندت إليه وظائف أخرى في "تأطير المادة الحكائية وتنظيمها وتفسير كلّ ما بداخله"[١]، لذا يمكن القول إن المكان ليس جغرافياً محدداً بل يشمل البيئة بزمانها ومكانها وشخوصها وأحداثها وقيمها وعاداتها وتقاليدها وتطلعاتها وغيره. فهو في حالة تأثر وتأثير يتفاعل مع الشخصيات وأفكارها ويؤثر في عاداتهم وسلوكاتهم وطبائعهم ونفسياتهم.

أمّا الزمان فإن البناء التقليدي قائم عليه باعتباره "العمود الفقري"[٢] ، إذ تبدأ الأحداث فيه بالنمو تدريجياً متبعة التسلسل الزمني، إلاّ "أنّ الزمان ليس توالي اللحظات التاريخية في حركة الزمان، وإنما هي لحظات تحتوي فعلاً إنسانياً يجعلها مدركة"[٣]، كما هو الحال في المكان؛ ليسهما في عملية خلق العالم الروائي ويضفيا بعداً إنسانياً واجتماعياً إلى جانب البعد المادي.

ويعد الزمان الوجه الآخر للمكان، فإذا كان المكان يمثل الخلفية التي تقع فيها الأحداث، فالزمان يتمثل في حركة الأحداث نفسها، فهما معاً يشكلان بيئة الرواية. ويمنح الزمان الرواية الديمومة والحركة بعد ارتباطه بالشخصيات والأحداث. ويقوم الكاتب بضبط الحقائق الزمانية والمكانية وصياغتها بحيث تبدو متلاحمة منسجمة داخل البناء، وقد اعتبر بعض النقاد أن الزمن هو "الشخصية الرئيسية أو البطل"[٤] منهم أدوين موير، وفورستر، كما يرى جرييه أن الإنسان كائن يتحرك في الزمن أولاً وقبل كلّ شيء، والتعبير عن ذلك هو ترجمة الزمان إلى حدث أو سلسلة متعاقبة مترابطة من الأحداث.

لذا فإن الزمان في البناء التقليدي منصب على الزمان الموضوعي الطبيعي، حيث يقدم الأحداث في خط مستقيم متسلسل زمنياً حسب وقوعها. وفي حالات انقطاع خط سير الزمن

---

(١) قاسم، سيزا ، (**بناء الرواية**)، ص١١٣.

(٢) ساروت، ناتالي، (**انفعالات**)، ترجمة: فتحي العشري ص١٤.

(٣) الحسن، أحمد، (**تقنيات الرواية في النقد العربي الحديث**)، رسالة دكتوراه، جامعة حلب، ١٩٩٣ ص٢٠٢.

(٤) يقطين، سعيد، (**تحليل الخطاب الروائي**) ، ص ٦٨.

والتوائه والتقديم والتأخير كان الروائي "يحرص على وضع معالم نصّية تساعد القارئ على تتبعه"[١] كما أدركوا أهمية الزمن التاريخي الذي يعني بالسرد المتتابع للأحداث؛ ليضفي على النص الطابع الموضوعي، ويسم الرواية بالتماسك، والترابط بين حياة الشخصية داخل النص والواقع، إضافة إلى "التطابق بين الإطار الزمني الداخلي للنص الروائي متمثلاً في عمر الشخصيات والإطار الخارجي متمثلاً في الحقبة التاريخية"[٢].

وبناء على الارتباط الوثيق بين عناصر الرواية من الزمان والمكان والحدث والشخصية؛ فقد قسّم أدوين موير الرواية إلى "أنماط"[٣] على أساس التناسب بين هذه المكونات في النص الروائي" ، فالرواية حين يغلب على بنائها عنصر المكان فهي "رواية شخصية " أو حين يغلب عليها عنصر الزمان فهي "رواية درامية". أمّا إذا تساوى فيهما العنصران فستكون حينئذٍ "رواية تسجيلية" أو "رواية حقبة"، وهذه الروايات يقوم الحدث والفعل برصد حركاتها وتطوراتها ولكن قد يغلب عليها جانب الوصف. وفي حال تغلب الفعل أو الأحداث تتحول إلى رواية أحداث.

السرد والسارد :

يرى محمود أمين العالم أنّ : "السرد عالمٌ موحّد خاص، تتنوع وتتعدد في داخله اللغات والأساليب والأحداث والأشخاص والعلاقات والأمكنة والأزمنة[٤]" مع بقائه محافظاً على خصوصية عالمه، كما يزخر بكلّ ما تمثله البنية الحيّة من تشكيل ملتحم التحاماً عضوياً بمادته وطبيعته الفاعلة المؤثرة.

ويعد السرد البانورامي من أبرز أساليب الرواية التقليدية في تقديم الأحداث، وإتاحة الفرصة للشخصيات للتفاعل فيما بينها أي هو "الأداة لنسج العلاقات بين العناصر الفنية التي يقوم عليها النص القصصي"[٥] باختلاف أنواعه.

---

(١) قاسم ، سيزا، (بناء الرواية)، ص٣٩.

(٢) المرجع نفسه، ص٤٩.

(٣) انظر: موير ، أدوين، (بناء الرواية).

(٤) العالم، محمود أمين، (الرواية العربية بين الواقع والأيديولوجيا)، ص١١.

(٥) إبراهيم، عبد الله، (البناء الفني لرواية الحرب في العراق)، ص ١٦١.

ويتسم البناء التقليدي برتابة السرد وعدم تقطيعه إلاَّ ما ندر؛ للانسجام مع بناء الرواية التقليدية المتماسك، الذي تلتحم فيه الأساليب الفنية؛ لإبراز المضمون على نحو يوّسع رؤية القارئ للواقع الحياتي الذي يعيش فيه. وعلى الرغم من أن الروائي يمتلك الحرية في اختيار الأساليب الملائمة، والتنويع في استخدام الحبكة من الإزاحة والتقديم والتأخير إلاَّ أنّه مطالب بتقديم عمل فني قادر على إقناع القارئ، لذا وضع للسرد أُسس وقوانين من أهمها: " ارتباط السابق باللاحق وارتباط تسلسل الحوادث بنوع الحكاية ... واعتماد الخاتمة المغلقة" [١] وهذا يعني أنَّ السرد يلتزم بالمنطق والقوانين سعياً إلى تجسيد رؤية الراوي الواحد المهيمن.

أمّا مهمة السرد فهي "تحقيق التوازن للبناء الروائي"[٢] و"تنظيم حركة القص"[٣] وتحويل الكلام من مباشر إلى غير مباشر. ويأتي السرد تقريرياً يتولى الراوي بضمير الغائب مسؤوليته[٤]، وقد يوظف المذكرات واليوميات والاعترافات ليفسح المجال أمام الشخصيات للتعبير عن أفكارها وسلوكاتها وتحركاتها، بينما يبقى الراوي يراقب ما يجري ولا يتدخل إلاَّ عند الضرورة.

ويعتبر الوصف والحوار وسيلتين أساسيتين في الرواية التقليدية ، يستعين بهما الروائي في عملية بناء النص، فقد أسهب الروائيون في وصف ملامح الشخصيات الخارجية ورسم ملامح المكان، فلا يترك جزئية صغيرة سواء أكانت ذات قيمة أم لا إلاَّ ويصفها، ويصل الإسهاب في بعض الأحيان إلى درجة الملل والشعور بالضيق، ليشكل في النهاية " أداة تفسيرية رمزية في آنٍ " [٥] ، والوصف منظم بطريقة يتبع في تسلسله منطقاً معيناً، مما يؤكد "أن السرد حيوي والوصف تأملي رغم تلاحمهما ومظاهر التعطيل التي يمارسها الوصف على السرد"[٦] .

---

(١) الفيصل، سمر روحي ، (**تطور الشكل الفني**) ، ص١٤٥.

(٢) ماضي، شكري، (**فنون النثر**)، ص٤١.

(٣) الفيصل، سمر روحي، (**تطور الشكل الفني**) ، ص١٤٥- ١٤٦.

(٤) بدر ، عبد المحسن،(**تطور الرواية**)، **ص١٦٢**.

(٥) فيصل، صلاح (**نظرية بنائية في النقد الأدبي**) ، ص٣٤١ - ٣٤٢.

(٦) التازي، محمد عز الدين، (**شجرة الرواية في معنى الكتابة وفضاءات التجربة، ملتقى الروائيين العرب الأول – من ٣١ (تموز) – إلى ٤ (أب) قابس – تونس ١٩٩٢**) – ص٨١.

أما الحوار فهو " أهم الوسائل التي يعتمد عليها الكاتب في رسم الشخصيات"[١] ومعرفة مستواها الفكري والعلمي والثقافي عن طريق التنوع في أنماط اللغة، وتعبيرها المباشر عن أفكارها ورؤاها.

وكان للحوار حضور كبير في البناء التقليدي، فهو أسلوب قديم وحديث في آنٍ. لكن وظيفته مختلفة، يكشف عن مفهوم طبيعة الشخصية ومستواها، ويطلق الروائي عملية الحديث إلى الشخصيات عبر حواراتها، فلا يتدخل الروائي لكنه يقف عند حد تصوير الأجواء المهيمنة على النص في أثناء إدارة الحوار بنوعيه (الداخلي والخارجي)، ومهمة الحوار تكمن في تقديم معلومات يكشف من خلالها عن أحداث وقعت وأحداث ستقع، وعن مستوى الشخصيات الفكري والعلمي والثقافي عن طريق التنوع في أنماط اللغة عند حديث الشخصية مباشرة عن أفكارها ورؤاها. ويمتزج الحوار مع السرد في معظم الأحيان. ثم لجأ الروائيون إلى الحديث الفردي الصامت (**Monolog**) المعروف بالحوار الداخلي، ويندر وجوده مقارنة بالحوار الخارجي، يهتم بجوار الشخصية مع ذاتها بعد تغيبها عن واقعها واختراقها عالمها الداخلي لتخلط الأزمنة الثلاثة، وتمزج الحلم بالواقع، ومن الروايات التي تمثلت ذلك "بداية ونهاية" للكشف عن معاناة الشخصيات ونفسياتها ولا سيما شخصية "حسن".

ويلاحظ أنَّ الراوي "العالم كلي المعرفة"[٢] هو المسؤول عن عملية السرد في هذا البناء في الغالب، فهو يعلل ويفسر الأحداث ويقدم الشخصيات في صراعها الفكري والنفسي وعلاقاتها فيما بينها، وما تفكر به وتتمناه. ويعرف ما يدور في ذهنها وباطنها من هواجس وانفعالات وأحلام. وقد يستخدم الروائي "تيار الوعي ولا سيما الذي يتمثل في الراوي العليم ببواطن الأمور الذي يظهر بضمير الغائب"[٣].

اللغة وأنماطها:

ليست اللغة في البناء التقليدي إلاَّ "القالب الذي يفرّغ فيه الروائي عناصر الزمان والمكان والحدث والشخصية، وتشحن لتنسجها اللغة مجسِّده رؤية الكاتب بصور مادية محسوسة، تستنطق الشخصيات، وتنكشف الأحداث شيئاً فشيئاً"[٤].

---

(١) نجم، محمد ، (**فن القصة**) ، ص١١٧.

(٢) فضل، صلاح، (**بلاغة الخطاب وعلم النص**)، ص٣٩٦.

وينظر: **Peck, John and Martin Coyle, How to Study Literature, PP. 111-112**

(٣) فضل، صلاح ، (**نظرية البنائية**) ، ص٣٤٣.

(٤) انظر: عثمان، (**بناء الرواية**)، (ص١٩٩ – ٢٠٦).

وقد أشار الناقد محمد كامل الخطيب إلى مفهوم اللغة الروائية وطبيعتها ودورها في تشكيل النص الروائي قائلاً: "إنّ تآلف الكلمات وانتظامها عبر جميل مفيدة، وتآلف الجمل في نسق هو الذي يخلق الترتيب الكلي، يخلق الرواية كنصّ، والنص هو بناؤه ومعناه، فتركيب الرواية هو الذي يطلق إمكانية اللغة الحبيسة ... "[١].

ولمّا كان الانسجام والاندغام بين شكل الرواية وعناصرها مقابل انسجام الواقع، فقد جاءت اللغة خدمة لهذا التناغم والانسجام بأسلوب يتسم بالبساطة والوضوح، والبعد عن التعقيد والغموض، إذ تماسكت فقراتها وتتابعت عباراتها وتآزرت أفكارها الناطقة بعناصر الرواية؛ لتكون بناء عضوياً نتيجة لما تتمتع به اللغة من قدرة على التشكيل والتحوير مختلفة لغة فكرية تحمل توجهات أيديولوجية للكاتب ورؤاه.

وقد غلبت على هذا البناء لغة السرد التقريري الإخباري، والتصويري، البعيدة عن التأنق اللفظي والزخرف والتكثيف، فجاءت "أحادية الدلالة"[٢] يوظفها الروائي لتشبك علاقات العناصر الأخرى، وتخرج ببناء كلّي متكامل يختلف حسب اتجاهات الروائيين العامة، وقدراتهم وميولهم.

وتعدّ لغة الوصف والحوار من أكثر أنماط اللغة حضوراً بما فيها من قدرة على التعبير عن الأفكار والمشاعر والأحاسيس والانفعالات، والتوغل في بواطن الشخصيات؛ للكشف عن العوالم الداخلية والحالات النفسية، وقد طعّم الروائيون لغة الحوار بالعامية للإيهام بالواقعية، وتعبيراً عن مستوى الشخصيات، كما هو الحال في رواية "بداية ونهاية" لنجيب محفوظ ، و "الشراع والعاصفة" لحنّا مينه.

ويمكن القول مع أحمد الحسن بأن: "اللغة الروائية منظومة ذات مستويين[٣] :

المستوى المعجمي والمستوى التركيبي من نحوٍ وصرفٍ، فاللغة بنية أو نمط للتفكير، تلعب ثقافة الكاتب وفهمه لها دوراً هاماً في توظيفها وتركيبها وتطويعها، حتى تغدو مناسبة لطبيعة الجنس وأصوله.

*****

---

(١) الخطيب، محمد كامل، (**تكوين الرواية**)، ص١٣-١٤.

(٢) دراج، فيصل، (**دلالات العلاقة الروائية**) ، ص١١١.

وينظر: باختين، (الملحمة والرواية) ، ص(٣٠-٣١)

(٣) الحسن، أحمد، (**تقنيات الرواية في النقد العربي الحديث**) ، ص١٤٠.

وهكذا نرى أن البناء التقليدي بناء متماسك، تتلاحم وتترابط أجزاؤه، وتتفاعل عناصره لتولّد لنا نصّاً كلياً يتصف بالغنى والوحدة، ويبدو أن دلالة هذا البناء الكلي المتناغم تكمن في الإيهام بالواقعية، ففي الواقع المعيش حقائق يمكن التعبير عنها أو كشفها.

وسنرى في المحور التالي أنّ البناء الجديد القائم على التشظي المتعمّد، والتفكك المقصود يهدف إلى إثارة الشك والتساؤلات أكثر من الكشف أو التعبير، فهو رؤية جديدة للفنّ والعالم والإنسان تكمن في انتفاء الحقائق العامة، وربما عدم القدرة على الوصول إليها.

المحور الثاني: البناء الجديد :

- ١ -

مع بداية القرن العشرين وظهور تيارات الحداثة، أخذت الرواية تتفجر وتتدفع في طريقها ثائرة متمردة على البناء التقليدي، محدثة ثورة في تاريخ الرواية، ولا سيما بعد أن استقرت "المذاهب السير بالية والسيكولوجية والوجودية والاشتراكية"[١] ، فبدأ الاهتمام بالشكل وعلاقته بالرؤية والواقع، مما أدّى إلى ظهور تيار شكلي سمّي (مدرسة تيار الوعي) في فرنسا، أعلن "الثورة على الزمن الخارجي ووسع دائرة تصوير الحالات النفسية للشخصيات"[٢]، وقد عللت الروائية نن أنابيس في كتابها "رواية المستقبل" ظهور هذه المدرسة "باتهامها تيار الواقعية ومسؤوليته عن تحجر الشكل الروائي وضعفه وانهياره[٣].

هذا وقد ظهرت مدارس الحداثة بما فيها مدرسة تيار الوعي نتيجة للمتغيرات والآثار الجسيمة التي خلفتها الحرب العالمية الأولى، وما تركته من انهيارات أدّت إلى الإحساس بالعبث واللاجدوى وتحوّل الرواية إلى "فنّ اللافن الذي يحطّم الأطر التقليدية، ويتبنى رغبات الإنسان الفوضوية"[٤]. ومن أشهر روادها: فوكنر وجيمس وجويس وفيرجينيا وولف وبروست وغيرهم[٥]. وقد بدأت اهتماماتهم بحرية الحركة الذهنية داخل إطار الزمن في منطقة قريبة من اللاوعي، والبحث عن معنى له "لأن العملية قبل أن تنتظم منطقياً لإحداث التوصيل لا تتبع نظاماً زمنياً"[٦]، وانطلقت متخذة شعاراً : "أنّ كلّ شيء يدخل الوعي يبقى هناك لحظة الحاضر"[٧] .

وتابعت حركات الحداثة مسيرتها وغرقت في استبطان الذات باعتمادها على مدارس التحليل النفسي، كما حاولت دراسة الشكل الروائي تحت تأثير مدرسة النقد الحديث في أمريكا ومدرسة الشكلانيين الروس "فظهرت الرواية الجديدة التي استلهمت رؤاها من الوجودية، لتعبر عن عبث الوجود بعد انتكاسته وزلزلته التي تمخضت عن الحرب العالمية الثانية"[٨] ،

---

(١) ساروت، ناتالي، (**انفعالات**) ، ترجمة فتحي العشري ، ص١٧.

(٢) همفري، روبرت (**تيار الوعي**)، ص(٢٤-٢٥).

(٣) أنابيس، ، نن، (**رواية المستقبل**) ، ترجمة محمود منقذ الهاشمي ، ص٢٢.

(٤) مالكوم، (**الحداثة**)، ترجمة مؤيد حسن فوزي،ص٢٧. وينظر: **Hawthorn, Jeremy - Studying the Novel P. 28-29**

(٥) Carter Ronald and John McKae, **The Penguin Guide for English Literature**, PP. 166-176.

(٦) همفري، روبرت، (**تيار الوعي**)، ص٦٣ بتصرف.

(٧) **المرجع نفسه ، ص٦٣.**

(٨) ساروت، ناتالي، (**انفعالات**)، ص٤٠.

وأخذت "تسعى إلى بناء شيء من لا شيء"[١] ، متمردة على البناء التقليدي أملاً في إيجاد شكل يوائم خلخلة الواقع وتفسخه وغموضه. باعتبارها "وسيلة اتصال لتأدية رسالتها"[٢] .

ومن أهم سمات الرواية الجديدة أنّها "لا تقيم وزناً للقواعد التقليدية، كالعقدة القائمة على البداية والوسط والنهاية"[٣] ، وقد حطمت "العلاقات المنطقية بين الأشياء وأعدمت شخصية الإنسان"[٤] ، والغت "وجود الزمن"[٥]، وعملت "على تفتيت روابط اللغة ومن ثم قامت بإحلال الإشارة والحركة" [٦]، وتسعى إلى تحطيم رتابة السرد المستمر[٧]"، والرؤية الأكاديمية للتصوير الاجتماعي والسيكولوجي وكان شعارها: "إنّ مضمون العمل الفني هو شكله"[٨]. لأن الحديث عن مضمون الرواية وكأنه شيء مستقل عن شكله يعني أننا نخرج الرواية من ميدان الفن[٩]. وعرفت بالعديد من المصطلحات من مثل[١٠]: رواية اللارواية، رواية الضدّ، الرواية الحديثة، الرواية الجديدة، الرواية التجريبية، الرواية الطليعية.

وهكذا سارت الرواية الأوروبية في طريقها متأثرة بالاكتشافات النفسية من خلال مدارس التحليل النفسي ونظرية فرويد، وما تلاه من اكتشافات للعقل الباطن والقوى التي تسيطر على فكر الإنسان وسلوكه ولا شعوره، فتجاهلت العالم الخارجي وسلكت طريقها إلى العالم الداخلي "باعتبارها مسرحاً يمكن التفرد به عن غيره"[١١].

ويمكن الإشارة إلى آثار التقدم الحضاري والتكنولوجي، وبزوغ الفلسفات الجديدة التي جعلت الإنسان تحت هيمنة المادّة، فهشمته وغيبت مشاركته وسط ظروف الدمار والخراب والحروب، فبات الواقع مأساوياً مضبباً ينعكس ة
وثوقية أو يقينية كما كانت في الرواية التقليدية. ئ

---

(١) جريبه، (**لقطات**)، ترجمة عبد الحميد إبراهيم، ص٢٠.

(٢) غليون، برهان، (**تأملات في الواقع العربي**)، ص١٨١. (**برادة الرواية العربية واقع وآفاق**).

(٣) شلش ، علي ، (**في عالم القصة**)، ص١٠١.

(٤) ساروت، (**انفعالات**)، ص١٩.

(٥) **المرجع نفسه، ص١٩.**

(٦) **المرجع نفسه، ص١٩.**

(٧) البيرس، ر.م (**تاريخ الرواية الحديثة**)، ترجمة جورج سالم، ص٤٣٩.

(٨) ساروت، (**انفعالات**)، ص ١٨ -١٩.

(٩) جريبه، (**نحو رواية جديدة**)، ص ٥٠.

(١٠) جريبه، (**لقطات**) ، ص٩.

(١١) همفري، (**تيار الوعي**)، (٢٤ - ٢٥)، بتصرف.

الفلسفية، وتغير المفاهيم الأيديولوجية، والاتجاهات السياسية، والاقتصادية، وسوء الأوضاع الاجتماعية بعد الحرب الثانية، الأمر الذي أدّى إلى تمزق رؤى أصحاب الرواية الجديدة، فانطلقوا يتوسعون في التجريب حتى أضحى أفقاً مفتوحاً يحدّه عاملان"[١] : الأول: شعور الأديب بالإحباط تجاه عالم غير مفهوم، ومجتمع عصي على التواصل والفهم، والثاني: حياة معقدة بحاجة إلى تحليل عناصرها ليسهل فهمها، ثم أصبحت الرواية عبارة عن شكل "يدور حول اللاانتماء والعجز في العثور على صورة للذات"[٢] .

إذن إنّ هذه المرحلة التاريخية للرواية، أتاحت الفرصة للروائيين الخوض في المغامرة و "التجريب"[٣] بالاستفادة من مسرح العبث عند آرثر وبكيت ومدارس التحليل النفسي، ومدارس التصوير المعاصرة والمدرسة السينمائية وغيرها[٤] ، لذا أدخلوا أساليب وتقنيات لم تعهدها الرواية من قبل واتجهت نحو قوة الحدس لاكتشاف الوجود الإنساني، وأصبح بناء الرواية مزيجاً من مستويات الوعي واللاوعي، الواقع والوهم والأسطورة والفانتازيا[٥] .

- ٢ -

أمّا عن البناء الجديد في مسار الرواية العربية فيمكن القول إنّ بدايته كانت في الستينات من هذا القرن نتيجة لعمليات التأثر والتأثير، والتبادل الثقافي والحضاري، والتقدم العلمي، وتفسخ قيم المجتمع وأصوله وأيديولوجياته ومؤسساته بفعل الحروب والنكبات المتتالية. وكانت مصر أول الدول العربية في مسار الرواية التجريبية، حيث شعر الإنسان العربي بخيبة أمل وإحباط أمام القيم الفكرية، والمتغيرات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، الأمر الذي دعا الروائيين إلى تجريب أساليب وتقنيات جديدة بعد أن أفادوا من الرواية النفسية في الولوج إلى مجاهل النفس الإنسانية ومن رواية تيار الوعي في الاهتمام بالحركة الذهنية ومستويات ما قبل الكلام، ومن الرواية الجديدة في استبطان الذات[٦] كما قاموا باستلهام التراث العربي القديم وإعادة تشكيله.

---

(١) السعافين، إبراهيم، (**الرواية في الأردن**)، ص ١٢٦.

(٢) ولسن، كولن، (**فن الرواية**)، ترجمة محمود درويش ، ص١٥٨.

(٣) وينظر: حول مفهوم التجريب أيضاً، الباردي، محمد، (في نظرية الرواية)، ص ١٧٣. ويقوم مفهوم التجريب على مغامرات شكلية في الرواية، "فلكل موقف جديد ولكل مفهوم جديد لمضمون الرواية...وبالتالي يناسبها أشكال جديدة على مستوى اللغة والأسلوب والتقنية والتأليف والبناء، وعلى النقيض من ذلك فإن التفتيش عن أشكال جديدة تظهر مواضيع جديدة وتكشف عن علاقات جديدة" - المرجع - بوتور ميشيل، (بحوث في الرواية الجديدة)، ص٩-١٠.

(٤) انظر: الورقي، السعيد، (**اتجاهات الرواية العربية المعاصرة**)، ص٣١٥ - ٣١٧.

(٥) انظر: **Hawthorn, Jeremy - Studying The Novel P. 29**

(٦) للمزيد، الورقي، السعيد، (**اتجاهات الرواية العربية المعاصرة**)، (**فصل الرواية التجريبية**)، (٣١٥- ٣٤٦)، من باب (**الرواية الجديدة**).

ومن ثم انطلقت حركة التجريب فيما بعد من مصر إلى الأقطار العربية الأخرى. وظهر عدد كبير من الروائيين خاضوا هذه التجربة منهم: نجيب محفوظ، صنع الله إبراهيم، وجمال الغيطاني، ويوسف القعيد، وإبراهيم أصلان، وعبد الرحمن منيف، والياس فركوح، ومؤنس الرزاز، وإبراهيم نصر الله والطاهر وطّار، والطيب صالح، والأعرج واسيني وغيرهم.

ويمكن القول إنّ الرواية العربية تطرح مشكلة العلاقة بين المضمون والشكل، تلك العلاقة التي ظهرت مع ظهور القصّ التراثي العربي القديم التي شكلت بناء ثابتاً لقيم اجتماعية ثابتة، وعندما تغيرت القيم والمفاهيم تغير البناء الروائي؛ تبعاً لتغير رؤى الكتاب للواقع ، واستمر التغيير والتجديد إلى ما هو عليه الآن نتيجةً لما فرضهُ الواقع الجديد من ولادة أبنية جديدة تجسد صورة "الصراع بين الرؤية الواقعية والتجريب"[١] . وهذا الحديث يؤدي إلى أنّ التجريب ليس حالة واحدة أو وجهاً واحداً، وإنّما هو ثورة من الجدل والتشكيل المستمرين، بحيث يمكن ملاحظته في التيارات النقدية والإبداعية مثل " الرواية النفسية والأدب الوجودي والرواية الجديدة، إلى تيارات العبث واللامعقول ... وما بعد الحداثة ونحو ذلك"[٢] .

وجاءت هزيمة حزيران ١٩٦٧ نتيجة "لهزيمة الأبنية الاجتماعية والسياسية والعسكرية المعطوبة"[٣] . تحمل معها رائحة عصور الانحطاط المظلمة لتعبر عن مأساة جماعية عاشها المثقف العربي بعد الهزيمة مباشرة، مأساة هزت ضمير العالم الإنساني وغيرت المفاهيم والقيم والأفكار السائدة، وولدت نوعاً من الذهول والدهشة والتفسخ والتمزق في الأيديولوجيات القومية خاصة، انعكست على نفسيات الكتاب والأدباء. وبالتالي على البناء الروائي، تاركة بصماتها وصداها لتواكب أحداثها ومعضلاتها، فجاء بناء الرواية جديداً يحمل مؤشرات التجاوز في تعميق الرؤى الواقعية، ويعري المجتمع عن طريق الفضح والاحتجاج لما فيه من تصدّع وتمزق.

وهكذا تفجر بناء الرواية وتناثر شظايا وازدادت عناصره تهشماً، ومن أمثلة ذلك رواية "ديناصور الأخير" لفاضل العزاوي التي تجسد فيها رؤيته العدمية للوجود من خلال تحطيم نسقها الروائي وتشظيه معتمداً على الصورة الشعرية من خلال الوصول إلى وعي

---

(١) السعافين، إبراهيم، (**تحولات السرد في الرواية العربية**)، ص٣١٦.

(٢) السعافين، إبراهيم، (**الرواية في الأردن**)، ص ١٢٦.

(٣) ماضي، شكري عزيز ، (**انعكاسات هزيمة حزيران**)، ص٣٢.

الذات، ينهل كاتبها من "تيار الرواية الشيئية"[١] ليتلاحم الشكل والمضمون. فتشظى البناء "تجسيداً لتشظي وتمزق الواقع الزائف من جانب، واحتجاجاً وتمرداً على وضع الإنسان المتردي من جانب آخر"[٢].

- ٣ -

ولم تكن الرواية في الأردن بمعزل عن هذه التغيرات والمؤثرات، فقد كانت من الدول السبّاقة في مغامرة التجريب بعد أن كانت بدايات الرواية "ساذجة الرؤية والبناء"[٣] اعتمدت أساليب القص السردي لحدث مركزي أو أساليب المذكرات.

لقد أكدَّ الكثير من النقاد "أنَّ حرب حزيران كانت منطلقاً حقيقياً لولادة الرواية الأردنية شكلاً ومضموناً"[٤]، إذ ظهرت محاولات في التجريب تغلفها الرومانسية والفردية، وتكشف عن وعي الروائي العميق بواقعه الاجتماعي وحسه القومي الداعي إلى رفض مقولات القمع بأنواعه. ومن أهم تلك المحاولات محاولتان ظهرتا بُعيد الهزيمة مباشرة، أنارتا طريق الرواية العربية الأردنية هما "أنتَ منذُ اليوم" لتيسير سبول، و"الكابوس" لأمين شنَّار، ثم تابع الروائيون الأردنيون مسيرة التجريب. ولعلّ خروج الروائيين من مجتمع التقهقر واللاانتماء والمعاناة وتطلعهم إلى تخطي مآسيهم وجراحهم كان سبباً وعاملاً في نجاح رواياتهم ضمن مسار التجريب.

وتعتبر رواية "أنتَ منذُ اليوم" الشعلة الأولى التي أضاءت طريق الرواية العربية الأردنية في بنائها وفكرها، فجاء بناؤها مفككاً مبعثراً مشروخاً تجسيداً لواقع مفكك بأحزابه وأيديولوجياته. فأصبحت النبع الذي نهل وينهل منه الروائيون الآخرون.

وكانت "أنت منذ اليوم" من النصوص القليلة التي مثلت "الرواية الواعية بذاتها"[٥]. وقد وصفها عبد الرحمن ياغي بأنها: "صورة من صور الهزائم التي تفتك بالأحزاب والمثقفين الذين فقدوا ثقتهم، يقطعون حبالهم بالروابط المتهافتة، ولا يؤسسون روابط بديلة يخرجون من

---

(١) ماضي، شكري عزيز، (**من إشكاليات النقد العربي الجديد**)، ص٢٣٠.

(٢) المرجع نفسه، بتصرف، ص ٢٣٢.

(٣) الكركي، خالد، (**الرواية في الأردن**) ، ص١٤٨.

(٤) انظر: **المرجع نفسه ، ص(٦٤ - ٦٩)**.

(٥) الموسوي ،محسن حاسم، (**ثارات شهرزاد**)، فن السرد العربي الحديث، ص ٤٩.

الانتماء الفاسد إلى عدم الانتماء، من الالتزام إلى عدم الالتزام، من الإيمان بالجماعة إلى عدم الإيمان"[١].

وإنّ المتتبع لبناء رواية "أنتَ منذُ اليوم" يلاحظ ما جاء عليه شكلها من مشاهد متناثرة وقفزات من سرد إلى وصف إلى تداعٍ إلى قطع إلى أحلام إلى هذيان... وهكذا، مما فجّر منطق الحبكة المتماسكة فجاءت مفككة، لا تقوم على أحداث متسلسلة مترابطة، كما أنَّ أماكنها وأزمنتها متعددة، فهناك قفزات وانتقالات، تتماهى فيها الأزمنة والأمكنة، وتتداخل. تتبدى شخصياتها مأزومة، ومتشككة، ونظرتها إلى الوجود غير مألوفة. يتماهى فيها السارد والكاتب، "استبدلت الغموض بالوضوح في الشخصيات ذات الدلالة، وقلصت الراوي العالم واخفت الروائي"[٢] برزت ظاهرة الإنزياح والرمز على عناصرها زماناً ومكاناً، سرداً وتقنية، كما استلهم التراث بنصوصه ووظف أساليب السرد الحديثة بأنواعها.

- ٤ -

وهكذا تكمن خصوصية الرواية الجديدة في بحثها المتواصل عن الشكل من خلال انتقالها المتجدد وقفزاتها الدائبة من شكل لآخر. وحقيقة الأمر أن هذا التجديد والبحث ليس "شهادة عن التاريخ العربي المعاصر بقدر ما هو تقديم انهيار التاريخ في شهادة روائية"[٣] تنبش الذاكرة لتصل إلى أسلوب يجمع بين الحداثة من جانب والأصالة في الأدب التقليدي من جانب آخر. لذا لا بد من دراسة عناصر بناء الرواية الجديدة وتفاعلاتها وأنظمتها وعلاقاتها ودلالاتها ليتضح لنا مفهوم البناء الجديد:

١) **الأحداث** : أصبحت أشبه بموضوعات بدت على شكل قصاصات متراكمة متناثرة، فقدت لحمتها ومنطقها وحركتها ظاهرياً، لا تتابع ولا تسلسل من البداية فالوسط فالنهاية، لم يعد يحكمها منطق أو سببية، أضحت مهمتها ووظيفتها : "أن تحيينا بطريقة بالغة الدقة في تجارب إنسانية لا بالفكر وحده، بل كذلك بالانفعال والحدس والأحلام، إنها تصلنا بزخم الحياة بطريقة فنية توحد كل المستويات"[٤].

---

[١] ياغي، عبد الرحمن، (**أنتَ وتسير سبول**) - مجلة أوراق ، ص١١.

[٢] الفيصل، سمر روحي، (**الشخصية والراوي في أنت منذ اليوم**)، بحث مقدم للمؤتمر الأول للحركة الأدبية في الأردن، جامعة مؤتة،ص٢٣. (بتصرف).

[٣] دراج، فيصل، (**الاغتراب بين رواية غالب هلسا ورواية مؤنس الرزاز**)، مجلة أفكار، ص٩، ع١١٣، تشرين الثاني، ١٩٩٣.

[٤] أنابيس، نن، (**رواية المستقبل**)، ص ٥.

ونتيجة لتمرد الرواية الجديدة وتحطيم عناصر الرواية التقليدية تفتت الحدث، وتوزع بين ثنايا النص تعبيراً عن تفكك العالم وانقسامه، وتحرر الروائي من التقيد بزمن الحدث، فظهرت الأحداث على شكل أفكار أو أفعال أو حركات الشخصية كما في رواية " أحياء في البحر الميت " وغيرها من روايات مؤنس الرزاز، ورواية " الشمعة والدهاليز " للطاهر وطار، إذ تركّز على المناخ العام للرواية أكثر من تركيزها على الأحداث.

أما الحبكة فقد جاءت مفككة مبعثرة انسجاماً مع الحدث، حبكة غير خاضعة لمنطق، تتبعثر فيها الأحداث؛ تجسيداً لرؤية الكاتب للحياة، وما فيها من غموض وتعقيد، لا تنمو ولا تترابط، بل تجلت على شكل قفزات وانتقالات من حدث إلى تعليق إلى وصف إلى شخصية...، كما سنرى في روايات مؤنس الرزاز في الفصل الثاني، وذلك لتعكس واقعاً يهيمن عليه القتامة والسوداوية. إنها رؤية لا يقينية لواقع لا يقيني، رؤية عدمية لواقع عدمي، في حين الرواية التقليدية كانت تجسد رؤية يقينية لواقع واضح المعالم.

وقد تحمل الرواية حبكتين أو أكثر كما أشار بيرسي لوبوك[١] حسب ما يقتضيه البناء، فعندما يوظف الروائي "التوليف" أو "التهجين"[٢]. وتتعدد القصص داخل الرواية يستلزم تعدد الحبكات، كأن تجتمع الحبكة المتماسكة و الحبكة المشظاة في رواية واحدة كما في رواية "متاهة الأعراب في ناطحات السراب، و "مذكرات ديناصور" وغيرها لمؤنس الرزاز. كما سنرى في حديثنا عن البناء المشظى المتنامي في الفصل الثاني.

وهكذا فالتجريب والحداثة في الرواية الجديدة يرفضان البناء التقليدي الذي يعيد الكاتب فيه تشكيل الواقع وتنظيمه وأيديولوجياته وشخوصه وأحداثه بتسلسل منطقي، فالحداثة هي " تحول معرفي سمته الانتقال من المشابهة السكونية إلى الاختلاف والتحول أو الجدل أي من التكرار إلى التوليد والتجاوز... فالحداثة نقيض كل تقليد أو محاكاة أو استلهام لمثال لأنها تقوم بالمراجعة الدائمة وإعادة نظر إسقاطاً للخط المعمم وخروجاً عن التصميم المسبق"[٣] .

---

[١] لوبوك، (**صنعة الرواية**)، ص ٤٥.

[٢] باختين، ميخائيل، (**الخطاب الروائي**)، ترجمة محمد برادة، ص ١٩." والتهجين عند باختين مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، والتقاء وعيين لغويين داخل ساحة ذلك الملفوظ ويلزم أن يكون التهجين تعالق اللقطات والملفوظات من خلال الحوار الداخلي أي دخول لغة الرواية في علائق مع لغات أخرى" ويسميه رولان بورنوف (الترصيع) السرد المؤطر، وهو تضمين قصة داخل قصة ص ٦٦.

[٣] سعيد، خالدة، (**الملامح الفكرية للحداثة**)، مجلة فصول، م٤ ، ع٣، ابريل - مايو ١٩٨٤، ص ٣٢.

الشخصيات : "تصدعت الشخصية في الرواية الجديدة ولم تعد سوى الدعامة الهشة[١] المحركة للأحداث والأفعال التي غدت من التعقيد بحيث عجزت الشخصية التقليدية عن استيعابها، بعد أن احتلت مكانة بارزة في الرواية التقليدية، إذ كانت الأحداث نفسها مبنية أساساً كي تمدنا بمعلومات عنها، كما كانت "تتميز بصفات خاصة بحيث لا يمكن إحلال شيء آخر محلها. ويعزو الآن روب جرييه ذلك الاهتمام بالشخصية إلى "بروز قيمة الفرد في المجتمع ورغبته في السيادة حيث أخذت جميع العناصر الروائية تسعى لإضاءة الشخصية وتميزها"[٢].

أما الشخصية في بعض الروايات الجديدة فقد أخذت تتصف "بالعمومية"[٣] بعد أن تغير مفهومها. اختفت الأسماء الصريحة وتحولت إلى ضمائر[٤]، لأن الضمائر في الرواية الحديثة هي الوسيلة للتمييز بين "مستويات الوعي واللاوعي المختلفة[٥]" بسبب انطواء الشخصية، وانكفائها على نفسها، وإحساسها بالهامشية، الأمر الذي دعاها بالاتجاه نحو عالمها الخاص وحياتها الداخلية، فغدت مجهولة الهوية؛ لأن الروائيين تقصدوا "طمس العلامات الخاصة الفارقة[٦]". وقد رأى أصحاب الرواية الجديدة أن الإنسان اليوم رقم مبهم بين أرقام مبهمة أو رمز لذا "انحط دورها وبهتت ملامحها واكتفى بعضهم بأن دلّ عليها بحرف واحد، أو بمجهول س أو بالضمير هو أو هي[٧]" لها دلالاتها وإيحاءاتها ومن أمثلة ذلك في الرواية العربية "رواية ديناصور الأخير" لفاضل العزاوي، "وفاصلة في آخر السطر" لمؤنس الرزاز.

ويأتي ظهور الشخصية أيضاً "بغتة دون مقدمات سابقة أو تعريف عن نشأتها أو ماضيها"[٨]، لكنها كادت تكون أشبه "بقائد الحركة"[٩] في الحدث كما يسميها رولان بورنوف. وقد تعقدت الشخصية نتيجة لتعقد ظروف الحياة، فوظف البناء الجديد الشخصية المركبة، مثال شخصية يوسف في "اعترافات كاتم صوت" لمؤنس الرزاز، الأمر الذي أدى إلى بحث

---

(١) غولدمان، لوسيان، (**مقدمات في سوسيولوجية الرواية**)، ص ١٨١.

(٢) جرييه،آلان، (**نحو رواية جديدة**)، ص ٣٤ - ٣٥، بتصرف.

(٣) **المرجع نفسه، ص ٣٥.**

(٤) انظر: ريكاردو، جون، (**قضايا الرواية الحديثة**)، ترجمة صياح الجهيم، ص ٩٥.

(٥) بوتور، ميشيل، (**بحوث في الرواية الجديدة**)، ص ٢١.

(٦) ريكاردو، جون، (**قضايا الرواية الحديثة**)، ص ٩٥، انظر أيضاً: جرييه، (**نحو رواية جديدة**)، ص٣٦.

(٧) **المرجع نفسه، ريكاردو، ص ٩٥. انظر: جرييه، (نحو رواية جديدة)، ص٣٦.**

(٨) ساروت، ناتالي، (**انفعالات**) ص ٢٠. انظر: جرييه، (**لقطات**)، ص١٦.

(٩) بورنوف، رولان، (**عالم الرواية**)، ترجمة نهاد تكرلي، ص ١٤٥.

الشخصية عن التآلف والانسجام والتآزر وسط عالم ممزق، ولما عجزت عن ذلك تهشمت تحت وطأة الضغوط المتعددة، وبدت مسحوقة، معالمها تائهة، لا هوية لها ولا وظيفة ولا انتماء ولا طموح. كما ظهرت وهمية زئبقية هلامية تتفلّت من القارئ وتتماهى مع ذاتها مأزومة تعاني من الفصام والتفسخ والعجز والاغتراب، تتحرك بعشوائية وتلقائية، يحاول الروائي تجسيد صفاتها من خلال التصوير الحي لحركتها، لذا تحولت الرواية إلى "مغامرة يعيشها البطل[١] ".

وتحولت معالجة الروائي للشخصية إلى رؤية متكدسة من الخارج المغلق إلى الداخل المفتوح، إلى الذات الفردية، إلى وعيها الباطن في تشابك علاقاتها ونزوعاتها وأبعادها، إلى محاولة رسم ملامحها الداخلية، هل هي قلقة، متوترة، أو مستقرة مطمئنة، بماذا تفكر، وماذا يدور في وعيها، ما هي مشاعرها وانفعالاتها وتطلعاتها، وما سمات البعد الأيديولوجي الفكري لها ونتائجه وأثره من خلال انتماء الشخصية لحزب ما، مثال ذلك "عبد الله إديناصور" الذي يمثل الحزب القومي الاشتراكي في رواية "مذكرات ديناصور" لمؤنس الرزاز، و"مثقال" الذي يمثل الماركسية في رواية "أحياء في البحر الميت"، ولا شك أن الاهتمام بهذا الجانب يجعل الشخصية قادرة على الإقناع، وعلى اتخاذها وسيلة لصياغة شخصية مفعمة بالحياة، "وقد تتوارى الملامح الفكرية للشخصيات خلف الأحداث الكبيرة، لكن البحث والتقصي يكشفان من خلال رؤى الشخصيات ومواقفها عن السمات الفكرية لتلك الشخصيات[٢] ".

وتكشف الشخصية عن علاقاتها ومكوناتها من خلال نسيج البناء الروائي، وتتغير نتيجة علاقاتها بعناصر البناء، إذ تتجلى سلوكاتها وأفكارها من خلال الوسط الذي تعيش فيه. أما تطور أفكارها ومبادئها وأيديولوجياتها، فيتولى الزمن أمر توضيحه، وتتم هذه العلاقات عن طريق حركة الوعي التي تنهض بها فتجعلها تتأثر وتؤثر وتنفعل وتتأزم.

إن إشكالية البطل من أهم القضايا التي عالجتها الرواية الجديدة بعد اختفاء "البطل التقليدي كما أشار جرييه[٣] ، فالبطل الإشكالي هو "البطل العاجز عن فهم العالم يناضل من أجل إيجاد قيم ليبرالية تجعل من هذا العالم مكاناً ملائماً للحياة[٤] "، وتبقى إشكاليته قائمة،

---

[١] جرييه، آلان روب، (**لقطات**)، ص٢٥.

[٢] إبراهيم، عبد الله، (**البناء الفني لرواية الحرب في العراق**)، ص ١٠٣.

[٣] جرييه، آلان، (**نحو رواية جديدة**)، ص ٤٠. وينظر: باختين، (**الخطاب الروائي**)، ص١١-١٤.

[٤] خليل، إبراهيم، (**الرواية في الأردن في ربع قرن**)، (١٩٦٨ - ١٩٩٣)، ص ١١٧.

يخفق في عقد مصالحة أو تأقلم مع محيطه، فشخصية "جمعة القفاري[١]" في "يوميات نكرة" لمؤنس الرزاز، شخصية إشكالية غير قادرة على فهم العالم أو فهم نفسه. جعلها الروائي أشبه بدون كيشوت، أو (عون الكياشطة) إذ تلتقي معه باعتقاده نفسه بطلاً نكرة يفشل في فهم العالم، ومثلها شخصية "حسنين" في متاهة الأعراب.

ومن أهم القضايا التي برزت في هذا البناء طرق تقديم الشخصيات، تبعاً لتوسيع الصيغ التعبيرية والأساليب السردية واختلاف وجهات النظر فقد أشار رولان بورنوف إلى "طرق أربع تقدم فيها الشخصيات من حيث الشخص المقدّم[٢]" هي: ١) بوساطة نفسها. ٢) بوساطة شخصية أخرى. ٣) بوساطة راوٍ يكون موضعه خارج القصة. ٤) بوساطة الشخصية نفسها والشخصيات الأخرى والراوي.

أما طرق تقديمها من حيث الأسلوب الذي قدّمت به، فلم تتعرض له الدراسات النقدية الحديثة إلا على شكل إشارات أو شذرات ومن أهمها:

١) **السرد التقريري** : اعتمدت عليه الرواية التقليدية اعتماداً كبيراً في تقديم الشخصيات، بينما وظفه الروائيون التجريبيون في الكشف عن وعي الشخصية باستخدام أسلوب المذكرات والاعترافات واليوميات بضمير المتكلم، وتتحدث الشخصية عن نفسها فتكشف عن معاناتها وتمزقها وأفكارها وعلاقاتها وانتماءاتها ... وعلاقاتها بالعناصر الأخرى، أي أثرها وتأثيرها كشخصية "جمعة القفاري" في رواية "جمعة القفاري" الذي تحدث عن إشكاليته ومعاناته وعجزه واغترابه مستخدماً أسلوب اليوميات والمشاهد والاعترافات، وبالطريقة نفسها قدم "عبد الله ديناصور" وزهرة شخصيتيهما في رواية "مذكرات ديناصور" بأسلوب اليوميات والمذكرات.

٢) **استبطان الذات:** ويعني الغوص في أعماق الشخصية، وكشف عالمها الباطن، وأثره في نفسيتها، وسلوكها (فعلها وحركتها) ومعاناتها باستخدام تقنيات اللاوعي من الأحلام والكوابيس والهذيانات والهلوسات، وما فيها من فانتازية تسهم في تشييد المناخ المنشود للرواية. كما يشترك تيار الوعي القائم على تداعي الخواطر وتشابكها مفتقراً إلى المنطق المألوف، ومستخدماً ضمير المتكلم لتتحدث الشخصية بطريقة التداعي الذهني عن سلوكاتها وطبائعها وعلاقاتها بالشخصيات الأخرى وبالأحداث. ويتداخل تيار الوعي بالمنولوجات ليكشف عن نفسية الشخصية، وعن الحس الوجودي لها، وعمّا يهيمن عليها من صور

---

[١] الرزاز، مؤنس، (**جمعة القفاري**)، (**يوميات نكرة**) ص ٧، ٢١، ٨٦، ٨٨، ١٣٠.

[٢] بورنوف، رولان، (**عالم الرواية**)، ص ١٥٨. وينظر: حمداني، حميد، (**بنية النص السردي**)، ص ٥١.

عبثية وسيريالية وتعبيرية ونفسية وغيرها. ويتمثل هذا الأسلوب في جميع روايات الرزاز دون تخصيص. والشمعة والدهاليز للطاهر وطار وغيرها.

٣) **الحوار:** ولا سيما الذي يدور بين الشخصيات، ويفسح المجال لكل شخصية بالتعبير عما يدور في ذهنها من أفكار وسلوك وطموح، كما يكشف عن رؤية كل شخصية ومستواها الثقافي والعلمي والمعرفي، ويسهم الحوار في تطور الحدث من خلال علاقاته بعناصر الرواية، ويختلط في كثير من المواضع مع السرد ليشارك في تقديم الشخصية، فيكون أكثر إثارة ودهشة وأدق تفصيلاً لجزئيات حياة الشخصية على نحو ما جاء في رواية "متاهة الأعراب" للرزاز، إذ احتل الحوار حوالي ثلثي الرواية، ولعب دوراً كبيراً في الكشف عن أفكار الشخصيات ومستوياتها ولا سيما "حسنين". وقد تطور استخدام أسلوب الحوار فأغنى الروايات العربية وأثراها مما أدى إلى جعله الأسلوب الرئيسي أو التقنية الرئيسية في الكشف عن عناصر الرواية ولا سيما الشخصية كما سنرى في رواية "فاصلة في آخر السطر" ورواية "قبعتان ورأس واحد" عند دراسة البناء الحواري.

الإطار الزماني والمكاني:

وتجسيداً لرؤى الكتّاب التجريبيين وكتّاب الرواية الجديدة تغير مفهوم الزمان والمكان ولا سيما بعد ثورة مدرسة "تيار الوعي على الزمن بمفهومه التقليدي"[١]. فالتفتوا إلى توظيفه بالطريقة التي تتلاءم مع وعي الشخصية من الداخل حسب ورود الأشياء إلى الذهن وتمركزها، وأخذت حركة الشعور تندفع في مجرى الزمن لتكون لنفسها رافداً لا علاقة له بالزمن التقليدي، لأن العمليات الذهنية لا تتبع نظاماً زمنياً، فكل شيء يدخل الوعي يبقى في لحظته الحاضرة "فليس هناك أي زمن إلا الحاضر (زمن الخطاب) أما اللاحاضر سواء كان قبل أو بعد فهو غير موجود[٢] ". وأصبحت النظرة الحديثة للزمن أنه "لحظة حاضرة مترامية الأطراف يظهر فيها الماضي غير منظم[٣] "، إذ "يتكسر الزمن فتتزامن بحكم مفهومه هذا أفعال الأشخاص وأعمالهم[٤] ".

ومع تغير الرؤى النقدية الحديثة اتخذ الزمان والمكان دلالات وأبعاداً جديدة[٥]،

---

[١] ساروت، ناتالي، (**انفعالات**)، ص ١٩.

[٢] يقطين، سعيد، (**تحليل الخطاب الروائي**)، ص ٦٨، وينظر: جريبه، (**لقطات**) ص ٥١.

وينظر: يقطين، سعيد (**انفتاح النص الروائي**)، ص ٥٦.

[٣] قاسم، سيزا، (**البناء الفني**)، مرجع سابق، ص ٢٨.

[٤] العيد، يمنى، (**الراوي: الموقع، الشكل**)، ص ١٢٤.

[٥] ساروت، ناتالي، (**انفعالات**)، ص ١٨.

فتعددت الأزمنة والأمكنة، وتداخلت وتقاطعت وتزامنت، واهتزت أنظمتها وباتت المفارقات الزمانية من أكثر الأساليب وضوحاً في الرواية الجديدة مثل الإسترجاعات والاستباقات والتذكر والتزامن حتى غدا على شكل قفزات من زمان لآخر، تتوحد مع المكان ويشكلان إطار الرواية ويدخلان مع عناصر بناء الرواية في علاقة تأثر وتأثير، علاقة أدّت إلى منح الروائي الحرية في اختيار الطريقة التي يتعامل بها مع الزمن من خلال شعاره القائم على "اللاتسلسل واللامنطق واللاترابط[١] ".

أما القطع الزماني فهو من أهم تقنيات الرواية الحديثة، وقد أفاض الرزاز في توظيفها ولا سيما في "اعترافات كاتم صوت" بالقفز بين الزمن الحاضر زمن الإقامة الجبرية، والزمن الماضي، ماضي المكان بيروت، زمن النضال والأحزاب، والمستقبل زمن أحلام اليقظة والبحث عن المدينة الفاضلة، متنقلاً إليها عبر القطع المكاني مجسداً رؤيته للواقع.

ويمثل الجزء الأول من رواية "متاهة الأعراب" جزءاً قائماً على "الاسترجاع والتذكر"[٢]، إذ يعود إلى ماضي شخصية حسنين فيستقي منها أخباراً لملء فجوات في حياة الشخصية المحورية.

ويمكن القول إن الروائيين ميّزوا "بين بعدين زمنيين من الحركة الداخلية للنص"[٣] : الأفقي ويشمل مفارقات في القصة تؤدي إلى الاسترجاع والاستباق كما ذكرنا سابقاً. والثاني عمودي يتمثل في التغيرات التي تطرأ على القصة والخطاب معاً ويتعلق بسرد الأحداث من حيث سرعتها وبطؤها. ونتيجة لتكسر وتيرة زمن السرد تتوالد إيقاعات زمانية تتنوع وتتداخل مع "حركة العالم الداخلي للشخصيات[٤] "، ويمكن ملاحظة ذلك في شخصية عناد واهتزازها وتخلخلها بتغير الزمان المرتبط بالمكان بين زمن بيروت وزمن مسقط الرأس.

ويشكل الزمن الداخلي (النفسي) وأثره في وعي الشخصية دعامة أساسية في بناء الرواية الجديدة لأنه "لا يخضع لمعايير خارجية أو مقاييس موضوعية[٥] " وتختلف الدلالات الجمالية المتولدة عنه من روائي لآخر بمقدار غوصه في داخل وعي الشخصية.

---

[١] ريكاردو، جون، (**قضايا الرواية الحديثة**). ص ١٦٨.

[٢] الرزاز، مؤنس، (**متاهة الأعراب في ناطحات السراب**) ص (٥ - ٣١).

[٣] بحراوي، حسن، (**بنية الشكل الروائي**)، ص ١٩٥ - ١٩٦.

[٤] الزعبي، أحمد، (**في الإيقاع الروائي**)، ص ١٠.

[٥] قاسم، سيزا، (**بناء الرواية**)، ص ٥٢.

وإنّ الأفعال والأحداث تستدعي بعضها بعضاً عن طريق مفجرات التداعي على لسان الشخصية ذاتها لتثبت ما في داخلها، وتعبر عن وقع الأحداث عليها عن طريق المنولوجات والصور والرموز لتصوير الذات في تفاعلها وحركتها. "وكلّما ركّز الروائي على الشخصية وذاتها تقلّص الزمن الخارجي وقلّت وحداته وأصبح مجرد إطار يمسك التجربة"[١] ، "وكلّما خرج خارج الشخصية اتّسعت الرقعة الزمنية[٢]".

أما قضية الاهتمام بالمكان فلم تأت عشوائية أو اعتباطية بل أن طبيعة الحياة والتغيرات الحضارية والإنسانية هي التي فرضت ذلك، "فالعالم سمته الأساسية هي التشتت، ومن هنا فإنه يحتاج إلى وعاء يفرض شكلاً أو نسقاً مجتمعيّاً، تكتسب الجزئيات في بوتقته الصاهرة قيمتها ودلالتها وصلابتها الوجودية معاً. وفي عالم يفتقر إلى الأحداث الكبيرة والشخصيات الكثيرة، عالم تفقد فيه حتى الأحداث الكبيرة قدرتها على لم شمل هذا الشتات وعلى استقطاب جزئياته ومجتزءاته بحيث يصبح المكان هو "البؤرة والوعاء ومصدر القيمة"[٣].

ويلعب المكان دوراً هاماً في بناء الرواية باعتباره عنصراً شكلياً فاعلاً في الرواية يتميز بأهمية كبيرة في تأطير المادة الروائية وتنظيم الأحداث والحوافز إذ رأت ناتالي ساروت أن "المكان حل محل الزمان لأن الأشياء مرهونة في وجودها بالمكان لا بالزمان[٤]"، الذي "يدخل مع بقية العناصر في علاقات متعددة[٥] ". فأي تغيير أو تقطيع في المكان "يؤدي إلى تحول في الحبكة التي تؤدي إلى تغير مجرى السرد والمنحى الدرامي[٦] " كما في رواية "أحياء في البحر الميت" لمؤنس الرزاز، إذ يتغير مجرى الأحداث في الانتقال من مسقط الرأس إلى مدينة الحلم إلى بيروت كما يتغير مجرى السرد؛ لأنه شبكة من العلاقات ووجهات النظر تتلاقى وتتماهى لتسهم في بناء الرواية، إذ يكتسب المكان دلالته من خلال طبيعته وعلاقته بالشخصية، فالأماكن المغلقة تضفي نوعاً من الكآبة والحزن والقتامة، كالبيت مثلاً في "الذاكرة المستباحة" للرزاز وأثره على الشيخ عبد الرحيم، بعد استباحته من قبل الخادمة "آريا وعشيقها"، والأماكن المفتوحة كالمدينة بكل ما فيها من علاقات في مرافقها ومؤسساتها

---

[١] جربيه، (**لقطات**)،ص١٨.

[٢] **المرجع نفسه، ص ٥٢.**

[٣] حافظ، صبري، (**الحداثة والتجسيد المكاني**)، فصول ع٤، ١٩٨٤، ص ٦٥.

[٤] ساروت، نتالي، (**انفعالات**)، ص ١٨.

[٥] بحراوي، حسن، (**بنية الشكل الروائي**)، ص ٢٠.

[٦] **المرجع نفسه، ص ٣٢.**

وشوارعها، فهي رمز للانفتاح على العالم والتواصل مع الآخرين إلاّ أنها -على الأغلب الأعمّ- في الرواية الجديدة جاءت لتزيد مناخ الرواية قتامة وكآبة كما في روايات الرزاز.

وأكثر الروائيون من توظيف المكان المعادي بمختلف أشكاله "كالسجن، الطبيعة الخالية من البشر، مكان الغربة، المنفى وما شابهها من الأماكن، ويتخذ هذا المكان صفة المجتمع الأبوي بهرمية السلطة في داخله وعنفه الموجّه لكل من يخالف التعليمات"[١]. ويتضح المكان المعادي في الزنزانة التي ظهرت في واحد من المشاهد في رواية "فاصلة في آخر السطر"، وفي السجن في رواية "عصابة الوردة الدامية" أيضاً للرزاز، السجن الذي أمضى فيه عاصي سبع سنوات مما ترك أثراً كبيراً على حياته.

إذن، ولا شك أن رسم الشخصيات يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمكان والزمان، إذ أن رسم الشخصية وسلوكها يعتمدان على المكان الذي تتواجد فيه الشخصية من خلال علاقة التأثر والتأثير حتى أصبح المكان قيمة حضورية في تحديد هوية الشخصية وأحوالها ولغتها وطبيعتها، ويدخل الزمن عاملاً أساسياً في بنائها، فهو يكشف عن تطورها الفكري، ويؤثر فيها من خلال حركة الوعي التي تدفع الشخصية للانفعال والتأثر والتأثير.

السرد والسارد:

كان السرد في البناء التقليدي بسيطاً واضحاً يقوم بربط عناصر الرواية وتدعيم العلاقات فيما بينها، لكنه في الرواية الجديدة أصبح "وحدة معقدة يتداخل فيها عدد من العناصر المشكلة له كحكي (الراوي / السارد)، وإعادة الحكاية، والسارد (القارئ / المتلقي)، وهذه العناصر تجعل السرد الروائي في علاقة وطيدة مع جوانب كالزمن (زمن السرد، زمن الحكاية أو القصة والصوت والصيغة السردية وطبيعة المتلقي)، وتسهم هذه العناصر إلى حد كبير في إعطاء النص بعده الدلالي[٢]" بعد أن كان السرد عالماً موحداً، أحادي الدلالة تجسيداً لتعدد الرؤى ووجهات النظر، لذا فإن طبيعة الواقع، ونزعة التجريب تفرض على الروائي اختيار الصيغ والاستراتيجيات السردية التي تتشكل بفعل اللغة، "فالخطاب الروائي هو خطاب

---

[١] هلسا، غالب، (**المكان في الرواية العربية**)، ص ٣٨ - ٣٩.

[٢] الحسن، أحمد، (**تقنيات الرواية**)، ص ٢٦.

لغوي يتداخل مع مفاهيم أخرى[١] " من الشعر والدراما والسينما والتقنيات السردية الحديثة الأخرى والتراث السردي القديم. وهذه كلها تتماهى جميعاً ويتوالد عنها معمار روائي فيه من الانزياحات والانحرافات الشيء الكثير، وتكثر فيه الصور والتناقضات، والتصحيفات التجنيسية، والإشتقاقات اللغوية للتعبير عن قتامة الواقع، وكآبة الشخصيات ورؤى الروائيين، مما يؤدي في النهاية إلى كسر وتيرة السرد وتقطيعه، إلاّ أن هذه الصيغ والاستراتيجيات لا توجد عائمة تسبح داخل النص الروائي، بل تتماهى وتتقاطع وتتوازى وتتناقض؛ ليظهر - في جلاء - كل من الحدث والشخصية والزمان والمكان من خلال علاقات السرد بعناصر الرواية.

والبناء الجديد في الرواية قائم على تحطيم خطّية السرد التقليدي ورفضه كما رفضت السمات التقليدية للعناصر الأخرى، فلا يسير السرد في خطوط متتالية "بل يعتمد على الحركة الحلزونية[٢] "، لذا أطلق عليها النقاد مدرسة الرفض أو رواية الضد[٣] التي أطلقها سارتر على الرواية الجديدة لتمردها، حيث انتقل مسار الرواية من الثبات إلى الحركة والفوضى والتمزق والانشقاق، وأصبح السارد هو المحرك لنظرات القارئ في جميع الاتجاهات ليقدم اللقطات والمشاهد فيكسر زمن القص بتوزيعه بين الأزمنة الثلاثة "فيتداخل كأنه في لعبه هذا يرفض تقسيم الزمن"[٤] وكأنه يعني مفهوماً آخر لزمن الحياة بحيث ينعكس على نفسية الشخصية فيتذبذب إيقاعها.

إنّ "تيار الوعي"[٥] من أبرز تقنيات السرد الحديثة في الرواية الجديدة بأساليبه الحديثة "كالمنولوج"[٦] المباشر وغير المباشر، والأساليب التقليدية كالوصف "الذي يقدم المحتوى الذهني من خلال طرق الوصف التقليدية، ومناجاة النفس التي تفترض التسليم بوجود

---

[١] باختين، ميخائيل، (الخطاب الروائي)، ص ٢٢ .

[٢] سعيد، خالدة، (حركية الإبداع)، ص ٢٢٨.

[٣] ساروت، ناتالي، (انفعالات)، ص ٢٠.

[٤] العيد، يمنى، (الراوي: الموقع، الشكل)، ص ١٢٤.

[٥] همفري، تيار الوعي، ويعني (التكنيك الذي يركّز على ارتياد مستويات ما قبل الكلام بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصية)، ص ٢٠.

[٦] المرجع نفسه، ص ٤٤، (المنولوج المباشر هو الذي يمثله عدم الاهتمام بتدخل المؤلف وعدم افتراض أن هناك سامعاً، إمّا غير المباشر فهو الذي يستخدم ضمير الغائب أو المخاطب ويعطي للقارئ إحساساً بوجود المؤلف المستمر بالتعبير عن الفكرة التي ترقد في منطقة أقرب ما تكون إلى منطقة اللاوعي).

جمهور حاضر محدد"[١] . وقد قلّ توظيف الوصف الذهني في الرواية العربية الجديدة، فوظفه إبراهيم نصر الله في رواية "مجرد ٢ فقط" حيث يقوم الراوي بوصف ما في ذهن الطفلة التي تعاني أحشائها بسبب القصف. بينما المنولوجات بأنواعها وظفت في هذا البناء بكثرة لا تكاد رواية عربية جديدة تخلو منها ولا سيما روايات الرزاز جميعها[٢] . كما وظفت "التداعيات كوسيلة لتنظيم حركة تيار الوعي عن طريق لفظة أو إشارة تسمى "المفجر"[٣] "كالتداعيات التي أثيرت في ذهن عربي[٤] " من خلال الحوار الذي جرى بينه وبين صابر حول شقيق عائشة الذي يبكي لشعوره بالذلّ وعجزه عن منع شقيقته من ممارسة الرذيلة لأن والدها يرغمها على ذلك. هذا الأمر قاد عربي إلى تداعٍ حول الإمام علي، وهو يبكي عاجزاً، بهدف الكشف عن معاناة الشخصية.

وكان للمخترعات الحديثة في مجال التصوير والسينما والكاميرا وعلم النفس الفرويدي دور في تطور أساليب السرد من المونتاج والقطع المكاني والزماني واللقطات البطيئة والسريعة والكولاج (اللصق)[٥] أو (القص) ليؤدي السرد وظيفته في تقديم الحياة الداخلية للشخصية مع الحياة الخارجية في آن، ومن أمثلة الكولاج ما قام به تيسير سبول من "مزج مشهد الهرة المذبوحة وصورة الجندي الشهيد[٦] ". وما فعله الرزاز في رواية "أحياء في البحر الميت" فحين نتأمل مثقالاً وعناداً يتجولان في الشوارع ثم يهاجمان من خمسة أشخاص. قام الكاتب بمزج هذا المشهد بمشهد آخر تبرز خلاله مريم"[٧] . وهناك أيضاً "اللقطات المقربة (Close up)، واللقطات الخاطفة (Speed up)، وتكبير الشيء وتصغيره[٨] "، وأساليب اللاوعي من الأحلام بنوعيها (اليقظة والمنام)، والكوابيس، والهذيانات والهلوسات التي وظفتها الرواية الجديدة بهدف استبطان الذات وتأملها وتعرية لحقيقتها ومعاناتها. وقد زخرت روايات الرزاز بهذه الأساليب، ورواية "الشمعة والدهاليز" للطاهر وطار وغيرها.

---

[١] همفري، تيار الوعي، **ص ٥٦.**

[٢] الرزاز، **(حين تستيقظ الأحلام)**، ص ١٠٥، ١٠٧، ١٢٨، ١٦٠.

وانظر: **(عصابة الوردة الدامية)**، ص ٣٤، ٨١، ٨٢، ٩٦، ١١٨، ١٥٤.

[٣] همفري، **(تيار الوعي)**، ص٦٤.

[٤] سبول، تيسير، **(الأعمال الكاملة)**، ص ١٢ - ١٣. وانظر: **(الشظايا والفسيفساء)**، ص٦٩.

[٥] فضل، صلاح، **(أساليب السرد)** ص٢٠٥، وينظر: خليل، إبراهيم، **(الرواية في الأردن)** ص ٢٤. **"واللصق أو الكولاج هو إدخال مشاهد خلفية في مشهد مباشر وأمامي والمزج بينهما"**. وينظر: ساروت، **(انفعالات)**، ص ٢٨.

[٦] سبول، تيسير، **(الأعمال الكاملة)** ص ٥٨ -٥٩.

[٧] الرزاز، مؤنس، **(أحياء في البحر الميت)**، ص ٥٨.

[٨] خليل، إبراهيم، **(نظرة إلى الكتابة التجريبية)**، أفكار، ع٩٦، شباط، آذار، ١٩٩٠، ص٣٢.

وقد أشار باختين إلى أسلوب التهجين (التوليف)[١] ودوره في إخراج الرواية من قمقمها لترقى إلى أعلى المستويات من الحداثة والإبداع، فقد وظف الرزاز هذه التقنية (التوليف) في عدد من رواياته منها على سبيل المثال "اعترافات كاتم صوت" ويتمثل (بحلم الدائرة)[٢] إذ يمثل قصة "قصيرة مقحمة على الحدث العام"[٣] لها لغتها الخاصة التي تذكر بأدب المقامات من المجازات والإيقاعات ومضمونها المنفصل عن الرواية تجسيداً لرؤية الروائي ومعاناته وعزلته، ومساعدته في هيمنة المناخ القاتم على أجزاء الرواية، وكما يتمثل في "متاهة الأعراب"[٤] للرزاز ولا سيما الحكايات الليلية التي جاءت على لسان حسن الثاني بما فيها أجواء ليالي "ألف ليلة وليلة"، واللغة التراثية، وشخوصها، وأحداثها المنفصلة عن النهار بلغة حسن الأول الحداثي المعاصر. ولكن لا يعني أن هذه الحكايات منقطعة عن النص الأصل أو السياق العام وإنما سخرها الكاتب لإضاءة الرؤية والشخصية ولتلتحم في النهاية مع العمل كله.

وقد استفاد هذا البناء من نظرية يونغ حول اللاشعور الجمعي، ومدارس التحليل النفسي، وعقدة أوديب في الكشف عن داخل الشخصيات ومعاناتها فخلط بين الوهم والواقع وانطلق إلى عالم الفانتازيا، ووظف العنصر العجائبي بشكل لافت للنظر، حيث أصبح ظاهرة أساسية مرتبطة ببناء الحدث، ورسم الشخصيات، ليضفي عليها الطابع الفانتازي اللامعقول من نسج الخيال، ربما يكون أكثر واقعية من الواقع كما في "زرقاء اليمامة" و"المتاهة"، و"حين تستيقظ الأحلام" و"مذكرات ديناصور" للرزاز، كما وظفه إبراهيم نصر الله في روايته "مجرد ٢ فقط".

وتذبذبت حركة السرد وزمنه وإيقاعاته داخل النصّ الروائي، تراوحت بين "البطيئة والسريعة"[٥]، فالبطيئة عن طريق الوقفة الوصفية والتأمل والمشهد، والسريعة عن طريق الحذف والاختصار وذلك "ليرصد الروائي عالم الأمكنة والأزمنة والأحداث في حركتها

---

[١] انظر: ص ٢٢ من البحث.

[٢] الرزاز، (**اعترافات كاتم صوت**)، ص ١١٥ - ١١٨.

[٣] رضوان، عبد الله ، (**أسئلة الرواية**)، ص ٨٦.

[٤] تمثل الحكايات الليلية قصصاً قصيرة أشار الروائي في مقابلة أنه قد نشرها سابقاً في جريدة النهار قبل أن يضمها في رواية المتاهة. انظر: الشوابكة، محمد، (**توظيف التناص**)، مجلة مؤتة، ص ٣٠ -٣١.

[٥] فضل، صلاح، (**بلاغة الخطاب**)، ص ٢٨٨ - ٢٩٠. وانظر: تبطئ السرد: الذاكرة المستباحة، ص ٣٦، ٦٤. وتسريع السرد: الذاكرة المستباحة، ص ٤٥.

وتغيرها وبنائها، ويرسم الخطوط الايقاعية المنتظمة فيما بينها والتي تشكل بناء الرواية ومعمارها وهندستها[١]. واستمرت نزعة التجريب في الرواية العربية، فتعقّد النصّ الروائي ووصل إلى مفهوم "النص الإشكالي"[٢] إلى جانب البطل الإشكالي كما يتضح في "متاهة الأعراب" لما فيها من انفتاح نصي وتعدد في الدلالات.

وتداخلت "حلقات السرد من خلال التكرار والتنويع تارة أو التماثل تارةً أخرى، بحيث يولد حركة معينة لكنها ليست إلى الأمام أو الخلف بل أشبه بالمراوحة في المكان" [٣] ، فكلما تقدمنا نجد أنفسنا عند المشهد ذاته، تتداخل الحلقات والمقاطع السردية عن طريق خيوط يربط بينها التجاوز، ومن أمثلة ذلك "الجزء الثاني من متاهة الأعراب"[٤] حيث تداخلت مقاطعه في بعض المشاهد من خلال تنقل حسنين بين العمارة والمقهى وعلاقاته مع "بلقيس" و"اسكندر" و"شعلان" و "أم سليمان"، ولا سيما بعد الحجر الصحي، حيث كانت الكفتيريا هي مسرح الأحداث والمقابلات. كما غصّت "متاهة الأعراب" بالاستطراد والحشو والاسترسال[٥] الذي خلخل توازن السرد.

ومما سبق يتضح لنا "أن نزوع الفكر الروائي إلى خلق الأشكال المفتوحة والمتعددة المستويات هو تعبير عن النزوع الديموقراطي لهذا الفكر، والديموقراطية هنا دعوة إلى الخروج من أحادية الفكرة والتأويل، لذا يمكن القول أن كل نص مستقيم ووحيد الدلالة هو نص قامع أو يحمل في ثناياه ولو بشكل خفي نزعة قمعية"[٦] . لذا تنوعت الأبنية الروائية وغلب عليها التفكك والتشظي تجسيداً لما يفعله العالم من التشتت والتفسخ بما فيه من أشياء وموجودات وسكان وقيم ومبادئ تدل على قدرة الروائي المميزة على حبك ونسج عناصر البناء الفني واضفاء عنصر الجمال والتزيين عليها، وإثارة الدهشة، والتشويق على الرغم من إدخال القارئ في حالة من الغموض.

---

[١] الزعبي، أحمد، (**في الإيقاع الروائي**) ، ص٨، وينظر: قاسم – سيزا، (**بناء الرواية**)، ص ٥٢ – ٦٨.

[٢] بدوي، محمد، (**الرواية الجديدة في مصر**)، ص (٩٤ – ٩٥). ويرى محمد بدوي أن: النص الإشكالي هو "نص يرى الغموض فضيلة أو قيمة استيطيقية يسعى الكاتب إليها حرصاً على فتح النص ومنحه إمكانات التعدد البنيوي والدلالي".

[٣] ماضي، شكري، (**أسلوب السرد الغنائي في الرواية العربية**)، ص ٨٤.

[٤] الرزاز، (**متاهة الأعراب**)، ص ٦٥ – ٨٣.

[٥] الرزاز، (**متاهة الأعراب**)، ص ٢٥٨، ٢٦٠، ٢٧٨، ٢٥٩، ٢٧٦، ٢٦٢، ٣١٦، ٣١٧، ٣٢١، ٣٢٦،٣٥٦،....

[٦] دراج، (**دلالات العلاقة الروائية**)، ص٣٥٦.

ومن الأبنية أو الأنظمة السردية التي تدل على تشظي وتفكك بناء الرواية الجديدة "نظام التداخل" أو "البناء المتداخل"[١] مستنداً على الزمان لا الحبكة. إذ تتنوع فيه الأزمنة وتتداخل، لا تسير الأحداث وفق منطق سببي، فالأحداث السابقة ليست سبباً في اللاحقة، وليس هناك رابط سوى التجاور، وتكثر فيه المفارقات الزمنية بين أزمنة الحدث وأزمنة السرد. قد تتقدم في هذا البناء النتائج على الأسباب، والسمة البارزة فيه تناثر المادة الحكائية (الأحداث) في الأزمنة، وعدم وضوح مكوناتها، إلاّ بعد إعادة تنظيمها في ذهن المتلقي من جديد. وملامح هذا البناء ظاهرة بجلاء في روايات الرزاز على -الأغلب الأعم-، ورواية "أنت منذ اليوم" و "الشمعة والدهاليز" وغيرها.

وهناك "البناء المتوازي" أو "النظام المتزامن"[٢] حيث تتجزأ المادة الحكائية أو الأحداث إلى أكثر من محور تتزامن في وقوعها مما يؤدي إلى تزامن عناصر المتن كونها تحدث في زمان واحد، وأمكنة مختلفة وظهر من ملامح هذا البناء في "اعترافات كاتم صوت".

أما "البناء المتكرر"[٣] فقد أشار عبدالله إبراهيم إلى تكرار الحدث فيه مرات عديدة تبعاً لتعدد الشخصيات في الرواية ووجهات نظرها، إذ يعطي للرؤية السردية مكانة أولى في صياغة الرواية، وقد أشار عبد الله إبراهيم إلى أن فوكنر قد وظف هذا البناء في روايته "الصخب والعنف" مما يؤدي هذا البناء إلى إعادة الكثير من أحداث الرواية. وتتجلى ملامح هذا البناء في رواية "اعترافات كاتم صوت" من خلال وجهات نظر الشخصيات وردود أفعالها (الدكتور مراد وزوجته، وابنته سناء) حول معاناتهم واضطراباتهم بسبب فرض الإقامة الجبرية عليهم. كما نلاحظه في "عصابة الوردة الدامية" و "حين تستيقظ الأحلام".

وقد أُخذَ على هذا البناء "ضمور حركة الزمان"[٤] ولا سيما الزمان اللاحق نتيجة لإعادة تكرار الخلفية الزمانية والمكانية، فتكاد تكون الأحداث والوقائع والشخصيات ثابتة، بينما رؤى الشخصيات مختلفة.

---

[١] انظر: شرح مفصل، إبراهيم، عبد الله ، (**المتخيل السردي**)، ص١٠٩، وينظر: في كتابه الآخر "البناء الفني"، ص ٣٨ - ٥٣.

[٢] المرجع نفسه، ص ١٠٩، وينظر: في كتابه الآخر (**البناء الفني**)، ص ٣٨ - ٥٣.

[٣] المرجع نفسه، ص ١٠٩، وينظر: في كتابه الآخر، (**البناء الفني**)، ص٦٥-٧٥.

[٤] إبراهيم، عبد الله، (**المتخيل السردي**)، ص ١١٢.

لم يكتف البناء الجديد بتوظيف التقنيات والأساليب الحديثة، وإنما توجه نحو التراث مستلهماً إياه سعياً لترسيخ سمات عربية إسلامية تثري النص جمالاً وغنىً وتنوعاً عن طريق استحضار التراث القديم وإعادة تشكيله بما يتناسب مع القص الحديث من جانب، وإثباتاً لقدرة الروائي على التواصل مع الماضي الموروث من جانب آخر، تعبيراً عن انهيار الروح العربية وانكسار الأمل وضعف الإنسان العربي تحت وطأة الضغوط المعيشية. وقد حفلت روايتا "متاهة الأعراب" و "زرقاء اليمامة" لمؤنس الرزاز بالتراث شكلاً ومضموناً.

وقد رفع هذا البناء من شأن الوصف وملازمته للحس الإنساني بسبب اهتمامه بوصف "محتويات الشعور واللاشعور، واهتمامه بمستويات ما قبل الكلام"[١] مما يوضح دوره في تشكيل عناصر البناء. فقد وصف الروائيون التجريبيون "طبيعة التجربة العقلية والشعورية التي ينبع منها، وما يؤدي إليه من الحدس والرؤية الباطنية للأشياء وما يعتمد عليه بصفة مباشرة أو غير مباشرة من عمليات الرمز والإيحاء وتحولات المكان والزمان"[٢] .

ويقترن السرد مع الوصف مباشرة بنوعيه "الموضوعي كأداة يحدد بوساطتها الإطار الزماني والمكاني للحدث وطبائع الشخصيات، والذاتي الذي يمتزج برؤى الشخصيات ويتناغم مع حالاتها النفسية"[٣] .

أما الحوار فقد تطور استخدامه في تنمية الحدث، وتحديد الشخصية، والزمان، والمكان، وظهرت روايات اعتمدت اعتماداً كلياً على الحوار، كما ذكرنا سابقاً، لها سماتها وشروطها وخصائصها التي تميزها عن الروايات الأخرى، سميت "بالرواية الحوارية"[٤] كما في روايتي الرزاز "فاصلة في آخر السطر" و "قبعتان ورأس واحد". وستتضح ملامح هذا البناء في الفصل الثاني عند الحديث عن البناء الحواري.

وظلت الرواية زمناً طويلاً أسيرة السرد الموضوعي، وتحت هيمنة الراوي العليم، ولكن عندما شهدت الرواية التغيرات والتحولات والتنوع في السرد والبناء، كان "الراوي واحداً من تلك التحولات"[٥] أو اختفائه. فقد ظهر السرد الذاتي إلى جانب السرد الموضوعي،

---

[١] انظر: همفري، روبرت، (**تيار الوعي**)، ص ١٥ - ١٨.

[٢] فضل، صلاح، (**نظرية البنائية**)، ص ٣٤٣.

[٣] إبراهيم، عبد الله، (**البناء الفني**)، ص١٧٥-١٧٦.

[٤] أبو شنب، عادل، (**الرواية الحوارية**)، فارس زرزور، مجلة المعرفة، ع١٤٦، دمشق، نيسان ١٩٧٤، ص ١٤٥ - ١٤٦.

[٥] إبراهيم، عبد الله، (**البناء الفني**)، ص١٧٥-١٧٦.

ثم بدأت محاولات إقصاء الراوي إلى أن انتقل السرد من الصوت الواحد إلى تعددية الأصوات وانتقاله من لون سردي تهيمن فيه رؤية فردية أحادية للمؤلف أو البطل إلى منطق تتعايش فيه العديد من الرؤى والمنظورات الأيديولوجية"[١] وهذا يعني خفوت نبرة السرد الخارجي المرتبط بالراوي العليم كلي المعرفة، وإحلال "زوايا النظر"[٢] محله إيهاماً بتعدد المواقع، "فالراوي أداة وظيفية دالة لا تستطيع إضفاء الفن على الملفوظ"[٣] إذا لم يسمح بانفتاح موقع الراوي على أصوات الشخصيات"[٤] والسماح لكل صوت منها بالتعبير الخاص به وحده وإن "اختلفت منطوقاتهم وتباينت وتناقضت"[٥] وقام البناء الجديد بقتل "مفهوم البطل مما ترك أثراً على علاقة الراوي بالشخصيات الأخرى أو علاقة الشخصيات فيما بينها فتبدو سابحة في عالم فوضوي"[٦] الأمر الذي أدى إلى تحول دور الراوي بأن أصبح ممزقاً يؤدي إلى السقوط في العدمية.

ومن أثر تعددية الأصوات في بنية السرد، تفككه وعدم انضباطه واستمراره والحبكات المتوازية أو الإطارية في التشظي والتباعد، وخلخلة الزمن وتعرجاته، وتعدد الأمكنة وتغيرها"[٧] وفي الوقت نفسه تتيح تعددية الأصوات، التفاعل بين عناصر الرواية وإثرائها، بحيث تصبح أكثر حيوية بتوسع مدلولاتها في العمق بدلاً من التسلسل المنطقي.

ويقتضي تعدد الأصوات التنوع في استخدام الضمائر في النص الواحد، والتنقل بينها بحرية تامة لتنسجم مع عناصر الرواية، وقد أشار ميشيل بوتور إلى العلاقة بين الراوي والمكان والزمان "فالراوي هو نقطة الالتقاء بين العالم المروي ومكان الرواية"[٨].

وهكذا فالرواية في بنائها تقوم بتوليف وحدات أسلوبية متنوعة متباينة لكنها داخل النص تظهر منسجمة مندغمة تشكل وحدة نصيّة.

---

[١] ثامر، فاضل، (**البنية السردية وتعددية الأصوات في الرواية العربية الحديثة**)، أفكار، ١٩٩٥، ص ٦٨ - ٧١.

[٢] العيد، يمنى، (**الراوي: الموقع، الشكل**)، ص ١٧٧.

[٣] الفيصل، سمر روحي، (**تطور الشكل الفني**)، ص ١٤٤.

[٤] العيد، يمنى، (**الرواي**)، ص ١١.

[٥] المرجع نفسه، ص١١، بتصرف.

[٦] المرجع نفسه، ص ٨٦، بتصرف، وينظر: ساروت - انفعالات، ص ١٨.

[٧] انظر: فاضل، ثامر، (**البنية السردية**)، (**جدول مقارنة بين البنية السردية متعددة الأصوات والبنية السردية أحادية الصوت**)، أفكار، ع١٢١، ١٩٩٥، ص ٨٠ - ٨١ بتصرف.

[٨] **بوتور - ميشيل، بحوث في الرواية الجديدة، ص ٦٦.**

اللغة وأنماطها:

وبدهي أن كل الملامح والسمات السابقة تفرض نسيجاً لغوياً، أو تشكيلاً، أو نمطاً له خصائصه أيضاً، فالاستفادة من العلوم الإنسانية والفلسفية وعلم النفس والإبداعات الفنية في كتابة الرواية، دفعت اللغة إلى اكتساب أبعاد جديدة لم تكن تعهدها من قبل، فقد ترفعت مستوياتها عن التقريرية الاخبارية ولغة الوصف والحوار. وما اتسمت به من الوضوح والاسترسال، فأضحت معقدة يكتنفها الغموض، تغوص في أعماق الشخصيات لتعبر عن وعيها ولا وعيها، عن شعورها ولا شعورها، بلغة الأحلام والكوابيس والهذيانات. فقد استوحت من الفكر ثقافته ومن الشعر رمزيته وشفافيته، ولم تعد اللغة محددة الدلالة، بل تجاوزت البعد الدلالي الواحد إلى التعدد والتنوع "فبالتعدد اللغوي استطاع الروائي أن يجعل العالم مكتملاً، وأن تستمر الرواية في تشكلها وسط مراحل وعصور تتميز بالتعقيد الكبير والتعمق ... مما يؤدي إلى إعطاء الرواية سمة التطور المتلاحقة"[١]. لذا فانفتاح الرواية منح اللغة الحيوية والمرونة في تشكيلها لتوائم النص عن طريق "توليف مستويات لغوية متباينة في النص الواحد تسمى التهجين اللغوي"[٢]. على نحو روايات الرزاز الغنية بمستويات لغوية متباينة.

وقد غلب على الرواية الجديدة التصوير والإيحاء والرمز؛ لتجسيد حالات محددة ورسم مناخ ما. وتمثل روايات الرزاز ورواية تيسير سبول نماذج حيّة على هذا.

ومن أكثر أنماط اللغة في البناء الجديد اللغة الشعرية المكثفة، بما فيها من جماليات التصوير والإيحاء والإيقاعات السريعة والجمل القصيرة، فغدت لغة منمقة متألقة جمالياً، إذ لم تعد مجرد وسيلة لنسج البناء فحسب، بل أصبحت ذات وظيفة تفسيرية تجسد قتامة العالم، وتمزقه بلغة متقطعة شعرية مليئة بالتوتر والحدة والفصام، تسهم في الكشف عن أسوأ أشكال القهر والإنهزام والنزف الإنساني الدامي، وتحاول الكشف عن انعكاس نفسية الأبطال المهزومين الذي يتسمون بالسادية والعدوانية أو الانهزامية والانحطاط، كما في روايات "متاهة الأعراب" و "الذاكرة المستباحة" و "اعترافات كاتم صوت" و "عصابة الوردة الدامية"، وذلك تأكيداً لقول رولان بارت، "إن اللغة مُعطى اجتماعي"[٣].

---

(١) باختين، ميخائيل، (**الملحمة والرواية**)، ص ٦٧.

(٢) الدراج، فيصل، (**دلالات العلاقة الروائية**)، ص ١١٢.

وينظر: ميخائيل باختين، (**تحليل الخطاب الروائي**)، ص ٨٨.

(٣) بارت، رولان، (**درجة الصفر**). ص ١٣.

وتفاعلت اللغة في الرواية الجديدة أيضاً مع لغة التراث الجزلة العميقة، وكانت من أكثر أنماط اللغة وضوحاً في روايات الرزاز بعمقها وغموضها وتعقيداتها ودلالاتها وبديعها وبيانها تعبيراً عن رمزية الشخصية التي تنطق بها، كما في لغة حسن الثاني في "متاهة الأعراب". ولغة زهرة في "مذكرات ديناصور". وقد وظفها إبراهيم نصر الله في "عو" و "براري الحمى"، للكشف عن أبعاد المعاناة النفسية للشخصيات. والياس فركوح في "قامات الزبد".

وكان للتصوف أثر كبير في لغة الرواية الجديدة، فقد كثرت التهويمات والألفاظ الصوفية من حيث مستوياتها وأشكالها من بين الطقس الصوفي والكرامات بما فيها من المقامات والأحوال[١]. وقد وظفها إلياس فركوح في "قامات الزبد" وسليمان طراونة في "مقامات المحال"، والرزاز في "متاهة الأعراب" وغيرها إذ اصطبغت بالرموز الصوفية وغموضها وتعقيداتها ويتجلى ذلك في المشاهد التي يطل الكاتب فيها على عوالم الأحلام والكوابيس ليكشف عن معاناة الشخصية ورؤاها المضببة، وليفسح المجال أمام اللغة الروائية لتأخذ بعداً تأملياً صوفياً معبراً عن دلالات الشعور والفكر الحديثين.

هذا ويمكن القول إن اللغة بمثابة الأرضية التي تنبت عليها الصور والأفكار "فإذا كانت اللغة بدورها تؤسس هوية الفرد وتحقق اجتماعيته، فإنها من زاوية وظيفتها الشعرية أو الإبداعية تشيد خصوصية النص الأدبي وتميزه لتبرز فكرة الانزياح بانفتاح النص الروائي وتحرره"[٢].

******

ويتضح مما تقدم أن الرواية الجديدة بناء جديد بعناصره أولاً، وطبيعتها وطبيعة التفاعلات فيما بينها ثانياً. ويبدو أن الرواية الجديدة رؤية جديدة للفن والإنسان والعالم، وأن بناءها يوحي بدلالات جديدة كانت غائبة عن البناء التقليدي أحادي الدلالة.

وأحسب أن الدخول إلى عالم مؤنس الرزاز والبحث عن البناء الفني وتنوعه أو تعدد أنماطه سيزيد كل القضايا السابقة وضوحاً.

---

(١) انظر: مبروك، مراد، **العناصر التراثية في الرواية المعاصر. (١٩١٤ - ١٩٨٦)**، ص ١٩٧ - ٢٠٦.

(٢) عقار، عبد الحميد، **اللغة الروائية وآفاق التجريب والحداثة في الرواية المغاربية**، ملتقى الروائيين العرب الأول، قابس، تونس، من ٣١ تموز، إلى ٤ آب، ١٩٩٢. ص ١٩٥ - ١٩٦.

الفصل الثاني

البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز

الفصل الثاني

البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز

تمهيد:

تنتمي روايات مؤنس الرزاز إلى البناء الجديد الذي وقفت عنده في الفصل الأول. فقد أصدر اثنتي عشرة رواية، تتصف كلّها بمعمار فنّي يتجدد باستمرار؛ سعياً وراء التجريب والبحث، والنهوض بالرواية العربية الأردنية، ورغبة بخلق أشكال جديدة مفتوحة، متعددة المستويات للتحرّر من أحادية الفكرة والتأويل. فقد هيمن التفكك والتبعثر والتشظي على الروايات بعامة، وغابت العلاقات المنطقية التي جسّدها البناء التقليدي بين عناصرها بهدف إسقاط العلاقة بين الداخل والخارج. فلم نعد أمام مقدمات تؤدي إلى نتائج بعينها، ولا بداية تؤدي إلى وسط ونهاية، وإنّما منطق غير مألوف نابع من منطقة قريبة من الوعي تعبيراً عن حسّ غامض لشعور الكاتب بثقل الواقع وإرهاصاته.

ومن هذا المنطلق تحرّر النصّ الروائي من اعتباره كائناً مغلقاً، وتكسّر خط السرد فتشظى، وبدت نصوص روايات هذا البناء على شكل قصاصات متراكمة، متناثرة فقدت منطقيتها وتهشمت علاقاتها، "وحلت الإيحاءات والإشارات وتضمنت التموجات والتذبذبات وردود الأفعال[1]" لتتسم الرواية بالغموض والتعقيد والإشكالية.

وعلى الرغم من هيمنة الطابع العام المفكك على روايات الرزاز، إلاّ أن هناك أنماطاً وأبنية متباينة داخل التجربة المشظاة الواحدة، يلجأ إليها انسجاماً مع رؤيته الفنية التجريبية، وسعياً للتحرر من أسر النمطية، فهناك أبنية عديدة إلى جانب البناء العام توازيه وتسانده منها: المتنامي، والتوالدي، والحواري، والرمزي. وسيوضح لنا هذا الفصل ما تتسم به الروايات من غنى وتنوع في أبنيتها، فلن نجد بينها نصاً خالصاً صافياً يمتح من التراث أو الذاكرة، أو يمتح من الرواية الغربية نافياً ومعادياً تراث أمته. إننا مع نصوص روائية تقوم على تعدد وتنوع وتباين الأنماط والأساليب، والوسائل بحيث تتآزر وتتآلف مشكلة لدينا عالماً روائياً، يعكس جماليات التفكك واللاائتلاف.

---

(١) أنابيس، نن، (رواية المستقبل)، ص ٢٦٨.

وإنّ الحديث عن بناء الرواية ما هو إلاّ حديث عن علاقات العمل الأدبي "باعتبار كل قراءة للنص بمثابة تفسير جديد له. يستحيل الوصول فيها إلى معنى نهائي"[١]. لذا كان لا بدّ من تفاعل الشكل الروائي مع تطورات المجتمع عن طريق الإبحار في حركات التجدد والتجريب لاستيعاب الرؤى الفنية الجديدة، ومن هنا كان التمزق والسريالية واللامعقول واللامنطق مناخاً مهيمناً على الروايات ولا سيما أن "التشظي هو ثيمة الأدب الحديث"[٢]. كما ترى نن أنابيس.

ويمكن القول إن الولوج إلى عالم مؤنس الرزاز الروائي، هو ولوج إلى تجارب جديدة في مسار الرواية العربية، فهي تتمرد على المعايير الجمالية المعروفة؛ لتجسد تجربة اللامعقول من خلال رؤيته اللايقينية لهذا العالم.

ولا بدّ قبل الخوض في دراسة الروايات من الإشارة إلى صعوبة نقد أي نص أدبي يتصف بالجدّة، كما هي روايات الرزاز، بما فيها من الغموض والتعقيد والتماهي والتداخلات، إذ تكمن الصعوبة في عدم وجود تراث نقدي ممتد للرواية العربية الجديدة، يمكّن الدارس من الاستناد عليه أو استثماره، لذا فمن الموضوعية في تعاملنا مع هذا النوع من الروايات الخضوع إلى منطق النص للتعامل معه من داخله لا من الخارج، فجوهر النص هو الذي يفرض علينا التعامل معه أثناء التحليل.

وأودّ القول إنني سأتوقف وقفة تفصيلية في دراسة "البناء المشظى" كمناخ عام في رواياته كلها من خلال دراسة ثلاث منها، هي: "أحياء في البحر الميت" و "الشظايا والفسيفساء" و "عصابة الوردة الدامية"، وبعدها سأوضح الأبنية والأنماط الأخرى التي تداخلت مع البناء المشظى.

المحور الأول: البناء المشظّى / المفكّك:

تزداد ملامح البناء المشظى وضوحاً في روايات "أحياء في البحر الميت" و "الشظايا والفسيفساء" و"عصابة الوردة الدامية" و "حين تستيقظ الأحلام". وسنقتصر في دراسة هذا البناء دراسة تفصيلية على الروايات الثلاث الأولى، وسنشير سريعاً إلى الرواية الرابعة من

---

[١] العناني، محمد، (معجم المصطلحات الأدبية)، ص ١٥.

[٢] أنابيس، نن، (رواية المستقبل)، ص ٢٦٨.

خلال الاستشهاد فقط، إذ تلتقي مع الروايات الثلاث ولا سيما "عصابة الوردة الدامية" في تعدد رواياتها ووجهات نظرها مما يفقدها المنطقية ويبعدها عن اليقين[١] . "وتتفتح هذه الروايات على عدد لا يحصى من الاحتمالات التي يصعب الإمساك بها"[٢] . لأنها تعصف بالوضوح، وتمزق منطق التسلسل والترابط، وتفجر الحبكة التقليدية؛ لتثير العديد من التساؤلات، بل تثير الشك في التقاليد الجمالية المألوفة. وتجسد جماليات التفكك واللائتلاف من خلال العالم الروائي الذي يلفه التبعثر والتشرذم والتشتت، حتى بات شكل الروايات "ظلالاً لما كان شكلاً"[٣] .

وتبدو ملامح هذا البناء في رواية "أحياء البحر الميت" ابتداءً من العنوان، إذ يوحي بالتناقض والتفكك الناجمين عن "الثنائية الضدّية" بين الحركة والسكون، وما تنطوي عليه دلالتهما ورمزيتهما، فالسكون يحاول أن يوسع دائرته "والبحر الميت يحاول أن يمدّ شواطئه بين المحيط والخليج"[٤] ، على الرغم من بواعث الأمل في الحركة والفعل والنضال داخل إطار الوطن متمثلاً في بيروت. فالأحياء هم المناضلون الثوار، الذين أجهضت وتفتت أحلامهم وهم يحاولون تغيير الواقع وتناقضاته.

إذن البحر الميت هو رمز للوطن العربي، وما يمارس فيه من قمع وإرهاب يفرض السكون والموات، إلاّ أن هناك كائنات منتشرة في البحر الميت "فما زال في أغوار البحر الميت حوت، وعروس البحر، وأنفاس، وأصوات تنمو وتنشر القلق ... لكن السطح ميت"[٥] .

أما في رواية "الشظايا والفسيفساء" فإن العنوان نفسه يعكس شكل البناء ليعمق مفهومه، فالشظايا مفردها شظية و الشظية هي الفلقة التي تندفع وتتناثر من جسم صلب بقوة. أما الفسيفساء فهي فتات صغيرة متناثرة متبعثرة، تشكل بتجاورها صورة مكتملة تومئان بالتفتت والتشظي والتبعثر[٦] ، وهذا كله تجسيد لتفكك العالم وتمزقه . فالعالم العربي بأكمله من المحيط إلى الخليج أشلاء تتطاير كالشظية لتصل بيروت فتفككها، وتصل العراق فتعريها، وتصل عمّان لتكشف عن تفسخها السياسي والاجتماعي والاقتصادي، مما أدى إلى انعكاس هذا الواقع على معمار الرواية، فأصبحت "عالماً تخترقه ملايين الشروخ، لا يقين سوى

---

(١) الرزاز، (**حين تستيقظ الأحلام**)، ص ١٣٨.

(٢) السعافين، إبراهيم، (**الرواية في الأردن**)، ص ٢٦٠.

(٣) صالح، فخري، (**وهم البدايات**)، ص ٦٠.

(٤) الرزاز، مؤنس، (**أحياء البحر الميت**)، ص ١٣٧.

(٥) الرزاز، مؤنس، (**أحياء في البحر الميت**)، **مصدر سبق ذكره**، ص ١٣٧.

(٦) انظر: أبن منظور، عماد الدين بن مكرم ت (٧١١)، (**معجم لسان العرب**)، ج ٤، ص ٨٦.

الأطياف، الحواس مشوشة، الذاكرة مرضوضة، شوارع بيروت محدودبة تضفي إلى شوراع عمان المنهارة من رؤوس الجبال إلى شوراع البصرة المنتفضة رفضاً وهولاً ...الخ"[١] .

ونلاحظ في عنوان "عصابة الوردة الدامية" إشارات إلى المفارقة بين الضحية والجلاد، بين الجمال والقبح، وإيماءات إلى العلاقات المتناقضة المشروخة بين الشخصيات التي تؤدي في النهاية إلى شرخ وتمزق العالم الموضوعي وبالتالي إلى تفكك العالم الروائي.

وقد استهل الكاتب، روايه احياء في البحر الميت بمقدمه نقديه تعتبر جزءاً من الرواية، وإن بدت غير مألوفة، فهي توحي بالمناخ العام للرواية، والأسس التي يقف عليها بناؤها من التفكّك والتشظّي تعبيراً عن رؤيته اللايقينية لعالم يسوده الانهيار واليأس والتشرذم. وقد عبّر الكاتب في مقالة نشرها في إحدى الصحف الأردنية عن ذلك قائلاً: "فهل يمكن التّعبير عن الواقع اللامعقول ببناء متماسك تقليدي"[٢] .

وتحاول المقدمة جاهدة أن تحدد جنس العمل الأدبي إذ "تتشكل رواية ولا تتشكل، تتقمص سيرة ذاتية وضد السيرة الذاتية، فاللغة فيها تتضارب، وإيقاع نبضها يتنافر، والوجوه تتحد لتنفصل وتتحلل لتعود فتتحد، ثم تتشظى"[٣] .

أما رواية "الشظايا والفسيفساء" فقد استهلها بملاحظة مختزلة، لإضاءة عوالم النص والشخصيات، تتألف من ثلاثة سطور على لسان الراوي المجهول، وزّع من خلالها مشاهد الرواية بين الشخصية المنفصمة (سمير) وشطرها الآخر (عبد الكريم)، إذ جعل "الأوراق المشظاة المبعثرة من وضع عبد الكريم الذي تماثل للشفاء، واللوحات الفسيفسائية المفتتة من وضع سمير"[٤]، الذي رفض الاستشفاء، ولم يعد قادراً على التكيّف، الأمر الذي دعاه في النهاية إلى حرق نفسه أمام السفارة الأمريكية في عبدون، إلا أن الكاتب شكّك في أمر هذه المعلومات حين ألحقها بقوله (والله أعلم)[٥] ليزيد مناخ الرواية غموضاً .

---

(١) الرزاز، مؤنس، (**الشظايا والفسيفساء**)، ص ١٠٥.

(٢) الرزاز ،مؤنس، (**أحياء في البحر الميت، وفن الرواية**)، صحيفة الرأي ١٩٨٣/٥/٦، ص ٨.

(٣) الرزاز، (**أحياء في البحر الميت**)، ص ٥.

(٤) الرزاز، (**الشظايا والفسيفساء**)، ص٥.

(٥) **المصدر نفسه، ص٥.**

ولكن المقدمة في رواية "عصابة الوردة الدامية" قد اختفت، حيث استهلها بمشهد رئيسي من مشاهد الرواية، كشف من خلاله عن مناخ الرواية العام، وأبعادها وسماتها وملامحها والذائقة الجديدة التي يسعى الكاتب إلى تجسيدها بعد أن "انشطرت الشخصيات الرئيسية في هذه الرواية بطريقة جديدة[١]"

ويتسم الهيكل العام للروايات الثلاث والروايات الأخرى بالتفكك والتشظي؛ إذ يتجلى من خلال العناوين المتفرقة الموزعة بشكل عشوائي، المتباينة في أحجامها، والتي لا يجمع بينها سوى خيوط التجاور والتقاطع والتداخل والتكرار أحياناً أو إحدى الشخصيات أو المناخ العام. وتتقارب رواية "أحياء في البحر الميت" و "عصابة الوردة الدامية" في عدد صفحاتها، إذ تتألف الأولى من مائة وثمانين صفحة، والثانية من مائة وسبع وتسعين صفحة من القطع المتوسط، كما تتشابه في طريقة توزيع وانتشار المشاهد داخل النص الروائي، إذ وزعت بطريقة عشوائية، إلا أن عناوين المشاهد في "أحياء في البحر الميت" تحمل أسماء الأمكنة والأزمنة -على الأغلب الأعم- بالإضافة إلى عدد قليل من العناوين المتفرقة المتناثرة مثل "اعترافات القائد الرائد"[٢] ، و "الميمون"[٣] ، و قصة مسلسلة بعنوان: "أنا عشيقة أبي"[٤] ، و "مقدمة مؤخرة"[٥] .

أما رواية "عصابة الوردة الدامية"، فجاءت عناوين مشاهدها بأسماء الشخصيات الرئيسية في الرواية، مثل: معتصم، وسهام، وعاصي، وهيام. وهناك عناوين متفرقة متناثرة بين ثنايا النص، منها على سبيل المثال: "ربط القتل بزواج الغريبين"[٦] ، و "علاقة الجريمة الثانية بالأولى"[٧] و "الناس والحكاية[٨]" و "التحقيق حول الجريمة"[٩] ...الخ.

---

(١) الأزرعي، سليمان، (**عصابة الوردة الدامية، تفوّق جديد**)، صحيفة الرأي، عدد ٩٩٠٢، ١٩٩٧/١٠/١٧، ص٢٥.

(٢) الرزاز، (**أحياء في البحر الميت**)، ص ٧٢ -٧٨، ١١١-١١٦، ١٣٨-١٨٠.

(٣) **المصدر نفسه، ص ١٢٢- ١٣٨.**

(٤) **المصدر نفسه، ص ١١٧ - ١٢٢.**

(٥) **المصدر نفسه، ص ٣٤ - ٥٤**

(٦) الرزاز، (**عصابة الوردة الدامية**)، **ص ٨٩-٩٠.**

(٧) **المصدر نفسه، ص ٩٧-٩٩.**

(٨) **المصدر نفسه، ص٧١-٧٨.**

(٩) **المصدر نفسه، ٨٦-٨٨.**

ويمكن القول إن رواية "الشظايا والفسيفساء" تميزت عن الروايتين السابقتين في الهيكل العام، إذ جاءت في كتابين، تبعثر فيهما سبعة وثمانون مشهداً ضمن مائة وثلاثين صفحة. الكتاب الأول بعنوان: "الشظايا والشروخ"، يتضمن تسعة وثلاثين مشهداً بأحجام مختلفة تتراوح بين سطر وست صفحات، منها أربعة وعشرون بعنوان "شظية" وعشرة بعنوان "تقرير" ومشهدان بعنوان "الفسيفساء" وواحد بعنوان: "تقرير إخباري"، وآخر بعنوان: "عينا سميرة".

أما الكتاب الثاني فيتألف من ثمانية وأربعين مشهداً متباينا أيضاً، ثمانية وعشرون منها بعنوان: "الفسيفساء" وثلاثة عشر بعنوان "شظية" وثلاثة بعنوان "فتات الفسيفساء" وثلاثة أخرى بعنوان "شظايا الفسيفساء" وواحد بعنوان "شظايا الفسيفساء المتفسخة".

وواضح من عناوين المشاهد السابقة في الروايات الثلاث (ولا سيما "الشظايا والفسيفساء") المناخ العام في الرواية، إذ تناثرت وتبعثرت هذه المشاهد المتنوعة وسط فضاء الرواية بطريقة تومئ إلى التفكّك والتشظّي، فلا تلبث القطعة الواحدة (المشهد) أن تمسك بمعالجة فكرة ما حتى تلقي بها وتنطلق إلى غيرها. فحجم المشاهد لا يسمح بمعالجة فكرة تامة. فما هي إلا قصاصات مبعثرة متفرقة بعيدة عن المنطق، تتداخل وتتقاطع وتتجاور كغيرها من الروايات، تتآزر وتتضافر لا لتولد حركة إلى الأمام، بل لتشكل معاً لوحة متكاملة لواقع مبتور يلفه خيوط ظاهرة أحياناً وخفية أحياناً أخرى تؤكد المناخ العام المليء بالبؤس والقهر والإنحراف والتناقضات بحيث يصعب تلخيصها لكثرتها وتفرعها وهيمنتها.

ويتسم المشهد الواحد في روايات هذا البناء بالتفكك والإنحراف المتكرر في مجرى السرد، إذ تختلط الأزمنة والأمكنة وتتقاطع، وتمتزج فيه الأحداث الواقعية بالأحلام والكوابيس والوهم، وتتبعثر فيه الصور الذهنية والوصفية، وتتناثر الأساليب السردية، وتتجلى تارة الإيماءات والرموز، وتنزوي تارة أخرى، ويتولد عن هذا كله بنية سردية مفككة مشظاة، أضحت مجرد قفزات أو انتقالات من سرد إلى وصف إلى مشهد حواري إلى تداعٍ إلى هذيان، من مكان إلى آخر، من عالم اليقظة إلى الهلوسة والهذيان أو الأحلام والكوابيس من شخصية إلى أخرى .... دون ضوابط أو قيود، بحيث يسهل التقديم والتأخير أو الحذف دون إحداث أي خلل يذكر في المشهد الواحد؛ لأن العلاقات بين عناصر الرواية غائمة مضبّبة ظاهرياً غير متفاعلة، لكنها متجاورة مما يفرض التكرار، ومن ثم "الانحرافات المتكررة في

مجرى السرد"[١] والانحرافات تؤدي إلى الاستطرادات وتومىء "بالتزامن لا التعاقب[٢]" . وهذا يؤدي إلى تفكك البناء وفقدانه الترابط والتسلسل المألوف .

وقد نبّه "مثقال" في نهاية "أحياء في البحر الميت" إلى ما تحتويه الرواية من التكرار والاسترسال بين المشاهد، إلا أن هذا التكرار لا يعني التنميط أو التقليد؛ لأن السارد يشير إلى أن الكاتب كتب روايته "في عواصم مختلفة، كان يعتبر أنها تحدد شعوره بالزمان وتصوغ شكله"[٣] . فقد يكون المشهد الذي يرى فيه تكراراً هو انتقال صورة من عالم اليقظة إلى عالم الهلوسة أو المنام. وهذا يعني أن التكرار هنا يولد دلالات جديدة حسب رؤية الشخصية مما يؤكد سعي الكاتب المستمر في عملية البحث والتجديد على مستوى الرواية الواحدة.

ويختلف المشهد الواحد في "الشظايا والفسيفساء" عن مشاهد الروايات الأخرى، إذ تبدو الرواية انعكاساً لقصة "الفصام التي تعيشها كل شرائح الوطن بأكمله، حيث ينفصم المناضل السياسي في قوة المعارضة ... وينفصم المثقفون والعوام ورجل الشارع ويتوزعون بين أداءين: المتاح والمنشود"[٤] . فإذا بالعالم الروائي لوحة من الفسيفساء والشروخ والثنائيات الضدية المفككة في مشهد مأساوي يجسّد ما أشار إليه جرييه من خلال حركة تناقضية تقوم عليها الرواية الجديدة أطلق عليها "البناء أثناء الهدم"[٥] . فيبني من خلالها عالمه الروائي بعد أن دمر المألوف، إذ تتبعثر المشاهد بمختلف عناوينها، وتتوزع الشخصيات مشظاة هنا وهناك، وتتناثر الأمكنة، وتتشظى ملامحها، ويسيطر الزمن النفسي عليها.

و في القطع الفسيفسائية المفتتة بلغ التشظي ذروته، فاللوحات الفسيفسائية تتمرد كلياً على كل سببية؛ ليضفي الكاتب على عالمه مزيداً من التفكك والتمزق، فكل لوحة فسيفسائية وسمها بميسم التفكّك على صعيد اللغة أو الفكرة أو الزمان أو المكان، فأصبحت عبارات مشظاة، "ركام أشلاء رفاق"[٦]، كلمات مكسرة، نظرات مشروخة. الأمكنة أصبحت "كائنات وأشياء

---

[١] ماضي، شكري، (**أسلوب السرد الغنائي**)، مجلة البيان، م١، ع٣، جامعة آل البيت، ١٩٩٨، ص٧٧.

[٢] **المرجع نفسه، ص ٧٧.**

[٣] الرزاز، (**أحياء في البحر الميت**)، ص ١٧٩ - ١٨٠.

[٤] الأزرعي، سليمان، (**الرواية في الأردن**)، ص ٣٧.

[٥] جرييه، (**نحو رواية جديدة**)، ص ١٣٤.

[٦] الرزاز، (**الشظايا والفسيفساء**)، ص ٦٨.

مبعثرة"[١] ، و"أشباح وأطياف تسبح في البحر الميت"[٢] ، علاقات مفككة، سقطت الأصوات والصور والحوارات متناثرة على الأرض"[٣] .

ويمكن الوقوف عند اللوحة الفسيفسائية التالية لتوضيح ملامح التشظي، وعلاقته بالمشاهد الأخرى إذ يقول السارد: "في المدى الرملي الشاسع حيث الأشلاء والمدافع المعصبة، رأيت شرايين تجري على الرمال كالثعابين، وأحشاء تزحف على الأرصفة كأنما تتفادى السيارات المسرعة، رأيت عيوناً مقتلعة من محاجرها، رأيت بهاء الهول إصبعاً مبتوراً بلا خاتم خطبة، وإصبعاً آخر بخاتم خطبة، رأيت الكابوس كاملاً عصياً على القسمة أو النقص"[٤].

وتوضح لنا اللوحة الفسيفسائية السابقة قتامة العالم الروائي، وما يلّفه من يأس وسوداوية وقلق وما فيه من ملامح البناء المشظّى من تحطيم العلاقات المنطقية بين العناصر، وغياب ملامح الأزمنة والأمكنة، وقد توسطت هذه اللوحة قطعتين من الشظايا؛ لتضفي مزيداً من التفكك والتشظي. ويمكن القول إن تلخيص القطع الفسيفسائية بات مستحيلاً لانتقالاتها وتداعياتها وانهيار لغتها.

ويتخلل القطع الفسيفسائية والشظايا مشاهد بعنوان "تقرير"[٥] ترد على لسان عبد الكريم عادة ويشترك فيها الراوي أحياناً في تقديم معلومات أو ذكريات واقعية غير خاضعة أحياناً للأزمة والمعاناة التي يعبر عنها عبد الكريم"[٦] ، لتساند المشاهد الأخرى في تفكيك النص .

والجديد في رواية "عصابة الوردة الدامية"، أسلوبها المتميز باعتبارها "انتقالة نوعية على صعيد الشكل والبناء، وطريقة معالجتها للحبكة"[٧] ، ولا سيما وهي تقيم عالماً روائياً فانتازياً يوازي واقعاً مبتذلاً انقلبت موازينه ومبادئه بهدف الكشف عن ذائقة جديدة في تصوير القمع والتسلط، فقد تبدى التفكك بطريقة جديدة لم يسبق لها مثيل في رواياته، فهو يتفق مع

---

[١] الرزاز، (الشظايا والفسيفساء)، ص ٦٨.

[٢] المصدر نفسه، ص ٧٢.

[٣] المصدر نفسه ص ٧٩.

[٤] المصدر نفسه، ص ٨٨.

[٥] المصدر نفسه، ص٨-١٠، ١١، ١٢، ١٣، ١٤، ١٥، ٢٩، ٤٥، ٤٩.

[٦] انظر: أبو نضال، نزيه، "علامات على الطريق"، ص ٦٢ .

[٧] الأزرعي، سليمان، "رواية عصابة الوردة الدامية" تفوق جديد، ص ٢٥.

جرييه بأنه "يبني شيئاً من لا شيء"[١] ، إذ تطورت لغة الرواية إلى الوصف والتعليق والحكم والتضمين، والتوليف، فالقارئ العادي قد يقرأ الرواية فلا يرى فيها من الجدة أو العمق، وقد يفسرها تفسيراً ظاهريا بسيطاً كأي رواية يتحرك فيها شخوص أربعة تصنع الأحداث، بينما المتأمل فيها يشعر بإشكاليتها وتعقيدها، بما فيها من غموض وتداخلات وتهويمات، وتعدد في الدلالات، حيث يجد القارئ نفسه تائهاً في عالم روائي، غارقاً في متاهة لا يعرف حقيقتها أو طبيعتها لما فيها من الخلط والتضارب والتناقض، لذا تبدو العلاقات بين عناصرها متداخلة متعارضة متشابكة متناقضة ....الخ.

ويأتي التفكك والتشظي في "عصابة الوردة الدامية" نتيجة لحركة الانتقال بين وجهات نظر الشخصيات العديدة المتباينة، حول قضية "مقتل سهام"[٢]، القضية الأساسية في الرواية وما نجم عنها من قضايا أخرى مثل: قضية "زواج هيام ومعتصم" وغيرها.

ويمكن القول إن متابعة الأحداث الناجمة عن وجهات نظر الشخصيات حول مقتل سهام يبدو عسيراً، لذا تنتهي الرواية دون أن نصل إلى قرار يؤكد هوية القاتل مما يجعل منها نصاً إشكالياً.

وإن كانت الرواية تقوم على وجهات النظر وتعددها، إلا أنها تختلف اختلافاً تاماً عن "اعترافات كاتم صوت" من حيث طبيعة وجهات النظر، وطرق معالجتها وتقنياتها التي كشفت عنها، إذ تختلف وجهات النظر في هذه الرواية وتتباين وتتناقض حول القضية الواحدة[٣] ، فقد تصل أحياناً إلى ثمانية آراء، أو تسعة، مما يؤدي بدوره إلى تفتيت الحدث، وعدم تماسكه، وضياعه بين الشك واليقين من جانب، وإيقاع المتلقي في إشكالية التفسير والتخمين من جانبٍ آخر. كما يؤدي ثانية إلى تفجر منطق الحبكة التقليدي والوصف المألوف، وعدم انتظام التسلسل والترابط مما يثير الكثير من التساؤلات، بل يثير الشك في منطق الأحداث وفي التقاليد الجمالية الروائية المألوفة، مما يدعم رأي جرييه في أن "الرواية الجديدة تقدم الأحداث

---

[١] جرييه، (**لقطات**)، مرجع سابق، ص٤٤.

[٢] الرزاز، (**عصابة الوردة الدامية**)، ص ٢٥، ٢٧، ٢٩، ٤٦، ٤٧، ٦٥.

[٣] **المصدر نفسه، ص ٧٣** وانظر: (**حين تستيقظ الأحلام**)، ص ٨٥، ٩٢-٩٦، ١١٠، ١٢٠، ١٢٨، ١٣٠، ١٣٦، ١٣٩.

مشكوكاً فيها، وتقدم العمل الفني كمشروع يتعاون القارئ والمؤلف على بنائه ...."[١] .

وإذا كانت الشخصية الواحدة في "الشظايا والفسيفساء" قد انشطرت إلى اثنتين، فإن عصابة الوردة الدامية تنهض من خلال انشطار بطلي الرواية (عاصي وسهام) إلى (معتصم وهيام) ليزداد النصّ غموضاً، موحياً بانشطار المجتمع وتمزقه.

ولا يربط مشاهد هذه الرواية سوى ذكر "مقتل سهام" الذي يتكرر بطرق متعددة وصور متباينة .. فمن ذكر إلى تعليق إلى وجهة نظر إلى ردود أفعال تزيد المناخ غموضاً وقتامة. ويزداد التبعثر والتيه والغموض في التداخل بين الأحداث الجزئية والتلاعب بالزمن وتوقفه أو نفيه واختزاله أحياناً. فعلى سبيل المثال أيهما أسبق في الحدوث مقتل سهام أم زواج هيام ومعتصم غير الشرعي ؟ من القاتل معتصم أم عاصي ؟ هل ذهب معتصم وهيام إلى العراق فعلاً أم لا ؟ أين تزوج معتصم وهيام ؟ ... الخ. وأحداث جزئية كثيرة غابت منطقيتها وحقيقتها وتضاربت وجهات نظر شخصياتها حولها حسب "الرؤية الفنية الذاتية للشخصية الواحدة[٢] " . فتبعثرت وتوزعت في فضاء الرواية.

ولم يكتفِ الكاتب بتناقض وجهات النظر فحسب، بل تضاربت الشخصية الواحدة في آرائها حول القضية الجزئية الواحدة[٣] ، وذلك مثل تضارب آراء هيام ، حول قضية زواجها من معتصم زمانياً.

وهذا ما يؤكد أن أحداث هذا البناء مفككة، انسجاماً مع طبيعة البناء من خلال التباين بين السابق واللاحق. فالسابق ينزاح عن موضعه إلى موضع آخر. يفقد دوره في تأسيس الأحداث، حيث نجد أنفسنا بغتة أمام كسر التتابع المنطقي، والانتقال من فضاء لآخر مغاير تماماً، وكلما حاولنا أن نعود إلى بؤرة الرصد الأولى، أوغلنا في وحدات سردية سواء أكانت هذيانات[٤] أم منولوجات[٥] أم تداعيات .... الخ مغرقة في الغموض والتعقيد، لذا تبدو أحداث الروايات الأربعة، أشبه بأفكار أو أفعال على شكل قصاصات متناثرة مبعثرة هنا وهناك،

---

(١) جريه، (لقطات)، ص ٢٤.

(٢) ماضي، شكري، (من إشكاليات النقد)، مرجع سابق، ص ٢٠٤.

(٣) الرزاز، "عصابة الوردة الدامية"، ص ٤٤-٤٥، ٩١-٩٣.

(٤) المصدر نفسه، ص ٢٦، ٢٧، ٤٥، ٩٤، ١٠٤، ١٢٦، ١٣٠، ١٣١، ١٣٦، ١٦٨.

(٥) المصدر نفسه، ص ٨١-٨٢، ٩٦، ١١٨، ١٥٤، ١٥٦ .....

تداخلت وتقاطعت في علاقاتها فيما بينها أو بينها وبين عناصر الرواية الأخرى ليكشف الكاتب عما آلت إليه الشخصيات من انهيار وتمزق، ولتعرية الواقع بأيديولوجياته وأفكاره سياسياً واجتماعياً، حتى بدا تعامله مع الأحداث أحياناً "رحيلاً في فضاء مغلق"[١] . وبالتالي يؤدي تفكك الأحداث وتناثرها إلى تفكك الحبكة أو "تعميمها[٢] " أحياناً.

لكن الأحداث في "الشظايا والفسيفساء" تزداد بعثرة وغموضاً إذ نجد أنفسنا أمام نص متقطع متشرذم ممزق يخلق لدى القارئ شكاً فيما إذا كان أمام عمل روائي أم لا. ويخلق التباساً وإلحاحاً في عملية الرصد والتحديد، فلا تسير الأحداث في الشظية أ، ب. جـ، د، وفق قانون المنطق[٣] . لذلك يشغف القارئ ويتشوق في ملاحقتها عبر تداعيات اللغة وأنماطها، بحيث يصعب تلخيص الأحداث والأفكار؛ لأنها متناثرة في بناء جديد. لكنها بتجاورها قد تدل على مناخ قاتم فاسد خاو مليء بالخداع واليأس والإحباط والسيطرة ، أسهم في فصام أفراده وانتسابهم إلى ذواتهم واغترابهم عن الآخرين، والواقع برمته، إذ يقول سمير في الشظايا: "أنا أقف على حافة انهيار جسدي ونفسي، وأحدق إلى أعماقي المشظاة المتكسرة، قتلت عرباً وإيرانيين، لم أقتل إسرائيلياً واحداً، وأنا لم يقتلني أحد، حظي زحل، الخمر ملاذ ... عمر كامل من الحروب مع النفس ومع الآخر، وعمر كامل من أحلام تحولت إلى كوابيس"[٤] .

فالروايات لا تدور حول حدث محوري أو شخصية محورية واحدة، بل يمكن القول إنّ محور الرواية هو الفضاء الروائي أو المناخ العام، لهذا لا نشعر كقراء بأن الزمن الروائي يتغير ويتقدم، ولا نشعر بنمو السارد نفسه أو تغيره.

ونخلص إلى القول إنّ الأحداث والحبكة تنهض من خلال التجاور والتكرار والتداخل والانحرافات والوصف والتأمل ... ولا تنهض من خلال التسلسل والتتابع والترابط والتماسك.

---

(١) الكيلاني، مصطفى، (**وعي الكتابة التجريبية في نموذجين من الرواية الأردنية**، مجلة أفكار، عدد١١٧، حزيران، ١٩٩٤، ص٤٤.

(٢) ماضي، شكري عزيز، (**أساليب السرد الغنائي**)، مجلة البيان، ص ٧٧.

(٣) الرزاز، (**الشظايا والفسيفساء**)، ص ١٦، ٢٢، ٢٦، ٢٧، ٢٨.

(٤) **المصدر نفسه، ص ٧٦ – ٧٧، انظر أيضاً: ١٩، ٣٧، ٧٦، ٩٦، ١٠٨، ١١٥.**

ونستطيع القول إن أحداث هذا البناء ولا سيما هذه الروايات الأربع بالذات تدور في تلافيف الدماغ وفقاً "لحركة الذهن[١]" التي أشار إليها جريبه .

*****

وانسجاماً مع الحبكة المفككة أو تبعثر الأحداث وعدم تماسكها وترابطها فإن الشخصيات في "أحياء في البحر الميت" و "الشظايا والفسيفساء" و "عصابة الوردة الدامية" باهتة عامة، غامضة، معالمها غائمة، مسحوقة، فلا هوية ولا أصل، هامشية، مشظاة، حتى "الرفيق النقابي فهو ربع المدني، ربع البدوي، ربع الفلاح، ربع المتعلم"[٢] . مأزومة، منفعلة، متوترة تدور في عالم لا توجد فيه سوى الكآبة واليأس والموت والزيف والتعسف، الذي لا تستطيع الشخصيات الفكاك منه[٣]. وأصبحت كما يشير بعض النقاد "ظلالاً لشخصيات أراد الكاتب أن يجعلها باهتة إلى الحد الذي ينبهنا فيه إلى تأثير الكابوس وقدرته على محو الشخصيات ومحو الأمكنة والأزمنة التي تنغرس فيها"[٤] . الأمر الذي يجعل الشخصيات تهذي وتفضي ما يدور بعقلها الباطن، ويؤكد ذلك ما قاله مثقال في "أحياء في البحر الميت" عن الشخصيات: "مزورون أسقط عليهم عناد الشاهد في أغلب الأحيان ما خرج في لحظات الهلوسة في عقله الباطن"[٥] .

كما تتضح ملامح البناء في غياب ملامح الشخصيات وأزمنتها وأمكنتها، فظهرت على شكل أشباح وأطياف يومئ إلى رمزيتها. يقول معتصم: "أهلنا أشباح، أقصد أبي وأمي وعمي وخالتي إنهم أشباح مجرد أشباح في حلم يقظة"[٦] . الأمر الذي جعل الوجوه والأزمنة والأمكنة تنبثق أمام الشخصية بغتة ثم تختفي"[٧] . وكأنها "طيف لإنسان تذوب فيه العلاقات الاجتماعية ولا يبقى إلا المعنى الطالع من تلك الذاكرة المخضوضة"[٨] . وتتبادل المواقع فيما

---

(١) جريبه، الان روب، **(لقطات)**، ص٢٨.

(٢) الرزاز، **(الشظايا والفسيفساء)**، ص ٥٢. انظر: **(حين تستيقظ الأحلام)**، ص ١٢٩، ١٥٩.

(٣) الرزاز **(الشظايا والفسيفساء)** ص٢٥،٢٦،٣٢،٤٢،٥٨،٦٠،٧٩،٩٥،١١٥، أيضاً: عصابة الوردة الدامية، ص ٥٢، ٥٥، ٦٠، ٦٥، ١٣٦، ١٥٦. أحياء، ٣٥، ٣٦، ٨٦، ١٠٥، ١١٤، ١٤٤.

(٤) صالح، فخري، **(وهم البدايات)**، ص ٨٠. انظر: جريبه، **(لقطات)**، مرجع سابق، ص ٥٠.

(٥) الرزاز، **(أحياء في البحر الميت)**، ص ٣٨.

(٦) الرزاز، **(عصابة الوردة الدامية)**، ص ١٩٢. انظر: **(حين تستيقظ الأحلام)**، ص ٥١، ١٨٣.

(٧) الرزاز، **(الشظايا)**، انظر: ٤٢، ٥٦، ٦٠، ٦١، ١٢٦، أحياء، ١٥، ٢٩، ١٠١، ١٤٦. العصابة ١٦٥.

(٨) صالح، فخري، **(وهم البدايات)**، ٨٥.

بينها، وتسبح في فضاء الرواية لأنها "تصور حركة الحياة لا الحياة نفسها"[١] ،هلامية تتنقل من يدي القارئ[٢] .

يحتل عناد في رواية "أحياء في البحر الميت" حيزاً كبيراً في فضاء الرواية، ويبدو بمثابة الخيط الذي يربط مشاهد الرواية وأحداثها المبعثرة، كما تتعدد وتتنوع علاقاته بالشخصيات الأخرى. لكنها علاقات متعارضة متناقضة، يتماهى معها أحياناً. ويعاني من الفصام والاغتراب فيهرب إلى عوالم الهلوسة والكوابيس بحثاً عن الأمن والطمأنينة، يعيش مرحلة القلق والتوتر واللايقين، فيصطدم بالواقع ويتشظّى بين الماضي / الثورة، والحاضر / السكون والموات، ويحلم بكفى / الوهم التي عجز عن مضاجعتها في "مسقط الرأس".

ومن خلال الإيحاءات المبعثرة والإشارات المتناثرة هنا وهناك نعرف أن عناد قومي، وأن مثقال ماركسي مثقف، مكتفياً بقراءاته، ووعيه دون الانتقال إلى الفعل، والرائد قومي ينتهي إلى مصح الأمراض العقلية، ومحجوب ماركسي ثائر، ينتهي مقتولاً على يد جماعة الرائد، ويبدو أن الكاتب يود أن يبين لنا عجز هذه التيارات المتباينة وهزيمتها وانكسارها، لهذا جاءت نهاية هذه الشخصيات لتدل على هزيمة الواقع وتفسخه الذي أودى برؤية الكاتب الفنية.

ويكشف العالم الروائي عن طبيعة الشخصيات التي استمدها من الواقع، والتي لا تعيش جيلاً واحداً، إذ لا أثر للعمر على وجودها فعناد الشاهد في مدينة الحلم وفي بيروت وفي مسقط الرأس، "كأن الزمن زمن وجودي يسري في فراغ لا ينعكس على الظواهر والأحياء والأشياء، فلا فرق بين زمن عناد الشاهد، وزمن والد عناد الشاهد"[٣] .تعبيراً عن تلاشي الحدود في الزمان والمكان، وتجسيداً للعالم الفانتازي الذي تتهشم فيه حواف الزمن في الشخصية الواحدة.

وبما أنّ هذا الواقع المشظى والمتخلف والمهزوم أمام العدو الخارجي والقامع لأبنائه، لا ينتج إلا شخصيات معذبة، يطحنها اليأس وفقدان الأمل والقمع والعجز عن التواصل والانسجام حتى مع الذات، فإنّ ذلك سيؤدي بلا شك إلى انشطار الشخصية وفصامها وازدواجيتها. وهذا ما نجده في شخصيات رواية "الشظايا والفسيفساء" و "عصابة الوردة

---

(١) الرزاز، (أحياء في البحر الميت)، ص ٦.

(٢) خليل، إبراهيم، (الخطاب الروائي في الأردن، نظرة إلى الكتابة التجريبية)، مجلة أفكار، ع٩٦، شباط -آذار ١٩٩٠، ص٤٤.

(٣) السعافين، إبراهيم، (الرواية في الأردن)، ص ٢٦٠.

الدامية"، فقد انشطر سمير البطل في الشظايا إلى شخصين هما :"سمير وعبد الكريم"[١] كما ذكرنا سابقاً. وبطلا عصابة الوردة الدامية إلى أربع شخصيات هم: "عاصي، ومعتصم، وسهام وهيام[٢] " . وبالتالي أدى انشطار الشخصيات إلى انشطار الرواية وتفككها بطريقة تختلف عن "أحياء في البحر الميت"، كما أوضحنا سابقاً.

وتقوم رواية "الشظايا والفسيفساء" على عنصر الحضور الضاغط "للثنائية الضدية"[٣] للشخصيات، ولا سيما الضاغط إلى حد تدمير الوحدة النفسية للشخوص، وشطرها إلى شطرين يمثلان طرفي الثنائية. فتمارس الفصام بدرجاته، إذ يشرع سمير برواية مأساته على لسانه، ويفسح المجال لشطره الثاني عبد الكريم بالكشف عنها، وتبقى شخصيات الرواية بأنواعها كما هي دون تغير، لا تنمو، كما هي الحال في الرواية التقليدية، ولا تتفاعل مع الأحداث، فهل يمكن أن يحدث هذا في مناخ القهر والفساد واليأس. وإن كان عبد الكريم يحاول التأقلم، لأنه يمثل الشخص المعافى الذي تماثل للشفاء [٤] !! ؟؟.

وقد أشار نزيه أبو نضال إلى أن عبد الكريم يمثل الذات الخارجية لبطل الرواية التي تسعى، رغم معاناتها إلى البحث عن حلول من خلال الانتماء للحزب. أما سمير فيمثل الذات الداخلية المنطوية على نفسها وأوجاعها وغير قادرة على التكيف مع المحيط، فهربت تارة إلى الخمر، وتارة إلى التدين والتصوف[٥] . وذلك كله تعبير عن طبيعة الشخصية في الرواية الجديدة وما تعاني من اغتراب وعزلة، والسعي إلى غياب البطل من جانب، وملامح الشخصيات من جانب آخر.

ولا تختلف شخصيات رواية عصابة الوردة الدامية عن الروايتين السابقتين في تشظيها وانفصامها، إلا أن اختزال الزمن يلعب دوراً كبيراً في حياة الشخصيات ولا سيما

---

[١] الأزرعي، سليمان، (**الرواية الجديدة في الأردن**)، ص ٤٠.

[٢] الأزرعي، سليمان، (**عصابة الوردة الدامية تفوق جديد**)، ص ٢٨.

[٣] الأزرعي، سليمان، (**الرواية الجديدة في الأردن**)، ص ٤٠.

[٤] الرزاز، (**الشظايا والفسيفساء**)، ص ٨-١٠.

[٥] أبو نضال، نزيه، (**علامات على الطريق**)، ص ٦٢ ،انظر: (**الشظايا والفسيفساء**)، ص ٧٦-٧٧.

معتصم، وهيام، فقد ظهرتا هلامتين زئبقيتين في تحولاتهما الزمانية بما يسمى (التذبذب الزئبقي)[١] . وهذا يؤدي إلى فقدان الشخصيات هويتها، وضياع ملامحها وسباحتها في فضاء، يمكن أن تتبادل فيه المواقع وتغير أسماءها، لذا تبدو الشخصيات في الروايات الثلاث أداة أو وسيلة في يد قوة خفية تحركها كما تشاء لتصنع الأحداث بغتة ودون تخطيط سابق، مثل زواج هيام ومعتصم ، وخروج عاصي من السجن وقتله (سهام) "العنصر الأكثر جمالاً لرمزيتها[٢] ". حتى باتت الشخصيات وكأنها دمى أو ألعاب تحرك، وتمزج، وتسيّر ...الخ.

وقد تماهت الشخصيات، سمير تماهى مع عبد الكريم[٣] في "الشظايا" في مواضع عديدة متفرقة، وشخصيات "أحياء في البحر الميت" تماهت مع بعضها وأحياناً مع عناد ولعبت دور تقمص الشخصية[٤] . وقد وصل التماهي إلى ذروته في "عصابة الوردة الدامية" إذ تغرق أنت كقارئ في عالم تتماهى فيه الشخصيات إلى حد الخلط وعدم القدرة على التمييز بينها[٥]، تعبيراً عن معاناتها وهذياناتها تارة، وتجسيداً لضياع العلاقات والتفاعلات الظاهرة التي يجب أن تكون بين عناصر الرواية تارة أخرى، كما نلاحظ ذلك في رواية "حين تستيقظ الأحلام"، إذ تتماهى الشخصيات مع شخصيات روايات أجنبية منها: روايات فوكنر وجيمس جويس[٦] . وتتقاطع وتتداخل شخصياتها أيضاً مع شخصيات رواية "سلطان النوم وزرقاء اليمامة"[٧] .

أما طرق تقديم الشخصيات فقد تنوعت مواءمةً مع تبعثر الأحداث وغياب منطق الحبكة وتشابهت أحياناً ولا سيما في تقديمها عن طريق "الاستبطان الذاتي"[٨] الذي نهضت به الرواية، بوسائله المتنوعة من تداعيات ومنولوجات، وأحلام وكوابيس، وهذيانات واسترجاعات ... وغيرها غصت بها للكشف عن معاناتها وعزلتها، ويوحي هذا أحياناً إلى ما تنادي به الرواية الجديدة: إن الشخصيات نسخ متطابقة، وإن اختلفت أفكارها ورؤاها ومبادئها أحياناً.

---

(١) الرزاز، (**عصابة الوردة الدامية**)، ص ١٦٤ - ١٦٥.

(٢) الرواشده، سامح، (**بنية التشظي في عصابة الوردة الدامية**)، بحث غير منشور، ص ١٠.

(٣) الرزاز، (**الشظايا والفسيفساء**)، ص ٢٩، ١٢٨. وانظر: (**حين تستيقظ الأحلام**)، ص٥١.

(٤) الرزاز، (**أحياء في البحر الميت**)، ص ٣٨.

(٥) الرزاز، (**عصابة الوردة الدامية**)ص ٢١، ٢٢، ٢٤، ٢٧، ٢٨، ٤٩، ١١٤، وانظر: "أحياء في البحر الميت"، ص ١٣، ٢٣، ٤٥.

(٦) الرزاز، (**حين تستيقظ الأحلام**)، ص ٣٠-٣١، ٥٠.

(٧) **المصدر نفسه، ص ٨٦، ٨٧.**

(٨) الرزاز، (**أحياء في البحر الميت**)، ص١٠، ٢٥، ٤٤، ٥٨، ٧٢، ٧٥، ١١٤، ١٤٩، ١٦١. وانظر:: (حين تستيقظ الأحلام)، ص١٢٨، ١٦٠.

وكان للحوار دور كبير في رسم الشخصيات ولا سيما في رواية ... "أحياء في البحر الميت" وقد جاء في الغالب متداخلاً مع السرد[١] . وتكشف الحوارات المتناثرة في ثنايا الروايات عن أفكارها، ومستواها الفكري والعلمي والاجتماعي والسياسي.

أما "التصوير الكاريكاتيري الساخر"، فقد جاء على شكل ومضات متفرقة داخل النص واتخذ وسيلة لتقديمها من خلال الفعل والحركة والسلوك باستخدام عناصر السخرية والفكاهة والمفارقة[٢] .

وظهر السرد الموضوعي بضمير الغائب ليغوص في أعماق الشخصيات، ويقرأ أفكارها ويستطلع أخبارها ومعاناتها وانسحاقها كما فعل عبد الكريم في الشظايا والفسيفساء وهو يقدم شطره الآخر سمير، والراوي (كلي المعرفة) في "عصابة الوردة الدامية"، الذي تولى دفة السرد في مواضع كثيرة، إذ تفوق استخدام ضمير الغائب على غيره في الكشف عن وجهات نظر شخصيات الرواية.

وتبدو العلاقات بين الشخصيات واهية لا تصدر شيئاً سوى ردود الأفعال، وإن كانت ودية في الظاهر بين معتصم وعاصي، لكنها مشروخة، مهزوزة، متقهقرة، عدوانية في أغلب الأحيان، كما يتضح التشظي والتمزق في العلاقات الأسرية والاجتماعية التي جاءت على شكل إشارات من جانب، وبين أعضاء الحزب من جانب آخر[٣] ، وتتداخل الشخصيات في الروايات الثلاث في علاقاتها مع الأحداث كوسيلة لدفع حركتها وأفعالها، ومع الزمان والمكان لتأطيره وانعكاسه على الشخصيات بقتامته وسوداويته، بهدف تجسيد بناء الرواية الذي لا يعكس سوى القلق والحيرة والارتباك والانكسار واللاجدوى والبؤس واللايقين ...الخ.

وتجسيداً للمناخ الروائي، وتعميقاً لرؤية الكاتب، وحرصاً على إبراز ملامح بنائه القائم على عدم تسلسل الأحداث وترابطها وغياب الحبكة المتماسكة، نرى الكاتب يؤطر بناءه

---

(١) الرزاز، (**أحياء في البحر الميت**)"، ص ٢٥ - ٣٣، ٥٩ -٦٥، ٦٥-٧٢، ٩٦ - ٩٩...، وانظر: "الشظايا والفسيفساء"، ص ٦٣ - ٦٥.

(٢) (**أحياء في البحر الميت**)، ص ٤٤، ١٠٣، ١٦٠، ١٧٨، وانظر: (**عصابة الوردة الدامية**)، ص ١٢٨، ٦٠ -٦١، ٦٨. وانظر: (**الشظايا والفسيفساء**)، ص ٤٤-٤٥.

(٣) الرزاز، (**الشظايا والفسيفساء**)، ص ٢٥، ٢٦، ٥١، ٥٣، ٤٧، ٤٨، ٤٩. وانظر: (**عصابة الوردة الدامية**)، ص٢٨، ٣٠، ٣٢.

بطريقة مخالفة للمألوف، وذلك حين يصف الزمان والمكان بقوله "كوكتيل أزمنة وأمكنة"[١] . فقد حطم آماد الزمان، وأخذت الأزمنة الموضوعية تختلف، وتمتزج، وتتشابك، وتتداخل مع زمن الأحلام والكوابيس الذي يقتحم عالم اليقظة، حتى "تختفي الفواصل وتصبح الأمكنة مكاناً واحداً، وهو مكان الحلم وتتراكب الأزمنة وتذوب وتصبح زماناً واحداً هو الزمن النفسي[٢] . "فزمن الوهم يلج زمن اليقظة، وزمن اليقظة جلاّب لزمن المنام، وزمن المنام يتسرب في شرايين الدم المضرّج بالمتاهات، فإذا بالمنفلوطي تيسير سبول، وإذا بمايا كوفسكي ورقة بن نوفل، وإذا بورقة بن نوفل ينشطر إلى عناد نفسه والحجاج بن يوسف معاً"[٣] .

وقد تناثرت إشارات في ثنايا هذه النصوص الروائية تومئ بتحديد الزمن الموضوعي الذي يمتد في الخمسينات وحتى أوائل الثمانينات لتشمل الحروب الأهلية في لبنان، وحرب السويس، ١٩٥٦، وحرب حزيران ١٩٦٧ ... الخ، لكنها تتداخل مع الزمن النفسي تتعانق أشلاء اللحظات والدهور[٤] .

وهناك إشارات مبعثرة توحي بالتداعي الحر للزمان دون المكان، وثمة اقتران واضح بين الزمان والمكان أحياناً تجسيداً للبناء المشظى؛ إذ أصبح مقياس الزمن مشروخاً مشوشاً تبعاً للشخصية، فالزمن يفتقد إلى التسلسل أو التراكم انسجاماً مع تفكك الأحداث وانحرافات السرد وانفصام الشخصيات ومعاناتها ...الخ، ولم يعد أيضاً تقليدياً يمتد أفقياً من حدث لآخر، ومن نقطة لأخرى، وإنما يتكسر زمن القص، ويتناثر في فضاء الروايات، فتتداخل الأزمنة الثلاثة، وتتقاطع، ويبدو التزامن واضحاً نتيجة للتجاور والتكرار والانحرافات السردية، وفي "عصابة الوردة الدامية" أخذت وجهات النظر تتزامن وتنمو، لا لتشكل عالم الفرد الواحد فحسب، بل المجتمع بأكمله من خلال حركته الدؤوب التي تنسج الزمن، ويزداد اضطراب وخلخلة الأزمنة والأمكنة عند الانتقال من زمن الوعي إلى زمن اللاوعي، لكنه بنظر الكاتب أكثر موضوعية وصدقاً من العالم الموضوعي نفسه.

---

(١) الرزاز، (أحياء في البحر الميت)، ص ٣٥.

(٢) صالح، فخري صالح، (وهم البدايات)، ص ٨١.

(٣) الرزاز، (أحياء في البحر الميت)، ص٦.

(٤) الرزاز، (أحياء في البحر الميت)، ص ٣٥، وانظر: (الشظايا والفسيفساء) ، ٢٠، ٤٩، ٥١، ٥٨، ٦٢، ٦٨، ١٠٥، ١٠٦. و(عصابة الوردة الدامية)، ص ١٣، ١٥، ٢١، ٩١، ١٠٢، ١١٧، ١٧٠، ١٨٨. و (حين تستيقظ الأحلام)، ص٣٣، ١٣٠.

وإن طبيعة التعامل مع الزمن ورموزه توحي بتجاوزه البعد الوظيفي ليصبح شخصية من الشخصيات أو قوى تصارع البطل، وتنتصر عليه، فالزمان في رواية "أحياء في البحر الميت" تشعر كقارئ أحياناً أنه هو العنصر الأكثر بروزاً وهو بطل الرواية، كما أشار بعض النقاد إلى أنّ "الزمن يشكل البطولة الحقيقية في الرواية الجديدة[١]" .

وردت إشارات مبعثرة وكثيرة ومكررة في فضاء "أحياء في البحر الميت" تؤكد وجود ثلاثة مستويات مكانية زمانية هي: "مستوى مسقط الرأس، ومستوى مدينة الحلم، ومستوى بيروت"[٢] ، لكل مستوى من هذه المستويات شخصية معينة، يجمع بينهما ويوحدها عناد الشاهد. والزمان في "مسقط الرأس" (عمان) و"مدينة الحلم" (دمشق) باهت غائم يبدو تجريدياً بطيئاً "محرك لا يتحرك سلحفاة محنطة نمت، أحراش وأطلال حول المدينة منذ عصور ودهور ... وظلت منذ ديناصور ثابتة الأقدام تميل ولا تزول ولا ....[٣] "وساعة الجدار معطبة"[٤] ، بينما الزمن في بيروت هو زمن المقاومة والنضال والتناقضات الاجتماعية والسياسية، "فبيروت رئتان وأكسجين"[٥] ، "والزمن فيها لا يعرف فائضاً أو يقترض"[٦] . ويمكن القول إنّ "مسقط الرأس" و "مدينة الحلم" بدتا "مكانين ذهنيين"[٧] .

ونتوصل مما سبق إلى أهم سمات الزمان التي يوضحها هذا البناء في "أحياء البحر الميت" أنه يتخذ ملامح المكان انسجاماً مع مقولة المتصوف: "الماء من لون الإناء، فالمكان إناء، والزمان ماء"[٨] . "ولكل زمان ومكان إيقاع خاص به، يرتبط بالذات التي تنتقل في هذه الأزمنة والأمكنة"[٩] . وهكذا نرى في رواية "أحياء في البحر الميت" تكسر الأزمنة الثلاثة وتداخلها. فالزمان الماضي / عناد الفكر القومي، وزمن المستقبل مثقال الماركسي العاجز

---

(١) عباس، نصر محمد، (**البناء الفني في القصة السعودية المعاصرة**)، ص ١٦٢-١٦٣.

(٢) السعافين، إبراهيم، (**الرواية في الأردن**)، ص ٢٧٢.

(٣) الرزاز، (**أحياء في البحر الميت**)، ص ١٠٠. وانظر: (**حين تستيقظ الأحلام**)، ص ١١٢.

(٤) **المصدر نفسه، ص ١١٠.**

(٥) **المصدر نفسه، ص ١٦، ٤٦، ٧٩.**

(٦) **المصدر نفسه، ص ١٥٩.**

(٧) عبد الخالق، غسان، (**الزمان، المكان، النص**)، ص ١٨.

(٨) الرزاز، (**أحياء في البحر الميت**)، ص ٧.

(٩) فركوح، إلياس، (**جدل الزمان والمكان وسقوط وحركة**)، المجلة الثقافية، ع١٤ -١٥، عمان، ١٩٩٨، ص٢٠٦.

عن التكيف مع الحاضر،[١] وهناك الزمن الحاضر - زمن الثورة الفلسطينية - زمن مريم والغزاوي من وراء المتراس يرسل قذيفة وينتظر قذيفة ... ومريم تجوب شاطئ صيدا في سيارة عسكرية مع مجموعة من رفاقها، الليل يوحد بينهما وبين البحر، الغزاوي إلى جوارها[٢].

ولا يتوانى الكاتب عن كسر رتابة الزمن باستخدام "التزامن"[٣] ليجمد حركة الزمن، إذ تتم الانتقالات والقفزات في اللحظة الزمنية ذاتها؛ لتحافظ على انحرافات مجرى الزمن، واقتناص الكاتب للعالم وتفككه، كما انتفى الإحساس بالزمن في مواضع عديدة ـ أو تجمد بتوقف ساعة الجدار المعطبة في مسقط الرأس ومدينة الحلم . وغابت ملامح الزمن والحدود فلا فرق بين اليوم والسنة والشهر "ولا حدود لا تحت ولا فوق ولا شمال ولا يمين" إذ لا مكان ؟ لا جواب، إذ لا زمان"[٤] .

وإن فقدان الحبكة المتماسكة وغياب المنطق المعتاد أدى أيضاً إلى "ضياع الإحساس بالزمن وتسلسله"[٥] وفقدانه كما في "عصابة الوردة الدامية"، حيث تضيع الأزمنة من بين أيدي الشخصيات، أهي استرجاع أم استباق أم لحظة الحاضر، مثلاً سهام تشترك في تقديم الأحداث بعد موتها وبخاصة وهي تصف لحظة إطلاق النار عليها[٦] . ولعل ذلك تعبير عن حقيقة "أن الإنسان قصة موحدة غير قابلة للتجزئة[٧] " .

وإذا كان تجميد الزمن وكسره أو نفيه يمثل نوعاً من التمرد على منطق التتابع. وتفكك النص، فإن اختزال الزمن يمثل نوعاً آخر من التمرد على منطق الحبكة المتتابعة وتفجيرها. مما يفرض على العالم الروائي مناخاً غرائبياً عجائبياً، وأكثر ما يتمثل ذلك في عصابة الوردة الدامية، إذ تنتقل الشخصيات بحرية وتلقائية من الطفولة إلى الشيخوخة إلى الشباب إلى المراهقة دون ضوابط أو قيود، فمعتصم وهيام يتقهقران في تيار الزمن، ويتضح ذلك في الحوار التالي الذي دار بين عاصي ومعتصم حين سأل عاصي هيام: (من أين جئت

---

(١) الرزاز، (أحياء في البحر الميت)، ص ٩٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٣٥.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٠١ - ١٠٢.

(٤) المصدر نفسه، ص ٣٩.

(٥) الرواشدة، (بنية التشظي)، ص ١٥.

(٦) الرزاز، (عصابة الوردة الدامية)، ص ١٥١.

(٧) الرواشده، (بنية التشظي في رواية عصابة الوردة الدامية)، ص ٢٠.

بكلمة التذبذب الزئبقي؟. قلت له: أنني الآن في سن الكهولة، ولمّا أكون في سن الرشد أو الكهولة أقول كلاماً ذكياً لكنني لا أضمن نفسي، ممكن أن أتقدم إلى الشيخوخة بعد خمس دقائق أو أن أتقهقر إلى الطفولة بعد خمس دقائق. لأنني أنا ومعتصم أيضاً نتذبذب مثل الحرارة مثل الضغط نرتفع إلى أقصى حد. إلى الشيخوخة الخرفة، أو نهبط إلى أقصى درجة إلى درجة الطفولة، وليس مروراً بالمراهقة شرطاً ضرورياً من الشيخوخة إلى الطفولة دون المرور بالمراهقة، أو من المراهقة إلى الشيخوخة دون المرور بسن الرشد. هكذا نحن مثل الضغط والحرارة نرتفع ونهبط في سلم أعمارنا، إذا رأيت الحياة عمودياً، ونكرّ ونفرّ إذا رأيت العمر أفقياً"[١] .

وفي "أحياء في البحر الميت" يختزل الزمن على مدى جيلين "زمن والد "عناد الشاهد"، وزمن عناد الشاهد، فكلا الزمنيين اختزل في حياة "عناد الشاهد"[٢] .

وهكذا تمزج الروايات بين الواقع والحلم والأسطورة، وتصهر الماضي المؤلم بالحاضر النازف، تعبيراً عن جمود اللحظة الراهنة من خلال تلاشي الحدود والفواصل بين الأزمان، ليصبح الزمن "هو اللحظة الحاضرة"[٣]. وتعيش الشخصيات في عالم فانتازي عجائبي يجعل الشخصيات ثابتة مسطحة، لا تنمو ولا تتطور، ولا تتفاعل مع الأحداث ولا أثر للزمان عليها.

وحتى تكتمل لعبة الزمن في تحطيم المنطق والتتابع يظهر "الزمن النفسي"[٤] هو الزمن الأكثر حضوراً ووضوحاً في فضاء هذه الروايات، إذ أخذ يتحكم في طبيعة الأزمنة والأمكنة، فاختلطت إيقاعاتها ونشطت علاقاتها لتشكل زمناً جديداً يتفاعل مع العناصر الأخرى. إننا نجد الشخصيات تضطرب وتهتز إيقاعاتها من مكان لآخر[٥] "فعناد الشاهد" في "أحياء في البحر الميت" لا يشعر بالحياة في مسقط رأسه، إيقاعاته مضطربة، فهو ميت في بحر ميت، ولكنه حيث ينطلق بذاكرته وتداعياته إلى بيروت يتزن شعوره وإحساسه ويصبح إيقاع الزمن طبيعيا. وهذا الأمر يؤكد طبيعة الزمن الذي يحدد إحساسنا الداخلي بالمكان،

---

(١) الرزاز، (**عصابة الوردة الدامية**)، ص ١٧١، وانظر: ١٩١-١٩٣، ١٦٤، ١٦٥.

(٢) السعافين، إبراهيم، (**الرواية في الأردن**)، ص ٢٦٠-٢٦١.

(٣) جرييه، (**لقطات**)، ص ٥١.

(٤) قاسم، سيزار، (**بناء الرواية**)، ص ٥٢. ويطلق عليه جرييه (**الزمن الذاتي Subjective Time**) في كتابه لقطات، ص٤٨.

(٥) الزعبي، أحمد، (**في الإيقاع الروائي**)، ص ١٨.

فبيروت زمن الاحتلال غير بيروت زمن المقاومة، والوطن في الخمسينات غير الوطن في أيامنا هذه.

وفي "الشظايا والفسيفساء"، تذبذب إيقاع الزمن النفسي من شخصية سمير إلى عبد الكريم، كما تذبذب في الشخصية الواحدة بين الماضي والحاضر كما هو في شخصية سمير الذي بات في الحاضر أشلاء، وفتاتاً فقد قيمته بعد أن كان إيقاعاً ثابتاً مستقراً في الماضي. وكيف يكون للزمن قيمته إذا كانت الشخصية نفسها تفقد إحساسها وتشعر بدونيتها وتمزقها بين الحاضر والماضي !!؟

*****

وانسجاماً مع تداخل الأزمنة وانكسارها وجمودها ونفيها أحياناً، فإن المكان يبدو باهتا مضمراً يعاني من صدوع وانكسارات عديدة ... وأحياناً يختفي هو الآخر عندما تركز الرواية على العالم الداخلي للشخصية، وتسجل حركاتها النفسية والذهنية وذاكرتها، المشروخة[١] . فكثيراً ما نرى عناد الشاهد لا يعرف مكان وجوده[٢] ،وأحياناً يتصرف وكأنه في مكان آخر، ومن خلال هذياناته وهلوساته نعرف أن صورة بيروت أو مدينة الحلم أو مسقط الرأس أو غيرها من الأمكنة قد ارتسمت في ذهنه وخياله[٣] . ويبدو هذا منسجماً مع موقف "صبري حافظ" حين يقول: "فنحن لا نقرأ في الرواية أي وصف للمكان ولا للشخصيات، لكننا نتعرفها معاً من خلال تفاعلهما ووجودهما وحركتهما"[٤] .

ولا شك أن تنوع الأزمنة وتعددها وتداخلها يعني تنوع الأمكنة وتناثرها وتبعثرها في مواضع عديدة في نصوص روايات هذا البناء، مما يلغي بدروه العلاقات الفاعلة بين العناصر.

وتلتقي رواية "حين تستيقظ الأحلام" مع رواية "سلطان النوم وزرقاء اليمامة" في تنقل الشخصيات عبر الأمكنة بين عالمين هما: العالم الواقعي (عمان)، وعالم الخيال (سلطنة النوم). وعلى الرغم مما تتسم به رواية "الشظايا والفسيفساء"، من تفكك وتشظي إلا أن الأماكن جاءت محدودة نوعاً ما، فقد كان "لعمان" حضور كبير، إذ تبدو الخلفية التي تحتوي

---

(١) جريبه، (لقطات)، ص ٢٨ -٢٩.

وانظر: الرزاز (أحياء في البحر الميت)، ١١، ١٤، ٣٨.

و "عصابة الوردة الدامية". ص ٢٩.

و "الشظايا والفسيفساء"، ص ٣٠، ١٠٢.

(٢) الرزاز، (أحياء في البحر الميت)، ص ٩.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٥، ١٠٨، ١١١، ١١٤، ١١٦.

(٤) حافظ، صبري، "الحداثة والتجسيد المكاني"، فصول، م٢، ع٤، ١٩٨٤، ص ١٥٦.

الفساد والخراب والدمار الذي يعبر عنها الكاتب من خلال تفكك وتشويه وتمزق ملامحها وتجردها من: شوراع وحانات ومكتبات ومؤسسات ومرافق و ...الخ "فالشوارع محدودبة تتدفق من التلال إلى وسط البلد بطيش وتهور، ثم تتفجر كينابيع خارقة، وتندفع إلى قمة جبل آخر اندفاعة ثور هائج، شوارع تضطرب في الزحام، لاجئون يلوذون بعمان، عشرات الآلاف بسياراتهم وأحلامهم المتكسرة، وكوابيسهم المتنقلة، كمرض موروث من سلالة إلى سلالة[١] .

ومن خلال "وجهة نظر شخصية معينة أو من خلال نظر الراوي يتبدى المكان أو يمكن التعرف عليه[٢] " . إذاً يتجاوز قيمته كإطار جغرافي ليتماهى مع نفسيات الشخصيات، وأحداثها ودلالاتها. حتى أصبح للمكان قيمة حضورية من خلال حركة الشخوص فيه، حيث تتحدد هويته عن طريق لغة وصف الشخوص وأحوالهم، ويتضح هذا في إبراز الكاتب لمفارقات المكان في رواية "أحياء في البحر الميت"، بين مسقط الرأس وبيروت[٣] .

*****

إنّ بعثرة الأحداث وعدم تماسكها أو تسلسلها تؤدي إلى انتقالات متعددة من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل، وإنّ تداخل الأزمنة وتغيبها وتجميدها يفرض انحرافات في مجرى السرد، فليس هناك سرد متتابع من نقطة إلى أخرى تليها، وإنما أصبح السرد عبارة عن انتقالات وقفزات من لقطة إلى أخرى، ومن ومضة في الحاضر إلى ومضة في الماضي، ومن تقنية إلى أخرى من تأمل إلى تعليق، ومن استرسال إلى استطراد إلى مونولوج مباشر أو غير مباشر إلى هذيان أو هلوسات إلى كوابيس أو أحلام قد تتحول إلى كوابيس ... الخ، حتى غدا فضاء الرواية نصّاً واسعاً وخطاباً متعدد المستويات.

وبين حركة السرد السريعة[٤]، والبطيئة[٥] ، التي تفرقت في الروايات، وظف الكاتب أساليب السرد المذكورة سابقاً، ولكن لو تساءلنا كيف جاءت هذه الأساليب والتقنيات ؟ فإنه يمكن القول بأنها جاءت متداخلة متجاورة متقاطعة، فعلى سبيل المثال نجد في "الشظايا

---

[١] الرزاز، "الشظايا والفسيفساء)، ص٧٤.

[٢] بورنوف، رولان، (عالم الرواية)، بتصرف، ص ١٠٥.

[٣] الرزاز، (أحياء في البحر الميت)، ص ١١، ١٣، ٤٦، ٥٢، ٩٣، ٩٦.

[٤] انظر: أمثلة على ذلك في: الرزاز، (أحياء في البحر الميت)، ص ٤٨.

[٥] المصدر نفسه، ص، ١١٦، ١٢٨، ١٤٥/ (الشظايا)، ص ١٢٤.

والفسيفساء" حلم يقظة واحد، لكنه سرعان ما تحول إلى كـابوس[١] . وفـي "أحيـاء فـي البحـر الميـت"، تحولـت الأحـلام إلـى كوابيـس[٢] . كمـا تداخلـت التداعيـات والقطـع والهذيانـات وغيرها.[٣]

ويتسلم دفة السرد عدة رواة تجاوزاً لحدود السرد التقليدي، وتجسيداً لمناخ التفكك، لـذا فقد اهتم الكاتب بزوايا النظر أو الأنا المتعـددة، لتتولـى حركـة السـرد علـى مسـرح الأحـداث على نحو "عصابة الوردة الدامية"، التي تولى دفة السرد فيها "خمسة أشخاص[٤] " . كما يتنـاثر فيها السرد الذاتي بضمير المتكلم ولا سيما "الراوي الضمني[٥]" على نحو ما نـرى فـي حديـث "والد مثقال" عن "مثقال" الذي ينبغي أن يتعقل.

والسارد -على الأغلب الأعم - في هذه الروايات يـروي مـن مخـزون الذاكـرة، فهـو راو يتذكر، يسرد، يصف، ويعلق، يسترسل دون قيود داخل فضاء الرواية، ويتحول من سارد لآخر؛ ليسهم في تعزيز المناخ المشظى، وجعل السـرد علـى شـكل انتقـالات وقفـزات دون أن يقوم السارد بتطوير الحدث بسبب الانتقال المفاجئ، إذ نجد أنفسنا أمام شخصيات تسرد أحيانـاً كلاماً مبعثراً بفعل الهذيانات والفصام، وشخصيات أخرى تظهر تـارة عالمـة ببواطـن الأمـور محللة لها[٦] ، وتظهر تارة مجرد سارد يصف الأحـداث فقـط ولا سـيما هيـام فـي "عصابـة"[٧] تتخلله علاقات التجاور والتقاطع والتداخل، الأمر الذي أدى إلى غموض النص الروائي وتعدد دلالاته حتى اقترب من النص الإشكالي الذي سبق أن أوضحناه في الفصل الأول.

---

(١) الرزاز، (**الشظايا والفسيفساء**)، ص ١٢٧-١٢٨.

(٢) الرزاز، (**أحياء في البحر الميت**)، ص ١١٤ - ١١٥.

(٣) لمعرفة المزيد من الأساليب ومواضعها، انظر: محيلان، منى، (**حركة التجريب في الرواية الأردنية . فصل السرد**). رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، ١٩٩٧.

(٤) الرواشده، سامح، (**بنية التشظي**)، ص (٥-٦).

(٥) السعافين، (**الرواية في الأردن**)، ص ٢٧٥، وانظر:: (**أحياء في البحر الميت**)، ص ١٥٥.

(٦) الرزاز، (**عصابة الوردة الدامية**)، ٢٣، ٢٦، ٢٧.

(٧) **المرجع نفسه، ص ١١٤.**

وهكذا تناثرت الأساليب السردية في رواياته كلها من المنولوجات بأنواعها[١] والقطع الزماني والمكاني[٢] . والتداعيات[٣] ، والتذكر[٤] ، وتقنيات السينما من مونتاج، وكولاج وتصوير وأحلام بنوعيها،[٥] والكوابيس والهذيانات[٦] ، وغيرها واللوازم [٧] سواء أكانت كلمة أم عبارة أم صورة توحي كل منها بدلالات جديدة... كما ضمن النص بشكل عشوائي أسماء الشخصيات المتناقضة والنصوص العربية والأجنبية كما سنرى في الفصل الثالث.

ويمكن القول إن هذا التنوع في أساليب السرد يوحي بدلالات تكشف عن جماليات التفكك واللائتلاف وتؤكد ما أشار إليه صلاح فضل من "أن هذه التقنيات لا تسفر عن جمالها إلا عند وضعها على محك التجربة في النص الروائي لاختبار لقائها في الكشف عن آلياتها في الوصول إلى الدلالات الهادفة"[٨]) .وقد يتولى السرد أحياناً الراوي بضمير الغائب (كلي المعرفة) للكشف عن وجهات نظر الشخصيات من خلال عمليات الرصد والرؤية كما في "عصابة الوردة الدامية"[٩] . وقد يتخفى الروائي أحياناً وراء الشخصيات "لهدم النص وإعادة بنائه[١٠]" متقمصاً دور الناقد المحلل كما فعل في "أحياء في البحر الميت". وقد ظهرت أحياناً ومضات "لسارد مموّه[١١] "، غير محدد الهوية، تكرر حوالي ثمان مرات في "عصابة الوردة الدامية"؛ ليعكس معاناة الشخصيات. ويتماهى الروائي أحياناً مع الشخصيات المحورية مثل "عناد"، و"عبد الكريم". ونجد أحياناً السرد بضمير الجمع[١٢] . حيث يتماهى الرواة في سارد واحد. ويبدو الراوي في الروايات هامشياً، مشروخاً، حالماً يتلكأ ويتلعثم، مأزوماً قلقاً متوتراً، حائراً، أفعاله لا تخضع لمنطق، ومواقفه غير معللة، يعترف بأمراضه ودونيته، فهذا

---

(١) الرزاز، (**أحياء في البحر الميت**)، ١٥٧، ١٦٩، ١٧٦. وانظر:(حين تستيقظ الأحلام)، ص١٤، ٥١، ٥٨، ١٠٧، ١٢٨، ١٦٠.

(٢) (**عصابة الوردة الدامية**)، ص١٧ ،٣٥.

(٣) الرزاز، (**الشظايا والفسيفساء**)، ص٦٩.

(٤) الرزاز، (**الشظايا**)، ٧٥ - ٧٦، ٨٥، (**عصابة الوردة الدامية**)، (٧٩ - ٨٠)، ٢٧.

(٥) (**العصابة**)، ص١٦، (**الشظايا والفسيفساء**)، ص ١٢٧.

(٦) (**عصابة الوردة الدامية**)، ص١٢، ١٤، ٢٦، ٢٧، ٣٢، ٤٥، ١٠٤، ١٢٦، ١٣٦، ١٤٧. وانظر: (**حين تستيقظ الأحلام**)، ٩٠-٩١.

(٧) الرزاز، (**أحياء في البحر الميت**)، ص ٤١، ٩٩، ١٠٩، ١١٦، ١٢٠، ١٢٧، ١٤٤.

(٨) فضل، صلاح، (**بلاغة الخطاب وعلم النص**)، ص٣٠.

(٩) الرزاز، (**عصابة الوردة الدامية**)، ٩٧ -٩٩.

(١٠) أنابيس، (**رواية المستقبل**)، ص٢٦٨.

(١١) الرواشده، سامح، (**بينة التشظي**)، ص٩٠، ورواية (**عصابة الوردة الحمراء**)، ص٢٢.

(١٢) الرزاز، (**الشظايا والفسيفساء**)، **ص ٩٩، ١١٧.**

سمير في الشظايا يقول: "بغتة اجتاحني إحساس بأنني عاجز عن متابعة كلام النائب وأرى حركة شفتيه ... ولا أسمعه .... تلعثمت[١] ".

أما علاقة السارد بالآخرين فيشوبها الخلل والارتياب وعدم الثقة والاغتراب والتناقضات والعزلة والتمزق واليأس والإحباط. لكنها في مواضع محددة يبدو السارد فيها متعاطفاً مع شطره[٢] .

ولا بد من التمرد على التراكيب المألوفة طالما أن الكاتب يتمرد على البناء التقليدي، فقد هيمن التدفق الحر للغة من خلال التداعيات المتناثرة هنا وهناك في الروايات الثلاث ويوضح المقطع التالي المقتبس من رواية الشظايا والفسيفساء هذا الانهيار: "الأولاد يتفرجون على فيلم، أصوات صاخبة تندفع من داخل الشاشة، جهاز حفر يخترق جدران بيت الجيران المومئ نحو بيتنا، الضوضاء الخرافية تفتح ثغرة، ثغرة جهنمية في دماغي، الجرس يرن، إنه الزبال ...[٣] ".

وقد تنوعت أنماط اللغة في هذا البناء وتوزعت؛ فجاءت لغة موحية بيانية مكثفة، تقريرية، مباشرة، تصورية إيقاعاتها متباينة، إنشائية، خبرية، تراثية، معاصرة، فصحى، عامية، لغة التصوف والقرآن، رصينة متماسكة، عادية مألوفة، تقترب من النثر الصحفي أحياناً، أو التقرير كما في رواية "الشظايا والفسيفساء"[٤] . اتسمت بطابع السخرية والمفارقات[٥] ويمكن توضيح اللغة الشعرية من خلال المقطع التالي من رواية أحياء في البحر الميت: "والروشة فارس يمتطي صهوة الموج ويطارد خيالاً نحو الرماية، ونرقص أنا ومريم في أحد ملاهي الحمراء، ثم ندور ونيمّم صوب المتراس، ... الرمال تراوغ، الموج يقدم ويحجم، يكر ويفر.... وخطوات تهرول بين الشياح والرشيدية ..."[٦] .

---

[١] الرزاز، (**الشظايا والفسيفساء**)، ص ١٠٨.

[٢] **المصدر نفسه، ص ٥٥،١٢٧.**

[٣] **المصدر نفسه**، ص ٧٥-٧٦.

[٤] **المصدر نفسه، ص ١١، ١٤، ٢٩-٣٠، ٤٥**، وانظر: رضوان، عبد الله، (**حين يصير الواقع فناً**)، مجلة الموقف الأدبي، ع٢٧٩، دمشق، ١٩٩٦، ص٩.

[٥] الرزاز، (**أحياء في البحر الميت**)، ص٤٤، ١٠٣، ١٦٠، ١٧٨.

[٦] الرزاز، (**أحياء في البحر الميت**)، ص ١٠٠.

وتفوقت رواية "أحياء في البحر الميت" في تعدد مستويات لغتها وأنماطها[١] . وطعمت الحوارات بالعامية لتصور مستوى الشخصيات من الناحية النفسية والفكرية والاجتماعية ولا سيما المقاطع التي شاركت فيها الشخصيات غير المثقفة مثل أم مثقال، ووالده، وعمة عناد، والرائد أحياناً، مثال ذلك الحوار الذي دار بين عناد ووالد مثقال ووالدته في مشهد "من اعترافات القائد الرائد"[٢] . إذ تقول والدة مثقال لعناد: "لا تلتفت إلى كلام العجوز... خرفان ... الولد طالع لجده ... والدي ... شهم وعنيد ... والختيار يريد أن يكسر جناحه.

التفت العجوز إليها وقال بنزق:

- "أنتِ أفسدتي الولد .... خليكِ جائعة، خلي أولادك من غير مورد حتى ينبسط حبيب قلبك مثقال. ويظل يتسكع يشم الهوا ويقطف الورد وأقرانه دكاترة ومحامين ومهندسين".

*****

وهكذا نلاحظ أن دلالة هذه الانتقالات والقفزات في لغة الرواية وعناصرها الأخرى هو انعدام رؤية الشخصية، وفقدان قدرتها على التمييز بين طبيعة الأشياء، فكل شيء يفقد توازنه؛ العالم الروائي فقد توازنه وتماسكه، الحياة فقدت معناها، لذا تهرب الشخصيات إلى أعماقها وداخلها من أجل إضاءتها.

ووسط هذه القفزات والانتقالات والومضات، نلمح ملامح جديدة من التنامي تظهر في مواضع عديدة من الروايات، وسنوضحها في المحور الثاني.

---

(١) السعافين، (**الرواية في الأردن**)، ص٢٧٣، وانظر: عبد الخالق، غسان، (**الزمان والمكان، النص**) ص ١٦.

(٢) الرزاز، (**أحياء في البحر الميت**)، ص١٥٥، انظر أيضاً في الرواية: ٨٥، ٩٩.

المحور الثاني: البناء المشظّى المتنامي.

وبينما يستمر التشظي والتفكك في روايات الرزاز عامة فإننا نلتقط مسارب وأبنية جديدة داخل الرواية المشظّاة الواحدة. منها التنامي وذلك تجسيداً لمرونة الرواية وتحررها من ثوبها التقليدي، وهذا يعني اجتماع التفكك والتنامي في بناء واحد، لذا يمكن أن نطلق عليه المشظى العضوي أو (المشظى المتنامي)،أو (شبه المشظى)، وقد جاءت هذه التسمية بناء على القيمة المهيمنة داخل فضاء الرواية.

والمقصود بهذا البناء، هو وجود عنصر أو أكثر يتنامى / يتكرر في معظم المشاهد والمقاطع،ويحتل حيزاً في الرواية أكثر من غيره. وقد تبتعد الرواية عنه كثيراً، فعدستها لا تلتصق به، تذهب في أنحاء متفرقة من خلال قفزاتها بين الأحداث المتنوعة، والأزمنة المبعثرة والأمكنة المتعددة المشتتة، أو تبدو هذه القفزات أو الإنحرافات بعيدة عن العنصر المتنامي في الظاهر، لكنها في حقيقة الأمر تهدف إلى تكثيفه فتحول عناصر البناء إلى متلاحمة وغير متلاحمة، متنامية وغير متنامية. ولتوضيح هذا البناء، يمكن الوقوف عند روايات "مذكرات ديناصور" و "اعترافات كاتم صوت" و "متاهة الأعراب في ناطحات السراب".

وتتألف رواية "مذكرات ديناصور" من مائة وسبع وأربعين صفحة من القطع المتوسط في ثلاثة وستين مشهداً. كل مشهد مستقل عن الآخر، والعلاقة بين المشاهد علاقة تجاور، لا تسلسل ولا ترابط. يستهلها الكاتب بتوظيف أسلوب التضاد موحياً بالتمرد على ما هو مألوف، كما يتضح من عنوان الاستهلال: "مؤخرة لا مقدمة لها لحكاية حب"[١] . يومئ بغياب المنطق المعتاد عن عالم الرواية، حيث تتماهى شخصياتها وأطيافها وأشباحها وإيماءاتها، ويتبادل هؤلاء الأدوار واللغة، ويتقمص كل منهم دور الآخر في لحظات نادرة لا تتكرر[٢] .

ويتتابع التأكيد على غياب المنطق في المشهد الأول من الرواية، وهو يوظف أسلوب العنعنة عن الماضي[٣] . معلناً رفضه القاطع للواقع وتمرده أحياناً، كما تنبه زهرة من خلاله إلى ما يكتنف النص من غموض وتمرد[٤] .

---

(١) الرزاز، (مذكرات ديناصور)، ص ٥.

(٢) المصدر نفسه، ص٥.

(٣) المصدر نفسه، ص٦.

(٤) المصدر نفسه، ص ٦-٧.

إن بناء الرواية يتسم بالمرواحة بين التفكك والتشظي من جهة، وبين التنامي من جهة أخرى، إذ يصل التفكك أقصى درجاته، ولكنه سرعان ما يطلق خيوطاً تتنامى باتجاهات مختلفة، فالكاتب يلجأ إلى التهميش والترقيم والتقطيع إلى جانب التنامي أحياناً، فلا يهدف على تصعيد الحدث أو الحبكة، وإنما يسعى إلى الاقناع على الرغم مما فيها من قفزات، وانتقالات في الأحداث والأزمنة والأمكنة والانحرافات السردية وتعدد الرواة.

وهكذا جاءت مذكرات ديناصور، من خلال لوحة مشهدية عامة مجزأة مبعثرة على شكل لوحات ومشاهد يومية من حياة عبد الله ديناصور، فالشكل غير مصطنع أو مفتعل، إنما يتشكل ببساطة وعفوية متناهيتين، وعلى هذا الأساس وزعت المشاهد بطريقة مشظاة حيناً، ومتنامية حيناً آخر. ولو ألقينا نظرة على هيكلها العام لرأينا ما جاء فيها متماسكاً نامياً ونمثل على ذلك بعناوين المشاهد التالية[١] :

من كوابيس ديناصور / من كوابيس ديناصور / المباراة / من كوابيس ديناصور/ من كوابيس ديناصور / الثلاثاء ديناصور بعد انتخابات عام ١٩٩٣/ ...الخ"، وتتداخل هذه المشاهد مع الإطار العام المفكك للرواية؛ لتشكل في النهاية بناء مشظّى متنامياً. حيث يتم التنامي والربط بين هذه المشاهد بوسائل عديدة منها أسماء الشخصيات ولا سيما "عبد الله الديناصور" ... أو "زهرة" وما يحدث معها، أو ما تقوم به الشخصية، إذ نشعر بالتقدم والنمو للحظات قصيرة تنتقل مباشرة إلى قفزات من هنا إلى هناك، وانتقالات مبعثرة، ثم تعود ثانية إلى النمو، وهكذا حتى نهاية الرواية.

ففي أحد "كوابيس ذبابة"[٢]، يتحدث "ديناصور" عن موضوع الانتخابات العشائرية، فيتقدم الحدث ويتطور من خلال تطور الانتخابات حتى يصل ذروته، وبغتة ودون تمهيد ينطلق "عبد الله الديناصور" بمشهد جديد للحديث عن طفولته مع زهرة وعلاقتهما بالحزب في بيروت، ومن ثم يتشظى الحدث من خلال القفزات والانتقالات حتى يعود ثانية للحديث عن الانتخابات بعد عدد من المشاهد.

ومما يدعم التنامي في الرواية تلك الومضات المتعددة والمتنوعة التي تومئ أحياناً إلى سيرة الكاتب، وتلك التقارير السردية الجافة التي تكشف عن هزائم عربية معروفة.

---

[١] الرزاز، (مذكرات ديناصور)، ص ٦٩ - ٨٧.

[٢] المصدر نفسه، ص ٥٦ - ٨٤.

وهكذا تتتابع القفزات والانتقالات التي يتخللها جزئيات وتفاصيل متتابعة، ينتج عنها عدم تعاقب الزمان، أو التركيز على الحدث والإمساك به أو بالشخصية الواحدة أو المكان، حيث يتولد المناخ العام من التشظي والتنامي.

ولو حصرنا المشاهد الخاصة بديناصور سنجدها أربعة وأربعين مشهدا يغلب عليها طابع الأحلام والكوابيس والهذيانات التي تتغلغل إلى عالمه الداخلي الممزق، والذي يعاني من الخيبة والعجز والعزلة والهروب من الواقع فبدا غضاً هشاً، لا يظهر إلا إلى جانب زهرة أو ذبابة الساعد المساند له، هذا وقد تفسخت الكوابيس، وتداخلت مع التداعيات والمنولوجات وتيار الوعي[١] .

واتسم مشهد الكابوس الواحد بالانتقال من كابوس إلى آخر، كوابيس متلاحقة مشظاة تباينت في أحجامها، تصدرت بتمهيد أو عنوان، كما اختتمت بإشارة واختلطت كوابيس اليقظة بكوابيس النوم[٢] .

أما مشاهد زهرة فقد بلغ عددها ثمانية فقط، لقد أبحرت في أعماق ديناصور، وكشفت عن علاقاته مع العالم الخارجي، وجاءت على شكل اعترافات ويوميات تماسكت قليلاً لغة وأسلوباً، مقارنة بكوابيس ديناصور، ربما لثبات زهرة وصمودها واتزانها ودورها في محاولة إنقاذ ديناصور. لقد تبعثرت أحداث الرواية بين مشاهدها إلا نادراً، وغلبت عليها حركة الشخصيات التي تجسد إيماءات منوعة إلى الهموم العربية، والهزائم المتلاحقة التي شهدها العالم العربي وما يزال[٣] . وتوزعت عبر خيط أو أكثر يبدو ظاهراً أحيانا، خفياً أحياناً أخرى، يربط بين اللقطات المتعددة، والوقفات المنوعة، والأحداث المتكررة النامية المبعثرة، والأزمنة المتداخلة، والأمكنة المتعددة، يوحي بصلابة الواقع وجهامته وانعدام الرؤية اليقينية. هذا إلى جانب الشخصيات التي تحرك الأحداث وتحاول أن تنميها وتسير بها إلى الأمام، تارة وتبعدها تارة أخرى، ولا سيما بعد مقتل زهرة، فقد اختفى الجميع، وبقي ديناصور وحيداً مع أطيافهم.

---

(١) الرزاز، (مذكرات ديناصور)، ص ٢٦-٢٨، ٥٦، ٦٣، ٧٠-٧٥، ٧٦، ٨٢، ١٣٢، ١٣٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٦، ٢٨، ٢٩ - ٣٤، ٧٦ -٧٨، ٨٢ -٨٣.

(٣) المصدر نفسه، ص١٠، ١١، ٤١، ٥٣، ٦٩.

ولا تختلف ملامح شخصيات هذا البناء عن ملامح البناء المشظى "فقد أخرجها الكاتب من الواقع إلى عالم الأحلام، والكوابيس كنوع من الهروب من النمطية لهدم بنية النص وعدم تقولبها في نسق جامد"[١] . فمن الشخصيات ما كان ضحية دورة الزمن[٢] ، ومنها ما هو عصي على الاختزال[٣] . والجميع يتخذ شكل لديناصور[٤] .

وقد وصف بعض النقاد شخصية زهرة: "بأنها بطل تراجيدي"[٥] . ربما لأنها الأكثر استجابة لمتطلبات الموقف التراجيدي والمصرّة على مواقفها دون تراجع رغم معرفتها المسبقة بالنهاية، وتبدو زهرة متفاعلة أحياناً بدليل موتها في النهاية[٦]، تحمل رسالة الأمة من خلال تحولاتها إلى طيف أو شبح. وتدخل في علاقات فاعلة مع ديناصور، ترتبط معه بالتصاق روحي يعزز خيوط التنامي، يضاف إلى ذلك وضوح أكثر لمرحلة من مراحل حياتها وحياة ديناصور وبخاصة طفولتهما.

وقد قدمت الشخصيات بطريقة الاستبطان الذاتي كما في البناء المشظّى ولا سيما عن طريق الكوابيس والهذيانات والأحلام والمنولوجات وغيرها، وعن طريق المذكرات والاعترافات التي جاءت على لسان زهرة، تصور صراع ديناصور مع ذاته وتهديدها بالانقراض والتحجر "رمز الإنسان العربي المدحور" الذي اتضحت رمزيته من خلال الإشارات والإيماءات. وانسجاماً مع خيوط التنامي، فهناك إشارات إلى تسلسل الزمان ولا سيما بعد مقتل زهرة، ويأتي ذلك من خلال تحديد أيام الأسبوع[٧] . وذلك في مشهد بعنوان "من مذكرات ديناصور"، فقد تحدد على النحو التالي: "الجمعة: بعد مقتل زهرة، السبت، الأحد: بعد مقتل زهرة . وتتشابه حركة الزمان والمكان مع البناء المشظى. إلا أن هناك إيماءات توضح ملامح الزمن التاريخي حين سأل الراوي عبد الله الديناصور عن عمره

---

(١) قسوس، وفاء، **(قراءة في مذكرات ديناصور)**، جريدة الرأي عدد ٩٧٦٩، ١٩٩٧/٦/٦، ص ٢٥.

(٢) الرزاز، **(مذكرات ديناصور)**، ص ١٣.

(٣) **المصدر نفسه، ص١٥.**

(٤) **المصدر نفسه، ص ١٢٠.**

(٥) رضوان، عبد الله، **(أدباء أردنيون)**، ص ٢٣١ - ٢٣٣.

(٦) الرزاز، **(مذكرات ديناصور)**، ص ١٠٧.

(٧) **المصدر نفسه، ص ١١٥، ١١٦، ١١٧.**

قال: "إني ولدت أيام توت عنخ آمون، أو حمورابي، أو ملوك الأنباط في البتراء لكنهم ماتوا يا حرام في عز شبابهم، وأنا بقيت حياً أوشكت على طي الأربعين من عمري"[١] .

كما يختزل الزمن ليقرب الماضي من الحاضر "فعبد الله الديناصور" يبحث عن معادلة تجمع ابن خلدون وعفلق ولينين[٢]" .

وتنوع السرد كما تنوع السارد وبدت ملامح ديناصور خلال تسلمه دفة السرد اشتراكياً، يسارياً، النظرية عنده أهم من التطبيق، يتصف بالجمود والتحجر ويوحي بالإنقراض ويتماهى مع الراوي في مواضيع عديدة[٣] .

ويمكن ملاحظة ما يوحي بمحاولة الكاتب التجديد والتجريب من خلال توظيف المفارقة الواضحة بين نمطين مختلفين من الخطاب، خطاب توثيقي صحفي يعتمد الأسلوب المباشر[٤] . وخطابي سردي تراثي بلغة شعرية مكثفة غنية بالرموز والإيحاء، إذ تتحول اللغة إلى أداة فعل توقظ الأحاسيس وتحرك المشاعر، ويمكن القول إن لغة زهرة جاءت أكثر تماسكاً وتجسيداً لتنامي الحدث، وتتزايد عمقاً وشعرية تعبيراً عن رمزيتها .

ونتوقف عند المقطع التالي الذي يوضح ما تتسم به لغة زهرة من شعرية إيمائية فنقول: "أحاول اقتحام قلاع مناماته. أتسلل بعيون رائحتي التي يتنشقها أنف خياله، أعثر على عوالم مذهلة. حيث تخرج الأبواب من مداخلها، وتشلح الكلمات دلالاتها ... ثمة ناطحات سحاب تضرب السراديب السحيقة"[٥] . وهكذا فاللغة منسجمة مع طبيعة هذا البناء، إذ تشظت حيناً وتماسكت حيناً آخر.

*****

---

(١) الرزاز، (مذكرات ديناصور)، ص ٤١.

(٢) الرزاز، (مذكرات ديناصور)، ص ٤٦.

(٣) المصدر نفسه، ص ٤١، ٤٢، ١٣٤، ١٤٤.

(٤) المصدر نفسه، ص ١٣، ٤٧، ٥٥، ٥٩، ٨٧.

(٥) الرزاز، (مذكرات ديناصور)، ص٣٦.

وتستمر ملامح البناء المشظى المتنامي في رواية، "متاهة الأعراب في ناطحات السراب"، بل يمكن القول إن عنوان الرواية يجسد رؤية الكاتب غير المألوفة بما فيه من السجع / التضاد/ التناقض/ الغموض/ التعقيد/ اليأس.... الخ. وهي رواية تتفق مع رأي ناتالي ساروت الذي مر معنا عند الحديث عن الرواية الجديدة وهي تقول: "إن مضمون العمل الفني هو شكله"[١] ، فالمتاهة تتحدث عن ذاتها ومضمونها من خلال شكلها، إذ تشكل ثنائية الأصالة والمعاصرة وسط متاهة تكاد تبدو حقيقة مترامية الأطراف عبر معمار فني معقد البنية لما يزخر فيه من أفكار ومواقف وأحداث ودلالات في أربعمائة صفحة من القطع المتوسط، فهي تعصف بالوضوح وتتمسك بالغموض والتعقيد والتمويه لتصبح نصاً إشكالياً "مفتوح النهاية[٢] ".

وتتميز رواية "متاهة الأعراب في ناطحات السراب"، عن غيرها من الروايات لا على مستوى الرواية الأردنية فحسب بل على مستوى الرواية العربية عامة لما بلغته من ذروة في التجريب والتجديد إذ احتوت الكثير من القيم والمقولات والحيثيات والمسارات والتوجهات والتشابكات المتباينة. فقد عدها بعض الدارسين، "منظومة فكرية سياسية اجتماعية اقتصادية من خلال توظيف تقنيات حديثة وأساليب تراثية"[٣] . ونظراً لما تحويه هذه الرواية من أفكار بارزة اكثر من الشخوص والحكايات وغيرها من العناصر، لذا يمكن اعتبارها "رواية أفكار حيث تقترب من الحالة الذهنية"[٤] .

ونلاحظ التشظي في انشطار شخصية "حسنين" ودخوله حالة (شيزوفرينيا) وسط عالم روائي مقسم إلى (ثلاثة أجزاء ومقدمة)[٥] ، عالم مؤلم بواقعيته التي لا يضاهيها إلا المناخ العجائبي المتشظى، بما فيه من تفكك الأحداث وتبعثرها، وغياب منطق الحبكة، وتنوع الأزمنة والأمكنة وتداخلها وتقاطعها، والشخصيات التي باتت أشباحاً وأطيافاً، مشظاة، ممزقة تغرق في عالم اللاوعي والكوابيس والأحلام، وتنوعت أنماط اللغة على شكل ومضات، وتحول السرد بقفزاته وانتقالاته وإيماءاته لينسجم مع المناخ العام المشظى تجسيداً لجماليات

---

(١) ساروت، (**انفعالات**)، ص ١٨.

(٢) الشوابكة، محمد، (**توظيف التناص في رواية متاهة الأعراب في ناطحات السراب**)، مجلة مؤتة، مجلد١٠، ع١، جامعة مؤتة، آذار، ١٩٩٥، ص٤٠.

(٣) فاعوري، عوني، (**السياسة وأثرها في روايات تيسير سبول وابراهيم ناجي ومؤنس الرزاز**)، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، ١٩٩٥، ص ١٣٥.

(٤) المرجع نفسه، نقلاً عن أكونور، وليم فان، (**أشكال الرواية الحديثة**) ص ١٣٥.

(٥) رضوان، عبد الله، (**أسئلة الرواية**)، ص ١٢٥ - ١٣٥.

التفكك، إذ أصبح العالم الروائي يلفه التشتت والتبعثر والتفكك والتمزق والموات والانتهازية، ... والاهتراء والخواء الذي ينبعث من الواقع الموات.

أما التنامي فنلحظه مبعثرا متناثرا وسط مناخ مشظى مليء بالتناقضات، إذ تظهر خيوط أو مسارب من التنامي والعضوية المتماسكة وبخاصة في "الجزء الثاني" المصدر بعنوان (الشبح)[١] وذلك من خلال سيرة الحياة اليومية لحسنين البطل الإشكالي المنفصم إلى حسن الأول / المعاصرة وحسن الثاني / التراث. وقد قسم الكاتب هذا الجزء إلى الليل، ويمثله حسن الثاني، والنهار ويمثله حسن الأول بأساليب سردية متنوعة وكثيرة.

وتبرز خطوط التنامي والتماسك في الأجزاء الخاصة بحسن الأول / النهار، التي تبدأ من صحوة حسنين من غيبوبته (الشيزوفرينيا) التي دخل فيها بفعل الضغوطات القمعية والحياة الازدواجية بين السلوك والشخصية انفصم على أثرها إلى شخصيتين اثنتين متناقضتين هما حسن الأول / وحسن الثاني.

إن مقاطع النهار تمثل مشاهد لوقائع حياة "حسن الأول" وعلاقاته مع الشخصيات الروائية: (شعلان، اسكندر، بلقيس، أم سليمان، فزاع، ...)، وردود أفعالها حول سلوك واتجاهات "حسن الأول" بسبب حالة (الكوما) الغيبوبة التي يعاني منها؛ إذ تتداخل ملامح التشظي والتنامي في الجزء ذاته، فعندما يأتي (النهار) يمسك زمام الحديث حسن الأول، يتحدث عن سيرة حياته وانتقالاته وتحركاته في مكان يتراوح بين منزله والمقهى، وبين منزل أمّ سليمان في حي واحد. نشعر بتماسك المشهد وتنامي أحداثه أو أفكاره باندفاع وتسلسل حتى يحل مقطع (الليل) فيتولى "حسن الثاني" زمام السرد وينطلق مندفعاً إلى الماضي السحيق؛ ليحكي حكايات أشبه بحكايات "ألف ليلة وليلة" بما فيها من غرائبية وعجائبية حماية لحسن الأول من الانتحار. كما سنرى في الفصل الثالث عن طريق "الإحالات والتعالقات والهجرة في النص"[٢]، مما يؤدي إلى تكسر السرد ثم عودته بعد الانتهاء من الحكاية إلى النهار ليتابع حسن الأول ما انتهى عنده قبل مجيء الليل وحكايات حسن الثاني الليلية.

ويتضح التنامي في هذا الجزء (الثاني) عن طريق تكرار الشخصيات، وحضورها في مشاهد أو مقاطع النهار، وتحديد المكان والزمان إلا في بعض الحالات التي يسترجع فيها

---

[١] الرزاز، (**متاهة الأعراب في ناطحات السراب**)، ص ٣٢.

[٢] الدراج، فيصل، (**دلالات العلاقة الروائية**)، ص ٩٤-٩٥.

حسن الأول حالة الكوما ليصف ما حدث له أثناء الغيبوبة، ونتوقف قليلاً عند بداية هذا الجزء لنتمثل ملامح التنامي من خلال البناء المشظى: يبدأ حسن لأول باعترافاته للدكتور، وما حدث معه أثناء إصابته بحالة الكوما، يتقطع السرد مع مجيء حسن الثاني ليحكي حكاية (حسن الثاني والكهف)[١] . وبعدها يبدأ مشهد أو مقطع (النهار) فيعود حسن الأول ليتابع اعترافاته للدكتور، ثم يبدأ بوصف حركاته وتنقلاته بين شقته وكفتيريا اسكندر بأسلوب متماسك نوعاً ما لا يكسر أو يحطم قيوده إلاّ مقاطع حكايات "حسن الثاني". وهكذا تستمر ملامح التنامي على شكل شذرات أو ومضات تتخلل الفضاء المفكك والمشظى حتى يصل هذا الجزء إلى مشهد (اعترافات بلقيس)[٢] ، وهذا بدوره يؤدي إلى تنوع الحبكة وتداخلها فتبدو تارة مشظاة مفككة مبعثرة وتارة أخرى متسلسلة مترابطة.

ومن الجدير بالذكر أن (الحكاية الليلية الواحدة)[٣] التي يقدمها حسن الثاني تمثل حدثا متنامياً متطوراً تساند البناء المتنامي العضوي، على الرغم من أن هذه الحكايات هي التي تكسر خط السير بين مقاطع (النهار) الخاصة "بحسن الأول". ويمكن القول إنّ هذه الحكايات تعمل على تطوير أحداث الرواية وتعميقها ضمن زوايا النظر[٤] ، وتحولات السرد من شخصية لأخرى.

وتنوعت أنماط اللغة في هذا الجزء انسجاماً مع المناخ العام للرواية وتفككه فاتسمت بالحدة والتوتر، وتراوحت بين اللغة الشعرية التراثية الخاصة "بحسن الثاني" في مشاهد الليل، وبين اللغة البسيطة المعاصرة الموحية المعبرة الخاصة "بحسن الأول" في مشاهد (النهار. وشعرية اللغة في هذه الرواية واستمرارية حضورها تجعل من الرواية "رواية لغوية"[٥] كما رأى بعض النقاد . والقارئ المتمعن في النص لا يشعر بوظيفة اللغة الإخبارية فحسب بل يشعر بتوظيفها حساً جمالياً وغاية في حد ذاتها، داخل نصّ فني قادر على إيصال المقولات المعرفية التي يسعى الكاتب إلى تجسيدها.

******

---

[١] الرزاز، (**متاهة الأعراب في ناطحات السحاب**)، ص ٣٢ - ٤٠.

[٢] **المصدر نفسه، ص ١٧٧.**

[٣] **المصدر نفسه، ص ٤١-٥٢، ٩٩، ١٠١-١٠٩، ١٢١-١٢٦.**

[٤] للمزيد انظر: السعافين، إبراهيم، (**الرواية في الأردن**)، ص ٢٨.

[٥] رضوان، عبد الله، (**أسئلة الرواية**)، ص ١٦٦.

أما رواية "اعترافات كاتم صوت"، فقد جاءت أكثر تماسكاً، وسط "تقنية كلية متداخلة بين الحواري والاعترافي لاستحضار التجربة بكل تعقيداتها وتداخلاتها[١] " . ويبدو أن التنامي فيها أوضح وأعمق ولا سيما وهي تقص حكاية أسرة الدكتور مراد الذي كان يمثل قمة الهرم في الحزب، وسنتوقف عند القسم الأول من الرواية بعنوان (مدارات الصدى)[٢] . إذ نلحظ تنامي الحدث وإن كان على شكل وجهات نظر أسرة الدكتور مراد (الأب، الزوجة، الصغيرة سناء) وردود أفعالهم حول عزلتهم التامة عن العالم الخارجي، والإقامة الجبرية التي فرضت عليهم بعد أن قسم الكاتب هذا القسم إلى سبعة عشر مشهداً مرقماً بلا عنوان.

وتلتقي وجهات النظر وتتقارب وإن كانت على شكل حوار مع الذات (منولوج) باستثناء الحوارات التي تسترجع فيها الشخصيات ماضيها، ولا سيما الدكتور مراد "ليحل الصدى محل الصوت الفعلي الفاني[٣] " لتشكل خيطاً متنامياً من خلال الترابط الذي يحكمها. وقد اتسمت الأحداث ووجهات النظر بالتكرار، إلا أن منطقيتها ودلالاتها تختلف لتتآزر وتتضافر معاً لتعطي صورة كلية عن وضع الأسرة المأساوي.

ولا شك أن تحديد الزمن بيوم (الخميس) من خلال الإشارات التي ظهرت بشكل واضح في افتتاحية كل مشهد من مشاهد هذا القسم تقريباً[٤] ، يوحي بتكثيف الزمن أولاً وتنامي الحدث ثانياً. إذ هو اليوم الوحيد الذي تتواصل فيه الأسرة مع العالم الخارجي محدثاً نوعاً من التناغم والانسجام. ولربما أوحى بتزامن الحدث[٥] . ومما يدعم التنامي في هذا القسم تحديد المكان أيضاً بمكان الإقامة الجبرية بملامحه التي تنعكس على الشخصيات وبالتالي تظهر العلاقات بينها باعتبار المكان "شبكة من العلاقات والرؤى ووجهات النظر تتآزر وتتضامن لتشكله"[٦] .

وتختلف شخصيات هذه الرواية عن غيرها من الروايات التي كانت أشبه بأطياف ورموز، فهي في هذه الرواية تقف على الإحساس بالقهر والمعاناة، لتخدم قضية البحث عن

---

(١) الموسوي، محسن حاسم، (**ثارات شهرزاد**)، ص ٥٨-٥٩.

(٢) الرزاز، (**اعترافات كاتم صوت**)، ص ٩-٤٧.

(٣) صالح، فخري، (**وهم البدايات**)، ص ٨٩.

(٤) الرزاز، (**اعترافات كاتم صوت**)، ص ٩، ١٠، ١٣، ١٤، ١٥، ١٦، ١٩، ٢٠، ٢٢، ٢٣، ٢٥، ٢٩، ٣٣، ٣٤، ٤١.

(٥) **المصدر نفسه، ص١٦، ٢٥، ٢٦.**

(٦) بحراوي، حسن، (**بنية الشكل الروائي**)، بتصرف، ص٣٢.

الذات، ولتحدد أبعاد أزمة الضياع الإنساني زمن الاغتراب والعزلة. فهي مستمدة من الواقع، وقد تومئ من خلال إشارات عديدة إلى الربط بين "الرواية وسيرة الكاتب[١]" . بما يحيط به من التشظي والتمزق والضياع لا المنطق والعقل والحوار على الرغم من ابتعاد الرواية عن هذه السيرة -على الأغلب الأعم-، وتظهر أيضا الشخصيات حية فاعلة تحرك الحدث بطريقة يسهل علينا تجميعه، وقابليته في الكشف عن طبيعة الشخصيات وسلوكها وإخضاعها للوعي، وإن قام الكاتب بتجريد الشخوص من مضمونها وطبائعهم إلا صفة القمع[٢] .

وتنوعت الشخصيات بين (التراجيدية والإيجابية والسلبية والمركبة)[٣] لكنها برمتها مسطحة ثابتة، فقد حاول الدكتور مراد التحدّي والمواجهة، وجعل من نفسه سيزيف حاملاً صخرة لا يهدأ[٤] ، وقد تقترب شخصيته من الإيجابية، إلا أن قتامة الواقع واهتراءه لا ينتج الشخصيات الإيجابية. بينما أحمد ابن الدكتور يبدو شخصية سلبية؛ لأنها هروبية هشة تمثل الانكفاء والعبثية والهزيمة، أما يوسف فهو شخصية مركبة، ضحية وجلاد، معقدة في سلوكها، طفولته ممقوتة مما ولّد لديه العقد النفسية، التي استغلها الروائي كوسيلة لتقديم شخصية يوسف، إلى جانب اعترافاته بالسرد التقريري، الأمر الذي أدى إلى ظهورها بمظهر ساخر ناجم عن المفارقات العديدة في شخصيته.

والجديد في هذه الرواية أنه أنطق شخصياتها بدون صوت، واسمع تفكير البعض دون أن يخرج إلى حيز التجربة، وكتم الأسرار رغم أن أصداء الاعترافات جلجلت، وقد استطاع أن يخلق من اليأس تفاؤلا وتحديا إذ أوصل مضامين ما يكتب الدكتور مراد من قلب العزلة والإقامة الجبرية.

---

(١) خليل، إبراهيم، (**الرواية في الأردن في ربع قرن**، ص ٢٧-٢٨.

(٢) صالح، فخري، (**وهم البدايات**)، ص٨٩، وانظر: الرواية، ص ٣٥ - ٣٧، ٣٧-٤١، ٦٤، ٨٢، ٩٢.

(٣) للمزيد عن أنواع الشخصيات، انظر: رضوان، (**أسئلة الرواية**)، ص ٩١-١١٢.

(٤) الرزاز، (**اعترافات كاتم صوت**)، ص ١٠.

وإن وجهات نظر أسرة الدكتور "مراد" حول عزلته تروى مرات عديدة بحيث تؤدي إلى تعدد الرؤى الذاتية للشخصيات أحياناً وتشابهها أحياناً أخرى، مما يجعل الرواية تقترب من "البناء المكرر"[١].

وانسجاماً مع طبيعة التنامي تبدو الشخصيات متفاعلة فيما بينها، ومتفاعلة مع عناصر الرواية مقارنة بغيرها من الروايات، حيث تنعكس ملامح الأمكنة على الشخصيات، ولا سيما مكان الإقامة بما فيه من عزلة وخوف ويأس وخواء.

وتختلف التقنيات والأساليب السردية في هذه الرواية عن غيرها. إلا أنه قلل من التداعيات مما ساعد على تنامي الأحداث وتتابعها واقترابها من الشكل المتنامي. ولا ننسى السارد المتكلم وإن تعدد الرواة، فإن حديث الشخصية الواحدة عن ذاتها، قد يجعل الحدث متماسكاً قليلاً. وحتى أنه يمكن القول إن الأجزاء الأخرى من الرواية تتجلى فيها ملامح التنامي بشكل واضح كما في "اعترافات كاتم صوت"، وإن تخللتها الاسترجاعات [٢] والاستباقات[٣] والتزامن[٤] ولعبة الضمائر وتعددها، ونجد ذلك أيضاً في "اعترافات فتاة في عنق الزجاجة".

وختم الرواية بمشهد عنوانه (دوائر الأصوات) لينفي الحوار الذي نفاه مسبقاً في المشهد الأول، ويعمق مفهوم العزلة ويلخص وجهات نظر الأسرة ثانية. وأتفق مع رأي الباحثة منى محيلان[٥] في أن هذا المشهد يقترب من المشهد المسرحي محاولاً إغلاق الدائرة التي بدأها في المشهد الأول دون تغيير يذكر، مما يؤكد قدرة الكاتب على خلق أبنية وأشكال فنية عديدة ومتنوعة وخوضه في معترك التجريب، إذ يدخل في هذه الرواية مسارب وخطوط مختلفة من التنامي والتشظي والتكرار والدائرية، ليجعل منها رواية مركبة متداخلة بأبنيتها. ولم يكتف بذلك، فقد ألحق الرواية بأسلوب جديد من (الملاحق) أدخل فيه ما يشبه الحوار مع

---

(١) راجع الفصل الأول من البحث، ص٣٤ ، بالإضافة إلى المرزوقي، سمير، وجميل شاكر، (**مدخل إلى نظرية القصة**)، ص ٨٦-٩٧..

وقد عرف المرزوقي البناء المكرر أنه: "**ضرب من علاقات التواتر بين الأحداث والخطاب (النص) بحيث يكرر أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة، ويمكن أن يروي الحدث الواحد مرات عديدة بتغير الأسلوب وغالباً باستعمال وجهات نظر مختلفة أو استبدال الرأي الأول بغيره**".

(٢) الرزاز، (**اعترافات كاتم صوت**)، ص ١٣٨، ١٤٢، ١٤٦، ١٧٠ .

(٣) المصدر نفسه، ص ٧٥، ٢٨، ٢١، ١٩.

(٤) المصدر نفسه، ص ٢٦، ١٦.

(٥) محيلان، منى، (**حركة التجريب في الرواية الأردنية**)، (١٩٦٠-١٩٩٤)،، ص٧٨.

القرّاء في محاولة لتجسيد العلاقة بين الروائي والقارئ من جهة، والنص والقارئ من جهة ثانية.

المحور الثالث: البناء المتنامي.

تبدو رواية "جمعة القفاري" "يوميات نكرة" أقرب إلى البناء المتنامي، ولكن بتقنيات حديثة مستفيداً من معطيات علم النفس التحليلي. وقد أخذ على الكاتب تراجع مستوى إبداعاته الفنية مقارنة بغيرها من حيث عمقها وحيثياتها وسماتها وبناؤها ولغتها[١] ، ورأى بعض النقاد أنها أقرب إلى "الرواية القصيرة[٢] " . فقد جاءت على شكل يوميات "للبطل الإشكالي جمعة"[٣] بلغة بسيطة تعتمد على عدد من المشاهد المنفصلة المستقلة، -في الغالب- والتي أضيف بعضها إلى بعض لتشكل معاً سيرة حياة "جمعة القفاري" بحيث "يبقى الرابط بينها هو شخصية جمعة ذاته....، أما الأحداث الصغيرة منها والأساسية والشخصيات الثانوية فهي ليست سوى عامل مساعد لإبراز الشخصية"[٤] .

ومن خلال المشاهد واليوميات يتنامى الحدث ويتقدم، ومما يدعم ذلك التركيز على استخدام ضمير المتكلم -على الأغلب الأعم- وإن تعدد الرواة ، فهو "الشخصية النموذجية[٥]"، والبطل اللامنتمي الهارب من مواجهة العالم، يخوض المغامرات ويحاول التكيف مع نفسه ومع محيطه لكنه يعجز . لذا تتخذ الرواية شكل (المحاكاة الساخرة) عن طريق (المضحك المبكي) إذ يشتبك الوعي باللاوعي، والحقيقة بالوهم، فقد أفادت من الكتابة المسرحية لإميل حبيبي "لكع بن لكع"، حيث اقتربت منها في "بنائها وطريقة معالجتها[٦] " ، وشكلت مشهداً مسرحياً مركباً في مشاهد فرعية بدليل ما فعله جمعة في نهاية الرواية حين طلب من المخرج أن يسدل الستار فقد انتهت المسرحية[٧] .

---

(١) مقابلة مع مؤنس الرزاز أجرتها الباحثة بتاريخ ١٩٩٧/٦/١٥، وزارة الثقافة، عمان.

(٢) السعافين، إبراهيم، (**الرواية في الأردن**)، ص ٣٠١.

(٣) خليل، إبراهيم، (**الرواية في الأردن**)، ص٤٣- ٤٤. وانظر: الرواية، ص٢٠، ٢٦، ٤٨، ٥٠، ٥٨، ٦٤، ٦٩، ٧٦، ٨١، ١٩، ١٣٣.

(٤) رضوان، عبد الله، (**أدباء أردنيون**)، ص ٢١٢.

(٥) حداد، نبيل، (**أزمة الشخصية المحورية**)، مجلة مؤتة، م١٠، ع٢، أيار، جامعة مؤتة، ١٩٩٥، ص ٢٥٢.

(٦) السعافين، إبراهيم، (**الرواية في الأردن**)، ص ٢٩٨.

(٧) الرزاز، (**جمعة القفاري**)، ص ١٣٤.

وجمعة القفاري يتجلى بثلاثة وجوه بسبب فصامة (جمعة و فاضل و نعمان العموني) جمعة يمثل "البنية السطحية، بينما فاضل البنية التحتية للشخصية ذاتها"[١] . أما نعمان فهو البطل الذي كان جمعة يحلم بتوليفه في رواية يكتبها، يجترح فيها بطله الباطني المنشود، لكنه حتى في هذا عاجز عن تحقيقه. وهذا لا يؤثر على تماسك البناء بل يوحي بترابط الأحداث رغم استقلالية المشاهد على الأغلب الأعم. إلا أن هذه الأحداث اللامركزية والمغامرات المتعددة تتضافر وتتآزر لتشكل بناء متناميا بحبكة واضحة يسهل إخضاعها للمنطق.

وإن وضوح ملامح المكان ومحدوديته يؤكد تنامي الأحداث، ولا سيما وهي تعالج قضية الديموقراطية والتحولات الاجتماعية والفكرية، وعلاقتها بالبيئة المحلية لإكساب النص لحمة فنية متماسكة. فالمكان هو عمان، جبالها، أزقتها، حاراتها، وحاناتها، وعزلة عمان الغربية عن عمان الشرقية[٢] .. وتميزت هذه الرواية باستخدام الكاتب "لنمطين من المكان[٣]": الأول، المكان الجغرافي شبه الحيادي عن المشاهد الروائية والشخصيات، وذلك حين يقول جمعة: "إن أدر أو الكرك أو الرمثا أو السلط ... تجسد روح الأردن أكثر من عمان"[٤] .

أما النمط الثاني فهو المكان الروائي، حيث يصبح جزءاً من بنية المشهد الروائي[٥]، إذ نلاحظ تأثير متغيرات المكان على الحدث وتناغمه مع الحالة الخاصة للبطل الأستاذ جمعة ولا سيما خصوصية المكان في مشهد "غرفة الفندق"[٦]، و "غرفة المستشفى"[٧] و "شقة الخطيبة الثانية"[٨] و "شاطئ العقبة"[٩]) حتى غدا جمعة اقرب إلى البهلول يهرب من الأضواء باعتباره نكرة هامشي[١٠] . وقد افتتح الرواية بمقدمة يحدد فيها الفكر الطبقي لجمعة من

---

(١) خليل، إبراهيم، (**الرواية في الأردن**)، ص ٤٦.

(٢) الرزاز، (**جمعة القفاري**)، ص ١١٩.

(٣) رضوان، عبد الله، (**أدباء أردنيون**)، ص٢١٨ -٢١٩.

(٤) الرزاز، (**جمعة القفاري**)، ص ١١٩.

(٥) **المصدر نفسه، ص ٩٦-٩٧.**

(٦) **المصدر نفسه، ص ٣٣-٣٦.**

(٧) **المصدر نفسه، ص ١٣٢-١٣٩.**

(٨) **المصدر نفسه، ص٣٧-٥٦.**

(٩) **المصدر نفسه، ص٧٦.**

(١٠) الرزاز، (**جمعة القفاري**)، ص٢٥.

خلال انتمائه للمكان (عمان). ويمكن القول إنّ المكان في هذه الرواية من أكثر عناصر الرواية وضوحاً.

ولا يختلف الزمان عن المكان فقد تحدد بفترة معينة ما بعد الطفرة، فترة زمنية محددة في حياة جمعة القفاري ولكن هذا لا يمنع من تداخل الأزمنة وتقاطعها في بعض المواضع عن طريق الاسترجاعات والتذكر.

المحور الرابع: البناء التوالدي.

كشفت المحاور السابقة عمّا تتسم به روايات الرزاز من تعقيد أو غموض في بنائها وتعدد في مقولاتها وأدائها وتقنياتها، كما كشفت عن تماهي شخصياتها وأحداثها وأزمنتها وأمكنتها بحيث يصعب التعامل معها. وتمثل رواية "سلطان النوم وزرقاء اليمامة" واحدة من تلك الروايات حيث تشكل تحولاً جديداً في مسار تجربة الروائي إلى مرحلة "الرواية الحداثية[١]"، أو "ما بعد الحداثة[٢]" كما رأى بعض النقاد.

وتشكل هذه الرواية نصاً مفتوحاً يستوعب الجزئيات والخصوصيات والتناقضات الاجتماعية والفكرية والسياسية بانسجام وائتلاف عبر أجواء "ألف ليلة وليلة" من خلال تطعيم الواقع بروح التراث لتصبح العلاقة بينها، دينامية مولدة فاعلة، ويصبح التراث لا قناعاً يؤدي وظيفة شكلية فحسب بل جزءاً من تكوين الوعي وسط فضاء روائي فانتازي. لذا يرى الكاتب أنها تمثل مرحلة جديدة في تصعيد ما يسمى "بالواقعية السحرية"[٣] ، ينتقل إليها بمسرب جديد تتوالد فيه الأحداث والشخصيات واللغة محاولاً الابتعاد عن التنميط لرصد قتامة الواقع من جهة، وليساند البناء المفكك العام للرواية من جهة ثانية، ويمكن تسميته بـ (البناء التوالدي)[٤] .

إن مبدأ التوالد يقوم على "بنية أساسية متكاملة بمقتضاها يتجدد الحكي في الخطاب، فيها من البنيات الفرعية التي تتضامن وتتضافر لتشكل الانسجام والائتلاف من خلال توالد حكاية عن حكاية أو تقنية عن تقنية[٥] " . وهكذا فإن رواية "سلطان النوم وزرقاء اليمامة" تقوم على مبدأ توالد حكاية عن حكاية، إذ تقوم على ثلاث حكايات أساسية متفاوتة في أحجامها، تتوالد وتتناسل من رحم بعضها بعضاً، تبدأ بحكاية "علاء الدين وحسناء الشاطرة"، علاء الدين يتمتع بقدرة خارقة في جذب الناس عامة إليه، لكنه وبرغبة منه تحول بفعل (مصباح علاء الدين) إلى إنسان عادي فقد قدراته فعجز عن التكيف مع العالم الخارجي، بينما

---

(١) رضوان، عبد الله، مؤنس الرزاز في رواية (**سلطان النوم وزرقاء اليمامة**)، بحث غير منشور، ص١.

(٢) الموسوي، محسن جاسم، (**مماطلات التأويل في سلطان النوم**)، جريدة الرأي، ع٩٨٣١، ١٩٩٦/٨/٧، ص ٢٨.

(٣) **مقابلة مع مؤنس الرزاز أجرتها الباحثة في ١٩٩٧/٦/١٥، وزارة الثقافة عمان.**

(٤) للمزيد عن التوالد، انظر: شرح مفصل في كتاب يقطين، سعيد (**القراءة والتجربة**)، فصل التوالد السردي لرواية (**رحيل البحر**)، لعز الدين التازي، ص ٢١٧- ٢٦٩.

(٥) **المرجع نفسه، ص ٢٩.**

"حسناء الشاطرة" مؤنث "الشاطر حسن" في حكايات "ألف ليلة وليلة"، كشفت عن هامشيتها بعد فساد عمل "طاقية الإخفاء" أثناء تواجدها في بيت "بئر الأسرار"، وعندما أوشكت هذه الحكاية على الانتهاء، انتقل الراوي إلى حكاية ثانية تولدت من رحم الأولى، حكاية "روميو وجولييت" لمتابعة التقهقر والخلل ولكن بأسماء وأحداث جديدة، حكاية عشيقين يتمتعان بقدراتهما في شبه مدينة الضاد، لكنهما عاجزان عن التواصل أو إيجاد موجة مشتركة بينهما بسبب قتامة العالم المحيط بهما، وبالطريقة ذاتها، وقبل أن تنتهي هذه الحكاية تتوالد الثالثة حكاية "زرقاء اليمامة"، الحكاية الأم أو الإطار. الحكاية الأكثر عمقاً ودلالة، هي جوهر النص تولدت عن الحكايتين السابقتين لتدعم مقولتهما، وتكاد وتقترب من المتنامي رغم مناخها العام المشظى.

وهكذا نجد الحكايات ذات المضمون الحديث تتوالد وسط أجواء "ألف ليلة وليلة" تارة ووسط حكاياتها سواء وظفت بطريقة معكوسة أم بقيت كما هي.

أما على صعيد الحكاية الواحدة، فلا شك أنها تتسم بالتوالد أحياناً، فقد تتوالد حكاية عن حكاية أو أسلوب سردي عن أسلوب سردي آخر تجسيداً لرؤية الكاتب. ويتضح ذلك في المشهد الثاني من الرواية بعنوان: "رواية عن عالم الضاد"[١] إذ يبدأ الراوي الحديث بضمير الغائب عن طبيعة الحياة في شبه مدينة الضاد وقدرات سكانها، ثم يتوالد عن ذلك وصف لمعاناة "علاء الدين" لما يملك من قدرات في المكان ذاته ... ويستمر التوالد حتى تأتي نواة أو بؤرة جديدة ترتبط بالمكان ذاته فيتولد لدى علاء الدين الملل والتذمر، الأمر الذي يدفعه إلى محاولة التخلص من قدراته الخارقة، وفي نهاية المشهد تتولد حكاية أخرى تتضارب ثم تلتقي مع السابقة.

وقد استهل الكاتب روايته "بمقدمة"[٢] شارك فيها "سلطان النوم" والراوي (كلي المعرفة) في الحديث، فهي تومئ إلى مناخ الرواية الفانتازي من جانب، كما توحي بمدلول التوالد من خلال الإشارة إلى تعدد الحكايات وتضاربها حيناً واتفاقها أحياناً إلا أن محورها واحد يمثل حكاية كبرى.

ووزعت الحكاية الكبرى والحكايات الأخرى على شكل مشاهد يبلغ عددها عشرين مشهداً، تتجاور وتتكرر وتتقاطع الحكايات وتتوالد وتتداخل مشكّلة الجو العام للرواية الذي يعكس

---

(١) الرزاز، (سلطان النوم وزرقاء اليمامة)، ص ١١-٢٣.

(٢) المصدر نفسه، ص٥.

اليأس والهزيمة والإحباط، وهناك خيوط خفية تنتشر في فضاء الرواية نستشفها من تقاطع الحكايات وتوالدها من وسط عالم القمع والتمزق، تعمق رؤية الكاتب غير المألوفة، وهو يرى أن عالم الفانتازيا والخيال أكثر واقعية من الواقع. وهكذا تزداد الفكرة تبئيراً وتوضيحاً نتيجة لتجاور المشاهد وتكرارها عبر تقنيات "الترادف والوصف والكولاج[١]" ، حيث بدت غنية مبطنة بقالب من السخرية، "تأخذ شيئا لتهدمه وتحيل على آخر تغذي نواة المفارقة فيه[٢]" . مؤكداً رأي جرييه الذي سبق ذكره في أن الرواية تقوم على مبدأ " البناء أثناء الهدم[٣]"، وغلب عليها "العبث بالنصوص ومواد الذاكرة الشعبية والتقارير العلمية والصحفية، مما يشكل أحد مناكدات الوعي ما بعد الحداثي"[٤] .

وقد تناثرت المشاهد والمقاطع لتجسد المناخ العام المشظى داخل الحكايات المتوالدة بمضامينها وأجوائها، لتهيمن خيبة الأمل على كل جزئية في الرواية فلا ينجو منها أحد حتى العلماء أنفسهم أمثال الدكتور نور الدين[٥] .

أما طبيعة الأحداث فهي بشرية وفانتازية غرائبية. تتوالد بتوالد الحكايات وتكرارها، دعماً للحكاية الكبرى (حكاية زرقاء اليمامة) التي تختلف عن الحكايات الأخرى بتواتر وتتابع الزمن -على الأغلب الأعم-، في سير الأحداث، كما تتضح فيها الوحدة العضوية الناجمة عن حبكتها المتماسكة أحياناً رغم الانتقال من العالم الواقع إلى الفانتازي، وما يتخللها من استرجاعات وقطع. وتتسم الأحداث بواقعيتها في مسقط الرأس (عمان) وغرائبيتها في شبه مدينة الضاد وسلطنة النوم، كما تماسكت الرواية بتعالقها مع نصوص "ألف ليلة وليلة"، كل حكاية لها بداية وحبكة ونهاية وأن لم تنته في المشهد الواحد، إذ تتكسر أحداث الرواية بتصدع رتابة السرد أحياناً بين التشظي والتوالد لكنها تعود ثانية فتلتقي من خلال تداخلها وتشابكها

---

(١) الموسوي، (**تماطلات التأويل**)، ص ٢٨.

(٢) **المرجع نفسه، ص ٢٨.**

(٣) **راجع صفحة ٤٥ من البحث.**

(٤) الموسوي، (**تماطلات التأويل**)، ص ٢٨.

(٥) الرزاز، (**سلطان النوم وزرقاء اليمامة**)، ص ٨٣-٨٦.

باستثناء الحكاية الإطار أحياناً. ويمكن القول إننا أمام بناء تنمو أحداثه وتتقدم لتؤطر الرواية؛ إذ "تختلف الروايات والحكاية واحدة[١]" .

والقضية المحورية أو الحدث العام في الرواية يدور حول "عاصفة عجاج" التي تهب على شبه مدينة الضاد (الرمز) كل ربع قرن مهددة مدمرة، إلاّ أن زرقاء اليمامة لا تتوانى في تحذير السكان منها لما تمتلك من قدرات خارقة[٢] . تكشف عن المجهول والبعيد لكنها وظفت بطريقة مغايرة فشلت في النهاية بعد زواجها من "سلطان النوم" الذي أجبرها على الموافقة بعد أن مارس معها ومع "سليمان التوحيدي"، الذي أحبها أبشع أساليب القمع والتعذيب بدءاً بالأرق ثم الكوابيس ثم اختزال أعمارهما وتقهقرها في لحظة واحدة[٣] .

وإن كانت الشخصيات في بعض الروايات السابقة تقوم على الثنائيات المتناقضة كالضحية والجلاد. إلاّ أنها هنا أيضاً "ثنائيات متقاطعة"[٤] ، تتجلى بدءاً من العنوان الذي يومئ بدكتاتورية سلطان النوم، والضحية زرقاء اليمامة، وثنائيات (روميو وجولييت) و (بئر الأسرار) الذي يدخل كل بيت حتى غرف الحمام، يرى ويسمع ولكن سرعان ما تحول الأمر، وفقد كل شيء.

والجديد في شخصيات هذه الرواية أنها متنوعة تعيش "عالمين"[٥] : الأول: الواقعي يمثلها الروائي ميم، "أبو علي"، و"الشيخ عبد الرحيم"، والثاني: الغرائبي "علاء الدين" و"زرقاء اليمامة" و"سلطان النوم" و"بئر الأسرار" و"روميو وجولييت" "وحسناء الشاطرة"، وثمة شخصيات تعيش العالمين منها: "زرقاء اليمامة" و"بئر الأسرار" و"سليمان التوحيدي"، وقد أغنى الكاتب روايته بالولوج إلى أعماق شخصياته وتعريتها للكشف عن واقعها القاتم.

وواضح من أسماء الشخصيات أنه استقاها من الواقع والتراث والخيال، تتفاعل جميعاً معاً، وتدخل في علاقات مع الزمان والمكان لتكشف عن تمردها على الواقع، وتمثل "زرقاء اليمامة" الشخصية النامية الفاعلة مع عناصر الرواية، يعطيها الروائي "حالة الفعل الإنساني

---

(١) الرزاز، (سلطان النوم وزرقاء اليمامة)، ص١٩.

(٢) المصدر نفسه، ص٦٨.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٠٨-١٠٩، ١٣٦ - ١٣٧.

(٤) خليل، إبراهيم، (سلطان النوم وزرقاء اليمامة نموذج جيد للانفتاح)، جريدة الرأي، ع٩٧٦٩، ١٩٩٧/٦/٦، ص٢٥.

(٥) رضوان، عبد الله، (مؤنس الرزاز في سلطان النوم)، بحث غير منشور، ص٣.

في تحديد الواقعة، حيث استطاعت أن تنهض بمجمل النص الروائي وتستوعب خصوصية شخصية كل من جولييت وحسناء[١]" . وهذا يعني أنها توالدت من شخصيتي حسناء وجولييت لتكون بديلاً موضوعياً أقدر على مقاومة الخراب بأشكاله. ولا تختلف عن الروايات السابقة في تماهيها، وهزيمتها باعتبارها "أداة توصيل"[٢] ، وإن بدت ملامح الأمل في النهاية[٣] .

أما طرق تقديمها فقد اختلفت أيضاً لتلائم طبيعة البناء التوالدي إلى جانب المشظى، فكانت تقدم حسب مكان تواجدها. ففي العالم الواقعي قدمت بالسرد التقريري ومثال ذلك يقول السارد: "خرجت زرقاء اليمامة إلى الشارع وهبطت بسيارة سرفيس إلى قاع المدينة، مشت في الشارع المزدحم، لفت انتباهها رجل يضرب كفاً بكف ويقول بلا صوت: هل وصلت السرقات إلى الرؤوس والوجوه ؟ يا إلهي .... هذا كثير[٤]". وعندما تنتقل الشخصية إلى عالم الخيال يقدمها بالاستبطان الداخلي والأحلام والكوابيس والهذيانات والاسترجاعات[٥] ليكشف عن بواطنها ومعاناتها وخيبتها، ويمثل المقطع التالي طريقة تقديم زرقاء اليمامة عن طريق الكوابيس إذ تقول زرقاء اليمامة: "اليوم رقصت، رقصت عارية في الشارع، الوجوم جمّد المارة في أماكنهم، خطواتهم لم تعد خطواتهم، تسمروا في أماكنهم يكذبون عيونهم، وأنا أرقص لا أدري كيف اقتحم سليمان التوحيدي مسرح النوم بلا نوم، وأنا أرقص، بدأ يعزف .... وأنا أرقص... وحل فيها صعلوك النشوة الغجري وراح يرقص معي ...." كما وظف اليوميات على لسان "زرقاء اليمامة" تعبر فيها عن مقاومتها السلطان وتحديها بالحلم الذي تكسر على "أسوار قلاعه" البشعة وكوابيسه الشاهقة[٦]" .

ويتولد السرد "بحرية دون أن تكون هناك ضوابط خارجية لهذا التوالد"[٧] . فقد يبدو السرد منتظماً في حكاية "زرقاء اليمامة" أحياناً أو على شكل قفزات أو ومضات أو انتقالات من زمن لآخر أو من مكان لآخر أو من شخصية لأخرى، أو من الحركة السريعة[٨] إلى الحركة البطيئة[٩] .

---

[١] رضوان، عبد الله، (مؤنس الرزاز في سلطان النوم)، ، ص٣.

[٢] المرجع نفسه، ص٣.

[٣] الرزاز، (سلطان النوم وزرقاء اليمامة)، ص ١٧٩.

[٤] المصدر نفسه، ص ١١٦.

[٥] المصدر نفسه، ص١٣٥.

[٦] المصدر نفسه، ص ١٣٦.

[٧] يقطين، سعيد، (القراءة والتجربة)، ص٢٥٥.

[٨] الرزاز، (سلطان النوم وزرقاء اليمامة)، ص٦٣، ١٥٤، ١٧٤.

[٩] المصدر نفسه، ص ١٥، ٢٨، ٦٢، ١٠٣.

استخدم الكاتب التراث ولا سيما أجواء ألف ليلة وليلة (شكلاً وأسلوباً) وأسقطها على الحاضر الراهن بعد إعادة تشكيلها وصياغتها، وتلاعب ببعض حكاياتها وقلب موازينها كما هو الحال في حسناء الشاطرة، وتنوعت أساليب السرد فتوزعت في ثنايا الحكايات أو متنها، إذ تختلف أساليب "شبه مدينة الضاد" وسلطنة النوم (العالم الغرائبي) بما فيها من أحلام وكوابيس وقطع، واسترجاعات، بينما في عمان (العالم الواقعي) وظف السرد التقريري والوصف والحوار والتذكر ...الخ، فبمجرد انتقال الشخصية من عالم لآخر ينتقل الأسلوب أو التقنية، مع بقاء البناء العام في توليد الحكايات داخل التشظي.

وقد قام الكاتب "بترتيب نظام الجمل المتوالية والمتراصة كقطع النرد، فزاوج بين وحدات السرد بتقنية سينمائية هي الكولاج"[١] . معتمداً على تصميم ولصق المزق من مادة الحياة لتدخل في نظام جمالي جديد من خلال هذه التقنية بما فيها من عناصر الحركة والصوت، والمونتاج والإخراج السينمائي في تقرير العلامة.

لقد كان للراوي العليم (كلي المعرفة) بضمير الغائب حضور كبير، الأمر الذي أغنى مبدأ التوالد حيث يتولى مهمة ربط ما يقوم به من توالد في النص، وأصبح صوت الراوي في مجمل الرواية تقريباً بمثابة عين الكاميرا في الترصد والتنقل يبحر في أعماق الشخصية ليستظهر خفاياها . وكانت الشخصيات المشاركة أيضاً تقوم برصد حركة بعضها بعضاً كما فعل سرحان وهو يسطو ويترصد الجميع مما يدل على أنه يعلم أكثر مما تعلم الشخصيات[٢] .

وتبدو ملامح السارد داخل الحكايات واضحة قادراً على التنبؤ واستباق الأمور والقدرة على خلق عالم أسطوري قائم على المفارقات بأسلوب ساخر.

وانسجاماً مع توالد الحكايات والسرد والشخصيات نلاحظ ذلك في تعامله مع المكان، من خلال الانتقال السريع من عالم الضاد، إلى سلطنة النوم، أو مسقط الرأس، فهناك فضاءان هما، الأول: عالم الخيال والفانتازيا ويتمثل، "بشبه مدينة الضاد وسلطنة النوم"، له زمانه ومكانه وشخوصه وقدراتهم، لا وجود له على الخريطة[٣] وتمثل سلطنة النوم ملاذاً للبشر عند فقدانهم القدرة على التكيف مع الواقع الحقيقي.

---

(١) الموسوي، جاسم، (**تماطلات التأويل**)، ص٢٨، وانظر: الرواية ٨٥، ٨٦..

وللمزيد عن السرد السينمائي، انظر: فضل، صلاح، (**أساليب السرد، فصل الأسلوب السينمائي**)، ص ١٨٧ - ٢٢٣.

(٢) الرزاز، (**سلطان النوم وزرقاء اليمامة**)، ص٨٠-٨١.

(٣) **المصدر نفسه، ص ١٢، ١٠٨.**

أما العالم الثاني: "عمان"، مسقط الرأس فقد بدت كما هي في رواية "جمعة القفاري" مجرد أسم لا ملامح لها ولا علاقة لها بالشخصيات ذكرت بهدف تعميق رؤية الكاتب.

وإن الإشارات والومضات الدالة على الزمان لا تختلف عن الروايات السابقة من حيث الاسترجاعات وتداخل الأزمنة وانتفائها في عالم الخيال، وإشارات أخرى تومئ للزمان الحاضر.

وانسجاماً مع بناء الرواية التوالدي المتواتر، فإن اللغة تتفاعل وتتداخل وتتوالد لإضاءة الشخصيات. وقد تداعت بانهيارها الحر لا سيما بين العالم الفانتازي وبين العالم الواقعي. فكانت اللغة تتوالد حيث تنتقل الشخصية من عالم الواقع إلى عالم الخيال. فتبدو لغة سرد تقريري وحواري في العالم الواقعي يتولد عنها لغة التداعي والأحلام والكوابيس عند الانتقال إلى العالم الفانتازي بعيدة عن المنطق[١] تتخذ طابع الهجائية الكاريكاتيرية.

وبما أن أجواء "ألف ليلة وليلة" تهيمن على الرواية، فلا بد من وضوح اللغة التراثية إذ تعالقت مع نصوص تراثية أحياناً، وشعرية معاصرة لأمل دنقل وعز الدين مناصرة، وظهرت لغة التقارير العلمية التي ميزتها عن الروايات الأخرى[٢] فقد نسجت ذلك كله جميعاً بطريقة إيحائية رامزة وإيقاعات متباينة لتندغم مع العناصر الأخرى، وتجسد دلالات ورؤى جديدة يسعى إليها الكاتب.

وكان لظاهرة التكرار دور في نسج العلاقات التوالدية حتى أصبحت أحياناً كاللازمة، فمثلاً تكررت لفظة (دهشة) عشرات المرات باعتبارها حلقة مفقودة في شبه مدينة الضاد، بالإضافة إلى تكرار بعض المشاهد والحكايات.

وقد تحول سلطان النوم إلى طيف يلاحق زرقاء اليمامة (في المشهد الختامي) على الرغم من بروز ملامح الأمل التي انبثقت من جديد بشفاء زرقاء اليمامة؛ ليكون مؤشراً على انبعاث الأمل المشكوك فيه في عالم قاتم[٣] .

---

[١] الرزاز، (**سلطان النوم وزرقاء اليمامة**)، ص٥٧-٦٧، ١١٠.

[٢] إبراهيم، خليل، (**رواية سلطان النوم وزرقاء اليمامة**)، ص٢٥.

[٣] الرزاز، (**سلطان النوم وزرقاء اليمامة**)، ص١٩٢-١٩٧.

المحور الخامس: البناء الحواري.

وتجسيداً للتجديد والتنوع والتمرد على المألوف، فقد وظف الكاتب الحوار كتقنية رئيسية؛ لتسهم في هيمنة ما يمكن تسميته (البناء الحواري) في روايتين من رواياته هما: "فاصلة في آخر السطر" و "قبعتان ورأس واحد"، يصلح أن نسمي الواحدة منها "الرواية الحوارية". فالرواية الحوارية هي التي تعتمد على الحوار أو هي "الأقوال والنقاش الذي يجربه المؤلف بين الأبطال لتصعيد المواقف دراماتياً بما يخدم الغرض الذي يهدف إليه المؤلف"[١] .

كما تعتمد على "الحذف الصارم للوصف الخارجي"[٢] ، وشخصياتها "تفتقر إلى الملامح إلا ما يبدو من مخزوناتها الداخلية"[٣] . وتتجنب "تجسيد الأمكنة والأزمنة لإلقائها حدثاً ما من خلال الحوار"[٤] . وهذا يعني أن الحوار هو البديل الذي ينهض بمسؤولية "تثقل كاهله وتجعله ينوء بحملها"[٥] باعتباره التقنية الرئيسية المهيمنة.

وقد اتسمت روايتا "فاصلة في آخر السطر"، و "قبعتان ورأس واحد" بسمات الرواية الحوارية المذكورة سابقاً، وهما تجسدان رؤية الروائي اللايقينية لواقع لا يختلف عن واقع رواياته الأخرى، قتامة، وشرذمة، محطِّماً المعايير والأسس النقدية ومستفيداً من "الرواية الشيئية تجسيداً لتجربة اللامعقول[٦]" .

ويمكن الوقوف هنا عند رواية "فاصلة في آخر السطر" لبيان معالم هذا البناء، مع عرض سريع لرواية "قبعتان ورأس واحد"

جاء عنوان الرواية الأولى "فاصلة في آخر السطر" مفتوحاً؛ يومئ بالحركة وعدم التوقف، والاستئناف دون انقطاع ليعكس قتامة الواقع واستمراريته.

---

(١) أبو شنب، عادل، (**الرواية الحوارية**) فارس زرزور، مجلة المعرفة، ع١٤٦، نيسان، ١٩٧٤، ص١٤٩.

(٢) **المرجع نفسه، ص ١٤٩.**

(٣) **المرجع نفسه، ص ١٤٩.**

(٤) **المرجع نفسه، ص ١٥٠.**

(٥) **المصدر نفسه، ص ١٥٠.**

(٦) ماضي، شكري، (**إشكاليات النقد الحديث**)، ص٢٠٧.

وتتألف هذه الرواية من مائة وست وأربعين صفحة من الحجم المتوسط، يستهل الكاتب الرواية بإهداء يوحي بمضمون الرواية ومناخها ورؤيتها اللايقينية الشمولية العامة. أما هيكلها الخارجي فيتسم بالتفكك عن طريق مشاهد حوارية باستثناء اثنين منها فقط[١] . تمثل المشاهد لوحات فنية عددها ستة عشر مشهداً، مستقلاً تناثرت وتوزعت وتفرقت ظاهرياً، اختلفت في أحجامها، لكل مشهد سماته وأحداثه وشخوصه وأزمنته وأمكنته ولغته وأفكاره. تتداخل وتتقاطع وتتواصل من خلال التجاور والمناخ العام كخطين خفيين فقط. فلا رابط بينهما سوى انعدام الرؤية الواضحة لهذا العالم بعبثيته، الأمر الذي جعلها غير خاضعة لمنطق مألوف مما يؤكد إمكانية التقديم والتأخير، أو حذف أي مشهد من المشاهد دون تأثير يذكر إيحاء بجماليات التفكك لا الوحدة العضوية، وأن علاقة المشاهد ببعضها تفرض علينا توصيف مشهدين متتاليين، لذا سنتوقف عند المشهدين (السادس والسابع):

المشهد السادس بعنوان: (بلا رخصة)[٢] . مشهد حواري يمثل ثلاثة رجال وامرأة استقلوا سيارة سياحية اختلفوا على قيادتها، جميعهم محاربون مناضلون، مضطهدون، مشردون، مجرمو حرب، مهزومون، هامشيون، يتصارعون على شيء وهمي لا وجود له، اختفت السيارة والشخصيات في النهاية دون سابق إنذار إيحاء إلى رمزيتها وشبحيتها. سيطر على هذا المشهد مناخ اليأس والهزيمة والعجز والإحباط والوهم.

أما المشهد السابع، "الجحيم الأرضي[٣]" فيتكون من مقطعين متباينين فصل بينهما علامات الترقيم. وهو قائم على الحوار أيضاً، يمثل "المقطع الأول" ساحة قتال عنيف لا نعرف أسبابه يكتنفه الغموض، أما المقطع الثاني فزنزانة ضيقة تزدحم بنساء ورجال عراة من أسرى القتال من ميليشيات وأطراف مختلفة يتعرضون لأبشع أساليب التعذيب النفسي بطرق أغرب من الخيال تشي بتمزق الواقع وقسوته، مشهد غرائبي فانتازي بمناخه وأحداثه، يلتقي مع المشهد السابق بمناخه وغرائبيته وما فيه من عجز ويأس ووهم وهزيمة. ويتضح لنا من المشهدين السابقين استقلالية كل مشهد من حيث الشخصيات والأحداث والزمان والمكان ولا يربطهما سوى تجاورهما ومناخهما ورؤية الكاتب اللايقينية وهيمنة الحوار كتقنية رئيسية.

---

[١] الرزاز، (**فاصلة في آخر السطر**)، ص (٣١ -٣٢)،(١٠٣- ١٠٧).

[٢] الرزاز، (**فاصلة في آخر السطر**)، ص٤٩-٥٧.

[٣] **المصدر نفسه، ص٥٩-٧٥.**

وهكذا نلاحظ أن الرزاز واحد من الروائيين الذين سعوا إلى نبش خلايا الواقع عن طريق الهروب إلى عالم الفانتازيا بمشاهد بعيدة عن الحقيقة، لا يمكن تصورها إلا بإيماءاتها ورموزها وتناقضاتها وتهويماتها وحدّة لغتها. فالمشاهد الحوارية المستقلة توحي بغياب الحدث على الأغلب الأعم، إذ تبدو المشاهد على شكل وصف أوتقرير أوحوار فكري ذهني، وغياب الحدث يعني غياب الحبكة المنطقية لأن الكاتب غير معني بتصعيد الحدث بقدر ما هو معني بالتأثير.

وقد تم تقديم الشخصيات المتعددة ورسمها بتعدد المشاهد عن طريق الحوار، وتحويلها إلى مجرد أسماء أو أطياف أو ظلال أو رموز أو صفات بهدف التعميم لتعبر عن هم الإنسانية وضياعها[١] . فقد تلاشت الحدود الفاصلة بين العالم الداخلي والخارجي للشخصية بهدف الإبحار إلى الذات النفسية المؤرّقة للفرد، واتسمت الشخصيات بطابعها السريالي والفوضوي والانهزامي، هذا ويمكن حذف بعضها أو تغيير أسمائها دون تأثير يذكر، فهي ليست غاية بحد ذاتها، بل وسيلة كغيرها في الروايات الأخرى تخوض في تهويمات حالمة تظهر مناقضة لمنطق الحياة وتدخل في علاقات الصراع والتناحر والتناقض دون هدف محدد.

وبما أن الرواية الحوارية تتجنب تجسيد الأمكنة والأزمنة، فإن هذه أيضاً حاولت تجنب ذلك فأصبحت الأماكن بلا ملامح، لا يوجد تفاعل بينها، وبين الشخصيات، فهي مجرد خلفية لإجراء الحوار وإن كان شأنها شأن أي نتاج اجتماعي آخر يحمل جزءاً من أخلاقه وأفكاره ووعي ساكنيه كما ذكرنا في الفصل السابق، وتراوحت أماكن المشاهد بين المغلقة والمفتوحة يتحدان معاً لتكثيف مناخ الرواية القائم على التفسخ والوهم والعجز ... والجديد في هذه الرواية انتفاء الزمان تماماً في عدد من المشاهد، وغياب إيحاءاته ودلالاته[٢] ولعل ذلك بهدف التركيز على المناخ العام للمشهد فقط.

وهناك إشارات مبعثرة من خلال اللغة الموحية الرامزة إلى عالم من السحر والوهم والفانتازيا أحياناً، لغة مليئة بالحدة والتوتر، معبرة عن نتائج القهر والاضطهاد والتمزق الإنساني كاشفة عن نفسية أبطالها المهزومين الذين يتسمون بالسادية والعدوانية حيناً والانهزايمة والعجز حيناً آخر.

---

[١] الرزاز، (**فاصلة في آخر السطر**)، ص ٥٩- ٧٥، ٨٧- ٩٥، ١٠٣ -١٠٧.

[٢] الرزاز، (**فاصلة في آخر السطر**)، ص ٢٣-٣٠، ٧٧-٧٨..

وتلتقي مع الروايات الأخرى بما تتسم به المشاهد من (المضحك المبكي) طعمها أحياناً باللهجة المحلية للإيهام بالواقعية[١] .فاستنطق الشخصيات بلغتها اليومية للكشف عن تدني مستواها الفكري والثقافي، فبدت هابطة عن الفصحى متخلفة، ألفاظها سوقية تعري أصحابها ولا سيما حين يوظفها وهي تخرج من أفواه قائليها لا لتكشف عن مستوياتها فحسب بل عن الشريحة الاجتماعية التي تمثلها.

هذا وتلتقي رواية (قبعتان ورأس واحد) مع(فاصلة في آخر السطر) في رؤيتها وبنائها ورمزيتها وطرق معالجتها لأحداثها وشخصياتها (الأصلع والأعور) وزمانها ومكانها واعتمادها على تقنية واحدة هي الحوار. والرواية تصور "مأساة أنتجت ويعاد إنتاجها على امتداد العالم العربي للكشف عن فشل مدعي الحلول الفردية والجمعية في تحقيق حل يضمن سلامة العمارة التي تنتظر الكارثة[٢]" وتختلف عن "فاصلة في آخر السطر" في كونها مشهداً حوارياً واحداً مكثفاً مختزلاً بحجم لا يتجاوز خمساً وثلاثين صفحة.

واتفق مع رأي بعض النقاد القائل: إنها أقرب إلى "المسرحية الذهنية[٣]" باعتمادها على الترميز بشخصياتها ومخاطبتها للعقل والعاطفة، كما تقترب بحجمها من خصائص القصة القصيرة وعناصرها، إلا أنها تكشف مواقف صراع الحكام والأحزاب والمؤسسات والقيادات التي وصلت إلى درجة كبيرة من الفصام والانهيار، بأسلوب أقرب إلى "الكوميديا السوداء[٤]" أو المضحك المبكي بهدف النقد الاجتماعي والسخرية والتهكم من خلال مشهد غرائبي فانتازي[٥] مما يعني تركيزه على الإيحاء بالصور والإدلاء بالرؤى المتمثلة في أعماق الشخصية، والترميز، والتعميم.

---

(١) الرزاز، (فاصلة في آخر السطر)، ٥٢، ٨٢، ٨٣، ١٠٩، ١١٠، ١١١، ١١٢، ١١٣، ١٩، ١٢٠، ١٢١، ١٢٢، ١٢٣، ١٢٥، ١٢٦.

(٢) السعافين، إبراهيم، (الرواية في الأردن)، ص٣٠٧.

(٣) عبد الخالق، غسان، (الزمان، المكان، النص)، ص١٤.

(٤) السعافين، (الرواية في الأردن)، ص ٣٠٧.

(٥) الرزاز، (قبعتان ورأس واحد)، ص١٠٤.

وقد جعل الكاتب رواية "قبعتان ورأس واحد" و "الذاكرة المستباحة" في كتاب واحد ا لالتقائهما بالهدف في الكشف عن صلة الواقعي بالمتخيل، متمثلاً بواقع مشرذم لا معقول يجسده متخيل فانتازي لا معقول، إضافة إلى الخيوط الرابطة بينها مثل العجز واليأس والإحباط والفشل.

وقد أثارت رواية "قبعتان ورأس واحد" و"الذاكرة المستباحة" جدلاً بين النقاد حول تصنيفهما بين أنواع القصة، إذ وصفهما بعض النقاد أنهما تقتربان من القصة القصيرة[١] . ورأى إبراهيم السعافين أن (الذاكرة المستباحة) أقرب إلى "الرواية القصيرة"[٢] في حين "قبعتان ورأس واحد" إلى القصة القصيرة، لكنها في الوقت نفسه تتجاور سمات القصة القصيرة بما فيها من تعقيدات وتشابكات وتكثيفات.

---

[١] رضوان، عبد الله، (**أدباء أردنيون**)، ص ٢٨٨.

[٢] السعافين، (**الرواية في الأردن**)، ص ٣٠١.

المحور السادس: البناء الرمزي.

وهكذا فإن المتأمل في روايات الرزاز عامة يجد تنوعاً في أبنيتها وأحجامها وحيثياتها وإن توحدت في رؤيتها، إلا أنها تعكس استمرارية الكاتب في البحث والتجريب، فقد كانت "الذاكرة المستباحة" واحدة من الروايات التي أخذت تنحو منحى جديداً من حيث الشكل والحجم والتكثيف .

وتعكس روايات الرزاز اهتماماً كبيراً بمكنونات اللاشعور وتركيزاً على التعبير عن الفكرة والهدف المنشودين عن طريق الإيحاء والرمز، لذا تمثل (الذاكرة المستباحة) واحدة من الروايات الغنية بالرمز؛ إذ تنهض بتفاصيل مرحلة زمنية محمولة على الرمز ممثلة بـ (الشيخ عبد الرحيم الأمين)، وامتداده العاجز ابنه (منقذ) حيث تتراءى لنا "كمرثاة ساخرة للرمز والمرحلة برمتها، تلك المرحلة التي انتجت وما تزال تنتج وجوداً ووعياً مخصيين[١] " فالكاتب يستحضر الواقع العربي ويقدمه لنا كنموذج مصغّر من خلال بيت "عبد الرحيم الأمين".

وتتضح خطوط الرمز في رواية "الذاكرة المستباحة" وقد عاد الروائي بأدراجه إلى الاقتراب من البناء المتنامي القائم على حدث محدد وحبكة قريبة من المنطق نوعاً ما، بعد أن وصل إلى قمة التفكك والتمزق بالبناء. وقد هدف من وراء هذا الرمز الكشف عن تجربة الشخصية الروائية التي تمثل شريحة معينة وسط فضاء مكاني محدود (عمان) من خلال علاقاتها الاجتماعية والسياسية والفكرية، ومؤطرة بفترة زمنية محددة تقريباً بجيلي (الأب والابن)، وإن ظهرت بعض الإشارات من الاسترجاعات والاستذكارات والاستباقات، إلا أنها نادرة لا تؤثر على سير الحدث أو تحديد الزمان.

وإن الرمز هو "التعبير عن الأفكار والعواطف ليس بوصفها مباشرة من خلال مقارنات صريحة وصور ملموسة، وإنما بالتلميح إلى ما يمكن أن تكون عليه صورة الواقع، ويكون ذلك بخلقها ثانية، في ذهن القارئ باستخدام الرمز"[٢] . وذلك بتشكيل الرواية تشكيلاً رمزياً وجعل اللغة أداة طيّعة في إضاءة المضمون بما استوعب من دلالات وإيماءات.

---

[١] غسان عبد الخالق، (**الزمان، المكان، النص**)، ص ٤٢.

[٢] تشارلز، تشادويك، (**الرمزية**)، ترجمة نسيم إبراهيم يوسف، ص ٤١- ٤٢، بتصرف.

وقبل الخوض في البحث عن الدلالات الرمزية في الرواية المدروسة، لا بد من عرض موجز لهيكل الرواية الخارجي، فقد جاءت على شكل لوحات ومشاهد عددها (سبعة عشر مشهداً) في خمس وثمانين صفحة من القطع المتوسط، تحمل أرقاماً لا عناوين باستثناء المشهد الأخير جاء بعنوان (الحلم الذي أجهضته اليقظة)[١] ، وقسّم إلى ثلاثة أجزاء معنونة أيضا، المشاهد متجاورة متتابعة أحياناً مكررة أحياناً أخرى، متقاطعة، يجمع بينها خيوط ظاهرة بجلاء من الشخصيات والأماكن والأفكار، مما يسهل حركة الانتقال من مشهد إلى آخر، ومن شخصية إلى أخرى، بحيث يساعد على محاولة الإمساك بالحدث وحبكته، هذا وتتسم المشاهد بما يغلفها من رمز وإيحاء تجسيداً لرؤية الكاتب اللايقينية في مرحلة زمنية انهارت فيها القيم والمبادئ والأخلاق، الأمر الذي أدى إلى العجز من جانب يقابله الزيف والخسران من جانب آخر.

أما عنوان الرواية (الذاكرة المستباحة) فيومئ إلى استلاب الماضي علناً وظاهراً أمام العجز واليأس في الحفاظ عليه أو الدفاع عنه. ممثلاً بسرقة (ألبوم الصور)[٢] الذي يمثل الحياة والوجود للشيخ (عبد الرحيم)، الشخصية المحورية في الرواية. هذا ويتضح البناء الرمزي فيها من خلال حركة الشخصيات الرامزة إلى "شيخوخة الحركة الوطنية الأردنية ووقوعها في الإحباط والعجز واليأس من خلال حلقات الرمز وتشابكها"،[٣] فالشيخ عبد الرحيم ومن يدور حوله من شخصيات تنتقل داخل مكان محدد في عمان، ترمز إلى انهيار مرحلة زمنية بمؤسساتها وأحزابها ومنظوماتها ورجالاتها، يمتزج فيها الرمز بالحقيقة ليتلاقى الوجدان الفردي والجماعي تجسيداً لتجسيم الرموز ومنحها إيماءات خصبة تثري بناء الرواية.

ويتجلى الرمز الكلي في شخصية الشيخ (عبد الرحيم) الشخصية المحورية والبطل الإشكالي، فقد كان رجلاً سياسياً مناضلاً في الخمسينات، حزبياً يشار إليه بالبنان، كانت مبادئه وخطبه تهز الشارع الأردني، ولكنه وبعد غياب التعددية الحزبية والانتخابات البرلمانية، وإعلان الأحكام العرفية، فترة من الزمن، دارت عجلة الزمان ثانية وعادت الحياة الحزبية ولكن ماذا عن الشيخ؟ لقد أصبح مقعداً لا يقوى على الحراك إلا بوساطة كرسي نقال، يقبع في زاوية داخل بيته القديم الواسع الرحب، ينتظر المرشحين الراغبين بمساعدته، لكن أحداً لم

---

(١) الرزاز، (**الذاكرة المستباحة**)، ص٧١-٨٥.

(٢) **المصدر نفسه، ص ٣٥-٣٦.**

(٣) خليل، إبراهيم، (**الذاكرة المستباحة، بناء رمزي متعدد الحلقات**)، جريدة الدستور، ٨٦٧٧، ٩١/١٠/١٨، الملحق الثقافي.

يطرق بابه أو يتصل به هاتفياً يطلب مساعدته أو استشارته في أمر ما، وهكذا تتقدم الأحداث بشكل منظم تقريباً لتؤكد لنا ما لحق به من هزائم أجهضت كيانه وكيان الأمة العربية.

تمتد المرحلة الزمنية التي يمثلها الشيخ عبر جيلين (جيله وجيل ابنه منقذ) العاجز المهزوم على الرغم من دلالة الاسم، وما يوحي به، إذ سمي منقذاً تيمناً بأنه سيلعب دوراً في إنقاذ الأمة العربية فهو الأشد هزيمة بوعيه وفصامه، القادر على حفظ قصائد وكتابات الأولين، لكنه عاجز عن فهم وإدراك الحاضر إيحاءً بانهيار المرحلة أو الحركة السياسية الوطنية عبر جيلين متتابعين، فالحركة أصيبت "بالإحباط ممثلاً بالحمل الكاذب الذي تمخض عنه منقذ"[1] .

هذا وقد تداعت الشريحة الاجتماعية والطبقة البرجوازية التي ينتمي إليها البطل الإشكالي الشيخ (عبد الرحيم) من خلال معاناتها الأسرية وهزائمها ممثلة بفقدانه زوجته، وهروب ابنته إلى أمريكا وزواجها من أمريكي سوري الجنسية، وانقطاع علاقاته مع العالم الخارجي ومقاطعة الناس له. باعتباره فريسة تُنهش مع ثلة من رفاقه باجتماعاتهم اليائسة المحبطة المنظمة والتي جاءت عن طريق المزج بين أساليب الوعي واللاوعي وإن هذه الأحداث جميعها والمقولات لتدعم ما تركز عليه من انهيار الحركة الوطنية وانسحاقها. وقد نجح في تجسيم الرموز ومنحها دلالات وإيماءات لإبراز البناء الرمزي.

ولا شك أن حركة كل شخصية وسماتها تمثل بعداً رمزياً ذا دلالة، فالخادمة السيرلانكية تمارس الجنس مع عشيقها الغريب في غرفة نوم الشيخ، وعلى السرير المحاذي له، وتستخدم حاجات زوجته وتستبيح حرمة بيته، كما تتحرك بحرية داخل البيت، وتتحكم بسكانه وتعبث بعقل منقذ تتقرب وتسخر منه وتقلل من شأنه باستقبالها عشيقها وممارسة الحب معه أمام الشيخ دون أن يقاوم أو يحاول الاعتراض. فهو في قمة السلبية والعجز. وربما يرمز هذا إلى كيان الأمة العربية المنهارة عن طريق الشركات المتعددة الجنسيات التي تسعى لإجهاض واقتناص العرب ممثلة بحركاتها القومية والوطنية.

أما اللص الذي اقتحم المنزل وسرق ألبوم الصور أمام ناظري الشيخ وعجزه عن الدفاع عنه والحفاظ عليه، وخوفه على ابنه (منقذ)، فقد هرب حاملاً ماضي الشيخ وتاريخه،

---

[1] إبراهيم، خليل، (الرواية في الأردن)، ص١٠٨.

واستباح ذاكرته ونضاله وذكرياته السياسية معلناً زوال المرحلة السياسية المعنية بحركاتها ورجالاتها ونضالها ووصولها إلى مصير يشابه مصير الشيخ المأزوم المستكين.

وهناك رموز أخرى كثيرة مبعثرة في الرواية تعبر عن الفساد المروّج المساند للإمبريالية ممثلة بالبقال "فتحي" الجاسوس المواطن الفهلوي الانتهازي العابث بالمجتمع الطامع بكسب المال مهما كانت الوسيلة، فهو يساند (برمزيته) الخادمة وعشيقها في محاولات نشر الفساد والتدمير.

تحدثنا فيما مضى عن رمزية الشخصيات وعلاقاتها، أما المكان فيمثل بعداً رمزياً بفضائه وهو يوظف (ثنائية المغلق والمفتوح[١]) بمدلولاته ، فالمغلق يتوزع في فضاء الرواية ويتمثل ببيت الشيخ القديم الواسع بصالاته وغرفه، المؤشر على شريحة الطبقة الثرية في جبل عمان، ويتبدى الرمز من خلال العلاقة بين الشخصية والمكان، إذ يبدو غارقاً في الصمت الرتيب[٢]. يبعث الخوف واليأس والعزلة التامة عن العالم الخارجي، ليدعم ما رمزت إليه الشخصيات من انقطاع الحركة الوطنية وعزلتها عن الحركات الخارجية.

أما الأماكن المفتوحة فكثيرة منها الشارع وبقالة فتحي والسوق، إذ لم تكن تبعث الأمل والطمأنينة بانفتاحها بل تزيد من كآبة المكان المغلق وتعزز ما تهدف إليه الرواية من الرمز لتغلغل عناصر الفساد وانتشار النزعة الاستهلاكية في مجتمع عمان الصغير، فالبقالة ببعدها الرمزي هي مكان لترويج اللاأخلاقيات ونشرها بين الناس.

وهكذا فقد وظف الروائي التقنيات الحديثة المحددة لخدمة الرمز وتكثيفه منها المنولوجات المباشرة وغير المباشرة[٣] ، والهذيانات[٤] ، والأحلام[٥] التي اتخذت طابعاً جديداً في هذه الرواية بمساحة واسعة للكشف عن باطن الشخصيات ومعاناتها بتكرار ما يحدث لها في اليقظة بروح من الأمل والاستشراف اللذين ما لبثا أن سقطا. ولقد حققت هذه التقنيات وما يضاف إليها من عناصر غرائبية وعجائبية نجاحاً في إظهار العلاقات الباهتة بين

---

(١) خليل، إبراهيم، (الرواية في الأردن)، ص١٢٢-١٢٤.

(٢) الرزاز، (الذاكرة المستباحة)، ص ٢٥.

(٣) المصدر نفسه، ص١٠، ١٦، ٢٣، ٢٤، ٣٣، ٤٤، ٤٦، ٤٨، ٤٩، ٦٧، ٨٢.

(٤) المصدر نفسه، ص٢٢-٢٣، ٢٧، ٤٨.

(٥) المصدر نفسه، ص ١٢، ٧١-٨٥.

الشخصيات على الصعيد الرمزي، وبين الشخصيات والفضاء الزماني والمكاني منتجة دلالات مثقلة بالإيحاء مفعمة بالحيوية والجنوح التلقائي نحو مدلولاتها. وتواشجت علاقات عناصر الرواية من خلال اللغة الرامزة التي ارتقت بإيحاءاتها وإيماءاتها ومدلولاتها ورمزيتها، لغة مكثفة شعرية ترتقي بها إلى مستوى الرواية، انطلقت بالرواية لبلوغ شكل ناضج في التعبير عن المضمون وإضاءة معنى ورمزية الشخصيات، وامتازت بالانفعالية المتلاحقة ذات الإيقاعات السريعة بجملها القصيرة على شكل دفقات شعرية، حتى غدا تكرار مشهد الاستباحة (استباحة الخادمة آريا وعشيقها المنزل[1]) لازمة للتأكيد على البعد الرمزي في استمرارية محاولة الشركات الأجنبية متعددة الجنسيات استغلالها وسيطرتها التامة على المجتمع العربي، وهكذا يبقى الرمز ملموساً لا يغفو عن الواقع فيطمسه في سبيل إزهاء فكرة مجردة.

****

وهكذا نلاحظ أن البناء الفني في روايات الرزاز هو بناء عام ينطوي على أبنية عديدة منها التشظي ومنها التنامي والتوالدي والحواري والرمزي، وتؤكد هذه الأبنية خصوصية الرزاز الروائية في البحث والتجديد والتمرد على تقاليد البناء التقليدي، ورفضه لها خوفاً من الوقوع في النمطية والتكرار، لذا نجد سعيه الدؤوب في انتقاله المتجدد من شكل إلى آخر، ينحو من خلاله إلى اتجاهات متعددة سعياً للارتقاء بذائقة جديدة، كما يكشف هذا البناء عن دلالات عديدة مبعثرة هنا وهناك، تعكس رؤية جديدة لواقع مفتت ممزق بأفكاره وبناه الاقتصادية والاجتماعية وقد يعود ذلك إلى غياب المنطق، وغياب الحقائق، وربما عدم الوصول إليها.

---

[1] الرزاز، (**فاصلة في آخر السطر**)، ص ٥-٦، ٢١-٢٢، ٤٩ - ٥٣، ٧٥ - ٧٩.

الفصل الثالث

مصادر البناء في روايات مؤنس الرزاز

الفصل الثالث

مصادر البناء في روايات مؤنس الرزاز

تعددت مصادر هذا البناء وتنوعت، منها الذات المبدعة للكاتب، وتجربتها الحياتية وحركة الواقع المحلي والعربي والعالمي، والرواية العربية والأردنية، والتراث العربي القديم بأشكاله وفنونه وأجوائه، والثقافة الأجنبية بأنواعها وأفكارها وجمالياتها؛ وذلك تأكيداً على انفتاح النص الروائي ونزوعه إلى التحرر والانطلاق من بناء مغلق محدد الدلالة، إلى فضاء واسع ممتد ذي أبعاد يحاور من خلاله الأنواع والفنون الأخرى، يحاكيها حيناً ويحورها ويغيرها حيناً آخر. يتفاعل معها ليؤسس ذاته من خلال التعالقات والتفاعلات القائمة على البناء أثناء الهدم.

ولهذا يمكن القول إن تلك المصادر قد أغنت روايات الرزاز بثرواتها ومواردها ومعطياتها وأساليبها بطريقة تنسجم مع طبيعة البناء العام المشظى. لذا جاءت مصادره على تنوعها وتباينها على شكل إشارات أو إيحاءات متناثرة هنا وهناك. فمن شخصية تاريخية رامزة إلى حديث سياسي، ومن ومضة من كتاب إلى مقطع من رواية، ومن فكرة موحية إلى مكان ذي دلالة سياسية، ومن لقطة صراع أو قتال إلى لقطة من الحياة الصاخبة بتناقضاتها.... و .....الخ. وسنتحدث عن هذه المصادر بأنواعها، مختصرين الحديث عن العنصر التراثي لوجود دراسات تتعلق به[1] .

المحور الأول: الذات المبدعة وحركة الواقع:

لا شك أن الذات المبدعة لدى الكاتب مؤنس الرزاز هي التي تؤسس كيانه وتنمي شخصيته من خلال تفاعلها وانسجامها مع ما يحيط بها من موجودات، فهي التي تميز صاحبها وتجعل منه إنساناً رفيعاً مرهف الحس، لذا فقد انطلقت تجربته الروائية من عناصر ذاتية تتعلق بثقافته ورؤاه التي تعبر عن وعي جمعي جعلت منه ذاتاً مبدعة، ومن رواياته ظاهرة أدبية في الوطن العربي عامة والأردن خاصة.

---

[1] انظر: دودين، رفقة، (**توظيف الموروث في الرواية الأردنية**)، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، ١٩٩٧.

ولا بد للذات المبدعة من عوامل ساعدت على إبرازها، فأصداء السيرة الذاتية والمحيط الذي عاش فيه الكاتب لعب دوراً كبيراً في تنميتها، فقد عاش في أحضان أسرة غريبة الأطوار، دائمة التنقل والترحال، نال من العلم والمعرفة ما دفعه إلى الإطلاع على عيون الآداب العالمية والعربية، وترجم أعمالاً إبداعية[١] زادته ثقافة وعلماً ومعرفة.

وعاش الكاتب تجارب عديدة لها أبعاد ثقافية، وسياسية، وإنسانية، وقومية، لعلها هي التي دفعته إلى هجر القصة القصيرة[٢]، والولوج إلى عالم الرواية الرحب.

وهكذا امتدت كتاباته لتصور الواقع المليء بالبؤس والقهر والحرمان والخيبة والتسلط خلال فترة زمنية لا تتجاوز خمسة عشر عاماً، انعكست على بناء رواياته، فجاءت مفككة مشظاة شكلت وحدة دينامية متفجرة يغذيها الإيمان المطلق بالفن والثقافة الملهمة المنطلقة من الذات المبدعة، والمتأججة من روح الكاتب. ولا تنفصل الذات المبدعة عن الهاجس السياسي خاصة إذا علمنا أن الكاتب عاش فترة زمنية اتصفت بالتفكك والانهيار والضياع، والتشتت والمعاناة وشهدت أحداثاً سياسية واجتماعية، مزقت وحدة المجتمع فتمزقت وحدة الإنسان وفقد فيها الكاتب رؤيته اليقينية "فإذا بالحلم سراب والهدف يتشظى وسط مجتمع تداعى فيه المشروع القومي النهضوي[٣]" الذي كان والده د. (منيف الرزاز) يضحي من أجله.

وهكذا تشظى المجتمع برجالاته وتضحياتهم وأخلاقهم وتطلعاتهم ورؤاهم، وأخذ والد الكاتب يتنقل بين السلطة والمعارضة، والنفي والتشريد، والقمع والإقامة الجبرية، ووسط هذه الحياة الاجتماعية والسياسية وما فيها من صراع دموي ليس على مستوى الأردن فحسب، بل

---

(١) ترجم: **قاموس المسرح، ورواية الكسندر كولونتاي "حب عاملة النحل".**
للمزيد المشايخ (**الأدب والأدباء**) مرجع سابق، ص ٢٧١.

(٢) من المجموعات القصصية: (**مدّ اللسان الصغير في وجه العالم الكبير**)، ١٩٧٣، و (**البحر من ورائكم**)، ١٩٧٧، و (**النمرود**)، ١٩٨٠، المرجع نفسه، ٢٧١.

(٣) للمزيد من التفصيل انظر:: الرزاز، (**تجربتي الروائية**)، **مجلة أفكار**، ع١٨، ١٩٨٩، ص ١٤٧ - ١٤٩.

على مستوى العالم العربي، "تفتح وعي الكاتب، ووجد نفسه في معمعانها الصاخب العنيف[١]" فأخذ ينهل من أدوات هذا الواقع لبناء رواياته لأن الرواية هي الوجه الآخر للحياة والواقع[٢]

ومن هنا جاءت راوياته تمثل "قفزة نوعية في الرواية العربية على الصعيد القيمي والمعرفي والنفسي"[٣]. وقد وصف خالد الكركي أولى روايات الكاتب قائلاً: "تجاوزت المألوف ببنائها، لأن هذا العمل يناسب هذه المرحلة المنهارة التي يتشظى فيها كل شيء"[٤] . لذا فقد اتسمت بالغنى "فكراً وتحليلاً"[٥] .

وهذا يعني أن علاقة الأدب بالواقع الفكري والسياسي والاجتماعي، هي علاقة حتمية جدلية، وأن القوة المحركة لهذا كله هي الذات المبدعة، لذا نهضت رواياته الأولى على تصوير القمع، إذ تناثرت وتوزعت بشكل كبير داخل النص الروائي، على شكل لقطات ومشاهد وومضات تجسد تشظي العالم وفصامه وشعاراته، كما تجسد اللامنطق في العلاقات، ولا تكاد تخلو رواية واحدة من لقطة أو مشهد قمعي موحٍ أو مقطع معبر غير مترابط أو متسلسل، لذا جاءت رواياته "شهادة حية على قيام مرحلة وانهيارها"[٦] . بدأت بـ "أحياء في البحر الميت"[٧] ثم تابعها في "اعترافات كاتم صوت"[٨] وفجرها في "متاهة الأعراب في ناطحات السراب"[٩] ثم الروايات الأخرى.

---

(١) الرزاز، (**الفكر القومي في تجربته المعاصرة**)، مجلة أفكار، ع٩٧، ١٩٩٠، ص ٣٢ - ٣٣ .

(٢) **مقابلة مع مؤنس الرزاز أجرتها الباحثة في ١٩٩٧/٦/١٥، عمان.**

(٣) جمعة، حسين، (**أحياء في البحر الميت وفن الرواية**)، جريدة الرأي، ع٤٧١٧، ١٩٨٣/٥/٦، ص٨.

(٤) الكركي، خالد، (**الرواية في الأردن**)، ص ١١٦.

(٥) **المرجع نفسه، ص ١١٦.**

(٦) الرزاز، مؤنس، (**تجربتي الرواية**)، ص ١٤٩.

(٧) الرزاز، (**أحياء في البحر الميت**)، ١٠، ١٤، ٢٢، ٢٣، ٣٥، ٣٦ - ٣٩، ٤٢، ٧٦، ١١٢، ١١٣، ١٤٣، ١٤٥.

(٨) الرزاز، (**اعترافات كاتم صوت**)، ص ١٤، ١٧، ٢١، ٢٢، ٢٥، ٣٦، ٣٩، ٤٢،٦٢، ٧٦، ٧٧،٨١، ٩٢، ٩٦، ١٣١، ١٣٢، ١٤١ ١٤٢.....

(٩) الرزاز، (**متاهة الأعراب في ناطحات السراب**)، ص ٤١، ٤٢، ٤٤، ٥٠، ٥١، ١٣٤، ١٣٥.....

انظر:: الرزاز، (**الشظايا والفسيفساء**)، ص ١٤، ١٥، ٢١، ٢٣، ٢٥، ٤٣ ١٠٩....

الرزاز، (**عصابة الوردة الدامية**)، ١٧، ١٨، ٤٥، ٦٨، ١٤١.

(**مذكرات ديناصور**)، ص ٨٧-٩١.

وقد تفاعلت الذات المبدعة مع تجربة الديموقراطية والحرية والتجربة السياسية والتعددية الحزبية وانقساماتها الداخلية والخارجية[١] ، وقد تداخل تصوير الديموقراطية في النصوص الروائية مع تصوير قمع السلطة، والضحية والجلاد، كما تجاورت في ثنايا النص الروائي تارة، وتناثرت تارة أخرى على شكل ومضات، لقطات، كلمة، جملة، وحدة، مقطع قصير ، شخصية رامزة، مكان له دلالة على نحو يذكّر برواية تيسير سبول.

ففي "اعترافات كاتم صوت"[٢] تتوزع إشارات أو مشاهد أو لقطات تصور علاقة الأحزاب وانشقاقاتها الداخلية والخارجية ممثلة بالدكتور "مراد" المثقف الثوري حامل المبدأ أو الكلمة أو التطلع للحرية والمستقبل، إذ تحول رفاقه ضده وفرضوا الإقامة الجبرية عليه.

كما توزعت تلك الإشارات الدالة بطرائق قد تكون صريحة أو ضمنية أحياناً، فيصور رموز الحزب الذين آلوا إلى الهزيمة في بيروت كما في "أحياء في البحر الميت"[٣] ، و "الشظايا والفسيفساء"[٤] وغيرها ....

وهكذا يمكن القول إن الخطاب الروائي عند الرزاز يقوم على إدراك واعٍ لأزمة الوجود العربي، حيث عبر عن تجارب عايشها وعانى مشكلاتها وتجرع كؤوسها في بيروت وبغداد وعمان ودمشق، فخرجت رواياته مفككة مشظاة "بلغة إيمائية ومتخيل ذهني يحاول أن يعبر عن ذاته بوعي أسيان يسقط ماضياً مخذولاً على حاضر غارق في التيه والضياع"[٥] . ومن أهم الأحداث السياسية الهامة في مسيرة الأردن الحزبية التي ظهرت في ثنايا النص، حادثة مقتل "هزاع المجالي" ١٩٦٠ رئيس الوزراء آنذاك أمام مبنى رئاسة الوزراء.

ويتضح تفاعل الذات المبدعة مع التجارب السياسية في "مذكرات ديناصور"[٦] وهو يكشف عن أسباب فشل التعددية الحزبية وانهيارها عن طريق المقاطع واللقطات الخاصة بالحديث عن الانتخابات البرلمانية التي تداخلت مع الكوابيس والتداعيات أحياناً.

---

(١) للمزيد عن الحرية والديموقراطية، انظر: الأزرعي، سليمان، **"الحرية والديموقراطية"، ص ٢١٤ – ٢٢٠.**

(٢) الرزاز، **(اعترافات كاتم صوت)**، ص ١١، ٢٢، ٢٣، ٣٦، ٣٩- ٧٦.

للمزيد عن الأحزاب وانشقاقاتها انظر: الخطيب، رناد، **(التيارات السياسية في الأردن)**، ج٢، ص٦٢-٨٠.

وانظر: قطامي، سمير، **(الحركة الأدبية في الأردن)**، ١٩٤٨- ١٩٦٧، ص٣١ - ٤٢.

(٣) الرزاز، **(أحياء في البحر الميت)**، ص ١٢، ٧١-٧٢، ٩٩، ١١٢، ١١٨ - ١١٩، ١٢٤، ١٢٥.

(٤) الرزاز، **(الشظايا والفسيفساء)**، ص ٨، ٩، ٢٢، ٤٥، ٥٣، ٥٤، ٦٧، ٧٣، ٧٤، ٨٧.

(٥) النابلسي، شاكر، **(كيف عبرت الرواية الأردنية عن الواقع)**، الرواية الأردنية وموقعها من خريطة الرواية العربية، أوراق ملتقى عمان الثقافي، ٢٢-١٩٩٢/٨/٢٤، ص ١٥٣.

(٦) الرزاز، **(مذكرات ديناصور)**، ص ٢٠،٥٣،٥٤، ٤٦ - ٤٨، ٦١، ٧٣.....

وفي "متاهة الأعراب في ناطحات السراب " يفضح الكاتب التجربة البرلمانية العربية عن طريق مشهد تصويري كاريكاتيري ساخر في إحدى ليالي شهرزاد، ليعري الواقع من خلال الحوار الذي دار بين مجموعة من الجند إذ يقول أحدهم: "وتراكض أعضاء مجلس الشورى إلى مبنى البرلمان، فلم يجدوا للبواب أثراً، وبحثوا عن مفتاح قاعة الاجتماعات بلا جدوى، فعجزوا عن اتخاذ التواصي، فالتواصي تقتضي اجتماعاً والاجتماع يقتضي قاعة اجتماعات، وقاعة الاجتماع المغلقة لا تفتح إلا بمفتاح، والمفتاح في جيب البواب، والبواب نائم في أحد الكهوف، أو ثمل في أحد الواحات أو نائم عند أحد زوجاته الأربع ... [١]" .

وهكذا فمع مشكل الطروحات القومية والنهضوية والوحدوية وفشلها وتمزق الأحزاب ومؤسساتها وتعدديتها، ضاع حلم الوحدة العربية لدى الكاتب وغدا هاجساً يؤرقه، وكابوساً يشظي رؤيته، ويمزق أبنية رواياته.

فلا شك أن الأحداث الكبرى والحروب تهز كيان الإنسان، وتغير كثيراً من القيم والمفاهيم السائدة، لذا تفرض على الذات المبدعة العودة إليها لا باعتبارها مرجعاً نصياً في الرواية تعالجه كقضية خاصة، وإنما لأن الذات المبدعة لا تنفصل بأي حال من الأحوال عن الأحداث الكبرى، والهزائم المتلاحقة، والخيبات، واللامبالاة، فهي جميعاً عوامل مساعدة على إيقاظ الحس الروائي عند المبدعين. ومن هنا نجد الروايات أحياناً تومئ أو تلمح أو تشير أو تحتوي مقاطع أو ومضات، أو كلمات مفجرة ، أو عبارة دالة عن تلك الأحداث الكبرى، ولا سيما عن الصراع العربي الإسرائيلي وعجز التيارات السياسية عن الفعل والحركة، وقد كانت رواية تيسير سبول "أنت منذ اليوم"[٢] من أبرز الروايات التي احتضنت هذه القضية وكشفت عن حالات الإفلاس التي وصلت إليها المؤسسة العسكرية العربية، وتياراتها وأحزابها السياسية، وارتباط هزيمتها بتراكمات الدول والقمع بشكل متناثر تجسيداً لبناء الرواية المفكك.

وهكذا جاءت روايات الرزاز كلها تعزز عدم انفصال الذات المبدعة عن تلك الأحداث الكبرى وتتابع ما أشار إليه تيسير سبول في روايته، دون أن تصرح مباشرة، فثمة إشارات

---

[١] الرزاز، (**متاهة الأعراب في ناطحات السراب**)، ص ٢٩٦.

[٢] سبول، تيسير، (**الأعمال الكاملة**)، ص ٥٩، ٦٠، ٨٩.

مكثفة تنتشر وتتوزع بين السطور توحي أو تومئ إلى هزيمة حزيران[١] ، وبيروت ١٩٧٣[٢]. واجتياح إسرائيل لبيروت ١٩٨٢[٣] ، واتفاقية أوسلو - غزة - أريحا[٤] وحرب الخليج[٥] ، وانهيار المعسكر الاشتراكي[٦]، الذي ترك أثراً كبيراً في المثقفين اليساريين، إذ يعبر هذا عن انهيار الروح العربية وانكسار الأمل القومي، واستكانة الإنسان العربي تحت وطأة الواقع المعيش. وقد عبر عنها الكاتب بطريقة غير مباشرة في رواية "سلطان النوم وزرقاء اليمامة" من خلال هزيمة الشخصيات، ولا سيما الدكتور نور الدين أمام عاصفة عجاج.

وقد وظف الكاتب تلك الأحداث والانهيارات بطرائق غرائبية عديدة متناثرة في فضاء الروايات، مستخدماً أحياناً أجواء الأسطورة؛ للتعبير عن خيبات الإنسان المتلاحقة وهزائمه، والهرب من بطش السلطة، نظراً لعدم قدرته على تحقيق تغيرات اجتماعية وسياسية[٧] .

أمّا في رواية "حين تستيقظ الأحلام" فقد أشار الكاتب بمقطع قصير لبعض رجالات حرب حزيران وهزائمهم، معبراً عن انهيار الواقع بانتحار رجلين، اعترافاً بالهزيمة إذ يقول السارد مشيراً إلى اللواء السوري عبد الكريم الجندي مدير المخابرات السورية آنذاك، والمشير المصري عبد الحكيم عامر: "هذان العقلان العبقريان المدبران الاستراتيجيان الوحيدان القادران على وضع خطة استراتيجية مضادة، تعيد تحرير كل الأراضي العربية التي احتلها الجنرال دايان عام ١٩٦٧"[٨]، وبالفعل انتحرا بعد النكسة بعام واحد .

ومع التداعيات وتيارات الوعي جاءت إشارات سريعة لتلك الأحداث بذكرها مجتمعة في رواية "مذكرات ديناصور" غير مرة للكشف عن الأساليب القمعية التي يتعرض لها

---

(١) الرزاز، (مذكرات ديناصور)، ص ١٠، ٣٣،٤٢، ٤٣، ٥٣.
"متاهة الأعراب في ناطحات السحاب"، ص ٢٧٥، ٢٧٨.
(حين تستيقظ الأحلام)، ص ١٤٣.

(٢) الرزاز، (فاصلة في آخر السطر)، ص٥.

(٣) الرزاز، (مذكرات ديناصور)، ص ١٢٥، و (أحياء في البحر الميت)، ١٧٢.

(٤) الرزاز، (مذكرات ديناصور)، ص١٠، ١٧، ٤٣، ٥٣، ١٤٧.

(٥) الرزاز، (سلطان النوم وزرقاء اليمامة)، ص٣٤، ٤٦، ٥٦، ٥٧، ٦٧.
(عصابة الوردة الدامية)، ص٣٤، ٤٦، ٥٦، ٥٧، ٦٧.

(٦) (مذكرات ديناصور)، ص ١٠، ١١٢.
(الشظايا والفسيفساء)، ص ٥٨.

(٧) للمزيد، ماضي، شكري، (انعكاس هزيمة حزيران)، ص ١٨١.

(٨) الرزاز، (حين تستيقظ الأحلام)، ص ١٤٤.

العالم العربي، وربطها بمعاناة "عبد الله الديناصور" وانهياره وتهديده بالانقراض إذ يقول: "... وجودي كله عابر مثل طيف يومض في المنام ثم يختفي ... أشعر أنني شخت بعد كل هذه التجارب المريرة، ابتداء من قيام والدي وأخي بإعدام أختي وزجها في متاهة متاريس الحرب....، وانتهاء بحروب نكسة حزيران، وفجيعة أيلول وبشاعة نيسان، وفظاعة أيلول الثاني وكارثة آب المتنوعة بين حروب أهلية وخارجية وهجرات إلى الشمال، ... انقلاب يوليو الأبيض فرمضان الأسود، ثم آذار الأحمر"[١] . ثم يتابع هذا التيار، ويذكر أسماء المدن العربية التي تعرضت للأحداث السياسية ليصف تشظيها "حيث جاذبية التوازن هي الهلوسة والجنون واللامعقول والعبث والانهيار العصبي والتماسك المتداعي المشظى..."[٢] .

وقد وصف الكاتب الحوادث السياسية والعسكرية المتلاحقة بسيناريو المؤامرة التي خطط لها، "كي تندثر القومية العربية والهوية والطائفية والعشائرية في مشرق فسيفسائي، إنها مؤامرة رهيبة"[٣] . تركت بصماتها واضحة لتهز الوجدان العربي عامة، وتخلخل التوازن النفسي للمبدعين أحياناً أخرى نستشفها من الأحداث المتناثرة، أو حركة الشخصيات المتنوعة، وردود أفعالها المتباينة المبعثرة بين السطور، كما في رواية "اعترافات كاتم صوت"، أو من محاولة الشخصيات المثقفة إيجاد صيغة وحدوية ومشروع نهضوي يوحد توجهات الأمة في كفاحها المرير، كما في "أحياء في البحر الميت" "والذاكرة المستباحة".

أما في "فاصلة في آخر السطر"، فإننا نجد الكاتب يستهل الرواية بإهداء يقدمه للعالم بانهياره وحروبه وضحاياه الذين سقطوا عبثاً، يكشف من خلاله عن رؤيته اللايقينية وغير المألوفة لعالم ممزق، يؤكد لنا ذات الكاتب المبدعة غير المنفصلة عن الواقع، "فإلى انقلاب ١٤ رمضان، حرب حزيران، بيروت ١٩٧٥، بيروت ١٩٨٢، حرب الخليج الأولى والثانية، مدريد، حرب اليمن، عمان الباحثة عن ملامحها، حلقات العنف المفرغة، الدماء التي سالت هدراً، ضحايا سقطوا عبثاً، مفردات لغة التواصل المبتور، إلى كل الأزمنة التي ضربتها زلازل الخلط، والالتباس، وضياع اليقين، وتلاشي المسلمات، والفوضى الرعناء، وغياب المعنى"[٤] .

وقد أشار الكاتب إلى الأحداث السياسية الأخيرة ممثلة بحرب الخليج وانهيار المعسكر الاشتراكي التي تعرضت لها المنطقة عن طريق الرمز والإيحاء بأسلوب فانتازي غرائبي،

---

(١) الرزاز، (مذكرات ديناصور)، ص ٧٩.

(٢) المصدر نفسه، ص٨٠.

(٣) المصدر نفسه، ص١٠.

(٤) الرزاز، (فاصلة في آخر السطر)، ص٥.

ولا سيما في رواية "سلطان النوم وزرقاء اليمامة"[١] على شكل إعصار عجاج، يكتسح مدينة خضراء (عالم الضاد) يقدمه المخرج الأمريكي كمشهد سينمائي مستخدماً خلاله تقنية الكولاج، يكرره مرات عديدة في مواضع عديدة، ليؤكد لنا ديمومة واستمرارية القمع من جهة ممثلاً بأحداث حرب الخليج الثانية "فقد أصبح فانتازياً لا معقولاً في حين عالم شبه مدينة الضاد اللامعقول قد بدا عادياً نسبياً يمكن فهمه ... فإن اتحاداً وتداخلاً مقابل ذلك يحدث بين الذهني التجريدي، ممثلاً بعاصفه العجاج وبين الواقع اليومي الذي يخيم على مجمل المشهد في عاصفة الصحراء ليصير مجمل العمل حالة حداثية فانتازية غير قابلة للفهم"[٢] .

وربما تشير هذه الإيماءات من خلال النص إلى "الهزيمة واختلاف الرؤى والاعتراف بسيطرة المخرج الأمريكي على كل شيء وتراجع الحس بالوطن ... ليصبح الإنسان كما تصوره الرواية فاقداً لحلمه القومي"[٣] ، وعاجزاً عن التكيف مع محيطه. وهنا يمكن القول إنّ سعي الروائي للتجديد ومحاولة الابتعاد عن التقليد والتنميط، اتضحت أيضاً في توظيف مصادر هذا البناء.

ولم يقتصر الأمر على ذلك فقد جاءت الإشارات إلى الأحداث السياسية أحياناً بذكر بعض الأماكن ذات الدلالات، وأبرزها مدينة "بيروت" فقد تكرر حضورها في "أحياء في البحر الميت" و "اعترافات كاتم صوت" و "الشظايا والفسيفساء"، و "مذكرات ديناصور"، واحتلت مساحة واسعة من النص، جاءت على شكل نتف أو مفارقات، أو ومضة سريعة أو تصوير مشهد من واقعها، وارتبطت بيروت بحركة الزمان في "أحياء في البحر الميت"، فهي مدينة تتوحد مع مدينة الحلم التي ظنها عناد المدينة الفضلى، فهرب إليها السياسيون من آلة القمع، إلا أنها تحولت إلى مسرح للحرب، ومدينة محترقة، تحولت إلى بلد المقاومة، والنضال والتناقضات الاجتماعية، والسياسية، والحياة الصاخبة[٤] . "فكل جانب في بيروت يبرز شكلاً مختلفاً من التوجه والالتزام، كل وفق رؤيته، مدينة الثقافة والفكر والفن والسياسة والحرية في

---

(١) الرزاز، (**سلطان النوم وزرقاء اليمامة**)، ص ٥٧-٦٧، ٧٩ - ٨٦.

(٢) رضوان، عبد الله، (**مؤنس الرزاز في سلطان النوم**)، بحث غير منشور، ص ٢.

(٣) **المرجع نفسه، ص ١١.**

(٤) الرزاز، (**أحياء في البحر الميت**)، ص ١٧٢.

آن[١]" .وهي مدينة الحركة واللسان والتدفق والفعل والوقوف خلف متراس في الشياح أو الرشيدية، إنها مدينة الحياة الخطرة التي عاشها عناد تخبّ بين الاضداد، فباريس في الحمراء وهانوي في صبرا، وقد دمرتها الغارات الإسرائيلية والحرب الأهلية[٢] .

إذن يومئ المكان بيروت إلى الهزائم المتلاحقة الناجمة عن الحروب الإسرائيلية والأهلية، رغم وقوف الثوار في وجه الهجوم الإسرائيلي، وذلك عن طريق تصوير النضال السلبي، والعجز الذي يلاحق الشخصيات وسط بيئة اجتماعية متأرجحة تارة وعن طريق المفارقة بينها وبين مسقط الرأس تارة أخرى، ولا سيما في "أحياء في البحر الميت" بحيث كشفت عن "التآكل الذي نخر البنيان العربي برمته"[٣] .

وفي رواية "اعترافات كاتم صوت" تظهر بيروت أيضاً وحدة أضداد، كانت الحلم الواعي وأصبحت موائمة لتسليح القتل والقتلة، ونشر كواتم الصوت المتلاحقة للأبرياء أمثال أحمد ابن الدكتور مراد[٤] .

وارتبطت دلالة بيروت عن طريق الاسترجاعات والقطع والتذكر في "مذكرات ديناصور" بفشل الأحزاب وانقساماتها والحروب الأهلية الدامية التي تفرقت في ثنايا النص.

وهكذا نجد أن البناء الجديد المشظى يسعى لإلغاء مرجعية النص ولا سيما مرجعية الواقع، إذ يبدو وكأنه مغترب عنه، لا يسعى إلى المحاكاة والتقليد؛ محاكاة الواقع أو مشاكلته، وبالتالي فإن الشخصيات الروائية أيضاً تبدو في حالة اغتراب "ذاتي وحضاري"[٥]، وانسجاماً مع طبيعة البناء وملامحه؛ طغت موجة من الشعور بالغربة والعزلة واللاانتماء مع الذات والآخرين، والتهميش في مستويات الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية يعاني منها المثقف منذ فترة الخمسينات في روايات الرزاز كلها -على الأغلب الأعم-.

---

(١) الفاعوري، (**السياسة في الرواية الأردنية**)، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية ١٩٩٥، ص ١٢٣.

(٢) الرزاز، (**أحياء في البحر الميت**)، ص ١٣، ١٦، ٢٠، ٢٢، ٤٢، ٤٦، ٥٢.

وانظر: (**اعترافات كاتم صوت**)، ص ٥٨، ٦٢، ٦٥، ٧٠.

(٣) رضوان ، عبد الله، (**أسئلة الرواية الأردنية**)، ص١٢.

(٤) الرزاز، (**اعترافات كاتم صوت**)، ص ١٦١. انظر: (**الشظايا والفسيفساء**)، ص ٩، ١٠، ٧٦، ١١٩.

(٥) شرح مفصّل عن الاغتراب وأنواعه، انظر: خصاونة، سمية، (**الاغتراب في الرواية الأردنية**)، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، ١٩٩٥، ص ٤-٩، ٢٢-٤٠.

انظر: الرزاز، (**جمعة القفاري**)، ص ٧، ٨، ٢٢، ٢٦، ٣٧، ٥٦...، وانظر: (**اعترافات كاتم صوت**)، ص ١٢٧ -١٢٨.

وإن طبيعة هذا الواقع بتفككه وحروبه وهزائمه انعكس على المجتمع، إذ تمزق وفقد عقلانيته، وتحول إلى اللامعقول بتشويه شرائحه اجتماعياً واقتصادياً، وبفعل ذلك تمزقت الشخصية الواحدة وتشظت، فتشظت معها العلاقات الاجتماعية على مستوى الزوج والأسرة والصداقة والرفاق والحزب، كما تبين لنا من الإشارات والإيحاءات السريعة في رواية "اعترافات كاتم صوت"[١] و "الشظايا والفسيفساء"[٢] و "عصابة الوردة الدامية"[٣] و "جمعه القفاري"[٤] ، واتخذ الأبطال الجنس مهرباً من هذا الواقع المتردي[٥] . فقد لجأ إلى تصوير مشاهد مقلوبة غريبة دالة، ومن أمثلة ذلك أن جعل سوزي تغتصب عناد الشاهد[٦] والملازم في اعترافات كاتم صوت يبحث عن مكان آمن بعيداً عن أجهزة الأمن والسلطة ليمارس الحب مع زوجته[٧]، تعبيراً عن لامعقولية الواقع وتجسيداً لرؤية الكاتب الفنية للواقع والفن والإنسان.

*****

إذن نستطيع القول إن الذات المبدعة وتفاعلها مع المجتمع وأحداثه الكبرى والديموقراطية والتعددية الحزبية، ساهمت في خلق بناء مفكك، تناثرت فيه الإشارات الدالة عليها، فاتخذت شكل اللقطات والومضات السريعة المبعثرة التي تفتقد إلى التسلسل والترابط، تعبيراً عن مجتمع مفكك مشرذم مشظى مهترئ يائس متسلط ...الخ.

---

(١) الرزاز، (**اعترافات كاتم صوت**)، ص ١٥٤ - ١٥٥.

(٢) الرزاز، (**الشظايا والفسيفساء**)، ص ٢٥، ٤٧، ٤٨، ٦٢.

(٣) الرزاز، (**عصابة الوردة الدامية**)، ص ٢١.

(٤) الرزاز، (**جمعه القفاري**)، ص ١١٩.

(٥) الرزاز، (**الذاكرة المستباحة**)، ص ٧-٢٨، ٣٣، ٣٥، ٣٩.

(٦) الرزاز، (**أحياء في البحر الميت**)، ص ٢٣.

(٧) الرزاز، (**اعترافات كاتم صوت**)، ص ٣٧ -٤١.

المحور الثاني: الرواية العربية:

تشكل الأعمال الأدبية بنوعيها الشعر والنثر مصدراً هاماً آخر من مصادر بناء روايات الرزاز، فقد استطاع أن يثبت تميزه في إنتاج رواية جامعة نافذة إلى عوالم من الثقافة والأدب والسياسة، والفكر ، تتسم بالانفتاح الروائي على العالمين العربي والغربي لتنهل منه. فقد تفاعلت رواياته مع نصوص شعرية ونثرية، فثمة إشارات لعدد من الشعراء العرب، إما بذكر اسم الشاعر[١] فقط، وأما باقتباس نص محدود من قصيدة ما، على نحو ما جاء في رواية "أحياء في البحر الميت"، إذ ضمّن الكاتب روايته نصاً من قصيدة لمعين بسيسو وآخر لتيسير سبول وظفه حين اشتدت معاناة عناد، ويربط بينه وبين عربي تيسير سبول وما آل إليه من مصير ينتظر عناد المصير نفسه، إذ يقول تيسير:

أنا يا صديقي
أسير مع الوهم ، أدري
أيمم نحو تخوم النهاية
نبياً غريب الملامح أمضي إلى غير غاية
سأسقط لا بدَّ، يملأ جوفي الظلام
نبياً قتيلاً وما فاه بعد بآية ....[٢]

كما أن نص رواية "سلطان النوم وزرقاء اليمامة" يحيلنا إلى نصوص شعرية ونثرية لعزالدين مناصره وأمل دنقل في قصيدته "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" عن طريق الإيحاء إلى شخصية "زرقاء اليمامة" وفقدانها قدرتها، كما يومئ النص الروائي إلى مسرحية "جمال أبو حمدان" بعنوان: "زرقاء اليمامة". إلا أن هذه النصوص جعلت من شخصية "زرقاء اليمامة" رمزاً يستعين به الكاتب في توضيح فكرته، ولكن الكاتب جعل منها شخصية وكائناً حياً يتمتع بصفات الإنسان الطبيعي الذي يحب ويكره ويتعرض للخطف ... ثم الهرب ... الخ[٣] .

وأما الرواية العربية والأردنية، فقد كان لها دور كبير في روايات الرزاز مقارنة بالأعمال الأدبية الأخرى، فثمة إشارات مكثفة، متناثرة ومبعثرة في مواضع عديدة تشير إلى الرواية العربية باعتبارها رافداً. منها ما جاء على شكل ذكر عنوان فقط، أو فكرة موحية أو

---

[١] الرزاز، (مذكرات ديناصور)، ص١٣٢، ١٤٤.

[٢] الرزاز، (أحياء في البحر الميت)، ص ٤٧.
وانظر: الرواية، ص ٤٩، ١٧٤.

[٣] خليل، ابراهيم، (رواية سلطان النوم وزرقاء اليمامة، نموذج جيد للانفتاح الروائي)، جريدة الرأي، ع٩٧٦٩، ٩٧/٦/٦ ص٢٥.

تضمين نص أو اسم الروائي أو إشارة دالة قد تكون شخصية أو مناخاً أو لغة أو ...الخ. ومن هذه الأعمال الروائية: "موسم الهجرة إلى الشمال" و "البحث عن وليد مسعود" و "بندر شاه" و "حارة الزعفراني" و "والمتشائل" و "مدن الملح" و "عالم بلا خرائط" و "الزمن الموحش" و "المجموعات الخمس" و "اللجنة" و "ديناصور الآخير" و "المستنقعات الصوتية" و "كانت السماء زرقاء، وسحب ملتبسة ... وغيرها[١].

ومن الجدير بالذكر أن تلك الأعمال الروائية تمثل مرحلة التجديد، فهي تلتقي مع روايات الكاتب في أبنيتها وتداخلاتها الزمانية والمكانية وتقاطعاتها وتمردها على الزمن الخارجي، وشخصياتها الفصامية الهامشية المضببة وطرق تقديمها والافتقار إلى العلاقات الإنسانية الحيوية بينها فلا ضوابط ولا قيود. فعلى سبيل المثال توضح رواية "مذكرات ديناصور" استفادته من رواية الديناصور الأخير لفاضل العزاوي. وبعيداً عن التشابه في العنوان يمكن القول إن مظاهر هذه الاستفادة تتجلى من خلال تجسيد اللامعقول أو الرؤية غير المألوفة، والمناخ الروائي الذي يتصف بالتفكك والسوداوية والتوتر واللاجدوى واللامنطق والسأم والغربة والاغتراب. فشخصية البطل فيهما تعاني من السأم والتحجر، وتلتقيان بتحول الشخصيات إلى أطياف أو أشباح تظهر بغتة ثم تختفي لدلالتها الرمزية، وهناك إشارات سريعة وعبارات محددة متناثرة من روايات إدوارد خراط[٢] تومئ أحياناً إلى شخصية البطل في روايته "سحب ملتبسة" وظفها وهو في أشد معاناته وانفعالاته تعبيراً عن التفاعلات بين الرواية وغيرها من الروايات العربية.

أما الرواية العربية الأردنية فكانت رواية "أنت منذ اليوم" هي النبع الصافي والمحك الفاعل الذي اتكأ عليه الكاتب مؤكداً ذلك بقوله: "لم آتِ بما هو جديد، لقد تابعت ما بدأه تيسير سبول"[٣] . إذ وردت إشارات عديدة مبعثرة تربط بين روايات الكاتب وبين رواية "أنت منذ اليوم" ولا سيما رواية "أحياء في البحر الميت" فقد وردت إشارات تربط بين شخصية الكاتب وبين شخصية تيسير سبول عن طريق عناد وعربي حين يقول: "وانتحر تيسير، تحطمت قناتي، وقال تيسير سبول: أنت منذ اليوم... ولم يكمل، قال: أجود بالمبتدأ وما عندي خبر ونمت غابات التساؤل ومالت صوب يباب الجواب"[٤] .

---

(١) رضوان، عبد الله، (أسئلة الرواية العربية)، ص ٦٥. وانظر: صالح فخري، (وهم البدايات)، ص٨٧.

(٢) الرزاز، (مذكرات ديناصور)، ص١٢٣.

(٣) ندوة للكاتب في جامعة آل البيت، المفرق، بتاريخ ١٩٩٧/١١/٢٢.

(٤) الرزاز، (أحياء في البحر الميت)، ص ٤٦، وانظر: ١٥٠.

وعن طريق الومضات السريعة يذكر الكاتب القارئ بمدينة عربي "هجير الحارقة" فيتحدث عن القيظ ووهج الشمس فيها ويربطها "بفجور" عناد[١] .

وهذا فقد استفاد الكاتب من رواية "أنت منذ اليوم" شكلها ومضمونها وأفكارها ومناخها نلمحه على شكل فكرة أو لقطة أو شخصية ...الخ. داخل فضاء الروايات.

وقد أشار خليل إبراهيم إلى أن شخصيات "أحياء في البحر الميت" تمثل مجموعة أبطال من نوع عربي، هؤلاء الأبطال بالطبع مهزومون يعيشون تحت وطأة الكوابيس، وهم متشككون حتى في أقرب الناس إليهم ... يمثلون مظهراً من مظاهر انحلال هذه المرحلة"[٢] .

وتومئ "مذكرات ديناصور" إلى رواية "قامات الزبد" لالياس فركوح، عن طريق تضمين الفكرة والإشارات والعبارات الدالة ومزجها بمضمون الرواية، بما فيها من غموض وتعقيد متعمد مقصود، وما تعاني شخصياتها وسط الحروب الأهلية، إذ يلتقي المثقف المهزوم والهارب في زمن الانتكاسات والكوارث، فقد كان هاجس الانتحار هو المسيطر على شخصية خالد المواطن العراقي الذي أحرق نفسه أمام وزارة الزراعة في بغداد، وعناد فكر بالانتحار، لكنه لم يفعل ...، كما يكشف تفاعل هذه الرواية مع "قامات الزبد" عن هوية الكاتب وعلاقته بكاتب "قامات الزبد" حين يقول: "جلست إلى صديقي الياس، لا أدري من أين انبثق ... [٣]".

*****

وانسجاماً مع طبيعة البناء المشظى، جاءت الإشارات إلى الأعمال الأدبية متفرقة، مبعثرة مشظاة على شكل لقطات متناثرة، وومضات سريعة مبعثرة بالطريقة التي وظف فيها الحوادث السياسية والديموقراطية ذاتها.

---

(١) الرزاز، (أحياء في البحر الميت)، ص ١٦٧.

(٢) إبراهيم، خليل، (الرواية في الأردن)، ص ٢٤.
وانظر: الرواية أيضاً: ص ١١٥، ١١٦.

(٣) الرزاز، (مذكرات ديناصور)، ص ١٣٥، ١٤٤.

المحور الثالث: المصادر التراثية:

ولا شك أن التراث باعتباره "التركة الفكرية والروحية التي يتناقلها جيل عن جيل"[١] مصدر من مصادر الإبداع الأدبي والنشاط الفكري، فقد اهتم كتاب الرواية العربية، منهم جمال الغيطاني، ونجيب محفوظ، وهاشم غرايبة، ومؤنس الرزاز، وغيرهم، باستلهام التراث العربي القديم بأشكاله المختلفة عن طريق التفاعل معه من خلال التراث الديني: القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، والتصوف، والعهد القديم (التوراة)، والتراث التاريخي والأسطوري، والتراث الأدبي: الشعر، والمقامات، وكليلة ودمنة، والسيرة الشعبية، والحكاية الخرافية، وغيرها، وما فيها من دلالات أو رموز.

وكانت روايات الرزاز من الروايات العربية التي اتكأت على التراث، واتخذته منطلقاً ولا سيما "متاهة الأعراب في ناطحات السراب" و "زرقاء اليمامة" و "حين تستيقظ الأحلام"، وقد تنوعت طرائق استلهام الكاتب للتراث "لا لإعادة تدوينه ثانية، بل لإضاءة الشخصية وتحليل أفكارها وبلورة رؤاها"[٢] من خلال الواقع الراهن وذلك لاستحضار الماضي، وإسقاطه تاريخياً وهو يتأمل حضارة مجتمعه في نصوصها القديمة؛ ليقدمها بمنظور حديث ينعش مخيلة القارئ تجسيداً لديمومة التعقيد والزيف والقهر والخداع.

وقد اتخذ توظيف التراث واستلهامه "شكلين"[٣] : الأول: تسجيلي، برصد التراث في شكل روائي، تعبيراً عن الرغبة في استعادة أمجاد الماضي، والثاني: تعبيري، باستلهام التراث ليكون أداة طيّعة في التعبير عن الواقع المعيش بتمثيل الواقع أولاً ثم الأنماط التراثية ثانياً. وهذا الشكل الأخير هو الذي غلب على الروايات العربية التي نهلت من التراث ولا سيما الرزاز.

وتنوعت الطرائق التي ظهرت من خلالها المصادر التراثية وتفاعلاتها مع روايات الرزاز، فمن لقطةإلى مشهد إلى مقطع إلى عبارة إلى إشارة دالة إلى أجواء تراثية، تجاورت وتقاطعت وتداخلت حيناً، تناثرت وتبعثرت بين السطور حيناً آخر.

---

(١) انظر: مفهوم التراث، ابن منظور، مادة ورثة، (**لسان العرب**)، ج٢، ص ١٩٩-٢٠١.

(٢) الشوابكة، محمد، (**توظيف التناص**)، ص ١٦.

(٣) مبروك، مراد، (**العناصر التراثية في الرواية العربية**)، ص ٢٤-٢٧.

وقد أشار سعيد يقطين إلى "أن تفاعلات الرواية المعاصرة مع التراث يسعى إلى إنتاج دلالات جديدة تتصل بالحاضر الراهن"[١] سواء أحوّر وغيّر فيها أم دوّنها كما هي وإلى: "الإسقاط التاريخي للمخزون الثقافي في كتابة حديثة، وإلى تجاوز الانقطاع الأدبي بين الماضي والحاضر"[٢] والتعامل معها بوعي الحاضر.

وسنتناول الحديث عن المصادر التراثية الثلاثة التي ذكرت في البداية.

أولاً: التراث الديني.

-١-

وأول المصادر التراثية: القرآن الكريم، ويمثل أنموذجاً متعالياً نصياً، ولقد ظهرت إشارات ودلالات ومشاهد بين المفاصل النصية تحيل القارئ إلى القصة القرآنية استشهاداً ودلالة ورمزاً مع احتفاظ النص القرآني بهيبته وعظمته.

وكانت "متاهة الأعراب في ناطحات السراب"، من أبرز روايات الكاتب تفاعلاً لا مع القرآن فحسب بل مع التراث القديم بأشكاله وفنونه، إذ يتوزع داخل بنائها تفاعلات مع النصوص القرآنية والقصص القرآني، "فهي لا تحاكي في بنائها العام النص القرآني بل راح الروائي يتخير مفاصل من نصه الروائي ويقيم بها علاقة مع القصص القرآني"[٣] . هذا وقد ظل القرآن الكريم مصدراً يستلهم منه الأدباء -شعراء وناثرون- معاً، فهم مستغلون ذاتهم الإبداعية وطاقاتهم في التفاعل بين نصوصهم وتجاربهم إثباتاً منهم "أن التراث دائم وقابل للتشكل وإعادة الصياغة"[٤] .

وقد أشارت الباحثة رفقة دودين إلى أن تفاعل الروايات مع النصوص القرآنية جاء على "صورتين"[٥] ، هما: توظيف القصص القرآني بحيث يصبح النص جزءاً من بنية النص المتخيل، والصورة الأخرى: إشارة للقصة القرآنية على سبيل التدليل أو الاستشهاد. وفي كلا الحالتين فإن طريقة توظيف التراث داخل النص الروائي في روايات الرزاز، تجسّد

---

(١) يقطين، سعيد، (**الرواية والتراث السردي**)، ص ٢٦. وانظر: مبروك مراد، العناصر التراثية، ١٤٦.

(٢) الدراج، فيصل، (**دلالات العلاقة الروائية**)، ص ١١٤.

(٣) دودين، رفعة، (**توظيف الموروث**)، ص ٣٢.

(٤) الشوابكة، محمد، (**توظيف التناص**)، ص ١٦-١٧.
وانظر: دودين، (**توظيف الموروث**)، ص ٣٣.

(٥) دودين، رفقة، (**توظيف الموروث**)، ص ٣٢ - ٣٣.

وتدعم طبيعة البناء الجديد المفكك وإن كان النص قد تفاعل مع القصة القرآنية، فإنه يكسر السرد والزمان والمكان واللغة و ....الخ.

هذا وقد تفاعلت "متاهة الأعراب في ناطحات السراب" مع العديد من القصص القرآني "بمدلولاتها وإيماءاتها[١] " منها: قصة "أهل الكهف" و "يوسف" و"يأجوج ومأجوج" و "الخضر" و "قصة نوح عليه السلام" و "الفلك" و "الطوفان". وكانت قصة أهل الكهف من أكثر القصص القرآنية حضوراً في ثنايا النص الروائي فكرة أو إشارة أو تضمينه من خلال التفاعل مع البنية المركزية الكبرى، أو بنيات نصية أخرى محوّلة[٢] ،وقد أسرف الكاتب في الاعتماد على اقتباسات "لغوية مفردة وتركيباً أثقلت النص الروائي[٣] " . ويتكئ الكاتب عليها من خلال شخصية حسنين النموذج المثقف العلماني العربي المهزوم الذي يطارد من أجل تحقيق مبادئ فيفشل في النهاية، ويغرق في غيبوبة طويلة يستيقظ بعدها، ليجد نفسه كصاحب الكهف الذي "ظن أنه نام يوماً أو بعض يوم"[٤] . يصحو فيقول: "فما أظن إلا أنني قد لبثت يوماً أو بعضاً من يوم"[٥] .

وقد اتخذ السرد لهذه القصص القرآنية ولا سيما قصة "أهل الكهف" الإطار العام في حكايات "ألف ليلة وليلة" بما فيها من غرائبية وعجائبية، مع محاولة الكاتب إيجاد نصه الراهن بدلالاته السياقية. والتفاعل مع الموروث يتخذ شكل التقاطع والتداخل والتوازي أحياناً مع شذرات أو بنى نصية أخرى، وقد اعتمد في تضمين قصة أهل الكهف باعتبارها بنية مركزية، على تضمين بنى نصية تراثية أخرى محولة تتداخل مع بنى أخرى كما ذكرنا سابقاً وهذا ما عبرت عنه رفقة دودين نقلاً عن جوليا كريستيفا بالتحويل الدلالي المحض لحرف أو كلمة أو أكثر على نحو ما في نص المتاهة من تحويل مأثور الحجاج بن يوسف الثقفي ليصبح خطاباً للببغاء العجوز المرافقة لحسن الثاني في "الكهف"[٦] ،إذ يقول السارد: "صاح الببغاء العجوز: قد أينعت رؤوسنا فلنحمها من القطف"[٧] كما يتداخل نصه الراهن بدلالاته السياقية.

---

(١) الشوابكة، محمد، (**توظيف التناص في متاهة الأعراب**)، ص ١٦.

(٢) يقطين، سعيد، (**التراث السردي**)، ص ٢٩.

(٣) الشوابكة، (**توظيف التناص**)، ص ٢٤ -٢٥.

(٤) **الرزاز، "متاهة الأعراب في ناطحات السراب"، ص٤٣، ٤٧، ٣٧٧.**

(٥) **المصدر نفسه، ص ٣٣.** وانظر: الشوابكة، (**توظيف التناص في رواية متاهة الأعراب في ناطحات السراب**)، ص ١٦.

(٦) دودين، رفقة، (**توظيف الموروث**)، ص ٣٥.

(٧) الرزاز، (**متاهة الأعراب في ناطحات السراب**)، ص ٤٣.

وهناك أيضاً تداخل وتفاعل قصة "أهل الكهف" ذاتها مع نسيج العنكبوت الذي "يجلل جدران الكهف كلها، يصطاد شعشعة الشمس ويوقع في فخه زوابع الغبار وملايين الحشرات والكوابيس، وأصداء لغات غابرة مندثرة بائدة حية"[١] . حيث يحيل هذا التفاعل إلى قصة الرسول -عليه السلام- والصديق في غار ثور، وهذا يؤكد تمرد الكاتب على البناء التقليدي، إذ ينوع في تداخل البنى النصية التراثية دون أن يغادر فضاءها.

وتتابع رفقة دودين حديثها عن التفاعل النصي مع قصة "أهل الكهف" ومع طريقة الكاتب في توظيفها وفي تحويل مجرى أحداثها أحياناً، أو اقتباس النص القرآني، ويعد هذا التفاعل بين النصوص تفاعلاً إيجابياً يولد دلالات جديدة مكتسبة من السياق الجديد. ولا يقتصر الأمر على ذلك، فهناك ومضات توحي بتعالق وتفاعل تلك القصة القرآنية "أهل الكهف" مع مأثور الحجاج الذي ذكرناه سابقاً ومع أجواء دلالية توحي "بأسطورة جلجامش"[٢] أحياناً أخرى. وخلصت دودين إلى القول "إن الاكتهاف فكرة وفضاء قد ظهر في الرواية مرات عديدة حيث الظلمة والببغاء والتعاويذ والشمس النافذة إلى الكهف من كوته، وقد جاءت في السياق ذاته مع التنويع والتحوير في البنيات النصية مع المحافظة على الهيكلية العامة للتعالق مع النص القرآني كمرجعية"[٣] .

وهكذا يستمر السارد في رواية "متاهة الأعراب في ناطحات السراب"، بتفاعله مع النص إلى أن ينهار الكهف الأخير وبعدها تكون الصحوة والمواجهة ويكون البعث[٤] .

وفي إطار حكايات ألف ليلة تظهر حكاية بلقيس المستلهمة من قصة ذات أصل ديني، ولكن بأسلوب لا يتخذ شكل الاندغام والتماهي، وقد أوضحت رفقة دودين أن هذه الحكاية تلتقي بمفاصلها السردية مع الموروث الصوفي (دلالياً ولغوياً). كما جاءت على شكل مقاطع سردية بدلالات جديدة مكتسبة. وتلتقي هذه الحكاية ثانية بقصة "الخلق الأولى - آدم وحواء"، إذ تقول بلقيس: "لماذا اقتربنا من الشجرة العصيبة وظلمنا نفسينا، وهبطنا إلى وحل الإثم، وما كنا جائعين ولا عاريين، وعصينا فغوينا، ودخلنا شجرة الكرم وبستان الحنطة، .... وغادرني

---

(١) المصدر نفسه، ص ٤٠٣.

(٢) دودين، (توظيف الموروث)، ص ٣٧.

(٣) المرجع نفسه، ص ٣٨ - ٣٩.

(٤) الرزاز، (متاهة الأعراب في ناطحات السراب)، ص ٣٨٦.

تاركاً شجرة بستاني يبوساً مهجورة ....[١] ". وبالطريقة ذاتها وظف الكاتب واستلهم القصص القرآنية الأخرى المذكورة سابقاً، إذ تداخلت وتقاطعت لتسهم في تشييد البناء العام للرواية عن طريق كسر طولية السرد وتفكيكه والخروج على الزمن التقليدي. ويمكن الاستفادة بالرجوع إلى رسالة رفقة دودين في معالجة القصص القرآنية الأخرى[٢] .

وتتوزع في فضاء "متاهة الأعراب في ناطحات السراب" والروايات الأخرى إشارات عديدة وعبارات تحيل النص الروائي إلى "البنيات النصية الصغرى[٣] " أو آيات قرآنية دونت كما هي[٤] ، توحي جميعها بتفكك النص وغموضه، وظفها الكاتب في المواقف التي تشتد فيها معاناة الشخصيات، تأكيداً لاستمرارية حضور الماضي بما فيه من قمع وتسلط.

وقد تناثرت بعض الإشارات الدالة على استلهام الحديث النبوي الشريف ولا سيما في رواية "متاهة الأعراب في ناطحات السراب"، منها ما يتعلق بتطاول الحفاة العراة بالبنيان[٥]، كما استهل الجزء الثاني من "متاهة الأعراب" بحديث نبوي شريف: "الناس نيام، فإذا ماتوا انتبهوا"[٨] .

-٢-

وثمة إشارات عديدة داخل فضاء الروايات تومئ إلى لغة التصوف وألفاظه تارة، وأجوائه تارة أخرى على مستوى "البنيات الصغرى للغة الصوفية أو البنيات الكبرى[٩] " . ومن الألفاظ الصوفية التي تناثرت في فضاء الروايات التجلي[١٠] والأنوار والخلوة

---

(١) الرزاز، (**متاهة الأعراب في ناطحات السراب**)، ص ١٨١.

(٢) دودين، رفقة، (**توظيف الموروث**)، ص ٤٢-٦٥.

وانظر: أيضاً: حوامدة، نجود، (**الهيكلية البنائية لرواية متاهة الأعراب في ناطحات السراب**)، رسالة ماجستير، بيروت، جامعة القديس يوسف، ١٩٩٢، ص ٢٠٧ -٢١٠.

(٣) الرزاز، (**متاهة الأعراب في ناطحات السراب**)، ص٣١، ١٠١، ١٠٢، ١٠٣، ١٠٥، ١٤٢، ١٧١.

و "(فاصلة في آخر السطر)، ص ٩٥.

(٤) الرزاز، (**فاصلة في آخر السطر**)، ص ٦١، ٩٠، ٩٣.

(٥) الرزاز، (**متاهة الأعراب في ناطحات السراب**)، ص ٤٧.

(٨) **المصدر نفسه، ص ٣٢.**

(٩) مبروك، مراد، (**العناصر التراثية**)، ص ١٩٧-٢٠٦.

(١٠) الرزاز، (**متاهة الأعراب في ناطحات السراب**)، ص ٥٣-٥٥.

والأسرار[١] والظاهر والباطن[٢] والحال والمقام... وظفها أحياناً بدلالات غير معناها المعجمي كما في "أحياء في البحر الميت[٣]". وفي رواية "حين تستيقظ الأحلام"[٤] ضمنها بقصة من كرامات الشيخ الصوفي تقي الدين بكر الحصيني.

أما الأجواء الصوفية فقد اتخذت مصدراً حين جعل الكاتب سيرة البطل في مواضع متفرقة أشبه بسيرة صوفي ذي كرامات وسط فضاء نصي يلجأ إليه البطل في أشد لحظات المعاناة، فيتوجه بالرعاية والاستغاثة إلى الله سبحانه وتعالى. ففي رواية "الشظايا والفسيفساء" يقول السارد متحدثاً عن ابن الماركسي وهو ينتحب ويستغيث بصوت متحشرج، "أغثني ..... يا ظاهر..... يا باطن ..... أغثني"[٥] .

ولا يخفى استفادة الكاتب من أدبية وشاعرية نشيد الإنشاد[٦] : (التوراة) في رواية "أحياء في البحر الميت" و "متاهة الأعراب في ناطحات السراب"، فقد قدمت بلقيس خطابها في المتاهة متفاعلاً مع نشيد الإنشاد[٧] .

ثانياً: التراث التاريخي والأسطوري:

-١-

وانسجاماً مع العالم الروائي لروايات الرزاز وبنائه القائم على تحطيم التقاليد المعروفة استحضر الشخصيات والنصوص التاريخية وبعض الفرق الدينية مثل الخوارج وغيرها[٨] . وأسقطها في الحاضر الراهن، إذ تتناثر عشرات الأسماء من الشخصيات التاريخية في فضاء الروايات المدروسة ولا سيما عند الحديث عن أساليب القمع أو المعاناة

---

(١) الرزاز، (**متاهة الأعراب في ناطحات السراب**)، ص ٢٩٠.

(٢) الرزاز، (**مذكرات ديناصور**)، ص ١٧.

(**متاهة الأعراب في ناطحات السراب**)، ص١٠١، ١٨٨.

(٣) الرزاز، (**أحياء في البحر الميت**)، ص ٧.

(٤) الرزاز، (**حين تستيقظ الأحلام**)، ص ٣٦-٣٧، ١١٥.

(٥) الرزاز، (**الشظايا والفسيفساء**)، ص ٥٦.

(٦) الرزاز، (**أحياء في البحر الميت**)، ص ٤٨، ٨٦ (**متاهة الأعراب في ناطحات السراب**)، ص ١٨٧.

ولإحصاء المواضع التي تعالقت فيها رواية متاهة ألعراب مع نشيد الإنشاد، انظر: حوامدة، نجود، (**الهيكلية البنائية**)، ص ٢٠٧.

(٧) الرزاز، (**متاهة الأعراب في ناطحات السراب**)، ص ١٧٨ - ١٩٢.

(٨) الرزاز، (**فاصلة في آخر السطر**)، ص ١٢.

(**متاهة الأعراب في ناطحات السراب**)، ص ٤٢، ١٣٥، ١٧١، ٢٥٤، ٢٩٩.

(**جمعة القفاري**)، (**يوميات نكرة**)، ص٥.

بحيث تنبثق هذه الشخصيات أمام الشخصيات الروائية بغتة عن طريق التداعيات أو عن طريق الاستذكار، وكان يجمع بين الشخصيات المتناقضة والمتناحرة والمتقاربة ليعبر عن رؤية الكاتب، ومن هذه الشخصيات: "حمورابي، ملوك الأنباط، ماركس، لينين، فرويد، كارل غوستاف، عبد الناصر، توت عنخ آمون، جعفر النميري، الحلاج، الحجاج، عبد الخالق محجوب، بسمارك، شارلمان، جاريبالدي، هارون الرشيد، الأصفهاني، ابن المقفع، نيتشه، بودلير، فان كوخ، أدجار ألن بوب، قحطان، عدنان، طسم وجديس، زنوبيا، معاوية ....الخ. ويعتبر سعيد علوش هذا الاستدعاء مزيجاً من "ذاتية روائية وموضوعية تاريخية"[١] .

وكان لزرقاء اليمامة دور كبير في تعميق النص. وأبراز رؤية الكاتب، إذ وردت إشارات سريعة في عدد من روايات الرزاز، لإبراز فكرة أو إضاءة شخصية ما إلا أنها لعبت دور البطولة في رواية "سلطان النوم وزرقاء اليمامة"، التي ظلت ترمز إلى اليقظة وبعد النظر والنبوءة المبكرة التي تحرس المدينة من الخطر، ولكن زرقاء اليمامة في هذه الرواية "فقدت قدرتها على التنبؤ والاستشراف، كما فقدت القدرة على حماية وتحذير شبه مدينة الضاد إذ تضعف وتختطف من قبل سلطان النوم"[٢] .

-٢-

ومن التاريخ استلهم أيضاً الأسطورة واستغلها الكاتب في صوغ الأفكار ورسم الشخصيات، وذلك حين يقول السارد: في "متاهة الأعراب في ناطحات السراب": رغبت في أن أصوغ بطلاً أسطورياً وعصبة يتحرر أفرادها من العصبية"[٣] . كما تناثرت الأجواء الأسطورية، وبعض أسمائها مثل سيزيف[٤] وجلجامش التي أشارت رفقة دودين إلى أنها تماهت مع القصص القرآني مؤطرة بحكاية "ألف ليلة وليلة" "[٥] . ومن الجدير بالذكر أن الأسطورة في الرواية العربية الأردنية من الموضوعات التي تستحق الدراسة والبحث.

---

(١) علوش، سعيد، (**عنف المتخيل**)، ص ٥٤.

(٢) خليل، إبراهيم، (**رواية سلطان النوم وزرقاء اليمامة نموذج جيد للانفتاح**)، ص ٢٥

(٣) الرزاز، (**متاهة الأعراب في ناطحات السحاب**)، ص ٣٢٧.

(٤) الرزاز، (**اعترافات كاتم صوت**)، ص ١٣.

(٥) دودين، رفقة، (**توظيف الموروث**)، ص ١٢٠.

ويمكن القول إنّ الكاتب كان يوظف الأسطورة في مواضع تكشف عن طبيعة الشخصيات وبطولتها وصلابتها مثل الدكتور "مراد" في "اعترافات كاتم صوت" إذ يبدو مثل سيزيف حاملاً صخرته لا يهدأ ولا يتردد.

يقول أبي:

سوف يأتون، أعرف، حين أنتهي من الكتابة، سيسألون عن أوراقي وسأسلمها لهم، أعرف لكنني سأظل أكتب.

أمي علقت على هذه الخاطرة قائلة: "هذه هي المأساة ... هي أن يعرف البطل مصيره التراجيدي مسبقاً، لكنه بالرغم من هذه المعرفة، يواصل مسيرته نحو هذا المصير"[١]

وهكذا يسعى الكاتب إلى ترميم الذاكرة والثقافة العربية والتاريخ القديم؛ ليجعل الرواية العربية جنساً أدبياً واستشرافياً، همه إسقاط التراث الثقافي والتاريخي في كتابة حديثة وبتوظيف جديد يتفق مع طبيعة البناء "لأن وعي التاريخ مبدأ الحداثة وخبرها"[٢] .

---

[١] الرزاز، (**اعترافات كاتم صوت**)، ص١٠، أيضاً: (**متاهة الأعراب في ناطحات السراب**)، ص ١٨، ٤٦.

وانظر: السعافين، (**الرواية في الأردن**)، ص ٢٨٩.

[٢] الدراج، فيصل، (**دلالة العلاقة الروائية**)، ص ١١٤.

ثالثاً: التراث الأدبي:

أصبح التراث جزءاً لا يتجزأ من النص الروائي بمختلف أشكاله وفنونه ليسهم في استمرارية التجديد والبحث في الرواية، بتفكك النص وخلخلته ظاهرياً عن طريق الإحالة على الشعر أو النثر للارتقاء بذائقة الروائي التي يسعى إلى تأسيسها، وقد ذكر سعيد علوش نوعين من الإحالات: أطلق على الأول: (الإدماج المعلن)[١]، بتوثيق النص المرجعي أو المتفاعل معه، وظفه الرزاز بنسب المقطوعات الشعرية إلى قائليها[٢] . أما النوع الثاني من الإحالة فهو (الإدماج غير المعلن)[٣] دون توثيق أو ذكر اسم الشاعر أو عنوان القصيدة معتمداً على إدراك القارئ ووعيه.

وقد جاءت الإحالات والتفاعلات مبعثرة هنا وهناك على شكل مقتطفات للعديد من الشعراء، أمثال: امرئ القيس، والمعري، والنابغة الذبياني، وعنترة العبسي وغيرهم. وتمركزت -على الأغلب الأعم- في مواضع المعاناة وتصوير الفجائع. بحيث عملت على خلخلة البنى السردية وإيجاد تعددية صوتية تعزز البناء الجديد.

ولو تتبعنا روايات الكاتب فإننا نجد تفاعلاً في رواية "متاهة الأعراب في ناطحات السراب" ويتمثل ذلك في قول السارد: "قال ذيب لنفسه وقد طار صوابه ونفسه تتساقط أنفساً في قرار الرعب"[٤] ،إذ تتفاعل مع قول امرئ القيس[٥] :

فلو أنَّها نفْسٌ تَمُوتُ جَمِيعةً ولكنَّها نَفْسٌ تَسَاقطُ أنْفُسَاً

---

(١) علوش، سعيد، (**عنف المتخيل**)، ص ٥١.

(٢) الرزاز، (**أحياء في البحر الميت**)، ص ٤٩، ٥٥، ١٠١.

(٣) علوش، سعيد، (**عنف المتخيل**)، المرجع السابق، ص ٥١-٥٢.

(٤) الرزاز، (**متاهة الأعراب في ناطحات السراب**)، ص ٣٠٢، انظر أيضاً: (**أحياء في البحر الميت**)، ص ٧٣.

(٥) الكندي، ابن حجر، امرؤ القيس، (**ديوان امرئ القيس**)، شرح: محمد بن إبراهيم بن محمد الحضرمي (ت ٦٠٩هـ)، دار عمار، ط١، عمان، ١٩٩١، ص ١٨٥.

وهناك إحالات أخرى كثيرة "لأبي العلاء المعري"[١] و "عنترة العبسي"[٢] وغيرها. وقد جاء التفاعل على شكل عبارة أو إشارة أو كتابة مقطع أو لمحة سريعة تحيل السياق إلى التراث كما نلمح إحالات إلى كتاب "الأغاني" لأبي فرج الأصفهاني للخروج بدلالات جديدة للنص.

-٢-

وتمثل المقامات مصدراً أدبياً هاماً (لغة وأسلوباً) من خلال تماهيها بسمات مشتركة مع الرواية كونها نصاً يخرج "التحديات الحبيسة الصارمة"[٣] . لاستيعاب أجناس أدبية أخرى وهي تتوسل السجع والقافية (لغة وأسلوبا)، كما استفادت الروايات من شعرية المقامة وإيقاعاتها الملائمة لموسيقى الشعر، المتمثلة بالجمل المسجوعة، ومثال ذلك: ما قاله حسن في "متاهة الأعراب في ناطحات السراب": "اعلم يا عزيزي، أنني خرجت مع صعاليك العرب وذؤبانها في غارة على قافلة من التجار ... علونا على ظهر الجياد وسرنا بالخيل ثم انحدرنا وانعطفنا متسابقين، ورمحنا متلاحقين"[٤] .

وترى رفقة دودين أن تضمين النص الروائي "نصوصاً سردية نثرية تحيل إلى المقامات في مجالها الدلالي وبنيتها الحكائية لا تنبو عن السياق ... بل يتمثل في إعادة إنتاج ما هو منتج ولكن في سياق الراهن والمعاصر"[٥] . وفي مواضع محددة وردت سطور من كليلة ودمنة لابن المقفع، ولا سيما المواضع التي تؤكد حالة الإنسان المهزوم[٦] . وقد لجأ الكاتب إلى استلهام أشكال التعبير القديمة بلغتها وتراكيبها وأساليبها ليثبت : "أن النص الجديد ما هو إلا عصارة كثير من التراكمات والتجارب الثقافية الشفهية والمدونة للأمة"[٧]، يوظفها الكاتب عادة بالطريقة التي تسهم في تحقيق الغاية المنشودة من إبراز البناء.

---

(١) الرزاز، (**متاهة الأعراب في ناطحات السراب**)، ص ٢٥٢.

(٢) **المصدر نفسه، ص ٣٥.**

وانظر: للمزيد، دودين، رفقة، (**توظيف الموروث**). ص ١١٨ - ١٢٦.

(٣) أنقار، محمد، (**تجنيس المقامة**)، مجلة فصول، م١٣، ع٣، ١٩٩٤، ص٩.

(٤) الرزاز، (**متاهة الأعراب في ناطحات السراب**)، ص ١٢١، ٤٤، ٤٧، ٥٠، ٢٠٠.

(٥) دودين، (**توظيف الموروث**)، ص ١٣٧.

(٦) الرزاز، (**اعترافات كاتم صوت**)، ص٥٢-٥٣، ١٢٧، ١٣٧.

(٧) الشوابكة، محمد، (**توظيف التناص**)، ص٤٣.

إذن تسعى هذه الأساليب إلى تحطيم بنية النص من خلال التجديد. وتبدو روايات الرزاز غنية بلغتها المسجوعة المقامية ولا سيما رواية "أحياء في البحر الميت"[١] و "متاهة الأعراب في ناطحات السراب"[٢] و "مذكرات ديناصور"[٣] .

-٢-

استلهم الكاتب من القصص القديم ولا سيما حكايات "ألف ليلة وليلة" في "متاهة الأعراب في ناطحات السراب"، و "زرقاء اليمامة" و "حين تستيقظ الأحلام" لغتها وأسلوبها وأجواءها، "بغية تأصيل شكل روائي عربي من ناحية، وليكون أداة تعبيرية عن الواقع من ناحية ثانية"[٤] .

وقد وظف الكاتب في رواية "سلطان النوم وزرقاء اليمامة" كلاً من حكاية "علاء الدين والمصباح السحري"[٥] وحكاية "حسناء الشاطرة"[٦] المستوحاة من حكاية "الشاطر حسن" وسط مناخ فانتازي غرائبي بعد التحوير والتغيير في الحكاية الأصل، وإعادة تشكيلها بما يلائم الحاضر الراهن؛ لإنتاج دلالات جديدة تجسد الخيبة واليأس والضغوط والهزائم. ويرى عبد الله رضوان أن تفاعل النص الروائي مع تلك الحكايات يأتي أحياناً عن طريق التواصل الشكلي من خلال أدوات التراث "كالمصباح وطاقية الإخفاء"[٧] .

وجعل الكاتب من شخصية علاء الدين شخصية تدب على الأرض وتأكل وتشرب، وتسير في الأسواق. وفي الروايات الأخرى تناثرت إشارات دالة توحي بحكايات "ألف ليلة وليلة" وغرائبيتها.

لقد اتخذ النص الروائي شكل السرد في الحكايات أحياناً من خلال السرد الشهرزادي بلسان شهرزاد تارة، وبلسان حسن الثاني تارة أخرى، أما الحكايات التي رواها حسن الثاني

---

(١) الرزاز، (**أحياء في البحر الميت**)، ص ٣٦، ١٤١، ١٤٩ ...

(٢) الرزاز، (**متاهة الأعراب في ناطحات السراب**)، ص٦، ٣٥، ٤٧.

(٣) الرزاز، (**مذكرات ديناصور**)، ص٦، ، ١٢، ١٤، ١٥.

(٤) مبروك، مراد، (**العناصر التراثية**)، ص ٢٣٣.

(٥) الرزاز، (**سلطان النوم وزرقاء اليمامة**)، ص١١-٢٣، ٢٨ - ٤٠.

(٦) **المصدر نفسه، ص ٢٨ -٤٠.**

(٧) رضوان، عبد الله، (**مؤنس الرزاز في سلطان النوم**)، ص٤.

فهي حكاية "حسن الثاني والكهف"[١]، وحكاية "الجب"[٢] . وحكاية "الليلة السابعة"[٣] بينما شهرزاد تسلمت دفة السرد في العالم البديل، إذ روت "حكايات صحراء السراب"[٤] وحكاية "ليلة أخرى"[٥] و "ليلة أخرى ثانية"[٦] و "حكاية الليلة المظلمة"[٧] .

وتتداخل وتتقاطع وتتوالد الحكايات مع النص الروائي أو تتجاور لتعمق رؤية الكاتب سواء أكان عن طريق المفردة والتركيب والأسماء والأجواء مباشرة أم بطريقة ضمنية "يكشفها البناء العام للحكايات المتضمنة التي تتميز عن البناء الروائي بطريقة سردها ..."[٨]

ومن الجدير بالذكر أن حكايات: "متاهة الأعراب في ناطحات السراب" جاءت "مستقلة منفصلة"[٩] عن الإطار العام للرواية. فهي وإن تشابهت في إطارها العام مع حكايات "ألف ليلة وليلة"، أو اختلفت بداياتها، إلا أنها تؤكد علاقة بنائها مع تلك الحكايات، إذ يغلب عليها البدء بصيغة "بلغني أيها الملك السعيد" وأحياناً تتكئ شهرزاد على صيغة "يحكى أن ..." في حين يلتزم السارد حسن الثاني بلازمة لا تتغير هي: "اعلم يا عزيزي أن حكايتي..."[١٠] أو سأحكي لك يا عزيزي عن حكايتي السابعة، فهي غريبة عجيبة لو كتبت بالإبر على آفاق البصر لكانت عبرة لمن اعتبر"[١١] .

---

(١) الرزاز، (متاهة الأعراب في ناطحات السراب)، ص ٤١ -٥٢.

(٢) المصدر نفسه، ص، ١٢١- ١٢٦.

(٣) المصدر نفسه، ص ٤١-٥٢

(٤) المصدر نفسه، ص ٢٨٠.

(٥) المصدر نفسه، ص٢٩٥ - ٣١٥.

(٦) المصدر نفسه، ص ٣٣٢، ٣٥٢.

(٧) المصدر نفسه، ص ٣٥٩ - ٣٦٦.

(٨) الشوابكة، محمد، (توظيف التناص في رواية متاهة الأعراب في ناطحات السراب)، ص ٢٩.

(٩) حوامدة، نجود، (الهيكلية البنائية في رواية متاهة الأعراب في ناطحات السراب). ص٢١٠.

(١٠) الرزاز، (متاهة الأعراب في ناطحات السراب)، ص١٢١.

(١١) المصدر نفسه، ص ١٠١، ٢٨٥.

أما نهاياتها فتلتقي مع حكايات "ألف ليلة وليلة" وان اختلفت قليلاً[١] . ومن اللافت للنظر في توظيف الرزاز لهذه الحكايات أن كل حكاية تحمل عناصر القصة كاملة[٢]، إلا أن العلاقة بين تلك الحكايات هي الرؤية المتماثلة، والشخصية الساردة التي تربط الرواية بالحبكة الرئيسية للرواية الأصل.

وتتداخل الحكايات بأسلوب المقامات، وتصل إلى مستوى الأسطورة في جو من البطولة والعظمة، كما تتداخل الحكايات فيما بينها وتمتزج. وفي بعض المواضع تحاورت الحكايات التراثية باللغة المكثفة والخطابات المعاصرة، كأن يتحدث عن الخيل والمطاردة والرياح، بعد الحديث عن الطائرات والتكنولوجيا[٣] .

وترى رفقة دودين أنّ "توظيف الليالي في روايات الرزاز قد حوّرت أو غيرت نهائياً من الحكايات الأصل، وصار يصب في مجرى أحداث وواقع مختلف، هو الواقع الراهن في صحراء السراب التي بدأ حسنين في صياغتها في عالمه البديل وحوكم من أجلها، فقرر الانتحار وأنقذته شهرزاد من الموت باستعمال الحكاية[٤]" . وذلك لخلق حوار جدلي بين النص السابق واللاحق بما فيه من غرائبية وعجائبية، ويعطي في النهاية أبعاداً جديدة لإنتاج دلالات جديدة مستمدة من البعد الغرائبي.

ويتجلى أحياناً استفادة الكاتب من المرجعية الحكائية بالاتّكاء على الموروث اللغوي الفصيح والصور البديعية والايقاعات المتكررة للمخزون والكلمات كما ورد في النص: "أينما تكن أدركك وأينما تكن تدركني، فولّ وجهك شطر الجهات ترني، وولّ وجهك شطر الأزمنة ترني وقلّب وجهك في ثيابك ترني، فأينما توليت فشمّ رائحتي أشمها فيك"[٥] .

وهذا فإن الإيهام بالأجواء الحكائية داخل الرواية يعد تشويشاً متعمداً على السرد؛ "لتكسير الإيهام[٦]" بحيث تتزاحم في سرد المواقف والحيثيات.

---

[١] الرزاز، (**متاهة الأعراب في ناطحات السراب**)، ص ٢٨٥، ٣٥١، ٣٥٢.

[٢] الشوابكة، محمد، (**توظيف التناص**)، ص ٣١.

[٣] الرزاز، (**متاهة الأعراب في ناطحات السراب**)، ص ٣٠٨، ٣١٨.

[٤] دودين، (**توظيف الموروث**)، ص ١٥٣.

[٥] الرزاز، (**متاهة الأعراب في ناطحات السراب**)، ص ٣٥٦.

[٦] علوش، سعيد، (**عنف المتخيل**)، ص٢٨.

هذا وتتقاطع الحكايات المتفاعلة مع حكايات "ألف ليلة وليلة" بالحكايات الشعبية الخرافية وذلك "بإدراج حكي حكايات تقترب من الحكاية الخرافية والشعبية، لكنها تنشئ علاقة مع عالمنا الممكن إدراكه. وهي في قالبها المكاني تؤخذ على محل حكاية الحكاية داخل الروايات لتعزيز موقف ... من خلال تكسير الإيهام والتداخل السافر في إطار معمار التداخل بين عالمين عالم محاكاة الحكاية وحكايتها"[١] .

وتناثرت الحكايات الشعبية التي تضفي الغرائبية والعجائبية والدهشة على النص، فقد ورد في المتاهة لقطتان فيهما الحيوان ، وقد أوضحت رفقة دودين دور الحيوان في الحكاية الشعبية، إذ يستخدم وسيلة أو أداة قصصية تساعد على إيجاد آليات التفسير المختلفة مع السائد؛ لأنها تجمع ما بين الحكمة العميقة والخيال الصرف[٢] . مثال: "الحمامة التي قدمت العون لآدم الحسنين، وطير الرخ الهائل، سندباد قد حمل آدم الحسين وطار به"[٣] . أما دلالة هذا التداخل بين الحكاية الشعبية الخرافية، وحكايات ألف ليلة وليلة داخل رواية "متاهة الأعراب في ناطحات السراب "فهو التحرر من الزمان والمكان والتلاعب بالثوابت والمحددات، فالشخصيات تفعل ما تشاء وبالتالي تخلق الجو الأسطوري العام[٤] ".

وتتوزع بعض الإشارات التي يتقاطع فيها أبطال الرواية بأبطال الحكايات الشعبية مثل "عقلة الإصبع" و "تص نصيص"[٥] و، نتيجة للشعور بالدونية أو النقص والضعف.

أما الأمثال الشعبية والعادات والأعراف والتقاليد، فقد تناثرت وتبعثرت بشكل كبير بين النصوص فمنها ما جاء محتفظاً بقالبه الأصلي، ولكنه يحمل دلالات جديدة من المعاناة والشدة، على نحو ما جاء في "أحياء في البحر الميت" على لسان "أم مثقال"[٦] . وفي "الشظايا والفسيفساء"، حين قال السارد: "الجنة بلا ناس ما تنداس"[٧] .

---

(١) دودين، (توظيف الموروث)، مرجع سابق، ص ١٦٠.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٦١-١٦٢.

(٣) الرزاز، (متاهة الأعراب في ناطحات السراب)، ص ٢٠٩، ٢١٣،.

(٤) دودين، رفقة، (توظيف الموروث)، ص ١٦٢.

(٥) الرزاز، (متاهة الأعراب في ناطحات السراب)، ص ١٤.

(٦) الرزاز، (أحياء في البحر الميت)، ص ١٢٢.

(٧) (الشظايا والفسيفساء)، ص ٧.

وقد تضمنت رواية "أحياء في البحر الميت"[١] حوالي خمسة وثلاثين مثلاً أو قولاً سائراً جاء متناثراً ومبعثراً في فضاء الرواية؛ ليسهم في تجسيد المناخ العام المشظى، وكانت تنطلق من ألسنة سارديها للتعبير عن اليأس والسخرية والشعور بالعجز، مبطنة بقالب الهجاء اللاذع لإدانة الواقع، كما تبعثر عدد لا بأس فيه في "متاهة الأعراب في ناطحات السراب[٢] " للكشف عن القضايا السياسية والاقتصادية وتحولاتها إلى مجتمع استغلالي عاجز مقهور.

*****

وهكذا تبدو العلاقة بين الرواية والتراث علاقة فاعلة دينامية، تتوالد لخلق دلالات جديدة عن طريق "الهدم وإعادة البناء والاستيعاب والإنتاج وقاعدة المحاكاة و التحويل"[٣] . وهذا كله لإبراز ملامح البناء الجديد الذي تجسده الروايات بتصدع النصّ وتفككه عن طريق التداخلات والتقاطعات والإحالات والإسقاطات، التي تتراسل البنى السردية فيما بينها في النهاية مشكلة نصاً جديداً تتفق ورؤية الكاتب اللايقينية.

---

[١] الرزاز، "أحياء في الحر الميت"، ص ١٥، ١٦، ٣٧، ٤٩، ٧٨، ٨١، ٨٩، ٩٤، ٩٥، ٩٩، ١٠٠، ١١٣، ١١٨، ١٢٢، ١٢٥، ١٣٥، ١٣٨، ١٥٣، ١٥٤، ١٥٦، ١٥٧، ١٧٩.

[٢] الرزاز، (**متاهة الأعراب في ناطحات السراب**)، ص١٣، ١٨، ٦٠، ٦٨، ٧١، ٨٥، ١٣٩، ١٧٠، ١٧٢، ٣٦١.

[٣] يقطين، سعيد، (**التراث السردي**)، ص ١٠٩.

المحور الرابع: الثقافة الأجنبية.

إن النصوص قيد الدراسة لتؤكد لنا أنَّ العلاقة بين الشرق والغرب علاقة تأثر وتأثير، فرضتها شروط عديدة منها على سبيل المثال: طبيعة الاحتكاك الحضاري، والدخول في بوتقة القرن العشرين، والاتصال بمنجزاته، هذا ويمكن التمييز بين "ثلاثة مستويات[١]" في مجال التأثر والتأثير تسهم في تحديد بنية المعمار الروائي وهي: المحاكاة والتفاعل والاستلهام الذي يتم فيه توظيف التقنيات بأعلى درجات الدقة والوعي، وهذا المستوى الأخير هو الذي تعامل معه الروائي في استلهام مادة رواياته وشكلها من الثقافة الأجنبية؛ لخلق بناء روائي أوسع ثقافة، وأشمل حضارة، وحداثة، وأعمق رؤية.

ويعني هذا أن الكاتب (الرزاز) جعل من الثقافة الأجنبية مصدراً هاماً إلى جانب الذات المبدعة، والتراث والرواية العربية، إذ استفاد منها ثقافة وعلماً وأدباً وفكراً؛ انسجاماً مع طبيعة هذا العصر، وارتقاء بمستوى الرواية العربية الأردنية، وقد تمّ ذلك من خلال التوسع في انفتاح النص الروائي؛ استكمالاً لمشواره الذي بدأه في التجريب والتجديد باستيعاب الثقافات الأجنبية والعربية القديمة منها والحديثة، ومن ثم قامت الذات المبدعة بإعادة تشكيلها وصياغتها بما يلائم الحاضر الراهن أولاً، وبما ينسجم مع رؤية الكاتب للعالم والأدب والفن ثانياً.

وثمة إشارات ودلالات عديدة تزخر بها الروايات كلها، إذ تومئ إلى "الأشكال والأساليب الفنية الجديدة أكثر من المحتوى والموضوع[٢]" ، وقد تناثرت بشكل اعتباطي بين ثنايا السطور على شكل: عنوان، رواية، فكرة دالة، مغزى محدد، مقطع من رواية، ذكر شخصية روائية، تضمين أو توليف ...وغيرها.

والمتتبع للروايات يلاحظ ما يعزز استفادة الكاتب من المدارس الأدبية والفكرية والأجنبية منها: الرواية النفسية والوجودية واللامعقول ورواية تيار الوعي والرواية الجديدة لأعلام الأدب في القرن العشرين أمثال كافكا وجيمس جويس وفوكنر وسارتر والبير كامو وبكيت وجرييه وساروت ... وغيرهم[٣] .

---

(١) ماضي، شكري، (إشكاليات النقد)، ص ٥.

(٢) الزعبي، أحمد، (إشكالية الموت في الرواية العربية)، ص ١٣١.

(٣) جرييه، (لقطات)، ص ٩ -١٣.

وقد ذكر الكاتب في إحدى مقابلاته[١] اهتمامه الكبير برواية "الصخب والعنف" إذ أن اطلاعاته وقراءاته الممتدة الواسعة غير مرة لهذه الرواية -على التحديد- ولدت لديه القدرة على تحريك الذاكرة، وتشغيلها لتتفاعل مع هذه الرواية من جانب، وتعمل على توليد أبنية وتقنيات جديدة، يضيف عليها من لمساته الجمالية والإيقاعية بما يخدم البناء العام (المفكك) للروايات.

وكانت الرواية الجديدة[٢] من أهم المصادر وأولها التي نهل منها الكاتب بناء رواياته، وعلى الرغم من اختلاف النقاد حول مفهومها. فمنهم من رأى أنها "مغامرة يعيشها البطل"[٣] . ومنهم من رأى أنها تعبير لامعقول ولا منطقي عن حالة الغربة والضياع واللاجدوى التي يعيشها إنسان ما بعد الحرب الثانية[٤] . أما ساررووت فقد رأت أنها "روايات خيالية تقدم لنا شخصيات وهمية تقص علينا قصص هذه الشخصيات"[٥] .

ومن مفاهيم الرواية الجديدة المذكورة سابقاً وغيرها ندرك بأنها رواية شكل أو بحث وتجريب، كما ذكرنا في الفصل الأول - في تمردها على التقاليد المعروفة، وسعيها الدائم للتجديد باعتبارها شيئاً "ينمو من خلال التجربة ويخضع لمتطلباتها"[٦] .

وانسجاماً مع هذه المفاهيم جاءت روايات الرزاز مستفيدة من ناتالي ساروت، وروب جرييه، وكلودسيمون، وبكيت وسارتر ... وغيرهم في نظرتهم للأدب والفن، لذا يقوم البناء العام لروايات الرزاز (المشظى المفكك) على استلهامه الرواية الجديدة باعتبارها قاعدة ينطلق منها ليبحث عن أساليب تجريبية جديدة.

---

(١) **مقابلة مع مؤنس الرزاز، أجرتها الباحثة بتاريخ ١٩٩٨/٣/١٢ عمان.**

وللمزيد عن تأثير رواية (**الصخب والعنف**) لوليم فوكنر في الرواية العربية، ينظر: آل جعفر، خالد محمد صالح كرم، (**تأثير وليم فولكنر في الرواية العربية**).

(٢) انظر: شرح مفصل عن (**رواية الحداثة، وتجاوزها الملامح الخارجية، وغوصها إلى أعماق النفس البشرية أو العقل الباطن**) في كتاب: Abrams, M.H, **The North Anthology of English Literature.** P. 1993 - 1999

(٣) جرييه، (**لقطات**)، ص ٢٧.

(٤) ساروت، (**انفعالات**)، ص ١٩.

(٥) **المرجع نفسه، ص ٢١.**

(٦) جرييه، (**لقطات**)، ص ٢٥.

وهكذا تتفاعل روايات الرزاز مع الرواية الجديدة، وهي تنظر إلى النص الروائي "كشيء قائم بذاته، عالم مستقل بنفسه، ليس قالباً لتضحيات سياسية أو اجتماعية أو نفسية[١]" فالرواية إذن عالم يخلق قوانينه من داخله فلا يستمدها من حقائق ثابتة في المجتمع، ولا تعتمد على الإحالة المرجعية إلى شيء خارج النص. وإن تفاعلت الذات المبدعة مع الأحداث السياسية والحروب وغيرها كما لاحظنا في الحديث عن الذات المبدعة، فهذا لا يعني أنها لا تتخذ من الأحداث قضية محورية تكشف عنها بالتدريج، وإنما ذلك لأن الذات المبدعة لا تنفصل عن محيطها بأي حال. لذا نرى أنه يلجأ إلى التحوير والتغيير وقلب الحقائق وبخاصة إذا علمنا أنّ الرواية الجديدة "استمدت رؤاها من الوجودية كمذهب فلسفي إنساني وفكري تعبيراً عن عبث الوجود"[٢] .

وبتحطيم جماليات السرد المعروفة تلتقي روايات الرزاز كلها مع الرواية الجديدة، التي تتحدى السببية، فلا منطق ولا ترتيب صارم، "اللغة غدت لغة الأحلام، تتبع العمليات الذهنية دون ترتيب منطقي، وتهاوت الفواصل بين الحقيقة والوهم[٣] "، هذا ما أشار إليه عناد الشاهد في "أحياء في البحر الميت": "أين الحدود الدقيقة الفاصلة بين اليقظة والكابوس، بين الوهم والواقع، بين الواقع والحلم، وبين الحلم والفضيلة بين الرؤية والهلوسة"[٤] .

وكما "تغير مفهوم الشخصية في الرواية الجديدة"[٥] تغير عند الرزاز، ودخلت عصر الشك والغموض لنصبح "إنسان العصر"[٦] على رأي ساروت إذ تحولت إلى رموز، فلا قيم، ولا طموح، ولا انتماء تظهر في وعي الكاتب، وكأنها امتداد لحالته الذاتية ممثلة بشخصية عناد الشاهد في "أحياء في البحر الميت" و "عبد الله الديناصور" في مذكرات ديناصور و "أحمد بن الدكتور مراد" في اعترافات كاتم صوت، وحسنين في "متاهة الأعراب في ناطحات السراب"... وغيرهم.

---

(١) جريبه، (لقطات)، ص١٢ -١٣.

(٢) ساروت، (انفعالات)، ص ٤٠.

(٣) جريبه، (لقطات)، ص ٤٩.

(٤) الرزاز، (أحياء في البحر الميت)، ص ١٦٩.

(٥) جريبه، (لقطات)، ص ١٧-١٨.

(٦) ساروت، (انفعالات)، ص ٣٧ - ٣٨.

أمّا علاقة النص بالمتلقي في رواياته، فهناك الإيماءات والرموز النابضة داخل البناء العام في رواياته دون استثناء تومئ إلى استقطابها من الرواية الجديدة، التي "تهدف إلى مساهمة القارئ مساهمة فعالة واعية في عملية الخلق أثناء القراءة"[١]، فهي تجسر العلاقة بينهما لأن مهمة القارئ ليست استقبال نص مغلق على ذاته.

ويمكن الإشارة قليلاً إلى التقاء بعض شخصيات روايات الرزاز مع بطل رواية "الغيرة"[٢] لروب جرييه، إذ ينهض البطل خلال زمن الرواية، يلاحظ، يعيش، يعاني، يتذكر، يسترجع، يستشرف، تتداعى أمامه الأشياء بسهولة، يتحرك بحرية ليصوغ ويشكل عالماً روائياً جديداً متحرراً من القيود والضوابط، يتميز بالتحولات والتنويع والتفكك والتكرار لبعض الأحداث، بحيث تتطور الرواية من خلال حركة شخصياتها بعد تحطيمها للزمن الموضوعي، وبالتالي يخلق واقعاً جديداً على يد الكاتب والقارئ معاً.

وكان يلجأ الكاتب أحياناً إلى استلهام بعض الأفكار الفلسفية في الغرب وتضمينها رواياته مع المحافظة على أصالتها وهويتها العربية محاولاً تجسيد تجارب مريرة عاشتها شخصيات هامشية خائبة باهتة تجسيداً لرؤيته، لذا نجده يطرح بعض تلك المشكلات الفلسفية منها: "إشكالية الموت والحياة، وفلسفة الوجود الإنساني بعامة"[٣] . التي بدت من خلال الحوارات والتداعيات والمنولوجات التي قدمها الكاتب على لسان شخصياته، حيث يتضح الحس العبثي والشعور باليأس، إذ عانت فترة طويلة من ظروف سياسية واجتماعية وفكرية وعاطفية قاسية على نحو كل من شخصية سمير في "الشظايا والفسيفساء" و "جمعة القفاري" في "جمعة القفاري – يوميات نكرة"، وشخصيات "فاصلة في آخر السطر" وعناد الشاهد في "أحياء في البحر الميت" وغيرهم.

وهكذا تتشابه الشخصيات في روايات الرزاز إلى حد ما مع شخصيات الرواية الأجنبية بما وصلت إليه من الشك والضياع، إذ "تنوعت مصائرها[٤] " بين الموت اختياراً على

---

(١) جرييه، (نحو رواية جديدة)، ص ١٣٨.

(٢) جرييه، ، (لقطات)، ص ٥٣، انظر: عباس نصر محمد، (البناء الفني في القصة السعودية المعاصرة)، ص ٧٥.

(٣) الزعبي، أحمد، (إشكالية الموت في الرواية العربية والغربية)، ص ١٠٤.

(٤) المرجع نفسه، ص ١٠٤.

نحو سمير في "الشظايا الفسيفساء"[١] . الذي انتحر أمام السفارة الأمريكية في عبدون. أو الجنون والتشرد والضياع كما حصل مع جمعة القفاري[٢] .

ويلتقط الكاتب من رواية "الغريب لكامو" قضية "الاغتراب التي تعاني منها الشخصيات في رواياته كلها على الأغلب الأعم وإن اختلفت الأسباب، ولا سيما "الغربة المزدوجة"[٣] الداخلية الخارجية في آن، والناجمة عن تناقضات القيم السائدة في المجتمع مع قيم الفرد الذاتية وأحلامه وطموحاته، الأمر الذي أدى إلى اللاتوافق و اللاتوازن مع العالم المحيط. ويمثل جمعة القفاري واحداً من الشخصيات التي تعاني الغربة الداخلية والخارجية، إذ يقول: "كنت أعاني من أمراض عصبية، أدخلت إلى مصح للاضطرابات العصبية والنفسية، وأنني أحاول أن أبرم معاهدة بيني وبين نفسي من جهة، ثم بيني وبين محيطي من جهة أخرى"[٤] . وبهذا تمثل روايات الرزاز مرحلة معاناة بشرية في تداخلاتها وأزماتها ومؤامراتها واندفاعاتها، وإيحاءاتها الدلالية والرمزية، بل أن أزمنة الرواية وأمكنتها لم تكن تظهر إلا في وعي الشخصيات التي سرعان ما يكشف عنها تيار شعورها وتداعياتها.

ومن دستوفسكي (الأخوة كارامازوف) استلهم دلالة الشخصية إذ تلتقي "شخصية إيفان واليوشا وديمتري الذين يمثلون مستويات مختلفة من الوعي، تمثل السيكولوجية الروسية بعد اتحادها في شخصية حسنين، حيث يتجلى اللهو والأنا، الأعلى والأنا[٥] .

وأما الواقعية السحرية، في رواياته، لا سيما في "الذاكرة المستباحة" و "قبعتان ورأس واحد" و"سلطان النوم وزرقاء اليمامة"، وغيرها، فقد استوحى فكرتها من أعمال جابرييل جارسيا ماركيز. ونمثل على ذلك بمشهد الأستاذ "عبد الرحيم" وهو في قمة عجزه عن مواجهة العالم يحاول ابنه منقذ أن يسّري عن والده، فيقوم بمغامرة جنونية محاولاً التخفيف عن كآبة والده وأحزانه، وذلك بدفع والده على الكرسي النقّال من القمة نحو نزلة الدوار الأول التي تنحدر بقوة "ليقيم معادلاً يمزج الواقع بالسحري العجيب"[٦] .

---

(١) الرزاز، (**الشظايا والفسيفساء**)، ص ١٣٣.

(٢) الرزاز، (**جمعة القفاري**)، ص ٢١٧-٢١٨.

(٣) الزعبي، (**إشكالية الموت**)، ص ١٥٣ - ١٥٧.

(٤) الرزاز، (**جمعة القفاري**)، ص٤٨.

(٥) عبد الخالق، غسان، (**المكان، الزمان، النص**)، شهادات، ص٩٩.

(٦) السعافين، (**الرواية في الأردن**)، ص ٣٠٣. انظر: الرزاز، (**الذاكرة المستباحة**)، ص ١٣.
انظر: (**فاصلة في آخر السطر**)، ص ٥٩-٧٥، ١٠٩-١١٨، ٣١-٣٢، ٤٩-٥٦.

ولم يكتف الكاتب بالاستفادة من البناء والشكل والأفكار والتقنيات، فقد أخذ يضمن ويولّف رواياته نصوصاً من الرواية الأجنبية بشكل مبعثر بين السطور، ففي "أحياء في البحر الميت" ضمن النص التالي من رواية "فوكنر" "الصخب والعنف" قائلاً: "إن أول صوت يسمعه كونتن بطل رواية "الصخب والعنف" لفوكنر عندما يفيق في الصباح، وقد دقت الساعة، فبدون الوعي لا إحساس بالوقت الذي نغفل عنه حين ننام، ويقول صاحب فولنكر: "إن الوقت عبء ثقيل نرخيه عن ظهرنا أول الليل، ونستأنف حمله من جديد عند الفجر، حين نستيقظ فنجد أنفسنا، رغم الخط الطويل الذي قطعناه، عند نقطة الانطلاق التي كنا فيها في المساء، عندما أطبقنا جفوننا واستسلمنا لسلطان الكرى"[١] .

ويتفاعل هذا المقطع المقتبس من رواية "فوكنر" مع النص الروائي عند الرزاز. ويتداخل معه ويتقاطع ليسهم في تحطيم العلاقات المنطقية من جهة وليشكل جزءاً من الصيغ التعبيرية والسرديات في نص رواية "أحياء في البحر الميت"، بحيث تتآلف وتلتقي فيها رؤية الرزاز مع رؤى أولئك الروائيين أمثال فوكنر؛ لتجسد واقعاً محملاً بالذل واليأس. بعد تحرره من الزمن الموضوعي ليصبح له قوانينه الخاصة به.

وقد أشار الكاتب إلى عشرات الأسماء من كتاب الرواية الأجنبية بمختلف أنواعها في رواياته كلها منها، ما تناثر بين سطور الرواية وامتزج مع أسماء الشخصيات التاريخية والفنانين والأدباء والفلاسفة والعلماء وغيرهم، ومنها ما جاء مجتمعاً ليكشف عن شدة معاناته من خلال ربط شخصيات الرواية بهؤلاء على نحو ما جاء في رواية: "مذكرات ديناصور" في إحدى أوراقه أو مذكراته، إذ يقول: فيرجينيا وولف، لاذت بالمصحات العقلية مرات ومرات ثم انتحرت. هكذا بكل بساطة فان كوخ ذو الجدارن المنهارة، والشوارع المتداعية فقد توازنه قطع أذنه، دخل مصح المختلين وغير الأسوياء ... ثم انتحر، همنجواي انتحر حين شاخ ... فأطلق على نفسه النار..."[٢] . كما تناثرت أسماء عديدة في رواياته مثل: "كاندية، ورواية الجندي الطيب شفايك، وأعمال ابتاليو كالفينو ومسرحيات صموئيل بكيت، ومسرح شكسبير، ولوحات مايكل أنجلو الواقعية، ومكسيم غوركي، وتشارلز ديكنز وتولستوي وبلزاك... وغيرهم.

---

[١] الرزاز، (**أحياء في البحر الميت**)، ص ٣٤، وانظر: (**حين تستيقظ الأحلام**)، ص ٥٠، ٧٧.

[٢] الرزاز، (**مذكرات ديناصور**)، ص ١٠٨، ١٤٠.

وقد أقام الكاتب رواية "عصابة الوردة الدامية" على توليف رواية "الغرباء الثلاثة[١]" الانجليزية وتضمين بعض نصوصها، وتداخلها مع الرواية الأصل في أحداثها وأفكارها لما بينها من تشابه وتماثل.

ومن معطيات مدرسة علم النفس التحليلي، ولا سيما اللاشعور الجمعي وظفها الكاتب على شكل رموز ومعارف ميثولوجية، وإحالات استدعيت إلى حالة الوعي بوساطة اللغة، وظهر كثير من الرموز التي تعزز معتقدات اللاشعور الجمعي، إذ استخدم أبطال الروايات مفهومات اللاشعور الجمعي كما وردت في تنظير كارل غوستاف يونغ. فقد أشارت رفقة دودين[٢] إلى انسجام اللاوعي الجمعي مع التقاليد والأعراف والعادات حين يقول حسن الثاني في "متاهة الأعراب في ناطحات السراب": "فالقطاع اللاواعي أو اللاشعور الجمعي عند الذات العربية مستودع حاملات الحظ والبركة، وجالبات النحس، وشافيات المرض، وواقيات الحسد والأرواح وصندوق عجائب تمر منه الكرامات الخارقة ..."[٣] .

وتناثرت رموز كثيرة في رواية "متاهة الأعراب"، تعزز معتقدات اللاشعور الجمعي منها تقديس الخبز، واحترام كسرتها، ورفعها عن الأرض ووضعها في مكان مرتفع[٤] ، وتصحيح الحذاء المقلوب[٥] ، وكانت تلجأ الشخصيات إلى اللاشعور الجمعي إذا أحست بالخطر والأزمة للبحث عن وسيلة تعويضية[٦] . أما عقدة أوديب فهي تلتقي برموزها وظلالها في غير رواية، يعبر خلالها عن استلهام علم النفس الفرويدي، وهي أسطورة موجودة منذ القدم، تتجلى في روايات الرزاز على شكل إيحاءات ورموز من خلال علاقة الطفل بأبويه، إذ يحمل الطفل مشاعر تناقضية تجاه أبويه؛ فالطفل يحب ويكره في آن، على نحو ما جاء في "اعترافات كاتم صوت" حين يقول يوسف كاتم الصوت: "أريد أن ألوذ بصدر أمي لكن صدر أمي عجوز"[٧] .

*****

---

(١) الرزاز، (**عصابة الوردة الدامية**)، ص ١٥، ٢٥، ٤٥، ٤٨- ٥٠، ٥١-٥٢، ٥٥، ٩٤.

(٢) دودين، رفقة، (**توظيف التراث**)، ص ٢١٠ - ٢١١.

(٣) الرزاز، (**متاهة الأعراب في ناطحات السراب**)، ص٢٨٨، انظر:، ص١١، ٥٦، ٦٠.

(٤) **المصدر نفسه، ص ١٤٤.**

(٥) **المصدر نفسه، ص ١٤٤.**

(٦) المصدر نفسه، ص ١٩١، شرح مفصل في دودين، (توظيف الموروث)، ص ٢١٦ - ٢١٨.

(٧) الرزاز، (**اعترافات كاتم صوت**)، ص ٦٤، ٩٦.

وانظر: (**جمعة القفاري**)، ص ١٦١. (**متاهة الأعراب في ناطحات السراب**)، ص ١٨-١٩.

وهكذا نجد ملامح الفكر الأجنبي والانفتاح على الثقافة الأجنبية واضحة في روايات الرزاز التي استلهما لتدعيم طروحاته، بما فيها من اللاشعور الجمعي وعلم النفس الفرويدي والنقد الاجتماعي والفلسفي إضافة إلى الرواية الأجنبية.

ويمكن القول إن المصادر العديدة والمتنوعة، والغزيرة قد أغنت روايات الكاتب بتفاعله معها مباشرة، وإعادة بنائها بمنظور جديد يخدم رؤيته في تشكيل بناء كلي، إذ وظف تلك المصادر بطريقة تخدم طبيعة هذا البناء العام المشظى المفكك كأن تأتي على شكل لقطة، ومضة، فكرة ذي دلالة، مقطع، كلمة، جملة، مكان له دلالته رمز ... تجسد انطلاق الرزاز وتحرره وخصوصيته بخلق أشكال جديدة برؤية جديدة، تهدف إلى إثارة الشك والتساؤلات.

الخاتمة

أصبحت روايات مؤنس الرزاز مثاراً للحوار والجدل بين النقاد والدارسين بعد أن أكدت انتماءها للرواية الجديدة، أو الرواية التجريبية، باعتبارها مغامرة شكلية لا على مستوى الرواية الأردنية فحسب، بل على مستوى الرواية العربية، فهي تركز على مضمون الشكل أكثر من مضمون النص الروائي، انسجاماً مع رأي ساروت وجرييه في الرواية الجديدة.

لقد اهتزت الرواية بأبنيتها وأضحى مناخها مليئاً بالبؤس والقهر والإنحراف وعجزت عناصرها عن التضافر لتولد حركة إلى الأمام، بل تجاورت وتقاطعت لتؤكد فساد هذا العالم الذي تجسده بعد أن كان عالماً واضحاً، ثابت القيم والمبادئ، انعكس على بناء الرواية التقليدي فجاء متماسكاً متلاحماً إيهاماً بالواقعية.

إذن لقد سلك الرزاز طريق الرواية الجديدة، فتصدع النص وانهار البناء التقليدي وتقطعت أوصاله، بانفتاحه اللانهائي، وغياب الحدود والفواصل المنطقية بين عناصر الرواية، التي كادت تمحى؛ لتشكل عالماً يتسم بالغنى والتعدد بين رواياته تارة، وعلى صعيد التجربة الروائية الواحدة تارة أخرى لتجسد من خلالها رؤية جديدة للفن والإنسان والعالم، والإيحاء بدلالات جديدة، كانت غائبة في البناء التقليدي، وذلك باستبدال الأبنية الجديدة بالتماسك العضوي، إذ تجد انسجامها في التوالد والتناسل.

وهكذا فإن البناء الجديد في روايات مؤنس الرزاز له فلسفة خاصة ودلالات تنبعث من المفاهيم الجديدة والرؤى اللايقينية، لأنه لا يقدم شهادة عن التاريخ العربي المعاصر بقدر ما يسعى إلى تقديم انهيار التاريخ في شهادة روائية عبر بناء يتمرد على جماليات النقد المعروفة، فلم يعد الشكل حلية أو زينة للرواية بل هو جزء لا يتجزأ من اللحمة الداخلية فيها. لذا اختفى الزمن بمعناه التقليدي، إذ تداخلت الأزمنة الثلاثة، وتنوعت الأمكنة، وتناثرت الأحداث، وباتت أشبه بموضوعات وأفكار، تفتت الشكل، وطعّم بلغات وصيغ متباينة حتى بات ظلالاً لشكل اختفت فيه العلاقات السببية بين عناصر بنائه، وحلت الخيوط الخفية الإيحائية الرامزة محل الخيوط الظاهرة.

وقد وصل خرق الشكل إلى خرق الشخصية وتمزقها بعد أن تغير مفهومها عند جرييه وتحولت إلى أشباح وأطياف، و أرقام ورموز إيحائية باهتة يتخذها الروائي وسيلة لتحقيق غاية منشودة في تصوير مأساة المثقف العربي وغيره من خلال تغييب ملامحها الخارجية، والتركيز على إشكاليتها وتوترها وانسحاقها.

والرزاز حين ينطلق من الواقع برواياته فإنه ينطلق بلغة مولدة لغات عديدة توائم بناء كل رواية من رواياته، فقد ألح على انتقاء بعض الألفاظ أو العبارات المعينة حتى بدت (كاللازمة) مثال ذلك كلمة (دهشة) في رواية "سلطان النوم وزرقاء اليمامة"، إذ وصلت إلى عشرات المرات. وتعددت مستويات اللغة وأنماطها، فغلب عليها الشعرية والإيحاء والرمز والتكثيف والتراث مطعمة باللغات المحكية لتكشف عن مستوى شخصياته، وليجعل رواياته أقرب إلى المنطق والواقعية. فجاءت لغة توليدية دينامية متطورة، توظف ما يناسب مكانها وزمانها لأنها البؤرة التي تحمل في ذاتها الموقف وانفعاله.

ومما أغنى روايات الرزاز تنوّع المصادر الغنية بمواردها ومعطياتها وأساليبها، فقد تفاعل معها بشكل جعلها تمثل انفتاحاً للنص الروائي على التراث العربي القديم (لغة وأسلوباً) بكافة فنونه وأشكاله، والثقافة الأجنبية (فكراً وأدباً)، مستفيداً من الرواية الغربية واستراتيجياتها. ومن الفكر الغربي (الفلسفة واللاشعور الجمعي ومعطيات علم النفس الفرويدي وغيرها)، للارتقاء بمستوى رواياته أولاً، ولبرهنة انزياحاتها عن جماليات البناء التقليدي ثانياً.

وإن شكلاً كهذا يثير الجدل والنقاش وينبش الذاكرة، ويثري الدراسات النقدية، الأمر الذي جعلها تمثل رصيداً حياً لخلق أبنية وأشكال، تجعل منها تربةً خصبةً بحيث تعد سجلاً لوجهات نظر عديدة، ورؤى فريدة تزخر بها الرواية، لكنها وفي الوقت ذاته ليست استنساخاً لتجارب روائية أو سردية تراثية أو حديثة، وإنما هي تفاعل لخلق ما هو جديد يدل على وعي فني جديد.

وقد أكدت هذه الدراسة أن البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز يحاول تجاوز النمطية والتقليد سعياً للتحرر من التبعية والأسر؛ لأنه يرى أن النزوع إلى أشكال جديدة يعني النزوع الديموقراطي للفكر بخلق أشكال مفتوحة متعددة المستويات بهدف الخروج من أحادية الفكرة والتأويل.

وعلى الرغم من هيمنة البناء العام المفكك – على الأغلب الأعم – إلا أن هناك أنماطاً وأبنية متباينة داخل التجربة المشظاة الواحدة يلجأ إليها انسجاماً مع رؤيته الفنية، إذ نجد في الرواية الواحدة مسارب واتجاهات وخطوطاً عديدة متباينة تتناسل، وتتقاطع، وتتفاعل مع بنائها العام لتشييد بناء فني ضمن شبكة من العلاقات والتفاعلات والتداخلات والتقاطعات، منها البناء المتنامي والتوالدي، والحواري والرمزي كما أوضحته الدراسة.

ولا بد من الإشارة إلى أن روايات الرزاز بأبنيتها ومساربها واتجاهاتها لا تتسم بالتكرار وإن بدت كذلك للوهلة الأولى، لأن تعدد وجهات النظر ورؤى الشخصيات، وردود أفعالها يؤدي بالتالي إلى تغيير الدلالات. فقد تكون الفكرة واحدة مكررة عند الشخصيات إلا أنها تتغير تبعاً لردود أفعالها وتغير رؤاها.

وهذا ما يؤكد قدرة الكاتب على تطويع النص الروائي بتوظيف العديد من الأساليب والأبنية التي تجسد انسيابية الرواية ومرونتها.

وبهذا يكون الرزاز قد أغنى مسار الرواية العربية بروايات ذات معمار فني جديد، يمكن أن نطلق عليه (أبنية توليدية) البناء يولد البناء كما تولد الحكاية الحكاية.

وقد اصطبغت أبنية روايات الرزاز بقالب من (المضحك المبكي) موظفاً طرائق جديدة، لتعرية الواقع والسخرية من المجتمع بطريقة مبطنة تلميحية لا تصريحية مستخدماً الإيحاء والتهويمات والرمز.

ويحاول الرزاز أيضاً تجسيد العلاقة بين القارئ والنص جاعلاً القارئ متفاعلاً مع النص، خاصة إذا علمنا أن الرواية الجديدة تهدف إلى إثارة الشك والتساؤلات؛ للكشف عن رؤية جديدة للفن والعالم والإنسان تكمن في انتفاء الحقائق العامة وربما عدم القدرة في الوصول إليها، ويعمل النص أيضاً على الكشف عن صوت الروائي من خلال تماهي الشخصيات، أو الأبطال، فقد طغى على صوت الشخصية وجعلها قناعاً مباشراً لأفكاره ومواقفه، وإن لم يصرح بذلك، فالشخصية وسيلة بيده لتجسيد رؤيته الفنية، يعمد من خلالها إلى إيصال الكثير مما يؤمن به أو يدعو إليه عن طريق الشخصيات، مما يعزز بروز عنصر الذاتية في رواياته.

وأشعر أنني لم أفِ روايات الرزاز حقها من التحليل والتفسير، وذلك لرحابة الموضوع الذي يقتضي حديثاً مطولاً، لكنني حاولت جاهدة تكثيف حديثي مما يفي بالغرض ويؤدي إلى الإقناع، هذا وأتمنى أن تحظى رواياته بمزيد من الدراسة والبحث عما فيها من قضايا فنية وفكرية جديرة بالبحث والدراسة منها على سبيل المثال المفارقات الزمانية والمكانية، والرمز، ورسم الشخصيات، وطرق تقديمها، وأثر الفكر الغربي في رواياته وغير ذلك...

Abstract

The Artistic Structure in the Novels of Mu'nis Al-Razaz

By: Nawal Ahmad Ismail Masa'deh

Supervisor: Professor Shukri A. Madi

Mu'nis Al-Razaz became one of the modern voices among the Arab novelists during the 1980's. He is the product of a society of contradictions, worn and disintegrated, which previously made Tayseer Al-Sbool, the founder of the new novel in Jordan, became a literary phenomenon, and his novels became a landmark in the Arab novels.

Al-Razaz is a distinguished writer, as he is the most productive and mature novelist in Jordan. He has published twelve novels within fifteen years.

In his novels, the artistic structure is the most obvious phenomenon. It is distinguished as a bonding structure, which reveals his attempt to reach a new novelistic structure within a net of relations, interactions, and blends, called the new novel, modern novel or experimental novel.

What raised my curiosity to study the novels of Mu'nis Al-Razaz are the questions that these novels ask:

- What is the artistic structure of Mu'nis Al-Razaz's novels?

- What are the elements that contributed to this structure?

- What are his narrative techniques?

- What is the significance of this structure?

The phenomenon under study necessitates the decision of the research into the following chapters:

Chapter One: The artistic structure in the novel, where I discuss two parts: First, the traditional structure in terms of its nature, value, attributes and meaning. Second, the new structure based on deliberate fragmentation and disintegration, its meaning and its aim which is to motivate and perplex the reader.

Chapter Two: The artistic structure in Al-Razaz's novels. The main trait in the research is fragmentation, disintegration, reflection, contradiction, and a rebellion against the traditional novel. Logical

boundaries and limits in elements and relationships are absent. Absence of netted plot, incidents scattered, time and places overlapped and intersected and concept of the character changed into spectrums and symbols.

But, there are different styles and structures in his novels, that accommodate his individual artistic vision.

Chapter Three: Deals with the sources of his novels' structures, starting from his creativity, Arab novels, old Arab tradition and foreign culture. This study concludes that the structure of his novels reflects his personal philosophy, and uncertainty of this world. The general style is disintegration and fragmentation.

But there are some other lines and tracks or structures that overlap in a single novel, as he employed it to support the general structure in order to free himself from stereotypical writing and, in order to develop, renew and to get rid of single ideas and interpretations, i.e., growing, generating, argumentation and symbolic structures.

The study also revealed the technical sources that affected his novels both in terms of form and content. I started with his personal political experience which his family experienced during a period that witnessed a liberal national evolution, and suffered bitterness of life, which consequently disturbed his balance and was reflected on his novels.

All aspects of tradition played a big role in his novels, where he got his inspiration from, and re-framed it in a way suitable to the new discourse with its rich meanings and symbols which he used to contentualize the artistic structure of his novels, to emphasize that tradition is of frequent formulation and existence.

His "*Stream of Consciousness*" novel and the "*New Novel*" are considered a major source of inspiration of modern techniques and structures.

It is worth mentioning that he employed these sources inside text in order to highlight the general disintegration of structure.

The openness of the novelistic text through establishing dialogues with other texts (in form and content) embody Al-Razaz's liberation from the tradition and his ability to create new structures with new consciousness and vision.

ملحق

ولد الروائي مؤنس الرزاز في عمان عام ١٩٥١، ودرس في مدرسة المطران، ثم تابع دراسته في بيروت، إذ تخرج في جامعة بغداد عام ١٩٧٦ بكالوريوس (فلسفة وعلم اجتماع). وبعدها بدأت حياته العملية في بغداد وبيروت. ومن ثم استقر في عمان. ومنذ أن تفتح وعي الروائي وهو يرى نفسه وسط مجتمع عربي قومي سلطوي يعاني الصراع الرموي بين السلطة والمعارضة، عاش وسط أسرة غريبة في أطوارها وأفرادها، تنتقل من ساحة إلى ساحة، ومن دولة إلى دولة، عانت خلالها الآم السياسة وتياراتها، ولعبت دور الضحية هنا والجلاد هناك، فقد كان والده د. (منيف الرزاز) من أقطاب المعارضة دفع ثمن موقفه هذا من خلال ما تعرض له من النفي والتشريد تارة أو الحكم بالإقامة الجبرية أو الإعدام تارة أخرى، سواء أكان في بغداد أم في دمشق. وقد كان من مؤسسي حزب البعث في الأردن، ولكن الانشقاقات الداخلية والخارجية أدت إلى انهياره.

وقد عانى الرزاز مع أسرته أزمة سياسية واجتماعية في علاقاتها مع السلطة، وأصيب بأرق نتيجة لانهيار مجتمع عربي بسبب كثرة حروبه، ولا سيما حرب حزيران التي خلخلت القيم والموازين مخلفة آثاراً سلبية على مختلف مناحي الحياة، وفاقدة الكتاب طموحاتهم وآمالهم وأحلامهم ولا سيما المثقفون منهم، الأمر الذي دعا إلى انعدام الرؤية اليقينية أو الوثوقية. وكان الرزاز من أكثر هؤلاء الكتاب إحساساً وتأثراً وتفاعلاً مع الواقع.

وهكذا فقد شهد الروائي عالماً متماسكاً ينهار ويتشظى برجالاته وتضحياتهم وأحلامهم وتطلعاتهم ورؤاهم، وهو ينتقل مع أسرته بين عمان ودمشق وبغداد وبيروت. رأى ماذا تعني السلطة وامتيازاتها، ماذا تعني المعارضة والتضحية. سيطر عليه هاجس القمع أينما حل نتيجة لمرارة الحياة وتحولاتها وتناقضاتها التي خلفت لديه رؤية غير مألوفة لهذا العالم يغلفها الشعور باليأس والإحباط والضياع.

هذا وقد خاض الروائي كأبيه تجربة سياسية من خلال انتسابه إلى حزب البعث أولاً ثم الحزب العربي الذي ظنه الرزاز أكثر رقياً وتقدماً من حزب البعث، لكنه سرعان ما حُل بسبب الخلافات والانشقاقات الداخلية كغيره من الأحزاب. وقد شغل وظائف عديدة منها

الصحافة، ورئيس لرابطة الكتاب الأردنيين، ويشغل الآن منصب مستشار لوزير الثقافة والفنون .

إن هذه الظروف مجتمعة مع إطلاعاته وقراءاته لمختلف أنواع الثقافة وتنقلاته بين الدول العربية والأجنبية ولّدت لديه الموهبة والثقافة والذات المبدعة التي وجهته إلى الاهتمام بالصحافة، والكتابة والإطلاع على عيون الآداب العالمية والعربية، إذ ترجم أعمالاً إبداعية منها قاموس المسرح، ورواية الكسندر كولونتاي (حب عاملة النحل).

وبدأت كتاباته في القصة القصيرة عام ١٩٧٣، إذ كتب (مدّ اللسان في وجه العالم الكبير)، ومجموعة قصصية بعنوان (البحر من ورائكم) عام ١٩٧٧، و (النمرود) ١٩٨٠، ثم دفعته التجارب العديدة وطبيعة الحياة إلى هجر القصة القصيرة والولوج إلى عالم الرواية الرحب، فقد كتب اثنتي عشرة رواية خلال خمسة عشر عاماً، تصور العالم المليء بالبؤس والقهر والحرمان والتفكك، والانهيار منوعاً ومجدداً ومجرباً في كل منها، هي على التوالي: أحياء في البحر الميت ١٩٨٢، اعترافات كاتم صوت ١٩٨٦، متاهة الأعراب في ناطحات أسراب ١٩٨٦، جمعة القفاري ١٩٩١، الذاكرة المستباحة وقبعتان ورأس واحد ١٩٩١، الشظايا والفسيفساء ١٩٩٤، مذكرات ديناصور ١٩٩٤، فاصلة في آخر السطر ١٩٩٥، سلطان النوم وزرقاء اليمامة ١٩٩٧، عصابة الوردة الدامية ١٩٩٧، وحين تستيقظ الأحلام ١٩٩٧، ويكتب الآن رواية بعنوان المخطوط لم تنشر بعد.

واعتباراً من عام ١٩٩٤ انقطع عن العالم الخارجي، وبدأ الخوض في القراءة والمطالعة والانعكاف على الكتابة الروائية. كما شارك في إحياء عدد من الفعاليات الثقافية المحلية منها والعربية، وشارك في مؤتمرات وندوات ثقافية في الأردن والعالم العربي، أقيمت حول (الرواية العربية الجديدة) منها على سبيل المثال المؤتمر الذي أقيم في النصف الأول من عام ١٩٩٧ في تونس، تم خلاله اختيار أفضل أربعة روائيين تجريبيين في الرواية العربية الجديدة، كان الرزاز واحداً منهم إلى جانب إلياس خوري، وصلاح الدين بوجاه. الذين أثبتوا قدرتهم على إقامة نسق من العلاقات التي يتواشج فيها الجمالي مع الذهني وتكشف عن طموحهم إلى التعبير عن الوجود الإنساني.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر.

١. الرزاز، مؤنس

- **أحياء في البحر الميت**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١ ١٩٨٢.
- **متاهة الأعراب في ناطحات السراب**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٦.
- **اعترافات كاتم صوت**، دار الشروق للنشر، عمان، ط١، ١٩٨٦.
- **جمعة القفاري يوميات نكرة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩١.
- **الذاكرة المستباحة وقبعتان ورأس واحد**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩١.
- **الشظايا والفسيفساء**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٤.
- **مذكرات دينا صور**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٤.
- **فاصلة في آخر السطر**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٥.
- **سلطان النوم وزرقاء اليمامة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٧.
- **عصابة الوردة الدامية**، المؤسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٧.
- **حين تستيقظ الأحلام**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٧.

٢. طراونة، سليمان، **مقامات المحال**، مؤسسة رام للتكنولوجيا والكمبيوتر، عمان، ط١، ١٩٩١.

٣. العزاوي، فاضل، **دينا صور الأخير، قصيدة ورواية**، كتابة جديدة لمخلوقات

فاضل العزاوي الجميلة، بيروت، ط١، ١٩٨٠.

٤. محفوظ، نجيب، **بداية ونهاية**، بيروت، المكتبة الحديثة.

٥. ———— **زقاق المدق**، بيروت، المكتبة الحديثة.

٦. مينه، حنا، **الشراع والعاصفة**، دار الآداب، ط٧، ١٩٩٤.

٧. نصر الله، إبراهيم، **مجرد ٢ فقط**، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٩٢.

٨. وطار، الطاهر، **الشمعة والدهاليز**، المؤسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٦.

ثانياً: المراجع.

أ- العربية:

١. إبراهيم، عبد الله، **البناء الفني في رواية الحرب في العراق**، دار الشؤون الثقافية، العراق، ط١، ١٩٨٨.

٢. ———— **المتخيل السردي، مقارنات نقدية في التناص والرؤى والدلالة**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٠.

٣. الأزرعي، سليمان، **الرواية الجديدة في الأردن**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ط١، ١٩٩٧.

٤. ابن منظور، عماد الدين بن مكرم (ت ٧١١هـ)، **لسان العرب**، ج٢ ،ج٤،، دار صادر، بيروت.

٥. أبو نضال، نزيه، **علامات على طريق الرواية في الأردن**، دار أزمنة للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٦.

٦. الباردي، محمد، **في نظرية الرواية**، تقديم: فتحي التريكي، بلا ط، تونس، ١٩٩٦.

٧. بدر، عبد المحسن طه، **تطور الرواية العربية الحديثة في مصر**، (١٨٧٠-١٩٣٠)، دار المعارف، بلا ط، ١٩٦٣.

٨. بدوي، محمد، **الرواية الجديدة في مصر**، دراسة في التشكيل والأيدولوجيا،

المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٣.

٩. برادة، محمد، **الرواية العربية واقع وآفاق**، دار ابن رشد، ط١، بلا ت.

١٠. بحراوي، حسن، **بنية الشكل الروائي**، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠.

١١. حمداني، حميد، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩١.

١٢. خليل، ابراهيم، **الرواية في الأردن في ربع قرن**، (١٩٦٨ - ١٩٩٣)، دار الكرمل، عمان، ط١، ١٩٩٤.

١٣. الخطيب، رناد، **التيارات السياسية في الأردن**، ج٢، عمان، ط١، ١٩٩٠.

١٤. الخطيب، محمد كامل، **تكوين الرواية العربية**، اللغة ورؤية العالم، دمشق، ١٩٩٠.

١٥. الدراج، فيصل، **دلالات العلاقة الروائية**، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط١، ١٩٩٣.

١٦. رضوان، عبد الله، **أسئلة الرواية العربية**، دراسة في أدب مؤنس الرزاز الروائي، منشورات وزارة الثقافة، عمان، ط١، ١٩٩١.

١٧. ———، **أدباء أردنيون**، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار الينابيع للنشر والتوزيع، وزارة الثقافة، عمان، ط١، ١٩٩٦.

١٨. الزعبي، أحمد، **إشكالية الموت في الرواية العربية والغربية**، منشورات وزارة الثقافة، مكتبة الكتاني، اربد، ط١، ١٩٩٤.

١٩. ———، **الإيقاع الروائي، نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية**، دار الأمل، اربد، ١٩٨٦.

٢٠. السعافين، إبراهيم، **تحولات السرد في الرواية العربية**، دار الشروق، عمان، ط١، ١٩٩٦.

٢١. ———، **الرواية في الأردن**، منشورات لجنة تاريخ الأردن، عمان، ط١، ١٩٩٥.

٢٢. سعيد، خالدة، **حركية الإبداع** ، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٩.

٢٣. شلش، علي، **في عالم القصة**، مطبوعات الشعب، ط١، ١٩٧٨.

٢٤. صالح، فخري، **وهم البدايات**، الخطاب الروائي في الأردن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٣.

٢٥. العالم، محمود أمين، **الرواية العربية بين الواقع والأيدولوجيا**، العيد، يمنى، نبيل سليمان، دار الحوار للنشر، ط١، ١٩٨٦.

٢٦. عباس، نصر محمد، **البناء الفني في القصة السعودية المعاصرة**، دراسة نقدية تحليلية، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط١، ١٩٨٣.

٢٧. عبد الخالق، غسان، **الزمان، المكان، النص، اتجاهات في الرواية العربية المعاصرة في الأردن**، (١٩٨٠ - ١٩٩٠)، دار الينابيع للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٣.

٢٨. عثمان، عبد الفتاح، **بناء الرواية، دراسة في الرواية المصرية**، مكتبة الشباب.

٢٩. علوش، سعيد، **عنف المتخيل الروائي في أعمال إميل حبيبي**، مركز الإنماء القومي، بيروت، بلا ت.

٣٠. عناني، محمد، **معجم المصطلحات الأدبية الحديثة**، مكتبة لبنان، ط١، ١٩٩٦.

٣١. العيد، يمنى، **الراوي: الموقع، الشكل. بحث في السرد الروائي**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٦.

٣٢. فضل، صلاح، **أساليب السرد**، دار سعادة الصباح، الكويت، ط١، ١٩٩٢.

٣٣. ———، **بلاغة الخطاب وعلم النص**. مكتبة لبنان، ط١، ١٩٩٦.

٣٤. ———، **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، مطبعة الأمانة، ١٩٨٧.

٣٥. الفيصل، سمر روحي، **تطور الشكل الفني للاتجاه الواقعي في الرواية العربية السورية**، دار المنافس، بيروت، ط١، ١٩٩٦.

٣٦. قاسم، سيزا، **بناء الرواية**، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ١٩٨٤.

٣٧. قطامي، سمير، **الحركة الأدبية في الأردن (١٩٤٨ -١٩٦٧)**، الجامعة الأردنية، عمان، ط١، ١٩٨٩.

٣٨. الكركي، خالد، **الرواية في الأردن**، الجامعة الأردنية، عمان، ط١، ١٩٨٦.

٣٩. الكندي، ابن حجر، امرؤ القيس (ت ٥٤٠م)، **ديوان امرئ القيس**، شرح: محمد ابراهيم بن محمد الحضرمي، (ت ٦٠٩هـ)، قدم له وحققه: د. أنور أبو سويلم وعلي الهروط، دار عمار، عمان، ط١، ١٩٩١.

٤٠. ماضي، شكري عزيز، **انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٨.

٤١. ———، **فنون النثر العربي الحديث (٢)**، جامعة القدس المفتوحة، عمان، ط١، ١٩٩٦.

٤٢. ماضي، شكري عزيز، **من إشكاليات النقد العربي الحديث**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٧.

٤٣. مبروك، مراد عبد الرحمن، **العناصر التراثية عن الرواية العربية المعاصرة**، دراسة نقدية (١٩١٤-١٩٨٦)، دار المعارف، ط١، ١٩٩١.

٤٤. المرزوقي، سمير، وجميل شاكر، **مدخل إلى نظرية القصة**، (تحليلاً وتطبيقاً)، الدار التونسية للنشر.

٤٥. مشايخ، محمد حسن، **الأدب والأدباء والكتاب المعاصرون في الأردن**، ط١، ١٩٨٩.

٤٦. الموسوي، عبد المحسن جاسم، **ثارات شهرزاد**، فن السرد العربي الحديث، منشورات دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨٨.

٤٧. نجم، محمد، **فن القصة**، الفنون الأدبية (٢)، دار الثقافة، بيروت، بلا ط، بلا ت.

٤٨. النصير، ياسين، **الرواية والمكان (٢)**، وزارة الثقافة، العراق -بغداد، ١٩٩٥.

٤٩. هلسا، غالب، **المكان في الرواية العربية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط١، ١٩٨٢.

٥٠. يقطين، سعيد، **انفتاح النص الروائي، النص - السياق**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٩.

٥١. ———— **تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٨٩.

٥٢. ————، **الرواية والتراث السردي - من أجل وعي جديد في التراث**، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٢.

٥٣. ————، **القراءة والتجربة - حول التجريب الروائي الجديد في المغرب**، ط١، ١٩٨٥.

- المترجمة:

١. البيريس، ر.م، **تاريخ الرواية الحديثة**، ترجمة: جورج سالم، منشورات عويدات، ط١، بيروت، ١٩٨٢.

٢. أنابيس، نن، **رواية المستقبل**، ترجمة: محمود منقذ الهاشمي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد، دمشق ١٩٨٣.

٣. باختين، ميخائيل، **الخطاب الروائي**، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ط١، ١٩٨١.

٤. **الملحمة والرواية، دراسة الرواية، مسائل في المنهجية**، ترجمة: جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، بيروت، ١٩٨٢.

٥. بارت، رولان، **درجة الصفر للكتابة**، ترجمة: محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط٢، ١٩٩٢.

٦. برادبري، مالكوم، **الحداثة (١٨٩٠- ١٩٣٠)**، ترجمة: مؤيد الحسن فوزي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٧.

٧. بوتور، ميشيل، **بحوث في الرواية الجديدة**، ترجمة: أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط١، ١٩٧١.

٨. بورنوف، رولان، وريال أوئتيليه، **عالم الرواية**، ترجمة نهاد التكرلي، مراجعة، عبد المحسن جاسم الموسوي وفؤاد التكرلي، ط١، ١٩٩١.

٩. تشادويك، تشارلز، **الرمزية**، ترجمة: نسيم ابراهيم يوسف، الهيئة المصرية العامة، مصر، ط١، ١٩٩٢.

١٠. جرييه، الآن روب، **نحو رواية جديدة**، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر.

١١. **لقطات**، ترجمة: عبد الحميد إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥.

١٢. ريكاردو، جان، **قضايا الرواية الحديثة**، ترجمة صياح الجهيم،، منشورات وزارة الثقافة والارشاد، دمشق، ١٩٧٧.

١٣. ساروت، نتالي، **انفعالات**، ترجمة: فتحي العشري، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١.

١٤. غولد مان، لوسيان، **مقدمات في سوسيولوجية الرواية**، ترجمة: بدر الدين عرودكي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٣.

١٥. فورستر، أ.م، **أركان الرواية**، ترجمة: موسى عاصي.

١٦. لوبوك، بيرسي، **صنعة الرواية**، ترجمة: عبد الستار جواد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ١٩٨١.

١٧. موير، أدوين، **بناء الرواية**، ترجمة: إبراهيم الصيرفي، مراجعة عبد القادر القط، الدار المصرية للتأليف.

١٨. همفري، روبرت، **تيار الوعي**، ترجمة: محمود الربيعي، دار المعارف بمصر، بلا ط، ت.

١٩. ولسن، كولن، **فن الرواية**، ترجمة: محمود درويش، دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٨٦.

جـ- الأجنبية:

1. Abrams, M.H, **The North Anthology of English Literature,** Fifth Edition, Vol. 2, W.W Norton and Company, New York, London, 1986.
2. Carter, Ronald and John McRae, **The Penguin Guide to English Literature,** Penguin, Book, 1996.
3. Hawthorn, Jermy, **Studying the Novelm An Intoduction,** 1985.
4. Peck, John and Martin Coyle, **How to Study, Literature** Literary Terms and Criticism, 1984.

د- الدوريات:

١. أبو شنب، عادل، "**الرواية الحوارية**"، فارس زرزور، مجلة المعرفة، ع١٤٦، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، نيسان، ١٩٧٤.

٢. الأزرعي، سليمان، "**الحرية والديموقراطية**"، مجلة دراسة مؤتة، م٢، ع٢، كانون الأول، ١٩٩٣.

٣. ———— "**عصابة الوردة الدامية تفوق جديد**"، جريدة الرأي، ع٩٩٠٢، ١٧-١٠، ١٩٩٧.

٤. أنقار، محمد، "**تجنيس المقامة**"، مجلة فصول، م١٣، ع٣، ١٩٩٤.

٥. ثامر، فاضل، **البنية السردية وتعدد الأصوات في الرواية العربية الحديثة**"، مجلة أفكار، ع ١٢١، آب -أيلول ١٩٩٥.

٦. جمعة، حسين، "**أحياء في البحر الميت وفن الرواية**"، جريدة الرأي، ع٤٧١٧، ٦-٥-١٩٨٣.

٧. حافظ، صبري، "**الحداثة والتجسيد المكاني**"، مجلة فصول، م٢، ع٤، ١٩٨٤.

٨. حداد، نبيل، "**أزمة الشخصية المحورية بين العام والخاص في ثلاث روايات من الأردن**"، مجلة مؤتة، جامعة مؤتة، م١٠، ع٢، آيار ١٩٩٥.

٩. خليل، إبراهيم، "**الذاكرة المستباحة بناء رمزي متعدد الحلقات**"، جريدة الدستور، ع٨٦٧٧ ، ١٨-١٠- ١٩٩١.

١٠. ———— "**رواية سلطان النوم لمؤنس الرزاز - نموذج جديد للانفتاح الروائي**"، جريدة الرأي، ع ٩٧٦٩، ١٩٩٧/٦/٦.

١١. "**الخطاب الروائي في الأردن - نظرة إلى الكتابة التجريبية**"، مجلة أفكار، ع٩٦، شباط - آذار ١٩٩٠.

١٢. دراج، فيصل، "**الاغتراب بين رواية هلسا ورواية مؤنس الرزاز**"، مجلة أفكار، ع١١٣، تشرين الثاني، ١٩٩٣.

١٣. الرزاز، مؤنس، "**تجربتي الروائية**"، المجلة الثقافية، ع١٨، عمان، الجامعة الأردنية ١٩٨٩.

١٤. "**الفكر القومي في تجربتي المعاصرة**"، مجلة أفكار، ع٩٧، نيسان - أيار، ١٩٩٠.

١٥. رضوان، عبد الله، "**تجربة روائية رائدة لمؤنس الرزاز**"، المجلة الثقافية، ع ١٤-١٥، ١٩٨٨.

١٦. "**حين يصير الواقع فناً**"، دراسة في رواية الشظايا والفسيفساء، الموقف الأدبي، ع٢٧٩، دمشق ١٩٩٦.

١٧. سعيد، خالدة، "**الملامح الفكرية للحداثة**"، مجلة فصول، م٤، ع٣، ابريل - مايو ١٩٨٤.

١٨. الشوابكة، محمد، "**توظيف التناص في "متاهة الأعراب في ناطحات السراب" لمؤنس الرزاز**"، دراسة في التناص القرآني والبنائي فكرياً وفنياً، مجلة مؤتة، م١٠، ع١، آذار، ١٩٩٥.

١٩. فركوح، إلياس، "**جدل الزمان والمكان وسقوط وحركة**"، المجلة الثقافية، ع ٤-١٥، عمان، ١٩٩

٢٠. قسوس، وفاء، "**مذكرات ديناصور**"، جريدة الرأي، ع٩٧٦٩، ١٩٩٧/٦/٦.

٢١. الكيلاني، مصطفى، **وعي الكتابة التجريبية في نموذجين من الرواية الأردنية** "أحياء في البحر الميت" "براري الحمى"، مجلة أفكار، ع١١٧، حزيران -تموز، ١٩٩٤.

٢٢. ماضي، شكري عزيز، "**أسلوب السرد الغنائي في الرواية العربية، روايات سليم بركات نموذجاً**"، مجلة البيان، م١، ع٣، جامعة آل البيت- المفرق ١٩٩٨.

٢٣. الموسوي، عبد المحسن جاسم، "**مماطلات التأويل في سلطان النوم وزرقاء اليمامة**"، جريدة الرأي، ع٩٨٣١، ١٩٨٦/٨/٧.

٢٤. الموسوي، عبد الرحمن، "**أنت منذ اليوم**"، أوراق، ١٩٨٦.

هـ- أبحاث غير منشورة:

١. رضوان، عبد الله، **مؤنس الرزاز في سلطان النوم وزرقاء اليمامة.**

٢. الرواشدة، سامح، **بنية التشظي، قراءة في رواية عصابة الوردة الدامية.**

و- الرسائل الجامعية:

١. آل جعفر، خالد محمد صالح أكرم، **تأثير وليم فوكنر في الرواية العربية**، رسالة ماجستير، اليرموك ١٩٩٤.

٢. خصاونة، سمية، **الاغتراب في الرواية الأردنية**، رسالة ماجستير، اليرموك، ١٩٩٥.

٣. الحسن، أحمد، **تقنيات الرواية في النقد العربي المعاصر**، رسالة دكتوراه، جامعة حلب، ١٩٩٣.

٤. حوامدة، نجود، **الهيكلية البنائية في رواية متاهة الأعراب في ناطحات السراب**، رسالة ماجستير، جامعة القديس يوسف، بيروت ١٩٩٢.

٥. دودين، رفقة، **الموروث في الرواية الأردنية**، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة ١٩٩٦.

٦. فاعوري، عوني صبحي، **السياسة وأثرها في روايات تيسير سبول وجمال ناجي ومؤنس الرزاز**، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، ١٩٩٥.

٧. محيلان، منى، **التجريب في الرواية الأردنية (١٩٦٦-١٩٩٤)**، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، ١٩٩٧.

ز- المؤتمرات:

١. التازي، محمد عز الدين، **ملتقى الروائيين العرب**، المؤتمر الأول من ٣١ تموز - ٤ آب، قابس - تونس، ١٩٩٢

٢. الفيصل، **المؤتمر الأول للحركة الأدبية في الأردن**، جامعة مؤتة، بحث بعنوان: الشخصية والراوي في أنت منذ اليوم، ١٠-١٣ نيسان، ١٩٩٣.

٣. مجموعة مؤلفين، **الرواية الأردنية وموقعها من خريطة الرواية العربية**، أوراق ملتقى عمان الثقافي الأول، ٢٢ -١٩٩٢/٨/٢٤.

س- الندوات:

١. مؤنس الرزاز، **حين تستيقظ الأحلام**، جامعة آل البيت -المفرق، ١٩٩٧/١١/٢٢.

ثانياً: المقابلات.

١. مقابلة مع مؤنس الرزاز، بتاريخ ١٩٩٧/٦/١٥، عمان وزارة الثقافة.

٢. مقابلة مع مؤنس الرزاز بتاريخ ١٩٩٨/٣/١١، عمان، وزارة الثقافة.

٣. مقابلة مع عبد الله رضوان، بتاريخ، ١٩٩٨/٢/١٧، نادي الكتاب العربي، عمان.