إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثامنة ـ العدد الحادی والثلاثون ـ خریف ۱۳۹۷ش / أیلول ۲۰۱۸م
ص ۱۱۰ ـ ۸۷

تجلیات السرد البولیفونی فی روایة "اعترافات کاتم الصوت" لمؤنس الرزاز باعتباره مظهرا من مظاهر ما بعد الحداثة

زهرا بهشتی*
شاکر عامری (الکاتب المسؤول)**
صادق عسکری***
علی اکبر نورسیده****

الملخص

تقنیة السـرد البولیفونی أو تعددیة الأصوات فی الروایة أبدعها الناقد الروسی "میخائیل باختـین" ثم طرحها دعاة ما بعد الحداثة. والسـرد البولیفونی یکسـر الجمود فی النص السـردی ویقدمه عاریاً کعمل متخیل مُسـقطاً القناع الواقعی الذی بنیت علیه الروایة الکلاسیکیة، فهذه التقنیة ما هی إلا ممارسة لدیمقراطیة التعبیر تستهدف کسر هیمنة "الأنا" لیزول موقع الـراوی الواحد والمهیمن. کما تعتبر مظهراً من مظاهر التخفیف من النزعة النرجسیة لدی المؤلف مستندة علی تعددیة الأصوات وتارکةً تأثیرها علی البنیة السردیة فی الروایات. ویرافق هذه التقنیة الروایات المتشظیة داخل مسار الروایة الأصلیة وظهور عالم الأحلام والکوابیس. تهدف المقالة إلی تعریف مفهوم السرد البولیفونی وتمظهراته فی روایة "اعترافات کاتم الصوت" للقاص "مؤنس الرزاز" باعتباره مظهراً من مظاهر ما بعد الحداثة بالاعتماد علی المنهج الوصفی- التحلیلی. وتظهر هذه التقنیة فی هذه الروایة، إذ یسعی الروائی إلی إبراز موقعها داخل أعماله الروائیة بالتواری خلف ضمائر مختلفة وهو ما یجعله یتماهی مع ضمائر الشخصیات داخل عملیة السرد والتراوح بینها فیتناوب أکثر من سـارد علیم عملیة الحکی فی الفقرة الواحدة من الروایة محتفلا بوجهات نظر مختلفة. ویرافق هذه المیزة ظهور الروایات المتشظیة داخل مسار الروایة الأصلیة وظهور العوالم الخیالیة وعالم الکوابیس وهو ما درسناه خلال هذه المقالة.

الکلمات الدلیلیة: السـرد البولیفونی، الراوی، اعترافات کاتم الصوت، مؤنس الرزاز، الروایة، التشظی، ما بعد الحداثة.

*. طالبة دکتوراه فی قسم اللغة العربیة وآدابها بجامعة سمنان، سمنان، ایران
zahra_beheshti@semnan.ac.ir
**. أستاذ مشارک فی قسم اللغة العربیة وآدابها بجامعة سمنان، سمنان، ایران
sh.ameri@semnan.ac.ir
***. أستاذ مشارک فی قسم اللغة العربیة وآدابها بجامعة سمنان، سمنان، ایران
s_askari@semnan.ac.ir
****. أستاذ مساعد فی قسم اللغة العربیة وآدابها بجامعة سمنان، سمنان، ایران
noresideh@semnan.ac.ir

تاریخ الاستلام: ۱۳۹٦/۱۲/۸ش تاریخ القبول: ۱۳۹۷/٦/۲۷ش

المقدمة

كشــفت تجربة السـرد العربى الحديث عن تحول كبير فى التقنية الفنية جعلتها تحتل موقعا متميزا فى إبداع السرديات العربية خلال النصف الأخير من القرن العشرين. وقد شــاعت تقنية "السـرد البوليفونى" فى الروايات العربية، شأن الروايات الغربية، بوصفها نوعا من التجريب تتطــرق الرواية فى إطارها إلى تعدد الأصوات. ويعتبر هذا التحول منحــى جديدا حاول الرواة من خلاله معالجة غير المألــوف فى كتابة الرواية التى تعى ذاتهــا من خلال كشــف عملية صناعة النص السـردى وتلك اللعبــة التى كانت تدار بالخفاء فيتحد فى داخلها الشــكل والمضمون والروائى يبحث عن شكل ليوجه القارئ إلى عوالم جديدة. وكذلك الســارد الذى يبحث عن الخطاطــات لكتابة رواية جديدة أو يكتب مذكراته ويومياته كســيرة ذاتية، وســرعان ما يجد القارئ نفســه يطالع عدة مسودات تحكى نفس الحكاية من وجهات نظر مختلفة بأصوات عديدة.

ضرورة البحث وأهميته

إن قــراءة أولية لرواية "اعترافات كاتم الصوت" للقــاص "مؤنس الرزاز" تظهر لنا أن "السرد البوليفونى" يشــكل إحدى اللبنات الرئيسة للرواية التى تقدم منهجا متنوعا للأســاليب الســردية المتنوعة مبتعدة عن الأساليب القديمة للســرد أو الرواية، مذبذبة بين أســلوب الراوى العليم والســرد الــذاتى الذى يعتبر انزياحا عــن النمط التقليدى للروايات الكلاســيكية التى كانت تتضمن راويا يقوم بســرد الأحــداث، ليتعدد الرواة ويختفى ضمير الأنا فلا يُرى وليظهر راوٍ محايد وآخر يقوم بسرد اعترافاته لتتعدد الرواة وتختلف الضمائر وتتشــظّى الرواية إلى عدة روايات صغيرة تظهر بأشكال مختلفة أهمها الأحلام والكوابيس ولتطرح، بشــكل غير مباشر، قضايا سياســية واجتماعية مختلفة، أهمها الفوارق الطبقية. ولا يكتفى الســرد البوليفونى بتعــدد الرواة، بل ينتقل إلى تعدد القرّاء من خلال محاولة إشراكهم فى سدّ ثغرات الرواية ورسم النهاية لها. ومن هنا تنبع ضرورة البحث وأهميته فى الكشــف عن كل تلك الأســاليب فى رواية «اعترافات كاتم الصوت» للقاص "مؤنس الرزاز".

أسئلة البحث

تهدف المقالة إلى تعريف مفهوم السـرد البوليفونى وتمظهراته فى هذه الرواية، فقامت بتحليلها إجابة على الأسئلة التالية:

ما هى أهم الآليات التى يستند عليها السرد البوليفونى ليؤسس وجوده داخل رواية «اعترافات كاتم الصوت»؟

ما هى مؤشرات انزياح هذه الرواية فى السرد عن مساره التقليدى؟

مـا هى أهـم الأمور التى اسـتطاع الراوى الكشـف عنها من خلال تقنية السـرد البوليفونى؟

مناهج البحث

اعتمـدت هذه الدراسـة المنهج الوصفى Descriptive Approach عبر ملامسـة سـريعة للظاهرة ذاتهـا وكيفية تمظهراتهـا وآلياتها داخل الرواية على أسـاس تحديد خصائص هذه الظاهرة داخل الرواية، تمهيداً لتحليلها إلى مؤشـراتها والأدوار التى من الممكن أن تلعبها، وذلک عن طريق المنهج التحليلى Analytical Approach.

فى الخطوة الأولى اعتمدنا على ضرورة تقسـيم البحـث إلى مدخل نظرى ومدخل تطبيقى، حيث قمنا فى القسـم النظرى بتعريف مفهوم السـرد البوليفونى وتاريخه وآلياته وليحمـل بين طياته أهدافـه وملامحه، فى حين تم تخصيص المبحث الثانى، وهو القسـم التطبيقى، لإبراز أهم الآليات التى ظهرت خلال رواية كاتم الصوت ودراستها وتحليلها وصولاً، فى النهاية، إلى النتائج المتوخاة من دراسة الرواية.

خلفية البحث

أما بالنسـبة لسـابقة البحث فيجب القول إنّه كُتبت دراسات ورسائل متعددة حول السرد البوليفونى فى الأدب العربى، فضلاً عن الكتب، نعرض لبعض منها:

مقالة "البوليفونية فى الرواية العربية يوسف القعيد نموذجاً" لسمية سليمان الشوابكة، مجلة الدراسات، العلوم الإنسـانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، المجلد٣٧، العدد١،

٢٠١٠م، حيث تناولت الباحثة فى هذه المقالة تمظهرات السرد البوليفونى وتوظيف التقنيات التجريبية فى أثناء القص وتناوب الرواة وتنوع الأزمنة والأمكنة الروائية فى بعض آثار الروائى المصرى يوسف القعيد.

ومقالة "ميتاسرد ما بعد الحداثة" لثامر فاضل، مجلة الكوفة، السنة ١، العدد ٢، شتاء ٢٠١٣، حيث تناول المؤلف فى هذه المقالة إلى بعض من تمظهرات السرد البوليفونى فى رواية "الراووق" لعبدالخالق الركابى، الرواية التى تعتمد على السرد الذاتى المبؤر حيث يشارك عدد من الرواة الثانويين والشخصيات المشاركة التى تسهم فى سرد ما يقرب من ستين مشهدا مما يجعل منها رواية بوليفونية متعددة الأصوات.

ومقالة "مصابيح اورشليم بين تفكيک الخطابات وإشكاليات التناص" لموسى إبراهيم ابودقة، مجلة جامعة الأقصى، المجلد ١٣، العدد الأول، يناير ٢٠٠٩ حيث تناول المؤلف فى هذا المقالة إلى رواية "مصابيح اورشليم" لعلى بدر، التى اتخذت من الأسلوب البوليفونى مكونا مركزيا لخطابها السردى فاتسمت بقلق سردها بالإضافة إلى إشكالاتها المختلفة التى تروم انتهاک حركية السرد الروائى العربى التقليدى.

و مقالة "الرؤية السردية فى روايات نجم والى" ليوسف محمد جابر اسكندر وأحمد عبدالرزاق ناصر، مجلة كلية الآداب، العدد ١٠٢، حيث تناول الباحثان فيها إلى مسألة وجهة النظر أو البؤرة فى روايات نجم والى ليكشفا عن الطبيعة العضوية للتئبير مع الإشارة إلى طبيعة التطور فى هذه التقنية السردية عبر أعماله المنشورة.

ومقالة "تشكلات الرؤية السردية- روايات الرزاز نموذجا" لشرحبيل المحاسنة، مجلة الدراسات اللغوية والأدبية، كلية المجتمع القويعية، جامعة شقراء، السعودية، عدد خاص، فبراير ٢٠١٢، حيث تناول الباحث فيه إلى الجانب النظرى الذى يقدم تأطيرا لمفهوم الرؤية السردية وحقيقتها والجانب الآخر، الجانب التطبيقى الذى تناول الرؤية السردية لدى الرزاز ومدى تشكلاتها.

ومقالة "تعدد الأصوات فى رواية الزينى بركات لجمال الغيطانى" لعليرضا كاهه، خليل پروينى وكبرى روشنفكر، مجلة اللغة العربية وآدابها، السنة ١٠، العدد ٤، شتاء ١٤٣٦، حيث يتناول الباحثون رواية الزينى بركات والسرد المتناوب فيها عبر

الضميريــن الغائب والمتكلم وتضمن الرواية أفــكارا ومواقف متنوعة تعلن التباين بين المواقف الشخصيات وتداخل الأجناس بتوظيف التناصات القرآنية إلى جانب توظيف الأمثال الشعبية.

ومقالة "مفهوم تعدد الأصوات فى الســرد الروائى" لمؤيد جلال الطلال، مجلة الموقف الأدبى، اتحاد كتاب العرب فى ســوريا، الســنة الخامســة والأربعون، العدد ٥٣٩، آذار ٢٠١٦ حيــث تناول الباحث فيها إلى مفهوم تعدد الأصوات وإيضاحها ويرى أنه يمكن أن نطلق عليها الرواية الحوارية التعددية التى تنحو المنحى الديموقراطى بعد أن تتخلص من أحادية المنظور وللغة والأسلوب.

ورســالة "بنية الحوارية فى رواية دمية النار لبشير مفتى"، لزوينة ميمون، لنيل درجه الماجســتير، الأســتاذ المشرف: زاوى ســارة، تاريخ المناقشــة: ٢٠١٦/٥/١١، جامعة محمد بوضياف- المســيلة، حيث تناولت الباحثة إلــى البنية الحوارية لرواية دمية النار التى تميزت بتعدد شــخوصها وخلفياتها متباينة الاختلاف والتى تضىء الجوانب الخفية للخشصية المحورية وهذه الشخصيات لا يقل دورها عن الشخصية الرئيسة.

أما هذه الدراسة فهى محاولة لكشف أبعاد وماهية هذه التقنية، السرد البوليفونى، من خلال البحث فى إحدى رواياته وهى رواية "اعترافات كاتم الصوت".

من الحداثة إلى ما بعد الحداثة

كان العمل الســردى من حيث بنيته التركيبية وتشكله معقدا وسريا لمدة طويلة وكم كان الفضول يســتولى على القارئ فى ما يتعلق بمحترف الكاتبة ليطلع على تلك اللعبة التى تسمى الرواية وكيفية صياغة أحداثها وبناء شخصياتها. ولقد قطعت الرواية شوطاً كبــيراً فى مدة زمنية قصــيرة، وذلک من خلال رفضها للقواعــد التقليدية مع الروايات الجديــدة وخلق الأجواء غير التقليدية فيها فظهرت إثرها الرواية ما بعد الحداثية وقد تجلت فيها تقنيات كثيرة منها السرد البوليفونى لكسر الجمود فى النص السردى وتقديمه عاريا كعمل متخيل مُسقِطاً القناع الواقعى الذى بنيت عليه الرواية الكلاسيكية، وذلک من خلال إزالة ما كان يحجب العمل السردى.

تعددت زوايا الكتابة فى الرواية الجديدة؛ فمن رواية عصر النهضة انتقلت إلى رواية عصر الحداثة ليليهما عصر ما بعد الحداثة، وكان هذا العصر وليد حركة تدريجية ظهرت أول ما ظهرت فى أوربا وانتقلت بعد ذلک إلى كل العالم. استخرج عصر الحداثة معاييره من كل جديد مخالف للتقاليد السائدة ولم يستند إلى العصور الماضية شأن العصور الأخرى. يقول محمد سبيلا: «كان عصر الحداثة ينفتح على الجديد الآتى، وبالتالى لم يعد يستمد قيمته ومعياريته من عصور ماضية، بل يستمد معياريته من ذاته.» (سبيلا، ٢٠٠٠م: ١٢) وما كانت الرواية الجديدة إلا وليدة عصر ما بعد الحداثة الذى فقدت فيه الروايات الانسجام وسارت نحو التفكک وتعدد زوايا النظر. إن ما قيل وما يقال عن الحداثة كثير لا يمكن إيراده فى هذا البحث الذى بين أيدينا، والذى من خلاله ننوى أن نقدم لمحة وجيزة عن المرحلة التى تليها وهى مرحلة ما بعد الحداثة. فالحداثة لا تعبأ بالتقاليد راكبة على قطار العلم والمعرفة. فهذا "ألان تورين" يذكر فى كتابه «إن المبشرين بالحداثة يرون أنها دفاع عن استخدام العلم والتكنولوجيا والتخلى عن التقاليد وتحكيم العقل والاستغناء عن التقاليد.» (المسيرى، لاتا: ١٢) فالإنسان من هذا المنظور كائن يسعى لخلق التاريخ بنفسه ومرهون باستخدام العقل والتدبر لأن «العقل يتيح الفرصة للجميع للدخول فى العالم الحديث أى العالم المنتج والحر والسعيد.» (تورين، ١٩٩٧م: ٢٤٧) خضعت الحداثة لسمات أساسية منها العلم والعقلانية ونزع التقديس وعدم التفاخر بالماضى والسلف. وقد ظهرت عدة تعاريف للحداثة، حيث كانت لها ظهورات متعددة. فهذا صالح هاشم يعرّف الحداثة فى ظهورها الأول بأنها: «تعنى حب المرء لعصره واحتفاله به وبانتقال المفهموم إلى مجال الفنون والآداب اكتسب معنى جديدا مفاده ضرورة تدمير كافة الأشكال التقليدية التى تكبل التطور الإنسانى وتعوقه.» (هاشم، ١٩٨٨م: ٢٩٠) ولكن فى العقود الثلاثة الماضية شاعت أزمة هيكلية فى البنية المعرفية للحداثة ما أدى إلى عدم نجاحها فى إنجاز مهامها وظهور ما بعد الحداثة وذلک بسبب عدم الانسجام الثقافى والفكرى بين المجتمعات الأوربية وغير الأوربية. ويُرجع عبد الوهاب المسيرى أسباب ذلک «إلى عجز العقل الذى راهنت عليه الحداثة وطغيان النظرة المادية وتهميش دور الجوانب المعنوية وفشل النظريات الأوروبية فى

تحديث المجتمعات غير الأوروبية ما أدى إلى حالة من عدم اليقين دفعت أبناء الشعوب الحديثة إلى البحث عن بديل.» (عبدالوهاب، لاتا: ١٢٢-١٢١) بالإضافة إلى ذلك، أدّى الاستناد إلى العقل إلى نتائج سياسية خطيرة، حيث قد أدّى ذلك إلى حركة استعمارية انتشرت فى معظم أنحاء العالم وظهور نظريات تدعم ذلك بيد أن ما قاسته الشعوب على يد الاستعمار كشف لها بطلان هذه الدعاوى. (انظر: حورية، ١٩٨٧م: ٣٠-٢٧) فجاءت حركة ما بعد الحداثة ساعية إلى تحطيم السلطة الفكرية وهى تنظر بتشاؤم إلى فاعلية التدخل الإنسانى والمخططات العقلية فدعت إلى تقويض العقل وتكسير النظام «لأن النظام على حد تعبير رولون بارت عدو الإنسان.» (ايغلتون، ٢٠٠٠م: ٢٣٦) فتختار ما بعد الحداثة بمنطقها الخاص أن تكون معاييرها خليطة أساسها التعدد والتعارض ولا يمكن وضعها فى إطار محدد، وهذا ما تجسّده تقنية "السرد البوليفونى". ووفقا لأصحاب هذه المدرسة لا يمثل العالم نظاما واحداً، بل ليست القاعدة إلا عدم النظام. وهكذا وصلت الفلسفة الأوربية فى مرحلة ما بعد الحداثة إلى ضياع ودخلت فى اللاهدفية أو ما يمكننا تسميته بالتيه؛ أو اللاثبات.

مفهوم السرد البوليفونى

تبلور السرد البوليفونى بوصفه مظهراً من مظاهر التخفيف من النزعة النرجسية لدى المؤلف مستندا على تعددية الأصوات تاركاً تأثيره على البنية السردية. وقد تم اكتشاف المظهر البوليفونى أى "متعدد الأصوات" عبر الناقد الروسى ميخائيل باختين أثناء دراسته لشعرية روايات دستويفسكى، إذ يعرف الرواية البوليفونية بقوله «تشتمل الرواية المتعددة الأصوات على العلاقات الحوارية بين جميع عناصر البنية الروائية مثلما يحدث عند مزج مختلف الألحان فى عمل موسيقى.» (باختين، أ- ١٩٨٦م: ٥٩) لقد سبق لباختين الوصول إلى استنتاج مهم متفحصا الآثار الروائية لدستويفسكى ملخصه: «أن موهبة دستويفسكى فى أن يسمع ويفهم كل الأصوات مرة واحدة ما مكنه من خلق الرواية المتعددة الأصوات.» (باختين، ميخائيل، ب- ١٩٨٦م: ٤٤)

ليست هذه الممارسة الفنية إلا ممارسة لديمقراطية التعبير تستهدف كسر هيمنة

"الأنا" فتصوغ الكلام من موقع مفتوح على موقع المخاطب فيزول موقع الراوى الواحد والمهيمن الذى تتماثل الشخصيات ويذوب صوتها فيه فتظهر نزعة تحررية تميل إلى تحييد الراوى فلا يبدو سلطويا بشخصيات عالم القصة ولا تتسم فيه تلك الشخصيات بطابع التماسک والاسجام ولا تحتل النهاية مكانة هامة ولا يمكن للقارئ أن يستكشف النهاية لأنه لا يعرف فكر الراوى لتعدد الرواة ولا توجد آلية تربط الأحداث، وبالتالى «ينزع مثل هذا النص لكسر حصانة البطل ومن خلفه طبعا الراوى ويقف ضد ما قد يخفيه البطل من أهداف تعليمية وعظية وضد ما يحمله فعل القص المحكوم بموقع البطل من نوازع ايديولوجية قد تتسم بالضيق واللامحدودية» (العيد، ١٩٨٦م: ٨٥)، فيقدم الكاتب عدداً كبيراً من الشخصيات والأصوات الروائية المتصارعة فى فضاء الخطاب الروائى ويتخلص من التفكير الأحادى والرؤيا النرجسية للأحداث والناس ما يتيح للقارئ النظر فى الحدث من زوايا عديدة وجوانب مختلفة ويجعل المجال خصبا للتأويل وتعدد القراءات ويصبح صوت الشخصية الروائية صوتا متصارعا مع كل ما يقابله دون أن يتجاوز على ما هو غيره.

من هذا المنطلق يعد الحوار والمنحى الحوارى ركنا رئيسا لدراسة هذه الظاهرة حيث «بين باختين أن ظاهرة تعدد الأصوات أو تعددية أشكال الوعى فى الرواية الحديثة تمنح اهتماما خاصا للمنحى الحوارى فى الرواية، هذه النزعة التى استطاعت أن تحرر الشخصية الروائية من رقابة المؤلف ومنحتها حرية واسعة فى الحركة داخل العمل الروائى بعد أن تخلصت من التوجهات الايديولوجية المباشرة للمؤلف.» (ثامر، ١٩٩٢م: ٢٩) فينتقل القارئ من المنطق الأحادى والراوى الخبير العارف بكل شئ إلى العالم الأرحب حيث تعدد الشخصيات والرواة يعكس التعدد فى الأساليب والحوارات فلهذا الرواية داخل السرد البوليفونى «تميل إلى القلق، إلى شىء من عدم التماسک أو هى توحى بذلک كأنها لا تترابط أو كأنها تتفكّک ولا تنمو نحو غاية لها؛ تنتهى ولا تنتهى.» (العيد، ١٩٨٦م: ٨٣) والقارئ هو الذى يختار طريقه داخل هذا العالم اللامحدود.

من السرد المونولوجى إلى السرد البوليفونى

يمكن أن نجمل أسباب انتقال الروائى العربى من السرد المونولوجى إلى السرد

البوليفونى فى النقاط الرئيسة التالية:

أراد للروايــة العربية أن تتخلص مــن النظرة الذاتية المتطرفة التى تجعلها تســتلب حريات أبطالها، كما أراد الاعتراف بالحقوق الكاملة للمنظورات الحياتية الآيديولوجية وفق منطق الجــدل الاجتماعى، وهذا الأمر يحتاج إلى الاعتراف بالرأى الآخر والحد من هيمنة المنظور الأوتوقراطى.

يعد اســتخدام المنحى البوليفونى دعما للمنحى الملحمى فى الســرد الروائى لا سيما فى العنايــة بتقديم عدد كبير من الشــخصيات الروائية فى عالم الرواية و فضاء الخطاب الروائى. (ينظر: ثامر، ٢٠٠٤م: ٣٣ و٣٤)

استطاع المنحى البوليفونى أن يغور إلى عمق النص الروائى ويخلخل بنيته التقليدية خالقا بذلك بنية ســردية شاملة ولكن فى المقابل يعتمد السرد المونولوجى على الراوى الواحد وحســب قول الدكتورة يمنــى العيد يعتمد على «قص الــراوى أو بطل القضية المنحاز الذى يبدو انحيازه مكشــوفا أحيانا لا قصدا بل لأنه ضعيف فنيا، غير متمالك لتقنيات الســرد الفنى» (العيد، ١٩٨٦م:٨٤)، بينما فى السرد البوليفونى لا نبقى فى حدود القصة ذاتها ويفســح المجال للتدخل المباشــر والمســاهمة فتظهر ميزات جديدة متميزة «تتمثل فى خفوت نبرة السرد الخارجى المرتبط بالراوى الكلى العلم أو بالذات الثانية للمؤلف وهو ما يدفعنا إلى القول بأن السرد البوليفونى لا يمثل عرضاً خارجياً فى جسد الرواية العربية وإنما يمثل إعادة تشــكل للبنية الســردية وفق خصوصية معينة.» (ثامر، ٢٠٠٤م: ٣٥) فالروايــة الجديدة لا تندرج فى أفق محدد لأنهــا بطبيعتها تتمرد ضد هذا التحديد.

ملخص الرواية

"الختيــار" أو الدكتور مراد هو الشــخصية الرئيســة فى الفصــل الأول من الرواية، يكتب يومياته وتتبعه زوجتــه وابنته الصغيره فى كتابة هذه اليوميات والمذكرات، تثيره الانحرافات فى أســس حزبه فيعترض، ما يضعه فى الإقامــة الجبرية مع زوجته وابنته، فيقتلعه الحزب من ذاكرة الشعب ولكنه يلح على الحياة الخالدة طوال القرون المتمادية

مــن خلال كتاباته الــتى يصادرها الحزب بمجرد جعل آلة كتابتــه على الطاولة. يكتفى الختيار بالحوار مع نفسه وكذلک تفعل الأم والصغيرة، حيث تصور كل من الشخصيات إحساســها بالعزلــة والصمت ويغرقون فى هــذه العزلة رغم وجودهــم فى بيت الإقامة الجبريــة فــلا يتواصلون مع العــالم الخارجى إلا عندما يتصل الابــن فى الأيام المحددة من أيام الأســبوع. وهكذا تنتقل الرواية من الحكاية عن شــخصيات هذه الإقامة إلى القســم الثانى من الرواية الذى يشتمل على عنوان الرواية وهو اعترافات يوسف، أى "كاتم الصوت" الذى يحتل بؤرة الرواية، وهو رجل يحترف القتل ويعترف لامرأة تدعى ســيلفيا استأجرها ليعترف لها، لكنّ سيلفيا لا تســمع، بل تقرأ حركات الشفاه، وبما أن شارب يوســف عريض وطويل يغطى شــفتيه فلا تدرک عما يتحدث!!! وهذه المفارقة الســاخرة تسيطر على فضاء النص عندما نكتشف أن سيلفيا التى يُفترض بها أن تسمع الاعترافات تعانى من الصمم. والمفارقة الكبرى تتضح فى كون يوســف نفسه لا يدرک أنها لا تســمعه، ما يجعله يمارس اعترافا كاريكاتوريــاً أمام فتاة صماء دون أن يدرک أنه يعترف لذاته ويخاطب نفســه ولا تســمعه الفتاة التى استأجرها للتطهر من أدران ما قام به من قتل الآخرين، ومن بينهم ابن الختيار الذى كان فى الإقامة الجبرية. وتستمر الروايــة فى التفكّک والتشــظى دون تحديد عنصرى الزمان والمــكان ووصف الأحلام والمنامــات العديدة فى عالم الهلوســة والخيال وتعدد الأصــوات حتى تصل إلى الفصل الأخــير فيتجــاذب المؤلف أطراف الحديث فيــه مع القارئ دون تحديــد نهاية الرواية مشاركاً إياه فيها فى لعبة سردية طريفة.

تعدد الرواة وراوى الأنا المشارک فى طيات المذكرات

مــا إن نتصفح الفصل الأول من الرواية حتى نجد أنفســنا وســط عــدد من الرواة كأن الروايــة قاعة من المرايا تتخاطف صور الشــخوص فتعكس إلى ما لا نهاية كأنها عــالم واحــد تختلط فيه الحــدود بين الواقع والخيال. تتحمل مســئولية الســرد فى هذه الروايــة مجموعة من الرواة الذين يتناوبون على رواية الحكاية دون تكرار أحداثها أو مشــاهدها، ويوزع الرزاز مساحة القص بقدر شبه متســاو بين الرواة الأربعة (الرجل

والمـرأة والصغيرة ويوسـف). بيد أنه للراوى الرابع "يوسـف" مسـاحة أكبر بقليل من مساحات الرواة الآخرين بوصفه الشخصية الرئيسة التى تدور أحداث الرواية حولها.

الفصل التمهيدى للرواية جاء معنون "أ- مدارات الصدى" ومقسـم إلى سبع عشرة فقرة كل فقرة عبارة عن مشـهد خاص لإظهار وجهة نظر إحدى الشخصيات الروائية. وتسـيطر أحلام ووصفيات المرأة أو الزوجة على هذا الفصل، حيث تحتوى على سـبع فقرات تليها وصفيات الدكتور مراد حيث تشـغل خمس فقرات وتليها مشـاهد الابنة الصغـيرة فتوحـى بأن هذا الفصـل يمثل يوميات لحياة أسـرة تحـت الإقامة الجبرية. وينجح المؤلف فى اسـتخدام هذا الفصل التمهيدى لتسليط الضوء على العقدة الداخلية والشخصيات الأساسية ومحاور الصراع التى سوف تتفجر فى الفصول الآتية.

تهيمن وجهة نظر الراوى أى "الأنا المشارك" كقناعة شخصية فى الفصل الأول وفى الذكريات اليومية لعائلة الدكتور مراد، إذ تبدأ الحكاية بذكريات الفتاة الصغيرة فى يوم الخميس فى العوالم الخيالية: «كم أحب مغادرة هذا البلد. أسـافر فى خيالى إلى غابات الأمازون أطير إلى كاليفورنيا أنتقل إلى باريس القرن الثامن عشر...» (الرزاز، ١٩٩٢م: ٩) فتسرد هذه الشخصيات الثلاث، بضمير الأنا، كل ما يتعلق بعائلتهم والإقامة الجبرية وتُعطـى للمروى لـه كل المعلومات عما يجرى داخل هذا البيت بطريقة السـرد المدمج (مخطوطات) فيكتسح ضمير المتكلم مساحة روائية واسعة فى سرديات الزوجة والصغيرة والختيـار أو الدكتـور مراد ونتلقى معظم الأخبار بأنا السـاردة ومذكراته «فإنها حالة الرواية بضمير المتكلم إذ يتسـاوى فيه السارد والشخصية الرئيسة.» (ينظر: فرانسوا و غيون، ١٩٨٩م: ١٤-١٢) وتحتل المذكرات واليوميات مكانة كبيرة وبشـكل خاص فى حياة "الختيار" الذى يريد يترك مجموعة من دفاتره، ولكن كل الأيام سواسـية إلا يوم الخميـس، حيث تأتى أهميتـه فى أنه اليوم الوحيد الذى تتخلص العائلة فيه من الصمت ويحضر فيه صوت أحمد (ابن العائلة). تصف الابنة الصغيرة ذلك اليوم بسلحفاة عجوز: «يوم الخميس سلحفاة عجوز، يزحف ببطء، لكنه اليوم الوحيد الذى ننتظره. بقية الأيام لا معنـى لها.» (الرزاز، ١٩٩٢م: ٣٥) وفقا لرأى "جيرار جينيت" تسـيطر على الفصل الأول مـن الرواية البؤرة المتعددة وهذا مصطلح يسـتخدم للروايات التى «تبتنى على

الرسائل إذ تظهر نفس الحادثة ومروياتها عدة مرات من وجهات نظر مختلف الرواة.» (ينظر جينيت، ١٩٩٧م: ٢٠١) فيعمل ضمير المتكلم على إرسال مجموعة من المثيرات التى تجعل القارئ متشوقا لمعرفة خبايا السرد، والسارد لا يقدم كل شئ دفعة واحدة، بل هو ذو بعد استراتيجى وإيحائى يجذب القارئ نحو النص.

الراوى العليم أو العارف المحايد

إضافة إلى الشخصيات الرئيسة (الصغيرة والمرأة والرجل) التى توظف ضمير المتكلم، جاءت الفقرة الخامسة عشرة من الفصل الأول معنونة بـ"الملازم..." المكلف بالحراسة، حيث يفتتح بصوت الملازم وهو يفكر بالدكتور مراد الذى لا يكف عن الكتابة رغم أنه يدرى سيتم مصادرة ما يكتبه فور انتهائه: «الغريب أنه ما يزال يكتب وهو يعلم علم اليقين بأننا سنصادر المخطوطة» (الرزاز، ١٩٩٢م: ٣٥)، فسرعان ما يفاجئ القارئ فى الجملة التالية بتغيير الروای من "أنا المشارک" إلى "الراوى العليم" أو ما يسمى بالراوى "العارف المحايد" أو الرؤية من الخلف واصفاً حالات زوجة الملازم: «زوجته بدأت تعانى من فجوات فى الذاكرة فنظرت إليه بعينين نصف مغمضتين وقالت: ألن تقوم إلى الفراش؟ الساعة تجاوزت منتصف الليل...» (نفس المصدر: ٣٥) وتستمر هذه الفقرة بسرديات الراوى العليم حتى نهاية الفقرة. ما يلفت النظر هو أنه فى هذا النوع من السرد «لا يتدخل الكاتب مباشرة وهو يتكلم عن ضمير الشخص الثالث ولكن الأحداث تقدم بالشكل الذى يراها الكاتب فيه لا الشخصيات.» (ينظر فرانسوا و غيون، ١٩٨٩م: ١٢– ١٤) فالسارد فى مضماره يعرف كل شئ عن الشخصية التى يصفها وهو خارق للعادة يتحكم بزمام السرد. وقد اعتبره "إبراهيم جندارى" «عالما بكل الأحداث ملما بنفسية الشخصيات خبيرا بما يجرى فى ضمائرهم كأنه يعلم عن شخوص الرواية أكثر مما تعلم هى عن نفسها.» (جندارى، ٢٠٠٨م: ٨٤) لذا يبدو الإيقاع السردى فى هذا الفصل متنقلا بين الرواة وتعددية الأصوات، معتمداً إلى حد كبير على المراقبة والوصف فى مسار خطى أفقى. لكنّ "فاتح عبد السلام" يعتبر الإيجاز وسيلة تؤدى إلى تغيير مسار الأحداث فى العملية السردية. يقول: «يكون الإيجاز سبيلا

إلى إحداث نقلة أساسية فى زمن السرد تدفع بالأحداث إلى الأمام.» (عبدالسلام، ١٩٩٩م:٩١) وهذه التعددية فى الأصوات و التداخل فيها يمكن نراه فى الفصول الآتية عندما نقرأ فى الفصل الموسوم بـ"العزلة" يوميات المرأة وهى تصف ما وقع بين زوجها والملازم عند مصادرة ألبوم الصور: «رمق الختيار الملازم بنظرة طويلة متفكرة ثم فكر فى أنهم لا يريدون مصادرة الماضى، بل المستقبل. قال للملازم بصوت خشن: بوسعكم أن تمسحو وجهى عن الصور.» (الرزاز: ٧٨) ثم يتدخل الروای العليم ويظهر فجأة فى يوميات المرأة: «أغمضت أم أحمد (المرأة التى تشرح ذكرياتها) عينيها مغيظة وقالت إنها لا تفهم. ولما قرأت صمما فى ملامح الملازم اقترحت حلا وسطا... .» (نفس المصدر: ٧٨) إن التداخل بين الأصوات والرواة خلال فقرة واحدة من الرواية لم يكن محض مصادفة، بل يبدو أنه متعمد من قبل المؤلف لشد انتباه المتلقى لما يجرى فى الرواية والكشف عن هواجس الشخصيات الروائية وإظهار قدرته الإبداعية فى صياغة عالمه الروائى.

الراوى المعترف أو السرد الذاتى الثابت

ينتقل الفصل الثانى المعنون بـ"الأصوات وكاتمها" إلى شخصية مهمة للغاية، وهى شخصية "يوسف الطويل" التى تبوح بأسراره بحرية تامة ومدهشة لتؤكد على أصالة تعددية الأصوات أو المنحى البوليفونى كما فى الاعترافات التى يتجلى فيها السرد الذاتى ويستخدمه المؤلف ليعبر عن الشخصية الرئيسة فى الرواية. وفى هذه الاعترافات، يشارك المؤلف فى ما يحدث خلال الرواية «فتكون مشاركة فى الحدث وهذا ما يصطلح عليه بالسرد الذاتى الثابت، إذ يكون الراوى هو الشخصية الرئيسة أو البطل» (برنس، ٢٠٠٣م: ٢٤) وهذا ما يلائم أسلوب الاعترافات: «أعرف سيداتى ساداتى أنكم لن تصدقوا أبدا أننى مجبول من طينتكم انسان عادى، يحب ويكره. أعرف أعرف أنكم ستقطبون ثم ترفعون حواجبكم دهشة وتعلقون: قاتل محترف مأجور و إنسان! غير معقول.» (الرزاز، ١٩٩٢م: ٥١) وهذه بداية هامة تهيئ القارئ للدخول إلى عالم النص عبر توظيف السرد الذاتى بضمير المتكلم بينما يكسب لونا من التسجيلية والقدرة على إقناع القارئ ويكشف عن سيرة الشخصية المتعرفة ومعاناتها النفسية التى تعيشها

فتقديم الشـخصية بوسـاطة الاعترافات قدم للقارئ معلومات جاهزة عن ما يختلج فى نفسها فقد كان يلجأ الرزاز ليجعل القارئ على اتصال مباشر مع شخصياته دون تدخل من الراوى أو الشخصيات الأخرى فى الرواية وكما يعبر عنه "وادى طه" «يأتى توظيف ضمير المتكلم ليضفى الشـرعية على اعتراف الـراوى، لأنه من ناحية الضمير الأقرب لعملية البوح السـردى والأنسب لتحقيق الانسـجام مع ما تمليه طبيعة الاعتراف ومن ناحية أخرى حضوره فى العمل السردى يجعل القارئ يدرك أن روحا فعالة ستتولد ما بينه بما هو متلقى وبين الحدث المسرود.» (طه، ١٩٩٦م: ٨٩ و٩٠) وبالتالى فإن الضمير هنا يلعب دورا مزدوجا فى اعترافات السـارد من حيث هو يوفر مسافة بين المتلقى أو القارئ و"يوسف" أى الشخصية التى تعترف وذلک يدفع القارئ إلى الاندماج فى فضاء النـص وأثناء هذه العملية يتخلص السـرد من قبضة ضمـير المتكلم نحو ضمير الغائب ثم يعود إليه فتنفلت بذلک من حيز السـرد الذاتى وهيمنة الراوى المشـارک إلى السرد الخارجى والراوى العليم دون أن يلغى هيمنة الصوت الواحد فنرى فى فصل "اعترافات فتـاة فى عنـق الزجاجة" أن الفتاة يصف حالها عند الالتقـاء بابن خاله بضمير المتكلم وإذ يتبـدل بعض التفاصيل الجزئية من الضمير المتكلـم إلى ضمير الغائب: «كان باب الشقة مفتوحا، رأيت ظهر مراد، كان يجلس على مقعد خشبى وقد رفع ساقيه وحطمهما على الطاولة. لم أنبس. لم يلفت: قال: منعونى من السـفر وفى تلک اللحظة طرق الشاب الأسمر المديد القامة ذى الشـارب الذى يشبه لون القهوة والعين ذات النظرة الصافية» ثم يتغير فجأة الراوى ويصبح عليما: «دنت الصغيرة من مراد بخطى وئيدة خائبة، سألته بنبرة توحى بالإحباط: لماذا منعوک من السـفر؟ لم يلفت مراد لم يباغت ظل يحدق إلى النافذة صامتا مقطبا...» (الـرزاز، ١٩٩٢م: ٢٠٢ ٢٠٣) وهذا الانزياح عن (الأنا) إلى (الهو) تقتضيها الضرورة السـردية التى يدفع المتكلم على الاسـتعانة فى الوصف بضمير الغائب وفى مثل هذه الحالات يتخلص السرد من هيمنة ضمير المتكلم نحو ضمير الغائب وقد تطول أحيانا كما ورد فى هذا القسم من الرواية حيث يسيطر الراوى العليم بمقدار صفحة واحدة على أحداث الرواية وقد لا تتجاوز السطر أو السطرين أحيانا أخرى.

يمكـن القول إنّ هذه التقنية جديدة أبدعها الرزاز فقد جعل الشـخصيات الروائية

تتحدث عن نفسها وتكشف ما يتعلق بماضيها. ولعل رغبة الرزاز بأسلوب الاعترافات جاءت من تأثره بأنواع الروايات العالمية «فقد كان يحاول أن يفيد من الرواية النفسية والوجودية واللامعقول ورواية تيار الوعى والرواية الجديدة لأعلام فى القرن العشرين أمثال "كافكا" و"جيمس جويس" و"ألبيركامو" و"بكيت" وغيرهم.» (مساعدة، ٢٠٠٠م: ١٧٦)

واللافت للنظر أن هذه الاعترافات التى قدمها يوسف لم تأت دفعة واحدة فى مقدمة الرواية أو منتصفها، بل جاءت تدريجيا على طول الرواية وهذه براعة فنية عند الرزاز لأن تقديم الشخصية من خلال اعتراف واحد فى مقدمة الرواية يبعد القارئ عن لذة الكشف، ولا يمكن تحقيق هذه اللذة إلا عبر متابعة السرد على طول الرواية. فأسلوب الاعترافات عند الرزاز يأتى لإزالة الستار عما يجرى داخل الشخصيات وذلک «للكشف عن سيرة الشخصية وحالها والهادف إلى الإعراب عن الحياة الباطنية تباعا وحسب جريانها فقد تحاول الشخصية فيه التعبير عن تردد وتطور شعور منغمس فى الحياة اليومية المعتادة.» (بورنوف، ١٩٩١ م: ١٦٠) فلا نبالغ إذا صرحنا بأنّ هذا الأسلوب فى رواياته يعتبر آلية من آليات التجريب فى الرواية الأردنية الحديثة و«لعل الرزاز أراد الوصول إلى حالة من التطهير والتوازن النفسى عبر هذه الاعترافات ولا عجب فى ذلک فمؤنس نفسه يعترف بأنه لجأ إلى أسلوب الاعتراف من أجل التطهير إذ يقول: أقر بأن كتابة الاعترافات سلاح خطير قادر على تطهير النفس والروح واعترف بأننى لجأت إلى هذا السلاح عندما أدركت بأن البحر من ورائى وأتون المرائر من أمامى.» (المحاسنة، لاتا: ٧٠)

الرواة المتعددون واللعب بالضمائر

يسعى الروائى إبراز موقعه داخل أعماله الروائية بالتوارى خلف ضمائر مختلفة وهو ما يجعله يتماهى مع ضمير الشخصيات داخل عملية السرد والتراوح بينها فيتناوب أكثر من سارد على عملية الحكى فى الفقرة الواحدة من الرواية محتفلا بوجهات نظر مختلفة مثلما يطالعنا الروائى فى بعض المقاطع من الرواية، فنجد فى الفقرة القصيرة ضميرين

سـردیین؛ یظهر فی الجملة الأولی السـرد الذاتی وفی المقطع التالی یبرز ضمیر الغائب و هذا ما نشاهده عندما یقول یوسف: «هل أنا سادی؟ مازوشی؟ سادی مازوشی فی آن؟ لا تکثری من الأسـئلة. لقد استأجرت أذنیک لا لسانک انصتی إلیّ فقط... .» (الرزاز، ١٩٩٢م:٧٠) وسـرعان ما یدخل الراوی العلیم و یشرح أن سلفیا لم تسأل لأنها صماء و لا تقدر علی سماع الکلمات لکی تفهم ما یقوله «لکن سـیلفیا لم تسأل. کانت تتنحنح فقط، لأنها صماء وشـارب کاتم الصوت کث ویحجب شـفته العلیا وسـیلفیا لا تقرأ إلا نصف الکلمات.» (نفس المصدر: ٧٠) لجأ الرزاز فی هذه الروایة إلی النمط الحواری بین تعدد الأصوات لیترک المجال للمتلقی الحکم علی هذه الشخصیات ویجعله ینفعل معها ویعیش لحظتها فاسـتطاع أن یجعل کثیراً من الشخصیات الروائیة بأصواتهم العدیدة فی المقطع الحواری الموسـوم بمنامات حبیسة: «نتحلق حول مائدة الطعام أبی یأکل ویحدق إلی الحائط وأنا أصغی إلی صوت الشوک والسکاکین الرتیب» (نفس المصدر، م: ١٠٣)، فیتغیر الـراوی فی الفقرة التالیة ویصبح الروای العلیم: «الثلاثة یرقدون علی السـریر العریـض ویرون فیما یـراه النائم عوالم عصیة علی عین المـلازم التی تبحلق من وراء السـور.» (نفس المصدر: ١٠٣) ولم یکن ظهور هـذه الأصوات والرواة العدیدة بما فیها الروای العلیم والسارد الذاتی عشوائیا بل هو تعدد تعمده المؤلف لیتضمن دلالات عدة منها تداخل الأصوات لشـد انتباه المتلقی والکشـف عن الاضطرابات التی تعانی منها الشـخصیات الروائیة والبوح بأسـرارهم الجوانیة وتکثر الإیماءات والإشارات وهذا لیس غریبا علی المؤلف الذی «جاءت نصوص روایته علی شـکل قصاصات متراکمة، متناثـرة فقدت منطقیتها وتهشـمت علاقاتها وحلت الإیماءات والإشـارات وتضمنت التموجات والتذبذبات وردود الأفعال لتتسـم الروایة بالغموض والتعقید والإشکالیة.» (مساعدة، ٢٠٠٠م: ٦٥)

یبلـغ هذا التعدد ذروتـه فی الفصل الأخیر من الروایة الموسـوم بـ"الملحق" عندما تدخل أصوات القراء فی حوار مفتوح مع المؤلف الضمنی محاولة إعادة تفسیر الأحداث واقتراح نهایات مغایرة لبعض الشـخصیات وعندما یعترف المؤلف الضمنی نفسـه بأنه لا یفهم دلالة بعض الأحداث والمرویات وأفعال بعض الشـخصیات ویطلب من القراء

أن يملؤوا الفراغات بأنفسهم ويحدث هذا عندما يدلى القراء بآرائهم وتفسيراتهم وربما اقتراحاتهم المتناقضة فيدعو القراء الحقيقيين للقيام بدورهم الفاعل فى إعادة وتغيير مسار الرواية وكشف أسرارها: «صوت القارئ: إلى أى بلد تنتمى أم أحمد؟ صوت المؤلف: تنتمى إلى مدينة ذات جبال واسعة سبعة.صوت القارئ: أنا لا أفهم أحمد تماما. صوت المؤلف: ولا أنا. حتى نفسه لايفهم. صوت القارئ: إننا لا نعرف ماضى سلافة أو سيلفيا فى هذه الرواية. صوت المؤلف: لكم أن تملأوا الفراغات.» (الرزاز، ١٩٩٢، م:٢٢١)

فقد يتحول القارئ المتواجد بداخل النص إلى قارئ فعلى حقيقى ويحيل على داخل النص وخارجه فالدور الذى ينهض به بداخل النص يتقمصه القارئ الخارجى بشكل من الأشكال ويحظى فى الرواية بنفس الأهمية التى حظى به المتلقى الخارجى وهذه المساهمة فضلا عن أنها وفرت فعل التوصيل بين الطرفين خلقت قناة وصل بينهما واللافت للنظر أنه معظم المروى فى الفصول الروائية فى "اعترافات كاتم الصوت" تتوجه إلى جمهور القراء باعتبار المسرود "بوليفونى" يقتضى قارئا متعددا. فيمكن القول أن هذا التداخل فى المشاهد والأزمنة والحوارات والرواة وهذه الحرية بتكثيف أصواتها وسردياتها بدئا من سارد أنا المشارك والراوى العليم وصولا إلى السارد الذاتى تجعل من النص الروائى نصا قابلا للتفسيرات وقراءات لا نهائية لأن السرد البوليفونى على حد تعبير "وادى طه" لا تتبدل الرواية إلى حزمة من الأدوات الجافة إنما تجعلها شريحة حية من الواقع بصراعاته وتصبح الرواية من خلال وجهات النظر العديدة «مثل جوقة يعزف كل فرد بآلة خاصة لكن الجميع يصدرون سيمفونية متناغمة متعددة.» (طه، ١٩٩٦م: ١٥٠) ولعل فى انشغال الروائى بأسئلة الكتابة نفسها فى محاورة مع القراء وانتقاد ذاته بنفسه واشتباك الذوات لالتباس الرؤية السردية تختفى لعبة فنية ذكية تستدعى قارئا يقظا يعيد تأسيس الرواية من جديد أما القارئ التقليدى فقد لا ينجح فى فك خيوط اللعبة السردية.

الرواية المتشظّية وظهور الكوابيس والأحلام

تنزع هذه الرواية منزعا تجريبيا واضحا وهى تخرج على الأنماط السردية التقليدية

وتعتبر تكسيرا للأنماط السائدة باعتبارها رواية "بوليفونية" تمتاز بالعديد من الخصائص التى تجعلها حقلا تجريبيا. فهى من حيث الشكل تنتمى إلى النموذج الذى يطلق عليه الرواية المتشظّية. وهذه الميزة من الميزات الرئيسة فى هذه الروايات، إذ نرى فى رواية اعترافات كاتم الصوت قصة عائلة محبوسة فى إقامة جبرية تشرح أحوالها فى يومياتها ومذكراتها المكتوبة وتُحكى هذه القصص داخل قصة يوسف واعترافاته، فليست الرواية إلا خليطا من اليوميات أو ما يشبه اليوميات والاعترافات لمن يُطلق عليه "كاتم الصوت." وهذه المقاطع السردية الروائية والمونولوجات والحوارات ومختلف الأصوات فى عوالم عديدة بما فيها عالم النوم والخيال وما يجرى فى واقع أليم مما يفسح المجال أمام القراء المفترضين ليدلوا بآرائهم بكل حرية وتلقائية ويختاروا ما يشاؤون من المواقف والإيديولوجيات المناسبة.

تنحو الرواية منحى جديداً يتمثل بتدخّل المؤلف شخصياً فى نصّ روايته محاولاً كسر الإيهام لدى القارئ بأنّ العالم الذى يقرأه، بما فيه القصة المتشظّية فى الذكريات أو اليوميات أو القصة الأصلية ليست حقيقية، إنما هو عالم مصنوع من قبل المؤلف، وهذا ما يُقرّ به الكاتب فى الصفحة الأولى من روايته، إذ يقول: «الشخصيات والأحداث فى هذه الرواية هى من نتاج الخيال. وإذا وجد أى شبه بين أشخاصها وبين أشخاص حقيقيين أو بين أحداثها وبين أحداث حقيقية فلن يكون ذلک سوى نتاج غرائب الصدف الخالية من القصد.» (الرزاز، ١٩٩٢م: ٦) فالكاتب قد كسر حالة الإيهام التخييلى التى تبنيها القصة وذلک من خلال التصريح المباشر بأنّ الرواية مجرد قصة خيالية.

تتداخل البنية السردية فى هذه الرواية حيث تمتلک الشخصيات الأساسية الحرية فى التعبير عن وجهات نظرها بعيدا عن تحكم المؤلف فى عوالم خيالية وفى كل هذا التداخل وتعدد القصص الفرعية والأصلية تتقاسم الثنائيات والضديات والأصوات التى هى من الميزات الرئيسة لكل روايات ما "وراء القصّ" فتتشكل أسلوبية الرواية عن طريق مجموعة متنوعة من الأساليب السردية التى تتراوح بين السرد والوصف والحوار وأسلوب الاعترافات والكوابيس والأحلام بتوظيف عنصر التجريب بطريقة يقرن فيها الروائى بين العجائبى والواقعى وبين الراهن وزمن الحلم وهذا ما نشاهده

فى فصل "منامات حبيسة"، إذ تقول الصغيرة وهى فى حالة النوم: «هذه الظلال هنا هى الليل وتلك الأنقاض هناك هى الماضى. هل نلعب فى الليل أم فى الماضى؟ [وإذ يقول الراوى العليم:] قالت الفتاة الصغيرة الغريبة: أريد أن ألعب مع الفتاة النائمة بين أنقاض الماضى.» (نفس المصدر: ١٠٧) فالفتاة الصغيرة تحكى أحلامها وهى نائمة ولكنها أحلام متواصلة فى نفس الوقت مع الحاضر، فليس أمامها خيار إلا أن تلعب فى الليل خاضعة للإقامة الجبرية التى تعيش أسرتها فيها ومتمثلة الماضى الجميل الذى كانت سعيدة فيه قبل أن يحكموا على والدها ومن تبعه من عائلته بهذه الإقامة الجبرية اللعينة. فمن هذا المنطلق، وفى القصة الأصلية والقصة المتفرعة عنها التى يظهر عالم الأحلام فيها، يمكن القول بأن الرواية تعكس روح الفنطازيا والغرائبية التى تراها الشخصيات الروائية، سيما الصغيرة فى الفصل الموسوم بـ"اعترافات فتاة فى عنق الزجاجة"، وهى الفتاة التى تزعم أنه يمكن قراءة أفكارها من خلف رأسها فتغطى رأسها بالمنديل: «إنهم يقرأون أفكارى ونهبط على الدرج. رأسى مقسوم إلى قسمين. كل الخواطر تحتشد فى القسم الخلفى من بالى. إنهم يرون أفكارى.. وأنا لا أراها. يا للفضيحة. قلت ألبس منديلا يغطى رأسى. فقالت خالتى إن شعرى جميل و ينبغى أن لا أخفيه تحت منديل. أعرف أن السبب الحقيقى وراء اعتراضها يكمن فى أنها، وهم جميعا، تريد أن تُبقى الجزء الخلفى من رأسى ظاهرا كى يقرأوا أفكارى وخواطرى وهواجسى.» (نفس المصدر: ١٧٩) فتصوراتها تنحرف عن إطارها الحقيقى ليصبح أمامنا تصور عجائبى يوحى بالعالم العجيب الذى بنيت عليه الرواية. فهذه الأحداث لا يمكن أن تقع فى العالم الواقعى، فلهذا تضمّنت الرواية أحداثا غير واقعية يُستعبد حصولها فى فضاء آخر.

الرواية وسيلة لطرح قضايا سياسية

لقد عالج المؤلف قضايا سياسية متفرقة وهى مسألة الإقامة الجبرية للشخصيات السياسية وقتلهم ومصادرة آثارهم وخصوصيتهم وغيرها: «أعتقد أنهم زرعوا أجهزة تصوير سرية فى البيت. لقد صادروا الخصوصية من حياتنا. كأننا نعيش فى عراء مسرح» (نفس المصدر: ١٣)، وإذ يقول الرجل «وقالت زوجى وهى تضع الفنجان على الطاولة:

سوف يصادرون ما تكتب، قلت دون أن أرفع عينى: أعلم وواصلت الكتابة.» (نفس المصدر: ١٥) هذه الأقوال السياسية تأتى وسط القصة الأصلية، وهى قصة يوسف وتأتى أيضا وسط عالم الأحلام والكوابيس فيتداخل الفضاء العجائبى بأحلامه مع الفضاء السياسى ويعتبر هذا التداخل فى الأصوات و القصص ميزة رئيسة للروايات البوليفونية، ولقد شكل فضاء الحلم والنوم رؤية جمالية فى الرواية لمساحات مكّنت البطل من أن يعبّر عن مشاعره التى افتقدها فى عالم اليقظة: «قالت الصغيرة النائمة يا أبى لماذا لا تفتح هذه الزجاجة التى قذف بها البحر إلى هذه الأنقاض ولم تنكسر.. ربما كان فيها مارد محبوس.. ماذا؟ أنت لا تشرب؟ هذه ليست زجاجة خمرة.. ولابيبسى. إنها زجاجة مسحورة فيها مدن وأحلام وهواء... أكسيجن ملون.» (نفس المصدر: ١٠٨) من هذا المنطلق يمتزج الحلم والواقعية والقصة الأصلية والمتشّظية والرواة المتعددون لكى تُخلق قصة بوليفونية مثيرة للغاية ليتمّ إبدع استراتيجية كتابية جديدة تُشعر المتلقى أنه إزاء كتابة جديدة متشابكة بين اليقظة والحلم وبين المحو والإثبات، تتضاعف فيها اللوحات وتتعدد فيها الرسومات دون الاكتفاء بلوحة واحدة. ولو دققنا فى شخصيات الرواية لوجدنا ثنائية الخنق بين اثنتين منها على الأقل؛ "الختيار" أو الدكتور مراد الذى خنق صوته الحزب بمصادرة كتاباته ويوسف، أى "كاتم الصوت" الذى يقوم بخنق أصوات الآخرين عن طريق قيامه بقتلهم، وهو رجل يحترف القتل.

يحتل يوسف بؤرة الرواية ليشكل الشخصية الأولى فيها، فيما يحتل الختيار الشخصية الثانية فيها، ومن هنا تنشأ ثنائية ثانية بين الشخصيتين ترتكز على الفارق بين الثقافتين؛ الدكتور مراد المثقف الذى يحاول تغيير واقع الدولة التى تكتنفه والتى يرمز لها الحزب الذى صادر حريته فى التعبير ومنع أفكاره فى نقد الدولة من أن تصل إلى الآخرين، ويوسف العديم الثقافة الذى يلجأ إلى القوة فى كتم الأصوات ومصادرة حرية التعبير.

ولو أخذنا الدكتور مراد وعائلته من جهة ويوسف وسيلفيا من جهة أخرى لأدركنا الفارق الطبقى بينهم، حيث يتضح ذلك من العمل الذى أدمن كلٌّ من الطرفين على مزاولته.

النتيجة

تعتبر هذه الرواية مسحة جمالية لما بعد الحداثية تمثلت فى استثمار "الرزاز" العديد من التقنيات الحديثة، خاصة السرد البوليفونى، التقنية التى تنتقل من رؤية أحادية ضيقة إلى رؤى رحبة مفتوحة القراءات وجعلت الرواية تحتفل بتعدد الأصوات والأحلام والكوابيس عن طريق تنوع كبير فى مستويات السرد وتوظيف الضمائر السردية فعلى مستوى الضمائر يوظف الشخصية التى تعترف (ضمير المتكلم) بطريقة واسعة وهذا يكسب لونا من الوثوقية والقدرة على إقناع القارئ. فالسرد البوليفونى هو مظهر من مظاهر التخفيف من النزعة النرجسية لدى المؤلف بالاستناد على تعددية الأصوات تاركاً تأثيره على البنية السردية. أما أهم الآليات التى استند عليها السرد البوليفونى ليؤسس وجوده داخل رواية "اعترافات كاتم الصوت"، فهى أنّه (١) لم يحاول الروائى أن يفرض منظورا شخصيا على عالمه الروائى، كما (٢) لم يحاول الانحياز الصريح والمباشر لشخصية روائية معينة، بل ترك الحرية الكاملة لشخصياته الروائية للتعبير عن وجهات نظرها فيفتتح رواية الأحداث بضمير المتكلم ثم يليه راوٍ مجهول غائب يسبر أعماق الشخصية الروائية كأنه صورة محولة عن ضمير المتكلم ثم يأتى رواة آخرون بسردياتهم العديدة من السارد الذاتى و(٣) الروای العليم وغيرهما ويتابعون سرد الأحداث بما يناسب رؤيتهم لها. يمسك "الرزاز" عبر هذه التقنية خيوط السرد بيديه دون أن يغادر نفسه بوصفه مؤلفا ضمنيا فيحضر صوت المؤلف فى نهاية الرواية، وهذا ما منح الرواية سمة مابعد الحداثية وتجريبية واضحة وكل هذا التنوع فى الأساليب والروئ يمنح الرواية حيوية وتجددا يبعدها عن الرتابة والجمود ولعل من أهم تمظهرات السرد البوليفونى عند الرزار فى هذه الرواية أو مؤشرات انزياحها فى السرد عن مساره التقليدى هى:

انعدام البطولة المطلقة وتضاؤل صوت الراوى العليم بسبب تقسيم السرد بين الرواة العديدين وتنوعهم والتخلى عن أحادية الصوت إلى تقنية الصوت المتعدد التى تخالف البنى السردية التقليدية وتتحدى هيمنة الراوى الواحد.

اختفاء الروائى وحياديته إزاء المروى ما يؤكد ديمقراطية السرد الممنوحة للأصوات المتباينة وحضورها فى تصعيد الحدث الروائى.

عدم الحسم فى نهاية الروايات مما يسمح للقارئ بإعادة تشكيلها وفق رؤيته الخاصة كلما أعاد قراءة العمل الروائى ودفعه إلى المشاركة فيها بالتحليل وطرح الأسئلة.

تشظّى الرواية الأصلية إلى عدّة روايات صغيرة متمثّلةً بالأحلام والكوابيس والعوالم الخيالية والأمانى وقد كانت الرواية نقداً للواقع السياسى بشكل عام دون تحديد ودون تسييس للرواية.

لم تكن رواية "اعترافات كاتم الصوت" دون هدف أو أهداف طرحها الرزاز من خلال الرواية ضمنياً دون التصريح بها، أهمها الظلم السياسى الذى لا يعرف المقصر والبرىء والكبير والصغير. كما مسألة أخرى لا تقل أهمية عن سابقتها، وهى مسألة تأثير الوعى الثقافى للأفراد فى تصرفاتهم وطريقة حياتهم التى يمثلها بطل الرواية الذى يعترف.

نلاحظ فى الرواية ثنائيتين على الأقل؛ ثنائية الخنق بين "الختيار" أو الدكتور مراد الذى خنق صوته الحزب بمصادرة كتاباته ويوسف، أى "كاتم الصوت" الذى يقوم بخنق أصوات الآخرين عن طريق قيامه بقتلهم. وثنائية ثانية بين الشخصيتين ترتكز على الفارق بين الثقافتين؛ الدكتور مراد المثقف ويوسف العديم الثقافة الذى يلجأ إلى القوة فى كتم الأصوات ومصادرة حرية التعبير.

المصادر و المراجع

ايغلتون، تيرى. (٢٠٠٠م). أوهام ما بعد الحداثة. ترجمة ثائر ديب. ط١. دمشق: دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع.

باختين، ميخائيل. (أ- ١٩٨٦م). شعرية دويستفسكى. ترجمة: الدكتور جميل نصيف التكريتى. ط١. المغرب: دارتوبقال للنشر. الدار البيضاء.

باختين، ميخائيل. (ب- ١٩٨٦م). قضايا الفن الإبداعى عند دويستفسكى. ترجمة: الدكتور جميل نصيف التكريتى. بغداد: دار الشؤون الثقافية.

برنس، جيرالد. (٢٠٠٣م). قاموس السرديات المصطلح السردى (معجم المصطلحات). ترجمة عايد خزاندار. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

بورنوف، رولان ورئيال اوئيليه. (١٩٩١م). عالم الرواية. ترجمة نهاد التكرلى. ط ١. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

توريـــن، ألان. (١٩٩٧م). نقـــد الحداثة. ترجمة أنور مغيث. القاهـــرة: المجلس الأعلى للثقافة. الدار البيضاء.
ثامر، فاضل. (١٩٩٢م). الصوت الآخر. الجوهر الحوارى للخطاب الأدبى. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
ثامـــر، فاضل. (٢٠٠٤م). المقموع والمســـكوت عنه فى الســـرد العربى. بـــيروت: المدى للثقافة والنشر.
جينيـــت، جـــيرار. (١٩٩٧م). خطاب الحكاية. ترجمة محمد معتصـــم. عبدالجليل الأزدى. عمر حلى. ط٢. لامک: الهيئة العامة للمطابع الأميرية.
الرزاز، مؤنس. (١٩٩٢م). اعترافات كاتم الصوت. ط ٢. بيروت: المؤسســـة العربية للدراســـة و النشر.
ســـبيلا، محمـــد. (٢٠٠٠م). الحداثة و ما بعـــد الحداثة. ط١. المغرب: دارتوبقال للنشـــر. الدار البيضاء.
العيد، يمنى. (١٩٨٦). الراوى: الموقع و الشكل. ط. بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية.
عبدالسلام، فاتح. (١٩٩٩م). الحوار القصصى. تقنياته و علاقاته السردية. ط١. لبنان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
فان، فرانســـوا و روسوم غيون. (١٩٨٩م). فى نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير. ترجمة ناجى مصطفى. ط١. الحوار الأكاديمى.
مجاهد، حورية. (١٩٨٧م). الاستعمار كظاهرة عالمية. ط١. القاهرة: مكتبة الأنجلو.
معيكل، أسماء أحمـــد. (٢٠٠٥م). نظرية التوصيل فى الخطاب الروائى العربى المعاصر. الجزائر: دار الحوار للنشر و التوزيع.
مســـاعدة، نـــوال. (٢٠٠٠م). البناء الفنى فى روايات مؤنس الـــرزاز. ط١. عمان: دار الكرمل للنشر و التوزيع.
وادى، طه. (١٩٩٦م). الرواية السياسية. ط١. القاهرة: دار النشر للجامعات المصرية.
الدوريات
جندارى، ابراهيم. (٢٠٠٨م). المنظور الروائى بين النظرية والتطبيق. مجلة موقف الثقافى. العدد ٤٤. صص ٦٧-٥٠
صالح، هاشم. (ديسمبر ١٩٢٢م). مقال فى الحداثة. مجلة الوحدة. العدد٥١. صص ٥١-٤٠
المحاســـنة، شرحبيل. (٢٠١٠م). آلية تقديم المباشر للشـــخصية فى روايات مؤنس الرزاز. مجلة الواحات للبحوث والدراسات. العدد ١٠. صص ٧٦-٦١

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی