



جامعة مؤتة

عمادة الدراسات العليا

" ظاهرة التناس في روايات مؤنس الرزاز "

إعداد الطالب

صفوان مقبل الشواور

إشراف

الأستاذ الدكتور محمد الشوابكة

رسالة مقدمة إلى عمادة الدراسات العليا

استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة

الماجستير في الأدب والنقد قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة مؤتة, 2008م



نموذج رقم (14)

قرار إجازة رسالة جامعية

تقرر إجازة الرسالة المقدمة من الطالب صفوان مقبل الشواورة الموسومة بـ:

ظاهرة التناسخ في روايات مؤنس الرزاز

استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية.

القسم: اللغة العربية.

التوقيع	التاريخ	
أ.د. محمد علي الشوابكة	2008/05/07	مشرفاً ورئيساً
أ.د. محمد أحمد المجالي	2008/05/07	عضواً
أ.د. سامح عبدالعزيز الرواشدة	2008/05/07	عضواً
د. محمد أحمد القضاة	2008/05/07	عضواً

عميد الدراسات العليا
أ.د. حسام الدين المبيضين



MUTAH-KARAK-JORDAN
Postal Code: 61710
TEL :03/2372380-99
Ext. 5328-5330
FAX:03/ 2375694

e-mail: dgs@mutah.edu.jo sedgs@mutah.edu.jo
<http://www.mutah.edu.jo/gradest/derasat.htm>

مؤتة - الكرك - الاردن
الرمز البريدي: 61710
تلفون: 03/2372380-99
فرعي: 5328-5330
فاكس: 03/2 375694
البريد الالكتروني:
الصفحة الالكترونية

الإهداء

..... إلى روح أبي الطاهرة إن شاء الله
..... إلى أمي التي تتطلع إليّ دائماً بحبٍ وعطفٍ
..... إلى الزوجة (أم مروان) و الحبيبة التي عانت وصبرت كثيراً
..... إلى زهرة من أزهار الحياة : طفلي "مروان" الذي أنظر في عينيه فأرى بريق
..... الحياة.
..... إلى روح مؤنس الرزّاز
..... إلى والدته التي لا تفارق الفراش وقد أعيها المرض

صفوان مقبل الشواور

الشكر والتقدير

عظيم الشكر والامتنان إلى أستاذي الدكتور محمد الشوابكة الذي أشرف على هذه الرسالة وأولاها عنايته ومتابعته الدائمة، كما أتوجه بالشكر إلى أعضاء لجنة المناقشة الأساتذة الأفاضل الذين تشرّفتم بوضع هذا العمل المتواضع بين أيديهم. وشكري وتقديري إلى كلّ من وقف جانبي أثناء العمل في هذا البحث ، ومدّوا لي يد العون والمساعدة لهم مني جميعاً جزيل الشكر والامتنان.

صفوان مقبل الشواورہ

فهرس المحتويات

الصفحة

المحتوى

الإهداء		أ
الشكر والتقدير		ب
فهرس المحتويات		ج
الملخص باللغة العربية		و
الملخص باللغة الإنجليزية		ز
مقدمة.	1	
التمهيد.	5	
الفصل الأول: التناص الديني الإسلامي.	12	
1. 1 القصص القرآني.	14	
1. 1. 1 أهل الكهف.		
	15	
1. 1. 2 موسى والعبد الصالح.	31	
1. 1. 3 قابيل وهابيل وجريمة القتل الأولى.	34	
1. 1. 4 قصة يوسف عليه السلام.	37	
1. 2 الأحاديث والسيرة النبوية.	39	
1. 2. 1 الأحاديث النبوية.		
	39	
1. 2. 2 السيرة النبوية.	44	
1. 3 السند والرواة وتعدد الروايات.	49	
الفصل الثاني: التناص الأدبي.	52	
2. 1 التناص الشعري.	53	
2. 1. 1 الشعر القديم.	53	
2. 1. 2 الشعر الحديث.	61	

67	2. 2 التناسل النثري.
69	2. 2. 1 لغة التراث النثري القديم والمصادر التراثية.
77	2. 2. 1. 1 السيرة الشعبية.
82	2. 2. 2 التناسل البنائي الحديث والمصادر الحديثة.
90	الفصل الثالث: التناسل الفكري.
90	3. 1 تناسل الفكر السياسي.
97	3. 2 تناسل الفكر الصوفي.
106	3. 3 تناسل الفكر الاجتماعي.
106	3. 3. 1 العلاقات الاجتماعية.
109	3. 3. 2 العادات والتقاليد والأمثال.
115	الفصل الرابع: التناسل الأسطوري و التاريخي.
115	4. 1 الأحداث والشخصيات.
128	الخاتمة.
130	المصادر والمراجع.

ملخص

ظاهرة التناس في روايات مؤنس الرزاز

صفوان مقبل الشواور

جامعة مؤتة، 2008

أثر الباحث في أطروحته هذه دراسة ظاهرة التناس في تجربة الروائي الأردني مؤنس الرزاز التي كانت سمة بارزة في تشكيل مضامين رواياته ومعماريتها، آخذا بعين الاعتبار الأبعاد الدلالية من ورائها.

تضمنت الأطروحة مقدمة وتمهيداً وأربعة فصول؛ إذ عرض الباحث في التمهيد مصطلح التناس نشأته وتطوره في النقد الأدبي على العموم، بوصفه تجربة جديدة قديمة في الأدب العربي. وتناول الفصل الأول ظاهرة التناس الديني، وشمل ذلك القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، والسيرة النبوية، والسند والرواية وتعدد الروايات.

أما الفصل الثاني فقد تناول التناس الأدبي في ثلاثة أقسام رئيسة هي: التناس الشعري القديم والحديث، والتناس النثري القديم والحديث أيضاً، والآخر التناس البنائي والمصادر الحديثة؛ أي الأجناس الأدبية وتقاطعها مع النص الروائي.

وتمحور الفصل الثالث حول التناس الفكري في ثلاثة اتجاهات، هي: الاتجاه السياسي، والاتجاه الصوفي، والاتجاه الاجتماعي.

ويتناول الفصل الأخير التناس التاريخي من حيث الأشخاص والأحداث بوصفها مفردات وأحداث توظف لإنتاج دلالات جديدة، أو تقلب الدلالات القديمة أو تتبناها.

وقد أنهى الباحث أطروحته بخاتمة تضمنت أبرز النتائج التي انتهت إليها، ثم عرض لقائمة المصادر والمراجع التي أفادت منها.

Abstract

intertextuality phenomenon in novels Mo,nis AL- Razaz

Safwan Moqbel AL-Shawawreh

Mu'tah University,2008

Following his thesis, researcher in the study of the phenomenon intertextuality experience in the Jordanian novelist Mo'nis AL- Razaz which feature prominently in the formation of the contents and architectural stories, taking into account the dimensions of semantic and beyond.

Introduction The study included a prelude and four chapters; introduced as a researcher in the preface term intertextuality: origin and evolution of literary criticism on the whole, as a new experiment in old Arabic literature. The first chapter dealt with the phenomenon of religious intertextuality, including the Holy Quran, the Prophet's biography, and narrators and multiple stories.

The secnd Chapter has addressed the moral intertextuality in three main sections are: ancient and modern poetry and prose ancient and modern as well, and last construction and modern sources; any races and boycotted literary novelist with thetext.

The third chapter focused on intellectual in three directions: the political direction, the direction mystic, and social direction

The last chapter handled historic in terms of people and events as events and vocabulary used to produce new meanings, or the volatility of the old signs or adopted.

The researcher concluded the study included the conclusion highlighted the conclusions of the study, then presented the list of sources and references that reported them

المقدمة :

بسم الله الرحمن الرحيم الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على رسوله الكريم الأمين، وبعد،

فقد تمكن الرزاز ومن معه من الروائيين الأردنيين، كتييسير السبول، ومرورا بغالب هلسة، وإبراهيم نصر الله، وسميحة خريس، وزیاد قاسم، وهاشم غراييه، من وضع الرواية الأردنية على خريطة الكتابة الروائية العربية.

ولعل الطريقة الروائية وما يتخللها من إسلوبية في روايات مؤنس الرزاز وخاصة ثلاثيته المشهورة كانت سببا في التفات عدد كبير من الروائيين والنقاد والباحثين العرب إلى ما كان ينجزه الكاتب الشاب، الذي لم يكن بلغ الثلاثين من العمر عندما انطلق في رحلته المحمومة لكتابة عدد كبير من الروايات، إنَّ غزارة إنتاجه في الكتابة الروائية في سنوات حياته الأخيرة تشير إلى أنَّ الرزاز كان يخاف أن يداهمه شبح الموت قبل أن يُكْمِل مشروعه الذي رواح فيه بين حرفة الكاتب الممّلك ناصية النوع الروائي، وحرارة التجربة الشخصية، التي وزَّعها الكاتب على أعماله جميعها. وهكذا توالى رواياته بدءاً من ثلاثيته المشهورة التي تُعدُّ شهادة ميلاده روائياً عربياً له مكانته المرموقة بين كتّاب جيله، (أحياء في البحر الميت، 1982)، و(اعترافات كاتم صوت، 1984)، و (ومتاهة الأعراب في ناطحات السراب، 1986) وانتهاءً بـ (ليلة عسل، 2000)، لتقيم معماراً ندر مثيله في مسيرة هذا النوع الأدبي في الأردن.

ولا شك في صعوبة البحث النصّي؛ إذ إنه يتطلّب معرفة واسعة في فروع مختلفة، فقد تشعبت المنابع التي استقى منها الرزاز ثيماته الروائية وتصويراته ومناهجه، وأنّسم هو نفسه بقدرة فائقة على استيعاب كل ذلك الخليط المتباين، بل وتشكيل بنية منسجمة قادرة على أن تحتفظ بذلك التداخل من جهة، وإبراز جوانب الافتراق بينه وبين العلوم الأخرى من جهة ثانية.

وقد أبى الرزاز أن ينظّم تحت لواء علم معين، ولم يكتف الرزاز باستيحاء الموروث والمنتج الأدبي والتاريخي حسب؛ وإنما استثمر ثقافته الواسعة وقراءاته

المتنوعة في علم الاجتماع وعلم النفس الاجتماعي والفلسفة... وغيرها، وأفاد منها في إنتاج نصوصه، اقتباساً مباشراً أو تضميناً واستيحاءً. فأدواته غير محدودة، إنه باختصار الروائي الذي استطاع أن يجمع بين عناصر لغوية وعناصر غير لغوية في إغناء مجمل إبداعه؛ ممّا يلقي على كاهل المتلقي مهمة غير يسيرة تتطلب معرفة شمولية.

ولقد كان هم الحرية والقومية العربية هاجساً ملحاً أفضى إلى إنجاز تجربة روائية احتلت مكانة بارزة في مسيرة الحركة الأدبية في الأردن. فلم يكن غريباً قول رفاقه القدامى كمعن بشور: "من أن الحرية بالنسبة لمؤنس ليست مجرد علاقة بين حاكم ومحكوم، أو آلية لحكم المجموعات، بل هي قيمة وفسحة وسلوك يومي"، فمؤنس إلى جانب غالب هلوسة وعبد الرحمن منيف وغيرهما، يعدّ من أكثر الروائيين العرب الذين عبّروا أصدق تعبير عن أحلام الحرية والقومية الضائعة في العالم العربي.

وليس من الغريب أيضاً أن تكتنز روايات مؤنس بمثل هذه القضايا العربية، فله في المضمار السياسي تجارب سياسية قومية طويلة، فكان قبل أي شيء، بعثياً، وإضافة إلى ذلك ولد في بيت سياسي عريق، فكان أبوه منيف الرزاز واحداً من أقطاب حزب البعث، ومن أقطاب الفكر القومي العربي المعاصر.

وقد استطاع الرزاز باقندار، أن يقدم وعياً شمولياً للحياة العربية المعاصرة، ويحلّل مفردات هذه الحياة كافة، منتقداً تراجع المشروع النهضوي والقومي العربي، لافتاً الانتباه إلى التخلف العربي المعاصر في مواجهة ثورة علمية واقتصادية وسياسية يعيشها العالم الغربي. وقد كانت وسيلة الرزاز في تعرية الظلم والقهر والاستبداد واستلاب الحريات والكشف عن العلل والأدواء والأخطار المحدقة بالأمة-الوعي بالأننا والآخر، مستمراً في التعبير عن هذا الوعي بالتجارب الجديدة في الفن الروائي متجاوزاً ذلك إلى توظيف الموروث الديني والأدبي والفكري، زيادة على استيعاب المرجعيات المعرفية الحديثة التي تشكل جسوراً للتواصل بين المبدع والمتلقي، وهو الأمر الذي سيكون محور هذه

الدراسة. وينبغي التأكيد هنا على أنّ تجربة الرزّاز الروائيّة التي جاءت بعد محاولات كتاب آخرين كتنسير السبول في روايته التجريبيّة "أنت منذ اليوم" مثلاً؛ إذ تُعدّ إحدى العلامات البارزة في حداثة الرواية الأردنيّة على وجه التحديد، والرواية العربيّة بشكل عام، ومن هنا حظيت أعماله الروائيّة باهتمام بالغ من النقاد الأردنيين والعرب.

رحل الرزّاز وقد ترك وراءه إرثاً روائياً ضخماً على مستوى الرواية الأردنيّة، وصل إلى اثني عشرة رواية أكّدت جميعها على إبداع الرزّاز وتفرده صوتاً مدوياً مسموعاً برهن على عمق التجربة وغايتها واتّصالها بالواقع الأردني والعربي بانحساراته وانكساراته، فضلاً عن تعبيرها عن شجون الكاتب وهمومه وآلامه.

وتشمل هذه الأعمال : الثلاثية المشهورة (أحياء في البحر الميت 1982، اعترافات كاتم صوت 1984، متاهة الأعراب في ناطحات السّراب 1990) وجمعة القفاري يوميات نكرة (1990) و(الذاكرة المستباحة قبعتان ورأس واحد، 1991) و(مذكرات ديناصور، 1994) و(الشّظايا والفسيفساء، 1994) و(فصلة في آخر السّطر، 1995) و(حصابة الوردة الدامية، 1995) و(سلطان النّوم وزرقاء اليمامة، 1997) و(نحن تستيقظ الأحلام، 1997) و(ليلة غسل، 2000).

ونظراً لما تميّزت به هذه الأعمال من طاقة فنيّة عالية ، وروى دلالية أسعفت التجربة على النهوض والانطلاق ، فقد رأيت في دراستها نقصي مدلولاتها ، أمراً يستحق الدراسة والتحليل والاستنتاج على وفق أدواتي المتواضعة؛ ومن هنا تناولت الأعمال المذكورة في دراسة تناسيّة ، معتمداً المنهج الوصفي التحليليّ، تقسيم مادة الدراسة إلى تمهيد وأربعة فصول : عرض التمهيدي لمصطلح التّناس بما يخدم أغراض الدراسة وأهدافها ، والنقت إلى أهم الدراسات النقدية التي تناولت المصطلح شارحةً وناقدةً وموظفةً هون الخوض في كل ما كتب حول الموضوع؛ لأنّ ذلك يشكل عبئاً على الدراسة؛ فضلاً عن توافر

مجموعة كبيرة من الدراسات الجدية في مسألة التنظير؛ ولذا اتجهت الدراسة الى التطبيقكون مفيدة ومكملة للدراسات التي تناولت روايات مؤنس الرزاز , التي منها دراسة لأستاذي الفاضل الدكتور محمد الشوابكة, ودراسة أخرى للأستاذ الدكتور سامح الرواشده ودراسة للباحثة آنذاك رفقة دودين , زيادة على دراسات أخرى تناولت جوانب غير التناص من مثل دراسة شرحبيل المحاسنه التي كانت حول بناء الشخصيات في روايات مؤنس الرزاز ودراسة أخرى لنوال مساعدة , وسناء شعلان.

تتل الفصل الأول التناص الديني الإسلامي , وقد ركز هذا الفصل على القصص الديني, من ثم الأحاديث النبوية الشريفة وما يتصل بالسيرة النبوية , وأخيراً السند والرواة وتعدد الروايات .

وجاء الفصل الثاني مقيماً دراسته حول التناص الأدبي على خمسة نماذج , هي: الشعر القديم, الشعر الحديث, النثر القديم, والسيرة الشعبية, النثر الحديث والتناص البنائي الحديث والمصادر الحديثة.

وتناول الفصل الثالث التناص الفكري على ثلاثة مستويات تضمّنت الأبعاد السياسية, والصوفية, والاجتماعية.

أما الفصل الأخير تناول : التناص التّوخي والأسطوري ضمن محورين هما : الأحداث, والشخصيات.

وانهيت الدراسة بخاتمة عرضت فيها أبرز النتائج التي انتهت إليها الدراسة , ثم قائمة بأسماء المصادر والمراجع التي أفادت منها الدراسة واعتمدتها.

وفلله الحمد والشكر من قبل ومن بعد الذي وفقني في قراءه نصوص وجدتها عسيرة تتسم بالتفكك والتشظي , وبالتواء في التعبير واستخدام المفردات؛ فإن كنت وفقت فمن الله , وإن كنت قصرت فلعل عذري في ذلك أنني بذلت غاية جهدي. وما اعتصامي وتوفيقي إلا بالله.

تمهيد:

اتجهت الدراسات النقدية الحديثة إلى "التناص"، لكونه يعدُّ أداة من أدوات التعبير الأدبي المعاصر، الذي انغمس في مساحةٍ تجريبيةٍ تكاد لا تعرف حدًا، كما لا تتقيد بأي شكل أو قالب يجعلها تحطُّ الرحال لتستريح ، ولعلَّ ذلك يعود إلى التطورات السريعة والمفاجئة التي عرفها العالم والتي دفعت إلى انقلاب في البنية المفاهيمية لمجموعة من القيم الثقافية والمعرفية والعلمية ، أو النظام العالمي الجديد كالعولمة والديمقراطية.

لذا فإنَّ الإبداع الأدبي العربي ومنه الرواية على الأخص ، يحاول أن يتدارك كلَّ هذه المتغيرات والتحويلات بنزوعه نحو التجريبية. إنَّ الإبداع الملحوظ بأنظمة السرد ، أو التنويع الموضوعي كميزة تفتح الآفاق الروائية العربية على تجريبية واسعة ، تُظهر لنا قدرة الكاتب على التفاعل مع نصوص غيره من الكتاب وعلى إنتاجه لنصٍّ جديد⁽¹⁾، ويعني هذا أنَّ القدرة على التفاعل مع نصوص أخرى تعني إنجاز نصٍّ جديدٍ يستقي ملامح وصفات كثيرة من التجربة الشخصية ، تتضاف إليها التناصات المقتبسة بشكل مقصود أو نتيجة تراكم الخبرات وتعدد مصادر القراءة لدى المبدع.

يبدو مصطلح التناص مصطلحاً نقدياً وجد له مساحة واسعة في البحث والدراسة والنقدت مسميات مختلفة عند معظم الباحثين ، إلاَّ إنَّهم في النهاية يلتقون في مصب واحد هو دمج الخطابات بعضها في بعضها الآخر ، والكلمة عربية فصيحة تحمل في دلالتها الصرفية المشاركة؛ إذ تشترك النصوص المختلفة مع بعضها وتتفاعل بآليات متعددة وأساليب مختلفة ، لتؤدي وظيفة دلالية المعنى والمغزى بوسائل فنية تظهر خلالها ثقافة الأديب وسعتها ، ولا يعني هذا بالضرورة تشابه المواقف أو اتساقها وانسجامها ، فقد يلجأ الأديب أحياناً إلى التناص بعد بلورة الفكرة واستقرارها، وفي النهاية قد يتشابه أو يختلف في عمل

(1) يقطين(سعيد)، الرواية والتاريخ السردى، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992، ص10.

أدبي خاص تتماسك فيه المواقف المجتلبة كدعامات للفكرة المختزنة . ولم تبخل علينا المعاجم العربية من توضيح أو تشريح أو تفسير لهذه اللفظة التي باتت من اهتمامات النقد الحديث، أخذ بعين الدراسة والنقد والتحليل والتطبيق ، كمصطلح نقدي حديث يشكل آلية من آليات فهم الخطاب وتحليله؛ إذ إنها تعود إلى الجذر (نصص)، ومنه تتعدّد المدلولات الكثيرة التي قد تتشابه معنى ومبنى؛ ففي لسان العرب نصّك النص رفعك الشيء . نص للحديث ينصه نصاً : رفعه وكل ما أظهر فقد نص وقال عمر ابن دينار : ما رأيت رجلاً أنص للحديث من الزهري؛ أي أرفع له وأسند ، ويقال نص الحديث إلى فلان؛ أي رفعه ، ويقال: نصت المتاع إذ جعلت بعضه على بعض" (1).

التناص اصطلاحاً: وإذا كان المصطلح (التناص) حديث التسمية من وضع المحدثين، فإنّ له جذوراً تاريخيةً احتوتها كتب النقد العربي القديم، فتعددت المسميات واختلفت ومنها "الاقتباس، والتضمين، والأخذ، والسَّرقة، والسَّلخ، والمَسخ" (2)، ولكنها في النهاية تسير في طريق واحد ينتهي عند تداخل النصوص وامتزاجها، وإنّ أنعطف بعضها في منتصف الطريق عن هذا المسار، كمصطلح السرقات الأدبية والأخذ إلّا إنها تلتقي في نهاية الأمر في حقل دلالي واحد، "فالسَّرقة الأدبية تشي بالسَّطو واللصوصية أمّا التناص فيشير إلى

(1) ينظر ابن منظور، لسان العرب، تحقيق: عامر احمد حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج 7، مادة "نصص" ص 109.

(2) ينظر: العسكري، أبو هلال، الصناعتين، تحقيق مفيد قمحية، بيروت، ط 2، 1984، ص 217-257، وينظر أيضاً: القزويني، الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة والمعاني والبيان والبدیع، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1985، ص 411-438، وينظر كذلك ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، القاهرة، ط 2، ج 2، ص 283، وحول التفريق بين السرقات والتناص، ينظر: الغامدي، صالح، "ملاحظات وتعقيبات على السرقات والتناص"، مجلة علامات، المجلد الأول، الجزء الثاني، ديسمبر 1991: 184-189.

التفاعل والتداخل بين النصوص، وثمة فرق آخر بين المصطلحين، فالسرقة الأدبية كانت تهتم بالكلمة المفردة أو المعنى الجزئي الدقيق، على حين التناص يعنى بتداخل النصوص الأدبية كاملة⁽¹⁾. إلّا أنّ أبا هلال العسكري رأى غير ذلك إذ لم يعبّ على الأدباء أخذهم من سابقهم ولكنه قيده بشروط: "ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم والصبّ على قوالب من سبقهم . ولكن عليهم إذا أخذوها أن يكسبوها ألفاظاً من عندهم ويبرزوها في معارض تأليف ويوردها في غير حليتها الأولى ويزيدوها في حسن تأليفها وجودة تركيبها وكمال حليتها ومعرضها، فإذا فعلوا ذلك فهم أحق بها ممن سبق إليها"⁽²⁾. وشروطه بيئة حتى لا يعد ذلك سلباً وعبثاً، ويكون سلباً إذا لازم الناقل السابق وأخذ منه دون تعديل أو تغيير.

وفي العصر الحديث أخذت هذه المصطلحات تندرج تحت مظلة مصطلح (التناص) الذي أخذ بعداً إيجابياً على لسان الناقدة الغربية (جوليا كريستيفا)؛ إذ رأت أنّ الفضاء النصّي: "فضاء متداخل نصياً، وأنه مجال لتقاطع عدّة شفرات تجد نفسها في علاقة متبادلة، وامتصاص لنصوص متعددة ومن ثمّ هدمها"⁽³⁾، من أجل خدمة النص الخاضع لعملية ولادة قيصرية أو طبيعية.

وقد عرفه مارك انجينو أحد النقاد المحدثين بأنه: "كل نص يتعاش بطريقه من الطرق مع نصوص أخرى وبذا يصبح نصاً في نص"، تناصاً⁽⁴⁾. وعرفه أحمد الزعبي بقوله أنّ يتضمن نصّ أدبيّ ما، نصوصاً وأفكاراً أخرى سابقة

(1) أوغلي(حسان فلاح)، التناص اقتحام الذات عالم الآخر،(بحث منشور)، الموقف الأدبي، عدد(353)، تشرين الثاني(2000)، ص(152).

(2) العسكري (أبو هلال)، الصناعتين، ص 169.

(3) كريستيفا (جوليا)، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص78-79.

(4) تودوروف(تزفتان)، وآخرون، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1987، ص102.

عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب , بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي وتندغم فيه ليتشكل نص جديد واحد متكامل " (1), والباحث هنا يتجاوز كل ما قيل عن السرقات الأدبية والتضمين والتلميح والاقتباس والإشارة على أنها مستقلة , ليجعلها بنى فرعية تلتصق بمصطلح التناص وتدرج تحت مظلته.

ومنذ ذلك الحين والمصطلح (التناص) يجد اهتماماً عند النقاد والباحثين, ويرى محمد مفتاح أن التناص هو تحويل جذري للأصل , ليستجيب لروح الفنان الخاص (2)؛ إذ طرح محمد مفتاح محاكاة رومبرانت للوحة ليوناردو دافنشي نموذجاً؛ إذ إنَّ اللوحة المُحاكية لا تشترك مع الأولى إلَّا في بعض القسمات الرئيسية (3). فبالمنظار والطريقة نفسها, نظر محمد مفتاح إلى جاكوب كورك حين تحدث عن مصطلح الملصقات الذي لا يختلف كثيراً عن مصطلح التناص , إذ يرى جاكوب كورك : أنَّ فن الملصقات استُنبط أصلاً لإزالة الفجوة بين الأدب والواقع (4). وقد بدأ استخدام هذا المصطلح في حوالي عام 1912 عندما بدأ براغ وبيكاسو إدخال مواد مثل قصاصات الجرائد وبطاقات التذاكر في رسومهما لخلق تأثيرات تصميمية, ولكنه سرعان ما أصبح مصدراً شبه أدبي؛ لأنَّ الشيء الخارجي يطبق بات وحدة تعبيرية ذات دلالة تعبيرية مستقلة , ويرى أنَّ كل اقتباس يمكن أن يُعدَّ جزءاً من فن الملصقات (5), وقد خرج محمد مفتاح بمجموعة

-
- (1) الزعبي(احمد), التناص, نظريا وتطبيقيا, مكتبة الكتاني, ط1, 1995, ص9
- (2) مفتاح (محمد), مشكاة المفاهيم, النقد المعرفي والثقافة, ط1, الناشر المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء, 2000, ص171.
- (3) المرجع نفسه, ص 171 .
- (4) كورك(جاكوب), اللغة في الأدب الحديث, الحداثة والتجريب, ترجمة ليون يوسف وعزيز عمانوئيل, دار المأمون للترجمة والنشر, بغداد, 1989, ص93-94.
- (5) المرجع نفسه, ص 94 – 95 .

من المقومات من تعاريف مختلفة وهي :

- أ - أنه فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت في النص بتقنيات مختلفة.
ب - ممتص لها يجعلها من عندياته وبتصويرها منسجمة مع فضاء بنائه ومع مقاصده.

ج - محول لها بتمطيها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالاتها أو بهدف تعضيد هيلخلص في النهاية إلى أن التناص هو : تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة⁽¹⁾.

ويرى محمد مفتاح أيضاً: أن التناص يتخذ اتجاهين، اتجاها إجباريا نحو النصوص الأخرى، واتجاها عفويا يعتمد على ذاكرة المتلقي والمخزون الثقافي لديه⁽²⁾، ولما كانت الذاكرة عرضة للنصوص الدينية والأدبية والتاريخية والفكرية، كان من الطبيعي أن يتأثر المستفيد من المفيد.

ولعله من المفيد الإشارة إلى أن النقاد في العصر الحديث اختلفوا في التسمية فمنهم من أثر استخدام لفظة "التناص"، ومنهم من فضل "التناصية" أو "النصوصية"، ومن الباحثين - كمحمد بنيس - من مال إلى تسمية المصطلح بـ "التداخل النصي"⁽³⁾ وقد عاد ثانية وترجم المصطلح بـ "النص الغائب"⁽⁴⁾، لكن التسمية الأولى كان لها

(1) مفتاح (محمد)، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992 الدار البيضاء، ص120.

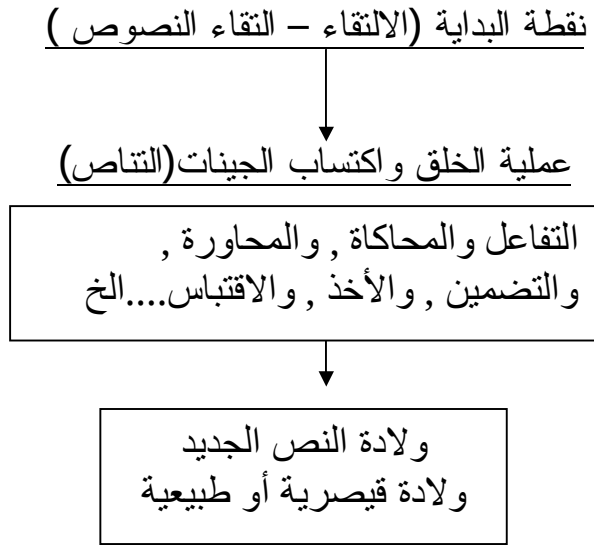
(2) المرجع نفسه، ص131.

(3) بنيس (محمد)، الشعر العربي الحديث بنياته ودلالاته، (د.ت)، ج3- الشعر المعاصر ص179.

(4) بنيس (محمد)، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دراسة بنيوية تكوينية، المركز الثقافي العربي، ط2، 1985: ص251. يستعير محمد بنيس ثلاثة معايير من كريستيفا و هودبين، يعدها "قوانين" يقيس بها مدى الوعي الذي يتحكم في قراءة الشعراء للنصوص الغائبة، وهذه القوانين هي:

أ - الاجترار، التعامل مع النص الغائب بوعي سكوني (أي دون محاولة المساءلة أو تغيير الرؤية).

الحضور والشيوع والانتشار⁽¹⁾. ويرى آخرون أنَّ التناص هو: "التقاطع داخل نص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى"⁽²⁾. وهو بهذا يلتقي مع جوليا كريستيفا في تعريفها للتناص، كما أنَّه عملية نقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة، إذ يراه اقتطاع وتحويل⁽³⁾. وبهذا يكون التناص: عملية خلق أدبي يبدأ باللقاء ويمر بمرحلة التكوين والتفاعل، وينتهي بالولادة. ويمكن تمثيل هذه العلاقة بالمخطط التالي:



= ب- الامتصاص، وهذا المصطلح يقرُّ بأهمية النص الغائب وقداسته ويعيد المبدع صوغه وفق متطلبات تاريخية لم يكن يعيشها في المرحلة التي كتب فيها.

ج- الحوار: وهو الذي يتعامل مع النصوص الغائبة بقطع النظر عن قداستها، فيهدم ويحطم وينسف الرؤى في النص الغائب. ينظر حول ذلك: حسني، المختار، التناص في الإنجاز النقدي، مجلة علامات، مجلد 13، ج49، 2003: ص560-561.

(1) عبد المطلب (محمد)، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية

العالمية للنشر، ط1، 1995، ص125.

(2) المرجع نفسه، ص147.

(3) المرجع نفسه، ص147.

(فالتناص): عملية خلق أدبي يمرُّ في مراحل متعددة كتلك العلاقة بين الأزواج، ومن ثم تكوين الجنين في الرحم، ومن ثم ولادة النص ولادة طبيعية أو قيصرية، وخلال عملية الخلق يتم اكتساب الجينات وتفاعلها بين النصوص، فتقوم الجينات بعملها في تشكيل النص وإخراجه- النص اللاحق بفكر مبدعه وخبراته وممارسته وثقافته وإطلاعه، والنص السابق له بثوابته وحقائقه وشكله القائم عليه؛ إذ إنَّ النص اللاحق ما يزال يخضع لعملية الولادة، أمَّا السابق فقد تعدَّى هذه المرحلة وخرج منها وانتهت عملية إبداعه، وتتصلَّ مبدعه منه بطريقة ما، فأضحى وحيداً عرضة لثقافة المتلقي والأديب الآخر، يفرض النص نفسه بخصائصه الإبداعية أو يحجم نفسه. وقد توسَّع بعض الباحثين في دراستهم للتناص فرأوا أنَّ ثَمَّةَ علاقة ما بين التناص والأدب المقارن، ولا سيَّما إذا تعلق الأمر بتأثُّر أدب أُمَّة بأخرى، أو تقاطع نص غربي مع نص عربي حتى ولو كان ذلك على مستوى البنية أو الموضوع. إنَّ هذا النوع من الدراسات يعنى بالتلاقي والتفاعل والتداخل، زيادة على "فعل وسائل الاتصال"؛ ممَّا يجعل الحاجة إلى المنهجية المقارنة تشتد في نظرهم أكثر من ذي قبل⁽¹⁾.

إنَّ التناص، كما اجمع عليه كثيرٌ من الدارسين في النقد الأدبي، هو: تداخل النص الجديد بنصوص مختلفة بكيفية ما يستفيد الأخير من النصوص الأولى أدبياً أو تاريخياً أو دينياً أو فكرياً... الخ في معالجة قضية آنية تلح على الأديب. والتناص واكب رحلة الرزاز الروائية منذ ولادة أول رواية له، (أحياء في البحر الميت)، ولازمه حتى آخر رواية (ليلة عسل)، وقد جاءت رواياته شاملة لجميع نماذج التناص، الديني والأدبي والفكري والتاريخي، وستتناول الدراسة هذه النماذج بشيء من التفصيل.

(1) الموسوي (محسن جاسم)، المقارنة والتناص، مجلة علامات، المجلد السادس،

الفصل الأول

التناص الديني الإسلامي

إنَّ مقولة بارت، حول انعدام نص مبدع إبداعاً كاملاً تبدو مقبولة وصحيحة؛ إذ لا يوجد نصٌّ بريء من التأثر بالنصوص القديمة أو المعاصرة له. فالنص يتشكل عبر تراكم من التجارب الحياتية الذاتية والقراءات في المرجعيات المختلفة، ونحن لا ننسى أنَّ شعراءنا القدماء، مثلاً، كانوا يحفظون الشعر ثم ينسونه، وتتشكل لديهم فيما بعد ملكة شعرية لا ينكر قارئ من خلالها أنَّ شاعراً تأثر بالآخر معنىً أو مبنىً.

ولمَّا كان القرآن الكريم هو النص النثري المكتمل والمعجز في آن معاً، ثم تلاه حديث النبي (ص) وما أثر عن الصحابة_ فإنه بقي وما تلاه ملهما للشعراء والأدباء، يستخدمون لغته، وتشبيهاته وأساليبه، وينهلون من قصصه ومعانيه الحية الباقية منذ الرسالة الإسلامية إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها.

إنَّ التأثر بالقرآن والنص الديني عموماً أمرٌ لا يختلف فيه اثنان؛ لأنَّ التجربة الشعرية بعد الإسلام أثبتت امتصاص الشعراء لمعاني القرآن وقصصه ولغته، وهي مسألة حظيت باهتمام القدماء والمحدثين.

غير أنَّ الأدباء اختلفوا في مسألة استلهام النص الديني؛ فمنهم من لجأ إلى الاقتباس المباشر، ومنهم من راوغ وامتص معاني القرآن الكريم ووظَّفه في نصوصه، هذا من جهة ومن جهة أخرى اختلفوا في تشكيل الدلالات من خلال استichاء النص الديني: فمنهم من أخذ المعنى كما هو عليه، ومنهم من قلب دلالة المعنى وطرح المفهوم الديني مستخدماً مفهوماً آخر مختلفاً.

والأديب بشكل عام والروائي على وجه الخصوص يتوجه إلى النص الديني مستثمراً له في الكشف والتعرية؛ لمعرفته بأثر النص الديني على المتلقي، لأنَّه يعلم أنَّ المتلقي العربي المسلم يستأنس بهذا النص، وإنَّ المبدع يستخدم هذا النص وسيلة للوصول إلى المتلقي.

يتناول هذا الفصل ما تعالق مع روايات مؤنس الرزاز من مستندات دينية مقتبسة أو مضمّنة من القرآن الكريم، وأحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم، وبعضاً من البنيات الفنية التي تلتقي مع بناء الحديث الشريف، كما أنه يعالج ما يتناصّ مع سيرة الرسول صلى الله عليه وسلم، التي حاول الرزاز من استدعائها أن يعبر عن حاجة آنية تلحّ عليه في أثناء السرد وسياقه، ولمّا كان الرزاز واسع الثقافة، استطاعت نصوصه الروائية أن تهتدي إلى عمق المدلولات الدينية بصرف النظر عن مصدرها، ليوظّفها توظيفاً يخدم المناسبة الآنية ما أمكن، من فكر قرآني أو سني، وما ترمي له من غايات وليدة أزمان مختلفة كان فيها زمن الرزاز وواقعه الخاص يدور في دوائر الكهوف والأزمنة، لعلّه يجد مبررات تحيله إلى حقيقة ما وصل إليه المجتمع من تشظٍ وانشطارٍ سياسي واجتماعي واقتصادي.

فناه يدور في أفلاك ليس لها قرار، لعلّه ينتهي إلى مبتغاه متيمناً بالدين ومصادره. ويعنى بالتناص الديني: تداخل نصوص دينية مع النص الروائي الخاضع للولادة، عن طريق الاقتباس أو التضمين من القرآن الكريم أو الحديث الشريف أو الخطب أو الأخبار الدينية⁽¹⁾. مستهدفة فكرة معينة تدور في خلد الروائي أولاً، وفي عمق النص ثانياً، إذ تسيطر عليه قضية ما تدفعه اندفاعاً تلقائياً عفويّاً إلى مدلولات دينية لها ماضيها كما لها حاضرها، ترتبط بشكل ما مع القضية الوليدة.

ولعلّ ما كان من التناص ولید العفوية والتلقائية، ولازمة يطلبها النص لا الراوي، كان أفضل وأجمل بل أكثر اتساقاً وانسجاماً، في حين يكون الراوي قد دخل في حالة من اللاوعي، يدفعه النص مجبراً إلى استحضار نصوص غائبة ذات مدلولات تتوافق مع النص الحاضر، فيجدها على شكل قوالب وأطر جاهزة يأخذها ويفتتها في النص الحاضر، فالأديب مهما كان جنسه ليس هو من ينتخب

(1) الزعبي (احمد)، التناص نظرياً وتطبيقياً، ص 32.

الحوادث التاريخية⁽¹⁾، أو الدينية، أو الأدبية، وإنما في الأغلب النص هو الذي ينتخب النصوص ويدفع الأديب إلى العودة للتراث، وهنا يظهر شكلان للتناص، الأول قسري، النص فيه يدفع الأديب في حالة من اللاوعي إلى الهجرة وراءه ويبدو فيها النص متماسكاً، والثاني من تلقاء نفسه، يدفعها إلى السفر متحملاً العناء والشقاء للبحث والتنقيب، فتمّة فرق بين أن يستدعي النص النص، وأن يبحث الأديب عن النص، فالأول يقوم على العفوية وعدم القصد؛ إذ يتم التسرب من الخطاب الغائب إلى الخطاب الحاضر في غيبة من اللاوعي، أو يتم ارتداد النص الحاضر إلى الغائب في نفس الظرف الذهني، أمّا الآخر فهو يعتمد الوعي والقصد⁽²⁾. ولعلّ الدين الإسلامي فيه ما يلبي رغبة النص، ورغبة الأديب معاً، لما لهذا الدين من فكرٍ متزنٍ ومعتقداتٍ خالدةٍ وصورٍ حيةٍ تصلح لكل زمانٍ ومكانٍ.

1.1 القصص القرآني:

ولعلّ القرآن الكريم هو المعلمّ الأول والمنبع الذي نستقي منه أفكارنا ومبادئنا مسلمين أولاً وعرباً ثانياً، والرزاز ذو جذورٍ مرتبطةٍ بأصالةٍ بالدين واللغة معاً. فقد وظّف الرزاز القرآن الكريم في رواياته على مساحاتٍ واسعةٍ، شملت جميع ما أنتج من أعمالٍ أدبيةٍ، وهذا ليس بغريب، إذ نجد في القرآن ما يناسب أفكارنا ويبرر لنا أفعالنا ويرسم لنا المنهج الذي نسير عليه.

(1) مجاهد(احمد)، دراسات أدبية، أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف

الشخصيات التراثية، ط1، 1998، ص 360.

(2) الوكيل (سعيد) تحليل النص السردي، معارج ابن عربي نموذجاً، الهيئة

المصرية العامة للكتاب، 1998، صفحة 98.

1. 1. 1 أهل الكهف:

والرزاز في رواياته كان مولعاً بالقصص القرآني والمفردة القرآنية لما لها من قوة قادرة "على إضاءة الشخصية وتحليل أفكارها وبلورة رؤاها"⁽¹⁾. فكثيراً ما وظف هذه القصص على أشكالها المختلفة في رواياته، ولعل من أبرز هذه القصص قصة أهل الكهف التي أخذت من "مناهة الأعراب في ناطحات السراب"⁽²⁾ مساحة واسعة، حتى كادت أن تكون النواة التي بنيت عليها الرواية، إذ إن هذه القصة وما شابهها من قصص ديني، كقصة عزيز وحماره الذي مكث في الكهف مائة عام حفلت بها الوحدات السردية الكبرى. وهنا لابد من الإشارة إلى قصة سيف بن ذي يزن الذي عاش طفولته يرضع من الطيبة، ثم خرج إلى العالم بعد إنقطاع طويل، فهذه القصص الثلاث ترتبط معاً في إطار واحد. وقد رأى الرزاز في هذا الإطار مادة يجعلها تتناص مع معظم رواياته ولا سيما روايته السابقة الذكر؛ إذ ترتبط مع بعضها ارتباطاً فكرياً، وثمة خيط زمني بين هذه الثلاثية، هو الفجوة الزمنية بين العوالم الخاصة بأفراد هذه القصص، وهذه الفجوة هي ما دفعت الرزاز إلى استحضار مثل هذا القصص وتوظيفه و لاسيما إذا ما عرفنا الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي يمرُّ بها الرزاز ومجتمعه الذي انتهى إلى التشطي والانشطار، هذا فضلاً عن إنكار المحيط الاجتماعي في السياق الروائي على الأقل لوجوده ووجود أبيه الذي أصبح ماضيه رذاذاً. والرزاز من خلال هذا التوظيف يحاول أن يبحث عن وجوده بين العشيرة الناكرة التي لاروابط بين أفرادها سوى الأفكار والمبادئ التي سرعان ما تنهار أمام المادة، وتتبدل وتتغير مع تغير التكنولوجيا وتغير الاقتصاد والمجتمع حسب ما يفهم من التلميحات الكثيرة في المتن الروائي. ففي نص الشظايا يقول: "تهض بتناقل من وراء مكتبه".

(1) الشوابكة (محمد)، توظيف التناص في مناهة الأعراب في ناطحات السراب، مؤنة

للبحوث والدراسات، م01، ع2، ايار1995، ص16.

(2) الرزاز (مؤنس)، مناهة الأعراب في ناطحات السراب، رواية، المؤسسة العربية

للدراستات والنشر، ط1، 1986.

قال إنه سيذهب إلى المرحاض. وقال: إن الناس شطبوه من ذاكرتهم. وإنه يتطلع إلى الموت دون خوف"⁽¹⁾, أما أبوه "انفجر رأسه إلى ملايين الشظايا"⁽²⁾. ويقول أيضاً: "فما أظنُّ إلَّا أنَّني قد لبثت يوماً أو بعضاً من يوم"⁽³⁾. وهذا يوازيه في القصص القرآني قوله تعالى: "وَكَذَلِكَ بَعَثْنَاهُمْ لِيَتَسَاءَلُوا بَيْنَهُمْ قَالَ قَائِلٌ مِّنْهُمْ كَمْ لَبِثْتُمْ قَالُوا لَبِثْنَا يَوْمًا أَوْ بَعْضَ يَوْمٍ قَالُوا رَبُّكُمْ أَعْلَمُ بِمَا لَبِثْتُمْ فَابْعَثُوا أَحَدَكُمْ بِوَرِقِكُمْ هَذِهِ إِلَى الْمَدِينَةِ فَلْيَنْظُرْ أَيُّهَا أَزْكَى طَعَامًا فَلْيَأْتِكُمْ بِرِزْقٍ مِّنْهُ وَلْيَتَلَطَّفْ وَلَا يُشْعِرَنَّ بِكُمْ أَحَدًا"⁽⁴⁾. وفي مكان آخر من الرواية وبعد أن استيقظ يقول: "مددت ببصري ثم سعدته نحو مدينتي، فإذا خرائبها أصبحت قصوراً، وقصورها أمست خرائب وأطلالاً"⁽⁵⁾. وجاء على لسان حسن الثاني عندما أخرج النقود من جيبه "وما راعه إلَّا أن رأى نقوداً ضربت من نحو أكثر من ثلاثمائة عام، فحسب أنه عثر على كنز"⁽⁶⁾. وهنا لابد لنا من إدراج النص الموازي لقصة حسنين في سراديب الكهوف من القرآن الكريم، يقول تعالى: "أَمْ حَسِبْتَ أَنَّ أَصْحَابَ الْكَهْفِ وَالرَّقِيمِ كَانُوا مِنْ آيَاتِنَا عَجَبًا {*} إِذْ أَوَى الْفِتْيَةُ إِلَى الْكَهْفِ فَقَالُوا رَبَّنَا آتِنَا مِنْ لَدُنْكَ رَحْمَةً وَهَيِّئْ لَنَا مِنْ أَمْرِنَا رَشَدًا {*} فَضَرْبْنَا عَلَى آذَانِهِمْ فِي الْكَهْفِ سِنِينَ عَدَدًا {*} ثُمَّ بَعَثْنَاهُمْ لِنَعْلَمَ أَيُّ الْحِزْبَيْنِ أَحْصَى لِمَا لَبِثُوا أَمَدًا {*} نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ نَبَأَهُم بِالْحَقِّ إِنَّهُمْ فِتْيَةٌ آمَنُوا بِرَبِّهِمْ وَزِدْنَاهُمْ هُدًى {*} وَرَبَطْنَا عَلَى قُلُوبِهِمْ إِذْ قَامُوا فَقَالُوا رَبُّنَا رَبُّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ لَنْ نَدْعُو مِنْ دُونِهِ إِلَهًا لَقَدْ قُلْنَا إِذَا شَطَطًا {*} هَؤُلَاءِ قَوْمُنَا اتَّخَذُوا مِنْ دُونِهِ آلِهَةً لَّوَلَا يَأْتُونَ عَلَيْهِمْ بِسُلْطَانٍ بَيِّنٍ

(1) الرزاز، شظايا وفسيفساء، ص20

(2) الرزاز (مؤنس)، حين تستيقظ الأحلام ص80، وينظر متاهة الأعراب في ناطحات

السراب ص19 واعترافات كاتم صوت ص10، ومذكرات ديناصور، ص24

(3) الرزاز، الأعمال الكاملة، ص 524.

(4) سورة الكهف، آية19 .

(5) الرزاز، الأعمال الكاملة، ص 535.

(6) المرجع نفسه، ص 536.

فَمَنْ أَظْلَمُ مِمَّنِ افْتَرَى عَلَى اللَّهِ كَذِبًا{*} وَإِذِ اعْتَزَلْتُمُوهُمْ وَمَا يَعْبُدُونَ إِلَّا اللَّهَ فَأَوْوُوا إِلَى الْكَهْفِ يَنْشُرْ لَكُمْ رَبُّكُمْ مِنْ رَحْمَتِهِ وَيَهَيِّئْ لَكُمْ مِنْ أَمْرِكُمْ مَرْفَقًا{*} وَتَرَى الشَّمْسَ إِذَا طَلَعَتْ تَزَاوَرُ عَنْ كَهْفِهِمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَإِذَا غَرَبَتْ تَقْرِضُهُمْ ذَاتَ الشِّمَالِ وَهُمْ فِي فَجْوَةٍ مِنْهُ ذَلِكَ مِنْ آيَاتِ اللَّهِ مَنْ يَهْدِ اللَّهُ فَهُوَ الْمُهْتَدِ وَمَنْ يُضِلِلْ فَلَنْ تَجِدَ لَهُ وَلِيًّا مُرْشِدًا{*} وَتَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظًا وَهُمْ رُقُودٌ وَنُقَلِّبُهُمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَذَاتَ الشِّمَالِ وَكَلْبُهُمْ بَاسِطٌ ذِرَاعَيْهِ بِالْوَصِيدِ لَوِ اطَّلَعْتَ عَلَيْهِمْ لَوَلَّيْتَ مِنْهُمْ فِرَارًا وَلَمُلِئْتَ مِنْهُمْ رُعبًا{*} وَكَذَلِكَ بَعَثْنَاهُمْ لِيَتَسَاءَلُوا بَيْنَهُمْ قَالَ قَائِلٌ مِنْهُمْ كَمْ لَبِئْتُمْ قَالُوا لَبِئْنَا يَوْمًا أَوْ بَعْضَ يَوْمٍ قَالُوا رَبُّكُمْ أَعْلَمُ بِمَا لَبِئْتُمْ فَابْعَثُوا أَحَدَكُمْ بِوَرِقِكُمْ هَذِهِ إِلَى الْمَدِينَةِ فَلْيَنْظُرْ أَيُّهَا أَزْكَى طَعَامًا فَلْيَأْتِكُمْ بِرِزْقٍ مِنْهُ وَلْيَتَلَطَّفْ وَلَا يُشْعِرَنَّ بِكُمْ أَحَدًا{*} إِنَّهُمْ إِنْ يَظْهَرُوا عَلَيْكُمْ يَرْجُمُوكُمْ أَوْ يُعِيدُوكُمْ فِي مِلَّتِهِمْ وَلَنْ تُفْلِحُوا إِذَا أَبَدًا{*} وَكَذَلِكَ أَعَثَرْنَا عَلَيْهِمْ لِيَعْلَمُوا أَنَّ وَعْدَ اللَّهِ حَقٌّ وَأَنَّ السَّاعَةَ لَا رَيْبَ فِيهَا إِذْ يَتَنَازَعُونَ بَيْنَهُمْ أَمْرَهُمْ فَقَالُوا ابْنُوا عَلَيْهِم بُنْيَانًا رَبُّهُمْ أَعْلَمُ بِهِمْ قَالَ الَّذِينَ غَلَبُوا عَلَى أَمْرِهِمْ لَنَتَّخِذَنَّ عَلَيْهِمْ مَسْجِدًا{*} سَيَقُولُونَ ثَلَاثَةٌ رَابِعُهُمْ كَلْبُهُمْ وَيَقُولُونَ خَمْسَةٌ سَادِسُهُمْ كَلْبُهُمْ رَجْمًا بِالْغَيْبِ وَيَقُولُونَ سَبْعَةٌ وَثَامِنُهُمْ كَلْبُهُمْ قُلْ رَبِّي أَعْلَمُ بِعَدَّتِهِمْ مَّا يَعْلَمُهُمْ إِلَّا قَلِيلٌ فَلَمَّا تَمَارَ فِيهِمْ إِلَّا مُرَاءَ ظَاهِرًا وَلَا تَسْتَنُفِتْ فِيهِمْ مِنْهُمْ أَحَدًا{*} وَلَا تَقُولَنَّ لَشَيْءٍ إِنِّي فَاعِلٌ ذَلِكَ غَدًا{*} إِلَّا أَنْ يَشَاءَ اللَّهُ وَادْكُرْ رَبَّكَ إِذَا نَسِيتَ وَقُلْ عَسَى أَنْ يَهْدِيَنِّي رَبِّي لِأَقْرَبَ مِنْ هَذَا رَشَدًا{*} وَلَبِثُوا فِي كَهْفِهِمْ ثَلَاثَ مِائَةٍ سِنِينَ وَازْدَادُوا تِسْعًا{*} قُلِ اللَّهُ أَعْلَمُ بِمَا لَبِثُوا لَهُ غَيْبُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ أَبْصِرْ بِهِ وَأَسْمِعْ مَا لَهُمْ مِنْ دُونِهِ مِنْ وَلِيٍّ وَلَا يُشْرِكُ فِي حُكْمِهِ أَحَدًا{*}(1).

(1) سورة الكهف، من آية 9-26 .

والرزاز فيما سبق، يحاول المزج بين قصة عزيز وأصحاب الكهف، فحسن كان وحده مع البغاء في الكهف، وفي هذا تتناص مع قصة عزيز الذي مكث في الكهف مع حماره مائة عام، ولعلَّ الرزاز اختار أن يستبدل الحمار في روايته بالبغاء، لأسباب منها: أنَّ البغاء من الطيور المعروفة بالتقليد ولديها القدرة على الكلام، فمن هذا الباب ارتأى الرزاز أن يعطي قصته في الكهف ويثريها بشيء من الحوار لتبدو قريبة من المعقول، وإضافة إلى ذلك أنَّ حنينين عندما ظهر على الناس بعد زمن طويل أنكروا بعثه، وجاء في القصص القرآني أنهم أنكروا بعث عزيز " وَقَالَتِ الْيَهُودُ عُزَيْرٌ ابْنُ اللَّهِ وَقَالَتِ النَّصَارَى الْمَسِيحُ ابْنُ اللَّهِ " (1)، ومما ورد في القرآن الكريم قوله تعالى: " أَوْ كَالَّذِي مَرَّ عَلَى قَرْيَةٍ وَهِيَ خَاوِيَةٌ عَلَى عُرُوشِهَا قَالَ أَنَّى يُحْيِي هَذِهِ اللَّهُ بَعْدَ مَوْتِهَا فَأَمَاتَهُ اللَّهُ مِئَةَ عَامٍ ثُمَّ بَعَثَهُ قَالَ كَمْ لَبِثْتَ قَالَ لَبِثْتُ يَوْمًا أَوْ بَعْضَ يَوْمٍ قَالَ بَلْ لَبِثْتَ مِئَةَ عَامٍ فَانْظُرْ إِلَى طَعَامِكَ وَشَرَابِكَ لَمْ يَتَسَنَّهْ وَانْظُرْ إِلَى حِمَارِكَ وَلِنَجْعَلَكَ آيَةً لِلنَّاسِ وَانْظُرْ إِلَى الْعِظَامِ كَيْفَ نُنْشِزُهَا ثُمَّ نَكْسُوهَا لَحْمًا فَلَمَّا تَبَيَّنَ لَهُ قَالَ أَعْلَمُ أَنَّ اللَّهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ " (2).

ومن ذلك أيضاً أنَّ حسن الأول كان له شامة في خده (3) وعزيز كان له شامة في كتفه (4)، هذا ما دعاني للقول إنها تتناص مع قصة عزيز، أمَّا ما دعاني للقول أنها تتناص مع قصة أصحاب الكهف، أحداث كانت قد وردت في القصة القرآنية المذكورة، منها النقود التي أخرجها حسن الأول من جيبه والتي ارتاع منها التاجر، فحسب أنه قد عثر على كنز، وكذلك الأمر أنَّ حسن الأول كان قد لجأ إلى

(1) سورة التوبة، آية 30 .

(2) سورة البقرة، آية 26 .

(3) الرزاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب، ص39.

(4) جاد المولى (محمد احمد) وآخرون، قصص القرآن، دار الإسرائ، عمان، الأردن، ط1، 2000، ص 142.

الكهف خوفاً من ذياب وأعوانه، وما جاء في القصة القرآنية أن أصحاب الكهف كانوا قد لجأوا إليه بعد أن هددوا من قبل الملك، إذا لم يتراجعوا عن دينهم الذي اعتنقوه، وبسبب إنكارهم لعبادة الأوثان التي كانوا لها عابدين، يقول تعالى: "نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ نَبَأَهُم بِالْحَقِّ إِنَّهُمْ فِتْيَةٌ آمَنُوا بِرَبِّهِمْ وَزِدْنَاهُمْ هُدًى" { * } وَرَبَطْنَا عَلَى قُلُوبِهِمْ إِذْ قَامُوا فَقَالُوا رَبُّنَا رَبُّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ لَنْ نَدْعُو مِنْ دُونِهِ إِلَهًا لَقَدْ قُلْنَا إِذَا شَطَطًا { * } (1).

والحقيقة أن الرزاز كان قد أبدع في هذا؛ إذ جعل النصوص تتداخل معا بدلالاتها وأحداثها ضمن إطار قصص ألف ليلة وليلة، هذا فضلاً عن تضمينه روايته بعضاً من الأقوال المشهورة، فبدأ النص الجديد نصاً مستقلاً بذاته رغم تداخله مع نصوص أخرى سابقة عليه؛ فاستطاع الرزاز الاستفادة من الفجوة الزمنية بين العوالم المختلفة، "فالإحالة أحياناً، تأتي لنقل القارئ من جو الواقع المعيش إلى أجواء قديمة تراثية يجد الكاتب أن التعبير القرآني خير وسيلة لتحقيقها بما ينسجم والوضع الذي تحياه الشخصية واللغة التي تفصح بها عن أفكارها" (2). وتوظيفها لتدل على التغير الذي أصاب مجتمعه، حتى أنهم صاروا صعاليك وخارجين على القبيلة والعشيرة منكرين للمبادئ والأفكار.

والرزاز كان حالماً، إذ نظر إلى أصحاب الرقيم كيف بدأوا بواحد وانتهوا بسبعة أو ستة بحسب الرواية القرآنية، تربطهم المبادئ الراسخة الموحدة، ولعل الرزاز التفت إلى هذا، فكان توظيفه لهذه القصة سلبياً، يتضاد مع واقع مجتمع الرواية الذي أصابه التفكك والتحول عن المبادئ العامة إلى مبادئ شخصية تلبي حاجات ومصالح شخصية، وأرى أن الرزاز رأى مجتمع روايته يعيش بأكمله في كهف، بمعزل عن العالم الخارجي واستحداثات التكنولوجيا، فالمتمعن في أشخاص الرواية في الفصل الذي كان يتحدث فيه حسن الأول عن حياته في الكهف، يجد فيها (حسنين) الذي انشطر إلى حسن الأول وحسن الثاني، ويجد

(1) سورة الكهف، آية 13-14.

(2) الشوابكة، توظيف التناص في متاهة الأعراب في ناطحات السراب، ص 16.

شعلان، وإسكندر، وبلقيس، ووالدة بلقيس، وعلاء الدين)؛ إذ إنّ هؤلاء جميعهم كانت تربطهم وحدة المبادئ والأفكار لكن سرعان ما تفككت هذه العصبية. وثمة أمر آخر هو أنّ أشخاص هذا الفصل يقتربون في أعدادهم من عدد الذين جاء ذكرهم في القصص القرآني، "سَيَقُولُونَ ثَلَاثَةٌ رَّابِعُهُمْ كَلْبُهُمْ وَيَقُولُونَ خَمْسَةٌ سَادِسُهُمْ كَلْبُهُمْ رَجْمًا بِالْغَيْبِ وَيَقُولُونَ سَبْعَةٌ وَثَامِنُهُمْ كَلْبُهُمْ قُل رَّبِّي أَعْلَمُ بِعِدَّتِهِمْ مَا يَعْلَمُهُمْ إِلَّا قَلِيلٌ فَلَا تُمَارِ فِيهِمْ إِلَّا مِرَاءً ظَاهِرًا وَلَا تَسْتَفْتِ فِيهِمْ مِنْهُمْ أَحَدًا{*}" (1). والرزاز جعلهم منتشرين في ثنايا روايته من أجل إثراء الحوار، وليبيان ما حلّ بهذا المجتمع من آثام التغيير.

ولعلّ حزب البعث الذي انقلب على والده كما يقول الرزاز عندما لبس ثوب التناص واختفى وراء شخصية بطله حسنين: "وصاروا أعداء شرسين في الغد وكدّروا صفو والده وطعنته هو في ظهره" (2). دعتّه إلى العودة إلى القصص القرآني فتقاطعت المفردات وتلاقت، بل اقتربت المعاني والأفكار وتجاوزت في قالب نصيٍّ جديد، اجتمعت فيه أصداً أصوات مختلفة جاءت من القدم، اتحدت كعاصفة في وجه انتكاسات الرزاز الحزبية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية. ومن الأسباب التي جعلت من جماعة عصابة متحدة لاذوا في كهف وناموا فيه سنين عدداً، ذلك المبدأ الرافض للواقع الذي يعيشون فيه، ففروا بمعتقداتهم بعيداً عن أعين السلطان، والرزاز يحاول أن ينطلق من فكرة اتحادهم ليبين لنا مدى الحالة المتردية التي تعيشها الأحزاب العربية على العموم، والقائمة على فكرة المصالح الشخصية فيعريها من المبادئ الراسخة النبيلة الثابتة.

والراوي في باب "حسنين يتحدث"، توالى عليه الأحداث التاريخية كما توالى عليه أحداث قصص الاكتهاف الديني، لكنه كان حريصاً على المحافظة على هيكلية سير الرواية في قالب القصص الديني، وجعل الأحداث التاريخية عنصراً

(1) سورة الكهف، آية 22 .

(2) مركز الرأي، الدراسات والمعلومات، هاملت عربي، شهادات وحوارات، ط1، ص 21.

من عناصر السرد داخل هذا الهيكل القصصي، فالبغاء التي استعاض بها عن كلب أصحاب الكهف، وربّما عن حمار عزيز، تتحدث وتردد أصواتاً كان لها فيما سبق من الزمان وقع حماسي، كإيرادها قول طارق بن زياد فاتحاً: "العدو من أمامكم والبحر من خلفكم" وغيره من الأقوال التاريخية التي يمكن الاستغناء عنها في مثل هذا البناء الذي يتعالق في أساسه مع القصص القرآني، إذ إنّها بنيات نصية طارئة تدعى مناص⁽¹⁾ ليس هذا باب الحديث فيها .

فالرواية تشابكت فيها الحقائق القرآنية مع الحقائق التاريخية، و بات الرزاز يجمعها في قالبٍ روائيٍّ واحدٍ منسجم كل الانسجام، كل حقيقة مشابهة فيها تستدعي حقيقة أخرى، فالواقع الروائي والتشظي والتمزق الحاصل في مجتمع الرواية بل مجتمع الراوي نفسه، استدعى حقيقة التشظي والانشطار الزمني لعزيز وأصحاب الكهف، فيوظفها في حياة حسنين الذي آل هو نفسه إلى التشظي، مستغلاً هذه الفجوة الزمنية، هذا فضلاً عن قلب المسميات والاستعانة بأسماء أخرى، كالْبغاء التي يعرف عنها التبعية والتقليد، ولعلّ وعي الكاتب ورؤيته الفكرية كانتا وراء تخيره لقصتي الكهفين ليجعلهما حاضرتين في نصه لا غائبة كما رآها بعض الدارسين والباحثين⁽²⁾، فالقصة بأحداثها ومعتقداتها ومفرداتها وأسلوبها، ترتسم أمامنا بخطوط أفقية وعمودية واضحة كما هي في القرآن الكريم، وكما ذكرت سالفاً: إنّ الرزاز في حقيقته ينتمي إلى عشيرة لا تربط بينها روابط الدم، وإنّما يربطها المبدأ والفكر الواحد، لكن سرعان ما تنهار هذه العصبة والعشيرة، وتتفسخ ويخرج حسنين إلى سرايب الكهوف قسراً من غير

(1) يقطين (سعيد)، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار

البيضاء - المغرب، ط2، 2001، ص 113.

(2) دودين (رفة)، توظيف الموروث في الرواية الأردنية المعاصرة ، وزارة الثقافة، ط1

1997، صفحة 63.

أولئك الذين كانوا قد اتفقوا معه بالفكر والمبدأ⁽¹⁾.

إذ إنّ مقارنة متسرّعة_ كما سنرى في الصفحة الآتية_ تثبت مفارقة عجيبة قوامها أنّه في حين يهرب أهل الكهف بمبدئهم خوفاً من السلطان الجائر، ثم يستيقظون بقدرة الله بعد ثلاثمائة سنة ويزيد، يجدون أنّ الدنيا تغيرت وأنّ العدل والحرية حلّت محلّ المطاردة والقمع وأنّ الحاكم الظالم تغير، ويحكم الناس الآن_ على وفق القصة القرآنية_ حاكم عادل_ نجد أنّ القصة في الرواية تتحوّ منحىً مغايراً، فالذين اكنهفوا في الرواية يستيقظون بعد المدة نفسها فيجدون أنّ الدنيا كما هي، بل زادت المطاردة والقمع واستلاب الإرادة والحرية والمبادئ، وتفنن السلاطين في أساليب القمع والتعذيب⁽²⁾.

إنّ هذه المفارقة تشير بشكل أو بآخر إلى أنّ الزمن العربي الراهن مفعم بالأمراض والأدواء على المستويات كافة، وأنّ أساليب التعذيب ومصادرة المبادئ أمور متغلّغة في عقلية السلطان المعاصر.

وثمة مسألة أخرى يمكن اختزالها من هذه المفارقة وهي أنّ الحاكم المعاصر لبس لبوس الألوهية وفاقها؛ فإذا كان جلّت قدرته قد غير الدنيا وكافأ أصحاب المبادئ النبيلة، فإنّ الحاكم العربي جعل قدرته قاسية متعددة في القتل والمطاردة، فأصبح إلها قمعياً بامتياز، والرواية تفصح عن ذلك في هذا الموقع وغيره بطريقة واضحة؛ إذ يصحو حسنين فيجد أنّ القوى البوليسية بانتظاره بعد هذه السنين الثلاثمائة الطويلة.⁽³⁾ وإذا كنّا نتفق مع الكاتب في أنّ الراهن العربي يتسم بدرجات متفاوتة بالمطاردة والقمع، فإنّنا نرى أنّ نظرة الكاتب تبدو سوداوية نظراً لطول الفترة الزمنية التي تجمّد الإنسان العربي عند لحظةٍ منها ولم يتجاوزها، ولعلّ الأمر لا يغدو أنّ يكون محاولة رمزية يُحمّل الكاتب القصة القرآنية من خلالها

(1) الرزاز، المتاهة، ص 42 .

(2) المرجع نفسه، ص 50 .

(3) المرجع نفسه، ص 50.

طبيعة النظام العربي الرسمي الراهن. ومهما يكن من شيء فإنَّ الكاتب نجح إلى حدٍ كبيرٍ في جلاء صورة الواقع البائس الذي تحياه الأمة. فالراوي رأى بالمقارنة ذلك الثبات على العقيدة والمعتقدات في القصص القرآني، فاعجب به في حين أنَّه يسخر من التقلب وسرعة التخلي عن المبدأ، وقد عزا ذلك التشطي والانقلاب إلى أعمامه رفاق والده.

والرزاز في روايته هذه، كان ينظر إلى الماضي بعينين حزينتين بائستين متحسرتين، محاولاً الاتعاض به والبرهنة على ما آل إليه عصره من تغير، فرويدا صرفاً لجأ إلى الحلم الذي وجد فيه حقيقة باطنية، فجاءت روايته غير منظمة يسودها التعقيد ويغلفها تسلسل عجيب من الصور والأفعال والكلام، ولقد أدرك فرويد أنَّ الحلم يشكل إنجازاً مقنعاً لرغبةٍ منسيةٍ تحقق أمنيةً خاليةً عند توظيف عناصر وأحداث اليوم السابق⁽¹⁾، فانشطار حسنين إلى حسن الأول وحسن الثاني ما هو إلَّا حلم، والعودة إلى القصص القرآني ما هو إلَّا محاولة لتحقيق أمنية الوحدة التي تدور في خلد الراوي الحالم، فالحلم هو قصة ينتجها الحالم في حالة اليقظة، منذ لحظة وعيه⁽²⁾، وعندما تتراكم عليه الصور وتحيره الأفكار، سرعان ما يدخل في حالة من اللاوعي، فتختلط عليه الصور والأحداث والأزمنة والأمكنة، وهذا ما حدث مع الرزاز عندما أدخل نفسه في متاهة الأزمنة والأمكنة المتناقضة.

كما أنَّه يحاول تركيب أحداث وأقوال وأفعال ماضية، وتحويلها إلى حاضرة تخدم القضية التي يعالجها، وعلى الرغم من حساسيتها يحاول أن يتستر بأقنعة الماضي، ولقد أخذ مثل هذا التحويل صفة التكتيف كما يرى نويل في سياق مختلف⁽³⁾، فالأب قد يمثل شيئاً آخر مغايراً، والمجموعة قد يمثلها فرد، كما فعل

(1) نويل (جان بلامان)، التحليل النفسي والأدب، منشورات عويدات، بيروت - لبنان، ط1،

1996، ص 30 .

(2) المرجع نفسه، ص 30 .

(3) المرجع نفسه، ص 34.

الرزاز مع حسنين, والكلب أو الحمار مثله غراب, وشهرزاد مثلها حسن الثاني. فالمطاردة والحصار أدوات قمعية تقمع كل من يبحث عن الحرية والإرادة⁽¹⁾ فنراه أي الرزاز يستثمر روح التراث ممتصاً له, محولاً أيّاه إلى حاملٍ لفكرته الكبرى: القمع والظلم على كل الصعد السياسية والاجتماعية فيُحمّل الببغاء كما رأينا محمولات تاريخية⁽²⁾, ينقلنا من خلالها إلى فضاءٍ أسود من تاريخنا الماضي⁽³⁾. ويتضح بالمقارنة بين قصة الكهف, وقصة حسنين في سراديب الكهوف الوحدات السردية التالية:

قصة حسنين في سراديب الكهوف.

- 1- الهروب من ذياب وكلابه واللجوء إلى الكهف.
 - 2- الاستيقاظ بعد نوم طويل.
 - 3- تساؤله عن المدة التي مكثها في سراديب الكهوف.
 - 4- عودة حسن وإنكار الناس له واستقرار الأمور على ما كانت عليه.
- قصة أهل الكهف.

- 1-الهروب من ظلم الملك واللجوء إلى الكهف.
 - 2- الاستيقاظ بعد نوم طويل.
 - 3- تساؤلهم عن المدة التي مكثوها في الكهف.
 - 4 -العودة إلى المدينة وقبول السلطان الجديد العادل لهم.
- فالرزاز نظر إلى قصة أهل الكهف القرآنية وغيرها, على أنّها حكايات ذات طابع قصصي موازية لأحداث رواياته, تتادي بأعلى صوتها لـ"إرساء أركان الحرية والعدالة والمساواة ومحاربة قيم القمع والاستلاب"⁽⁴⁾. كما أنّ السرد كرر أكثر من مرة في أكثر من موقع قصة أهل الكهف من خلال المفردة والتركيب,

(1) الشوابكة, توظيف التناس في متاهة الأعراب في ناطحات السراب, ص18

(2) الرزاز, المتاهة, ص25 وص45.

(3) الشوابكة, توظيف التناس في متاهة الأعراب في ناطحات السراب, ص19.

(4) المرجع نفسه, ص21.

فلم يغفل الراوي عن اقتناص بعض الآيات وتوظيفها فيما يتعلق بأهل الكهف، فقد جاء في روايته "اعترافات كاتم صوت"⁽¹⁾، على لسان المؤلف: "قال أحمد وهو ينكت الرمل بعود ثقاب، أنه كان يعرف من هو، لقد اعتاد نفسه أكثر من عشرين سنة، ثم بغتة استفاق على دفع كابوس، فإذا هو ليس هو وعندما حدّق إلى المرأة لم يتعرف إلى وجهه الجديد الغائم الملامح"⁽²⁾. وهذا النص يوازيه في القصص القرآني قوله تعالى: " وكذلك بعثناهم ليتساءلوا بينهم قال قائل منهم كم لبثتم قالوا لبثنا يوماً أو بعض يوم"⁽³⁾. ولعلّ المفاجأة أنّ عدم الشعور بالزمن هو اتحاد عناصر التناص القائم بين قول المؤلف وقوله تعالى السابقين، فالشعور بالزمن ومعرفته أو تحديده كان معدوماً في القولين، مع ملاحظة التغير الحاصل، وهنا في قول المؤلف السابق، لا نجد ما يدل على هذا التناص الحاصل، كمفردة مثلاً، أو جملة مقتبسة بأكملها، ففي التناص: تتقاطع وتتنافى في النص الجديد ملفوظات عديدة مقطوعة من نصوص أخرى⁽⁴⁾، والكلمات أحياناً تكون علامات تحيل على نصوص أخرى⁽⁵⁾، وهذا ما لا نجده في المقتبس السابق من رواية اعترافات كاتم صوت، ممّا يجعلنا أمام تفاعل أو تداخل موسّع لا يمكن تحديد مرجعيته⁽⁶⁾، فأين هو التقاطع إذاً الذي جعل المقتبس يتقاطع مع الآية الكريمة؟. التقاطع جاء من الأحداث وتسلسلها مع وجود اختلاف في الصيغ والألفاظ، فجاء التناص مندمجاً ضمن النص، حيث يصعب على القارئ العادي أن يتبين وجود التناص، وهذا النوع من التناص يُعدُّ أكثر وألصق بروح

(1) الرزاز (مؤنس)، رواية، اعترافات كاتم صوت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،

دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1992.

(2) المرجع نفسه، ص 219 .

(3) سورة الكهف، آية 19 .

(4) كرستيفيا. علم النص، ص 21 .

(5) الوكيل، تحليل النص السردى، ص 96 .

(6) عبدالمطلب، قضايا الحادثة عند عبد القاهر الجرجاني، ص125.

الحادثة، إذ يصبح من جهة، مصدراً للبس عميقاً أخذاً، ومن جهة أخرى فتحاً للنص⁽¹⁾، ولعلّ النقاد يسمونه الامتصاص.

وفي رواية الرزاز الموسومة بـ"مذكرات ديناصور"⁽²⁾، يقول عبدالله الديناصور: "لا كرامة في عالم أو وطن أقهر فيه على رأي لا اعتقده ولا اطمئن إليه. فلا مقام لي في هذا الدغل المشطى، وهذه الجزر الفسيفسائية، فلأنفر بمعتقداتي إلى ذلك الكهف من الجبل في الصحراء الممتدة، فإنه قد يكون على ظلامه وضيقه أفسح صدرًا، وأطيب مكانًا من هذه الأرض المترامية كدهر تهصره قضبان عصر جديد بشع"⁽³⁾. والإشارات المرجعية إلى قصة أهل الكهف في هذا النص، تبدو في معارضة المعتقد، والهروب إلى كهف في الصحراء الواسعة، ويقابله في القرآن قوله تعالى "هُؤُلَاءِ قَوْمُنَا اتَّخَذُوا مِنْ دُونِهِ آلِهَةً لَوْ كَانُوا يَافِقُونَ عَلَيْهِمْ بِسُلْطَانٍ بَيِّنٍ فَمَنْ أَظْلَمُ مِمَّنْ افْتَرَى عَلَى اللَّهِ كَذِبًا{*} وَإِذِ اعْتَزَلْتُمُوهُمْ وَمَا يَعْبُدُونَ إِلَّا اللَّهَ فَأْوُوا إِلَى الْكَهْفِ يَنْشُرْ لَكُمْ رَبُّكُمْ مِنْ رَحْمَتِهِ وَيُهَيِّئْ لَكُمْ مِنْ أَمْرِكُمْ مَرْفَقًا{*}"⁽⁴⁾. والنص الروائي الذي أماننا حافظ على المعنى العام لقصة أهل الكهف الذين هربوا بمعتقداتهم من ظلم الحاكم، والراوي يجد في هذا الهروب وسيلة للخلاص من الإهانة والذل اللتين يجدهما في وطنه، واستدعاء الرزاز للمشهد القرآني هو وصف لما يحدث في مجتمع الرواية، والعلاقة هنا هي علاقة تشابه تضم مجتمعين، الأول وهو السابق القرآني، والثاني مجتمع الرزاز وبطله عبدالله الديناصور الذي يرى ما لا يرضيه وينفر منه.

وقد ارتكزت روايات الرزاز على الاختلاف والمثابرة في توظيفها للقصة القرآنية أحياناً، فحسن الثاني في رواية المتاهة يختلف عن أهل الكهف، في أنه

(1) يقطين، انفتاح النص الروائي، ص 57.

(2) الرزاز (مؤنس)، مذكرات ديناصور، رواية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،

ط 1، 1994.

(3) المرجع نفسه، ص 11.

(4) سورة الكهف، آية 15-16.

عندما استفاق من نومه كان في حالة اضطراب وخوف شديدين، يقول حسن الثاني: "أنا رقدت عند الفجر، وهذه الشمس لم تمل عن الهاجرة، فما أظنُّ إلَّا إنَّني لبثت يوماً أو بعضاً من يوم، لكن الصمت المريب الثقيل الموحش الذي استقبلته حين استيقظت، أوقد شرارة شك في نفسي، ولمَّا طال وطال معه انتظاري اضطربت الشرارة فاضطربت لهب الريبة في أقطار نفسي كلها"⁽¹⁾. أمَّا المشابهة بين القصتين فتصل إلى حد التداخل أحياناً، وذلك عن طريق استخدام إشارات تشي بالتداخل بين القصتين، كمبادرة حسن الثاني إلى إخراج النقود من جيبه لشراء الطعام، وليس هذا التشابه على صعيد المشاهد فقط، وإنَّما قد يأتي على صعيد اللغة بشكل عام بمفرداتها وتراكيبها، فكثيراً ما يستعير الرزاز جملاً وعبارات قرآنية كما هي من مثل: "سنصل هدفنا بعد لحظات. حين تراني الجموع الغافلة سيتكفون أنَّهم عن ذكرى معرضون"⁽²⁾ والآية المقتبسة جاءت ملتحمة في السرد الروائي، إذ لا فاصل بينها وبين السرد، ومثله أيضاً: "أنا آتيك به قبل أن يرتدَّ إليك طرفك"⁽³⁾ وأيضاً "كائنات شيطانية يكاد سنا برقها يذهب بالأبصار"⁽⁴⁾. ولعلَّ طريقة الاختلاف على الخصوص وتحوير النصوص القرآنية، إنَّما هي وسيلة لمخاطبة الماضي الحاضر والواقع المعيش، بعد أن أجرى عليه تغييراً مسَّ دلالاته فقط، فعملية توظيف النص القرآني تأخذ اتجاهين أحدهما مغايراً والآخر محافظاً⁽⁵⁾، والمغاير حتماً يعبرُ فيه الكاتب عن شخصيته وذاتيته، فالتناص محكوم بالتطور التاريخي لموقف المتناصين، ائتلافاً واختلافاً حسب

(1) الرزاز، الأعمال الكاملة، المتأمة، ص524.

(2) الرزاز (مؤنس)، فاصلة في آخر السطر، رواية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1995، ص 92. وينظر : سورة النمل آية 39 و50.

(3) المرجع نفسه، ص 92.

(4) المرجع نفسه، ص91.

(5) وتار (محمد رياض)، توظيف التراث في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص 146.

التباعد الزماني والمكاني بينهما من جهة، والتباين والتشاكل في الموقف والوعي التاريخي والثقافي من جهة أخرى، وهذا ما يبرر عادة وبشكل واضح فيما يعرف بإعادة كتابة النص وبالتعالى النصي، والتداخل النصي، أي ما يجعل النص في علاقة خفية أو جلية مع غيره من النصوص⁽¹⁾، ووعي الرزاز الديني والتاريخي والثقافي لعب دورا كبيرا في إحداث مثل هذا التناص، ولعلّه أيضاً رأى في الغرائبية في قصة أهل الكهف، مادة خصبة وحقلًا فسيحاً تدفعه إلى حالة من اللاوعي، فيتماهى مع النصوص المقتبسة أو المضمنة، متمثلاً التاريخ و الزمان والمكان وربّما الوقائع المتشابهة. ولعلّ اللقاء ما بين نص الرواية والنص القرآني المتمثل في قصة أهل الكهف تتوالد منه الإشارات التالية :

1- يشترك النصان في فكرة البعث: فالخروج من ظلمة الكهف دلالة مباشرة على بزوغ فجر جديد يبعث الحياة في الفتية، وقتل للزمن المنصرم وبما كان يحتويه من عقاب محتوم، في حين أنّ الشمس في النص الروائي بعثت الحياة في حسن الثاني بعد سبات عميق، يعدّ معادلاً للموت⁽²⁾، كما تلتقي الرواية والقصة في ارتباط الكهف بالرحم لتؤكد أنّ خروج الإنسان من الرحم هو بعث جديد له، حيث يرى فزاع أنّ ما مرّ به حسنين "حالة شلل نفسي. حالة استلاب. يهرب المرء من خلالها إلى كهف الجسد، بعد أن يثقله الاغتراب. قال هي حالة استجارة بكهف الرحم، حيث يلوذ الهارب المطارد الطريد المنبوذ، الصعلوك... إلى السرايب المظلمة التحتية عندما يصهره لظى البنى والاتجاهات والأنظمة والمؤسسات السائدة"⁽³⁾. فيكون البعث محملاً بأكثر من دلالة، فهو حامل لفكرة القومية التي ينتمي إليها السارد، زيادة على أنّه دلالة إحياء الأمة بخلاصها من مظاهر القمع والاضطهاد، كما يحمل الاسم (البعث)

(1) قاصد (سلمان)، عالم النص دراسة بنيوية في الأدب القصصي، (فؤاد التكرلي نموذجاً)،

دار الكندي، 2003، (د.ط.)، ص243.

(2) الشوابكة، توظيف التناص في متاهة الأعراب في ناطحات السراب، ص19.

(3) الرزاز، المتاهة، ص196.

دلالة سياسية تشير إلى حزب البعث السياسي⁽¹⁾ الذي كان منيف الرزاز والد الكاتب قطباً بارزاً من أقطابه كما كان مؤنس نفسه.

2- جاء النص الروائي متجاوزاً الزمن المادي التاريخي مستغلاً الإمكانيات التي يوفرها النص المهاجر في تقديم الأفكار عن طريق لحظة اليقظة والوعي أو الزمن النفسي⁽²⁾ الذي اسهم في إعطاء القارئ فسحة يلتقط من خلالها ثبات الفكرة /قمع السؤال وخنق المبادئ، فغيبية حسنين مثلاً تمثل رحلة في الزمان الماضي، ففي يقظته أخذ يسمع أصواتاً "تتكلم فصيحة مقعرة، ثم فصيحة لا أكاد أفهمها، ثم تداخلت معها أصوات بلغات أخرى. كأنها لغات سامية قديمة مندثرة غبراء.... كان ثمّة أصوات أخرى ترافق الكلمات والعبارات فتمتزج معها. أصوات وقع حوافر"⁽³⁾. إنَّ هذه الرحلة / الحلم قد تُعدُّ شكلاً ممّا يُسمّى بـ"المرائي" وتفسير الأحلام الذي ارتبط بانحطاط الأمّة وتفككها وسيادة أجهزة القمع والتعسف، إبّان الحكم العثماني وقبله⁽⁴⁾.

3- أنَّ السرد كثيراً ما كان يحيل إلى قصة أهل الكهف على مستوى المفردة والتركيب ليس في رواية المتاهة فقط وإنما يمتد هذا إلى الأعمال الروائية بمجملها، ولعلَّ هذ التكرار يقيم من جهة أولى إيقاعاً خاصاً رتيباً ومألوفاً، فيترسّب في ذاكرة السامع أو القارئ، ويقدم إشارات تحمل مداليل مختلفة لا تتحد إلّا في السياق⁽⁵⁾.

(1) الشوابكة، توظيف التناس في متاهة الأعراب في ناطحات السراب، ص19.

(2) المرجع نفسه، ص20.

(3) الرزاز، المتاهة، ص35.

(4) الشوابكة، توظيف التناس في متاهة الأعراب في ناطحات السراب، ص20.

(5) المرجع نفسه، ص20.

4- اتخذ الكهف في الرواية صفة السجن والمنفى أحياناً، فالرواية تمد إصبعها إلى شخصيات عربية معاصرة كابن بركة⁽¹⁾ وعبدالخالق محجوب⁽²⁾ والإمام الصدر، أجبرت هذه الشخصيات على اللجوء إلى الكهف، لتربط الرواية بين مسألة الهروب بالعقيدة وظاهرة الاختفاء في العالم العربي، فأم سليمان تسأل حسنين العائد من سراديب الكهوف ويجيب: " أنا كنت اعرف ضافي. أبو موسى، البدوي الذي اختفى، وعندما قلت لها إنني اعرفه، أخبرتني إنه في سجن رفاقه، وإنه لا يزال هناك منذ عشرة أعوام. وقالت لي إنه تحول إلى أسطورة بين أبناء عشيرته وتساءلت عما سيلقاه أبو موسى- إذا عاد بعد الغياب- واستبعدت اعتباره شبحاً. لكنها قدرت بأنه سيعيش كالغريب الذاهل؟"⁽³⁾. ولعلّ هذا النص يشير إلى فترة سياسية خانقة مرّ بها الأردن، فترة الأحكام العرفية التي منعت الكثير من المكتهفين الأردنيين سياسياً خارج الأردن في دول عربية مجاورة كالعراق وسوريا من العودة.

وقد يخرج التناص مع قصة الكهف عن فكرة المطاردة والقمع المتعلقة بشخص الرواية، ليعبر عن معاناة الإنسان العربي، الذي يحمل معه المبدأ القومي، والمؤمن بفكر محدد بشكل عام، لتعبر الرواية بإيقاعها الثابت عن حركة

(1) هو المهدي بن بركة ولد عام 1920 في مدينة الرباط، وتم اختطافه في عام 1965. قائد تاريخي دافع عن حق شعبه في الحياة والحرية والتقدم. تم تحميله مسؤولية محاولة اغتيال ولي العهد الأمير الحسن في المغرب، فتعرض لمحاولة اغتيال مما أدى إلى عطب في فقرات رقبتة، إلى أن قتل في 29 أكتوبر /تشرين الأول من عام 1965 .

(2) ولد عبدالخالق محجوب في حي السيد المكي بمدينة أمد رمان السودانية عام 1927، قيادي بارز في الحركة الشيوعية العربية والسودانية، الوحيد الذي وصل إلى السلطة عبر ثورة مسلحة من الجيش، استولى على السلطة لمدة يوم قبل أن يقوم إنقلاب مضاد، أعدم على أثرها على يد النميري حيث انتهت حياة عبد الخالق محجوب على حبل مشنقة سجن كوبر في صباح يوم الأربعاء 28 يوليو من عام 1971 م.

(3) الرزاز، المتاهة، ص110.

الفلسطيني في زمن الشتات والتهجير القسري، الذي يضع المقاومة صوب عينيه في سبيل تحقيق العدالة والإنصاف، لكنه يجابه بالإرهاب والقمع والمطاردة ومصادرة الرأي، لينتهي به الأمر في الكهوف الإسرائيلية.

وعلى الرغم إلى ما تشير إليه الرواية بتفاعلها هذا مع القصة القرآنية في كل الأحوال، إلا أن القضية الأولى المطروحة روائياً والمسلوبة فيها والمسلوبة فعلياً هي الحرية.

1. 1. 2: موسى والعبد الصالح:

ومن القصص القرآني الذي تعامل معه الرزاز في رواية المتاهة المشهورة على صعيد توظيف التراث بشكل لافت، نجد أن لقصة الرجل الصالح وموسى عليهما السلام مساحة سردية واسعة، وقد تعامل الرزاز مع هذا الموروث تماماً كما تعامل مع قصة أهل الكهف.

فقد حافظ على البنية العامة للقصة القرآنية، فحسن الثاني الذي تقمص شخصية شهرزاد الليلية، يأخذ دور موسى عليه السلام ورفيق يمثل دور الخضر العبد الصالح الذي شكل رمزاً للعالم المطلع على كل شيء، والذي يتصف بالحكمة.

ولقد وعد موسى في القصة القرآنية العبد الصالح ألا يسأله عن شيء في صحبته له، لكن موسى عليه السلام لم يستطع أن يصبر على ما رآه من الخضر من عجائب وأفعال غريبة، كخرق السفينة، وقتل الغلام، وهدم الجدار، قال تعالى: **«قَالَ لَهُ مُوسَى هَلْ أَتَّبِعُكَ عَلَى أَنْ تُعَلِّمَ مَعِيَ عِلْمْتَ رُشْدًا»** قَالَ إِنَّكَ لَنْ تَسْتَطِيعَ مَعِيَ صَبْرًا * وَكَيْفَ تَصْبِرُ عَلَى مَا لَمْ تُحِطْ بِهِ خُبْرًا * قَالَ سَتَجِدُنِي أَنْ شَاءَ اللَّهُ صَابِرًا وَلَا أَعْصِي لَكَ أَمْرًا * قَالَ فَإِنْ اتَّبَعْتَنِي فَلَا تَسْأَلْنِي عَنْ شَيْءٍ حَتَّى أُحْدِثَ لَكَ مِنْهُ ذِكْرًا * فَاَنْطَلَقَا حَتَّى إِذَا رَكَبَا فِي السَّفِينَةِ خَرَقَهَا قَالَ أَخَرَقْتُهَا لِتُغْرِقَ أَهْلَهَا لَقَدْ جِئْتَ شَيْئًا إِمْرًا * قَالَ أَلَمْ أَقُلْ إِنَّكَ لَنْ تَسْتَطِيعَ مَعِيَ صَبْرًا * قَالَ لَا تُؤَاخِذْنِي بِمَا نَسِيتُ وَلَا تُرْهِقْنِي مِنْ أَمْرِي عُسْرًا * فَاَنْطَلَقَا حَتَّى إِذَا لَقِيَا غُلَامًا فَقَتَلَهُ قَالَ أَقْتَلْتَنِي نَفْسًا زَكِيَّةً بِغَيْرِ نَفْسٍ لَقَدْ جِئْتَ شَيْئًا نُكْرًا * قَالَ أَلَمْ أَقُلْ لَكَ إِنَّكَ لَنْ تَسْتَطِيعَ

مَعِيَ صَبْرًا* قَالَ أَنْ سَأَلْتُكَ عَنْ شَيْءٍ بَعْدَهَا فَلَا تُصَاحِبْنِي قَدْ بَلَغْتَ مِنَ لَدُنِّي
عُذْرًا*فَانْطَلَقَا حَتَّى إِذَا أَتَيَا أَهْلَ قَرْيَةٍ اسْتَطْعَمَا أَهْلُهَا فَأَبَوْا أَنْ يُضَيِّفُوهُمَا فَوَجَدَا
فِيهَا جِدَارًا يُرِيدُ أَنْ يَنْقُضَ فَأَقَامَهُ قَالَ لَوْ شِئْتَ لَاتَّخَذْتَ عَلَيْهِ أَجْرًا* قَالَ هَذَا
فِرَاقُ بَيْنِي وَبَيْنِكَ سَأُنَبِّئُكَ بِتَأْوِيلِ مَا لَمْ تَسْتَطِعْ عَلَيْهِ صَبْرًا⁽¹⁾.

وفي المتأخرة في حكاية حسن الثاني عن حياته السابقة جاء: "فضي علينا من
علمك، وأوقفنا على سر الحياة
قال دون أن يلتفت إلينا:
أنكم لن تستطيعوا معي صبرا.
ألح أولنا قائلاً بلهجة لا تخلوا من توسل:
سنلتزم أمرك ونهيك.

قال السيد رفيق: لو أنكم صحبتُموني فأنكم سترون ظواهر عجيبة، وأموراً
غريبة. فكيف تصبرون على ما يخرج عن مألوفكم⁽²⁾. وهنا يظهر اعتماد السرد
الروائي على القصة القرآنية في الحوار وفي الأسلوب واللغة وتسلسل الأحداث،
وأوضح ذلك من خلال المقارنة التالية :
في القصة القرآنية:

- أ- هل اتبعك على أن تعلمن مما علّمت رشدا.
- ب- قال إنك لن تستطيع معي صبرا.
- ج- وكيف تصبر على ما لم تحط به خبرا.
- د- قال ستجدني إن شاء الله صابراً ولا أعصي لك أمراً.
- هـ- قال فإن تبعثني فلا تسألني عن شيء حتى أحدث لك منه ذكراً.
- و- لقد جئت شيئاً إمرأ.
- ز- هذا فراق بيني وبينك

(1) سورة الكهف، من آية 66 – 78

(2) الرزاز، الأعمال الكاملة، ص594.

في الرواية:

- أ- فضي علينا من علمك وأوقفنا على سر الحياة.
- ب- أنكم لن تستطيعوا معي صبرا.
- ج- فكيف تصبرون على ما يخرج عن مألوفكم.
- د- ستجدنا صابرين سنسير في ذلك.
- هـ- إن صحبتكموني آخذ عليكم عهداً أن لا تبندروني بسؤال ولا اعتراض.
- و- لقد جئت شيئاً إمرأ.
- ز- هذا فراق بيني وبينكم.

إذ يبدو التشابه والتآلف واضحاً بين الوحدات المتقابلة معنىً وأحياناً مبنىً، وهذا التوظيف للبنية العامة يشير إلى رغبة الكاتب في تأسيس الرواية على الحكاية القرآنية، فالتقاطع واضح بين مفردات اللغة وتسلسل الأحداث، فيتقاطع المفرد القرآني مع الجمع الروائي، وتتقاطع شخصية حسن الثاني ورفاقه مع شخصية سيدنا موسى، وشخصية رفيق مع الخضر، أمّا على مستوى بناء الأحداث فقد صورّ الرزاز في روايته هذه أحداثاً تشبه تلك التي تتحدث عنها الآيات.

لكن الفارق بينهما أنّ عدم صبر موسى على ما رأى من أهوال انتهى بتأويل مقنع من العبد الصالح، بينما في رواية الرزاز، حسن الثاني ورفاقه هم من كانوا يؤولون ويبررون أفعال رفيق، وأنهم جميعهم ماتوا دون أن يتلقوا تأويلاً أو مبرراً من رفيق، وهنا يلجأ الرزاز إلى إطار حكايات شهرزاد إلى شهریار التي كانت تنتهي دون نهاية سعيدة أو حتى حزينة من أجل أن تبقى على حياتها، والرزاز هنا أنهى حكاية حسن الثاني مع السيد بالقتل وإخماد الأصوات، و"مصادرة السؤال العربي، وخلق حرية الكلمة والتعبير"⁽¹⁾.

فالسؤال ميزة إنسانية تقضي بالضرورة إلى انفتاح على نهاية قد تكون فاجعة

(1) الشوابكة، توظيف التناسل في متاهة الأعراب في ناطحات السراب، ص22.

فاضحة وقد تكون تنويراً ومصدر سعادة، والحكاية المولدة في متاهة الأعراب تحاول إلغاء السؤال لتخلق بذلك تناقضاً بين النص القرآني والنص الروائي. حيث يشير التناص السابق صراحة إلى أن الإنسان العربي مصادر الحرية تفكيراً وتعبيراً وفعلاً، وعليه أن يكون مستقبلاً دائماً منفعلاً لا فاعلاً⁽¹⁾.

والمحصلة أن قصة موسى والعبد الصالح تحاول رسم الواقع من خلال تقاطعها مع النص الروائي فيما يلي: أن السيد في النص الروائي يمثل كل ما تعنيه الكلمة فهو: رجل الدين الذي يدعي العلم والمعرفة التي ينبغي ألا يسأل عنها مريدوه، كما ويمثل المنظر السياسي العربي الذي يدعي أيضاً المعرفة المطلقة والحكمة الأبدية، ويمثل الحاكم المطلق مالك القوة والحرية المطلقة، وجميع هؤلاء يفتقون بين الإنسان وطموحه إلى السؤال أو طلب المبررات والتفسير.

وتكمن المفارقة بين القصتين في أن الاطلاع على علم الغيب لم يعط صاحبه الحق في تصفية السائل، في حين تتم تصفية الباحث عن المعرفة وسر الحياة في النص الروائي، وهو سلوك مدان روائياً؛ لأنه مسؤول عن حالة التخلف والتمزق والضعف والخوف والتبعية للآخر، ولانعدام الثقة وخراب العلاقات الإنسانية وغياب الوعي السياسي⁽²⁾.

ولا يفوتني أن القصة القرآنية الموظفة جاءت تقضي بالعجائية على غرار الحكايات والسير الشعبية ممتصاً ما جاء فيها من المبالغة والجنوح نحو الخيال البعيد.

1. 1. 3: قابيل وهابيل وجريمة القتل الأولى:

ومن الإشارات السردية المستوحاة في القرآن الكريم قصة آدم وابنيه، إذ قتل قابيل المزارع أخاه هابيل الراعي ليحظى بعطف أبيه. بيد أن الروائي استخدم هذه القصة للتعبير عن قانون "التصفيات الجسدية" الشائع في زمن كتابة الخطاب

(1) الشوابكة، توظيف التناص في متاهة الأعراب في ناطحات السراب، ص22.

(2) رضوان، أسئلة الرواية الأردنية، ص99.

الروائي؛ فالعربي المتمثل هنا بالسارد ممزق، مفتقر إلى الهوية، يائس وهو "الضحية الكاملة والضحية المضحكة" ⁽¹⁾، ويقول السارد في الموضع ذاته: "أنا الرجل الذي رأى ولم يسمع" ⁽²⁾ إنه يعيش حالة من التغييب والضياح والاعترا ب والقهر، وزيادة على ذلك فإنه يعيش حالة من التيه والهامشية، والافتقار إلى الوعي وامتلاك الإرادة كما يتضح من المنقولات السابقة.

وتظهر قصة الخطيئة الأولى الثنائية السلبية، ثنائية المطار د والمطار د، وثنائية الجلا د والضحية؛ وهنا يتعايش الحق والباطل والخير والشر والتخلف، وتتجاوز هذه القيم في مجتمع واحد. يقول تعالى:

"وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيْ آدَمَ بِالْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَانًا فَتَقَبَّلَ مِنْ أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الْآخَرِ قَالَ لَأَقْتُلَنَّكَ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللَّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ {*} لَن بَسَطَ إِلَى يَدِكَ لَتَقَتِّلَنِي مَا أَنَا بِبَاسِطٍ يَدَيَّ إِلَيْكَ لَأَقْتُلَنَّكَ إِنِّي أَخَافُ اللَّهَ رَبَّ الْعَالَمِينَ {*} إِنِّي أُرِيدُ أَنْ تَبُوءَ بِإِثْمِي وَإِثْمِكَ فَتَكُونَ مِنْ أَصْحَابِ النَّارِ وَذَلِكَ جَزَاءُ الظَّالِمِينَ {*} فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ الْخَاسِرِينَ {*} فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُورِي سَوْءَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُورِي سَوْءَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ {*} مِنْ أَجْلِ ذَلِكَ كَتَبْنَا عَلَى بَنِي إِسْرَائِيلَ أَنَّهُ مَنْ قَتَلَ نَفْسًا بِغَيْرِ نَفْسٍ أَوْ فَسَادٍ فِي الْأَرْضِ فَكَأَنَّمَا قَتَلَ النَّاسَ جَمِيعًا وَمَنْ أَحْيَاهَا فَكَأَنَّمَا أَحْيَا النَّاسَ جَمِيعًا وَلَقَدْ جَاءَتْهُمْ رُسُلُنَا بِالْبَيِّنَاتِ ثُمَّ إِنَّ كَثِيرًا مِنْهُمْ بَعْدَ ذَلِكَ فِي الْأَرْضِ لَمُسْرِفُونَ {*} ⁽³⁾.

وقد اعتمد الرزاز المباشرة في تقديم القصة والرؤيا؛ فنجد حسنين يحكي له عن قبيلته التي تشتت؛ كان جده الكبير آدم بدويا يرفض الزراعة، وهو ضد الاستقرار، فانتهى نهاية مشابهة لنهاية هابيل.

(1) الرزاز، متاهة الأعراب، ص5.

(2) المرجع نفسه، ص5.

(3) سورة المائدة، آية 32-62.

إنَّ الصراع هنا يتمركز حول القاتل والمقتول، والقتل فعلٌ بشري ظلٌّ يأخذ صوراً مختلفة عبر التاريخ، ولمَّا كان حسنين يشكل خطراً، فإنَّه ظلٌّ مطاردًا، إنَّه صورة أخرى من صور هابيل رمز الحرية والتمرد. وعندما نصل إلى مطاردة "ذياب" الحسنيين وأصحاب المبادئ تبرز قصة القتل الأول؛ إذ يتحول قابيل إلى ذئب ينقسم إلى ألف ذئب وذئب، ويختلط الزمن الماضي السحيق بالحاضر المعيش على نحو غرائبي.

ثم يعرِّج النص بإشارة خاطفة إلى مأساة الحسين "ذي الغرة الخضراء" الذي يبحث عن قيم الحق والعدل والتضحية، الذي يصبح "النداء باسمه إشارة رمزية للغضب والحزن والشهادة في أعلى أبعادها الدينية والشعبية معاً في سبيل الموقف"⁽¹⁾، فضلاً عن أنَّه يقف معادلاً لهابيل الضحية ولآدم المطارد، فيبقى رمزاً للشهادة يعيش في ضمير الأمة على شكل طقوس وممارسات يمثِّلها في الرواية "أبو التوت" الذي يلطم في عاشوراء. يضرب رأسه بسكين⁽²⁾. والسَّارد جزء من هذه الطقوس مسكون بكل ما يختزن في الذاكرة الجماعية، بأحفاد قابيل وهابيل، إنَّه فرد من أمة فيها الحسين بن علي وفيها القائد الذي يعترض قافلة الحسين مرة ويخلي بينها وبين الطريق مرة أخرى "حتى بلغ بهم كربلاء.. فتركهم ينيخون هناك"⁽³⁾ حيث الفجيعة والموت الجماعي، ويظل الإنسان العربي الذي يفضحه النص جلاداً وضحية "وأنا كيف أفصل بيني وبين آبائي وأجدادي الذين تنقلت بين أصلابهم جيلاً بعد جيل. كالبدو الرحل أنتقل من الأصلاب الملغزة إلى الأرحام المذهلة. أمتزج بالبطون والفروع النائية في الفجيعة. نتاج أفخاذ متشعبة وسلاسل من بنات القدر ضاربة في الأزل. مضرجة بالأوبئة النورانية"⁽⁴⁾. وعلى

(1) الكركي (خالد)، "رموز الرفض والثورة العربية في الشعر الحديث"، دراسات (الجامعة الأردنية)، المجلد الرابع عشر، العدد السابع، 1987، ص 140.

(2) الرزاز، متاهة الأعراب، ص 17.

(3) المرجع نفسه، ص 7.

(4) المرجع نفسه، ص 7.

الرغم من أنه تمثيل لهذه الثنائية (الضحية والجلاد) فإنه يتشوق إلى حمل الرسالة التي تؤرقه وتحرقه، فيحاول أن يقبض على جمر الوعي ليحافظ على المبدأ وينبذ المخزون في الذاكرة العربية على شكل لاوعي جمعي.

1. 1. 4: قصة يوسف:

أشار النص إلى هذه القصة في فقرة عنوانها "حكاية الجب"، حيث يلقي يوسف في الجب. بيد أن الدلالات تبدو مفارقة للدلالة الأصلية، ويصبح الباحث عن الحرية قاتلاً والمطارِدَ مطارِداً، ولكن الذي يقوم بهذه المفارقة ليس حسن الأول ذا الملامح الطيبة، حسن الأول المطارِدَ؛ وإنما يقوم بذلك حسن الثاني الوجه الآخر لحسن الأول: وجه القتل والاستباحة، إذ يسقط حسن الثاني في جبٍّ فيجد غلاماً يشعُّ من عينيه ضياء خرافي، ويرى أنه الغلام المبارك الموعود الذي سيقضي على الفساد والظلم وينشر العدل ويغير حياة الناس تجاه الأفضل، وهنا تختلط القصة مع الاعتقاد الشيعي بضرورة ظهور "المهدي المنتظر" الذي يخلص الناس من الظلم والاضطهاد.

بيد أن هذا الحلم بتغيير الواقع ونشر العدل والمساواة يتعرض للمحاربة والقتل. والغريب أن "حسن الثاني" عندما يدخل الجب "يقوم بقتل الغلام، وعندما يأتي الناس يظنون أن القاتل هو لا الغلام المبارك الموعود؛ فيصبح رمزاً للبركة والحياة، يقول حسن الثاني: "وهكذا وجدت نفسي مبارك القوم ومنتظرهم الموعود"⁽¹⁾. إن من يحاول التغيير ونشر العدل يجد نفسه معزولاً يعيش في غربة كغربة "يوسف" أو مقتولاً على النحو الذي انحرف فيه الخطاب الروائي عن النص القرآني ليحقق بذلك قلباً للدلالة جلياً بيناً؛ لأن يوسف الفاعل الإيجابي الذي أودعه الله العلم والصبر ينتصر في النهاية كما يرد في القرآن الكريم. يغدو من خلال حسن الثاني قاتلاً انتهازياً فيحظى ببركة لا تتوافق مع شخصيته، ويتخذ الرزاز من هذه القصة نقداً صارخاً لمحاولات قتل الخير، فتتظافر قصة يوسف

(1) الرزاز، متاهة الأعراب، ص 126.

مع أهل الكهف وغيرها لتوقع على معنى الصراع بين الخير والشر، وزيادة على ذلك فإنَّ ثمةً رابطاً أسلوبياً يجمع بين هذه القصص جميعها وهو استخدام الفانتازيا في تقديم الأحداث، فضلاً عن التداخل الزمني بين الماضي والحاضر؛ فيكون

الماضي مشكاة تعري وتفضح الممارسات الحاضرة. وربّما كان وجود القرآن الكريم في روايات الرزاز كموروث ديني يعود إلى الفئة التي يوجّه إليها الخطاب الأدبي - المجتمع العربي - الذي يرتبط هو بدوره ارتباطاً وثيقاً بالقرآن، والرزاز في توظيفه للقرآن في رواياته الأخرى غير المتأهة، لم يكن مرتبطاً بأيّة دلالات مقصودة أو خاصة في معظم الأحيان.

ومن خلال الدراسة السابقة وجدت أكبر نسبة لتوظيف القرآن الكريم، كان في روايته المشهورة "المتأهة"، أمّا ما عداها من روايات فكان الموروث القرآني فيها قد نثر نثراً على شكل جمل ومفردات، مما يدل على عدم المقصدية من وراء هذا الاستدعاء الذي هو خارج عن الوعي والإدراك، وهو بالتالي دليل على سيادة الجملة والمفردة القرآنية التي ترتبط بالكاتب قسراً، مراعاة لتثقافته، أو لقوة اللفظة القرآنية عموماً.

كما أنّها لم تتخذ ذلك الهيكل المعماري الذي اتخذته في المتأهة، وقد ذكرت سابقاً أنّ مثل هذه التناصات يمكن الاستغناء عنها، وفي نفس السياق يرى سعيد يقطين في سياق مختلف أنّها عندما تحضر كبنية نصية فمعنى ذلك أنّ لها وظيفة معينة يجب كشفها وتحليلها، ما دامت تأتي في سياق نصي محدد وتتعامل مع بنية نصية معينة⁽¹⁾، وقد تكون بنيات نصية صغرى مضمّنة في المتون الروائية اصطلاح على تسميتها بالمناصات⁽²⁾، وهذه المناصات تنظم إلى مجرى السرد لتحقيق في النص الروائي تعدد الأصوات والأدوار والأساليب، خارج وحدة الشكل

(1) يقطين، انفتاح النص، ص 114 .

(2) يقطين، الرواية والتراث السرد، ص 29.

الجامد والرتيب⁽¹⁾، وفي روايات مؤنس الرزاز نجد من مثل هذه التناصات أو البنيات النصية الكثير، منها: "وقد أسعفتها نظرتها المحايدة، وملامح وجهها الفاترة، واعتبارها أن هذا الزواج بات أمراً مقضياً شاءه قدر لا حول لها معه ولا قوة أمامه"⁽²⁾. وفي الرواية نفسها "وما أدراك ما ليلة الدخلة بالنسبة لامرأة في سنّها"⁽³⁾. وهذا لا شك أنه يتعلق مع قوله تعالى "وَمَا أَدْرَاكَ مَا لَيْلَةُ الْقَدَرِ"⁽⁴⁾. وجاء على لسان أسيرٍ أُسرٍ إلى جانب امرأة، وقد كبّلت أيديهما معاً عراة وقد لامست ساقه ساق المرأة "ليتني أستطيع بتر ساقني حتى لا تحتك بساقك، يا أختي في الله. يا للكفرة الملحدين. سيصلون ناراً ذات لهب"⁽⁵⁾. وهذا يتعلق مع قوله تعالى "سَيَصْلَى نَاراً ذَاتَ لَهَبٍ"⁽⁶⁾.

1 . 2 . 1 الأحاديث والسيرة النبوية :

1 . 2 . 1 الأحاديث النبوية :

إنّ الحديث الشريف الذي هو جزء لا ينفصل في حقيقته عن القرآن الكريم، ما هو إلّا عامل يقوم على التفسير والتدبير للمخزون القرآني الذي يمثله القرآن الكريم ويحتويه، والحقيقة التي تحويها هذه الأحاديث لا تختلف في جوهرها عن محتوى القرآن الكريم وما يرمي له من غايات وأهداف نبيلة وسامية، بصرف النظر عن صحة المقولات حول الصحيح والضعيف من الأحاديث.

والحديث الشريف اصطلاحاً: هو كل ما نقل عن الرسول الكريم من قول أو

(1) علوش (سعيد)، عنف المتخيل الروائي، في أعمال أميل حبيبي، مركز الاتحاد القومي، لبنان - بيروت، (دط)، (دت)، ص 83.

(2) الرزاز (مؤنس)، ليلة عسل، رواية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2000، ص 25.

(3) المرجع نفسه، ص 25.

(4) سورة القدر، آية 3 .

(5) الرزاز، فاصلة في آخر السطر، ص 61.

(6) سورة المسد، آية 2 .

فعل أو تقرير، ومسيرة الرسول عليه الصلاة والسلام حافلة في التجارب المختلفة والكثيرة، وفيها ما يسلب العقل ويبهره، بل فيها ما يذهب بالعقل بعيداً وتجعله يخلق في فضاءات لا حدود لها. فكانت أحاديثه مكتنزة بالمعاني التي تستطيع أن ترسم للإنسان منهجه في هذه الحياة، فتصلح أن تكون مادة مرجعية يرجع لها في معالجة بعض القضايا والاستشهاد بها إذا لزم الأمر، وتتطلب شيئاً من التوضيح والتدليل والبرهان.

وإذا كانت الأحاديث المنقولة عن الرسول الكريم تعد نوعاً نثرياً، إلّا أنني ارتأيت أن أدرسها بمعزلٍ عن الفنون النثرية الأخرى؛ لما لها من علاقة وثيقة بالدين والعقيدة الإسلامية.

وخلال الدراسة والبحث وجدت أن لجوء الرزاز إلى هذا الموروث لم يتجاوز أو يصل حد الظاهرة، فكان تأثيره جزئياً، وينطبق هذا القول على رواياته كلها دون استثناء، وقد تنوعت التناصت المتعلقة بهذا الموروث، عن طريق التحويل والتحويل والتتصيص.

وربما يكون استلهاً هذه الأحاديث، وما يتعلق بسيرة الرسول من مفردات وتراكيب ومعان وأساليب وأحداث، يعود لوسم أحداث الرواية التي يرد فيها السياق بالواقعية، انطلاقاً من الشخصيات الواقعية في الحياة اليومية. وإن استلهاً لهذا الموروث الديني، يعود إلى المصادقية التي يضيفها؛ ولأنه يرتبط بالواقع ويصلح لكل زمان ومكان لما يحتويه من حقائق، وهذا القول يمتد إلى الموروث القرآني الذي هو الآخر يتسم بالواقعية والمصادقية، أكثر من أي نوع آخر.

وأبرز ما وقع بين يدي من تناصت جاء على هيئة تنصيص، في رواية "مناهة الأعراب في ناطحات السراب"، إذ جاء الحديث عنواناً فرعياً في الرواية في الجزء الثاني منها الذي يتحدث فيه حسنين عن حيواته الماضية، حيث ورد في

رأس الصفحة "الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا"⁽¹⁾ وقد جاء الحديث كما ذكرت بمعزل عن السرد الروائي، وهذا لا يعني أنه انفصل عن السرد وما يدور حوله، بل إنه اتفق في معناه ومحتواه مع ما جاء في السرد الروائي الذي يتحدث فيه حسنين ويبث شكواه إلى الدكتور، التي تكمن في أنه مسكون بشبح شخص اسمه حسن الثاني، وأن حسنين يجهل كل ما يحيط به ويرى أنه طلاس، فهو وأقصد حسنين قبل الانشطار، استيقظ ذات يوم ومرّ به ما مر بأصحاب الكهف، وخلال ذلك مرت في ذاكرته صورة غريبة، كأنها رجع كابوس، رأى قوماً يحملون نعشه وهو يحاول الخروج أو الإشارة أنه على قيد الحياة، لكنه لا يستطيع الحراك أو الكلام، وعندما واروه في القبر كان يعي تماماً ما يدور حوله، وفجأة اختفت هذه الصور الغامضة من ذاكرته، وخلال شكواه هذه كان يقول: "لم أفهم سوى أنني انتقلت من غفوة بيضاء إلى يقظة سوداء"⁽²⁾. وفي حالة من الذهول كان يقول: "متى أفيق من حالي هذه التي لا هي نوم أو يقظة"⁽³⁾. فقد وظف الحديث ليؤكد على حالة اللاوعي، وعمله في حالة النوم⁽⁴⁾، زيادة على أنه عنوان داعم وشارح⁽⁵⁾، فقد أنتج النص الروائي على خلفية الحديث الشريف، وتشرّبه له من خلال الإفادة من المضمون، وهذا لا يعني هيمنة النص الخلفية على النص الواجهة، فالنص الواجهة في ملامسته للنص الخلفية، لا يفقد حرّيته أمامه، فهو يشبهه ولا يطابقه، ولعلّ الحرية جاءت من التحرر من الإيجاز الذي اتّسم به

(1) الرزاز، متاهة الأعراب، السابق، ص 32. وينظر: ديوان الإمام الحسين، ع1، والأسرار

المرفوعة في الأخبار الموضوعة، علي الفاري والفوائد المجموعة، للشوكاني

(2) الرزاز، المتاهة، ص35.

(3) المرجع نفسه، ص37.

(4) محيلان (منى)، التجريب في الرواية الأردنية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان - الأردن، ط1، 2000، ص 198.

(5) صالح (صلاح)، سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003، ط1، صفحة 306

الحديث الشريف، وهذا التحرر أفاد في بسط المعاني وامتدادها وتكرارها بعبارات متعددة تهدف إلى تأكيد الفكرة الروائية وتوضيحها. وفي سياق آخر وعلى سبيل السخرية جاء على لسان معتصم أحد الشخصيات الروائية في رواية "عصابة الورد الدامية"⁽¹⁾، وهو باختصار تزوج من هيام سراً، وعندما انكشف أمرهما غضب أبو معتصم على ابنه، وبينما هم في رحلة على شواطئ البحر الميت، قال معتصم: "إنَّ الأصول تقتضي دفن البحر الميت؛ لأنَّ دفن الميت إكرامه، أو إكرام الميت دفنه"⁽²⁾. وهنا نرى أنَّ الرزاز وظَّف الحديث الشريف في السياق السردى من باب السخرية والعبث، ولم يحفل بالمعنى، وبالتالي تولَّد عن هذا التناص مفارقة بين مقاصد النص الروائي والنص النبوي.

وفي سياق آخر من روايات الرزاز ورد هذا المقتبس "كنا أنا والرفيقة زهرة نسبح في النهر بعيداً عن عيون الطلاب الأردنيين، كانت تغسل جسدها في شعشعة الشمس، وتنثر شعرها المسترسل في الماء لم يكن الحزب ضد السباحة. لكن الوقار مضاد للحب. وكيف يعشق المناضل امرأة، مجرد امرأة، والأمة لم تحرر فلسطين بعد. ثم أن ابتليت فاستتروا. لماذا لا تسبحان سرا؟"⁽³⁾. ويلتقي هذا مع قول الرسول (ص) عن أبي هريرة أن الرسول (ص) قال: "وإن من المجاهرة أن يعمل الرجل بالليل عملاً ثم يصبح وقد ستره الله فيقول يا فلان عملت البارحة كذا وكذا وقد بات يستره ربه ويصبح يكشف ستر الله عنه فإذا ابتليت بالمعاصي فاستتروا"⁽⁴⁾، والسياق جاء على لسان عبدالله الديناصور، ويبدو واضحاً أنَّ العلاقة ما بين الديناصور ورفيقة الحزب زهرة ليست علاقة

(1) الرزاز (مؤنس)، رواية، عصابة الورد الدامية، المركز العربي للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1997.

(2) المرجع نفسه، ص172. وينظر: كشف الخفاء للعجلوني ص124.

(3) الرزاز، مذكرات ديناصور، ص 76 .

(4) الدمشقي (الإمام أبي زكريا يحيى بن شرف النووي)، رياض الصالحين، تحقيق حسان عبد المنال، المكتبة الإسلامية، ط3، 1413هـ، ص108.

شرعية، ويبدو أنهما صديقان تربطهما علاقتان الأولى غرامية والثانية حزبية، ويبدو أيضاً أن من مبادئ الحزب عدم إقامة علاقات غرامية مع أي امرأة وفلسطين لم تحرر بعد، وأي علاقة من هذا النوع هي معصية حزبية، وهذا الأخير يلتقي مع المحذوف الذي ورد في الحديث الشريف "إذا ابتليتكم بالمعاصي فاستتروا" إذن المعصية موجودة في السرد الروائي، حتى أن مجرد السباحة مع امرأة أمام عيون الناس هي معصية، فالحديث في روحه وجوهره ينسجم تماماً مع موضوع السياق السردى، وتكون العلاقة في هذه الحال علاقة مشابهة وإن اختلفت مع الوقائع؛ إذ يشكل الحديث قاعدة مطلقة تقضي إلى عدم شيوع الفاحشة أو ما يناقض المتواضع عليه اجتماعياً أو دينياً.

وفي سياق آخر يلتقي مع حديث الرسول أيضاً بروحه وجوهره، ويتقاطع السرد والحديث في اللفظ والمعنى، حيث جاء على لسان الراوية سهام "بقي أنا وعبدالكريم وثالثنا الشيطان في بيته وحدنا"⁽¹⁾. وهنا يلتقي السرد مع حديث رسول الله "وما اجتمع رجل وامرأة إلا وكان الشيطان ثالثهما"⁽²⁾، فيوسوس في عقليهما ويدفعهما إلى ارتكاب المعاصي، خاصة إذا كان الاثنان ذكراً وأنثى، وعند الربط بين الحديث النبوي والرواية بشكل عام نجد أن له علاقة وثيقة مع الموضوع الذي بنيت عليه الرواية، وهو كيف قتلت سهام؟ وفي الرواية جاءت الكيفية على السنة روائية متعددة، جميعها اتفقت على أن سهاماً وعاصي ومعتصماً خرجوا لرحلة وأن واحداً من الاثنين عاصي ومعتصم لا يعلم من هو قاتل سهام، والقاتل هو الشيطان، ورغم تعدد الروايات واختلافها في النتيجة، فأحداث الرواية كانت تتجه في معظمها صوب الموروث الشريف.

إنّ الاتكاء على الحديث الشريف يقصد أحياناً لذاته؛ ذلك أن الكاتب يعتمد اللجوء إلى ذلك لإحساسه العميق بمشاكل الناس، وأنّ هذا الإحساس يتطلب من

(1) الرزاز، عصابة الورد الدامية، ص 148.

(2) الدمشقي، رياض الصالحين، ص 406.

الناحية التعبيرية عبارات ترتبط بما يُسمَّى بـ"المرجعيات المشتركة" بين المبدع والمتلقي.

كما إنَّ ثقافة المتلقي تفرض على المبدع في أحيان كثيرة اللجوء إلى التراث الديني الذي يحظى باحترام خاص من الناس، ويقترب كثيراً من النفوس والقلوب والعقول، والكاتب عندما يفعل ذلك فهو يقصد ردم الهوة بين خطابه والمتلقي الذي يستقبل هذا الخطاب، سواء أكان الحديث المقتبس أو المستوحى مطابقاً للحالة التي يسردها الراوي أم غير مطابق.

1. 2. 2 السيرة النبوية :

وما يصدق على أقوال الرسول عليه الصلاة والسلام يصدق على شخصه الكريم وسيرته، انطلاقاً من قوله: "إنَّ أصدق الحديث كتاب الله، وإنَّ أفضل الهدي هدي محمد صلى الله عليه وسلم، وشر الأمور محدثاتها، وكل محدثة بدعة، وكل بدعة ضلالة، وكل ضلالة في النار"⁽¹⁾، وفي روايات الرزاز عثرت على مجموعة من التناسبات المتعلقة بسيرة الرسول الكريم، أولها اعتكاف الرسول(ص) في غار حراء إلى أن جاءه جبريل عليه السلام يبلغه الرسالة، وفي السياق الروائي "لا كرامة في عالم أو وطن أقهر فيه على رأي لا أعتقده ولا أطمئن إليه. فلا مقام لي في الدغل المشطى، وهذه الجزر الفسيفسائية، فلأنفر بمعتقداتي إلى ذلك الكهف من الجبل"⁽²⁾. والإحالة تذهب بنا إلى اعتكاف الرسول (ص) في غار حراء وابتعاده عن أفعال القرشيين، ونفوره منهم إلى أن تأتيه العلامة من عند الله عز وجل وينبئه جبريل بالرسالة، أمّا الرزاز فلعلّه يقصد من ذلك، الهروب بالمعتقد من جهة، وإعطاء النفس فرصة للتأمل من جهة أخرى، لأنَّ ثمة اعتقاداً بأنَّ اعتزال الناس أحياناً يفضي إلى صفاء النفس والعقل معاً، مما

(1) القشيري (مسلم بن الحجاج)، صحيح البخاري، دار الجيل، بيروت، ص102.

(2) الرزاز، مذكرات ديناصور، ص11.

يُتيح للمأزوم الخروج من أزمته بحلٍّ منطقيٍّ يستطيع أن يؤثر من خلاله في الناس!

ولم يقف الرزاز عند هذا فقط وإنما تعرّض إلى بدايات الدعوة سرّاً عندما كان الرسول ومن سار على نهجه في دار الأرقم بن أبي الأرقم، إلى أن جاءه جبريل أن اخرج بدعوتك علانية إلى الناس. كان أبو مختار الذي يقرأ الغيب والعقول قد تسبب أو كاد يتسبب في طلاق زوجة من زوجها لو أراد "والملائكة لا تعترض على القوى الخارقة". فجميع أولياء الله الصالحين كانوا أصحاب كرامات. لكنها تعترض على توظيف هذه القدرات في خدمة البشر. ولعلّ أبي تسبب مثلاً في طلاق رجل من زوجته. فإذا افترضت أنه سمعها تفكر بصمت وتقول أن رائحة فم زوجها كريهة، وأنه لا يغتسل كل يوم، وأنه لا تحبه. وأنه نادمة لأنها تزوجته ولم تتزوج ابن عمها. وإذا افترضنا أن أبي قبض على ذراع صاحبه هذا وانتبذ به مكاناً قصياً وحكى له ما تفكر به زوجته. فإنه سيخرب بيتها. وهكذا يسيء المرء الذي كرم بقدرات خارقة إلى نفسه وإلى العباد، فيحوّل القدرة هذه من نعمة إلى نقمة.

ولنفترض أن أبي أراد فعل الخير حين أفشى للزوج ما تفكر به زوجته بصمت. فهذا منكر؛ لأنّ الإنسان الذي يتمتع بقدرة خارقة، ينبغي أن لا يكشف عنها للناس، إلى أن تأتي العلامة. حتى الرسول صلى الله عليه وسلم وهو - النبي المصطفى - بدأ دعوته سرّاً. وهو القادر لو شاء الله، أن يجعل كل البشر مسلمين بين ليلة وضحاها. ولكن أين المعاناة والألم والتجارب المرة عندئذ؟⁽¹⁾.

من الجلي هنا أن الكاتب يستثمر مرجعيتين من الموروث الديني: الأولى تتمثل بالكرامة التي يحظى بها الولي - على وفق التصور الصوفي - نظراً لمكابدته وصبره وتجلده. وتنمو هذه الخصال كلّما ابتعد المتعبد عن الأرضي والمادي

(1) الرزاز (مؤنس)، حين تستيقظ الأحلام، رواية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1997، ص12-13.

واقترب من المفاهيم والأفكار. إنّ الالتصاق بالحياة يبعد الإنسان عن معرفة الله؛ ولذا توجبت المكابدة والتحلل من ملذات الحياة حتى يتمكن المرء عندها من الوصول إلى الإشراف بالمفهوم الصوفي الذي يعني عند بعضهم: "محادثة السر مع الحق بحيث لا يرى غيره"⁽¹⁾ وهذا يتطلب حسب ابن عربي الخلوة والانقطاع⁽²⁾.

أمّا المرجعية الثانية فهي جهورة واضحة في النص وتتمثل في الإفادة من سيرة المصطفى عليه السلام، فنحن نعلم أنّ الرسول لم يبدأ دعوته علناً إلّا بعد أن جاء جبريل وأمره بنشر دعوته علناً، وهنا يتقاطع النص السردي مع هذه الحادثة في السر والعلانية، إذ يرى الرزاز أنّ من يتمتع بقدرات خارقة لا يجوز أن يكشفها للناس إلّا بعد أن يوحى له بعلامة.

والفرق بين المرجعتين واضح؛ إذ إنّ صاحب الكرامة يصل إلى هذه المرتبة من المكابدة والتجارب المرّة بلغة النص، أمّا الرسالة فممنزلة من خلال الوحي. والحقيقة أنّ ربط هذا الاقتباس بالاقتباس الذي سبقه من "مذكرات ديناصور" وورد في مجال صفاء النفس البشرية ونقائها بعد اعتزالها الناس وسموها على المادي المألوف؛ لأنّ صاحب الكرامة بعد صبره وتجلده ومكابدته يتوجب عليه الانقطاع عن الناس بما يمثلونه من مصالح مادية.

بيد أنّ الرزاز هنا يغلف تناصه بنقد غير مباشر لمن يدعي الكرامة؛ لأنّ الكرامة تستوجب من صاحبها الكتمان كما تستوجب أن توظف في عمل الخير. والنص يكاد يفصح عن المفارقة الكامنة فيه؛ لأنّ السرد يناقش توظيف الخوارق والكرامات في عمل الخير؛ إلّا إذا رأى النقيض، أي أنّ كثيراً ممن يزعمون

(1) المختار (حسني)، استراتيجية التناص مجلة علامات، مجلد 12 عدد 46: ص 33 نقلا عن القاشاني، عبد الرزاق، معجم اصطلاحات الصوفية، دار المنار، القاهرة، ط 1، 1992، ص 180.

(2) المرجع نفسه، نقلا عن ابن عربي، أبي بكر، رسائل ابن عربي، دار صادر، بيروت، 1997: ص 537.

القدرة والكرامة يطوعون ذلك خدمة لأنفسهم أو يوظفونه لإفساد الناس. وهنا يوظف التناسل في نقد المعتقدات الشعبية والقيم السائدة.

وقد استشهد الرزاز ببدايات دعوة الرسول صلى الله عليه وسلم، ونتيجة لهذه الدعوة تأمر أهل قريش على قتل الرسول وهو نائم في فراشه، فاجتمع زعماء قريش وقرروا أن يختاروا من كل قبيلة رجلاً فيضربونه ضربة رجل واحد، فيتوزع دمه بين القبائل، عندئذ لا يستطيع أهله المطالبة بدمه وقد استلهم الرزاز هذه الحادثة "همست في أذن حسن الثاني مزجراً- نكمن له ونقطع منه كل بنان. نضرب رؤوسه الألف وواحد .. ضربة واحدة" ⁽¹⁾، وهي محاولة من حسن الأول وحسن الثاني التوحد في حسنين من أجل القضاء على ذياب وأعوانه، وهذا الخطاب دار في مكتبة عامة تتناقض مع المعطى التاريخي، فلكل عصر خصائصه ومميزاته، ولعل اللغة هي كائن يتطور بتطور العصور، وينهار بانهارها، أمّا الحادثة التراثية وخاصة إذا كانت تمس شخص الرسول والأنبياء والصالحين، فإنّها تبقى ثابتة بعيدة عن التّخيل والهدم، وتصلح لكل زمان ومكان، وفي التوظيف السابق أيضاً كانت المؤامرة تدور حول مقتل رجل واحد وهو الرسول.

أمّا السياق الروائي فيدور حول قتل ألف وواحد والذين يمثلهم واحد هو ذياب، فالرزاز تعمّق في النص التراثي بل الحادثة التراثية، واجتهد في البحث عن الأسباب التي دفعت أهل قريش إلى قتل الرسول؛ فوجد أن منها: خوف القرشيين من ازدياد اتباع الرسول (ص)، وهذا يتعارض مع مصالحهم؛ لذا فإنّ مقتل الرسول هو مقتل للمسيرة البشرية كافة، وقتل لكل ما يتعارض مع مصالح أهل قريش الذين هم على منهج مغاير لمنهج الرسول؛ لذا استطاع الرزاز أن يختزل الفكرة السابقة في عبارة "نضرب رؤوسه الألف وواحد .. ضربة واحدة" ⁽²⁾.

(1) الرزاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب، ص 132.

(2) المرجع نفسه، ص 132.

وفي قوله الأخير يأبى الكاتب إلّا أن يتقاطع مرة تلو الأخرى مع نص ألف ليلة وليلة_ كما سنرى_ فهو هنا يأخذ العدد" ألف رأس ورأس" لأنّ السرد في الحكايات العربية قائمٌ أصلاً لمنع القتل؛ إذ كان شهريار الملك يقتل فتاة كل ليلة ولو استمر الأمر دون وجود السرد لاستكمل العدد. ولعل الرزاز أراد قلب الدلالة في هذا الاختزال ليسأل: لما لم يُطَح برأس شهريار؟ فيتحرر الإنسان من فعل الموت؛ لأنّ الفرق واضح وجلي بين من يدعو إلى الموت دفاعاً عن العقيدة وثباتاً على المبدأ، ومن يدعو إلى القتل ثأراً أو يجعل القتل مطلباً في ذاته.

وإذا ربطنا هذا الفهم بتكاثر ذياب ليصبح ألف ذئب وذئب، فإنّ القتل يصبح هنا وسيلة للخلاص من الشر، ونشراً للخير والصّلاح بين الناس، بينما يكون قتل الخير والإيمان مهما تعددت رؤوسه جريمة بحق البشرية. وهنا قد يشار إلى التناقض الجلي بين ما ينطبق على الرسول أو على ذياب، ولعلّ تفسير ذلك يكمن في هوس الرزاز بالأبنية سواء أكان زمنها قديماً أو حديثاً، وزيادة على ما سبق، فيمكن القول إنّ الرزاز ينزع إلى الغموض من خلال التناص.

ومصلحة حسن الأول وحسن الثاني تكمن في الخلاص من ذياب الذي يتعارض مع مصالح البشرية، وهنا اتجهت الحادثة لتأخذ اتجاهاً مغايراً، فالأولى ضد البشرية، والثانية مع مصالح البشرية، فالنص الحاضر والحادثة الغائبة يتقاطعان فيتفقان أحياناً ويتنافران أحياناً أخرى.

وعن حادثة الرسول هذه توالدت حادثة الهجرة واختباء الرسول وصاحبه في غار ثور، وعن هذا يقول الرزاز: "استيقظت، فركت عيني، فإذا بي أكاد لا امسك نفسي من الجوع، أو اجمع أعضائي من التعب. وقد ضننت أنّ الزمن لم يمض بي، وأنّ قافلة التاريخ عند باب كهفي. لفت انتباهي خيوط عنكبوت لم تكن حين أخذ النوم عيني. نسيج لزج يجلل جدران الكهف كلها، يصطاد شعشعة الشمس، ويوقع في فخه زوابع الغبار، وملايين الحشرات والأحلام والكوابيس

وأصداء لغات عابرة، بائدة، حية"⁽¹⁾، فهنا يلجأ الرزاز إلى المزج بين حادتين تاريخيتين الأولى تتعلق بقصة أهل الكهف والثانية بحادثة اختباء الرسول وأبي بكر في غار ثور أثناء الهجرة، ووجه الشبه الواصل بين الحادتين القديمة والحديثة هو وجود مطاردة في كليتهما، إلّا أنّ من أسباب التناص هنا، الدلالة على الزمن المنصرم، ومدة المكوث في غياهب اللاوعي السحيقة؛ زيادة على أنّ خيوط العنكبوت معجزة تهدف إلى إنقاذ الحق ونشره بين الناس، بينما تؤكد "مناهة الأعراب" أنّ الاكتفاف والهروب بالمبدأ والمحافظة عليه تظلّ مهما طال الزمن رهينة المطاردة والاستلاب.

1 . 2 : السند والرواة وتعدد الروايات :

وفي هذا الحديث عن استلهم الرزاز للأحاديث النبوية الشريفة والسيرة النبوية، لا بدّ من تناول الشكل الذي يخرج به الحديث من سند ورواة وتعدد الروايات؛ إذ من المعروف أنّ الأحاديث النبوية في معظمها وصلتنا منقولة عن أكثر من راوٍ.

ولعلّ هذا الأسلوب في التدوين والنقل والرواية، اتخذه المدونون من أجل توخي الصحة والصواب فيما هو من أقوال الرسول الكريم أو أفعاله، وقد ظهر فيما بعد علم يختص بهذا الشأن، هو علم التجريح والتعديل، وهناك شروط فيمن تُقبل روايته وفيمن لا تقبل روايته. ولعلّ أكثر الأحاديث صحة تلك التي توشح بعبارة "متفق عليه" إذ إنّ الحديث المروي يأخذ مصداقية أكثر إذا روي في أكثر من موضع ومكان وعن أكثر من شخص.

وكثيراً ما استخدم الرزاز هذا الأسلوب في السرد الروائي وعلى نطاق واسع كاد يشمل رواياته كلها، فاستعمال لغة الماضي وأساليبه في تقديم الأنساق السردية والإخبارية يمكن تسميته فتحاً تقنياً، أو شكلياً أمام الرواية العربية⁽²⁾. وهذا الأسلوب

(1) الرزاز، مناهة الأعراب في ناطحات السراب، ص 42-43.

(2) صالح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، ص 267.

دائماً ما يأتي عن طريق الفعل قال أو مشتقاته، والفعل أخبر وحدث ومشتقاتهما أيضاً، ممّا يجعل الراوي يلقي الخبر على المتلقي في أكثر من طريقة، فالشخص الروائية عند الرزاز " انهمكوا في تحويل الحكاية البسيطة القصيرة، إلى مسلسل تلفزيوني طويل، إلى رواية ضخمة، بل إلى مسلسلات مختلفة، وروايات متباينة، لكن بطلها الشرير واحد أنه عاصي الليلي⁽¹⁾، ولعلّ الهدف من استخدام هذا الأسلوب الخبري المتعدد، هو الإطالة في السرد وإدخال المتلقي في متاهات التفكير والتعمق؛ إذ يشير الرزاز إلى أنّ الحادثة البسيطة تصبح مسلسلاً، فهو يعرف ضمناً أنّ مثل هذه الحادثة لا تستحق التهويل، ولكنه بعبارته السردية السابقة يُمهّد من أجل استخدامه لهذا الأسلوب ويبرر سبب استخدامه له.

وفي الرواية نفسها يلقي الرزاز بهذه الروايات المتباينة حول مقتل سهام مستخدماً الفعل "قال" فمرة يقول: قال أنصار المرحومة. ويمضي في سرد حكاية طويلة مقارنة مع الحدث، وتارة يقول: الخصوم قالوا. وتارة أخرى الناس قالوا. وفي جميع هذه الروايات يبدو الاختلاف بسيطاً، وكان بإمكان الراوي أن يختزل كل ذلك بعبارات بسيطة لكنه آثر هذا الأسلوب من أجل أن يتسع في السرد وينفتح فيه، ويشدّ المتلقي إليه.

ويمكن القول أيضاً إنّ تعدد الرواة، أي سلسلة السند وتتنوع أساليب السند ينقل المتلقي إلى أجواء التوثيق القديمة، فيجعله منشداً إلى متابعة النص من جهة، كما أنّ تنوع الأساليب وتعدد الرواة لعبة روائية استخدمها كثير من الروائيين كعبد الرحمن منيف في "النهايات"، ورواياته الأخرى ونبيل سليمان في "مدارات الشرق"، وهاني الراهب في "رسمت خطأ في الرمال"، وكانوا يقصدون منها منح المتلقي خيارات متعددة حول الحادثة الواحدة، فيقوم المتلقي بالتمحيص والتدقيق ليصل إلى ما يعدّه أقرب إلى الحقيقة، فضلاً عن أنّ الأحداث التي تجري في الحياة تتعدد أسبابها وتكتظ بالاحتمالات الشائعة!.

(1) الرزاز، عصابة الورد الدامية، ص71.

وفي رواياته "مذكرات ديناصور" و"سلطان النوم وزرقاء اليمامة" و"حين تستيقظ الأحلام" و"وأحياء في البحر الميت"، كثيراً ما كان يستخدم هذا الأسلوب، ويبتعد عن السند الطويل الذي يضيق على الراوي ويمنعه من الانفتاح السردي، فهذا الشكل من الإسناد لا يتناسب مع فن الرواية⁽¹⁾، فاستعاض عنه بأسلوب آخر حتى يتمكن من الفتح الروائي، فكان يعيد الرواية الواحدة عند أكثر من شخص، ولكن طرق التفكير عند كل واحد منهم في فهم الرواية أو الحادثة الواحدة يختلف من شخص إلى آخر، هذا بالنسبة لشخص الرواية، مما أدى بالتالي إلى فتح الرواية، وإخراج المتلقي من دائرة التسليم للحقيقة الواحدة، إلى دائرة التفكير والتخليق في الخبر، والكيفيات التي حدث بها والنتيجة التي انتهى بها.

فتعدد الروايات والرواة حول الحادثة الواحدة، كحادثة مقتل سهام، هي سمة من سمات فن الخبر⁽²⁾، يسودها المبالغة والتهويل وتمويه للوقائع والحقائق، لكن الرزاز غالباً ما كان يتصل من هذا التهويل فيقول: عندما يبدأ في رواية الحادثة "قيل والله اعلم" فيكشف عن نفسه، ويكسر التوهم، ويجعل المتلقي مشاركاً ومحللاً لما يجري، فلولا تعدد الروايات والرواة لظل السرد قاصراً عن إعطائنا صورة كاملة لما حدث⁽³⁾، وهذا التعدد يجعل القارئ مشدوداً باتجاه السرد، واستمرار ديمومة النص القائم على عنصري الاضطراب والقلق⁽⁴⁾.

(1) وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، ص 179.

(2) المرجع نفسه، ص 179.

(3) قاصد، عالم النص، ص 198.

(4) المرجع نفسه، ص 213-214.

الفصل الثاني

التناص الأدبي

لعلّه من المفيد أنْ أشير مرةً أخرى إلى أنّ التجربة الشخصية وحدها لا تنتج نصاً أدبياً إنسانياً غنياً؛ ولذلك قامت الروافد الأخرى المتعددة بصقل الموهبة وتنقيف التجربة وإنضاجها. ويسمي محمد بنيس هذه الروافد بـ "الذخيرة_الثقافة"، ويستفاد منها في موضوع التناص في مجالات مختلفة كالثقافة المحلية التي تكسب النص شكلاً منتمياً إلى واقع بعينه؛ وكذلك الثقافة والحضارة العربيتين اللتين تتمثلان بالنص الديني والتاريخي والموروث الأسطوري، أمّا البعد الرابع فهو البعد الغربي الذي يستفيد منه الشاعر_مثلاً_ أساليب وتقنيات جديدة زيادة على تأثره بالرؤى الفكرية والثقافية كالوجودية، والاشتراكية والقومية....الخ.

ولعلّ أبرز الأبعاد والروافد التي تغني التجربة الشعرية_ وهذا ينطبق على النثر_ الذاكرة الشعرية الإنسانية سواء أكانت عربية أم غربية، قديمة أم حديثة، ذلك أنّ الأديب يختزن من خلال القراءة المتواصلة كمّاً هائلاً من المعرفة الإنسانية يتسرب إلى إنتاجه الأدبي بقصد أو بغير قصد. وقد حدد المختار حسني نقلاً عن محمد بنيس المتون الشعرية بوصفها نصوصاً غائبةً على النحو الآتي:

- 1- المتن الشعري العربي القديم.
- 2- المتن الشعري العربي الحديث.
- 3- المتن الشعري الأوروبي.
- 4- المتن الشعري المحلي الذي ينتج فيه المبدع نصه، وهو عند بنيس "المتن الشعري المغربي"⁽¹⁾.

ومن المفيد الإشارة إلى أنّ كثيراً من النصوص الأدبية القديمة والحديثة تشكل متعاليات نصية يسعى الأديب المعاصر إلى الإفادة منها وتوظيفها لبيان رؤيته الفكرية من جهة، والتقليل من الفجوة التي تفصل بينه والمتلقي من جهة

(1) المختار، استراتيجية التناص، ص563-564.

أخرى، فضلاً عن أنَّ هذه المتعاليات نصوص تقلد لغناها المضموني والشكلي.
و كثيرٌ من الدراسات تتكئ في دراستها للتناس على اقتناص المفردة أو
المركبة لإثبات تأثر المعاصر بالقديم أو غيره، وأحياناً تقتنص الفكرة بوصفها
نصاً غائباً، مع أنَّ كثيراً من التماثل بين النصوص قد يعد من باب التوارد.
ومهما يكن فإنَّ البحث الحالي سيسير على هدي النقاد المحدثين في البحث عن
المفردات والتراكيب والأفكار.

2 . 1 : التناس الشعري :

2 . 1 . 1 : الشعر القديم :

في هذا البحث كانت نسبة التعالق والتداخل النصي ما بين روايات الرزاز
والشعر العربي القديم، كنسبة التعالق مع الأحاديث النبوية الشريفة، إذ لم تصل حد
الظاهرة فتبدو سمةً يمكن إطلاقها على روايات الرزاز، كالتناس التاريخي
بفرعيه الأحداث والأشخاص - الذي سأتي عليه بشيء من التفصيل في مكان
لاحق من هذه الدراسة.

ولا يخفى أنَّ للشعر خصوصية في اللغة والأسلوب كما للرواية خصوصيتها،
فالأول فن قائمٌ على وحدات خاصة كالعروض والإيقاع الموسيقي الناتج عنه،
والإيجاز الذي هو صفة مطلقة على عموم الشعر، بل وتحكمه أنساق خاصة
تميزه عن فنون النثر الكثيرة، بينما في الرواية التي هي فن نثري تنتوع الأساليب
وتتعدد، وتتجلى براعة الرزاز في دقة التضمين الذي يجعل الشعر والسرد يتآلفان
ويمتزجان داخل أسلوبه الروائي، ليؤدي هذا التآلف وظيفة أدائية، ومن الملاحظ
أنَّ روايات الرزاز لم تحتو على بيت شعر واحد من الشعر القديم مكتمل
المواصفات كما ورد في الشعر القديم، فمعظم التعالقات النصية، جاءت على
هيئة مفردات وتراكيب وأنصاف أبيات، أغلبها أصابها التحوير وانشغلت بتغيير
الدلالات. ومن النماذج التي تتعالق مع أشعار العرب، ما جاء في رواية حين"

تستيقظ الأحلام" "سئمت الأرض وضيق أفقها"⁽¹⁾. ولعلّ ذلك يتعلق هنا مع قول زهير بن أبي سلمى:

سئمت تكاليف الحياة ومن يعيش ثمانين حولاً لا أبا لك يسأم⁽²⁾

ومن الواضح أنّ الكاتب جعل الأرض بديلاً للحياة معبرة عن المكابدة والمعاناة، والنفس البائس الذي نقرأ به بيت زهير الذي عذبتة الحياة على مدى سني عمره الثمانين، نجده ذات النفس عند الرزاز الذي رأى الأرض ضيقة رغم رحابتها ووسعها، وهو يشير إلى بيت زهير من بعيد مستخدماً التحوير في استبدال المفردات وحذف بعضها أحياناً، فالرزاز اقتبس المفتاح والفكرة فجاء التناص ذاتياً ضمن البنية النصية، متمثلاً معنى بيت زهير؛ إذ إنّ التغير الذي يصيب الألفاظ ونظامها أو العبارات وتنسيقها وترتيبها أو في طريقة تناول الموضوع والسير فيه، حتماً يؤثر على الحقيقة الشعرية، وبالتالي يكون له تأثير على الآخرين والمقصدية من ورائها، "ذلك أنّ وظيفة التعبير في الأدب لا تنتهي عند الدلالة المعنوية للألفاظ والعبارات، بل تضاف إلى هذه الدلالة مؤثرات أخرى يكمل بها الأداء الفني، كالإيقاع الموسيقي للكلمات والعبارات، والكيفية التي يتم فيها تناول الموضوع والسير فيه، أي الأسلوب الذي تعرض به التجارب، وتنسق على أساسه الكلمات والعبارات"⁽³⁾، فاستبدل الرزاز الأرض بتكاليف الحياة والأفق بثمانين حولاً، وإنّ اختلفت الألفاظ بين النصين إلّا أنّ الدلالة بقيت سلبية في كليهما.

ولننظر إلى هذا المقتبس المدبلج "كان هذا الشيخ من أعظم الناس في عيني

(1) الرزاز، حين تستيقظ الأحلام، ص 75 .

(2) أبو زكريا، (يحيى بن علي الشيباني)، شرح المعلقات العشر المذهبات، ضبط عمر فاروق الطباع، دار الأرقم بن الأرقم، بيروت- لبنان، (دت)، دط، ص 122.

(3) قطب (سيد)، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار العربية، بيروت-لبنان، ط 4، 1966، ص 86.

زرقاء اليمامة، وكان رأس ماعظمه في عينيها، صغر الدنيا في عينيه⁽¹⁾.
والمتنبّي يقول:

وتعظم في عين الصغير صغارها

وتصغر في عين العظيم العظام⁽²⁾

ولعلّ المفاتيح اللفظية في النص الروائي التي تقودنا إلى بيت المتنبّي هي "أعظم، عيني، صغر"، إضافة إلى المقابلة بين وحدات النص، فكلمة العين تكررت مرتين في السرد ويقابلها العدد نفسه في بيت الشعر، كما أنّ المقابلة بين العظمة والصغر في السرد، يقابلها في بيت الشعر المقابلة بين تعظم وتصغر، والصغار والعظام.

كما أنّ النص الروائي احتوى شخصيتين هما: زرقاء اليمامة والشيخ، وكذا بيت الشعر فقائم على المقابلة بين شخصيتين هما: الشخصية الصغيرة القنوعة والشخصية العظيمة المتواضعة، فكما نرى تتطابق الخصائص الفنية إلى حد كبير بين النصين وتتماثل وتتشابه وتتناقض وتتنافر.

وإذا كان الشعر تعبيراً عن اللحظات الخاصة في الحياة، فالرواية هي تعبير شامل عن الحياة بتفصيلاتها وجزئياتها كما تمر في الزمن وتجري في الواقع وتنمأ في المخيلة، ممثلة الحوادث الخارجية والمشاعر الداخلية. فالحياة عبارة عن شبكة متداخلة من الأسباب والمسببات، تتوالى فيها الحوادث والأحداث، وكل حادثة هي جزء من حادثة أخرى أكبر منها.

ولا أظنّ أنّ انتخاب الرزاز لجزئيات بعض القصائد والأشعار أو تضمينه إياها في سياقات روائية يتناقض أو يخرج عن نطاق الانفعالات مع النفس أو الواقع بشتى مفرداته، وأنّ جلبه أو استدعائه لبعض التجارب الشعرية، إنّما هو

(1) الرزاز (مؤنس)، سلطان النوم وزرقاء اليمامة، رواية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، ط1، 1997، ص 194.

(2) البرقوقي، عبد الرحمن، شرح ديوان المتنبّي، دار الكتاب العربي، بيروت،

1400هـ / 1980م، ص 121.

تأثر بها لما لها علاقة بالواقع وتلك الانفعالات التي أشرت لها. فالعلاقة بين الخاص وأقصد الشعر وبين العام وأقصد الرواية علاقة وثيقة تقوم على المطابقة أحياناً أو المخالفة، يقوم فيها الأول بإحياء الثاني والتأثير به شكلاً ومضموناً، وتبقى الفجوة الزمنية عاملاً مهماً في نوع الناتج وطبيعته فيما يخص اللاحق؛ إذ إن الظروف لا بد أن تختلف وتتغير، فكل عصر ظروفه ومقوماته وأحواله ولكن هذا حتماً لا يمنع من ديمومة التجربة أو اختلافها، ففي مشهد من المشاهد، يلتقي حسن الأول وحسن الثاني، حسن الأول يقرأ عن العصر التكنو - الكتروني، يقول له حسن الثاني خلال ذلك: "أنت تقعد عما تسمو إليه النفوس الكبيرة"⁽¹⁾. فعصر المتنبّي عصر انعدمت فيه الآلة، بينما عصر الرزاز عصر شهد الكثير من التغيرات والتطورات، والرواية في الأساس تقوم على المتناقضات فحسن الأول علماني تقدّمي يرى أن التكنولوجيا وسيلة للحياة والتقدم، وهو أي حسن الأول يمثل العصر الحديث⁽²⁾، وحسن الثاني تقليدي ينظر إلى الخلف باستمرار متمسك بالماضي وتراثه⁽³⁾، لذا كانت العبارات والأحداث التاريخية والأشخاص والأشعار في الأغلب على لسان حسن الثاني، والمقتبس السابق يلتقي مع بيت المتنبّي الذي يقول فيه:

وإذا كانت النفوس كباراً

تعبت في مرادها الأجسام⁽⁴⁾

وهنا نجد بيت المتنبّي يغوص في شعرية عميقة؛ إذ تتكاتف المفردات وتتعاقد لتولد بالتالي معاني سامية، بينما المفردتان التي استعان بهما الرزاز "النفوس الكبيرة" جاءت خالية من الشعرية في السياق العام، فالمستوى اللغوي

(1) الرزاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب، ص 131.

(2) رضوان (عبدالله)، أسئلة الرواية الأردنية، منشورات وزارة الثقافة، المملكة

الأردنية الهاشمية - عمان، ط1، 1991، ص 129.

(3) المرجع نفسه، ص130.

(4) البرقوقي، شرح ديوان المتنبّي، ص89.

يختلف من مقام لا يحقق فيه الشعرية والجمالية إلى مقام يحققها فيه⁽¹⁾، وهذا لا يعني أنَّ التناص السابق لم يجد له مكاناً في السياق، بل على العكس استعار الرزاز ما يوحي إليه التركيب بعيداً عن السياق الأصلي، المكابدة من أجل الوحدة والقيم النبيلة التي تسعى إليها النفوس الكبيرة المفعمّة بالأمل والتي تهون الصعاب أمام طموحاتها وعنفوانها⁽²⁾، وقد سار التناص مع السياق بشكل طبيعي دون إشارة أو تلميح إلى الأصل، بتقنية الإدماج غير المعلن عنه⁽³⁾، الإشارة الوحيدة تتوقف على الكم الشعري الذي استوعبه المتلقي؛ أي المخزون الشعري أو التراثي لدى المتلقي.

ولعلَّ من أبرز التناصات الشعرية في هذا السياق، محاولة الرزاز في دخوله أجواء العصر الجاهلي، وتقمصه بعض الشخصيات الشعرية، وخصوصاً شعراء المعلقات في وقوفهم على الأطلال والبكاء عليها تعبيراً عن انكسار عاطفي، فينثر المقدمة الطللية غير آبه في الإيقاع أو العروض أو الموسيقى فيقول: "دخلت في ملابس. كان لها رائحة القدم. وخرجت إلى الحديقة. كأنما أبحث عن النوى والأحجار وموقد النار، ومجال الخيول ومجر الذبول. فإذا بي لا أعثر على حديقة وإنما رأيت آثاراً وأطلالاً"⁽⁴⁾. وهذا التناص قائم على تغيير طفيف في الألفاظ ولعلَّ أبرز تغيير لفظي فيه القلب المكاني، فالشعراء الجاهليون كانوا يقفون على ديار المحبوبة بعد رحيلها عن هذه الديار، أمّا الرزاز فإنه يقف على حديقة حلَّ فيها بدلاً من أزهارها وأشجارها عمارات فارهة وناطحات سحب تجارية، وهذا بالضرورة تغيير حاد في المكان يواكبه تأثير عميق في النفس؛ لأنَّ الحديقة تحمل معها ذكريات كثيرة، وقد مسحت الآن فجلب طمسها البؤس

(1) صالح (صلاح)، سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للشباب،

القاهرة، ط1، 2003، ص 212.

(2) دودين، توظيف التراث في الرواية الأردنية، ص 187.

(3) علوش، عنف المتخيل الروائي، ص 51.

(4) الرزاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب، ص 35.

للسَّرد، وإذا كانت المقدمات الطللية تعبيراً عن الانكسار العاطفي عند الشعراء الجاهليين، فإنها تكتسب أبعاداً جديدة عند الرزاز وتشكل انكساراً اقتصادياً بالدرجة الأولى وتحولاً اجتماعياً بالدرجة الثانية، وما يتعلق بهما من انكسار سياسي يتمثل في الإخفاق الحزبي وانكسار للقيم والعادات والتقاليد؛ أي إنكسار ثقافي وحضاري، وهذا كله جاء نتيجة تغير المكان، وهو بالضرورة يفضي إلى تحولات نفسية؛ مما يخلق نوعاً من المشابهة بين البكاء على الطلل وما تقوله الرواية. "فإذا بي لا أعر على حديقة وإنما رأيت آثاراً وأطلالاً، ثم ممراً ضيقاً على يمينه عمارة ضخمة عالية في الفضاء، عريضة في الأفق. والتفت إلى الجهة الأخرى فما راعني إلّا تغير الشارع وانقلابه، كنت أعده شارعاً سكنياً هادئاً. فإذا بي في شارع تجاري حلت فيه معارض وعمارات تجارية"⁽¹⁾، فدراسة المعالم الجاهلية دليل على انتهاء التجربة العاطفية وإخفاقها، كما أن زوال الحديقة في عصر الرزاز والتحول الذي أصاب المكان دليل على انتهاء تجربة الروائي، وإذا كان من فرق بين الرزاز والشاعر الجاهلي فإنه يكمن في مسببات التغيير، فالزمن مسؤول عن التغيير عند الجاهليين بينما يكون الاتصال بالغرب هو سبب التغيير عند الرزاز.

فالرزاز استلهم فكرة الانكسار والإخفاق الطللي بمفرداتها، ووظفها للتعبير عن تجارب مختلفة تتناسب مع معطيات العصر الحديث. وأقرب ما يمثل المقدّمة المنثورة عند الرزاز بيت النابغة الذبياني الذي يقول فيه:

"عوجوا فحيوا لنعم دمنة الدار ماذا تحيون من نؤي وأحجار"⁽²⁾.

والتناص واضح إذا ما قارنا بين بيت النابغة وبين المقتبس عند الرزاز، إذ تتقابل المفردات، وغير ذلك عاطفة الانكسار العاطفي واضحة في البيت ويقابلها

(1) الرزاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب، ص 35-36.

(2) أبو عبدالله (الحسين الزوزني)، شرح المعلقات السبع، دار الجيل، بيروت، (د.ت)،

الانكسارات التي أشرت إليها في مقتبس الرزاز.

وقد رأى بعض الباحثين أنَّ مثل هذا التناص يُعدُّ إدماجاً غير معلن عنه، إذ لا اسم شاعر يحال إليه النص أو توثيق يشير إليه ⁽¹⁾، والحقيقة أنَّ مثل هذا التناص ينتافي مع ذلك تملُّلاً، لم يكن هناك ذكر لاسم شاعر أو توثيق يشير إليه ، لسبب أعتقد أنَّه كاف ليبرر هذا ويعود ذلك إلى أنَّ المقدمة الطللية ظاهرة اشتهر بها الشعر الجاهلي ومعروفة عند جماهير القراء إلى حد كبير ، فهي كفيلة بأن تحيل المتلقي إلى المعلقة دويجد أو عناء ، إذن هو تناص مدمج معلن عنه ، فمشهور القول أغنى عن ذكر اسم الشاعر تخفيفاً من الإحالات التي تتعارض مع فن الرواية ⁽²⁾.

ويتوحد الرزاز مع أبي فراس الحمداني ، ويلتقيان في مقطع سردي تضمن جزءاً ومعنى من البيت المشهور لأبي فراس الحمداني:

أراك عصي الدمع شيمتك الصبر أما للهوى نهى عليك ولا أمر ⁽³⁾

في حوار حزين بين وداد العاشقة التي لا تستطيع كتمان حبها لجمعة الذي يكابر ويخفي حبه وعشقه هو الآخر متسلحاً بالصبر الذي يخفي آلامه وأحزانه وراءه. تقول وداد:

ألا تقاوم مناعتك إلّا بالصمت ، أنت حصن منيع ، وجدران قلعتك الداخلية العصية وأسوارها التي تتأبى على الاقتحام مجبولة بصمتك ، لكنه صمت يوارى خلفه حزناً عميقاً ومرارة تعيشهما وحيداً ولا تبوح بهما لأحد؛ لأنك " عصي الدمع شيد منك الصبر" ⁽⁴⁾. والسرد في حقيقته يحاور الفشل السياسي والقمع

(1) دودين، توظيف التراث في الرواية الأردنية، ص187.

(2) علوش، عنف المتخيل، ص53.

(3) الحمداني، أبو فراس، تحقيق محمد حمادي، ج1، ط3، دار الشروق العربي، 2002، ص103 .

(4) الرزاز (مؤنس) جمعة القفاري يوميات نكرة ، رواية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1990، ص70.

السلطوي والحرية المكبوتة , وعند أبي فراس أيضا يحاور العاطفة والسياسة والسجن إذ تقترب المواقف وتتشابه , ولكن بعضها يتخذ الإيجابية صفة له , وبعضها يتخذ السلبية في علاقة تحويل ومحاكاة ⁽¹⁾. بيد أننا يجب أن نشير إلى أن ثمة ظروفًا موضوعية ترغم "جمعة" على الصمت, والرزاز تسلل من خلال هذا الاقتباس إلى النقد والتعزية للنظم السياسية والاجتماعية التي تحول بين المرء والتعبير عن نفسه فيلجأ إلى الصمت . وإضافة إلى ذلك انتهى المقطع السردى بعبارة (لأنك عصي الدمع شيمتك الصبر) , وهو المقتبس من بيت الحمداني الذي أديب في المقطع السرليتيهف بالعمومية؛ إذ لم يتحدد نوع الصبر عند الرزاز, بينما تحدد صراحة عند الحمداني, كما أن المقتبس من بيت الحمداني كان آخر إشارة لفظية إلى النص الغائب , إذ جاءت كمناسبة تعلق على مقطع سردي⁽²⁾, وهذا ما يجعل تركيب الألفاظ والجمل والتراث المحفوظ وسيلة لنقل المعطيات الجديدة إلى الآخر يتشربها ويتقرب منها بروح المستهلك وربما يستقبلها بمشاعر مناقضة.

فعلحمداني تجيش فينا مشاعر التبجيل له , وفي حالة جمعة تجيش فينا مشاعر الحزن والألم عليه , وهو الذي يكبت ويتصبر خوفاً؛ إذ يتناول المقطع السردى قضية الحرية المسلوبة , فمحاولة الرزاز محاولاً جواب ومحاورة , وإعادة استتظافة والمعنى المنقلب في نسيج جديد ⁽³⁾, بهدف توليد بنى جديدة يتكون منها الخطاب السردى المعاصر.

(1) يقطين, إنفتاح النص الروائي, ص 97.

(2) المرجع نفسه, ص 99 .

(3) عبد الغني (مصطفى) قضايا الرواية العربية, الدار المصرية اللبنانية , ط1,

2. 1. 2: الشعر الحديث:

لقد أفاد الرزاز من مجموع الشعر العربي الحديث واستلهم منه بعضه؛ إذ لم تخل رواياته من هذا الشعر، وتضمنياته الشعرية منتشرة في ثنايا السرد، ولكنه معتدل في ذلك إذ لم يكن الاستلهم الشعري طابعاً تتسم به رواياته التي التزمت الاعتدال التناسلي؛ أي أنه يراوح ما بين التاريخ والأدب والدين والفكر، وإن كان للتراث الديني حضور أوسع مثله روايته المشهورة "مناهة الأعراب في ناطحات السراب"، والتزم الاعتدال فيما تبقى من رواياته .

والشعر الحديث هو امتداد للشعر العربي القديم وكلاهما يشكلان جزءاً من الشعرية العامة للرواية، إذ كانا في خدمة السياق النصي داخل الرواية⁽¹⁾، أمّا إذا لم يشكل هذا الشعر المتضمن استمرارية للسرد؛ فإنه عندئذٍ يشكل وسيلة من وسائل العبث البنائي لمعمار الرواية، ويغدو ذا وظيفة شكلية وزوائد كلامية، لا يشكل انتزاعها من السرد أدنى تأثير.

فمن وظائف التناص، فتح النص الذي يجعل المتلقي يدرك ما يرمي له النص الجديد⁽²⁾. وهذا لا يتحقق إذا بقي النص الجديد منطوياً على نفسه أو كان عرضة للتناص الأعمى الذي أشرت إليه سابقاً.

والرزاز في رواياته أفاد من مجمل الشعر العربي الحديث إفادة اتسمت بالاعتدال التناسلي، حيث اتخذت أشكالاً وأنماطاً متعددة تتمثل في إذابة الشعر وصهره داخل المنظومة السردية بتقنية الإدماج غير المعلن عنه، وأخرى جاءت على شكل استدعاء صريح⁽³⁾، أو معلن عنه⁽⁴⁾. ومعظم هذه النصوص المستدعاة

(1) صالح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، ص 240.

(2) حافظ (صبري)، أفق الخطاب النقدي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط، 1996، ص 57-58 .

(3) جينيت (جيرار)، مدخل إلى النص الجامع، ترجمة عبد العزيز شبيل، المجلس الأعلى للثقافة، د. ط، 1999، ص 70 .

(4) علوش، عنف المتخيل، ص 52 .

لم تنتج من تحويل أو قطع أو حذف أو إعادة هيكلة للبناء القديم داخل البناء الحديث الذي يستدعيه الحال الراهن في النص الجديد ويتطلبه المقام، فهي تأتي إما لتأكيد موقف أو فكره، أو لانتقاد أو لتعليل سلب الراوي جزءاً من فكرة، وإدراجها داخل المعالجة السردية؛ مما يجعل هذا التعالق النصي بأشكاله المتعددة يفضي إلى توضيح الصورة والفكرة وتقريبها من فكر المتلقي وذهنه، والتناص عند الرزاز يتخذ أحياناً منحىً فنياً ذا صفة سلبية، لكونه يحقق نوعاً من التغريب الذي يُعدُّ اختلاساً وسرقةً لأملك الآخرين. "هل تحفظ قصائد نزار قباني غيباً حتى توظفها في مراسلة صديقتك القبيحة، أنت تفضل التواصل عن طريق الرسائل، أليس كذلك؟ تبغض الحوار المباشر، ماذا تكتب لها؟ احبك حين أكون حبيب سواك.

تتشاطر في صياغة الكلمات، تسطو على كلمات الشعراء كما تحلم بالسطو على وجوه الآخرين، تخلط كلمات هذا بمفردات ذاك، تستعيرها بتصرف ثم تقول هذا كلامي، هذا هو ما يسميه المنفقون بالتناص"⁽¹⁾. ومن الملاحظ هنا أنَّ الرزاز يعرف مفهوم التناص من خلال الحوار السابق، إذ يُعده سطواً على إنتاج الآخرين وإخفاؤها في إنتاج جديد، دون أن يشير إلى ذلك، وهو بهذا يتخذ من التناص موقفاً سلبياً، وهو ذاته التناص الأعمى الذي أشرت له سابقاً، ومع هذا يلجأ الرزاز إلى التناص رغم الموقف السلبي الذي اتخذته من مصطلح "التناص" ومفهومه؛ لأنه يعلم أنه لا مفر من اللغة ومفرداتها وتراكيبها، وأنه لا مفر من الاعتداد بتجارب الآخرين ومواقفهم التي تُرجم كثير منها باللغة ومفرداتها، خاصة إذا كانت لغة الشعر هي الأقرب والأصق للقلب والعاطفة، كما أنها تميل إلى التكثيف والتركيز"⁽²⁾، الذي يحوي في طياته الكثير من المعاني والأفكار التي تتخذ من الموسيقى الشعرية التي يتمتع بها الشعر من دون النثر وقعاً مؤثراً على

(1) الرزاز، زرقاء اليمامة وسلطان النوم، ص 88-89.

(2) المصري (محمد عبد الغني)، تحليل النص الأدبي، بين النظرية والتطبيق، الوراق للنشر والتوزيع، ط1، 2002، ص 20-21.

المتلقي، أمّا وظيفة النثر فتقوم على تقصّي العالم بواقعه و تاريخه، وهو في الوقت نفسه لا يستغني عن محاوره اللغة الشعرية؛ لأنّ النثر عالم كلي يتناول مجموعة من الآفاق، منها الأفق الشعري، ويتعلق ذلك بمنتج النص وطبيعته الشعرية في تناول العالم والنظر إليه، مما يجعلان الروائي يدقق في التفاصيل الشعري داخل العمل الروائي⁽¹⁾، ولعلّ هذا ما دعا الرزاز لأنّ يدقق في مفهوم التفاصيل ويتعرض له، ثم يورد فيما بعد قصيدة لنزار قباني يمنح فيها السرد معنى من خلال مواءمة الشعر للسرد، وإذا كانت الرواية ترجمة للواقع وأحداثه، والشعر وسيلة تعبيرية تترجم مشاعر خاصة، إلّا أنّهما يلتقيان فيما يُسمّى بـ "التكافؤ الوظيفي"⁽²⁾.

ونحن نعلم المراحل التي مرّ بها الشعر العربي بدءاً من الشعر العمودي وانتهاء بالشعر المنثور أو ما يدعى قصيدة النثر، وهذا التعدد في أشكال الشعر العربي أعطى الرزاز حرية التوظيف، فنراه يوظف المحكوم منه والمنثور ضمن سياقات متعددة متأثراً به جزئياً أحياناً، وكلياً أحياناً أخرى، أسلوباً وشكلاً، موضوعاً ومضموناً، أو يتعامل معه بروح جديدة وتحمله رؤى وأفكاراً معاصرة، فالأديب ليس مؤرخاً يُدوّن الحوادث كما هي بل يحق له تحميل التفاصيل دلالات معاصرة جديدة، وإضافة إلى كل ذلك فالرزاز من الذين وجدوا أنفسهم أمام إرث شعري ضخم ذي خصوصية متميزة فأدركها كما أدركها غيره من الأدباء، فهو من الذين استهواهم التراث على عمومته فولع به، و"المتاهة" الرواية المشهورة خير دليل على هذا الولع، ولم تكن عودة الرزاز إلى التراث سطحية مجردة أو زينة شكلية بل كانت وسيلة من وسائل الاتصال مع المشاهد الشاهد على وقائع وأحداث العصر، وإشراكه في العملية السردية؛ لأنّه هدف إلى بناء

(1) حسين (سليمان)، مضمرات النص والخطاب، دراسة في عالم جبرا ابراهيم جبرا الروائي، اتحاد الكتاب العرب، د.ط، 1999، ص 374.

(2) مفتاح (محمد)، التشابه والاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999، ص169.

الوعي وليس تقديم الوعي الجاهز ليحشر المتلقي في قالب نمطي مغلق محدود. والشعر ظاهرة تناسية تؤدي دوراً تأصيلياً وتفاعلياً كبيراً في الرواية العربية بشكل عام؛ لما للشعر من ارتباط وثيق باللغة العربية، فتنبى الرزاز بعض أفكار الشعراء العرب المحدثين والقدماء من أجل تحقيق اندماج بين فكر السرد وفكر المتلقي. والقارئ العربي شبه عازف عن قراءة الأدب الروائي وشبه قارئ جيد للشعر، فتوظيفه لهذا التراث الشعري الممتد بل غيره من المواريث، ما هو إلا إرادة من أجل تحقيق الانسجام والتآلف، ومحاولة لجذب القارئ للتعرف على المضمون الروائي، ومحاولة لمعالجة الحاضر بجراح الماضي.

وهاهي زرقاء اليمامة الشخصية التراثية تتحدث بلغة الحاضر، بل تستوعب المفاهيم الجديدة التي تولدت فيه، فتقول لسرحان الذي يخاطبها على الهاتف ويرأها من نوافذ إحدى العمارات، وهي توبّخه وتسخر منه في تغيير الحقائق وتزييفها، وعدم قدرته على المواجهة المباشرة، فتتهمه بأنه يسطو على وجوه الآخرين كما يسطو على كلمات الآخرين وأشعارهم، ويوظفها في مراسلاته وخطاباته على أنه من صنيعه فتقول: "دعني أغششك، معك قلم وورقة، أنت ترغب في أن تقول لها قضي الأمر.... وأصبحت حبيبتي . كوني إذن حبيبتي واسكتي مهمتك يا حبيبتي أن تظلي حبيبتي. مهمتك أن تنامي كزهرة مارغريت بين ذراعي وتتركيني أحلم.

أنت لا تعرفيني. دعيني أعرفك على نفسي، أنا الذي أتى كرمح وثني غازيا أرض الحروف، أنا أجراس الرنين، عفوا أنا أجراس بلا رنين مكتوب على الوجوه، أنا ناقوس التائهين، لأنني أملك أسرار الأرض وحدائق النار. قل لي اغضب كما تشاء، واجرح أحاسيسي كما تشاء، حطم أواني الزهر والمرايا، هدد بحب امرأة سواي، فكل ما تفعله سواء وكل ما تقوله سواء فأنت كالأطفال يا حبيبتي، متجهم مهما لنا أساءوا اذهب إذا أتعبك البقاء، فالأرض فيها العطر والنساء، وعندما تريد أن تراني وعندما تحتاج كالطفل إلى حناني،

فعد إلى قلبي متى شئت فأنت في حياتي الهواء وأنت عندي الأرض والسماء"⁽¹⁾ وهذا النوع من التوظيف يُسمى التوظيف بتقنية الإدماج المعلن عنه⁽²⁾، إذ جاء في المقطع الذي سبقه إشارة تحيل المقطع السردي السابق إلى مجموعة من قصائد نزار قباني، ويظهر في المقطع السردي ذلك الحذف الذي أفقد النص الشعري أواصره وروابطه؛ إذ عمل الرزاز على اقتباس بعض الأسطر الشعرية التي لم ترد في قالب واحد أو قصيدة واحدة؛ وإنما كانت من قصائد متعددة، أشار إلى صدق توظيفه لها بالدلالة على الحذف.

وهو بهذا يكون فكرة محدودة عن التناص، ليست هي المقصودة من التوظيف في رسالة سرحان المزورة، التي جاءت تعبر عن حالة من الزيف والخداع، ولعلّ الجمع بين الأسطر الشعرية المجلوبة من هنا وهناك في مقطع سردي، هي وسيلة أو تقنية جديدة ليس المضمون مقصدها وليس الشاعر؛ وإنما الربط بينها كي تبدو وحدة واحدة بحليتها العاطفية التي كانت تتمتع بها قبل التلاعب والاختلاس.

فنقف أمام المقطع السردي خاشعين أمام شعور إنساني عميق لكنه مزيف، وبالتالي يدلل الرزاز من خلاله على سهولة التزوير والاختفاء .

وثمة إحالة أخرى إلى نص من نصوص نزار قباني ، تداخل في مقطع سردي وأذيب فيه في رواية أحياء في البحر الميت على لسان عناد الشاهد:

"فك دون اكتراث : أنني ما كنت اعرف عندما كنت أطارد خيط دخان أنني

كنت أطارد خيط دخان"⁽³⁾. إنها حالة من اليأس أصابت الرزاز كما أصابت نزار

قبانيكها عند الرزاز كانت مصحوبة بحالة من حالات الضياع والتشتت ، وفي مثل هذه الحالات يكاد التعبير الشعري يكون مفروضاً ؛ لأنّ ما يتضمنه من إيقاع قوي ومعنى عميق وسيلة مضمونة لاستنفاد الطاقة الشعرية وامتلاكها على

(1) الرزاز، سلطان النوم وزرقاء اليمامة، ص 89 .

(2) علوش، عنف المتخيل الروائي، ص 52 .

(3) الرزاز، أحياء في البحر الميت، ص 101.

عظمتها وكثافتها. فالإنسان عندما تهيج مشاعره ويمرُّ بتجربة شعورية مماثلة ولا يجد الألفاظ الخاصة تعبر عن مكنونه الانفعالي، يلجأ إلى قوالب جاهزة⁽¹⁾، ممتصاً ومتشرباً النص الغائب ليدخله في منظومة النص الحاضر⁽²⁾، بواقعه وحقائقه وتخيالاته.

ويشارك الرزاز الشاعر معين بسيد سو مأساته ويستدعيها متلمساً الماضي، ليمنح المتلقي تمثلاً مباشراً للخطاب الراهن⁽³⁾، من خلال اقتطافه لقصيدة معين بسيسو الشعرية "أنشد الجرح القديم":

هل أنا شاعر الثورة
أم أنني الكبش
والمصق القادم
إني مع الثورة حتى يقودني
رفيقي القديم في السلاح
إلى زنزانتني
أنا السجين في ثورتي
وهي حريتي⁽⁴⁾.

لم يجد الرزاز ما يعبر عن معاناته التي واجهها من انتماء والده لحزب البعث المنقلب على والده وعليه هو الآخر كما يفهم من السياق، سوى ما رآه في معاناة معين بسيسو، فالموضوع عند بسيسو الذي يشكل بؤرة الهم الثوري هو الوطن وكمبدع وصادق، يبدأ من الخاص إلى العام، يجسده ويسمو من خلاله ويعطيه دفقاً درامياً وتتأسقاً في خلق الرؤية عبر الأضداد والتماثل⁽⁵⁾، والسارد هنا يلتقي

(1) قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص 86.

(2) مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص 121 .

(3) المرجع نفسه، ص 97.

(4) الرزاز، أحياء في البحر الميت، ص 49.

(5) القهوجي (منيرة)، رؤى ثقافية، مطبعة الروزنا، ط 1، 2002، ص 65.

مع الشاعر ويعبر عن آلامه وجراحه بجراح الشاعر ⁽¹⁾, لكن بؤرة الهم عند الرزاز تتمثل في الخيانة والانقلاب الحزبي , مستفيداً من تلك الأضداد في قصيدة بسيسو والمتمثلة في قيادته من قبل رفيقه في حمل السلاح إلى الزنزانة.

2 . 2: التناسل النثري:

النثر هو الواقع الكلامي الأول الذي استمر خطاباً للتواصل الإنساني مع تطور البشرية. لكن شيئاً من التأثير أصابه فاتخذ مناحي عدة انحرف فيها النثر وتميَّز عن اللغة الكلامية, ولعلَّ الرواية هي من هذه الأنواع النثرية التي انحرفت وامتازت عن اللغة الكلامية, لغة الخطاب والتفاهم, وكذا القصة والمقامة والخطبة والمقالة والرسالة....الخ, جميعها أنواع نثرية انصرفت عن الخطاب المؤلف اليومي لتنفرد بأساليب وأدوات ومضامين تجري بأفلام وألسنة ذوات طابع أدبي فني, كانت وما زالت تخدم أفكاراً اجتماعية تطوَّع لها النثر معالجاً وناقداً ومحلاً وموجّهاً ناصحاً, وما لهذه الأنواع الأدبية من تأثير, كان أمراً طبيعياً أن يتأثر الرزاز وهو الناثر البارِع الذي أبدع في نثره, ترفده قراءاته المختلفة, وتدعم أفكاره وتجاربه الخاصة ببعض الأقوال المأثورة المقتبسة من بعض الخطب المشهورة, ونسجه على النسق الذي كان يسير فيه النثر القديم بشكل عام.

فالرزاز فياض مسترسل كثير الأغراض, متعدد الملامح, يتقرَّب في أسلوبه وأدبه المتمثل في نثره, من أساليب الأولين والمحدثين, ولكنه على دأبه في جميع محاولاته كان أقرب إلى التركيز وغنى المادة الفكرية, واجتتاب الألوان الشخصية واللامح الخاصة أحياناً.

فهو لم يعتزل الناس والحياة, ولم ينس في الآن نفسه الذات والأنا, لذا خرجت رواياته مزيجاً يجمع بين هذا وذاك ضمن قوالب نثرية متعددة يحاكي فيها الذات والأنا والمجتمع والحياة.

وهذه التداخلات النصية جاءت تثير بعض المشكلات بطريقة التداعي , فأخذ

(1) دودين, توظيف التراث في الرواية الأردنية, ص 185.

ينثر بعض الننف والشذرات متخللة لغته وأسلوبه الخاص، لافتة المتلقي إلى التراث النثري السابق منه واللاحق، من أحداث انعكست في أدب الرزاز على أحداث آنية، فاكتمت صفة الديمومة حول بعض العلاقات الاجتماعية، والظروف النفسية، وبعض الأمور الفلسفية، أو حول الموضوعات الطارئة التي تجدد في المجتمع عند تغير بعض العادات والتقاليد، وما يؤول إليه الحال الاقتصادي والسياسي، ومدى تأثيره على المجتمع الذي هو فرد في منظومته. ومن السهل علينا أن نميز بين الصورة اللفظية وإيقاعها الموسيقي الذي امتاز به النثر القديم على العموم، وما تنقله هذه الصورة إلينا من حقائق ومشاعر، ولعل هذا النسق الرنان عند إدخاله في منظومة النثر الحديث ولا سيما الرواية، يحدث تغييراً في النظام الخاص للعبارات وترتيبها، أو في طريقة تناول الموضوع والسير فيه، وهذا حتماً يؤثر في طبيعة الأثر الذي تتركه في مشاعر الآخرين، وفي نوعه ودرجته "ذلك أن وظيفة التعبير في الأدب لا تنتهي عند الدلالة المعنوية للألفاظ والعبارات، بل تضاف إلى هذه الدلالة مؤثرات أخرى يكمل بها الأداء الفني، وهي جزء أحيل من التعبير الأدبي، هذه المؤثرات هي الإيقاع الموسيقي للكلمات والعبارات والصور والظلال التي يشعها اللفظ وتشعها العبارات زائدة على المعنى الذهني، ثم طريقة تناول الموضوع والسير فيه؛ أي الأسلوب الذي تعرض به التجارب وتنسق على أساسه الكلمات والعبارات"⁽¹⁾. إذن كيف يكون العمل الأدبي حين يتخذ من المضمون واللفظ معاً صورة تعبيرية؟ أي حين يتناوب السرد لغتين نثريتين الأولى حديثة اللفظ والجرس، والأخرى تراثية قديمة، والفارق بينهما جلي يفصل بينهما ارتفاع صوتي تارة، وانخفاض صوتي تارة أخرى، "والكلام الذي لا معنى له كالجسد الذي لا روح فيه، كما قال بعض الحكماء: الكلام جسد وروح، فجسده النطق وروحه معناه"⁽²⁾. وكان يلجأ إلى

(1) قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص 32.

(2) ابن طباطبا (محمد ابن احمد العلوي)، عيار الشعر، تحقيق س0بونيياكر ليند، (د.ط)،

النثر المقيد الذي تحكمه الفواصل والأسجاع التي شكلت سمة من سمات النثر القديم، التي حرص الرزاز على إدراجها في معماره الروائي الحديث. وستتم دراسة هذا الباب الخاص بالتناسل النثري على الوجه التالي :

أولاً: لغة التراث النثري القديم و المصادر التراثية.

ثانياً: اللغة الحديثة و المصادر الحديثة.

2 . 2 . 1: لغة التراث النثري القديم و المصادر التراثية:

وهذا ما أشرت إليه سابقاً، وأقصد تلك النكهة اللغوية المميزة والتشكيل الهندسي لبعض أشكال النثر القديم، وقد تجلّى ذلك بوضوح في جنس المقامة وبعض الرسائل والخطب وعنوانات الكتب القديمة، التي تقوم بدورها على اختيار الألفاظ المتجانسة، والفواصل، والأسجاع المتناسقة التي تشرّبها الرزاز نتيجة اطلاعه، وغازة مخزونه. والمتأمل بأنعام إلى مؤلفات الرزاز الروائية، سيلمح فيها استخدامه لهذا الأسلوب الذي يعتمد السجع والوقع الموسيقي، ويلحظ مدى توفيقه في الإفادة من محاسنهما، وبراعته في استخدامه، ولعلّ أول ما يلفت النظر في أضخم رواياته "المتاهة" المساواة والتقسيم في العنوان: فالمتاهة يقابلها "ناطحات"، و"الأعراب" يقابلها "السراب"، وهذا الأسلوب يذكرنا بالضرورة في العنوان التقليدي الذي يلتبس غالباً بالتساوي والسجع ككتاب الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، وكتاب منهاج البلغاء وسراج الأدباء.

وعلى الرغم من أنّ عنوان الرواية يحيل إلى التراث، فإنّه مفعم بالدلالة التي تكاد تحمل مضمون الرواية؛ ففي العنوان إدانة واضحة للمجتمع العربي الاستهلاكي الهامشي الذي يعيش على تخوم الحضارة ولكنه لمّا يدخل أعماقها أو يستوعب جوهرها. ويلجأ الكاتب في روايات أخرى إلى عطف شبه الجملة على مثيلتها كما هو الحال في "سلطان النوم وزرقاء اليمامة".

أمّا في المتن الروائية، فإنّ توظيف الشكل "المقامي" بيّن، ولا سيما في "المتاهة"، حيث نقرأ: "علونا على ظهور الجياد، وسرنا بالخيول، ثم انحدرنا

كالسيل، وانعطفنا متسابقين، ورمحنا متلاحقين، وتناوبنا في النزال، واندفعنا كالجمال، وسقنا في الفجاج، وأثرنا العجاج، ولعبنا بالرماح، وتقابلنا بالصفاح، وانفجرت الهيازع، واهتزت الزعازع، فكم سببت أحرار، وقهرت أخيار⁽¹⁾.

والمقطع السردى السابق يقترب في معماريته من معمارية المقامة التي ظهرت على يد بديع الزمان الهمذاني، كما أنها تعتمد على السجع والفواصل التي أشرت لها سابقاً، وقصار الجمل، فضلاً عن الحركة المتوالدة من الأفعال التي هي أيضاً سمة تميز فن المقامات عن أي جنس آخر "ومن المعلوم أن فن المقامات يتطلب قدراً من الألفاظ والتراكيب العربية الغريبة وغير المألوفة؛ لتزويد الناشئة بثروة لفظية صالحة تعينهم على الكتابة والخطابة"⁽²⁾. وما نلاحظه في المقطع السردى السابق من إيقاع موسيقى وسجع، وتوال في الأفعال، وإيراد التراكيب العربية الغريبة، تحيل إلى فن المقامات، وهذا ما اصطاح عليه الدكتور محمد الشوابكة "بالتناس البنائي" ليدل على إفادة النص المعاصر من تقنيات سردية قديمة، وانفتاحه على أجناس أدبية قديمة ومعاصرة مختلفة في بنائها عن بناء النص القديم أو المعاصر"⁽³⁾. "على أن البناء الروائي المعاصر كالفصيدة الحديثة، نص منفتح يُقاطع أحياناً بأنواع من السرد القديمة"⁽⁴⁾. وهذه اللغة المقامية المسجوعة، وظفت لخدمة السياق الروائي الذي جاء أغلبه قائماً على لغة تراثية والذي يمثله حسنين في انشطاره إلى حسن الأول وحسن الثاني، معبراً في هذا المقطع عن الصراع الدائر بين حسن الأول والثاني، بين النزوع للحاضر أو النزوع للماضي، ولا تقتصر سمات الرواية في هذا المقطع على السجع، وإنما تتجاوزه إلى الإكثار من الجنس الناقص كالفجاج والعجاج والهيازع

(1) الرزاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب، ص 121 .

(2) جبران، (محمد مسعود)، فنون النثر الأدبي في آثار لسان الدين الخطيب، دار المدار

الإسلامي، ط1، (2004)، ص45.

(3) الشوابكة، توظيف التناس في متاهة الأعراب في ناطحات السراب، ص28.

(4) المرجع نفسه، ص28.

والزعازع؛ أو استخدام الطباقي في قوله: "متسابقين ومتلاحقين" الخ، وكل ذلك يؤكد قصديّة الكاتب في استثمار ملامح المقامة.

وأرى أنّ الرزاز يستلهم مرحلة تاريخية كاملة وينقلها إلى الحالة العربية الراهنة بشكل فانتازي، يعبر من خلالها عن حالة سكونية ثابتة، ليست قادرة على الاستجابة لتحديات العصر، أو محاولة استيعابه، وفي ذلك تظافر مع عنوان الرواية ومحتواها؛ إذ تتكرر صرخات الإدانة لمجتمع مستهلك لم يتمكن من استيعاب السياقات التاريخية والثقافية التي أنتجت الحضارة الوافدة، كما أنّ هذا التوظيف يشير إلى عدم القدرة على الانعتاق من سلطة النص القديم، وبالتالي أبوية هذا النص الذي يحمل في ثناياه انفصاماً واضحاً بين مفردات الخيل والصحراء والغارات القبلية وما يقابل ذلك من أفكار ورؤى حديثة.

إنّ أبوية النص لا تعدو أن تكون تعبيراً واضحاً عن أبوية المجتمعات العربية المعاصرة وقيامها على التآلف القبلي أكثر من قيامها على التآلف الفكري. والكاتب هنا يحاول طرح القيم القديمة التي تطل إلى الحاضر بين الفينة والأخرى تماماً كما تطل في السرد نفسه.

وفي نص أحياء في البحر الميت جاء على لسان الرائد: "أنا رجل الحياة ادعوها فتجيب ومدجن الضواري أمرها فتطيع"⁽¹⁾. وهذه العبارة السردية مستنسخة عن عبارة عيسى ابن هشام في المقامة المضيرية إذ قال: "كنت بالبصرة ومعى أبو الفتح الإسكندري رجل الفصاحة يدعوها فتجيب، والبلاغة يأمرها فتطيعه"⁽²⁾. من باب الاعتداد بالنفس؛ إذ جاء التوظيف لهذه العبارة المنزعة المحورة؛ لتبيان الثقة التي يتمتع بها الرائد من أجل تطويع عناد الشاهد بالحيلة أيضاً، والتي كانت من صفات أبي الفتح الإسكندري بطل مقامات الهمذاني "فقلت لنفسي يجب تطويع عناد هذا، وإلّا غضب عليه عبد الحميد، فحملت عليه منفاً

(1) الرزاز، الأعمال الكاملة، ص 91 .

(2) عبد الحميد (محمد محي الدين)، شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، (د.ت)، ص121.

مخططيكنت واثقاً من نجاح خطتي"⁽¹⁾. لقد استطاع الرزاز أن يثير حالة من المماهة بين الرائد المخطط لتطويع عناد، وبين شخصية أبي الفتح المحتال ضمن تجربة تنهض على توظيف المضمون المقامي، إضافة إلى الشكل المقامي، واتخاذ وسيلة للتعبير عن الحاضر وتصوير للواقع الذي هو امتداد للماضي، ويشي إلى تردّي الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، كما وتشير إلى طبقة متنفّذة ومتحكّمة تسعى إلى ترسيخ العبودية، ضمن طبقة عامة يمثلها عناد، وهي محرومة من حقوقها في قول كلمتها الأخيرة، وتعاني من الظلم والتسلط، وحين تجد لها متنفساً تثور وتتمرد وترفض واقعها. ومثل هذا البناء التراثي نجده في روايات الرزاز متكرراً بنفس اللغة والأسلوب⁽²⁾، إذ جاء على غرار ما قرأناه في التراث السردى العربى القديم، وأنّ انتزاعها من سياقاتها داخل الرواية المعاصرة، يضعها إلى جانب التآليف القديمة وما تراعيه من تنوع لغوي وإيقاعي.

ولم يقتصر اتكاء الرزاز على المقامة فقط؛ وإنما تقاطعت رواياته أيضاً مع جملة من الخطابات القديمة التي اتسمت بشيء غير قليل من العناية بالفواصل والأسجاع والتحسينات البلاغية. ولعل أبرز من تأثر بهم الرزاز من هؤلاء الخطباء والبلغاء، علي بن أبى طالب، والحجاج بن يوسف الثقفي، وسأكتفي هنا لبيان تأثره بنتائج تلك الشخصيات، الذي ظهر تأثره بها حسب إشارات ومحاكاته لها. ففي هذا الإطار يستلهم الرزاز خطبة علي بن أبى طالب في أهل العراق حين صاروا هدفاً يرمى من قبل جنود معاوية، إلى درجة أنّ خيلاً لمعاوية أغارت على الأنبار ثم غنمت ورجعت بلا مقاومة⁽³⁾. وعلي في هذه

(1) الرزاز، الأعمال الكاملة، ص 91.

(2) ينظر: مذكرات ديناصور صفحة 16 و 6 و 10 و 15 ومتاهة الأعراب صفحة

6 و 26 و 35 و 47 و 200 و 299-300 .

(3) محمد (محمود محمد)، عماره الخطابة بين النظرية والتطبيق، مكتبة الإيمان، ط1،

1997، ص 125.

الخطبة يعرض قضيته معهم , إذ خذلوه ساعة دعاهم إلى امتلاك زمام المبادرة
 حيال عدوهم, وجاء في خطبة حسن الثاني : "منذ زمن بعيد وأنا أدعوكم إلى ثورة
 العلم والعلمانية واستيعاب التكنولوجيا لكنكم وضعتكم أصابعكم في آذانكم ,
 واستكبرتم وأمعنتم في الجدل , فجادلتم ونازلتم , ثم صابرتكم وطاولتم ,
 ولكنكم أكثرتم الجدل كأنكم رأيتم رقعة الحلم وسيدة عندي فأغريتكم كلام ,
 صمت الأذان وغلقت القلوب , وعميت الأبصار, دعوتكم إلى الكمبيوترات ورايشن
 فأنكرتم علي دعوتي وهزنتم بها" (1). فالماضي يتجدد أمام حسن الثاني حين
 دعا قومه إلى التطور وغزو العالم , فحاول أن يستثير فيهم غريزة التطور
 ويستتكر عليهم عدم غزوهم للعالم , كما استتكر علي بن أبي طالب أهل العراق
 لعدم غزوهم لمعاوية , حين قال "والإني قد دعوتكم إلى قتال هؤلاء القوم ليلاً
 ونهاراً, وسراً وإعلاناً, وقلت لكم أغزوهم قبل أن يغزوكم , فوالله ما غزي قوم
 قط في عقر دارهم إلّا ذلوا فتواكلتم وتخاذلتم حتى شنت عليكم الغارات , وملكتم
 عليكم الأوطان" (2). كما أن حسناً يستعين بحلم علي وصبره على قومه, من أجل
 أن يستميل الناس إلى ما يدعو إليه في إحداث التغيير, لكن دعوته قوبلت بالرفض
 والنفور والاستهزاء كما واجهت دعوة علي , فالخطبة وظفت للإشارة إلى
 العربي القابع في أرضه دون حراك بينما العالم من حوله في تقدم مستمر؛ إذ جاء
 في خطبة علي رضي الله عنه "فقبحا لكم وترحاً حين صرتم غرضاً يرمى : يُغار
 عليكم ولا تغيرون , وتُغزون ولا تغزون , ويُعصى الله وترضون ! فإذا أمرتكم
 بالسير إليهم في أيام الحر قلتم: هذه حمارة القيظ" (3).

أمّا الفنية الموجودة في خطبة حسن الثاني, فتتمثل بوجود قاعدة جماهيرية

(1) الرزاز, متاهة الأعراب, ص 171 .

(2) فخر الدين (جودت), نهج البلاغة, تقريب التراث العربي, دار المناهل, بيروت, لبنان,
 ط1, 1989, ص31.

(3) المرجع نفسه, ص32.

مستمعني عنصر مهم من عناصر إلقاء الخطبة ⁽¹⁾، وهذا ما يلاحظ من تكرار ضمائر المخاطب الجمع كـ "جادلتكم وطاولتكم وصابرتكم" هذا بالإضافة إلى قصر الجمل المتوالية المسجوعة، وتضمنين الخطبة آيات من القرآن الكريم.

أمّا الصورة الأخرى في توظيف الرزاز للخطب فكانت على شكل تناصات قصيرة لا تتجاوز حد الجملة، كانت في أغلبها منتزعة من خطبة الحجاج بن يوسف أيضاً في أهل العراق عندما ولي عليها ومنها: "من تكلم قتلناه ومن سكت مات بدائه هما" ⁽²⁾؛ إذ يشكل الحجاج هاجس الرزاز لتصوير السلطة القمعية التي تمارس شتى أنواع الكبت. والتناص السابق يمثل امتداداً لتلك السلطة القمعية التي تُمارس بحق الإنسان العربي المسلوب من الحرية في أجواء من الديمقراطية الملقفة، ليطل هذا الاستفزاز السلطوي ذلك العالم الضيق، وهو أيضاً؛ أي الحجاج كان سبباً في اكتشاف حسن الأول في سراديب الأزمنة و الأمكنة، فيقول_ وهو المطارِد من قبل ذياب وذؤبانه بعد أن تطاول على الحجاج- ذياب -: "قد أُنِعت رؤوسنا فلنحمها من القطف" ⁽³⁾. وهذا القول يتناص مع قول الحجاج حين دخل العراق والياً عليها، وأخذ بعض الحضور يرمونه بالحجارة في أجواء من التمرد واللامبالاة فأغضبه ذلك فقال: "إني أرى رؤوساً قد أُنِعت وقد حان قطافها وإني أنا لصاحبها" ⁽⁴⁾. فملفوظ حسن الأول فيه حالة من التسليم والاستسلام للواقع المفروض في ظل السلطة التي تحمل رغبة في القتل وسفك الدماء .

(1) محمد، عماره الخطابة بين النظرية والتطبيق، ص7.

(2) الرزاز، فاصلة في آخر السطر، ص12، وينظر: المتاهة، ص35، وأحياء في البحر

الميت، ص258، وسلطان النوم، ص144.

(3) الرزاز، الأعمال الكاملة، ص535.

(4) إذ رفض قادة بني أمية ولاية العراق خوفاً من اضطراباتها الدائمة، وقبلها الحجاج حين قال عبد الملك بن مروان: أنت زنبورها. ثم أعطاه كتاب التولية، فأخذه الحجاج بيده،

والرزاز في رواياته لم يكتف بتوظيف البناء النثري السائد في العصور القديمة، بل عاد إلى مادة بعض النصوص القديمة ووظفها في رواياته، فتضمنت رواية جمعة القفاري يوميات نكرة نصاً لأبي حيان التوحيدي؛ إذ وظف للتعبير عن احتقار جمعة لذاته، ففي نص الرواية يقول جمعة: "أنا نكرة نعم أكاد اسمع أبا حيان التوحيدي يقول: ما أقل حياءك، وما أصلب وجهك، وما أوقح حدقتك، لماذا؟ لأنني صريح وأعترف"⁽¹⁾. حيث كان هذا الخطاب حوار جمعة مع ذاته النكرة التي لا وجود لها في ظل الظروف المحيطة به، وإشارة جمعة إلى التوحيدي إنما هي إشارة إلى نمط الكتابة التراثية المستحضرة، وفي الوقت نفسه لم يسمح الرزاز لنفسه أن يستسلم للتراث، ولم يسمح لها بالهيمنة على النص الجديد، بل جعل التناص للتعبير عن واقع ذاته فقط في لحظة نزوع إلى تجارب الآخرين، لذا صدر روايته بنص منتزع من "الإمتاع والمؤانسة" لأبي حيان التوحيدي

= ولبس ثياب السفر، وتعمم بعمامته حتى دخل الكوفة وحده، فجعل ينادي: الصلاة جامعة، وصعد المنبر مثلثاً متركباً قوسه، فجلس واضعاً إبهامه على فيه فقال بعضهم لبعض: قوموا حتى نرميه بالحصى، فدخل محمد بن عمير الدارمي، فلما رأى الحجاج جالسا على المنبر لا يجيب ولا ينطق قال: لعن الله بني أمية حين يولون العراق مثل هذا، لقد ضيع الله العراق حيث يكون مثل هذا عليها، وقال: والله لو وجدوا أذم من هذا لبعثوه إلينا، ومن الجلوس من قال: حصر الرجل فما يقدر على الكلام، ومنهم من قال: أعرابي ما أبصر حجته، فوقف الحجاج وقد فك لثامه، ونحى العمامة عن رأسه، وبدأ خطبته من دون حمد الله والثناء عليه، ولا صلى على نبيه وكان أول ما بدأ به أن قال:

أنا ابن جلا وطلّاع الثنايا متى أضع العمامة تعرفوني

إني والله لأرى أبصاراً طامحة، وأعناقاً متطاولة، ورؤوساً قد أينعت وحن قطافها، وإني أنا لصاحبها، كأني أنظر إلى الدماء تفرق بين العمام والمحي.

إن أمير المؤمنين نثر كنانته، فوجدني أمرها طعماً، وأحدها سناناً، وأقواها قدماً.... الخ، أنظر عطوي، علي نجيب، الحجاج بن يوسف الثقفي حاكماً، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1، 1993، ص120-121

(1) الرزاز (مؤنس)، جمعة القفاري يوميات نكرة، رواية، دار الفارس للنشر والتوزيع عمان، ط1، 1990، ص 5.

فكانت الغاية تفسير الحاضر في ظل ما قيل في الماضي من خلال إسقاط نص التوحيدى على ذات جمعة النكرة، وإضافة إلى ذلك جاء النص بين قوسين؛ ليؤكد للقارئ أن السرد يستند إلى حقائق تاريخية موثقة؛ إذ إنَّ النص التراثى يعبر عن معناه التراثى ومدلوله المعاصر، في آن واحد⁽¹⁾، فكان نص التوحيدى نواة هامشية⁽²⁾ لم يتكئ عليها السرد فيما بعد.

وفي نص متاهة الأعراب في ناطحات السراب، إحالة إلى نثر ابن خلدون صراحة إذ جاء ضمن السرد "لا بدَّ في القتال من عصبية"⁽³⁾. فالراوي يربط قول ابن خلدون حول العصبية بالقومية العربية، والعشيرة التي تشكل بديلاً لها، والأخيرة تشكل بديلاً للأحزاب⁽⁴⁾، ضمن علاقة حوارية للنص السردى مع النص التراثى على مستوى المضمون⁽⁵⁾؛ إذ يرى ابن خلدون أنه لا سبيل للتغلب على المشاكل إلّا من خلال الوحدة والاتحاد، لذا ينقل الرزاز هذه الصورة ويسلم بها ليمزجها بالوضع الراهن المتشظى الذي هو واقع يسوقنا إليه تشظى الشخصيات وانشطارها، كانشطار حسنين إلى أول وثان كليهما على نقيض من الآخر، أو تبدل حال الشخصيات وانتقالها من حالٍ إلى حالٍ وإنكارها لمبادئها وحتى أصولها في بعض الأحيان.

وثمة إحالة أخرى إلى مصادر قديمة، كاستلهم الرزاز لطريقة السرد أحياناً، وموضوع السرد أحياناً أخرى في حكايات كليلة ودمنة؛ أي على المستويين اللغوي والأسلوبى، ومن التضمين اللغوي: "قالت العلماء إنَّ ثلاثة لا يتجرأ عليهن إلّا أهوج، ولا يسلم منهنَّ إلّا قليل، وهي محبة السلطان، وائتمان النساء

(1) مبروك (مراد)، العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر، دار المعارف، ط1،

1986/1914، ص 131 .

(2) بنيس (محمد)، حادثة السؤال، المركز الثقافى العربى، ط2، 1988، ص 85 .

(3) الرزاز، متاهة الأعراب، ص 11 .

(4) ينظر: رفقة، توظيف التراث، ص 267 – 268 .

(5) الشوابكة توظيف التناسل في متاهة الأعراب في ناطحات السراب، ص 15 .

على الأسرار, وشرب السم للتجربة⁽¹⁾. وهذا القول كان موجهاً من كليلة إلى دمنة من باب الحكمة والنصيحة, إلّا أنّ كاتم صوت لا يظهر أنّه يقبل النصيحة, فيكتشف أنّه أهوج بعد أن اسرّ لسليفاً بأسراره, وبعد أن شرب الخمرة للتجربة, وبعد أن كان يقف أمام الدكتور مراد ذلك المسؤول القوي فيصفر وجهه خوفاً, والتضمين يكشف عن معاناة كاتم الصوت - يوسف - النفسية وهو الذي تجرأ وتناول مبرراً بذلك سوء أفعاله.

وثمة خطاب آخر موجه من الحكيم بيدبا إلى الملك دبشليم فيقول كاتم صوت: " يقال في بعض الأمثال أنّه لم يبلغ أحد مرتبة إلّا بإحدى ثلاث: إمّا بمشقة تناله في نفسه, وإمّا بخسارة في ماله, أو نقصان في دينه, ومن لم يركب الأهوال لم ينل الرغائب"⁽²⁾. إلّا أنّ كاتم صوت لم يبلغ ما يريد إلّا بمشقة في نفسه, ويشير السرد إلى الخمرة التي كان يشربها والتي كان لها الفضل في الإدلاء باعترافاته, فهو قبل ذلك كان يبحث عن طريقة ليعلن اعترافاته فيها فوجد في الخمرة سبيله, إذ يشير نص ابن المقفع 'أنّه من أجل بلوغ الهدف لا بدّ من تضحية جسدية حتى يتمكن الفرد من الوصول, والرزاز في ذلك يتفوق على الحكيم إذ يقول كاتم صوت: "أما أنا فلم أبلغ مرتبتي إلّا بالأولى"⁽³⁾. فالرزاز رأى في الخمرة كل ما رآه الحكيم من نقصان في المال, ومن مشقة في النفس, ومن نقصان في الدين, إذ إنّ كل ذلك يتوافر في الخمرة التي يشربها كاتم الصوت, ففيها مضرة للصحة, وهدر للمال, وخروج عن الدين من منظور السارد.

2. 1. 1 السيرة الشعبية (شهرزاد وألف ليلة وليلة):

تعتمد حكايات شهرزاد لشهريار على إمكانات سردية غنية في ألف ليلة وليلة

(1) الرزاز , الأعمال الكاملة, ص 285. وينظر: المقفع, كليلة ودمنة, ص 59.

(2) المرجع نفسه, ص 386. وينظر: بيدبا الفيلسوف الهندي, كليلة ودمنة, ترجمة عبدالله بن

المقفع, دار الإسرائ, عمان, الأردن, ط1, 2000, ص54.

(3) الرزاز, الأعمال الكاملة, ص 386 .

استطاع الرزاز أن يستوعب هذه الإمكانيات داخل العمل الروائي، وأخصّ "مناهة الأعراب في ناطحات السراب"، حيث كان حسن الثاني القادم من التاريخ بلغته وفكره يروي حكايات الكهف والجب وحكاية الليلة السابعة⁽¹⁾.

أمّا شهرزاد فقد روت رواية العالم البديل "حكايات صحراء السراب"⁽²⁾، وحكاية "الليلة الأولى"⁽³⁾، و"الليلة الثانية"⁽⁴⁾، وحكاية "الغرفة المظلمة"⁽⁵⁾، وكل حكاية من هذه الحكايات ترتبط بالحكاية الأخرى ضمن خط سردي واحد، كل واحدة منها تقضي إلى الأخرى التي تليها لتتقي معها في الفكرة والهدف، ضمن إطار حكايات الليالي الذي من خلاله استطاع الرزاز أن يولّد حكايات جديدة داخل الحكايات⁽⁶⁾، ولعلّ أول ما يشير إلى اتكاء السرد على ذلك الإطار الشهرزادي ما قاله حسن الثاني لحسن الأول: "أنا حسن الثاني كنت ذاهبا في غيبيتي الكبرى، اعتبرني أشبه بشهرزاد، سأحكي لك كل ليلة عن حياتي لأحول دونك وقتل نفسك"⁽⁷⁾. وهنا يظهر لنا الهدف الرئيس من وراء حكايات شهرزاد، وهو ثني شهریار عن القتل وسفك الدماء، الذي نراه هنا في الروايات وهو: الحيلولة بين السارد المطارد حسنين والإقدام على الانتحار؛ فظهور حسن الثاني/الوجه الآخر لحسنين حال بين السارد والانتحار، ويمكن إرجاع محاولات شهرزاد لثني حسن الثاني عن الانتحار؛ لأنها تشكّل وجهاً آخر للبطل وصدى له، تكمل ما كتب وتصوب مسيرته ورؤيته، ووجودها تأكيد لإصراره على خلق العالم البديل كما

(1) الرزاز، مناهة الأعراب، ص 41 - 52.

(2) المرجع نفسه، ص 280، 289، 292.

(3) المرجع نفسه، ص 293، 295.

(4) المرجع نفسه، ص 332، 352.

(5) المرجع نفسه، ص 395، 366.

(6) حواس، (عبد الحميد)، الحكاية - البيان وتأسيس شكل أدبي حكاوي، فصول، م 13، ع 3، 1994، ص 153.

(7) الرزاز، مناهة الأعراب، ص 40.

تخيله فيما أسماه بمسودة العمل⁽¹⁾ فيشرع حسن الثاني "شهرزاد المتاهة" إلى سرد حكاياته كل حكاية كان ينهيها بالعبارة التي اشتهرت بها حكايات الليالي "أشرق الصباح وسكنت شهرزاد عن الكلام المباح", إلى أن يأتي الليل فيتابع حسن الثاني سرد الحكايات الجديدة التي أشرت لها في البداية من هذا الحديث.

وغالباً ما يلجأ الرزاز في المتاهة الى عنوانة فقراتها ب(حكاية ...) وأخرى بـ(ليلة) و(ليلة أخرى) , لتكون هذه العناوين فارزة بين البناء العام (للحكايات) المتضمنة التي تتميز عن البناء الروائي بطريقة سردها أو باكتسابها عناوين فرعية تجعلها تنتمي إلى بنية حكاية داخلية على السياق الروائي⁽²⁾. ورغم التشابه بين الليالي والرواية, إلا أن الأولى تأخذ منها الحكاية أكثر من ليلة حتى تبلغ نهايتها, أمّا الرواية فكل ليلة فيها مكتملة⁽³⁾.

كما ونجد أصداء لحكايات العجب التي وردت في الليالي في حكايات المتاهة, فذباب الادم نبي بأنه سينتهي نهاية مفاجئة بأسلوب أوديب على يدي أولاده أو عصيته أو حلمه⁽⁴⁾, منتجاً قصاً جديداً له أبعاده الخاصة, على صعيد الدلالة وإنتاج المعنى عبر تقنية المزج بين واقع الرواية المتعلقة بصحراء السراب, وبصراع الصعاليك فيها مع البريجادير وجنوده, وأسطورية الحكاية العجائبية في نص الليالي⁽⁵⁾, وكأن الواقعي صار مبنى حكاياً أسطورياً يوهم بواقعيته⁽⁶⁾, مع الاحتفاظ بثنائية الأصل والتحوير في الحكايات⁽⁷⁾. ويخرج الرزاز عن محاكاة الأطر الخاصة بحكايات ألف ليلة وليلة لتتناص روايته "سلطان النوم وزرقاء

(1) الشوابكة, توظيف التناس في متاهة الأعراب في ناطحات السراب, ص29.

(2) المرجع نفسه, ص29.

(3) المرجع نفسه, ص 29 .

(4) الرزاز , المتاهة, ص 281.

(5) دودين, توظيف التراث في الرواية الأردنية, ص232.

(6) علوش, عنف المتخيل الروائي, ص109.

(7) يقطين, الرواية والتراث السردى, ص137.

اليمامة" مضموناً مع حكايات الليالي، حيث يستدعي شخصية علاء الدين الذي يملك عينين توقعان النساء في عشقهما، وتحوزان على إعجاب الرجال وثقتهم، وهو يملك هاتين العينين بسبب أمنية تمننتها أمه التي قالت وهي على فراش الموت: "تمنيت ولداً ذا عينين سوداوين، يجثو البشر والحجر من أجل سوادهما، وقد استجيب لي"⁽¹⁾. وعندما ينقطع التيار الكهربائي في بيته يسرع إلى المصباح السحري الذي تركته أمه له قبل موتها، ويعالجه ويخرج منه المارد قائلاً جملته المعهودة في الليالي: "شبيك لبيك عبدك بين يديك، اطلب أمنية واحدة فقط أحققها لك"⁽²⁾. فشخصية علاء الدين من الشخصيات التي كان لها حضورٌ بارزٌ في الليالي يستدعيها موظفا العجائبية واللغة الفصحى والمسجوعة، إذ يبدو التناص متفاعلاً تفاعلاً داخلياً في السياق النصي الذي ظهر فيه، ومحتفظاً بشكله السردى القديم، وقد أضاف هذا التناص بعداً جمالياً يمكن من خلاله التواصل مع الآخر القارئ.

أمّا على مستوى توظيف اللغة الخاصة في ألف ليلة وليلة، فقد لجأ الرزاز في حكاياته الشهرزادية التي مثلها حسن الثاني إلى لغة فصيحة تشير إلى مرجعيته التراثية، حيث امتازت هذه اللغة بجزالة الألفاظ التي تلامس في إيقاعها اللغة المستخدمة في سرد الحكايات، التي اكتسبت الخصوصية الإيقاعية من خلال توالي الجمل المسجوعة التي تتلاءم مع أناشيد الحب والعاطفة والبطولة⁽³⁾، فالكلمات بإيقاعها كان لها الأثر الواضح في كبح جماح الملك المتعطش إلى القتل

(1) الرزاز، سلطان النوم وزرقاء اليمامة، ص15.

(2) المرجع نفسه، ص18.

(3) فون دير لاين (فرد ريش)، الحكاية الخرافية، ترجمة نبيلة ابراهيم، مكتبة النهضة، بغداد، دار العلم للملايين، بيروت (د.ت)، (د.ط)، ص219.

وسفك الدماء في ليالي ألف ليلة وليلة، فكان انتصار سحر اللسان على قرار قاس غير عادل يصعب إبطال مفعوله⁽¹⁾، فلم يغفل الرزاز هذا الجانب في روايته، فكانت لغته شهرزادية تحاور التاريخ الذي اعتاد اللغة الفصيحة، والصور البديعة، والإيقاعات المتكررة للحروف والكلمات "الحرف لغات، وتصريف، وتفرقة وتأليف، وموصول مقطوع، ومبهم معجم، أشكال وهيئات، والذي أظهر الحرف في لغة هو الذي صرفه، والذي صرفه هو الذي فرقّه، والذي فرقّه هو الذي ألقه، والذي ألقه هو الذي واصل فيه"⁽²⁾. لتتهض الرواية بالتالي على التجريبية العميقة التي تتكئ بكل أطرافها على حكايات الليالي، مؤدجة هذه الحكايات إلى خطابات معاصرة تصب في مجرى التعبير عن الواقع⁽³⁾، مستفيدة مما حفظته هذه الموارد من تجارب إنسانية ساعدت على تطور الجانب المعرفي الإنساني.

ويرى النقاد أنّ الروائي الحديث، يلجأ مولعاً بالسرد في الليالي، بسبب مخزونها من الأنماط القصصية والإمكانات الفنية، بغية الخلاص من النمذجة والأجناس المملة المستهلكة، فهي نصوص متعالية، ذات تجربة فنية متجددة، وأزلية خارج الأطر التاريخية⁽⁴⁾.

كما إنّ حكايات ألف ليلة وليلة شكّلت أداة أعطت للسرد صفة الاستمرار وكذلك صفة الخلود لشخصياتها الرئيسية، وهذا ما أصطلح على تسميته بالتناسل الإحالي في النقد الأدبي الحديث والذي يعني: "مقابلة النص المولد بالنص الأصلي لا بوصفه شبيهاً وقريناً، بل بوصفه استمرارية خطابات استنساخية، تسرع في تحويل المجرى الأصلي، وتعديل الفهم السابق، ليصب في الرصيد المقروئي

(1) الموسوي (محسن جاسم)، (1704هـ/1997م)، الوقوع في دائرة السحر، ألف ليلة

وليلة في النقد الأدبي الإنجليزي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، ص108.

(2) الرزاز، المتاهة، ص356.

(3) علوش، عنف المتخيل الروائي، ص150.

(4) الموسوي، الوقوع في دائرة السحر، ص288.

الثقافي للقارئ المعاصر⁽¹⁾.

فكانت التناصات سواء في اللغة أو الأطر أو حتى العناصر السردية في الليالي موظفة بدقة وعناية بحيث يبقى السرد مستمراً، فلم يستخدم الرزاز ما أشرت إليه سابقاً من عبارات افتتاحية وقفلات منهية في حكايات الرواية إلا ليستمر السرد، ثم أنه لم يستخدم أسلوب الحكايات المتوالية إلا ليُخلد شخصياته وتبقى حاضرة حتى موت الرواية.

ونعلم أن حكايات ألف ليلة وليلة التي كانت ترويها شهرزاد جاءت لثني شهریار عن القتل، وفي النص الروائي يحاول حسنين الانتحار في ظل غياب المؤسسة الواحدة، فتخرج شهرزاد قائلة: "جئت كي أحرك من الرغبة في الموت بالحكاية"⁽²⁾.

فكان الاتكاء على حكايات ألف ليلة وليلة وسيلة ناجحة في الإبقاء على حياة الشخصية الرئيسية التي يموت السرد بموتها ويحيا بحياتها.

2. 2. 2 التناص البنائي الحديث و المصادر الحديثة:

وقد خاض الرزاز تجربة مع النثر الحديث ضمن تجربته الروائية، وخاصة "شظايا وفسيفساء"، و"جمعة القفاري"، و"مذكرات ديناصور"، فالأولى اعتمدت التقرير فتضمنت خمسة عشر تقريراً، محاولة تقريب الأحداث من الوقائعي موهمة بالواقع مدعمة بدليل إعلامي⁽³⁾، حيث إن هذه التقارير تعبّر عن معاناة عبد الكريم النفسية بسبب العزلة التي فرضت عليه بعد عودته من بيروت، كما أنها تكشف عن أبرز التحولات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية في عمان، ومحاولة الكشف عن النزاع القائم بين الإقليمية والعشائرية في العمل السياسي والحزبي، والرزاز في هذا النص لم يقدم شخصياته وهي تتحرك في أبعاد حدث

(1) علوش، عنف المتخيل الروائي، ص 98.

(2) الرزاز، متاهة الأعراب، ص 279.

(3) محيلان، التجريب في الرواية الأردنية، ص 91 .

معين، بل قدّمها داخل إطار محدود هي التقارير، مبطنًا السرد من خلال توظيف تقنية "الوقفة"؛ إذ خاض السارد في تفاصيل دقيقة عملت على تجميد الزمن في بعض الأحيان. فمثلاً ورد هذا التقرير في "شظايا وفسيفساء"، إذ جاء هذا التقرير تحت عنوان "تقرير إخباري" وممّا جاء فيه: "عقدنا اجتماعاً في الحزب لبحث مسألة المطالبة بزيادة عدد المقاعد النيابية. بدأ الاجتماع هادئاً وودياً. بغتة جحظت العيون وانتفخت الأوداج وأظلمت الوجوه، وتكهرب جو الغرفة المضاءة بالكهرباء. إذ اقترح الرفيق ناصر الصفدي مضاعفة عدد مقاعد الزرقاء وعُمان التي تضمّان مليوني نسمة، مع مقاعد مدن الجنوب التي يقل عدد سكانها عن مائة ألف نسمة. انتفض أحمد الشوبكي كالملسوع وزعق:

أكاد انتشق رائحة إقليمية في هذا الكلام.... الخ"⁽¹⁾

أمّا روايته، "جمعة القفاري يوميات نكره"، فقد اعتمدت المشاهد، حيث تضمّنت أربعة وعشرين مشهداً. كل مشهد يتناول حادثة يومية في حياة جمعة القفاري وصراعه مع نفسه ومع الآخرين ومع الحياة، بواسطة راوٍ يروي من الخارج بضمير الغائب.

مشهد: جمعة في سوق الصّاعة

نبغي على المرء أن يتعلّم كيف يحترم نفسه أنا على سبيل المثال ، ما كنت ارتدي بدلة أنيقة وربطة عنق حين اندفع صاحب محل المجوهرات بوجه وقح لا يأخذ وجود المارة بعين الاعتبار وصرخ:

حرامي. وركض المارة لا أدري إن كانوا يلاحقون الحرامي أم يهربون من رجال الشرطة؟"⁽²⁾. وقد كانت هذه المشاهد تركز في الدرجة الأولى على التقلبات التي كانت تصيب شخصية جمعة، الذي يمثل مجتمعاً بكثرة علاقته والمشاهد التي كانت تمثلها وتمثل هذه العلاقات ولا تبتعد عن ذلك روايته "مذكرات ديناصور"،

(1) الرزاز، شظايا وفسيفساء، ص 49.

(2) الرزاز ، جمعة القفاري يوميات نكره، ص 189.

فإذا كانت التقارير تتناول أحداثاً بعينها والمشاهد تركز على بؤرة معينة ، فإنّ المذكرات تتناول مجموعة من الأحداث والمشاهد في المذكرة الواحدة ، وهي محاولات للخلاص من الشكل التقليدي في السرد. ومثل ذلك:

الثلاثاء: الديناصور بعد انتخابات عام 1993

ملاح خيبة المرشح النجم الذي هوى في الانتخابات مموّهة سافرة معا .
استقبلني بابتسامة باهتة ولكن غير مدبرة مسبقاً. صراحتي أخافتني. قلت:
ينبغي أن تنظم إلى حزب .. وإلا تحوّلت من نجم إلى شهاب يومض ومضاً باهراً، يباغت العيون، ثم سرعان ما يخمد وتطويه صفحات عتمة النسيان⁽¹⁾.
أمّا على مستوى المضمون، فتمة إحالات على مصادر حديثة عربية وأخرى غربية، فرواية أحياء في البحر الميت تضمنت مقطعاً من رواية أنت منذ اليوم لتيسير السبول، وذلك في إطار هذيان عناد وخبية أمله بعد قصف بيروت⁽²⁾.
فيقول: "أخي الأزمة أزمة ديمقراطية، إسرائيل والاستعمار قضية ثانوية"⁽³⁾ والسبول في أدبه كان يحلم بإقامة دولة عربية أساسها الديمقراطية النابعة من شخصيته المعروفة بالفردية، والاعتداد بالنفس، والرفض، والتزمت، والثورة لأبسط الأمور⁽⁴⁾، وعناد في المقطع السردى يعزو الوضع العربى الصامت إلى الديمقراطية والحرية المسلوبة، وعناد نفسه محاط بآليات من القمع المتعددة المتمثلة بالسجن والتغريب الفكرى في واقع معيشى عام.

وثمة إحالة أخرى إلى مصادر غربية جاءت كعناوين مميزة لأحد الأجزاء في رواية "مناهة الأعراب"، مقتبسة من مقولات كارل غوستاف في الشعور الجمعي واللاشعور الجمعي في الفرد الواحد⁽⁵⁾ "أنّ وجود اللاشعور والشعور في الفرد الواحد يعني أنّ هذا الواحد هو في حقيقة الأمر منقسم إلى اثنين، هذه حقيقة

(1) الرزاز، مذكرات ديناصور، ص84.

(2) محيلان، التجريب في الرواية الأردنية، ص 207 .

(3) الرزاز، أحياء في البحر الميت، ص 115-116.

(4) النجار (عبد الفتاح)، تيسير السبول شاعراً مجدداً، ط1، 1993، ص 14-15 .

بسيطة واقعية لا نجدها لدى العصابين فقط، بل هي سمة من سمات الإنسان المعاصر....نراها في كل وقت ونلمسها في كل مكان....أنّ اللاشعور الجمعي هو نتاج وخلاصة لتاريخ الإنسان منذ الأزل"⁽¹⁾. وهذا المقطع سهّل للرزازولوج في جزء الرواية الثالث الذي انشطر فيه حسنين إلى علماني وتقليدي، كما أنّ هذا الجزء جاء مترجماً لقول غوستاف في حديث حسنين عن العصابة والعشيرة التي تربط بينها الأحلام لا الدماء، "فحسنيين مقطوع من شجرة" كما جاء في الرواية، وكان أبوه يقول له أنّك تنتمي إلى عشيرة كبيرة تربط بين أفرادها الأحلام، والسرد يشير إلى حزب البعث تلك العشيرة التي كان والد الرزاز قيادياً بارزاً فيها، لكن هذه العشيرة أو العصابة يصيبها التشطي ويتخلّى أفرادها عن مبادئهم وينقلبون على بعضهم، عندما تتعارض المبادئ مع مصالح آخرين، ومن هنا جاء اقتباس الرزاز لقول كارل غوستاف حول الشعور الجمعي لبحث تفكير العرب المعاصرين، والتمثيل روائياً لشدة تأثير الماضي وأزمته في حياة العرب في الوقت الحاضر، من خلال توالد الشخصيات من بعضها بعضاً، وحلول الواحدة منها محل الأخرى والاعتماد في ذلك على عقيدة التناسخ، في أسلوب يبتعد عن القراءة النظرية للتاريخ، أسلوب ألف ليلة وليلة السرد، حيث تتوالد الحكايات من الحكايات، ويتشابك السرد بالسرد، ويتشظى وعي الشخصيات الآتية من الماضي السحيق والمقيمة في الحاضر، لتضطرم النفسية العربية بزمان التكنولوجيا والهيمنة الغربية، وبذلك تمثل تحولات حسنين في "مناهة" تراكم الخبرات الجمعية غير الواعية التي استطاع الكاتب أن يستفزها ويخرجها من الأعماق الجماعية.

كما ينتزع الرزاز نصاً من رواية الصخب والعنف لفولكنر كان على لسان بطلها كونتن يقول: "إنّ الوقت عبءٌ ثقيل نرخبه عن ظهورنا أول الليل ونستأنف حملة من جديد عند الفجر، حين نستيقظ فنجد أنفسنا رغم الخط

الطويل الذي

(1) الرزاز، مناهة الأعراب، ص 11 .

قطعناه عند نقطة الانطلاق التي فيها في المساء, عندما أطبقنا جفوننا واستسلمنا لسلطان الكرى"⁽¹⁾. إنَّ قول كونتن في "الصخب والعنف" يتعامل مع إشكالية الزمن؛ إذ يتجلى الزمن مفعماً بالمتاعب والأعباء التي لا تتفق عند حد معين؛ وإنما تتلبس الإنسان ما دام يدرك الزمن ويعيشه. وربما كان الأمر متعلقاً بلهث الإنسان وراء المادي؛ ممَّا يتقل كاهله ويجعله رهينا لحسابات الزمن الفيزيائي الذي لا يبدأ لحظة الولادة والنور؛ وإنما يمثل ديمومة كاملة تختمر فيها خبرات المحيط الاجتماعي.

ولعلَّ الرزاز أراد من هذا الاقتباس تسليط الضوء على أثر الزمن, ماضياً وحاضراً, في النفس البشرية, وكيف أنَّ الماضي يشكل أحياناً عبئاً ثقيلاً يصطدم بالضرورة مع متطلبات الحياة المعاصرة؛ ولذا فإنَّ هذا الانقسام الذي يعانيه حسنين ينبجس أصلاً من تناقض الزمنين الماضي والحاضر؛ إذ لا يمكن أن يتصالح الفيزيائي الحديث مع الميتافيزياء والغيبيات التي نراها في ألف ليلة وليلة مثلاً.

وأخيراً يبقى أن نشير إلى ظاهرة لافتة في أعمال مؤنس الرزاز تتدرج ضمن "التناص النثري", وتتجلى هذه الظاهرة في تسرب مصطلحات نقدية أو تعريفات أو مفاهيم نقدية حول الشعر والنثر في البنية الروائية. وقد اجتهد حسن الغرفي في إطلاق مصطلح "رواية النص" على كل نص "أدبي يمتلك نقده الأدبي في داخله دون أن يكون هذا النقد عالمة عليه"⁽²⁾, وتفيد رواية النص - كما يرى الغرفي من "النظريات النقدية الحديثة في فن الرواية", متحاورة في ضوء ذلك مع مفاهيم زوايا النظر والتشخيص ومواضيع أخرى عديدة"⁽³⁾.

(1) الرزاز, الأعمال الكاملة, ص43. وينظر: فولكنر, ولیم, الصخب والعنف, ط3, م1, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, 2005, ص118.

(2) الغرفي (حسن) البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, ط1, 1989: ص114.

(3) المرجع نفسه, ص9.

ويبدو أنَّ الغرفي قصر هذا المصطلح على الرواية ، في حين أنَّ آخرين فضلوا استخدام مصطلح "النص الموازي" في الشعر ليشير إلى عناية الشاعر بوضع عنوانات رئيسة وفرعية ، والتوطئة والتنبيه، وما تشير إليه الهوامش.... أي كل ما له علاقة حوارية مع النص⁽¹⁾.

ولمَّا كان الرزاز استخدم النقد الأدبي للشعر والنثر في بعض أعماله ، فإنَّنا سنشير بإيجاز إلى ما يمكن تسميته بـ الخطاب النقدي الأدبي في البناء الروائي بوصفه شكلاً من أشكال التناص.

وقد أشرنا في تناص الكاتب مع الشعر الحديث إلى أنَّ السرد يجنح أحياناً إلى تقديم مصطلح التناص بطريقة مباشرة ، نقرأ في "زرقاء اليمامة وسلطان النوم" نشاطاً في صياغة الكلمات ، تسطو على كلمات الشعراء كما تحلم بالسطو على وجوه الآخرين تخلط كلمات هذا بمفردات ذاك ، تستعيرها بتصرف ثم تقول هذا كلامي هذا ما يسميه المثقفون بالتناص⁽²⁾. والرزاز بهذا التعريف للتناص يتخذ كما أسلفنا موقفاً سلبياً ويعد ذلك إغارة من المحدثين على مفردات من سبقهم أو معانيمهم . وبقطع النظر عن موقف الرزاز من مسألة التناص، الذي يجب تأكيده هو أنَّ القارئ يظفر بين الفينة والأخرى ببعض المصطلحات النقدية والمفاهيم التي تتسم ببناء يختلف عن البناء السردية؛ أي أنَّ النقد الأدبي يتقاطع مع المبنى الحكائي.

وقد دوّن السرد عند الرزاز مسائل نقدية تتعلق بتعريف العمل الروائي أو الحديث في شخصياته أو أبطال الروايات أو المسرح في "أحياء في البحر الميت" وفي "مناهة الأعراب" وفي غيرهما من الأعمال؛ فهذا هو يقَدِّم لنا تعريفاً ضمناً للعمل الروائي على لسان السارد في "مناهة الأعراب"؛ إذ نجد حسنين يقع في حالة من اليأس والاعتراب التي قد تقضي إلى الانتحار ، ولكن الذي يخلصه من هذه النتيجة هو صياغة عالم جديد بديل يفكك فيه العالم القائم ، عمل يسيطر عليه

(1) الغرفي، البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد، ص114.

(2) الرزاز، سلطان النوم وزرقاء اليمامة، ص89.

سيطرة تامة، فيكون هو ظروفه الموضوعية والذاتية، ولحظته الحرجة⁽¹⁾.

إنَّ السارد في قوله هذا يحاول تحديد مفهوم العمل الفني ولا سيما الرواية؛ إذ إنه يرى أنَّ الكتابة صياغة وخلق لعالم غير موجود ، أو إعادة صياغة لعالم بديل للعالم الواقعي شترط في هذ الخلق سيطرته الكاملة على مكونات بنائه ، فيخلق شخصياته يتحكم بها، ويقودها إلى مصائر محتومة على وفق ظروف فنية مصنعة وعلل سردية تبرر وجود هذه الشخصيات كما تسوِّغ استمرار السرد ، وهو بذلك يحاول إقناع المتلقي بأنَّ الكتابة صنعة مقصودة ومنظمة ، إنها حرفة يقوم الروائي بإنتاجها بمهارة، وينتهي السارد إلى أنَّ عملية الكتابة ليست إعادة صياغة العالم أو جعل العمل الروائي بديلاً فنياً للواقع المعيش ، وإنما يجعل الكتابة عملية تحكم وسيطرة متقنة تقود إلى كشف رؤية تجاه الحياة والكون.

ويتنبه السارد الرئيس إلى تشظي معماره الفني ، فيجعل الأبطال يحتجُّون على تفكك الحبكة الروائية: "أعتقد أنَّ (الأبطال) ما كانوا يرغبون في نص مكتمل ... كانوا يبحثون عن نص خاص بهم ، ولكنهم في الوقت _ احتجَّوا على عدم تماسك النص الذي كتبه . قالوا إنهم لم يعرفوا أبداً ماذا يرغبون ، وإلى ماذا يتطلعون _ وقالوا إنني جعلتهم يعيشون حياة واحدة فقط ... (ثم يقول): "وهكذا فقدت السيطرة على عملي"⁽²⁾ وهنا إشارة إلى أنَّ العمل يبدو مفككاً مفتقراً إلى الوحدة ، ولكنه من الناحية الفنية قد يُعدُّ بديلاً لواقع مفكك؛ أي أنَّ السرد يقدم مسوغات لتفكك العملالخ.

إنَّ المصاحبات النصية تبدو واضحة تشير بلفظها _ في معظم الأحيان ، إلى الأحبك والأشخاص والمعاني ولعلها لا تحتاج إلَّا إلى دربة ومعرفة بالتراث ، أو النصوص المصاحبة الحديثة؛ إذ إنَّ نصَّ "المتاهة" و"زرقاء اليمامة" وغيرها تعدُّ

(1) الرزاز، متاهة الأعراب، ص194.

(2) المرجع نفسه، ص287- 290، وينظر: الشوابكة، توظيف التناس في متاهة الأعراب في ناطحات السراب، ص39-40.

نصاً متفرعاً حسب تعبير المختار حسني ⁽¹⁾؛ إذ يتفرع عن الأصول أو النصوص الوصفة التي تُعدُّ عملاً أدبياً خالصاً، وكما رأينا فإنَّ أعمال الرزاز الروائية تحولت على ما هو خيالي (النصّ الواصف) فجاءت خيالية بوصفها نصاً متفرعاً؛ أي أنَّ الرزاز يتكئ على المتفرّعات ليعيد صياغة كونه الخاص وعالمه المحيط ، ويوظف هذه المتفرّعات أدوات للنقد والتعزية والكشف.

(1) حسني (المختار)، من التناس إلى الأطراس "، مجلة علامات، المجلد السابع، العدد 25،

1997: ص 186.

الفصل الثالث

التناص الفكري

3 . 1 تناص الفكر السياسي :

لقد احتلَّ التناص السياسي القومي المرتبط بالتراث مساحة واسعة في النصوص الروائية، من خلال إثارة فكرة القومية العربية انطلاقاً من أنَّ هذا الفكر يجعل الفرد يجسّد أفكاراً من خلال انتماءاته الحزبية والسياسية، ضمن مجتمعات متفاوتة الاتجاهات والاهتمامات السياسية. وما يهمننا في هذا الصدد ما رافق تجربة الرزاز من أشكال التناص الفكري السياسي، حيث شهدت أعمال الرزاز الروائية التناص الفكري منذ ولادتها إلى أن اكتملت، فتعالق الفكر القومي في تجربته مع الموروث على شكل استدعاء نماذج من التراث تتماثل مع بعضها وتتشابه. ففي "مذكرات ديناصور" تلحّ زهرة على الديناصور قائلة: "لماذا تصرّ على أن تتقمّص سفينة صحراء وتبحر في قافلة مدرّج رملي، وترتّل تعاويذ قبائل العصور السحيقة وتمائم القرون البائدة" ⁽¹⁾. حيث حملت الرواية في طياتها بعض الحوارات السياسية والفكرية دون أن تؤثر على البنية الفنية والأدبية، إنّه تحويل للفكر إلى وجهات نظر تتفاعل داخل النصوص الروائية وهذا ما يسمى "بتعددية أصوات النصوص" ⁽²⁾.

إنّ إثارة فكرة القومية العربية بارتباطها التراثي جاءت في الأعمال الروائية من زاوية الأدلجة السياسية المرتبطة بالأحزاب، ففي رواية "مناهة الأعراب في ناطحات السراب"، نجد الأب الدكتور المناضل القومي ينتمي إلى عشيرة كبيرة تربط بين أفرادها الأحلام في التحرر والنهوض ⁽³⁾، فالراوي يحيل إلى نظام اجتماعي ذي خصوصية؛ إذ يحيل إلى العشيرة، مقيماً تعالفاً بين فكرة القومية

(1) الرزاز، مذكرات ديناصور، ص 14 .

(2) ثامر، (فاضل)، الصوت الآخر، الجوهر الحوارى للخطاب الأدبي، دار الشؤون الثقافية،

ط1، بغداد، 1992، ص 21.

(3) الرزاز، مناهة الأعراب في ناطحات السراب، ص 14 .

العربية وفكرة العشيرة والعصبة والتعصب القبلي ومنتقداً تحويل الحزب إلى شكل من أشكال القبلية، فعندما سأل حسن الثاني شعلان في المتاهة: لماذا ترك العصبة؟ قال: "إنَّ العصبة تشظت وكادت تضمحل، والناس زهقت من خلافاتنا"⁽¹⁾. لذلك فإنَّ فكرة القومية العربية المؤدلجة حزبياً في المجتمعات العربية، ترتطم بجدارات العشيرة والقبيلة والعصبة، وربما كان ذلك إدانةً للدولة المتحولة من كيان سياسي فوق الشبهات، إلى مؤسسة خاصة تديرها نخبة سياسية تمارس الحكم والتحكم بالثروة، وحوّلت الشعب إلى خادم لرفاهيتها، ممّا جعلها في النهاية مكسباً للتكوينات العشائرية والقبلية والمحلية التي يعالجها الرزاز في رواياته، التي قد تكون سبباً في غياب الحلم الروائي المنشود وهو إقامة دولة الوحدة الشاملة أو الكيان العربي الموحدوي، حيث نرى الوالد في نص المتاهة يقنع ابنه بالانتماء إلى عشيرة مختلفة عن العشيرة التي يعلمها معظم الناس، مختلفة في العادات والتقاليد والأعراف، يسيرون نحو هدف هو الحلم_الوحدة العربية_ ويربط بين أفراد هذه العشيرة أحلام التحرر والنهوض والوحدة، وليس الدماء والنسب التي يتعصب لها أفراد القبيلة الواحدة؛ أي أبناء العمومة ويتخذون منها ذرائع من أجل الوصول إلى مطامع محصورة قصيرة الأفق.

ففي دعوة الأب لابنه إشارة إلى تبني الفكر القومي الاشتراكي لقضايا الجماهير، من حيث التحرر والوحدة ومن حيث إنه يرى الاشتراكية برنامجاً اقتصادياً اجتماعياً تحريراً إنسانياً شاملاً.

ويمكن القول إنَّ الرزاز أبدى اهتماماً واضحاً بالواقع المحلي ممثلاً بالمكان الأردني، والتغير السياسي الأردني، والشخصيات الأردنية، مع ضرورة التذكير بأنَّ الهم القومي ظل يغلف مجمل الخطاب الروائي، وظلَّ البعد القومي أساسياً أيضاً كإطار مرجعي لشخصيات الروايات ولأبطالها الرئيسيين، ولعلَّ هذه الخصوصية ينفرد بها الخطاب السياسي الأردني عموماً وبجميع اتجاهاته بحيث

(1) الرزاز، متاهة الأعراب، ص 83.

يطغى الهم القومي على الهم الوطني المحلي بل ويصادره أحياناً كثيرة !
فالخطاب السياسي في روايات الرزاز يمثل بعداً مركزياً يعمم على مجمل تجربته الروائية مع بروز سمة تجلّت في خطاب مؤنس وهي التركيز الشديد على التجربة السياسية العربية كما تجلّت في فكر القوميين العرب عبر ممارسة ما يسمى(بالبرجوازية الصغيرة الوطنية).

ففي مذكرات ديناصور يقول السارد "خطّطوا لحرب التحرير، ثم لكامب ديفد، ثم للحرب الأهلية اللبنانية، ثم لغزو بيروت، ثم لقتل عاطف بسيسو، ثم لطرد من الحزب، ثم لدس السم في طعام عبد الناصر، ثم لاغتيال بومدين ثم لتحطيمهم الوحدة العربية....ثم خطّطوا لحرب الخليج الأولى، ثم أعدوا الكمين للعراق، ثم حرب الخليج الثانية، ثم اتفاقية غزه/أريحا في أسلو"⁽¹⁾. ولأنّ عبد الله الديناصور من أبناء الفكر القومي، ونظراً لتراجع هذا الفكر، فإنّ عبد الله هذا يقول بسخرية مؤلمة: "من أسباب اتهامي المتصف بتهمة الديناصور غير الصادرة عن ترف أو حقد، إيماني بالقومية العربية على الرّغم من مشروع الشرق الأوسط الذي أراه يشظي الأمة إلى قبائل وطوائف وملل ونحل"⁽²⁾. ويضيف أيضاً: "من أجل أن أطور الماركسية والقومية، بعد انهيار المنظومة الاشتراكية انتزعت صورة لينين عن الحائط، حلقت له ذقنه بحبر ابيض، ثم كسوت صلعته بشعر مستعار.... لن يعرفه رجال الأمن إذا فتشوا بيتي وهكذا طورت اللينينية"⁽³⁾.

وهنا يلتفت الرزاز إلى واقع الرقابة السياسية المتشددة التي تحارب كل ما يقف تجاه السياسات الحاكمة، فالديناصور يدين الواقع وتغييراته رافضاً فكرة انهيار الماركسية والمعسكر الاشتراكي، كما يرفض الحرب على العراق؛ أي أنّه يرفض قبول أي تغيير سياسي، ولكنه في النهاية يصاب بحالة من اليأس والتشظي

(1) الرزاز، مذكرات ديناصور، ص10.

(2) المرجع نفسه، ص27.

(3) المرجع نفسه، ص82.

في ظلّ هذه الرقابة والتغيرات المستمرة، وسرعان ما يتحول هو الآخر إلى انتهازي، إذ يقول: "للشيوعيين إنه سمي ابنه ثائراً لأنه مع الثورة البولشفية، وللبعثيين إنه مع ثورة آذار، ولمذيع التلفزيون إنه سمي ابنه ثائر(ثائراً) تيمناً بالثورة العربية الكبرى..... وهو يكتب التقارير عن أصحابه ويرسلها إلى الباشا"⁽¹⁾، والرزاز في هذا أراد أن يصور واقع الأفراد السياسي الذين ينقلبون ويتغيرون بتغير السياسات، سعيّاً وراء تحقيق مصالح ذاتية، إذ يصبح الساسة مخادعين مدهنين، ليست القومية ولا الوطنية هدفاً لهم أو همّاً يؤرّقهم. وهذه التسمية "الديناصور" تشير صراحة إلى أنّ فكرة الوحدة العربية والقومية غدت عند بعضهم ضرباً من المستحيل.

إنّ شخصيات النصوص الروائية في روايات مؤنس الرزاز يبدوون رغم انسجامهم الفكري والعقائدي في حديثهم عن أنفسهم غير بعيدين عن فكرة الانتماء للقبيلة والعشيرة في الموروث على شكل أفكار، وأحياناً على شكل اعتقاد بالحسب والنسب الذي يتوارثه الأبناء عن آبائهم فعبداً الله الديناصور يقول: "كنت أجري على عرق في أنسابهم فالنسل العرق، وكنت من أشرف العرب نسباً، غير أنني ورقة خريف، أو ربيع اقتلعت نفسها من شجرة القبيلة"⁽²⁾. ويقول عناد الشاهد: "أنا عناد الشاهد، مقطوع من شجرة، لا عشيرة ولا حزب ولا وقت"⁽³⁾، فهذه بنى مضمونية تعكس أفكار ومعتقدات الشخصيات الروائية المتخيلة ذات الصلة بأبعاد هذه المعتقدات في الموروث، وهي شخصيات متمردة على المألوف القبلي، وتحلم بأن يكون البديل للعشيرة والقبيلة "الأمة" على النحو والنهج القومي الذي يمتلك مقوماته اللغوية والجغرافية والاجتماعية، ويمكن إرجاع هذا التوقع العشائري إلى عزل الجماهير العربية، سواء بقصد أو من دون قصد عن المشاركة الفاعلة في القرارات السياسية، ممّا يفضي إلى نأي المواطن العربي عن الحادثة على

(1) الرزاز، مذكرات ديناصور، ص100.

(2) المرجع نفسه، ص21.

(3) الرزاز، أحياء في البحر الميت، ص105.

وجه الخصوص، زيادة على صعوبة وتعقد المنظومة الفكرية المعرفية للحادثة والعلمانية التي كان يطالب بها حسن الأول في "المتاهة" وعناد الشاهد في "أحياء في البحر الميت" وعبدالله الديناصور في "مذكرات ديناصور" الذي أصبح انتهازياً فيما بعد وتخلّى عن مبادئه، وهو حال العربي الرافض للعلمانية والحادثة والمشروع القومي النهضوي، كما سنرى في الاسقاطات اللاحقة من روايات الرزاز. فاختيارات الفكر القومي في الحياة الممارسة، هي التي دفعت عناد الشاهد إلى اعتبار نفسه لاجئاً في دولة الوحدة في دولة العرب القومية، ودفعته للتقليل من شأن إنشاء نقابة للعمال تدافع عن مصالحهم حيث سيُسيطر عليها عشائرياً، وقد صرّح الديناصور "بأنّ المتفرجين هتفوا بدوافع القومية العربية المنقرضة"⁽¹⁾. كما أنّ جمعة القفاري اعتزل السياسة والدفاع عن القومية العربية والنهوض الحضاري، وتفرغ للصلاة والصوم⁽²⁾، على وفق ما نجده في السرد؛ إذ تزداد مأساة المثقف العربي الحداثي؛ أي المثقف الذي يمثل الرزاز في رواياته، الذي يدافع عنه عندما يراه مجرداً من أسلحته الفكرية والسياسية ويضطر لفعل أي شيء للدفاع عن نفسه أمام التيارات المناهضة للحادثة والقومية والمشروع النهضوي .

وثمة مسألة تستحق النظر في "المتفاعل النصي" في نصوص مؤنس الرزاز، تربط خيوط التعالق الفكري وتتسحب على مجمل نتاجه الروائي، وتتمثل بتواتر شخصية قائد المناضلين بشكل متكرر، وتوافر خطوط أساسية تربط بينها، حيث تمتد وتتخذ الشكل ذاته مع بعض الاختلاف في معظم تجاربه الروائية، فالمناضل الكبير المنتقل في النصوص يحمل بعض السمات الأساسية التي يحملها "الختيار" والشيخ والأب، فهو نفسه الأب في المتاهة، وهو الشيخ في القبيلة كما جاء في مذكرات ديناصور وسلطان النوم وزرقاء اليمامة" اتصل بي شيخ القبيلة وقال: لا

(1) الرزاز، مذكرات ديناصور، ص 30 .

(2) الرزاز، جمعة القفاري يوميات نكرة ، ص163.

ترجع من حيث لذت ببيروت هارباً⁽¹⁾ وهو "الختيار" في "اعترافات كاتم صوت"، الدكتور والأب "مراد"⁽²⁾، وهو المناضل القديم عبد الرحمن الأمين الذي قضى عمره وهو ينازل الإمبريالية في ساحات النضال في الخمسينات من هذا القرن⁽³⁾. فالرواية عند الرزاز مجتمع بقطع النظر عن حجمه ومساحته، وأفكارها وحدوية بالدرجة الأولى وهي أفكار أشخاصها في البيت وفي الشارع وفي العمل وفي المقهى وفي الكهف وحتى في المنام هي أفكار وحدوية.

فالنزعة السياسية القائمة أصلاً على الوحدة عند الرزاز، منحصرة في رفض الأشكال السياسية الحالية القائمة، أو نقد استخداماتها، فهو مهتم بتجديد مفهوم السياسة والوحدة العربية بالذات من أجل الكشف عن تمايزه الواضح عن مفهوم (الفرقة العربية) و (الأحزاب العربية) المنسلخة عن بعضها بعضاً، وهو لا يفصلها عن التاريخ؛ فكل ذلك هو نمو لممارسات مجتمعات سائلة، إذ إنّ السياسة بنية أساسية في صميم المجتمعات البائدة منها والحاضرة، وكانت أيضاً أداة فاعلة في تحويل مجرى التاريخ والتحكم فيه؛ إذ يتجلى التعالق السياسي عندما يستدعي الرزاز من التاريخ جماعات فكرية وسياسية كان لها الدور في زمانها ولحظتها التاريخية، موجداً حالة من الإيهام تدمج بين الحاضر والماضي، ففي رواية "أحياء في البحر الميت": "وَقَعَ الرائد والنقيب اتفاقية أمن مشترك تقضي بملاحقة الخوارج وكنت أنا الخوارج"⁽⁴⁾. إنّ الخوارج في هذا المقطع حركة سياسية من التراث، وجد فيها الرزاز نوعاً من المحاكاة والاسترجاع من منظور معاصر، كما أنّ تجربة العلاج هي الأخرى تصبح أنموذجاً صالحاً للاسترجاع والمحاكاة، فمن اعترافات الرائد في نص أحياء في البحر الميت "إنّه مهرجان الطيش

(1) الرزاز، مذكرات ديناصور، ص 21.

(2) الرزاز، اعترافات كاتم صوت، ص 115.

(3) الرزاز، الذاكرة المستباحة، ص 42.

(4) الرزاز، مذكرات ديناصور، ص 14.

الخرافي، وفي حجري رقد الحلاج ما في حجري إلّا الحلاج"⁽¹⁾. حيث تعتبر تجربة الحلاج من التجارب التراثية المؤلمة، وهي موازية لأفعال "الختيار" في "أحياء في البحر الميت" المُرَاقَب من قبل السلطات، والذي كَلَّمَا كتب مخطوطة، أخذتها السلطات وأحرقتها. والرزاز يوماً ما كان شيووعياً؛ ولذلك فهو يدرج في رواياته أفكاره وينظر إلى المجتمعات من منظور شيوعي، فهو يريد وضع حد للدكتاتورية والقضاء على نظام الدولة، وإيجاد أشكال جديدة من التنظيم السياسي والاقتصادي والثقافي؛ لذا رأينا حسن الأول يهرب إلى الكهف خوفاً من ذياب وأعوانه في "المتاهة"، والدكتور مراد تُفَرِّض عليه الإقامة الجبرية، وعبدالله الديناصور يهرب إلى بيروت، وجمعة القفاري يتفرّغ للعبادة والتصوف.

ومن الملاحظ أنّ الرزاز يعي تماماً مثل هذا التعالق مع الموروث، فالشخصيات عامة تقدم وعياً ذاتياً يميّز كل منها بميزات خاصة، فمن اعترافات القائد الرائد في نص "أحياء في البحر الميت": "وراعني أنّ الأستاذ المفكر عمد إلى العصور الوسطى للتدليل على فرضياته"⁽²⁾. فالمقطع ذو دلالة مزدوجة أولها دلالة وعي الشخصيات المنقول عنها، والثانية دلالة افتقار السلطة أو من يمثلها إلى الثقافة والفكر.

وثمّة تفاعل نصي آخر في تجربة الرزاز، تجلّى فيما عبّر عنه النقاد "بالتمويه" والخلط بين الحاضر والماضي في التعبير عن حدود النص السياسية⁽³⁾، فمن نص المتاهة يقول السّارد "ثمّة ألف عام وعام من قابيل إلى جعفر"⁽⁴⁾. والديناصور يرى أنّه "ولد أيام حمورابي أو أحد ملوك الأنباط"⁽⁵⁾. فالإحالة إلى شخصيات تاريخية كان لها حضورها السياسي، هو تأكيدٌ على وعي الشخصيات وعلى

(1) الرزاز، أحياء في البحر الميت، ص 165.

(2) المرجع نفسه، ص 162.

(3) الحمداني (حميد)، النقد الروائي والأيدلوجيا، المركز الثقافي العربي، ط1، 1986، ص28.

(4) الرزاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب، ص55.

(5) الرزاز، مذكرات ديناصور، ص141.

غنى الوجدان الفكري المعاصر بالمدلولات التراثية، وفضلاً عن ذلك فإنّ هذه السمّات السياسية دائمة لا يصيبها إلّا قليل من التغير، وهذه المسألة واضحة جلية عندما يربط السارد بين قابيل وجعفر النميري. وهذا يعني ثانية أنّ قيم الاستبداد والتسلط ومصادرة الحريات والقمع والكبت المتلبسة بالنظام القبلي الأبوي ظلّت وما تزال مستمرة مهيمنة على النظام السياسي من منظور روائي صريح.

3. 2 تناص الفكر الصوفي :

كان التراث الصوفي في العصور المتتالية مصدراً ثرياً من مصادر الإلهام الأدبي، إذ يستمد منه الأدباء نماذج وموضوعات وصوراً أدبية. والمهتم بالأدب العالمي يدرك كم هو حافل بالأعمال الأدبية العظيمة التي محورها شخصية دينية أو موضوع ديني.

ومؤنس الرزاز واحدٌ من الأدباء المعاصرين الذين فتنهم هذا النموذج من التناص، والدارس لأعماله الأدبية لا بدّ أن يلمح النفس الصوفي في بعض الروايات؛ إذ تزخر بالمفاهيم الأدبية الصوفية التي تعود في مرجعيتها للتراث الصوفي الذي أفرزته جملة من الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والفكرية في التاريخ العربي الإسلامي.

ومن الجدير بالذكر أنّ نصوص مؤنس الرزاز الروائية تحوي معجماً صوفياً لا يستهان به، وأنّ هناك الكثير من المفردات والمفاهيم التي هي في أصلها مفاهيم صوفية، اكتسبت معاني جديدة في النصوص الروائية عند الرزاز، ومن أهمّ هذه المفاهيم الصوفية ذات المعنى أو التوظيف الأدبي، مفهوم التجلّي حيث يلتقي هذا المفهوم الصوفي، تناصاً مع المفهوم الأدبي الموظف في النص الروائي ويفترق عنه في الدلالة، لكون المفهوم قد وظّف في غير سياقه ذي الدلالة الأصلية، في سياق جديد ذي دلالة أدبية جديدة، ففي نص المتاهة يقول السارد: "حين نهضت ونفضت الغبار عن ملابسي، أدركت أنّ أحداً لن يعترف بي

وسارع حسن الثاني إلى التجلي⁽¹⁾. وفي موضع آخر من المتاهة قال حسن الثاني: "إنه تجلى بعد الغيبة الكبرى ليصبح بطلاً تراجيدياً، سيتجلى لكل الناس دفعةً واحدةً حين تحين الساعة، وسيسمعونهم جميعاً في آنٍ واحدٍ صيحته فيهم"⁽²⁾ فالتجلي هنا أحد المخارج الفنية التي استخدمها المؤلف لتبرير تجليات اختفاء وظهور حسن الثاني، بالإضافة إلى استفادة حسن الثاني من حملات هذا المصطلح الصوفي بتحميله إحياءات معاصرة، فالتجلي هو أكثر المصطلحات وروداً في تجربة مؤنس الرزاز الذي يلتقي مع المعنى الصوفي في البحث عن المعرفة وعن اليقين وعن الحقيقة، حيث يكون التجلي معرفياً عند معرفة الباطن المغلق وهذه المعرفة بحد ذاتها هي محو للعارف في المعروف والمحو هو الحياة، وبذلك يكون التجلي أحد طرق المعرفة للمطلق تصوفياً وهي معرفة لا يصلها الإنسان كشفاً عن الأسرار إلّا بنضال فكري وجسدي يؤدي إلى إمحاء كل ما هو مادي حاجب⁽³⁾، إنَّ السياق الصوفي بما يعنيه من معرفة تتم بالتجلي، وهذه المعرفة تكون بتلقي قلب المتصوف للنور الإلهي، وتعمُّ أنوار السرِّ الإلهي وتظهر صور الكون وتجلياته متماهية متباينة مؤتلفة مختلفة لتخلق تجربة عالم داخل عالم، وفي هذه العوالم تتداخل الأزمنة وتتعلق في حاضر حي⁽⁴⁾ يلتقي تناصاً مع السياق الروائي حيث يكون حسن الثاني متجلياً أو حاضراً بعد الغيبة الكبرى التي تلتقي في المفهوم التصوفي أيضاً بالخلوة التي يبتهل فيها الصوفي إلى الله تعالى، وينقطع فيها عن غيره، ولها مدة معلومة تسمى الأربعينية⁽⁵⁾.

إنَّ حسن الثاني في تجليه وفي خلوته ومن لحظته التاريخية الراهنة ونضاله

(1) الرزاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب، ص53.

(2) المرجع نفسه، ص55.

(3) أدونيس، الصوفية والسريالية، دار الساقي، ط1، بيروت، لبنان، 1992، ص42.

(4) المرجع نفسه، ص23.

(5) زيدان (يوسف)، كرامات الصوفية نص مضاد للتصوف، فصول، م3، ع3، 1994،

ص224.

الفكري والجسدي، يجسّد ويؤكد أنه رمزٌ من رموز النضال العربي في زمن الانحدار والاستعمار، والأحداث السياسية التي تعصف حتى بالأحلام، وتكون هذه الأحلام مزوَّدة بالكرامة التي تتبدى كلّما تراكمت الحلقة والظلمة-السلطة والقمع، الاحتلال والاستعمار-على أرض الواقع؛ لذا لا بدّ للخيال من الارتفاع والسمو لإيجاد حلمه بالخلاص وبالتغيير، حيث يلجأ الإنسان في حالة العجز إلى الأحلام والمعجزات والكرامات، ومن خلال السياق الصوفي ذاته، فإنّه يعني التفرد لهذا البطل حسن الثاني الذي يتصف بالمعرفة وبالقدرة على التحليق ليصبح في نضاله فوق مستوى العامة والسواد الأعظم ليُكرس رمزاً؛ لأنّه يختفي فترات طويلة أحياناً ويتجلّى فترات أخرى متحولاً من حال إلى حال، ويبدو تجلّيه مفارقاً للمعنى الصوفي أحياناً؛ أي تقلب الدلالة في هذه الحالة، وتتفق مع المفهوم الصوفي أحياناً أخرى، ليكون ممتصاً للفكر الصوفي.

ويبدو هذا المطلب السامي لحسن الثاني منطقياً بل معقولاً إذا ما عرفنا ما وُصف به شعلان أحد رفاق المناضل حسنين المتجلّي بهذا الاسم وبحسن الثاني في مواضع أخرى، هذا المناضل يقول: "سأتحدّث باختصار عن ذكرياتي مع المناضل الكبير صاحب الأتوار والخلوة والأسرار"⁽¹⁾. فهو مناضل معاصر صاحب تجربة نضالية حيّة، يتسلّط عليها واقع مصادرة الحريات والتعسف، ويجبرها على التفاعل في سياق صوفي يشكل عتبة في طريق الخلاص الموظف روائياً، يقول السّارد على لسان شهرزاد: "فانظر كيف أخفاك الحلم فيك ثمّ أظهرك لك، وانظر كيف طواك الواحد منك ثمّ نشرك عليك كأنك أصبحت راسياً وأمسيت طافياً"⁽²⁾.

وممّا يجدر ذكره أنّ المفردات الموظّفة وسبك العبارة يماثل إلى حد كبير الخطاب الصوفي على النحو الذي نجده عند ابن عربي والغزالي، وزيادة على ذلك فإنّ الخطاب الصوفي في التراث العربي الإسلامي قد واجه فئات قومية

(1) الرزاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب، ص290.

(2) المرجع نفسه، ص282.

مثل السلطة والمعتزلة والفقهاء؛ لأنه كان موجهاً ضدها سياسياً وأيدلوجياً ومتنافياً مع مصالحها وطرقها⁽¹⁾، وهذه المواجهة قد تشكل مفصلاً تناصياً حين يراد بخطاب الرواية العربية المعاصرة المواجهة أيضاً، وكذلك التحريض والتغير في إطار المهمة الهادفة للأدب، فعناد الشاهد في أحياء في البحر الميت كان يحلم في حال الوهم واضطراب الحواس "بأن يَألف الوحش ويأنسـه-الوحش في الصحراء- وكان يتوق لأن ينهض في عمق الرمال بمملكة مليكتها سمكة قرش، ضواري الصحراء أهل لها وحاشية"⁽²⁾. إن حلم عناد الشاهد إضافة إلى كونه ممتصاً لمعنى بيت الشنفرى:

ولي دُونهم أَهلونَ سِيّدٌ عملَسَ وأَرْقَطَ زَهلولَ وعَرَفاءَ جِيأَلُ

فإنه يُطلُّ على حالة التناقض التي يعيشها في الواقع، فيجنى إلى الحلم والخيال، حيث يوجد واقع الانسجام مع التراث ومع الآخرين، ومن أجل ذلك يصوغ حلمه بعالم بديل يألف فيه الوحش، ويألفه هو الآخر، إذ هي محاولة للانتصار على واقع متردٍ بمختلف المقاييس.

ومن المصطلحات الصوفية التي يكثر دورانها في النماذج الروائية وخصوصاً عند الرزاز مصطلحا الظاهر والباطن، يقول حسن الثاني في حكاية حياته السابقة: "لو أنكم صحبتُموني، فإنكم سترون أموراً منكراً في ظاهرها، وإن كانت حقا في باطنها"⁽³⁾. ويقول السارد في حديثه عن حسنين: "ما بالك مظلّم الوجه.... أيُّها اللغز الظاهر والباطن"⁽⁴⁾. ثنائية امتازت بالتكرار في تجارب الرزاز الروائية، كما هي متكررة في الموروث الصوفي وإن كانت مرجعيتها تختلف على اختلاف سياقاتها، ففي القرآن الكريم وردت هذه الثنائية في قوله

(1) مفتاح (محمد)، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت، 1990، ص132.

(2) الرزاز، أحياء في البحر الميت، ص7.

(3) الرزاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب، ص101.

(4) المرجع نفسه، ص102.

تعالى: "هو الأول والآخر والظاهر والباطن"⁽¹⁾، يرى الدارسون أن هذه الثنائية تعني في الآية الكريمة: أن الله سبحانه وتعالى فوق كل المقاييس والمعايير لانفراده ووحدانيته وتنزهه عن النقد والنظير والمثيل والشبيه⁽²⁾. لقد أخذت هذه الثنائية في الموروث الصوفي منحىً معرفياً، وكما يرى الباحثون فالظاهر واضح عقلي، والباطن خفي قلبي، وعليه فالمطلق هو "الله سبحانه" بشكله الباطن مجهول، لا يعرف كسر أبدي، وهو بصورته الظاهرة معروف وحاو للأشياء كلها، وفي الصوفيّة لا بدّ من الاتحاد بين الباطن والظاهر⁽³⁾؛ ولذلك فالوصول إلى معرفة الباطن تتم عن طريق أداة القلب، فهو أداة لمعرفة العلم الباطن بالإشراق، والإشراق أعلى درجات المعرفة القلبية⁽⁴⁾، ويبدو أن الرزاز كان يحاول جاهداً إبراز لامعقولية ما يجري، محاولاً إيجاد بديل نصي صوفي يمثل وعي الكاتب المحايد، حين يصبح السياسي اليومي في الواقع المعيش أشبه بالغاز، يحتاج إلى تخريج يعتمد على التمييز بين المستوى المعرفي للعقل والقلب، كأنّ الكاتب بهذا التمييز يقدّم ثقافتين بزمانيين متماهيين: ثقافة معاصرة علمية عقلية غربية، وأخرى ميتافيزيقية جاهزة في الممارسة الشرقية العربية. إنّ تقريب المناضل حسنين أو حسن الثاني في ظاهريته وباطنيته وإخراجه من السياق الصوفي إلى السياق الروائي، يكمن في إمكانية وصول المناضل هذا مرحلة المعرفة الإشراقية التي تلتقي في المفهوم الصوفي بالوصول إلى مرحلة الإشراف على الظواهر التي تقود المجاهد الصوفي من الدعوة إلى الكمالات المعنوية والتقديس وتطهير

(1) سورة الحديد، آية 3.

(2) الرازي (الفخر)، تفسير القرآن الكريم، دار إحياء التراث العربي، بيروت، (د.ت)، (د.ط).

ص114.

(3) أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص44-48.

(4) المرجع نفسه، ص44-48.

السيرة⁽¹⁾، إلى مرحلة الإشراف على الظواهر في ثنائية الظاهر والباطن، حيث يظهر المجاهد بالطاعات والخيرات والكمالات الظاهرة ويتزين بها⁽²⁾، وفي إسباغ هذه السمة على شخصية المناضل حسنين، يُدْمَج السياق الصوفي بالسياق الروائي مع ترميز هذه الشخصية لتكون أهلاً للقيادة وللتكريم وللاحترام بها والالتفاف حولها.

والناظر في سياقات الظاهر والباطن نصيًّا في روايات مؤنس الرزاز، يجد أنها معرفة مدركة محسوسة، وقد برزت ثنائية الظاهر والباطن بمعنى الافتراق والتباين والتضاد بينهما، يصف السارد عبدالله الديناصور في مذكراته قائلاً: "إنَّ ظاهره نبيل وباطنه غريزي"⁽³⁾.

وتتكلم زهرة في النص نفسه عن نفسها فتقول: "رائحتي ظاهرها موج وباطنها عرق"⁽⁴⁾. وقد جاء توظيف ثنائية الظاهر والباطن في روايات أخرى للرزاز بمعناها الصوفي والديني بما يشبه الاقتباس، حيث يوصف الحق - سبحانه وتعالى- بأنه ظاهر وباطن يقول السارد في نص الشظايا: "ذنوت بحذر لم أرَ شيئاً، لا شيء سوى ظلام مكفهر ونسمات ساخنة وصوت متحشرج يردد وهو يتصاعد نحو الغطاء، أغثني يا ظاهر أغثني يا باطن"⁽⁵⁾. وفي هذا إشارة إلى الآية القرآنية الكريمة التي تصف الله سبحانه وتعالى بأنه الأول والآخر والظاهر والباطن⁽⁶⁾.

وفي الرواية نفسها "الشظايا"⁽⁷⁾ ابن المناضل الماركسي الذي سجنه رفاق القبيلة

(1) القاشاني (كمال الدين عبد الرزاق)، اصطلاحات الصوفية، ترجمة محمد كمال ابراهيم

جعفر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ت)، ص124.

(2) المرجع نفسه، ص124.

(3) الرزاز، مذكرات ديناصور، ص17.

(4) المرجع نفسه، ص17.

(5) الرزاز، الشظايا والفسيفساء، ص40.

(6) سورة الحديد، آية 3.

في عدن يشيخ بوجهه عن لحية ماركس ويطلق لحية شبيهة بلحية (الخميني). ألق عن إيمان الكحول والدخول في بنطال قصير، حيث كانت ساقاه المتناسقتان تنسابان ... فيصفرُ الفتیان سخرية، ويتضرع وجه الصبي استحياء. صار ينتحب في ركن قصي من أركان مسجد (دار الفرقان) في حي نزال. يدخل في دشداشة، وينظمُ إلى حلقات الذكر التي يقودها الشيخ حازم أبو غزالة أو الشيخ يعقوب. ينتحب وهو يستغيث بالله. سمفونية نداءات استغاثة، تبدأ خافتة في غرفة شحيحة الضوء، ثم تتصاعد: الله.. الله.. أغثني.. لا تعاملني بما يليق بي بل بما يليق بك. يا ظاهر.. يا باطن..⁽¹⁾. فابن المناضل على ما يبدو في المقطع النصي السابق أصبح زاهداً إذ إنَّ الزهد: عبارة عن انصراف الرغبة عن الشيء إلى ما هو خير منه، فكل من عدل عن شيء إلى غيره فإنما عدل عنه لرغبة عنه⁽²⁾ إذن يستدعي حال الزهد مرغوباً عنه ومرغوباً فيه. ولكن أي زهد هذا الذي رغب به المناضل الذي خرج من نصف بنطال وترك الكحول والدخان طلباً للنجاة من سخرية الآخرين؟، فهذا زهد الخائفين - درجة الزهد العليا-⁽³⁾ من التحقير والذم لا زهد القناعة.

والزهد بداية التصوف وابن المناضل تخلى عن متاع الدنيا وعن الماركسية والمعسكر الاشتراكي والقومية العربية؛ لأنه لم يستطع مجاراة هذه الأفكار في زمنه المحاصر، تمهيداً للدخول في الصوفية، ثم بعد ذلك لبس دشداشة ثم دخل المسجد وانخرط مع المتصوفة وأصبح يردد مصطلحاتهم (يا ظاهر يا باطن).

فكان تصوف ابن المناضل ناتجاً عن صراع يرافق عالمه الذي شيدته بعض القيم والمعايير ذات الخلفيات المتشعبة، وبعض القوى البدائية التي توحى بعوالم معتمدة، وابن المناضل في النص ليس بالصوفي المحترف، الذي يمارس التصوف

(1) الرزاز، شظايا وفسيفساء، ص80.

(2) شمس الدين (احمد)، الغزالي حياته وآثاره وفلسفته، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان،

ط1، 1990، ص130

(3) المرجع نفسه، ص131.

عبر شطحات وكرامات من خلال الكشف عن كوامن الوجود العميقة، إمّا في خلواته أو حين يصطدم بالواقع المرير المرفوض في نظره والمشوه بفعل فاعل، فيضطرُّ إلى البحث عن مقام غير اعتيادي يفرِّغ فيه غضبه وحقه المسلوب.

ويجد الخطاب الصوفي سبيلاً لتطعيم هذا العالم، من أجل إثارة المآثرات والمقولات والأفكار؛ لأنَّه خطاب يختزن التواريخ والمواقف، ففي خاطرة كتبها جمعة القفاري يقول: "إنَّه رجل زاهد أشبه ما يكون بحصن عصي على الضعف أمام إغراءات الحياة، وقلعة راسخة لا تستطيع خطوب العالم الخارجي أن تهزها أو تهدمها، وإنَّ السكينة الداخلية التي ظفر بها بعد مجاهدة روحية مضنية هي صمام أمانه، والصخرة التي تتحطم عليها كوارث العالم"⁽¹⁾. ويضيف كثير الغلبة "أنَّ جمعة لا يقابل هذه الأيام أحداً. وأنَّه ذو ميول صوفية، وأنَّه يعتكف في البيت، لا يفتح باباً ولا يصغي إلى رنين هاتف"⁽²⁾. فالتصوف بالنسبة للرزاز كان يمثل الخلاص من الكبت السياسي الذي يتعرض له، في حين تمثل "السكينة" و"المجاهدة الروحية" للمتصوف سبيلاً للاتحاد بالمفهوم الصوفي؛ إذ كلما ارتفع المرء عن المألوف والمادي وحلَّق إلى الأعلى بعقله وعمله وصل إلى مرحلة الكشف ثمَّ الاتحاد. وزيادة على ذلك فإنَّ التصوف يمثل للمتصوِّف الخلاص من عذاب الآخرة، بالتخلص من متاع الدنيا بالعزلة والخلوة والزهد والتقشف، إلّا أنَّ هذه المحاولة باءت بالفشل كما باءت محاولته في الانضمام إلى حزب سياسي كحزب البعث، ومحاولته في تأسيس حزب سياسي كالحزب الديمقراطي، فالعزلة التي اعتزلها في بيته والهروب إلى تكية من تكايا الصوفية وقد أنضجه اليأس، لم تتجح مثلما لم ينجح حزب البعث والحزب الديمقراطي الجديد.

ومحاولاته هذه محاولات مضادة لانتزاعه من الحياة، فالرزاز "كان يعيش في عالم ألف ليلة. ولكن بغير ذلك الحس الفذِّ بالدهشة"، فاللامبالاة حلَّت محلها، والعالم على كف عفريت، والمارد محبوس في قمقم منذ ألف ليلة، ويتحرَّق

(1) الرزاز، جمعة القفاري، ص 64.

(2) المرجع نفسه، ص 65.

شوقاً للتحرر من قمقمه والخروج إلى العالم والحياة والناس، لقد صار القمقم الآن هو الملاذ والملجأ⁽¹⁾. فالبحت عن مخرج ما بين الحياة السياسية والصوفية لم يجد نفعاً في مواجهة الكبت العربي، وفي حوار بين الأصلع وعابر سبيل وهما شخصيتان من أشخاص رواية فاصلة آخر السطر يقول: "الأصلع: كان الحرام الصوفي أيامها أهم من أجمل امرأة في العالم.

عابر سبيل: مش حرام تحكي عن النسوان وأنت الي كنت صوفي ؟
الأصلع: كنت صوفياً زمان. قبل أن أصبح قومياً يسارياً⁽²⁾.

فالسياسة بالنسبة إليه التجرد من الأخلاق، وجعل المرغوب واللامرغوب سواء، ويرى أن الانتماء إلى حزب معين خطيئة جبرية، كما إنها محاولة لتحليل واقع المؤسسة الحزبية القومية التي تحولت إلى مؤسسة مرعبة تتأى بأبنائها بعيداً عن الحياة، كما أنها محاورة لفكرة التحلل وسقوط القيم والمشاريع القومية الكبرى عبر تآكل الحزب والفكرة التي يقوم عليها.

ومن المعجم الصوفي الذي يتردد كثيراً في روايات الرزاز مصطلحا الحال والمقام ففي رواية "أحياء في البحر الميت"، يغيب عناد الشاهد تاركاً أوراقه "أين؟ لا ادري، ففي مقام اليقظة قال: إنه سيعود إلى لبنان وفي حال الوهم واضطراب الحواس قال:

إنه سيمضي إلى الصحراء ليضل بين شعابها المترامية إلى ما وراء البصر⁽³⁾.
ويبدو من خلال هذا المقطع أن ثمة فرقاً في الدلالة بين استخدام لفظتي المقام والحال، فالمقام عبّر عن حالة وعي يعيشها عناد الشاهد مدركاً العودة إلى لبنان، فهي حالة واقعية موضوعية مدركة، أمّا الحال ضمن السياق الروائي فهو لحظة من الوهم واضطراب الحواس، يرى فيها ضرورة المضي نحو عالم بديل، فدلالاتها في النص الروائي تلتقي بالدلالة الصوفية بوصف الحال؛ إذ إن الحال: ما

(1) الرزاز، سلطان النوم وزرقاء اليمامة، ص121.

(2) الرزاز، فاصلة آخر السطر، ص124.

(3) الرزاز، أحياء في البحر الميت، ص7.

يرد إلى القلب من غير اكتساب كالفرح والحزن والوهم واضطراب الحواس، فالحال ما تشعر به النفس من غير أن تدري أو تبصر أو ترضى أو تقنع بمعنى: أن النفس في حالة المقام تدرب وترقى وتقرب بالصبر والمجاهدة⁽¹⁾، من هنا تأرجح عناد الشاهد بين كونه مناضلاً مجاهداً قطع الأشواط في سبيل ما يؤمن به، وكونه محبطاً يصوغ عالمه البديل في لحظة وهم واضطراب حواس، فالمقام يسعى إليه ليدوم، والحال عارض يعترى النفس دون سعي ومجاهدة، فالحال والمقام تحققان التوازن في النفس البشرية بين طبع عارض وطبع ثابت يسعى إليه الإنسان إذا ما فهمنا المسافة المتباعدة ما بين حالة الوعي لدى عناد الشاهد في مقام اليقظة حيث المواجهة والعودة إلى لبنان، وما بين حالة الوهم والاضطراب حيث الهروب إلى عالم بديل هو عالم الوحوش بحثاً عن طمأنينة تبدو صعبة المنال. وقد تمثل الصحراء تلك الخلوة الصوفية التي يمارسها المتصوفة عادة لممارسة بعض الطقوس الدينية في الرواية وهي بالتالي المكان الذي يهرب إليه حسنين حيث لا سلطة هناك ولا حاكم أو محكوم ويستطيع أن يمارس أي شيء يريد.

3.3 تناص الفكر الاجتماعي :

3.3.1 العلاقات الاجتماعية :

لم تغفل النصوص الروائية الجانب الاجتماعي خاصة أن الرواية تبحث في قضايا المجتمع عامة، أو هي مجتمع مترجم على الورق إلى حروف وكلمات يسوقها المؤلف على شكل أفكار تتفاعل مع أخرى مضادة لها، أو تتماشى معها وتتوافق، وستعرج هذه الدراسة على الإشارة إلى هذا الجانب من العلاقات الاجتماعية واستدعاء الأمثال والعادات والتقاليد في روايات الرزاز، مبينة الأثر الذي قد تتركه أثناء تفاعلها مع هذه الحثيات الاجتماعية، مراعية طريقة العرض والأسلوب الذي جاءت عليه.

(1) شمس الدين، الغزالي حياته وآثاره وفلسفته، ص133.

ومما لا شكَّ فيه أنَّ الرواية تشكل مجتمعاً مصغراً يضمُّ مجموعةً من الأشخاص يشكلون بدورهم ذلك المجتمع الذي تسوده علاقات مختلفة، شأنه شأن أي مجتمع آخر فعلي، نجد فيه المثقفين والسياسيين والاقتصاديين، والعنصر الآخر المهم الرجل والمرأة، وما تتبادله هذه الفئات من علاقات مختلفة من صراعات وصدقات وعواطف.

والروايات بمجملها تشير إلى علاقات اجتماعية مختلفة متناقضة يسودها الاستغلال، وقتل للبراءة والجمال⁽¹⁾، إضافة إلى الصراعات الاجتماعية بين الطبقات في ظل التقدم العلمي والمعرفي والتغيرات المختلفة. فسميرة تتحمل مسؤولية انهيار المعسكر الاشتراكي⁽²⁾، فتطلق من زوجها في ظل ظروف سياسية منبئة في نفس الوقت عن حجم التفكك السياسي.

ولعلَّ من أبرز القضايا التي تناولتها روايات الرزاز، قضية المرأة ودورها في المجتمع، إذ واجهت المرأة في روايات الرزاز انحرافاً شديداً بشتى المعايير، فمريم في "أحياء في البحر الميت" تتوحد إلى عناد الشاهد الذي سلَّم ابن خالها للرائد، رمز السلطة لقتله⁽³⁾، إنَّه تحول عن المؤلف إلى ما هو غير معقول أو على الأقل غير ممكن في تلك الظروف.

وزوجة الرائد الثانية تقيم علاقة جنسية مع عناد الشاهد المنتقم⁽⁴⁾، وهنا يشير إلى انحطاط الأخلاق في بيئة طغت عليها الأولويات السياسية، كما ويشير إلى ظاهرة تعدد الزوجات وعدم السيطرة ثم انفلات الأمور، كما أنَّ المرأة في الاقتباسات السابقة تشكل نقطة الضعف عند الرجل بل وتشكل رمز الكرامة والشرف الرفيع الذي متى ما انكسر كسرت معه كرامة الرجل المعتر برجولته

(1) الفصيل (سمر روجي)، الاتجاه الواقعي في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب

العرب، (د.ط)، 1986، ص22.

(2) الرزاز، الشظايا والفسيفساء، ص34.

(3) الرزاز، أحياء في البحر الميت، ص12 - 20.

(4) المرجع نفسه، ص 22.

وهذا يوجد في أغلب المجتمعات ولعلّ أكثرها المجتمع العربي، وفي هذه العلاقات إبراز لايدولوجيا الشخص الروائية، أيدولوجيا الرواسب المجتمعة اللاشعورية ليصبح المتخيل السردى ساحة للوعي ومتنفساً للاشعور، مثبتة هذه العلاقات الجنسية الانتقامية النزعة الذكورية المعقدة باسم الرجولة، والمتوّجة بانتصار المنطق الذكري⁽¹⁾، وفي اعترافات كاتم صوت ينتقم أولاد الحارة من يوسف أن له أكثر من ألف أب وأب⁽²⁾.

أمّا زهرة في نص مذكرات ديناصور فهي المخلصة في علاقاتها الإنسانية، القابلة للدور التقليدي، الزوجة الحبيبة مع وعيها المتفوق وإداركها لحقوقها كاملة، ومعرفتها أين يجب أن تقبل، وأين يجب أن ترفض سلوك الآخر تجاهها، وذلك ليس خوفاً من المواجهة، ولارفضاً أو جبناً من التمرد، ولا تخلفاً وعدم وعي، بل إخلاصاً لدور تراه مكتوباً أو شبه مكتوب، وإخلاصاً لحب وصداقة ورؤية للزوج الحبيب، والدور هو دور المساند الداعم الذي يمنع الانهيار الكلي للزوج، وهو دور الحبيبة التي تعرف وجع الآخر الحبيب، تفهمه وتساعد على تجاوز الواقع أو على الأقل على التعايش مع هذا الواقع الجديد، فلا عجب ألا نجد في مواقف زهرة أية حدية إلا في موقع واحد في مجمل الرواية: "قالت زهرة بقسوة، أنت لا تستوعب المستجدات والمتغيرات على الساحتين المحلية والعربية والدولية لأنك دون كيشوتي وديناصورى"⁽³⁾. فهذه الحدة تمثل حالة طارئة وغير مكررة في تعامل زهرة مع عبدالله الديناصور ذلك أنها تعرف دورها ورسالتها جيداً.

أمّا بلقيس في المتاهة فقد حملت من حسنين سفاحاً⁽⁴⁾، فلجأت إلى التدين لتدفع عن نفسها المأساة فلم يجد ذلك نفعاً فأحرقت نفسها لتدين المجتمع والمنظومة

(1) طرابيشي (جورج)، الرجولة، ايدولوجيا الرجولة في الرواية العربية، دار الطليعة، ط1،

بيروت، 1983، ص40 و 222.

(2) الرزاز، اعترافات كاتم صوت، ص64.

(3) الرزاز، مذكرات ديناصور، ص126.

(4) الرزاز، المتاهة، ص120.

القيمة الموروثة التي تقود إلى نهايات فجائية⁽¹⁾.

أمّا على مستوى الإفادة من علم النفس، فقد وظّف الرزاز عقدة أوديب بجلاء في "مناهة الأعراب"؛ إذ نلحظ على سبيل المثال، أنّ حنين كان يراقب أباه دائماً، ويلجأ إلى النوم في فراش والدته. وهو بذلك يمثّل غير الابن على أمة من أبيه. وقد لاحظ الأب ذلك وحاول زجره غير مرة دون أن ينجح!!

3. 3. 2 العادات والتقاليد والأمثال:

لقد استدعى الرزاز في أعماله الروائية جملة لا تحصى من الأمثال والعادات والتقاليد الاجتماعية السائدة في المجتمعات العربية، وممّا جرى التعبير عنه في الموروث الثقافي والاجتماعي، والذي يندرج أيضاً تحت ما يسمّى "الانقسام" أو الجمع بين المتناقضات سواء أكان ذلك متعلقاً بالإيمان بالغيب والوصفي أم بالإيمان بالقيم القديمة والجديدة معاً، وثمة تقاطع مع علم النفس؛ إذ يعيش حنين حالة انقسام، فيعيش في الماضي والحاضر في آن معاً، ويحمل من قيم الماضي الإيمان بأنّ الخبز نعمة يجب أن تحترم، ومن قيم الحاضر المنهج المادي الجدلي الذي لا يؤثر إلّا بالمدركات ولا يلقي بالآ لما هو غيب، فحنين مثلاً يعاني من تناقض على مستوى الوعي، حيث نلتقي بتناقض البطل بين الوعي الذهني/ المادي، وبين غيبة السلوك، وذلك بهدف التعبير عن تناقض الواقع العربي ذاته التي تحياها شخصيات الرزاز، وهنا نجتزئ هذا النص الطويل "فكرت في الدراسة التي بدأت بكتابتها، ورحت أبحث عن عنوان مناسب لها" نقل التكنولوجيا في العالم الثالث "...لا، عنوان يفتقر إلى الدقة،.. الثورة التكنولوجية وتأثيرها على القيم التي أنتجت الحضارات الشرقية... لا، طويل جداً،.. التكنولوجيا المتقدمة والمنهج المادي الجدلي "...ربّما، في تلك اللحظة حانت مني التفاتة، فرأيت رغيف خبز ملقى على الطريق، انحنيت بحركة عفوية، آية قبلته، مسحت به

(1) الزعبي، إشكالية الموت في الرواية العربية والغربية، ص20.

جبهتي، ووضعتة على الحائط" (1). إذ يظهر لنا إيمان البطل حسنين بالتقدم التكنولوجي في وقت هو مسكون فيه سلوكياً بسيطرة التربية الغيبية السائدة، ثم يقول حسنين عن نفسه مؤكداً هذا المنحى التناقضي في موقع آخر: "وحين هممت بالعودة إلى البيت، شاهدت حذاءً مقلوباً فسارعت إلى تصحيح وضعه واستغفرت، ثم عدت إلى كتابة البحث الذي يتعلق بالثورة التكنولوجية" (2).

ومن القضايا التي وظفها الرزاز في رواية "أحياء في البحر الميت" لإظهار حالة الانفصام في الشخصية، قضية الثأر "مَثقال يُلحُّ على إقامة نقابة لعمال المصنع المجاور للبلدة نقابة لإنصاف البدو، أنصاف فلاحين الذين يعملون في المصنع، والمصنع مقفل بسبب الثأر، قتل بدوي عاملاً آخر، وقامت الدنيا، وأُقفِل المصنع" (3). ومَثقال هو رمز الفكر القومي، وهذا التناص قائمٌ على السلبية لارتداد الفكر القومي وفشل مشروعاته النهضوية، حيث يتحول النضال من خدمة الشعب إلى التناحر والجري وراء مصالح ذاتية (4). وهنا يبدو التناص واضحاً في فكر يُفترَض أنه يلغي (العشائرية) وينتمي إلى نظرة قومية، من خلال التعامل مع نقيضها (العشائرية)، لكنه لا يستطيع ليؤكد النص أن العشائرية هي التي تحكم وليست القناعات، وهنا يتنازع الشخصية شرطان متناقضان، الشرط العلمي العقلاني والشرط القبلي الانفعالي، ممّا يؤكد فكرة الانفصام على مستوى الشخصية والجماعة على حد سواء.

فالعشيرة مثلاً أو القبيلة تحمل في جعبتها أعرافاً وتقاليد راسخة، فهي المانحة للقوة والتميز والمنعة بالنسبة للفرد الذي يعيش في منظومتها، ويقابل هذا الإنسان الذي لا عشيرة له ولا جذور راسخة، الإنسان المقطوع من شجرة إذ إنَّ الشجرة

(1) الرزاز، متاهة الأعراب، ص 9.

(2) المرجع نفسه، ص 144.

(3) الرزاز، أحياء في البحر الميت، ص 15.

(4) قسومة (الصادق)، النزعة الذهنية في رواية الشحاذ لنجيب محفوظ، دار الجنوب للنشر، تونس، (د.ط)، (د.ت)، ص 97.

هي القبيلة والفرد غصن منها، وهذا المفهوم كثيراً ما تردد في روايات الرزاز على كثرتها فعناد الشاهد الذي هو فرد في رواية أحياء في البحر الميت مقطوع من شجرة لا عشيرة له ولا حزب⁽¹⁾، وجمعة القفاري يردد نفس المقولة⁽²⁾، وفي نص آخر سمح لمرشح، النزول باسم العشيرة⁽³⁾، التي خيرته بينها وبين الحزب فاختار العشيرة لينزل باسمها وهو بذلك يؤمن أيماناً مطلقاً بقوة العشيرة، وفي نفس الوقت يشك بقدرة الحزب على تلبية رغباته، فالعشيرة تعني الحياة والمقطوع من شجرة لا حياة له إلا تلك العشيرة التي تربط بين أفرادها الأحلام والرؤى لا الدماء والنسب.

ثم يتبع ذلك فكرة التصويت الأممي التي توحى إلى أمرين متناقضين الأمر الأول: إنها فكرة تدلُّ على التكاتف الاجتماعي، رغم مخالفة هذا السلوك لأسس وقواعد الديمقراطية، وبالتالي يدل هذا التصرف على مصداقية العشيرة مع المرشح، علماً بأن هذا التدهور الحضاري كان في دائرة المثقفين والحيثان في الدائرة الثالثة كما يقول السارد⁽⁴⁾، والأمر الآخر إنها فكرة تدلُّ على عدم الثقة بالعشيرة.

إنَّ المقاطع الروائية هذه تبرز بصورة جلية قيمة من قيم المجتمعات العربية التي تعتبر العشيرة والقبيلة وحدات اجتماعية راسخة ومتأصلة، على قدر كبير من الأهمية حيث يصعب تجاوزها واستبدالها بتراكيب أخرى على شكل تنظيمات جماهيرية سياسية أو ثقافية، لذا شكَّلت العشيرة هاجساً كبيراً عند الرزاز الذي حاول مراراً وتكراراً إيجاد عشيرة بأي شكل من الأشكال، فالحزب أحياناً كثيرة كان عشيرته التي ينتمي إليها وينحدر منها، وأحياناً أخرى كانت العشيرة الحزب الذي خان أباه وتآمر عليهما أبناء العمومة الذين ينتمون إليه.

(1) الرزاز، أحياء في البحر الميت، ص105.

(2) الرزاز، جمعة القفاري، ص14.

(3) الرزاز، الشظايا والفسيفساء، ص61.

(4) الرزاز، مذكرات ديناصور، ص59.

أما بالنسبة للمثل الشعبي (المقطوع من شجرة)، فإنه يعني في عرفنا الإنسان القادر على التجدد والنماء⁽¹⁾، الذي يبحث عن الحياة وبالتالي فهو كمن انقطعت به سبل الحياة، وقد تأتي بعض الأمثال الشعبية ساخرة، فعناد الشاهد حينما قال لزوج أخته الكبيرة: إنَّ التاريخ يقف معنا، أجابه بسخرية: "عيش يا كديش تا يطلع الحشيش"⁽²⁾. والمعنى هو الانتظار اليائس والأمل المفقود ممَّا هو من المعارف التراثية للقارئ المتوهم.

وخلافاً لذلك قد تأتي الأمثال الشعبية محتفظة بالمعنى الأصلي لا السخرية؛ ففي نص الأحياء نجد أم مثقال تخاطب ابنها قائلة: "أنت وحدك لن تشيل الزير من البير"⁽³⁾. إذ تدين الفردية والعمل الفردي الذي ليس معه جدوى، وأنه لا بدَّ من التكاتف والتكافل، وفي الشظايا نجد المثل الشعبي المتداول "الجنة بلا ناس لا تداس"⁽⁴⁾. فهذان المثلان يحتفظان بقالبيهما اللذين وجدا بهما، وهما يخاطبان الانفرادية في العمل.

وتحوّلت الأمثال الأخرى في السياق الروائي إلى جزء لا يتجزأ من النص ففي الشظايا "يقول وهو يهزُّ وجهه الذي أكل عليه الزمن ولم يشرب"⁽⁵⁾ فالمثل اتخذ له مكاناً من الحوار بحيث أصبح بنية ضمنية منه مع احتفاظه بالدلالة الأصلية الموروثة.

وفي المتاهة قول يجري مجرى المثل في حديث أم سليمان عن (إسكندر قواد العمارة) وعن سبب تسميته بهذا الاسم لكونه أصبح ذا قرنيين "مقرن"⁽⁶⁾. وهذا يتعلّق مع الموروث الشعبي المتناقل حول قرون الحية التي تنبت لها في سن

(1) زيغور، التحليل النفسي للذات العربية، ص 65.

(2) الرزاز، أحياء في البحر الميت، ص 122.

(3) المرجع نفسه، ص 122.

(4) الرزاز، الشظايا والفسيفساء، ص 70.

(5) المرجع نفسه، ص 10.

(6) الرزاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب، ص 79.

معينه، لتكون معمّرة ومؤذية في ذات الوقت، وهي دلالة موحية إلى أنّ إسكندر له باع طويل في هذا المجال اللاأخلاقي المشين.

ومما جاء في روايات الرزاز وله العلاقة المباشرة بالناحية الاجتماعية ويعكس أيضا حالة من التناقض والانقسام، بعض الظواهر التي تعكس صورة أعراف وتقاليد تمثل الأساليب السائدة في التفكير، ومنها: طقوس الخطبة والزواج، وما يتخللها من أسئلة عن الوزن والطول، رغم أنّ العربي الخاطب على درجة من الثقافة والوعي، إضافة إلى الزواج المتعدد، فجميع هذه الظواهر إنّما تعكس أبعاد ثقافة المجتمعات، ممّا أعطى روايات الرزاز المزيد من الواقعية في طرح قضاياها.

ولعل الإشارة إلى العرّافة والكهنة، أبرز ما وصف به حسن الثاني حين قال السارد: "حسن الآتي من متاهات الصحراء، ويحمل مندلاً يضرب في رمل التاريخ، فيتنبأ بصارة الزمن الآتي"⁽¹⁾. ثم ما وصفت به زهرة: "أنّها تفيض ببخور التمام المذهلة"⁽²⁾. وكذلك الإشارة لقراءة الكف وخطوط اليد، وربط تلك الخطوط بأغوار سحيقة، هذا بالإضافة إلى ارتباط هذه المفهومات بالذات الجمعية ومما تتوارثه من طقوس للتنبؤ بما سيحدث عبر طقوس رمزية متمثلة بالتمام والبخور طارد الشياطين في المعتقد الشعبي .

إنّ المتفحص للفكر الاجتماعي في روايات الرزاز، يلاحظ أنّ هذا الفكر يكشف عن تناقض حاد بين العقلانية الحسية الوصفية والإيمان بالغيبيات ويتحدد هذا من خلال متغيرات محدثة طارئة، تفرض نفسها في صورة تقدم حضاري يترك آثاره على القيم الاجتماعية والأخلاقية من خلال متغيرات ذات أبعاد تاريخية موروثة متصلة بالدين أو بالعادات الاجتماعية والتقاليد القديمة ذات الطقوس، كما أنّ الفكر الاجتماعي لا ينفصل عن الفكر الصوفي والسياسي في إنتاج الخطاب الروائي الذي ينقد الواقع المعيش بأنظمته وسلطاته، التي لم توصل

(1) الرزاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب، ص261.

(2) الرزاز، مذكرات ديناصور، ص28.

الإنسان العربي إلى مواطنته الكاملة، ولم تستطع أنْ توصله إلى مرحلة العمل والحرية في ظروف مناسبة، كما أنَّ غياب الديمقراطية والتعددية السياسية عن مجتمع الروايات من الأسباب المهمة لاستمرار انسحاب حالات الاغتراب والاستلاب والقهر التي يشعر بها الأبطال، ممَّا يعني في المحصلة عجز المجتمعات العربية عن مواكبة المتغيرات والتحويلات الطارئة، وإضافة إلى ذلك لجأ الرزاز إلى استغلال المفردات الشعبية المتناقلة، في فضح الأجهزة السياسية المعاصرة والاجتماعية المسيطرة، فكانت النصوص الروائية شاهدة على المراحل السياسية التي مرَّت بها المجتمعات العربية، ومشيرة إلى التحويلات الناتجة بفعل اختلال الموازين الأخلاقية والسياسية والاقتصادية، ولعلَّ جوهر هذه القيم يكشف كما قلنا غير مرة عن حالة من التآرجح بين الماضي الغيبي والحاضر المادي ممَّا يمكن تسميته كما قلنا بالتناقض أو حالة المفارقة التي تفضي إلى الانفصام.

الفصل الرابع

التناص الأسطوري و التاريخي

4 . 1 الأحداث والشخصيات:

يُعدُّ التناص التاريخي أنموذجاً ثرياً من نماذج التناص¹ المهمة، التي تعمق النص وتغنيه، فهو تداخل نصوص تاريخية مختارة ومنتقاة مع النص الأصلي بكيفيات مختلفة⁽¹⁾، أو إدراج الأحداث التاريخية أو الشخصيات التاريخية التي كان لها تأثير مستمر، تتداوله النصوص أو يجري على الألسنة كمقولات داعمة لموقف ما لما لهذه الأحداث والشخصيات من تأثير يرتبط بالحوال المعاصر بطريقة ما داخل الإنتاج الجديد.

فالماضي بشخصه وأجوائه المكسوة بغلالة من السحر، لا ينفك يغري الأديب بالعودة إليه والنبش فيه وقراءة رموزه ودلالاته وإعادة ترتيب وقائعه وتركيبها، وفك طلاسمه، وكشف متاهاته، فللماضي فتنته وسطوته وقديسيته؛ لأنَّ في أحضانه نبئت جذور الحاضر، ولأنَّه الزمن الذي أفلت من سيطرة الإنسان على الحاضر و تدخلاته.

والتناص مع الموروث التاريخي لا يتم بمعزل عن دراسة التناص الديني؛ وذلك لارتباطه الوثيق في _ أغلب الأحيان _ بمرجعيات دينية كان لها الحضور وما زالت ضمن السياقات التاريخية التي ولدت فيها.

ولقد ارتأت الدراسة الحالية الإشارة إلى الشخصيات الدينية وبعض من الأحداث منفصلة، حتى يتمكن الباحث من إدراك معالمها ودلالاتها الفكرية ما أمكث، تعرج على بعض من الشخصيات التراثية والأحداث، وعلى بعض ممن كان لهم حضور بارز في الرواية من السياسيين والأدباء والمفكرين. كما وستكون هذه الدراسة مشتغلة على هذا النموذج من التناص الذي يذهب إلى سرد الوقائع والأحداث متخذاً الإيهامية أحياناً والمباشرة أحياناً أخرى، وذلك لبيتعد

(1) الزعبي، التناص نظرياً وتطبيقياً، ص 25.

الرزاز في معماريته التجريبية المعقدة عن المعمارية التاريخية التقليدية المبسطة ، وفي دوري سأتناول هذه التناصات على وجهين ما استطعت.

لقد تعددت الإحالات التاريخية وتناثرت في معظم روايات الرزاز ، متخذة من الأحداث والشخصيات علامات مرجعية يعالج فيها الروائي معالماً الحاضر. فعند الاطلاع على مجمل الأعمال الروائية للروائي مؤنس الرزاز ، وجدت متباينة في توظيف الأشخاص وما يتعلق بها من أحداث؛ إذ نجد الشخصيات السياسية والأدبية والعسكرية والدينية تجاور بعض الشخصيات الرياضية.

وكما ذكرت سالفاً ستقتصر الدراسة على دراسة ظاهرة التناص فقط على النصوص التي بدا فيها التناص جلياً ، وذا قيمة أدبية مستثنية تلك الاعتبارية والعنثية وعارضة لها فقط من باب التمثيل عليها لا أكثر.

ولعلّ من أكثر الروايات التي بنيت مستندة على الأسطورة هما: روايته المشهورة "المتاهة" وروايته "سلطان النوم وزرقاء اليمامة"؛ إذ بُني السرد فيهما مستنداً على أحداث أسطورية وشخصيات تاريخية، كان لها الحضور البارز حتى في الأدب العربي عامة. فإذا استعرضنا لرواية "سلطان النوم وزرقاء اليمامة" استعراضاً سريعاً وجدنا الشخصيات التاريخية تنهال علينا شخصية تلو الأخرى. والمستعرض لها يظنّ أنّها رواية تاريخية خالصة تروي لنا الأحداث المتعلقة بهذه الأشخاص كما هي في التاريخ والتراث، ولكن سرعان ما يكتشف القارئ العنث التناصي بسرديات هذه الرواية وما جلبه التناص لها من رؤى جديدة تطل على التاريخ بعين وتنظر إلى الحاضر والمستقبل بالعين الأخرى. فمن الشخصيات التي وردت في نصوص إبداعية غير تاريخية شخصية علاء الدين ورومي وجيليت والشاطر حسن، ولعلّ أبرز الشخصيات التاريخية في الرواية "زرقاء اليمامة" وهي جوهر النص الروائي ومحوره الرئيس، وزرقاء اليمامة في التراث والتاريخ هي امرأة مشهورة بحدة البصر، من جديس إحدى القبائل العربية في وسط الجزيرة العربية التي سميت فيما بعد باليمامة نسبة إلى زرقاء اليمامة التي عرف عنها رؤية الشخص المسافر على بعد ثلاثة أيام، وممّا

تتأقلمته الأخبار إنها أنذرت قومها ذات يوم برؤيتها جيشاً جراراً تدثر بالشجر على مسافة ثلاثة أيام، فلم يصدقوها القول حتى حلت بهم الكارثة.

وقد وظّف الرزاز هذه الشخصية بأبعادها المختلفة مستفيداً من تلك الرؤيا البصرية، إلّا أنّ الرزاز أضاف وعدّل على هذه الشخصية حتى تتناسب مع ما ترمي إليه الرواية. فنجدها عند الرزاز قادرة على قراءة الأفكار التي تعتمل في الرؤوس وقادرة على كشف الأسرار، وهذا الأخير هو ما جعل أشخاص الرواية يودعون أسرارهم عند "بئر الأسرار" خوفاً من أن تكشفها زرقاء اليمامة.

كما أنّ هذه الشخصية، وأقصد زرقاء اليمامة، كانت تمثل في الرواية بديلاً متظافراً مع شخصية الشاطرة الحسنة وعلاء الدين وجوليت، فالقارئ لهذه الرواية سيرى أنّ لهذه الشخصيات جميعها القدرة على الإبصار، إلّا أنّها غير قادرة على الاستبصار والتنبؤ كما هي زرقاء الرزاز التي يتضح فيما بعد أنّها مجموعة أشخاص في شخصية واحدة.

فعلاء الدين مثلاً يمتاز في الرواية بحدة البصر، وقد أنذر بقوم عاصفة العجاج، أمّا الشاطرة الحسنة فكانت تقرأ الأفكار، وجوليت كانت تتنبأ، وبعد حين تجتمع هذه الشخصيات متوحدة في زرقاء اليمامة التي تجمع كل هذه الصفات والقادرة على الاختيار والمقاومة - مقاومة خراب الواقع وتراجعها -، مقاومة عاصفة العجاج، بل مقاومة المخرج الأمريكي وكادره السينمائي المتحكم بكل شيء، ويمكن القول إنها رواية الشخصيات الخارقة "نهض علاء الدين وسعى إلى الشرف". مدّ ببصره إلى الأفق البعيد. بزغت نظرة وعي في عينيه. هتف بصوت هستيري:

عاصفة عجاج أرى إعصار عجاج يتقدم ببطء نحونا.

قالت حسنة بسخرية:

ماذا يا علاء الدين؟ هل تلعب دور زرقاء اليمامة؟ أو دور بحار يرتقي

قمة السارية؟⁽¹⁾. وجوليت تقول: "لون السحب لا يطمئن. كأنها محتقنة بغبار داكن"⁽²⁾ ويتعمق الرزاز أكثر حين يقول: "لاحظت أن قبيلة الرمال لم تكن وديعة تماماً؛ إذ خلعت بعض النباتات من جذورها ولوحت بها في الفضاء"⁽³⁾. ولعل تلك الرؤى وتلك التنبؤات تشير إلى حرب الخليج الثانية. مفيدة في ذلك من ربط الأحداث واستقراء المقدمات والتحديق في المسالك التي يسير فيها الغربي بأطماعه ومخططاته، والعربي بغيابه أو انشغاله بهوموم الذاتية، غير مدرك إلى أين تسير به هذه المسالك!

فمما جاء في السرد "فزرقاء اليمامة التي تعيش في عالم الضاد لا تكتفي بالتحذير سواد الليل وبياض النهار، من التحركات المشبوهة لكثبان الرمال التي تقع في الصحاري المجاورة لعالم الضاد، ومن بحر الظلمات الذي يحد عالم الضاد من الغرب، لكنها تملك قدرة خارقة على قراءة ما يجول في الرؤوس وما يعمل في النفوس"⁽⁴⁾. فالرزاز حمل هذه الشخصية قدرة بصريّة تعمق الخصوصية التراثية التي امتازت بها الشخصية التقليدية، مع تحويل القدرة على البصر إلى القدرة على الاستبصار، وقراءة الأفكار لتصبح زرقاء التراثية العصرية مركز العمل الروائي بمجمله، أو هي شخصية واحدة تفرّعت إلى مجموعة من الشخصيات الثانوية المساندة بهدف إبراز خصوصيتها.

كما أنها في هذا النص وسيلة أو أداة يتم عن طريقها تقديم الوقائع اليومية والتاريخية أيضاً عبر علاقاتها مع شخصيات العمل؛ لتربط بين عالمين متداخلين هما عالم شبه مدينة الضاد - العالم الخرافي -، وعالم المدينة الوقائعية في تواصلهما وتلاحمهما عبر عدد من الشخصيات الفرعية، فهي تقوم برواية الوقائع التاريخية التي أصبحت من بنية النص فيقول الروائي "أن زرقاء اليمامة لا تذيع

(1) الرزاز، سلطان النوم وزرقاء اليمامة، ص 46.

(2) المرجع نفسه، ص 34.

(3) المرجع نفسه، ص 46.

(4) المرجع نفسه، ص 68.

ما تطلع عليه من أفكار ومشاعر في رؤوس الناس ونفوسهم. تجنباً للمتاعب والمخاطر. لكنها أذاعت مضطرة، سرين لا ثالث لهما.

الأول مخطط لاغتيال الرئيس جمال عبد الناصر. إذ كانت زرقاء اليمامة تنشر ملابسها على سطح منزلها، حيث عنَّ لها خاطر فمدت بصرها عبر الأطلسي، فرأت أحد كبار ضباط وكالة الاستخبارات الأمريكية يخطط لمؤامرة تستهدف اغتيال الرئيس جمال عبد الناصر، بالاتفاق مع رجال عصابات من المافيا⁽¹⁾. فهنا سرد وقائي لحادثة تاريخية منطوية لا يعلمها أحد إلاَّ المطلعين والمقربين؛ لذا ساق لنا الرزاز هذه الحادثة عن طريق زرقاء اليمامة التي تتمتع بالقدرة على الاستبصار وقراءة الأفكار، ومن الملاحظ أيضاً أنَّ زرقاء اليمامة تستطيع الرجوع إلى الخلف إلى التاريخ القديم القريب، فنظرها لم يتخذ صفة الأفقية فقط وإنما يتخذ صفة التأريخ أيضاً، فذاكرتها مليئة بالأحداث المطوية التي لم تدع بها إلى أحد إلاَّ في حالة من الاضطرارية، وهذا يعني أيضاً أنَّها تشكل رافداً لشخصية "بئر الأسرار"، إلى جانب حسناء الشاطرة وعلاء الدين وجوليت. ويتضح أيضاً أنَّها ذات أبعاد سياسية فهي شخصية متشعبة متفرعة فكان من الطبيعي أن تعلم خفايا الأمور وتباينها.

فهي شخصية أراد الرزاز بها أن تعبر عن وعي المواطن العربي بما يحيق به من أخطار داخلية تتمثل بالقمع واستلاب الحريات، وخارجية تتمثل بتدبير المؤامرات وتبديل السلطات المعارضة للسياسات الخارجية، وإنَّ المواطن العربي ليس بمنأى عن هذه المؤامرات والمخططات.

والإذعان إلى سلطة الماضي كما يراه النقاد، ليس إلاَّ إزاحة لعلاقة سلطة فعلية في واقع العصر الراهن تتمُّ بصنع تاريخية نص روائي يحيل إلى الماضي، ويرتبط بالواقع راسماً حدود وعي تاريخية النص، ويكون التعالق النصي فيه

(1) الرزاز، سلطان النوم وزرقاء اليمامة، ص69.

متمحورا حول وعي هذا التحول⁽¹⁾ الذي يشير إلى أنَّ الكثير من الحقائق كانت في الماضي التاريخي ذا حضور مستمر تبقى دراستها حاضرة، ورهينة درجة مشاركة القارئ لها في ثقافة متمكنة تشكل مرجعية نصية⁽²⁾ والتي صفت عبر العصور بالمجابهة الحضارية والعسكرية من عصر إلى آخر، فلماذا لم تبج زرقاء اليمامة بسرها ذلك من قبل؟ ولماذا الآن؟ إنه القمع المتوارث من عصر إلى آخر، وعندما رأت زرقاء اليمامة أنه لا بدَّ من قول الحقيقة في ظلِّ هذه الظروف الصعبة المتراكمة، باحت بسرها الذي يوحي بوجود مؤامرات لاحقة تستهدف الشرفاء من زعماء العرب والمسلمين وتدعونا إلى التنبه والالتفات إليها، وكأنني بها تقول سأذيع سري وبعدها يحدث ما يحدث، فهي رمز للروح الإنسانية الرافضة والمقاومة.

ومن التاريخ التراثي تتناص رواية "مناهة الأعراب في ناطحات السراب" مع أسطورة جلجامش، عندما سئل حسن الثاني وهو يخرج من كهفه "أنت صامت السؤال في أزمنة الجواب الواحد؟ أنت الرجل الذي رأى ما ينبغي أن يرى"⁽³⁾. وجلجامش هو الذي رأى وشاهد الأعاجيب وعرف مكان الأسرار ليصل إلى الحكمة العظيمة، كما أنه كان باحثاً عن حالة سلّم وانسجام بينه وبين ذاته وبين البشر، وبينه وبين الحيوانات والأرض، وهذه لا تكون "إلا إذا عرف الحقيقة ومارس العدل"⁽⁴⁾. وكانت هذه مأساة حسن الثاني الذي رأى في زمن القمع ومصادرة الحريات ما لم ير، كما أنه طالب بنضاله وكفاحه من أجل العدالة

(1) العظمة (عزيز)، النص والأسطورة والتاريخ، ندوة مواقف الإسلام والحداثة، دار الساقى ط1، 1990، ص265.

(2) بحراوي (حسن)، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1990، ص217.

(3) الرزاز، مناهة الأعراب، ص45.

(4) فروم (أريك)، اللغة المنسية، ترجمة حسن قببسي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1992 ص221.

الاجتماعية، فتعددت الأسئلة والجواب واحد هو القمع والكبت السياسي والاجتماعي، فحسنين يبحث عن مصالحه أولاً مع السلطات التي يمثلها ذياب، وثانياً مع البشر الذين تحولوا عن مساراتهم الحزبية إلى مسارات ومطالب ذاتية، فتماهى خطابه الفكري في لحظة روائية بخطاب جلجامش الخالد.

أمّا على مستوى الشخصيات الدينية فتتناص رواية المتاهة التي لا تختلف في تركيبة شخصياتها عن شخصيات رواية "سلطان النوم وزرقاء اليمامة" مع المهدي المنتظر الذي تتفق على وجوده الديانات الثلاث وإن اختلفت في علامات ظهوره وكيف سيظهر، وهو المخلص والمنقذ في الديانة اليهودية والمسيحية، والمهدي المنتظر في الديانة الإسلامية الذي ينقذ البشرية من ظلم الإنسان لأخيه الإنسان، ويؤمن بفكرة ظهوره الكثير من البشر، وخاصة أولئك الذين يقع عليهم الظلم والاستبداد، يقول السارد على لسان حسنين الطفل: "إنّ العالم ينتظر المنقذ. المنقذ الذي اختفى في سراديب الزمان التحتية وأبو التوت يقول إنّ للمنقذ علامة، والعلامة شامة خضراء على الخد الأيمن. ويشير إلى الشامة الخضراء على خدي"⁽¹⁾. فحسنين تولّد معه شخصية المهدي المنتظر روائياً، وتظهر أول العلامات الدالة عليه وهي الشامة الخضراء على خده. ولكن ما حاجة الرزاز إلى المهدي الذي أوجده في روايته منذ البداية؟ ولماذا هي شخصية متحولة؟ هذا ما سأتى عليه في الفقرة التالية.

ثم تعرج الرواية فتشير إلى نسل فاطمة الزهراء الذين قتلوا ظلماً عند نهر الفرات⁽²⁾، والمهدي هو من نسلها وهو ما يشير إليه السارد: "عزم الجميع على التضحية بآدم وعصبته، فبسط الرجال أيديهم لبعض أبناء آدم وقتلوه. وذبخوا معظم أحفاده من بنات وأولاد باستثناء واحد. وجدّي أحد أحفاده فلاذ آدم إلى مجاهل صحراء أشبه بالمتاهة"⁽³⁾. وآدم هو المنتظر وهو أحد شخصيات حسنين

(1) الرزاز، متاهة الأعراب، ص15.

(2) البنداري (محمد)، حياة الإمام المهدي، دار عمار، ط2، 1988، ص32.

(3) الرزاز، متاهة الأعراب، ص19.

المتحولة التي تظهر آخر الرواية في المتاهة.

فالمهدي تاريخيا قيل أن أهله قُتلوا جميعهم عند نهر ما ولم يبق سواه، فأخفاه الله وحماه، أين؟ الله أعلم، إلى أن يأمر الله له بالظهور.⁽¹⁾ وفي السرد لم يبق سوى آدم الحسنيين الذي يظهر في آخر الرواية بالتحديد في المتاهة، والمتاهة تعني المجهول، والمهدي في عالم المجهول.

وعودة إلى بداية الرواية وحسنين المنتظر الذي ينشطر إلى حسن الأول وحسن الثاني، يلجأ الأول إلى الدكتور الحكيم المخلص، ويشتهي له حاله التي آل إليها في الجزء الثاني من الرواية فينبعثه بالدكتور "يا دكتور يا حكيم يا مخلص إنني مسكون بشبح شخص، بل بكائن عجيب"⁽²⁾. فكلمة الدكتور معادلة للمهدي والمخلص والمنقذ، فهو الذي يساعد على الشفاء، وأحيانا يكون قادراً على إنقاذ الإنسان من الموت، وبقي حسنين المنشطر يبيت شكواه إلى الدكتور على مساحة نصية واسعة، الصوت الوحيد الذي نسمعه هو صوت حسنين، أمّا الدكتور ليس له صوت أو حركة نشاهدها في هذه المساحة الواسعة من النص، وهنا يعطي الرزاز شيئاً من شخصية المهدي المنتظر للدكتور، الذي لم نره ولم نشاهده لكننا نعلم أنه يستطيع أن يخلص حسنين من كآبته، كما يستطيع المهدي أن يخلص البشرية من الظلم والاستبداد، وكما يستطيع آدم الحسنيين أن يخلص مجتمع الرواية فيما بعد من ظلم وبطش ذياب وأعوانه، ففي نهاية الرواية يخرج آدم على قومه ويطلب منهم اجتياز الصحراء فيقف أحدهم وجهه مغبر يقول: "عهدناك يا آدم ثاقب الفكر، مصيب الرأي، كنا ندخرك لملمات الدهر تضيء ظلماتها بنور عقلك .. ولكنك الآن تنطق عجباً وتأتي منكراً، إننا لفي شك مما تدعونا إليه مريب"⁽³⁾.

وفي نص عصابة الوردية الدامية يظهر المهدي المخلص بعلامات أخرى

(1) البنداري، حياة الإمام المهدي، ص32.

(2) الرزاز، متاهة الأعراب، ص20.

(3) المرجع نفسه، ص247.

ويأتي الصوت الخفي ويهمس في أذني : انتظروا المخلص المنتظر , إنه فيكم , وبينكم لكنه متكرر. أنا قلت إنه معتصم؛ لأنّ "معتصم" يملك القوة الجبارة ليخلصنا من صراع الأبيض والأسود ⁽¹⁾. فمن علامات المهدي إنه قوي عريض المنكبين⁽²⁾ المهدي يمثل الأمل الموعود في خلاص البشرية من الطغيان , وهو الوسيلة للخلاص من الواقع المسموم بكل تجلياته المتمثلة في الصراع الإنساني الذي جوهره الصراع بين قوى الحياة, وبين الخير والشر , والحق والباطل, وقوى القمع بأشكالها. ويمكن تحديد هذه الشخصية كما وردت في النصوص الروائية للروائي مؤنس الرزاز بما يلي:

- 1- إنها شخصية تعمل على قلب الوضع السلبي القائم إلى وضع إيجابي.
 - 2- شخصية متمردة ترفض الواقع.
 - 3- يمثل حالة تراثية تتعلق بالماضي وتمتد إلى المستقبل.
- ومن الشخصيات الدينية التي تتناص مع المتاهة , الحسين بن علي التي جاءت ضمن حديث حسن الثاني لبلقيس التي حملت منه سفاحا " لماذا أظلم وجهك ؟ نحن لم نتواطأ ضد الحسين ولم نكن في كربلاء , ولم نشنق عبد الخالق محجوب"⁽³⁾ وهذا استعانة بتاريخ عن طريق الاستدعاء والإشارة إليه ⁽⁴⁾, إذ يرى حسن الثاني أنّ ما فعلاه لا يعادل قتل الحسين وشنق عبد الخالق محجوب , فالحمل قضية بسيطة إلى جانب ذلك , فهو يدين القمع منذ محنة الحسين بن علي في كربلاء إلى وقت تصفيات الشخصيات السياسية الرافضة لهذا القمع , فمحنة الحسين وشنق عبد الخالق محجوب هي تصفية للأفكار والمبادئ المعارضة , ولذلك يتماهى الماضي والحاضر في نقطة واحدة سوداء , ولعل الروائي يشير

(1) الرزاز, عصابة الورد الدامية, ص167.

(2) البنداري, حياة الإمام المهدي, ص32.

(3) الرزاز, متاهة الأعراب, ص180.

(4) الموسوي(محسن جاسم), ثارات شهرزاد فن السرد العربي الحديث , دار الآداب, ط1,

بيروت , 1993 ص84

بذلك إلى ثبات القيم والسلوك عند العربي؛ مما جعله يقف في تفكيره عند حدود واحدة لا يتجاوزها، ولكنه وهو يفتعل ذلك لا يعزو هذا الثبات إلى طبيعة العربي؛ وإنما يحمل أنظمة القمع والقتل المجاني مسؤولية الانحطاط والثبات.

فالتناصبات السابقة ليست متخيلة وإنما هي وقائع تاريخية حقيقية، ويمكن القول إنَّ حادثة مقتل الحسين حادثة معروفة عند معظم البشر ، ولكن حادثة شنق عبد الخالق محبوب حادثة عابرة مغمورة ، جلبها الرزاز من الذاكرة الخاصة ليبرهن على رأي مختلف بشأن هذه الحادثة أو بشأن المرحلة التاريخية الحالية التي يحاكيها من خلال استرجاع الحوادث من الذاكرة الخاصة.

ومن جملة ما استدعاه الرزاز في رواياته مصطفى كمال الدين أتاتورك مؤسس الدولة التركية الحديثة يقول السارد: "كان حي التنايلة في عمان الغربية هادئاً، وشوارعه شبه مقفرة . قيل إنه سُمِّي شارع التنايلة لأنَّ تنابلة السلطان عبد الحميد الثلاثة لاذوا بعمان حين انهارت الإمبراطورية العثمانية . وأقاموا هنفوجدوا مشقة في طلب الرزق ، والسعي في مناكبه ؛ إذ اعتادوا على أن يوفر لهم السلطان المرحوم كل مطالبهم . بل ويوفر لهم ما يزيد على ما يحتاجون إليه بين ليلة وضحاها ، جعلهم (أتاتورك) يتحولون من رجال أرسقراطيين مترفين معززين مكرمين ، إلى عمال ينتمون إلى البرولتارياء الرثة"⁽¹⁾ ومصطفى كمال أتاتورك اس تطاع أن ينتشل تركيا من براثن الحكم العثماني حتى غدت تركيا وليدة نظام جديد وروح جديدة وعهد جديد، من سلطاني إلى جمهوري ومن سلطة الفرد إلى سلطة الأمة ، ومن رأي الفرد إلى رأي الجموع، تقديم مصلحة السلطان الخاصة إلى تقديم مصلحة الشعب عامة ، فكان أتاتورك المهدي المنتظر بالنسبة للأتراك ، فهو منقذ وطن، ومصلح أمة على وفق ما يفهم من النص.

ولعلَّ النص الروائي في افتتاحية "ليلة عسل" ما هو إلَّا وصف للحال العربي

(1) الرزاز، ليلة عسل، ص 8.

المترفعيهمان الغربية هي قلب الرواية المريض كما كانت تـ ركياء قلب أروبا المريض زمن الحكم العثماني , إلى أن جاء أتاتورك وأعاد الحياة إلى هذا القلب لينتعث من جديء الرزاز في هذا الاستدعاء يبحث عن منقذ كأأتاتورك , ينهض بهذا المجتمع القابع يقوم عليه الخدم والحشم , كما أنها محاورة للحياة الرتبة المملة, فالحياة الاقتصادية تكاد تكون معدومة الحركة , والعلاقات الاجتماعية متقطعة والحياة السياسية مكبوتة , فاستدعاء الرزاز لهذا التاريخ لم يكن اعتباطياً هامشياً راعه ما يرى من ركود , فاستدعاء التاريخ إلى تركيا كيف كانت وكيف أصبحت, واستدعى هو بدوره أتاتورك والنظام العثماني المنقرض.

فهو بالتحديد يحاكي الدولة العثمانية في هيبتها المنحطة والمتأخرة وسياساتها التي انتهجتها في قمع المنقف العربي, إلى أن جاء أتاتورك وأعلن العلمانية. ويمضي الرزاز في استدعاءه للشخصيات والأحداث من عمق التاريخ , فكثيراً ما تتردد في رواياته العبارة التي تذكرنا بطارق بن زياد وكيف حرق السفن, العبارة هي من خطبته العصماء التي خاطب فيها جنوده يحثهم على القتال.

وفي النص الروائي وظفت العبارة لأكثر من غرض محورة في أغلب قوالبها التي وردت فيها " ها نحن نبعث جميعنا ...عن مسمار الأمان في الظلام . وباب العمار الرئيسي مغلق بسبب انقطاع التيار الكهربائي . إنها ورطة. بحر من التيه خلفنا , والخطر كامن أمامنا يكاد ينفجر في أي لحظة "(1). البحر في النص الروائي باب عمار مغلق , والعدو قنبلة وقع مسمار أمانها في الظلام, والحقائقها الحياة هي من فقدت مسمار أمانها , وأن الإنسان يعيش فيها "على كف عفريت "(2), فما مضى من الحياة مضى بخيره وشره ولا يمكن أن نعود إليهم القادم منها تيه ومجهول والاستدعاء مواز لحالة من الضياع , فهو

(1) الرزاز, الذاكرة المستباحة, ص88.

(2) المرجع نفسه, ص88.

يعلن عن مجهوليته , كما يعلن عن معاناة المشردين والمنفيين والمضطهدين التي غمرت وجوههم بغبار الترحال والتطواف والمنفى , والذين لم يعد لهم وطن يتلهفون عليّطن أنّه لا عودة إلى وطن أمسى أطلالاً , تعطلت فيه الأوردة والشرابيل لا تعرف أو تذكر أنّ العمارة بلا ملجأ ؟ إذن حتى لو وقعت حرب فإنّ القذائف ستسقط علينا ونحن بلا ملجأ⁽¹⁾.

وفي نص المتاهة يهرب حسنين ومعه البيغاء من بطش ذياب وأعوانه ويدلفون إلى كهف مختبئين " وتخرج البيغاء إلى جانبي وهو يصيح : القردة من ورائنا والقردة من أمامنا ... أين المفر؟"⁽²⁾. المناسبة هنا مختلفة عن المناسبة التاريخية كما أنّها مختلفة عن المناسبة الروائية السابقة , إلّا أنّ الدلالة واحدة والمعنى واحد, فالخطر موجود في الخلف وموجود في الأمام , فقردة اليوم هم قردة ما بعد النوم والاستيقاظ من الكهف؛ أي أنّ سلطة اليوم هي سلطة الغد فأين المفر.

وهنا يتناول التاريخ بأسلوب يعتمد على الفنتازيا ووضع الشخصيات في موضع المفارقة مع الواقع الحالي وكذلك الماضي لخلق إسقاطات سياسية على الحاضر العربي المتردي . فاستطاع الرزاز أن يحاور العبارة التاريخية بما يخدم النص الروائي, والعبارة الأخيرة من نص الرواية تحمل تناغماً دلاليّاً يعكس رؤية الكاتب التي يلائم بها واقع عصره الحاضر والقادم من خلال تحويل مجرى الأحداث والتلاعب في أزمانها وحيثياتها من خلال التقريب والتباعد بين نصه الحاضر والنص الغائب.

فإذا كان البحر تاريخياً يمثل الحياة الجديدة والقوة والانتصار , والعدو الموت المتربص الذي ربّما قد يجد فيه جنود طارق الأمل في الحياة , فالقردة وهم أعوان ذياب في النص الروائي يشكلون الموت المؤكد في الحاضر والمستقبل . والحقيقة

(1) الرزاز, الذاكرة المستباحة, ص89.

(2) الرزاز, متاهة الأعراب, ص42. وينظر: أبو خليل, شوقي, فتح الأندلس, دار الفكر, دمشق, (د.ط), (د.ت), ص40.

أنَّ الأحداث الماضية تجاور الأحداث الحاضرة في الحياة العربية ، بل تحدث مماهاة بينهما فيكون الماضي كاشفاً لعيوب الحاضر ، كما هو الحال عندما ربط الكاتب بين مقتل الحسين وشنق عبد الخالق محجوب؛ ولا يتردد السرد في استعراض كثير من أمثلة القتل في التاريخ ليعزز فيها فكرة قوامها أنَّ ثبات الحاكم وسيطرته لا تكون إلَّا بالقتل ، وتجدر الإشارة هنا إلى التنازع والخلاف الدموي منذ الخطيئة الأولى؛ عندما قتل الأخ أخاه، مروراً بأحداث كثيرة إلى أنَّ نقرأ عبارة أسماء بنت أبي بكر المشهورة والتي وردت في "المتاهة" وغيرها من الروايات أمَّا أن لهذا الفارس أن يترجل؟ ، وقد كان مصير عبدالله بن الزبير لا يختلف عن مصير الحسين بن علي ، فقد قتله الحجاج بن يوسف وهو يدافع عن فكرته في المسجد الحرام ⁽¹⁾. والدلالة هنا واضحة جلية؛ إذ لا يعصم المعارض عاصم الموت، ويظل الحكم مطلباً لذاته بقطع النظر عما ينتج عن التمسك به من قتل وسفك للدماء أو مصادرة للفكر والإرادة.

(1) عطوي(علي نجيب)الحجاج بن يوسف الثقفي حاكماً فذا وخطيباً لامعاً ،دار الكتب العلمية،بيروت_لبنان، ط1، 1993، ص126.

الخاتمة:

كان لظاهرة التناص في أعمال مؤنس الرزاز الروائية حضوراً لافت في تشكيل أبعاد رؤيته الفنية، إذ أسهمت في التعبير عن خلجات الرزاز النفسية وما يعتمل هيكلاً صدى لحياته المتشعبة بما فيها من آمال وطموحات ، وانكسارات وتمرد على الواقع ، لتكون هذه الظاهرة مرآة عاكسة لصورة الرزاز وموقفه القومي في البحث عن الحرية الضائعة والمسلوبة ، فهمومه اجتماعية بحته تتصل بالسياسة بشكل ما .

وقد سعت الدراسة لجلاء هذه الظاهرة ، وتم رصدها ما أمكن إلى أن خلصت إلى النتائج التالية :

1. شكلت ظاهرة التناص حضوراً بارزاً في روايات الرزاز ، ممّا أكسبها قدراً عالياً من الفنية ، كما لوحظ أنّ التناص على عموميه جاء ذا دلالات ساعدت على تكامل العمل الروائي فلم يكن ذا منحى جمالي وفني فقط ، وإنما أسهم بشكل كبير في الكشف عن مجمل القضايا الاجتماعية والفكرية، الأمر الذي ساعد المتلقي على الفهم والإدراك .

2. كان للتناص الديني أثره البالغ في البناء الروائي وذا مساحة واسعة خاصة في الرواية المشهورة "مناهة الأعراب في ناطحات السراب" ؛ فقد استطاع أن يوظفه على وفق ما ينسجم مع مبادئه وأفكاره دون أن يؤثّر النص الدخيل سلباً على النص الأصلي ، بل أصبح مكملاً للرؤية الروائية وسنداً لتحقيق الرؤى الدلالية .

3. كان التناص الأدبي ذا حضور مميز في كل رواياته تقريباً ، كما قام بدور هافني إثراء تجربة الرزاز الروائية ، وأظهرت مقدرته على الإذابة والتحويل والصهر والتضمين، وحسن التعامل مع المخزون الأدبي الذي يحرك المكنون الدفين في نفس الكاتب ، لما للأدب من خصوصية في قوة الالتصاق إلى النفس وخاصة الشعر منه .

4. وجدت الدراسة في أعمال الرزاز الروائية حظاً وافراً فيما يتعلق بالتناسل الفكري صبغت الروايات بصبغة خاصة ، وفي نفس الوقت عبّرت عن ثقافة الرزاز الواسعة المتدفقة التي جعلت من الروايات أعمالاً فسيفسائية ، الأمر الذي دلّل على قدرة الرزاز في توظيف التناسل الفكري الذي يخدم المعنى ، ويدعم الفكرة على الانطلاق والنهوض.

استطاعت الأعمال الروائية للرزاز أن تحوي في طياتها سجلات تاريخية مهمة عن طريق التناسل الذي أعطى الأعمال الروائية بعداً تاريخياً إلى جانب الأبعاد الدينية والأدبية والفكرية ، فكانت مستندات رافدة مرتبطة بالروح والذات والزمان والمكان.

وختاماً فهذه الدراسة ماهي إلّا محاولة متواضعة في اقتناص مواطن التناسل والاجتهاد في إبراز دلالاتها على وفق قدرتي على الفهم والتأويل.

المصادر والمراجع:

- ابن رشيق القيرواني **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده** , تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد, القاهرة, ط2, ج2.
- ابن طباطباه محمد ابن احمد العلوي , (1956), **عيار الشعر**, تحقيق س. ابونيباكر ليدن, (د.ط.).
- ابن منظور, (د.ت), **لسان العرب** , تحقيق: عامر احمد حيدر , دار الكتب العلمية , بيروت, لبنان , ج 7, (د.ط.).
- أبو عبدالله, الحسين الزوزني, (د.ت), **شرح المعلقات السبع**, دار الجيل, بيروت, (د.ط.).
- العسكري, أبو هلال, (1984), **الصناعتين**, تحقيق مفيد قمحية, بيروت, ط2 .
- أدونيس, (1992), **الصوفية والسريالية**, دار الساقي, بيروت, لبنان , ط1.
- الإمام أبي زكريا يحيى بن علي الشيباني , (د.ت) , **شرح المعلقات العشر المذهبات** , ضبط عمر فاروق الطباع , دار الأرقم بن الأرقم , بيروت - لبنان, (د.ط.).
- أوغلي, حسان فلاح, (2000), **التنظس اقتحام الذات** , عالم الآخر, (بحث منشور), **مجلة الموقف الأدبي**, سنة (30), عدد (353), 123- 155.
- بحراوي, حسن, (1990), **بنية الشكل الروائي**, المركز الثقافي العربي, بيروت, ط1.
- البنداري, محمد, (1988), **حياة الإمام المهدي**, دار عمار, ط2.
- البرقوقي, عبد الرحمن, (1400هـ / 1980م), **شرح ديوان المتنبي**, دار الكتاب العربي, بيروت, (د.ط.).
- بنيس, محمد, (1988), **حادثة السؤال**, المركز الثقافي العربي, ط2.
- بنيس, محمد, (1985) **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب** , دراسة بنيوية تكوينية, المركز الثقافي العربي, ط2.

- تودوروف، تزفتان، وآخرون، (1987) **أصول الخطاب النقدي الجديد** ، ترجمة احمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1.
- ثامر، فاضل، (1992)، **الصوت الآخر، الجوهر الحوارى للخطاب الأدبي**، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1.
- ثامر، فاضل، (1987م)، **ارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع** ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1.
- جاد المولى، محمد احمد، وآخرون (2000)، **قصص القرآن**، دار الإسرائاء ، عمان، الأردن، ط1.
- جبران، محمد مسعود، (2004)، **فنون النثر الأدبي في آثار لسان الدين الخطيب**، دار المدار الإسلامى، ط1.
- جينيت، جيرار، (1999)، **مدخل إلى جامع النص**، ترجمة عبد العزيز شبيل، المجلس الأعلى للثقافة، (د. ط).
- حافظ، صبرى، (1996)، **أفق الخطاب النقدي**، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1.
- حسين، سليمان، (1999) **مضمرات النص والخطاب** ، دراسة في عالم جبرا ابراهيم جبرا الروائى، اتحاد الكتاب العرب، (د. ط).
- الحمداني، حميد، (1986) **النقد الروائى والأيدلوجيا** بالمركز الثقافى العربى ، ط1.
- حواس، عبد الحميد، (1994)، **الحكاية – البيان وتأسيس شكل أدبي حكاى**، **مجلة فصول**، م13، ع3، ص 210-231.
- خوري، الياس، (1982) **الإيقاع الشعبى داخل الحلم في الذاكرة المفقودة** ، دراسات نقدية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1.
- الدمشقى، الإمام أبى زكريا يحيى بن شرف النووى (1413هـ)، **رياض الصالحين**، تحقيق حسان عبد المنال، المكتبة الإسلامية، ط3.

- دودين، رفقة، (1997)، **توظيف الموروث في الرواية الأردنية المعاصرة**، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1.
- الرزاز، مؤنس، (1982) **أحياء في البحر الميت** ، رواية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1.
- الرزاز، مؤنس، (1992)، **اعترافات كاتم صوت** ، رواية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت، ط2.
- الرزاز، مؤنس، (2000)، **الأعمال الكاملة**، منشورات وزارة الثقافة، عمان، ط1 .
- الرزاز، مؤنس، (1990) **جمعة الفقاري يوميات نكرة** ، رواية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1.
- الرزاز، مؤنس، (1997)، **حين تستيقظ الأحلام**، رواية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1.
- الرزاز، مؤنس، (1997)، **سلطان النوم وزرقاء اليمامة**، رواية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1.
- الرزاز، مؤنس، (1997)، **الشظايا والفسيفساء** ، رواية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1.
- الرزاز، مؤنس، (1997)، **عصابة الورد الدامية**، رواية، المركز العربي للدراسات والنشر، بيروت، ط1.
- الرزاز، مؤنس، (1995)، **فاصلة في آخر السطر**، رواية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1.
- الرزاز، مؤنس، (2000)، **ليلة عسل**، رواية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1.
- الرزاز، مؤنس، (1986) **تأهة الأعراب في ناطحات السراب** ، رواية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1.
- الرزاز، مؤنس، (1994)، **مذكرات ديناصور**، رواية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1.

الرازي، الفخر ، (د.ت)، تفسير القرآن الكريم، دار إحياء التراث العربي، بيروت، (د.ط).

رضوان، عبدالله، (1991)، أسئلة الرواية الأردنية منشورات وزارة الثقافة، المملكة الأردنية الهاشمية - عمان، ط1.

الزعبي، احمد، (1994)، الرواية العربية والغربية، منشورات وزارة الثقافة، مكتبة الكتاني، اربد (د.ط).

الزعبي، احمد، (1995)، التناس، نظريا وتطبيقيا، مكتبة الكتاني، اربد، ط1.
زيدان، يوسف، (1994)، كرامات الصوفية نص مضاد للتصوف، مجلة فصول، م3، ع3، ص 95-125.

شمس الدين، احمد، (1990)، الغزالي حياته وآثاره وفلسفته، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط1.

الشوابكة، محمد، (ايار 1995)، توظيف التناس في متاهة الأعراب في ناطحات السراب، مؤتة للبحوث والدراسات، م10، ع2، ص 21 - 65.

صالح، صلاح، (2003)، سرديات الرواية العربية المعاصرة ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1.

طرايشي، جورج، (1983)، ايدولوجيا الرجولة في الرواية العربية ، بيروت، دار الطليعة، ط1.

عبد الغني، مصطفى، (1999)، قضايا الرواية العربية ، الدار المصرية اللبنانية، ط1.

عبد المطلب، محمد، (1995)، قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1.

العظمة، عزيز، (1990)، النص والأسطورة والتاريخ ، ندوة مواقف الإسلام والحداثة، بيروت، دار الساقى، بيروت، ط1.

عطوي، علي نجيب، (1993)، للحجاج بن يوسف الثقفي جاكما فذا وخطيبا لامعا ، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط1.

- علوش, سعيد, (د.ت), **عنف المتخيل الروائي في أعمال أميل حبيبي**, مركز الاتحاد القومي, لبنان, بيروت, (د.ط).
- الغرفي, حسن, (1989) **البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد**, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, ط1.
- فخر الدين, جودت, (1989), **نهج البلاغة**, تقريب التراث العربي, دار المناهل, بيروت, لبنان, ط1.
- فروم, اريك, (1992), **اللغة المنسية**, ترجمة حسن قبيسي, المركز الثقافي العربي, بيروت, ط1.
- فون دير لاين, فرد ريش, (د.ت), **الحكاية الخرافية**, ترجمة نبيلة ابراهيم, مكتبة النهضة, بغداد, دار العلم للملايين, بيروت, (د.ط).
- الفصل, سمر روعي, (1986), **الاتجاه الواقعي في الرواية العربية**, منشورات اتحاد الكتاب العرب, دمشق, (د.ط).
- القزويني, الخطيب, (1985) **الإيضاح في علوم البلاغة والمعاني** و **لبيان والبديع**, دار الكتب العلمية, بيروت, ط1.
- القاشاني, كمال الدين عبد الرزاق, (د.ت), **اصطلاحات الصوفية**, ترجمة محمد كمال ابراهيم جعفر, الهيئة المصرية العامة للكتاب, (د.ط).
- قاصد, سلمان, (2003) **الم النص دراسة بنيوية في الأدب القصصي**, (فؤاد التكرلي نموذجاً), دار الكندي, (د.ط).
- قسومة, الصادق, (د.ت), **النزعة الذهنية في رواية الشحاذ لنجيب محفوظ**, دار الجنوب للنشر, تونس, (د.ط).
- القشيري, مسلم بن الحجاج, (د.ت), **صحيح البخاري**, دار الجيل, بيروت, (د.ط).
- قطب, سيد, (1966) **النقد الأدبي أصوله ومناهجه**, دار العربية, بيروت - لبنان, ط4.
- القهوجي, منيرة, (2002), **رؤى ثقافية**, مطبعة الروزنا, عمان, اردن, ط1.

كريستيفا، جوليا، (1991)، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر ،
الدار البيضاء، المغرب، ط1.

الكركي، خالد، (1987)، "رموز الرفض والثورة العربية في الشعر الحديث"،
دراسات(الجامعة الأردنية)، المجلد الرابع عشر، العدد السابع.

كورك، جاكوب، (1989) اللغة في الأدب الحديث ، الحداثة والتجريب، ترجمة
ليون يوسف وعزيز عمانوئيل دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد،
(د.ط).

مبروك، مراد، (1986/1914)، العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر،
دار المعارف، مصر، ط1.

مجاهد، احمد، (1998)، دراسات أدبية، أشكال التناص الشعري ، دراسة في
توظيف الشخصيات التراثية، ط1.

محمد، محمود محمد، (1997) عماره الخطابة بين النظرية والتطبيق ، مكتبة
الإيمان، ط1.

محيلان، منى، (2000) التجريب في الرواية الأردنية ، المؤسسة العربية
للدراسات والنشر، عمان - الأردن، ط1 .

المختار، حسني، (1992)، استراتيجية التناص، مجلة علامات ، مجلد 12،
عدد46. ص 56 - 77.

المختار، حسني، (1997)، من التناص إلى الأطراس ، " مجلة علامات، المجلد
السابع، العدد25. ص34 - 54.

المخلف، حسن علي، (2000)، توهي التراث في المسرح ، الأوائل للنشر
والتوزيع، سورية- دمشق، ط1.

مركز الرأي، الدراسات والمعلومات، هاملت عربي، شهادات وحوارات، ط1.
المصري، محمد عبد الغني ، (2002) تحليل النص الأدبي ، بين النظرية
والتطبيق، الوراق للنشر والتوزيع، ط1.

- مفتاح, محمد, (1992), تحليل الخطاب الشعري , (استراتيجية التناص) ,
المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء , ط3.
- مفتاح, محمد, (1996), التشابه والاختلاف للمركز الثقافي العربي , الدار
البيضاء, ط1.
- مفتاح, محمد, (1990), دينامية النص, المركز الثقافي العربي, بيروت, ط2.
- مفتاح, محمد, (2000) , مشكاة المفاهيم, النقد المعرفي والمثاقفة , الناشر
المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء, ط1.
- الموسوي, محسن جاسم, (1993), ثارات شهرزاد, فن السرد العربي الحديث,
دار الآداب, بيروت ط1.
- الموسوي, محسن جاسم, (1997), المقارنة والتناص, مجلة علامات, المجلد
السادس, العدد26. ص66- 89.
- الموسوي, محسن جاسم, (1704هـ/1997م), الوقوع في دائرة السحر, ألف
ليلة وليلة في النقد الأدبي الإنجليزي, الهيئة المصرية العامة للكتاب,
(د.ط).
- النجار, عبد الفتاح, (1993), تيسير السبول شاعرا مجددا, ط1.
- نويل, جان بلامان, (1996), التحليل النفسي وا لأدب, منشورات عويدات,
بيروت - لبنان, ط1.
- وتار, محمد رياض, (2002), توظيف التراث في الرواية العربية , منشورات
اتحاد الكتاب العرب, دمشق, (د.ط).
- الوكيل, سعيد, (1998), تحليل النص السردى, معارج ابن عربي نموذجاً, الهيئة
المصرية العامة للكتاب, (د.ط).
- يقطين, سعيد, (2001), انفتاح النص الروائي , النص والسياق, المركز الثقافي
العربي, الدار البيضاء - المغرب, ط2.
- يقطين, سعيد, (1992), الرواية والتاريخ السردى للمركز الثقافي العربي ,
بيروت, (د.ط).

بسم الله الرحمن الرحيم
السيرة الذاتية

المعلومات الشخصية:

الاسم: صفوان مقبل عبدربه الشواوره.

الحالة الاجتماعية: متزوج.

مكان الولادة: عي_الكرك

تاريخ الولادة: 1977/1/1م.

العنوان: الكرك_ عي.

الهاتف: 03 / 2302771

المؤهلات العلمية:

- بكالوريوس لغة عربية وآدابها_جامعة جرش - 2000م
- دبلوم عام في التربية_جامعة مؤتة_ 2003م
- ماجستير لغة عربية_جامعة مؤتة_ 2008م

الخبرات والمهارات:

- معلم في وزارة التربية والتعليم منذ عام 2000م
- شهادة icdl (قيادة الحاسوب) .
- انتل التعليم للمستقبل.