جامعة مؤتة
عمادة الدراسات العليا

بنية الشخصية في أعمال مؤنس الرزاز الروائية
دراسة في ضوء المناهج الحديثة

إعداد
شرحبيل إبراهيم أحمد المحاسنة

إشراف
الأستاذ الدكتور محمد الشوابكة

رسالة مقدمة إلى عمادة الدراسات العليا
استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة
الدكتوراه في الأدب قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة مؤته 2007

الآراء الواردة في الرسالة الجامعية لا تعبر بالضرورة عن وجهة نظر جامعة مؤته

بسم الله الرحمن الرحيم

MUTAH UNIVERSITY
Deanship of Graduate Studies

جامعة مؤتة
عمادة الدراسات العليا

نموذج رقم (14)

قرار إجازة رسالة جامعية

تقرر إجازة الرسالة المقدمة من الطالب شرحبيل ابراهيم المحاسنة الموسومة بـــ:

بنية الشخصية في اعمال مؤنس الرزاز الروائية

(دراسة في ضوء المناهج الحديثة)

استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة **الدكتوراه في اللغة العربية** .

القسم: اللغة العربية.

	التوقيع	التاريخ	
أ.د. محمد علي الشوابكة		2007/11/28	مشرفاً ورئيسا
أ.د. محمد احمد المجالي		2007/11/28	عضواً
أ.د. سامح عبدالعزيز الرواشدة		2007/11/28	عضواً
د. سمير بدوان قطامي		2007/11/28	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

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

الإهداء

إلى العلماء الذين فتحوا الأبواب المغلقة والحصون الخفية في عوالم المعرفة...

إلى والديّ اللذين فتحا عني الأبواب المؤصدة...

إلى إخوتي الذين رفعوا عنيّ ستائر الملل، وبعثوا فيَّ روح الأمل...

إلى مشرفي الذي بث فيّ روح الجد والعمل والمثابرة...

إليهم جميعاً

أهدي عصارة ذهني، وثمرة جهدي المتواضع

عرفاناً وإخلاصاً

شرحبيل المحاسنه

الشكر والتقدير

الحمد لله الذي أعانني على إنجاز هذا البحث المتواضع حمداً كثيراً لا ينقطع أوله ولا ينتهي آخره، وأصلي على أفضل الخلق محمد –صلى الله عليه وسلم– النبي المعلم للأمة والبشر.

أما بعد؛

أتوجه بالشكر الجزيل لكل من ساعدني على إنجاز هذا البحث، وأخص منهم أستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور محمد الشوابكة على ما قدمه لي من توجيه وإرشاد ومتابعة طوال سنة ونصف؛ فقد كان مثال المشرف والموجه ولم يسأم من توجيهي وإرشادي، ولم يتوان عن متابعتي في كتابة هذا البحث. كما أتوجه بالشكر إلى الأستاذ الدكتور سامح الرواشدة عميد كلية الآداب الذي أفدت كثيراً من إرشاداته القيمة، والأستاذ الدكتور محمد المجالي والدكتور سمير قطامي جزاهم الله خير الجزاء على ما سيقدمونه من ملاحظات تساعدني على الارتقاء بهذا العمل وتحسينه.

شرحبيل المحاسنه

فهرس المحتويات

الموضوع الصفحة

الإهداء .....أ

الشكرو التقدير .....ب

فهرس الحتويات.....ج

الملخص باللغة العربية ..... د

الملخص باللغة الإنجليزية.....ه

المقدمة 1

الفصل الأول : 1.المفاهيم والمناهج.....5

1.1 (المفاهيم).....5

1.1.1الشخص.....16

2.1.1الصوت 17

3.1.1النموذج 22

2.1 (الشخصية وشبكة العلاقات السردية).....26

1.2.1طرق تقديم الشخصية ودلالات تميزها 26

2.2.1الكاتب وشخصياته.....29

3.2.1الشخصية اللامألوفة 38

4.2.1الشخصية الأسطورية.....41

5.2.1الشخصية وشبكة العلاقات السرديّة 47

6.2.1بناء الشخصية والحدث 51

7.2.1الزمن 52

8.2.1المكان.....57

3.1 (مناهج دراسة الشخصية).....67
1.3.1المنهج الاجتماعي 67
2.3.1المنهج النفسي 80
3.3.1المنهج البنيوي والشكلاني 95
2.الفصل الثاني 113
1.2. (طرق تقديم الشخصية) 113
1.1.2التقديم المباشر.....123
2.1.2التقديم غير المباشر.....136
3.1.2الحوار 138
4.1.2الأحلام.....162
5.1.2الكوابيس 166
6.1.2الهذيان 168
2.2. (الاسم الشخصي ودلالته) 171
1.2.2الأسماء ذات الأصول القديمة.....189
2.2.2الأسماء الأجنبية.....198
3.2.2انزياحات الاسم.....202
3.2 (تصنيف الشخصيات).....213
1.3.2الشخصيات الرئيسية.....214
2.3.2الشخصيات الثانوية.....223
3.3.2الشخوص الإيجابية.....223
4.3.2الشخوص السلبية.....226
5.3.2الشخصيات النامية.....229

6.3.2الشخصيات المسطحة.....233

7.3.2النمذجة.....237

8.3.2 الشخصية القامعة المرهوبة الجانب 253

9.3.2بعض أنماط الشخصية عند الرزاز.....259

4.2 (الشخصية والرؤية السردية).....294

الخاتمة.....321

المصادر والمراجع 325

الملخص

بنية الشخصية في أعمال مؤنس الرزاز الروائية

(دراسة في ضوء المناهج الحديثة)

شرحبيل إبراهيم المحاسنة

جامعة مؤته، 2007

تناولت هذه الدراسة موضوع بناء الشخصية في روايات مؤنس الرزاز هادفة إلى الكشف عن ماهية الشخصية في رواياته، وطرق تقديم الشخصية عنده بشقيها المباشر وغير المباشر، ثم دراسة الاسم ودلالته، وأصناف الشخصيات عنده سواء أكانت رئيسية أم ثانوية أم نامية، ودراسة النماذج البارزة عنده كالشخصية الجاذبة والمهيبة وذات الكثافة النفسية، ثم درست بعض أنماط من الشخصية في رواياته كالمغترب والمرأة والحزبي والبطل، وأخيراً درستُ الشخصية وعلاقتها بالرؤية السردية, وبيّنتُ طبيعة هذه العلاقة القائمة على الخروج عن النهج التقليدي واتباع سبل الحداثة.

ومن خلال هذا العرض أمكن الخروج ببعض النتائج أهمها أن التقديم غير المباشر للشخصيات كان أسلوب الرزاز الرئيسي في أغلب رواياته، وأن هذا النمط جعل القارئ بحاجة إلى مشاركة عميقة كي يتسنى له تحديد الماهية الحقيقية للشخصية، وفي حديثي عن الاسم ودلالته تبين أن التسمية عند الرزاز خرجت في أغلبها عن التسمية التقليدية التي شاعت في الروايات الواقعية، فالشخصية عنده تحولت إلى صناعة لغوية جديدة بفعل الانزياحات التي بدت ظاهرة فيها، وهذا ما جعل الاسم في رواياته قادراً على حمل دلالات فنية كثيرة. وفي دراستي لتصنيف الشخصيات خلصت إلى أن جل أصناف الشخصيات مصابة بحالة من التشظي والتفكك والانفصام، وهي بذلك تصور الواقع العربي الراهن الذي يعيش حالة من

القمع والانهيار والتلاشي، وفي نهاية دراستي تبين لنا أن الرزاز انزاح عن الـــنمط التقليدي للروايات الكلاسيكية التي كانت تتضمن راوياً واحداً يقوم بسرد الأحـــداث، وأخذ يميل لجعل عدة رواةٍ تتناوب على سرد الأحداث، وأن هذا النهج الذي اتبعه لا يعد مثلباً يسجل عليه؛ لأن السرد عالم موحد خاص، تتنوع وتتعدد في داخلة اللغات والأساليب والأشخاص والأزمنة والأمكنة. كما أن إضافة المتلقـــي والمؤلـــف إلـــى الرواية جعل الرزاز ينماز عن باقي الروائيين بإدخال أسلوب حداثي جديد، وهذا ما يؤكد اندغام الرزاز في الحداثة والتجريب.

لقد توصلت الدراسة إلى توصيات, منها إمكانية دراسة إشكالية الزمان والمكان فـــي روايات الرزاز، وإمكانية دراسة الانزياح في رواياته، وكذلك احتمالية درس التناص فيها ، وأثر الفكر الغربي في أعماله الروائية، والاتجاه النفسي في أعماله وغيرهـــا. وهذا ما يؤشر إلى أن أعمال الرزاز عالم رحب يجعل الدارس أمام خيارات متعددة لدراسة أي جانب يريده.

Abstract

The Structure of Character in Mu'nes Al-Razaz's Novels. (A Study According to Modern Techneques)

Sharhabil Ibrahim Al-Mahasneh

Mu'tah University, 2007

This study investigates the structure of character in the novels of Mu'nes Al- Razaz. This study tends to unravel the essence of the character in his novels and their direct and indirect presentation. It moves to study the types of characters: main character, secondary character and developing characters. It also examines the distinctive patterns in his novels like the attractive the charismatic character psychological character. It also takes some pattern of characters like the expatriot, women, party man and the hero. At the end of this study, I scrutinize the character and its relation with the narrative vision and clarify the nature of this relation that depends on breaking the traditional techniques and following modernity.

Through this presentation we can see some conclusions. The most important is that the indirect presentation of characters is Al- Razaz's main style in most of his novels. This pattern puts the reader in need for deep participation, to let him define the real essence of the character. If we talk about the name and its connitation, we can see that naming in Al- Razaz's break the traditional naming which was common in realistic novels. Character in Al- Razaz's novels changes into new linguistic approach through the deviations that appears in the character. This makes the name in his novels able to carry more technical features.

In our study to classify characters, we find out that all types of characters are infected with a situation of dissociation and disunity. Through that, it describes the present Arab situation that live a situation of persecution, disappointment and disappearance. At the end of our study, we can see that Al- Razaz has broken the traditional technique of classical novels, which contains one narrator. Al- Razaz tends to put more than one narrator replace each other to narrative point against him such as participant and observer characters. This is because narration is a united world in which languages, techniques, characters, times and places vary accordingly. Furthermore, the addition of the reader and the author to the novel makes Al- Razaz more distinctive than many novelists. This comes by putting new modern technique. This assures entering Al- Razaz in modernity and empericism.

This study reaches some recommendation like the ability to study the issue of place and time in Al- Razaz's novels and the ability to study the deviations of his novels. It also gives the ability to study the intertextuality in his novels. It also shed lights on the effect of western thoughts on his novels and the psychoanalysis in his work and many others. This indicates that Al- Razaz's work is a rich world that leaves the researcher with many opitions to study.

المقدمة

يعد درس البنية الشخصية وبيان ماهيتها وأنماطها في أي عمل روائي من الموضوعات المهمة التي يرتكز إليها الباحث في درس الفن الروائي؛ لأن الشخصية هي مرتكز الرواية وأساس معمارها الذي لا يمكن الاستغناء عنه، فلا يمكن أن تقوم رواية دون وجود شخصية، فالشخصية وما يصدر عنها من حركة وأحداث هي التي تكوّن الرواية وتوجدها، والرزاز بصفته روائياً أردنياً مبدعاً اتسمت كتابته بنهج حداثي جديد، كما أنه روائي يحمل على كاهله هماً قومياً عربياً عاماً.

لقد كتب عن الرزاز دراسات كثيرة: من أهمها: أسئلة الرواية العربية "دراسة في أدب مؤنس الرزاز" لعبد الله رضوان ، و"مؤنس الرزاز في سلطان النوم وزرقاء اليمامة"، لعبد الله رضوان، و"بنية التشظي في رواية عصابة الوردة الدامية"، لسامح الرواشدة، و"البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز"، لنوال أحمد مساعدة وغيرها , بيد أنني لم أقف على دراسة مستقلة لدراسة بنية الشخصية في أعمال مؤنس الرزاز. ومن هنا جاءت هذه الدراسة لهذا الجانب محاولة كشف أبعاده وأشكاله وماهيته من خلال استقراء روايات الرزاز عامة، للخروج برؤية واضحة المعالم عن حقيقة بنية الشخصية في مجمل إبداعه. فتهدف هذه الدراسة إلى الوقوف على المعنى الحقيقي للشخصية، وعرض مناهج دراسة الشخصية كالمنهج النفسي والاجتماعي والبنيوي ثم درس بنية الشخصية في أعمال مؤنس الرزاز وقد اقتضت طبيعة المادة المتوافرة أن نقسّم الرسالة إلى فصلين يحتوي الفصل الأول على ثلاثة فروع ؛ ففي الفرع الأول منها تعرضتُ إلى مسألة تعريف الشخصية والشخص والصوت، وبيان المعنى الحقيقي لكل منها، وتحديد الفرق بين مفهوم الشخصية والمفاهيم الأخرى، وفي الفرع الثاني تناولتُ جملة من المسائل المتصلة ببناء الشخصية منها: كيف يميز الكاتب شخصياته ويعرضها في العمل الفني؟ وإلى أي حدٍّ يمكن أن تكون شخصية الكاتب كامنة في العمل الفني؟ وإلى أي درجة يمكن أن تعبر الشخصية عن رؤية كاتبها ومبدعها,وما علاقة الشخصية/الشخصيات بمفردات العمل الروائي كالحدث والزمان والمكان واللغة؟

وأما الفرع الثالث فدرستُ فيه مناهج دراسة الشخصية "المنهج الاجتماعي، والنفسي، والبنيوي والشكلاني"، ففي المنهج الاجتماعي تناولت مفهوم الشخصية من وجهة نظر اجتماعية, ثم ماهية المنهج الاجتماعي في معالجة الشخصية الروائية، ودور الكاتب الروائي في الإفادة من هذا المنهج. وفي المنهج النفسي أشرتُ إلى تعريفات علم النفس للشخصية ودور فرويد في تقديم فهم نفسي للشخصية، وكيف أفاد الروائيون من وجهات النظر النفسية في دراسة الشخصية ثم دور المنهج النفسي في تحليل الشخصيات. أما في المنهج البنيوي فعرضتُ للمفهوم البنيوي للشخصية، وكيف نظر أصحاب هذا المنهج إلى الشخصية، وعرض تصور نقاد المنهج البنيوي والشكلاني في تحليل الشخصيات الروائية.

وأما الفصل الثاني فيتضمن أربعة فروع, تناولتُ في الفرع الأول بالدرس والتحليل طرق تقديم الشخصية عند الرزاز، فدرستُ التقديم المباشر وغير المباشر في رواياته، وبيّنتُ طريقة التقديم غير المباشر فيها، كما بيّنتُ أن طريقة التقديم غير المباشر هي الطريقة السائدة في أغلب رواياته. ودرستُ الحوار الداخلي والخارجي والأحلام والكوابيس والهذيان مؤكداً أنها من طرق التقديم غير المباشر التي عمد إليها في تقديم شخصياته. وفي الفرع الثاني أشرتُ إلى أهمية الاسم في الرواية وما تمنحه هذه الأهمية من دلالات كامنة في النص الروائي، وكيف أنّ مسألة اختيار الاسم عند الرزاز لم تكن عشوائية أو اعتباطية بل كانت هادفة، وعلى درجة كبيرة من الوعي في الاختيار. لقد درستُ عدة نماذج من روايات الرزاز لتأكيد سمة الإيحائية والدلالية في كثير من الأسماء التي اختارها. ودرستُ انزياحات الاسم في رواياته وقمتُ برصد الأسماء المنزاحة وتصنيفها، وتبين لي أن لجوء الرزاز إلى مثل هذا النمط إنما هو إشارة إلى فقدان الإنسان أهميته التي أصبحت معدومة من وجهة نظره، وأنها أصبحت مجرد حرف أو رقم أو نعت أو رمز لا قيمة له في واقع جديد لا أهمية للإنسان فيه.

أما الفرع الثالث فتناولتُ فيه الشخصيات الرئيسية والثانوية بالدرس والتحليل، وبيّنتُ أن الشخصيات الرئيسية عند الرزاز كثيراً ما كانت تصور رؤيته للواقع العربي الذي يعيش حالة من التشظي والانهيار، وفي دراستي للشخصيات الثانوية

أكدتُ أن هذه الشخصيات كان لها دور فاعل في تصعيد الحدث وصنع الحبكة. وقد دفعني سلوكها إلى تقسيمها إلى شخصيات إيجابية مرتبطة بسلوك الكفاح والنضال، وشخصيات سلبية مرتبطة بالخيانة والتآمر على أبناء الوطن، وفي الفصل نفسه درستُ الشخصية النامية والمسطحة كما أنني تحدثتُ عن ثلاثة نماذج عنده هي: نموذج الشخصية ذات الكثافة النفسية، ونموذج الشخصية الجاذبة، ونموذج الشخصية المهيبة، ثم درستُ بعض أنماط من الشخصية عنده كالمغترب، والمرأة، والحزبي، والبطل، وتعرفتُ إلى طبيعة كل نمط ودلالات تشكله في روايات الرزاز.

وفي الفرع الرابع درستُ الرؤية السردية وعلاقتها بالشخصية والراوي وأشرتُ إلى اتجاهات النقاد الغرب في هذا المضمار، فأشرتُ إلى تصور "هنري جيمس" و"لوبوك" و"فريمان" و"جنيت". وكيف أفاد الرزاز من تصور بعض النقاد في بناء منهج حداثي جديد مؤكداً أن الرزاز كان يسير على خطى "جيمس جويس" وبعض نقاد الغرب الذين انزاحوا عن المنهج التقليدي الذي يلزم الروائي براوٍ واحدٍ وضمير واحدٍ في روايته. وفي الخاتمة أشرتُ إلى أهم النتائج التي توصل إليها البحث.

وقد صادفني في سبيل إنجاز هذا البحث جملة من المشكلات منها مثلاً: طول أغلب الروايات التي كتبها الرزاز، وطبيعة اللغة القائمة على التشظي والتفكك، وانعدام رابطة تماسك الحدث الروائي عنده، وبالنسبة للمناهج التي اتبعتها في هذه الدراسة فهي الاجتماعي، والنفسي، والبنيوي حيثما اقتضى الأمر ذلك.

وبعد دراسة بنية الشخصية في روايات الرزاز اتضح لي أن روايات الرزاز عالم رحب وواسع يستحق مزيداً من المغامرة والبحث في جوانب عديدة منها على سبيل المثال: إشكالية الزمان والمكان، والتناص، وأثر الفكر الغربي، والاتجاه النفسي في رواياته وغير ذلك.

وأخيراً أقول إنني بذلت قصارى جهدي في هذا البحث, فما كان فيه من صواب فمن الله عز وجل، ثم بفضل توجيهات مشرفي الأستاذ الدكتور محمد الشوابكة؛ وما كان فيه من خطأ فمن نفسي، وحسبي قول ابن عساكر في تاريخ دمشق: "فمن وقف معه على تقصير أو خلل، أو عثر فيه على تغير أو زلل، فليعذر

أخاه متطولاً، وليصلح منه ما يحتاج إلى إصلاح متفضلاً، فالتقصير مـــن أوصـــاف البشرية، وليست الإحاطة بالعلم إلا لبارئ البرية".

الفصل الأول

المفاهيم والمناهج

1.1 المفاهيم

قبل أن نبدأ بتعريف هذه المفاهيم والبحث فيها، وفك إشكاليتها التي تتولد من تقاربها من حيثُ مسماها، وعلاقتها بالنصِّ الروائيّ، لا مناص من التعرف إلى معنى كلمة "بنية"؛ لأنّها تمثل الخطَّ الرئيس لهذه الأطروحة، كما أنّها تمثّل الأساس الفنيَّ الذي ستقوم عليه الدراسةُ، فتحديد معنى هذه الكلمة، يجعلنا نسير برؤيّةٍ واضحةٍ في الكشف عن بنية الشخصيةِ عندَ الرزاز.

يبدو أنّ معنى كلمة "بِنية" يتقارب في مختلف اللغات. فقد ورد معناها في المعاجم العربية بأنّها "مصدرُ الفعل بنى، التشييدُ، المشيدُ، وهيئة البناء"[1].

أما في اللغات الأوربية فقد ورد أنّها "مشتقة من الأصل اللاتيني الذي يعني البناءَ أو الطريقة التي يقام بها مبنىً ما من وجهة النظر الفنيّة المعمارية، وبما يؤدي إليه من جمال تشكيليّ، وتنصُ المعاجم الأوروبيّة على أنّ فن المعمار يستخدم هذه الكلمة منذُ منتصف القرن السابع عشر"[2]، لذلك نلمسُ الاتفاق العام بين المعاجم العربيّة والغربيّة، ولكن مع هذا الاتفاق العام إلا أنّ هذا المفهوم خضع لآراء ومزاعم مختلفة فجان بياجيه يرى أنّ البنية هي مجموعة تحويلاتٍ تحتوي على قوانين كمجموعة (تقابل خصائص العناصر)، تبقى أو تغتني بلعبة التحويلات نفسِها، دونَ أنْ تتعدى حدودها، أو أن تستعين بعناصر خارجية، ويحدد بياجيه ثلاثة شروط أساسيّة لتوفر البنية: هي الكليّة والخاصيّة التحويليّة والضبط الذاتي[3] لذلك فالبنية عنده نسق تحويليّ مرتبط بقوانين وآليات تحافظ على بقائه في حيز المجموع. في حين ينظر إليها الناقد المعروف شتراوس على أنّها وصف للنموذج لا للواقع المباشر

---

[1] ابن منظور، لسان العرب: مج1، دار إحياء التراث العربي، لبنان، ط3، 1993: 510، وانظر: باشا، محمد علي: الكافي، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، ط1، 1992: 223.

[2] فضل، صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلوالمصرية، القاهرة، ط2، 1980: 175.

[3] انظر: بياجيه، جان: البنيوية، ترجمة: عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1971: 8-79. وانظر: علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د.ت: 52.

ويؤكد أنّ فكرة البنية الاجتماعيّة لا تشير إلى الواقع التجريبي وإنما إلى النماذج التي يتم تكوينها طبقاً لهذا الواقع، ويشير شتراوس إلى جملة من السمات تتميز بها البنيّة الفنيّة هي[1]:

1. أنّها نظام يتمثل في عناصر إذا ما عدلت كلها أو بعضها أدى بالضرورة إلى تعديل بقيتها.
2. ينتمي كلُّ نموذج إلى مجموعة التحولات ويتطابق كلُّ تحولٍ مع نموذجٍ من نفسِ القبيلِ، بشكلٍ يجعلُ مجموعَ هذه التحولات يكوِّنُ مجموعةً من النماذج.
3. تتيح لنا معرفة هذه الخصائص أن نتوقعَ طريقة ردِّ الفعل لدى النموذج عند تعديل أي عنصر من عناصره.
4. ينتهي تكوين النموذج بشكل يجعلُ قيامَه بوظيفته كافياً لتغطية جميع الوقائع الملاحظة.

نستطيع القول من خلال مفهوم شتراوس للبنية، إنَّ شتراوس متفقٌ مع بياجيه في أنّ البنية نسقٌ ونظامٌ موحدٌ، يرتكز على نمطٍ واحدٍ وعناصر مركبةٍ مع بعضها ضمن إطار ثابت. وإذا ما حدث تحول لعنصر من هذه العناصر فإنّ العناصر الأخرى لا بدّ أن تخضع لهذا التحول، ولعل هذه السمة التي تتميزُ بها البنية هي ما يجعلها قابلةً لمرونة الدرس والتحليل واختلاف الآليات المعتمدة في ذلك؛ لأن البنية متصلة بالنص الأدبيّ المتفاوت بفنيته.

أما الباحثونَ العربُ فقد حاولوا وضع تعريفات مختلفة لمفهوم البنية؛ فالصبَّاغُ يرى أن البنية هي: مفهوم يطلق "على الكلِّ المؤلف من الظواهر المتضامنة، حيث تكون كلُّ ظاهرة منها تابعة للظواهر الأخرى، ومتعلقة بها، والبنية هي ما يكشف عنها التحليل الداخلي والعناصر والعلاقات القائمة بينها، ووضعها والنظام الذي يتخذه، ويكشف التحليل عن العلاقات الرئيسة والعلاقات المتعددة في الموضوع"[2]، وأما نبيلة إبراهيم فتؤكد أنّ البناء "هو الطريقة التي يتكون منها إنشاء من الإنشاءات

---

[1] انظر فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي: 145-147.

[2] الصباغ، رمضان: العلاقة بين الجمال والأخلاق في مجال الفن، مجلة عالم الفكر، المجلد السابع والعشرون، ع1، 1998: 131.

أو جهاز عضوي أو شكل كليّ"[1]. وعلى كلٍّ، فالتعريفات التي قدمها الباحثون العرب لم تتجاوزْ التعريف السطحي للبنية إلا أن هناك تعريفاً لجابر عصفور قد يكون أكثر شمولاً وتفصيلاً، حيث يحاول فيه بيان أنّ البنية نظام ونسق يعمل بطريقة لا إرادية وغير واعية تجاوز إرادة الأفراد إذ يقول في هامش كتاب زويل الذي ترجمه إلى العربية: "إنّ البنية نسق من العلاقات الباطنة-المدركة وفقاً لمبدأ الأولية المطلقة للكلِّ على الأجزاء، له قوانينه الخاصة المحايثة، من حيث هو نسق يتصف بالوحدة الداخلية والانتظام الذاتيّ على نحو يفضي فيه أي تغيير في العلاقات إلى تغير في النسق نفسه، وعلى نحو ينطوي معه المجموع الكليّ للعلاقات على دلالة يغدو معها النسق دالاً على معنى ويتضمن هذا التعريف مجموعة من المسلمات، أولها: أنّ البنية هي ما تفعله بصورة منطقية، من علاقات الأشياء، لا الأشياء ذاتها -وثانيها: أنّ موضوع هذا التصور يتصِفُ بأنّه حقيقةٌ لا شعوريّة لا تظهر بنفسها، بل تدل عليها أثارها أو نتائجها، وثالثها: أنّ هذه الحقيقة اللاشعوريّة الباطنية-الكامنة في الموضوعات أو الكامنة في عقولنا المدركة لها بمعنىً أدق- حقيقة آنيّة تلفت الانتباه إلى تشكلها في الآن أكثر من تشكلها عبر الزمان، وتميل إلى الثبات أكثر مما تميل إلى الحركة، ورابطها أنّ هذه الحقيقة الآنية تلفتنا إلى نفسها أكثر مما تلفتنا إلى فاعلها، وتكشف عن نظامها المحايث، أكثر مما تكشف عن الذات الفاعلة في هذا النظام وبقدر ما تؤدي هذه المسلمات -ضمناً- إلى نفي الصفة التاريخية عن معنى البنية، فإنّها تؤكد إزاحة الذات الفاعلة عن مركز البنية على نحو يغدو معه بناء البنية نظاماً آلياً، يعمل بطريقة لا واعية تتجاوز إرادة الأفراد"[2].

بعد هذه التعريفات السابقة للبنية نستطيع أن نخلصَ إلى أنّ البنية هي نسق أو نظام يؤلف بين مجموعة من العناصر المختلفة، ولكن هذا النظام أو النسق قد لا يخضع للثبات وعدم التحول بل قد ينزع أحياناً إلى صفة التغير والتحول بحسب تغير أحد عناصرها، وصفة التغير لا تعد سلباً على ماهية البنية فقد تمنح البنية

---

[1] إبراهيم، نبيلة: البنيوية من أين وإلى أين؟، مجلة فصول المصرية، المجلد الأول، ع2، 1981: 168.

[2] زويل،أديث كير: عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، ترجمة: جابر عصفور، دار آفاق عربية، بغداد، 1985: 289-290.

مزيداً من الدلالات الفنيّة والإيحاءات التي ما كنا نجدها لولا هذا التحول. وبما أنّ الموضوع الذي نبحث فيه هو بنية الشخصية فإنّ البنية هنا تعني ذلك النظام الذي يوحد بين شخصيّات النص السردي، ولا ينظر إليها على أنّها عنصر خارج عن عناصر ذلك النظام أو النسق، الذي يجمع بينها بل ينظر إليها على أنّها متصلة مع عناصر، ولا يمكن قطعها مع مراعاة صفة التحول التي قد تطرأ على هذه العناصر.

يبدو لي بعد تحديد مفهوم البنية والتعرف إلى ماهيتها وكل من الآراء والتعريفات التي ذكرت حولها، أنّه لا مناص لنا من الوقوف على مفهوم الشخصيّة ومحاولة توضيح المصطلحات القريبة منها وتحديد المعايير التي تساعد على التمييز بينها، فقد ورد في معجم لسان العرب تحت مادة "شَخَصَ": "الشخص جماعة شخص الإنسان وغيره مذكر، والجمع أشخاص وشخوص وشِخاص، والشخص سواد الإنسان وغيره تراه من بعيد، تقول: ثلاثة أشخص، وكلُّ شيءٍ رأيت جثمانه فقد رأيت شخصه ... الشخص: كل جسم له ارتفاع وظهور، والمراد به إثبات الذات، فاستعير لها لفظ الشخص"[1]، فيظهر من حديث ابن منظور أنّ الشخص هو ما يقتصر على معنى الذات الظاهرة للعيان ويبدو ذلك من قوله كل جسم له ارتفاع وظهور فكلَّ ما قاله ابن منظور يؤكد الدلالة الحسيّة التي تقترن بمسمى الشخص، ولعلّ ذلك يدفعنا إلى القول: إن ابن منظور اقتصر على الوصف الحسيّ المؤكد لمعنى الذات. وفي القاموس المحيط وردت فيه مادة شخص بمعنى "ارتفع بصره وفتح عينيه، وجُعل لا يطرف، وبصره رفعه، ومن بلد إلى بلد ذهب وسار في ارتفاع، وورم السم ارتفع عن الهدف، والنجم طلع، والكلمة من الفم ارتفعت نحو الحنك الأعلى، وربما كان ذلك خلقه أن يشخص بصوته فلا يقدر على خفضه. وشخص به كمعنى أتاه أمر أقلقه وأزعجه، وأشخصه: أزعجه، والمتشاخص: المختلف والمتفاوت"[2]، وفي يقيني أن الفيروزآبادي أضاف إلى قاموسه معاني أخرى أوسع مما جاءت في لسان العرب؛ فقد حاول أن يذكر المواطن التي تستخدم

---

[1] ابن منظور، معجم لسان العرب، مكتبة تحقيق التراث ومؤسسة التاريخ العربي، ط2، 1993م، مادة "شخص".

[2] الفيروزآبادي (ت 817هـ)، القاموس المحيط، ج2: 317 مادة "شخص".

فيها هذه الكلمة، وهذا التعدد في مواطن الاستخدام يؤكد أن الكلمة هذه قادرة على حمل أكثر من معنى بحسب استخدامها.

أما المعاجم الحديثة فقد كانت أكثر تحديداً لهذا المفهوم من المعاجم القديمة السابقة الذكر، فقد جاء في المعجم الوسيط: "شخّص الشيء عيَّنه وميَّزه مما سواه. والشخصيّة: الصفات التي يتميز بها الشخص من غيره، ويقال: فلان لا شخصية له، أي ليس له ما يميزه من صفات خاصةٍ"[1]. ويبدو أنّ هذا التعريف يكاد يكون أقرب إلى فهم علم النفس الشخصيّة فعلم النفس يؤكد "طبيعة شخصيّة الفرد وصفته ومظهره العام وطبيعة قدراته ودوافعه، وردود أفعاله العاطفيّة، وكذلك طبيعة الخبرات التي سبق أنّ مرَّ بها، ومجموعة القيم والاتجاهات التي توجه سلوكه"[2]. فعلم النفس كما يرى عبد الرحمن عدس يؤكد: "أنّ الشخصية تعنى الحضور الذي له معالمه وأبعاده"[3].

إذا ذهبنا إلى اللّغات الأجنبية فإنّنا سنجد أنّ كلمة شخصيّة هي ترجمة للكلمة اللاتينيّة (Persona) والتي تعني "القناع الذي يرتديه الممثلون اليونان في احتفالاتهم وتمثيلياتهم لإخفاء معالم شخصياتهم الحقيقية"[4]. و"عن هذه الكلمة جاء المصطلح الإنجليزي (Personality) دالاً على الشخصيّة وصارت كلمةُ (Persona) تعني مصطلحاً أدبياً بمعنى (القناع الأدبي) أي صار في النقد الروائي يدل على الذات الفاعلة ضمن العمل الأدبي، فتتخذ هذه "الذات" أوجها متعددةً ربما كان الروائي نفسه أحد تلك الأوجه"[5]. ومن اللافت للنظر أن تحديد مفهوم الشخصية عند الغرب لم يكنْ بهذه البساطة فقد تعددت آراءُ الباحثين فيه كلٌّ حسب اتجاهه وفكره "فجوردن ألبورت" (Cordon Alport، 1937) يحصر خمسين تعريفاً للشخصيّة ويقدم تعريفاً من خلال التعريفات التي يدركها بين هذه المفاهيم المختلفة فيرى أن

---

(1) إبراهيم، أنيس ورفاقه: المعجم الوسيط، ج1، مطبعة مصر، القاهرة، 1972: 475، مادة "شخص".

(2) عدس، عبد الرحمن وآخرون: مدخل إلى علم النفس، جون وايلي، نيويورك، ط2، 1986: 271.

(3) المرجع نفسه، ص 271.

(4) داود، حنا: الشخصية بين السواء والمرض، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1991: 7. وانظر: الحبابي، محمد عزيز: من الكائن إلى الشخص، دار المعارف، مصر، 1962: 25.

(5) برنارد، دي فوتو: عالم القصة، ترجمة: محمد مصطفى هدارة، عالم الكتب، القاهرة، 1969: 40.

الشخصيّة: "تنظيم دينامي لوضعيات نفسيّة فيزيائيّة تحقق للفرد تكيفه مع الوسط الاجتماعي، وهذا يعني أنّ الشخصيّة ليست وجوداً مادياً فحسب، بل هي كيان متناسق من التصورات الحرة والأحاسيس الروحيّة والمشاعر"[1]. فجوردن في تعريفه للشخصيّة يبني مفهومه على جانبين: النفسي والاجتماعي. فهو يرفض جانباً واحداً لها فقط بل يؤكد على اتحاد هذين الجانبين، وأرى أنّ جوردن لم يجانب الصواب؛ لأنّ موضوع الشخصيّة يكاد ينفذ إلى كلِّ ميدان من ميادين العلوم الإنسانية ويمثل المحور الذي تدور حوله دراستها وبحوثها بهدف الكشف عن فاعلية الفرد. كما يسلك في مجال كلِّ ميدان للوصول إلى القوانين التي تخضع لها الظواهر النفسيّة المختلفة[2].

لقد تعددت وجهات نظر النقاد إلى الشخصية في النص السرديّ وتباينت رؤاهم ومزاعمهم فمنهم من نظر إليها على أنّها: "كائن موهوب بصفات بشريّة وملتزم بأحداث بشريّة، ممثل متّسم بصفات بشريّة، والشخصيّات يمكن أن تكون مهمة أو أقلّ أهمية (وفقاً لأهمية النص) فعالّة (حين تخضع للتغيير)، مستقرة (حينما لا يكون هناك تناقض في صفاتها وأفعالها)، أو مضطربة وسطحيّة وبسيطة لها بعد واحد فحسب، وسمات قليلة ويمكن التنبؤ بسلوكها، أو عميقة (معقدة، لها أبعاد عديدة قادرة على القيام بسلوك مُفاجئ ويمكن تصنيفها وفقاً لأفعالها وأقوالها ومشاعرها ومظهرها .. الخ. ووفقاً لتطابقها مع أدوار معياريّة (الشاطر والشقي، وقليل الحيلة والأنثى القاتلة، والزوج المخدوع)، أو لنماذجها أو لتوافقها مع نطاقات معينة للفعل (كالمتعلق مثلاً بالبطل أو الوغد، أو لتقمصها أدوار بعض العاملين"[3]. ويبدو أنّ مَنْ يتبنى مثل هذا التعريف يميل إلى جعل الشخصيات في الرواية هي شخصيات واقعيّة مساوية في ماهيتها للشخصية البشريّة الحيّة التي هي من لحمٍ ودمٍ. وعلى الجهة المقابلة نجد فريقاً آخر ينكر هذا الزعم ولا يعتد به ويعمد إلى مخالفته فيذهب إلى

---

[1] وطفه: تأملات ثقافية في مفهوم الشخصية، الموقف الأدبي، ع 328، 1998: 9.

[2] انظر: هداية، مرزق: الشخصية الروائية عند الطاهر وطار، رسالة قدمت لنيل درجة الماجستير، إشراف زكريا صيام، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، 1986: 5.

[3] برنس، جيرالد: المصطلح السردي (معجم المصطلحات) ترجمة: عايد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، 2003: 42.

أن: "الشخصيات الروائية ليست كائنات حقيقة بل هي كائنات من ورق"[1]. فهي عندهم "تشبه الأناسَ الحقيقيينَ ولكنّها لا تشبههم كذلك"[2]. لأنّها محضُ خيالٍ من فكرِ المؤلف "فالشخصيّة الروائيّة تمتزج في وصفها بالخيال الفنيّ للروائي (الكاتب) وبمخزونه الثقافيّ الذي يسمح له أن يضيفَ ويحذفَ ويبالغ ويضخّم في تكوينها وتصويرها، بشكل يستحيل معه أن تعتبر تلك الشخصيّة الورقيّة مرآة أو صورة حقيقة لشخصيةٍ معينةٍ في الواقع الإنساني المحيط؛ لأنّها شخصيّة من اختراع الروائيّ فحسبُ"[3].

يبدو من خلال عرض رأي الفريقين أنّ الفريق الثاني في وجهة نظره للشخصية الروائية كان على درجة عالية من الوعي الفني الذي يناسب مسمى الرواية بصفتها عملاً فنيّاً إبداعياً وليس مجرد نقل وعرض لحقائق واقعيّة مجردة؛ فالشخصيات في الرواية هي "شخصيات فنيّة تسهم في بنيّة النصِّ السرديّ ككلٍّ، كما أنّ فنيتها تسهم في جعل القارئ يشارك في فهم الشخصية الروائيّة من خلال أقوالها وأفعالها، مع مراعاة أن فهمه لهذه الشخصيات يمكن أن يتعدد بتعدد القراء، ومستويات قراءاتهم، واختلاف تحليلاتهم"[4].

ويمكن القول: إنّ الشخصيّة الروائية تماثل النصَّ بصفتها الفنيّة فكما أنّ النصّ لا يُعنى بنقل أحداث واقعيّة مجردة؛ لأنّ ذلك ليس من اختصاصه بل من اختصاص العلوم الإنسانية الأخرى البعيدة عن مسمى الفن، فإنّ الشخصية الروائية أيضاً ليست شخصيّة حقيقيّة توجد في الواقع المجرد، لأنّها من صنع الكاتب الذي

---

[1] بارت، رولان: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1993: 72. وانظر: الحسن، محمد: الرواية العربية الموريتانية (مقاربة للبينة والدلالة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996: 87. وانظر: الفيصل، سمر روحي: بناء الشخصية الروائية، الموقف الأدبي، ع 345، 2000: 66. وانظر: عزّام، محمد: البطل الروائي، الموقف الأدبي، ع 346، 2000: 47.

[2] شولز، روبرت: عناصر القصة، ترجمة: محمود منقذ الهاشمي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 1988: 23.

[3] يوسف، آمنة: تقنيات السرد (في النظرية والتطبيق) دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1997: 26.

[4] عزام: البطل الروائي: 47.

أبدعها في النصّ السردي فهذه الشخصيّة لا وجود لها إلا في ذهن الكاتب، وإنْ كانت تشبه الشخصيّة الحقيقيّة.

لقد ظهرت الاهتماماتُ الكبيرةُ بالشخصية الفنيّة عندما دُرست بوصفها جزءاً من السرد لا يمكن فصلها عنه، لذلك فمحاولة إضفاء الجدة عليها وتطعيمها بأساليب فنيّة جديدة يسهم في كسر العرف التقليدي للقراءة التي ترى أنّ المتلقي ليس له أيُّ دور أو مشاركة سوى الاستقبال من المرسل فقط؛ لذلك فقد دفعت عملية القراءة لتصبح كلّها "تسير في اتجاهين متباينين، من النصّ إلى القارئ ومن القارئ إلى النص، فبقدر ما يقدم النصُّ للقارئ، يضفي القارئ على النص أبعاداً جديدة، قد لا يكون لها وجود في النص، وعندما تنتهي العمليّة بإحساس القارئ بالإشباع النفسيّ والنصيّ، وتتلاقى وجهاتُ النظر بين القارئ والنصِّ وعندئذ تكون عمليّة القراءةُ قد أدتْ دورَها لا من حيث إنّ النص قد استقبل بل من حيثُ إنّه قد أثر في القارئ وتأثر به على حد سواءٍ"[1]. و"علاقة النص بالقارئ تفرض عليه أن يصاب بعدوى المشاعر والعواطف التي يحس بها المبدع"[2].

إنّ من الأساليب الفنيّة التي يلجأ إليها الكاتب في عرض شخصياته هي تقنية الغموض، فغموض الشخصية في النص السرديّ يجعلها أكثر جاذبيّةً للقارئ، فالكاتب أحياناً "لا يفسر شخصياته فهو يترك الجمهور يستخرج معنى مما يقولون ويفعلون، وقد يفهم أفرادٌ شتى معاني شتى من الشخصيّة الواحدة"[3]. وهذا ما يضفي حيويةً أكثر على عملية القراءة، ويسهم في خلق ما يمكن أن نسميه "تعدد قراءة الشخصية" ولكن لا نقصد الغموض الذي لا يُستطاع فكه والوصول إلى حقيقته بل نقصد الغموض القابل للكشف الذي يستطاع فهمه بعد المراوغة والتفكير والمشاركة والتفاعل.

---

[1] بحيري، سعيد: علم لغة النص، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 1997: 178.

[2] المرجع نفسه: 10.

[3] لؤلؤة، عبد الواحد: موسوعة المصطلح النقدي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1983: 381.

وبهذا نستطيع القول: إنّنا أمام شخصية ذات درجة فنيّةٍ عاليّةٍ تعمل على تقويّة معماريّة جدار النصّ الروائي الذي يؤمن أنّ: "الكتابة الإبداعية لا تعني أنّ لنا دوماً أفكاراً واضحة ومحدودة قبل ممارسة الكتابة، فتجربة الكتابة الإبداعية عند معظم منظري جماليات التلقي هي مغامرة بحثٍ واكتشاف أو بحث عن الذاتٍ، ولذلك فليس من الضروري أن تكون عملية التبليغ مرهونةً بمعرفة المرسل مرادها بدقةٍ"[1]. وهذا ما يدفعنا للقول بقصديّة النص أيّ ليس من المهم ما قاله مؤلف النص أو الكشف عن المعنى المحدد الذي يرمي إليه المؤلف من كتابة النصّ، بل المهم هو وجود معنى ما يحاول النص توصيله: "إذ إنّ النص لا بد أنه "يعني شيئاً" بصرف النظر عما إذا كان ذلك المعنى هو الذي قصد إليه مؤلف ما أم لا. النص هنا هو محور القصديّة، وهو السلطة المرجعيّة التي يحيل إليها من يؤمنون بمبدأ القصديّة. إننا باختصار نتحدث عن السلطة التي يتمتع بها النصّ في ظلّ فلسفة توصيل تقوم على مفاهيم الرسالة والمرسل والمستقبل ونظرية لغوية تقوم على قدرة اللُّغة على الدلالة، وتحقيق معنى في ظلّ التوحد التقليديّ بين الدال والمدلول الذي ساد الفكر النقدي إلى أنّ تمَّ نسقُ ذلك التوحد في بداية ما بعد الحداثة الثقافيّة"[2]. وهذا يجعل القراءة التأويليّة التي يقوم بها القارئ هي "قراءة تخترق النسيج أو السياج اللّغويّ في النصّ لتتغلغل فيه؛ بسبر إنباءاته وأنسقته وتعالقاته، وليست قراءة ساذجة لا تجاوز سطحه وهي قراءة مُعْرِضة عن القصود والنيات ومتوجهة نحو ما يقوله النص ونحو العالم الذي يُفْتَح عليه، أي نحو ضربٍ وجوديّ آخر غير هذه القصود وهذه النيات هو الإمكان أو الوجود الممكن للدلالة"[3]. وبما أنّ الشخصية هي جزء من النصّ السرديّ فإنّ ما يقال عن النص السردي يقال عنها لأنّها ملتصقة به لا يمكن نزعها.

---

[1] عبد القادر، شرشار: نظرية القراءة وتلقى النص الأدبي، الموقف الأدبي، ع 367، 2001: 39.

[2] حمودة، عبد العزيز: الخروج من التيه (دراسة في سلطة النص)، عالم المعرفة، ع 298، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 2003: 131.

[3] القعود، عبد الرحمن محمد: الإبهام في شعر الحداثة، عالم المعرفة، ع 279، المجلس الوطني للثقافة والنشر، الكويت، 2002: 301.

يبدو أنّ النظر إلى الشخصيّة في الرواية التقليديّة على أنّها كائن حيّ، كان مقبولاً عند أصحاب المنهج التقليديّ، إذ كانوا يزعمون أنّها "كائن حيّ له وجود فيزيقيّ، فتوصف ملامحها، وقامتها، وصوتها، وملابسها، وسحنتها، وسنها، وأهواؤها، وهواجسها، وآمالها، وآلامها، سعادتها، وشقاؤها... ذلك بأنّ الشخصيّة كانت تلعبُ الدور الأكبر في أيّ عملٍ روائي يكتبه كاتب رواية تقليديّ (بالزاك، أميل زولا، نجيب محفوظ ...) ويبدو أن العناية الفائقة برسم الشخصيّة، أو بنائها في العمل الروائي، كان له ارتباط بهيمنة النزعة التاريخية والاجتماعية من جهة، وهيمنة الأيديولوجيا السياسية من جهةٍ أخرى فكنا نلمح كثيراً من الروائيين يركزون على عبقريتهم، وذكائهم في رسمٍ ملامح الشخصيّة والتهويل من شأنها، والسعي إلى إعطائها دوراً ذا شأنٍ خطير تنهضُ به تحت المراقبة الصارمة للروائيّ التقليدي الذي يعرف كلَّ شيء، سلفاً عن شخصيات روائية وعن أحداثها وزمانها، ذلك بأنّه هو الذي يُسوق الحدث من الوراء نحو الأمام سوقاً صارماً، على أساس أنه يعرف كلَّ شيءٍ عن كلِّ ما كان يريد أن يكتبه[1].

اللافت للنظر، أنّ هذه النظرة التقليديّة للشخصيّة انتقلت إلى أذهان بعض أصحاب المعاجم العربيّة فقد اتسم تعريفهم لها بالسطحيّة والمفهوم التقليديّ القديم الذي يقلل من السمة الفنيّة التي هي أساس الفن الروائيّ فقد أشار مجدي وهبة إلى أنّ الشخصيّة هي: "أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذي تدور حولهم أحداث القصة أو المسرحية"[2]. وذكر إبراهيم فتحي في معجمه إنّها "خصيصة أو صفة أو

---

[1] انظر: الحسن: الرواية العربية الموريتانية: 86-87، وسماحه، فريال كامل: رسم الشخصية في روايات حنا مينة، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، 1999: 18، وتييه، بيير شار: مدخل إلى نظريات الرواية، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، د. ت: 201. والرقيق، عبد الوهاب: في السرد (دراسات تطبيقية) دار محمد علي الحامي، تونس، ط1، 1998: 130-134، والضمور، رنا عبد الحميد: فؤاد التكرلي روائياً، إشراف علي عباس علوان، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة مؤته، 2002: 47-48، القضاة، محمد أحمد: التشكيل الروائي عند نجيب محفوظ (دراسة في تجليات الموروث)، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، 2000: 100، مساعدة، نوال أحمد: البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2000: 23.

[2] وهبة، مجدي وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1984: 208.

طابع في مسرحيّة أو خلق والمعنى الشائع لها هي السمات والملامح التي تشكل طبيعة شخصٍ أو كائن حيّ وهي تشير إلى الصفات الخلقيّة والمعايير والمبادئ الأخلاقية"[1]. ويحاول سعيد علوش في معجمه أن يستقل بتعريفه ويجعل له خصوصية مختلفة بقوله إنّها: "فكرة من الأفكار الحواريّة التي تدخل في تعارض دائم مع الشخصيات الرئيسة أو الثانويّة"[2]. ولكنه –كما يظهر من تعريفه– لم يمنح الشخصيّة الروائيّة أيّ تحديد يجعلها تتضح في ذهن القارئ.

ويبدو أنّ التعريف الأقرب إلى الحقيقة الفنيّة التي هي من صفة الرواية ككل هو التعريف الذي أجمع عليه نخبةٌ من الباحثين المحدثين وهو أن الشخصيّة: "كائن ورقي يُنشأ إنشاءً، وهو كائن "حيّ" بالمعنى الفنيّ لكنه بلا أحشاء، أو هو كائن قُدَّ من سمات وعلامات وإشارات يمكن منها إنشاء خطاب ما، فالشخصيّة إذن من عالم الأدب أو الفن أو الخيال وهي لا تنتسب إلا إلى عالمها ذاك"[3].

---

[1] فتحي، إبراهيم: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين،تونس، ط1، 1986: 210.

[2] علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985: 126.

[3] قسومة، الصادق: طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس 2000: 98، وانظر: الطاهر، علي جواد: (توفيق يوسف عواد 1911–1989 والريادة الفنية للقصص العربي)، الأقلام، ج 6، 1989: 108، ورشيد، أمينة: تشظي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998: 77، الراعي، علي وآخرون: عبد الرحمن مجيد الربيعي روائياً، دار العربية للموسوعات، بيروت، 1984: 57، باروت، محمد جمال: الدينامية الشخصية متعددة الأبعاد (نموذجاً: شخصية عبد الله الداير في قصة سليمان الشطي "رجل من الرف العالي")، المدى السورية، ع 8: 1994: 18، والفيصل، سمر روحي: الشخصية والراوي في "أنت منذ اليوم"، رآية مؤته، المجلد الثاني، ع 2، 1993: 86، وصبره، هيبة: البنية الروائية في يموتون غرباء لمحمد عبد الولي، مركز الدراسات والبحوث اليمني، 2002: 79، وبحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي (الفضاء–الزمن–الشخصية)، الدار البيضاء،ط1، 1990: 213، وقيسمون، جميلة: الشخصية في القصة، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري الجزائرية، رقم 13، 2000: 196، عزام، محمد: (مقاربة بنيوية في أدب نبيل سليمان)، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1996: 85، والحداوي، الطائع: تداخل البنى السردية والتركيبية والرؤية للعالم في الغربة واليتيم لعبد الله العروي، الأقلام، ع 6، 1987: 95–96، وقصوري، إدريس: أسلوبية الرواية (مقاربة أسلوبية لرواية (زقاق المدق) لنجيب محفوظ، كلية الآداب والعلوم =

= الإنسانية، الدار البيضاء، 2001: 315، ونجم، محمد يوسف: فن القصة، دار الثقافة، بيروت، ط5، 1966: 91، بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي ترجمة: منذر عياش: 72.

ويبدو أن هذا التعريف الذي أجمعت عليه الأغلبية يمثل نقطة تحولٍ في الوجهة النقديّة التي كانت ترسف في قيود التقليد في نظرتها للشخصيّة وهذه النقطة حطمت الاتجاه القديم الذي يجعل منها كائناً حياً. كما هو الواقع، وأخذت تتبنى الاتجاه الذي يكفل الدخول في بوتقة الفنّ، ويرفض الخروج عنه لذلك عُدت الشخصيّة كائناً ورقياً من صنع الكاتب أو المؤلف.

1.1.1 الشخص

يبدو في الظاهر أنّ مصطلح الشخص قريب من مصطلح الشخصية من حيث التسمية ولعلّ هذا القرب جعل بعض الباحثين لا يميز بينهما "فقد كانوا يخلطون بين الشخصيّة والشخص، فتراهم يستعملون مصطلح "شخوص" في حين يجب أن نميز بين المعنيين، إذ إنّ كلمة الشخص تصرف إلى الكائن الإنسانيّ الذي يولد ويموت، والشخصيّة تصرف إلى الكائن الورقيّ"[1]. فالمعنى الذي ينصرف للشخص لا يتجاوز أكثر من المعنى الحقيقيّ الذي يجسد الصفة الماديّة الملموسة وهو لا ينصرف إلى أيّ صفة فنيّة ودلاليّة بمعنى أنّه يجسد معنى الشخص في ذهن القارئ. ومصطلح الشخصيّة مختلف عن هذا تماماً فهي كائنات ورقيّة لا تعيش إلا في ذهن الكاتب المبدع، فهو يمنحها من الصفات والملامح ما يجعل منها شخصيّة ذات أبعاد فنيةٍ ودلاليّةٍ في النصّ السرديّ، وبعبارة أخرى إن الشخص هو: "كلمة تطلق على المنتسب إلى عالم الناس، أي على إنسان حقيقي من لحمٍ ودمٍ، يكون ذا هويّةٍ فعليّةٍ، ويعيش في واقع محدد زماناً ومكاناً، فهو إذن من عالم الواقع الحياتيّ لا من عالم الخيال الأدبيّ والفني"[2]. والفرق بينه وبين الشخصيّة أننا نعرف عن الشخص الواقعيّ ما نلمح فيه من تصرفات يُمَّيزُ بها الإنسان العاديّ الذي يعيش في الواقع وما نعرف عنه من أمور معروفة للبشر مثل تاريخ ميلاده وكيف يتنفس؟ وماذا يأكل؟ وكيف ينام؟ وما مدى صلته بالآخرين والسلوك العاديّ الذي يميل بصفته شخصاً يعشق ويكافح في الحياة من أجل العيش والبقاء حتى يهرم ويموت، بينما الشخصية هي متخيلةٌ لا نعرف عنها؛ إلا ما يريد الكاتب إبلاغنا عنها فالكاتب هو

---

[1] صبره: البنية الروائية في يموتون غرباء، لمحمد عبد الوالي: 79.

[2] قسومه، الصادق: طرائق تحليل القصة: 98.

الذي يخلق الشخصيّة المتخيلة يخلقها بإبداعه ومنطقه ومخيلته، وأثناء عملية الإبداع تخضع الشخصيّة لعدة تجارب. ومن المنطقيّ أنّ يعرف الكاتب من خلال معمل خبرته كلّ ما يريد عن الشخصيّة؛ لأنّه يريد أن يحقق رؤية معينة تدور في خلده، لكن يروق له أحيانا تُصنّعُ أنّه لا يعرف الشخصية جيداً ويختار زوايا الرؤيّة ليقلل من معرفته بالشخصيّة. والحقيقة هي أن الشخصيّة المتخيلة لا نعرف عنها إلا ما يريد الكاتب أن نعرفه، وفي حياة الواقع لا يمكن لنا أن نربط بين السلوكيات العامة لجارٍ لنا بأفكاره الخبيئة، فهو يضنُّ علينا بالكشف عن خصوصياته، إننا إذن سنحكم على سلوكياته وليس على نواياه، أما في القصة فمن الممكن الحكم على الرغبات الحقيقة للشخصيّة "فالشخص –على حد زعم "أنريكي"– يُوجَدُ أما الشخصيّة فهي ترغب في الوجود لكن من خلال كم هائل من الكلمات، إنّها كلمات الراويّ الذي يستخدم الخطاب المباشر في السماح لشخصيّته بالكلام من خلال الأنماط اللُّغوية التي يستخدمها"[1].

2.1.1 الصوت

إنّ هذا المصطلح في النصّ السرديّ كان مِحْورَ الجدل بين كثير من النقاد والباحثين، إذ جاء هذا الجدل عند حديث النقاد واختلاف المدارس النقديّة" حول مفهوم "وجهة النظر" الذي يقابله في المصطلح الإنجليزي "Point of View"[2]. خصوصاً بعدما أكَّد الروائي والناقد الإنجليزي المعروف هنري جيمس أهميته أواخر القرن التاسع عشر بقوله: لعب مفهوم وجهة النظر دوراً كبيراً في النظريّة، كما في التطبيقات الأدبية في الدول الأنجلوساكسونية فكما أنّ الرسام يعرض علينا الأشياء لرؤيتها –من منظورها– فإنّ الروائيّ يعرضها من وجهة نظر معينة، يجب على بلاغة الخطاب السرديّ أن تدخلها في الاعتبار[3].

---

[1] إمبرت، انريكي أندرسون: القصة القصيرة (النظرية والتقنية)، ترجمة: علي إبراهيم علي، المجلس الأعلى للثقافة، 2000: 329–330.

[2] برنس: المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار: 244.

[3] انظر: بوطيب، عبد العالي: مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف، مكناسة، جامعة المولى إسماعيل (كلية الآداب والعلوم الإنسانية)، ع 6، 1992: 10–11.

واللافت للنظر أنّ "جنيت" تنبه إلى الخلط الواضح الذي بدأ ينصّ على الحديث عن وجهة النظر وماهيتها في العمل السردي؛ لذلك راح يحاول تصحيح هذا الخلط، ووضع معايير محددة تضبط مفهومها المتصل بالصوت في الرواية يقول: "إنّ أغلبية الأعمال النظريّة المنجزة عن هذا الموضوع تعاني في رأيي خلطاً مزعجاً بين ما دَعَوْهُ صيغة وما أدعوه صوتاً أي بين السؤال: من الشخصيّة التي توجه وجهة نظرها المنظورَ السرديَّ؟ وهذا السؤال المختلف تماماً: مَنْ السارد؟ أو بعبارة أوجز بين السؤال مَنْ يرى؟ والسؤال: مَنْ يتكلم؟"[1].

لم يكن التمييز بين الصوت ووجهة النظر بهذه البساطة فمصطلح وجهة النظر متعدد الأبعاد والدلالات؛ "فقد يعني فلسفة الروائيّ أو موقفه الاجتماعي أو السياسي أو غير ذلك، وقد يعني في أبسط صوره في مجال النقد الروائيّ العلاقة بين المؤلف والراويّ وموضوع الرواية"[2]. ولبيان تشعب هذا المصطلح سنعمل على استعراض التصنيفات التي اقترحها الباحثون كما أوردها (جنيت) ثم محاولة وضع التصور النهائيّ الذي استقر عليه هذا المصطلح؛ لأنّ ذلك يساعدنا على الخروج بتصور واضح عن مفهوم الصوت وسيجعلنا نتفادى الخلط الواضح بينه وبين وجهة النظر.

التصنيف الأول

هو التصنيف الذي وضعه "كلينث بروكس وروبير واريـن" عام 1943م، حيث ضمّ هذا التصنيف عدة تقسيمات مُبيناً فيها أنماط السارد وما يقابلها من أحداث محلّلة من الداخل، وأحداث ملاحظة من الخارج، ويمكن عرض هذا التصنيف كالآتي[3]:

أحداث محللة من الداخل أحداث ملاحظة من الخارج

---

[1] جنيت، جيرار: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997: 198.

[2] سمعان، أنجيل بطرس: (وجهة النظر في الرواية المصرية)، مجلة فصول، ع 2، 1982: 103، وجنداري، إبراهيم: "تعدد الأصوات"، المنظور السردي. روايات جبرا إبراهيم جبرا أنموذجاً، الموقف الأدبي، ع 383، 2003: 47، ويوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق: 37.

[3] جنيت: خطاب الحكاية: 199.

سارد حاضـــر بـــصفته 1- البطل يحكي قصته 2- شاهد يحكي قصته.
الشخصية في العمل
سارد غائـــب بـــصفته 4- المؤلف العليم يحكـــي 3- المؤلف يحكي القصة من
شخصيّة خارجـــة عـــن القصة الخارج.
العمل

واللافت للنظر أنّ "جنيت" بعد أن يعرض هذا التصنيف يخلص إلى "أنّ الحدّ العمودي الفاصل هو وحده الذي يهم وجهة النظر (الداخليّـــة أو الخارجيـــة) بينمـــا ينصب الحد الأفقي الفاصل على الصوت (أي هوية السارد) دون أيّ اختلاف فـــي وجهة النظر بين 1 و4"[1].

التصنيف الثاني

وهوالتصنيف الذي طرح عام 1955م وميز فيه "شتانتسل" بين ثلاثة أنمـــاط من "الحالات السرديّة" يمكن عرضها على النحو الآتي[2]:

1. حالة المؤلف الكليّ المعرفة (العليم بكـــلِّ شـــيءٍ) أو مـــا ســـماه بالألمانيّـــة "Auktorlale Erzahlsituation".
2. حالة السارد التي يكون فيها شخصيّة من الشخـــصيات ويـــسمى بالألمانيّـــة "Ich Erzahlsituation".
3. حالة المحكي المسرود بـــضمير الغائـــب ويـــسمى بالألمانيّـــة " Personal Erzahlsituation".

التصنيف الثالث

وهو التصنيف الذي اقترحه "نورمان فريدمان" عام 1955م، ويبدو أنّه أكثـــرُ تعقيداً من تصنيف "شتانتسل" وهو مكون من ثمانية أطـــراف موزعـــةٍ فـــي أربـــع مجموعات على النحو التاليّ[3]:

---

[1] جنيت:خطاب الحكاية: 199.

[2] المرجع نفسه: 199.

[3] المرجع نفسه: 199-205.

السرد العليم "الكليّ المعرفة"	1. تدخل من الكاتب. 2. الحياد من الكاتب.
السرد بضمير المتكلم	-أنا الشاهد. -أنا البطل.
السرد الكليّ المعرفة (العليم)	السرد العليم الانتقائي السرد العليم التعدديّ
السرد الموضوعيّ الخالص	- نمط درامي افتراضي يصعب تمييزه عن الثاني. - طريقة "الكاميرا" التي هي تسجيل مطلق دون انتقاء ولا تنظيم.

وفي هذا التصنيف يلحظ "جنيت" أنّ النمطين الثالث والرابع لا يتميزان عن الأنماط الأخرى إلا بضمير المتكلم، والاختلاف بين النمطين الأولين هو تدخلات المؤلف أو عدمها، وعنده أن هذا الاختلاف في الصوت، لا في وجهة النظر، وبذلك يحكم على ذلك التصنيف بأنّه متسم بالخلط وعدم التحديد وهذا ما فعله "واين بوث" عام 1961م، في بحثه الموسوم "المسافة ووجهة النظر" والذي يميز فيه بين المؤلف الضمنيّ والسارد الذي هو سارد ممسرح أو غير ممسرح، وثقة أو غير ثقة دون أن يذكر لنا الفرق بين الصنف الأول والثانيّ وأما الصنف الثالث عنده فهو ذاك الذي يكون فيه السارد شخصيّة تعلن عن نفسها في الرواية بأشكال مختلفةٍ، وهو قابل ليقسم بدوره لأصنافٍ فرعية وهي[1]:

1. الراويّ الملاحظ أو الراصد.
2. الراويّ المشارك في الأحداث.
3. الراويّ العاكس للأحداث.

ولا يرضي هذا التقسيم "جنيت"؛ لأنّ هذا التقسيم ينطلق من معيار المسافة الفاصلة بين المؤلف القارئ وشخصيات الرواية، مما يجعله أقرب إلى الخلط بين الصيغة والصوت.

---

[1] جنيت: خطاب الحكاية: 200.

التصنيف الرابع

وهو التصنيف الذي قدمه "برتيل روميرك" فقد أخذه من تنميط (شتانتسل) عام 1962 وأكمله بأن أضاف عليه تنميطاً رابعاً هو الحكاية الموضوعيّة ذات الأسلوب السلوكيّ، فأصبح هذا التقسيم كالتالي[1]:

1. حكاية ذات مؤلف عليم.
2. حكاية ذات وجهة نظر.
3. حكاية موضوعيّة.
4. حكاية بضمير المتكلم.

وبذلك يصبح النمط الرابع –حسب زعم "جنيت"– شاذاً عن التصنيفات الثلاثة الأولى.

يترجح لدي بعد عرض هذه التصنيفات التي درسها "جنيت" أنّ الفرق بين وجهة النظر والصوت هو أنّ وجهة النظر تمثل الطريقة التي يتم بها إدراك الحكاية من قبل السارد، وهي المظهر الذي يعكس العلاقة بين ضمير (هو) في الحكاية وضمير (أنا) في الخطاب، أيّ بين الشخصية والسارد "وهذا يعني أنّنا كقراء لا ندرك المتن الحكائيّ إدراكاً مباشراً وأولياً إلا من خلال إدراك سابق له هو إدراك السارد الذي يتغير بدوره تموضعاته واختلاف أنواع العلاقات التي يقيمها مع شخصيات عالمه التخييلي، ممّا يكون له دون شك انعكاسات واضحة على شكل تلقينا له"[2]. أما الصوت، فهو جهة حدث لفعل المتفحص في علاقاته بالذات، والذات هنا ليست من يوصل الفعل أو يقع عليه الفعل فحسب، بل هو أيضاً من ينقله "وهو قد

---

[1] انظر: فاعوري، ياسين: إشكالية الراوي، الموقف الأدبي، ع 306، 1996: 94. والسروي، صلاح: أساليب السرد الروائي، نقد الرواية بين الاتجاه الاجتماعي والاتجاه البنيوي، مجلة أدب ونقد، ع 152، 1998: 103، وسمعان، أنجيل بطرس: دراسات في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987: 91–92، وبوطيب، عبد العالي: مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف:15. وجنداري، إبراهيم: تعدد الأصوات /المنظور السردي/ روايات جبرا إبراهيم جبرا أنموذجاً: 48، والفيصل، سمر روحي: الروائي والراوي والرؤيا: الموقع والبناء: الرواية السورية نموذجاً"، الموقف الأدبي، ع 299–300، 1996: 72–73.

[2] فاعوري: إشكالية الراوي: 94، وانظر: أحمد، راكز: الرواية بين النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1995: 70–71.

يكون ذلك الشخصُ نفسَهُ أو شخصاً آخر، وعند الاقتضاء كل أولئك الذين يساهمون ولو سلباً في هذا النشاط السرديّ"[1]. وبعبارة أخرى يمكن القول: إنّه "مجموعة السيماءات التي تسم السارد وبعامة اللحظة السرديّة التي تتحكم في العلاقات بين العمليّة السرديّة والنص السرديّ وبين العمليّة السرديّة والمسرود"[2]. وبذلك يمكن أن نعرف مفهوم الصوت ونقف على الفرق الجوهريّ بينه وبين وجهة النظر. ويمكن القول باختصار، إنّ مصطلح "الصوت" يشير إلى مَنْ يتكلم، وهو ما تؤكده المدرسة الفرنسية، وتفرّق بينه وبين المنظور أو وجهة النظر من حيث إنّ المصطلح الأخير يجيب عن السؤال التالي: كيف يُدرك السارد الحكاية؟ والذي يعنينا هنا أن الصوت أحياناً يكون شخصيّة من الشخصيّات، ولاسيما عند الحديث عن السارد المشارك ذي الرؤية المصاحبة، أو الرؤية "مع" على حدّ قول "جان بويون"، والحقيقة أنّ هذا الأمر –أي الراوي المشارك– دفعنا إلى إدراج الصوت جزئياً ضمن دراسة الشخصية.

3.1.1 النموذج

وهي "كلمة تطلق على الشخصيّة متى كانت تمثل –أرقى درجات التمثيل– جملةً من الخصائص أو القيم أو المعطيات المعبرة عن طائفة محددة اجتماعياً أو مهنياً أو طبقياً"[3]. ويبدو أنّ هذا المصطلح مرتبط أشد الارتباط بالانفلات من الفرديّة، المحددة، والميل نحو الشمول والعام، الذي قد يتجسد بطبقة أو فئة معينة لذلك فالمهم في النمذجة "خروج النوازع الفرديّة من الإطار الفردي، والنهوض بالفرديّة إلى المستوى العام"[4]. ولكن يبقى الخروج محكوماً لمعيار محددٍ بين المثال والنموذج، فلا تتحول النمذجة إلى مجرد نظريات قائمة على التجريد "فالشخصيّة الروائيّة لا تكتسب صفة النموذج إلا بمقدار ما تستشف الروابط الوثيقة الخفية بين الملامح الفردية والمسائل الموضوعيّة العامة، وبمقدار ما تتحول القضايا الكبرى من المستوى التجريديّ إلى المستوى الشخصيّ، فإذا ما استحال الأمر إلى تعميمات

---

[1] جنيت، جيرار: عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000: 105–109.

[2] برنس: المصطلح السردي (معجم مصطلحات): 245.

[3] قسومه: طرائق تحليل القصة، 98.

[4] سليمان، نبيل: حوارية الواقع والخطاب الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1991: 26.

نظريّة، وتسطيحات، وتجريدات ناضبة من الحياة فستكون عمليّة النمذجة قد أُجهضت"[1].

إنّ مصطلح النمذجة في الفن الروائي لا يرتبط بالسمة الواقعيّة البحتة التي ترتبط بالبعد الواقعيّ البعيد عن مسمى الفن، بل هو أبعد من ذلك؛ فالنمذجة في حد ذاتها تعبير عن تعامل الفن الحقيقيّ مع مجموعة من الصفات التي تشكل جوهر الموضوع، أيّ التي تشكل كل علاقاته بالعالم المحيط به، التاريخيّة والاجتماعيّة والإيديولوجية، وتنعكس فيها من ثم تناقضات هذا العالم، والنمذجة مع تناقضاتها يستطيع الفن الحقيقيّ أنْ يتمثلها إلى حد يصبح معه النموذج هو التجليّ الفنيّ لوحدة جدلية بين السمات العامة والخصائص الفرديّة دون أن تضيع حدود الفردية، أيّ صفاته الذاتية، بل العكس، فإن الارتباط العضوي بين هذه الصفات، وما تكتسبه من علاقات شموليّة مع عالمها الخارجيّ، يزيدها وضوحاً وتبلوراً لأنّه يزيدها غنى وتأصيلاً في الحياة[2].

ويبدو أن النمذجة بوصفها انتقالاً من البعد الفردي إلى البعد العام تُعزِّزُ فكرة الاتجاه من الواقع إلى المثال؛ لأنّ النماذج الأدبيّة لا تقف عند حد الواقع وتتمركز فيه بل هي في توقٍ دائم إلى المثال الذي يجسد العموم الأشمل، فهي تسير من الواقع إلى المثال؛ لأنّ هدف العمل الفني هو الكشف عن خاصية جوهريّة أو بارزة بطريقة أكمل وأوضح مما تقوم به الأشياء في الواقع؛ لهذا فإنّ الفنان يكوّن فكرةً عن الخاصيّة ثم يحوّل الشيء الواقعيّ طبقاً لها حتى تصبح تعبيراً عنها، ومن هنا يمكن القول: "إنّ الأشياء تتحول من الواقع إلى المثال عندما يصورها الإنسان ويصوغها طبقاً لفكرته بإجراء التعديلات التي يتصورها في نموذجه حتى يبرز فيه بعض الخواص الأساسية ويغير العلاقات القائمة بين الأشياء في الطبيعة بطريقة منتظمة حتى يجعل هذه الخواص أوضح وأقوى"[3].

---

[1] سليمان: حوارية الواقع والخطاب الروائي: 26.

[2] انظر: مروة، حسين: دراسات في ضوء المنهج الواقعي، مؤسسة الإيمان العربية، بيروت، ط2، 1986: 389.

[3] الشمالي، نضال محمد: تجربة زياد قاسم الروائية، دار وائل، عمان، ط1، 2000: 80.

إنّ الكاتب قبل أن يبدأ بعرض شخصياته ذات النموذج في الرواية يكون مدركاً إدراكاً تاماً أنّ النموذج الذي يرى ويفهم من قبل الفنان البارز من الطبيعيّ أن يمنح نهوضاً إلى مستوى جديد من القدرة على الفهم الفنيّ للحقيقة؛ لذلك فاختيار الكاتب ليس مبنياً على العشوائية، بل مبنيٌ على الفهم العميق للعلاقات المختلفة التي تشكل النموذج، وبناءً على ذلك يمكن القول: إنّ هناك حملاً كبيراً يقع على عاتق الكاتب ألا وهو: "قدرته على تشكيل شخصياته وتجسيمها للوصول معاً إلى نماذج أدبيّة قادرة على التعبير عن رؤيته الروائية تجاه الحياة والناس"[1]. فهو يجمع كثيراً من الصفات التي كانت متفرقة في مختلف الأشخاص، فيجسدها في نموذجه ويمنحه من السمات والشيئيات، ما يحدد ملامحه، ويبرز قسماته، ويطبع سلوكه بطوابع خاصة"[2]. كما يحرص عند استحضار نماذجه أن يجذب القارئ، ويدفع به إلى قراءة العمل الروائي ويبعد عنه جانب الملل والرتابة، ولعل هذا، لأن الشخصية النموذجيّة "تعرض أمام القارئ جميع المتناقضات بين مختلف القوى في الحياة الاجتماعيّة وتبرز الاتجاهات الفاعلة في المجتمع"[3]. "فأجمل ما في الروايّة إنّها عن طريق شخصياتها، تعرّف القارئ إلى قوى الخير والشرّ والباطل والحقِّ، والظلم والعدل، فيراها تتصارع. إنّه ليس وحده في هذا العالم، وإنّه ثمة ما هو مختلف، وإنّه لا بد من مسافة ما بين طرفين، ولا بد أيضاً من لقاء بينها، أنّى كان شكل هذا اللقاء"[4]. لذلك فالنموذج –بناءً على ما سبق– يتصفُ بميزات تجعله مختلفاً عن الشخصيّة في الرواية حيث يمكن عرضها كالآتي[5]:

1. اختلافه وتفرده عن الشخصيّة الواقعيّة، وإن كانت تحمل من الخصائص ما يجعلها شبيهةً به.

---

[1] شعبان، هيام أحمد العلي: التجربة الروائية عند إبراهيم نصر الله، إشراف نبيل حداد، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة اليرموك، 2001، 118.

[2] عبد الحميد، علي عبد المنعم: النموذج الإنساني في أدب المقاومة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1994: 12.

[3] فضل، صلاح: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار الأفاق الجديدة، بيروت، 1986: 154.

[4] محبك، أحمد زياد: متعة السرد لماذا نقرأ الرواية؟، المعرفة السورية، ع 447، 2000: 219–220.

[5] فورستر، أ.م: أركان الرواية، ترجمة: موسى عاصي، دار جروس برس، لبنان، 1994: 184.

2. يتّجه نحو التطور والنمو في النص السرديّ، فهو يرتبط بجمال الرواية الفنيّ ورغم أنّ أيّ شيء في الرواية يغذيه، أيّة شخصية أو منظر أو كلمة، فإنّه يأخذ معظم غذائه من الحبكة.
3. يعكس الاتجاه العام من خلال الاتجاه الخاص، أيّ أنّ الفرد يمثل صفة المجموع.
4. اقترابه من الكمال الفنيّ الخالص، وهذا يعني أنّه متعدد الأبعاد والدلالات والرموز الفنيّة الموحيّة، لذلك فهو من أهم ركائز الجمال في الرواية.
5. يشكل طابعاً استثنائياً "فالارتباط بما هو شائع نابع من ضعف الثقة الضروريّة تاريخياً، فيما هو استثنائي كتعبيرٍ عن العظمة الإنسانيّة"[1].

وسنتعرف أكثر على النموذج عند الحديث عنه في الجانب التطبيقي، وسنؤكد أهميته وارتباطه بالحبكة من خلال الحديث عن أنماطه عند مؤنس الرزاز.

البطل

فهو شخصية فنية لها من السمات ما يجعلها متميزة عن غيرها، وفاعلة ونامية لا تكف عن التفاعل مع الأحداث على طول الرواية وسنؤجل الحديث عنها، حتى نصل إلى الجانب التطبيقي تلافياً للتكرار.

---

[1] فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي: 155.

2.1الكاتب والشخصية وشبكة العلاقات السّرديّة

يتناول هذا الفصل مجموعة من المسائل المتصلة ببناء الشخصية، ويحاول الإجابة على أسئلة مُلحّة منها: كيف يُميز الكاتب شخصيّاته ويعرضها في العمل الفني؟ إلى أي حد يمكن أن تكون شخصية الكاتب كامنة في العمل الفني؟ وإلى أي درجة يمكن أن تعبر الشخصية عن رؤية كاتبها؟ وما دور القارئ الخبير في اختبار قصدية الكاتب عند خلق الشخصية؟ وهل هذه القصدية تشكل قراءة واحدة للمتلقي؟ ما علاقة الشخصية/الشخصيات بمفردات العمل الروائي كالحدث والزمان والمكان واللغة؟

1.2.1طرق تقديم الشخصية ودلالات تميّزها

تتسم الشخصية في الرواية بميزات وخصائص فنيّة، تجعلها مختلفة عن غيرها من مكونات الرواية. والكاتب الروائي بصفته مبدع هذا الفن ملزم بمنح شخصياته سمات فنيّة تجعلنا نقف على وعي بطرق تميزها وصيغها في السرد؛ فالروائيّ يحاول جاهداً أن يبث روح الواقع في كائناته الورقيّة التي تبدو بارزةً في ثنايا السرد "فهو يمنحها الصفات المعنويّة والجسميّة للشخص الذي تجسده"[1]. لذلك يبدو لكثير من قُرّاء الرواية أنّ شخصياتها واقعيّة بل قد يتراءى للقارئ أنّ هذه الشخصيات مرتبطة بوقائع وأحداث وقعت بالفعل. والصحيح أنّ هذه خدعة فنية يلجأ إليها الكاتب الروائي، لتصبح شخوصه في السرد على درجة عالية من الجاذبيّة للقارئ، وحقيقة الشخصيّة أنّها ليست واقعيّة، وإنما هي كائنات من ورق تجسد الركن الفنيّ في النص السرديّ، فالشخوص في الرواية خياليّة، وإنْ بدت مشابهة للشخوص الحية. والخاصة الفنية التي تجعلنا نقف على الشخصية التي يرسمها الروائيّ في ثنايا سرده تتجلى في كثير من التقنيات فمثلاً "بعض الشخصيات الروائية تملك لقباً، وفي بعض الأحيان اللقب يحمل بمفرده شحنة ودلالة رمزية مكثفة، هذه الجزئيّة "اللقب" التي قد تبدو للقارئ السطحي أو المتسرع بأنّها لا تحمل أيّة دلالة، ولكن نجد الروائيَّ اختارها بعناية كبيرة. زيادة على لقب الشخصيّة نجد الاسم ثم الكنية، وأكثر من ذلك فإنّه من عنوان الرواية قد نحصل أحياناً على معلومات تخص

---

[1] قيسمون: الشخصية في القصة: 196.

سنّ الشخصية، وقد نستدل بأنّها ستكون في سنّ الشباب، وبالتالي ليس لهـا تجربـة كافية، أو بالعكس ستكون شخصيّة متقدمة في السنِّ تملك اطلاعاً واسعاً حول الحياة ومتطلباتها"[1]. لذلك يمكن القول: إن اللقب والكنية من الوسائل والطرق التي يلجـأ إليها الكاتب ليضفي دلالات فنية موحيّة على الشخصيّة في النصِّ السرديّ، وبمقدار ما يجعل الكاتب أسماء شخوصه ذات سمةٍ إيحائية، تحتاج من القارئ إلى التأويـل، يكون الكاتب قد ارتفع بالمستوى الفنيّ للنصّ السرديّ ككلٍّ؛ لأنّ النصّ شبكة مركّبة وعلاقات متصلة لا يمكن العمل لفصلها.

ومن الطرق التي يلجأ إليها الكاتب الروائيّ ليجعل شخصياته أكثـر تميـزاً وفنيّة في النصِّ السرديِّ، أنّه يلجأ إلى منحها عمقاً فعّالاً في ماهيتها وعلاقاتها "وذلك بأنّ يجعل لها ماضياً وحاضراً وعادات وتقاليد وعائله، إضافة إلى الصفات الجسميّة والمعنويّة التي تسمح للقارئ أن يكوّن فكرةً أوليّةً حولها كأن تكـون ذات جمـال أو خجل أو شجاعة أو غنى أو فقر"[2]. وكلُّ ذلك متصل بما يراه الكاتب الذي يريد أن يبث رؤية خاصة من خلال شخصياته الفنيّة، التي هي جزء مـن أركـان الـسرد الروائيّ ولا نغالي إذا قلنا: إن أيّ تغيير في سلوك أو صـفات هـذه الشخـصيات المرسومة في النصِّ تؤثر على ما تحمله هذه الشخصيات من دلالات فنيّة وإيحاءات يبغي الكاتب من ورائها الإفصاح عن رؤيّته اتجاه الحياة أو واقع عيشه أو موقـف فكريّ؛ لذلك يمكن أن نعد كلّ ما يلجأُ إليه من صفات ومظاهر وأشكال أخرى تعمق الشخصيّة ودورها من السمات، التي تجعلنا نقف على ماهية الشخصيّة فـي الـنصّ السردي.

أما صيغ تميز الشخصيّة فهي مهمة وضرورية في النصِّ السرديّ، فهي إمـا أن تكون مباشرة، وذلك بأن تكون المعلومات مقدمة لنا حول الشخصيّة من طـرف الراوي أو الحاكي أو من طرف شخصيّة أُخرى في القصة بواسطة البطل نفسه، أو بهذه الوسائط الثلاث معاً، ويكون التمييز غيرَ مباشر من خلال استخلاص القـارئ

---

[1] قيسمون: الشخصية في القصة: 196.

[2] المرجع نفسه: 197.

المعلومات بنفسه حول الشخصيّة دون تصريح مباشر من الراوي أو البطل[1]. ويبدو أنّ الهدف من هذه الصيغ جميعها التي تميز الشخصيّة هو إعطاء الشخصيات بُعداً أو عمقاً، يسمح أو يتيح لها الولوج في العالم المتخيل لأبطال القصة التي يلجأ الكاتب الروائيّ من خلالها إلى بناء شخصياته المتخيلة ذات البعد الدلالّي؛ لأنّ الروائيّ يتعامل مع الشخصيات على أساس أنّها محمولات ذات دلالة فنيّة تؤطر في النص الراوئي: "فهي ليست صورة فوتغرافية من الحياة، وليست صورة طبق الأصل من الواقع بل يبعد بها الفنُّ والخيال عن الواقع بقدر ما يهدف إلى تصوير المعاني الإنسانية لا الماديّة المجردة في ماديتها"[2]. وبناءً على ذلك يمكن القول: إنّ تصوير الشخصيات في النصّ السرديّ وكأنها حيّة، وأنها تخضع لعقد الحياة وأزماتها يجعلها سطحيّة ويجعلها تفرض نفسها على القارئ، الذي يصبح يعتقد بوجودها تقول قيسمون: "إن البساطة أو السطحيّة الكبيرة للشخصيّة يؤدّي بها إلى الخلوّ من أيّة دلالة"[3].

أما إذا نظرنا إلى الشخصيّة الغامضة بصفتها بعيدة عن سمة السطحيّة والبساطة، فإننا سنجد أنّها بعكس الشخصيّة ذات البساطة والسطحيّة؛ لأنّها تحمل كثيراً من الدلالات الفنيّة التي تغني النصّ السرديّ وتزيده إيحائيّة: "فالغموض عموماً يمثل طاقة الإبداع في النصّ الأدبيّ التي تمكنه من استشراف أفقٍ أوسعَ من الرؤى، تفتح مداه إلى عوالم لا محددة من الدلالات الإيحائية من خلال قراءات متعددة تقربنا من النصّ، وتمكننا من ولوج عالم الأدب واستكناه أبعاده وخفايا تجربته، التي ما كان لنا أن نصل إليها بسهولة ويسر"[4]. والشخصيّة الغامضة بحد

---

[1] انظر: بحراوي: بنية الشكل الروائي: 224، ولودج، ديفيد: الفن الروائي، ترجمة: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002: 78–80، والمنصوري، علي جابر: النقد الأدبي الحديث، دار عمار، عمان، ط1، 2000: 390، ربيع، محمد أحمد: قضايا النقد العربي الحديث، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1990: 83–84.

[2] الكساسبة، عبد الله مسلم: سليمان القوابعة وتجربته الروائية، رسالة دكتوراه، إشراف عباس محجوب، كلية الآداب، جامعة النيلين، الخرطوم، 2001: 71.

[3] قيسمون: الشخصية في القصة: 197.

[4] المجالي، جهاد شاهر: الغموض والوضوح في الشعر، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، ع 34، 1999، 179 وانظر أدونيس، الثابت والمتحول، ج2، دار الفكر، بيروت، 1986: 116–118.

ذاتها تعمل على جذب القارئ لها فهي محمّلة بدلالات وإيحاءات تحفز ذهنَ القارئ للكشف عن جوانب ضبابيةِ هذه الشخصيّة، ومحاولة التعرف إلى ماهيتها الجوهريّة، والكشف عن مضمونها وغورها "فالغموض يضع المتلقي في حالة بحث دائم ومستمر أشبه بحالة إغراء (يغرينا) بالبحث عن سرٍّ تمنعها، وكشف مغاليقها، وعندما نصل بعد طول عناء وإعمال للفكر إلى فك شيفرتها، نشعر بلذة اقتناص المعنى، وهنا يتحول الإغراء إلى حالة إغواء"[1]. تجعلنا نهيم بهذه الشخصيّة.

2.2.1الكاتب وشخصياته

إنّ مدى نجاح رسم الشخصيّة في أيّ نصٍّ سرديٍّ يعتمد على قدرة الروائي على كيفية خلق شخصياته الروائيّة وكيفية عرضها الذي لا يتأتى بسهولة لأيّ كاتب روائيّ وعلاقة الكاتب بشخصياته هي علاقة قائمة على قدرة الكاتب الفنيّة، فكلما كان الروائيّ على وعي بحقيقة شخوصه وموقعها الذي ينبغي أن تكون فيه في النصّ السرديّ، ساعد ذلك على نجاح روايته التي يقدمها للجمهور؛ لذلك سنحاول التعرف على هذه العلاقة التي تُعدُّ من متطلبات دراسة بنيّة الشخصيّة في أيّ نصٍّ يبدعه الكاتب.

المؤكد أن الكاتب هو من يصنع الرواية، ويؤلفها وفق عالمه الخاص الذي يبدعه، والكاتب الروائي لا يظهر بارزاً في نصّه ولا يطل علينا برأسه مع شخوصه في عالمه الروائيّ بل يبقى خارج حلبة الفضاء الروائيّ يحرك شخوصه دون أن يشعر القارئُ بتدخله المباشر؛ لأنّ "الكاتب هو الذي يخلق الشخصيات دون أنْ يكون معها"[2] حسب زعم "الآن روب غرييه". والخلق الذي عناه "غرييه" إنما هو الإبداع الذي يقترن به الفنان عند خلق شخوصه الروائيّة، فإبداع الكاتب الراوئيّ للعالم الذي يشيده لا يُؤخَذُ كما هو من الواقع الذي يعيشه، وإنما يرتكز هذا العالم كلّه على مخيلة الروائيّ المبدع الذي يجب عليه أن يحررَ نفسه من قيد التسجيل المباشر للواقع، بل يترك لمخيلته وعبقريته أن تصنع هذا العالم ويسمح لها أن تختار ما تشاءُ من أحداث وسمات شخوص، وتحذف ما تشاءُ، وتضيف من عندها أشياء وصفات جديدة، لا

---

[1] اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية، إطلالة على مدار الرعب، الدار التونسية للنشر، تونس، 1992: 24-25.

[2] غرييه: نحو رواية جديدة: 34.

توجد إلا في ذهن الكاتب، "فالكاتب الروائيّ يختار ما يريده من الحياة، فيطرح جانباً كلّ ما هو عرضيّ، ويعيد خلق الأشياء فيكسبها أشكالاً جديدةً لم تكن معروفةً من قبل، حيث تتطور وفق قانونها الخاص وتعبر عن نفسها دون عائق، فالكاتب يطلق الأشياء ويتممُها"[1]. وكلُّ ذلك لا يتم إلا عندما يتيحَ الكاتب لخيالهِ المجال الأكبر في رسم شخصياته؛ لأنّ الإبداع الروائيّ مرهونٌ بقدرة الروائيّ، "فالكاتب لأنه فنانٌ ومبدع، لا بد أن يترك لخياله القيام بدورٍ مهمٍ في رسم الشخصيات، ويعتمد كثيراً على فهمه لشخصيته، وعلى قدرته على تمثيل دور الشخصيّة التي يريد رسمها، وعلى تصوير التصرفات التي قد تصدر عن شخصيةٍ من الشخصيات تحت ظروف معينة، معتمداً في ذلك على القياس"[2]؛ "دون أن يشاركها الأحداث، فضلاً عن كونه مبدع الرواية، ومؤسس مجتمعِها وشخصياتها، والعلاقات التي ترتبط بها، والصراعات والحوادث التي تنجم عن شخصياتها، يتخذ موقعاً، وباختلاف هذا الموقع، يختلف الرواة وتتعدد أشكالهم"[3].

إنّ الروائيّ بخلاف كثير من أقرانه، يركِّب عدداً من الكتل الكلامية بصورة غير مصقولة واصفاً نفسه، مطلقاً عليها اسماً وجنساً، كما يختار لها ملامح معقولة، ويجعلها تتكلم بواسطة فواصل مقلوبة، "وربما يفعل ذلك ليتركها تتصرف بصورة متناغمة. هذه الكتل الكلامية هي شخصيات، وهي لا تصل باردة إلى مخيلته. قد يتم ابتكارها بإثارة شديدة الهياج لكنّها تبقى تقترن بما يخمنه عن الناس الآخرين، وعن نفسه، وبلطف كبير بأركان العمل الأخرى"[4]. وهو عادة يقوم بتقمص "شخصية تخيلية تتولى عملية السرد، وهذا يتطلب منه اختيار الأحداث والشخصيات والبدايات والنهايّات، ولا تقتصر مهمته على عرض حياة الشخصيات الخارجيّة، بل يقدر على عرض الشخصيات الداخليّة والخارجية فتظهر أكثر وضوحاً، من حياة الشخصيات

---

[1] لوبوك: صنعة الرواية، وزارة الثقافة ولإعلام، العراق، 1981: 27.

[2] نجم: فن القصة: 1.

[3] فاعوري: إشكالية الراوي: 91.

[4] فورستر: أركان الرواية: 37.

في التاريخ، أو من حياة الأصدقاء"[1]. ومن الجدير بالذكر أنْ يسعى الروائي لخلق شخصيّة تأخذ على عاتقها قيادة الحادثة التي لا تعني سقوطه في ميكانيكيّة التوظيف النفسيّ لهذه الشخصيّة أو فقر في تجليها الباطنيّ أو إسراف في تصوير مظهرها الخارجيّ. فالتعمق في باطن الشخصيّة أو عكسه لن يجدي ما لم يؤدِ مهمةً في القصة[2].

لذلك فأمر خلق الشخصيّة في الرواية، يجب أن يرتبط بقدرة الروائيّ على جعل الشخصيّة تؤدي دورها الفعّال في مسيرة الأحداث على طول النصّ السرديّ، الذي يبدعه الروائيّ، ويتحتم عليه ألاّ يأخذ الشخصيّة كما هي في الواقع المجرد، بل يضيف إليها من عنده، ويعيد تشكيلها في مخيلته حتى تصبح شخصيّة لا يمكن أن تكون أو توجد إلا في ذهنه ومخيلته، وإنْ بدت شبيه بالشخصيّة الحيّة التي تعيش في الواقع.

إنّ الروائيّ يجب ألا يقدم الشخصية للقارئ، أيّ لا ينبغي أن يقدمها دفعةً واحدة بل يجب عليه أن يتركها تتحرك وتتكشف تدريجياً مع الحدث؛ لذلك فالروائيّ عندما يتناول شخصياته وهي تتحرك داخل عالمها القصصيّ "ملزم بجعل شخصياته تنمو نموّ الحدث نفسه لتكون مقنعةً ومؤثرةً"[3]، ولكن ذلك لا يعني أنّ الروائيّ مطالب بأن يعرف كلَّ شاذة وفاذة عن شخصياته منذ البداية، أيّ فتح ملف استخباري لها، وإنّما ينبغي أن تجلي الشخصيات نفسياتها، وتقدم دلالاتها من خلال المواقف والأحداث، أو كما يرى بعضهم: "فالشخصيات هي التي تتكفل بالكشف عن حقيقتها من خلال الأحداث باعتبار أنّ محاولة التحكم القسريّ في الشخصية من خارج النصِّ تكون نتيجتهُ المؤسفة هي فرض الشخصيّة على الأحداث في سياق النصّ، وتطور المشاهدة ليتحكما هما كذلك في تكوين وتطوير وتصرف الشخصيّة"[4]. لذلك يمكن

---

[1] خزاعله، فاطمة علي: الحلم في الرواية الأردنية (دراسة تحليلية)، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، اربد، 2005: 303.

[2] اجماهيري: الشخصية في القصة القصيرة، الموقف الأدبي، ع 259–260، 1992: 1298.

[3] تشينغ، ووشيو: إبراهيم عبد المجيد روائياً، إشراف محمود السمرة، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، 2001: 143.

[4] انظر اجماهيري: الشخصية في القصة القصيرة: 128.

القول إنّ الروائيّ ملزم بترك المجال لشخصياته أن تتحرك وفق الأحداث في النصّ السرديّ، ولا يجوز له التدخل المباشر في توجيه الشخصيات؛ لأنّ ذلك يفسد بناء الشخصيّة في الرواية ويحرم القارئ من عنصر التشويق والإثارة، اللذين لا يمكن أن يتحققا دون تطور الشخصيات مع الأحداث بشكل تلقائيّ "فالمؤلف ليس حكماً بالتسميّة لشخصياته، وإنما هو مجرد شاهد نزيه يجب أن يكون محايداً وموضوعياً بحيث يترك الشخصيّة تتصرف بكامل حريتها، وتتطور حسب الظروف الموضوعيّة المحيطة بها، فهو لا يثبت وجوده في أيّ شيء، بل يترك الحرية كاملة للأحداث والشخصيات وهو لا يبدي رأيَّه بصورة مباشرة، ولا يعني ذلك أنّه غير مبالٍ بعمله الفنيّ، والمؤلف وإنْ اختفى وراء عمله، فهو يعلن عن حضوره بشكل أو بآخر"[1]. فالشخصيّة في أيّ نصٍّ روائي يجب أن تتمتع بقدر من الاستقلاليّة والحريّة عن الروائيّ الذي أبدعها فهي مستقلة عنه حتى إنه ليس من الضروري أن تعبر كلُّ شخصيةٍ عن فكرهِ ورؤيته "فالبطل مثلاً ليسَ نسخةً طبق الأصل عن الروائي، ولهذا لا يمكن تصوره بحال من الأحوال تابعاً تبعيّة ربوبيّته سواء في شعوره أو لا شعوره"[2]. ولكن مع ذلك كلِّه لا يمكن أن يكون الروائي حيادياً مطلقاً منعزلاً عن شخصياته التي يبدعها، بل يكون حياديّاً ولكن في الوقت نفسه "عليه أنْ يأخذَ بيد شخصياته حتى تعبِّر عن نفسها من خلال الفعل والحوار"[3]. أي أن الروائيّ ليس محايداً بالمعنى المطلق لكنه يعتبر أن الآخرين ليسوا متهمين إلى أن تثبت براءتهم، ومن هنا يفسح لكلّ شخصيّة أن تقول وأن تفعل ضمن شروط إنسانية معقولة، أما الحكم النهائيّ فإنّه نتيجة فعل الشخصيّة ذاتها، ونتيجة الأحداث وردة الفعل عليها [4]. وهذا ما يجعلنا نقول: إن دور الروائيّ مرهونٌ بشروط محددَّة لا يجوز له تجاوزها، فدوره في عرض شخصياته هو المراقبة والتحكم بها عن بعد دون التدخل المباشر

---

[1] سييف، نيكولاي انا سنتا: شخصية المؤلف في أدب القرن العشرين، ترجمة: بنيسي بوحماله، فصول، مجلد 10، ع1، 1991: 244.

[2] طرابيشي، جورج: الروائي وبطله (مقاربة في اللاشعور في الرواية العربية)، دار الآداب، بيروت، 1995: 8.

[3] عثمان، عبد الفتاح: بناء الرواية، مكتبة الشباب، مصر، 1982: 190.

[4] انظر منيف، عبد الرحمن: الكاتب والمنفى، دار الفكر الجديد، 1992: 229.

في سيرها، فهو يترك لها حريّة الخيار بما يلتصق بها من صفة إنسانيّة للقارئ. والروائيّ بصفته صانع الرواية وشخوصها لا يستطيع الانفلات من هذا المنهج، وهو ملزم به أيضاً عند وصف أبعاد شخصياته فمثلاً قد يصف الروائيّ بعدها الجسميّ من حيثُ الطول أو القصر والجمال أو القبح، أو يصف بعدها الاجتماعي من حيث الغنىّ والفقر، أو الحياة في القريّة أو المدينة، أو كون الشخصية من الطبقة العاملة أو الرأسمالية، وكذلك قد يتناول البعد النفسيّ للشخصيّة من حيثُ القلق والتوتر أو الاستقرار والاطمئنان، والبعد الفكري من حيث المحافظة أو التحرر أو الانتماء إلى الفكر الدينيّ أو الاشتراكيّ أو العلميّ، ولا يحق للكاتب أن يعرض شخصياته عن طريق سرد هذه الصفات أو التعليق عليها، لأنّه بذلك يتدخل في شؤون شخصياته بطريقة مباشرة، ومن الأفضل له أن يصور الشخصيات وهي تتحرّك، وعليه إلا يقتصر على إبراز سلوكها وتقديم وجهة نظرها وفضح تصرفاتها فقط، وإنما يجب أن يوضح ذلك من خلال منطق الأحداث وظروف البيئة، بحيث يترك شخصياته تنمو بطريقةٍ طبيعيةٍ، مقنعةٍ، والكاتب يقوم بعمله بذكاءٍ وحذر، حتى لا يتورط في الكشف عن رؤيته الخاصة للأحداث، وبذلك يصف نفسه بدلاً من أن يصف شخصياته فتصبح الرواية خواطر ذاتية تُسخّر الشخصيات للتعبير عنها[1]. ومن هنا نستطيع أن نتفق مع "فلوبير وتشيخوف" اللذين يريان أنّه "لا ينبغي للفنان أن يكون الحكم بالنسبة لشخصياته ولما تقوله، وإنما مجرد شاهد نزيه"[2]. ليتمكن من تقديم شخصياته وأفعالها وأزمانها تقديماً موضوعياً بعيداً عن سلطة الروائيّ المباشرة، واللافت للنظر أنّنا نجد بعض الروائيين لا يلتزمون بهذا المنهج، فاتخذ بعض الروائيين لنفسه منهجاً آخر في ذلك حيث "يجوّز بعضهم لنفسه ويمنحها الحقَّ والمسؤوليّة الكاملة عن شخصياته، فيتحكم في تصرّفاتها وفي كل حركة تتحركها"[3]. وفي ظنيّ أنّ هذا المنهج يفسد الجمال الفنّي الذي يجب أن يَصُوغه الروائيّ، وفضلاً عن ذلك فإنّه يحطم قناعة القارئ في شخصيات الرواية لأنّها قدمت

---

[1] انظر: عثمان: بناء الرواية: 109.

[2] سييف: شخصية المؤلف في أدب القرن العشرين: 239.

[3] أمين، أحمد: النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط3، د.ت: 123.

له دفعة واحدة وبتحكم مباشر من الروائيّ الذي يرفض الخروج من المباشرة في تقديم الشخصيات، فالراوئيّ هنا يحرم القارئ متعة المشاركة والاكتشاف والتفاعل مع الشخصيات والأحداث التي تصنعها الشخصيات؛ "لأنّ المعروف والجلي بالنسبة للشخصيّة، هو غريب وبحاجة إلى التوضيح بالنسبة للقارئ وحتى تتم عملية القراءة لا بد من عملية تعارف بين القارئ والشخصيّة تكون الأخيرة منطقية مجهولة تتكشف للقارئ عن طريق تعوده عليها وتعرفه على تصرفاتها، وعندما يتعود القارئ هذه التصرفات يتعود في الوقت نفسه على الإحالات المُنْطِقةِ في مناجاة النفس"[1].

إنّ قراءة الشخصيّة في النصِّ السرديِّ لا تتضمن قارئاً واحداً فقط يقوم بقراءة الشخصيّة وأحداثها؛ بل إنّنا في قراءة الشخصية أمام قارئين القارئ الأول هو القارئ العاديُّ الذي يقرأُ النصَّ بما يحويه من شخوص وأحداث قراءة تسلية ومتعة عن طريق التشويق ومتابعة سير الأحداث، وهذا النوع من القراء لا يلتفت إلا إلى هذا الوجه الخارجيّ الذي يكتفي بمظهر الشخصيات وسلوكها البيّن في ثنايا الأحداث التي تجري على طول السرد من أوله إلى آخره. أما القارئ الثاني فهو القارئ الناقد الذي يتجاوز القشور ويتعداها ليصل إلى جوهر الشخصيات الروائيّة وعلاقة بعضها بعضها الآخر والفضاء الذي تعيش فيه؛ إلى حد يستطيع معه أن ينتهي إلى معرفة العلل السردية، وعلل تحولات الشخصيّة في النصّ ومدى ما يرمي إليه الكاتب من وراءَ كلِّ شخصيّة من هذه الشخصيات التي يتضمنها سرده من جهة أخرى. لذلك فالقارئُ الناقد هو القارئ المثالي الذي يعد أكثر رفعة وتميزاً من القارئ العادي؛ لأنّ قراءته مبنية على الدرس والتمحيص حتى إنّ القارئ الناقد لا يعد قارئاً غير عادي بالنسبة لقراءة شخوص روايتّه بل يعد قارئاً ناقداً للعمل الروائي ككلٍّ فهو مبدع لأنّه يقوم بإبداع رواية داخل الرواية التي كتبها المؤلف فالصفحة التي تقرأ بتأمل تتوفر لها أكبر فرصة للبقاء، والقارئ الناقد يقرأ بتمعن ودقة، وهو كاتب روائيّ يعيد صياغة العمل الأدبيّ، ويتحمل جزءاً من المسؤوليّة؛ لأن العمل الروائيّ بعد إنجازه

---

[1] غنايم، محمود: تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، در الجيل، بيروت، 1992: 110.

لا يخصُّ المؤلف وحده[1]. لذلك يمكن أن يعد الكاتب هو المؤلف الأول للعمل الأدبيّ، والقارئ الناقد هو المؤلف الثاني لهذا العمل "ولكي يكتمل العمل الأدبيّ يجب أن يتحول القارئ إلى مؤلف للنصِّ"[2]. فالقارئ الناقد "يشبه الطبيب الذي يمارسُ عملية تشريح حقيقيّة محاولاً دراسة العمل الأدبيّ من جميع جوانبه وهو لا يكون صورةً للآخرينَ ولا يكون منهجه اجتراراً لمناهجهم"[3]. بل يكون مستقلاً في شخصيّته النقديّة الفاحصة يمتلك من المعرفة والثقافة ما يجعله يدأبُ على "استطلاع الميادين والأساليب الأخرى بفضول وتيقظ"[4].

وبناءً على ما سبق يجدر بالقارئ الناقد أن يحسن قراءة النصِّ السرديّ وبالأخص قراءة الشخصيات فيه ودراسة علاقتها بالفضاء الذي تعيش فيه وما يطرأ عليها من تحوّل، وينبغي عليه أن لا يكتفي بالقراءة الأولى بل يقوم بقراءة ثانية لها حتى تتكشف دلالات جماليّة جديدة لم تكن لتظهر في القراءة الأولى يقول "هانزكوخ" في رسالته المفتوحة إلى "إيريك نويتش": "أريد أن أتمتع بالفنِّ، ولكن هذا يعني وإلى درجة غير صغيرة أنني لا أريد مجرد معرفة شيءٍ ما عن طريق القراءة، بل أسعى إلى المشاركة في إعادة التجسيد الجماليّة للتنوع الفنيّ في قرارات وعلاقات هذا الإنسان، الأمر الذي قد لا يفكر فيه الكاتب أبداً، أسعى إلى مواصلة هذه الشخصيّة والعودة إليها، محققاً المزيد من الاكتشافات الجديدة"[5]. ومن الجدير بالذكر أنَّ هذا القارئ عندما يتعامل مع هذه الشخوص ويحاول الكشف عن الدلالات الجديدة التي تتولد له في القراءة الفاحصة إنما يعيد إنتاج النص. والقارئ هنا في قراءة النص لا يقيم أيَّ اعتبار للروائيّ الذي كتب النصَّ وما يحويه من عالم بل يبقى ذهنه في النصِّ وما يحويه من حركة وعلاقات متشابهة بين الشخوص وأركان الرواية؛ لذلك فالقارئ ملزم بالإقرار بموت الروائيّ عندما يبدأ بالقراءة. يقول "انريكي أندرسون":

---

[1] انظر: لوبوك: صنعة الرواية: 23–28.

[2] خوري، إلياس: الرواية الجديدة، كتابات معاصرة مجلد 1، ع 3، 1989: 79.

[3] مرتاض، عبد الملك: تعددية النص، كتابات معاصرة، مجلد 1، ع1، 1988: 28.

[4] آدامز، دونالد، وروي كاودن: الأديب وصناعته، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، مكتبة منيمنة، نيويورك، 1992: 203.

[5] ريديكر، هورست: الانعكاس والفعل، ترجم فؤاد مرعي، دار الفارابي، دمشق، 1977: 26.

"إننا عندما نقرأُ روايةً لا تكون لنا صلةٌ بالكاتب على الإطلاق فهو لا يقول لنا شيئاً، وعكس هذا يحدث مع متحدث يريد الكلام معنا فيعبر بكلمات فعليّة عن شيءٍ يطلب منا الردَّ عليه، أما في معرض الرواية فليس هناك شخص فعليّ يتوجه بالحديث لأحد، حتى ولو ظهرت في النصِّ عبارات مثل "سأعترف لك عزيزي القارئ" ذلك أنّ "الأنا" و"أنت" هنا يدخلان في عداد التخيل، فالرواية ما هي إلا عالم متخيل. فالكاتب يتصل من خلال اللغُة ولكنّه لا يتصل بنا من خلال كلامه الحيّ، والجمل التي نقرؤها ليست عباراته هو بل عبارات بطله الذي أطلق عليه "الراوي"، كذلك فإنّ الجمل التي يضعها الراوي على لسان الشخصيات ليست عباراته، ولا توجد أنفاق ولا ردهات تنقلنا من الموقف المتخيل الذي يتحدث فيه الراوي إلى الموقف الفعلي الذي يوجد فيه الكاتب، ففي إطار الواقع نكاد لا نعرف شيئاً عن الكاتب، وفي ميدان الخيال نعرف الكثير عن الروائي"[1]. فـ "أندرسون" هنا يطلب من القارئ أن يُنحِّي حضور الروائي جانباً عندما يقرأ الرواية ويؤكد أنّ الضمائر التي تظهر في ثنايا النصِّ السرديّ لا تعكس بالضرورة حديث الكاتب وشخصيّته وهو بذلك يدعو القارئ إلى موت المؤلف عند القراءة والالتزام بحدود النصِّ وهذا ما دعت إليه البنيويّة.

إنّ مهمة الروائيّ الحقيقيّة في بناء شخوصه وعالمه الروائيّ هي "أن يواصل كتابة الحقيقة كما يراها"[2]، ومواصلة كتابة الحقيقة هنا ليست تصويراً مباشراً للواقع بل إعادة خلق بناء جديد للواقع بما يتفق مع رؤية الفنان أو الروائي لذا فهو غير ملزم بتفاصيل الحياة على أرض الواقع بل ينفخّ الروائيّ روحه في هذه التفاصيل والحوادث ليعيد هيكلة هذا الواقع وفق المخيلة التي تخضع لرؤيته. يقول إدوارد سعيد: "فالمؤلف هو الذي يخلق الرواية، وهو عالم يقوم على السلطة المسؤولة والتحرش بها أو مضايقتها في آن معاً إذ يبدأ العمل حين يبدأ مرتبطاً بسلطة ما ثم ينتهي علمانيّا أو منفلتاً منها فإنّه حين يتعامل مع الواقع فإنما يحلله ويفككه ويعيد بناءه من جديد، لا على أساس تغير العناصر وتبادل الأدوار، أو إعادة توزيعها.

---

[1] اندرسون: القصة القصيرة (النظرية والتقنية): 57.

[2] ستانزال، ك.ف.: العناصر الجوهرية للمواقع السردية، فصول، مجلد 11، ع2، 1993: 58.

فيأتيّ رافد، ويخرج ماثل بالفعل، بل في إضافة جديدة إلى هذا الواقع يعطيه دماً جديداً أو فكرةً جديدةً ورؤيةً جديدةً، ولا يعني هذا -بطبيعة الحال- تدمير الواقع، أيُّ نفي الحاضر أو نفي الماضي كله، بل تجاوز اللحظة الماضية والحاضرة باتجاه المستقبل، واستيعاب المتغيرات والعناصر المستجدة التي تتفاعل بحيوية"[1].

إنّ هذا التغيير والتفكيك الذي يحدثه الروائيّ عند كتابة الرواية لا بد أنْ يخضع لمخيلة الروائيّ التي ترفض الصورة الواقعية المباشرة للحياة؛ لأنّ في هدفها الإبداع الذي هو أساس صنعة الرواية وصنعة شخوصها التي "تعد الركيزة الأساسية في الكشف عن القوى التي تحرك الواقع من حولنا، وعنها تحيا منكبة على الحياة وتفاعلاتها، وبدونها لا وجود للرواية"[2].

يبدو أنّ الشخصية تُعدُّ الوسيلة الكبرى التي يستطيع الروائيّ من خلالها أن يعبر عن رؤيته وما يريد أن يقوله: "فالروائيّ يلجأ إلى شخصياته ليعبر عن رسالته التي يحاول قدر إمكاناته الفنيّة أن يوصلها للمتلقي"[3]. وذلك لأنّها أنسب عنصرٍ من عناصر الرواية الأخرى، فالعناصر الأخرى مع أهميتها لا تستطيع وحدها أن تحضن رؤية الروائيّ بقدر ما تستطيع الشخصيّة، فهي تجسد قوة الجذب لمتلقي الرواية الذي لا يكتفي بالقراءة السطحيّة المجردة بل هو في توقٍ دائم إلى الكشف عن العالم المخفي الذي يحتاج إلى قراءات فاحصةٍ للكشف عنه والذي يحوي في ثناياه رؤيّة الكاتب وفكره. "فالشخصيّة هي التي تحدِّد رؤيّة الكاتب، وموقفه الاجتماعي، هذه الرؤيّة التي تنعكس على الشخصيات في مواقفها، وطريقة رسمها، وتصرفاتها، وعلاقاتها بالمجتمع، وأفكارها، ومعتقداتها في المجتمع الذي تعيش فيه"[4]. وهي التي "تنتزع وجودها الحيّ ونبض الدماء في شراييها من معاناة الكاتب لقمع ذاته الفرديّة ومساعدة الشخصيّة على التمايز والاستقلال، وإعطائها القدرة على أن تصدي عن ملامحها ظلالاً مقحمة من فرديته، وتنفي لغتها من

---

[1] السعافين، إبراهيم: طواحين بيروت بين الرؤية والتشكيل، الأقلام، ع7، 1988: 43.

[2] الماضي، شكري: فنون النثر العربي الحديث، منشورات جامعة القدس المفتوحة، ط1، 1996: 30.

[3] الضمور: فؤاد التكرلي روائياً: 47.

[4] خليل، هناء عمر موسى: بناء الشخصية في روايات نجيب الكيلاني، إشراف مصطفى عليان، رسالة ماجستير، الجامعة الهاشمية، 2004: 25.

كلمات تتسرب من قاموسه وتطرد من سمائها أصداءَ تتردد من عصره وتلفظ من نسيجها خيوطاً مراوغة تنتمي إلى بيئته وتتمرد على أفكار لا تصدر عن قناعتها وخصائص تكوينها العقليّ والثقافيّ"[1].

إنّ رؤيّة الكاتب قد تصاب بالإحباط والتمزق بسبب الظروف القهريّة التي يمرُّ بها الكاتب الروائيّ وقد يظهر هذا التمزق والإحباط في شخصياته التي يبنيها في روايته؛ فمثلاً كثير من الروائيين المحدثين في العصر الحديث اتسمت رؤيتهم بالحس المأساوي حتى أدى بهم ذلك إلى التشظي والتفسخ في الرؤيّة بسبب هذا الواقع الذي يعيشونه؛ لذلك راحوا يبحثون عن واقع جديد وطرائق جديدة لتشكيل آخر للواقع ضمن عالم متعدد الرؤى، مما دفع بالذات الإنسانيّة إلى الانشطار والانقسام إلى ذوات ويؤكد ذلك "بول ويست" بقوله: "لقد أصبح للشخص ذواتٌ كثيرة وبالتالي علينا الاختيار"[2]. لذلك يمكن القول إن التفسخَ والانشطار سمة من سمات الرواية المعاصرة ويبدو أن هذه السمة أكثر ما تجلت في الشخصيات التي تعد البؤرة التي قد تتضمن رؤيّة الكاتب وتكشف عن حاله؛ لذلك سنعمد إلى الحديث عن الشخصيّة اللامألوفة والأسطورية بصفتهما تعكسا حال الروائيّ وتكشفان العلاقة بينه وبين شخصياته، دون أن يعني ذلك أن هذا التقسيم لا يدرس إلا في هذا الإطار، لكن الغرابة والاسطرة قد تعدان بديلين فنيين للكشف عن حالة الكاتب:

3.2.1الشخصية اللامألوفة

وهي الشخصيّة الغريبة التي تخالف سمة الشخصيّة التقليديّة في الرواية، أيّ أنّها شخصيّة منزاحة عن نمطية الشخصيّة العاديّة؛ لأنّها تنزع إلى الانشطار والتفسخ والتشظي فقد تنشطر الشخصيّة في السَّرْد إلى شخصين أو إلى أكثر من ذلك، وفي كلِّ مرة يكون له حالةً مختلفةً عن الأخرى، وهذا ما يجعل القارئ يقع في

---

[1] عبد الوهاب: عن الشخصية الفنية في الأدب، الآداب، ع 7-8، 1987: 80.

[2] ويست، بول: الرواية الحديثة (الإنجليزية والفرنسية)، ج1، ترجمة: عبد الواحد محمد، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط2، 1968: 18.

حالة تردد التي "تُعدُّ دليلاً على الصيغة العجائبيّة التي تعني تردد القارئ في مواجهة حدث فوطبيعي (فوق طبيعي) كما يرى "تودوروف"[1].

إنّ الشخصيّة اللامألوفة في الرواية تحظى بجل اهتمام القارئ في العصر الحديث لأن الغريب واللامألوف يثير الذهن ويدفع القارئ إلى متابعة التفكير فيه أكثر من العادي الذي اعتاد عليه القارئ "فالخروج على القانون –لا التزام به– هو الجوهريّ في كلِّ فنٍّ"[2]؛ لأنّ اللامألوف هو الذي يمد الشخصيّة بالدلالات الجديدة ويضفي على اللُّغة سمةً الحداثة التي تنزع إلى الثورة على التقليد، وحتى اللُّغة لا يمكن "فهمها على أنّها تطوير مبرمج للتقاليد، وإنما باعتبارها إزاحة هائلة للتقاليد"[3]. والتشظي والتفسخ الذي يصيب الشخصيّة لا يُعدُّ عيباً ومثلباً يسجل على الرواية بل يعد من الأساليب الفنيّة الرفيعة والحديثة التي تدفع من مستوى الفنّ الروائيّ، إذا ما أحسن الروائي استخدامها لأنّها تحمل صفة الغرابة والانزياح عن المألوف.

أما الأسباب التي تدفع الروائيّ إلى خلق مثل هذه الشخصيّة اللامألوفة والغريبة في سلوكها في النسق الروائيّ فمتعددة ومتنوعة حسب رؤية الروائيّ الذي يبدعها، فقد تعكس هذه الشخصيّة المنزاحة حالة الروائي الذي أصبح الواقع بالنسبة إليه واقعاً غريباً مشوشاً افتقد فيه الروائيّ القدرة على فهم الأمور، ويحاول من خلال شخصياته أن يعيد خلق عالم جديد يحقق فيه توازنه الذي افتقده. "وقد تكون الشخصيّة الغرائبيّة إشباع الرغبات اللاواعية"[4]. والروائيّ أصبح يلجأ إلى تضمينها في روايته لكي يعبر بشكل أو بآخر عن رغبة دفينة في تجاوز إحباطات الإنسان العربي، وتكسير قيوده المكبلة لحركته كما يرى شعيب حليفي[5].

---

[1] تودوروف: في تعريف اللامعقول، ترجمة: نجوى الرياحي،علامات, مجلد 8، ج3، 1998: 41.

[2] عياد، شكري: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1993: 168.

[3] جفرسون، آن.، وديفيد روبي: النظرية الأدبية الحديثة، وزارة الثقافة، دمشق، 1992: 66.

[4] ايتر، ت.أ.ي: أدب الفنتازيا، مدخل إلى الواقع، ترجمة: سعدون سعدي، دار المأمون، بغداد، 1989: 17.

[5] انظر: حليفي، شعيب: شعرية الرواية الفانتاستيكية، المجلس الأعلى للثقافة، شركة تونس للطباعة والنشر 1997: 173.

تمتاز الشخصيّة اللامألوفة بسمات خاصة تجعلها تحتفظ باستقلالها على طول النصّ السرديّ فهي تستطيع تحقيق التنوع عن طريق التحول والامتساخ حيث تستطيع أن تكون نباتاً أو جماداً، كما تستطيع أن تكون روحاً لا مرئية فالشخصيّة الروائيّة ليست بالضرورة عالماً إنسانياً. وهناك قوتان تشكلان السمات العامة للشخصيّة الغرائبية، قوة داخليّة، وأخرى خارجيّة، فالشخوص العجائبيّة يتم تركيبها بشكل دقيق يسهم فيها التصور الباطنّي من حيث نفسيتها وتفكيرها، وما يعتمل من مخزون يكون موسوماً بالتحولات وبالاستبطان من طرف الشخصيّة ذاتها أو من طرف الراوي، يتم تبئير ما هو داخليّ، ورسم معامله، أما التصوير الخارجيّ لسمات الشخصيّة فهو يتمِّم الاستبطان، ويشكل المرآة التي ينعكس عليها بوصف الحركات، والملامح وتحولاتها، وبعض التفاصيل المتعلقة بصورة الشخصية وحجمها، والشخوص العجائبيّة ليست في أنواعها تأخذ نمطاً واحداً. فهناك أنواعٌ متمايزةٌ داخل الرواية العجائبيّة، تحيد عن التكرار والتنميط وتتنوع بتنوع الثيمات، وحسب قدرة المبدع على خلق شخوص تترك بصماتها في ذاكرة المتلقي والشخصيّة العجائبيّة تفرّ إلى كتابها كي تحيا في المخيلة الجماعيّة، حياة متّحدة باستمرار، إنّها تصبح رمزاً وأسطورة ليس لها مرجع واقعيٌّ مستنسخ، لكن هناك ظلال الواقع التي التقطتها المخيلة بأحجام مختلفة ومتباينة. ويمكن تمييز نوعين منها هما[1]:

أ. الشخص النموذجي الذي يستطيع أن يوجد ويحمل لنا وجهة نظر جديدة حول العالم، تكون مثل تأملات فلسفيّة أو رؤيّة تعبر عن تصور جمعيّ لفئة ما.

ب. شخص يوجد قبل المؤلف الأدبي، وينتمي للماضي الحقيقيّ أو الأسطوريّ، وشخوص هذا النوع موجودون في الأدب العجائبي وفي السينما وتعمل هذه الشخوص على استعادة بعض المواضيع التي وردت في الأسطورة أو الموروث الصوفيّ والحكائيّ القديم، يتم توظيفها في إطار تشكيليّ جديد، يقترب ويبتعد عن الإطار الذي ظهرت فيه ممّا يجعلها تنطبع بطابع راهني، يتشرب تعقيدات الواقع وتحولاته، ويتيح إمكانيّة تعدديّة السلوك الذي يتموضع بداخلها، ثم التعدديّة الثيماتية التي تلون الشخوص بألوان مختلفة.

---

[1] انظر: حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية: 174-177.

إنّ الشخصيّة اللامألوفة لم تكن حديثه حداثةً بحتةً، ولم تكن مقتصرة على الأدب الغربيّ، فقد وجدت هذه في الأدب العربيّ وخاصة في الأدب الشعبيّ والتراثي. فنحن كثيراً ما نجد فيها شخصيات خارقةً للعادةِ تخرج عن حدِّ التصور الإنسانيّ، ولعلّ أهم هذه القصص في هذا الأدب حكايات ألف ليلة وليلة التي اتسم كثيرٌ من شخصياتها بالقدرة الخارقة والفعل الخارق والقدرة على التحول. يقول فاروق خورشيد: "حكايات "ألف ليلة وليلة" هي أشهر حكايات الجان والخوارق الممتزجة بحكايات السحر وحكايات التحول... وإنْ كانَ هناك تراثٌ عالميّ لحكايات الجان أو حكايات الخوارق، فإنّ الحكايات ذات الأثر الحقيقيّ في ضمير العالم وفي فنّه المعاصر بإجماع الدارسين هي تلك الحكايات التي أبدعها أدب الأسطورة العربيّ وأسماها بحكايات "ألف ليلة وليلة"[1]. لذلك يمكن القول: إنّها من أكبر الحكايات التي تمثل الشخصيات اللامألوفة في الأدب العربيّ وهي بالصيغة العجائبيّة والغرائبيّة تشكل قوة جذب عاليةٍ للمتلقي الذي يميل إلى الغريب واللامألوف وفي النهاية نستطيع القول: إنّ الشخصيّة اللامألوفة تجسِّد محاولةً من الروائيّ لتجاوز واقعه وكسره، والتمرد عليه ومحاولةَ خلق واقع جديد وبذلك يمكن القول: إنّ هذا اللون من الشخصيات بكل فرعياته من تشظٍ وتفسخ وتحوّلٍ يعد من العناصر الفنيّة التي تعكس احتراف الروائيّ وبراعته.

4.2.1الشخصية الأسطوريّة

يكاد يشتبك مفهوم الشخصيّة الأسطوريّة بالشخصيّة الغرائبيّة؛ وذلك لأنّ الشخصيّة الأسطوريّة قد تحمل صفة الغريب الخارق للعادة كما في الشخصيّة الغرائبيّة، "فالأسطورة تكاد تقارب هذا المفهوم، وتفارقه في آنٍ، ذلك أن الأسطورة بتعالقها مع الرواية، لا تتحدد بناءً على قدرتها على مفارقة الواقع فقط، ولكنّها تعتمد أيضاً على البناء من خلال الصياغة الأسطوريّة للواقع من خلال قوانينها الخاصة، ومحاولة تجاوز الواقع وإعادة النظام له"[2]. وهذا يقودنا إلى القول: إنّ هناك تداخلاً

---

[1] خورشيد، فاروق: أديب الأسطورة عند العرب، عالم المعرفة، ع 284، 2002: 136.

[2] صالح، نضال: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001: 16.

بين الشخصيّة الأسطوريّة والغرائبيّة؛ لأنّ الصفات في كلٍّ منهـا متماثلـةٌ يـصعب فصلها فالشخصيّة الأسطوريّة؛ هي شخصيّة غرائبيّة ولكن ليس كلُّ شخصيةٍ غرائبيةٍ هي شخصية أسطورية لأنّ الشخصيّة الغرائبيّة قد تمس الواقع عن قرب.

إن الكاتب الروائيّ قد يضفي على شخصياته الأسطوريّة سمة الواقع وروحه مثل ما كان يفعل كتابُ القصصِ الرومانسيّة في فرنسا خلال منتصف القرن الثـاني عشر وذلك لتقريب مضمونها من الحياة الاجتماعيّة المعاصرة "فـالمجتمع والـزمن هما جزءان من الجوهر المحتوم للقصة الرومانسيّة والرواية. والرواية تقدم توازيـاً بين انقسامات الماضي والحاضر والمستقبل والمقولات التي ينقسم إليها المجتمع"[1]. ولعل اتجاه الروائيّ في العصر الحديث إلى الشخصيّة الأسطوريّة هـو أنَّ العـصر الذي نعيش فيه لم يعد يرضي أيَّ روائيّ عربيّ يحسّ واقع أُمته المؤلم؛ لـذلك راح يتجه إلى عالم الأساطير لعلَّه يجد فيه شخصيةً تستطيع تحقيق ما لم يستطيع أيُّ فرد تحقيقه وهو لا يأخذ هذه الشخصيّة كما هي بأسطوريتها القديمة بل قد يعدّل على هذه الشخصيّة حتى تستطيع الاقتراب من واقع عصره، لتكون قريبه من ذهن القـارئ، وزيادة على ذلك، فقد اتجه بعض الروائيين إلى أسـطرة الشخـصية؛ أي، إضـفاء ملامح ذات مسحةٍ أسطورية على شخصياته، والسمو بها فوق العادي والمعروف.

يبدو من النمطين السابقين أنّ الروائيّ في العصر الحديث، لم يعد من خـلال شخوصه يبغي تشويق القارئ، ويهدف إلى متعته، ولم يعد يعبر عن همّ ذاتيٍّ وقع له في حياته، بل إنَّ الأمر قد تجاوز ذلك عند معظم الروائيين الذين جاءوا فـي بدايـة القرن العشرين، فقد أصبحوا يحملون على كاهلهم عبئاً ثقيلاً فأخذوا "يتجهـون إلـى الكشف عن وضع الإنسان في العالم، وهو يُستخدم، لذلك لا الحساب ولا دقة الهندسة ولا الإحساس. إنّه يعيد صوغ المعجزة القديمة، التي تغربها البشر لمّا صدرت عـن الرسل والقديسين. إنّه طعم الإنسانية إلى البشر الذين فقدوا مـذاقهم. كمـا يـصبح ضـرورياً لهـذا الفـن أن يعلـن خـلاص الإنـسان مـن الوحـشية والـبغض والجريمة"[2]. والروائي المعاصر عندما يبدأ بعرض الواقع على حقيقته فـي العـالم

---

[1] زيرافا، ميشيل: الرواية والأسطورة، ترجمة: صبحي حديدي، دار الحوار، سوريا، ط1، 1985: 12.

[2] محمد، محيي الدين: تمزق الروائي الراهن، الآداب، بيروت، ع5، 1957: 42.

الروائيّ فإنّه "لا ينظر إلى هذا الواقع برؤيّة مجازية مقتضبة، فهو لا يبدأ من الجزئيات إلى البناء الكلي، ولكنّه يجعلنا نواجه المأساة في الواقع الاجتماعيّ مباشرةً معتمداً في ذلك على أبطال مأزومين"[1]. ولعلّ ذلك يجعل الشخصيات أكثر تأثيراً في القارئ ويعزز من قدرة القارئ على الانفعال مع الوضع الحرج للأبطال المأزومين، كما أنّ لجوء الروائيّ إلى أبطال مأزومين لمواجهة المأساة في الواقع الاجتماعيّ يعزّز من فكرة النموذج: "فأيُّ شخص في العمل الفني ذو شكلٍ خارجيٍ محدد يحمل في ذاته شيئاً عاماً يشترك فيه مع الناس الآخرين عموماً"[2]. لذلك يمكن القول: إن الروائيين العرب المعاصرين اكتسبوا خصوصيّة من طبيعة الواقع وما ينتج عنه من تغير في السلوك والمادة، وكلّ ما يؤثر على الإنسان من مختلف النواحي. هذا الواقع العربي المرير الذي "يحاول الروائيّ فيه إعادة صياغته بما يكفل تحقيق التوازن والعدالة الاجتماعيّة"[3]؛ لأن المجتمع الذي يعيش فيه الروائيّ العربيّ أصبح غير مرضٍ له ولا يحقق أمله ولا طموحه لذلك فهو يبحث عن واقع جديد مَبْنيٍّ على أنقاض الواقع الذي يعيشه، يبحث عن واقع يرضي طموحه ويحقق رؤيته؛ لذلك فهو يسعى إلى الحركة والتغير سواءً أكان ذلك في شخوص الواقع الذي يعيشه أم في العناصر الأخرى؛ لأنّ هدفه ليس البحث عن الحقيقة المجردة بل البحث عن التمرد الناشئ من عدم الرضا عن الواقع المعيش، فهو يرى أنّ المجتمع "يحتاج إلى فكرة تسبقه وتتفوق عليه وتتحوّل أملاً وشوقاً محركاً وهدفاً، وتكون أكبر من الماضي والحاضر، ومن المجتمع نفسه ... لذلك فهو يرى بأنّه لا بد من جسر فكريٍّ يمتد إلى المستقبل امتداداً لا يحدّه شَيْءٌ، ومادة هذا الجسر هم الكتّاب بأفكارهم، وأقلامهم وتمردهم على كلِّ ما وجد من الأكاذيب والحقائق أيضاً ... فالحقيقة الموجودة ليست هدف الكاتب، وإنما هدفه الحركة والتغيير، لا الحقيقة"[4].

---

[1] لحمداني، حميد: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1985: 66.

[2] بيتروف، س: الواقعية النقدية، ترجمة: شوكت يوسف، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1983: 223.

[3] الهواري، أحمد إبراهيم: البطل المعاصر في الرواية المصرية، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1986: 343.

[4] مروة، حسين: دراسات نقدية، دار الفارابي، بيروت، ط2، 1976: 90.

إنّ الواقع الجديد الذي تصنعه مخيلة الروائيّ يحمل في طياته رؤيّة فكريّة وقد يحمل فلسفة وجوديّة لا يمكن للقارئ أن يكشف عنها إلا من خلال شخوص هذا الواقع، فعلاقة الشخوص ببعضها في الوسط الذي تعيش فيه، والصراع الذي ينشأ في دواخلها تجعل القارئ يقف على حقيقة رُؤيّة الكاتب ولو من بعيد، لأنّ الشخوص في هذا الواقع أو المبنى الجديد ما هي إلا كائنات ورقيّة يبدعها الروائيّ لمحاولة بث روح رؤياه في ثنايا شخصياته؛ لأنها تفسح له المجال على اعتبار أنّها مكونة من عنصري الخيال والفن، وهي أقرب إلى هذين العنصرين، ولكن مع ذلكَ نرفض أن نعدها ورقاً صِرْفاً وكذلك نرفض أن نجعلها كائناتٍ حقيقة فإذا جعلناها ورقيّة بحتة فإنها ستتحول إلى مجرد عنصر لُغويّ وسرديّ ليس له أيّ مشاعر وأبعاد نفسيّة، وبذلك ستفقد صفتها الإنسانية القريبة من صفات البشر وبالتالي لا يصبح لها أي روحٍ في ذهن قارئ الرواية. وأما إذا نظرنا إليها بوصفها كائنات بشريةً فإنّنا سنقع في قيد التسجيليّة ونقل الوقائع البحتة البعيدة عن روح الفن؛ لذلك فإنّنا نرى أنّ الشخصيّة "ليست إنساناً وليست ورقاً وإنما هي حصيلة تواشج بين البشريّ واللُّغوي"[1]؛ فهي كائنات ورقية لأنّها تجمع بين هذين البعدين في إطار واحد، وهي كائنات لأنها تشبه الشخصيات في الواقع ولكنها في الحقيقة كائنات ورقيّة من صنع الروائيّ؛ لأنّ الروائيّ لم يأخذ هذه الشخصيات بحرفيتها وروحيتها من الواقع، بل بثّ فيها من روحه بعد أنّ غير وبدّل وأضاف إليها من مخيلته، فالروائيّ ملزم برفض نسخ الشخصيات من الواقع كما هي، وإنّما يسعى لخلق شخصيات جديدة تشبه هذه الشخصيات في سلوكها وأفعالها. وعمليّة الخلق التي يسعىّ إليها الروائي مبنية على التغيير والتبديل والإضافة من خلال مخيلته الإبداعية ولا يعني ذلك أنّ هذه الشخصيّة التي سيقوم بخلقها منزاحة عن احتماليّة الوجود بل أنّها محتملة الوجود في الواقع يقول "سومرست موم": "إنّ الكاتب لا ينسخ نماذجه نسخاً من الحياة، ولكنه يقتبس منها ما هو بحاجة إليه، يضع ملامح استرعت انتباهه هنا. أو لفتة ذهنيّة أثارت خياله هناك، ومن ثم يأخذ في تشكيل شخصيته، ولا يعنيه أن تكون صورةً طبق الأصل، بل ما يعنيه حقاً، هو أن يخلق وحدةً منسجمةً، محتملة الوجود،

---

[1] الرقيق، عبد الوهاب: في السرد– دراسات تطبيقية، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1: 1998: 128.

تتفق وأغراضه الخاصة"[1]. وفي يقيني أنّ هذا ما يجب على الروائيّ فعلـــه؛ فهـــو ملزم برفض الاقتصار على الواقع ويجدر به أنّ يبني شخصياته بمخيلته مستفيداً من الوقع برسم شخصيات خياليّة تشبه الشخصيات في الواقع، وإذا ما خرج الروائيّ عن هذا المعيار ولم يلزم نفسه به، فإنّ الرواية ككل ستفقد صفة الفن والإبداع الذي يعـــد العنصر الأساسي فيها، وتنزاح لتصبح وثيقة واقعيّة أو تاريخيّة بحتةٍ تسجل الأحداث كما وقعت وشوهدت، وتنقل لنا واقع الشخصيات كما هي دون حذف أو تغيير، وهنا يتحوّل الروائيّ إلى شاهد عيان ينقل لنا ما حدث بالفعل، أو مؤرخ يـــسرد ماضـــي الشخصيات والأحداث التاريخيّة وهو بذلك يصبح فاقداً لملكة الإبداع الكامنـــة فـــي جوهر الفنِّ لأنّ الحقيقة تقول: إنّ "المؤرخ يدونُ بينما الروائي يبتكـــر"[2]. وعمليـــة الابتكار –بلا شك– قائمةٌ على مخيلة الروائي الذي تتيح له الحريـــة فـــي التـــشكيل والتحوير بما يشاءُ من الصور والأفكار التي قد تسهم بإيصال الرؤية للقارئ، وحتى في الرواية التاريخيّة التي قد يكون شخوصها حقيقيين متـــصلين اتـــصالاً مباشـــراً بالواقع، فإنّ الروائيّ قد ينفلت من قيد التسجيليّة فيها ويتعدى ذلك إلى درجة أنّه "قـــد يسند إلى شخصياته التاريخيّة سماتٍ مخالفةً لما عُرف لها في التاريخ (إلـــى درجـــة التضاد أحياناً)، فتنشأ للشخصيّة ذات الأصل التاريخيّ في هذه الحالة صورة مباينـــة لما عُرف بها في الثقافة تكون ذات حظ معين من الطرافة أو الغرابة وقـــد تكـــون صورةً جديدةً تماماً"[3]. وكلّ ذلك يعمد فيه الروائيّ في الرواية التاريخيّة إلى المخيلة ولا يمكن أن يتم دونها؛ لأنها تستطيع إبداع شخصيّة جديدة واستنساخها من شخصيّة تاريخيّة حيّة، وهذه الشخصيّة الجديدة هي شخصيّة فنيّة لا يمكن وجودهـــا إلا فـــي ذهن الروائيّ مع أنّها تشبه الشخصيات الحيّة.

قد يظن أنّ هناك تشابهاً بين الروائيّ في الرواية التاريخية والمؤرخ بـــسبب المادة التاريخيّة التي يتناولها كلٌّ منهما، ولكن في الحقيقة إنّ الروائيّ في هذا النـــوع من الروايات لا يشبه المؤرخ وهناك تباين واضح وكبير بينهما خاصةً في عـــرض

---

[1] نجم: فن القصة: 93.

[2] فورستر: أركان الرواية، 38.

[3] قسومه: طرائق تحليل القصة، 103–104.

الشخصيات وتناولها: "فالمؤرخ يحكم عادة على أشخاصه من الخارج بمجموعة من الأحداث في بيئة ذات عادات ونظم خاصة وتتوراى أشخاصه وراء هذه العادات والتقاليد، فيفتقدون بذلك عنصر المفاجأة والاستبطان، على حين يعني الروائيّ باستبطان وعيّ شخصياته. فكلُّ شيءٍ فيهم –إن لم يكن مشروحاً– فهو على الأقل قابل للشرح ويشعرنا الروائيّ أنه موجههم، فهو يعرف جوانبهم ولكنّه –مع ذلك– يجعلهم يسيرون في منطق الأحداث النفسيّ والاجتماعيّ سيراً حياً مبرراً، لا غرض فيه ولا تحكم، يحتفظون بإمكانياتهم فكلُّ شيءٍ منهم متوقع، مفاجئ تشفُّ ذات نفوسهم عنه، وتشرحه، فالقصة أصدق في تصويرها للمعاني الإنسانية من التاريخ"[1].

يختلف الروائي عن المؤرخ في أنّ الروائيّ يحمل رؤيّة يمكن أن يكتشفها من خلال شخوصه الروائيّة فهو صاحب مخيلةٍ وملكةٍ إبداع تجعله يسمو بالرواية التاريخيّة لتصبح "عملاً فنيّاً، يستمد قيمته أو أكثرها من ذاته، ومن جمالياته الخاصة وقضاياه المثارة"[2]. ولعلّ المخيلة هي التي تجعلنا تقف على الفرق الجوهريّ بين موقف الروائي في عالم الرواية التاريخيّة من شخوصه وموقف المؤرخ: "فالروائيّ عندما يقوم بتصوير الماضي في روايته، وتعبيره عن العصر الذي يتناوله يأتي بحوادث وأشخاص من صنع الخيال، تعيش جنباً إلى جنب مع شخصيات تاريخيّة حقيقية، وهو يحاول بذلك تقديم تجربة الإنسان في ذلك العصر بكل مآسيه وأفراحه، ويقوم بتصوير الشخصيّة الإنسانيّة–بجوانبها المختلفة، كحياتها الخاصة وعالمها الداخليّ وأسلوب حياتها، وتصوير سلوك الناس العاديين بشكل يتكشف معناه الحقيقي خلف الجوانب العاديّة العارضة وارتباطها ارتباطاً وثيقاً بالجو التاريخي للعصر"[3]. وكذلك فإنّ المخيلة تساعدُ في الرواية التاريخيّة على ملءِ الفراغات التي يتركها

---

[1] هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، 1987: 527–528.

[2] آلن، ولتر: الرواية الإنجليزية، ترجمة: صفوت عزيز جرجيس، دار الشؤون الثقافية، بغداد، د.ت، 172 وانظر: لوكاش، جورج: الرواية التاريخية، ترجمة: صالح جواد الكاظم، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986، 149.

[3] رنولد، كتل: مدخل إلى الرواية الإنجيلزية، المجلد الأول، ترجمة: هاني الراهب، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ج1، 1977: 140.

التاريخ ويعدُّها القارئ جزءاً من مظاهر الحياة "فالمؤرخ يحاول أن يدرك الماضي بوصفه شيئاً قائماً بذاته أيّ يلقي الضوء على حقيقة أحداثه في حين يقومُ الروائيّ بإعادة صياغة أحداث الماضي ليعيد إليها الحياة"[1].

إنّ الروائيّ عندما يبدأ باختيار شخوصه وعرضها في نسقه الروائيّ وعرض طبيعتها الخيرة أو الشريرة يجب عليه أن يلزم نفسه بمعيار الوسطيّة المقارب للمعقول ولا يخرج بها عن ذلك لأنّ أيّ خروج عن هذا المعيار قد يحدث إرباكاً في ذهن القارئ؛ فالروائيّ لا يجعل صفة الشرِّ في الشخصيّة الروائية صفةً مطلقةً ولا يجعل صفة الخير أيضاً فيها صفة مطلقة؛ بمعنى أن تكون خليطاً من الطرفين، يقول الفيومي: "إنّ الشخصيّة الروائيّة الفنيّة لا تكون بيضاءَ ملائكيّة أو سوداء شيطانيّة، وإنما يمتزج فيها عنصرا الخير والشر في صورة جدليّة بعيداً عن التهويل والمبالغة"[2]. لذلك فعلى الروائي "أن يدرك نسبة كل من الخير والشر وأنّ كلّ إنسانٍ يعيش في معركة مستمرة بين مجموعة من القيم والميول وطبيعة الظروف المحيطة به سواءً أكانت ظروفاً اجتماعيّة أم فرديّة"[3]. ومن الجدير بالذكر أنّ كلّ شخصية في الرواية سواءً أكانت خيرةً أم شريرةً وسواء أكانت رئيسية أم ثانويّة فإنّها تحتاج إلى شخصيات أعوان تساعدها كلٌّ حسبُ اتجاه الخير أو الشرِّ فيها، فمثلاً "إذا كانت الشخصية الرئيسة خيرةً فإنّها ستحتاج إلى أعوان خيرينَ، وإذا كانت الشخصيّة شريرةً فإنّها ستحتاج إلى أعوانٍ شريرين"[4].

5.2.1 الشخصية وشبكة العلاقات السرديّة

تقوم الشخصية بدورٍ كبيرٍ في بناء النصِّ السرديّ إذْ تُعدُّ جزءاً مهماً لا يمكن أن تقوم رواية بدونه؛ لأنّ هذا العنصر لا ينفك عن أيّ عنصر فيها "فبناؤها يرتبط

---

[1] ادينوكوف، ف.غ: فن الأدب الروائي عند تولستوي، ترجمة: محمود يونس، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1976: 99.

[2] الفيومي، إبراهيم: قراءات نقدية في الرواية العربية، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، اربد، ط1، 2001: 222.

[3] بدر، عبد المحسن طه: الروائي والأرض، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1979: 160.

[4]: المرجع نفسه: 160.

ارتباطاً وثيقاً بموضوع الرواية وأحداثها وهيكلها العام"[1]. وهي في الرواية على اختلاف مستوياتها لها مهمات كثيرة ووظائف تصعِّد من أهميتها في بناء النصِّ السرديِّ "فهي التي تصنع الأحداث وتتفاعل معها، ولو كانت ثانويّة أو مساندة، لأنّ كلَّ شخصيةٍ تستطيع أن تكون فاعلاً لمتواليّةٍ من الأحداث الخاصة بها، فهي الواسطة بين جميع المشكلات والأحداث في الرواية حيثُ إنّها هي التي تصنع اللُّغة وتبث الحوار وتصنع المناجاة، وتصف المناظر، وتنجز الأحداث، وتنشط الصراع من خلال سلوكها وأهوائها وعواطفها، وتعد المكان وتتفاعل مع الزمان وتقع عليها المصائب[2].

تنبه نخبةٌ من النقاد المحدثين إلى أهمية الشخصيّة في الرواية، ومعظم هؤلاء النقاد كانوا من النقاد الغربيين الذين كان لهم بصمات واضحة في النقد الروائيّ، وأولوا الشخصيّة جزءاً من اهتمامهم النقديّ بصفته العنصر الأساسي في الرواية فقد أكد "هنري جيمس": "أنّ الشخصيّة هي "أساس الروايّة وأن الشكل الروائي قد خلق للتعبير عنها"[3]. كما أشار "بورنوف وريال أوئيليه" إلى أنها: "أبرز عنصر من العناصر المكونة للرواية لأنّها تتفاعل مع الزمان والمكان، وتصنع الحدث وتؤثر في بعضها بعضاً ويكتنف بعضها البعض الآخر، وقد يصل الأمر في بعض الآثار الروائيّة إلى أن ترتبط الطبيعة أو الأشياء مع الشخصيات بروابط أكثر عمقاً"[4].

أما "جيريمي هوثرون" فقد رأى بأن أهميتها جاءت بصفتها ليست مقصورة على الجانب الواقعيّ الذي تتسم به الشخصيّة فقط، بل أيضاً بصفتها علامة لُغوية في النصِّ السرديّ فالشخصيّة الروائيّة عنده هي التي تجمع بين الجانب الواقعيّ واللُّغوي لذلك عدّها "كياناً متفرِّداً، ليست فقط ملكية شخص ما، بل هي في الوقت نفسه

---

[1] صالح، صلاح: سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003: 171.

[2] مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية، المجلس الوطني الثقافي والفنون والآداب، الكويت، 1998: 140.

[3] جيمس، هنري، وجوزيف كونراد وآخرون: نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث، ترجمة: أنجيل سمعان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1994: 56.

[4] بورنوف، رولان، وريال اوئيليه: عالم الرواية، ترجمة: نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1991: 136-137.

الشخص وعلامته أو الدليل عليه"[1]. في حين يرى "فورستر" أنّها "الركن الثاني من أركان الرواية، وأنها الجانب الأكثر إثارة في القصِّ الروائيّ"[2]. وتؤكد "بوين" في محاولة بحثها عن سرِّ اهتمام القراء بالرواية على "أن قدرة الشخصيات على جذب القراء بتألقها هي سرُّ اهتمام القراء بأيّة رواية"[3].

وبذلك فإنّ "بوين" تجعل معيار جودة الرواية هو نجاح الروائّي بخلق شخصيات متألقةٍ بصفاتها وملامحها وما تحمله من خصائص جذابةٍ ومقنعةٍ للقارئ. ويحاول "لوكاش" البحث عن منبع أهمية الشخصيّة فيرى أنّ أهميتها تتأتى من كونها كونيّة "أيّ من حيثُ تمكن مبدعها من الكشف عن الصلات العديدة بين ملامحها الفرديّة وبين المسائل الموضوعيّة العامة، ومن قدرته على جعلها تعيش أشد قضايا العصر تجريداً، وكأنها قضاياها الفرديّة المصيريّة"[4]. ولا يعني ذلك أنّ "لوكاش" يجعلها واقعيّة بحتة وإنما يريدها أن تتوازى مع الواقع لتحقيق صفة النموذج ويريديها أن تفلت من الفرديّة إلى العامة مع مراعاة "أنّها شخصيّة روائيّة يصنعها الكاتب ويضيف إليها حساسيّة"[5]. لذلك لم تعد الشخصيّة الروائية عنده "صورة لفرد معين، بل أصبحت نموذجاً يلتقي فيها العام بالخاص"[6]. ويمكن القول: إنه، بوصفه واحداً من أعمدة الواقعية الاشتراكية وأبرز المنادين بالالتزام، يريدُها أن تحمل هموم الإنسانيّة من خلال النموذج الذي يرفض الصورة الفردية التي لا تتجاوز الذات، بل يرقى إلى مستوى أعمق من ذلك حتى يتسنى لها التعبير عن موقفه من المشاكل الإنسانية في هذا الكون لأنّ "الروائيّ يهدف من خلال الشخصية إلى الإفصاح عمّا

---

[1] هاوثورن، جيريمي: مدخل إلى دراسة الرواية، ترجمة: نايف الياسين، مؤسسة النوري للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1998: 125.

[2] فورستر: أركان الرواية: 36.

[3] بوين، إليزابيث: الشخصية في صناعة الرواية، الآداب، بيروت، 1997: 33.

[4] لوكاش، جورج: دراسات في الواقعية، ترجمة: نايف بلوز، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط2، 1972: 28.

[5] فورستر: أركان الرواية: 37.

[6] كلر، جونو ثان: البنيوية وبناء الشخصية في الرواية، ترجمة: محمد درويش، مجلة الأقلام العراقية، ع6، 1986: 72 وانظر: ثامر، فاضل: مدارات نقدية دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987: 347.

يريد قوله وإيضاح موقفه من الحياة والناس أيُّ تجسيد رؤيّته وفلسفته في الحياة"[1]. فلا غرابة في ذلك؛ لأن الشخصيات هي التي يدور في ذهنها الأفكار وتختمر، وهي التي تفكر وتعي ما حولها لأنّها تتفاعل مع الوسط الذي تعيش فيه، ومن الطبيعيّ أن يظهر لها وعيٌّ فرديٌّ مختلط مع الوعيّ الجمعيّ؛ لأنّها تحيا وسط مجموعة من القيم الإنسانية يريدها المؤلف وهذا ما أكده "هلال" بقوله: "فلا مناصَ من أن تحيا الأفكار في الأشخاص، أو تحيا بها الأشخاص وسط مجموعة من القيم الإنسانية يظهر فيها الوعي الفرديُّ متفاعلاً مع الوعي العام، في مظهر من مظاهر التفاعل على حسب ما يهدف إليه الكاتب"[2].

لا مفرّ من الاعتراف بأهمية الشخصيّة الروائيّة لأنّها تمثل المحور الرئيس في الرواية فهي "التي تخلق العقدة، أو الحبكة أو الموضوع، والمقوم الأساسيّ الذي تقوم عليه الرواية؛ لذلك فليس من المستغرب أن يعدها النقاد أكثر عناصر القصص أهمية"[3]. وهي "مركز الأفكار ومجال المعاني التي تدور حولها الأحداث، وبدونها

---

[1] الماضي: فنون النثر العربي الحديث: 65.

[2] هلال: النقد الأدبي الحديث: 562 وانظر محمد أحمد ربيع، قضايا النقد العربي الحديث: 81.

[3] عثمان: بناء الرواية: 107 وانظر: لين، لبنيرند، ولويس ليترلي: الوجيز في دراسة القصص، ترجمة: عبد الجبار المطلبي، دائرة الشؤون الثقافية للنشر، بغداد، 1983: 131 وعلي، عواد: إستراتيجية التشخيص في النص المسرحي، (الأقلام، ع3، 1989: 108، شتات، حنان حسني محمد: بناء الشخصية النسوية في أدب غادة السمان الروائي، إشراف: محمود أبو الخير، رسالة ماجستير، كلية الآداب، الجامعة الهاشمية، 2005: 31 قصوري، إدريسي: أسلوبية الرواية: 318، وحمودة، عبد العزيز: البناء الدرامي، دار بشير، عمان، ط1، 1988: 79–85، ويوسف، آمنة: تقنيات السرد: 25–26، وعبد النور، جبور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، لبنان، ط2، 1984: 147، وزويش، نبيلة: تحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج السيميائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003: 132–133، وموير، أدوين: بناء الرواية: 19، ورحماني، فتحية: البعد الاجتماعي والجمالي في روايات مرزاق بقطاش، إشراف: عبد الله حمادي، رسالة ماجستير، جامعة عنابة، الجزائر، 1997: 26، ورشدي، رشاد: فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلوالمصرية، القاهرة، ط1، د.ت: 55، ومندلاو، أ. أ.: الزمن والرواية، ترجمة: بكر عباس، دار صادر، بيروت، د.ت: 153، وعثمان، بدري: بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة، لبنان، ط1، 1986: 11، وكامل سماحة، فريال: رسم الشخصية في روايات حنا مينه، دار الفارس، الأردن، ط1، 1999: 20–21، وعبد الحفيظ، ربا سعيد: علي حسين خلف (أعماله القصصية والروائية)، إشراف: نبيل حداد، رسالة ماجستير، 1997: 174، وشويك، ب. م. كربر: الإبداع القصصي عند يوسف إدريس، ترجمة: رفعت سلام، ليدن، 1981: 157–160.

تضحي الرواية ضرباً من الدعاية المباشرة، والفكر التقريريّ، والشعارات الجوفاء الخاليّة من المضمون الإنسانيّ، فالأفكار تحيا في الشخصيّة وتأخذ طريقها إلى المتلقي عَبْرَ أشخاص معيّنين، لهم آراؤهم واتجاهاتهم وتقاليدهّم في مجتمع معين وفي زمن معين"[1].

تعد الشخصيّة الروائيّة من المكونات الرئيسة في الرواية، ولا يمكن فصلها عن أيٍّ جزءٍ من مكوناتها؛ لأنّها الأساس في شبكة من العلاقات المتكاملة التي لا يمكن فصل بعضها عن بعض لأنّ كلَّ جزءٍ فيها مكمل للجزء الذي يليه، وأيّ خلل في أحد أجزائها يؤثر سلباً على الرواية بأكملها. والشخصيّة بصفتها أحد الأجزاء المهمة لا بدّ أن تتفاعل مع العناصر الأخرى كعنصر الحدث أو الزمن أو المكان أو غيره، وتسهم في بنائه وتكوينه لذلك سنحاول دراسة علاقة الشخصيّة وتفاعلها مع هذه العناصر وسنبدأ بدراسة علاقة الشخصية بالحدث.

6.2.1بنية الشخصية والحدث

إنّ ارتباط بِنية الشخصيّة بالحدث هو ارتباطٌ عضويٌ وهذا الارتباط يدفعنا إلى القول: إنّنا لا يمكن أن نتصور وجود شخصية في الرواية بدون حدث ولا حدث دونما شخصية؛ لأنّ الشخصيّة هي التي تصنع الحدث في الرواية فهي "القوة المولدة للأحداث تؤثِّر فيها وتتأثر بها"[2]. لذلك لا مغالاة في القول: إنَّ "الشخصيّة والحدث شيءٍ واحد، بحيث لا يمكن سرد حدث بلا شخصيّة تناسبه ويناسبها، ولا يمكن تقديم شخصيّة إلا من خلال مواقف"[3]. "فالحدث هو الشخصيّة وهي تعمل" كما يقول رشاد رشدي، وهو الذي يربط عناصر الرواية ببعضها وأيُّ خلل في بناء الشخصيّة والحدث النابع عنها فإنّه يُخِلُ ببِنْيةِ الرواية ويحطُّ من فنيتها التي لا يمكن أن تتحقق إلا بترابطِ وانسجام؛ بحيثُ يمهد كلُّ حدث للحدث الذي يليه حتى تنتهي الرواية بشكل مقنع للقارئ الذي يمارس الدور الثاني بعد المؤلف بصفته قارئاً مبدعاً ينفر

---

[1] عثمان: بناء الرواية: 107.

[2] الكيلاني، مصطفى: الأدب الحديث والمعاصرة، إشكالية الرواية، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، بيت الحكمة، 1990: 131، وانظر: بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص: 64، وبورنوف، رولان: وريال أوئيليه، علم الرواية، 144، والضمور: فؤاد التكرلي روائياً: 47.

[3] بيبرس، أحمد سمير: القصة القصيرة عند زهير الشايب، فصول، المجلد الثاني، ع 4، 1982: 303.

من تشتت الأحداث وفوضاها "فكلمّا أجاد الروائيّ ترتيب أحداث روايته، كان أكثر قدرةً على إبلاغ المتلقي رسالته الفنيّة فالترتيب الجيد يضفي على النصِّ قوة ويكسبه ميزةً خاصةً به"[1]. فالحدث في الرواية هو "مجموعةٌ من الأفعال والوقائع، مرتبة ترتيباً سببياً، تدور حول موضوع عام، وتصور الشخصيّة، وتكشف عن أبعادها وهي تعملُ عملاً له معنىً، كما تكشف عن صراعها مع الشخصيات الأخرى، وهي المحور الأساسيّ الذي ترتبط به باقي عناصر القصة ارتباطاً وثيقاً"[2]. ومن الجدير بالذكر أنّ أهمية الشخصيّة ومكانتها في الرواية لا تقلل من أهمية الحدث فلا يمكن للباحث أن يدرس أهميّة الشخصيّة منفصلاً عن الحدث، ولا دراسة الحدث منفصلاً عن الشخصيّة؛ لأن كلّ منهما مكّملٌ للآخر ومرتبط به وأيُّ محاولة للفصل بينهما يؤدي بالدارس إلى خلل واضطراب وفشل يحطُّ من قيمة دراسته، فلا يمكن لدارس الشخصيّة أن يُنحي عنصر الحدث جانباً؛ لأنّ الحدث هو الذي "يبث الحركة والحياة والنمو في الشخصيّة وعلى أثره يجري تقييمها وينكشف مستواها وتتحدد علاقتها بما يجري حولها وبذلك يضيف الحدث فهماً لوعي الشخصيّة بالواقع"[3]. ولا نعني هنا الحدث المتصل بالواقع الفعليّ وإنما هو الحدث المتصل بالواقع الروائيّ، أيّ الواقع الفنيّ الذي يخلقه الروائيّ بقدرته الإبداعيّة المرتكزة على المخيلة فلا يمكن للحدث والشخصيّة وباقي عناصر الرواية أن تكون صورةً طبق الأصل عن الواقع الفعليّ؛ لأنّها إن كانت كذلك فإنّها ستصبح فاقدةً لمعنى الفنّ الذي هو أساس الرواية فالواقع الروائيّ هو واقع فنيّ لا يمكن أن يوجد إلا في ذهن الروائيّ وإن كان مشابهاً للحدث الواقعيّ.

7.2.1الزمن

يُعدُّ عنصر الزمن المحتضن للأحداث من العناصر المهمة في النصِّ السرديّ حيثُ إنّه "يعد المستوى الثاني من مستويات الزمن الروائيّ، باعتبار زمن السرد

---

[1] إبراهيم، عبد الله: البناء الفني لرواية الحرية في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988: 53.

[2] أبو شريفة، عبد القادر، وحسين لافي قزق: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، 1993: 124.

[3] زغرب: غسان كنفاني: 134-135.

وعلاقته بزمن الحكاية هو المستوى الأول"[1]. والزمن في النصِّ السرديّ لا يكون مستقلاً عن غيره بل يتضامنُ ويتكافلُ مع العناصر الأخرى في الرواية حتى يصبح عنصراً فعّالاً في السّرد فهو يرتبط بالشخصيّة الرّوائيّة ارتباطاً كبيراً؛ لأنّها هي التي تشعر وتحسُّ بأثره. والزمن المرتبط بالشخصيّة ليس زمناً حقيقياً بل هو زمن فنيّ أبدعه الروائيّ بفكره وخياله وهو يشبه الزمن الحقيقيّ ولكنّه ليس حقيقيّاً؛ لأنه يخضع للتغيير والإضافة من قبل الروائيّ المبدع وهذا التغيير والتبديل الذي يمارسه الروائيّ هو الذي يخلق الدلالات المتعدِّدة التي تحيل الزمن الحقيقيّ إلى زمنٍ فنيّ. فالزمن الفني المرتبط بالشخصيّة يرتبط بثلاثة أبعاد يتحرك فيها ضمن مسار الحدث وشبكة العلاقات الأخرى في النصِّ السرديّ "وهذه الأزمنة هي الماضي والحاضر والمستقبل وهي جوهر ديمومة اتصال النصِّ السرديّ بالشخصيّة الروائيّة، وتعد حلقات وصل تساعد القارئ على الاندماج في النصّ الروائيّ الذي يقرأه وتجعله يقترب من الشخوص الروائيّة ويعيش أحداثها عن قرب فهي تمنح الرواية الديمومة والحركة بعد ارتباطها بالشخصيات والأحداث"[2]. وهذه الأزمنة تربط أحداث الرواية ربطاً منطقياً وفق التسلسل الزمنيّ الذي يهيمنُ عليه الروائيّ بفنيّته التي تسمح له باستخدام آليات وتقنيات سرديّة تساعده في الكشف عن ماضي الشخصيّة كأسلوب الاسترجاع والحوار، وتساعده أيضاً في دخول الجو النفسيّ للشخصيّة، والتعرف عليه عن طريق المونولوج والأحلام وتداعي الذكريات "التي تسمح للكاتب بولوج العالم الداخليّ للشخصيّة الروائيّة وتصوير ما يدور فيه من أفكار وما يتصارع من عواطف وانفعالات، وما يتناوب عليه من رؤى وأحلام وذكريات في عفويتها وتلقائيتها"[3].

إنّ الزمن الفنيّ للشخصيّة هو أقرب إلى الزمن النفسيّ لأنّ الشخصيّة ترتبط مع الزمن بعلاقة جدليّة يتأثر كلٌّ منها بوجود الآخر "فالزمن يحوي الإنسانَ بين

---

[1] القصراوي: الزمن في الرواية العربية: 149–150.

[2] يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)،المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1989: 68.

[3] سماحه: رسم الشخصية في روايات حنا مينه: 49.

قطبيّة الميلاد والموت حيثُ يولد ويكبر ويمرُّ بمراحل التكوين مع حركة الزمن، وتمثّل الطفولة والصِبا والشباب والكهولة والشيخوخة، مراحل زمنيّة يعيشها الإنسان بنسب متفاوتة في نموه وبقائه، لذلك يسعى دائماً للانفلات من سيطرة الزمن وحركته ولكن مهما حاول التفلت، فإنَّ الموت هو نهاية حتميّة للوجود"[1]. فالإنسان في صراع مستمر مع الزمن فهو شيءٌ طالما أَرَّقَ الحضارات القديمة، هذا الصراع لا بُدَّ أن يكون نتيجة إحساس الإنسان بالزمن، لذلك يسعى الروائيّ إلى محاولة تجسيد شعور الإنسان به. يقول "هانز ميرهوف": "لا بُدَّ للروائيين من أن يحاولوا تجسيد الإحساس بمرور الزمن لا الزمنَ نفسه، ولذلك تركوا معالم الزمن الخارجيّ والتفتوا إلى الزمن النفسيّ"[2].

يقسم النقاد الزمن إلى ثلاثة أقسام مرتبطة بالرؤيّة السرديّة[3]:

1. الزمن الاجتماعيّ الذي يهتم بالتحولات على مستوى الأفراد والمجتمعات، ويهيمن عادةً هذا الصنف على الروايات الكلاسيكيّة الاجتماعيّة.
2. الزمن النفسيّ المتمرد على منطق الخطيّة والتسلسل، وهو زمن الحلم واللاشعور، ويحضرُ هذا الزمن في الرواية السيكولوجيّة.
3. الزمن الداخليّ وهو الزمن الطقوسيّ الاحتفاليّ الدائريّ المهيمن في روايات الخرافة.

ومن خلال هذه التقسيمات نستطيع أن نقول: إن الزمنُ الاجتماعيّ هو أكثر ما يميز الرواية التقليديّة التي تهتم بتسلسل الأحداث وتتابعها تتابعاً منطقياً. وهذا الزمن يمكن تسميته بالزمن الخارجيّ الذي يحاولُ التركيز على زمن الشخصيّة الحقيقيّ كتتبع ولادتها وصباها وشيخوختها وموتها والزمن التي وجدت فيه وزمنيّة الأحداث فيها، ونادراً ما نجده يركز على الزمن النفسيّ للشخصيات الذي يعد زمناً حيّاً في نفوس الشخصيات الروائيّة، فهو يرتبط بباطن الشخصية "ويرفض معيار

---

[1] قصراوي: الزمن في الرواية العربية: 149.

[2] قاسم، سيزا: بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1985: 45.

[3] أحمد: الرواية بين النظرية والتطبيق: 57.

الزمن الحقيقيّ الذي كنا نجده في الرواية التقليديّة، بل إنّه زمنٌ يتجاوز كلَّ هذه المقاييس ولا يخضع إلا لرؤيّة الشخصيّة نفسها تبعاً لوضعها النفسيّ الذي تعيش فيه"[1]. وهذا الزمن هو الزمن النفسيّ الذي يقترب من اللاشعور للإنسان، فالإنسان يشعر بمرور الزمن سريعاً أو بطيئاً تبعاً لحالته الشعوريّة. وعمر الإنسان الحقيقيّ لا يقاس بالسنوات وإنما يقاس بالحالة الشعوريّة المسيطرة عليه لذلك فعمر الإنسان لا يقاس مقياساً خارجياً وإنما يقاس مقياساً داخليّاً يتبع لحالة اللاشعور عند الإنسان، فقد يشعر الإنسان بأيام سعيدةٍ مرَّت وكأنّها لحظات سريعة، ويشعر بساعات حزينة، وكأنها سنوات. وهذا ما يدفعنا إلى القول: إنّ معيار الزمن الخارجيّ هو زمنٌ مرفوض، كمعيار لقياس الزمن النفسيّ للشخصيّة الروائيّة، وهو لا يصلح ولا يقوم إلا بدور تنظيم العلاقات بين الناس في حين أنّ وجود الإنسان الحقيقيّ مرتبطٌ بالزمن النفسيّ الذي هو "زمن نسبيٌّ داخليٌّ يقدّر بقيم متغيرة باستمرار بعكس الزمن الخارجيّ الذي يقاس بمعايير ثابتة"[2]. وعلى هذا الأساس لا يمكن النظر إلى زمن الشخصية الروائيّة بأنّه زمن خارجيٌّ بحت، وإنما هو زمن نفسيٌّ يخضع لحالات نفسيّة خاصة مرتبطة بمكنون اللاشعور عند الشخصيّة وبالتاليّ فإن مثل هذه الشخصيّة، لا يمكن أن تقبل مقياس الزمن الواقعيّ لأنّها ذات طبيعة داخليّة تخصُّ ذات الشخصيّة وهي متذبذبة متغيرة تبعاً لحالاتها النفسيّة: "فكلُّ إنسان فيها يحمل في أعماقه عدّاداً داخلياً يغير الوقت على هواه بصورة متناقضة ومختلفة عن عدادات الأشخاص الآخرين، وهكذا لا يوجد زمن واحد متجانس، بل توجد أزمنة متعددة بقدر ما هناك من بشر، وكلُّ إنسان يبدع معياره الخاص به"[3]. والزمن النفسيّ يتيح للكاتب أن يعبر عن رؤيّة معينة أو اتخاذ موقف من الحياة فعندما تتحرك الشخصيات ضمن زمن نفسيّ محدّد في العمل الروائيّ فإنّها تكون محملة بمواقف واتجاهات متباينة بحسب الظرف التي تعيشه. وقد تتّحِدُ الشخصيات الروائيّة في

---

[1] يوسف: تقنيات السرد الروائي: 67-68.

[2] مندلاو: الزمن والرواية: 137.

[3] شاهين، سمير الحاج: لحظة الأبدية: دراسة الزمان في أدب القرن العشرين، المؤسسة العربية، بيروت، 1980: 25.

لاشعورها وانفعالاتها اتجاه الزمن في ظروف معينة فيكون زمنها النفسيّ واحداً، وقد تختلف في انفعالاتها ولاشعورها فيكون زمنها النفسي مختلفاً، وكلُّ ذلك يجعل الزمن النفسيّ ذا دلالات وإيحاءات مهمةٍ في الرواية: "فالزمن النفسيّ يشكِّل في الرواية ركيزةً أساسيةً من ركائز الإبداع، بما يتضمنه من دلالات إيحائية وإشارات جماليّة تعبر عن رؤيا وفكر ومشاعر، إلا أنّها تختلف من كاتب لآخر بما يمتلك من أدوات فنيّة قادرة على الغوص في عمق الشخصيّة، وتجسيد زمنها المرتبط في علاقة فنيّة مع زمن السرد وزمن الحكاية"[1]. فالزمن النفسيُّ هو أقرب في نفوس الشخصيات الروائيّة؛ لأنّه يمسُّ البعد العميق للنفسِ الإنسانيّة عن قرب فهو قريب إلى روحها ووجدانها يقول أحد الأطباء ممّن اهتموا بدراسة الإنسان وشخصيته: "إن الزمن الداخلي هو نفسنا ... إنّ حاضرنا لا يتردى في العدم، كما هو الحاضر في حال البترول، إنه يسجل في العقل والأنسجة والدم في وقت واحد، ونحن نحتفظ في داخل أنفسنا بالعلامات العضويّة والسيكولوجيّة بجميع حوادث حياتنا، كما أنّنا نتيجة من نتائج التاريخ، مثل الأمم والدول القديمة"[2].

إنّ الزمن النفسيّ يساعد الشخصية على الاندفاع والتحرك والتعبير عن رؤيتها للحياة تجاه مواقف مختلفة وبالتالي فإنّه لا بد له من أن يبقى في تحركٍ ونمو، يرفض الثبات والجمود، فهو "قدرة مؤثرة تدخل ضمن التركيب الدّاخليّ للشخصيّة وتعمل على اندفاعها وتغييرها وتحولها على الدوام وعلى هذا، فالزّمن لا يؤثر في الشخصيّة تأثيراً خارجياً، وإنما يؤثر فيها من خلال حركة الوعي التي تجعلها تنفعل وتتأثر وتؤثر، فهي تفتح جميع حواسها لكي تتلقى المؤثرات وتستجيب لها باستمرار"[3]. ويبدو أن أبرز وظيفة يؤديها الزمن النفسيُّ للشخصيّة الروائيّة هي تحرير الشخصيّة من سببية الأحداث وتتابعها، ومن هيمنة البعد الماديّ وطغيانه على الشخصيّة، ثم تحريرها من سيطرة الراوي في السرد يقول بدري عثمان: "يعمل

---

[1] القصراوي: الزمن في الرواية العربية: 150.

[2] كارليل، ألكيس: الإنسان ذلك المجهول، ترجمة: شفيق أسعد فريد، مؤسسة المعارف، بيروت، 1974: 189-194.

[3] عبد العزيز، سعد: الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، مكتبة الأنجلوالمصرية، القاهرة: 1970: 42.

الزمن الداخليّ على إخراج الشخصيّة، من سببيّة التسلسل الحدثيّ، ومن هيمنة البعد الماديّ ممثلاً في المكان ثم تحريرها –الشخصيّة– من مثول شخصيّة الراوي"[1]. فبذلك يجعل الزمن النفسيّ لنفسه خصوصية تجعله يستقل عن الزمن الخارجيّ، فهو يشكل آلية تساعد في هيكلة بنية الشخصية في النصِّ السرديّ.

8.2.1المكان

يعد المكان من العناصر المهمة في بناء الشخصيّة الروائية فلا يمكن أن توجد شخصيّة بدون مكان. فالمكان فضاؤها وحيّزُها الذي تتحرك فيه، فهوَ لا يقلُّ أهمية عن دور الزمان في بناء الشخصيّة، فكلاهما يشكلان دوراً ذا أهمية كبيرة في بناء الشخصيّة وهما متصلان ومتلازمان "فلا يمكن تناول المكان بمعزل عن تضمين الزمان كما يستحيل تناول الزمان، في دراسة تنصب على عمل سرديّ، دون أن لا ينشأُ عن ذلك مفهوم المكان، في أيّ مظهر من مظاهره"[2]. ومن الجدير بالذكر أن تجربة الإنسان التي يعيشها ضمن ظروف معينةٍ وعامل الحس الإنسانيّ في نفس الإنسان قد يدفع إلى الميل نحو الزمان أو المكان. تقول نبيلة إبراهيم: "إنّ تجربة الإنسان مع الزمان أو المكان تعتمد إلى حد كبير على ميل الحس الإنساني نحو الزمان أو المكان"[3]. وقد يرتبط الزمان مع المكان في العمل الروائيّ وهذا ما يطلق عليه "الزمكان الروائيّ" الذي يعني –على حد تعبير "باختين": "العلاقة المتبادلة الجوهرية بين الزمان والمكان المستوعبة في الأدب استيعاباً فنيّاً"[4].

إنّ المكان بالنسبة للشخصيّة الرئيسة يعد الوعاء الذي تتحرك فيه، فالشخصيّة لا يمكن أن تعيش خارج إطار المكان ففي المكان ولدت، وعليه ترعرعت ونشأت، وفيه تموت. فهو الحيز الذي تحويه طيلة حياته وهو ليس جامداً غير قابل للتفاعل بل هو متفاعلٌ معها يستجيب لها ويتأثر بها: "فالمكان في حركة أخذ وعطاءٍ مع الشخصيات الروائيّة وأحداثها يتوجه بوجهتها، ويرتبط بحركتها، ويقدم بما يدفع

---

[1] عثمان: بناء الشخصية في روايات نجيب محفوظ: 160.

[2] مرتاض: تحليل الخطاب السردي، 227.

[3] إبراهيم، نبيلة: فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، مصر، د.ت: 160.

[4] باختين، ميخائيل: أشكال الزمان والمكان في الرواية، ترجمة: يوسف خلاق، وزارة الثقافة، دمشق، 1990: 5.

أحداثها إلى الأمام دائماً"[1]. فلا مناص من القول: إنّ الشخصيّة والمكان دائماً في حركة تبادليّة يؤثر كلٌّ منهما بالآخر، ولا يمكن أن يتوقف التأثر ببعضهم بعضاً: "فبقدر ما يصوغ المكان الشخصيات والأحداث الروائيّة، يكون هو أيضاً من صياغتها، وإنّ البشر الفاعلين، صانعي الأحداث هم الذين أقاموه وحددوا سماته، وهم قادرون على تفسيره، ولكنّهم بالطبع بعد أن يقوموا -أيُّ البشر- بذلك فهم يتأثرون بالمكان الذي أوجدوه"[2]. واللافت للنظر أنّ هذا التأثر يجعل المكان يعكس الحقيقة النفسيّة للشخصية؛ فالمكان ينعكس على نفسيّة الشخصيّة فينتقل من التأثيرات الخارجيّة إلى الباطن النفسيّ لها، لذا يمكن القول: "إن سطوة المكان تتعدى في الواقع ما يبدو على السطح من تأثيرات وفاعلياتها المباشرة إلى أعماق التكوين النفسيّ للشخصيات"[3]. وهذه التأثيرات التي تتجاوز الظاهر لتصل إلى أعماق النفس ليست مقتصرة على شخصيّة واحدة فقط، بل تشمل جماعات في بيئات مختلفة. وهذه التأثيرات التي يحدثها المكان فيها تجعل بعض الجماعات تتسم بطابع نفسيّ خاص مختلف عن طابع جماعات تسكن في موطن آخر كلٌّ حسب رغبتها ووجودها فنحن نجد "تكوين الإنسان ذهنياً ونفسياً يتحدَّد بالمناخ والطبيعة التضاريسيّة للمكان، فابن المناطق الباردة يختلف عن ابن المناطق الحارة، وابن الجبل غير ابن السهل، فنجد وفق هذا أنّ أغلب الجبليين في حياتهم العادية أكثر انطواءً وصمتاً من سكان السهول وهذا مفهوم. ففي الجبال يضطّر الناس عادة إلى العيش في مجموعات مغلقة صغيرة، وإمكان الاختلاط بينهم أقل"[4]. فيبدو أنّ لكل مكان له خصوصيّة في التأثير على الشخصيات الروائيّة، ونوعيّة التأثير لا بدّ أن تختلف من مكان لآخر بحسب طبيعة المكان الذي تعيش فيه الشخصيات، فالأماكن الضيقة تنعكس على الأشخاص الذين يقطنون فيها بالضيق والسأم فالسجن مثلاً يُعَدُّ من الأماكن الضيقة ذات الأبعاد

---

[1] شاهين، أسماء: جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربيـــة للدراســـات، بيـــروت، 2001: 17.

[2] هلسا، غالب: المكان في الرواية العربية، مجلة الآداب، بيروت، ع 2-3، 1980: 73.

[3] حافظ، صبري: الحداثة والتجسيد المكاني، مجلة فصول، ع 4، 1984: 172.

[4] صالح، صلاح: قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار شرقيات للنـــشر والتوزيـــع، ط1، 1997: 131.

المحددة التي لا تستطيع الشخصيّة أن تتحرك فيه كما كانت خارج السجن. إنّ الشخصيّة في السِّجن معدومة الحرية بسبب السجن الذي يعد من الأمكنة التي "تحاصر الشخصية حصاراً مادياً يقاس فيه على مستوى الجسد كفاعليّة حيوية وتصعيد لمفهوم العفوية"[1]. أما الأماكن المفتوحة ذات الفضاء الواسع فتنعكس أيضاً على نفسية أصحابها الذين يقطنون بها، فالناسُ الذين يقطنون في الضواحي الشعبية يتسمون بصفات مختلفة عن الناس الذين يقطنون في الأماكن الراقيّة، وكذلك فإنّ الذين يقطنون في القرى يختلفون في طبائعهم وأمزجتهم عن الذين يقطنون في المدن، فكلٌّ منهم له من الخصائص النفسيّة والذهنيّة والذوقيّة ما يجعله يختلف عن الآخر. والفضاء المكانيّ يلعب دوراً كبيراً في تحديد الشخصيّة الروائيّة "فالشخصيّة الروائيّة تتحدد من خلال الفضاء، ويتحدد الفضاء من خلال رؤيتها وبهذا يتحقق التفاعل بين الذات والموضوع"[2]. فالفضاء المكانيّ بما يحويه من أبنية وتضاريس وهيكلة ينعكس على سلوك الشخصيات الروائيّة؛ فالشخصيّة الروائيّة شديدة التأثر بكلِّ ما يدور حولها وبكلِّ ما تراه، فالبيت الذي تسكنه الشخصيات مثلاً يشهد حركة وعلاقات اجتماعية وحتى شكله وما يحويه من منافذ ومداخل قد يدلُّ على الشخصيّة التي تقطنه فالروائيّ عندما يصف البيت فكأنّه في الوقت نفسه يصف الشخصيّة "فبيت الإنسان امتدادٌ لنفسه، فإذا وصفتَ البيت فقد وصفت الإنسان"[3].

إنّ تتابع حركة الشخصيات الروائيّة داخل الرّواية قد يوحي بصورة غير مباشرة بالمكان الذي تعيش فيه؛ لذلك فنحن عندما "نتابع حركة الشخصيات ينشأ لدينا شعورٌ بصورة غير مباشرة بوجود المكان"[4]. وشعورنا لا يمكن أنّ يتأتى إلا من خلال براعة الروائيّ وقدرته على متابعة حركة الشخوص وتتابعها في ثنايا السرد، وكلما كان الروائيّ مدركاً للعناصر الداخليّة والخارجيّة للشخصيّة ونجح في توظيف هذه الشخصيّة مع الأحداث في الواقع الروائيّ لمسنا إحساساً خاصاً بوجود

---

[1] جنداري، إبراهيم: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 2001م: 242.

[2] يقطين، سعيد: الرواية والتراث السردي "من أجل وعي جديد بالتراث"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1992: 67.

[3] ويليك، رينيه، وأوستين وارين: نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي: 288.

[4] عبد اللطيف، أحمد: الزمان والمكان في قصة العهد القديم، مجلة عالم الفكر، مج 16، ع 3، 1985: 82.

أماكن تلك الشخصيّات، أي لمسنا إحساساً بصورة الأماكن الفنيّة التي لا يستطيع الروائي تحقيقها من خلال الوصف المباشر بل من خلال حركة الشخصيات في أماكنها: "فنحن لا نقرأ أيّ وصف للمكان ولا للشخصيات ولكنّنا نتعرفها معاً. من خلال تفاعلهما ووجودهما وحركتهما معاً، وبالأحرى نتعرف ملامح المكان وجغرافيته من حركة الشخصيات فيه من خلال أسلوب خطِّ السير، وليس أسلوب المشهد، ومن خلال منظور المشارك وليس منظور المراقب: "فالمكان ليس موصوفاً، أو حتى مقدماً، من خلال وجهة نظر الكاتب وإنما تختلف صورة المكان من خلال الحركة فيه والحياة به ومن خلال التعامل معه بوصفه بديهية كحقيقة من حقائق الحياة، إن لم يكن هو حقيقة الحياة الأساسيّة"[1]. وهذا ما يجعلُ مهمة الروائيّ أكثر صعوبةٍ وبحاجة إلى براعة أكبر حتى يستطيع أن يخلق الروح المكانيّة التي لا يمكن خلقها بدون شخصيات، فالمكان ملتصق بالشخصيّة والإنسان؛ لذلك "فاختيار المكان وتهيئته يمثلان جزءاً من بناء الشخصيّة البشريّة، قل لي: أين تحيا أقل لك: من أنت فالذات البشريّة لا تكتمل داخل حدود ذاتها، ولكنّها تسقط خارج هذه الحدود لتصبغ كلّ ما حولها بصبغتها وتسقط على المكان قيمتها الحضاريّة"[2].

إنّ المكان مهما بدت درجات التغير فيه فإنه يبقى ثابتاً نسبياً يحافظ على طابعه الذي يؤثر على نفسية الشخصيّة وطبعها، ومهما بلغت درجة التغير فيه فإنّ الشخصيّة الروائيّة تبقى في حالة اقتران معه لا تستطيع الانفلات منه، فهي دائماً تسعى إلى التعرّف على ذاتها من خلاله: "فالمكان يتسم بدرجة من الثبات النسبي يساعد الأنا على التعرف على ذاتها، ويساهم في حمايتها من عواطف التشتت والضياع، التي توشك عمليّة التغيير، أو بالأحرى التشويه، إن تطيح بها بلا هوادة"[3]. إنّ الثبات النسبيّ للمكان يساعد الروائيّ على تجاوز الإطار الماديّ الشكليّ للمكان ليصبح يحمل في طياته كلَّ ما يختص بالإنسان من عادات وأفكار وأخلاق، فالمكان بذلك يصبح: "كياناً اجتماعياً يحتوي على خلاصة التفاعل بين

---

[1] حافظ، صبري: الحداثة والتجسيد المكاني، مجلة فصول، ع 4، 1984: 172.

[2] لوتمان، يوري وآخرون: جماليات لمكان عيون المقالات، الدار البيضاء، دار قرطبة، ط2، 1988: 63.

[3] حافظ، صبري: الحساسية الجديدة، واستخدامات المكان، الأقلام،ع 11-12، 1986: 70.

الإنسان ومجتمعه، لذا شأنه شأن أيّ نتاج اجتماعيّ آخر يحمل جزءاً من أخلاق وأفكار ووعي ساكنيه، ومن خلال الأماكن يستطيع قراءة سيكولوجيّة ساكنيه وطريقة حياتهم، وكيفيّة تعاملهم مع الطبيعة"[1]. ولكن مع كلّ هذه السمات الواقعيّة للمكان يجب أنّ لا يغيب عن البال أنّ المكان في النصِّ الروائيّ ليس مكاناً جغرافياً بحتاً، بل هو مكان خياليّ من إبداع الروائيّ الذي ينفر من الصور الواقعيّة المجردة ويميل إلى جعل المخيلة هي الأساس في إبداعه، فالروائي يضفي على الواقع الذي يختاره شيئاً من فكره وشعوره وخياله ليصبح الواقع فنيّاً يتلاءم مع الفن الروائيّ، وحتى حركة الشخصيات في المكان لا يتضمنها في النصّ الروائيّ كما هي، بل يضيف الروائيّ إليها بخياله، وحسّه وذوقه ما يجعل عمليّة التفاعل بين الشخصيّة والمكان تفاعلاً فنيّاً يبدعه الروائي بملكته الفنية: "فالمكان الروائي يتجاوز الحدود الجغرافية والفيزيائية، ليكون مكاناً خيالياً وإن كان موجوداً على أرض الواقع، لكنه يتخذ أبعاداً عميقة من خلال ارتباطه بعناصر العمل الروائيّ، لذلك تتعدى صورة المكان باعتباره رابطاً جغرافياً بين الشخصيات ليتخذ ملامح نفسية من خلال علاقته بالشخصية الروائية"[2]. وعندما يقترن المكان بعناصر النصّ السرديّ فإنّ المكان يصبح ذا دلالات وإيحاءات فنيّة بما قد يتضمنه المكان من أشياء ومناظر طبيعية وأشكال مختلفة وسمات لونيّة مختلفة أو ما قد يتسم به المكان من ضيق أو اتساع أو ما قد يتسم به المكان من نور وظلام، وهذه الدلالات والإيحاءات التي يوحي بها المكان تحتاج إلى متلقٍ جيد صاحب حدس وخبرة في قراءة العمل الروائي "فالمكان حامل للمعنى والدلالة أكثر مما هو مجرد شيء مصمت"[3]. وهذا ما يعزز القول:

---

[1] نصير، ياسين: الرواية والمكان، ج2، وزارة الثقافة، بغداد، 1995: 16. وانظر: بورنوف، رولان، وريال أوئيلية: عالم الرواية، ترجمة: نهاد التكرلي، ط1، 1991: 95، وأحمد مساعدة، نوال: البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2000: 26، والخروبي، غدير عثمان طه: المكان في رواية "مدن الملح" لعبد الرحمن منيف، إشراف: إبراهيم السعافين، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، 1993: 54.

[2] عوض، مها حسن يوسف: المكان في الرواية الفلسطينية (1948–1988)، إشراف إبراهيم السعافين، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، 1991: 332.

[3] عثمان: بناء الشخصية الرئيسة في روايات نجيب محفوظ: 94.

بأنّ فنيّة المكان الروائي تحتم على الروائيّ أن يبحث عن روح الحياة في الأمكنة التي يختارها.

إنّ قدرة الروائيّ على بناء شخصيته من خلال الاتصال بمكان حركتها ونموها تساعد الروائيّ على تحقيق رؤيته الفنيّة التي يسعى إليها، وتساعده على كشف آليّة التفكير لدى الجماعات والكتل الاجتماعيّة "فالمكان يقف دلالة على قيم محددة خاصة، كما يفصح عن عقلية الهيئة الاجتماعية وطرائق تفكيرها ومن خلالها أيضاً يمكن الغوص في طبقات المجتمع ووعيها الطبقي"[1]. ومن هنا نستطيع القول: إنّ المكان وحركة الشخصيات فيه لم يكن عبثاً في الرواية وليست وظيفته الإيهام بالواقع حسب، بل له دلالات، ووظائف تتعدى ذلك، فله وظائف قد تحمل مهمة الكشف عن أيدلوجية المجتمع والرؤية التي يريد الكاتب إيصالها للقارئ "فالعمل الأدبيّ في الواقع تشكيل فنيٌّ معادل للمشكلة الاجتماعية أو السياسية أو غيرها من المشكلات التي يعالجها وهذا التشكيل المعادل يوازي- ولا يعكس- المادة الأولى التي يعالجها، والموازاة تقتضي المغايرة بطبيعة الحال ويترتب على هذا أنّ الأدب كيان جديد مستقل عن موضوعه، وهذا الكيان الجديد هو رؤية الأديب الخاصّة للموضوع الذي يعالجه، ولا يتم تشكيل هذا الكيان إلا بوسائل فنيّة محددة تأتي اللغة على رأسها. إنّ الشخصية الأدبيّة شخصية مصنوعة وهي من خيال الأديب ومن عمله... فالصلة بينها وبين الشخصية هي أنها رمز فنيّ لها"[2]. والمكان كذلك لا يسلم من خيال الروائي وإبداعه، والمكان كالشخصية؛ لأنَّهما لا يخرجان عن دائرة التفاعل المستمر، ولا يمكن القول بفصلهما عند الحديث عن حركة الشخصيات في الرواية فكلاهما يخضعان لعملية التأثر والتأثير؛ مما يؤدي إلى خلق عالم روائي يلبي هدف الفنان ومبتغاه فالروائي يقدم عالماً أكثر مما يقدم قضية، حادثاً أو شخصية، الروائيون الكبار جميعهم يملكون مثل هذا العالم، ويمكن التعرف عليه باعتباره يقبض ويتداخل مع العالم التجريبي و"إن كان متميزاً لكونه قائماً بذاته، هذا

---

[1] الشوابكة، محمد: دلالة المكان في مدن الملح لعبد الرحمن منيف، مجلة أبحاث اليرموك، مج 9، ع 2، 1991: 17.

[2] الربيعي، محمود: عن قضية الأدب المجتمع، الكاتب، ع 185، 1976: 8-20.

العالم لدى الروائي .. هو ما يجب أن تتفحصه حين تقوم بمقارنة الرواية بالحياة. إن الصدق مع الحياة أو الواقع لم يعد يُحكم عليه بالصحة الواقعية، هذا الجزء أو ذاك"[1]. إنّ الفن الروائي لا يقام في الأساس على معيار الصدق البحت في تصوير الواقع ونقله، بل هو دائماً يحاول خلخلة هذا الواقع والتمرد عليه ضمن حدود رؤية الكاتب الفنيّة التي لا يمكن أن يحققها إلا ضمن آليات فنية تستطيع بناء النص الفني.

إن تفاعل الشخصية مع المكان لا بد أن ينتج عنه عدة مستويات تختلف عن بعضها بعضاً كلّ حسب الظروف التي تعيشها الشخصيّة في المكان ويمكن عرض هذه المستويات كالتالي:

الانتماء

تبدو هذه العلاقة عندما يحدث اتصال، وتفاعل، بين الشخصية والمكان، وهذا التفاعل يخلق علاقة حب للمكان الذي تعيش فيه الشخصية، أي أن الشخصية تشعر بأنّ هناك رابطاً روحياً قوياً بينها وبين المكان الذي تعيش فيه. فالغالب إنّ الإنسان يحب المكان الذي ترعرع فيه ونشأ، وعلى أرضه ولد، ويتجلى الشعور بهذا الحب والانتماء عندما يغادر الإنسان هذا المكان ويبتعد عنه؛ إذ سرعان ما ينتابه الحنين والشوق إليه ويزداد هذا الحنين كلما زادت فترة البعد والاغتراب عن مكانه ووطنه، وهذا الانتماء الكامن في أعماقه لا بدّ أن يدفعه للعودة لذا فإننا "نجد العديد من الشخوص، وبالأخص الفواعل المركزيين، مهما ابتعدوا عن موطنهم الأصلي يعودون"[2]. ولا نقول: إنّ هذا الانتماء هو العامل الوحيد الذي يدفع الإنسان أو الشخصية إلى العودة إلى الوطن، وإنما هناك عوامل أخرى فرعيّة كعدم الاتزان الفكريّ والثقافي والاجتماعي مع الموطن الغريب الذي تقطن فيه.

إنّ الانتماء إلى المكان ليس شيئاً طارئاً على الشخصية بل إنّ هناك عوامل وظروفاً عززّت الانتماء في نفسها كذكريات مرتبطة بذاكرتها وخاصة ذكريات الطفولة التي جرت في مكان نشأته، فهي ترتبط بشعور وعاطفة الشخصية، وتسهم في خلق علاقة الانتماء والحب للمكان، وبذلك فإن حبّ المكان يرتبط مع الإنسان

---

[1] ويلك، رينيه، وأوستين وارين: نظرية الأدب: 277-278.

[2] يقطين، سعيد: قال الراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997: 242.

منذ نشأته وهو محفورٌ في أعماق الحس الإنساني يقول الشوابكة: "إنّ حبَّ المكان هو حسٌّ أصيل وعميق في الوجدان البشري، وخصوصاً إذا كان المكان هو وطن الألفة والانتماء"[1]. ولكنْ لا يعني ذلك أن الانتماء للوطن والمكان مستوى واحد وصفة لصيقة بالإنسان لا يمكن أن تتغير بل قد تنشأ ظروف تحولُ دون هذا الانتماء وقد تصل بالعلاقة بين الشخصية والمكان إلى حالة تنافر.

التنافر

تظهر حالة التنافر بين المكان والشخصيّة عندما يتحول المكان بالنسبة للشخصية إلى مقرٍّ غير مرض يجعل الشخصية تنفرُ منه وتعيش حالةً من الاغتراب النفسي والذهني والفكري قد تكون بسبب طبيعة المجتمع الذي تشهده الشخصية على مكانها: "فالشخص قد يجد نفسه عاجزاً تماماً أمام ما يسود المجتمع الذي يعيش فيه من أنظمة اجتماعية فاسدة. هذه الأنظمة تقف حائلاً دون تحقيق أهدافه وتطلعاته ورغباته"[2]. وعندما يفشل في تحقيق أهدافه ورغباته يعيش حالة من الاغتراب النفسي قد تدفع به إلى الانتحار والموت؛ لأنه فقد الرابط بينه وبين المكان والمجتمع الذي ينتمي إليه "فانعدام تكامل الفرد كفرد مع المجتمع يصل ببعض الأفراد إلى أن يجدوا أنفسهم عاجزين عن الاستجابة أو الخضوع لأيّة سلطة غير تلك التي تصدر منهم هم أنفسهم، يؤدي بهم في النهاية إلى الانعزال عن المجتمع وفقدهم لتأييد الجماعة التي يعيشون فيها، وبالتالي استحالة الحياة في هذه الجماعة مما يدفعهم إلى الانتحار"[3].

وقد يكون سبب التنافر بين الشخصية والمكان هو سبب سياسي بحت بحيث تصطدم الذات بواقع ونظام فاسد، وهنا تحاول الشخصية التمرد على هذا النظام من أجل إصلاحه ولكنها سرعان ما تُواجهُ بالقمع والاضطهاد من أجل منعها من القيام بدورها فيدفعها ذلك إلى الانفصال عن هذا النظام "فالنظام إذا ثبت عدم صلاحيته

---

[1] الشوابكة،: دلالة المكان في مدن الملح: 31.

[2] السيد، حسن سعد: الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة بين النظرية والتطبيق (1960–1969) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1986: 18. وانظر: العبد الله، يحيى: الاغتراب (دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلّون، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2005: 25.

[3] السيد: الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة: 18.

فإنّ الذات ينبعثُ منها الإحساس بالانفصال بين الفرد والنظام السائد"[1]. ومن الطبيعيّ أن يؤدي هذا الانفصال إلى تنافر بين الشخصيّة والمكان الذي يمارس فيه مثل هذا النظام. ومن الجدير بالذكر أنّ هناك أسباباً أخرى قد تزيد من حدة التنافر بين الشخصيّة والمكان كالعامل الاقتصادي؛ حيثُ تؤدي الظروف الاقتصاديّة التي تشهدها الشخصيّة إلى النزوح عن مكانها والاغتراب الذي يتجلى عندما "تنتشر كثيرٌ من الأنظمة المتضاربة كالنظم الاشتراكيّة والرأسماليّة وفي ظلِّ هذه النظم المتعاقبة المتضاربة الأفكار والمختلفة في الأداء يفشل الفرد في مجتمع ما عن تلبية حاجاته الملحة. هذا على مستوى الفرد، أما على مستوى المجموع فتكون الدولة ونظامها الاقتصاديّ هي الضحية ومن ثم ينعكس هذا على الفرد في المجتمع فيجد أنّه لا سبيل له سوى الاغتراب"[2]. فتصادم الأنظمة الاقتصادية وتضاربها يؤزم الشخصيّة ويجعلها تعيش حالة من التوتر والقلق ويدفع بها إلى الاغتراب، وخلاصة القول: إنّ كلَّ هذه العوامل مجتمعة تصعّد من حدة التنافر بين الشخصيّة والمكان وتدفع بالشخصيّة إلى الانسلاخ التام عن مكانها الذي تعيش فيه، وتخلق في نفسه الكراهية لكلِّ ما يمتُّ للمكان بصلة، وهذا ما يسمى باللامنتمي "الذي لا يولد منتمياً، بل تدفعه ظروفه ومحيط حياته الذي يعيش فيه إلى أن يتأمل داخل نفسه وفي طبيعة الأشياء التي تحيط به، حتى ينتهي إلى هذا الموقف الذي يتخذه تجاه الحياة عامة، وليس هناك من سبب واحد، ولا حتى سبب رئيسي، يكون هو المسؤول عن اندفاع امرئ في هذا التيار، إنّما هي عدة عوامل مختلفة"[3]. تمّت الإشارة إليها.

الحياد

يبرز مستوى الحياد عندما ينعدم الرابط بين الشخصيّة والمكان الذي تعيش فيه، فلا يمثل لها المكان سوى محطة عابرة تمكث فيها الشخصيّة حقبة من الزمن ثم تمضي دون أي رَبْط بينها وبين المكان، فهي لا تتخذ أيَّ موقفٍ فلا هي منتميةٌ له

---

[1] السيد: الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة: 19.

[2] المرجع نفسه: 21. وانظر: العبد الله: الاغتراب (دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلّون): 26.

[3] البطوطي، ماهر حسن: كمال عبد الجواد... اللامنتمي، مجلة الآداب، بيروت، ع1، 1963: 30.

ولا هي في علاقة تنافر معه، كالعمال الذين يأتون من بلدانهم للعمل في بلد آخر لكسب المال وتحسين معيشتهم ثم يعودون لأوطانهم، لا يعني لهم البلد الآخر الذي يذهبون إليه سوى أنّه مكان لكسب المال وتحسين الأوضاع، وكذلك السياح الذين يأتون من كل بقاع العالم ليزوروا موطناً سياحياً مهماً يمكثون فيه أيضاً حقبة بسيطة من الزمن من أجل التعرف والمتعة ثم يعودون إلى ديارهم، وكلٌّ أولئك لا يتجاوز اهتمامهم بالسطح المكانيّ فلا يمثل لهم المكان أيّ قيمةٍ إنسانيةٍ رفيعةٍ وبذلك يتخذون منه موقف الحياد.

ومما تقدم نستطيع القولُ: إنّ علاقة الشخصيّة بالمكان الذي تعيش فيه ليست خاضعةً لمعيار واحد فقط، وليست ثابتة على مستوى واحد، بل إنّها خاضعةٌ لميزان التغير الذي قد يتصاعد فيصل إلى مستوى الانتماء وقد ينخفض فيصل إلى مستوى التنافر والذي يتحكم بهذا الميزان هو "الظروف النفسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة، إذ قد تتحول نظرة الإنسان للمكان الواحد من الودِّ إلى الضدِّ في ظلِّ ظروف معيشية"[1].

بعد أنّ حددنا ماهية الشخصيّة والمفاهيم القريبة من مسماها وأهميتها في بناء جدار النصِّ الروائي ووضحنا آلية التفاعل بينها وبين أهم العناصر الروائية لا مناصّ لنا من دراسة أهم المناهج التي كان لها وجهات نظر خاصة فيما يتعلق ببناء الشخصيّة وتكوينها في النصِّ الروائي والتي سنحاول الإفادة منها في دراسة بنيّة الشخصيّة في أعمال مؤنس الرزاز.

---

[1] الفيومي، إبراهيم: المكان ودلالاته، مجلة جامعة البعث، مج 19، ع 1: 1997: 19.

3.1مناهج دراسة الشخصية

1.3.1المنهج الاجتماعي

قبل أن نبدأ بالحديث عن كيفيّة تناول الشخصيّة الروائيّة من وجهة نظر اجتماعيّة، ودراسة هذه الكيفيّة لا مناص لنا من الحديث عن نظرة علماء الاجتماع للشخصيّة وكيفيّة تعريفهم لها، فـ "ألبورت" يعرف الشخصية بأنّها: "التنظيم الديناميّ داخل الفرد لتلك الأنظمة الفسيولوجيّة والسيكولوجيّة التي تحدد توافقه مع بيئته"[1]. في حين يرى "دينكين ميشيل: "أنّ الشخصيّة هي مجموعة العناصر والمميزات البيولوجيّة والسيكولوجيّة والاجتماعية التي تميز سلوك الفرد عن سلوك الآخرين وتكتسب هذه العناصر والمميزات عن طريق الوراثة أو البيئة الاجتماعيّة خلال المراحل التي يمرُّ بها قبل تكامل الشخصيّة وتبلورها"[2]. أما "كبسن" فيعتقد أنّ الشخصيّة هي "مجموعة من الصفات المتأصلة نسبياً في الفرد، وتتكون من ميوله وأمزجته التي تشكّلت بشكل واضح نتيجةً لعوامل وراثية واجتماعيّة وثقافيّة وبيئيّة وهذه المجموعة من العوامل تحدِّد نقاط التشابه، والاختلاف في سلوك الفرد"[3].

واللافت للنظر أنّ كثيراً من الباحثين العرب حاولوا تقديم تعريفٍ للشخصية على أساس اجتماعي، فإبراهيم عثمان وحلمي ساري يريان أنّ الشخصيّة هي: "أسلوب الفرد المتميز والمتفرد في التفكير والشعور والسلوك وأن يعيَ الفردُ ذاته حيال الآخر والعالم ثم يتعرف على نفسه وعلى الآخر من خلال سلوكه التفاعليّ في الوسط أو البيئة التي حدَدَتْ الثقافة كيفيّة التعامل معها وأوضحت سماتها"[4]. وأما فوزي عفيفي فيرى أنّها: "مجموعةُ الصفات الذاتية والعقليّة والجسميّة والخلقيّة التي يتوج بها الإنسان نفسه، وهي التنظيم التكاملي الحادث من تفاعل الصفات الجسميّة والعقليّة بشكل مستمر مع البيئة المحيطة بالشخص والذي ينتج عنه وحدةٌ متميزةٌ، تجعلُ لكلِّ شخصٍ ذاتيّته واستقلاليّته، ولهذا لا نجد شبهاً تاماً بين اثنين من

---

[1] عفيفي، فوزي سالم: السلوك التنظيمي والدين، وكالة المطبوعات، الكويت، 1983: 60.

[2] ميتشيل، ديكن: معجم علم الاجتماع، ترجمة: إحسان محمد محسن، دار الطليعة، بيروت، 1981: 159.

[3] عفيفي: السلوك التنظيمي والدين: 60.

[4] عثمان، إبراهيم، وحلمي ساري وآخرون: مبادئ علم الاجتماع، منشورات جامعة القدس المفتوحة، ط1، 1992: 216.

الأفراد"[1]. في حين يرى علي منعم القضاة أنّها "مجموعة ردود الفعل والخبرات التي يكتسبها الفرد من ثقافته من خلال الأسرة والمدرسة ومجتمع الأقران"[2]. ويبدو أن كل ما أورده هؤلاء الباحثون لا يتجاوز ما قاله المختصون الأجانبُ بعلم الاجتماع.

إنّنا نستطيع أن نلحظَ من خلال التعريفات السابقة التي قدمت أنَّ الشخصيّة في المجتمع لا توجد على نمط واحد فقط أو تأخذ طابعَ الهوية الواحدة في كلِّ المجتمعات بل أنّها تختلف وتتباين في كلِّ مجتمع تبعاً للقيم والعادات والسلوك والدوافع والميول، فأبناءُ الدولة الواحدة قد يختلفون في طبيعة شخصياتهم ويكون لهم سلوك وميول وعاداتٌ وقيمٌ ودوافعٌ خاصة بهم، وإنْ كان هناك عاملٌ قد يكون مشتركاً بينهم إلا أنَّ هذا العاملَ يبدو خافتاً أمام السمة الشخصيّة العامة لهم.

يبدو لي مع أنّنا نستطيع القول إنَّ الشخصيّة تتكامل فيها السمات العضويّة والنفسيّة للشخص الواحد؛ فإنّنا لا نستطيع أن نفصل السمات العضويّة التي تمثل علاقة الشخصيّة وتحركها عن السمات النفسيّة التي تعد المحرك الرئيسيّ للشخصيّة؛ لأنّ هناك اندماجاً واضحاً بينهما. والشخصيّة كذلك لا تخضع للثبات المطلق الذي يلغي التغير والتحول، بل إنّها دائمة الحركة والتفاعل مع الوسط الذي تعيش فيه، فهي تتطور وتتشكل من خلال عمليّة التفاعل الاجتماعي الذي يضمن لها اكتساب سماتٍ واتجاهاتٍ وسلوكٍ وثقافة ما كانت لتظهر لو بقيت منعزلةً عن المجتمع الذي تعيش فيه. واللافت للنظر أنّ التغير والتحول قد لا يكون مسبوقاً بإرهاصات مسبقة لحالة تغير طبيعة الشخصيّة، بل يأتي مفاجئاً بفعل حادث عرضي يقلب طبيعة الشخصيّة رأساً على عقب كوفاة أحد أفراد أسرة الشخصيّة، أو حالة طلاق تعرضت لها الشخصيّة، ولكن أغلب عوامل التغير التي تغير من طبيعة الشخصيّة وسلوكها لا يأتي مفاجئاً بسبب طارئ اجتماعيّ واحد، بل إنّ حالة التدرج التي تشمل عدة عوامل متصلة بالمجتمع والبيئة هي التي تلعب الدور الأكبر في تغير الشخصية ولعلّ العامل الاجتماعيّ والثقافيّ هو المؤثر الأكبر على طبيعتها. يقول محمد عبد الله: "مع أنّ

---

[1] عفيفي: السلوك التنظيمي والدين: 60.

[2] القضاة، علي منعم: مدخل إلى علم الاجتماع، د.ن، عمان، ط1، 1992: 122.

الشخصيّة لها أبنيتها البيولوجيّة، إلا أنها تعتبر نتيجة للبيئة الثقافيّة والاجتماعية التي يعيش فيها الشخص"[1]. فالعامل الاجتماعي والثقافيّ يعد المؤثر الأكبر لأنّه لا يولد مع الإنسان بل يكتسبه الشخص من الوسط الخارجيّ الذي يقطن فيه فهو يؤثر بشكل مباشر على طبيعة الشخصيّة ويسهم في تطورها "فتُعدُّ العوامل الثقافيّة والاجتماعيّة من العوامل البيئية المؤثرة في شخصيّة الفرد، وتُعدُّ العادات والتقاليد والأعراف والقيم الدينية، أهم مكونات الثقافة في المجتمع؛ لذا فهي تحدد الصفات التي يهتدي بها السلوك الإنسانيُّ، ونتيجة لاختلاف السلوك والصفات الثقافية تختلف شخصيات الأفراد من مجتمع لآخر، كذلك تعد العناصر الاجتماعيّة كالعائلة، والطبقة الاجتماعيّة وجماعات العمل والجماعات المرجعية والانتماء الديني والأصل العرقي من العوامل المهمة في تطور الشخصيّة"[2].

لذلك فالشخصيّة في ضوء علم الاجتماع هي نتاج التفاعل الاجتماعيّ الذي تنغمس فيه الشخصيّة في العلاقات المتبادلة بين أفراده، ولا تكتمل دراستها ومعرفة طبيعتها إلا بدراسة المجتمع والثقافة معاً؛ لأنّ المجتمع هو الوعاء الذي يحوي الشخصيّة ويتم فيه التفاعل بين الشخصيّة والمجتمع، والثقافة هي التي تسهم في بناء الشخصيّة وزيادة وعيها بهذا المجتمع، ولا نبالغ إذا قلنا إنّه من المستحيل أنْ توجد شخصيّةٌ دون ثقافة ولا ثقافة دون شخصيّة؛ لأنّ كليهما مقترنان ومندغمان في ذات الشخص ولا يمكن إزاحة أيّ عنصر فيها عن الآخر، أو القول بانعدام الثقافة الشخصيّة إطلاقاً، وإنّ الذي يمكن القول فيه: إنّ نسبة الثقافة في الشخصيّة قابلةٌ للتغير، فقد ترتفع نسبة ثقافة الشخصيّة لتصل للذروة، وقد تهبط فتصل إلى مستوى متدنٍ، ولكن ليس إلى درجة الانعدام الكليّ الذي يفصل سمة الثقافة عن الشخصيّة، وثقافة الفرد سواءً ارتفعت أو انخفضت لا يمكن أن تتم إلا داخل المجتمع الذي تعيش فيه والثقافة كذلك هي التي تتحكم في آلية التفاعل بين الأفراد في المجتمع "فإذا كان المجتمع هو المكان الذي يتم فيه التفاعل فإنّ الثقافة هي التي تصبُّ هذا التفاعل

---

[1] عبد الله، محمد: السلوك الإنساني في المنظمات، الشركة العربية، القاهرة، ط3، 1994: 98.

[2] المغربي، كامل: السلوك التنظيمي: مفاهيم وأسس سلوك الفرد والجماعة في التنظيم، دار الفكر للطباعة والنشر، عمان، ط2، 1995: 106-107.

في قوالب معينة وتقدمها للفرد على شكل أنماط سلوكية مناسبة، وكذلك تقدم له القيم والمعايير التي تتيح له التفاعل مع الآخرين لتحقق أغراضه"[1].

وما دام أنّ للثقافة كلَّ هذا الدور فمن المؤكد أنّها ستمارس التأثير المستمر على الشخصيات في المجتمع عن طريق الأنظمة المحيطة بها، وعن طريق المواقف المختلفة التي يتعرض لها الفرد بشكل مستمر في الحياة اليوميّة التي يعيشها، وكذلك عن طريق تفاعلها مع الشخصيات الأخرى في المجتمع، وهناك جملةٌ من الملاحظات يمكن أن تساعدنا على تحديد أثر الثقافة في الشخصيّة وهي[2]:

1. اختلاف سمات الشخصيّة في المجتمع يرجع في المقام الأول إلى تأثير الثقافة.
2. اهتم العلماء بالعلاقة بين الثقافة اللامادية (القيم) وبين الشخصيّة.
3. ترتبط الشخصية ارتباطاً وثيقاً بالأنماط الثقافية أيّ أنّ لكلِّ نمط دوراً في التأثير في الشخصيّة.
4. يرجع الاختلاف في أنماط الشخصيّة إلى عدة متغيرات منها: الاختلاف في التربية والتنظيمات الاجتماعيّة.
5. من أبرز العوامل التي تؤدي إلى اختلاف جوهريٍّ في الشخصية، عوامل التغير الثقافيّ مثل الاتصال الثقافيّ والتقدم التكنولوجي والعوامل البيئيّة.

إنّ علاقة الثقافة مع المجتمع الذي يحوي الأفراد هي علاقة اكتساب وتشرب لأنّ الثقافة لا تولد فطرياً مع الإنسان وإنما وليدة الاكتساب من المجتمع والوسط الذي تعيش فيه الشخصيات "فالثقافة ليست خصائص بيولوجيّة، وإنما تمثل صفات اكتسبها الإنسان البالغ من مجتمعه عن طريق التعلم المنظم أو الحركات والاستجابات الشرطيّة، ويدخل في إطار ذلك المهارات الفنيّة المختلفة والنظم الاجتماعيّة والمعتقدات وأنماط السلوك"[3].

---

[1] القضاة: مدخل إلى علم الاجتماع: 122.

[2] وصفي،عاطف: الثقافة والشخصية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1981: 105.

[3] حلبي، علي عبد الرزاق، وآخرون: علم الاجتماع، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1999: 344، وانظر: العادلي، محمد: علم الاجتماع، أسس نظرية، تطبيقات عملية، دار الكتاب الجامعي، القاهرة، 1982: 344.

ومن الجدير بالذكر أنّ الثقافة التي تكتسبها الشخصيّة أو التي يكتسبها جيل من الأفراد والشخصيّات لا تخضع لمعيار الثبات، بل هي عرضة للتغير والتحول وهذا التغير منشؤه الظروف والعوامل المحيطة بالشخصية والمجتمع: "فالتغير ظاهرة تشمل جميع المجتمعات الصغيرة والكبيرة المنعزلة والمنفتحة، وقد تكون التجهيزات التكنولوجيّة لإحدى المجتمعات بسيطة ويتسم هذا المجتمع بولاء وتماسك شديدين لطريقته في الحياة، وعلى الرغم من ذلك فإنّه يتعرض للتغير جيلاً بعد جيل لأنّ أعضاءه دائماً في بحث عن أفكار جديدة أو أساليب جديدة يطبقونها، فما من ثقافة حيّة تبقى ساكنة أو مجمدة إلى الأبد"[1]. لذلك فالتغير الثقافيّ لا يقتصر على الشخصيّة وحدها بل يتعداها ليشمل جيلاً أو مجتمعاً كاملاً بأسره.

ومما سبق نستطيع القول: إنّ علماء الاجتماع عُنُوا بالشخصيّة الإنسانيّة عناية كبيرة ونظروا إليها على أنّها الكائن الحيّ الذي لا يعيش وينشأ منعزلاً عن الوسط الاجتماعيّ الذي يعيش فيه، وأنّها العنصر الفعّال الذي لا يمكن فصله عن البيئة والمجتمع فهي "لا تتكون ولا تتبلور ولا تنمو إلا نتيجة لتفاعل التكوين البيولوجيّ لذاتها مع العوامل البيئيّة، خاصة الاجتماعية والثقافيّة التي تنشأُ من كلِّ جانب طوال حياته"[2].

إنّ اتصال الأدب الروائي بالجانب الاجتماعيّ هو اتصال كبير ومهم ولا يمكن تجاهله أو التقليل من أهميته "لأنّ الأدب فن لُغويّ؛ أيّ أنَّ أداته اجتماعيّة، فاللُّغة أوضح من أن يشار إليها ... فالأدب إنشاءٌ اجتماعيٌ، لأنّه فعل اجتماعيّ يؤدى في مجتمع، يقوم به منتج هو الكاتب ويتلقاه مستهلك هو القارئ، في إطار من العلاقات التي ينظمها هذا المجتمع"[3]. فاللُّغة التي تعد أداة التفاهم في المجتمع والأدب الروائيّ فالمجتمع يستحيل أن يوجد دون لغة، والرواية لا يمكن إبداعها دون لغة بين شخصياتها فهي العمود الفقريّ للرواية والأدب معاً "لأنّ الأدب في الأساس

([1]) رالف، لنتون: الأنثروبولوجيا وأزمة العالم الحديث، ترجمة: عبد الملك الناشف، المكتبة العصرية، بيروت، 1967: 253.

[2] محمد، ناصر الدين: الشخصية في العمل الروائي، مجلة الفيصل، الرياض، ع 37، 1980: 25.

[3] اصطيف، عبد النبي: المنهج الاجتماعي في الدراسات الأدبية، الموقف الأدبي، ع 268، 1993: 8.

هو مؤسسة اجتماعيّة، أداته اللُّغة وهي من خلق المجتمع"[1]. وعن طريقها تتكشف لنا العلاقات الاجتماعيّة بين أفراد المجتمع وعن طريقها يتم صَقْلُ الفنِّ الروائيّ وإبداعه، لأنّها المعيار العام الذي يقاس به مستوى الفن الروائيّ فالروائيّ ملزم أن يعي "أنّ اللُّغة أداةُ التوصيل الحقيقي للفعل الإنساني والحدث الزمانيّ والمكانيّ الذي يريد الكاتب أن يعبر عنه، ويجب أن يعي أنّها جزء أساسيّ في بناء النسيج الفنيّ الذي يربط أجزاء الحبكة القصصيّة والعناصر الفنيّة الداخليّة في تكوينها"[2].

ومن الجدير بالذكر أن اللّغة التي تستخدمها الشخصيات في الرواية تلعب دوراً في تعزيز الواقع الاجتماعيّ وأهمية هذا الدور الذي تلعبه لا يأتي من عاميّة اللّغة وفصاحتها وإنما يأتي من فنيتها وقدرتها على التعبير، والدلالة، "فتستخدم الكلمة الواحدة ليس على أساس من فصاحتها وعاميتها، بل على أساس من قدرتها على التعبير الفنيّ، فإذا كان تمام التعبير عن فكرة ما أو عن شخص لا يتأتى إلا باستخدام العاميّة فقد وجب استخدامها، وإذا كان التعبير بها يُسيءُ إلى الفكرة أو الشخصيّة فقد وجب استعمال الفصحى؛ وبناءً على ذلك نجد أنّ حوار الأزهريّ مثلاً ينبغي أن يجري باللّغة الفصحى لأنّ هذا ضرورة فنيّة، كما ينبغي أن يجري حوار الحوذي مثلاً و –الشيال– باللّغة الدّارجة للسبب نفسه"[3]. فبعض الروائيين يميلون إلى اللّغة العاميّة على لسان شخوصهم الروائيّة كي تكون أقدر وأوضح في ذهن القارئ على تصوير واقع شخصيات الرواية والبيئة التي تعيش فيها "فاستخدام اللُّغة العاميّة قد يضفي نكهةً حقيقية لعناصر الرواية ويضيف إليها روحاً فنيّة خاصةً تجعله أقرب لتصوير الواقع الاجتماعي"[4]. وهذا مدعاة للقول إلى إنّ استخدام العاميّة في كثير من الأحيان ليس جرماً يرتكبه الكاتب ولا مثلباً يحطُّ من قيمة الفنِّ الروائيّ لذلك "فعلى الكاتب أن يتوخى في كتابة حواره السهولة ما أمكن ولا حرج

---

[1] ويلك، رينيه، واوستين وارين: نظرية الأدب: 97.

[2] عبد السلام، فاتح: اللغة القصصية عند يوسف إدريس في ضوء الشخصية الريفية، الأقلام، ع 6، 1987: 29.

[3] المرجع نفسه: 30.

[4] سلام، محمد زغلول: دراسات في القصة العربية الحديثة، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1973: 368.

عليه إذا استعان ببعض جمل صغيرة عامية إذا اضطرته الحاجة لـذلك"[1]. وعلـى كلٍّ، فمسألة اختيار اللُّغة العاميّة مرتبطة بفكر الروائي ورغبته والغاية التـي يتـوقُ إلى تحقيقها أو الرؤيّة التي يريد إيصالها للجمهور، وكما يقول غـالي شـكري: "إن للفنان مطلقَ الحق والحريّة في اختيار الشكل التعبيريّ الذي يراه مـصوراً حقيقيـاً لمشاعره وأحاسيسه وأفكاره، وإنّ للقارئ أيضاً مطلق الحقِّ والحرية في الحكم على مدى نجاح الفنان في التعبير عن هذه الأحاسيس والمشاعر والأفكار"[2].

إنّ الكاتب الروائيّ –من وجهة نظر اجتماعيّة– يرتبط مع المجتمع برابطـة التواصل والالتزام، فهو يحمل على كاهله مهمة الإصلاح والتوجيه لأفراد مجتمعـه ويحسّ مشاكلهم وهمومهم بضميره ووجدانه وقد يتعدى ذلك إلى مستوى الإحـساس الإنسانيّ بكل ما يختلج في نفسه من مشاعر وأحاسيس وجدانيّـة عميقـة. "فعلاقـة الكاتب بالواقع اليوميّ لمجتمعه وثيقة ومتعددة الأطراف دائماً، ومهما بدا أنّه يعتـزل بنفسه حيثُ يتعامل مع الكلمات، فإنه ليس له كيان منفصلٌ عن الكيانات التي تجعـل لوجوده معنى، ولذا فإن علاقته بالواقع اليوميّ هي علاقة بضميره وضمير مجتمعـه معاً، بضمير أمته وضمير الإنسانية كلّها في آن"[3]. والكاتب الروائـيّ لا يـستطيع الوصول إلى البعد الإنسانيّ العام إلا إذا امتلك الأداة الحيّة والقدرة الفنيّـة العاليـة والوصول إلى هذا المستوى ليس سهلاً بل هو الأكثر تعقيداً؛ لأنّه يحتاج إلى مهـارة عالية في إكساب الشخصيات الروائيّة طبيعةً خاصة، وإحساساً وجودياً عاماً يـوحي للقارئ بهذا البعد "فشخصيات الرواية هي الوسيلة التي يستوضح بها الكاتب إحساسه بالوجود الإنساني في شتى أشكاله، ولذا نجد أنّه كثيراً ما تكـون فـي حالـة مـن اللانسجام مع الحياة ومع بعضها بعضاً، بل وحتى مع أنفسها"[4].

يبدو أنّ اتصال الشخصية الروائيّة بالمجتمع يحتم عليها الوعي بالواقع الـذي تعيشه سواء أكان هذا الواقع يمثل البيئة أم كلّ ما يحيط بالشخـصيّة، أم مـا يـدور

---

[1] تيمور، محمود: أدب وأدباء ، دار الكاتب العربي، القاهرة، 1968: 65.

[2] شكري، غالي: الديك الأحمر بين القرية والمدينة، الآداب، بيروت، ع 10، 1962: 31.

[3] جبرا، جبرا إبراهيم: الروائي العربي والمجتمع، الآداب، ع 3–4، 1988: 12.

[4] المرجع نفسه: 13.

حولها من مشاكل وأحداث وعلاقات اجتماعية، فهي ملزمة بإدراك ووعيّ كلٍّ ذلك؛ حتى يتسنى لها التفاعل مع البيئة والمجتمع من حولها. والكاتب الروائيّ لا مفرَّ لـه من ترك المجال لشخصياته أن تَعِيَ الواقعَ الذي يدور حولها دون أن يفرض نفسه على وعيها، بل يترك الشخصيّة ملتصقة بوعيها الذي هو "نوع من المعرفة، وهو حتماً نوع من الألم الذي يصبح معه الوعي محاولة مستمرة للتغلب عليه، أو الرضا به، وهذا يؤدي بالشخصيات إلى ضرب من النّشاز مع واقعهم، عليهم أن يتدبروا أمرهم معه، ولا يمكن للشخصيّة أن تتمتع بعمق يستحق التأمل إلا إذا كان لها مثل هذا الوعي، وهي إذا تخلّتْ عن وعيها فقدت حقها في الوجود في سياق النصِّ الذي تعيشه"[1]. لذلك فالشخصيّة ملزمة بالاحتفاظ بوعيها الخاص وإن كان مختلفاً ومغايراً لوعي الشخصيات الأخرى. والشخصيّة إن اتَّبعت وَعْيَ الآخرين وألزمت نفسها بوعيها فقدت هويتها وفقدت ظهورها في المجتمع، وقد يقول قائل: بأن ذلك قد يؤدي بها إلى الصراع والعيش في دوامة التمرد وأنا اتفق مع ذلك ولكن أرى أنّ ذلك ليس مثلباً يسجل على شخصيات الفنّ الروائيّ؛ لأنّ الرواية في الأساس قائمة على عنصر الصراع والدراما الذي يعد من طبيعة الفن الروائي "والذي يكسب الرواية حيويّة ونشاطاً ويدفع عجلة الأحداث إلى الحركة والمسير مما يدفع القارئ إلى المتابعة والاستمتاع بالفنِّ الروائيّ"[2].

إنّ مهمة الروائيّ قائمة في النصِّ الروائيّ على تحقيق الصراع وحتى خلق اللانسجام مع الوجود الذي تعيش فيه، وقد يكون بين الأشخاص أو بين الحياة التي تعيشها الشخصيّة، أو حتى بينها وبين نفسها: "فمهمة الروائيّ تحوي في جوهرها ما يشبه التضاد أصلاً، فهو يأتي بجزيئات تتنافر فيما بينها لأسباب هي بعض مسار القصة، ويفرض على هذا التنافر شكلاً من فنّه يحقق التناغم في العمل المنتمي بين العناصر المتصارعة، أشبه ما يكون بخلق الهارموني في العمل الأوركسترالي، حين

---

[1] جبرا: الروائي العربي والمجتمع، الآداب: 13.

[2] راغب، نبيل: الدراما الواقعية عند نعمان عاشور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982: 11، 15، 206، وبدير، حلمي: الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1981: 20.

تتمازج أصوات من آلات متباينة، ولكنها تنسجم صوتياً في الصيغة السمفونيّة الكاملة، ولعلّ متعة القارئ، بقدر متعة المبدع، تعود في أصلها إلى خلق هذا الكونيّ الكبير من النشازات المتضادات التي تصطرع في داخله"[1].

لا مناص للكاتب الروائيّ –وفق المنهج الاجتماعيّ– من أن يضفي على شخصياته الروائيّة إيقاعاً خاصاً متفرداً وهذا الإيقاع لا يمكن تحقيقه إلا بطابع الحركة الحيوية أيّ يبث الروائيّ روح الحياة والحركة والنشاط في كلِّ ما يتعلق بشخصيات روايته، كالفكر، والسلوك، والاتجاه، بحيث يجعل لها كياناً مستقلاً يحتفظ بهويتها وسلوكها واتجاهها، ويزيد من فاعليتها في الاعتراك مع الأحداث والبيئة وما يدور حولها بكل منطقية ونمو، فيتحقق له بذلك شخصيّة مثاليّة ونموذجيّة تتمتع بملامح ومزايا من التفكير المستقل: "فالكاتب يرسم نماذجه بدقةٍ متناهية ويحقنها بحيوية فعالة، وهي ما يمكننا تشخيصه "بالكائنات الحيّة" نماذج تتمتع بخصائصها الحيوية، وتسعى إلى التكامل النموي"[2]. وفي الرواية التي يكون الحدث فيها هو المهم والتي يجعل فيها الروائيّ الحدث وتداعيه هو المركز الأول فيها، فإن الروائيّ لا مناص له من أن يمايز بين شخوصه من حيث السلوك والتفكير والمنطق، وإلا فإنّ هذه النماذج من الأشخاص إنما تعكس مزاجية المؤلف فحسب، فكلُّ شخصية إنما تحيط بحالتها الاجتماعية حسب موقعها من البنية الروائية، وتعكس مجريات الأحداث على ذاتها، وكذلك الحدث فهو الشكل من الواقع المرئي أو المرموز يتضح حسب مبررات حدوثه وتطوره في الرواية، كما أنّ أيَّ شكل يختاره الكاتب لا بد وأن يقوم على فلسفة ما تعكس رؤيّة معينة تجري بلورتها عن طريق شخوص الرواية، وبالتالي لا بدَّ من وجود حيز من التفكير المقنع أولاً والمستقل ثانياً والمتميز ثالثاً لكي يصل الكاتب إلى درجة من المعمار الفنيّ، ويجسد من خلاله غايته الإبداعية[3]. ويمكن القول: إنّ براعة الكاتب الروائيّ وقدرته على جعل الشخصيّة تحتفظ باستقلالها الفكريّ ووعيها الخاص يجعل تفاعلها مع الوسط الذي تعيش فيه

---

[1] جبرا: الروائي العربي والمجتمع: 14.

[2] خالد، عدنان علي: ملامح الرواية الأردنية، أفكار، عمان، ع 43، 1979: 33.

[3] انظر:المرجع نفسه: 33–34.

أكثر حيويةّ ونشاطاً، ويسمح للكاتب أن يبث رؤيته من خلالها بطريقة ذكيّة وبارعة بعيداً عن التصريح المباشر. فنجاح الكاتب في ذلك يجعل القارئ غير مصطدمٍ بما ألفه عن حركة الشخصيّة أو ما قد يصدر عنها من شيءٍ مألوف "فالكاتب عادةً يرسم شخصياته ويجعلها تصدر في أقوالها وأفعالها عن منطق الحياة التي أراد لها المؤلف أن تعيشها بوعيها الظاهر أو الخفيّ، حتى إذا مضى القارئ في تفهم هذه الشخصيات لم يجد نفسه مصطدماً بشيءٍ غير مألوف يأباه المنطق أو الذوق. والشخصيات ليست بوقاً ينقل ما يلقى إليه المؤلف من الكلام، فيكون المتكلم هو المؤلف نفسه، لهذا فالواجب أن يبقى للشخصيات كيانها المستقل، وأن تظل حيّة في حركاتها وسكناتها"[1].

إنّ المنهج الاجتماعيّ يرفض أن تكون الشخصيّة الروائيّة منعزلةً عن الواقع ولها قوانينها الخاصة التي تحكمها بل يرى أنَّ الشخصيّة هي جزء من الواقع المعيش وإنّها تلعب دوراً مهماً فيه لأنها تبث في كيانه روح الحياة والحركة فالمهمة الاجتماعية للفنِّ "ترفض أن ترى في الواقع الفني مجرد أشياء منعزلة عن الإنسان على نحو ما تصورته المدرسة الطبيعية كما أنّها ترفض الأنا المنعزل عن الأشياء، كما تصورته المدرسة الرومانتيكيّة"[2]. وفي ضوء ذلك فإنّ الشخصيّة –وفق هذا المنهج– فيها من الصفات الواقعيّة ما يجعلها تحمل على عاتقها كثيراً من المهام والمسؤوليات؛ لأنّها تمثل الذات الإنسانيّة وهدف العمل الفنيّ الذي يهدف للتعبير عن طموح الإنسان من خلالها "فَمُهمّة العمل الفنيّ ليست إعادة نقل العالم بل التعبير عن آمال الإنسان، وقد تقتصر هذه الآمال على مجرد محاولة الهروب من العالم أو قد تبتغي، على العكس، تغييراً، يتوقف ذلك على الذات، فهي إما (أنا) فردية ساخطة وعاجزة وإما تعبير عن قوة جماعيّة تاريخيّة كبيرة"[3]. والفنان هو المحرك الخفيّ لتلك الشخصيات وفق ما يريد ويصبو لتحقيقه، أيّ أن الكاتب الروائيّ يستطيع أن يصور الواقع الاجتماعيّ بالصورة التي يريدها بواسطة حركة

---

[1] تيمور، محمود: دراسات في القصة والمسرح، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ت: 105.

[2] الهواري، أحمد إبراهيم: موقف الشخصية الروائية من الواقع الاجتماعي، الأقلام، ع 12، 1981: 31.

[3] المرجع نفسه: 31.

شخوصه وتصرفاتها في الرواية، والكاتب حرٌّ في اختيار أنماط الشخصيات الروائيّة التي تصور المجتمع وكلُّ كاتب له طريقته الخاصة في ذلك: "فقد يعطينا كاتب لمحةً عن مجتمع –عاداته وتقاليده– من خلال تصرفات أبطال رواياته، وسلوكهم داخل هذا المجتمع فحيناً يعطينا كاتب صورةً لمجتمع ممزق متنافر في رقعة من الأرض حين تتكالب عليه المحن أو الأمراض والحروب، في حين يعطينا كاتب آخر صورةً نقيضةً لهذه الصورة –صورة لمجتمع متمرد ولديه القدرة على تطوير وسائله ومخططاته –والعمل على تحقيق العدالة بشتى الوسائل، وكلُّ ذلك لا يستطيع تحقيقه إلا من خلال شخوصه الاجتماعيّة التي ينبغي أن تكون في الغالب عادية على غرار مزارع أو بقّال أو عامل تمثل الحياة العاديّة اليوميّة"[1]. لذلك لا يمكن تصوير الواقع الاجتماعيّ في الرواية إلا من خلال شخصياتها ومن خلال قدرة الروائيّ على توجيه هذه الشخصيات بطريقة فنيّة بارعة فلا يدعْ القارئ يشعر بأنّ الروائيّ هو الذي يحرك الشخوص، بل يجعل القارئ يتوهم أنّ هذه الشخصيات مخلوقات إنسانية حيّة تعيش وتموت كحياة أيِّ إنسان في الواقع. والكاتب حتى يتمكن من ذلك لا بّد أن ينفعل ويتفاعل معها، فتارة يكرهها وتارة يوافقها الرأي، وتارة يخالفها فيه، وتارة أُخرى يصفح عنها. ويجب عليه أن يكشف دواخلها سواء أكانت مزيفةً أم أصيلةّ فهو يعيش معها ويشعر بمشاعرها سواءً أكانت حزينة أم سعيدة، حتى يصبح كأنّه واحدٌ منهم، فإنّه إذا استطاع أن يحقق كلَّ ذلك استطاع أن ينجحَ بوصفه ابناً للمجتمع الذي يريد التعبير عن رؤيته سواء أكانت إيجابية أم سلبية، وكما يقول أحمد الهوّاري "المفروض في الروائيّ أن يجعل القارئ يتعرف في ودٍّ على شخصياته، وهي المخلوقات التي جادت بها قريحته فينبغي عليها أن تتكلم، وتتحرك وتحيا، بوصفها مخلوقات إنسانيّة ولا يتأتى له ذلك إلا إذا توافرت له القدرة على تصوّر أبعاد الشخصيّة ذاتها، وهو لا يستطيع أن يعرفهم إذا لم يكن بوسعه أن يحيا معهم في واقعيّة كاملة مستندة إلى الألفة، ويترك شخصياته تتنفس وتحيا وتصطدم مع تيارات المجتمع حتى تعبِّر في أمانة عن موقفها وإيمانها بشيءٍ تدافع عنه"[2].

---

[1] خالد: ملامح الرواية الأردنية: 37–38.

[2] الهواري: موقف الشخصية الروائية من الواقع الاجتماعي: 36.

ومن الجدير بالذكر أن الروائيّ لا يصوغ أفكاره ورؤيته بعيداً عن واقع هذه الشخصيات بل يصوغها في ظلّ هذه الحيويّة التي أشرنا إليها مع المحافظة على الغرض الفنيّ للرواية وفي ذلك يقول محمد غنيمي هلال: "الأشخاص في القصة مدار المعاني الإنسانية، ومحور الأفكار والآراء العامة، ولهذه المعاني والأفكار المكانة الأولى في القصة منذ انصرفت إلى دراسة الإنسان وقضاياه، إذ لا يسوق القاص أفكاره وقضاياه العامة منفصلة عن محيطها الحيويّ، بل ممثلة في الأشخاص الذين يعيشون في مجتمع ما، وإلا كانت مجرد دعابة، وفقدت بذلك أثرها الاجتماعي وقيمتها الفنيّة معاً، فلا مناص من أن تحيا الأفكار في الأشخاص وتحيا بها الأشخاص، وسط مجموعة من القيم الإنسانية يظهر فيها الوعي الفرديّ متفاعلاً مع الوعي العام، في مظهر من مظاهر التفاعل، على حسب ما يهدف إليه الكاتب، في نظرته إلى هذه القيم، وفي أغراضه الإنسانية، ولا مناص من اتساق هذه الأغراض مع الغرض الفنيّ. وهذا مظهر الصراع النفسيّ أو الاجتماعيّ يقوم به الأشخاص ضد المجتمع وعوامل الطبيعة، وقد يقوم به الشخص ضد نفسه"[1].

إنّ المنهج الاجتماعي يعزز الاتصال بين الفنِّ والواقع ويقر بأنّ الفنَّ لا يستطيع أن يبقى معزولاً عن بقية المظاهر الجارية في الحياة الاجتماعية، وأنّه وهو يتلامس معها يغتني بذاته وفي جوهره الفنيّ نفسِه، فالكاتب الروائيّ بصفته فناناً مبدعاً عندما يبدأ بعرض شخوصه في الرواية لا بد أن يمزج فكره الفنيّ بالشخصيات الحيّة التي تعيش في المجتمع حتى تصبح أكثر إثارة ودلالة في ذهن القارئ، والكاتب الجيد هو من يستطيع أن يوسع مدارك شخوصه لتعبر عن معاني إنسانيّة عميقة، وكلُّ ذلك يتحقق بعد أن ينحي التفصيلات غير الضروريّة والمهمة في فكرة الرواية. يقول "فورستر": "الكاتب يخلق أشخاصه، مستوحياً في خلقهم الواقع، مستعيناً بالتجارب التي عاناها أو لحظها، وهو يعرف كلَّ شيءٍ عنهم، ولكنّه لا يفضي بكلِّ شيءٍ، فلا يصح أن يذكر تفصيلات الحياة اليوميّة، إذا كانت لا تمتُّ بصلة إلى فكرة الرواية ولا تدل على الحال النفسيّة لأشخاصه، أو العادات والتقاليد ذات السلطان في المجتمع، وذلك كالتفصيلات التي تمتُّ بصلة إلى مجرد طعام أو

---

[1] هلال: النقد الأدبي الحديث: 526.

شراب أو نوم أو مرض لم يكن له أثرٌ في تطوير القصة، وما إلى ذلك من أمور الحياة التافهة التي تشغل عادةً جزءاً كبيراً من واقع حياة الفرد، وإنما يُعنى بما يخص الصلات الإنسانية والنوازع النفسية، وفي هذا لا تكون الشخصيات صورة طبق الأصل من الواقع، بل يبعد بها الفن والخيال عن الواقع بقدر ما يهدف الفن إلى تصوير المعاني الإنسانية لا المادية المجردة في ماديتها لذاتها"[1]. فمهمةُ الروائي في بناء شخوصه –كما يبدو من كلام "فورستر"– مقترنةٌ بعملية الانتقاء والعزل فهو يختار تفصيلات تلائم وجود الشخصيّة وتحقق فكرة الرواية ويعزل تفصيلات لا ضرورة لوجودها، ويوسع من مداركها حتى تصبح الشخصية ذات دلالات إيحائية تتعدى الهمَّ الفرديّ لتشمل الهم الإنسانيّ، وهذا "الإيحاء هو الذي تظهر فيه ذاتيّته، وهو ما عناه "موریاك" حين دعا الكتاب إلى الرجوع عن اتباع حقيقة الواقع في حرفيته في المسرح والقصة على سواء، وهذه المهارة في الاختيار والعرض لا تتوفر إلا لكبار الكتاب"[2].

ومما تقدم نستطيع أن نخلص إلى أنّ المنهج الاجتماعي في دراسة الشخصيّة قد أفاد من الدراسات الاجتماعية التي تناولت الشخصيّة وأقام دراسته عليها، ولكنّ هذا المنهج لم يلتزم بأخذ صورة الشخصية كما هي تماماً بالواقع بل سعى إلى التغيير في تفصيلاتها وما يختص بها حتى تصبح صورةً حيّة تقبلها مخيلة الروائيّ التي تعد سدنته المنيعة وأساس فنه والتي لا يستطيع التخلي عنها والإضعاف من شأنها؛ لأنّ "الحقيقة الفنيّة التي يسعى إليها لا يمكن الحصول عليها إلا بفضل المخيلة الإبداعية"[3]، عن طريقها يستطيع الروائيّ أن يزيد من حركة الشخصيات ويجعلها في حالة حركة مستمرة وصراع دائم، وهو لا بدّ أن يقيم هذا الصراع ليس على

---

[1] فورستر، أ.م.: أركان الرواية: 50–51، وانظر: ديتشيز، دافيد: الأدب والمجتمع، ترجمة: عارف حريفه، وزارة الثقافة، دمشق، 1987: 262، وحسن، عمار علي: النص والسلطة والمجتمع، مطبوعات مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية، القاهرة، 2002: 257، بسطاويس، رمضان: البطل المعاصر في الرواية المصرية، إبداع، ع 6، 1984: 120.

[2] هلال: النقد الأدبي الحديث: 528–529.

[3] لافريسكي: في سبيل الواقعية (بيلنيسكي، وتشيرنيسفسكي، وديرليويوف)، ترجمة: جميل ناصيف، علم المعرفة، بيروت، د.ت.: 131.

المستوى الخارجيّ فقط، بل لا بدَّ له أيضاً أن يقيمه على المستوى الـداخليّ الـذي يمثل تصارع نوازع الشخصيّة وتناقضها، على ألا يضرَّ هذا التنـاقض بـضرورة تعاونها وتضامنها معاً وحتى يبرز منطقها الحيويّ وهذا أقوى معنى اجتماعي تنفرد به الرواية، "فكلُّ شخصيةٍ من شخصياتها، هي عالمٌ، ذو دلالـة اجتماعيـة ونزعـة إنسانية، وهذا هو الأساس الذي يسمى "المعنى العالميّ" والتي تدل عليه الشخصيات بمنطق حياتها لا بالنّص والشرح، وفي هذا تبدو أصالة الكاتـب، وحتـى لـو أراد الكاتب أن يصور في روايته شخصيات تافهة، مطمورة الوعيّ، ممحـوة الوجـود، ليكشف عن مآسي اجتماعية، فليس معنى ذلك تفاهة التصوير، بل أنَّ هذا النوع من الشخصيات أشقُّ في الخلق الأدبيِّ من الشخصيات العاديّة"[1].

2.3.1المنهج النّفسيّ

إنّ أول استعمال لكلمة شخصيّة كان يعزى للألمان الذين أطلقوا (persona) على القناع (mask) الذي يرتديه الممثل على خشبة المسرح لكي يمثل دوراً معينـاً ويشير ذلك إلى جانب المظهر (appearance) في شخصيّة الإنسان كمـا يدركـه الناس في المجتمع، ولكن ثمةَ بعض المعاني التي تشير إلى جانب المظهر إلى تلـك السمات التي تقيمها اختبارات الشخـصية (personality testing)، وإلـى تلـك السمات أو العوامل المتـضمنة فـي عمليّـة تكيـف الشخـصيّة (personality adjustment) وقد تشير هذه اللفظة إلى الدور الذي يقوم به الممثل في الأعمـال الدراميّة؛ ولذلك يقال فلان يقوم بشخصيّة طيبة أو شريرة، فقد يـشير اللفـظ إلـى المظهر الخارجيّ حتى لو كان المظهر غير صحيح، كما أنّها تشمل الذات الحقيقيّـة والداخليّة للفرد[2]. وباختصار فإنّ الغرض من استعمال القناع هو "تشخيص الخلـق الذي يقوم بدور من أدوار المسرحيّة، فهو بمثابة عنوان عن طباع الشخص ومزاجه

---

[1] هلال، محمد عنيمي: النقد الأدبي الحديث: 570-571.

[2] انظر: عيسوي، عبد الرحمن محمد، علم النفس والتربية والاجتماع، دار الراتب الجامعيـة، بيـروت، ط1، 1999: 40-41. وانظر: الزيادي، محمود: أسس علم النفس، مكتبة سعيد رأفـت، القـاهرة، ط1، 1972: 422.

الخلقيّ، ويشمل هذا المعنى الممثل والدور الذي يقوم به أو الصفة الظاهرة (الوجه المستعار) والصفة الطبيعيّة (الممثل)"[1].

ولعلّ علم النفس قد أفاد من هذا الاستعمال القديم لمسمى الشخصيّة "فيونج" تعرض للشخص والقناع وحاول التفصيل فيهما: فهو يرى أنَّ الشخص يظهر في المواقف العاديّة التي لا يتعرض فيها للخطر بصور تلقائية، وهو بهذه الصور لا تظهر إلا سماته الأصليّة التي تجسد توافق سماته الداخليّة؛ التي يتصف بها مع سماته الخارجيّة فيكون المظهر الداخليّ يوافق المظهر الخارجي. أما في المواقف غير العاديّة الذي يضطر فيه الشخص للتعامل مع الآخرين فإنّه لا مناص له من اللجوء إلى القناع وذلك لأنّه يريد أن يضع ذاتاً أخرى بالإضافة إلى ذاته الحقيقيّة وهذه الذات المصطنعة مختلفة عن الذات الأصليّة، ولعلّ الذي يدفعه إلى ذلك هو السعي إلى تحقيق مآربه؛ لذلك "فيونج" يجزم بأن الشخصية غير ثابتة ولا تستقر على حال، وأنّ سماتها أيضاً غير ثابتة؛ لأنّ الخصائص فيها تتبع لمعيار التغير والتطور، وأن ما يرى من خصائص لها ليس إلا جانباً ظاهريّاً تتقنع به. أما الجانب الخفي أو المستتر فهو غير واضح للعيان، ولا يستطيع أن يدركه الناس من الخارج، بل يجدر التفكير والتفحص للكشف عن حقيقة هذه الشخصيّة كما يلزم معاشرتها حتى يتسنى معرفة جوهرها، فما لم تعاشر الشخص وتكوى بناره فلا يمكنك أن تعرف لحظات هيجانه وثورته أو هدوئه واستقراره، وكم مبتسم يظهر لك الودَّ والصداقة ولكنّه في الحقيقة يخفي لك الغل والحقد والشراسة، وكم من شخصٍ في الوقت نفسه يبدو للحظة الأولى أنّه عصبيّ ومتهور ولكن حين التعرف عليه، والتعامل معه، يبدو سميحاً طيب القلب لا يحمل لغيره شراً أو كيداً بل يحب الخير لكلِّ من تعاملوا معه[2]. ويبدو من ذلك أن "يونج" يشير إلى ازدواج الشخصيّة وهذا الازدواج ليس من السهل كشفه وتحديد سماته الرئيسة لأنّ تقلبات الشخصيّة وتغيراتها مستمرة ترفض الثبات والاستقرار على حال، وهذا ما رآه وليم جيمس بأنّ

---

[1] هداية: الشخصية الروائية عند الطاهر وطار: 5.

[2] انظر: البسيوني، محمود: الشخصية الفنية (دراسة اجتماعية نفسية تربوية جمالية)، دار المعارف، مصر، 1976: 73-74.

"الشخص لا يظهر في المواقف المختلفة على أساس أنَّ له شخصيةً واحدة، وإنما في كلِّ مجالٍ يدخل فيه تبرز له الشخصيّة المتلائمة مع هذا المجال، ولذلك لا يُرى من نفس الزاوية، ولا بنفس الإدراك الذي يُوازي بها في الحالة الأولى"[1].

اللافت للنظر أنَّ الروائيين أفادوا من فكرة القناع حتى صار عندهم آليّة فنيّة مهمة يلجأون إليها لتجنب المباشرة في الفنِّ الروائيّ، ولخلق موقف دراميّ أو رمز فنيّ يضفي على صوت الروائيّ نبرة موضوعيّة تجعله بعيداً عن ذهن القارئ، فهي الملاذ الكبير للروائيّ كي يستطيع أن يبث أفكاره عن طريقه دون أن يظهر نفسه فالراوئيّ قد يلجأ إلى اتخاذ شخصيّة تراثيّة أو شخصيّة من أرض الواقع يتقنع بها لتعبر عن رؤيته لواقع معين، وبذلك فإنّ القناع يحرِّر الروائيّ من أسرِ التدخل في سرد الأحداث ويحقق له أن يخفي ذاته وهذا من سمات الفنِّ ككل "لأنّ الموضوعيّة سمة بارزة في الفنّ والكلُّ يريد أن يبتعد عن الذاتيّة، فالفنان يبحث عن قناع أولاً ليخفي ذاته الطبيعيّة، وفي المقام الأخير كي يكشف عن ذاته المبدعة، وهذا المفهوم يأتي بالطبع من الدراما"[2]. وغالباً ما يلجأُ الروائيّ إلى السارد ليجعله قناعاً له حيثُ يجعله يقوم بمهمة رواية الأحداث وتتابعها ويلقى على كاهله مهمة سرد العالم الروائيّ كلّه بكلِّ تحركاته فيكون السارد بذلك "كائناً خارقاً يبدعه المؤلفُ ويتخذ منه قناعاً ليشرح ويفسر ويُؤول ويرتب الأحداث ويقدم ويؤخر لتقاسم الشخصيات مهمة سرد الوقائع والأحداث وتتحدد مصائرها بنفسها دون الواسطة التقليديّة المتمثلة في هذا السارد العالم بالمصائر والمدرك لخفايا النفوس والمؤرخ لمسيرة الشخصيّة الروائيّة"[3].

إنّ الروائيّ عندما يتخذ لشخصياته الروائيّة قناعاً تراثياً أو أسطورياً قديماً لا بدُّ أن يخضعها لمعيار التغير؛ فيجب عليه أن لا يأخذ هذه الشخصيّة بكلِّ صفاتها وملامحها وماهيتها القديمة، بل يجب أن يَعْمدَ إلى تحوير بعض ملامحها ويشربها

---

[1] البسيوني: الشخصية الفنية (دراسة اجتماعية نفسية تربوية جمالية): 73.

[2] فرأي، نورثروب: الماهية والخرافة، دراسات في الميثولوجيا الشعرية، ترجمة: هيفاء هاشم، وزارة الثقافة، دمشق، 1992: 358.

[3] الباردي، محمد: الشخصية الروائية والقناع في أعمال جبرا إبراهيم جبرا، مجلة فصول، ع 4، 1997: 34.

طابع العصر الذي يعيشه، كي تكون أكثر دلالةً وعمقاً في فكر القارئ يقول خليل الموسى: "الروائيّ عندما يستدعي شخصيةً ما ينبغي عليه تحوير بعض ملامحها وهيمنة الحاضر على الماضي"[1]. فالروائيّ سواء لجأ إلى اتخاذ أقنعة من الشخصيات التراثيّة القديمة أو من الشخصيات الحاضرة، فإنّ قدرته على توظيفها في النصِّ السرديّ هي التي تعد المانح الأول لفنيّة الشخصيّة وحتى إن اختيار الروائيّ لهذه الشخصيات قد يمنح النصَّ الروائيَّ أبعاداً إنسانية كبيرة فكلما كانت الشخصيّة التي يختارها ذات صدى في واقعها الذي عاشت فيه كلَّها كانت أكثر قدرةً على الإيحاء ومنح الدلالة، فالشخصيات التراثيّة المعروفة بمآسيها مثلاً "أكثر غنىً وأصالةً وشمولاً، فهي تعني بانفتاحها على هذه الينابيع الدائمة التدفق بإمكانات الإيحاء ووسائل التأثير، وتكتسب أصالة وعراقةً باكتسابها هذا البعد الحضاري التاريخيّ، وأيضاً تكتسب شمولاً وكليّةً بتحررها من إطار الجزئيّة والآنيّة إلى الاندماج في الكليّ والمطلق، لأن النماذج التراثيّة التي يختارها الفنان تمكنه من الخروج عن نطاق ذاتيّته المغلقة إلى تجربة الإنسان في هذا العصر وفي كلِّ العصور"[2].

أما عن الأسباب التي تدفع الروائيّ إلى القناع فأكثرها يعود إلى الظروف السياسيّة والاجتماعيّة التي قد يمر بها الروائيّ، فالروائيون العرب مثلاً أغلبهم غيرُ راضين عن واقعهم الذي يعيشون فيه؛ لذلك كثيراً ما كانوا يبحثون عن حلول لهذا الواقع دون إظهار حقيقة شخصياتهم، ولعلَّ هذا لم يكن مقصوراً على العرب فقط بل أيضاً كان عند بعض أدباء الغرب فالدكتور لويس عوض يستخلص من خلال دراسته للأدب السياسي والاجتماعي في الغرب ماذا يؤرق الأدب الأوروبيّ فهو يرى أن دراسته هذه "تدلنا مثلاً على أن المثقفين الفرنسيين في السنوات الأخيرة يعيدون تقليب صحائف تاريخهم القديم والحديث والمعاصر لمزيد من استجلاء رموزهم السياسية، فهم يكثرون من التأمل في تاريخ الثورة الفرنسية ويطيلون من

---

[1] الموسى، خليل: بنية القناع في القصيدة العربية المعاصرة، الموقف الأدبي، ع 336، 1999: 58.

[2] عشري، علي: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة، طرابلس، ط1، 1978: 19.

التفرس في شخصيات "دانتون" و"روبسبيزوسان جوست"، ربما بحثاً عن النموذج الثوريّ الذي تحتاج إليه المجتمعات في عصر التحول"[1]. ومن الجدير بالذكر أنّ فكرة القناع وتمثلها لم تكن جديدة في أدبنا العربيّ فهي موجودة في عصور سالفة لأدبنا الحديث فنلحظ وجودها في فن المقامات وخاصة مقامات بديع الزمان الهمذاني "وقراءة بسيطة لشخصيات أبطاله تثبت ذلك، فأبو الفتح الإسكندريّ بطل مقامات الهمذاني يتقنع في كلِّ مقامة بقناع جديد، ويتخذ شخصيّة مختلفة عن الشخصيات التي قام بها من قبل، فقد يكون في هذه المقامة متسولاً، وفي تلك أميراً، وتجده في مقامة أخرى أعمىً أو شيخاً أو شاباً، وربما رأيته في أخرى قائداً أو خطيباً أو فقيهاً ولغوياً وشاعراً أو واعظاً زاهداً، وتجده ذا نسبٍ شريفٍ أو عالماً، كما تجده دجالاً أو شاكياً أو بخيلاً، وهو يجيد كلَّ هذه الأدوار ويتقنع بقناع هذه الشخصيات وهو لا يكتفي بتقمص الشخصيّة من الخارج، وإنما يتلبس نفسيتها ومهنتها وفنون القول فيها، فهو ممثل بارع ومتقنع ماهر"[2]. ولعل تقلب هذه الشخصية يعود إلى ما قاله "يونج" بأنّ الشخصيّة ليست ثابتة بل مرنة متعددة الجوانب أيّ "أنَّ الشخصيّة هنا تتخذ قناعاً لتضفي على ذاتها الأصليّة ذاتاً أخرى، تتوقع من المجتمع الذي يتعامل معها تقبلاً لها، واعترافاً بها، وهو من خلاله يستطيع أن يحقق مآربه"[3]. فأبو فتح الأسكندريّ لو لم يلجأ إلى ذلك القناع ويضفي ذاتاً أخرى على ذاته لما استطاع أن يصل إلى هذا المستوى من البراعة والبناء الفنيّ المتصل.

لقد تعددت تعريفات علم النفس للشخصيّة فقد كان أغلب الباحثين ينظرون إليها من زاويتهم الخاصة، فمنهم من ركز على الذات الداخليّة للشخصيّة الإنسانيّة المعقدة، ومنهم من ركز على الذات الخارجيّة لها. ولعلّ طبيعة الشخصيّة الإنسانية وعدم استقرارها هي التي فرضت مثل هذا الاختلاف، ففريدنبرغ يرى في كتابه "علم نفس الشخصيّة والتوافق"، "أنّها نظام ثابت من الخصائص المعقدة الذي عن

---

[1] عوض، لويس: أقنعة أوربية، دار ومطابع المستقبل بالفجالة والإسكندرية، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1986: 5-6.

[2] الموسى: بنية القناع في القصيدة العربية المعاصرة: 59-60.

[3] البسيوني: الشخصية الفنية: 73.

طريقه يمكن تعيين هوية نمط الفرد"[1]. و"يعرِّفها ماكنون سنة 1944 والبورت سنة 1937 ورورياك سنة 1927 بأنّها التنظيم الثابت إلى حدٍّ ما، لخلق الفرد وصفاته المزاجيّة وذكائه، وصفاته الجسميّة، حيث تتحدد باندماجها معاً، تكيفه مع البيئة"[2]. ويؤكد ايزنك "أنّها تنظيم يتفاوت ثباته، وبقاؤه لخلق الشخص ومزاجه وفكره وبنيته الجسميّة"[3]. أما روشكا فيعرفها بأنّها "التنظيم الديناميّ المتكامل أو التركيب الموحد للخصائص النفسيّة التي تتصف بالثبات وبدرجة عاليّة من الاستقرار متضمنة المظهر العقلي الخاص بالإنساني"[4]. وهو في تعريفه يركز على التنظيم الديناميّ لشخصية الفرد ويشير إلى أنها تتصف بالثبات النسبيّ إذا بقيت بعيدة عن العوامل المحيطة بها، أما إذا تعرضت لعوامل اجتماعيّة، أو أيِّ ظرف يحيط بها فإنّها سرعان ما تتغير وتتبدل، لذلك فالشخصيّة عنده هي "حصيلة أنواع النشاط، التي يمكن اكتشافها بالملاحظة الحقيقية، في فترة طويلة من الوقت، لتوفير معلومات ثابتة"[5].

في حين يرى فالادون أنّها "بنيّة نشيطة موحدة كاملة، تحقق وحدة نسبية وتواصلاً مع الزمن، لمجموع الأجهزة التي تأخذ في الاعتبار خصوصيات كل فرد وطريقته في الشعور والتفكير والعقل والفعل في المواقف المحسوسة"[6]. ففالادون ينظر إليها ليس على أساس أنّها محصلة مستوى واحد فقط بل ينظر إليها على أنها حصيلة مستويين؛ مستوى داخلي يمثل ما ينتابها من أحاسيس ومشاعر وميول، ومستوى خارجيّ يمثل ما يصدر عنها من أفعال في الواقع المحسوس وهذا ما يجعلها عنده بنسبة موحدة متكاملة ذات حركة حية ولعلّ هذا يقرب مما قاله ميخائيل

---

[1] الجبوري، محمد محمود: الشخصية في ضوء علم النفس، مطبعة دار الحكمة، بغداد، 1990: 19.

[2] مهنا، عطية وآخرون: الشخصية والصحة النفسية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1960: 5-7.

[3] مراد، يوسف: الكتاب السنوي في علم النفس، دار المعارف، القاهرة، 1904: 346.

[4] روشكا، الكسندر: الإبداع العام والخاص، ترجمة: غسان عبد الحي أبو فخر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1989: 49.

[5] الشيخ، يوسف محمود، وجابر عبد الحميد جابر: سيكولوجية الفروق الفردية، دار النهضة العربية، القاهرة، 1964: 341-342.

[6] فالادون: نظريات الشخصية، ترجمة: علي المصري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1990: 6.

أسعد عندما قال: إنّ الشخصيّة هي "المجموع الكليّ لاستعدادات الفرد العضويّة والداخليّة وميوله ونزعاته وشهواته وغرائزه، إضافة لاستعداداته المكتسبة"[1]. واللافت للنظر أن ريموند كاتل يؤكد على القيمة التنبوئية للشخصيّة ويجعلها الأساس في تعريفه فالشخصيّة عنده هي "ما يمكننا من التنبؤ بما سيفعله الشخص، عندما يوضع في موقف معين، وإنّ الشخصية تختص بكلِّ سلوك يصدر عن الفرد سواء أكان ظاهراً أم خفياً"[2].

إنّ تعريف فرويد للشخصيّة انتشر في كلِّ مجالات علم النفس والعلوم الأخرى؛ فقد كان تعريفه لها يقوم على التفصيل والشمولية فهو ينظر إليها على أنّها "تتألف من مجموعات ثلاث، من الأنظمة الفرعية (الهوَ) و(الأنا) و(الأنا الأعلى) ولكل منها خصائصها الذاتيّة المميزة، ومن الممكن التعبير عن جميع الوظائف التي تنجزها مقومات الشخصيّة بهذه الأنظمة الثلاثة الفرعيّة"[3]. وتنافس الطاقة النفسيّة المتاحة "ويسمى فرويد (الهوَ) آلة من الفوضى والوعاء الذي يتضمن الإثارات الهائجة ولا يوجد في (الهو) أيُّ تنظيم منطقي، لهذا ربما توجد فيه قوى دافعة يناقض بعضها بعضاً، كذلك ليس لها حسٌّ خُلُقيٌّ بل يحكمها مبدأ اللذة"[4]. لذلك تظهر في كتاباته أهمية "عاملين: الجنس، والعدوان، في تفسير كثير من أنواع السلوك البشري التي يمكن تتابعها ظاهرياً عند الأفراد، كما تتضح فكرته في تقسيم العقل إلى شعور ولا شعور، جزء ظاهر وآخر مختلف، وكذلك نفوره عن كثير من العقد النفسيّة التي يكونها الفرد في صراعه مع البيئة، الأمر الذي تتشكل وفقاً له أنواع سلوكه واستجاباته للحياة بوجه عام"[5].

---

[1] أسعد، ميخائيل: شخصيتي كيف أعرفها؟ دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1987: 25.

[2] عبد الخالق، أحمد محمد: الأبعاد الأساسية للشخصية، الدار الجامعية للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط2، 1983: 4.

[3] دافيدوف، لندال: الشخصية والانفعالات، ترجمة: سيد الطواب، محمود عمر، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، القاهرة، ط1، 2000: 52.

[4] دافيدوف، لندال: مدخل إلى علم النفس، ترجمة: سيد الطواب، محمود عمر، دار ماكجروهيل للنشر، نيويورك، ط2، 1980: 584.

[5] البسيوني: الشخصية الفنية: 75.

يعتقد فرويد أنّ الذات أو الأنّا تظهر خلال نمو الأطفال لتتحكم في تعاملاتهم اليومية مع البيئة في أثناء تعلمهم، وأنّ هناك أشياءً منفصلة عن حاجاتهم ورغباتهم، وقد كانت الذات جزءاً من (الهوَ) الذي عُدل بسبب القرب من العالم الخارجي، وأخذ المطالب الأساسية للذات هو تجريد الموضوعات الحقيقة لإشباع حاجات (الهو) كما يجب على الذات أن تهتم بمطالب كل من (الهو) والواقع والتوفيق. فالأنا عنده لا يشبه (الهو)، هو مضبوط وواقعيّ ومنطقيّ، فالذات عنده تعمل على مبدأ الواقع، إذ أنها تؤجل إشباع رغبات الهو حتى تواجه موقفاً أو مضموناً مناسباً، وبالمقارنة مع الهو فإنّ الأنا تستخدم عملية التفكير الثانويّة، فهو يخلق أساليب واقعيّة لإشباع حوافز الهو مثال: عندما تكون جائعاً مثلاً ربما تكوِّنُ الذات فكرة الذهاب إلى المطعم، وتعد أحلام اليقظة مثالاً لعملية التفكير الثانويّة التي توضح كيف يحيط مبدأ الواقع بالذات أو الأنا، ونادراً ما يخلطُ الناس بين الواقع والخيال. أما الأنا العليا فيعتقد فرويد أنّها تتكون من الأنا عندما يتقمص الأطفال الصغار والديهم، ويستوعبون قيودهم، وقيمهم وعاداتهم، إنه شعوريّ في جوهره. إلا أنّه يعمل مستقلاً تماماً ويجاهد من أجل الكمال والمثاليّة والتضحيّة بالذات والبطولة، وهذا المكون للشخصيّة يكافئُ الذات على أنواع السلوك المقبول، كما يخلق الشعور بالذنب ليعاقبها عندما تتعارض الأعمال والأفكار مع المبادئ الخلقيّة، وتؤثر الأنا العليا في الأنا مثلما يفعل (الهو) حتى يتم الانتباه للأهداف الخفيّة وليس مجرد الأهداف الواقعيّة البسيطة كما تجبر (الهو) على كبت الدوافع الحيوانيّة[1]. لذلك فالأنا الأعلى والأنا والهو تعد ثلاث ركائز حيّة تجري فيها العمليات العقليّة للشخصيّة وهذه الركائز في حركة تغير واستمرار حركيّ دائم بحسب الظروف التي تمرُّ بها، وهذه الركائز أيضاً متصلة لا تكف عن التفاعل فيما بينها.

يبدو لي بعد التعريفات السابقة لمفهوم الشخصيّة في ضوء علم النفس أن أشمل هذه التعريفات وأقربها إلى حقيقة الاتجاه النفسيّ هي التعريفات التي ركزت على الخصائص النفسيّة للفرد الإنسانيّ، بالإضافة إلى تفاعل هذه الخصائص مع

---

[1] انظر: دافيدوف، لندال: مدخل إلى علم النفس: 583–584، انظر: البشتاوي، يحيى: بناء الشخصية في المسرح الملحمي، أفكار، ع 152، 2001: 45.

الوسط الذي تعيش فيه الشخصيّة، فبذلك يتحدد على أساسي تفاعلها واندماجها بالوسط سلوكُ واتجاهاتُ الفرد، كما في تعريف فرويد الذي كان أكثر تفصيلاً لماهية الشخصيّة الإنسانيّة ببعدها النفسيّ خاصة وأبعادها الأخرى عامة. أما التعريفات التي انصبت على المستوى الخارجيّ والتي جعلت الطبيعة الاجتماعيّة للفرد هي أساس سلوكه وهي التي تسيطر على باطنه النفسي ونوازعه الداخليّة فهي تعريفات تظل بعيدة إلى حدٍّ ما عن المفهوم النفسيّ للشخصيّة لأنّها تحرمنا من كشف نوازعها التي لا تخضع للمستوى الخارجيّ فقط بل هي "تكوين اختزاليّ يتضمن الأفكار والدوافع، والانفعالات، والميول، والاتجاهات والقدرات والظواهر المتشابهة، وكلُّ الموضوعات التي لها علاقة بطبيعة الشخصيّة، أصلها، وتطورها أو تغييرها"[1].

لقد ظهر كثير من الروايات التي اهتمت بالجانب النفسيّ للشخصيّة وحاولت كشف انفعالاتها وسلوكها بأسلوب فنيٍّ بارع وقد أُطلق على مثل تلك الروايات "الروايات النفسيّة التي يسعى فيها الروائيّ بالدرجة الأولى إلى تحليل المشاعر والنزعات الفرديّة، والجماعيّة، ويتوخى فيها تصوير الطبائع والعادات والتقاليد التي تتحكم بسلوك الأشخاص، وتسود في بعض البيئات والمجتمعات، وقد يجيُّء عمل الروائي تطبيقاً لفرضية نظرية علم النفس، ويحاول الكاتب إثباتها بالحدث القصصيّ وأبطاله وهو لون ينتشر كثيراً في الآداب الغربية وعند العديد من الكتاب الإنجليز والروس والأمريكيين"[2]. ويبدو أنّ هذا الصنف من الروايات لقي رواجاً كبيراً لدى الجمهور، ولعلّ ذلك بسبب المتعة الكبيرة التي يجدها المتلقي أثناء قراءة العالم الروائيّ لهذا الصنف من الروايات. وفي ظني أنّ الشخصيات هي أحد الجوانب الجذابة في هذا الصنف؛ لأنها تحمل العواطف والمشاعر المرتبطة بكلِّ عنصر من عناصر الرواية، وهذه المشاعر والعواطف قد تأتلفُ ومشاعرَ القارئ فتزيد من متعة القارئ؛ "لأنَّ المتعة التي يحسُّ بها القارئُ عندما تتبع خطَّ سير الشخصيّة الإنسانيّة

---

[1] ريتشارد، س. لازورس: الشخصية، ترجمة: سيد محمد غنيم، محمد عثمان نجاتي، دار الشروق، عمان، ط 4، 1993: 26.

[2] عاصي، ميشال: المعجم المفصل في اللغة والأدب، المجلد الأول، دار العلم للملايين، ط1، 1987: 683-684.

في القصة، ناتجة عن تلك الأواصر التي تنعقد بينها مُشَابَهةٌ منه، وهكذا تكون قراءة القصة بالنسبة إليه عمليّة بوح واعتراف، وهو يشعر بلذّة هذا الاعتراف السريّ، الذي لا يطلع على خوافيه إنسانٌ"[1]. فالاهتمام بالشخصيّة في الرواية النفسيّة ليس مفروضاً على القارئ بل أنّ هناك "ميلاً طبيعياً عند كلِّ إنسان، إلى التحليل النفسيّ ودراسة الشخصيّة، فكلٌّ منا يميل إلى أن يعرف شيئاً عن عمل العقل الإنسانيّ، وعن الدوافع والأسباب التي تدفعنا إلى أن نتصرف تصرفات معينة في الحياة كما أنّ بنا رغبة جموحةً تدعونا إلى دراسة الاختلافات الإنسانية والعوامل التي تؤثر فيها، ومظاهر هذا التأثر"[2].

إنّ سلوك الشخصية وميولها ونوازعها يأخذ الحيز الأكبر في الرواية النفسيّة، وإنّ كتاب هذا النوع من الروايات أفادوا إفادةً كبيرةٌ من علم النفس الذي درس الأبعاد الداخليّة، والخارجيّة للشخصيّة وكلُّ ما يؤثر فيها "فكثير من كتاب الروايات الغربيّة والعربيّة أفادوا من هذا العلم وراحوا يسجلون كلَّ ميول الفرد الموروثة واستعداداته الفطريّة، ثم عكسوا هذا كلَّه على صفحات العمل الروائيّ، مُبينين سلوك الشخصيّة من خلال الاهتمام بدراسة العقل الباطن للفرد"[3]. فمن المؤكد أنّهم أفادوا من وجهات النظر النفسيّة التي درست الشخصية وكشفت عن دوافعه الذاتية وفسرت سلوكها واتجاهاتها واعتبرتها عالماً مبنياً على العواطف والشعور: "على أنّ ميل الروائيّ إلى وصف سلوك الشخصيّة وانفعالاتها بناءً على المعطيات النفسيّة لم يكن منظوراً إليه دائماً باحترام، بل أنّه قد أثار انطباعات غاية في السلبية، فقد اعْتُبِرَ الروائي شخصاً عصابياً يعبر عن دوافعه الداخليّة أكثر مما يسلط الأضواء على المسرح المظلم للذات البشريّة، وقيل: إنّ الروايّة ربما كانت طريقته الخاصة لتعريف عصابه وعرضه لضوء الشمس، بل ذهب بعضهم إلى حدِّ النظر إلى الإنتاج الروائيّ كما لو كان تجربة تعويضية ليس غير"[4].

---

[1] نجم: فن القصة: 52.

[2] المرجع نفسه: 51-52.

[3] محمد: الشخصية في العمل الروائي: 25.

[4] بحراوي: بنية الشكل الروائي: 300.

ومن الجدير بالذكر أن النقاد أنفسهم انقسموا في نظرتهم إلى البعد النفسيّ للشخصيّة فمنهم من ركَّز عليه وأكد على أهميته مثل "هنري جيمس" الذي كان ينظر للرواية على أنّها وصفٌ لطبائع الشخصيّة ونفسيتها وأمزجتها وكلُّ ما يتعلق بها من عواطف وشعور لأنها –في زعمه– هي التي تحرك الشخصيات داخل النص السرديّ. ومنهم من لم يرضَ بهذا الزعم وأكد على أن أهمية الشخصية لا تأتي من تعقيدها أو كثافتها النفسيّة، وإنما تأتي من قدرتها على إقناعنا بتطابقها مع تصور معين للفرد. وقد برهن "تودوروف" على بطلان زعم "هنري جيمس" وأتباعه بأنّ وجود الشخصيّة لا يكون مشروطاً بمحتواها النفسيّ مثل النصوص الكلاسيكيّة كالملاحم وأنماط الأدب الشعبي القديم، لا تعنى بوصف الحالات النفسية للشخصيات، وحتى عندما يجري الحديث عن طبائعها وأمزجتها فإنه لا تكون هناك غاية أخرى سوى خدمة الحديث مباشرة[1].

يبدو أنّ النقاد الذين أكدوا على منبع أهمية الشخصيّة في الرواية لا يأتي جلُّ اهتمامهم من البعد النفسيّ بل كان جُلَّ اهتمامهم يميل إلى أنَّ الحدث هو الذي يمنح الشخصيّة هذه الأهمية في السرد. ومن الجدير بالذكر "أن الروائيين الذين آمنوا بذلك واتجهوا إلى كتابة رواية الحدث كانوا يلقون جُلُّ اهتمامهم على الأحداث الموحشة غير المألوفة التي تسلك في وقوعها نظاماً معيناً، يهدف إلى إثارة انفعالات مختلفة كالفزع والخوف والتوقع والإمتاع"[2]. ولعلّ عنصر التشويق هو الهدف الأول في كتابة هذا النوع من الروايات كي تكون أكثر شهرةً وأسرع انتشاراً "لأنّ الحوادث فيها تتوالى معتمدة على التشويق والمماطلة، لكي لا يفتر نشاط القارئُ في تتبعها والعدو وراءها، فتفنى مُتعته ويخمد حماسهُ، وأكثرُ القصص البوليسيّة وقصص المغامرات والرحلات العربيّة ينتمي إلى هذا النوع"[3]. لذلك فمن البديهي أن يرفض خصوم "هنري جيمس" أهمية الكثافة النفسية في عمق الشخصيات واعتبارها هي

---

[1] انظر: بحراوي، بنية الشكل الروائي: 300.

[2] موير،أدوين:بناء الرواية،ترجمة:إبراهيم الصيرفي،المؤسسة المصرية للتأليف والنشر،القاهرة، د. ت:14–16.

[3] نجم: فن القصة: 144.

التي تمنح الأهمية الأولى للشخصيّة لأنَّ هدفهم –كما يبدو– لا يتجاوز ما يصدر عن الشخصيّة من أفعال تولّد الإثارة والتشويق.

من وجهة نظر نفسيّة نستطيع القول: إنّ البعد النفسي والكثافة السيكولوجيّة هي التي تمنح الأهمية الأولى للشخصيّة أكثر من الحدث؛ لأنها هي التي تصنعه وتحركه وصنع الحدث وتحريكه يقودنا إلى التعرف إلى دوافع الشخصية وكثافتها السيكولوجيّة؛ لأنّ أهمية معرفة هذه الكثافة تساعد في الكشف عن هوية هذه الشخصيّة، ومدى ارتباطها بالآخرين، ومدى تفاعلها مع العناصر الأخرى في الرواية كالحدث، والمكان، والزمان. وعمليّة الكشف عن ماهية الشخصيّة في الرواية ليس أمراً سهلاً "لأنّها محتوى سيكولوجيّ خِصْب ومعقد معاً، فهي تحبل بالتوترات والانفعالات النفسيّة التي تغذيها دوافع داخليّة تلمس أثرها فيما تمارسه من سلوك تناقضات تركيبها النفسيّ، تؤدي إلى الاستسلام للنزوات والانقياد للرغبات الدفينة وتجعلها، نتيجة لذلك تفتقد إلى التناسق الضروري لكلِّ شخصيّةٍ سويةٍ، ويترتب على هذا كلّه تلك الصعوبة التي نصادفها في إقامة علاقات سليمة وصحية مع الآخرين،بل إنّنا لا نكشف خاصية الكثافة السيكولوجيّة إلا من خلال علاقتها المتوترة بمن يحيطون بها أو يقعون تحت تأثيرها"[1].فمعرفة الكثافة السيكولوجيّة عن طريق الشخصيات الأخرى في الرواية هي أكثر صحة من معرفة الذات أي عندما نبغي رصد أيِّ مشاعر للذات عن طريق الملاحظة التي تصدرها فقط، فإنّنا لا نجدُ سوى معلومات بسيطة عنها، بينما لو كانت هذه المعلومات مصدرها الشخصيات الأخرى فإنّها ستكون أكثر صدقاً ودافعيّة عن حال باطن الشخصيّة وهذا ما يؤكده علماءُ النفس يقول "ميرلونتي": "إنّ علماءِ نفس هذا العصر يلفتون النظر إلى أنّ الاستبطان في الواقع لا يكاد يزود بشيء، وأنا لو حاولت دراسة الحب أو البغض بواسطة الملاحظة الباطنيّة المحضة فأنا لا أجدُ إلا أشياءَ زهيدة أصِفها، شيءٌ من القلق وخفقان القلب، أيّ بالإجمال اضطرابات اعتياديّة لا تكشف لي عن معنى الحب أو معنى البغض وأنا أتوصل في كلِّ مرة إلى الملاحظات المهمة عندما لا اقتصر

---

[1] بحراوي: بنية الشكل الروائي: 302.

على الانسجام مع عاطفتي وعندما أفلح في دراستها كتصرف وكتحوير يطرأ على علاقاتي بالآخرين ومع العالم، لأنّي أكونُ قد توصلت عندئذ إلى تأملها كما أتأمل تصرف شخصٍ آخر أجدُ نفسي شاهداً عليه"[1].

يبدو لي أنّ المنهج النفسيّ في دراسة الشخصيّة في الفن الروائيّ يصب جلَّ اهتمامه على الشخصيّة ذات العمق النفسيِّ وذات الكثافة النفسيّة العالية، واللافت للنظر إنّ هذه الكثافة لا توجد بنسبة واحدة في جميع شخوص الرواية وإنما تتفاوت من شخصية إلى أُخرى بحسب عمقها النفسيّ وكثافتها النفسيّة، ويبدو أنّ أكثر الشخصيات التي تحمل هذه الكثافة هي الشخصيات التي يصدر عنها سلوك غيرُ عادي في المجتمع وغير متوقع بعكس الشخصيات العادية منضبطة السلوك، وهذه الشخصيات ينظر إليها على أنّها شخصيات غير سوية –في الغالب– فسلوكها يمكن "أن يأخذ بتقلص القدرة على الاندماج والانسجام مع المحيط "نموذج اللقيط" أو الإتيان بأفعال غير اعتيادية، أو مشبوهة "نموذج الشاذ جنسياً" أو ازدواجية السلوك "نموذج الشخصيّة المركبة"[2]. ويمكن القول: إنّ هذا النمط من الشخصيات هو "من يصنع الحدث اللامتوقع بعكس الشخصيّة التي تستقبل هذا الحدث ويكون أداؤها متوقعاً"[3].

إن هذه الشخصيات التي تحمل سمةً اللامتوقع هي أكثر قبولاً لدى القارئ لأنّها تحمل جانب الخروج عن المألوف والدهشة والمفاجأة والإنزياح عن ما هو متوقع، وكما يقول برجسون: "إنّ الكون إذا كان خالياً من المفاجأة كان وجود الزمان باطلاً"[4]. كذلك فالمفاجأة والانحراف تعد من صميم العوامل التي تدفع المتلقي للقراءة، ومحاولة الكشف عن باطن الشخصيّة، والبحث عن علل سلوكها؛ وهذا ما يدفعنا للقول: إنّ الشخصيّة اللامتوقعة تحقق معنى الدهشة التي تعد العنصر الأهم

---

[1] بورنوف، رولان، وريال أوئيليه: عالم الرواية: 149–150.

[2] بحراوي: بنية الشكل الروائي: 303.

[3] الشمالي: تجربة زياد قاسم الروائية: 107.

[4] برجسون، هنري: التطور المبدع، ترجمة: جميل صليبا، اللجنة اللبنانية للنشر والتوزيع، بيروت، 1981: 40.

في القراءة وحتى في الوجود يقول أحد مفكري الإلمان "إنّ الدهشة هي أسمى ما في الوجود وإنما وجدَ الإنسانُ لكي يندهش"[1].

إنّ سمة الإزاحة المتصلة بالشخصيّة لم تغبْ عن بالِ علماء النفس فقد أشار إليها فرويد في إحدى نظرياته حين رأى "أنّ الفرد حين يخفق في إشباع دافع أصليّ، أو يخفق في تحقيقه ويضطر إلى استبدال شيءٍ آخر به فيستحق له بذلك بعض الرضا والإشباع ومثل هذا الاستبدال يدعى الإزاحة"[2]. ومن الجدير بالذكر أنّ الروائيّ الذي يبدع هذا النمط من الشخصيات لا بدّ أنّ يصدر عن اللاشعور عند تقديم شخوصه ولكن هذا اللاشعور "ليس لا شعوراً منفلتاً بعيداً عن التنظيم والضبط بل هو لا شعورٌ أعيد شغله وضبطه وبنيته، إنّه لا شعور مسيطر عليه ومتحكم به ومعاد تقنينه تحت آمر الجماليّة"[3]. وهذا اللاشعور يزيد من حدة اللاعاديّة وغير المألوف في الشخصية وعندما ينجح الروائيّ في ذلك يكون عمله أكثر قبولاً وإثارة لأنّ الاقتصار على العادية عند الفنان قد يهوي بمسمى الفن ويحطُّ منه. يقول طرابيشي: "العادية تقتل الفنان إن لم يقتلها، وإن لم يكن بدٌّ من استعمال مصطلحات الصحة والمرض، فلنقل إن الفنان مريض في حالة وقف تنفيذ، وكثيراً ما يكون العمل الفنيّ بديله عن الجنون أو الانتحار، فكأن مرجل اللاشعور يغلي غلياناً في أعماق الفنان، وهو مهدد في كلِّ لحظة بالانفجار إذا لم يجرِ التنفيس عنه وإحكام السيطرة عليه وإعادة ضبطه وتنظيمه وموازنته من خلال عملية الإخراج الجماليّ له في العمل الفنيّ وهي عمليّة لا يكتب لها النجاح ما لم يتم تكريس الشرعيّة الجماليّة للعمل الفنيّ من خلال التلقي الإيجابي للآخرين، فتجاوب الجمهور مع العمل الفنيّ هو للفنان بمثابة تعويض نرجسي تغريه الذات لكي يضطر الفنان إلى الإقدام عليها بمزيد من الجرأة والجسارة كلَّما أراد لعمله الفني المزيد من الأصالة والمصداقية، وأكثر الأعمال الفنية أصالة وأقدرها على التوصيل وأبقاها في الزمن هي التي يقيض لها أن تبلغ العتبة المحرمة والمقدسة لمملكة اللاشعور وأن تعقد بين المرض

---

[1] ماهر، مصطفى: صفحات خالدة من الأدب الألماني، دار صادر، بيروت، 1970: 387.

[2] فرويد، سيجموند: نظرية الأحلام، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1980: 122.

[3] طرابيشي، جورج: الروائي وبطله، مقاربة للاشعور في الرواية العربية، دار الآداب، بيروت، 1995: 3.

والفن ذلك الحوار المعجز الذي غالباً ما يتم تعميده في النقد باسم عبقرية الإبداع"[1]. ولعلّ اللاشعور يناط به أهمية كبيرة في المنهج النفسيّ لأنّه يمثل "عالماً نفسياً كبيراً يضم ماضيه وحاضره، ويضم ما ينطوي عليه الفرد من تراث أمته وحضارته، وفي لاشعور الفرد يوجد لاشعور المجتمع وشعوره في آنٍ واحدٍ، وذلك بما فيه من تقاليد وقيم ومحرمات وممنوعات، أيُّ يوجد المجتمع بتراثه وحضارته ومدى انفتاحه وانغلاقه"[2]. لذلك يمكن أن يعد ما يصدر عن لا شعور الشخصيات في الرواية دلالةٌ على حال الشخصيّة ومجتمعها.

إنّ المنهج النفسيَّ يعد من المناهج العامة في تحليل الشخصيات الروائيّة لأن "باستطاعته أن يسلط الضوءَ على دراسة الشخصيّة ويكشف عن مجاهلها وليس بمقدور أيِّ منهجٍ آخر كشف أعماقها مثله"[3]. فهو يساعد في الكشف عن البعد النفسيِّ المكنون في أعماقها "ويسعى لاستجلاء السلوك الإنسانيّ، لا سيما الدور الذي تضطلع به الرغبات والتصورات اللاواعية في السلوك، وليس من صميم أهدافها أن تشرح مضامين الأعمال الفنيّة التي يبدعها الإنسان لأنّها ليست من مجال اختصاصه كما أنّه يساعدنا على تفسير الأحلام التي تنتاب الشخصيات ويفسر التحولات التي

تطرأ على الشخصيات في الرواية"[4]. ولعلّ هذا ما دفع بعض الروائيين إلى الاعتقاد بأنّه "يتعذر على المرء أن يقبض على المحتوى الحقيقي لأي شخص إلا من خلال الحوادث النفسيّة التي هي مفتاح جوهره"[5].

---

[1] طرابيشي: الروائي وبطله: 3-4.

[2] الجابري، رياض: الأسدي (في ضوء التحليل النفسي)، الموقف الأدبي، ع 162-163، 1984: 46.

[3] بورنوف، رولان وريال أوئيليه: عالم الرواية: 55.

[4] بتر، ت. ي.: أدب الفنتازيا (مدخل إلى الواقع)، ترجمة: صبار سعدون، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1989: 22-23، وانظر: إسماعيل، عز الدين: التفسير النفسي للأدب، دار المعارف، القاهرة، 1963: 215-225، وديتشن، ديفيد: مناهج النقد الأدبي (بين النظرية والتطبيق) ترجمة: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت: 534-539.

[5] نن، أنانيس: رواية المستقبل، ترجمة: محمد منقذ الهاشمي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ط1، 1983: 16.

وأخيراً نستطيع القول في نهاية حديثنا عن المنهج النفسي لدراسة الشخصية: إنّ المنهج النفسي مفيد في تحليل الشخصيات الروائيّة ودراستها وكذلك يساعدنا على الكشف عن كثيرٍ من مجاهل النفس الإنسانيّة ومزاجيتها وما يتعلق بها من دوافع وسلوك إلا أننا يجب أن نحذر من المبالغة التي قد تكون غير مرضية لأنها تقع في التّذبذب والاضطراب الانطباعي الذي نسجله عن الشخصيّة؛ لأنّ الشخصيّة في الرواية هي أقرب إلى الخيال منها إلى الواقع؛ لأنّها من صنع الروائيّ والمبالغة في الاعتماد على المنهج النفسيّ في دراستها يؤدي إلى السقوط في النموذج السيكولوجيّ العقيم ويبتعد عن الفهم الوظيفي لها "فالمبالغة في تحليل نفسية الشخصيّة التخيليّة، كما لو كانت كائناً حياً، يؤدي إلى انطباع غير متماسك كما أنّ الغوص إلى أعماق الحياة الباطنيّة للشخصيات إذا كان عشوائياً وغير لازم فإنّه لن يؤدي مهمة غير إرباك النتيجة مثل الغوص في مسيرة حياة الأديب للعثور على الحوادث المسببة في طفولته وربطها بصورة متعسفة فجَّة بإنتاجه الروائي"[1].

3.3.1المنهج البنيوي والشكلاني

ينظر المنهج البنيوي للشخصيّة الروائيّة ليس على أساس أنّها شخصية تماثل الواقع وتحاكيه بل ينظر إليها على أساس أنّها عنصرٌ فنيّ متصل ببناء النصِّ السرديّ ككلٍّ، وهي من وجهة نظر هذا المنهج لا تفوق في الأهمية أيّ عنصر من عناصر السرد الأخرى، بل هي كمثلها في الأهمية وكما أشرنا سابقاً عند الحديث عن الشخصية وشبكة العلاقات الشخصية فإنّ "الشخصيّة لا تستطيع وحدها، ومنعزلة، أن تستأثر بذاتها دون التعويل على المكونات السردية الأخرى، وأهمها الخطاب بقسميه الوصفي والسردي، إنّ الشخصية لا تستطيع، ولو أرادت ذلك، أنّ تقدم نفسها خارج إطار اللُّغة التي يتشكل منها الخطاب السرديّ الذي يمثل الوصف والسرد من وجهة، والحوار الذي يشمل التعامل مع أطراف أخرى من وجهة ثانيّة، وربما المفاجأة التي تعني التحاور مع جوانب الذات من وجهة أخرى"[2]. لذلك

---

[1] بحراوي: بنية الشكل الروائي: 210، والسابق، 75، وحنورة، عبد الحميد: الدراسة النفسية للإبداع الفني (منهج وتطبيق)، مجلة فصول، المجلد الأول، ع 2، 1981: 37.

[2] مرتاض: في نظرية الرواية: 177.

فالشخصيّة الروائية،–في ضوء هذا المنهج– لا يمكن تحديدها إلا من خلال البناء واللُّغة لأنهما محور الاتجاه البنيوي.

ليس عجيباً أن ينظر المنهج البنيويّ للشخصيّة على أنّها جزء من النصِّ السرديّ؛ لأن البنيويّة أصلاً تعد النَّصَّ بنية ذات دلالةٍ وتركز على النّصّ وحده مستبعدة عنصرين أسهما كثيراً في الابتعاد عن أدبية الأدب هما: المبدع، والظرف الاجتماعيّ، وهذا يعني أن "البنيوية تقوم على مبدأ المثوليّة الذي يقتصر على دراسة النصِّ بمعزل عن أية مؤثرات كانت تستهلك الأبحاث النقديّة والتقليديّة، من مثل الأبحاث السوسيولوجيّة، والسيكولوجية، والبيوغرافيّة والتاريخيّة، كما أنّه لا يعنى بأغراض الكاتب أو قصده، ونجاحه أو إخفاقه في توصيل رسالته، وإنما يهتم بالأثر الأدبيّ كنصٍّ قائم بذاته، فيركز على النصِّ وحده، دون أيّة افتراضات سابقة، ويبحث في مستوياته وعلاقاته، ونظامه، وأنساقه، وبنيته، ولُغته"[1]. لذلك فالمنهج البنيويّ معني بدراسة الشخصيّة من زاوية متصلة بالبنية النّصية وهو غير معني بالبعد الأيدولوجيّ والواقع الذي تعيش فيه، وكذلك لا يحفل بالخصائص السيكولوجيّة والجسمانيّة للشخصيّة؛ مما يجعله يرفض فكرة "التركيز على الأنظمة التقليديّة القائمة على تداخل العلاقات الشخصيّة والتي تعترض الفرد وتحيله إلى مكان من الأمكنة التي تتلاقى فيها القوى والأحداث فإنّها تؤدي إلى رفض المفهوم الشائع للشخصيّة في الرواية ومفادها أن أكثر الشخصيات نجاحاً وحيوية هي تلك التي تتميز عن غيرها من خلال خصائصها السيكولوجية والجسمانية ويقول البنيويون: "إن مثل هذه الفكرة حول الشخصيّة ليست سوى أسطورة من الأساطير"[2]. ومن هنا فإنّ هذا المنهج لا مناص له إلا أنْ يرى أنّ الشخصيّة هي "عنصر مشارك وليس كائنا"[3]. لأنّها من صنع الكاتب الروائيّ وخياله ولا وجود لها إلا في ذهن الكاتب لأنَّ ارتباطها متصل ببناء السرد لذلك الكاتب؛ "فالشخصيات لا وجود لها خارج الكلمات

---

[1] عزام، محمد: التحليل البنيوي للرواية، الموقف الأدبي، ع 350، 2001: 11.

[2] كلر، جونوثان: البنيوية وبناء الشخصية في الرواية، ترجمة: محمد درويش، الأقلام، ع 6، 1986: 73.

[3] المرجع نفسه: 75.

لأنّها ليست سوى "كائنات من ورق"[1]. كما يقول "تودوروف"، وكذلك فإنّ مدلولها في النصِّ السرديّ له أهمية خاصة؛ إذ إنه يرتبط بكلِّ ما يخصها من أوصاف أو سمات تتصف بها في النصِّ السرديّ وكذلك فإن مدلولها قد يتأتى من خلال شبكة العلاقات التي قد توجد متعارضه أو مؤتلفة في ثنايا النصِّ السرديّ، فمدلول الشخصيّة لا يقتصرُ على جانب واحد من هذه الجوانب بل قد يشمل جميع الجوانب التي تمسُ جانب الشخصيّة في النصّ يقول لوكاش (وهو من روّاد البنيويّة التكوينية): "إنّ مدلول الشخصيّة لا ينشأ فقط من تواتر العلامات والنعوت والأوصاف المسندة إليها، ولا من التراكمات والتحولات التي تخضع لها قبل أن تستقر في وضع نهائيّ آخر للنصّ، ولكن ذلك المدلول يتشكل، أيضاً من التعارضات التي تقييمها الشخصيات داخل الملفوظ الروائيُّ الواحد"[2]. ولا يعني ذلك أنّ الشخصيّة ملزمة بمدلول واحد قط، بل إنّ الشخصيّة قد يكون لها عدة مدلولات في آن واحد "فالبنيويّة لا تسعى إلى المطابقة بين الشخصيّة ومدلولها، فالشخصيّة وإن كانت متوفرة على مدلول بارز، لا نزاع فيه، فإنّه من غير الطبيعي اختزالها إلى مجرد مدلول"[3].

يعد فلاديمير بروب من أول الشكلانيين البنيويين الذين غيروا في النظرة السائدة إلى الشخصيّة حيثُ حاول بروب أنّ ينظر إلى الشخصيّة من زاويتين الأولى من حيثُ إنها توجد في أساس شكل النصوص، والزاوية الثانية من حيثُ أنّهما تمثل التشكيل الثقافيّ للفعل فهي عنده العنصر المشارك الذي يولد الأفعال. ومن الجدير بالذكر أنّ بروب كان يبحث عن العنصر الثابت في الحكاية وعزلة عن العناصر المتحولة بهدف تأسيس بنية عامة تتحقق في أشكال متعددة، لذلك كان ملزماً بتحديد عنصرين هامين داخل الحكاية هما الشخصيّة والفعل، وعلى الرغم من أن الشخصيّة في نظره عنصرٌ متحولٌ والوظيفة عنصرٌ ثابت، إلا أنّه يعدهما مرتبطين ارتباطاً وثيقاً، ونتيجة لذلك فإذا كانت الحكاية تتحدد بتتابع لإحدى وثلاثين وظيفة، فإن هذه

---

[1] بحراوي: بنية الشكل الروائي: 213.

[2] قصوري: أسلوبية الرواية: 316.

[3] بحراوي: بنية الشكل الروائي: 214.

الوظائف قابلة للتجميع في دوائر محدودة هي دوائر الفعل، وبعبارة أخرى يمكن البحث –داخل هذه الوظائف– عن محاور دلالية تنضوي تحتها شخصيات، وكلٌّ شخصيّة موكول إليها القيام بفعل أو أكثر من فعل معين، ووفق هذا الموضوع الذي وضعه "بروب" يمكن أن نتعامل مع الشخصيات، أيْ أنّ هذا النموذج هو نسق عام فقد تتغير أسماء الشخصيات، وقد تتغير تمظهرات الأفعال، لكن المضمون المحدد لكلِّ دائرة فعل سيظل واحداً[1].

إنّ الوظائف أو الأفعال التي تقوم بها الشخصيّة –على حسب زعم بروب– "مكونة من سلسلة من الوظائف المتتالية يرمز لها بالحرف مع تنويعاته: B1 الحدث الأول. B2 الحدث الثاني، وهكذا دواليك: B1→B2→B3"[2]. و"بروب" عندما كان يسعى لتحديد الشخصيات في الحكاية كان جعلها محددةً ضمن تأدية سبعة أدوار هي[3]:

1. المعتدي الشرير.
2. الواهب.
3. المساعد.
4. الأميرة.
5. الباعث.
6. البطل.
7. البطل الزائف.

ومن خلال ما جاء به "بروب" نستطيع أن نخلص إلى أن الشخصيّة عنده تقوم على مستوى تجريديّ في المتن الحكائيّ؛ لأنّها تتجاوز ما هو مدرك في البعد اللّغوي "أيّ أن الشخصيّة تتحدد بشكلها الوجوديّ، فالقيام بنمذجة عامة للشخصيات الفاعلة داخل المتن الحكائيّ يجب أن يتم في مستوى تجريديّ يتجاوز ما هو مدرك من

---

[1] انظر: بوعلي، عبد الرحمن: شخصيات النص السردي، علامات، مج 31، ع 8، 1999: 80–82.

[2] لحمداني، حميد: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1993: 24.

[3] انظر: المرجع نفسه: 25، وانظر: زويش، نبيلة: تحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج السيميائي: 132.

خلال التجلي اللُّغوي"[1]. والشخصيّة وفق تصور "بروب" تجعل الوظيفة هي الباعثة للشخصية وهي المحددة لها وليس العكس لأنّ الوظيفة هي التي تحتم على الشخصيّة القيام بإفعالها ضمن الدور المناط بها وبالرغم من ذلك فإنّ تصور "بروب" لم يتجاوز القيم المضمونيّة بل جعلها أساساً يقتضيه بناءُ السرد "فالقول: بوجود دوائر للفعل معناه القول: بإن هناك قيماً مضمونيّة قارة مولدة لأفعال ووظائف هي الأخرى قارة وثابتة"[2].

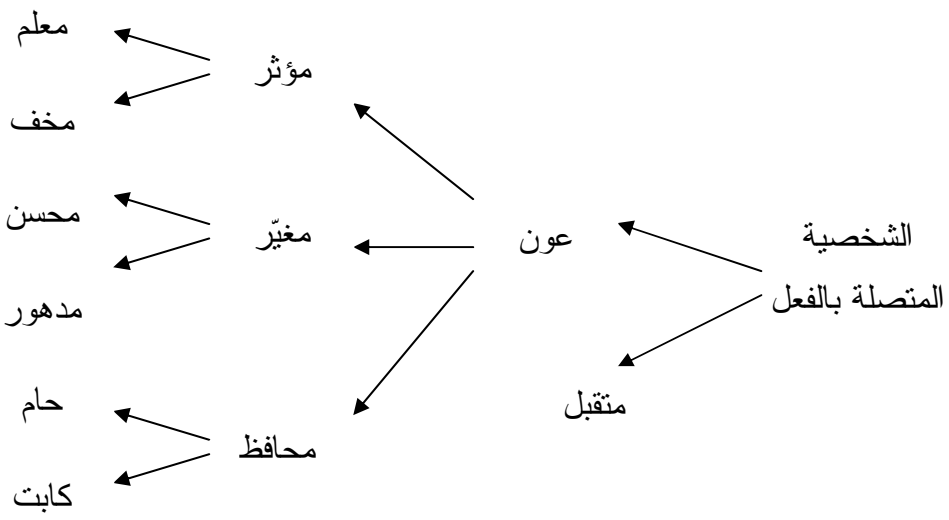
إنَّ التصنيف الذي جاء به "بروب" لم يرضِ فريمون (أحد أقطاب البنيوية) رضى تاماً لذلك راح يبحث عن تحديد أكثر لبيان علاقات الشخصيات في مستوى الأفعال في جدول قائم أساساً على المتدخل قبل وقوع الفعل (وهو المؤثر (influenceur) الذي يفعل في الشخصيات)، والعون (Agent) وهو الفاعل أو المضطلع بالفعل، والمتقبل (patient) والذي يقع عليه الفعل ويمكن توضيح ذلك كالتالي[3]:

---

[1] بوعلي: شخصيات النص السردي: 82.

[2] المرجع نفسه: 82، وانظر: أسعد، سامية أحمد: التحليل البنيوي للسرد، الأقلام، ع 3، 1978: 6، وعزام: البطل الروائي: 48.

[3] قسومه: طرائق تحليل القصة: 109.



يبدو لي أن "فريمون" يرتكز في كلِّ ذلك على منطق السرد. والمنطق عنده هو حصيلة تحرك الشخصيات في النصِّ الأدبيّ، وهو الذي يتيح للروائيّ إمكانيّة توجيه السرد حسب ما يريد، كما يبدو –من خلال تقسيماته– أنه يحتفظ بمفهوم الوظيفة عند "بروب" باعتبارها فعلاً لشخصيّة معينة من حيث مدلوها في تطوير وتشابك العقدة، وذلكَ حسبُ أهميتها في بنية الرسالة السرديّة، ولكنّ يبدو أنَّ هناك فرقاً بين فريمون وبروب حيثُ إنّ بروب يؤكد أنّ كلّ وظيفة تؤدي حتماً إلى الوظيفة الأخرى والنهاية مكللة دائماً بالنجاح، أما فريمون فيترك الاختيار بين إمكانية المرور من مرحلة إلى أخرى وبين عدم المرور، وهذا حسب الظروف المحيطة، ثم عدم استبعاد الأحداث التي تكون نتيجتها الفشل. ففريمون منح الشخصيات أهمية كبرى في السرد أكثر من بروب الذي رفض مرجعية الشخصيات في النصِّ السردي. يقول فريمون: "إنّه على عكس مبدأ بروب وليس عكس تطبيقاته نرفض أن نبعد من البناء السرديّ مرجعيّة. الوظيفة ليست فقط ملفوظات الفعل في النصِّ الأدبيّ، (تحد، مقاومة، انتصار) بدون أن يكون هناك فاعل (Agent) معين، وبدون أن يقع عليه فعل الفاعل، ثم المقنع والمقتنع بالفعل، وبالعكس فإنّه لا يمكن تعريف وظيفة أيّ فعل قصصيّ إلا في إطار مفهوم الشخصيّة ومبادراتها وما يعود عليها بالفائدة. وهذه الشخصيّة أما أنّ تكون الفاعل أو من يقع عليه هذا الفعل"[1].

[1] قيسمون: الشخصية في القصة: 203.

وعلى الرغم مما أضافه فريمون إلى تصور بروب وجهده في محاولة تقديم منهج تحليليّ لدراسة الشخصيّة إلا أنّ بروب يبقى صاحب الريادة في مضمار دراسة الشخصيّة، فأبحاثه كانت نقطة انطلاق لدراسات متعددة في أنحاء العالم، واتّخذ عددٌ من الباحثين الذين اهتموا ببنية القصة منهج بروب كأساس لبحوثهم، فنجد الآن دانلس Alan Danles قد طبق منهج بروب على قصص شعبية لهنود أمريكا الشمالية مع إدخال بعض التعديلات والإضافات. وإتيانر سوريوا Etiennre Sauriau درس القوانين التي تتحكم في المسرحيّة مبرزاً الوظائف الدراميّة الكبرى التي ترتكز عليها ديناميّة المسرحيّة ومهتماً بإيضاح شكلانيّة المبادئ الأساسيّة التي يرتبط تسلسلها ضمن حركيّة المسرحيّة، فسيتخرج ستة أدوار أساسيّة، وهي مأخوذة من رموز علم التنجيم(Astrologie) وهذه الأدوار هي عبارة عن القوى التي تحرك العمل الدرامي[1]:

أ. القوة الفرضيّة الموجهة (الأسد) وهو البطل.

ب.ممثل قوى الخير المرجو (الشمس).

ج. القوة المعارضة للخير (مارس).

د. القوة الميسرة والمحاكمة للغير (الميزان).

هـ. القوة المساعدة (القمر).

فسوريوا تشرب منهج بروب ولولاه لما استطاع أن يصل إلى منظور جديد للشخصيّة ويتجاوز النظرة التقليدية القديمة لمفهومها، ولا نغالي إذا قلنا: إنّ بروب قد أحدث نقلةً نوعية في تغيير مسار دراسة الشخصيّة. وإنّه صاحب السبق في دفع الدراسات لمزيد من الكشف عن أساليب فنيّة جديدة في دراسة الشخصيّة.

أما لوتمان فقد كان له تصور خاص في دراسة الشخصيّة ويبدو من خلال تصوره أنّه لا يقيم للشخصيّة أهميةً تفوق العناصر الأخرى في السرد، بل هو يعدها كإحدى مكوناته، تابعة له لا يمكن القول بفصلها عن باقي هذه العناصر، أيّ أنّ الشخصية لا تشكل سوى عنصر جزئي يرتبط بالضرورة بالقضايا الخاصة بعملية بناء النصّ السرديّ والفنيّ، وإدراكها عنده لا يمكن أن يتم بمعزل عن باقي العناصر

---

[1] قيسمون: الشخصية في القصة: 201.

الأخرى، ويقوم تصور لوتمان على نوعين من النصوص هما: النصوص ذات المبنى والنصوص التي لا تتوفر على مبنى، ويرى لوتمان أنّ النصّ في حدِّ ذاته هو حدث وأنّ الحدث يوجد في أساس مفهوم المبني أي أنه ينظر إلى الحدث في علاقته بتبلور الشخصية، كسلوك، وكفعل يمارس داخل النصّ من جهة، وليدمجه بعد ذلك داخل نصٍّ الثقافة من جهة ثانية. فنصُّ الثقافة في نظرة هو الذي يجعل من هذا الواقع حدثاً، أو لا يمكن اعتباره كذلك، والفعل الصادر عن الشخصيّة يعدُّ حدثاً في حدود أنّه يقوم بتحطيم حاجز ما أو خرق قانون ما، أو الخروج عن المألوف ولكن هذا الحدث لا يدرك كحدث، إلا عندما يوضع داخل إطار ثقافة تحدد وضعه، وسمكه، ويعتقد لوتمان في مضمار بحثه عن منهج تحليليّ لدراسة الشخصيّة، أنّ الشخصيّة لها علاقة وثيقةٌ بالدلالة فلا يمكن أن تشيد شكلاً دلالياً داخل نصّ في غياب السند الذي يقوم عليه هذا الأنموذج. وهذا السند هو الشخصيّة سواء كانت جِناً أو إنساناً أو موضوعاً من موضوعات العالم، وأنّ الحدث داخل النصّ هو تنقل الشخصيّة عبر حدود الحقل الدلاليّ. فالحذف يوجد عندما يتضافر عنصران: الشخصيّة والحقل الدلاليّ[1].

يبدو أنّ منهج لوتمان في دراسة الشخصيّة لا يمكن أن يتم بمعزل عن النصّ الذي يشكل شبكة من الأحداث المتتابعة والذي لا يمكن أن ينفك عن حقل الدلالة الذي غالباً ما يتشكل من أن الشخصيّة هي قبل كلّ شيءٍ سند وعالم حكائيّ قابل للتحليل في ثنائيات تقابليّة مختلفة التنسيق على مستوى كلٍّ شخصيّة. وهذا ما جعل لوتمان "يرى أنّ من السهل جداً ملاحظة أن هذا العالم يتوزع على سلسلة من الثنائيات كثنائية الفقر–الغنى، الجهل–المعرفة، الموت–الحياة، ونتيجة لتفجير هذه الثنائيات من خلال الفعل الصادر عن الشخصيّة ومن خلال حركة الفضاء والزمان، يُعطى لهذه الثنائيات البعد التصويري الذي يمرُّ عبر أحداث أفعال تسند إلى كائنات تتحرك داخل فضاء جديد"[2].

---

[1] انظر: زويش: تحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج السيميائي: 150، وبوعلي: شخصيات النص السردي: 83–84.

[2] بوعلي: شخصيات النص السردي: 84.

أما إذا انتقلنا لتصور "غريماس" فإنّنا سنجد أن تصوره هو امتداد لتصور السابقين من قبله، فمنظوره قام على أساس تصور بروب "ولوتمان": ويبدو أن تصوره قام على ركيزتين هامتين هما: "معرفة النموذج المولد للنصوص السّردية باعتبارها نصوصاً تنتج دلالة معينة، واعتبار الشخصيّة نموذجاً عاملياً ينظم الفعل الإنسانيّ المحتمل أو باعتبارها ممثلاً إلى التركيب الخطابيّ"[1]. وفي تصوره يقترح تصنيفاً لشخصيات السرد و"يضعهم ليس بحسب ما هم عليه، ولكن بحسب ما يفعلون ومن هنا جاء اسمهم كعوامل"[2]. فيبدو أنّه يحاول وضع نموذج شامل يصلح للتطبيق على كلِّ النصوص السّرديّة، ولعلّ ذلك يشير إلى أنّه لم يكن يرى في ما اقترحه بروب وغيره صفة الشموليّة التي تصلح للتطبيق على كلِّ النصوص، ويؤكد ذلك ما قاله في كتابه السيمياء البنيويّة عام 1966م "من أنّ بعض النقاد الذين يجعلون نموذج بروب شاملاً لتحليل وقعوا في خطأ؛ لأن الرواية شكل أشد تعقيداً من الحكاية، رغم أنّ هذا المنهج كان فتحاً جديداً –آنذاك– في تحليل الحكاية، وقد استفادت منه الرواية في كشف علاقاتها التركيبيّة"[3].

ومن حديث غريماس لا نستطيع القول: إنّ "غريماس" لا يعتد إطلاقاً بما جاء به بروب بل هو يشير إلى ريادته في التحليل ولعله أفاد منه للوصول إلى نموذج أكثر شموليّة. "وفاعل يشكل حسب إدعائه أساساً لأيِّ مشهد دلالي سواء أكان قصة أم جملة، ولا يمكن لأيِّ شيءٍ أن يغدو وحدةً دالةً ما لم يتم استيعابها كبناء فاعل"[4]. ونلحظ أنّ "غريماس" يختلف مع بروب في فكرة شخصيات العوامل، "فبروب يربط كلَّ دور بسلسلة من المحمولات انسجاماً مع تعريفه للوظيفة بوصفها ذلك الحدث الذي تقوم به الشخصيّة من حيث دلالته داخل الحبكة بينما "غريماس" كان ينظر إلى الدور خارج علاقته بالمحمول. ومن هنا نجد أنفسنا مدعويين، مع "غريماس" إلى المعارضة بين الأدوار في المعنى الذي يعطيه لها "بروب"، وبين العوامل التي تعتبر

---

[1] بوعلي: شخصيات النص السردي: 78–88.

[2] بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص: 65.

[3] عزام: التحليل البنيوي للرواية: 17.

[4] كلر: البنيوية وبناء الشخصية في الرواية: 75.

وظائف تركيبية خالصة"[1]. ومن الجدير بالذكر أنّ نموذج غريماس يتألف من ستة أقسام يقع بعضها ضمن إطار العلاقة التركيبيّة والثيمية التي تجمعها[2].

مرسِل ← محتوى ← مرسَل إليه (ملتقط)

مساعد ← فاعل → معارض

ويركز هذا النموذج على المحتوى الذي يرغب فيه الفاعل والذي يقع بين المرسِل والمرسَل إليه، كما أن الفاعل نفسه ومن خلال موقعه يملك المساعد والمعارض، وإذا ما وصفنا هنا "أدوار بروب" بهذه الصيغ يصبح لدينا الشكل الآتي:

المرسل ← الشخص المنشود ← البطل

↑

الواهب أو المساعد ← البطل → الوغد والبطل المزيف

واللافت أنّ النموذج الذي اقترحه "غريماس" يمكن تطبيقه على جميع مجالات الحياة سواء أكان ذلك على صعيد الفلسفة أم على أيّ صعيد آخر لأنّه البنية الأساسية لعالم المعنى، مهما تنوعت هذه البنية وتعددت، من مجتمع إلى آخر، فعلى صعيد الفلسفة المثاليّة مثلاً تتوزع هذه العوامل تبعاً لعلاقاتها بمفهوم التوق أو الرغبة إلى[3]:

1. العامل الذات = الفيلسوف.
2. العامل الموضوعي = العالم.
3. العامل المرسِل= الله.
4. المرسَل إليه = الإنسانية.
5. العامل المعاكس = المادة.
6. العامل المساعد = الروح.

---

[1] بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي: 219–220. وانظر: قيسمون، جميلة: الشخصية في القصة: 11، والسابق: 219، وبارت، رولان: مدخل إلى التحليل البنيوي: 95.

[2] كلر، جونوثان: البنيوية وبناء الشخصية في الرواية: 75.

[3] عزام، محمد: الأسلوبية منهجاً نقدياً، وزارة الثقافة، دمشق، 1989: 207، وانظر: عزام، محمد: التحليل البنيوي للرواية: 17.

وهذه العوامل التي اقترحها "غريماس" لم يتركها دون وظائف تحددها بل جعل لها جملة من الوظائف يمكن عرضها على النحو التالي[1]:

1- العَقْدُ: وتشمل هذه الوظيفة "حركة القص التي تعبر عن عقد يتم بين البطل ونفسه أو بينه وبين مجتمعه"[2]. ويتم العقد كلّما حَدَثَ نقلُ شيءٍ ماديّ أو معنويّ بين المرسل والمرسَل إليه وينقسم العقد بدوره إلى ثلاثة أصناف [3]:

أ. العقد الإجباريّ: ويحدث ذلك عندما يعطى المرسِل أمراً إلى المرسَل إليه، ويكون هذا الأمر إلزامياً على المرسل إليه كحالة أمر الرئيس لمرؤوسيه.

ب. العقد الترخيصي: ويتم هذا العقد عندما يطلب المرسَل إليه أمراً ما ليس على سبيل الأمر بل على سبيل طلب الرخصة، لكونه يريد القيام بالفعل فيوافق هذا الأخيرُ وهذه العملية سمة من سمات الحرية والاستقلالية.

ج. العقد الانتمائي: وفيه تتم العمليّة بإقناع المرسل إليه من طرف المرسِل ليقوم بالفعل، وهنا تبرز سمة إثبات الذات وفرض الوجود.

2- الاختبار: ويتفرع عن هذه الوظيفة ثلاثة أنواع هي:

أ. الاختبار التشريحي: وفيه يحصل البطل على إنجاز الفعل وهو يشمل وظائف "بروب" المتمثلة في الرحيل والاختبار ورد فعل البطل، ثم استلام الوسيلة السحريّة المساعدة.

ب. الاختبار الحاسم: في هذه المرحلة يردُّ فيها البطل الشيء المفقود ويصلح الإساءة وهي تشمل الانتقال إلى مكان الاختبار الحاسم، الصراع، الحصول على علامة البطل، الانتصار، الرجوع، مصادرة البطل، النجدة.

ج. الاختبار التمجيدي: اختبار يتم فيه التعرف على البطل الحقيقيّ، ثم مكافأته، ويشمل: الرجوع خفية، المطالبات الكاذبة، المهمة الصعبة، المهمة المنجزة، الاعتراف بالبطل الحقيقي، اكتشاف البطل المزيف، عقاب المزيف، مكافأة البطل الحقيقي.

---

[1] انظر: قيسمون: الشخصية في القصة: 205.

[2] إبراهيم، نبيلة :فن القصة: 43.

[3] انظر: قيسمون: الشخصية في القصة: 206.

3-الاتصال والانفصال: إنَّ هذه الوظيفة تخضع لمعيار التغير الذي يتراوح بين الاتصال والانفصال "في أداء البطل وحركاته التي تتوزع على مسار النصِّ"[1]. ولعلّ هذه التغيرات والتحولات المستمرة في هذا المعيار جعلت "غريماس" يميل إلى تحليل يقوم على دلالة وظيفية للنصِّ؛ لأنَّ النصَّ في زعمه هو "تتابع حالات مختلفة وتحولات بين هذه الحالات، والتتابع هذا ينتج عن معنىً، فـ "غريماس" يطلق على تحليل الخطاب السرديّ عمليّة تحديد واستخراج هذه الحالات وإظهار التحولات الحاصلة بينها، إذ إن القاعدة في هذا التحليل هي التميز بين الحالات (أيّ كينونة الفاعل، معنى الحالة التي يكون عليها) والتحولات اللاحقة به والمترتبة عن الفعل والتحولات هنا هي عمليّة المرور من حالةٍ إلى حالةٍ أخرى مغايرة"[2]. لذلك فالشخصيّة عنده ليست مكوناً منفصلاً عن عناصر السرد بل هي إحدى المكونات السرديّة ترتبط معها وتتشكل بدلالاتها، وعملياتها التحوليّة المستمرة لا يمكن أن تحدث دون وجود الشخصية في النصّ "فالشخصيّة كمكون من مكونات النصّ السرديّ لا تمتلك في التصور الغريماسيّ وجوداً مستقلاً يسمح بمقاربتها بعيداً عن مشكلة الدلالة ذاتها، فالتفكير في الشخصيّة هو تفكير في صيرورة إنتاج الدلالة"[3]. ولعلَّ عمليّة التحولات بين الانفصال والاتصال هي التي تولد الدلالة الإيحائيّة فعمليّة التحولات بين الانفصال والاتصال دائماً في حالة تبادل ففي الاتصال يمر الفاعل من حالة الانفصال عن الموضوع إلى حالة الاتصال به، كأن يتم الاتصال بين البطل وشخصيّة أخرى موضوع البحث، أو يكون بين البطل ومفقود ذي قيمة مثل أنْ يسترد البطل مالاً مسلوباً، كما أنّ الالتحاق بمكان ما يعد حالة اتصال أما في الاتصال فتمر الشخصيّة من حالة الاتصال إلى حالة الانفصال عن الموضوع المرغوب، أين يحدث الافتقاد، ويبدأ السعي لاسترجاع المفقود والعودة إلى حالة التوازن كانفصال شخصيّة عن أحوالها

---

[1] إبراهيم: فن القصة: 43.

[2] قيسمون: الشخصية في القصة: 206-207.

[3] بوعلي: شخصيات النص السردي: 88.

التي سرقت منها، أو فقدان شخصيّة لابنها الذي خطف، أو كالانفصال بين شخصيّة ومكانها[1].

ويحاول "تودوروف" الإفادة من تصور "غريماس" ونموذجه في تحليل الرواية النفسيّة (العلاقات الخطرة) فيعتمد في تحليله على ثلاثة محاور مهمة تعد أساس تحليله وهي علاقة الرغبة، والتواصل، والمشاركة، وهي المحاور الثلاثة للنموذج الفاعل باعتبارها تمثل العلاقات الإنسانيّة بين الشخصيات، بل أنّه استمر في محاولته من أجل تكوين (أنظمة فعل) معينة تتحكم في العلاقات الموجودة في الرواية مثال[2]:

- إذا وقع (أ) في غرام (ب) فإنّه سيعمل على جعل (ب) يقع في غرامه.
- إذا اكتشف (أ) أنّه وقع في غرام (ب) فإنه سيسعى إلى إنكار حبّه أو إخفائه.

فتودوروف لا ينطلق من منظور أنّ الشخصيات هم الأشخاص بل من منظور أنّ الشخصيات مجرد أفعال مجردة عن الدلالة فهي عنده نحويّة بحتة "بخلاف التحليل البنيوي الذي يرى الشخصية (دليلاً) ذا وجهين: إحداهما (دال والآخر مدلول)[3].

إنّ المحاور التي أفاد منها "تودوروف" في تحليل (العلاقات الخطيرة) خضعت عنده إلى نوعين من الضوابط "خضعت للاشتقاق عندما يكون المقصود بيان علاقات أخرى، وخضعت للأفعال عندما يكون المقصود وصف تحويل هذه العلاقات في مجرى القصة"[4]. وهذا يعني أن "تودوروف" لم يأخذ المحاور السابقة عن "غريماس" كما هي بل حاول الإضافة والتوسيع فيها وما يؤكد ذلك أنّ "تودوروف" أضاف لمحاور "غريماس" ثلاث قواعد هي[5]:

أ- قاعدة التّضاد.

---

[1] انظر: قيسمون: الشخصية في القصة: 207.

[2] كلر: البنيوية وبناء الشخصية في الرواية: 76.

[3] عزام: البطل الروائي: 47.

[4] بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص: 65.

[5] قسومة: طرائق تحليل القصة: 110.

ب- قاعدة السلب أو المفعوليّة.

ج-قاعدة المظهر والمخبر.

ولكن مع كلِّ الإفادة التي أفادها "تودوروف" من غريماس في تحليل رواية (العلاقات الخطرة) إلا أنّنا نجده في "كتابه (النمو في رواية دي كاميرون) يرفض رفضاً صريحاً نموذج الفاعلين ويستخدم الجملة كنموذج له ويحاجج في أنّ الموضوع النحويّ لا يتمتع بأيّة ممتلكات داخليّة، ولا يمكن لهذه أن تأتي إلا من خلال الربط السريع بالمسند، ويقترح معاملة الشخصيات باعتبارها من أسماء العلم التي ترتبط بها بعض الخصال خلال مجرى السرد فالشخصيات عنده ليست أبطالاً أوغاداً أو مساعدين، بل مجرد فاعلين في مجموعة أسانيد تتراكم لدى القارئ أثناء قراءته[1]. "فتودوروف" "يختزل الشخصيات إلى قواعد على مستوى الجملة، فالفاعل يحيل إلى كائن مادي ضمن العمل الأدبيّ الذي يعرفه على أنّه عبارة عن كلمات"[2]. ويبدو أن السيمائية أفادت من ذلك لأنّها تدرس الشخصيّة التي تحاول التغيير (تغيير العالم) والشخصيّة التي تتعرض للتغير (التي يصنع منها العالم كائناً جديداً)"[3]. ولكن يبدو أنّ المفهوم الذي يرى أنّ الشخصيّة دورٌ أو فاعلٌ يرتبط فقط بالحدث أو الوظيفة التي يؤديها "يصيبه بعض الانحراف عند مواجهة القصص النفسيّة وذلك عندما يؤدي الفعل إلى حالة، أثر. حيثُ تظهر القرائن التي تخص طبائع الشخصيات وجودها"[4]. ولذلك يمكن القول: إنّ تطبيق منهج "تودوروف" لا يصلح لتحليل الشخصيات في الروايات والقصص النفسيّة؛ لأنّ الفاعل فيها لا يرتبط بالحدث فقط بل يجب، أن يتعدى ذلك ليشمل الحالة أو الأثر.

يحاول فيليب هامون أنْ يقدِمَ تصوراً شاملاً لدراسة الشخصيّة مستفيداً من آراء من سبقوه في هذا المضمار فهو يسعى ليكون هذا التصور شاملاً لأيِّ شخصيّة في أيِّ نصّ روائيّ فهو يذهب إلى أنَّ الشخصيّة "ليست مفهوماً أدبياً محضاً وإنّما

---

[1] انظر: كلر: البنيوية وبناء الشخصية في الرواية: 76.

[2] تودوروف، تزيفيتان: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، 1990: 38.

[3] زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية: 34.

[4] تودوروف: الشعرية: 61.

هي مرتبطة أساسياً بالوظيفة النّحويّة التي تقوم بها داخل النصِّ، أما وظيفتها الأدبيّة فتأتي حين يحتكم الناقد إلى المقاييس الثقافيّة والجماليّة"[1].

اللافت للنظر أنّ "هامون" يحاول ألا يجعل الشخصيّة بمسمى واحد بل يؤكد أنّ هناك فرقاً بين الشخصية الأدبيّة والشخصيّة بمعناها الحرفي، فهو حين يدرس الشخصيّة "يرى أنّها عبارة عن ملفوظ لغويّ، لا يشترط صفة الإنسانيّة، وعليه فلا يمكن أن تكون عنصراً في أيّ حقلٍ ما، ففي قانون الشركات تعد الشركة ورأس المال والمدير العام شخصيات وفي المطبخ يمكن أن تكون البيضة والدقيق شخصيات وهكذا"[2]. لذلك فهو يرفض أن تكون الشخصيّة في نصٍّ خارجٍ عن العمل الأدبيّ مساويةً لها في النصِّ الأدبيّ؛ لأنّ ما يقع خارج الرواية من شخصيات يختلف عن الشخصيات الروائيّة، وإن كان هناك سمة تشابه: فشخصيّة زرقاء اليمامة مثلاً في نصٍّ ومرجع تاريخيّ، تختلف عن الشخصيّة الموجودة في ملفوظ أدبي في إحدى روايات مؤنس الرزاز، ولذا يقترح وفقاً لهامون تسمية "أثر شخصيّة النصّ" للدلالة على الشخصيّة الموجودة في الأعمال الأدبيّة. وهذا الأثر يتكون من خلال وحدات معجمية أو كلمات يتم من خلالها بناء الشخصيّة اعتماداً على معطيات النصِّ وعناصره الثقافيّة"[3]. ومن الجدير بالذكر أنّ تحديد الشخصيّة بمعطيات النصِّ وعناصره الثقافيّة لا تقدمُ من خلال قراءة شخصية واحدة منفصلة عن باقي عناصر النصِّ بل تقدم على أنّها تابعة للعناصر الأخرى لأنّها مرتبطة بها ارتباطاً وثيقاً فلا يمكن أن تكون الشخصيّة في ذهن القارئ جاهزة ومكتملة في أبعادها ومدلولاتها إلا بعد قراءة النصِّ، ومشاركة القارئ وتحفيز ذهنه في الكشف عن أبعاد الشخصيّة، "ففليب هامون" لم ينسَ في تصوره أن يشيرَ إلى دور القارئ في النصِّ فنراه يؤكد على مشاركة القارئ في الكشف عن أبعاد الشخصيّة وإيحاءاتها التي تحتاج إلى قراءة دقيقة وفاحصة فالشخصيّة عنده "تنتج من خلال عمليّة بناء عقلي يقوم بتركيبها

---

[1] بحراوي: بنية الشكل الروائي: 213.

[2] إسويرتي، محمد: النقد البنيوي والنص الروائي، ج2، الدار البيضاء، أفريقيا الشرق، 1991: 109.

[3] بنكراد، سعيد: سيميولوجية الشخصيات السردية، دار مجدلاوي، عمان، 2003: 104.

القارئ انطلاقاً من مجموعة دوال قائمة في النصِّ، يتم تحديدها من خلال معطيات هي: المعلومات الصريحة، والاستنتاجات، والأحكام القيميّة"[1].

إنّ هامون يشير إلى أنّ الشخصيّة في النصِّ تمثل "الدال؛ إذ تتخذ عدة أسماء ونعوت للتعبير عن هويتها، وهذا الدّال يشكل الوجه الأول في مقابل الوجه الثاني الذي يرى الشخصيّة مدلولاً ويقصد به مجموعُ ما يقال عنهما بواسطة الجمل أو بواسطة التصريحات والأقوال والأفعال الناتجة عنها"[2]. ولعلَّ هذا ما يجعل دراستها من هذا الوجه أكثر تشعباً وتعقيداً لأنّها تكون مرتبطة بكلِّ ما يختص بالنصّ سواءً أكان ذلك زماناً أو مكاناً أو لُغة ويبدو أنّ "هامون" أدرك هذا التشعب لذلك راح يقدم لنا تصنيفاً شمولياً حاول فيه تقديم كلَّ أنماط الشخصيّة التي يمكن أن تشمل عليها الرواية فنراه ينطلق من منظور التأكيد على دور الشخصيّة في النصِّ ووظيفتها في علاقاتها الشكليّة ويمكن عرض هذا التصنيف على النحو التالي[3]:

1. الشخصيّة المرجعيّة، وتتضمن الشخصيّة الرئيسة، والتاريخيّة، والأسطوريّة، والمجازيّة .. وأغلبها ثابت السمات.
2. الشخصيات الواصلة، وتتضمن الشخصيات الناطقة باسم المؤلف، والمحاورين، والرواة والشخصيات المرتلجة، والثرثارين ... الخ.
3. الشخصيات المتكررة: وهي ذات وظيفة تنظيميّة في تقويّة ذاكرة القارئ من مثل الشخصيات: المبشرة، والمؤولة، والمنذرة ... الخ.

إنّ هذا التصنيف الذي اقترحه "هامون" كان يقوم على مقياسين هما[4].:

1. المقياس الكميّ، وينظر إلى كمية المعلومات المتواترة المعطاة صراحة حول الشخصيّة.
2. المقياس النوعيّ، أيُّ مصدر تلك المعلومات حول الشخصيّة، هل تقدمها الشخصيّة عن نفسها مباشرة أو بطريقة غير مباشرة عن طريق التعليقات

---

[1] زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية: 35.

[2] لحمداني: بنية النص السردي: 51.

[3] عزام: البطل الروائي: 49.

[4] بحراوي: بنية الشكل الروائي: 224.

التي تسوقها الشخصيات الأخرى أو المؤلف، أو فيما إذا كان الأمر يتعلق بمعلومات ضمنيّة يمكن أن نستخلصها من سلوك الشخصيّة وأفعالها.

يبدو أنّ المقياسين الكميّ والنوعيّ اللذين اقترحهما هامون في دراسة بنية الشخصيّة مهمان في ضبط التصنيف الذي اقترحه، فكلاهما "يجنبنا الدخول في متاهات الفصل والتميز على أساس غير دقيق مما يترتب عنه الالتباس والغموض الذي يلحق دراسة الشخصيّة كما في التحليلات التقليديّة، فالمقياس الكميّ يمكننا من إدراك الأبعاد الدالة، والوضع الحقيقيّ الذي يتخذه هذا المكون الأساسي ضمن البنية الروائيّة، كما يتيح لنا العمل بالمقياس النوعي التعرف على أشكال التقديم الذي تكون في أصل المعلومات التي تمدُنا بها الرواية عن شخصية ما"[1].

ولتلافي هذا التشعب اقترح هامون مجموعة من الإجراءات تمكن الدّارس من عزل الشّخصيّة ودراستها كبؤرة استدلاليّة. ويمكن عرض هذه الإجراءات على النحو الآتي[2]:

1. مواصفات اختلافية: حيثُ يقدم السّارد مجموعةً من المواصفات لا يمكن أن تتوافر عند الشّخصيات الأخرى وترتبط هذه المواصفات بتوزيع محدد من حيثُ لحظات الظهور وديمومتها واستمرارها بالإضافة إلى المساحة التي تتخذه الشخصيّة في المتن الروائي.
2. الاستقلالية: تتحدد هذه النقطة من نقاط ثلاث أولها درجة حضور الشّخصيّة وظهورها متفردة أو مصاحبةً من قبل شخصيات أخرى، وثانيها من خلال صيغ السّرد والخطابات التي تظهرها كالحوار والمونولوج وثالثها من خلال حركة الشخصيّة داخل المكان والزمان.
3. وظيفة اختلافيّة: وتَتَحدَدُ الشخصيّة هنا من خلال المواصفات والوظائف باعتبارها مرجعيّة للقيم المقبولة والمرفوضة المنتشرة في المتن الروائيّ.

---

[1] بحراوي: بنية الشكل الروائي: 224، وانظر: شلطف، فاطمة زكي: الشخصية الإنسانية في الرواية الأردنية (1980–2000)، إشراف: سمير قطامي، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، 2002: 13.

[2] بنكراد: سيمولوجية الشخصيات السردية: 117–118.

4. تحديد عرفيّ مسبق، ويتكون من خلال ميثاق القراءة، حيثُ يوجه القارئ نحو أسلوب معين تتحدد الشخصيّة من خلاله كاللباس أو طريقة الكلام.

نستطيع أن نخلص إلى أنّ المنهج البنيويّ والشكلانيّ في دراسة الشخصية يرفض المنهج التقليديّ الذي يدرس الشخصيّة على أنّها عنصرٌ مستقلٌ له من الخصائص الحيّة والسمات الإنسانية ما يماثل الشخصيّة في الواقع، لأنّه منهج يقوم على دراسة النص رافضاً الدراسة الخارجة عن إطاره. ويؤكد على أنّ الشخصيّة ليست إلا مجرد كائنٍ من ورق مندغم في ثنايا السّرد وهذا يجعل النص أكثر فنيةٍ وبحاجة إلى قارئ خاص يحاول الكشف والتمحيص "فالبنيوية تفتح الطريق أمام نظريّة للرواية من شأنِها أن تصبح شرحاً لمتعة القراءة وصعوبتها، وبدلاً من أن تكون لدينا الرواية باعتبارها تقليداً أو محاكاة، تصبح لدينا الرواية باعتبارها بناءً يعزف على حالات عدة من حالات التنظيم وتساعد القارئ على فهم الوسيلة التي يستطيع بواسطتها إيجاد معنىً للعالم"[1]. ويبدو أنّ مدار توجه البنيوية في دراسة الشخصيّة هو أن تُدْرَسَ الشخصيّة على أنها عنصرٌ له دوره في النصِّ كباقي العناصر الأخرى في السرد دون تمييزها عن هذه العناصر في الأهمية.

إنّنا نستطيع أنْ نلحظ من خلال تصور "بروب" و"فريمون" و"هامون" و"غريماس" إلى أنّ هناك اتجاهاً واحداً يوحد بينهما في التعامل مع الشخصيّة وهذا التعامل هو تصنيفها إلى الدور الذي يناط بها، والوظيفة الموكولة لها في ثنايا السرد سواءً أكان ذلك حقيقياً أم صورياً وهذا التوجه يتسم بسلوك بيّنٍ في تحديد نمطيّة السرد وفاعليتها ووظيفتها منطلقاً من داخل الشخصيّة التي يرتكز فيها الرغبات والمشاعر إلى خارج الشخصيّة نفسها أيُّ إلى الأسماء والصفات والأفعال والأقوال، وهذا التوجه الجديد كان ذا أهمية كبيرة في الدرس النقديّ الحديث لأنّه تجاوز النظرة التقليدية واتجه إلى مجال فكريٍّ أوسع.

---

[1] كلر: البنيوية وبناء الشخصية في الرواية: 79.

الفصل الثاني

طرق تقديم الشخصيّة

1.2.طرق تقديم الشخصيّة

ألمحنا في الفصل الأول إلى تمييز الشخصية ودلالاتها، وهنا نتوسّع في مسألة عرض الشخصيّات فنقول: تتعدد طرق تقديم الشخصيّة في النص الروائيّ، فقد يقتصر تقديمها على العرض المباشر، وقد يقتصر تقديمها أيضاً على العرض غير المباشر، ونلحظ أحياناً أن كثيراً من النصوص الروائيّة تجمع بين الطريقتين، فيجتمع فيها التقديم المباشر وغير المباشر معاً، ويكون كلٌّ ذلك تبعاً لاختيار الروائي، وبحسب الطريقة التي يرى أنّها تناسبه. ومن الجدير بالذكر أنّ كلَّ طريقة لها آليتها وسمتها التي تتميز بها؛ فالطريقة المباشرة تقوم آليتها على وصف الشخصيّة، ورصد سلوكها وردود أفعالها وكلُّ ما يتعلق بها من حيث شكلها ووجودها إذ يعمد الروائيّ فيها إلى: "تقديم مقاطع وصفيّة من الرواية يرسم فيها ملامح الشخصيّة وطبائعها بوساطة الراوي، أو يكل هذه العملية إلى شخصيات أخرى في الرواية، أو يترك الشخصيّة نفسها تقوم بهذا العمل"[1].

إنّ اختيار طرق تقديم الشخصيّة يعود إلى رغبة الروائيّ وفكره، فهو صاحب الحق في الاختيار "فهناك مثلاً الروائيون الذين يرسمون شخصياتهم بأدق تفاصيلها، وهناك من يحجب عن الشخصيّة كلّ وصف مظهري. ومن جهة أخرى، هناك منهم من يقدم شخصياته بشكل مباشر؛ وذلك عندما يخبرنا عن طبائعها وأوصافها أو يوكل ذلك إلى شخصيات تخيليّة أخرى، أو حتى عن طريق الوصف الذاتيّ الذي يقدمه البطل نفسه (Auto-Description) كما في الاعترافات"[2]، التي غالباً ما يتجلى فيها ضمير المتكلم الذي "يستخدم للتعبير عن الشخصيّة الرئيسة في الرواية، إذ تختبئُ الشخصيّة خلف هذا الضمير، وتكون مشاركة في الحدث، وهذا ما يصطلح عليه بالسرد الذاتي الثابت، إذ يكون الراوي هو الشخصيّة الرئيسة أو البطل،

---

[1] الفيصل: بناء الشخصية الروائية: 67.

[2] بحراوي: بنية الشكل الروائي: 223.

(الروائي حاضر هنا كشخصيّة في الحكاية)"[1]. فضمير المتكلم، كما هو معهود يجعل المتلقي يلتصق بالعمل السرديّ ويتعلقُ به أكثر، متوهماً أنّ المؤلف فعلاً هو إحدى الشخصيات التي تنهض عليها الرواية، فكأن السرد بهذا الضمير يلغي دور المؤلف بالقياس إلى المتلقي الذي لا يُحس، أو لا يكاد يحسُ بوجوده ... فهو المتحكم، وهو المنشط، وهو المُزدجى، وهو الموجّه[2]. ولعلّ هذا الضمير يتسم بالفنية التي يسعى إليها الروائي "على اعتبار أنه وسيلةٌ ناجحة للتخفي، فالكاتب يلجأ إليه شكلاً من أشكال الاستتار وتخفيفاً من حدة الإشارة إلى العمل، لكونه عملاً مختلفاً مكتفياً بذاته لذلك فهو وسيلة سهلة للتحرك في العمل دخولاً وخروجاً، دون أيّ إشكالية تواجهه"[3].

إنّ أبسط طريقة في التقديم المباشر للشخصيّة هي "الطريقة التقليدية التي يتبعها المؤلف، وهي إيرادُ وصفٍ جسمانيٍّ لها وموجز عن حياتها"[4]. ولعلّ هذه الطريقة لم تقتصرْ فقط على الرواية التقليديّة، بل إننا نلحظ وجودها في كثير من الروايات الحديثة التي يظهر فيها وصف البعد الخارجيّ للشخصيّة "الذي يشمل المظهر العام للشخصيّة والسلوك الظاهريّ لها"[5]. وكما يتمثل في "صفات الجسم المختلفة، ويعرض لأثر هذه الصفات في سلوك الشخصيّة"[6]. وفي التقديم المباشر للشخصية لا يقتصر الروائيّ على الوصف الخارجيّ، الذي يتعلق برصد الملامح الجسدية والسلوك، بل قد يتجاوز الروائي ذلك ليصف البعد الداخليّ للشخصيات، "فيتوغل توغلاً عميقاً في نفسها، فيكشف عن هواجسها بشكل مباشر، وأجود الوصف هو "الذي يستطيع أن يحكي الموصوف حتى يكاد يمثله للسامع، ولذلك قال

---

[1] جيرالد: قاموس السرديات: 24.

[2] انظر: مرتاض. في نظرية الرواية: 184-185. وانظر: بوتور، ميشال: بحوث في الرواية الجديدة، ت: فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، 1982: 64-65.

[3] بارت، رولان: الدرجة الصفر للكتابة، ت: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 2002: 47، وجنيت: عودة إلى خطاب الحكاية: 134.

[4] لودج، ديفيد: الفن الروائي، ت: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، 2002: 78.

[5] السمرة، محمود: في النقد الأدبي، الدار المتحدة للنشر، ط1، 1974: 25.

[6] أبو شريفة، عبد القادر، وحسين لافي قزق: مدخل إلى تحليل النص الأدبي: 133.

بعض النقاد: أبلغ الوصف ما قلب السمع بصراً"[1]. وبناءً على؛ ذلك يمكن القول: إن الوصف الذي يقوم به الروائي في التقديم المباشر يتفرع إلى قسمين: الوصف الماديّ الذي يقتصر على الملامح الجسديّة والمحسوسة، والوصف النفسيّ الذي يبدو مباشراً على لسان الروائي أو إحدى الشخصيات الروائيّة، وهذا القسم "ملّون الشعور لأنه يسلط على الأشياء عدسة الحدس والبصيرة لا البصر"[2]. وفيه يتمكن الروائي عن طريق الراوي من تصوير وصف ما يدور في العالم الداخليّ للشخصيّة من أفكار، وما يتصارعُ فيه من عواطف وانفعالاتٍ، وما تتناوب عليه من خلجات نفسيّة، مع حرصه على الاختفاء من أمامها دون أن يقصد "أن يفقد حيوية أسلوبه وعفويته، ودون أن يتحول إلى عالم من علماء النفس"[3]. ويجب عليه أن ينتبه إلى عدم استخدام الوصف الطويل في تقديمه لشخصياته سواءً أكان ذلك في البعد الماديّ أم البعد النفسيّ، فالروائيّ المبدعُ هو الذي يجنحُ إلى الإيجاز؛ "لأنّ الإيجاز من دلائل العبقرية، كما تقول "نيللي كورمو"[4].

أما التقديم غير المباشر؛ فهو التقديم الذي يفسح فيه الكاتب المجال للشخصيّة "للتعبير عن أفكارها وعواطفها واتجاهاتها وميولها، لتكشف لنا عن حقيقتها"[5]، دون أنْ يُقدِمَ على التدخل المباشر في وصف مشاعرها أو شكلها الخارجي. وهي "ترتبط مباشرة بالحوار ويستعين بها المؤلف، لأنّها ترتكزُ على الذكريات والتأملات والأحلام –التي تكشف الشخصيّة كشفاً عميقاً"[6]. وفي هذه الطريقة من طرق التقديم لا يقع القارئ على معلومات جاهزةٍ عن ماهية الشخصية؛ بل يترك المؤلف المجال للمتلقي ليشارك في التعرُّف والبحث عن حقيقة الشخصية؛ لذلك فهذه الطريقة يسعى المؤلف من خلالها إلى الانفلات من إعطاء القوالب الجاهزة، والمواصفات الثابتة،

---

[1] عزام، محمد: مصطلحات نقدية من التراث الأدبي العربي، وزارة الثقافة، دمشق، ط1: 552.

[2] المرجع نفسه: 553.

[3] هلال: النقد الأدبي الحديث، 550.

[4] كورمو، نيللي: فيزيولوجية القصة، الآداب، بيروت، كانون الثاني، يناير، 1954: 77.

[5] نجم: فن القصة: 198.

[6] معتوق، محبة حاج: أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1994: 36.

"فهو يضع على القارئ عبء استنتاج صفات تلك الشخصية من خلال أقوالها واستجاباتها وردود أفعالها"[1]. وكما يقول بحراوي: "فإنّ التقديم غير المباشر للشخصيات لا يكلف المؤلف شيئاً فهو يترك للقارئ أمر استخلاص النتائج والتعليق على الخصائص المرتبطة بالشخصيّة، وذلك سواء من خلال الأحداث التي تشارك فيها أو عبر الطريقة التي تنظر بها تلك الشخصية إلى الآخرين"[2]. وعندما يسمح الروائي للأشخاص الآخرين التعرف على الشخصية، وكشفها بالتعليقات، أو بإصدار الأحكام عليها يجعل المتلقي يتعامل مع "شيءٍ شبيهٍ ببياضٍ دلاليّ أو شكل فارغ، تأتي المحمولات المختلفة لملئه، وإعطائه مدلوله عن طريق إسناد الأوصاف والحديث عن الانشغالات الدالة للشخصيّة أو دورها الاجتماعي الخاص"[3].

إنّ التقديم غير المباشر ينفر من استعمال المقاطع الوصفيّة، التي تميل إلى رصد الملامح الخارجية للشخصية؛ لأنّ هذه الطريقة تعزز من مهمة القارئ وتجعله "مضطراً إلى ملاحقة تصرفاتها وأقوالها ليتمكن من تحديد بنائها وهذه الملاحقة تجبره على جمع ملامح الشخصية وصفاتها المتناثرة في النص الروائي"[4]، وبذلك يصبح القارئ ملزماً بمبدأ التدرج، الذي يؤمن "بمبدأ الانتقال من العام إلى الخاص، أيُّ أنَّ الشخصيّة تبدو عامة أول الأمر ثم تتضح رويداً رويداً في السياق، وكلما زادت المعلومات عنها وعن علاقاتها بالشخصيات الأخرى زاد وضوحها[5]" ولعل مثل هذا الأسلوب الذي يجنح إلى تقديم الشخصية في سلوكها ومواقفها وجمع المعلومات عنها من خلال مبدأ التدرج "يزيدنا بها معرفة ويصبغ عليها صفة الإقناع التي تعد من أهم أسباب نجاح الرواية[6]"؛ لأنّ الإنسان بطبعه يميل في فهمه إلى الأشياء التي يرى حدوثها متتابعة أمامه أكثر من الأشياء التي تقدم إليه جاهزة. والرواية بوصفها عملاً إبداعياً وفنيّاً يمسّ الواقع الإنساني عن بعد، ويوازيه دون أن

---

[1] خالد، عدنان عبد الله: النقد التطبيقي التحليلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986: 68.

[2] بحراوي: بنية الشكل الروائي: 223.

[3] المرجع نفسه: 213–214.

[4] الفيصل،: بناء الشخصية الروائية: 67.

[5] المرجع نفسه: 69، وانظر: بحراوي: بنية الشكل الروائي: 238.

[6] الماضي: فنون النثر العربي الحديث: 32.

يكون مثله تماماً ملزمة بجعل التتابع والتسلسل في الأحداث وسلوك الشخصيات هو الأساس فيها؛ لأنها إذا فقدت هذا العنصر فقدت مسمى الرواية، وتحولت إلى مسخ لا يليق بفنيته، والروائي عندما يجعل سمات الشخصية ومعالمها تتضح تدريجياً، من خلال حركتها وسلوكها وتفاعلها مع الحدث، أو مع غيرها أو مع "ما يحيط بها من قوى اجتماعية أو طبيعية، راصداً نمو الشخصية من خلال نمو الوقائع، وتطورها الذي ينتج عن تفاعل تلك الشخصيّة معها، بحيث لا ينفصم التلازمُ بين الشخصيَّة والحدث، فيتضمن كلّ تطور في الحدث تغييراً في الشخصيّة، ويتبع كلَّ نمو في الشخصية تغيّر في الحدث وتنام في الصراع"[1]، يكفل لها مساحة واسعة وكافية من الحرية "للتعبير عن نفسيتها، بلغتها وتقوم فيها بالأفعال التي تتناسب مع طبيعتها فإنّه يبدو موضوعياً وديمقراطياً"[2]؛ لذلك فالشخصية الروائية لا يمكن لها أن تكون مقنعة إلا إذا "كانت متطورة وذات أبعاد تحددها، كالحوافز والدوافع التي تدفعها للقيام بعمل ما، وتتحدد أيضاً بملامحها وتصرفاتها التي تزيدها عمقاً ومتانة"[3]. كما يفرض تطورها أن تكون شديدة الارتباط بالحدث مؤثرة فيه ومتأثرة به؛ لأنّه يساهم مساهمة فعّالة في إبراز معالم الشخصية وسلوكها وأفعالها وحركتها؛ حتى إنّ بعض النقاد يزعم "أن الرواية الدرامية تبيّن أنّ الشخصية حدث والحدث شخصية"[4]. لذلك يندرج هذا الارتباط تحت الطريقة غير المباشرة في تقديم الشخصيّة؛ لأنّه يحتل دوراً كبيراً في تزويد القارئ بمعلومات عن ماهية الشخصية وحقيقتها، "والشخصية لا يمكن أن تفصح عن طبيعتها إلا وهي تؤدي الأحداث فتظهر الملامح في التصرفات والشكل العام وردود الفعل الجسدية والأعراض الانفعالية، والانفعالات المكتومة أقلَّ تعبيراً عن الملامح من تلك التي نراها بوضوح، مثل: ردود الأفعال ضد التوجيهات الذاتية، حتى يتم تشكيل شخصية مناقضة للشخصية الحقيقة، وإضفاء

---

[1] موير: بناء الرواية: 42، وانظر: نجم، محمد محفوظ: الرؤية والأداة، دار المعارف، القاهرة، 1984: 443.

[2] لين، لينيرند، ولويس ليترلي: الوجيز في دراسة القصص، ت: عبد الجبار المطلبي: 124.

[3] القباني، حسين: فن القصة القصيرة، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ط1، 1965: 69، وانظر: شريبط، أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (1947-1985)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998: 35.

[4] موير: بناء الرواية: 42.

الأخطاء والذنوب الذاتية على الآخرين، ومحاولة نسيان الأمور غير اللطيفة سواء بالفعل أو بالتصنع"[1]. ومن خلال ذلك يتبين لنا أن الحدث يضطلع بمهمة الكشف عن حقيقة الشخصيّة، ويجعلنا ندركها وندرك سلوكها، وأنّها –في أيّ نصٍّ روائيٍّ– "لا بد أن تتحرك وفق حدث يتنامى بتناميها، ويغذي صراعها، فارتباط الحدث بالشخصيّة في هذا الأسلوب وثيق الصلة، وهو ارتباط العلة بالمعلول"[2]. وهو الذي يمنحنا درجة عالية من القناعة والدهشة في ما تقوم به الشخصيّة من أفعال.

أما العنصر الثاني من عناصر التقديم غير المباشر للشخصية، فهو عنصر الحوار الذي يقوم بدورٍ كبيرٍ في كشف حقيقة الشخصيات، ولا نغالي إذا قلنا: إنّه يضعنا أمام مجرى حديث الشخصيات، بقصد الوصول إلى تحديد جوهرها، فهو أسلوب درامي، تنبثق "أهميته من وظائفه الحيوية، ومن أهمها عرض الأشخاص أمام القارئ بخصوصيتها الفردية الحيّة كما يقول "لوكاش" الذي ينسبُ خلود محاوراتِ أفلاطون لا إلى مضمونها الفكري فحسبُ بل إلى نضارة الحوار وهو يقدم"[3]. وتقديم الشخصيّة عبر الحوار يبث في نفس القارئ روح المتابعة؛ ولأنّ السّارد "قد يترك الشخصيات تتحدث، دون تدخل منه، مما يزيد من التأثير الدرامي للمشاهد التي تتضمن حواراً، لأن القارئ أو المستمع يشعر أنّه أمام أحاديث حقيقية"[4]. ولعل مهمة الروائي في عرض حواره الذي يدور على لسان شخصياته يحتاج منه إلى مهارة عالية في خلق نهجٍ فكريٍّ خاصٍ لكلِّ شخصيّةٍ، فينبغي عليه أن يعي أن أحاديث شخصياته على درجة من التباين بحسب إيدلوجياتها وطريقة تفكيرها، "فالحوار الناضج هو الذي يظهر فيه حديث كلّ شخصيّة مختلفاً عن حديث الشخصية الأخرى متبايناً عن حديث المؤلف، بحيث تبرز فيه الفروق الفرديّة الدقيقة بينهما في مجالي التفكير والتعبير"[5].

---

[1] إمبرت، أنريكي اندرسون: القصة القصيرة (النظرية والتقنية)، ت: علي إبراهيم علي: 337–338.

[2] وادي، طه: دراسات في نقد الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 3، 1989: 28.

[3] لوكاش: دراسات في الواقعية، ت: نايف بلّوز: 21.

[4] أيوب، محمد: الزمن والسرد القصصي في الرواية الفلسطينية، دار السندباد للنشر والتوزيع، القاهرة، 2001: 179.

[5] وادي، طه: دراسات في نقد الرواية: 43.

تجدر الإشارة هنا إلى أن الحوار يكشف عن ثقافة المتحاورين، والمستوى اللغوي والاجتماعي، والحالة النفسية والطبيعية لكل متحاور، فيعد الحوار من العناصر المهمة في الكشف عن شخصيات جديدة ما كان يتسنى للروائي أن يكشف عنها لولا لجوؤه إلى الحوار الذي يتيح له عرض شخصيات ثانوية أو مساعدة تلعب دوراً ثانوياً في النصّ الروائيّ، فهو من "أهم الوسائل التي يعتمد عليها الكاتب في رسم الشخصيات"[1]. ولعلّ طوله أو قصره في ثنايا النصّ يحمل دلالة قد يلمسُ القارئ الواعي أثرها، "فالروايات القائمة على المشاهد الطويلة تميل إلى صرف الاهتمام نحو البناء المتأني للتجربة الإنسانيّة، وغالباً ما تشير إلى نوع من التغيّر الهام، يقع خلال تفاعل الشخصيات، أما الروايات التي تكون فيها المشاهد موجزة، ولا تمنح إحساساً تاماً بالرضا، فتعطي انطباعاً بأن الجانب الأكثر من التغير في المواقف والدور الأخلاقي يقع خارج نطاق الموقف الاجتماعي، يقع داخل أذهان الشخصيات عندما تكون وحيدة"[2]. ويزعم "بعضهم أنّ أنسب أشكال الحوار هو الذي يجنح فيه الروائي إلى الاختزال، الشاعريّة وعمق الدلالة"[3]، ويُلائم مستوى الشخصيّة "وينبع من ذاتها ويكشف أبعادها ويسبر أغوار عالمها الداخليّ، ويوضح ماضيها، ويبينُ ميولها، وطريقة تفكيرها، وعمق وعيها، وينمي الصراع فيها، ويتنبأ بالأحداث القادمة"[4]؛ لأنّ مثل هذا الحوار أقرب إلى إحساسيات الفن الذي يجسد روح الرواية هذا بالإضافة إلى صفات أخرى يجب أن يتّسم بها الحوار كاندماج الحوار في صُلب القصة أو الرواية، حيث يبدو المبدع وكأنّه عنصر دخيل عليها متطفلٌ على شخصياتها، وهذا يحقق فائدة ملموسة في تطوير الأحداث ورسم الشخصيات، وأن يكون الحوار طبيعياً سلساً متناسباً مع الشخصية والموقف، ويحتوي على طاقات تمثيلية، بذلك يحقق الحوار جانباً فنياً متقناً، يشعر القارئ بصدقه، وطبيعته دون أن يخرج عن الاتجاه العام للأحداث والشخوص. فهو تقنية

---

[1] نجم: فن القصة، 117-118.

[2] أيوب: الزمن والسرد القصصي في الرواية الفلسطينية: 179.

[3] القاعود، حلمي محمد: الواقعية الإسلامية في روايات نجيب الكيلاني، دار البشير، عمان، ط1، 1996: 118.

[4] سماحة: رسم الشخصية في روايات حنّا مينة: 37.

أسلوبيّة يستخدمها الأديب لكي يَنْحُوَ بالسرد منحى العرض، أي المشهد التمثيلي الذي يتصوره القارئ، ويبني عليه تصوراته الخاصة[1]. ومن الجدير بالذكر أن هناك ثلاثة طرق لنقل الحوار حددها برناط قاليط، ويمكن حصرها بما يلي[2]:

1- **الأسلوب المباشر:** وهو كلام الشخصيّة المباشر المسبوق بفعل يمهد له، مثل: (قال، همست، شرح)، وهي أفعال لازمة غير متعدية.

2- **الأسلوب غير المباشر:** حيث يقوم السارد فيه بالتعليق بكلمات موجزة؛ لتقديم مضمون كلام الشخصيّة بعد تغيير الضمير، وتكون الأفعال في هذه الحالة أفعالاً متعدية، على عكس النوع السابق، مثل: (وأعاد القول)، (إنه يبحث عن) ....

3- **الأسلوب غير المباشر الحرُّ:** وفيه يندمج كلامُ الشخصيّة مع كلام السرد، الذي ينقله بأسلوبه الخاص، مثل: (وحكت لي عن أحوال أبويها) ويكون المضمون الدلالي وحده، هو وسيلة التمييز بين الخطاب والسرد.

والحوار نمطان:

أ- الحوار الخارجيّ (الديالوج):

وهو الحوار الذي يتم إجراؤه بين الشخصيات التي تقوم بأدوارها في بنية العمل السرديّ، "فتخدم بناء الحدث وتتابعه في هذه البنية، وتستخدم الرواية أو القصة جميع الأشكال الحوارية الأكثر تنوعاً لنقل كلام الآخرين، التي تتشكل داخل الحياة العادية، وفي العلاقات الإيدولوجية غير الأدبية"[3].

وفي هذا النمط يقدم لنا حديث الشخصيات مباشرة، وفيه يتجلى فكر الشخصيات وطبعها ومستواها الفكريّ والاجتماعيّ. وتكمن أهميته في أنه يعد الوسيلة المهمة في تقديم الشخصيّات، التي تساعد المؤلف على تقديم كل أنواع شخصياته سواء أكانت رئيسية أم ثانويّة، فهو "اللّغة المعترضة التي تقع وسطاً بين

---

[1] انظر: نجم. فن القصة: 119، وسليمان، نبيل: فتنة السرد والنقد، دار الحوار والنشر والتوزيع، اللاذقية، ط 2، 2000: 172.

[2] أيوب: الزمن والسرد القصصي في الرواية الفلسطينية: 179.

[3] باختين، ميخائيل: الخطاب الروائي: ت: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، ط1، 1987: 117.

المناجاة واللغة السردية، ويجري بين شخصية وشخصية، أو بين شخصيات أخرى داخل العمل الروائي"[1]. وممّا يجدر ذكره أنّ هذا النمط يرفع من المستوى الفني للنص الروائي؛ لأنه يمنح الشخصيات سمة الحيويّة والنشاط والنمو، ويجعله أكثر واقعيّة وتشويقاً للقارئ.

ب- الحوار الداخلي (المونولوج)

شخصياته ويبدو أنه يرتبط ارتباطاً كبيراً بحديث النفس الداخلي، وقد ظهر مصطلح مونولوج "لأول مرة على يد وليم جيمس كمصطلح من مصطلحات علم النفس، وعرفه بأنّه جريان الذهن الذي يفترض فيه عدم الانتهاء والاستواء"[2]. ويرتبط هذا النمط -كما هو معروف- "بالحالة النفسية الراهنة للشخصية وما يشغلها من هموم الحياة، وما يصيبها من إحباط ويأس، أو تفاؤل وأمل، وقد يصل الأمر بالشخصية، حسب حالتها النفسية، إلى مناجاة الذات بصوت مسموع، فيفقد المونولوج كثيراً من خصوصيته"[3]؛ لذلك فهو يضطلع بمهمة الكشف عن باطن الشخصيّة من الداخل وإبراز أبعادها النفسيّة وكلِّ ما يتعلق بها من هموم وهواجس، ويصل إلى أعماقها، حتى إننا قد نصل إلى حالة اللاشعور للشخصيّة "فهو في مرتبة الشعر، هو خطاب بدون سامع، غير ملفوظ، تعبر بوساطته الشخصيّة عن أكثر مقاصدها حميميّة وأقربها إلى اللاشعور، وهي أفكار سابقة على كل تنظيم منطقي، أي أنها في حالة النشوء، وذلك بوساطة جمل مباشرةٍ مختزلة إلى الحد الأدنى من ناحية النحو وبصورة توحي بانطباع أنها لأيِّ شخص كان"[4]. لذلك فالمونولوج هو حوار نفسيّ "تعرض فيه الشخصيّة القصصيّة همومها وأمانيها وتصوراتها عن

---

[1] مرتاض: في نظرية الرواية، 134، وانظر: إبراهيم، علي نجيب: جماليات الرواية (دراسة في الرواية الواقعية السورية المعاصرة)، دار الينابيع، دمشق، 1994: 249، والزير: رسم الشخصية في روايات غالب هلسه: 96-97، وارشيد، جهاد أحمد: الخطاب السردي عند عبد السلام العجيلي: الرؤية والبناء، إشراف محمود جفال الحديد، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، 2002: 168-171.

[2] غنايم: تيار الوعي في الرواية الحديثة: 9

[3] أيوب: الزمن والسرد القصصي في الرواية الفلسطينية: 184.

[4] بورنوف، رولان، وريال أوئيلية: عالم الرواية ت: نهاد التكرلي: 163.

الناس والحياة، عبر حديث داخليّ يتصل بالعالم الجواني للإنسان"[1]. ويكمن دوره في أنّه "ينزع نزوعاً ذاتياً خالصاً، يقدم أفكار الشخصيّة القصصيّة، وهواجسها في حالة تنظيم، يفترض وجود جمهور حاضرٍ ومحددٍ"[2]. ومن أهم خصائصه "اتخاذه شكل حوار، حيث يتكلم المرسِل ويجيب نفسه"[3]. وأحياناً يلجأ الروائي فيه إلى جعل الشخصيّة "تخاطب الخالق سبحانه وتعالى، أو من خلال مخاطبة روح أخرى تطمئن إليها الشخصيّة وترتاح بالتكلم معها"[4]. وهذا ما يجعل القارئ يدرك الأبعاد النفسيّة الداخليّة للشخصيّة الروائية من خلال إدراكه وانفعاله مع مناجاة الشخصية ذاتها.

إنَّ التقنيات الحديثة التي يلجأ إليها الروائيّ من خلال استبطان العالم النفسيّ، تسهم مساهمةً فعّالة في عرض شخصياته، ومن هذه التقنيات التداعي الحرّ، والحلم والتذكر والكوابيس والهذيان، وتعد هذه التقنيات ضمن التقديم غير المباشر للشخصيات، وتجعلنا كذلك نقف على ما يجتاح الشخصيّة من اضطرابات نفسية وهواجس وميول. وعلى كلٍّ، ينبغي علينا أن نتنبه إلى أنّه "ليس المهمُ الطريقة التي تقدم بها الشخصيّة في الرواية وإنما الفائدة التي يجنيها الكاتب من وراء استعمالها، أيّ قدرتها على جعل العالم التخيلي متلاحماً ورؤية العالم مقنعة، فكلّ صيغةٍ من التقديم يمكنها من أن تنتج عملاً قوياً وذا دلالةٍ إذا هي اُستثمِرتْ على النحو الأفضل"[5]؛ لذلك فصيغة التقديم تقوم بدورٍ كبيرٍ في مساعدة الروائي على إبداع عمل يُجَسدُ رؤيته وفلسفته للحياة.

وبعد هذا التنظير يلِحُ علينا سؤالٌ مهم هو كيف قدّم الرزازُ شخصياته الروائّية؟ وهل جاءت هذه الكيفية موحية لدرجة إننا نستطيع القول: إن بعض هذه الأنماط والأشكال التي استخدمها عبرت عن جوانيته بشكل غير مباشر؟ وهل نجح فنياً في عرض شخصياته بهذه الأشكال والطرق التي اتبعها في عرض شخصياته؟

---

[1] عبد السلام، فاتح: الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية، دار الفارس، عمان، ط1، 1999: 119.

[2] المرجع نفسه: 126.

[3] المرجع نفسه: 128.

[4] الزير: رسم الشخصية في روايات غالب هلسا: 117.

[5] بحراوي: بنية الشكل الروائي: 246.

إنّ مثل هذه الأسئلة بحاجة إلى بحث شامل في معظم أنماط تقديمه، وبعدها نستطيع الإجابة على مثل هذه الأسئلة.

لقد قدم الرزاز شخصياته من خلال نمطين من أنماط التقديم المعروفة، فجاء تقديمُه شاملاً لنمط التقديم المباشر وغير المباشر، وسنعمدُ أولاً للبحث عن نمط التقديم المباشر لشخصياته في أعماله الروائية.

1.1.2التقديم المباشر

لجأ الرزاز في كثير من رواياته إلى هذا النمط من التقديم، ولعلّ لجوءه إلى هذا النمط ساعده على عرض شخصياته، وتقديم سماتها الأولية التي تتجسدُ في مظهرها الخارجيّ والداخلي، ففي رواية "أحياء في البحر الميت" ذلك "العمل الفني العظيم"[1] كما يقول عبد الله رضوان يظهر هذا النمط في الوصف الخارجيّ والداخليّ، ولكن نلحظ الوصف الخارجيّ جاء قليلاً فيها فنحن نلحظُ مثل هذا الوصف على لسان عناد، ظهر عندما أشار إلى جمال امرأة صدفها في طريقه، "وقفتُ بالباب مبهوراً، فإذا بي إزاءَ امرأةٍ وجهها وجه هالةِ البدر وصدرُها صدرُ النهار"[2]. ولعلّ قلة هذا اللون من الوصف يعود إلى انشغال المؤلف بتحديد الملامح النفسيّة أكثر من الملامح الماديّة؛ فشخصياتُ رواية "أحياء في البحر الميت" هي في طبيعتها شخصيات مأزومة، تعاني من واقع مرير تعيشه فهي "تبحثُ عن معنىً للحياة فلا تجده إلا في وسط عالم الخِواء والموت، وهي دائماً لا تحصدُ إلا الخيبة على الرغم من وجود رموز مناضلة"[3]. وفي رواية "اعترافات كاتم صوت" لم نعثر على الوصف الخارجيّ إلا مرةً واحدةً، ظهرت في وصف الراوي يوسف مصوراً ملامحَه الخارجيّة، "وجه يوسف الغض ذو العينين السوداوين البراقتين الحالمتين"[4].

أما في رواية "متاهة الأعراب في ناطحات السراب" فظهر الوصفُ الخارجيُّ فيها مرتين جاء على لسان حسنين، في المرة الأولى وصف جدهُ لأبيه كاشفاً عن

---

[1] رضوان، عبد الله: البنى السردية (2)، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2003: 339.

[2] الرزاز، مؤنس: الأعمال الكاملة (ج1)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003: 169.

[3] السعافين، إبراهيم: الرواية في الأردن، منشورات لجنة تاريخ الأردن، سلسلة الكتاب الأمم في تاريخ الأردن، رقم 32، عمان، 1995: 259.

[4] الرزاز: الأعمال الكاملة (ج1): 320.

مظهره وشكله "وجدي لأبي ... المعروق الوجه، الغزير الحاجبين، المدور الجسم"[1].

وفي المرة الثانيّة جاء في كشف المفارقة بين شكل رجل يتحدث عنه، ومكانة ذلك الرجل الاجتماعية، يقول في معرض حديثه عن الرجل: "كان أقرب إلى جمجمه منه إلى وجه: منخسف الخدين، بارز الوجنتين، غائر الفم والعينين معروق العظام، لكن عينيه ... عينان واسعتان هائلتان تبرقان وتومضان، وتشتعلان"[2].

يبدو لي من خلال روايات الرزاز أنّه لم يحفلْ بالوصف الخارجي لشخصياته الروائية كثيراً، وإنما كان جلّ ارتكازه في هذا النمط على الوصف النفسيّ المباشر لباطن شخصياته، وإذا ما حاولنا معرفة السبب وجدنا أن السبب الرئيسي يعود إلى طبيعة المؤلف الجوانية التي فرضت الطابع النفسيّ على شخوصه الروائيّة، فشخصياته في أغلب رواياته هي شخصيات مأزومة يجتاحها طابع المأسويّة ونستطيع أن نحكم على طبيعة الرزاز الجوانيّة من خلال سيرة حياته والظروف التي شهدتها أُسرته وعايشتها ومرت بها "فوالده منيف الرزاز كان طبيباً يحترف السياسة ويتصدر مركزاً مرموقاً في كوادر حزب البعث، بيد أنه اكتوى بنار السياسة، حيث انتهى به المطاف محاصراً في منزله قيد الإقامة الجبرية في بغداد إلى أن وافته المنية عام 1984م"[3]. ولعل الإقامة الجبريّة التي أجبرت والده على الرحيل عن الوطن تركت في نفس الرزاز أثراً لا يمحى من ذاكرته، ووصلت به إلى معاناة نفسية حادة انعكست على إبداعه "فوالده مات في الوقت الذي كانت تجري فيه محاولات للإفراج عنه فبموت والده، ماتت الحرية في حياة مؤنس، قبل السماح لها بالتحليق في منزل الأسرة وفي سماء الوطن. فكان لهذه الحادثة –بما حملته من معان ودلالات– أثرٌ كبيرٌ في صياغة حياة مؤنس وعذابات روحه التي ظلت تقاوم طلاب التجربة المرة، في الفترة التي قضتها أسرته في الإقامة الجبريّة، اضطر

---

[1] الرزاز: الأعمال الكاملة (ج1): 505.

[2] المصدر نفسه: 764–765.

[3] اللجنة العليا لإعلان عمان عاصمة للثقافة العربية، الرواية في الأردن، منشورات اللجنة الوطنية العليا لإعلان عمان عاصمة للثقافة العربي، ط1، 2002: 12.

مؤنس للبقاء في بيروت بعيداً عن أسرته، يكابد ويقاوم ما يكابده في آن معاً؛ وهـذا ما عرّضه لمعاناة نفسيّة هائلة"[1]. ولعلّ رهافة حسه وشعوره جعله غير قادر علـى قبول فكرة تحول منزل عائلته في العراق إلى سجن صغير، والوطن إلى منفى كبيرٍ. ويبدو أن هذه المعاناة جعلته يفقد القدرة على التعامل مع من حوله حتى وصـل بـه الأمر إلى مرض نفسي، فطلب أهله منه أن يعرض نفسه على طبيب نفـسي لعلـه يساعده على العلاج. يقول الرزاز "بعد سنوات الإقامة الجبرية التـي كانـت فيهـا أسرتي حبيسة المنزل، وجدت صعوبة في التعامل مع العالم من حولي، فقد كان من الصعب عليّ القفز عن ذكرى المعاناة التي مرّ بها والدي في حياته والتـي انتهـت بوفاته وهو قيد الإقامة الجبرية، ولما لاحظ أهلي ذلك ضغطوا عليّ لاستشارة أطباء نفسيين"[2]؛ لذلك فمن الطبيعيّ أن يحفل الرزاز بالوصف الباطنيّ لشخصياته أكثـر من الوصف الخارجيّ الذي يقتصر على إبراز الملامح الخارجيّـة ورصـدها. ولا نبالغ إذا قلنا: إنّ شخصياته في الحقيقة ما هي إلا امتدادٌ له؛ نظراً لجوانيتها الممتـدة على طول أعماله الروائية، فالوصف النفسي المباشر كان لا مناص له أن يأخذ حيزاً كبيراً في رواياته فمثلاً في رواية "متاهة الأعراب في ناطحات السراب" يقـدم لنـا الراوي الصفات النفسيّة "لآدم" على لسان والده، بقوله: "آدم سريع الغضب، سـريع الخاطر، براق العينين، عالي العنق"[3]. ومن الجدير بالذكر أن هذه الأوصاف التـي قدمها لنا الرزاز جاءت منسجمةً مع مسار الشخصيّة في الرواية، فآدم إنسان عربيٌّ يحمل طابع العروبة الأصيل، فيه من السمات البدوية الشيء الكثير، فهـو فـارسٌ وبطل وصاحب أمل كبير يسعى إلى تحقيق اليقظة العربية، وزيادة على ذلـك فهـو يشعر بحالة الفراغ والخواء التي تعيشها الأمة؛ لأنّها فقدت الدليل والمرشد سواء كان ذلك على المستوى الإيديولوجي أم السياسي، وهي بالـضرورة لبطـل ذي شـموخ وكبرياء، والروائي يشير مباشرةً إلى طموح هذا الفارس والمهمة التـي ينبغـي أن ينجزها. يقول: "لكن آدم كان بعيد الأمل، عظيم الأطماع، يدرك أنّ هذه الـصحراء

---

[1] العمد، سلوى: لمحة من تجربة التصوف عند مؤنس الرزاز، أفكار، عمان، ع 163، 2002: 39

[2] المرجع نفسه: 39-40.

[3] الرزاز: الأعمال الكاملة (ج1): 700.

أشبه بمسرح تاريخيّ يبحث عن بطل، ويعتقد أنه صاحب هذا الدور بلا منـــازع"[1]. وفي رواية "جمعة القفاري" يظهر مثل هذا الوصف المباشر التقريري، الذي يـــسعى إلى الانتهاء بالقارئ إلى تسجيل انطباع عام عن غرابة الأطوار على لسان إحـــدى الشخصيات اسمها الغلباوي إذ يصف شخصية جمعة الـــذي يتـــسم بـــصفات غيـــر مستقرة، جاء على لسان الغلباوي: "جمعة القفاري شخص يصعب العيش معه. قـــد ترى في رفقته متعةً، وقد تجد في الجلوس إليه مرة كلّ أسبوع راحة. أما أن تعـــيش معه في نفس البيت، فإنها الكارثة عينها. ذلك أنه غريب الأطوار"[2]. ومن الجـــدير بالذكر أن هذه الأوصاف التي جاءت على لسان الغلباوي تعد مؤشّراً واضحاً علـــى اضطراب شخصية جمعة، حتى يمكن القول: إنّ هذه الأوصاف جاءت متناسبة مـــع سلوكه في أحداث الرواية كافّةً؛ فالقارئ بعد قراءة الرواية يدرك أنّ هذه الشخـــصيّة عاجزةً وفاقدة للقدرة على التواصل مع المجتمع الذي تعيش فيه، على الرغم من كلِّ محاولاتها للتواصل مع البيت والزواج والناس والحب والعمل، الأمر الذي أدى بهـــا إلى الانهيار.

يتجلى الوصف الذاتي في التقديم المباشر من خلال ما يسمى بالاعترافـــات، التي أخذت حيِّزاً واسعاً في أغلب روايات الرزاز؛ إذ يقوم كثيـــرٌ مـــن شخـــصياته الروائية بوصف نفسها، فكشفت عن سيرتها ومعاناتها النفسيّة التـــي تعيـــشها، وقـــد جاءت أحياناً على شكل مقاطع متناثرة كما في روايتي "أحياء فـــي البحـــر الميـــت" و"الذاكرة المستباحة"؛ ففي رواية "أحياء في البحر الميت" نلحظ اعترافات الرائد الذي يمثل تحول الثورة إلى سلطة، والذي بدا من خلال فك كلِّ ارتبـــاط لـــه بالمرحلـــة السابقة حتى بزوجته أمّ مصطفى، واتجاهه إلى المرحلة الجديدة التي مـــارس فيهـــا القتل والتطويع لمن وقف في وجه السلطة[3]، فنحنُ نلحظُه يدلى باعترافاته مُـــشيراً فيها إلى منصبه السلطويّ، وفيها يرى أنّ هذا المنصب قد قدّر لـــه فـــي الـــصغر، استطاع أن يحُسَه من خلال الوحي والإلهام، وليس من خلال المعيار العلمي الـــذي

---

[1] الرزاز: الأعمال الكاملة (ج1): 715.

[2] المصدر نفسه (ج2): 31.

[3] انظر: المصدر نفسه (ج1): 7-280.

يستند إلى الأدلة والبراهين، والرزاز يسعى من خلال هذا التقديم إلى إضفاء سمات صوفيّة على الشخصيّة، ويقدم إدراكها من خلاله، فهي ترى نفسها مصطفاةً من بين الآخرين تتمتع بقدرات مزيدة من حيث إدراك الأمور بالإلهام والحدس، فضلاً عن القدرة على فك ما يستغلق من الأمور بفضل ما يودعه القدر في قلبه، بيد أن البوح خاضع للمراجعة؛ لأنه يُقدّم من زاوية السارد المشارك الذي يرى نفسه هكذا، ولا يمثل بالضرورة طبيعة الشخصيّة من منظور الروائي، ولا بد من فرض هذا الوصف على ما تقدمه الشخصيّات الأخرى عنه. يقول في اعترافه: "صحيح أنني لم أصبح قائداً بعد ... ولكنّني رائد في أية حال ... ورائد على جانب كبير من الخطورة. منذ صغري وذلك الإحساس الغامض بأني رجلٌ قدر ومصير يلح على نفسي ويستولي على كياني دون أن أتبين له مصدراً بيّناً أو علّة علمية. وهنا يكمن خطأي فمثل هذا الإحساس لا يرصد بالدلائل العقلية والبراهين المنطقية ... فهو ينتمي إلى عالم النداء الروحي الذي لا يبلغه الباحث المتوسل إلا بالمعرفة المباشرة. شأنه شأن الوحي والإلهام والنداء. لكن القدر يُلقي في قلب اللبيب المُصْطَفَى إشارات خفية ورموزاً تستغلقُ على العامة فلا يدركُها إلا الذي يصطفيه النداء"[1].

وفي "الذاكرة المستباحة" نلمس كذلك بعض الاعترافات التي ساعدت المؤلف على تقديم شخصياته، جاءت هذه الاعترافات بصورة مقاطع، ففيها نلحظ مقطعاً روائياً يحمل اعتراف منقذٍ عن نفسه، مُشيراً فيه إلى أنّه سيكون كما سمّاه أبوه منقذاً ومخلّصاً للأمة العربية من كل ما يشينها، وهو في اعترافه يعِدُ أن يعمل على تحقيق حلم والده، في تخليص الأمة العربية وتحريرها يقول: "أنا أعدكم ... بأن أجوب شوارع العالم كله باحثاً عن كلِّ شرير خبيث لأضع حداً لشره وحياته. هذه هي رسالتي: أنْ أنقِذَ العالم من الشر. أعداء العرب والفقراء ... أنا سأتكفلُ بِهم، لا داعي لأن ترهقوا أنفسكم، أنتم رجال الشرطة، مهمتكم تقتصر على القبض على اللصوص ومخالفة السيارات، أما أنا فسوف أضع حداً للشركات التي تستغل العرب، الشركات المتعددة الجنسيّة. سوف أُطلقُ النار على هذه الشركات. قلت أنني لستُ

---

[1] الرزاز: الأعمال الكاملة (ج1): 204-205.

مجنوناً"[1]. ولكن منقذاً لم يكن اسماً على مسمى ولم يكن كما أراد له أبوه أن يكون فهو رجل بحاجة إلى من يساعده في فهم كلِّ شيٍ إلى من يترجم له كلمات سعاد، كلمات البقال فتحي، ومراودة (آريا) وهو محتاج إلى من يعرفه بنفسه، وبما يقوله له الطبيب، وهكذا يتحرك منقذ في الاتجاه المضاد لتحرك الأب، فهو لا يهتم بالحملات الانتخابيّة، ولا بالمرشحين، ولا يهتم بمرضه، ولا يستطيع أن يفهم المرض العقليّ الذي أصيب به، وكل ما يريد أن يعرفه هو هل سعادُ صادقةٌ في حبها له أم أنّها صادقة فقط في حبِّ الآخر الذي باع أرضاً واشترى "مرسيدس"[2]. فتقديم الشخصية بوساطة الاعتراف قدم للقارئ معلومات جاهزة عن ما يختلج في نفس منقذ وما كان يدور في خلده، وهنا يَسْخَرُ الكاتب في شخصيته؛ إذْ إنّ العمل الفردي لا يُحقق علاقة آمالها وطموحاتها؛ بل إنّه يدين الفردية المفتقرة إلى التنظيم والمرجعية الإيديولوجية، التي تتوفّر على مجموع من الناس القادرين على تحريك الأمور وتغيير الأشياء، ومقاومة تغلغل الآخر واستغلاله؛ ومن هنا اختلط الأمر على الشخصيّة التي ما فتئت ترد تهمة الجنون عن نفسها. وزيادة على ذلك، فإن هذه الشخصية تعاني من حالة رهاب شديدة من الموت، فتجمع إلى هلوستها وهستيريتها ملمحاً آخر وجوديّاً؛ ناجماً عن التشبث بالحياة، من خلال الجمود والثبات المنافي أصلاً للحياة، مما يشكل مفارقة صارخةً، وهذا ما يؤكده اعتراف آخر يكشف عن شخصيّة منقذ، ومدى حالة التأزم النفسي التي عانت منها، فهي مهزومة لا تستطيع المواجهة بل تحب الجمود والتقوقع حول نفسها، دون التوق إلى النمو والحركة. يقول في اعترافه: "إنني حجر، والحجر لا ينمو، ولا تظنوا أنني حزين لأنني لا أنمو، على العكس ... بقائي داخل لحظة زمنية محددة تجعلني خالداً. الشجرة تنمو ... فتموت، والإنسان العادي ينمو في سبيل أن يموت ... وأنا جامد في برهة زمنية لا أتوقف. مثلي كمثل الأزل. وأنا لا أحب أن أموت"[3].

---

[1] الرزاز: الأعمال الكاملة (ج2): 286-287.

[2] انظر: خليل، إبراهيم: الرواية في الأردن في ربع قرن (1968-1993)، دار الكرمل للنشر، 1994، ط1: 119، وانظر: محيلان، منى محمد، التجريب في الرواية العربية الأردنية (1960-1994)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2000: 128.

[3] الرزاز: الأعمال الكاملة (ج2): 286.

امتد أسلوب الاعتراف في بعض روايات الرزاز، ليشمل صفحات طويلة وتجلى ذلك في رواية "متاهة الأعراب في ناطحات السراب" و"جمعة القفاري" و"اعترافات كاتم صوت"، و"مذكرات ديناصور" فقد كان الرزاز يلجأ إلى هذا الأسلوب ليجعل المتلقي على اتصال مباشر مع شخصياته دون تدخل من الراوي أو أي شخصية أخرى في الرواية، فأسلوب الاعتراف، كما يرى بورنوف وصاحبه في سياق مختلف، حقق وظيفته المتصلة بمهمة "الكشف عن سيرة الشخصية وحالها، والهادف إلى الإعراب عن الحياة الباطنية تباعاً وحسب جريانها، فقد تحاول الشخصية فيه التعبير عن تردد وتطور شعور منغمس في الحياة اليومية المعتادة"[1]. ولعل شغف الرزاز بأسلوب الاعتراف جاء من تأثره بأنواع الروايات العالميّة؛ فقد كان يحاول أن يفيد من "الرواية النفسيّة والوجوديّة واللامعقول ورواية تيار الوعي، والرواية الجديدة لأعلام في القرن العشرين أمثال "كافكا" و"جيمس جويس" و"فوكنر وسارتر" و"البير كامو" و"بكيت" و"غريية" و"ساروت ... وغيرهم"[2]. ولا نبالغ إذا قلنا: إن حضور هذا الأسلوب في رواياته يعد من آليات التجريب في الرواية الأردنية الحديثة، وهذا يدلُ على محاولته النهوض بالفن الروائي الأردني إلى مستوىٍ عالٍ من البراعة والتميز، ففي رواية "متاهة الأعراب" يتجلى هذا الأسلوب في بداية الرواية وفي مواطن متعددة منها، فقد ظهر في بدايتها على لسان آدم الحسنين، الذي تحدث عن طبيعة نفسه وعائلته وشجاعة والده. يقول: "أنا أخاف، أبي لا يخاف العتمة، أبي بطل. قال: إنه أقوى من أديب الدسوقي، ومن شمشون الجبار، وأقوى من فريد شوقي كمان، لكن أمّه البدويّة في السماء، ووالده الذي نزح من الشام وحيداً، عاد فنزح من الشام إلى مسقط رأسه وحيداً، وعائلة أبيه شبه المنقرضة ظلت غامضة المصير"[3]. فاعتراف آدم الحسنين يجعل المتلقي يدرك منذ البداية ملمح الضعف، المتمثل باعترافه بالخوف ويدرك أصالة والده التي تعود إلى البداوة العربية الأصيلة، والمتلقي المتابع لأحداث الرواية يستطيع أن يدرك أنّ

---

[1] بورنوف، رولان: وريال أوئيلية: عالم الرواية، ت: نهاد التكرلي: 160.

[2] مساعدة: البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز: 176.

[3] الرزاز: الأعمال الكاملة (ج1): 505.

حسنين هو الإنسان العربي الأردني المنفصم المقيم في عمان والمنتمي إلى أصول مختلفة من كل بقاع الوطن العربي، وقد سجن والده بسبب ثقته الكاملة بالقومية العربيّة، وقد انهارت ثقته بهذه الرابطة، ولعلّ الصراع بين الوعي بالحاضر المعاش واللاشعور الجمعي، ورفض التحولات التي أدركها بعد صحوته من غيبوته الطويلة هو الذي أدى به إلى الانفصام والتشظي، فنحن نلحظ أنه انفصم إلى حسن الأول وحسن الثاني، وقد أخذ حسن الأول يدلي باعترافه للدكتور كاشفاً عن نفسه وعن حسن الثاني الذي عده شبحاً يسكنه. يقول حسن الأول: "أقول لك يا حكيم: إنّه كائن عجيب. تصور يا حكيم. قال إنه ترك جسده هناك في بيتي مسجىً داخلاً في غيبوبة واختفى هو ... للتمويه ... حسن الثاني هو الذي ورطني يا دكتور. إنّه كائن خرافي يا دكتور. اعتقد أنّه عصابيّ ممسوس، ولكنه سكنني. أعني أنّني مسكون به، أقصد أنّني أسكنه"[1]. ففي اعتراف حسن الأول نستطيع القول: إنّ حسن الثاني يمثل عالم اللاشعور الجمعيّ بينما هو يمثل عالم الواقع واتضح ذلك من خلال قوله: "أنا يا دكتور شخص علماني، مؤمن بحقائق العلم والتكنولوجيا"[2]. فقوله ذلك لا يجعل منه شخصاً إلا بالمادية المحسوسة المستندة إلى النظريات العلمية البحتة.

وفي مكان آخر من الرواية يقدم لنا الرزاز طفولة حسن الثاني، عن طريق الاعتراف إذ يجعل حسناً يتحدث إلى الدكتور ويعترف أنّه مجرد شبحٍ، وهو بهذا الاعتراف يكشف عن رؤية فكرة عامة تحيل إلى ضرورة تكوين الجماعة ذات السمات والآفاق والهموم المشتركة، ولعله هنا يشير إلى القوميّة العربيّة التي تعاني من عقبات لا حصر لها. يقول للدكتور: "ماذا يا حكيم؟ تريدني أن أحكي لك عن طفولتي؟ ماذا أقول؟ كان لي أسرة وعصبة كان أبي شيخ العصبة. والناس قلوبهم متعلقة به، وأنظارهم شاخصة إليه. ثم نمت يا حكيم، واستيقظت، فإذا أنا عارٍ بلا أسرة ولا عشيرة ولا عصبة ولا امرأة، أبي اختفى وأمي قضت هماً وغماً وأبو التوت سقط ... لست سوى شبحٍ يوقظ عاصف الذكريات لدى زوجتي والعصبة

---

[1] الرزاز: الأعمال الكاملة (ج1): 546.

[2] المصدر نفسه: 546.

والمعارف كأن خروجي على الناس، بعد غياب أرواحهم، بات أشبه بغارة من غارات الأقدار أو غزوةٍ من غزوات القلق"[1].

يستطيع القارئ أن يدرك من خلال اعتراف حسن الأول ووصفه لشخصية حسن الثاني، أنّ حسناً الأول كان مصيباً. فيما قال عن طبيعة حسن الثاني الذي لا يتعدى في ماهيته وكينونته صفة الظل والخيال؛ لأنه فقد كلّ شيءٍ فلم يعد يعني شيئاً، ولم يعد موجوداً فتحول إلى ظلٍ وشبح، ولعلّ كثرة الاعترافات في "متاهة الأعراب" على لسان حسنين، وإصرار المؤلف على هذه الشخصية وجعلها تصل إلى الانفصام يَجْعلنا نرى أنّ حسنين في الحقيقة الرزاز، وأن الرزاز استخدم هذه الشخصية كقناع لنفسه، يدلي من خلالها بما يضمر في نفسه، وما يكتنفها من أوضاع نفسية صعبة، فنحن نعرف أن الرزاز كان يعاني من انفصام في الشخصية حتى إنه كان يتردد على أطباء نفسيين بريطانيين وأمريكيين، يقول: "لقد قمت باستشارة أخصائيين في بريطانيا وأمريكا، ولكن بدون جدوى، كنت على قناعة بأنّ علاجي ليس في متناول علماء نفس غربيين"[2].

لعل الرزاز أراد من هذه الاعترافات التي قدمها من خلال شخصياته الروائية الوصول إلى حالة من التطهير والتوازن النفسي نظراً للحالة النفسيّة والاضطراب الذي يعانيه، وهذا ما أكده نزيه أبو نضال في حديثه في اللقاء المفتوح، الذي حمل مسمى "شهادات حول مؤنس الرزاز". يقول: "الاعتراف أمام الطبيب النفسي هو نوع من التطهير، والتوازن النفسي يعني أن يتطهر ذاتياً ويحصل على التوازن النفسيّ، وهذا هو الجانب الذي كان مؤنس حريصاً عليه"[3]. ولا عجب في ذلك فمؤنس يعترف بأنه لجأ إلى أسلوب الاعتراف؛ من أجل التطهير. يقول مؤنس: "أقر بان كتابة الاعترافات سلاح خطير قادر على تطهير النفس والروح، واعترف بأنني

---

[1] الرزاز: الأعمال الكاملة: 587-588.

[2] العمد: لمحات من تجربة التصوف عند مؤنس الرزاز: 40.

[3] كرم، ثريا: في اللقاء المفتوح: شهادات حول مؤنس الرزاز، أفكار، عمان، ع 163، 2002: 73.

لجأتُ إلى هذا السلاح عندما أدركت بأنّ البحر من ورائي وأتون المرائر من أمامي"[1].

يبدو للناظر في روايات الرزاز أن أسلوب الاعتراف أيضاً أخذ سمة فنية بارزة في رواية "اعترافات كاتم صوت" و"جمعة القفاري"؛ إذ نلمح فيهما كثيراً من الشخوص تفصح مباشرة عن سماتها وتعرّف بنفسها، ففي رواية "اعتراف كاتم صوت" ظهر فيها يوسف ليفصح عن نفسه ويعرّف القارئ بأنه ليس خارقاً للعادة، بل هو إنسان عادي. يقول: "إنني بشر، إنسان عادي يحب ويكره ... أؤكد لكم أنني بشر مثلكم، حتى إنني أحببت امرأة أمريكانية ذات مرة ... "[2]. ثم بعد عدة صفحات من الرواية نجده في اعترافه يشير إلى ثقافته التي اكتسبها من الحياة، دون أن يكون قد تخرج من أي جامعة "إنني خريج مدرسة الحياة، أعظم مدرسة في العالم. أكثر عراقة من أوكسفورد التي لم أرها، وأعظم اتساعاً من جامعة بيروت العربية التي رسبتُ فيها وترددتُ على مكتبتها"[3]. ويوسف يودُّ الاعتراف عن الجوانب الإنسانيّة في شخصيته وعن ماضي طفولته الذي تعرض فيها للقمع والاضطهاد[4]. وهو ينفر من الاعتراف به لأنه أخفق في فهم البطولة. يقول: " إنني عاجز عن فهم البطولة، لا أفهم الأبطال أبداً، حين أموت لا أريد أن أترك سطراً في كتاب التاريخ، ولا فاصلة ولا ضمة، لا أرغب في أن أترك بصمة واحدة على لحظة من لحظات الزمن الأبدي الهاربة"[5]. واللافت للنظر أن هذه الاعترافات التي قدمها يوسف لم تأتِ دفعةً واحدةً في مقدمة الرواية أو في منتصفها أو في آخرها، بل جاءت تدريجياً، بحيث جعلت القارئ يكشف عنها موزعة على طول الرواية، والحق أنّ هذه براعة فنية تسجل للرزاز؛ لأن تقديم الشخصية من خلال اعتراف واحد في مقدمة الرواية مثلاً يحرم القارئ من لذّة الكشف والبحث، التي غالباً لا يمكن تحقيقها إلا عن طريق متابعة القارئ للسرد الكلي على طول الرواية، ونحن هنا لا نطالب الروائيّ بأن

---

[1] اللجنة الوطنية العليا لإعلان عمان عاصمة للثقافة: ملتقى الرواية في الأردن: 316.

[2] الرزاز: الأعمال الكاملة (ج1): 283.

[3] المصدر نفسه: 487.

[4] انظر المصدر نفسه: 433.

[5] المصدر نفسه: 475.

يجعل في روايته حشوداً اعترافية مكثفةً على طولها، ولكن نقول في رواية تجريبية كرواية "اعترافات كاتم صوت" قد تكون أكثر نجاحاً من مجرد الاكتفاء باعتراف يلخصُ معلوماتٍ كاملةٍ في ذهن القارئ.

أما في رواية "جمعة القفاري" فقد غطّى حديث جمعه واعترافه حيّزاً كبيراً على طول الرواية، إذ بدأ في اعترافه الأول يقدم لنا نفسه أنه فتى عاش في عمان الغربية، وأنه فتى يحب المغامرات والنساء، يقول: "أنا جمعة القفاري (ما غيره) الذي عاش طوال حياته في عمان الغربية، لم يغادرها إلا في سفرات سياحية إلى أوروبا، أو للعلاج في أمريكا، .. أنا جمعة القفاري الذي أحب المغامرات ولم يخض في لجتها، جمعة الذي أحب عشرات النساء"[1]. ويتابع جمعة في موطن آخر اعترافه؛ ليكشف عن اخفاقاته في الحياة. يقول: "أنا جمعة الذي ورث عن أبيه عشرات دونمات الأرض. كانت تساوي في الخمسينات مائة دينارٍ، في الستينات، أيام الطفرة باتت تساوي مليون دينار. وها هي اليوم لا تكاد تساوي مائة ألف دينار، الخطير في الأمر أنني بعت نصفها قبل الطفرة، والنصف الثاني بعد الطفرة، وأنفقت نقودي على الزواج والمستشفيات، وفي أمور سخيفة لكنها نبيلة، وكنت مليونيراً ذات يوم. مع أنني عاطل عن العمل"[2].

يبدو للقارئ أن الرزاز في رواية "جمعة القفاري" جعل جمعة يفصح عن نفسه وعن اضطرابه الذي سيطر على مجمل حياته فمنذ البداية يعترف بأنه نكرة بلا وجود في المجتمع الذي يحيا فيه، ويحاول جمعة أن يمدح هذه الصفة، ولكن سرعان ما يعود، ويثبت سلبية هذه الصفة عندما يتحدث عن نفسه، ويتذكر المرحوم ميشيل النمري. نسمعه يقول: "نعم، أنا مجرد نكرة: وما العيبُ في ذلك؟ هل تستطيع أنت أن تتمتع بهذه النعمة؟ هل سمعت بالمرحوم ميشيل النمري؟ ميشيل النمري لم يكن نكرةً، فانظر إلى أي مصير انتهى، إنّها الأضواء يا عزيزي! كان هذا الشاب الجريء يرغب في تغيير العالم، خاض غمار السياسة ثم الصحافة، أنبأني "كثير الغلبة" أن المرحوم ميشيل كان تحت الأضواء، وأنه ذو طموح، لهذه قتلوه ... كان

---

[1] الرزاز: الأعمال الكاملة (ج2): 7

[2] المصدر نفسه: 9.

المرحوم في عز شبابه ولم يكن نكرة مثلي، ولأنه لم يتمتع بامتيازات النكرة ... قتل"[1]. ومن خلال هذا البوح المباشر، يستطيع القارئ أن يدرك ماهية هذه الشخصية وانفعالاتها وتأزمها، فجمعة يلازمه شعور فقدان الذات، وإنّه نكرةٌ في المجتمع مع أنه لا يحب هذه الصفة ويسعى للتخلص منها، فهو شخصية قلقة مؤرقة مقطوعة من شجرة امتداداً لشخصيات روايات مؤنس السابقة، تحاول أن تبحث عن هويتها التي أضاعتها، فمن تابع لماوتسي وجيفارا إلى مرتاد لدار القرآن يشهد "حضرة" المتصوفة ويفعل كما يفعلون بحثاً عن حل لأزمته الروحيّة[2].

اللافت للنظر أنّ اعتراف شخصيات مؤنس، يجعل القارئ خاضعاً للخدعة الفنيّة، فمثلاً في اعتراف جمعة، يتوهم القارئ أن جمعة شخصيّة حقيقية عانت من ماضٍ صعب وحملت هموماً وطموحات كثيرة، ومصابة بداء الانفصام لتصبح في ذهنه شخصيّة واقعية من لحم ودم، ولكن الحقيقة التي لا يمكن إنكارها ولا تجاوزها هي أنّ شخصية جمعة شخصيّة خياليّة لا يمكن وجودها إلا في ذهن المؤلف، فالرزاز يبث أفكاره وما يعتلج في فكره وشعوره في روح هذا الكائن الورقي "جمعة"، ولا نبالغ إذا قلنا إن الرزاز نجح في أسلوب الاعتراف، الذي ساعده على التعبير عن هذه الشخصيّة الورقيّة وما يختمر في ذهنها من أفكار، وليس بعيداً أن يكون الرزاز أراد أن يعبر من خلالها عن اغترابه عن المجتمع الذي يعيش فيه، ويدين الأوضاع العامة التي يعيشها المجتمع العربي والتحولات التي شهدها المجتمع الأردني في فترات مختلفة بأسلوب فني بارع، ويخلق عالماً روائياً يناسب فكره ومنهجه. يقول سعود قبيلات: "مؤنس الرزاز إضافة إلى أنّه كان يحس بهموم الناس في الوطن العربي، فقد كان يعبر عنها بطريقة متميزة فنياً، وهو كاتب أحدث تجديدات مهمة على الرواية سواء محلياً أو عربياً، ولم يكن هاجسه فقط التعبير بأيّ

---

[1] الرزاز: الأعمال الكاملة: 11.

[2] انظر: السعافين، إبراهيم: الرواية في الأردن: 296، وانظر: الفاعوري، عوني صبحي: أثر السياسة في الرواية الأردنية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999: 80.

طريقة وبأيّ شكلٍ عن أفكاره أو عن هموم الناس الذين يحبهم، إنما كان لديه أيضاً هاجس فني، وسعى دائماً إلى تحقيق إنجازات فنيّة"[1].

أخذ أسلوب الاعتراف في رواية "مذكرات ديناصور" شكلاً آخر حين كانت تقوم شخصيّة رفيقة للشخصية المذكورة في السرد بالاعتراف عنها، متضمنة الحديث عن ماضيها وكشف طبيعتها ونفسيتها وماهيتها، ولعل مثل هذا الشكل وغيره في أسلوب الاعتراف يميل إلى ضمير المتكلم، الذي يساعد في إبعاد الملل عن القارئ ويجعل حديث الشخصيّة أكثر قبولاً لديه وأكثر مصداقية، خاصة حين تتحدث شخصيّة أخرى عن شخصية في السرد؛ ففي رواية "مذكرات ديناصور" تكشف لنا زهرة في اعترافاتها عن زوجها عبد الله الديناصور، وعن مدى الحب والرغبة التي كان يجنح بها إليها. تقول: "أرغبُ في مجال حيوي يتركه لي، يحاصرني أحياناً حد الارتطام الخانق. أحبه، لكن دون أن أتخفف من وهلة الجلوس إلى نفسي، احتاج إلى الاختلاء بي أحياناً، لكنّه حتى في المنام، يتحدث إليّ وإلى أشباح وأطياف، ويفرض عليّ سماع حواره مع عوالم لا واعيّة"[2]. فهو يلازمها ولا يستطيع العيش دونها لأنها أصبحت كظله.

ومما سبق؛ نستطيع أن نخلص إلى أن التقديم المباشر الذي لجأ إليه الرزاز في رواياته ساعده كثيراً على تحقيق الفنيّة العالية التي كان دائم التوق إليها في أعماله الروائيّة فقد استطاع أن يحفز ذهن القارئ من خلال هذا النمط الأسلوبي على فهم الشخصيات، وتزويد القارئ بمعلومات تفصيليّة ساعدته على الوصول إلى تحديد ماهية الشخصيّة، وما ينتابها من أزمات نفسية، خاصة من خلال أسلوب الاعتراف الذي جاء على لسان الشخصيات مباشرة. كما يتبين لنا أن الوصف الخارجي للشخصيات في أغلب رواياته لم يحتل حيزاً واسعاً مقارنة بأسلوب الاعتراف الذي أخذ مساحة واسعة في كثير من رواياته، وفي ظني أنّ هذا يعود إلى أن رواياته حملت الطابع الجوانيّ، ويبدو أن تقديم الشخصية برسم هذه الملامح النفسيّة ساعد

---

[1] كرم، ثريا: في اللقاء المفتوح: شهادات حول مؤنس الرزاز: 68.

[2] الرزاز: الأعمال الكاملة (ج2): 349.

الروائي على جعل عالم الرواية عالماً أقرب إلى عالم الحقيقة الإنسانية بالرغم من أنّ شخوصها في الحقيقة مجرد وهمٍ نسجته مخيلة الروائيّ.

2.1.2التقديم غير المباشر

يبدو أن هذا النمط احتل مكانة كبيرة في روايات الرزاز إذ لا تخلو رواية من رواياته من حضوره؛ ولعلّ ميل الرزاز إلى هذا النمط جعل مؤلفنا يجنح إلى الحداثة، والتخلص من التقليد القديم الذي كان يقتصر في نظرته على أن النص بما يحويه، يحتل وظيفة المرسل، وأن القارئ مجرد مستهلك وليس له وظيفة سوى الاستقبال لما يقرأ. وقد استطاع الرزاز أن ينزاح عن هذه النظرة مؤمناً بأنّ هذا التقديم يحقق فكرة القارئ المشارك في قراءة النص الروائي؛ فالشخصيّة في هذا النمط لا تقدم جاهزة للقارئ، بل يتحتم على القارئ القيام بمهمة البحث والكشف؛ حتى يتسنى له الوصول إلى حقيقة الشخصيّة، وتحديد ماهيتها؛ لذلك فمهمة القارئ في هذا النمط ليست أمراً سهلاً؛ لأنها مقترنة بالبحث والتحري الذي تكمن به المتعة، ولذة الوصول للحقيقة.

إنّنا من خلال دراسة روايات الرزاز، ومحاولة البحث في آليات تقديم الشخصيات فيها نرى براعة الرزاز قد تجلت في هذه الآليات من خلال استخدامه للّغة، فنحن نلحظ اللغة التي كانت تجيءُ على لسان شخصياته، كانت تمتح من معين العلوم الإنسانية والفلسفيّة وعلم النفس والإبداعات الفنيّة في كتابة الرواية، وكانت هذه اللّغة ترتفع أحياناً لتترفع عن مستوى اللغة التقريرية الإخباريّة ولغة الوصف والحوار، وعلى الرغم ممّا اتسمت بها من وضوح واسترسال وعادية، فهي لغة كانت تصل أحياناً إلى حد التعقيد؛ بسبب اتصالها بلغة الأحلام والهذيانات والكوابيس، فاتصالها بمكنون اللاشعور النفسيّ جعلها تصل إلى هذا الحد من الضبابيّة. كما أنّ التصوف كان له نصيبٌ في التأثير على هذه اللّغة، فقد كثرت في كثير من رواياته "التهويمات والألفاظ الصوفيّة، من حيث مستوياتها وأشكالها بين الطقس الصوفيّ والكرامات بما فيها من المقامات والأحوال"[1]. ولعلّ ذلك جعل

[1] مراد، مبروك: العناصر التراثية في الرواية المعاصرة (1914–1986)، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1991: 197–206.

اللغة غير مقتصرة على دلالة محددة، بل جعلها تتجاوز التحديد في معانيها، لتصل إلى تعدد في المدلولات، كما يقول باختين في سياق مختلف: "فبالتعدد اللغوي استطاع الروائي أن يجعل العالم مكتملاً، واستثمر الرواية في تشكلها وسط مراحل وعصور تتميز بالتعقيد الكبير والتنميق ... مما يؤدي إلى إعطاء الرواية سمة التطور المتلاحقة"[1]. وذلك ما يجعل اللّغة تتمتع بخصوصية فذة في النصّ الروائيّ: "فإذا كانت اللّغة بدورها تؤسس هوية الفرد وتحقق اجتماعيته، فإنّها من زاوية وظيفتها الشعرية أو الإبداعية تشيد خصوصية النصّ الأدبيّ وتميزه لتبرز فكرة الانزياح بانفتاح النصّ الروائيّ وتحرره"[2]؛ لذلك فاللغة تساعد في التفاعل بين القارئ والنصّ الروائيّ في التقديم غير المباشر، الذي يعزز من فكرة التأويل والتفاعل بين القارئ والنصّ، "ولعل أهميّة هذا التفاعل في القراءة التأويلية، وما ينجلي عنه من فعل قرائي، هو ما جعل "نورمان هولاند" يحدد التأويل بأنّه تفاعل شخصيٌّ بين هوية القارئ الفريدة والنصّ، وتفاعل القارئ مع النصّ إنعام للنظر فيه، والنتيجة استئناس به واستمتاع"[3]. إنّ النمط غير المباشر في تقديم الشخصيات عند الرزاز يحفز القراءة التبادليّة بين القارئ وفهم الشخصيّة، التي تعد المعلومات عنها جزءاً من النصّ، لأن حديث الشخصيات في الرواية، هو نص في الرواية وهنا نود القول إننا نتفق مع "إيزر" الذي يرى "أن عمليّة القراءة تسير في اتجاهين متبادلين، من النصّ إلى القارئ، ومن القارئ إلى النصّ ، فبقدر ما يقدم النصّ للقارئ يضفي القارئ على النصّ أبعاداً جديدة، قد لا يكون لها وجود في النصّ، وعندما تنتهي العمليّة بإحساس القارئ بالإشباع النفسيّ والنصيّ، وتتلاقى وجهات النظر بين القارئ والنصّ، عندئذ تكون عمليّة القراءة قد أدت دورها، لا من حيث أنّ النصّ قد

---

[1] باختين، ميخائيل: (الملحمة والرواية)، دراسة الرواية، مسائل في المنهجية، ت: جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، بيروت، 1982: 67.

[2] عبد الحميد، عقار: اللغة الروائية وآفاق التجريب والحداثة في الرواية المغاربية، ملتقى الروائيين العرب الأول، قابيس، تونس: من 31 تموز إلى 4 آب، 1992: 195–196.

[3] القعود، عبد الرحمن محمد: الإبهام في شعر الحداثة، عالم المعرفة، الكويت، ع 279، 2002: 353. وانظر: عبد الحي، محمد: الأسطورة الإغريقية في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، القاهرة، 1977: 87.

استقبل، بل من حيث أنّه قد أثر في القارئ وتأثر به على حد سواء"[1]. ويبدو أن الرزاز استطاع أن يصل إلى ذلك بوساطة التقديم غير المباشر للشخصيات الذي يشمل عدة طرائق منها الحوار، والأحلام، والكوابيس، والهذيان، والتدرج، الذي جعل القارئ لا يكتفي بمعلومات أولية في صفحة واحدة فقط، بل بحاجة إلى البحث عن معلومات أخرى في صفحات أخرى عن الشخصية، حتى يستطيع الحصول على تصور واضح عنها، وكذلك يبدو أن الضبابيّة التي اشتملت على هذه الطرائق، ساهمت في زيادة عبء القارئ، لتدفعه إلى المزيد من الجهد والبحث، لكشف باطن الشخصيّة، وهذه الضبابيّة التي أشرنا إليها مصدرها الأبعاد الثقافيّة كالبعد الفكريّ، والفلسفيّ، والميتافيزيقيّ، والصوفيّ والأسطوري، بالإضافة إلى التأثر بالثقافة الغربيّة، الذي بدأ واضحاً في كثير منها، والآن سنرى كيف جاء التقديم غير المباشر للشخصيات تحت مسمى أغلب هذه الطرائق وكيف ساعدته على الرفع من قيمة نصه الروائي، وكيف تجلت براعة المؤلف في هذه الطرائق، وهل نجح في هذه الطرائق أم لا؟

3.1.2الحوار

لقد جاء التقديم الحواريّ للشخصيات في روايات الرزاز على نمطين: النمط الخارجيّ (الديالوج) والنمط الداخليّ (المونولوج)، وسنحاول التفصيل في كل منهما محاولين البحث في كيفيّة عرض الشخصيات فيها، وسنبدأ في الحديث عن النمط الأول الحوار الخارجيّ (الديالوج).

النمط الحواريّ الخارجي (الديالوج)

لجأ الرزاز في كلّ رواياته إلى هذا النمط، فنحن نلحظ كثيراً من المشاهد الحوارية البارزة في ثنايا رواياته، تتجلى لتترك المجال للمتلقي الحكم على هذه الشخصيات ومعرفة باطنها وجوهرها، وتجعل المتلقي ينفعل معها ويعيش لحظتها وحاضرها في المشاهد الروائيّة، ففي هذا النمط تترك الشخوص أمام القارئ تتحرك وتنمو، حيث يستطيع القارئ أن يعيش كلّ لحظة من لحظات انفعالها فأهمية الحوار

[1] فيشر، أرنست: ضرورة الفن، ت: ميشال سليمان، دار الحقيقة، بيروت، د.ت: 117-118.

تكمن في قدرته على "إقناع القارئ بأن شخصيات الرواية حيّة"[1]. وهذا ما يعــزز فكرة جذب القارئ إليها ودفعه للكشف والبحث عن حقيقتها.

اللافت للنظر أنّ الحوار الخارجيّ في روايات الرزاز قُدّم بصيغتين في عرض الشخصيات، الأولى: هي المعروض المباشر الذي تم فيه عرض حديث الشخصيات دون تدخل من السارد، والثانية: هي التي تسمح للسارد بالتدخل في عرض الحوار. ففي رواية "جمعة القِفاري/يوميات نكرة" و"الذاكرة المستباحة، قبعتان ورأس واحد"، "وفاصلة في آخر السطر"، تجلى الشكل المباشر فيها حين سُمِحَ لبعض الشخصيات "بالتحرر من سلطان الراوي المضطلع عادة بقص أعمالها (في السرد) وبإيراد سماتها (في الوصف): ففي المشاهد الحواريّة يترك الراوي أي واسطةٍ بين الشخصيّات ومتقبل مغامرتها، وتتولى الشخصيّة أمر نفسها بنفسها، فتنطق بأقوالها على نحو مباشر"[2]. فمثلاً في رواية "جمعة القفاري" جاءت كثير من المشاهد لتجعل جمعة يوضع أمام القارئ مباشرة؛ وبذلك يستطيع القارئ أن يشعر بحضور الشخصية، وأن يصل إلى حقيقة مكنوناتها ونوازعها وحالتها النفسيّة التي تعيشها، ولنأخذ مقطعاً حوارياً جاء على لسان جمعة [3]:

الرجل: يبدو أنّك مقطوع من شجرة.

– ...

– الرجل

– أقول يبدو أنك مقطوع من شجرة.

أنا عفواً ... كنت أحسب أنك تخاطب غصن شجرة.

الرجل: غصن شجرة!

أنا: ذاك ... الساقط هناك لعل الشجرة خلعته كما تخلع القبيلة صعاليكها.

الرجل: ولعلّ البستاني خلعه، أو طفل. "أو".

أنا: الرماد.

---

[1] بوين: الشخصية في صناعة الرواية: 34.

[2] قسومة: طرائق تحليل القصة: 216.

[3] الرزاز: الأعمال الكاملة (ج 2): 14.

الرجل: الرماد؟

– أنا: رماد: رماد سيجارتك يكاد يسقط على قميصك.

....

أنا: اليوم عطلة.

الرجل: هل تستمتع بعطلتك؟

أنا: أنا عاطل عن العمل.

نلحظ أن الرزاز كان على درجة عالية من البراعة في تقديم شخصيّة جمعة، فقد جعل "الأنا" هي المسيطرة على ساحة المشهد وهي المركز الأول فيه؛ لأنّ الشخصيّة الأخرى، وجدت أصلاً من أجل فهم هذه الشخصيّة، والمتلقي في هذا الحوار ليس أمام معلومات جاهزة عن شخصيّة جمعة، بل هو بحاجة إلى تفكير وبحث من أجل الوصول إلى حقيقة الشخصيّة، التي تختبئ خلف كلمات الشخصيات في هذا المشهد، فنحن عندما ننعمُ النظر في حديث هذه الشخصيات نستطيع أن نصل إلى حقيقة، مفادها أنّ جمعة مقطوع من الاتصال مع الآخرين ومنعدم الاتصال والتواصل الإنسانيّ بين البشر، فهو مجرد نكرة ليس له وجود، ولا يشعر بأيٍّ معنىّ لوجوده، وهذا يؤكد أنّه يعيش وضعاً نفسياً مأزوماً، جعله فاقداً لذاتيته وللوجود الحقيقيّ في المجتمع.

اللافت للنظر أن الاقتصاد اللغويّ في هذا المشهد، جعل الحوار أكثر وقعاً في نفس المتلقي، فالكلمات التي جاءت على ألسنة الشخصيات قليلة ولكنها دالة، وتحمل معاني واسعة، تشير إلى ما يعتري الشخصيّة من انهيار وتلاشي وفقدان أيّ معنى للوجود، وفقدان القدرة على التكيف والتأقلم مع المحيط والمجتمع الذي تعيش فيه، والحق أنّ الرزاز يُحْمَد على هذه الشفافية في عرض الحوار –كما هو– دون تدخل منه "مع أنّه ذو سلطة مطلقة في مستوى الأعمال والصفات؛ لأنه حرّ فيما يذكر منها وما يذر حريته في الإسهاب والاقتضاب وغيرهما من وجوه التصرف كمّاً وكيفاً، ولكنّه مقيد الحرية عند نقله الأقوال، باعتباره يقصها بشفافية، وهذا هو الذي سمته

كوهك: "قص الأقوال بشفافيّة" وهو ينقلها على صورتها الأصلية أيّ على النحو الذي قيلت وفقه، وهذا أيضاً ما سماه "جنيت" بالخطاب المنقول"[1].

إنّ هذا المقطع الحواريّ الذي أشرنا إليه جعلنا نصل إلى حقيقة جمعة، وأنّه هو مدار الحديث ومرتكزه، والمتلقي عندما ينعم النظر في هذا المقطع الحواريّ، ويربط بينه وبين العنوان يصل إلى حقيقة جمعة الهامشي ويزداد وعياً بحقيقة تلاشي وانهيار هذه الشخصيّة، وهذا المقطع الحواريّ حمل دلالات فنيّة عالية تركز جل هذه الدلالات على حديث "الأنا" جمعة، فالرجل يتكلم مع "الأنا" جمعة بالمعنى الحقيقي المعتاد، بينما "الأنا" جمعة يتكلم مع الرجل بالمعنى المجازي، الذي يحمل في طياته المعاني الدالة؛ فالرجل عندما قال لجمعة هل تستمتع بعطلتك؟ كان يقصد المعنى العادي المفهوم للسياق بينما نلمح جواب "الأنا" جمعة عندما قال: – أنا عاطل عن العمل. كان لا يقصد المعنى الظاهريّ لهذه العبارة بل كان يقصد المعنى الخفي الذي يشير إلى تلاشي جمعة وفقدانه لذاتيته في المجتمع. وخلاصة القول: إنّ الرزاز استطاع أن يجعل حديث كثير من الشخصيات الروائيّة في هذا المقطع الحواري، وكثير من مقاطع روائية في روايات أخرى ذات دلالات فنيّة متميزة وسمات جماليّة، ساعدت المتلقي على اقتناص المعنى والوصول إلى حقيقة الشخصيّة من خلال حديثها الذي يلمس مسمى الضبابية، التي يمكن للقارئ كشفها وهذا ليس غريباً على مؤلفنا "الذي جاءت نصوص روايته على شكل قصاصات متراكمة، متناثرة فقدت منطقيتها وتهشمت علاقاتها وحلت الإيماءات والإشارات وتضمنت التموجات والتذبذبات وردود الأفعال لتتسم الرواية بالغموض والتعقيد والإشكاليّة"[2].

وفي كل من رواية "الذاكرة المستباحة" و"قبعتان ورأس واحد" تتجلى صفة المقاطع الحواريّة المتكررة والطويلة، ومن الجدير بالذكر أن هاتين الروايتين تتحدان في صفة "صلة الواقعي بالمتخيل، متمثلاً بواقع مشرذم لا معقول، يجسّده متخيل فانتازي لا معقول، إضافة إلى الخيوط الرابطة بينهما، مثل: العجز واليأس والإحباط

---

[1] قسومة: طرائق تحليل القصة: 219.

[2] مساعدة: البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز: 65.

والفشل"[1]. واللافت للنظر أن هاتين الروايتين رغم اشتراكهما بهذه الصفة إلا أنّهما كانتا محط جدل كثير من النقاد خاصة حول تصنيفهما، إذ يرى بعض النقاد "إنّهما تقتربان من القصة القصيرة"[2]. فمثلاً "إبراهيم السعافين" يرى أن "الذاكرة المستباحة" أقرب إلى "الرواية القصيرة في حين "قبعتان ورأس واحد" أقرب إلى القصة القصيرة. ولكنهما في الوقت نفسه تتجاوزان سمات القصة القصيرة بما فيها من تعقيدات وتشابكات وتكثيفات"[3].

إن النمط الحواريّ المباشر يظهر بارزاً في "قبعتان ورأس واحد"؛ إذ قامت الرواية بكاملها على هذه التقنية، والملاحظ على هذه الرواية أنّ الرزاز لا يجعل المعلومات جاهزة في مقطع حواريّ واحد من مقاطع الرواية، بل جعلها متناثرة على طوال المقاطع الحوارية في الرواية، وجعل لها إيماءات ورموزاً خاصة، جعلت المتلقي أمام بعدين: البعد الأول الظاهريّ، والبعد الثاني الداخليّ أو الفنيّ؛ ففي هذه الرواية المبنية على الحوار المباشر نلمح البعد الظاهريّ يتجلى بأنّ الرواية تصور صراعاً نشب بين أعور وأصلع على السلطة، بعد أنْ تعاونا معاً في البداية على قتل صاحب العمارة، وفي نهاية المطاف بعد أن تخلصا من صاحب العمارة، لم يجلبا لأصحاب البناية إلا الهم والشقاء، مع أنّهما كان من المتوقع أن يأتيا لهم بالخير والإصلاح. فالشخصيّات في البعد الأول لا تقدم سوى أحداثٍ متسلسلة تثير المتعة والتشويق، بينما يتجلى البعد الثاني ويظهر عندما ينعم المتلقيّ النظر في حديث الشخصيّات والدراما التي قامت عليها ليصل إلى نتيجة مفادها أن الرزاز يميل في هذه الرواية إلى أسلوب الرمز، فشخصيّة الجار الأعور كانت ترمز إلى الطبقة الكادحة المعذبة في الأرض، بينما الجار الأصلع كانت ترمز إلى الطبقة البرجوازية المالكة للمال، فالروايّة بالكامل ما هي في حقيقتها إلا تصوير للصراع بين الطبقات، وللبرهنة على ذلك نأخذ مقطعاً حوارياً من الرواية[4]:

---

[1] مساعدة: البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز: 121.

[2] رضوان، عبد الله: دراسات في الأدب العربي الحديث، دار الينابيع للنشر والتوزيع، وزارة الثقافة، عمان، 1996: 288.

[3] السعافين: الرواية في الأردن: 301.

[4] الرزاز: الأعمال الكاملة (ج 2): 299.

الجار الأعور: – نحن أبناء الطبقات المعذبة في الأرض لا نعذب الآخرين، لأننا ذقنا طعم العذاب في حياتنا. نحن أنبل منكم، لأننا نرفض التعذيب من حيث المبدأ.

الجار الأصلع : حسن. لن أعذبك، هل أطلق رصاصة الرحمة عليك ... ما هي أمنيتك الأخيرة ... قبل إعدامك؟

نلحظ أن الجار الأعور يشير إلى الطبقة التي ينتمي إليها، وأن المؤلف يقدم لنا موقف الأعور تجاه الرجل الأصلع كاشفاً عما يضمره من كراهية، فالأعور ساخط على الأصلع ويمكن أن نؤكد ذلك بقول الأعور "ما كنت أحسب أن الطفيليين وأغنياء الحرب وسماسرة اللّوحات المزيفة، وزعماء السوق السوداء، يمتلكون إلى جانب ثروتهم هذه الساديّة البشعة، نحن أبناء الرعاع والعامة. كما تسموننا حريصون كلّ الحرص على عدم تعذيب الآخر. ومساعدته على التحرر من الحياة أو المرض أو الكآبة ... لأننا ذقنا طعم العذاب"[1]. فالقارئ يلمح مدى ما يضمره الأعور من بغض وحقد مغروس في ثنايا نفسه، ويمكن القول إن المؤلف استطاع بهذه الدراما أن يجعل القارئ مباشرة أمام الصراع والتأزم الذي يدور بينهما، وجعل القارئ يصل من هذه الدراما إلى حقيقة ما تمثله الشخصيات من صراع بين الطبقة الكادحة والطبقة المترفة، فالقارئ يستطيع أن يدرك أن الأعور الذي يمثل الطبقة الفقيرة المسحوقة في المجتمع حانقة على الطبقة البرجوازية المستغلة الذي يمثلها الأصلع، والقارئ الحاذق المتابع لحوار الشخصيتين على طول السرد الروائي يدرك ما يودُّ المؤلف قوله: وهو أن المجتمع العربي ما دام غارقاً في الصراع الطبقيّ والإقليمي والقطريّ سيظل يعيش في دوامة الانهيار والتلاشي وفقدان الذات والمؤلف بذلك ينبه إلى خطورة هذا الصراع من خلال حديث الشخصيتين.

أما في رواية "فاصلة في آخر السطر"، فتكشف المشاهد الحواريّة لنا أن المؤلف لا يقدم لنا المعلومات عن الشخصيّة جاهزة، بل يترك المجال للقارئ لمتابعة كلّ هذه المشاهد حتى يستطيع أن يصل إلى حقيقة الشخصيّة، فالرزاز في هذه الرواية "يعتمد على تقنية عرض الشخصيّة، باعتبار تصرفاتها وأقوالها أمام المتلقي،

---

[1] الرزاز: الأعمال الكاملة: 301.

الذي قد ينجح في تحديد ماهيتها"[1]. وهنا لا يتدخل الـراوي بحـديث الشخـصيّات وحوارها، ولا يبدي أيّ تدخل فيها، بل يكون حيادياً في تقديم الحوار؛ لأنّه يريد من القارئ أن يقوم بمهمة الكشف عن ماهية شخوصه، فالقارئ الجيـد لهـذه الروايـة يستطيع أن يصل إلى حقيقة ماهية الشخصيات، وهي أنّها شخصيات خاوية سـطحيّة متنافرة لا تستقر على قرار، والمؤلف لم يقدم لنا هذه الصفات مباشرة بل ترك لنـا مهمة استنتاجها من خلال المشاهد المتلاحقة على طول الرواية، ولنأخذ مثلاً مشهداً حوارياً مباشراً لنثبت ذلك[2]:

مقاتل:

– أنا اشتراكي، لكنّني مصاب بمرض غامض غير عـادي، لا تعالجـه إلا "الكوكا–كولا"، تصور الصراع الداخليّ في أعماقي الـ ... فصام.

مقاتل آخر:

– وأنا قومي عربي. لكنني لا أُتقِنُ الفصحى لما يُرْتَجَلُ خطاب جمـاهيريّ، بفكر باللي بدي أقوله وبفكر في الصرف والنحو ... وشكل العلامة الظاهرة علـى آخر الكلمة في وقت واحد. تصور أنّك تحكي وأنت بتفكر على خطين متوازيين في نفس الوقت، خط الفكرة وخط إعراب اللّغة اللي بتقول الفكرة.

إن المؤلف –كما يظهر– لم يعمد إلى أيِّ تدخل في نقل السرد، ولم يبد تعليقاً في نقله للحوار بل ترك الشخصيات تتكلم فيما بينها مباشرة، مما جعلها أقرب إلـى ذهن القارئ وهذا ما يسهل على المتلقي مهمة الكشف عن طبيعة الشخوص التي هي شخوص مأزومة تعيش حالة من اليأس والتوتر بفعل الظروف التي تعيشها، فهي لا تقوى على أيِّ شيءٍ سوى التحدث، ولا تقوم بأيِّ فعل يُجسِد وجودها فغيابهـا عـن ساحة تقديم الفعل جعل منها مجرد شخصيات بدون ملامح وبدون صفات خلقيّة، إنها أشبه بأجهزة ليس لها وظيفة سوى التحدث، وبمواصلة قراءة الروايـة ومـشاهدها، يبدو أنّ ثمة مقارنة خفية بين مجتمع مستهلك يعيش على هامش الحضارة، لا يعرف سوى شعارات، ومجتمع غائب يتسم بالحيوية والنمو والإبداع والإنتاج، ونستطيع أن

---

[1] الحجمري، عبد الفتاح: تخيل الحكاية،المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998: 23.

[2] الرزاز: الأعمال الكاملة (ج 2): 486.

نخلص إلى أن هذه الشخوص، وصلت إلى درجة عالية من الضعف والوهن؛ مما جعلها تفقد طبيعتها الإنسانية التي تتميز بها فهي متصلة بتلك النزعة التي تؤكد أن الشخصيّات لا تلمس كأشخاص، إنما هي كأشياء حسيّة، يجمعها التناقض والاختلاف في ظل الظرف الإنسانيّ يقول "جان بول سارتر": "تتعلق الوجوديّة بطبيعة إنسانيّة جديدة، ولكنّها ليست كالطبيعة التقليدية فخورة بنفسها، قوية خلاقة، ولكنّها طبيعة واهنة ضعيفة، غير واثقة بنفسها وقانطة"[1]. فالقلق الوجوديّ الذي يجتاح الشخصيات والمرتبط بالظرف الإنساني المتزامن مع واقعها، هو الذي يجمع بين مجمل الشخوص في رواية "فاصلة في آخر السطر" فنحن نستطيع أن نؤكد ذلك من خلال المشهد الموسوم بـ "الجحيم الأرض" حيثُ يعمد المؤلف فيه إلى تقديم شخصيّات متعددة من لاجئين وأسرى في مكان ضيق كأنّهم مجرد أشياء لا أشخاص[2]:

لاجئ:.....

– قذيفة قريبة.

لاجئ آخر:

–قذيفة مدفع.

لاجئ ثالث:

–قذيفة طائرة.

– – –

أسير:

–هذه آخر صرعات عبقريّة التعذيب الذي يفوق الخيال.

أسير آخر:

–الزنزانة لا تتسع إلا لعشرة أشخاص.

أسير:

–أرجوك يا أخي في الله. ابعد ساقك عن ساقي، ساقك باردة مثل الثلج.

---

[1] سارتر، جان بول: الوجودية، ت: كمال الحاج، دار مكتبة الحياة، بيروت، د.ت: 99.

[2] الرزاز: الأعمال الكاملة (ج 2): 485–487.

– – –

يبدو لي أنّ الشخوص في هذا المقطع الحواري المباشر تحولت إلى مجرد أرقام مذكورة بأسماء غير محددة، ولعلّ التفكير بالطبيعة الإنسانية، وكشف باطنها وطغيان الظرف الجديد عليها المتمثل بالانكسار والهزيمة والقمع والأسر، هو الذي أدى بها إلى الانمحاء والتلاشي، فأصبحت الشخصيّات المتحاورة بلا ملامح وخصال، فتحولت إلى مجرد أرقام يشار إليها بكلمة (لاجئ، لاجئ آخر، لاجئ ثالث) أو (أسير، أسير آخر). واللافت للنظر أنّ تلاشي الشخصيّة كان يتعدّى ذلك إلى درجة أنّ المؤلف كان يقدم لنا شخوصه على أنّها مجرد حروف تحاور بعضها ولنأخذ مقطعاً حوارياً يثبت ذلك[1]:

سين:

–أنت مش فاهم قصدي ... يعني ... أنا بقصد مش عارف شو ومش عارف إيش ... فاهم علي؟

صاد:

–لا ... يعني أنت اللي مش فاهم عليّ. شايف شو؟

سين:

–لا مش شايف شو .. سامع بس شايف ... ومن هلأشياء .. وخلافه... يعني أنت مثل اللي بدو يعمل كاني ماني إسبرين ألماني. مثل سيزيف الطنبوري.

فتلاشي الشخصيّة وفقدانها لملامحها جعل المؤلف يضطر إلى أن يخفي مسماها الحقيقي، ولا يُظهر منها سوى حرف من حروفها، ولكن بالرغم من تلاشي مسماها إلا أنّه جعل حديثها على درجة عالية من الواقعية وذا فاعلية في نفس المتلقي؛ وذلك عن طريق صياغة حوار هذه الشخصيات باللغة العامية؛ فالعاميّة في هذا المقطع الحواريّ المباشر صاعدت من أثر الدراما أمام المتلقي، وساعدت على تعميق مدى تأزم صراع هذه الشخصيات فيما بينها، فتقديم الرزاز لحديث الشخصيّات بهذه اللّغة لم يكن سلبياً؛ لأنّ العاميّة لم تكن ديدنه في كلِّ حوارات شخوصه، صحيح "أنّ العاميّة والتركيز عليها وعلى استخدامها بحجة الواقعيّة، قد

[1] الرزاز: الأعمال الكاملة (2): 457.

يؤدي في النهاية إلى تكريس اللهجات المحليّة، بحيث تتطور إلى لغات خاصة بعيداً عن لغة القرآن الكريم؛ ممّا يفقد العرب عنصراً مهماً من عناصر وحدتهم"[1]، ولكن الرزاز لم يكن ليصل إلى هذا المستوى من العاميّة بل راوح في استخدامها، فبعض المشاهد الحواريّة جاءت بالعاميّة وبعضها الآخر بالفصحى وكلّ ذلك حسب ما يراه مناسباً لواقع المشهد الذي قدّم الشخوص من خلاله، والعاميّة في هذا الحوار المتقدم جاءت لتقرب القارئ من حقيقة الشخصيّات؛ فالرزاز يظهر حديثها بهذه اللّغة، ليعي القارئ حقيقة الصراع بينها، ومدى التناقض والخلاف الذي دبّ بينها. وعلى كلّ، يبقى اتجاه الكاتب وقناعته، هو الذي يحدد اللغة المستخدمة في الحوار، فنحن لا نعثر على كلام فصل في هذه القضية؛ لأن مذاهب النقاد تشتّتْ في تحديد معيار واحد لماهية اللغة المستخدمة في الحوار، فنحن نلحظ "فريقاً منهم يناصر اللغة الفصحى ويتشبث برأيه، معللاً سبب ذلك بكثرة اللهجات المحليّة وتباينها، الذي قد يجعلها غير مفهومة، حتى في أقليمها الواحد. وفريقاً آخر يناصر اللّغة العاميّة، ويشجع لهجاتها المحليّة المختلفة، ويرى أن ذلك من الصدق الواقعيّ الذي يجب على الروائي أن يلتزم به، فلا يجعل من شخصياته الروائية مجرد شخصيات ازدواجيّة تفكر بالعاميّة وتتكلم بالفصحى"[2]. وفريق ثالث يعلن عن حل وسط يسميه "اللّغة الوسطى" أيّ اللّغة "التي تتوالد بين المثقفين العرب والتي يمكنها –روائياً– أن تقرب الفصحى من الحياة ومن العصر. وتستفيد من العاميّة وتراكيبها؛ لإعطاء الصنيع الفنيّ ظلالاً إبداعيّة تحمل نكهة شعبيّة حياتيه ثم الشغل على الحوار، بحيث لا يتجمد في الفصحى، ولا يدفع به إلى الغرق في بحر العامية"[3]. والرزاز بصفته روائياً حداثياً يجنح إلى الخصوصيّة في كتابة أعماله فهو لا يتبع في استخدامه للّغة الحوار إلى فريق محدد من هذه إلا الفرق المذكورة، بل يراوح بين كلّ اتجاهاتها، فتارة نجده في حواره يعمد إلى خلق حوار بين شخصياته باللّغة العامّة، وتارة أخرى

---

[1] أيوب: الزمن والسرد القصص في الرواية الفلسطينية: 179.

[2] أبو شريفة، عبد القادر وحسنين لافي قزق: مدخل إلى تحليل النص الأدبي: 122.

[3] منيف، عبد الرحمن: الكاتب والمنفى (هموم وآفاق الرواية العربية)، دار الفكر الجديد، بيروت، 1992: 191.

باللّغة الفصحى، وأحياناً نراه يراوح بينها فيأتي حواره مزيجاً بين الاثنين، ولعلّ هذا ما يؤكد ميله إلى الانفلات من القوانين الصارمة التي يضعها النقاد وميله إلى التحرر، ليكتب بحسب هواه وما يراه مناسباً لمواقف شخوصه.

أما التقديم غير المباشر للمشهد الحواريّ المرتبط بتدخل من السارد الذي ينقل لنا الحوار، ويعمد إلى التعليق عليه بكلمة أو عبارة مثل: قال، همس، شرح إلى غيرها من الكلمات التي يعمد المؤلف من خلالها إلى تقديم الشخصيات، وهو ما يسمى بالمعروض غير المباشر، فقد طغى على أغلب روايات الرزاز، فظهر في رواية "أحياء في البحر الميت" و"اعترافات كاتم صوت" و"متاهة الإعراب في ناطحات السراب" و"مذكرات ديناصور" و"الشظايا والفسيفساء" و"عصابة الوردة الدامية" و"سلطان النوم وزرقاء اليمامة" و"حين تستيقظ الأحلام" و"ليلة عسل"، وهذا يعني أن الرزاز يميل بوضوح إلى هذا النمط الأسلوبي أكثر من التقديم الحواريّ المباشر الذي يكون السارد فيه حيادياً لا يبدي أي تدخل، ولعلّ ذلك قد حضر لأن هذا النمط يتيح للسارد التحكم في سير الحوار والمشاهد، ويساعد القارئ –في كثير من الأحيان– إلى التعرف على طبيعة الموقف الذي يجري فيه الحوار، كما أن هذا النمط الذي يورده السارد ويحكم السيطرة عليه أحياناً "يأتي ليلائم أفكاره لا أفكار الشخصيات التي ينقل حديثها"[1]. ولكن يبقى الغالب على مهمة هذا النمط إثارة ذهن القارئ، ودفعه للتأمل بأحوال الشخصيات التي يتضمنها المشهد؛ ليصبح المشهد "من أكثر الوسائل استعداداً لإثارة الاهتمام والتساؤل، ذلك أننا قد نقع على مشهد في الصفحة الأولى، ثم نشرع بالتأمل والتفكير بالناس الذين يعنيهم المشهد، وهو مشهد يتكرر في الذهن عند أيّة ذروة أو الإجابة على التساؤل، وبذلك يكمل المشهد ما كان قد ابتدأه"[2].

إنّ الحوار غير المباشر في روايات الرزاز غالباً ما كان يضفي على السرد صفة الحيويّة ويجعل القارئ مشاركاً فيه؛ لأنّ من وظائف السرد الحواري أصلاً –

---

[1] إبراهيم، علي نجيب: جماليات الرواية (دراسة في الرواية الواقعية السورية المعاصرة)، دار الينابيع والنشر، دمشق، ط1، 1994: 294.

[2] لوبوك: صنعة الراوية: 74.

كما يقول الشوابكة- أن "يضفي على السرد حيويّة وحياة تجعل القارئ مشاركاً وجزءاً من النصّ؛ لأنّه إنما يتابع الأحداث خطوة خطوة أو يستمع إلى مواقف متعددة من خلال الحوار"[1]. والحوار غير المباشر -في أغلب روايات الرزاز- أثار روح الحيويّة، وإن كان أقل حدة من الحوار المباشر الذي يتحرر من سلطة السارد.

يبدو في بعض روايات الرزاز أنّ السارد يأخذ دور إحدى الشخصيات المتحاورة، حتى إن السارد يصبح صاحب السلطة في توجيه الحوار ووصف حالة الشخصيات أثناء التحدث، ففي رواية "أحياء في البحر الميت" يظهر مثقال بدور السارد وواحد من الشخصيات المتحاورة مع ضابط "الكوماندوس" و"سوزي"". جاء على لسان السارد (مثقال)[2]:

... اندفعت بالسلاح الأبيض فإذا بي في الرملة البيضاء، إلى جانب ضابط كوماندوس إسرائيلي وإلى يميني سوزي، أطلقت ضحكة شامتة ساخرة وسألت الضابط الكوماندوس مستهزئاً:

- أتظن يا حضرة الضابط أنكم أكثر حضارة منا؟

كان شاهراً سلاحه تطلع بعينين دارت فيها نظرة حائرة مستطلعة.

أضفت استزيد شماتة ومباهاة:

- لا. لستم أكثر حضارة منا، هل تعرف أفخر أنواع الخمر؟

فغر الضابط فاه ببلاهة. قلت ملتفتاً إلى سوزي؟

- قولي له حتى يعرف أننا نعلم ما لا يعلم.

قالت فتضاعف شعوري بالزهو. ثم سألته مباهياً بحضارة سوزي

هل تعرف أيّ نوع من الطعام يؤكل مع هذه الخمرة التي نطقت سوزي باسمها الآن؟

---

[1] الشوابكة، محمد علي. السرد المؤطر في رواية النهايات لعبد الرحمن منيف (البنية والدلالة)، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، ط1، 2006: 93.

[2] الرزاز: الأعمال الكاملة (ج 2): 48.

شال برأسه سلباً: فقالت سوزي (آر ... س ... و ... ح .. ف). وأطلقت ضحكة المنفر، ونكس الضابط سلاحه منكسراً في الذلّ. فهو لا يعرف وسوزي تعرف، سوزي تعرف عن الحضارة وهو لا ..

نلحظ من الحوار السابق أنّ السارد (مثقال) هو المسيطر على كيفية نقل حديث الشخصّيات، وهو الذي يوجه القارئ إلى طبيعة حال الشخصيات أثناء الحديث، ولا نغالي إذا قلنا: إنّ مرتكز هذا الحوار هو السارد (مثقال)؛ لأنّه دفع الشخصيات، لتتحدث بما يلائم أفكاره التي يعتنقها. ويحمد للرزاز أنّه أنطق هذه الشخصيّات بحديث يناسب مستواها الفكريّ متناغماً مع أفعالها، ولم تكن أفكارها أيضاً على حساب تماسك العمل الفنيّ، بل جاءت منسجمة معه فلم تؤثر على بناء الفن الروائيّ، ولم تعمل على خلخلته، بل صاعدت من فنيته وجعلته أكثر مغزى ودلالة.

إنّ تقديم الشخصيات في هذا النمط الحواري كشف عن شخصية مثقال وموقفه، فهو رغم فشله الذي يجسد فشل الماركسيين في تطبيق مبادئهم وفشله في تحقيق إنشاء نقابة العمال، فإنّه بدأ متمسكاً في عروبته ودفاعه المستميت عنها، وظهر ذلك من خلال اشتراكه في الدفاع عن أرض فلسطين، وحديثه مع الضابط الإسرائيلي، فنراه يتحدث مع الضابط الإسرائيلي بسخرية، ويفتخر بحضارته التي تفوق الحضارة اليهودية رغم تقدّمها، ولعلّ مثقال يكلف "سوزي" بالحديث إلى الضابط كي يشير إلى مدى رقي الحضارة التي ينطلق منها رغم أنه ينتمي إلى البيئة البدوية.

وهنا تبرز المفارقة في شخصية مثقال فهو رغم بداوته، فإنه يعيش في روح الحضارة، فمثقال في الحقيقة "هو ذلك البدويّ الذي يعيش تناقضه الحاد، أحدث منجزات التكنولوجيا يراها أمامه، وأصدق وأنضج الأفكار الإنسانية يقرؤها ويتشربها تدريجاً، ولكنه مقابل ذلك يحيا في واقع عشائري يحكمه قانون الماضي (العشيرة)"[1]. وهذه المفارقة التي تدل على اضطراب شخصيته .. لا يستطيع القارئ أن يدركها إلا بعد إنعام النظر في حديث شخصيّات الحوار وطريقة عرضها.

---

[1] رضوان: البنى السردية (2): 352.

وفي رواية "اعترافات كاتم صوت" أخذ الحوار غير المباشر حيزاً كبيراً جاء منسجماً مع سير حركة الأحداث، فلم يأتِ الحوار فيها معطلاً لحركة سير الحدث. بل جاء في سيره منسجماً مع بناء الحبكة، وتعزيز سير البناء العام للرواية، فمثلاً في الحدث الذي وقع في حديث يوسف مع سيلفيا، امتد في الرواية من صفحة "368-432" فلم نلحظ أن الحوار قطع سير الحدث فيها، بل على العكس نلحظ أنه جاء منسجماً معه، وجعله أكثر إقناعاً لدى القارئ الذي نتوقع منه أن يحدّد ماهية كلّ شخصية بعد قراءة هذا الحيز الكبير في ثنايا الرواية، ومن الجدير بالذكر أن الروائيّ كان ملزماً بجعل السارد يتحكم بشكل الحوار وطبيعة المواقف وطبيعة الحدث المختلط بالحوار، كي لا يجعل القارئ يشعر بانقطاع بيّن في ثنايا هذا الامتداد الحواريّ الكبير، ولو أن الروائيّ استخدم النمط الحواريّ المباشر فيه لما نجح في ذلك؛ لأنّ التقديم المباشر -في كثير من الأحيان- يفرض توقف حركة السرد ويلزم بأن يكون زمن السرد = زمن الحكاية.

إنّ هذا النمط الحواريّ غير المباشر المتصل بسير الحدث، ساعد القارئ على تحديد ماهية كثير من الشخوص فيها، فمن خلال هذا النمط أصبحنا نعي أن يوسف (كاتم الصوت) شخصيّة مأزومة تعاني من واقع عصيب، ومن ماضٍ مليء بأيام العذاب والألم؛ مما دفعه إلى استئجار فتاة للحديث والاعتراف إليها، كي يحاول أن يعيد توازنه وتفريغ شحناته النفسيّة التي تولدت من شرارة الظروف التي لم يعد يطيقها، فهو يتجه إلى الاعتراف إليها؛ لعلّه يشعر بالارتياح، ويخفف عن نفسه حدة عذاب الضمير، ولكن يبدو أنّه فشل في كلّ ذلك، حتى إنّه فشل في علاقته مع "سيلفيا" وما يشير إلى ذلك أنّه لم يمارس معها الحب ممارسة تامة، مع أنّه كان يحب وجودها معه، فيوسف تجتاحه موجة من التناقض في كل تصرفاته وأعماله، فقد كان يتظاهر بالتدين ويتحدث عن القرآن، ولكنّه في الوقت نفسه كان يقوم بأعمال القتل والتصفية.

إنّ كلّ أقوال وتصرفات وأفعال يوسف (كاتم الصوت) توحي أنه يعاني من حالة اضطراب نفسيّ حاد، وأنّه مصاب بمرض نفسي؛ ففي حديثه أشار إلى أنّه

عرض نفسه على طبيب نفسيّ في فرنسا ولنثبت ما قلناه عن شخصّة يوسف يمكن أن نأخذ المقطع التالي من الرواية[1]:

في باريس ألمّ يوسف بطبيب نفسانيّ كان يجهل الفرنسيّة، فرافقه أحمد ولعب دور المترجم ولكن حين بدأ الدكتور يسأل يوسف أسئلة عاديّة من مثل:

– ماذا تعمل؟ ما هي وظيفتك؟ أين تقطن؟ رفض يوسف الإجابة، قال: إنّه يعاني من الأرق والكوابيس ونوبات الحمى والعجز الجنسي والاضطراب النفسيّ. وإنّه يريد علاجاً، دون الدخول في تفاصيل حياته. وترجم أحمد ما قاله يوسف، فثارت ثائرة الطبيب الفرنسي، وضرب طاولته بقبضة يده، وقال: إنّه لا يستطيع مساعدة يوسف إذا امتنع يوسف عن مساعدته هو. وأكد أنه بحاجة إلى معلومات عن حياة يوسف، حتى يستطيع أن يساعده.

نهض يوسف وقال: إنه سيفكر في الأمر، وعند الباب قال لأحمد إنّ الدكتور قد يكون مجنداً في الاستخبارات الفرنسيّة، وإنّه يستطيع أن يحكي له عن حياته. ثم التفت ورمق الدكتور بنظرة مستريبة، فهتف الدكتور بالفرنسية إنّه لا يقبل عادة أن يرافق المريض شخص آخر. لكنّه وافق هذه المرة بسبب حاجز اللّغة، وضرورة وجود جسر للتواصل (أيّ أحمد) ... ولكن أنْ يرفض يوسف الكشف عن حياته للدكتور ... أوه ... أوه ... هذا كثير وترجم أحمد ليوسف وهما يغادران العيادة ما قاله طبيبه. فأطلق يوسف ضحكةً صاخبةً، وقال:

– يعني أنت جسر ... جسر ... أنت .. قد تكون هاويةً قد تكون جداراً عازلاً. أما جسر هيء هيء هي.

إن إدراك يوسف لهذا المرض الذي أصابه دفعه للذهاب للعلاج عند الطبيب النفسي؛ ولكن يبدو من هذا المقطع أن يوسف امتنع عن العلاج النفسيّ عند الطبيب النفسي بسبب تضخم حاسة الشك عنده، فيوسف كان يشك في كل كائن يدور حوله حتى بالطبيب النفسي، ظنّ أنه عميل للاستخبارات الفرنسية لذلك امتنع عن الإفصاح عن سيرة حياته لهذا الطبيب.

---

[1] الرزاز: الأعمال الكاملة (ج 1): 375–376.

ومن خلال هذا المقطع الحواريّ المسرود على لسان الراوي، يستطيع القارئ أن يتعرف على مدى الصداقة التي كانت تربط بين يوسف وأحمد، فأحمد يبذل جلّ جهده من أجل مساعدة يوسف للخلاص من المرض، وهذا يدل على وفائه ليوسف وحبّه له. واللافت للنظر أنّ هذه الصفة الظاهرة لأحمد منسجمة مع الإطار السردي كلِّه، فأحمد في الرواية يمثل النموذج "المثقف، البرئ، النظيف الذي ما استطاع أن يندمج مع خضم الأمواج الفكريّة المطروحة في الساحة، وكذلك فإنّه ينسحب من هذا العالم هارباً إلى عالمه الخاص، ويبدو أنّه في انسحابه هذا يظل يحمل الحلم الجميل، وليس مستعداً للإساءة إلى الوطن، وليس مستعداً لبيع نفسه إلى أيِّ بلد آخر أو تنظيم آخر"[1]. ولكن نجد في نهاية المطاف أنّ يوسف قد عمل على تصفيته رغم إخلاصه له والصداقة الحميمة التي كانت تجمعهما.

ومن الجدير بالذكر أن المقطع الحواري غير المباشر، الذي تلا المقطع الحواري السابق، والذي حمل حوار كلّ من يوسف "وسليفيا" كشف لنا عن مدى سيطرة الراوي على شخصيّة يوسف، وتوظيف الشخصيات الأخرى من أجل الكشف عن هذه الشخصية، فكل الشخصيّات الأخرى ما عدا يوسف جاءت مسطحة وغير ناميّة على طول السرد الحواريّ. ويبدو أن أقوالها كان يجب أن تكون تعبيراً مباشراً عن عالم الشخصيات وأفكارها وعلاقاتها، ولكن انصبت مهمتها على تصوير التضاد الكامل والغربة المطلقة التي يعيشها يوسف.

لقد تجلت مهمة المقطع الحواريّ غير المباشر الذي تضمن مشاهد طويلة بين يوسف و"سيلفيا" على تقديم الشخصيّات، بكلّ أبعادها سواءً أكانت أبعاداً نفسية أم اجتماعية، وتصوير الأجواء والظروف والعقليّات التي يتضمنها الحوار. هذا بالإضافة إلى الوظيفة التفسيريّة التي كشفت عن طبيعة العلاقات التي كان ينشئها يوسف مع الشخصيّات الأخرى، ومهما يكن فيمكن القول إنّ الحوار غير المباشر الذي تكفل الراوي مهمة نقله وسرده، يعدّ أبرز أداة للتعبير عن اختلاف المواقف والآراء والأحاسيس بين الشخصيات، فهو أداة قيمة من أدوات الخطاب القصصيّ

---

[1] العبادي، عيسى: مضامين الرواية الأردنية (1967–1990)، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006: 245.

تنتج التعبير عن أحاسيس ومواقف الشخصيّة وآرائها وألفاظها وذوقها وثقافتها، وقد تشير إلى أفكار الراوي بحسب طبيعة الحوار الذي ينقله الراوي، كما تمكن المنشئ من تنويع الأحداث ومن ولوج أوساط مختلفة في تصوير قد لا يتيح وضعه الاحتكاك بها.

إن استراتيجية الحوار الذي يعمد فيه المؤلف إلى جعل شخصيّة واحدة هي المحور الرئيسيّ فيه، والشخصيات الأخرى تابعة لها، لم تكن في رواية "اعترافات كاتم صوت" فقط، بل إنّنا نلحظها أيضاً في رواية "متاهة الأعراب في ناطحات السراب" و"مذكرات ديناصور" و"سلطان النوم وزرقاء اليمامة"، و"حين تستيقظ الأحلام"، و"ليلة عسل"، فمثلاً في رواية "متاهة الإعراب" قدّم لنا المؤلف شخصيّة حسنين وجعلها هي الشخصيّة الرئيسيّة والمحور الأول للحوار، وجعل الشخصيات الأخرى تُقدم على أنها كاشفة ومضيئة للشخصيّة الرئيسية حسنين، ويبدو لنا أنّ الحوار الذي يقدمه لنا الراوي لم يكن معطلاً لحركة السرد، بل جاء متماشياً معه على طول الراوية. واللافت للنظر أن هذه الاستراتيجية القائمة على تحكم السارد بنقل الحوار وسرده تجعل المتلقي يبذل جُلّ جهده، من أجل التعرف على ماهية الشخصيّة وحالة تأزّمها، فكثير من المواقف الحواريّة الواردة في الرواية يحتاج المتلقي فيها لمتابعة السرد الروائيّ كلِّه، كي يتسنى له تحديد طبيعتها وماهيتها؛ لأنّ السلوك النفسيّ لكثير من الشخصيات في رواية "متاهة الإعراب" لا يسير ضمن اتجاه واحد، بل هو في حالة اضطراب وتخلخل، فبعض الشخوص فيها وصلت إلى حالة انفصام؛ لذلك فالمتلقي مرغم على متابعة تتبع مسير الشخصيات المتحاورة على طول السرد، كي يصل إلى حقيقة الشخصيّة وسبب تأزمها فمثلاً شخصيّة حسنين في رواية "متاهة الأعراب"[1]، التي انفصمت إلى حسن الأول وحسن الثاني كي نتعرف على سبب انفصامها وحقيقتها فإنه لا مناص للمتلقي من دراسة أقوالها في الحوار وتتبع سلوكها على طول الرواية، كي يصل إلى أن سبب انفصام حسنين هو عجزه عن استيعاب ما يجري حوله من تحولات، وعدم قدرته على التكيف والتواصل مع المجتمع الذي يعيش فيه، الأمر الذي أدى به إلى فقدانه القدرة على

[1] انظر: الرزاز: الأعمال الكاملة (ج 1): 675-685.

الاعتراف بوجود ذاته في زمن بدا كلُّ شيءٍ أمامه يعيش حالة تشظٍ وتفتّت؛ مما أوصله إلى التفكير بالانتحار؛ ولأنّه لم يملك القدرة على ذلك اضطر إلى الانفصام، وكلّ ذلك لا يمكن للمتلقي أن يدركه إلا بعد قراءة حوار حسنين مع الشخصيّات الأخرى، وتتبع حركة سلوكه على طول السرد في الرواية.

ثانياً: الحوار الداخلي (المونولوج)

لجأ الرزاز إلى استخدام هذا النمط لعرض باطن شخصياته، وقد عمد إلى هذا النمط لأنه "خطاب لا يُنطق ولا سامع له، به تعبّر الشخصية عن أشد أفكارها خفاء وعن أقربها إلى اللاوعي، وذلك قبل أن يدركها تنظيم منطقي، في الحالة التي ظهرت عليها، وذلك بوساطة جمل مباشرة اختزلت –تركيباً– إلى أدنى مكوناتها على نحو موحٍ بالعفوية المطلقة"[1].

ويبدو أن هذا النمط يستطيع القارئ من خلاله أن يحدد سمات الشخصيّة ويكشف داخلها؛ لأنّه "وسيلة إلى إدخال القارئ مباشرة في الحياة الداخليّة للشخصيّة، دون أيّ تدخل من جانب الكاتب بالشرح أو التعليق"[2]. والرزاز بصفته روائيّاً بارعاً أحسن استخدام هذا النمط وتفنن في كيفية عرضه للقارئ؛ لجعله يصل إلى مكنون الباطن النفسيّ للشخصيّة. ومن الجدير بالذكر أنّ المونولوجات في رواياته تعددت أشكالها. ويمكن لنا عرضها كالآتي:

أ. مخاطبة الشخصيّة سرها بضمير المخاطب، وهنا يتجلى: استخدام ضمير المخاطب لتتحدث الشخصيّة في سرها إلى ذاتها الحاضرة مباشرة. ففي رواية "ليلة عسل" يخاطب جمال نفسه بصيغة المخاطب: "لعلك نَدِمت بعد عقد القِران مباشرة. بل لعلك عضضت على أصابعك ندماً أثناء عقد القران. وربما تولاك شعور بأنّك تورطت أنك تواطأت على نفسك وورطتها، ولم يكن التراجع معقولاً .. فتجلدت، وكمنت في لا شعورك تبحث عن ذريعة لتمريق الصفحة الأولى من قصتك الجديدة الثانية وما أدراك؟ ربما كنت مرتاحاً مطمئناً (في لا وعيك) لاختتام قصة حياتك قبل أن تنتهي حياتك. ربما

---

[1] قسومة: طرائق تحليل القصة: 260.

[2] يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق: 76.

كانت حياتك مسرحيّة أسدل الستار عليها .. لا قصة"[1]. فجمال يعمد إلى الحديث عن نفسه بصيغة الخطاب الحاضر، بعد أن فشل في زواجه من تلك الفتاة لارا، فالمونولوج الذي ظهر بهذا الشكل والذي يعد من الأساليب غير المباشرة في تقديم الشخصيّة، جعل المتلقي يُدرك أن جمالاً يعيش حالة يأس وخذلان وهزيمة، فهو يؤكد لنفسه من خلال خطابه لها بضمير المخاطب أنّه أصابه الندم بعد عقد القران مباشرة ولكنّه لم يستطع الانسحاب؛ لأنّه تورط، وهو بذلك يلتمس لنفسه عذراً من خلال مخاطبته بضمير المخاطب ويحاول أن يواسي نفسه بسبب هذه النهاية التي حدثت له في نهاية الرواية، فالمتلقي يستطيع أن يدرك أن جمالاً يعيش حالةً جوانيّة حقيقية، ولعلّ هذه الجوانيّة تجعل القارئ يربط بين جمال ومؤنس الرزاز، فالقارئ يستطيع أن يرى جوانيّة مؤنس من خلال شخصيّة جمال الحالمة، ونحن نعرف أن مؤنساً "لم يكن يرى إمكانيّة الوصول، ولكنّه ظل يواصل حمل صخرة مسؤوليته دون أمل ودون جدوى ... ولم يكن سعيداً، وظلّ مثل بروميثيوس معلقاً فيما العقبان تنهش كبده، وكلما أكلت كبداً ينبت مكانه كبد جديد، إلا أنّه يواصل حمل مشعل النار ليضيء، ولو كوةً صغيرة في عالم الظلمات أو حتى لو أشعل نفسه مثل رجل الدوار الثاني ... بلا جدوى"[2]. لذلك نستطيع القول إنّ هذا المونولوج يساعد على كشف صورة العالم النفسي لحال الشخصيّة الروائية وكذلك "يعد من آليات البرهنة على أفكار المؤلف"[3]. وأحياناً وصف نفسي لحاله بطريقة غير مباشرة.

إنّ هذا المونولوج الذي كشف عن صراع جمال مع نفسه جعل المتلقي يدرك الأثر النفسيّ الذي دفع نهاية جمال تصل إلى نهاية تراجيدية حزينة، وجعل من حياة جمال مشهداً مسرحياً، أُسدل الستار عليه في وقت كان لا يتوق جمال إلى اكتماله،

---

[1] الرزاز: الأعمال الكاملة (ج 2) : 1095-1096.

[2] منيف، عبد الرحمن، وآخرون: هاملت عربي: مؤنس الرزاز (شهادات وحوارات ودراسات)، مركز الرأي للدراسات والأبحاث، عمان، ط1، 2003: 54.

[3] فتحي، إبراهيم: العالم الروائي عند نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1988: 26.

بل كان يتوقع ألا ينتهي بهذا الشكل، وهذا ما أفقده توازنه وجعله يصل إلى حالة من التلاشي التام وفقدان الذات: يقول مخاطباً نفسه" ... مسرحيّة من مشهد واحد طويل. من فصل واحد ضخم، وعندما أُسدلت ستارة المسرح انتباتك نوبة رعب أفقدتك توازنك: ماذا أفعل بنفسي بعد أن انتهت المسرحية ماذا سأكون بعد أن لعبت دوراً طويلاً طويلاً، أدمنته، في العرض المسرحيّ، من أنا الآن، بعد أن انتهى الدور الذي لعبته؟"[1]. فالرزاز يحاول أن يقدم لنا هذه الشخصيّة الروائيّة من خلال هذا "المونولوج" مستفيداً من روايات ""تيار الوعي" التي ظهرت في القرن العشرين في أدب اللّغة الإنجليزيّة بشكل جليٍّ وواضح على يد "دورني رتشاردسون" و"جيمس جويس" و"فيرجينا وولف"[2].

ب.مخاطبة الشخصيّة ذاتها بضمير المتكلم، مثل قول عبد الله الديناصور لنفسه في رواية "مذكرات ديناصور" "لا كرامة في عالم أو وطن أُقهرُ فيه على رأي لا اعتقده ولا أطمئن إليه فلا مقام لي في هذا الدغل المشظى، وهذه الجزر الفسيفسائيّة، فلأنفر بمعتقداتي إلى ذلك الكهف من الجبل، في الصحراء الممتدة، فإنّه قد يكون على ظلامه وضيقه أفسح صدراً، وأطيب مكاناً من هذه الأرض المترامية، كدهر تهصره قضبان عصر جديد بشع، حتى إنّ الأمر بلغ بالمتآمرين حد دس السمك في طبق طعامي، وأنا أبغض السمك، وأحبُّ الملوخية"[3]. فضمير المتكلم في هذا "المونولوج" ساعد على تقديم شخصيّة عبد الله الديناصور، وجعل القارئ على اتصال مباشر مع الشخصيّة؛ لأنّ ضمير المتكلم يقدم كلام المتكلم وأفكاره بصورة مباشرة، تجعل القارئ "يحاول التغلغل داخلها ليكشف عن صورة لواقعها الداخليّ وإحساساتها ومشاعرها التي تختلج في جنباتها، وتأثير هذه المشاعر والأحاسيس في استدعاء للمونولوج الداخلي"[4]. فمن خلال حديث عبد الله

---

[1] الرزاز: الأعمال الكاملة (ج 2): 1096.

[2] أبو لبن، زياد: المونولوج الداخلي عند نجيب محفوظ، دار الينابيع للنشر والتوزيع، عمان، 1994: 5.

[3] الرزاز: الأعمال الكاملة (ج 2): 329.

[4] أبو لبن: المونولوج الداخلي عند نجيب محفوظ: 5.

مع نفسه بضمير المتكلم يتضح أمام أعيننا أن عبد الله يعيش حالة غير مستقرة، وأنّه يعيش حالة جعلته مغترباً عن الواقع الذي يعيشه؛ فهو مغترب لأنّه يفتقر في وطنه إلى الحريّة. فوطنه رغم امتداده ووسعه إلا أنّه في نظره يبدو ضيقاً؛ فالكهف في زعمه أوسع من وطنه الشاسع، ولعلّ ذلك بسبب عيشه في واقع كلّه ظلم وقهر فلا يسمحُ له بالحرية والتعبير عن أفكاره المكبوتة التي يتوق إلى البوح بها؛ لأنّ وطنه لا يسمح له بذلك، والمتآمرون يتربصون به من كلِّ جانب، فالوطن يطبق الخناق عليه، وهذا كلّه يومئ إلى كره عبد الله للحاضر الذي يمثلهُ الوطن ويكرس حبَّه للماضي الذي يعد جزءاً منه.

إنّ هذا الشكل من أشكال المونولوج يعد من الآليات التي تساعد القارئ على الاتصال المباشر مع الشخصيّة والكشف عن حالها وتقلباتها، ولعلّ هذا الشكل يختلف عن الشكل الأول، بما قد يشير إليه الشكل الأول بحالة مرضية مصابة بها كالانفصام.

ج. مخاطبة الشخصيّة ذاتها بصوت مسموع، بحيث تظهر إشارة من الراوي أو الشخص نفسه بأنّه سيتكلم مع نفسه بإظهار صوته، وحديث الشخصيّة مع نفسها بصوت مسموع هو ما يسميه "كوهن" "خطاباً داخلياً" (discourse Interieur) لا حواراً باطنيّاً[1]. وأكثر ما تركز هذا الشكل في رواية "ليلة عسل" وقد جاء الصوتُ مسموعاً فيها على نسب متذبذبةً؛ فمرة نلحظه همساً وحفيفاً، ومرة أخرى نلحظه مرتفعاً نسبياً، وأحياناً أخرى عالياً جدّاً، واللافت للنظر أنّ هذه النسب كلها جاءت في مونولوجات شخصيّة واحدة في الرواية وهي شخصيّة جمال، وهذا التذبذب يومئُ إلى حالة جمال غير المستقرة بسبب الانفعالات التي تجتاحها، فهذه الشخصيّة فاقدة لذاتها، وهي تبحث عن شيءٍ يحقق وجودها.

ومن الأمثلة التي نوردها على هذا الشكل، حديث جمال مع نفسه بصوت عالٍ، "طيب. ماذا استنتج من هذه المقدمة؟ لا شيء. لماذا؟ لأنّ المقدمة لم تنته بعد،

---

[1] انظر: قسومة: طرائق تحليل القصة: 263

فكيف تصل إلى النتيجة قبل أن تنتهي من تأمل المقدمة"[1]. فهذا المونولوج –الـذي يقدمه المؤلف– يكشف للقارئ عن شخصيّة جمال، التي تفتقد معنى الوجود رغم كلّ ما حققته من إنجازات وأموال ومؤسسات ضخمة.

إنّ المؤلف استطاع أن يُقدِّمَ لنا عائلة جمال بكل ما تحويه من خصوصية عن طريق هذا الشكل من المونولوجات، فقد بدا فيها أنّ جمال من عائلة ارستقراطية حيث إنّ ابنه تخرج من جامعة "كولومبيا" بـ "بنيويورك" حاملاً شهادتين، واحدة في التجارة، والثانية في إدارة الأعمال، وإنّ مهنة جمال تتمثل في أنّه رجل أعمال، وأن امرأته فاطمة ليست مجرد ربة بيت تقليدية، بل إنها عضو في ثلاث جمعيات خيريّة، ولكن يبدو أن جمالاً مع كلّ هذا الثراء لم يكن سعيداً، وكان يرى أنّه متجه إلى الموت وأن حياته تنتهي، فنراه مثلاً في هذا المونولوج يفكر بصوت عالٍ جداً، كأنّه صوت إعصار: "هل اختزلت درب عمري الطويل بسرعة خارقة؟ ألم يبقَ لي سوى البحث عن وسائل مفتعلة لأكش الخِواء والضجر. كما يكش المرء ذبابة تحوم حول رأسه. فتبتعد قليلاً. ثم تعود لتحوم وتطنُّ، وكأنّها نذرت لإزعاجه، والشماتة به، وتحويله إلى أضحوكة، لا، لا، ما زلت مقاتلاً شرساً، محارباً لا يستسلم أبداً. لكن أين هي المعركة، وما هو هدف الحرب وما غايتها؟"[2]. فنفور جمال من وضعه وكآبته جعله يحاول التمرد على هذا الوضع الذي يحياه ويحاول محاربته كالفارس الشرس الذي لا يخاف ولا يستسلم أبداً، ولكن سرعان ما يصل به الاندفاع إلى السؤال عن الجهة التي يريد محاربتها، والهدف الذي يريد أن يصل إليه، فكلُّ شيءٍ من مال وسعادة بحوزته، فماذا يريد غير ذلك؟ ولعلّ حديث الشخصيّة عبر هذا الشكل من "المونولوج" يجعل المتلقي يندفع لمتابعة قراءة الرواية كي يكشف أكثر عن طبيعة هذه الشخصيّة الغريبة.

د. المونولوج الذي يُجمع فيه بين الصمت والهمس والعلو، وفي هذا الشكل يشير الراوي إلى أنّ الشخصيّة ستتحدث إلى نفسها بكل الأنماط، سواءً أكانت بصمت أم بهمس أم بارتفاع وأكثر ما يتجلى هذا الشكل في رواية "فاصلة في

---

[1] الرزاز: الأعمال الكاملة (ج 2): 1054.

[2] الرزاز: المصدر نفسه: 1058.

آخر السطر، "حيث يشير فيه الراوي إلى تراوح حديث الشخصيّة بين الصمت والهمس والعلو. ولعلّ هذه الإشارة من الراوي تشير إلى حالة من الفوضى الذي ستعيشه هذه الشخصيّة. واللافت، أن الشخصيّات في هذه الرواية لم تحمل مسمى شخصيّات حقيقية، بل كانت تحمل مسمى أشياء وأرقام وحروف، ولعلّ هذا ما يشير إلى تلاشيها وعدميتها بسبب وضعها المأزوم الذي تعيشه، فمثلاً نلمح المطر يتحدث إلى نفسه بصمت وهمس وعلو قائلاً: "إنّني أكره النوم، ما بحبه كلّه كوابيس. البارحة شفت جارنا بيعرض على زوجتي (بي. أم دبليو) فخمة، وبيقول لها بالإنجليزية أنّه بيحب يهديها لها، طبعاً رح يهديها لي حتى ما أشك في نواياه ... بمناسبة عيد ميلاد نادي العروبة الثقافي اللي أنا رئيسه، وأنا صحيت عرقان، بزرب عرق، واكتشفت. أقصد تذكرت أنني مش متزوج وحمدت الله. والوالي قال ممنوع نقيم حفل باسم شهيد الموقف. فقال بعربية فصحى: ألم نقمْ بما تطمئن له قلوبكم، تثلج صدوركم ... أقصد الديمقراطية؟ ..." [1].

فالروائي يقدم لنا هذه الشخصيّة بدون اسم حقيقيّ، ويضع مكانها اسم المطر. ومنذ بداية هذا المونولوج تظهر الشخصيّة بصورة شخصية مأزومة، تعيش حالةً كبيرة من التوتر إلى درجة أنّها لا تستطيع النوم؛ لأنّ النوم أصبح بالنسبة لها ليس حالةً للراحة، بل مكانٍ للعذاب لأنّه مليءٌ بالكوابيس التي تجعله يعيش حالة من التوتر والرعب، ومن الجدير بالذكر أنّ هذا المونولوج الذي جاء على لسان المطر حدّثت الشخصية به نفسها بصمت مرة، وبهمس مرة ثانية، وبصوتٍ عالٍ مرة ثالثة. ويمكن القول إنّ هذه التحولات في الحديث إلى الذات تشير إلى عدم استقرار الشخصيّة المتحدثة، وتكشف عن مدى تأزمها الذي جعلها لا تستقر في خطابها على نمط واحد، بل راحت تراوح بين الباطن والخارج. ولعلّ الرزاز حين قدم لنا هذه الشخصيّة من خلال هذا المونولوج كان قاصداً في ذاته أن يجعل هذه الشخصيّة تفقد ذاتها لتتحول إلى مجرد مطر ينزل من السماء يحدث نفسه، وهذا ما يدفعنا للقول إن

---

[1] الرزاز: الأعمال الكاملة (2): 445.

هذه الشخصيّة بلا صفات وملامح وخصال، وبلا فعل وإرادة وهي تعيش في عالم الكوابيس والأحلام التي تسيطر عليه.

يبدو لي أنّ المونولوج الداخليّ بشتى أشكاله ساعد الرزاز على تقديم شخصياته الروائيّة بشكل غير مباشر؛ وذلك لأنّ المتلقي كان ملقى على كاهله مهمة البحث والكشف والتعرف على حديث الشخصيات الباطنيّ؛ ليحدد من خلاله مكنونها النفسيّ وجوهر وجودها، فالمونولوج -كما هو معروف- هو مجال الاتصالات والهواجس، وهو أداة مناسبة لدفع الشخصيّة للحديث مع نفسها وسؤالها وجعلها تُفْصِحُ عمّا بداخلها من مشاعر وعواطف وأحاسيس.

إنّ أشكال المونولوجات التي قدم لنا الرزاز من خلالها شخصياته الروائيّة كانت تشترك في علاقة إظهار العواطف والشعور في باطنها، وهذه العواطف على درجة من التأثير في المتلقي؛ لأنها كثيراً ما كانت تحمل طابع الصراع مع نفسها "فالحوار الباطني الذي لا يكون صراع أهواء عنيفة، لا يمكن أن يحرك الروح أبداً، ولا يمكن أن يؤثر فيها وينقلها إلى عالم خاص"[1].

عبرت كثير من المونولوجات في روايات مؤنس الرزاز عن الأفكار المختزنة في لاوعيها، وكثيراً ما كان المتلقي يلمس هذه الحقيقة عندما ينعم النظر في حديث تلك الشخصيات إلى نفسها. فمثلاً نحن نلمس كثيراً من الأفكار التي أشارت إلى فقدان الديمقراطيّة في الواقع العربي، وإجهاض الحريّة في التعبير عن الرأي في رواية "مذكرات ديناصور"، يقول عبد الله الديناصور: "وتنبأت بأن "غالب هلسا" لن يعود إلا بعد الانفراج الديمقراطيّ النسبي محمولاً على ظهره بعد فوات الأوان. وسباق خاسر مع الزمن"[2]. فعبد الله الديناصور يختزل في لاوعيه فكرة فقدان الديمقراطية، والتعبير عن الرأي؛ لذلك فالحوار الباطنيّ عند الرزاز لم يكن مادة قولية فقط، بل جاء أيضاً مادة فكرية. وكما هو معروف فإنّ "الحوار الباطني أصلاً لا يكون مادة قوليّة بالضرورة، أو بعبارة أدق -إنّ معنى القول غير منحصر في التعبير الصامت (ولا حتى في التلفظ الصائت)، وإنما قد يعني نشوء الفكرة أو

---

[1] قسومة: طرائق تحليل القصة: 265.

[2] الرزاز: الأعمال الكاملة (ج 2): 340.

ورود الخاطرة، أي أنّه عَرضُ الشخصيّة أمام ذاتها وما ينشأ فيها من أفكـــار، ومـــا ينتاب ذهنها من خواطر، وقد عرفت صلة الحوار الباطني بهذا المنزع قبل ظهـــور الحوار الباطني في معناه الحديث، وهذا ما يدل عليه قـــول: "فيكتـــور هيجـــو (V. Hago) في فصل من فصول البؤساء" عنوانه "عاصفة تحت جمجمة: من الثابت أنّ المرء يتكلم مع نفسه، وليس يوجد إنسان مفكر لم يشعر بهذه الحاجة يومـــاً [...] إنّ المرء [في باطنه] يحدّث ذاته، ويقول لها أشـــياء ويزعـــق إزاءهـــا دون أن يهتـــك الصمت الخارجيّ ... ثمة [في باطن] لجّة وضوضاء، كلّ شيءٍ يتكلم إلا أفواهنا، إنّ حقائق الروح والفكر حقائق فعليّة، وإنّ لم تتجل إلا لماماً"[1].

4.1.2الأحلام

تعد الأحلام من التقنيات غير المباشرة التي يعمـــد إليهـــا المؤلـــف لتقـــديم شخصيّاته وتشمل أحلام المنام، وأحلام اليقظة كما أنّها تكشف عن الشعور المـــبطن في نفس الشخصيّة ومن الجدير بالذكر أنّ الرزاز لجأ إلى هذه التقنيّـــة فـــي أغلـــب رواياته، فقد كانت الأحلام في بعض رواياته تمتد لتصل إلى عدة صفحات متواليّـــة، وأغلب هذه الأحلام عنده جاءت لتكشف عن حالة تـــصدع الشخـــصيات الروائيـــة؛ بسبب حالة التأزم التي تعيشها. ويمكن القول: إن الرزاز نجح فـــي اســـتخدام هـــذه التقنيّة؛ لأنه استطاع أن يفيد من ظاهرة الأحلام في الواقع، ويوظفها فنياً في أعماله فالحلم بالنسبة إليه كان ملجأ فنياً اختاره للتعبير عن أزمة المغلوبين علـــى أمـــرهم، الذين وصلوا إلى درجة عالية من اليأس، ومن كبت رغباتهم؛ "لأن جوهر الحلم هو حصول الإنسان لا شعورياً في الحلم على ما هـــو مـــضنون عليـــه فـــي الحالـــة الشعوريّة"[2]، على وفق ما يقول فرويد.

اللافت للنظر "أنّ القصة التي تروى من خلال الحلم تخفي حقيقة أكبر ممـــا يصرح به هذا الحلم"[3]. والحلم يرتبط بوعي الإنسان بشكل أو بآخر وهو متصل به،

---

[1] قسومة: طرائق تحليل القصة: 265.

[2] فرويد، سيجموند: مساهمة في تاريخ حركة التحليل النفسي، ت: جورج طرابيـــشي، دار الطليعـــة للطباعـــة والنشر، بيروت، ط2، 1982: 75.

[3] أيوب: الزمن والسرد القصصي في الرواية الفلسطينية: 184.

فقد يستطيع الإنسان تحقيق طموحاته التي يرغب بها في أحلامه، ولا يستطيع تحقيقها على أرض الواقع؛ لذلك فالاتصال بين عالم النفس الداخليّ وعالم النفس الخارجيّ حقيقة لا يمكن التنصل منها، وقد ربط "دو لوز" بين الحلم ونظريّة برجسون التي تؤكد أن النائم لا يكون مقفلاً إزاء أحاسيس العالم الخارجيّ والداخليّ، فيقيم علاقة مع طبقات ماض سيّالةٍ ومرنةٍ[1].

إنّ السبب الذي يدفع الشخصيّة الروائية للحلم، هو الواقع وهمومه وما يحويه من ظروف تحيط بالشخصيّة، ولعلّ الحلم له علاقة بمسألة التوازن النفسي وملاءمة طبيعة النفس السيكولوجيّة. يقول "يونج": "وظيفة الأحلام الأساسيّة، هي أنها تحاول أن تعيد لنا توازننا السيكولوجيّ، وذلك بإنتاج مادة حلميّة، تعيد بطريقة ذكية وتؤسس المعادلة النفسيّة، بكاملها، وهذا ما ندعوه بالدور التكميليّ أو (التعويضي) للأحلام في تكوننا النفسيّ"[2].

تجدر الإشارة إلى أنّ صفات كثير من الشخصيّات الروائية عند الرزاز في الحلم جاءت مختلفة عنها في واقع الرواية، أيّ أنّ الحلم جعل من شخصيّات الواقع الروائي شخصيّات أخرى لم نألفها. ولنأخذ مثلاً شخصية جمعة القفاري، فشخصيّة جمعة في الواقع الروائي هي شخصيّة مهزومة عاجزة، وجمعةُ كما ذكر في الرواية شاب من عمان الغربية، ورث أرضاً، ضيّع معظمها، ولا يعرف شيئاً عن الأردن، عانى الضجر، وأخفق في كلِّ محاولاته في الزواج والحب والعمل، فهو كما قال عن نفسه: "النكرة في عصر لم يعد فيه عمالقة، والعاجز عن التكيف والتأقلم وغير المنسجم مع ذاته"[3]. أيّ أنه انطوائي وغريب وجبان وفاشل بحاجة إلى مساعدة نفسه ومساعدة الآخرين "وهو يشعر بقسوة الواقع الذي أعطاه إحساساً بالغربة في

---

[1] انظر: أيوب: الزمن والسرد القصصي في الرواية الفلسطينية: 184.

[2] (ك. غ)، يونغ: الإنسان ورموزه، سيكولوجيا العقل الباطني، ت: عبد الكريم ناصيف، مطبعة زيد بن ثابت، دار منارات للنشر، 1987: 34.

[3] الرزاز: الأعمال الكاملة (ج 2): 9.

بلده"[1]. ويبدو أنّ مشكلته تكمن في "الغربة والاستلاب اللذين يعيشهما هو أو الإنسان العربي"[2].

وعندما نذهب إلى عالم أحلامه نجد أن صفاته فيها مغايرة لهذه الصفات، فعندما راح ينشغل بمشروع حلمه "مغامرات النعمان في شوارع عمان" ليكون "محاولة لإيجاد صبغة تصالحه مع ذاته، ثم التصالح مع المجتمع الذي يتحرك فيه"[3]. بدت صورة جمعة هي "صورة النعمان المتناقضة والمختلفة في صفاتها، فقد ظهر النعمان بصورة البطل الذي خاض المعارك"[4]. وشهد كثيراً من المغامرات التي جسدت منارة لشجاعته، وصفاته، ولم تقتصر على البطولة والفعل، بل كان صاحب فكر وذكاء؛ فقد قدّم نظريّة فلسفيّة للحياة، ولا نبالغ إذا قلنا: إنّه فيلسوف بكلِّ ما تحمل هذه الكلمة من معانٍ؛ ولذلك فهو على الجهة النقيض من شخصيّة جمعة "اللامنتمي إلى مجتمعه وواقعه النموذج الذي يعاني فصاماً حاداً، يجمع فيه عدة شخوص متضاربة في سلوكها، وفي تعاملها مع واقعها"[5]. ولعلّ هذا الحلم الذي جسّده النعمان جاء للتخلص من الشرخ والإخفاق الذي أصاب جمعة.

ومثل شخصيّة جمعة تبدو شخصيّة مختار؛ ففي رواية "حين تستيقظ الأحلام"؛ تبدو شخصيّة مختار في الواقع الروائي بصورة الإنسان الذي وصل إلى درجة عالية من اليأس والاضطهاد، وهو دائماً قلق يحمل هموم الناس والشعب، وهو إنسان مسالم برئ حامل رمزاً لكلِّ إنسان مغلوب على أمره، فهو كما قال النعيمي: "مشتت، متشظٍ، خائف، قلق، مرعوب، وضحيّة، كما يرى أنّ المعرفة شرط الاستواء الإنساني"[6]. وهذا الإحباط واليأس الذي حط عليه دفعه إلى عالم الأحلام وهذا ما

---

[1] رضوان: البنى السردية (2): 435-436، والسعافين، إبراهيم: الرواية في الأردن، 295، وخليل: الرواية في الأردن في ربع قرن (1968-1993): 44.

[2] الفاعوري: أثر السياسة في الرواية الأردنية: 81.

[3]: المرجع نفسه: 80.

[4]: المرجع نفسه: 102-116.

[5] رضوان: دراسات في الأدب العربي الحديث: 211.

[6] النعيمي، أحمد حمد: البحر والمرآة (قراءات في القصة والرواية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002: 11.

زعمه الكبيسي بقوله: "إنّ شخصيّة مختار نتيجة الإحباط، وفقدان كلّ أمل لها في حياة واقعيّة التجأت إلى الخيال، إلى أحلام ومنامات المنام"[1]. وقد ظهر مختار في أحلامه بصورة مناقضةً لما كان عليه في الواقع؛ فظهر فيها بصورة البطل المليء بالعزم والتصميم، فنراه يندفع في أحلامه لملاحقة قاتل والده والقبض عليه واستنطاقه وإجباره على الاعتراف. يقول: "مررت في منام أمي استنطقتها، كنت قابلاً لانتحال قناع القاتل، وأبحثُ عن جواب في خوابي الأساطير ومصابيح الفلاسفة السحريّة، وبعد استقصاء واستنطاق واستجواب وتحقيق، ومتاهة رموز، وشواخص مبهمة، ويافطات وأحرف من لغات قديمة ..." [2]. وهذا البطل كان يخوض مغامرته برفقة هبة، يخوض معها المخاطر، ولا يخاف أو يستسلم لليأس، بل يبقى ثابت القدم متصفاً بصفات الفرسان أسياد الشجاعة والبأس؛ لأنّ عالم حلمه لا يقبل إلا أصحاب الفعل والوقائع الشجاعة. يقول: "في سلطنة المنام ثمة حركة وأفعال ووقائع، إنّهما ينهمكان في ركوب الرياح ويحاول كلّ منهما أن يسبق الآخر. كل منهما يمتطي جواداً. أو يلعبان ألعاباً فيها تنافس ممتع، يجعل هو الشمس تشرق من الغرب، فتحول هي الكرة الأرضيّة إلى مثلث"[3].

يتضح ممّا سبق؛ أن تقنيّة الأحلام التي عمد الرزاز إلى استخدامها ساعدته على تقديم البعد الباطني لشخصياته الروائية، وتقريب اللاوعي المكنون في داخلها. كما أنّ هذه التقنيّة كشفت عن تحولات الشخصيّة بفعل حالة التأزم التي شهدتها وكشفت عن توقها وفشلها؛ ففي رواية "أحياء في البحر الميت" جاءت تقنية الحلم لتضطلع بمهمة الكشف عن حال كثير من الشخصيات، وفشلها في تحقيق هدفها المنشود فأحلام عناد الشاهد[4] مثلاً كشفت عن فشله في تحقيق مدينة مليئة بالحريّة والديمقراطيّة، فالمطاردة وعمليات التصفيّة وإراقة الدماء كلها بدت بارزةً في

---

[1] الكبيسي، طراد: قراءات نصية في روايات أردنية، منشورات أمانة عمان الكبرى، مطابع الدستور التجارية، عمان: 105.

[2] الرزاز: الأعمال الكاملة (ج 2): 955.

[3] المصدر نفسه: 991.

[4] انظر: المصدر نفسه: 15-17.

أحلامه، وكذلك في رواية "اعترافات كاتم صوت" جاءت أحلام الدكتور مراد[1] كاشفة عن فشله الذريع والمؤلم، لأنه لم يستطع أن يحقق ما كان يصبو إليه حين كان قائداً للعصبة. وأما أحلام زوجته[2] بصعود الجبل والسقوط، فهو كشف للحالة النفسيّة التي ألمت بها بعد أن شهدت وصول زوجها إلى أعلى مرتبة في السلطة ثم شهدت القبض عليه من قبل السلطة، وفي رواية "متاهة الإعراب"[3] كشف حلم حسنين عن العالم العربي الرجعي البعيد عن التقدم والتطور العلمي والمليء بالخرافات والأوهام، رغم وجوده في هذا العصر التكنو-إلكتروني. ومهما يكن، بقي أن نقول: إن أغلب أحلام الشخصيّات في روايات الرزّاز، هي أحلام جوانيّة حبلى بشتى أشكال المعاناة والتأزّم، واستطاعت أن تعبر عن واقع الشخصية الروائيّة ضمن نمطين، النمط الأول جاءت الأحلام فيه امتداداً للواقع التي تعيشه الشخصيّة وفيها جاءت الشخصيات مأزومة تعيش واقعاً مُضنياً، والنمط الثاني جاء حلم الشخصية نقيضاً لواقعها الذي تعيش فيه، وجاءت صورة الشخصيات في أغلبها تحمل صورة البطولة والإيجابية والقدرة على التغيير.

5.1.2 الكوابيس

تعد الكوابيس من المظاهر الحادة التي تصل إليها الشخصيّة في المنام؛ إذ يتحول حلمها إلى عالم مرعب مليء بالوحشيّة، والصور المخيفة التي تحيط بها، ولا تصل الشخصيّة إلى هذه الحالة إلا بعد مرورها في الواقع بأزمات شديدة الحدة وبواقع شديد المرار؛ فتنعكس هذه الشدة في المنام، وتظهر بصورة الكابوس وقد يأتي الكابوس أيضاً بفعل خطايا ارتكبتها الشخصيّة في الواقع، فينعكس أثر هذا الخطايا في العقل الباطن؛ ممّا يولد في منامها كوابيس مرعبة، ولعل هذا ما حدث مع شخصيّة الرائد في رواية "أحياء في البحر الميت"، فالخطايا وعملية التصفيّة التي ارتكبها وسلوكه السلطوي، الذي تمثل بالاضطهاد والقمع، انعكس في عقله اللاواعي، فظهر بصورة كابوس مرعب رآه في منامه وكأنه جاء عقاباً على

---

[1] انظر: الرزاز: الأعمال الكاملة (ج1): 309.

[2] انظر: المصدر نفسه: 293.

[3] انظر: المصدر نفسه: 533-536.

جرائمه التي ارتكبها، فمثلاً نلحظ مدى الرعب في كابوسه التالي: "جثث أحياء يتنفسون الأفيون وترتفع قرونهم وتتكدس على الأرصفة، وأزقة وتطوف في المجاري ... ورائحة قاتلة ... وعفن .. بغايا يتخطفنني وكنت حَمَلاً وكُنَّ وطاويط وضواري، وعقبان، و ... وكن ينهشنني في جسدي ... وأتجزّأ أشلاء... ويدفعني الرجال الأموات إلى يمين وتدفعني جثث أخرى إلى شمال. وما عدت أرى إلا سيقاناً شوهاء ثم أقداماً ثم أظافر أقدام .. ووحلا"[1]. ولعله يمكن القول من هذا الكابوس أنّ الرائد يتلقى العقاب على جرائمه في عالم الروح، ولعلّها أيضاً أثرت به فجعلت شخصيتّه غير مستقرة، تجتاحها أمواج عدّة من القلق والخوف بسبب سلوكها غير المرغوب في المجتمع.

وقد يدفع الواقع الشخصيّة الروائيّة إلى حالة انفصام وتشظٍ فتتحول الشخصيّة إلى شخصيّة فنتازيّة، تعيش في عوالم "مفارقة لقوانين الطبيعة والمنطق، بيد أنها من "منطقنا" أو "قوانيننا" المألوفة"[2]. وهذه العوالم تتجلى صورتها في منام الشخصيّة بصورة الكابوس، فحسنين في "متاهة الإعراب" عاش في دوامة التشظي والانفصام؛ بسبب التحولات التي شهدها بعد صحوته من غيبوبته، وبدا الواقع بالنسبة إليه مليئاً بالتناقض واللامألوف، وهذا ما تجلى في كابوسه المنامي حين سمع صوت والده "انهض أيُّها المبارك، ولبِّ نداء القدر المفجع، اسمع حوافر جواده وهي تدك الأرض دكاً، وارتعش وترتعش الأرض وتنزف عرقاً. عرق سرابي ضبابي تختلط فيه أصوات بأصوات "أبو التوت" وجدى وجدتي وأبي فزاع وأمى. وتختلط الوجوه، فهذا يلبس وجه ذاك قناعاً، وهذه تلبس جسد تلك قميصاً"[3].

ومن الجدير بالذكر أنّ تقديم الشخصيّة بهذه التقنية الفنتازيّة يبدو مختلفاً عن ماهية التقنيات الأخرى؛ وذلك لما في هذه التقنيّة من خرق وتجاوز لكل ما هو مألوف سواء في سير الحدث أم في طبيعة الصورة الغريبة. ولعل هذا يحتم على الروائي أن يبني لغة جديدة، حيث "تصبح اللغة المجازيّة الوسيلة الوحيدة لإيجاد

---

[1] الرزاز: الأعمال الكاملة (1): 146.

[2] إيتر: أدب الفنتازيا (مدخل إلى الواقع): 10.

[3] المرجع نفسه: 15.

توكيدات حرفية نظراً لأن المعاني الاعتيادية تتشظى وتتوسع وتتجزأ إما بسبب وجود نظام معين جديد وغير معروف أو لأن النظام السابق يعمل بشكل اعتباطي أو بطيء، وعلى هذا الأساس يتعين على الكاتب الفنتازي أن يعيد بناء لغة جديدة"[1]. ويبدو أن هذه اللغة تجلت في أغلب كوابيس الشخصيات الروائية في روايات الرزاز، إذ برز عنصر الغرابة ليس على لغة الكوابيس فحسب، بل شمل أيضاً الأحداث في الكوابيس، فكثير من الأحداث فيها بدا بصورة أسطورية خارقة للعادة فيها من الرعب ما يجعل الشخصية تعيش حالة من التوتر، ففي رواية "مذكرات ديناصور" تأتي كوابيس عبد الله الديناصور[2] بصورة فنتازيّة غريبة، فمثلاً ظهر فيها أن الذبابة والزهرة تتحدثان وتفصحان عن مكنونهما بكلام خارج عن المنطق والمعروف. أي أنّ كليهما كان يجنح إلى صفة الغموض والإبهام. ولعلّ هذه اللّغة منشؤها حالة الانهيار والإحساس بالضعف والهزيمة، وفقدان القدرة على استعادة الذات التي سُحقت، فالظروف التي عاشها عبد الله الديناصور، والتي كان يحيا أحداثها هي التي سببت انهياره النفسي. وهذه الظروف تمثلت بإدراكه للانهيارات الخارجيّة التي عاشها في بيروت بسبب الحرب الأهليّة، وكذلك إدراكه لأثر الطائفية والعشائرية التي ظهرت في الانتخابات النيابية عام 1993. إن كوابيس الديناصور كشفت عن حالة فقدان القدرة على مواجهة التحديات الجديدة، التي تهدد وجود الإنسان العربي بعد أن أرغم على مشروع السلام الذي عرض عليه قهراً، وطرح مشروع الشرق الأوسط الذي يقر بوجود دولة إسرائيل على الأرض العربيّة.

6.1.2الهذيان

وهو حديث الشخصيّة بعد أن تصل إلى مرحلة تتجاوز فيها الوعي، أو تتحرّر فيها من إدراكها المعهود لتصل إلى مرحلة اللاوعي، ولا تصل الشخصيّة إلى هذه الحالة إلا بعد تعرضها لضغوطات نفسية حادة، أو أحياناً تكون بفعل أدوية معينة تتعاطها الشخصيّة؛ فتتحرر من العالم الواقعي وتصبح تعيش في عالم الهلوسة، وقد قدم الرزاز بعض شخصياته الروائيّة من خلالها، فنلحظ كثيراً من

---

[1] أيتر:أدب الفنتازيا (مدخل إلى الواقع): 10.

[2] انظر: الرزاز: الأعمال الكاملة (2): 344-348، 372-373، 433-434.

شخصياته كانت تتفوه بحديث فاقد لمنطقيّة الفهم ومنطقيّة الحدث والتنـــامي. ومـــن الجدير بالذكر أن بعض حالات الهذيان كانت تصل إلى مقاطع كبيـــرة فـــي بعـــض رواياته، فمثلاً في رواية "أحياء في البحر الميت" كانت حالة هذيان عناد تصل إلـــى عدة صفحات طويلة من الرواية. فنلمح عناداً يهذي في مسقط رأسه بيـــروت وفـــي مدينة الحلم، وكانت تشتد به حالة الهذيان حتى يصبح يرى الأشياء أمامـــه بمنظـــار مأساوي مغلق؛ لأنّ ما حوله أصبح لا يوحي بالراحة والاطمئنان، بل أصبح خانقـــاً له، يقول في هذيانه "أشجار تبدو من النافذة يابسة معبرة، تعب الراحة يتعبني الجدار أمامي داكن، بدا مُحْدَوْدِباً بشكل مميز. ذكّرني بجدران فان كوخ. السقف يهبط على صدري، الأرض تحني، وترتفع الجدران الأربعة تحاصرني وتتقدم نحـــوي بحـــذر وحقد؛ مؤامرة لسحقي كذبابة، أختنق. الغرفة تطبق عليّ، أتضرج بـــالعرق. ذبابـــة تحوم وتطنُّ ثم تحطُّ على أنفي، لا أطردها. العرق يتصبب من جبيني ... الزمـــان هنا نرجسي والمكان مرايا، اللحظة تكرر نفسها طوال (الأسبوع)، شهر، سنة، كأنني أسكن بطن سفينة الصحراء، اجتر الوهلة بلا توقف. نسخة جديدة عن الأمس تبدأ في المساء أو الظهر أو الضحى، يوم مديد مثل قبر عميق يفتح فاه ينتظر جثتـــي. وأنـــا ميت لكني لا أهبط إلى القبر. الذبابة تئن ولم تأتِ كفى اليوم ..." [1]. ولعلّ ما دفـــع عناداً إلى هذه الهلوسة، هو حالة التأزم التي لم يطقها والتي جعلتـــه ينفـــصل عـــن الوعي ليصبح يعيش حالةً من اللاوعي. واللافت للنظر أن القارئ يستطيع أن يلحظ أن عناداً كلما مضى في هذيانه ازداد فقدانه لمنطقيّة الوصف والحدث؛ حتى أنه كان يهذي في منامه ويتخيل نفسه يرى شبحاً يقول: "نعم. سأحترف اليأس، واقتل كفـــى والرائد والنقيب ومغتصب مريم، ولن انتحر .. ربما، أو ... ولكن... لعلّ... آه ... لماذا وكيف ... ثم لماذا؟"[2]. وعلى كلٍّ، فالهذيان عند عناد يجعل القـــارئ يـــدرك تماماً حالة التأزم التي وصلت إليها الشخصيّة، ومدى فقدانها الثقة بكلّ مـــا حولهـــا بسبب خيبة أملها في المدينة الفضلى التي لـــم يجـــد فيهـــا ســـوى القهـــر والقمـــع والاضطهاد والتمايز الطبقي الذي سحق الفقراء.

---

[1] الرزاز: الأعمال الكاملة (ج1): 14-15.

[2] الرزاز: المصدر نفسه: 9.

وفي رواية "جمعة القفاري" تجلت شخصيّة جمعة –في كثير من الأحيان– بصورة المنفصل عن وعيه، فكثيراً ما كنا نلمح جمعة يعيش حالةً من الهذيان بسبب فقدان القدرة على الارتباط والتواصل مع المجتمع. ولعلّ الاخفاقات التي شهدت فشله في التواصل مع الزوجة والناس والحبّ والعمل، جعلته ينكبُّ على وجهه في دائرة الهلوسة والهذيان، بل وصل به الأمر إلى أن دخل مصحاً للأمراض النفسيّة والعصبيّة، في بلاد بعيدة طبعاً[1]. ولعلّ جمعة كان يختلف عن باقي شخوص الرواية؛ إذ إنّه كان شخصيّة تمتاز بحساسيتها المفرطة، وهذا ما جعلها عرضة للهذيان دون الشخصيّات الأخرى في الرواية.

[1] انظر: الرزاز: الأعمال الكاملة (2): 21.

2.2.الاسم الشخصي ودلالته

إن الاهتمام بالاسم لم يكن حديثاً، فقد ظهر الاهتمام به منذ العصور القديمة؛ إذ نلحظ أنه ارتبط بالمعتقدات الدينية عند الشعوب البدائية فظهر في الأساطير القديمة ما يعرف بـ "مبدأ الاسم" فقالوا: إن للإنسان ثلاثة أقانيم: الجسد، والروح، والاسم. واقترن الاسم عند بعض الشعوب بعملية الخلق، وأنه لا يوجد شيء بلا اسم، فاسم الشخص الشخصي أو الشيء تمثيل حقيقي له، واستحضار خواصّ الشيء من خلال السمة، أي عملية خلق ذهني ترافقها أحاسيس وتخيلات واسعة توحي بطاقة شبه سحرية للكلمة ذاتها[1].

يبدو أن مسألة اختيار الأسماء لم تكن عشوائية؛ لأن الإنسان كان يحاول البحث عن أسماء معينة، ويجهد نفسه لمحاولة الوصول إلى اسم يرتاح إليه، ويراه مناسباً "فالاسم رفيق صاحبه لا يزول عنه ولا يغادره فلذلك كان من الصعوبة بمكان أن يتخير الأب لابنه اسماً يحمله ولا يعيبه، تنازعه في ذلك الرغبة في اختيار أسماء وصفية تدعو إلى التفاؤل بأن يكون الاسم المختار وصفاً حقيقياً لمسماه بمعنى أن يكون له من اسمه نصيب كما يقولون. وقليل هم الآباء الذين يختارون الأسماء من دون التفكير بمعناها يدعوهم إلى ذلك خفة اللفظ وجرسه وانسجام حروفه"[2]. وهذا كله يدل على متانة العلاقة بين الاسم والإنسان، ولا نبالغ إذا قلنا إن الاسم يعد محطة أمل للإنسان يضع الإنسان فيه الصفة التي يتوق إلى وجودها فيه فاختياره لا يستند إلى سذاجة الإنسان، بل يستند إلى فكره وتوقه.

أما اللقب فيعبر عن وجهة نظر بدرجة عالية من الوضوح، فغالباً ما كانت العرب تعلله، كما نعرف من تعليل تسمية تأبط شراً لثابت بن جابر، والصدّيق لأبي بكر، والجاحظ لعمرو بن عثمان وغيرهم، أما الكنية فيلحقها التعليل بالقدر الذي تعبر فيه عن وجهة نظر، وعند الوصول إلى الاسم، سيظهر أن التعليل يغيب إلا في الشاذ والغريب من الأسماء، وتبقى القاعدة متوافقة مع القول الشائع "الاسم يهبط من

---

[1] انظر: حوراني، يوسف: البيئة الذهنية الحضارية في الشرق المتوسطي الأسيوي القديم، دار النهار، بيروت، 1978: 119.

[2] السامرائي: فقه اللغة: 262.

السماء" وكأنه قدر لا تعليل له وهذا ما تؤكده الحكاية التالية التي وردت في كتاب "الأجوبة المسكتة": قيل لأعرابي اسمه نعامة: "ويلك أي اسم هذا؟ قال: إنما الاسم علامة، ولو كان كرامة لاشترك الناس في اسم واحد"[1].

يبدو أن مسألة ارتباط الاسم بالدلالة لم تكن من الأسماء الجديدة علينا، فنحن نلحظ أن القدماء ذهبوا في كثير من كتبهم إلى البحث عن سبب تسمية كثير من الأسماء كما فعل قطرب، وهو يعلل سبب تسمية آدم عليه السلام. يقول: "ويجوز أن يكون –أي معنى آدم– من أدمت بين الشيئين، إذا خلطت بينهما، فسميَّ آدم لأنه كان ماءً وطيناً، خلطاً جميعاً"[2]، وهنا نودُّ أن نشير إلى ما ذكره سليم زيدان مما ذكره الحصري عن سبب التسمية "روى ابن القارح في رسالته، قصة ذكرها أبو عثمان الناجم (ت 314هـ) صاحب ابن الرومي (ت 283هـ): أقص عليك قصتي، تستدل بها على حقيقة قلقي: أردت الانتقال من "الكرخ" إلى باب البصرة، فشاورت صديقنا أبا الفضل –وهو مشتق من الأفضال– فقال: إذا جئت القنطرة فخذ على يمينك– وهو مشتق من الشؤم –واسكن دار "ابن قلابة" وهي هذه، لا جرم قد انقلبت بي الدنيا– وأضرما على العصافير في هذه السدرة تصيح: سيق سيق فها أنا في السياق"[3].

مع كل المحاولات التي بذلها العلماء العرب في البحث عن ماهية الاسم ودلالته، إلا أنهم لم يصلوا إلى القول الفصل فيها، ولعل ذلك يعود إلى طبيعة الموضوع الذي يصعب البحث فيه وقد كان السيوطي على صواب عندما قال: "فلم تزل عن العرب حكمة العلم بما لحقنا من غموض العلة وصعوبة الاستخراج علينا"[4]؛ لأن الغموض من صفة هذا الموضوع الشائك الذي أشكل على كثير من الدارسين العرب.

---

[1] انظر: الكاتب، ابن أبي عون: كتاب الأجوبة المسكتة، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت: 95.

[2] قطرب، علي بن محمد بن المستنير: كتاب الأضداد، تحقيق حنا حداد، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، 1984: 49.

[3] زيدان، سليم: التعامل مع التوابع والزوابع لابن شهيد وتعدد روافدها، دراسات أندلسية، ع 18: 1996.

[4] السيوطي، عبد الرحمن: المزهر في علوم اللغة وأنواعها، دار الفكر، بيروت، د. ت: 60.

إذا أردنا دراسة الاسم ودلالته في الرواية، فإننا سنلحظ أن الروائيين اهتموا بالاسم داخل النص الروائي، فلم يكن الاسم عندهم يأتي عفوياً بل كثيراً ما نجده مقصوداً لذاته، فيه من الدلالات ما يجعل فنية الرواية ترتفع لتصل إلى أقصى حدودها. والروائيون يهتمون بأسماء شخصياتهم الروائية، لتكون منسجمة وموضوعهم إذ يفهم من الاسم ومن مقروئيته أهميته وسبب اختياره، وإن كانت أهمية هذا الانتقاء –أقصد انتقاء الاسم– لم تكن بالدرجة نفسها على كل الأسماء، فالكاتب في الرواية غالباً ما يهتم بأسماء أبطاله، ومن هم في مستواهم، أما بقية الأسماء فلا تكون بنفس الدرجة من الانتقاء، وعلى هذا الأساس، فالأسماء في الرواية غالباً ما تكون مقصودة لذاتها؛ لتؤدي دلالة بعينها، ليست اعتباطية أو عشوائية[1]. ومن الجدير بالذكر أن الروائيين الأوائل اهتموا بأسماء الشخصيات الروائية وكانوا على وعي عند اختيارها، فإيان واط "يشير إلى أن أوائل الروائيين كانوا يميلون إلى تسمية شخصياتهم، بطريقة توحي بأنهم أفراد من الوسط الاجتماعي، وقد كانوا حريصين على أن تكون الأسماء مناسبة، ولها وقع الأسماء العادية إلى حد الاعتباطية أحياناً"[2].

إنّ البنيويين هم أكثر من أصروا على منح الشخصية اسماً خاصاً بها في الرواية، وجَعْلِ الاسم فيها يحمل مدلولات فنية كبيرة، وتعليل ذلك عندهم "أن الاسم هو الذي يعين الشخصية ويجعلها معروفة وفردية، وقد يرد الاسم الشخصي مصحوباً بلقب يميزه عن الآخرين، الذين يشتركون معه في الاسم نفسه، كما يزيد في تحديد التراتب الاجتماعي للشخصية الذي تخبرنا عنه المعلومات حول الثروة أو درجة الفقر، بل إن المعلومات التي يقدمها الروائي عن المظهر الخارجي للشخصية وعن لباسها وطبائعها، وحتى عن آرائها تأتي كلها لتدعم تلك الواحدة التي يؤشر عليها الاسم الشخصي بحيث تشكل معها شبكة من المعلومات تتكامل مع بعضها وتقود القارئ في قراءته للرواية"[3].

---

[1] انظر: صبره: البنية الروائية في يموتون غرباء لمحمد عبد الوالي: 88–89.

[2] بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص: 82–83.

[3] بحراوي: بنية الشكل الروائي: 248.

ويبدو أن جل اهتمام البنيويين والشكلانيين في مجال الاسم جاء منصباً على الدلالات التي يمنحها الاسم. وهذه الدلالات عندهم هي دلالات فنية بحتة متصلة بالرواية التي تعمد إلى عمل أقرب إلى الفن منه إلى الواقع، فأهمية الاسم عند البنيويين ضرورة ملحة لا يمكن قيام الرواية دونها، ولا يمكن عرض صورة الشخصية على طول الرواية دون منحها اسماً ذا دلالة فنية؛ لأن الاسم هو الذي يعمل على إثارة جوانب كثيرة في الرواية، فمثلاً يشكل اسم الشخصية المركزية عندهم دلالة إضافية لا تخلو من أهمية في تتميم صورة الشخصية، والمفترض أن تكون هناك خلفية لاسم البطل وأسماء الشخصيات المساعدة، أولاً: لأن تسمية الشخوص ضرورية إذا ما تعددت في النص القصصي الواحد، وثانياً: لأن دعوة شخصية باسم خاص تشكل العنصر الأبسط من التميز كما يقول توماشفسكي، وثالثاً: لأن التسمية جزئية بنائية كباقي الجزئيات المؤلفة للشخصية، فاختيار اسم الشخصية وإطلاق لقب على أخرى، ليس منطلقة فلكلورية وإنما الفنية وما فيها من ضرورة، تلزم أن يكون الاختيار مؤسساً على فهم كامل للعمل القصصي وطبيعته؛ لأن لاسم الشخصية عموماً إيحاءً من شأنه إنارة جانب في القصة، وأحياناً قد يلمح إلى تطابق مع الوضعية النفسية أو الاجتماعية أو الفكرية لهذه الشخصية بدليل كون الطبقة الراقية في الحضر، تختار أسماء معينة خلافاً لأهل الأرياف المتمسكين بأسماء الأجداد والأسماء التاريخية[1].

نلحظ كثيراً من الروائيين يسمون شخوصهم بأسماء منتزعة من الواقع المعيش، فيسمونهم بأسماء لها اتصال مباشر مع ما يختص بحياتهم وشؤونهم اليومية؛ لتصبح الأسماء في الرواية ذات طابع مميز في ذهن القارئ، فمثلاً "يكون الاسم يدل على المكان أو المهنة التي تمارسها الشخصية مثل لقب الحداد والدكتور والأستاذ ... الخ، أما المكان كأن نقول: "الصنعاني" في "صنعاء مدينة مفتوحة أو الأرمني أو قد يخلع الروائي على شخصياته أسماء تدل على صفات أو عاهات في شخصياتهم يعرفون بها كأن نقول: "الأعرج–الأبله""[2]. ولعل ذلك كله يساعد

---

[1] انظر: اجماهيري: الشخصية في القصة القصيرة: 130.

[2] صبره: البنية الروائية في يموتون غرباء لمحمد عبد الوالي: 89.

الروائي على زيادة اقتناع القارئ بواقعية الرواية، "فالتسمية أبسط أشكال التشخيص، وكل تسمية هي نوع من أنواع البعث والإحياء وخلْق الفرد"[1]. ولا غرابة في ذلك، لأن الاسم أصلاً هو ما وضع للدلالة على معنى، فإذا زال الاسم زال المعنى، فأهمية الاسم حقيقة لا يمكن إنكارها، وفي القرآن الكريم إشارة إلى أهمية الاسم. قال تعالى: {وَعَلَّمَ آدَمَ الأَسْمَاء كلها}[2]. فالاسم هو الذي يحدد الشخصية، ويجعلها معروفة ويختزل صفاتها، ولذلك لا بد للشخصية من اسم يميزها، و"الكاتب يسعى إلى أن تكون أسماء شخصياته معبرة عن دور الشخصية ووظيفتها، فمن المناسب مثلاً أن يكون اسم الشخصية الخيرة: فاضل، ومحمود، وحسن ... الخ، ومن غير المناسب أن يكون اسم الشخصية الشريرة كذلك، إلا إذا أراد الكاتب المفارقة والتباين"[3].

إذا انتقلنا للحديث عن وجهة نظر السيمائية للاسم في الرواية، فإننا سنلحظ أنها تأخذ جانباً مختلفاً عما ذكرناه سابقاً؛ لأنها تنظر إلى الاسم على أنه رمز أو علامة يحمل سمات دلالية "تكمن في مجموعة العلامات والخطوط المميزة التي تنشأ من تقاطع مستويين سردي وخطابي أو التقائهما، واسم الشخصية هو أهم هذه الخطوط؛ لأنه يؤمّن ثبات العلامات التي تُسند لهذه الشخصية أو تلك، وهو الدعامة الأساسية التي ترتكز عليها"[4]. ولعل التسمية –من وجهة نظر سيميائية– قد تخطت مرحلة اختيار الأسماء بمنطقية وواقعية بحتة، وبمعيار يفرض عليها وجود أسماء اجتماعية محددة ومالت إلى العصر الذي أصبحت الشخصية فيه مجرد رقم أو حرف أو ضمير، وتلاشت إلى درجة إنها أصبحت بلا علامات فارقة تميزها، فاقدة لسماتها وشكلها وطولها ولونها. كما أنها فاقدة لبعدها النفسي والاجتماعي ولا نبالغ إذا قلنا إنها أصبحت مجرد أشباح أو كائنات خرافية أصابها الانفساخ والانفصام؛ بسبب عدميتها. والراجح أن ما زاد من الاهتمام بسيميائية الاسم في العصر الحديث، هو أن "معايشة الروائي الجديد لواقعية اليوم أصبح ينم على اللاثبات واللاستقرار،

---

[1] ويليك، رينيه: نظرية الأدب: 229.

[2] البقرة: آية 31.

[3] عزّام: البطل الروائي: 49.

[4] البقاعي، محمد خير: سيميائية الاسم في العمل الأدبي في رواية "العصفورية" لغازي القصيبي نموذجاً، مجلة جامعة البعث، المجلد 24، 34، آذار، 2002: 208.

فألغى من روايته اسم الشخصية كضرورة ملحة يقتضيها الواقع، تعكس تخبط الإنسان اليومي في عصره ومبادئه وشخصيته، وهذه النزعة تهدف إلى التعمق أكثر في الذات، وتجريد هوية الشخصية في الرواية الجديدة لا يعني تحطيمها"[1]؛ لأنه يمنح دلالات فنية ومقاصد كامنة في نفس الروائي وكامنة في النص الروائي، الذي "يعد المجال المناسب الذي يؤدي فيه الاسم دوره السيميائي، فكثيراً ما يكون الاسم مشحوناً بالأحلام والرغبات التي سكنت ذهنية الآباء، وكأنهم ينوءون بحملها، فيكلون أمر تنفيذها إلى الأبناء عبر أسمائهم ... فيصبح الاسم موجهاً للسلوك، وربما دالاً على الموقع الطبقي الفعلي للشخص أو الموقع الذي تحلم العائلة أن تصل إليه"[2].

يتسم الاسم في كثير من الأعمال الروائية بسمة الغموض، وقد يظن البعض أن هذه السمة تعد مثلباً على الرواية، والصحيح أنها لا تعد مثلباً بل تُعد سمة فنية حسنة تصاعد من القيمة الفنية للرواية، وهنا نود القول إن الغموض الذي نقصده ليس الغموض الذي يصل إلى حد الاستغلاق، بل نقصد الغموض الشفيف الذي يمكن كشفه بالبحث والقراءة، والروائي بصفته منشئ الغموض في الاسم، هو "أول من يحدس ذلك الغموض ويحاول تلافيه بجعله موضوعاً للتأويل وإبداء الإيضاحات، فيتخذ منه مناسبة لاستعراض قصة ذلك الاسم والملابسات التي أدت إلى خلعه على صاحبه، وتنتهي مثل هذه الحكايات عادة ومنذ ذلك اليوم سمي هذا الشخص أو هذا المكان بكذا"[3]. والروائي عندما يضع ذلك الاسم لا يلجأ إلى العفوية والعشوائية – كما قلنا– بل، يكون على وعي دقيق عند وضع الاسم، وعلى تفكير مستنير بكيفية وضعه ليجعله يلائم مستوى ذهن القارئ. ونراه أحياناً يلجأ في حالة غموض اسم الشخصية إلى إيراد مادة حكائية إضافية، تمهد للاسم أو تعلق عليه زيادة في المقروئية وتبديداً للغموض الذي يمكن أن يكشف رسمه أو دلالته ضمن الخطاب الروائي، وكما يقول بحراوي: "إن رسم اسم الشخصية يكون مفكراً فيه بدقة من

---

[1] حرز الله، شهرزاد محمد خالد: الفن الروائي عند أحلام مستغانمي: إشراف محمد حوّر، رسالة ماجستير، الجامعة الهاشمية، أيار، 2003: 212–213.

[2] البقاعي: سيميائية الاسم في العمل الأدبي: 208.

[3] بحراوي: بنية الشكل الروائي: 254.

طرف الروائي، ويكون هذا الأخير مدفوعاً بهاجس تحقيق الحد الأقصى من المقروئية، حتى ولو كان ذلك بإعداده لبرنامج حكائي يستعمله ليسد حاجة الاسم إلى الوضوح والمدلولية. ومن هنا ظهرت تلك الحكايات التي تروى حول أصل بعض الأسماء والملابسات التي رافقت وضعها، وتكون في الأصل تطويراً لجناسات لفظية يعتبرها شلوفسكي حوافز ذات صياغة لسانية"[1].

تعد مهمة الروائي في تقديم واختيار اسم الشخصية مهمة كبيرة فهو في تعاطيه مع أسماء الشخصيات في الرواية "يجد نفسه في وضع مفارق، لأنه من جهة يسمح لنفسه بالتحكم في مصائرها، فقد يختار الإبقاء عليها أو استبدالها بأخرى أو حتى إلغاءها، وهو من جهة ثانية حريص على تقديم التوضيحات الكاملة عندما يقدم على تغير اسم شخصية ما وذلك لتبرير الانتقال الفجائي من اسم إلى آخر وتفضيل الأسباب الباعثة عليه"[2]. وذلك كي يكون الاسم أكثر إقناعاً لدى القارئ وذا دلالة فنية يستطيع القارئ أن يلمس أثرها.

وبعد هذا العرض الطويل نسبياً (وهو في رأيي ضرورة ملحة حتى يكون القارئ على بصيرة) لتعريف الاسم، وأهمية دلالته في الرواية وبيان مدى أهمية قدرة الروائي على صياغة الاسم وتقديمه، ومحاولة كشف وجهة نظر البنيوية والسيمائية لدراسة الاسم، يلح علينا سؤال مهم وهو: كيف قدم الرزاز الاسم ودلالته في رواياته، وهل كان يجنح في تقديمه للاسم إلى النمط التقليدي القديم، الذي يحدد سمة الاسم بجعلها صورة تجسد صورة الشخصية في الواقع، أم أنه كان يجنح إلى النمط التجريبي الجديد الذي ينفلت من النمط التقليدي، ويؤمن بأن الشخصية فاقدة لاسمها وأنها لا تعدو أن تكون حرفاً أو ضميراً أو اسماً رمزياً أو نعتاً أو اسماً ذا دلالة ووظيفة، أو اسماً يحمل مرجعية تاريخية أو أسطورية أو ثقافية؟ ويبدو أن مثل هذه الأسئلة بحاجة إلى بحث تفصيلي ودراسة متأنية؛ حتى يتسنى لنا الوصول إلى الإجابة.

---

[1] بحراوي: بنية الشكل الروائي: 255-256.

[2] المصدر نفسه: 258.

يبدو لي أن مسألة اختيار الاسم عند الرزاز لم تكن مسألة عشوائية أو اعتباطية، بل كان الرزاز على درجة كبيرة من الوعي في التفكير في وضع اسم للشخصية في الرواية ونلحظ أن أسماء شخوصه كانت أحياناً منسجمةً مع مضمون الرواية، وأحياناً أخرى غير منسجمة ومتوافقة مع سلوك الشخصية في الحدث الروائي، وهذا لا يُعد عيباً يسجل على المؤلف، وإنّما يعد ميزة فنية يبغي المؤلف منها الوصول عن طريق المفارقة إلى دلالات فنية متعددة. فالاسم عموماً عند الرزاز يحمل إيحاءات فنية موحية، فمثلاً في رواية جمعة القفاري يؤكد المؤلف من خلال ملاحظة يوردها على لسان جمعة، "اسمي جمعة القفاري، ومع أن اسمي الأول يوحي بزمان، واسم عائلتي يوحي بمكان إلا أن هذه الحوارات التي سجلتها في مذكراتي تحمل دلالات أكثر أهمية من الدلالات التي يحملها اسمي"[1]. وهذه الملاحظة تؤكد لنا أن الرزاز لم يكن خاضعاً لدائرة العشوائية والاعتباطية، بل كان واعياً لاختيار الاسم ليمنحه مزيداً من الدلالات الفنية، فاسم "جمعة" لم يكن في دلالته مخالفاً لواقع الرواية، بل كانت إيحاءاته متوافقة مع الواقع الروائي فالاسم لا مناص له من أن يخضع لتفكير الروائي؛ لأنه كما يقول سامح الرواشدة: "لبنة أساسية في فهم مقاصد الفنان، تقرب المتلقي من قصد المبدع، خصوصاً حين ينصب دورها على توضيح مناسبة النص"[2]. و"هو يُعلي النص ويمنحه النور اللازم لتتعبه وله وظائف انفعالية ومرجعية وانتباهية وميتالغوية"[3].

إن الرزاز كان موفقاً في اختيار اسم الشخصية في رواية "جمعة القفاري"؛ لأنه كان يدرك أهمية العنوان ووظائفه الكثيرة والمتنوعة، التي تقوم على تعيين جنس النص وهويته، وإبراز انتمائه ووظيفة إغراء المتلقي وجذبه لكشف أسرار النص، ووظيفته الدلالية أو الإحالية، باعتبار أن العنوان بمثابة شيفرة رمزية يلتقي

---

[1] الرزاز: الأعمال الكاملة (2): 14.

[2] الرواشدة،، سامح،: إشكالية التلقي والتأويل دراسة في الشعر العربي الحديث، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، 2001: 103، وانظر: كاصد، سليمان: الموضوع والسرد مقارنة بنيوية تكوينية في الأدب القصص، أمانة عمان الكبرى، عمان، 2002: 83-84.

[3] كليطو، عبد الفتاح: الغائب (دراسة في مقامات الحريري)، الدار البيضاء، دار توبقال، 1987: 27، وياكبسون، رومان: قضايا الشعرية، ت: محمد عبد الوالي، الدار البيضاء، دار توبقال: 1998: 7-8.

بها القارئ، فهو أول ما يشد انتباهه، وما يجب عليه التركيز وفحصه وتحليله، أو كالوظيفة الجمالية من حيث اللون وشكل الحروف أو الوظيفة البصرية والإيقونية التي تهدف إلى تفسير البصريات، والألوان، والأشكال، والخطوط الإيقونية للبحث عن المماثلة والمشابهة بين العلامات البصرية ومرجعها الإحالي، أو كالوظيفة التواصلية التي تهدف إلى تأكيد التواصل، واستمرارية الإبلاغ، وتثبيته أو إيقافه، ليقيم بالنهاية علاقة جدلية مع النص الرئيس، والعنوان يمثل أكبر قدر من الاختصار للنص واعتصار بالغ الكثافة للمضمون[1]. ومن الجدير بالذكر أن هذه الوظائف المتعددة للعنوان لم تأتِ بنسب ثابتة، بل كانت متفاوتة من رواية إلى أخرى في روايات الرزّاز، وهذا ليس غريباً لأن "ياكبسون" مثلاً قدم للعنوان مفهوماً شاعراً "وهو القيمة المهيمنة لأن العنوان في نص ما قد تغلب عليه وظيفة معينة دون أخرى"[2]. ففي رواية "جمعة القفاري" نلحظ أن العنوان حمل مسمى الشخصية الروائية نفسها وقد تجلت الوظيفة الإيحائية أكثر من غيرها في هذا العنوان الذي يبدو متناقضاً في أبعاده. يقول سامح الرواشدة: "إن هذا العنوان يجسد بعدين متناقضين وفي مستويين مختلفين، هما: الزمان والمكان، فاسم جمعة مأخوذ من أسماء أيام الأسبوع، فالكلمة ذات دلالة زمنية، وغالباً ما نجد الناس يسمون أبناءهم باسم جمعة لأنهم قد ولدوا في يوم الجمعة، مما يستحضر أمامنا الدلالة الزمنية لاسم جمعة، أما الجزء الثاني منه فهو القفاري، والقفار جمع قفر، والقفر هي الأرض الخلاء التي لا ماء فيها ولا ناس ولا كلأ، مما يجعل هذا الجزء من العنوان ذا ارتباط مكاني، فيتجاور عندئذ عنصران متضادان أحدهما من الزمان والآخر من حقل المكان، ومع ذلك فهما عنصران متعايشان في النص"[3]. وهذا التناقض الذي نراه في مسمى الشخصية لم يكن بلا دلالة، بل حمل في طياته دلالات وإيحاءات

---

[1] انظر: حليفي، شعيب: استراتيجية العنوان في الرواية الغرائبية (دراسة في النص الموازي)، مجلة الكرمل، ع 45، اتحاد كتّاب فلسطين، قبرص، 1992: 101، وانظر: قطوس، بسام: سيمياء العنوان، مكتبة كتانه، اربد، 2001: 50. وانظر حمداوي، جميل: السيميوطيقيا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلد الخامس والعشرون، ع 3، المجلس الوطني والفنون والآداب، الكويت، 1997: 101-102.

[2] حمداوي، جميل: السيميوطيقيا والعنونة: 102.

[3] الرواشدة، سامح: منازل الحكاية، دراسات في الرواية العربية، دار الشروق، عمان، 2005: 181.

جاءت متماشية مع مضمون الرواية، وبدراسة العلاقة الجدلية بين نص العنوان، والنص الرئيسي المتمثل في جسد النص الروائي لرواية "جمعة القفاري" يتحول العنوان إلى نص ثانٍ تكشفه القراءة؛ فجمعه ظهر في ثنايا النص بصورة الشخص، الذي يبدو متناقضاً بسلوكه وأفعاله وطبيعته فهو طيب مفرط في السذاجة مسالم، وهو قوي قادر على تأديب "بلطجي" شرير أحياناً أخرى، وهو يعيش حالة مخالفة للواقع ومنافرة له، فهو يعجز عن التصالح مع الواقع الذي يعيشه ويفشل في تحقيق عنصر التكيف مع مجتمعه، فهو –كما يظهر في الرواية– إنسان يفكر في ارتكاب الفواحش والموبيقات كالزنا وشرب الخمر، ولكنه في الوقت نفسه شخص غير منحرف ويظهر من حديثه أنه يعاني من هذا التناقض الذي جعله يفقد القدرة على التعامل مع الآخرين. يقول: "المهم أنني عاجز عن التكيف والتأقلم لأسباب عصية على الفهم، إنني لا انسجم مع ذاتي، فكيف انسجم مع المحيط"[1]. فكل أفعال جمعة ومسيرة حياته على طول الرواية جاءت منسجمة مع أبعاد العنوان.

إنَّ المتلقي يستطيع من خلال هذا العنوان "جمعة القفاري" أن يكشف عن حالة التلاشي والضياع التي عاشها جمعة. يقول سامح الرواشدة: "إن جمعة هو اليوم الذي اعتدنا –في حياتنا الدنيوية– على إخراجه من الأسبوع، لأننا جعلناه يوم راحة واسترخاء، لأن بقية أيام الأسبوع قد جعلت للعمل والحياة، فكأننا قد نفينا هذا اليوم خارج أيام الأسبوع في هذا الجانب من الحياة، والقفار هي الأرض الخلاء التي لا حياة فيها والتي تنعدم فاعليتها على مستوى القيمة المدركة"[2]. وهذا الإيحاء الذي نستطيع أن نصل إليه من حديث الرواشدة، جاء منسجماً مع مضمون الرواية، فجمعة يبدو فيها شخصية هامشية، نكرة، فاقدة لوجودها في المجتمع، وفاقدة للقدرة على الفعل والتغيير.

ورغم دخول الرزاز في بوتقة التجريب والحداثة، وتجاوز النمط التقليدي القديم في تسمية الشخصيات، إلا أننا نلمس بعض التسميات لشخصياته توحي بواقعية وجودها، كما في النمط التقليدي القديم، ولعل ذلك يساعد الرزاز على أن يجعل

---

[1] الرزاز: الأعمال الكاملة (ج2): 9.

[2] الرواشدة، سامح: منازل الحكاية: 182.

شخصياته قريبة إلى الواقع محتملة الوجود فيه، فنحن نلمس كثيراً من الأسماء المعتاد عليها في الحياة اليومية، كشخصية "سوزي" التي ظهرت في رواية "أحياء في البحر الميت"، والتي سعت إلى الزواج من أجل المال، لتحافظ على طبقتها. فهذه الشخصية لا يستحيل وجودها على أرض الواقع، بل من الممكن وجودها عليه وإن كان الاسم مستورداً أكثر من كونه عربياً، وفي الرواية نفسها هناك أسماء أخرى موجودة على أرض الواقع، مثل: يوسف، الدكتور مراد، أحمد، ذياب، عائشة، فاضل، عبد الرحيم، عبد الكريم، سمير إبراهيم، سميرة، ... ، وغيرها.

لم تغب سمة الإيحائية والدلالية عن بال الرزاز، عند تشكيل أسماء شخوصه في كل أعماله الروائية، ونستطيع أن نلحظ أن بعض أسمائه جاءت ظاهرة ودالة على سيرتها في الرواية، وبعضها الآخر جاء مناقضاً لمدلول الاسم، ومفارقاً له بقصد الدلالة على سلبية الواقع الذي تعيشه، ويمكن أن نبرهن على ذلك بعرض جملة من الأسماء في عدد من روايات الرزاز.

"**أحياء في البحر الميت**"

1. **عناد الشاهد:** يحمل الاسم واللقب إيحاءات لغوية هي المعاندة والشهادة، فالاسم يحمل في معناه الثبات على الرأي والموقف وعدم الرضوخ والاستسلام، ولقب الشاهد جاء موحياً في أن الشهادة تتمثل في محور حضوره، ويبدو أن هناك توافقاً بين هذه الإيحاءات ومدى ترابطها مع السياق العام للرواية، ففيها نستطيع أن نلمح أن عناداً بقي مصراً على التحقيق الذي أجراه النقيب معه على أنه قومي حتى النخاع، "وقد فصل من الحركة لأنه لم يواكب تطوّرها بعد موت عبد الناصر، ولم يقبل الماركسية بديلاً عن القومية"[1]. فهو مصر على مبدئه رغم المخاطر التي يمكن أن يتعرض لها بسبب حديثه مع النقيب، ورغم هذا التوافق الذي نلمحه بين الاسم وإيحاءاته فإننا نلمح مفارقة واضحة في شخصية عناد، فالعنوان يشير إلى صلابته وقوته، ولكن مواقفه المتكررة في الرواية تكشف أنه ليس واثقاً من نفسه،فهو

[1] الرزاز: الأعمال الكاملة (1): 132.

"منخور من الداخل، عاش تجارب مختلفة، حتى غدا رمزاً للشاب العربي الحالم بالمثال الذي تصور تحققه في عاصمة الوحدة العربية (عاصمة الحلم)"[1].

أما دلالة لقب الشاهد فتتضح من خلال حضور عناد، وإنه شاهد على انهيار الثورة وتحولها إلى سلطة ويتمثل ذلك في تنكر[2] الرائد لماضيه، وتعذيب مريم[3] في السجون الإسرائيلية والسجون العربية، وعناد شاهد كذلك على ترحيل الغزاوي[4] ومريم من مواطنهما، وعلى تدمير[5] بيروت بالحروب الأهلية، وعلى عجز[6] الماركسين عن ممارسة الفعل والاكتفاء بالتنظير، وعلى انشغال الناس بالتفاهات والبعد عن الهم السياسي، وعلى عدم مواكبة العرب للتقنيات في التسليح، وعلى عجز[7] عناد نفسه مما أصابه بالهذيان والهلوسة.

2. **مريم:** يتصل هذا الاسم بدلالات دينية عميقة، فهو يحمل دلالة الطهر والقداسة، وفي الرواية نجد أنها جسّدت حركة النضال والكفاح الحقيقي التي يضطهد أصحابها في سبيل تحقيق مبادئهم، فمريم ترمز إلى الكفاح من أجل المبدأ، وتمثل ذلك من خلال ارتباطهما بالغزاوي[8] في بيروت؛ لأنه يشابهها في حب النضال والمقاومة، وارتباطها بمحجوب شريكها في النضال الذي قتله الرائد، إذ حاولت إخفاءه في بيتها، ولكن الرائد عندما علم بأمره اضطر محجوب إلى تسليم نفسه لأن الرائد قال: "إن لم يسلم محجوب نفسه اعتقلت مريم للمرة الثانية ... وسأضطر إلى زجها في السجن إضطراراً"[9]. ومن خلال ما تقدم نستطيع القول إن دلالة اسم مريم المرتبط بالطهر والقداسة جاء متفقاً مع سلوك الشخصية "مريم" على طول الرواية: سلوكها المتصل بشرف الكفاح والنضال.

---

[1] السعافين: الرواية في الأردن: 260.

[2] انظر: الرزاز: الأعمال الكاملة (1): 176-179.

[3] انظر: المصدر نفسه: 194-196.

[4] انظر:المصدر نفسه: 91-93.

[5] انظر:المصدر نفسه: 190-191.

[6] انظر:المصدر نفسه: 176-181.

[7] انظر:المصدر نفسه: 201-205.

[8] انظر:المصدر نفسه: 15-25.

[9] المصدر نفسه: 23.

"**اعترافات كاتم صوت**"

1. **يوسف:** يحمل هذا الاسم دلالات دينية معروفة، تتصل بالتحول من مركز الضعف إلى مركز القوة، فاسم يوسف لصيق الصلة بسيدنا يوسف عليه السلام، الذي ارتفع من مركز الضعف والفقر حين كان صغيراً إلى مركز السلطة والقيادة فقد أصبح عزيز مصر وسيدها، ولعل هذه الدلالات الدينية الكامنة في الاسم متفقة مع شخصية "كاتم الصوت"، مع بعض التحوير بسلوك شخصية يوسف، فنراه في الرواية يتحول من موقف الضعف حين كان مناضلاً يتعاطف مع الناس، ويشعر معهم إلى موقف القوة والسلطة الذي تحول فيها إلى قامع.

2. **سناء:** يرتبط اسم سناء بدلالات لغوية تدل على الضياء والنور، وقد جاء هذا الاسم متفقاً مع تطلع هذه الشخصية إلى الخروج من بوتقة العذاب والقمع إلى الحرية، فهذه الشخصية هي ابنة الدكتور مراد، عاشت مع والديها سنوات العزلة، مما جعلها غير قادرة على التكيف اجتماعياً مع أحد، وقد حاول ابن خالها مراد الصغير مساعدتها إلا أنه لم يستطع، ويبدو أن مراداً الصغير ورفاقه، هم بصيص الأمل والنور في العمل الحزبي الذي كانت ترقبه وتتطلع إليه من نافذتها، بالرغم من القمع الذي شاهدته يمارس ضدهم[1].

"**متاهة الإعراب في ناطحات السراب**"

ذياب: إن دلالات هذا الاسم تعود إلى الحيوان المعروف المتسم بالوحشية والقوة، وقد استطاع الرزاز أن يسقط دلالات هذا الاسم على مسار هذه الشخصية في الرواية؛ إذ بدا ذياب في الرواية كلها رمزاً لكل قوى القمع التي حطت على الإنسان العربي منذ العصور القديمة، التي تمثلت بمرحلة ما قبل الزراعة والكتابة حتى انقسام الوطن العربي وتشظيه إلى دويلات متفرقة.

إسكندر: يتصل مدلول هذا الاسم بالمركز المرموق المرتبط بالترف والثراء وفي الرواية نلحظ أن شخصية اسكندر لمست مدلول هذا الاسم إذ ظهر الإسكندر بصورة السيد صاحب الثراء الفاحش، الذي حصل على المال بطرق غير مشروعة.

---

[1] انظر: الرزاز، مؤنس: الأعمال الكاملة (1): 437-460.

بلقيس: يحمل هذا الاسم دلالات تاريخية معروفة، فهو مرتبط بملكة مـــأرب المتصفة بحصافة فكرها ورجحان عقلها، وفي الرواية نجد أن المؤلف جعل سلوكها متماهياً مع مدلول الاسم نفسه، ولكنه جعل نهايتها مغايرة لما جاء في القرآن الكريم، ولعل ما دعا المؤلف إلى ذلك، هو رغبته في إدانة الواقع الذي يعيشه؛ فبلقيس[1] في الرواية تتوحد بالأمة العربية في عصرنا هذا، وتقبل بالتحولات وترضـــى بـــالزواج من حسنين لأنه المخلص لها. ولكن يبدو أن أملها خاب فيه كما خاب بفـــزاع الـــذي مل العشائرية ثم الماركسية؛ ولذلك تابعت بحثها عن مخلص لها في بيروت، ولكنها لم تعثر على ضالتها ولم تجد غير الفوضى والصخب وفقدان التوازن، وفي النهايـــة عرفت أنها تهرول نحو الهاوية قبل حزيران، وغرقت في هدير النفط؛ لذلك يمكـــن القول إن نهاية بلقيس في الرواية هي صورة مناقضة لنهاية بلقيس ملكة مأرب.

"**الذاكرة المستباحة**"

منقذ: يرتبط هذا الاسم بدلالة لغوية معروفة، هي المخلّص أو الشجاع الـــذي يسعى إلى إنقاذ الناس من العذاب والموت، ولكن نجد أن مدلول الاسم جاء مغـــايراً لحال شخصية منقذ في الرواية، فنحن نلحظه يعاني من التخلف العقلي الذي تمثل في قصوره في حفظ النصوص التراثية، مع أنه لا يفهمها كلها فهو عـــاجز عـــن فهـــم الرياضيات وعلى الاعتماد على نفسه في شيء؛ ففي اعترافاته تظهر هذه المفارقة، فنراه يشير فيها إلى أن الناس يتوقعون أن ينقذ الأمة العربية المريضة مما هي فيه، ولكنه مريض، فكيف ينقذها يقول: "الأمة العربية التي يفترض أن ينقذها منقذ هـــي الرجل المريض ... لا منقذ إذ كيف يمكن أن ينقذ رجل مريض رجلاً مريضاً"[2].

سعاد: يرتبط مدلول هذا الاسم اللغوي بالفرح والسرور، ولكن لم يأت مدلوله متوافقاً مع مسار هذه الشخصية في الرواية، فمن المتوقع أن تُسعد هذه الشخصية كل من حولها، وتحقق لهم السرور والطمأنينة، ولكننا نجد أنها لا تستطيع تحقيق ذلـــك فهي –كما يبدو من الرواية– بنت الجيران، التي أشفقت على منقذ وجعلته يهيم بها، ولكنها لم تحبه ولم تجرّ عليه سوى الحزن والمرارة. جاء في الرواية "قالـــت إنهـــا

---

[1] انظر: الرزاز: الأعمال الكاملة (1): 561–562.

[2] المصدر نفسه (2): 286.

كانت تحبه وما تزال ... لكنه حب من نوع خاص، انتفض كثور هائج. كاد يصفعها، غير أنه تناول كأس العصير وقذف به إلى الأرض. ثم راح يدوس ويضرب بقدمه شظايا الزجاج الذي تناثر"[1].

"**الشظايا والفسيفساء**"

سميرة: يتصل المدلول اللغوي لهذا الاسم بالأنس والحديث ليلاً لقضاء الوقت والمتعة، ونحن نجد أن مدلول هذا الاسم لم يكن مغايراً لسلوك هذه الشخصية، بل جاء متناسباً معها فنجد سميرة ترتبط مع عبد الكريم بعلاقة صداقة مع أنها كانت مخطوبة لرجل في أمريكا، وقد بدأت[2] العلاقة بينهما واهنة تقتصر على المهاتفة والمسامرة ليلاً، ثم أخذت تزداد وتتطور حتى وصلت إلى تشابك الأيدي، ولكنها مع كل ذلك لم تصل إلى حد الاتصال الجنسي.

رانية: وترتبط الدلالة اللغوية لهذا الاسم في التطلعات والطموحات والأمل وقد تماثلت هذه الدلالة مع هذه الشخصية في الرواية، فرانية هي تلك الشخصية التي كانت تتوق إلى الأمل وتحقيق الفعل المرتبط بالنشاط الحزبي، ويبدو لي أن هذه الشخصية الطموحة رفضت التواصل باللسان، وترفض أمر من هو أعلى منها حتى لو كان أباها؛ لأن طموحها وتطلعاتها فرض عليها أن تكون فتاة رافضة عنيدة فكما يتبين لنا من الرواية[3] أنها رفضت أي سلطة أعلى منها؛ لأن السلطة تقضي عليها، كما يبدو لنا أنها تحدّت والدها بصمتها؛ مما أشعره بأن الوصول إليها مستحيل إنّ رانية رمز التطلعات الصغيرة، التي لا تحتاج إلى كلام فحسب، بل بحاجة إلى الكلام والفعل معاً، فهي إشارة إلى أن النشاط الحزبي لا يجدي بالكلام فقط، بل هو بحاجة إلى الفعل والممارسة؛ حتى يكون ذا جدوى وتأثير في المجتمع.

"**مذكرات ديناصور**"

زهرة: يرتبط هذا الاسم بالجمال والجوهر والرائحة الطيبة، وقد ذكر هذا الاسم في القرآن الكريم، قال تعالى: {وَلَا تَمُدَّنَّ عَيْنَيْكَ إِلَى مَا مَتَّعْنَا بِهِ أَزْوَاجاً مِّنْهُمْ زَهْرَةَ

---

[1] الرزاز: الأعمال الكاملة (2): 264.

[2] انظر:المصدر نفسه: 555–560.

[3] انظر:المصدر نفسه: 561.

الْحَيَاةِ الدُّنيَا لِنَفْتِنَهُمْ فِيهِ وَرِزْقُ رَبِّكَ خَيْرٌ وَأَبْقَى}[1]، وفي الرواية نلحظ أن دلالة اسم زهرة جاء مقصوداً من المؤلف، فالرواية تكشف لنا أن الجمال والجوهر محطم في العالم العربي الذي يسوده التفرقة، فالديناصور هو المتحول، وزهرة هي الجوهر الثابت للإنسان العربي، ولكن يبدو أن التحديات المعاصرة قد أذبلتها، والتحديات ليست أمراً جديداً عليها، فنحن نلحظ أنها قد حاولت النهوض والمواجهة بكل عزم وإصرار، وعندما قامت الثورة الإسلامية في إيران قامت زهرة بزيارة لها، وهذا ما يشير إلى ارتباط الأمة العربية بالإسلامية، فهي الثمرة والجوهر في العالم العربي والإسلامي، ولكن نجد أن نهايتها كانت نهاية تراجيدية محزنة، فقد ماتت بحادث سير تسبب فيه شاب ثمل "قتلت لأن سيارتها الصغيرة كانت تقف عند إشارة ضوئية حمراء، حين اندفع شاب ثمل يقود سيارة "رينج روفر" موديل 1993، عيناه تتقدان بلهب أحمر، النوافذ مقفلة بأحكام كي يتنشق كل خيط دخان من سيجارة الحشيشة، ضربها من الخلف بقوة جبّارة، وثبت سيارتها الضئيلة القديمة في الفضاء، واصطدمت بعد أن ترنحت متيامنه متياسرة بعمود حديدي راسخ"[2]. ولعل مقتلها في هذا الحادث هو المعادل الفني لإصابة الأمة العربية في مقتلها أبان حرب الخليج سنة 1991/1990 التي حطمت وحدتها، ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا إن المؤلف استطاع أن يكسر توقع المتلقي في مصير زهرة، فالمتلقي يتوقع أن يأتي هذا الاسم مجسداً لسيرة الشخصية المسرورة. ولكنه يصدم حين يرى هذه السيرة المأسوية التي تعيشها زهرة، وهذه المفارقة يعمد إليها المؤلف ليدين الواقع العربي المتفسخ، والفاقد لكل معاني الارتباط والوحدة.

شهاب: لهذا الاسم إيحاءات ودلالات مرتبطة بالنور والضوء والبريق، وقد أحسن الرزاز استغلال دلالات هذا الاسم في شخصية شهاب، الذي كان يحلم الديناصور بوجوده وظهوره، والذي لن يظهر بل بقي مجرد وهم يعلق عليه الديناصور أمله وتوقه، جاء في الرواية[3]:

---

[1] طه: آية 131.

[2] الرزاز: الأعمال الكاملة (2): 408.

[3] المصدر نفسه : 348.

سيقول الديناصور:

– لم يخب أوار شهاب. أرى ملامحه تتكون في الأفق.

قال ذبابة:

– الأفق خط وهمي، كلما دنوت منه، ابتعد عنك.

يبدو أن شهاباً يرمز إلى الوحدة العربية التي ينادي بها القوميون ويسعون إلى تحقيقها على أرض الواقع، تلك الوحدة التي بقيت مجرد حلم هائم في ضمير الشعوب العربية.

ذبابة: يرتبط هذا الاسم بدلالات توحي بفقدان القيمة والتلاشي، واللافت للنظر أن هذه الدلالات قد انسجمت مع حقيقة ذبابة في الرواية، فنحن نراه نكرة ليس له أي كيان وقيمة في الدول العربية الشقيقة مع أنه عربي، فقد عمل في الكويت وطرد منها في أعقاب حرب الخليج. ويمكن القول إنه تجسيد للإنسان العربي الذي يعمل خارج قطره وحين تسوء العلاقة بين القطرين، يطرد كما تطرد الذبابة دون احترام لعروبته.

"**عصابة الوردة الدامية**"

عاصي: لهذا الاسم دلالات لغوية مرتبطة بالرفض والتمرد والقسوة، وهذه الدلالات جاءت منسجمة مع مسيرة الشخصية في الرواية، فعاصي دائم الغضب وهو جدّي في طبيعته لا يمرح ولا يحب الهزل والضحك، "وعاصي الذي لا يضحك وجهة للرغيف الساخن، عاصي الذي لا يبتسم"[1]. كما اتضحت قسوته من خلال قتل زوجته التي ظن أنها خائنة، وتقيم علاقة مع عبد الكريم مدرّس الموسيقا، "لكنه قتل زوجته، وخالتي أم عدنان قالت إنه قتلها عمداً وعن سابق إصرار وتصميم، وليس كما زعم، من أنهما كانا في رحلة صيد، وأنه أطلق النار على عصفور، فطاشت رصاصة واستقرت في رأسها، رأس سهام. هذه رواية تفوح منها رائحة الكذب الأسود، لو كانت كذبة بيضاء لابتلعتها وهضمتها، لكنها كذبة سوداء، القضية قضية قتل. لا يوجد كذب أبيض في قضايا القتل"[2]. وكل ذلك يدل على تسويغ جريمته

---

[1] الرزاز: الأعمال الكاملة (2): 660.

[2] المصدر نفسه : 660–661.

البشعة التي ارتكبها والتي تؤكد قسوته وفقدانه لعنصر الرحمة، ونراه في الرواية كذلك يشجع على العصيان والتمرد، فقد شجع هياماً ومعتصماً على عصيان رغبة الأهل والتمرد عليهم، ونراه يخطط لزواجهما غير الشرعي ليضع أسرتيهما أمام الأمر الواقع، فيدبر لهما بيتاً يقضيان فيه أسبوعاً عسلياً، ويتولى أمر حمايتها "لو لم يخطط عاصي لزواجهما، أو بالأحرى الزنا بينهما، لما عرفا كيف يتدبران أمرهما، لقد لعب عاصي دور العقل المدبر لزواجهما غير الشرعي؛ الذي قدر أنه سيجبر عائلتيهما على زواجهما غير الشرعي، معتصم لا يعرف كيف يخطط، وهيام لا تعرف رأسها من قدميها، وما حدث بينهما كان ترجمة لخطة معقدة لا يستطيع أن يدبرها إلا داهية غير عادي، يعني عاصي طبعاً"[1].

"**ليلة عسل**"

جمال بيك: يتصل دلالة هذا الاسم بنمطين، النمط الأول يرتبط بدلالة الرونق والزهو والرفعة والنمط الثاني يرتبط بلقب يطلق على مرتبة مرموقة في المجتمع، ونحن نلمح أن دلالة اسم جمال لم تكن متفقة مع حقيقة الشخصية، فالمتلقي يستطيع أن يلحظ هذه المفارقة في استخدام الاسم الذي لم يكن عشوائياً أو اعتباطياً، بل كان مقصوداً من المؤلف، فجمال في الرواية ظهر بصورة "رجل أعمال ناجح، ورب أسرة سعيدة، وشخصية مرموقة في الأوساط التجارية والمالية والاقتصادية الأردنية"[2]. ولكن لم يكن سعيداً رغم هذا الثراء الذي يعيش فيه فقد كان يساوره في الفترة الأخيرة إحساس غريب، بأنه تحول إلى زائدة دودية، وأنه يعيش حياة مملة رتيبة ليس فيها أي نوع من التغير والحركة والنشاط؛ لذلك فقد كان يشعر بأن حياته أوشكت على النهاية مع أنه لم يصل إلى قمة الشيخوخة. يقول مخاطباً نفسه "أما أنت فقد بلغت قصة حياتك نهايتها قبل أن تتهيأ للاحتضار"[3]. فحياته غير سعيدة رغم كثرة المال والجاه اللذين تنعم بهما أسرته، وهذا الشعور الذي ينتابه بسبب هذه الحياة كان يدفعه دائماً للتمرد عليه يقول: "لا ... لن أموت على فراشي، كما يموت البعير،

---

[1] الرزاز: الأعمال الكاملة (2): 715.

[2] المصدر نفسه: 1053.

[3] المصدر نفسه: 1058.

ثمة حيز طويل عريض لبداية جديدة، قصة أخرى تلي القصة الأولى التي انتهت قبل أن ينتهي عمري لن أتقاعد"[1]. وهذا كله جعله يندفع للزواج من فتاة اسمها لارا، ولكنه لم يوفّق بالزواج منها، فانتهت حياته قبل أن يموت فدلالات هذا الاسم لم تكن موازية لشخصية جمال وحاله، بل جاءت مناقضة له، ولعل جمال يذكرنا بحال المؤلف "مؤنس الرزاز" وليس غريباً أن يكون المؤلف أراد أن يجعل من شخصية جمال الصورة المماثلة والكاشفة عن جوانيته، يقول نزيه أبو نضال: "ربما كان مؤنس يمضي لمغادرة حياته، لكي يبدأ من جديد على هيئة جمال بك، فعسى أن تكون حيوية الشباب والفتوة قادرة على مواجهة دبيب الموت الزاحف ... فمؤنس مات قبل أن تبدأ حياته ... مات على شفرة الحد الفاصل بين استحالة قبول الواقع وبين حلم مستحيل"[2].

يتضح مما سبق، أن أغلب الأسماء في روايات الرزاز لم تأتِ اعتباطية أو عشوائية، بل كانت مقصودة من المؤلف وكانت دلالاتها إما منسجمة مع سلوك الشخصية في الرواية، أو مخالفة ومناقضة لدلالة الاسم نفسه. ويبدو أن سمة المفارقة في انسجام الاسم ودلالته مع حقيقة الشخصية قد طغى على روايات الرزاز؛ ولعلّ ذلك يعود إلى رغبة الرزاز في إدانة الواقع العربي، الذي يعيش في حالة موسومة بالتمزق والتشتت والضياع.

لجأ الرزاز في كثير من رواياته إلى تضمين كثير من الأسماء ذات الأصول العربية القديمة وأسماء أخرى لم تكن عربية بل أعجمية صرفة، وكان لاستخدام كل منها دلالات فنية وموضوعية بحتة لذلك سنعمد لبحث كل منهما على حدة:

1.2.2الأسماء ذات الأصول القديمة

يمكن أن نطلق على هذا النمط الاسمي الذي لجأ الرزاز إلى استخدامه "تناص الاسم"؛ لأن المؤلف لجأ إلى تضمين نصه الروائي الجديد أسماء ذات منابع قديمة مع لجوء الروائي إلى تغيير في دلالات هذه الأسماء؛ لأن التناص -كما هو معروف- يقوم على الامتصاص والتشرب والتفاعل، يقول الزيدي: "إن التناص هو

---

[1] الرزاز: الأعمال الكاملة (2): 1059.

[2] الرزاز، مؤنس: هاملت عربي: 56.

تضمين نص لنص آخر، وهو أبسط تعريف له أو استدعاؤه، أو هو تفاعل خلاق بين النص المستحضِر، والنص المستحضَر، فالنص ليس إلا توالد لنصوص سبقته"[1]. وهذا التفاعل الذي يقوم عليه أساس التناص يبرز دور المؤلف المبدع الذي يستطيع أن يتشرب مدلولات الأسماء القديمة، ويعيد بثها في روايته بصنعة جديدة قد تكون مغايرة لدلالة الاسم السابق، والقارئ هنا لا بد أن ينعم النظر في مدلولات الاسم السابق، ويحتكم إلى الذاكرة ليصل إلى مراد الروائي المبدع كما هو في نص التناص "فالروائي المبدع بعد أن وعى من نصوص اللغة والفن والثقافة ما وعى، مدعو لتغييب مخزونه من النصوص، وهو في سياق الإبداع، لكن ما غاب عنه وعياً، غدا منحلاً في صباغ ريشته، وجارياً في أجزاء نصه الجديد، ومن الطبيعي أن يصعب على القارئ المتعجل أن يحدد مصادر تلك الأجزاء الجارية عفواً واتفاقاً، لأنها تحتاج إلى مزيد من إنعام النظر والاحتكام إلى الذاكرة"[2].

إن الدلالات الجديدة للاسم التي ينشئها الروائي، والتي قد تَشْكُلُ على القارئ إذا قارنها بمدلولات الاسم القديم، لا تعد سلباً يسجل على الاسم في النص الروائي إذا اتسمت بالغموض، بل تعد سمة إيجابية تحفز ذهن القارئ، وتدفعه للبحث عما هو مستقر في وعي الروائي. فنحن نرى الرزاز يعمد إلى التناص مع أسماء شخوص قديمة مع إضافة أبعاد دلالية جديدة عليها. وأكثر ما تجلى ذلك في رواية الرزاز "سلطان النوم وزرقاء اليمامة"، إذ تبدو شخوصها أسماء ورد ذكرها في قصص "ألف ليلة وليلة" وقد أفاد الرزاز من هذه القصص وبنى روايته على أساس معمارها الفني فنلحظ من شخوصها "زرقاء اليمامة، علاء الدين وحسناء الشاطرة، وروميو وجوليت" وسنحاول أن نبين مدى المفارقة في استخدام هذه الأسماء وكيف تناص الرزاز معها في روايته:

---

[1] الزيدي، توفيق: قضايا قراءة النص الشعري من خلال ممارسته عند النقاد العرب، مجلة الموقف الأدبي، ع 189، 1987: 17.

[2] قدور، أحمد محمد: الظواهر التناصية في الشعر العربي الحديث: مجلة بحوث جامعة حلب، ع 21، 1991: 252.

زرقاء اليمامة

يرتبط اسم زرقاء اليمامة باسم امرأة كانت معروفة بقوة إبصارها، ففي التاريخ نجد أن اسمها هو "اليمامة بنت مرة"، و"هي امرأة من قبيلة طسم وزوجها من جديس، وكان بين القبيلتين صراع حاد طردت بسببه جديس قبيلة طسم من منازلها، فاستعانت الأخرى بالتبابعة، ففاجأوا جديس على غفلة، وقد نبهت زرقاء اليمامة قوم زوجها، والأعداء على مسيرة يوم وليلة من أنهم سيفاجؤون بالخطر غير أن الناس لم يحتفلوا بكلامها، فداهمهم الخطر صباحاً ودمرهم عن بكرة أبيهم، فعمدا إلى اليمامة وسملوا عينيها"[1]. وقد استطاع الرزّاز أن يتشرب قصة هذه المرأة، ويبني عليها أساس روايته مع إضافات جديدة ساعدته على إتمام رؤيته للواقع الذي يعيشه؛ فزرقاء اليمامة تبدو في الرواية امرأة من لحم ودم لها أخ متخصص في متابعة التلفزيون، ومنزل في الجبل العريق، ومعارض، وصداقات[2]. ولم يكتف الرزاز بلصق صفة قوة الإبصار بها كما في زرقاء اليمامة "المرأة العربية"؛ بل جعلها متصفة بصفات متعددة كالذكاء الخارق والقوة والقدرة على المقاومة، حتى أن الرزاز جعل لها القدرة على قراءة ما يجول في نفوس الناس، فأصبح الناس يحذرون المرور من أمامها خوفاً من كشف ما في نفوسهم "زرقاء اليمامة تملك قدرة خارقة على قراءة ما يجول في الرؤوس، ولهذا السبب بالذات يتجنبها الناس جميعاً. حتى إنهم لا يمرون من أمام بيتها إلا بالسيارات المصفحة، وقد وضعوا على رؤوسهم الخوذ الفولاذية، لكن بصيرة زرقاء اليمامة تخترق الآفاق والسدود والحدود، فما بالك بخوذة فولاذية سخيفة، أو سيارة مصفحة"[3]. ولعلها ترمز هنا إلى قوى المطاردة واستلاب الحريات العامة وقمعها.

لم يجعل الرزاز زرقاء اليمامة في روايته امرأة منضبطة تخضع لأعراف اجتماعية محددة، بل جعلها امرأة عاشقة لها العديد من العلاقات الغرامية، فزرقاء اليمامة كان لها علاقة غرامية مع علاء الدين، والعلامة، وسرحان سرحان،

---

[1] المسعودي: مروج الذهب ومعادن الجواهر (ج 2)، بيروت، ط1، 1986: 152-153.

[2] انظر: الرزاز: الأعمال الكاملة (2): 864-866.

[3] المصدر نفسه: 834

وسليمان التوحيدي، والكاتب الطويل، واللافت للنظر أنها لم تكن امرأة ذات تفكير منحط، بل كانت امرأة صاحبة رؤية وفكر وموقف من الحياة والناس: "قالت إننا نعيش في عصر انفجار المعلومات والأبحاث والمباحث، الأقمار الصناعية، ووكالات الاستخبارات الأمريكية والمافيا ... إنهم يعرفون كل شاردة وواردة عن أي شخص أرادوا أن ينبشوا تاريخه. ثم إن العالم يدخل عصراً غير سوي. والبشرية تعاني من حالة غرابة أطوار عامة عالمية لا عهد للبشرية بها، والناس يتدافعون تدافعاً على الأطباء النفسانيين، ويحكون لهم كل صغيرة وكبيرة، دون حرج أو تردد"[1]. ولعل زرقاء اليمامة في هذه الرواية كانت ترمز إلى النبوءة والاستشراف والتنبؤ واليقظة ولكن لم تكن هذه تنفع في مدينة الضاد؛ لأن زرقاء فقدت القدرة فيها على التحذير. يقول إبراهيم خليل: "إن زرقاء اليمامة فقدت قدرتها على التنبؤ والاستشراف، كما فقدت القدرة على حماية وتحذير شبه مدينة الضاد إذ تصعق وتختطف من قبل سلطان النوم"[2]. ويأتي فقدان قدرتها على التنبؤ عندما يعدها سلطان النوم بأن يحقق لها الأمان في مملكته وعندما يخبرها سلطان النوم تختار الرجوع إلى مسقط رأسها[3]:

قال سلطان النوم لها:

– يا زرقاء اليمامة، ملكة جمال هذا الكوكب الأرضي ... أحب أن أقطف لك زهرة كل صباح. وأهديها لك وأحقق لك أمنية واحدة كل يوم، فما هي أمنيتك اليوم؟

قالت:

– أن أعود إلى مسقط رأسي.

وعندما تعود زرقاء اليمامة إلى مسقط رأسها تبدأ مأساتها إذ لا تجد فيه سوى الدمار والخراب والفساد، وبدا العالم أمامها كأنه يعيش في دوامة الجنون "العالم فقد عقله، باتت سرقة الوجوه آخر صرعة هذه الأيام، تصوري أن أحدهم سرق وجه

---

[1] الرزاز: الأعمال الكاملة (2): 853.

[2] خليل، إبراهيم: رواية سلطان النوم وزرقاء اليمامة نموذج للانفتاح، جريدة الرأي، ع 9769، 1997/6/6: 25.

[3] الرزاز: الأعمال الكاملة (2): 864

جاري قبل أيام. فنزل جاري إلى السوق السوداء المتخصصة في بيع الأعضاء وتهريبها. وكل ذلك باسم تقدم الطب في العالم، المهم ... العالم فقدت عقولها. الناس يمشون في الشارع ويحكون مع أنفسهم"[1]. ولعل مسقط رأس زرقاء اليمامة "عالم الضاد" هو في ذهن المؤلف الوطن العربيّ، الذي يعيش حالة من الفوضى والدمار والخراب واليأس، بدليل ذكره للحدود غير مرة، واستخدامه للكلمات المعروفة والمتداولة "الخليج الثائر والمحيط الهادر وتركيزه على الصحراء والتصحر"[2]، واللافت للنظر أن الفساد والخراب يزداد بزواج زرقاء اليمامة من سلطان النوم في مدينة الضاد بسبب شرطها "أريد للبشر أن يحققوا الأحلام والأمنيات والرغبات التي تحرمها دنيا اليقظة من تحقيقها، ولو في المنام على الأقل- يعني أريد أن تتحول أحلامهم إلى واقع، أن تصبح واقعية لا غرابة فيها ولا معقول"[3]، وفي ذلك الوقت ينتاب الناس شعور حاد بالحصار، بسبب قيام السلطة بمحاصرة الأحلام والكوابيس وصدور فرمان، بذلك حتى "أن أحزاب المعارضة اقترحت القيام بإضراب عام ضد الحكومة، كي تعود عن سياساتها المشينة. وإن حق المنام والحُلم مقدس... ولا يجوز للحكومة أن تفرض رقابة على المنامات"[4]، وعندما يقرر الناس أن يضربوا عن النوم تضطر زرقاء اليمامة إلى تعديل شرطها، وتلجأ إلى مصادرة الأحلام لا النوم. تقول: "تبدل سياستنا. نصادر المنام والحلم من النوم... ولا نصادر النوم ذاته، لأن المنام أفيون الناس، إنه يجعلهم يفعلون ما لا يجرؤون على القيام به في عالم اليقظة. إنه ينفس عن تمرّدهم، علينا أن لا نوفر لهم هذا البطر"[5]، ولكن لم يكن يجر ذلك على الناس سوى الملل، حتى إنَّ الناس بدأوا "يحسون بأن أقدامهم تثقل أثناء النهار، وأن نشاطهم ينال منه الفتور. باتت الحياة بلا طعم ولا لون ولا رائحة"[6]، وتعدى الأمر ذلك حتى وصل إلى كارثة حقيقية؛ فقد وقعت معارك طاحنة بين أفراد

---

[1] الرزاز: الأعمال الكاملة (2): 865-866.

[2] خليل، إبراهيم: سلطان النوم نموذجاً، مجلة عمان، ع 102، عمان، كانون الأول، 2003: 19.

[3] الرزاز: الأعمال الكاملة (2): 891.

[4] المصدر نفسه: 896.

[5] المصدر نفسه: 897.

[6] المصدر نفسه: 898.

المجتمع، "فما حل الضحى حتى بدأت حرب أهلية طاحنة بين الزوج وزوجته والأب وابنه، والجار وجارته ورب العمل وعماله، والسكارى والأثرياء والأولياء من أصحاب الكرامات والزاهدين والنساك والصعاليك، والرعاع، والعلماء والوزراء، وأساتذة الجامعات... شهدت المدينة أعظم أيامها نكراً، الدم سال وفاض حتى جلل الركب ولم يعد الأب يثق بابنه ولا الابن يثق بأمه، ولا الأم تثق بشقيقها"[1]، ومع محاولة زرقاء اليمامة الإصلاح والتغيير إلا أنها أدركت أن محاولتها لم تجد نفعاً، ممّا جعلها تشعر بالإحباط واليأس وكل ذلك دفعها إلى أن تتحول إلى عجوز مشلولة، ترقب حركة الرمال "كانت زرقاء اليمامة، العجوز المشلولة، تراقب الرمال وهي تضرب نافذتها بقوة وعنف، أدركت من فورها أن إعصار العجاج قادم مرة أخرى بعد ربع قرن أو نصف قرن، فالذاكرة ضامرة متهالكة"[2]، ولكن بالرغم من نهايتها التراجيدية إلا أننا نلمح بريق أمل كان ينتابها أحياناً، ولعل هذا البريق يتضح من خلال لجوئها إلى عالم التصوف، "فكما لجأ سعيد مهران بطل رواية نجيب محفوظ "اللص والكلاب" إلى الشيخ الجنيدي، تلجأ إلى جارها الشيخ عبد الرحيم، ذلك الرجل المتصوف فهو الوحيد الذي وقف إلى جانبها عندما حذرت قومها من الكوارث"[3]. فقد "كان هذا الشيخ من أعظم الناس في عيني زرقاء اليمامة، وكان رأس ما عظّمه في عينها، صغرُ الدنيا في عينيه، وقد لاحظت أنه يفضل الحديث بلغة العيون على لغة اللسان"[4]؛ لذلك كان هذا الشيخ مصدر أمل لدى زرقاء ظهر في الأسطر الأخيرة من الرواية "ولاحت في عينيها الواسعتين الواهنتين نظرة حائرة، ثم راحت تبحث عن محارتها"[5]، وهي بهذه العبارة تشير إلى فجر قادم، كما يقول القواسمه؛

---

[1] الرزاز: الأعمال الكاملة: 899.

[2] المصدر نفسه: 903.

[3] القواسمة، محمد عبد الله: الخطاب الروائي في الأردن، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2000: 113.

[4] الرزاز، الأعمال الكاملة (2): 917-918.

[5] المصدر نفسه: 920.

لأن "المحارة شيء ثمين يحفظ الذات من الضياع والاستسلام الشديدين، هو الشيء الذي لم تفرط به زرقاء اليمامة"[1].

يبدو أن النهاية التراجيدية لزرقاء اليمامة مشابهة لنهاية اليمامة بنت مرة "المرأة الجاهلية من قبيلة طسم" وهذا يؤكد أن الرزاز تناص مع محور قصة هذه المرأة مع إضافات دلالية جديدة ساعدت الرزاز على جعل هذه الشخصية تحمل رؤيته وتعبيره الفكري: "فمؤنس ومن خلال شخصية زرقاء اليمامة يتجاوز ذاته، ويعمق مساره الروائي عبر إعطاء نموذج المرأة– زرقاء، حالة الفعل الإنساني في تحديه لواقعه عبر منظور روائي واقعي مقنع ومسئول معاً وأن امتلأ بالفانتازيا"[2].

علاء الدين وحسناء الشاطرة

ورد ذكر هاتين الشخصيتين في القصة المشهورة "ألف ليلة وليلة" وقد تشرب الرزاز قصتيهما، وجعلهما أحد أقطاب روايته، مع إضافة أبعاد فنية جديدة، تمكنه من جعل الرواية قادرة على حمل رؤية الكاتب الفنية، فعلاء الدين ظهر في روايته فتى يتسم بالنجاح والقوة فيه من السمات الجمالية ما يجعله محط أنظار الفتيات، وهو شخصية اجتماعية وسياسية لها حضورها الفعال في كل منتدى أو حلبة سياسية أو سهرة أنس في عالم الضاد "من نزلاء عالم الضاد رجل اسمه علاء الدين، كان يمتلك قدرة خارقة غريبة، شأنه شأن جميع نزلاء عالم الهيمنة على قلوب النساء والرجال أينما حل وحيثما ذهب وهي قدرة، مثل قدرات جميع نزلاء عالم الضاد، لا خيار له في رفضها أو قبولها، فهي جزء من طبيعته لا يستطيع منها خلاصاً حتى لو أراد ذلك"[3].

لكن يبدو أن هذا التميز الذي كان لصيق الصلة بشخصيته لم يعجبه؛ لأنه بدأ يشعره بأنه مختلف عن سائر الناس فاضطر إلى الطلب من صاحب المصباح

---

[1] القواسمة: الخطاب الروائي في الأردن: 114.

[2] رضوان، عبد الله: مؤنس الرزاز في سلطان النوم وزرقاء اليمامة، أفكار، عمان، ع133، 1998: 38–39.

[3] الرزاز: الأعمال الكاملة (2): 795.

السحري أن يعيده إلى صفة الناس العاديين، ويحقق له صاحب المصباح "المارد" ذلك، يقول علاء الدين[1]:

– طيب... يا مارد يا شاطر يا متطور... حولني إذا كنت مارداً حقيقياً إلى إنسان عادي طبيعي وصادر سحر عيني السوداوين.

أرسل المصباح إشارة صوتية حادة رافقهما شعاع أخضر جميل.

وبالفعل تحقق لعلاء الدين مراده، وعاد ليصبح متصفاً بصفة الناس العاديين "فأحس بأن العالم الخارجي يستقبله بفتور على غير عادة العابرين لا يلتفتون إليه، ولا يعترض بعضهم طريقه ليصافحه بحرارة وما من أحد يقول له إنه يشعر بالزهو والسعادة لأنه يعيش في عالم يعيش علاء الدين فيه"[2]، ولكن هذه العاديّة التي أرادها وتحققت له كانت وبالاً عليه؛ فقد أدت به إلى دخول مستشفى الأمراض النفسية" رقد علاء الدين على الفراش في الغرفة رقم تسعة في مصح الأمراض النفسية والعقلية، فرأى عقله يحلّق داخلاً من النافذة، ثم يعود إلى رأسه ويدخله كما تدخل المعرفة والعقل"[3]. وفي مصح الأمراض النفسية يلتقي علاء الدين بحسناء الشاطرة فتحدثه عن طاقية الإخفاء التي ترتديها وتقص عليه قصتها المأساوية مع بئر الأسرار (الشخصية المرموقة في شبه مدينة الضاد)، وحسناء كانت تحسه وتعيش معه وتراه وهو لا يكترث بها ولا يحس بوجودها ولا يهتم لأمرها، وكل ذلك بسبب طاقية الإخفاء" كنا ننام في نفس السرير فلا يحس بي أضمه إلى صدري فلا يحس بي، أقبله، فلا يحس بي لماذا؟ لأن طاقية الإخفاء الخارقة تجعلني غير مرئية وغير محسوسة، يا إلهي"[4] وذات مرة تحاول حسناء الشاطرة أن تخلّص علاء الدين من المستشفى وتكاد تنجح[5]، لولا أن موظفة المستشفى كشفت ذلك؛ لأن طاقية الإخفاء لم تخف علاء الدين الذي توقع أن الموظفة لم تره؛ لأنه يرتدي طاقية الإخفاء.

---

[1] الرزاز: الأعمال الكاملة (2): 800.

[2] المصدر نفسه: 801.

[3] المصدر نفسه: 803.

[4] المصدر نفسه: 807.

[5] انظر: المصدر نفسه: 811–814.

وهكذا استطاع الرزاز أن يجعل قصة علاء الدين وحسناء الشاطرة تلبس ثوباً حداثياً جديداً حاكه من خلال فكره ورؤاه للواقع، فهو من خلال هذا التناص استطاع أن يكشف عن تشظي الواقع المعيشي- السياسي والاجتماعي والاقتصادي- واندفاع هذا الواقع نحو خرابه وتراجعه المتواصل نقابياً وسياسياً واجتماعياً، وعدم قدرة هذا الواقع على التعامل موضوعياً مع التحديات الراهنة، إدعاء القدرة لدى الأبطال بدا مجرد إدعاء فارغ يعمق الفشل الحضاري ولا يسوغه أو يبرزه[1].

روميو وجولييت

بنى الرزاز قصة روميو وجولييت في روايته متناصاً مع مسرحية روميو وجولييت القصة الغرامية التراجيدية التي كتبها شكسبير مضفياً عليها أبعاداً ودلالات فنية جديدة، ولمسات فنتازية، تحمل طابع الغرابة والخروج عن المألوف، وكما لمسنا في قصة علاء الدين وحسناء الشاطرة في شبه مدينة الضاد، نلحظ روميو وجولييت يدور بينهما قصة غرامية تحمل الطابع التراجيدي، ويبدو للناظر أن روميو وجولييت كانا يملكان في مدينة الضاد قدرات خارقة"، بوسع جولييت أن تلتقط غيمة عابرة في السماء وتعصرها مثل اسفنجة وتستحم بها.. كان روميو يملك قوى خارقة، وكانت جولييت تملك قوى خارقة"[2]، ولكن هذه القدرة التي كانت من المتوقع أن تحقق التواصل بينهما لم تحقق شيئاً، بل بقيت مجرد سمة اتصفا بها دون فعل صدر عنهما، واتضح هذا من خلال توق كل منهما إلى التواصل وعدم تحقيق ذلك، فعندما تواعد روميو للقاء جولييت في الميدان الرئيسي في شبه مدينة الضاد في تمام الساعة الثامنة يوم السبت، لم يتم اللقاء بينهما لأن روميو يأتي في الثامنة صباحاً وتأتي هي في الثامنة مساءاً[3]، ويدرك روميو خلل هذا التواصل الذي حال دون تواصلهما"، ويخلو روميو إلى نفسه. يدير في رأسه بعض ما يدير من الرأي... ويستنتج أن الخلل بينهما هو خلل تواصل. راداره يرسل على موجة مختلفة عن

---

[1] انظر: رضوان، عبد الله: مؤنس الرزاز في: سلطان النوم وزرقاء اليمامة: 37.

[2] الرزاز، مؤنس، الأعمال الكاملة (2): 803.

[3] انظر: :المصدر نفسه (2): 804.

موجة رادارها. ينبغي أن يبحثا عن موجتهما المشتركة. هذا هو موطن الخلل"[1]؛ لذلك فالتواصل بينهما لم يتم، وبقي ضرباً من الأمل وبقيت علاقتهما خارج دائرة الأسرة، فلا يمكن أن تتحقق الموجة المشتركة بينهما إلا خارج إطار دائرة الأسرة، وهذا ما كان كامناً في نفس روميو "قالت إنها اكتشفت سراً عن روميو أنه لم يكن هو نفسه يعرف. اكتشفت أن روميو لا يعثر على الموجة المشتركة للإرسال والاستقبال بين حبيبين، إلا إذا كان منفصلين أو غير متزوجين، هذا جزء لا يتجزأ من شخصية الصعلوك في أعماقه"[2]. وفي النهاية نجد أن عاصفة العجاج هبت على شبه مدينة الضاد فحطمت زجاج نافذة البيت وطارت شظية واستقرت في قلب روميو "قالت إن لوح النافذة انكسر، أثناء إعصار عاصفة العجاج، فطارت شظية حادة جداً واستقرت في قلب روميو"[3]، وحاول كل من صديق روميو وجاره أن ينقذاه ولكن دون جدوى.

يبدو لي أن الرزاز استطاع من خلال التناص مع قصة هاتين الشخصيتين أن يبث رؤية فكرية واضحة في نسق فني صقله إبداعه، وهذه الرؤية تتمثل بمقولة استحالة إقامة العلاقات الإنسانية على أساس الحب والوفاء في ظل مجريات الواقع الذي يهيمن عليه الدمار والخراب الذي تسيطر عليه المواقف السلبية المحيطة به من كل اتجاه، فلا يمكن إقامة هذه العلاقات حتى لو ادعى البعض قدرات خارقة غير عادية ينماز بها عن الناس العاديين كما أدعى كل من روميو وجولييت، فلا وجود للغرام والحب في ظل هذا الواقع الخرب.

2.2.2الأسماء الأجنبية

لا تكاد تخلو رواية من روايات الرزاز من اسم من الأسماء الأجنبية، فقد كان الرزاز شغوفاً بذكر الكثير منها. وهذا ليس غريباً عليه، فهو قد "التحق بجامعة أكسفورد في بريطانيا لدراسة اللغة الإنجليزية لمدة سنة واحدة، واطلع على معظم

---

[1] الرزاز،: الأعمال الكاملة (2): 815.

[2] المصدر نفسه: 910.

[3] المصدر نفسه: 906.

الثقافات الأجنبية وتشرب بعض فنونها، وكان شغوفاً بكثير من أعلامهم"[1]، حتى أننا نلحظ كثيراً من أسماء كتّاب الروايات الأجنبية تناثرت في أغلب روايات الـرزاز، وامتزجت بأسماء الشخصيات التاريخية، والفنانين، والأدباء، والفلاسفة فقد أشار إلى بعض أعمالهم مثل رواية الجندي الطيب شفايك، وأعمال أتبالو كالفينو ومـسرحيات صموئيل بكيت، ومسرح شكسبير، ولوحات مايكل انجلو الواقعية، ولا نبالغ إذا قلنـا إن الرزاز كثيراً ما كان مولعاً بذكر كثير من مشاهير الشخصيات الأجنبيـة ولعـل سبب ذلك يعود إلى أنه يجد في بعض هذه الشخصيات، وما حدث لهـا نوعـاً مـن التشابه النفسي لسيرته الجوانيّة التي تتشابه وهذه الشخصيات ذوات الحاسة المرهفة والحس الإنساني الكبير، ففي مذكرات ديناصور نعثر على بعض هـذه الإشـارات، جاء في تلك الرواية "وفرجينيا وولف (التي انتحرت ولوحات فان كوخ (الذي أصيب بانهيار عصبي ونوبات جنون حادة ثم انتحر أيضاً) ما كانت تحب أرنست همنغواي رغم أنه وضع حداً لحياته وانتحر أيضا" [2].

يتعدى الرزاز مسألة الإشارة إلى الشخصيات الأجنبية ليحوي بعض رواياتـه مقتطفات من نصوص روايات غربية، فمثلاً في رواية "أحياء في البحر الميت" يورد الرزاز نصاً لفولكنر من رواية "الصخب والعنف" "أن أول صوت يسمعه كونتن بطل رواية "الصخب والعنف" لفولكنر عندما يفيق في الصباح هو دقّة الـساعة، فبـدون الوعي لا إحساس بالوقت، الذي نغفل عنه حين ننام، ويقول صـاحب فـولكنر "إن الوقت عبء ثقيل نرميه عن ظهرنا أول الليل، ونستأنف حملة من جديد عند الفجر، حين نستيقظ فنجد أنفسنا، رغم الخط الطويل الذي قطعناه، عند نقطة الانفلات التـي كنا فيها في المساء عندما أطبقنا جفوننا، واستسلمنا لسلطان الكرى"[3].

يبدو لي أن الأسماء الأجنبية التي عمد الرزاز لاستخدامها في رواياته لم تأت بصيغة التثنية، بل جاءت جميعها بحالة الأفراد ويمكن عرض هذه الأسماء كالتالي:

---

[1] منكو، عبد الرحمن، محطات مع عبد الرحمن منيف، كتاب مؤنس الرزاز (1) (عبد الـرحمن منيـف) (2)، وزارة الثقافة، عمان، 2005: 96.

[2] الرزاز: الأعمال الكاملة (2): 435.

[3] المصدر نفسه (1): 43.

الرواية	الاسم الأجنبي
أحياء في البحر الميت	سوزي
كاتم صوت	سيلفيا
متاهة الأعراب في ناطحات السراب	اسكندر، كولومبوس
جمعه القفازي	نانسي
الذاكرة المستباحة	آريا
فاصلة في آخر السطر	سوزان
مذكرات ديناصور	سامبو
سلطان النوم وزرقاء اليمامة	روميو، وجولييت
حين تستيقظ الأحلام	كلارا، نابوكوف، جانين
ليلة عسل	لارا

فصيغة الأفراد التي اتسمت الأسماء الأجنبية بها في روايات الرزاز تعد مظهراً خاصاً تميزت به روايات الرزاز وهذه الصيغة تجعلنا نذكر ملاحظة (إيان واط) الذي درس "الطريقة الخاصة التي يعلن بها الروائي عن قصده عند تقديم شخصية ما على أنها فرد معين، وذلك بتسمية الشخصية بالطريقة ذاتها التي يسمى بها الأفراد في الحياة الاعتيادية"[1].

إن أسماء الشخصيات الأجنبية التي كانت تشيع في روايات الرزاز كانت تعكس سلوك البيئة الغربية المنحلة، فنحن نلحظ الشخصيات الأجنبية في روايات الرزاز، تمتاز بالسلوك الإباحي، فمثلاً نلحظ سيلفيا في رواية "كاتم صوت" التي استأجرها يوسف ليدلي باعترافاته لها، تذهب معه إلى أحد الفنادق، وتنام معه على السرير فهي مثال للفتاة المنحرفة؛ لأن سلوكها قائم على الانفلات من كل الأطر التي تحفظ شرفها، فنراها تسمح ليوسف بضمها داخل الشقة "أحاطها بذراعه وشدها إلى صدره، تحسس صدرها بأصابعه وفكر في أنها امرأة ناعمة، لكنها طويلة وشعرها

[1] بحراوي: بنية الشكل الروائي: 284.

طويل أيضاً، أخبرها أنه يحب الشعر القصير ونصحها أن تقص شعرها"[1]. وأيضاً هذا حال آريا في رواية "الذاكرة المستباحة"؛ فقد كان يأتي رجل غريب إلى بيت الأستاذ عبد الرحيم ويمارس معها الجنس، دون احترام حرمة بيت الأستاذ "في البدء... كانا يحتاطان كل الاحتياط، فتدخله إلى غرفتها، وتقفل المزلاج، ثم جعلا يستبيحان البيت شيئاً فشيئاً... بعد أن اكتشفا ذات ليلة أن الأب يراهما"[2]. فآريا كانت تسمح لهذا الرجل أن يأتي إلى البيت التي تعمل فيه خلسة، لتقضي حاجتها معه تماماً كما فعلت نانسي ونعمان، عندما كانا يمارسان الجنس في أحد البيوت وضبطهما كثير الغلبة: "نامت على الأريكة، وظل رأس نعمان على صدرها ... إنها الخيانة العظمى – سوف أشكوكما لصاحب البيت، هذا بيت محترم، وصاحبه محترم، بيت ذو سمعة شريفة، وصاحبه شريف لا يسمح بـ ..."[3].

ومهما يكن، فيمكن القول إن أغلب الأسماء الأجنبية في روايات الرزاز، كانت تمتح من سلوك البيئة الغربية المادية المنفلتة من كل الضوابط الأخلاقية. وقد خصّ الرزاز ذكر أسماء الشخصيات الأجنبية لتكون من النساء، لأنهن أكثر دلالة على هذا التحرر والانفلات.

يبدو لي من خلال ما تقدم أن الرزاز كان دائم التوق إلى تقديم روايات حداثية جديدة مبنية على أساس التأثر بالثقافات الأجنبية، بما يتضمنها من نواحي فكرية وسياسية وفلسفية ونفسية وفنية، ولا غرابة في ذلك، فالعلاقة أصلاً بين الشرق والغرب، هي علاقة تأثر وتأثير، فرضتها شروط عديدة منها على سبيل المثال: "طبيعة الاحتكاك الحضاري، والدخول في بوتقة القرن العشرين، والاتصال بمنجزاته"[4].

إن ما ساعد الرزاز على التأثر بالثقافة الغربية أنه درس السنة الأولى في جامعة أكسفورد وعمل على مواصلة دراسته العليا في جامعة جورج تاون في

---

[1] الرزاز: الأعمال الكاملة (1): 369.

[2] المصدر نفسه (2): 258.

[3] المصدر نفسه (2): 115-116.

[4] ماضي، شكري: من إشكاليات النقد العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، ص1997: 5.

واشنطن[1] وهناك اتصل بمنجزات الحضارة الغربية، ونحن نراه كثيراً ما كان يتشرب الثقافة الفلسفية أكثر من غيرها؛ ففي رواية "متاهة الأعراب" يبني الرزاز روايته مفيداً من نظريات "كارل غوستاف يونغ"، حيث يستخدم الكاتب نظرية يونغ عن طبقات اللاوعي الجمعي المتراصفة طبقة وراء طبقة، والتي تكرر نفسها في لا وعي الأفراد لبحث كيفية تفكير العربيّ المعاصر، والتمثيل روائياً من خلال توالد الشخصيات بعضها من بعض، وحلول الواحدة منها مكان الأخرى والاعتماد في ذلك على عقيدة التناسخ، وعلى شدة تأثير الماضي وأزمانه على حياة العرب في الزمان الحاضر"[2].

3.2.2انزياحات الاسم

ونقصد بهذا المفهوم خروج تسمية الشخصيات في الرواية عن الأسماء العادية التي عرفت في الروايات التقليدية الأولى، وهذه الأسماء التي سندرسها هي تجاوز للنمط التقليدي، والخروج عنه لعلل خاصة اقتضتها؛ إما لتحولات البيئة الاجتماعية أو لظروف سياسية خاصة دفعت الروائي إلى استخدام مثل هذا النمط، وعلى كل، ينبغي عند دراسة هذه الظاهرة في روايات الرزاز أن ينظر إلى الشخصية من خلال منظورين؛ المنظور الأول "ينظر إلى الشخصية على أنها مفرغة من المسمى، مما يعني دلالة تراجع قيمتها التشخيصية، والمنظور الثاني يجعلها شفرة أي نظاماً للرموز، مما يعني الاستدلال كما يقول إيكو"[3].

إن محاولة رصد الأسماء المنزاحة وتصنيفها في روايات الرزاز. سيجعلنا أكثر إدراكاً ووعياً لهذه الظاهرة، لذلك سنحاول وضع جدول يشمل أغلب الأسماء التي شهدت انزياحات في روايات الرزاز ضمن ثلاثة أصناف، هي:

أ. شخصية / حرف أو رقم.

ب.شخصية/ صفة (نعت).

---

[1] انظر: منكو: محطات مع عبد الرحمن منيف: 96.

[2] صالح، فخري: عن تجربة مؤنس الرزاز الروائية وأطروحة الانهيار (كتاب عام على الرحيل: سنوية مؤنس الرزاز)، منشورات وزارة الثقافة، عمان، 2004: 44.

[3] راي، وليم: المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ت: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد،ط1، 1987: 140.

ج. شخصية / رمزية

أ. شخصية / حرف أو رقم

فاصلة في آخر السطر	سين/ صاد/ الرجل الأول/ الرجل الثاني/ الرجل الثالث/ الأسير الأول/ الأسير الثاني/ لاجئ1/ لاجئ2/ لاجئ3
سلطان النوم وزرقاء اليمامة	ميم الروائي

ب. شخصية / صفة (نعت)

اسم الرواية	رمز الشخصية
متاهة الأعراب في ناطحات السراب	رجل الظواهر الخارقة/ الأنثروبولوجي/ الحكيم
جمعه القفاري	الرجل/ العملاق كثير الغلبة
الذاكرة المستباحة	العجوز/ الختيار الطبيب
قبعتان ورأس واحد	الجار الأعور/ الجار الأصلع/ سمراء/ الإعلامي
فاصلة في آخر السطر	الأسير/ المرأة الخضراء/ الزوج القحطاني/ عابر سبيل.

جـ. شخصية رمزية

اسم الرواية	رمز الشخصية
متاهة الأعراب في ناطحات السراب	حسنين/ حسن الأول/ حسن الثاني ذياب/ ذيب الأول/ ذيب الثاني... آدم
مذكرات ديناصور	عبد الله الديناصور/ زهرة/ ذبابة
فاصلة في آخر السطر	مطر/ غيمة
سلطان النوم وزرقاء اليمامة	سلطان النوم/ زرقاء اليمامة/ بئر الأسرار/ روميو/ جولييت/ حسناء/ رشاد/ ريتشارد

يبدو لي بعد عرض هذه الأسماء أن ظاهرة الانزياح عن النمط التقليدي أصبحت واضحة؛ فقد خرجت تسميات الشخصيات عند الرزاز – كما في الجداول السابقة– عن النمط التقليدي، ولعل ذلك يؤكد أن لجوء الرزاز إلى مثل هذا النمط، إنما هو إشارة إلى فقدان الإنسان لأهميته التي أصبحت معدومة في منظوره وأصبحت مجرد حرف، أو رقم، أو نعت، أو رمز، لا قيمة لها في واقع جديد لا أهمية للإنسان فيه، ففي رواية "فاصلة في آخر السطر" يعبر اسم الشخصية عن عدمية وجود الإنسان فنلحظ الشخصية تقدم خالية من اسم العلم فتقدم على أساس أنها حرف أو رقم، ففي هذه الرواية يدور حديث بين س و ص واللافت للنظر أننا أحياناً نلحظ أنهما يتبادلان حديثاً لا يفهمانه[1]:

سين:

– لقيت كندرتي أنا.. وأشياء من هالنوع... وكذا ... وكذا ... وقلت لك... كذا وكذا... وأنت طلت هذيك... ورجعت لي هاذي.

ص:

– ايش يعني هذيك.. وهذاك؟ ليش ما بتسمي الأشياء بأسمائها... أنا مش فاهم؟

– القضية واضحة... الحكاية حكاية كندرة ... بدنا نتخلص منها... ومش عارف إيش.

إن هذا الحوار يؤكد انمحاء قيمة الإنسان عند الرزاز، وأنه أصبح نكرة لا وجود له فلا يستحق سوى حرف يشار به إليه، ومن خلال الحوار الذي يدور بين الحروف يبرز عنصر الغموض الذي يتصف به حديثهما، والذي يفسر شدة اصطدام الشخصيات بالواقع المعاش.

لعل غياب أسماء الأعلام عند الرزاز يعود إلى مقاصد يرغب الروائي في تقديمها، ويمكن تحديدها ضمن مقصدين، هما "تغريب الحالة، إذ إنها لا تقتصر على أشخاص محدودين، إنما تشمل جميع المخلوقات، وإخفاء حالة الاغتراب على المكان

---

[1] الرزاز: الأعمال الكاملة (2): 458–459.

والنفس"[1]، فالشخصية في هذه الرواية باتت لا تعرف ذاتها، فهي تعيش في حالة شاذة وغريبة عن المجتمع والواقع، وهي أيضاً تعيش في صميم التلاشي وخالية من أية دلالة، ولا نغالي إذا قلنا إنها كائنات عالقة في مواقف صعبة، لا يعد الاسم فيها مهماً، فلا أحد يهمه من تكون هذه الشخصية وما هو اسمها، وهذا التلاشي الذي جسده الاسم الرقمي والحرفي في رواية "فاصلة في آخر السطر"، "وسلطان النوم وزرقاء اليمامة" هو الأقرب إلى نمط الرواية الجديدة. فسين وصاد، والرجل الأول والرجل الثاني والرجل الثالث، واللاجئ الأول واللاجئ الثاني، والأسير الأول والأسير الثاني، وميم الروائي في رواية "سلطان النوم وزرقاء اليمامة" لم يعد الشخص فيه مهماً وإنما هو مجرد حرف يثرثر ويتفوه أحياناً بأشياء لا يعرفها ولا يدركها.

إن الإهداء في رواية "فاصلة في آخر السطر" يختزل صفات الإنسان العربي، الذي يعيش في ظروف وأحداث ألغت وجوده وألغت زمانه ومكانه: "إلى انقلاب 14 رمضان، حرب حزيران، بيروت 1975، بيروت 1982، حرب الخليج الأولى والثانية، مدريد، حرب اليمن، عمان الباحثة عن ملامحها، حلقات العنف المفرغة، الدماء التي سالت هدراً، ضحايا سقطوا عبثاً، مفردات لغة التواصل المبتور، إلى كل الأزمنة والأمكنة الحميمة التي ضربها زلازل الخلط والالتباس وضياع اليقين، وتلاشي المسلمات والفوضى الرعناء، وغياب المعنى"[2].

إن من ينعم النظر في هذا الإهداء يستطيع أن يلمس أن شخصيات روايته لا يمكن النظر إليها إلا من خلال زاوية واحدة، زاوية أن شخصيات الرواية انعكاس لواقع مهشم، واقع فاقد لقيمة الإنسان العربي؛ لأن شخصيات الرواية نفسها التي تصدّرها الإهداء عبثية فاقدة ضالتها، وعديمة فارغة ليس فيها أي معنى وروح؛ لذلك كنا نلحظها تثرثر ولا تدري عما تثرثر، تقول ولا تدري ماذا تقول، وكأنها

---

[1] الكبيسي، طراد: قراءات نصية في روايات أردنية، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان،2000: 39-40.

[2] الرزاز: الأعمال الكاملة (2): 443.

تدين نفسها من خلال نفسها نظراً لعبثيتها المطلقة وعدم فهمهـــا لبعـــضها بعـــضاً، ولنبرهن على ذلك نأخذ هذا المقطع[1]:

– شو الي مش عارف كيف هو، وإيش هو؟

قل لي... أنا بفهمك... بحاول أفهمك.

س:

– مافيش فايدة ... هذيك... رح ترجع... ورانا ورانا... وهكذا دواليك

صاد:

– ما فيش فايدة تفهمني

سين:

– صحيح، مفيش فايدة

فكما يظهر من هذا الحوار أن الشخصيات عاجزة عن فهم بعـــضها بعـــضاً، وهذا ما يعزز فكرة تلاشي الشخصيات وعدميتها، فالواقع الاجتماعي المرير جعلهـــا عاجزة عن فهم نفسها، وفهم من حولها. ولعل مقولة ألن روب غرييه تحمل رؤيـــة فكرية لهذا النمط من الشخصيات، إذ يقول "لماذا الإلحاح على اكتشاف اسم رجل في رواية حينما لا يخبرنا هو نفسه؟ إننا نلتقي كل يوم بأناس لا نعـــرف أســـماءهم"[2] فالعدمية هي صفة هذه الشخصيات؛ لأنها عاجزة عن البوح بأسمائها نظراً لتلاشيها المطلق.

إذا انتقلنا للحديث عن النمط الثاني (ب) من أصناف التسمية، فإننا سنلحظ أن الاسم برز بصورة النعت الذي يضطلع بصفته المحددة في الرواية. والاسم النعـــت في روايات الرزاز يشبه شخصيات سارتر وكامو/ التي اتسمت بـــالقلق الوجـــودي البحت، مع الأخذ بعين الاعتبار أن هذه الشخصيات ذات وظائف محددة ولا تتعداها، ففي رواية "قبعتان ورأس واحد" لا نعثر على مسمى شخصية حقيقيـــة؛ إذ يبـــدو أن شخصياتها كلها نعوت وذات دلالات وظيفية بحتة محددة بإطار عالم مصغّر يقتصر

---

[1] الرزاز: الأعمال الكاملة (2): 461.

[2] ويست، بول: الرواية الحديثة الإنجليزية والفرنسية (ج1)، ت: عبد الواحد محمد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 2، 1986: 275.

فيه أداء الإنسان على مهنته التي يقوم بها. أو على صفة شكلية اتصف بها، فالشخصيات في هذه الرواية فاقدة لقيمتها وتعيش حالة حادة من التلاشي والانمحاء، ولا يبدو منها إلا صفاتها التي قد تكون متصلة، إما بصفة خارجية كاسم الجار الأصلع، أو متصلة بعاهة كاسم الجار الأعور، أو مهنة كالإعلامي. فشخصيات هذه الرواية –كما يبدو لنا– تقوم على برمجة خاصة، وضعها الروائي بحيث لا تقوم الشخصيات إلا بدورها الذي أنيط بها فلا يحق لها تجاوز دورها؛ لأن أي خروج عن إطار دورها يجعلها تخرج عن صفة نعتها ولعل حالة التلاشي والانمحاء كانت ذات أثر واضح في تحديد البعد الوظيفي للشخصية، وهذا ما ينطبق على شخوص روايات الرزاز المشار إليها في الجدول؛ فنحن نلمس أن الأسماء النعوت جاءت متصلة بمهنة، مثل: "الأنثروبولوجي/الحكيم" في رواية "متاهة الإعراب"، والطبيب في رواية "الذاكرة المستباحة"، أو متصلة بسمة خارجية –كما ذكرنا– مثل العملاق في رواية "جمعة القفاري"، أو متصلة بالسن، مثل: العجوز والختيار في "الذاكرة المستباحة". وعلى كل نستطيع القول إن تلاشي الاسم واقتصار الشخصية على النعت هو مظهر آخر من مظاهر حالة التلاشي التي اتسمت بها شخصيات الرزاز، وهذه الصفة بدورها تؤكد سمة الانزياح التي تعد من السمات الرئيسية التي تسجل على أسماء الشخصيات عند الرزاز.

أما في النمط الثالث (ج) فإننا نلمس الخروج الواضح عن المسار التقليدي لمسمى الشخصيات، فالرواية التقليدية (الواقعية) –كما هو معروف– لا تتعمد الغموض بذكر شخصياتها؛ لأنها تبني شخصياتها على الوضوح والواقعية البعيدة عن التعمية أما في هذا النمط فإننا نلمح التعمية المتعمدة من قبل الروائي الذي كان دائم التوق إلى كسر واقعية الشخصية والتمرد عليها وتحويلها إلى مجرد فكرة تكون الشخصية فيها مجرد رمز يحمل دلالة وظيفية متصلة بالواقع الكامن في الشخصيات. ولا نبالغ إذا قلنا إن هذا النمط هو تجريد لواقع الشخصيات بأسلوب فني رفيع يزيد من فنية الرواية، ويصعّد من حرية الروائي الذي قد يحضر عليه اللجوء إلى التصريح المباشر؛ بسبب حرمة نقد الواقع السياسي الذي يعيشه، ففي رواية "متاهة الإعراب" يظهر الرمز واضحاً في شخصية حسنين الذي انفصم إلى

حسن الأول وحسن الثاني، حسن الأول التقدمي الحداثي الذي يؤمن بالعلم والتكنولوجيا وسيلة للحياة والتقدم والمثقف العقلاني التفكير الذي يقرأ المادية العلمية، وحسن الثاني الذي يمثل الموروث ويعشق كل ما هو بدوي وتراثي، فحسن الأول مثّل وعيه باللحظة الحاضرة التي يعيشها بينما حسن الثاني مثّل لا شعوره الجمعي[1]. ويستطيع القارئ أن يدرك من خلال التعرّف على شخصية حسن الأول وحسن الثاني أن حسنين لم يكن في حقيقته سوى رمزٍ لازدواجية الواقع العربي الذي بات يعيش حالة انفصامية لا معقولة، فكما يظهر من الرواية أنه يعيش في عصر التكنولوجيا والتقدم العلمي الحديث، وفي الوقت نفسه يعيش حالة من التخلف وسيطرة الخرافة والموروث القديم، فالإنسان العربي بسبب هذا الوضع الراهن فاقد لذاتيته وظهر ذلك من خلال شخصية حسنين الذي بدا:

- فاقدا القدرة على التكيف والتواصل مع المجتمع المحيط به بعد أن أفاق من غيبوبته: "أنا مثلاً عاجز عن فهم ما يدور حولي، وعاجز عن التكيف والتأقلم مثل ديناصور على وشك الانقراض ... وعاجز عن التواصل وانتزاع الاعتراف ... كل ما يحيط بي طلاسم يا دكتور"[2].
- فاقداً للوجود من قبل الناس المحيطين به فلا أحد يعترف ويقر بوجوده، فهو ميت في نظرهم: "قوم يحملون نعشاً على الرؤوس، أنا في النعش، افتح فمي لأصرخ فيمسك لساني فمي ويتأبى. أحاول أن أرفع يدي لأدق سطح الصندوق، لكن ذراعي تستعصي على الحركة، افتح عيني فلا أرى سوى ظلام. لسبب ما قيل ليّ إن هذا الظلام هو ظلام الرحم"[3].
- شبحاً لا تعترف زوجته بوجوده ويلد ابنة متخلفة عقلياً؛ لأنها ورثت كثيراً من صفات والدها الذي يعترف بمرضه النفسي: "ووجه ابنتي ينطق بالتخلف العقلي، تهز رأسها كالدراويش وتصرح آمبو ووجها لا ينبئ بعمر

---

[1] انظر: الرزاز: الأعمال الكاملة (1): 1-100.

[2] المصدر نفسه: 523.

[3] المصدر نفسه (1): 525.

محدد. لكن حجمها لو نطق لقال عشر سنين ... فتاة شوهاء، وزوجتي لا تعترف بحضوري يا دكتور"[1].

- منبوذاً من عشيرته لا يعترف به أقاربه، وهو محاصر تحت دائرة الحجر والرفض، يقول في اعترافه: "منبوذ من عصبتي، مجفو من أقاربي، مثل عنز جرباء جذماء، ومؤسسة مكافحة الأوبئة، والحكيم المخلّص فرضوا عليّ الحجر ولا يعترف بوجودي سوى مخفر الشرطة"[2].

ومن خلال ما تقدم نستطيع أن نؤكد أن حسنين هو رمز لكل إنسان عربي، وأن الاسم حمل بعدين: البعد الأول يمثل البعد الفارغ من الناحية الصرفية؛ لأنه انزاح عن التسمية المعتادة للشخصيات الروائية، والبعد الثاني يمثل الدلالة الممتلئة والتي ظهرت من خلال الاستدعاء الحاصل للاسم، فحسنين حمل دلالة صورة الواقع العربي الراهن، وكما يقول فيصل دراج: "حسنين هو الحالم العربي المهزوم، ومكانه هو العالم العربي، وزمانه يبني ملامحه من ابتذال ثقافي معلن وهوس استهلاكي بذيء، وتأمرك بائس، وتسفل في العادات والقيم، وحلم التحرر العربي شبح لا أكثر، لا يعرفه أحد ولا يتعرف عليه، فكل ما جاء به زمن التحرير انطوى تاركاً شعباً بلا ذاكرة، ومكاناً فلكلورياً لا هوية له"[3]. فالعالم الذي يعيش فيه هو متاهة "التناقضات السياسية والاجتماعية، المتاهة التي يضع فيها لا الضحايا وحدهم وإنما الجزارون أيضاً: الجنرالات والضباط والمخبرون وكذلك المثقفون والمناضلون والمفكرون"[4].

أما اسم "ذياب" فجاء في الرواية يرمز إلى أداة القمع السياسي التي تمارس في الوطن العربي. فذياب من الناحية الصرفية يحمل بعداً فارغاً أما في الرواية فإنه يحمل بعداً دلالياً ممتلئاً من خلال الاستدعاء الحاصل لاسم ذياب الذي يمثل صورة للقمع الذي تمارسه السلطة في الوطن العربي، ولعلنا نستطيع أن نلمس ذلك من

---

[1] الرزاز الأعمال الكاملة (1): 545، وانظر: المصدر نفسه: 624.

[2] المصدر نفسه: 608.

[3] دراج، فيصل: الرواية والمجتمع المدني، أفكار، عمان، ع 107، 1992: 169.

[4] وزان، عبده: متاهة مؤنس الرزاز، الرأي، عمان، ع 11481، 2003/2/15.

خلال وصف حسن الثاني لذياب يقول حسن الثاني عنه: "لا ينام إلا وكل عضو فيه يقظان، قلت: وماذا أيضاً؟ قال: إذا استوى فسكين وإن أعوج فمنجل، قلت مستزيداً: ثم ماذا؟ قال إذا دهمته الطحمة راغ كما يروغ ثعلب، وإذا ماده القوم صَبَر صَبْرَ الدهر. قلت: وإش كمان؟ قال: أخف رأساً من الذئب ومن الطائر، أبصر من عقاب، أحذر من غراب، قلت: إيش شعاره؟ قال: شعاره! من تكلم قتلناه، ومن سكت مات بدائه غماً"[1]. وهذه إشارة إلى بعض سمات الحجاج بن يوسف الذي اتخذ رمزاً للقساوة والقتل المجاني.

في شخصية ذياب وحسنين نلحظ سمه التغير والتبدل التي تعد لصيقة الصلة بالانزياح عن الاسم في الرواية التقليدية، ولعل هذا التغير والتبدل سببه التعبير عن حالة التحول التي تصيب الشخصية، فتفقدها تماسكها وقيمتها الواقعية المعتادة، فنحن نلحظ سمة التغير والتبدل تجلت كثيراً عندما نجد شخصية حسن الثاني داخل النص تحت مسميات آدم وذياب، الذي يحمل كل منهما دوراً وظيفياً خاصاً، فمثلاً اسم آدم تعبير عن قصة الخلق الأول للإنسان قصة آدم وحواء، ولعل تحول ذياب في الرواية من إنسان مطارَد إلى إنسان مطارِد هو إشارة إلى تحرر حكم العرب من حكم الأتراك وحكمهم لأنفسهم ومطاردتهم بعضهم وأولاد ذياب الآدم: مبارك، مختار، مصطفى، مهدي هي أسماء تحمل دلالة البركة والتخلص وهذا ما كانت تحلم به الثورات العربية التي قامت في أجزاء من الوطن العربي.

وفي رواية "مذكرات ديناصور" نلحظ الانزياح المقترن بالدلالة الموحية جاء مقترناً بتسمية الشخصية بالديناصور؛ لأن الديناصور غير موجود لذلك فتسمية عبد الله بالديناصور جعلت الاسم في الرواية منزاحاً عن الاسم الواقعي المعتاد عليه في الروايات التقليدية. ولم يكن هذا الانزياح بلا دلالات أو معنى، بل كان يحمل في طياته دلالات ورموزاً واسعة، فاسم ديناصور جعل القارئ أمام تسمية وشخصية غريبة في طبيعتها وكينونتها فبالرغم من ضخامة الديناصور وقوته، إلا أنه في هذه الرواية يبدو ضعيفاً ويبدو شخصية يتعارض فيها الواقعي بالغرائبي، ولا نبالغ إذا قلنا إنّها شخصية متناقضة يظهر فيها القوة والتماسك من خلال رفضه لما يجري في

---

[1] الرزاز: الأعمال الكاملة (1): 630.

الواقع، فنحن نلحظه أنه: "قد رفض الاعتراف بانهيار المنظومة الاشتراكية وعلى رأسها الاتحاد السوفياتي، ورفض بوعيه ولا وعيه الاعتراف بالكارثة التي حلت بالعراق والعرب وبعناد ... وهكذا لم يكن عبد الله يرضخ للأمر الواقع، وكان ينكره كل الإنكار، وينكر النتائج التي بدأ النظام العالمي الجديد يفرزها"[1]. ويظهر ضعفه واضطرابه النفسي من خلال قوله: "لا أدري. يقال إنني ولدت أيام "توت غنخ أمون" أو "حمورابي" أو أحد ملوك الأنباط في البتراء... شعرت بوخزة في عضلة القلب. وأيقنت أنني بت عاجزاً عن مواجهة التحديات الجديدة، مما يستدعي انقراضي"[2]. ولا استبعد أن يكون عبد الله رمزاً إلى الإنسان القومي في مرحلة التسعينات، ذلك الإنسان الذي لم يستطيع مواجهة التحديات الشخصية منها والعالمية سواء السياسية منها أم الاقتصادية، ممّا يهدد وجوده ويشير إلى إمكانية انقراضه، وكما يظهر من الرواية أن مواجهة التحديات عنده أخذت الطابع السلبي كالإضراب عن الطعام أو السهر أو الارتباط بالحركات القومية المزيفة التي اعتمدت برأي شهاب على الإعلام المزيف؛ لذلك فهذه الشخصية تحولت إلى مجرد شبح عاجز، كما أراد لها مؤنس ويتضح ذلك من خلال الإهداء "أهدي هذا الكتاب إلى كل من ساهم في كتابة أوراقه، وبخاصة السيدة زهرة، والسيد عبد الله الديناصور، والسيد مؤنس الرزاز والسادة والسيدات والإنسان والكائنات التي تجلت بين السطور على شكل طيف أو شبح أو إيماءات"[3].

وهكذا فإن آلية التسمية التي قامت عليها روايات الرزاز خرجت عن الإطار التقليدي الذي شاع في الروايات الواقعية، فالشخصية عند الرزاز تحولت إلى صناعة لغوية جديدة بفعل الانزياحات التي بدت ظاهرة فيها، فقد أصبحت شكلاً جديداً مغايراً للنمط التقليدي، فأصبح الاسم ينتج في رواياته دلالات جديدة مكتنزة في الاسم نفسه، وهذه الدلالات ليست محّددة ضمن إطار معرفي واحد، بل متعدّدة في دلالات مفتوحة تفتح المجال للمتلقي أن يؤول وجود الاسم في الرواية.

---

[1] الرزاز، مؤنس: الأعمال الكاملة (2): 327-328.

[2] المصدر نفسه: 354-355.

[3] المصدر نفسه (1):325.

ومما لا شك فيه أن المنهجية الجديدة التي قامت عليها الأسماء في روايات الرزاز المشار إليها في الجداول السالفة الذكر قامت على خرق النمط المعياري القديم للاسم الروائي، واتجهت نحو تجاوز هذا النمط لتصبح مجرد رقم أو حرف إمعاناً في التلاشي والعدمية، التي تعيشها الشخصيات في ظل مواجهة الواقع الجديد، وبناء على هذا، لم يحفل الرزاز –في كثير من رواياته– بتميز الاسم وجعله ذا معنى حقيقيّ، بل تم اللجوء إلى الإنقاص من القيمة المعطاة للشخصية من خلال أسلوب يعتمد على نعوت ذات دلالة وظيفية محددة تفتقر إلى التميز، وهذه الآلية التي لجأ إلى استخدامها لا تعد مثلباً يسجل على رواياته بل تعد سمة فنية جديدة تستحق أن تسجل في دائرة الإبداع الأردني.

3.2تصنيف الشخصيات

تتعدد أصناف الشخصيات في الأعمال الروائية، فما من رواية عربية أو غربية إلا وتحوي عدة أصناف من الشخصيات، ولعلَّ البَحْثَ في هذا الموضوع يساعدنا على تحديد أدوار الشخصية في روايات مؤنس الرزاز، ومن ثمّ الكشف عن معظم أنماط الشخصية عنده.

تصنيفان شائعان

هناك تصنيفان شائعان في أي عمل روائي التصنيف الأول هو التصنيف الشكلي الذي "يركز على مهمة الشخصية في النص وعلاقتها الشكلية الخالصة بالشخصيات الأخرى"[1]، وعلى عدة من التحديدات المرتبطة بكيفية بناء الشخصية ووظيفتها داخل السرد؛ لذلك فقد انقسم هذا التصنيف إلى قسمين: القسم الأول يتضمن الشخصية السكونية التي تظل على نمط واحد طوال السرد، لا تتغير أو تخضع لأي نمو أو تطور، والقسم الثاني يتضمن الشخصية الدينامية، وهي الشخصية التي لا تبقى على نمط واحد طوال السرد بل تخضع للتغيير أو التبديل وهي دائمة الحركة والتغير وتمتاز بالتحولات المفاجئة التي تطرأ عليها داخل البنية الحكائية الواحدة[2].

أما التصنيف الثاني فهو: التصنيف الذي يبنى على أساس ارتباط الشخصية بالحَدَث الروائي، وهنا يُنظر إلى "أهمية الدور الذي تقوم به الشخصية في السرد فقسمت الشخصيات فيه إلى شخصيات رئيسية أو محورية وشخصيات ثانوية مكتفية بوظيفة مرحلية"[3]. ومن الجدير بالذكر أن هناك تصنيفاً جانبياً أشار إليه بعض النقاد ألا وهو تصنيف الشخصية حسب عدد جوانبها فقسموها إلى قسمين القسم الأول: شخصيات أحادية الجانب ليس لها في القصة إلا جانب واحد فهي قد تمثل العاطفة أو الدين وهي ما يطلق عليها الشخصية المسطحة (Flat Character) والقسم الثاني

---

[1] الفيصل، سمير روحي: الشخصية والراوي في "أنت منذ اليوم" رآية مؤتة، م2، ع2، 1993: 177.

[2] انظر: بحراوي: بنية الشكل الروائي: 215.

[3] المصدر نفسه: 215، وانظر: المصطفى، محمد الحسن: الرواية العربية الموريتانية (مقاربة للبنية والدلالة): 99.

شخصيات متعددة الأبعاد وهي التي لها في القصة أكثر من جانب[1]، ويطلق عليها (Pound Character).

وسنبدأ بالحديث عن التصنيف الذي يرتبط بالحدث الروائي، والذي قسمت فيه الشخصية إلى ثانوية ورئيسية ذلك لأن هذا التصنيف هو الأكثر شهرة في درس تصنيف الشخصيات ويجعل شخصيات الرزاز في دائرة أكثر شمولية.

1.3.2الشخصيات الرئيسية

هي الشخصيات التي تضطلع بالدور الأكبر في تطوير الحدث "فهي التي تقود الفعل وتدفعه إلى الأمام، وليس من الضروري أن تكون الشخصية الرئيسية بطل العمل دائماً، ولكنها الشخصية المحورية، وقد يكون هناك منافس لهذه الشخصية"[2]. ومع ذلك تبقى هي المسيطرة على الحدث الروائي والمتميزة في حركة تغيّرها في الحدث، بعكس الشخصية الثانوية التي لا تتغير في ظل الظروف المحيطة بالشخصية الرئيسية، وإنما يقتصر دورها فقط على إضفاء اللون المحلي للقصة. يقول أنريكي أندرسون: "توصف الشخصية بأنها رئيسية عندما تؤدي وظائف مهمة في تطوير الحدث، وبالتالي يطرأ على مزاجيتها تغيير وكذلك على شخصيّتها، أما الشخصيات الثانوية فهي تلك التي لا يطرأ عليها تغيير أو تتغير في إطار الظروف المحيطة. إن الشخصيات الرئيسية هي شخصيات مسيطرة، وتظهر بصورة الأفراد المهمين رغم أن سلوكها قد لا يتسم بالسلوك البطولي. وأياً كانت الأحداث والتصرفات الصادرة عنها فإن الباعث ينير معالم الشخصية. أما الثانوية فهي تابعة تسهم في إضفاء اللون المحلي للقصة"[3]. إن الأولى شخصية فاعلة صانعة للحدث والموقف، بينما تكون الثانية موضوعاً للحدث، أو مضيئة للرئيسة.

لقد ظهرت الشخصيات الرئيسية في روايات الرزاز وكان لظهورها طابع منفرد، وسلوك خاص، ودلالات فنية نحاول الإشارة إليها أثناء التعرض لبعض نماذج الشخصيات الرئيسية عنده. والآن نبدأ بدرس بعض نماذج من الشخصيات

---

[1] انظر: قسومة: طرائق تحليل القصة: 110.

[2] إبراهيم: معجم المصطلحات الأدبية: 210.

[3] إمبرت: القصة القصيرة (النظرية والتقنية): 339- 240.

الرئيسية في عدد من روايات الرزاز محاولين التعرف على ماهيتها وطبيعة تواصلها ومدى أهميتها في النص الروائي:

"**أحياء في البحر الميت**"

1- عناد الشاهد

تُعدّ شخصية عناد شخصية رئيسية في رواية "أحياء في البحر الميت"، وهي الأكثر بروزاً من بين كل الشخصيات، حيث سيطرت على معظم أحداث الرواية؛ فشخصية عناد هي شخصية مزدوجة تنهض بصياغة الأحداث أحياناً، وتدخل بالسرد أحياناً أخرى وتكون في بعض الأحيان موضوعاً للسرد، "وهي بمثابة الخيط الذي يربط مشاهد الرواية وأحداثها المبعثرة، كما تتعدد وتتنوع علاقاتها بالشخصيات الأخرى. لكنها علاقات متعارضة متساقطة، وتعاني من الفصام والاغتراب فتهرب إلى عوالم الهلوسة والكوابيس بحثاً عن الأمن والطمأنينة، تعيش مرحلة القلق والتوتر واللايقين، فتصطدم بالواقع، وتتشظى بين الماضي/ الثورة، والحاضر/ السكون والموات"[1]. فكل حركة وفعل كانت تقوم بها كانت تشير إلى مدى التعارض بينها وبين الواقع الذي تعيشه، وكذلك بينها وبين الشخصيات الأخرى، فعناد شخصية رئيسية؛ لأنه يصنع الأحداث ويرويها ويشارك فيها، فالرواية كلها رواية يكتبها "عناد الشاهد" باسم "عرب" أو "أعراب"، وسيرة ذاتية يكتبها شخصيات لها صلة بعالمه مثل "أبي الموت" و"مثقال طحيمر الزعل" و"المشير" و"عبد الحميد". وقام عناد بصنع الرواية عن طريق دمج الخواطر والهذيان والأحلام لصنع نص الرواية فقد كان عناد يقوم على تسجيل هذياناته بآلة تسجيل حينما يكون نائماً أو فاقداً للوعي ويدوّن خواطره وتصوراته وملاحظاته على جدران غرفته جوار سريره[2].

ونلحظ أن عناداً الشاهد يعمد إلى الشخصيات الأخرى فيصف مشاعرها، ولعلّ هذا الوصف يبدو لنا من خلال اجتياحه لآماد الزمن، فهو قد تجاوز الزمن

---

[1] مساعدة: البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز: 79.

[2] انظـــر: إبراهيم، عبد الله: بناء السرد في الرواية الأردنية المعاصرة، أفكار، عمان، ع 135، 1999: 36-37.

المنطقي إلى زمن أبعد، زمن قادر على منحه حرية الفرد دون ضوابط منطقية تحدده، فنراه يقيم روايته على ثلاثة أزمان مكانية ضمن ثلاثة مستويات: مستوى مسقط الرأس، ومستوى مدينة الحلم، ومستوى بيروت. وفي هذه المستويات التي تضم كل منها شخصيات مختلفة يتصل معها عناد ويكون حاضراً في أماكنها وهو لا ينفك عن المشاركة في أي من هذه الأماكن. ومن خلال حضوره في هذه الأماكن يبدو لنا أنه يعيش في عالم فانتازي عجائبي، عالم تتداخل فيه الأزمنة والأمكنة والحدود. والزمن فيه زمن وجودي لا ينعكس على الحواس. يقول إبراهيم السعافين: "نرى عناد الشاهد في "مدينة الحلم" وفي "بيروت"، وفي "مسقط الرأس" وكأن ما أصاب الشخصية لا يظهر في عمرها، وكأن الزمن زمن وجودي يسري في فراغ ولا ينعكس في الظواهر والأحياء، والأشياء، فلا فرق بين زمن عناد الشاهد وزمن والد عناد الشاهد، فكلا الزمنيين اختزل في حياة عناد الشاهد، فانطبق مفهوم المتصوفة في تلاشي الحدود في الزمان والمكان"[1]. فعناد كما يبدو ضائع في خضم هذا الزمن المكسور فلا ماضيَ ومستقبلَ له بل يعيش في دوامة التلاشي والضياع "إنه الرجل العاجز في الفراش بل هو رفيق الغزاوي في القتال ومثقال في الدهشة. إنه العاطل عن العمل. إنه الذي تخونه كفى مع النقيب الذي يستجوبه، إنه الذي يدعي عضوية كاذبة في الحركة، إنه المفصول من الحركة، إنه الذي يركض وراء الناس ... إنه السكير مدمن المخدرات ... إنه المناضل السابق..."[2]. ومن هنا تبدو شخصيته مركبة ذات أبعاد متعددة وهي بالضرورة شخصية ثرية. ونلمح عناداً نفسه يؤكد أنه لم يعد يشعر بالزمن الذي يعيشه، ولم يعد يدركه، فهو يحاول الهروب من زمنه ولكن سرعان ما يدرك أنه لا حدود لزمنه فينتابه الضياع: "أهرب من الحدود إلى الحدود ... ولا أتخطى. لكن لا حدود لا تحت لا فوق لا يمين ولا شمال ... إذ لا مكان. ومنذ متى؟ لا جواب ... إذ لا زمان. إذن من أين يأتي هذا الهمس؟ حفيف

---

[1] السعافين: الرواية في الأردن: 260-261.

[2] الرزاز: الأعمال الكاملة (1): 27-28.

أصوات تتآمر ضدي. وإلا ... لماذا الهمس؟ لكني بسيط.. والبسيط لا يقبل القسمة ... مع ذلك أتشظى"[1].

لقد جاءت شخصية عناد في الرواية رمزاً إلى الوطن العربي المسكون بالموت حيث المكان موجود ولكن لا مكان. والزمن الذي يجمع أقطاره زمن واحد ولكن لا زمان، فالإنسان فيه رغم أنه يعيش في زمن منطقي إلا إنه لا يشعر به ولا يحس بأثره، فالزمن بالنسبة له ميت، ولعلّ ذلك كله يشير إلى أن شبح الموت هو المسيطر على أبناء الشعب العربي، والحركة التي يبطنها عناد ممثلة بالهمس، وهي حركة سلبية؛ لأنها لا تسير نحو الأمل والتحرر بل حركة تسير بالاتجاه الضد، ضد عناد الذي يمثل واقع أبناء الشعب العربي ويعبر عناد عن ذلك بقوله: "ثم إنني ابن آدم، معرض لغارة حتى ولو كنت في الربع الخالي، أرعى الإبل، وأبول على عقبي طوال النهار .. .أدس يدي في جوف الماضي... سنواتي صادرتها بالزنازين والأقبية... والمستقبل؟ أمد يدي فإذا يباب ... عمري يلج ثلاجة .. هذا الذي لم يكن ثم كان، هو أدغال الأسئلة وقفار الجواب"[2].

مثقال

تعد الشخصية الرئيسية الثانية في الرواية حيث يظهر دور مثقال في أنه الذي ينتدب نفسه لتشكيل النص وتكوينه، النص الذي هو خلاصة الدمج الكامل بين مشروع الرواية ومشروع السيرة الذاتية والملاحظات المتفرقة التي كانت تجيء في ثنايا الرواية "في هذا العمل تختلط الرواية بالسيرة الواقعية بالهذيان بنقل كلمات الآخرين ... بانفجار غاضب لكل ممكن يتأبى التحول إلى فعل"[3]. ومثقال يؤكد للقارئ أن هذه الرواية لا تقوم على ترتيب منطقي بل الرواية عنده هي أوراق مبعثرة حاول إعادة ترتيبها لتكون أقرب إلى المعقول "قد لا يكون ترتيب الصفحات منطقياً، إذ وجدت هذه الأوراق مبعثرة تحت وفوق، شمالاً ويميناً.. حتى إنني لم أميز بين أوراق الرواية والسيرة وأوراق مفكرته التي يسجل عليها أقوال الآخرين

---

[1] الرزاز: الأعمال الكاملة (1): 49.

[2] المصدر نفسه: 50.

[3] المصدر نفسه: 9.

... وأقواله، لكنني اجتهدت وعملت ليلاً ونهاراً كي أجد لها ترتيباً أقرب ما يكون إلى المعقول"[1]. فمثقال هو الشخصية الرئيسية التي تعيد ترتيب النص المفكك والمتشظي. يقول عبد الله إبراهيم: "تتحدد وظيفة "مثقال" في النص ضمن مستوى ترتيب جملة النصوص المتناقضة التي خلفها "عناد" وعليه يمكن اعتباره مؤطراً خارجياً يعود إليه الفضل في تركيب النص المتشظي وغير المنسجم"[2].

يبدو أن مثقالاً يمثل الفكر الماركسي، ذلك الفكر الذي لا ينجح في تحقيق الأساس الإيجابي السليم في الحياة العربية، فمثقال رجل مثقف يحمل أفكار الشيوعية والماركسية، يتعرض في بداية حياته لضغوط أسرية كبيرة وخاصة من والده الذي يمثل الجيل الذي لا يعتد بالثقافة والسياسة، ولا يحب الاستماع إليها؛ مما كان يدفع مثقالاً لأن يطالع الكتب الثقافية بدورة المياه نقرأ: "مثقال في المرحاض يطالع باهتمام بالغ يسطر خطوطاً تحت العبارات الهامة. ثم يقرع والده باب المرحاض ... فلا يفتح"[3]. ولعل مثقالاً أخفق في تحقيق حلمه بسبب الاتكاء على القراءة والتنظير دون الاتجاه إلى الممارسة، لذلك فقد آل إلى السقوط والفشل، ومثقال أيضاً يعيش في تناقض حاد فهو يرى أحدث منجزات العلوم والتكنولوجيا أمامه ويحمل رؤية فكرية مبنية على أسس علمية، ولكنه في الوقت نفسه لا يستطيع الخروج من الواقع العشائري الذي يحكمه التقليد والخرافة، وهذا ما جعل مسألة انهياره مؤكدة "مثقال يلح على إقامة نقابة لعمال المصنع المجاور للبلدة. أطلقت ضحكة هستيرية صاخبة. نقابة لإنصاف البدو، إنصاف الفلاحين الذين يعملون في مصنع؟ والمصنع مقفل بسبب الثأر. قتل عامل بدوي عاملاً بدوياً آخر وقامت الدنيا وأقفل المصنع. المصنع تحول إلى ساحة حروب للثأر. لماذا لا تنشئ مجلساً عشائرياً"[4]. وعلى كل، لم ينجح عناد ومثقال في تحقيق مشروع الأحلام فكل منهما انتهى بالفشل الذريع؛ فعناد بهروبه إلى الماضي ومحاولة العودة إلى الجذور الأولى أخفق في التعامل مع

---

[1] الرزاز: الأعمال الكاملة (1): 9-10.

[2] إبراهيم، عبد الله: بناء السرد في الرواية الأردنية المعاصرة: 36.

[3] الرزاز: الأعمال الكاملة (1): 173-174.

[4] الرزاز: المصدر نفسه : 19.

اللحظة الراهنة، كما أن مثقالاً في فكره التقدمي الذي يتجه إلى المستقبل دون معاناة اللحظة الراهنة لم يحقق سوى الإخفاق، ولعل الروائي يؤكد من خلال هاتين الشخصيتين الرئيسيتين على ضرورة اتصال الفكر بالممارسة حتى يتم بناء المستقبل والنهوض بالوضع العربي الراهن الذي يجتاحه الضياع والتشتت.

"**اعترافات كاتم صوت**"

يوسف

هي الشخصية الرئيسية الأولى في الرواية التي مثلت الجانب السلبي المحرك فهي المدعمة لكل حدث بارز فيها. إننا نلمح أن يوسف كان ينتمي إلى تنظيم ديني، ثم بعد ذلك عكف عنه وانتمى إلى تنظيم الدكتور مراد، ثم نراه يتحول إلى القيام بعمليات التصفية ضد أصدقائه ونلمحه يستأجر "سيلفيا" للاعتراف إليها.

هناك جملة من الأسباب جعلت يوسف يتجه إلى عمليات القتل والتصفية منها ما يتصل بنشأته ووضعه الاجتماعي المتصل بحقيقة والدته البغي، ومنها ما يتصل باتجاهه السياسي والحزبي، فنرى أن قرار مجموعة التنظيم الحزبي الذي أكد على فصله من التنظيم دفعه إلى الانتقام. وكان أهم ضحية وضعها نصب عينيه هو أحمد ابن الدكتور مراد/الختيار، ونرى يوسف نفسه يحدد سبب هذا الاختيار "وافقت على اغتيال أحمد. حتى إنني رفضت المبلغ الضخم الذي عرض عليّ. كان الهاجس الذي يستولي على كياني كله، يتلخص في كلمتين: كيف أهزم الختيار؟ لقد أصبت بانهيار في السجن بينما بقي هو كالسنديانة. إنني أمقته حتى وضعه في الإقامة الجبرية لم يحطمه، مقتل أحمد هو ثغرة الضعف فيه. هو نقطة ضعفه وأحمد نفسه لا يستحق أن يكون ابن هذه السنديانة، إنه يكره الحياة. إنه ميال للموت"[1]. فالذي يبدو من هذا الحديث أن سبب رغبة يوسف في مقتل أحمد هو الانتقام من الدكتور مراد، فالدكتور مراد كان الهاجس الذي يؤرقه والذي يشعره بالضعف، رغم صلابته فهو يفوقه شجاعة وقوة ويفوقه احتراماً وثباتاً على المبدأ.

يبدو أن أساليب السلطة القامعة كان لها دور في تحفيز يوسف للاعتراف على رفاقه، وساعدته على التحول من منتمٍ إلى مشروع خائن، فنلحظها تمارس

---

[1] الرزاز: الأعمال الكاملة (1): 296.

القمع ضده باتهامه بالشذوذ الجنسي، ومع ذلك يرضخ لأمرها دون تردّد، ولعل في ذلك إشارة إلى حالة المثقف العربي في العصر الراهن الذي ينشأ نشأة شرقية لا تسمح له أن يكوّن مستقبلاً بل تفرض عليه الرأي والفكر والذات؛ لذا فإن المثقف عندما ينشأ، فإن الخوف والتردد يظهر معه، فيظل شخصية مهزومة ضعيفة لا تستطيع مواجهة المواقف الصعبة، ومسألة الوعي عنده تظل ضعيفة، لذلك فإن الفرد المثقف في المجتمع يصبح مسلوب الإرادة أمام السلطة. ومن هنا يمكن القول إن شخصية يوسف شخصية سلبية في الرواية؛ لأنها لم تستطع المواجهة والتحدي بل بقيت في دائرة الضعف والخضوع لا تتخطاها.

مراد إبراهيم

يبدو مراد في الرواية بصورة الشخصية الإيجابية، ولعل شخصية مراد أقرب إلى الشخصية الإنسانية الحقيقية أي أنها ليست بيضاء ملائكية تماماً وليست سوداء شيطانية تماماً ولكن نسبة الخير فيها أعلى من نسبة الشر، فمعالمه الخيرة بدت واضحة من خلال تطلعه إلى المستقبل المشرق فهو إنسان صاحب أمل مستمر لم ينقطع أمله في تحقيق السلام والخير؛ لأنه كان محباً للحياة تواقاً إليها، وتساعدنا زوجته على كشف هذه الصفة التي تغلب على تكوينه فيه[1]:

قلت: كان للماضي معنى

قال: أنت تكررين ما قلت، القرن "الحادي والعشرون" سيكون مختلفاً.

قلت: لن تشهده، ستموت في هذه القمقم، لن تشهده.

قال وهو يضغط على يدي: بل سنراه، ستنتصر الشعوب ويعم السلام سنتخلص من الخرافة.

ومن خلال هذا الحوار نستطيع أن نلمس صورة التفاؤل التي تُفْعَمُ بها الشخصية، وهي الصورة الوحيدة في الرواية، فهي تشع ببصيص أمل على إمكانية الخروج من دائرة التخلف والضياع التي يعيشها المجتمع العربي، وكما يبدو لنا من خلال هذا الحوار أن هذه الشخصية قادرة على التعامل مع الواقع والمحيط الذي

[1] الرزاز: الأعمال الكاملة (1): 313.

تعيش فيه، بكل جرأة وثبات، فحوار زوجته معه ساعدنا على تحديد سماته، وهذا من سمات الشخصية الرئيسية أن تقوم شخصية أخرى بحوارها للكشف عنها.

"**متاهة الإعراب في ناطحات السراب**"

حسنين

يحمل حسنين في هذه الرواية العنصر الأكبر في تشكيل الحدث وتكوينه على مدار الرواية؛ فحسنين لا ينفك عن المشاركة في الأحداث، واللافت، أنه لم يبق كما هو، بل نلحظه انقسم إلى حسن الأول وحسن الثاني، بفعل ظروف خاصة أجبرته على هذا الانفصام وسمة الغرابة تبدو جلية عليه. إذ يبدو كائناً أسطورياً جاء من أزمان غابرة لذلك فهو كائن أقرب إلى الخرافة منه إلى الحقيقة "قيل أنه ليس بشراً عادياً .. بل كان كائنين أسطوريين في جسم واحد. وقيل هو قبيلة كاملة تتقمص رجلاً. وقيل: إنه خطف من حجر أمه الحقيقية، ومن مضارب قبيلته الأصلية ودفع وهو طفل رضيع إلى متاهة صحراوية مجهولة، لكنه لم يمت بل عاش في أعماق الصحراء مع الوحوش مسالماً لها حتى ألفته وأرضعته وآنست واطمأنت إليه، ووجد في ضواري الصحراء أهلاً له، يستعيض بها عن أهله من البشر"[1]. فحسنين –كما يظهر– كان لا يمتح من حقيقة الواقع الراهن بل يمتح من الحكاية الخرافية المتصلة بالخيال، فهو لم يولد في المجتمع البشري بل تمخض من عالم الصحراء بين الحيوانات والوحوش، فحسنين عندما يبدأ في معايشة المجتمع البشري الراهن يفاجأ ويصطدم بالمعايير البشرية التي لم يعتد عليها، مما تسبب بانشطاره إلى حسن الأول وحسن الثاني.

إن حسنين شخصية متحولة في صورته فأحياناً نراه الضحية وأحياناً أخرى نراهُ الجلادَ، فحسن الأول شهريار وحسن الثاني شهرزاد، وآدم الحسنين تحول إلى ذياب الآدم، وكلاهما واحد آدم هو ذياب، وتشظى آدم إلى شظايا منها الحكيم، والحكيم إلى حسنين/حسن الأول وحسن الثاني. ولعل هذا التحول هو سمة من سمات التشظي التي قامت عليها الرواية وحسنين لم يكن ليثبت على حال فهو متنقل ما بين دورين: دور الظالم ودور المظلوم، وهذا ما يجعل القارئ في توتر دائم بفعل هذا

---

[1] الرزاز: الأعمال الكاملة (1): 695.

التحول. يقول عيسى العبادي: "يظل القارئ في توتر دائم وملاحقة حذرةٍ لحسنين المنشطر الذي يكون مرة شبحاً ومرة أخرى إنساناً عادياً، يتحدث الفصيحة في الليل مع جنياته الخاصة، ويتحدث العامية في النهار مع الناس العاديين، مرة يكون غارقاً في الحلم، وأخرى منزرعاً في بؤرة الواقع، مجنون عاقل، مُطَارَد مُطارِد، ظالم ومظلوم، جلاد وضحية، مهزوم ومنظر فكري، مثقف وأرعن، موجود وغير موجود، إنه باختصار كل النقائض مجتمعة في شخص رجل"[1]. والسؤال الذي يمكن أن يطرح هنا هل يتوحد الضحية والجلاد في شخصية واحدة؟ والجواب على ذلك نجده يُساق على لسان حسن الثاني يقول: "رحت أشيد هذا العالم المدهش –عالم البطولة المفجع– لبنة لبنة، أحفر في أعماقي أنفاقاً كما لو كنت أقيم منجماً وجعلت أصوغ شخصيات هذا العمل كما أشاء، أتلاعب بمصائرها وملامحها كيفما أردت. دلفت إلى جحور الذاكرة المحرمة كنت أدفع أبطالي (القدامى–الجدد) إلى أدوار حلمت بأن ألعبها أنا، كنت أشبه بضحية خذلها عالمها، فانقلبت إلى طاغية يصوغ عالمه الخاص. ليسيطر هذه المرة على ظروفه وتفاصيله، حتى لا يبقى للخذلان منفذ، طاغية يرسم دور أبطاله بدقة، ويمنعهم من الخروج عن النص والسيناريو وشروط الإخراج"[2]. فحسن الثاني هو ضحية وجلاد ضمن عالمه الذي يشيده. وهنا نود الإشارة إلى أن حديث هذه الشخصية هو حديث المؤلف نفسه، فبدا هذا الحديث لا يناسب فكر الشخصية ورؤاها، وهذا مرفوض في الرواية التقليدية، ويعد مأخذاً عليها، ولكن في الرواية الحديثة قد يجوّز المؤلف لنفسه الدخول بين الشخصيات وإظهار لغته وفكره، وهذا راجع لفكر المؤلف ومنهجه.

إن شخصية حسنين الرئيسية تصور رؤية الكاتب للواقع العربي الراهن الذي يعيش حالة القمع والانهيار والانفصام والتشظي، وكأن حسنين هو صورة المجتمع العربي في القرن العشرين الذي يبدو ثورياً في جانب رجعياً في جانب آخر.

---

[1] العبادي، عيسى: مضامين الرواية الأردنية (1997– 1990)، دار جرير، عمان، 2005: 249.

[2] الرزاز: الأعمال الكاملة (1): 693.

2.3.2"الشخصيات الثانوية"

وهي الشخصية التي تأتي مساعدة للشخصية الرئيسية، ولا يمكن لأي رواية أن تخلو منها، فأهميتها كأهمية الملح للطعام، وغالباً ما تكون غير نامية تسير ضمن مستوى واحد لا تتعداه وتكون "إما عوامل كشف عن الشخصية المركزية وتعديل سلوكها وإما تتبَع لها، تدور في فلكها، وتنطق باسمها فوق أنها تلقي الضوء عليها وتكشف عن أبعادها"[1]. فالشخصية الثانوية لها أهمية لا تنكر في العمل الروائي، ونلحظها أيضاً تساعد على خلق الصراع وإثارة الحيوية. يقول باسم عبد الحميد: "إن الشخصية الثانوية هي الشخصية المساندة التي تعطى للعمل الروائي حيويته ونكهته وقدرته على إبلاغ رسالته، وإن تجذير الصورة الدرامية داخل العمل الروائي لا يتم إلا من خلال تحريك الشخصيات الثانوية التي تعطي للصراع ذروته ومعناه، ومن هنا فالشخصية الثانوية ليست حالة أو مادة عابرة أو مفروضة على مسرح الحدث، وأستطيع الإدعاء –تبعاً لذلك– وبغير كثير من التشكيك أن الشخصية الثانوية شخصية بطلة أيضاً إنما بمستواها"[2]. لذلك لا ينبغي التقليل من شأن الشخصية الثانوية في الدرس والتحليل، لأن لها دوراً بارزاً في تقوية حيوية الرواية وإن كانت أقل أثراً من الشخصية الرئيسية.

إن للشخصية الثانوية دوراً فعّالاً في تصعيد الحدث وصنع الحبكة بالإضافة إلى أهميتها السابقة، وفي روايات الرزاز كان للشخصية الثانوية نصيب كبير فيها وكان لهذه الشخصيات سلوكيات وطبائع مختلفة لذلك يمكن لنا تقسيمها إلى شخوص إيجابية وشخوص سلبية.

3.3.2الشخوص الإيجابية

وهم الشخوص الذين طغى على سلوكهم عنصر الكفاح والمقاومة وأفعالهم تؤكد صلابتهم "فهم الذين يصنعون الأحداث وينتهزون الفرص ويؤثرون فيمن

---

[1] السعافين، إبراهيم: تطور الرواية العربية في بلاد الشام، دار المناهل، بيروت: 1987: 463 وانظر: اجماهيري: مصطفى: الشخصية في القصة القصيرة: 127.

[2] حمودي، باسم عبد الحميد: مدخل إلى الشخصية الثانوية في الرواية العراقية، الأقلام: ع6، 1988: 42.

حولهم من الناس، وتتخذ عواطفهم وانفعالاتهم في معظم الأحيان طابع العمل"[1]. وسنعرض لبعض النماذج من روايات الرزاز:

فزاع

ظهر في روايات "متاهة الإعراب" حيث يبدو مشاركاً في تنامي الحدث فعلاقته بشعلان وعلاء الدين وبلقيس وحسنين كانت تسهم في صنع الحدث، ونراه يكشف عن بعض الشخصيات الروائية فنشاهده مثلاً يكشف عن ماضي زوجته، وارتباطها بالكفاح والنضال، وسبب ارتباطها به: "قال فزاع إنها تزوجتني أيام النضال، كانت معجبة بصلابتي، وقال فزاع أنها كادت مرة أن تنفصل عني، حين فكرت بالاستقالة من العصبة، قالت: إنّها تزوجت مناضلاً. ماذا ستصبح إذن سمسار عقارات؟ وها هي تعيش إيجارات الشقق حصتها من شقق أم سليمان عبير الحياة"[2].

يبدو لي من خلال تتبع مسير فزاع في الرواية أنه بقي ثابتاً على موقفه الذي تمثل بإيمانه المطلق بالقومية العربية، فنراه لم يتأثر بالمتغيرات والظروف التي كان يمر بها على اختلافها التي بدأت بالقهر الجنسي الذي كان دائم الشعور به: "قال فزاع إنه كان يعاني من قهر جنسي. قال فزاع إنه بحاجة ماسة إلى امرأة. قال تصور أن تقرأ هيجل وفيورباخ وتحلق في فضاءات الفلسفة، ثم تقوم إلى المرحاض، لتمارس العادة الجهنمية، أي كبت؟ تصور!"[3]. وانتهت حياته بالقهر السياسي الذي كان سببه تشتت وصراع الاتجاهات السياسية في الوطن العربي "نقر بأصابعه على الطاولة بعصبية. وقال إن انتخابات الجمعية باتت وشيكة. وإن تحالف جماعة التقدم والسلام وجماعة الوطنيين الديموقراطيين يبدو أشبه بالمستحيل، وأنه يخشى قائمة ثالثة تستغل هذا التناقض"[4]. ولم نلحظه متحول الموقف متآمراً على وطنه بل نراه بموقفه يمثل روح القومية العربية الحرة.

---

[1] غطاشة، داوود، وراضي حسين: قضايا النقد العربي، مكتبة دار الثقافة، عمان، ط2، 1991، 127.

[2] الرزاز: الأعمال الكاملة (1): 580.

[3] المصدر نفسه: 576.

[4] المصدر نفسه: 577.

عائشة

تتميز هذه الشخصية بصلابتها في رواية "جمعة القفاري"، وهي أخت جمعة القفاري لم يصبها العجز والانهيار بالرغم من مرورها بظروف اجتماعية صعبة تمثلت بطلاقها من زوجها ورعايتها لأطفالها السبعة، الذي تكفلت رعايتهم والاهتمام بهم، فقد كانت تمارس أعمالاً متعددة من أجل إطعامهم، فنراها من أجلهم تعمل في الحياكة والترجمة والطباعة، وترفض أي مساعدة من أحد فمثلاً عندما عرض عليها جمعة مبلغاً من المال رفضت وقالت: "لا حاجة بي إلى نقودك. إنني متحررة اقتصادياً. عملي يدر علي ما يكفيني. بوسعي أن أقرضك مبلغاً ضئيلاً من المال إن كنت بحاجة إلى ... أنت تعتقد أنني امرأة ضعيفة، مطلقة بحاجة إلى رعاية"[1]. فعائشة كما يبدو ترفض المساعدة حتى من أخيها جمعة، ولا نغالي إذا قلنا عنها إنها مثال للمرأة المكافحة العزيزة النفس التي تتحمل الظروف الصعبة من أجل أبنائها.

تعد شخصية عائشة الشخصية الثانوية المساعدة للشخصية الرئيسية "جمعة" حتى إن جمعة لا يستطيع فراقها، لأنه يتكئ عليها في كل تفاصيل حياته مع أنه من المتوقع أن تعتمد هي عليه؛ لأنها كفيلة لأطفالها السبعة. يقول جمعة: "إنني اعتمد عليها كلياً في كل تفاصيل حياتي، بدلاً من أن تعتمد هي علي. أي رجل ذي إحساس مرهف بالكرامة لا يطيق هذا الموقف. وهكذا كنت أرحل إلى شقة قريبة. غير أنني سرعان ما أعود إلى بيتها. فأنا لا أطيق الوحدة والوحشة مع أنني وحيد دائماً. ثم إنني لا أجيد إعداد الطعام وتنظيف الشقة والعناية بنفسي"[2]. فعائشة شخصية إيجابية لأنها كانت ذات تأثير في من حولها واتخذت عواطفها وانفعالاتها طابع العزة والكبرياء رغم حاجتها الماسة، كما أنها كانت داعمة للشخصية الرئيسية وكانت ذات أثر إيجابي في سلوكها.

مريم

برزت في رواية "أحياء في البحر الميت" وكانت محط رغبة كثير من الشخصيات الروائية لجمالها الجذاب، واللافت، إنها كانت مناضلة تسعى للتحرر

---

[1] الرزاز: الأعمال الكاملة (2): 144.

[2] المصدر نفسه: 50.

والنضال تعرضت للسجن في سجون العدو والاحتلال، وتعرضت أيضاً للسجن في السجون العربية ومع ذلك لم تضعف عزيمتها، ولم يصبها الذل والاستكانة بل بقيت ثابتة بإرادتها الصلبة لا تخشى الموت ولا تهابه، فنراها تصر على القتال وتُعده مقدساً وتضحي بالزواج في سبيله، ومريم بالرغم من أنها شخصية ثانوية إلا أنها فعّالة تشارك في تنامي بعض الأحداث الروائية، وسلوكها في الرواية كلها يرتكز على سمة النضال والكفاح وحوارها مع الغزاوي يكشف لنا عن مدى إصرارها على هذا الواجب المتجذر في أعماقها "مريم تجوب شاطئ صيدا في سيارة عسكرية مع مجموعة من رفاقها. الليل يوحد بينهما والبحر. الغزاوي إلى جوارها يقول:

-إذا تزوجت وأنجبت: عليك البقاء في الدار حتى يبلغ عادل الرابعة من عمره.

يهب شعرها في الريح وضرب كالحردان تقول بلهجة منكرة:

-لا يا شيخ! أنا أبقى في البيت كالمدجنات.

-ثم لماذا تفترض من الآن أنني سأرزق بصبي ... لماذا لم تقل إذا أنجبت عادلة ... أنت متحيز للذكور ... متخلف تدعي الثورية إدعاء"[1]. فكما يظهر من حوارها أنها تندغم في صفوف الجنود الثوريين، تقاتل معهم بكل بسالة وشجاعة، وترفض الخروج من دائرة القتال بحجة أنها امرأة؛ لأنها مؤمنة بعقيدة المساواة بين الرجل والمرأة، وأنه لا فرق بينهما حتى في دخول الحرب والقتال، والحق أن مريم شخصية إيجابية بانفعالها مع الحدث ومشاركتها إياه، وسلوكها المبني على حب النضال والقتال والتخلص من الظلم والقهر.

4.3.2الشخوص السلبية

ونقصد بهذا النمط الشخوص الذين طغى على سلوكهم عنصر التخاذل والخنوع والاستكانة، ولم يصدر عنهم سوى الفعل السلبي الضار بأفراد المجتمع، وغالباً ما يكونون الأقل حظاً في المشاركة في تنامي الحدث الروائي حتى إننا أحياناً نراهم "يقفون جامدين ليتلقوا الأحداث كما تجيئهم، ويستدبرون الحظ آسفين نادمين، ويستجيبون لإيحاءات من حولهم في استكانة، ويخضعون لإرادة البيئة واحساساتهم

---

[1] الرزاز: الأعمال الكاملة (1): 173.

الداخلية مكبوتة"[1]. وفي روايات الرزاز ظهر كثير من هذه الشخصيات وسنأخذ بعض نماذج منها تمثل هذا النمط:

أحمد

ظهرت هذه الشخصية في رواية "اعترافات كاتم صوت" وجاءت بصورة سلبية؛ لأنها كانت الأقل حضوراً في تنامي الحدث؛ ولأن سلوكها لم يكن مرغوباً لدى أسرتها والمجتمع، فأحمد سليل أسرة الختيار تلك الأسرة المناضلة والمعروفة بكفاحها والتي كانت تعلق أملاً كبيراً عليه وتتوسم فيه أن يكون أحد رجالات التنظيم، ولكنه لم يكن كما أرادوا، فقد خرج من تنظيم العصبة ومال نحو الاستكانة والخضوع، وعندما سافر بقصد الدراسة في أول اتصال تلفوني مع أهله يخبرهم أنه تعرف إلى سيليفيا وأنه يرتاح إليها ويعلق أملاً كبيراً في أن تكون المخلّص له مما يعتلج في صدره، ويخبرهم كذلك أنه تعرف إلى يوسف وأنه يسكن معه في مكان يسمح له بشرب الخمر وتذكر الأيام الخوالي وما فعله الآخرون بأبيه[2]. فأحمد شخصية هروبية لأنه ترك التنظيم والمقاومة والثأر لأبيه، وعكف مع يوسف على شرب الخمر رغبة في الخلاص من أثر الوقع واللحظة الراهنة التي يعيشها، وكل ذلك يؤكد أنه جبان، مهزوم متخاذل لا يشبه والده المناضل.

آريا

تعد آريا شخصية سلبية في رواية "الذاكرة المستباحة" نتيجة لسلوكها المشين وقلّة تفاعلها مع الأحداث الروائية، وآريا تبدو لنا –من خلال الرواية– المرأة الخادمة التي دخلت إلى بيت عبد الرحيم واستباحت حرمته دون ذوق واحترام لصاحب المنزل، بل إن الأمر وصل بها إلى أن تمد يدها إلى ألبوم صور عائلة عبد الرحيم وعطر زوجته وسريرها، وعندما يضبطها عبد الرحيم مع عشيقها في منزله لا تُرْدع ولا تكف عن فعلها بل تستمر بسلوكها المشين دون تحرج أو خجل "تنضم الخادمة إلى عشيقها، فتمد يدها وتتناول زجاجة عطر المرحومة بحذر وبأصابع ترتعش، تلتفت بغتة إلى الأستاذ عبد الرحيم، فإذا هو يحدق إليها بعينين مبرقتين،

---

[1] غطاشة، داوود، حسين راضي: قضايا النقد العربي: 127.

[2] انظر: الرزاز: الأعمال الكاملة (1): 300–303.

واسعتين عاصفتين صامتتين، وعلى تخوم صمتها الذي يشق بطن السماء ... فتطمئن الخادمة وتضحك، تتعطر بعطر المرحومة، ثم تتناول سواراً من أساورها، تضعه حول معصمها، وتأخذ الشاب بين يديها، ثم صارا يفعلان كل شيء أمام عينيه"[1]. ولعل آريا بسلوكها وفعلها ترمز إلى الشركات المتعددة الجنسيات التي دخلت الوطن العرب بحجة الاقتصاد وأصبحت تتدخل شيئاً فشيئاً في الشؤون العامة للوطن العربي، فآريا شخصية سلبية في سلوكها ولكنها دالة في ذهن المؤلف لأنها تحمل دلالات رمزية موحية.

الملازم

برزت شخصية الملازم في "رواية اعترافات كاتم صوت" بصورة سلبية من الزاوية الأخلاقية المتواضع عليها خارج النص الراوئي، وذلك لأنها تمثل أداة القمع، وتنفيذ سياسات الاضطهاد، فهذه الشخصية بالرغم من أنها من أبناء الوطن، إلا أنها أصبحت أداة بيد السلطة من أجل فرض السلطة القمعية[2]. وفي الوقت نفسه نلحظ الملازم شخصية مقموعة فكاميرات التصوير زرعت في بيته لتراقبه باستمرار، وأجهزة أخرى كانت دائمة التجسس عليه، واللافت، أن مشكلته الكبرى التي كان يعاني منها هي عدم قدرته على مضاجعة زوجته في البيت، خوفاً من وجود كاميرات التصوير التي زرعتها السلطة لتراقب تحركاته، مما اضطره ذلك إلى الطلب من أحد مرؤوسيه أن يستأجر شقته المتواضعة "راح الملازم يبحث عن زر الكهرباء، تحسس الجدران فعثر عليه وأشعل النور. ثم سارع بضم زوجته إلى صدره, وقال: "إنه مشتاق إلى تضاريسها وكنوزها، وإنه لا يستطيع أن يمارس معها الحُب في البيت، لأن حدسه، وهو صاحب حدس خارق، يقول له إن بيتهم مزروع بآلات تصوير خفية"[3].

ومن خلال تتبع مسيرة هذه الشخصية لا نغلو إذا قلنا عنها: إنها شخصية مهزومة عديمة الإرادة فبرغم من قناعتها بخطأ ما يصدر عنها من أفعال،

---

[1] الرزاز: الأعمال الكاملة (2): 259.

[2] انظر: المصدر نفسه (1): 332-344.

[3] المصدر نفسه (1): 344.

وإحساسها بما يقع عليها من ضرر إلا أنها لا تستطيع الرفض والمقاومة، وتصر على تنفيذ رغبة السلطة. وزيادة على ذلك فإنّ دورها في نمّو الحبكة وتطورها ضئيل.

5.3.2الشخصية النامية

هي الشخصية التي لا تتماز بالثبات على طول النص الروائي بل تخضع لتغيرات مستمرة مع تصعيد الحبكة حيث "تنمو وتتطور بتفاعلها مع الأحداث سواء أكان هذا التفاعل ظاهراً أم خفياً، وأنها الاستثناء الدائم الذي يحطم العادة أو تتحطم من أجلها العادة"[1] كما يقول أدوين موير، وغالباً ما تكون "مرتبطة بالظرف الحياتي، وتتميز بقدرتها على التطور مع تاريخ وأسلوب الأحداث"[2]. أي أنها "تتطور من موقف إلى موقف –بحيث تتطور الأحداث ولا يكتمل تكوينها حتى تكتمل القصة وتتكشف ملامحها شيئاً فشيئاً خلال الرواية أو السرد، أو الوصف، وتتطور تدريجياً خلال تطور القصة وتأثير الأحداث فيها أو الظروف الاجتماعية"[3]. وهذا ما يجعل منها شخصية مقنعة في القصة، بفضل تطورها التدريجي ووضوح تصرفاتها وأفعالها التي لا تقدم دفعة واحدة بل تقدم متطورة مع سياق الحدث العام للرواية، فهي مؤثرة ومتأثرة به على حد سواء وكل ذلك يؤكد اتسامها بالطابع الدرامي. يقول عبد الفتاح عثمان: "تتميز الشخصية النامية بطابعها الدرامي، فهي تشكل الاستثناء الدائم، لأنها تحطم العادة أو تتحطم من أجلها، فهي تكشف حقيقة ذاتها وتحيل طبيعتها الحقيقية إلى دراما، وخلافاً للشخصية المسطحة، فإن كلام الشخصية النامية حقيقي، بينما كلام الشخصية المسطحة هو حديث مظهري أو رمزي"[4]. فعبد الفتاح عثمان يؤكد لنا أن الطابع الدرامي للشخصية النامية هو الذي يجعلها عميقة وتبدو بمظهر حقيقي بخلاف الشخصية المسطحة التي لا تتجاوز المظهر الخارجي.

---

[1] موير: بناء الرواية، 139.

[2] إجماهيري: الشخصية في القصة القصيرة: 127.

[3] شريبط، شريبط أحمد: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (1947– 1985)، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 1998: 34.

[4] عثمان: بناء الرواية: 116.

تتميز الشخصية النامية بأنها مثيرة للقارئ الذي يتلقى النص "لأنها تتمتع بأبعاد وصفات عاطفية وانفعالية وفكرية متعددة"[1]. ويرى فورستر أن اختيار شخصية معقدة "يكمن في اختيار قدرتها على الإدهاش والإقناع، فإن لم تدهش بتاتاً فهي مسطّحة، وإن لم تقنع فهي مسطحة تتظاهر بأنها مقنعة"[2]. وهذا بخلاف ما زعمه أدوين موير الذي أكد بزعمه أنها أسيرة العادة، وعلى كل، فإن التميز الذي زعمه فورستر لم يلق رضاً كبيراً عند النقاد؛ فتودوروف أشار إلى أن التحليل الذي يقدمه فورستر للشخصية يحيل إلى فهم القارئ العادي أكثر مما يحيلنا إلى فهم القارئ الحاذق الذي لا يمكن مفاجأته بسهولة، ويرى تودوروف أنه من الأفضل أن يحدد الشخصيات المعقدة بكونها تتوفر على أوصاف متناقضة، وفي هذه الحالة تشبيه بالشخصيات الدينامية[3]. وهذا الرأي يتفق معه "ميشال زيرافا" الذي قال: "إن الشخصيات المعقدة "هي تلك التي تشكل عالماً شاملاً ومعقداً تنمو داخله القصة، وتكون في معظم الأحيان ذات مظاهر متناقضة، وهذا لا يمنعها من القيام بأدوار حاسمة في بعض الأحيان"[4]. وتجدر الإشارة إلى أن للكاتب خيارين في تقديم الشخصية النامية، فقد يظهرها "شخصية نامية متكافئة مع نفسها، فتبدو منطقية في تصرفاتها، خاضعة للتفسير والتبرير"[5]، أو أنه يظهرها "معقدة، فيبدو سلوكها غير منطقي، فتختلط الأمور وتكون بطيئة في البداية، ثم لا تلبث أن تتقدم وتكشف عن جوانبها الثرية كلما تطورت الحكاية، فهي شخصية حافلة بالعواطف المعقدة، والتغييرات المفاجئة"[6].

ومن خلال ما تقدم نستطيع أن نخلص إلى أن هناك عدة سمات للشخصية النامية يمكن عرضها على النحو الآتي:

---

[1] خالد، عدنان عبد الله: النقد التطبيقي والتحليلي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986: 68 وانظر: إسماعيل، عز الدين: الأدب وفنونه (دراسة ونقد)، دار الفكر العربي، بيروت، ط7، 1978: 193

[2] فورستر: أركان الرواية: 61.

[3] انظر: بحراوي: بنية الشكل الروائي: 215.

[4]: المرجع نفسه: 216

[5] ذهني، محمود: تذوق الأدب: طرقه ووسائله/ مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1900، 152.

[6] عثمان، عبد الفتاح: بناء الرواية: 116.

1. مقنعة للقارئ من خلال مبدأ التدرج الذي يجب أن يكون ديدنها من أول الرواية إلى آخرها.
2. بعيدة عن الجمود بتصرفاتها ولا تسير على نمط واحد بل تكون ملتصقة بصفة الحيوية والتفاعل مع الأحداث منسجمة في منطق ظهورها أمام القارئ.
3. اتصالها المباشر بعنصر الدراما الذي يجسد صراعها، إما مع ذاتها، أو مع الشخصيات الأخرى، أو مع عقيدتها وعواطفها "وكلما كان الصراع قوياً واضحاً بين عناصر الرواية كانت القصة أنجح وأعمق تأثيراً"[1].
4. تحقيق عنصر الدهشة الذي يتجلى "بما تغنى به الشخصية من جوانبها وعواطفها الإنسانية المعقدة، ويقدمها القاص على نحو مقنع فنياً، فلا يعزو إليها من الصفات إلا ما يسوغ موقفها تسويغاً موضوعياً في محيط القيم التي تتفاعل معها"[2].

وتتآلف الشخصيات المدورة النامية والمسطحة الثابتة في تشكيل الحبكة الروائية عند الرزاز، وسنكتفي بإعطاء مثال واحد على المدور النامي وآخر على المسطح بعد الحديث عن الشخصيات المسطحة، ثم نمضي في دراسة النماذج:

مختار

جاءت شخصية مختار في رواية "حين تستيقظ الأحلام" شخصية نامية متصلة في تشابكها مع الأحداث فبدت متأثرة مؤثرة بها؛ مما جعلها تخلق عنصر الحيوية؛ لتجعل القارئ مقتنعاً بسلوكها فلم تُقدم دفعة واحدة بل قدمت بشكل متدرج فبدأ مختار طفل يحب والدته، وهي تحبه أكثر لدرجة أنها كانت تخاف عليه من كل شيء، وازداد خوفها عليه منذ أن قتل والده وكان مختار يشعر في داخله منذ الصغر أنه شخص غير عادي كما أن والده كان يشعر بهذا لذلك سماه أبوه مختاراً "أنا شخص غير عادي ولهذا سماني أبي "مختار" وقد أوتيت قوى خارقة، لكن هذه القوى قد

---

[1] ركيبي، عبد الله خليفة: القصة الجزائرية القصيرة، الدار العربية للكتاب، ليبيا، 1977: 46.

[2] هلال: النقد الأدبي الحديث: 530.

تكون نعمة وقد تكون نقمة"[1]. ونلحظ مع تدرج الأحداث أن حياة مختار بدأت بالتحول وبدأت تنقلب رأساً على عقب خاصة عندما سلمه المحامي (قاء) صندوقاً أوصى به والده إليه، وأودعه كأمانة عند المحامي حتى يكبر مختار ويصبح في سن الراشد ثم يسلمه إليه "والدك أعطاني هذا الصندوق قبل مقتله بيومين، وقالي لي: أن أخبئه عندي ولا افتحه، ولا أدع أحداً يعرف أمره. وحين تبلغ سن الرشد .. أعطيك الصندوق"[2]. ومنذ أن استلم مختار طاقية الإخفاء أخذت تصرفاته بالتبدل، فقد أخذ يرتاد الحانات ويعكف على شرب الخمر، ونراه يتوجه إلى بيت زوج هبة –التي كان يعشقها ويتمنى أن يصارحها بحبه لها– لتتبع سلوكياتها وإفشال زواجها، ثم نراه ينزاح مع مسيرة الأحداث للبحث عن قاتل والده بعد أن عرف "أن المحكمة أصدرت في حقه حكماً بالإعدام، خفف إلى السجن المؤبد، وبعد عشرة أعوام أفرج عنه في عفو عام"[3]، فيقرر أن يقتله ويواصل البحث عنه ولكنه يجده قد غادر إلى سلطنة النوم ويظل مختار بانتظاره، وعندما يعود القاتل يجد مختاراً شاهراً مسدسه، ومع ذلك لم يجزع منه ولم يخف بل أخذ يحدثه عن تجارته، وأخبره أنه يتاجر هذه الأيام بالوحدة وأنه يود أن يتجه للتجارة بالرؤوس، ولكن سرعان ما تطاير رأس القاتل إلى عشرات الشظايا، وبعد ذلك يتجه مختار إلى عالم النوم فيلتقي بهبة وهناك يزوران أكثر حدائق الأحلام فتنة ويصعدان إلى القمر، ويشربان من عصير العشق الساخن[4]. وأخيراً نراه يتوجه إلى سلطان النوم ويتمنى منه أمنية "أتمنى لقاء" هادئاً مع الزوج ... أقصد زوج هبة، لقاء حضارياً، تضمن فيه عدم خروجه عن طوره"[5]. ويحقق له سلطان النوم ذلك فيلتقي مختار بالزوج في حافة الحلم، فيخيره بين أمرين "إما العودة إلى عالم اليقظة ومنع دخوله إلى سلطنة النوم إلى الأبد. أو أن يحكم عليه بالإقامة الجبرية المؤبدة في وادي الكوابيس الواقع ضمن حدود سلطنة

---

[1] الرزاز: الأعمال الكاملة (2): 927.

[2] المصدر نفسه (2): 933– 934.

[3] المصدر نفسه: 970.

[4] :المصدر نفسه (2): 984.

[5] المصدر نفسه: 1028.

النوم"[1]. وفي النهاية يبقى الزوج يطارد أيقاضاً في حالة النوم وهو خارج عالمهم وتستمر علاقة مختار وهبة رغم محاولة أهلها قتلهما معاً. ومن خلال هذه الأحداث يتكشف دور هذه الشخصية النامية في تفاعلها مع الأحداث فهي الإطار العام الذي قامت عليه الرواية، فلولا وجودها لما وجدت الأحداث. إن حركة الرواية ومسيرها قائم على تحرك هذه الشخصية ووجودها.

ومن الجدير بالذكر أن الحوار له دوراً فعّالاً في تصعيد تنامي هذه الشخصية أمام القارئ، فالحوار كما قلنا سابقاً يضع الشخصيات مباشرة تتحدث دون وسيط؛ مما يجعل انفعال القارئ بها كبيراً إلى درجة أنه يصبح عنصراً مشاركاً فيها، فعلى طول الرواية نلحظ حوار الشخصية لا ينقطع، وكأن الحوار بالنسبة له المدعم الرئيسي الذي تستند عليه، وعلى كل، نستطيع القول إن الرزاز نجح في جعل هذه الشخصية تكشف عن الواقع الحقيقي الذي يجعل الإنسان يتجه نحو عالم المنام هروباً من الواقع الراهن، فبرغم من أن هذه الرواية مبنية على عالم عجائبي خيالي إلا أنها ثرية بطاقات إبداعية مذهلة.

6.3.2الشخصيات المسطحة

وهي الشخصية التي تسير ضمن نمط ثابت لا تتغير سماتها على طول الرواية، فلا تؤثر بها الأحداث لتجعلها تخرج عن سمة الثبات، كما أن صوتها خافت أو غائب وتكون في الغالب موضوعاً للحديث أو الفعل وليست خالقة لهما، أي أنها "شخصية تبقى ثابتة الصفات طوال الرواية لا تنمو ولا تتطور بتغير العلائق البشرية أو بنمو الصراع الذي هو أساس الرواية، إذ تبقى ثابتة في جوهرها"[2]. وغالباً ما تكون "شخصية عادية لا تنمو داخل العمل الفني، حيث لا تمثل إلا حضوراً مساعداً لنمو القصة نفسها، عندما تأتي قاصرة حتى عن تمثيل حركة الشخصية المصورة في الوقع"[3]. وكما قلنا إن فورستر جعل مقياس الحكم على عمق شخصية ما أو

---

[1]الرزاز: الأعمال الكاملة(2): 1043.

[2] أولتبنيرند: الوجيز في دراسة القصص: 136– 137.

[3] رضوان، عبد الله: النموذج وقضايا أخرى دراسة نقدية للقصة القصيرة في الأردن 1970– 1980، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، 1983: 47.

سطحيتها، هو مدى قدرتها على الإدهاش والإقناع فإن لم تدهش بتاتاً أو كانت أحادية البعد فهي مسطحة وإن لم تقنع فهي مسطحة تتظاهر بأنها مقنعة، ففورستر يجعل مقياس الحكم على سطحيتها أو عمقها هو عامل الإدهاش والإقناع، فإن فقدت هذين العاملين فهي مسطحة وإن حققتهما فهي نامية، ومن الجدير بالذكر أن هذه الشخصية "قد تبنى على سجية واحدة أو حول فكرة واحدة، أو تصور بشكل كاريكاتوري مضخم"[1].

ينبغي أن لا يتبادر إلى الذهن أن الشخصية المسطحة ليس لها أي فائدة في الرواية بل إن لها فائدة لا يستهان بها لكل من الكاتب والقارئ، "فالكاتب يستطيع بلمسة واحدة أن يقيم بناء هذه الشخصية، فهي لا تحتاج إلى تقديم أو تفسير، ولا إلى التحليل والبيان، وخاصة في قصص الشخصيات، أما القارئ فإنه يجد في مثل هذه الشخصيات بعض أصدقائه ومعارفه الذين يقابلهم كل يوم"[2]. لذلك فإننا لا يمكن أن نعد وجودها في النص الروائي سمة سلبية تسجل على الروائي: "فكثير من الروائيين يصورون في أعمالهم شخصيات مسطحة فيها إحساس رائع بالعمق الإنساني فسطحيتها لا تمنعها من القيام بأدوار حاسمة في بعض الأحيان"[3]. والروائي قد يستعملها أيضاً ليلقي الضوء على الشخصية الرئيسية أو البطل، "عن طريق إبراز تصوره وتفاعله الدينامي مع الحياة، في مقابل ثبات الشخصية المسطحة، أو ليساعد البطل على كشف آرائه وآماله للشخص الثانوي الذي يعرف بالمؤتمن وقد يلجأ الكاتب لاستخدامها كي يخلق لدى القارئ إحساساً بتنوع الشخصيات أو ليعبر بواسطتها عن رؤية معينة في الحياة رؤية قد ترتبط بالمثالي والثابت والمطلق في مقابل الرؤية التي تؤمن بدينامية الحياة وتطورها وتحترم فردية الإنسان"[4].

ومن الجدير بالذكر أن هذا النمط من الشخصيات يقدم ضمن نوعين من الضمائر، فإما أن يقدمه السارد عن طريق ضمير الغائب أو عن طريق ضمير

---

[1] ويليك: نظرية الأدب: 23.

[2] سلام: دراسات في القصة العربية الحديثة: 17.

[3] بحراوي: بنية الشكل الروائي: 216. وانظر: فورستر: أركان الرواية: 55.

[4] سماحة: رسم الشخصية في روايات حنا مينه: 28.

المتكلم ويبدو على هذا النمط ضعف أثر الزمان والمكان فيه[1]. ومن أمثلة الشخصيات البسيطة، "شخصية" "الفارس" و"الراعي" في قصص الفروسية، فإذا قدم الكاتب الشخصية البسيطة في حالة استغراق، فإنها تتعقد في عاطفتها، وتنمو داخلياً وترتبط بصراع مع المجتمع، فتبدأ في التحول إلى شخصية من الشخصيات النامية[2]. لذلك قد تبدو الشخصية في بداية قراءة الرواية شخصية مسطحة ولكن بعد الإمعان في قراءتها يتبين لنا أنها شخصية نامية، فنحن لا نستطيع أن نحكم على أي شخصية سواء أكانت مسطحة أم نامية إلا بعد قراءة النص الروائي كله.

ظهر كثير من الشخصيات المسطحة في روايات الرزاز وهذا ليس غريباً على رواياته لأن جُلّها كان يعبِّر عن واقع مهشم فقد الإنسان العربي فيه معنى وجوده، وسنكتفي بدرس نموذجٍ من رواياته؛ لأن جُلّها تتشابه في ماهيتها ودورها السطحي:

لارا

لم تخضع لارا لسمة التطور والتبدل على طول الأحداث المتصلة في رواية "ليلة عسل" بل بقيت جامدة بتحركها، فبرغم من توفر عنصر الصراع فيها إلا أننا لم نلحظ أي تغير في سلوكها وموقفها، ويبدو أن الشخصية الرئيسية "جمال" هو الذي كان يصف موقفها ويتحدث عنها أمام القارئ، بالإضافة إلى دور السارد الذي يصفها على الصعيد الداخلي والخارجي، ويقدم المعلومات عنها، فمثلاً نلحظ جمالاً يقدمها لنا من خلال حديثه مع نفسه "وما لها "لارا"؟ امرأة جذابة واعدة، مناجم من الحيوية، كنز يضج بالحركة، ولارا ابنة عائلة عريقة أرستقراطية، لكن الزمن الغادر انقلب على والدها، فأفلس مشروعه وانهارات مؤسسته، فمات غيظاً وكمداً"[3]. ونلمح السارد يقدم لنا معلومات أكثر تفصيلاً عنها ويوضح لنا سبب اختيار جمال لهذه الفتاة، يقول عن سبب اختيار جمال للفتاة "لارا": "لأنه يريد زوجة بلا ماض. يا لطيف، من نساء اليوم اللواتي ينهبن الحياة نهباً، لا فتاة في الصف الثاني عشر، بلا

---

[1] انظر: سماحة: رسم الشخصية في روايات حنا مينه: 29.

[2] انظر: هلال: النقد الأدبي الحديث: 565.

[3] الرزاز: الأعمال الكاملة (2): 1059-1060.

ماضٍ"[1]. فجمال يبغي الزواج من هذه الفتاة لأنه يتوقع أن صغرها لا يسمح لها بوجود علاقات غرامية في حياتها لأنها حديثة النشأة.

إن دور شخصية "لارا" لم يكن عبثاً لدرجة تهميشها بل كان لها بعض الوظائف كإضاءة شخصية جمال الشخصية الرئيسية في الرواية، فلولا وجودها لكن من الصعب تحرك الأحداث وتناميها على طول السرد، وقد كانت المحفز لتنقل جمال من مكان لآخر كسفره إلى باريس، وبصيص الأمل الذي كان يتطلع إليه رغم انطفائه في نهاية المطاف. وتشكل كذلك العامل المحفز في إثارة حديثه والإفصاح عن نفسه.

يتضح أن مؤنس الرزاز عندما رسم لنا هذه الشخصية كان قاصداً سطحيتها لأنها ليست المدار الأول في الرواية، بل إن دورها جاء ليكشف عن سطحية الواقع الذي يعيشه جمال الذي يبدو فيه الإنسان فاقداً للثبات والموقف والرأي، وتمثلت هذه السطحية بلارا التي قبلت الزواج من جمال رغم أنه يكبرها بسنوات طويلة فلم تبدِ أي رفض لهذا الزواج غير المتوازن بل قبلت به رغم أنها غير سعيدة "اعتبرت أن هذا الزواج بات أمراً مقضياً شاءه قدر لا حول لها معه ولا قوة أمامه"[2]. لذلك فهي مسلوبة الإرادة غير قادرة على اتخاذ موقف مهم في حياتها ولعل هذا الموقف، لم يفاجئ القارئ، لأن المعلومات التي قدمت عنها مسبقاً جعلته لا يستهجن عنها هذا الموقف "إنها امرأة صغيرة تميل إلى الانطواء على النفس ...، خجولة حيية، ممسكة في كلماتها، مقتصدة في إشارتها"[3]. واللافت، أن شعورها بمدى المأساة بدا يتضح بعد زواجها وركوبها بالطائرة لقضاء شهر العسل في باريس، وحديث السارد العليم يكشف لنا ذلك: "ثم قادها إلى تواليت الطائرة، ولحسن الطالع أنه لم يكن مشغولاً، فما أن فتح لها جمال بك الباب حتى اندفعت بطريقة توحي بأنها امرأة حامل على

---

[1] الرزاز: الأعمال الكاملة (2): 1060.

[2] المصدر نفسه (2): 1062.

[3] المصدر نفسه: 1062.

وشك أن تنجب، وأن الآم المخاض قد بلغت ما بعد الذروة"[1]. فيبدو أن هذا الحمل من الهموم المكبوتة في ذاتها، التي لم تستطع الإفصاح عنها.

أن شخصية لارا بوصفها شخصية مسطحة لم تكلف الرزاز جهداً كبيراً في عمله الروائي، فقد استطاع أن يرسمها دون تعقيد نظراً لقلة اندغامها بالأحداث والظروف، وجمال بك كان صاحب القرار في كل عمل يريده، وفي كل حدث يتوق إلى فعله وهي لم يكن بوسعها إلا الرضا والموافقة، فزواجه منها وذهابه إلى باريس معها ورجوعه من هناك وانفصاله عنها كان برغبة منه، حتى إننا لم نعثر لها على حديث إلا في مواطن قليلة في الرواية وهذا ما يؤكد لنا أن لارا شخصية مسطحة تولى السارد وجمال وصفها والحديث عنها، وعلى كل، نستطيع القول في نهاية حديثنا عن هذه الشخصية إن هذه الشخصية فاقدة لعنصر الإدهاش والإقناع فهي لم تدهش القارئ ولم تقنعه؛ لأنها فاقدة لعنصر التطور والتنامي مع الأحداث على طول الرواية، ولم تكشف لنا عن الأعماق الإنسانية، ولم تطور نمو الإحساس الإنساني وتطور الفرد في مواقفه المختلفة كما أنها "لم تتبدل نتيجة الظروف، إنها تتحرك من خلال الظروف التي تمنحها صفة استعادة حوادث الماضي"[2].

7.3.2النمذجة

يبدو أن هذه الفكرة متصلة ومرتبطة ارتباطاً وثيقاً بإبداع الروائي الذي يرسم لنا الشخصيات الروائية، فنصه الذي يبدعه إذ حوى نماذج فنية فهو نص أعمق تأثيراً وأطول ديمومة في نفس القارئ من النص الذي لا يملك نماذج فنية، ولعل عدم وجود نماذج في النص الروائي يعكس عجز الكاتب نفسه، والشخصية النموذجية في النص الروائي سواء أكانت مسطحة أم مدورة رئيسية أو ثانوية فهي "تلك التي تبلغ درجة التفرد في حضورها الفني، فهي مستمدة من الواقع، ولكنها تختلف عنه، إنها تشكل بديلاً فنياً للشخصية الواقعية، تعكسها وتتجاوزها بل إنها تعبر عنها ليس كشخصية فقط، وإنما كفئة بل وطبقه، إنها تساعدنا على قراءة وفهم

---

[1] الرزاز: الأعمال الكاملة: 1068.

[2] فورستر: أركان الرواية: 55.

العام من خلال الخاص، فهي تمتلك القدرة على التعميم وإعطاء صورة موضوعية مطروحة بصيغة فنية، عن الحركة الاجتماعية في ظرفها التاريخي الذي تعيشه"[1].

لا يمكن أن ينفك النموذج عن ارتباطه بالحبكة بل هو دائم الارتباط بها فهو "وجه من أوجه الرواية، يرتبط بجمالها الفني، ورغم أن أي شيء في الرواية يغذيه، أية شخصية أو منظر أو كلمة، فإنه يأخذ معظم غذائه من الحبكة"[2]. ولا يمكن لنا أن نتخيل وجوده بمعزل عن عملية التأليف "فلو اعتبرنا شخصية بمفردها استحال علينا أن نجد فيها النموذج المطلوب لأن تصوير المواقف والشخصيات المتطرفة لا يتم أو يتمخض عنه نموذج حقيقي إلا ضمن الارتباطات الشاملة التي تتكشف فيها التناقضات"[3]. لذلك لا نبالغ إذا قلنا إن النموذج هو العنصر الأكثر فنية في الرواية الذي يظهر فيه إبداع الكاتب والذي يستطيع حمل رؤية الكاتب إلى الجمهور؛ لأنه في حقيقته تعبير عن تعامل الفن الحقيقي مع مجموعة من الصفات التي تشكل جوهر الموضوع، أي التي تشكل كل علاقاته بالعالم المحيط به، التاريخية والاجتماعية والأيديولوجية، وتنعكس فيه من ثم تناقضات هذا العالم، والنمذجة مع تناقضاتها يستطيع الفن الحقيقي أن يتمثلها إلى حد يصبح معه النموذج هو التجلي الفني لوحدة جدلية بين السمات العامة والخصائص الفردية دون أن تضيع حدود الفردية، أي صفاته الذاتية، بل العكس، فإن الارتباط العضوي بين هذه الصفات، وما تكتسبه من علاقات شمولية مع عالمها الخارجي يزيدها وضوحاً وتبلوراً لأنه يزيدها غنى وتأصيلاً في الحياة، النمذجة بهذه الصورة تختلف عن النمذجة التجريدية المنفصلة عن الحياة[4].

أما عن كيفية تكوين الكاتب للنماذج الأدبية في الرواية فيشير صلاح فضل[5] إلى أن "تين" هو أول من رأى بان النماذج الأدبية تسير من الواقع إلى المثال، لأن هدف العمل الفني هو الكشف عن خاصية جوهرية أو بارزة بطريقة أكمل وأوضح

---

[1] رضوان، عبد الله: النموذج: 47.

[2] فورستر: أركان الرواية: 184.

[3] فضل، صلاح، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي: 154.

[4] انظر: مروة، حسين: دراسات في ضوء المنهج الواقعي: 379.

[5] انظر: فضل، صلاح: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي: 150.

مما تقوم به الأشياء في الواقع، لهذا فإن الفنان يكوّن فكرة عن الخاصية، ثم يحول الشيء الواقعي طبقاً لها حتى يصبح تعبيراً عنها، ومن هنا فإن الأشياء تتحول من الواقع إلى المثال عندما يصورها الإنسان ويصوغها طبقاً لفكرته بإجراء التعديلات التي يتصورها في نموذجه حتى يبرز فيه بعض الخواص الأساسية ويغير العلاقات القائمة بين الأشياء في الطبيعة بطريقة منتظمة حتى يجعل هذه الخواص أوضح وأقوى. ولا ننسى أن هناك شروطاً أساسية لتحقيق صفة النموذج أولها أن النموذج لا بد "أن يكون موجوداً بحقائق إنسانية واجتماعية تتضافر، جنباً إلى جنب مع الخصائص الذاتية، أو السمات الخاصة للشخصية الروائية، وتتفاعل معها بما يحقق تمايز النموذج حتى يكون شخصية نامية بعيدة عن التسطيح والتنميط. وفي الوقت نفسه –سيحضر قوة الإيهام والإقناع التي لا تتحقق بعيداً عن حقائق الحياة، وعلى هذا لا بد من أن يكون النموذج حصيلة رؤية فنية اجتماعية"[1].

لقد نجح الرزاز في إنجاز نماذج مختلفة عبرت عن حقائق ذات أثر كبير في المجتمع العربي الذي كان هاجسه الأول والأخير، كالنماذج الاجتماعية التي كانت منبثقة من روح المرحلة والواقع الذي يعيشه، ويمكن تصنيف النماذج التي ظهرت في رواياته ضمن ثلاثة أصناف: نموذج الشخصية ذات الكثافة النفسية، ونموذج الشخصية الجاذبة، ونموذج الشخصية المهيبة، وسنبدأ بالحديث عن النموذج الأول لأنه الأكثر اتصالاً بنفسية المؤلف وجوانيته.

نموذج الشخصية ذات الكثافة النفسية

وهي الشخصية التي تكون حبلى بالانفعالات والتوترات النفسية والتغيرات السيكولوجية أكثر من غيرها، وهذا هو موطن تميزها عن باقي الشخصيات الأخرى في الرواية، ولا يعني ذلك أنها فاقدة لفنيتها بسبب انزياحها الكبير نحو علم النفس بل هي "شخصية فنية يصورها المؤلف بكل أبعادها فلا يقف على مستوى الحوادث وتعاقبها واتصالها ببعضها بعضاً، لكنه يغوص إلى أعماقها ليكشف أزمتها ودوافع سلوكها"[2]. ويبدو أن هذه الشخصية غالباً ما تكون محببة للقارئ أكثر من غيرها

---

[1] حداد، نبيل: الرواية في الأردن ونماذج مجمع الأعمال، مجلة مؤته، م11/ ع6، 1996: 11-12.

[2] الفيومي: دراسات في الرواية والقصة القصيرة: 38.

لأنها بطبيعتها مفعمة بالحياة والحركة الأمر الذي يجعل القارئ "ملزماً بارتياد مجاهل عالمها الداخلي واستبطانه وإخراج ما فيه من مشاعر، وانفعالات، وأفكار، فحين تبوح الشخصية للقارئ بمكنونات نفسها وتكشف الغطاء عن طبيعتها، مطمئنة هي أم قلقة؟ أمستقرة أم طموحة؟ أمتفائلة أم متشائمة؟ تكون قد اجتذبت القارئ وشدته، وبنت جسراً من الثقة بينها وبينه، مما يجعلها محببة إليه وخالدة في ذاكرته"[1]. وغالباً ما تكون هذه الشخصية متناقضة بسلوكها وهذا ما يجعلها بحاجة إلى الكشف والتأمل "فهي أكثر حيوية وعطاء في دلالاتها النفسية بما تقدمه من نماذج من البشر يتفردون بحالات شعورية خاصة، تستحق الدراسة والتأمل والكشف، وقد تكون هذه الحالات نتيجة لأمراض نفسية موروثة أو مكتسبة، أو نتيجة للإحساس بالإحباط، وفقدان التجاوب مع المد الاجتماعي"[2]. ولعل الكاتب أحياناً يكون قاصداً أن يجعلها "تحيل على مقولات علم النفس أو التحليل النفساني، وتكون عادة متصلة ببعض وجوه الاختلال، أو معبرة عن بعض أنواع المرض النفسي (مثل انفصام الشخصية) أو حتى عن بعض الطباع والأحاسيس مثل "شخصية المعجب بنفسه""[3]. وعند ذلك تسمى الرواية بالرواية النفسية لأنها غلبت عليها صفة التوترات النفسية الحادة وامتازت "بفقدان القدرة على الانسجام مع المحيط والبيئة، واللافت، أنها قد تأتي بأفعال غير اعتيادية أو قد تكون تحمل صفة الازدواجية في سلوكها"[4].

لقد تجلى نموذج الشخصية ذات الكثافة النفسية في روايات الرزاز بشكل بارز؛ فنلحظ كثيراً من شخوص رواياته تعرض لحالة فصام بسبب ظروف مختلفة، بعضها يتعلق بالواقع المحيط وبعضها الآخر يتصل بنشأة الشخصية نفسها، فكنا نلحظ أن الشخصية عندما تتعرض للانفصام تنفصم إلى شخصيتين أحياناً تكون الأولى إيجابية والأخرى سلبية، ولعل الشخصية الأخرى غالباً ما تضطلع بمهمة

---

[1] كورمو، نيللي: فيزيولوجية القصة، مكتبة الآداب، بيروت، 1954: 78.

[2] عثمان: بناء الرواية: 117

[3] قسومه: طرائق تحليل القصة: 103.

[4] بحراوي: بنية الشكل الروائي: 303.

تنفيذ الرغبات الكامنة في لا وعي الشخصية؛ مما يؤدي إلى حجب الرغبات في لاوعي الشخصية الإيجابية أو الدخول معها في حالة صراع دائم ومستمر مما يؤدي إلى عدم توازن الشخصية الأصلية.

لعل ما دفع الرزاز لخلق شخصيات ذات كثافة نفسية تصل إلى حد الانفصام هو حالة الصدمة التي يعيشها الإنسان العربي في ظل الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي يمر بها. يقول مؤنس: "إن الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية والتاريخية التي مررنا بها جعلت الإنسان العربي غير متوازن، فما بالك بالفئة الأكثر حساسية، سم الحالة ما شئت، عدم توازن، فصام، ازدواجية، المهم أن ثمة خللاً ما، وعن هذا الخلل واجبنا أن نكتب ونبدع"[1]. وهذا ما يدفعنا إلى القول إن جُلّ شخصيات الرزاز الروائية التي عمد إلى إبداعها كان منشؤها الواقع العربي المأزوم الذي جعل الإنسان العربي يفقد توازنه ويعيش حالة عصابية مأزومة، يتساءل مؤنس في كتابه "الاعترافات" عن الصدمة التي جعلت الواقع العربي يعيش حالة انفصامية بقوله: "فمتى وكيف تعرض الفرد العربي أو الواقع العربي لهذه الصدمة؟ هل تعرض لها في موقعتي الجمل وصفين؟ أم أثناء اجتياح المغول بغداد؟ أم لدى الصدمة الحضارية التي خلفها غزو نابليون لمصر؟ أم بعد نكبة عام 1948؟ أم بعد نكسة عام 1967م؟ أم ثمة سلسلة من الصدمات المتوالية الموجعة التي خلّفت إنساناً أو واقعاً عصابياً مأزوماً منفصماً حتى النهاية"[2]. ولعل هذا التساؤل الذي يتساءله مؤنس يكشف عن مدى شعوره وإحساسه بالواقع العربي الذي أصبح خلفية الصدمات والانهيارات المتوالية.

لقد رسم الرزاز لنا كثيراً من الشخصيات المنفصمة ليكشف لنا عن الواقع العربي المنفصم في أبنائه وواقعه واتجاهاته المختلفة؛ ففي رواية "متاهة الإعراب" يفاجئنا بحسنين الذي صحا من غيبوبةٍ طويلةٍ دامت سنوات، وعندما أدرك ما حوله عَجِزَ عن التواصل والتأقلم معه، وعند ذلك يقرر أن يضع حداً لحياته وينتحر، ولكنه عندما يحاول الخلاص من فكرة الانتحار يَحْدُثُ شرخ في شخصيته فينفصم إلى

---

[1] منيف، عبد الرحمن، وآخرون: هامت عربي: مؤنس الرزاز: 23.

[2] الرزاز: سيرة جوانية: من كتاب الاعترافات: 176.

حسن الثاني الشخصية السلبية التي حاولت السيطرة عليه في النهار ويحدث شرخ مرة أخرى في شخصية حسنين فينفصم إلى حسن الأول الذي جسد وعي الشخصية وتواصلها مع معطيات الحاضر الذي يعيشه بما فيه من تحولات علمية وثقافية وتكنولوجية، ولعلنا نستطيع أن نخلص إلى أن شخصية حسنين هي شخصية متناقضة فاقدة لتوازنها تعيش حالة "فصام حاد ومضاعف، حال دون توازنها على المستويين الداخلي والخارجي، بفعل استقواء العناصر الخرافية والغيبية وغير المدركة في لاوعيها على العناصر العملية والعقلانية المدركة في وعيها"[1]. ويظهر ذلك من خلال حديثها عن العلاقة بين العنصر التكنو-إلكتروني واللاشعور الجمعي، فحسنين عندما حاول الحديث عن خطاب علمي حاسم ووضع معايير ثابتة ومنهج علمي ثابت للعالم الثالث يكفل له الخروج من دائرة التخلف والخرافة، ينهار أمام أول علامة ذات صلة بالموروث الخرافي "خرجت من دائرة البحث العلمي، بعد أن القيت محاضرتي عن العلاقة بين العصر التكنو-إلكتروني واللاشعور الجمعي، لحق بي مجموعة من المستمعين وناقشوني، أكدت لهم أن ما يقوله بريجنسكي خطير للغاية، إن تعرية اللاشعور الجمعي الذي يتحكم بنا ينبغي أن يتم في ضوء العلم وأدواته ومنهاجه، قلت: إننا لا نستطيع مواجهة التحديات بالتعاويذ، والحجب والشعوذة، والتمائم ... انطلقت وحيداً في شارع مقفر ... فكرت في المدرسة التي بدأت بكتابتها ورحت أبحث عن عنوان مناسب لها: نقل التكنولوجيا في العالم الثالث ... لا، عنوان يفتقر إلى الدقة "الثورة التكنولوجية الثانية وتأثيرها على القيم التي أنتجتها الحضارات الشرقية" لا ... طويل جداً. "العصر التكنو-إلكتروني والتراث "... لا بأس "تأثير التكنولوجيا الغربية على الخرافة. لا التكنولوجية المتقدمة والمنهج المادي الجدلي"... ربما في تلك اللحظة حانت مني التفاته فرأيت رغيف خبز ملقى على الرصيف. انحنيت بحركة عفوية آلية، فقبلته، مسحت به جبهتي، ووضعته على الحائط"[2]. فالتفاته للرغيف الملقى على الأرض وتقبيله له هو إشارة إلى عدم قدرته

---

[1] عبد الخالق، غسان إسماعيل: مؤنس الرزاز والوعي الجمعي في متاهة الإعراب (كتاب عام على الرحيل. سنوية مؤنس الرزاز)، وزارة الثقافة، عمان، 2004: 110.

[2] الرزاز: الأعمال الكاملة (1): 502.

على التخلص من الموروث الشعبي المغروس في لاوعيه، فنحن نراه يلح على الأخذ بالثقافة العلمية وتشرب روح التكنولوجيا ويراها السبيل الوحيد لخروج المجتمع العربي من بوتقة الوهم والخرافة إلى التقدم والتطور الذي يحققه المنهج العلمي "كيف يمكننا أن نقلب المجتمع العربي قلباً جذرياً وسريعاً من مجتمع انفعالي توهمي ميثولوجي إلى مجتمع فعلي حقيقي عقلاني علمي"[1].

لقد وصل حد فصام حسنين إلى لغته فلم يقتصر فقط على ماهية سلوكه وشخصيته فنلحظه يبوح إلى الدكتور بهذا "ماذا يا دكتور؟ لِمَ أتكلم الفصحى؟ وهل كنت أتكلم الفصحى؟ عفواً يا دكتور. لعله الفصام. ينبغي أن نعترف أننا نكتب بالفصحى ونتحدث بالعامية، ونقرأ الفصحى.. يعني نكتب بلغة لا نقولها"[2]. فشدة الحالة الفصامية كانت واضحة من خلال أقوال حسنين وأفعاله، ولعل فصام حسنين هو البديل الفني لفصام الواقع العربي الراهن، وهذا الفصام كشف عن التناقضات التي ضربت الفكر العربي المعاصر، في تجاهله القطاع الفلسفي العقلاني في تراثه أي أنه يقع في "تناقض بين أهدافه العقلانية النهضوية، وبين ميوله اللاعقلانية"[3]. ولعل فصامه يؤكد أن "الماضي يشكل في الوعي العربي الحديث المعاصر عنصراً محورياً في إشكاليته، ولا أحد يستطيع أن يجادل في قوة تأثير الغرب على هذا الوعي في ذات الوقت. وهنا نجد هذه النظريات التوفيقية التي تحاول إيجاد صيغة توفيقية بين الماضي والمفاهيم الغربية، متجاوزة الحاضر"[4]. فحسنين شخصية شديدة التعقيد وهو من أكبر الشخصيات في روايات مؤنس إشكالية.

وفي رواية "جمعة القفاري" نلحظ جمعة من أشد الشخصيات كثافة نفسية، جعلته الظروف والحوادث يصل إلى حد الانفصام، فماضي جمعة يشير إلى أنه تعرض إلى صدمة كبيرة في صغره وهذه الصدمة تمثلت في مشاهدته حادثة مقتل والده في انفجار مبنى رئاسة الوزراء، يقول جمعة مستذكراً تلك الحادثة: "أنا يعني

---

[1] الرزاز: الأعمال الكاملة (1): 640.

[2] المصدر نفسه: 554.

[3] المصدر نفسه (2): 783.

[4] المصدر نفسه : 783.

كنت متماسكاً ... يعني ... في صغري، لا أذكر أنني بلت في سروالي، إلا بعد أن انفجر مبنى رئاسة الوزراء ... تذكرون ... يعني .. ما أقول؟ وأبي قتل وهزاع المجالي أيضاً رحمة الله عليهما. وكان أبي يمر من هناك بالصدفة لأنه يعني أبي أقصد لا يميل إلى السياسة وكان رحمه الله يقول السياسة في بلدنا ليست لها دين، ومع أنه كان متديناً إلا أنه مات بالانفجار"[1]. فوقع هذه الحادثة على جمعة أثر على أداء أعضائه الحيوية فكان يبول في سرواله بفعل غير إرادي "وأمي خافت عليّ لأني صرت أبول في الفراش، على الرغم من أنني أقلعت عن هذه العادة وأنا في الثانية من عمري، لكنها عادت لي وأنا فتى بعد الانفجار"[2].

من الواضح أن هذه الحادثة كانت نقطة تحول كبرى في حياة جمعة، نقطة تحول مفعمة بروح الحزن والأسى، فنلمحه مغترباً متخارجاً من ذاته وعن كل ما حوله ومتقوقعاً داخل عالمه الجواني وأحلامه المثالية، ومحاولاً الانفلات من كل ما هو حوله، ولعل ذلك دفعه للوقوع في حالة اضطراب نفسي شديد استدعته مراجعة طبيب نفسي "كنت أعاني من اضطرابات عصبية. وأني دخلت إلى مصح للأمراض العصبية والنفسية. وأنني أحاول إبرام معاهدة صلح بيني وبين نفسي من جهة، ثم بيني وبين محيطي من جهة أخرى"[3]. ولكنه فشل في تحقيق التواصل الذي يتوق إليه، فشل في صلحه مع نفسه وفشل في صلحه مع المجتمع الذي يعيش فيه، فنلحظه يخفق في زواجه الأول، وفي زواجه الثاني الذي تمكن فيه أبو سهام من استغفاله وتزويجه ابنته التي كانت مصابه بداء الفصام والوساوس، ولم يدرك جمعة ذلك إلا عندما أخبره الطبيب النفسي عن حقيقة "أنها مصابة بالفصام والصراع والوساوس ... خدعك أبوها يا هبيلة أنت تزوجتها قبل ثلاثة أيام وهي مصابة بهذه الأمراض منذ طفولتها. أبوها باعك بضاعة فاسدة"[4].

---

[1] الرزاز، مؤنس: : الأعمال الكاملة (2): 156.

[2] المصدر نفسه: 156.

[3] المصدر نفسه: 48.

[4] المصدر نفسه: 53.

نلحظ جمعة أيضاً فشل في إقامة علاقة مع كفى لأنه فسر ميلها نحوه بالتآمر ضده "لحق بها الهواء تاركاً جمعة يختنق، وجمعة يراقبها تهرب والهواء يتبعها ويعبث بشعرها وقال في نفسه وهو يلعنها في سره: إنهما يقيمان حلفاً موحداً ضدي وضد نعمان. كأن تواطؤ الحياة ليس كافياً"[1]. فأحكامه المبنية على الظن ساعدته على إخفاقه وفشله في بناء جسر بينه وبين العالم الخارجي وتتابعت إخفاقاته في كل فعل وعمل يقوم به، واللافت، أنه في الوقت الذي بدأت تتصاعد فيه إخفاقاته مع العالم الخارجي، كان العالم الداخلي عنده يأخذ بالتوسع فكانت حواسه وخواطره تحلم ببناء عالم روائي يحوي شخصيات وعوالم جديدة، وقد يكون هذا تعويضاً له عما أخفق به عند محاولة اتصاله مع العالم الخارجي: "وفي عمان بدأ جمعة القفاري يفكر بدفع أحد الكتاب إلى كتابة قصة حياته، ولما أخفق في مسعاه هذا، سيطر عليه هاجس كتابة رواية عن بطل يتمنى أن يكونه"[2]. ولعلَّ جمعة في ذلك يشكل البديل الفني للفرد العربي؛ فجمعة "يشير بمثله النبيلة ظاهراً، ولكنه –في الوقت نفسه– يحلم بتوليف رواية يجترح فيها بطله الباطني المنشود، الذي تمنى جمعة أن يكونه، كل الموبقات التي حلم جمعة بممارستها باطناً، لكنه– على سذاجتها– يبدو عاجزاً حتى عن تحويلها إلى ممكنِ حيّزِ الكتابة نفسها"[3].

أما في رواية "الشظايا والفسيفساء" فنلحظ شخصية كل من عبد الكريم إبراهيم وسمير إبراهيم سارت في الرواية بسلوك متناقض لم يظهر بينها توافق مع أنهما شخصية واحدة انفصمت إلى هاتين الشخصيتين؛ فشخصية عبد الكريم كانت تمثل الذات الخارجية للبطل التي تسعى إلى البحث عن حل لواقعية عملية من خلال العمل الحزبي بينما شخصية سمير مثلت الشخصية الضد التي انطوت على نفسها ولم تستطع الخروج من دائرة الجوانية واكتفت بالهروب إلى الخمر. يقول سمير معترفاً بمرضه وفصامه على المستوى الذاتي "أراجع طبيباً نفسانياً لمعالجة إدماني واكتئابي

---

[1] الرزاز: الأعمال الكاملة (2): 84.

[2] المصدر نفسه: 22.

[3] عبد الخالق، غسان إسماعيل: الزمان/المكان/النص: 40.

المزمن وذاكرتي المرضوضة. تقاطعت الخطوط ... الطبيب النفساني وصف لي أقراصاً لانفصام الشخصية"[1].

وفي رواية "مذكرات ديناصور" يعاني عبد الله الديناصور حالة انفصامية حادة تتأرجح بين الرؤى والأحلام بين الواقع ومتغيراته وبين الثابت والمتحول، فهو يمثل حالة الفرد الذي يعجز عن التكيف مع متغيرات عصره وتحولاته السياسية والاجتماعية والاقتصادية متمسكاً بمعتقداته رافضاً التحول وقبول تكونه الذي يفرض عليه تغيراً موازياً في موقفه؛ مما جعل حالة الصراع في نفسه تتأرجح بين الثبات على موقفه أو العدول عنه: "صرح عبد الله الديناصور لبعض أصحابه أنه تنبأ بأن الحرب الأهلية لن تقع ضد العراق. فلما وقعت قال بلهجة تتم عن زهو وخيلاء. أنا لست انتهازياً متساقطاً. أنا لا أغير مواقفي. قلت إن الحرب لن تقع وسأظل متمسكاً برأي هذا، كما يتشبث المناضل بمبادئه وهكذا رفض عبد الله بوعيه ولا وعيه الاعتراف بالكارثة التي حلت بالعراق والعرب بعناد، بينما كانت عيناه تشقان ببريق مبهم تائه"[2]. ومع هذا الإصرار الذي يظهره عبد الله الديناصور إلا أنه بقي في حالة صراع دائم بين الثبات على موقفه هذا أو العدول عنه لقبول فكرة الواقع، الأمر الذي أدى به إلى الانفصام، ونراه في حديثه يشير إلى حديث زهرة عنه التي رمته بداء الانفصام" لن أنتزع صورة ستالين أو عبد الناصر أو سيد قطب عن الجدار: زهرة ذات الجسد الذابل والرائحة الرمادية ترميني بانفصام الشخصية. تقول: كيف تحافظ على تناغم هذه الصور؟"[3]. وفي موطن آخر من الرواية تقول زهرة عنه "ظاهره نبيل، باطنه غريزي"[4].

لعل شدة المعاناة النفسية وتجاوزها للحد المعقول جعلت بعض الشخصيات تصل إلى حدود مغلقة الأمر الذي دفعها لمحاولة الانتحار[5]. أو التفكير فيه، فحسنين حاول الانتحار عندما فشل في بناء العالم المثالي الذي يتوق إليه، وعبد الكريم في

---

[1] الرزاز، مؤنس: الأعمال الكاملة (2): 625.

[2] المصدر نفسه :327.

[3] المصدر نفسه: 361.

[4] المصدر نفسه: 331.

[5] انظر: المصدر نفسه (1): 855.

رواية "الشظايا والفسيفساء" عندما عاد إلى عمان متقاعداً من العمل السياسي في بيروت أعلن عزلته عن الحياة والناس وصار يعاني إحباطات حادة جعلته يفكر بالانتحار[1]. كما أن جاره سميراً عندما فشل في إعادة بناء ذاته التي انهارت وبقيت في دائرة جوانيته الحبلى بالآلام والأوجاع أنهى حياته بالانتحار[2].

ونلحظ عبد الله الديناصور بسبب تكاليف التحديات المعاصرة واستمرارها على تحديه لم يستطع احتمالها والوقوف أمامها رغم صلابته وقوته الأسطورية مما يجعله يهذي في منامه بالانتحار[3] للتخلص من الواقع الذي تلتصق به صفة الفشل في التغلب على التحديات التي تواجهه.

ومن خلال ما تقدم نستطيع القول إنّ نموذج الشخصية ذات الكثافة النفسية كان في أغلب روايات الرزاز بما يجتاحه من انفصام وتشظٍّ وانفساخ "نتاج مشاعر معقدة كانت من تناقضات مع محيطها وتعجز، بسبب ذلك، عن إقامة علاقات عادلة، وعلى قدم المساواة مع الآخرين"[4]. فالظروف والواقع الذي يعيشه هذا النموذج هو الذي جعل صفة المشاعر المعقدة تلتصق به.

الشخصية الجاذبة:

هي "الشخصية التي تستأثر باهتمام الشخصيات الأخرى وتنال من تعاطفها وذلك بفَضْل ميزة أو صفة تنفرد بها عن عموم الشخصيات في الرواية وقد تكون هذه الميزة مزاجية أو طباعية في الشخصية، كالوقار أو تكون سلوكية كشخصية المناضل أو تكون ميزة انجذاب كجمال النساء"[5]. لذلك فهي جاذبة لأنها محط جذب للشخصيات بما تتماز به عن الشخصيات الأخرى، وقد ظهرت الشخصيات الجاذبة في بعض روايات الرزاز وكان جل ارتكازها على نموذجين: نموذج المناضل ونموذج المرأة:

---

[1] انظر: الرزاز، مؤنس: الاعمال الكاملة(2): 562-568.

[2] انظر: الرزاز، مؤنس: المصدر نفسه: 646.

[3] انظر: الرزاز، مؤنس: المصدر نفسه: 336-344.

[4] بحراوي: بنية الشكل الروائي: 315.

[5] بحراوي: المصدر نفسه: 270.

نموذج المناضل

وهو النموذج الذي ينماز بحب الكفاح والنضال ويكون على وعي سياسي "يضعه في خدمة قضايا الناس وسبيلاً إلى تنوير عقولهم مما يجعله يستقطب اهتمامهم وإعجابهم بفضل هذا الدور المميز الذي يضطلع به ضمن شبكة العلاقات"[1]. والمناضل في طبيعته لا يميل إلى العزلة والتقوقع بل يميل إلى المشاركة والتفاعل مع الآخرين ويجعل المصلحة العامة واقعة ضمن مصلحته الخاصة، وهذا هو الذي يميزه عن غيره ويجعله محط أنظار الشخصيات الأخرى.

يبدو أن نموذج المناضل يشمل على صورتين هما المناضل المثقف والمناضل العامل، وهما يشتركان في صفة استقطاب الشخصيات الأخرى والانزياح نحو النضال والكفاح، ولكن ما يميز هاتين الصورتين أنَّ المناضل العامل يختلف عن المناضل المثقف بأنه "لم يحظ بقسط وافر من التعليم إلا أن انغماسه في حركة مجتمعه وصراعه مع تناقضاتها يجعله يخرج بوعي كاف لفهم هذا المجتمع وتلمس العلاقات التي تحكمه فيسعى لتغيير ما هو كائن إلى ما هو أفضل"[2].

اللافت، أن نموذج المناضل- في أغلب روايات الرزاز- يحمل صورة المناضل المثقف الذي يتسلح ليس فقط بصفة القوة والشجاعة والإصرار على الكفاح والنضال، وإنّما يتسلح أيضاً بالعلم والثقافة، فالصفتان كانتا تجتمعان فيه؛ ففي رواية "أحياء في البحر الميت" نلحظ عدة شخصيات مناضلة منها شخصية مثقال والغزاوي ومريم حيث كانوا يجسدون سمة المناضل المثقف، وكان الجميع يسعون لتحقيق الحلم والغد المشرق الذي سيحرر أبناء الوطن العربي مما هم فيه؛ فمثقال كان يصر على تعليم الفكر الماركسي لعلَّه يحقق هذا الغد رغم أن أباه كان يحاول منعه- كما أشرنا سابقاً- كما نلمح أن مريم والغزاوي كانا يشتركان معاً في رابطة النضال والكفاح ويخوضان عمليات المقاومة دون خوف أو فزع. يقول عناد الشاهد "توهجت عينا الغزاوي، لمحت تلك القوة الغامضة تشع منهما كأنهما تأمران الوجه المقابل أمراً، قال باستهانة: والله لو رأيتما مقاتلاً من الطرف الآخر لأطلقتما النار مغمضي

---

[1] بحراوي: بنية الشكل الروائي: 272.

[2] سماحة: رسم الشخصية في روايات حنا مينه: 111-112.

العينيين... فجأة مد الغزاوي يده وانتزع بندقية مثقال، وصوبها وضغط على الزناد، فإذا بالبندقية بكماء لا تطلق، افترت شفتا الغزاوي عن ابتسامة ساخرة، بينما جمد مثقال في مكانه ذاهلاً... واريتُ أنا بندقيتي خلف ظهري... تولاني الارتباك واضطربت نفسي حين قال الغزاوي: عودا إلى الشقة"[1]. فمريم والغزاوي كانا يصران على النضال والكفاح وهذا الإصرار الذي لم ينفك عنهما طول الرواية هو أحد الأسباب التي جعلت الشخصيات الأخرى تنجذب نحوهما.

وفي رواية "اعترافات كاتم صوت" يبدو مراد إبراهيم بصورة المناضل المثقف الذي ينتمي إلى واقعه، ويعمل على بث أفكاره السياسية إلى الناس والتي يأمل من خلالها إلى الخلاص من الوضع الراهن، ولم يكن مراد يسعى إلى مصلحة ذاتية بل كان دائم التوق إلى مصلحة الشعب فهمه الأول هو هم الجماعة وليس الهم الفردي، فنراه يتحمل السجن والإقامة الجبرية من أجل مصلحة شعبه وأمته، وفي مواقفه كلها نجده يتميز بصلابته وثباته على مبدئه كما أننا نلحظه منحازاً للحياة متواصلاً معها رغم كل العقبات التي كان يتعرض لها، ونجده يتعامل بإنسانية مع كل من حوله حتى مع من كان السبب في قمعه، وكل ذلك جعل منه محط النظر للشخصيات الأخرى، ومحل إعجاب الكثيرين حتى من قبل أعدائه فنلحظ مراداً عندما كان يكتب بعود الثقاب على مناديل الورق كان يوسف ينظر إليه نظرة غضب مشحونة بإعجاب: "جحظت عينا يوسف وزعق قائلاً: إنه يمقت قوة الدكتور، ويهابها. ثم غمغم: لكنني معجب ... مغرم ... بك. كيف تفسّر هذا؟

واصل الدكتور مراد الكتابة. ولم يفسر"[2].

أما في روايته "متاهة الأعراب" فكانت الشخصية الجاذبة، هي "أبو التوت" فنلمحها تمثل بؤرة النضال وبث الأفكار التي تدعو إلى النهوض والتحرر، فأبو التوت كان يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالشخصيات البطولية التي تميزت بحضورها على مدار التاريخ: "يقول أبو التوت أنه يتذكر حياته أيام حمورابي، وهنيبعل، وتوت غنخ آمون، وطسم وجديس، وعلي بن أبي طالب، وفخر الدين المعني، والسلطان عبد

---

[1] الرزاز، مؤنس: الأعمال الكاملة (1): 38-39.

[2] المصدر نفسه: 330.

الحيمد، وحسني الزعيم، ومرات كان يصف واحد اسمه جلجامش، وواحدة اسمها عشتروت"[1]. ويبدو أن أبا التوت كان صاحب اتجاه ديني فقد كان يرتبط بمبدأ التشيع ويمارس طقوساً تدل على تشيعه "وأبا التوت يلطم في عاشوراء، يضرب رأسه بسكين، وتنفر الدماء"[2]. ويتعدى الأمر ذلك لنراه يرتبط بفكرة النبوءة فهناك علامة خضراء[3] على خده الأيمن، ولعل أبو التوت هو الأمل الذي ينتظر تحقيقه فإذا زال أبو التوت وسقط انتهى الأمل وتحطم الحلم العربي بالغد المشرق" أنا ورقة التوت الأخيرة... فإذا ما سقطت لم يبق في هذا الشرق اللعين سوى العراء المحض"[4]. لذلك فأبو التوت كان محط أنظار كثير من الشخصيات الروائية وخاصة حسنين الذي كان معجباً به كثيراً وقد كان يرى إن علامة أبو التوت تشبه العلامة الموجودة على خده، ونلمحه يفضل حديثه على حديث جدته، وعندما كانت جدته تسم أبو التوت بالخرق كان يغضب ويرفض قولها" وجدتي تقول: إنّ "أبو التوت" خرق وأن المنقذ المختار الإمام المعصوم علامته النور الذي يشع من وجهه، لا الشامة الخضراء. وكنت أزعل وأفضل حكي "أبو التوت" لأن خدي الأيمن فيه شامة خضراء"[5].

ومن خلال الشواهد التي طرحناها نستطيع القول إنّ الشخصية المناضلة في روايات الرزاز تعد شخصية جاذبة إما لسلوكها النضالي الذي تمتاز به عن باقي الشخصيات الأخرى، أو لسماتها التي كانت تتسم بها كالشجاعة والقوة والإصرار على الموقف أو بقوة إقناعها من خلال قوتها الثقافية التي تتجلى بأفكارها البناءة في محاولة الإصلاح والخروج من الواقع الراهن، لذلك تجلت هذه الشخصيات باتساع علاقاتها وتفاعلها الإيجابي مع كل ما يحيطها.

---

[1] الرزاز، مؤنس: الأعمال الكاملة (1): 507-508.

[2] المصدر نفسه: 508.

[3] المصدر نفسه: 507.

[4] المصدر نفسه: 507.

[5] المصدر نفسه : 507.

نموذج المرأة

يُعَدُّ المظهر في شخصية المرأة بوصفها شخصية جاذبة عنصراً مهماً قد يغلب على بقية العناصر الأخرى؛ فمظهر المرأة يتمثل بإثارة عنصر الإغراء الذي يجعل الشخصيات الذكورية مركّزة الأنظار عليها "ومعلوم أن ميزة الجاذبية لا تتوفر عليها جميع الشخصيات النسائية في الرواية على وجه الإطلاق، وإنما هي قاصرة على فئة مخصوصة منهن يكون لديها من الصفات "المظهرية" ما يؤهلها لأن تقوم كبؤرة للإغراء ومصدر لجلب الباب للناظرين"[1]. وفي روايات الرزاز نلحظ بعض الشخصيات كانت محط أنظار كثير من الشخصيات الذكورية ففي رواية "اعترافات كاتم صوت" تعد مشمشمة بما تملك من مفاتن جسدية ومظهر في غاية الإثارة والجمال عاملاً لجذب شخصية الملازم الذي خفق قلبه من شدة الإثارة الذي يحدثها مظهرها: "كانت تجلس على الرمال، ساقاها ممددتان، وجذعها مائل يتكئ على مرفقها المغروس في الرمل خفق قلب الملازم ... راح يتأمل هذا الجسد البض، يمسحه بعينيه المبحلقتين، بدأ بأصابع القدمين، ثم لحست نظراته النهمة هذا الاتساق الباهر الذاهب نحو الورك، بإيقاع يجسد كما الضراوة الأليفة، مسحت عيناه البطن، ولمست هشاشة حليبية، ثم مسّ بنظراته الجائعة نهدين يكادان يفران من غطائهما الضيق"[2]. فاللافت، أن أنظار الملازم بدأت منصبه كلها نحو مفاتن جسد هذه الفتاة صاحبة المظهر الجسدي الباهر والمثير لغريزة الملازم الجنسية وهذا ما يجعل من هذه الفتاة شخصية جاذبة.

وفي رواية "الشظايا والفسيفساء" تبدو سميرة بصورة الفتاة الفاتنة بمظهرها، شديد الإثارة، ونرى انجذاب الشخصيات الأخرى يزداد إليها كلما ازداد تمنعها عليهم، فسمير يتوق للوصول إلى مفاتن جسدها ويزداد تلهفاً كلما ازدادت تمنّعاً عليه "سميره توصد أبواب جسدها ومنافذه دوني، تتوجس خيفة من لغة العيون ولغة اللسان. تشيح بعينيها دائماً. كأنها تتحاشى نظراتي وتلوذ بنظراتها إلى مدى بعيد يجيرها ويختنق صوتها بمادة أو يحتبس كاحتباس المطر في الصيف تخاطبني عبر

---

[1] بحراوي: بنية الشكل الروائي: 575.

[2] الرزاز: الأعمال الكاملة (1): 332-333.

الأصابع، تتلمس وجهى كأنما تمس هبة ريح عابرة، تومئ لي وتستدنيني، تترك أصابعي تعبث بمغاليق جسدها، لكن تصر بعناد طفلة صغيرة نمرودة حردانة على أن لا تسلمني مفاتيح مزاليجها. حيث الكهوف السحرية، والسراديب الفاتنة، والمتاهات المتقدة بلهيب الرغائب. تقول كلمة أو كلمتين، ثم تبادلني لغة الأيدي تسيطر على يدي، تمررهما على عتبات كنزها الخفية، أصابعي تقف بأبواب الجسد العجائبي.. لكنها لا تطل ولا تدخل"[1]. فسمير رغم تمنع سميرة عليه وعدم السماح له بالوصول إلى جسدها يزداد شغفاً بها حتى يصبح يشعر بالألم والعذاب بسب هذا الحرمان وهذا ما حدث لمعتصم الذي كان يتوق لكشف كنوز هيام التي كانت تصده رغم أنها كانت ترغب في ذلك "إنني اسمع نبض الأرض حين أرقد على العشب، أصغي إلى زفيرها وشهيقها، الأرض تتنفس بانتظام، لا أحد يصدقني، ... صدرها واسع، لكنني لم أره حتى الآن، مرة، حين هربنا إلى السينما حاولت أن أقيس حجمه بأصابعي فصفعتني، لكنها لم تغضب"[2].

إن المظهر الخارجي للمرأة الذي يرتكز على المفاتن الجسدية هو وسيلة الجذب للشخصيات الذكورية في الرواية بالإضافة إلى أن العواطف والمشاعر كان لها دور في جذب الشخصيات أيضاً ففي رواية "الذاكرة المستباحة" نلحظ منقذاً يتعلق بسعاد بكل ما لديه من مشاعر وعواطف حتى إنه لا يستطيع أن يتخلى عن حبه لها؛ فكل عضو فيه كان ينطق بحبها، ونراه عندما سألها عن حبها له كان كل جسمه يرتعش "سألها إن كانت تحبه كما يحبها وكان يرتعش وكلماته تتلعثم وتتدافع والدم يكاد يجمد في عروقه، فأخذت يديه بين يديها، وفكرت ملياً وقد اتخذ وجهها هيئة الجد والوقار، وقالت إنها تحبه لكنها ينبغي أن تكون صادقة معه، وقالت: إن ما ستقوله قد يكون مؤلماً"[3] ورغم هذا الانجذاب العفيف الممثل بالحب العذري إلا أننا

---

[1] الرزاز: الأعمال الكاملة (1): 571.

[2] المصدر نفسه : 664.

[3] المصدر نفسه: 263.

نجد سعاد لا تحبه بل كانت تخدعه لأنها كانت "تميل إلى الرجل الذي باع الأرض واشترى المرسيدس"[1].

"**الشخصية القامعة المرهوبة الجانب**":

تأخذ صورة الشخصية المرهوبة عكس صورة الشخصية الجاذبة التي تعد محط جذب الشخصيات الأخرى بمعنى أن الشخصية المرهوبة هي شخصية منفّرة ليست مرغوبة من قبل الشخصيات التي تتعامل معها إلا إذا كانت تابعة لها في سلوكها المرهوب، ويبدو أن وجود هذه الشخصية في الرواية أمر مرغوب فيه من الناحية الفنية لأنه يخلق عنصر الدراما والصراع الذي يعد من العناصر المهمة في تشويق القارئ، كما أن الروائي يستطيع من خلال هذه الشخصية أن يبث أفكاره ورؤاه، ولكن يبقى دورها الأول مقترناً بخلق الصراع "فلكي يكون صراع، ولكي يقع حدث، لا بد من ظهور قوة معاكسة تصنع الحوافز والعراقيل أمام الشخصيات وتمارس عليها سلطتها، ومعلوم أن السلطة هنا مأخوذة بمعناها الحرفي، وليس الرمزي، أي بما هي علاقة بين فاعل ومنفعل، والشخصية المرهوبة الجانب ذلك الطرف في هذه العلاقة، الذي تمثله التي تتصرف من موقع قوة ما، وتعطي لنفسها حق التدخل في تقرير مصير الفرد أو الأفراد الذي تطالهم سلطتها"[2].

تجدر الإشارة إلى أن أكثر ما تضمنه هذا النمط من الشخصيات في روايات الرزاز هو نموذج الشخصية القامعة التي غالباً ما تمثل السلطة، ولعل كثافة حضورها في روايات مؤنس لها دلالات فنية وأهداف قارّة في دخائل مؤنس نفسه فمؤنس – كما يبدو من رواياته– كان مسكوناً بهاجس القمع على طول رواياته التي كتبها، فنلمحه فيها يصور شتى أشكال القمع كقمع الرفاق والحزب وقمع العصبة لأبنائها أو قمع الدولة المتمثل بأجهزة المباحث والسجن والتعذيب، ومصادرة الحريات والفكر، وأعمال التصفية الجسدية المتمثلة بكواتم الصوت، فمؤنس في ظل هذا كله كان يحمل على عاتقه ألم الواقع بين هذه القوى القامعة وهو دائم الشعور بمعاناة الضحايا الذين وقعوا أسرى هذه القوى "فمؤنس لم يتوان عن الوقوف على

---

[1] الرزاز : الأعمال الكاملة (1): 264.

[2] بحراوي: بنية الشكل الروائي: 270.

معاناة ضحية السلطة، إن مأساة الضحية في (الزمكان) تتمثل في احتمال تحول آلامها وجراحاتها إلى سلم يتسلق عليه الآخرون، وقلة هم الذين رفضوا بيع آلامهم وجراحاتهم للسلطة، فتستثمر ضد ماضيهم"[1]. فمؤنس في ظل هذا كله يبدو بصورة القومي الحر الذي يحمل هموم الأمة على عاتقه وينسى همه الفردي.

في رواية "أحياء في البحر الميت" نلحظ السلطة تمارس كل أنواع القمع والتعذيب على كل من يعارضها، فكانت تشدد الخناق على عناد واستطاعت منعه من المشاركة في إبداء الرأي والفكر ووصل الأمر بها إلى أن منعته من التفوه ولو بكلمة واحدة فبقي ملتزماً الصمت، لا يستطيع التعبير والكلام، يقول بعد أن عاد من بيروت أو مدينة الحلم "ما كنت أحسب، كنت أفقياً حاملاً معي زمن بيروت المضطرب القلق والبواب قال "هش" والبقال قال "هش" أما سائق التكسي فقال "هس" وكلهم يقول: اصمت أنت الآن "هنا" لا "هناك"، ومع الأيام و"الهش" أدركت أنني غادرت بيروت فصحصحت ساعتي الداخلية، والتزمت الصمت، والضجر. أية بحار وسماوات. تفصل بين زمني ومنطقي "هناك وهنا""[2]. فمن خلال هذا الحديث نلحظ أن عناداً بعد أن عاد من بيروت إلى مسقط رأسه وجد السلطة قد فرضت قمعاً على كل أبناء الشعب: على البقال وسائق التكسي والبواب وهذا ما يعزز شدة كبح السلطة لحرية الرأي، وسلطتها المطلقة على أبناء الشعب، فنراها استطاعت أن تحول عناداً المناضل إلى قامع يعمل في صف السلطة يلاحق المناضلين، ويقوم بعمليات التصفية فتحول إلى ذئب غادر تماماً كالرائد الذي كان يمثل الأداة العظمى في يد السلطة. يقول مخاطباً سوزي: "أتذكرين رغبتي المجنونة فيك، يا سوزي، وجفاءك أيام الجفاف والسجون، ونظرة الاستخفاف و [الخال] من كل، ونظراتي الجائعة تلاحقك كالبعوضة، لكني لَسْتُ بعوضة، كنت ذئباً يتقمص بعوضة هنا أنا أرفع العمامة لتعرفيني ... وإن لم تكن ذئباً... أكلتك الذئاب.. وأخرجت رأسي يدور في لولب الصخب وقميص الرائد يلبسني بدل قميصي الذي بلله الدم ورصدت شعوراً مبهماً يغمرني بنشوة عارمة، استبطنته بدقة فهالني حين اكتشفت أنه شعور القوة

---

[1] عبد الخالق، غسان إسماعيل: الزمان/المكان/النص: 23.

[2] الرزاز: الأعمال الكاملة (1): 13.

والانتصار، أنا الذي قضيت خمس سنوات في السجن تدوسني الأحذية الثقيلة ويلتهمني البعوض"[1]. فعناد خضع للسلطة القامعة كما خضع الرائد الذي كان يمثل الثورة ضد السلطة وتحول عنها ليصبح جلاد أبناء عصبته وجماعته الذي كان يجمع بينهم هدف واحد وغاية واحدة.

ونلمح كذلك في رواية "أحياء في البحر الميت" شخصية أخرى كانت أشد فتكاً في الشعب وأكثر ولاءً للسلطة وهذه الشخصية هي النقيب الذي كان يحمل رتبة عالية في موقعه السلطوي، ونراه يتحالف مع الرائد للقيام بأعمال القتل والتعذيب وتصفية المناضلين والقضاء عليهم. جاء في أحد المشاهد على لسان عناد[2]:

لكن النقيب ضابط مباحث في الدولة الشقيقة المعادية. هز الرائد كتفيه وقلب شفته واهتز كرش النقيب ضحكاً, وقال الرائد بفتور:

- أترى أنك لا تزال بنظرتك الحولاء، تبصر أولويات الثورة ولا ترى أولويات الدولة. النقيب بات صاحبي وهذه العلاقة من أولويات الدولة. أذهب واعتذر له أعف عنك.

فهذا المشهد يكشف عن التآمر بين النقيب والرائد رغم أن النقيب من دولة أخرى معادية إلا أنهم يجتمعان على هدف واحد هو القضاء على الثورة وإخمادها وملاحقة كل أعضائها للقضاء عليهم "أومأ الرائد برأسه وقرع كأسه بكأس النقيب ثم وقعا اتفاقية أمن مشترك ... تقضي بملاحقة الخوارج"[3].

وفي رواية "الشظايا والفسيفساء" يتكشف الشعور بفقد الأمن بسبب قمع السلطة التي طالت يدها كل شيء ووصلت أجهزة مراقبتها كل مكان حتى الجامعات، فلا أحد يستطيع أن يبدي برأيه حول واقع القومية العربية خوفاً على نفسه من سياسة الحكومة التي تنهي حياته بالقتل أو التعذيب في السجون" الأستاذ استجار بعمان. كان نائب الرئيس عبد الناصر أيام الوحدة، مرغوباً مدمراً سأله صديق (شق طريقه إلى شقته بصعوبة عن الماضي والحاضر والمستقبل). وقال إنه

---

[1] الرزاز :الأعمال الكاملة (1): 99.

[2] المصدر نفسه: 17.

[3] المصدر نفسه: 17.

يعد رسالة ماجستير في الجامعة الأردنية عن الحركة القومية، وأعرب بوضوح أنه يرغب في سماع شهادة "الأستاذ" فتح "الأستاذ" فمه ليتكلم وأينعت نظرات الشك والريبة والخوف في عينيه، قال إنه عاجز عن الكلام لأسباب أمنية. فهو لا يرغب في إحراج الحكومة الأردنية من جهة، ولا يرغب في إثارة واستفزاز أنظمة مجاورة. قال باقتضاب وهو يواري هيكله العظمي المجلل ببشرة رهيفة رقيقة: لا أعرف من هي الجهة التي تبحث عني لإسكاتي أو الانتقام من أولادي"[1]. فالأستاذ كما يبدو عاجز عن تقديم شهادته بسبب خوفه من وضع الحكومات القائم على كبح الديمقراطية، وهذا ليس حال "الأستاذ" فقط بل هو حال الشعب عامة المحروم من المنهج الحقيقي للديمقراطية مع أن السلطة تنادي بها إلا أن نداءها لم يكن سوى قناع يختبي خلفه كل قوى الاستبداد وكبت الحريات، فمثلاً عندما ظهر شاب متحمس يرصد مفاهيم القرن الحادي والعشرين ولغته. سأل الزعيم الذي كان يمثل أداة القمع بيد السلطة "كيف تتكلم عن الديمقراطية وقد كنت من رموز عهد الأحكام العرفية؟ أظلم وجه الزعيم السياسي، وبحلق في الجمع الذي حشده من حزبه كي يضغط على السائل، سأله بملامح صارمة لا تضحك للرغيف السخن: إلى أي حزب تنتمي أنت؟ المواطن الخبيث سأل الزعيم المتجهم: هل تحقق معي يا سعادة الزعيم؟ بغتة هاج ساكن مشجعي الزعيم وحاولوا إسكات السائل وكتم صوته"[2].

أما في رواية "اعترافات كاتم صوت" فيظهر يوسف بصورة الشخصية المرهوبة الجانب فنراه يمارس القتل وأعمال التصفية ضد أصدقائه ورفاقه ومنذ بداية الرواية نلمح بعض سمات هذه الشخصية فنراه دكتاتورياً في فكره ورأيه "إنني أهز منكبي وأقلب شفتي السفلى كلما سمعت رأياً يختلف مع آرائي، لأنني لا آبه. ولأن معتقدات الناس ما عادت تعنيني أو تستهويني"[3]، ورغم القوة والصلابة التي

---

[1] الرزاز: الاعمال الكاملة(2): 557-558.

[2] المصدر نفسه: 624-625.

[3] المصدر نفسه (1): 283.

يتحلى بها إلا أننا نجده جباناً عندما يقف أمام مسؤوليه" إنني رعديد جبان خاصة حين أجلس إلى مسؤولي"[1].

يبدو أن القامع "يوسف" لم يكن شخصية ذات مستوى متدنٍّ من الثقافة بل إننا نراها شخصية مثقفة أكثر ما تجنح إلى الفلسفة "أنا أعرف الفلسفة لقد درستها في جامعة بيروت العربية صحيح أنني رسبت في السنة الأولى، ثم في السنة الثانية، لكن اهتمامي في الفلسفة لا علاقة له بالدروس الأكاديمية"[2]، فثقافته الفلسفية التي اكتسبها لم تكن بالدرس الأكاديمي البحت بل اكتسبها من الحياة التي يعيشها، والسؤال الذي يلح علينا هنا كيف أصبح يوسف شخصية مرهوبة تمارس القتل وتلاحق المواطنين وتعمل على تصفيتهم؟ والجواب على هذا السؤال هو أن ظروف القمع والاضطهاد التي عاشها في طفولته ويفاعته وشبابه، قادته إلى أقذر المهن غير الإنسانية المتمثلة بالقتل لحساب من يدفع المال[3]، كما أنه ابن لأم كانت مطعونة بشرفها. يقول معترفاً لسيلفيا: "أنا يا سيدتي ضد المشاع، ومع الملكية الخاصة، هل تعلمين أن زوج أمي كان يتهمها بأنها مشاع لكل رجال البلدة"[4]. ولعل هذا يكشف لنا عن الرواسب القديمة المتصلة بسلسلة العذاب التي مر بها صغيراً، فأمه التي تمضي وقتها في أعمال البغاء لا تملك وقتاً للاهتمام به، وأولاد الحارة كانوا يتهمونه أنه له ألف أب وأب" لم تكن لي، إذ كانت تقول لي كلما دنوت منها: اطلع العب في الخارج. أهز كتفي معترضاً، وأبوز أقول إنها تمطر في الخارج، ولكني ما كنت أخاف المطر.. لا... كنت أخاف زعيم عصابة الكف الأسود. الولد الملعون الذي كان يضربني ويصيح قائلاً: إن لي ألف أب وأب. الأولاد يضحكون وأنا لا أفهم. أريد أن الوذ بصدر أمي، لكن صدر أمي محجوز وأمي تقول بعد خروج الضيوف إنه لولا هداياهم لمشيت في الشوارع حافياً عارياً ومؤخرتي بادية للعيان"[5].

---

[1] الرزاز، مؤنس:الاعمال الكاملة(1): 286.

[2] المصدر نفسه: 287-288.

[3] انظر: رضوان، عبد الله: البنى السردية: 387.

[4] الرزاز، مؤنس: الأعمال الكاملة (1): 300.

[5] المصدر نفسه: 300.

اللافت للنظر أن يوسف في مرحلة من حياته كان قد انضم إلى مجموعة أصولية واستمر معهم لفترة زمنية طويلة، ولكن عندما عرفت عنه المجموعة أنه يسرب معلومات عنها وأنه يشرب الخمر فصلته واعتبرته لا يمت لها بصلة، الأمر الذي اضطره إلى الذهاب إلى مجموعة أخرى للالتحاق بها، وهذه المجموعة يتزعمها الدكتور مراد ولكن عندما علمت المجموعة أنه اعترف عن أفرادها واستهجن أفعالها طردوه منها كما فعلت المجموعة الأولى، ولعل كل هذه الظروف التي مر بها وعاشها جعلت منه شخصية معقدة أخذت تتجه إلى الانحراف لتصبح شخصية تمارس القتل من أجل كسب عيشه أحياناً، ومن أجل إرضاء رغباته، فمثلاً نراه يقتل أصحاب الرؤية المثقفين لا لدوافع شخصية أو مادية بل لدوافع متصلة بمنشئه وممّا يدل على ذلك قيامه بقتل الصحفي المثقف الذي لم يأخذ المال الذي كان بحوزته وإنما قتله لأنه لا يحب المثقفين، جاء على لسان السارد "وقال يوسف: إنه في تلك اللحظة دس يده في جيبه، وتناول مسدسه الكاتم صوت، وأطلق رصاصة استقرت في أذن الصحفي كالهمسة... وقال إنه تقدم منه، وفتش جيوبه، فعثر على مبلغ كبير من المال في جيبه اليمنى... وحبة شوكولاته في الجيب اليسرى فأخذ حبة الشوكولاته وترك المبلغ. قال إنه ليس لصاً... لكنه يحب الحلو"[1].

نلحظ يوسف يعمد إلى قتل أحمد انتقاماً من والده الدكتور مراد الذي كان يبدو ضعيفاً أمامه ويشعر أن قواه لا تساوي شيئاً أمامه، فيوسف لا يحب أن يرى شخصاً أقوى منه لأنه يحب السيطرة على كل شيء حتى أن الرغبة كانت تأخذه للسيطرة على الزمان والمكان والشخوص؛ لأن ذلك – كما يبدو– سيعزز عنده جانب الشعور بالأمان، ونلمحه يكره الجديد لأنه مليء بالمفاجآت ومعتاد على الرتابة "إن يوسف يحب أن تكون الشقق التي يلم بها نظيفة مرتبة. لأنها توحي إليه بأنه مسيطر على المكان. الفوضى في الشقة– أية شقة يلم بها– تسلب منه هذا الشعور الممتع بالسيطرة على المكان. وهو يحافظ على دقة مواعيده أيضاً. لأن المحافظة على دقة المواعيد تمنحه بدورها إحساساً لذيذاً بالسيطرة على الزمن، إنه يحب أن يتمتع بنشوة التحكم في الآخرين، الناس، والأزمنة والأمكنة ... إنه يكره الجديد لأن الجديد يحمل

---

[1] الرزاز، مؤنس: الأعمال الكاملة (1): 393.

في طياته المفاجآت. الجديد يثير فيه إحساساً بالشك لأنه غير محدد مجهول غير واضح ويوسف يفضل أن يتفاعل مع الأشياء والأحداث والناس برتابة. لأن الرتابة هي الأسود والأبيض هي جوهر النمط والنموذج"[1].

نستطيع القول من خلال الشواهد السابقة، إن مؤنساً عُنِيَ بشخصية القامع، وكيف كان القامع مصدر رعب للشخصيات الأخرى، وللمجتمع الذي يعيش فيه، ولا نغالي إذا قلنا: إنه نجح في تصوير العنف من خلالها، وتصوير الديكتاتورية العربية القائمة على كبح الحريات وحرمان الشعوب العربية من الديمقراطية. فروايات مؤنس كما يقول الأزرعي "كانت تتركز حول القمع السياسي تحديداً، وكان مؤنس فيها يركز على الفعل والفاعل ... يناقش موضوع الديمقراطية مباشرة، ويفضح جهات القمع التي بات جسد المعارض ميداناً لأفانينها وإذلالها ومحاربة إرادتها في الحياة .. وقد كشف الرزاز عن الجوهر الأخلاقي لفعل القمع المستمد من فلسفة الاستيراد والاستحواذ والتفرد ومصادرة الحق الطبيعي للإنسان بالمشاركة في الحياة العامة لشعبه ومجتمعه"[2]. فالشخصيات القامعة التي تضمنتها رواياته كانت مرهونة بسلوكها الذي كانت تمارسه ضد الإفراد والجماعات من جنسها، وكانت مدفوعة إما من السلطة التي سخرتها كأداة لتحقيق مآربها، وإما من ذاتها بفعل ظروف متعلقة بنشأتها كشخصية يوسف التي أشرنا إليها، ولا غرابة في ذلك فأغلب روايات الرزاز هي إدانة للواقع العربي الذي يعيشه الفرد مغترباً في ظل السلطات السائدة.

8.3.2بعض أنماط الشخصية عند الرزاز

المغترب

قبل أن نبدأ بالحديث عن نمط المغترب في روايات الرزاز لا مناص من تعريف هذا النمط والوقوف على ماهيته واتجاهاته، فمصطلح الاغتراب متعدد

---

[1]الرزاز:الاعمال الكاملة(1): 410-411.

[2] الأرزعي، سليمان: مؤنس وتجربة البحث عن الضائع (كتاب مؤنس الرزاز (1)) عبد الرحمن منيف (2)، وزارة الثقافة، عمان، ط1: 34.

الاتجاهات والمذاهب فنحن عندما نتتبع هذا المصطلح لا نكاد نعثر على تفسير محدد له؛ نظراً لارتباطه بكل اتجاهات المجتمع البشري سواء أكان دينياً أم نفسياً أم اقتصادياً أم اجتماعياً أم سلوكياً، فليس غريباً أن نجد كثيراً من الباحثين يختلفون في تعريفه وأسبابه، ويذهب كل واحد منهم حسب اتجاهه وفكره، فهيجل مثلاً الذي يعد أول مفكر يستخدم مصطلح الاغتراب على نحو منهجي يرى في الاغتراب المعنى الإيجابي الذي يتمثل في تخارج الروح وتجليه على نحو إبداعي، مثلما يرى المعنى السلبي الذي يتمثل في عدم قدرة الذات على التعرف على ذاتها في مخلوقاتها من الأشياء والموضوعات أي أن الإنسان يعجز عن تحقيق ذاته، ولكي يتمكن العقل من تحقيق ذاته الفضلى لا بد من تجاوز عجزه بالتغلب على نفسه وبالسيطرة على مخلوقاته[1]، أما ماركس فيتجه في مفهومه إلى الاتجاه الاقتصادي ويعلل سبب الاغتراب بأنه ناتج عن تضارب الأنظمة الاقتصادية التي تجعل الفرد يداخله الإحساس بالجرأة والقلق المؤديين إلى الاغتراب وتكون العلاقة الاغترابية في السوط المتضارب بين العامل والمعمول[2]، ويتجه بعض علماء النفس إلى تعليل أسبابه من وجهة نظر علم النفس، حيث يرى بعضهم أن أسبابه تعود إلى أسباب متصلة بذاتية الفرد ومحيطه، فمثلاً يرى "كينسون" أن هناك أسباباً ذاتية وأسباباً موضوعية تؤدي إلى الاغتراب، ويرد الأسباب الذاتية إلى عوامل نفسية ديناميكية تحدث في نمو الفرد، أما الأسباب الموضوعية فهي الظروف المحيطة بالفرد وما يكونها من عوامل حضارية وثقافية واجتماعية وسياسية واقتصادية[3].

وقد يأخذ الاغتراب الشق الأكبر من الجانب الاجتماعي، فيكون الاغتراب تعبيراً عن حالة عجز الإنسان عن الاتصال بالآخرين ومؤسسات المجتمع والنظام والقيم والمعايير فيه، ومن أصحاب هذا الاتجاه العالم الاجتماعي الفرنسي "أميل دوركهايم" الذي قام مفهوم الاغتراب عنده على "فكرة تفكك القيم والمعايير

---

[1] انظر: نور الدين، صبار: الاغتراب بين القيمة المعرفية والقيمة الجمالية، الموقف الأدبي، دمشق، ع 355، 2000: 15.

[2] انظر: السيد، حسن سعد: الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة بين النظرية والتطبيق من 1960-1969، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986: 21.

[3] انظر: نور الدين، صبار: الاغتراب بين القيمة المعرفية والقيمة الجمالية: 15.

الاجتماعية، بحيث لا نتمكن من السيطرة على السلوك الإنساني وضبطه"[1] لأن الفرد أدخل في مجال العزلة عن المجتمع وأصبح يعيش في عالمه الخاص بعيداً عن المجتمع الذي يعيش فيه، وقد تصل حالة الاغتراب بالفرد إلى التخلي عن خصاله الطيبة بسب الخلل الموجود في المجتمع نفسه يقول: "جان جاك رسو" الفيلسوف الفرنسي: "إن الإنسان قد يتعرض إلى انفصال عن خصائصه الفطرية الطيبة ليس بسبب الآثار التي ارتكبها، بل نتيجة لوجوده في ظروف غير إنسانية. إذن الخلل موجود في الواقع... في المجتمع. وحتى لو كانت هناك خصائص فطرية فهي من مكونات هذا المجتمع ومؤثراته في الفرد نتيجة موروثات متأصلة مع تعاقب الزمن"[2].

ومما سبق نستطيع القول إنّ اتجاهات العلماء بدت متفاوتة، ولم تأخذ نمطاً واحداً يفرض عليها تعريفاً واحداً يجمع بينهما، فكل مدرسة واتجاه له مفهوم مختلف، ولكن مع كل هذا الاختلاف إلا أن كل تعريف يعد مقبولاً بحسب اتجاه الباحث وموضوعه. وعند دراسة هذا المفهوم لا مناص من ربطه بالظروف والمشكلات الإنسانية التي شهدتها عصور من استخدمه من الباحثين وبدون ذلك لا يمكن فهمه، يقول أحد الذين بحثوا في خبايا هذا المصطلح "إن الكلمات شأنها شأن الأشخاص والشعوب لا تنشأ في فراغ وإنما تنشأ في قلب المجتمع البشري، ومن الصعب فهم دلالته حق الفهم بمعزل عن المشكلات الإنسانية والظروف التاريخية التي مرت بعصور من استخدموه من مفكرين وفلاسفة"[3].

يبدو أن شخصية المغترب جاءت بارزة في كل روايات الرزاز فنحن لا نكاد نقرأ رواية من روايته إلا ونلمس فيها شخصيات أسيرة الاغتراب، ولا نقصد

---

[1] نور الدين: الاغتراب بين القيمة المعرفية والقيمة الجمالية: 15، وانظر: بركات، حليم: الاغتراب وأزمة المجتمع المدني، الآداب، بيروت، ع 3، 1994: 17.

[2] السيد: الاغتراب في الدراما المصرية: 18، وانظر العبد الله، يحيى: الاغتراب سدراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلّون الروائية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ج 1، 2005: 25، ودغمان، سعد الدين: الاغتراب والضياع والبحث عن المسؤول في مسحوق الهمس ليوسف إدريس، الآداب، ع 9، 1970: 45-47.

[3] رجب، محمود: الاغتراب سيرة مصطلح، دار المعارف، القاهرة، ط 2، 1986: 8.

بالاغتراب هنا البعد عن الوطن والنزوح عنه أو "تحويل شيء ما لملكية شخص آخر"[1].كما ورد في الأصل اللاتيني لهذه الكلمة لأن هذا ليس موطن ورودهما عند الرزاز وإنما الاغتراب الذي تجلى في رواياته هو بعد الشخصية عن ذاتها وعن المجتمع الذي تعيش فيه فهو "فيض من الضياع والشجن والإحساس بالقهر والانهزام، رفض الواقع والانسحاق تحت جبروته، الاغتراب بكل ما يعكسه من قوة وضعف ومن تمرد وخروج على المألوف: هذا العالم الداخلي الذي يتلون بأصداء ما يدور خارج النفس، والذي تشكله دوامات من الوعي واللاوعي ومن الضوء الباهر والقيامة الداكنة الموغلة في أغوار الأغوار"[2]. وهذه هي حقيقة الاغتراب عند الرزاز، فالشخصية المغتربة عنده دائمة الإحساس بمدى انفساخها عن كل ما يربطها سواء أكان بالمجتمع أم الواقع الذي بدا مشظّى في نظرها. وكل ذلك بسبب سيطرة الأنظمة الفاسدة والسلطة التي سلبت حرية الأفراد ومنعتهم من تحقيق أحلامهم، وتطلعاتهم ورغباتهم، ومما زاد من إحساس الشخصية بالاغتراب النزعات والتفرقة التي بدت بين أفراد المجتمع، وامتدت لتصل بين أفراد العصبة أو الحزب الذي ينتمي إليه الوطنيون والأصوليون. ففي روايات الرزاز نلمح انفصال الأفراد وانفصال الذات، انفصال الكل والعلاقات والكيانات، وكلها كانت "تنشأ نتيجة الاحتكاك والتوتر بين المنفصل أو المنعزل، والمنفصل أو المنعزل معه. قد يكون هناك انفصال بين المنفصل والمجتمع الذي يعيش فيه" أو بين المنفصل وذاته، وقد يكون هناك أيضاً انفصال بيّن بين الأفكار السائدة نتيجة النواقص التي تشوب مجتمعه وواقعه"[3]، وكل ذلك كان يشمل روايات الرزاز.

قد يدفع تخلف الواقع ودخوله في بوتقة الأسطورة والخرافة إلى إحساس الشخصية بالاغتراب؛ ففي رواية "متاهة الإعراب في ناطحات السراب"، نلحظ حسنين يعيش في دوامة الاغتراب بسبب فشله بتحقيق دعوته إلى وجوب التسلح

---

[1] شاخت، ريتشارد: الاغتراب، ت: كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980: 63.

[2] عناني، محمد زكريا: الاغتراب في رواية محمود حنفي، فصول المصرية، ع 2، 1993: 325.

[3] السيد: الاغتراب في الدراما المصرية: 11.

بالعلم والتكنولوجيا للنهوض بالمجتمع، وفشل دعوته جعلته يشعر بالقوة التي تفصل بينه وبين أفراد مجتمعه إلى درجة أنه كان يشعر بأنه كنوح بين قومه يدعوهم إلى الهدى ولكن لا حياة لمن تنادي "منذ زمن بعيد وأنا أدعوكم إلى ثورة العلم والعلمانية واستيعاب التكنولوجيا، لكنكم وضعتم أصابعكم في آذانكم واستكبرتم وأمعنتم في الجدال. فجادلتكم وناضلتكم ثم صابرتكم وطاولتكم. ولكنكم أكثرتم الجدال ... دعوتكم إلى: "الكمبيوترازيشن" فأنكرتم عليّ دعوتي ... أقول دخل العالم عصر الثورة التكنولوجية الثانية. ولكنكم ما ازددتم على الأيام إلا عتواً، وما بلغت دعوتي منكم إلا نفوراً، وأنا صامد لاستهزائكم صمود نوح الذي مكث ألف سنة صابراً على أذى قومه"[1]. واللافت، أن فشل دعوة حسن الثاني هذه جعلته في نهاية المطاف يصل إلى درجة اليأس التام وفقدان الإحساس بالوجود فأصبح يشعر بأنه مجرد شبح لا أكثر.

في "اعترافات كاتم صوت" نلمح يوسف يقع أسير الاغتراب بسبب النشأة – التي أشرنا إليها– والظروف التي عاشها وطرده من المجموعات التي انتمى إليها، فتضافرت كل هذه الأسباب لتجعل من يوسف شخصية مغتربة تعيش في حالة غير متوازنة تبدو من الخارج قوية ومن الداخل ضعيفة، وتظهر هذه الحقيقة عندما يبدو أمام الدكتور مراد "أقف بين يدي الدكتور مراد كالصنم الذي قد من صخر. لا تطرف لي عين، ولا تصدر عني حركة، أرفض أن أدخن عندما يقدم لي سيجارة. صحيح أنني كنت أرتعش من الداخل رعشات عنيفة متتابعة، غير أن هيئتي الخارجية كانت تتخذ شكل الصنم"[2]. فيوسف تنكشف حقيقته عندما يظهر أمام الدكتور مراد، فمع قوته التي يدعيها إلا أنه يبدو في قمة الضعف عندما يبرز شخص أقوى منه.

لقد دفعت حالة الاغتراب بعض الشخصيات –في روايات الرزاز– إلى فقدان الإحساس بالذات بالرغم من حضورها، بمعنى أنها أصبحت تشعر بأنها لا شيء مجرد نكرة لا قيمة لها في الوجود؛ ففي رواية "جمعة القفاري" نلحظ جمعة يلازمه

---

[1] الرزاز، مؤنس: الأعمال الكاملة (1): 666.

[2] المصدرنفسه: 290–291.

الشعور بفقدان اتصاله مع الحياة والذات، فلم يعد باستطاعته التواصل معها "أنت لا تصدق أن الحياة تعاندني عن سابق تصور وتصميم على الرغم من كل محاولاتي لإبرام صلح مع نفسي ومعها"[1]. فجمعة فاقد الاتصال مع حياته وذاته رغم محاولته التأقلم معها، فلم يعد يحتمل ذاته والحياة التي يعيشها ويبدو أن اصطدامه بالحياة والمجتمع جعله يحمل شخصية متناقضة، تعيش حالة اغتراب بين الوعي واللاوعي؛ فالأولى تزيل الاغتراب عنده والثانية تقرره وتفرضه. ولعل هذه الحالات المتناقضة تصاعد من إثارة عنصر الدراما التي تعمل -كما يقول بريخيت- على إزالة الاغتراب حيث "تولد داخل المتفرج حالة من الوعي تجعله يشارك في الحدث الدرامي الممثل أمامه، مما ينتشله من عالم اللاوعي إلى عالم الوعي. ومن ثم ينفض عن نفسه الاغتراب مزيلاً؛ لأنه لو لم يشارك في الحدث الممثل أمامه لظل في لاوعيه، ومن ثم يدركه الاغتراب أو يظل على اغترابه إذا ما تملكه الاغتراب قبل أو بعد مشاهدته للحدث الممثل أمامه"[2]. فعيش جمعة بين حالة الوعي واللاوعي جعل شخصيته لا تقر على قرار ولا تثبت على حال، وتبقى أسيرة الغرابة. يقول فاضل الغلباوي عن جمعة: "جمعة القفاري شخص يصعب العيش معه. قد ترى في رفقته متعة، وقد تجد في الجلوس إليه مرة كل أسبوع راحة ... أما أن تعيش معه في نفس البيت، فإنها الكارثة عينها. ذلك أنه غريب الأطوار"[3]. ولعل مؤنساً عندما رسم هذه الشخصية أراد أن يصور الفرد المغترب في الأردن. يقول مؤنس الرزاز عن جمعة "جمعة ذلك الشخص الذي يعيش على هامش المجتمع في حالة اغتراب شديد، وهو في الوقت نفسه بطل لرواية، فلقد حاولت أن أصور هذه الشخصية في الأردن، وجمعة القفاري يمثل حالة الاغتراب في الأردن، ثمة فئة من الناس تعيش على هامش واقع البلد ولا تعرف الأردن المتحضر لديها بعمان الغربية، إنها تجهل عمان الشرقية، فمن هذه الفئة ثمة ضحايا وجمعة واحد من هذه الضحايا التي لم

---

[1] الرزاز: الاعمال الكاملة(2): 13.

[2] السيد: الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة: 13.

[3] الرزاز: الأعمال الكاملة (2): 31.

تستطع أن تكيف نفسها مع المحيط، إنه الصعلوك الذي لا يدري إن كان خرج على المجتمع بإرادته، أم أن المجتمع قد خلعه"[1].

جعل الاغتراب بعض الشخصيات تصل إلى حد الدخول في دائرة الهلوسة والهذيان، فنراها تتفوه بحديث لا يفهم، أقرب إلى الجنون منه إلى المعقول، ولعل ذلك بسبب اصطدامها بالواقع، والظروف التي عاشتها؛ فنلمح عناداً –مثلاً– يهذي بمنامه من شدة اصطدامه بالواقع اللامعقول "الأزمنة تخترق صفوف بعضها أحرف المساء فيرتطم النهار بالليل ويفنيان وأنهار في أنهار لا تنهار في النهار... ولا أتدفق... وعنّ لي أن أحلق في الفضاء فوقفت على الشرفة غير أن ما يبدو مثل مثقال أمسك بي، وطوح ... فإذا بي أطير على الأرض ... أتناهض متساناً على الأرض ثم السرير، قميصي على الأرض تحت النافذة المحطمة مخضب بالدم. ما فعلت يا ترى خلال رحلتي الجهنمية هذه إلى العوالم الخرافية؟ من كنت؟ لعلي قتلت ، لعلي تزوجت، لعلي شتمت أعز الناس إلى قلبي .. في غمرة هذيان الوهم ... زحفت إلى الحمام، في طريقي شاهدت المقاعد والمناضد منقلبة مائلة منحنية محطمة"[2]. فعناد كما يبدو من هذا الهذيان يعيش حالة نفسية غير مستقرة فهو مضطرب من الداخل يعيش في دوامة الخوف والفزع وعذاب الضمير، ولعل هذه الحالة تولدت من إحساسه بالفشل الذريع الذي كان ينتابه من تحوله من الحركة والنضال إلى خائن يلاحق المناضلين ورفاقه ليعمل على تصفيتهم، وهذا ما جعله أيضاً يشعر بالوحدة المطلقة رغم اتساع العالم وفساحته "فهو في حركة أحداث الرواية –منته متوقف. مستغرق في وحدته وغرفته، حتى أن الرواية توشك على الانتهاء ولما يخرج عناد من وكره هذا"[3]. فحالته هذه هي وليدة حالات التحول النفسي والروحي وكل أوراق روايته تعبر عن هذه الحالة. يقول مؤنس الرزاز: "هذه الأوراق التي قر قراري على أن أدفع بها إلى المطبعة هي أوراق كتبها

---

[1] عبد الخالق: الزمان/المكان/النص: 101.

[2] الرزاز: الأعمال الكاملة (1): 50–51.

[3] العبادي: مضامين الرواية الأردنية (1967–1990): 233.

صديقي عناد الشاهد وهو يعبر في حالات من التحولات والتنافر والانقلابات النفسية والروحية ... لا تنتهي ولن تنتهي إلا بموته"[1].

ومما سبق يتضح أنّ كثيراً من شخصيات الرزاز تعيش حالة اغتراب شديدة بسبب ظروف واقعها المرير وظروف اجتماعية وسياسية صعبة، ولعل رسم مثل هذه الشخصيات متصل اتصالاً وثيقاً بالمؤلف نفسه الذي لم ينفك عن الشعور بالاغتراب طوال حياته، فمؤنس –كما يتضح من سيرة حياته– عاش مغترباً ومات مغترباً؛ لأن الواقع السياسي العربي كان الهاجس المؤرق له دائماً فأول ما تجلى ذلك الهاجس باعتقال والده الرجل المناضل. يقول مؤنس عن حادث اعتقال والده: "اعتقال الأب 1957 ... أنا في السادسة من عمري، وأبي في عيني الساذجتين أقوى رجل في العالم. رأيت أبي، بطلي المقدس عاجزاً تماماً، حتى أنه لم يبد أي مقاومة ... شيء ما في أعماقي انكسر، أشجار السرو العملاقة الواثقة من نفسها بدت عاجزة قابلة للإذلال"[2]. فهذه الحادث انعكست سلباً على مؤنس فوالده، الذي كان مثله الأعلى في الشموخ والقوة بدا مكسوراً أمام عينيه عند اعتقاله، والمؤكد أن إحساسه بهذه الفاجعة كان بداية شعوره بالاغتراب لأن شعوره بالقوة والمتانة أخذ ينهار، فمؤنس شعر أنه عاجز تماماً كوالده الذي تجلى اغترابه باعتقاله بسبب رفضه للقيود والأنظمة القامعة لحريات التعبير، واشتد اغتراب مؤنس أيضاً بسبب أحداث أخرى كانقلاب الرفاق على والده في العراق، والإقامة الجبرية التي فرضت على والده أيضاً[3]. وكل هذه الظروف والأسباب كانت امتداداً لرؤيته المتصلة بالواقع العربي الفاقد للحرية والمليء بالخلافات والنزاعات والمرغم على الخضوع للسلطات الحاكمة.

المرأة

للمرأة مكانة مهمة في المجتمع لا يمكن إغفالها، فهي الأساس الذي يقوم عليه المجتمع، وعلاقة الرجل بالمرأة هي التي توجد المجتمع وتحقق كيانه فهي "وسيلة

---

[1] الرزاز: الأعمال الكاملة (1): 7.

[2] الرزاز: سيرة جوانية: من كتاب الاعترافات: 169.

[3] انظر: المرجع نفسه: 168.

الاتصال البيولوجي والاجتماعي بين الأجيال. بمعنى أن التوالد لاستمرار الأجيال لا يتحقق بدون اهتمام كائنين لا غنى لأحدهما عن الآخر وهما الرجل والمرأة"[1].

إن المجتمعات في العالم على اختلاف أفكارها ومذاهبها تعددت في نظرتها إلى المرأة، فكل مجتمع له نظرة خاصة للمرأة؛ فالنظام الرأسمالي مثلاً ينظر إلى المرأة نظرة تختلف عن الاشتراكية، وهذا طبيعي بسبب الاختلاف بين طبيعة المجتمعين[2]. فكان بعضها يرفع من شأنها وبعضها الآخر يحط من شأنها إلى درجة أن ينظر إليها على أنها مجرد سلعة تباع وتشترى، وكل ذلك تابع لأحكام المجتمع "فالمرأة تخضع في تطورها وتغيرها بأمانة وصدق إلى الأوامر الصادرة إليها من المجتمع"[3]؛ لأن المجتمع هو الذي يحدد وجهة النظر إليها بظروفه وفكره وعاداته وطقوس أفراده. والحق أن أكثر مجتمع رفع من شأن المرأة وأولاها من الاهتمام ما جعلها ترتفع من مستوى الإذلال والعبودية والوأد الذي كانت تتعرض إليه هو المجتمع الإسلامي، فالدين الإسلامي هو الذي دعا إلى إكرامها مبدداً بذلك نظرة كل المجتمعات التي حطت من شأنها وحرمتها من حقوقها.

يبدو أن المرأة عالم في خارجها وداخلها وهي بحاجة مستمرة إلى بحث وكشف، فعالمها واسع ممتدد وجوانبها وأدوارها كبيرة في المجتمع "وبالرغم من الاهتمام الكبير، الذي حظيت به المرأة منذ العهود القديمة حتى يومنا هذا، فإنها ستظل فيما نعتقد –مجالاً مفتوحاً للكتابة والإبداع، لكونها تحتمل قراءات ذات مستويات متعددة"[4].

حظيت شخصية المرأة باهتمام كثير من الروائيين، فكان بعضهم يجعلها مرتكز روايته ويهدف من خلالها إلى معالجة قضية من قضاياها، وبعضهم الآخر يتضمنها في روايته، ليكشف عن أهمية دورها المساعد في الحياة، فأغلب الروائيين يؤكدون أنها تشكل عنصراً مهماً في العمل الروائي "حتى أننا أصبحنا نلمح وجهة

---

[1] عبد الباقي، زيدان: المرأة بين الدين والمجتمع: سلسلة الثقافة الاجتماعية الدينية للشباب، النهضة المصرية، القاهرة، 1977: 15.

[2] انظر: الظاهر، أحمد: المرأة العربية، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، 1987: 25–37.

[3] اليافي، نعيم: وضع المرأة بين الضبط الاجتماعي والتطور، د.ن، د.م، 1984: 7.

[4] افرفار، علي: صورة المرأة بين المنظور الديني والشعبي والعلماني، دار الطليعة، بيروت، 1996: 5.

نظر المجتمع إلى المرأة في علاقاته اليومية، منعكسة إلى درجة بعيدة في وعي المؤلف، ومن ثم في تعامله مع المرأة كموضوع أدبي"[1].

ومن خلال قراءات روايات الرزاز: نلمح أن المرأة قد احتلت مساحة واسعة وقد ظهرت بصور مختلفة نستطيع طرحها على النحو الآتي:

أ. المرأة: الزوجة

ب. المرأة: الحبيبة

ج. المرأة: الخادمة

أ. المرأة: الزوجة

احتلت الزوجة مكانة كبيرة في روايات الرزاز، فأظهر الرزاز مقدرتها ومشاركتها في الحياة، فجعل لها مكانة مرموقة تسهم مع الرجل وتشاركه في اتخاذ القرارات، وقادرة على المشاركة في العمل النضالي والحزبي، فهي صاحبة وعي وثقافة بكل ما يدور حولها؛ ففي رواية "أحياء في البحر الميت" نلحظ زوجة عناد على درجة عالية من الوعي السياسي وظهر ذلك من خلال حوارها المتكرر مع زوجها، فنراها تناقش زوجها موقف المناضلين وبعض مسائل العصبة التي كان ينتمي إليها[2]. كما أن هذه الزوجة كانت دائمة التوق في المحافظة على أسرتها فكانت ترى أن تماسك أسرتها هو الأساس والجوهر الذي يبنى عليه كل شيء في حياتها، وأنه مهما حصل من مشاكل فلن يؤثر عليها أو يقوض من عزيمتها "كنت أقول دائماً أن الجوهر يكمن في مناعة جبهتنا الداخلية: الأسرة. ما دامت جبهتنا الداخلية متماسكة. ما دام كهفنا الخاص. ملاذنا الشخصي متماسكاً، فلن نأبه لانهيار العالم الخارجي على رؤوسنا"[3].

وفي رواية "اعترافات كاتم صوت" أخذت المرأة صورة متحولة؛ فنلحظ زوجة الدكتور مراد تحولت من امرأة مناضلة مساندة لزوجها الثوري إلى امرأة

---

[1] رضوان: النموذج: 123.

[2] انظر: الرزاز: الأعمال الكاملة (1): 336-349.

[3] الرزاز: المصدر نفسه: 273.

معادية للنضال وفكرته، ولعل الرزاز قصد من تحول هذه الشخصية أن يبين أثر القمع على نفسية المقموع، فبالرغم من أن المرأة في بداية الأمر كانت تشجع زوجها على النضال والمقاومة وتقف إلى جانبه إلا أنها عندما سمعت بمقتل ابنها فقدت توازنها ولم تستطع الاحتمال، فتحولت عن موقفها الأول إلى هذا الموقف.

لقد كانت الزوجة في بعض روايات الرزاز تأخذ دلالات رمزية موحية، يرمز الرزاز من خلالها إلى أهداف كامنة في ذاته، فنحن نلحظ في رواية "متاهة الإعراب" أن الرزاز يرمز من خلال صورة زوجة حسنين "بلقيس" إلى واقع الأمة العربية المهشم وغير المعقول "أنا التي هرولت نحو الهاوية قبل حزيران، وطرت نحو الأفق بعد حزيران، فوق سحاب الوعي والمعرفة، ثم هدرت النفط مثل الطوفان .. فغرقتُ في الأزياء وفردوس "ديزني لاند". ثم عدت إلى سكينة الإيمان"[1]. ويبدو أن ارتباط بلقيس بحسنين لم ينهِ مشكلتها وآلامها الكبيرة بل صاعد منها وزادها اشتعالاً لأن مشكلتها وآلامها هي آلام أمة "يا حسنين. يا دليلي نحو الخلاص من متاهة الشمس وبردها وعتمها وعينها الراصدة ... أعطيك كرمتي، لآخذ منك اليأس الخالص، اليأس الصرف، اليأس المقدس حيث لا مخرج، ولا رجوع، ولا باب"[2]. فالخلاص بالنسبة إليها أصبح مستحيلاً لذلك راحت تعكف على الخمر لتبقى بعيدة عن عالم الواقع الذي لم تعد تحتمله "أنا مؤمنة تقريباً. أنا متمردة إلى حد ما. أنا محافظة تقريباً أنا مجنونة بمعنى أو بآخر. أنا مدمنة خمرة مائة بالمائة"[3]. فالحالة التي تعيشها بلقيس أفقدتها القدرة على تحديد حقيقة شخصيتها فلم تعد تعرف هل هي مؤمنة أو متمردة أو محافظة أو مجنونة.

في رواية "الشظايا والفسيفساء" تأتي صورة الزوجة لتعمق مدى مأساة الشخصية الرئيسية في الرواية وتجعلها منهارة تصل إلى حد الانتحار؛ فنلحظ سميرة تهجر زوجها عبد الكريم إبراهيم المتيم بحبها، وعندما يحاول عبد الكريم الطلب منها العودة إليه ترفض ذلك وتبقى أبوابها مغلقة أمامه لا يستطيع الوصول إليها؛ مما

---

[1] الرزاز: الاعمال الكاملة(1): 688.

[2] المصدر نفسه: 685.

[3] المصدر نفسه: 676.

يورثه ذلك مزيداً من الحزن والأسى، ويحاول عبد الكريم أن يسلي نفسه بانشغاله بالعمل الحزبي، وأحياناً بالذهاب إلى المتصوفين لإتّباع دروشتهم كما فعل ابن المناضل الماركسي في عدن فعبد الكريم أشاح بوجه عن لحية ماركس وأطلق لحية شبيهة بلحية الخميني "أغثني ... يا طاهر ... يا باطن ... أغثني"[1]. فزوجته بدل من أن تكون مصدر سعادة له كانت مصدر شقاء وتعاسة، وهذا ما نراه في شخصية لارا زوجة جمال التي كان يأمل أن تساعده على الخروج من حالة الملل التي لازمت شعوره بالموت ولكنها لم تورثه بزواجها إلا التعاسة والفشل الذريع فلم يكد يمضي معها ليلتين في شهر العسل في باريس حتى عاد إلى أرض الوطن دون أن يحقق الاتصال معها. أما زوجة جمال الأولى "فاطمة" فهي بماهيتها إشارة إلى الوضع الاجتماعي في الأوساط الثرية، فتبدو فاطمة بالرغم من اجتماعيتها وغناها ومركزها الاجتماعي "أنها عضو في ثلاث جميعات خيرية وهي لا تحتل موقع عضو مادي في هذه الجمعيات معاذ الله! إنها عضو في الهيئة الإدارية بجمعيتين ورئيسة الجمعية الثالثة"[2]. إلا أنها جامدة غير متطورة ولا تملك القدرة على التغيير فلا تملك سوى أن تكون "منهمكة في قراءة المجلات الأنيقة"[3]. فهي فاقدة لكل معنى الحيوية في زواجها حتى إنه لا فرق بينها وبين أي شيء من أشياء زوجها "ما الفرق بين حقيبته وزوجته؟"[4]. ففاطمة لا تعير زوجها أي اهتمام، فهي دائمة الانشغال بأمور أخرى حتى عندما عاد من السفر لم نلحظ تغيراً في موقفها: "لم تلتفت. ظلت نظراتها معلقة على صفحة المجلة، قلبت شفتها السفلى ثم رفعت ساقيها وضمتها تحت عجيزتها وقالت إنها لم تتوقع هدايا، ورمقته بنظرة سريعة مجاملة، ثم تصنعت ابتسامة على شفتيها، ورفعت إصبعها إلى لسانها قبلته كي تقلب صفحة المجلة بيسر. وعادت تطالع"[5]. ولعل سلوك هذه المرأة يؤكد أن الرزاز أراد أن

---

[1] الرزاز: الاعمال الكاملة (2): 592.

[2] المصدر نفسه: 1055.

[3] المصدر نفسه: 1095.

[4] المصدر نفسه: 1095.

[5] المصدر نفسه: 1095.

يكشف عن حالة المرأة في الطبقات البرجوازية، فطبيعة المرأة هناك غالباً ما تكون منشغلة عن الزوج بأمور شكلية واجتماعية تسهم في سد فراغها.

ب. المرأة: الحبيبة

ينطلق الرزاز في تشكيل الحب بين شخصيات روايته من رؤية خاصة به، مفادها أن علاقة الحب بين الحبيب والحبيبة لا يمكن أن تكون متساوية بل يمكن وجودها، ولكن بنسب غير متساوية وهو يؤمن بالحب من طرف واحد. يقول في محاورة له مع هاشم غرايبة: "الحب بين طرفين لا يكون متساوياً أبداً، ونحن لا نتحدث عن ميزان البقال... نتكلم عن بشر أحياء لهم نفوس عصية على القيام والتقويم، مطواعة للتخمين والتخيل، لقد وصف العرب الحب بعشرات الأسماء تتدرج من المودة إلى الهيام ... آمنت عبر رحلتي الطويلة بأن الحب بين طرفين موجود، ولكنه لا يمكن أن يكون متساوياً"[1]. والرزاز يرتاح للحب من طرف واحد سواء أكان عاشقاً أم معشوقاً، ولكن مزاجه يتغير عندما يصطدم بالحرية، فأحياناً يميل إلى التوازي مع الحب حيث يقدم تنازلات على حساب حريته الشخصية، وأحياناً أخرى يميل إلى تقديس الحرية على حساب الحب. يقول: "الحب بين طرفين يحتاج إلى تنازلات من الطرفين والتزامات، وتبعات، وقيود، ومسؤوليات، وهذا يقودك إلى فقدان جزء كبير من حريتك الشخصية، لذلك يميل مزاجي المتقلب إلى النظر إلى الحب وكأنه يليق بالتوازي مع الحرية ويستحق بعض التنازلات، وأحياناً يميل مزاجي إلى العكس، إلى تقديس الحرية، فأرى أن الحرية أعظم من الحب، وبما أنه لا غنى عن الحب ألجأ إلى الحب من طرف واحد، فأعفي حبيبتي من أي التزام حيال مشاعري الخاصة"[2].

ولما كانت الجوانية هي المسيطرة على الرزاز فإن الحب أخذ يلبس ثوبها في رواياته، والرؤية التي انطلق منها الرزاز في هذا المضمار سيطرت على طبيعة العلاقات الغرامية بين شخصياته؛ ففي رواية "مذكرات ديناصور" تبدو زهرة

---

[1] منيف، عبد الرحمن وآخرون: هاملت عربي: مؤنس الرزاز: 25.

[2] المصدرنفسه: 26.

بصورة العاشقة للديناصور وهي مستعدة أن تفعل أي شيء من أجله ومتمسكة به حتى النهاية "لن أهجرك، حتى لو هجرت نفسك، حتى لو هجرت جسدك، أو هاجر هو منك وعنك"[1]. ولعلَّ حبّ زهرة للديناصور مصدره الجوانية المتصلة بالفخر رغم أساها. تقول زهرة: "نعم أحببت ومض الضحية في عينيك، لكن أي ضحية؟ كاذبة أنا إذا زعمت أنني أبغض الانتصار والمنتصر. لكنني أفضل الضحية التراجيدية. المقاتل الذي يعرف مسبقاً أن الأقدار أقوى منه ... لكنه يكره ولا يحجم. نعم ... أفضل الضحية المضرجة بالكبرياء، على المنتصر المجلل بالغطرسة"[2]. ولكن مع كل هذا الحب فإنّ الديناصور لا يكاد يحس بوجودها أو يصغي إليها فهي مجرد طيف في نظره. تقول زهرة: "لعلي مجرد طيف في حياته: لعله يرى "زهرة" الأصلية في الحلم، ولا يرى من "زهرة" الواقعية المحسوسة اليومية سوى طيف؟ لعله يجد العالم البديل، المنبعث من ركام هياكله وحطام معابده"[3]. ولعل رسم هذه العلاقة من طرف واحد يؤكد رغبة مؤنس وميله بأن يكون الحب أحادي الطرف. يقول مؤنس: "بالنسبة لمقياس رختر عندي فإنه يرتاح للحب من طرف واحد. سواء كنت عاشقاً أو معشوقاً"[4].

وفي رواية "سلطان النوم وزرقاء اليمامة" نلحظ رؤية الرزاز القائمة على عدم إمكانية تساوي الحب بين الطرفين تتجلى من خلال علاقة روميو وجولييت، فبالرغم من إخلاصهما لرابطة الحب بينهما إلا أنهما لا يستطيعان اللقاء للزواج ويظل لقاؤهما وهماً لا يمكن تحقيقه. يقول روميو متوجعاً: "نحن لم نجد بعد موجة مشتركة، رادار جسدي يبث على موجة مختلفة عن موجة رادار جسدك على عكس قلبينا، فهما، يبثان على موجة واحدة"[5].

لا نبالغ إذا قلنا إنَّ صورة الحبيبة وغرامها ما هي إلا أداة أراد الرزاز من خلالها أن يبرهن على رؤيته لمفهوم الحب بين طرفين والتي تتلخص في أن وجود

---

[1] الرزاز، مؤنس: الأعمال الكاملة (2): 332.

[2] المصدر نفسه: 334.

[3] المصدر نفسه: 350.

[4] منيف الرزاز: هاملت عربي: مؤنس الرزاز: 25–26.

[5] الرزاز: الأعمال الكاملة (2): 815.

التساوي المطلق في مشاعر الحب بين طرفين أمر مستحيل لا يمكن وجوده، فأغلب علاقات الحب في روايات الرزاز كان مصيرها الفشل، وكانت تنتهي نهاية تراجيدية محزنة، فبعد الحبيبة عن الحبيب كان يترك في نفس الحبيب موجة من الأزمات النفسية المستمرة، وموجة من الإحباطات التي كانت تؤدي إلى اضطراب في شخصيته وسلوكه.

إن هجر الحبيبة لحبيبها في روايات الرزاز قد يكون سببه اضطراباً وخللاً في سلوك وعواطف الحبيب؛ مما يجعل سلوك الحبيب منفّراً فتضطر أحياناً لرفض الزواج منه أو هجره والابتعاد عنه؛ ففي رواية "حين تستيقظ الأحلام"، نلحظ حبيب هبة شخصية مأزومة، تعاني من خلل سلوكيّ جعلها تميل إلى الانطوائية وعدم مشاركة الآخرين، ولعل هذا الخلل السلوكي في شخصية الحبيب هو الذي حال دون زواجه بهبة، ففي اعترافه لإبراهيم يكشف لنا عن هذه العلة[1]:

-اعترفت لإبراهيم بأنني أجد قصوراً -أحياناً- في تفسير ما يقع لي من أحداث، فقال إبراهيم إن المسألة واضحة مثل الشمس ولا تحتاج إلى عبقرية قال وهو ينفث سيجارته وكأنه حكيم زمانه:

-أنت شخص انطوائي. كنت وما تزال.

سألته:

-يعني لو لم أكن انطوائياً لتزوجتها؟

كما أن هذا الخلل الذي يلازم حبيب هبة تؤكده والدته وترى أنه بحاجة إلى التخلص منه بمشاركة الأصدقاء: "أمي تقول إنني بحاجة إلى أصدقاء يؤنسون وحدتي"[2]. وفي رواية "جمعة القفاري" نلحظ جمعة حبيب وداد تجتاحه موجة من الأزمات النفسية المتصلة "عندي اكتئاب وإدمان وأرق ونقص مروع في القدرة على التأقلم والتكيف وصعوبة في "إنتاج" الأصدقاء وكسر في التعبير عن الذات، وزكام متصل، وشعور غامض بالخطر، وإحساس بأن شبح الموت يحوم حولي"[3]. ولقد

---

[1] الرزاز: الاعمال الكاملة(2): 937.

[2] المصدر نفسه: 935.

[3] المصدر نفسه: 21.

انعكس هذا الخلل على علاقته بوداد، فنراها دائمة الشكوى من طبيعته وسلوكه، ونلحظها تتهمه بأنه يعيش في الوهم "أنت تعيش الوهم لا الحياة، تسمع عن الحياة وتقرأ أحياناً، ولكنك لا تعيشها ولا تبصرها"[1]. وكل ذلك يؤكد لنا أن اضطراب شخصيات العشاق كان يؤثر سلباً على موقف الحبيبة تجاه حبيبها ويصاعد أحياناً من حدة الموقف بينهما.

ج. المرأة: الخادمة

تعددت أدوار المرأة الخادمة في روايات الرزاز، فأحياناً نلحظ دورها يقتصر على الاهتمام بشؤون المنزل وتدبير أموره، ولا تخرج عن دورها هذا كما في رواية "حين تستيقظ الأحلام" الذي نجد فيه الخادمة السيرلانكية يقتصر واجبها على خدمة الأسرة التي تعمل عندها، فواجبها في المنزل لم يتعد الاهتمام بنظافته وإعداد الطعام وتدبير شؤونه[2]. وأحياناً أخرى لا يقتصر دورها على خدمة المنزل وشؤونه فقط بل يتعدى ذلك لتصبح الخادمة تشارك أفراد الأسرة أو العائلة التي تعمل عندهم أحاديثهم ومتابعة شؤونهم الاجتماعية، ومراقبة سلوك أفراد العائلة فكان البعض يخاف من أي سلوك يفعله خوفاً من مراقبتها له: "سكب لي كأساً من النبيذ فرددته وقلت لا أشربها، كانت عيناه تبرقان، وقال إنني أخاف أم يوسف .. دخن سيجارة وهو يتكئ على الحائط وقال إني أخاف أن تقول أم يوسف للناس إنني شربت كأس نبيذ"[3]. فمراد في رواية "اعترافات كاتم صوت" أحد أفراد العائلة التي تعمل عندهم أم يوسف دائم الشعور بإمكانية مراقبة أم يوسف له. كما أن الخادمة نفسها تقوم بدور الكشف عن ماضي ابنها يوسف (الشخصية الرئيسية في الرواية) فتكشف عن طبيعته ونفسيته أمام الصغيرة وهي بذلك تحاول التخفيف عن نفسها حدة التفكير بابنها الذي يؤرقها بسلوكه وطبيعته: "أم يوسف تجلس إلى الطاولة في المطبخ، تدعوني لتناول القهوة معها. تحكي كعادتها عن ابنها يوسف. فيتخذ وجهها هيئة

---

[1] الرزاز: الاعمال الكاملة (1): 83.

[2] انظر: المصدر نفسه: 987-991.

[3] المصدر نفسه: 456.

الفجيعة. تقول: إنه قال لها إنه قتل ثلاثة وإنه قتل الثالث لأنه يحب والده، تصوري يا حبيبتي. الولد راح. ضاع. حلت في جسمه روح الجن، إنه مسكون ويقول أنا السبب، لماذا؟ لأنني كنت أحمله معي إلى بيت مخدومي الجديد. ولأنه كان يرى في غرفتنا أحلاماً مرعبة. لا حول ولا قوة إلا بالله"[1]. فأم يوسف تشعر في داخلها بالخطيئة وأنها السبب الأكبر الذي جعل يوسف يصل إلى هذه المرحلة من الانحراف وهذا الشعور تحاول تفريغه عن طريق أسلوب البوح للصغيرة.

نلحظ أحياناً الخادمة تأخذ صورة المؤمس التي تمارس الجنس مع صديقها دون احترام للبيت الذي تعمل فيه؛ ففي رواية "الذاكرة المستباحة" يستطيع أبو منقذ أن يكشف عن الرذيلة التي تمارس في منزله، ولكنه لا يستطيع الاتصال بالشرطة خوفاً من أن ينتقم الشاب الذي يمارس معها منه "الشيخ يتكلف النوم، ويراقب من كمينه الخفي في عتمة غرفته، عيناه تطلان من تحت غطاء السرير. يرى فستان الخادمة، ولا يرى رأسها. ويلمح يد ذكر تعبث بالفستان، ثم تختفي تنتقل الخطوات ووقعها السري من مدخل البيت إلى الصالة. يصغي الشيخ إلى الهمس ... يفكر للمرة الألف بالاتصال بالشرطة. لكنه يخاف انتقام رجل من "منقذ" لعله مجرم محترف خريج سجون"[2]. فالخادمة آريا في الرواية لم يكن لها أي طموح وإنما يقتصر دورها على العمل وممارسة البغاء لإشباع الرغبة وتحقيق الشهوة، ولا غرابة في ذلك؛ لأنها امرأة أجنبية، وأنت تعمل كخادمة من أجل كسب المال.

الحزبي

وهو الشخصية التي تتصل اتصالاً مباشراً بالسياسة وتكون ذات وعي وحضور مميز في نشاطها وانتمائها للفكر والمبدأ وقد تجلى هذا النمط بشكل بارز في روايات الرزاز ولا ضير في ذلك، فمؤنس كما أشرنا سابقاً انخرط في الصفوف السياسية كما انخرط والده الذي كان أحد الأقطاب الرئيسين في قيادة الحزب، والذي كاد أن يقتل لولا تحذير زميله صلاح البيطار. يقول مؤنس: "فجر يوم 23 شباط،

---

[1] الرزاز، مؤنس :الاعمال الكاملة(1): 458-459.

[2] المصدر نفسه:215-216.

1966 في دمشق، وكنت في الرابعة عشرة من عمري، انتفضت في سريري إذ أيقظتني عاصفة من زخات الرصاص تخللها قصف عنيف... أدركت أن ثمة انقلاباً عسكرياً، رأيت أبي ينهض بخفة وأمي تصرخ وهي تغالب فزعها: منيف. شو هذا؟ وسألته أنا: مين؟ الشيوعيين وإلا الناصريين؟ همس أبي –الأمين العام للقيادة القومية لحزب البعث الحاكم في سوريا– في مختنق هدول أعمامك ... ثم رن الهاتف فإذا رئيس الوزراء؟ صلاح البيطار يقول لأبي: دكتور ... اهرب واختف أنت هلّق رمز شرعية قيادة الحزب المنتخبة في المؤتمر القومي الثامن"[1]. ويبدو أن هذه الحادثة تؤكد منهج حياة والده واندماجه في العمل الحزبي ولعل ثقافة الأب واتجاهه كانتا المؤثر الأول في مسيرة مؤنس ورؤيته وموقفه من المجتمع والواقع، فأغلب رواياته كانت تحظى باتجاه سياسي وحزبي، وكانت تحمل رؤيته تجاه الواقع السياسي الذي يعيشه الوطن العربي، ففي شخصياته الحزبية نرى أن الحزبي النزيه الذي يسعى لصالح الوطن والأمة كان مقموعاً على جميع الأصعدة، والسلطة كانت تمارس القمع ضد كل الأحزاب المضادة لها، تمارس قمعها بكل أجهزتها وأدواتها القمعية مثل السجن والتعذيب والتحقيق التعسفي لمنع حرية الأحزاب ومصادرة فكرها وحريتها؛ ففي رواية "أحياء في البحر الميت"، نلحظ "مثقال" الرجل الحزبي يفصل من الجامعة وليس بينه وبين سنة التخرج سوى سنة واحدة فقط نتيجة أفكاره الحزبية التي تؤيد فكرة الحرية في الوطن، ولم تكتف السلطة بحرمانه من الجامعة بل تعدى الأمر بها لتفصله من عمله وتحجز جواز سفره وتضع اسمه في القائمة السوداء في المطار والميناء[2]. ويبدو أن ما يتعرض له مثقال يتعرض له عناد المخلص لأفكار الحزب الوطني، فنراه يتعرض للتعذيب والإهانة بكل أنواعها ابتداءً بالإهمال والإزدراء من قبل الأجهزة الأمنية للسلطة في مسقط رأسه ثم مراقبته في كل مكان حتى وهو ذاهب إلى المطار فتفتش حقائبه وتبعثرها على الأرض إمعاناً في إهانته وإذلاله أمام الناس ثم ركله بالأحذية الثقيلة على مؤخرته[3]. وكذلك نجد مريم المرتبطة بالعمل

---

[1] الرزاز: سيرة جوانية: 169.

[2] انظر: الرزاز: الأعمال الكاملة (1): 118، 152–158، 199.

[3] انظر:المصدر نفسه: (26، 42، 135، 129، 182).

الحزبي المناضل تتعرض للتعذيب والاغتصاب من قبل الرائد[1] الذي يعد الأداة الطيعة بيد السلطة.

اللافت، أنَّ المؤسسة الحزبية نفسها قد تتحول إلى سلطة قامعة تمارس تعذيب أبنائها وتمارس عليهم كل أنواع القمع والإذلال، ففي رواية "اعترافات كاتم صوت" نجد الدكتور "مراد" وزوجته وابنته يقعون فريسة قمع المؤسسة الحزبية نفسها الذي انتمى إليها رب الأسرة الدكتور مراد، فرفاقه في الحزب انقلبوا عليه ووضعوه هو وأسرته تحت الإقامة الجبرية حتى أصبح مصادراً مستلباً مجرداً من أبسط حقوقه الإنسانية، فالصغيرة بنت الدكتور مراد كانت لا تصدق أن رفيق أبيها بالحزب يعمل على قمع أسرتها ووضعهم تحت الإقامة الجبرية، وعندما أدركت ذلك بالنهاية انهارت تبكي "قالت لا بد أن يكون ثمة سوء تفاهم، لا يمكن أن يوافق "عمو" على وضعنا في الإقامة الجبرية. لم أقل لصغيرتي لا تتصلى. أمها رنت بعينين تدور فيهما الجرأة دوراناً متصلاً. قال لها سكرتير مكتبه إنه مسافر في المساء رأته على شاشة التلفاز كان يفتح أحد المشاريع الضخمة الجديدة. هتفت بسذاجة:

-عاد من السفر.

وهرعت إلى الهاتف، اتصلت. جاءها صوت السكرتير منقبضاً:

-مسافر

-طيب دعني أحكي مع ابنته. صديقتي.

-مسافر

ثم انقطع الخط.

انهارت على الكنبة، وراحت تبكي، وكانت تضع نظارة سوداء، والليل يقرع جدران الأفق"[2].

فخيانة الرفيق واضحة والقمع السياسي القائم امتد لا ليصل إلى السلطة فقط بل امتد ليصل أفراد الحزب المشتركين في الهم الوطني الأمر الذي قاد إلى تلاشي فكرة الثورة من أساسها وقطع علاقتها بالجماهير التي ادعت أنها قامت من أجلهم،

---

[1] انظر: الرزاز الاعمال الكاملة(1): 21، 68.

[2] المصدر نفسه: 234-235.

بما يقدم مشهداً سافراً لتحولات الحزب أو السلطة وتنامي القمع في أحشائه وتوالد أدواته وتزايد سطوته[1].

يزداد الإحساس بقسوة قمع رفاق الحزب الذي كان فيه الدكتور مراد ليصل بهم الأمر إلى التدخل بكل خصوصيات أسرته وتفاصيل حياته دون احترام لرفقتهم السابقة في الحزب، فهؤلاء الرفاق جعلوا أسرة الدكتور دائمة الشعور بالذل والقمع المتصل بالضعف والاستسلام بسبب الحصار الذي فرضوه عليهم: "أبي يقف خلف الواجهة الزجاجية لبيتنا. يحدق إلى تلك النبتة الغريبة التي يسمونها المجنونة. يقول دون أن يلتفت –متى ستنمو فتغطي هذا الزجاج العاري؟

... يسمونها أحياناً "جهنمية" ... عيون الحرس فوق السور تحدق إلينا تخترق هذه الجدران الزجاجية، ونحن –أنا وأمي وأبي– نحاول مثل لصوص سلطت أضواء باهرة عليهم بغتة، أن نختفي وراء باب، نتوارى خلف جدران داخل يجلل عري هذا البيت الزجاجي المستباح بالعيون المبحلقة ... أحس بالعراء حتى خواطري ... أحسها عارية مستباحة"[2]. فكل هذا الإحساس الذي ينتاب الصغيرة ابنة الدكتور مراد يدل على مدى قمع أفراد الحزب لرفيقهم الدكتور. فالحزب أصبح كالسلطة الظالمة التي تمارس شتى أنواع التعذيب والمراقبة والتجسس، فأجهزة التنصت والتجسس موجودة في كل مكان لتراقب الأسرة وكل خصوصية حياتها ولا تكف عن ملاحقة أفرادها باستمرار "أعتقد أنهم زرعوا أجهزة تصوير سرية في البيت. لقد صادروا "الخصوصية" من حياتنا. صادروها تماماً. كأننا نعيش في عراء مسرح. المتفرجون هناك في ظلام الصالة يحدقون إلينا، يسمعون أنفاسنا"[3]. ويتجاوز الأمر برفاق الحزب إلى أن يعمدوا إلى مصادرة الحرية والكلمة ومصادرة كل ما يختص بماضي الأسرة وحاضرها ومستقبلها بحيث لا يبقى لها شيء: "انتشر الرجال في البيت، صادروا المخطوطة، ثم الكتب والأقلام والدفاتر وأوراقاً بيضاء، وأشرطة

---

[1] انظر: صالح، فخري: عن تجربة مؤنس الرزاز الروائية وأطروحة الأنهيار. [كتاب عام على الرحيل: سنوية مؤنس الرزاز]، منشورات وزارة الثقافة، عمان: 2004: 44.

[2] الرزاز، مؤنس: الأعمال الكاملة (1): 251.

[3] المصدر نفسه: 238.

تسجيل ... ثم آلة التسجيل نفسها، صادروا كل ما له علاقة بالكلمة واللغة حتى أقلام الرصاص ... سعى الملازم إلى غرفة المكتبة ... ثم التفت نحوي، وقال بصوت محايد لا يخلو من نبرة ضجر: البوم صور لو سمحتم .. إنهم يصادرون ذاكرتنا ... ماضينا –رمق الختيار الملازم بنظرة طويلة متفكرة ثم فكر في أنهم لا يريدون مصادرة الماضي بل، المستقبل"[1]. فالرفاق والحزب أصبحوا تماماً كالسلطة في قمعها واستبدادها تمارس شتى أنواع السيطرة والتحكم ومصادرة أملاك كل من تراه يخرج عن طوعها وتشدد الخناق عليه.

وقد يتحول الحزبي النزيه إلى أداة قمع بين السلطة كما في رواية "أحياء في البحر الميت" التي أشرنا إليها؛ فعناد الشاهد يتحول فيها إلى أداة قمع بيد السلطة يعمل على قمع أعضاء الحزب الذي كان ينتمي إليه وكان للرائد الدور الأكبر في تحويله، فنرى الرائد يفكر كيف يطوع عناداً لسلطته، ويجعله أداة في يده، فأخذ يمارس مخططه الهادف إلى قذف الرعب في قلب عناد ثم تطويعه. يقول الرائد: "قلت لنفسي ينبغي تطويع عناد هذا وإلا غضب عليه عبد الحميد، فحملت عليه منقذاً مخططي ... كنت واثقاً من نجاح خطتي. فأنا رجل الحياة أدعوها فتجيب ومدجن الضواري آمرها فتطيع. ونجحت الخطوة الأولى. أنهمر الرصاص على سيارته. فأذعن لإلحاحي أحاطته رجال الحماية والأمن. وكان رجالي بارعين في تسديد الإصابات فوقه وتحته وحوله دون جسده، استنبت غريزة الخوف فيه، وأدور حول اللغم. فأفخخه وأزرعه"[2]. فالرائد يكشف لنا كيف أنه استطاع استدراج عناد إلى صفّه، ويبين أن إرهابه هو الطريق الأمثل لتطويعه؛ فالرائد شخصية سلبية تلاحق الحزبيين الشرفاء لتطويعهم أو القضاء عليهم، ونراه يعمد إلى قذف مريم بتهم أخلاقية لتحطيم نظرة عناد إلى القيم والمقدسات، وبالتالي التأثير عليه وجذبه نحو الرضوخ لأوامر السلطة. يقول الرائد: "أمرت باعتقال مريم صاحبته. جاء يتواسط كما توقعت ... استنكرتها بقوة فاقت عنف إنكاره، واستدعيت ضابطاً وصفعته أمام عناد. وصرخت افرجوا عنها فوراً. وقبل أن يغادر مكتبي. دلف ضابط آخر يحمل

---

[1] الرزاز: الاعمال الكاملة(1): 316–317.

[2] المصدر نفسه: 91.

ملفاً ضخماً. فرده أمامي –كما رسمت تماماً– فإذا بصور لمريم وهي عارية تضاجع شخصاً ما تحت صورة لينين. وصورة أخرى عن رسالة بخط يدها تشتم فيها الريس. وتتهمه بالشوفينية، وتصف عبد الحميد بإيفان الرهيب. وتقول عن عناد – وهنا لب الموضوع إنه أحمق ساذج وأن استغلاله واستثماره لصالح أغراضنا بات مضموناً. لأنني أوقعته، بيسر، في شركي"[1]. فالرائد يختلق كل هذه الأكاذيب من أجل بث روح الحنق في نفس عناد على مريم، وبالتالي جعله يكره رفيقته في الحزب القومي مما سيدفعه إلى ترك الحزب والرضوخ إلى سلطة الرائد.

في رواية "الشظايا والفسيفساء" نلمح التآمر والقبض على كل من يخالف قواعد الحزب التعسفية القائمة على العجرفة والتكبر؛ فنلحظ في هذه الرواية رفاق عبد الكريم إبراهيم الأربعة يقتادونه قصراً إلى الحزب لإجباره على السير على نهجهم. يقول عبد الكريم: "سمعت طرقات قوية على الباب، ترددت، تلكأت. لم يطرق بأبي أحد منذ شهر، باستثناء جابي الكهرباء. قمت متثاقلاً، كنت أشاهد فيلم فيديو سخيفاً. فتحت الباب بأناة. اندفع أربعة من أصدقائي ورفاقي القدامى مثل زوبعة. هجموا علي ... اعترضت وهم يدعونني إلى الخارج قلت بصوت مكتوم: ما الذي يحدث لي"[2]. فهذه الحادثة تؤكد على مدى الفساد داخل الحزب فقد انعدمت الأخوة بين الرفاق وصاروا يلاحقون بعضهم دون أي احترام أو رحمة.

ويتكرر مشهد قمع الحزب للرفيق النزيه في رواية "متاهة الإعراب" إذ تكشف حكاية "حياتي السابعة" عن ذلك، فنلمح فيه الحزبي النزيه يحرم من كافة حقوقه حتى من حقه في السؤال عما يريد أن يفعله، فالحزب يرغمه على قتل أخيه في العصبة استجابة لأمر مسؤول الحزب السيد الذي لا يستطيع سؤاله عن سبب القتل، والذي يتبين في النهاية أنه عديم الفكر، ولا يمتلك ثقافة ليكون صاحب رؤية. يقول حسن الثاني في حكاية حياته السابعة:

اعلم يا عزيزي أننا قلنا للسيد[3].

---

[1] الرزاز الاعمال الكاملة(1): 91–92.

[2] المصدر نفسه (2): 563–564.

[3] المصدر نفسه (1): 594–595.

-قص علينا من علمك وأوقفنا على سر الحياة قال دون أن يلتفت إلينا:

-إنكم لن تستطيعوا معي صبراً.

... سنلزم أمرك ونهيك.

... سنسير في ظلك.

... لن نسأل ولن نتساءل. سنمشي وراءك طائعين.

... إن صحبتموني أخذ عليكم عهداً أن لا تبتدروني بسؤال ولا اعتراض حتى تنتهي الرحلة الشاقة.

فالسيد هو كالخضر عليه السلام لا ينبغي أن يسأل إلا بعد انتهاء الرحلة فهو بحديثه معهم يلزمهم متابعته، فيبدأ بأعمال القتل والتعذيب والقمع غير المبررة ثم يهبط إلى سراديب مظلمة "وكأن مصير كل واحد من العصبة هو القتل على يد رفاقه بأمر من السيد، بسبب استهجانه أو استنكاره لأفعال السيد"[1]. فالسيد الأول في الحزب هو سيد فاسد يمارس الدكتاتورية على أعضاء حزبه فيمنعهم من السؤال ويمارس القمع ضد مجتمعه وضد أعضاء حزبه، ولا يملك الثقافة الكافية أصلاً حتى يكون رئيساً للحزب.

ولعلنا نستطيع القول إن الحزبي النزيه يعيش في دوامة الفساد المتفشية بين أعضاء حزبه وبين مسؤول الحزب نفسه، فالحزب بدل من أن يكون أداة إصلاح إيجابي في المجتمع نراه أداة للتصفية والتخريب، فمؤنس يؤكد لنا من خلال صورة الحزب التي رسمها، على الفساد السياسي، ودوامة القمع التي امتدت لتصل البعد الداخلي الذي تمارسه الحكومات، والبعد الداخلي الذي امتد داخل الأحزاب السياسية نفسها "صحيح أن عدداً من الروائيين العرب قد سبق إلى بسط هذه المقولة، بل جعل منها محوراً رئيسياً لخطاباته الروائية، من مثل: عبد الرحمن منيف في "شرق المتوسط" و"الأشجار واغتيال مرزوق"، وهاني الراهب في الوباء، ومكان واحد هو العالم، وتيسير السيول في "أنت منذ اليوم، التي اعتمدت القمع مرتكزاً رئيساً لها- غير أن ما يميز حضور هذه المقولة في خطاب مؤنس الرزاز هو البعد الداخلي

---

[1] الرزاز، مؤنس :الاعمال الكاملة(1): 602-603.

الذي اتخذته في قلب الجماعة السياسية أو الحزب السياسي أو العصبة –كما أسماها مؤنس– على أفرادها أنفسهم"[1].

البطل

يتصل هذا المفهوم أساساً بالشجاعة والإقدام وأغلب قواميس اللغة تؤكد على هذا الاتصال "فالبطل: الشجاع، وفي الحديث: شاكي السلاح بطل مجرب، ورجل بطل بين البطالة والبطولة: شجاع تبطل جراحته فلا يكترث لها ولا تبطل نجادته، وقيل: إنما سمي بطلاً لأنه يبطل العظائم بسيفه فيبهرجها وقيل: سمي بطلاً لأن الأشداء، يبطلون عنده، وقيل: هو الذي تبطل عنده دماء الأقران فلا يدرك عنده ثأر من قوم أبطال"[2]. والملاحظ أن هذا المعاجم تؤكد على شجاعته بالحرب وإتيانه بأفعال عظيمة فيها، ترفع من قيمته وتؤكد عزمه، ولكن مفهوم البطولة هنا لا يقتصر على الحرب فقط بل قد يتعدى ذلك ليشمل "كل موقف رائع فذ من مواقف الحياة، بعثت عليه غاية جليلة نبيلة فاندفع إليه البطل في لحظة من لحظات السمو على كل ما يخضع له الناس من رغبة أو رهبة إخلاصاً لما آمن به من القيم والمثل"[3]. لذلك يمكن القول إنّ هذا المفهوم لا يخضع للثبات ليقتصر على الشجاعة التي تتجلى في الحرب فقط بل نراها قد تشمل الجانب الفطري عند الإنسان في أوقات السلم "فبعض البطولات أحق بالتمجيد والإكبار من بطولة الحرب والقتال. لأن بطولة الحرب قد تكون في العدوان الحاضر لا في الدفاع المشروع، وقد تكون وليده الظروف والملابسات أو التكليف والاضطرار، أما البطولات الأخرى فهي وليدة الاختيار أو هي استجابة للفطرة الخاصة والأخلاق المتميزة والتفوق على الناس"[4]. فمفهوم البطولة قد يرتكز على الجانب الفطري المستقر في وعي البطل بالإضافة إلى الأخلاق التي يجب أن يتصف بها من قوة وجرأة وشجاعة لتجعله يتفوق على غيره.

---

[1] رضوان، عبد الله: البنى السردية: 366.

[2] ابن منظور، لسان العرب: مادة بطل، والقاموس المحيط، والمصباح المنير، والمنجد في اللغة والأعلام: مادة بطل.

[3] الباشا، عبد الرحمن رأفت: البطولة، دار الأدب الإسلامي، الرياض، ط 1، 1996: 21–22.

[4] الحوفي، أحمد محمد: البطولة والأبطال، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د.ت: 11.

إنّ فكرة البطل ليست فكرة حديثه بل هي فكرة راسخة القدم اتصلت بالأدب الشعبي والأساطير، ففي الأساطير كان البطل هو الشخص الذي يتصف بمجموعة من الصفات الخارقة، التي تصل في بعض الأحيان إلى ما هو غير عادي أو غير إنساني، "في حين قام مفهوم البطل في الآداب الشعبية على اتصاف البطل بصفة معينة هي الأخذ من الأغنياء لإعطاء الفقراء، وفي القرن التاسع عشر صار البطل هو ذلك الشخص الذي يتصف بمجموعة من الفضائل كالشجاعة والقوة والكرم ..."[1]. لذلك ففكرة البطل كانت مستقرة في ضمير الشعوب، فهي ليست حديثة بل هي راسخة الجذور في الآداب القديمة.

تعددت نظرة الاتجاهات الأدبية إلى مفهوم البطل، فكان كل اتجاه ينفرد بمنظور يلائم منطلقه الأساس، "فالاتجاه الواقعي ينظر إلى البطل على أنه النموذج المنفرد في المجتمع، وهو عند أصحابه خلق فني للبطل الروائي وليس محاكاة لإنسان محدد في الواقع المحيط بالروائي، والمراد بالخلق الفني العملية الجدلية بين الملامح الفردية الخاصة والعوامل الموضوعية في المجتمع"[2]. أما الاتجاه الرومانسي فينظر إلى البطل على أنه الشخص "الذي يسعى إلى تحقيق ذاته ولكنه يجد في طبقته التي ينتمي إليها، وكذلك في مجتمعه عائقاً يحول دون تأكيد فرديته وتحقيق وجوده"[3]. وفي الاتجاه السيميائي ينظر إلى البطل على أنه "ذات فاعلة مستقلة تسعى إلى تغيير العالم من حولها"[4]. لذلك فكل اتجاه يتبع منهجه في نظرته إلى البطل وكل هذه الاتجاهات أو المناهج تتبع أفكارها والمنطلق الذي تقوم عليه، فالواقعية تنظر إلى البطل من وجهة نظر واقعية، والرومانسية تنظر إلى البطل من وجهة نظر رومانسية.

يعد البطل من أهم العناصر في الفن الروائي "ذلك أن الشخصية البشرية هي الموضوع المركزي والمهم مبدئياً للفن، وحتى في الحكاية، حين يعد الموضوع

---

[1] عياد، شكري: البطل في الأدب والأساطير، دار المعارف، القاهرة، د.ت: 157.

[2] فضل، صلاح: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي: 130–159، وانظر: بسطاويسي، رمضان: البطل المعاصر في الرواية، إبداع، ع 6، 1984: 120–122.

[3] عياد: البطل في الأدب والأساطير: 158.

[4] زيتوني، لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، بيروت، 2002: 34.

الصفة الإستيتيكية الأساسية، فإن الصياغة النهائية للصنف الأدبي ترتبط بصياغة البطل"[1]. كما أن البطل يعد من الوسائل التي يستطيع الروائي من خلالها أن يجسد نظرته للحياة والناس والمجتمع لأن البطل "هو الذي يحمل فكرة الرواية على كتفيه ويسير بها حتى النهاية، وبهذا المعنى فإن البطل أداة رئيسية بيد الكاتب يعبر بواسطتها عن رؤيته، وينمو السياق الروائي ويتطور من خلالها"[2]. والبطل يكتسب علاقته من خلال التعامل مع الآخرين والتعامل مع الكون الذي يحيط به فهو "مقياس لمدى شعور الإنسان بالاستقرار أو مدى شعوره بالأزمة فشعور الإنسان بالاستقرار في علاقة الفرد بالأفراد الآخرين وفي علاقة الجماعة الإنسانية بالكون، هذا الشعور يعطينا بطلاً محدود النطاق، محدود المشكلات ويبعد العمل الأدبي تبعاً لذلك عن شكل الأسطورة، وشعور الإنسان بالأزمة، بحاجة إلى تكيف جديد لعلاقته داخل الجماعة الإنسانية، ولعلاقة الجماعة الإنسانية بالكون، فيقف البطل من جديد أمام منابع الحياة الأولى ويرد العمل الأدبي إلى شكل قريب من الأسطورة"[3].

إن البطل يعوض النقص الذي يحصل للفرد، فالأعمال العظيمة التي لا يستطيع الفرد أن ينجزها يظهر البطل محققاً رغبته في القدرة على هذه الأعمال لذلك فإننا غالباً ما نجد "مستهلك البطل قراءة أو سماعاً أو تذكراً وتذكيراً، يتلذذ إنه يتمثل البطولة، ويمتصها ويحياها ويتغنى بها، نحن نخلق بطلنا، ونحن نفتش دائماً عن بطل يعوض نقصنا ويحقق أمانينا، ويبلسم الإخفاقات كي نستطيع حل الصراع الداخلي ثم توكيد الذات، أو كي تستطيع الجماعة توكيد نفسها، نتذوت فيها فتنتعش، أو ننتقم أو نحارب، أو ما إلى ذلك من نشاطات نتمناها ولا نستطيع مزاولتها

---

[1] عدد من الباحثين السوفيت المختصين بنظرية الأدب والأدب العالمي: نظرية الأدب، ت: جميل نصيف التكريتي، دار الرشيد، بغداد، 1980: 120.

[2] الماضي، شكري: الدلالة الاجتماعية للشكل الروائي في روايات حنا مينة: مجلة فصول، القاهرة، ع 3، ع 4، 1989: 145، وانظر العشري، أحمد: البطل في مسرح الستينات بين النظرية والتطبيق (دراسة تحليلية)، الهيئة المصرية، مصر، 1992: 51-55، وعطية، أحمد محمد: مدخل لدراسة شخصية البطل الثوري في الرواية العربية الجديدة، الأقلام، ع 11، 1976: 11.

[3] عياد: البطل في الأدب والأساطير: 148.

فعلياً"[1]، يُقاس حضور البطل كمياً بالمساحة التي يحتلها وكيفيّاً بنوع الأعمال التي يقوم بها.

ويبدو أن البطل عند الرزاز هو شخصية مرتبطة بالرؤية "والبنية الفكرية التي هي دوماً بنية طبقية، والتي من خلالها تتحدد رؤيته للعالم وللصراع الدائر فيه، فالفكر المثالي ينتج بطلاً مثالياً أو سلبياً أو إيجابياً، والرؤية الثورية تنتج بطلاً ثورياً، هذا البطل بشكليه السلبي والإيجابي، سيصل إلى النتائج الهادفة إلى تثوير الواقع رغم اختلاف السبل والمضامين"[2]. ويمكن لنا تصنيف البطل عند الرزاز إلى صنفين هما البطل الإيجابي والبطل السلبي:

البطل الإيجابي

وهو البطل الذي "يتميز بقدرته على صنع الأحداث والمشاركة في تطورها واغتنام الفرص لكي يسهم في تشكيل حركة الحياة، والتأثير فيمن حوله من الشخصيات واتخاذ مواقف إيجابية في انفعالاته ومشاعره ومواقفه من الآخرين"[3]. ولعل ما يجعله يكسب سمة البطولة هو "حركته البنّاءة نحو تغيير مواقفه مجتازاً ما يعترضه من عقبات، وقد كثرت نماذج استجابته لما في واقع المجتمع من أحداث، وما توفر لدى الروائيين من تفاعل هذا الواقع"[4]. ويبدو لنا أن بعض روايات الرزاز حظيت بحضور هذا النمط، فنلمح البطل الإيجابي فيها يساهم مساهمة فعالة في المجتمع الروائي ويدين بديدن التغير البنّاء في سلوكه رغم الصعوبات التي يتعرض لها، ويبقى ثابتاً على موقفه الإيجابي متمسكاً به حتى النهاية، ففي رواية "أحياء في البحر الميت" نلحظ الغزاوي ومريم يجسدان قيم البطولة الإيجابية، فالغزاوي بدا شخصية فعّالة في الأحداث حاولت التأثير فيمن حولها وإن كانت محاولتها لم تجد نفعاً، فالغزاوي اتخذ موقفاً إيجابياً يمكن لنا تلمسه من خلال عدة مواقف هي:

---

[1] زيعور، علي: قطاع البطولة والنرجسية في الذات العربية، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1982: 35.

[2] القاسم، أفنان: عبد المجيد الربيعي والبطل السلبي، عالم الكتب، بيروت، ط 1، 1984: 23-24.

[3] عثمان: بناء الرواية: 120.

[4] نوفل، يوسف: قضايا الفن القصص، دار النهضة العربية، القاهرة، ط 1، 1977: 51.

1. حبه لمريم زميلته في النضال تلك الزميلة التي لم تتخل عن موقفها وبقيت ثابتة عليها حتى النهاية رغم تعرضها -كما ذكرنا سابقاً- للسجن، وتلك الزميلة التي رفضت الزواج من أي رجل لأنها تصر على القتال.
2. إصراره على النضال والثورة فنراه في كثير من مشاهد الرواية يقاتل بشجاعة ولا يخاف رصاص الموت بالرغم من التعرض المباشر له، فيقف إلى جانب مريم دون تردد أو خوف[1].
3. مشاركته في القتال الداخلي في بيروت ومشاركته في القتال على الحدود ضد العدو الصهيوني، وفي كل هذه المواقف لا نراه إلا ثابت القدم يقاتل بشجاعة واستبسال[2].

ولعل هذه هي الصفات والمواقف التي جعلت الغزاوي يحمل سمة البطل الإيجابي، فهو شجاع يسعى إلى التغيير بكل ما يستطيع من جهاد ونضال ومثله كانت مريم، ولا نستبعد أن يكون الرزاز قد قصد من خلال هذين النموذجين أن يؤكد على ضرورة النضال والكفاح في سبيل الحرية التي يجب أن تقترن بالشعب.

وفي رواية "اعترافات كاتم صوت" يبرز البطل الإيجابي بصورة السياسي الذي يتميز بقدرته على صنع الأحداث والمشاركة فيها، ويصر على موقفه رغم أنه عانى من الإقامة الجبرية لفترة طويلة، وهذا البطل الدكتور مراد الذي أشرنا إليه سابقاً، بالرغم من أن الرواية لم تعطنا صورة واضحة عن طفولته إلا أننا بدأنا نشكل تصوراً واضحاً عنه منذ دخوله في معترك الحياة السياسية وتعرضه للإقامة الجبرية، وبطولات الدكتور لا تجعل منه بطلاً أسطورياً يملك قدرات أسطورية خارقة بل هو إنسان عادي يملك قدرات بشرية عادية ويتصل مع الآخرين بصورة إنسانية لا تقتصر على رفاقه فقط بل تتعدى لتصل إلى أعدائه "ترامت إلى مسامعنا طرقات على الباب، إنه الجندي العجوز، قال: معي مغص يا حكيم ...

---

[1] انظر: الرزاز: الأعمال الكاملة (1): 50-93.

[2] المصدر نفسه: 27-37.

دواني"[1]. فسلوك الدكتور مراد يؤكد على دوره الإيجابي، فبالرغم من أن الجندي العجوز كان من أعدائه والمشتركين في قمعه إلا أنه لم يتخل عن علاجه فللدكتور مهابة خاصة عند الجميع حتى في نفوس أعدائه. يقول يوسف: "أقف بين يدي الدكتور كالصنم الذي قدّ من صخر. لا تطرف لي عين، ولا تصدر عني حركة ... صحيح أنني كنت أرتعش من الداخل رعشات عنيفة متتابعة، غير أن هيئتي الخارجية كانت تتخذ شكل الصنم، بالمناسبة، أنا أبغض معاملته الإنسانية لي"[2]. ويبدو أن الدكتور بنبالته وحسه الإنساني العميق القائم على الود والاحترام جعل يوسف يقف أمام الدكتور مرتعشاً من الداخل رغم التصنع بإظهار الثبات والقوة.

لم يكن البطل الإيجابي الدكتور مراد محدد المعرفة ضمن مجال اختصاصه فقط، بل كان واسع المعرفة صاحب رؤية في الحياة، فنراه يسعى إلى تأليف كتاب اسمه "الانحياز إلى الحياة" "أجلس إلى الطاولة واكتب مخطوطتي "الانحياز إلى الحياة" لن أنهيها قبل أن يقبل القرن الحادي والعشرون"[3].

وأهم من ذلك أن الدكتور كان ذا وعي سياسي ورؤية إصلاحية جعلته ينخرط في العمل الحزبي ليحمل شعار القومية، ولا نبالغ إذا قلنا عنه إنه بطل قومي يصر على الثورة التي تسعى إلى الحرية والانفلات من إطار السلطة القائمة على القمع والاضطهاد وتجلى ذلك كله في حديث الدكتور مع زوجته وابنته ويوسف[4].

نلمح صورة البطل السياسي تتجلى في رواية "متاهة الإعراب" فيبرز فزاع بتلك الصورة، فنراه يصر على موقفه وفكره القومي، ويتحمل المصاعب الكثيرة ويبقى ثابتاً على موقفه رغم توفر الظروف والفرص للانسحاب من موقفه فهو الشخصية الوحيدة التي لم تشوهها التغيرات والظروف في المجتمع الروائي لذلك فهو بطل إيجابي ينماز عن باقي الشخصيات بهذا الموقف، فنلحظ أن همه الأول في العصبة التي كان ينتمي إليها أن يوحد صفوفها ويمنعها من التشظي والانقسام وكان

---

[1] الرزاز: الأعمال الكاملة (1): 95.

[2] المصدر نفسه: 290-291.

[3] المصدر نفسه: 476.

[4] انظر: المصدر نفسه: 331-366.

ذلك بالنسبة إليه الهدف المنشود الذي يسعى لتحقيقه، ونراه عندما انعدم الاتفاق بين قائمة "العدل والتقدم" وقائمة "الوطنين الديمقراطيين" ظهر عليه الغم والحيرة. يقول حسنين: "وأقبل فزاع وقال: إن الجماعة في الجمعية أنبأوه بقدومي. بدا مغتماً مهموماً حائراً، أخبرني وهو يهز كتفيه في أسف أن القائمتين قائمة "العدل والتقدم" وقائمة "الوطنيين الديمقراطيين" وصلتا إلى طريق مسدود، وأن التحالف بينهما بات مستحيلاً لاختلافهما على نسب المقاعد"[1]. فيؤكد لنا هذا الموقف على أنّ فزاع يحمل هماً قومياً كبيراً فهو يسعى إلى اتحاد القائمتين كي يوحد صفوف القوميين، فالبطل فزاع لا يعيش منعزلاً عن واقعه ومجتمعه وشعبه بل هو بطل منتمٍ يحمل على عاتقه هموم أفراد شعبه ويشعر بمآسيهم، ونرى الدائرة التي كان يعمل فيها تفصله من وظيفته لأنها عرفت أنه منتم إلى قوميته وشعبه، فالدائرة كانت تطالبه دائماً بعدم الانتماء أيام وظيفته "إن الدائرة فصلتني من الوظيفة لانتمائي إلى العصبة. ثم فصلتني العصبة لانتمائي إلى جسدي. قال إن الجميع كانوا يطالبوني بعدم الانتماء"[2]. فالدائرة والعصبة أصبحتا سيان في عدم انتمائهما فقد فصلا فزاع لانتمائه إلى كل ما هو قومي يصب في صالح الشعب؛ ففزاع قومي يحمل قضية قومية سياسية، وهذا "البطل لا يمكن إلى جانب ذلك، إلا أن يكون شخصاً اجتماعياً، تتجمع ملامح وجهه من شظايا واقعه، الاجتماعي والإنساني، وتقترب روحه الإنسانية من لب هذا الواقع"[3].

وفي رواية "سلطان النوم وزرقاء اليمامة" كانت تتجلى البطولة الإيجابية في شخصية زرقاء اليمامة فهذه البطلة كانت تتسم بالصفات الخارقة للقدرات البشرية فهي قادرة على قراءة الأفكار وما يدور في الرؤوس وهي أيضاً تتسم بالصفات البشرية "فزرقاء اليمامة التي تعيش في عالم الضاد لا تكتفي بتحذير سواد الليل وبياض النهار، من التحركات المشبوهة بكثبان الرمال التي تقع في الصحاري

---

[1] الرزاز: الاعمال الكاملة(1): 611.

[2] المصدر نفسه: 665.

[3] منتصر، زينب: محاولة لفهم "البطل" في القصص المختارة من أدبنا القومي الاشتراكي، الأقلام، بغداد، ع 10، 1977: 11.

المجاورة لعالم الضاد، ومن بحر الظلمات الذي يحد عالم الضاد من الغرب، لكنها تملك قدرة خارقة على قراءة ما يجول في الرؤوس وما يتمثل من النفوس، لهذا السبب بالذات يتجنبها الناس جميعاً، حتى إنهم لا يمرون من أمام بيتها إلا بالسيارات المصفحة، وقد وضعوا على رؤوسهم الخوذ الفولاذية"[1]. فرغم هذه القدرات الأسطورية التي تتميز بها إلا أنها في الوقت نفسه من أصل بشري لها عائلة وصداقات ومعارف "فهي جزء من مدينة الوقائع اليومية، فهي بنت عائلتها، لها أخ متخصص في متابعة التلفزيون، ومنزل في الجبل العريق، ومعارف وصداقات، إنها شخصية من لحم ودم، ترتبط بعلاقات واقعية مع الأشخاص والأمكنة"[2]. فهذه البطلة تجمع الصفات الخارقة والصفات الإنسانية، ومسيرتها في الرواية تؤكد أنها "حالة الفعل، التحدي، القدرة على الكينونة الإنسانية"[3].

برزت قوة "زرقاء اليمامة" وجمودها بوقوفها صامدة في وجه عاصفة العجاج تلك العاصفة التي استطاعت أن تحطم كل شيء في مدينة الضاد، وأن تدمر كل ما فيها إلا زرقاء اليمامة فقد صارعتها وخرجت منتصرة رافضة الموت والاندثار[4] كما أن زرقاء استطاعت أن تثبت بطولتها وشجاعتها بوقوفها بوجه سلطان النوم الذي لم يستطع أن يقف في وجه أحد ومع أن سلطان النوم استطاع أن يحقق انتصاره على زرقاء اليمامة إلا أنها استطاعت أن تخضعه لشروطها التي تتمثل بإعادة الناس إلى الواقع وأنّه سلطان النوم ينبغي عليه ألا يمنحهم إلا الأحلام المعقولة التي يمكن تحقيقها "قالت زرقاء اليمامة إن الناس لا يحققون أحلامهم على أرض هذه الدنيا، فليحققوها واقعية في المنام، نريد منامات واقعية توزع على الناس بالقسط، وهي تريد من سلطان النوم القضاء على الأوهام واللامعقول، وعدم بث الأحلام سوى التي تعتقد هي أن الناس يرغبون في أن يحققوها على

---

[1] الرزاز، مؤنس: الأعمال الكاملة (2): 834.

[2] رضوان: البنى السردية: نقد الرواية: 488.

[3] المرجع نفسه : 485.

[4] انظر: الرزاز: الأعمال الكاملة (2): 903-906.

أرض الواقع... شعر السلطان أنه أسقط في يده. وأن ليس في اليد حيلة. فهزَّ رأسه موافقاً"[1].

إن هذه البطلة لم تكن مجرد عاشقة تبحث عن حبيب ولا تحمل فكراً أو رؤية بل كانت بطلة صاحبة فكر ورؤية للحياة والكون فهي تتمتع بثقافة واسعة تؤهلها أن تكون على درجة عالية من الوعي الذهني والفكري بكل ما يدور حولها فهي ترى أن المنام ليس حلاً للناس لذلك اقترحت مصادرة المنام كي يواجه الناس واقعهم "علينا أن ندفعهم إلى مواجهة العالم الواقعي... إن المنام ليس حلاً"[2]. ولعل الرزاز استغل هذه الشخصية ليعبر عن رؤيته، فالرزاز من خلال هذه الشخصية "يتجاوز ذاته، يعمق مساره الروائي عبر إعطاء نموذج المرأة /زرقاء حالة الفعل الإنساني في تحديه لواقعه عبر منظور روائي واقعي مقنع ومسؤول معاً، وإن امتلأ بالفانتازيا، ولكن الخط العام للشخصية ظل مرتبطاً بالواقع، متواصلاً معه"[3].

ومن خلال ما تقدم نستطيع القول إنّ الأبطال الإيجابيين في روايات مؤنس برز لهم قدرات واضحة على المشاركة والانحياز نحو الحياة بعيداً عن الحياد والتقوقع، وكان لهم دور كبير في التأثير على الشخصيات الأخرى حولهم وتميزوا بالثبات على موقفهم دون الانزياح عنه كما أنهم تميزوا بسمو توقهم وطموحهم الذي غالباً ما كان يقترن بمصلحة الشعب والأمة، والنزوع نحو القومية التي تؤكد بدورها النزوع نحو المصلحة العامة والابتعاد عن الأنانية وحب الذات، فالأبطال الإيجابيون تميزوا عند الرزاز بموقفهم السياسي الحر، فبالرغم من تعرضهم للأذى من قبل أبناء عصبتهم إلا أنهم ظلوا ثابتين على مبدئهم الكامن في نفوسهم، ولا نبالغ إذا قلنا إنّ جل أبطال هذا النمط هم أبطال مناضلون وسياسيون دائمو النزوع نحو القومية التي تحقق الصالح العام، وقد استطاع مؤنس أن يستغل هذه الشخصيات ليعبر عن رؤيته تجاه الواقع العربي المعاش.

البطل السلبي

---

[1] الرزاز: الاعمال الكاملة: 891.

[2] المصدر نفسه: 897.

[3] رضوان: البنى السردية: 485-486.

ونقصد بها الشخصية النقيض للبطل الإيجابي وهذه الشخصية لا تظهر بصورة السمو والحركة البنّاءة في صنع الأحداث الإيجابية لتغدو شخصية مثالية بسلوكها الإيجابي في المجتمع بل هي شخصية يجتاحها سيل من الأزمات النفسية تفشل في التغلب عليها والخروج منها إلى دائرة الفعل والتغير الإيجابي في الإطار الاجتماعي والسياسي الذي تعيش فيه، وغالباً ما تبدو متناقضة في ماهيتها لا تتجاوز الدائرة الجوانية الكامنة في أعماقها؛ ففي رواية "أحياء في البحر الميت" نلحظ عناداً يمثل هذا النمط، ونراه يعيش حالة من التشتت والضياع والتخبط "إنه العاطل عن العمل، إنه الذي تخونه كفى مع النقيب الذي يستجوبه، إنه الذي يدعي عضوية في الحركة، إنه المفصول من الحركة، إنه الذي يركض وراء الناس ليلاً كالمجنون منفوش الشعر، إنه السكير مدمن المخدرات الصعلوك"[1]. وهو شخصية منهارة مستسلمة للموت والتلاشي لا تقوى على التغير والمواجهة رغم ادعائها أنها عضو في الحركة، ولعل خوف عناد وجبنه دفعه إلى تسليم فرج الله إلى الحركة لتقوم بإعدامه فهو عاجز تماماً لا يستطيع العيش إلا داخل ذاته، الأمر الذي أدى به إلى الانشطار والتشظي ثم الانهيار "الحر شديد... وأنا مشظى على الفراش، أجهد في مغادرة اضطراب عالم الكوابيس والهلوسة، ولكن الفاليوم وال (ل.س. دي) وكافة الأقراص الجهنمية المخدرة تتدفق في دمي. لم تتبخر بعد منذ... منذ متى تناولت؟ أنهار كالأنهار"[2].

إن عناداً لم يولد بطلاً سلبياً بل إن الظروف والواقع الذي يعيشه هو المحفز لسلبيته، لأن الشخص الذي ينهج هذا السلوك "لا يصل إلى هذا المستوى إلا بظروفه ومحيط حياته الذي يعيش فيه، يتأمل داخل نفسه وفي طبيعة الأشياء التي تحوطه، حتى ينتهي إلى هذا الموقف الذي يتخذه تجاه الحياة"[3]. فالواقع الذي يعيشه عناد هو واقع مهشم تجتاحه كل قوى القمع والفساد الاجتماعي والسياسي، وكل من يحاول

---

[1] الرزاز: الأعمال الكاملة (2): 27.

[2] المصدر نفسه: 44-45.

[3] البطوطي، ماهر حسن: كمال عبد الجواد ... اللامنتمي، الآداب، بيروت، ع 1، 1963: 30، وانظر: ولسن، كولن، اللامنتمي (دراسة تحليلية لأمراض البشر النفسية في القرن العشرين)، ت: أنيس زكي حسن: منشورات دار الآداب، بيروت، ط 3، 1982: 11-29.

الإصلاح فيه يقع تحت الإقامة الجبرية" نظرات شزراء ترسلها عيون تتوهج في الليل كلما لاح ظله عند نافذة أو باب. إنها الإقامة الجبرية. رجال الأمن متشابهون، رجال حمايته من الآخرين ورجال حماية الآخرين منه. خطوات تحت النافذة فوق النافذة فوق العتمة والخوف ... خطوات في التشرد"[1].

لقد استطاع مؤنس أن يبث رؤيته من خلال هذه الشخصية ولعله أراد أن يرمز من خلالها إلى الواقع العربي الذي يكتنفه العجز والصمت والموت خاصة بعد نكسة حزيران، فالمكان واحد ولا مكان وزمان واحد ولا زمان، لأن الواقع العربي ميت والميت لا يشعر بالزمان أو المكان. يقول عناد: "أتململ كومة نمل تدب يميناً تضطرب شمالاً فوق اليأس تحت التفاؤل. أهرب من الحدود ولا أتخطى. لكن لا حدود. لا تحت لا فوق لا يمين لا شمال إذا لا مكان ومنذ متى؟ لا جواب إذ لا زمان"[2]. فعناد يعيش هذا الواقع ومتأثر به وهو أيضاً شاهد على هذا الواقع المنهار[3].

وفي رواية "اعترافات كاتم صوت" تتجلى شخصية يوسف بصورة البطل السلبي الذي يتّخذُ القتل والتصفية ديدناً لحياته، وهو سلبي لأنه لم يجد حلاً لمشكلته التي يعاني منها إلا بالاتجاه إلى القتل، ولعل سبب مشكلته الذي دفعه إلى هذا السلوك هو ماضيه وظروفه التي عاشها، وكذلك والدته البغي، فلم يستطع تحمل ظروفه ومجابهتها رغم محاولة استئجار سليفيا ليعترف لها ويفرغ شحناته النفيسة من خلال اعترافه لها.

لم يكن يوسف صاحب رؤية فكرية أو موقف يدافع عنه بل كان يتخبط في دوامة التشتت والضياع، يجتاحه عقد نفسية قادته إلى الإجرام، فبالإضافة إلى قيامه بأعمال القمع والقتل، نلحظه كذلك مقموعاً من قبل الجماعة الأصولية التي أجبرته على الاستقالة، ونراه عندما سجن يشتم ويتهم بشرفه ومع ذلك لا يتفوه بكلمة واحدة.

---

[1] الرزاز: الأعمال الكاملة (1): 83.

[2] المصدر نفسه: 49.

[3] انظر: المصلح، أحمد: البطل النقيض في الرواية العربية في الأردن: الموقف الأدبي، دمشق، ع 191-192، 1987: 52-55.

يقول المحقق له: "يعني بالعربي الفصيح من الذي اغتصبك؟ يعني من الذي كان يفض بكارتك؟ لا ... لا... يا سيدي يوسف، نحن لم تعتقلك لأسباب سياسية. لا. لأنك خطر على أمن المجتمع ولكننا أعتقلناك لأسباب أخلاقية. لأنك خطر على أخلاق المجتمع وقيمه"[1]. فكل أفعال يوسف تثبت سلبيته وأنه معدوم القدرة والرفض بالرغم من أنه قاتل، الأصل فيه أن يتسم بالعدوانية.

تعيش الأبطال السلبية في روايات الرزاز حالة جوانية مريرة مترعة بالألم والعذاب؛ ففي رواية "جمعة القفاري" يصل البطل السلبي جمعة إلى حد المرض النفسي الحاد، فنراه تسيطر عليه حالة من الاكتئاب والتأزم؛ مما دفع الدكتور الأجنبي أن يفكر بأسباب مرضه، ليبحث له عن حلول "بدأ الدكتور الأجنبي يبحث بكثير من الفضول العلمي عن العلة والمعلول، كان يتساءل وهو يذرع غرفة جمعة ويدخن غليونه ويعبث بغليونه، هل يرجع سبب الاكتئاب الحاد المتصل إلى عدم التأقلم؟ أم إن عدم القدرة على التأقلم يعود أصلاً إلى الاكتئاب؟ وهل يكمن سبب إدمانه في حساسيته المفرطة"[2]. فجمعة يعاني من أمراض نفسية يعجز الدكتور الأجنبي عن تحديد أسبابها وعلاجها، وهذا يدل على مدى حالة التأزم التي يعيشها جمعة.

ونلحظ الجوانية قد تتصاعد لتجعل الذات تشعر بأنها نكرة لا شي ولا تستحق أن تذكر في ظل الواقع الذي تعيشه، وأحياناً يجعلها هذا الشعور تفقد اسمها وتتحول إلى مجرد حرف أو رقم كما في رواية "فاصلة في آخر السطر".

يترجح لدينا من خلال تتبع ملامح البطل في روايات الرزاز أن البطل السلبي هو المسيطر على أغلب رواياته ولعل ذلك يعود إلى مراد المؤلف الذي أفرغ من جوانيته على نفوس أبطاله وجعلها مثله تعيش مصدومة بالواقع المنخور والمتشظي، إلى حد أنّ اصطدامها جعلها أحياناً مشظاة أو مجرد حرف أو رقم، ومن المؤكد أن مؤنساً أراد من خلال هذه الشخصية أن يدين شتى أنواع الفساد الذي يجتاح الواقع

---

[1] الرزاز: الأعمال الكاملة (1): 326.

[2] المصدر نفسه (2): 21.

العربي، لذلك أسبغ على أغلب أبطاله طابع السلبية وجعلها تعيش قيد الانهيار والفساد وفقدان الحرية.

4.2الشخصية والرؤية السردية

أشرنا في إلماحة سابقة إلى مفهوم الشخصية في النص الروائي، وتعرفنا إلى ماهيتها وتفصيلاتها، ولكننا لم نتعرض إلى علاقتها بالراوي الذي ينظر أحياناً من خلالها إلى العالم، لذلك سنحاول في هذا الفصل الحديث عن الرؤية السردية وعلاقتها بالشخصية، ثم درس هذه الرؤية وعلاقتها بالراوي في روايات الرزاز.

تحمل الرؤية السردية تسميات متعددة منها "وجهة النظر، والرؤية، والمنظور السردي، والبؤرة، والتبئير، وحصر المجال، والموقع"[1] وكل هذه التسميات متقاربة المعنى والدلالة رغم بعض الفروقات البسيطة فكلها تركز على الراوي "الذي من خلاله تتحدد "رؤيته" إلى العالم الذي يرويه، بأشخاصه وأحداثه، وعلى الكيفية التي من خلالها أيضاً- في علاقته بالمروي له- تبلغ أحداث القصة إلى المتلقي أو يراها"[2].

يكاد يجمع أغلب الباحثين والنقاد على أن أول من استحدث هذا المفهوم وبدأ باستخدامه هو الناقد الأمريكي "هنري جيمس" الذي تزعم مدرسة النقد الأنجلو أمريكي في بدايات القرن العشرين على أن البعض منهم "يؤكد على أن أرسطو قد

---

[1] انظر: يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط1، 1989: 284، وأيوب، محمد: الزمن والسرد القصص في الرواية الفلسطينية: 149 وفاعور، ياسين: إشكالية الراوي، الموقف الأدبي، ع 306، 1996: 94-95 وبوطيب، عبد العالي: مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف، مكناسة، جامعة مولاي إسماعيل، المغرب، ع6، 1992: 7-11 وباختين، ميخائيل: الخطاب الروائي، ت: محمد براده، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ط1، 1987: 132- 137، وجنداري، إبراهيم: تعدد الأصوات/ المنظور السردي (روايات جبرا إبراهيم جبرا نموذجاً): 48-52. وجنداري، إبراهيم: المنظور الروائي بين النظرية والتطبيق، مجلة آداب الرافدين، جامعة الموصل، ع25، 1993: 143-149 ويوسف: تقنيات السرد الروائي: 33 والشوابكة، محمد علي: السرد المؤطر في رواية النهايات لعبد الرحمن منيف: 113- 115، وعزام، محمد: فضاء النص الروائي (مقاربة بنيوية في أدب نبيل سليمان): 77-79.

[2] يقطين: تحليل الخطاب الروائي: 284 وانظر: يوسف: تقنيات السرد: 34.

استعمله كما سبق فلوبير إلى توظيفه ثم استوحى هنري هذا المفهوم من "فلوبير" بعد إطلاعه على مراسلاته التي يتحدث في إحداها عن الراوي، وعن الراوي الذي يجب أن يكون في عمله كالإله في عملية الخلق فهو لا مرئي وعظيم القدرة، وتحس به دون أن تراه"[1] والحق أن هنري له الفضل الأكبر في التنبيه على هذا المصطلح وبيان أهميته، فمطلبه الذي نادى به في العمل الروائي يجعل له هذا الفضل، فقد طالب "باختفاء المؤلف من العمل مؤمناً بأن القصة يجب أن تحكي ذاتها، وذلك عن طريق مسرحة الحدث أو عرضه وليس عن طريق السرد"[2] وهو بكتاباته النقدية التي قدمها بدأ يؤسس لأسس نقدية جديدة جعلت كثيراً من النقاد يهاجمون الروايات الواقعية التي ظهرت في عصره بما فيها روايات (تولستوي) ووصفوها بأنها "الوحوش الحقيقية الفضفاضة"[3].

لقد تشرب "بيرسي لوبوك" الأفكار النقدية التي طرحها "هنري" وأخذ يسير على خطاها مع إضافات جديدة يراها ضرورية في النص السردي، فجيمس بمثابة الأب الروحي له؛ لذلك فهو دائم الإعجاب برواياته، فمثلاً يقول حين يتحدث عن رواية السفراء: "والآن لنقف عند الأسلوب الذي يمسرح فيه صورة الذهن كلياً، الأسلوب الذي نجده منطقياً بشكل أساسي في رواية "السفراء وبقيت روايات هنري جيمس المتأخرة كيف ينسحب المؤلف؟ وكيف يقف جانباً، ليدَع ذهن "ستريثر" يكشف عن قصته؟"[4]. وفي نهاية حديثه عن هذه الرواية يقول: "لقد صاغ المؤلف كتابه، هكذا بحيث إن دوره في رواية القصة الآن هو دور غير فضولي إلى أبعد الحدود، فالمؤلف لا يستطيع عن طريق الخيال الظهور هناك بشكل أكبر تحفظاً. إن دوره في التأثير ليس أكثر من دور الكاتب المسرحي الذي يختفي، ويترك شخوصه تمثل القصة"[5].

---

[1] الشوابكة، محمد: السرد المؤطر في رواية النهايات لعبد الرحمن منيف: 114 ويقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائي: 285 باختين:الخطاب الروائي: 131–132، وفاعور: إشكالية الراوي: 94.

[2] سمعان، انجيل بطرس: دراسات في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987: 97.

[3] سمعان، انجيل بطرس: وجهة النظر في الرواية المصرية، فصول، مج2، ع2، 1982: 104.

[4] لوبوك، بيرسي: صنعة الرواية، ت: عبد الستار جواد: 145.

[5] المرجع نفسه: 151.

لقد تعدى لوبوك أفكار هنري ليصل إلى مفهوم الصيغة السردية "فمزج بين مسألة الراوي والصيغ السردية، فالراوي، في نظره، قد يروي القصة كما يراها مواجهاً بذلك القارئ الذي يصغي إليه، وقد يروي الراوي، قصة بشكل مفعم بالحيوية، حيث تتحرك شخصيات الحكاية من خلال مشاهد حية، وقد يضعف سلطان الراوي ويستدعي القارئ من المشهد ليرى المؤلف مجرداً أمامه، وهكذا يستمر في نقاشه متحدثاً عن الراوي العليم، حيث تكون وجهة النظر أو المنظور هي وجهة نظر الراوي، أما في الأسلوب الدرامي فتقدم القصة نفسها، وفي المخبر عن نفسه تستقر وجهة النظر، ويكون مجال النظر محدد بدقة كاملة"[1]. ويحدد لوبوك وجهات النظر في الأشكال التالية[2]:

1. في التقديم البانورامي: نجد الراوي مطلق المعرفة يتجاوز موضوعه ويلخصه للقارئ.
2. في التقديم المشهدي كما في الدرامي: نجد الراوي غائباً والأحداث تقدم مباشرة للمتلقي.
3. في اللوحات: تتركز الأحداث إما على ذهن الراوي أو على إحدى الشخصيات.

ومع كل الجهد والإضافة التي حاول لوبوك تقديمها إلا أنه ظل محصوراً بالتصور الذي قدمه هنري جيمس فظل تصوره محكوماً بأنَّ "صنعة الرواية محكومة بالسؤال عن وجهة النظر، السؤال عن علاقة رواية القصة بها"[3].

وبعد حقبة من الزمن على ظهور "صنعة الرواية" للوبوك يأتي "فريدمان" ليلخص الآراء السابقة ويقدم لنا تصنيفاً جديداً لوجهات النظر يكون – في زعمه– أكثر تنظيما ووضوحاً ويمكن عرض هذا التصنيف على النحو الآتي[4]:

---

[1] لوبوك: صنعة الرواية: 225.

[2] المرجع نفسه: 93–94.

[3] المرجع نفسه: 225.

[4] انظر: يقطين: تحليل الخطاب الروائي: 286–287، وسمعان: وجهة النظر في الرواية المصرية: 107 وفاعور: إشكالية الراوي: 93.

1. المعرفة المطلقة للراوي- المرسل: وهنا تجدنا أمام وجهة نظر المؤلف غير المحدودة وغير المراقبة، وهو يتدخل سواء اتصلت تدخلاته بالقصة وأحداثها أم لم تتصل فهو "الراوي العليم ذو الرأي".
2. المعرفة المحايدة: وهذه الوجهة تختلف نسبياً عن سابقتها، فالراوي هنا يتكلم بضمير الغائب، ولا يتدخل ضمناً، ولكن الأحداث لا تقدم لنا إلا كما يراها هو لا كما تراها الشخصيات.
3. الأنا الشاهد: نجد هذه الوجهة في روايات ضمير المتكلم، حيث الراوي مختلف عن الشخص وتصل الأحداث إلى المتلقي هنا عبر الراوي لكنه يراها أيضاً من محيط متنوع.
4. الأنا المشارك: تختلف هذه الوجهة عن سابقتها، لأن الراوي المتكلم هنا شخصية محورية.
5. المعرفة المتعددة: هنا تجدنا أمام أكثر من راوٍ، والقصة تقدم لنا كما تحياها الشخصيات.
6. المعرفة الأحادية: عكس الوجهة الخامسة، نجد هنا حضوراً للراوي لكنه يركز على شخصية مركزية وثابتة ترى القصة من خلالها.
7. النمط الدرامي: هنا لا تقدم إلا أفعال الشخصيات وأقوالها، أما أفكارها وعواطفها فيمكن تلمسها من خلال تلك الأقوال والأفعال.

وتضيف "روسم كيون" تصنيفاً ثامناً هو "الكاميرا الذي يتميز بنقل شريحة عن حياة الشخصيات دون اختيار أو تنظيم"[1].

ولما كان التصنيف الذي قدمه فريدمان متشعباً وذا تعريفات عديدة، يحاول الناقد الفرنسي "جان بوين" أن يختزل هذا التصنيف إلى ثلاثة أشكال هي[2]:

1. الرؤية مع، وهي رؤية الشخصية المركزية.

---

[1] يقطين: تحليل الخطاب الروائي: 288.

[2] انظر: عزام: فضاء النص الروائي: 81 ويوسف: تقنيات السرد: 34، وفاعور: إشكالية الراوي: 94-95، وبو طيب: مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف: 16-18.

2. الرؤية من الخلف، من خلال التذكر والتداعي، والراوي هنا ليس خلف شخصياته، ولكنه فوقهم، كإلهٍ دائم الحضور.
3. الرؤية من الخارج، وذلك من خلال الوصف، أي السلوك كما هو ملحوظ مادياً.

ثم جاء تودوروف مفسراً هذه الأنماط أكثر مما كانت عليه عند بوين، لتبدو صورة أكثر فهماً ووضوحاً وعرضها على النحو الآتي[1]:

1. السارد > الشخصية (الرؤية من الخلف عند بوين)، حيث يعلم السارد أكثر مما تعلم الشخصية، وهذه الصيغة يستعملها السرد الكلاسيكي في أغلب الأحيان، ويكون السارد كلي المعرفة يرى ما يجري خلف الجدران كما يرى ما يجري في دماغ بطله، ويعرف الرغبات السرية لدى إحدى الشخصيات الروائية التي قد تكون واعية برغباتها، كما يعرف أفكار شخصيات كثيرة في آن واحد، أو يسرد أحداثاً لا تدركها شخصية روايته بمفردها.
2. السارد = الشخصية الروائية (الرؤية مع عند بوين)، حيث يعرف السارد بمقدار ما تعرفه الشخصية الروائية، ولا يستطيع أن يمدنا بتفسير للأحداث قبل أن تتوصل إليه الشخصيات، وفي هذه الحالة يمكن القيام بالسرد بوساطة ضمير المتكلم المفرد، ويتعقب شخصية واحدة أو شخصيات كثيرة، وقد يتعلق الأمر بسرد واع من طرف شخصية روائية.
3. السارد < الشخصية الروائية (الرؤية من الخارج عند بوين) حيث يعرف السارد أقل مما تعرف أي شخصية من شخصيات الرواية، وقد يصف لنا ما يراه ويسمعه، وهذا الأمر -كما يرى تودوروف لا يعدو أن يكون "مواضعه"

---

[1] تودوروف، تزفتيان: مقولات السرد الأدبي، ت: الحسين سحبان وفؤاد صفا، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1992: 58-60 وأسعد، ساميه أحمد: التحليل البنيوي للسرد، مجلة الأقلام، بغداد، ع3، 1987: 9 ويقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائي: 288-293، والشوابكة، محمد علي: السرد المؤطر في رواية النهايات: 118-119، وفاعور: إشكالية الراوي: 94-95، وأيوب: الزمن والسرد القصص في الرواية الفلسطينية: 149، وجنداري: المنظور الروائي بين النظرية والتطبيق: 146-147، وباختين: الخطاب الروائي: 132، وعزام: فضاء النص الروائي: 82، يوسف: تقنيات السرد: 35-36، وبوطيب: مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي: 17-18.

غير شعريّة ذلك لأن سرداً ينحصر في مثل هذا الوصف الحسي الخارجي/ السمع والرؤية- غير معقول، ولكنه موجود كضرب من ضروب الكتابة، والسارد هنا شاهد لا يعرف شيئاً، بل أنه لا يريد أن يعرف شيئاً.

وقد أشار جنيت إلى علاقة الراوي بما يرويه، وأطلق على هذه العلاقة مصطلح "المبئر" الذي يقوم بتبئير الحكي وقد قسم التبئير إلى تبئير داخلي ثابت أو متعدد وتبئير خارجي لا يمكن بوساطته التعرف على الشخصية من الداخل، كما أن سرداً غير مبأر هو السرد التقليدي[1].

يبدو أن جيرار جنيت لم يكن راضياً عن التصورات السابقة التي طرحها النقاد فقام بتقديم مشروعه الجديد مستوحياً الألسنية البنيوية، ومشروعه هذا أطلق عليه ما يسمى "بالتبئير"، استلهمه من مصطلح الناقدين بروكس ووارين، وهكذا يطلق اسم محكي غير مبأر أو تبئير في درجة الصفر كمقابل لمصطلحي بوين وتودوروف الرؤية من الخلف، والسارد الشخصية ويقسم جنيت التبئير إلى داخلي وخارجي: أما التبئير الداخلي فيصنفه إلى ثلاثة أصناف يمكن عرضها على النحو الآتي[2]:

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

---

[1] انظر: أيوب: الزمن والسرد القصص: 150، ويوسف: تقنيات السرد: 35-36.

[2] انظر: جنيت: خطاب الحكاية: 201-205، وبوطيب: مفهوم الرؤية السردية: 20-21، وعزام: فضاء النص الروائي: 82، وأيوب، محمد: الزمن والسرد القصص: 150، وويليك، رينيه، اوستن وارين: نظرية الأدب، ت: محيي الدين صبحي: 235- 236، والشوابكة: السرد المؤطر: 120-121، وجنداري، إبراهيم: 148، يقطين: تحليل الخطاب الروائي: 297.

2. محكي ذو تبئير داخلي متنوع والنموذج المجسد لهذه الحالة، هو رواية (السيدة بوفاري لفلوبير)، حيث يبدأ السرد مبأراً على شخصية "شارل" ينتقل بعدها لشخصية إيما بوفاري "Emma Boffary" قبل أن يعود من جديد ليركز على شخصية شارل.
3. محكي ذو تبئير داخلي متعدد وهذا النمط غالباً ما يظهر في الروايات البوليسية، وروايات المراسلة مثل التي يتم فيها عرض الحدث الواحد مرات عديدة ومن وجهات نظر شخصيات مختلفة كما هو الشأن في رواية (العلاقات الخطرة).

أما التبئير الخارجي فهو كبعض روايات ما بين الحربين العالميتين، الأولى والثانية، المعروفة بروايات (Dashiel Hammett) أو بعض قصص ارنست هيمنغواي (القتلة The Killers) حيث نتابع حياة وسلوك الشخصيات خارجياً مع السارد، دون أن نتمكن من ولوج عالمها الداخلي، عالم العواطف والأفكار[1]. واللافت، أن التبئير عند جنيت لا ينصب دائماً على عمل أدبي بأكمله، بل على قسم سردي محدد، يمكن أن يكون قصيراً جداً، ويؤكد أن التمييز بين مختلف وجهات النظر ليس دائماً بالوضوح الذي قد يمكن أن يوهم به تناول الأنماط الخالصة واحدة، فيمكن تبئيراً خارجياً على شخصية أو يتحدد أحياناً بأنه تبئير داخلي على شخصية أخرى[2].

إن المشروع الذي قدمه جنيت لم يبدُ مكتملاً في نظر "ميل بال" لذلك سعت إلى إقامة نموذج جديد من خلال نقد مشروع جنيت، فنراها تعيد الترهينات السردية التي كانت تتصل بالترهين السردي الذي يبدو من خلاله الراوي، وتبدأ بتعيين أنواع الشخصيات في الخطاب السردي، وتخلص إلى أن الشخصية في الخطاب تصبح قابلة لأن نؤولها ونحكم عليها من خلال القراءة أي أنها تصبح "مقروءة" و"مرئية" للقارئ ... إن القارئ يرى الشخصية بوساطة ترهين آخر يراها، ومن خلال رؤيته

---

[1] انظر: جنيت: خطاب الحكاية: 205- 218، وبوطيب: مفهوم الرؤية السردية: 21، وجنداري: المنظور الروائي بين النظرية والتطبيق: 148.

[2] انظر: جنيت: خطاب الحكاية: 203.

إياها يريها للقارئ، وتسمي "بال" هذا الترهين "المبئر" الذي نجيب عنه من خلال سؤالنا "من يرى؟ "ولما كان صعباً تحديد من "يرى" بدون اعتبار الشيء الذي بوساطته تصلنا هذه الرؤية أي السرد، كان علينا قبل ذلك معرفة "من يتكلم؟" وهذا سؤال الصوت: أي الترهين السردي في طور العمل وهو يقوده المؤلف "من يكتب؟". ويمكن عرض الترهينات التي قدمتها بال والتي اعتمدت فيها على ثنائية الذات والموضوع على النحو الآتي[1]:

1. ذات السرد: الراوي.
2. موضوع السرد: المسرود (المروي).
3. ذات التبئير: المبئِّر.
4. موضوع التبيئر: المُبأر.

وهي ترى، بعد أن تتحدث عن كل ترهين على حده إنه عن طريق هذه الترهينات الأربعة يمكن تجاوز بعض المشاكل التي وقف جنيت عن تجاوزها وحلها[2].

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

كما اتضح لنا أن الراوي هو المرتكز الأول في الرؤية السردية، فالرؤية كلها ملقاة على كاهله، وما الرؤية التي تحدثوا عنها واختلفوا في تصورها إلا الزاوية التي تحدد رؤيته إلى العالم الذي يرويه بشخصياته وأحداثه، والراوي يتصل بشخصيات الرواية اتصالاً وثيقاً، والشخصية الروائية مع أنها شخصية فاعلة أساساً "ولكنها قد تمكّن من الكلام والرؤية، والراوي هو الذي يسرد أفعالها وينقل كلامها.

---

[1] انظر: يقطين: تحليل الخطاب: 298–300.

[2] انظر:المصدر نفسه: 300.

وقد ينزل لها عن الرؤية فتأتي الأحداث والشخصيات منعكسة في مرآتها"[1] وهو "يروي الحكاية، إذ يخبر عنها، سواء أكانت حقيقية أم متخيلة، ولا يشترط أن يكون الراوي اسماً متعيناً، فقد يكتفي بأن يقتنع بصوت أو يستعين بضمير ما، يصوغ بوساطته المروي"[2]. فيصبح بذلك مسؤولاً عن "سرد حكاية الرواية وبناء عالمها المتخيل تبعاً لحلوله داخل نص الرواية، في حين يبقى "الروائي" خارج الرواية يبني ولكنه ينسب هذا إلى الراوي، ويختلف الراوي حسب الموقف الذي يرتضيه لنفسه، سواء أكان الموقف موقف الاختفاء التام أم موقف المشارك المنحاز، أم موقف الحيادي، ففي الاختفاء التام هناك تعدد في الرواة، وفي موقف المشارك المنحاز هناك راوٍ ممثل يحل في إحدى الشخصيات الروائية، وفي موقف الحياد هناك راو عالم بكل شيء يتحرك بحرية داخل الرواية"[3]. فالراوي يلعب دوراً كبيراً في الرواية حتى إن الكاتب لا يمكن أن يستغني عنه لأنه "قناع يرتديه ليكون الوسيط بينه وبين القارئ ويتوسل به للانتقال من العالم الحقيقي الذي يعيشه إلى العالم التخيلي الذي يصفه داخل العمل الروائي"[4]. فالراوي له أهمية كبرى في النص السردي وعلاقته بالشخصية هي علاقة متصلة وتتفاوت أحياناً حسب وضع الراوي ودرجة سيطرته على السرد.

---

[1] العمامي، محمد نجيب: الراوي في السرد العربي المعاصر (رواية الثمانينات بتونس)، دار محمد علي الحامي، صفاقس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سوسة، ط1، 2001: 109، وانظر المرزوقي، سمير، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1916: 226– 230، وسيد، إبراهيم: نظرية الرواية (دراسة لمناهج النقد الأدبي)، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 1998: 164–165، والمقداد، قاسم: التواتر في الرواية (عرس فلسطيني لأديب نحوي نموذجاً)، الموقف الأدبي، دمشق، ع 363–2001: 20–21، وإمبرت، إنريكي اندرسون: القصة القصيرة (النظرية والتقنية): 57–60، وخوري، إلياس: ملاحظات حول الكتابة القصصية (اللغة – الراوي– الكاتب)، الآداب، بيروت، ع 6–9، 1983: 31.

[2] إبراهيم، عبد الله: السردية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2000: 19.

[3] الفيصل، سمر روحي: الشخصية والراوي في "أنت منذ اليوم"، رآية مؤتة، المجلد الثاني، ع2، 1993: 76، وموسى، فاطمة: سحر الرواية، مهرجان القراءة للجميع (للطفل – للشاب، للأسرة)، 2003: 209–213.

[4] العتابي، سعد: الملحمة في الرواية العربية المعاصرة، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، بغداد، 2001: 154، وانظر: العمامي، محمد: الراوي في السرد العربي المعاصر: 13.

وإذا انتقلنا للحديث عن منهج الرزاز في هذا المضمار فإننا معنيون هنا فقط بالرؤية مع والرؤية من الخارج، أما الرؤية من الخلف، فالراوي فيها شخصية ورقية فلا علاقة لها بالشخصية، وأقصد هنا الراوي الكلي العلم. كما نلحظ أن الرزاز انزاح عن النمط التقليدي للراويات الكلاسيكية القديمة التي كانت تتضمن راوياً واحداً يقوم بسرد الأحداث، وأخذ يميل لجعل عدة رواة تقوم بسرد الأحداث في كل رواية من رواياته، بحيث كنا نلمح أن كل الرواة في رواياته يتناوبون على سرد الأحداث حتى نهاية الرواية باستثناء رواية واحدة مالت إلى النمط التقليدي وجدنا فيها راوياً واحداً تولى سرد الأحداث وهذه الرواية هي "ليلة عسل" جعل فيها الرزاز ضمير الغائب هي طريقة الراوي في السرد، ولعل هذا النهج الذي اتبعه الرزاز في مجمل رواياته "لم يكن هو الوحيد المنفرد به بل نلحظ أن كثيراً من الروائيين اتكاؤا على الروائيين التجريبيين في نقل تجربة الشخصية الروائية"[1]. وهذا النهج الحداثي الذي اتبعه لا يعد مثلباً يسجل عليه؛ لأن "السرد عالم موحد خاص، تتنوع وتتعدد في داخله اللغات والأساليب والأحداث والأشخاص والعلاقات والأمكنة والأزمنة"[2]. فما دام أن الرواية تمثل هذا العالم الموحد فيحق للمؤلف أن ينتهج الأسلوب والنهج الذي يريده في نقل تجارب الأشخاص وسرد الأحداث كما أن تعدد الرواة والضمائر التي يستخدمها المؤلف تتيح له الحرية أكثر مما كانت عليه الروايات التقليدية، وهذه من آليات الحداثة التي تميل إلى التحرر من التقليد والانفلات من القيود الفنية الصارمة، وإعطاء النص المزيد من الحيوية والنشاط وكسر حدة الرتابة التي يفرضها الضمير الواحد مما يجعلها أكثر تقبلاً لدى القارئ لذلك لا يمكن القول بسلبية هذا النهج عند الرزاز. وسنكتفي بالحديث عن أربع روايات عنده، لأنها تمثل السمة العامة لأغلب رواياته التي تبعت هذا النهج:

---

[1] محيلان: التجريب في الرواية العربية الأردنية: 101.

[2] العالم، محمود أمين: الرواية العربية بين الواقع والأيديولوجيا، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 1986: 11.

"أحياء في البحر الميت"

في هذه الرواية تتعدد الرواة وتتناوب بينها على سرد الأحداث ونقل حديث الشخصيات، فنلحظ أنّ الراوي هو شخصية روائية وهو شاهدٌ على كثير من الأحداث التي تقع فيها، وهذا الراوي أو السارد هو عناد، ونراه يملك الحرية المطلقة في التنقل بين الشخصيات، ويملك أيضاً حرية الحركة في التنقل بين الأحداث وهو يمسك بزمام الحديث وقادر على منح المعلومات حول الشخصية أو حجبها كما أنه يملك المعلومات الكثيرة عنها، فمثلاً نلمحه يملك معلومات مفصلة عن الرائد. يقول السارد "عناد" عن الرائد "إنه النذل الذي خان العهد وسلم محجوب الذي خرجت مريم تلتمس له الأمن، إنه الرجل العاجز في الفراش, بل هو رفيق الغزاوي في القتال ومثقال في الدهشة، إنه العاطل عن العمل ... إنه الذي تخونه كفى مع النقيب... إنه المفصول من الحركة... إنه الذي يركض وراء الناس ليلاً كالمجنون... إنه السكير مدمن المخدرات ... إنه المناضل السابق في مسقط رأسه... إنه الذي ضاجع سوزي انتقاماً من رفيقه الرائد"[1]. فالسارد هنا يعرف كل شيء عن الرائد يعرف عن ماضيه وعن سلوكه وحياته.

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

---

[1] الرزاز: الأعمال الكاملة (1): 27-28.

غريب عصي. ويتكاثرون..."[1]. فضمير المتكلم قدّم لنا إدراك الشخصية للأشياء ولذاتها وجعلنا ندرك أن السارد "عناد" يعيش في دوامة الهلوسة والجنون بسبب الواقع المنخور الذي يعيشه، وقد يظن قارئ هذه الرواية أن ضمير المتكلم المسيطر عليها جعلها سيرة ذاتية للمؤلف، ولكن الحقيقة التي يجب أن تدرك أن هذا السارد ما هو إلا محض خيال من صنع المؤلف وفكره واستخدامه لضمير المتكلم هو محاولة من المؤلف "ليجعل من الوهم حقيقة وإثباتا"[2].

لقد تمكن السارد عن طريق ضمير المتكلم أن يتوغل في أعماق نفسه، وبكشف عن مكنونها وخفاياها أمام القارئ؛ فنراه عن طريق هذا الضمير يتحدث بطريقة التداعي الذهني عن سلوك شخصيته وطبائعها وعلاقاتها بالشخصيات الأخرى وبالأحداث" ويتداخل تيار الوعي بالمنولوجات ليكشف عن نفسيته، وعن الحس الوجودي بها، وعما يهيمن عليها من صور عبثية وسيريالية وتعبيرية ونفسية"[3]، بسبب شدة اصطدامه بالواقع الذي جعله يرى الأشياء على غير ما هي عليه: "الشك يبسط ظله ويلبس الأشياء. أتناهض متساندا على الأرض ثم السرير، قميصي على الأرض تحت النافذة المحطمة مخضب بالدم. ماذا فعلت يا ترى خلال رحلتي الجهنمية هذه إلى العوالم الخرافية؟ من كنت؟ لعلي قتلت لعلي تزوجت. لعلي شتمت أعز الناس إلى قلبي في غمرة هذيان الوهم ... سأتصل بمثقال وأسأله عني، ما أقسى أن تسأل الآخر عن نفسك. كنت غائب العقل تائه الذهن ... وما كنت أنا أبداً، زحفت إلى الحمام في طريقي شاهدت المقاعد والمناضد منقلبة مائلة منحنية محطمة"[4]. فعناد السارد استطاع من خلال هذا الضمير أن يكشف لنا أنه شخصية مضطربة تعيش في واقع مأزوم، وأنه يعيش حالة اغترابية حادة دفعت به لدخول عالم الهلوسة والهذيان، ولا غرابة في ذلك لأن ""الأنا" معادل، من بعض الوجوه،

---

[1] الرزاز :الاعمال الكاملة(1): 11.

[2] بوتور، ميشال: بحوث في الرواية الجديدة، ت: فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، 1982: 65.

[3] مساعدة: البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز: 41.

[4] الرزاز: الأعمال الكاملة (1): 51.

لتعرية النفس، ويكشف النوايا أمام القارئ مما يجعله بها أشد تعلقاً، وإليها أبعد تشوفاً"[1].

وبعد أن ينهي عناد سرده للأحداث وعرض مواقف الشخصيات بضمير المتكلم يأتي راوٍ ثانٍ هو الرائد، فيأخذ زمام رواية الأحداث من عناد، ومنذ الصفحات الأولى يأخذ برواية الأحداث بضمير المتكلم، فيكشف لنا عن حنقه على كل اشتراكي يحمل شعار القومية ويقاوم من أجلها، فنلمحه يبغض كل فلاح ويزدري وزير الثقافة والإعلام لأنه سمح للاشتراكيين بنشر أفكارهم وثقافتهم يقول: "إنني أزدري وزير الثقافة والإعلام ... إذ إنه يجلس على كرسيه الذي يراه عرشاً وأراه مرحاضاً إفرنجياً بفضل مدافعنا ... لا بفضل علمه الغزير أو شهادته ... كيف تسمح لنفسك أن تذيع أغاني عبد الحليم وفريد سواد الليل وبياض النهار ..."[2]. فضمير الأنا الذي يلجأ إليه يكشف لنا منذ البداية عن سلبيته فهو حانق على كل قومي واشتراكي مثقف؛ لأن كل قومي واشتراكي خطر يهدد بقاءه. ويتعدى به الأمر ليرى كل من حوله خطراً يهدد وجوده وحياته "الناس ألغام. عناد الشاهد لغم. بل سوزي لغم أيضاً ... وأنا الرجل الرابع بعد الريس والمشير وعبد الحميد أتعامل معهم بخبث. أداور وألف ثم أدور وانطلق كالسهم الخاطف نحو مرادي، عليَّ أن أروض عناد وأسيطر على سوزي"[3]. فضمير "الأنا" يحدد مهمته التي ينبغي أن يقوم بها ولعل هذا تمهيد لأعمال التصفية ضد أبناء الحركة القومية التي تتخذ النضال ديدنها.

تبنى اعترافات الرائد الذي يقوم بعملية السرد بضمير المتكلم على شخصيته باعتبارها الشخصية المحورية، وباقي الشخصيات ما هي إلا شخصيات ثانوية تساعد أحياناً على إضاءة جوانب خفية فيها، وتركز "الأنا" في اعترافات الرائد على إبراز فكرة الاضطهاد والقمع وأعمال التصفية بعكس الجانب الأول من الرواية الذي تزعم روايته "عناد الشاهد" والذي برز فيه فكرة النضال والمقاومة والكفاح، فالرائد

---

[1] مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد): 185.

[2] الرزاز: الأعمال الكاملة (1): 158.

[3] المصدر نفسه(1): 179.

في اعترافاته هو الذي سيقوم بعمليات التصفية وقتل كل أعضاء حركة المقاومة، ولعل هذه المهمة التي سيقوم بها الرائد كانت تنتابه منذ الصغر فقد كان يشعر بأنه هو الذي يحمل لواء التصفية والقمع "... ولكنني رائد في أية حال ... ورائد على جانب كبير من الخطورة. منذ صغري وذلك الإحساس الغامض بأني رجل قدر ومصير يلح على نفسي ويستولي على كياني دون أن أتبين له مصدراً بيناً أو علة علمية"[1].

اللافت، أن هناك بعض الشخصيات الثانوية تنهض برواية الأحداث، فبعد أن ينهي الرائد سرده واعترافاته تأتي الصغيرة شاهداً على الأحداث المأسوية التي تعيشها أسرة عناد، فتعمد إلى ضمير المتكلم للبوح بشهادتها على الواقع الذي أصبحت فيه أسرتها رهينة الإقامة الجبرية والمراقبة المشددة "عيون الحرس فوق السور تحدق إلينا تخترق هذه الجدران الزجاجية ونحن –أنا وأمي وأبي– نحاول، مثل لصوص سلطت أضواء باهرة عليهم بغتة، أن نختفي وراء باب، نتوارى خلف جدار داخلي يجلل عري هذا البيت الزجاجي المستباح بالعيون المبحلقة"[2]. والساردة محدودة العلم، فنراها تنقل الحوار الذي دار بينها وبين والدها دون أن تتدخل في خضم الحديث وذلك لأنها صغيرة "أنا لم أعلق، لم أفهم، أبي مثقف. وأنا صغيرة"[3]. فهي مراقبة للأحداث تديرها ولا تلتحم بها وتعرف أقل من الشخصيات الأخرى (الساردة < الشخصية) (الرؤية من الخارج) وهذا الأمر –كما يرى تودوروف– "لا يعدو أن يكون مواضعة؛ ذلك لأن سرداً ينحصر في مثل هذا الوصف الحسي الخارجي/السمع والرؤية– غير معقول. ولكنه موجود كضرب من ضروب الكتابة، والسارد هنا شاهد لا يعرف شيئاً"[4].

بعد رواية الصغيرة للأحداث يأتي تالياً لها "الرجل" راوياً للأحداث ليكون شاهداً على أحداث أسرته الصغيرة ويعمد إلى ضمير الغائب في بداية حديثه ثم

---

[1] الرزاز :الاعمال الكاملة(1): 204.

[2] المصدر نفسه: 233.

[3] المصدر نفسه: 234.

[4] انظر: تودوروف: مقولات السرد الأدبي: 58–60، أسعد: التحليل البنيوي للسرد: 9، ويقطين: تحليل الخطاب الروائي: 288–293، والشوابكة: السرد المؤطر في رواية النهايات: 119.

يتحول إلى ضمير المتكلم، وبعد أن ينهي الرجل سرده تتولى المرأة بضمير المتكلم متابعة السرد، ونراها شاهداً على مسألة اعتقاله، ويستمر التناوب في سرد الأحداث بين الصغيرة والرجل والمرأة حتى يظهر راوٍ آخر مجهول يعمد إلى ضمير الغائب في سرده، وينقل لنا تفاصيل الأحداث ودقائقها، ويبدو أن ضمير الغائب أتاح له أن يكون كلي العلم (الرؤية من الخلف)، فنراه يقدم الحديث دون أن يشارك في الفعل، أو يكون جزءاً من الأحداث، فلا يمكن رؤيته في ثنايا السرد ولا يمكن تخيل صورة محسوسة له "ولهذا الراوي امتياز تام حيث يعرف ما يعلمه المؤلف، ولديه قدرات كاملة على التحليل والاستنتاج، إنه المؤلف الضمني الذي يريد منا الإيمان المطلق بإمكاناته الاستبصارية، وعلينا ألا نشك لحظة بمعرفته لكل شيء"[1]. فنراه يصف كل شيء حتى طريقة نظرة الشخصيات إلى بعضها، فمثلاً نلمحه يصف طريقة نظرة الزوجة إلى زوجها بقوله "نظرت زوجته إليه بعينين نصف مغمضتين ..."[2]. كما أن هذا الراوي يعرف حتى ما يختلج في نفوس الشخصيات وما يختبئ فيها من غرائز، فنلمحه يكشف لنا عن الرغبة الجنسية العارمة في نفس الملازم "الرغبة تشب في جسد الملازم ولا تخمد وشهية الصياد فيه تتأجج. وهو يجوس الجدران في أصابعه"[3]. فهو لا يكتفي برصد ملامحها الخارجية بل يغوص في أعماقها.

يتضح لي من خلال ما تقدم أن الرزاز تخطى النمط التقليدي الذي يتضمن السارد الواحد، وانزاح عنه ليجعل عدة رواة يقومون بسرد الرواية، وهؤلاء الرواة يختلفون بصيغة الضمائر؛ فبعضهم استخدم ضمير المتكلم والبعض الآخر استخدم ضمير الغائب، وبعضهم راوح بين الضميرين، كما أن الرؤية السردية لم تكن من زاوية واحدة بل تراوحت بين الرؤية من الخلف والرؤية من الخارج، ولعل هذا ما ساعد الرزاز على جعل بنائه السردي أشبه بقفزات ويتبع بنية مختلة مفككة خارجة عن النظام مقتصرة على المراوحة بين السرد والتداعي والحوار والكوابيس في

---

[1] بوث، بوين: البعد ووجهات النظر، مقالة في التصنيف، ت: علاء العبادي، مجلة الثقافة الأجنبية، وزارة الإعلام، بغداد، س 12، ع2، 1992: 49.

[2] الرزاز: الأعمال الكاملة (1): 265.

[3] المصدر نفسه: 268.

إطار عالم الهذيان والحلم والوهم في نسق خارج عن المنطق والعلاقات السببية وخارج عن النظام الأفقي الذي يلزم بالتتابع المنطقي وعدم تجاوزه، ولا نغالي إذا قلنا: إن الرزاز مال إلى تحطيم البنية السردية التي تقوم على النظام والقانون الموحد. ولا غرابة في ميله إلى هذا التكنيك السردي في ظل واقع مصاب بالتمزق والتشظي والانهيار في منظومته السياسية والفكرية والاجتماعية واقع تتصدر زعامته كل عناصر القمع والمصادرة والاستلاب، والرزاز بهذا التكنيك هو نتاج هذا الواقع.

"**اعترافات كاتم صوت**"

يمارس الرزاز نفس التكنيك الفني الذي مارسه في رواية "أحياء في البحر الميت" حيث نرى الرزاز في هذه الرواية يفتتح رواية الأحداث بضمير المتكلم ثم يليه راوٍ مجهول، ثم يأتي عدة رواة آخرين يتابعون سرد الأحداث في الرواية مثل الدكتور مراد وزوجته مريم وابنته سناء، ولعل هذا التكنيك جعل هناك ارتخاء في خط السرد الذي غدا خيوطاً يمسكها مؤنس بيديه، ولكن دون شد وجبر، فيستنطق كل شخصية بما يعبر عنها، وبما يناسب رؤيتها، فنجده يقسم الرواية إلى مقاطع أو أصوات (دوائر أصوات)، (أصوات الختيار، وصوت يوسف، وصوت الصغيرة)، إن الحضور الواضح والمباشر للشخصيات من خلال مونولوجاتها، أسلوب سردي بدا بارزاً في أعمال مؤنس، دون أن يغادر مؤنس نفسه العمل بوصفه مؤلفاً ضمنياً، فيحضر صوت المؤلف في نهاية الرواية، وهو الأمر الذي منح الرواية سمة حداثية وطليعية وتجريبية واضحة[1]. مما يتطلب وجوب توفر نوع خاص من القراء أصحاب مهارة وقدرة على قراءة الأعمال الحداثية المتميزة. يكونون قادرين على الكشف وسبر الرؤى الكامنة خلف هذا التكنيك.

في نهاية رواية "اعترافات كاتم صوت" يختفي الراوي وينمحي لنصبح أمام حوار مباشر بين المؤلف والقارئ، ويبدو لي أن هذه تقنية جديدة انفرد بها الرزاز، فقد جعل المؤلف يتحدث عن الشخوص ويكشف المزيد عن ماضيها، ودورها حتى

---

[1] انظر: تامر، فاضل: اعترافات كاتم صوت لمؤنس الرزاز، هيمنة ثنائية الصمت/ الصمت على فضاء الرواية، مجلة أفكار، 197، 2005: 19-20.

إنه جعل القارئ يقدم اقتراحات للمؤلف لتحسينات الرواية، فمثلاً نلحظ القارئ يقدم اقتراحاً للمؤلف أن يضيف فصلاً يصور فيه الختيار وهو يقرأ على الصغيرة درساً[1]:

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

صوت المؤلف: سأفكر في الأمر

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

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

صوت المؤلف: لكم أن تملؤوا الفراغات.

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

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

صوت قارئ ثالث: لا ... لا ... لا سلافة فتاة فلسطينية، من حيفا. قتلت أمها في دير ياسين. وقتل أبوها في "القسطل" وضاعت في الهجرة. تبناها أحد العاملين

---

[1] الرزاز: الأعمال الكاملة (1): 491–492.

في السفارة الفرنسية في الأردن، ثم رحل بها إلى باريس حيث نشأت. بعد ذلك.. مات الديبلوماسي الفرنسي وسلافة في ريعان الصبا. فاضطرت إلى العمل في الملاهي والحانات.

حقاً لقد اختفى الراوي واختفت معه وجهة النظر والضمائر فلم نعد نلمسه، فالمؤلف والقارئ أمامنا مباشرة، والمؤلف هنا يؤكد على تعمد وجود فجوات وفراغات، لأن القارئ هو المكلف بملئها، واعتقد أن هذه الفجوات التي تركها المؤلف هنا صَنَعَتْ ما يسمى بالتأويل الذي يوفر عدة تفسيرات للفراغات التي يتركها المؤلف، ولعل هذا ما يرفع من قيمة "المتلقي فلم يعد المتلقي مجرد مستقبل فقط بل أصبح مشاركاً في خلق الأثر الأدبي، لأن الأثر موّجه دائماً إلى المتلقي"[1]. الأمر الذي يولّد القراءة التفاعلية بين النص الروائي والمتلقي وتفاعل القارئ مع النص هو الجانب الأكبر لعملية التفاعل الشاملة التي نعدها آلية من آليات القراءة التأويلية، ونقصد التفاعل بين النص والقارئ في شكل حوار متبادل بينهما، فالنص مخاطب ومُخاطِب في الوقت نفسه، يخاطب القارئ ويُتَحدث إليه، والقارئ أيضاً مخاطب ومُخاطِب في الوقت نفسه: يخاطبه النص ويتحدث هو إليه، فكأن ما بينهما هو نوعٌ من علاقة التضامن والتكافل والتكامل: "أحدهما يشترط الآخر ويؤسسه"[2] كما يقول محمد الناصر العجيمي. وتفاعل القارئ مع النص إنعام للنظر فيه "والنتيجة استئناس به واستمتاع أو – كما يقول جادامر– "لا يكون هناك ضجر"[3].

إن الفجوات أو الفراغات التي يلزم الرزاز القارئ بالبحث عن تأويلات يملأها هي التي تحرك التفاعل وتجعل الحيوية هي السمة العامة لذلك التفاعل أو كما يرى "إيزر" هي الشرط القبلي الأساسي لمشاركة القارئ، هي التي تتيح للقارئ الفرصة ليبني جسوره الخاصة، وتمثل العلاقة الأكثر أهمية بين النص والقارئ، وهي تمثل أيضاً العلاقة الأكثر أهمية بين النص والقارئ، وهي المفتاح الذي ينشط

---

[1] فريس، ايما نويل، برنارموراليس: قضايا أدبية عامة: ت: لطيف زيتوني: عالم المعرفة، الكويت، 2004: 17.

[2] العجيمي، محمد الناصر: النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، تونس: ط1، 1998: 36.

[3] جادامر، هانز جيورج: تجلى الجميل، ت: سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة: 1997: 135.

القارئ في استخدام فكره لكي يحقق قصد النص، إنها أساس البنية النصية التي يندمج بها دور القارئ؛ بمعنى أن النصوص التي تخلو من الفجوات أو الفراغات هي نصوص مضجرة لأن فرصة مشاركة القارئ فيها إما متقدمة وإما قليلة[1].

وعلى هذا الأساس يمكن القول إنّ النص الذي يخلو من الفجوات أو الفراغات هو نص قليل التفاعل؛ فالفجوات التي يتركها المؤلف هي المحفز على إثارة ذهن القارئ ودفعه لمزيد من المشاركة والاتصال، ويجب أن نتنبه هنا إلى أنه ليس المهم هو الوصول إلى حقيقة المعنى المراد وتحديده بدقة، بل إن المهم هو تحقيق التفاعل وإثارته بين النص والقارئ. يقول جان بياجيه: "إن معرفة شيء ما، هي ببساطة ليست عملية نظر إلى ذلك الشيء، وإدراك وجوده أو عمل نسخة أو صورة ذهنية له، إن معرفة ذلك الشيء تتحقق من خلال التفاعل معه، واستيعابه، وتنظيمه في الإطار المعرفي الموجود في عقلية الفرد"[2].

واللافت، أنّ الطرح الذي قدمه المؤلف لملء الفراغات هو شبيه بالطرح الذي قدمه "روبرت هوهولب" حول جملة "قذف الطفل بالكرة" يقول إننا نواجه بعدد لا يحصى من "الفراغات" في هذه الجملة هل الطفل في هذه الحالة في العاشرة أو السادسة من عمره، وهل هو ذكر أو أنثى، وهل هو أسمر أو أبيض، وهل هو أحمر الشعر أو أشقر– هذه الملامح كلها غير قائمة في هذه الجملة، وهي بهذا تشتمل على "فراغات" وملء هذه الفراغات هو عند أيزر وظيفة التفاعل[3]. وكل هذه الاحتمالات التي تمنحها الفجوات هي أساس الإبداع الذي يكفل خلود النص وديمومته وهو الذي يعزز القراءة التي يجب أن "لا تكون حركة خطية مستقيمة، أو مجرد شأن تراكمي: ذلك أن تأملاتنا البدئية تولد إطاراً من المرجعية تؤول من ضمنه ما يأتي لاحقاً، لكن ما يأتي لاحقاً قد يحول فهمنا الأصلي بصورة ارتجاعية، مسلطاً مزيداً من الضوء على بعض خصائصه ومعتماً على بعضها الآخر، وكلما واصلنا القراءة فإننا نسقط افتراضات، ونفتح قناعات، ونقيم استنتاجات وتوقعات أكثر فأكثر تعقيداً، فكل جملة

---

[1] انظر: القعود، عبد الرحمن محمد: الإبهام في شعر الحداثة، عالم المعرفة، الكويت، 2002، 355.

[2] حمد، عبد الله حامد: الإبداع في نظر بياجيه، مجلة الفيصل، ع 280، 2000: 21–22.

[3] انظر: القعود: الإبهام في شعر الحداثة: 355.

تفتح أفقاً تثنيه الجملة الثانية أو تتحداه أو تقوضه. ونحن نقرأ قدماً ورجوعاً في الوقت ذاته، ونتنبأ ونتذكر، وربما ندرك ما في النص من تحققات ممكنة أخرى أبطلتها قراءتنا. وعلاوة على ذلك، فإن كل هذه الفاعلية تجري على مستويات كثيرة في الوقت ذاته؛ ذلك أن النص يملك "مؤخرات" و "مقدمات"، وزوايا نظر سردية مختلفة، وطبقات للمعنى متبدلة تنتقل بينها بصورة متواصلة"[1].

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

"**متاهة الأعراب في ناطحات السراب**"

سار الرزاز في هذه الرواية على منوال الروايتين السابقتين، فنلمح فيها تعدد الرواة ووجهات النظر، ويبدو أن هذا التعدد غالباً ما كان سببه تشظي الشخصيات وانفصامها؛ ففي بداية الرواية يتصدر آدم الحسنين رواية الأحداث عن طريق السرد الذاتي الذي صيغ عن طريق أسلوب الاعترافات والتداعيات والمونولوجات والهذيان والأحلام، فعن طريق هذا السرد تتجلى طبيعته المتناقضة "أنا اليسر، صاحب العسر، الذي لا انبسط في الحديث، ولا أتيسر على نفسي في أمور الدنيا. والشوق لحمل الرسالة يحرقني، ولأكن عندئذ مصب الكوارث، ومستودع المحن، لست مزواجاً ولا مطلاقاً وإنما استوحش من الدنيا وزهرتها، واستأنس بالليل وظلمته، بعراء الزهد"[2] فكما يبدو أن هذا الراوي "حسنين" استطاع عن طريق أسلوب السرد الذاتي الذي جاء بصيغة المتكلم أن يبوح بكل ما يرتكز في نفسه وطبيعته، وأن يظهر تداعيات نفسه المضطربة والقلقة التي تنتابه بين الحين والآخر، وعندما ينتقل الراوي للحديث عن الآخرين يبدو بصورة الراوي الذي لا يعلم إلا ما تعلمه الشخصيات (السارد = الشخصية الروائية) فنراه إذا فعلت الشخصية فعلاً أو اتصفت

---

[1] ايغلتون، تيري: نظرية الأدب، ت: ثائر ديب، وزارة الثقافة، دمشق/ 1995: 144-145.

[2] الرزاز: الأعمال الكاملة (1): 501.

بصفة، فإن الراوي ينقل لنا فعلها وصفتها أي أن الراوي هنا تحول إلى مجرد شاهد على هذه الأحداث وناقل لها فنلمسه يكثر من الصيغ التي تدل على نقله لكلام الآخرين "أمي تتحدث عن شاطئ غزة العجيب تقول...، أبو التوت يقول... وجدي يقول... أبو التوت قال... قال أبو التوت... وجدتي تقول... علاء الدين ابن خالتي قال... قالت جدتي.."[1]. فالراوي تحول إلى مجرد ناقل للحديث غير مشارك فيه، فنلحظه في البداية كان يروي من وجهة نظره هو، ثم تحول ليروي من وجهة نظر الآخرين، وفي اعترافه للدكتور يتجلى ضمير "الأنا" ليكشف عن كل ما يختلج في نفسه من أوهام وأمراض نفسية: "مشكلتي يا دكتور أنني مسكون بشبح شخص، بل كائن عجيب، اسمه حسن الثاني، هذا جزء واحد من المسألة يا دكتور ... فأنا عاجز عن فهم ما يدور حولي، وعاجز عن التكيف والتأقلم"[2]. فضمير المتكلم أتاح للراوي أن يكشف عن كل مكنوناته الداخلية، حتى إنه استطاع أن يبرز للقارئ ما يعتريه من كوابيس "أنا في النعِش، أفتح فمي لأخرج، فيمسك لساني فمي ويتأبى، أحاول أن أرفع يدي لأدق سطح الصندوق. لكن ذراعي تستعصي على الحركة... أفتح عيني فلا أرى سوى ظلام"[3]. ولعل هذا الضمير جعل القارئ "يلتصق بالعمل السردي ويتعلق به أكثر؛ متوهماً أن المؤلف، فعلاً، هو إحدى الشخصيات التي تنهض عليها الرواية"[4] واللافت، أن ضمير المتكلم لا يكشف في هذه الرواية إلا الملامح الداخلية ولم نلحظه يتعرض لكشف الملامح الخارجية إلا نادراً؛ لأن الرواية كلها قائمة على أثر انعكاس الواقع على نفسية الإنسان العربي وهذه الرواية أصلاً أقرب إلى رواية التناقض والصراع داخلياً [أي داخل وعي أبطالها ذاتهم][5]. لذلك فليس غريباً أن يسيطر ضمير المتكلم على كشف الملامح الداخلية.

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

---

[1] انظر:الرزاز:الاعمال الكاملة: 507– 514.

[2] المصدر نفسه: 523.

[3] المصدر نفسه: 525.

[4] مرتاض: في نظرية الرواية: 184.

[5] انظر: رضوان: البنى السردية: 412– 413.

إلى ذاتها وتحاول إدانته في زمنها، واستدراجه إلى اللحظة التي كانت تسرد فيها حكاياتها، تحت طقوس عجائبية مثيرة"[1]. وفي هذه الحكايات يتناوب حسن الأول ثم حسن الثاني على سردها، ويبدو فيها المتكلم شاهداً على أحداث وأقوال الشخصيات، ثم نرى بلقيس تأخذ بزمام الحديث بعد هذه الحكايات لتكشف أمام القارئ عن جوانيتها ومعاناتها ثم ما يختلج في نفس حسن الأول والثاني من مشاعر ومعاناة، وبعدها يأخذ حسن الأول الحديث منها ليكمل بقية السرد وينقل لنا الحوار الذي دار بينه وبين بلقيس وحسن الثاني ثم تعود بلقيس لروايات الأحداث بضمير المخاطب "أنت" الذي يعني "جمالية سردية وطرافة في الحكي"[2]. وخطابها موجه كله إلى حسنين" أنت شجرة المعصية الطالعة من سراديب الأزمنة، أوراقك سرية، وأغصانك باطنية. أيها الراضع ثدي الذؤبان وحليب العصاة كيف أهرب إلى فزاع وهو مؤصد الأبواب مثل قلعة من الصمود، وبرج من النهوض... سيحملونك إلى الصلب. على عمود كهرباء ذي مصباح هشمه حجر طفل. وستتطلع من علياء فجيعتك، ولن ترى إلا وجوها ليس بينها واحد تستقر عليه العين"[3]. فالساردة بلقيس تقدم إدراكاً داخلياً للبطل فهي تعلم كلّ شيء عن حسنين تعلم عن ماضيه وحاضره وما يدور في ذاته وحتى إنها تعلم مستقبله وما سيحل به، لذلك فهي ترى من الخارج فتعرف ما تراه وتسمعه. وفي نهاية الرواية تظهر شهرزاد لتروي ما جاء تحت عنوان "ليلة أخرى"، فتأتي بصورة "السارد غير المشارك" في الأحداث فهي شاهدة على الأحداث وناقلة لها بضمير الغائب، وفي خاتمة الرواية يتولى حسنين زمام السرد فيقوم برواية الأحداث بضمير المتكلم، ونلحظه يصف حركة الأحداث الماضية والشخصيات دون أن يتوغل في وصف باطنها والوصول إلى كشف أغوارها لذلك بقي راوياً محدد العلم.

ومما تقدم نستطيع القول إنّ رواية "متاهة الأعراب" ازداد فيها تعدد الرواة وتعدد الضمائر بتعدد الشخصيات، واختلفت فيها وجهات النظر؛ فلم نقف على راوٍ

---

[1] مرتاض: في نظرية الرواية: 184.

[2] المرجع نفسه: 195.

[3] الرزاز: الأعمال الكاملة (1): 686.

واحد يروي لنا الأحداث بل إننا لمسنا عدة رواة من داخل العمل ومن خارجه تكفلوا بروايات الأحداث والوقائع، ولا نبالغ إذا قلنا إن الرواية لم تكن متاهة في تشظي أحداثها ووقائعها فحسب، وإنما هي أيضاً متاهة في تعدد ضمائرها ووجهات نظرها وهذا لأن الرواية جاءت أصلا "لتعرية الواقع، ورصد ازدواجية الإنسان العربي، والكشف عن فسيفسائية حياتنا"[1]. الأمر الذي ألزم الروائي "بتحطيم رتابة السرد المستمر"[2]. وتشظي الرواة والشخصيات وتعدد وجهات النظر، ولعل الرزاز سار في هذا النهج على خطى الكاتب الأيرلندي "جيمس جويس" الذي تميز برفضه لغالبية أساليب الرواية التقليدية واعتمد التجريب بواسطة استخدام أساليب روائية حديثة. ومن أهم المميزات لأساليب السرد التي اشترك فيها الرزاز مع جويس تعدد الرواة ووجهات النظر التي ظهرت بصفة بارزة في رواية جويس المشهورة "عوليس"[3]. تقول ريما مقطش: "قرأ الرزاز بتوسع في الأدبين العربي والعالمي. وقد باشر في قراءة كتابات جويس مع أوائل السبعينات بينما كان يدرس الفلسفة في بيروت. ثم درس أعمال جويس دراسة أكاديمية في الولايات المتحدة الأمريكية حيث سعى لإتمام دراسته العليا في جامعة جورج تاون عام 1977. وعلى الرغم من تأثر الرزاز بالعديد من الكتّاب والمفكرين العرب والأجانب من أمثال ابن خلدون ونيتشه وفوكنر وبيكت. ولكن يبقى تأثير جويس الأبرز بين جميع هؤلاء خاصة فيما يتعلق برواياته النفسية التي يبدو فيها واضحاً أيضاً تأثير العالم النفسي أريك فروم، وهاتان حقيقتان أكدهما الرزاز في إحدى المقابلات معي"[4]. فحديثها ربما يؤكد لنا أن تأثر الرزاز بأعمال جويس هو الأكثر بروزاً من التأثر بالمفكرين والكتاب العرب والأجانب في هذا النهج الذي اتبعه وسار عليه في أغلب روايته.

---

[1] الحوامده، نجود: الهيكلية الروائية لرواية "متاهة الأعراب في ناطحات السراب"، رسالة ماجستير، جامعة القديس يوسف، 1992: ص.ب.

[2] البيريس، ر.م: تاريخ الرواية الحديثة، ت: جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 1982: 439.

[3] انظر: منيف: هاملت عربي: 47.

[4] مقطش، ريما: مدخل لدراسة مقارنة: الرواية النفسية كما كتبها مؤنس الرزاز، أفكار، ع 163، 2002: 54.

"عصابة الوردة الدامية"[1]

يتعدد الرواة الذين يتناوبون على رواية الأحداث في هذه الرواية، فنلمح أن هناك مجموعة من الأشخاص يقومون على رواية السرد بلغ عددهم خمسة هم: هيام، معتصم، عاصي، سارد مجهول، سهام. فهيام التي تولت سرد ما يقارب خمس عشرة مرة مالت إلى أسلوب السرد الذاتي ومارست تقنيات متنوعة أحاطت المروي بهالة من الأهمية والتأثير، ومن هذه التقنيات البارزة في سردها نقل بعض مرويات المروي عبر ألسنة الشخصيات المصاحبة، وجعل الشخصيات تتدخل في صياغة نموذج المروي واقتراح مصيره، فمن بعض الجمل التي دلت على نقل بعض المرويات قال أبي، قال معتصم، قال عمي، قال لي، قال والد معتصم، قالت أمي.. وجاء صوت الساردة هيام بصيغة الماضي ومعرفتها ساوت معرفة الشخصيات الروائية "الساردة= الشخصية الروائية" وهذا ما يبدو عليه معتصم السارد الذي تولى السرد بعد هيام إحدى عشرة مرة جاء فيها حديثه عن الماضي ويبدو كذلك أن معرفته تساوي معرفة الشخصيات، ونرى أنّه لم يستطع الدخول إلى ما يدور في خلد هيام. يقول: "هيام صدرها واسع، لكنني لم أره حتى الآن، مرة حين هربنا إلى السينما، حاولت أن أقيس حجمه بأصابعي فصفعتني، لكنها لم تغضب"[2]. فوصفه يبدو ساذجاً لم يتعد تقديم المعطيات وعرض الأحداث ورسم الصفات الخارجية ومع ذلك لا يبدو إن هذا هو السمة الغالبة على منهج معتصم، فنراه أحياناً يتحول من سارد محدود المعرفة إلى سارد يسجل وعيه بالشخصيات وطبيعتها، فمثلاً نراه يعرف الكثير عن طبيعة سهام "أما سهام فليست ملاكاً مثل هيام، سهام حيوان ناطق مثلي، وهي مثلنا جميعاً،...هي اختارت الزواج من مناضل، كان عليها أن تدفع الثمن؛ لأنه لم يغشها، القاعدة في حياة المناضل هي المعتقل، والحرية استثناء. لكن ربما لم تعلم

---

[1] في حديثي عن هذه الرواية اعتمدت في إحصاء الشخصيات على ما قدمه الدكتور سامح الرواشدة في بحثه بنية التشظي في رواية "عصابة الوردة الدامية".

[2] الرزاز: الأعمال الكاملة (2): 664.

هذه القاعدة، فالناس ليسوا جميعاً أذكياء ويعرفون ما أعرفه"[1]. فنهج معتصم في السرد لم يكن ثابتاً فمرة يتحدث بصفة السارد المشارك ومرة بصفة السارد الشاهد فلم يكن يلزم نفسه بنهج واحد في السرد.

بعد أن ينهي معتصم سرده يأتي سرد سهام التي تولت زمام السرد ست مرات وصوتها بدا مرة بصوت الحاضر ومرة بصوت الماضي وتجلى ذلك في موقعها قبل مقتلها وكانت معرفتها لا تتجاوز معرفة الشخصيات.

أما "عاصي" فتولى السرد خمس مرات، ولكن يبدو أن الصفة الغالبة عليه هي الحياد فهو سارد محايد لم يشارك في الأحداث ولم يتجل حضوره إلا في الجزء الذي تحدث فيه عن سجنه وكان ضمير المتكلم هو ديدنه في الحديث خاصة عندما كان يبوح بشعوره وجوانيته "أمشي في الشوارع هائماً على وجهي، اللغة فقدت معناها، لذلك لم أعد أتكلم. لا عجرفة، ولا جنوناً ولا ألماً"[2].

نلحظ أنّ السارد المجهول يتولى السرد ثلاث عشرة مرة، ونراه كلي العلم يعرف كل شيء عن الشخصيات التي يتحدث عنها، فمثلاً نراه يعرف كل شيء عن عبد الكريم "عبد الكريم العيسم ليس قديساً، لكنه زير نساء مبتذل كذلك. ولنعترف أنه تمتع بخصال تثير فضول بعض النساء اللواتي ينتمين إلى دوائر اجتماعية معينة فقد كان يتقن الإنجليزية والطليانية والفرنسية بالإضافة إلى اللغة العربية، وكان يحفظ عشرات الحكايات العالمية المسلية، والنكات المثيرة، واعترف بعض أصدقائه المقربين أنه كان يذيع لهم أسرار علاقاته مع النساء، ولم يكن يحرص على كتمان أسماء النساء أمامهم، ولا حتى النساء العربيات المحليات، لأنه مزهو بنفسه، ويعتقد أن الناس ينظرون إلى الموسيقي على أنه رقيق رقة النساء ... ربما ربما... كان هذا السبب يدفعه إلى المبالغة في إقامة علاقات مع النساء، والحديث لأقرب الأصدقاء عن تفاصيل تلك العلاقات .. إلا أنه كان شديد التحفظ والحيطة والحذر إذا تعلق الأمر بامرأة تنتمي إلى عشيرة ذات شوكة"[3]. فالسارد كما يبدو لم يكتف

---

[1] الرزاز: الاعمال الكاملة(2): 730.

[2] المصدر نفسه: 753.

[3] المصدر نفسه: 707.

بمعرفة كل شيء عن هذه الشخصية ومعرفة أحاديث الشخصيات عنها بل إنه يحاول تفسير أسباب رهافة حسّه، ورقة مشاعره التي غالباً ما تدفعه إلى الميل نحو النساء.

مما سبق يتضح أن رواية "عصابة الوردة الدامية" قائمة على تعدد الساردين وتعدد وجهات النظر والضمائر، فلم نرَ أن هناك راوياً واحداً يسيطر على الرواية بل نلحظ أن التفاوت واضح في أدوار الساردين والضمائر التي تراوحت بين المتكلم والغائب، كما أن أصوات الساردين تفاوتت بين صيغة الماضي والحاضر، فمرة نجد الشخصية الساردة تتحدث عن الماضي ومرة نجدها تتحدث عن الحاضر، وعلى كل، فإن تعدد الرواة في هذه الرواية أصبح أمر مستساغاً أكثر من سيطرة الراوي الواحد؛ لأن هذا التعدد ملائم لروح العصر والواقع المفكك. يقول سامح الرواشدة: "إن سيطرة الراوي الواحد العالم بكل شيء، لم تعد رمزاً مقبولاً تماماً في عصرنا، ولعل تشعب الأدوار السردية قد أصبح مستساغاً ومتناسباً مع روح هذا العصر الذي لم يعد يحتكر الحقيقة فيه شخص واحد، يلقيها على مجموعة من الغافلين القابلين لما يقوله والمستسلمين لرأيه دون مناقشة أو تدخل، غير أن الإشكالية التي تحقق من ذلك أننا أمام ساردين لا يعرف أي واحد منهم عن الآخر إلا أقل القليل... إن هذه الرواية أرادت أن تعزز مقولة المجتمع المفكك الذي ينشغل كل واحد بهمومه والذي يسير أفراده دون أن يفهموا تماماً ما يقومون به، ويتحركون دون وعي منهم بحيث يتحولون المعرفة تحركهم كيفما تشاء"[1]. فالرواشدة يكشف لنا بهذا الرأي عن حقيقة تعدد الساردين ووجهات النظر التي أداة في يد قوة شمولية الوعي – كلية ما هي إلا تأكيداً لمقولة المجتمع المتشظي والمفكك الذي خرج عن دائرة التكافل واتجه إلى الضياع والتشتت فلم يعد الفرد يحمل هموم الجماعة بل أصبح يميل إلى الأنانية والانفراد.

والرزاز في نهجه هذا، نجح –كما أسلفنا– في تمثل خطى جويس الذي سبقه في مجال التجريب القائم على تحطيم التقليد والانزياح نحو الحرية في السرد والخروج من سلطة الراوي الواحد والميل نحو التعدد في الرواة ووجهات النظر

---

[1] الرواشدة، سامح: بنية التشظي في رواية "عصابة الوردة الدامية" لمؤنس الرزاز، أفكار، ع 142، 2000: 75.

والضمائر "الذي يتيح الفرصة لتقديم الحقيقة ويعمل على إبراز الجوانب المختلفة منها وكسر حدة السلطة المطلقة التي يحتكرها الراوي المهيمن على القصص"[1].

[1] الكردي، عبد الرحيم: الراوي، والنص القصص، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2006: 140.

الخاتمة

لقد خلصت الدراسة إلى جملة من النتائج تنوعت وتعددت حسب مواطن الحديث عن الموضوعات التي تناولت أعمال مؤنس الرزاز الروائية؛ ففي الحديث عن تقديم الشخصيات في روايات الرزاز تبين أن الرزاز لجأ إلى نمطين من أنماط تقديم الشخصيات هما: التقديم المباشر، والتقديم غير المباشر. وتكشف أيضاً أن التقديم المباشر قلّ وندر في أكثر رواياته، في حين أن التقديم غير المباشر كان ديدن الرزاز؛ فقد احتل مكانة كبيرة في رواياته، فما من رواية إلا وظهر فيها هذا النمط من التقديم، ويمكن أن نلمس أن هذا النمط جعل القارئ بحاجة إلى مشاركة عميقة في قراءة النص وفهمه, فالطرائق التي تضمنها هذا النمط كالحوار والأحلام والكوابيس والهذيان جعلت القارئ لا يكتفي بمعلومات أولية قدمت عن أي شخصية، بل هو بحاجة إلى البحث عن معلومات أخرى في صفحات أخرى من الرواية حتى يستطيع الحصول على تصور واضح عنها.

وفي الحديث عن الاسم ودلالته تبين أن الرزاز عندما عمد إلى اختيار أسماء شخصياته لم يكن اختياره عشوائياً أو اعتباطياً بل كان على درجة عالية من التفكير والوعي قبل وضع الاسم في أي رواية يكتبها، فأحياناً كنا نرى الاسم منسجماً مع سلوك الشخصية نفسها وأحياناً أخرى كنا نراه مخالفاً لسلوكها في الرواية مما يزيد من إيحائيتها وفنيتها، فجانب المفارقة في انسجام الاسم ودلالته مع مسيرة الشخصية طغى على أغلب روايات الرزاز؛ لأن الرزاز كان يبغي إدانة الواقع العربي وإظهار مدى اليأس والتمزق الذي يعيشه الإنسان العربي الذي لم يعد يحتمل هذا الانسجام مع مجتمعه وواقعه الراهن.

كما تبين في الحديث عن الاسم ودلالته أن التسمية خرجت عن إطار التسمية التقليدية التي شاعت في الروايات الواقعية، فالشخصية عنده تحولت إلى صناعة لغوية جديدة بفعل الانزياحات التي بدت ظاهرة فيها، فأصبح الاسم في روايات الرزاز يمنح دلالات فنية جديدة كامنة فيه، وهذه الدلالات ليست محددة ضمن إطار معرفي واحد، بل هي دلالات مفتوحة تفسح المجال للمتلقي ليلمس وجودها في

الرواية، فكثير من الأسماء قامت هيكلتها على خرق النمط القديم واتجهت لتصبح رقماً أو حرفاً, إمعاناً في التلاشي والعدمية والانمحاء.

أما في الحديث عن تصنيف الشخصيات, فظهر أن الشخصيات في روايات الرزاز انقسمت إلى شخصيات رئيسية وشخصيات ثانوية، وتبين أن الشخصيات الرئيسية غالباً ما كانت منفصمة ومتشظية في ماهيتها، ولكنها كانت تحمل في مكنونها دلالات موحية هدفت في أغلبها إلى تصوير الواقع العربي الراهن الذي يعيش حالة من القمع والانهيار والتلاشي. أما الشخصيات الثانوية فلم تكن عديمة الأهمية, بل كانت تساعد في خلق الصراع وإثارة الحيوية وتصعيد الحدث، وتبين أنها قد اختلفت في سلوكها؛ فمنها ما كان إيجابياً في سلوكه تجلى سلوكه بالكفاح والنضال ومنها ما كان سلبياً طغى على سلوكه صفة التخاذل والخنوع والاستكانة.

وفي الإشارة إلى الشخصيات النامية وجدتُ أن هذا النمط كان له حضوره في روايات الرزاز نظراً لبنية التفكك التي قامت عليها رواياته في حين قلت الشخصيات المسطحة التي أراد الرزاز من خلالها إظهار هامشية المجتمع العربي.

وفي دراستي للنموذج, خلصنا إلى أن الرزاز نجح في إنجاز نماذج مختلفة عبّرت عن حقائق ذات أثر كبير في المجتمع العربي كنموذج الشخصية ذات الكثافة النفسية الذي كان في روايات الرزاز نتاج مشاعر معقدة بسبب تناقض الشخصية مع محيطها، ونموذج الشخصية الجاذبة الذي كان جل تمثلها في روايات الرزاز في نموذج المناضل والمرأة، فكانت شخصية المناضل جاذبة لسلوكها النضالي واتسامها بالشجاعة والقوة والإصرار على الموقف، أما المرأة فكانت جاذبة لمظهرها الخارجي الذي كان محط الإثارة للعنصر الذكوري زيادة على دورها الاجتماعي الإيجابي، وكذلك نموذج الشخصية المهيبة الذي تمثل بالصفة القامعة مصدر الرعب للشخصيات والمجتمع الذي تعيش فيه، واستطاع الرزاز من خلال هذا النموذج أن يصور العنف والديكتاتورية العربية القائمة على كبح الحريات وحرمان الشعوب من الديمقراطية الحقيقية، فأعطى بذلك الهيبة سمة السلبية.

أما في حديثنا عن بعض أنماط الشخصية عند الرزاز فبدا لنا أن هناك عدة أنماط بارزة في روايات الرزاز تستحق الدرس والبحث منها: المغترب، والمرأة

والحزبي والبطل. أما في حديثي عن نموذج المغترب فقد ظهر لنا أن كثيراً من شخصيات الرزاز تعيش حالة اغتراب شديدة، بسبب واقعها المرير وظروفها الاجتماعية الصعبة, وبد لنا أن الرزاز أسبغ عليها من حياته الكثير؛ لأنه عاش مغترباً ومات مغترباً. وفي دراسة نموذج المرأة اتضح أن المرأة احتلت مساحة واسعة عنده، وهذا ما يؤكد على مكانتها المرموقة في المجتمع، وأنها قادرة على المشاركة في اتخاذ القرارات، وقادرة على المشاركة في العمل النضالي والحزبي. أما في حديثي عن نموذج الحزبي فتبين أن الرزاز أراد أن يؤكد على الفساد السياسي، ودوامة القمع التي امتدت داخل الأحزاب السياسية نفسها.

وفي حديثنا عن البطل, خلصنا إلى أن البطل في روايات الرزاز هو شخصية مرتبطة بالرؤية الفكرية. وأن البطل انقسم عنده إلى بطل إيجابي وبطل سلبي. بطل إيجابي تميز بقدرته على صنع الأحداث والمشاركة في تطورها واغتنام الفرص لكي يسهم في تشكيل حركة الحياة والتأثير فيمن حولها من الشخصيات، واتخاذ مواقف إيجابية في انفعالاته ومشاعره وموقفه من الآخرين؛ فالأبطال عنده برزت لهم قدرات واضحة على المشاركة والانحياز نحو الحياة بعيداً عن الحياد والتقوقع, وكان لهم دور كبير في التأثير في الشخصيات الأخرى حولهم, وتميزوا بالثبات على مواقفهم دون الانزياح عنها. كما أنهم تميزوا بطموحهم الذي غالباً ما كان مقترناً بمصلحة الشعب، ويبدو أنهم لم يحظوا بالنصيب الأكبر في روايات الرزاز؛ لأن البطل السلبي كان هو المسيطر على أغلب رواياته بسبب الزاوية السلبية التي كان ينظر من خلالها إلى الواقع العربي الراهن.

وفي نهاية دراستي التي تناولت "الشخصية والرؤية السردية" تبين لنا أن الرزاز انزاح عن النمط التقليدي للروايات الكلاسيكية التي كانت تتضمن راوياً واحد يقوم بسرد الأحداث، وأخذ يميل لجعل عدة رواة تتناوب على سرد الأحداث في كل رواياته باستثناء رواية واحدة مالت إلى النمط التقليدي هي رواية "ليلة عسل" التي تولى الرواية فيها راوٍ واحد. وهذا النهج الحداثي الذي اتبعه الرزاز لا يعد مثلباً يسجل عليه لان السرد عالم موحد خاص، تتنوع في داخله اللغات والأساليب والأحداث والأشخاص والأزمنة والأمكنة وتتعدد فيه تعدداً كبيراً.

كما تبيّن لنا أن إضافة المتلقي والمؤلف إلى الرواية في بعض روايات الرزاز ساعد على جعل روايات الرزاز تدخل في بوتقة الحداثة والتجريب الخاضع للنظريات النقدية الحديثة؛ فقد استطاع الرزاز أن يكسر أفق التقليد ويندغم في روح التجريب الحداثي الملائم لروح العصر وتطور النقد العالمي، فاختفاء الراوي أحياناً ودخول المؤلف والقارئ إلى ساحة النص الروائي من خلال الأنا المشاركة والأنا الشاهدة، هو أحد المظاهر الحداثية التي تميز بها الرزاز، وأكدت الدراسة أن هذا النهج هو نفس النهج الذي سار عليه "جيمس جويس" الذي سبقه في مجال التجريب القائم على تحطيم التقليد والانزياح نحو الحرية في السرد والخروج من سلطة الراوي الواحد والميل نحو التعدد في الرواة ووجهات النظر والضمائر التي تتيح الفرصة لتقديم الحقيقة وتعمل على إبراز الجوانب المختلفة منها, وكسر حدة السلطة التي يحتكرها الراوي المهمين على القصص، كما يرى بعض النقاد.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

إبراهيم، أنس ورفاقه: (1972)، **المعجم الوسيط**، مطبعة مصر، القاهرة.

إبراهيم، عبد الله: (1988)، **البناء الفني لرواية الحرية في العراق**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

إبراهيم، عبد الله: (1999) "بناء السرد في الرواية الأردنية المعاصرة"، **أفكار**، عمان، ع 135.ص36_37

إبراهيم، عبد الله: (2000) **السردية العربية**، ط2،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

إبراهيم، علي نجيب: (1994)، **جماليات الرواية (دراسة في الرواية الواقعية السورية المعاصرة)**، ط1، دار الينابيع والنشر، دمشق.

إبراهيم، نبيلة: (1981)، "البنيوية من أين وإلى أين؟"، **مجلة فصول المصرية**، المجلد الأول، ع2.ص168

إبراهيم، نبيلة: (د.ت), **فن القص في النظرية والتطبيق**، مكتبة غريب، مصر.

أبو شريفة، عبد القادر،وقزق،حسين لافي: (1993)، **مدخل إلى تحليل النص الأدبي**، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان.

أبو لبن، زياد: (1994)، **المونولوج الداخلي عند نجيب محفوظ**، دار الينابيع للنشر والتوزيع، عمان.

اجماهيري، مصطفى: (1992)، "الشخصية في القصة القصيرة"، **الموقف الأدبي**، ع 259-260.ص1298

أحمد، راكز: (1995)، **الرواية بين النظرية والتطبيق**، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا.

آدامز، دونالد، وروي كاودن: (1992)، **الأديب وصناعته**، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، مكتبة منيمنة، نيويورك.

ادينوكوف، ف.غ: (1976)، **فن الأدب الروائي عند تولستوي**، ط2، ترجمة: محمود يونس، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

الأرزعي، سليمان: (د.ت)، **مؤنس وتجربة البحث عن الضائع (كتاب مؤنس الرزاز (1))** عبد الرحمن منيف (2)، وزارة الثقافة، عمان.

ارشيد، جهاد أحمد: (2002)، "**الخطاب السردي عند عبد السلام العجيلي: الرؤية والبناء**"، رسالة ماجستيرغير منشوره، الجامعة الأردنية.

أسعد، ساميه أحمد: (1987)، "التحليل البنيوي للسرد"، **مجلة الأقلام**، بغداد، ع3.ص6

أسعد، ميخائيل: (1987)، **شخصيتي كيف أعرفها؟**، ط3، دار الآفاق الجديدة، بيروت.

إسماعيل، عز الدين: (1963)، **التفسير النفسي للأدب**، دار المعارف، القاهرة.

إسماعيل، عز الدين: (1978)، **الأدب وفنونه (دراسة ونقد)**، ط7، دار الفكر العربي، بيروت.

إسويرتي، محمد: (1991)، **النقد البنيوي والنص الروائي**، الدار البيضاء، أفريقيا الشرق, المغرب.

اصطيف، عبد النبي: (1993)، "المنهج الاجتماعي في الدراسات الأدبية"، **الموقف الأدبي**،دمشق، ع 268.ص8

افرفار، علي: (1996)، **صورة المرأة بين المنظور الديني والشعبي والعلماني**، دار الطليعة، بيروت.

آلن، ولتر: (د.ت)، **الرواية الإنجليزية**، ترجمة: صفوت عزيز جرجيس، دار الشؤون الثقافية، بغداد.

إمبرت، انريكي أندرسون: (2000)، **القصة القصيرة (النظرية والتقنية)**، ترجمة: علي إبراهيم علي، المجلس الأعلى للثقافة.القاهرة.

أمين، أحمد: (د.ت)، **النقد الأدبي**، ط3، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة.

ايتر، ت.أ.ي: (1989) **أدب الفنتازيا، مدخل إلى الواقع**، ترجمة: سعدون سعدي، دار المأمون، بغداد.

ايغلتون، تيري(1995) **نظرية الأدب**، ،ترجمة: ثائر ديب، وزارة الثقافة، دمشق.

أيوب، محمد: (2001)، **الزمن والسرد القصصي في الرواية الفلسطينية**، دار السندباد للنشر والتوزيع، القاهرة.

باختين، ميخائيل: (1982)، **(الملحمة والرواية)، دراسة الرواية، مسائل في المنهجية**،ترجمة: جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، بيروت.

باختين، ميخائيل: (1987)، **الخطاب الروائي**، ط1،ترجمة: محمد براده، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة.

باختين، ميخائيل: (1990)، **أشكال الزمان والمكان في الرواية**، ترجمة: يوسف خلاق، وزارة الثقافة، دمشق.

بارت، رولان: (1993)، **مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص**، ط1، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري, حلب.

بارت، رولان: (2002)، **الدرجة الصفر للكتابة**، ط1،ترجمة: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب.

الباردي، محمد: (1997)، "الشخصية الروائية والقناع في أعمال جبرا إبراهيم جبرا"، **مجلة فصول**، ع 4.ص34

باروت، محمد جمال: (1994)،: "الدينامية الشخصية متعددة الأبعاد (نموذجاً شخصية عبد الله الداير في قصة سليمان الشطي "رجل من الرف العالي")"، **المدى السورية**،دمشق، ع 8.ص452_463.

الباشا، عبد الرحمن رأفت: (1996)، **البطولة**، ط1، دار الأدب الإسلامي، الرياض.

باشا، محمد علي: (1992)، **الكافي**، ط1، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت.

بحراوي، حسن: (1990)، **بنية الشكل الروائي (الفضاء-الزمن-الشخصية)**، ط1، الدار البيضاء, المركز الثقافي العربي.

بحيري، سعيد: (1997)، **علم لغة النص**، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان,القاهرة.

بدر، عبد المحسن طه: (1979)، **الروائي والأرض**، ط2، دار المعارف، القاهرة.

بدير، حلمي: (1981)، **الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر**، ط1، دار المعارف، القاهرة.

برجسون، هنري: (1981)، **التطور المبدع**، ترجمة: جميل صليبا، اللجنة اللبنانية للنشر والتوزيع، بيروت.

بركات، حليم: (1994)، "الاغتراب وأزمة المجتمع المدني"، **الآداب**، بيروت، ع 3،ص120

برنارد، دي فوتو: (1969)، **عالم القصة**، ترجمة: محمد مصطفى هدارة، عالم الكتب، القاهرة.

برنس، جيرالد: (2003)، **المصطلح السردي (معجم المصطلحات)** ترجمة: عايد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة.

بسطاويسي، رمضان: (1984)، "البطل المعاصر في الرواية"، **إبداع**، ع 6.ص120_122

البسيوني، محمود: (1976)، **الشخصية الفنية (دراسة اجتماعية نفسية تربوية جمالية)**، دار المعارف، مصر.

البشتاوي، يحيى: (2001)، "بناء الشخصية في المسرح الملحمي"، **أفكار**، ع 152.ص30

البطوطي، ماهر حسن: (1963)، "كمال عبد الجواد... اللامنتمي"، **مجلة الآداب**، بيروت، ع1.ص30

البقاعي، محمد خير: (2002)، "سيميائية الاسم في العمل الأدبي في رواية "العصفورية" لغازي القصيبي نموذجاً"، **مجلة جامعة البعث**،سوريا، المجلد 24، آذار.ص208

بنكراد، سعيد: (2003)، **سيمولوجية الشخصيات السردية**، دار مجدلاوي، عمان.

بوتور، ميشال: (1982)، **بحوث في الرواية الجديدة**،ترجمة: فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت.

بوث، بوين: (1992)، "البعد ووجهات النظر، مقالة في التصنيف"،ترجمة: علاء العبادي، **مجلة الثقافة الأجنبية**، وزارة الإعلام، بغداد، س 12، ع2.ص49

بورنوف، رولان، وريال اوئيليه: (1991)، **عالم الرواية**، ط1،ترجمة: نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

بوطيب، عبد العالي: (1992)، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف، **مكناسة**، جامعة المولى إسماعيل (كلية الآداب والعلوم الإنسانية)، ع 6.ص10_11

بوعلي، عبد الرحمن: (1998)، "شخصيات النص السردي"، **علامات**، مج 31، ع 8.ص8_12

بوين، إليزابيث: (1997)، **الشخصية في صناعة الرواية**، الآداب، بيروت.

بياجيه، جان: (1971)، **البنيوية**، ترجمة: عارف منيحنة وبشير أوبري، ط1، منشورات عويدات، بيروت.

بيبرس، أحمد سمير: (1982)، "القصة القصيرة عند زهير الشايب"، **فصول**، المجلد الثاني، ع 4.ص303

بيتروف، س: (1983)، **الواقعية النقدية**، ترجمة: شوكت يوسف، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق.

البيريس، ر.م: (1982)، **تاريخ الرواية الحديثة**، ط2،ترجمة: جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت.

تامر، فاضل: (2005)، "اعترافات كاتم صوت لمؤنس الرزاز، هيمنة ثنائية الصمت/ الصمت على فضاء الرواية"، **مجلة أفكار**،ع197.ص19_20

تشينغ، ووشيو: (2001)، "**إبراهيم عبد المجيد روائياً**"، ، رسالة دكتوراه غير منشورة، الجامعة الأردنية.

تـــودوروف: (1998)، فـــي تعريـــف اللامعقـــول، ترجمـــة: نجـــوى الرياحي،**علامات**،دمشق، مجلد 8.ص41

تودوروف، تزفتيان: (1992)، **مقولات السرد الأدبي**،ترجمة: الحسين سحبان وفؤاد صفا، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط.

تودوروف، تزيفيتان: (1990)، **الشعرية**، ترجمة: شكري المبخـوت، رجـاء بـن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء.

تيمور، محمود: (1968)، **أدب وأدباء** ، دار الكاتب العربي، القاهرة.

تيمور، محمود: (د.ت)، **دراسات في القصة والمسرح**، مكتبة الآداب، القاهرة.

ثامر، فاضل: (1987)، **مدارات نقدية**, دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

الجابري، رياض: (1984)، "الأسدي (في ضوء التحليل النفسي)"، **الموقف الأدبي**، ع 162-163.ص767_785

جادامر، هانز جيورج: (1997)، **تجلى الجميل**،ترجمة: سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

جبرا، جبرا إبـراهيم: (1988)، "الروائـي العربـي والمجتمـع"، **الآداب**، ع 3-4.ص871_890

الجبوري، محمد محمود: (1990)، **الشخصية في ضوء علم الـنفس**، مطبعـة دار الحكمة، بغداد.

جفرسون، آن.، وديفيد روبي: (1992)، **النظرية الأدبية الحديثـة**، وزارة الثقافـة، دمشق.

جنداري، إبراهيم: (1993)، "المنظور الروائي بين النظرية والتطبيق"، **مجلة آداب الرافدين**، جامعة الموصل، ع25.ص143_149

جنداري، إبراهيم: (2001)، **الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم**، ط1، دار الـشؤون الثقافية العامة, بغداد.

جنداري، إبراهيم: (2003)، "تعدد الأصوات، المنظور السردي". روايـات جبـرا إبراهيم جبرا أنموذجاً، **الموقف الأدبي**، ع 383.ص47

جنيت، جيرار: (1997)، **خطاب الحكاية (بحث في المنهج)**، ط2، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة.القاهرة

جنيت، جيرار: (2000)، **عودة إلى خطاب الحكاية**، ط1، ترجمة: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

جيمس، هنري، وجوزيف كونراد وآخرون: (1994)، **نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث**، ط1، ترجمة: أنجيل سمعان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

حافظ، صبري: (1984)، "الحداثة والتجسيد المكاني"، **مجلة فصول**،دمشق، ع 4.ص172

حافظ، صبري: (1986)، "الحساسية الجديدة، واستخدامات المكان"، **الأقلام**،دمشق،ع 11-12.ص67

الحبابي، محمد عزيز: (1962)، **من الكائن إلى الشخص**، دار المعارف، مصر.

الحجمري، عبد الفتاح: (1998)، **تخيل الحكاية**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

حداد، نبيل: (1996)، "الرواية في الأردن ونماذج مجمع الأعمال"، **مجلة مؤته**،الاردن، م11/ ع6.ص11_12

الحداوي، الطائع: (1987)، "تداخل البنى السردية والتركيبية والرؤية للعالم في الغربة واليتيم" لعبد الله العروي، **الأقلام**،بغداد، ع 6.ص95_96

حرز الله، شهرزاد محمد خالد: (2003)، "**الفن الروائي عند أحلام مستغانمي**"، رسالة ماجستيرغير منشورة، الجامعة الهاشمية، أيار.

حسن، عمار علي: (2002)، **النص والسلطة والمجتمع**، مطبوعات مركز الدراسات السياسية والإستراتيجية، القاهرة.

الحسن، محمد: (1996)، **الرواية العربية الموريتانية (مقاربة للبينة والدلالة)**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

حلبي، علي عبد الرزاق، وآخرون: (1999)، **علم الاجتماع**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية.

حليفي، شعيب: (1992)، "استراتيجية العنوان في الرواية الغرائبية (دراسة في النص الموازي)"، **مجلة الكرمل**، ، اتحاد كتّاب فلسطين، قبرص.ع45ص271_291

حليفي، شعيب: (1997)، **شعرية الرواية الفانتاستيكية**، المجلس الأعلى للثقافة، شركة تونس للطباعة والنشر.

حمد، عبد الله حامد: (2000)، "الإبداع في نظر بياجيه"، **مجلة الفيصل**،دمشق، ع 280.ص21_22

حمداوي، جميل: (1997)، السيميوطيقيا والعنونة، **مجلة عالم الفكر**، المجلد الخامس والعشرون، ، المجلس الوطني والفنون والآداب، الكويت.ع3.ص101

حمودة، عبد العزيز: (1988)، **البناء الدرامي**، ط1 , دار بشير، عمان.

حمودة، عبد العزيز: (2003)، **الخروج من التيه (دراسة في سلطة النص)**، عالم المعرفة، ، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت.ع298ص131

حمودي، باسم عبد الحميد: (1988)، "مدخل إلى الشخصية الثانوية في الرواية العراقية"، **الأقلام**،بغداد، ع6.ص42

حنورة، عبد الحميد: (1981)، "الدراسة النفسية للإبداع الفني (منهج وتطبيق)"، **مجلة فصول**، المجلد الأول، ع 2.

الحوامده، نجود: (1992)، "**الهيكلية الروائية لرواية "متاهة الأعراب في ناطحات السراب**"، رسالة ماجستيرغير منشوره، جامعة القديس يوسف.

حوراني، يوسف: (1978)، **البيئة الذهنية الحضارية في الشرق المتوسطي الأسيوي القديم**، دار النهار، بيروت.

الحوفي، أحمد محمد: (د.ت) **البطولة والأبطال**، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د.ت.

خالد، عدنان عبد الله: (1986)، **النقد التطبيقي والتحليلي**، دار الشؤون الثقافية، بغداد.

خالد، عدنان علي: (1979)، "ملامح الرواية الأردنية"، **أفكار**، عمان، ع 43.ص33

الخروبي، غدير عثمان طه: (1993)، "**المكان في رواية "مدن الملح" لعبد الرحمن منيف**"، رسالة ماجستيرغير منشورة، الجامعة الأردنية.

خزاعله، فاطمة علي: (2005)، **الحلم في الرواية الأردنية (دراسة تحليلية)**، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، اربد.

خليل، إبراهيم: (1994)، **الرواية في الأردن في ربع قرن (1968-1993)**، ط1، دار الكرمل للنشر, عمان.

خليل، إبراهيم: (1997/6/6)، "**رواية سلطان النوم وزرقاء اليمامة نموذج للانفتاح**"، جريدة الرأي، ع 9769.ص25

خليل، إبراهيم: (2003)، "سلطان النوم نموذجاً"، **مجلة عمان**، ع 102، كانون الاول ص19.

خليل، هناء عمر موسى: (2004) "**بناء الشخصية في روايات نجيب الكيلاني**"، رسالة ماجستيرغير منشورة، الجامعة الهاشمية.

خورشيد، فاروق: (2002)، "**أديب الأسطورة عند العرب**"، عالم المعرفة،الكويت، ع 284.ص136

خوري، إلياس: (1983)، "ملاحظات حول الكتابة القصصية (اللغة – الراوي- الكاتب)"، **الآداب**، بيروت، ع 6-9.ص891_925

خوري، إلياس: (1989)، "الرواية الجديدة"، **كتابات معاصرة**،القاهرة، مجلد 1، ع 3.ص47_49

دافيدوف، لندال: (1980)، **مدخل إلى علم النفس**، ط2، ترجمة: سيد الطواب، محمود عمر، دار ماكجروهيل للنشر، نيويورك.

دافيدوف، لندال: (2000)، **الشخصية والانفعالات**، ط1، ترجمة: سيد الطواب، محمود عمر، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، القاهرة.

داود، حنا: (1991)، **الشخصية بين السواء والمرض**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.

دراج، فيصل: (1992)، "الرواية والمجتمع المدني"، **أفكار**، عمان، ع 107.ص169

دغمان، سعد الدين: (1970)، "الاغتراب والضياع والبحث عن المسؤول في مسحوق الهمس ليوسف إدريس"، **الآداب**، ع 9.ص45_47

ديتشن، ديفيد: **مناهج النقد الأدبي (بين النظرية والتطبيق)**، ترجمة: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت.

ديتشيز، دافيد: (1987)، **الأدب والمجتمع**، ترجمة: عارف حريفه، وزارة الثقافة، دمشق.

ذهني، محمود: (1990)، **تذوق الأدب: طرقه ووسائله**/ مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.

الراعي، علي وآخرون: (1984)، **عبد الرحمن مجيد الربيعي روائياً**، دار العربية للموسوعات، بيروت.

راغب، نبيل: (1982)، **الدراما الواقعية عند نعمان عاشور**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

رالف، لنتون: (1967)، **الأنثروبولوجيا وأزمة العالم الحديث**، ترجمة: عبد الملك الناشف، المكتبة العصرية، بيروت.

راي، وليم: (1987)، **المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية**، ط1، ت: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد.

ربيع، محمد أحمد: (1990)، **قضايا النقد العربي الحديث**، ط1، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان.

الربيعي، محمود: (1976)، "عن قضية الأدب المجتمع"، **الكاتب**، ع 185.ص8_10

رجب، محمود: (1986)، **الاغتراب سيرة مصطلح**، ط 2، دار المعارف، القاهرة.

رحماني، فتحية: (1997)، "**البعد الاجتماعي والجمالي في روايات مرزاق بقطاش**"، رسالة ماجستيرغير منشورة، جامعة عنابة، الجزائر.

الرزاز، مؤنس: (2003)، **الأعمال الكاملة (ج1)**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

رشدي، رشاد: (د.ت)، **فن القصة القصيرة**، ط1، مكتبة الأنجلوالمصرية، القاهرة.

رشيد، أمينة: (1998)، **تشظي الزمن في الرواية الحديثة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

رضوان، عبد الله: (1983)، **النموذج وقضايا أخرى دراسة نقدية للقصة القصيرة في الأردن 1970– 1980**، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان.

رضوان، عبد الله: (1996)، **دراسات في الأدب العربي الحـــديث**، دار الينابيع للنشر والتوزيع، وزارة الثقافة، عمان.

رضوان، عبد الله: (1998)، "مؤنس الرزاز في سلطان النـــوم وزرقـــاء اليمامـــة"، **أفكار**، عمان، ع133.ص38_39

رضوان، عبد الله: (2003)، **البنى السردية (2)**، ط1، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان.

الرقيق، عبد الوهاب: (1998)، **في السرد (دراسات تطبيقية)**، ط1، دار محمد علي الحامي، تونس.

ركيبي، عبد الله خليفة: (1977)، **القصة الجزائرية القصيرة**، الدار العربية للكتاب، ليبيا.

رنولد، كتل: (1977)، **مدخل إلى الرواية الإنجيلزية**، المجلد الأول، ترجمة: هـــاني الراهب، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق.

الرواشدة، سامح: (2000)، "بنية التشظي في رواية "عصابة الوردة الدامية" **لمؤنس** الرزاز"، **أفكار**، ع 142.ص75

الرواشدة، سامح: (2001)، **إشكالية التلقي والتأويل دراسة فـــي الـــشعر العربـــي الحديث**، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان.

الرواشدة، سامح: (2005)، **دراسات في الرواية العربية**، دار الشروق، عمان.

روشكا، الكسندر: (1989)، **الإبداع العام والخاص**، ترجمة: غسان عبد الحي أبـــو فخر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

ريتشارد، س. لازورس: (1993)، **الشخصية**، ط4، ترجمة: سيد محمد غنيم، محمد عثمان نجاتي، دار الشروق، عمان.

ريديكر، هورست: (1977)، **الانعكاس والفعل**، ترجمة: فؤاد مرعي، دار الفارابي، دمشق.

زويش، نبيلة: (2003)، **تحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج السيميائي**، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر.

زويل، أديث كير: (1985)، **عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو**، ترجمة: جابر عصفور، دار آفاق عربية، بغداد.

الزيادي، محمود: (1972)، **أسس علم النفس**، ط1، مكتبة سعيد رأفت، القاهرة.

زيتوني، لطيف: (2002)، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، مكتبة لبنان، بيروت.

زيدان، سليم: (1996)، "التعامل مع التوابع والزوابع لابن شهيد وتعدد روافدها"، **دراسات أندلسية**،تونس، ع 18.ص895_920

الزيدي، توفيق: (1987)، "قضايا قراءة النص الشعري من خلال ممارسته عند النقاد العرب"، **مجلة الموقف الأدبي**،دمشق، ع 189.ص17

زيرافا، ميشيل: (1985)، **الرواية والأسطورة**، ط1، ترجمة: صبحي حديدي، دار الحوار، سوريا.

زيعور، علي: (1982)، **قطاع البطولة والنرجسية في الذات العربية**، ط1، دار الطليعة، بيروت.

سارتر، جان بول: (د.ت)، **الوجودية**، ت: كمال الحاج، دار مكتبة الحياة، بيروت.

ستانزال، ك.ف.: (1993)، "العناصر الجوهرية للمواقع السردية"، ترجمة: عباس التونسي, **فصول**، مجلد 11، ع2.ص158

السروي، صلاح: (1998)، "أساليب السرد الروائي، نقد الرواية بين الاتجاه الاجتماعي والاتجاه البنيوي"، **مجلة أدب ونقد**، ع 152.ص45_85

السعافين، إبراهيم: (1987)، **تطور الرواية العربية في بلاد الشام**، دار المناهل، بيروت.

السعافين، إبراهيم: (1988)، "طواحين بيروت بين الرؤية والتشكيل"، **الأقلام**،بغداد، ع7.ص43

السعافين، إبراهيم: (1995)، **الرواية في الأردن**، منشورات لجنة تاريخ الأردن، سلسلة الكتاب الأمم في تاريخ الأردن، رقم 32، عمان.

سلام، محمد زغلول: (1973)، **دراسات في القصة العربية الحديثة**، منشأة المعارف، الإسكندرية.

سليمان، نبيل: (1991)، **حوارية الواقع والخطاب الروائي**، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا.

سليمان، نبيل: (2002)، **فتنة السرد والنقد**، ط2، دار الحوار والنشر والتوزيع، اللاذقية.

سماحه، فريال كامل: (1999)، **رسم الشخصية في روايات حنا مينة**، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان.

السمرة، محمود: (1974)، **في النقد الأدبي**، ط1، الدار المتحدة للنشر.

سمعان، انجيل بطرس: (1982)، "وجهة النظر في الرواية المصرية"، **فصول**، مج2، ع،2 ص103_104

سمعان، انجيل بطرس: (1987)، **دراسات في الرواية العربية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

سيد، إبراهيم: (1998)، **نظرية الرواية (دراسة لمناهج النقد الأدبي)**، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة.

السيد، حسن سعد: (1986)، **الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة بين النظرية والتطبيق (1960-1969)**، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

السيوطي، عبد الرحمن: (د.ت)، **المزهر في علوم اللغة وأنواعها**، دار الفكر، بيروت.

سييف، نيكولاي انا سنتا: (1991)، "شخصية المؤلف في أدب القرن العشرين"، ترجمة: بنيسي بوحماله، **فصول**، مجلد 10، ع1.ص244

شاخت، ريتشارد: (1980)، **الاغتراب**،ترجمة: كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

شاهين، أسماء: (2001)، **جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا**، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت.

شاهين، سمير الحاج: لحظة الأبدية: (1980)، **دراسة الزمان في أدب القرن العشرين**، المؤسسة العربية، بيروت.

شتات، حنان حسني محمد: (2005)، "**بناء الشخصية النسوية في أدب غادة السمان الروائي**"، رسالة ماجستيرغير منشورة، كلية الآداب، الجامعة الهاشمية.

شريبط، أحمد شريبط: (1998)، **تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (1947-1985)**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

شعبان، هيام أحمد العلي: (2001)، "**التجربة الروائية عند إبراهيم نصر الله**"، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب، جامعة اليرموك.

شكري، غالي: (1962)، "الديك الأحمر بين القرية والمدينة"، **الآداب**، بيروت، ع 10.ص88_105

شلطف، فاطمة زكي: (2002)، "**الشخصية الإنسانية في الرواية الأردنية (1980-2000)**"، رسالة ماجستيرغير منشورة، الجامعة الأردنية.

الشمالي، نضال محمد: (2000)، **تجربة زياد قاسم الروائية**، ط1، دار وائل، عمان.

الشوابكة، محمد علي: (2006)، **السرد المؤطر في رواية النهايات لعبد الرحمن منيف (البنية والدلالة)**، ط1، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان.

الشوابكة، محمد: (1991)، "دلالة المكان في مدن الملح لعبد الرحمن منيف"، **مجلة أبحاث اليرموك**، مج 9، ع 2.ص17

شولز، روبرت: (1988)، **عناصر القصة**، ط1، ترجمة: محمود منقذ الهاشمي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق.

شويك، ب. م. كربر: (1964)، **الإبداع القصصي عند يوسف إدريس**، ترجمة: رفعت سلام، ليدن.

الشيخ، يوسف محمود، وجابر عبد الحميد جابر: (1964)، **سيكولوجية الفروق الفردية**، دار النهضة العربية، القاهرة.

صالح، صلاح: (1997)، **قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر**، ط1، دار شرقيات للنشر والتوزيع.

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

صالح، فخري: (2004)، **عن تجربة مؤنس الرزاز الروائية وأطروحة الانهيار (كتاب عام على الرحيل: سنوية مؤنس الرزاز)**، منشورات وزارة الثقافة، عمان.

صالح، نضال: (2001)، **النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة**، منشورات اتحاد الكتّاب العرب, دمشق.

الصباغ، رمضان: (1998)، "العلاقة بين الجمال والأخلاق في مجال الفن"، **مجلة عالم الفكر**، المجلد السابع والعشرون، ع1.ص57

صبره، وهيبة: (2002)، **البنية الروائية في يموتون غرباء لمحمد عبد الوالي**، مركز الدراسات والبحوث اليمني،اليمن.

صليبا، جميل: (1982)، **المعجم الفلسفي**، دار الكتاب اللبناني، بيروت.

الضمور، رنا عبد الحميد: (2002)، "**فؤاد التكرلي روائياً**"، رسالة ماجستيرغير منشورة، كلية الآداب، جامعة مؤتة.

الطاهر، علي جواد: (1989)، "توفيق يوسف عواد 1911–1989 والريادة الفنية للقصص العربي"، **الأقلام**، ج 6.ص58_72

طرابيشي، جورج: (1995)، **الروائي وبطله (مقاربة في اللاشعور في الرواية العربية)**، دار الآداب، بيروت.

الظاهر، أحمد: (1987)، **المرأة العربية**، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد.

العادلي، محمد: (1982)، **علم الاجتماع، أسس نظرية، تطبيقات عملية**، دار الكتاب الجامعي، القاهرة.

عاصي، ميشال: (1987)، **المعجم المفصل في اللغة والأدب**، ط1، المجلد الأول، دار العلم للملايين،بيروت.

العالم، محمود أمين: (1986)، **الرواية العربية بين الواقع والأيديولوجيا**، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية.

العبادي، عيسى: (2006)، **مضامين الرواية الأردنية (1967-1990)**، ط1، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان.

عبد الباقي، زيدان: (1977)، **المرأة بين الدين والمجتمع: سلسلة الثقافة الاجتماعية الدينية للشباب**، النهضة المصرية، القاهرة.

عبد الحفيظ، ربا سعيد: (1997)، "**علي حسين خلف (أعماله القصصية والروائية)**"، رسالة ماجستيرغير منشورة، الجامعة الأردنية.

عبد الحميد، عقار: (1999)، "**اللغة الروائية وآفاق التجريب والحداثة في الرواية المغاربية**"، ملتقى الروائيين العرب الأول، قابيس، تونس: من 31 تموز إلى 4 آب.

عبد الحميد، علي عبد المنعم: (1994)، **النموذج الإنساني في أدب المقاومة**، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان.

عبد الحي، محمد: (1977)، **الأسطورة الإغريقية في الشعر العربي المعاصر**، دار النهضة العربية، القاهرة.

عبد الخالق، أحمد محمد: (1983)، **الأبعاد الأساسية للشخصية**، ط2، الدار الجامعية للطباعة والنشر، الإسكندرية.

عبد الخالق، غسان إسماعيل: (2004)، **مؤنس الرزاز والوعي الجمعي في متاهة الإعراب (كتاب عام على الرحيل. سنوية مؤنس الرزاز)**، وزارة الثقافة، عمان.

عبد السلام، فاتح: (1987)، "اللغة القصصية عند يوسف إدريس في ضوء الشخصية الريفية"، **الأقلام**، ع 6.ص29

عبد السلام، فاتح: (1999)، **الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية**، ط1، دار الفارس، عمان.

عبد العزيز، سعد: (1970)، **الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة**، مكتبة الأنجلوالمصرية، القاهرة.

عبد القادر، شرشار: (2001)،"نظرية القراءة وتلقى الـــنص الأدبـــي "، **الموقـــف الأدبي**،دمشق، ع 367.ص39

عبد اللطيف، أحمد: (1985)، "**الزمان والمكان في قصة العهد القديم**"، مجلة عـــالم الفكر، مج 16، ع 3.ص82

عبد الله، محمد: (1994)، **السلوك الإنساني في المنظمات**، ط3، الشركة العربيـــة، القاهرة.

العبد الله، يحيى: (2005)، **الاغتراب، دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلّون**، ط1، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان.

عبد النور، جبور: (1984)، **المعجم الأدبي**، ط2، دار العلم للملايين، لبنان.

عبد الوهاب، محمود: (1987)، "عن الشخصية الفنية في الأدب"، **الآداب**،بيروت، ع 7-8.ص80

العتابي، سعد: (2001)، **الملحمة في الرواية العربية المعاصرة**، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، بغداد.

عثمان، إبراهيم، وحلمي ساري وآخرون: (1992)، **مبادئ علـــم الاجتمـــاع**، ط1، منشورات جامعة القدس المفتوحة.

عثمان، بدري: (1986)، **بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ**، ط1، دار الحداثة، لبنان.

عثمان، عبد الفتاح: (1982)، **بناء الرواية**، مكتبة الشباب، مصر.

العجيمي، محمد الناصر: (1998)، **النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية**، ط1، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، تونس.

عدد من الباحثين السوفيت المختصين بنظرية الأدب والأدب العالمي: (1980)، **نظرية الأدب**،ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار الرشيد، بغداد.

عدس، عبد الرحمن وآخرون: (1986)، **مدخل إلى علم النفس**، ط2، جون وايلـــي، نيويورك.

العديلي، ناصر: (1994)، **السلوك الإنساني والتنظيمـــي**، معهـــد الإدارة العامـــة، الرياض.

عزام، محمد: (1989)، **الأسلوبية منهجاً نقدياً**، وزارة الثقافة، دمشق.
عزام، محمد: (1996)، **مقاربة بنيوية في أدب نبيل سليمان**، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا.
عزّام، محمد: (2000)، "البطل الروائي"، **الموقف الأدبي**،دمشق، ع 346.ص47
عزام، محمد: (2001)، "التحليل البنيوي للرواية"، **الموقف الأدبي**،دمشق، ع 350.ص11
عزام، محمد: (د.ت)، **مصطلحات نقدية من التراث الأدبي العربي**، ط1، وزارة الثقافة، دمشق.
عشري، علي: (1978)، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، ط1، الشركة العامة، طرابلس.
عطية، أحمد محمد: (1967)، "مدخل لدراسة شخصية البطل الثوري في الرواية العربية الجديدة"، **الأقلام**، ع 11.ص11
عفيفي، فوزي سالم: (1983)، **السلوك التنظيمي والدين**، وكالة المطبوعات، الكويت.
علوش، سعيد: (1985)، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، دار الكتاب اللبناني، بيروت.
علي، عواد: (1989)، "إستراتيجية التشخيص في النص المسرحي"، **الأقلام**،العراق، ع3.ص108
العمامي، محمد نجيب: (2001)، **الراوي في السرد العربي المعاصر (رواية الثمانينات بتونس)**، ط1، دار محمد علي الحامي، صفاقس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سوسة.
العمد، سلوى: (2002)، "لمحة من تجربة التصوف عند مؤنس الرزاز"، **أفكار**، عمان، ع 163.ص75_91
عناني، محمد زكريا: (1993)، "الاغتراب في رواية محمود حنفي"، **فصول المصرية**، ع 2.ص325

عوض، لويس: (1986)، **أقنعة أوربيـــة**، ط1، دار ومطـــابع المـــستقبل بالفجالـــة والإسكندرية، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، بيروت.

عوض، مها حسن يوسف: (1991)، "**المكان فـــي الروايـــة الفلـــسطينية (1948-1988)**"، رسالة ماجستيرغير منشورة، جامعة اليرموك.

عياد، شكري: (1993)، "**المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين**"، سلسلة عالم المعرفة، الكويت.

عياد، شكري: (د.ت)، **البطل في الأدب والأساطير**، دار المعارف، القاهرة.

عيسوي، عبد الرحمن محمد: (1999)، **علم النفس والتربية والاجتمـــاع**، ط1، دار الراتب الجامعية، بيروت.

غطاشة، داوود، وراضي حسين: (1991)، **قضايا النقد العربي**، ط2، مكتبة دار الثقافة، عمان.

غنايم، محمود: (1992)، **تيار الوعي في الرواية العربيـــة الحديثـــة**، در الجيـــل، بيروت.

فاعور، ياسين: (1996)، "إشكالية الراوي"، **الموقف الأدبي**،دمشق، ع 306.ص94_95

الفاعوري، عوني صبحي: (1999)، **أثر السياسة فـــي الروايـــة الأردنيـــة**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

فالادون: (1990)، **نظريات الشخصية**، ترجمة: علي المصري، المؤسسة الجامعيـــة للدراسات والنشر.

فتحي، إبراهيم: (1986)، **معجم المـــصطلحات الأدبيـــة**، ط1، المؤســـسة العربيـــة للناشرين المتحدين، تونس.

فتحي، إبراهيم: (1988)، **العالم الروائي عند نجيب محفوظ**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

فرأي، نورثروب: (1992)، **الماهية والخرافة**، دراسات في الميثولوجيا الـــشعرية، ترجمة: هيفاء هاشم، وزارة الثقافة، دمشق.

فرويد، سيجموند: (1982)، **مساهمة في تاريخ حركة التحليل النفسي**، ط2،ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت.

فريس، ايما نويل، برنارموراليس: (2004)، "**قضايا أدبية عامة**":ترجمة: لطيف زيتوني: عالم المعرفة، الكويت.

فضل، صلاح: (1980)، **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، ط2، مكتبة الأنجلوالمصرية، القاهرة.

فضل، صلاح: (1986)، **منهج الواقعية في الإبداع الأدبي**، دار الأفاق الجديدة، بيروت.

فورستر، أ.م: (1994)، **أركان الرواية**، ترجمة: موسى عاصي، دار جروس برس، لبنان.

فيشر، أرنست: (د.ت)، **ضرورة الفن**،ترجمة: ميشال سليمان، دار الحقيقة، بيروت.

الفيصل، سمر روحي: (1993)، "الشخصية والراوي في "أنت منذ اليوم""، **رآية مؤتة**، المجلد الثاني، ع2.ص86

الفيصل، سمر روحي: (1996)، "الروائي والراوي والرؤيا: الموقع والبناء: **الرواية** السورية نموذجاً"، **الموقف الأدبي**،دمشق، ع 299–300.ص72_73

الفيصل، سمر روحي: (2000)، "بناء الشخصية الروائية"، **الموقف الأدبي**،دمشق، ع 345.ص73

الفيومي، إبراهيم: (1997)، "المكان ودلالاته"، **مجلة جامعة البعث**، مج 19، ع 1.ص50_72

الفيومي، إبراهيم: (2001)، **قراءات نقدية في الرواية العربية**، ط1، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، اربد.

القاسم، أفنان: (1984)، **عبد المجيد الربيعي والبطل السلبي**، ط1، عالم الكتب، بيروت.

قاسم، سيزا: (1985)، **بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)**، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت.

القاعود، حلمي محمد: (1996)، **الواقعية الإسلامية في روايات نجيب الكيلاني**، ط1، دار البشير، عمان.

قاقود، محمد وآخرون: (1985)، **القصة القصيرة في قطر**، مطابع الدوحة الحديثة، قطر.

القباني، حسين: (1965)، **فن القصة القصيرة**، ط1، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة.

قدور، أحمد محمد: (1991)، "الظواهر التناصية في الشعر العربي الحديث": **مجلة بحوث جامعة حلب**،سوريا، ع 21.ص252

قسومة، الصادق: (2000)، **طرائق تحليل القصة**، دار الجنوب للنشر، تونس.

قصوري، إدريس: (2001)، **أسلوبية الرواية (مقاربة أسلوبية لرواية (زقاق المدق)** لنجيب محفوظ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الدار البيضاء.

القضاة، علي منعم: (1992)، **مدخل إلى علم الاجتماع**، ط1، د.ن، عمان.

القضاة، محمد أحمد: (2000)، **التشكيل الروائي عند نجيب محفوظ (دراسة في تجليات الموروث)**، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان.

قطرب، علي بن محمد بن المستنير: (1984)، **كتاب الأضداد**، تحقيق حنا حداد، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض.

قطوس، بسام: (2001)، **سيمياء العنوان**، مكتبة كتانه، اربد.

القعود، عبد الرحمن محمد: (2002)، " **الإبهام في شعر الحداثة**"، عالم المعرفة، ، المجلس الوطني للثقافة والنشر، الكويت،ع279،ص301.

القواسمة، محمد عبد الله: (2000)، **الخطاب الروائي في الأردن**، ط1، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان.

قيسمون، جميلة: (2000) "الشخصية في القصة"، **مجلة العلوم الإنسانية**، جامعة منتوري الجزائرية، رقم 13.ص186

ك. غ، يونغ: (1987)، **الإنسان ورموزه، سيكولوجيا العقل الباطني**،ترجمة: عبد الكريم ناصيف، مطبعة زيد بن ثابت، دار منارات للنشر.

الكاتب، ابن أبي عون: (د.ت)، **كتاب الأجوبة المسكتة**، دار الكتاب العربي، بيروت.

كارليل، ألكيس: (1974)، **الإنسان ذلك المجهول**، ترجمة: شفيق أسعد فريد، مؤسسة المعارف، بيروت.

كاصد، سليمان: (2002)، **الموضوع والسرد مقارنة بنيوية تكوينية في الأدب القصص**، أمانة عمان الكبرى، عمان.

كامل سماحة، فريال: (1999), **رسم الشخصية في روايات حنا مينه**، ط1، دار الفارس، الأردن.

الكبيسي، طراد: (2000)، **قراءات نصية في روايات أردنية**، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان.

الكردي، عبد الرحيم: (2006)، **الراوي، والنص القصص**، ط1، مكتبة الآداب، القاهرة.

كرم، ثريا: في اللقاء المفتوح: (2002)، "شهادات حول مؤنس الرزاز"، **أفكار**، عمان، ع 163.ص73

الكساسبة، عبد الله مسلم: (2001)، **سليمان القوابعة وتجربته الروائية**، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الآداب، جامعة النيلين، الخرطوم.

كلر، جونو ثان: (1986)، "البنيوية وبناء الشخصية في الرواية"، ترجمة: محمد درويش، **مجلة الأقلام العراقية**، ع6.ص72

كليطو، عبد الفتاح: (1987)، **الغائب (دراسة في مقامات الحريري)**، الدار البيضاء، دار توبقال.

كورمو، نيللي: (1954)، **فيزيولوجية القصة**، الآداب، بيروت، كانون الثاني، يناير.

الكيلاني، مصطفى: (1990)، **الأدب الحديث والمعاصرة، إشكالية الرواية**، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، بيت الحكمة.

لؤلؤة، عبد الواحد: (1983)، **موسوعة المصطلح النقدي**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

لافريسكي: (د.ت)، **في سبيل الواقعية (بيلنيسكي، وتشيرنيسفسكي، وديرليويوف)**، ترجمة: جميل ناصيف، علم المعرفة، بيروت.

اللجنة العليا لإعلان عمان عاصمة للثقافة العربية، (2002)، **الرواية في الأردن**، ط1، منشورات اللجنة الوطنية العليا لإعلان عمان عاصمة للثقافة العربي.

لحمداني، حميد: (1985)، **الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي**، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء.

لحمداني، حميد: (1993)، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

لعشري، أحمد: (1992)، **البطل في مسرح الستينات بين النظرية والتطبيق (دراسة تحليلية)**، الهيئة المصرية، مصر.

لوبوك، برسي: (1981)، **صنعة الرواية**،ترجمة: عبد الستار جواد، وزارة الثقافة والإعلام، العراق.

لوتمان، يوري وآخرون: (1988)، **جماليات لمكان عيون المقالات**، ط2، الدار البيضاء، دار قرطبة.

لودج، ديفيد: (2002)، **الفن الروائي**،ترجمة: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

لوكاش، جورج: (1972)، **دراسات في الواقعية**، ط2، ترجمة: نايف بلوز، منشورات وزارة الثقافة، دمشق.

لوكاش، جوردج: (1986)، **الرواية التاريخية**، ترجمة: صالح جواد الكاظم، دار الشؤون الثقافية، بغداد.

لين، لبنيرند، ولويس ليترلي: (1983)، **الوجيز في دراسة القصص**، ترجمة: عبد الجبار المطلبي، دائرة الشؤون الثقافية للنشر، بغداد.

الماضي، شكري: (1989)، "الدلالة الاجتماعية للشكل الروائي في روايات حنا مينة"، **مجلة فصول**، القاهرة، ع 3، ع 4.ص280_284

الماضي، شكري: (1996)، **فنون النثر العربي الحديث**، ط1، منشورات جامعة القدس المفتوحة.

ماضي، شكري: (1997)، **من إشكاليات النقد العربي الحديث**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

ماهر، مصطفى: (1970)، **صفحات خالدة من الأدب الألماني**، دار صادر، بيروت.

المجالي، جهاد شاهر: (1999)، "الغموض والوضوح في الشعر"، **مجلة الآداب والعلوم الإنسانية**،بيروت، ع 34.ص179

محبك، أحمد زياد: (2000)، "متعة السرد لماذا نقرأ الرواية؟"، **المعرفة السورية**، ع 447.ص52_82

محمد، محيي الدين: (1957)، "تمزق الروائي الراهن"، **الآداب**، بيروت، ع5.ص34_52

محمد، ناصر الدين: (1980)، "الشخصية في العمل الروائي"، **مجلة الفيصل**، الرياض، ع 37.ص250

محيلان، منى محمد: (2000)، **التجريب في الرواية العربية الأردنية (1960-1994)**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

مراد، مبروك: (1991)، **العناصر التراثية في الرواية المعاصرة (1914-1986)**، ط1، دار المعارف، القاهرة.

مراد، يوسف: (1904)، **الكتاب السنوي في علم النفس**، دار المعارف، القاهرة.

مرتاض، عبد الملك: (1988)، "تعددية النص"، **كتابات معاصرة**،تونس، مجلد 1، ع1.ص28

مرتاض، عبد الملك: (1998)، **في نظرية الرواية**، المجلس الوطني الثقافي والفنون والآداب، الكويت.

المرزوقي، سمير، جميل شاكر: (1916)، **مدخل إلى نظرية القصة**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

مروة، حسين: (1976)، **دراسات نقدية**، ط2، دار الفارابي، بيروت.

مروة، حسين: (1986)، **دراسات في ضوء المنهج الواقعي**، ط2، مؤسسة الإيمان العربية، بيروت.

المصلح، أحمد: (1987)، "البطل النقيض في الرواية العربية في الأردن"، **الموقف الأدبي**"، دمشق، ع 191-192.ص52_55

معتوق، محبة حاج: (1994)، **أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية**،ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت.

المغربي، كامل: (1995)، **السلوك التنظيمي: مفاهيم وأسس سلوك الفرد والجماعة في التنظيم**، ط2، دار الفكر للطباعة والنشر، عمان.

المقداد، قاسم: (2001)، "التواتر في الرواية (عرس فلسطيني لأديب نحوي نموذجاً)"، **الموقف الأدبي**، دمشق، ع 363.ص73_91

مقطش، ريما: (2002)، "مدخل لدراسة مقارنة: الرواية النفسية كما كتبها مؤنس الرزاز"، **أفكار**، ع 163.ص54

منتصر، زينب: (1977)، "محاولة لفهم "البطل" في القصص المختارة من أدبنا القومي الاشتراكي"، **الأقلام**، بغداد، ع 10.ص64_81

مندلاو، أ. أ.: (د.ت)، **الزمن والرواية**، ترجمة: بكر عباس، دار صادر، بيروت.

المنصوري، علي جابر: (2000)، **النقد الأدبي الحديث**، ط1، دار عمار، عمان.

منكو، عبد الرحمن: (2005)، **محطات مع عبد الرحمن منيف**، كتاب مؤنس الرزاز (1) (عبد الرحمن منيف) (2)، وزارة الثقافة، عمان.

منيف، عبد الرحمن: (1992)، **الكاتب والمنفى (هموم وآفاق الرواية العربية)**، دار الفكر الجديد، بيروت.

منيف، عبد الرحمن، وآخرون: (2003)، **هاملت عربي: مؤنس الرزاز (شهادات وحوارات ودراسات)**، ط1، مركز الرأي للدراسات والأبحاث، عمان.

مهنا، عطية وآخرون: (1960)، **الشخصية والصحة النفسية**، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة.

الموسى، خليل: (1999)، "بنية القناع في القصيدة العربية المعاصرة"، **الموقف الأدبي**، ع 336.ص58

موسى، فاطمة: (2003)، **سحر الرواية**، مهرجان القراءة للجميع (للطفل – للشاب، للأسرة).

الموعون، موسى، وإبراهيم الحيزراوي: (1995)، **تحليل السلوك التنظيمي**، ط1، المركز العربي للخدمات الطلابية، عمان.

موير، أدوين: (د.ت)، **بناء الرواية**، ترجمة: إبراهيم الصيرفي، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر، القاهرة.

ميتشيل، ديكن: (1981)، **معجم علم الاجتماع**، ترجمة: إحسان محمد محسن، دار الطليعة، بيروت.

نجم، محمد محفوظ: (1984)، **الرؤية والأداة**، دار المعارف، القاهرة.

نجم، محمد يوسف: (1966)، **فن القصة**، ط5، دار الثقافة، بيروت.

نصير، ياسين: (1995)، **الرواية والمكان**، وزارة الثقافة، بغداد.

النعيمي، أحمد حمد: (2002)، **البحر والمرآة (قراءات في القصة والرواية)**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

نن، أنانيس: (1983)، **رواية المستقبل**، ط1، ترجمة: محمد منقذ الهاشمي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق.

نور الدين، صبار: (2000)، "الاغتراب بين القيمة المعرفية والقيمة الجمالية"، **الموقف الأدبي**، دمشق، ع 355.ص15

نوفل، يوسف: (1977)، **قضايا الفن القصص**، ط1، دار النهضة العربية، القاهرة.

هاوثورن، جيريمي: (1998)، **مدخل إلى دراسة الرواية**، ط1، ترجمة: نايف الياسين، مؤسسة النوري للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق.

هداية، مرزق: (1986)، **الشخصية الروائية عند الطاهر وطار**، رسالة ماجستيرغير منشورة، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر.

هلال، محمد غنيمي: (1987)، **النقد الأدبي الحديث**، دار العودة، بيروت.

هلسا، غالب: (1980)، "المكان في الرواية العربية"، **مجلة الآداب**، بيروت، ع 2-3.ص73

الهواري، أحمد إبراهيم: (1981)، "موقف الشخصية الروائية من الواقع الاجتماعي"، **الأقلام**، ع 12.ص91

الهواري، أحمد إبراهيم: (1986)، **البطل المعاصر في الرواية المصرية**، ط3، دار المعارف، القاهرة.

وادي، طه: (1989)، **دراسات في نقد الرواية**، ط3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

وتييه، بيير شار: (د.ت)، **مدخل إلى نظريات الرواية**، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب.

وزان، عبده: (2003/2/15)، "متاهة مؤنس الرزاز"، **الرأي**، عمان، ع 11481.ص25

وصفي،عاطف: (1981)، **الثقافة والشخصية**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت.

وطفه، علي أسعد: (1998)، "تأملات ثقافية في مفهوم الشخصية"، **الموقف الأدبي**، ع 328.ص9

ولسن، كولن، **اللامنتمي: (1982)، (دراسة تحليلية لأمراض البشر النفسية في القرن العشرين)**، ط3،ترجمة: أنيس زكي حسن: منشورات دار الآداب، بيروت.

وهبة، مجدي وكامل المهندس: (1984)، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مكتبة لبنان، بيروت.

ويست، بول: (1986)، **الرواية الحديثة (الإنجليزية والفرنسية)**، ط2، ترجمة: عبد الواحد محمد، دار الشؤون الثقافية، بغداد.

ويليك، رينيه، وأوستين وارين: (د.ت)، **نظرية الأدب**، ترجمة: محيي الدين صبحي.

اليافي، نعيم: (1984)، **وضع المرأة بين الضبط الاجتماعي والتطور**، د.ن، د.م.

ياكبسون، رومان: (1998)، **قضايا الشعرية**، ت: محمد عبد الوالي، الدار البيضاء، دار توبقال، المغرب.

يقطين، سعيد: (1989)، **تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)**، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء.

يقطين، سعيد: (1992)، **الرواية والتراث السردي "من أجل وعي جديد بـــالتراث"**، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

يقطين، سعيد: (1997)، **قال الراوي**، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت.

يوسف، آمنة: (1997)، **تقنيات السرد (في النظرية والتطبيق)**، ط1، دار الحـــوار للنشر والتوزيع، سوريا.

اليوسفي: (1992)، **لحظة المكاشفة الشعرية، إطلالة على مـــدار الرعـــب**، الـــدار التونسية للنشر، تونس.