

تجليات السرد البوليفوني في رواية "اعترافات كاتم الصوت" لمؤنس الرزاز باعتباره مظهراً من مظاهر ما بعد الحداثة

زهرا بهشتي*

شاكر عامري (الكاتب المسؤول)**

صادق عسكري***

على اكبر نورسيده****

الملخص

تقنية السرد البوليفوني أو تعددية الأصوات في الرواية أبدعها الناقد الروسي "ميخائيل باختين" ثم طرحها دعاء ما بعد الحداثة. والسرد البوليفوني يكسر الجمود في النص السردي ويقدمه عارياً كعمل متخيل مُسقطاً القناع الواقعي الذي بنيت عليه الرواية الكلاسيكية، فهذه التقنية ما هي إلا ممارسة لديمقراطية التعبير تستهدف كسر هيمنة "الأنا" ليزول موقع الراوي الواحد والمهيمن. كما تعتبر مظهراً من مظاهر التخفيف من النزعة الترجسية لدى المؤلف مستندة على تعددية الأصوات وتاركةً تأثيرها على البنية السردية في الروايات. ويرافق هذه التقنية الروايات المتشظية داخل مسار الرواية الأصلية وظهور عالم الأحلام والكوابيس. تهدف المقالة إلى تعريف مفهوم السرد البوليفوني وتظهراته في رواية "اعترافات كاتم الصوت" للقصص "مؤنس الرزاز" باعتباره مظهراً من مظاهر ما بعد الحداثة بالاعتماد على المنهج الوصفي - التحليلي. وتظهر هذه التقنية في هذه الرواية، إذ يسعى الروائي إلى إبراز موقعها داخل أعماله الروائية بالتوازي خلف ضمائر مختلفة وهو ما يجعله يتماهى مع ضمائر الشخصيات داخل عملية السرد والتراوح بينها فيتناوب أكثر من سارد عليهم عملية الحكى في الفقرة الواحدة من الرواية محتفلاً بوجهات نظر مختلفة. ويرافق هذه الميزة ظهور الروايات المتشظية داخل مسار الرواية الأصلية وظهور العوالم الخيالية وعالم الكوابيس وهو ما درسناه خلال هذه المقالة. الكلمات الدليلية: السرد البوليفوني، الراوي، اعترافات كاتم الصوت، مؤنس الرزاز، الرواية، التشظي، ما بعد الحداثة.

*. طالبة دكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة سمنان، سمنان، إيران
zahra_beheshti@semnan.ac.ir

** .أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة سمنان، سمنان، إيران
sh.ameri@semnan.ac.ir

*** .أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة سمنان، سمنان، إيران
s_askari@semnan.ac.ir

**** .أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة سمنان، سمنان، إيران
noresideh@semnan.ac.ir

المقدمة

كشفت تجربة السرد العربي الحديث عن تحول كبير في التقنية الفنية جعلتها تحتل موقعا متميزا في إبداع السرديات العربية خلال النصف الأخير من القرن العشرين. وقد شاعت تقنية "السرد البوليفوني" في الروايات العربية، شأن الروايات الغربية، بوصفها نوعا من التجريب تنطرق الرواية في إطارها إلى تعدد الأصوات. ويعتبر هذا التحول منحى جديدا حاول الرواة من خلاله معالجة غير المؤلف في كتابة الرواية التي تعي ذاتها من خلال كشف عملية صناعة النص السردى وتلك اللعبة التي كانت تدار بالخفاء فيتحد في داخلها الشكل والمضمون والروائي يبحث عن شكل ليوجه القارئ إلى عوالم جديدة. وكذلك السارد الذي يبحث عن الخطاطات لكتابة رواية جديدة أو يكتب مذكراته ويوميياته كسيرة ذاتية، وسرعان ما يجد القارئ نفسه يطالع عدة مسودات تحكى نفس الحكاية من وجهات نظر مختلفة بأصوات عديدة.

ضرورة البحث وأهميته

إن قراءة أولية لرواية "اعترافات كاتم الصوت" للقصص "مؤنس الرزاز" تظهر لنا أن "السرد البوليفوني" يشكل إحدى اللبنة الرئيسة للرواية التي تقدم منها متنوعا للأساليب السردية المتنوعة مبتعدة عن الأساليب القديمة للسرد أو الرواية، مذبذبة بين أسلوب الراوى العليم والسرد الذاتي الذي يعتبر انزياحا عن النمط التقليدي للروايات الكلاسيكية التي كانت تتضمن روايا يقوم بسرد الأحداث، ليتعدد الرواة ويختفى ضمير الأنا فلا يرى ويطهر راوٍ محايد وآخر يقوم بسرد اعترافاته لتعدد الرواة وتختلف الضمائر وتنشظى الرواية إلى عدة روايات صغيرة تظهر بأشكال مختلفة أهمها الأحلام والكوابيس ولتطرح، بشكل غير مباشر، قضايا سياسية واجتماعية مختلفة، أهمها الفوارق الطبقية. ولا يكتفى السرد البوليفوني بتعدد الرواة، بل ينتقل إلى تعدد القراء من خلال محاولة إشراكهم في سدّ ثغرات الرواية ورسم النهاية لها. ومن هنا تنبع ضرورة البحث وأهميته في الكشف عن كل تلك الأساليب في رواية «اعترافات كاتم الصوت» للقصص "مؤنس الرزاز".

أسئلة البحث

تهدف المقالة إلى تعريف مفهوم السرد البوليفوني وتظاهراته في هذه الرواية، فقامت بتحليلها إجابة على الأسئلة التالية:

ما هي أهم الآليات التي يستند عليها السرد البوليفوني ليؤسس وجوده داخل رواية «اعترافات كاتم الصوت»؟

ما هي مؤشرات انزياح هذه الرواية في السرد عن مساره التقليدي؟
ما هي أهم الأمور التي استطاع الراوي الكشف عنها من خلال تقنية السرد البوليفوني؟

مناهج البحث

اعتمدت هذه الدراسة المنهج الوصفي Descriptive Approach عبر ملامسة سريعة للظاهرة ذاتها وكيفية تظاهراتها وآلياتها داخل الرواية على أساس تحديد خصائص هذه الظاهرة داخل الرواية، تمهيداً لتحليلها إلى مؤشرات والأدوار التي من الممكن أن تلعبها، وذلك عن طريق المنهج التحليلي Analytical Approach. في الخطوة الأولى اعتمدنا على ضرورة تقسيم البحث إلى مدخل نظري ومدخل تطبيقي، حيث قمنا في القسم النظري بتعريف مفهوم السرد البوليفوني وتاريخه وآلياته ولتحمل بين طياته أهدافه وملاحظه، في حين تم تخصيص المبحث الثاني، وهو القسم التطبيقي، لإبراز أهم الآليات التي ظهرت خلال رواية كاتم الصوت ودراستها وتحليلها وصولاً، في النهاية، إلى النتائج المتوخاة من دراسة الرواية.

خلفية البحث

أما بالنسبة لسابقة البحث فيجب القول إنه كُتبت دراسات ورسائل متعددة حول السرد البوليفوني في الأدب العربي، فضلاً عن الكتب، نعرض لبعض منها:
مقالة "البوليفونية في الرواية العربية يوسف القعيد نموذجاً" لسمية سليمان الشوابكة، مجلة الدراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، المجلد ٣٧، العدد ١،

٢٠١٠م، حيث تناولت الباحثة في هذه المقالة مظهرات السرد البوليفوني وتوظيف التقنيات التجريبية في أثناء القص وتناوب الرواة وتنوع الأزمنة والأمكنة الروائية في بعض آثار الروائي المصري يوسف القعيد.

ومقالة "ميتاسرد ما بعد الحداثة" لثامر فاضل، مجلة الكوفة، السنة ١، العدد ٢، شتاء ٢٠١٣، حيث تناول المؤلف في هذه المقالة إلى بعض من مظهرات السرد البوليفوني في رواية "الراوق" لعبدالمخاليق الركابي، الرواية التي تعتمد على السرد الذاتي المبور حيث يشارك عدد من الرواة الثانويين والشخصيات المشاركة التي تسهم في سرد ما يقرب من ستين مشهدا مما يجعل منها رواية بوليفونية متعددة الأصوات.

ومقالة "مصايح اورشليم بين تفكيك الخطابات وإشكاليات التناص" لموسى إبراهيم ابودقة، مجلة جامعة الأقصى، المجلد ١٣، العدد الأول، يناير ٢٠٠٩ حيث تناول المؤلف في هذا المقالة إلى رواية "مصايح اورشليم" لعلی بدر، التي اتخذت من الأسلوب البوليفوني مكونا مركزيا لخطابها السردى فاستمت بقلق سردها بالإضافة إلى إشكالاتها المختلفة التي تروم انتهاك حركية السرد الروائي العربي التقليدي.

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

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

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

الضميرين الغائب والمتكلم وتضمن الرواية أفكارا ومواقف متنوعة تعلن التباين بين المواقف الشخصيات وتداخل الأجناس بتوظيف التناصت القرآنية إلى جانب توظيف الأمثال الشعبية.

ومقالة "مفهوم تعدد الأصوات في السرد الروائي" لمؤيد جلال الطلال، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد كتاب العرب في سوريا، السنة الخامسة والأربعون، العدد ٥٣٩، آذار ٢٠١٦ حيث تناول الباحث فيها إلى مفهوم تعدد الأصوات وإيضاحها ويرى أنه يمكن أن نطلق عليها الرواية الحوارية التعددية التي تنحو المنحى الديموقراطي بعد أن تتخلص من أحادية المنظور ولغة والأسلوب.

ورسالة "بنية الحوارية في رواية دمية النار لبشير مفتي"، لزويبة ميمون، لنيل درجه الماجستير، الأستاذ المشرف: زاوى سارة، تاريخ المناقشة: ٢٠١٦/٥/١١، جامعة محمد بوضياف - المسيلة، حيث تناولت الباحثة إلى البنية الحوارية لرواية دمية النار التي تميزت بتعدد شخوصها وخلفياتها متباينة الاختلاف والتي تضيء الجوانب الخفية للشخصية المحورية وهذه الشخصيات لا يقل دورها عن الشخصية الرئيسة. أما هذه الدراسة فهي محاولة لكشف أبعاد وماهية هذه التقنية، السرد البوليفوني، من خلال البحث في إحدى رواياته وهي رواية "اعترافات كاتم الصوت".

من الحادثة إلى ما بعد الحادثة

كان العمل السردى من حيث بنيته التركيبية وتشكله معقدا وسريا لمدة طويلة وكم كان الفضول يستولى على القارئ في ما يتعلق بمحترف الكاتبة ليطلع على تلك اللعبة التي تسمى الرواية وكيفية صياغة أحداثها وبناء شخصياتها. ولقد قطعت الرواية شوطاً كبيراً في مدة زمنية قصيرة، وذلك من خلال رفضها للقواعد التقليدية مع الروايات الجديدة وخلق الأجواء غير التقليدية فيها فظهرت إثرها الرواية ما بعد الحداثية وقد تجلت فيها تقنيات كثيرة منها السرد البوليفوني لكسر الجمود في النص السردى وتقديمه عاريا كعمل متخيل مُسقطاً القناع الواقعي الذى بنيت عليه الرواية الكلاسيكية، وذلك من خلال إزالة ما كان يجب العمل السردى.

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

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

مفهوم السرد البوليفوني

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

ليست هذه الممارسة الفنية إلا ممارسة لديمقراطية التعبير تستهدف كسر هيمنة

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

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

من السرد المونولوجى إلى السرد البوليفونى

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

البوليفوني في النقاط الرئيسية التالية:

أراد للرواية العربية أن تتخلص من النظرة الذاتية المتطرفة التي تجعلها تستلب حريات أبطالها، كما أراد الاعتراف بالحقوق الكاملة للمنظورات الحياتية الأيديولوجية وفق منطق الجدل الاجتماعي، وهذا الأمر يحتاج إلى الاعتراف بالرأى الآخر والحد من هيمنة المنظور الأوتوقراطي.

يعد استخدام المنحى البوليفوني دعماً للمنحى الملحمي في السرد الروائي لا سيما في العناية بتقديم عدد كبير من الشخصيات الروائية في عالم الرواية وفضاء الخطاب الروائي. (ينظر: ثامر، ٢٠٠٤م: ٣٣ و ٣٤)

استطاع المنحى البوليفوني أن يغور إلى عمق النص الروائي ويخلخل بنيته التقليدية خالفاً بذلك بنية سردية شاملة ولكن في المقابل يعتمد السرد المونولوجي على الراوى الواحد وحسب قول الدكتورة يمنى العيد يعتمد على «قص الراوى أو بطل القضية المنحاز الذى يبدو انحيازه مكشوفاً أحياناً لا قصداً بل لأنه ضعيف فنياً، غير متمالك لتقنيات السرد الفنى» (العيد، ١٩٨٦م: ٨٤)، بينما في السرد البوليفوني لا نبقى في حدود القصة ذاتها ويفسح المجال للتدخل المباشر والمساهمة فتظهر ميزات جديدة متميزة «تتمثل في خفوت نبرة السرد الخارجى المرتبط بالراوى الكلى العلم أو بالذات الثانية للمؤلف وهو ما يدفعنا إلى القول بأن السرد البوليفوني لا يمثل عرضاً خارجياً في جسد الرواية العربية وإنما يمثل إعادة تشكّل للبنية السردية وفق خصوصية معينة.» (ثامر، ٢٠٠٤م: ٣٥) فالرواية الجديدة لا تندرج في أفق محدد لأنها بطبيعتها تتمرد ضد هذا التحديد.

ملخص الرواية

"الختيار" أو الدكتور مراد هو الشخصية الرئيسية في الفصل الأول من الرواية، يكتب يومياته وتتبعه زوجته وابنته الصغيره في كتابة هذه اليوميات والمذكرات، تثيره الانحرافات فى أسس حزبه فيعترض، ما يضعه فى الإقامة الجبرية مع زوجته وابنته، فيقتلعه الحزب من ذاكرة الشعب ولكنه يلح على الحياة الخالدة طوال القرون المتمادية

من خلال كتاباته التي يصادرها الحزب بمجرد جعل آلة كتابته على الطاولة. يكتفى الختبار بالحوار مع نفسه وكذلك تفعل الأم والصغيرة، حيث تصور كل من الشخصيات إحساسها بالعزلة والصمت ويغرقون في هذه العزلة رغم وجودهم في بيت الإقامة الجبرية فلا يتواصلون مع العالم الخارجي إلا عندما يتصل الابن في الأيام المحددة من أيام الأسبوع. وهكذا تنتقل الرواية من الحكاية عن شخصيات هذه الإقامة إلى القسم الثاني من الرواية الذي يشتمل على عنوان الرواية وهو اعترافات يوسف، أي "كاتم الصوت" الذي يحتل بؤرة الرواية، وهو رجل يحترف القتل ويعترف لامرأة تدعى سيلفيا استأجرها ليعترف لها، لكن سيلفيا لا تسمع، بل تقرأ حركات الشفاه، وبما أن شارب يوسف عريض وطويل يغطي شفثيه فلا تدرك عما يتحدث!!! وهذه المفارقة الساخرة تسيطر على فضاء النص عندما نكتشف أن سيلفيا التي يُفترض بها أن تسمع الاعترافات تعاني من الصمم. والمفارقة الكبرى تتضح في كون يوسف نفسه لا يدرك أنها لا تسمعه، ما يجعله يمارس اعترافا كاريكاتورياً أمام فتاة صماء دون أن يدرك أنه يعترف لذاته ويخاطب نفسه ولا تسمعه الفتاة التي استأجرها للتطهر من أدران ما قام به من قتل الآخرين، ومن بينهم ابن الختبار الذي كان في الإقامة الجبرية. وتستمر الرواية في التفكك والتشظى دون تحديد عنصرى الزمان والمكان ووصف الأحلام والمنامات العديدة في عالم الهلوسة والخيال وتعدد الأصوات حتى تصل إلى الفصل الأخير فيتجاذب المؤلف أطراف الحديث فيه مع القارئ دون تحديد نهاية الرواية مشاركاً إياه فيها في لعبة سردية طريفة.

تعدد الرواة وراوى الأنا المشارك في طيات المذكرات

ما إن تنصفح الفصل الأول من الرواية حتى نجد أنفسنا وسط عدد من الرواة كأن الرواية قاعة من المرايا تتخاطف صور الشخصوص فتعكس إلى ما لا نهاية كأنها عالم واحد تختلط فيه الحدود بين الواقع والخيال. تتحمل مسئولية السرد في هذه الرواية مجموعة من الرواة الذين يتناوبون على رواية الحكاية دون تكرار أحداثها أو مشاهدتها، ويوزع الرزاز مساحة القص بقدر شبه متساو بين الرواة الأربعة (الرجل

والمرأة والصغيرة ويوسف). بيد أنه للراوى الرابع "يوسف" مساحة أكبر بقليل من مساحات الرواة الآخرين بوصفه الشخصية الرئيسة التي تدور أحداث الرواية حولها. الفصل التمهيدي للرواية جاء معنون "أ- مدارات الصدى" ومقسم إلى سبع عشرة فقرة كل فقرة عبارة عن مشهد خاص لإظهار وجهة نظر إحدى الشخصيات الروائية. وتسيطر أحلام ووصفيات المرأة أو الزوجة على هذا الفصل، حيث تحتوى على سبع فقرات تليها وصفيات الدكتور مراد حيث تشغل خمس فقرات وتليها مشاهد الابنة الصغيرة فتوحى بأن هذا الفصل يمثل يوميات لحياة أسرة تحت الإقامة الجبرية. وينجح المؤلف في استخدام هذا الفصل التمهيدي لتسليط الضوء على العقدة الداخلية والشخصيات الأساسية ومحاور الصراع التي سوف تتفجر في الفصول الآتية.

تهيمن وجهة نظر الراوى أى "الأنا المشارك" كقناعا شخصية في الفصل الأول وفي الذكريات اليومية لعائلة الدكتور مراد، إذ تبدأ الحكاية بذكريات الفتاة الصغيرة في يوم الخميس في العوالم الخيالية: «كم أحب مغادرة هذا البلد. أسافر في خيالى إلى غابات الأمازون أطيّر إلى كاليفورنيا أنتقل إلى باريس القرن الثامن عشر...» (الرزاز، ١٩٩٢م: ٩) فتسرد هذه الشخصيات الثلاث، بضمير الأنا، كل ما يتعلق بعائلتهم والإقامة الجبرية وتُعطى للمرؤى له كل المعلومات عما يجرى داخل هذا البيت بطريقة السرد المدمج (مخطوطات) فيكتسح ضمير المتكلم مساحة روائية واسعة في سرديات الزوجة والصغيرة والختيار أو الدكتور مراد وتتلقى معظم الأخبار بأنا الساردة ومذكراته «فإنها حالة الرواية بضمير المتكلم إذ يتساوى فيه السارد والشخصية الرئيسة.» (ينظر: فرانسوا وغيون، ١٩٨٩م: ١٤-١٢) وتحتل المذكرات واليوميات مكانة كبيرة وبشكل خاص في حياة "الختيار" الذى يريد يترك مجموعة من دقاته، ولكن كل الأيام سواسية إلا يوم الخميس، حيث تأتى أهميته في أنه اليوم الوحيد الذى تتخلص العائلة فيه من الصمت ويحضر فيه صوت أحمد (ابن العائلة). تصف الابنة الصغيرة ذلك اليوم بسلحفاة عجوز: «يوم الخميس سلحفاة عجوز، يزحف ببطء، لكنه اليوم الوحيد الذى ننتظره. بقية الأيام لا معنى لها.» (الرزاز، ١٩٩٢م: ٣٥) وفقا لرأى "جيرار جينيت" تسيطر على الفصل الأول من الرواية البؤرة المتعددة وهذا مصطلح يستخدم للروايات التي «تبتنى على

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

الراوى العليم أو العارف المحايد

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

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

الراوي المعترف أو السرد الذاتي الثابت

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

فتقديم الشخصية بوساطة الاعترافات قدم للقارئ معلومات جاهزة عن ما يختلج في نفسها فقد كان يلجأ الرزاز ليجعل القارئ على اتصال مباشر مع شخصياته دون تدخل من الراوى أو الشخصيات الأخرى في الرواية وكما يعبر عنه "وادی طه" «يأتى توظيف ضمير المتكلم ليضفى الشرعية على اعتراف الراوى، لأنه من ناحية الضمير الأقرب لعملية البوح السردى والأنسب لتحقيق الانسجام مع ما تمليه طبيعة الاعتراف ومن ناحية أخرى حضوره فى العمل السردى يجعل القارئ يدرك أن روحا فعالة ستتولد ما بينه بما هو متلقى وبين الحدث المسرود.» (طه، ١٩٩٦م: ٨٩ و ٩٠) وبالتالي فإن الضمير هنا يلعب دورا مزدوجا فى اعترافات السارد من حيث هو يوفر مسافة بين المتلقى أو القارئ و"يوسف" أى الشخصية التى تعترف وذلك يدفع القارئ إلى الاندماج فى فضاء النص وأثناء هذه العملية يتخلص السرد من قبضة ضمير المتكلم نحو ضمير الغائب ثم يعود إليه فتفتلت بذلك من حيز السرد الذاتى وهيمنة الراوى المشارك إلى السرد الخارجى والراوى العليم دون أن يلغى هيمنة الصوت الواحد فنرى فى فصل "اعترافات فتاة فى عنق الزجاجة" أن الفتاة يصف حالها عند الالتقاء ببن خاله بضمير المتكلم وإذ يتبدل بعض التفاصيل الجزئية من الضمير المتكلم إلى ضمير الغائب: «كان باب الشقة مفتوحا، رأيت ظهر مراد، كان يجلس على مقعد خشبى وقد رفع ساقيه وحطمهما على الطاولة. لم أنبس. لم يلفت: قال: منعوفى من السفر وفى تلك اللحظة طرق الشاب الأسمر المديد القامة ذى الشارب الذى يشبه لون القهوة والعين ذات النظرة الصافية» ثم يتغير فجأة الراوى ويصبح عليما: «دنت الصغيرة من مراد بخطى وئيدة خائبة، سألته بنبرة توحى بالإحباط: لماذا منعوك من السفر؟ لم يلفت مراد لم يباغت ظل يحدق إلى النافذة صامتا مقطبا...» (الرزاز، ١٩٩٢م: ٢٠٢ ٢٠٣) وهذا الانزياح عن (الأنا) إلى (الهو) تقتضيها الضرورة السردية التى يدفع المتكلم على الاستعانة فى الوصف بضمير الغائب وفى مثل هذه الحالات يتخلص السرد من هيمنة ضمير المتكلم نحو ضمير الغائب وقد تطول أحيانا كما ورد فى هذا القسم من الرواية حيث يسيطر الراوى العليم بمقدار صفحة واحدة على أحداث الرواية وقد لا تتجاوز السطر أو السطرين أحيانا أخرى. يمكن القول إن هذه التقنية جديدة أبدعها الرزاز فقد جعل الشخصيات الروائية

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

واللافت للنظر أن هذه الاعترافات التي قدمها يوسف لم تأت دفعة واحدة في مقدمة الرواية أو منتصفها، بل جاءت تدريجياً على طول الرواية وهذه براعة فنية عند الرزاز لأن تقديم الشخصية من خلال اعتراف واحد في مقدمة الرواية يبعد القارئ عن لذة الكشف، ولا يمكن تحقيق هذه اللذة إلا عبر متابعة السرد على طول الرواية. فأسلوب الاعترافات عند الرزاز يأتي لإزالة الستار عما يجري داخل الشخصيات وذلك «للكشف 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.» (بورنوف، ١٩٩١ م: ١٦٠) فلا نبالغ إذا صرحنا بأن هذا الأسلوب في رواياته يعتبر آلية من آليات التجريب في الرواية الأردنية الحديثة و«لعل الرزاز أراد الوصول إلى حالة من التطهير والتوازن النفسى عبر هذه الاعترافات ولا عجب في ذلك فمؤنس نفسه يعترف بأنه لجأ إلى أسلوب الاعتراف من أجل التطهير إذ يقول: أقر بأن كتابة الاعترافات سلاح خطير قادر على تطهير النفس والروح واعترف بأننى لجأت إلى هذا السلاح عندما أدركت بأن البحر من ورائى وأتون المرائر من أمامى.» (المحاسنة، لاتا: ٧٠)

الرواة المتعددون واللعب بالضمائر

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

سرديين؛ يظهر في الجملة الأولى السرد الذاقى وفي المقطع التالى يبرز ضمير الغائب و هذا ما نشاهده عندما يقول يوسف: «هل أنا سادى؟ مازوشى؟ سادى مازوشى فى آن؟ لا تكترى من الأسئلة. لقد استأجرت أذنيك لا لسانك انصتى إلى فقط...» (الرزاز، ١٩٩٢م: ٧٠) وسرعان ما يدخل الراوى العليم و يشرح أن سلفيا لم تسأل لأنها صماء و لا تقدر على سماع الكلمات لكى تفهم ما يقوله «لكن سيلفيا لم تسأل. كانت تتنحج فقط، لأنها صماء وشارب كاتم الصوت كث و يحجب شفته العليا وسيلفيا لا تقرأ إلا نصف الكلمات.» (نفس المصدر: ٧٠) لجأ الرزاز فى هذه الرواية إلى النمط الحوارى بين تعدد الأصوات ليترك المجال للمتلقى الحكيم على هذه الشخصيات و يجعله يفعل معها و يعيش لحظتها فاستطاع أن يجعل كثيراً من الشخصيات الروائية بأصواتهم العديدة فى المقطع الحوارى الموسوم بمنامات حبيسة: «تتعلق حول مائدة الطعام أبى يأكل و يحدق إلى الحائط وأنا أصغى إلى صوت الشوك و السكاكين الرتيب» (نفس المصدر، م: ١٠٣)، فيتغير الراوى فى الفقرة التالية و يصبح الراوى العليم: «الثلاثة يرقدون على السرير العريض و يرون فيما يراه النائم عوالم عصية على عين الملازم التى تبخلق من وراء السور.» (نفس المصدر: ١٠٣) ولم يكن ظهور هذه الأصوات و الرواة العديدة بما فيها الراوى العليم و السارد الذاقى عشوائياً بل هو تعدد تعمدته المؤلف ليتضمن دلالات عدة منها تداخل الأصوات لشدة انتباه المتلقى و الكشف عن الاضطرابات التى تعانى منها الشخصيات الروائية و البوح بأسرارهم الجوانية و تكثر الإيماءات و الإشارات و هذا ليس غريباً على المؤلف الذى «جاءت نصوص روايته على شكل قصاصات متراكمة، متناثرة فقدت منطقيتها و تهشمت علاقاتها و حلت الإيماءات و الإشارات و تضمنت التموجات و التذبذبات و ردود الأفعال لتتسم الرواية بالغموض و التعقيد و الإشكالية.» (مساعدة، ٢٠٠٠م: ٦٥)

يبلغ هذا التعدد ذروته فى الفصل الأخير من الرواية الموسوم بـ"الملحق" عندما تدخل أصوات القراء فى حوار مفتوح مع المؤلف الضمنى محاولة إعادة تفسير الأحداث و اقتراح نهايات مغايرة لبعض الشخصيات و عندما يعترف المؤلف الضمنى نفسه بأنه لا يفهم دلالة بعض الأحداث و المرويات و أفعال بعض الشخصيات و يطلب من القراء

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

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

الرواية المتشظية وظهور الكوابيس والأحلام

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

وتعتبر تكسيرا للأنماط السائدة باعتبارها رواية "بوليفونية" تمتاز بالعديد من الخصائص التي تجعلها حقلاً تجريبياً. فهي من حيث الشكل تنتمي إلى النموذج الذي يطلق عليه الرواية المتشظية. وهذه الميزة من الميزات الرئيسة في هذه الروايات، إذ نرى في رواية اعترافات كاتم الصوت قصة عائلة محبوسة في إقامة جبرية تشرح أحوالها في يومياتها ومذكراتها المكتوبة وتحكي هذه القصص داخل قصة يوسف واعترافاته، فليست الرواية إلا خليطاً من اليوميات أو ما يشبه اليوميات والاعترافات لمن يُطلق عليه "كاتم الصوت". وهذه المقاطع السردية الروائية والمونولوجات والحوارات ومختلف الأصوات في عوالم عديدة بما فيها عالم النوم والخيال وما يجري في واقع أليم مما يفسح المجال أمام القراء المفترضين ليدلوا بأرائهم بكل حرية وتلقائية ويختاروا ما يشاؤون من المواقف والإيديولوجيات المناسبة.

تتحو الرواية منحى جديداً يتمثل بتدخل المؤلف شخصياً في نص روايته محاولاً كسر الإيهام لدى القارئ بأنّ العالم الذي يقرأه، بما فيه القصة المتشظية في الذكريات أو اليوميات أو القصة الأصلية ليست حقيقية، إنما هو عالم مصنوع من قبل المؤلف، وهذا ما يُقرّبه الكاتب في الصفحة الأولى من روايته، إذ يقول: «الشخصيات والأحداث في هذه الرواية هي من نتاج الخيال. وإذا وجد أي شبه بين أشخاصها وبين أشخاص حقيقيين أو بين أحداثها وبين أحداث حقيقية فلن يكون ذلك سوى نتاج غرائب الصدف الخالية من القصد.» (الرزاز، ١٩٩٢م: ٦) فالكاتب قد كسر حالة الإيهام التخيلي التي تبنيها القصة وذلك من خلال التصريح المباشر بأنّ الرواية مجرد قصة خيالية.

تتداخل البنية السردية في هذه الرواية حيث تمتلك الشخصيات الأساسية الحرية في التعبير عن وجهات نظرها بعيداً عن تحكم المؤلف في عوالم خيالية وفي كل هذا التداخل وتعدد القصص الفرعية والأصلية تتقاسم الثنائيات والضديات والأصوات التي هي من الميزات الرئيسة لكل روايات ما "وراء القصص" فتتشكل أسلوبية الرواية عن طريق مجموعة متنوعة من الأساليب السردية التي تتراوح بين السرد والوصف والحوار وأسلوب الاعترافات والكوايس والأحلام بتوظيف عنصر التجريب بطريقة يقرن فيها الروائي بين العجائبي والواقعي وبين الراهن وزمن الحلم وهذا ما نشاهده

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

الرواية وسيلة لطرح قضايا سياسية

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

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

يحتل يوسف بؤرة الرواية ليشكل الشخصية الأولى فيها، فيما يحتل الختيار الشخصية الثانية فيها، ومن هنا تنشأ ثنائية ثانية بين الشخصيتين ترتكز على الفارق بين الثقافتين؛ الدكتور مراد المثقف الذى يحاول تغيير واقع الدولة التي تكتنفه والتي يرمز لها الحزب الذى صادر حريته في التعبير ومنع أفكاره في نقد الدولة من أن تصل إلى الآخرين، ويوسف العديم الثقافة الذى يلجأ إلى القوة في كتم الأصوات ومصادرة حرية التعبير. ولو أخذنا الدكتور مراد وعائلته من جهة ويوسف وسيلفيا من جهة أخرى لأدركنا الفارق الطبقي بينهم، حيث يتضح ذلك من العمل الذى أدمن كل من الطرفين على مزاولته.

النتيجة

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

انعدام البطولة المطلقة وتضالول صوت الراوي العليم بسبب تقسيم السرد بين الرواة العديدين وتنوعهم والتخلي عن أحادية الصوت إلى تقنية الصوت المتعدد التي تخالف البنى السردية التقليدية وتتحدى هيمنة الراوي الواحد.

اختفاء الروائي وحياديته إزاء المروى ما يؤكد ديمقراطية السرد الممنوحة للأصوات المتباينة وحضورها في تصعيد الحدث الروائي.

عدم الحسم في نهاية الروايات مما يسمح للقارئ بإعادة تشكيلها وفق رؤيته الخاصة كلما أعاد قراءة العمل الروائي ودفعه إلى المشاركة فيها بالتحليل وطرح الأسئلة. تشظى الرواية الأصلية إلى عدّة روايات صغيرة متمثلة بالأحلام والكوابيس والعوالم الخيالية والأمانى وقد كانت الرواية نقداً للواقع السياسى بشكل عام دون تحديد ودون تسييس للرواية.

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

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

المصادر و المراجع

- ايغلتنون، تيرى. (٢٠٠٠م). أوهام ما بعد الحداثة. ترجمة نادر ديب. ط ١. دمشق: دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع.
- باختين، ميخائيل. (أ- ١٩٨٦م). شعرية دويستفسكى. ترجمة: الدكتور جميل نصيف التكريتى. ط ١. المغرب: دار توفيق للنشر. الدار البيضاء.
- باختين، ميخائيل. (ب- ١٩٨٦م). قضايا الفن الإبداعى عند دويستفسكى. ترجمة: الدكتور جميل نصيف التكريتى. بغداد: دار الشؤون الثقافية.
- برنس، جيرالد. (٢٠٠٣م). قاموس السرديات المصطلح السردى (معجم المصطلحات). ترجمة عايد خزاندار. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.
- بورنوف، رولان وريال اوئيليه. (١٩٩١م). عالم الرواية. ترجمة نهاد التكرلى. ط ١. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

تورين، ألان. (١٩٩٧م). نقد الحداثة. ترجمة أنور مغيث. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة. الدار البيضاء.

ثامر، فاضل. (١٩٩٢م). الصوت الآخر. الجوهر الحوارى للخطاب الأدبي. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

ثامر، فاضل. (٢٠٠٤م). المقموع والمسكوت عنه في السرد العربى. بيروت: المدى للثقافة والنشر.

جينيت، جيارار. (١٩٩٧م). خطاب الحكاية. ترجمة محمد معتصم. عبدالجليل الأزدى. عمر حلى. ط ٢. لامك: الهيئة العامة للمطابع الأميرية.

الرزاز، مؤنس. (١٩٩٢م). اعترافات كاتم الصوت. ط ٢. بيروت: المؤسسة العربية للدراسة والنشر.

سيبلا، محمد. (٢٠٠٠م). الحداثة و ما بعد الحداثة. ط ١. المغرب: دار توبقال للنشر. الدار البيضاء.

العيد، يبنى. (١٩٨٦). الراوى: الموقع و الشكل. ط. بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية. عبدالسلام، فاتح. (١٩٩٩م). الحوار القصصى. تقنياته و علاقاته السردية. ط ١. لبنان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

فان، فرانسوا و روسوم غيون. (١٩٨٩م). فى نظرية السرد من وجهة النظر إلى التثيير. ترجمة ناجى مصطفى. ط ١. الحوار الأكاديمي.

مجاهد، حورية. (١٩٨٧م). الاستعمار كظاهرة عالمية. ط ١. القاهرة: مكتبة الأنجلو معيكل، أسماء أحمد. (٢٠٠٥م). نظرية التوصيل فى الخطاب الروائى العربى المعاصر. الجزائر: دار الحوار للنشر و التوزيع.

مساعدة، نوال. (٢٠٠٠م). البناء الفنى فى روايات مؤنس الرزاز. ط ١. عمان: دار الكرمل للنشر و التوزيع.

وادي، طه. (١٩٩٦م). الرواية السياسية. ط ١. القاهرة: دار النشر للجامعات المصرية. الدوريات

جندارى، ابراهيم. (٢٠٠٨م). المنظور الروائى بين النظرية و التطبيق. مجلة موقف الثقافى. العدد ٤٤. صص ٦٧-٥٠

صالح، هاشم. (ديسمبر ١٩٢٢م). مقال فى الحداثة. مجلة الوحدة. العدد ٥١. صص ٥١-٤٠ المحاسنة، شرحبيل. (٢٠١٠م). آلية تقديم المباشر للشخصية فى روايات مؤنس الرزاز. مجلة

الواحات للبحوث و الدراسات. العدد ١٠. صص ٧٦-٦١

