وزارة التعليـم العـالي والبحـث العـلمي
جامعـة محمد خيـضر بسـكرة
كلية الآداب واللغــات
قسم الأدب العربي

تيار الوعي في رواية "على تخوم البرزخ" للكاتب "المحسن بن هنية"

مذكـرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العـربي
تخصـص: سرديات عربية

إعداد الطالبـة :
سليمة خليل

إشراف الدكتور :
نصر الدين بن غنيسة

لجنة المناقشة

اللقب والاسم	الرتبـــــة	الجامعة	الصفة
أ.د مفقودة صالـــح	أستاذ	بسكـرة	رئيـــسا
د.بن غنيسة نصر الدين	أستاذ محاضر قسم(أ)	بسكرة	مشرفا ومقررا
أ.د بودربـالة الطيب	أستاذ	باتنـة	ممتحنـا
د. تاوريريـت بشير	أستاذ محاضر قسم(أ)	بسكرة	ممتحنـا

السنة الجامعية: 1430/1429 هـ
2008 /2009 م

بسم الله الرحمن الرحيم
إنه من سليمان وإنه

﴿ربّ أوزعنِي أن أَشْكُرَ نِعمَتَكَ
التِي
أنْعَمْتَ عَليَّ وعَلىَ والِدَيَّ، وَأنْ
أَعْملَ
صَالِحًا تَرضَاهُ وأَدْخلنِي بِرحْمَتِكَ
فيِ عِبادِكَ الصَّالحِينَ﴾
النمل: 19
﴿وَلَقَدْ صَرَّفْنَا فِي هَذَا القُرْآنِ
لِلْنَّاسِ مِنْ

كُلِّ مَثَلٍ وَكَانَ الإِنسَانُ أَكْثَرَ شَيْءٍ جَدَلاً

الكهف 54

شكر وعرفان

مادام الشكر واجبا، والاعتراف بالجميل فضيلة

نتقدم بجزيل شكرنا إلى كل من أسهم في

إخراج هذا العمل إلى الوجود .

مقدّمة

لقد شهدت الفترة الممتدة ما بين القرن التاسع عشر والقرن العشرين ثورات وتطورات علمية وإنسانية تمثلت أساسا في الثورة الصناعية التي أحدثت خلخلة في البنية الاجتماعية بما أفضت إليه من تغيير في الخارطة العمرانية للمدينة وظهور الطبقة البورجوازية وما صاحبها من تغيرات أخرى ، جعلت من الفرد الحقيقة الأساس في العلاقات الإنسانية ، إذ أضحى هو معيار الوجود .

وقد صاحب هذه الثورة تطور آخر كان على الصعيد العلمي والتكنولوجي الذي تمخض عنه بروز عنصر الآلة التي بقدر ما كانت أداة للبناء ، كانت أداة للهدم والدمار؛ بما أفرزته من حروب كان أهمها:الحربان الكونيتان الأولى والثانية، اللتان كانتا بمثابة كسر لسلم القيم.

وقد كان لهذه التغييرات الأثر البالغ على نفسية الفرد الذي انهارت أحلامه في أن يحقق العقل الإنساني السعادة للبشرية ، فبدأ ينتابه القلق والاغتراب ، وهذه التطورات طبعا لم تبق بعيدة عن المجال الأدبي وسيما الرواية التي عادة ما تكون تعبيرا فنيا عن حدة الأزمات المصيرية التي تواجه الإنسان؛ إذ وفي ظل تلك التغيرات باتت الذات المبدعة تحّس غموضا يعتري حركة الواقع، كما تشعر أن الذات الإنسانية مهدّدة بالذوبان والتلاشي.

وفي ظل هذا كله أضحت الضرورة ملحة إلى خلق فعل إبداعي حديث يستجيب لمعطيات الحياة الجديدة فظهر في الساحة الأدبية كتاب تأثروا بتلك المعطيات، فكانت حافزا للتمرد على الجماليات الروائية المألوفة، إذ بدا لهم أن ثمة خطوة يتحتم على الرواية أن تخطوها؛ وهي الانتقال من الرواية الاجتماعية التي تعنى بالوصف السلوكي الظاهري إلى الرواية النفسية التي تهتم بالتجربة الشخصية للفرد.

وهكذا اخترق الكاتب المأزوم الخطاب الروائي السائد فكسّر أشكاله الكلاسيكية التي أسستها الجماعة؛ ليبحث عن عوالم وتقنيات تجسّد اغترابه وانطواءه على ذاته وأخيرا اهتدى إلى نمط سردي مستحدث اصطلح عليه بـ "تيار الوعي" stream of conxiouness لاهتمامه بالجوانب النفسية والذهنية للفرد، حيث مثّل هذا الاتجاه ثورة فنية على تقاليد القص الكلاسيكي ، وبناء على أنقاضها فنيات كتابية حديثة من شأنها التغلغل إلى

ذات الشخوص وسبر أغوارها، خاصة بعد انفتاح النص الروائي على عوالم الوعي واللاوعي.

ونظرا للتلاقح الأدبي الذي وسم الآداب والفنون فقد انتقل هذا النمط السردي المستحدث إلى الأدب العربي نتيجة التأثير والتأثر الحاصل بين الأدبين؛ الغربي والعربي.

وقد اصطفينا من جملة الأعمال العربية التي توسلّت تيار الوعي مطية لتقديم فضائها الحكائي؛رواية "على تخوم البرزخ"للكاتب التونسي "محسن بن هنية"، واختيارنا هذا لم يكن اعتباطا وإنما تحكمت فيه جملة من الأسباب والدوافع كان منها ما تختزنه رواية تيار الوعي من خصائص جعلتها استثناء في الكتابة السردية وذلك من خلال الفنيات السردية والأسلوبية التي مثلت تمردا وعدولا على المعتاد السردي، وقد وجدنا هذه الخصائص مجتمعة في رواية **"على تخوم البرزخ"** التي أخذ صاحبها في تجريب نواميس الكتابة التيارية، وعليه فقد سعى هذا البحث إلى استنطاق البنية السردية والأسلوبية للرواية.

هذا فضلا عن رغبة هذا العمل في محاولة تغطية النقض الذي تعرفه البحوث الأكاديمية الجامعية في تناول هذا النوع السردي برغم انتهاج الرواية الجديدة له.

يضاف إلى هذا رغبتنا الذاتية في تجاوز تلك النمطية في معالجة وتحليل النصوص الروائية، إلى جانب غياب الممارسة النقدية لمتن الرواية – "على تخوم البرزخ" – بوصفها نصا حديثا عدا ما كتب ونشر على صفحات بعض المجلات والجرائد، كمقال الناقد التونسي "جلال باي" المعنون ب"الزمان والمكان أو الثنائية التي تربك الأذهان"، وقراءته الثانية الموسومة بـ"احتفاء الزمان والمكان ...شعارات الحداثة". نشر الأول في جريدة الملاحظ عام 2001.في حين نشر الثاني في مجلة الكويت –العدد 239-صفحة 66 و 67.

نذكر أيضا مداخلة الناقد **" رياض خليف"** التي ألقاها في منتدى الصحافة بدار الشباب التونسية في:2002/02/08، بعنوان "الذهنية في رواية على تخوم البرزخ "، سعى من خلال هذه القراءة الكشف عن أهم المقومات التي جعلت منها رواية ذهنية.

إضافة إلى بعض القراءات والمداخلات التي لا تعدو أن تكون قراءات سريعة وعابرة ، كونها لم تخصص كبحث أكاديمي معمق.

لأجل ذلك آلينا على أن تكون دراستنا هذه دراسة تطبيقية كاشفة لبعض إجراءات تيار الوعي الموظفة في الرواية، وتبيان موقف الكاتب " المحسن بن هنية" من بعض القضايا

التي مثلت محورا مركزيا لهذا النوع السردي، وعليه جاء هذا البحث موسوما ب "تيار الوعي" في رواية " على تخوم البرزخ" للمحسن بن هنية.

وقد كان من شأن البحث الإجابة على جملة من الإشكاليات والتساؤلات كان منها:

- ما هي الاجراءات والآليات الكتابية الموظفة في الرواية، والتي جعلت منها رواية تيار الوعي؟

- ما خصوصية تيار الوعي عند الكاتب، وما مدى تعالقه مع هذا الاتجاه عند الغرب- تواصلا وقطيعة- من خلال الفنيات ومنظومة القيم والقضايا المطروحة في الرواية؟

هذا فضلا عن إشكالات أخرى تتعلق بالجانب النظري، سيأتي الحديث عنها في هذا البحث ،الذي أطّرته خطة منهجية انطوت على مقدمة وخاتمة توسطتهما ثلاثة فصول، كان الأول منها نظريا تمهيديا اخترنا عنونته بـ"تيار الوعي؛ الماهية والنشأة"،حيث دفعتنا الضرورة المنهجية في هذا الجزء وقبل التطرق إلى الجانب التطبيقي – إلى تبيان كل ما يتعلق بهذا النمط السردي، بدءا بتحديد ماهيته من خلال ضبط المصطلح في منبعه الأصلي؛ أي – علم النفس – وعند مكتشفه الأول العالم " وليام جيمسWilliam James"، بعدها انتقلنا إلى تعريفه منهجا سرديا حديثا في الأدب معتمدين في ذلك على آراء نقاد، غرب وعرب؛ ولأن تيار الوعي قد استعار مقوماته ومبادئه السردية من مناهل معرفية عديدة ،كان لزاما علينا أن نكشف عن الأسس النفسية والفلسفية التي استفادت منها الرواية التيارية، مثل مفهوم الزمن النفسي، والتداعي الحر، والأحلام، والشعور واللاشعور، ثم أردفنا هذا بالحديث عن تيار الوعي في الرواية الغربية بوصفها السباقة في اكتشافه والكتابة فيه من خلال ما أبدعه الكتّاب أمثال جيمس جويسJames Joyce، وفرجينيا وولفVirginia Woolf، وليام فوكنرWilliam Faukknor من روايات، وما ابتكروه من تقنيات مثل: المونولوج الداخلي، التشظي الزمني،التداعي الحر،الاستبطان،والتذكر،مع التركيز على أبراز أهم الخلفيات الفكرية والحضارية والاجتماعية التي انبثق منها تيار الوعي، إذ ليس هناك عمل يخلق من العدم، فالرواية التيارية عند الغرب تنّم عن تحول فكري وحضاري قبل أن تكون نتيجة فرضها التطور الإبداعي،بالانتقال من نمط سردي معين إلى نمط آخر .

ثم ذهبنا إلى الحديث عن تيار الوعي في الأدب العربي وكيفية انتقاله إلى الرواية العربية، وأبرز الكُتّاب الذين أبدعوا فيه.

بعدها انتقلنا إلى الفصل الثاني، الذي كان تطبيقيا سعينا من خلاله إلى الولوج إلى الكتابة السردية لدى الكاتب، وذلك بدراسة أهم فنيات تيار الوعي السردية في الرواية بدءا بالرؤية السردية المهيمنة على النص، من خلال عنصري الضمائر والشخصية المحورية،ثم تطرقنا إلى الزمن النفسي، الذي قسمناه أيضا إلى زمن التذكر والزمن المطلق أو زمن الحلم، بعد هذا يأتي الحديث عن المونولوج الداخلي بوصف الرواية مثّلت حديثا نفسيا طويلا، وهي تقنية حاضرة بقوة في رواية تيار الوعي، وختمنا الفصل بآلية الحلم والهذيان، وكلها إجراءات قامت عليها الرواية .

أما الفصل الثالث فأردناه أن يكون راصدا لأهم السمات والمؤشرات الأسلوبية، الموظفة في الرواية مثل التناص وأسلوب التكرار والأسلوب الشعري وإن كانت هي إجراءات حاضرة في الأنماط السردية الأخرى- لذا سعينا إلى أن نبين خصوصيتها في رواية تيار الوعي – من خلال المدونة، وأخيرا ذيلنا البحث بخاتمة أجملنا فيها أهم النتائج المتوصل إليها.ولأن البحث العلمي تساؤل مستمر ، فقد ختمنا العمل كلّه بطرح إشكال قد يفتح أفاقا أخرى للدراسة والاستقصاء .

أما المنهج النقدي المتبع – فإننا نقول " أن بحثنا لم يتقيد بمنهج معين بل مازج وزاوج بين مناهج شتى، منها الإجراء الوصفي التحليلي والمنهج التاريخي وبخاصة في الفصل النظري، أما الدراسة التطبيقية فقد استفادت من الإجراءات النظرية الأسلوبية،وذلك من خلال استنطاق البنية السردية للرواية (على تخوم البرزخ) ، ورصد أهم الظواهر الأسلوبية الموظفة فيها.

وما كان لهذا البحث أن يتم ويستقيم لو لم تتغذ مادته من مصادر ومراجع أكسبته المصداقية والعلمية،كان أهمها:

- كتاب تيار الوعي في الرواية الحديثة لروبرت همفري، ترجمة : محمود الربيعي .
- تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة – دراسة أسلوبية- لمحمود غنايم.
- جماليات اللغة في القصة القصيرة – قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية – لأحلام حادي.

- دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية لمصطفى التواتي .

إضافة إلى بعض المقالات والدراسات تعرضت للرواية منها القراءات المذكورة، وقراءة الأستاذين عبد الرحمان تبرماسين وعلي رحماني بعنوان " **على تخوم البرزخ بين تعدد القراءة وتعدد المعنى** "، دون أن ننسى تقديم الناقد التونسي بوجمعة شوشة" الذي خص به الرواية ،هذه المراجع وغيرها أنارت درب البحث وأغنت مادته.

وقد اعترضت سبيل هذا البحث صعوبات جمة نذكر منها:

- صعوبة الموضوع في حد ذاته وتشعب مادته؛لاتصالها بحقول معرفية أخرى (الفلسفة وعلم النفس).
- تباين آراء النقاد في بعض الإشكالات التي تخص المصطلح (تيار الوعي) نوعا سرديا في الأدب من جهة، وبين المصطلح نفسه تقنية فنية تجسد هذا الأدب.
- قلة المصادر والمراجع المتخصصة بخاصة البحوث والدراسات الأكاديمية التي يمكن اتخاذها أنموذجا للتحليل والدراسة وذلك؛ لأن هذا النوع من الأدب متأخر الظهور.

في الأخير لم يبق لي إلا أن أتقدم بجزيل الشكر وفائق الامتنان والاعتراف للمشرف الدكتور **بن غنيسة نصر الدين** الذي تابع هذا العمل مذ كان فكرة إلى أن استوى على سوقه، فكان المرشد الأمين، والسخي الكريم، الذي ما ضن بعلمه وتوجيهاته التي صوبت أخطاءه وقومت اعوجاجه، فتقبّل مني أستاذي فائق الاحترام والتقدير.

دون أن أنسى أستاذي ومشرفي الأول، الدكتور المرحوم" **زغينة علي** " الذي اختار مدونة هذا البحث، داعية له بالرحمة، وأن يدخله الله جنّة الفردوس.

الفصـــل الأول : تيّار الوعي الماهية والنشأة

1- مفهوم تيار الوعي
1-1.تحديد المصطلح في علم النفس
1-2.تحديد المصطلح في النقد الأدبي (السرد)
2-الأسس السيكولوجية والفلسفية لتيار الوعي
2-1. الأسس السيكولوجية
2-2. الأسس الفلسفية
3-تيار الوعي في الرواية الغربية
4- تيار الوعي في الرواية العربية.

قبل البدء في مقاربة الرواية ارتأى لنا تقديم فصل نظري كضرورة منهجية حول مصطلح تيار الوعي، أسسه وأعلامه وتقنياته ،حتى يكون القارئ على بينة من أمره في الجانب الإجرائي.

1-مفهوم تيار الوعي(Stream of consciousness):

1-1. تحديد المصطلح في علم النفس:

تيّار الوعي مصطلح من ابتكار الفيلسوف وعالم النفس الأمريكي **"وليام جيمس"** * **William James** [1]، وقد ظهر لأول مرة في سلسلة مقالاته (حول بعض إسقاطات علم النفس الاستبطاني) التي نشرت في مجلة مايند **Mind** عام **1884** وأعيد طبعها بعد ذلك في كتابه "مبادئ علم النفس" **Principales psychologie** [2]ولقد استعار جيمس هذا المصطلح بعد أن اكتشف ذلك الشبه بين التغيرات التي تحدث في حياتنا الحميمية و تجديد المياه في مسار النهر، معبرا به عن الانسياب المتواصل للأفكار والمشاعر والذكريات داخل الذهن"[3]. فالشيء الذي يجمع بين حالة المياه في مسار النهر وحالة المشاعر والأفكار في الذهن هو التدفق والجريان اللانهائي والتغيير المستمر.

فإن الفلاسفة المطلعين على علم النفس من أمثال "وليام جيمس" و"هنري جيمس" و"برجسون" يرون أن الوعي الإنساني نفسه هو عملية تطور وتشكل لا تتوقف ، ومن ثم فكل إنسان لا يملك شخصية ثابتة ولا طبيعة أو هوية قائمة أبدا لا تتغير وإنما يملك - بدلا من ذلك - شعورا يفيض بضروب التغيير والتقلب والتدفق والتفاعل عبر تيار من الذكريات والانطباعات الحسية والصور والتوترات[4]فأطلق عليها هذه الاستعارة الشعرية الموحية (تيار الوعي) مؤثرا إياها على تسميات و مصطلحات أخرى مثل سلسلة Chain أو تقاطرtrain التي تدل على ضرب من الاستمرارية[5] فاستقر أخيرا عند عبارة تيار الوعي

---

[1] روبرت همفري ، تيار الوعي في الرواية الحديثة ، تر: محمود الربيعي، دار غريب للطباعة و النشر والتوزيع، القاهرة، د.ط ، 2000 ، ص21

* وليام جيمس: فيلسوف أمريكي وعالم من علماء النفس (1846-1910) من أهم مؤلفاته: "أسس علم النفس" ، "أنواع التجربة الدينية"، "الفلسفة العملية" ، له رسائل نشرها ابنه هنري جيمس بعد وفاته عام 1920.

[2] أحلام حادي ، جماليات اللغة في القصة القصيرة "قراءة لتيار الوعي في القصة القصيرة السعودية" ،1970، 1995، المركز الثقافي العربي، المغرب ، ط1، 2004، ص32.

[3] أنريكي أندرسن أبرت ، القصة القصيرة بين النظرية والتقنين ، تر: علي ابراهيم منوفي ،مراجعة: صلاح فضل المشروع القومي للترجمة ، د.ت ، ص290.

[4] ينظر: روجر ب. هينكل ،قراءة في الرواية "مدخل إلى تقنيات التفسير، تر: صلاح رزق، دار الغريب للطباعة والنشر، القاهرة د.ط ، 2005 ، ص96.

[5] أحلام حادي ، جماليات اللغة في القصة القصيرة ، ص32.

-الفكر- الحياة الداخلية، لأن الوعي حسب رأيه لا يظهر مجزءا أو متقطعا،لأن كلمات مثل سلسلة أو تقاطر لا تصف الوعي وصفا مناسبا، يتلاءم مع جريانه وفيضانه[1].

"ومفهوم الوعي عند جيمس شامل، يستوعب التجارب الحسية والشعورية ،فهو يظم في رأيه كل ما هو عقلاني وغير عقلاني، ما هو انفعالي ،وما هو مرتبط بأعمال العقل والنسيان والذاكرة"[2] .

هذا عن المصطلح في علم النفس، أما في النقد الأدبي وكيف انتقل المصطلح إلى الرواية ، فهو نتاج التلاقح والتداخل الواضح والمتبادل بين علم النفس والأدب.

2-1. مفهوم تيار الوعي في النقد الأدبي (السرد) :

ظهر مصطلح تيار الوعي في النقد الأدبي للمرة الأولى ، "في **أفريل** عام**1918** ،في مقالة للناقدة **ماي سنكلر May Sinclair** لدى تعقيبيها على روايات **دوروثي ريتشاردسن**

(1) المرجع نفسه ، ص32.
(2) المرجع نفسه ، ص33.

Dorothy richardson"[1] "مشيرة إلى أسلوبها الجديد في تصوير الشعور في تقديم الحالات النفسية للشخصيات الروائية" [2]، ثم استعمل نقاد الأدب هذا التعبير لوصف نمط من السرد الحديث يعتمد على ذلك الشكل الانسيابي للذهن.

فقيل عن هذا التيار أنه "التعبير الأدبي عن مذهب الأنانة، الذي ينفي وجود أي واقع خارجي، ويعتبر أن الأنا وحدها هي الموجودة وأن الفكر لا يترك سوى تصوراته".[3]

وبهذا تغير اهتمام الكتاب من الجوانب الخارجية للشخصية إلى الجوانب المظلمة والخفية التي لا يمكن التعبير عنها.

"فالقص موضوعه منذ الأزل علاقة الإنسان بأخيه الإنسان أو بالطبيعة ، وتلك العلاقة لم تكن مجرد سلوكيات، بل سبقتها دوافع ونوازع متعددة ترسبت داخل الإنسان إلا أن القص كان يتوقف عند الوصف السلوكي الظاهري والتركيز على البعد الاجتماعي في المسألة دون التعمق فيه، بذلك بقي الإنسان ككيان مستقل بعيدا عن السياق القصصي"[4]، ما فرض ظهور نمط روائي يهتم بالنفس الإنسانية ككيان فردي مستقل عن الجماعة، فأصبحت مهمة الروائي فتح تلك الأبواب المغلقة، ورصد ما يختلج في وعي الشخصية.

"فبات من الخطأ كما ترى "فرجينيا وولف" **"Virginia Woolf** " - وصف الشخصية من الخارج - فالذهن ليس إلا المجرى المستمر للصور والذكريات"[5].

لهذا استخدم هذا المصطلح (تيار الوعي) "للدلالة على منهج في تقديم الجوانب الذهنية للشخصية في القصص"[6] ، فهو لا يهتم بالدرجة الأولى برسم الشخصية من الخارج ولكن يتغلغل فيها بهدف سبر مكنوناتها الباطنية ليقدم صورة لواقعها الداخلي.

لقد خصّ الناقد "**روبرت همفري**" « **Robert Humphry** » في كتابه الموسوم "بتيار الوعي في الرواية الحديثة" ، هذا المصطلح والمنهج السردي بدراسة مفصلة ، ضمنها أهم الروايات التي انتهجت هذا الأسلوب ، وأبرز الرواد الذين أبدعوا فيه أمثال "**جيمس جويس**" ، "**فرجينيا وولف**" ، "**وليم فولكنر**"، وغيرهم، حيث يرى همفري "أن

---

(1) المرجع السابق ، ص33.

(2) محمود غنايم ، تيار الوعي في الرواية العربية ، ص9.

(3) لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر و التوزيع ، لبنان ، د.ط ، 2002 ، ص66.

(4) مصطفى لطفي جمعة، تيار الوعي "رؤية نفسية زمكانية مع دراسة تطبيقية لرواية يحدث أمس لإسماعيل فهد إسماعيل" موقع www.azaheer.com تاريخ النشر 2008/03/18 ، تاريخ الزيارة2008/03/12 على الساعة 15:00

(5) أمينة رشيد، تشظي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، د.ط ، 1998 ، ص115

(6) روبرت همفري ، تيار الوعي في الرواية الحديثة ، ص22.

مجال الحياة الذي يهتم به أدب تيار الوعي هو التجربة العقلية والروحية ، من جانبيها المتصلين بالماهية والكيفية وتشتمل الماهية على أنواع التجارب العقلية من أحاسيس- ذكريات- وتشتمل الكيفية على ألوان الرموز والمشاعر وعمليات التداعي"[1].

والناقد نفسه نجده في موضع آخر يؤثر المضمون عن الشكل في التعريف بهذا النمط السردي، حيث زعم أن رواية تيار الوعي تتميز بموضوعها أكثر من تكتيكها وأهدافها ومغازيها.

فأسرع ما يتعرف به على رواية تيار الوعي هو مضمونها، فذلك هو ما يميزها لا ألوان التكنيك فيها، وبذلك يثبت بالتحليل أن الروايات التي يقال عنها أنها تستخدم تيار الوعي، بدرجة كبيرة هي الروايات التي يحتوي مضمونها الجوهري وعي الشخصية؛أي أن الوعي يخدمنا باعتباره شاشة تعرض عليها في هذه الرواية[2]

وإذا تمعنا هذا التعريف جيدا نجده يحمل في طياته خلطا بين تيار الوعي كمنهج سردي ، وبين المصطلح نفسه باعتباره أسلوبا للتعبير عن الذهن.

أضف إلى ذلك أن هذا التعريف كما يرى **"محمود غنايم"** في كتابه الموسوم بـ "تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة" غير كاف؛ وحجته في ذلك أننا بالإمكان أن نصنف روايات عديدة تتعرض للحياة الداخلية للشخصية إلى حقل تيار الوعي ، وهي ليست كذلك لأن تقديم ما يعتمل في وعيها يفترض طريقة وأسلوبا لذلك[3].

وهذا الخلط بين تيار الوعي و بعض الفنيات التي تجسّده ، كأسلوب سردي أدى بالنقاد إلى الوقوع في فوضى المصطلح ، لاسيما استخدامه في اللغات الأوربية كالإنجليزية والألمانية والفرنسية ، ففي الإنجليزية مثلا تواجهنا سلسلة من المصطلحات منها تيار الوعي ـ تيار التفكير Stream of though ، والمونولوج الداخلي direct Interion monolog والرؤية الدّاخلية[4]، وغيرها من التّعبيرات التي تصب في حقل الحياة الذاتية للشّخصية.

---

(1) المرجع نفسه ، ص33.

(2) ينظر: المرجع نفسه ، ص22.

(3) ينظر: محمود غنايم ، تيار الوعي في الرواية العربية ، ص10.

(2) ينظر: أحلام حادي ، جماليات اللغة في القصة القصيرة "قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية" ، ص34.

إلا أنّ المصطلح الإنجليزي تيار الوعي(Stream of conciuosness) شهد تداولا وانتشارا عالميين بين النقاد[1]مقارنة بالمصطلحات سابقة الذكر،التي أعدت بدورها تقنيات وآليات للتعبير عن تيار الوعي في الرواية.

وتعرّف الكاتبة **"فرجينا وولف"** تيار الوعي في كتابها الشهير"القارئ العادي" حيث نلمس تحديدا للمصطلح بشكل مبسط ، صاغته مترجمة الكتاب واصفته "بأنه أسلوب التسلسل العفوي"، وحددته "أكثر بأسلوب الشيء بالشيء يذكر"[2].

وهي بهذا القول تتقاطع مع العالم **"وليام جيمس"**،مكتشف المصطلح الذي عرفه" بأنّه جريان الذهن الذي يفترض عدم الانتهاء والاستواء"[3].

وهي كذلك تركز على آلية التذكر التي عادة ما تكون من أعمال الذاكرة، التي بدورها تعد جزءا من الوعي، وخاصية من خصائص الزمن في رواية التيار إذ يشكل التذكر فيها ملمحا بارزا، بل إنّ التذكر يعد أحد المقوّمات السياقية الرئيسة في تشكيل رواية "تيار الوعي"[4]، وإذا قلنا التذّكر فإننا نعني بالضرورة استرجاع واستحضار لكل ما مضى؛ "لأن الذاكرة الحقيقية تسمح لوجه من وجوه الواقع الماضي أن يغزو الوعي[5] في اللحظة الراهنة ما يجعل الترابطات الزمنية تختل في الذهن، فتبدو غير مرتبة ترتيبا منطقيا،لاسيما إذا عرفنا أيضا أن الزمن المعتمد في رواية تيار الوعي هو الزمن النفسي "الذي يمثل معطى مباشرا من معطيات الوجدان ويقترن بالحالات النفسية والشعورية في النص الأدبي"[6]، على حد تعبير برجسون الذي نلفه يركز على مقولة الديمومة التي يعنى بها السيلان المستمر للزمن"[7]. وكما نعلم أن السيلان والاستمرارية والفيضان من خصائص النص في رواية تيار الوعي.

و يمكن أن نستشف أيضا بعض مزايا أسلوب تيار الوعي من خلال تعريف الناقد **"عبد الله الخطيب"** الذي وصفه بأنه " أسلوب تعبير في الأدب والفن يعتمد البصيرة الذاتية في

---

(1) ينظر: المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

(2) مصطفى عطية جمعة ، تيار الوعي "رؤية نفسية- زمكانية قراءة في رواية "يحدث أمس" ، موقع السابق.

(3) محمود غنايم ، تيار الوعي في الرواية العربية ، ص9.

(4) مراد عبد الرحمان مبروك ، بناء الزمن في الرواية المعاصرة ، "رواية تيار الوعي نموذجا"، 1967-1994 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ،د.ط ، 1998، ص16.

(5) أحلام حادي ، جماليات اللغة في القصة القصيرة "قراءة لتيار الوعي" ، ص37.

(6) مراد عبد الرحمان مبروك ، بناء الزمن في الرواية المعاصرة ، ص7.

(7) المرجع نفسه ، ص7.

استرجاع الوقائع التي حدثت ومضت، بعيدا عن العلاقات الديناميكية وتحوّلت إلى رموز ودلالات ترسبت في أعماق الذات الإنسانية وأحيانا إلى صور في حالة الانفجار النفسي العنيف بحيويتها ضمن أماكن ضبابية كالأحلام، لا حدود هندسية لها ولا تاريخ ثابت، في هذا الأسلوب يحاول الأديب أو الشاعر أن يبعثها من مكامنها الضائعة إلى النور وسطوح الأشياء"[1].

وهو تعريف نلفه لا يبتعد كثيرا عما قيل آنفا،حيث تضمن بعض ما تقوم عليه رواية التيار:

1.الرؤية: تقوم على الاستبطان الداخلي، فالرؤية هنا تكون رؤية ذاتية تقتصر على سبر دهاليز الذات الإنسانية، ومحاولة فضح ما استتب بداخلها، ولا يتأتى هذا إلا إذا تكلمت الشخصية عن نفسها بنفسها، وهنا تلميح لبعض تقنيات الاستبطان وهي كثيرة منها المونولوج الداخلي بنوعيه، التداعي الحر للأفكار ، مناجاة النفس.

2.الزمن: حالة الزمن في رواية التيار- كما سبق وأشرنا- يكتنفها التداخل والشذرية، وكل هذا ناتج عن اعتمادها على الارتداد إلى الماضي في زمن الحضور،هذا النكوص إلى الوراء يكون من عمل الذاكرة التي تعد أيضا " وسيلته لتحقيق ضرب من الوعي لازمني"[2] وذلك ما نوه إليه الناقد في قوله: لا حدود هندسية لها ولا تاريخ ثابت.

أشار الناقد أيضا إلى الأحلام و الهذيان وهما خاصيتان تشتغل عليهما الشخصية في الرواية ، التي عادة ما تكون غير عادية، فقدت القدرة على التكيف مع واقعها الخارجي فتبحث عن مجال للإشباع رغبة ما لم تتحقق في عالمها الخارجي ، فالأحلام عبارة عن صرخة مكتومة مرتدة نحو الدّاخل إلى الذكريات أو المناجاة والأحلام[3].

كان هذا تحليلا وتفسيرا لبعض خصائص الأسلوب التياري في الرواية ، من خلال التعريف السابق، وهناك تقنيات أخرى سوف يأتي الحديث عنها في الجانب التطبيقي.

تركيب:

---

(1) عبد الله الخطيب ، تيار الوعي و الاغتراب في الأدب ، الموقع: www.almada paper.com .تاريخ الزيارة:2008/03/13.

(2) عبد الله الخطيب ،تيار الوعي والاغتراب في الأدب ، موقع سابق.

(3) ينظر: وردة سلطاني ، خطاب القصة القصيرة عند زهور أونيسي ، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، جامعة باتنة ، 2001 ، 2002 ، ص193.

رغم المجهودات المبذولة من لدن النقاد ، لمحاولة ضبط المصطلح (تيار الوعي) بقى هذا الأخير رجراجا يأبى الإمساك والتحديد ، تنتابه نوع من الضبابية المتأتية أحيانا من خلط النقاد بين تيار الوعي نوعا أدبيا سرديا وبين المونولوج الداخلي باعتباره أسلوبا يعبر به عن مناطق خفية من الوعي البشري.

لكن هذا لا يمنع من أننا إذا جمعنا شتات تلك التعريفات يمكننا الخروج بتعريف بسيط لتيار الوعي، باعتباره نمطا سرديا يتم بواسطته تقديم المحتوى النفسي والذهني للشخصية وفق جملة من التقنيات والأساليب الخاصة ،مثل المونولوج الداخلي، والتذكر كآليات كانت نقاط مشتركة بين التعريفات السابقة.

2- الأسس السيكولوجية و الفلسفية لتيار الوعي:

2-1.الأسس السيكولوجية:

الأدب ظاهرة ارتبطت بالإنسان منذ أن وُجِد، وعبّرت عنه في مراحل حياته ، جذب أنظار العلماء و حاولوا أن يجدوا فيه ما يروي ظمأهم ، ابتداء من القرن التاسع عشر ولاسيما النصف الثاني منه ، ومنذ ذلك الحين غدت المعرفة العلمية للناقد الأدبي ضرورة ملحة والذي استفاد بدوره كثيرا من فرضيات العلماء سواء تلك التي خصوا بها الأدب أو غيره[1]."فمن علم الاجتماع مثلا استعار النقاد مقدمات عن طبيعة المجتمع والتغير والصراع الحضاري . ولعل علم النفس كان أكثر العلوم الحديثة احتواء للأدب وإسهاما في تفسيره"[2].

---

[1]ينظر: أحمد حيدوش ، الاتجاه النفسي في النقد الأدبي الحديث ، ديوان المطبوعات الجامعية ساحة بن عكنون ، الجزائر ، د.ط ، 1983 ، ص10

[2]المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

فليس ثمة من ينكر إسهام التحليل النفسي في الحركة النقدية المعاصرة لا سيما "بعدما سبر المحللون أغوار اللاوعي، وفسروا به كثيرا من سلوك العباقرة و أعمالهم الفنية"[1].

"ولأن الأدب نتاج اللاوعي قبل أن يكون حصيلة الوعي والإدراك، فالتحليل النفسي وسيلة الباحث في الأعماق والمتوغل في سراديب اللاوعي طلبا للحوافز الكامنة وراء الإبداع"[2]. ومن هنا باتت علاقة الأدب بعلم النفس وثيقة لما بينهما من استعارات متبادلة ، فكثيرا ما لجأ بعض علماء النفس المحترفين إلى الإفادة من الروايات والقصص للبرهنة على نظرياتهم و أطروحاتهم.

"ثم أخذت هذه الاستعارات في الازدياد كلما زاد ميل الرواة لتحليل الخبرات الذاتية بدلا من الحديث عن وقائع لماحة ، حتى إنّ النقاد اليوم يتحدثون عن المدرسة السردية للتحليل النفسي"[3] .

"ولعلّ أول مؤسسي مدرسة التحليل النفسي العالم **"سيقموند فرويد"** أواخر القرن التاسع عشر، وهو أول من أخضع الأدب للتفسير النفسي حيث كان شغوفا بقراءة الآثار الأدبية ، شديد الإعجاب بالشعراء والأدباء"[4] . "فالشاعر عنده رجل تراوده الأحلام في حال اليقظة كما تراوده في نومه ، ولقد وُهِب أكثر من أي إنسان آخر القدرة على وصف حياته العاطفية، وبهذا الامتياز رأى فرويد صلة الوصل بين ظلمات الغرائز ووضوح المعرفة العقلانية المنتظمة"[5] .

وعليه فقد حظي الشعراء عنده بمكانة ومنزلة خاصة ، حتى "رأى أنهم المكتشفون الحقيقيون للاوعي عند الإنسان"[6] ، فعندما هتف شخص في احتفال بعيد ميلاد فرويد السبعين داعيا إياه بمكتشف اللاشعور تنصل من هذا اللقب وصحح للمتكلم قائلا:

" لقد اكتشف الشعراء والفلاسفة قبلي اللاشعور ، أما ما اكتشفته أنا فهو المنهج العلمي الذي يمكن بواسطته دراسة اللاشعور"[1] ،وهكذا فلم يكن هناك مفر من أن يدرك الأدب

---

[1] خريستو نجم ، في النقد و التحليل النفسي ، فصول في تحليل الفكر والأدب والفن ، مكتبة السائح ، دار الجيل ، بيروت ، ط1 ، 1991 ، ص28.

[2] المرجع نفسه ، ص29.

[3] المرجع نفسه ، ص289

[4] أحمد حيدوش ، التحليل النفسي في النقد الحديث ، ص14.

[5] المرجع نفسه ، ص14.

[6] المرجع نفسه ، ص14.

نصيبا من تأثيرات فرويد لاسيما فيما يخص التداعي الحر، الذي تعتمد عليه الرواية في التعبير عن جريان الذهن وتوارد الأفكار وهو يعني في علم النفس "أن يوحي شيء بشيء آخر يتفق معه في صفة مشتركة أو متناقضة على نحو كلي أو جزئي حتى لو كان الاشتراك بينهما يتم بمحض الإيحاء[2]، وهناك ثلاثة عوامل تنظمه وهي: أولا الذاكرة التي هي أساسه ، وثانيا الحواس التي تقوده ، وثالثا الخيال الذي يحدد طواعيته[3] وبهذا يكون التداعي الحر عبارة عن انبعاث الذكريات العفوي هذه الذكريات التي تحركها وتثيرها الحواس ، فقد تصادف حواسنا أشياء موجودة في الواقع تكون لها علاقة بالماضي ، فتتداعى تلك الصور في الحاضر كما لو كانت كائنة فعلا.

لقد استطاع فرويد أن يربط بين الأحلام والأعمال الأدبية من خلال تحليله لبعض الآثار الأدبية ،إذ ومن خلال قصة **"غراديفا" "لويلهام جونسون" "William Jensen"** توّصل إلى أن الأحلام التي يخترعها الكاتب تخضع للتفسير عينه الذي تخضع له أحلام الحقيقة فالأحلام المتخيلة أيضا وسيلة اللاشعور لتحقيق ذاته على صعيد الشعور[4].

وقد عمم فرويد هذه الملاحظة بقوله: " لماذا لا يكون للخيال الأدبي عموما ظروفه الخفية ودوافعه اللاشعورية؟ لماذا لا يترجم العمل الأدبي عن طريق الإواليات المعروفة كالنقلة، والتكثيف، والرمز"[5]، وكلّها مصطلحات وأفكار قام عليها تيار الوعي في الأدب؛ فالنص الأدبي عند فرويد أصبح شأنه شأن الحلم ، يحمل معنيين أحدهما ظاهر وثانيهما كامن، لا يمكن الوصول إليه إلا باستخدام التحليل النفسي القائم على التداعي الحر وفهم الأحلام[6]. فكما أن الأحلام تعبير عن رغبة أو حاجة استعصت على التحقيق في الواقع، فإن العمل الأدبي ما هو إلا تعبير عن رغبة لم تجد تلبية لها في عالم الأشياء المحسوسة فانصرفت لتحقق ذاتها في عالم الوهم والخيال، فكأن الفن هنا عبارة عن استبدال الغرض الواقعي الذي عجز عنه الفنان بغرض خيالي[7] لذلك تعدُّ الأحلام "متنفسا واستمرار لرغبة

---

(1) مارك شورد ، جوزيفين مايلنز، جوردن ماكنزي ، النقد: أسس النقد الأدبي الحديث ، تر: هيفاء هاشم ، الجزء3، منشورات وزارة الثقافة ، سوريا ، ط2 ، 2005 ، ص284

(2) ينظر: أحلام حادي ، تيار الوعي في القصة القصيرة السعودية ، ص59.

(3) المرجع نفسه ، ص نفسها.

(4) ينظر: خريستو نجم ، في النقد الأدبي والتحليل النفسي ، ص30.

(5) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

(6) ينظر: أحمد حيدوش ، الاتجاه النفسي في النقد الأدبي الحديث ، ص15.

(7) ينظر: المرجع نفسه ، ص15.

دفينة ، تلك الرغبة ليست إلا النزوع نحو العودة إلى الرحم حيث الانقطاع التام عن الهموم اليومية التي يتخبط فيها الفرد وما إلى ذلك من مشاغل ومشاكل. ويقابل فرويد بخيال مبدع ، بين الرحم والنوم فكلاهما ظلمة وفي كل منهما يكون الفرد غير مسؤول وغير مهتم فتعود إليه الأحلام لتعكس ما كانت النفس تطمح إلى تحقيقه في النهار، الحياة الواقعية دون إدراك تلك الغاية وفي الأحلام[1].

"فنحن معشر البشر لسنا إلا كائنات لها نظامها العصبي المركزي والذي نشعر من خلاله بأننا أحياء، ونشعر ببواعث الحياة المحيطة بنا، وعندما يصدر عنا رد فعل نشعر بحياتنا ونشاطنا، إنه نوع من الشعور المركب من ضغوط موضوعية موجهة إلى الحساسية من (الخارج إلى الداخل) ، ومن ضغوط ذاتية نحو الأشياء من الداخل إلى الخارج"[2].

الشعور إذن يتسم بالمواصفات الديناميكية للحياة ، فنحن نعي بشكل أو بآخر كل ما يجري في كياننا الحي، فهناك جزء من العقل يعمل تحت الإطار المرسوم للوعي، هذا الجزء هو ما يطلق عليه اللاشعور الذي يمثل الأرض العميقة التي لا يمكن أن يتخيلها وهو أيضا جزء من العقلانية رغم أنه يؤثر على العقل ، فالتصرفات العقلية هي التي تنسب إلى المرحلة النفسية الخاصة بالتطور البيولوجي ، وهي تلك التي تقودها إلى إبداع القصص[3].

لهذا فقد عمد فرويد إلى دراسة بعض الأعمال الفنية ، يوم كان لا يزال يهيئ للمقومات الأولى لنظرياته، ولا شك أن غايته كانت حينها الإتيان بأدلة جديدة يدعم بها فرضياته، لاسيما ما يتعلق بعقدة "أوديب" المستوحاة من مسرحية "سوفوكليس" ، حيث قتل "أوديب" أباه لكي يظفر بأمه ويتزوجها ويحل محله[4].

ومن بين الأعمال التي خصها العالم بالتحليل قصة الأخوة "كارامازوف" للكاتب الروسي "دوستويفسكي"، ومسرحية "هاملت" "لشكسبير"، وقصة "غراديفا" للكاتب "ويلهام

---

(1) محمد معتصم ، النص السردي العربي "الصيغ والمقومات "، شركة النشر والتوزيع ، المدارس ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2004 ، ص66

(2) أنريكي أندرسون أبرت ، القصة القصيرة ، ص291.

(3) المرجع السابق، الصفحة السابقة.

(4) عزا لدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة،بيروت، ط4، 1981 ، ص246.

جونسون" وقد كان القاسم المشترك بين تلك الأعمال هو عقدة أوديب وقتل الأب، وأن الدافع الوحيد لارتكاب تلك الجريمة هو المنافسة على المرأة[1].

كما صاحب تلك العقدة عقد أخرى، مثل النرجسية: عشق الذات، السادية: التنعم بعذاب الآخرين، والمازوشية: تعذيب الذات، أو الشعور بالذنب الذي صاحب أبطال تلك الأعمال[2] .

من بين الاستعارات المتبادلة بين الأدب وعلم النفس عنصر الزمن ، ولاسيما الزمن السيكولوجي، وهو دعامة يقوم عليها تيار الوعي في الرواية ، وذلك للارتباط الشديد بين الحالات الشعورية للذات، وبين واقعها الحياتي المعيش، فهناك نظرة تربط بين موضوع الزمن والأسلوب المعبّر عنه في الأدب الحديث، وأهمية الزمن في بعض النظريات السيكولوجية. ولجوء الشخصية لمثل هذا الأسلوب تعبيرا عن فقدان تلك الذات للتواصل مع الجماعة من جهة، ومن جهة أخرى اختلال معايير الراهن، ومن ثمة يحل محل الزمن الحقيقي (الخارجي) الزمن النفسي ، وهو ما يقوم عليه تيار الوعي الذي نجد له جذورا فلسفية أيضا تخص دائما عنصر الزمن.فأما الزمن الحقيقي فنقصد به الزمن الخارجي للرواية (الحاضر)، أو ما يسمى بالزمن العام أو الزمن الكورونولوجي "الذي يعني تقسيم الزمن إلى فترات ، كما تعني التواريخ الدقيقة للأحداث وترتيبها وفقا لتسلسلها الزمني"[3] هذا التعاقب والترتيب نجده يتحطم في رواية تيار الوعي ، ليترك المجال للزمن النفسي الداخلي "الذي تتحكم فيه ساعة القلب وليس الساعة الكورونولوجية ، حيث ينتفي الترتيب الزمني المعهود ليتحول إلى زمن خاص يتشكل وفقا لمعطيات نفسية تتحكم بها انفعالاتنا وهواجسنا وأصداء التجارب الذاتية المختلفة التي تعمل على كبح الجريان الزمني الطبيعي ليبدو ثقيلا مرة وخفيفا مرة أخرى إذ يتلون حسب الحالة النفسية"[4] ،وهذا ما جعله "زمنا نسبيا يقدر بقيم متغيرة باستمرار، بعكس الزمن الخارجي الذي يقاس بمعايير ثابتة"[5]

---

[1] ينظر: أحمد حيدوش ، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث ، ص15.

[2] المرجع نفسه ، ص13.

[3] أحمد حمد النعيمي ، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة ،المؤسسة العربية للدراسات ، بيروت-دار الفارس للنشر والتوزيع ، الأردن ،ط1، 2004، ص21.

[4] شهرزاد زاغز، معمارية البناء السردي بين ألف ليلة وليلة والبحث عن الزمن الضائع "دراسة أسلوبية مقارنة"رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه ، العام 2008/2007 ،جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، ص352.

[5] أحمد حمد النعيمي ، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة ، ص25.

فالزمن الداخلي ليس منظومة أزمنة وإنما هو زمن متواصل لا حدود فيه بين ما هو ماضٍ وما هو حاضر أو مستقبل.

2-2.الأسس الفلسفية:

"شُغل الإنسان منذ القدم بقضية الزمن وتناولها في شتى فروع المعرفة الإنسانية، ومنها الأدب والفلسفة، وهو أمر طبيعي من كائن زمني يحي ويفنى في الزمن"[1].

فالزمن كامن في وعي كل إنسان ، غير أن كمونه في وعي الكاتب أشد ، ولاسيما كاتب تيار الوعي لاِعتماده على الزمن الأدبي والنفسي، الذي يستمد مقوماته من المفهوم الفلسفي للزمن ،وبخاصة عند **"برجسون"** الذي يرى "أن الزمن معطى مباشر من معطيات الوجدان والشعور"[2] ، ولهذا السبب كان لفلسفته ذلك الأثر العميق في الأدب. فبالنسبة له هناك زمن وجودي خاص بالإنسان لا يطابق زمن الفلك، زمن الوجود الخارجي، زمن الساعة بل يدخل في تعارض معه، وهذا تأكيد على الزمن الداخلي أو النفسي الذي يرتبط بالوجدان الذي قامت عليه رواية التيار[3].

وقد يرجع ذلك المفهوم النفسي للزمن ،إلا أن هذا العنصر كامن في وعي الإنسان وفي خبرته وفي وجدانه ، أما محاولة التحديد الصارم له عند الفلاسفة فيجدون في ذلك صعوبة

---

(1) أحلام حادي ، جماليات اللغة في القصة القصيرة ، ص79.

(2) مراد عبد الرحمان مبروك ، بناء الزمن في الرواية المعاصرة ، ص5.

(3) ينظر: أمينة رشيد ، تشظي الزمن في الرواية الحديثة ، ص8.

لأنهم يدركون وجوده لكنهم عاجزون عن تحديده ، وهذا ما عبر عنه **"برتراند راسل"** بقوله: هل الماضي موجود ؟ كلا ، هل المستقبل موجود ؟ كلا ، إذن الحاضر وحده الموجود، نعم ، لكنه ضمن الحاضر لا يوجد فوات زمني تماما إذن فالزمن غير موجود[1] .

وهذا ما يتناسب مع طبيعة الزمن في الرواية الحديثة ، وبالأخص رواية تيار الوعي الذي يكتنفه التشظي والتداخل بين الماضي والحاضر والمستقبل ، إذ غدا الزمن موضوعا مركزيا في بعض روايات القرن العشرين مثل "عوليس" ،" لجيمس جويس" ، و"البحث عن الزمن الضائع" "لمارسيل بروست"، هذه الأعمال التي عدّها بعض الفلاسفة أنها تعطي حلولا متفوقة لمعضلة الزمن على الحلول الفلسفية وحجتهم في ذلك ؛ أنّ الروائي بإمكانه أن يصل إلى أعماق الزمن الإنساني بالقدر الذي لم يستطعه الفيلسوف[2].

إن التداخل الزمني بات صفة للرواية الحديثة الذي تبعه تحطيم الترتيب الزمني إذ "يمثل النتيجة الأكثر وضوحا للانتقاص من الحاضر والمستقبل لصالح الماضي"[3]،وإذا قلنا الماضي فإننا بالضرورة نقصد الذاكرة التي تفترض عنصر الديمومة الزمنية ، حيث يمثلان الأداتين اللتين يتفق حولهما الزمن النفسي والفلسفي والأدبي، "فالذاكرة ليست سوى مستودع أو خزان للسجلات والآثار الثابتة للأحداث الماضية"[4] التي يمكن لها أن تحيا في اللحظة الراهنة وهذا ما يضمن الاستمرارية الدائمة لعنصر الزمن ، عبر الديمومة التي تعني ببساطة "أننا نختبر الزمن كانسياب أو سيلان مستمر ، فلا يتميز اختيار الزمن باللحظات المتتابعة فحسب ، بل بشيء يدوم عبر التتابع والتغير"[5] والديمومة مقولة زمنية جاء بها برجسون التي يقول عنها إنها ليست وحدة ولا تعددا دائما وإنما هي تواصل لا يتجزأ أو خلق مستمر وتدفق لا ينقطع ، فلنُعِد للحركة حركيتها وللتغيير سيولته وللزمن ديمومته وبهذا المعنى فالديمومة تتعلق بالحدس أو بالحياة الباطنية للشخص[6] .

ويمكن تلخيص أهم آراء برجسون هذه في النقاط الآتية:

---

[1] مراد عبد الرحمان مبروك ، بناء الزمن في الرواية المعاصرة ، ص06.

[2] ينظر: أمينة رشيد ، تشظي الزمن في الرواية الحديثة ، ص8.

[3] محمد عزام ، شعرية الخطاب السردي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د.ط ، 2005 ، ص18.

[4] مراد عبد الرحمان مبروك ، بناء الزمن في الرواية المعاصرة ، ص07.

[5] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

[6] ينظر: مصطفى التواتي ، دراسات في روايات نجيب محفوظ الذهنية "اللص والكلاب"، "الطريق"، "الشحاذ"، الدار التونسية للنشر ، تونس، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1986،ص119.

- الديمومة زمن زئبقي دائم الحركة والجريان لا يمكن تقسيمه.
- الديمومة هي الزمن النفسي وميدانها هو نفس الشخص بما فيها من وعي ولاوعي.
- إن الأفكار النابعة من النفس هي أفكار يكتنفها الغموض و الضبابية ، ولعل أول من أباح للزمن أن يسترد ديمومته في الأعمال الأدبية هو **"مارسال بروست" Marcel Praust** في بحثه عن الزمن المفقود،ولكن الرواية استرشدت ببحوث علم النفس وآراء برجسون هذه حول الزمن فسارت أشواطا جديدة على طريق بروست[1].

لذلك نجد برجسون "يفسر الزمان الحقيقي بالديمومة الواقعية ، فهي الزمان الباطني لتجربتنا وليس لزمن الساعات"[2].لأن الشيء المحتكم إليه هو ساعة القلب، لذلك فالفيلسوف **"بيركلي"** يرى "أن الزمان والمكان عبارة عن شكلين للانفعالات الذاتية"[3].

وهذا ما يؤيده قول الفيلسوف **أغسطيس: "** إن طفولتي قد انتهت، توجد في الزمن الماضي ، الذي انتهى لكن صورتها ... أتأملها في الزمن الحاضر لأنها مازالت في الذاكرة"[4] وهو اعتقاد يتوافق مع عنصر الزمن في تيار الوعي حيث نجد التذكر سمة بارزا فيه.

إن ارتباط عنصر الديمومة بالسيلان و التغير انعكس على الشخصية ، فأضفى عليها وصفا جديدا ليحل المفهوم الديناميكي لها محل التصور الكلاسيكي الذي يتميز بالصلابة والوحدة[5]. لتصبح بذلك عنصرا متجددا ومتغيرا ، هذا التغير الذي أملته ظروف مختلفة أدبية واجتماعية وتكنولوجية ، واختلال معايير متنوعة.

وبهذا يكون تيار الوعي في الرواية قد غرف من أكثر من منهل ومشرب لإرساء أسسه وتقنياته ، متكئا بخاصة على المجال الفلسفي والنفسي.

---

(1) ينظر: المرجع السابق ، ص119.

(2) يحي العبد الله ، الاغتراب "دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلون الروائية" ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، دار الفارس للنشر والتوزيع ، عمان ، ط1 ، 2005 ، ص191

(3) المرجع نفسه ، ص نفسها.

(4) أمينة رشيد ، تشظي الزمن ، ص08.

(5) ينظر: أحلام حادي ، جماليات اللغة في القصة القصيرة ، ص86.

3-تيار الوعي في الرواية الغربية والعربية:

1. تيار الوعي في الرواية الغربية:

لقد كان للغرب السبق في ابتداع هذا النمط الروائي الجديد ، "الذي جاء ليمثل ثورة حقيقية في تاريخ التطور السردي، وهذا الاتجاه في صورته الناضجة هو بالطبع من نتاج القرن العشرين"[1].

ومما لاشك فيه أن هذا الفتح الجديد في الأدب ، لم يكن وليد الصدفة وإلا لظهر في فترة سابقة للقرن العشرين،وهذا ما يجعلنا نتساءل عن المؤثرات والعوامل التي ساهمت في ظهور هذا المنهج ضمن الكتابة السردية ، وفي هذه الفترة بالذات (القرن العشرين).

لقد شهد هذا القرن ثورات علمية وإنسانية ، تمثلت أساسا في النظرية النسبية في العلوم الطبيعية ، والديمومة البرجسونية في الفلسفة ،وجهود **فرويد** وغيره في اكتشاف الوعي واللاوعي[2]، هذا فضلا عن التطور التكنولوجي والعلمي، الذي ميز تلك الفترة، وما تمخض عنه من ثورات صناعية أثرت على الذات الإنسانية ، فبدأت تشعر بالقلق والتوجس ،وتقلص دورها داخل المجتمع، نتيجة طغيان عنصر الآلة فسيطر عليها الخوف أمام جبروت المدينة بمصانعها ومداخنها[3]، ما أدى بالإنسان إلى الانكفاء على ذاته، ومحاولة إقامة حوار معها ليكشف عن نوازعها وما يصطرع بداخلها.

وما عمق ذلك الانكفاء وتلك الغربة"الحربان العالميتان"، الأولى(1914-1919) والثانية (1939-1945) ، وما خلفته في العالم الغربي من دمار نفسي مروع، وانهيار

---

(1) روبرت همفري ، تيار الوعي في الرواية الحديثة ، ص10.

(2) ينظر: أحلام حادي ، جماليات اللغة في القصة القصيرة "قراءة لتيار الوعي" ، ص17.

(3) ينظر: مصطفى عطية جمعة، تيار الوعي رؤية نفسية زمانية مكانية ، موقع سابق.

النظم الدينية والأخلاقية[1]،و بهذا الانهيار انهارت آمال الإنسان الغربي في حضارته العظيمة.

وفي ظل هذه الفوضى و البعثرة، وحالة التشتت والأسى التي شابت ذات الإنسان وغموض الراهن والآتي، باتت الحاجة ماسة إلى فعل إبداعي جديد، يعيد النظر في كل شيء، ويكون قادرا على إعطاء قراءة جديدة للحياة الحديثة[2].وفي خضم هذا التطور الحاصل برز إلى الساحة الأدبية رعيل من الشباب المتمرد، يحاول البحث عن جماليات التشظي والتفكك التي تعبر عن مشكلات العصر، وتترجم ذلك التفتت والانكسار الذي تعيشه الذات.

و"لأن التجديد في الأدب هو بحث الذات المبدعة الدؤوب عن قيم فنية جديدة دالة"[3] فقد بات من الضروري إيجاد طقوس و مبادئ جديدة تعطي رؤية جديدة للحياة ولن يتأتى هذا إلا بإحداث خلخلة في بنية الرواية التقليدية سعيا إلى تأسيس طقوس ومعايير أخرى على أنقاضها. فكان المونولوج الداخلي* أحد تلك الإجراءات التي ابتكرها كتاب تيار الوعي في القرن العشرين باعتباره الأسلوب الأنسب لتجسيد حالات العزلة والاغتراب التي شعر بها الإنسان آنذاك ، "وأول من استخدم عبارة المونولوج الداخلي كان **"ادواردو جاردن"** (**E.du.Jardin**) في روايته "الغار المقطوع" Les Lauriers coupes حيث عرفه بأنّه "الخطاب غير المسموع وغير المنطوق الذي تعبر به شخصية ما عن أفكارها الحميمية القريبة من اللاوعي: إنه خطاب لم يخضع لعمل المنطق فهو في حالة بدائية وجملة مباشرة ، قليلة التقيد بقواعد النحو. كأنها أفكار لم تتم صياغتها بعد"[4]،حيث يوكل الكاتب الدور إلى الشخصية للحديث عما يدور في وعيها مباشرة دون تدخل منه ، ومن ثمة نجد المونولوج يتفرع إلى نوعين: فأمّا الأول فهو المونولوج الداخلي المباشر وهو"ذلك

---

(1) ينظر: أحلام حادي ، جماليات اللغة في القصة القصيرة ، قراءة لتيار الوعي ، ص17.

(2) ينظر: سامي سويدان ،فضاءات السرد ومدارات التخيل الحرب والقضية والهوية في الرواية العربية،دار الآداب، بيروت ، ط1 ، 2006 ، ص11

(3) المرجع نفسه ، ص13

* تستخدم اللغة العربية فعل هس بمعنى حدث نفسه ، والهس بمعنى حديث النفس و تصلح هذه الكلمة للحلول مكان المصطلح الشائع و الذي تستخدمه نحن لشيوعه بالمونولوج الداخلي. نقلا عن لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية ، ص67.

(4) ينظر: لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية ، ص167.

النمط الذي يمثله عدم الاهتمام بتدخل المؤلف وعدم افتراض أن هناك سامعا"[1] إذ تقوم الشخصية بتقديم ما يصطرع بداخلها وإفراغ ما يحتويه وعيها، وبذلك تلغى كل الحواجز بين القارئ والشخصية لأنها تقف به على مكنونات وخلجات نفسها،حيث تصبح وظيفة الفن كما يقول "**ارنست فيشر**":"فتح الأبواب المغلقة لا ولوج الأبواب المفتوحة"[2] أما النوع الثاني فهو المونولوج الداخلي غير المباشر وهو "ذلك النمط الذي يقدم فيه المؤلف واسع المعرفة مادة غير متكلم بها ويقدمها كما لو كانت تأتي من وعي شخصية ما ، هذا مع القيام بإرشاد القارئ بكلمات مثل قال في نفسه- تكلم-"[3].

من هنا يتضح الفارق بين النوعين وهو أن الأول يستغني عن وجود المؤلف ، أما الثاني فيعطي إحساسا للقارئ بوجوده.

سبق وأن أشرنا إلى أنّ الشيء المهتم به في هذا النمط السردي هو الجانب النفسي والداخلي للشخصية وما دام الأمر كذلك فإن الزمن الخارجي الكرونولوجي لم يعد له مكان عند أصحاب هذا الاتجاه ، كونهم ما عادوا يشعرون بالنظام والترتيب لأن الفوضى والتفتت بات ميزة الحياة الجديدة ، وهذا ما انعكس في الرواية ، حيث بدت "حاسة الزمن مفتقدة والعلاقات المتعاقبة تبدو أقل وضوحا ، وهذا يوحي بضآلة الاهتمام بالنظام باعتباره قيمة في حد ذاته والفن بطبيعته من حيث كونه انتقاء واختيارا يميل إلى تنظيم التجربة الإنسانية، ولا شك أن القصة الاجتماعية برغم ازدهارها خلال الاضطرابات والصراعات

الاجتماعية والسياسية التي وقعت في القرن التاسع عشر، ذلك لأنها استطاعت أن تضع هذا الاختلاف وذلك التقلب داخل إطار منظم وعلاقات منضبطة[4]، أما رواية تيار الوعي باعتبارها رواية نفسية "فتبدو أكثر تسامحا مع الفوضى واجتراء على النظام أو في أحسن تقدير أنسب لتحقيق أولية كبيرة في الاهتمام بالفرد، إنها تعكس توق الغرب إلى الحرية الشخصية وقوة رغبته في تشكيل الواقع على نحو يناسب النزعة الفردية[5]،وهذا ما خول لكتّاب تيّار الوعي التمرد على ذلك التعاقب الخطي للزمن الذي كان سائدا سابقا،معتمدين بدل ذلك على التداخل والتشظي الزمني، الذي بدوره يعكس رؤية الكاتب للحياة الجديدة

---

(1) روبرت همفري ، تيار الوعي في الرواية الحديثة ، ص60.
(2) مصطفى عطية جمعة ، تيار الوعي – رؤية نفسية – دراسة زمكانية ، موقع سابق.
(3) روبرت همفري ، تيار الوعي في الرواية الحديثة ، ص66.
(4) ينظر: روجر.ب.هنكل ، قراءة الرواية "مدخل إلى تقنيات التفسير ، تر: صلاح رزق ، ص94.
(5) ينظر: المرجع نفسه ، ص نفسها.

التي تشوبها الفوضى والارتجاج، وهذا ما جعله تواقا لحياة الماضي أكثر الذي تحركه الذاكرة فتستدعيه في الحاضر، عبر تقنية التداعي الحر، الذي يعد أحد أهم الإجراءات لسبر أغوار النفس ،وبهذا تكون رواية التيار قد جاءت تعبيرا لذلك الاغتراب والانكفاء في تلك الفترة ، ومن جهة ثانية فإنها تمثل ثورة فنية "سعت إلى نسف تقاليد القصة الكلاسيكية الراسخة بجميع عناصرها البنائية ، فتلاشت الحبكة وتراجعت الأحداث الخارجية حتى أوشكت على الاختفاء تماما، ليتم التركيز على ذهن الشخصية وما يتناوب على مستوياتها الشعورية، وحل الزمن السيكولوجي بتداخلاته محل المفهوم الأرسطي للزمن القائم على الترتيب والتتابع"[1] لاسيما بعدما أصبح هناك "ما يثير الكاتب في الحياة الحديثة منذ مطلع القرن العشرين، بوصفها فترة انتقال مضطربة اكتشفت فيها الأعماق النفسية المركبة لدى الإنسان[2] ، ومن هنا جاءت أهمية "بروست" و"جويس" اللذين "شنا ثورة ضد الكتاب الكلاسيكيين منتقدين إسرافهم في الوصف المادي والخارجي وإغفالهم لمجاهل العالم الخفي للإنسان"[3].

تعد رواية التيار وليدة القرن العشرين ، كما يعبر عن هذا الناقد "**روبرت همفري**" في كتابه السابق "تيار الوعي في الرواية الحديثة" ، إلا أننا تجده قد أشار في الكتاب نفسه إلى أن جذور تيار الوعي موجودة في روايات تنتمي إلى قرون ماضية، لاسيما مع الرواية الروسية التي كانت تمثل الإرهاصات الأولى لظهور هذا النمط السردي في القرن التاسع عشر ، كما في "يوميات مجنون" "**لغوغول**" التي قصرها الروائي على شخصية واحدة مهزوزة نفسيا أو مجنونة ، بالإضافة إلى مقاطع و أنساق سردية في عدد كبير من أعمال **دوتوستوفسكي** "المثل والمقامر"، ورواية الأخوة "**كارامازوف**"[4] ، وقد ذهب إلى هذا الناقد "**عز الدين إسماعيل**" في كتابه " التحليل النفسي للأدب " في معبر حديثه عن الرواية النفسية، "التي يكون الاهتمام فيها منصبًّا حول التطور الفردي، والحركة الفكرية

(1) أحلام حادي ، جماليات اللغة في القصة القصيرة ، ص31.
(2) أمينة رشيد ، تشظي الزمن في الرواية الحديثة ، ص114.
(3) أحلام حادي ، جماليات اللغة في القصة القصيرة "قراءة في تيار الوعي" ، ص18.
(4) ينظر: ينظر: صلاح صالح ، سرد الآخر "الأنا والآخر عبر اللغة السردية" ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2003 ، ص71.

للفرد وبتبلور شخصيته والدوافع الداخلية المعقدة"[1]، ولقد سعى عز الدين إسماعيل نفسه إلى التأريخ لهذا النوع السردي ، مقسما إياه إلى طورين:

أما **الطور الأول** فهو "طور القصة النفسية قبل فرويد، وهي الروايات التي حاول مؤلفوها أن يتغلغلوا في أغوار النفس البشرية، من خلال الملاحظة الدقيقة للسلوك الشخصي إزاء الأحداث، وأن يفسروا هذا السلوك من خلال معرفتهم للأحوال العقلية والنفسية"[2] إلاّ أنّ ما يعتمل داخل الذات الإنسانية كان يؤول بتفسير السلوك الظاهري (الخارجي)، فالاهتمام بالجانب الذهني الخفي في الشخصية يبقى سطحيا، فكتاب هذا الطور لم يكونوا على دراية كافية و كاملة بعلم النفس وبخاصة الوعي واللاوعي.

لهذا نجد الناقد **همفري** يفرق بين الرواية السيكولوجية ورواية التيار، "مؤكدا استقلال النوع الثاني وعدم اختلاطه بأية تيارات سابقة"[3]، مؤكدا في موضع آخر أن الروايات التي سبقت تيار الوعي و اهتمت بالحياة النفسية للشخصية ،"هي شبيهة بالبحث النفسي، لإغفالها الجانب الذهني العميق"[4] "فالقصة التيارية والسيكولوجية تتفقان في الاهتمام بوعي الشخصية، فالقصة السيكولوجية تهتم بأعلى مستوى من مستويات الوعي. وهو مستوى التفكير المنطقي الملفوظ، بينما تصب القصة التيارية اهتمامها على المستويات الذهنية غير الكاملة ، مثل مستوى ما قبل الكلام، الذي لا يخضع للمراقبة والتنظيم المنطقي"[5].

وقد ذهب إلى المنحى نفسه الناقد **"محمود غنايم"** في كتابه " تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، دراسة أسلوبية" حين قال:"إن تيار الوعي مصطلح جديد ونوع أدبي جديد لم يكن موجودا في القصة الكلاسيكية"[6]. و قوله هذا كان ردا على اعتقاد الناقد "صلاح فضل" في كتابه " نظرية البنائية في النقد الأدبي"، حين اعتبر أنّ الرواية الكلاسيكية كانت تستخدم تيار الوعي بشكل خاص، تمثل في الراوي العالم بكل شيء، أما القصة الحديثة

---

[1] روجر.ب.هينكل ، قراءة الرواية "مدخل إلى تقنيات التفسير" ، تر: صلاح رزق ، ص88.
[2] صلاح فضل ، التفسير النفسي للأدب ، دار العودة ، بيروت ، ط4 ،1981، ص209.
[3] روبرت همفري ، تيار الوعي في الرواية الحديثة،ص10.
[4] المرجع نفسه ، ص188.
[5] أحلام حادي ، تيار الوعي في القصة القصيرة السعودية ، ص38.
[6] محمود غنايم ، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة ، ص13.

فقد حولته إلى ضمير المتكلم .... [1] ،وهذا ما يتعارض مع الرواية التيارية والرواية الحديثة بصفة عامة، التي تسعى إلى التقليل من سيطرة الراوي العالم بكل شيء وتقوية مكانة الشخصية.

أما الطور الثاني فهو مجال حديثنا ، "ويضم الأعمال التي تنتمي إلى القرن العشرين وتحديدا الروايات التي انتهجت تيار الوعي ، وحدده عز الدين إسماعيل بطور القصة النفسية بعد فرويد"[2]، التي استفاد أصحابها من أطروحات **"فرويد"** في هذا الاختصاص حيث وجد هؤلاء الكتاب كثيرا من الحقائق التي اكتشفها هؤلاء العلماء متاحة لهم، ولما كانت مشكلتهم الكبرى هي فهم الحياة و الإنسان فقد وجدوا في تلك المكتشفات ضالتهم فراحوا ينسجونها في قصصهم[3] .

وقد مثل هذا الطور الكاتب **"جيمس جويس"*** James Joyce ، الذي يعد من كبار الرواد في تيار الوعي ، وممن أسهموا في تطويره بمجموعة من الأعمال تنتمي إلى هذا الحقل ، هذا الأخير الذي أكثر النقاد من اقتباسه ورأوا فيه أنموذجا لتيار الوعي[4].

حيث "كان من التجريبيين** الذين شنوا ثورة ضد التقنيات القصصية الكلاسيكية ، منتقدا إسرافهم في الوصفية المادية، وإغفالهم لمجاهل العالم الباطني الخفي [5]، حيث نجده يقول: " نحن نشعر أن الكلاسيكيين استكشفوا العالم الفيزيائي إلى أقصى حدوده، ونحن الآن متلهفون إلى استكشاف العالم الخفي، تلك التيارات الخفية التي تفيض تحت السطح الساكن ظاهريا ، ذلك أن العالم الخفي أو اللاوعي أكثر إثارة، والكاتب الحديث يهتم بما هو افتراضي أكثر من اهتمامه بالفعلي و الواقعي ، بل وبالهذيان غير المستكشف أكثر من

---

(1) ينظر: صلاح فضل ، النظرية البنائية في النقد الأدبي،دار الأفاق الجديدة، بيروت، د ط،1980 ، ص493.

(2) عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، ص210.

(3) ينظر: المرجع نفسه ، ص نفسها.

* كاتب أيرلندي ، ولد سنة (1882) وتوفي سنة (1941) ، تلقى تعليمه في مدارس الجزويت ، وفي كليات عدة ، وقد ترك دبلن إلى باريس سنة (1902) حين أحس أنه لا يستطيع التعايش مع ضيق الأفق الكاثوليكي ، و بعد عودته إلى ايرلندا ما لبث أن تركها إلى الأبد ، وعاش متنقلا من زيوريخ إلى باريس، معانيا من شظف العيش ومن المرض ، بدأ كتابة الشعر و ذلك بتأليف ديوان شعر "موسيقى الحجرة" (1907) ، له مجموعة قصصية قصيرة "أهل دبلن" ، له مسرحية عنوانها "المنفيون" (1918) ،وفي سنة(1904 و1905) نشر سيرة شخصية قصصية بعنوان "الفنان في شبابه" وأهم عمل في مجال تيار الوعي روايته الشهير "عوليس" روبرت عنفري ،تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص32 .

(4) محمود غنايم ، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة ، ص15.

** هم أصحاب المذهب القائل أن المعرفة مستمدة من التجربة وليس من العلم.

(5) ينظر:أحلام حادي ، جماليات اللغة في القصة القصيرة "تيار الوعي" ، ص30.

العالم الرومانسي أو الكلاسيكي المطروق من قبل"[1]، من أجل هذا ذهب إلى ابتداع تقنيات تكون قادرة على ارتياد مكامن الوجود الخفي من ذهن الشخصية،إذ يعود له الفضل في اكتشاف الكثير من الإجراءات السردية الخاصة بتيار الوعي ، خاصة (المونولوج الداخلي) [2]، الذي وظفه في روايته الشهيرة **عوليس Ulyesses****، التي رصد فيها تيارات وعي شخصياته الرئيسية ستيفن ـ مولي بلوم ـ ليوبولد ، وهذا مقطع يمثل نموذجا للمنولوج الداخلي لبلوم[3]:

"تصور ثلاثة أيام و هي تئن على سرير حول جبينها منديل مشبع بالخل، و بطنها منتفخة، شيء مخيف، رأس الطفل كبير، الكلاب مكور داخلها يحاول أن ينطح على العمياني لنفسه ، سكة يتلمس طريقه للنجاح ، شيء كهذا يقتلني، مرت موللي في ولادتها سلام ، يجب أن يخترعوا شيئا للتغلب على هذا ، حياة أشغال شاقة"[4].

وفي هذا التداعي يقفز ذهن الشخصية من فكرة إلى أخرى، حيث اضطلع المونولوج الداخلي في الرواية بمهمة أساس في تطوير بنائها.كما أسهم الكاتب نفسه في ابتكار إجراءات أخرى على نحو لم يحققه عنصر الهجاء والسخرية التي زخرت بها روايته المذكورة سابقا، "لأن الوجود عند "جويس" ملهاة ولا بد أن يكون الإنسان محل سخرية - برفق لا بمرارة - لدوره غير المناسب في هذا الوجود، ذلك الدور الذي يدعو للرثاء، والمسافة الموضوعية التي يحتفظ بها المؤلف ، وهي تعمل مثلما عملت بصفة رئيسة في يوليس على مستوى أحلام اليقظة والأوهام العقلية عند الإنسان، توضح ضآلة الإنسان كما توضح الخلاف الكبير بين خياله وبين واقعه"[5] .

وهذا ما سعت رواية تيار الوعي إلى تحقيقه؛ أن تعبّر عن أزمة الإنسان المعاصر في خضم تلك التحولات والتطورات التي شهدها عصره ، "حيث كان الشعور بالغربة والعبثية

---

(1) المرجع نفسه ، ص نفسها ، نقلا عن استنبرج: تقنية تيار الوعي في الرواية الحديثة ،ص73.

(2) ينظر: روبرت همفري ، تيار الوعي في الرواية الحديثة ، ص51.

**"عوليس" أو "يوليسيس" كتبها عام (1922) في باريس ،صدرت في جزأين عن المركز العربي للبحث والنشر، بالقاهرة، مترجمة من قبل" طه محمود طه"، وله كتاب هام يعد مرجعا لدراسة أدب جويس في العربية وهو الموسوم "بموسوعة جيمس جويس "حياته وفنه وأعماله".مرجع نفسه، ص53.

(3) أحلام حادي ، جماليات اللغة في القصة القصيرة "تيار الوعي" ، ص41.

(4) أحلام حادي ، المرجع نفسه ، نقلا عن "عوليس" "لجيمس جويس" ، تر: طه محمد طه ، ج1 ، م.ع ، للدراسات والنشر، القاهرة ، 1982 ، ص28.

(5) روبرت همفري ، تيار الوعي في الرواية الحديثة ، ص48.

هو نقطة الانطلاق لخيال المثقفين في الغرب منذ إرهاصات الحرب العالمية الثانية"[1] وهذا أيضا ما دأب جويس على تجسيده في أعماله ، إذ حوت رواية "عوليس" قمة رؤاه الفنية والفلسفية والنفسية [2].

لقد أراد جويس أن يكتب رواية تصور الحياة المدركة وغير المدركة بألوان قصورها وتناقضاتها الضرورية، والنتيجة هي السخرية كما يقول، حيث عدت روايته تعليقا ساخرا على حياة الإنسان الحديث[3].

من الكُتّاب الذين أبدعوا في رواية تيار الوعي الكاتبة**"فرجينيا وولف"***التي عمدت إلى تغيير الكتابة الروائية على غرار جويس الذي تلتقي معه في نقاط مشتركة كاهتمامها بمشكلات استمرارية السرد الروائي وهاجس البحث عن شكل فني يستطيع إعادة رسم وخلق المحطات المتوقفة في الحياة ،هذا البحث العنيد عن شكل يبتعد كل مرة عما سبقه[4]حيث ذهبت إلى وضع بعض المبادئ التي تحكم الكتابة الجديدة مثل الحرية،الحياة، الصدق التام ، مقابل هذا التخلص من نقل الوقائع للتعبير الأفضل عن عمق الحياة ، إذ تتساءل الروائية عن معنى الإنسان بعمقه وتنوع إدراكه و تركيبه واضطرابه ؟ وباختصار ذاته[5] ، لهذا نجدها تضم صوتها لصوت جويس، في وجوب تجاوز الوصف المادي للشخصية داخل الرواية ، بطرق دهاليز النفس إذ ترى أن "المناطق الغامضة للنفس هي المهمة الأساس بالنسبة للكاتب الحديث"[6].

لقد أولت الكاتبة اهتماما كبيرا لعنصر الزمن الذي يعد ميسم الرواية التيارية،حيث كان يمثل في رأيها "مأساة عامة وخاصة في آن ، مأساة الفترة الانتقالية التي يمر بها المجتمع

---

(1) ينظر: غالي شكري ، المنتمي في أدب نجيب محفوظ، دار الآفاق الجديدة ،بيروت، د ط،1998، ص21.

(2) مصطفى عطية جمعة ، تيار الوعي رؤية نفسية زمكانية ، موقع سابق.

(3) روبرت همفري ، تيار الوعي في الرواية الحديثة ، ص48.

* روائية انجليزية ولدت سنة (1882) ، و انتحرت غرقا في "نهر التيمس" سنة (1941) ،أطلق عليها مؤخرا لقب "روائية العيون" على اعتبار أنها جمعت بين الملاحظة و النظرة إلى الحياة ... فهي لا تتكلم عما نشاهده دون التوقف عند العموميات من أهم أعمالها ، "الرحلة إلى الخارج" (1915)، "الليل والنهار" (1919) ، "حجرة يعقوب" (1922) ، "بين الفصول" 1941 ، وهذا الكتاب يعطي صورة عن أسلوبها الروائي ، لها كتاب نقدي "القارئ العادي".المرجع نفسه،ص31.

(4) ينظر: هدى أنتينا ، فرجينيا وولف رائدة تيار الوعي في الرواية الوصفية على موقع www.alweda.gons .تاريخ النشر 2005/07/19 تاريخ الزيارة 2008 .

(5) ينظر: أمينة رشيد ، تشظي الزمن في الرواية الحديثة ، ص113.

(6) أمينة رشيد، المرجع نفسه ، ص114.

الغربي، ومأساتها الخاصة المرتبطة بغزو الاكتئاب وتهديد الموت"[1] حيث تعّبر قائلة: "أقول لنفسي أحيانا إن الحياة بذاتها مأساوية لنا ولجيلنا ،هذا الجيل الذي عاش اندهاشا وحرية الحركات الطليعية لبدايات القرن فالمعرفة الأفضل لنفسه وللعالم وأهوال الحرب العالمية الأولى[2]. هذه الحرب التي اندلعت في مرحلة عطائها الأدبي لتصاب فرجينيا وولف -التي تعاني من انهيارات عصبية منذ مراهقتها- باضطرابات نفسية جديدة مع محاولة الإقدام على الانتحار، تعجز فرجينيا آنذاك عن تحمل القصف الليلي والغارات المكثفة والعزلة التي نشأت في المجتمع البريطاني نتيجة الحرب وانشغال الناس في أعداد الملاجئ ... تؤرقها فكرة الموت تحت القنابل وأنها قد لا تنجو من مآسي تلك المحنة مع اقترابها من سن الستين[3] وهو تأكيد آخر من احد أهم رواد تيار الوعي ، على أن هذا الاتجاه الروائي جاء ليعبر عن خيبات الأمل وأزمات الإنسان الغربي المعاصر وهذا ما عكسته بعض أعمال هذه الكاتبة مثل روايتها "السيدة دالواي" (1922) التي تدور أحداثها في أربعة وعشرين ساعة من يوم السيدة **دالواي** تنقلنا من خلاله وعبر قفزات زمنية بين الحاضر والماضي ، راصدة حياة ثلاث شخصيات أساسية و في أزمنة وأمكنة مختلفة "بيتروالشن" و"سيبتيموس وارن" وشخصية "كلاريس دالواي"[4].

تبدأ الرواية بكلمات البطلة دالواي حيث تقول إنّها سوف "تذهب لشراء الزهور بنفسها لتزين بها منزلها استعدادا للحفل الذي سيقام في الدار مساء تستغل تلك المناسبة لتقوم بجولة في أحياء لندن[5] ترافق الأديبة صديقتها في أنحاء متفرقة من العاصمة البريطانية ، تسجل المشاهد التي تقع تحت أنظارها تحرك مخيلتها، التي تلتقط صورة بيتروالشن صديق طفولتها وطالما حلمت بالزواج منه، تستعيد كلاريس ذكريات المراهقة في منزل والديها وصخب أولاد الجيران، لكن هذا لم يمنعها من متابعة ما يجري في السوق، وهكذا يتابع السرد الروائي ترحاله بين الماضي والحاضر وذكريات الطفولة والمستجدات الطارئة على الأحياء التي تعبُرها السيدة دالواي[6].وبينما كانت تتجول في أنحاء لندن تتفاجأ

---

(1) المرجع نفسه ، ص114

(2) ينظر: المرجع السابق ، ص115.

(3) هدى أنتينا ، فرجينيا وولف رائدة الرواية الوصفية ، موقع سابق.

(4) ينظر: أمينة رشيد ، تشظي الزمن في الرواية الحديثة ، ص09.

(5) ينظر:هدى أنتينا ، فرجينيا وولف رائدة الرواية الوصفية ، موقع سابق.

(6) ينظر: المرجع السابق ، موقع سابق.

باصطدامها بزوجين أصابهما الهلع لدى رؤيتها، تقفز في تلك اللحظة إلى مخيلتها مقتطفات حياة هذا الرجل "سيبتيموس وارن" وزوجته الايطالية "لوكريسيا" وعبر هذه الشخصية تنقلنا البطلة إلى حقل زمكاني ثالث وهو ايطاليا زمن الحرب العالمية الأولى الذي شارك فيها بحماس قبل أن يعود إلى أرض وطنه إثر إصابته بانهيار أعصابه وخيبة أمل[1]، أما زوجته الايطالية لوكريسيا فقد حاولت بشتى الوسائل إنقاذه من صدمة أودت به إلى حافة الجنون وسرعان ما تستأنف السيدة كلاريس جولتها قبل أن تطوي رحلتها وتتجه إلى منزلها وقد تلاطمت المشاهد في مخيلتها صور الحرب ومآسيها من جهة ، والحياة في استمرارها اليومي عبر نبض الشارع من جهة أخرى[2].

وهكذا تكون الكاتبة قد عبرت عن أهم هواجس الفرد الغربي الذي أثرت في حياته الاجتماعية والنفسية وجعلته يغترب وينكفئ على ذاته ، وقد توسلت وسائل عديدة منها التداخل الزمني بين الماضي والحاضر ويظهر هذا جليا في التذكر الذي بدا مسيطرا على ذهن البطلة ، الذي يفترض قناة أخرى وهي التداعي الحر،الذي كانت تستثيره جملة الصورالتي تصادف البطلة في حياتها اليومية وللكاتبة روايات أخرى في هذا المجال مثل روايتيها "إلى المنارة" (1927) ،و روايتها الأخيرة الموسومة "بالأمواج" (1931) [3].

عمل آخر يضاف إلى روايات تيار الوعي وهي رواية **"الصخب و العنف"**(1929) لصاحبها **وليم فولكنر William Faulkner** ، التي أراد من خلالها التعبير عن الطابع المأساوي لانحطاط الجنوب بعد الحرب الأهلية وهذا الانحطاط كان ماديا وأخلاقيا ومعنويا ، كما اتسم باللعنة النابعة من خطايا الأجداد نحو الأرض ونحو الزنوج والهنود[4]

وهذا من خلال رصد حياة عائلة "آل كومبسون" التي تمثل إحدى بقايا الطبقة الارستقراطية التي دارت بها الأيام؛ فحطت منزلتها خاصة بعد هزيمة الحرب الأهلية ففقدت جل الامتيازات ، الشيء الذي أدى بها إلى فقدان مقامها ونفوذها وأكثر من ذلك أضحت تعيش في منفى داخلي ملتفة حول ذكريات ماضي الجنوب المثالي ومنكمشة انكماشا مشجبا سلوك يمليه الخيال والشوق إلى ماض لا رجعة إليه[5] لهذا اتخذ موضوع

---

(1) ينظر: آمنة رشيد ، تشظي الزمن في الرواية الحديثة ، ص14 – 16.
(2) ينظر: هدى أنتينا ، فرجينيا وولف رائدة الرواية الوصفية ، الموقع السابق.
(3) ينظر: روبرت همفري ، تيار الوعي في الرواية الحديثة ، ص32.
(4) وليم فولكنر: الصخب والعنف،تر: جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ،الجزائر،د.ط ، ص9.
(5) ينظر: روجر.ب.هينكل ، قراءة الرواية "مدخل إلى تقنيات التفسير ، تر: صلاح رزق ، ص88.

الجنوب في الرواية بؤرة مركزية. وانتقالا من هذا الموضوع يمكن إدراك المحور الذي تتعلق عليه وحدة الرواية وهو يكمن في شخصية "كاندس" ، "إذ إنها ليست مجرد بنت وأخت وأم ولكنها رمز وعاء الجنوب الجغرافي وهذا ما يفسر شعور"كوانتن" بأن خطيئة أخته ليست مجرد اغتصاب لها فحسب بل كان يعدّه اغتصابا لفكرة مقدسة هي جنوب الأجداد[1] "حيث كانت تطغى عليه التقاليد التطهيرية لحزام الكتاب المقدس بمذاهبها في كل ما يتعلق بالطبيعة البشرية و بتأثير الخطيئة الأولى عليها ، لذلك اتسمت طفولته بضغوط التقاليد التي كانت عائلته تؤكدها من خلال ممارستها أومن خلال التربية التي خصصتها له.

أما من الناحية التقنية؛ فالكاتب في هذه الرواية لجأ إلى اتجاه جديد في الكتابة السردية متأثرا ببعض استكشافات المؤلفين المعاصرين مثل المونولوج الداخلي وتيار الوعي والتسلسل الزمني غير الخطي المبني على الواقع السيكولوجي الذي ينطوي في كثير من الأحيان على الإطلال على معالم ماضية ، لذا بدا موضوع الزمن في الرواية مسيطرا عل كل أجوائها لاسيما الماضي الذي استحوذ على ذهن البطل "كوانتن" ومن خلاله يتبين لنا موقفه من الزمن الذي كان يميل إلى إلغائه وعدم قبوله ، فمثلا نراه أحيانا يتجنب الساعات وذلك بكسر وقلع عقاربها لإيقاف الزمن ، كما نراه يتعجب من السمكة الساكنة وسط ماء الواد الجاري ، وهكذا نتمكن من لمس خوفه من الحياة وخضوعه لطغيان مثالية الماضي[2]. وبهذا تصنف الرواية إلى رواية زمن شأنها شأن بعض الروايات التي تنتمي إلى هذا الحقل السردي.

إن قائمة كتّاب النمط التياري عند الغرب تطول ، إلاّ أنّ المقام لا يسع لذكر جل الكتاب ، فاهتمامنا كان منصبا على أهم رموز هذا النمط السردي، وهم "جيمس جويس" "**فرجينيا وولف**"، إضافة إلى "**فولكنر**"، والذين حاولنا من خلال آرائهم النقدية ، ورؤاهم التي كانت تتفق في معظمها على أن رواية تيار الوعي في الغرب، لم تولد اعتباطا، بل سبقتها مؤثرات وعوامل ميزت القرن العشرين فجاءت رواية التيار لتعبر عن أزمة الإنسان الغربي المعاصر، حاملة في متونها رؤية جديدة لحياة جديدة ، مليئة بالتناقض والتشتت ، فانعكس كل ذلك في أعمال الكُتّاب معبرين عنه من خلال حالة الفوضى والخلخلة التي

---

[1] وليام فولكنر، الصخب والعنف، ص20.

[2] ينظر: روجر.ب.هنكيل ، قراءة الرواية "مدخل إلى تقنيات التفسير" ، تر: صلاح رزق ، ص91.

شهدتها البنية السردية لرواية التيار،هذا فضلا عن الثورة التي شنها أولئك الكتاب على الرواية الواقعية.

4. تيار الوعي في الرواية العربية:

قبل التطرق لرواية تيار الوعي في الأدب العربي، لا ضير أن نتصفح ولو بلمحة موجزة أهم الأحداث والمؤثرات التي ميزت الساحة العربية، والتي كانت تأثيراتها قوية على توجه الكتاب.

"لقد أدى تآمر القوى الاستعمارية الكبرى مع الصهيونية في مطلع القرن العشرين، انطلاقا من وعد بلفور في 02 نوفمبر 1917 ، إلى قيام الدولة الإسرائيلية في فلسطين في 04 ماي 1948 ، وإضفاء الصبغة الشرعية عليها بالاعتراف بها دوليا وتعزيز وجودها عن طريق تشجيع الهجرة اليهودية والعمليات الاستيطانية ودعمها على كافة المستويات في صراعها مع العرب"[1]؛ ما ساعد تلك الدولة على إلحاق هزائم متتالية ومخزية بالدول العربية التي تمزقها الانقسامات والصراعات الأيديولوجية الداخلية[2]."فكانت أولى الهزائم نكبة عام 1948 التي تشرد على إثرها أكثر من مليون فلسطيني حيث كانت تلك النكبة بمثابة الضربة القاصمة والنهائية التي توجه إلى إدعاءات القطاعات السياسية خلال المراحل المبكرة ، إذ تعد هذه الحرب هزيمة نظم ومؤسسات وبنى وأفكار وقادة"[3] ، وأعقب تلك الهزيمة العدوان الثلاثي على مصر عام 1956 بقيادة بريطانيا الذي نجم عنه احتلال قطاع غزة وصحراء سيناء، ولم يمض عقد من الزمن حتى ألحقت بالعرب الهزيمة الكبرى أو ما سمي بالنكسة في 05 جويلية 1967 التي كانت بين مصر وسوريا والأردن ضد إسرائيل حيث مُني العرب بهزيمة قوية احتلت فيها إسرائيل أراضي عربية جديدة ، فصدمت هذه النكسة الإنسان العربي وحطمت كثيرا من كبريائه وأحدثت في وجدانه ألما عنيفا[4].

وقد كانت لتلك الحرب نتائج على كافة الأصعدة، حيث ترتب عنها "ثقافيا مراجعة القيم والمبادئ الفكرية السائدة وبداية للتراجع عن الإيديولوجيتين القومية والاشتراكية"[5].

كل تلك الحروب والنكسات أثرت على نفسية الإنسان العربي والمثقف بصفة أخص،فبثت فيه الشعور بالاغتراب والتشتت. و"في ظل هذه المناخات المأزومة والموشحة

---

(1) أحلام حادي ، جماليات اللغة في القصة القصيرة السعودية "قراءة لتيار الوعي" ، ص129.

(2) ينظر: المرجع نفسه ، ص130

(3) روجر ألن ، الرواية العربية ، تر:حصة ابراهيم منيف،المجلس الأعلى لثقافة ، المشروع القومي للترجمة ، ص94.

(4) ينظر: مفيد محمد قميحة ، الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، د.ط ، د.ت، ص267.

(5) أمال منصور، بنية الخطاب الروائي في أدب محمد جبريل جدل الواقع والذات "النظر إلى الأسفل" أنموذجا، دار الإسلام ،2006، ص9.

بروح الهزيمة والانكسار، لم يبق الكاتب بعيدا عن كل هذا لأن الكاتب العربي على حد قول - الناقد حليم بركات- لا يمكنه أن يكون جزءا من المجتمع العربي دون أن يكون مهتما بالتغيير"[1].وبطبيعة الحال قد كان لتلك الظروف انعكاساتها الواضحة على الساحة الأدبية العربية عامة ، والمسار الروائي على وجه الخصوص، فقد أدت التغيرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي مر بها واقعنا العربي،- وبخاصة منذ الستينيات- إلى انسحاب الذات إلى ذاتها شاعرة بالعجز والضياع، حيث تداعت الأحداث الماضية والمستقبلية عليها في اللحظات الراهنة[2]،إذ و في خضم تلك التحولات و الأزمات اتجه الكاتب العربي إلى فضاء أوسع "فكان الأدب هو هذه المساحة التي يصلح فيها التعبير عن خيارات الشعوب و مزالق السلطة ، فكانت الرواية بديلة للواقع وصورة مؤقتة له"[3]. ولأن فضل الحرب والهزيمة على الرواية لا يتوقف عند هذا الحد ، فهو يتجاوز المستوى الدلالي إلى المستوى التقني الإجرائي ؛ إذ يفتح الباب واسعا أمام الرواية لتغير وتنوع في أشكال الخطاب وصيغ القول[4].

ولما كانت الحرب تحمل في معناها التغيير والتجديد وانقلابا للمألوف والسائد، "فإنها توفر شروطا ملائمة لتغير أنماط السرد السائدة، وابتداع أنماط أخرى غير معهودة لكنها تعبر عن الحدث، فكان من بين تلك الأشكال المستحدثة تيار الوعي"[5].

لقد بات من المؤكد أن الرواية العربية كجنس أدبي ، فن مقتبس من الغرب ، وصل إلينا عن طريق التأثير والتأثر بهذه الحضارة ، الذي تعكسه حركة الترجمة وأمور أخرى. "وتيار الوعي نمط سردي مستحدث ظهر في الرواية العربية في ستينيات القرن الماضي"[6] ، كثورة أدبية على مرحلة الرواية الواقعية الكلاسيكية في الغرب ، التي "كان فيها المجتمع هو الديكور الرئيس ، إلا أنه في المرحلة الحديثة توارى إلى الظل وأصبح الفكر هو العصب الحي ، فالبطل زيادة على كونه كائنا اجتماعيا و سياسيا ، أصبح أيضا

(1) روجر ألن ، الرواية العربية ، ترجمة حصة ابراهيم المنيف ، ص106.
(2) ينظر: مراد عبد الرحمان مبروك ، بناء الزمن في الرواية المعاصرة ، ص15.
(3) إلياس خوري ، الذاكرة المفقودة ، دراسات نقدية ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1982 ، ص191.
(4) ينظر: سامي سويدان ، فضاءات السرد و مدارات التخيل "الحرب و القضية والهوية في الرواية العربية" ،دار الآداب ، بيروت ، ط6،2000 ، ص11.
(5) ينظر: المرجع نفسه ، ص12.
(6) محمود غنايم ، تيار الوعي في الرواية العربية ، ص83.

فكرة"[1] ، وهذا يعني وجوب البحث عن أساليب جديدة تعبر عن الفكر الإنساني أي "الذهن"، متجاوزة الوصف المادي و الخارجي للشخصية الذي كان سائدا في الرواية الواقعية ، مسلطا الضوء على خلجات النفوس و تداعيات الفكر.

هذا ما دأب الكاتب العربي في تلك الفترة و الفترات التي تلتها على التعبير عنه ، هذا الكاتب الذي مزقته الهزائم و الهزات و خيبات الأمل ، فانغمس في حالة من الاغتراب والعزلة ومحاورة الذات، فلم يجد أدبا يجسد به كل هذا التشظي والانقسام إلا تيار الوعي متخذا من لغة الأحلام والهذيان تعويضا عن راهن مهترىء ، متوسلا آلية النكوص إلى الوراء بحثا عن زمن مفقود.

لقد انتقلت رواية تيار الوعي إلى الأدب العربي بتأثير من نظيرتها في الأدب الغربي "حيث تركت كل من رواية "عوليس"، و"صورة الفنان" في شبابه "لجيمس جويس" وروايات "فرجينيا وولف"، تأثيراتها المباشرة وغير المباشرة في أكثر من رواية عربية سعت إلى اعتماد تيار الوعي ، بوصف تلك الروايات من أشهر الأعمال العالمية في ممارسة النفوذ على الرواية عالميا وعربيا، وبخاصة فيما يتعلق باعتماد أسلوب التداعي الحر[2]،حيث ترجمت رواية "عوليس" من طرف الناقد "طه محمود طه" عام(1982) أما رواية "الصخب والعنف" فقد ترجمها الكاتب "جبرا ابراهيم جبرا". كما اِطّلع عدد كبير من الكُتّاب على روايات "فرجينيا وولف" مترجمة خاصة "الأمواج" التي ترجمت في الستينيات ورواية "السيدة دالواي" (1989)،و"المنارة"[3] ،وكلها أعمال تنتمي إلى حقل تيار الوعي،فحاول الكتاب العرب النسج على منوال تلك الروايات مستعيرين منها أهم الأساليب والتقنيات السردية،و"تتجلى استجابة الرواية العربية للإغراء الكبير الذي يقدمه تيار الوعي في إطار منح للمؤلف حرية كبيرة ـ تبدو مطلقة في عملية السرد ـ عبر شكلين رئيسين هما[4] :

1.قصر العمل الروائي على شخصية واحدة تسرد نفسها وتسرد سواها ، وكل مايخطر لها بواسطة ضمير الأنا ، كما في رواية "قصة حب ماجوسة" " لعبد الرحمان منيف"[5].

---

(1) غالي شكري ، المنتمي في أدب نجيب محفوظ ، ص363.
(2) صلاح صالح ، سرد الآخر، ص71.
(3) أحلام حادي ، جماليات اللغة في القصة القصيرة ، ص136.
(4) ينظر : صلاح صالح ، سرد الآخر ، ص72.
(5) ينظر: المرجع نفسه ، ص72.

وفي هذا تقليل لسلطة الراوي العالم بكل شيء ، ووظيفته السردية القائمة على تقديم كل التفاصيل بأسلوب مباشر،مركزا على الجوانب الخارجية للأحداث والشخصيات، وهذا ما يتنافى مع طبيعة السرد في رواية تيار الوعي التي تقوم على أحادية الشخصية وأحادية الفكرة وإن وجدت شخصيات ثانوية ، فإننا نتعرف عليها من خلال ذهن الشخصية الرئيسة، ومادام الحديث يكون ذاتيا فإن هذا يفرض ضمير الأنا- الموائم لذلك.

2. أما الشكل الثاني "فقد كان عبر تطعيم الرواية بفصل أو أكثر يتم سرده بصورة هذيانية أي من خلال دفع الشخصية الرئيسة أو سواها إلى حالة الهذيان من أجل سرد هذيانها بوصف هذه الطريقة، تتيح لمن يهذي أن يتحدث مثلما يشاء ، حيث يتم وضع هذه الشخصية في ذروة وتجربة وجدانية تدفعها إلى ما يشبه الجنون"[1].

وهذا ما يفقدها الروابط المنطقية المعهودة في التعبير عن ذاتها والحالة الهذيانية هذه عبارة عن تقطعات ذهنية لا منطق تسير وفقه،وهذا يتوافق مع طبيعة الذهن الذي تصوره رواية تيار الوعي المتسم باللاستمرارية والانقطاع ،وهذا ضد عنصر الحبكة المنطقية لتسلسل الأحداث التي كانت أحد الركائز الهامة في الرواية الكلاسيكية، والتي قبضت في رواية تيار الوعي ، لأن الذهن ها هنا تعشعش عليه الفوضى وعدم الانتظام الذي يؤثر على البنية السردية لتظهر هي الأخرى مشوشة لغويا ونحويا وأسلوبيا[2].

لهذا فرواية تيار الوعي ضد الحبكة ، وهذا طبعا لا يعني أن هذا النمط السردي يخلو من عنصر الحبكة أو البناء الواضح للحكاية ، لكنها تخلو من ذلك بالمفهوم التقليدي للحبكة إذ تتولى تأدية دور ثانوي في هذا النمط السردي مفسحة المجال للأفكار[3].

وهذا ما حاول بعض الكتاب توظيفه في كتاباتهم الروائية ، حيث نجد مثلا الروائي "نجيب محفوظ" ممن كان لهم السبق إلى الإبداع في هذا المجال ، حين حوّل مسار اهتماماته الروائية من الواقعية إلى الاهتمام بهموم الفرد الروحية و الفكرية ، نجد هذا ماثلا في قول الناقد "غالي شكري": "بأن الإطار الواقعي استنفذ كل ما لديه من طاقة فنية وأنه سوف يبحث عن شكل تعبيري جديد؛ إذا أتاه المضمون الإنساني الجديد"[4].

---

[1] المرجع نفسه ، ص72.

[2] ينظر: محمود غنايم ، تيار الوعي في الرواية العربية ، ص37.

[3] ينظر: المرجع السابق ، ص37.

[4] شكري عياد ، المنتمي في أدب نجيب محفوظ ، ص239.

"إذن فالمشكلة هي مشكلة مضمون وشكل معا، لقد طرحت أمام نجيب محفوظ مضامين جديدة فرضتها ثورة 1952 وأحداث أخرى و عليه أن يجد لها الشكل المناسب"[1].

وبهذا يبدأ نجيب محفوظ مرحلة التجريب الروائي ، مستفيدا من بعض تقنيات تيار الوعي وتعد روايته "اللص والكلاب" التي كتبها سنة 1962 افتتاحيته الأولى في هذا المجال حيث عدها الناقد محمود غنايم "البداية الرسمية لتيار الوعي في الأدب العربي"[2].

و"هي تقع في ثمانية عشر فصلا وقد استطاع الكاتب أن يوظف المونولوج الداخلي في الرواية بطريقة جديدة ، إذ نجد هذا التكنيك يتكرر في أغلب فصول الرواية"[3].

والموضوع الذي تعالجه رواية اللص والكلاب هو شخصية سعيد مهران أو حياته الداخلية وبذلك تحول نجيب محفوظ في هذه الرواية من تسجيل الواقع الاجتماعي الخارجي إلى الاهتمام أكثر بشخصية واحدة ، وهذا التحول تحكمه نزعة تعنى بالوجود المستقل للشخصية والقضايا الإنسانية و الميتافيزيقية العامة[4].

حاولت رواية "اللص والكلاب" رصد الحياة الداخلية لشخصية "سعيد مهران" البطل الرئيس في الرواية، عند خروجه من السجن بعد أن قضى فيه أربع سنوات، ليجد المجتمع الذي عاشه قد تغير وتفشت فيه الخيانة و الغدر، وظهر ذلك في أقرب الناس إليه، مما جعله يرفض المجتمع المتمثل في الشخصيات التي كانت تدور حوله، فقد رفضته نبوية زوجته ومعاونه عليش ، وأستاذه رؤوف علوان ، فيصاب البطل بخيبة أمل يدخل على إثرها في مونولوج داخلي محدثا نفسه عن الخيانة والغدر[5]، مرتدا إلى ماض يراه أليفا حيث تأخذه الذاكرة إلى بعض الأماكن التي كانت له فيها ذكريات جميلة ذات صدى روحي ، وهي زاوية الشيخ على الجنيدي حين كان يصحبه والده إلى هناك ،حيث كان يقيم جلسات الذكر وعلم التصوف المنسي في صخب الحياة[6] ، إذ كان الشيخ الجنيدي يمثل لديه الوجه الآخر للحياة الذي يسعى إليه هروبا من عالم مأزوم ، يفتقد القيم والمبادئ وكأن الكاتب هنا يتحول إلى صانع القيم.

---

(1) مصطفى تواتي ، دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية "اللص والكلاب" ، "الطريق"، "الشحاذ" ،1986 ، ص11.

(2) محمود غنايم ، تيار الوعي في الرواية العربية ، ص83.

(3) زياد أبو لبن ، اللسان المبلوع "دراسة في روايات نجيب محفوظ" ، الباروزي العلمية للنشر والتوزيع ، عمان ط1، 2004 ، ص88.

(4) ينظر:محمود غنايم ، تيار الوعي في الرواية العربية ، ص85.

(5) ينظر: زياد أبو لبن ، اللسان المبلوع ، دراسة في روايات نجيب محفوظ ، ص88.

(6) ينظر: المرجع نفسه ، ص89

لقد اضطلع الكاتب نفسه في روايته المذكورة بتوظيف بعض التقنيات التيارية ، وهذا الناقد "**محمود غنايم**" يذكر الأسس المعتمد عليها في تصنيف الرواية في حقل تيار الوعي.

الموضوع الذي تعالجه الرواية هو شخصية واحدة (سعيد مهران) أو حياته الداخلية وهذا يعكس اهتمام نجيب محفوظ بشخصية واحدة في الرواية[1] ، بعدما كان يركز على قطاعات مختلفة من المجتمع، وهذا القول طبعا لا ينفي وجود شخوص ثانوية لكننا نتعرف عليها من خلال وعي البطل.

- الترتيب الزمني في اللص و الكلاب هو ترتيب شعوري يخضع لنظرة البطل إلى أحداث حياته"[2] ، "معتمدا على الحديث النفسي ووصف مجرى الشعور الذي يستتبع مشكلة الزمن الروائي ، الذي يكتنفه التداخل و التشابك ومرد هذا هو اعتماد نجيب محفوظ في روايته على الحلم ، الذي يمثل الإطار المبرر لاختلاط الماضي بالحاضر بالمستقبل ، كما يبرر تلاشي مقياس الرسم التقليدي للرواية"[3].

وقد اشتغل نجيب محفوظ في بعض رواياته التيارية على تقنية الأحلام التي كشف من خلالها صراع الشخصيات الداخلي ، وتناقضات العالم الخارجي ، وحركته داخل النفس البشرية وهذا ما نجده في شخصية سعيد مهران ، الذي كان يسعى إلى الانتقام من الكلاب (الخونة) وإكساب الحياة معناها الأصيل بإيجاد العدل الضائع[4]. ورواية "اللص والكلاب" ليست هي الرواية الوحيدة لنجيب محفوظ في حقل تيار الوعي، بل هناك روايته "الشحاذ" 1965، و"الطريق" 1964.

وتعد رواية "عودة الطائر إلى البحر" لكاتبها السوري "حليم بركات" من الأعمال الروائية التي صنفها الناقد "محمود غنايم" في كتابه "تيار الوعي في الرواية العربية والحديثة" ضمن الكتابات السردية التيارية "حيث سعى صاحبها لنقل الحاضر إلى منطقة الأسطورة، حيث كانت هزيمة حزيران 1967 صدمة كبيرة للمجتمع العربي ، شلّت مؤسساته المدنية والعسكرية ، ووضعت العربي وجها لوجه أمام ضعفه وعجزه عن حماية أوطانه وممتلكاته ، لذلك لم تظهر آثار تلك الهزيمة على وجوه الناس فحسب ،لكنها راحت

---

(1) ينظر:محمود غنايم ، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة ، ص85.

(2) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

(3) غالي شكري ، المنتمي في أدب نجيب محفوظ ، ص364 ، 365.

(4) ينظر: مصطفى تواتي ، دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية "اللص والكلاب" ، "الطريق" ، "الشحاذ" ، ص9.

تظهر في الآداب والفنون بصفتها الممثل الحقيقي لوجدان الأمة وروحها"[1] فكانت هذه الرواية واحدة من تلك الأعمال التي وقفت عند هزيمة حزيران مسلطة الضوء على ما تركته من يأس واغتراب في نفوس الناس.

يمثل "رمزي الصفدي" بطل الرواية والشخصية الرئيسة فيها ، فهو أستاذ في الجامعة الأمريكية ببيروت، ومن خلال تيار وعيه الداخلي تتسرب لنا في الواقع قصة "الهولندي الطائر" البحار الذي لازمته لعنة التجوال المستمر في البحار إلى أن قاده اكتشافه للحب الحقيقي[2]، و"قد استوحى الكاتب عنوان روايته من أسطورة "الهولندي الطائر" الموظفة في أوبرا "فانجر" وهي تحكي عن الهولندي الطائر الذي غضبت منه الآلهة وحكمت عليه أن يبقى متشردا في البحر،إلا أنه قد أعطي الفرصة ليعود إلى البر كل سبع سنوات فإن وجد من تحبه تخلص من التشتت وإن لم يجد فعليه أن يعود ثانية إلى البحر"[3]، فإذا كانت بعض الروايات العربية قد لجأت إلى التاريخ لإسقاطه على الحالة العربية ، فقد نحى الكاتب حليم بركات منحى آخر في اعتماده على الأسطورة أنموذجا أمثل "ليجسد من خلالها مأساة العربي بعد هزيمة الخامس من حزيران ، فالزمن الأسطوري زمن دائري ومتكرر إذ إنه يبنى على تتابعية إجبارية والأحداث فيه معللة سببيا ، لكنها مرتبطة بالعنصر المأساوي وتنتهي إليه[4].

ويعود نفي "رمزي" شأن غالبية الفلسطينيين إلى حرب عام 1948 التي صوّرها بركات في رواية سابقة له سماها "ستة أيام" 1961 ترجمت إلى الانجليزية عام 1990 ، وكانت هذه الرواية بمثابة نذير سيئ الطالع لمسار أحداث حرب عام 1967[5]، ويتجلى هذا أكثر في الفصلين الأول والأخير اللذين يكون رمزي خلالهما في عمان ، فإننا نراه وزملاءه في بقية الرواية في بيروت ، واختيار هذا المكان يخدم الهدف الذي يرمي إليه الكاتب بصورة جيدة،إذ إنه يسمح له بشكل خاص أن يصور بطريقة شديدة التأثير كيف قاد زعماء العرب شعوبهم كلها للإعتقاد بأنهم أصبحوا في النهاية على أعتاب نصر كامل على إسرائيل فنشرات الأخبار في طول العالم العربي وعرضه تتحدث عن هزائم ساحقة ألحقت

---

(1) أحمد حمد النعيمي ، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة ، ص121.
(2) ينظر: روجر ألن ، الرواية العربية ، تر: حصة ابراهيم منيف ، ص213.
(3) محمود غنايم ، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة ، ص284.
(4) ينظر: أحمد حمد النعيمي ، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة ، ص122.
(5) ينظر:روجر ألن ، الرواية العربية ، تر: حصة ابراهيم منيف ، ص215.

بالعدو وعن إسقاط طائرات هذا العدو، وعن البطولات الخارقة التي تبديها القوات العربية المقاتلة ، وبهذا فإن الحماس والشعور أنبأ بولادة جديدة تتصاعد لدى بعض طلبة رمزي لدرجة يكاد يلمسها المرء لمس اليد[1]، ثم تأتي الأخبار الصاعقة حول الهزيمة الشاملة التي نزلت بالعرب منذ اللحظات الأولى حيث كان التفوق الساحق للطيران الإسرائيلي جعل من حرب حزيران بالنسبة للعرب هزيمة بدون بطولة[2]،وهكذا "انقلبت معادلة الزمن وأصبح من الممكن إعادة ترتيب الوقائع كلها ، بما في ذلك الوقائع الأسطورية ، فما من أسطورة للعربي سوى الانتصار على عدو مدجج بالأسلحة والعلم والدعم الخارجي ، ومع أهمية النصر فإن مشاكل العربي لن تحل جميعها لحظة إحرازه له، فمشكلة العربي الحقيقية تكمن في فهمه للزمن وفي إسقاطه لركن من أهم أركانه وهو الحاضر"[3].

ومن الكُتّاب العرب المعاصرين الذين انتهجوا تيار الوعي في الرواية العربية المعاصرة الكاتب الكويتي "إسماعيل فهد إسماعيل" الذي سعى إلى الاستفادة من تقنيات تيار الوعي خاصة في رباعيته "كانت السماء زرقاء" 1970 ، "المستنقعات الضوئية"1971، "الحبل" "الضفاف الأخرى" 1973 [4]، حيث عدّها الشاعر والناقد "صلاح عبد الصبور" الرواية الأولى (كانت السماء زرقاء) من أهم الروايات التي صدرت في أدبنا العربي حتى الآن، حيث بدا تأثر الكاتب الشديد في هذه الرواية بأسلوب التداعي الحر الذي كتب في أوربا وأمريكا ، وهو متأثر في هذه الرواية أيضا برواية نجيب محفوظ "اللص والكلاب"[5].

والكاتب يتحدث عن بعض الأحداث السياسية ، لكن الرواية ليست رواية سياسية مباشرة، فبطل الرواية هارب من العراق ليس لأنه متورط سياسيا فحسب ، بل هو هارب من المجتمع المثقل بالأغلال الثقافية والاجتماعية والدينية والسياسية، هارب من أسرته بل هارب من نفسه التي يراها غارقة بالخطايا،متطلعا إلى المثال والحرية ،وعندما يفشل في اجتياز الحدود يلتقي بضابط أصيب عند محاولته تخطي الحدود هربا من السلطة الجديدة ،وعبر نقاش طويل يحتل جزءا كبيرا من الرواية يحمل البطل الضابط/ السلطة نتيجة ما

---

(1) ينظر: المرجع نفسه ، ص نفسها.
(2) ينظر: المرجع نفسه ، ص نفسها.
(3) أحمد حمد النعيمي ، ايقاع الزمن في الرواية المعاصرة، ص123.
(4) روجر ألن ، الرواية العربية ، ص249.
(5) محمود غنايم ، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، ص297.

آل إليه وضعه كمثقف يعاني من فقدان القيم والموازين الاجتماعية والإنسانية ، كما يتوصل من خلال النقاش إلى الاقتناع بأن يخفف من نظرته المثالية للحياة و أن يلامس الأرض، وتنتهي الرواية بينما الضابط يحتضر والبطل ينتظر موت الضابط ليعود من حيث أتى بعد أن اقتنع بالبقاء في بلده ، ومواجهة المجتمع[1].

لقد وظف الكاتب بعض الإجراءات التيارية "كالحوار الداخلي، وعنصر التفتيت الذي يفيد في خصوصية الوعي عند الشخصية ، التي تظهر مهيمنة على أحداث الرواية و لو أنها لا تولد ناضجة بل تولد في كل لحظة"[2]. وهو تجسيد لحالة التشتت الذي يعيشه الفرد داخل المجتمع ، كما أن للذكريات نصيبا كبيرا في الرواية ، حيث احتلت نصف الرواية كما يعبر "صلاح عبد الصبور" عن ذلك: " تحتل الذكريات حيزا كبيرا من الرواية، فرقعة الحكاية تحتل حوالي نصف الرواية ، بينما تحتل رقعة الخلفية المبنية على الذكريات التي ترد ذهن البطل النصف الآخر"[3].

كما قامت الرواية أيضا على الرمزية "فالكتابة في رواية التيار ترميز" [4]، لقد اعتبر الكاتب "روجر ألن" رمزية الرواية في الأسماء ، حيث يشير إلى عدم وجود أسماء للشخصيات ، وهذا الأمر أعده إثارة لجو الخصوصية و تعميق سيطرة منظور الشخصية في الرواية ، فبطل الرواية لا يذكر أسماء الشخصيات بل يرمز لها بألوان ، فمثلا زوجته يرمز لها باللون الأصفر و صديقه يذكره باللون الأزرق[5].

عمل آخر يضاف للكاتب نفسه في مجال تيار الوعي وهو روايته الجديدة "يحدث أمس" أين نجده استعاض ببعض الإجراءات التيارية ، "خاصة تقنية الارتداد "الفلاش باك"، حيث كان الهم النفسي أو تقنية التداعي الحر هي المسيطرة على الرواية"[6]، وهي تحكي عودة البطل "سليمان" من غربة دامت سبع سنوات في الكويت إلى بلده البصرة في العراق ، أين تعمل الذاكرة عملها على وعي البطل فيبدأ في سرد ماضيه وغربته[7] .

---

(1) ينظر: المرجع نفسه ، ص248.

(2) المرجع السابق ، ص300.

(3) المرجع السابق ، ص307.

(4) ينظر: روجر ألن ، الرواية العربية ، ص146.

(5) ينظر: محمود غنايم ، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة ، ص305.

(6) مصطفى عطية جمعة ، "تيار الوعي رؤية زمكانية – نفسية- لرواية "يحدث أمس" لإسماعيل فهد إسماعيل" ، الموقع السابق.

(7) ينظر: المرجع نفسه ، الموقع نفسه.

ولائحة كتاب تيار الوعي في الأدب العربي لا تقف عند هذا فقط، بل هي تطول إلا أن المقام لا يسمح بذكر جل الأعمال، لأنها تحتاج إلى دراسة أعمق وأشمل، ولقد خص الناقد "مراد عبد الرحمان مبروك" في كتابه الموسوم "بناء الزمن في الرواية المعاصرة رواية تيار الوعي أنموذجا" بدراسة مفصلة لعنصر الزمن في بعض الروايات الصادرة ما بين 1967- 1994،اختارها على أساس التقنيات الموظفة والتنوع الفني والمرحلي والبيئي للكاتب ، وأهم تلك الروايات "وهل رأيتهم يحلمون" (1978) "لوليد إخلاصي"، و"محطة السكة الحديد" "لادوارد خراط" 1985 وغيرها من الأعمال[1].

ومن خلال هذه اللمحة الموجزة للرواية الغربية والعربية يمكن أن نتوصل إلى بعض النتائج:

تيار الوعي في الرواية العربية جاء متأثرا بنظيره في الأدب الغربي ، في محاولته تجاوز النص السردي الكلاسيكي سعيا منه لإضفاء الحداثة السردية.

إلا أنّ مصوغ وجود تيار الوعي في الأدب العربي لا يقف عند حد الحاجة الإبداعية والرغبة التجديدية ، فإذا كان تيار الوعي عند الغرب يمثل إشكالية الإنسان الغربي المعاصر وصدمته أمام الحداثة ، فإنه عند العرب يمثل أزمة روحية غذتها نكسات وإحباطات مختلفة ، أدت إلى اغتراب الفرد.

فالاغتراب المادي الذي شعرت به الذات العربية ، قادها إلى اغتراب روحي حاولت فيه البحث عن سر الوجود ، ساعية إلى عالم أفضل هروبا من راهن مأزوم ، من أجل هذا "فرواية التيار تلتزم فلسفيا بالبحث الصوفي عن الحقيقة بتقديمها للشخوص الروائية كذوات متفردة تسعى إلى تحقيق الكمال أو المعرفة"[2]، وقد ينصرف معنى التصوف عند البعض إلى تغييب الوعي ، لكن التصوف الذي نقصده تصوف واع يبحث في التجربة الإنسانية وعما بداخلها من قيم عليا، ولعل هذه الخصيصة أو الميسم ما يميز تيار الوعي في الرواية العربية عن مثيلتها الغربية.

فما هروب بطل رواية "اللص والكلاب" من المجتمع الذي تشوبه الخيانة والغدر إلى شيخ الزاوية ومجالس الذكر والتصوف إلا تجسيدا لذلك.

---

[1] ينظر مراد عبد الرحمان مبروك ، بناء الزمن في الرواية العربية المعاصرة "رواية تيار الوعي أنموذجا"، ص35.

[2] محمود غنايم ، تيار الوعي في الرواية العربية ، ص35.

وانطلاقا من هنا بات الفرد و تصوير واقعه النفسي من أولويات الرواية ، وتأكيد على الاغتراب الذي يحس به الفرد في ظل السلطة/ المؤسسة الاجتماعية والسياسية ، إذ أصبح يرى أنها تصارعه وتقف في طريق تحقيق مآربه[1] .

وهذا ما عبرت عنه رواية "كانت السماء زرقاء"، إذ صورت حالة هروب البطل من قيود المجتمع والسلطة، باحثا عن عالم المثل والمطلق.

شيء آخر ميز رواية التيار في الأدب العربي خاص بالجانب التقني ، فبينما نلفى أشهر الروايات التيارية الغربية ، تستخدم الصيغة السردية الذاتية في تصوير مجرى الشعور الذي يقتضي وجود ضمير "الأنا"، بالمقابل في الرواية العربية فهي لا تقطع الصلة بالعالم الخارجي، "فالكاتب دائما يحاول إضفاء نوع من التوازن بين الحقيقة الداخلية الراسبة في أدغال النفس البشرية والحقيقة الخارجية مع المجتمع أو التاريخ"[2]، ومثالنا على ذلك رواية الكاتب عبد الحكيم قاسم" أيام الإنسان السبعة" التي تمثل الأنموذج الجيد الذي وصلت إليه تيار الوعي في الأدب العربي، بالرغم من أنه التزم فيها بضمير الغائب وبناء الشخصية بالمفهوم المتعارف عليه في الرواية الكلاسيكية.

وقد عدها الناقد "طه بدر" على أنها تقدم رؤية متكاملة للقرية تلتحم فيها الذات والموضوع[3].

ومن هنا نستنتج أنّ رواية التيار في الأدب العربي لم تكن نسخا للرواية الغربية بل سعت إلى تطوير هذا النمط السردي بناء على الظروف الخاصة بالمجتمع العربي وباللغة العربية.

ولا بأس من أن نتخذ هذه الخلاصة الختامية مطية أو عتبة نلج من خلالها عالم الكاتب **"المحسن بن هنية"** ، وهو واحد من الكتاب العرب ـ متسائلين عن موقع روايته **"على تخوم البرزخ"** من تيار الوعي ،وما الذي يسوغ ذلك ؟

وما هي التقنيات السردية التيارية التي وظفها ؟وما المشاغل التي عبّر عنها ؟

ما هي الخصوصية التي أضفاها على نصه ؟

هذه أسئلة وأخرى سنسعى إلى الإجابة عنها في الجزء التطبيقي.

---

(1) ينظر: المرجع نفسه ، ص343.

(2) غالي شكري ، المنتمي في أدب نجيب محفوظ ، ص364.

(3) ينظر: المرجع نفسه ، ص146.

الفصل الثاني
تقنيّات تيار الوعي السردية في الرواية

1-الرؤية السردية

1-1.الضمائر

1-2.عنصر الشخصية المحورية

2-الزمن النفسي

2-1.زمن التذكر

2-2.زمن الحلم

3-المونولوج الدّاخلي

4-الحلم والهذيان

تمهيد:

تعد رواية "على تخوم البرزخ" للكاتب التونسي "المحسن بن هنية"* واحدة من الأعمال الروائية الجديدة التي سلك فيها صاحبها منحى تجريبيا مغايرا لما عهدناه في الروايات التقليدية العربية عامة، وأعماله هو بصفة أخص، حيث وجدناه واقعيا في روايته "ثبات" ومجموعته القصصية "الزهرة والخريف"، ليصل إلى البحث العلمي في روايته "الزمن ورؤوس الحية"، ها هو ينحو مسارا آخر في اللعبة السردية، نلمس فيه خروجا على ما ألفناه في الروايات التقليدية العربية، بروايته المذكورة آنفا لينخرط في سلك الكتابة التيارية حيث تجاوز تقنيات القص الكلاسيكي وأخذ في تجريب نواميس سردية جديدة تنأى عن نطاق المنطقية السردية في تراتب الأحداث وتسلسلها الزمني، وحكمنا هذا يعضده ما خص به الناقد التونسي "بوجمعة بوشوشة" في تقديمه لها، فهي- كما يقول-: "تنتمي من حيث الشكل وطريقة الصياغة إلى نمط روائي يعرف ب"تيار الوعي" ويتم فيه الاشتغال على عناصر الحلم والتداعي والهذيان والتذكر واللغة المسترسلة، مما يجعل رؤية الذات والعالم في مثل هذا الصنف التجريدي تصبح رؤية باطنية داخلية، إنها تكاد تكون بوحا وجدانيا يلعب فيه الراوي الذاتي دورا هاما" [1]. لكننا لن نكتف بهذا الحكم التنظيري لذا ارتأينا في هذا الفصل استنطاق هذه التقنيات السردية التيارية وأخرى . ساعين في الآن نفسه إلى ضبط مواطن القطيعة والتواصل بين نص الرواية والنص السردي التياري لا سيما الغربي منه.

1.الرّؤية السردية:

* هو المحسن بن حسين بن محمد بن هنية ،من مواليد 1947/11/27 بمنطقة مشيخة الحنية ،منطقة قمودة بسيدي بوزيد، له مؤلفات في الرواية والقصة القصيرة ، فمن رواياته: ثبات ، على مرافئ الجنون، المستنقع ، أما في القصة القصيرة نذكر: القمر لا يموت ، الزهرة والخريف .حاليا هن عضو باتحاد الكتاب التونسيين منذ 1998 ،كما يشغل رئيس فرع اتحاد الكتاب بسيدي بوزيد.

[1] من تقديم الناقد بوجمعة بوشوشة، محسن بن هنية على تخوم البرزخ ،مطبعة التسفير الفني، تونس ،2001،ص15.

1.1.الضّمائر:

إن أول ما يلفت النظر في رواية "على تخوم البرزخ" هو طبيعة السرد الذي يدور على لسان الشخصية المحورية البطلة، فالرواية تقوم على الحكي الذي أوكل السارد مهمة القيام به إلى إحدى شخصياتها وهو البطل الذي يمثل السارد نفسه، حيث نجده يتابع الأحداث من الداخل فتكون الرؤية الداخلية هي المسيطرة على النص، ويبدو هذا واضحا في مستهل الرواية: تنقلب البصيرة ... عن البصر ، تسلك مسلكا داخليا ... الوصل مع البصر منحل[1].

ولعلّ الكاتب هنا يتقاطع مع الرواية التيارية الغربية في اتكائها على "النظرة الفلسفية التي تؤمن بوهمية العالم الظواهري وواقعية العالم الميتافيزيقي الباطني، باعتباره منبع الحقيقة الميتافيزيقية ذات الطبيعة السيكولوجية الفلسفية، التي يمكن إدراكها بواسطة الحدس أو البصيرة الباطنية في حالات فقدان الحواس وغياب العقل على نحو كلي دائم أو جزئي موقوت"[2] وهو القائل عند وقوع الحادث ودخوله الغيبوبة:

انتفى الوزن، وانعدم الجذب إلى الأرض، تصاعدت
مع الدخان والغبار ... تحررت من
الملموس والمحسوس ، تخلصت من عناصر
الطين والأملاح والحديد .. خلصت إلى جوهري[3].

فالبطل تخلص من كل ماله علاقة بعالمه المادي (الخارجي) أو الجسدي و بما في ذلك الحواس، ليوكل العمل إلى الجوهر أو البصيرة الداخلية،وعليه فالرواية تغدو رواية منطوقة وليست منقولة؛ لأننا نتلقاها من وجهة نظر السارد/البطل المشارك الأول في السرد،ملتمسا تقنية المونولوج الداخلي قبل الحادث وبعده،أين أصبحنا نتابع الأحداث من ذهن البطل حين فقدانه الوعي يخبر بنفسه عن نفسه وعن غيره،وإذا كانت الرواية منطوقة ، فهي إحالة أيضا إلى تلاشي دور الراوي الكلاسيكي العالم بكل شيء ، الذي ينقل الأحداث وكل ما

---

[1] المحسن بن هنية ، رواية على تخوم البرزخ ، مطبعة التسفير الفني ، تونس ، 2001 ، ص35.

[2] أحلام حادي ،جماليات اللغة في القصة القصيرة ، قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية1995،1970،ص161.

[3] الرواية ، ص55 – 56.

يتعلق بالشخصيات من تعليق وتفسير، "ويكون هذا بصيغة الغائب و الذي يبدو مراقبا غير مكترث كأن الأمر لا يعنيه البتة"[1].

لكن باختفاء هذا النمط من الرواة في النص ترك المجال للشخصية لتقدم لنا الرواية أثناء معايشتها ، وبالتالي فإننا نعيش أحداثها مباشرة ولا نتلقاها بوساطة (الراوي).

" فلكي تتكلم الشخصية وحدها وبصوت مسموع لابد أن تكون شخصية غير عادية وهو ما تشترك فيه الروايات الجديدة إذ إن أبطالها من ذوي العاهات أو المرضى، فإذا كان الأمر يتعلق برواية منطوقة، عندها نجد الشخصيات تنساق إلى هذه الحركة الإنفصامية التي هي الحوار الذاتي، فإنه من الضروري أن يكون المتكلم إنسانا غير عادي"[2]،وهو ما يتواءم مع بطل الرواية الذي بدا إنسانا فاقدًا للوعي أو بعبارة أدق يعيش حالة اللاوعي، إذ يظهر لنا في صورة الحاضر الغائب سواء قبل الحادث أو بعده، ففي الحالة الأولى يستخدم السارد الحوار الباطني ساعة ركوبه السيارة محدثا نفسه، بعدما تفاقمت مشاكله، فلم يجد مخرجا لها سوى الانكفاء على الذات والعودة إلى الماضي ليستعيد بعض الذكريات القريبة والبعيدة، أما الحالة الثانية (بعد الحادث) فإن البطل يفقد الوعي تماما، ويغيب عن الواقع مدة من الزمن يرحل إثرها إلى عالم الخيال، ليبدو كما يقول الناقد **ميشال بوتور Michel Butor** "شخصية انفصامية، وهي ميزة البطل في الرواية المنطوقة؛ لأنه لا يتكلم دوما بضمير المتكلم ولكنه يخاطب نفسه بضمير المخاطب أو يتحدث عنها بضمير الغائب وهو ما يجعل دراسة الضمائر ذات أهمية لا سيما في التمييز بين مستويات الوعي واللاوعي"[3].

وليعبر البطل عن هذه الانفصامية راح يوظف نظاما من الضمائر مراوحة بين ضمير المتكلم (أنا)، وضمير المخاطب (أنت)، وضمير الغائب، وضمير الجماعة المتكلمين (نحن)، ولا بأس أن نستشهد بعينة من النص:

أنا أمسك زمامها أطرافي جبلت على ما

يجب من الحركات ... هذا أنت أو أنا الطافي

---

[1] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة ، تر: فريد انطونيوس ، مكتبة الفكر الجامعي منشورات عويدات، بيروت، لبنان ، ط1 ، 1971 ، ص64.

[2] مصطفى التواتي ، دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية ، ص129.

[3] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة ، تر: فريد أنطونيوس ، ص76.

فوق عقدة التعقيدات ... يراجعك السؤال كيف تتسامق هذه
الشجيرات ... يتحجم حجمها بالتضخم خداعا ، فهي كذات الألواح يهزها
ماء كاذب[1] .

فالنص كما نلحظ يكشف عن تلاعب و تعدد للضمائر يعكس حالة الضياع و القلق التي تنتاب ذات البطل ، ووظيفة التعدد لا تقف عند هذا بل يتخطى ذلك حين تكون الضمائر مؤشرا إلى اختلاف في منطقة الوعي"[2] ،فبينما يختص ضمير الغائب بالسرد الخارجي ونتمثله في النموذج السابق عند حديث السارد عن الشجيرات التي كانت على الطريق لاسيما إذا كان الحديث مونولوجا[3] في"حين إن المخاطب والمتكلم يختصان بتيار الوعي الدّاخلي بين الشخصية وذاتها، ما يجعلها تكلم نفسها تارة بضمير المتكلم أنا وتارة أخرى بضمير المخاطب محاولة خلق ذات أخرى موازية لذاتها تحاورها وتتبادل الأفكار معها إلا أن الشيء اللافت للانتباه في المقطع أعلاه هو ذلك الانتقال المفاجئ بين الضمائر وفي الجملة نفسها دون وجود منطقية ما، مع حذف للمحال عليه عند توظيفه أسلوب المخاطبة (أنت)، إذ لا نعثر في النص على قرينة توحي بوجود شخص آخر يشارك البطل الحديث، وهذا ما يزيد من تشظي الذات وانقسامها إلى أنوات متصارعة، وتصدعها من الداخل بعد تلاشي الحدود الفاصلة بين الداخل والخارج، وهو تعبير أيضا عن تأرجحها بين واقعها النفسي القلق وبين واقعها الخارجي المتأزم الذي لم تجد له مخرجا حيث:

تشتد البصيرة على البصر
سدت المداخل
والأبواب أغلقت[4].

إن هذا التناوب بين الضمائر وبخاصة بين ضمير المتكلم المخاطب قد أدّى وظيفة سماها **"جيرار جينيت" Gerard Genette** المطابقة بين المروي له والبطل[1] ، فالراوي هو الذات الفاعلة والمروي عنها في الآن نفسه.

---

[1] الرواية ، ص 57.
[2] محمود غنايم ، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة "دراسة أسلوبية" ، ص115.
[3] المرجع نفسه ، ص نفسها.
[4] الرواية ، ص 41.

قلت لي لماذا أفسر مشاهدي بلغتي أنا
فقط ألم تر كيف تأتيك
مشاهد من وراء.
أيام أتى عليها الدهر فولّت[2]

يسعى البطل دائما إلى إبراز حضوره الشخصي في النص، لهذا فهو يطوع اللغة للتعبير عن هذه الخصوصية، وبصيغ مختلفة أولها ضمير المتكلم أنا الذي أثبت حضوره في المقطع السابق، ثم ما يلبث أن ينحت ذاتا أخرى من ذاته يسائلها ويوجه لها خطابه، فهو يشهد حركة ذهنية انسيابية فرضها الحوار الباطني العزلة النفسية التي كان عليها، فلا يجد متنفسا أمامه إلا الركون للماضي، الذي يتداعى له كمشاهد تبعث حية من جديد يستغلها في قراءة الراهن، وفي هذا الحوار يجعلنا السارد نتوهم وجود شخص آخر يتحدث إليه، لكن في الحقيقة لا وجود ولا أثر له، فهو يحدث نفسه في هذيان محموم تارة بضمير أنا وتارة أخرى يحول الخطاب إلى صيغة المخاطب بدليل وجود تاء وكاف الخطاب، وقد ورد توظيف المخاطب في الرواية لغايتين:

فأما **الأولى**: فهي استخدامه للحوار الذاتي، حيث تخاطب الشخصية نفسها ، خاصة إذا كانت تعيش حالة انطوائية، فهي تخرج من ذاتها لتتحاور معها من الخارج باستعمال ضمير المخاطب والشواهد الدالة على ذلك كثيرة في الرواية مثل قوله :

لكنّك لا تستطيع معي صبرا
على الامتزاج تضمر الواصلة بيني وبينك ، أو بيني
وبيني وينحصر شأني في أطراف تمسك
المقود ... [3].

ما يستشف من المقطع السردي هو حذف لمصدرية الحوار الذي يستتبعه حذف آخر لمرجعية الضمائر ونقصد هنا ضمير المخاطب ،فالسارد يستنصص أسلوبيا الحوار الوارد بين النبي موسى (عليه السلام) والرجل الصالح (الخضر) القائم على السؤال والجواب في تقصيه للمعرفة، بدليل وجود عبارة "لكنك لا تستطيع معي صبرا" التي كان يرددها الرجل

---

[1] عبد الحميد بورايو ، منطق السرد "دراسة في القصة الجزائرية الحديثة"،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،د ط، 1994 ، ص90.

[2] الرواية ، ص41.

[3] الرواية ، ص38.

الصالح على موسى، كلما سأله عن أمر ما، ثم ينتقل البطل إلى مخاطبة ذاته في قوله (أوبيني وبيني)، وهو حجة كافية للتأكد من حواره لنفسه، كما نستطيع إسناد ضمير المخاطب إلى القارئ، الذي يوَّجِه له الكاتب خطابه عبر نصه هذا لاسيما إذا عرفنا أنه يجوب رحلة بحث عن الذات وعن سر الوجود لذا يسعى إلى إشراك القارئ ليركب مطية تلك الرحلة المعرفية، وعليه فضمير المتكلم يكون قد قام بدور متضمن وهو دور المتلقي أو المخاطب.

أما الغاية الثانية: فهي استعمال ضمير المخاطب من أجل مخاطبة الآخر، مثل خطاب السارد مع النساء الغربيات وزوجته رفيقة وبعض الكائنات النورانية في العالم العلوي، أثناء هذيانه وحواره الباطني، وإن كانت تلك الشخصيات لا تمتلك حضورا مجسدا ولا تتمتع بكيان مستقل في النص، وإنما نتلقاها من ذهن البطل عبر تداعياته الذِكْرَوِية وأحلامه وخياله ، نأخذ مثالا على ذلك حوار البطل مع الفتاة ميشال الفرنسية:

"تقولين اسمك ميشال ... الاسم عندكم يذكر ويؤنث كأسماء العرب

- تعرفين عنا قرض الشعر وحب النساء و أننا أشهر المزاوجين
- ما جئت غرفتي هذه التي من فوقها غرف و تحتها غرف إلا إدبارا وفرارا من دروس الأدب"[1] .

ورد الحوار بصيغتي المخاطب و المتكلم الموحي بصوت البطل الذي يروي قصة تلك الفتاة لها ، بالمقابل لم تتمكن من سرد قصتها بلسانها هي وإنما يمنع عنها الكلام وتنتزع منها الإفادة انتزاعا من لدن البطل ليقدم لنا عبرها ما يعرفه هو عنها كالاسم مثلا ، وما تعرفه هي عنه، عربي يحب قرض الشعر الذي يعد ديوانا للعرب ككل ، واشتهاره بحب النساء والزواج وبالتالي فهو يجمع مختلف عناصر القصة التي رفضت **"ميشال"** الإدلاء بها، إما لأنها تخفي الحقيقة عنا أو تخفيها عن نفسها ، وكأنه أراد أن يقول لها بأن كل حيلك وأفكارك مفضوحة ومعلومة لديّ ، وهذا ما يجسده خطابه لها في آخر المقطع: "ما جئت غرفتي هذه إلا إدبارا وفرارا من دروس الأدب" (كونها طالبة تدرس الأدب بالجامعة) ، إلاّ أنّ القول الأرجح يعود إلى نمط الرواية الذي ينتمي إلى تيار الوعي في تبئير الرؤية حول الشخصية المحورية، وإن وجدت شخصيات ثانوية ، فنحن لا نتعرف عليها إلا من خلال

[1] الرواية ، ص 43.

وعيها هي ، لكن رغم هذا لم يقتصر توظيف السارد على ضمير الأنا الفردي، بل نلفه يتجاوز تلك الأنا ليشمل ضمير الجماعة المتكلمين إذ نعاين في بعض المقاطع وجود الضمير "نحن" مثل ما خص به خطاب تلك الكائنات النورانية التي تبدو له وتحاوره، وهو خطاب العالم العلوي الذي ينير دروب العالم السفلي المعتمة ، ليكشف عبرها عن بعض ما تتصف به:

نحن كما هو في إدراكك ... لا
عورات لنا إناثا أو ذكورا
ولا النجاسة نهايات حبنا
فالمتعة والحب لدينا ليس مبعث
خجل ... فمبلغ غايتنا من الحب
ذروة من النعم و اللذة ...
اجمع ما استطعت من نقاء و أخلص لمعناك أكثر ... [1]

الكائنات النورانية في هذا النص تتكلم بلسانها هي، مستخدمة ضمير جماعة المتكلمين "نحن" في التعريف بنفسها، وذكر صفاتها المنزهة عن حب الشهوات والغرائز، فالحب لديهم حب روحي يتجاوز المعنى المادي أو الجسدي، لذلك نجدها توجه الخطاب له تأمره بأن يحصن نفسه، وهذا يحرره من "العوائد المادية والعوائق النفسية"[2] .. ساعتها يستطيع إدراك المعني الروحي لا المادي.

يقول في موضع ثان:

حسبنا من الدهر فترة ... لقد ولدنا
وولدنا ولسنا من الخوارق عيشنا كاليوم أوله فجر
وآخره للظلام مرتحل[3] .

---

[1] الرواية ، ص80 ، 81.

[2] عبد الرحمان تبرماسين ، رحماني علي ، على تخوم البرزخ بين تعدد القراءة و إنتاج المعنى ، محاضرات الملتقى الرابع السيمياء و النص الأدبي ، منشورات قسم الأدب العربي ، العلوم الإنسانية و الاجتماعية ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، 2006 ، ص142.

[3] الرواية ، ص110.

يحاول البطل في هذا المقطع أن يخرج من قمقم الذات الفردية ، ليلامس الذات البشرية (الجمعية) ، مستعملا الضمير "نحن" ، " الذي ليس تكرارا للضمير "أنا" فحسب ، بل هو جمع بين عدة ضمائر كونه ينقسم إلى "أنا" و"أنتم" ، لأن البطل هنا و هو "المتكلم" كان يتحدث أيضا باسم الشخص الذي يوجه إليه الخطاب، وهو زوجته رفيقة وابنه "عبد الهادي" يضاف لهما القارئ المفترض الذي يعد طرفا يلتحم حضوره الرمزي بصوت الشخصية الساردة[1]،ليوحي بالبعد والشمولي والإنساني للنظرة الدائرية للزمن الكوني والفلكي في الطبيعة أي دورة النهار والليل، وهذا ما عبّر عنه بقوله "عيشنا كاليوم أوله فجر و آخره للظلام مرتحل"، وهو إقرار بنهاية دورة الحياة التي يليها موت، لاسيما إذا عرفنا أن هذا المقطع ورد في آخر الرواية ، بعد عودة البطل إلى الوعي، جاء ملخصا لمعاني تجربته الروحية، ثم سرعان ما يعود في آخر المقطع إلى ضمير المتكلم (أنا):

أعطني بعض أمتعتي و أوراقا و قلما إني إلى الغاب
في الجبل ذاهب، لأخط على صحيفة الدهر
شهادتي وأشهد أني كما جئته فارغ الجراب
هكذا أنا له عائد[2]

تنتاب الشخصية هنا نزعة صوفية تندمج بفضلها روحيا مع الطبيعة ، متحررة من قيود الواقع وصراخ الحياة بكل وجوهها ، وبالمقابل تختار طريق الاعتكاف والزهد من أجل المعرفة ، وما الأوراق والقلم إلا أدوات من أدوات تلك المعرفة التي يسعى البطل جاهدا إلى كشفها ، بعدما تيقن أن الإشراقة الروحية والحدس الباطني هما جسران لبلوغ الحقيقة، وهي شهادة نطق بها شخص عايش التجربة، ملتمسا في ذلك ضمير "الأنا" المعبر عن حضوره الذاتي والشخصي، فالبطل يقف بنا على تخوم سيرته، ومن ثم "يكشف لنا عن توفر علامات تناص دالة على وجود علاقة بين الروائي والسير الذاتي التي عمد الكاتب بثها في تضاعيف نصه"[3]، ومن أبرز تلك العلامات أننا لا نعثر في الرواية على اسم البطل عدا جملة من الضمائر، التي ألبسها المؤلف له وفي مقدمتها ضمير المتكلم

---

[1] يوسف شكير، شعرية السرد الروائي عند ادوارد الخراط ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد2، مجلة عالم الفكر ،مجلد 3، ديسمبر 2001 .ص269.

[2] الرواية ، ص111.

[3] من تقديم الناقد بوشوشة بوجمعة –الرواية–، ص 27.

(أنا)،"حتى ينتابنا شك أن الصلة قريبة بين البطل والمؤلف حيث لم يستطع أن يفصله عن ذاته، فيعطيه وجودا مستقلا ليجعلنا أمام تأريخ شخصي له ، لم يجرأ صاحبه على وضع اسمه"[1]، أو أن الكاتب ينساق مع تيار الرواية الجديدة في ميلها إلى الاستعمال المكثف للضمائر، الذي عادة ما يفسر بتراجع فاعلية الشخصية في النص،وذلك بتعويضها بالضمائر أو الأرقام أو الرموز[2]، ثم إن البطل يشارك الكاتب المهنة ذاتها فهو رجل أعمال ثم أنه عايش مثله تجربة اغترابه بفرنسا قبل أن يعود إلى بلده تونس ليبعث بعض المشاريع الاقتصادية[3]، وهو القائل: " ... فعدت إلى تونس ربيع سنة1974 ومعي فكرة بعث مشروع صغير .... [4] بعد أن مكث هناك حوالي أربع سنوات، إذ يردف قائلا : "... وكان سنة 1970 منعرجا حاسما في حياة الأسرة وبالتالي لي أيضا،في هذه السنة تحصل أخي محمد الشاذلي على منحة ليواصل دراسته بمدينة "قرونوبل" الفرنسية، ومن شجاعة الوالدة أنها قررت أن ألتحق بشقيق الشاذلي بفرنسا" وكان لها ذلك[5].

من العلامات التي تقرب النص إلى الذاتية زوجته رفيقة ، وهي من شخصيات الرواية والتي تمثل زوجته في أرض الواقع ، واسمها الكامل "رفيقة خليفي" وهي من المقربات له، نلمح هذا في قوله: " ... هكذا بدأت مرحلة التكوين المادي ، وقد حالفني فيها النجاح فاقترنت بالآنسة "رفيقة خليفي" وكان هذا الاقتران في خريف 1975[6]

أما عبد الهادي فهو إحدى الشخصيات المذكورة في النص ،و يكون الابن الرابع للكاتب وعليه فالرواية تنطوي على العديد من الحجج التي تجعلها قريبة من السيرة الذاتية ، فهي ترصد بعض مشاكل السارد وإن كانت ليست مشاكل مالية كما نتوهم ، وإنما هي مشكلة الذات الباحثة عن ذاتها في عالم تسطو عليه الحضارة المادية بكل وجوهها.

---

(1) نصر الدين بن غنيسة ، في بعض قضايا الفكر والأدب ... جولات في العقلين العربي والغربي ، شركة دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط1 ، 2002 ، ص58.

(2) ينظر: رشيد قريبع ، الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي والمغاربي "دراسة مقارنة" ، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه دولة في الأدب المقارن ، جامعة الإخوة منتوري ، كلية الآداب واللغات ، قسم اللغة العربية ، 2002 ، 2003، ص201.

(3) مقتطف من سيرة الكاتب بعثها لنا عن طريق البريد.

(4) المرجع نفسه.

(5) المرجع نفسه.

(6) مقتطف من سيرة الكاتب بعثها لنا عن طريق البريد.

فعند انتفاء الوصل مع العالم والحضارة تصبح الذات ترنو لمرفأ آخر حيث السكينة والحقيقة ليتحسس مواطن ضعفها وعجزها ، فيعي الوجود بنور البصيرة لتتكشف له روحه وجوهره، وما تجرد السارد من العالم الخارجي (الجسد والحواس) ونشدانه الحدس والبصيرة لدليل على وعيه مكمن الحقيقة و سر الوجود الروحي لا المادي الزائل وهذا ما يعكس توجه ورؤية الرواية الفلسفية التي ترى في العالم الباطني منبع الحقيقة - كما سبق وأن أشرنا – وهو ما جعل الرؤية السردية" تكون رؤية يتم من خلالها عرض العالم التخيلي من منظور ذاتي الذي فرض صيغة المتكلم (أنا) الذي يورط الخطاب السردي في الذاتية"[1]، وهذه إشكالية خاصة يثيرها المنهج التياري بإلحاح، وهو تحول الرواية بسببه إلى سيرة ذاتية نفسية لمؤلفها ، تصور تجربته الشخصية و تعكس وعيه الخاص و أجواءه الذهنية[2].

2-1.عنصر الشخصية المحورية: رغم ولع الكاتب بتوظيف زخم هائل من الضمائر الذي عادة ما يؤول في الرواية الجديدة بتهشيم عنصر الشخصية و تعمية لها، فإن الأمر ليس كذلك بالنسبة لرواية تيار الوعي التي تولي اهتماما بالغا بعنصر الشخصية، "وذلك بإلغاء دور الراوي العليم بخبايا الأمور،وإسناده إلى إحدى الشخصيات لتقدمها في أعمق مستوياتها الباطنية"[3] .

وهذا ما دأب عليه السارد في نصه ، فالرواية تتركز بؤرتها حول شخصية واحدة، هي شخصية البطل/السارد، تعبر بلسانها عن نفسها وعن غيرها، لذا ذهب بعض النقاد إلى القول إن الرواية التيارية ذات بعد أحادي أو رواية أحادية – من حيث الرؤية – ومرد ذلك إلى أنها رواية مناجاتية لارتكازها على الحوار الذاتي الباطني ، فهي تعتمد في الدرجة الأولى على سيطرة الفكرة الواحدة ، عكس الرواية الحوارية التي تتساوى فيها كل الأفكار في الحضور، ولا تكون الخاتمة لواحدة منها؛لأن الاختلاف في الأفكار يفرز في حالة النصوص المناجاتية ما يمكن تسميته بالفكرة الذات[4]، فالنص الذي بين أيدينا سبكت بنيته

---

(1) من تقديم الناقد بوشوشة بوجمعة –الرواية–، ص27

(2) أحلام حادي ، جماليات اللغة في القصة القصيرة، ص22.

(3) صلاح فضل ، النظرية البنائية في النقد الأدبي ، ص442.

(4) ينظر: عمر عيلان ، الايديولوجيا في بنية الخطاب الروائي "دراسة سوسيو بنائية في روايات بن هدوقة" ، منشورات جامعة منتوري ، قسنطينة ، ط1 ، 2001 ، ص148.

على شخصية واحدة ترصد أفكارها وتحدد انطباعاتها الذاتية، إلى جانب تقديمها العالم الخارجي المحيط بها، وإذا كانت الرواية التيارية تعكس من وجهة نظر غريبة "هروبا من مادية كيان الشخصية وعالمها الخارجي، واهتماما بعالمها الباطني وذاتها الروحية والسيكولوجية"[1]، فإنّ المحسن بن هنية يسخّرها للتعبير عن وجهة نظر مخالفة ترى فيها استمرارًا لهيمنة الواقع الخارجي على الشخصية التي نجدها تلامس هذا الواقع ولا تبتر الصلة به؛ بل نجدها تنطلق منه لترسيخ عوامل الإحباط خاصة في فترة اغترابه بفرنسا ، وتعرضه بعد عودته لأرض الوطن للمشاكل المالية، يضاف إلى هذا تلك الملامح التي تقرِّب الرواية من السيرة الذاتية التي تم ذكرها آنفا، وما مشاكل العالم الخارجي للشخصية إلا سببا في حالتها النفسية الاغترابية التي عاشتها،سواء في المرحلة الحسية التي شهدتها على أرض الواقع أو المرحلة الروحية التي عايشتها عند فقدانها الوعي، إلا أنها لا تهدف من خلال هذه المعطيات إلى تقديم المعلومات والشرح ، بل ما هي إلا وسيلة للكشف عن الشخصية.

- رغم تبئير الرؤية حول شخصية البطل ، إلاّ أنّ هذا لم يلغ وجود شخصيات ثانوية مساندة، تعرفنا عليها من خلال ذهن الشخصية المحورية ، ولا تتحرك في الرواية إلا من خلالها هي، إذ إنها ليست شخصيات ذات كيان مستقل عن الشخصية الرئيسة ، وهي بخلاف الروايات الكلاسيكية التي تتعدد فيها الشخصيات، وعادة ما يكون لها كيان مستقل عن البطل ، نتعرف عليها بواسطة الراوي كامل المعرفة.

فالبطل في "على تخوم البرزخ" لا يقدم لنا تفسيرات عن تلك الشخصيات إلا ما كان منها ضروريا في الكشف عن الجوانب المرتبطة به شخصيا وعليه فإنه يصادفنا في النص ضربان من الشخصيات واقعي وعجيب، فيكون انتماء الصنف الأول إلى العالم السفلي/الواقعي تماشيا مع المرحلة الحسية التي عاشها ، أما الصنف الثاني فيكون مع العالم العلوي الذي مثّل المرحلة الروحية والغيبية التي مر بها.

فمن الشخوص ذات الملامح الواقعية نجد الفتيات الغربيات (ميشال الفرنسية، كلارا الاسبانية ، هاماتا اليابانية) اللائي يمثلن ماضي السارد في فرنسا وما جمعه بهن من علاقات يخبرنا بها ذهن البطل معتمدا في ذلك على آلية التذكر حين يسترجع عبر ومضة

---

[1] أحلام حادي ، جماليات اللغة في القصة القصيرة السعودية ، ص206.

ورائية ذكرياته معهن. "فميشال" "طالبة فرنسية كانت تدرس الأدب بالجامعة ، تكشف من خلال علاقتها الحسية بالبطل عن جانب الفحولة التي غالبا ما تستهوي أنثى الغرب عندما تقيم علاقة مع المهاجر القادم من الشرق"[1].

تقولين اسمك ميشال ... ؟ الاسم
عندكم يذكر ويؤنث كأسماء العرب
ما جئت غرفتي هذه التي من فوقها غرف
وتحتها غرف إلا إدبارا وفرارا
من دروس الأدب
المغلوب يقبل الغالب في سريره ...
الغلبة لك ، وعلى الانصياع تطمعين
في فحولتي ... [2] .

لقد تعرفنا على شخصية ميشال من خلال ما باح به وعي و ذهن السارد عبر هذا المشهد الجنسي - ومشاهد أخرى – معبرا بها عن ذلك الصراع الحضاري بين عالم الفتاة الغربي وبين عالمه الشرقي/العربي، وهو بهذا ينحو منحى بعض الأعمال الروائية والتي يطلق عليها مصطلح "الرواية الحضارية" التي تتخذ من ذلك العراك والصراع موضوعا لها، وهي تبلور إستراتيجية المثقف العربي وبحثه عن الهوية والذات العربية في بلاد الغرب، هذه الإستراتيجية التي تمحورت حول عملية تجنيس المثاقفة[*] لمجابهة تحديات تلك الحضارة، حيث ذهب بعض النقاد إلى اعتبار "الدخول في علاقة التوحد مع المرأة الغربية /الآخر، بمثابة عملية تجنيس للمثاقفة"[3]،وكما قرأنا في المقطع السابق فرد البطل على تلك الحضارة/الأنثى لم يكن مبنيا على أسس فكرية وروحية، وإنما يكون جنسيا، وهكذا تغدو ميشال شخصية ذات بعد حضاري، رغم أننا لا نلمح لها حضورا مجسدا في النص وإنما وصلتنا من ذاكرة السارد فهي تمثل جزءا من ماض عاشه وانطوى.

أما الفتاة الثانية فهي شخصية "كلارا الاسبانية" التي يصلنا وصفها الحسي عبر ذهن البطل ، حيث جمعت بين حسن الشرق والغرب، وجمال العرب والروم:

---

[1] الرواية ، ص16.

[2] الرواية ، ص43 – 44.

(*) – تجنيس المثاقفة يعني أن يقيم المثقف العربي المغترب علاقة تساو وتماه بين الثقافة و الرجولة فرد البطل لا يكون رد مثقف وإنما يكون رد ذكر من شرق وغرب رجولة وأنوثة جورج طرابيشي،ص13.

[3] جورج طرابيشي ، شرق/غرب ، رجولة وأنوثة ، دار الطلائع ، بيروت ، د ط،1979 ، د.ط ، ص16.

... يحمل الصحب كلارا، تلتئم فيها مزايا

الحسن.

فالشاعر تجربته تربأ على خبرتي ... الكفل رومي

... الأسنان خزاعية ، الأبدان تهامية[1] .

وكلارا في الرواية منحها السارد بعدا تاريخيا ، فهي توحي بتاريخ الأجداد في الأندلس ورثت عن العرب في مدينتها غرناطة الشعر والموسيقى.

أمّا "هاماتا اليابانية" فقد كان السارد مجحفا في الحديث عنها إلا أنّها ترمز إلى حب اليابانيين للعمل والتفاني فيه.

ولئن كانت الإباحية والتحرر السلوكي ميسم تلك الفتيات فإن رفيقة زوجة البطل تمثل المرأة التقليدية الأصيلة، إذ ألبسها منظومة من القيم كالصبر- الجلد – الوفاء، فهي رمز الزوجة التي تقف بجانب زوجها في وقت الشدة ، كيف لا وهو الذي كان لها بمثابة الأخ والأب ودليل حياتها التي تبصر به مجاهل الوجود، فالحياة بعد هذا الزوج عدم.

كان لي أب الأخ الأكبر

المعلم الأجدر بصرت حقائق عن

طريقه ما كانت لها مبصرة

عد إليَّ لا تبرح المكان

بعدك خلاء لا مذاق لعيش أنت

فيه مفقود[2] .

كل هذه الأشياء عرفناها من خلال ذهن البطل الذي كان اللسان الناطق للشخصيات الأخرى، يضاف إلى تلك الشخوص، شخصّيتا أسمهان وعبد الهادي ابني السارد/البطل.

ويقابل هذا الضرب من الشخصيات، شخصية عجائبية لا تمت بصلة للواقعية؛ لأنها من نتاج العقل الباطن للسارد، نسجها من خياله ساعة دخوله الغيبوبة وصعوده معارج في الطباق، وهي شخصيات نورانية جاءت ملائمة للمرحلة الروحية التي مر بها البطل ومن بين تلك الشخصيات نجد "عقبائيل"، واسمه من المفردات التي نحتها الكاتب على وزن

---

[1] الرواية ، ص46.

[2] الرواية ، ص87 ، 89.

أسماء الملائكة، وعقبائيل في الرواية هو ملك العقاب جاء ليعاقب السارد على أفعاله الدنيوية، وقد سكنه الفزع والخوف عند رؤيته، وقد أضفى عليه السارد هالة من العجائبية والغرائبية.

من وراء الحجب خرج عليّ هول
من دخان كأنه طيف من الجحيم ... رأسه
عرض المجرات و الأكوان ... عيونه من كل
جانب ترمي بشرر كالشموس حرارة
وتوهجا ، أفواهه كالثقوب السوداء في
نهايات الأكوان ... أسنانه كالنيازك من
أكبر ما رأيت ... أوحى لي أنه عقبائيل ، وأنّه عليه
حسابي ... [1]

ثم أوحى له بالسؤال.

أرأيت لو أني نفخت على ما مر
بك من عوالم ومجرات ، لدكت دكة
واحدة وبعثرت نجومها واختلّت
موازينها، فهي واهبة متناثرة لا ترى
لها باقية فمن يعيدها إلى سيرتها الأولى[2].

وقد أفسح هذا الحوار للسارد المجال أمامه كي يتأمل في منزلته إنسانا ضعيفا عاجزا في الكون و قد تعرى من كل الأعراض الزائفة و الزائلة ليقف على حقيقته التي مآلها الفناء[3]، ومن خلال ذلك الحوار أيضا أراد عقبائيل أن يذكر الإنسان الضعيف بقدرة الله سبحانه وتعالى في الكون وعجز ذلك الأخير أمامها ، فراح يسرد عليه خطاياه و مساوئه التي توارثها عن جده الأول.

ظلوما جهولا ليس كمثلك

---

[1] الرواية ، ص56.

[2] الرواية ، ص56.

[3] الرواية ، ص21.

مخلوق خيرت بين الحق والباطل

أكلت التفاحة ، فكنت كفورا

علمت ما لم تعلم

نهيت عن الكذب فكذبت ...

نهيت عن النفاق ... فنافقت ... [1] .

إذن فعقبائيل ينطلق من خطيئة إنسان الأمس، عند اختياره لطريق الباطل وتركه للحق بأكله التفاحة، فكان شقاؤه بنزوله من جنة الخلد إلى الأرض، وها هو السارد ينحو المنحى نفسه فينشغل بالدنيا وينغمس في الخطايا متناسيا أنه سيأتي يوم يحاسب فيه على أخطائه بسبب جحوده لمنن الله ونعمه التي أغدقها عليه وهو ما يتضح في قوله:"علمك ما لم تعلم".

وبعد أن ضاق الخناق على البطل عند محاورة عقبائيل له، نجده يستنجد بـ"رحمائيل" وهو الملك الخاص بالرحمة ، يلجأ إليه السارد متضرعا بأن يرحمه وينقذه من العذاب، وأن لا يؤاخذه على تلك الخطايا والذنوب فليس هو الأول في الخلق.

رحمائيل خلصني ، ولا تؤاخذني

فلست الأول في الخلق ... وما شققت العصا

بأمري ، ولكن لما أوعزت في

من غواية ، وما أسكنت في سيء

الأمر في خلقي[2].

وهكذا يتطور الجدال بين البطل ورحمائيل ليتخذ شكل الحجاج ، حين يقدم السارد حججه؛ بأنه لا يستحق العقاب لأنه لم يكن بأمره، وإنما بما أوعز الله فيه من غواية وما فطر عليه من ارتكاب الأخطاء والمساوئ ، ثم ما يلبث أن يدرك بأن الله حذّره ولكن سلبه إرادة الغلبة، لهذا نجده يتوسل إليه بأن يوضح له حسن عمله، وأن يهديه للحق ويرد عليه رحمائيل مذكرا إياه بنعم وخيرات الله ، وقدرة الخالق في حسن تركيب وخلق المخلوق ، معضدا هذا بملامح ودلائل مستوحاة من القرآن الكريم.

لقد خلقك في أحسن صورة

---

[1] الرواية ، ص59 ، 61.

[2] الرواية ، ص69.

كما شاء ركبك ، فما الذي غرك به

قد سواك في خلق عظيم[1].

وبعد ذلك الجدال يطلب السارد من رحمائيل بأن يبعده عن النار بعد أن أدرك ما يمتلكه من عجز نشأة الماء والتراب ، وما سكن جسده من خوف ألبسه دوام العذاب والقيد ، وهكذا يكون رحمائيل بمثابة المخلّص والمنقذ للسارد من النار إلى الجنة التي نحت لها الكاتب اسما وهو "نعمخير" (نعم وخير) والتي وصفها قائلا:

زحزحت ... فزت ... تجاوزت الحجاب الأول

من الحجب هنا ما ليس عين رأت و لا أذن سمعت

وما ليس كمثله شيء[2].

ثم يردف: أوحي لي أنها نعمخير وأنها من الحجب

السفلي ... وأن عرضها أضعاف الأكوان

الدنيا، وأن مستعمريها ما بخسوا و ما حل

بهم عقاب ... وأنهم فيها آمنون لا يمسهم فيها

ظلم أو إثم ... [3]

وهكذا يرتقي البطل روحيا و يدرك - من خلال تلك الرحلة الغيبية الشبيهة برحلة الطهر- أنه هو المثل المضروب بالجوهر والمعنى على - حد قوله - ، وأنّ عليه أن يعيد النظر في فهمه للوجود ويقف عند جوهر الكائن ، ومعناه الروحي لا المادي المندثر وبعد هذه الرحلة تدب الحياة من جديد في جثة البطل ويعود إلى الوجود، ليؤمن ويتيقن مرة أخرى من قدرة الله على أي شيء حتى على إحياء من مات.

وهكذا فقد رسم السارد سمات شخصياته وفق منطق التضاد بين الشخوص الواقعية والشخوص العجائبية ، وقد مكننا هذا العرض للنمطين من الشخصيات من الكشف على التجربتين المتمايزتين التي مر بهما البطل ،فيمكن أن نصف الأولى بالتجربة

---

(1) الرواية ، ص70.

(2) الرواية ، ص71.

(3) الرواية ، ص71.

الحسية/الواقعية والتي جعل لها شخصيات ذات ملامح واقعية ، مثل رفيقة والفتيات الثلاث اللائي كشفن عن جانب مهم من حياة السارد وهو ماضيه بفرنسا.

بينما ننعت الثانية بالتجربة الروحية/العجائبية، والتي نحت لها البطل كائنات نورانية كانت نتاج اللاوعي، تنتمي إلى عالم الماوراء، التي تعد بمثابة الدليل والهدهد للسارد الذي تبصّر من خلاله سر الوجود وجوهره.

ولئن اختلفت تلك الشخصيات في النوع أو الصنف فإنها تشترك في شيء واحد وهو أنها جميعا تعرفنا عليها من خلال ذهن السارد/البطل، لذلك جاءت مجردة من أداء الأدوار الرئيسة ،فهي لا تتحرك إلا بإذنه ،وهذا لأمر عرفناه أن رواية التيار تتركز بؤرتها حول شخصية واحدة .

2- الزمن النفسي

يحاول نص الرواية الانزياح عن المنطق التقليدي لشكل السرد ، ولعل أهم صور ذلك الانزياح نتمثله في تهشيم المسار الخطي للزمن الذي يخضع للتتابع والتعاقب والسيرورة الزمنية الواحدة ، متجاوزا زمنها الموضوعي الخارجي (الحاضر)، ليوغل في الزمن الداخلي المرتبط بالشخصية المحورية في الرواية، فيكون "الزمن النفسي هو زمن الماضي المستحضر بواسطة الذاكرة والومضة الورائية، وهو أيضا زمن المستقبل المعاش في الحلم، حلم اليقظة أو حلم النوم ، وبعبارة أدق هو زمن الديمومة الجاري ، لا الزمن المقاس"[1] ، وبذلك تكون هذه الديمومة "نموا باطنيا و امتداد لا يتقطع للماضي في حاضر يفيض على المستقبل"[2] ، وعلى هذا الأساس سعى الكاتب إلى نسج خيوط روايته التي دثرت بالزمن النفسي بنوعيه ، زمن التذكر حيث يتداخل الماضي بالحاضر، والزمن المطلق زمن الحلم أو زمن الغيبوبة المتحرر من كل أسر وقيد زمني.

2-1. زمن التذكر: إن القارئ لمتن الرواية سيلحظ لا محالة أن أحداثها متداخلة و غير متسقة ، ولعل مرد ذلك الاختلاط والتشابك إلى أن الكاتب لا يهتم بالتواريخ ولا بضبط تسلسلها كونه لا يهتم بالزمن الخارجي بقدر اهتمامه بالزمن الباطني الذي هو "زمن الذاتية

---

(1) مصطفى التواتي ، دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية ، ص119.

(2) المرجع نفسه، ص120.

النفسي الخارج عن أي معيار"[1] ، أين يغدو هذا الزمن منفلتا ،لأن السارد بصدد نقل ورصد ما يعج في ذهن البطل من أفكار ورؤى وذكريات ، إذ تنقلب البصيرة عن البصر، فلم يعد للزمن الموضوعي وجودٌ إلا بقدر انعكاسه في الوعي ، وعليه فالسارد اشتغل على تقنية التداعي الحر الذي يفترض استرجاع الذاكرة لكل ما مضى في اللحظة الآنية، لاسيما في الجزء الأول من الرواية المعنون ب"عطر ذاكرة الاغتراب" حيث يحل عبق الماضي طويلا قريبا كان أو بعيدا متخذا أبعادا كثيرة ،حين يعيش البطل لحظة انطوائية على ذاته محدثا نفسه عبر مونولوج دخلي منذ قيادته للسيارة ، لترحل به ذاكرته إلى ماضيه ومرحلة اغترابه بفرنسا أين قضى ردحا من الزمن لم تعلم مدته ، فتعرف هناك على الفتيات الأجنبيات (ميشال ، كلارا ، هاماتا) ، فتنكشف المفارقة الزمنية المبنية على تداخل زمن القص(الماضي) بزمن السرد (الحاضر) ، عن طريق الارتداد المستحضر بواسطة الذاكرة.

فهي مشاهد تبعث حية من جديد ... يحضر كان
يتأود معطوفا على الآن... بتحايث المكان من كان
إلى حيث الآن[2] .

فالسارد يمضي قدما على إحياء الماضي و جعله ينبض بالحياة معتمدا على سيل تداعياته الذهنية، شأنه في ذلك شأن كبار الكتاب التياريين مثل "وليم فوكنر" في روايته "الصخب والعنف" ،التي صورت سيكولوجيا أهل الجنوب الأمريكي المضطربة بين الماضي المثالي والحاضر المهزوم ، ما جعل الشخصيات الرئيسة تحن إلى استعادة ذلك الماضي في الزمن الراهن ، وكما لخصه "جون بول سارتر" في قوله: " ... تبرهن روايات فوكنر على أن نظام الماضي هو النظام الحقيقي لقلب الإنسان وأن الحاضر لا يوجد بل يصبح حيث إن كل شيء قد كان"[3].

وبذلك التقاطع الزمني في الرواية (على تخوم البرزخ) يتماهى الماضي القريب الحامل لذاكرة السارد بالحاضر المليء بالضغوط النفسية ، ليصاحب ذلك التماهي انصهار آخر بين

---

(1) يحي العبد الله ، الاغتراب ، "دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلون الروائية" ، ص191.

(2) الرواية ، ص41 ، 42.

(3) وليم فوكنر ، الصخب و العنف ، تر: جبرا ابراهيم جبرا ، مرفم للنشر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغاية ، الجزائر ، 1994 ، ص 08.

عنصر الزمان والمكان، فلئن كانت بعض معالم الوطن تقترن بالحاضر،عندما قام السارد بحادث المرور بينما كان متجها نحو شاطئ الجريد(تونس) ليغيب عن الوعي مدة من الزمن ما جعل الزمكان مقترنا بالفاجعة والمعاناة يضاف إلى هذا أزمته المادية مقابل ذلك فإن بلاد الغرب(فرنسا) تقترن بالماضي الذي يستدعيه السارد خلال استرجاعه شريط ذكرياته الدافئة مع الفتيات الثلاث[1] اللائي كانت لهن معه علاقات حب وصداقة.

إنها ميشال ، تلك كلارا ... ويبتلع الآن صورة
هاماتا ...يحضر لكل واحدة منهن ربوة بين
بصري و مخزون أمسي[2] .

فهو إذن يتخذ الارتهان إلى الماضي سبيل خلاصه من ضغوط الحاضر النفسية والمالية بعد تفاقم ديونه وتعطل الإنتاج،وعليه توسل طريق الذاكرة عسى أن تسعفه وتخفف وزر ما هو فيه " فالماضي يمثل البديل المشرق الذي يذكره بحياته،وما كان له فيها رغم مناخات الاغتراب من علاقات حميمية،تخفف عنه مشاعر الوحدة والوحشة والضياع"[3].

ولعلّ ما يفسر طغيان الماضي في الرواية ، هو أن البطل يعيش شرودا ذهنيا يجعله يقطع الصلة بالواقع و بالتالي بالزمن الحاضر، مقابل ذلك يلجأ إلى اجترار ما علق بذاكرته من أحاسيس وصور ومشاعر أليفة انطوت في وقت قصير، فيستعيدها كما لو كانت موجودة في الحاضر، وهو بذلك يوظف الذاكرة غير الإرادية ، التي ليست تنقيبا وحفرا عن الماضي بقدر ما هي إعادة إحياء ذلك الماضي بوصفه حاضرا[4].

والشيء الملاحظ على استحضارات البطل أنها لم يحدد مداها بمدة زمنية معينة، وبدل ذلك نلفي إشارات زمنية فعلية وإسمية دالّة على الزمن، كاستخدامه في المقاطع السردية السابقة لبعض القرائن اللفظية الفعلية مثل (يتحايث، تبعث،يتأود ، يحض) أو القرائن

---

(1) ينظر: جلال باي ، الزمان والمكان الثنائية التي تربك الأذهان،مجلة الملاحظ ، 15 أوت ، 200 ، د.ع، ص36.

(2) الرواية ، ص42.

(3) الرواية ، ص26.

(4) شهرزاد زاغز،معمارية البناء السردي بين ألف ليلة وليلة والبحث عن الزمن الضائع "دراسة أسلوبية مقارنة" ص220 ، 222.

الاسمية مثل (الكان ، الآن ، مخزون أمسي) ، وقد أدّت هذه المؤشرات الزمنية دورا خاصا في تداخل واختلاط الزمنين الماضي/الحاضر.

يواصل السارد تهويماته الذهنية فاضحا عبرها ما علق بذاكرته من مشاهد وأحداث وشخصيات كان لها حضور في ماضيه، إلا أن هذه الذاكرة تحتاج لشيء يثيرها حتى تبعث حية من جديد وقد توفر لها ذلك، فكانت حاسة البصر محركا لتلك الصور الغائبة،وهذا عند رؤية السارد للسيارة وركوبه لها، فكان هذا المشهد كفيلا بتحريض نار الرغبة والحس في البطل، فتداعت له فورا صورة ميشال في لحظة حميمية.

ميشال أصابع قدمها نضت النعال عنها
لتستريح على خلفية مقعدي ... أحسها
تتولد لحينها الرغبة في إحياء الحس ... تتحرك مني
اليد ... ملمس طري ... لذة تسري[1].

فآنية الحدث فرضت ورود هذا التداعي بالصيغة المضارعة المتمثلة في الفعل (تتولد) الذي يحمل معنى الإحياء و المعايشة لشيء مضى في الزمن الحاضر، كما جاء هذا الفعل مصحوبا بمؤشر زمني وهي كلمة (حينها) الدالة على الآنية ، فالبطل في هذا المقطع يستخدم الذاكرة غير الواعية والتي عادة ما يثيرها نجده مدفونا في الأشياء التي تنفتح للإحساس الأصلي بفعل الصدفة ، ولا يحدث ذلك إلا إذا كان لنا الحظ في أن نواجه تلك الأشياء في حياتنا اللاحقة"[2].

وبما أن الزمن النفسي هو الزمن الذِّكْورَي وزمن الديمومة المتدفق والمستمر، فإن النص جاء حرا في حركته طليقا في اختياره ، وفي هذه الحرية اختلطت كل الأزمنة وتشابكت، فما كان بعيدا يرحل إلى أرض الراهن و ما يبدو راهنا قد خرج من رحم الأمس[3].

---

(1) الرواية ، ص42.

(2) شهرزاد زاغز، معمارية البناء السردي بين ألف ليلة وليلة و البحث على الزمن الضائع ،"دراسة أسلوبية مقارنة" ص211.

(3) جلال باي،على تخوم البرزخ احتفاء بالزمن و المكان خارج سحر شعارات الحداثة، مجلة الكويت، العدد 239 ، ص67.

وعليه فالسارد قد اتخذ من الماضي القريب الذي عاشه بفرنسا وعلاقته بالفتيات مطية لارتياد الماضي البعيد ، مقلبا دفاتر الذاكرة التاريخية ليفصح عما تلاطم بها من أحداث ووقائع ، ليتواشج بذلك الزمن الوجداني الخاص به ، بالزمن التاريخي العام الذي ينطوي على الصراع الضمني بين الغرب/العرب ، جاعلا من علاقته الحسية بالفتاة الاسبانية "كلارا" رمز الماضي العربي بغرناطة والأندلس ودلالة على دموية العلاقة بين المسلمين والروم.

- تقولين اسبانية ... من غرناطة

تقرين تزاوج الأمم

واختلاط الأنساب[1]

ثم يردف قائلا:

طوبي لي باغداق النظر في نعمك ... ماضيك

صدى يرجع جدك طارق وقد تعمم بعشق

الكر إلى الأمام وبغض الفر إلى الوراء[2]

وهكذا يتركنا ذهن البطل نعايش فتح الأندلس من جديد ، ونعايش ما تلاه من وقائع بين المسلمين والأسبان ، يوم التقى الجيشان في حرب ضروس امتزجت فيها الدماء العربية بالاسبانية ، ساعة انسحب القائد الاسباني "يوليان" من الجيش بقيادة "روذريق" ليصبح صديقا حميما لطارق بن زياد ضد الأسبان ، لكن ذلك الانتصار والفتح لم يعمر طويلا فسرعان ما ضاع الأندلس "لانغماس العرب في الماديات وانشغالهم بالملذات والشهوات فوهن عقلهم ، واضمحل فكرهم وكل إنتاجهم ،وعمت الفوضى وتسلط البغاء عليهم فكانت الكارثة واللعنة[3]، ولاستدعاء السارد لهذا الماضي البعيد مغزاه وبعده الوظيفي، فهو يحاول إسقاط الماضي على الحاضر من باب رؤية الراهن بعين الماضي، يقارع بين أمس انصرم وبين يوم يكرر ما خطه الأمس.

يلوك اليوم ما خطه الأمس

---

[1] الرواية ، ص46.

[2] الرواية ، ص47.

[3] عبد الرحمان تبرماسين ، رحماني علي ، على تخوم البرزخ بين تعدد القراءة وتعدد المعنى ، الملتقى الرابع للسيمياء والنص الأدبي ، ص141.

من حين إلى حين يراجع البصر في
شأن نبأ الصواب فتهديه في لمح ثم تعود

غارقة لاهية في لجج ركام عذابات شاءت ألاّ تستقم
فهي تقارع هذه بتلك وترجع القرع صدى تتكرر الوثيقة[1].

وهو ينطلق من النظرة الدائرية للزمن التي فحواها "أنّ التاريخ يكرر نفسه وأنّ الجزء يتضمن الكل، إنّ الحضارات تنشأ وتنهار وفق أنموذج دائري مسبق من قبل ومع دوران العجلة تدور الشخصيات والأحداث والمؤسسات من جديد وبأقنعة مختلفة"[2] فالبطل يستتر خلف الماضي فيستحضره كما لو كان موجودا في اللحظة الراهنة ، ليلبس هذا الماضي بعدا حضاريا، أراد من خلاله ملامسة بعض القضايا الحضارية والوجودية يتمظهر هذا جليا في العلاقة الأزلية والصراع الأبدي بين ضفتي الشرق/الغرب، وعلى حد انتماء السارد إلى حضارة عربية إسلامية كان لها تأثيرها في حضارات شتى، لاسيما في الأندلس وفي مجالات متعددة منها الأدب والمجال العلمي والفني ، "حيث كان أهل الأندلس يتبعون أهل المشرق ويقلدونهم وينظرون لهم على أنهم المثل الأعلى في كل شيء"[3] لذا راح السارد يذكر "كلارا" بمجد العرب وما ورثوه عنهم في الماضي.

ورثتم عن العرب الموسيقى
ومنطق الجمال وروح البحث[4]

فكأن البطل لم يجد ملاذا إلا العودة إلى ينابيع الماضي الذي يرى فيه سندا وتعويضا عما يعيشه في واقعه العربي، من إحساس بضياع المجد والشعور بتقهقر الذات أمام تقدم الآخر، وهذا ما يفسر" نشدان تلك الذات وتمسكها بكل ما له علاقة بقيم الأصالة التي تشدها على

---

(1) الرواية ، ص35.

(2) أحلام حادي ، جماليات اللغة في القصة القصيرة السعودية ، ص154.

(3) عبد العزيز عتيق ، الأدب العربي في الأندلس ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت ، د.ط ، د.ت ، ص159.

(4) الرواية ، ص46.

الأرض والتاريخ، كما تحاول وعي ذاتها من خلال التشبث بفكرة الارتداد إلى جذور الثقافة والاعتصام بها نشدانا للعزاء وتوقا لإحياء الشعور بالنخوة والتفوق إزاء الآخر [1]

ولتأكيد نظرة السارد المتعلقة بالزمن الدائري ، نجده قد سخر أفعالا ذات صيغة مضارعية في سياق سرد الأحداث التاريخية الماضية للدلالة على الزمنية الحالية المغرقة في الأزلية مع اعتماد قرائن ومؤشرات زمنية لتأكيد استمرارية تلك الأحداث في اللحظة الآنية، مثلما قراناه في المقطع السردي الماضي، كالأفعال الآتية: (يلوك ، تقارع، ترجع، تتكرر،تعود)، أو الأسماء التي تحمل معنى الزمن: (اليوم، الأمس، الصدى، الرجع) وكلها صيغ دالة على تكرار الحدث الماضي وتواتره في زمن الحضور.

وقد عزز ذلك الصراع علاقته بالفتاة الفرنسية "ميشال" معادلا رمزيا لإغراء الحضارة الغربية وسطوتها المادية ، حين يقع الرجل الشرقي أسيرا لبريقها ، منطلقا من علاقته الحسية بها (ميشال) ، حيث صور بواسطتها طمع و تعطش أنثى الغرب لفحولة الرجل العربي ، وهذا ما يفصح عنه هو مخاطبًا الفتاة.

المغلوب يقبل الغالب في سريره ... ؟

الغلبة لك وعلى الانصياع تطمعين

في فحولتي ... ؟[2]

كما نلحظ فالبطل يحور مقولة ابن خلدون الشهيرة "المغلوب مولع بتقليد الغالب"،أو ما يسمى "باقتداء المغلوب بالغالب"[3] [*] ، وهو بهذا يبلور تلك المعادلة في نصه من خلال (ميشال) التي تمثل الغالب وهي رمز لحضارة الغرب، والبطل المعبَّر عنه بالمغلوب والسرير إيحاء لحلبة وفضاء ذلك الصراع وهو، فرنسا بلاد الغرب أو الآخر الذي يظهر فيه البطل مهزوما منقادا لمطالب الغالب وإغراءاته، فالعلاقة السريرية بين الغالب (ميشال)

---

[1] عبد الرزاق الداوي ، في الخطاب عن المثاقفة والهوية الثقافية ، مجلة أيس الغيرية ... والآخر، مقولات التحاور وإمكانات اللقاء ، المكتبة الوطنية الجزائرية ، الجزائر، العدد2 ، السداسي الأول ، 2007 ، ص15.

[2] الرواية ، ص44.

[3] عبد الرحمان بن خلدون ، مقدمة ابن خلدون ، ضبط و شرح وتقديم: محمد الاسكندراني ،دار الكتاب العربي ، بيروت ، د ط، 2005 ، ص146.

(*) – والذي يرجعه بأن النفس أبدا تعتقد الكمال فيمن غلبها وانقادت إليه إما لنظرة بالكمال بما وقر عنها من تعظيمه أو لما تغالط به من انقياد ليس لغلب طبيعي إنما هو لكمال الغالب وإذا كان كذلك انتحلت جميع مذاهب الغالب وتشبهت به وذلك هو الاقتداء. من مقدمة ابن خلدون ، ص146.

والمغلوب (البطل) ما هي إلا محاولة تعويض منه يسترد فيها البطل الشرقي شيئا من نشزة الغلبة، بعد أن خسر المعركة الحضارية ، فيأتي "رد فعل البطل عن ذلك التفوق والاستلاب الحضاري الغربي، إن كان تفوقا في العلم والقوة والسيطرة عن طريق الاحتلال فإنه لا يكون ردا موضوعيا مبنيا على مبادئ فكرية واضحة ، فرده لن يكون ردا ثقافيا وإنما جنسيا حتى ولو كان يمتلك الوسائل"[1] ، وكأنه يحصر الحضارة الغربية في جانب واحد وهو الجانب المادي (الجسدي) (الجنسي) وهو ما صورته عديد الأعمال الروائية العربية التي تمحور موضوعها حول هذا الصراع الحضاري كرواية "موسم الهجرة إلى الشمال" لصاحبها"الطيب صالح" ، ورواية "الحي اللاتيني" "لسهيل إدريس".

وبهذا التفكير الجنسي تفقد تلك العلاقة وذلك الحوار قيمته الإنسانية ، لأنها مبنية على أسس جنسية مادية ، وهكذا تضيع المقومات والقيم الروحية والأخلاقية للذات العربية والسارد بهذه النظرة يريد إسقاط الماضي على حال العصر والراهن العربي ، وما يشهده من تخلف "فكما أضاع الأجداد بالأمس الأندلس لأسباب مادية ، فالأبناء اليوم بصدد إضاعة الكثير من المقومات والهوية والكيان بحكم ما يشهدونه من تقهقر عمق تبعيتهم للغرب فجعلهم عاجزين على المواجهة[2] ، فكان التاريخ يعيد أدراجه فتتكرر الوثيقة على حد تعبير السارد ، فذهن البطل ينطلق من ذكرى لينفتح في الأخير على قضية إنسانية حضارية تتمحور في ذلك العراك الأبدي بين الذات والآخر، بل يتخطى ذلك حين تصبح قضية وجودية ديدنها البحث عن الذات الضائعة في عالم تسوده المادة ، وتغيب عنه الروحانيات ، ولا يقتصر مفهوم الذات على ذات البطل الفردية ، بل يتسع ليظم الذات الجمعية أو القومية في عصر تسوده المادة وأطماع الدول الاستعمارية الكبرى التي تهدد استقلالية الذات القومية وطمس معالم هويتها الحضارية ، فاختيار السارد لميشال الفرنسية لم يأت اعتباطا وإنما هي رمز لبلد الاحتلال الفرنسي الذي احتل بلادنا حقبة من الزمن وكثير من الدول الأخرى.

---

(1) عبد الله إبراهيم، تحليل النصوص الأدبية في السرد والشعر ، ص35.

(2) الرواية ، ص17.

فإذا أخذنا بعين الاعتبار الدور التغريضي(*) لعنوان الجزء الأول من الرواية الموسوم ب"عطر ذاكرة الاغتراب" الموحي بالغربة التي عاشها البطل في واقعه ، إذ بدا شخصية مستلبة ومطوّقة ذهنيا بماضيها ، فهي تروي رحلة اغترابها وضياعها ، وإن لم تكن تلك الغربة "غربة الدار والوطن فحسب، بل هي غربة الفكر والمعرفة"[1]، في بلد غربي وغريب تهيمن عليه قيم الحضارة المادية على حد انتماء السارد إلى حضارة عربية إسلامية تقدس الروح والجوهر لا الجسد والمادة.

كما لاحظنا فإن الرواية قامت على قاعدة استمرارية الحركة الذهنية واستحالة إيقافها وهو طابع الرواية التيارية بصفة عامة التي ترتكز على الذاكرة جوهر وجودنا،فهي امتداد للماضي في الحاضر، وهو ما يضمن للذهن استمراريته ونشاطه، لذا فالبطل يواصل رصد تداعياته ملتقطا ما توزع في فكره من تجارب وأحداث انهالت عليه، بينما كان مستغرقا في ذاته ، إذ يقفز بنا هذه المرة إلى زمن سحيق موغل في القدم أين يتصادى رجع سيدنا آدم عليه السلام وقصته مع الخطيئة ، والغواية تمارس حضورها فتكرر الحادثة مبرزا من خلالها توارث إنسان اليوم لخطيئة أبيه (آدم) ، معتمدا دائما على مشهد بصري يوحي له بمشهد آخر نقش في ذاكرته.

ينزع بيّ الظّن أن الإنسان خلق لجوجا
إذا مسه الترف راق له ملمس تعس الآخرين
فسعى لمذاقه وإعادة كرة جده آدم والتفاحة[2].

يسعى السارد أبد إلى إضفاء صبغة شمولية على عنصر الزمن ، فهو ينطلق من الزمن الوجداني الخاص وما حملته السنين من تجارب، ليلامس تخوم الزمن البشري العام، فبرغم تكريم الله لآدم عليه السلام بنعم لا يمكن حصرها، وتحذيره من الوقوع في الخطيئة، بعدم الاقتراب من الشجرة المحرمة ، إلا أن العبد الضعيف يأخذه الغرور مفضلا صوت النفس والشيطان، فيأكل من الشجرة ويقع في العصيان ليحل به الشقاء بنزوله من جنة

(*) – التغريض: يعني الاستعانة في تأويل الخطاب بما يرد في أوله لا سيما العنوان الذي يؤدي وظيفة تغريضية خاصة بما يثير من توقعات يحتكم إليها القارئ في تأويل الخطاب.من أحلام حادي ،جماليات اللغة في القصيدة القصيرة، ص167.

[1] عبد الرحمان تبرماسين ، رحماني علي ، على تخوم البرزخ بين تعدد القراءة وتعدد المعنى ، ص139.

[2] الرواية ، ص 49.

الفردوس إلى الأرض، فما أشبه حال الجد الأول (آدم) بحال السياح الذين يتركون الطراوة والشلالات ويفضلون لفح الشمس والقفز بالغبار، فلا يجد السارد تفسيرا لهذا إلا أن الإنسان إذا مسه الخير والنعيم راق له تعاسة الآخرين، فسعى لتذوقه[1].

فالكاتب بتقاطعه هذا مع التاريخ البشري الديني يخلق شكلا فنيا يعبر به عن الواقع فيمده هذا التاريخ بأدوات فنية يصوغ بها اللحظة الراهنة، يقول في موضع آخر.

... يحضر الجبل ويأتي لراحة أم علي

سعيا من صفوا العليا ... Haut Savois تجري

من تحته جداول ... ينساب من فوقه شلال

ماء ... أجساد ثلاثة

رابعها أنا ... نضونا الثياب ... خلعنا الحياء

وهتكنا المستور... الشيطان غل ... الشجرة المغرية

اجتثت و تجردت من تفاحها[2].

يسعى البطل في هذا المقطع السردي التنصل من اللحظة الراهنة ، ليرتع ثانية في محراب الماضي عبر تيار تداعياته المستمر، مشتغلا على عمل الذاكرة التي تحرضها الحواس دائما، فالشيء بالشيء يذكر، إذ سرعان ما وقع بصره على جبل أم علي حتى تداعت له فوريا صورة جبل صفوا عليا بفرنسا فتنبعث له صورة المشاهد الحسية، في كنف الحب والجنس مع الفتيات الثلاث ، متحررين من كل القيود.

فالمقطع إذا لملمت خيوطه يكون إيحاءً على أنّ السارد يتحرك في جو قصة آدم عليه السلام، حيث الشعور بالخطيئة يلازم البشر، وها هو يصحو في نفس البطل، وكأنه حنين لخطأ جده الأول، وها نحن مرة أخرى أمام مشهد آدم وحواء والرغبة تدفعهما إلى ارتكاب الخطيئة يوم كانا في الجنة، فهذا النص وإن كان متناصا مع القرآن الكريم في الغواية والخطيئة، فإنه يعارضه في مصدر تلك الخطيئة؛ فلئن كانت التفاحة سببا في شقاء آدم في الماضي، فإنّها في الرواية تتحول وتصبح بفعل المرأة (الجنس) تارة والانشغال بالأمور المادية تارة أخرى.

---

(1) ينظر: الرواية ، ص49.

(2) الرواية ، ص 48.

فحال السارد هنا كحال جده الأول "إنها المكبوتات الجنسية تلبس لبوس مخزون الذاكرة الجمعية لتظهر سافرة للحظة قصيرة ، لكنها سرعان ما تعود لتستتر في مكمنها اللاوعي الفردي[1].

إن لجوء البطل للذاكرة لم يكن لغرض بسط ورصد حقائق أو وقائع تاريخية بقدر ما كان محاولة منه لطرق مجاهل الوجود وتحقيق لكينونة الذات، من خلال وعي لماض كان في الإنسان فانفصل عنه تاركا الإنسان ينفصل عن ذاته، وهذا طبعا لا يخلو من رغبة الكاتب الإبداعية لكسر تلك الرتابة الزمنية ، وبناء على أنقاضها فوضى وتداخل زمنيين مجسدا بها حيرة وقلق الذات التي تروم اكتشاف ذاتها ووجودها بتقنيات حداثية لاسيما أن "التفكك والالتباس والشذارية ومجافاة المنطق وغيرها من السمات التي تطبع سرود أدب الحداثة عند كافكا وجويس، ليس في الواقع سوى تجسيد جمالي ورمزي لقلق الكينونة ولا يقينية الأشياء وتصدع الثوابت واغتراب الإنسان نفسه عن متاهة العالم[2] .

(1) عبد الحميد بورايو ، منطق السرد "دراسة في القصة الجزائرية القصيرة" ، ص88.

(2) يوسف شكير، شعرية السرد الروائي عند ادوارد الخراط ، ص242.

2-2. زمن الحلم (المطلق):

بعد أن فشلت الحواس السفلى في المرحلة الحسية التي عاشها البطل في الواقع عن إدراك لب وجوهر الحياة ، ها هو يخوض تجربة أخرى عساه أن يدرك الحق ويلامس الحقيقة، في هذه المرحلة يتعرض البطل لحادث مرور بينما كان منغمسا في حواراته الباطنية وهمومه النفسية والمادية ، باحثا عن حل لها يدخل على إثره غيبوبة أفقدته الحس والوعي، ليرحل إلى عالم الماوراء ليعيش حياة روحية على تخوم البرزخ، فيكشف لنا خياله وأحلامه عن عوالم عجيبة حين يهفو إلى الملأ الأعلى حيث لا الزمان زمان ولا المكان كما نفهم ونعتقد[1]، فإذا استطاع السارد في الجزء الأول من الرواية أن يآلف ويراوح بين الزمنيين الماضي والحاضر إلى حد الانصهار ، فإنه في الجزء الثاني الموسوم بـ "معارج في الطباق " يخترق تخوم الزمنيين ليرتاد الزمن المطلق أو زمن الموت الذي ينتفي فيه الإحساس بالزمن ، وكأن تلك الغيبوبة إصرار من السارد على دفن الماضي والحاضر معا ، ليبحر في زمن آخر لا تختلف فيه المواعيد لتتجلى له بعد ذلك سيرورة زمنية في نسق واحد ، وهو القائل:

ينتصب السؤال ... يتهايل ... يتعالى
يتسامق يحجب ما دونه ... يلغي الحقب
يزيل في طرفة عين مسافة الزمن[2] .

فالرواية تنهض بفكرة فلسفية تخص الزمن استغلتها الرواية التيارية وفحواها "أن الزمن لا يقاس بالمقاييس الآلية وإنما بالكشف الروحي عن الحقيقة الجوهرية الكامنة في الموت، ذلك الحدث الخاطف الذي يستغرق لحظة أو ثانية تكفي لإدراك المطلق"[3].

وبذلك فالموت لا يغدو أن يكون سوى انفصال هادئ يجعلنا مراقبين لذواتنا[4]، بعد أن عقلنا عنها في الحياة.

مازلت على بعض الانطلاق في الأفق

---

(1) الرواية ، ص77.

(2) الرواية ، ص 48.

(3) أحلام حادي ، جماليات اللغة في القصة القصيرة السعودية ، ص161.

(4) ينظر: يحي العبد الله ، الاغتراب "دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلون الروائية" ، ص145.

السفلى متجردا من الحواس العاجزة بعض
من الحياة العليا ومزايا النشأة الأخرى
استدل بها على المكان والزمان[1].

فالبطل يحاول التخلص من أسر الحواس العاجزة بصعوده إلى العالم العلوي واستحالته روحا شفافة ، تسعى لإدراك الحق بالبصيرة والوجدان ، ولكي يقوم القلب بهذا الدور فلا بد أن يصفيه صاحبه من شواغل الدنيا ، فالبطل كان يعيش خواء روحيا في واقعه الحسي فهو يجد باحثا عن الروح لملأه ، ولن يتسنى له ذلك إلا بإلغاء الزمن الموضوعي؛"لأن الأنا العميقة لا تستطيع العيش إلا خارج الزمن ، فالخلود هو المكان الطبيعي لتذوق جوهر الأشياء[2]، وهو منطلق من فكرة مستوحاة من الحقيقة العلمية القائلة "بفقدان الجسم البشري وزنه في الفضاء الخارجي حيث تنعدم الجاذبية الأرضية"[3] لاسيما بعد تحرره من الملموس والمحسوس وتخلصه من عناصر الطين والأملاح والحديد والماء[4]، ويتضح هذا أكثر في حوار البطل مع الكائنات النورانية التي التقى بها في ذلك العالم الخاص والتي جاءت تنير دروب الحياة السفلى حين خاطبته خطاب الجوهر والمعنى ، لما تمتلكه من سعة في الفهم تربو سعة فهمه وإدراكه الحسي ، لأنها يعتمد على البصيرة لا البصر، وهذا ما يفتقده البطل الذي بدا عاجزا على فهم ما يريدون.

ساروا معي على تخوم مداهم ، بصائري لا
تدرك ما يبصرون ، بصائرهم تدرك ما أبصر
وفهمي لا يتسع لما يفهمون وأفهامهم
تتسع لأكثر من فهمي ... سألوني ما حيرتي
قبل أن أسألهم[5] .

وهذا ما يُصوّغ للبطل أن ينزع إلى كف البصر وكل الحواس عن العمل لعجزها على الفهم والإدراك، فلكي ترى الحق و تدرك الحقيقة يجب أن تكف البصر معتمدا على

---

(1) الرواية ، ص62.
(2) يحي العبد الله ، الاغتراب "دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلون الروائية" ، ص192.
(3) أحلام حادي ، جماليات اللغة في القصة السعودية ، ص197.
(4) الرواية ، ص 56.
(5) الرواية ، ص 75.

البصيرة، وهذا ما أدى به إلى مجافاة الواقع ، الواقع الملموس بحثا عن ما وراء الواقع أي الواقع الأسمى، إنه لإصرار من السارد لمحو كل الأزمنة الموضوعية وما يكتنفه من إلغاء تام لحركة الساعات وتسارع خطاها، ولم يكتف السارد بإلغاء عنصر الزمن فحسب، بل سعى إلى إلغاء كل ما له علاقة بعالمه الواقعي والحسي وصراخ الحياة ودويها بما في ذلك عنصري المكان والشخصيات.

كان الوحي لي أن الكلام لا يجد بل
أوحي لي في الآن أن الكان والآن منعدمان
فلا الزمان ولا المكان كما نفهم
إنه الخارق فوق الخارق ... إنه شديد
المحال على الادراكات السفلى ولا استحال
إلى الأسفل[1].

حيث نجده يبدع في رسم ملامح لعالم آخر هو عالم المثل، إذ استطاع أن يؤثث فضاء" سرديا خاصا بتلك المرحلة الغيبية والروحية التي كانت من وحي خياله، وهذا ما يعكسه الملفوظ اللغوي الذي ينأى أحيانا عن المعتاد في الكلام، حيث يلج الكاتب عوالم يخلقها خلقا، وهو ما يشرع ما اعتبرناه تخييلا أو تأسيسا لعوالم اللامعقول، وهذا ما توحي به بعض الألفاظ التي نحتها السارد من اللاوعي مثل قوله:

فلا تثريب في مدى
نعمخير... سرفخير... خرفضيل ... خلدخير...
صدقيل ... سلاميل ، هدائيل ... سلسبيل ... صلصئيل
شهشهيل ... طبطبيل[2]

وهي جلّها كلمات مركبة بعضها غير مفهوم مثل شهشهيل وطبطبيل، ولعل الشيء الذي يفسر وجود هذا الغريب من الألفاظ هو حالة اللاوعي التي يعيشها البطل والتي تجعله يهذي بكلمات غير مفهومة ، بالمقابل نلفي بعض المفردات إذا فككناها نعثر على بعض المعاني

(1) الرواية ، ص77.
(2) الرواية ، ص75.

التي تحملها مثل نعم/خير، خلد/خير، صدق/قيل ، سلام/ميل وجلها تنتمي إلى عالم المثل التي ترنو إليه ذات السارد ـ عالم يظلله النعم ـ الخير والصدق والسلام.

من بين العناصر السردية التي نحتها السارد عنصر الشخصيات والتي غدت شخصيات غير عادية تكتنفها العجائبية؛ لأنها من وحي البطل ، مثل شخصيتي "رحمائيل" و"عقبائيل" وبعض الكائنات النورانية التي كانت دليل السارد الذي يبصر به طريق جوهر الحياة ومعناها ، وقد جاء الحديث عنها آنفا.

نجد أيضا عنصر المكان الذي كان يسير جنبا إلى جنب مع عنصر الزمن ، وهذا ما لمحناه في المرحلة الحسية، أين وجدنا البطل مشدودا إلى لحظتين ، لحظة الراهن؛ حيث النفس مثقلة بوجع الأسئلة، ولحظة الماضي المنفلت أبدا حيث الذكريات، أما المكان فكان يتراوح بين أرض الوطن (شاطئ الجريد) ويمثل الزمن الحاضر، وأرض الغربة (فرنسا) ويمثل الزمن الماضي، غير "أن الذات الحالمة هي التي تحلم واقعها، لا واقعها المادي الكائن فقط، بل واقعها الذي تشتهيه وتحلمه كلّما همت بثقل الوجود وهذا هو عالم الذات وحدها تنفذ إلى عالم لا مرئي، ولكنه مرئي من جهة الولوج النفسي أو من خلال ما أنطمر في لاوعي الكاتب[1]، وعليه فالمكان في هذه المرحلة جاء مسايرا لعنصر الزمن أيضا متجاوز التخوم الواقعية مؤسسا مكانا آخر وهو العالم العلوي، الذي رمز له باسم "نعمخير" وهي كما وصفها، "عرضها أضعاف الأكوان الدنيا وأهلها أفاضل أخيار، وهي ما ليس عين رأت ولا أذن سمعت وما ليس كمثله شي[2]، وبهذا تغدو نِعم خير المكان الذي تأمله نفس السارد ، كيف لا وهو الذي أدرك من خلاله سر الوجود ومكمن الحقيقة.

ولعل ما يفسر هذا الاحتفاء وهذا التلازم بين عنصري الزمان والمكان هو "رغبة الكاتب القوية في تحقيق كينونة معينة وتفتيت لمكامن التفرقة والحث على الترحال لصنع وحدة إنسانية في الزمان والمكان بما أن الحياة واحدة وزائلة ، والموت إقرار بالنهاية يأتي على كل الناس مهما توسعت أو ضاقت جغرافية تواجدهم"[3].

---

(1) ينظر: جلال باي ، على تخوم البرزخ احتفاء بالزمان والمكان، مجلة الكويت، ص67.

(2) الرواية ، ص75.

(3) جلال باي ، تخوم البرزخ احتفاء بالزمان والمكان ... خارج سحر شعارات الحداثة ، مجلة الكويت، العدد 239، د.ت ، ص67.

إلا أنّ المحسن بن هنية قد نحا منحى مغايرا في طرحه لقضية الموت حين تفرد في احتمال الحياة بعد الموت ، إذ سرعان ما رجع البطل إلى الوعي ، وعاوده الإحساس بالزمن وحركة الساعات بعدما انتفى عنه ذلك في مرحلة الغيبوبة ، ليتحرك بعدها في زمن ما بعد الموت، وهذا في الجزء الأخير من الرواية المعنون ب"ويزهر الشتاء في راحتيك" ، فيبدأ تدريجيا في استعادة الوصل مع العالم المحيط به وهو القائل.

أصبح للزمان عندي دبيب وللساعات
مرور في تباطؤ مطارق السؤال تطرق في
عنف جدران ذاكرتي فل الطرق خف
ولا الصور تشكلت[1].

يقول في موضع آخر معبرا عن عودة الوعي.

الوجه اتضح والمعالم منه تحددت تفجر
به الوعي ووعت الذاكرة خيط الربط وإبرة
الرتق ، وثقت الخروق وشد النسيج وجاءت
صيحة الإفاقة تهز الحنجرة[2].

وهكذا تزول الغيبوبة عن البطل ويعود إلى الواقع ، ليبدأ من حيث انتهى في البحث عن حل لمشاكله المالية وتسديد ديونه، بعدما أخذ بالعبرة وفهم الدرس وتيقن من أن الدنيا فانية والجسد فانٍ،وأنّ الشيء الباقي هو الشيء الروحي لا المادي، لذلك نجد السارد يوجه ويدعو ابنه عبد الهادي والقارئ معا وينصحه بأنّ اللهاث خلف الفانية يدعو إلى الفناء.

جاء يستشيرني وكان على عجل ... يخفي
عني الزعج من العقد ... يهون من شأن
التواءات مسالك الفواتير وشروط الصفقات[3].

يقول أيضا: رأيته مقبلا
يمتطي الفانية مهرا جامحا وكذلك كان

---

(1) الرواية ، ص101.
(2) الرواية ، ص103
(3) الرواية ، ص106.

وهو مدبر قلت مهلا

لا تثريب عليك يا ولدي ما جئت

ببدع ... ولكنك تفعل ما كنت أنا أفعل[1].

فالبطل لم يشأ لابنه أن يكرر ما فعله والده ، من أجل هذا راح ينصحه بأن يسلك مسلك السابقين ممن بنو مجدا قائما على الفكر والروح والمادة.

أزده بفتوتك

لتكبر دعوتك فهي لك مطية تدوس بها هامات

السفهاء المستكبرين بغير حق[2]

وكما لاحظنا فالرواية تنأى عن توظيف الزمن التقليدي الذي يخضع للترتيب المنطقي وتعاقب الأحداث الذي عادة ما نتمثله في إشارات زمنية مباشرة وواضحة، وبدلا من ذلك شيّدت زمنا آخر، زمن نفسي داخلي تسيّره وتتحكم فيه الحركة الذهنية داخل وعي البطل/السارد المتسمة بالتداخل وعدم الاستمرارية؛ ما انعكس ذلك على البنية الزمنية فجاءت هي الأخرى متداخلة ومتشابكة،وقد توّسل الكاتب في ذلك وسائط الخرق والتداخل التي كان الشّرود أهمّها،ونعني بالشّرود هنا " لحظة انفلات من الزمانية الفيزيقية الخارجية، إنه زمن خارج الزمن، إنه زمن تفكير وتأمل واسترجاع لا زمن الدقائق والساعات والأيام"[3].

وقد بدت وظيفة الشّرود على مستوى الخطاب حين انتقل حكي البطل من رصد الواقع والحديث عن مشاكله إلى استرجاع الماضي المنفلت في المرحلة الواقعية، أما الوظيفة الثانية للشرود حين تحول إلى لحظة انفلات من الزمن إلى اللازمن (زمن الحلم) نعاين هذا في مرحلة الغيبوبة التي عاشها، حيث فقد فيها الإحساس بالزمن.

3.المونولوج الداخلي:

---

(1) الرواية ، ص 106.

(2) الرواية ، ص 110.

(3) محمد معتصم،الرؤية الفجائعية ،الأدب العربي في نهاية القرن وبداية الألفية الثالثة ،منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003 ، ص 6.

وهو حديث الشخصية إلى ذاتها ، دون تدخل من الروائي إما بالشرح أو التعليق "فالمونولوج حديث لا مستمع له لأنه حديث غير منطوق"[1]، وهو فرصة تفتح المجال واسعا أمام القارئ ليلتقي وداخلية الشخصية مباشرة دون وساطة (الراوي) ،لذلك فهو من العناصر التي توسلها السارد/البطل لفضح ما يختلج بداخله باعتباره وسيلة فعالة للكشف عن أتون الذات وتعرية كل عجزها عن الإفصاح عما في باطنها من أحاسيس وأفكار وذكريات كانت مكبوتة ، فيأتي المونولوج مفجرا لكل هذا ، ولعلّ ما يشفع حضور هذا الأسلوب في الرواية هو طابعها التياري على اعتبار أنّ الرواية هي رواية الباطن التي سبكت حبكتها على رؤية "السارد الجواني للحكي"[2]، الذي مثل الشخصية المحورية في العمل كله تكفل بسرد وقائع من سيرة حياته الخاصة الداخلية والخارجية ، وبالتالي فالمونولوج يغدو "اتصالا لقصة تروى بضمير المتكلم"[3]، لم نستطع التوصل إليها عن طريق القصة الموضوعية ، بل تركنا البطل نتسلل إلى وعيه على مدى صفحات الرواية،وخاصة قسمها الأول "عطر ذاكرة الاغتراب" الذي ورد على شكل حوار باطني طويل بصوت بطل سارد يكشف عن شذرات من حياته الشخصية ، وهو الأسلوب الأنجع والموائم للتعبير عن تقوقع البطل على ذاته واغترابه ، أين بدا شخصية مستغرقة في ذاتها؛ إذ يبدأ استغراقها لحظة ركوبها السيارة ، محاورا نفسه عبر مونولوج داخلي جاء مجسدا لقلقه واضطرابه النفسي ، معبرا عن حالة العزلة والوحدة التي كان يعيشها ، فكل مونولوج لا بد أن يستثيره حدث خارجي واقعي يؤثر في الشخصية ، فالبطل تلتف حوله مشاكل العمل والمال ، وتكثر الديون عليه فتتشنج أعصابه ولا يجد مخرجا ومتنفسا ، لذلك تعمد بتر الصلة بالواقع الخارجي لينكفئ على نفسه مدة من الزمن ، فتوسوس له المعتقدات وتلقي به في يمها ليتجلى لنا ما كان مستترا.

تنقلب البصيرة عن البصر... تنفصل- نسلك مسلكا

داخليا ... الوصل مع البصر

منحل ... نأخذ معك البصيرة تسكبها على

---

(1) يحي العبد الله ، الاغتراب "دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلون الروائية" ، ص218.

(2) ميشال بوتور، بحث في الرواية الجديدة ، تر: فريد أنطونيوس ، ص105.

(3) يوسف شكير ، شعرية السرد الروائي عند ادوارد الخراط ، مجلة عالم الفكر، ص262.

صحف منتشرة في تداخل وتعارض على

مدى الصور المعتمة في متاريس الذاكرة ... [1].

يعد هذا المونولوج مفتاح الرواية ، إذ يتحرك داخل وعي البطل ليشكّل حوارا بين اثنين يصعد حالة القلق والتوتر لديه، وهو يعكس طبيعة السرد في الرواية القائم على "التبئير الداخلي"[2]، وهو أيضا انتقال من الخارج؛ أي البصر إلى الداخل (البصيرة) فتصبح الرؤية "رؤية مباشرة للنفس بواسطة النفس ذاتها"[3]، التي تنفذ بواسطة الحدس والبصيرة إلى مكنونات الأشياء ، إنها تجربة ذاتية فردية عميقة المستوى والرؤية ما يجعلها ترتفع على التقديم المباشر الواضح ، من هذا المنطلق وعبر هذه الرؤية يشرع السارد في بسط المادة الأولية التي تتشكل منها الخطوط العريضة للرواية المبنية على خطاب الجوهر والروح ، إلا أنّ الملاحظة التي استوقفتنا عند رصد مونولوجات البطل هي سيطرة واستحواذ المونولوج الداخلي ذي الصيغة المباشرة والمنبعث من ذهن الشخصية المحورية دون وجود وسيط ، وهذا الشيوع طبعا ينساق وغياب دور الراوي العليم الذي ينقل كل ما يعرفه عن الشخصية وتعويضه بشخصية أحادية ساردة أشرفت على تنسيق السرد وتقديم الشخوص وحكي مروياتها هي وغيرها.

وعلى هذا الأساس يبدأ البطل حديثه النفسي الذي لم يستطع إظهاره للآخر "ليبوح من خلاله عن المسكوت عنه في حياته ،هذا المسكوت عنه الذي سبب له الإغراق في حالة الاغتراب والعزلة ،التي لم يشارك فيها أحدا"[4]،ومن الأمور التي فضحها مونولوج السارد مع نفسه ماضيه الداعر الذي لم يكتشفه الحدث العام في الرواية ،ونقصد هنا ماضي البطل بفرنسا مع النساء الثلاثة ، وهذا ما يفصح عنه المونولوج الآتي:

في هوت صفوا حيث أغوتنا الرغبة على

التعري ... التطهر من الدنيا وينزل الشلال

على رؤوسنا متعة ... بردا وسلاما

---

[1] الرواية ، ص35.

[2] جيرار جينيت ، خطاب الحكاية بحث في المنهج ، تر: محمد معتصم ، عبد الجليل الأزدي ، عمر الحلي ، منشورات الاختلاف ، الجزائر، ط3 ، 2003 ، ص201.

[3] مصطفى التواتي ، دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية ، ص134.

[4] يحي العبد الله ، الاغتراب "دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلون الروائية" ، ص219.

تكون لحظة لا ينزل الفناء
ساحتها ... تحضر لتمحو الأيام ويتوقف
الزمان حيث هي
عندما استنهضوا مطاياهم وركبوها
فسارت ... وجذبتك من ماض
فقدته ... يحضرك في الحاضر... متى
استحضرته ... خوى حاضرك ... ولكن
حاضرك يزعق فيك
قم لي وتذكر... أليس لك ميعاد ... أليس
في انتظارك صاحب المصرف،
الدائنون ... أجراء لم توف أجورهم ... وهل
الكلام يفك ضيقك ... ؟[1]

صدر هذا المونولوج من ذهن البطل مباشرة بدليل وجود ضمير المتكلم الجمع "نحن" الدال على السارد والفتيات الغربيات، قام هذا الحوار على مشهد بصري يحاول السارد استدعاءه ذهنيا، إذ يبدو شخصية وحيدة فلا وجود للسامع في هذا المشهد ، فلقاؤه بالمكان (جبل أم علي) يبعث على الذكرى التي تستثير في نفسه عهدا قديما ، عسى تلك الذكريات أن تقلل من أزمته الراهنة ، حيث نجده يسترجع بعض اللحظات الحالمة في كنف الحب والجنس، حيث أغوته الرغبة والفتيات الثلاث (كلارا ، ميشال ، هاماتا) على التّعري والتّطهر من الدنيا. كما يعكس المونولوج أعلاه إحساس البطل وموقفه من الزمن الذي غلب عليه الرغبة في إلغائه و إيقافه في نقطة معينة وهي الماضي، الذي تمكن من ذهنه؛ إذ هي لحظات لا ينزل الفناء ساحتها فتكون كفيلة بمحو اللحظة الراهنة بضغوطها وأزماتها فهو يسعى إلى تحيين الماضي ، والكشف عن طبيعة ذلك الماضي وكيف تمثل في صنع قلق وضياع الذات ، إلا أن صورة الحاضر المزرية تظهر أقوى من الذاكرة فتفرض وجودها على ذهن البطل ، فهو يزعق فيه ولا يمكنه التنصل منه ، فسرعان ما يسمع صوتا يهمس له ، وهو صوت الآخر (الذاتي) ـ ربما يكون ضميره ـ يستنهضه عبر صوت خفي

[1] الرواية ، ص 50 – 51.

يحاول من خلاله فك عزلته ، وكسر حاجز الانطوائية التي تطوق ذاته مذكرا إياه بما ينتظره من أعمال وأجور الدائنين التي لم توف ، فالكلام لا يجد نفعا ولا يفك ضيقه ، وفي هذه الحالة يتحول المونولوج إلى أداة للحوار مع الآخر الذاتي ، فقد بنى هذا المونولوج "على حوار دار بين الشخصية وبين طرف يسكنها أو جزء منها يحدثها تسمعه وتنقل حديثه ، وهذا ما يجعل للمونولوج طرفين متحاورين ذلك أن "الأنا" تنزع إلى اعتبار نفسها محاوره"[1] فلا مستمع لها إلا ذاتها فهي شخصية معزولة منطوية على نفسها لا أحد يشاركها تلك العزلة ، وهذا ما يشرع حكمنا على النص السابق بأنه حوار باطني مباشر، وقد ورد هذا المونولوج متضمنا لبعض السمات التيارية:

إذ كان تجسيدا واضحا للتداخل الزمني نتيجة تقاطع العمليات الذهنية الآنية والاسترجاعية، وهذا التداخل يعكس عدم استمرار حركة البطل الذهنية أين نلفه يقفز من الحاضر إلى الماضي المنصرم ثم يعود إلى الحاضر المهترئ ، فظاهرة "النكوص الزمني هنا تتصل بالهزيمة والانكسار الذي يعانيه البطل في واقعه ، فإحجامه عن الحاضر وتقهقره النفسي والذهني إلى الماضي يدلل على تلك الهزيمة"[2]، وقد كنى على ذلك الارتداد الزمني بواسطة أفعال ذات صيغة مضارعية تفيد ترهين الماضي مثل (يحضرك، استحضرته).

عمد السارد أيضا إلى الانتقال المفاجئ بين الضمائر الثلاثة ، إذ استهل حديثه بصيغة المتكلم "نحن" المتضمن السارد والنساء الأجنبيات ، لأننا إذا فككنا الضمير "نحن" سنجده محتويا على ضمير المتكلم المفرد "أنا"، ومادام المصرح هنا هو البطل فالضمير إحالة له ، أما الضمير الثاني فهو ضمير المخاطب الجمع المؤنث "أنتن" الذي يعود على تلك النسوة ، ثم ينتقل دون منطقية إلى الضمير الغائب (المستتر) "هم" الذي لم نجد له مصوغا شخصيا ليختم حديثه بضمير المخاطب المستتر (أنت) ،القائم على الحوار مع الذات مع حذف للمحال إليه على اعتبار "أن المونولوج الداخلي الذي يستخدم ضمير المخاطب، إنما هو مجرد قناع للمونولوج الذي يستخدم ضمير المتكلم"[3]؛بمعنى أن السارد يتحول من ذات مسرودة إلى ذات ساردة.

---

[1] يحي العبد الله ، الاغتراب "دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلون الروائية" ، ص218.

[2] المرجع نفسه، ص199.

[3] روبرت همفري ، تيار الوعي في الرواية الحديثة ، تر محمود الربيعي ، ص65.

- كما نسجل عدم الترابط والانقطاع الذي ميز المونولوج ، إذ نعاين وجود حذف عبّر عنه بنقاط استرسال ، وهو ما يعكس حركية الذهن واستمراريته ، فهي تتحول بتحول الصور التي يقع عليها بصره لتتولد عنها مشاهد أخرى ، مندمغة في متاريس الذاكرة، فتتداعى له في اللحظة الراهنة؛ حيث بات يمثل ذلك الماضي لازمة صورية تواترت في تضاعيف الرواية ضمن "راهنية متصلة وآنية متجددة"[1] ألغت كل التخوم الفاصلة بين الماضي والحاضر مثل هذا المونولوج الذي ينبجس رجعه من تجاويف الذاكرة محاورا عبره الفتاة كلارا الاسبانية.

همت بك صاحبتي ... خرجت لي

من رحم الشعر... جئت من نسغ الزجل والموشح

بدوت لي من عطفات ولادة

ـ تعرفينها ... ؟ لكنك لست من

ضباء مكة صيدهن حرام ... ؟

... تمنحين خدك ... أيضا ترغبين المزيد من حقك[2].

توزع داخل المونولوج ضميران؛ ضمير المتكلم وضمير المخاطب؛ فالأول إحالة للبطل الذي يسرد ومضات من سيرته الخاصة باعتباره المشارك الأول في الأحداث، فيما يحيل الثاني إلى الفتاة "كلارا" التي يحاورها البطل عبر مشهد ذكروي ينبعث من ذهنه استرجع من خلاله بعض اللحظات الدافئة والنابضة في كنف الانعتاق من كل أشكال الرقابة والقيود بدليل أن أفعال المقطع الأول من المونولوج وردت بالصيغة الماضية (همت ، خرجت ، جئت ، بدوت) ، بينما تأخذ الألفاظ منحى المحاورة لكن المحاور يستأثر باللغة لوحده ويطوعها في تقديم نفسه وغيره "كلارا"،الذي جمع مختلف الدلائل والعلامات التي توحي بكنيتها ونسبها ذي الجذور الأندلسية مثل (الزجل والموشح) وعطفات ولادة ، وبهذا التقديم يكون السارد قد جردها من تأدية الدور الرئيسي في هذا الحوار الذي بدت فيه الفتاة مسلوبة الإفادة و الإدلاء بما تعرفه.

---

(1) يوسف شكير ، شعرية السرد الروائي عند ادوارد الخراط ، مجلة عالم الفكر ، ص252.

(2) الرواية ، ص 44

إلا أن الشيء الذي يستوقفنا في هذا المونولوج هو التنوع الخطي الذي وسم مقطعيه فالمقطع الأول كتب بالخط العادي ، في حين كتب المقطع الثاني بالخط الأسود الثخين[1] .وبهذا التنوع الخطي يكون السارد قد سخر المبنى لخدمة المعنى ، "فالسمت الخطي له أثر في تجميل شكل الرواية وزيادة في مبناها ، والزيادة في المبنى زيادة في المعنى وإشباع رغبة البصر بالرؤية وإمتاع الذهن بالقراءة ،وليقرن لذة الإشباع بين الأذن والعين، فالعين والأذن لا تشبعان من البصر والخبر،والرواية ما هي إلا خبر"[2]، فالانتقال بين الخطوط له مغزاه وهدفه الوظيفي في النص ، إذ قصد به السارد جذب انتباه القارئ أولا ثم التأكيد على أن في هذا المقام يرتفع الصوت ،وتشتد اللهجة ، ليؤكد على حقيقة ومعنى[3]، حيث كان المقطع الثاني من المونولوج تجسيدا للعراك القائم بين طرفي الحوار (الذات=البطل) (الآخر= كلارا) معادلا رمزيا للغرب ، ونظرة الدونية والاحتقار التي يشعر بها الأول تجاه الثاني، وما صعد حدة هذه النظرة وذلك الصراع النبرة التهكمية التي صيغ بها المقطع ، يتجلى ذلك في قوله لكلارا: "لكنك لست من ضباء مكة صيدهن حرام"، وهو هنا يتقاطع مع أبيات الشاعر عمر بن أبي ربيعة في مدحه لنساء مكة حينما شبههن بالضباء في قوله:

أُنُسٌ حَرَائِرُ مَا هَمَمْنَ بِرِيبَةٍ كَضِبَاءِ مَكَّةٍ صَيْدَهُنَّ حَرَامُ[4]

والمحوَّر من لدن البطل بصورة عكسية ساخرة، مستخدما في ذلك أسلوب الاستدراك (لكن/لست)، حين نفى صفة القداسة والعفة عن الفتاة "كلارا" ، ومقابل هذا فالشاعر يلبس الصفة نفسها ويثبتها على الحاجات، مشبههن بالضِباء فصيدهن حرام؛ أي التغزل بهن حرام وبالمقابل فهو يبيح التغزل في "كلارا".

أما الحذف المرفق بنقاط الاسترسال، فقد جاء دائما معبرا عن حركية الذهن المتقطعة والمضطربة ، التي لا تعرف ثباتا واستقرارا عند فكرة بعينها فعلى الرغم من أن الحدث الرئيس في النص هو المشاكل المالية التي اعترضت حياته ، إلا أن وعيه ينزاح عنه ليلامس قضايا أشمل وأعمق ، فهو ينطلق من قضية ذاتية لينفتح على أخرى وجودية وفلسفية وحضارية ، وبخاصة بعد وقوع الحادث وولوجه عالم اللاوعي ، أين جاءت جل

---

(1) ينظر: عبد الرحمان تبرماسين ، رحماني علي ، على تخوم البرزخ بين تعدد القراءة وإنتاج المعنى ، ص135.

(2) المرجع نفسه ، ص136.

(3) ينظر: المرجع نفسه ، ص نفسها.

(4) عمر بن ابي ربيعة –ديوانه –موقع : www.invisionboord.com يوم الزيارة 2009/01/18 في التاسعة ليلا.

حواراته الباطنية مجسدة للفلك الذي تدور حوله الرواية ، الذي نهض بفكرة الصراع بين الجانب المادي والروحي في الإنسان وفي الحياة ، وأثر كل منهما. والمونولوج الأتي حجتنا على ذلك.

حاق بي ما كنت عنه أحيد ، الأرض بي
مادت وأذنت بانتفاض الجبل وانشقت عن
هوة ما لها قرار... في لمح البصر، اندثر الحذر
ووقعت الواقعة ... في بحر من الحديد مصهورا ألما
وعذابا سفود من شظايا النحاس المحمى حد الاصفرار
سحب من كل شريان في بالحمم ، ملئت أحشائي
ملاقط من نار تقتلع عيني عن محجبيها
فلم يعد للحس ، حس بالألم ، انتفى الوزن
انعدم الجذب إلى الأرض تصاعدت مع الدخان والغبار...
تحررت من الملموس والمحسوس ... تخلصت من عناصر
الطين والأملاح والحديد والماء ...
خلصت إلى جوهري[1].

تلفظ السارد بهذا المونولوج ساعة وقوع الحادث، حين حاق به ما كان عنه حائدا ليشكل ذلك الحادث نقطة تحول في حياة السارد والفيصل بين مرحلة حسية وأخرى روحية ، وبالتالي فالمونولوج يمثل بؤرة النص المركزية القائمة على صراع ثنائيتي المادي والروحي ، البصر/البصيرة ، الظاهر/الباطن ، فالبطل وعبر حديثه يسعى إلى التجرد من سطوة العالم الخارجي (المادي) والتحرر من الحواس وكل ما له صلة بالجسد، باحثا عن عالم آخر أين تكمن الذات الجوهرية الأصيلة عسى أن ينجلي له ما كان عنه غائبا في الدنيا ، فمونولوجه هذا قد نهض بفكرة "فقدان الذات لثقلها المادي في ذلك العالم (الموت)" [2]، واستحالتها روحا شفافة ، وهو بهذا يكون قد وظف الجسد كمادة لرسم وبناء مشاهد الموت ، معتمدا في ذلك على مفارقة عجائبية تتناقض قوانينها مع قوانين الواقع الإعتيادي.

---

[1] الرواية ، ص 56.

[2] أحلام حادي ، جماليات اللغة في القصة القصيرة ، ص197

إن تحلل السارد من العناصر المادية (الماء ، الأملاح ، الحديد) وعودته إلى جوهره شبيه بحال الصوفي "حين ينشد التخلص من سجن المادة وأسر النفس والجسد محاولا الفرار من قيود الجنس والشهوة"[1].

وكما نلحظ فالمونولوج جاء بصيغة المتكلم دائما (أنا) الخاص بالبطل السارد ، فهو صاحب القصة كلها، لاسيما الجملة الأخيرة من الحوار" خلصت إلى جوهري" التي تثبت ذاتية الحدث وانتسابه للبطل .

"تمثل الرواية تساؤلا مستمرا حول الحياة و جدوى هذه الحياة ، فهي في نظر الروائيين المحدثين سؤال مستمر يسعى إلى تحقيق تفسير لوجود الإنسان وقد غدا الإنسان الحديث موضوعا للرواية"[2]، وهذا ما يكشف عنه مونولوج البطل ، الذي بدا فيه السؤال بؤرة سيكولوجية ووجودية تسيطر على ذهنه ، حين بدأ يستفيق من غيبوبته التي كانت بمثابة الفعل القادح للعديد من التأملات والأسئلة الحائرة.

الوجع يرج جسدي ... الدوران يعصف
ويضج داخل هامتي ، ضواغط السؤال الحائر
أنا ... أنا ، أنا ... ؟ !! وما حل بي ... ؟
وماذا فعل بي ... وما حالتي
لماذا جئت ... ؟ومن جاء بي ؟ كم لبثت ... ؟
يوما أو ساعة ، وما هو مكاني وموقعي ... ؟[1]

وقد قام هذا الاستبطان على ضمير المتكلم ، الذي مثل لازمة من لوازم الكلم في النص، المؤشرة على ذاتية التجربة الشخصية وحضورها المميز بين طيات الرواية ،حيث نجده يسائل ذاته عن ذاته ، بيد أن هذه الأسئلة لم تكن مجرد أسئلة عادية تنتظر أجوبة وأخبارا ، وإنما هي أسئلة وجودية تومئ عن بحث البطل المستمر عن الذات وعن كينونته ومكانته في هذا الوجود ، وقد وردت تلك الأسئلة استجلاء لحالات القلق والاغتراب التي انتابت ذاته الضائعة في سراديب الحياة ، "فلم يعد يشعر بـ"الأنا بل بات يشعر

---

[1] حمدي الشيخ ، قضايا أدبية ومذاهب نقدية ، المكتب الجامعي الحديث ، الإسكندرية ، ط1 ، 2007 ، ص71.

[2] رشيد قريبع ، الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي والمغاربي "دراسة مقارنة" ، ص154.

(1) – الرواية ، ص99.

بلاأنا"[1]ولعله بهذا المنحى يلتقي مع الفيلسوف "كير كيجارد" في بحثه عن حقيقة وجوده ، حيث يقول: "إن أكثر ما يثير اهتمامي أن أجد حقيقة ولكن بالنسبة إلى نفسي أنا أن أجد الفكرة التي من أجلها أريد أن أحيا وأموت"[2]، فالحياة لا يكون لها قيمة وجدوى إلا إذا رسم لها هدف سعى الإنسان إلى تحقيقه. وإبرازا لهذه الرؤية وتعضيدا لحالات الضياع والحيرة الوجوديين المهيمنين على البطل ، راح السارد ينهل من مشارب معرفية عدة ، مشكّلا بها معنى جديد لنصه الحاضر، باعتبار أن التناص خطاب إيحالي شعوري أو لا شعوري؛ حيث نجد السارد يستل من قصيدة "الطلاسم" "لإيليا أبي ماضي" السؤال الوجودي "لماذا جئت" المعبر عن اغتراب البطل ، كما كان للنص القرآني حضوره في هذا المونولوج ، حين دأب إلى استنصاص بعض الدوال اللغوية الجزئية من سورة الكهف في قوله: "كَمْ لَبِثْتَ يَوْمًا أَوْ سَاعَة" ، والهدف من هذا تعضيد معنى النص .

وهكذا فالرواية تزدحم بالحوارات الباطنية وهو أمر بديهي كون الرواية رواية مناجاتية نسجت خيوطها حول شخصية أحادية تعيش عزلة واغترابا فقدت التواصل مع غيرها ، فكان المونولوج سبيلها في تصوير حياتها الداخلية .

4-الحلم والهذيان:

يسعى السارد دائما إلى إضفاء نواميس جديدة في الكتابة السردية من خلال نسفه لمعالم الحبكة التقليدية الخاضعة لخطية السرد والتعاقب الزمني، وإرساء مكانها تقنيات التشظي والالتباس ، ويعد الحلم من أهم تلك التقنيات التي اشتغل عليها السارد في نصه لما له من أهمية " في تكسير التوقيت الزمني والظرف المكاني"[3]، بل يتجاوز ذلك حين يغدو قناة "لنقل الجوانب المستترة والمثيرة من حياة الشخصية ، إنّه العالم اللاوعي الغامض والمرعب والمغوي ، حيث تحشد كوابيس الطفولة الملازمة والأحلام المحبطة التي يحاصر ثقلها بلا هوادة أنا السارد/البطل المشتتة بين اكراهات الواقع وتحليقات الرغبة الموءودة

---

[1] يحي العبد الله ، الاغتراب "دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلون الروائية" ، ص135.

[2] المرجع نفسه ، ص135.

[3] مصطفى التواتي ، الذهنية في روايات نجيب محفوظ ، ص135.

الباحثة عن فضاء معرفي أرحب ، فهي لا تجد مطلق إشباعها سوى في العالم المتخيل[1]، وبهذا فالحلم يعد تحد لحياة الحاضر.

لقد جاء اعتماد السارد للحلم في القسم الثاني من الرواية "معارج في الطابق" ، حين دخوله الغيبوبة وفقدانه الوعي، عبر هذه الغيبوبة ينسج البطل رحلة سردية متخيلة تقوده إلى فضاء مكاني وزماني مفارق، إنه فضاء الآخرة حيث الجزاء والعقاب ، فلا الزمان زمان ولا المكان كما نفهم ، وللتعبير عن هول الحادث وعظم الواقعة، راح السارد يوظف النص القرآني، وذلك باقتباسه لبعض الظلال الموحية بآفاق العجائبية والغيب وخصوصيات الارتحال إلى العوالم الأخرى المستمدة من سورة الواقعة، لرسم معالم الحدث وللتأكيد عن فزعه وحيرته حيال ما جرى.

حاق بي ما كنت عنه أحيد ، الأرض مادت
وأذنت بانتفاض الجبل وانشقت عن
هوة مالها قرار... في لمح البصر، اندثر الحذر
ووقعت الواقعة ، ولم يعد لها راد ، كبر
الفزع فصدرت عني صيحة
"الله أكبر"[2].

ولعلّ ما ميّز حلم البطل أنه ورد مشحونا بهالة عجائبية وغرائبية تنأى عن المألوف والمعتاد عليه سواء في الشخصيات أو في المكان، فهو يرنو إلى اكتشاف مناطق خيالية مخبوءة لم تعرفها الخبرة الإنسانية بعد.

هفوت إلى الملا الأعلى اخترقت الأكوان
والمجرات ... والأقمار والشموس
والكواكب منتشرة عن يميني وعن شمالي
لي حس بالنشأة الأولى حس يشدني إلى
الأرض .. حس آخر فوق الطباق على تخوم
الحجب ... من وراء الحجب خرج عليا هول
من دخان كأنه طيف من الجحيم ... رأسه

[1] يوسف شكير ، شعرية السرد عند ادوارد الخراط ، ص257.
[2] الرواية ، ص55.

عرض المجرات والأكوان عيونه من كل
جانب ترمي بشرر كالشموس حرارة
وتوهجا ، أفواهه كالثقوب السوداء في
نهايات الأكوان ... أسنانه كالنيازك من أكبر
ما رأيت ... أوحى لي أنه عقبائيل... [1].

عبر هذا المشهد العجائبي ينقل السارد الفعالية السردية من مجال الانغلاق الواقعي الأرضي حيث الاغتراب بفرنسا، والتشتت النفسي والفكري بأرض الوطن إلى مجال الرحابة العلوية، أين يتجاذبه إحساسان أول؛ حس يشده إلى مدينة الأرض وآخر يعرج به فوق الطباق والحجب فيغدو النص من خلال هذا الفضاء ،فضاء للمفارقة والصراع يخوضه البطل مع كائنات لا مرئية ،فوق العادة تثير الفزع والحيرة لديه ،فالفضاء العلوي يمثل فضاء اللامعقول والغرائبي الغيبي، يتنفسه متلق واقعي يسكن الفضاء الأرضي وهذا ما عبرت عنه لغة ذلك العالم ، التي نجدها تنزاح عن قاموس الألفة ليعتمد لغة غير مألوفة تتخطى الواقعي إلى المتخيل والغريب، فالسارد ينحت بعض الدوال اللغوية الموحية بالعجائبية مثل "عقبائيل" الذي أضفى عليه السارد صفات تنأى عن صفات المخلوقات العادية (رأسه عرض المجرات والأكوان ، أفواهه كالثقوب السوداء، أسنانه كالنيازك...) وهي ملامح لا نعثر عليها إلا في عوالم العجيب واللامعقول ، التي تقف العقول عاجزة عن تفسيرها ، لأنها من نسج اللاوعي.

إنه الخارق فوق الخارق ... إنه شديد
المحال على الإدراكات السفلى وإلا استحال
إلى الأسفل[2].

من هذا المنظور تضعنا النزعة العجائبية في الرواية أمام "التصميم اللاواقعي والغامض واللامرئي الذي يشكل الوجه الآخر المنسي والملغز للكينونة المأسورة في شرك قوي يتجاوز نطاق تأثيرها وسلطتها حدود التفسير العقلي والمنطقي لظواهر الواقعي الطبيعي"[3]

---

[1] الرواية ، ص56.

[2] الرواية ، ص77.

[3] يوسف شكير، شعرية السرد عند ادوارد الخراط ، مجلة عالم الفكر، ص256.

وبذلك يكون النص قد ضمن بعض من شروط التي راهن عليها تودوروف Todorov حين عدها من مقومات الأدب العجائبي المتمثلة في: الحدث الخارق والمفارق للمعقول:[1] وقد احتوى النص على هذا الحدث في عالم اللاوعي حين عرج إلى السماوات العلى، ومشاهدته لتلك الوقائع. أما الشرط الآخر، فهو حيرة القارئ وتردد البطل أو شخصية داخل النص العجيب[2] وهو ما حدث فعلا، فنحن كقراء ومتلقين وقفنا حائرين حيال ما سرده البطل من مشاهد غريبة ، والذي بدوره يتراءى لنا مترددا مندهشا من فزع الحدث وهوله عبر هذه الرؤية العجائبية ، رسم السارد سمات المكان في العالم العلوي الذي سماه بـ"نعمخير" ، وهي كما وصفها : "ما ليس عين رأت ولا إذن سمعت وما ليس كمثله شيء، أوحى لي أنها نعمخير وأنها من الحجب السفلى، وأن عرضها أضعاف الأكوان الدنيا، وأن مستعمريها ما بخسوا وما حل بهم عقاب وأنهم فيها آمنون، لا يمّسهم فيها ظلم أو إثم أو بارد أو حميم، يتنادون بلغة كتسبيح العصافير وخرير الماء وارتعاشة الوتر ونفخه المزمار...[3].

وبهذه الصفات تغدو نعم خير مرفأ الخلاص والسكينة التي ترنو إليها نفس البطل.

إن حالة الحيرة والدهشة التي تملكت البطل في ذلك الفضاء العجيب قادته إلى حالة أخرى، تمثلت في الهذيان الذي غدا من الوسائط الفنية والسيكولوجية التي انتهجها السارد للتعبير عن العجائبي من جهة، وفقدان الوعي من جهة أخرى كون هذه الحالة؛ أي الهذيان"عادة ما يكون فيها الشعور غائما، وتكون مصحوبة بالهلوسة والأوهام وبمجرى الأفكار غير المنطقي، ويتم التعبير عن هذه الأفكار بكلمات أو عبارات تخضع لأقل ما يمكن من قواعد اللغة، والغرض منها الإيحاء للقارئ بأن هذه الأفكار هي الأفكار عند ورودها إلى الذهن"[4]،والبطل في الرواية تمكنت منه مثل هذه الحالة في أكثر من موضع، حين تلتبس عليه الأمور،فيصبح يفكر بما يعارض الواقع، ليفصح عن ذلك مثرثرا هاذيا كالمقطع الآتي الذي يعبر عن حالة التردد والحيرة التي أصابته عند وقوع الحدث.

---

(1) ينظر: الخامسة علاوي ، العجائبية في أدب الرحلات ، منشورات جامعة منتوري ، قسنطينة ، 2005 ، 2006 د.ط ، ص41

(2) المرجع نفسه ، ص نفسها.

(3) الرواية ، ص70 ، 71.

(4) يحي العبد الله ، الاغتراب "دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلون الروائية" ، ص215 ، 216.

غاشية من الظلام

حلت بي كثبان من الغبار والدخان

نزلت ساحتي مغاور وكهوف

تبتلعي ينأى الإدراك عني ويدبر

موت ... حياة ... تدهور

تكلس ... وسوسة ... دق

خوجع ... فوقو ... هو ... هو ... أوف

أوف ... [1].

إن هذا المقطع المليء بالاستعارات لا يمكن فهمه مثلما يبدو ، فالظاهر أن الراوي يعيش في هذه اللحظة بين الكهوف والجبال، والواقع أنه في المستشفى يصارع المرض فهناك استعارات لتصوير الوضعية النفسية، ويبدو استخدام هذه اللغة على علاقة بما في هذا النص من حالة تأملية شاملة ، فالنص قام على لحظات تراوح فيها ذهن البطل بين اغفاءة وصحو، جعلته يهذي ويتخيل أشياء بعيدة عن الواقع ، فالمقطع بدا منسابا متسقا وجريان الذهن الذي أطاح بعلامات الترقيم، ثم ما لبث أن تشذرم ذلك الانسياب، ليظهر لنا عبارة عن كلمات بعضها مفهوم وآخر ملتبس متقطع ، وهذا التقطع لدليل على إفلات الإدراك من قبضة ذهن البطل من جهة، ومن جهة ثانية يؤشر على ضبابية الأمور وغرابتها أمامه، وقد كنى السارد عن تلك الضبابية وذلك الغموض باستعارات لغوية مثل (الغبار، الدخان، مغاور...)، وكلها مؤشرات توحي بعدم اتضاح الرؤية والالتباس،التي شابت المشاهد أمام السارد، وهذه الصفات طبعا تتماشى وخصائص الحلم المتسمة بالغموض والترميز.

هذا فضلا على أن الحلم يعد خلخلة للزمان والمكان ، ونوعا من الهروب من الواقع المعيش ، فالخرق الزماني نتبينه جليا حين يجافي البطل الزمن الحاضر والماضي، ليبحر في زمن الحلم ، ذلك الزمن الاستشرافي لحياة برزخية غيبية لم يدركها أحد ، وبهذا يغدو الحلم كشفا وتنبؤا لواقع مخبوء ، أما الخرق المكاني فنتمثله في هجران البطل مدينة الأرض التي مثلت أهم دوافع اغترابه وضياعه ، وعروجه إلى مدينة السماء المتخيلة التي مثلت المكان (الحلم) والعالم الأفضل ، الذي تتوق إليه روح البطل ، يضاف إلى هذا وهو المهم

---

[1] الرواية ، ص75.

أن الحلم في الرواية ورد معبرا عن هوس البطل بالموت ، ذلك الحدث الخاطف الذي فاجأه على حين غفلة، وهكذا يكون الحلم في الرواية قد قام بوظيفة "التحول في مجرى الحكاية ، كاستبدال الواقع بالرغبة والممكن بالمرغوب والمأمول فيه ، أو استبدال الحقيقة بالخيال والحلم، وبالتالي ينشأ تداخل بين إرادتين إرادة حتمية واقعية ، وإرادة حالمة طوباوية تطمح إلى تكسير القيود وبناء عالم مغاير[1].

وبهذا يصبح الحلم من الإيواليات السردية التي اعتمدها الكاتب في بناء فضائه الحكائي المفارق ، مخترقا بها حدود المرئي إلى اللامرئي وتخوم العالم الدنيوي إلى العالم العلوي المتخيّل، سعيا منه إلى تأسيس كتابة سردية مغايرة ومفارقة للسائد السردي، وهذا ما جسّدته الرؤية السردية للرواية وزمنها المتشظي، إضافة إلى المونولوج،وهذا كلّه نزوع من الكاتب لكسير قوالب التعبير الكلاسيكية.

[1] محمد معتصم ، النص السردي الصيغ والمقومات ، ص64.

الفصل الثالث
الظّواهر الأسلوبية في الرواية

1.التّناص
1-1. التّناص القرآني
1-2.التّناص الصوفي
1-3.التّناص الأدبي
أ- النثري
ب- الشعري
1-4.التّناص الاسطوري
2.أسلوب التكرار
3.الأسلوب الشعري

1. التّنـــاص:

إن حالة اللاوعي التي عاشها البطل/السارد سنحت له باستقطاب جملة من الحقائق المعرفية المستقاة من مُعَنِ متشعبة ،ما أغنى النص بتشكيلات خطابية متعددة بعضها مختزن في الذاكرة الدينية ، وبعضها متقاطع مع التجربة الصوفية ، وأخرى مستلة من حقول معرفية أدبية وأسطورية ،وإن ما يفسر هذا التشاكل والتعالق النصي هو الحركة الانسيابية التي تميز بها ذهن البطل، ما أدى إلى تلاطم الموضوعات وتداخلها في وعيه، فرواية تيار الوعي ضد أحادية الموضوع ، هذا فضلا عن أنه "ليس هناك نص يكتب بمعزل عن نص سابق"[1] ، فلكل نص أدبي بيئة نشأ فيها وخلفية انبثق منها، قديمة كانت أو معاصرة معارضة أو مناصرة ، فالعمل الأدبي منظور إليه في علاقته وتداخله بالأعمال الفنية الأخرى [2]، فالرواية بوصفها جنسا أدبيا منفتح على الأجناس الأخرى، سمح لها بالانفتاح على أنواع مختلفة وغير متجانسة معها ، سواء كانت أدبية أو دينية أو تاريخية؛ بحيث تكوِّن فسيفساء من النصوص الغائبة تلتقي في مصب واحد وهو النص الحاضر، من هذا المنطلق انبثق مصطلح "التناص" في الدراسات النقدية الحديثة ، وهو في أبسط مفاهيمه تداخل النصوص وتعالقها مع بعضها البعض، وكان أول من اقترح هذا المصطلح الناقدة "جوليا كرستيفا""Gulia Kristiva" حيث عرفته بقولها: "كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات ، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى"[3] ، بهذا المعنى يصبح التناص بمثابة عملية بعث وإحياء لنصوص غابرة يشحنها الكاتب بدلالات جديدة وإسقاطات معاصرة ، لذلك فلا بد للقارئ أن يتسلح بزاد ثقافي ومعرفي يتسنى له من خلاله تحسس العناصر الغائبة واستحضارها "ولا بد أن يمتلك ذائقة جمالية ومرجعية ثقافية تأهله الدخول إلى عالم النص"[4] ، لهذا فالتناص لدى الناقدة نفسها لا يعني أبدا الحادثة التي عن

---

[1] ناتالي بيبقي – غروس– ، مدخل إلى التناص ، تر: عبد الحميد بورايو ، البليدة ، الجزائر، 2004 ص10.

[2] المرجع نفسه، ص20.

[3] عبد الله الغذامي ، الخطيئة والتكفير من البنوية إلى التشريحية "قراءة نقدية لنموذج الإنسان المعاصر" ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، السعودية، ط1، 1985 ، ص322.

[4] جمال مباركي: التناص في الشعر الجزائري المعاصر وجماليته ، رابطة إبداع الثقافية ،دار هومة ،الجزائر، 2003، 152.

طريقها نص ما يعيد إنتاج نص آخر، وذلك عن طريق تحريفه بل هو سيرورة غير محددة ، فعالية نصية"[1] ، وقد حددته بمستويات ثلاث:

1- **النفي الكلي**: في هذا المستوى يقوم المبدع بنفي النصوص التي يستنصصها نفيا كليا دلاليا ويكون فيه معنى النص قراءة نوعية خاصة تقوم على المحاورة لهذه النصوص المستترة[2]، فيعتمد المبدع هنا على الإيحاء وفي هذه الحالة لا بد للقارئ أن يتزود بخلفية ثقافية تساعده على فك رموز وطلاسم النص ، واكتشاف منبعه الأول (النص الأصلي).

2 – **النفي المتوازي**: هذا النمط يعتمد على توظيف النصوص الغائبة بطريقة قريبة من مصطلحي التضمين والاقتباس ،حيث يظل فيه المعنى المنطقي للبنية النصية الموظفة هو نفسه لبنية النص الغائبة[3]. وهنا يلجأ الكاتب إلى إعادة النص المتناص بطريقة اجترارية صرفة.

3 – **النفي الجزئي**: وفيه يأخذ الكاتب/الشاعر بنية جزئية من النص الأصلي يوظفها داخل خطابه مع نفي لأجزاء منه.

أما في النقد العربي فقد أولى الناقد المغربي "محمد بنيس" اهتماما بهذا الإجراء النقدي وقد حدد مستوياته تبعا لنوعية قراءة النص الغائب في ثلاث مستويات:

1- **المستوى الاجتراري(Ruminant):** وفيه يعيد الكاتب كتابة النص الأصلي بطريقة حرفية لا إضافة فيها.

2 – **المستوى الامتصاصي(Absordant):** وهو خطوة متقدمة في التشكيل إذ يعيد الكاتب كتابة النص وفقا لمتطلبات تجربته ووعيه الفني بحقيقة النص الغائب شكلا ومضمونا[4]، حيث يمتص الكاتب أجزاء أو دوال من النص الأصلي ويحافظ على أخرى يدمجها في نصه الحاضر.

3 – **المستوى الحواري(Dialogue):**يعد هذا المستوى أرقى مرحلة من قراءة النص الغائب الذي يعتمد النقد المؤسس على أرضية عملية صلبة تحطم مظاهر الاستلاب مهما

---

[1] ناتالي بيقي – غروس – مدخل إلى التناص ، ص12.

[2] ينظر: جمال مباركي ، التناص في الشعر الجزائري المعاصر وجماليته ، ص155 ، 156.

[3] ينظر: المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه، ص157.

كان نوعه وشكله وحجمه لا مجال للنقد بين كل النصوص الغائبة مع الحوار، فالشاعر أو الكاتب لا يتأمل هذا النص وإنما يغيره"[1] ، وبهذا يكون الحوار قراءة نقدية وعملية إبداعية وهكذا تتحقق الإنتاجية التي تكلمت عنها الناقدة كرستيفا.

والرواية المدروسة باعتبارها نصا حاضرا قد استقطبت جملة من النصوص الغائبة،وهذا البعد الثقافي والمعرفي جاء عاكسا لحركة ذاكرة البطل النشطة والواعية.

1-1.التناص القرآني:

يعد النص القرآني أكثر المتفاعلات النصية التي استأثرت باهتمام الكاتب في الرواية التي بدت منفتحة ومتداخلة نصيا مع آياته وقاموسه اللغوي وشخصياته وقصصه ، حيث تعامل الكاتب مع المتناص القرآني بطرق تناصية شتى دلاليا وأسلوبيا من أجل ترقية أبعاد النص اللغوية والجمالية وتفجير طاقاته الدلالية والفكرية ، وهذه ليست المبررات والحجج الوحيدة على حضور النص القرآني في الرواية ، بل من مبررات ذلك أيضا:

مفارقة النص القرآني وكسر أفق التوقع لدى القارئ (التلقي).

- البعد الديني الذي احتفت به شخصية الكاتب الذي تلقى القراءة على المؤدب وحفظ القرآن على يديه[2] .
- ما للنص القرآني من حجية على المؤمنين بالإسلام بصفة خاصة .
- قدسية النص القرآني، فإن له جمالية جعلت منه مبررا آخر لاستعارة الكاتب ألفاظا وتراكيب ومشاهد، هذا فضلا عن إعجازه البلاغي والأدبي وثراءه ، وفي ديمومة المسائل الفكرية أو العقائدية التي يطرحها[3] بوصفه النص الذي "يحمل من أبعاد اللامحدود للحياة وللإنسان"[4] وهي حجج كافية لأن يتبوأ هذا النص صدارة النصوص الغائبة التي تفاعلت معها الرواية.

ومن أهم الأمور التي تعالق معها المتن أسلوب المحاججة والجدال المستعار من النص القرآني الذي قام على الحوار بين السارد/البطل والكائنات النورانية التي بدت له في

---

[1] المرجع السابق ، ص158.

[2] أخذ من سيرته الخاصة أرسلها لنا.

[3] ينظر: جيمسي ساعد ،تجليات صوفية وفلسفية في قصيدة البرزخ والسكين، سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي ، منشورات النادي الأدبي ، جامعة منتوري ، قسنطينة ، د.ط ، 2001 ، ص111.

[4] جمال مباركي ، التناص في الشعر الجزائري المعاصر وجماليته ، ص168.

العالم العلوي التخييلي ساعة غيابه عن الوعي وصعوده إلى الأعلى ، وهكذا يختار الكاتب طريق اللاوعي ليبيح لوعيه طرق بعض القضايا والإشكاليات مثل بدأ الخليقة الخطيئة وتبعاتها الدلالية (كالغواية – الجحود – الغرور- الجهل) قدرة الله على البعث تكريم الله للإنسان بالخلق العظيم والصورة الجميلة – فضل المعرفة (الأسماء) ، "لكن الإنسان بما له من استعدادات ذهنية وملكات إدراكية وبما له من نوازع ذاتية وميولات نفعية كان أكثر الكائنات جدلا ، والجدل عبارة عن قدرة كلامية وبراعة حجاجية قد تستخدم لإثبات الحق لو تاقت النفس إلى سلوك الخير، أو للتشبث بالباطل لو نزعت إلى إتباع الهوى"[1] .ومن صور التناص القرآني التي لجأ إليها الكاتب قوله على لسان "رحمائيل" مخاطبا السارد: "لقد خلقك في أحسن صورة ما شاء ركبك فما الذي غرك به،فسواك في خلق عظيم"[2] ؛ فملك الرحمة هنا يستجمع جل الحجج والدلائل الدامغة والمذكرة بنعم الخالق على المخلوق، وكما نلحظ فقد بدأ تلك النعم بحسن الصورة والتركيب المستحضرة من سورة الانفطار التي يقول فيها جل شأنه: (يَا أَيُّهَا الإِنْسَانُ مَا غَرَّكَ بِرَبِّكَ الكَرِيمُ[19] الَّذِي خَلَقَكَ فَسَوَّاكَ[20] فَعَدَّلَكَ فِي أَيِّ صُورَةٍ مَا شَاءَ رَكَّبَكَ[21])[3] ، وهو تناص امتصاصي أعاد فيه الكاتب كتابة النص المقدس مع إحداث تحوير وتغيير في ترتيب الآيات عن طريق التقديم والتأخير؛ ليحقق بذلك معادلا موضوعيا لنصه السردي ، وذلك الموقف الذي يدعو فيه الكاتب الإنسان التأمل في منزلته عبدا ضعيفا عاجزا في الكون من حيث تكوينه الذي يتميز بالعجز والضعف والجهل والغرور والجحود لنعم الخالق، هذا النكران والتعالي الذي كان سببا في نزوله من الأعلى إلى الأسفل، وقد كان هذا في قصة سيدنا آدم عليه السلام والشجرة المحرّمة ،مجسّدا بها الخطيئة الكبرى، ومصدر الغواية والشقاء ، هذا الشقاء الذي ورثه إنسان اليوم عن أبيه الأول فجنا على نفسه فكان نزوله من الفردوس إلى الأرض، أما شقاء السارد فكان سببه إغراءات الدنيا ولهاثه خلف الفانية وملذاتها المادية والجنسية، ونسيانه لذلك اليوم الذي سيقف فيه أمام ربه ليحاسب على أعماله ، وبهذا تصبح الغواية خيطا رابطا بين القصتين،وقد جاء توظيف قصة آدم عليه السلام في الرواية في أكثر من

---

[1] محمد التومي ، الجدل في القرآن الكريم "فعالية في بناء العقلية الإسلامية" ، شركة الشهاب ، الجزائر،د ط،د ت، ص14.

[2] الرواية ، ص70.

[3] سورة الانفطار، الآيات 19 ، 20 ، 21.

موضع حيث لا نغادر صفحة من صفحاتها إلا وصادفنا ما يوحي إلى ظلال تلك الحادثة التي باتت "حالة مغروسة في اللاوعي الجمعي للإنسان، وتتيقظ انفعالاتها في كل موقف تتشابه ظروفه مع ظروف التجربة الأولى، مما ينشيء الخوف في النفس البشرية من الجديد المجهول،وتاريخ الإنسان ليس سوى إعادة مكررة لتلك الحالة ، وحياة البشر هي ذلك التاريخ القائم على تمثيل التجربة إياها وإعادة تمثيلها"[1].

وقد كنّى الكاتب على هذه الحادثة بمفردات دالة على الحقل الدلالي للخطيئة وحيثياتها مثل (التعري، الشجرة المغرية، التفاحة، التراب والماء) مثل ما جاء على لسان "عقبائيل" مخاطبا البطل:

- ظلوما جهولا ليس كمثلك
مخلوق ، خيرت بين الحق والباطل[2] .
أكلت التفاحة فكنت كفورا غير
شكور
علمت ما لم تعلم – جحدت بنعمة
الأسماء ... فحق عليك التراب
والماء[3] .

وكلها نصوص مستوحاة من أكثر من سورة قرآنية إذا جمعت شظاياها كانت دلالة على أن الكاتب يتعالق مع تلك الحادثة وفي أفق حواري مثل قوله تعالى:(وَقُلْنَا يَا آدَمَ اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الجَنَّةَ وَكُلاَ مِنْهَا رَغَدَا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلاَ تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ وَقُلْنَا اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ ومَتَاعٌ إِلَى حِين)[4] وقوله أيضا:(وَعَلَّمَ آدَمَ الأَسْمَاءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُم عَلَى المَلاَئِكَة)[5].

---

[1] عبد الله الغذامي ، الخطيئة والتكفير من البنوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، ص186.

[2] الرواية ، ص58.

[3] الرواية ، ص59.

[4] سورة البقرة ، الآية 35 ، 36.

[5] المرجع نفسه، الاية 31.

وكما نلحظ فالكاتب لم يلجأ إلى إعادة النص المقدس حرفيا ، وإنما كان يومئ بقرائن تحيل إلى تلك النصوص، كون النص الغائب قابع داخل وعي القارئ هذا النص الذي يحمل معاني الخطيئة، وتكريم الله سبحانه وتعالى لآدم بالأمانة وسجود الملائكة له، وفضل معرفة الأسماء، فبدلا أن يشكر الله و يختار طريق الحق نحا درب الباطل والغواية فوقع في الخطيئة ليخرجه الله بذلك مما كان فيه نكالا لعدم الامتثال لأوامره ، وإتباعه هوى الشيطان الذي كان يزين له الأكل من الشجرة.

وقد كان الكاتب في بعض المواضع يربط بين ثنائيتي المرأة/التفاحة اللتان طالما اقترنتا بالإغراء والغواية ، فالتفاحة التي كانت سبب الغواية والخطيئة في القصة الأولى بوصفها نصا غائبا تتحول في النص الحاضر إلى المرأة ولا شك أن المحور الرابط بين النص الأصلي والجديد "هو عنصر الشهوة والغواية ، فالأول شهوة الأكل والثاني شهوة الجنس والمادة"[1] وكلاهما خطيئة ، ونقصد بالجنس هنا المرأة الغربية التي كان يقيم معها البطل علاقات حب ، وعايش برفقتها لحظات حميمية انقضت بسرعة فأرقت السارد وهذا ما عبر عنه بلسانه واصفا بعض المشاهد التي جمعته بهن:

شلاّل يشع ألقا يداعب في نغم

سرمدي أهداب البحيرة ، أجساد ثلاثة

رابعها أنا ...نضونا الثياب ... خلعنا الحياة

وهتكنا المستور ... الماء والضّوء وخضرة

العشب ... الشّيطان غُلَّ ... الشجرة المغريّة

اجتثّت وتجردت من تفاحها[2] .

يقول في موضع آخر:

في "هوت صفوا" حيث أغوتنا الرغبة

على التّعري ...

والمثالان كما هو واضح ينطويان على بعض صور ذلك المشهد ، سيما صورة (التعري، الشيطان، الشجرة المغرية، التفاح) وهي ملامح تقف حجة على أن الكاتب يتنفس

---

[1] شادية شقروش ، الخطاب السردي في أدب ابراهيم الدرغوثي ، دار سحر للنشر، د.ط ، د.ت ، ص66.

[2] الرواية ، ص48.

في أجواء قصة الخطيئة. وإن تعارض النصان في مصدر تلك الخطيئة في أكثر من طابع ، إذ يتجاوز مفهوم الخطيئة إلى مفهوم اللاخطيئة ، حيث يتحلل الإنسان من كل منظومة قيم تحدد الخير والشر، حتى إن الشجرة المغرية لم يعد لها وجود/بينما فقد الشيطان قدرته على الوسوسة لأنه لم يعد هناك شر تتلبسه غواية ، إذ لم يعد هناك تفاح.

من صور الجدل القرآني الذي تفاعل معه نص الرواية حجاج إبليس في قصة خلق آدم وتكريمه وتفضيله على كثير من خلقه "وكانت بداية التكريم الإلهي له أن أمر الله ملائكته وإبليس معهم أن يسجدوا له في جو تكريمي عظيم كتدليل على عظمة هذا المخلوق الجديد في خصائصه الذاتية وفي الدور الكبير الذي أعد له في خلافة الله في الأرض ، فسجدت الملائكة لهذا المخلوق إلا إبليس أبى حين أخذته العزة والكبرياء بعنصره التكويني الناري والقرآن الكريم قد أفاض في هذه القضية حيث صور إبليس كقوة مادية مخلوقة من النار وصوّر لنا آدم في صورة الكائن المتمرد الذي ينتمي إلى عنصر التراب، فإن النار تفني التراب وتحرقه، ولذا فإنها أعظم منه مما يجعلها تتولد منها سر العظمة[1] وهو القائل: "أنا خير منه خلقتني من نار وخلقته من طين"[2] ،هذه الأجواء ينتشلها الكاتب من نصها الغائب ليضفيها على نصه الحاضر الذي نجده يتداخل معه في مبدأ الاحتكام إلى الأفضلية حين كان البطل يتجادل مع عقبائيل عن طريق السؤال والجواب.

يقول عقبائيل سائلا السارد عن بعض دلائل قدرة الخالق:

أرأيت لو أني نفخت على ما مر

بك من عوالم المجرات لدكت دكة

واحدة وبعثرت نجومها واختلت

موازينها فهي واهية متناثرة لا ترى

لها باقية فمن يعيدها إلى سيرتها الأولى؟

ثم يجيب البطل في تحد:

لولا ما يشدني إلى الأسفلين لكنت أشد منه

---

[1] ينظر: محمد حسين فضل ، الحوار في القرآن الكريم قواعده وأساليبه ومعطياته ، دار المنصوري ، قسنطينة ، ج1 ، د.ط ، د.ت ، ص209.

[2] سورة الأعراف ، الآية: 12.

قوة وأضخم منه طولا ... ثم لأرجعت عليه

الوحي ، بأني أنا الذي كرمت عليه

وأنه الخارين الساجدين لمعجزتي ، وأني

لست من المأمورين ، واني أحمل أمانة

الاختيار بين الخلق المنظور[1].

وكما هو ظاهر، فالكاتب وعلى لسان البطل يتقاطع مع النص الأصلي وبطريقة حوارية مخالفة ، فإذا كان إبليس في النص المقدس يحتكم إلى مبدأ الأصل في الخلق معيارا ومقياسا للتفاضل على آدم عليه السلام ، فإن هذه الصورة تنعكس في نص الرواية، ليصبح الإنسان (البطل) صاحب العزة والكبرياء إذ يحتكم إلى مبدأ تكريم الله له على باقي الخلق وسجود الملائكة له بالإضافة إلى انه أي (البطل) الإنسان المخيّر وأنه ليس من المأمورين ،عكس الملائكة الذين أُمروا بالسجود والطاعة ومنهم عقبائيل، الذي ما لبث أن رد عليه بالقول:

يحييها ويعيدها الذي خلقك

وأنشأها النشأة الأولى – أليس هو

القادر على أن يعيد لها موازينها

بالقسط و أقدارها بالحق؟ أليس من

خلق قادرا على أن يخلق مثلما خلق ... ؟[2]

يواصل عقبائيل لملمة الآيات الكونية الدالة على قدرة الخالق في الكون والتي من بينها قدرته على البعث والإحياء ، فالنص كما قرأنا يحتوي على حجة جدلية مستنصصة من أي القرآن الكريم بكيفية امتصاصية أبقى فيها الكاتب عن بعض الدوال اللغوية مؤشرا تحيل إلى تلك الآيات مثل قوله تعالى في سورة يس: (... قُلْ يُحيِيهَا الذِّي أَنْشَأَهَا أَوَّلَ مَرَّة)[3] وقوله أيضا في سورة الإسراء "أَوَلَم يَرَواْ أَنَّ اللَّه الذِّي خَلَقَ السَّموَاتِ وَالأَرْضَ قَادِرٌ عَلَى أَنْ يَخْلُقَ

---

[1] الرواية ، ص57.

[2] الرواية ، ص58.

[3] سورة يس ، الآية 79.

مِثْلَهُم"[1] . وعقبائيل بهذه الآيات يسعى إلى إقرار حقيقة لا ينكرها إلا جاحد ، فحواها أن الذي خلق المخلوقات العجيبة و ابتدع الكائنات العظيمة كالسموات والأرض والجبال من غير الاستعانة لمثال يحتذى ودون الاستفادة من منهاج ينتحى ،كيف لا يكون قادرا على أن يخلق المثل، وهي حجة كذلك للذين ينكرون البعث ويستبعدون إمكانية عودة الحياة إلى الأجسام بعد إصابتها بالتفتت وتحولها إلى حفنة تراب[2].

يتواصل الجدال ويستمر البطل في جمع الحجج والبراهين لتعضيد موقفه من بعض القضايا، ومن بين ما خاض فيه وهو في حالة اللاوعي وتحديدا في حجاجه مع الملك "عقبائيل"، حين جاء ليحاسبه على معاصيه إشكالية الجبر والاختيار؛ أي:هل الإنسان مجبر في أفعاله أم مخير؟ وهي قضية أفاض فيها كثير من الفرق مثل المعتزلة والجبرية التي يتصادى رجعها عند الكاتب في زعمهم "أن كل شيء قدّره الله وخلقه فقد رضيه وأحبه"[3]

نجد هذا في قوله مجادلا عقبائيل:

هل النقص مني أم في خلقي ... ؟

رفضت الجبال الأمانة فحملتها ...

أذلك نقص في أم جهل مني ... ؟

أتحاسبني على جهل وهو كامن فيه نقصي ... ؟

أنا المستزيد رغبة في العلو

والعجز ليس مني ولكن في خلقي.[4]

فالكاتب كما هو بيّن يحتّج على محاسبة عقبائيل له، وحجته في ذلك أن النقص والضعف والجهل شيء كامن في خلق الإنسان جُبِل عليه ، ولا دخل له فيه، فهو إذن لا اختيار له في أفعاله ، وهو هنا يتقاطع مع ما ذهب إليه فريق الجبرية في "اعتقادهم أن الله أجبر العباد وأكرههم لا لأنه جعلهم مريدين لأفعالهم مختارين لها عن حب ورضا"[5] .

---

[1] سورة الإسراء ، الآية 99.

[2] ينظر: محمد التومي ، الجدل في القرآن الكريم فعالية في بناء العقلية الإسلامية ، ص106.

[3] عمر سليمان عبد الله الأشقر، القضاء والقدر،دار النفائس للنشر والتوزيع ، دار السلام للنشر والتوزيع والترجمة، الأردن ، د.ط ، 2005 ، ص82.

[4] الرواية ، ص60.

[5] عمر سليمان عبد الله الأشقر، القضاء والقدر، ص79.

وقد كانوا في رأيهم هذا مستندين لأدلة نقلية – من كتاب الله – لكن الله سبحانه وتعالى شاء وجود الكفر والشرك والذنوب والمعاصي ، ولكنه كرهها وأبغضها ونهى عباده عنها ومقابل هذا شاء وجود الإيمان والخير والحلال وأمر به ، وقد ألهم عباده العقل وميزهم به للتفريق بين ما هو حق وما هو باطل.

ولعل هذا ينساق مع أدلة كثيرة منها رد الله سبحانه وتعالى على الملائكة ،وحسب ما ورد في كتاب "استخراج الجدل من القرآن "حين جادله في خلق خليفة في الأرض في قوله:"إِنِّي جَاعِلٌ فِي الأَرْضِ خَلِيفَة "[1] حيث قالوا: (أَتَجْعَلُ فِيهَا مَنْ يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ الدِّمَاءَ وَنَحْنُ نُسَبِّحُ بِحَمْدِكَ وَنُقَدِّسُ لَكَ)[2] ، وقد جاء في الكتاب نفسه أن من جملة ما يتضمن قوله تعالى في رده على الملائكة: (إِنِّي أَعْلَمُ مَا لاَ تَعْلَمُون)[3] خلقت آدم وذريته ووضعت فيهم عقلا يرشد إلى المصالح ونفسا ميالة إلى الهوى المردي وأمددت الفريقين بجنديين يسوقان العقل والنفس إلى ما سبق من التقدير الناشئ عن علم التدبير،وكان حكمي في هذين الفريقين أن من غلب عقله على هواه فهو من الناجين ، ومن غلب هواه على عقله فهو من الهالكين[4] .

من نماذج التداخل النصي ذلك المشهد العجائبي والغيبي الذي استلهمه الكاتب من سورة الواقعة التي وردت حاملة لبعض مشاهد يوم القيامة في قوله تعالى: (إِذَا وَقَعَتِ الوَاقِعَةُ لَيْسَ لِوَقْعَتِهَا كَاذِبَةٌ)[5]

وقد اقتبسها في قوله:

في لمح البصر اندثر الحذر

ووقعت الواقعة ، ولم يعد لها راد كبر

الفزع ... [6].

---

[1] سورة البقرة ، الآية 30.

[2] المرجع نفسه، الآية نفسها .

[3] المرجع السابق،الآية السابقة.

[4] ينظر: محمد التومي، الجدل في القرآن الكريم "فعالية في بناء العقلية الإسلامية، ص13.

[5] سورة الواقعة ، الآية1 ، 2 .

[6] الرواية ، ص55.

وقد حافظ على ما يوحي للنص الأول وهي جملة "وقعت الواقعة" الواردة لفظيا في حين حور الآية الثانية بقوله: "لم يعد لها راد" ،وقد استحضر الكاتب المشهد معادلا رمزيا يصور ذلك الانتقال من حالة الوعي إلى حالة اللاوعي المفاجئة حين وقع له حادث المرور الذي أدخله الغيبوبة. هذا فضلا عن بعض التراكيب والعبارات والألفاظ التي استقاها الكاتب من النص القرآني مثل قوله: "لكنك لا تستطيع معي صبرا" هذه الجملة لها ما يقابلها في القرآن الكريم وتحديدا في سورة الكهف في حوار سيدنا موسى مع الخضر عليه السلام، نجد هذا في قوله تعالى: (قَالَ إِنَّكَ لَنْ تَسْتَطِيعَ مَعِي صَبْرِا)[1] وقد وردت مستنصة أسلوبيا.

نجد أيضا قوله: "أجساد ثلاثة رابعها أنا" يقابله قوله تعالى:(سَيَقُولُونَ ثَلاَثَةٌ رَابِعُهُمْ كَلْبُهُمْ)[2] ."وينزل الشلال على رؤوسنا متعة ... بردا وسلاما" وهو أسلوب مستوحى من قوله تعالى: (قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلاَمًا عَلَى إِبْرَاهِيمُ)[3]

حيث حول أو استبدل النار التي وردت في النص الأصلي منبعا للبرد والسلام إلى الماء (الشلال).

حتى لو قلبت البصر كرات ←"... ثُمَّ ارْجِعِ البَصَرَ كَرَّتَينِ"[4] .

إضافة إلى تعابير أخرى استمدها الكاتب من نصها الأول (القرآن) إلا أن الشيء الملاحظ على هذه التناصات أنها وردت متفاعلات أسلوبية صيغت لتعضيد معنى النص الحاضر ولم تحمل معنى جديد.

ومجمل قولنا إنّ الكاتب في تناصاته ، يستعيض باللاوعي عن الوعي في طرقه بعض القضايا والمواضيع – كما لاحظنا – لاسيما ما تعلق منها بالجدل والحجاج خاصة مع الكائنات النورانية والذي دار حول قضية العقاب والجزاء ،أمخير هذا الإنسان أم مجبر في أفعاله؟ حقيقة هذا الوجود إلى غيرها من الأمور التي أثارها الكاتب ، إلا أننا نرى أن تلك الإشكاليات لا تخرج ربما عن كونها مكبوتات مختمرة في وعيه وتفكيره ، ولكن بحكم

---

[1] سورة الكهف ، الآية68.

[2] سورة الكهف ، الآية66.

[3] سورة الأنبياء ، الآية69.

[4] سورة الملك ، الآية4.

الدين والمعتقدات الاجتماعية لم يستطع البوح بها، فعمد إلى تغييب الوعي محاولا في ذلك التعالي على بعض الحقائق.

وقد سمح له ذلك الجدال بأن يقف على حقيقة الإنسان الفظيعة ومنزلتها الوضيعة في هذا الكون وقد تجاهل الجوهر وتناساه مقابل استعباد الأعراض والمظاهر، وقد بدا هذا في حديث الجثة حين تعري الذات ذاتها ، هي صورة الإنسان السلبية بصفة عامة استوحى السارد كثيرًا من ملامحها ودلالاتها من النص القرآني ، الذي أكد في أكثر من آية على حسن خلق وتركيب الخالق للإنسان قبل أن ينزل إلى الدرك الأسفل ضاربا في ذلك المثل بخطيئة إنسان الأمس التي تؤكد ديمومتها اليوم[1].

2-1.التناص الصوفي:

لقد تشرب الكاتب في روايته من فيض الصوفية الشيء الكثير سواء فيما يتعلق بالمعجم اللغوي أو الرؤى وحتى في بعض الحالات والمقامات وهذا ليس بالأمر الغريب،كون الكاتب يتساوى والصوفي في مجافاته للواقع العيني ليبحث عمّا وراء الواقع أو الواقع الأسمى "فاللغة الصوفية هي من الوسائل التي يعبر بها الصوفيّ عن أحواله كما أنها الشكل الذي يصف به مراحل الارتقاء والعروج نحو سدرة المنتهى ،ليست اللغة الواصفة بالمعنى المعتاد ، لكنها اللغة التي تفجر كل شيء ساكن"[2] فالقارئ أول ما يلج عتبة الرواية يتجلى أمامه ذلك الحس الصوفي الذي يحاول اختراق سجوف الواقع عبر ذات متأملة ومستبصرة ترنو إلى ما وراء التخوم لاستكشاف مناطق مخبوءة في الوجود،ولعلّ عنوان الرواية الموسوم بـ:"على تخوم البرزخ" "يقف شاهدا على ما نقول، الذي نجده يستل من المعجم الصوفي كلمة "البرزخ" والتي يتصادى رجعها من "الكتاب المقدس" في أكثر

---

[1] الرواية، ص22.

[2] محمد كعوان ، المسار والتحولات العائمة في التجربة الشعرية لدى عبد الله حمادي ،سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين، ص312.

من موضع وبأكثر من دلالة ، فتارة نلفها بمعنى قطعة أرض محصورة بين بحرين"[1]، يتمظهر هذا في قوله تعالى:(... مَرَجَ البَحْرَيْنِ يَلْتَقِيَانِ بَيْنَهُمَا بَرْزَخٌ لاَ يَبْغِيَانِ)[2] ، وتارة تحمل معنى ما بين الدنيا والآخرة من وقت الموت إلى البعث[3]، وهذا ما عبر عنه قوله جل شأنه: (وَمِنْ وَرائِهِم بَرْزَخٌ إِلَى يَوْمِ يُبْعَثُون)[4] كما يدل على الفاصل بين شيئين مثل قوله تعالى: (وجَعَلَ بَيْنَهُمَا بَرْزَخًا وحجْرًا مَحْجُورًا)[5].

وإذا جمعنا هذه الدلالات سنجدها تجتمع في معنى واحد وهو الحائل والحاجز بين شيئين، وهذا المعنى يقترب من معنى البرزخ لدى الصوفية وتحديدا عند "ابن عربي" حيث يقول:"اعلم أن البرزخ أمر فاصل بين معلوم وغير معلوم ، وبين معدوم وموجود، وبين منفي ومثبت، وبين معقول وغير معقول ، يسمى برزخا اصطلاحا ، وهو معقول في نفسه، وليس ذلك إلا الخيال ، فهذه الكلمة تعبر بدقة عن ذلك الأمر الفاصل بين مختلف هذه الثنائيات والحقائق المختلفة في الوجود، وقد استمدها بمعناها هذا من القرآن الكريم، وبهذا فالكون كله عبارة عن برزخ لأنه – أي الكون – إن هو إلا مجموعة من أشياء منفصلة أو متصلة فيما بينهما فالدنيا برزخ جامع بين فناء قديم قبل الخلق، وبين فناء لاحق بعد الموت ، وللنهار برزخ جامع بين الليل والنهار، والإنسان برزخ اجتمعت فيه الروح من الملأ الأعلى أو من عالم الغيب ببدن من المادة ، أو من عالم الشهادة والحياة في القبر برزخ بين الدنيا والبعث"[6] وبهذا يضحى البرزخ الحاجز الفاصل بين شيئين متضادين متصارعين، فإذا أخذنا هذه الدلالات بعين الاعتبار وحاولنا تحسس وجودها داخل نص الرواية ،فإننا سنجد "البرزخ" يحمل معنى الحاجز بين الدنيا والآخرة ، وبين الحياة والموت، ويتجلى هذا في الحالة الانفصامية التي عاشها السارد/البطل عند دخوله الغيبوبة وعروجه إلى الملأ

---

[1] عبد العزيز بومسهولي ، الشعر والتأويل ، أفريقيا الشرق ، المغرب ، د.ط ، 1998 ، ص81.

[2] سورة الرحمان ، الآية20.

[3] عبد العزيز بومسهولي ، الشعر والتأويل ، ص88.

[4] سورة المؤمنون ، الآية100.

[5] سورة الفرقان ، الآية53.

[6] ينظر : ساعد خمسي، تجليات صوفية وفلسفية في قصيدة البرزخ والسكين، سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين، ص119–120.

الأعلى لتتراءى له تلك الأكوان العجيبة والأطياف النورانية أين يتمظهر لنا في صورة الحي الميت والحاضر الغائب ، وقد عبرت لغة الكاتب عن هذا:

هفوت إلى الملأ الأعلى اخترقت الأكوان

والمجرات ... والأقمار والشموس ...

لي حس بالنشأة الأولى حس يشدني إلى

الأرض ... حس آخر فوق الطباق على تخوم

الحجب ... [1].

وهكذا يقف البرزخ حدا فاصلا بين حياة عادية (مادية) وأخرى متعالية روحيا مملوءة بالرجات الصوفية والوجد العارم الذي يصيب الصوفي نتيجة سلوكه الطريق وارتقائه في سلم الأحوال والمقامات ، كما يكشف البرزخ في هذه الحالة عن تعالق الموت والحياة[2] ويظهر هذا في قوله: "... حس يشدني إلى الأرض ... حس آخر فوق الطباق على تخوم الحجب" ، فكأن هذا الموت لا يدفع إلى اليأس والقنوط بقدر ما يكون حافزا ودافعا إلى اكتشاف المتخفي الذي لا تطاله ذات الفرد في الحياة الدنيوية ، بل عن طريق كسر ذلك البرزخ أو عبوره[3]، والبطل قد وصل إلى ضفاف تلك الحياة ولامس تخومها ، محاولا كشف سر الوجود الذي حجب عنه في العالم الدنيوي ، وإذن فإذا ما تعاملنا مع "البرزخ" بوصفه واسطة فاصلة بين أمرين متنافرين متناقضين ، فإن في هذه الحالة تغدو الرواية ككل برزخا ، يتجلى هذا في جملة الثنائيات التي عجت بها وإذا ما اجتمعت هذه الثنائيات كونت لنا حقلين دلاليين متصارعين لطالما أرّقا ذات البطل ، وكان سبب حيرته الوجودية وهذان القطبان (المادي- الروحي) اللذان تحركا في تضاعيف النص تحركا ثنائيا حاد الصراع ، وقد عبر الكاتب عن هذا الصراع بتيمات ولواحق دلالية تنتمي إلى الحقلين السابقين استعاض بها الكاتب من المعجم اللغوي للصوفية "باحثا عبرها عن الفناء الروحي

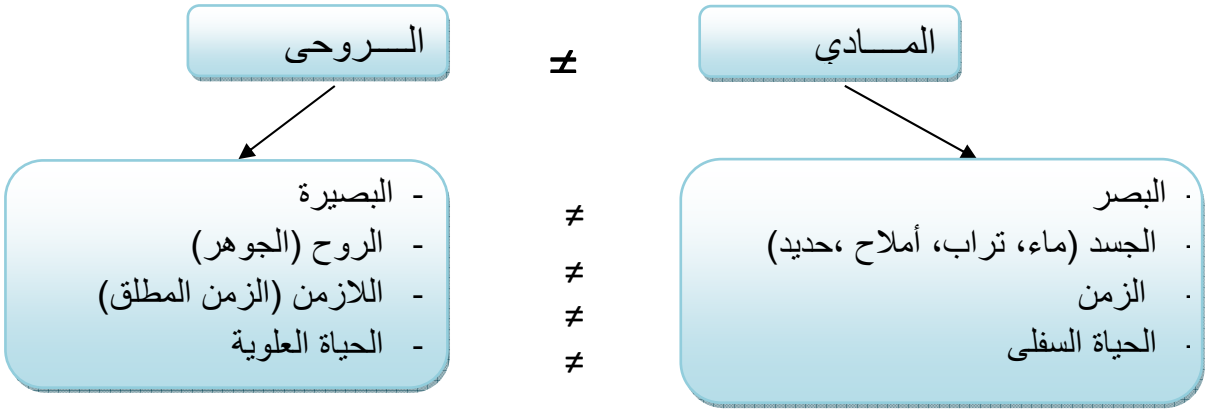
---

[1] الرواية ، ص56.

[2] ينظر: محمد كعوان ، المسار والتحولات العائمة في التجربة الشعرية لدى عبد الله حمادي، سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين ، ص306.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

بـالخروج مـن سـجن الجسـد والحـواس مـن أجـل التعـالي إلـى الحضـرة الكبـرى"[1] ، ويمكـن تجسيد ذلك الصراع بالرسم الآتي:



ولأن إدراك الحق لا يكون إلا بتعطيل الحواس وبناء على أنقاضها حاسة مخالفة هي حاسة البصيرة أو القلب الذي يكون قادرا على كشف و فضح تلك الأمور الغيبية فالبصيرة بدت من الأدوات الكشفية التي تسلح بها البطل في رحلته نحو المطلق معلنا تبرأه من البصر حيث نلمس احتدام الصراع بين هذين الثنائيات (البصر≠ البصيرة) عند قراءتنا أول سطر في الرواية:

تنقلب البصيرة ... عن البصر تسلك

مسلكا داخليا ... [2] .

فلكي "يحصل الفناء والوصول إلى مواطن النور يجب التخلص من تلك الصفات البشرية، واكتساب الصفات الملائكية التي تعجل اختراق الحجب والموانع لاستشراف المعارف التي لا يستطيع رؤيتها بعينه بل يحسها ويتذوقها بقلبه فقط"[3].أي بعين الجوهر والبصيرة التي تتغلغل إلى مكنونات الأمور وخباياها ، لأن البصر لا يرى إلا الظاهر، والبطل هنا غايته تجاوز الظاهر من أجل الاتحاد بالغيب واستبصار أسراره التي حجبت عنه في العالم الدنيوي ، فالقلب وحده فاتح تلك المواطن وكاشفها ، وهو القائل عند عروجه إلى الطباق:

---

[1] شادية شقروش ، الخطاب السردي في أدب ابراهيم الدرغوثي ، ص121.

[2] الرواية ، ص35.

[3] محمد كعوان ، المسار والتحولات الهائمة في التجربة الشعرية لدى عبد الله حمادي،سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين ، ص307.

تحررت من الملموس والمحسوس ، تخلصت من عناصر

الطين والأملاح والحديد والماء

خرجت من دائرة الشيء إلى اللاشيء

خلصت إلى جوهري ... [1].

فالبطل هنا يشهد مرتبة من مراتب الصوفية، وهي "مرتبة الفناء" والتي تعني "بطلان شعور المتصوف بكل ما حوله وتتعطل حواسه الظاهرة فلا يدرك خارج نفسه شيئا"[2].

إذن فالبرزخ هنا يقف حائلا بين البصر حاسة مادية ظاهرة (الجسد) والبصيرة حاسة باطنية روحية ، والوصل بينهما منحل على حد قول البطل ، ولهذا التقابل بين الثنائيتين دلالته الواضحة في " الإيحاء بالصراع المحتدم والنضال الإنساني الذي يتوقد رغبة في الكشف عن المجهول ، وفي مقاومة الإنسان الفاني بغية إدراك عوالم الخلود الأبدية ، والكاتب إذ يقف داخل الصراع يتجاذبه قطبان (القطب الإلهي والقطب الإنساني(الروحي والفيزيائي)) ، وهو يحاول دائما التجرد من هذا الجانب الفيزيائي (المادي) قصد السمو الروحي[3]، فالبصر مرتبط بالجانب الجسدي المادي.

مثلت الرواية أيضا برزخا بين الزمن ≠ اللازمن (الزمن المطلق) فعلى عتبة العنوان يتهشم الزمن وتخلخل سيرورته ، على أساس أن الحياة البرزخية إبحار في المطلق والمجهول،والبرزخ لا يمكن إدراكه بعين الحس كما لا يمكن تعيين امتداده أو مجاله المادي"[4] والسارد في الرواية فقد الإحساس بالزمن ساعة ولوجة الحياة الروحية حيث:

كان الوحي لي أن الكلام لا يجدي بل

أوحي لي في الآن بأن الكان والآن

منعدمان ، فلا الزمان زمان ولا المكان كما نفهم[5].

إن مجافاة البطل للواقع المرئي المادي حتم عليه إلغاء الزمن الطبيعي الخارجي أين كان يتجاذبه زمنان في تجربته الحسية الأرضية ، الأول ماض والثاني حاضر، فقد وجوده

---

[1] الرواية ، ص56.

[2] عبد المنعم خفاجي ، الأدب في التراث الصوفي ، مكتبة غريب ، القاهرة ، د.ط ، د.ت ، ص200.

[3] ينظر: عبد الحميد هيمة ، الرمز الصوفي في رباعيات آخر الليل ، سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين ، ص80

[4] ساعد خميسي ، نظرية المعرفة عند ابن عربي ،دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة ،2001، ص89

[5] الرواية ، ص77.

بحضور الأول وإصرار من السارد على محو الاثنين ،خلق زمنا آخر خاصا بتلك التجربة الروحية "وهو زمن لا يتحدد بالدقائق ولا بالثواني وأجزائها ، فالتجربة الصوفية أشبه بالحلم الذي لا يدوم إلا بضع ثوان أو أقل من ذلك ، ولكن فيه يحس وأنّه قد عاش قرونا طوالا"[3]، والحلم عند البطل ممثل في تلك الغيبوبة التي عاشها والتي فقد على إثرها الوصل والإحساس بالزمن وهو القائل:

تمضي الساعات فلا أنا بالغائب ولا أنا بالحاضر

أمواج من الظلام تغرقني وعني تنحصر[1].

وبهذا فالغيبوبة (الغيبة) تعادل=الخروج من الزمن إلى اللازمن ، يبدأ البطل استعادة حلقة الزمن التي فقدها باستعادته لوعيه ، أي في بداية الصحو و"هي حالة صوفية يعيشها الصوفي عند رجوع الإحساس بعد الغيبة"[2].

يقول معبرا عن ذلك معلنا دخوله في الزمن:

أصبح للزمان عندي دبيب وللساعات

مرور في تباطؤ

إلى أن يصل إلى مرحلة الصحو الكلي:

وعت الذاكرة خيط الربط وإبرة

الرتق وتقت الخروق وشد النسيج وجاءت

صبيحة الإفاقة تهز الحنجرة وكاد الصوت

مني يخرج

رفيقة ما حل بي ...؟ [3].

إذن مستطيع القول بأن الغيبوبة = خروج من الزمن

الإفاقة (الصحو) = دخول في الزمن

---

(3) – محمد كعوان ، المسار والتحولات الهائمة في التجربة لدى عبد الله حمادي، سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين ، ص311.

[1] الرواية ، ص101.

[2]عبد المنعم خفاجي ، الأدب في التراث الصوفي ، ص200.

[3]الرواية ، ص103.

فالرواية بهذه الكيفية تحاول تجاوز الزمن التقليدي فهي نص متشابكة خيوطه الزمنية وقد تكلمنا عن هذا الأمر سالفا في عنصر الزمن النفسي ، وهي تتعايش مع النص الشعري الصوفي الذي يقوم"على تركيب الأزمنة وتداخلها فيحطم بذلك نسق التتابع ونسف الأساس الكرونولوجي للزمن ليبني زمنه الخاص ، إنه الزمن مقدما من الداخل على نحو ما تشعر به الخبرة الصوفية ، فهي تنسج خيوطه وتحدد أبعاده وتمنحه كثافته وامتداده فيظهر في كل ذلك مصطبغا بها ومستجيبا لطبيعتها الخاصة"[1].

من المصطلحات الصوفية التي استعارها الكاتب معبرا بها عن تجربته مصطلح "الخلوة" وهي تحمل معنى "العزلة عند البعض وغير العزلة عند البعض الآخر،وهناك من يرى أن العزلة والخلوة تعنيان الانفراد ، وهي شيء لا يقوى عليه إلا الأقوياء ، وعند "ابن عربي" "الخلوة اختلاء بالله حيث لا ملك ولا أحد والمخاطبة والمناجاة أسرار"[2] وهو ما عاشه البطل فعلا:

لا تصرخي بي ودعيني في خلوتي

أعيد التأمل ، وفي خلق الخالق

أتفكر[3].

إن اغتراب السارد في الرواية شبيه باغتراب الصوفي الذي يسعى إلى بتر الصلة بكل ما هو مادي من أجل اقتناص الجواب والظفر بالحقيقة ، فالغيبوبة التي عاشها لم تكن في حقيقة الأمر حالة مرضية سلبية ، فهي لا تعدو أن تكون إلا ذريعة اشتغل عليها الكاتب لطرق مجاهل الوجود ، حيث نجده يتلذذ بذلك الاغتراب وتلك العزلة.

هل هو الخريف أم الخرف ... أم

الصدمة كانت سببا في الزهد

والتنصل ... [4].

---

[1] محمد كعوان ، مسار التحولات العائمة في التجربة الشعرية لدى عبد الله حمادي ،سلطة النص في ديوان البرزخ و السكينة، ص310.

[2]عبد المنعم الحفني،الموسوعة الصوفية ، مكتبة مدبولي ، القاهرة،ط1، 2003، ص741.

[3]الرواية ، ص109

[4]الرواية ، ص105

إنه يعيش مع عالمه حالة قطيعة "وإذا ما طالت هذه الوقفة الانفصامية بصاحبها أصبحت نفسه الداخلية في عزلة عن دنيا الناس واستحال التفاهم بينه وبينهم ، فهو يرى ما لا يرون وهنا يغلب على تلك النفس المعزولة ،أن تنبعث أطيافا غريبة على أن هذه الحالة الفاصلة بين الإنسان والواقع هناك من يتخذها بابا يلّجونه ليخرجوا منه إلى عالم رحيب الجنبات وأولئك هم المتصوفة[1]، الذين تقاطع معهم لبطل الرواية ، الذي يعلن انفصاله من واقعه الخارجي:

رجّة أخرى أصابت الجثّة قذفت بعدها
كنجم ثاقب فوق السموات العلى ، تشكلت
في اللا شكل كمعنى دعاء:
ألا بعدا للجثّة والتراب والماء وما
اتصل بأمر عقبائيل ومعصية جدي الأولى
وورق شجرة الجنة التي وارتهما سواتهما
خصفا[2].

يحاول البطل دوما "الانعتاق من برزخ النقص والضعف والخطيئة، إلى برزخ الكمال إلى فردوس النور والألوهية أين الحقائق الكبرى والطمأنينة وكما النقص؛نقص حياة الدنيا وقبح الخطيئة ، خطيئة بني آدم"[3].

إنها رحلة طهر جابها السارد ابتدأها بخلوة وأنهاها بخلوة ، فأما الأولى نستشفها من خلال الحالة الانطوائية التي عاشها في مرحلة الحياة الحسية حين ركن في سيارته محدثا نفسه عن همومه ومشاغله الماضية والراهنة المتأزمة ، أما الخلوة الثانية تظهر في مرحلة ما بعد الحادث والغيبوبة وطلبه للعزلة والزهد في الغاب حيث الجبل وهي إيماءة بالنبوة في قوله:

أعطني بعض أمتعتي وأوراقا وقلما إني إلى الغاب
في الجبل ذاهب ، لأخط على صحيفة الدهر شهادتي

---

[1] زكي نجيب محمود ، المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري ،دار الشروق ، القاهرة، دط، د ت، ص377.

[2].الرواية ، ص69.

[3] عبد السلام صحراوي ، قراءة في قصيدة "البرزخ والسكين" ، سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين ، ص50.

وأشهد أني كما جئته فارغ الجراب

هكذا أنا له عائد[1].

فالشوق العارم إلى المعرفة كان وقود تلك الرحلة، وحافزها البحث وحده الذي يمنح حياة الشخص معنى ، وهذا ما نجده مجسدا عند إفاقة البطل وعودته إلى الحياة ،حين تتعدد أسئلته من منطق وجودي متأزم.

ضواغط السؤال الحائر

تجتاحني تدفعني إلى نفق الجواب الغائب ، من

أنا ...؟ أأنا ... أنا ...؟!! وما حل بي ...؟

وماذا فعل لي ...؟ وما حالتي ...؟

لماذا جئت ومن جاء بي؟ ...

وما هو مكاني وموقعي؟!![2].

والبطل ينطلق من أن "السؤال وسيلة إعادة إثبات الذات، تلك الذات التي ما فتئت تبحث عن كينونتها وسط السؤال الأبدي سؤال الوجود"[3].

من المصطلحات الصوفية التي وظفها الكاتب عن طريق الإيماءة أو الإشارة نجد معنى الحلول أو التوحد والذي يعني أن "تصير ذاتان ذاتا واحدة ، وهو حال الصوفي الواصل ، وقيل هو شهود وجود الحق الواحد المطلق من حيث إنه لما سوى الله وجودا خاصا به بصيرا متحدا بالحق"[4] والكاتب يحور هذه الحالة في نصه للتعبير عن حال الاتحاد إلى درجة الفناء في محبوبته الفرنسية "ميشال" حيث يقول:

تمتزجين بي ... امتزج بك ، تجمعينني أجمعك

تلمينني ألمك[5].

---

[1] الرواية ، ص111.

[2] الرواية ، ص99.

[3] محمد كعوان ، مسار التحولات العائمة في التجربة الشعرية لدى عبد الله حمادي،سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين ، ص303.

[4] عبد المنعم حنفي ، الموسوعة الصوفية ، ص628.

[5] الرواية ، ص45

وهو هنا يستعير تلك الحالة التي يتوحد فيها الصوفي بالذات الإلهية ليلبسها مشهده وموقفه الخاص ، واصفا بها درجة ذوبانه في تلك المحبوبة.

وهكذا فالكاتب قد نهل من الصوفية ما يتناسب وتجربته الروحية في نشدانه البحث عن المعرفة المطلقة والتوحد بالعالم الإلهي ،وقد صدَّر لرحلته تلك أبيات "لابن الفارض" أحد رموز الصوفية التي يصف فيها الذات الإلهية المطلقة عديمة التشكل:

صَفَاءٌ وَلاَ مَاءُ وَلُطْفٌ وَلاَ هَوَا وَنُورٌ وَلاَ نَّارٌ وَرُوحٌ وَلاَ جِسْمُ

تُقَدِّمُ كُلَّ الكَائِنَاتِ حَدِيثَهَا قَدِيمًا وَلاَ شَكْلَ هُنَاكَ وَلاَ رَسْمُ[1].

ليصل إلى قمة التوحد بالله عند آخر الرواية إذ نجده يتجرد من الدنيا ليعتكف في الجبل حاملا معه أدوات المعرفة (الأوراق والقلم).

أعطني بعض أمتعتي وأوراقا وقلما

إني إلى الغاب في الجبل ذاهب لأخط

على صحيفة الدهر شهادتين وأشهد

أني كما جئته فارغ الجراب هكذا

أنا له عائد[2].

يأتي هذا المقطع ملخصا تجربة صاحبه الذي يقرّ ويعترف أن فعل الكتابة بقدر ما هو إثبات للذات والوجود هو أيضا أداة للحساب حين تضحى الصحيفة الكتاب المسطور الذي سجلت عليه كل كبيرة وصغيرة.

وهاذ ما نستشفه من خلال الفضاء الخطي للرواية الذي جاء على شكل التقارير والمذكرات.

---

[1] الرواية ، ص34.

[2] الرواية ، ص111.

3-1. التناص الأدبي:

أ. التناص النثري (الرواية):

يعد موضوع الصراع الحضاري من المواضيع التي تحدثت عنها الرواية ، لتتماس بذلك مع كثير من الأعمال الروائية التي جعلت من العلاقة الأزلية بين الشرق والغرب موضوعا لها، لتقاسمها الفكرة والطرح، حيث نلفي الكاتب لم يبتعد كثيرا عن الذين سبقوه في طرح الموضوع، فهو واحد من المثقفين ورجال الأعمال الذين سافروا إلى بلاد الغرب (فرنسا) أين بقي هناك فترة زمنية ليعود بعدها إلى أرضه "تونس"، وقد أطلع القارئ على تجربته تلك من خلال الومضة الورائية . أما عن الصيغة السردية المهيمنة على النص، فكما لاحظنا سالفا كانت صيغة ذاتية حيث أدى ضمير المتكلم (أنا) الدور البارز في سرد أحداث الرواية ،وهذا ما جعلها تقترب من السيرة الذاتية ، وهو ملمح عهدناه في الروايات الحضارية التي عادة ما تسرد تجربة اغتراب ذاتية في بلاد غربية (فرنسا) أين تعرف البطل على الفتيات الأجنبيات (هاماتا ، ميشال ، كلارا) ، وهذا دليل على انفتاح النص على شخصيات عالمية ، وهو بهذا يتحاور مع روايات حضارية منها رواية "الطيب صالح" "موسم الهجرة إلى الشمال" التي طرحت بوضوح "فكرة المواجهة بين قيم الأصالة والمعاصرة في بلاد هي ليست بالوطن ، لتأخذ منحى آخر وهو الصراع الحضاري بين

الشمال والجنوب"[1] .والقارئ لرواية "على تخوم البرزخ" سيستشف صدى أجواء رواية "الطيب صالح" كمتفاعل أدبي معاصر تعالقت معه نص الرواية في أكثر من صورة.

1- صورة المرأة الغربية:

لم ينفرد "المحسن بن هنية" في نصه هذا بخلق طقوس جديدة تجسد الصراع القائم بين ضفتي الشرق والغرب، فكما جرت العادة نجد المرأة دائما وسيلة وقناة يعبر بها عن ذلك الصراع ، حيث تتعارض الذات والآخر، فالمشهد الجنسي موجود يتراءى لنا في ثنايا المدونة التي نجدها متضمنة لمشاهد حسية قائمة على الجنس سيما ذلك المشهد الشعري والشاعري الذي جمعه بالفتاة الفرنسية "ميشال" حيث نلمح ذلك الاهتمام للسارد "بالصورة الإباحية في رسم شخصية المرأة الغربية من خلال ذكر ملامحها الفيزيولوجية التي تعكس مثالية الجمال الذي يحلم به الرجل العربي"[2].

تشهد الآن غرفتي مشهدا كان شد الوحمى

بك ... وهي تتمثل نحتا إغريقيا لآلهة الجمال[3].

وبما أن الرجل الشرقي أو العربي هو المعني بشكل مباشر بمسألة الصراع الحضاري "فإن انتقامه من تلك الحضارة لن يكون ثقافيا وإنما يتم ثأره وفق طقس جنسي"[4].

المغلوب يقبل الغالب في سريره ...؟

الغلبة لك ، وعلى الانصياع تطمعين

في فحولتي ...؟ إذن الحكم عند

الصباح إما أن تكبر الصورة ويقر
للفحل بالضراب ... أو أنها تتقلص
لتبلغ القدر المقدر[5]

يقول في موضع آخر:

يمتص ثراك أنهاري تزهو روابيك

---

[1] ينظر: روجر ألن ، الرواية العربية ، ص221.

[2] عبد القادر شرشار، الخطاب الأدبي في رواية الصراع العربي الصهيوني،مطابع الشروق ، بيروت، ط1، 2005 ، ص121.

[3] الرواية ، ص46.

[4]عبد الله إبراهيم، تحليل النصوص الأدبية في السرد والشعر،دار الكتاب الجديد، بيروت،ط1998،1،ص 35.

[5] الرواية ، ص44- 45

أكثر... تمتزجين بي وأمتزج بك[1]

يصف لنا ذلك الموقف الجنسي في عنفوانه متخذا من ذلك الحوار الجسدي والامتزاج رمزا للصراع الحضاري ، كما نجد السارد يومئ عن مدى طمع وتعطش المرأة الغربية لفحولة ورجولة العربي مثلما عبرت عنه رواية "مسك الغزال" للكاتبة "حنان الشيخ" التي طرحت بجلاء تلك الفوارق الموجودة بين العالمين الشرقي والغربي ، عندما أرادت "سوزان" وهي فتاة أمريكية – أن تستغل فحولة "معاذ" و هو رجل شرقي يعمل في شركة بترولية بأحد دول الخليج ، حيث شبهت الكاتبة استغلال تلك الفحولة وامتصاص غزارتها الفائضة عن حاجة الزوجة العربية ، بامتصاص لفائض البترول العربي الزائد عن حاجة البلاد[2].

"ومن الأدوات التي استعملها السارد للتعبير عن سوء التفاهم ذلك بأجلى وأوسع مستوياته الثقافية أداة المكان وبصورة خاصة "الغرفة" "[3] التي أضحت حلبة للصراع الحضاري ، كما لاحظنا في المشهد السردي الماضي، والمشهد الآتي الذي يخاطب فيه "ميشال الفرنسية":

تعرفين عنا قرض الشعر، وحب

النساء وإننا أشهر المزواجين

ما جئت غرفتي هذه التي فوقها

غرف وتحتها غرف إلا إدبارا وفرارا

من دروس الأدب[4].

وهو أمر ليس بالجديد على الرواية الحضارية ، إذ نجد المشهد نفسه يتكرر في رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" حين ينشأ "مصطفى سعيد" وهو بطل الرواية ، الذي ذهب ليتلقّى تعليمه في انجلترا، حيث قضى هناك زمنا معينا في الدراسة والتدريس في غرفة

---

(1) الرواية ، ص45

(2) ينظر: صلاح الصالح ، سرد الآخر، ص106.

(3) روجر ألن ، الرواية العربية ، ص221.

(4) الرواية ، ص43.

يمكن اعتبارها محاكاة ساخرة لأسوء الأفكار الأوروبية ، وفي هذه الغرفة كان يقيم علاقاته مع النساء الغربيات يقول مخاطبا "ايزابيلا سمور" وهي امرأة اسبانية.

وأدرت مفتاح الباب بعد شهر من حمى الغربة وهي إلى جانبي

أندلس خصب

ثم يردف في مشهد آخر:

وكنت أعلم أنّ الطريق القصير الذي سرناه معا إلى غرفة النوم ... [1]

ومن السمات الكتابية التي تحاور معها نص الرواية والتي لها حضور في رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" فكرة النكوص إلى الماضي بوصفه رمز المجد الضائع عبرت عنه علاقة البطل في الرواية بالمرأة الغربية ولاسيما المرأة ذات الجذور الاسبانية ، التي توحي بدموية العلاقة بين العرب والأسبان في الأندلس ، وقد جسد البطل "مصطفى سعيد" هذه الفكرة من خلال الفتاة "إيزابيلا سمور" ذات الأصل الاسباني والتي يرتد عبرها إلى ماضي تليد مشترك بين القطبين ، يقول مخاطبا الفتاة:

هذا إذن يفسر كل شيء ، يفسر لقاءنا صدفة ، كأننا تعارفنا منذ قرون ، لابد أن جدي كان جنديا في جيش طارق بن زياد (...) وتخيلت برهة لقاء الجنود العرب في اسبانيا مثلي في هذه اللحظة ظمأ تبدد في شعاب التاريخ في الشمال إنما أنا لا أطلب المجد فمثلي لا يطلب المجد[2].

والمشهد نفسه نجد رجعه يتصادى أيضا في رواية "على تخوم البرزخ" التي نجدها تسترجع الماضي عينه ، يقول مخاطبا كلارا الاسبانية:

طوبي لي بإغداق النظر في نعمك ... ماضيك

صدى يرجع جدك طارق ، وقد تعمم بعشق

الكر إلى الأمام وبغض الفر إلى الوراء[3].

ولعل الشيء الذي يفسر الارتداد إلى الماضي الثقافي هو التوق إلى إحياء الشعور بالنخوة والتفوق إزاء الآخر، مقابل تأخر الذات ، وهذا النكوص يكاد يكون وصمة مألوفة

---

[1] الطيب صالح ، موسم الهجرة إلى الشمال،دار النفيس ،الجزائر، د ط، د ت ، ص36.

[2] المرجع السابق ، الصفحة السابقة.

[3].المحسن بن هنية ، على تخوم البرزخ ، ص44.

لدينا نحن العرب بسبب ما تراكم في تاريخنا من هزائم ونكسات منذ عصر النهضة إلى يوم الناس هذا[1] وبهذا تغدو المرأة الغربية معادلا موضوعيا للحضارة الغربية التي يقف الشرقي أسيرا لها.

2- صورة المرأة العربية:

بقدر ما ركزت رواية الصراع الحضاري على وصف جمال المرأة الغربية والمبالغة في إظهار مفاتنها الجسدية وحريتها في ممارسة الجنس ، فإن الرواية نفسها حين تصدت لشخصية المرأة لم تلتفت إلى المظهر الفيزيولوجي والمفاتن الجسدية التي تمثل جمال المرأة العربية[2]، فالشيء المركز عليه بالنسبة للمرأة العربية هي الصفات المعنوية والأخلاقية ، كالوفاء والصبر، مثل ما نجده عند رفيقة زوجة البطل التي كانت تمثل رمز الزوجة الوفية التي تقف بجانب زوجها وقت المحن وتضمد جراحه ، يقول السارد:

كأني الهم الوحيد فلا بنت ولا ولد عند
رفيقة غيري به تعتني ، واشتد العزم منها
تعيد جدار ذاتي وذاكرتي حجرا
بحجر، تذكرني بمدائن الفرح وتحيد بي عن
خرائب الفزع ، تقص علي بعد الإلحاح ما
حاق بي ... [3].

وصورة المرأة التقليدية نجدها تتكرر في مثل هذه الروايات معادلا ضديا للمرأة الغربية ، ففي رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" نجد شخصية "حسناء بنت محبوب" زوجة السارد/البطل في الرواية يرتمي في أحضانها بعد جولته في مدائن الاغتراب ، الصورة نفسها نجدها في رواية الكاتب "سهيل إدريس" "الحي اللاتيني" وهي من الأعمال التي كان لها السبق في طرق هذا الموضوع أي الصراع الحضاري – وكذلك من خلال المرأة الغربية وما نجم عنه من مواجهة مع صورة امرأة أخرى وهي صورة المرأة الشرقية ممثلة في "أم البطل" التي كانت لازمة ذهنية تطوق فكر البطل وشخصية محورية في

---

[1] ينظر: عبد الرزاق الداوي ، في الخطاب عن المثاقفة والهوية الثقافية ، مجلة أيس ، ص15.

[2] ينظر : عبد القادر شرشار، الخطاب الأدبي في رواية الصراع العربي الصهيوني ، ص121.

[3] الرواية ، ص104.

العملية السردية ومناهضة لتحقيق برنامج البطل[1] المتمثل في الارتباط بالمرأة الأجنبية، وبذا تضحى صورة المرأة العربية في مثل هذا النمط الروائي معادلا رمزيا لقيم الأصالة والهوية العربية.

كما نسجل تقاطع نص الرواية مع أعمال كثيرة اخترقت تخوم العالم المرئي إلى اللامرئي، وحدود العالم الدنيوي إلى العالم الأخروي ، ولعل أهمها كانت " الكوميديا الإلهية" لدانتي Danti، التي وصفها "بأنها تمثل الجنس البشري في تعرضه للثواب والعقاب لقاء فضائله أو نقائصه "[2].

ولعلّ أبرز ما تشترك فيه الكوميديا الإلهية مع نص "على تخوم البرزخ "، أنهما مثلا رحلة غيبية ومتخيلة إلى العالم الآخر ، حيث "ترمز الأولى إلى مراحل الانتقال من الخطيئة (الغابة المظلمة) إلى الصفاء المطلق (العرش الرباني) [3]، الشيء نفسه نجده مجسدا في نص الرواية التي مثّلت هي الأخرى رحلة متخيلة من العالم الأرضي- والذي وصفه الكاتب "بدار عقاب" بحكم ما يأتي الناس فيه من ذنوب ويقترفونه من خطايا – إلى العالم العلوي ونعته الكاتب بـ "نعمخير" عرضه أضعاف الأكوان وأهله أفاضل أخيار[4].

من نقاط التشابه نجد أسلوب المناقشة والمحاججة مع بعض المخلوقات في عالم الآخرة، نعاين هذا في الرواية من خلال جدال البطل مع "عقبائيل" (مَلك العقاب) و"رحمائيل" (ملك الرحمة) ، أما في النص الأول (الكوميديا الإلهية) نجد شخصيات متخيّلة مثل:"فرجيل" الذي يمثل العقل الإنساني، و"بياتريس" تمثل الإلهام أو الكشف عن الحقيقة أمّا "دانتي" فهو يمثل العرش البشري[5].

وإن كنّا نعثر على مثل هذه الأمور في أعمال سابقة للملهاة الإلهية سيّما "ظاهرة المناقشة مع أهل الآخرة التي أكدّ بعض النقاد على أنّها ظاهرة وجدت في الأصول

---

[1] ينظر: نصر الدين بن غنيسة ، في بعض قضايا الفكر والأدب "جولات في العقلين العربي والغربي" ، ص80.

[2] حسام الخطيب ، محاضرات في تطور الأدب ونشأة مذاهبه واتجاهاته النقدية، دمشق، ص79.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] ينظر: الرواية ، ص14.

[5] حسام الخطيب ، المرجع نفسه ، ص85.

الكلاسيكية التي كانت تمثل المثل الأدبي **لدانتي** ، من مثل "الأوديسة" **لهوميروس** و"مسرحية الضفادع" **لأريستسوفان** ،و"الانباذة" **لفرجيل** بوجه خاص[1].

ب. التناص الشعري:

من النصوص الشعرية القديمة التي تقاطع معها نص الرواية أبيات للشاعر"امرئ القيس" المقتبسة من قصيدته "لمن طلل" التي يُسائل فيها امرأة اسمها "سلمى" عن نسبها من خلال مكونات جمالها ، تلك الصفات اقتبسها الكاتب من نصها الأصلي وألبسها الفتاة كلارا الاسبانية التي جمعت حسن الشرق والغرب، وجمال العرب والروم، بوصفها من "غرناطة" التي كانت في يوم من الأيام مهد وبؤرة تلاقح حضارتين، الغربية والعربية (في الأندلس) فانعكس هذا التمازج على جمال تلك الفتاة ، يقول الكاتب:

فالشاعر تجربته تربأ على خبرتي ... الكفل

رومي ... الأسنان خزاعية ، الأبدان تهامية[2].

والشاعر يقول:

حِجَازِيَّةُ العَيْنَيْنِ مَكِيَّةُ الحَشَا

عِرَاقِيَّةُ الأَطْرَافِ رُومِيَّةُ الكَفَلِ

تُهَامِيَّةُ الأَبْدَانِ عَبْسِيَّةُ اللَّمَى

خُزَاعِيَّةُ الأَسْنَانِ ، دُرِيّةُ المُقَلْ[3].

والتعالق واضح بين النصين وقد جسدته وحددته أكثر من إشارة ، أولها تلفظ الكاتب بكلمة "الشاعر" وهو يحيل مباشرة وعن قصد إلى مرجعه الشعري ، بعدها تأتي عبارات اجتزأها الكاتب من الأبيات الأصلية: الكفل رومي ، الأسنان خزاعية ، الأبدان تهامية، وكما نلحظ يوجد تغيير في الأبيات عن طريق تقديم وتأخير الواصف والموصوف كما سجل إعادة كتابتها على نظام السطر الشعري عكس نظامها الأول الذي ورد على نسق الشعر العمودي ، ولعلّ الصورة المشتركة بين النصين هي المرأة التي تلتئم فيها مزايا الحسن والجمال من أكثر من نسب.

---

[1] المرجع السابق ، ص87.

[2] الرواية ، ص16.

[3] امرئ القيس ، ديوانه ، شرح وتحقيق : حنا الفاخوري،دار الجيل ، بيروت، لبنان،(د.ط)،(د.ت) ، ص41.

من الشذرات الشعرية التي تناثرت في الرواية - ومن القصيدة نفسها- قول:

وَلاَعَبْتُهَا الشِّطْرَنْجَ ، خَيْلِي تَرَادَفَتْ وَرَخِّى عَلَيْهَا دَارَ بِالشَّاهِ بِالعِجْلِ[1].

نعثر أيضا على قول الشاعر نفسه:

وَقَدْ كَانَ لُعْبِي كُلَّ دَسْتٍ بِقُبْلَةٍ أَُقَبِّلُ ثَغْرًا كَالهِلاَلِ إِذَا أَفِلْ[2].

هذه الأبيات نجدها منغمسة في أتون الرواية شظايا شعرية استلها الكاتب ونثرها في نصه تعبيرا عن مشهد الألفة والحميمية الذي جمعه ب"ميشال الفرنسية" والمقطع الآتي يوضح هذا:

فهمت منزع هذا الشاعر وهو

يلاعب حبيبته الشطرنج

... إذن بلغت المعنى ... نعم كان

لعبة كل دست بقبلة[3].

والكاتب دائما يومئ عن مرجعه الشعري الذي يصرح به للفتاة و الأبيات الأصلية مثلما هو بين صيغت بطريقة كتابة جديدة.

الشيء نفسه نجده في المقطع السردي الموالي ، الذي نلمس فيه تفاعلا مخالفا مع شعر "ولادة بنت المستكفي" في حديثه مع "كلارا":

همت بك صاحبتي ... خرجت لي من

رحم الشعر، جئت من منبع الزجل والموشح

بدوت لي من عطفات ولادة

-تعرفينها ... ؟ لكنك لست من

ضباء مكة صيدهن حرام ... [4].

---

[1] المرجع السابق ، ص412

[2] المرجع نفسه ، ص412.

[3] الرواية ، ص44.

[4] الرواية ، ص47.

فالمقطع كما نقرأ يتضمن صدى شعريا للشاعرة المذكورة ، وقد امتص الكاتب شطر البيت الأول، وبالمقابل حافظ على شطره الثاني في قوله: "ضباء مكة صيدهن حرام" وبطريقة معارضة ليشكل لنا صورة من صور التفاعل النصي وهو "المتناص"، وبهذا يكون الكاتب قد عمل على تجاوز معنى النص الغائب ، والذي ينسب لأكثر من شاعر، من بينهم شاعر الغزل "عمر بن أبي ربيعة" حين تغزل بنساء مكة واصفا إياهن بالحرائر مشبههن في الآن نفسه بالضباء المجاورة لمكة – فصيدهن حرام –

يقول في ذلك:

أَنْسٌ حَرَائِرُ مَا هَمَمْنَ بِرَيْبَةٍ كَضِبَاءِ مَكَّةَ صَيْدُهُنَّ حَرَامُ[1].

نجد المعنى نفسه يتكرر عند "ولادة" متغزلة ومادحة نفسها ، وهي المشهورة في عصرها بالجمال والذكاء وحلاوة العشرة ، فاجتمع في ندوتها من معاصريها شعراء وأدباء ووزراء من الرجال والنساء ، وكانت تستقبل الجميع بلطف وببشاشة فيعجب بها الرواد ويتمنى كل واحد منهم أن تكون له[2] وقد أشارت إلى ذلك في قولها:

إِنِّي وَإِنْ نَظَرَ الأَنَامُ لِبَهْجَتِي كَضِبَاءِ مَكَّةَ صَيْدُهُنَّ حَرَامُ[3].

ومادام الكاتب قد أفصح وأبان عن مصدر النص المتناص معه – وهي ولادة – كما ورد في المقطع أعلاه ، فإن هذا يلغي تأويلنا أن يكون الكلام ل"عمر" وإن تعالق مع أبيات الشاعرة في معنى التقديس والرفعة ،هذه العفة و الميزة العظمى الممنوحة للحرائر ولولادة تنفى عن الفتاة "كلارا" وتعكس بطريقة تهكمية ساخرة ، نعاين هذا في قوله: "لكنك لست من ضباء مكة صيدهن حرام" جاعلا النفي موضع الإثبات مستخدما في ذلك أداة النفي "ليس" - المصحوبة بتاء الخطاب العائدة على "كلارا" – وبذلك تضحى تلك الأداة دليل المغايرة و الاختلاف للنص الحاضر عن النص الغائب – فهو إذن يبيح صيدها ، و ينفي

---

[1] ديوان عمر بن أبي ربيعة الموقع(2008 – 01 - 18) www.invision board.com . يوم الزيارة 2009/01/18 على الساعة التاسعة ليلا.

[2] ينظر: سعد بوفلاقة ، الشعر النسوي الأندلسي "أغراضه وخصائصه الفنية" ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط ، 1995 ، ص84

[3] المرجع نفسه ، ص84.

عنها ذلك الوقار والتقديس ، وبهذا يمكننا القول إنّ الكاتب قد تجاوز النص الشعري الأول من خلال هذه المعارضة ومنحه دلالة جديدة.

نعثر على تقاطع الكاتب أيضا مع بيت للشاعر "الحطيئة" – المستوحى من قصيدته الموسومة ب"مقاليد النهى" يستنجد فيها "عمر" حين سجنه يقول له:

مَاذَا تَقُولُ لأَفْرَاخٍ بِذِي مَرَخٍ زَغْبُ الحَوَاصِلِ لاَ مَاءٌ وَلا شَجَرٌ

أَلْقَيْتَ كَاسِبَهُمْ فِي قَعْرٍ مُظْلِمَةٌ فَاغْفِرْ عَلَيْكَ سَلاَمُ اللهِ يَا عُمَرُ[1]

والكاتب يتحاور مع البيت الأول متحدثا عن أبنائه (أسمهان وعبد الهادي) حين استفاق من الغيبوبة وخلاصه من التجربة الروحية التي وقع عندها في عالم اللاوعي،والتي اختار على إثرها طريق الزهد والاعتكاف بعيدا عن العالم الخارجي المحيط به،فإذا تنصل فمن ذا الذي يتكفل بهما وهما صغار دونهما المسؤولية وتحمل الصعاب يقول:**هل هو الخريف أم الخرف ... أم**

الصدمة سبب في الزهد

والتنصل ... ؟

هو بعد لم يبلغ الهرم ... !!

لا يمكنه التنصل وبعض فراخه

زغب الحواصل ، العود منهم لم

يشتد[2].

والمقطع السردي قد أبقى على بعض دوال النص الأول الفراخ ، حمر الحواصل استبدلها بزغب الحواصل، وهي كلها مؤشرات وكناية عن عدم القدرة وعدم التأهيل لتحمل المسؤولية.

---

[1] الحطيئة ، ديوانه ، شرح: يوسف عيد ، دار الجيل ، بيروت ، ط1 ، 1992 ، ص181.

[2] الرواية ، ص105.

4-1.التناص الأسطوري:

تعد الأسطورة من المصادر التي حفل بها نص الرواية وإن كان حضورها فاترا مقارنة مع المصادر الأخرى ، وهو حضور يعكسه نزوع الرواية المعاصرة – بصفة عامة – إلى التوظيف الأسطوري؛ إذ غدت الأسطورة معينا أساسيا شيدت عليه الرواية العربية معمارها الجديد حتى إنّ هناك من الروايات التي اتخذت بعض الأساطير موضوعا وعنوانا لها ، مثل رواية "عودة الطائر إلى البحر" للكاتب "حليم بركات" الذي جعل من أسطورة "الطائر الهولندي" رمزا للكشف عن تشرد ومعاناة الشعب الفلسطيني إضافة إلى أعمال الكاتب "ادوارد الخراط" مثل روايته "رامة والتنين" ، التي وظف فيها أسطورة "التنين الخرافي" ، وجلها أعمال تعرض لها الناقد "نضال الصالح" في كتابه "النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة" الذي فسر صلة الأشكال الحكائية بالأسطورة كونها تشترك جميعا في أنها حفريات للذاكرة الجمعية، وفي أنها نتاج مخيلة واحدة تهدف إلى البحث عن إجابات لأسئلة الواقع حولها وأخيرا في كونها تشكل معا مصدرا من مصادر الإبداع الإنساني أو وسيلة للتعبير عن رحلة طموح إلى الزمن أجمع (الزمن الأبدي) وإلى المكان أجمع (المكان الأبدي) [1].

ومن هذه الأساطير التي استلهمها الكاتب وبثها في أتون نصه أسطورة "جلجامش" وإن كان الكاتب لا يشير إلى مرجعه الأسطوري في الرواية ، بل نجدها من التصديرات التي تضمنها تقديم الرواية أي من المناصات (والتي تتضمن عادة العناوين والعناوين الفرعية

---

[1] نضال الصالح ، النزوع الاسطوري في الرواية العربية المعاصرة ، اتحاد الكتاب العرب ، مصر ، د.ط ،2001، ص15.

والهوامش والغلاف) يدور موضوع الأسطورة كما هو معلوم وفي الأصل، حول البحث عن الخلود[1].وقد ورد مقطع من تلك الأسطورة في المقدمة حيث يقول الكاتب:

إلى أين تسعى يا جلجامش ...؟

إن الحياة التي تبغي لن تجد إذ لما خلقت الآلهة البشر قدرت

الموت على البشرية واستأثرت هي الحياة[2].

وتتجلى المشابهات بين البطل ومرجعه الأسطوري في أكثر من صورة ، ولعل أهمّها بحث البطل في الرواية عن الذات المستلبة بفعل عوامل شتى أمعنت في تغريبه وجعلته ذاتا منشطرة بين قطبين الأول مادي والثاني روحي.

فكما كان "جلجامش" يلهث وراء النساء دائما[3]، كان البطل/السارد في الرواية ينشد دفء وحب المرأة وخاصة الغربية ، كما عكست الرواية أيضا صراع البطل مع الموت ذلك الحدث الخاطف الذي فاجأه على حين غفلة ، والرواية بصفة عامة وكما وصفها الناقد "بن جمعة بوشوشة" "نص الذاكرة الباحثة عن زمنها الضائع في مدائن الاغتراب ، خلاصا من مناخات راهن مأزوم"[4] ، يتمظهر هذا في غربة البطل بفرنسا وبأرض الوطن حين اكتنفه خواء روحي ، و"هي نص الوجود الذي يسائل الكينونة والصيرورة بحثا عن الجوهر الضائع في زمن الزيف[5].

من الرموز الأسطورية التي وردت في النص "الأفعوان الخرافي" (ذكر الأفعى) ولقد جاء توظيفه توظيفا أسلوبيا ، حيث استقى الكاتب معنى الأفعى عند الأقدمين التي كانت ترمز إلى الفوضى والعشوائية وإلى انعدام الشكل[6].

هذه الصفات نقلها الكاتب وأضفاها على الطريق التي كان يسلكها بسيارته التي لم تستو على شكل محدد.

الشبه بين آهلي هذا البلقع من الثعابين

---

[1] المرجع نفسه ، ص130.

[2] من تقديم الناقد بوشوشة بن جمعة ، الرواية ، ص9.

[3] نضال الصالح ، التوظيف الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة ، ص131.

[4] من تقديم الناقد بوشوشة بن جمعة ، الرواية ، ص31.

[5] المرجع نفسه ، ص32.

[6] نضال الصالح ، التوظيف الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة ، ص115.

والأفاعي يحيل الطريق شبيها بالأفعوان

الخرافي وقد استوى فبدا للنصر... السيّارة

تلتهمه ... تلاحقه ... يتثي ... يفرّ...

يتعرّج ، يتمطّط ... [1]

يقول أيضا:

الخشية تعبدني لملاحقة الأفعوان

وقد تمطى في عناد[2] **.**

فاستجلاء هذا الرمز الأسطوري في النص لم يحدث دلالة جديدة أو معنى مغايرا، وإنما كان من باب التدعيم الأسلوبي بإضفائه بعض التشبيهات المجازية.

وقد سمح هذا التفاعل النصي للرواية أن تكون نصا - كما وصفها الناقد بوشوشة بن جمعة - جمع في مفرد ، استمد نسغه من تلاقي تلك النصوص وتقاطعها وتجاورها وتحاورها ، تجادلها وتصادمها ائتلافها واختلافها[3] ، وهذا ما يثبت انفتاح النص أيضا على آفاق معرفية لا حد لها دينية صوفية وأدبية وأسطورية ، وهو ما يعكسه طريقة تعامل الكاتب مع تلك المراجع ، الذي لم يكن تعاملا حرفيا لا حياة ولا تجديد فيه وإنما كان تعاملا متنوعا متراوحا بين الاقتباس والمحاورة والاجترار.

---

[1] الرواية ، ص37 .

[2] الرواية ، ص37 ، 38.

[3] تقديم بوشوشة بن جمعة ، الرواية ، ص32.

2.أسلوب التكرار في الرواية:

رغم تباين نظرة الدارسين والعلماء للتكرار، إلا أن رؤيتهم لمعناه ومفهومه ظلت متقاربة فهي "لم تخرج عن حدود اعتباره إعادة للفظ أو المعنى"[1] ، لهذا فقد عد التكرار من المؤشرات الأسلوبية التي استعاض بها السارد لتعرية الأفكار المسيطرة على وعيه،لاسيما إذا كان هذا الوعي يتميز "بانعدام استمرارية العمليات الذهنية التي تفرض تكرار بعض المواد تبعا لقيمتها الشعورية واللاشعورية ، فقد تحتل مادة ذهنية بؤرة وعي الشخصية وتعاود الإلحاح عليه، بينما تنسحب مواد أخرى إلى هامش الوعي، ويمنح التكرار خصوصية للوعي معينة، فقد يتخذ لازمة إيقاعية متكررة أو رمز أو كلمة أو عبارة تحمل ارتباطا ثابتا بفكرة معينة أو بموضوع معين مكتسبة من خلال التكرار قيما رمزية"[2] والتكرار ظاهرة أسلوبية نجدها في الرواية كما في الشعر، "فإلحاح الشاعر أو الكاتب على لفظ معين دون غيره ذو دلالة نفسية مؤكدة ، لذلك تنبه بعض الدارسين إلى أهمية الإحصاءات في بحوثهم الأدبية ، وهذا ما فعله "شارل بودوان" في كتابه عن "فيكتور هيغو" حين درس في أربعة من أعمال الشاعر نمط النور والظلمة في طباق "النهار والليل" "الأبيض والأسود"، أو نمط "الفرح والألم" من خلال طباق "ضحك وبكى"، "ابتسم وتأوه" "فرحان وكئيب" ، وقد أفرد بودوان فصلا بكامله من كتابه لهذا الإحصاء اللغوي[3] .

من هنا باتت دلالة اللفظة المرددة إحدى وسائل المحلل الأدبي؛ لأنها تكشف عن دوافع السلوك وحيثياته، عبر هذا المنظور حاولنا رصد أهم التيمات التي تواترت في تضاعيف

---

[1] فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط1 ، 2004 ، ص21.

[2] أحلام حادي ، جماليات اللغة في القصة القصيرة "قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية ، ص64.

[3] ينظر: خريستو نجم ، في النقد الأدبي والتحليل النفسي ، ص40.

النص ساعين من خلالها خدش مغارات الشخصية. ولكن قبل هذا هناك ملاحظة لابد من الإشارة إليها تخص نمط التكرار الوارد في النص إذ طغى عليه النوع الافرادي الذي يقتضي تكرار كلمة أو لفظة بعينها ومن بين السجلات التي استرعت انتباهنا نجد لفظتي البصر والبصيرة المتواترتين على شكل طباق مستمر،حيث قامت الرواية من بدايتها على المراوحة بين هذه الثنائية، مراوحة ضدية تنافرية كانت في كل مرة تنقلب البصيرة عن البصر، حتى أضحت تمثل بؤرة سيكولوجية ووجودية في الرواية مجسدة ذلك الصراع النفسي بين عالم الشخصية الداخلي وعالمها الخارجي ، التي تحاول دائما الهروب من ثقل الواقع وعجز الحواس إلى عالم الروح ، والنماذج الآتية معبرة على ذلك: تنقلب البصيرة عن البصر... تنفصل ، الوصل مع البصر منحل[1] ، تتحسس البصر بقايا من تحديد البصيرة تشتد على البصر[2]. لقد انصرف هذا التكرار للقيام بوظيفة إحراز تأسيس دلالي في النص حين يحيل إلى انتقال السرد من الخارج (البصر) إلى الداخل (البصيرة) ، فهي رؤية لا يحدها البصر وإنما تشكل معالمها البصيرة أيضا، وهذا ما ينساق وطبيعة الرواية في انتمائها إلى حقل التداعي الحر المعتمد أساسا على رؤية الباطن في الإفصاح عن الجوانب الخفية غير المدركة من جهة ومن جهة أخرى فالنص كما أشرنا ذو طابع وجودي أين يرتكز على التأمل والتدبر وكشف أسرار الكون، ولن يتأتى ذلك إلا برؤية البصيرة الثاقبة التي تتغلغل إلى جوهر الأشياء،وعليه فالتكرار في هذه الحالة "لم يعد دراسة أسلوبية صرفة، ولا عملية حسابية تثبت علاقة المنجز الأدبي بعلم العد والحساب، إنه الآن لحظة الكشف والتنبؤ وإحدى المزايا العاكسة لكثافة الشعور المتراكم في نفس الأديب ، يتجمع في بؤرة واحدة حتى إذا استقر بدأ انعتاقا وانتشارا وتشظيا تارة هنا، وأخرى هناك ، وهكذا تنزاح الرؤية للتكرار عن الشكلية والشطح لتحل صلب البناء الأدبي[3]؛ فدلالة ثنائيتي البصيرة والبصر تتجاوز ما ذكرنا ؛ لأن الأمر يتعلق بانفتاح السارد/البطل على عالم صوفي تتأسس فيه الحقائق وفقا لما ترقى إليه الروح (البصيرة) من مقامات تصل حد الفناء في الذات الإلهية ، بينما تظل حقائق الأرض وما يدرك البصر وهمًا .

---

[1] الرواية ، ص17.

[2] الرواية ، ص17.

[3] فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش ، ص11.

وما دامت الرواية رواية الباطن والخصوصية الذاتية ما فرض وجود ضمير"الأنا" الدال على تلك الخصوصية للسارد/البطل "وإذا كانت القصة بصيغة المتكلم فإن الراوي يقص ما يعرفه عن نفسه وما يعرفه عنها فقط"[1] ، فهو يسرد لنا تجربته الخاصة ما جعل الضمير يتكرر في النص بكثرة ، إذ لا نغادر صفحة من صفحات الرواية إلا وصادفنا ، حيث تردد أكثر من خمسة عشر (15) مرة وهذا الحضور القوي لضمير المتكلم "أنا" له علاقة بالاقتراب من باطن الشخصية ، فضمير الغائب هو أبعد الضمائر عن الشخصية وعند الخطاب يقف الراوي القارئ في مواجهة الشخصية أو المخاطب في حين أن تكنيك ضمير المتكلم هو عبارة عن حديث الشخصية عن نفسها بلا وساطة"[2] علاوة على هذا فإن الرواية وردت على شكل مونولوج داخلي مباشر الذي عادة ما يستخدم ضمير المتكلم "أنا" ولا ضير أن ندرج أمثلة على ذلك:- أنت أنا في الواحد (ص41) ، فلا أنا بالغائب ولا بالحاضر (ص101) – وما هي إلا أنا المثل المضروب بالجوهر والمعنى (ص72)

أنا ... أأنا ... أنا (ص99).

من الألفاظ التي أثبتت حضورها في النص كلمة "السؤال" التي مثلت الفلك الذي يدور حوله معنى الرواية ، وبعد عملية إحصائية تبين لنا أن الكلمة تواترت أكثر من أربعة عشرة مر (14) ، وإنها لدلالة على تمكن هذه التيمة من ذهن البطل، إذ جاءت محملة بدلالات القلق والحيرة الوجودية التي كانت تكتنف ذات السارد، وبحثه الدائم عن الجواب الغائب ،حيث تكررت الكلمة نفسها من الصفحة 48 إلى الصفحة 50 حوالي خمس مرات:

ينتصب السؤال ... يتهايل ... يتعالى ... يتسامق (ص46)

يظل السؤال يتهايل (ص48)، لا جواب لدي ... السؤال يتكثف يتقلص يشد على عنقي وزرا (ص49)، أتناءى عن السؤال ببعض من الظن وإن كان الظن لا يغني عن اليقين (49)، وكما نلحظ فالإلحاح على طرح السؤال شديد، حيث يتميز بالتدرج في تصاعد وتيرة السؤال على ذهن البطل، بإيقاع سريع ، والصيغة الفعلية عبرت عن هذا مثل (ينتصب، يتهايل، يتعالى، يتكثف، يظل) التي تدل على ملازمة السؤال لوعي البطل الذي نجده يتعذب

---

[1] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة ، تر: فريد انطونيوس ، ص68.

[2] محمود غنايم ، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة ، ص15.

من أسئلته الوجودية التي زادت من تأزمه وقلقه حيث يعجز عن إيجاد جواب لها وإن حاول التأويل والتفسير بالظن فإن ذلك لا يسعفه في الظفر بالجواب الشافي.

كما نعاين وجود صيغة "السؤال" من خلال المواجهة والجدال المحوري بين السارد والكائنات النورانية ، بحيث بَدَلَ أن ينحصر دور الإنسان في الرد عن أسئلة تلك الكائنات وفقا لعمله في الدنيا ، فهو فاقد للإرادة في اختيار الجواب ، فيتولى هو نفسه مساءلة الملَكين عن جدوى محاسبة الإنسان لضعف لا حيلة له فيه لأنه جُبِّل عنه، ولعل ما يعزز ذلك كثافة حضور ضمير المتكلم المؤسس للذات الإنسانية مقابل الغيب.

تمثل الرواية التيارية باعتبارها رواية جديدة موقفا من الزمن تختلف به عن الرواية التقليدية في تعاملها مع هذا الكائن ،"كون الرواية الكلاسيكية تقوم على تطور الحبكة والشخصيات فيما يشبه مسيرة الحياة ، أما رواية القرن العشرين فهي من ناحية تأخذ الزمن موضوعا لها"[1] والرواية المدروسة باعتبارها تنتمي إلى نمط تيار الوعي ومن ثمة الرواية الجديدة نجدها قد احتفت بعنصر الزمن ولم تتقيد بزمن معين بل أخذت توظف كل الأزمنة إلى درجة التداخل ،ومن المؤشرات الزمنية التي تكررت في النص نلفي "الآن" و "الكان" ، الموحيان بذلك الصراع الزمني بين الحاضر والماضي ، هذا الماضي الذي ينفتح على الراهن ويحكم عليه ضمنيا بالتلاشي والانصهار.

يحضر الكان يتأود معطوفا على الآن[2]

يتحايث المكان من كان إلى حيث الآن

تشهد غرفتي الآن مشهدا كان شد الوحمى بك[3]

إن ملازمة الماضي للحاضر في الرواية لم يكن في فعل الحضور والترهين فحسب بل نجدهما يتوافقان حتى في الغيبة والإلغاء

أوحى لي في الآن أن الكان والآن

منعدمان(ص 77)

---

[1] محمود غنيم ،محمود غنايم ،تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة ، ص98.

[2] الرواية ، ص42.

[3] الرواية ، ص47.

وهكذا فالسارد يخرج من الزمن ليدخل في اللازمن، حيث " تنعدم المسافات ويضمحل الزمن، إنها اللحظة المقطوعة من سرعة الخيال ، اللحظة الشبقية المتخيلة والتي تدوم أكثر من ارتداد الطرف" [1] وهو القائل: "ينتصب السؤال ... يلغي الحقب يزيل في طرفة عين مسافة الزمن"(ص48)

وفي مواضع أخرى نجد السارد يستعين ببعض المؤشرات الزمنية التي تنتمي إلى حقل الآن والكان معبرا بها عن الزمنين الماضي والحاضر منها الأمس، اليوم، اللتان تواترتا في النص أكثر من تسع مرات (09)، ولعل ما يفسر هذا الاحتفاء بالزمن في الرواية، لاسيما الماضي منه. هو انتمائها إلى الرواية الذهنية التي تعتمد بالدرجة الأولى على الذاكرة التي تجعل من الماضي زمنيا يحي في الحاضر ومن زاوية أخرى تعبر عن توق البطل إلى ومضات زمنية كانت في حياته فانطفأت، فهو يحن إلى استرجاعها وذلك بترهينها.

من السجلات التي تواترت في النص نجد كلمة "الدنيا" ، إذ ترددت حوالي سبع مرات (07) ، وأحيانا ترد بصفة الفانية أو الحياة معبرا بها عن حب الإنسان للدنيا ولهاثه خلفها متناسيا أنها زائلة وفانية.

إنها الدنيا وكل حي بها متيم والدنيا ما صدقت في حب لطالبها ، ويقول في موضع آخر: اللهاث خلف الفانية يدفعنا إلى الفناء.

إن ما يفسر هذا الزخم الموظف للدنيا في النص هو محاولة تنصل البطل من ثقل الحياة وخلاصة من مناخات راهن مأزوم بحثا عن معنى آخر للحياة ، لاسيما إذا أدرك حقيقة هذه الأخيرة التي مآلها الزوال والاندثار.

وكما لاحظنا أن أغلب صور التكرار الواردة في الرواية جاءت من نمط التكرار الافرادي أو اللفظي، أما التركيبي فيكاد يخلو من النص عدا شبه الجملة: إلى المدارج ... إلى المدارج، التي تصور حالة الفزع وهول الحادث عند دخول البطل المستشفى وفقدانه الوعي.

بالإضافة إلى بنيات تكرارية أخرى لم نحصها؛لأن اهتمامنا انصب حول رصد أهم الدوال التي تؤكد هوية النص الوجودية والتيارية ، وقد جاء هذا التكرار لتأسيس دلالة الرواية

---

[1] محمد عكوان المسارات والتحولات العائمة في التجربة الشعرية لدى عبد الله حمادي ،سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين، ص310.

وهكذا فهو ليس "تكرارا تقليديا يهدف إلى إضفاء الإيقاع والموسيقى إلى الجمل بل هو مؤشر أسلوبي ساهم في بناء معنى النص"[1].

إن محاولة رصدنا لبعض مظاهر التكرار أوقفنا عند ملاحظة هامة تتعلق بالمعجم اللغوي الموظف في الرواية الذي كان ذا طابع وجودي ملائم لطبيعة الموضوع المسيطر والفكرة المتداولة "لأن طبيعة الموضوع المعالج تقتضي تكرار معان بعينها لتوظف فنيا وتقنيا في مواقف سردية معينة[2].

3- الأسلوب الشعري في الرواية :

[1]محمود غنايم ، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة ، ص98.

[2]عبد المالك مرتاض ، تحليل الخطاب السردي،معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1994 ، ص268.

على قدر اتساع الفن الروائي ورحابة مجاله ، إلا أنّ هذا لم يمنعه من النهل من مشارب معرفية أخرى ، فالرواية كما وصفها الناقد "جيرار جينيت""Gerard Genette" "جنس فاغر عن الأجناس الأخرى" [1]، ما سهل استقطاب الرواية واحتضانها لفن الشعر، وخاصة رواية تيار الوعي التي "اقتربت من عالم الشعر باعتمادها على اللغة الرمزية الانفعالية من ناحية، وبتوظيفها للبنية الإيقاعية من جهة أخرى وتحول الكاتب إلى شاعر رمزي يخلق صورا إيحائية باطنية ذات حساسية شعرية[2] وهناك من النقاد من أرجع لجوء كتاب تيار الوعي لهذا الأسلوب إلى "عدم مقدرتهم على إيجاد معادل موضوعي يصل القارئ إلى العقدة العاطفية لشخصية ما فالشعر وحده القادر على فضح تلك الجوانب الناقصة والخفية غير المعبر هنا"[3] والتوق إلى توسيع الرواية بعطورات شعرية بات موضة الرواية الجديدة التي تطمح إلى تجاوز القوالب السردية التقليدية القائمة على الأسلوب التقريري الخالي من روح الشعر، حيث غدت الرواية اليوم شبيهة بقصيدة نثر ، وهذا الأمر راجع إلى "اعتماد الكاتب على الزمن النفسي والغوص في لاشعور الشخصية عن طريق الهذيان والحلم ، الشيء الذي جعل اللغة تتشح بالغموض والشاعرية[4] . ولما كان النص المتطرق إليه يُصنّف في حقل التداعي الحر وتيار الوعي بصفة عامة، فإنه لم يكن بعيدا عن القالب الشعري الذي غدا ملمحا راسخا في الرواية والتي اتسمت بنفحات شعرية تضمينا كانت أو اقتباسا مباشرا ؛ أما التضمين فنتمثله في استعارة الكاتب لبعض مقومات الشعر ومجاورتها للسرد، فكانت اللغة أهمها ولعل المقطع السردي الآتي يقف شاهدا على هذا:

تشهد الآن غرفتي مشهدا كان شد الوحمى
بك ... وهي تتمثل نحتا إغريقيا لآلهة الجمال
تقاتلني فوارسك ... أفتح عليك بحاري في
كر بلا إدبار تأتى علي حدائقك جداول ري

---

[1] نبيل سليمان ، فتنة السرد والنقد ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا ، ط1 ، 1994 ، ص104.

[2] وردة سلطاني ، خطاب القصة القصيرة عند زهور ونيسي نقلا عن السعيد الورقي ، القصة والفنون الجميلة ،

[3] ينظر: روبرت همفري ، تيار الوعي في الرواية الحديثة ، ص81.

[4] مصطفى التواتي ، دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية ، ص41.

وأمطار خصب ... يمتص ثراك أنهاري تزهر روابيك

أكثر... تتبعثرين وأتبعثر... تتفتتين وأتفتت

تمتزجين بي ... أمتزج بك ... يخبو زئير

العاصفة ... تسكن صقور الرغبة الهصيص في

انتظار ربيع للخصب جديد[1] .

لقد حاول كثير من النقاد وضع مقومات شعرية الرواية أمثال "سعيد يقطين" الذي جعل من حضور ذاتية الروائي وتكسير خطية الزمن مؤشرات نستدل بها عن الشعرية داخل النص السردي[2] ، وهي ملامح نجدها ترتسم في الرواية بصفة عامة والمقطع أعلاه بصفة أخص فأما الدوال المؤشرة على الحضور الشخصي للسارد فيتمثل في ضمير المتكلم "أنا" الذي يمثل في الآن نفسه ساردا وبطلا محوريا تتقاطع تجاربه مع ما عاشه المؤلف وعايشه ، وهذا الضمير كما يؤكد الناقد "جيرار جينيت" "لا يؤدي وظيفة تخصيص الحكاية بصفتها سيرة ذاتية ،وإنما يخصصها بصفتها خطابا شعريا، وبما أن الكتابة بضمير "الأنا" خاصية اللغة الشعرية بامتياز[3] فالنص الذي نحن بصدد تحليله يتضمن حضورا شخصيا للسارد/البطل عبّر عنه بضمير المتكلم المستتر"أنا" وياء النسبة المنسوبة له (غرفتي، أفتح، امتزج ،أنهاري). ولم ينحصر توظيف الكاتب لضمير المتكلم المفرد خصيصة وحيدة على شعرية أسلوبه ، بل ذهب إلى استخدام قرائن أخرى منها التداخل الزمني بين الآني والاسترجاعي ، نعاين هذا في وجود القرينتين الزمنيتين الآن والكان الموحيتين بالتشابك والتماهي الزمني (الحاضر بالماضي) إضافة إلى الفعل "تشهد" الذي يحمل معنى الحضور والمعايشة الآنية مركزا في ذلك على الصورة ، ونقصد هنا صورة الفتاة الفرنسية "ميشال" التي يستحضرها عبر مشهد ذكوري عايشه معها بفرنسا مسترجعا زمنا أليفا انطوى ، إذن فهي تؤشر على الماضي ، حيث "تصبح الصورة هنا ذات وظائف متعددة مثيرا خارجيا يستحث الذاكرة على استرجاع الماضي، وتكسير رتابة السرد المتدفق ومعادلا موضوعيا

---

[1] الرواية ، ص 45.

[2] ينظر: نبيل سليمان، فنية السرد والنقد ، ص109.

[3] جيرار جينيت ، خطاب الحكاية ، تر: معتصم عبد الجليل الأزدي ، عمر الحلي ، ص13.

عن الشخصية الغائبة في المكان الحاضرة في الزمن"[1] يتجلى هذا في قوله: "تشهد الآن غرفتي مشهدا كان شد الوحمى بك".

لقد مثل المقطع النثري السابق بموسيقاه وصوره وغنى كلماته بالمعاني الحافة مقطعا شعريا ، لما فيه من غنائية قائمة على بعض الملامح الأسلوبية الجمالية مثل التكرار والتوازن أو التشاكل الصوتي والإيقاعي كما هو موجود في المفردات الآتية:

تتبعثرين← أتبعثر

0//0/// ///0//0

تتفتتين ← أتفتت

0//0/// ///0//0

ورد هذا التعبير الشعري مرتبطا بالانفعالية الذاتية ، ما يؤكد هذا نوع الأصوات الطاغية في المقطع نفسه ، فمثلا لو أردنا إجراء عملية إحصاء لعدد الأصوات لوجدنا الغلبة للأصوات المجهورة .

حيث كان عدد الأصوات المجهورة مائة وستة عشر صوتا (116) ما يعادل نسبة31.8% ، أما الأصوات المهموسة فكان عددها ضئيلا مقارنة بالنوع الأول ،إذ مثلت ثلاثة وخمسين صوتا (53) أي ما يعادل نسبة14.50 % ، ولعل ما يفسر كثرة النوع الأول، هو الموقف الذي يعيشه السارد والحالة الانفعالية المتوترة التي كان يشعره بها؛ أي شعور "الأنا" أمام "الآخر" (ميشال) ، الذي كان يخوض صراعا معه كون الأصوات المجهورة عادة ما تدل على الثورة والقوة كما تلازمها الحركة، في حين أن الأصوات المهموسة أصوات خافتة خالية من الحركة[2] .

وهذا ما عبّرت عنه لغة الكاتب التي جاءت كلماتها محملة بمعاني القوة والثورة مثل: (الخيول والفوارس ،الكر، الإدبار) ، لكن ما تلبث هذه الحركة والقوة أن تضمر وتتلاشى في آخر المقطع وتحديدا في قوله: يخبؤ زئير العاصفة ،تسكن صقور الرغبة،الهصيص في انتظار ربيع مخصب جديد.

---

[1] محمد معتصم ، النص السردي الصيغ والمقومات ، ص200.

[2] ينظر محمد مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف ، الإسكندرية ،(د.ط)، (د.ت) ، ص33.

ما يستشف من المقطع غلبة الأصوات المهموسة ولاسيما صوت "الصاد" الذي تواتر في أكثر من كلمة.

لقد تردد هذا الشعر في وعي السارد معبرا به عن المرحلة المرضية والهذيانية التي وصل إليها ، تلك اللحظة التي يطلق فيها العنان للخيال واللاوعي ليقول ما يشاء وذلك بتحرره من رقابة العقل لهذا أتت هذه المقاطع عبارة عن شذرات شعرية متقطعة نابعة من لاوعي الشخصية فهي تحاول أن تنأى عن الخط السردي المعتاد الذي يتميز بالنبرة التقريرية السائدة في الرواية الكلاسيكية ليغرق في الجمالية الشعرية القائمة على الإيقاع الداخلي واللغة المسترسلة ، وهو ما يتناسب مع طبيعة الذهن في هذا النمط السردي الذي يتسم بالجريان والاستمرارية ، وما يؤكد هذه الانسيابية هو غياب علامات الترقيم إذ يكاد يخلو المقطع السابق وغيره من العلامات المذكورة كالفاصلة والنقطة عدا ما ورد من نقاط استرسال التي عادة ما تؤول باستمرار القصيدة في نفس الشاعر أو تحّفظ منه في البوح عن بعض الأمور؛ ولعل إلغاء علامات الترقيم والوقف متأتى على الأرجح من أمرين أولاهما: "المحاولات التجريبية التي عرفها الشعر العربي الحديث أواخر الستينات وبداية السبعينيات من القرن الماضي"[1]. أما الأمر الثاني قادم من التداخل الحاصل بين الأجناس الأدبية لاسيما بعد أن تهاوت الحدود الفاصلة بين الشعر والقصة فبات هناك ما يسمى ب"شعرية السرد وسردية الشعر" ، ومن مواطن ذلك التداخل أن أضحت لغة الرمز والإشارة تؤدي الدور الفعال في إبراز المعنى "لأن التداعي النفسي تنقله ثغرات استعارية تزيل الحواجز بين الكلمات و تخلق معاني جديدة هدفها أن تجسد تجربة شعرية[2] فالكاتب هنا مثل الشاعر لا يصرح بكل شيء وإنما يعتمد على الغموض والتلميح ، إذ جعل من الغرفة ذلك المكان المغلق الضيق فضاءً منفتحا وساحة للاستعراض الفروسي القائم على الكر والفر وجموح الخيول وقتال الفوارس وكأننا أمام مشهد حربي ولكنها أية حرب. إنها حرب الحضارات وصراع الثقافات. لقد استطاع الكاتب وببراعة فنية أن ينزاح باللغة من معناها المعجمي العادي إلى المعنى غير العادي حيث جاءت موحية باحتدام الصراع بين الطرفين (البطل/ميشال) ليعطي لتلك العلاقة الجنسية التي جمعته بالفتاة وذلك الحوار الجسدي ظلالا

---

[1] سامي سويدان ، المتاهة والتمويه في الرواية العربية ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 2006 ، ص194.

[2] مصطفى التواتي ، دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية ، ص143 ، 144.

رمزية لتأخذ بعدا حضاريا حين تصبح تعبيرا عن علاقة حضارية أزلية بين قطبي الشرق والغرب في لوحة شعرية رائعة لأن كلمة شعري كما يقول الناقد "ميشال بوتور" "إذا ما استعملت صفة لعمل ما فإنها تحمل معها عادة موجة من الإيهام"[1] وخاصة عندما تطبق على الرواية ، وهذا ما عبر عنه الكاتب في قوله: تقاتلني فوارسك ، أفتح عليك بحاري في كر بلا إدبار ، إننا أمام معركة حقيقية كنى عليها الكاتب بلغة استعارية رمزية فالشعر والنثر وإن اشتركا في عنصر اللغة فإنهما قد اختلفا في طريقة استخدام هذه اللغة، وهذا ما أشار إليه الناقد "أدونيس" الذي يرى أن الشعر يحيد بالكلمة عما وضعت له أصلا، أما النثر فلا يخرج عن النظام العادي للغة[2].

وعليه فإن أكثر شيء يثبت ويعزز شعرية المقطع السابق هو ظاهرة الانزياح الدلالي الذي يستنكف عن الحديث بشكل مباشر عن اللقاء، ليستفيض عنه بدلالات الحرب والخصب ووحدة الوجود وكلها تختزن دلالات تشير بحالة المتعة الجسدية والانتشاء والذوبان الروحي بين البطل وميشال ،وهو ما جسدته ألفاظ ذلك المشهد مثل الامتزاج،التجمع، وجلها تحمل معاني التوحد.

كما نسجل حضور ظاهرة شعرية أخرى احتفى بها نص الرواية ونقصد ظاهرة "البياض" التي عادة ما تأتت هندسة الفضاء في القصيدة المعاصرة ،ونعاين هذا ماثلا في طريقة كتابة الرواية التي تحاكي فيها القصيدة النثرية التي تقوم على نظام السطر،ومقاطع الرواية دلّت على ذلك.

كما ورد توظيف الكاتب للشعر عن طريق الاقتباس أو ما يصطلح عليه في الدراسات الحديثة "بالتناص"Interxtulite ، وذلك بإقحام مقاطع شعرية لبعض الشعراء في النص ، فلا نكاد أن نمر بصفحة من صفحات الرواية دون أن نلتقي بشذرات شعرية متناثرة هنا وهناك. كتضمين الكاتب لبعض أبيات الشاعر "امرئ القيس" المستوحاة من قصيدته "لمن طلل" نجدها في قول الكاتب:

فالشاعر تجربته تربأ عن خبرتي ... الكفل

---

[1] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة ، ص17.

[2] نبيل سليمان ، فتنة السرد والنقد ، ص98.

رومي ... الأسنان خزاعية ، الأبدان تهامية[1].

وهو يلتقي مع الشاعر في أبياته:

حِجَازِيَّةُ العَيْنَيْنِ، مَكِيَّةُ الحَشَا عِرَاقِيَّةُ الأَطْرَافِ،رُومِيَّةُ الكَفَلِ

تُهَامِيَّةُ الأَبْدَانِ، عَبَسِيَّةُ اللَّمَى خُزَاعِيَّةُ الأَسْنَانِ، دُرِيَّةُ المُقَل[2]

وقد كان تناص الكاتب مع هذه الأبيات تناصا جزئيا ورد على شكل أشطر شعرية، شحنها بنفس جديد ألبسها شكلا شعريا مغايرا قام على نظام السطر الشعري ، هذا فضلا عن اقتباسات شعرية أخرى، سيأتي الحديث عنها في جزء التناص ، إلا أن الشيء الذي يمكن أن نسجله بالنسبة للاستخدام الشعري في النص أنه "لم يكن من باب الزينة التي كان يعمد إليها الكتّاب التقليديون وإنّما رسم له الكاتب دورا يؤديه في الهندسة المعمارية للرواية[3]حيث أضحت وكأنها قصيدة نثرية.

وكما لاحظنا فتوظيف الكاتب للظواهر الأسلوبية لم يكن من باب الزينة أو الترف الأسلوبي، وإنما حدد لها دورا بارزا في تأسيس الدلالة وتأكيد المعنى داخل النص، بوصف تلك المؤشرات تعكس المرجعية الثقافية والفكرية للكاتب وتبرز السمات الفنية والخصائص التعبيرية لأسلوبه.

---

[1] الرواية ، ص46.

[2] امرئ القيس ،ديوانه : شرح وتحقيق حنا الفاخوري ، ص411.

[3] مصطفى التواتي ، دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية ، ص143.

الخاتمة

مما تقدم ذكره في البحث ، يمكن لنا استخلاص أهم النتائج المتوصل إليها، ولنبدأ بالجانب التنظيري ، وإن جاء موجزا ومختصرا.

فأهم حقيقة أفضت إليها الدراسة النظرية كان فحواها أن تيّار الوعي في الأدب يتجاوز مجرد كونه مرحلة تطورية أملتها الضرورة الإبداعية - بانتقال الرواية من نمط تقليدي إلى نمط آخر جديد ومغاير – إلى تطور فكري وحضاري طبع الحياة الغربية في تلك الفترة (القرن العشرين)، حيث شكلت التقنية السردية في رواية تيار الوعي ظاهرة بنائية هامة، كانت حصيلة نضج الوعي الفكري بالذات والمجتمع والوجود، لدى رعيل من الشباب المتمرد، ساعدت في بلورته عدة مؤثرات وعوامل سياسية، واجتماعية، وفكرية، ميزت الساحة العالمية، فانعكس ذلك النضج على بنية الرواية، فتشذرمت الحبكة واختل مفهوم الشخصية وتشظى عنصر الزمن، وبصفة عامة سادت الفوضى والبعثرة محل السكونية والنمطية.

أما بالنسبة للرواية العربية فقد انتقل إليها هذا التيار تأثرا بنظريتها في الأدب الغربي ونتيجة عدة عوامل أثرت على المثقف، سيّما بعد أن تكسرت مشاريعه الأيديولوجية (قومية، اشتراكية) في ميدان المواجهة مع الكيان الصهيوني.

أما على الصعيد الإجرائي، فالكاتب **المحسن بن هنية** بروايته المدروسة "على تخوم البرزخ" سعى إلى ملامسة تخوم الكتابة التيارية من خلال توظيف وتجريب آليات المنهج التياري حيث نعاينه ينزاح عن خط الكتابة التقليدية.

فعلى مستوى **الرؤية السردية** جاءت بصفة عامة رؤية داخلية باطنية فرضت تلاشي دور الراوي الكلاسيكي العليم بكل شيء ؛ومرد هذا أن البطل في مثل هذا النمط الروائي يتعامل مع الواقع من منطلق داخلي لا خارجي:وهذا لا يعني أبدا إهمال الرواية للعالم الخارجي المحيط بالبطل، الذي وجدناه يقتحم الرواية كما يقتحم وعيه، بوصف هذا الواقع كان مادة للوعي، فالأزمة النفسية التي وقع ضحيتها بطل الرواية، انبثقت عن تأزم الراهن الحياتي له (الدائنون ، صاحب المصرف، الجباية)، والكاتب هنا على خلاف رواية تيار الوعي الغربية التي تركز الاهتمام على الجانب الباطني والذات الروحية

والسيكولوجية، مقابل ذلك تصرف النظر عن المحيط الخارجي للشخصية التي عادة ما يكون عامل إحباط وقلق نفسي.

وقد تم تبئير الرواية وفق منظور الرؤية الأحادية، جسّدتها شخصية محورية بطلة ومشاركة أولى في تنسيق السرد وتقديم الشخوص ما جعل الرواية رواية منطوقة،صدرت على لسان صاحبها (السارد/البطل) الذي وجدناه ينثر بعضا من سيرته الشخصية بين طيات هذه الرواية، التي تحولت إلى سيرة ذاتية رصدت جوانب خارجية وداخلية لصاحبها ، ولعلّ الشيء الذي تلتقي فيه رواية التيار والسيرة الذاتية هو الاهتمام بعنصر الشخصية المحورية في كلتي النمطين، والرواية المدروسة، كما لاحظنا قامت على مفهوم ورؤية مغايرة للشخصية ، إذ لا يرسمها عبر الوصف التقليدي الذي عادة ما يحدد معالمها الخارجية؛ بل يأخذها من خلال الحوار الدّاخلي؛ أي عبر نظرة الشخصية لنفسها، لكن رغم تلك المكانة التي حظيت بها الشخصية داخل النص، إلا أنها بقيت شخصية ضبابية، هلامية لا تحمل اسما، بل هي مجرد ضمير أو بالأحرى منظومة ضمائر، ما أدى إلى انفصامها -كما سبق وأن أشرنا- زيادة على هذا فهي شخصية مستفرقة في ذاتها، اغترابية ،متأملة لآلامها، من أجل البحث عن حل لأزماتها النفسية الاجتماعية والوجودية أو الوقوف على أسباب تلك الأزمة، وبهذا تحولت الشخصية من نمطية ومتماسكة إلى شخصية متخلخلة ومنشطرة إلى أنوات متصارعة.

وعلى مستوى **الزمن**:فالنص قد حاول العدول عن المنطق الخطي للزمن وتتابع الأحداث، الذي طالما وَسَم الكتابة السردية التقليدية وهذا لسبب عرفناه ؛هو أن الزمن المهيمن على الرواية هو الزمن الدّاخلي الذي وظف كإيقاع نفسي توظيفا دلاليا عَكَس اضطراب الشخصية وهوسها به،وهذا ما أفصحت عنه مقاطع الرواية الثلاثة وحضورها العنواني شاهد على ذلك الذي عبّر عن تموج زمني حدد موقف البطل من الزمن، الذي كان متأرجحا بين الهروب حينا والإلغاء حينا آخر فأما الأول؛ مثّله هروب البطل من الزمن الحاضر/المتأزم إلى الماضي البديل/المنصرم، حيث اشتغل السارد على آلية التذكر،وهو خصيصه من خصائص تيار الوعي الزمنية، سيّره وتحكم فيه إجراء آخر هو التداعي الحر للذكريات؛ لتصعيد أثر ذلك الماضي على حياة البطل الآنية ، الشيء الذي جعل هذا

الماضي يطغى على الحاضر ويحكم عليه بالتلاشي والذوبان، وقد كنى الكاتب على ذلك باستعارات نجدها ماثلة في عنوان المقطع الأول من الرواية "عطر ذاكرة الاغتراب"، إذ مثّلت كلمة **"ذاكرة"** البؤرة المركزية لذلك الماضي والوعاء الحافظ له جاعلا العطر نعتا لها ؛ دلالة على أن ذلك الماضي كان يمثل الأريج الذي يعبق به الحاضر، ومن جهة أخرى هو تأكيد على ملازمة ومعايشة الماضي للحاضر ، وهو ما يعكس تداخل وتشابك العمليات الذهنية الآنية بالاسترجاعية.

وقد عبّر الكاتب عن ذلك بصيغ فعلية واسمية تدل على التداخل والتشظي الزمني (تشهد – تحضر – تبعث- حينها-الآن-الكان)؛ ولعل ما يفسر ارتهان البطل للماضي في الرواية - ولاسيما ماضيه بفرنسا – هو البحث عن فضاءات بديلة للسكينة ، تكون خالية من منغصات الحياة ،وفرارا من ضغوط واقع متأزم رسم خطوطه صاحب المصرف –مشاكل العمل – إضافة إلى قلقه الوجودي والروحي.

أمّا الشكل الثاني للزمن ، فكان انتقال من الزمن (الحاضر) إلى اللازمن (زمن الحلم)، حين عرج إلى الأفق ولامس سجوف العالم العلوي، عالم الحلم،وهو بذلك يتخذ موقفا من الزمن يتمثل في إلغائه ليبحر في الزمن المطلق، حين فقد الإحساس بالزمن الطبيعي ، إلا أن هذا النمط من الزمن لم يطل مداه، إذ ما لبث البطل أن عاد إلى الحاضر بمجرد استفاقته من الغيبوبة، ليتحرك في زمن ما بعد الموت، وعليه فالرواية كانت عبارة عن تموجات زمنية،أو ما يصطلح عليه "بالقفزات الزمنية"، التي تعد من الخصائص الزمنية لهذا النمط السردي، وهذا القفز أملته ضرورة فنية في السياق الروائي، لأن الذات تعتمد في تماسك السياق على الحالات الذهنية والنفسية التي ترتبط بدورها بعنصر الديمومة الزمنية ، من حيث سرد الأحداث باعتمادها على تداعي الأفكار، الذي يفترض تداخلا للأحداث في ذهن البطل، لهذا وجدناه يحن إلى الماضي مرة ، ويمسك بتلابيب الحاضر المأزوم مرة أخرى، وقد أثر ذلك التداخل الزمني على عنصر الحبكة في الرواية، التي تشذرمت وفقدت بنيتها.

من الأدوات التيارية التي أثبتت حضورا في النص، نجد **المونولوج الداخلي**، فالرواية من بدايتها وردت عبارة عن حديث نفسي طويل، جسد حالة العزلة والانكفاء على الذات

التي اكتنفت نفس البطل، وهذا ما جعل بعض النقاد يطلقون على أدب تيار الوعي "أدب الاغتراب والتقوقع".

أما عن المونولوج المسيطر على الرواية فكان المونولوج الداخلي المباشر، الذي صيغ على لسان البطل/السارد،ودون تدخل من الراوي .

وقد عبّر عنه بضمير المتكلم (أنا) قرينه دالة على الحضور الشخصي للسارد .وقد وردت أغلب المونولوجات حاملة لبعض السمات التيارية كان أبرزها التداعي الحر،سرعة التحول الضمائري وحذف مصدرية الأصوات والحوار، التداخل الزمني الآني بالاسترجاعي، القطع وعدم الترابط.

إضافة إلى المونولوج الداخلي، هناك إجراء آخر أثبت حضوره في النص ،وهو أسلوب **الحلم والهذيان** بوصفه دعامة فنية اعتمدت عليها رواية تيار الوعي،وأهم ما ميّز الحلم في الرواية أنه ورد أداة خرق للفضاء المكاني والزماني، فكان انتقال من الواقع إلى اللاواقع، وقفز من الزمن إلى اللازمن ما أضفى نزعة عجائبية على الرواية، أضف إلى هذا أن الحلم جاء مجسدا لحالة اللاوعي التي عاشها السارد/البطل، استعاض بها في طرق بعض القضايا الغيبية مثل؛ الحياة بعد الموت، الحياة البرزخية، الجزاء والعقاب ...

أما من الناحية الأسلوبية فالرواية قد وظفت بعض الظواهر والمؤشرات الأسلوبية كالتناص والتكرار واللغة الشعرية، وإن كنّا نعاين هذه الظواهر تتكرر في أنماط سردية أخرى، ولعلّ الشيء الذي ميّز استخدام هذه الإجراءات الأسلوبية في الرواية؛هو أنها جاءت مجسدة لحركة الذهن عند البطل، فحالة اللاوعي تلك لم تفقد السارد الوعي والتواصل بذاكرته مرجعية فكرية، وأفقا منفتحا على جملة من المعارف والثقافات، لذلك فقد مثّل التناص داخل الرواية دعامة فنية ساهمت في تأسيس دلالتها، وذلك من خلال تقاطعها مع نصوص أخرى .

وقد أضفى هذا التداخل النصي وصمة التمييز والانفراد الواضحة في الرواية بوصفها نصا عربيا له خصوصيته اللغوية والفكرية والدينية الخاصة به، نعاين تلك الخصوصية خاصة في الموروث القرآني والصوفي والأدبي الذي ساهم في بناء النص

أسلوبيا وفكريا، متخذا صورة تداخل نصي مباشر تارة وإشاري موحٍ تارة أخرى، سواء كان ذلك في المرحلة الواقعية (اليقظة) أو مرحلة اللاوعي (الغيبوبة أو الحلم).

يعد التكرار من الظواهر الأسلوبية التي كان لها حضور في نص الرواية ، فالحركة الذهنية المتسمة بعدم الاستمرارية والانقطاع فرضت تكرار بعض المواد تبعا لقيمتها الشعورية واللاشعورية في وعي البطل، ولعل أهم ما ميّز التكرار داخل الرواية، أنه ورد متجاوزا لمعنى التكرار التقليدي الذي كثيرا ما يهدف إلى إضفاء صبغة جمالية على مستوى الشكل، حيث بات من المؤشرات التي أسهمت في بناء وتأسيس الدلالة داخل الرواية.

كما احتفى نص الرواية بحضور شعري مميز، تجلى ذلك في لغة وطريقة الكتابة التي وردت محاكاة للكتابة الشعرية حيث استعار الكاتب بعض سمات الشعر وجاورها للنثر، فكان الرمز أهم تلك السمات، ما زاد الرواية مسحة جمالية.

ولعلّ ما يبرّر هذا الاحتفاء الشعري؛ هو نزوع الكاتب إلى خلق وإبداع نواميس كتابية حديثة يتجاوز من خلالها اللغة التقريرية التي كانت سائدة في السرد التقليدي الخالي من روح الشعر ،هذا عن الجانب الإجرائي (التقني).

-أمّا من حيث **الموضوع** ومنظومة القيم المطروحة في النص، فالكاتب لم يبتعد عن القضايا التي شكلت محورا أساسا في رواية تيار الوعي – بصفة عامة- مثل: قضية الزمن، فكرة الموت والحياة، المادي والروحي، الاغتراب ...، وهذا لا يعني بالضرورة أنّ الرواية كانت نسخا لمثيلتها الغربية وإن سعت إلى الاستفادة منها في بعض المفاهيم والإجراءات.

كانت هذه خلاصة ما توّصل إليه هذا العمل،وهي ليست نتائج جازمة ونهائية كون البحث العلمي دائما يتّصف بالتساؤل المستمر والقلق المعرفي المتواصل وعليه؛فلا ضير أن تفتح لنا هذه الدراسة مجالا للتساؤل عن بعض الإشكالات والقضايا ، أثارت انتباهنا ونحن ننجز البحث، خاصة ما تعلّق منها بالعلاقة بين رواية تيار الوعي ونمط الرواية الجديدة سيّما إذا علمنا أنّ النمطين يشتركان في الإجراءات والمفاهيم نفسها، حيث مثّلا ثورة على السائد السردي (وإن كنا لم نتعرض للرواية الجديدة في البحث).

ثم هل يمكن تصنيف رواية تيار الوعي ضمن الرواية الجديدة؟

قائمة المصادر والمراجع

1. القران الكريم.

1/المصادر:

2. امرئ القيس ،ديوانه – شرح وتحقيق حنا الفاخوري – ،دار الجيل، بيروت د.ط.د.ت.
3. الحطيئة، ديوانه ،شرح يوسف عيد ، دار الجيل ، بيروت ، ط 1 ، 1992.
4. طيب صالح ، موسم الهجرة إلى الشمال، دار النفيس، الجزائر .د.ط.2004.
5. عبد الرحمان بن خلدون، المقدمة،شرح وضبط وتقديم محمد الإسكندراني،دار الكتاب العربي، بيروت، د.ط، 2005.
6. عبد المنعم الحنفي، الموسوعة الصوفية،مكتبة مدبولي، القاهرة ، ط2003،1.
7. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية دار النهار للنشر والتوزيع لبنان، د.ط.2002.
8. محسن بن هنية ،على تخوم البرزخ، دار السفير الفني، تونس ،2001.
9. وليام فولكنر، الصخب والعنف ،ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، دار مرفم للنشر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغاية الجزائر .د.ط.1994.

2/المراجـــع

10. أحلام حادي، جماليات اللغة في القصة القصيرة،قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية 1970-1995،المركز الثقافي العربي،المغرب،ط2004،1.
11. أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، ط1، 2004.
12. احمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد الأدبي الحديث ، ديوان المطبوعات الجزائر .د.ط.1983.
13. الياس خوري، الذاكرة المفقودة –دراسات نقدية –، دار الآداب،بيروت، ط1، 1982.
14. أمال منصور، بنية الخطاب بالروائي في أدب محمد جبريل "جدل الواقع والذات" النظر إلى الأسفل أنموذجا ، دار الإسلام 2006.
15. أمينة رشيد، تشظي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، د.ط.1998.

16.أنريكي أندرسون ابرت، القصة القصيرة بين النظرية والتقنين،ترجمة علي إبراهيم منوفي،المشروع القومي للترجمة.د.ط.د.ت.

17.جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر،رابطة إبداع للثقافة، دار هومة، الجزائر.د.ط- 2003.

18.جيرار جينيت ، خطاب الحكاية في المنهج، ترجمة محمد معتصم ،عبد الجليل الازدي – عمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003.

19.حسام الخطيب ،محاضرات في تطوير الأدب الأوروبي ونشأة مذاهبه واتجاهاته النقدية ،مطبعة دمشق.

20.حمدي الشيخ،قضايا أدبية ومذاهب نقدية،المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، ط1- 2007.

21.الخامسة علاوي، العجائبية في أدب الرحلات، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، د.ط.2005.

22.خريستو نجم، في النقد و التحليل النفسي، فصول في تحليل الفكر والأدب والفن، مكتبة السائح، دار الجيل،بيروت.ط1 -1991.

23.روبرت همفري،تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة محمود الربيعي دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع.القاهرة،د.ط، 2000.

24.روجر آلن، الرواية العربية ، تر:حصة إبراهيم منيف، المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة، 1997.

25.روجر .ب.هنكل،قراءة الرواية – مدخل إلى تقنيات التفسير ترجمة صلاح رزق، دار الغريب للطباعة و النشر ،القاهرة ، د.ط، 2005.

26.زكي نجيب محمود، المعقول و اللامعقول في تراثنا الفكري،دار الشروق،القاهرة، د.ط.د.ت.

27.زياد أبو لبن، اللسان المبلوع ، دراسة في روايات نجيب محفوظ، دار البارودي العلمية للنشر و التوزيع ، عمان، ط1، 2004.

28.ساعد خميسي ،نظرية المعرفة عند ابن عربي، دار الفجر للنشر والتوزيع ، القاهرة ، 2001.

29.سامي سويدان ، فضاءات السرد ومدارات التخيل، الحرب والقضية والهوية في الرواية العربية، دار الآداب ، بيروت، ط6، 2000.
30.سامي سويدان، المتاهة و التمويه في الرواية العربية،دار الآداب،بيروت،ط1، 2006 .
31.سعد بو فلاقة، الشعر النسوي الأندلسي أغراضه وخصائصه الفنية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1995.
32.شادية شقروش، الخطاب السردي في أدب إبراهيم الدرغوث دار سحر للنشر، د.ط، د.ت.
33.صلاح صالح، سرد الآخر الأنا والآخر،عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي،المغرب،ط1، 2003.
34.صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت1980.
35.عبد الحميد بورايو، منطق السرد –دراسة في القصة الجزائرية –،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ،1994.
36.عبد العزيز بومسهولي،الشعر و التأويل ،إفريقيا الشرق، المغرب،د.ط، 1998.
37.عبد العزيز عتيق ، الأدب العربي في الأندلس ،دار النهضة للطباعة والنشر ، بيروت، د ط، د ت.
38.عبد القادر شرشار،خصائص الخطاب الأدبي،مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2005.
39.عبد الله إبراهيم تحليل النصوص الأدبية ، قراءات نقدية في السرد والشعر، جدار الكتاب الجديد، بيروت ،ط1998،1.
40.عبد الله الغذامي، الخطيئة و التكفير من البنيوية الى التشريح، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، النادي الأدبي الثقافي، السعودية، ط1، 1985.
41.عبد المالك مرتاض ، تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.
42.عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي،مكتبة غريب،القاهرة،د.ط.د.ت.

43.عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب،دار العودة ،بيروت،ط1981،4.
44.عمر سليمان عبد الله، الأشقر، القضاء والقدر، دار النفائس للنشر والتوزيع ، دار السلام للنشر والتوزيع و الترجمة ،الأردن،د.ط.2005.
45.عمرو عيلان، الايدولوجيا في بنية الخطاب الروائي – دراسة سوسيو بنائية في روايات بن هدوقة – ، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة،ط2001،1.
46.غالي شكري، المنتمي في أدب نجيب محفوظ،دار الأفاق الجديدة ،بيروت،ط3، 1982.
47.فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004.
48.مارك شورد، جوزفين مايلز، جوردن ماكنزي، النقد – أسس النقد الأدبي الحديث – ترجمة هيفاء هاشم، منشورات وزارة الثقافة ،سوريا،ط2005،2.
49.محمد التومي، الجدل في القران الكريم،فعالية في بناء الفعلية،شركة الشهاب، الجزائر.
50.محمد حسين فضل،الحوار في القران الكريم، قواعده وأساليبه ومعطياته، دار المنصوري، قسنطينة ، الجزء الأول، ط.د.دت.
51. محمد عزام ، شعرية السرد،اتحاد الكتاب العرب ،دمشق، 2005.
52.محمد كعوان ، شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، منشورات الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2003.
53.محمد معتصم ،النص السردي العربي، الصيغ و المقومات،شركة المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.
54.محمد معتصم، الرؤية الفجائعية، الأدب العربي في نهاية القرن وبداية الألفية الثالثة، منشورات الاختلاف،الجزائر ، ط1، 2003.
55.محمود غنايم،تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة –دراسة أسلوبية –، دار الجيل، بيروت، دار الهدى، القاهرة، ط2، 1993.
56.مراد عبد الرحمان مبروك،بناء الزمن في الرواية المعاصرة ،رواية تيار الوعي – أنموذجا -1967-1994،الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة.د.ط،1998.

57.مصطفى التواتي،دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية –" اللص و الكلاب "- "الطريق" – " الشحاذ"،الدار التونسية للنشر، تونس، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1986.

58.مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، دار المعارف ، الإسكندرية، د ط، دت.

59.مفيد محمد قميحة، الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، دار الآفاق الجديدة، د.ط.د.ت.

60.ميشال بوتور،بحوث في الرواية الجديدة،ترجمة فريد انطونيوس، مكتبة الفكر الجامعي، منشورات عويدات، بيروت، ط1971،1.

61.ناتالي بييقي غروس، مدخل إلى التناص،ترجمة عبد الحميد بورايو، الجزائر، د.ط-2004.

62.نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد،دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1994،1.

63.نصر الدين بن غنيسة، في بعض قضايا الفكر والأدب، جولات في العقلين العربي والغربي، مركز دار الأمة للطباعة والنشر و التوزيع، الجزائر، ط2002،1.

64.نضال الصالح ، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة ، اتحاد الكتاب العرب، مصر ، د.ط، 2001.

65.يحيى العبد الله، الاغتراب –دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلون الروائية.المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2005.

3/ الدوريات والمجلات

66.مجلة ايس- الغيرية و الآخر –مقولات التحاور وإمكانات اللقاء – المكتبة الوطنية الجزائرية –الجزائر –السداسي الاول -2007.

67.مجلة عالم الفكر – المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب – الكويت- العدد 2-المجلد 03- أكتوبر –ديسمبر-2001.

68.محاضرات الملتقى الرابع للسيمياء و النص الأدبي –منشورات قسم الأدب العربي – جامعة محمد خيضر – بسكرة، 2006-2007.

69.سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي، منشورات النادي الأدبي ، جامعة منتوري ، قسنطينة ، 2001.

4/الرسائل الجامعية:

70.رشيد قربيع – الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي و ألمغاربي دراسة مقارنة – بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه دولة في الأدب المقارن – جامعة الأخوة منتوري – قسنطينة - 2003-2002.

71.شهرزاد زاغز، معمارية البناء السردي بين ألف ليلة و ليلة و البحث عن الزمن الضائع –دراسة مقارنة –بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه جامعة محمد خيضر –بسكرة-2007-2008.

72.وردة سلطاني،خطاب القصة القصيرة عند زهور ونيسي، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي ، جامعة محمد خيضر بسكرة ، 2002/2001.

5/مواقع الانترنت :

73.thawara.alwehda.gov.s.

74.www.invisionboard.com

75.www.almadapaper.com

فهرس

الموضوعات

الموضـــــوع	الصفحة
مقدمـــــــة	أ - و
الفصـــل الأول : تيّار الوعي الماهية والنشأة	46-7
مفهوم تيار الوعي	8
تحديد المصطلح في علم النفس	8
تحديد المصطلح في النقد الأدبي (السرد)	10
الأسس السيكولوجية والفلسفية لتيار الوعي	15
الأسس السيكولوجية	15
الأسس الفلسفية	20
تيار الوعي في الرواية الغربية	23
تيار الوعي في الرواية العربية.	35
الفصل الثاني فنّيات تيار الوعي السردية في الرواية	96-47
الرؤية السردية	49
الضمائر	49
عنصر الشخصية المحورية	57
الزمـن النفسي	65
زمن التذكر	65
زمن الحلم	76
المونولوج الدّاخلي	82
الحلم والهذيان	91
الفصل الثالث الظّواهر الأسلوبية في الرواية	144-97
التنـــاص	98
التناص القرآني	100
التناص الصوفي	110

التناص الأدبي	120
التناص الأسطوري	130
أسلوب التكرار	133
الأسلوب الشعري	139
الخاتمـــة	145
قائمة المصادر والمراجع	152
فهرس الموضوعات	159