المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم العالي
جامعة القصيم
كلية اللغة العربية والدراسات الاجتماعية
قسم الدراسات الأدبية

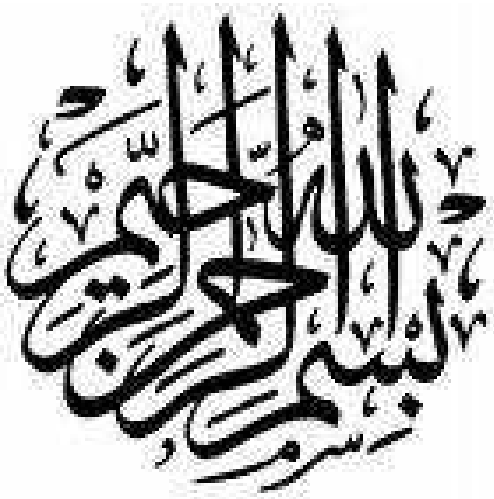
تيار الوعي في روايات رجاء عالم
(١٩٨٧ – ٢٠٠٧)

بحث تكميلي مقدم إلى كلية اللغة العربية والدراسات الاجتماعية (قسم الدراسات الأدبية) لنيل درجة الماجستير في الدراسات الأدبية

إعداد الباحثة :
منيرة بنت سليمان بن إبراهيم العبيكي

إشراف
أ . د . محمد عبد الحكم عبد الباقي
أستاذ الأدب والنقد بجامعة القصيم

العام الجامعي
١٤٣٢هـ - ٢٠١١م


بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ وَعَلَّمَكَ مَا لَمْ تَكُنْ تَعْلَمُ وَكَانَ فَضْلُ اللَّهِ عَلَيْكَ عَظِيماً ﴾

(سورة النساء، من آية / ١١٣)

العبيكي . منيرة سليمان إبراهيم – تيار الوعي في روايات رجاء عالم (١٩٨٧ – ٢٠٠٧) – بحث ماجستير
إشراف : أ. د . محمد عبد الحكم عبد الباقي .
العام الجامعي : – ١٤٣٢هـ ٢٠١١ م
عدد الصفحات (٢٥٧) صفحة

الملخص

يهتم البحث بالكشف عن الإمكانات الفنية الهائلة التي وصل إليها الإبداع الروائي السعودي في ظل مواكبته للتيارات والاتجاهات العالمية ؛ وذلك من خلال توجيه الدرس النقدي إلى كشف سمات تيار الوعي الشكلية ووسائله الفنية في روايات رجاء عالم التي تمثل تأثرها بهذا الاتجاه .

والدراسة قامت على جانب نظري يحكي المفهوم الاصطلاحي لتيار الوعي ويرصد تكوينه الفني وتفاعلاته في السياق الأدبي والمعرفي والتاريخي العالمي، وعلى جانب عملي تطبيقي يعتمد على "الاستقراء والتحليل والتركيب" للأعمال الروائية –مجال البحث– بغية الوصول إلى نتائج تؤكد هدف الدراسة .

وكانت أهم نتائج البحث التالي :

١– أن جيل الستينيات والذين تندرج رجاء عالم ضمن قوائمهم هم من شكل مرحلة " انطلاق التحديث " في الرواية المحلية في الثمانينيات والتسعينيات الميلادية.

٢– أن رجاء عالم امتداد للثورة الأدبية لدى رواد تيار الوعي ، وقدمت أعمالها كما الذي اكتشفه هؤلاء الرواد ، دون أن تكون نسخة متكررة عنهم .

٣- لم يكن استخدام رجاء عالم لتقنية " تيار الوعي " من أجل التمرد على الكتابة التقليدية فقط ، ولكن لتأكيد وجهة نظر في الحياة ؛ قائمة على مبدأ التحول والتمدد .

٤- استثمرت رجاء عالم تقنيات تيار الوعي ووظفتها في رواياتها ، لتتجه من خلالها نحو اللامألوف في الرواية العربية .

وأهم التوصيات :

الحث على توجيه أدوات البحث نحو تأكيد قدرة المبدع السعودي على تجاوز السطحية والمباشرة إلى آفاق الفكر الفلسفي الذي يعطي للإبداع نكهة جديدة يتخطى بها عتبات الممنوع والنظرة الأحادية ؛ لتأكيد مدى التطور الذي وصلت إليه الذات المبدعة السعودية .

بسم الله الرحمن الرحيم

ـ المقدمة ـ

(١)

يقول "رنيه وليك و آوستن وآرن " في كتابهما الشهير " نظرية الأدب " : " أن النظرية الأدبية والنقد المتعلقان بالرواية ، أدنى بكثير كماً وكيفاً ، من نظرية الشعر ونقده . ويُعزى السبب في ذلك عادة إلى قدم الشعر وحداثة الرواية بالنسبة إليه "[١] .. إلا أنهما لا يقتنعان بهذا السبب ويرجحان " أن الأسباب تعود إلى الربط الشائع بين القصة من جهة وبين التسلية والترويح من جهة أخرى ، كنوع من الهروب لا الفن الجاد ، وإلى الخلط بين القصص العظيمة ، والمنتجات التي تستهدف السوق فحسب"[٢].

ولاشك أن التراتب التقليدي بين الأنواع الأدبية قد تغير ، وانسحب الشعر عن سيادة الأنواع الأدبية ، لتصعد الرواية بحضورها اللافت ، " سواء من خلال ارتفاع معدلات الإبداع الروائي بين الكتّاب ، أو من خلال ارتفاع معدلات التلقي بين القراء ، وكذلك على صعيد توزيع الجوائز الأدبية العالمية "[٣] ، حيث " إن فن الرواية يتصاعد موجه في العالم كله ، ويتصدر المشهد الإبداعي العالمي على

---

(١) رنيه وليك ، آوستن وآرن : نظرية الأدب – ترجمة : عادل سلامة – ١٩٩٢– دار المريخ للنشر – الرياض – صـ ٢٩١

(٢) المرجع السابق – صـ ٢٩١

(٣) زينب جمعة : صورة المرأة في الرواية – ٢٠٠٥– ط١ – الدار العربية للعلوم – بيروت – صـ ١٠

نحو لم يحدث من قبل "[1] ؛ فصار عصرنا بحق " عصر الرواية " كما يحلو للكثير أن يسميه .

ولعل في ذلك ما يغري على اختيار هذا الجنس الأدبي ميداناً للبحث ، ولتكتمل متعة البحث فضلت أن يكون سياحة في أعمق أعماق أنثى كرجاء عالم ، كيف لا والرواية جريمة تحمل بصمة الأنثى ، تقول لطيفة الزيات : " أملك أن أرفع اسمي عن مقال نقدي ، أو ثقافي أو سياسي فلا يملك القارئ أن يعرف إذا كان صاحب المقال رجلاً أو امرأة ، أما أعمالي الإبداعية ، فهي تحمل بصمتي كامرأة "[2] .

(٢)

والواقع أن " تيار الوعي " من أهم الاتجاهات الروائية الغربية التي ظهرت في مطلع القرن العشرين ، حيث كان نقطة تحول في عالم الرواية ، إذ استطاع رواده تطوير فن الرواية بشكل تجاوزت معه أركانها التقليدية من أحداث وشخصيات وزمان ومكان وصراع وعقدة وحبكة إلى مفاهيم جديدة لهذه الأركان ، تتشابه مع القديمة وتختلف عنها في الوقت نفسه ، فكل هذه الأركان قد أخذت مفهوماً جديداً لدى رواد تيار الوعي ، واستخدمت استخداماً خاصاً مغايراً لما كانت عليه في الرواية التقليدية : " الواقعية ، الطبيعية " .

وكما أصاب التغيير والتجريب أركان الرواية على أيدي رواد تيار الوعي ، فإنه قد لحق أيضاً بالوسائل الفنية المستخدمة فيها ، إذ استخدم هؤلاء الرواد وسائل جديدة ، كما طوروا الوسائل القديمة لتتناسب مع ما أرادوه من تصوير العالم الداخلي للشخصيات ، ونقل محتوى النفس الإنسانية على صفحات أعمالهم

---

(١) جابر عصفور : زمن الرواية – ١٩٩٩– ط١– دار المدى – دمشق – صـ ٤١

(٢) زينب جمعة : صورة المرأة في الرواية – مرجع سابق – صـ ١١

الروائية ، فاستخدم هؤلاء الروائيون المنولوج الداخلي بأنواعه ، ومناجاة النفس ، والمونتاج الزماني والمكاني ، والوصف ، وتداعي المعاني وغيرها من الوسائل .

ولما كانت الرواية العربية قد تأثرت في نشأتها وتطورها بالرواية الغربية فإنها تأثرت أيضاً برواية " تيار الوعي " والتي عرفها الروائيون العرب من خلال ما كتبه النقاد العرب والمثقفون الذين كانوا على اتصال بالعالم الغربي ، ومن خلال ما ترجم إلى العربية من روايات هذا الاتجاه أو من خلال الاطلاع الذاتي لمن كان يجيد لغة أجنبية كالإنجليزية أو الفرنسية .

ولم يكن السرد المحلي (القصة – الرواية) بمعزل عن التطورات والتغيرات التي تحصل في السرد العالمي والعربي ، فقد تأثر كتّاب المملكة ببعض الاتجاهات والتيارات الحديثة القادمة من الغرب ؛ بل قد اطلعوا على ما كان يكتب في الوطن العربي في مصر والشام وتأثروا بما عندهم التأثير الكبير . وهذه الدراسة لا تنكر فرضية أن " رجاء عالم " قد تأثرت باتجاه " تيار الوعي " ضمن تأثرها بالعديد من المذاهب والاتجاهات الروائية الغربية ، هذا التأثر الذي تجاوب مع نزوعها الدائم نحو التجديد في أسلوبها الروائي ، تجاوباً مع حركة مجتمعها السعودي ، ومع عدم إنكار الدراسة لهذه الفرضية إلا أنها لا تنطلق منها أو إلى إثباتها .

(٣)

إن " رجاء عالم " امتداد للثورة الأدبية لدى رواد تيار الوعي ، فقد قدمت أعمالها خلال رحلة إبداعية طويلة وممتدة زمنياً حتى اللحظة الآنية ، دون أن تكون نسخة متكررة ، حيث كان لها أسلوبها الخاص في تصوير الواقع الداخلي ، كما كان لها طريقتها في توظيف أركان الرواية أو في وسائل التعبير وأدوات البناء

الروائي ، بل وفي استحداثها وسائل تعبير جديدة تستهدف استبطان النفس البشرية ، كتفتيت الشخصية والاحتجاب خلف الأسطورة.

وما حققته " رجاء عالم " في العقد الأخير من حضور محلي وعربي وعالمي " يحتاج إلى تأمل نتيجة لتنامي تجربتها ، إضافة إلى أن خصوصية رواياتها تشجع الباحث على مقاربة نصوصها ، لأننا أمام أسلوب يكسر المألوف في الكتابة ، ويقود إلى التشظي وتفتت الدلالة أكثر مما يقود إلى غير ذلك"[١] .

وبما أن " الرواية جنس أدبي لا يدين إلا لمن يهتم به ذكراً أو أنثى "[٢] ؛ جاءت هذه الدراسة لتراود تجربة روائية نسائية متميزة تستحق المتابعة والمراجعة ، تجربة تكسر فيها " رجاء عالم " المألوف من التجارب النسائية ، مارستها من خلال " وعيها الخاص وقيمها الإنسانية الثقافية الذاتية بطريقة مستقلة متحررة "[٣] .

فأعمالها من قبيل تلك " الأعمال الفنية الأكثر أصالة ، والأقدر على التوصيل ، والأبقى في الزمن.. إنها تلك الأعمال التي يقيض لها أن تبلغ العتبة المحرمة والمقدسة لمملكة اللاشعور ، فهي تفتح على خزان اللاشعور كوى واسعة بما فيه الكفاية ليتدفق منها بزخم، ولكن ضيقة أيضاً إلى الحد اللازم لتقنين هذا التدفق وفق آمر الجمالية"[٤].

---

(١) نورة المري : مكة في الرواية السعودية ، روايات رجاء عالم أنموذجاً – ضمن : موسوعة مكة الجلال والجمال – قراءة في الأدب السعودي – ٢٠٠٥– ج٢– المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – صـ ٨٧١

(٢) معجب العدواني : الكتابة والمحو –٢٠٠٩– ط١ – مؤسسة الانتشار العربي – بيروت – صـ ٩

(٣) حسين مناصرة : النسوية في الثقافة والإبداع – ٢٠٠٧– ط١– عالم الكتب الحديث – إربد – الأردن – صـ ٦٥

(٣) جورج طرابيشي : الروائي وبطله – ١٩٩٥– ط١ –دار الآداب – بيروت – صـ١٠ .

"إنها تقدم لنا رواية تتجاهل كل شروط النص الروائي وأعرافه"[٥] ، لتخلق لها قراءاتها الخاصة ، بلغة نخبوية تستهوي الثقافات المنحازة إلى تجربة الحداثة ، والتي أحدثت من خلالها تنوعاً وثراء في التجربة الروائية السعودية جعلها تخرج من إطار الاتجاه الواحد والبناء الواحد إلى آفاق التنوع والاختلاف .

(٤)

وتيار الوعي في روايات رجاء عالم ، بحث يطمح إلى محاولة الوصول إلى سمات تيار الوعي الشكلية ووسائله الفنية في أدب " رجاء عالم " الروائي ، التي تمثل تأثرها بهذا الاتجاه ، وكفاءتها في توظيفها ضمن نسيج مشروعها الروائي الذي يشتمل على ثمان روايات هي :

" أربعة/صفر " عام ١٩٨٧، " طريق الحرير " عام ١٩٩٥، و"مسرى يا رقيب" ١٩٩٧، و" سيدي وحدانة " ١٩٩٨ ، و"حبى " ٢٠٠٠ ، " وخاتم " ٢٠٠١ ، و" موقد الطير " ٢٠٠٢ ، و "ستر" في عام ٢٠٠٧.

وهو بحث تطبيقي ؛ إذ يتخذ من روايات " رجاء عالم " نماذج تطبيقية أستخلص منها أهم السمات الفنية لرواية تيار الوعي وأهم التقنيات المستحدثة التي تظهر مدى قدرة توظيف رجاء عالم لتقنية " تيار الوعي " في مشروعها الروائي الحداثي التجريبي ، وقدرتها على إشباع رغبتها في التجديد وإضافة المختلف في مشوارها الروائي .

وتستهدف الدراسة إضافة إلى ما سبق الأهداف التالية :

١) الكشف عن الإمكانات الفنية الهائلة التي وصل إليها الإبداع الروائي السعودي ؛ في ظل مواكبته للتيارات والاتجاهات العالمية ؛ وذلك من خلال

---

(٤) النص الأزرق – عبدالله الغذامي – مجلة فصول – مج١٦ – ع٤ – ١٩٩٨ – صـ٢٦.

توجيه الدرس النقدي نحو إبداع رجاء عالم التي تعد بحق علامة مضيئة في أدبنا العربي الحديث .

٢) الرغبة في تأكيد عالمية الأدب السعودي من خلال تخطيه عتبة المحلية ونزوعه نحو الجانب الإنساني بتعمقه الفكري في قضايا الواقع السعودي ؛ استجلاءً لطبيعة هذا الواقع المستغلق فهمه والبعيد عن وعي الإنسان في محيطه العالمي .

٣) السعي نحو تأكيد قدرة المبدع السعودي على تجاوز السطحية والمباشرة إلى آفاق الفكر الفلسفي الذي يعطي للإبداع نكهة جديدة يتخطى بها عتبات الممنوع والنظرة الأحادية ؛ ومن ثم كان التركيز على روايات رجاء عالم – بما تتضمنه من أفكار فلسفية عميقة تتلبس لغة إيحائية ذات طابع رمزي – خير سبيل لتأكيد مدى التطور الذي وصلت إليه الذات المبدعة السعودية .

(٥)

تأتي هذه الدراسة لتكون ضمن سلسلة من الرسائل والبحوث العلمية التي تستهدف تقصي هذا الاتجاه في التجارب الروائية والقصصية العربية ، والمحلية ، وهي مرتبة بحسب أسماء باحثيها :

أحلام عبد اللطيف حادي :

- تيار الوعي في القصة القصيرة السعودية " ١٣٩٠-١٤١٥ "- ماجستير -١٩٩٧- جامعة الملك سعود في الرياض

أحمد أحمد عبد المقصود :

- سيميوطيقا تيار الوعي في الرواية المعاصرة في مصر – ماجستير – ٢٠٠٣- كلية الآداب – جامعة القاهرة

سامي جريدي الثبيتي :

- التشكيل المكاني في رواية تيار الوعي النسائية السعودية (١٩٩٠-٢٠٠٥) – ماجستير – ٢٠٠٦- جامعة الملك عبد العزيز بجدة

عبدالمطلب إبراهيم الشرقاوي :

- تيار الوعي في روايات نجيب محفوظ " دراسة تطبيقية لروايات الستينات" – ماجستير – ١٩٩٥ –كلية الآداب – جامعة الاسكندرية

فايزة محمد سعد :

- تيار الوعي في روايات الطيب صالح " دراسة في الأدب المقارن "- دكتوراه – ١٩٩٦ –كلية الألسن – جامعة عين شمس

محمد إسماعيل اللباني :

- رواية تيار الوعي " إدوار الخراط نموذجاً " – ماجستير – ١٩٩٩- الشارقة – الإمارات العربية المتحدة

مديحة حمدي نديم :

- تيار الوعي في روايات صنع الله إبراهيم " دراسة تحليلية تطبيقية " – ماجستير – ٢٠٠٤- كلية الآداب – جامعة الزقازيق

مصطفى مهدي فرج :

- تيار الوعي في أدب نجيب محفوظ " دراسة تطبيقية " – ماجستير – ١٩٩٨- كلية الآداب – جامعة عين شمس

ولمحدودية هذه الدراسات وخصوصاً في الرواية السعودية فإنني فضلت أن أتقدم بهذه الدراسة كخطوة علمية على طريق البحث في مجال الرواية السعودية الحديثة ، وقد تم لي – بحمد الله – الاطلاع على هذه الدراسات سواء في نسخها المطبوعة أو المخطوطة ، واستفدت منها في تحديد مسار الدراسة بحيث

لا تأتي الدراسة نسخة مكررة عن إحداها ؛ ولذا فقد تم استبعاد فكرة إثبات فرضية التأثير والتأثر التي قامت عليها مجموعة من الدراسات السابقة ، والتي كان باحثوها يجدون في البحث عن نقاط الالتقاء والاختلاف من خلالها بين الرواية العربية والغربية ، مما دفعهم إلى وضع " يوليسس " كمعيار ثابت تحتكم إليها النصوص في مدى التزامها بالمنهج التياري من عدمه .

(٦)

أما هذه الدراسة فإنها لم تهتم بإثبات هذه الفرضية لقناعة الباحثة بأن مسألة التأثير والتأثر ثابتة على أرض الواقع ، كما أن تقنية تيار الوعي تقنية تجريبية ، وهذا يجعل من الصعب اتخاذ أسلوب جويس معياراً ، ليس فقط لأجل اختلاف الكتاب في أسلوب التوظيف ، ولكن لأنه يعني أيضاً جمود تقنية تعد مجالاً للتجريب بامتياز .

وقد عبرت " دوريت كوهين **Dorrit Cohn** " عن ذلك باعتبارها مشكلة معظم النقاد ، حيث " يتخذون من " يوليسس " معياراً ، مما يدفع إلى أن نفترض أن المنولوج الداخلي لم يكن موجوداً قبل " يوليسس " ، في حين أنه توجد اقتباسات مباشرة للأفكار في روايات متعددة قبل وبعد جويس ، مثل " الأحمر والأسود " و " الجريمة والعقاب " ، وهي اقتباسات تحتوي على أنماط متداعية ومنطقية "[١] .

فالدراسة في ضوء المنهج المتبع تنطلق من رؤية مهمة ترى فيها " أن النص الروائي يمثل بنية دلالية تمتاح مادتها من البنيات الثقافية الحضارية للبيئة التي

---

(١) **Dorrit Cohn : Transparent Minds – 1978 – Princeton University Press – pp 12**

أنتجتها ، ومن هنا تتمايز الروايات من مكان لآخر ، ولو أن النص الروائي تزامن مع البنى الحضارية والواقع المعيشي ، فإنه سيمثل نموذج التفاعل الذي يعكس قدراً كبيراً من التميز ، والتميز المعني هنا ليست فقط الجودة الفنية وإنما التميز بمعنى الاختلاف والاستقلال التعبيري –بدون النظر للمستوى الفني فهذا أمر آخر– وذلك لأن الرواية ليست نصاً وإنما هي ممارسة نصية "[٢] .

وتهتم الدراسة بشكل الروايات أكثر من اهتمامها بمضمونها ، ولكنها في – الوقت نفسه – لا تغفل المضمون باعتبار أن شكل العمل الأدبي جزء من مضمونه ، وأن كليهما "الشكل والمضمون" وجهان لعملة واحدة .. وإنما اهتمامها بالشكل راجع إلى بحثها في الأدوات والوسائل التي استخدمتها رجاء عالم في تقديم مضامين رواياتها السابقة والتي تأثرت فيها باتجاه تيار الوعي.

وقد قامت الدراسة على جانب نظري يحكي المفهوم الاصطلاحي لتيار الوعي ويرصد تكوينه الفني وتفاعلاته في السياق الأدبي والمعرفي والتاريخي العالمي، وعلى جانب عملي تطبيقي يعتمد على "الاستقراء والتحليل والتركيب" للأعمال الروائية –مجال البحث– بغية الوصول إلى نتائج تؤكد هدف الدراسة .

أما توقفي عند عام ٢٠٠٧م فلأن هذا العام هو الذي صدر فيه آخر طبعة لإنتاج رجاء عالم الأخير " ستر " ، والذي توقفت بعده حتى عام تسجيل هذا الموضوع ٢٠١٠م ، فكان لا بد من تحديد فترة زمنية يتوقف عندها البحث نظراً لأن الأعمال الإبداعية لا تتوقف ، وسيجد الباحث نفسه حائراً إزاء الأعمال الجديدة التي تصدر أثناء الدراسة إن لم يضع لها حداً زمنياً تتوقف عنده .

(٢) محمد نجيب التلاوي : وجهة النظر في روايات الأصوات العربية – ٢٠٠٠ – دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب .

وقد تم رسم خطة العمل بالاستناد إلى قراءة تحليلية للروايات من أجل استنتاج ملامح تقنية تيار الوعي في روايات رجاء عالم ، وكيفية توظيفها لهذه التقنية في إبداعها الروائي التجريبي ، وفي ضوء المنهج المتبع جاء تقسيم الدراسة إلى ثلاثة فصول مسبوقة بمقدمة ومختومة بخلاصة نتائج الدراسة ، وقد انطوي كل فصل من فصول الدراسة على مبحثين ، وبيانها كالتالي :-

الفصل الاول :- المهاد النظري لمفهوم تيار الوعي .

وبعد المدخل ينقسم إلى مبحثين :

- المبحث الأول : تحولات المصطلح بين علم النفس والنقد الأدبي .

وقد رصدت الدراسة نظرياً من خلاله تحولات مصطلح تيار الوعي منذ رحلته من ميدان علم النفس حتى استقراره في ميدان النقد الأدبي .

- المبحث الثاني : تيار الوعي والاتجاهات الجديدة في الأدب العالمي

وفيه تم رصد علاقة تيار الوعي بالمذاهب الأدبية التي سبقته ، والاتجاهات الروائية الحديثة ، وآثار هذه العلاقة في تشكيل مفهوم اتجاه تيار الوعي كاتجاه أدبي مستقل .

الفصل الثاني :- الرواية السعودية .. وتيار الوعي .

وبعد المدخل ينقسم إلى مبحثين :

- المبحث الأول : ملامح تيار الوعي في الرواية السعودية .

رصدت الدراسة من خلاله العوامل التي ساهمت في ظهور هذا الاتجاه في الرواية المحلية كما رصدت أبرز ملامح تيار الوعي في الرواية المحلية بعامة (الرجالية والنسائية).

– المبحث الثاني : مواليد الستينيات .. والتحديث .

وقد أثبتت الدراسة من خلاله أن مواليد الستينيات من الروائيين المحليين والذين تندرج رجاء عالم ضمن قوائمهم ، هم من دفعوا بالرواية نحو التحديث من خلال توظيف آليات التجريب المختلفة والتي كان من أهمها : (تقنية تيار الوعي) .

الفصل الثالث : رجاء عالم .. وتيار الوعي .

وقد نال هذا الفصل بعد المدخل نصيب الأسد من الدراسة وانقسم إلى مبحثين :

– المبحث الأول : إضاءات حول روايات رجاء عالم .

واستعرضت الدراسة من خلاله إبداع رجاء عالم الروائي ، وملامح التجريب التي نسجت من خلالها نسيجها ، ليظهر للدراسة من خلال هذا المبحث تجاور مفاهيم تقنية تيار الوعي لدى رجاء عالم مع تقنيات تجريبية لا تدخل ضمن هذا الاتجاه .

– المبحث الثاني : تقنيات تيار الوعي في روايات رجاء عالم .

وقد تضمن هذا المبحث على مدخل خاص به ، تم فيه شرح آلية الدراسة في التعامل مع تقنيات تيار الوعي في روايات رجاء عالم ، ثم تم تقسيم المبحث إلى مواد خمس ، كل مادة تناولت فيها الدراسة ، وسيلة من وسائل تيار الوعي الفنية ، وتوظيف رجاء عالم لها في جسد أعمالها الروائية ، وهي :

١– المونولوج الداخلي : بأنواعه المختلفة (المباشر ، وغير المباشر ، والمسرود)

٢- الوصف : وفيه تتبعت الدراسة أسلوب رجاء عالم في توظيف هذه الوسيلة عند وصف (المكان ، والشخصية ، والطبيعة ، والأشياء) ،كما تم رصد الخلفية المشتركة فيها .

٣- تداعي المعاني : بنوعيه (الحر والمقيد) ، وتم فيه الكشف عن مدى تفاوته ما بين العشوائية والانتقاء في روايات رجاء عالم .

٤- المستحدثات السينمائية : وقد اختارت الدراسة أهم هذه المستحدثات وهي المونتاج لاتصالها بالزمن النفسي ، واستغلال رجاء عالم لها لالتقاط الصور المتعددة والمتحركة .

٥- الحلم : باعتباره وسيلة استخدمتها " رجاء عالم " للانتقال بالشخصية من المرئي إلى اللامرئي – على حد تعبيرها – ، وقد أفادت منها رجاء في رواياتها ، بل أنها أقامت روايتها " موقد الطير " على جسور أحلام شخوصها .

وفي خاتمة الدراسة تم رصد أهم النتائج التي تحقق الوصول إليها من خلال جانبي الدراسة (النظري والتطبيقي) ، وذيلتها بثبت للمصادر ، وثبت للمراجع العربية ، والأجنبية المترجمة والغير مترجمة ، وثبت للرسائل العلمية ، وثبت للموسوعات العامة والمتخصصة والمعاجم العربية ، وثبت للدوريات من الصحف والمجلات

ومما يتعين علي في هذا المقام أن أشير إلى الاستفادة الكبيرة التي استفدتها من دراسات الدكتور معجب العدواني حول روايات رجاء عالم (طريق الحرير ، ومسرى يا رقيب ، وسيدي وحدانه ، وموقد الطير) فقد كان لهذه الدراسات الفضل الكبير في دخولي إلى عالم رجاء عالم ، ومحاولة فهمه ورصد ملامحه .

(٩)

لقد تعسرت ولادة هذه الدراسة حتى ظننت أنها لن تأتي على نهاية مخاضها ، فالاتجاه وليد الغرب ، وقد مارس تحولات مستمرة منعت من القبض عليه أو تحديد هويته ، مما شكل صعوبة في تحديد ملامحه في روايتنا المحلية ، ناهيك عن البحث عن متحول داخل متحول كـ (إبداع رجاء عالم) .

وقد واجهت رحلتي البحثية تلك صعوبات شتى ، كان للكثير الفضل في تجاوزي لها ، وأهمها :

١- عدم توافر إنتاج رجاء عالم في المكتبات السعودية ، وذلك لحرص الكاتبة على طباعتها ونشرها خارج البلاد ، مما اضطرني إلى تصوير ما أمكنني الحصول عليه من المكتبات الوطنية ، وقد أسهمت مكتبة الملك عبد العزيز في الرياض في إنجاح هذه الدراسة بتزويدي بكافة النسخ التي احتجتها ، والمراجع في قوالبها المختلفة ، وإنني أشكر كافة القائمات على هذا الصرح نظير إسهامهن الفاعل والمتواصل مع الباحثات.

كما أشكر النادي الأدبي بجدة والذي دعمني بنسخة مجانية لرواية رجاء عالم " أربعة / صفر " التي نفذت ، ولم يطبع منها طبعة جديدة حتى تاريخه ، وقد تعاون معي النادي مشكوراً وقدم لي نسخة من نسختين يتيمتين في مكتبته .

والشكر موصول للنادي الأدبي بالقصيم الذي جعل مكتبته العامرة ميداناً مفتوحاً لنا ندلف إليه كلما مست بنا الحاجة إلى مرجع أو أداة من أدوات البحث الأدبي والنقدي .

٢- توافر أغلب الدراسات حول اتجاه تيار الوعي باللغة الإنجليزية أو الفرنسية ، وقد كان لضعف مهارتي في الأولى وانعدامها في الثانية ، أن اندفعت ناحية الدراسات المترجمة تعويضاً لهذا النقص ، كما أنه توافرت لي فرصة

الاستفادة من بعضها في لغتها الأصيلة – بفضل من الله – ثم بفضل الخدمة التي أسداها لي مركز النظم للبحوث والدراسات ، والذي ساهم معي مشكوراً في ترجمة القوالب الأجنبية ترجمة حرفية ، استلزمت مني إعادة الصياغة وترتيبها .

(١٠)

لقد تم لي في هذه الدراسة من التوفيق ما أحمد الله عليه ، راجية أن يتحقق منها ما يتناغم وطموح " جامعة القصيم " التي منحتني هذه الفرصة التي ضنا بها الزمن علينا طويلاً ، حتى جاءت الأيام التي نعمت بها في أحضان هذه الجامعة ، فكل الشكر لمنسوبي جامعة القصيم كافة ، ولأعضاء كلية اللغة العربية خاصة ، حيث هيأت لي سبل البحث العلمي ، ووفرت ما بوسعها لتمنحني كامرأة حقي في البحث والتحصيل بذات المستوى الذي يتحصل عليه أخي الرجل .

فالشكر الجزيل لعمادة الدراسات العليا بجامعة القصيم ممثلة بعميد الدراسات العليا الدكتور عبد العزيز الربيش ، والرجل الاستثنائي الدكتور عبدالرحمن الواصل وكيل جامعة القصيم للدراسات العليا والبحث العلمي الذي وقف معي وقفات مشرفة طوال فترة دراستي في الجامعة ، ووكيلة الدراسات العليا لشؤون الطالبات الدكتورة مها السحيباني ، وكافة مشرفات القسم اللاتي ساهمن في تهيئة أجواء التواصل الفاعل بيننا وبين كافة الأساتذة والأقسام وتحملن في سبيل ذلك ما فاق وسع الطاقة _ وفقهن الله وسدد على طريق الخير خطاهن – .

والشكر موصول للذائقة عميد كلية اللغة العربية الدكتور علي السعود ، الذي أحاطني برعايته وعنايته ، واجتهد في تذليل كافة الصعوبات الإدارية التي واجهتني

، والشكر يمتد منه ليصل لرئيس قسم اللغة العربية الدكتور علي النملة الذي كان لنا بمثابة الأب الرفيق على بناته والأخ الشفيق على أخواته .

وجزيل الشكر يترى مع الثناء لمن غمرني بعنايته ، وتوجيهاته ، مع ما انطوت عليه نفسه من نبل الخلق ، وصفاء السريرة ، طيلة إشرافه على أعمال هذه الأطروحة ، فلم يفوتني من عنايته ورعايته وبصره وبصيرته وعلمه وحكمته شيئاً لم أنل منه حاجتي ويفيض ، أستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور محمد عبد الحكم عبد الباقي ، لقد كان بحق نعم المشرف ، استفزني واستنفرني وكان بحق حليفي الأول في معركتي مع الزمن ، ما ترك في عملي من ثغرة إلا سدها ، ولا من كسر إلا جبره ، ولا من نقيصة إلا أتمها ، أهداني درة مراجع هذا الدراسة ، وأثمن الأوقات منحني إياها ليكشف لي ما استتر عني من خبايا هذا الاتجاه ، حتى جاءت هذه الدراسة على استحياء تطلب تلطفه بقبولها .

كما أشكر مناقشي الأطروحة ، اللذين ترقبت إطلالتهما عليها ، لتكسب الدراسة إضاءات تشرق جنباتها من ملاحظاتهما وتوجيهاتهما التي لن يكتمل بهاء الدراسة إلى بتضمينها والاهتمام بها والعناية برصدها ضمن محتواها .

ولن أفوت على نفسي فرصة شكر كوكبة من أعلام النقد والأدب كان لهم الفضل في تشكيل عقليتي النقدية ، فالشكر والامتنان للدكتور حمد السويلم الذي لطالما قذفني إلى لجج من بحور النقد ، وحين أسأله الرفق بي ، يهادنني بذكاء : أنتِ لها يامنيرة .. فألف ؛ بل الشكر بلا حد له على ساعات استثمرها معنا ليصنع مني عقلاً أكل عليه الزمن وشرب ، حتى أصلح بذائقته ما أفسده الدهر فيه .

كما أشكر الدكتور مصطفى البكري حين استفز ذاك الراقد في تجاويف رأسي ، وحين اجتهد في إثارته واستثارته بتوجيهاته المختصرة الخاطفة ، وبمراجع الدراسة القيمة والنادرة التي زودني بها ، ليحملني اليوم على الوقوف أمام قامات ما كان الحلم ليتلطف بي ويمنحني فيه فرصة لقائهم ، وإنني أشك أن ما في رأسي اليوم هو جندي من جنوده ، متى ما شعرت بإغفاءته باغتني بإيقاظه .

ثم الشكر الأوفر للدكتور إبراهيم التركي ، فقد أسرنا بنبل خلقه ، وكريم عنايته ، لم يترك حيلة إلى نفعنا إلا احتالها ، جمع لنا خلاصة علمه ، ومحتوى مكتبته ، ليضعها بين أيدينا لقمة سائغة هنية ، لا يرجو منا عليها جزاء ولا شكوراً .

والشكر للدكتور سعيد شوقي الذي دفع بي إلى تجارب ما كنت أنويها قبله .. وليعذرني فلا أظن أنني آتي بها من بعده . كما يتمدد الشكر ليصل الدكتور السيد حسونة الذي وهبنا من وقته ما فتح الله علينا به من أبواب الفهم لبلاغة النص المقدس (القرآن و الحديث) .

وأغلى معاني الشكر والعرفان أسوقها خجلى إلى والدي اللذين جاءت هذه الدراسة ثمرة زرع من زرعهما ، سقياه حتى راع وزكا ، تعهداني في صغري ، ودفعا عني من صروف الدهر ما كنت أعجز عن حمله ، وحملا عن أكتافي من هموم المسؤولية المتراكمة من تبعات العمل والدراسة ، وحضانة الابن ورعايته حتى شب واستقام عوده على ما أحمد الله وأشكره عليه ليل نهار . حفتني دعواتهما بالتوفيق ، وكنفني إشفاقهما الصادق بي ، وتشجيعهما وتباهيهما بي فوق كل أرض وتحت كل سماء .. كما أشكر أشقائي وشقيقاتي الذين بذلوا ما في وسعهم ، لتوفير كافة متطلبات هذه الدراسة ، من سفر ، وتواصل مع المشرف ، وبحث عن المراجع في المكتبات ، ومتابعة كثير من معاملاتي الإدارية المتعلقة بدراستي .

والشكر يبلغ تمامه إلى ابني البار ، الذي ولله الحمد ، ما أجهدني الجهد إلا واسترحت إليه ، ولا أرقني السهر إلا وقرة عيني به ، جازاني على حسن تربيته براً وإحساناً ، كان عوناً لي ، وحافزاً ، ومحفزاً ، ، يلح علي بالمثابرة أملاً بأن يشهد هذا المشهد الذي يقف فيه مباهياً بي ، فنعم الولد هو ، أسأل الله أن لا يحرمني فرحة النظر إليه في محفل لا يقل عن هذا المحفل ، وفي مقام يعلو مقامي هذا ، آمين.

كما أنني أشكر وزارة التربية والتعليم ممثلة بنائب وزير التربية والتعليم لتعليم البنات الأستاذة نورة الفايز التي جاءت إلى الميدان لتصنع من نسائه نساء لسن ككل النساء ، والشكر يصل إلى إدارة التدريب والابتعاث عامة و الأستاذة فوزية الرميزان خاصة ، وإلى إدارة التربية والتعليم بمحافظة عنيزة ممثلة بمديرها الأستاذ يوسف الرميح ، ومساعدته الأستاذة لولوة الخميري ، ورئيسة قسم الإدارة المدرسية الأستاذة مضاوي السبيل ، ورئيسة قسم التطوير التربوي الأستاذة بدرية الشعيفاني ، ومديرة الثانوية السادسة الأستاذة عزيزة السمنان ، الذين منحوني فرصة التفرغ لآداء هذه الدراسة ، وتحقيق أمنية طال انتظارها ، راجية أن أكون لهم كما يأملون ، وأن أعود إليهم بأحسن ما كانوا يظنون .

ثم الشكر للزمن الذي تصالح معي ، وقَبِل هدنتي معه طوال خمسة عشر عاماً حتى شب ابني وحمل عني هم متابعته والقيام على مصالح حياته ، حتى استجمعت طاقاتي وإمكاناتي من جديد ، لأبدأ معركتي وإياه ..

والشكر من قبل ومن بعد لله – عز وجل – الذي وفقني لهذا ويسر لي السبل إليه ، أسأله تعالى أن يتقبل مني عملي ويكتب لي فيه الأجر والمثوبة ، وأن يجعله

خالصاً لوجهه الكريم ، وأن يعفو عن زلة جرها قلمي وأنا لا أعلم ، وأتوب إليه مما أعلم . وصلى الله على نبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين .

الباحثة

منيرة بنت سليمان العبيكي

الفصل الأول

المهاد النظري لمفهوم تيار الوعي

مدخل

المبحث الأول

تحولات المصطلح بين علم النفس والنقد الأدبي

المبحث الثاني

تيار الوعي والاتجاهات الجديدة في الأدب العالمي

- مدخل -

منذ أن مارس الإنسان البدائي نشاطاته على الأرض ، كان يحاول التصالح مع ذاته أو مع الشخص الآخر داخله ، فكان يؤمن بهواجسه ومشاعره الداخلية أياً كانت تجسيداتها . ومن أجل ذلك كان يميل ميلاً شديداً إلى لا وعيه أو لا شعوره ، فعندما يشعر أن الطبيعة أقوى منه أو أكبر منه يعبدها ، أو يقدسها أي يحيلها إلى الغيب وأسراره . ومن هنا نشأ مفهوم الطوطم ، كما نشأت الأسطورة وتعددت الآلهة .

إن الطقوس التعبدية الجماعية لآلهة الإنسان القديم كانت تشعره برضا تلك الآلهة عنه ، التي تكفل له بدورها حياة هادئة مستريحة بعيدة عن التقنيات ، وتغلق – إن صح التعبير – باب الغيب عنه ، ولكسب رضا الآلهة عليه كان يقدم أثناء تلك الطقوس التعبدية القرابين المناسبة *.

من خلال هذا التوازن الدقيق بين الواقع والغيب ، بين الوعي واللاوعي ، عاش الإنسان مختلف أطوار حياته ، وعندما جاءت الديانات السماوية الكبرى استبدلت تعدد الآلهة وصراعها بإله واحد ، مبقية على هذا التوازن الدقيق الذي صنعته عبر حقب تاريخية طويلة .

وبعد انطواء مرحلة الأسطورة ، جاءت مرحلة الثورة الصناعية ، لتحمل الإنسان الحديث حملاً على الانغلاق على الوعي ٥ بعد أن أصبح خاضعاً للآلة والمادة ، هذا الانغلاق على الوعي جعل الإنسان الحديث يبتعد عن المجتمع ، بل ينقطع

---

* كان المصريون القدامى في زمن الفراعنة يقدمون لإله النيل واحدة من أجمل فتيات مصر عروساً له ، لكي يتجنبوا غضبه وفيضانه ، وذلك الطقس كان يجري كل عام .

عنه تماماً . ولذلك لم يعد أمام هذا الإنسان إلا اللجوء إلى ذاته التي كان قد نسيها في زحمة انشغالاته المادية ، عندئذ حصل الانقسام بين الفرد وذاته بسبب غياب الانسجام .

إن مرحلة الثورة الصناعية ، وما خلفته من نظام رأسمالي متطور ، أقضت مضجع الإنسان الحديث ، في الوقت نفسه يأبى أن يعود للمصالحة مع ذاته على طريقة الإنسان البدائي .. فماذا يفعل ؟! ... بدأ يبتدع منافذ نفسية تخفف عنه وطأة ضغط الواقع المادي ، وتعمل على خلق تصالح بين الوعي واللاوعي ، بعد مسيرة تفاوضية منهكة.[١]

ولقد كانت الرواية ملتزمة بأن تؤمن للإنسان كممثل لمجموعات فكرية متفاوتة قوته المفضلة ، فقدمت " للأذهان الوضعية الدراسات الاجتماعية التي يغذيها اليوم الاهتمام بما تقدمه البلدان النامية ، وتقدم للنفوس الحساسة ألعاب التحليل النفسي المرهفة والمخفية .. بل أنها تقدم لأصحاب الخصومات الجدلية مناسبة للانغماس في الأحداث اليومية ، كما تقدم للإنسان الباحث عن مصيره تساؤلاً دائماً عن الوضع البشري ، أو لا إنسانية العالم . كما تقدم للجميع المتع الطفولية التي يثيرها عنصر القص والتشويق ، والحكاية المؤثرة ، والمغامرة ، وما شابه ذلك "[٢] .

---

(١) باسم صالح حميد : الهرب من الواقع في الرواية العربية الحديثة – مجلة الراوي – ٢٠٠٧– النادي الأدبي الثقافي بجدة – عدد١٧– صـ ١١٣– ١١٤

(٢) سيد حامد النساج : بانوراما الرواية العربية الحديثة – د.ت – ط٢– دار غريب – القاهرة– صـ ٣٢

المبحث الأول

تحولات المصطلح

بين علم النفس والنقد الأدبي

لاشك أن هناك علاقة وثيقة تربط بين علم النفس وبين رواية تيار الوعي ، على نحو يجعل رواية تيار الوعي تبدو وكأنها ثمرة من ثمار بحوثه العديدة خاصة في الشعور واللاشعور .. ولاشك أن هذه العلاقة تتأكد من خلال الحديث عن مصطلح " تيار الوعي " ومعنى كلمتي (الوعي ، التيار) الذي يثبت أن رواية تيار الوعي أخذت اسمها وطريقتها في تقديم مضمونها من علم النفس .

فتيار الوعي أو تيار الشعور " **Stream of Consciousness** " مصطلح فلسفي استخدمه لأول مرة عالم النفس والفيلسوف الأمريكي " وليم جيمس **William James** "* في سلسلة مقالاته في علم النفس الباطني ، والتي كان ينشرها في مجلة " **The Mind** " عام ١٨٨٤، والتي جمعها فيما بعد في كتابه " أصول علم النفس **The Principles of Psychology** " عام ١٨٩٠.

---

* وليام جيمس (١٨٤٢-١٩١٠) فيلسوف وعالم نفس أمريكي ، حصل على الدكتوراه من جامعة هارفارد ، وأصبح أستاذاً للفسيولوجي والتشريح في هذه الجامعة . وقد دفعه تخصصه إلى دراسة علم النفس دراسة تجريبية حتى أصبح أستاذاً لتلك المادة أيضاً ، وقد أحدث فيها تحولاً جذرياً هاماً ، ثم تحول بعد ذلك إلى الفلسفة وتبحر فيها . ومن أشهر مؤلفاته : أصول علم النفس في جزأين كبيرين عام ١٨٩٠ ، وإرادة الاعتقاد عام ١٨٩٧ ، والتجربة الدينية عام ١٩٠٢ ، والبراجماتية عام ١٩٠٧ . للمزيد أنظر : الموسوعة العربية العالمية – ط٢ – ١٩٩٩ – مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع – الرياض – ج٨ – صـ ٦٨٢

حيث يذهب " وليام جيمس " إلى أن " التجربة لا تكشف لنا إلا عن تيار الشعور وهو تيار متدفق متصل يمكن أن ننظر إليه مرة باعتباره كلاً واحداً ، ويمكن أن نعيد النظر إليه مرة أخرى ، إذا شئنا البحث والفحص والتنقيب ، باعتباره أمواجاً ونقاطاً . فوحدة الشعور قائمة دونما حاجة بنا إلى أن نلوذ بمبدأ ميتافيزيقي يدعمها . فالشعور واحد ومتعدد معاً تبعاً لاختلاف النظر إليه . وعلى ذلك فنحن نشوه الواقع تشويهاً بعيد المدى لو جارينا المدرسة التجريبية واعتبرنا الشعور عناصر مجتمعة . فالشعور كما ذكرنا تيار متصل متدفق تنساب مياهه قطرة قطرة دونما انفكاك أو انفصام . فنحن لا نعزل أجزاء هذا التيار الشعوري إلا إذا سلطنا عليها أضواء البحث ونظرنا إليها نظرة تصور وتجريد ..." [١]

وقد استخدم " وليام جيمس " مصطلح " تيار الشعور أو الوعي " بالتبادل مع مصطلحات أخرى هي : " تيار الأفكار **Stream of thought** " و " الحياة الخصوصية **of subjective life** "[٢] إلا أن المصطلح الأول قد شاع واستقر تعبيراً عن نظرية صاحبه في جريان الفكر وتدفقه دون انقطاع . فقد كان استخدامه للمصطلح استخداماً استعارياً على المستوى اللغوي لتصوير فكرته الفلسفية عن الحركة الدائمة ، وتدفق الأفكار في عقل الإنسان ، حيث لا توجد حالة استقرار عقلي ، ومن ثم فقد شبه حركة محتوى العقل من خبرات وذكريات وطموحات ... وما إلى ذلك بالتيار غير المنقطع كالنهر في جريانه أو تدفقه ، وفي اختلاط ذراته بعضها ببعض .

---

(١) محمد فتحي الشنيطي : وليام جيمس ، ط١ – ١٩٥٧ – مكتبة القاهرة الحديثة – القاهرة – صـ ٩٦

(٢) محمود غنايم : تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة ، ط٢ – ١٩٩٣ – دار الجيل (بيروت) – دار الهدى(القاهرة) – صـ ٩

وقد أفاضت مدرسة التحليل النفسي في مطلع هذا القرن في دراسة مجاهل العقل الإنساني ونشاطاته المختلفة ، ويدين علم النفس التحليلي بالكثير لاكتشافات "

سيغموند فرويد Sighmound Frouid"* و " كارل غوستاف يونج Karl Gustave Jung "** في هذا المجال حيث كانت اكتشافاتهما في تحليل النشاط العقلي والكشف عن المناطق المجهولة من العقل الإنساني بمثابة ثورة في مجال علم النفس التحليلي .

وقد قسم علم النفس التحليلي العقل إلى مستويات ثلاثة من الوعي ، تبدأ باللاوعي أو اللاشعور unconsciousness ، ثم ما قبل الوعي أو ما قبل الشعور pre-consciousness ، ثم الوعي أو الشعور consciousness . وكأنها ثلاث دوائر متداخلة ، تتحد في المركز وتختلف من حيث الاتساع[١] .

ويعتبر اللاوعي أوسع مساحات النشاط العقلي ، وهو " يتكون من القوى والدوافع التي لم تنسجم مع الشخصية الشعورية والتي كبتت في أعماق النفس . فمادة اللاشعور قد مرت من قبل في الشعور ، ولكن لما كانت غير منسجمة مع الشخصية الشعورية فإنها كبتت ، ومن اللازم أن يكون هناك نوع من المستودع تختزن فيه مثل هذه الخبرات التي تستبعد من الشعور "[٢] .

---

* سيغموند فرويد (١٨٥٦-١٩٣٩) عالم نفس نمساوي ، أحدث ثورة هائلة في مطلع القرن العشرين بنظرياته عن " اللاوعي " ، وأثر الغرائز وبخاصة الغريزة الجنسية في حياة الإنسان ، ومن مؤلفاته : تفسير الأحلام عام ١٩٠٠ ، وثلاث مقالات في نظرية الجنس عام ١٩٠٥ ، وليوناردو دافنشي دراسة سيكوجنسية من ذكريات طفولته عام ١٩١٦ ، والأنا والهو عام ١٩٢٣- للمزيد أنظر : الموسوعة العربية العالمية – مرجع سابق – ج١٧ – صـ ٣٥٥

** كارل غوستاف يانج (١٨٧٥-١٩٦١) عالم نفس سويسري انتقد فرويد في رده السلوك الإنساني إلى القمع والكبت الجنسي ، وقد لاقت نظرياته عن " اللاوعي الجماعي " والأساطير والخيال والأوهام وعلاقتها بالتراث والموروثات صدى واسعاً في الأوساط الأدبية في عصره . للمزيد انظر :الموسوعة العربية العالمية – مرجع سابق – ج١٩ – صـ ٣٩

(١) Bucher, Urs : Stream of Consciousness, Dorothy Richardson and James Joyce , Willisau ,Impriemerie Willisauer Bote , 1981 , pp.2-3

(٢) سيد محمد غنيم : سيكولوجية الشخصية (محدداتها وقياسها) ط٠- د.ت – دار النهضة العربية – القاهرة – صـ ٥٠٨

وقد اعتبر فرويد اللاشعور الواقع النفسي الحقيقي وأنه " أساس الجهاز النفسي .. إنه المحيط الواسع الذي يحتل الشعور جزءاً محدوداً من سطحه ... إن اللاشعور هو الحقيقة النفسية الكبرى ، وفي أغواره الخفية المجهولة منا آلاف الأشياء التي تؤثر فينا ونحن لا ندري ... إننا لا نعرف عن حقيقة العالم الخارجي إلا ما تصوره لنا حواسنا ، فليس هناك ما يثبت لنا أن من نراه أحمر اللون إنما هو أحمر في حقيقته فعلاً ..... فكل ما نملكه من وسيلة للتعرف إلى العالم الخارجي هو تصوير حواسنا لتلك الأشياء الغريبة عنا ، وكذلك الحال بالنسبة للاشعور .. فنحن لا نعرف ما به من حقائق وموجودات إلا عن طريق ما يصوره الشعور من تلك الموجودات المجهولة منا " ولهذا فإنا فرويد يختصر لنا علاقتنا باللاشعور حين يرى أن" ألصق ما يكون بنا وأبعد ما يكون عن إدراكنا.."[١] .

أما ما قبل الشعور فهو المنطقة الوسطى بين الشعور واللاشعور وهو المنطقة التي تتجمع فيها ذكريات الإنسان وخبراته وتجاربه وطموحاته وآماله .... وما إلى ذلك بشكل مختلط لا يخضع لأي نسق منطقي . فهي " منطقة وهمية تتجمع فيها الذكريات التي اكتسبناها في الماضي والتي تتلمس طريقها إلى الشعور ولكنها لم تتمكن بعد من العبور إلى مسرح الشعور . وأمثلة الذكريات التي توجد في ما قبل الشعور أمثلة عديدة منها : أن الطالب وهو في قاعة الامتحان يحاول أن يصل إلى بعض المعلومات التي يتعذر عليه تماماً الوصول إليها ، ولكن ما أن يخرج من قاعة الامتحان أو وهو سائر في طريقه إلى منزله ، سرعان ما تقفز هذه المعلومات ثانية إلى ذهنه . فهذه المعلومات يقال عنها أنها كانت كامنة فيما قبل الشعور ولكنها لم تدخل بعد مسرح الشعور " [٢] .

---

(١) سيجموند فرويد : تفسير الأحلام – ترجمة : مصطفى صفوان – ١٩٨١ – دار المعارف بمصر – صـ ١٨٩

(٢) سيد محمد غنيم : سيكولوجية الشخصية (محدداتها وقياسها) – مرجع سابق – صـ ٥٠٨

تلي تلك المنطقة منطقة " الشعور أو الوعي " وهي أعمق الدوائر الثلاث وأصغرها ، وتتضمن الأنشطة العقلية التي تقع في نطاق الإدراك المباشر ، والأفكار التي ندركها بشكل حيوي . فالشعور هو " ذلك الجانب من الحياة العقلية للفرد والتي يكون على وعي تام بها ، وحالة الشعور هي التي تمكن الفرد من أن يعرف أين هو ، وما يدور حوله ، وما يحسه ، وكيف تجري الأحداث من حوله . وحينما يحدث شيء ما فإنه يكون على وعي به ، ويمكنه أن يوجه انتباهه إليه عن قصد . وحواسنا تنقل إلينا الكثير من المعلومات والخبرات عن الأشياء التي تجري في العالم الخارجي وتحدث انطباعاتها في أنفسنا ونستجيب لها حسب الموقف الذي توجد فيه"[١] .

وقد انتقل مصطلح " تيار الوعي " من علم النفس إلى النقد الأدبي تعبيراً عن اتجاه أدبي بلغ ذروته في النصف الأول من القرن العشرين ، في ظل ظروف وملابسات العصر التي كان هذا الاتجاه تعبيراً عنها ، وانعكاساً لتأثيرها على الحياة بشكل عام والحياة الأدبية بخاصة .

فقد حفل مطلع القرن العشرين بالاكتشافات العلمية والفلسفية التي غيرت كثيراً من المفاهيم والمعتقدات السائدة ، إذ جاء " ماكس بلانك **Max Planck**"* ليشكك في نظرية العلة والمعلول التي يرتكز عليها أي تفكير منطقي مادي ، ويؤكد روح عدم الاستمرار واللامعقول في علم الفيزياء الحديث ، فقد " أحدث بنظريته المعروفة بنظرية " الكم " أو " الكوانتا " ثورة في الفيزياء تمخض عنها مبدأ مؤداه

---

(١) سيد محمد غنيم : سيكولوجية الشخصية (محدداتها وقياسها) – مرجع سابق – صـ ٥٠٧ ، ٥٠٨

* ماكس بلانك (١٨٥٨– ١٩٤٧) : فيزيائي ألماني ، منح جائزة نوبل في الفيزياء عام ١٩١٨ ، اكتشف نظرية الكم (وهي أصغر مقدار من الطاقة يمكن أن يوجد مستقلاً) ، شكك قبل أينشتاين في نظرية "العلة والمعلول" التي يرتكز عليها أي تفسير منطقي مادي ، ويؤكد روح عدم الاستمرار واللامعقول في علم الفيزياء الحديث .للمزيد انظر : الموسوعة العربية العالمية – مرجع سابق – ج٥ – صـ ٦٢

أنه لا شيء ثابت في الكون ، وأن كل ما يبدو لنا كاملاً وعقلانياً غير كامل ولا عقلاني ..." [١] .

طور " أينشتاين Einstein "* بعد ذلك تلك النظرية مؤكداً أن أشكال الطاقة بما فيها الضوء والحرارة والإشعاعات تسبح في الفضاء بكميات نسبية غير مستقرة .. " لقد هدم أينشتاين بنظرية النسبية فكرتي الزمان والمكان المطلقين، وأثبت أن علاقات المكان والزمان وقوانين الحركة لا يمكن تعريفها إلا بالمواقف الشخصية للمراقب"[٢] .

لم يذهب " أينشتاين " إلى أن الحقيقة أو الأشياء نسبية في ذاتها ، ولكن رؤيتنا لها هي التي تتسم بالنسبية لأن تلك الرؤية تخضع للحواس ، والحواس قاصرة عن إدراك الحقيقة كاملة ، " فإذا اجتمع عدد من المراقبين لملاحظة ظاهرة ما ، فإنهم يسجلون عدداً مختلفاً من الملاحظات حول هذه الظاهرة ، ولكن هذه الملاحظات جميعها تنطبق في النهاية على الظاهرة التي يلاحظونها "[٣] .

لقد سار اتجاه عام في مطلع القرن لتحطيم فكرة المطلق والثابت ، والتأكيد على الحركة الدائمة والتغير في الكون ، وعلى التشكيك في قدرة حواس الإنسان على إدراك كنه الحقيقة ، ومن ثم كانت هناك دعوة متزايدة للغوص داخل أعماق الإنسان ، والاستناد إلى بصيرته في إعادة اكتشاف الكون من حوله . وبهذا دعمت

---

(١) فايزة محمد سعد : تيار الوعي في روايات الطيب صالح " رسالة دكتوراه " – ١٩٩٦ – جامعة عين شمس – صـ ٦

* ألبرت أينشتاين (١٨٧٩ – ١٩٥٥): عالم في الفيزياء النظرية. ولد في ألمانيا ، لأبوين يهوديين. يشتهر أينشتاين بأنه واضع النظرية النسبية الخاصة والنظرية النسبية العامة اللتين حققتا له شهرة منقطعة النظير بين جميع الفيزيائيين ، حاز في العام ١٩٢١ على جائزة نوبل في الفيزياء . للمزيد انظر : الموسوعة العربية العالمية – مرجع سابق – ج٣ – صـ ٥٦١

(٢) صالح سعيد الزهراني – العقل المستعار – بحث في إشكالية المنهج في النقد الأدبي العربي الحديث المنهج النفسي أنموذجاً –http://www.dahsha.com/viewarticle.php

(٣) فايزة محمد سعد : تيار الوعي في روايات الطيب صالح " رسالة دكتوراه " – مرجع سابق – صـ ٧

نظريات " هنري برجسون Henri Bergson "* عن الزمان النظرية النسبية لأينشتاين في هدم صورة المطلق ؛ إذ يذهب " برجسون " إلى أن الزمن في حركة دائمة ، وفي حالة سيولة دائمة ، وأكد " برجسون " على أهمية الزمن النفسي وهو زمن لا مكان فيه لعقارب الساعة ، فهو لا يخضع لطرق القياس المعروفة .

وتتفق نظرية " برجسون " عن الزمن إلى حد بعيد مع الفيلسوف الأمريكي " وليام جيمس " في إنكاره تلك الحدود الفاصلة بين مستويات الزمن من " ماض وحاضر ومستقبل " ، إذ أن هذه الحدود حدود منطقية وهمية ، ولكن الزمن في حقيقته صيرورة دائمة : " إننا نتصور الحاضر كنقطة رياضية أو كحد السكين يفصل الماضي الذي لم يعد له وجود عن المستقبل الذي لم يوجد بعد . ولكننا في الواقع القائم نلاحظ أن الماضي والحاضر والمستقبل معاً ينماث كل منهما في الآخر دون انفصال ذلك لأن كل لحظة من لحظات تجربتنا المباشرة هي في حقيقة الأمر صيرورة وديمومة ، توحد في كل لا ينقسم ، المستقبل الذي نتوسمه في الحاضر ، والحاضر الذي يومئ إلى الماضي ..."(١).

كان لهذه الفكرة عن الزمن النفسي ، وغياب الحدود الفاصلة بين الماضي والحاضر والمستقبل أثر بالغ في الآداب والفنون ؛ إذ لم يعد الأديب يهتم بذلك الترتيب المنطقي للزمن ، ولكنه اتجه إلى التعبير عن نفس الإنسان وخبراته كما يعيشها في واقعه النفسي ، ومن ثم أصبح الزمن في الأدب هو " الزمن الإنساني " أو " الزمن النفسي " .

---

* هنري برجسون (١٨٥٩-١٩٤١) : فيلسوف فرنسي ، بدأ حياته بدراسة الرياضيات والطبيعة ، ثم اتجه إلى الفلسفة وحصل على الدكتوراه في الفلسفة الروحية، ومن مؤلفاته " رسالة في معطيات الشعور " عام ١٨٨٩، والمادة والذاكرة عام ١٨٩٦ ، والطاقة الروحية عام ١٩١٩ ، والأخلاق والدين عام ١٩٣٢ ، والفكر المتحرك عام ١٩٣٣. للمزيد انظر : الموسوعة العربية العالمية – مرجع سابق – ٢٧ – صـ ٣٥٥

(١) محمد فتحي الشنيطي : وليام جيمس – مرجع سابق – صـ ٩٨

إن الحديث عن النسبية وسيطرة الإنسان على الزمن وثورته في التحكم في إطالته أو تقصيره ، حتى أصبح الزمان هو الآخر نسبياً كاليوم الذي يزخر بالتجارب ليبدو أطول عام في التاريخ ، كما يمر بسرعة في لحظات السرور واللذة ، حتى أصبحت كل الأشياء نسبية والإنسان مقياس كل شيء . هذا الحديث يجرنا إلى الحديث عما أطلق عليه " مستحدثات سينمائية " أو استخدام الكاميرا .. التي استطاعت في مجال السينما أن تجعل الأحداث المتلاحقة صوراً متحركة . وبهذا أضافت عنصر الزمان إلى عنصر المكان ، وأصبح من الممكن تصوير الحوادث والمناظر والتطور في تتابع " زمكاني " ... حتى أصبح من الممكن التحكم في الأبعاد الزمانية بطريقة العرض البطيء أو العرض السريع بطريقة التتابع والجريان بدلاً من العرض المنطقي المنظم ، حسبما أسماه " برجسون " بالسيولة أو الوقت السيكولوجي والزمن الميكانيكي .. مما مكن القصاص من التحرك بقصصهم زمانياً إلى الأمام وإلى الخلف ، وكذلك خلط الماضي بالحاضر وما يتخلله في المستقبل ، فيما يسمى في الفن بالمونتاج .[١]

وسط هذا التغير الشامل الذي شهده القرن العشرون في كل نواحي الحياة ، تحت جناحي علم النفس التحليلي ، وفي ظل إنجازات النظريات العلمية والمستحدثات السينمائي ، وبهدى من نظريات فرويد ويونج وغيرهما التي كشفت النقاب عن منطقة الوعي ، برز في الرواية اتجاه أدبي يفيد من كل معطيات العصر من العلوم والفنون ، مركزاً كل اهتمامه على الإنسان الفرد وعالمه الداخلي . إذ أن كل معطيات الحياة لم تعد تهم الفنان في ذاتها ، ولكنه يهتم فقط بما ينعكس منها في وعي شخصياته ، فاستعار النقد الأدبي المصطلح الفلسفي " تيار الوعي " ليطلقه على هذا الاتجاه الجديد .

---

(١) محمود الحسيني : تيار الوعي في الرواية المصرية المعاصرة – ١٩٩٧– الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة – صـ ٢٦–٢٨

لقد كان من البديهي أن يكون لعلم النفس التحليلي أثر في تشكيل شكل الرواية ، وذلك للعلاقة الوطيدة بين الأدب والنفس ، وهي قضية لا تحتاج – كما يقول الدكتور عز الدين إسماعيل – إلى إثبات لأن " النفس تصنع الأدب ... وكذلك يصنع الأدب النفس . النفس تجمع أطراف الحياة لكي تصنع منها الأدب ، والأدب يرتاد حقائق الحياة لكي يضئ جوانب النفس . والنفس التي تتلقى الحياة لتصنع الأدب هي النفس التي تتلقى الأدب لتصنع الحياة . إنها دائرة لا يفترق طرفاها إلا لكي يلتقيا ، وهما حين يلتقيان يصنعان حول الحياة إطاراً فيضيفان لها بذلك معنى . والإنسان لا يعرف نفسه إلا حين يعرف للحياة معنى " (١) .

وإذا كان "وليام جيمس" هو الذي اخترع مصطلح " تيار الوعي " فإنه على المستوى النقدي ؛ يبدو أن أول من التقط عبارة " تيار الوعي " هي " ماي سنكلير May Sinclair"*، وذلك في تقييمها لروايات " دوروثي ريتشاردسون "** للإشارة إلى الطريقة الجديدة في تصوير الوعي في ذاته ، في سريانه لحظة بلحظة :

" في هذه السلسلة *** لا توجد دراما ، ولا عقدة ، ولا مشهد ثابت ، ولا شيء يحدث ، إنها فقط مثل الحياة تستمر وتستمر . هاهو ذا تيار وعي (مريام

---

(١) عز الدين إسماعيل : التفسير النفسي للأدب ، ١٩٦٢– دار العودة – دار الثقافة – بيروت – صـ ١٣

* ماي سنكلير (١٨٦٣– ١٩٤٦) : كاتبة وروائية وشاعرة وناقدة بريطانية ، كما أنها ناشطة في " عصبة المرأة " ، وناقدة كبيرة في مجال الشعر الحداثي والنثر ، كتبت الانتقادات في وقت مبكر حيث استعرضت أيضاً في ضوء إيجابي " شعر إليوت " عام ١٩١٧ ، والخيال عند دوروثي ريتشاردسون عام ١٩١٨. للمزيد انظر :ويكيبيديا – الموسوعة الحرة –

http://en.wikipedia.org/wiki/May_Sinclair

** دوروثي رتشاردسون (١٨٧٣–١٩٥٧) : روائية إنجليزية ، تعد رائدة من رواد اتجاه تيار الوعي ، وقد كتبت رواياتها بين سنتي ١٩١٥و ١٩٣٨ . وهذه الروايات تكون سياقاً واحداً بعنوان " رحلة الحج " .

*** تشير الناقدة هنا إلى رواية " الحج " والتي كانت تنشر مسلسلة حتى بلغت اثنى عشر جزءا . ظهر الجزء الأول منها عام ١٩١٥. وهي رحلة في عقل بطلتها (مريام هندرسون) منذ مراهقتها إلى أن أصبحت نصفاً. والرواية مقدمة من زاوية رؤية المؤلف الواسع المعرفة. ولكنه يقتصر على أفكار مريام وأفعالها. وعلى الرغم من

هندرسون Miriam Handerson) يستمر ويستمر . وليس هناك بداية يمكن تمييزها ولا وسط ولا نهاية " [١] .

ومصطلح " تيار الوعي " مصطلح مشكل عندما ينتقل من عالم الفلسفة إلى عالم النقد الأدبي ؛ إذ نجد اضطراباً في استخدام المصطلح في اللغات المختلفة ، فهو في الألمانية يقابل " الخبرة المعاشة Erlebte Rede " وفي الفرنسية يقابل " المنولوج الداخلي Interiere Monologue " ، وفي الروسية يقابل أيضاً "المنولوج الداخلي Venuternny Monologue" .[٢]

إن هذا الاضطراب في الاستخدام بين اللغات المختلفة إنما يرجع إلى صعوبة نقل تلك الاستعارة التي استخدمها " وليام جيمس " – في تعبيره عن التدفق غير المنقطع للأفكار في عقل الإنسان – إلى اللغات الأخرى ، شأنها في ذلك شأن ترجمة المفردات الشعرية ، ومع ذلك فقد ظل مصطلح" تيار الوعي Stream of Consciousness " هو المصطلح الأكثر شيوعاً ، والأكثر تداولاً . وقد يرجع ذلك إلى حجم اللغة الإنجليزية مقارنة بغيرها من اللغات على الساحة الدولية .

وعند نقل المصطلح إلى العربية نجد شيئاً من هذا الاضطراب في الاستخدام عند بعض النقاد :

= أن طريقة الوصف التقليدية تستخدم ضمير المفرد الغائب، فإن المؤلفة توحد بين هويتها وهوية شخصيتها.ولكن ما يمتاز به عمل دوروثي هو أن الحياة التي تقدمها هي الحياة الداخلية للشخصية عموماً، أي أنها تقدم وعي مريام في حالته التي لا يتوافر لها فيه الشكل ولا الكلام ولا الترابط. للمزيد أنظر : روبرت همفري : تيار الوعي في الرواية الحديثة – ترجمة : محمود الربيعي – ط٢– دار المعارف بمصر – صـ ٢٥

(١) والتر ألن : الرواية الإنجليزية – ترجمة :صفوت عزيز جرجس – ١٩٨٦– الهيئة المصرية العامة للكتاب– صـ ٣٥٤

(٢) رنيه وليك ، آوستن وآرن : نظرية الأدب – ترجمة : عادل سلامة – ١٩٩٢– دار المريخ للنشر – الرياض – صـ ٣١٠

فالناقد " ضياء الشرقاوي " يستخدم مصطلح " سيال الوعي " بدلاً من "تيار الوعي" في دراسته لبنية الزمن في رواية السفينة : " ... إن مستويات الحدث داخل عدة أزمنة تركيبية ، هي مستويات متعددة يؤطرها بإطار عام سيال الوعي ، وسيولة الحكي ، داخل إطار الزمن الكلي ، وميكانيكية الأزمنة المرصودة المختلفة التي تتراوح ما بين الآن والفعل الماضي البعيد ، يضمها إطار الفعل البسيط ، وقد تمت دورة الأحداث جميعاً ولا يبقى إلا عمل الأزمنة من خلال الذاكرة والرصد المباشر ، وما يتخللها من عمل الوعي واللاوعي ...."[١] .

أما الناقد " محمود شريح " فإنه يستخدم مصطلح " الوعي المسترسل " مرادفاً " لتيار الوعي " في دراسته رواية " البحث عن وليد مسعود " :

" ... ولكن الطريف في هذه الرواية محتوى الشريط الذي يمثل تسع صفحات في مطلع الرواية ، فالأسلوب هو الوعي المسترسل أو تيار الوعي ...." [٢] .

في حين أن الناقد الأردني " زياد أبو لبن " يستعير وصف " اللسان المبلوع " للتعبير عن " المنولوج الداخلي " في روايات نجيب محفوظ ، في دراسته المعنونة بهذا المصطلح المبتكر : اللسان المبلوع " دراسة في روايات نجيب محفوظ " :

" ... اهتديت إلى مصطلح " اللسان المبلوع " على افتراض أن " اللسان الممدود " هو " الديولوج " الحوار المباشر ..." [٣] .

إن هذا التفاوت والاختلاف في استخدام المصطلح النقدي عند نقله من اللغة الأجنبية إلى اللغة العربية أمر لا يتعلق بمصطلح " تيار الوعي " وحده ، ولكنه قضية

---

(١) ضياء الشرقاوي : المعمار الفني في رواية السفينة – ١٩٧٨ – المعرفة – عدد (١٩٣، ١٩٤) – صـ ١٨

(٢) محمود شريح : البحث عن وليد مسعود وجماليات الفكر الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا – ١٩٨٠ – الفكر العربي المعاصر – عدد (٦) – صـ ١٤١

(٣) زياد أبو لبن : اللسان المبلوع " دراسة في روايات نجيب محفوظ " – ط١ – ٢٠٠٤ – دار اليازوري العلمية – عمان – الأردن – صـ ٥

شائعة في عالم النقد الأدبي ؛ إذ أن " المصطلح يستورد عبر عدة طرق ، كالترجمة بحروف عربية مع الإبقاء على الأصوات الأجنبية معدلة مثل : سوسيولوجي ، أو بالاشتقاق كالشكلانية التاريخية ، أو بالترجمة العادية بإيجاد مقابل عربي مثل وعى : Consciussness"[١].

يمتد الاضطراب حول مصطلح " تيار الوعي " إلى الخلط في تسمية رواية " تيار الوعي " فتسمى : الرواية الزمنية، والرواية التحليلية، والرواية الاستبطانية ، والرواية النفسية (سيكولوجية) والرواية الذاتية ، وهي أيضاً الرواية الانسيابية[٢].

أما تسميتها " الرواية الزمنية " فقد جاءت من اهتمامها بالزمان وإحساسها به، حيث كثيراً ما استعاضت عن الزمن الآلي بالزمن النفسي ، ولعبت على وتره طويلاً ، فعادت إلى الماضي "Flash-back" لتصور مشاعر قد انقضت، أو أحياء قد انتهوا . وهي بذلك تقابل " رواية المكان" أو " الرواية الشيئية " التي اعتمدت على الوصف الخارجي الحيادي للأشياء في هذا العالم، وعملت على " نقل المحور من الزمان إلى المكان "[٣] كما نجدها لدى "ألان روب جرييه Rob Allan Jrier"*..

---

(١) رشيد يحياوي : حول قضية المصطلح النقدي – ١٩٩٢– مجلة الباحث – الجزائر – عدد ٥٣– صـ ٦٧

(٢) محمد عزام : وجوه الماس البنيات الجذرية في أدب علي عقلة عرسان– ١٩٩٨– دراسة – من منشورات اتحاد الكتاب العرب

(٣) ألان روب جرييه : نحو رواية جديدة – ترجمة :مصطفى إبراهيم مصطفى – تقديم : لويس عوض – دار المعارف بمصر – القاهرة – صـ ١٢

* ألان روب جرييه (١٩٢٢ – ٢٠٠٨) : كاتب فرنسي، وناقد أدبي، ومخرج سينمائي، وضع الأساس للروائيين المحدثين في الأدب الفرنسي. كتب نقدًا في مقالاته لصالح الرواية الحديثة، أو مايسمى اللارواية . تمَّت ترجمة روايته الممحاوات (١٩٥٣م)، إلى الإنجليزية، كما تُرْجمَت أعماله، بما في ذلك نحو رواية جديدة(١٩٦٣م)، إلى كثير من اللغات وقد فازت إحدى رواياته بجائزة النقاد الفرنسيين. للمزيد انظر : الموسوعة العربية العالمية – ج١١ – صـ ٣١١

وأما تسميتها " الرواية التحليلية " فمن كون الشخصيات الروائية تتحدث عن نفسها، وتستبطن ذاتها، وغالباً ما تروي بضمير المتكلم عن عالم الذهن والمشاعر . لكن كثيرين لم يقبلوا هذه التسمية، فقال " مارسيل بروست Marcel Proust "* رداً على سؤال جريدة " الحوليات" عن الفرق بين " القصة التحليلية " و" قصة المغامرات " فأجاب : بأنه لا يحب اصطلاح " القصة التحليلية " لأنها في رأيه أصبحت تعني دراسة لشيء موضوع تحت المجهر (الميكروسكوب). وأضاف: " وإنني أفضل استعمال المرصد (التلسكوب) كأداة لذلك.. وقد كان من سوء حظي أنني بدأت أحد كتبي بكلمة (أنا) ففُهم من ذلك في الحال أنني كنت أحلل نفسي بكل ما في هذا التعبير من ذاتية وتنفير، بدلاً من محاولة اكتشاف قوانين عامة . ولهذا أرجوكم أن تستبدلوا اصطلاح " القصة التحليلية " باصطلاح آخر هو " القصة الاستبطانية " التي من شأنها أن ترسم واقعاً مستمداً من اللاوعي بطريقة تدخله في عالم الفكر، مع محاولة الحفاظ على حياة هذا الواقع وعدم تشويهه وإخضاعه لأقل درجة ممكنة من التقلص والانكماش"[(١)].

كما تختلف رواية " تيار الوعي" عن " الرواية النفسية " في أن الأخيرة تقوم على تسلسل الأحداث من خلال إسقاط لشخصية البطل في الخارج ، أو تفاعل مع شخصية البطل والخارج ، أو في كشف العقل الباطن واكتشاف القوى الخفية

---

* مارسيل بروست (١٨٧١-١٩٥٢) : أحد فرسان رواية تيار الوعي ، كاتب فرنسي ، وقد أصيب في صباه بمرض السل ،بدأ الكتابة في سن مبكرة ، وأهم أعماله : " وجوه باريسية " و" المتع والأيام " عام ١٨٩٦ ، ورواية " جون سونتاى " مابين عامي ١٨٩٦-١٩٠٤، ورواية " البحث عن الزمن الضائع " مابين عامي ١٩٠٢-١٩٠٥ . وهي التي تعد أوضح نموذج لاتجاه مارسيل في رواية تيار الوعي . للمزيد أنظر : روبرت همفري : تيار الوعي في الرواية الحديثة – مرجع سابق – صـ ١٩

(١) ليون ايدل : القصة السيكولوجية- ترجمة : محمود السمرة- ١٩٥٩ - المكتبة الأهلية- بيروت- صـ ٣٣٣.

التي تسيطر على فكر الإنسان وشعوره ووجدانه وأفعاله وسلوكه ومعتقداته دون أن يعرف الإنسان بوجودها .. فالرواية النفسية تهتم بتفسير نوازع الإنسان الداخلية ، لكنها مع ذلك لا تغفل الواقع . فقد كانت تنسج خيوط الحياة الباطنية على نول الحياة الخارجية .

أما رواية " تيار الوعي " فقد تجاهلت العالم الخارجي تماماً ، واعتبرت الحياة الباطنية للإنسان هي المسرح الأكبر المكتفي بذاته عن العالم الخارجي : هي النول ، وهي الخيوط في آن واحد [١].

ولعل تسمية رواية " تيار الوعي " بالذاتية أو الانسيابية هو الأنسب ، ذلك لأنها تعنى بعرض الحياة الذاتية للأبطال أكثر من عنايتها بالمجتمع من حولهم ... كما أن رواية " تيار الوعي " في بدايتها امتاحت من الحياة الذاتية للروائيين ... مثل " صورة الفنان في شبابه – لجيمس جويس James Joyce"*، و "البحث عن الزمن الضائع – لمارسيل بروست " ، وحتى عندما وصلت إلى ذروتها لم تتخلص من هذا الجانب الذاتي سواء في " يوليسيس " لجويس ، أو " مسز دالواي – لفرجينيا وولف Virginia Woolf "**.

---

(١) ألان روب جرييه : نحو رواية جديدة – مرجع سابق – صـ ١٠

* جيمس جويس (١٨٨٢– ١٩٤١) : كاتب أيرلندي ، تلقى تعليمه في مدارس الجزويت ، وقد ترك دبلن إلى باريس سنة ١٩٠٢ ، حين أحس بأنه لا يستطيع التعايش مع ضيق الأفق الكاثوليكي . يعد من فرسان رواية تيار الوعي ، وأهم أعماله " سيرة الفنان في شبابه " ما بين عامي ١٩١٤– ١٩١٥ ، ورواية " يوليسيس " عام ١٩٢٢ ، وهي تمثل الأنموذج الأبرز لرواية تيار الوعي . للمزيد أنظر : روبرت همفري : تيار الوعي في الرواية الحديثة – مرجع سابق – صـ ٢٣

** فرجينيا وولف (١٨٨٢– ١٩٤١) : روائية إنجليزية ، وتعد من أشهر كتاب رواية تيار الوعي ، تشتمل أعمالها الروائية على : " الرحلة إلى الخارج " عام ١٩١٥ ، " الليل والنهار " عام ١٩١٩ ، " مسز دالواي " عام ١٩٢٢ ، " إلى المنارة " عام ١٩٢٧ ، " الأمواج " عام ١٩٣١ ، " السنين " عام ١٩٣٧ ، " بين الفصول " عام ١٩٤١ . للمزيد أنظر : روبرت همفري : تيار الوعي في الرواية الحديثة – مرجع سابق – صـ ٢٣

وأما القول بأنها " رواية انسيابية " فلأنها قصة تبدو فيها الأفكار والخواطر منسابة في تدفق لا يعرف التوقف ، ويقوم تداعي المعاني بدمج الأحداث ، والجمع بين الأزمنة الثلاثة في وقت واحد .

وهنا ينبغي أن نلاحظ أن الانسيابية كصفة من صفات رواية " تيار الوعي " إلا أنها تختلف عما عرف بـ " الرواية الانسيابية " التي " عرفت خلال نماذجها الناضجة في الربع الثاني من القرن العشرين ، وأصبحت تياراً عالمياً له انعكاساته في كثير من الآداب المعاصرة "[١]

والواقع أن هذه التسميات لا تتعارض فيما بينها فكل اسم يستمد من خاصية معينة تتصف بها رواية " تيار الوعي " إلا أن تسمية " رواية تيار الوعي " هي التي شاعت وانتشرت للدلالة على التدفق الذهني واتصاله مع تغيره المستمر . ومع ذلك فإنه تقابلنا مع هذا المصطلح مجموعة من العقبات تحول دون تحديد مصطلح " تيار الوعي " تحديداً قطعياً ، وهذه العقبات تكشف عن خداع هذا المصطلح ومجازيته .

وأسباب خداعه ربما ترجع إلى أن هذا المصطلح رغم أنه محدد ظاهرياً فإنه " يستخدم على نحو متنوع وغامض كما هو الحال بالنسبة لمصطلحات أخرى .. أو لأنه غير محدد الدلالة فـ " نحن لا ندري أبداً ما إذا كان يستخدم ليكشف عن " طير التكنيك " أو عن " وحش النوع الأدبي " أو عن مزيج مشوه من الاثنين في أغلب الأحيان [٢].

وكما ذهب " روبرت همفري **Robert Humphrey** " فإن مصطلح " تيار الوعي " في مجازية دلالته ليس بدعاً بين المذاهب والاتجاهات الفنية الأخرى

---

(١) أحمد سيد محمد : الرواية الانسيابية وتأثيرها عند الروائيين العرب – ١٩٨٥ – دار المعارف – القاهرة – صـ ٢٨

(٢) روبرت همفري : تيار الوعي في الرواية الحديثة – مرجع سابق – صـ ١٥

، هذا لأننا نجد أن أي اتجاه أدبي غالباً ما يأخذ اسمه من أبرز الخصائص والسمات الفنية فيه ، والتي بها يتميز عن غيره من الاتجاهات الأخرى .

فغالباً ما يبدأ المصطلح الأدبي كقيمة أو كنداء يعبر في البداية عن اتجاه جديد يلبي حاجة فنية مفقودة في اتجاه سابق عليه ، ثم لا يلبث أن يمضي هذا النداء قدماً إلى الأمام ، ويشق طريقه كمصطلح جديد بين المصطلحات الأدبية الأخرى ، وعندما تكتشف مجازيته ، أو عدم دقة دلالته لا تكون هناك فرصة للتراجع عنه أو استبداله بآخر ، بعد ما يكون قد حقق انتشاراً كبيراً وتناولته ألسنة المبدعين والنقاد والقراء .

ومن هنا فإنه " نادراً ما يكون للكلمات التي تستخدم في وصف الحركات الأدبية والفنية الثورية في عصرها أي معنى دقيق فهي كلمات عاطفية ، نداءات للتجمع ، صيحات تقال لإثارة حمية المخلصين "[١] .

وبذلك يأخذ المصطلح في الانتشار السريع حتى إذا ما جاء دور النقد والتحليل اكتشف النقاد عدم دلالته الكافية ، وأدركوا البون الشاسع بين النظرية والتطبيق ، مما يجعلهم يقبلونه على علاته ، محاولين مد الخيوط بين المصطلح والأعمال الفنية التي تندرج تحته .

ولعل هذا السبب هو الذي دفع " روبرت همفري " عندما اكتشف عدم دقة مصطلح " تيار الوعي " إلى القول : " سأستخدمه لأنه قد استقر بالفعل بوصفه رمزاً أدبياً يستخدم للدلالة على منهج في تقديم الجوانب الذهنية للشخصية في القصص.."[٢] .

كما دفع " دوروثي ريتشاردسون " أيضاً لأن تقول عن هذا المصطلح إنه : " يتصف بالغباء الكامل " لكن"روبرت همفري"لا ينكر وجود المصطلح لدينا

---

(١) والتر ألن :الرواية الإنجليزية – مرجع سابق– صـ ٢٩٩

(٢) روبرت همفري : تيار الوعي في الرواية الحديثة – مرجع سابق – صـ ١٥

وملكيتنا له ، ومهمتنا الآن أن نجعله مفيداً وذا معنى ،مما ويعني هذا أن علينا أن نصل إلى اتفاق ما حول معناه "[١].

(١) روبرت همفري : تيار الوعي في الرواية الحديثة – مرجع سابق – صـ ١١

الوعي : Consciousness

عندما نحاول الوصول إلى دلالة " تيار الوعي " ينبغي أن نتوقف أولاً عند تحديد أي منطقة من مناطق العقل التي يعنى بها كتاب تيار الوعي . وعند تناول هذه القضية يقدم لنا النقد الأدبي إجابات تتشابه في كثير من الأحيان ، وتتباين في أحيان أخرى . إذ يذهب " روبرت همفري " إلى أن : " مجال الحياة الذي يهتم به أدب " تيار الوعي " هو التجربة العقلية والروحية من جانبيها المتصلين بالماهية والكيفية . وتشمل " الماهية " على أنواع التجارب العقلية من الأحاسيس ، والذكريات والتخيلات ، والمفاهيم ، وألوان الحدس . كما تشمل " الكيفية " على ألوان الرمز ، والمشاعر ، وعمليات التداعي . ويكاد يكون من المستحيل أن نميز "ماذا" على "كيف" ؛ فهل الذاكرة مثلاً جزء مما يحتويه الذهن أم أنها عملية ذهنية ؟ مثل هذا التمييز الدقيق ليس بالطبع من مهمة الروائيين بصفتهم روائيين . إن هدفهم – إذا كانوا يكتبون قصص "تيار الوعي" – هو توسيع الفن القصصي بتصوير الحالات الداخلية لشخصياتهم "[١].

ويرى " ميلفن فريدمان Melvin J. Friedman" أننا يجب أن ننظر إلى رواية تيار الوعي باعتبارها " رواية لها اهتمامها الأساسي ألا وهو استخدام مساحة عريضة من الوعي . وأيا كانت الحبكة ، والأنماط ، أو المؤثرات العامة فإنها تكون في هذه الروايات نتيجة لاستغلال وعي الشخصية كشاشة أو فيلم يعرض عليها . وما نقصده " بالوعي " هو بالفعل المنطقة الداخلية من الانتباه

(١) روبرت همفري : تيار الوعي في الرواية الحديثة – مرجع سابق – صـ ٢٤

العقلي التي تتضمن المراحل التي تؤدي إلى اللاوعي تماماً كما تؤدي إلى الإدراك التام"[١] .

ويحدد تعريف " ميلفن " على هذا النحو بشكل أكثر دقة تلك المنطقة التي يعنى بها كاتب " تيار الوعي " ، إنها المنطقة الوسطى – ما قبل الشعور – التي تقع ما بين اللاشعور والإدراك التام ، تلك المنطقة التي تضم تجارب وخبرات الإنسان فيما قبل وصولها إلى نسق منطقي ينظمها معاً .

ولما كانت كلمة " الوعي " تحدث شيئاً من اللبس أو الخلط فيما بينها وبين "الإدراك" إذ قد توحي بذلك النشاط الذهني الذي يخضع للسيطرة الكاملة للعقل ، فإنه علينا أن نزيل اللبس حول مصطلح " الوعي" ، ولذا سنقف أمام تعريفين ضمن التعريفات العديدة للوعي أحدهما فلسفي لـ " وليام جيمس " ، والآخر نقدي لـ " روبرت همفري " .

يرى " وليام جيمس " : " أن الوعي إنما هو اندماج لكل ما عانيناه ونعانيه من تجارب ، وكل فكرة هي جزء من وعي شخصي ، وكل فكرة هي أيضاً فريدة في نوعها ودائمة التغير "[٢] .

في حين يرى " روبرت همفري " أن الوعي يدل على " منطقة الانتباه الذهني التي تبتدئ من منطقة ما قبل الوعي وتمر بمستويات الذهن ، وتصعد حتى تصل إلى أعلى مستوى في الذهن فتشمله ، وهو مستوى التفكير الذهني والاتصال

---

(١) **Melvin J. Friedman : Stream of Consciousness, A Study in Literary Method – New Haven and London , Yale University Press, 1955 , P. 3**

(٢) ليون ايدل : القصة السيكولوجية – مرجع سابق – صـ ٣٧.

بالآخرين " [١]، ثم يضيف " وإذن فسأعني بالوعي كل منطقة العمليات العقلية بما فيها مستويات ما قبل الكلام على وجه الخصوص "[٢] .

إن التعريف الأول للوعي يهتم بإبراز أمرين : مضمون الوعي وأهم صفاته ، فمكونات الوعي عبارة عن تجارب وأفكار مختلفة ومتباينة احتشدت في ذهن الإنسان على مدار حياته ، وأهم صفات هذا المضمون تتمثل في تغيره الدائم وعدم ثباته .

والتعريف الثاني حدد مكان الوعي ومستوياته ، وبين العلاقة بين مستويات " تيار الوعي " ومن ثم حركة الوعي .. وعندما أراد همفري تحديد مكان الوعي رأى أن هذا الأخير إن كان يمثل الذهن كله إلا أن طبقة الذهن الأخيرة " اللاشعور " تلك التي تقع قبل مستوى النسيان مباشرة تستحوذ على أكبر قدر من الاهتمام لأنها تمثل المسرح الداخلي لرواية " تيار الوعي " .

ويقسم " همفري " الذهن إلى طبقات أو مستويات ، ويميز بين مستويين من مستويات الذهن على أساس القرب أو البعد من سيطرة العقل على المحتوى الذهني ، فمجموعة الأفكار التي تسيطر على العقل تمثل " مستوى الكلام " ، والأخرى التي تنام في أعماقه بعيداً عن السطح تمثل " مستوى ما قبل الكلام " ، ولكل مستوى أو طبقة سمات تميزها عن غيرها .

والعلاقة بين هذين المستويين تتمثل في أنهما يتداخلان ، أو بينهما خطوط تماس تسمح بمرور المحتوى الذهني من طبقة لأخرى في لحظات يطغى فيها "اللاشعور" على "الشعور" أو العكس . وهو ما يمثل في الوقت ذاته حركة الوعي .

---

(١) روبرت همفري : تيار الوعي في الرواية الحديثة – مرجع سابق – صـ ١٦

(٢) المرجع السابق – صـ ١٧

وينبغي أن نتوقف عند هذين المستويين من الوعي والعلاقة بينهما ، لأن هذا يخدمنا في ناحيتين : ناحية حركة الوعي وكيف أنه يمثل تياراً ، وناحية سيطرة اللاشعور على الشعور عندما يحتل الأول سطح الذهن .

يقول " ليون إيدل **Leon Edel** " : " إن للفكر خطى وسبلاً متغيرة ، ففيه منطقة هي مركز التجربة ، وهي منطقة مشعة مضيئة ، وتحيط بها منطقة مغبشة هي " هالة " أو " طفاوة " الأفكار الأخرى "[١] .

ويذهب " همفري " إلى أنه " من المرغوب فيه عند تحليل قصص تيار الوعي التسليم بأن هناك مستويات تبتدئ من أدنى مستوى ، وهو المستوى الذي يتمثل في الاتصال اللغوي (أو أي اتصال شكلي آخر) . إن صفتي " هابط " و " مرتفع " تدلان ببساطة على درجات من الحالات العقلية المنظمة . كذلك يمكن استخدام الصفتين " معتم " و " مشرق " بنفس الكيفية للدلالة على هذه الدرجات ، وعلى كل حال فإن هناك مستويين من الوعي يمكن التمييز بينهما على نحوٍ ما ، وهما مستوى " الكلام " ومستوى " ما قبل الكلام " ، وتوجد نقطة يتداخل عندها هذان المستويان ، وفيما عدا ذلك فالتمييز بينهما واضح تماماً "[٢] .

إذن لكل ذهن مجموعة من المفردات تكونه ، وإن كانت مفردات الذهن أو مكوناته ليست على مستوى واحد من التواجد الذهني ، وذلك لأنه " في كل مجال من مجالات الشعور نجد مركزاً للاهتمام يركز فيه العقل أكبر نسبة من عنايته ، أما ما يحيط بهذا المركز من أشياء أخرى داخلة أيضاً في مجال الشعور فإن اهتمام العقل بها يتناقص كلما ازداد بعدها عن مركز الاهتمام حتى تخفت بعيداً في دوائر تتسع وتتناقص قوتها متجهة نحو أطراف مجال الشعور كما

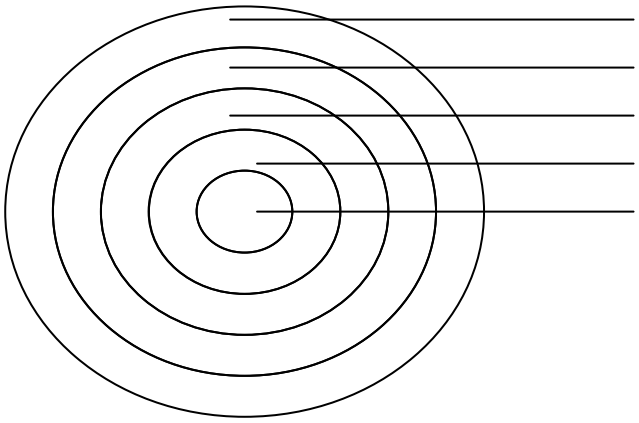
---

(١) ليون ايدل : القصة السيكولوجية – مرجع سابق – صـ ٣٧.

(٢) روبرت همفري : تيار الوعي في الرواية الحديثة – مرجع سابق – صـ ١٦

يحدث لموجات الماء عندما نلقي حجراً في البحر ، وهناك دون أية حدود فاصلة واضحة ينتهي الاهتمام إلى غموض وإبهام"[١] .

ويمكن أن نصور دوائر الوعي بدائرة الضوء التي تختلف فيها درجات الوضوح بدءاً من الإدراك حيث أوضح درجات الوضوح وانتهاء بتلك المنطقة المعتمة من اللاوعي حيث لا يمكن خروج أي من مخزونها إلا تحت ظروف خاصة بالرسم التالي :



ومن هنا فإنه حسب القرب أو البعد من مركز العقل يكون تقسيم الذهن إلى مستويين أو طبقتين : " وعي " و " لا وعي " ، أو " مستوى الكلام " و " مستوى ما قبل الكلام " ، أو مركز وبؤرة ، وهالة وطفاوة تحيط بهذا المركز وهذه البؤرة ، وكل الأسماء السابقة تعني باختصار أن الذهن " شعور " ولا شعور " كما قال بذلك علماء النفس .

ولكل مستوى من مستويات الذهن مكان ومحتوى وصفات . فالشعور أو الوعي يمثل بؤرة الذهن أو مركز التجربة : وهو يمثل المنطقة المشعة والمضيئة من

---

(١) س . أ . مونتيجيو : عندما يكتشف الكاتب أسرار مهنته – ترجمة : كامل البوهي – ١٩٥٩ – مكتبة الأنجلو المصرية – القاهرة – صـ ٨٨ ، ٨٩

الذهن ، ويحتوي على مجموعة أفكار أكثر اتصالاً بالحاضر لأنها في ذات الوقت أكثر اقتراباً واحتكاكاً بالواقع ، ومن ثم فإن هذه الأفكار تتصف بالنشاط والحيوية والانتظام والترابط ، ولعل ذلك كان السبب في أن " همفري " سماه : مستوى الكلام والاتصال بالآخرين .

واللاشعور يحتل المستويات الدنيا من الذهن ، وبالتالي فهو بعيد عن بؤرة الذهن ومركز التجربة ، ويمثل المنطقة المظلمة والقاتمة فيه ، وهي : منطقة غير محددة ولا واضحة المعالم ، منطقة الذكريات النائمة والدوافع الكامنة والقوى البدائية والمهارة غير المصقولة والمعلومات المنسية أو غير المحققة .. فالعقل يعيش محاطاً بكل هذه القطع المظلمة من محتوياته وقدراته التي تظل في الأوقات العادية موجودة وجوداً مجردا لا نشاط فيه ولا حياة ولا حركة [١] ، وذلك لأنها " لا تخضع للمراقبة والسيطرة والتنظيم على نحو منطقي " [٢] من حيث إنها أكثر بعداً عن الحاضر والواقع ، ولعل ذلك كان السبب في أن " همفري " سماها : " مستوى ما قبل الكلام " .

ومن خلال ما سبق يتبين لنا عدم محدودية الوعي أو استوائه وانتظامه ، بل أن مصطلح " الوعي " أحدث شيئاً من اللبس أو الخلط فيما بينه وبين " الإدراك " ؛ إذ قد توحي بذلك النشاط الذهني الذي يخضع للسيطرة الكاملة للعقل ، فاقترح بعض النقاد إطلاق مصطلح :

" تيار ما قبل الوعي **Stream of Pre-consciousnes** " أو " تيار اللاوعي **Stream of unconsciousness** " بدلاً من " تيار الوعي "

---

(١) س . أ . مونتيجيو : عندما يكتشف الكاتب أسرار مهنته – مرجع سابق – صـ ٩٣

(٢) روبرت همفري : تيار الوعي في الرواية الحديثة – مرجع سابق – صـ ١٧

ذلك لأن بعض الكتابات المتأخرة قد اتخذت من الإدراك الحسي مادة لها ، وكانت أقل اهتماماً بعرض تلك المناطق النائية من الوعي [١].

(١) ألان روب جرييه : نحو رواية جديدة – مرجع سابق – صـ ١٠

التيار : Stream

سَكَّ " ويليام جيمس " مفهوم " التيار " في كتابه (مبادئ علم النفس) ؛ إذ يقول: "إن اندفاع الأفكار يكون قوياً لدرجة أننا نصل إلى نهايتها قبل أن نستطيع إيقافها. وحتى لو أوتينا المهارة واستطعنا إيقافها فإنها تفقد في الحال صفاتها وتستحيل شيئاً آخر، كما تستحيل ندفة الثلج في اليد الدافئة إلى قطرة من الماء ... وإذا نظرنا إلى داخل نفوسنا لوجدنا عن طريق الاستبطان أن الوعي ما هو إلا " تيار مستمر " .. " نهر أو تيار " .. دعونا نطلق عليه من الآن فصاعداً تيار الفكر أو تيار الوعي ، أو تيار الحياة الذاتية "[١] .

لقد قال " وليام جيمس " ذلك عندما كان يكتب عن " تداعي الفكرة " و " وجد نفسه أمام تغير متواصل ... مليء بحشد متراكم من الأشياء والروابط ؛ لذلك اقترح مصطلحين هما : " النهر River " و " التيار Stream " [٢]، ليدل على تدفق التجارب الداخلية ، وليصف الجريان المتواصل للمدركات والأفكار والمشاعر في الذاكرة المتيقظة. وصعوبة الإمساك بالأفكار أثناء انسيابها وصعوبة إيقافها لفحصها .

وهذا التعريف يبدو قريبا جداً من التفسير اللغوي العربي الذي نجده في معاجمنا اللغوية ، حيث نجد أن مفهوم كلمة (تيار) يقصد بها : " الموج " وخص بعضهم به موج البحر ، وقال ابن الأثير : هو موج البحر ولجته "[٣] .

---

(١) طه محمود طه : دراسات لأعلام القصة في الأدب الانجليزي الحديث – ١٩٦٦ – عالم الكتب – القاهرة – صـ ١٠٥ ، ١٠٦

(٢) بول ويست : الرواية الحديثة ، الانجليزية والفرنسية – ترجمة : عبد الواحد محمد – ١٩٨٦ – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – صـ ١٥

(٣) ابن منظور : لسان العرب – د.ت – دار صادر – بيروت – مج ٤ – صـ ٩٧

وفي معجم آخر نجد أن التيار هو " حركة سطحية في ماء المحيط تتأثر باتجاهات الرياح – شدة جريان الماء " [١] .

مما يدل على أنها لا تنفصل عن المفهوم المرتبط بالمصطلح السابق في كونه فيضاناً أو نهراً أو جرياناً ، والمعنى المعجمي الثاني أقرب في ربطه للصورة الموجودة عند علماء النفس من المعنى الأول .

ولنا أن نتساءل : لماذا تتحرك الأفكار بهذه الدرجة ، وهل حركة الأفكار داخل الذهن تتم بمعزل عن العالم الخارجي ، أم تتأثر به كما يتأثر جريان مياه النهر بقوة الرياح واتجاهها ؟.

للإجابة عن التساؤلات السابقة نستعرض قول اثنين من النقاد :

أولهما : " س.أ. مونتيجيو **Q.A.Montigio** " الذي يقول : عرف علم النفس الحديث أن وحدة الحياة العقلية لا تعني أن الفكرة واحدة تفصل وتقتطع ويمتلئ العقل بها وحدها عندما تأخذ دورها فيه ، ولكنها تعني بذلك كل موجة الشعور أو مجال الشعور في أي لحظة ، فالعقل بين لحظة ولحظة يواجه كالعين تماماً مجالات متعاقبة للشعور ، وكل مجال من هذه المجالات يمتزج بالمجال الذي يليه ويتداخل معه بنظام زمني كالصور المتعاقبة التي يتكون منها في النهاية فيلم سينمائي"[٢] .

وثانيهما : " برناردي فوتو **Bernardi Photo** " الذي ذهب إلى أنه " في حياتنا اليومية العادية يوجد ألف سبب يغمرنا في التو واللحظة بأحاسيس قد تكون ذات حيوية أو تدعو للرثاء أو الاضطراب أو الفزع ، وقلما تكون هذه

---

(١) إبراهيم مصطفى : المعجم الوسيط– ١٩٨٠– دار العودة – بيروت – صـ ٩١

(٢) س . أ . مونتيجيو : عندما يكتشف الكاتب أسرار مهنته – مرجع سابق – صـ ٨٨

الأحاسيس نتيجة تخيل هادئ ، وقد يثير قول لصديق مشهداً متخيلاً في عقولنا ليستحوذ علينا تماماً حتى أننا لا نتابع بقية كلامه .... أو اهتزاز طرف ثوب امرأة ، أو ضوء يتلألأ من خلال سيارة ، كل ذلك أو بعضه قد يرفع الستار في النفس عن دراما لها صلة بهذه الأشياء ، بل لسنا في حاجة إلى مؤثر خارجي يحركنا فهناك تيار التفكير ينساب إلى جوار المجرى الرئيسي للشعور وفي بعض الأحيان يفيض عليه"[١] .

يتضح مما سبق أن الأفكار تتحرك بفعل تغيرها الدائم المستمر ، إما لأن الفكرة تتغير بغيرها عندما تحل فكرة أخرى محلها ، أو تتغير بذاتها عندما تعرض فكرة ما جانبا آخر من جوانبها وتطل علينا بوجه جديد لأن " كل فكرة هي أيضاً فريدة في نوعها ودائمة التغير"[٢] . فالعقل بين لحظة ولحظة يواجه كالعين تماماً مجالات متعاقبة للشعور .. وهذا التغير يتم في أحد إطارين :

– الإطار الأول : (علاقة الداخل بالداخل) أي في إطار علاقة الشعور باللاشعور ، فهناك تيار من التفكير ينساب إلى جوار المجرى الرئيسي للشعور ، وفي بعض الأحيان يفيض عليه .

– الإطار الثاني : (علاقة الداخل بالخارج) أي علاقة الذهن – شعوره ولا شعوره – بالعالم الخارجي الذي يحيط بالإنسان ، فقد يثير قول لصديق مشهداً متخيلاً في عقولنا ليستحوذ علينا تماماً حتى أننا لا نتابع بقية كلامه .

وقد يكون تغير الأفكار الدائم والمستمر داخل الذهن نتيجة التبادل بين معطيات العلاقتين على الذهن ، وبذلك يبقى الوعي في حركة دائمة ومستمرة ،

---

(١) برناردي فوتو : عالم القصة – ترجمة : محمد مصطفى هدارة – ١٩٦٩– عالم الكتب – القاهرة – صـ ٣٦

(٢) ليون ايدل : القصة السيكولوجية – مرجع سابق – صـ ٣٧.

وهو في جريانه يتسم بقدر كبير من الحرية والانفلات من أسر الزمن حيث " يعد الوعي في حركته جارياً ولا تحدده أفكار تعسفية عن الزمن "[١] .

ولكن يحدث أن يتوقف جريان الوعي أحياناً تحت وطأة تدخل العالم الخارجي وهذا من منطلق " أن تدخل العالم الخارجي في جريان الوعي وتعويقه لهذا الجريان أمر جدير بالاعتبار"[٢] ، وهذا التدخل من العالم الخارجي قد يسلط على الذهن مثيراً جديداً يحرك أفكاره فيجعله يستدعي مجموعة من الذكريات أو الأحلام أو الطموحات التي تتعلق به ، ويفيض تيار الوعي من جديد .

ومن هنا فإن هذا التيار يتصف "بالفيض" لحريته وسرعته وجريانه في فيضان أو تيار ، كما يتصف "بالتركيب" إذ يتركب من عنصرين : عنصر داخلي لمروره بين طبقات الشعور المختلفة ، وعنصر خارجي ناتج عن العالم الخارجي في جريانه وتعويقه لهذا الجريان [٣].

وبمعنى آخر نجد أن رواية "تيار الوعي" تعبر عن ذهن الإنسان وداخله في المقام الأول ، ولكن أحياناً تعبر عن خارج الإنسان (العالم الخارجي) ولكن بقدر ما يقوم به هذا الذهن باستدعاء هذا الخارج ، أو بقدر ما يقوم هذا الخارج بقطع واعتراض جريان تيار الأفكار في الذهن .

ومما سبق نصل إلى سبب مجازية مصطلح " تيار الوعي " في دلالته على القصص المسمى بهذا الاسم .. فكلمة " التيار " توحي بالتدفق الدائم بلا انقطاع في حين أن "تيار الفكر" ينقطع أحياناً تحت وطأة تدخل العالم الخارجي واعتراضه لمجراه .

---

(١) روبرت همفري : تيار الوعي في الرواية الحديثة – مرجع سابق – صـ ٦٣

(٢) الممرجع السابق – صـ ٦٣

(٣) المرجع السابق – صـ ٦٣

وكلمة " الوعي " تفيد الإدراك لكنها – كما قلنا – بعيدة تماماً عن هذا المعنى .. وإذا كانت قصص " تيار الوعي " تهتم بالمستويات الدنيا من الذهن ، وخاصة " مستوى ما قبل الكلام " ، فإن الإدراك يكون منعدماً في هذه المستويات ، ولا يتم إدراكنا لها إلا إذا صعدت إلى بؤرة الذهن ، حيث " تفيض الأضواء المنبعثة من مركز الشعور وتغطي على حدود مجاله الغامضة المبهمة ، ناشرة أنوارها على كل ما كان يحيط بهذا المجال من ظلمة حالكة "[١] ... فكأن ما يسمى بالوعي هنا هو في حقيقته " اللاوعي " الذي يزخر بالمتناقضات والخرافات ، ويحتفظ فيه الإنسان بأشلاء من التجارب الماضية ، ولكن عندما يصعد إلى مستوى سطح الذهن ويحتل مركز العقل والتفكير ، يصبح " اللاوعي " عندئذ " وعياً " .... أي أنه تطلق كلمة " الوعي " على " اللاوعي " عندما يشكل هذا الأخير تياراً يخرج في فيضان من منطقته الخاصة في " اللاشعور " ويغزو منطقة الشعور ويسيطر عليها .[٢]

إن روايات " تيار الوعي " لا تعبر عن الوعي أو الذهن كله لصعوبة ذلك وإنما تعبر عن أجزاء من هذا الوعي ، كما أن هذه الروايات لا تقتصر على عرض الحياة الداخلية للإنسان فقط ، بل تعرض حياته الخارجية أيضاً حتى وإن كانت الأخيرة تعرض عرضاً هامشياً وبصفة غير أساسية ، ولكل الأسباب السابقة كان مصطلح " تيار الوعي " مصطلحاً مجازياً .

ويعرف روبرت همفري رواية تيار الوعي بأنها : " نوع من القصص يركز فيه أساساً على ارتياد مستويات ما قبل الكلام في الوعي بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات "[٣] ... ويرى أن رواية تيار الوعي تتميز بمضمونها .. "

---

(١) س . أ . مونتيجيو : عندما يكتشف الكاتب أسرار مهنته – مرجع سابق – صـ ٨٩

(٢) يوسف الشاروني : دراسات أدبية – ١٩٦٤– مكتبة النهضة المصرية – القاهرة – صـ ١١١–١١٢

(٣) روبرت همفري : تيار الوعي في الرواية الحديثة – مرجع سابق – صـ ٢٠

فالروايات التي يقال عنها أنها تستخدم تكنيك تيار الوعي بدرجة كبيرة ، هي الروايات التي يحتوي مضمونها الجوهري على شخصية أو أكثر ، أي أن الوعي المصور يخدمنا بوصفه شاشة تعرض عليها المادة في هذه الروايات ". [١]

إن التعريف السابق يستدعي عدة ملاحظات منها :

- أن روايات تيار الوعي تتميز بمضمونها – وعي الشخصية – أكثر من تكنيكها وأهدافها ومغازيها ، وذلك يسمح بضم روايات كثيرة تتعرض للحياة الداخلية للشخصيات إلى رواية تيار الوعي .
- تعريف همفري لرواية تيار الوعي بأنها تتميز بموضوعها أكثر من تكنيكها وأهدافها تعريف غير دقيق في تفضيله الموضوع على الأسلوب.
- أن التعريف يخلط بين التكنيك والنوع الأدبي مما يزيد من ضبابية هذا المصطلح ، بحيث أصبح سائباً وغير محدد ... فمصطلح " تيار الوعي ليس اسماً لتكنيك ما ، بل اسماً لنوع أدبي ".[٢]

وقد يدفع الاعتقاد الخاطئ إلى القول بأن رواية "تيار الوعي" هي نفسها "الرواية النفسية" ، وليس هناك أقرب إلى رواية تيار الوعي من الرواية النفسية ، ولكنها ليست هي . أي أننا لا يمكن أن نقول إن الرواية النفسية هي نفسها رواية تيار الوعي بالرغم من اشتراكهما في بعض النواحي ، أبرزها أن كلتا الروايتين تعتمدان في بنائهما على التحليل النفسي للشخصيات ، ويقوم الروائي فيهما بتصوير أعماق النفس الإنسانية وعوالمها الداخلية أكثر من تصويره الأحداث

(١) روبرت همفري : تيار الوعي في الرواية الحديثة – مرجع سابق – صـ ١٦

(٢) محمود غنايم : تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة– مرجع سابق – صـ ١٤

والعوالم الخارجية ، "فالمادة في كلتيهما متجانسة وذات رائحة نفسية"[١] ، ومع ذلك فإن الروايتين تتمايزان عن بعضهما ، وهذا التمايز يعود إلى :

- اختلاف الطبقة الذهنية التي تعبر عنها رواية تيار الوعي عن تلك التي تعبر عنه الرواية النفسية ، فالرواية النفسية كغيرها من الروايات الأخرى كالرواية الذهنية تعبر عن طبقة الذهن العليا أو سطح الذهن ، هذه الطبقة التي سماها " همفري " مستوى التفكير الذهني والاتصال بالآخرين ، وهذه المنطقة هي المنطقة التي تهتم بها كل القصص السيكولوجية تقريباً ، في حين أن قصص تيار الوعي " يهتم بالمستويات غير الكاملة أكثر مما يهتم بمستويات التعبير الذهني ، وهي تلك المستويات التي تقع على هامش الانتباه".[٢]

- اختلاف الشكل الذي تقدم من خلاله هذه المادة الروائية ، فإذا كان " مستوى الكلام " الذي يمثل سطح الذهن ، والذي هو موضوع الروايات النفسية والذهنية يتسم بالترابط والمنطقية ، ويخضع للسيطرة التامة للعقل ومراقبته ، ومن ثم يتصف أيضاً بالتنظيم ، فإن الروايات التي تعبر عنه تتسم بهذه السمات .

" فالروائي يقدم لنا عقدة ما تولد في بداية الرواية مع البطل ، وتتنامى مع تطور الأحداث وتتحكم في سير الرواية وشكلها ، وتكون نفسية البطل مركز الدائرة لكل ما يدور حولها من مواقف وانفعالات وأحداث ، فبمجرد أن يضع الكاتب يد القارئ على الخط الرئيسي للأحداث نجد أن الأحداث تتطور كنتيجة منطقية للمواقف السابقة ... ولذلك يكون الشكل هندسياً متناسقاً تأتي فيه النتائج كحلقات طبيعية للأسباب التي سبقتها"[٣].

---

(١) عبدالمطلب إبراهيم الشرقاوي : تيار الوعي في روايات نجيب محفوظ " دراسة تطبيقية لروايات الستينات " – ١٩٩٥ – جامعة الاسكندرية – صـ ٢٩

(٢) روبرت همفري : تيار الوعي في الرواية الحديثة – مرجع سابق – صـ ١٧

(٣) نبيل راغب : قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ – ط٢ – ١٩٧٥– الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – صـ ٢٠٨

ولأن مستوى ما قبل الكلام يمثل طبقات الذهن الواقعة على هامش الانتباه فإن هذه الطبقات " لا تخضع للمراقبة ، والسيطرة ، والتنظيم على نحو منطقي"(١)، ومن ثم تفتقد إلى الترابط وتتميز بقدر كبير من العشوائية ، حيث تبرز فيها –كما يقول فرويد – : " عوالم وهم الطفولة والتمثيل الذاتي للمراهق وأحلام يقظة الراشد والإنسان البدائي معاً ، فلا يمكن الفصل بينها بأي أسلوب معروف لدى الروائي أو لدى أي شخص آخر"(٢).

ولما كانت هذه الأخلاط من المشاعر المتباينة تشكل المحتوى النفسي لمستوى ما قبل الكلام فإن روائي تيار الوعي يقدم المادة النفسية التي تعبر عن هذا المستوى في حالتها الفجة ، أثناء تداخلها مع غيرها من المواد الأخرى من غير ما تميز وفي غير ما انفصال .

لذا تبدو رواية " تيار الوعي " نوعاً من الهذيان أو البوح والاعتراف ، في صورة تتحرر فيها من الحبكة والعقدة والشكل المألوف للرواية التقليدية ، أو كما تقول فرجينيا وولف : " فلن يكون هناك حبكة ولا ملهاة ولا مأساة ولا قصة حب ولا كارثة بالأسلوب المعروف"(٣).

- وأخيراً ، فإن كان العالم الخارجي يلعب دوراً أساسياً في الروايتين النفسية والذهنية ، فإن العالم الداخلي يحتل مكانه ويصبح هو المجال الرئيسي لرواية " تيار الوعي " .

إن تيار الوعي يعد تقنية روائية في الأساس، تسعى إلى رسم تحولات الشخصية وسيرتها الداخلية في موقف ما من حياتها ، وإذا بدت قصة تيار الوعي

---

(١) روبرت همفري : تيار الوعي في الرواية الحديثة – مرجع سابق – صـ ١٧

(٢) بول ويست : الرواية الحديثة ، الانجليزية والفرنسية – مرجع سابق – صـ١٥

(٣) جيمس وكونراد وفرجينيا وولف وآخرين :نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث– ترجمة :أنجيل بطرس سمعان ، مراجعة : رشاد رشدي – ١٩٧١– الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر– القاهرة–صـ ١٥٦

مضادة لقانون القصة، فالسبب لا يعدو عن استفادتها من تقنيات روائية تعمل ضد قانون الإيجاز القصصي .

وفي ختام هذا المبحث فإننا نشير إلى أمر مهم : أن مصطلح " رواية تيار الوعي " مصطلح نفسي في الأساس ، والرواية الحديثة التي تتخذ من الوعي موضوعاً للسرد تشكل بنيتها باستخدام أساليب نفسية مثل : (المونولوج والمناجاة) ، وأساليب غير نفسية لا يقتصر توظيفها على تصوير الوعي ، وتعد من تجارب الأدب الحديث عامة ، مثل : (المونتاج ، والوسائل البلاغية ، والكولاج ، والمفارقة ، وطرق الطباعة ، والترقيم) .

فالرواية الحديثة تفيد من أية تقنية يمكن بواسطتها تصوير الوعي ، وتشكيل بناء متماسك من مادته المفككة ، حتى وإن كانت تلك التقنية من خارج الأدب ، وهو ما يتجاوز مدلول " رواية تيار الوعي " ويجعلنا نفضل استخدام مصطلح : " الرواية الحديثة الموظفة لتقنية تيار الوعي " .

المبحث الثاني

تيار الوعي والاتجاهات الجديدة في الأدب العالمي

لكل جنس أدبي بأنماطه المختلفة وصوره المتعددة طرائق فنية ، وخصائص إبداعية يتحرك من خلالها هذا الجنس الأدبي أو ذاك . وتبعاً لتحرك المبدع تتشكل خطوط هذا الجنس الأدبي الذي تسهم في تحديده ، ومن ثم انفصاله فنياً ، حتى يوشك أن يصبح له نظرية مستقلة ؛ كنظرية الرواية مثلاً .

وتبعاً لتحرك الكاتب/ المبدع داخل إطار الجنس الأدبي أو ذاك – ولتكن الرواية مثلاً – يتحقق المستوى الفني لكل رواية على حدة ؛ فقد يرتفع صوت الراوي الذي يحركه المؤلف بحيث يطغى على الخصائص الروائية الفنية الأخرى ، وقد يخفت صوت الراوي ويتوارى خلف الشخوص الأخرى للرواية فيتحركون في حيادية فنية خالصة .

وعلى ذلك فإن " نظرية الرواية **Theory of the Novel** " باعتبارها فصولاً تتحدد وفق أدوات الروائي التي يمتلكها ، وحسب التعامل مع هذه الأدوات وهو ما يسمى في النقد الأدبي بمبدأ " حرية الروائي " وحقه الكامل في التعامل مع الخيال والفكر .. ومن ثمة يتضمن حقه في هذه الحرية عدم الرضوخ للتقاليد البالية والقواعد الصارمة ؛ اجتماعية كانت أم فنية ، والثورة عليها كلما وجدها تقف حائلاً بينه وبين حريته الكاملة في تصوير الحياة وكشف حقيقة النفس وخباياها الإنسانية.[١]

---

(١) جيمس وكونراد وآخرين :نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث– مرجع سابق –ص ٧

إن الكتابة الإبداعية – لسبب أو لآخر – قد أصبحت اختراقاً لا تقليداً ، واستشكالاً لا مطابقة .... ومهاجمة للمجهول لا رضى عن الذات بالعرفان [١] ؛ وهذه المحاولة الكشفية في الرواية لا تتبع منهجاً فنياً خالصاً ولا تتحدد بوظائف معينة ، وإنما تنبع – أولاً وأخيراً – من رؤية الكاتب ذاته ، ومدى تأثره بالبيئة والعصر بصفة عامة .

تيار الوعي والمذاهب الأدبية :

تلتقي المذاهب الأدبية وتتشابك بشكل يجعل منها وجهاً من أوجه وحدة النفس الإنسانية بصفة عامة ، ووحدة الشعور الإنساني ومدى وعي الذات الإنسانية بالحضارة في أوجهها المختلفة بصفة خاصة .

فالمذهب الأدبي يجسد مجموعة من المبادئ والأسس الفنية المشتركة التي يتفق عليها النقاد ، ويلتزم بها الكتّاب في إنتاجهم ، تربط الأدب في شكله ومضمونه بمطالب العصر وتياراته الفكرية ، وهي لدى الداعين إليها والمنتجين على مقتضاها بمثابة العقيدة الممثلة لروح العصر[٢].

لقد كانت " الواقعية **Realism** " رصداً لعلاقة الفنان العالمي بالواقع ، ذلك الواقع الذي أثر في رؤية الكاتب نتيجة للروح العلمية والمخترعات والنظريات التي قربته من عالمه المعيش .

---

(١) ادوار الخراط : الحساسية الجديدة – ط١– ١٩٩٣– دار الآداب – بيروت – صـ ١١

(٢) محمد غنيمي هلال: قضايا معاصرة في الأدب والنقد – د.ت – دار نهضة مصر للطبع والنشر – القاهرة – صـ ٥

ففي النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، وبالتحديد في عام ١٨٩٠، " تم اختراع آلة التصوير وأمكن تثبيت الصورة التي تلتقط على الورق بأحماض مختلفة ، وقد انعكس هذا الاكتشاف على الأسلوب الذي يجب أن يتبع في وصف الأشياء ، ونقل صور الحوادث ووصف الأشخاص"(١)

ولم تكن آلة التصوير أهم اختراعات تلك الفترة إذ تعددت الاكتشافات في الوراثة والعلوم الاجتماعية والإنسانية بصفة عامة ، ومن ثم فإن اتساع حدود الواقع بالنسبة للحواس الإنسانية تسلل إلى داخل الإنسان وأثر في تكوينه العقلي والروحي ، " فتعادلت في تلك الفترة السيطرة المتزايدة للإنسان على بيئته الطبيعية وانتصاراته على الزمن والفضاء مع اكتشافاته عن نفسه"(٢).

فاتسعت دلالة " الواقع "* لكي يعود إليها الحلم والأسطورة ... ثم مداهمة الشكل الاجتماعي القائم.. واقتحام مغاور ما تحت الوعي ... والغوص إلى الداخل لا التعلق بالظاهر ، وتحطيم سلسلة الزمن السائر في خط مستقيم ، وتراكب الأفعال : المضارع والماضي والمحتمل معاً ، وتهديد بنية اللغة المكرسة ، ورميها – نهائياً – خارج متاحف القواميس .(٣)

ولاشك أن تيار الوعي باعتباره اتجاهاً أدبياً يعكس الواقع الداخلي للإنسان يعد امتداداً للواقع بشكل أو بآخر ، وقد أفاد منه إفادة التابع للمتبوع ؛ فلم يكن لتيار الوعي –كإتجاه أدبي – أن يطل برأسه لو لم تمهد له الواقعية .

فطالما أن ما قبل الواقعية – أدبياً – شرط لولادة الواقعية ، وأن البنيوية – نظرياً – شرط لازم لنهوض ما بعد البنيوية .. وأن النظرية الجديدة لا تتجاوز نظرية سابقة عليها إلا إذا كان الذي سبق يحمل إمكانيات نظرية تسعف على تجاوزه .. فقد

---

(١) محمد حسن عبد الله : الواقعية في الرواية العربية – ١٩٧١– دار المعارف بمصر – القاهرة – صـ ١٦

(٢) المرجع السابق – صـ ١٧

* رواية تيار الوعي ما هي إلا رواية واقعية تجاوزت الواقع الخارجي إلى تصوير الواقع الداخلي .

(٣) ادوار الخراط : الحساسية الجديدة – مرجع سابق – صـ ١٢

جاءت رواية " تيار الوعي " لتتجاوز بالمبدع من الخضوع لسلطة الواقع الخارجي إلى تصوير الواقع الداخلي .

ومن هنا فإنه يمكن رصد عدة أبعاد للعلاقة الحميمة بين الاتجاهين فيما يلي :

أولاً : أن التصوير قاسم مشترك بين الواقعية ورواية التيار ، فالواقعية الخارجية / الاجتماعية في الأولى ، مقابل الواقعية الداخلية / النفسية في الثانية ، والكون الكبير الذي يشغل الأولى هو : المجتمع بحركته ووجوده ، وهو في الثانية : الإنسان بعقله ووجوده الداخلي [١].

ثانياً : أن الواقع المرير الذي صورته الواقعية ، خاصة الواقعية التحليلية جعل الإنسان يفكر ملياً في عالم آخر يفر إليه هرباً من جحيم الواقع الحقيقي ، فلجأ إلى ذاته الداخلية ، وراح ينهل من شعوره الداخلي " منطقة اللاشعور " صوراً من الواقع المختزن والذي يلون بألوانه النفسية المختلفة سلوكه وعاداته وتقاليده .

ثالثاً : أن الواقعية أمدت تيار الوعي بعدد كبير من الرؤى الجديدة التي لولاها ما استطاع الكاتب في تيار الوعي أن يدخل تلك العوالم أو يمر بتلك التجارب التي أهلت ذاكرته لسبر أغواره النفسية بأدوات واقعية كالاكتشافات العلمية والتقدم الكبير المذهل في العلوم الاجتماعية وبالأخص في علم النفس التحليلي .

وسط التغير الشامل الذي شهده القرن العشرون في كل نواحي الحياة ؛ حدث تغير جذري وعضوي في الفكر والإحساس وطرق التعبير ، صبغ الحياة الجديدة بصبغة القلق والاضطراب والخوف والهزيمة ، حتى أن " جيرترود شتاين

(١) محمود غنايم : تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة– مرجع سابق – صـ ٢٢

Gertrude Stein "* لم تجد تعريفاً مناسباً للحركة الأدبية الجديدة إلا قولها لأرنست همنجواي Ernest Hemingway "** :"إنكم جميعاً جيل ضائع " .. " وكانت شتاين تعني العديد من أدباء أمريكا من الشباب القلق الذي تجمع في باريس بعد الحرب العالمية الأولى .. ويمكن اعتبار " وليم فوكنر William Faulkner "*** أشهر روائيي هذا الجيل"(١) ، الذي عرف عصره بأنه عصر " الذرة " و " القلق " و" التحليل " و " والغموض " و التجارب " و " التفتيت " ، عصر أصبحت فيه القصة لا تخضع لقواعد العقل والمنطق بل أصبحت صورة للحياة المفككة المفتتة ، وخرجت في شكل وعاء يضم كل المتناقضات التي تجعل

* جرترود شتاين (١٨٧٤ – ١٩٤٦) أديبة و ناقدة أدبية و فنية أمريكية وألمانية الأصل. قضت معظم حياتها في باريس. حيث جعلت من منزلها صالونا أدبيا ارتاده كبار كتاب العصر وفنانه الطليعيين. استحدثت أسلوبا في الكتابة قوامه التكرار و التجزيئ و الإيغال في التبسط ،و كان لها تأثير عميق على الرواية الأمريكية المعاصرة. للمزيد انظر : الموسوعة العربية العالمية – مرجع سابق – ج ١٤– صـ ٤٢

** إرنست همنجواي (١٨٩٩–١٩٦١) كاتب أمريكي يعد من أهم الروائيين وكتاب القصة الأمريكيين.كتب الروايات والقصص القصيرة. لقب ب "بابا". غلبت عليه النظرة السوداوية للعالم في البداية، إلا أنه عاد ليجدد أفكاره فعمل على تمجيد القوة النفسية لعقل الإنسان في رواياته، غالبا ما تصور أعماله هذه القوة وهي تتحدى القوى الطبيعية الأخرى في صراع ثنائي وفي جو من العزلة والانطوائية. من أهم أعماله : ثم تشرق الشمس ١٩٢٦ ، وداعا للسلاح ١٩٢٩ ، الذين يملكون والذين لا يملكون ١٩٣٧ ، لمن تقرع الأجراس ١٩٤٠ ، الشيخ والبحر ١٩٥٠ . للمزيد انظر : الموسوعة العربية العالمية – مرجع سابق – ج ٢٦– صـ ١٢٤

*** وليم فوكنر (١٨٩٧– ١٩٦٢) روائي أمريكي وشاعر ، يعتبر واحداً من أكثر الكتاب تأثيراً في القرن العشرين ، حصل على جائزة نوبل في الأدب عام ١٩٤٩ ، كما نال جائزة بوليتزر في عام ١٩٥٥ عن حكاية خرافية ، وفي عام ١٩٦٣ عن الريفرز ، تتميز أعمال فوكنر بمساحة ملحوظة من تنوع الأسلوب والفكرة والطابع ، تعد روايته " الصوت والغضب " ١٩٢٩ نموذجاً فريداً لرواية تيار الوعي ، يصف فيها بالتفصيل تدفق الأفكار في عقول شخصياته . للمزيد انظر : الموسوعة العربية العالمية – مرجع سابق – ج ١٧– صـ ٦٠٣

(١) مجموعة مؤلفين : الموسوعة العربية العالمية – مرجع سابق – ج٣ – صـ٧٦–٧٧

من الحياة لوحة من الأخلاط العجيبة الممزقة ، وكأن الإنسان ينظر إلى الحياة الدنيا لأول مرة وكأنها لغز[١] .

وإذا كان الحديث عن الواقعية لا ينفصل عن الحديث عن " تيار الوعي " على اعتبار أن النظرة الواقعية إلى العالم المعيش قد انتقلت – فيما بعد ظهور علم النفس التحليلي – إلى ذات الإنسان وحياته الداخلية .. فإن الحديث – قبل ذلك – عن الرومانسية لا ينبغي أن ينبت – هو الآخر – عن الحديث عن تيار الوعي .

لقد مهدت الرومانسية لمعظم الاتجاهات الأدبية التي جاءت بعدها والتي ساعدت الأديب على الارتقاء بالخيال إلى ذروته ، وقد نتج عن ذلك قدر كبير من الانحرافات النفسية . " فالاتجاه الرومانسي سيطر على وجدان كتابه ومبدعيه على اختلاف نزوعهم نحوه ، فمنهم من اكتفى بالتعبير عن طبقته البرجوازية وتمجيدها .... ومنهم من زين لأعماله عالماً " يوتوبيّاً " حالماً ، قائماً على ركائز فردية بحتة ، وملتفاً حول موضوعات وقضايا عاطفية مسرفة في عاطفيتها "[٢].

والرومانسية وإن كانت تعارض سلطان العقل وكل ما هو كلاسيكي ومنطقي ، فإنها تتوج مكان سلطان العقل العاطفة والشعور ، وتسلم القياد إلى القلب الذي هو منبع الإلهام والهادي الذي لا يخطئ ، لأنه موطن الشعور ومكان الضمير ، فالرومانتيكيون رائدهم القلب ، وغايتهم البحث عن مواطن الجمال ، ولذا يتغنى الرومانتيكيون بجمال النفوس ، فالحقيقة التي ينشدها الرومانتيكي ذات طابع ذاتي ، أسيرة لخيال الكاتب وعاطفته المشبوبة.[٣]

---

(١) محمود الحسيني : تيار الوعي في الرواية المصرية المعاصرة – مرجع سابق – صـ ٢٥

(٢) سيد حامد النساج : اتجاهات القصة المصرية القصيرة – ١٩٧٨– دار المعارف – القاهرة – صـ ٤٠

(٣) محمد غنيمي هلال : الرومانتيكية – د.ت – مكتبة نهضة مصر – القاهرة – صـ ٥–٦

فالرومانسية بهذا المفهوم تلتقي مع تيار الوعي في جنوحها نحو كل ما هو خفي وغير ظاهر ، كما تلتقي مع انطلاق الحلم الذي يشط به الخيال الإنساني عندما تتحرك النوازع الإنسانية معبرة عن مكوناتها ، فالحلم أداة الرومانسيين الأولى، كما هو في تيار الوعي ، بالرغم من الاختلاف بينهما .

فالحلم عند الرومانسي " ظل واقفاً عند سطح الظاهرة ، ولم يفهم من الحلم في معظم الأحيان إلا أنه نشاط طبيعي يمارسه اللاشعور حين يكون الوعي في حالة توقف بالنوم ، ولذلك لم يستفد الرومانتيكيون كثيراً من فلسفة الحلم في تغذية الخيال ، ورفده بمنابع جديدة على نحو ما فعل الرمزيون ".[١]

كما يشترك تيار الوعي مع الرومانسية في التعبير عن الغربة ؛ فإذا كان مبدع تيار الوعي يعبر عن غربته التي يحسها تجاه الأشياء ، ومن ثمة نراه يلجأ إلى اللاشعور يمتاح منه بحسب رؤاه النفسية وتوجهه نحو منطق الأشياء والأحداث في القصة ، " فإن الرومانسي أكثر الناس تعبيراً عن معنى الغربة التي هي في أساسها مشكلة اجتماعية تقوم على شعور الفرد بالانفصام عن مجتمعه ... بل لعل الأديب الرومانسي هو أكثر الأدباء إمعاناً في الشعور بمحن الحياة ، والمبالغة في الإحساس بها مما يجعله يهرب من الواقع وينعزل".[٢]

---

(١) محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر – ط١– ١٩٧٨ – دار المعارف – القاهرة – صـ ١١٥

(٢) محمد زكي العشماوي : فلسفة الجمال في الفكر المعاصر – ١٩٨٠ – دار النهضة العربية للطباعة والنشر – بيروت – صـ ١٨١–١٨٢

تيار الوعي والاتجاهات الجديدة :

لا يستطيع أحد أن ينكر أن المذاهب الأدبية قد أفادت بشكل كبير من التقنيات الحادثة في كل العلوم بصفة كبيرة ، وبخاصة الثورة الحادثة في العلوم اللغوية التي فجرها " دي سوسير De Saussure "* في اللغة ، وكذلك ظهور البنيوية وانحسارها ، ثم بروز التفكيكية أو تقويض النص ، ثم دراسة علم الخطاب أو علم النص .

" فخلال السنوات الأخيرة الماضية انشغل طلاب الأدب بما بدا أنه سلسلة من التحديات المستمرة لإجمال الرأي العام والضجة التي صحبت هذه التحديات "(٢) ، لذلك فلا عجب أن يجد تيار الوعي في أدبنا العربي في النصف الثاني من القرن العشرين أرضاً خصبة بعد التراكم الحاد للثقافات التي أشار الباحث إليها ، بالإضافة إلى غيرها من الاجتهادات الفردية داخل كل مذهب ، حتى أصبح الحديث عن الحياة الداخلية للأفراد بكل مستوياتها مطروحاً في العمل الروائي ، ولم يعد إدراك الكاتب للبطل التقليدي موجوداً ، حتى في الأعمال التي لم تستفد من اتجاهات تيار الوعي ، لأن نمط حياة الإنسان – والتي يعد الكاتب جزءا منها – قد تغير في الأساليب والتصورات ، وحتى في النهايات السائدة أو المقترحة .

ومن هذا المنطلق تحولت الفنون كلها من الاهتمام بالواقع إلى الاهتمام بالحياة ، وتحول الواقع الخارجي بما فيه من أحياء وحياة إلى مظهر من مظاهر التعبير عن

---

* دي سوسير (١٨٥٧ – ١٩١٣) : عالم لغوي سويسري ، بعد موته بثلاث سنوات قام طلبته بجمع محاضراته في علم اللغة وطبعوها تحت عنوان " محاضرات في الألسنية العامة " وأصبح لهذه المحاضرات تأثير بالغ على الفكر الألسني وما تشعب عنه من نقد أدبي . للمزيد انظر : الموسوعة العربية العالمية – مرجع سابق – ج ١٣– صـ ٢٤٦

(٢) رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة – ترجمة : جابر عصفور – ط٢ – ١٩٩٦– الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة – صـ١٨

المعاني والأفكار التي شكلت لدى الفنان المعاصر مادة الحياة ومضمون العمل الفني ، وأدرك الفنان المعاصر أن هناك فرقاً كبيراً بين الحياة والوجود الواقعي .

" فالشيء ليس حياة لمجرد أن شخصاً ما يفعله ، ومن واجب الفنان أن يعرف هذا تمام المعرفة ، فإن يبتاع كاتب .. قبعة جديدة من الخوص ، ليس حياة على الإطلاق ، إنه مجرد وجود لا غبار عليه ، مثل تناول العشاء كل ليلية ، لكنه ليس حياة ، فالحياة تعني شيئاً براقاً ، شيئاً له صفة البعد الرابع ، فإذا أحس الكاتب بإحساس تجاه قبعته ، وإذا أقام معها علاقة حسية ، وخرج من المتجر والقبعة على رأسه وكأنه رجل آخر ، وحول رأسه هالة ذهبية فتلك إذن حياة أخرى ".[١]

إن تقديم الحياة الداخلية في رواية التيار يكشف عن تناقض داخلي في هذه الحياة الداخلية أولاً ، وعن تناقض بينها وبين العالم الخارجي ثانياً ، وهذا التناقض الأخير يتجلى في تقديم الخارجي والداخلي معاً .. وهي عملية تبدو – نظرياً – سهلة الحدوث ، لكنها – عملياً – تنطوي على تحديات جديدة في عالم الرواية من الوجهة الأسلوبية .

كما أن المقارنة التي يقوم بها الراوي/ القارئ بين ما هو كائن في وعي الشخصية وبين ما يقوم خارجها يؤدي وظائف أدبية متنوعة ، فرواية التيار تنشد أحياناً من وراء هذه المقارنة تقديم الحياة الداخلية في صورتها المتعارضة للحياة الخارجية ، تعارض يطرح المثالية الخارجية التي تتسم بها الشخصية إزاء الحقائق الداخلية الغائرة بعيداً في النفس . وهذه الحقائق تتجاوز مستوى الواقع إلى ما وراءه ، وتتعدى العالم المألوف إلى عالم يعجز الإنسان عن التعبير عنه فيومئ إليه إيماء ، ومن هنا نفترض أن لغة الوعي تتميز بالصور الضبابية والرموز النافرة أو الغريبة .[٢]

---

(١) السعيد الورقي : اتجاهات الرواية المصرية المعاصرة – ١٩٨٩ – دار المعرفة الجامعية – الإسكندرية – صـ ٢٤٣-٢٤٤

(٢) محمود غنايم : تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة– مرجع سابق – صـ ٣١-٣٢

فالكاتب بطبعه إذن يميل لجعل تجاربه الإبداعية غير مباشرة ، وأن تكون لها صفة الحيرة والغرابة والدهشة ، وقد وجد كتّاب القصة العرب بصفة عامة – وعلى وجه الخصوص في مصر – ضالتهم في الصدى الذي تركته المذاهب الأدبية ، فبدأوا يرددون القضايا والأفكار ، ولا نقول إن الكتاب العرب في مرحلة ازدهار الرواية ، وقبل ظهور تيار الوعي ، كانوا يرددون صدى الآداب الغربية ، فليس ترديدهم للقضايا والأفكار النظرية التي كانت محل جدل هناك ، دليلاً على انغمارهم وفنائهم فيها وضياع معالم شخصياتهم الفنية .

لقد أعجب " تيمور " بموباسان وأستاذه تشيكوف ، ولكن إلى أي مدى يمكن اعتباره صورة لأصل ؟ ، وكذلك قرأ " محفوظ " لأرنولد بنت وتوماس مان ، وقد تتشابه لديهم الملامح العامة ، ولكن أقدام محفوظ راسخة في الأرض العربية ، حتى في غموضه وهروبه وحيرته التكنيكية ، وإذا كان المذهب الغربي يقوم بدور نقطة الضوء الجاذبة ، فإنه – غالباً – مجرد مفجر لطاقات موجودة قبله عند أدبائنا ، ولو لم تناسب مجتمعهم وتطورهم التاريخي والثقافي ، فلا ضير إذن في الحديث عن واقعية عربية ، ورومانسية عربية * ، وتيار وعي عربي ، وهذا يرتبط بالأدب الحديث ، وبعد ظهور هذه المذاهب في الغرب ، والتعرف عليها من قريب أو بعيد (١).

وكانت هناك عدة عوامل تضافرت في هذه المذاهب والاتجاهات الروائية الجديدة ، منها ما يرجع إلى طبيعة العصر ، ومنها ما يرجع إلى الرغبة الكامنة في نفوس الكتاب في الجنوح من طغيان الحاضر واللجوء إلى الرمز والأسطورة والخيال ، وكل هذا يعود بالطبع إلى ذات الكاتب ، ومحاولة الوعي الدائم للتغيرات التي

---

* قد يصعب عليَّ التسليم بما سلّم به الناقد محمد حسن عبد الله ؛ ذلك لأن المذاهب السابقة كانت لها في أصلها أبعادها الفلسفية في الأدب الغربي ، وما أسكن إليه أن هذه المذاهب تركت تأثيراتها الواضحة على إبداعاتنا العربية .

(١) محمد حسن عبد الله : الواقعية في الرواية العربية – مرجع سابق – صـ ٥

تطرأ عليها ، فلم تعد الذات كما في التقليدية مجرد متلقية تستنفذ كل طاقاتها في انتظار القدر ، بفعل تراث الملاحم القديمة ، وما كانت تلقيه في روح الإنسان من هيمنة الآلهة على مقاليد الأمور ، وإنما أصبحت الذات تواقة للمعرفة بفعل التمرد الحادث فيها وبفعل ما تمر به من تجارب نفسية وواقعية ورومانسية أحياناً ، " لأن الفن لم يكن ولا يجب أن يكون وصفاً لما نراه ، لأن الفن ليس وصفاً لما نراه ، وإنما هو خيال يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد ، كما أن الفن ليس موجوداً على الإطلاق في الموضوع من حيث هو موجود خارج التجربة ، ولا يمكن لأي موضوع ما خارج نفوسنا مهما كانت قوته أن يكون في ذاته أو بذاته أكثر فناً أو فنية له من غير ذات تدركه ، كما أن الذات لا توجد في غير موضوع يظهرها بذاتها ، من أجل هذا كان من الضروري لإزالة التناقض بين الذات والموضوع أن تصبح الذات والموضوع شيئاً واحداً . وهذا ما يحدث في مجال إدراك الأشياء ، وما يحدث كذلك في ذات الفنان ، عندما يتأمل موضوعاً من الموضوعات أمامه ، ويستغرق في تأمله ، وفي أثناء هذا التأمل والاستغراق تتم عملية لا شعورية يتحول فيها الموضوع الذي أسدلت عليه العادة والعرف والتقاليد غطاء سميكاً يبدو كما لو كان شيئاً جديداً ، شيئاً يثير الدهشة والعجب ، كما لو كان شيئاً يراه الفنان للمرة الأولى ، عندئذ تتحطم جميع الارتباطات التي ارتبط بها الموضوع في أذهان الناس ، ولا يبقى إلا ما يضيفه عليه الفنان من روحه وذاته ونفسه".[١]

ومن هنا ظهر إحساس جديد بنظرية الرواية بشكل عام ، بدأ هذا الإحساس مع الذات وتمكن منها بصورة جيدة ، وبالأخص في إدراكه لوعي الفرد في العمل وللمدى الذي يتحول على يديه إلى حركة وفعل ، ومن ثم بدأ الإدراك يتطور إلى وعي خاص بالذات وبما تمثله من إدراكات من ناحية ، وإلى الموضوع وإلى ما يمثله من إدراكات من ناحية أخرى ، وبدأت الذات في وعيها بالاتجاه نحو

(١) محمد زكي العشماوي : فلسفة الجمال في الفكر المعاصر – مرجع سابق – صـ ٤٩– ٥٠

مفردات العمل الأدبي ، كظهور إحساس جديد بماهية الزمان والمكان ، وأصبح " الإنسان يتقلب عبر الزمان "[١]، " فاليوم الذي يزخر بالتجارب ليبدو أطول من عام خال من الذكرى ، ويتضاعف الزمن تحت مبضع الجراح ، ويمر بسرعة في لحظات السرور واللذة " [٢].

وكان من نتيجة هذا الإحساس أن تضاعفت اللحظة في الأعمال الروائية الجديدة وبدأ البطل أو الإنسان داخل العمل يحس بقيمة الزمن بصفة عامة ، وبدأت العناصر المشكلة للزمن في الظهور ، ليعطي ظهورها انحرافاً خاصاً بماهية هذا الزمن ، و"لنأخذ حالة من الحزن تدوم ثلاث دقائق ، إنها في كل دقيقة شعور خاص فريد ومتميز عما كان عليه في اللحظة السابقة وما يصير عليه في اللحظة اللاحقة "[٣] ، فكل لحظة لها في الوعي خصوصيتها واختلافها عن اللحظات الأخرى .

يسيل الزمن بحركته اللامرئية بين ثلاثة أبعاد : الماضي والحاضر والمستقبل ، " وربما كان الحاضر أضيق الامتدادات وأشدها انحصاراً بحكم قوة الأشياء ؛ إذ كان هذا الحاضر مجرد فترة انتقالية تربط بين مرحلتين اثنتين لا حدود لهما : هما الماضي والمستقبل "[٤] .

---

(١) سمير الحاج شاهين : لحظة الأبدية ، دراسة الزمان في أدب القرن العشرين – ١٩٨٠ – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – صـ ١٥

(٢) طه محمود طه : القصة في الأدب الإنجليزي – ١٩١٦ – الدار القومية للنشر – القاهرة – صـ ١٥١– ١٥٢

(٣) سمير الحاج شاهين : لحظة الأبدية ، دراسة الزمان في أدب القرن العشرين – مرجع سابق – صـ ٨٢

(٤) مها حسن القصراوي : الزمن في الرواية العربية – ط١ – ٢٠٠٤– المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – صـ ٢٥

لذا فقد اعتمدت رواية التيار على الفلسفات الحديثة في رؤيتها للزمن ، وأهمها فلسفة " هنري برجسون " التي ترى أن للزمن بعداً نفسياً ولا عمل لعقارب الساعة فيه ، فهو عبارة عن " انسياب أو سيلان مستمر ".[٥]

ويلخص الباحث " سمير الحاج شاهين " هذه الرؤية حول الزمن بالكلمات التالية:

" بما أن الزمن عنصر ذاتي ، وبما أن الشخصية تتغير دون انقطاع ، وبما أن الحياة مؤلفة من لحظات منفصلة تتحدى المنطق ، وبما أن الرواية تصوير لها فإنها يجب أن تعكس هذه الفوضى واللامعقولية وأن ترفض الأساليب التقليدية الموضوعية وطرائق الوصف الخارجية الخاضعة لتوقيت أجهزة الضبط الآلية . يجب أن يتحرر الكاتب من عبوديته للعقدة الروائية .. ليلتقط الحياة وهي تجري ، وليسجل اللحظة بكاملها ، مع كل ما تتضمنه من أفكار وأحاسيس مختلفة ، ومن أحداث ومشاهد ممتزجة".[١]

ومن ثم تغير الإحساس بالمكان وأصبح النظر إليه ليس فقط كواجهة للحدث إن وجد ، ولكنه أصبح جزءاً أساسياً مكملاً للعمل ، بل إن المكان أحياناً عند بعض كتاب الاتجاهات الجديدة يمثل الموضوع الذي يسيطر على العمل برمته كما نجده لدى " همنجواي " بصفة خاصة في " الشيخ والبحر " و " ثلوج كلمنجارو" .

وانكسرت حدة البحث عن المطلق في الأعمال التراجيدية والكلاسيكية في القرن التاسع عشر ، لأن طغيان المفاهيم الجديدة أثر بشكل كبير في رؤية الكاتب، " وكف العالم والأديب عن البحث عن " المطلق " ، فليس هناك شيء رديء أو حسن ، خير أو شر ، وأصبحت كل الأشياء نسبية ، والإنسان مقياس كل شيء ،

---

(٥) محمود غنايم : تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة– مرجع سابق – صـ ٤١

(١) سمير الحاج شاهين : لحظة الأبدية ، دراسة الزمان في أدب القرن العشرين – مرجع سابق – صـ ١٦٥

ولم يعد من المعقول أن نرى بطلاً رومانسياً في القصة يطوع عالمه ويؤثر فيه وفي حوادثه بإرادته ، وأصبحت الإرادة نفسها معرضة للهجوم والنقد ، لأنه إذا كانت حواس الإنسان غير قادرة على إكسابه المقدرة على ملاحظة الأشياء والظواهر الطبيعية فكيف سيتمكن من السيطرة على نفسه ، ولهذا فمعظم شخوص القصص الحديثة غير مكتملة "[١].

ومن هنا يلجأ الكاتب إلى حواسه ليصنع منها عالماً مرادفاً للواقع كما يراه ، وهذا اللجوء إلى الحواس يضع بدوره إمكانات الكاتب محل احتكاك بالدوافع الخارجية ، فينشأ الصراع نتيجة تصادم أو احتكاك هذه الدوافع ، ورفض بعضها البعض ، وبما أن الفرد لا يستطيع تحقيق شيء في عالمه الخارجي ، فإنه يصبح " داخل الشيء نفسه عن طريق البصيرة أو الحدس – وهي عملية لا عقلية صوفية – بدلاً من تأمل الشيء من الخارج ، أو من نافذة – وهي عملية عقلية منطقية – ، وكان اعتقاده أن الحقيقة ما هي إلا عالم متغير يتكون من عناصر يرتبط بعضها ببعض ولا يمكن للعقل الإمساك بها "[٢].

ولم يقتصر التمهيد لتيار الوعي بتحطيم الأطر الزمانية والمكانية الموجودة في الحكايات التقليدية ، وبتحطيم قواعد المنطق والمعقول في التفكير ، بل تعدت الإرهاصات من مجرد وجود التصورات المذهبية المختلفة ، إلى حيز تطبيق بعض ما في هذه المذاهب ، فنجد – على سبيل المثال – " أن شيوع الفكر الاشتراكي في نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين معتمداً في كثير من مبادئه على المادية الجدلية ، وهو مذهب يذيب الفرد في طاقات الجماعة الإنسانية ، وبالتالي فإن الإحساس بالضآلة والانحسار للفرد المبدع على وجه الخصوص له أثر كبير في

---

(١) طه محمود طه : القصة في الأدب الإنجليزي – مرجع سابق – صـ ١٤٩

(٢) المرجع السابق – صـ ١٦١

لجوء الإنسان إلى ذاته وإلى البصيرة والحدس والوعي الباطن ، لكي يخفف من وطأة هذه الإمكانات المؤسسية الهائلة ، فبعد أن كانت الهيجلية لتقوم على أن الفكر هو أساس الخبرات الإنسانية ، وأعطى للفكر والعقل والمنطق سلطة تعادل أو تفوق في كثير من الأحيان سلطة الدولة ، أعطت الواقعية الاشتراكية السلطة للعامل الاقتصادي فبدا الهرم الهيجلي مقلوباً ، وأصبح انشقاق الإنسان أمام جبروت الآلة وقوة الدفع الجمعي قيداً آخر من قيود السلطات المذهبية ، ممثلة هذه المرة في الدولة ، وحاولت هذه المادية الجدلية تفسير العالم عملياً إلى أقصى حد على ضوء الضرورة التاريخية ، وقد تمكنت عدة دول منها الاتحاد السوفيتي والصين أن تستغل هذه المادية الجدلية في تقديم إطار لكل الأفكار والتبريرات الفلسفية والنظرية لكل عمل ، واستطاعت هذه التيارات الفكرية التي ظهرت في الغرب أن تنتشر سريعاً في أرجاء العالم داخل أوربا وخارجها ، وحينما انتشرت هذه الفلسفات في العالم هوى صرح التقنيات التقليدية وحفزت إلى إعادة امتحان المفاهيم والقيم التي كانت تقبل بلا مناقشة من قبل مما كان له تأثيره المباشر على الفنون العامة ، ومنها الأدب "[١] .

وعلى أثر هذه الثورة في التفكير وفي التطبيق انتشرت الحركات التجريبية في شتى أنحاء العالم ، وأصبح الهدف منها هو محاولة أخرى لصنع ميزان يتواءم وحركة الإنسان بعيداً عن طغيان المذهب والدولة ، وبالأخص مع تطور العلوم الإنسانية الحديثة ، والتي تخدم بصورة مباشرة حركة العمل الأدبي .

فنجد على سبيل المثال أن اختراع الكاميرا ، وانتشار السينما أصبح من الأشياء التي أعطت للفن الروائي نقلة هائلة ، لأنها فتحت الباب أمام نوع جديد من التصوير والسرد والملاحظة والتدقيق والوصف ، ومن ثم فقد ساعدت السينما كتّاب القصة على السيطرة على الزمان ، وأصبح في استطاعته أن يتحكم في إطالته

---

(١) السعيد الورقي : اتجاهات الرواية المصرية المعاصرة – مرجع سابق – صـ ٢٤٢

أو تقصيره حسب هواه ، وأصبح الزمن أكثر سيولة ، واتخذت القصة شكل تلاحق الصور في الفن السينمائي .(٢)

واستطاع الكاتب بدوره أن يلتقط من الواقع ما يلائم حركة الباطن عنده ، لأن معظم الأشياء والأفعال والأشخاص في الواقع لا تلائم ما بداخل الفنان ، فكان عليه تحت وطأة الانسحاق الجامح ، وتحت الوطأة العلمية المنتشرة في كل نواحي الحياة الإنسانية ، كان عليه أن يختار من الواقع ما يلائم الداخل ، فاتجهت أنظار الكتاب إلى التسجيل والمغامرة في ارتياد آفاق جديدة في التجريب.

فتيار الوعي – إذن – يعد أسلوباً بنائياً في العمل الروائي أسهمت المذاهب الأدبية بشكل كبير – وبخاصة تلك التي تعتمد على العوامل الداخلية – في تكملة الدائرة التي تتبناها ، فجاء مزيجاً من الواقع والرمز والأسطورة والحلم وعلم النفس والتصوير والسينما وعلوم المكان وعصر الذرة ، وكل ذلك في محاولة من الكاتب أن يجعل من الوعي الباطن وجهاً من أوجه البحث عن الحقيقة .

" وكانت بدايات هذه المدرسة مع " دى جاردان Du Jardin "*– صاحب " لقد قطعت أشجار الغار Les Lauriers sontcoupes"** الذي لا تخرج روايته عن تصوير ما يدور في رأس فتى عاشق وفتاة عاشقة متجالسين حول

---

(٢) طه محمود طه : القصة في الأدب الإنجليزي – مرجع سابق – صـ ٨٤

* أدوار دوجاردان (١٨٦١–١٩٤٩): يختلف في تعريب اسم الكاتب بين:إدوار دو جاردان، وإدوارد دوجاردى ، شاعر وكاتب روائي ومسرحي ، وهو بوصفه شاعراً ينتمي إلى المدرسة الرمزية ، وبوصفه روائياً يعتبر من الرواد الأوائل لاتجاه تيار الوعي.من أهم مؤلفاته رواية " التدريب على الاثم والحب " . للمزيد انظر : روبرت همفري : تيار الوعي في الرواية الحديثة – مرجع سابق – صـ ٤٣

** تختلف الترجمات من مترجم إلى آخر: فمحمود السمرة في ترجمته لكتاب ليون ايدل (القصة النفسية ص٦٠ يعرّبها (أشجار الغار المقطوعة)، ومحمود الربيعي في ترجمته لكتاب روبرت همفري (تيار الوعي) ص٤٣ يعرّبها (تهاوت أشجار الغار) ،ظهرت سنة ١٨٨٧ في " المجلة الحرة " وظهرت في شكل كتاب سنة ١٨٨٨ . ويقول عنها مؤلفها : إن أهميتها تعود إلى أنها أول رواية استخدم فيها " تيار الوعي" على نحو مقصود بحيث كان فيها تياراً سارياً من بدايتها إلى نهايتها .

مائدة في مطعم ، وهذا الخيط التقطه .. وبلغ به القمة " مارسيل بروست " ، ثم بلغ فيه ذروته العليا " جيمس جويس " و " فرجينيا وولف " ويكفي أن نذكر أن " أوليس " عبارة عن رواية في مليون كلمة كتبها " جويس " في أربع سنوات خلال الحرب العالمية الثانية ليصور بها حياة فتى أيرلندي في دبلن اسمه " ستيفن ديدلس Stephen Daedalns" خلال أربع وعشرين ساعة لنرى بوضوح أن "أوليس"جيمس جويس ، ليست إلا ملحمة روحية نفسية تدور حول السيرة الباطنية لهذا البطل ، ومن دخل معه في علاقات مثل " ليوبولد بلوم " اليهودي الأيرلندي وزوجته " ماريون بلوم " ، وأن قوام هذه السيرة الروحية ليست أحداثاً تحدث في الخارج ، وإنما تسلسل أفكار وعواطف مترابطة ولا مترابطة في نفس البطل والشخصيات المساعدة . وهذا ما يسمونه مدرسة " تيار الوعي Stream of Consciousness " وهي في صحتها فرع من فروع مدرسة اللاوعي ، حيث الزمن يصبح شيئاً ذاتياً بحتاً وحيث الكون الأكبر الذي يعيش فيه الإنسان يصبح عقله ووجوده الداخلي".[١]

وهنا أصبح وجود هذا النوع من التفكير ، ضرورياً للمرحلة بقدر ما هو ضروري بالنسبة لقطاع من الناس ، يجدون أن بداية التحضر الإنساني والحياة المكتملة هي الروح داخل الفكرة ، والعمل بها .

إن الإلهام المفاجئ –كما يرى أنصار هذه النظرية – لا يكون إلا وليد الاهتمام المسبق بالموضوع والتفكير المضني المتواصل فيه ، وأن اللاوعي ما هو إلا نتاج الوعي .

فلا يمكن – بحسب رأيهم – لحالات الإلهام المفاجئة أن تظهر إلى الوجود ما لم تسبقها جهود ذاتية متواصلة من طرف الشخص المبدع ، فالظروف المناسبة للإلهام هي شدة الانصراف إلى الموضوع والاستغراق والتأمل فيه وسعة الاطلاع

---

(١) ألان روب جرييه : نحو رواية جديدة – مرجع سابق – صـ ١٠-١١

عنه ، وحرية الذهن من قيود التفكير ومن ضغط القديم . ومجمل القول : لا يمكن أن يخلق الإلهام من العدم . ذلك لأن الإبداع –كما يرى أنصار هذه النظرية – ثمرة المجهود العقلي للفنان ، وليس هبة نخبوية مفاجئة من الآلهة . بل ما هو إلا ثمرة لقدرة تركيبية هائلة تتمثل في التنظيم والصياغة .

يقول " هنري بوانكاريه **Henri Poincaré** "*: إن العمل اللاواعي – في كل حال – لا يكون مثمراً ما لم يسبقه ثم يتبعه فترة من العمل الواعي ، ولا يمكن لحالات الإلهام المفاجئة أن تظهر إلى الوجود ما لم يسبقها جهود ذاتية متواصلة يظنها صاحبها عقيمة غير مجدية .

ويقول " وليم كانون **William Cannon** "**: إن التفكير الطويل في موضوع ما ، وإعطاءه فرصة النضج في الذهن في حالات النوم والراحة ، ينتهي عند أكثرية الباحثين وطلاب العلم بإرهاصات وحلول مفاجئة ، كأنما في العقل ناحية تعمل في الخفاء أو على هامش الفكر وتحمل إلى الذهن الواعي نتيجة عملها في أوقات مختلفة تسمى حالات الإلهام .

ويرى " كانون " : أن الظروف المناسبة للإلهام بهذا المعنى العقلي هي شدة الانصراف إلى الموضوع والاستغراق والتأمل فيه وسعة الاطلاع عنه وحرية الذهن في أن يقود التفكير دون تحفظ .(١)

---

* هنري بوانكاريه (١٨٥٤– ١٩١٢) : أحد أعظم العلماء الفرنسيين في مجال الرياضيات والفيزياء النظرية كما كان من فلاسفة العلوم . اشتهر بموهبته الفذة في شرح العلوم وتبسيطها لجمهور واسع من مختلف مجالات الحياة. للمزيد انظر : الموسوعة العربية العالمية – مرجع سابق – ج ٢٦– صـ ٢٤٢

** وليم كانون (١٩١٦– ١٩٩٧) : أسقف من الكنيسة الميثودية المتحدة الأمريكية ، كان واحداً من المؤسسين لحركة الاعتراف للكنيسة . للمزيد انظر : الموسوعة العربية العالمية – مرجع سابق – ج ٢٧– صـ ٢٢٠

(١) علي عبد المعطي محمد : فلسفة الفن – ١٩٨٥ – دار النهضة العربية – بيروت – صـ ٤٠– ٤١

وقد مهدت بعض الأعمال الروائية بصورة مباشرة لتيار الوعي قبل أن توجد هذه المدرسة بشكل متعارف عليه ، ومنها أعمال"هنري جيمسHenry James"*، فعنده يختفي دور الراوي ويستعاض عنه بما يمكن أن يوصف بـ" الإدراك " أو " الوعي الموحد " بمعنى أن الوعي الذي يخص واحداً أو أكثر من الشخصيات ، ومن خلاله نتبين أحداث الرواية ومواقفها الداخلية أو الخارجية ، ومن هنا أتيح لكتاباته أن تسبق كتاب روايات تيار الوعي المشهورين ؛ إذ سبقهم إلى تصوير الشخصية من الداخل وصرف العناية إلى ذلك أكثر من عنايته بتصوير الموقف أو الحدث أو العالم الخارجي ، ولم يكتف بالدعوة إلى هذه المبادئ الجديدة في كتاباته النقدية وحدها ؛ بل إنه طبقها في روايتيه " الشعراء " و " جناحا الحمامة " اللتين عني فيهما عناية كبرى بالتحليل الداخلي للشخصيات .(١)

ووصفت " فرجينيا وولف " " لورنس ستيرن Laurence Sterne"**

---

* هنري جيمس (١٨٤٣– ١٩١٦) : هو مؤسس مدرسة الواقعية في الأدب الخيالي ، اشتهر هنري تحديداً بسلسلة من الروايات يصور فيها التلاقي بين أمريكا وأوروبا ، أصر هنري جيمس على أن الكتاب في بريطانيا وأمريكا يجب أن يحظوا بأعلى درجة من الحرية للتعبير عن أرائهم للعالم، كما كان عليه الحال بالنسبة لنظائرهم الفرنسيين ،استخدامه البديع لنقل مشاعره في كتاباته، والصراع النفسي الداخلي للشخصيات ، بالإضافة إلى عناصر أخرى كالراوي ذو المصداقية (وهو راوي داخل الرواية يثق القارئ في سرده)، كل هذه أشياء أضافت إلى رواياته عمقاً وتشويقاً، وخصوصاً دراما الخيال العلمي. وألقت بظلالها على الأعمال الأدبية الحديثة في القرن العشرين. للمزيد انظر : الموسوعة العربية العالمية – مرجع سابق – ج ٢٧– صـ ١٠٢

(١) يحيى عبد الدايم : تيار الوعي في الرواية اللبنانية المعاصرة – ١٩٨٢ – فصول – المجلد الثاني – العدد الثاني – صـ ١٥٤

** لورنس ستيرن (١٧١٣– ١٧٦٨) : روائي إنجليزي أيرلندي المولد ، كتب رواية " تريسترام شاندي" كما نشر قصة رمزية ساخرة أسماها " قصة غرام سياسية " .. يعد ستيرن رائد الأدب النفسي الحديث ، وينظر إلى أسلوبه الروائي بوصفه البوادر الأولى للثورة على التطرف في العقلانية الذي ساد القرن الثامن عشر ، وأسس البوادر الأولى للبطل الضد " اللا بطل " ولا يزال يشكل مدرسة مستقلة في فن الرواية . للمزيد انظر : الموسوعة العربية العالمية – مرجع سابق – ج ١٢– صـ ١٧٢

صاحب رواية " تريسترام شاندى Tristram Shandy "* بأنه رائد من رواد المعاصرة ، وأنه يهتم بالصمت أكثر مما يهتم بالكلام .

وقالت : أنها تشعر بأنه أقرب إليها منه إلى " رتشاردسون " وتدل هذه الشهادة من رائدة من رواد تيار الوعي على أنها وجدت عند ذلك الروائي ما يمكن أن تتعرف عليه بوصفه أسلوب يقترب من أسلوبها الخاص الذي تعرفه جيداً ، ويكفي أن نستعيد معنى ودلالة الصمت في قولها السابق .

لذلك يلاحظ القارئ لرواية " إيما Emma "** ، للروائية الانجليزية "جين أوستن Jane Austen "*** أن بها بعض المشاهدات التي تتخلى فيها

---

* تعد من أشهر الأعمال الروائية في القرن الثامن عشر ، وعلى الرغم من النقد الشديد الذي تعرضت له الرواية من قبل معاصري " ستيرن " لأسباب جمالية وأخلاقية ، فقد صارت مرجعاً مهماً للأفكار والشخصيات والتقنيات الروائية نهل منه الكثير من الكتاب ، وبداية لأسلوب " تيار الوعي " الذي ظهر في فن الرواية في بدايات القرن العشرين .ورواية "تريسترام " ليست رواية بالمفهوم التقليدي ، وإنما هي نص طويل في تسعة مجلدات ، يروي فيها تريسترام " الراوي والشخصية الرئيسية" سيرة حياة أفراد عائلته ومجتمعه بالتفصيل الدقيق في مزيج من الأحداث والتأملات والوصف والسرد المسهب ، يتخلله الكثير من الشطط والابتعاد عن الموضوعات الرئيسية .. ويستخدم "ستيرن" من خلالها الإمكانات اللا محدودة للفضاء الروائي الحر الذي تتيحه الكتابة من دون قيود الحبكة ، وتقنية السبب والنتيجة ، وإيجاد الخاتمة ، بل بعبثية الزمن وفوضى الحدث . ويستخدم في الرواية تقنيات تسبب تقطعاً مقصوداً في النص ،مثل : استخدم علامات الترقيم بكثرة ، وترك الصفحات البيضاء والرسومات والأشكال المقحمة ليؤكد عدم واقعية الرواية . للمزيد انظر : الموسوعة العربية الالكترونية – دمشق – http://www.arab-ency.com/index.php?name=News

** رواية كوميدية رومانسية وهي إحدى روايات جين أوستن . نشرت أول مرة عام ١٨١٥ وفيها تسلط الكاتبة الضوء على مشاكل ومخاوف نساء الطبقة الغنية في العهد الجورجى. وقد أبدعت جين أوستن في استخدام كوميديا الأخلاق ما بين الشخصيات. تدور أحداث الرواية عن الفتاة الغنية الجميلة والمدللة التي تدعى إيما ودهاوس، والتي تحاول الجمع بين بعض أصدقائها حتى يتزوجوا دون أن تعي مخاطر التدخل في حياة الآخرين.

*** جين أوستن (١٧٧٥– ١٨١٧) : حققت نجاحاً هائلاً ككاتبة حين نشرت العديد من رواياتها مثل : أحاسيس ومعقولية ١٨١١ ، وكبرياء وتحامل ١٨١٣ ، وإيما ١٨١٥ ، قال عنها "سومرست موم ": لقد وجدت المرأة نفسها عندما ولدت جين . وقال عنها المؤرخ الكبير"مالاي" : أنها أعظم إنجلترا بعد شكسبير .

الكاتبة عن رسم الشخصية من الخارج وتحاول التغلغل فيها بهدف تقديم صورة لواقعها الداخلي ، أو بعبارة أخرى لواقعها الشعوري في لحظة ما ، الأمر الذي يتصل اتصالاً وثيقاً بمعنى " تيار الوعي " في شكله الناضج . على أنه لابد أن يقال : إن "جين " كانت سرعان ما تعود في روايتها تلك إلى أسلوبها العام في الرواية ، وهو الأسلوب التقليدي العاطفي .

لقد حدث تغير شامل في الجو العلمي والثقافي والأدبي والسياسي في هذا القرن ، وأسرعت الحرب بتفتيت المعتقدات والفلسفات القديمة التي سادت العصر الفكتوري وما قبله ، وكان من نتيجتها تغير جذري وخصوصاً في الفكر والإحساس وطرق التعبير .

وعلى هذا الأساس فإن تيار الوعي بهذه الإرهاصات التي قدمت له في النظرية المذهبية التطبيقية العملية في مجال الاعتقاد ومجال الأعمال الروائية ، أصبح وجوده ثورة في عالم الكتابة القصصية بما أدخل من تقنيات فنية وسمات أسلوبية تتحدد ملامحها في أصول وثوابت عامة ، وتتغير هذه الملامح وهذه الثوابت من كاتب لآخر ، إذ لا نهاية لعالم الباطن بما يحمل من طموحات نفسية وغايات ذاتية [١].

=وقال عنها "والترالن" : أصبحت جين مقياساً ومرجعاً نعود إليها كلما أردنا أن نقيم أعمال المؤلفين المحدثين . للمزيد انظر : الموسوعة العربية العالمية – مرجع سابق – ج ٣ – صـ ٤٠٤

(١) طه محمود طه : القصة في الأدب الإنجليزي – مرجع سابق – صـ ١٢٨– ١٢٩

تيار الوعي .. بين الالتزام والفوضى :

ينادي بعض نقاد الأدب بفوضوية رواية " تيار الوعي " ، وأن " تكنيكها – كما يدعي "س.ب.سنو S.B.Snow"[١] – بسيط ولا يعدو تسجيل ما يدور في الوعي لحظة بلحظة ، بحيث لا تغفل شارة أو واردة ، فتقيد كل الانطباعات .

وإذا وافقنا على مقولة "سنو" من أن خلق شخصية لا يمثلها إلا ما ينهمر من وعيها هي عملية بسيطة .. فإنه لا يمكننا تجاهل رأي "بول ويست" مؤلف كتاب الرواية الحديثة الانجليزية و الفرنسية . الذي يعتقد فيه أن " الكتابة ترميز ورموزها الألفاظ ". فالرموز التي تُبَثّ في ثنايا الرواية هي التي تقوم بعملية التنظيم ، أو بعملية الوحدة المبنوية أو العضوية . [٢]

" إن للكتابة خاصية حلم اليقظة الممتع ... إنه شعور بالحرية وكأنك تسبح في بحر دافئ .. ولكن – على الرغم من ذلك – فإنها ليست حرية كاملة .. إذ إن هذا العنصر / الكتابة كالبحر ؛ له قوانينه الخاصة به .. وإذا ما أردت الغوص فيه أو اللعب ؛ فعليك تنفيذ ذلك وفق أسلوب خاص .. "[٣] .

وكتابة الرواية " لا يمكن أبداً أن تكون كتابة بريئة "[٤] ، وعدم البراءة تنعكس على الأسلوب الذي تقدم به الرواية ، فالأسلوب يتطلب الانتقاء ؛ ولاسيما انتقاء المعلومات التي تحرض على مضمون معين ، بحيث تلتزم هذه المعلومات بالرؤية

---

(١) س.ب.سنو : من أعلام الرواية الإنجليزية المعاصرة ، معظم رواياته تجسد السلوك الاجتماعي والفردي في مجتمع ما بعد الحرب

(٢) محمود غنايم : تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة– مرجع سابق – صـ ٤٧

(٣) كولن ولسون : فن الرواية – ترجمة : محمد درويش – ط١ – ٢٠٠٨ – الدار العربية للعلوم ناشرون – بيروت – صـ ١٣

(٤) ألان روب جرييه : نحو رواية جديدة – مرجع سابق – صـ ٨٧

الواقعية ، لكنها تؤدي أخيراً إلى طرح المضمون النهائي – الأعمق – من خلال الرمز ، وليس من خلال البنية السطحية لواقعية الأحداث .[١]

فبعد أن كانت العناصر الروائية تسيطر بشكل كبير على آليات الكتابة والموضوع والشخصيات والحبكة ، تحولت بفعل تغيرات الواقع إلى ظواهر مفتتة ، كالوحدة القصصية ، وضياع الحبكة ، مما جعل هذا النمط من القصص يربك القراء والنقاد المعتادين على النمط القديم ، ففي النمط القديم يشعرون بالتصميم الفني الأساسي الموحد ، على حين لا يعثرون على ما يماثله في النمط الجديد ، وإنهم يؤكدون على أن القصة الحديثة أصبحت " بلا حبكة وساكنة ولا شكل لها وفي الغالب كانت ترى مجرد تخطيط لشخصية – أو صورة قلمية – ويظهر ذلك في مراحل تعمق الوعي بشكل أكبر ، لكنها تملك البناء الفني الأساسي ، فالأسلوب العصري المفضل ينحو نحو الإيحاء والإلماح والتضمين وليس نحو المباشرة أو الصراحة"[٢]

.

هذا يعني أن تيار الوعي عمل ملتزم ، يفرض على المبدع الالتزام بالواقع النفسي ، الذي يعكس التصور الكلي للأشياء لدى هذا الجيل ، الذي انحسرت أحلامه وطموحاته البسيطة وانعكستا بدورها على الكتابة .

إن الانحرافات السردية المتكررة المتعمدة في رواية " تيار الوعي " ، "تكسر التسلسل الزمني ، بل تُفقد الزمن أهم خصائصه – أي التسلسل – ، وتتداخل الأزمنة ، وأحياناً تختفي ، وكذا المكان ، وحتى موضوع الرواية لا يتصف بالوحدة

---

(١) محمود غنايم : تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة– مرجع سابق – صـ ٤٧

(٢) أ ي . أ ل . بادر : بناء القصة القصيرة الحديثة – ترجمة : عبدالواحد محمد – مجلة الأقلام – شباط ١٩٨٥ ، وللمزيد انظر : مراد عبد الرحمن مبروك : الظواهر الفنية في القصة القصيرة المعاصرة في مصر – ١٩٨٩– الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – صـ ٦٢– ٦٣ ، وانظر : محمد عبد الحكم : القصة القصيرة في قطر " نشأتها وأعلامها وملامحها الفنية " – ١٩٩٢ – دار الآداب – القاهرة – صـ ١٤٣ – ١٥٧

أو التناغم أو التحديد ، والشخصيات مجرد أطياف أو أسماء ، أو هي مجرد حروف لا معنى لها (س.ص) ، أو رموز أو ضمائر أو أصوات ، ولغة الرواية ليست واحدة ، فهناك مستويات متعددة ، وأحياناً نلحظ تمرداً على اللغة المألوفة وتراكيبها وقواعدها"[١] .

ولا يعني كل هذا أن رواية تيار الوعي بلا شكل ، وإلا تحولت إلى شيء "هلامي"* بعيد عن مجال الفن ، بل يعني " أن الشكل هنا ليس قالباً جاهزاً يلقى على التجربة فيحتويها ... فهو في مفهومه الجديد شيء ينمو من خلال التجربة ويخضع لمتطلباتها ... إن المؤلف يمارس تجربته ولا يعرف هويتها الأخيرة ، ولا يستطيع أن يتنبأ بالنهاية ؛ ومن ثم فإن الصفة الرئيسية لهذا الشكل أنه تجريبي يخلقه كل من المؤلف والقارئ"[٢] .

إن بناء أحداث هذه القصص والروايات يقوم على التقابل والمفارقة والجمع بين عالمي الشعور واللاشعور ، كما هو أشبه بشريط سينمائي تتداعى فيه الصور والإيقاعات السريعة اللاهثة ، يتجمد فيها الزمن أحياناً وتسهم اللغة بما اختزنته من تكثيف وإيحاء في نقل الصورة ، ومن ثم فإن شيوع هذه الظاهرة في القصة الحديثة يعني إعادة لملمة البنى الجزئية الدقيقة في إطار بنية كلية شمولية ، وبناء على ذلك تصبح الحبكة في مثل هذه القصص والروايات حبكة من نوع آخر تعكس نظرة عبثية تجاه الحياة وتقدم رؤية غرائبية لا تتماشى مع العقل والمنطق [٣] .

---

(١) شكري عزيز الماضي : أنماط الرواية العربية الجديدة – ٢٠٠٨– المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت – صـ ١٥

* بحسب وصف جيمس لهذا النمط من الروايات – انظر : فن الرواية : كولن ولسون – صـ ١٤

(٢) شكري عزيز الماضي : أنماط الرواية العربية الجديدة – مرجع سابق – صـ ١٦

(٣) محمد عبد الحكم : الفن الروائي عند نجيب محفوظ من ميرامار إلى الحرافيش – ط١ – ١٩٩٠ – دار الصفاء – القاهرة – صـ ٨٧ وما بعدها .

الفصل الثاني

الرواية السعودية وتيار الوعي

مدخل

المبحث الأول

ملامح تيار الوعي في الرواية السعودية

المبحث الثاني

مواليد الستينيات .. والتحديث

- مدخل -

إذا كانت " فرجينيا وولف " قد آمنت بأن على الأنثى المسكونة بالإبداع " أن تستخدم المداهنة والحيل النسائية لتخلق زمن الكتابة ومكانها مخترقة العوائق الاجتماعية والاقتصادية التي تحول دون تحقيق طموحها الأدبي "[١] إفصاحاً عن مكابدات الأنثى الغربية في بحثها الدائب عن سانحة الكتابة ، فإن المنجز القصصي النسوي السعودي قد تلبث طويلاً عند تشظيات الأنثى الشرقية في سعيها الجاد لامتلاك بلورة البوح تحت سلطة الراهن الثقافي والفكري .

لقد تأخرت رواية المرأة السعودية ثلاثاً وثلاثين سنة عن رواية الرجل "التوأمان"*، ولعل قيوداً اجتماعية متنوعة قيدت المرأة وفرضت عليها شروطاً حياتية ، وأملت عليها أعرافاً وتقاليد ، إلى جانب قيود أدبية فضلت أنواعاً ومضامين أدبية على أخرى .. لعل كل ذلك كان سبباً في تأخر ظهور الخطاب الروائي النسوي في المملكة العربية السعودية .

وبالرغم من هذا التأخر فإن الرواية النسائية السعودية الأولى بدت أكثر ثباتاً على مشروعها الروائي من الرواية الرجالية .. بل " أن المرأة كانت أكثر إصراراً من الرجل

---

(١) رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة – مرجع سابق – صـ١٩٦

* التوأمان : للكاتب السعودي عبد القدوس الأنصاري ، وقد احتل بها الكاتب دور الريادة في الرواية السعودية باعتبارها أول عمل روائي يصدر في المملكة العربية السعودية ، فقد صدرت عام ١٩٣٠م . تقع الرواية في ثلاثين صفحة، وفي ستة عشر فصلا. والتوأمان اخوان هما: (رشيد) و (فريد) ، أحد التوأمين وهو (رشيد) درس العلوم العربية في الوطن العربي فيما درس أخوه (فريد) العلوم الأجنبية في الخارج فنجح الأول وأخفق الآخر ومن ثم فالرواية تعكس صورة الصراع الحضاري الساذج.

في تقديم مشروعها وترويجه ، فإذا كان " الأنصاري"* لم يقدِّم إلا رواية واحدة ثم صمت بعدها صمتاً أبدياً ، وإذا ما كان إغراؤه بطيئاً حيث لم يتحرّف آخر لمتابعته إلا بعد ستة عشر عاماً **، فإن " سميرة بنت الجزيرة "*** قد أصدرت ثمان روايات دون أن تشعر بالملل أو أن تنثني أمام سهام مخالفيها ، ثم إن إغراءها كان أسرع من إغراء " الأنصاري " ؛ فبعد اثني عشر عاماً من صدور روايتها الأولى أصدرت " هند باغفار "**** روايتها " البراءة المفقودة".(١)

---

* عبد القدوس الأنصاري (١٣٢٤-١٤٠٣) : عبد القدوس بن القاسم بن محمد بن محمد الأنصاري الخزرجي، الأستاذ الأديب والصحفي المخضرم، العالم المحقق المدقق، والأثري المؤرخ، واللغوي المجمعي، مؤسس مجلة المنهل ، ويعتبر أحد أبرز رواد الرواية السعودية ، انتخب كواحد من رواد الأدب السعودي وحاز على الميدالية الذهبية من جامعة الملك عبد العزيز تقديرا لريادته الأدبية ، أشهر أعماله : رواية التوأمان ، آثار المدينة المنورة ، الأنصاريات ، بين التاريخ والآثار . للمزيد انظر :في ذكرى وفاته الثالثة والعشرين .. الأنصاري الرائد العملاق – المجلة الثقافية – عدد ١١٩ – في ١٧/ رجب / ١٤٢٦هـ

** صدرت الرواية السعودية الثانية : " فكرة " لأحمد السباعي عام ١٩٤٧م . انظر : عبد السلام الساسي : الموسوعة الأدبية – دائرة معارف أبرز أدباء المملكة – ١٣٨٨- دار قريش – مكة – صـ ١٣٦

*** سميرة خاشقجي (١٩٣٥ – ١٩٨٦) : روائية والأديبة وصحفية سعودية ،برزت كأشهر أديبة من المدينة المنورة وكرائدة للرواية النسائية السعودية ، أسست المجلة النسائية الشرقية . والدها كان طبيباً سعودياً ، وشقيقها رجل الأعمال السعودي عدنان خاشقجي.، توفيت سميرة خاشقجي عن عمر يناهز ٥١ اثر أزمة قلبية ، أشهر أعمالها : "ودعت أمالي" عام ١٩٥٩، "ذكريات دامعة" ١٩٦١، "بريق عينيك" ١٩٦٣، "وادي الدموع" عام١٩٦٥، "وراء الضباب" عام١٩٦٥، "وتمضي الأيام" عام ١٩٧١، "مأتم الورود" عام١٩٧٣، "قطرات من الدموع"عام ١٩٧٣. للمزيد انظر : ويكيبيديا الموسوعة الحرة – الالكترونية – http://ar.wikipedia.org/wiki

**** هند صالح باغفار (١٩٥٥) : أحد أبرز الروائيات السعوديات ، ولدت في جدة ، وحصلت على الدكتوراه في التاريخ والفلسفة من الأكاديمية العلمية الدولية التابعة للأمم المتحدة في دبي عام ٢٠٠٥، بدأت الكتابة عام ١٩٦٩ من خلال زاوية أسبوعية في جريدة عكاظ .. من أشهر أعمالها : "نافذة على الحائط المهدوم : مقالات" ، رواية "الهدية " ، و "الرحلة الأخيرة " ، مسرحية "الكنز" – للمزيد انظر : الدليل العربي للسير الذاتية – موقع الكتروني http://seraty.info/news.php?action=view&id=1631

(١) خالد الرفاعي : الرواية النسائية السعودية ،قراءة في التاريخ والموضوع والقضية والفن – ط١ – ٢٠٠٩- النادي الأدبي بالرياض – صـ٤١، مع التصحيح في تحديد الفترة الزمنية بين رواية "سميرة " و"هند".

وفي العموم فقد تأخرت سيادة فن الرواية في المشهد الثقافي المحلي ، وقد عالج النقاد هذه الإشكالية وأعادوا أسبابها إلى :

١- تخوف الكتّاب من العقاب الاجتماعي ؛ خاصة أن الروايات تفسر في كثير من الأحيان على أنها سير ذاتية لكتابها .

٢- احتفالية الرواية بواقعية الحياة والأحداث على عكس القصيدة والقصة القصيرة ؛ اللتين تنحازان أحياناً كثيرة إلى التجريد والتكثيف والغموض والإيحاء ، لهذا نجد ميلاً واضحاً إليهما دون الميل إلى الرواية ذات الصلة المباشرة بالواقع .

٣- الخجل الذي تربى عليه الكاتب في البيئة المحلية ، حيث تقاليد الأسر الصارمة ، والأجواء العامة المحافظة ، مما يجعل الكتّاب يعزفون عن المغامرة في كتابة الرواية .. وذلك بسبب كون الرواية ذات صلة حميمة بما يخجل اجتماعياً وخاصة في مجال العلاقات العاطفية .[١]

بيد أن محدودية الخبرة لدى الكتّاب في تلك الفترة _ بل وانعدامها لدى العنصر النسائي _ بسبب العزلة الثقافية والاجتماعية كان له أثره الواضح على تأخر بناء مشروع الرواية الفنية الجديدة حتى فترة الثمانينيات والتسعينيات الميلادية ، ولعل إحدى الكاتبات السعوديات قد لامست هذه الفكرة حين قالت : " أسأل مبدعاً أيمكن أن نبدع بلا حياة خصبة غنية ؟ .. إن هذا النزوع إلى

(١) حسين المناصرة – ذاكرة رواية التسعينيات ، قراءات في الرواية السعودية – ط١ – ٢٠٠٨ – دار الفارابي – بيروت – صـ ٤١-٤٢

الخصب ، إلى جماليات الحياة المتفردة هو ما يهب تلك الوقدة روحها التي لا تنطفئ ، ولهبها ، وضوءها ، وحضورها الفتي الذي لا يشيخ "[١] .

كما أن انعدام الجدية في المحيط الأدبي بشكل عام في ذلك الزمان ، وعدم نضج وعي التلقي كان تفسيراً مناسباً للحضور المتأخر .. فما من قارئ متابع ولا ناشر حريص على إثراء السوق المحلي بالإبداعات المحلية ، ناهيك عن تواضع " الحركة النقدية حول العمل القصصي والروائي " [٢].

ولقد ارتبطت نشأة الرواية الفنية المحلية بمؤثرات عديدة ومتشابكة ، مثلت جزءاً من نسيج سياقها العام ، منها الثابت ومنها المتحول ، بعض هذه المؤثرات يعود إلى طبيعة الخطاب الموروث ، والبعض الآخر يدخل في نطاق العوامل والأحداث المستجدة .. وأهم هذه المؤثرات ثلاثة هي :

المؤثر الأول : ظهور نتائج انحسار الطفرة الاقتصادية الأولى في نهاية الثمانينيات وبداية التسعينيات الميلادية ، وهي الطفرة التي تسببت في اختلالات شديدة ، وقلبت كثيراً من القيم الاجتماعية الراسخة ، وجاء التقشف لمعالجة ظواهر القصور الإداري ، ونتيجة لانخفاض عوائد البترول ، وتكاثر المشاكل والنزاعات الدولية ... وما صاحب ذلك من استقطاب كثير من المواطنين إلى بؤر التوترات في أنحاء العالم المختلفة .. وفي الوقت ذاته بدأ يتزايد دخول العمالة الأجنبية بأعداد كبيرة وصاروا يتولون الكثير من شؤون الإنتاج .. حيث جرت عملية استبدال واسعة النطاق ، بين المواطنين المنطلقين إلى الخارج ، والأجانب

---

(١) حسن النعمي : خطاب السرد ، الرواية النسائية السعودية – ملتقى جماعة حوار – ١٤٢٧ – النادي الأدبي الثقافي بجدة – صـ ٢٤

(٢) حسن الهويمل : مدخل لدراسة الإبداع القصصي والروائي والمسرحي في المملكة " مقال " – صحيفة الجزيرة – ٣ أبريل /٢٠٠١– ع ١٠٤١٤

القادمين للعمل في المملكة ، وأغلبهم من أهل البلدان ذاتها التي تجتذب المتطوعين المحليين .

المؤثر الثاني : قيام حرب الخليج الثانية باحتلال العراق للكويت في عام ١٩٩٠م ووقوع أكبر أعباء حرب التحرير – مادياً ومعنوياً – على كاهل حكومة وشعب البلاد ، بعد أن أصبحت أراضيها ميداناً لأكبر حشد دولي منذ الحرب العالمية الثانية مما شكل حداً فاصلاً بين مرحلتين مختلفتين :

- المرحلة الأولى : مرحلة ما قبل عام (١٩٩٠) أي مرحلة السكينة الظاهرية التي عرفت بها المملكة قبل ذلك العام .. بحيث استقر طويلاً في أذهان الناس أن المملكة : " وطن اعتاد الأمن حتى أصبح الأمن .. مرضاً!"[١].

- المرحلة الثانية : مرحلة ما بعد عام (١٩٩٠) وهي مرحلة بروز الاحتقانات الداخلية على السطح وانكشاف كثير من القضايا المسكوت عنها ..وبروز النزعة الفردية بوصفها فعلاً ملازماً لفعل الوعي ، وما تفضي إليه من البحث عن الانتماء والتميز وتحقيق الذات ، وإعادة مساءلة الكليات والثوابت الاجتماعية ..إن" مشروع المملكة ، جمع الجميع تحت راية واحدة .. ولكن مع الوقت أصبح كل يبحث عن قصته الخاصة ؛ للتحرر من القصة العامة المكرورة "[٢] .. وقد صاحب ذلك ثورة الاتصالات والتكنولوجيا ... وتكاثر أعداد الفضائيات ، مما ساهم في الانفتاح على العالم عبرها مما أتاح المجال أمام الناس

---

(١) محمد حسن علوان : رواية سقف الكفاية – ٢٠٠٢ – دار الفارابي – بيروت – صـ ١٥٩

(٢) سيف الإسلام بن سعود بن عبد العزيز آل سعود : رواية قلب من بنقلان – ٢٠٠٤– دار الفارابي – بيروت – صـ ٢٣

للتواؤم مع النقد والاختلاف .. ومن ثم " تقزمت " نسبة الخوف من الرقابة " الذاتية والاجتماعية " عند المبدعين والمتلقين معاً[١].

المؤثر الثالث : أحداث الحادي عشر من سبتمبر / أيلول عام (٢٠٠١) في الولايات المتحدة الأمريكية ، التي أصبحت المملكة معنية بها لأسباب تعود إلى طبيعة خطابها الداخلي ، ومشاركة عدد من مواطنيها في تنفيذ الهجمات ، ثم عودة بقية من فلول من سموا بالأفغان السعوديين والعرب – فيما بعد – للتدمير والتفجير في الداخل ، وما صاحب ذلك من اهتمام مراكز الأبحاث والدراسات العالمية بالواقع المحلي ، والانشغال بملاحقة ما يجري فيه داخلياً على كافة الأصعدة .. مما تسبب في خلخلة بعض الخطابات القديمة ، وتزايد شعور الأفراد والنخب في المجتمع بالحاجة إلى طرائق تفكير ووسائل تعبير جديدة .. فقد تغيرت الدنيا ، واستجابت الروايات لهذا التغير وأكدت على أننا " لم نعد كما كنا ، ولا عاد الزمان هو الزمان "[٢] ، ولم نعد منعزلين عن باقي العالم ، ولا يمكن أن نضع أنفسنا في قوقعة ونبتعد عن كل ما يدور حولنا في باقي المجتمعات .[٣]

في مثل هذا النوع من المراحل كانت الرواية أقدر على الاستجابة لحركة الأحداث والتحولات ، والتفاعل المباشر معها ، فمرونة الرواية وحيويتها ربطتها بإيقاع الأحداث ، فهي تشعر بالمتغيرات وتتمثلها ، ثم تحاول نقل مؤثراتها وإدماجها في نسيج الخطاب الثقافي المحلي .

---

(١) حسين المناصرة : ذاكرة رواية التسعينيات – مرجع سابق – صـ ٣٦

(٢) قماشة العليان : رواية أنثى العنكبوت – ط٣ – ٢٠٠٢ – منشورات رشاد برس – بيروت – صـ ٢٠٢

(٣) سحمي الهاجري : جدلية المتن والتشكيل ، الطفرة الروائية في السعودية – ط ١– ٢٠٠٩ – مؤسسة الانتشار العربي – بيروت – صـ ٤٥– ٤٩

لقد كانت هذه الفترة دامية بكل المقاييس ، فترة تحتاج من خلال الصراعات الدامية خلالها إلى ميدان أكبر من القصيدة أو القصة القصيرة ، من هنا كان لابد أن تنشأ الرواية الفنية الجديدة بصفتها المفتاح الذي يحل الألغاز الكثيرة التي تحاصر المبدع الذي أصبح يعاني من الانفصام بينه وبين العالم من حوله .

إن أحداث حرب الخليج عام (١٩٩٠) زادت الأوضاع تعقيداً ، وأظهرت مدى تجذر بعض المشاكل ، وطبيعة تداخلاتها وتعقيداتها ، وعززت فكرة أن الظرف مواتٍ لمواجهتها ومجادلتها ، وهذا ما قد يفسر الطفرة الكمية للرواية بعد هذا التاريخ .

كما أن أحداث (١١سبتمبر) قد دفعت الرواية بقوة نحو التفاعل مع الأحداث ، فتضاعفت عدد الروايات الصادرة وأصبحت تظهر بمعدل رواية كل أسبوع ، مما جعل أحد الكتّاب النقاد يصرخ قائلاً : " إذا استمر هذا التدفق السردي السعودي ، فسوف نصبح بلد المليون روائي "[١] ؛ " ذلك أن الحادي عشر من سبتمبر أنتج سؤالاً متشظياً مس كل شيء كان مسكوتاً عنه من قبل ، إنه أشبه ما يكون بالإعصار الذي لم يفرق بين الجذور والأغصان ، لقد وجهت الأسئلة " السبتمبرية " اهتمامها إلى عدد من الدوائر الحساسة كالدين . والمحافظة ، والالتزام ، والمرأة ، والتعليم ، بشكل غير مسبوق ... فظهرت هذه الثورة الكمية للرواية السعودية والنسائية – بوجه خاص – بقصد الإجابة عن بعض هذه التساؤلات"[٢].

إن من يتابع الإصدارات الروائية في التسعينيات يدرك أن هذه الفترة تشكل قفزة نوعية في مسيرة الرواية السعودية ، لا نستطيع أن نغفل معها المشهد الإبداعي الروائي الجديد ؛ الذي أخذ على عاتقه مهام التجريب " الذي تقوده

---

(١) محمد صادق دياب : المنتدى الثقافي– ٢٠٠٧/٨/١٥م – صحيفة الشرق الأوسط – صـ ١٦

(٢) خالد الرفاعي : الرواية النسائية السعودية – مرجع سابق – صـ٥٤

رغبة الإبداع ، وشهية التعمق وراء السطح الظاهر من الأقوال والأفعال والعلاقات الاجتماعية للدلالة على المحتوى الذهني والنفسي لشخصياتها ومواقفها وسياقاتها"[١] .

لقد ساهمت نظرة الروائيين إلى دورهم الاجتماعي والثقافي ، وارتباطه بنزعة الإصلاح ؛ في تكوين طبيعة الرواية المحلية ، فهم يدركون بأن "جمالية الأدب وسيلة وليست غاية ، وأن عليهم أولاً الرقي بوعي القرّاء ، والدخول في حوار تفاعلي معهم بصور مختلفة ، منها ما هو ظاهر .. ومنها ما هو مستتر..."[٢].

كان من الملاحظ – في هذا الجو – أن الوعي بالذات وبالعالم ، والاصطدام المحتم مع عوائق الواقع ، نتج عنه قدر من المعاناة والمجاهدة ؛ مما حرر الذات الواعية لتتجاوز العوائق والوصايات والرقابات الذاتية والخارجية ، ودفعها إلى درجة من الانفتاح والتمرد حتى على وصايات الكتابة الفنية ذاتها ، وكأن التفلت من هذه القواعد تعبير لا شعوري عن التفلت من قواعد الواقع الاجتماعي ؛ وهو ما يفسر اشتغال الوعي في الرواية المحلية في هذه المرحلة ، " وكأن نداء الوعي في هذه المرحلة جعل من الرواية تعبيراً رمزياً عاماً ينبئ عن درجة من الوعي أخذت في التزايد ، بسبب انفتاحها على العصر ، واتصالها بالعالم والتواصل مع معارفه وإنجازاته ، ومتابعة آفاق تطوره في مقابل حاجات ومشاكل داخلية ضاغطة ، تستدعي الوعي وتستثيره على أرض الواقع ، فكانت الفجوة الثقافية بين الذات والآخر .. نوعاً من الحضور المتبادل ؛ فالوعي بالذات وبالعالم

---

(١) صالح بن غرم الله بن زيَّاد : تيار الوعي في القصة السعودية القصيرة– ٢٠٠٣ – مجلة جامعة الملك سعود – الآداب مج١٥– ع ١ – صـ ٢٣

(٢) سحمي الهاجري : جدلية المتن والتشكيل – مرجع سابق – صـ ٧٣

إنما يتزايد ويتبلور بسبب حضور الآخر في وعي الذات ، حتى ولو كان حضوره يصنع لها مشكلة ... وفي كل الأحوال : فإنه لا مشكلة بلا وعي "[١].

لذا وصلت الرواية المحلية اليوم إلى نوع من اقتحام آفاق لم يسبق لها أن وصلتها ، آفاق جعلتها تنزع إلى تجاوز الآخر المحلي للوصول إلى الآخر الإنساني ، في نوع من تصالح الذات مع الآخر في الدائرة الإنسانية الأوسع فهي ترصد صدى وصول طرف من تجربتها الروائية إلى أقاصي الأرض .. تقول " رجاء عالم " في منولوج طويل عن استقبال الجمهور لها في أمريكا بعد نشر روايتها " فاطمة " باللغة الإنجليزية : " هناك من جاءني وقال : أنا من سلالتك التي تبحثين عنها . وكان هذا كافياً ليقول لي : إن كتابتي بلغة إضافية بلغت ففتحت لي باباً إضافياً لسلالة تتوزع الكون . هناك من جاءني بحجارة مذهلة ، لا هي بالكريمة ، ولا بنصف الكريمة ، حجارة ذات بهاء فريد ، ليدسها في يدي . هناك من لحق بشقيقتي " شادية " ، استوقفها ؛ اعتقاداً منهم بأنها أنا ؛ ليدس في يديها أعشاباً عطرية من أسرار الهنود الحمر ، ملفوفة بخيوط لترسم كائنات فنية بديعة بلا جنس . هناك من جاءني بجسد مصبوب من معدن وعليه كتابة عن بلوغ القوى . هناك من وقف ودمعت عيناه يشد على يدي ، هناك من هتف لك روح كبيرة تلم العالم . لا أعرف ما تقول كل تلك الآيات ، لكنها أشعرتني بأني في قلب العالم ، هذا الذي يملك اللغة أو الطاقة المحركة والمغيرة بوسائط منها الكلام وغير الكلام ، أشعرتني وأكدت لي أننا هكذا نريد أن نبلغ العالم بالروح ، وما يتولد عنها من عوالم عصية على الفناء "[٢] .

---

(١) سحمي الهاجري : جدلية المتن والتشكيل – مرجع سابق – صـ ٩١

(٢) صحيفة الرياض : ثقافة الخميس – مقطع من حوارها مع الصحيفة – ٢٠٠٥/١١/٢٤– ع ١٣٦٦٧

المبحث الأول

ملامح تيار الوعي في الرواية السعودية

إن الرواية العربية فن متأثر بالرواية الغربية عموماً ، والفرد العربي ليس بمعزل عن الارتجافات العالمية الكبرى التي حصلت في النصف الأول من القرن العشرين ، وليس هو في حصن منيع عن الأزمات النفسية والأخلاقية والاجتماعية التي عاشها نظيره الأوربي في الحقبة نفسها ، ولذلك نقول : إن المؤثرين الفني والنفسي قد اجتمعا في بلورة الرواية العربية الحديثة ، مع محاولة منها للانسلاخ عن أمها الغربية ، وتكوين هوية مستقلة لها .

وقد تعددت سبل اتصال الرواية العربية برواية تيار الوعي في الأدب الغربي ؛ إذ أتيح لبعض الروائيين الاطلاع على هذه الروايات في لغاتها الأصلية حيث إنهم يتقنون بعض اللغات الأجنبية إلى جانب العربية ، مثل صنع الله إبراهيم ، وبهاء طاهر ، وغالب هلسا ، وغسان كنفاني ، وفؤاد التكرلى .. وهناك طائفة من الروائيين العرب أتيحت لهم الإقامة لفترات طويلة في بعض العواصم الأوربية ، أو الانتقال بين هذه العواصم ، مما يسر لهم سبل الاتصال بالثقافة الغربية في مظانها مثل : عبد الحكيم قاسم ، وجبرا إبراهيم جبرا ، والطيب صالح ، وعبد الرحمن مجيد الربيعي ..

أما الروائي العربي الذي لم يستطع قراءة هذه الأعمال الروائية في لغاتها ، فقد يسرت له الترجمة التعرف عليها ؛ إذ ترجمت كثير من روايات تيار الوعي – وبخاصة أعمال الرواد – إلى اللغة العربية ، ولعل القوائم الآتية تشير إلى ذلك :

- مارسيل بروست :

البحث عن الزمن الضائع ، ترجمة إلياس بديوي ، دمشق ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي (١٩٧٧)

- جيمس جويس :

١- "النزل" : (The Boarding House) ، ترجمة : رمزى مفتاح ، مراجعة : محمد بدران ، القاهرة : دار القلم ، (١٩٥٩) ، (الألف كتاب – ٢٢٩) .

٢- "الغزل" : (Flirtation) ترجمة : جميل الحسيني ، مراجعة : د. رشاد رشدى ، القاهرة : مكتبة نهضة مصر (١٩٥٦) (الألف كتاب – ٥٨) .

٣- "ناس من دبلن" : (Dubliners) ترجمة : عنايات عبدالعزيز ، مراجعة : مرسى سعد الدين ، القاهرة : دار سعد مصر (١٩٦١) – (الألف كتاب :٢٦٠) .

٤- "الموتى" : (The Dead) ضمن كتاب : "سبع قصص ، لميلفيل ترولوب ، ترجمة : د. أمين روفانيل ، مراجعة د. يحيى الخشاب ، القاهرة : الأنجلو المصرية (١٩٦٢) (الألف كتاب) .

٥- "اعتراف" : (Confess) ضمن كتاب : "روائع القصص العالمي لأعظم كتاب القصة في العالم" ، ترجمة : محمود عزت موسى ، القاهرة :دار الفكر (١٩٦٥) .

٦- "ستيفن ديدالوس" : منفيون ، ترجمة أمين العيوطي ، مراجعة : محمد إسماعيل الموافى ، الكويت ، وزارة الإعلام ١٩٧٣ .

٧- "صورة الفنان في شبابه" ، ترجمة : ماهر البطوطى ، بيروت : منشورات دار الآداب ، ط (٢) ،كانون الثاني (١٩٧٨) .

٨- رواية "عولييس" ترجمة : د. طه محمود طه ، القاهرة : المركز العربي للبحث والنشر (١٩٨٢).

- فرجينيا وولف:

١- "الأمواج" (The Waves) ترجمة فؤاد الزمر ، دار المعارف (١٩٦٨).

٢- "المنار" (To The Lightouse) ترجمة: جرجس منسى ، روايات الهلال (١٩٧٣) .

٣- "حجرة خاصة" ترجمة : نظمى لوقا ، تقديم : د. سهير القلماوى ، مكتبة الأنجلو المصرية _١٩٦٥) ، (روائع خالدة) .

- وليم فوكنر :

١- "البعوض" : (The Mos Guitoes) ، ترجمة : جمال الدين الرمادى ، القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر ، (١٩٦٤) (روايات عالمية ٢٨٦).

٢- "ساركورس" (Sartoris) ، ترجمة : ميخائيل رومان ، مراجعة : مصطفى بدوى ، القاهرة : مؤسسة سجل العرب (١٩٦٢) ، (الألف كتاب ٤٢٧) .

٣- قصة "الدب" : (The Bear) ترجمة : عمر القباني ، القاهرة ، دار الكرنك ، (١٩٦٢) : (روائع القصص الأمريكي – ١٦).

٤- "اللصوص" : ترجمة : خالدة سعيد ، بيروت : دار مجلة شعر (١٩٦٣).

٥- "الصخب والعنف" : ترجمة جبرا إبراهيم جبرا.[١]

إن هذه الترجمات المبكرة جعلت الروائيين في العالم العربي لا يقف علمهم بالاتجاهات الروائية الغربية عند حدود الواقعية فقط ، بل يتجاوز ذلك إلى أحدث الأشكال الروائية ومنها رواية " تيار الوعي " ، وبات ذلك حقيقة من الصعب إنكارها .. أو كما تقول د. سيزا قاسم :

" إنه لا يسعنا أن نغفل حقيقة أن الروائيين المصريين في مرحلة التأصيل كانوا ينهلون من الأدب الغربي على اتساعه، وكانوا مواكبين في نفس الوقت لحركة التأليف فيما بعد الواقعية، فعرفوا أعمال بروست وفرجينيا وولف وجيمس جويس ، ومن لم يقرأ منهم هذه الأعمال في لغتها الأصلية أو ترجمتها – وأغلبها لم يترجم – فقد قرأ كتابات النقاد المصريين عنها من تقديم وشرح وتحليل "[٢] .

فإذا كان انهيار العالم القديم – عالم ما قبل الحرب العالمية الأولى – وظهور عالم جديد قد فرض على روائيي تيار الوعي مضامين وموضوعات جديدة ، ساهمت العلوم الحديثة ممثلة في نظريات علم النفس التحليلي وبخاصة ما كتبه " فرويد" و"يونج" ، وفي الفيزياء وما تركه "أينشتاين " و " ماكس بلانك " ،

---

(١) حسين بدران ، سليمان جرجس ، فاطمة إبراهيم : الثبت الببليوجرافي للأعمال المترجمة (١٩٥٦-١٩٦٧) – إشراف بدر الديب – ١٩٧٢- الهيئة المصرية العامة للكتاب – صـ ١١٤-١١٥-٢١١

(٢) سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية ، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ – ١٩٨٩- دار التنوير للطباعة والنشر – بيروت – صـ ٢٠

ونظريات "كارل ماركس Karl Marx"* ، وكتابات " دارون Darwin CharlesRobert "* في تشكيل وطرح هذه الموضوعات والمضامين التي استوجبت البحث عن شكل روائي جديد ممثلاً في رواية تيار الوعي .. فإن انهيار العالم القديم – عالم ما قبل ثورة يوليو ١٩٥٢– وظهور عالم عربي جديد بعدها قد فرض على الروائي العربي موضوعات ومضامين جديدة جعلت التغيير في الشكل الروائي حتمية فنية حتى يمكن التعبير عنها ، كما دفعته إلى البحث عن شكل روائي جديد ، وإلى الاستفادة من الوسائل الفنية لرواية تيار الوعي ، ولعل من يرجع إلى الخطاب الروائي لنجيب محفوظ سوف تثبت لديه هذه النتيجة ؛ حيث كانت " أولاد حارتنا " / ١٩٥٩م باكورة الإنتاج الروائي ذي الصبغة الشكلية الجديدة لعالم ما بعد الثورة .

وجد الروائي العربي في التقنيات الفنية لرواية تيار الوعي ذلك الشكل الفني الذي يمكن أن يطرح من خلاله تلك الرؤية للعالم المحيط به ، فخرج على

---

* كارل ماركس (١٨١٨–١٨٨٣) : فيلسوف ألماني ، واجتماعي ثوري ، كان مؤسس حركتي : الاشتراكية الديمقراطية ، والشيوعية الثورية . يطلق على نظرية ماركس اسم " المادية الجدلية " وهي ذات مفاهيم صعبة وغامضة ، ويرتكز أساس الماركسية على الاعتقاد بالصراع بين الطبقات بسبب التوتر الحاصل في المجتمع نتيجة = عدم مجاراة التنظيمات الاجتماعية لوسائل الإنتاج . وتنبأ ماركس بسيطرة الشعب والعمال وتدهور الأرستقراطية البرجوازية ، وتحقق ما تنبأ به في الثورة الروسية عام ١٩١٨ . معظم كتابات ماركس محفوظة ، ولا يقتصر ذلك على كتبه فحسب وإنما يشمل مراسلاته وملاحظاته الخاصة بخطبه . للمزيد انظر : الموسوعة العربية العالمية – مرجع سابق – ج ٢٢ – صـ ٦٣

* تشارلز روبرت داروين (١٨٠٩–١٨٨٢) : عالم بريطاني ، عكف على دراسة علوم الطبيعة ، اقترن اسمه بنظرية النشوء والارتقاء واشتهر بها ، أحدثت نظريات داروين صدمات عظيمة لكل الذين كانوا يعيشون في عصره ، وكتابه الذي أطلق عليه " أصل الأنواع " قد أثار بعض ردود الفعل لما اشتمل عليه من آراء تشكك في العقائد السماوية . مهدت نظريته في التطور – إلى حد ما – لتقبل النظريات الحديثة ، حين قلل من أهمية الدور الذي يلعبه الإنسان أحسن المخلوقات ، حين أصبح وفق نظريته مخلوقاً في مرحلة انتقالية يؤدي دوره في عملية التطور . للمزيد انظر : الموسوعة العربية العالمية – مرجع سابق – ج ١٠ – صـ ٢٢٦

الشكل التقليدي للرواية ، ولم يعد يأبه لترتيبها المنطقي ، ولكنه اهتم بالتعبير عن الزمن النفسي للشخصية الروائية ، مما أدى إلى تفتيت الحدث الروائي تعبيراً عن تعقيدات ذلك العالم الملغز من حوله .

وتشير الدكتورة نبيلة إبراهيم إلى الأسباب التي دفعت الروائي إلى هذا الشكل والخروج على الرواية التقليدية قائلة : " ... على أننا نتساءل بعد ذلك ، ما الدوافع الملحة التي دفعت كتاب قص الحداثة بشكل عام إلى الخروج على نظام القص التقليدي ؟ ... لم يمر عصر من العصور أحس فيه الإنسان بآليته إزاء نظام الحياة التي يعيشها كما يحدث اليوم ، فلقد أصبحت الحياة مجموعة من النظم التي تخضع كلية للمنهجية العلمية ، وأن تلك الظواهر المادية التي أسفرت عن نظم الحياة الآلية لم تعد تمده بما يمكنه من الإمساك بمغزى محدد للحياة وأحداثها الكبيرة ... وتتمثل المشكلة في أن عالم الواقع ليس وحده الذي أصبح غريباً عن الإنسان ، بل إن الذات نفسها أصبحت مشكلة بالنسبة لذاتها"[١] .

ولم يكن السرد المحلي (القصة – الرواية) بمعزل عن التطورات والتغيرات التي تحصل في السرد العالمي والعربي ، فقد تأثر ببعض الاتجاهات والتيارات الحديثة القادمة من الغرب ؛ بل واطلع على ما كان يكتب في الوطن العربي في مصر والشام وتأثر بهذه الإبداعات العربية أيّما تأثير .

لقد شهدت الرواية المحلية تطورات وتعقيدات بتعدد الأساليب التي كتبت بها ، وبتعدد الرؤى التي ظهرت فيها ، حتى أصبح كل عمل روائي يفرز تقنياته وشروطه الخاصة ، فقد " اتجهت الرواية لداخلها لتتفحص ليس فقط المنابع الرمزية والأسطورية للخيال الروائي ، ولكن تعقيدات وقلق الوعي الإبداعي ، وزاوية الرؤية ووجهة النظر ، وقواعد تقديم العمل الروائي ، وغاصت عميقاً في فيضان

(١) نبيلة إبراهيم : فن القص – د.ت – مكتبة غريب – القاهرة – صـ ١٧٥

الوعي الفردي والجماعي ، ببنائه المتغير ، وزمنه المتبدل ، كما نظرت إلى عالم خارجي أقل صلابة وواقعية تاريخ فوضوي "[٢] .

وهكذا فإن الرواية تشبه الحياة نفسها في فوضاها ومنطقها ، وفي تقلبها وتغيرها المستمرين ، الحياة التي لا تستند إلى قانون أو فريضة معينة ، وهذا الذي حدا بأحد الروائيين إلى القول : " التصنيف الذي أفهمه للرواية هو تصنيفها إلى الرواية التي تتسم بالحياة ، والرواية التي لا تتسم بالحياة "[١] .

تؤكد الأبحاث على " أن ظهور تيار الوعي قد تأخر في القصة القصيرة السعودية إلى السبعينيات الميلادية بعد أن قطعت مرحلة تطويرية امتدت ثلاثة عقود زمنية ، تخلصت خلالها تدريجياً من هيمنة المضامين الإصلاحية عليها ، وضعف معماريتها وبنائها الفني بسبب غياب مفهوم القصة القصيرة ومقوماتها الفنية في أذهان كتابها"[٢].

وتيار الوعي في القصة ظهر بصورة أكبر وعلى مستوى أكثر إتقاناً من الرواية ؛ الأمر الذي جعل أغلب الباحثين يتجهون إلى تيار الوعي في القصة السعودية[٣] ، ويرى بعض النقاد أن بروز تيار الوعي في القصة بصورة أوضح منه في الرواية يعود إلى " خصوصية الظرف التاريخي الذي اقتضى فن القصة القصيرة بالذات لما تمثله لحظته من تحولات عميقة ومفاجئة أفضت إلى تصدع واهتزاز طفح في

---

(٢) مالكوم برادبري : الرواية اليوم – ترجمة : أحمد عمر شاهين – ١٩٩٦ – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – صـ ٩

(١) هنري جيمس : نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث – الفن الروائي – مرجع سابق –صـ ٨٥

(٢) أحلام عبد اللطيف حادي : جماليات اللغة في القصة القصيرة السعودية " قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية " – ٢٠٠٤ – ط ١ – المركز الثقافي العربي – بيروت – صـ ٢٨١

(٣) من أهم الأبحاث : تيار الوعي في القصة السعودية القصيرة (صالح بن غرم الله بن زياد) ، جماليات اللغة في القصة القصيرة السعودية " قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية " (أحلام عبد اللطيف حادي).

نفوس المبدعين بحس الاغتراب والتوتر الفردي الحاد ، والقصة القصيرة – بحسب رأي الناقد – فن العزلة والوحدة والكبت "[٤] .

وإن كنا لا نختلف مع الناقد في أسبقية القصة في ميدان التحديث ، كما أننا لا ننكر أن الفن القصصي بنوعيه كان له السبق في الحضور كما ونوعاً ؛ واستيعابه المبكر لفنون التحديث كان أمراً طبيعياً على مستوى القصة المحلية أو القصة الغربية والعربية ؛ إلا أننا نختلف معه في اعتبار القصة القصيرة القالب المناسب لاحتواء مشاعر العزلة والوحدة والكبت ، ذلك لأن شيئاً من هذا الشعور يدفع بصاحبه إلى حالات من الفيضان لا يقاومها قالب فني كما الرواية ، فللرواية قدرتها على نقل أشياء من عوالم الشخصية النفسية لا تحتمله طبيعة القصة القصيرة ولا تستطيع أن توظفه .

" فمن خلال شخصية تيار الوعي المصابة بالضجر النفسي والقلق الداخلي تنفتح أسئلة الواقع أمام النص الأكثر انفتاحاً والأكثر قابلية للترجمة الداخلية ، وذلك عبر أسلوب فني تمتزج بداخله ملامح السرد الفيضي القادم من المكبوت"[١] .

لقد خاضت الرواية السعودية منذ التسعينيات مغامرات التجريب الفني بعيداً عن قيود الشكل ، وعوالم القمع والكوابيس ، فتحولت بكتابات كتابها إلى رذاذ شظايا من تداعيات وهذيان ، تسيطر عليها دلالات التشظي والانهيار والهزيمة والخوف والقلق ؛ التي انعكست على بناء الشخصية التي تعيش حالات متنوعة من الخوف والقلق ، تدفعها إلى كشف العالم الداخلي لها وما يدور فيه من أفكار وأحلام وصراع مرتبط بما يدور خارجها ومنعكس عنه . فكان نضج الكاتب

---

(٤) صالح بن غرم الله بن زيَّاد : تيار الوعي في القصة السعودية القصيرة– مرجع سابق – صـ ٢٩

(١) سامي جريدي الشبيتي : الرواية النسائية السعودية ، خطاب المرأة وتشكيل السرد – ٢٠٠٨– ط ١ – مؤسسة الانتشار العربي – بيروت – صـ ١١٠

ووعيه بقسوة الواقع من حوله من أسباب اللجوء إلى تقنيات تيار الوعي، التي شكلت ملمحًا بارزًا في تطور الشكل الروائي للروايات الصادرة في تلك الفترة .

لقد أدرك الروائي السعودي المبدع بأنه لا ينبغي عليه أن " يقيم طويلاً على ضفاف الواقع الموضوعي أو في مختبره الاجتماعي ؛ إذ سرعان ما تحول إلى عالمه الداخلي .. مناجياً ذاته المأزومة ، كاشفاً أسراره ، ومعلناً آثامه ، وكأنه يجلس على كرسي اعتراف أمام راهب أو طبيب نفسي .."[١].

لقد أبدع الروائي السعودي في لعبة التخفي وراء الكلمات للحديث على لسان شخصيات ورقية ، تمنحه القدرة على التصريح بمفردات تشي بشعور الخوف والقلق الكامن في أعماقه ، بسبب ما يعانيه في الواقع من مخاوف وهواجس تقيد حرية فكره .

تؤكد إحدى الباحثات على أننا " إذا تتبعنا الإنتاج الروائي السعودي خاصة في الفترة التالية لحرب الخليج لوجدنا أن ظهور مفردة الخوف يختلف من رواية لأخرى ، كما أن ملابسات الخوف تكمن في أكثر من بعد منها : ما هو داخلي ، ومنها ما هو خارجي ، ولعل مظاهر الخوف الاجتماعي أكثرها بروزًا، فثقافة المجتمع المحكوم بالعادات والتقاليد تحد الكاتب والكاتبة من الانطلاق في التعبير عن رغباتهم، ورؤاهم، وأفكارهم، ويظل هذا الخوف مضمرًا وكامنًا في اللاوعي تدفعه لحظة البوح إلى السطح، من خلال إشارات تتولد عنها دلالات تحرّك كثيرًا من القضايا المسكوت عنها ".[٢]

---

(١) نزيه أبو نضال : التحولات في الرواية العربية – ٢٠٠٦ – ط ١ – الموسوعة العربية للدراسات والنشر – بيروت – صـ ١٣

(٢) نورة القحطاني : لغة الخوف وانعكاساتها على تقنيات السرد في الرواية السعودية – صحيفة الجزيرة – ٢٩ ،ربيع الاول ١٤٣٠ العدد ٢٧٦

إن قارئ روايات " عبده خال "* مثلاً يحس بلغة الخوف والقلق والأزمة في مفرداته ودلالاتها، فرواية "الموت يمر من هنا " و " فسوق " و" نباح " و " الأيام لا تخبئ أحدًا " و " مدن تأكل العشب " ؛ ظهر فيها دال الخوف من العنوان "العتبة الأولى" للنصوص ، فالموت ، والفسوق ، والنباح ، كلها مفردات تنتج الخوف وتبعث مشاعره في النفس ، حتى إذا تعمقنا داخل تلك النصوص وجدنا خوفًا متعدد الجوانب ؛ بل أن مخاوف المبدع من ردة فعل المجتمع تواجهنا قبل اقتحام أسوار رواياته ، " فالمحيميد "** يعلن لنا مخاوفه في " القارورة " ويقول مفتتحاً فوهتها : "إنّ أيّ شبه بين أشخاص وأحداث هذه الرواية وبين أشخاص حقيقيين وأحداث حقيقية هو مجرد مصادفة"(١) .

والكاتب " يوسف المحيميد " كغيره من الروائيين السعوديين كتب الرواية في مجتمع محافظ تحكمه موروثات ثقافية خاصة، فجاءت روايته " فخاخ الرائحة "

---

* عبده خال (١٩٦٢) : روائي وكاتب سعودي ، حصل على الجائزة العالمية للرواية العربية "بوكر العربية" لعام ٢٠١٠ عن روايته "ترمي بشرر" . وتعتبر إضافة جديدة للرواية السعودية التي قدمت فوزا عالميا آخر في عام ٢٠٠٧ على يد الروائية رجاء عالم ، من أشهر أعماله إضافة إلى ما سبق ذكره : "حوار على بوابة الأرض: مجموعة قصصية " و لاأحد: مجموعة قصصية" و "ليس هناك مايبهج: مجموعة قصصية " و "حكايات المداد: مجموعة قصص للأطفال " و "من يغني في هذا الليل: مجموعة قصصية "و " الأوغاد يضحكون: مجموعة قصصية " ورواية " الطين " – للمزيد انظر : خالد اليوسف : انطولوجيا القصة القصيرة في المملكة – ط١ – ١٤٣٠– وزارة الثقافة والإعلام – صـ ٤٨٣

** يوسف المحيميد (١٩٦٤) : كاتب وروائي سعودي ، بعد تخرجه من الجامعة عمل محاسباً ، وعمل أثناء ذلك في الصحافة، مشرفاً على صفحات الثقافة بمجلة "الجيل"، ثم رئيساً للقسم الثقافي بمجلة اليمامة، حتى لاحت له فرصة السفر إلى بريطانيا عام ١٩٩٨ للدراسة، فاستقر هناك بمدينة "نورج" وتعلَّم اللغة الإنجليزية ودرس التصوير الفوتوغرافي ، وحين عاد إلى الرياض مطلع الألفية الجديدة أخلص لكتابة الرواية، إذ كانت تجربته الأولى "لغط موتى" مكتوبة عام ١٩٩٦ لكنها لم تنشر إلا عام ٢٠٠٠ ومن أشهر رواياته "فخاخ الرائحة" التي ترجمت إلى الإنجليزية . – للمزيد انظر : خالد اليوسف : انطولوجيا القصة القصيرة في المملكة – ط١ – ١٤٣٠– وزارة الثقافة والإعلام – صـ ٨٦١

(١) يوسف المحيميد : رواية القارورة – ٢٠٠٦ – المركز الثقافي العربي – بيروت – الدار البيضاء صـ ٥

معبرة عن معاناة الإنسان الضعيف وعجزه أمام قوى القمع ، فهو يحيل نصه الإبداعي إلى صرخة إدانة ضد المحيط الخارجي القاتل للحلم والملوث لحياة الإنسان وشرفه .

لقد وظف الكاتب في روايته مستويات تعبيرية متداخلة : كالذاكرة ، والمنولوج ، والهواجس ، والأحلام ، ليكشف لنا عن شخصية انهزامية جاءت لغتها لتعلن حزنها وعجزها عن مقاومة قوى المحيط الخارجي ، فيقابلنا بطل الرواية هاربًا من المدينة إلى مكان مجهول، في "صحراء " تمثل فضاء يثير الخوف بما يحويه من ظلام، ودهاليز، وكهوف، ووحوش مفترسة، وقطاع طرق، وحكايات الجن، وغيرها مما زخر به عالم الرواية .

ونمضي معه لنكتشف سر خوف البطل : "أذنه التي يخفيها بشماغه خوفًا من اكتشاف الناس لسره "[١] إنه الشعور بالنقص ، وثقافة القبيلة التي اضطهدته وانتقصت من شأنه لأنه عمل ساعيًا في وزارة ، وأصبح يخاف من الناس بسبب أذنه المقطوعة : " مرات كثيرة يحاولون سحب شماغي الذي أتلثم به، وهو الشيء الذي أحتمي به عن الناس والفضوليين، فأتشبث به بكلتا يديّ، كي لا ينزعوه عن وجهي "[٢] .

وما يهدد الشخصية ويثير خوفها يظهر في لغتها التي تشي بالضعف والانهزام والاستسلام من خلال مفردات متنوعة تحمل دلالة الخوف، كالفزع، والهرب، والصمت، والوحشة، والاختباء، والهلع، والارتباك والانكسار، هذه الصيغ وغيرها أسهمت في تشكيل جمل تعبيرية تحمل أحاسيس الشخصية وتوتراتها النفسية مثل:

---

(١) يوسف المحيميد :فخاخ الرائحة – ٢٠٠٦– ط ٢– رياض الريس للكتب والنشر– بيروت– صـ ١٠.

(٢) المصدر السابق – صـ ١٣

" كانت الأفكار تصطخب بعنف داخل ذاك الرأس النابت من الرمل، الرمل الذي انتقم لكرامته وجثم بثقله فوق جسد طراد، حاصره من كل ناحية حتى لم يستطع حراكًا "[١] .

وفي ثلاثية " الدويحي "* " المكتوب مرة أخرى " تواجهنا مجموعة تجليات داخلية يمتزج فيها الاعتراف والبوح بالحلم والأسطورة، وتنداف مع الواقع في تأليف مضطرب أشبه بمنطق الحلم أو الرؤيا، وتعكس رفض البطل لواقعه، ولا تعترف إلا بما يعتمل داخله .

تتكئ الرواية من بدايتها إلى نهايتها على لغة التداعيات الرهيب ، الذي له خاصية الانفتاح على اللغة ، والشخصيات ، والزمكانية ، والرؤى .. للتعبير عن كينونة السارد الموجوعة بآلام شخصياته المستلة من العلاقة بين ذاته وأصدقائه من جهة ، وفي مواجهة الواقع الذي يحويهم من جهة أخرى ؛ ولذا فإننا لن نتمكن من المقطع التالي إلا مرتبطاً بالتداعيات التي تسبقه أو تلحق به :

" دخلت في فراشي على حياد تام مع كل الأشياء حولي ، أوراقي ، وكتبي ، وبطلات الروايات ، والبطلة المنتظرة ، وزهوري ، ببغائي ، ساري ، عمتي ، وأصدقائي الكناسين ، المندوب ، شاعري ، وظلال ظلي ... أوصدت بابي على

---

(١) يوسف المحيميد :فخاخ الرائحة – مصدر سابق – صـ ٨٧

* أحمد الدويحي (١٩٥٣) : كاتب صحافي، وروائي، وهو عضو مؤسس لملتقى السرد في الرياض، كما شارك الدويحي في كثير من الكتابات والمقالات عبر عدد من المطبوعات المحلية والعربية والدولية ، له مجموعة أعمال بينها: «البديل» مجموعة قصصية عام ١٩٨٦، «ريحانة» رواية ١٩٩٠، «ارتحالات الروح والجسد» رواية ٢٠٠١، «يوميات العزلة» رواية، «مدن الدخان» رواية، بالإضافة إلى ثلاثية «المكتوب مرة أخرى» التي تحوي ثلاث روايات ، بعناوين "الحدود" ، "الدنيا الجميلة" و "أوراق تكتب في سيرة"– للمزيد انظر : خالد اليوسف : انطولوجيا القصة القصيرة في المملكة – ط١ – ١٤٣٠– وزارة الثقافة والإعلام – صـ ٦٥

كل ما هو خارج غرفتي ، لأصدر أوامري ، وأطفئ الضوء في لحظة واحدة ، مسكتاً كل الأشباح التي تختال في ذاكرتي "[١] .

والاستدلال بهذه الفقرة التي توحي بتعميق وعي الكتابة الساكن داخل البطل ، " تفضي إلى المرجعية التي تقلق المبدع ، وتدفعه في هذا الزمن المشبع بالانفتاح على العالم إلى أن يتقوقع على ذاته ، فيوهجها من خلال " المونولوج " الداخلي .. على صفحات الورق المكون لرواية تتوقف بسبب توقف الكاتب عند درجة محددة من الإشباع الهذياني "[٢] .

إن النضج المتأخر للرواية السعودية لم يمنعها من اغتنام فرص التجريب ، ومع أن كثيراً من الأعمال الإبداعية المحلية ما تزال تعيش في الواقعية ، وداخل مختبراتها الاجتماعية ، إلا أن ذلك لم يمنع من وجود أسلوب تيار الوعي في تلك الأعمال للتعبير عن أزمة الإنسان وعوالمه الداخلية ، بل وإن الحاجة تلح عليها أكثر في الرواية النسائية لارتفاع منسوب الضغط الاجتماعي والثقافي على المرأة الشرقية عامة والسعودية خاصة .

---

(١) أحمد الدويحي : ثلاثية المكتوب مرة أخرى – ٢٠٠٣– دار الكنوز الأدبية – بيروت – صـ ١١٢

(٢) حسين المناصرة : ذاكرة رواية التسعينيات – مرجع سابق – صـ ٣٠٧

المبحث الثاني

مواليد (الستينيات) .. والتحديث

بعد أن استطاعت مرحلة النشأة من خلال دفعتها الأولى ، من مواليد الثلاثينيات ، تحقيق الفعل الروائي وتقديم تنوع ما بين الرواية الرومانسية، والسياسية والواقعية من جهة ، وحضور صوت نسائي فريد من جهة أخرى . تحركت الدفعة الثانية ، من مواليد الأربعينيات بدافع من «الواعية القصصية» نحو تحقيق فعل قصصي مواز ؛ يسر للجيل القادم الذي شكل لنا هذه المرحلة من خلال دفعة باشرت الرواية ؛ مشكلة في نتاجها السردي صدى التفاعل الثقافي الذي تسنى على نحو فردي للجيل السابق ، ما يجعلها تنحو إلى تكوين تيارات روائية عدة تدشنها أصوات نسائية من مواليد الخمسينيات* .

كما لحق بالجيل السابق – مواليد الخمسينيات – جيل من مواليد الستينيات ممن باشروا الرواية بعد تقديم فنون أدبية ذات طابع سردي كالمجاميع القصصية ، كأن تأتي رجاء عالم من فضاء المسرح حين أصدرت بعد مسرحيتها : " الرقص فوق سن الشوكة " ، رواية: " أربعة / صفر " ثم " طريق الحرير " التي كر بعدها روايات عدة.

فيما جاء يوسف المحيميد بعد ممارسة قصصية ونصوص سردية : " لابد أن أحداً حرك الكراسة " ، كذلك قدم لاحقاً في أدب الرحلة مشاهد سردية : "

---

* أمل شطا «١٩٥٠ »، هدى الرشيد «١٩٥١» ، هند باغفار «١٩٥٤» ، أحمد الدويحي «١٩٥٣»، عبدالعزيز مشري «١٩٥٩»

النخيل والقرميد " ، حينها نشر نصه الروائي الأول : " لغط موتى " . كما يتبع هذا الجيل ممن نشروا قصصا قصيرة إضافة إلى الرواية فيما بعد: عبده خال ، في رواية : " الموت يمر من هنا " ، وليلى الجهني في رواية : " دائماً سيبقى الحب ، والفردوس اليباب " ، بعدها نورة الغامدي بروايتها: " وجهة البوصلة " .

هذا الجيل من مواليد الستينيات الذي أطلق عليهم: «تيار البصيرة السردية»[1] ذلك لأن النصوص الإبداعية التي يقدمونها، بالأخص: رجاء عالم ، ليلى الجهني ، ويوسف المحيميد ، وعبده خال ، يدفع من بعد الجيل الذي سبقه – مواليد الخمسينيات – الذين كان نتاجهم الروائي صدى سردياً أو مثاقفة تفاعل وتيارات سردية عربية عالمية* ، إلى بدء نهوض المدينة كشكل بديل عن القرية، ومعطيات الطفرة أو التنمية ضمن التحولات الاجتماعية (بعد القفزة النفطية غير المتوازنة إبان منتصف السبعينيات) كذلك الدور المفترض القيام به ، في تكشف سردي يوحي بطرح تساؤلات الأشكال الإبداعية – السردية التي تنز على إضمارها في نصوصهم/هن.

تعد مرحلة الثمانينيات والتسعينيات الميلادية " مرحلة انطلاق التحديث " في الرواية المحلية ، شاركت فيها الرواية النسائية شقيقتها الرجالية بفاعلية ، وكان لها حضورها كماً وكيفاً . استفاد جيل هذه المرحلة من اطلاعه على الثقافات

---

(١) أحمد الواصل – تدشين المرحلة الثالثة في الرواية السعودية (١٩٨٠ – ٢٠٠٠) – صحيفة الرياض – ع ١٣٣٧٣ – ٣ فبراير / ٢٠٠٥

* جرؤ تركي الحمد على إجابة هذا السؤال النقدي، فيما تجنبه إبراهيم الناصر الحميدان وغازي القصيبي المشاركان معه: بالنسبة لي تربيت صغيراً على روايات نجيب محفوظ وإحسان عبدالقدوس ويوسف السباعي عربيا، وروايات ديكنز ولورنس وبلزاك وزول دوستويفسكي وتولستوي وغوركي وغوغل ونابوكوف وجيد وفلوبير وموراڤيا وكامو وسارتر وباك وهمنغواي وممن لا تحضرني أسماؤهم حالياً عالمياً. والحقيقة انني لم أقرأ سعودياً إلا بعض روايات محمد عبده يماني.. أما الإبداعات الحديثة، فيمكن القول إنني قرأت معظمها..». ص: ١١، تحقيق: الرواية هل تزاحم الشعر في السعودية، مجلة: الوسط/ ٥٥٠، ١٢ آب – أغسطس ٢٠٠٢.

والكتابات الروائية الوافدة من الخارج ، واستطاع أن ينمي وعيه واستيعابه لمكونات البناء الفني ، وخاض في الكثير من الأفكار والقضايا ، كما صاحب ظهوره بدايات أزمة الصراع بين الحداثيين والمحافظين ومشاركة نقاد سعوديين في نقد السرد .

ففي بداية هذه المرحلة أصدرت " هدى الرشيد "* روايتها "عبث" وفيها نما وعي "هدى" الفني عما كان عليه في بداياتها السردية . ثم يتصاعد الوعي الفني عند " أمل شطا "** في روايتها " غداً أنسى " ؛ إذ يظهر فهم الواقع وعلاقته بالعالم الروائي ونفاذه إلى جوهره ، واستيعاب وظيفة اللغة ومقاربتها لطبيعة العمل الروائي .. وفي عام (٨٦) أصدرت "صفية عنبر" *** روايتها " عفوا يا آدم " ثم "

---

* هدى عبد المحسن الرشيد (١٩٥١) : ولدت في القاهرة من أم وأب سعوديين ، حصلت على الثانوية من بيروت، وعلى البكالوريوس من جامعة بكنجهام (١٩٩٢)، ثم على الماجستير في اللغويات (١٩٩٥)، من جامعة لندن، وهي تحضر للدكتوراه في الإعلام. ، وتعد أبرز صوت نسائي عربي، يصافح أسماع المستمعين العرب من بي بي سي العربية ، منذ ثلاثة عقود، وكانت أول مذيعة سعودية، ظهرت على شاشة تلفزيون الرياض عام ١٩٧٤. بدأت حياتها العملية إعلامية بإذاعة جدة، كما شاركت في تحرير صحيفة عكاظ بين عامي ١٩٧١ و١٩٧٤، ثم ارتحلت إلى بريطانيا لتعمل في القسم العربي من هيئة الإذاعة البريطانية ، وكان لوجودها مع زملائها الإعلاميين العرب دور هادئ جيد لتصحيح بعض المفاهيم والمعلومات الخاطئة عن القضايا العربية. أشهر أعمالها : " غدا يكون الخميس " عام ١٩٧٥ ، " عبث " عام ١٩٨٠ ، " الطلاق " ١٩٩٣ . للمزيد انظر : ويكيبيديا الموسوعة الحرة – الالكترونية – http://ar.wikipedia.org/wiki

** أمل محمد شطا (١٩٥٠) : تنتمي إلى بيت من أكبر بيوتات مكة ، حيث ولدت في عائلة لها اهتمامها الواسع بالعلم والثقافة ، وقد هيأت لها هذه البيئة إكمال تعليمها الثانوي والجامعي وحصولها على الدكتوراه في وقت مبكر ، أشهر أعمالها : " غدا أنسى " عام ١٩٨٠، " آدم ياسيدي " عام ١٩٩٠ ، " رجل من زمن آخر " عام ٢٠٠٦ . – للمزيد انظر : خالد اليوسف : انطولوجيا القصة القصيرة في المملكة – ط١ – ١٤٣٠– وزارة الثقافة والإعلام – صـ ٨٣

*** صفية عبد الحميد عنبر : كاتبة وروائية سعودية ، ولدت في المدينة المنورة ، عاشت فترة من حياتها خارج المملكة ، تعتبر الكاتبة من ضمن أكثف الكاتبات السعوديات إنتاجاً في المجال الروائي، أشهر أعمالها

وهج السنين " وهما تميلان إلى الرومانسية والانغلاق على الذات ، والاتكاء على المنولوج الداخلي على حساب الحدث ، وإغفال عنصر الزمن ..[١]

وفي عام (٨٧) أصدرت " رجاء عالم " روايتها " ٤ / صفر " التي أحدثت من خلالها قفزة بعيدة في الرواية النسائية السعودية ؛ إذ تجافت بها عن الواقعية والرومانسية لترتمي في أحضان التجريب ، الذي أغرقها والقارئ في لجج من الغموض والاقتراب من العبثية ، وضياع خيوط اللعبة الروائية أمام القارئ ، وصعوبة توصيل الرسالة إليه .

وفي عقد التسعينيات امتازت الرواية النسائية المحلية بنقلة نوعية بنائية فنية كونتها روايات " رجاء عالم " التي صدرت في هذا العقد* ، وكلها تمتاح من الأجواء الغرائبية والعجائبية الفولكلورية ، وتداخل أزمنتها ولغتها وشخصياتها التي يوقفها على تخوم الأسطورة ، إلا أنها ابتعدت عن هموم المرأة ، وأخذت تميل إلى الطابع الإنساني العام أكثر من التحيز لجنس دون غيره .

" أما في الألفية الثالثة ، وفي النصف الأول من العقد الأول ، فقد ارتقى الوعي الجمالي للرواية النسوية وتعددت الرؤى .... مع تفاوت في الجانب الفني ما بين التجديد والتجريب ، أو الرجوع لما قبل هذه الفترة . كما غلب عليها الهم النسوي ، وتكشف منها عدد من الرؤى عن الذات والآخر ، رؤى تحاول التداخل

: عفواً يا = آدم ، وهج من بين رماد السنين ، افتقدتك يوم أحببتك ، جمعتنا الصدفة وفرقتنا التقاليد ، باسمة بين الدموع للمزيد انظر : الدليل العربي للسير الذاتية – موقع الكتروني

http://seraty.info/news.php?action=view&id=1631

(١) منصور المهوس : صورة الرجل في الرواية النسوية السعودية ، رؤية ثقافية جمالية – ٢٠٠٨ – ط ١ – مؤسسة اليمامة الصحفية – الرياض – صـ ٣١

* طريق الحرير : عام ١٩٩٥ – مسرى يارقيب : عام ١٩٩٧ – سيدي وحدانة : عام ١٩٩٨

مع الرجل ، تارة لتنازعه موقعه الريادي ، وأخرى تحاول فهمه والتواصل معه من مبدأ المساواة وكسر الثنائية بينهما "[١] .

وهذه المرحلة – التحديث – وسمت بعدة سمات لعل في أهمها ما يكشف عن ملامح الاتكاء على تقنيات تيار الوعي في السرد النسائي المحلي ، وتتمثل تقنيات النسق الحداثي في [٢] :

١- استخدام أسلوب تداخل الأزمنة وتوازي الأحداث المتفاوتة زمنياً في زمن سردي واحد ، واستخدام تقنيتي الاسترجاع والاستباق للتلاعب بالزمن .
٢- التسلسل الزمني للأحداث غير مبني على مبدأ السبب والنتيجة .
٣- تتابع الأحداث يعتمد على منطق خاص بالعمل الروائي نفسه .
٤- استخدام أسلوب التداعي الحر والهذيان .
٥- الاعتناء باللغة واعتبارها حدثاً في حد ذاتها .
٦- توظيف الغرائبية والأسطورية والرؤى .
٧- تعدد الأصوات السردية والرؤى .
٨- تبحث النصوص السردية الحداثية في الهموم الوجودية ، والأسئلة الأزلية التي لا يجد الإنسان إجابات شافية عليها على مستوى الخطاب ، فإذا :

" كان معنى الرواية الخاص يرتبط بالحكاية التي تعكسها الرواية ، فإن الحكاية لا تكتسب طابع الحقيقي إلا بروائيتها أي الفني فيها ، ولذا يبدو

---

(١) منصور المهوس : صورة الرجل في الرواية النسوية السعودية ، رؤية ثقافية جمالية – مرجع سابق – صـ ٣٣-٣٤

(٢) رفيعة الطالعي : الحب والجسد والحرية – في النص الروائي النسوي في الخليج –٢٠٠٥ – ط١– مؤسسة الانتشار العربي – بيروت صـ ٦٠

الحقيقي – الحقيقي بنسيجه الروائي – أثراً لمرجع تحيل عليه الرواية وترتقي به في الوقت نفسه إلى ما هو أبعد من هذا المرجع إلى ما هو إنساني " [١] .

وسوف يتم اختيار بعض هذه التقنيات للدراسة التطبيقية على مجموعة من الروايات النسائية السعودية ، التي يمكن تصنيفها ضمن نسق تيار الوعي ؛ رغم احتواء بعضها على مواصفات خاصة بالسرد التقليدي ، ولكن تم ضمها إلى روايات تيار الوعي بسبب الطابع المهيمن عليها ، ولاعتمادها بشكل أساسي على إحدى تقنيات هذا النسق .

وهذه الروايات هي (الفردوس اليباب[٢] ، أنثى العنكبوت[٣] ، وجهة البوصلة[٤] ، مزامير من ورق[٥] ، امرأة على فوهة بركان[٦] " .

١- تداخل الأزمنة وتوازي الأحداث واحدة من أبرز التقنيات التي تميزت بها روايات تيار الوعي النسائية السعودية الحديثة ، رغم أن بعضها اعتمد على التتابع في سرد الأحداث وتمثل رواية " الفردوس اليباب " الأبرز من حيث تداخل الأزمنة ، تلك الأزمنة التي يختلط فيها الحقيقي بالوهمي ، والواقعي بالتخييلي ، أزمنة معقدة وغامضة يشتبك فيها الحاضر بالماضي بالمستقبل ، إنه زمن كلي ، زمن يتحرك في كل الاتجاهات ؛ ليكشف مع كل حركة معنى ، وفي كل دورة دلالة .

---

(١) يمنى العيد : فن الرواية العربية ، بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب– ١٩٩٨ – ط ١ – دار الآداب – بيروت – صـ ٣٠

(٢) ليلى الجهني : الفردوس اليباب – ١٩٩٨ – ط ١ – منشورات دائرة الثقافة والإعلام – حكومة الشارقة .

(٣) قماشة العليان : أنثى العنكبوت – مرجع سابق

(٤) نورة الغامدي : وجهة البوصلة – ٢٠٠٢ – المؤسسة العربية للدراسات – بيروت

(٥) نداء أبو علي : مزامير من ورق – ٢٠٠٣ – المؤسسة العربية للدراسات – بيروت

(٦) بهية بو سبيت : امرأة على فوهة بركان – ١٩٩٦– دار عالم الكتب – الرياض

تقع رواية " الفردوس اليباب " في ٨٤ صفحة تتوزع في ستة فصول ، يقوم بسردها ساردان ، الأول هو الشخصية الرئيسية " صبا " ويسرد الحكاية عن طريق الكتابة باستخدام أسلوب الهذيان والتداعي المتوتر للأفكار والمشاعر ، وزمن الحكاية هو زمن السرد ، والمكان مغلق في غرفة مظلمة . أما السارد الثاني فهو الشخصية المحورية الثانية في الرواية " خالدة " تسرد الجزء المتبقي عن طريق التداعي الحر للمشاعر والأفكار أيضاً ، والرواية تتحدث عن أزمة المرأة المثقفة في المجتمع الخليجي / العربي .

في " الفردوس اليباب " وفي هذيان الحمى يتداعى كل شيء ؛ فلا يعود شيء في مكانه ، ولا زمن في ترتيبه أو تواليه ، كل شيء يصبح الآن وينتهي ، بين إفاقة وإغماءة يتحول الزمن ، تتبدل اللحظة إلى أخراها .

وفي رواية " أنثى العنكبوت " يأتي تداخل الشخصية الزمني بين الماضي والمستقبل وهو تداخل جعل الحاضر غائباً بالطريقة التي تؤكد خوف الشخصية الأنثوية من المستقبل والمرتبط بخوفها من الماضي ، الأمر الذي جعلها لا تعير اهتماماً بالترتيب الزمني ، تقول :

" عادت ذاكرتي إلى ذلك البيت الكبير والصقيع الذي ينتشر في أرجائه ... الأب الظالم القاسي وزوجته اللامبالية .... ، تذكرت زفافي المقبل والقبر الحقيقي الذي ينتظرني ..."[١] .

كما نستطيع أن ننظر إلى رواية " وجهة البوصلة " من حيث تداخلها الزمني في كونه تداخلاً على مستوى الهيكل البنائي للرواية ، فالتداخل الزمني فيها على مستوى الحدث الواحد أي المقطع السردي البسيط .

" ولهذا يمكننا النظر إلى رواية وجهة البوصلة على عدة مستويات منها :

---

(١) قماشة العليان : أنثى العنكبوت – مصدر سابق – صـ ١٥٥

تداخل زمن الحدث الماضي مع زمن الشخصية الحاضر ، وتداخل حاضر الشخصية مع زمن الشخصيات الماضية ، وتداخل مستقبل الشخصية مع ماضي الحدث ، وتداخل ماضي الشخصية مع ماضي الشخصيات وتوغلها في الرؤية الاستشرافية للمستقبل المجهول للحدث وللشخصيات أيضاً "[١] .

وفي رواية " مزامير من ورق " يأتي التداخل الزمني على لسان الراوية :

" في قاعة متسعة ... كان يمسك بدفتر صغير وقلم ظن أصدقاؤه حين لمحوه أنه أحضرها ليحلل المحاضرة .. أما هو فكان يحاول إيجاد طريقة يستطيع فيها توديع ميس وإعلانه مغادرة السعودية .. لكأن الذاكرة تعود به إلى الوراء حين كان يفارق ريم وينبئها بتركه للبلاد .."[٢] .

لقد ظهر تداخل الشخصية بين زمنها الحاضر والمستقبل ، ومن ثم الماضي في المقطع السابق وذلك كله في ملمح واحد وغاية مكانية واحدة وهو السفر إلى الخارج وترك البلاد . أما الزمن فقد انتقلت الشخصية من زمنها الحاضر في المكان " قاعة المحاضرات " إلى الزمن المستقبلي الذي هو السفر إلى الخارج ، وبينهما تداخلت مع أزمنة الشخصيات ، فالشخصية " ميس " ارتبطت بالزمن المستقبلي وذلك في كون الشخصية تفكر في إيجاد طريقة للتوديع وإخبارها بالسفر ، بينما جاءت شخصية " ريم " متعلقة في ذهنه بالماضي حين تذكر فراقه لها في الزمن الماضي .

إن هذا التداخل الذي تظهره هذه الروايات وغيرها يؤكد على أنه " ثمة أزمان عديدة ، خطية وأفقية ، وتاريخية وفيزيائية ، ونفسية وموضوعية وذاتية ، ودائرية وعمودية ، وثمة لحظة ديمومة وتقاطع وانفصال وأزل وزوال "[٣] .

---

(١) سامي جريدي الشبيتي : الرواية النسائية السعودية – مرجع سابق – صـ ٢٥٣

(٢) نداء أبو علي : مزامير من ورق – مصدر سابق – صـ ٢٢٧

(٣) حسن جاسم المسوي : ثارات شهرزاد – ١٩٩٩٢ – ط١ – دار الآداب – بيروت – صـ ٢١

٢- توافق العملية السردية للحدث مع الحالات الشعورية والنفسية للسارد أو الشخصية الروائية ، الذي يؤدي إلى توافق الزمن مع السياق الحدثي . ففي رواية " امرأة على فوهة بركان " جاء إحساس الشخصية متوافقاً مع سرعة الزمن توافقاً معبراً عن مشكلة الشخصية الأنثوية " الأم " مع زوجها وبخاصة بعد وفاة ابنها الوحيد ؛ حيث أخذ زوجها أحمد المبلغ المالي الذي كان عوضاً عن مقتله ليشتري به بيتاً جديداً ، ليصبح المكان مشكلة ما تزال باقية تذكّر الأم بمقتل ابنها ، من هنا كان إحساسها بسرعة الزمن ، تقول :

" مرت الشهور بسرعة كالحلم .. شريفة هي الوحيدة التي لم يزل جرحها ينزف كلما تذكرته أو سمعتهم يتحدثون عن البيت الجديد .. الذي شيده أحمد بدماء ولدها.."[١] .

إن سرعة الزمن وبطأه هو تعبير – في الغالب – عن الحالة النفسية للشخصية ، أي أنها لا تعبر بالضرورة عن حقيقة سير الزمن بدقة في معناه الفيزيائي ، ففي موضع آخر من الرواية نجد توافقاً بين الزمن وإحساس الشخصية الداخلي ، فقد أحست الشخصية بطول الدقائق الزمنية ، وذلك في المكان الذي صورته بالزنزانة ، تقول: " دقائق مضت كانت من عمرها وحسابها طويلة ..."[٢] .

كما نجد السرعة كذلك متوافقة مع إحساس وشعور الشخصية في رواية " الفردوس اليباب " حين تتحدث الشخصية عن أزمتها مع المكان :

" مدينة تنسى أحزانها سريعاً ، كل شيء فيها يمر بسرعة ، حتى البشر تعلموا أن يعبروا سريعاً "[٣] .

---

(١) بهية بو سبيت : امرأة على فوهة بركان – مصدر سابق – صـ ٨٦

(٢) المصدر السابق – صـ ١١

(٣) ليلى الجهني : الفردوس اليباب – مصدر سابق – صـ ٤١

٣- الاعتناء باللغة واعتبارها حدثاً بحد ذاتها من خلال التوظيف والتكثيف اللغوي ، واستخدام الرمز والإشارة والأسطورة . فاللغة الكثيفة كما يعرفها " تودوروف " هي : " اللغة التي تميل إلى أن تجعلنا ندرك الخطاب ذاته وليس دلالته فحسب ، واللغة المجازية هي لغة تميل نحو الكثافة "[١] ، ويقول " سابير " : إن " اللغات تمثل لنا أكثر من كونها مجرد أنظمة لنقل الأفكار فهي أكسية غير مرئية تكسو أرواحنا وتسبغ على تعابيرها الرمزية شكلاً مهيأً سلفاً "[٢] ، ولهذا يأتي النص الأدبي جزءاً تلقائياً وعفوياً يعبر عن الروح ، عن اللحظة التي تقبض على الألم واللفظ ، فتتداعى في هذيانها الخاص ، لغة حية ، متأثرة برموزها وثقافتها .

فاللغة في " الفردوس اليباب " تتأثر باللغة القرآنية بشكل واضح ، وهي تكرر مفردات بعينها وألفاظاً محددة طول صفحات الرواية وتتمحور هذه الألفاظ حول الخطيئة والإثم والغفران ، وهي مفردات تدور في فلك الحدث الرئيسي ، والحالة التي تمر بها الشخصية الرئيسية فيها ، وهي حالة من اليأس والشعور بالذنب ، والرغبة في عقاب الذات بسبب الحمل غير الشرعي نتيجة علاقة حب لم تنته إلى زواج .

فالشخصية " صبا " تهذي في تداعياتها بعبارات مثل " الجنون الآثم "[٣] ، و " أعرف إني ملعونة "[٤] ، وهي تتحدث إلى الجنين الذي تحمل : " التخلي عنك

---

(١) تزفيتان تودوروف : الأدب والدلالة – ترجمة : محمد نديم خشفة – ١٩٩٦ – ط ٢ – مركز الإنماء الحضاري – صـ ١١٥

(٢) مجموعة من الدارسين : اللغة والخطاب الأدبي – اختيار وترجمة : سعيد الغانمي – ١٩٩٣ – ط ١ – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – بيروت – صـ ٢٩

(٣) ليلى الجهني : الفردوس اليباب – مصدر سابق – صـ ١١

(٤) المصدر السابق – صـ ١٩

جريمة أعرف ، لكن بقاءك جريمة أبشع لن يغفرها لي أحد حتى أنت "[١] ، و " طفلي غاضب ، وأنا امرأة خاطئة "[٢] ، وعند اشتداد الحمى وهي تتخيل ما سيحدث عندما يكتشف أمرها : " لعنة الله عليها إنها تصر على إثمها ارجموها "[٣] ، وعندما يتعاظم عليها الشعور بالذنب تتساءل : " ألم تبق فسحة للتوبة والغفران"[٤].

لقد تحقق للمجتمع قدر من الانفتاح وحرية التعبير ، واتسعت مساحة المتاح للقول من التجارب ، وبدأت الرواية تتنفس بيئتها من أعماقها السحيقة ، وتسير نحو النضج شكلاً ومضموناً ، لتتمرد على الخط التقليدي وتنخرط في سلك التجريب ، وأدركت الروائية السعودية في هذا العالم الجديد والمتغير " أن عمليات التجاوز والتغيير ستحتاج بالطبع إلى " قرابين " كثيرة ، تم دفعها مع كامل استحقاقاتها على مساحة الإبداع النسوي ، وخصوصاً في الرواية ، ذلك أن تتورط المرأة في كتابة رواية يعني أن تتورط في جرأة البوح والتفصيل ... في مجتمع ذكوري يقرأ في حكاية بطلة الرواية سيرة الكاتبة الشخصية ذاتها ، وهذه هي نصف الحقيقة التي غالباً ما تكون أخطر من الحقيقة ذاتها "[٥] .

---

(١) ليلى الجهني : الفردوس اليباب – مصدر سابق – صـ ١٢

(٢) المصدر السابق – صـ ١٥

(٣) المصدر السابق – صـ ٤٠

(٤) المصدر السابق – صـ ٣٣

(٥) نزيه أبو نظال : تمرد الأنثى : في رواية المرأة العربية – ٢٠٠٤– ط١– المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – صـ ٢٨

الفصل الثالث

رجـاء عالـــم
وتيار الوعي

مدخـل

المبحث الأول

إضاءات حول روايات رجاء عالم

المبحث الثاني

تقنيات تيار الوعي في روايات رجاء عالم

- المونولوج الداخلي
- الوصف
- تداعي المعاني
- المستحدثات السينمائية
- الحلم

- مدخل -

" الآن وحين أنظر لكتبي أراها كجسد واحد ، لم يبدأ طفلاً ؛ وإنما بدأ كائناً بالغ القِدَم "
رجاء عالم

لم تعرف نصوص رجاء عالم إرهاصات البدايات ، ولا ارتباك المحاولات الأولى ، فقد قَدِمت صاحبة " أربعة/صفر " إلى المعترك الأدبي بلغة متينة ، وبناء فني متماسك – حتى في تشظيه – فضلاً عن العوالم والفضاءات التي ترتادها في كتاباتها. فأتت نصوصها الإبداعية ناضجة وعلى نار هادئة ، تصدم قارئها وتجعله يتوقف ليلتقط أنفاسه ، ويستأنف بعد ذلك القراءة ، كما وتجعله يشعر بأنه داخل على طقس معين يعبق ببخور له رائحة ممزوجة بالتجربة الفنية وبالفرادة والتميز .

تمزج رواية رجاء عالم بين الغرائبي والأساطير والحكايات والرموز والطقوس والتأملات الصوفية والحكمة والفلسفة ، إضافة إلى أنماط من العلاقات والعادات التي تنجم عن مجتمع ثري ومتنوع ، وقائم على التعدد والاختلاف ؛ مثل مجتمع " مكة ".

ومثلما ظلت رجاء عالم تمثل استثناء فريداً في ما اختارته من نص صعب وإشكالي ، وما انحازت إليه من جماليات وفنيات عالية ، فإنها ما تزال تشكل تحدياً للقارئ والناقد معاً لوعورة – إن جاز التعبير – المناطق التي تشتغل عليها .

وترفض رجاء عالم أن تكون في إبداعها تمرداً أنثوياً ، وترى في إبداعها " تحركاً خارج الحدود لا تعالياً عليها ، وتمديداً لها لتكون كل الكون .. وسيلة

توصيل لكل تلك العوالم التي تسكننا " . فهي تؤمن بأن " سعي الإنسان الأول هو سعي الإنسان الأخير ، هو سعي نحو الجمال وفي الجمال " ؛ ولذا فإن المقابر الفرعونية بين الأقصر وأسوان لا تختلف عن معابد الحب في كاجاراهو بأقصى القارة الهندية ، ولا عن قطعان الحوت التي تلمع في المياه الباردة جنوب القطب ، ولا تختلف عن النقوش القديمة على صخور نجران ، أو الوسم البدائي للإبل في الجزيرة ، بل كل ذلك يتواصل مع مخزونات المتاحف وصالات العرض الفنية بلندن ونيويورك وباريس في السعي نحو الجمال والإبداع .

ترى رجاء " أن الكائن بالغ القدم الذي وصفت به نصها الروائي ، طرح أسطورته في " حُبَّى " و " طريق الحرير " ، وعبر لمحاولة التجسد في " سيدي وحدانة " و " خاتم " ، ثم وجدته يتخفف للحياة في " ستر "..." ؛ لذا فإن التعامل معه بتعجل أو بخفة هو من قبيل العمل الذي يشبه الكسل . كما أننا لن نتمكن من الحوار الخلاق معه من دون ثقافة تتناسب مع ثقافة مبدعه وتتوازى مع رؤيته للإبداع الكتابي.

إن الكتابة الإبداعية – بحسب رؤية رجاء عالم – فعل تدوير الشحنة أو النور ؛ وليست دراسة تقريرية ، " هي استجابة جسدية وروحية للمكان وأزمنته وعوامل تعريته لا نعيها ... الكتابة الإبداعية هي الجسد المتحور ، بينما الدراسة الاجتماعية أو العملية التشريحية بوسعها أن تشرِّح ذلك الكائن لتقول لك عن المؤثرات وفعلها في تكوينه " .

في " سيدي وحدانة " كانت الذات المبدعة مثل أسفنجه تنضح بيت جدها لأبيها وأمها ، وفي " حُبَّى " كانت المتحورة بمكة الأسطورة التي سحرتها بكعبتها ، وفي " خاتم " جاءت أصوات بيت جدها لتنسج تلك الهوية التي هي جبل هندي ، فكأنها طينة تتلقى تحويرات المكان ، وتُرجِّع صدى الأصوات التي تحتل رأسها في لحظة الانكتاب.

دشنت "رجاء عالم" المرأة السعودية بصفتها سلطة وعي وسلطة ثقافة ، سلطة بمفهوم " السلطنة والمعيار والوعي الشامل " ، فهي تتصدر بجدارة قائمة الروائيين السعوديين في الاهتمام بتقديم أصناف متقدمة من السرديات ، ولعل هذا ما جعل كتاباتها غير مستساغة على المستوى الجماهيري، فالساحة القرائية لدينا لم تتعود بعد على إدراك الأبعاد الفنية للرواية وما زالت تتفاعل بشكل طاغٍ مع الحكي المباشر . ولم تدرك هذه الجماهير أن متوالية رجاء الروائية : " أربعة / صفر "[١] و " طريق الحرير"[٢] و " مسرى يارقيب "[٣] و "سيدي وحدانة "[٤] و " حُبَّى "[٥] و " خاتم "[٦] و " موقد الطير "[٧] و "ستر"[٨] كلها روائع من الأدب العربي الحديث ؛ أنتجت عبرها مساراً خاصاً بها في فضاءات الرواية العربية .

تأثرت رجاء عالم بالرواية الفرنسية الجديدة ، واغترفت كذلك من رواية تيار الوعي كما لدى فيرجينيا وولف ، وجيمس جويس ، ووليم فوكنر ... ،وآمنت بأن الرواية " كجنس هجين بامتياز ، مصنوع من مواد وأشكال وعوالم غير روائية ، وتتغذى ، وتشخص وتشوش ، أو تقحم لغات وخطابات وأنماط تمثيلات أخرى"[٩] ، فتبنت مشروع الرواية النصية التي تستوعب كل قراءة .

---

(١) رجاء عالم : أربعة / صفر – ١٩٨٧ – ط١ – النادي الأدبي الثقافي بجدة – جدة

(٢) رجاء عالم : طريق الحرير – ١٩٩٥– ط١ – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – بيروت

(٣) رجاء عالم : مسرى يارقيب – ١٩٩٧ – ط١ – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – بيروت

(٤) رجاء عالم : سيدي وحدانة – ١٩٩٨ – ط١ – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – بيروت

(٥) رجاء عالم : حبى – ٢٠٠٠ – ط١ – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – بيروت

(٦) رجاء عالم : خاتم – ٢٠٠٧– ط٢ – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – بيروت

(٧) رجاء عالم : موقد الطير – ٢٠٠٢ – ط١ – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – بيروت

(٨) رجاء عالم : ستر – ٢٠٠٧ – ط٢ – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – بيروت

(٩) ألان بول : أي حدود للرواية ؟ ضمن : راهن الرواية الغربية ، رؤى ومفاهيم – ترجمة وتقديم : أحمد المديني – ٢٠٠٩– ط١ – دار أزمنة للنشر والتوزيع – عمان – صـ ٤٤

إنها تقدم نصاً مغلقاً ينفتح على كل قراءة، لكي يستطيع القارئ أن يكتبه وينتجه، وهو يقتضي تأويلاً مستمراً، ومتغيراً عند كل قراءة، ولهذا يتحول دور القارئ إلى دور ايجابي نشط، دور منتج وبان، بحيث يشارك – إن لم يتجاوز– الكاتب في إنتاج النص [١] .

(١) ميجان الرويلي وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي – ٢٠٠٧ – ط٥ – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – بيروت – صـ ٢٧٣

المبحث الأول

إضاءات حول روايات رجاء عالم

ـ استهلت رجاء عالم مشروعها الروائي بروايتها " أربعة / صفر "* بحثاً عن معنى خفي للحياة ، من خلال نزوة شعرية لكائن يلهث خلف حقيقة متعددة الأبعاد ، ويلج في " قلب القلعة ، في الضمير ، في هذا الفراغ المتوتر الذي يجده كل إنسان في أعماق ذاته ، هذا المذاق التافه في أعماق الحنجرة ، هذه الكتلة من الذكريات التي لا جدوى منها ، هذا الشقاء ، هذه الوحدة "[١] ، لتكشف لنا الرواية " مرض هذا الإنسان الذي لا يكفيه ضميره بل ينبغي أن نقدم له إغراء إنتهاك ضمائر أخرى ، ونجعله يعيش حيوات أخرى ؛ كيما يعرف هل ثمة حياة يتوقف عندها حتى لو كانت خيالية " [٢] ليثبت لنا بأن " عالمنا معقد لدرجة أن أي شيء يقال عنه يبدو صحيحاً"[٣] .

" يا " أنت " .. يحسن أن تكون بعيداً حين يخرجون .. غابات شَعْرٍ شيطانية والكثير الكثير من الدود والقمل و .. ادخل الدار الملعونة وانتظر إن شئت وسترى .... الكل يخاف هذه التربة والنوم فيها .. أما أنا فقد تعودت الهرب إليها أبحث عن كل الأشياء التي أحبها ولا تجيء .. .. ويلحقني فقط هذا " الآخر "

---

* الرواية حائزة على جائزة الشرف في مسابقة " ابن الطفيل " لعام ١٩٨٥ م ، والتي ينظمها " المعهد العربي الأسباني " بمدريد .

(١) ر.م . البيرس.: تاريخ الرواية الحديثة – ترجمة : جورج سالم – ١٩٨٢ – منشورات عويدات – بيروت – باريس – صـ ٨

(٢) المرجع السابق – صـ ٨

(٣) مالكوم براد بري : الرواية اليوم – مرجع سابق– صـ ١٦٤

الذي ... لا أعرف ملامحه بعد ولا يكف يفح يفح .. هاهو يقترب أكثر وأصابعي ترتجف وأنا أرغب في إكمال رسالتي إليك وتأتيني .. .. انتظر لحظة : (" أنت " يا هذا " الشيء " تتعمد أن تكبر على جذعي وتزداد حلكة) .. كيف لا تراه ياسيدي المليون وأنا أتعثر به في كل مكان يسقط من كل الأشياء .. "[١] .

لقد تخلصت رجاء عالم في روايتها " أربعة / صفر " من البطل المحوري ، وتعمدت إلى طمس معالم الشخصية ، وأزالت عنه هويته العَلَمية ، وجردته من كافة أبعاده الفيزيولوجية ، بالطريقة نفسها التي تخلصت فيها الكاتبة " نتالي ساروت **Nathalie Sarraute** "* من بطلها في روايتيها : " أوصاف رجل مجهول " و " القبة الفلكية الاصطناعية " وذلك باستبدال أسماء الأعلام بضمائر التكلم والخطاب والغياب ، واستعمال علامات بصرية في شكل أرقام وحروف وأصوات وأسماء غريبة ، تعبر عن امتساخ الإنسان وجودياً وكينونياً ، وذوبانه في مجتمع لا يعترف بالإنسان كذات وشعور وروح داخلية ، فتم تحويله إلى مجرد آلة أو علامة أو بنية أو رقم ضائع :

" هذا ليس عدلاً يا شيء " ص ٥

" أنت يا هذا الشيء " ص٢٢

" قل له يا سيدي المليون : " أربعة " يريد أصابعه كاملة " ص٢٣

" أنا فقط " أربعة " ص ٢٥

---

(١) رجاء عالم : أربعة / صفر – صـ ٢٢

* نتالي ساروت (١٩٠٠–١٩٩٩) : روائية وكاتبة مسرحية فرنسية ، قادها شغفها بالقراءة منذ الطفولة لاكتشاف " بروست " و " جويس " و " فرجينيا وولف " ما أدى إلى انقلاب تام في نظرتها إلى الرواية . من أشهر أعمالها : "الصورة الشخصية لرجل مجهول" عام ١٩٤١ ، " القبة الفلكية الاصطناعية " عام ١٩٥٩ ، و " الثمار الذهبية " عام ١٩٦٣ ، وهي تتألف من أصوات تستخدم ضمائر المتكلم والمخاطب والغائب بالمفرد والجمع للغائب من دون أي إشارة إلى هوية الذين تحيل هذه الضمائر عليهم . للمزيد انظر : الموسوعة العربية الالكترونية – دمشق – http://www.arab-ency.com/index.php?name=News

أنت يا " مئة " ص٣١

" لقد أصرت " هي "على حبسي في حنجرتي .. و" هو " لا يحب أن يراها تترك حزنها وتغضب " ص٣٠

" أربعة ..؟ يا له من اسم " ص٩٥

" هو مرعب و .. اسمه وحده يخيفني " صفر " ص ٩٥

" صفر .. لقد أخرجتك بشعاً ... لو أنك يا " صفر " تعرف كم هي المجزرة قريبة "ص ٩٧ [١] .

_ ثم عاودت رجاء عالم الكتابة الروائية الإبداعية بعد انقطاع استشرافي طويل بروايتها " طريق الحرير " التي تعد نصاً منفتحاً على أنواع سردية متداخلة بما في ذلك تأريخ السيرة الذاتية للروائية التي تجتمع في عروقها أعراق شتى .

فطريق الحرير الواقعي هي تلك الطريق التي ربطت حضارات الشرق بالغرب حيث تم عبرها نقل الحرير إلى أوربا . أما طريق الحرير النصي فهي الطريق التي تحتضن الجد في رحلة هروبه من بخارى إلى مكة ، وينطلق عبرها الجد الآخر من المغرب . وهي طريق ثقافية سلكها النص الروائي في رحلة ولادته وانطلاقته عبر النشر ومداخلات النقاد حوله في مسارات سردية متشابكة ومعقدة وغير واضحة المعالم .[٢]

لقد أعلنت رجاء عالم في افتتاحية مشروعها عن أسلوبها في التنقل عبر الطريق النصي ، فهي تتنقل بين أذرع الأحداث حيث تتلقفها يميناً وشمالاً ، وترمي

---

(١) رجاء عالم – أربعة / صفر

(٢) معجب العدواني : الكتابة والمحو ، التناصية في أعمال رجاء عالم الروائية – ٢٠٠٩ – ط١ – مؤسسة الانتشار العربي – بيروت – صـ ١٣٠– ١٣١

بها في شبكة زمنية متقاطعة لأن بنية ذاكرتها " آخذة في النحول ، وكل ما يهوي عنها تتلقفه بالكثير من البخل "[١] .

" هذه الرحلة التي نحن بصدد كشفها ، لم تكن من عناصر محددة أو هفهافة كالحرير أو الأزرق "؛ بل ما يعاود كاتبتها " أقرب ما يكون لتقاسيم الليل والنهار (في احتوائهما على كمال العناصر وموسيقاها) "[٢] .

قبل انطلاق الرحلة نجد هذا الدعاء :

١	٦٠
٣٠	٦٠٠
٣٠	٢٠٠

٥ اللهم سخر لي أعدائي كما سخرت الريح لسليمان

٤٠ بن داود عليهما السلام

ولينهم لي كما لينت الحديد لداود عليه السلام ،

وذللهم لي كما ذللت فرعون لموسى عليه السلام ،

وقهرهم لي كما قهرت أباجهل لمحمد صلى الله عليه وآله وسلم.

بحق كهيعص حمعسق

صم بكم عمي فهم لا يرجعون

صم بكم عمي فهم لا يعقلون . "[٣]

---

(١) رجاء عالم : طريق الحرير – صـ ٩

(٢) المصدر السابق – صـ ٥

(٣) المصدر السابق – صـ ٣

" فالكتابة والدخول إلى هذه الرحلة ليس ترفاً .. وإنما هو السير في دروب الحيرة والقلق والترقب ، لذلك كان الدعاء مقترناً .. بفعل الرسل عليهم السلام ، وما كان لهم من قوى سخرها لهم رب العباد "[١] .

إنها لغة التحدي والانتصار لمشروع متفرد متميز مخالف لما تعارف عليه العرب ، يستلزم أن يواجه من المقاومة العاتية ، والمواجهة الطاغية ، ما يجعل كاتبته تطلب العون على تسخير قوى متحجرة طاغية متعالية ، في تجاوز واضح لفكرة تقبل الرأي الآخر ، والاعتصام بطلب التسخير ، وقذف الآخر " المختلف " في دائرة البكم والعمي والصم ، وعدم العلم وعقل الحقيقة .

وقبل انتهاء الرحلة تدعم تحديها بكشف تحقق هدف الرحلة الذي هو هدف الكتابة :

١ ٦

٥٠ ٣

١٠ ٤

٤٠٠

إني وجدت امرأة تملكهم وأوتيت من كل شيء ولها عرش عظيم".[٢]

لذا فإن هدف الرحلة هو : " العثور على المرأة ذات الطاقة الكاملة "[٣] ، والتي سخر لها ما أرادت ، في إشارة واضحة إلى " حضور فعل المرأة في هذه

---

(١) عالي القرشي : الرواية بين حكي الكتابة وكتابة الحكي – بحوث المؤتمر الثاني للأدباء السعوديين – ٢٠٠٠ – ج٣ – جامعة أم القرى – مكة المكرمة – صـ ١٩٠

(٢) رجاء عالم : طريق الحرير – صـ ٢٤٣

(٣) عالي القرشي : الرواية بين حكي الكتابة وكتابة الحكي– مرجع سابق – صـ ١٩١

القافلة .. وتحقيقها النص لا تجعله إنجازاً للأنثى الإنسية ، وإنما تجعله إنجازاً لكل القوى التي تلتمسها وتسخرها "[١] .

حتى إذا ما انتهت الرحلة تكشف في تحدٍ مفضوح عن اسمها ، بالأرقام الموازية للأبجدية في حساب الجمل ، في استثارة واضحة لطاقات الإنسان في الدلالة والتفسير ، لتعلن في الختام تفردها حين جعلت الكتابة ناراً محترقة ، أضرمتها بنصف جسدها الناري ، وساقت النفوس إليها طائعة لتسقط فيها تقرباً :

" هأنذا

٢٠٠

٣

١

١ قد أتممت تربيع الأخدود ، وأضرمته بنصف جسدي الناري . وجاءوا فلم يدعو طعاماً ولا شراباً ولا ثوباً ولا عطراً ولا جوهراً ولا سراً إلا طرحوه فيها تقرباً "[٢] .

ـ وفي رواية " مسرى يا رقيب " يتكشف انتماء رجاء عالم الأوسع إلى عالم الأنثى في " كتابة أنثوية تؤسس لحكاية الأنثى الأميرة جواهر التي كان أغلب المساعدين الإنسيين لها من النساء كالماشطة عنبرة وخياطة القصر "[٣] ، فيما تتواطأ حركة النص على كبت الذكورة حتى يتضاءل دور الأمير فيه من جهة ، وتتضاعف الاستثنائية الأنثوية حتى في أكثر الأحداث العادية من جهة أخرى .

---

(١) مرجع سابق – صـ ١٩١

(٢) رجاء عالم : طريق الحرير – صـ ٢٤٤

(٣) معجب العدواني : الكتابة والمحو – مرجع سابق – صـ ١٦٨

فولادة الأنثى حدث استثنائي عجائبي لا يتكرر مع الذكر فـ " حين صاحت نظرت القابلة فإذا سُرة الوليدة مقطوعة ومختومة بالريحان والروح الذي سرى في الحجرة فطيب النفوس وسكَّن آلام النفساء "[١] .

إننا في " مسرى يا رقيب " أمام نص أقرب للنص المفتوح منه للرواية ؛ نظراً للتداخل المتلاحق بين الأحداث والأزمنة والأمكنة والشخوص ، فالأحداث تتداخل ولا تسير سيراً تصاعدياً ، بل تحفر عمودياً ، والأزمنة تتسابق فيما بينها وتتنافر ، وتفاصيل الأمكنة تتعالق ، والشخوص تتصارع سماتهم وأدوارهم ، مما دفع أحد الباحثين للقول عن " مسرى يا رقيب " : " من الأجدى لقارئ مسرى يا رقيب أن يتناوله بوصفه نصاً ولا يقيده بجنس أدبي كالرواية "[٢] .

وقد تبنت رجاء عالم ملمحاً مميزاً في النص ، حيث " مجاورة النص الروائي لنص آخر له جنسه المختلف عنه .. حيث كتبت الساردة .. النص الكتابي ، وقامت أختها شادية بعمل اللوحات التشكيلية التي رافقت الكتابة داخل الصفحات "[٣] ؛ إذ تضمن النص عشر لوحات تشكيلية تكبح اللغة " لتفتح إمكانية خلق رؤية تخييلية أخرى نابعة من لقاء العين والرسم بعد هجرها المؤقت للحرف "[٤] .

بقي أن نقول : " أن هذه الرواية تمثل نموذجاً جيداً لرواية ما بعد الحداثة ، ففيها لجأت الكاتبة إلى التركيب عوضاً عن السرد التقليدي ، الذي يعتمد التسلسل الطبيعي .. وإلى السرد المتشظي بدلاً من السرد المتماسك .. وإلى

---

(١) رجاء عالم : مسرى يا رقيب – صـ ١٨

(٢) معجب العدواني : تشكيل المكان وظلال العتبات – ٢٠٠٢ – ط١ النادي الثقافي الأدبي بجدة – صـ ١٠١

(٣) عالي القرشي : حوار تجاور الأبنية في النص الروائي في المملكة – مجلة علامات في النقد – ٢٠٠٩– مج ١٧ – ج ٦٨ – النادي الأدبي الثقافي بجدة – صـ ٣٥٠

(٤) معجب العدواني – الكتابة والمحو – مرجع سابق – صـ ١٦٦

التباس الوهم بالواقع من خلال اللجوء .. إلى النص المفتوح بدلاً من النص المغلق "[١] .

ـ ثم تنتج رجاء عالم نص " سيدي وحدانة " : " الممثل الشرعي الوحيد – إذا افترضنا ذلك – لنصوص الأنثى في ساحتنا المحلية "[٢] ، إذ يتم فيه تغييب الذكر في الحكاية ، وإعلان موته في أكثر من مسار ، وينطلق ذلك من مستوى إلى آخر في النص :

" ... غالباً ما نجحت المكيات في التعمير وإرسال الرجال مبكراً للمعلاة مقبرة المكيين ، فالموت يا حسن البصري كان متواطئاً بعض الشيء مع الإناث ، فغالباً ما تفيق الأرملة من لوعة الفراق لتدرك تلك الحقيقة ، حيث الموت لا يقتضي اللوعة أكثر مما يقتضيه خلع سلطان وتنصيب آخر ... "[٣] .

في النص تكشف الساردة " ابنة أخت جمو " عن تعثرها في سرد الأحداث ، واختلاطها بجملة من التفاهات التي لا تعلم لها غاية وليس لها أصل أو حبكة ، فتقول :"... لذا اسمح لي يا حسن البصري بالتعثر على أحداث وتفاهات قد تقود لأصل وحبكة وجانٍ وقد لا تقود ... "[٤] .

يميل النص " سيدي وحدانة " إلى " استثمار الشعبي والمهمش .. ليدع النخبوي والمركزي ويهمله "[٥] ، حيث جاء العنوان ممثلاً لشخصية مهمشة هو : الدرويش المكي ، الذي تتخلق علاقته بـ " جمو " مع بداية النص :

---

(١) إبراهيم خليل : في الرواية النسوية العربية – ٢٠٠٧ – ط١ – دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع – عمان – صـ ١١٧

(٢) المرجع السابق – صـ ١٨٦

(٣) رجاء عالم – سيدي وحدانة – صـ ٤٦–٤٧

(٤) المصدر السابق – صـ ١٠

(٥) معجب العدواني – الكتابة والمحو – مرجع سابق – صـ ١٧١

" كان أمامها وعلى حافة البركة سيدي وحدانة ينحني ليشرب حين لحقته رشة سقوطها . من أين طلع الدرويش على حافة البركة ، وكيف دخل تلك الجنة المحظورة على الرجال في ذاك اليوم "[١] .

تتشابك في النص مسارات سردية عديدة :

المسار الأول : يمثل عرضاً لحياة الشخصية المحورية " جمو " من سن مبكرة حتى الموت ، كما يعرض علاقة جمو بسيدي وحدانه ، ويرتبط هذا المسار بشخصيتين هما:

- ✓ مياجان : الفتى المحب لجمو ، والذي تنتهي حكايته بالموت "الذي يحمل ملمح التطهير"[٢] ، حيث "غرق في زمزم ليلة النصف من شعبان "[٣].
- ✓ سيدي وحدانه : العجوز الدرويش المكي ، الشخصية الغائبة الحاضرة في النص .

المسار الثاني : يمثل علاقة نصية تستدعي فيها الذات المبدعة شخصية الحسن البصري حيث تتعالق مع الحكاية المسرودة في إطار حوار مفعم بالتساؤلات المتباينة.

المسار الثالث : يشمل حكايات فرعية مختلفة ، كحكاية المرأة مستورة ، وبنات الرجل الجنوبي .

---

(١) رجاء عالم – سيدي وحدانة – صـ ٣١

(٢) معجب العدواني – الكتابة والمحو – مرجع سابق – صـ ١٧٤

(٣) رجاء عالم – سيدي وحدانة – صـ ٩٧

ـ وفي عام ٢٠٠٠م جاءت " حُبَّى " كحديث تمركز حول أنثى مطلقة ؛ هي مركز الأنثى بصيغة الجمع – وإن كان اسمها مفرداً – .. أنثى مسكونة بإرادة القوة فلا تضيع ولا تموت .

تنزع " حُبَّى " " ركنها المكين في التجربة الحداثية الروائية العربية "[١] ، فهي رواية من روايتين أو روايتين من رواية : واحدة يقدمها المتن . وهو الغالب نسبياً . ، والأخرى يقدمها الهامش المؤطر في حرف مختلف . وتصدرت باقتراح الكاتبة قراءة المتن مستقلاً عن الهامش ، أو العكس .

" ستأتيك حكايتي في متن جار وختم محوّط ، أولهما ظاهر وتاليهما باطن ، والظاهر حديث والباطن قديم ، فلا تجمع بقراءتك الحديث لقديمه :

ابدأ بالجاري واقفل بالختم حيث كل زائل يقوم على دائم ومنه يكون انبعاثه."[٢]

إن الهوامش " اختيار شكلي ، يهدف خدمة المعنى القائم .. على أن حذفها يستدعي تفعيل آليات التفسير والتأويل "[٣] .. لكنه في " حُبَّى " صيغ توسيعاً للحكاية .. فالتوضيح الذي مؤداه :

- لا ننصحك أيها القارئ العزيز بقراءة الصفحة كاملة .
- ننصحك بقراءة المتن مستقلاً عن الهامش أو بقراءة الهامش مستقلاً عن المتن .
- قديماً كان ثمن النصيحة : جَمَلْ ."[٤].

---

(١) نبيل سليمان : جماليات وشواغل روائية – ٢٠٠٢– اتحاد الكتاب العرب – اللاذقية – صـ ١٦٢

(٢) رجاء عالم – حبى – صـ ٥

(٣) صدوق نور الدين : أفق الرواية ، دراسة في ثلاثية إلياس فركوح – ٢٠٠٩– ط١ – أزمنة للنشر والتوزيع – عمان– صـ ٦٢

(٤) رجاء عالم – حبى – صـ ٥

يفصح عن تجاور المتن والهامش . واللافت أن كلاً منهما يقدم رواية تتقاطع وتتداخل والمعنى المؤكد في النص ، بيد أن ما يميز الهامش تأطيره – بما لهذا الإطار من دلالات ورموز– ترتبط بـ " حُبَّى " الأنثى / الجسد / المكان ، كما يميزه كتابته بحروف بارزة ، في حين أن المتن أدرجت طباعته باللجوء للحرف الأصغر ، فعملية التثبيت تباين ما درج عليه الصوغ تراثياً : هامش مصغر لأنه هامش ولا يغني عن المتن [١] .

وبالإمكان أن نستعرض هنا أقسام الجسم الروائي " حُبَّى " :

رواية الهامش : تفتح بولادة " حُبَّى " لسيد قبيلة " الدروع " ، ومع بلوغها يأتي من لا مكان من يحمل كتاب أعظم ملوك " الباطن " ، ويفسر صاحب التلاوات " خردذبة " الكتاب :

" إنها من طاسين ،... أعظم ملوك الباطن ، وخصومته محاق لا طلوع منه ... وحيث ابتلينا به فالاستسلام سيد الفضائل وإلا حكمنا على ذرارينا وذِكرنا بالطمس .. لذا لزم أن نجهز له أثمن دررنا .. بلا قيد من شرط أو مطل..."[٢] . فالملك يخطب الأميرة التي اشتغلت على " الباطن " ، وهزمت كل مشتغل على " الظاهر " .. وعبر جبال السراة تمضي الأميرة في مروتها إلى خاطبها ، حيث تتوالى رحلة الأميرة وتحولاتها العجائبية .

فينكشف الهامش عن شخصية " حيان " الذي حلم بأنثى " من حجر المرو ، يقدح جوفها شرراً "[٣] ، هي " حُبَّى " كما في تفسير " خردذبة " : " هذه صفة

---

(١) للمزيد حول وظيفة الطباعة في رواية تيار الوعي انظر : روبرت همفري : تيار الوعي في الرواية الحديثة – مرجع سابق – صـ ٧٩ – ٨٢

(٢) رجاء عالم – حبى – صـ ٢١– ٢٢

(٣) المصدر السابق – صـ ٨٨

حبى ، الطوطم المسلوب من دهور من القبيلة .... لكنها لم تعد للعشق ، هي قتيلة في واد غير ذي زرع ، فأي الطرق تسلك لأنثى قتيلة ؟ .. "[٤] .

ويمضي " حيان " نحو " حُبَّى " ليبلغ في رحلته الأولى الطاقة ، ليفك له صوت " حُبَّى " المكنون كلمات البلاطة ، فيرى طاسين المتماهي بمعشوقته . ثم يمضي " حيان " في رحلته الثانية نحو استحقاق " حُبَّى " ، فيتمترس بصنوف المعارف العلوم ، فيقيم زمناً بين الصباغين ليتعلم سر اللون ، ثم ينتقل إلى حارة العطارين ليتعلم سر العطر ، ثم يرحل نحو حي الخشابين ليتعلم سر تشكيل الخشب ، ومن طور إلى طور يوالي " حيان " رحلته حتى يتقن هندسة الاختزال ، " فصاغ كل ما تلقاه في رحلته في إشارات ورموز مختزلة وهيأها لسكنى جسد حبى "[١] .

فلما عاد لوادي " تصلال " خرجت له من طاقة حبى صبية ، قالت : " أنا مُقا فأبنِ بي ... "[٢] ، وحين أراد اللحاق بالصبية تبددت مثل عمود دخان .. حتى جاء زمان قامت فيه حول سور مقبرة " حُبَّى " أروقة ، وحرم عليها حجاب وسدنة ، وكان بذا ختم رواية الهامش .

رواية المتن : وهي امتداد للهامش – وإن كان الهامش يتجه إلى امتداد والمتن إلى زوال – ، وقد بدأ المتن بإطلالة " سارح " – بطل المتن – على مقا ، حيث سمع حكيم القبيلة يهمس لشيخها بطلوع " حُبَّى " كل قرن لتأخذ قرباناً من فتيان القبيلة ، فرحل نحوها .

---

(٤) المصدر السابق – صـ ٩٣

(١) رجاء عالم – حبى – صـ ٢٥٩

(٢) المصدر السابق – صـ ٢٦٠

لكن المتن لا يروي رحلة " سارح " ، بل تبدأ مرحلة الطي الزمني ليقف المتن على حياة " سارح " في مدينة " مقا " ، ومع استمرار التحولات يلتقي الشيخ " القبورجي " ويعمل تحت إمرة قائم مقام القناديل ، ويبدأ مسلسل الحكايات المتناسلة والمتشابكة :

كحكاية المجنون " قا " ، وحكايات بناء الأمير لقلعة " أمهار " ، وغيرته من عشاق " حُبَّى " ، وثورة الأمير طامي على الأمير صون ، وحكايات السيول التي تداهم المدينة ، وحكايات ولادة بنت الأمير لصون السادس الذي ستدك حاشيته " مقا " ، فلم يعد يسكنها حتى الصدى ، فكان بذا ختم رواية المتن . لنجد أنفسنا بأننا قد وقفنا أمام تبذير وإفراط في الاقتصاد النصي لصالح فن التفاصيل وشطحات تداعيات الوظيفة اللغوية ، الخاضعة لمنطق حفر البواطن .

_ وتستمر فكرة " لا نهائية القراءات " مع نص " خاتم "* نظراً لطبيعته الزئبقية وتعدد دلالته ، في محاولة الكاتبة المستمرة لتحقيق توازن الأنثى " المفقود بين ذاتها الداخلية وذاتها الاجتماعية .. بين ما ترغب بإعلانه وبين ذلك المسكوت عنه "[١] .

في رواية " خاتم " حرصت رجاء عالم على التواصل مع متلقيها النخبويين وشبه المثقفين ، دون أن تفقد في الوقت نفسه حرصها على أن تكون رواية " حداثية " أو رواية " جديدة " بمعنى أو بآخر . فمنحت في روايتها القارئ فرصة أن يلتقط أنفاسه بعد فترة استهلاك ليست بالطويلة .

---

* أول رواية سعودية تترجم إلى الإسبانية ، تم إصدارها في عام ٢٠٠١.

(١) نزيه أبو نضال : حدائق الأنثى ، دراسات نظرية وتطبيقية في الإبداع النسوي – ٢٠٠٩– ط١– دار أزمنة للنشر والتوزيع – عمان – صـ ٤٣

تنطلق الرواية من ثنائية " الذكورة والأنوثة " في شخصية خاتم بصفتها الأساس في تكوين الرؤية النسوية عند رجاء عالم ، " فبينما تغيب شخصيات أخوات خاتم – بسبب أنثويتهن – عن البنية السردية ، تسير شخصية خاتم في سياق فاعل ؛ لأنها تخلصت من ثوب الأنوثة ، ولبست مكانه ثوب الذكورة ، فاستحقت من خلال هذا التشوه الاجتماعي الخرافي الملازم لشخصيتها دور البطولة ، ابتداء من ولادتها الغرائبية ، مروراً بتناقضات شخصيتها وجسدها ، وانتهاء بموتها الغريب .. "[٢] .

" غاص النص بأسرار الأنثى في عالم الأسطورة "[١] ، وجعل ذلك تواطؤا مع حركة أحداث الحروب في مكة ، فكانت تلك الأحداث حرباً على الذكورة ، فقدمت معظم تفاصيل النص من خلال وجهة نظر الأنثى ، التي حرصت في مواضع عديدة على إعطاء الذكر حق التعبير عن نفسه .

تستعصي رواية " خاتم " على التصنيف المطلق ، فهي تنتمي إلى الواقعية السحرية في الرواية الأمريكية اللاتينية التي يتواجه فيها الكاتب مع الواقع "ويحاول أن يسبر غوره ، وأن يكتشف ما هو سرّي في الأشياء ، وفي الحياة ، وفي الأفعال الإنسانية "[٢] ، مستعيناً بتقنيات محدثة كـ " البحث عن العجائبي **le merveillewx** ، وتمثيل اللاشعور ، ، وشعرية الحلم ، والكتابة الآلية ، .. والمونولوج الداخلي ، والمشاهد الاستبطانية ، والمونتاج ، والسرد غير المرتب ترتيباً تعاقبياً .."[٣]، لكنها من ناحية أخرى تنتهج أسلوباً فريداً ينزع إلى أسطرة الماضي بلغة صوفية غامضة مخاتلة للتأويل . كما أنها تندرج ضمن روايات "

---

(٢) حسين مناصرة : ذاكرة رواية التسعينيات – مرجع سابق – صـ ١٦٧

(١) عالي القرشي : نص المرأة – ٢٠٠٠ – دار المدى – دمشق – صـ ١٠٣

(٢) حامد أبو حمد : في الواقعية السحرية – ٢٠٠٨– ط٢ – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – صـ ٣٦

(٣) المرجع السابق – صـ ٣٥

المرآة البعيدة **Distant Mirror** " التي " يصور فيها الروائي الحاضر من خلال مرآة الماضي ، ويفضح العالم السفلي لحقبة تاريخية ما ، ليسقطها على الحاضر "(٤).

وتنشأ الرواية من خلال حركية الثلاثي :

خاتم : (الأنثى / الذكر) التي تنتمي إلى السادة .

سند : (العبد / السيد) ربيب الشيخ نصيب والذي حرر من طبقة العبيد .

هلال : (الإنسان / الجن) الذي ينتمي إلى المهاجرين .

في هذا السياق تتفاعل حركية تكوين المجتمع المكي في ظل حكم الأشراف الذي يتداخل مع الحكم العثماني ، وتتجسد في هذه الحركية أمكنة مكة المختلفة التي توحي بأسلوب " أهل مكة أدرى بشعابها من جهة " ، وأيضا تشكل حركية الناس وعاداتهم المختلفة في موكب زيارة قبر النبي ﷺ في المدينة المنورة ، وعاداتهم في شهر رمضان ، وتداخلات الحارات،واختلافاتها فيما بينها في الأفراح والموت ، وحلقات العلم في الحرم الشريف ، وتحلقات الغناء في الأحواش ، .. حتى تبدو مكة عالما متناقضا ، يحمل ثقافات الشعوب المختلفة ، مما يعني وجود مجتمع خليط من الأجناس والثقافات ، لكنه في الوقت نفسه ينصهر بعضه مع بعض ، فيولد الانسجام والتداخل بما يشكل الرؤية الكلية التي تجعل الحياة الحقيقية تبدأ من القدرة على التداخل بين الأمكنة والشخصيات والعادات ، والمعتقدات التي تتجاوز معقوليتها إلى الخرافة ، في العين ، والغول ، والخنجر ، والمجوهرات ، والأكلات ، وتفصيل الثياب ، والمناسبات في الأعياد والزواج .

---

(٤) فاطمة إلياس : من محاكاة التاريخ إلى محاكمة التاريخ – مجلة علامات في النقد – ٢٠٠٩– مج ١٧ – ج ٦٨ – النادي الأدبي الثقافي بجدة – صـ ٤٣٤

إن حيرة " خاتم " بين الذكورة والأنوثة هي انعكاس لتناقضاتنا الاجتماعية ، وللازدواجية التي تغلف حياتنا ، ولا تقف التضادية (الذكورة والأنوثة) عند علاقات خاتم بالإطار الخارجي ، بل تتجاوز ذلك لتصبح حالة صراع نفسي عميق في ذاتها حينما تهاجمها مخاوف فقدان ثوب الذكورة الذي أعطاها حرية الحركة خارجه :

" وفي ليالٍ كانت تقضي ساهرة تأمر جسدها بالتمسك كلياً بصفة الأنثى ، تأمره بخلع ، تأمره بخلع كل ذاكرة الذكورة وتبعاتها .. ثم لا تلبث أن تطفو بذعر : ماذا لو فقدت الطريق للذكر كلية ؟ .. ذعر يتحول لكابوس من فقدان تلك السلطة التي تلبسها في ثوب الذكر ، وتطلقها مثل طاووس على دروب الجبل ، قوة لا يستهان بها في ذاك الثوب تخولها أن تفتح ما شاءت من أبواب وتغلق ، تفتح ما شاءت من الأجساد وتطوي ، قوة أدمنتها وصار خلعها مثل إخصاء نهائي ولا رجعة فيه ، لقدرتها على الوجود بحرية "[١] .

ـ وتعزز رجاء عالم كوكبتها الروائية برواية " موقد الطير " كرواية سردية صوفية بامتياز، تعزز الفعل الصوفي في الرواية العربية ، مما تقوم عليه تجربة جمال الغيطاني وإدوار الخراط وسواهما .

تستوحي الذات المبدعة ؛ عالم " موقد الطير " الفكري من لغة صوفية تحتضن المكابدة والوجد والمراد والمناجاة وتخضبها بعناصر مستقاة من السريالية ؛ " إذ العين ترى ما لا ترى ، وإذ الروح كلما هدأت أحوالها انقلبت .. لغة تتلمس

(١) رجاء عالم : خاتم – صـ ١٧٦

النور من الظلمة وتستولد الهدير من منابت الصمت .."[٢] ، لغة كلغة " بروتون " في روايته " ناديا " إذ يقول :

" لن تستطيع أبداً رؤية هذه النجمة كما كنت أراها ، إنك لا تفهم ، إنها كقلب زهرة بلا قلب "[٣] .

بنت الرواية تخلقها التام عبر آلية الحلم ، التي ترى الساردة أنها الأنسب لاجتياز ما هو مرئي إلى اللامرئي ، فـ " الموت كالحياة لا يدخل إلا بترخيص ... أنت تريدين الدخول وعليك تقديم إجازة الدخول"[٤] .

كما أقامت بناءها على ثلاثة طوابق لغوية وهي :

" لغة الواقع : وهي لغة السرد الحدثي ..

لغة ما دون الواقع : وهي لغة الأحلام والكوابيس ..

لغة ما فوق الواقع : وهي لغة الأسطورة .."[١] .

والذات المبدعة تفضي بنا بحركة ارتشاحية بين هذه الطوابق اللغوية في سياحة خاصة جداً يجوس فيها القارئ عوالم " عائشة " وخبايا حياتها ، التي حاولت أن توائم فيها بين أنوثتها وبين كونها جسراً لحمل الأجيال من ماضي أهلهم إلى مستقبل يرون فيه فاتحة حلمهم ، من خلال آلية الحلم التي تتحول الإفاقة منه إلى سؤال : " أهو مرض هذا الذي أفيق منه أم منام "[٢] .

---

(٢) فيصل دراج : نظرية الرواية والرواية العربية – ط١ – ٢٠٠٢ – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – صـ ٢٦٥

(٣) المرجع السابق – صـ ٢٦٥

(٤) رجاء عالم : موقد الطير – صـ ٢٦

(١) جورج طرابيشي : الروائي وبطله : مقاربة للاشعور في الرواية العربية – ١٩٩٥– ط١ – دار الآداب – بيروت – صـ ١٥١

(٢) المصدر السابق – صـ ١٢٢

إن قراءة " موقد الطير " تعيد إلى أذهاننا صوت "دون Donne " وهو يقول : " أن لا أحد ينام في العربة حين تقله من الزنزانة إلى المقصلة ، لكننا ننام جميعاً من الولادة حتى القبر أو أننا لم نستيقظ حقاً "[٣] .. لنجد أن هدف " موقد الطير " الأول إيقاظ الإنسان السائر صوب المقصلة :

"متى كان الكمال يتحقق هنا على الأرض ، غاية وجودنا النقص وإلا لبقينا في الفردوس ، الحركة نحو التفاحة هي حركة بعيداً عن الكمال ، القضمة هي هبوط لممارسة النقص كسبيل ربما للرجعة للكمال عن جدارة."[٤] .

وهنا كما هناك ترمح " رجاء عالم " بمخيلاتنا على هواها ، فإذا بنا في " موقد الطير " مع " حورية " التي تُحتضر طوال الرواية ، لنؤمن أو نكفر بأنها "جواد " ، وأنها سقطت عن الجواد !! .. وأن الموت والزمن والرائحة والحلم والخيال والعين والبومة: شخصيات روائية . وكل ذلك يصاغ بذات الثراء اللغوي المعهود في روايات رجاء عالم :

" في الحجرة الأخرى كانت حورية منصوبة لا تزال في الحلم الذي غادرته عائشة .. جسدها خيل ، بعينها الجانبية راقبت قفزته العظيمة في السماء .. انخطف قلبها فأخذ ظلها يهوي حتى سقط مصاباً على الأرض . وقف خيلها في السماء بينما خيالها مطروح في الحجرة الخاوية إلا من النعش .. فزعت حورية حين أن أدركت أن الساقط في النعش هو ظلها ... "[١] !!!

وفي " موقد الطير " صراع قوي يجسد ثنائية / جدلية : " الموت والحياة "..تستعيد رجاء عالم من خلاله احتفائيتها بجسد الأنثى ، حيث تتضاعف الاستثنائية الأنثوية هنا بأضعاف ما كانت عليه في " مسرة يارقيب " في أكثر

---

(٣) ارنستو ساباتو : الكاتب وكوابيسه ، في قضايا الرواية المعاصرة – ترجمة : عدنان المبارك – ١٩٩٩ – ط١ – دار أزمنة للنشر والتوزيع – عمان – صـ ٢١

(٤) رجاء عالم : موقد الطير – صـ ٢٥

(١) رجاء عالم : موقد الطير – صـ ١٧

الأحداث العادية والمتكررة ، فهاهي معجزة البويضة / الدم الذي يجري بعفوية في حياتنا اليومية ، ولا يستوقفنا إعجازها، كما نقرأه في موقد الطير :

" .. تنطلق ربما بويضة واحدة لتتعلق على رحم واحد بينهما ، تبني أستارها بانتظار الحياة ، ثم تتهدم وتسيل ، في نفس اللحظة ينبثق الفيض من هنا وهنا . لم تتأخر دورة واحدة عن الأخرى حتى في رقدة هذه للموت وقيام تلك للحياة!"[٢].

لنمض بعدها إلى اقتران آدم بعائشة ودخوله بها[٣] ، ثم حملها النطفة المدفونة عميقاً بجدار رحمها، وإنجابها لمن تسميه (سهل) بعين لا ترى إلا الأم : " بلهفة تناول آدم وليده ... حدث نفسه : "عينه لا تستقر على وجهي ، ألا يراني !" .. هتف : " لا يتبع ولا حتى جهرة النور .." سارعت عائشة تتناوله ... هتفت : " هاهو يراني ، وجهي مستريح في إنسان عينه ."[٤]

هي مشكاة وهو طالع منها ، هي تكشف له الظاهر وهو يكشف لها الباطن ، بينما الأب يتوق . لفرط عشقه عائشة وغيرته من ابنه . إلى أن يحشر جسده بين الوجه والوجه متسائلاً: "ما هذا الذي وُلِدَ مني لينفيني ؟!"[١].

" إنه الجسد الصوفي .. وبهذا الجسد تتحد الذكورة والأنوثة .. وبهذا الجسد تتحد عناصر الكون ، فينخطف الحجر في الحجر والشجرة في الشجرة والوالد في الولد. وإزاء هذا الجسد، كما هو الأمر إزاء جسد الرواية، تتعدد القراءات والدلالات، وهو ما يضفي حيوية لا تُضاهى على الحبكة ، حيث تبتكر فئة من

---

(٢) المصدر السابق – صـ٣٠

(٣) المصدر السابق – صـ ٢٦–٣٨

(٤) المصدر السابق صـ ٧٩

(١) رجاء عالم : موقد الطير – صـ٩٨

القراء حبكات فوق حبكات المؤلف المطلق، فَتُضفي على المقروئين وجوهاً لا تُصدق لفرط غرائبيتها "[٢] .

ـ وقبل " ستر " كانت " الرقابة العربية تطول الرواية بشكل لافت ، لولا أن إنتاج القول الروائي باعتماد اللغة الشعرية يفسح حريات أوسع تقصي الناقد وتبقي على الروائي "[٣] ، ومع الانفراج الرقابي – الذي تنفي " رجاء " استغلالها له – تأتي " ستر " ، لتفسر الروائية تحولها في النص بأنه تحور لازم ، وبالكف عنه يكون الموت ، ليكون هذا المتحور – كما توارد الكثير على وصفه – توصيفاً درامياً للرغبات ، "لكأنما للجسد لغة محبوسة ما إن تأمن للعتم حتى تنبسط وتثرثر وترغي وتزبد أو تغني"[٤] .

يكشف النص منذ عبارته الأولى عن إحساس رغبوي خالص ، فارط في الشهوية ، لا يفصح عن تماس مباشر بالحواس ، إنما عبر مواربات متسترة خلف العتبة " سِتْر " ، بحركة حسية ، وتلوين شهوي ، يبث بشيء من الإغواء إشارات التجلي والإنحجاب :

" مرت بلسانها على شفتيها ، دغدغة من رغوة القهوة لا تزال عابقة هناك ، تحب أنفاسها مضمخة بالقهوة ، تشعر أن إغراء شفة مغمسة بالقهوة لا يقاوم.."[١].

في " سِتْر " تمارس الساردة مهاراتها في تصديع السرد والاحتفاء بالجسد وفق آليات الحذلقة والمراوغة المشتهاة ؛ لذا فإن النص يتكئ وبكل ثقله على

---

(٢) نبيل سليمان – أسرار التخييل الروائي – دراسة – ٢٠٠٥ – منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق

(٣) صدوق نور الدين : انغلاق الدائرة ، دراسات في الرواية العربية – ٢٠٠٨ – ط١ – أزمنة للنشر والتوزيع – عمان – صـ ٣٩

(٤) رجاء عالم : ستر – صـ ٦٦

(١) رجاء عالم : ستر – صـ ٥

تقنيات تيار الوعي ، حيث نجدها هنا تتكاثف وتتزاحم لفتح المسار للحدس دون الكشف عن المخبوء ، في حكاية مروية بلسان أنثى ترتد إلى الوراء لتتنصص .

ببساطة اللغة التي يتكلمها جسد " طفول " تتكلم وتطلق أحاسيسها الأنثوية الدفينة ، لتفصح هي و " مريم " عن الحاجة العميقة لجرعات ذكورية ، واقعية واستيهامية ، كما يتكشف في تأملهما لإحباطات الحب بين الطين واللحم ، التي فسرها السويدان الكويتي :

" طفول بتوق : " مذ كنت طفلة وأنا أعشق قضم طين بيوت قرى حائل حين يندیها المطر ، للطين رائحة مسكرة ومذاقه خارج هذا العالم ، من هنا يجئ ضعفي تجاه الرجل .." .. عصف بمريم توق لقضم حفنة الطين المخفية عميقاً بقلبها .."[٢].

هذا هو الوجود كما تشتهيه الساردة : " واقع يشبه الواقع "[٣]، من منظور ذات أرستقراطية – ليست خالصة تماماً – فهي مشوبة بالاجتماعي ومزودة بلغة تختزن تجارب ومعارف ذاتية وجمعية متنوعة ، لغة ترغيبية ترفع منسوب التشويق ، تتحدر من رؤية ثقافية ؛ ولكنها لا تنقطع عن ذاتها المخفية ، فهي تتسكع في صالة " تيت " ، وتسترخي قبالة كتاب الفنان " مونخ " ، وتمتاح ذخيرتها من أفلام سينمائية نوعية ذات صلة بالسرد : كالساعات الأخيرة " لفرجينيا وولف " ، و " سي بيسكيت " و " الذكاء الصناعي " .

كل ذلك الإسقاط الثقافي يحتشد لسرد حكاية امرأة مقهورة بالطلاق " لكأن الطلاق وحمة أو شجّة مكان الغرة "[١] ، فهي امرأة مرغمة على تقديم التنازلات لتبقي على شيء من وجودها ، حتى تتنازل عن مبادئها بشأن التعدد الزوجي في

---

(٢) المصدر السابق – صـ ٣٧– ٣٨

(٣) محمد العباس : ستر واقع يشبه الواقع على وجه التقريب – ١٥نوفمبر ٢٠٠٥ – المجلة الاقتصادية – عدد ٤٤١٨

(١) رجاء عالم : ستر – صـ٧

محاولة فاشلة لتزويج نفسها للمثقف " بدر " ، تلك المحاولة التي ينهيها القاضي بقوله:

" الله يستر عليك ، لا تفتحي علينا باباً "[٢] .

لكن الرواية بشخوصها لا تسقط من ثقل الحمولة الاجتماعية ، ولا في الدعاوي الحقوقية ، بل تمنحها رجاء مساحة تتخفف فيها من هذا الثقل ؛ لتعيش ترنيمة الحياة ، انطلاقاً من لغة شعرية متصالحة مع الرجل ٥ يمكن اختصارها في واحدة من عبارات المناجاة الأنثوية تجاه الرجل :

" لا تخرجني منك ولا تخرج ، واصل قيامك فيّ "[٣]

إن التفكير في كتابة الرواية لدى " رجاء عالم " يتم انطلاقاً من مادة سابقة منجزة ، ولذا فإننا نستشعر أن الكاتبة تستحضر في كل منجزٍ سابقهُ ، كل ذلك لتؤكد لنا بأن منجزها ككل " كجسد واحد ، لم يبدأ طفلاً ؛ وإنما بدأ كائناً بالغ القِدَم " . وما هذا الاستعراض السريع لمنجز " رجاء " البالغ القدم ، إلا لنمهد لأنفسنا السبيل إلى تبيان كيفية تمثلها لتقنيات رواية تيار الوعي في رواياتها .

المبحث الثاني

تقنيات تيار الوعي في روايات رجاء عالم

- مدخل -

(٢) المصدر السابق – صـ ٢٥٣

(٣) المصدر السابق – صـ ٢٤٠

تنظر رجاء عالم بذات العين التي نظرت بها " فرجينيا وولف " إلى الرواية ؛ بوصفها خطاباً خياليا محتملاً عن الواقع ، يصنع شخصياته وعالمه من الورق ، ولا يحقق واقعيته بنفس الطرق المستخدمة في السجلات الرسمية التي يقاس مدى صدقها في تمثيل الواقع بدرجة تطابقها مع مرجعها الموجود فيه .

اكتشفت " رجاء عالم " – منذ " أربعة / صفر " – أن الحقيقة توجد في الداخل ، في مناطق العقل المجهولة ، فبحثت فيها وسلطت كافة الأضواء المتاحة عليها لإضاءتها ؛ بواسطة تقنيات مغايرة للسائد أو المألوف في الرواية التقليدية .

جل ما فعلته في " أربعة / صفر " هو حسن الإصغاء لصوت الإحساس الداخلي ، ودقة تسجيل الانطباعات الداخلية كما تتساقط على ذهن الشخصية من كل اتجاه ، في محاولة حثيثة للوصول إلى أفكارها العميقة التي تكشف عن طبيعتها ، من خلال تداعيات حررت النص من أسر الحبكة التقليدية .

لقد انطلقت رجاء عالم في مشروعها الروائي من احترام حق الحياة أو " الروح " ، " واحترام حق الحياة " في الرواية الحديثة يعني : أن يهتم السرد بلحظات الوجود الداخلي للشخصية ، ويتخلى عن القوالب والصيغ السردية التي تتعارض مع ذلك ، ويعبر عن رؤية ذاتية غير مفروضة من الخارج ، فالحداثة " ليست مرتبطة بالجدة الزمنية بالضرورة ، لكنها مرتبطة بالوعي بالحياة ، بإدراك ماهية الفترة والتعبير عن هذا الإدراك من زاوية ذاتية داخلية "[١] .

فالروح – كما تعبر عنها الذات المبدعة – " توأم من ذكر وأنثى ، فإذا التقيا تأهل الكائن للارتقاء .. عين تسترخي في عين عاشقها لتقول ما لم تتدرب على

(١) أمينة رشيد : تشظي الزمن في الرواية الحديثة – ١٩٩٨ – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – صـ ١٤٤

قوله ، وتمس ما لم تتدرب على تقصيه من خفايا ، وترى ما راودها منذ الطفولة للشيخوخة لما وراء الموت .. "[٢] ؛ لذا مارست رجاء أساليب النفاذ إلى داخلها ، والكشف عن " المادة المعتمة " حيث توجد " الخميرة " التي تحتوي على الروح[٣].

لم يكن استخدام رجاء عالم لتقنية " تيار الوعي " من أجل التمرد على الكتابة التقليدية فقط ، ولكن لتأكيد وجهة نظر في الحياة ؛ لذا فإننا نراها قد تخلصت رواياتها من ثقل الوقائع المادية – وإن أعطت تفاصيل مادية – فإن تلك التفاصيل تكون مفروضة بقوة كوسيلة للتعرف على البشر وعالمهم ، ولكشف ملامحها النفسية.

لقد تخلصت رجاء عالم تدريجياً من تلك الافتتاحية التي تروي ماضي الشخصيات ، وتمهد للحدث الرئيسي ، ومن الحكاية الخارجية التي تعتمد على التتابع الزمني ؛ هناك صوت الشخصية – الذي يتداخل معه أحيانا صوت الراوي – عبر منولوجها الداخلي ، ذكرياتها ، وأفكارها ، وانطباعاتها الداخلية ، هناك أحداث تتشظى ، وأزمنة تتشطر وتتداخل وأحياناً تتجمد ، وأحلام تطول وتقصر ، تنتقل بنا من المرئي إلى اللامرئي .

هناك استبدال للتطور الدرامي للحدث الخارجي بالتطور النفسي الداخلي ، والهوية المادية الخارجية للشخصيات بالهوية الذهنية ، حتى أصبحت الشخصية نسقاً من الذكريات والأفكار والعواطف ، عقلاً دائب النشاط .

" هناك تدفق مستمر وتداخل للقبل وللبعد للإحاطة بأحداث ليلة أو حياة ، أو لتجاوز حدود التجربة والذاكرة الفرديتين نحو جوانب باقية من حياة النوع

---

(٢) رجاء عالم – ستر – صـ ١٥١

(٣) فرجينيا وولف : القارئ العادي – ترجمة : عقيلة رمضان – مراجعة : سهير القلماوي – الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر.– القاهرة – صـ ١٨١

البشري ، فالماضي والحاضر والمستقبل يمكن النظر إليها من زاوية حضور مشترك بلا زمان "[١].

أصبح الزمان والمكان نسقين ذهنيين أو نفسيين ، لا يخضعان للقوانين التي تنظم إدراكهما في الواقع الخارجي الملموس :

" نظرت للطريق النازل ، لم يعد ينزل ، بدا لكأن حافة الصخر توصد الرجعة"[٢]

و " بدت المسافة بين الباب الخارجي وباب الفيلا مثل بئر تهوي فيه بلا رجعة.."[٣]

وتحولت لغة الرواية لدى رجاء إلى لغة شعرية بموسيقى صوفية ، حطمت حدود الجنس الأدبي بين الرواية والشعر ، ذلك أن قناعات رجاء عالم تقول بأن :

" الموسيقى هي عجينة أجسادنا ، هي الآلة التي تسبك أجسادنا / تناسقها وتشوهاتها ، كما أن أجسادنا بالمقابل ، حين تصفو ويكتمل بهاؤها تصير آلة لطلوع هذه الموسيقى الكونية ، كمالنا يتم بطلوع الأغنية المضمرة فينا ."[٤]

فالتراكيب المجازية المصقولة ، وفيضان الداخل غناءً ، حوّل النص إلى " شطحات شعرية " ممسوسة بروح الشعر .

إن رجاء عالم امتداد للثورة الأدبية لدى رواد تيار الوعي ، وقدمت أعمالها كما الذي اكتشفه هؤلاء الرواد ، دون أن تكون نسخة متكررة ، فقد كان لها أسلوبها الخاص في تصوير الواقع الداخلي ، فقد أبدعت في خلق شخصيات

---

(١) إبراهيم فتحي : تطور أدوات الصياغة الروائية من الواقعية إلى الحداثة – مجلة فصول – ٢٠٠٦ – عدد ٦٨ – الهيئة المصرية العامة للكتاب – صـ ٣٧٠

(٢) رجاء عالم – موقد الطير – صـ ١٠

(٣) رجاء عالم – ستر – صـ ٤٣

(٤) رجاء عالم – خاتم – صـ ١٨٨

معبرة عن حالات لا يمكن شرحها أحيانا ، وقد نجدها في أنفسنا ولم نكتشفها قبل أن نسمع صوتها في نصوص رجاء .

وعلينا قبل أن نتبين توظيف الوسائل الفنية لتقنية تيار الوعي في روايات رجاء عالم ملاحظة عدة مسائل :

أولاً : أن مصطلح تيار الوعي كما تراه هذه الدراسة ، هو استعارة هيدروليكية / حركية ، تشير إلى النشاط المستمر للوعي أكثر من الإشارة إلى منطقة بعينها داخل الوعي ، مما يقرر بأن تقنية تيار الوعي تتعامل مع محتوى الوعي بكل صوره ، وفي كل مستوياته ، سواء مستوى الإدراك أو المستويات التي تقع خارجه ، مما يسهم في تفسير اختلاف مستويات الاضطراب والتحكم داخل السرد .

ثانياً : أن اضطراب الأفكار والتراكيب وعدم اكتمالها ، وغياب علامات الترقيم ، واضطراب التواريخ والأزمنة ، وتداخل الذكريات والأزمنة ، ليس سمة لازمة لأنساق السرد ، خاصة المنولوج . ويتوقف الأمر على نمط ومستوى النشاط الذهني الذي يتم تصويره وتقديمه ، بحيث تصبح التقنية تجسيداً لما تنقله من محتوى ، وأيضاً ذاكرة السارد من حيث مدى قدرتها على احتفاظها بما مضى واستعادته ، وكذلك المستوى الثقافي والاجتماعي الذي تتمتع به الشخصية والذي ينعكس أثره على انضباط أو اضطراب حركة الوعي لديها .

كما أن " نقل مواد الوعي " كما تحدث تماماً " لا وجود له في أي عمل روائي ، حتى في أعمال جيمس جويس "[١] ، لأن نقلها كما تحدث يؤدي إلى سيطرة الفوضى على العمل الروائي ، وتحرم الكاتب من إيصال المعلومات إلى القارئ .

---

(١) محمود غنايم : تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة – مرجع سابق – صـ ٩٠

بمعنى آخر : ليست هناك صيغة بنائية واحدة ثابتة للمونولوج في الرواية الحديثة الموظفة لتقنية تيار الوعي ، حيث لا يمكننا القول بأن بنية المونولوج واحدة عند وولف وجويس وكافكا ، ثم عند كتاب الرواية الجديدة همنجواى وساروت وبوتور ، ثم عند كتاب آخرين أفادوا من هؤلاء جميعاً ، مثل إدوار الخراط وصنع الله إبراهيم ومجيد طوبيا وأحمد الشيخ وعبد الحكيم قاسم ورجاء عالم .

ثالثاً : أن تقنية تيار الوعي تقنية تجريبية ، وهذا يجعل من الصعب اتخاذ أسلوب جويس معياراً ، ليس فقط لأجل اختلاف الكتاب في أسلوب التوظيف ، ولكن لأنه يعني أيضاً جمود تقنية تعد مجالاً للتجريب بامتياز .

وقد عبرت " دوريت كوهين **Dorrit Cohn** " عن ذلك باعتبارها مشكلة معظم النقاد ، حيث " يتخذون من " يوليسس " معياراً ، مما يدفع إلى أن نفترض أن المنولوج الداخلي لم يكن موجوداً قبل " يوليسس " ، في حين أنه توجد اقتباسات مباشرة للأفكار في روايات متعددة قبل وبعد جويس ، مثل " الأحمر والأسود " و " الجريمة والعقاب " ، وهي اقتباسات تحتوي على أنماط متداعية ومنطقية "[٢] .

ولذا فإن رغبة رجاء عالم المستمرة في التحول والتمدد ، ونزعتها الدائبة نحو التحور الذي ترى أنه تذكرتها الوحيدة للحياة ، ووجود علاقات معقدة بين التقنية وأسلوب التعامل المتطور معها ومع اللغة من جهة ، وبين السياق الثقافي المتطور والمتغير من جهة أخرى ، كل ذلك يصعِّب اتخاذ معيار واحد ثابت لها .

---

(٢) Dorrit Cohn : Transparent Minds – 1978 – Princeton University Press – pp 12

رابعاً : " أن النص الروائي يمثل بنية دلالية تمتاح مادتها من البنيات الثقافية الحضارية للبيئة التي أنتجتها ، ومن هنا تتمايز الروايات من مكان لآخر ، ولو أن النص الروائي تزامن مع البنى الحضارية والواقع المعيش ، فإنه سيمثل نموذج التفاعل الذي يعكس قدراً كبيراً من التميز ، والتميز المعني هنا ليست فقط الجودة الفنية وإنما التميز بمعنى الاختلاف والاستقلال التعبيري –بدون النظر للمستوى الفني فهذا أمر آخر– وذلك لأن الرواية ليست نصاً وإنما هي ممارسة نصية "[١] .

" إن مقارنة تيار الوعي كنوع روائي في الأدب العربي / السعودي بتيار الوعي في الرواية الغربية دون النظر دياكرونيا إلى ما سبقها ، قد يوقع الباحث في إطلاق الأحكام غير المدروسة أحياناً .

فتيار الوعي في الأدب العربي ليس نسخاً لنظيره في الأدب الغربي ، بل يستمد الكثير من مزاياه ويطور نفسه بناء على الظروف الخاصة بالمجتمع العربي ثم باللغة العربية نفسها "[٢] . فبالرغم من " وحدة الموضوع وتقارب الأسلوب فإن تجربة كل أديب تحمل خصوصية معينة "[٣] ، تجعله دائماً متميزا عن الآخر وإن تشاركا الاتجاه .

---

(١) محمد نجيب التلاوي : وجهة النظر في روايات الأصوات العربية – ٢٠٠٠ – دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب .

(٢) محمود غنايم : تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة – مرجع سابق – صـ ٩٠

(٣) طه وادي : صورة المرأة في الرواية المعاصرة – ١٩٩٤ – ط٤ – دار المعارف – القاهرة – صـ ٧٤

تقنيات رواية تيار الوعي

في مرحلة التجريب والتجديد أحس روائيو تيار الوعي " أن أساليب الماضي لم تعد تفي بالغرض* فثاروا عليها ، وسعوا إلى اكتشاف غيرها مما رأوه أكثر فاعلية وقدرة على التعبير عن رؤيتهم للحياة التي تغيرت في الكثير من وجوهها وقيمها.."[١].

وعبرت فرجينيا وولف في أكثر من موضع عن ثورة رواد تيار الوعي على أدوات ووسائل الروائيين السابقين عليهم ، ففي مقال " السيد بنيت والسيدة براون " قالت : " لقد صنعوا أدوات ووضعوا تقاليد تحقق هدفهم ، لكن تلك الأدوات ليست أدواتنا ، وعملهم ليس عملنا ، فما تعني تلك التقاليد بالنسبة لنا إلا الدمار ، وما تعني تلك الأدوات إلا الموت "[٢] .

وفي مقالها " الرواية الحديثة " دعت " وولف " إلى ضرورة التحرر من تلك التقاليد الروائية القديمة بقولها : " إن الروائي يجب أن يتحرر من الالتزام المفروض عليه لتقديم حبكة وملهاة ومأساة وقصة حب وجو من الاحتمال يلف العمل كالرداء "[٣].

ودعوة وولف إلى التحرر من التقاليد الروائية القديمة ترجع إلى أنها رأت في تلك التقاليد عائقاً يحول دون تحقيق الهدف من الرواية ؛ الذي هو تصوير الحياة

---

* نقل محتوى الداخل

(١) جيمس وكونراد وفرجينيا وولف وآخرين :نظرية الرواية – مقدمة : إنجيل سمعان – مرجع سابق – صـ ٩

(٢) المرجع السابق – صـ ١٩٠

(٣) المرجع السابق – صـ ١٦٦

الباطنية الداخلية للنفس الإنسانية – فقد كان هذا الهدف هو أهم ما يسعى إليه روائي تيار الوعي – أما الوسيلة " فأي طريقة صحيحة ، وكل طريقة صحيحة ما دامت تعبر عما نريد أن نعبر عنه ، إذا كنا كتابا ، وهذا يقربنا أكثر من قبل إلى هدف الروائي ، إذا كنا قراء "[١] .

ولعل هذا القول لوولف كان صحيحاً – إلى حد كبير – ؛ إذ تتفاوت الأدوات المستخدمة في رواية تيار الوعي من روائي لآخر ، " والحق أنه لا يوجد تكنيك خاص لتيار الوعي ، وإنما يوجد بدلاً من ذلك عدة ألوان من التكنيك جد متباينة تستخدم لتقديم تيار الوعي ، ومن العبث أن نصفها بهذه الصفة إلا إذا كنا نعني بهذه العبارة – ببساطة – الوعي الداخلي ، فالتعبير عن هذه الصفة هو القاسم المشترك بين هذه الروايات "[٢] .

هذه الثورة على السائد ، في سبيل استحداث الحديث تثير تساؤلاً ملحاً حول العناصر القديمة القابلة للتجدد والحياة .. هل ننفيها بشكل اعتباطي يُشم منه رائحة العدمية ؟ أم نستفيد من هذه العناصر القديمة القابلة للحياة ونعيد بناءها كعناصر أساسية في البنية الحداثية الجديدة والمعاصرة ؟

ولعل الجواب الشافي نجده بين طيات رأي " الناقد فائز العراقي " الذي يضمنه إيمانه بأن الأدب " شعره ونثره " هو " عملية بناء على بناء ، ليس هناك ثمة هدم فقط ، بل ثمة إضافة ومراكمة وتجاوز .. وهو إضافة لا تلغيه ، بل تضيف إليه لبنة أخرى في مجال البناء ، وهذا هو جدل الحياة : المراكمة ثم البناء ، ثم التحول والكيف الجديد ، وحتى عملية النقض هي في جوهرها عملية

(١) جيمس وكونراد وفرجينيا وولف وآخرين :نظرية الرواية – صـ ١٦٩

(٢) روبرت همفري : تيار الوعي في الرواية الحديثة – مرجع سابق – صـ ٢٠

بناء معقدة "[٣] ، ويفسرها الناقد بقوله : " أي أنني أنقض بعض القديم الذي لم يستطع أن يكون معاصراً لا من أجل النقض ، بل من أجل مواصلة البناء .."[١] حتى يولد القديم من رحم الجديد ثم يحمل بذور نفيه .

وانطلاقاً من تلك الرؤى ، وفي محاولة منه للتعبير عن هدفه حرص روائي تيار الوعي على استخدام وسائل فنية ذات طاقة تعبيرية قادرة على بلورة وتوصيل مضامينه الجديدة ، فـ " لعب التجريب الفني دوراً نشطاً في رواية تيار الوعي ، فقد اقتضى تصوير الوعي على نحو مناسب اختراع أنواع جديدة من التكنيك القصصي ، وإعادة تسليط الأضواء على الأنواع القديمة "[٢] ، ومن ثم يمكن القول بأن التغيير الذي لحق بالوسائل المستخدمة في رواية تيار الوعي أخذ شكلين:

الشكل الأول : تمثل في استحداث وسائل جديدة .. والشكل الثاني : تمثل في تكييف الوسائل القديمة عن طريق توسيع أو تعديل قدرتها التعبيرية لتتلاءم ومن ثم تعبر عن المضمون الجديد الذي تطرحه رواية تيار الوعي .

وإذا كان هناك من يذهب إلى أنه ليس لتيار الوعي أدوات خاصة ومحددة تحديداً دقيقاً يشترك فيها جميع كتابه وروائييه على نحو ملزم ، فإن هناك مجموعة من السمات والملامح الرئيسية التي يشترك فيها روائيو تيار الوعي على نحو متفاوت بينهم . هذه السمات والملامح تتمثل في استخدام المونولوج الداخلي بكافة أنواعه ، ووصف المؤلف الواسع المعرفة ، ومناجاة النفس والدراما والقالب الشعري والتداعي الحر للمعاني والأفكار والمونتاج بنوعيه[٣] .

---

(٣) فائز العراقي : القصيدة الحرة ، محمد الماغوط نموذجاً– ط١– ٢٠٠٨– مركز الإنماء الحضاري – حلب – صـ ٢١

(١) فائز العراقي : القصيدة الحرة ، محمد الماغوط نموذجاً – صـ ٢١

(٢) المرجع السابق – صـ ٤٢

(٣) أنظر – روبرت همفري : تيار الوعي في الرواية الحديثة – مرجع سابق – صـ ٤٢ وما بعدها

إن العالم الجديد – ما بعد الحرب العالمية الأولى – الذي فرض على روائيي تيار الوعي مضامين وموضوعات جديدة ، استوجبت منهم البحث عن شكل روائي جديد مرن ، هو مقابل للعالم الجديد الذي عاصرته رجاء عالم ؛ والذي دفع بها – حتماً – إلى البحث عن شكل روائي جديد ، تستفيد فيه من الوسائل الفنية لرواية تيار الوعي .

واستيعاب العالم الجديد الذي أوجدته الثورة الاقتصادية والاجتماعية ، كان وراء إدراك رجاء عالم وغيرها من الروائيين السعوديين ؛ انعدام قدرة الشكل الروائي التقليدي على تقديم ما يطرحه هذا العالم الجديد من موضوعات جديدة ، فتجديدهم كان " إدراكاً جديداً لواقع جديد يطرح أسئلة جديدة عن متغيرات وعلاقات وهموم جديدة مزقت نسيج الإجابات المكررة المستهلكة المعادة ، وقذفت بالمبدع في أتون التجريب التقني فقادته إلى طرح أسئلة من نوع خاص عن الله والإنسان والزمن ، وهي أسئلة لم يكن من الممكن أن تمتلك قوامها الخاص وفاعليتها إلا إذا تجسدت في شكل جديد ينفي القديم ويتجاوزه "[١] .

(١) محمد بدوي : مغامرة الشكل عند روائي الستينيات – ١٩٨٢ – مجلة فصول – مج ٢ – ع ٢ – صـ ١٢٧

(١)

المنولوج الداخلي

(من اللامنطوق إلى المنطوق)

غالباً ما يختلف تعريف النقاد للمصطلح عن أصله ، لأن النقاد في تعريفهم يحاولون المواءمة بين لفظ المصطلح وبين استخدامه الفني في العمل الأدبي بعد ما يكون المصطلح قد خرج من حيز النظرية إلى حيز التطبيق .

وكلمة مونولوج ذات أصل إغريقي هو : " المتكلم منفرداً " ، ومعناها التقليدي الموروث : أن يقف الممثل على المسرح ليسمع النظارة أفكاراً منطقية موزونة محكمة البناء ، وإن وضعت لتمثل التأملات الباطنية والأوهام والأحلام ، وإن جرى التعبير عنها بمعزل عن المؤثرات الخارجية[١] .

وفي اهتمام كبير بالمونولوج حاول النقاد البحث عن اصطلاح دقيق يتناسب مع تلك الوسيلة المستخدمة في رواية تيار الوعي ، وبتعدد الاصطلاحات المقترحة تباينت التعريفات الواصفة لطبيعة المونولوج في رواية تيار الوعي .

ولعل من أهم هذه التعريفات تعريف " إدوارد دى جاردان " ، وهو الذي ألقى محاضرة عن المونولوج الداخلي بعنوان : " المونولوج الداخلي مظاهره وأصوله ومكانته في كتابات جيمس جويس ، وفي القصة المعاصرة " . حيث عرض فيها جملة من النتائج التي توصل إليها ، فقال :

---

(١) ليون إيدل : القصة السيكولوجية – مرجع سابق – صـ ١٢١

" إن المونولوج الداخلي .. هو حديث شخصية معينة ، الغرض منها هو أن ينقلنا مباشرة إلى الحياة الداخلية لتلك الشخصية دون تدخل من المؤلف إما بالشرح أو التعليق ، وهو ككل مونولوج حديث لا مستمع له ، لأنه حديث غير منطوق .

وهو يختلف عن المونولوج التقليدي فيما يلي :

أنه من حيث مادته يعبر عن أكثر الأفكار خفاء ، تلك التي تكون أقرب ما تكون إلى اللاوعي .

وأما من حيث روحه فهو حديث سابق لكل تنظيم منطقي ، ذلك لأنه يعبر عن الخاطر في مرحلته الأولى لحظة وروده إلى الذهن .

وأما من حيث شكله فيعبر عنه بجمل تخضع لأقل ما يمكن من قواعد النحو ..

ومما سبق يستنبط دى جاردان التعريف التالي : " إن المونولوج الداخلي الذي تعبر به الشخصية عن أفكارها الباطنية التي تكون أقرب ما تكون إلى اللاوعي ، وهي أفكار لم تخضع للتنظيم المنطقي ، لأنها سابقة لهذه المرحلة ، ويتم التعبير عن هذه الأفكار بعبارات تخضع لأقل ما يمكن من قواعد اللغة . والغرض من هذا الإيحاء للقارئ بأن هذه الأفكار هي الأفكار عند ورودها إلى الذهن " [١] .

وينتقد الباحثون تعريف دى جاردان للمنولوج الداخلي لأمرين :

---

(١) ليون إيدل : القصة السيكولوجية – مرجع سابق – صـ ١١٧

الأول : استخدام كلمة " حديث أو كلام " للدلالة على شيء غير مسموع ولا ملفوظ . حيث يرى " ليون إيدل " أنه ليس كلاماً وإنما أفكار أو خواطر .[٢]

والحقيقة أن الأفكار والخواطر تبقى على حالتها طالما لم يتم التعبير عنها ، ومن ثم فإن الصيغة التعبيرية المستخدمة في كشفها تصبح كلاماً سواء كان منطوقاً أو مكتوباً ، وبالرغم من أن الشخصية صاحبة المونولوج لا تتكلم لأنه ليس معها أحد تتكلم معه ؛ إلا أن المونولوج حين يأخذ هيئته على السطور في الرواية يصبح كلاماً .

والمأخذ الثاني على تعريف دى جاردان – بحسب رأي ليون – : أن المونولوج الداخلي يعبر عن تلك الأفكار التي هي أقرب ما تكون إلى " اللاوعي " ، زاعماً أن اللاوعي لا يعبر عنه إطلاقاً ولكن يمكن استنتاجه ، فيقول :

" إن من الواضح أن اللاوعي لا يمكن التعبير عنه .. وكل ما نستطيع عمله هو أن نستخلصه من الرموز الدالة عليه التي ترد في التعابير الواعية للإنسان "[١] .

والحقيقة أن اللاوعي لا يمكن التعبير عنه في الأوقات العادية التي يسيطر فيها " الوعي " على زمام فكر الإنسان ، لكن إذا خلا المكان من الرقيب ، وفقد الوعي سيطرته على زمام الأمور ، فإنه من السهل أن تخرج كل محتويات اللاوعي ، وغالباً ما يحدث ذلك في لحظات غياب الوعي تحت سطوة مخدر ، أو حمى ..

ويصوغ " همفري " تعريفاً آخر للمونولوج يعبر فيه عن اختلافه مع "دى جاردان" في تحديد مادة المونولوج الداخلي ، فيقول :

---

(٢) المرجع السابق – صـ ١١٧

(١) ليون إيدل : القصة السيكولوجية – مرجع سابق – صـ ١٢٠

" أنه تكنيك لتقديم المحتوى النفسي والعمليات النفسية في المستويات المختلفة للانضباط الواعي .. وينبغي أن يؤكد على أن المونولوج الداخلي قد يعالج الوعي في أي مستوى ، وليس من الضروري أن يكون تعبيراً عن الفكرة الحميمة التي ترقد في منطقة أقرب ما تكون إلى منطقة اللاوعي"[١] .

ففي حين يقصر " دى جاردان " مادة المونولوج الداخلي على الأفكار الأكثر خفاء ، التي تكون أقرب ما تكون إلى اللاوعي ، فإن " همفري " يستدرك عليه " بأنه يعالج في الحقيقة الوعي في أي مستوى من مستوياته الواعية واللاواعية "[٢] .

ويميز " همفري " بين نوعين للمونولوج الداخلي :

النوع الأول : مونولوج داخلي مباشر بضمير المتكلم ، يفترض فيه غياب المؤلف ، على نحو كلي أو قريب من الكلي ، فهو موجود فحسب في كلماته المتمثلة في عبارات " قال كذا " و " فكر على النحو كذا " . ويقدم هذا النوع على نحو عشوائي تماماً ، ذلك لأنه يفترض فيه عدم وجود سامع ، وأن الشخصية لا تتحدث فيه إلى أي أحد داخل المنظر القصصي[٣] .

النوع الثاني : مونولوج داخلي غير مباشر يقدم غالباً بضميري الغائب والمخاطب ، يقدم فيه المؤلف الواسع المعرفة مادة غير متكلم بها ، ويقدمها كما لو كانت تأتي من وعي شخصية ما ، هذا مع القيام بإرشاد القارئ ليجد طريقه خلال تلك المادة وذلك عن طريق التعليق والوصف[٤] .

---

(١) روبرت همفري : تيار الوعي في الرواية الحديثة – مرجع سابق – صـ ٤٤

(٢) أحلام حادي : جماليات اللغة في القصة القصيرة السعودية – مرجع سابق – صـ ٤١

(٣) روبرت همفري : تيار الوعي في الرواية الحديثة – مرجع سابق – صـ ٤٤– ٤٥

(٤) المرجع السابق – صـ ٤٩

ويلخص " همفري " الفرق بين الاثنين بقوله :

" إن المونولوج غير المباشر يعطي القارئ إحساساً بحضور المؤلف المستمر ، بينما يستغني المونولوج المباشر عن هذا الحضور كلية أو على نحو واضح ، وهذا الفرق يعني بدوره فوارق أخرى خاصة مثل استخدام وجهة نظر المفرد الغائب بدلاً من وجهة نظر المفرد المتكلم في المونولوج غير المباشر ، ومثل استخدام الطرق الوصفية والتفسير على نحو واسع في تقديم ذلك المونولوج ، يضاف إلى هذا إمكان تحقيق المزيد من الترابط والمزيد من الوحدة الشكلية في اختيار المواد المعالجة وإمكان تحقيق الانسياب والإحساس بالواقعية في تصوير حالات الشعور في الوقت نفسه"[١] .

فالمونولوج الداخلي من الوسائل الفنية التي يستخدمها الكاتب للتعبير عن الزمن النفسي للشخصية ، والتعبير عن أفكارها التي تحتفظ بها داخلها . فكل ما يدور بوعي الشخصية من أفكار غير منطوق بها ينضوي تحت المونولوج الداخلي .

وتتفاوت تلك الأفكار من حيث موقعها في وعي الشخصية قرباً أو بعداً عن مركز الإدراك ، ومن ثم تتفاوت مستويات الوعي التي يعبر عنها المونولوج الداخلي ما بين أبعد منطقة عن الإدراك – حيث تختلط الأفكار وتأخذ شكل ومضات لأفكار مبتورة غير مكتملة التكوين ، يعبر عنها الكاتب من خلال الجمل الناقصة ، وعلامات الحذف ، واضطراب البنية اللغوية .. تعبيراً عن حالة التشوش والتفكك التي تسم تلك المنطقة البعيدة عن التحكم العقلي – وبين أقرب منطقة

(١) روبرت همفري : تيار الوعي في الرواية الحديثة – مرجع سابق – صـ ٤٩

من مركز الإدراك ، تلك التي تنتظم من خلالها الأفكار في شكل مترابط من ناحيتي المضمون والبنية اللغوية .

ومما يجب الإشارة إليه أن " المونولوج الداخلي " يمكن أن يكون " نوعاً أدبياً " في بعض الأعمال ؛ التي يدخل فيها السارد في حوار طويل داخل ذاته الصامتة ، حيث يتحول الحوار إلى لعبة تأخذ شكل الأسئلة والبحث عن جواب ؛ بل إجابات ، تقوم عليها تلال من الكلام المتواصل مع الذات ، ولعل أبرز نموذج ينطبق عليه ذلك في الرواية العربية ؛ هو رواية نعيم عطية " ليل آخر " ، التي يشير فيها الكاتب نفسه في فهرسها إلى أنها " مونولوج داخلي طويل "[١] . ونستطيع أن نقول إن رواية " أربعة / صفر " التي لم تصنفها رجاء عالم هي قابلة لهذا التصنيف .

(١) نعيم عطية : ليل آخر –١٩٨١– الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – صـ ١٥٣

- المونولوج الداخلي في روايات رجاء عالم :

عندما ينزل الفعل إلى الدرجة الثانية تاركاً البطولة للانفعال ؛ يحتل المونولوج الداخلي مساحة أعرض في النص ؛ " بحيث يتلون هذا الانفعال بتلك " الهالة المضيئة " التي كانت تتحدث عنها " فرجينيا وولف " ويلتقط في طريقه أرهف وأدق ذبذبات الروح الحساسة "[١].. ويصبح المونولوج سيد تقنيات العرض في روايات رجاء عالم .

والذات المبدعة – رجاء عالم – في رواياتها تحاول أن تعطي إحساساً بحضورها كمؤلفة داخل السياق الروائي وإن كان حضوراً من وراء الستار .. وليس حضوراً يدفعها إلى التدخل السافر توجيهاً ونصحاً ؛ إذ تجسد رواياتها انشطار الذات (المبدعة / الراوية) وتقاربهما ، لتأتي النماذج الوصفية محققة لهذا الامتزاج بين الذاتين لكونها تمتاح مواقفها من وعيها مباشرة ثم تسحب ذلك على لسان شخوصها .

لقد جاء تكنيك " المونولوج الداخلي " ورقة رابحة استغلته رجاء عالم أجمل استغلال لتتفوق في حيلة (التخفي والتجلي) ؛ ولذا فإن الرواية لدى الذات المبدعة ستارة تتخفى خلفها ولا تجد ضرراً من الانكشاف والتكشف داخلها ، حتى يأتي المونولوج الداخلي بضمائر الصوت المتعددة فيه هلامياً لا يمكّننا من القبض عليه أو حتى تحديد هويته / نوعه ؛ كما شاءت له رجاء عالم أن يكون .

يتحرك المونولوج في روايات " رجاء عالم " بين الداخل والخارج ، في حركة متناوبة غير متكافئة " تغوص إلى الداخل كثيراً وتطفو إلى الخارج قليلاً ..

---

(١) صلاح فضل : أساليب السرد في الرواية العربية – ٢٠٠٩– مركز الإنماء الحضاري – حلب – صـ ٩٩

والخارج هو : الواقع .. والداخل : هو الذاكرة المنثالة .. أو الروح التي تفتش عن لغة الروح وتكتفي بظلالها .. أو الحلم الهارب والمفتت الذي يروضه الكلام ويمده بالقوام .. "[١] .

فإن كان الخارج قابل للتحديد ، فإن الداخل يتأبى على القياس ؛ لأنه " يلتمس " بالحدس والاستبصار والرؤية وأصداء الطوية وعين القلب ؛ أي بكل ما لا يرى وتأتي اللغة بديلاً عنه .

وتختلف مساحة المونولوج الداخلي في روايات رجاء عالم وتتحدد من خلال نوعية الرؤية التي تقدم البنية السردية من خلالها ، كما تختلف الصيغة البنائية للمونولوج الداخلي من رواية لأخرى ، بل أنها تختلف أحياناً في النص الواحد ، وذلك تبعاً لمستوى النشاط الذهني الذي يتم تصويره وتقديمه .

إن " خاتم " جاءت بحثاً عن اليقين والمعنى والهوية الجسدية والإنسانية ، جاءت تحمل السؤال الكبير حول تفاصيل الهوية الشخصية ، وسعت إلى الكشف عن التباساته ، وتحديد جوهره ، والتعبير عن علاقاته مع محيطه وثقافته .

إن الرواية ، عبرت عن رؤيتها التي لم تقتصر على مجتمع بعينه – وإن كانت ترصدها في أجواء مكة وأزقتها – بل عبرت بها عن مجتمع إنساني تشكل فيه المرأة / الإنسان المعنى أو اللامعنى ، وعبرت عن أزمة هذا المرأة / الإنسان في واقع اجتماعي يختلف تاريخاً وثقافة وأسلوب حياة .

إن البنية السردية في " خاتم " تحيل وتؤول وتقدم المفارقة على أساس المجتمع الذي تنتمي إليه كل من الكاتبة والقارئ ، فتنطلق البنية من المحلي إلى الإنساني ، ومن الذاتي إلى الموضوعي ، ومن الخاص إلى العام ، وهذه الحركات

---

(١) فيصل دراج : نظرية الرواية والرواية العربية – مرجع سابق – صـ ٢٧٠

والتحولات شكلت هواجس وقلق إبداعي حاد متغير في مسار السرد ، تتقدم به وترتد إلى نقطة البداية .

لذا فإنه عند " إعادة خلق الإبداع التي هي القراءة الواعية ، نواجه طرقاً معقدة من العلاقات ذات المرامي المتعددة ، وإذا كان الروائي يحاول أن يشركنا بإخلاص في تجربته ، وإذا كانت واقعيته محسوسة كل الإحساس ، وإذا كان الشكل الذي يستعمله متمماً بشكل كاف ، فإنه مقود بالضرورة إلى توهم هذه النماذج المختلقة للعلاقات في داخل عمله الأدبي "[١] .

إن طبيعة العلاقات المعقدة والغامضة في نص" خاتم " ، بين خاتم (الأنثى / الذكر) وسند (العبد / السيد) وهلال (الإنسان / الجن) يفرض حواراً داخلياً غامضاً ، ومليئاً بالرموز والإشارات ، في لغة شعرية عالية ، لغة فلسفية تفرضها الكاتبة على شخصيات قد لا تتمثلها في الواقع ، كلغة " هلال " الأمي الذي يقول :

" عندي جوع ، وكل ما عشته لم يسكن ذرة من حرقته ، لم أعرف بعد شبعاً قادراً على إطفاء هذا الحلم "

" هذه هي الوحدة التي ولدت لكي أبلغها ، وحدي أملك هذه الوحدة ، ولن يسلبها أحد ، ولا حتى أنت "

" عندي جوع لمفتاح ضاع مني ويُضيعني ، حتى رأيت وجهي كما أراه الآن في عينيك "

---

(١) ميشال بوتور : بحوث في الرواية الجديدة – ترجمة : فريد أنطونيوس – ١٩٨٦– ط٣ – منشورات عويدات – بيروت – باريس – صـ ٩

" افتحي ! أين خبأت المفتاح ؟ أبقي منه لديك شيء ؟ أم ما زلت جبانة ؟ دوماً تغنين أغنيتهم ، هي ليست لعودك ، ولا هذه العين التي تغمض عينك "[١] ؟

هذا الصوت بالطبع ليس صوت هلال الإنسان ولا لغته ؛ بل هي لغة الذات المبدعة / أو صوت الجن هلال .

إن الرؤية في " خاتم " تحول " الجسد من قيمة جنسية إلى قيمة ثقافية "[٢] ، هذه القيمة الثقافية هي التي صبغت السرد بأصباغ الفلسفة واللغة العالية حتى في أكثر التساؤلات اضطراباً وقلقاً .

في رواية " خاتم " محاولة للكشف عن عالم الأنثى الداخلي ، ولتشكيل فضاء خاص بها ، والبحث عن قيمة خاصة بها تعنى بتفاصيل الجسد ، والتصريح عن مشاهد وأفكار تختلف عن السائد من مفاهيم الأمومة والحمل والجنس ؛ لذا فإن هذه الرواية يمكن إدراجها ضمن الأعمال التي وصفها "الناقد عبد الله الغذامي " بأنها " محاولة واعية لتأسيس قيمة إبداعية للأنوثة تضارع الفحولة وتنافسها ، التي تتحقق عبر كتابة سمات الأنوثة ، وتقدمها في النص اللغوي لا على أنها استرجال ، وإنما بوصفها قيمة إبداعية تجعل الأنوثة مصطلحاً إبداعياً مثلما هو مصطلح (الفحولة) "[٣] .

إن " خاتم " تعبر عن حيرة المرأة وانتمائها بطرحها تساؤلات أكثر ألماً وربما رعباً ، ورؤية لا تستشرف مستقبلاً مضيئاً ، إنها قادم ضبابي في أفضل أحواله ، أو هو معتم كما يتنبأ النص الروائي في " خاتم " .

---

(١) رجاء عالم : خاتم – صـ ٢٢٧ – ٢٢٩

(٢) عبدالله الغذامي : المرأة واللغة – ١٩٩٦ – ط١ – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – بيروت – صـ ٩٨

(٣) المرجع السابق – صـ ٥٥

عاشت " خاتم " بثياب الأنثى في البيت ليلاً ، وبثياب الذكر في النهار خارجه ، فعاشت حياة منقسمة بين عالمين ، تحمل هويتين أو لا هوية . هكذا استمرت حتى توحد جسدها بالعود الذي تعلمت العزف عليه على يدي " زرياب " المغنية ؛ الأنثى باسم ذكر ، التي تعرفت على " خاتم " الأنثى بثياب ذكر .

يؤرق " خاتم " عدم انتمائها إلى جنس محدد ، ولا تفهم لماذا لا يتخذ جسدها شكلاً ما ، ولماذا لا يرغب فيها الآخر ، وهي تحلم بأن تكون كأي أنثى تتزوج وتحمل ؛ لكن ذلك الجسد لا يتجاوب :

" أشعر بجسدي موصد ، لكأنه غير مخلوق ليفتح ويحمل ، كمن يحتاج إلى وسيط للحمل عنه ، أتظنين لهذا ألجأ للعود ؟ أيصلح وسيطاً للحمل عني ؟ عندي شوق لحمل ، وشوق لصب ، أتعرفين كيف هو هذا الألم الماسك بجسدي ؟ شوقي خطيئة؟"[١] .

وتتساءل : " لماذا لا يطاوع جسدي فيستسلم لهذه الرغبة الحارقة لاحتواء جنين بجسدي ، ولا يستسلم للرغبة في الانصباب لجسد ؟ لِمَ يتجنب جسدي الانسياق لحالة ؟ "[٢] .. وتمتد بها الحيرة لتلقي بها في جسد المحراب المصقول ، ليضطرب السؤال الباحث :

" أينه هذا الذي يتصدر الجلسات بلا وجل من انكشاف الهوية . من قفل الهوية ، من انغلاق الباب " ويتضخم السؤال : " تريد أن تعرف من أنا ؟ قل لي : من أنت؟"[٣]

---

(١) رجاء عالم : خاتم – صـ ٢٠١

(٢) المصدر السابق – صـ ٢٠١

(٣) المصدر السابق – صـ ٢٣٣

وحين يكون السؤال أكثر إيغالاً وفلسفية واضطراباً، تبسط كامل حواسها في جسد المحراب ، وتضمر :

" حين يكون جسدك من حجر لا يعود يحفل بالأقفال والقوالب ، قل لي كيف تختار صوتك كل صلاة ؟ أي نبرة هي للريح : نبرة ذكر أم أنثى ؟ هي أيضاً لا تحفل ما تكون ؟ أنا أيضاً لا أريد أن أحفل ، لكن هناك مفترق طرق يتقدم صوبي ، أنت جعلتني الآن أراه قادماً ، يريد أن يشق جسدي ، أو يحملني على جناح ، أنا لا أريد أن أطير .. كلمة طائشة .. كلمة تبلغ أبي كفيلة بإطلاق المفارق صوبي لتمزقني ، كفيلة بقفل الأبواب وتركي خارج العود ، خارج الحميم ، خارج جسدي هذا الكلي ، كلمة واحدة كفيلة بشطري نصفين ... أهذا ما أسعى إليه ويرعبني ، هذه الكلمة السكين ؟ في الثامنة عشرة ، في العشرين ، في الثلاثين ، في غمضة عين سيتحتم على أبي الاختيار لي بين جسدين .."[١] .

إنها ليست على يقين من هو صاحب القرار في النهاية ، ويعلن مصير جسدها ، فتلهبها أسئلة شرعت تشعل حيقاً في صدرها :

" أتظن لي في هذا الجسد خيار ؟ أم كل الخيار للشيخ نصيب ؟ هو ولي هذا الجسد أم أنت الولي ؟ من سيقرر إرسائي لذكر أو لأنثى ؟ ومتى ؟ ولماذا توقظ هذا السؤال ليؤرقني الآن ؟"[٢] .

هذا الاضطراب والبحث عن اليقين يجتاح كل ما هو حول " خاتم " ، فهاهو السؤال يضرب برأس " سند " بعد أن فتك برأس " خاتم " فيقول : " .. إنه

---

(١) رجاء عالم : خاتم – صـ ٢٣٣-٢٣٤

(٢) المصدر السابق – صـ ٢٣٤

يحيرني ... أحياناً لا أعرف كيف أشعر نحوك ، كما أشعر نحو ولد أم نحو بنت .. "[٣]

ولا يعلم إن كان ذلك يختلف أم لا يختلف ، لكنه يسترسل في مونولوجه : " لا أدري .. لكنني أضطرب ، الآن أشعر أنك خاتم البنت التي تثير في نفسي الرغبة في ألا أمنع عنك شيئاً مني ... بينما بعد قليل وحين نخرج نجمع الحجارة من الجبل أو نركض نحو الحرم أشعر بأنك منافس ، وأن بوسعي أن أغلق نفسي ، أكون أنانياً ، أقسو أو أصارع أو ... لا أعرف ... ربما لا أحتاج أن أكون جميلاً ، خارق الجمال..."[١] .

ليست أسئلة " خاتم " حالة خاصة بها أثناء بحثها عن الهوية والانتماء المفقود ، بل هي " حالة المرأة المحاصرة أينما حلت ، فلا اتفاق على أنوثتها ، فإذا كانت المرأة كاملة الأنوثة فهي إنسان لا يفكر ولا يملك حرية الاختيار والعمل ، فتحكم عليها السلطة الاجتماعية بالوصاية ، وإذا كانت المرأة تتميز بصفات القوة والعقل فهي أنثى ناقصة ، وهي صفة ترفضها الذكورية وتعتبرها عيباً يحط من قدر المرأة بالإضافة إلى اعتبارها مخلوقاً ناقصاً أصلاً "[٢] .

فإنه " يجري حصر الأنوثة في أجزاء محددة من الجسد ذاته ، فليس كل ما في الجسد مطلوباً أو شرطاً للأنوثة ، بل إن بعضه مضاد للأنوثة ، مثل العقل واللسان والعضلية الجسدية الرامزة للقوة ، وهذه كلها – إن وجدت – فهي

---

(٣)– المصدر السابق – صـ ٦٠

(١) رجاء عالم : خاتم– صـ ٦٠ – ٦١

(٢) رفيعة الطالعي : الحب والجسد والحرية – مرجع سابق – صـ ٢٠٧

علامات ذكورية تظهر على الأنثى ، وتجري دائماً إزالتها أو تغطيتها بوسائط ثقافية جرى التواطؤ عليها "[٣] .

جاء المونولوج الداخلي في رواية " خاتم " محققاً للغاية التي سعت إليها رواية تيار الوعي وهي : " بيان الموقف النفسي والفلسفي وبين واقع حياتي مهترئ ينبئ عن إحساس بالضياع وشعور بالتمزق "[١] ؛ لذا اضطرت " رجاء عالم " فيه إلى التركيز على توظيف الوسائل البلاغية المختلفة بغية الوصول بطريقة رمزية إلى وعي الشخصية .

إن لغة (الجوع والشبع) و (الامتلاك والسلب) و (الفقد والضياع) و (القفل والمفتاح) التي عبرت عنها لغة المونولوج الداخلي في رواية " خاتم " ؛ لغة تقوض السائد ، وتمتهن القواميس وتستنفر إمكانياتها المختبئة ، لغة متعددة الأطياف ومتنوعة الأقمطة .. لغة يقول عنها " الخراط " : " هنالك أيضاً الوجد باللغة ، لا بما أنها لفظية ظاهرية فقط ، بل بما تتضمنه من بنية موسيقية ومن نسيج سحري موسيقي ، محاولة الغوص إلى طبقة جيولوجية بدائية في الحس .."[٢] ، وعلى طريقة " الخراط " تأتي لغة رجاء عالم مونولوجاً متوالداً متشظراً .. لتجسد انشطار الذات ورمزية الموقف أدق تجسيد .

---

(٣) عبدالله الغذامي: ثقافة الوهم– ٢٠٠٠ – ط٢ – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – بيروت – صـ ٥١

(١) عواطف عبد الرحيم محمد : فن القصة عند زكريا عبد الغني ، دراسة نقدية – رسالة مخطوطة –كلية الآداب – جامعة أسيوط – ٢٠٠٩– صـ ١٤٨

(٢) ادوار خراط : مهاجمة المستحيل ، مقاطع من سيرة ذاتية للكتابة – ط١ – ١٩٩٦– دار المدى – دمشق – صـ ١٧

وفي النص " أربعة / صفر " يتضخم مأزق فقد الهوية ليشكل هاجساً إنسانياً معجوناً بالأوهام والغرائبية واللامعقول ، فنقف أمام بنية سردية متشظية يصعب حياكة خيوطها ، فهي تكشف عن رؤية رمزية نخبوية تتصور ها عن العالم المحيط بها وعلاقتها بهذا العالم ، من خلال لغة الهذيان والأحلام والتداعيات ، ولغة اللاوعي التي تتداخل في أسطر الرسائل الوهمية التي يوجهها " أربعة " إلى السيد " المليون " ، بما يحمله من دلالات على السلطة الاقتصادية والاجتماعية ، من خلال الخطاب المرضي المحموم المتمكن في الشخصية ، التي تتحول تحت سلطة الحمى إلى عدة شخصيات .

لم تعد الذات في " أربعة / صفر " كياناً صلباً جوهرياً .. بل هي شذور متناثرة عبر تحولات نفسية ؛ تعكس ما أصاب الذات الواحدة المتصلة من ضروب التحلل والتمزق والانقطاع بين أجزائها .. فهي ذات من لحم ودم ، تتحول إلى طير فشبح فبقرة فقربة ماء فصخرة فريشة فبومة فحفرة أو برج ..

إن الشخصية في " أربعة / صفر " ليست مبنية حول نواة صلبة لا تتغير ، بل هي تمارس تحولاً غرائبياً لا معقول ، فهو أربعة وهو ذاته صفر ، كما أنه الأزرق وولد المرآة ، وهو أربعة في واحد أو واحد في مئة ، أو هو " هو " أو " أنت " أو " هم " جميعهم ، أو قد يكون هو " الشيء " أو " اللاشيء " .

لقد وظفت رجاء عالم اللغة للتعبير عن هذه الخصوصية التي احتل بها " أربعة " مركز الصدارة في الرواية بتعبيرات المختلفة ، " أولها : استعمالها ضمير المتكلم ، وثانيها : استعمالها الجمل ذات الأنماط اللغوية القصيرة المملوءة

بالمعترضات ، وثالثها : الإكثار من الجمل الإنشائية في أثناء الوصف .." [١]، كل هذا لتحقق لهذا المتحول الحضور الخاص والمتفرد في النص .

فأياً كان " أربعة أو صفر ، أو أربعة / صفر " فهو نتاج الحياة بدفقاتها ودواماتها المضطربة ، وافتقادها الشكل المحدد ، وتغيراتها السريعة ، وأزماتها التي خلقت منه ذاتاً فردية فقدت تماسك قوامها ، وتكاد تفقد تحديدها الخارجي المستقر .. إن ذلك لم يدفع " رجاء عالم " إلى صياغة سؤال ولا تقديم إجابة عنه ، ولا إلى حبكة حدث أو حسمه ، بل كان همها كشف الداخل ، وفي سبيل ذلك " فلا حسم لشيء في حبكات الكشف وإماطة اللثام ، فالميلاد هنا ليس بداية ، كما أنه لم يكن الموت نهاية" [١] .

تلك التحولات السريعة المفاجئة أفضت بالشخصية إلى درجة من درجات غياب السيطرة فيفتتح النص بالهجوم على مجموعة من الأصوات / العالم ؛ التي لم نسمع منها سوى صوته ، ويسطر وسط ضجيجها رسائله المتداعية نحو " المليون " ، بأفكار مضطربة ، لا تملك القدرة على الاكتمال ، ولا تجد الوسيلة نحو الربط والارتباط ، وإنما تتلمس فيها الانكشاف ، فيقول :

" هذه رسالتي الأولى إليك .. لماذا أنت ؟ لا أعرف .. في السوق قالوا : أنت قوي وكبير جداً وتعرف كل شيء .. فعرفت أنني أحتاجك .. وسأقول الحق : منذ مدة وأنا أبحث عنك .. فهناك أمر خطير لا بد وأن تعرفه .. دائماً فكرت أنك الوحيد الذي سيشرح لي ما حدث .. وأنا متأكد من أنك ستقول لي : " لا تخف " .. معك حق .. يجب ألا أخاف .. فقط تعال .. المرسل ، أربعة "[٢]

---

(١) سمر روحي الفيصل : الرواية العربية البناء والرؤيا – ٢٠٠٣ – منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق – صـ ٢٢٧

(١) إبراهيم فتحي : تطور أدوات الصياغة الروائية من الواقعية إلى الحداثة – مرجع سابق – صـ ٣٦٢

(٢) رجاء عالم : أربعة / صفر – صـ ٥

ولكن لا السيد المليون فهم ، و " لا القارئ فهم "[٣] ، وظلت رحلة " أربعة " في الداخل غامضة ضبابية ، يستنجد فيها بالسيد المليون ليقوده بعيداً عنها :

" سيدي المليون :

متى نخرج ؟ كيف نصادق الطرق فتأخذ بأقدامنا لحيث نريد ؟ هذه المرة حين أخرج لا أريد طريقاً غير طريق قريتي .. اتفق معها على هذا ، ولا تتركها تحملني للمزيد من الأماكن الغريبة ..

الضائع ، أربعة"[١] .

إن جوهر الحداثة في رواية " أربعة / صفر " يتمثل في تركيز البحث على المادة النفسية الجديدة " محتوى الوعي " ، التي انتهت بـ " فرجينيا وولف " إلى الاكتفاء بالاسم الأول للشخصية في روايتها " الأمواج " ، لتنطلق رجاء عالم من النقطة التي انتهت منها " وولف " صوب إلغاء التسمية ، فلم يبق من مؤشرات الهوية سوى " أرقام وضمائر وألوان " تمثل مرجع المعلومات التي يتم سردها .

هكذا تكون رحلة الضياع في الرواية الحديثة ، رحلة إلى البحث عن الماضي ، ولعلنا هنا نستعين برأي " هانز ميرهوف **Hans Meyerhoff** " حول سر البحث المكثف في الرواية الحديثة عن استعادة الماضي .. الماضي الشخصي ، أو ماضي العائلة ، أو ماضي الأمة ، أو الجنس البشري .. " فهي محاولة لاستعادة الذات الضائعة باكتشاف معنى الاستمرار في شيء ما ، أو الانتماء إلى شيء ما يبدو قد ضاع إلى الأبد . ويعكس البحث وإخفاقه حاجة إلى التكيف مع فقدان

---

(٣) حسن الحازمي : البناء الفني في الرواية السعودية – ٢٠٠٦ – ط١ – مطابع الحميضي – الرياض – صـ ٢١٠

(١) رجاء عالم : أربعة / صفر – صـ ٥٦ – ٥٧

ذلك الاتصال بين الماضي والمستقبل الذي كان يمثله قديماً الانتماء إلى العائلة.."[٢].

لذا فإن " تقلص الماضي في وعي الشخصية ، وانفصاله عن نسيج العائلة ، أفقدها قدرتها على تحديد موضعها الزمني أو المكاني ، ولم تعد تشعر بنفسها باعتبارها حلقة داخل أجيال متعاقبة ، بل تجد الشخصية معزولة داخل اللحظة الحاضرة ؛ بلا اسم ، مزاحةً عن موضعها "[٣] .

إن " أربعة / صفر " رحلة بحث داخلي دقيق عن اللحظات النادرة العنيفة في طفولة " أربعة " ، اللحظات التي ما تزال حية داخله ، وتجذبه أو تضغط على وعيه كي يبوح بها بغموض مرعب ؛ ذلك " لأنه يرى نفسه من الداخل .. وهو عندما يروي لا يجد إلا التخبط والضعف والتردد الذي يحس به في نفسه "[١] .

يضعنا السرد أمام حالتين : حالة " أربعة " الماضية الساذجة في القرية بما تشكله من ذكريات الرضا وبساطة العيش والأمان داخل لفيف العائلة ، فيرى لحظات الماضي ماثلة داخل وعيه ، فيتذكر عائلته " أمه وأباه وإخوته " ، ويلح على علاقته الوثيقة بأمه ، وخبزها الذي لطالما أحبه :

" أرغفة أمي تفوح تفوح .. أراها تغمرها بالحليب الساخن تئز ويفقد أخي صوابه .. هو لا يستطيع الصمود أمام الحليب أبداً ! وكان لا يكف عن الهجوم على إنائي بعد أن يبتلع حصته .. لم يكن يشبع .. وقديماً كنت ولداً طيباً وأتنازل عن حصتي ببساطة .."[٢]

---

(٢) Hans Meyerhoff : Time in literature –1955- University of Californiapress–pp–203-205

(٣) إبراهيم فتحي : تطور أدوات الصياغة الروائية من الواقعية إلى الحداثة – مرجع سابق– صـ ٣٦٢

(١) سيد حامد النساج : بانوراما الرواية العربية الحديثة – مرجع سابق– صـ ٣٢

(٢) رجاء عالم : أربعة / صفر – صـ ٩

وحالة تحول " أربعة " من الماضي إلى الحاضر في المدينة ؛ حيث الجوع والضياع والاغتراب وفقد الهوية ، هو حاضر أكثر غرابة من ماضيه ، " فالقارئ لا يستطيع أن يجزم هل البطل يكتب رسائله فعلاً إلى السيد المليون ؟ أم أنه يهذي بها ، ويحلم بكتابتها ؟"[٣]

وكل حالة تثري الأخرى ، في حركة انتقالية ذهنية غير منتظمة :

"سيدي المليون :

أعود وأكتب لك ودائماً أنت .. انظر لقد اكتشفت لي ثقباً .. إنه يحتل بطني كلها يحفرها كل يوم أكثر وأنا .. أنا جائع تماماً .. كتبت أطلب رغيفاً كاملاً لي وحدي .. رائحة أرغفة أمي تؤلمني .. "[١]

ثم يستمر في عرض مشهد خبز الخبز في الفرن حتى تنهره أمه :

" لا تُضف غصناً أخضر للفرن .. هذا سيثير الدخان ويفسد طعم الخبز.."[٢].

لتثري ذاكرة دخان الماضي ، معالم دخان الحاضر في ذهنه فيقول :

" يومها فهمت وحرصت ألا أفعل .. لكن أحدهم اليوم لا يفهم .. الدخان في كل مكان ويفسد كل شيء .."[٣] .

إن ذاكرة السارد تعمل بطريقة تقوم على نوع من " الانتقاء اللاواعي" الذي دفعه إلى المغالاة في التفاصيل المنتقاة ، وكسر نظام التسلسل المنطقي ، فبنية السرد تقوم على تجاور وتداخل لحظتين ، لحظة الماضي التي تُستعاد ، وتتحول

---

(٣) حسن الحازمي : البناء الفني في الرواية السعودية – المرجع السابق – صـ ٢١٠

(١) رجاء عالم : أربعة / صفر – صـ ٨

(٢) المصدر السابق – صـ ٩

(٣) المصدر السابق – صـ ٩

إلى حاضر نتيجة منح البطل حق الكلام بضمير المتكلم ، واستخدام الفعل المضارع ، ولحظة الحاضر القائم على الصورة المستعادة سيكولوجياً ، هذا الانتقاء أدى إلى القفز بين الأزمنة والأمكنة مما أحدث فجوات وثقوب في بنية السرد ، بدت معه الرواية مفككة.

يمثل المونولوج في رواية " أربعة / صفر " جملة من التحولات بين ضمائر المتكلم ، والمخاطب والغائب ، بل أنه يخترق هذا المنولوج بتداعيات وحوارات مع أشخاص آخرين مع أنه لا أحد حوله ، مما يحمل السرد غموضاً وكثافة يصعب معها فهم أبعاد الشخصية الخارجية والداخلية .

إن المساحة المفترضة للسرد في رواية " أربعة/صفر " يمكن أن تتقلص إلى حجم أصغر مما هي عليه ، لكن مساحات المونولوج في الرواية قد امتدت وانبعجت واستطالت لتضم في أحشائها زخماً هائلاً من الأحاديث النفسية التي – وإن بالغت الكاتبة في الاسترسال خلفها – إلا أنها ما زالت ترصد فيها هدفها المنشود : " كشف خبايا الداخل الإنساني " .

ولذاكرة السارد دور مهم في تماسك التراكيب والبنية الداخلية للمونولوج أو تشظيها ، فحين ينسى السارد بعض التفاصيل كما في حالة " أربعة " في رواية " أربعة / صفر " تظهر الفجوات ، وتغيب إجابات الأسئلة ، وتحل النقط محل المعلومات الغائبة ، فالبطل لا يتذكر اسمه ولا يعرفه :

" سألوا ما اسمك ؟ ولم أفهم !"

" وكرروا .. طوال أيام سألوا نفس السؤال : ما اسمك .. ما اسمك .. ما ..؟"[١]

" – اسمي " أربعة " .. " أربعة " لا " أنت " ..

---

(١) رجاء عالم : أربعة / صفر – صـ ١٥٥

- حقاً !! .. وما الـ " أربعة " هذه ؟!
- هـ .... أنا " أربعة "[٢]

أما عندما تحتفظ ذاكرة السارد بكامل تفاصيل الخبرة المخزونة ، فإنها تسرد على نفس النحو من الاكتمال ، وهو أمر مشروع في حدود أن نشاط الوعي في المستويات التي تصورها تقنية تيار الوعي ، هو نشاط لغوي ، والتقنية تحاول تجسيده . ففي رواية " ستر " تظهر ذاكرة البطلة فريدة في نشاطها وقوتها ، فلا شيء مميز فيها سوى تلك " التفاصيل المخفية "[١] ، لذا فإن مجرد قراءة كلمة في كتاب كفيلة بانسياب الصور والأفكار من رأسها ، واستعادة أدق التفاصيل بلغة منتظمة متماسكة :

" (إيماهو هاي هو ..) ذكّرها بصوت (إلا هو) من تلقائه كان نَفَسُها يردد ذاك الصوت / اللهّاث ، شعرت أنها بحاجة لتقف في الخارج وترفع أنفاسها بذاك الصوت ، ستشعر براحة ، لأن رابضاً داخلها سيضطر للمغادرة .."[٢] .

" تشاغلت بالكتاب ، تركت إيقاعها يسترخي .... لم تشعر بحاجة إلا إلى الاستسلام لإيقاعها الداخلي ، هذا الصامت المنبسط مثل بقعة الأخضر ، (نصف رجل ، هذا أنا ، ولا أرضاه لكِ ...) انبثقت تلك العبارة من لا مكان ، كان بدر قد قالها حين وقع في حبها .."[٣] .

---

(٢) المصدر السابق – صـ ١٥٤
(١) رجاء عالم : ستر – صـ ٧
(٢) المصدر السابق – صـ ١٢
(٣) المصدر السابق – صـ ١٥

لقد وظفت رجاء عالم في روايتها " سِتْر " أسلوباً مختلفاً للمونولوج ساهم في تشخيص الحياة النفسية للشخصيات الروائية داخل النص ، يسمى : المونولوج المسرود ، أو" الصوت المتداخل "[٤] .

وتعرّف " دوريت كوهن **Dorrit Cohn** " المونولوج المسرود بأنه " خطاب الشخصية الذهني الذي تكفل به خطاب السارد "[٥] ، حيث يقدم لنا بصوت السارد ما تفعله الشخصية في العالم الخارجي وما تقوله في عالمها الداخلي ، والقصد منه هو الربط بين السارد والشخصية ، وخلق تناغم بين الصوتين والخطابين والرؤيتين .

إن المونولوج المسرود " لا يتولد عن (الرؤية مع) فقط ، بل يتولد عن (التفكير مع) أساساً ، وهذا ما يجعل الرؤى وزوايا النظر تتجمع في تناغم الأصوات ، وتأتي لغة النص من حين لآخر صدى للغة الداخلية للشخصية ؛ بشكل يبدو معه أن خيط أفكار الشخصية يرتبط بشكل جد دقيق بنسيج المحكي بضمير الغائب "[١] ، كما في هذا النموذج من رواية " ستر " :

" تتحركين في دنيا سائبة ؟ انظري إلى نفسك في المرآة لتري ما يرونه ، أنت مطلقة . لكأن الطلاق وحمة أو شجة مكان الغرة ، راودها أن تتحرك صوب المرآة لترى ما تراه والدتها في تلك اللحظة ، كانت على يقين أن الشجة التي تجري من مؤخرة عنقها لمؤخرتها أخذت تبهت ، بهتت يوم التقاها الرجل في

---

(٤) محمود غنايم : تيار الوعي في الرواية العربية المعاصرة – مرجع سابق – صـ ٣٣

(٥) **DorritCohn: La transparence interieure–Modes de representation de la vie psychique dans le roman – Traduction Francaise–edSeuil–1981–pp29**

(١) المرجع السابق – صـ ١٣٥

منتصف الطريق ، أي رجل ، نفت كلمة (رجل) حتى لا تظهر لوالتها على مفرقها ..."[٢] .

وفي المقطع السابق نسجل عدة ملاحظات أهمها :

١- أن الحدث يتزامن مع التعبير الداخلي ، ويحصل التنقل بين العالم الخارجي والعالم الداخلي ، كأننا أمام وصف متنقل يعرض ما يؤثث العالم الخارجي ، وما تلتقطه عين الشخصية ، فيكون له انعكاس في عالمها الداخلي .

٢- أن التعبير الداخلي للشخصية يأتي مندمجاً في خطاب السارد ، ويبدو كأن لا شيء يفصل بين الخطابين ، فالقارئ يدخل إلى وعي الشخصية ويخرج دون أن يحس بوجود فارق بين صوت السارد وصوت الشخصية .

٣- أن المونولوج المسرود يقضي بمحو علامات الاقتباس التي نفصل بها عادة بين كلام الشخصية وكلام السارد ، والاستغناء عن العبارات التي تسبق عادة المونولوج الداخلي للشخصية ، كأن نقول : "فكرت مريم .. أو قالت في نفسها : ..." .

---

(٢) رجاء عالم : ستر – ص ٧

(٢)

الوصف

(من الحقيقي إلى المتخيل)

" لا رواية دون وصف ، وأنه لأسهل علينا – كما يقول جيرار جينت – أن نتصور وصفاً خالياً من أي عنصر سردي من أن نتصور العكس ، لأن كل إشارة إلى عناصر الحدث أو ظروفه يمكن أن تشكل بداية وصف له "[١] .

ويعتبر فن الوصف (**Description**) من الوسائل المستخدمة في الرواية منذ نشأتها وحتى رواية تيار الوعي ، وإن كانت هذه الوسيلة تختلف في رواية تيار الوعي عنها في الروايات السابقة عليها فذلك راجع إلى أن كتاب تيار الوعي قد استخدموها استخداما خاصا يتلاءم مع موضوع الرواية عندهم الذي هو : الوعي أو الحياة الذهنية للشخصيات [٢].

ويذهب " برناردي فوتو " إلى أن معظم قصص القرن التاسع عشر كانت " تبدأ بتقديم الفارس التقليدي الوحيد وهو يركض عبر السهول الوسطى عند حلول الليل ، ثم المضي في كتابة عشرين صفحة متأنقة عن سحر الطبيعة "[٣] . وهذا الوصف على الرغم من أنه كان غالباً ما يصيب القارئ بالضجر والملل ؛ إلا أن

---

(١) عالية محمود صالح : البناء السردي في روايات إلياس خوري – ٢٠٠٥ – ط١ – دار أزمنة للنشر والتوزيع – عمان – صـ ٥٠

(٢) روبرت همفري : تيار الوعي في الرواية الحديثة – مرجع سابق – صـ ١٦ وما بعدها

(٣) برناردي فوتو : عالم القصة – مرجع سابق – صـ ٢٣٤

النقاد يرونه " مهما لخلق الجو الروائي ، وتهيئة المسرح لأحداث الرواية أو القصة عن طريق تقديم بعض الحقائق الجغرافية أو المعمارية أو الذاتية "[١] .

واعتمدت الرواية الواقعية على الوصف اعتماداً كبيراً عندما عني الروائي الواقعي بتقديم المكان والشخصيات تقديماً يعتمد على الوصف الدقيق المفصل الذي يحتل الكثير من الصفحات ، وذلك بغرض الإيهام بالواقع ومحاولة تقديم صورة حية له تتعدى حدود الوصف والتصوير ، وراح " موباسان " يؤكد على " أن الواقعي إن كان فناناً حقاً لن يذهب إلي عرض الحياة في صورة فوتوغرافية ساذجة ، ولكنه سيذهب إلي عرض صورة أكثر حقيقة وحيوية وكمالاً من الحقيقة نفسها .. وإنني أعتقد أن الواقعيين الموهوبين يجب أن يسموا بالإيهاميين "[٢] .

وكان زولا أشبه بالمخبر الصحفي في جمعه لمادة روايته لحرصه على الوصف الدقيق لبيئة الأحداث وللشخصيات ولكل ما يتصل بعالم الرواية التي ينوى القيام بكتابتها [٣] . واستحوذت طريقته على إعجاب القراء ، " فليس هناك قارئ لا يتأثر تأثراً عميقاً بتصويره الذي يستحق الإعجاب للمتاجر والأسواق ولبورصة الأسهم ولملاعب سباق الخيل ولساحات المعارك أو لقاعات المسرح ، وربما لم يستطع كاتب أن يصور مثلما صور زولا – زخارف الحياة العصرية بمثل طريقته الخلابة والموحية"[٤].

ولا شك أن رواية تيار الوعي قد غيرت مجال الوصف بل " لقد تغير مكان ودور الوصف تغيراً جذرياً ... فلم يعد الوصف الآن مجرد تعريفات تمهيدية تدخل القارئ إلى الكتاب . لقد كان الوصف يستخدم في تحديد الخطوط العريضة

---

(١) المرجع السابق – صـ ٢٣٥

(٢) سيزا قاسم : بناء الرواية – مرجع سابق – صـ ٧٨

(٣) جورج لوكاش : دراسات في الواقعية الأوربية – ترجمة : أمير اسكندر – ١٩٧٢ – الهيئة العامة للكتاب – القاهرة – صـ ١١٤ – ١١٥

(٤) المرجع السابق – صـ ١١٧

لديكور الرواية ، ثم لإيضاح بعض العناصر التي تتميز بشيء من الأهمية وتعبر عن شيء ما "[١] ، ثم تحول الوصف في رواية تيار الوعي من العالم الخارجي إلى العالم الداخلي يصف المعالم النفسية للشخصية ومحتوياتها من المشاعر والأحاسيس ، وبالتالي لم تعد هناك حاجة في رواية التيار إلى التمهيد من خلال المشاهد الافتتاحية لأحداث الرواية بمجموعة من المناظر التي يصف فيها البيئة المحيطة بالشخصيات ، بل أصبح الروائي يدخل بنا مباشرة إلى أعماق الشخصية ويصف لنا محتواها النفسي .

وقد لاحظ ذلك " ليون إيدل " عندما علق على افتتاحية رواية "صورة الفنان في شبابه" لجيمس جويس بقوله : " لو أن بلزاك وصف عشاء ليلة عيد الميلاد في بيت (ديدالوس) إحدى شخصيات جيمس جويس لاهتم اهتماماً بالغاً بوصف أثاث البيت وقائمة الطعام وبالجالسين على المائدة ، وصفاً دقيقاً ، أما جويس فقد أبدل ذلك بنقل ملاحظات الصبي ، وحدة مشاعر الكبار وبهذا نتعرف على بيت ديدالوس ، لا عن طريق المظاهر المادية ، بل عن طريق نوعيات الأحاسيس والعواطف الحية تحت سقفه ، وما تتركه من أثر في (ستيفن ديدالوس) الحساس الدقيق الملاحظة "[٢] .

فالواقعية الوصفية في رواية تيار الوعي ليس لها " مجرد وظيفة إثباتية ، كما لو أن القارئ عضو في هيئة تحكيم تستعرض الوقائع المتاحة بحثاً عن أدلة ثبوتية ، إن لهذه الواقعية أيضاً وظيفة كشاف سيكولوجي : فهي تحقق انغماس القارئ في عالم التخييل كما يظهر للشخصية "[٣] .

---

(١) الآن روب جرييه : نحو رواية جديدة – مرجع سابق – صـ ١٣٠– ١٣١

(٢) ليون إيدل : القصة السيكولوجية – مرجع سابق – صـ ٢٦ – ٢٧

(٣) توماس بافل : التحليل والإشكاليات والأنساق – ضمن : راهن الرواية الغربية " رؤى ومفاهيم " – مرجع سابق – صـ ١١٣

إن الافتتان بما هو داخلي بات شيئاً معايناً عن كثب بفضل رواية تيار الوعي ، حتى أصبح " نبع المثال هو روح البطلة .. فإن نطقت البطلة ، بالتالي ، متحدثة طويلاً عن نفسها فلأن لا أحد يستطيع أن يفهم ويصف من خارج كنوز الحساسية والقوة المطمورة في قلبها " ؛ ولذا فإن " الافتتان بالنزعة الداخلية الذي أضفى أهمية قصوى على كل ما تراه الشخصية وتسمعه وتثق به ، لهو ما يعد منبع تقنية الوصف الجديدة"(١).

وترى سيزا قاسم : " أن هناك موقفين متغايرين في أسلوب الوصف : الأول موقف موضوعي ، وموقف تمثله مدرسة أصحاب تيار الوعي ، الذين لم ينظروا إلى الأشياء على أنها حقيقة مستقلة عن الشخصية ، بل إنهم وجدوا في الأشياء مجرد أصداء تعود إلى سطح الوجود بعد ترشيحها في نفس المتلقي وتلوينها بمزاجه الخاص " وهي ترى " أن الأول يلجأ إلى الاستقصاء والاستنفاد ، بينما يلجأ الثاني إلى الإيحاء والتلميح " ، كما ترى " أن النصوص الواقعية تحوي مقاطع وصفية مستقلة على حين يأتي الوصف في الموقف الثاني ملتحماً بالسرد في وحدات متضافرة "(٢) .

ومن الواضح أن " سيزا قاسم " تختلف اختلافاً جذرياً مع " جورج لوكاش " فهو يعتبر مدرسة تيار الوعي مكملة للنزعة الطبيعية في عكوفها على تفصيلات وعي ذات معزولة في العالم ، فالمرصد الوصفي انتقل من جانب معزول في سطح الواقع الموضوعي ؛ إلى جانب مماثل داخل الذات الفردية دون تضافر بين الوصف والسرد .

ومن هنا نجد أن الوصف وإن كان من الوسائل الفنية القديمة المستخدمة في الرواية فإنه قد تطور في رواية تيار الوعي ليتلاءم مع طبيعتها فتغيرت وظيفته في

---

(١) توماس بافل : التحليل والإشكاليات والأنساق – المرجع السابق – صـ ١١٣– ١١٤

(٢) سيزا قاسم : بناء الرواية – مرجع سابق – صـ ٨٠ – ٨١

تهيئة وصنع جو أحداث الرواية ، إلى ما يخدم منه تعرية العالم الداخلي أو ما يستدعيه العالم الداخلي .

وعليه يمكن تقسيم الوصف في رواية تيار الوعي إلى نوعين :

– وصف موضوعي : يتم من خلال الروائي بعيداً عن الشخصية ، وقبل بداية الأحداث ، وغالباً ما يحتل افتتاحية الرواية ، أو افتتاحية الفصول ، وهو قليل جداً إلى درجة الندرة ، ذلك لأن روائي تيار الوعي يدخل بنا مباشرة إلى ذهن الشخصية ويسلط الضوء على الداخل ، ولا ينقل من الخارج إلا ما يقع في دائرة الحدث وله علاقة بالداخل .

– وصف ذاتي : يتم من خلال عيني الشخصية ، فالشخصية هي التي تصف لنا لا الروائي ، والوصف يعكس لنا وجهة نظر الشخصية في المقام الأول تجاه الموصوف ، فيكون الوصف مزيجاً من حقيقة الموصوف وموقف الشخصية مما تصف .

فالموصوفات في رواية تيار الوعي لا تعطي دلالات على نفسها ، ولكنها تكون موظفة للدلالة على طبيعة الشخصية الواصفة ، فالشخصية في رواية تيار الوعي هي كل شيء ، وعالمها الداخلي هو مجال الرواية ، وبالتالي لا يظهر العالم الخارجي في الرواية إلا بالقدر الذي يسمح به العالم الداخلي للشخصية وبقدر ارتباطه بها ، فالخلفية المكانية في رواية تيار الوعي لم تكن " وصفا للمناظر في ظاهرها ، بل رمزاً إلى وقعها الكلي في الشعور "[١] .

(١) رنيه وليك ، أوستن وآرن : نظرية الأدب – مرجع سابق – صـ ٣٠٥

هذا ما جعل معالم الأشياء الموصوفة وأبعادها الحقيقية (حجم ولون وشكل ..) تبقى مبهمة ، لأنها تدخل في إطار معالم وحدود نفس الشخصية فتأخذ لونها وصبغتها ، وتتشكل بشكلها ، وعندئذ تشكل جزءا وعنصراً من العناصر الفاعلة في تشكيل حالة الشخصية النفسية .

فروائي تيار الوعي " عوض الذهاب مباشرة إلى جوهر كل حدث – شأن أسلافه – نراه يختار أن يقدم لقرائه ما يراه البطل هنا والآن ، وليس ما هو مفيد لفهم القصة .."[١] ؛ لذا فإن رواية تيار الوعي لا تقدم وصفاً تفصيلياً للأشياء أو الأماكن قبل البدء في سرد الأحداث ، وإنما نتعرف على بعض معالمها على مدار الرواية كلها ؛ إذ لا تظهر مكونات المكان إلا داخل الحدث ، وبالشكل الذي يستدعيه تعامل الشخصية معه ، وبالتالي لا يدرك القارئ هيئة المكان مكتملة منذ البداية لأنها تقدم له بشكل متناثر ، ولا تتكامل صورة المكان نهائياً إلا في نهاية الرواية .

ولا يختلف وصف الشخصيات في رواية تيار الوعي عن وصف المكان ، إذ تقدم لنا الشخصيات بلا تفاصيل دقيقة لصفاتها الجسمية من الملامح (الطول ، العرض ، شكل الوجه وتقاطيعه ، لون الملابس ونوعها ..) كما كان يفعل الروائي التقليدي في الاتجاهات السابقة على رواية تيار الوعي ، ولكن رواية تيار الوعي لا تقدم لنا من صفات الشخصيات إلا ما كان منها مداراً للانفعالات والهواجس داخل النفوس ، كما أنها لا تقدم هذه الصفات مرة واحدة ، بل هي تأتي مواكبة للحدث ولحركة الوعي في ذهن شخصياته .

وتوظيف الوصف كوسيلة تعمل على تأدية وظيفة ترتبط بالنص السردي ، دفع النقاد إلى ترجيح الوصف باعتباره وسيلة تخدم النص ، وأما أن يأتي باعتباره غاية

---

(١) توماس بافل : التحليل والإشكاليات والأنساق – ضمن : راهن الرواية الغربية " رؤى ومفاهيم " مرجع سابق – صـ١١٤

؛ فهذا يضعف العمل الروائي . وفي تأكيد لهذا المذهب يقول " بارون " وهو من مؤلفي القرن التاسع عشر : " وأول ما يجب مراعاته عدم الوصف بغاية الوصف ، ولكن لإضافة شيء مفيد للسرد أو لتقوية الجانب الشعري ، فلا ننسى بأن الوصف وسيلة وليست هدفاً ، أي أنه جزء من الكل ، وليس أجزاء مكونة للموضوع "[١] .

(١) حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي – ١٩٩٠ – ط١ – المركز الثقافي العربي – الدار البضاء – بيروت – صـ ١٧٦

– الوصف في روايات رجاء عالم :

وصف رجاء عالم للمكان أو للشخصيات لا يتم إلا بمقدار ما يخدم هذا الوصف هدف رجاء عالم في الكشف عن الأعماق الإنسانية ، وتجسيد انطباعاتها الداخلية تجاه الموصوف . إننا في روايات رجاء عالم نقبع " في رأس الشخصية ، فنرى كل شيء كما تراه هي "[١] .

والاستغراق في الوصف في روايات " رجاء عالم " يأتي مقصوداً من الذات المبدعة رغبةً منها في بلورة الإطار الفكري لوعي الأبطال ؛ ومن ثم فلا ينبغي على المتلقي أن يفهم ذلك على ظاهره ؛ بل الأجدى أن يربطه في السياق الروائي والوعي الجمعي ، حتى يمكن الوقوف على جملة التفسيرات الفكرية للنهاية والأحداث والمواقف داخل النص الروائي .

وصف المكان :

كان المكان بلا شك بؤرة النقلة النوعية التي عرفتها الرواية السعودية في السنوات الأخيرة ، " وقد كانت طريقة التعاطي مع المكان أحد الأسباب التي نعتت من خلالها ؛ وبها ؛ الرواية السعودية المنتجة في السنوات الأخيرة بـ" الجديدة ... ونصوص رجاء عالم تنتمي باقتدار إلى الرواية السعودية الجديدة ، وتقدم شكلاً مختلفاً للتعامل مع المكان يختلف عن الشكل التقليدي .. إذ تقدم رواياتها ضالة ثمينة للراغب بالبحث عن حضور مكة المكرمة في الرواية السعودية

---

(١) نانسي كريس : تقنيات كتابة الرواية – ترجمة : زينة جابر إدريس – ٢٠٠٩ – ط١ – الدار العربية للعلوم ناشرون – بيروت – صـ ٢٥٤

الجديدة "[١] .. حيث " لم تعط الروايات السعودية الجديدة هذا المكان حقه من الاهتمام إلا من لدن رجاء عالم وخاصة في رواياتها (سيدي وحدانه و خاتم).."[٢].

" وتبرز مكة / المكان في روايات رجاء عالم ، بوصفها المدينة المقدسة ذات الأبعاد التاريخية ، والحضارة العريقة "[٣] ، ومجالاً لسرد الجماعات الحجازية داخل المجتمع المكي ذي التنوع الاثني ، وذي السرود الخاصة به التي تتواشج فيها خطابات الهويات المتعددة عرقياً ؛ والتي توافدت وتصاهرت في هذا المجتمع منذ مئات السنين فأوجدت هويتها الخاصة بها التي تميزها عن الهويات الأخرى الأصيلة.

وقد حرصت رجاء عالم على الاهتمام بالمكان / مكة وأسطرته ، ومما زاد في خصوصيته كونها ابنة المكان المقدس الأسطوري ، وبذا فإن رواياتها تقدم أحد أنماط الأمكنة الرئيسية في الرواية السعودية الجديدة وهو : المدينة .

وتبدو رجاء عالم في تعاملها مع أسطرة المكان منسجمة مع تجربتها في ضوء تعاملها مع عناصر الرواية الأخرى ، فتمنح أمكنتها بعداً أسطورياً في مسعاها الحثيث لأسطرة أحداثه ، ومنحه صفات مختلفة عما تآلف عليه المتلقي ، وهي بذلك تسعى لتخلصه من انتماءاته الواقعية التقليدية المألوفة وجره نحو اللامألوف .

" والدلالة الأسطورية للمكان تمثل في حقيقتها نوعاً من الهروب الذي تمارسه الروائية من المكان الواقعي إلى المكان الأسطوري . كما تحتمل أيضاً عبر تكنيك

---

(١) أحمد جاسم الحسين : فسيفساء المكان في الرواية السعودية الجديدة – مرجع سابق – صـ ٨٧٠-٨٧٢

(٢) نورة المري : مكة في الرواية السعودية ، روايات رجاء عالم أنموذجاً – مرجع سابق – صـ ٩٣٦

(٣) حمد البليهد : جماليات المكان في الرواية السعودية – د.ت – دار الكفاح للنشر والتوزيع – الدمام – صـ ١٨٠

الروائية لإحساس الشخصية من خلال بطولتها السردية لإخفاء معالم واقعية ؛ يصبح الجهر بها في المكان الأسطوري أكثر جرأة وصراحة منها في الواقع "[٤] .

فالمناخ في مكة – مثلاً – كان حاضراً في الروايات ومتناغماً مع الجو الأسطوري لحياة الشخصيات ومتفاعلاً ومتأثراً بما يحدث لها ، ففي العام الذي يرفض فيه " البيكوالي " زواج " مياجان " من " جمو " وتزويجها " للنيابي :

" ذاك العام دخل مكة سيل عظيم عرفوه بسيل المروة ، وذلك لأن السيل طلع على مكة من لا مكان ... استمر السيل مقدار ذراع من الشمس لا يزيد ، وخلالها شوهد " سيدي وحدانه " يركب قطعان البياض ويسوقها بعزائم (يا حي) حتى غاب كأن لم يكن ، وغيبت سموم وشمس مكة آخر ذيول ندواته "[١] .

فمكة مشهورة بسيولها وأوديتها وآبارها ، وترتبط بشيء من الغرابة " الحاوية على غدران مكة وواحاتها ووديانها ، تلك التي تجري من الشرق للغرب نهاراً ، ومن الغرب للشرق ليلاً "[٢] .

وليس وجود المكان الواقعي " مكة " في مفاصل أحداث " مسرى يا رقيب " إلا محاولة من الروائية لإعادة بعث المكان في صورة ملتصقة بالتراث العربي ، كما أن مجيء " عبقر " كمكان أسطوري يسكنه الجن يعد استعادة لفك طلاسم الواقع المعبأ بأحداث غريبة تحتاج إلى فهم ؛ لذا فإن " تشكيل المكان في " مسرى يا رقيب " يحتمل دلالات عدة تختلط فيها عوالم الواقع بعوالم الأسطورة . وبخاصة حينما تسترجع الشخصية عبر مونولوجها الداخلي وعبر ذاكرتها دلالة المكان "[٣].

---

(٤) سامي جريدي : الرواية النسائية السعودية – مرجع سابق – صـ ٣٥٨

(١) رجاء عالم : سيدي وحدانة – صـ ١٠٧

(٢) رجاء عالم : طريق الحرير – صـ ١٨٥

(٣) سامي جريدي : الرواية النسائية السعودية – مرجع سابق – صـ ٣٦١

وتشكيل المكان الأسطوري في روايات رجاء عالم كان مشروعاً سردياً تتكئ عليه الروائية لتجعل من التراثي والأسطوري مكاناً يتسم بالحرية والاتساع وهو مالم تسمح به أمكنة الواقع . فالمكان / عبقر ما هو إلا طريق لمناجاة الأميرة الداخلية لمعرفة مظاهر هذا المكان لتولد رغبتها السرية في البحث عنه ، تقول :

" وتحسباً لوعورة الرحلة صوب عبقر استعصمت الأميرة بخلواتها أعواماً.."[١].

وفي رواية " حُبى " يحضر المكان من خلال فكرة " الرحلة والسفر " ، يقول الناقد عالي القرشي : " إن نص حُبى يصف فعل الكتابة من خلال حركة السرد في النص ، يكشف عالم الرغبات ، ويؤججها ، ويجعل من ذلك الكشف حركة لمآل الحجب ، ويصهر العالم المشهود في عالم الخفاء ، وذلك السفر ليس في مسافات المكان فحسب ، بل في مسافات الظلام والنور ، الصوت والصدى .."[٢] .

أما في رواية " موقد الطير " التي " تبدو رحلة إلى مكان في السماء ... تبدو فيه الشخصية عبر مونولوجها الداخلي أو محادثتها لنفسها مظهرة صورة للمكان متسمة بالعظمة والعلو ، وفي أحايين كثيرة يبدو بعيد المنال ، غير واضح خفياً.."[٣] .

" هي منطقة في السماء ، لا تبلغها أرض ولا تصعد إليها سحب "[٤]

---

(١) رجاء عالم : مسرى يا رقيب – صـ ٨

(٢) عالي القرشي : حكي اللغة ونص الكتابة ، قراءات في عينات من القصة والرواية في مشهدنا السردي – ٢٠٠٣ – كتاب الرياض ١١٥ – مؤسسة اليمامة الصحفية – الرياض – صـ١٦٣

(٣) سامي جريدي : الرواية النسائية السعودية – مرجع سابق – صـ ٣٦٧

(٤) رجاء عالم : موقد الطير – صـ ٥

" ظلت تخطف لمحات من تلك الصورة وترجع بصرها للصخور في الأعلى ، كلما امتدت المسافة فوقها لما لا نهاية كلما تحولت هي نفسها لحجر فسيفساء ...(في هذه المرحلة من الأفضل تثبيت النظر للأعلى ، ليسهل اختراقنا للقمة) بدت عبارته كمن يقول (لتقبل القمة دخولنا) .. "[١] .

وفي " ستر " تستحضر الشخصية " مريم " المكان / جدة وتتحصن بوصفه في مونولوجها الداخلي وتداعياته بعيداً عن ثورة محسن :

" .. استحضرت جدة التي تذوب في شمس عصرها ، غابت أحياؤها الشعبية ، تلك التي دروبها من جريان ماء مسكوب ، يباغتك فيجري متداخلاً هنا وهناك في شبكة من الأوردة الضيقة الضجاجة بالحياة ، لغات تلك الأحياء تتحداك أن تصاب بالخرس أو تضل حواراً ، يكلمونك بكل لسان ، كما تؤكد جدتها :

" .... إن تأخر ابنك في النطق فتمشي به في الحارات ساعة العصر ، هناك حتى الحجر ينطق "[٢] .

فإن كانت " الرياض " : " أنوثة محبوسة فلا يطفو منها للناظر إلا تذكير صارم بين الرمل والوحش ، مدينة جسد لا يرحب بعابر ، لا يوطن عابراً .."[٣] ، فإن مدينة " جدة " : " جسد على هيئة أنثى "[٤] ، هي مدينة تحمل وعوداً بكل ما في العالم من جمال ومتعة رغم كل إحباط وفقدان يخاتل البطلة بين حين وآخر .

هذا الوصف للمكان / جدة يتم من خلال وعي الشخصية ، لا الراوي ، ويحمل تلك الشحنة النفسية التي تعكس ما يدور في ذهنها من خواطر وأفكار وانفعالات تجاه ما تصف ، أي أنها تقدم الموصوف والحياة الداخلية للواصف معاً

---

(١) المصدر السابق – صـ ٦ – ٧

(٢) رجاء عالم : ستر – صـ ٩٠

(٣) المصدر السابق – صـ ٤١

(٤) المصدر السابق – صـ ٣٤

. كما نلاحظ في المقطع السابق أن الروائية تتبع الموصوف بعبارة كاشفة لما يدور في ذهن الشخصية ، تمثل التعليق النفسي على الموصوف ، ولعل ذلك أكثر ظهوراً في المقطع التالي :

" في عودتها من لندن صارت مريم أكثر وعياً بأنوثة المدينة المختنقة عشقاً ، لا مدينة تضاهي عروس البحر في عمارتها الخاطفة ، فيلاتها تباغتك بطرز لا تتكرر ، لا شيء فيها ينسخ الشيء الذي يليه ، لا بقعة تكرر سحر الأخرى ، مدينة تكاثر الخاصة لامتلاك بحرها حتى حجبوه عن العامة ، صار أطفال الأفغان الذين يتسولون على إشارات المرور يسبحون بثيابهم كاملة ، معلقين مثل دمى في فترينات كورنيشها المحظورة . مدينة تسترخي بكسل يخفي جذوة ناجعة للاستطباب من الحب والغضب ، ولم تجد مريم عزاء إلا في الاستسلام لإيقاع المدينة ليجرفها روتينها اليومي ، عفوية إقبالها على البحر ونكوصها عنه ، سماحتها الكسول المخدرة "[١] .

فكل ما في جدة يثير الذاكرة ، ولا يقبل لشيء أن ينسخ الذي يليه ، فلا تجد معه مريم مفراً إلا الاستسلام لجدة المثيرة والمستثيره لذكريات الحب .

إن " رجاء عالم " تتعامل مع المكان من خلال " رؤية تيار الوعي له ؛ إذ لا يشكل المكان قيمة في ذاته ولا يحمل دلالات خاصة تفصح عن مكوناته ، فلم يعد للمكان وجود قائم بذاته كما كان في الرواية الواقعية ، حيث كان الواقعيون يلجأون إلى الإسهاب في وصف المكان ومحتوياته في مقاطع وصفية طويلة تشكل لوحات متميزة يمكن استخراجها ودراستها بشكل مستقل "[٢] .

---

(١) المصدر السابق – صـ ٣٥

(٢) فايزة محمد سعد : تيار الوعي في روايات الطيب صالح – مرجع سابق – صـ ٢٣٧

فالمكان لا يشكل حقيقة مستقلة عن الشخصية ، فهو في " حبى " من نسج خيال الكاتبة، أضفت عليه سمات وملامح مدينتها التي نشأت فيها .... فـ" مقا " التي تحمل سمات " مكة " المقدسة ، مثل " مقاطعة " يوكنا باتوفا " التي نسجها " وليم فوكنر " من خياله وأسقط عليها الملامح الخاصة لبيئته التي نشأ فيها "[١] .

وفي رواية " أربعة / صفر " يظهر استغلال التلاعب بصورة المكان في الرواية إلى أقصى الحدود ، " فإسقاط الحالة النفسية أو الفكرية للبطل على المحيط الذي يوجد فيه يجعل للمكان دلالة تفوق دوره المألوف كديكور أو كوسط يؤطر الأحداث ، إنه يتحول في هذه الحالة إلى محاور حقيقي ، ويقتحم عالم السرد محررا نفسه من أغلال الوصف "[٢] .

فالمكان في " أربعة / صفر " عنصر أساسي في بنية تداعيات القص ، حيث يحضر حضوراً فاعلاً من خلال القرية والمدينة والسوق والحفرة والبرج .. ، لكن هذا الحضور يكشف عن عقدة الحياة وتشابكها ، حيث أصبح الإنسان فيها يكاد يكون مسيراً لا مخيراً ، فجاء صوت الروائية حاداً لإحساسها بأن المدينة عيون كبيرة جافة من التعبير تزاحمنا من جميع النواحي ، حتى ينفجر عالم السرد من المعقول إلى اللامعقول ، ومن المنطق إلى اللامنطق ..

" البرج فوقي لا يكف يتسع .. أبدأ أنا من الأسفل بالنداء .. والثياب بأطرافها لا تلتفت .. " كلها " تنكفىء بأفواهها منغرسة في الأرض تنفخ تنفخ ..

– الكل ينفخ ..

---

(١) المرجع السابق – صـ ٢٣٧

(٢)حميد لحمداني : بنية النص السردي – ط١ – ١٩٩١ – المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر – بيروت – صـ ٧١

والبرج يتضخم بشكل مرعب .. قد ينفجر .. جدرانه كالبالون تشف ولا أرى فى جوفه شيئاً .. حتى السلالم اختفت .. كيف صعد المنادى لقمته؟

– أين ذهبت السلالم ؟! المنادى اختفى ..

أنادى والثياب لا ترفع رؤوسها تنفخ .. وهو على وشك الانفجار. .

– سينفجر .. إذا لم يسرع سينفجر ..

أرفع صوتي أكثر..

–أمين أمين..

–بوم..

يختفي ندائي .. يبتلعه ويقذفني الانفجار .. ابدأ بالركض .. والثياب خلفي تتدور .. أركض والحصى كأرغفة منقوعة بالماء حول قدمي تغوصان .. تغوصان وأعجز عن التقدم .. تبدأ الأرض تحتى تبتلعني . . –أمين .. "[1] .

إن البرج والحفرة في " أربعة / صفر " يصوران تفاصيل حياة يومية شاحبة ، بطريقة متقطعة ، وفي سلسلة مفككة الحلقات من مراكز الرصد ، ومنظورات جزئية متباينة ، يحقق السرد من خلالها تناغماً فريداً بين المكان والاضطراب والقلق اللذين يلازمان الشخصيات . " فالمكان وهو الملاذ هنا ، يشحن الشخصية بقلق مضاعف إلى درجة تصبح فيها رهينة المكان " [2] بكل اضطراباته .

(١) رجاء عالم : أربعة / صفر – صـ ٤٢–٤٣

(٢) عبد الله إبراهيم : موسوعة السرد العربي – ٢٠٠٨– المؤسسة العربية للدراسات والنشر– بيروت – ج٢ – صـ ١١٦

فلسنا أمام مكان متجانس يحكمه نظام موحد ، بل نحن أمام أجزاء مكانية تحكمها مبادئ تنظيم داخلي متضاربة ، أجزاء متقشفة التضاريس والملامح ، وأجزاء تتراكم فيها الأوصاف ، وأجزاء أسطورية غارقة في الخيال .

هكذا نرى أن المكان في قصص رجاء عالم يحفل بتفاصيل جزئية كثيرة يومية وهامشية ، فينحصر في قفص اسمه المدينة بعد أن كان فضاؤه القرية المفتوحة الواسعة بما توحيه من ألفة ودعم ووحدة . المدينة هي الوحش الذي يفترس الفرد (صغيراً / كبيراً) :

" تجاهد المدن الأوربية لإنعاش طفولتها ؛ بينما تُجاهد مُدننا لينتحر الصغار".[١]

في المدينة تنتج رجاء عالم خيوط علاقتها بالآخر ، وفيها يكون الصراع مع الذات ومعه . في علبها – بيوتها – شوارعها – مفاهيمها ؛ تجد رجاء ما يناسب الاغتراب (النفسي / الجسدي)، وما يثير القلق والخوف جراء المنافسة والسرعة وانعدام الداعم .

(١) رجاء عالم : جرح الجمال – صحيفة الرياض – ثقافة الخميس ـــ ع ١٤٣٩٥ – ٢٢ نوفمبر ٢٠٠٧

وصف الشخصية :

كان الفرد كما يقول باختين : " مفتوحاً من كل الجوانب ، كله سطح " . لكننا اليوم لسنا إزاء عاطفة واحدة مستمرة غير قابلة للقسمة ، بل نحن إزاء أشكال متعاقبة لا متناهية من العواطف عرضية زائلة ؛ وإن أعطت من خلال الكثرة غير المتقطعة انطباعاً وهمياً بالاستمرار والوحدة ؛ لذا فإن رواية التيار تحتاج إلى العناية في وصف الشخصيات لا تقل عن تلك التي تحتاج إليها الاتجاهات الأخرى السائدة[١] .

وبذلك " تلتزم رواية تيار الوعي بالبحث الصوفي عن الحقيقة ، فهي تقدم الشخوص كذوات متفردة تسعى إلى تحقيق الكمال أو المعرفة المتميزة بأساليب مغايرة للطرائق المعهودة ، ولذلك يظهر تعامل هذه الشخوص مع الخارج مركباً إذا لم تعد إلى وعيها ، وغامضاً إذا لم يكشف من داخلها "[٢] .

وإذا كان " غنى وعمق الشخصيات المخلوقة فنياً يتبعان غنى وعمق المجرى الاجتماعي الشامل "[٣] في الرواية الواقعية ، فإن عمق وغنى الشخصيات في تيار الوعي يتبعان غنى وعمق مجرى الوعي في مستوياته المختلفة .

ولذا فإن أول ما نلاحظه في شخوص رجاء عالم أنها شخوص غير عادية : " غير عادية في تعاملها مع المجتمع ، وفي خروجها على الطور الاجتماعي ، وفي انغلاقها الداخلي ، ويأتي تيار الوعي بإمكاناته العديدة لاستجلاء انغلاقها ورؤيتها الداخلية ، واستكناه فلسفتها وتعاملها مع المجتمع من منطلقها الداخلي"[٤] .

---

(١) نانسي كريس : تقنيات كتابة الرواية – مرجع سابق – صـ ١٣٥

(٢) محمود غنايم : تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة– مرجع سابق – صـ ٣٥–٣٦

(٣) جورج لوكاتش : دراسات في الواقعية الأوربية – مرجع سابق – صـ ٥١

(٤) محمود غنايم : تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة– مرجع سابق – صـ ٣٥

كما أنها تتصف بالذكاء والقدرة على اختراق القشرة السطحية للواقع الخارجي والنفاذ إلى أعماقه ، واستخلاص المعنى ؛ إذ " يهتم كتاب رواية تيار الوعي باللحظة التي تكون فيها الشخصية في أوج وعيها بما يدور ، أو بما كان يدور في داخلها ، لذلك فالشخصية المحورية تتميز بذكاء شديد ، ووعي عميق بالحياة ، وعياً يمكن أن ينقله المؤلف إلى القارئ ، كما يمكنها من التمييز بين مختلف درجات الشعور "[١] .

وذكاء الشخصية يجعلها تتصف بالقدرة على التأمل والتحديق في أعماق أعماقها ؛ تأملاً يوصلها إلى إدراك الحقيقة التي اعتبرها روائيو تيار الوعي داخلية وليست خارجية ، والبحث عن هذه الحقيقة " نشاط نفسي ، وأنه يشغل بال معظم البشر (لأنه يحيط بنا) ، وغاية ما هنالك أن معظم البشر ليسوا على وعي بهذا النشاط النفسي الذي يحتل مكاناً عميقاً جداً من وعيهم . وذلك سبب من الأسباب التي من أجلها اختارت فرجينيا وولف شخصيات ذات حساسية غير عادية حتى يمكن أن يشتغل داخل هذه الشخصيات بذلك البحث في بعض الأحيان على الأقل"[٢] .

إن هذا التأمل المستمر في الأعماق يخلق من شخصيات رجاء عالم ؛ شخصيات محلقة بأجنحة التخيل هنا وهناك ، تستدر من الماضي الذكريات ، وتستشرف المستقبل في الاستباق ، وتحمل معطيات الماضي والمستقبل لتشكل مع حركة الواقع كيان الحاضر ، وتوفر الزاد لحركة تداعي المعاني على الذهن.

إنها شخصيات إنسانية تمثل الإنسان بكل صفاته ، بخيره وشره ، في مثاليته وانحطاطه ، فهي إنسانية بمعنى أنها حافلة بالمتناقضات . ذلك لأن للإنسان أكثر

---

(١) عبد البديع عبد الله : الرواية الآن ، دراسة في الرواية العربية المعاصرة – ١٩٩٠– مكتبة الآداب – القاهرة – ط ١ – صـ ٩١

(٢) روبرت همفري : تيار الوعي في الرواية الحديثة – مرجع سابق – صـ ٣٢

من نفس ، وإن كنا لا نرى منها إلا واحدة فقط ، وفي الداخل حيث أعماق الإنسان حيث وعيه ولا وعيه تتعدد الصفات الداخلية وتتباين لتعدد الخواطر والهواجس التي تعتري الذهن ، بحيث تبدو الشخصية وكأنها عدة شخصيات في حين أن صفاتها الخارجية تكون أكثر ثباتاً واستقراراً . " ففي الأعماق كل شيء سائل ؛ بحيث تظهر الشخصية كالجبلة الأولى وتسود النسبية ، وكل ما يتبقى هو إحساس غامض بالعالم الخارجي ، إحساس فائق الرقة بأن للشخص ذوات كثيرة ، إن النقطة الرئيسية هي أن تحديد الذات عمل فج محتوم له أن يسحق ويشوه أي شيء لا يلائم الذات التي قررنا أن نكونها "[١] .

ولقد تبنت رجاء عالم في رواياتها التجريب في رسم شخصياتها ، فهي شخصيات متحولة تواصل قيامها في النص من خلال تحولات تتعدى مستوى الأحداث السردية ، فالأميرة " جواهر " في " مسرى يارقيب " ما هي إلا جواهر ، وجواهر هي في الأصل جوهرة واحدة خاضعة لمنطق التحولات :

" في كوكبة من نسل العابد المحارب ولدت جوهرة ، ما أن مست النور حتى تكسرت وتناسخت سبع جواهر في تاج الأمير ، كل جوهرة طرحت ألفاً من عيون الجواهر وحفَّت بالقبيلة ، فأطلقوا عليها وصف : (جواهر) .. "[٢] .

وفي النص " حُبَّى " .. " صارت " حُبَّى " المضمرة في مدينة أعجوبة لم تخطر في ذهن بنَّاء "[٣] ، فهي الرمز الوجودي لما لا يفنى مع الزمن ، فحتى لو كان : " لا بد من إفناء حُبَّى حتى تعود الصورة لأصلها بجسدي ، وحتى يعود الانعكاس للمعكوس ، والتجلي للمطلق ، وبذا أَلُمُّ حُبَّى لجسدي لَمَّة أبدية لا

---

(١) بول ويست : الرواية الحديثة ، الانجليزية والفرنسية – مرجع سابق – صـ٢٥

(٢) رجاء عالم : مسرى يا رقيب – صـ ١٧

(٣) رجاء عالم : حبى – صـ ٣٠٢

انفصام لها فيتم كمالي ..."[١] ؛ فإن توظيف الخطاب شبه الصوفي في الخطاب الروائي كاشفا لأبعاد الشخصية " حُبَّى " ، قارئاً ومقروءاً ، يفاجأ القارئ بأن "جسد حُبَّى في هيئة صنم مرو وردي منحوت كأبدع ما يكون الجسد الأنثى، وبدت بضَّة كمن تحبس في موتتها مياه الحي .."[٢].

أما " خاتم " فإن صورتها جاءت متناسقة مع هندسة المكان ، متحولة بتحولات الزمان ، فهي تحمل صفات الذكورة في النهار ، تتزيا فيه بزي الأولاد : " ثوب وعمامة وجبة سوداء من جبب العلماء وحزام قصب عريض "[٣] ، وتخلع فيه ثياب الأنوثة الذي كانت تتستر داخله في الليل : " مالت للصفة الملحقة بالقعد ونضت إحرام المصطكا ، فكَّت أزرار الذهب وألقت بصدرية القطن الرهيف ، وألحقتها بالسروال الحلبي المُزَنَّر بكروم أب نواس ، بسلاسة اكتست ثياب الذكر ، وحين دخلت المقعد قام الشيخ نصيب فأحكم على خاصرتها حزام القصب ، صارت خاتم في هيئة صبي مليح .."[٤] .

هذا التحول الشكلي في ملامح " خاتم " جاء ليمنح الشيخ نصيب " قوة ذكورية بين الآخرين من خلال حركية الذكر خاتم بن نصيب المولود من صلبه "[٥] ، ثم ليحقق لخاتم حرية التمرد على أنثويتها ، وممارسة سلطة الذكورة وحركتها ، دون أن تحرمها من فتح الأبواب الأنثوية المغلقة ، هنا تصير الذكورة شكلاً من أشكال الالتباس في شخصية خاتم :

---

(١) رجاء عالم : حبى – صـ ٢٨٦

(٢) المصدر السابق – صـ ٢٨٤-٢٨٥

(٣) رجاء عالم : خاتم – صـ ٤٣

(٤) المصدر السابق – صـ ٤٤

(٥) حسين مناصرة : ذاكرة رواية التسعينيات – مرجع سابق – صـ ١٦٣

" لكأن جسد ذكر يلتحم بجسد خاتم كلما نظرت في تلك العيون أو لبست ثوب الرجال وخرجت بوجهها عارٍ لطريق ، تحتد أطرافها وتخلع ليونتها لتدخل في هيئة آدم ، شبه يقين من كونها ثنائية الجنس يتملكها "[١] .

إن " خاتم " بمثل هذه الأوصاف تصبح " مجرد رمز لا لأنها مجرد جسد فحسب ، بل لأن جسدها بالذات هو ما يرمز إلى روحها "[٢] ، فهي مثل " أرض مشوهة ، غدت تنبت أجزاء غريبة في جسدها وتبتر أجزاء أخرى ، تستنبت عضواً مؤنثاً في الليل وتسترجع عضواً مذكراً في النهار ، فصارت على هذا النحو بلا جنس ، تتنوع إيقاعات جسدها بتنوع تحولاتها المشوهة .. "[٣] .

وحين تنفتح التحولات على مصراعيها في رواية " أربعة / صفر " ، تزداد الشخصية تشتتاً ، فتتمزق أوصالها حتى يصعب علينا تحديد أبرز معالمها ، أو ملامحها . فهي بلا رسم ولا ملامح ، ولا ماضٍ ولا ذاكرة ، ولا تاريخ ولا أعماق .. إنه لا يستقر على صورة إنسان مشوه إلا ويتحول إلى صورة طائر ، فما يلبث إلا ويصير حرفاً أو رقماً ، ليصبح في كل حالاته مسخاً يتدفق علينا عبر دهاليز النفس المظلمة .

في رواية " أربعة / صفر " شخصية تعاني من كافة صور الفقد والنقص ، فأصابعها ناقصة ، ونسبها مشكوك فيه ، تعاني من حمى شديدة تسيطر عليها في معظم النص ، فتصيبها بالاضطراب حتى عند تعريفها بنفسها :

" .. سأقول لك سراً سيدي المليون : في النوم دوماً كان يأتيني مطر ومطر كثير ورجفة .. وتكون أمي هناك ودوماً . تلمس قشعريرتي ويلفني شالها .. وكانت

---

(١) رجاء عالم : خاتم – صـ ١٩٤

(٢) جورج طرابيشي : رمزية المرأة في الرواية العربية – ١٩٨٥– ط٢ – دار الطليعة – بيروت – صـ ١٢٥

(٣) حسين مناصرة : ذاكرة رواية التسعينيات – مرجع سابق – صـ ١٦٤

رائحتها في الشال تدفئني .. وأعجبتني اللعبة : كل ليلة كل ليلة حتى نسيت كيف أنام بلا رائحتها .."[١] .

وبعد حادثة الحذاء العملاق ، وزيارة الجنود المجهولة ، هربت رائحة أمه التي تأتي له بالنوم ، كل ذلك نشك بمصداقيته عندما نسمع أصوات الصبيان وهم يطعنون بنسبه :

" الصبيان يكذبون ، أمي لم تضعني على مدخل مستشفى .. في قريتنا كان المستوصف صغيراً وكل من فيه يعرفنا .. لو أنها وضعتني هناك لأعادوني إليها وفوراً .. ثم لماذا يعيدونني وأنا أعرف كل طرق قريتنا لبيتنا جيداً !! "[٢] .

إن كل هذه المعلومات الغامضة والمتناقضة حول شخصية البطل في " أربعة / صفر " تتناسب مع حركة وعي الشخصية التي تعاني من حالة اضطراب وخلخلة نفسية شديدة .

وفي رواية " سِتْر " فإننا نلاحظ أن الروائية تهتم بعرض تفاصيل عن شخصيات فرعية كأم مريم وأخيها " الذي يسهر كل ليلة ، يعاقر البخور والشعر .. يقتحم مواقع الحوار على شبكة الانترنت ، يدخل في عراك لفظي مع كل الآراء الملتحية..."[٣] ، ووالدها صاحب الصلعة ذات الخصلات البيضاء والوجه الأسمر المربع[٤] . تفاصيل توازي في حجمها التفاصيل التي تصف بها الأبطال .

فإذا أردنا أن نرسم صورة لأبطال النص كـ " مريم " – مثلاً – فإننا نجدها من خلال وصف رجاء عالم لها :

---

(١) رجاء عالم : أربعة / صفر – صـ ٢٦

(٢) المصدر السابق – صـ ٤٧

(٣) رجاء عالم : ستر – صـ ٥

(٤) المصدر السابق – صـ ٤٩

فتاة مطلقة : " انظري إلى نفسك في المرآة لتري ما يرونه ، أنت مطلقة "[١]

.

و "لم يمضِ على طلاقها عام "[٢] .

وتعمل في روضة أطفال : " ككل صباح كان عليها أن تحمل كل تلك الأثقال القلبية وتخترق المدينة لمواجهة الصغار ، بين عمر الرابعة والسادسة .. "[٣] .

وتنتمي لطبقة برجوازية ، مثقفة تجد متعتها في التنقل بين المكتبات الأوربية ، فـ " مع الكتب فقط تتحرك مريم وسط عقول تعرفها ، تجيد مخاطبتها .."[٤] .

وتبلغ من العمر ثمانية وعشرين عاماً[٥] .

" قصيرة دقيقة بعيون نمر ، مثل الدمية "[٦] .

ومصابة بضعف في السمع : " معرفة الآخرين ستعزز هذا الفيروس الرابض على سندانها وطبلتها ويعزف مقطوعة الصمت التي ستطغى رويداً رويداً على المعزوفات"[٧] .

أما ملابسها فهي فيض عباءات فواحة ، تدسها في خزانة " فاضت بزحف حريرها الأسود وخرزها ونقوشها وتطهيماتها وتطريزاتها "[٨] ، ولم نرَ منها إلا ثوب زفافها البسيط :

---

(١) رجاء عالم : ستر – صـ ٧

(٢) المصدر السابق – صـ ٩

(٣) المصدر السابق – صـ ٥٧

(٤) المصدر السابق – صـ ١٠

(٥) المصدر السابق – صـ ٦٧

(٦) المصدر السابق – صـ ٥٩

(٧) المصدر السابق – صـ ١٨

(٨) المصدر السابق – صـ ٩٥

" جلس محسن في بذلته السموكن الفاخرة إلى جوار مريم في ثوب عرسها البسيط .... رائحة النيل لا تزال عابقة من طرحتها القصيرة "[٩] .

إضافة إلى بعض الملابس البسيطة التي يغلب عليها البياض ، كالشورت والفانيلا البيضاء[١] ، والمعطف الأبيض :" .. برأيك ، أيصلح هذا المعطف الأبيض للتوقيع "[٢] ، والثوب البنفسجي الذي شهد ليلتها الأولى مع بدر [٣].

من هنا نلاحظ أن وصف الشخصية في النص " ستر " يختلف باختلاف نوعها ، فالشخصية الرئيسية يتم وصفها وصفاً إجمالياً جزئياً ، كما جاء الوصف متناثراً على طول الرواية ، في حين يتم وصف الشخصيات الفرعية مرة واحدة مع ظهورها على مسرح الأحداث – غالباً – وبطريقة أكثر دقة وتفصيلاً من وصف البطل .

كما أن الصورة السابقة للشخصية الرئيسية في النص تكشف لنا عن عدم اهتمام رجاء عالم بالوصف الدقيق للشخصية الرئيسية – بحيث نعرف صفاتها العضوية والجسدية على نحو مفصل ودقيق – وربما كان مرجع ذلك إلى اهتمام الروائية بما في داخل الشخصية ، وعنايتها برصد داخلها في المقام الأول وبتسجيل انطباعاتها الداخلية عما يدور حولها ، كما أن معالم الشخصية الخارجية كالملابس لم يكن لها أثرها على وعي " مريم " في " ستر " بالقدر الذي كان له أثره على وعي " خاتم " .

---

(٩) المصدر السابق صـ ٦٤ – ٦٥

(١) رجاء عالم : ستر – صـ ١٢٩

(٢) المصدر السابق – صـ ٢١

(٣) المصدر السابق – صـ ١٣٨

وصف الطبيعة :

يرى " مؤلفا نظرية الأدب " أن : " الخلفية المكانية قد تكون تعبيراً عن الإرادة الإنسانية ، فإذا كانت الخلفية طبيعية فقد تكون امتداداً خارجياً للإرادة . يقول أميل **Amiel** محلل الذات " إن المنظر الطبيعي حالة ذهنية " . إذ بين الإنسان والطبيعة روابط واضحة متصلة أحسها الرومانتيكيون بعمق ، .. فالبطل العاصف المهتاج يمضي مارقاً إلى العاصف ، والطبيعة المشمسة تهفو إلى ضوء الشمس "[١] .

إن الصحراء والسكون والمسكون .. هي ثلاثة عناصر هامة شكلت الأرضية التي انطلقت منها رجاء عالم في أدبها الروائي ، فتعزف عليها بزهو ، كما يعزف الرسام في الألوان ، فتمزج السامي والرشيق ، بالعادي والمبتذل اليومي ، لتخرج لنا من العادي المكرور صورة فريدة متميزة .

فتغرف " من هذا الفضاء ، من امتداد السماء في الأرض ، من الصفاء الذي لا يُضاهى للماء ، من دخول الأرض والسماء في الماء ، من حياة العلوي في السفلي ، دوماً كان الفضاء وامتداده المكان الأمثل لهبوط الوحي .. "[٢] .

يلعب المطر في نص رجاء عالم لعبة التحولات التي أحسنت الروائية برمجتها داخل النص ، ليمارس دوره في حركة الأحداث والشخصيات ، وليكشف عن حالات نفسية متحولة نعيشها مع كل نزول لمطر .

فالمطر فرحة الحياة الممتدة إلى حد الموت :

---

(١) رنيه وليك ، آوستن وآرن : نظرية الأدب – مرجع سابق – صـ ٣٠٥ – ٣٠٦

(٢) رجاء عالم : موقد الطير – صـ ٦٢

" فجأة تفجرت أرض الجبل بالماء .. لا تهطل قطرة قطرة وإنما تنساق مثل قطعان وحش تجفل صوب الحرم ... للمطر في بيوت الجبل فرحة حتى الموت ، تتعلق القلوب بالرواشن .. المطر خطّاف له في كل نزلة للجبل ذاكرة ، يخطفها من القلوب ويترك مكانها من حكاياه ، بعد كل سيل تفقد عجوز ذاكرتها وتصحو ذاكرة المطر .. ذاكرة بطلها الماء الذي لا يأنس لبيت أو حرم .[١]

وهو – ذاته – في مكة يشق عن صدور البيوت ليدخلها الحزن :

" لمحة من الماء كانت كفيلة بقدح الحيوان الجاري في المكان ، ودخل الحزن البيوت المحجبة بخشب الساج .. وأفاق المكيون على مخلفات السيل فإذا هي من حجارة المرو .."[٢] ، ولكن ما إن ينحسر السيل إلا ويحل بالحرم رخاء عجيب ، فيه " عمت أفراح ، وتبدلت فُرُش ، وجرى الزبيب الرازقي في الشفاه ، وساح في الأجساد والحيوان .."[٣] .

ويجيء السيل في روايات رجاء عالم لينقل " حزناً وراء حزن ، وفجيعة وراء فجيعة " .. يجرف " في طريقه كل ما له نداوة ورائحة الأنثى من صدور الذكور.."[٤].

ثم جاء السيل سجلاً يؤرخ حياة الأنوثة ، على حساب حياة الذكور :

" ذلك أن سلمى ولدت في أذيال سيل وادي إبراهيم الكبير ، والذي ذهب بأمها وعمومتها .. وحاضت عام سيل الوديان الثلاثة ، والذي ذهب بأبيها ... ودخل بها العالم من عباءة سيل قيل حفيد العرم .."[٥] .

---

(١) رجاء عالم : خاتم – صـ ٢٨-٢٩

(٢) رجاء عالم : سيدي وحدانة – صـ ١٠٧

(٣) المصدر السابق – صـ ١٠٨

(٤) رجاء عالم : حبى – صـ ٢٠٨

(٥) رجاء عالم : طريق الحرير – صـ ٩٧

هكذا لا نجد الطبيعة بشكلها الحيادي الجامد الذي لا علاقة له بالأحداث ولا بالشخصيات ، بل أصبحت كقطعة الديكور التي تغيرها الروائية مع كل مشهد لتناسب الأحداث وطبيعة الشخصيات ؛ بل وتعمق الإحساس بالحركة الدرامية للرواية ، وتكشف عن رؤيتها للعالم من حولها .

وقد جاءت الطبيعة من خلال مونولوج الشخصيات وتذكرها مستعيدة ملامح الطبيعة الأساسية ذات الدلالات النفسية والتي زادت من مضامين الطبيعيات وأعطتها خصوصية معينة ، كاندماج الشخصية الأنثوية بمفردات الطبيعة في صورة ظهرت فيها الطبيعة ضرورة لحركة الشخصية .

لذا نقشت رجاء عالم جسد الأنثى على عناصر الطبيعة ، فالشمس من منظور الساردة يستحيل " لطخة زعفران " ، وحبة الخوخ أحالتها رجاء إلى جسد عندما انغرست أسنان " مريم " في قضمتها الأولى بلحمها الطري ، ولاكت جسدها ؛ لتتلذذ بطراوة لا تطاق[١] – حسب تعبيرها – .

و" زهرة الكرنب " ما هي إلا أنثى " ملفوفة وملفوفة على رغبتها في المحبة "[٢] ، أما البصلة فما هي إلا " امرأة قد شاخت في قالب من الجنون ، فصارت تطلع من حجرتها العمياء بلا نوافذ وتأخذ طريقها بين الذكور حاسرة الرأس بعباءتها على كتفيها ، مسفرة عن شعرها الأحمر مثل بصلة مُشَرَّبة بطين "[٣] .

حين تتفاعل رجاء مع الطبيعة ، فإن الحواس تتراسل وتستبدل أدوارها في التعبير عن عمق هذا التفاعل الذي يمتد من الخارج إلى الداخل ، فهاهي " تركت للخضرة أن تغسل جوفها ، وسمحت للسر داخلها أن يتمدد ويحتل كامل أطرافها"[٤].

---

(١) رجاء عالم : ستر – صـ ٧٣

(٢) المصدر السابق – صـ ٥٥

(٣) رجاء عالم : سيدي وحدانة – صـ ١٨١

(٤) رجاء عالم : ستر – صـ ٣٧

وهاهي تطرب للطين " أقدم .. أغاني البشر " [١] ، ثم هي " تتعرش بالنمور والغابات والفرائس " ، وتسخر " الجواري يطعمن رشا سكّر النبات الخالص المغموس في زهر الزنجبيل (والمطاعم التي تؤنث النطفة) .."[٢] ، لتصبح أنثاها : " أنثى من برق .. لم تقع العين على مثلها .."[٣].

(١) رجاء عالم : ستر – صـ ١٧

(٢) رجاء عالم : حبى – صـ ٢٤٢

(٣) رجاء عالم : طريق الحرير – صـ ٩٥

وصف الأشياء :

كانت الأشياء تلعب دوراً أساسياً في الكثير من الأعمال الأدبية الكلاسيكية وخاصة منها ما ينتمي إلى المدرسة الواقعية ، فكان بلزاك يقول : " للحيوان قليل من الأثاث ، ولا علم له أو فن ، بينما يميل الإنسان ، حسب سنّة ما تزال غامضة ، إلى تمثيل عاداته وأفكاره وحياته في كل ما يخص به حاجاته ...فإن عادات كل حيوان .. متشابهة تماماً في جميع الأوقات . بينما نجد العادات ، والثياب ، والكلام ، والمنازل ، عند الأمير ، وصاحب المصرف ، والفنان ، والبرجوازي ، والكاهن ، والفقير ، تختلف بعضها عن بعض ، وتتطور وفقاً للمدنيات "[١] .

لقد أصبحت الأشياء أحد العناصر الأساسية في رواية تيار الوعي ، ذلك أن الأشياء التي تحيط بأشخاصها ليس لها وجود منفصل عنها ، " فبيت الرجل امتداد لذاته ، إذا وصفته فقد وصفت الرجل "[٢] ، فالإنسان ينعكس في الأشياء والأشياء تنعكس في الإنسان ، والإنسان كما يرى " جان ميشال " " يبحث في الأشياء التي تحيطه عن جواب للسؤال الذي ما ينفك يخامره عن علاقته بالعالم من حوله .."[٣] .

لم تنقل لنا رجاء عالم الأشياء نقلاً مجرداً ، وإنما أصبحت تنتقيها انتقاء مدروساً ، ولا تذكر من صفاتها إلا ما يخدم غايتها من ذلك الانتقاء ، ولذلك نلاحظ أن اهتمامها بتصوير الأثاث جاء خاضعاً للتكثيف الرمزي .

---

(١) ميشال بوتور : بحوث في الرواية الجديدة – مرجع سابق – صـ ٥٦

(٢) رنيه وليك ، آوستن وآرن : نظرية الأدب – مرجع سابق – صـ ٣٠٥

(٣) مصطفى التواتي : دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية – ٢٠٠٨– ط٣ – دار الفارابي – بيروت – صـ ١٧٩

أثث التخييل عالم روايات رجاء عالم بدقائق وتفاصيل لا تنتهي ، وتنم عن خبرات شتى في عالم الألوان والعطور والخشب والسبح ، وعن روح سامية تتنفس عبق الحرير وفيالق الخرز والجمان والعقيق ، فتمتزج الروح بالحجر ، فتطلع الأحجار " الكريمة من جوف الأرض محجوبة .. "[١] كأجساد رجاء " المستورة بطبقات من الزمن والصمت والعماء .."[٢] .

إننا حين نرى الأثاث في الرواية فإننا ننظر إليه بعيني الشخصية فلا نرى في مكتب " والد مريم " إلا ساعة توقف عقرب ساعاتها فوق عقرب دقائقها "يتطارحان الحب على الرقم واحد ، بينما عقرب الثواني بدأ يرتجف مثل حشرة عالقة في وحل الرقم سبعة "[٣] ، هذه الساعة تعيد إلى ذهنها عقدة من الوقت وقفت في شريانها وتجلط فيها " بدر "، فالتواصل بينهما يفتر وفقاً لالتزاماته ، فإذا هو من أقصى القرب يغيب .

وفي غرفة " فهد " التي أفردتها عائلته لـ" طفول " لا نرى من خلال عينيها سوى " صور لفتيات تتعلق أعينهن وقلوبهن في ميداليات على صدر زوجها " ، و " مرآة تفرد ذاكرتها بعرض الحائط المواجه للسرير "[٤] .

تلح رجاء عالم على تأثيث رواياتها بالمرآة بما تحمله من دلالات رمزية قديمة ، تضرب بجذورها في الميراث الإنساني الأسطوري والفولكلوري والإبداعي على السواء ، " فالمرآة بخصائصها المتعددة : الاتساع ، والعمق ، وتعدد الرؤى تتيح للمبدع إمكانات لا تتيحها استخدامات فنية أخرى .. فهي تصلح أن ترفع فى

---

(١) رجاء عالم : خاتم – صـ٩٤

(٢) المصدر السابق – صـ ٩٥

(٣) رجاء عالم : ستر – صـ ٤٧

(٤) المصدر السابق – صـ ٨٥

وجه الماضى ، كما تصلح أن ترفع فى وجه الحاضر ، وأن تعكس الأشخاص "[١] .. إضافة إلى الدلالة الأسطورية حول وجود القرين ورؤية النفس والتعرف عليها ضمن حيز المرآة ؛ حيث تحمل المرآة جذرا رمزيا يربطها برغبة " نرسيس " في رؤية وجهه منعكساً في الماء .

ولقد استغلت رجاء عالم العلاقة الرمزية بين المرآة والأشباح، أو المرايا السحرية التي نعبر منها إلى عوالم أخرى ، فالمرآة في " أربعة / صفر " هي مصيدة الأشباح التي ينصبها والد أربعة للقبض عليها :

" – أبي كان صياداً .. يصطاد كل .. كل الأشياء الصعبة .. وكنا نعلِّق الأشباح على الحبال في حانوتنا ونؤجرها لرفع مياه الآبار .. ..

– أنا لا أصدق كل هذه الأكاذيب .. لكن قل لنا : بِمَ تصطادها يا " أنت !؟

.....

– نحن نضـ ... نستعمل شباكاً بالطبع ...

– الشباك لا تصيد إلا السمك ..

– هي ليست شباكاً عادية .. إنها من مرايا .."[٢] .

والمرآة .. في وعي رجاء " دال على انشطار الوعي ، وانقسام الذات ما بين مبدأ الواقع ومبدأ الرغبة .. الأول يشدها إلى قبول ما هو واقع ، بينما يجذبها الثاني إلى النقيض "[٣] :

---

(١) إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربى المعاصر – ١٩٧٨ – المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب – سلسلة عالم المعرفة – الكويت – ص ٦ .

(٢) رجاء عالم : أربعة / صفر – صـ ٣٧

(٣) جابر عصفور : رمزية المرآة – منتدى القصة العربية – مجلة " العربي " / أكتوبر ٢٠٠٧م http://www.arabicstory.net/forum/index.php

"عائشة مسحورة ، تفتح عينيها في مرآة الليل وتنظر ، ثم تسارع لتغمضهما ، رعب من أن تجد وجهاً من أقدم الوجوه .. "[١] .

وتجاوز هذا النوع من التأمل في المرآة ؛ الذي تتمزق به الذات بين الواقع المفروض ، والممكن المحظور والمستحيل المعدوم ، إلى نوع مواز من انشطار الوعي الذي تتسع به الرؤيا ، فتكون عبارته على النحو التالي :

" أشرس ما يمكن أن يشاركك حجرة نومك مرآة بذاكرة لا تنام " .

" المرآة .. تمسخ سر الأنثى ، تحوله إلى مشاع قبيح .."[٢] .

هذا الاقتران الشرس بين الأنثى والمرآة ؛ مراوغة مع دلالات المرآة في الأساطير والخرافات الشعبية ، فهي ذات طبيعة أنثوية سلبية لا تنقل إلا ما يقع عليها أو يواجهها فهي انعكاس الداخل المقابل ، إضافة إلى الصفة السحرية الشيطانية التي تحدث عنها نيتشه ، أو التي تقود إلى عالم آخر لا رجعة منه يمكن أن يكون خطراً ومميتاً ؛ ولذا يغطي المرآة المؤمنون بهذه المعتقدات ، أو يديرونها نحو الحائط ، كي يكونوا بمأمن من خاصيتها الشيطانية[٣] .

وتتحول المرآة إلى وسيط بين النفسي والجسدي ، حين تتجسد النفس أمامها ؛ حيث لا شيء ثابت في تطلع " الأنا " إلى نفسها في المرآة التي تتبدل فيها الصور ، كأنها آلة الكاليدوسكوب (**Kaleidoscope**)، التي تعكس العشرات من الصور اللانهائية، في تحرك قطعها الزجاجية الملونة ، مع تقلب ما تعكسه مرايا رجاء عالم التي لا يكف الناظر والمنظور إليه، والوسيط الواقع بينهما، عن النظر إليها :

" في اختبار التجسد ها هي حكاية جمو لا تعرف كيف تبدأ !

---

(١) رجاء عالم : موقد الطير – صـ ٧٤

(٢) رجاء عالم : ستر – صـ ٨٥

(٣) جابر عصفور : رمزية المرآة – مرجع سابق

ولكي تتجسد فلا بد لها من النظر في مرآة خرافية مثلك : تمنح ما لا جسد له جسداً وربما بألف رأس لكل رأس ألف عين ولسان مفهوم لنواطق الأرض وصوامتها.."[١] .

وهكذا نلمس القيمة الرمزية لقطع الأثاث في روايات رجاء عالم ، ولعل أبرز الأشياء التي حظيت بمثل هذه القيمة : الكتب . فالكتب هي رمز الثقافة ، لذا نجدها ملازمة لأبطال روايات رجاء عالم ؛ ما عدا رواية " أربعة / صفر " ، فلا ذكر لها مع " أربعة " لأنه ليس مثقفاً بل أنه لا يعرف حتى الكتابة ، حتى أن الرسائل التي ظل من بداية النص حتى آخره منشغلاً في كتابتها ما هي إلا مجموعة أوراق بيضاء بلا خط .

الكتب هي الرفيق المرافق لأبطال رجاء عالم ، بل هي تفجر في أذهان أبطالها تداعيات ومونولوجات داخلية ما كانت لتخرج من كمونها لولا كلمة مدسوسة في كتاب :

" إن الطاقة المنبعثة من فكرة طارئة برأسك كفيلة بإشعال حريق فعلي أو إخماده .." تقرأ وتنساب برأسها صور أبيها ، هكذا كان يتربع بها في حجره ، ويحكي لها قصة الأمير الصغير لسانت أكزوبيري .."[٢] .

والأشياء – غالباً – ما تأتي مرتبطة بذاكرة الشخصيات ، فالدمية في " موقد الطير " ما هي إلى مواكب ذكريات الطفولة :

" ولجت عائشة لقبتها . في الداخل لم يكن غير حصيرة من جنس الخيوط الزرق كثيفة . على نسج الجدران شهقت عائشة:

---

(١) رجاء عالم : سيدي وحدانة – صـ ٩

(٢) رجاء عالم : ستر – صـ ١١

" هذه دميتي " رافقتها هذه الدمية طفولتها بعد أن عجنتها من طين وخبزتها في النار ، لتخرج لها مثل دهشة ضاعت يوماً ، وفي بحثها صارت تخربشها على الأبواب والجدران ، ذراعاها منسوجتان هنا في الزرقة..."[١] .

والدببة المحشوة ، والملصقات على الحائط من زمن المراهقة ، كلها تفاصيل تميز غرفة الأنثى التي تعيش معها لحظات الترقب ، ترقب الحدث الجلل الذي يخرجها من القطيع .. ذاك الترقب الذي يكاد ينفجر .. لولا التلهي بتلك الدببة والملصقات[٢] .

وأخيراً ، وبعد هذا العرض لاستخدام رجاء عالم لأداة الوصف في رواياتها نستطيع القول بأن استخدام رجاء عالم لهذه الأداة يكشف عن تأثرها برواية تيار الوعي ، وذلك لأنها في وصفها للمكان والشخصيات والطبيعة والأشياء لم تكن تحرص على بيان الأبعاد الحسية للموصوف من (حجم وشكل ولون .. إلخ) بقدر حرصها على بيان الأثر المعنوي والانطباع الداخلي الذي يتركه هذا الموصوف في نفس البطل ، وبالتالي تحولت وظيفة الوصف من الإيهام بالواقع إلى تسليط الضوء وتركيزه على داخل الشخصية والكشف عن أعماقها .

ويمكن إجمال أهم سمات الوصف فيما يلي :

– أنه وصف انتقائي تنتقي فيه الروائية من الموصوف ما يناسب طبيعة الحدث ، وما يساهم في تعرية أعماق شخصية البطل .

---

(١) رجاء عالم : موقد الطير – صـ ٨

(٢) انظر : رجاء عالم : ستر – صـ ٧

– أنه وصف متحرك متناثر – غالباً – فلا تتوقف الأحداث الروائية عند الوصف ، ولكن الوصف يواكب الأحداث في حركتها ، ولذلك تأتي أوصاف الشخصيات بشكل متناثر لا يحتل مساحة نصية متصلة فيما عدا الشخصيات الفرعية التي يأتي وصفها – في الغالب – مرة واحدة .

– أنه وصف ذاتي نفسي ، فالموصوفات لا تتمتع بذلك الوجود المستقل الذي يميزها ، ولا تتصف بتلك الصفات التي هي عليها في الواقع ، ولكن تتلاشى صفاتها وحقيقتها لتأخذ صفات وحقائق أخرى من خلال نفسية الناظر إليها ، الواصف لها ، فعندما ينغمس الشيء في صبغة النفس يخرج ذا صفات وألوان تختلف – بالضرورة – عن صفاته وألوانه التي يتواجد عليها في الطبيعة .

– أن هذا الوصف يثبت نوعاً من العلاقة بين الشخصية والشيء الموصوف يمكن تسميتها بالتأثير المتبادل ، فتارة تطغى الحالة النفسية فتتلون الموصوفات بلونها ، وتارة يطغى الموصوف على الشخصية بما يمثله من حجم إيحائي مستمد من قوة علاقته بالشخصية ، أو من قوة ارتباطه بالحدث الذي يحيط بها فيكون بمثابة السكين الذي ينكأ الجرح ، عندما يفتح كوة تتدفق منها المعاني والخواطر والتداعيات المختلفة .

(٣)

تداعي المعاني

(بين العشوائية والانتقاء)

في حديثه عن تداعي المعاني يقول " روبرت همفرى " : " كان التكنيك الرئيسي في تنظيم حركة تيار الوعي في القصص هو استخدام أسس التداعي الحر في علم النفس . والحقائق الأولية للتداعي الحر واحدة ، سواء أكانت مطروحة في ذلك العلم عند لوك وهارتلي أم عند فرويد ويونج ، وهي حقائق بسيطة ، والذهن– وهو يكاد يكون نشطا على نحو مستمر– لا يمكن أن تركز حركاته على شيء واحد لفترة طويلة ، حتى ولو أريد لها ذلك بشدة ، وعندما تبذل محاولة ما لتركيزها فإن بؤرتها تستقر على شيء واحد ، ولكن للحظات ، ومع ذلك فإن نشاط الوعي لا بد له من محتوى ، ويتوافر هذا المحتوى عن طريق شيء يوحى بشيء آخر ، وذلك من خلال تداعي الصفات المشتركة أو الصفات المتناقضة على نحو كلي أو جزئي ، حتى لو كان هذا الاشتراك بمحض الإيحاء "[١] .

وكلام "همفري" السابق يدور حول دور التداعي الحر ومرجعيته أو أصله أو معناه . فالتداعي هو حركة الأفكار داخل الذهن بشكل دائم مستمر ، وبشكل عشوائي غير منتظم ؛ بحيث تتقاطع الأفكار والخواطر وتتداخل لعلاقات الترابط الطردي والعكسي والإيحائي ، فالفكرة تستجلب فكرة أخرى تتفق معها أو تناقضها أو توحي بها ... وهو حر لأن حدوث التداعي يتم بشكل تلقائي بعيداً

(١) روبرت همفري : تيار الوعي في الرواية الحديثة – مرجع سابق – صـ ٦٥

عن أي قيد بحيث يصعب التحكم في حركة الأفكار كما يصعب توجيهها أو إيقافها .

وإذا كان تيار الوعي " موجوداً فينا جميعاً كحقيقة وجود المجتمع نفسه "[١] ، " فتداعي الوعي على هذه الشاكلة قديم قدم فكر الإنسان "[٢] . لكن محاولة التعبير عنه في الرواية أتى كمحصلة لتأثر الروائيين بكتابات علماء النفس حوله ، حيث يكاد يجمع النقاد – ومن بينهم روبرت همفرى – على أن علم النفس قد لعب دورا مؤثرا في رواية تيار الوعي منذ محاولات (وليم جيمس) " الذي كتب عن (تداعي الفكرة) في كتابه (مبادئ علم النفس سنه ١٨٩٠ "[٣] لتوضيح هذا التداعي وبيان صعوبة التعبير عنه على نحو حقيقي .

" وهناك ثلاثة عوامل تنظم التداعي ، وهي : أولاً : الذاكرة التي هي أساسه ، وثانياً : الحواس التي تقوده ، وثالثاً : الخيال الذي يحدد طواعيته "[٤] .. وهذه العناصر الثلاثة : (الذاكرة – الحواس – الخيال) تمثل روافد ثلاثة تنبع منها الخواطر والأفكار المسيطرة على الذهن ... وتبادل معطيات تلك الروافد ساحة الذهن يمثل حركة التداعي الحر .

فالذاكرة تنضح من الماضي عن طريق (التذكر) ، " إذ توجد عند كل واحد منا بحيرة بلا قرار فيها أشياء جمة مما كنا قد نسيناها منذ أمد بعيد ، لكن من الممكن لعطر يهف صدفة أو مجموعة أصوات أو أشياء أو كلمة عابرة أن تستفز

---

(١) بول ويست : الرواية الحديثة – مرجع سابق – صـ ٦

(٢) المرجع السابق – صـ ٢١

(٣) روبرت همفري : تيار الوعي في الرواية الحديثة – مرجع سابق – صـ ٦٥
وانظر أيضا: بول ويست : الرواية الحديثة – صـ ١٥

(٤) روبرت همفري : تيار الوعي في الرواية الحديثة – مرجع سابق – صـ ٦٥

تلك التجارب المنسية بشكل يجعل التجربة المستثارة أكثر إشراقاً وحيوية من الأصل ذاته"[١] .

ولكن محتوى الذاكرة لا يعوم فوق سطح الذهن إلا بمثير من الحاضر ، هذا المثير تلتقطه الحواس المرهفة والتي تكون في حالة ترقب واستنفار لترجمة المؤثرات الخارجية إلى حركة ذهنية ، حيث نجد الشخصية تعيش تحت رحمة الجو الذي حولها ، والأصوات التي تنساب إلى أذنيها ، والروائح التي تشمها ، والكلمات التي تقرأها والمناظر التي تراها ، هذا بالإضافة إلى الأفكار الكثيرة التي تتزاحم في رأسها ، والتي تجلبها لها بعض هذه الأصوات والكلمات والروائح والمناظر من أركان عديدة ، ومن أزمنة بعيدة .

إن الحقائق الأولية للتداعي واحدة وبسيطة ، سواءً لدى الفلاسفة أو علماء النفس ، وتتلخص في تبادل معطيات الذاكرة والحواس والخيال احتلال ساحة الذهن على نحو مستمر ، مما يمثل حركة التداعي الحر ، وأن هذه الحركة تتم على نحو سريع وبطريقة عشوائية تفتقد إلى النظام ، ويبرزون ذلك من خلال " قطع الحديث العرضي من آن لآخر بين الشخوص ، أو بتر المواقف (أو الوصف) في منتصفها لإفساح المجال لفكرة أو خاطر يثيره صوت أو منظر أو كلمة أو صورة أو رائحة ، وعدم الاهتمام بإعطاء صورة كاملة لموقف معين ، أو تتبع الحوادث إلى نهايتها المنطقية وإبراز العلاقة بين السبب والمسبب ، وتواتر وتكرار الأفكار والخواطر والكلمات الرمزية ، وظهور الهذيان واللغو ومنطق الطفل مع عدم التقيد بوحدتي الزمان والمكان "[٢] .

ولعل أحد التطويرات المهمة التي أدخلها التحليل النفسي أنه أشار إلى وجود تكنيكين للتداعي ، يتوافر من خلالهما محتوى الوعي ، وهما :

---

(١) بول ويست : الرواية الحديثة – مرجع سابق – صـ ٣٠

(٢) طه محمود طه : القصة في الأدب الإنجليزي – مرجع سابق – صـ ١٥٧– ١٥٨

التداعي " المقيد " : الذي يبدأ بفكرة ، أو خاطرة محددة تستثيره ، ويتم استدعاء كل ما له صلة بها .

والتداعي " الحر " : أو الطليق ؛ الذي لا يتقيد بالبدء بفكرة أو خاطرة معينة ، ويقوم على سرد كل الأفكار والذكريات والأحاسيس التي تتوارد على الذهن بنفس طريقة تواردها .[١]

ومن الواضح أن التداعي المقيد محدود الحرية نتيجة خضوعه للانتقاء ، انتقاء خبرات محددة بينها " ارتباط مضموني " ؛ وهذا الارتباط المضموني ينتج أنساقاً سردية وتراكيب متماسكة ، وأكثر التزاماً بقواعد النحو والاتصال المنطقي . في حين أن التداعي الحر ينتج أنساقاً متشظية ؛ نتيجة تقطع الأفكار ، وغياب العلاقات المضمونية المباشرة بينها ، التي يجسدها غياب الروابط ، وغياب علامات الترقيم ، وفقدان الاتصال بين الجمل ، " وفي هذا النمط كثيراً ما تكون الروابط بين المستدعيات سطحية ، مثل : الجناس اللفظي ، أو الاشتراك اللفظي ، أو مجرد الاتفاق الزمني "[٢] . وبالتالي لا تتأثر الملامح البنائية للنسق السردي بين تشظيه وتلاحمه في الرواية الموظفة لتقنية تيار الوعي ؛ بنوع المادة النفسية فحسب ؛ بل وبنمط التداعي المستخدم لتنظيم سردها .

ولا يعني ذلك أن التداعي الحر لا يخضع للانتقاء ، وأن ما تقوله المعاجم عن خضوع تيار الوعي العشوائي للانتقاء خطأ ، فقد أثبتت دراسات التحليل النفسي أن التفكير اللاواعي تفكير غائي ، وأن اللاوعي ينتقي لهدف يتوخاه ، وما يحدث أن الفرد يتخلص من الأفكار الغائية المعروفة (الشعورية) ، لتحل محلها أفكار

---

(١) سيجموند فرويد : محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي – ترجمة : عزت أحمد راجح – ١٩٥٧– مكتبة الأنجلو المصرية – صـ ١٠٥

(٢) سيجموند فرويد : تفسير الأحلام – مرجع سابق – صـ ٣٢٢

غائية غير معروفة (لا شعورية) عن طريق التداعي ،[١] ومن ثم فإن ما يتم استدعاؤه محكوم بهذا الانتقاء اللاواعي ؛ بيد أن هذا في حالة العصابي ، حيث يراوغنا اللاوعي .

أما كاتب تيار الوعي فينتقي عن قصد من وعي شخصياته ، إنه ليس مريضاً يروي خبراته الشخصية كما تتداعى داخل وعيه ، معلقاً الحكم والاختيار كي يتجنب مخاتلة اللاوعي ، لكنه فنان يشكل وعياً متخيلاً لشخصية متخيلة ، قد يتقاطع مع وعيه الخاص ، فتتسرب منه إلى الوعي المتخيل بعض خبرات الكاتب ، فالتداعي بالنسبة لكاتب تيار الوعي تكنيك أدبي يستخدمه لتشكيل نص جمالي .

ولكن في كلتا الحالين يصبح وصف التداعي بـ " الحر " وصفاً مجازياً ، فحريته حرية ظاهرية لأنه يبدو لنا هكذا عشوائياً ، في حين ثمة قوة غير مرئية تتحكم فيه : اللاوعي في حالة العصاب ، وكاتب تيار الوعي في حالة الإبداع ، حيث يختفي وراء استخدام تقنيات تحاول تصوير الوعي وهو في حالة اضطراب .

---

(١) سيجموند فرويد : تفسير الأحلام – المرجع السابق – صـ ٥٢١

– تداعي المعاني في روايات رجاء عالم :

يرتبط التداعي للأفكار والمعاني بمدى ما يتيحه المنظور الروائي من فرص التعبير عن النفس للشخصيات ، فهو يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمنظور الروائي . لذا فإننا نلاحظ في روايات رجاء عالم : (سيدي وحدانة ، وطريق الحرير ، وحبى ، ومسرى يارقيب) التي يقوم فيها الراوي كلي المعرفة بتقديم الأحداث والشخصيات ؛ أن تداعي الأفكار يقف عند حدود التذكر الإرادي الذي يخضع لآليات الزمن في ترتيبه المنطقي .

فالشخصيات الروائية تعود إلى تذكر بعض المواقف في حياتها يوظفها الكاتب للكشف عن جانب ما من جوانب الشخصية ، على نحو ما نراه من استدعاء حادثة الصبي المسكون لذكرى بلوغ " جمو " في ذهن والدتها " نارة " ، أو استدعاء رائحة ماء الورد ولهب النار للذعة شفتي سيدي على يدي " جمو " في ذهنها :

" .. اتقدت ألسنة اللهب وفاحت أرواح الورد .. لم يبق خصر لم ينقصم في تلك النار .. وحدها جمو لم ترقص ، توارت في أحلك بقعة من البستان ، وغاصت بجذعها في جذع الليمون وبكفيها على وجنتيها تسترجع لذعة شفتي سيدي ، في العتمة لاحت لها خيالات لكائنات من جنس الدرويش تعرف كيف تتآلف مع العتم .. تحتها شعرت جمو بالأرض تموج بعوالم ، .. وفي لمحة شعرت جمو بعينيها تخترقان الظلام وتتبعان وحدانة ..."[١] .

---

(١) رجاء عالم : سيدي وحدانة – صـ ٣٣

أما في " طريق الحرير " فإن الساردة تعترف بنحول ذاكرتها مما يفسر التحولات المتصاعدة للأحداث الزمنية وتداعيها في روايتها مما يكشف لنا سر الغموض والتشظي داخلها ، تقول الساردة :

" لست هنا بصدد التنقل بين أذرع الأحداث ، لأن بنية ذاكرتي آخذة في النحول ، وكل ما يهوي عنها أتلقفه بالكثير من البخل "[١] .

ويدعم التداعي مناجاة الأمير لـ " حبى " فيكشف عن ما في النفس طالباً انكشاف أستار الآخر ، واستقراءً لعوالم الداخل المطلق للاوعي التي تتشظى على حواف الكتابة النورانية :

" جلس الاصطخري أشهر مؤرخي (مقا) ينصت لما يجيء من الأمير من أخبار ويسجل . بحر من النور انفرط تحت الأقدام وعلى الرؤوس وصون بقلبه ، هتف :

" لو نعرف لك باباً غير النور يا حبى لولجناه ، كيف لامرأة قائمة على العشق مثلك أن ترفع بينها وبين أميرها هذا البحر من الأستار ، ممن تتزودين في عزلتك ؟ أي عاشق بوسعه أن يقرِّب لك ما قربناه من خزائن الطيب ، يا حبى اقشعي غيبك وانظري قرابيني ..."[٢] .

أما في روايات رجاء عالم (خاتم ، موقد الطير ، ستر) فإنها تجمع إلى جانب التذكر الإرادي عمليات التداعي غير الإرادي للأفكار والذكريات ، إذ تتيح البنية الروائية وتعدد المنظورات الفرصة للتعرف على وعي الشخصيات وما يموج به من أفكار .

---

(١) رجاء عالم : طريق الحرير – صـ ٩

(٢) رجاء عالم : حبى – صـ ٨٢

ففي رواية " خاتم " تنحصر التداعيات بين شخصيتي الراوي وخاتم ، أما بقية الشخصيات فإنها تخرج عن إطار التداعي إلى حيز التذكر الإرادي ، فعندما تصطدم " خاتم " بكلمات " هلال " وهو يصور الطبقية التي يمقتها والذي يعتبر " الشيخ نصيب " هو رمزها ومؤسسها ، بكلمات يكشف فيها " هلال " عن نظرة عبيد مكة إلى السادة ؛ تستدعي " خاتم " في ذاكرتها شريط الماضي في بيت الشيخ نصيب :

" صدمت كلماته خاتم ، أيقظت رائحة تعرفها ، امتد أمامها شريط الأطفال والصبايا الذين كانوا يدخلون بيتهم ، ويقضون بينهم أياماً أو أسابيع أو شهوراً ثم يغادرون . مشاهد من طفولتها طفت مثل خيالات تضغط على الذاكرة . تذكرت المشهد الذي استرقت النظر إليه في دهليزهم ، كانت ربما في السادسة .. كان الباب يطرق بعنف .. كان أبوها يقف مع رجل غريب .. كان الرجل ممسكاً بفتاة لها رائحة غريبة ، هذه الرائحة التي بقيت لا تغادر رأس خاتم ، رائحة عشب ودهن ، رائحة بر ، البنت لا تزيد عن الثالثة ربما .. كان الرجل قد اعتذر عن الصعود .. كان يقول :

" لو بقيت معي لماتت جوعاً ، خذها من ذمتي لذمتك ، أسألك عنها يوم القيامة.."

... ثم فجأة انفجر صراخ حين توارى جسد الأب في أجراف الجبل ... انتصب مشهد الدهليز مثل غصة بحلق خاتم .. هتفت بضعف :

" لكنهم دوماً كانوا لنا مثل أهل وإخوة ..."[١] .

---

(١) رجاء عالم : خاتم – صـ ٧٩-٨٠

أما في " موقد الطير " فالتداعي ينحصر بين شخصيتي الساردة و " عائشة " ، كما في هذا التداعي الذي تأتي فيه " الخربشة " مرتبطة بذاكرة الشخصيات، تقول الساردة :

" ولجت عائشة لقبتها . في الداخل لم يكن غير حصيرة من جنس الخيوط الزرق كثيفة . على نسج الجدران شهقت عائشة :

" هذه دميتي " رافقتها هذه الدمية طفولتها بعد أن عجنتها من طين وخبزتها في النار ، لتخرج لها مثل دهشة ضاعت يوماً ، وفي بحثها صارت تخربشها على الأبواب والجدران ، ذراعاها منسوجتان هنا في الزرقة...".

وفي نهاية المقطع تقول : " هذه الجدران تُرجِّع لعائشة كل النقوش التي خربشتها على الجدران ومقاعد الدراسة والأوراق "[١] .

تمثل الخربشة في هذه الرواية ذاكرة للشخصية الأنثوية (عائشة) ، فيها تختفي ملامح الطفولة ورموز اللعب مع الأشياء . فالجدران هنا هي التي قادت الشخصية في أن تعود إلى الماضي مسترجعة بذلك وجودها ووجود أشيائها التي عاشت معها مرحلة من الطفولة ، لتصبح الخربشة لازمة لربط الماضي بالحاضر وكذلك بالمستقبل .

كذلك فإن التداعيات في رواية " ستر " لا تتجاوز " مريم " و " طفول " بينما بقية الشخصيات وإن كان " بدر " أبرزها فإنها تنحصر في زوايا التذكر الإرادي ، ولعل أبرز ما نلاحظه في تداعيات " مريم " أنها – غالباً – ما تستثار ذاكرتها بخيالات أبيها ، العقيد ذي السلطة التي لا تعترف بحدود الزمن أو المكان ، ومن

(١) رجاء عالم : موقد الطير – ص ٨

هذه التداعيات ، استعراضها لصورة والدها في الطائرة بعد أن رأت رجلاً له نفس هيئة والدها ، تقول الساردة :

" .. شعرت بهيكل الرجل يميد صوبها عبر الممر ، له نفس صلعة أبيها اللامعة تعتمرها تربيعة رأسه ، ...

" في النساء من طبع المدن ، تسلِّم للغازي ! " راجعتها عبارة أبيها المفضلة تلك ، " هو الطبع التي أردت كسره فيكِ ! "

" أينك يا أبي لترى الثائر يطرح حيث زرعته : في جلد ابنتك .." كلما صدت من ذكرى بدر تسللت كلمات أبيها ، .."[١] .

ويستمر تداعي أفكارها دون انقطاع حتى تستدعي ذاكرتها منظر مصارعة الثيران التي دعاها إليها والدها وهي في الثانية عشرة من عمرها ، حين استهدف تلقينها درساً استخلصه في ختام المصارعة :

" المصارع والثور والجمهور ما هم إلا أدوات لتحقيق الموت ، حين تنفصلين عن المشهد يصير بوسعك الخروج من هذا الموت الجماعي ورسم موتك الخاص ، إياك والتعميم في الحياة والموت ، ما لا يجب أن نفرط به هو الخصوصية في الألم والفرح والحياة والموت "[٢] .

وتعود بعد استرجاع هذه الكلمات إلى استدعاء " بدر " ، حين قدمت لها المضيفة عربة طافحة بالفاكهة :

" أقبلت المضيفة بعربة طافحة بالفواكه ، لو أن بدراً هنا لصار لحكاية طقس الفاكهة مذاق ، استحضرت حزن الوجه الذي ودعها حتى نقطة الجوازات بمطار

---

(١) رجاء عالم : ستر – صـ ٣٢

(٢) المصدر السابق – صـ ٣٣

هيثرو ، الوجه الذي تلقى وجهها في آخر نظرة لها للوراء ، وضعت الوجه أمامها وحدثته ، ....."[١] .

هكذا يستمر تداعي أفكار الشخصية على امتداد ثلاث صفحات يتداخل فيها صوت الساردة مع صوت الشخصية ، وتتصارع في ذهن الشخصية محتوى ذاكرتها الأبوية المتعالقة مع محتوى ذاكرة نصف الرجل ؛ الذي لم تكن تؤمن قبل طلاقها بأنه صالح لأن يكون رجلاً ، في إعلان عن عدم قناعتها بالتعدد ؛ الذي ما لبثت أن تبددت معتقداتها حوله مع شعورها بالقهر الاجتماعي .

أما رواية " أربعة / صفر " فإنها تعد النموذج المناسب الذي نستطيع أن ندرك من خلاله مدى استخدام رجاء عالم لهذه الوسيلة ، ذلك أن جميع أحداث الرواية تقدم من خلال وعي الشخصية " أربعة " حيث لا صوت سوى صوت أربعة ، أما بقية الشخصيات فلا تعدو أن تكون تحولات للشخصية أو أوهاماً وأشباحاً تتناسخ وتتوالد بين دفتي الرواية :

ولعلنا نستعرض شيئاً من هذه التداعيات المنسوجة عبر الرسائل الوهمية إلى السيد المليون التي يرسلها أربعة : " الدخان في كل مكان ويفسد كل شيء .. وأنا ما زلت جائعاً .. وأرغفة أمي تفوح تفوح .. أراها تغمرها بالحليب الساخن تئز ويفقد أخي صوابه .. هو لا يستطيع الصمود أمام الحليب أبداً ! وكان لا يكف عن الهجوم على إنائي ..."[٢] .

---

(١) رجاء عالم : ستر – صـ ٣٤

(٢) رجاء عالم : أربعة / صفر – صـ ٩

ثم تستدعي الفكرة السابقة فكرة أخرى وهي طبيعته الطيبة التي يستحق عليها مكافأة أمه له بالموز ، ويتمنى أن المليون يستبدل اصبع الموز برغيف ، ثم تستدعي هذه الفكرة حضور كومة الموز المعلقة في بيت العجوزين :

" .. تلك الكومة لا تزال تجف في مربطها حيث تتدلى من النافذة .. وكنت قد طلبت من العجوز موزة .. ولمعت عيناه ثم تبادل مع عجوزه نظرات غريبة .. وأسرع يشتري كومة .. .. لكنه وبصمت .. ربطها في صرة وعلقها هناك ..

– إنهم يطلبونه .. وسيحضرون لأخذه ..

ولم أعرف من الذين يطلبون موزاً غيري !! ومع ذلك فما أزال أنتظر أن يحضروا لأخذه فقد يعطونني شيئاً منه .. "[١] .

ويستمر تداعي الأفكار في وعي " أربعة " حتى يختم رسالته بالتعقيب بملاحظة:

" ملاحظة :

سيدي المليون .. اعذرني .. في مدرسة قريتنا وصلنا مع المعلم إلى حرف " ل " فقط .. وبعدها انهدمت مع المدرسة بقية الأحرف .. سأبدأ الحفر عندما أعود غداً .. وسأجدها . مدرسة الجوار لا تستقبل من لا يدفع .....

ثم إن أبي سيدفع عندما يجدني وسيقبلونني .. .. "[٢] .

قد تبدو هذه الخواطر غير منطقية لأي شخص آخر غير " البطل / أربعة " ؛ لكنها بالنسبة " لأربعة " منطقية وطبيعية جداً ، لأنها نبعت من الخصائص الذهنية والنفسية والتذكرية لديه علاوة على خصائص اللحظات التي يعيشها ، والتي تحدد نوعية الخواطر التي ترد على ذهنه ، وتحتم طريقة ورودها وتداعيها إلى الذهن .

---

(١) المصدر السابق – صـ ٩– ١٠

(٢) المصدر السابق – ١٠ – ١١

ذلك لأن التداعي الحر يعني حركة مجموعة خواطر تعتري سطح الذهن وتنطلق إلى التعبير ، وهي مجموعة الخواطر أو المعاني التي يسلم كل منها إلى الآخر ويؤدي إليه على نحو طبيعي .

وأبرز ما نلاحظه على كل خاطرة من الخواطر السابقة في وعي " أربعة " أنها تنتمي إلى زمن مخالف لزمن غيرها ، ولهذا فقد جاءت هذه التداعيات متداخلة زمنياً (الماضي والحاضر والمستقبل)

ويتم التداعي للمعاني في ذهن البطل في الفقرات السابقة على النحو التالي :

١- إحساسه بكثافة الدخان الخانق الذي أعاد إلى ذهنه الدخان الذي أفسد رائحة خبزأمه (من الحاضر ← إلى الماضي) .

٢- تتسرب إلى أنفه رائحة خبز أمه ، فيتذكر كيف أنه كان طيباً إلى درجة سلبيته وتنازله عن مخصصاته لصالح أخيه (من الماضي ← إلى الماضي) .

٣- ثم يتذكر مكافأة أمه له بالموز فيستعيد صورة كومة الموز المعلقة في بيت العجوزين ، ويتذكر أنه طلبها منهما ، ولكنه لم يأكل منه ، بل علقها العجوز قرب النافذة ، ويتساءل عن من يطلبون الموز غيره (من الماضي ← إلى الحاضر) .

٤- رغبته في مواصلة دراسته للتعرف على كل الحروف ليتمكن من كتابة رسائله للمليون ، لكن مدارس المدينة لا تقدم له التعليم المجاني الذي كان يتلقاه

في القرية ، لكنه سيواصل الحفر حتى يجد مدرسته القديمة ، ويخبر السيد المليون بأن والده سيعود وسيدفع :

(من الحاضر ← إلى الماضي ← إلى المستقبل القريب ←إلى المستقبل البعيد) .

من خلال هذا التشابك والتلاحم والاختلاط بين مستويات الوعي المختلفة تقدم رجاء عالم من خلال وعي الشخصية قطوفاً مما مر به البطل من أحداث ، فهو لا يقدم حدثاً كاملاً ، ولا قصة كاملة ، ولكن تقفز إلى وعيه لحظات معينة من حياته تعطي في مجموعها مؤشراً على اتجاه ما في تكوين الشخصية .

إنه يقدم قطوفاً ومواقف من مراحل مختلفة لا تخضع لنسق زمني ؛ إذ لا تخضع لسيطرة العقل ، فهي تدفق لا إرادي من مخزون اللاوعي ، تبدأ من منطقة التذكر الإرادي ، فيسرد ذكريات متسلسلة في ترتيبها الزمني ، إلى أن تصل إلى النقطة التي تلتقي عندها تلك الذكريات مع رواسب اللاوعي وجذور مأساته ، فيأخذ في الاستغراق النفسي الذي يفقد معه السيطرة على حركة الوعي ، ومن ثم تتدفق الأفكار دونما تسلسل ، وتأخذ اللغة بعداً رمزياً يعكس صوراً ذهنية ترتبط بمخزون اللاوعي ، وتصبح مجرد إشارات وومضات لا تهدف إلى التواصل مع الطرف الآخر ، وتختلط الذكريات بالأفكار في تداعيها وتدفقها ، بالمونولوج الداخلي في تشابك وتلاحم يعكس انتقال الوعي في مسارات واتجاهات متعددة يصعب معها فصل ذلك النسيج بعضه عن بعض .

وأخيراً جاءت " رواية تيار الوعي" لدى رجاء عالم " لتعيد الأنا بعمق يتجاوز الوعي إلى اللاوعي لتغرق في التذكر، ولترتفع فوق حواجز الزمن المنطقي وتسكن

الـزمن الفنـي الـداخلي، ولتفـرز الهمـوم والمشـكلات عبـر رؤيـة ذاتيـة مفعمـة بالأحاسيس والمشاعر.. "[١] .

(١) محمد نجيب التلاوي : وجهة النظر في روايات الأصوات العربية – مرجع سابق

(٤)

المستحدثات السينمائية

(التقاط الصورة المتحركة)

لقد كان العثور على وسيلة فنية تمكن الروائي من تصوير حركة الذهن وخصوصيته مشكلة واجهت روائي تيار الوعي ، لكن هذا الروائي في محاولة منه للتغلب على تلك المشكلة لجأ إلى الاستعانة بمعطيات الفنون والعلوم الأخرى ، فاستفاد من علم النفس عندما أخذ التداعي الحر للمعاني ؛ " غير أن الحاجة بقيت ماسة إلى وسائل أضافية لتوصيل الحركة غير التقليدية ، ولتوصيل لغز الخصوصية في الوعي في مستويات مرحلة ما قبل الكلام "[١] .

ولقد اكتشف رواد تيار الوعي " في الفنون الشقيقة – وبخاصة فن السينما – ألواناً من التكنيك اخترعت لتصوير ثنائية الحياة الذهنية وفيضها . ومن أهم المستحدثات السينمائية :

" المونتاج ، إلى جانب وسائل فرعية تشتمل على أدوات تنظيمية مثل :

المنظر المضاعف ، و اللقطات البطيئة ، والاختفاء التدريجي ، والقطع ، والصور عن قرب ، والمنظر الشامل ، والارتداد "[٢] .

" إن الفهم الجديد للزمان القائم على التزامن بدلاً من التعاقب المنتظم إلى الأمام .. يفقد الزمن استمراره غير المتقطع واتجاهه غير القابل للانعكاس .. بحيث يمكننا إيقافه في اللقطات المكبرة .. وعكس اتجاهه في لقطات

---

(١) روبرت همفري : تيار الوعي في الرواية الحديثة – مرجع سابق – صـ ١٥٢– ١٥٣

(٢) المرجع السابق – صـ ٧١–٧٢

الاسترجاع أو استباق المستقبل ، وعرض أحداث مختلفة الزمان في وقت واحد وجعل السابق لاحقاً واللاحق سابقاً .

يتميز زمن الحداثة بأنه " زمن كثيف ، ضاغط ، ومتسارع الأحداث ، فهو يعاش كمادة فريدة .. تتمركز حول حاضر مشرئب إلى الآتي .."[١] ، وعلى هذا الفهم للزمان بنيت تقنيات الطابع المتقطع لخط القصة والانبثاقات المباغتة للحالات النفسية ونسبية معايير الحركة في الزمان وافتقادها الاتساق ، فالروائي الحداثي يجمع بين حادثتين تفصلهما السنوات الطويلة في السطور القليلة نفسها داخل اللحظة الراهنة .. حتى تبدو كل التجارب المنفصلة زمانياً كما لو كانت تحدث في الوقت نفسه "[٢] .

" إلا أن حركة الزمن ليست حرة حرية مطلقة ، وهي لا تعتمد على انطباعات اللحظة الراهنة فحسب بل تعتمد على العلاقات العميقة بين تجربة الماضي والحاضر ، وفي اللغة السينمائية يعرف المتفرج المعنى الزمني لوسائل المونتاج ، وللزوايا المختلفة للكاميرا ، وللقطات المقربة والكبيرة ، والظهور التدريجي والاختفاء التدريجي .. إلخ"[٣].

لقد كان المونتاج (Montage) – بنوعيه (الزماني والمكاني) – من أهم الوسائل السينمائية التي تم استثمارها في رواية تيار الوعي ، ووظيفته تقديم أكثر من موضوع واحد ، أو أكثر من زمن واحد ؛ في وقت واحد "[٤] .

" ويشير المونتاج بالمعنى السينمائي إلى مجموعة الوسائل التي تستخدم لتوضيح تداخل الأفكار أو تداعيها ، وذلك كالتوالي السريع للصور ، أو وضع

---

(١) محمد سبيلا : الحداثة وما بعد الحداثة – ٢٠٠٧ – ط٢ – دار توبقال للنشر – الدار البيضاء – صـ ١٢

(٢) إبراهيم فتحي : تطور أدوات الصياغة الروائية من الواقعية إلى الحداثة – مرجع سابق – صـ ٣٦٩

(٣) المرجع السلبق – صـ ٣٧٠

(٤) روبرت همفري : تيار الوعي في الرواية الحديثة – مرجع سابق – صـ ١٥٣

صورة فوق صورة أخرى ، أو إحاطة صور مركزية بصورة أخرى تنتمي إليها ، وهذه الطريقة هي بالضرورة طريقة لتوضيح المناظر المتآلفة أو المتنافرة في الموضوع الواحد ، أو هي – باختصار– طريقة لتوضيح (المضاعفة) .

أما أنواع التكنيك الفرعية فهي أدوات لتحقيق تأثير المونتاج ، أو وسائل للتغلب على حدود (الشاشة) ذات البعدين ، ويهتم بعض هذه الوسائل بتحقيق فيضان الأحداث ، وبعضها الآخر– مثل (اللقطة البطيئة) و (اللقطة عن قرب) وأحيانا (الاختفاء التدريجي) – يهتم أكثر بالتفصيلات الذاتية ، أو كما قال الأستاذ بيتش – بالامتداد اللانهائي للحظة "[١] .

وجاء استخدم المونتاج في رواية تيار الوعي لاتفاقه مع حركة الوعي نفسه " لأن سمة الوعي نفسها تستلزم نوعاً من الحركة لا يتقدم بالتقدم الآلي للساعة . إنها تستلزم بدل ذلك حركة التنقل إلى الخلف وإلى الأمام ، حرية مزج الماضي والحاضر والمستقبل المتخيل "[٢] .

وبالتالي استطاع روائيو تيار الوعي عن طريق المونتاج " تحقيق غرضهم الأساسي ، وهو تقديم العنصر المزدوج في الحياة الإنسانية .. أي الحياة الداخلية مع الحياة الخارجية في وقت واحد "[٣] .

واستخدم رواد تيار الوعي المونتاج في القصص التي كتبوها في مرحلة التجريب والتجديد التي سبقت كتابتهم لرواياتهم الشهيرة .. وربما كان جويس أسبق رواد تيار الوعي إلى هذه الوسيلة ، لأنه كان أكثرهم اهتماماً بالفن السينمائي الذي نقلت منه هذه الوسيلة إلى فن الرواية ، حيث " يعود اهتمام جويس بالسينما

---

(١) المرجع السابق – صـ ٧٢

(٢) المرجع السابق – صـ ٧٢

(٣) المرجع السابق – صـ ٧٣

والفنون السينمائية إلى عام ١٩٠٩ عندما أقدم على افتتاح دار "فولتا" لعرض الأفلام الإيطالية في دبلن وكورك وبيلفاست "[١] .

لقد ابتكر جويس هذا الأسلوب لتحقيق غايته ، " التي تعتمد على التراكم : يكدس المعنى الواحد فوق الآخر ، ومجموعة الصور الواحدة فوق الأخرى "[٢] .

وينقسم المونتاج إلى نوعين :

مونتاج زماني : ومن خلاله " يظل الشخص ثابتا في المكان على حين يتحرك وعيه في الزمان .. أي وضع صور أو أفكار من زمن معين على صور أو أفكار من زمن آخر "[٣] .

ومونتاج مكاني : ومن خلاله " يبقى الزمن ثابتا ويتغير العنصر المكاني "[٤] . أو اجتماع مجموعة من صور مكانية في نقطة زمنية واحدة .

ونلاحظ مما سبق :

١- أن المونتاج الزماني يمثل وحدة المكان وتعدد الزمان ، أو سكون المكان وثباته وحركة الزمان وتغيره ، في حين أن المونتاج المكاني يمثل وحدة الزمان وتعدد المكان ، أو بعبارة أخرى ، سكون الزمان وثباته وحركة المكان وتغير صوره في ذهن الشخصية .

٢- أن المونتاج لا يأخذ اسمه من العنصر الثابت لكن يأخذ اسمه من العنصر المتغير.

---

(١) طه محمود طه : موسوعة جيمس جويس – ١٩٧٥- وكالة المطبوعات – الكويت – صـ ٢٤٥

(٢) إدمون ولسون : قلعة اكسل – ترجمة : جبرا إبراهيم جبرا – ١٩٨٢- ط١- المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – صـ ١٨٣

(٣) روبرت همفري : تيار الوعي في الرواية الحديثة – مرجع سابق – صـ ٧٢-٧٣

(٤) روبرت همفري : تيار الوعي في الرواية الحديثة – مرجع سابق – صـ ٧٣

٣- أن المونتاج الزماني يصور ذهن الشخصية (الحياة الداخلية النفسية) ، ويمثل هذا الذهن الرابط الذي يربط بين أجزاء المونتاج .. في حين يصور المونتاج المكاني العالم من حول تلك الشخصية (الحياة الخارجية الموضوعية) .

٤- أن المونتاج الزماني يهتم بالفرد ، والمونتاج المكاني يهتم بالمجتمع ، أو كما يقول " أدوين موير " : " الفرد في الزمان والمجتمع في المكان "[١] .

٥- أن المونتاج الزماني غالباً ما يكثر مع فن المونولوج ، في حين أن المونتاج المكاني – غالباً – ما يكثر مع فن الوصف .

ومما تجدر الإشارة إليه أنه لا يمكن بأي حال من الأحوال أن نفصل الزمن عن المكان ، وأننا لا نستطيع أن نقول أن هذا مونتاج زماني فقط ، وهذا مونتاج مكاني فقط – فعلى ما يبدو – أن هذين النوعين متداخلان إلى حد كبير ، وأن الحكم بأن هذا مونتاج زماني ، وذلك مونتاج مكاني أمر نسبي ، وربما يساهم " أدوين موير " في تفسير هذا التصور بقوله :

" كيف يمكن أن يكون لقصة بناء مكاني مع أنه يمكن للزمن أن يكون تابعاً وثانوياً ، في حين أن كل رواية تسجل بالضرورة مرور الزمن ؟ إن القول بمكانية الحبكة لا ينكر الحركة الزمنية فيها ، كما أن القول بزمانيتها لا يعني أنه ليس لها وضع في المكان ، وهنا نرى مرة أخرى ، أن الأمر يتصل بالعنصر الغالب "[٢] .

---

(١) إدوين موير : بناء الرواية – ترجمة : إبراهيم الصيرفي – د.ت – الدار المصرية للتأليف والترجمة – القاهرة – صـ ٦٢

(٢) المرجع السابق – صـ ٦٢-٦٣

وهذا الكلام وإن كان متعلقاً بالحبكة إلا أنه من ناحية أخرى يبدو مفيداً في الفكرة التي نسعى لتوكيدها ، وهي أن تقسيم المونتاج إلى نوعين (زماني ومكاني) أمر نسبي يعود إلى العنصر الغالب منهما على الآخر .

وربما كان استخدام المونتاج في الرواية نتاج قناعة فكرية تتمثل في أن الحياة والحقيقة تبدوان أكثر وضوحا عندما ينظر إليهما من زاوية منفردة تكون السيطرة فيها للزمان أو للمكان . " فنحن نفهم الحياة بطريقة أعمق عندما نراها في موقف يغلب عليه الزمان أو المكان أكثر مما نراها فيهما معا على قدم المساواة بأسبابها ونتائجها وتسلسلها عبر الزمان ، كل ذلك في لمحة واحدة . وهناك لحظات أخرى نكون فيها على وعي بأن كل سلوكنا نمطي ، وأننا نستجيب كما يستجيب الآخرون ، وأن مشاعرنا وسلوكنا كمشاعرهم وسلوكهم "[١] .

(١) إدوين موير : بناء الرواية – المرجع السابق – صـ ٩١

– المونتاج في روايات رجاء عالم :

إن التناقضات المكثفة التي تزخر بها منطقة اللاوعي والتي تسعى " رجاء عالم " من خلال تقنيات المونتاج إلى كشف عالم المتناقضات فيها " يفتح الزمان بالضرورة على عالم المستقبل "[١] ، وفي هذا ما يفسر الاستباقات التي تتكثف في روايات رجاء عالم الموظفة لتقنية تيار الوعي ؛ والتي تؤدي دورها باحترافية في " خلق حالة الانتظار / الترقب عند القارئ "[٢] .

وتنطلق " رجاء عالم " عبر تقنية المونتاج إلى قهر سطوة الزمن والمكان ، وإلى تحطيم طغيانهما ، فالحكايات والأحاسيس لدى " جاء عالم " " لا تبعث هنا باعتبارها ذكريات .. هذه إبداعات جديدة – وليست إعادة إبداع "[٣] .. ومن هنا تمنح " رجاء عالم لنفسها الحق في مزج الأزمنة والأمكنة ببعضها ، لتحقق بذلك طموحها في تجاوز سطوتهما بل وتجاوز ذاتهما .

لقد استخدمت رجاء عالم فن المونتاج في رواياتها ، ولكن من الصعب علينا أن نصنف المونتاج في رواياتها إلى زماني أو مكاني كما هو الحال لدى رواد تيار الوعي الغربيين أمثال " جيمس جويس وفرجينيا وولف " ، وذلك لتداخل عنصري الزمان والمكان فيه ، لكننا سنحاول أن نجري عليه مقياس العنصر المتغير المتعدد الغالب كتحديد إجرائي .

ولنأخذ هذا المونتاج من رواية " ستر " –كأنموذج – نتعرف من خلاله على طريقة رجاء عالم في توظيف هذا الفن في روايتها ، لتحقيق هدفها في نقل محتوى

---

(١) ميخائيل باختين : أشكال الزمان والمكان في الرواية – ترجمة : يوسف حلاق – ١٩٩٠– منشورات وزارة الثقافة – دمشق – صـ٧١

(٢) أحمد النعيمي : إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة – ط١ – ٢٠٠٤ – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – صـ ٣٨

(٣) ادوار خراط : مهاجمة المستحيل – مرجع سابق – صـ ٢٧

الداخل ومدى تأثره بالخارج . حيث يجلس " فهد وطفول " على رصيف المواقف ، بعد أن حضر ليأخذها من أمام المعهد ووجد أستاذها " ريتشارد " واقف معها يحادثها ، في انتظار زوجها المتأخر لأكثر من ساعة ونصف ، فثار حنقاً عليها :

" طفول ؟!! " نبرة اللوم كانت واضحة ، قامت وقام ريتشارد ،

" زوجي فهد . أستاذي ريتشارد " . لم يمد فهد يده .. وقف يتأمله بريبة ،

" إلى اللقاء " . قالتها طفول وتحركت صوب المواقف القريبة ، ..

" هكذا نجلس على الأرصفة .." . ضحكت طفول ،

" علامة تحضُّر ، ألست أنت من يشجع على التصرف بتحضر .."

"هكذا ؟! "

" ... عرف أنني سأكون وحدي في الليل بانتظار من قد لا يتذكرني .."

" وهو تذكرك ؟! أهي سياسة انتقامية جديدة للرد على اهتمام النساء بجسدي ؟" فجأة شعرت بحاجة إلى الحياد ، هتفت بملل ،

" أرجوك ، لا تدعنا نضخم هذه التوافه ، كلهم عابرون إلاك .."

لهجتها المُدَلِّلة خففت من غليانه ، (... ....)

تذكرت بالأمس كانا في المقهى ، لم تعبر فتاة لم يبتسم لها ويدلها للتأمل في كمال جسده ، فجأة انفجرت ضحكتها ،

" ارحمهن ، والله معجبات لكن ما باليد حيلة مشكلتك أنك برفقتي ..."

(.....)

.. بصمت تأملت في العابرين على الرصيف ، انتقت فريستها ، في ذاك الشاب الفاره تتعلق رفيقته بذراعيه ، بلا وعي تركزت نظرتها في نظرته ، شخصت لا ترمش ، في نظرة واحدة أرسلت جسدها منبسطاً كسولاً مسكوناً بالأزهار على حافة النافذة هناك ، بلسان القطة يلعق فروها الكثيف ، بالفتيات ينزلقن على ألواح التزلج ، بالضحكة على طف شفاه تلك العاشقة ، ... ببقايا موسيقى تتبعثر

من سماعات أذن ذلك المراهق ، في نظرة لمت طفول صغائر لذتها واندست بعين القادم على الرصيف صوبها ..."[١] .

عند حساب الصور الزمانية والمكانية في هذا المقطع لنتعرف على العنصر المتعدد المتغير ، فإننا سنخرج بالنتيجة التالية :

الأزمنة المتعددة :

١- المستقبل : " ... عرف أنني سأكون وحدي في الليل بانتظار من قد لايتذكرني .."

٢- الماضي : تذكرت بالأمس كانا في المقهى ، لم تعبر فتاة لم يبتسم لها
ويدلها للتأمل في كمال جسده

٣- الحاضر : " هكذا نجلس على الأرصفة .."
" أرجوك ، لا تدعنا نضخم هذه التوافه ، كلهم عابرون إلاك .."

الأمكنة المتعددة :

١- واجهة المعهد .

٢- رصيف المواقف .

٣- المقهى

وفي المقطع تتعدد الصور وتتجمع في نقطة زمانية ومكانية واحدة :

الصورة الأولى : الشاب الفاره تتعلق رفيقته بذراعيه .

الصورة الثانية : بلسان القطة يلعق فروها الكثيف .

---

(١) رجاء عالم : ستر – صـ ١٠٨ – ١١١

الصورة الثالثة : بالفتيات ينزلقن على ألواح التزلج .

الصورة الرابعة : بالضحكة على طف شفاه تلك العاشقة .

الصورة الخامسة : ببقايا موسيقى تتبعثر من سماعات أذن ذلك المراهق .

الصورة السادسة : في نظرة لمت طفول صغائر لذتها واندست بعين القادم على

الرصيف صوبها .

هكذا تتعدد الأماكن بتعدد الأزمنة ، وتتعدد الصور في النقطة الزمانية والمكانية الواحدة ، مما يشكل لدينا صعوبة في التمييز بين نوعي المونتاج ، ولعل ذلك يدفعنا إلى إغفال تصنيف المونتاج عند الروائية رجاء عالم ، حيث إن الزمان لا يوجد مستقلاً عن المكان .

كما " أن قضية الإنسان لا تختلف إذا أنه في صراع مع الزمان ، أو مع المكان ، على أساس أن نفهم من الزمان الزمان المكاني ، ومن المكان المكان الزماني ؛ إذن فليس هناك زمان بلا مكان ... تماماً كما أن الحياة لا تقوم بغير جسم والجسم لا يستطيع أن يؤدي وظيفته من حيث هو جسم حي دون الحياة "[١] ؛ وعلى ذلك برز مصطلح " الزمكانية " كمصطلح نقدي حداثي في ساحة النقد الروائي والمسرحي .

وهنا يمكننا أن نترجم فلسفة الزمن والمكان في رواية تيار الوعي بفكرتين ، تقول الأولى : إن الكتابة عملية تحويلية تضيف إلى المادة الخام التي بدأت منها دلالة لم تكن فيها ، تنقلها من حيز زمني ومكاني مغلق إلى فضاء زمني آخر لا جدران له .

---

(١) عزالدين إسماعيل : قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر – د.ت – دار الفكر العربي – القاهرة – ص ٢٥٢-٢٥٣

وتقول الثانية : أن كتابة تعكس المادة الخام التي تعالجها – دون انزياح أو مغايرة – تموت قبل أن تبدأ .. ذلك لأنها تستسلم لحدود الواقع الخارجي (الزمني والمكاني) ولا تقاوم طغيانه .

(٥)

الـحلم

(من المرئي إلى اللا مرئي)

تلعب (الأحلام وأحلام اليقظة والهذيان) دوراً كبيراً في رواية تيار الوعي ؛ إذ تعمل على ربط أحداثها عندما تكشف عن مسار الأحداث التي لم تحدث بعد ، أو تقدم تفسيراً لبعض الأحداث التي تمت ، أو تكشف عن العديد من الأمنيات والرغبات التي يحلم الأبطال في تحقيقها ، أو تجسد الصراع عندما تحتشد ضمن إطار هذه الأحلام عناصر الصراع في ذهن الشخصية صاحبة الحلم وصولاً به إلى ذروته ، ثم حسمه على المستوى النفسي الداخلي انتصاراً لأحد عناصره .

ويوظف روائي تيار الوعي تقنية الحلم باعتبارها أداة تعبير تجسد من خلالها أفكار الشخصية ورؤاها ، و يبوح من خلالها بمخاوفه في الواقع " فالحلم في الرواية حدث يؤكد واقعية الرواية ، بوصفها حالة يستشعرها الشخص في منامه، فتومئ إلى ذكريات بعيدة أو توحي بأحداث قادمة أو تشير إلى واقع يعيشه صاحب الحلم وقد يكون الحلم في يقظة أو بين اليقظة والمنام، ويعبر عن رغبة مكبوتة في أعماق الشخصية "[١] .

ولذا يرى " فرويد " : " أن الشعراء والروائيين حين يجعلون الأبطال الذين أبدعتهم مخيلتهم يحلمون ، يتقيدون بالتجربة اليومية التي تدل على أن تفكير

---

(١) محمد القاعود : حوار مع الرواية المعاصرة في مصر وسوريا – ١٩٩٧– أشبيلية للدراسات والنشر – دمشق–صـ ٢٧٥

الناس وانفعاليتهم يستمران في الأحلام ، ولا يكون لهم من هدف غير أن يصوروا من خلال أحلام أبطالهم حالاتهم النفسية "[١] .

ويمكن تقسيم الأحلام إلى ثلاثة أنواع حسب وظيفة كل حلم ودوره في الرواية:

١- حلم تنبؤي : يكشف عن مسار الأحداث التي سوف تحدث بعده .
٢- حلم تفسيري : يقدم تفسيراً لما وقع من أحداث .
٣- حلم مجسد للصراع : وهو الذي يجمع أطراف الصراع في لحظة واحدة ، ويبين مدى معاناة الشخصية .

وهذه الأنواع الثلاثة تكشف عن أعماق الشخصية ، وما يدور في داخلها من أمور قد لا تستطيع البوح بها في العلن فيبوح بها داخلها في الخفاء عن طريق الحلم ؛ إذ أن ما يميز "جوهر الحلم هو حصول الإنسان لا شعوريا في الحلم على ما هو مضنون عليه به في الحالة الشعورية "[٢] .

وتستمد تقنية الحلم مادتها من " شظايا الذكريات " ، خاصة تلك الذكريات الغائمة ، والأوهام والخيالات التي كثيراً ما تتجاوز التصور المنطقي للواقع . فكيف يمكن أن نحكي شظايا ذكريات لا رابط بينها كما تظهر لنا ؟ وكيف نحكي ما نتوهمه ونتخيله ونحلم به ؟

---

(١) سيجموند فرويد : الهذيان والأحلام في الفن – ترجمة : جورج طرابيشي – ١٩٨٦- ط٣ – دار الطليعة – بيروت – صـ ٧

(٢) فرويد سيجموند : مساهمة في تاريخ حركة التحليل النفسي – ترجمة : جورج طرابيشي – ١٩٨٢- ط٢ – دار الطليعة للطباعة والنشر – بيروت – صـ ٧٥

إن الصعوبة التي تواجهنا – على حد تعبير فرويد – تتمثل في " سرد حلم من أحلامنا .. إلى كوننا ملزمين بترجمة الصور إلى كلمات .." [١] ، فالكاتب الذي يحاول تصوير الحلم بوصفه واحداً من أكثر الأنشطة والخبرات الداخلية للشخصية ، تجابهه خصوصية خبرة الحلم ، فهو يرتبط بالتاريخ الشخصي للشخصية التي تجهل هي نفسها جوانب منه ، بالإضافة إلى المشكلة الأكثر تعقيداً ، وهي أن الحلم نسق بصري ، إنه خيالات بصرية لا تراها سوى الشخصية ، وهو ينتمي إلى طبقة عميقة في الوعي مجردة من اللغة ، فكيف يمكن تصويره لسانياً "

لقد قام نقاد الأدب والمحللون النفسيون – على السواء – بحل تلك المشكلات ، وأبانوا بطريقة لا تخلو من مفارقة أنه يوجد اتصال حيث يبدو أنه لا يوجد موضوع للاتصال . وفي هذا السياق نذكر ما أورده " جون فورستر " عن " فرويد " عن حكي الأحلام ، وهو أن :

" حكاية الحلم بسبب تركيبه البصري اتصال يتم بصورة غير ملائمة ؛ لأن الأحلام في ذاتها ليست منطوقات اجتماعية ، بمعنى أنها ليست مثل اللغة وسيلة لتقديم المعلومات ، وأننا لا نفهم ما يحاول الحالم قوله ، وهو نفسه في ظلمة مثلنا . لكننا مضطرون إلى تحويله إلى نوع من الاتصال العادي ، وافتراض أن الحلم المحكي فعل نفسي صحيح من حيث المعنى والقيمة ، وأنه يمكن استخدامه كأي اتصال آخر .

---

(١) سيجموند فرويد : نظرية الأحلام – ترجمة : جورج طرابيشي – ٢٠٠٧– ط٤– دار الطليعة للنشر والتوزيع – بيروت – صـ ١٤

ويقول – والكلام ما يزال لفرويد – إنه إذا نجحنا في تحويل الحلم إلى منطوق ذي قيمة من ذلك النوع ، فسوف نتوقع أن نتعلم شيئاً جديداً ، وأن نستقبل اتصالات من نوع لم نكن لنصل إليه إلا بهذه الطريقة "[٢] .

إذن – وبحسب رأي فرويد – يمكن تحويل الحلم إلى علامات لسانية ، ومن ثم يصبح قابلاً للتوصيل وللتعامل معه بوصفه منطوقاً اجتماعياً ، المهم هي الكيفية التي يتم تحويله بها وإثبات التجربة لقيمته .

" والواقع أن كتّاب القصة القصيرة والرواية في عالمنا العربي قد انتقلوا منذ الستينيات بالحلم وتوظيفاته إلى مرحلة جديدة .. حيث لم يعد الحلم حلية أو زيادة يمكن الاستغناء عنها وإنما أصبح جزءاً مهماً من النسيج الروائي ولبنة أساسية من لبناته ، ولم يقف دوره عند البعد الفني وإنما حمل في طياته بعداً فكرياً لا ينفصل عن سابقه ؛ وربما كان الإنسان المعاصر – مبدعاً ومتلقياً – وراء هذا التحول ، ربما لأنه لم يعد يقبل الأشياء من خلال المنطق المألوف ؛ ولذا جنح إلى اكتشاف عالم اللاشعور "[١] .

---

(٢) جون فورستر : المحلل النفسي والكلمات – ضمن : جاك لاكان وإغواء التحليل النفسي – إعداد وترجمة : عبد المقصود عبد الكريم – ١٩٩٩ – المجلس الأعلى للثقافة – صـ ١٦٩–١٧٠

(١) عواطف عبد الرحيم محمد : فن القصة عند زكريا عبد الغني ، دراسة نقدية – مرجع سابق– صـ ٦٤

– الحلم في روايات رجاء عالم :

إن النكوص إلى الحلم في خطاب رجاء عالم يعكس حالة التأزم الدرامي الذي تعيشه الشخصيات ، وتستخدم رجاء عالم تقنية الحلم بوصفها تجلياً حدثياً يهدف إلى التعبير عن الذات ، وإعادة حالة التوازن النفسي لها ، إذ تتيح هذه التقنية للشخصية أن تنزاح عن واقعها ، كما تحقق لها عن طريق الحلم فرصة التعويض عن الواقع المشروخ وتحقيق التواصل بين الفرد والمجتمع .

لقد صار اللجوء إلى الحلم وسيلة للتعبير عن الواقع المؤلم ، والواقع المطلوب ، وظل الحلم تعبيرا عن الواقع النفسي للكاتب والمؤلف والشخصية ، ولكن المسافات بين أحلام المؤلف والشخصية تحتاج إلى قراءة خاصة لاستبطان وعي الشخصية بعيدا عن وعي المؤلف نفسه، وقد حاولت رجاء عالم عبر تقنية الحلم التي جعلتها سمة بارزة في كتابتها الروائية، أن تجعل لكل شخصية حلمها الخاص المعبر عن مكنونها النفسي .

ومن خلال ما توصل إليه علماء النفس التحليلي من قدرة هذا التكنيك على التعبير عن الموقف النفسي والفلسفي من الحياة والواقع المعيش ؛ سعت " رجاء عالم " إلى " ربط الأحداث العابرة بأحلام اليقظة والمقابلة بين الماضي والحاضر وتصوير الذكريات والخواطر واستكناه النفس البشرية للوقوف على أزماتها الداخلية وسلوكها الإنساني المضطرب وصراعاتها الداخلية "[١] .

لقد حكت رجاء عالم أحلام شخصياتها بكفاءة وفي حدود ما تريد توصيله ، وكانت أحلامها ذات قيمة ومعنى في إطار تجربتها ، ولنستعرض من أحلام روايات رجاء عالم حلمين ، نسوقهما لننظر في كيفية سردهما وصياغتهما :

---

(١) عواطف عبد الرحيم محمد : فن القصة عند زكريا عبد الغني ، دراسة نقدية – مرجع سابق – صـ ١٤٨

الحلم الأول : حلم " مريم " في رواية " ستر " :

" .. بينما مريم غارقة في الحلم ، كانت تمشي في فضاء بلون البنفسج حيث اعترضتها تلك الحديقة ، لم يكن عليها الدخول ، فقط النظر مما وراء السور القصير من شجيرات الورد البلدي ، من قلب الحديقة ظهرت تلك المرأة ، حين اقتربت المرأة من السور عرفت مريم فيها زوجة محسن الأولى ، وكانت تحمل رقعة قاتمة بين يديها ، اقتربت من محسن الذي كان يتجول في ظلال تتطاول أينما سار ، السماء لها لون أحمر شفاف ، اقتربت المرأة تنساب مثل زاحف على طين أحمر ، ألقت بالشريحة تحت قدمي محسن ، في لمحة تحولت الشريحة إلى حفرة ابتلعت محسن الذي أخذ يهوي لما لا نهاية ، صرخته جاءت مكتومة مثل لقطة تصويرية صامتة ، بدأت أطراف مريم ترتعد رعباً ، اخترقت الشجيرات الشائكة وهرعت لحافة الحفرة ، كانت بلا آخر ومحسن مثل مفردة معلق بقلب الحفرة وعاجز عن بلوغ القاع أو الصعود للأعلى ، كان بعيداً لا تطاله محاولة إنقاذ ، وحوله في الفراغ بدأ لحاء الأشجار يتمدد ويتمدد في ظلال عملاقة .."[١]

.

الحلم الثاني : حلم " أربعة " في رواية " أربعة / صفر " :

" البرج فوقي لا يكف يتسع .. أبدأ أنا من الأسفل بالنداء .. والثياب بأطرافها لا تلتفت .. " كلها " تنكفىء بأفواهها منغرسة في الأرض تنفخ تنفخ ..

– الكل ينفخ ..

والبرج يتضخم بشكل مرعب .. قد ينفجر .. جدرانه كالبالون تشف ولا أرى فى جوفه شيئاً .. حتى السلالم اختفت .. كيف صعد المنادى لقمته؟

---

(١) رجاء عالم : ستر – صـ ٨٧

– أين ذهبت السلالم ؟! المنادى اختفى ..

أنادى والثياب لا ترفع رؤوسها تنفخ .. وهو على وشك الانفجار. .

– سينفجر .. إذا لم يسرع سينفجر ..

أرفع صوتي أكثر..

–أمين أمين..

–بوم..

يختفي ندائي .. يبتلعه ويقذفني الانفجار .. ابدأ بالركض .. والثياب خلفي تتدور .. أركض والحصى كأرغفة منقوعة بالماء حول قدمي تغوصان .. تغوصان وأعجز عن التقدم .. تبدأ الأرض تحتى تبتلعني . .

– أمين .. "

وأجدهم حول الحفرة .. عشرات مئات الوجوه تنظر إلي .. ثيابهم لم تعد بيضاء .. لم تعد لهم سوى هذه " الوجوه " الضخمة .. أغوص ولا أرغب في الصعود .. تخرج من الوجوه الكثير من الأيدي .. تمتد إليّ .. .. .. تتحول – أحسها – حول ذراعي لأفواه تقضم ..عشرات مئات الأفواه تقضمني .. لا أريد الصعود وترفعني للوجوه .. .. أصرخ وأصرخ ولا صوت .... كلهم أفواه تبتلعني .. يبدأ الابتلاع من قدمي وأكف عن الصراخ .. لا أحد يسمع .. أتلوى .. والأفواه تصل خاصرتي وتماماً على الثقب ...

– آآآه ... "[1] .

فالحلم الأول حلم معقول ، يخلو من التشويه ، ويعود ذلك إلى وظيفته السردية ، حيث تستخدمه الحكاية وسيلة للاستباق ، فهو من ذلك النوع المسمى " بالحلم النذير " الموجه للحالم ينذره بما سيقع له وما سيواجهه .

---

(١) رجاء عالم : أربعة / صفر – صـ ٤٢– ٤٤

أما الحلم الثاني فهو حلم غرائبي طويل مقارنة بالحلم الأول ، نظراً لغرابة المكان والوجوه ، واعتماده على استدعاء سلسلة من الأفكار الخاصة ، تكون بنية خاصة بفكرة الموت . والحلم عندما يعبر عن هذه الفكرة باستخدام اللغة ، فإنه يتعامل معها تعاملاً عيانياً ، حيث يراها الحالم كما يرى الوجوه الغريبة .

إذن تستخدم رجاء عالم صيغتين مختلفتين (المعقول والغرائبي) لتحويل الحلم إلى منطوق يمكن استقباله ، ومعرفة معلومات ذات قيمة منه . وكلا الصيغتين تحافظان على " ثلاث عمليات أساسية تحدد آلية عمل اللاشعور عند صياغة الحلم ، هي: النقل ، والتكثيف ، والتصوير "[١] . فالأحلام السابقة ما هي إلا تحريف للرغبات الموجودة في اللاشعور ، وإجراء التعديلات المناسبة حسب الرغبة ، كما أن محتوى الحلم يسمح للشخصية بتكييف الحدث ليناسب فكرته ، هذا بالإضافة إلى الاستفادة من الإمكانيات التصويرية في اللغة (الصور والرموز) لتكتمل عملية التوصيل .

---

(١) J. Kristeva: Psychanalyse et langage, In: Le langage, cet inconnu,1981 Paris , PP. 263-275

الخاتمة

وبعد .. فإن غاية هذا البحث هي رصد أهم وأبرز ملامح تيار الوعي في روايات رجاء عالم منذ أولى رواياتها " أربعة / صفر " حتى أنضج وأحدث تجاربها الروائية المنتهية في الفترة المحددة المرصودة للدراسة .

ولقد قمت – ولله الحمد – بدراسة ملامح تيار الوعي عند رجاء عالم ، من خلال عناصر الرواية الرئيسية الراسخة في الشكل الروائي في كل المذاهب والاتجاهات الأدبية ، وكيفية استخدامها لهذه العناصر الروائية من خلال توظيفها لآليات وتقنيات تيار الوعي في رواياتها من : مونولوج ، ووصف ، وتداعٍ للمعاني ، ومستحدثات سينمائية ، وحلم .

وتحقق لي من خلال الدراسة في جانبها النظري رصد تحولات مصطلح تيار الوعي خلال انتقاله من بيئته العلمية المتصلة بعلم النفس وحتى وصوله ضفاف البيئة الأدبية في علم النقد الأدبي . كما أنه تحقق لي رصد العلاقة المتعالقة مابين تيار الوعي كمذهب والمذاهب الأدبية الأخرى السابقة له ، وما بين تيار الوعي كاتجاه والاتجاهات الروائية الحديثة ، مما كان له الأثر في تشكل المفهوم الذي سكنت إليه في هذه الدراسة وهو مفهوم " الرواية الحديثة الموظفة لتقنية تيار الوعي " .

وأبرز النتائج التي توصلت لها الدراسة في جانبها النظري ما يلي :

أولاً : أن رواية تيار الوعي لم تكن تمرداً على القديم ، بقدر ما كانت تمثلاً لثقافة العصر في مطلع القرن العشرين ، حيث كانت انعكاساً لمستحدثات الحياة فيه ، واستغلالاً لمعطيات الحياة في شتى مجالات العلوم ، وتوظيفاً للنظريات العلمية والفلسفية في بنية الزمن الروائي ، ولتقنيات السينما في تقديم وعي الشخصيات .

ثانياً : أن علاقة رواية تيار الوعي بما سبقها من المذاهب ، وبما جاء بعدها من الاتجاهات تقوم على جدليتين :

الأولى : جدل الحياة / المراكمة ثم البناء ثم التحول والكيف الجديد .

الثانية : جدل العلاقة بين القديم والحديث / حيث يولد القديم من رحم الجديد ثم يحمل بذور نفيه .

ثالثاً : أن مصطلح تيار الوعي كما تراه هذه الدراسة ، هو استعارة هيدروليكية / حركية ، تشير إلى النشاط المستمر للوعي أكثر من الإشارة إلى منطقة بعينها داخل الوعي ، مما يقرر بأن تقنية تيار الوعي تتعامل مع محتوى الوعي بكل صوره ، وفي كل مستوياته ، سواء مستوى الإدراك أو المستويات التي تقع خارجه ، مما يسهم في تفسير اختلاف مستويات الاضطراب والتحكم داخل السرد .

رابعاً : أن المصطلح يعاني من اضطراب سواء في لغته الأصيلة ، أو في لغته المعربة ، ذلك لأنه مصطلح نفسي في الأساس ، والرواية الحديثة التي تتخذ من الوعي موضوعاً للسرد تشكل بنيتها باستخدام أساليب نفسية ، مثل : المونولوج

والتداعي ، وأساليب غير نفسية لا يقتصر توظيفها على تصوير الوعي ، وتعد من تجارب الأدب الحديث عامة ، مثل : المونتاج ، والوسائل البلاغية المختلفة ، والكولاج ، والمفارقة ، وطرق الطباعة ، والترقيم .

فالرواية الحديثة تفيد من أية تقنية يمكن بواسطتها تصوير الوعي ، وتشكيل بناء روائي متماسك من مادته المفككة ، حتى وإن كانت تلك التقنية من خارج الأدب ، وهو ما يتجاوز مدلول " رواية تيار الوعي " ويجعلنا نسكن إلى استخدام مصطلح : "الرواية الحديثة الموظفة لتقنية تيار الوعي" .

خامساً : أن اضطراب الأفكار والتراكيب وعدم اكتمالها ، وغياب علامات الترقيم ، واضطراب التواريخ والأزمنة ، وتداخل الذكريات والأزمنة ، ليس سمة لازمة لأنساق السرد ، خاصة المنولوج . ويتوقف الأمر على نمط ومستوى النشاط الذهني الذي يتم تصويره وتقديمه ، بحيث تصبح التقنية تجسيداً لما تنقله من محتوى ، وأيضاً ذاكرة السارد من حيث مدى قدرتها على احتفاظها بما مضى واستعادته ، وكذلك المستوى الثقافي والاجتماعي الذي تتمتع به الشخصية والذي ينعكس أثره على انضباط أو اضطراب حركة الوعي لديها . كما أن " نقل مواد الوعي " كما تحدث تماماً " لا وجود له في أي عمل روائي ، حتى في أعمال جيمس جويس " ، لأن نقلها كما تحدث يؤدي إلى سيطرة الفوضى على العمل الروائي ، وتحرم الكاتب من إيصال المعلومات إلى القارئ .

أي : ليست هناك صيغة بنائية واحدة ثابتة للمونولوج في الرواية الحديثة الموظفة لتقنية تيار الوعي ، حيث لا يمكننا القول بأن بنية المونولوج واحدة عند وولف وجويس وكافكا ، ثم عند كتاب الرواية الجديدة همنجواى وساروت وبوتور ، ثم عند كتاب آخرين أفادوا من هؤلاء جميعاً ، مثل إدوار الخراط وصنع الله إبراهيم ورجاء عالم .

سادساً : أن تقنية تيار الوعي تقنية تجريبية ، وهذا يجعل من الصعب اتخاذ أسلوب جويس معياراً ، ليس فقط لأجل اختلاف الكتاب في أسلوب التوظيف ، ولكن لأنه يعني أيضاً جمود تقنية تعد مجالاً للتجريب بامتياز .

ومن خلال استقراء النص الروائي السعودي عند رجاء عالم كأنموذج ومدى توظيفها لتقنية تيار الوعي فيه ، رصدنا النتائج التالية :

١- أن مواليد الستينيات والذين تندرج رجاء عالم ضمن قوائمهم هم من شكل مرحلة " انطلاق التحديث " في الرواية المحلية في الثمانينيات والتسعينيات الميلادية ، حيث شاركت فيها الرواية النسائية شقيقتها الرجالية بفاعلية ، وكان لها حضورها كماً وكيفاً . فقد استفاد جيل هذه المرحلة من اطلاعه على الثقافات والكتابات الروائية الوافدة من الخارج ، واستطاع أن ينمي وعيه واستيعابه لمكونات البناء الفني ، وخاض في الكثير من الأفكار والقضايا ، كما صاحب ظهوره بدايات أزمة الصراع بين الحداثيين والمحافظين ومشاركة نقاد سعوديين في نقد السرد .

٢- أن النص الروائي يمثل بنية دلالية تمتاح مادتها من البنيات الثقافية الحضارية للبيئة التي أنتجتها ، ومن هنا فإن مقارنة تيار الوعي كنوع روائي في الأدب العربي / السعودي بتيار الوعي في الرواية الغربية دون النظر دياكرونيا إلى ما سبقها ، قد يوقع الباحث في إطلاق الأحكام غير المدروسة أحياناً .

٣- أن رجاء عالم امتداد للثورة الأدبية لدى رواد تيار الوعي ، وقدمت أعمالها كما الذي اكتشفه هؤلاء الرواد ، دون أن تكون نسخة متكررة ، فقد كان

لها أسلوبها الخاص في تصوير الواقع الداخلي ، فقد أبدعت في خلق شخصيات معبرة عن حالات لا يمكن شرحها أحيانا ، وقد نجدها في أنفسنا ولم نكتشفها قبل أن نسمع صوتها في نصوص رجاء .

٤- لم يكن استخدام رجاء عالم لتقنية " تيار الوعي " من أجل التمرد على الكتابة التقليدية فقط ، ولكن لتأكيد وجهة نظر في الحياة ؛ قائمة على مبدأ التحول والتمدد ، فنزوعها الدائب نحو التحور هو – بحسب رؤيتها – تذكرتها الوحيدة للحياة .

٥- أن المونولوج الداخلي يمكن أن يشكل من سرد رجاء عالم " نوعاً أدبياً " ، فقد كان بين أيدينا نموذجاً ينطبق عليه ذلك وهو : " أربعة / صفر " ، فالسارد يدخل في حوار طويل داخل ذاته الصامتة ومعها من أجل البقاء ، ولعل في ذلك ما يفسر عزوف رجاء عالم عن تصنيف هذا العمل كـ"رواية " .

٦- توافق رغبة رجاء عالم المستمرة في التحول والتمدد ، مع خاصية التحول والتجريب التي تتصف بها رواية تيار الوعي ، مع وجود العلاقات المعقدة بين التقنية وأسلوب التعامل المتطور معها ومع اللغة من جهة ، وبين السياق الثقافي المتطور والمتغير من جهة أخرى ، كل ذلك جعل من الصعب اتخاذ معيار واحد ثابت لها . وهذا ليس بدعاً ، وإنما اختلف كثير من النقاد في تصنيف روايات تيار الوعي ، فما يعده أحد النقاد ضمن روايات تيار الوعي ، لا يجد غيره ما يدعو إلى قبول هذا التصنيف ، ولا أدل على ذلك من اختلاف النقاد حول رواية " البحث عن الزمن الضائع " لمارسيل بروست ، حيث لم يتحقق الاتفاق حتى الآن على تصنيفها ضمن رواية تيار الوعي .

٧- إخلاص رجاء عالم للتقنية التي تختارها في نصها الروائي ، حتى أنها قد تفرغ نصها كاملاً في قالبها ، وأبرز ما تم ملاحظته بهذا الشأن اتكاء رواية " أربعة / صفر " على تقنية المونولوج الداخلي ، واتكاء رواية " موقد الطير " على تقنية الحلم ، ناهيك عن تقنية الرمز والأسطرة والتناص بأنواعه والتي التزمتها في أكثر أعمالها التي ساهم الباحثون في رصدها قبل هذه الدراسة .

٨- تداخل مفاهيم تيار الوعي عند رجاء عالم مع عناصر روائية لا تدخل ضمن هذا الاتجاه ، وإنما جاءت متجاورة مع عناصر تيار الوعي ، كاستخدامها للراوي العليم . إضافة إلى تداخل بعض عناصر التقنيات مع بعضها كالمونتاج الزماني والمكاتي بصورة يصعب معها تحديد العنصر الغالب .

٩- أن في روايات رجاء عالم خلفية مكانية وطبيعية وشيئية مشتركة تتمثل في:

الخلفية المكانية : (المدينة / مكة / جدة)

الخلفية الطبيعية : (الصحراء / السيل)

الخلفية الشيئية : (المرآة)

وقد تتبعت الدراسة دلالات هذه الخلفيات ، ومدى ارتباطها بالهدف وهو كشف الداخل .

١٠- استثمرت رجاء عالم تقنيات تيار الوعي ووظفتها في رواياتها ، لتتجه من خلالها نحو اللامألوف في الرواية العربية ، حيث نحت إلى التجريد في تعاملها مع المكان ، فلم تقدم لنا لوحات وصفية تقدم ملامح المكان ومكوناته ، إلا إذا

كان الوصف وصفاً وظيفياً يرتبط ارتباطاً دلالياً بالمضمون الذي تطرحه ، كما رأينا أن الزمن في رواياتها ليس زمناً أفقياً متتابعاً ، ولكن تتداخل مستوياته من ماض وحاضر ومستقبل من خلال التعبير عن الزمن النفسي للشخصية في صورة المونولوج الداخلي ، أو تداعي الأفكار ، أو الأحلام .

أخيراً : هذا ما تم لي ، وما وقعت عليه من أثر خلف هذه الدراسة ، راجية أن يكون التوفيق حليفاً لي فيه ، وأن أكون قد نلت شرف المساهمة من خلالها في الكشف عن الإمكانات الفنية الهائلة التي وصل إليها الإبداع الروائي السعودي في ظل مواكبته للتيارات والاتجاهات العالمية الحديثة .

تمت

بحمد الله

ثَبَت المصادر والمراجع

أولاً :المصـــادر :

بهية بو سبيت :

- امرأة على فوهة بركان – ١٩٩٦– دار عالم الكتب – الرياض

رجاء عالم :

- أربعة / صفر – ١٩٨٧ – ط١ – النادي الأدبي الثقافي بجدة – جدة
- حبى – ٢٠٠٠ – ط١ – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – بيروت
- خاتم – ٢٠٠٧– ط٢ – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – بيروت
- ستر – ٢٠٠٧ – ط٢ – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – بيروت
- سيدي وحدانه – ١٩٩٨– ط١– المركز الثقافي العربي– الدار البيضاء – بيروت
- طريق الحرير – ١٩٩٥– ط١ – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – بيروت
- مسرى يا رقيب – ١٩٩٧– ط١ – المركز الثقافي العربي– الدار البيضاء–بيروت
- موقد الطير – ٢٠٠٢ – ط١ – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – بيروت

سيف الإسلام بن سعود بن عبد العزيز آل سعود :

- **رواية قلب من بنقلان – ٢٠٠٤– دار الفارابي – بيروت**

قماشة العليان :

- **رواية أنثى العنكبوت – ط٣ – ٢٠٠٢ – منشورات رشاد برس – بيروت – صـ ٢٠٢**

ليلى الجهني :

- **الفردوس اليباب – ١٩٩٨ – ط ١ – منشورات دائرة الثقافة والإعلام – حكومة الشارقة .**

محمد حسن علوان :

- **رواية سقف الكفاية – ٢٠٠٢ – دار الفارابي – بيروت**

نعيم عطية :

- **ليل آخر –١٩٨١– الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة**

نورة الغامدي :

وجهة البوصلة – ٢٠٠٢ – المؤسسة العربية للدراسات – بيروت

يوسف المحيميد :

- **رواية القارورة – ٢٠٠٦ – المركز الثقافي العربي – بيروت – الدار البيضاء**
- **فخاخ الرائحة – ٢٠٠٦– ط ٢– رياض الريس للكتب والنشر– بيروت**

ثانياً : المـراجع العربية :

إبراهيم خليل :

- في الرواية النسوية العربية – ٢٠٠٧ – ط١ – دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع – عمان

إحسان عباس :

- اتجاهـات الشـعر العربـى المعاصـر – ١٩٧٨ – المجلـس الـوطنى للثقافة – سلسلة عالم المعرفة – الكويت

أحلام عبد اللطيف حادي :

- جماليات اللغة في القصة القصيرة السعودية " قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية "– ٢٠٠٤– ط١ – المركز الثقافي العربي – بيروت

أحمد الدويحي :

- ثلاثية المكتوب مرة أخرى – ٢٠٠٣– دار الكنوز الأدبية – بيروت

أحمد جاسم الحسين :

- فسيفساء المكان في الرواية السعودية الجديدة – ضمن : موسوعة مكة المكرمة الجلال والجمال –٢٠٠٥–ج٢ – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت

أحمد سيد محمد :

- الرواية الانسيابية وتأثيرها عند الروائيين العرب – ١٩٨٥ – دار المعارف – القاهرة

أحمد النعيمي :

- إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة – ط١ – ٢٠٠٤ – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت

ادوار الخراط :

- **الحساسية الجديدة – ط١– ١٩٩٣– دار الآداب – بيروت**
- **مهاجمة المستحيل ، مقاطع من سيرة ذاتية للكتابة – ط١ – ١٩٩٦– دار المدى – دمشق**

السعيد الورقي :

- **اتجاهات الرواية المصرية المعاصرة – ١٩٨٩ – دار المعرفة الجامعية – الإسكندرية**

أمينة رشيد :

- **تشظي الزمن في الرواية الحديثة – ١٩٩٨ – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة**

جورج طرابيشي :

- **الروائي وبطله : مقاربة للاشعور في الرواية العربية – ١٩٩٥– ط١ – دار الآداب – بيروت**
- **رمزية المرأة في الرواية العربية – ١٩٨٥– ط٢ – دار الطليعة – بيروت**

جابر عصفور

- **زمن الرواية – ١٩٩٩– ط١– دار المدى – دمشق**
- **نحو ثقافة مغايرة – ٢٠٠٨– ط١ – الدار المصرية اللبنانية – القاهرة**

حامد أبو حمد :

- **في الواقعية السحرية – ٢٠٠٨– ط٢ – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة**

حسن الحازمي :

- **البناء الفني في الرواية السعودية – ٢٠٠٦ – ط١ – مطابع الحميضي – الرياض**

حسن النعمي :

- **خطاب السرد ، الرواية النسائية السعودية – ملتقى جماعة حوار – ١٤٢٧ – النادي الأدبي الثقافي بجدة**

حسن بحراوي :

- **بنية الشكل الروائي – ١٩٩٠ – ط١ – المركز الثقافي العربي – الدار البضاء – بيروت**

حسن جاسم المسوي :

- **ثارات شهرزاد – ١٩٩٢ – ط١ – دار الآداب – بيروت**

حسين المناصرة :

- **ذاكرة رواية التسعينيات ، قراءات في الرواية السعودية – ط١ – ٢٠٠٨ – دار الفارابي – بيروت**
- **النسوية في الثقافة والإبداع – ٢٠٠٧– ط١– عالم الكتب الحديث – إربد – الأردن**

حسين بدران ، سليمان جرجس ، فاطمة إبراهيم :

- **الثبت الببليوجرافي للأعمال المترجمة (١٩٥٦– ١٩٦٧) – إشراف بدر الديب – ١٩٧٢– الهيئة المصرية المصرية العامة للكتاب**

حمد البليهد :

- **جماليات المكان في الرواية السعودية – د.ت – دار الكفاح للنشر والتوزيع – الدمام**

حميد لحمداني :

- **بنية النص السردي – ط١ – ١٩٩١ – المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر – بيروت**

خالد الرفاعي :

- **الرواية النسائية السعودية ،قراءة في التاريخ والموضوع والقضية والفن – ط١ – ٢٠٠٩– النادي الأدبي بالرياض**

خالد اليوسف :

- **انطولوجيا القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية – ط١ – ١٤٣٠– وزارة الثقافة والإعلام**

رفيعة الطالعي :

- **الحب والجسد والحرية في النص الروائي النسوي في الخليج – ٢٠٠٥– ط١– مؤسسة الانتشار العربي – بيروت**

زياد أبو لبن :

- **اللسان المبلوع " دراسة في روايات نجيب محفوظ " – ط١ – ٢٠٠٤ – دار اليازوري العلمية – عمان – الأردن**

زينب جمعة :

- **صورة المرأة في الرواية – ٢٠٠٥– ط١ – الدار العربية للعلوم – بيروت**

سامي جريدي الثبيتي :

- **الرواية النسائية السعودية ، خطاب المرأة وتشكيل السرد – ٢٠٠٨– ط١ – مؤسسة الانتشار العربي – بيروت**

سحمي الهاجري :

- **جدلية المتن والتشكيل ، الطفرة الروائية في السعودية – ط ١– ٢٠٠٩ – مؤسسة الانتشار العربي– بيروت**

سمر روحي الفيصل :

- **الرواية العربية البناء والرؤيا – ٢٠٠٣ – منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق**

سمير الحاج شاهين :

- **لحظة الأبدية ، دراسة الزمان في أدب القرن العشرين – ١٩٨٠ – المؤسسة العربية للدراسات والنشر– بيروت**

سيد حامد النساج :

- **اتجاهات القصة المصرية القصيرة – ١٩٧٨– دار المعارف – القاهرة**
- **بانوراما الرواية العربية الحديثة – د.ت – ط٢– دار غريب – القاهرة**

سيد محمد غنيم :

- **سيكولوجية الشخصية (محدداتها وقياسها) ط٠– د.ت – دار النهضة العربية – القاهرة**

سيزا أحمد قاسم :

- **بناء الرواية ، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ – ١٩٨٩– دار التنوير للطباعة والنشر – بيروت**

شكري عزيز الماضي :

- **أنماط الرواية العربية الجديدة – ٢٠٠٨– المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت**

صلاح فضل :

- **أساليب السرد في الرواية العربية – ٢٠٠٩– مركز الإنماء الحضاري – حلب**

صدوق نور الدين :

- **أفق الرواية ، دراسة في ثلاثية إلياس فركوح – ٢٠٠٩– ط١ – أزمنة للنشر والتوزيع – عمان**
- **انغلاق الدائرة ، دراسات في الرواية العربية – ٢٠٠٨ – ط١ – أزمنة للنشر والتوزيع – عمان**

طه محمود طه :

- **دراسات لأعلام القصة في الأدب الانجليزي الحديث – ١٩٦٦ – عالم الكتب – القاهرة**
- **القصة في الأدب الإنجليزي – ١٩١٦ – الدار القومية للنشر – القاهرة**
- **موسوعة جيمس جويس – ١٩٧٥– وكالة المطبوعات – الكويت**

طه وادي :

- **صورة المرأة في الرواية المعاصرة – ١٩٩٤ – ط٤ – دار المعارف – القاهرة**

عالي القرشي :

- **حكي اللغة ونص الكتابة ، قراءات في عينات من القصة والرواية في مشهدنا السردي – ٢٠٠٣ –كتاب الرياض ١١٥ – مؤسسة اليمامة الصحفية – الرياض**
- **الرواية بين حكي الكتابة وكتابة الحكي – بحوث المؤتمر الثاني للأدباء السعوديين – ٢٠٠٠ –جامعة أم القرى – مكة المكرمة**

- نص المرأة – ٢٠٠٠ – دار المدى – دمشق

عالية محمود صالح :

- البناء السردي في روايات إلياس خوري – ٢٠٠٥ – ط١ – دار أزمنة للنشر والتوزيع – عمان

عبد البديع عبد الله :

- الرواية الآن ، دراسة في الرواية العربية المعاصرة – ١٩٩٠– مكتبة الآداب – القاهرة – ط ١

عبد الله الغذامي :

- ثقافة الوهم– ٢٠٠٠ – ط٢ – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – بيروت
- المرأة واللغة – ١٩٩٦ – ط١ – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – بيروت

عز الدين إسماعيل :

- التفسير النفسي للأدب ، ١٩٦٢– دار العودة – دار الثقافة – بيروت
- قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر – د.ت – دار الفكر العربي – القاهرة

علي عبد المعطي محمد :

- فلسفة الفن – ١٩٨٥ – دار النهضة العربية – بيروت

فائز العراقي :

- القصيدة الحرة ، محمد الماغوط نموذجاً – ٢٠٠٨– ط١– مركز الإنماء الحضاري – حلب

فيصل دراج :

- نظرية الرواية والرواية العربية – ط١ – ٢٠٠٢ – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء

محمد القاعود :

- حوار مع الرواية المعاصرة في مصر وسوريا – ١٩٩٧– أشبيلية للدراسات والنشر – دمشق

محمد حسن عبد الله :

- الواقعية في الرواية العربية – ١٩٧١– دار المعارف بمصر – القاهرة

محمد زكي العشماوي :

- فلسفة الجمال في الفكر المعاصر – ١٩٨٠ – دار النهضة العربية للطباعة والنشر – بيروت

محمد سبيلا :

- الحداثة وما بعد الحداثة – ٢٠٠٧ – ط٢ – دار توبقال للنشر – الدار البيضاء

محمد فتحي الشنيطي :

- وليام جيمس ، ط١ – ١٩٥٧ – مكتبة القاهرة الحديثة – القاهرة

محمد فتوح أحمد :

- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر – ط١– ١٩٧٨ – دار المعارف – القاهرة

محمد عبد الحكم :

- الفن الروائي عند نجيب محفوظ من ميرامار إلى الحرافيش – ط١ – ١٩٩٠ – دار الصفاء – القاهرة
- القصة القصيرة في قطر " نشأتها وأعلامها وملامحها الفنية " – ١٩٩٢ – دار الآداب – القاهرة

محمد غنيمي هلال:

- **الرومانتيكية – د.ت – مكتبة نهضة مصر – القاهرة**
- **قضايا معاصرة في الأدب والنقد – د.ت – دار نهضة مصر للطبع والنشر – القاهرة**

محمود الحسيني :

- **تيار الوعي في الرواية المصرية المعاصرة – ١٩٩٧– الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة**

محمود غنايم :

- **تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة ، ط٢ – ١٩٩٣ – دار الجيل (بيروت) – دار الهدى(القاهرة)**

مراد عبد الرحمن مبروك :

- **الظواهر الفنية في القصة القصيرة المعاصرة في مصر – ١٩٨٩– الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة**

مصطفى التواتي :

- **دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية – ٢٠٠٨– ط٣ – دار الفارابي – بيروت**

معجب العدواني :

- **تشكيل المكان وظلال العتبات – ٢٠٠٢ – ط١ النادي الثقافي الأدبي بجدة**
- **الكتابة والمحو ، التناصية في أعمال رجاء عالم الروائية – ٢٠٠٩ – ط١ – مؤسسة الانتشار العربي – بيروت**

مها حسن القصراوي :

- الـزمن فـي الروايـة العربيـة – ط١ – ٢٠٠٤– المؤسسـة العربيـة للدراسات والنشر – بيروت

ميجان الرويلي وسعد البازعي :

- دليل الناقد الأدبي – ٢٠٠٧ – ط٥ – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – بيروت

نبيل راغب :

- قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ – ط٢ – ١٩٧٥– الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة

نبيل سليمان :

- أسرار التخييل الروائي – دراسة – ٢٠٠٥ – منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق
- جماليات وشواغل روائية – ٢٠٠٢– اتحاد الكتاب العرب – اللاذقية

نبيلة إبراهيم :

- فن القص – د.ت – مكتبة غريب – القاهرة

نداء أبو علي :

- مزامير من ورق – ٢٠٠٣ – المؤسسة العربية للدراسات – بيروت

نزيه أبو نضال :

- التحولات في الرواية العربية – ٢٠٠٦ – ط ١ – الموسوعة العربية للدراسات والنشر – بيروت
- تمرد الأنثى : في رواية المرأة العربية – ٢٠٠٤– ط١– المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت
- حدائق الأنثى ، دراسات نظرية وتطبيقية في الإبداع النسوي – ٢٠٠٩– ط١– دار أزمنة للنشر والتوزيع – عمان

نورة المري :

- **مكة في الرواية السعودية ، روايات رجاء عالم أنموذجاً – ضمن : موسوعة مكة المكرمة الجلال والجمال –٢٠٠٥–ج٢ – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت**

يمنى العيد :

- **فن الرواية العربية ، بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب– ١٩٩٨ – ط ١ – دار الآداب – بيروت**

يوسف الشاروني :

- **دراسات أدبية – ١٩٦٤– مكتبة النهضة المصرية – القاهرة**

ثالثاً : المصادر الأجنبية المترجمة :

إدمون ولسون :

- **قلعة اكسل – ترجمة : جبرا إبراهيم جبرا – ١٩٨٢– ط١– المؤسسة العربية للدراسات والنشر –بيروت**

إدوين موير :

- **بناء الرواية – ترجمة : إبراهيم الصيرفي – د.ت – الدار المصرية للتأليف والترجمة – القاهرة**

ارنستو ساباتو :

- **الكاتب وكوابيسه ، في قضايا الرواية المعاصرة – ترجمة : عدنان المبارك – ١٩٩٩ – ط١ – دار أزمنة للنشر والتوزيع – عمان**

ألان بول :

- **أي حدود للرواية ؟ ضمن : راهن الرواية الغربية ، رؤى ومفاهيم – ترجمة وتقديم : أحمد المديني– ٢٠٠٩– ط١ – دار أزمنة للنشر والتوزيع – عمان**

ألان روب جرييه :

- **نحو رواية جديدة – ترجمة :مصطفى إبراهيم مصطفى – تقديم : لويس عوض – دار المعارف بمصر – القاهرة**

برناردي فوتو :

- **عالم القصة – ترجمة : محمد مصطفى هدارة – ١٩٦٩– عالم الكتب – القاهرة**

بول ويست :

- **الرواية الحديثة ، الانجليزية والفرنسية – ترجمة : عبد الواحد محمد – ١٩٨٦ – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة**

تزفيتان تودوروف :

- **الأدب والدلالة – ترجمة : محمد نديم خشفة – ١٩٩٦ – ط ٢ – مركز الإنماء الحضاري**

توماس بافل :

- **التحليل والإشكاليات والأنساق – ضمن : راهن الرواية الغربية ، رؤى ومفاهيم – ترجمة وتقديم : أحمد المديني – ٢٠٠٩– ط١ – دار أزمنة للنشر والتوزيع – عمان**

جورج لوكاش :

- **دراسات في الواقعية الأوربية – ترجمة : أمير اسكندر – ١٩٧٢ – الهيئة العامة للكتاب – القاهرة**

جون فورستر :

- **المحلل النفسي والكلمات – ضمن : جاك لاكان وإغواء التحليل النفسي – إعداد وترجمة : عبد المقصود عبد الكريم – ١٩٩٩ – المجلس الأعلى للثقافة**

جيمس وكونراد وفرجينيا وولف وآخرين :

- **نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث– ترجمة :أنجيل بطرس سمعان ، مراجعة : رشاد رشدي – ١٩٧١– الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر– القاهرة**

رامان سلدن :

- **النظرية الأدبية المعاصرة – ترجمة : جابر عصفور – ط٢ – ١٩٩٦– الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة**

ر.م . البيرس.:

- **تاريخ الرواية الحديثة – ترجمة : جورج سالم – ١٩٨٢ – منشورات عويدات – بيروت – باريس**

رنيه وليك ، آوستن وآرن :

- **نظرية الأدب – ترجمة : عادل سلامة – ١٩٩٢– دار المريخ للنشر – الرياض**

روبرت همفري :

- **تيار الوعي في الرواية الحديثة – ترجمة : محمود الربيعي – ط٢– دار المعارف بمصر**

س . أ . مونتيجيو :

- **عندما يكتشف الكاتب أسرار مهنته – ترجمة : كامل البوهي – ١٩٥٩ – مكتبة الأنجلو المصرية – القاهرة**

سيجموند فرويد :

- **تفسير الأحلام – ترجمة : مصطفى صفوان – ١٩٨١ – دار المعارف بمصر**
- **محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي – ترجمة : عزت أحمد راجح – ١٩٥٧– مكتبة الأنجلو المصرية**
- **مساهمة في تاريخ حركة التحليل النفسي – ترجمة : جورج طرابيشي – ١٩٨٢– ط٢ – دار الطليعة للطباعة والنشر – بيروت**

- الهذيان والأحلام في الفن – ترجمة : جورج طرابيشي – ١٩٨٦– ط٣ – دار الطليعة – بيروت

فرجينيا وولف :

- القارئ العادي – ترجمة : عقيلة رمضان – مراجعة : سهير القلماوي – الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر.– القاهرة

كولن ولسون :

- فن الرواية – ترجمة : محمد درويش – ٢٠٠٨– ط١ – الدار العربية للعلوم ناشرون – بيروت

ليون ايدل :

- القصة السيكولوجية– ترجمة : محمود السمرة– ١٩٥٩ – المكتبة الأهلية– بيروت

مالكوم برادبري :

- الرواية اليوم – ترجمة : أحمد عمر شاهين – ١٩٩٦ – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة

مجموعة من الدارسين :

- اللغة والخطاب الأدبي – اختيار وترجمة : سعيد الغانمي – ١٩٩٣ – ط ١ – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – بيروت

ميخائيل باختين :

- أشكال الزمان والمكان في الرواية – ترجمة : يوسف حلاق – ١٩٩٠– منشورات وزارة الثقافة – دمشق

ميشال بوتور :

- بحوث في الرواية الجديدة – ترجمة : فريد أنطونيوس – ١٩٨٦– ط٣ – منشورات عويدات – بيروت – باريس

نانسي كريس :

- **تقنيات كتابة الرواية – ترجمة : زينة جابر إدريس – ٢٠٠٩ – ط١ – الدار العربية للعلوم ناشرون – بيروت**

والتر ألن :

- **الرواية الإنجليزية – ترجمة :صفوت عزيز جرجس – ١٩٨٦– الهيئة المصرية العامة للكتاب**

رابعاً : المراجع الأجنبية الإنجليزية والفرنسية :

Bucher, Urs :
Stream of Consciousness, Dorothy Richardson and James Joyce , Willisau ,Impriemerie Willisauer Bote , 1981

Melvin J. Friedman :
Stream of Consciousness, A Study in Literary Method – New Haven and London , Yale University Press, 1955

Dorrit Cohn :
Transparent Minds – 1978 – Princeton University Press

Hans Meyerhoff :
Time in literature –1955- University of California press

Dorrit Cohn :
La transparence interieure – Modes de representation de la vie psychique dans le roman – Traduction Francaise – ed Seuil – 1981 –

J. Kristeva:
Psychanalyse et langage, In: Le langage, cet inconnu,1981 Paris

خامساً : البحوث والرسائل العلمية:

أحمد أحمد عبد المقصود :

- سيميوطيقا تيار الوعي في الرواية المعاصرة في مصر – ماجستير – ٢٠٠٣– كلية الآداب – جامعة القاهرة

سامي جريدي الشبيتي :

- التشكيل المكاني في رواية تيار الوعي النسائية السعودية (١٩٩٠– ٢٠٠٥) – ماجستير – ٢٠٠٦– جامعة الملك عبد العزيز بجدة

عبدالمطلب إبراهيم الشرقاوي :

- تيار الوعي في روايات نجيب محفوظ " دراسة تطبيقية لروايات الستينات" – ماجستير – ١٩٩٥ –كلية الآداب – جامعة الاسكندرية

عواطف عبد الرحيم محمد :

- فن القصة عند زكريا عبد الغني ، دراسة نقدية – رسالة مخطوطة – كلية الآداب – جامعة أسيوط – ٢٠٠٩

فايزة محمد سعد :

- تيار الوعي في روايات الطيب صالح " دراسة في الأدب المقارن "– دكتوراه – ١٩٩٦ –كلية الألسن – جامعة عين شمس

محمد إسماعيل اللباني :

- رواية تيار الوعي " إدوار الخراط نموذجاً " – ماجستير – ١٩٩٩– الشارقة – الإمارات العربية المتحدة

مديحة حمدي نديم :

- تيار الوعي في روايات صنع الله إبراهيم " دراسة تحليلية تطبيقية " – ماجستير – ٢٠٠٤– كلية الآداب – جامعة الزقازيق

مصطفى مهدي فرج :

- تيار الوعي في أدب نجيب محفوظ " دراسة تطبيقية " – ماجستير – ١٩٩٨– كلية الآداب – جامعة عين شمس

سادساً :الموسوعات :

الموسوعات العلمية العامة:

مجموعة مؤلفين :

- الموسوعة العربية العالمية – ط٢ – ١٩٩٩ – مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع – الرياض

الموسوعات العلمية العامة الالكترونية :

- الموسوعة العربية الالكترونية – دمشق – http://www.arabency.com/index.php?name=News
- ويكيبيديا – الموسوعة الحرة الالكترونية .
- الدليل العربي للسير الذاتية – موقع الكتروني http://seraty.info/news.php?action=view&id=1631

الموسوعات المتخصصة :

عبد السلام الساسي :

- الموسوعة الأدبية – دائرة معارف أبرز أدباء المملكة العربية السعودية – ١٣٨٨– دار قريش – مكة

عبد الله إبراهيم :

- موسوعة السرد العربي – ٢٠٠٨– المؤسسة العربية للدراسات والنشر– بيروت

مجموعة باحثين :

- **موسوعة مكة المكرمة الجلال والجمال ، قراءة في الأدب السعودي – ٢٠٠٥– المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت**

سابعاً :المعـــاجم العربية :

إبراهيم مصطفى :

- **المعجم الوسيط– ١٩٨٠– دار العودة – بيروت**

ابن منظور :

- **لسان العرب – د.ت – دار صادر – بيروت – مج ٤**

ثامناً : الدوريات / الصحف:

أحمد الواصل :

- **تدشين المرحلة الثالثة في الرواية السعودية (١٩٨٠ – ٢٠٠٠) – صحيفة الرياض – ع ١٣٣٧٣ – ٣ فبراير / ٢٠٠٥**

رجاء عالم :

- **جرح الجمال – مقال – صحيفة الرياض – ثقافة الخميس — ع ١٤٣٩٥ – ٢٢ نوفمبر ٢٠٠٧**
- **مقطع من حوارها مع الصحيفة – صحيفة الرياض : ثقافة الخميس – – ٢٠٠٥/١١/٢٤– ع ١٣٦٦٧**

حسن الهويمل :

- **مدخل لدراسة الإبداع القصصي والروائي والمسرحي في المملكة " مقال " – صحيفة الجزيرة – ٣ أبريل /٢٠٠١– ع ١٠٤١٤**

محمد صادق دياب :

- **المنتدى الثقافي– ٢٠٠٧/٨/١٥م – صحيفة الشرق الأوسط**

نورة القحطاني :

- **لغة الخوف وانعكاساتها على تقنيات السرد في الرواية السعودية – صحيفة الجزيرة – ٢٩ ،ربيع الاول ١٤٣٠ العدد ٢٧٦**

تاسعاً : الدوريات / المجلات :

إبراهيم فتحي :

- **تطور أدوات الصياغة الروائية من الواقعية إلى الحداثة – مجلة فصول – ٢٠٠٦ – عدد ٦٨ – الهيئة المصرية العامة للكتاب**

أ ي . أ ل . بادر :

- **بناء القصة القصيرة الحديثة – ترجمة : عبدالواحد محمد – مجلة الأقلام – شباط ١٩٨٥**

باسم صالح حميد :

- **الهرب من الواقع في الرواية العربية الحديثة – مجلة الراوي – ٢٠٠٧– النادي الأدبي الثقافي بجدة – عدد١٧**

رشيد يحياوي :

- **حول قضية المصطلح النقدي – ١٩٩٢– مجلة الباحث – الجزائر – عدد ٥٣**

صالح بن غرم الله بن زيَّاد :

- **تيار الوعي في القصة السعودية القصيرة– ٢٠٠٣ – مجلة جامعة الملك سعود – الآداب مج١٥– ع ١**

ضياء الشرقاوي :

- **المعمار الفني في رواية السفينة – ١٩٧٨ – المعرفة – عدد (١٩٣، ١٩٤)**

عالي القرشي :

- حوار تجاور الأبنية في النص الروائي في المملكة – مجلة علامات في النقد – ٢٠٠٩– مج ١٧ – ج ٦٨ – النادي الأدبي الثقافي بجدة

عبدالله الغذامي :

- النص الأزرق ـــ مجلة فصول – مج١٦ – ع٤ – ١٩٩٨ –

فاطمة إلياس :

- من محاكاة التاريخ إلى محاكمة التاريخ – مجلة علامات في النقد – ٢٠٠٩– مج ١٧ – ج ٦٨ – النادي الأدبي الثقافي بجدة

محمد العباس :

- ستر واقع يشبه الواقع على وجه التقريب – ١٥نوفمبر ٢٠٠٥ – المجلة الاقتصادية – عدد ٤٤١٨

محمد بدوي :

- مغامرة الشكل عند روائي الستينيات – ١٩٨٢ – مجلة فصول – مج ٢ – ع ٢

محمود شريح :

- البحث عن وليد مسعود وجماليات الفكر الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا – ١٩٨٠ – الفكر العربي المعاصر – عدد (٦)

يحيى عبد الدايم :

- تيار الوعي في الرواية اللبنانية المعاصرة – ١٩٨٢ – فصول – المجلد الثاني – العدد الثاني

عاشراً : المراجع الالكترونية :

جابر عصفور :

- رمزية المرآة – منتدى القصة العربية – مجلة " العربي " / أكتوبر ٢٠٠٧م

http://www.arabicstory.net/forum/index.php

صالح سعيد الزهراني :

- العقل المستعار – بحث في إشكالية المنهج في النقد الأدبي العربي الحديث المنهج النفسي أنموذجاً

http://www.dahsha.com/viewarticle.php

محمد عزام :

- وجوه الماس البنيات الجذرية في أدب علي عقلة عرسان– ١٩٩٨– دراسة – من منشورات اتحاد الكتاب العرب الالكترونية

محمد نجيب التلاوي :

- وجهة النظر في روايات الأصوات العربية – ٢٠٠٠ – دراسة – من منشورات اتحاد الكتاب العرب الالكترونية

تمت

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
المقدمة	أ–ف
الفصل الأول : مدخل : المهاد النظري لمفهوم تيار الوعي	٢
المبحث الأول : تحولات المصطلح بين علم النفس والنقد الأدبي	٤
الوعي : Consciousness	٢١
التيار : Stream	٢٨
المبحث الثاني : تيار الوعي والاتجاهات الجديدة في الأدب العالمي	٣٧
تيار الوعي والمذاهب الأدبية	٣٨
تيار الوعي والاتجاهات الجديدة	٤٤
تيار الوعي .. بين الالتزام والفوضى	٥٨
الفصل الثاني : مدخل : الرواية السعودية وتيار الوعي	٦٢
المبحث الأول : ملامح تيار الوعي في الرواية السعودية	٧١
المبحث الثاني : مواليد (الستينيات) .. والتحديث	٨٤
الفصل الثالث : مدخل : رجاء عالم وتيار الوعي	٩٦
المبحث الأول : إضاءات حول روايات رجاء عالم	١٠٠
المبحث الثاني : مدخل : تقنيات تيار الوعي في روايات رجاء عالم	١٢١
تقنيات رواية تيار الوعي	١٢٧
أولاً : المنولوج الداخلي (من اللامنطوق إلى المنطوق)	١٣١
المنولوج الداخلي في روايات رجاء عالم	١٣٧
ثانياً : الوصف (من الحقيقي إلى المتخيل)	١٥٤

الوصف في روايات رجاء عالم	١٦١
وصف المكان	١٦١
وصف الشخصية	١٧٠
وصف الطبيعة	١٧٨
وصف الأشياء	١٨٢
ثالثاً : تداعي المعاني (بين العشوائية والانتقاء)	١٨٩
تداعي المعاني في روايات رجاء عالم	١٩٤
رابعاً : المستحدثات السينمائية (التقاط الصورة المتحركة)	٢٠٣
المونتاج في روايات رجاء عالم	٢٠٩
خامساً : الحلم (من المرئي إلى اللامرئي)	٢١٤
الحلم في روايات رجاء عالم	٢١٨
الخاتمة	٢٢٢
ثَبَت المصادر والمراجع : أولاً : المصادر	٢٢٩
ثانياً : المرجع العربية	٢٣١
ثالثاً : المراجع الأجنبية المترجمة	٢٤٢
رابعاً : المراجع الأجنبية الانجليزية والفرنسية	٢٤٧
خامساً : البحوث والرسائل العلمية	٢٤٨
سادساً : الموسوعات	٢٥٠
سابعاً : المعاجم العربية	٢٥١
ثامناً : الدوريات / الصحف	٢٥٢
تاسعاً : الدوريات / المجلات	٢٥٣
عاشراً : المراجع الالكترونية	٢٥٥
فهرس المحتويات	٢٥٦