تيار الوعي في الرواية العربية في مصر
من بدايات القرن الحادي والعشرين

د. منى زكريا عبد الرحمن

أستاذ النقد الحديث المساعد– كلية اللغات والترجمة– جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا

ملخص:

أردت بهذا البحث أن ألقي الضوء على الدور الذي أدّاه تيار الوعي في الرواية العربية في مصر، من بدايات القرن الحادي والعشرين. وقد أفضى البحث إلى حقيقة مفادها أن تيار الوعي لم يكن مرحلة تطورية فرضتها الطبيعة الإبداعية، وإنما هو نتاج تطور فكري، ووعي بطبيعة النفس الإنسانية، تحقق على مدى سنوات عدة، فهو ليس من مستحدثات الرواية في الألفية الثالثة، وإنما أعيد استخدامه بما يتواءم وطبيعة الإنسان الباحث دائمًا عن ذاته، التائه في ملكوت الحياة. حيث ناقشت الرواية موضوعات جديدة، فتغير بناؤها الفني، وتشظى الزمن، واختل مفهوم الشخصية عن ذي قبل، وسادت الفوضى والتفكك في رحلة بحث عن الذات.

Stream of consciousness in the Arabic novel in Egypt From the beginning of the twenty-first century

Dr. Mona Zakaria Abdel Rahman

Assistant Professor of Modern Criticism- Faculty of Languages and Translation- Misr University of Science and Technology

Abstract:

With this research, I wanted to shed light on the role played by the stream of consciousness in the Arabic novel in Egypt, from the beginning of the twenty-first century. The research led to the fact that the stream of consciousness was not an evolutionary stage imposed by creative nature, but rather it is the product of intellectual development and awareness of the nature of the human soul, achieved over several years. It is not one of the innovations of the novel in the third millennium, but was reused in a way that is compatible with human nature. Always searching for himself, lost in the kingdom of life. As the novel discussed new topics, its artistic structure changed, time fragmented, the concept of personality was distorted, and chaos and disintegration prevailed in a journey of self-searching.

(ISSN: 2536- 9555)

مقدمة

مرت الرواية العربية منذ ظهورها في أوائل القرن العشرين بمراحل كثيرة من التجريب والتطور، وبدأ الروائيون العرب يتحررون من الشكل الكلاسيكي للرواية؛ فقد خرج النص في مرحلة التجريب التي أعقبت مطلع الألفية الثالثة عن المعايير التي عُرِف بها النص الكلاسيكي المعتمد على السرد، وأصبح النص متعدد التأويلات والتفسيرات التي تختلف باختلاف القارئ ومدى وعيه وإدراكه لما حوله، وكثرت المناهج النقدية التى يُحلل النص في ضوئها.

ومن هذا المنطلق جاءت فكرة هذا البحث؛ حيث عبرت الرواية في الألفية الثالثة عن هوية الإنسان العربي، مصورة اغترابه، وحالة التشتت التي صار عليها بعد الخيبات المتتالية التي مر بها، ولا سيما بعد ما يسمى بـ" ثورات الربيع العربي"، فكان على نقدنا العربي أن يبحث عن خصوصية قومية تحدد فيها الهوية، وأن يعبر عن ذائقة المتلقى ولا ينفصل عن العالمية.

كما أن التجديد في الرواية أصبح حتمية من حتميات التطور التى تقتضيها الحياة والثقافة بعد ثورة المعلومات.

وقد جاءت هذه الدراسة في مبحثين، وخاتمة، وقائمة بمصادر البحث ومراجعه:

- المبحث الأول: تكنيك تيار الوعي.
- المبحث الثاني: زمانكانية تيار الوعي.

عرضت فيهما لدوافع تيار الوعى وآلياته، وكيف استطاع الروائي توظيفه ليستنطق به دواخل الشخصيات، وأثره في مسيرة الزمن وتشكل المكان.

- خاتمة: وتضمنت أهم النتائج التي توصّل إليها البحث.
- قائمة بمصادر البحث، وهي الأعمال الروائية موضع الدراسة، وكذلك المراجع التي استعنت بها في عملية عملية التحليل.

مدخل:

تيار الوعي أو التداعي الحر، تقنية علاجية ابتكرها سيجموند فرويد، وهي تعتمد في الأساس على استنباط الأفكار اللاواعية التي قُمعت الأمر ما، فيستدعيها المريض ويتحدث بها بعفوية دون تغيير حتى ولو بدت غير منطقية.

أما المصطلح ذاته فقد ابتدعه الفيلسوف وعالم النفس الأمريكي وليام جيمس في كتابه (أسس علم النفس) عام ١٨٩٠م، وقد أطلق هذا المصطلح لوجود شبه بين التغيرات التي تحدث في حياة الإنسان وجريان المياه في مسار النهر. فتداعي الأفكار لا يتوقف ولا رجعة فيه، لاسيما دائرة المشاعر والقلق والرغبات والذكريات والصور والأفكار، واستقر رأيه على مصطلح تيار الفكر أو الوعي، وقد دخل في هذا التيار "كل ما هو غير عقلاني وما هو عقلاني ما هو انفعالي وما هو مرتبط بأعمال العقل والنسيان والذاكرة"[١].

انتقل هذا المصطلح بعد ذلك إلى الأدب في القرن العشرين، وكان هذا الانتقال نتيجة التداخل والتبادل بين علم النفس والأدب، ليعبر عن إنسان الواقع الذي اكتشف غربته عن هذا العالم. فقد دخل إنسان الحداثة وما بعدها مرحلة تيه نفسي واغتراب زمكاني، وشعر أن هذا العالم قد ضاق به رغم اتساعه، فلم يكن أمامه بدًّا من العودة إلى النفس، عالم يستطيع فيه البحث عن الذات. فكسر أشكال السرد التقليدية وبدأ يبحث عن تقنيات تعبر عن اغترابه، فاهتدى إلى تيار الوعي الذي يهتم بالجوانب النفسية والذهنية للفرد التي تسبق مرحلة الكلام. وبذلك انفتح النص على عوالم الوعي واللاوعي عند الشخصية، وتغلغل في أعماقها وسبر أغوارها لتتحول الرواية من الوصف الظاهري لحياة الشخصية الاجتماعية إلى الاهتمام بالتجربة الشخصية للفرد.

---

[١] إنريكي أندرسون إمبرت: القصة القصيرة، النظرية والتقنية، تر: على إبراهيم علي، مر: صلاح فضل، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠، صـ ٢٩٠.

(ISSN: 2536- 9555)

وقد قيل عن تيار الوعي إنه "التعبير الأدبي عن مذهب الأنانة الذي ينفي وجود أي واقع خارج دائرة الفرد، ويعتبر الأنا وحدها هي الموجودة وأن الفكر لا يُدرك سوى تصوراته"[٢]. وبذلك ينتقل الأدب من رسم الجوانب الخارجية للشخصية ليهتم بدواخلها ويقدم صورة لواقعها الداخلي.

لكن علينا أن نفرق بين الرواية السيكولوجية ورواية تيار الوعي؛ فالرواية السيكولوجية التي سبقت رواية تيار الوعي تهتم بالجانب النفسي فقط، وأهملت الجانب الذهني محور رواية تيار الوعي. فالرواية السيكولوجية وتيار الوعي تتفقان في الاهتمام بوعي الشخصية، وتختلفان في أن الرواية السيكولوجية ينصب اهتمامها على مستوى التفكير المنطقي الملفوظ، أما رواية تيار الوعي فتهتم بمستوى ما قبل الكلام، ولا تخضع للتنظيم المنطقي، وقد عرفها روبرت همفري بأنها "نوع من القصص يركز فيه أساسًا على نوع من مستويات ما قبل الكلام من الوعي بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات"[٣].

لقد استطاعت رواية تيار الوعي أن تبتكر أساليب جديدة "تعبر عن الفكر الإنساني أي "الذهن" متجاوزة الوصف المادي والخارجي للشخصية الذي كان سائدًا في الرواية الواقعية، مسلطًا الضوء على خلجات النفوس وتداعيات الفكر"[٤]. وبذلك في بدأ الكُتاب في تصوير الشخصية المنقسمة المتشظية التي تشعر دائما بالاغتراب والتيه، معتمدة أساليب الهذيان والأحلام والنسيان والتذكر والعودة إلى الماضي والهروب من الواقع واللجوء إلى ذاتها. فافتقدت الرواية

---

[٢] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، ط١، ٢٠٠٢، ص٦٦.

[٣] روبرت همفري تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: د محمود، الربيعي دار غريب، ٢٠٠٠، ص ٢٧.

[٤] سليمة خليل تيار الوعي الإرهاصات الأولى للرواية الجديدة، مجلة المخبر العدد السابع ٢٠١١ ص ١٩٤.

الروابط المنطقية للتوافق مع التقطعات الذهنية التي تعبر عنها، متسمة باللاستمرارية والانقطاع، وكل ذلك ضد عنصر الحبكة الذي تميزت به الرواية الكلاسيكية، وتخلت عن الراوي العليم بكل شيء، واعتمدت ضمير الأنا، فمن خلاله تستطيع الشخصية أن تطلعنا على مكنون ذاتها. أما الروايات التي تعتمد الراوي العليم فإنها تفسح الخطاب وتترك للشخصية الحديث عن ذاتها بطريق غير مباشر يسبقه تقديم الراوي.

من خلال المباحث التالية تستطيع عرض تكنيك تيار الوعي، وكيف استطاع كُتاب ما بعد الألفية الثالثة توظيفه بما يعبر عن ضياع الشخصية العربية في ربيع الثورات.

المبحث الأول
تكنيك تيار الوعي

كان للتجريب دورٌ مهمٌ في رواية تيار الوعي، فمنذ نشأتها والروائيون في بحث دائم عن تكنيكات جديدة تعبر عن اضطراب الشخصية، كل بما يناسبها؛ لذلك سنجد اختلافًا من رواية لأخرى في استخدامها لتكنيكات تيار الوعي، فبعضها يعتمد المونولوج الداخلي، وأخرى تعتمد الحلم، وثالثة الوصف المستفيض. ونحن هنا سنتناول التكنيكات الأكثر اعتمادًا في روايات البحث.

أولاً: المونولوج الداخلي:

كثيرًا ما يختلط مصطلح المونولوج الداخلي بمصطلح تيار الوعي، فالمونولوج الداخلي تكنيك أدبي يدخل تحت المصطلح العام "تيار الوعي" الذي يمثل أسلوبًا سرديًا يغوص داخل النفس الإنسانية لكشف خباياها "لذلك يعتبر من الوسائل الفنية الهامة في كشف البطل حقيقته، فهو يسكب ما بداخله من أفكار ومشاعر

(ISSN: 2536- 9555)

بحرية ويعرضها بصدق تام، كاشفًا كل البواعث والخواطر والمحفزات التي تكمن وراءها"[٥].

لهذا فقد تم اعتماده لاستبطان العالم الداخلي للإنسان. ويُعرف المونولوج الداخلي بأنه ذلك "التكنيك المستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية، والعمليات النفسية لديها دون التكلم بذلك على نحو كلي أو جزئي– وذلك في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود"[٦].

هذا التكنيك يلجأ إليه الكاتب ليعكس حياة الشخصية الداخلية وكشف أبعادها، فيدرك المتلقي خصوصية في التشكيل والبناء. ففي رواية (في غرفة العنكبوت) تقوم الرواية على تذكر هاني ما مرَّ به في فترة الطفولة والتنشئة التي جعلت منه "هنون" الفتى المدلل إلى المراهق دون رقيب إلى أن أصبح شابًا شاذًا، وقد ظهر شذوذه منذ الطفولة وتمكن منه في فترة الشباب، حتى تم القبض عليه وسُجِنَ مدة سبعة أشهر؛ ليخرج فاقدًا للنطق، لتبدأ الرواية باسترجاع ماضيه حين أمره طبيبه النفسي بتدوين كل ما يمر به، لتصبح الرواية الكتابة غير المعلن عنها. يقرر أن يكتب لنفسه فقط صدق الحكايات، أما طبيبه فيطلعه على القليل مما يكتب، فيقول: "**امش يا هاني، لا تتوقف عن المشي، لو توقفت تتجمد وتنتهي، امش بسرعة كالمطارد، هاربًا من الحكايات كلها، القديمة والجديدة، الحكايات نفسها التي تلاحقها على هذه السور. في النهار ترسم صورك القديمة بأكبر قدر ممكن من الصدق، وفي الليل تمحوها، متخيلا نفسك شخصية أخرى، غريبة عنك، فتحاول أن تتصرف وكأنك ذلك الغريب. رجل طبيعي تمامًا، مثل هؤلاء جميعًا. أهم طبيعيون حقًّا؟ ماذا يُخفون وراء تلك الوجوه والجماجم؟ من هو الشخص الطبيعي أساسًا؟، كيف يكون؟ هل أولئك الذين عذبونا وأهانونا طبيعيون؟**"[٧].

---

[٥] حياة شرارة: تولستوي فنانًا، دار المدى للثقافة والنشر، ط ٢، ص ٨٥.

[٦] روبرت همفري، مرجع سابق، ص ٥٩.

[٧] محمد عبد النبي: في غرفة العنكبوت، دار العين للنشر، القاهرة، ٢٠١٧، ط ٤، ص١٣٥.

يبيّنُ هذا المونولوج حالة التشتت والتيه التي أصبح عليها هاني، استطاع أن يطلعنا على ذاته وموقفه من المجتمع الذي قدّم له أسوأ الإهانات ليتساءل مَنْ مِنّا الشاذ؟ المجتمع الذي يهين أبناءه ولا يحترم ميولهم؟ أم الأبناء الذين يجاهرون بميولهم الغريبة التي اكتسبوها؟.

نلاحظ في المونولوج السابق أن الكاتب قدم لنا الحالة التي أصبح عليها هاني وردة فعل المجتمع وأثرها على نفسيته، فهو المصاب بالخوف، بالانفصام، لا يعلم من يكون، ولا من المتهم الحقيقي الذي يجب محاكمته. هل اعتمد صدق الحكايات حين رواها، أم حاول استعطاف القارئ لينفي عن نفسه تهمة لا ذنب له فيها كما يرى؟. إنه يضعك في حالة من التأرجح بين محاولته التوبة ثم معاودة الذنب حين يشعر بالوحدة تلف أصابعها حول عنقه، فيهرع إلى أحدهم لينقذه من براثنها. ربما الفراغ الذي ملأ حياته جعله يلجأ إلى الجنس، وميوله جعلته يرتكب المحرم منه، فلا يفلح في النهاية لنتعاطف معه حين يصور حياة ابنته وزوجته بعدما أصابهما الخزي من أفعاله.

ورغم أن بوحه بالقلم على الورق فهناك أشياء لا يستطيع كتابتها، فيكتفي باسترجاعها من ذاكرته: "**رحت أعثر في صناديقي القديمة على أغرب الأشياء الممكنة، حتى ولو لم أكتبها جميعها، وكأنني أغوص في بطن سفينة غارقة من أربعمائة عام وليس أربعين فقط**"[٨]. وهنا تعمل منطقة الوعي التي تسبق الكلام، وقد وظفها الكاتب لتسبق مرحلة الكتابة نفسها التي لن يطلع عليها أحد غيره.

استطاع هاني أن يتعافى نفسيًا عن طريق الكتابة، الكتابة لنفسه فقط؛ لينسى ما مر به من مآسي السجن: "**في لعبة الكتابة على مدى الأسابيع الماضية، كنت أتأرجح بين التذكر والنسيان. كأنني كلما دونت شيئًا في هذه الدفاتر، كنت**

[٨] محمد عبد النبي: في غرفة العنكبوت، ص ٣٢٤.

(ISSN: 2536- 9555)

أمحوه من داخلي بطريقة ما"[٩]. يعود هاني ليؤكد قدرته على تخطي حواجز النفس، يفك كل القيود عنه بالكتابة بالحديث الداخلي، فيقول: **"كلما قطعت شوطًا في سرد حكايتي أشعر بالخفة مثل عبدٍ يشتري حريته بعرق جبينه مع كل طلعة شمس، ويفقد مع كل غروب قيدًا جديدًا من أغلال عبوديته"**[١٠]. لقد ساهم المونولوج في استكمال صورة الشخصية الداخلية، والوقوف على حالة التشتت والعجز التي أصبحت عليها. ومن خلال حديث هاني الداخلي استطاع أن يتخطى حواجز نفسه، ويفك قيود ذاته الملتفة حولها.

والتساؤل الذي يشغلنا، هل قدم لنا هذا المونولوج جديدًا؟ نعم، فقد أوضح لنا بشاعة الحياة التي عاشها هاني إرضاءً لشذوذه، وقد اعتبر هذه الحياة المليئة بالمتاعب أمرًا لا بُدَّ من التعاطف معه دون الجلد الذي يقدمه المجتمع له. في هذا المونولوج الذي يقارب الصفحتين، يضعك هاني بين شعورين لا تستطيع الجزم بأيهما يجب أن يتغلب على الآخر: هل نتعاطف لقسوة الحياة التي عاشها من أجل إرضاء شهوته، أم نشعر بالغثيان نتيجة الحياة غير الطبيعية والتي تنافي الواقع والطبيعة والدين؟. هذا التأرجح بين العطف والنفور يبين لنا مدى اضطراب الشخصية الداخلي، وترددها بين الميول والرغبات والعرف والدين. يصرح بحديثه الداخلي عن مكنونه الذي يخالف معايير المجتمع العرفية والأخلاقية. وبذلك ينجح تيار الوعي بتكنيكاته في تصوير عوالم الشخصية الداخلية المضطربة؛ ليجعل القارئ بين موضعين؛ أحدهما تشعر وكأنك في حاجة لمساندته في شعوره المأزوم وغربته، والآخر تود لو أقمت عليه حد الدين وحد أعراف المجتمع.

أما رواية **(عن الذي يربي حجرًا في بيته)** تعد الرواية حديث نفس هادئ، سيمفونية لغوية يعزفها البطل بحديث ذاته المضطربة الشاردة، المطمئنة حينًا،

---

[٩] السابق، ص ٣١٧.

[١٠] السابق، ص ٣٢٠.

خليط من المشاعر ينتاب القارئ حين يقرأ هذه الرواية أحادية الصوت. فتيار الوعي ينماز بالتشتت والفوضى، وعم وجود سبب منطقي لترتيب الحدث "إنه خطاب لم يخضع لعمل المنطق، فهو في حالة بدائية، وجُمله مباشرة، قليلة التقيد بقواعد النحو، كأنها أفكار لم تتم صياغتها بعد[١١]. وهذا ما ظهر في هذه الرواية، فبطلها الذي لم يُذكر له اسم، تملؤه الفوضى، حتى في حديثه مع صديقته سيرين "**ظل خط التليفون مفتوحًا لفترة، دون أن ينطق أحدنا بكلمة، كان ذهني شاردًا في تلك اللحظة، العديد من الأمور تطفو على السطح مرة واحدة، بلا ترتيب أو نظام، وأقضي الوقت في محاولة للقبض على شيء محدد وذي معني، فأتخبط ثانية في الحيرة والارتباك**"[١٢].

حياة رتيبة، ونفس تتململ من الأشياء سريعًا، يعيش دون هدف، فأسس حياته مزعزعة، لا ولاء له لأحد، حتى المكان الذي يسكنه فسريعًا ما يضجر منه ويتركه يشعر بعبث الحياة من حوله، فتضيع أحلامه وسط فوضى داخله، فيقول: "**أنتظر شيئًا لا أعرفه، هذه هي الجملة التي يتردد صداها داخل روحي، أعتقد أن ما أنتظره سيجعل حياتي مختلفة، لكن ما هو هذا الشيء؟**"[١٣]. حالة من الملل يبرع الكاتب في نقلها إلينا، فينماز المونولوج بالصدق الذي نراه داخل أرواحنا حين نستشعر حالته التي يعيشها. كما يعد المونولوج هنا حوارًا ذاتيًا دائريًا، ينطلق من الذات ليعود إليها دون الحاجة إلى إجابة قد تأتي من تلقاء نفسها في موضع آخر، أو تفهم من مضمون الحوار.

---

[١١] لطيف زيتوني: مرجع سابق، ص ١٦٣.

[١٢] الطاهر شرقاوي: عن الذي يربي حجرًا في بيته الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٥ ص ٣٢.

[١٣] السابق، ص ٤٩.

(ISSN: 2536- 9555)

يضيف لنا حواره الداخلي الكثير عن مكنونات نفسه الحائرة، لا يستطيع أن يقف على نقطة محددة، تتحرك من خلالها الروح، إما راغبة أو نافرة، تتلاعب كلماته ولا تستطيع أن تعبر عن دواخله، فهو الغريب عن واقعه، يفقد الاهتمام به، يعيش في حالة من اللاواقعية، وجود زائف: "**أخذت أفكر في كلامها جملة "لا أعرف" لا تعني تحديدًا نفس المعني يا "سيرين" إنها تعني: أنني أحتاج إلى وقت التفكير، أو عندي إجابة لكنني أعتقد أنها إجابة غير قاطعة، إجابة ليست نهائية، قد تحتمل معنى آخر...**"[١٤].

نلاحظ فيما سبق من مونولوجات أنها تناسب طبيعة تفكير كل شخصية وداخلها، فهي تحمل الطابع الفردي لكل منها، فعند هاني تعبر عن حالة التخبط بين ما يشتهيه وما يفرضه المجتمع، ليتخلص في النهاية مما علق به في فترة السجن..

أما بطل رواية (عن الذي يربي حجرا في بيته) فهو لا يصور موقفًا من المجتمع أو موقف المجتمع منه، لكنه ينير داخله لنا، ويبين موقفه من الحياة برمتها، وفلسفته للعيش فيها.

وفي رواية **(تانجو وموال)** جاءت الرواية حديث نفس صاخب بالموسيقي، تستهل روايتها بما روته عن أحد حكماء العرب وحديثه عن فضل الصمت، لنعلم إشارتها أن روايتها ما هي إلا حديث صامت دار بداخلها "**روي عن أحد حكماء العرب أن رجلاً سأله يومًا: "متى أتكلم؟" فقال: "إذا اشتهيت الصمت" وعاد الرجل ليسأله: "متى أصمت؟" فقال: "إذا اشتهيت الكلام"**[١٥].

تبدأ الرواية بوجود رباب في مصحة نفسية، لا نعرف سبب وجودها في هذه المصحة، ويظل التساؤل عن سبب وجودها في هذا المكان يتردد على مدار

---

[١٤] الطاهر شرقاوي: عن الذي يربي حجرًا في بيته، ص ٨٢،٨٣.

[١٥] مي خالد: تانجو وموال، دار العين للنشر، القاهرة، ٢٠١١، ص ٧.

الرواية، ويلح بقوة بعد حكيها، والحياة الطبيعية التي تحياها إلى أن تأتي لحظة النهاية لنعرف أنها انهارت بعد وفاة أمها، لنكون أمام سرد تذكري تستعيد به البطلة/ الراوية حكايتها بترتيب غير منطقي؛ لتنتهي عند نقطة البدء، ليدخل السرد بأكمله تحت تيار الوعي بصوتها الأحادي. تحكي أحيانًا ماضيها، وأحيانًا تتحدث مع أشخاص خارج نطاقها البصري، تستحضرهم في خيالها وتحدثهم لتضيف وجودًا لهم في حياتها. فها هنا تخبرنا عن مروان صديق الطفولة، فتستحضره حتى ليظن القارئ في لحظة أنه قد حضر بالفعل، وسرعان ما تكتشف غيابه التام إلا من خيالها: "**أترى يا مروان كم الذكريات السيئة جلبت لي الآن؟ لن أسامحك إن عرفت أنك موجود في مكان ما هنا وترمي بي إلى تلك الأفكار التي تدق على رأسي**"[١٦]. ورغم إشارتها إلى السامع الوهمي فإنها تستمر في حكيها لمروان المتخيل حتى تقترب النهاية فتترك السرد لتتحدث كل شخصية عن نفسها سريعًا، وتطلعنا على دواخلها، فنستطيع الاطلاع على خفايا النفس وعوالم الشخصية الداخلية عن طريق الحوار الداخلي، وبذلك يتحقق تيار الوعي في حديث كل شخصية لتسلط الضوء على النهايات التي لم تكتمل.

ثانياً: الحلم

من التقنيات المستحدثة التي اعتمدها تيار الوعي "الحلم" الذي يعبر عن مكنون الشخصية بشكل غير مباشر. فكل حلم له علاقة بواقع الشخصية، ومن خلاله استطاع فرويد أن يقدم علاجًا لحالات مرضية يربطه بواقعها ليصل إلى تشخيص الحالة المرضية، فيقول فرويد عن الحلم "هو بناء نفسي ذو معنى يمكن الربط بينه وبين مشاغل اليقظة في موضع معلوم"[١٧]. وقد عُرف الحلم بأنه "تواتر

---

[١٦] مي خالد: تانجو وموال، ص ٦٥.

[١٧] سيجموند فرويد: تفسير الأحلام، تر: د. مصطفى صفوان، مر: د. مصطفى زيور، دار المعارف، ص ٤٣.

(ISSN: 2536- 9555)

من الصور العقلية، وهي في غالبيتها صور بصرية من حيث نوعيتها، تمر بالفرد كخبرات خلال النوم"[١٨]. فالحلم نشاط عقلي يعمل على تكوين صورة بصرية تتكون من أشخاص أو صور، تعبر عن مواقف معينة، والسبب الرئيس في تكوين هذه المواقف هي الحالة النفسية للحالم في حالة صحوه؛ لتصبح دافعًا قويًا ومكونًا لمادة الحلم في المنام.

تعتمد رواية (بساتين البصرة) على الأحلام لبناء هيكلها، والتنبؤ بالأحداث على مدار الرواية كلها. ففي استرجاعات الرواية واستباقاتها تعتمد الحلم نقطة البدء، فمفتتح الرواية حلم لـ هشام خطاب، يحلم بأن الياسمين تقطفه الملائكة من بساتين البصرة، لنجد هذا الحلم في تفسير الأحلام للإمام محمد بن سيرين. ومن هذا الحلم تعزف الرواية على وترين، وتر الماضي، ووتر المستقبل. فالحلم يعود إلى زمن الحسن البصري حين أعاده عليه تلميذه يزيد بن أبيه، فقال: "**حُكِي أن رجلاً أتى الحسن البصري رحمه الله فقال: رأيت البارحة كأنَّ الملائكة نزلت من السماء تلتقط الياسمين من البصرة. فاسترجع الحسن وقال: ذهب علماء البصرة. وقد قيل إن الياسمين يدل على الهم والحزن لأن أول اسمه يأس**"[١٩]. رأى هشام خطاب نفس الحلم ليتحقق الهم والحزن على مدار الرواية، وتُختتم به "**في رؤاياي البعيدة تلك، شهدت على الملائكة تقطف الياسمين من بساتين البصرة، وفسر الإمام منامي بذهاب علماء المدينة... ثم تراءت لي البصرة– بلا ياسمين ولا بساتين– فضاءً قاحلاً خربًا يرعبني مجرد تذكره**"[٢٠]. يتحقق حلم يزيد بموت علماء البصرة، فقد مات الحسن البصري، وبعده واصل بن عطاء. أما

---

[١٨] آن فراداي: الأحلام وقواها الخفي، تر: د. عبد العلي الجسماني، الدار العربية للعلوم ١٩٩٥، ط١، ص ٥٣.

[١٩] منصورة عز الدين بساتين البصرة ص المقدمة، نقلا عن تفسير الأحلام الكبير لابن سيرين.

[٢٠] السابق، ص١٠.

هشام خطاب فقد انتهى حلمه بحرقه لأستاذه وزوجه وابنته "**أحرقتُ الكتاب والمكتبة والبيت بمن فيه**"[٢١].

والسؤال الذي نطرحه الآن، لماذا يستعين الروائي بالحلم؟ وهل الحلم يمثل خلق صاحبه في الصحو، أم إنه حالة هذيان عن الوعي فقط تخرج في صورة مضادة للواقع، مخالفة لحقيقة النفس؟.

هناك أحلام تعكس رغباتنا الداخلية، وتصورها بدقة قد ننكرها في الواقع فقط ولكن نقرها في داخلنا، وأحلام أخرى نرفضها كلية سواء في الواقع أو في دواخلنا؛ لأنها تخالف الطبيعة التي جُبِلْنا عليها. أما مع مجيبة زوج يزيد، فالحلم يعكس ما بداخلها "فالأحلام تتيح لنا الظفر بنظرة عارضة إلى أغوار وجودنا وثناياه، هذا الوجود الذي يظل موصدًا دوننا عادة في خلال اليقظة"[٢٢]. فقد ذهبت مجيبة إلى مالك ليفسر لها حلمًا: "**قالت إنها تحلم بين آن،وآخر بأنها بئر ماء عند مفترق طرق- تمر بها الرواحل فسرتُ لها رؤيتها بالسعة والرزق**"[٢٣]. ما الذي تخفيه نفس مجيبة؟ وهل كشف الحلم عن طبيعتها المكبوتة؟ أم أن الحلم لا يمثل أخلاقها؟. "**لم تكن البئر سوقًا ولا سفرًا في حلم مجيبة، بل دلت على زانية مبذولة لمن مرَّ بها وأرادها**"[٢٤]. لقد انكشفت مجيبة لنفسها ولمالك، وهذا ما أقدمها للذهاب إليه ومراودته حتى ذعن لها، وأصبح الأمر مشتركًا بينهما. فالحلم كشف عن نوازع النفس ورغباتها التي حققتها مع مالك فيما بعد، وشاركته في الخلاص من زوجها.

لكن لماذا يلجأ إليه الروائي ولا يصرح بمكنون الشخصية مباشرة؟

---

[٢١] نفسه، ص١٥١.

[٢٢] سيجموند فرويد، تفسير الأحلام، ص ١٠٤.

[٢٣] منصورة عز الدين: بساتين البصرة، ص ٥٨.

[٢٤] السابق، الصفحة نفسها.

(ISSN: 2536- 9555)

تيار الوعي في مجمله يعبر عن مكنون الشخصية، معتمدًا تقنيات يعبر بها، كالمونولوج أو مناجاة النفس، أو الحلم، أو الوصف المستفيض، أو التذكر. صور متعددة تعبر بها الشخصية عن نفسها في شكل مباشر كالمونولوج، أو غير مباشر كالحلم؛ لذلك نلحظ أن الأحلام تحمل في معناها ما يخالف الطبيعة رغم إنها تعبر عن رغبات أو مكنون صاحبها، أو تتنبأ بما سيقع من خلال معطيات الشخصية النفسية. فمثلاً هشام خطاب سيرمي بأمه في النهر، فحين تأتينا هذه الحقيقة على مهل كحلم في البداية يتقبلها القارئ باعتبارها حلمًا، وكثيرًا ما تشطح الأحلام بنا بعيدًا، وحين يتحقق الحلم نكون على يقين أن صاحبه مدفوع، يسير خلف حلمه ليحققه دون إرادة منه، وكأنَّ الحلم مبرر لكثير من الأفعال الغامضة، أما إذا فعلها هشام خطاب دون تمهيد لوقوعها، لبحثنا عن مبررات فعلته، واتهمناه بالجنون، وبإقحام بعض الأحداث غير المبررة في العمل.

وبذلك نجد الحلم يرتاد منطقة الوعي التي تسبق الكلام باعتباره معبرًا عن مكنون الشخصية النفسي ويستمد مادته من الذاكرة، فهو لا يخلق أحلامًا من نفسه لا تعبر عن الشخصية. والذاكرة في الحلم تعمل أكثر من عملها في الواقع، فهي من مكونات تيار الوعي؛ حيث إنها تختزن مواقفًا وصورًا، تُستدعى في الحلم، والعجيب أن ما يحلم به الحالم لا يكون من الأحداث المهمة التي وقعت، فهي أحداث هامشية تختزنها الذاكرة، فيقول فرويد: "والعجيب هو أن الحلم لا يستمد عناصره في العادة من أحداث النهار الجليلة المثيرة ولا من مشاغله القوية القاهرة، بل من تفاصيل عارضة أو– إن جاز التعبير– من قصاصات معدومة القيم تخلقت من الخبرات الحديثة أو من الماضي السحيق"[٢٥]. والمقصود بالماضي السحيق هنا فترة الطفولة، فالحلم يستمد مادته من الذاكرة البعيدة في فترة الطفولة أو الأحداث العارضة.

[٢٥] سيجموند فرويد، تفسير الأحلام، ص ٥٧.

ففي "الحلم إذن ينكشف الإنسان لنفسه كله على ما ولد عليه من عري وعوز. فهو ما أن يعلق استعماله لإرادته حتى يصير ألعوبة لجميع الانفعالات التي ينهانا عنها، ونحن مستيقظون الضمير والإحساس بالشرف والخوف[٢٦]. كما انكشفت مجيبة لمالك، وانكشفت غرائزها بالحلم، فهي لم تكن يومًا امرأة الخير والسعة، بل امرأة الخيانة والعهر، لم تكتفِ بزوجها وبحثت عن غيره لترتمي في أحضان صديقه، ثم يتشاركان لقتله ودفنه، وأخيرًا تسرق الأموال وتفر هاربةً من مالك.

أما مينا في رواية (وأطوف عاريًا) يقارب حلمه الصفحتين، ولا يجرؤ مينا على إعادته مرة أخرى رغم أنه حلم به مرات ومرات، فيذكره الراوي لنا، ويذكر أن مينا أعاده على سمع نادين ذات حمى شديدة أصابته دون أن يشعر بأنه باح بمكنون صندوقه الأسود، فيقول: "**سيكون هذا الحلم في ظنه- مختبأً في صندوقه الأسود الذي سجل فيه تاريخه السري؛ حماقاته ولذاته الماجنة ونزعاته الشاذة المخفية وتناقضاته وخطاياه. ذاك الصندوق المخفي في قعر سحيق**"[٢٧]. فرغم أنه حلم فإنه يخبر بالكثير عن مكنون النفس؛ لذلك فقد خبّأه في صندوقه؛ لنقف على حقيقة أن الأحلام تعكس ما بداخلنا وإن خالف الطبيعة والعرف والدين أيضًا.

وفي رواية (حصن التراب) فقد بدأها الكاتب بحلم، ستترتب عليه الأحداث فيما بعد، فحين رأى أنه سيموت قرر أن يخرج أوراق عائلته من الخزانة ليقرأها ابنه ويعيد كتابتها، ساردًا تاريخًا طويلًا وبعيدًا للموريسكيين في بلاد الأندلس. فقد "**رأى أبي أن أوراقًا تتساقط من أغصان شجرة. رأى أنه اقترب من ورقة واحدة وقرأها. كانت الورقة شديدة الصفرة. كانت بحجم يده. كانت خريفية جدًا. رأى أن اسمه محفور بين نسيجها. في المنام، أدرك أبي العلامة. وفي الصباح بصوت قادم**

---

[٢٦] سيجموند فرويد، تفسير الأحلام، ص ١٠٧.

[٢٧] طارق الطيب: وأطوف عاريًا، دار العين القاهرة ٢٠١٨، ص ٢٦٢.

(ISSN: 2536- 9555)

من مكان آخر، أخبرني أن ورقته سقطت من شجرة الحياة. أخبرني كأن الأمر يخص رجلاً آخر. أخبرني بأن أربعين يومًا ما تبقى له في الحياة"[٢٨]. وقد تحقق الحلم، ومات أبوه بعد أربعين يومًا "**في الأربعين يومًا الأخيرة، كان أبي بالفعل قد ودّع الحياة. كان معلقا في الأعراف ما بين الحياة والحياة الأخرى**" و"**في الخامسة والسبعين، كان أبي يغرب عن الحياة ليستقر جسده في الأرض**"[٢٩]. والحلم هنا كان نبوءة بما سيحدث، فكثير من الأحلام أرهصت بأحداث قبل وقوعها.

والكاتب في سير روايته التي استرجعت تاريخًا طويلاً وبعيدًا عن طريق أوراق قديمة، لم ينس تقنية الحلم، لنجدها قد اشتغلت على خطي الرواية المتوازيين بين الماضي المسترجع وبين الحاضر المرتبط بزمن الخطاب. فكان هذا الحلم من:

"من أوراق إبراهيم بن ميجيل دي مولينا

تطوان/١٦٩٥

رأيت في المنام أني أسير على أرض طينية. كلما حاولت النجاة، كانت قدماي تغوصان في الأرض السوداء. ظلت تغوص لأكتشف، وقد وصل الطين لرقبتي، أن جسدي الضعيف صار في فضاء بلا أرض"[٣٠].

يستمر الحلم ليعبر عن المعاناة التي عاشها إبراهيم وغيره من عائلته في مواجهة هذا الموت، إلى أن مات بعضهم، وهُجِر آخرون عن بلادهم لتصبح تقنية الحلم هاجس يراود صاحبه، إما تذكيرًا بما كان، أو تنبوا بما سيحدث. ليكون التقنية الأقرب لتيار الوعي وما يدور فيه.

---

[٢٨] أحمد عبد اللطيف: حصن التراب، دار العين القاهرة ٢٠١٧، ص١١.

[٢٩] السابق، ص ١٢،١٣.

[٣٠] السابق، ص٤٣.

أما عن (بابل مفتاح العالم) فهي رواية العبثية واللا معنى، تسير في قراءتها التي تتنبأ الأحلام بمعظم أحداثها لتنهيها دون معرفة السبب الرئيس الذي حمل المؤلف على تصوير علاقة شاذة بين أخت وأخيها. لتنتهي الرواية بترك ابنهما الطفل الرضيع مع صاحبهما في مكان مغلق ليتحقق لهما الموت بعد عدة أسابيع حين ينفد الطعام. ورغم هذه العبثية فقد خرجنا بفكرة اللغة وعدم قدرة الأجيال على التواصل لتغير اللغة، مما حمل "مراد" الأخ على محاولة للإعلان عن قاموس (ألف) ليحل كل مشكلات اللغات والتواصل. ثم تنهار الفكرة وتموت الأخت في حادث وهي حامل في جنينها الثاني من صاحبهما، وينتحر "مراد" الأخ.

تقوم الرواية على الحلم والتنبؤ، والتذكر أحيانًا، فتبدأ بإقرار البطل بأن الحلم سيشكل الآتي من المستقبل، فيقول: "**كل حياتي عبارة عن حلم واحد طويل، يتقطع ولكن لا تزول أسبابه. يغيب حتى أظن أنه لن يعود فأجده على حين غرة يستعمر نومي لليال متوالية**"[٣١]. يسرد حلمه على ما يقارب الصفحتين، يعيده إلى فترة الطفولة ومدرسة (ليسيه الحرية) فيعيد إليه الشوق لصديقه "مراد" الذي يشبهه إلى درجة لا يستطيع معها أحد– إلا بالكاد– التفريق بينهما. حلمه هذا لا يقف به عند حد زيارته له في نومه فقط، فيستغله ويكتبه في قالب أدبي فيكون سببًا ليتعرف عليه "مراد" وتبدأ الأحداث المذكورة سابقًا. "**أمضيت أكتب حلمي على جهاز الكمبيوتر. صغته بشكل قصصي أقرب إلى اليوميات. خلصته من قتامته واحتفظت بتفاصيله وحميميته. كان الحلم قد استعاد لي عالمًا سكندريًّا لم تعد لي إمكانية لاستحضاره إلا في هذين المكانين، على شاشة الكمبيوتر وشاشة الأحلام**"[٣٢]. تبدأ الأحداث بمجرد حلم يكتبه الحالم في قالب قصصي ليكون طعمًا ليصطاده "مراد" من خلاله، فيتحقق الحلم ويعودان كما كانت

---

[٣١] نائل الطوخي: بابل مفتاح العالم، دار ميريت، ٢٠٠٧، ص٣.

[٣٢] السابق: ص٥.

(ISSN: 2536- 9555)

الطفولة، ثم تكون النهاية بفاجعة تحويل الحلم إلى كابوس؛ ليرى موته البطيء ومعه ذاك الطفل المتخلق بإثم الأخين.

فالأحلام نجدها التقنية الأكثر حضورًا في عالم تيار الوعي، تقول الشخصية من خلالها ما لم تستطع البوح به صراحة، تحذر وتنذر وتتنبأ، تخرج ما في النفس دون وجل أو حرج.

المبحث الثاني
زمكانية تيار الوعي

الزمن في تيار الوعي:

يُعرف تيار الوعي بأنه أسلوب التسلسل العفوي، أو أسلوب "الشيء بالشيء يُذكر"[٣٣]. هذا التسلسل العفوي للحدث لا يشترط المنطقية في ترتيبه، فيبدأ بلحظة الحاضر، ثم يعود إلى الخلف أو يستشرف بأمور مستقبلية، فاستغنت معه الرواية عن الحبكة التقليدية، وأصبح التقديم والتأخير للزمن هو المعول عليه للتشويق.

نلحظ في الرواية الجديدة وجود زمنين، الأول: زمن السرد، والآخر: زمن التداعي الذي تعود إليه الشخصية– عادة– بالتذكر. فزمن السرد نستطيع تسجيله ورصده والتحكم فيه، يخضع للمقياس لأنه كائن وثابت، نعيش فيه. أما زمن التداعي فلا يخضع للمقياس أو التحكم فيه، لأنه مطلق غير ثابت أو كائن أمامنا، فهو زمن نفسي، وبذلك "يتخطى كل المقاييس المنطقية، ليحلق في الزمن المطلق، لأن الحدث المتداعي هو البطل، وهو الذي يجمع في تداعيه أشتاتًا من الطفولة والشباب والشيخوخة، بل ويجمع الأمنيات المستقبلية لصاحبه"[٣٤]. كل

---

[٣٣] ذُكر هذا التعريف في مقدمة كتاب "القارئ العادي" لفرجينيا وولف، تر: د. عقيلة رمضان، مر: د. سهير القلماوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧١، ص ٤.

[٣٤] مصطفى عطية جمعة: تيار الوعي رؤية نفسية زمانية مكانية، مجلة البيان الكويتية، العدد ٣٦٧، فبراير ٢٠٠١، ص ٤.

ذلك قد يكون في دقائق ويجمع من زمن السرد، ولكنه قد يمتد بامتداد العمر في زمن التداعي.

وقد قُسِمَ الزمن في تيار الوعي إلى استرجاعات واستباقات؛ "وذلك لأن سمة الوعي نفسها تستلزم نوعًا من الحركة لا يتقدم بالتقدم الآلي للساعة. إنها تستلزم– بدل ذلك– حركة التنقل إلى الخلف وإلى الأمام، حرية مزج الماضي والحاضر، والمستقبل المتخيل"[٣٥]. والزمن في ارتداده إلى الماضي أو استباقه للحاضر قد يكون مطلقا أو مقيدًا، والتقييد أو الإطلاق يكون بلحظة الحاضر.

الزمن المقيد:

وهو زمن التداعي الذي تستدعيه حادثة أو حدث بعينه، يربطه بالماضي فتعود الذاكرة إلى الخلف لتسترجع أحداثاً ماضية، ويُعرف بالزمن المقيد، لأنه تقيَّد بحدث في الحاضر استدعاه من الذاكرة. ففي رواية (رجال غسان كنفاني) مروان الشاب الفلسطيني الذي هرب في رحلة طويلة من الاحتلال إلى بلاد الكويت عن طريق العراق، فتنتهي به الحال في مصر. عند زواجه من مريم ابنة منصور يتذكر حبيبته "صفية": **"جاءتني صورتها عاصفة مثل ارتطام، أخذتُ أنظر حولي بارتباك، ماذا حدث يا صفية؟**

– أبي.

– ماذا جرى لصاحب الشوارب؟

– لم يوافق على زواجنا"[٣٦].

علاقة الحاضر بالاستدعاء هنا علاقة مقارنة بين موقف مريم التي تزوجته دون ولي أو إذن منه، وبين صفية وقد رفض والدها الزواج منه، فحرضته على الهرب إلى الكويت ليجمع أموالاً يلقيها تحت قدمي والدها ليتزوج منها.

---

[٣٥] روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص ٩٤.

[٣٦] عمرو العادلي رجال غسان كنفاني الدار العربية للكتاب، القاهرة ٢٠٢٠، ص ١٣٦.

(ISSN: 2536- 9555)

وفي رواية (وأطوف عاريًا) يتذكر مينا حبيبته كاتارينا حين ظهرت قصاصة الورق في يده "**بحثتُ عن منديل في جيوبي أجفف به بعض البلل عن وجهي، فظهرت قصاصة ورق بخطي مطوية قديمة ومنسية، ضاعت معظم الحروف في ثناياها، مكتوب فيها: (تسللت إلى حبيبي.. ضممتها في بستان...) أسعدتني قصاصة الورق وأنعشت عني ذكرى لا أنساها: "كاتارينا"**[٣٧]. والاستدعاء هنا تلازمي، فهو يتذكر الماضي لوجود أشياء من الحاضر تستدعيه، كالورقة المطوية التي ذكرته بكاتارينا.

والزمن في تقيده تعود فيه الذاكرة إلى الماضي– ربما– لعقد بعض المقارنات بين شعورين في لحظة الحاضر وبين الماضي، كما فعل مروان حين قارن بين موقف مريم المصرية وصفية الفلسطينية. وقد يُستدعى به شعور قديم، كما حدث مع مينا حين استدعى ألم الحقنة حقنة البنسلين في الصغر: "**غزُّوا أعلى ذراعي بحقنة سمّوها "حقنة الحقيقة" التهب كل جسمي فجأة. تذكرتُ إحساس غرز حقنة البنسلين ذات زمان بعيد**"[٣٨].

أما عن الزمن المطلق، فيقصد به الرجوع إلى الماضي عن طريق الذاكرة دون وجود داعٍ له، فهو مطلق في استدعائه، فيعود البطل بذاكرته إلى الماضي كما فعل مينا: "**بشاعة الحلم جعلتني لا أحاول تثبيته أو تذكره، بل حاولت أن أستعيد كاتارينا والأوقات السعيدة معها، نجحت في استحضار ذكرى مفرحة**"[٣٩]. مينا يثنيه الحلم عن العودة إلى ما يشبه إحساسه، فيعود إلى ذكرى مفرحة غير مرتبطة بالحلم، فيتذكر كاتارينا.

لكن إذا تتبعنا الاستدعاءات للزمن الماضي في تيار الوعي، سنجد أن معظمها مقيد بلحظات الحاضر الراهنة، فمثلاً حين يزور مينا متحفًا في فيينا، فيرى لوحة واقفًا فيها رجل باعتداد "**وصدره يلمع كأنّه مبتل أو مدهون بسائل**

---

[٣٧] طارق الطيب: وأطوف عاريًا، ص ٤٢.

[٣٨] السابق، ص١٥٠.

[٣٩] السابق نفسه، ص٥٣.

شفاف" هذه الصورة تعود بذاكرته إلى الطفولة حين أصيب بسعال شديد، وكان العلاج في وصفة جدته: "**دهنت صدري بزيت الخروع ثم لفتني بجريدة الأهرام**"[٤٠]. يسترسل مينا في تذكره، موقف يستدعي موقفًا، وحادثة تذكره بأخرى على صفحات عديدة من الرواية. لكن لماذا الاسترسال في التذكر؟، يملء الروائي– على لسان البطل– ثغرات العمل الفني، فكلما تقدم البطل في سرد ذكرياته نكتشف جديدًا في حياته، وإضافة كنا بحاجة إليها لتكتمل صورة الشخصية، وتشد حبكته ليصبح عنصر الزمن هو عنصر التشويق في العمل الأدبي.

لا بد من ملاحظة مهمة يجب التنويه عنها، وهي الفرق بين الاستدعاء في زمن السرد بأن يعود الراوي ليسرد أحداثًا ماضية، وبين الاسترجاع في تيار الوعي.

فنلاحظ من خلال النماذج المذكورة أنها تبدأ بكلمة "تذكرت" ويكون المسترجع غير ملفوظ به مجرد استعادات في الذاكرة لا يتلفظ بها، ليتحقق تيار الوعي في مستواه قبل الملفوظ الأمر الذي يختلف عن عودة زمن السرد الذي يكون على لسان الراوي العليم أو البطل المشارك، دون ذكر ما يدل على أن هذا الاسترجاع في الوعي.

استباقات الزمن:

الحلم تكنيك من تكنيكات تيار الوعي، يستطيع به أن يسبق الزمن، ويستشرف به لأحداث في المستقبل، وهذا ما نجده في رواية تيار الوعي، ففي رواية (في غرفة العنكبوت) حين رأى هاني حلمًا فسرته أمه بأنه ينبئ بموت جده: "**رأيته في منامي يوقظني ويقبلني ويمس شعري، قبل أن يفتح النافذة ويخرج منها فيصعد للأعلى، حتى يختفي طرف جلبابه المخطط وقدماه الحافيتان في ظلام الشارع، حكيت لماما الحلم على فراشها ما إن صحوتُ... فاحتضنتني وأمرتني ألا أحكيه**

(٤٠) طارق الطيب: وأطوف عاريًا، ص ٧٤.

(ISSN: 2536- 9555)

لأي شخص آخر... لأنه فال وحش على جدك...ما هو إلا أسبوع أو أقل ومات جدي"[٤١].

وفي رواية (وأطوف عاريًا) يرى مينا حلمًا يقطعه اتصال يخبره بأن أخاه رمسيس غرق في المركب المتجه من مصر إلى إيطاليا: "**في الحلم الذي انقطع كنت أرى أمي حبلى في رمسيس، تطوف قريبًا من الكعبة في عباءة سوداء**"[٤٢]. ويُفسر الحلم بنبوءته بموت رمسيس، ويستمر الحلم على مدار صفحتين يؤكد استباقه للحدث فيما بعد.

وفي رواية (حصن التراب) فقد تنبأت الأم بموت الأب عن طريق الحلم، وهو قريب من الحلم الذي رآه الأب فعلم أنه سيموت بعد أربعين يوما، فقد تواردت الأحلام لتنبئ بحقيقة واحدة وهي موت الأب، فتقول الأم: "**قالت أمي إنها رأت في المنام شجرة ضخمة بحجم مدينة كبيرة، كانت أوراقها تتساقط بكثافة حتى غطت الأرض. لما مالت على ورقة كبيرة بحجم يد مزارع، كان اسم أبي محفورًا بداخلها. فعلمت أنه سيموت بعد أربعين يومًا**"[٤٣]. وكم منَّا في أرض الواقع حلم وتحقق حلمه، لتبقى الأحلام نوازع نفسية تتأرجح بين الاخفاء والعلن.

المكان في تيار الوعي:

تسكن أماكن، وأماكن أخرى تسكننا مهما رحنا عنها، فالعلاقة دائمًا بين الإنسان والمكان علاقة امتزاج، نشكله فيشكلنا عاطفيًا ونفسيًا، فنعيد تشكيله مرة أخرى بما يتوافق وإحساسنا به. إذن فالعلاقة معقدة بين الإنسان والمكان، فمن يبدأ بتشكيل الآخر؟ ومن يؤثر في الآخر؟ ولأن تيار الوعي يرتبط بالعمليات الذهنية التي تؤثر في تشكيل نفسية الإنسان، فيصبح المكان له حضوره النفسي الشخصية.

---

[٤١] محمد عبد النبي: في غرفة العنكبوت، ص ١٣:١٤.

[٤٢] طارق الطيب: وأطوف عاريًا، ص ٢٢.

[٤٣] أحمد عبد اللطيف: حصن التراب، ص ١٨٢.

وفي تيار الوعي لا نرتبط بوحدة مكان، فالذهن يتحرك تذكرًا أو حلمًا بين أماكن مختلفة "فلا وجود لرواية تجري جميع حوادثها في مكان واحد منفرد وإذا ما بدا أن الرواية تجري في مكان واحد خلقنا أوهاما تنقلنا إلى أماكن أخرى"[٤٤]. ففي رواية (وأطوف عاريًا) ينتقل مينا بالتذكر بين فيينا والقاهرة، وفي القاهرة ينتقل بين أماكن متعددة في وسط البلد، والفيوم، وبعض الأماكن الأخرى التي لم يحدد حدودها. وفي الحلم يزور أماكن مقدسة: "**في الحلم الذي انقطع كنت أرى أمي حبلى في رمسيس. تطوف قريبًا من الكعبة في عباءة سوداء**"[٤٥]. فمينا لم يزر الكعبة في حياته، لكن زارها في أحلامه. وفي حلم آخر تحدد المكان وإن خلا من الحدث ذاته، فمينا بعدما شاهد لوحات الفتيات العاريات تذكر بعض أحلامه: "**لوحات العري جعلتني أتذكر منامًا أرتبط به ولا أستطيع لملمته.. أتذكر: أبي. صحراء. عزلة عطش. حفيف. بيت أصفر. شجرة تين. زيتونة. فتاة سمراء. غلمة. رضاب. عورتي. ابنتي. لوحة. امرأة. أمي عارية. ألم. مكان شاهق معتم**"[٤٦]. الحلم مشتت، ضاعت أحداثه وبقيت معالم مكانه. صحراء، مكان شاهق معتم. يتناسب المكان مع حالة التيه التي عليها مينا، فالصحراء رمز للتيه "وتقييد الحرية، لتحديد الإقامة والسجن، المستحيل هو الخروج من قمقم الصحراء، ذات القبضة الصخرية، المحمية بالشمس"[٤٧]. والمكان الشاهق المعتم رمز للظلام للظلام وعدم وضوح معالم الطريق.

أما عن ارتباط المكان نفسيًا بأصحابه، فالأماكن ترتبط بأصحابها وتتشكل تبعًا لحالتهم النفسية، وتفرض بعدها النفسي عليهم، فالمكان "مهما بدا محايدًا، يثير قدرًا من المشاعر في نفس المتعامل معه، فيكتسب منذ رؤيته بعدًا نفسيًا،

---

[٤٤] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط ٢، ٢٠٠٩، ص ٣٦.

[٤٥] طارق الطيب: وأطوف عاريًا، ص ٢٢.

[٤٦] السابق، ص٨٤.

[٤٧] محمد جبريل: مصر المكان (دراسة في القصة والمكان)، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة ٢٠١٢، ص ٢١٥.

(ISSN: 2536- 9555)

يختلف من مكان لآخر، ويختلف انعكاس المكان الواحد من شخص لآخر"[٤٨]. ففي رواية (عن الذي يربي حجرًا في بيته) يشكل البطل المكان حسب طبيعته النفسية، فهو يعيش وحيدًا في شقة بالدور الأول، لا تدخلها شمس ولا يرى منها قمرًا: "**فكرتُ مع نفسي أن شقتي في الدور الأرضي لا تتيح لي رؤية القمر أو حتى الشمس، لا توجد بها شرفة تمكنني من رؤية القمر والنجوم، حتى لو نظرت من شباك الحجرة، فلن أرى من خلال قضبانه الحديدية سوى قمم العمارات المواجهة**"[٤٩]. حالة من العتمة الخارجية تسللت إلى روحه لتملأها ظلام داخلي، فيشكل أثاثه بناءً على هذه العتمة الداخلية: "**أفكر في أن الصالة تحولت إلى معرض فني مختلط، فبالإضافة إلى اللوحات والحجر توجد عدة صفوف من الكتب، ترتفع بمقدار متر بجوار الحائط، هناك أيضًا تماثيل خشبية صغيرة، لجِمال وحمير ومعيز، وقطط بأوضاع مختلفة**"[٥٠]. صحبة بديلة عن البشر، يعيش وحيدًا، اهتم بالفن والرسم والكتب، بل وصل به الأمر أن ربى حجرًا في بيته.

حالة من الصمت يدخل فيها مراراً، يساعده عليها المكان، وقلة من يختلط بهم: "**في تلك اللحظة التي تحوطني فيها العتمة، وأنا ممدد بلا حراك على سريري، قررت وبلا سبب واضح الصوم عن الكلام**"[٥١]. يحقق ما أراده بعزلته: "**اليوم سأرقد في تابوتي صامتاً ساكتًا، أكرر في سري: "مقبرتي هي عالمي..مقبرتي هي عالمي" أتأمل العتمة التي تحوطني، في انتظار القيامة من جديد**"[٥٢]. فالعلاقة بين البطل والمكان علاقة تبادلية، كل منهما أثَّرَ وتأثر بالآخر، وهذا ما يبرزه تيار الوعي، وتشكل المكان فيه، فقد حول المكان إلى مقبرة تأثرًا بعتمته، مؤثرًا في تشكيله.

---

[٤٨] صلاح صالح: قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار شرقيات ١٩٩٧، ط١، ص ٥٥.

[٤٩] الطاهر شرقاوي: عن الذي يربي حجرًا في بيته، ص٤٥.

[٥٠] السابق، ص٤٦.

[٥١] الطاهر شرقاوي: عن الذي يربي حجرًا في بيته، ص ٦٥.

[٥٢] السابق، ص٦٧.

الخاتمة

بعد هذه الجولة المتأنية في روايات الألفية الثالثة وتيار الوعى فيها ودوره في تشكلها تبين لى ما يلى:

(١) لم يكن تيار الوعي خلال الألفية الثالثة مرحلة تطورية فرضتها الطبيعة الإبداعية، وإنما هو نتاج تطور فكري، ووعي بطبيعة النفس الإنسانية، تحقق على مدى سنوات عدة، فهو ليس من مستحدثات الرواية في الألفية الثالثة، وإنما أعيد استخدامه بما يتواءم وطبيعة الإنسان الباحث دائمًا عن ذاته، التائه في ملكوت الحياة. حيث ناقشت الرواية موضوعات جديدة، فتغير بناؤها الفني، وتشظى الزمن، واختل مفهوم الشخصية عن ذي قبل، وسادت الفوضى والتفكك في رحلة بحث عن الذات.

(٢) وظف الروائيون محل الدراسة تيار الوعي ليتغلغلوا من خلاله إلى النفس الإنسانية.

(٣) لم يهتم الروائيون محل الدراسة بتفاصيل المكان الماديه بقدر الاهتمام بالمكان النفسي والداخلي للشخصية. وكذا الزمن فهم يصولون ويجولون بين الماضى والحاضر، معتمدين في الاثارة والتشويق على المفارقات الزمنية بين زمن الخطاب وزمن الحدث.

المصادر والمراجع

أولا: **المصادر**:

(١) أحمد عبد اللطيف: حصن التراب، دار العين القاهرة ٢٠١٧.

(٢) الطاهر شرقاوي: عن الذي يربي حجرًا في بيته الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٥.

(٣) طارق الطيب: وأطوف عاريًا، دار العين القاهرة ٢٠١٨.

(٤) عمرو العادلي رجال غسان كنفاني الدار العربية للكتاب، القاهرة ٢٠٢٠.

(٦) منصورة عز الدين بساتين البصرة، دار الشروق، القاهرة، ٢٠٢٠.

(ISSN: 2536- 9555)

(٧) مي خالد: تانجو وموال، دار العين للنشر، القاهرة، ٢٠١١.
(٨) نائل الطوخي: بابل مفتاح العالم، دار ميريت، ٢٠٠٧.

ثانياً: المراجع:

(٩) آن فراداي: الأحلام وقواها الخفي، تر: د. عبد العلي الجسماني، الدار العربية للعلوم، ط١، ١٩٩٥.
(١٠) إنريكي أندرسون إمبرت: القصة القصيرة، النظرية والتقنية، تر: على إبراهيم علي، مر: صلاح فضل، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠.
(١١) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط ٢، ٢٠٠٩.
(١٢) حياة شرارة: تولستوي فنانًا، دار المدى للثقافة والنشر، ط ٢، ٢٠١٥.
(١٣) روبرت همفري تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: د محمود، الربيعي دار غريب، ٢٠٠٠.
(١٤) سليمة خليل تيار الوعي الإرهاصات الأولى للرواية الجديدة، مجلة المخبر العدد السابع ٢٠١١.
(١٥) سيجموند فرويد: تفسير الأحلام، تر: د. مصطفى صفوان، مر: د. مصطفى زيور، دار المعارف.
(١٦) صلاح صالح: قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار شرقيات، ط١ ١٩٩٧.
(١٧) فرجينيا وولف، تر: د. عقيلة رمضان، مر: د. سهير القلماوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧١.
(١٨) لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، ط١، ٢٠٠٢.
(١٩) محمد جبريل: مصر المكان (دراسة في القصة والمكان)، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة ٢٠١٢.
(٢٠) مصطفى عطية جمعة: تيار الوعي رؤية نفسية زمانية مكانية، مجلة البيان الكويتية، العدد ٣٦٧، فبراير ٢٠٠١.