وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة يحي فارس -المدية-

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

تيّار الوعي في رواية "كانت السماء زرقاء" لإسماعيل فهد إسماعيل

مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماستر تخصص أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبة:

ماريا قارة

إشراف الأستاذة:

د. زوليخة حنطابلي

أعضاء لجنة المناقشة:

د. فوزي لدزر	رئيسا
د. زوليخة حنطابلي	مشرفا ومقررا
د. نصيرة عليوة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2025/2024


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم:

"من سلك طريقا يبتغي فيه علما سهل الله له طريقا إلى الجنة"

أولا أحمد الله عزّ وجّل الذي وفقني لإتمام هذه المذكرة، ومتّعني بالصحة والعافية والعزيمة

فالحمد لله حمدا كثيرا طيبا مباركا فيه، كما ينبغي لجلال وجهه وعظيم سلطانه.

ثانيا أتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذة الدكتورة "**زوليخة حنطابلي**" التي كانت أكثر من مشرفة علمية، كانت سندا ومرشدا وملاذا فكريا منذ اللحظة الأولى، بعلمها الغزير وصبرها النبيل، وحرصها الدائم، علمتني أن البحث ليس فقط أوراقا وأفكارا، بل التزاما ومسؤولية ورسالة، فلو لا إشراقة حضورها التوجيهي، ما اكتملت ملامح هذا الجهد العلمي الذي هو ثمرة رعايتها كما هو ثمرة جهدي، فجزاها الله عني خير الجزاء، وأدامها منارة للعلم وبوصلة للمعرفة ونبراسا للباحثين.

كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى أعضاء لجنة المناقشة الأفاضل، الذين تكرموا بقبول مناقشة هذا العمل، ومنحوه من وقتهم وجهدهم وتحملوا عناء تمحيصه وتقصّي جوانبه، بعين فاحصة ونقد بناء.

وختاما، أريد أن أقول شكرا لكل من مد لي يد العون قولا أو فعلا، لكل من ساندني بكلمة، أو دعوة صادقة، أو لحظة إيمان بقدرتي على الوصول.

إهداء

"من قال أنا لها... نالها"

الحمد الله حبا وشكرا وامتنانا، الذي بفضله ها أنا اليوم أنظر إلى حلم طال انتظاره وقد أصبح واقعا أفتخر به.

أهدي ثمرة جهدي هذا:

إلى والدي العزيز، السند الأول والظل الذي لم يغب، الذي غرس في قلبي حب الكفاح، وأول من علمني أنّ الحلم لا ينال إلّا بالصبر.

إلى والدتي الحبيبة، نبع الحنان وصاحبة القلب الذي لا يعرف إلّا الحب، التي كانت حضنا حين خفت، وسندا حين ضعفت.

إلى أخويَّ الغاليين، من رافقاني بحبّهما وكانا لي الأمان والقوة.

إلى أختي الوحيدة "هديل"، زهرتي الصغيرة، رفيقة الدرب وقطعة من القلب، النور الذي خفّف عني عتمة الأيام.

إلى قريباتي وصديقاتي العزيزات، رفيقات الحلم والضحكة.

وأخيرا، إلى كل من له في قلبي أثر لا يمحى.

مقدمة

شهدت الفترة الممتدة ما بين القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين تغيّرات عدة، نتيجة للتطورات العلمية والتكنولوجية وقيام الحربين العالميتين الأولى والثانية، ما خلّف اضطرابات وأزمات نفسية حادة أصابت الذات الإنسانية، فانهارت بذلك العلاقات الاجتماعية والنظم الأخلاقية وتغيرت أحوال المجتمع، إذ أصبح الانسان الغربي يعيش حالة من الاغتراب والقلق والانطواء على الذات، وهو ما انعكس تلقائيا على الذات المبدعة وخاصة في المجال الأدبي.

وأمام تلك المحنة الرهيبة والأزمات النفسية العميقة التي مرّت بها الإنسانية، ظهر جيل جديد من الكتّاب الذي تأثر بواقعه المتأزم، فسعى إلى خلق شكل أدبي جديد ومستحدث ملائم للوضع المعيش آنذاك للتعبير عن قلقه وآماله وأحلامه، اصطلح عليه بـ "تيّار الوعي" لاهتمامه بالجوانب النفسية والذهنية للفرد وما يختلج النفس الإنسانية من مشاعر ومكبوتات.

ولقد تأثر الروائيون والكتاب العرب بعد ذلك بهذا النمط السردي الحديث، فاقتبسوه في رواياتهم للتعبير عن الأزمات النفسية التي كان يعيشها المجتمع العربي حينها، في ظل الحروب والانهزامات الكثيرة التي تأتي على رأسها نكسة فلسطين عام 1967م، وما خلّفته من دمار نفسي مروع في الذات العربية، إلى الدرجة التي عُدّت معها حدّا فاصلا بين ما كان قبلها وما جاء بعدها، ومن ذلك ظهور تيّار الوعي كنتيجة حتمية لهذه المرحلة المتأزمة من تاريخ الأمة، وكذا بسبب عجز التيارات الواقعية والتاريخية عن التعبير عن واقع الانسان آنذاك.

وللوقوف عنده تنظيرا وتطبيقا اخترنا من جملة الأعمال العربية الحديثة التي توسّلت تيّار الوعي لبناء معمارها السردي؛ رواية "**كانت السماء زرقاء**" للكاتب العراقي "**إسماعيل فهد إسماعيل**" والتي تحضر هنا كحقل تطبيقي لدراستنا هذه التي جاءت موسومة بـ: "**تيّار الوعي في رواية (كانت السماء زرقاء) لإسماعيل فهد إسماعيل**".

حيث يكمن الهدف الأساسي من هذا البحث في معرفة تقنيات الكتابة التي حاولت تصوير تدفق الأفكار بشكل دقيق وكذا المقومات التي ارتكز عليها أسلوب تيّار الوعي في الرواية العربية عامة ورواية "**كانت السماء زرقاء**" على وجه الخصوص، من خلال الكشف عن ماهيته وسماته وتقنياته، التي ترمي إلى الفهم العميق للتجربة الإنسانية في أبعادها الداخلية ، بديلا عن التجارب الخارجية التي سيطرت ردحا من الزمن على الرواية العربية والعالمية ككل.

واعتبارا لما تكتسبه الدراسات الحداثية من أهمية، من حيث أنها تفتح أفق التلقي والتأويل للقارئ، وتكسر خط الرتابة الذي فرضته الدراسات التقليدية، بل إنها تجعله في بعض الأحيان شريكا في العملية الإنتاجية للمعنى وللنص ككل، وهو ما يكون أولى دواعينا في اختيار موضوعنا هذا، ويضاف لهذه الدوافع منها ما هو موضوعي وما هو ذاتي، فمن الدوافع الموضوعية إبداع الكاتب في حد ذاته الذي خرج في كتابته للرواية عن كل ما هو مألوف في الكتابات الكلاسيكية، هذا فضلا عن رغبة هذا العمل في محاولة تغطية النقص الذي تعرفه البحوث الأكاديمية الجامعية في تناول هذا النوع السردي بالرغم من انتهاج الرواية الجديدة له.

أمَّا بالنسبة للمحفزات التي ساقتنا للدخول في بوتقة هذا الموضوع؛ أولا الرغبة الجامحة في التعمق أكثر في رواية تيّار الوعي، وثانيا معرفة التقنيات الجديدة التي وظفها الكاتب في ثنايا الرواية.

وحتى ينطلق البحث انطلاقة سوية وممنهجة لابد من إشكالية تدفعه نحو الأمام، ومن هنا جاءت إشكاليتنا على النحو الآتي:

- كيف تجلى تيّار الوعي في رواية "**كانت السماء زرقاء**" ؟ وما التقنيات التي وظفها الروائي في روايته ما جعل منها رواية تيّارية؟ وكيف انعكس ذلك على المعنى والدلالة العامة للنص؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات قمنا بتقسيم بحثنا إلى فصلين الأول منهما نظري والثاني تطبيقي، إلى جانب مقدمة وخاتمة، وسمنا الفصل الأول بـ "**تيّار الوعي الماهية والنشأة**" والذي انقسم بدوره إلى أربعة مباحث، تطرقنا في الأول منها إلى المفهوم اللغوي والاصطلاحي لتيّار الوعي، وفي المبحث الثاني إلى أصول المصطلح في علم النفس والنقد الأدبي، انتقالا إلى المبحث الثالث الذي عرّجنا فيه على تيّار الوعي بين الروايتين الغربية والعربية، لنتناول في المبحث الرابع تقنيات وسمات هذا التيّار.

وجاء الفصل الثاني معنونا بـ "**تجليات تيّار الوعي في رواية كانت السماء زرقاء**"، والذي تكون من ثلاثة مباحث، تحدثنا في المبحث الأول عن الزمن في الرواية بما في ذلك الزمن النفسي والمفارقات الزمنية وكذا التواترات، أمّا في المبحث الثاني فقد استعرضنا

بالتفصيل التقنيات التي قامت وارتكزت عليها الرواية، وأخيرا المبحث الثالث أين تطرقنا إلى المستحدثات السينمائية والوسائل الميكانيكية في الرواية.

وفي الأخير ختمنا بحثنا بخاتمة جاءت عبارة عن حصيلة لأهم النتائج المتوصل إليها من خلال هذه الدراسة، وملحقا تضمن نبذة مختصرة عن الروائي "إسماعيل فهد إسماعيل" وملخصا لأحداث الرواية.

أمَّا بالنسبة للمنهج النقدي المتبع، فنقول إن بحثنا لم يتقيد بمنهج واحد بل مازج وزاوج بين منهجين؛ المنهج البنيوي بالدرجة الأولى بما أننا نتعامل مع نص سردي من جهة وباعتباره المنهج المناسب لهذه الدراسة من جهة ثانية، إضافة إلى المنهج الوصفي التحليلي الذي فرضته طبيعة الموضوع نظرا لشموليته ومرونته في التعامل مع الدراسات النقدية والنصوص الأدبية، من خلال وصف الظاهرة ثم تحليلها تنظيرا وتطبيقا.

مستندين في ذلك على مجموعة من المراجع والدراسات السابقة التي كانت عونا لنا في إنجاز هذا البحث، والتي تناولت موضوع تيّار الوعي وكان من أهمها وأعمها فائدة ما يلي:

- تيار الوعي في الرواية الحديثة لروبرت همفري، تر: ماهر البطوطي.
- الرواية الآن (دراسة في الرواية العربية المعاصرة) لعبد البديع عبد الله.
- الرواية العربية لروجر ألن، تر: حصة إبراهيم المنيف.
- الزمن والرواية لمندولا، تر: بكر عباس.
- تشظي الزمن في الرواية الحديثة لأمينة رشيد.

وممّا لا شك فيه فإن كل بحث لابد وأن يواجه بعض الصعوبات، ومما واجهناه خلال دراستنا هذه: تشعب وتداخل مصطلح تيار الوعي خاصة مع علم النفس والنقد الأدبي بالإضافة إلى طريقة تناول هذا الموضوع والتي لا تستقر على حال واحد إذ تتغير من دارس إلى آخر على حسب وعي الروائيين، كما يجب التأكيد على أنَّ الرواية في حد ذاتها لم تكن بالهينة، فقد تمتعت بطابع شديد الخصوصية، إذ قامت على مجموعة كبيرة من المعادلات المتشابكة قَدَّمت بشكل صعب المحتوى الذهني الشديد الحساسية للبطل الذي لا اسم له.

لكن بالرغم من تلك الصعوبات لم تثبط عزيمتنا في خوض غمار هذا البحث، الذي ما هو إلّا ولوج لما هو مستتر غير مكشوف، المهم فيه التزود بالثقة والزاد المعرفي، والأهم هو الرسو في النهاية بما يثلج الصدر ويثمن البحث العلمي.

وفي الختام نشكر الله عز وجل الذي وفقنا لإتمام هذا البحث، كما نتقدم بجزيل الشكر للأستاذة الفاضلة "**زوليخة حنطابلي**" المشرفة على هذا العمل، على ما قدمته من توجيهات قيّمة وملاحظات بناءة طيلة مراحل إنجاز المذكرة.

الفصل الأول

تيّار الوعي الماهية والنشأة

1- مفهوم تيّار الوعي.

2- أصول مصطلح تيّار الوعي.

3- تيّار الوعي بين الروايتين الغربية والعربية.

4- تيّار الوعي (التقنيات والسمات).

1- مفهوم تيّار الوعي: (Stream of consciousness)

1-1 في المفهوم اللغوي:

إن مصطلح تيّار الوعي مصطلح مركب من كلمتين: ("تيار"، "الوعي")، فجاء مفهوم كلمة (تيار) في جل المعاجم العربية متمثلا في: معنى الجريان والتدفق والسرعة، حيث نجد ما يؤيد ذلك قول "**ابن منظور**" في كتابه **(لسان العرب)**، باب (التاء)، مادة (ت ي ر) "التير: الحاجز بين الحائطين، (فارسي معرب)، والتيّار: الموج، وخصّ بعضهم به موج البحر، وفي حديث علي كرّم الله وجهه: ثم أقبل مزبدا كالتيّار؛ وقال ابن الأثير: هو موج البحر ولجّته. ويقال أيضا: قطع عرقا تيّارا، أي سريع الجرية " [1].

ونجد أيضا ما يوافقه في المعنى في **(معجم الوسيط)** لـ **(مجمع اللغة العربية)**، باب (التاء) : " التيّار: حركة سطحية في ماء المحيط تتأثر باتجاهات الرياح وتنقل المياه الدافئة إلى المناطق الباردة وبالعكس، وشدة جريان الماء، وفي (علم الطبيعة) سيّال كهربائي يجري في جسم موصل للكهرباء" [2].

كما ورد هذا المعنى في **(معجم اللغة العربية المعاصرة)** لـ **أحمد مختار عمر** " تيّار: ج تيارات: شدة جريان الماء، ويقال انجرف مع التيّار: عجز عن مقاومة الأحداث فجاراها وسار في مجراها. أيضا هو اتجاه فكري، أو أدبي أو سياسي أو نحوه. ويقال حركة سطحية

---

[1]- أبو فضل جمال الدين محمّد بن مكرم ابن منظور الافريقي المصري، لسان العرب، (باب التاء)، مادة (ت ي ر)، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، د. ط، القاهرة، مصر، ص 459.

2- مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، القاهرة، مصر،2004م، ص91.

في ماء البحر تتأثر باتجاهات الرياح، وتنقل المياه الدافئة إلى المناطق الباردة وبالعكس"[1].

ونجد نفس المعنى في **(معجم الوجيز)** لـ **(مجمع اللغة العربية)** " (تار) الماء ونحوه، تورا: جرى، والتيّار: حركة سطحية في مياه الأنهار والبحار والمحيطات تتأثر باتجاهات الرياح، وشدة جريان الماء، ويقال أيضا تيارات فكرية وتيارات أدبية" [2].

حيث يذهب "**يوسف خبّاط**" في معجمه **(معجم المصطلحات العلمية والفنية)** إلى تعريفه أيضا: " تيار الـ (Current) حركة الماء الجاري" [3].

هذا فيما يخص الشق الأول من المصطلح (تيار)، أمّا عن الشق الثاني (الوعي) فنجده في **(معجم الوسيط)** بمعنى " الحفظ والتقدير، والفهم وسلامة الإدراك وفي (علم النفس) شعور الكائن الحي بما في نفسه وما يحيط به " [4].

ونجد ذات المعنى في **(معجم المصطلحات العلمية والفنية)** " (وعي) : شعور conscience، consciousness، وسيكولوجيا: إدراك المرء لذاته وأحواله وأفعاله إدراكا مباشرا، وهو أساس كل معرفة، كما له مراتب متفاوتة في الوضوح"[5].

---

[1] - أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، دار عالم الكتب، ط1، مج1، القاهرة، مصر، 2008، ص306.

[2] - مجمع اللغة العربية، المعجم الوجيز، دار التحرير للطبع والنشر، د. ط، القاهرة، مصر، 1989، ص (79-80).

[3] -يوسف خبَاط، معجم المصطلحات العلمية والفنية، دار لسان العرب، د. ط، بيروت، لبنان، ص100.

[4] – مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، ص (1044-1045).

[5] – يوسف خبَاط، المرجع السابق، ص 726.

وعرّفه " **أحمد مختار عمر**" في معجمه أيضا بأنّ " (وعي) مصدر (وعى)، لا وعي عن ذلك الأمر؛ أي لا تماسك دونه، وكذلك شعور الكائن الحي بما في نفسه وما يحيط به"[1]. حيث نجده يجمع بين المفردتين بتعريفه لـ (تيار الوعي/ تيار الشعور) بأنه "مصطلح يستعمل للدلالة على طريقة وصف الحياة أو المشاعر الداخلية لشخصيات القصة بصورة تلقائية، لا تخضع لنظام أو منطق معين، وأنه كذلك مصطلح يطلق على التجارب النفسية داخل الإنسان " [2].

ومن خلال ما ورد ذكره، نخلص إلى تركيب الكلمتين (تيّار) و (الوعي) بمصطلح (تيار الوعي) في المفهوم اللغوي، والذي يعني التدفق والجريان اللانهائي، وهذا هو الشيء الذي يجمع بين حالة المياه في الأنهار والبحار، ووضع المشاعر والأفكار في الذهن.

1-2 في المفهوم الاصطلاحي:

أتى مصطلح (تيّار الوعي) في بعض القواميس، على أنه أحد أشكال الخطاب المباشر الحر، حيث نجد ذلك عند " **جيرالد برنس**" في كتابه **(قاموس السرديات)** في قوله إنه " أحد أنماط الخطاب المباشر الحر (free indirect discours)أو المونولوج الداخلي الذي يحاول تقديم اقتباس مباشر للذهن" [3] أي أنه تلك الطريقة التي ينتهجها الكاتب أو الروائي، بغية تصوير

[1] – أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، ص 2469.

[2] – المرجع نفسه، ص306.

[3] – جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، ط1، القاهرة، مصر، 2003، ص189.

أو تقديم الأفكار الموجودة في ذهن شخصية من الشخصيات بشكل سلس ومباشر كما وقعت فيه.

وهناك أيضا " **محمد القاضي**" الذي ذهب في كتابه الموسوم بـ **(معجم السرديات)** الذي ألّفه رفقة مجموعة من الكتّاب إلى تعريفه بأنه " تقنية أدبية روائية ظهرت في القرن العشرين على أيدي **(فرجينيا وولف، وجيمس جويس، ووليام فوكنر)** وهي تقنية تمكّن المروي له من الاطلاع المباشر على الأفكار الحميمة التي تعتمل داخل شخصية من شخصيات نص تخييلي أو أكثر، وهي الأفكار القريبة من اللاشعور تعبر عنها الشخصية بصفة سابقة لكل تنظيم منطقي، أي في حالتها الناشئة بواسطة جمل مباشرة ومختزلة إلى الحد الأدنى التركيبي، بحيث توفر الإحساس بأنها كل ما يرد على الخاطر " [1].

فهذه التقنية الروائية تتيح للمتلقي الغوص إلى أعماق النفس البشرية والتعرف على كل ما يجول في ذهن الشخصية بطريقة مباشرة.

ونجد "**روبرت همفري**" في كتابه المعنون بـ **(تيار الوعي في الرواية الحديثة)** يعرّفه بأنه " من المصطلحات الخداعة التي يستخدمها الكتّاب والنقّاد، إنه خدّاع لأنه يظهر على أنه محدد، ومع ذلك يستخدم على نحو متنوع وغامض" [2].

[1] – محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، ط1، تونس، 2010، ص126

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

وبالاستناد على التعريفات السابقة، نخلص إلى القول أنّ مفهوم (تيّار الوعي) في الشّق الاصطلاحي يدل على تلك الطريقة والأسلوب المعتمد في الكتابة، بهدف التعبير عن المكنونات والأفكار الموجودة داخل ذهن الشخصية، حيث يكون الوصول إليها والكشف عنها بشكل حر ومباشر.

2- أصول مصطلح تيار الوعي:

2-1 تحديد المصطلح في علم النفس:

تعد النفس البشرية نقطة التقاء مختلف العلوم والفنون، مما يجعل دراسة وتحليل الأدب من منظور نفسي أمرا ممكنا ومهما لفهم أعمق للنصوص الأدبية والمشاعر والأحاسيس الإنسانية التي تعبر عنها، "فعلم النفس باعتباره دراسة للعمليات النفسية يمكن دفعه بحيث يتناول الأدب بالدراسة، ذلك أنّ النفس الإنسانية هي الرحم الذي تلتقي فيه كل العلوم والفنون" [1] .

و (تيّار الوعي) عبارة صكّها عالم النفس " **(ويليام جيمس)** شقيق الروائي **(هنري جيمس)** ليميز بها الانسياب المتواصل للفكر والإحساس في العقل البشري" [2]، أي أنّ هذا

[1] – كارل غوستاف يونغ، علم النفس والأدب، تر: سمير كرم، مجلة الآداب، العدد8، أغسطس 1962، ص22.

[2] – ديفيد لودج، الفن الروائي، تر: ماهر البطوطي، مؤسسة هنداوي، 2023، ص52.

الأخير لا يعمل بطريقة متقطعة أو مجزأة، بل كتيّار مستمر من المشاعر والأفكار والانطباعات، حيث تتداخل فيه تلك الأفكار بصورة طبيعية دون انقطاع.

ثم إنّ لمصطلح(الوعي) معان كثيرة، لعل أهمها " التنبيه الكلي للشخص، وحالة التنبيه العادية، وحالات الوعي، باستثناء حالات الوعي العادية، التي تعد حالات وعي متغيرة، حيث أن هذه الحالات يمكن أن تحدث بشكل طبيعي وعفوي مثل (النوم، المرض مثلا)، أو أن تحدث عن قصد وتعمد " [1].

وهذا ما يدل على أنَّ الوعي لا يمثل حالة واحدة ثابتة، بل بإمكانه أن يتغير وفقا للظروف والعوامل المختلفة، سواء كانت عفوية أو مقصودة.

وعلى العموم الشعور هو حالة من الوعي، ففي مجال التحليل النفسي يشير هذا المصطلح إلى " الجانب العقلي الذي يشتمل على كل ما يعي به المرء، ويتم التمييز بينه وبين الجانب اللاشعوري من العقل، فهو يمثل أحد الخصائص الأساسية المميزة للنوع الإنساني" [2] .

وهذا ما يوضح الفرق بين بين (الشعور) و (اللاشعور)، فالأول يمثل الجانب الواعي من العقل، وبمعنى آخر يشير الشعور إلى كل ما يدركه الإنسان بوعيه في حين أن الثاني

[1] – لندال دافيدوف، مدخل علم النفس، تر: سيد الطواب، محمود عمر، نجيب خزام، الدار الدولية للنشر والتوزيع، ط3، القاهرة، مصر، 1992، ص292.

[2] – شاكر عبد الحميد، الأسس النفسية للإبداع الأدبي (في القصة القصيرة خاصة)، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992، ص49.

(اللاشعور) يشمل الرغبات والأفكار وربما المخاوف أيضا المترسبة والمخزنة في العقل دون أن يكون هناك إدراكا مباشرا لها.

كما يستخدم مصطلح (تيّار الوعي) أيضا للدلالة على " منهج في تقديم الجوانب الذهنية للشخصية في القصص، فإنه يمكن أن يستخدم على نحو محدد" [1] ،أي أنه يركز على الجانب الداخلي للشخصية، ويتغلغل في أعماقها بهدف الكشف عن الأفكار والتصورات الباطنية، وبذلك تسليط الضوء على العالم النفسي للشخصية.

ولدراسة الوعي وفهمه يعتمد الباحثون على ثلاث وسائل تشمل " جمع الملاحظات أو التقارير الذاتية، ملاحظة سلوك الآخرين، وأيضا قياس الوظائف الفسيولوجية " [2].

فمن خلال جعل الشخص يعبر عن تجربته الذاتية ومشاعره بشكل مباشر، مثلما يحدث تماما في التأمل الذاتي أو ما يطلق عليه (بالاستبطان)، وأيضا دراسة سلوك الأفراد وتحليل تصرفاتهم، وكذلك استعمال أدوات علمية لقياس التغيرات الطارئة على الجسد المرتبطة بالوعي، مثل دقات القلب، ونشاط الدماغ ...الخ، يستطيع دارسو علم النفس فهم طريقة عمل العقل البشري.

وينبغي ألا نخلط بين " كلمة (وعي) وبين كلمات أخرى مثل (الذكاء) و(الذاكرة)، في حين أنّ (الوعي) يدل على منطقة الانتباه الذهني التي تبتدئ من منطقة ما قبل الوعي

[1] – روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص21.

[2] – لندال دافيدوف، مدخل علم النفس، ص294.

وتمر بمستويات الذهن، وتصعد حتى تصل إلى أعلى مستوى في الذهن فتشمله، وهو مستوى التفكير الذهني والاتصال بالآخرين " [1].

وهذا إن دلّ على شيء، فإنه يدل على أنّ جل القصص السيكولوجية تقريبا ترتكز وتهتم بالمكان الذي يتمركز فيه اللاشعور الموجود في منطقة ما قبل الوعي، من أجل الكشف عن تلك النقطة التي تراكمت واندفنت فيها المكبوتات.

كما نجد " **لطيف زيتوني**" أيضا يشير في معجمه **(معجم مصطلحات نقد الرواية)** لمصطلح (تيار الوعي) بأنه عبارة أطلقت للتعبير عن الانسياب المتواصل للأفكار والمشاعر داخل الذهن " [2]، وهذا ما كنّا قد أشرنا إليه سابقا.

وقد أطلق عليه "**نوّاف نصار**" في معجمه **(معجم المصطلحات الأدبية)** اسم (تيار الشعور)، فقال: " في علم النفس؛ اعتبار الخبرة الواعية للفرد مستمرة أكثر من اعتبارها سلسلة أحداث غير مترابطة، فهو أسلوب في الكتابة تقدم فيه أفكار الشخصية وادراكاتها كما تحدث في شكل عشوائي بدون اعتبار للسياق المنطقي أو التركيب النحوي أو أي تمييز بين المستويات المتنوعة للحقيقة " [3].

[1] – روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص (22–23).

[2] – لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، ط1، بيروت، لبنان، 2002، ص66.

[3] – نواف نصار، معجم المصطلحات الأدبية، دار المعتز للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2011، ص82.

فالكاتب أو الروائي عند انتهاجه لهذا الأسلوب، يعكس العوالم الداخلية للشخصية بطريقة جد طبيعية، كما لو كان المتلقي ينصت إلى تلك الأفكار مباشرة دون أي ترتيب أو تعديل.

ونجد "**إبراهيم فتحي**" يتفق مع " **نواف نصار**" في تعريفه، حيث ذهب إلى تعريف (تيار الوعي) بأنه "طريقة في الكتابة تقدم مدركات الشخصية وأفكارها كما تطرأ في شكلها العشوائي، وهذا التكنيك يكشف عن المعاني والاحساسات دون اعتبار للسياق المنطقي" [1]، فتيّار الوعي إذن تكنيك يستخدم لإعطاء القارئ شعورا مباشرا بالتجربة الداخلية للشخصية.

وبعد أن صاغ "**ويليام جيمس**" مصطلح (تيار الشعور) في كتابه **(مبادئ علم النفس)** استعاره لوجود " شبه بين التغيرات التي تحدث في حياتنا الحميمة وتجديد المياه في مسار النهر " [2].

فعند التمعن فيما سبق، نجد بأن الشيء الرابط بين حالة المياه في مسار النهر وحالة المشاعر والأفكار في الذهن هو التدفق والجريان اللانهائي والتغيير المستمر.

ثم إن إسهام " نظرية **(سيغموند فرويد)** وتقسيماته (الأنا، والهو، والأنا الأعلى) ومستوياته (الوعي، وما دون الوعي، واللاوعي) لعب دورا في الارتقاء بتجربة الروائيين في

[1] – إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس، 1986، ص116.

[2] – إنريكي أندرسون إمبرت، القصة القصيرة (النظرية والتقنية)، تر: علي إبراهيم علي منوفي، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص290.

رسم وإظهار شخصيات رواياتهم من الداخل، وإضاءة كينونتها الباطنية والشعورية "[1].

فبفضل علم النفس الفرويدي، تمكّن الكتّاب من إظهار وتصوير العالم الداخلي للشخصيات وصراعاتهم النفسية، وذلك ما جعلها أكثر واقعية وتعقيدا.

ولقد كان لعصر الثورة الصناعية وانكفاء الانسان على ذاته دورا في بروز هذا النمط الجديد من الكتابة، حيث كان الإحساس بالخوف والقلق والشعور بالتلاشي مسيطرا على الذات آنذاك، " فبدأ الفرد يتأمل تلك النفس التي يحتويها جسده، ومن ثما كانت مكتشفات (فرويد) حول العقد الغريزية واللاوعي التي تحرك الكثير من السلوكيات الظاهرة للفرد"[2] .

أي أنَّ كل تلك الانعكاسات والتصرفات صادرة عن اللاوعي، فهو يعتبر محركها الرئيسي الذي يتحكم بها، وذلك ما دفع بالعلماء والباحثين لدراسة النفس وقراءة السلوك بطريقة مختلفة، لأن هناك " تجارب وحالات نفسية لا نستطيع التعبير عنها، وحتى اللغة ذاتها لا تملك مصطلحات نقلها، وهناك أيضا لحظات بين اليقظة والنوم، والوعي والجنون كلها تحرك السلوك " [3].

فهناك لحظات يصعب التعبير عنها بالألفاظ والكلمات، لأن اللغة الوضعية نفسها قد تكون قاصرة ولا تستوفي الغرض، كما أن هناك حالات ذهنية تقع بين الوعي واللاوعي

---

[1] – شيماء حسن جبر، الرواية النفسية بواكير النشأة والتأصيل، المجلة المحكمة هيئة التحرير، العدد25، ج2، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة المستنصرية، أيلول2024، ص458.

[2] – مصطفى عطية جمعة، تيار الوعي رؤية نفسية زمانية مكانية، مجلة البيان الكويتية، العدد367، فبراير 2001، ص69.

[3] – المرجع نفسه، ص (69–70).

فهذه الأخيرة تؤثر بدورها وتنعكس على سلوكيات وتصرفات الفرد، وبصورة أوضح يمكننا القول بأن التجارب النفسية والمشاعر، ليست دائما قابلة للوصف والتعبير، لكنها على الرغم من ذلك جاهزة للتأثير على تصرفاتنا بشكل كبير.

حيث نجد العديد من المؤثرات أو العوامل التي بإمكان الوعي أن يتأثر بها بشكل كبير، وفقا لما قرره الكثيرين من علماء النفس أمثال **(هلجارد)** وغيره كالأجهزة الثانوية المتماثلة الموجودة بالمخ، بما فيها الأجهزة الثانوية التي تتحكم بالذاكرة، والعواطف، والأحلام، والخيالات، كما يتغير الوعي كذلك تبعا للشعور بالمرض أو التعب، ويتأثر أيضا بشدة أو ضعف مزاجنا الشخصي، كما أن للظروف البيئية دور في التأثير على محتوى الوعي [1].

فالوعي إذن حالة متغيرة، يتغير بشكل دائم تبعا للحالة الجسدية، والعوامل البيئية، وكذلك المزاج ووظائف الدماغ.

وقد كان تشخيص أثر" آراء (فرويد) في أدب القرن العشرين من خلال ظهور السريالية كمدرسة أدبية أولا، والنقد السيكولوجي المفسر للأدب على أساس التحليل النفسي ثانيا، ومحاكاة الأديب في قصصه لنظريات فرويد ومنها تيّار الوعي ثالثا "[2].

[1] – لندال دافيدوف، مدخل علم النفس، ص (295–297).

[2] – فاتح عبد السلام، الحوار الداخلي وتيّار الوعي في بناء الفن القصصي، مجلة المعرفة، العدد 412، يناير 1998، ص96.

فهذا يدل على أنّ لجهود (فرويد) تأثير جد عميق على الأدب، سواء فيما يخص الأساليب الأدبية، أو في النقد، وحتى طريقة تصوير الشخصيات وصراعاتهم النفسية في الروايات.

ونجد **(فرويد)** في موضع آخر يعبر عن الشعور بأنه" تعبير وصفي خالص يصدق على أكثر المدركات مباشرة ويقينا "[1].

فالشعور على حد تعبير (فرويد) هو الإدراك الواعي للأشياء المحيطة بنا، وهو ما يمكن أن ندركه بوضوح ويقين، دون اللجوء إلى أي تحليل أو تفسير.

وبصفة عامة ومن خلال ما سبق ذكره، يمكننا أن نخلص إلى القول بأنّ الأدب استلهم وأخذ من علم النفس العديد من التقنيات لفهم واستيعاب العقل البشري بشكل أعمق، وذلك ما أدى إلى ظهور هذا الأسلوب السردي في الرواية.

هذا عن مصطلح تيار الوعي في علم النفس، أمّا في النقد الأدبي، وكيف استطاع المصطلح الانتقال إلى الرواية، فهو راجع إلى عملية التداخل والتلاقح الواضح والمتبادل بين علم النفس والأدب.

[1] – سيغموند فرويد، الموجز في التحليل النفسي، تر: سامي محمود علي وعبد السلام القفاش، مكتبة الأسرة،2000، ص160.

2-2 تحديد المصطلح في النقد الأدبي:

يعد تيّار الوعي أسلوب جديد في الكتابة الروائية، فلقد استعار نقاد الأدب هذا المصطلح من تعريف "ويليام جيمس" له، حيث وظّفوه لوصف شكل من القصص الحديث الذي يشمل هذا الأسلوب.

لم يكن الروائيون من قبل على دراية بمفهوم اللاوعي، ولذلك لم يعبروا عن الدوافع الخفية، والعوالم النفسية الباطنية التي تسيّر الإنسان، بل كان تركيزهم منصّبا على ما هو ظاهري وواقعي أكثر.

إذ نجد أنّ مصطلح (تيّار الوعي) ظهر لأول مرة حينما ناقشت **(ماي سنكلير)** رواية **(رحلة الحج)** لـ " **دوروثي ريتشاردسون**" بالنقد عام **(1918)**، حيث وظفت مفهوم تيار الوعي في الأدب للمرة الأولى، على أنه الحياة ذاتها في تدفقها العفوي دون تقطع أو توقف[1]، وكان ذلك عبر الإشارة إلى أسلوبها الجديد الذي اعتمدته في تصوير وتقديم الحالات النفسية لشخصياتها الروائية.

إلى أن انتقل هذا المصطلح أو التعبير إلى مجال النقد الأدبي، واستعمله بذلك النقاد لوصف نمط من السرد الحديث الذي يعتمد على التدفق الحر للأفكار في الذهن، ولتوجيه المتلقي أيضا إلى هذا النوع من أسلوب السرد الباطني.

كما نجد "لطيف زيتوني" يصف هذا التيّار على أنه " تعبير أدبي عن مذهب الأنانة

[1] – دبرا بارسونز، رواد نظرية الرواية الحداثية، تر: أحمد الشيمي، المركز القومي للترجمة، ط1، القاهرة، مصر، 2016، (90-91).

الذي ينفي وجود أي واقع خارج دائرة الفرد، ويعتبر أنّ الأنا وحدها هي الموجودة، وأنّ الفكر لا يدرك سوى تصوراته "[1].

بحيث ندرك من خلال القول، أنّ هذا التيّار يركز بالكامل على مكنونات الفرد وتجربته الذاتية، ويهمل بالمقابل الواقع الخارجي تماما، كما أنه يعتبر بأنّ الذات هي الحقيقة الوحيدة الموجودة، وما يدركه العقل ليس إلّا تصورات داخلية وليس بالضرورة أن تعكس حقيقة خارجية.

ومع كل هذا انتقل تركيز الكتّاب والروائيين من وصفهم للعالم الخارجي، إلى تصويرهم وبدقة الجوانب العميقة والباطنية للشخصية والتي يصعب التعبير عنها في أغلب الأحيان.

وقد تمثل موضوع القص منذ الأزل في علاقة الإنسان مع أخيه، أو مع الطبيعة بحيث لم تكن تلك العلاقة مجرد سلوكيات، بل سبقتها دوافع ونوازع متعددة، ترسبت داخل الإنسان وكان لها الأثر في تغيير توجهاته، فالقّص في القديم كان متوقفا عند الوصف السلوكي الظاهري دون التعمق فيه [2].

فالموضوع الأساسي للسرد آنذاك شمل العلاقة بين الإنسان وواقعه الخارجي، لكن عند التأمل في تلك العلاقات نجدها بأنها لم تكن مجرد سلوكيات ظاهرة، بل تكونت نتيجة دوافع نفسية مترسبة ومتراكمة داخل الإنسان.

وذلك ما أدى إلى بروز نمط روائي جديد، يهتم بالذات الإنسانية ككيان فردي مستقل

[1] – لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص66.

[2] – مصطفى عطية جمعة، تيار الوعي رؤية نفسية زمانية مكانية، ص69.

عن الجماعة، حيث أخذ الروائي على عاتقه مسؤولية فتح تلك الأبواب الموصدة، وكشف ما يدور في وعي الشخصيات.

وقد أصبح من الخطأ كما ترى "**فرجينيا وولف**" أن نصف الشخصية من الخارج فقط "فالذهن الإنساني ليس إلّا المجرى المستمر للصور والذكريات" [1]، وهذا ما يشير إلى الطبيعة الديناميكية للعقل.

ولذلك استخدم مصطلح تيار الوعي " للإشارة على أسلوب أو منهج أدبي يوظّف في القصص والروايات بغية تقديم الجوانب الذهنية للشخصية "[2] ، لعرض وتصوير الأفكار الداخلية للشخصية بطريقة تعكس تدفقها العفوي في الذهن، فهو يهتم بتقديم المشاعر كما تظهر في العقل تماما، بدون أن تخضع لأي ترتيب منطقي أو تسلسل زمني.

ونجد "**فرجينيا وولف**" أيضا تذهب إلى تعريفه بشكل مبسط في كتابها المعنون بـ **(القارئ العادي)** نحو قولها بأنه " أسلوب تسلسل الأفكار العفوي، وهو أسلوب الشيء بالشيء يذكر "[3].

فتيار الوعي هو أسلوب تراسل الأفكار وتداعيها الحر، أي أنَّ كل فكرة تقود إلى أخرى بطريقة تلقائية وعفوية.

---

[1] – أمينة رشيد، تشظي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1998، ص115.

[2] – روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص22.

[3] – فرجينيا وولف، القارئ العادي (مقالات في النقد الأدبي)، تر: عقيلة رمضان، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، مصر، 1971، ص04.

كما تطرق "**روبرت همفري**" في كتابه آنف الذكر إلى هذا المصطلح وخصّه بدراسة مفصلة، تناول فيها أبرز الأعمال التي انتهجت هذا الأسلوب، مع ذكره لشوامخ كتابه مثل " **دوروثي ريتشاردسون**"، و"**جيمس جويس**"، و"**فرجينيا وولف**"، و"**وليام فوكنر**".

حيث يرى "**همفري**" بأن "مجال الحياة الذي يهتم به أدب تيار الوعي هو التجربة العقلية والروحية من جانبيها المتصلين بالماهية والكيفية، فالأولى تشتمل على أنواع التجارب العقلية من الأحاسيس، والثانية تشتمل على ألوان الرموز والمشاعر وعمليات التداعي" [1].

وبالتالي فإن هذا الأدب لا يهتم فقط بما يدور داخل العقل (الماهية) وإنما يركز اهتمامه أيضا على الطريقة التي تتدفق وتظهر بها تلك المشاعر (الكيفية).

ثم إنّ مضمون رواية تيار الوعي هو أول وأسرع ما يتعرف به عليها، " فذلك هو ما يميزها لا ألوان التكنيك فيها، ولا أهدافها، ولا حتى موضوعها، حيث تأكدّ بالتحليل أنّ الروايات التي تستخدم تكنيك تيار الوعي بشكل كبير هي تلك التي يحتوي مضمونها الجوهري على وعي الشخصية "[2].

فمن خلال هذا يتضح لنا بأن جل الروايات التي تعد جزءا من تيار الوعي ليست بالضرورة تلك التي توظف تقنيات سردية صعبة، بل تلك التي يكون وعي الشخصية الداخلية جوهر مضمونها.

[1] – روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص33.

[2] – المرجع نفسه، ص22.

إذ أنّ تسخير العمل الأدبي " للمعرفة التحليلية النفسية يميل إلى أن يصبح القاعدة؛ فهو وحده قد يملك القدرة على إبراز ما في التخييل من حقيقة "[1].

وبالتالي فالأدب قادر على الكشف عن جوانب نفسية عميقة، قد لا تظهر بشكل واضح ومباشر على أرض الواقع، لكن بإمكانه التعبير عنها من جهة التخييل والترميز.

ويؤكد " **فرويد**" تفوق الشعراء والمبدعين، ويصفهم بأنهم " في معرفة النفس البشرية، معلمونا وأساتذتنا، نحن معشر العامة، لأنهم ينهلون من موارد لم نفلح بعد في تسهيل ورودها على العلم "[2].

"**فسيغموند فرويد**" يرى بأن المبدعين بصفة عامة متفوقون عن غيرهم في فهم النفس البشرية لذلك خصهم بمكانة خاصة، لدرجة أنه قارن معرفتهم وفهمهم للنفس باكتشافات العلم الذي لم يستطع التوصل إليها، فالمبدعون عامة والشعراء خاصة لديهم القدرة على الغوص في أعماق النفس ووصفها بطرق قد تسبق فهم العلم لها.

ولقد سعت الممارسة التحليلية إلى التغيير الجذري لمفهوم اللاوعي، بحيث أنه لم يعد يمثل " الوجه الآخر السلبي البسيط للوعي الذي يلخص الحياة النفسية، فاللاوعي هو المفهوم المؤسس للتحليل النفسي" [3].

---

[1] – مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، عالم المعرفة، الكويت، 1997، ص72.

[2] – سيغموند فرويد، الهذيان والأحلام في الفن، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، بيروت، لبنان، ديسمبر، 1978، ص 07.

[3] – مجموعة من الكتاب، المرجع السابق، ص54.

وعلى العموم فإن اللاوعي لم يعد مجرد ظل تابع للوعي، فبتطور التحليل النفسي من خلال جهود وأعمال "**فرويد**" وغيره، أصبح اللاوعي الحجر الأساس في التحليل النفسي، وبات يرتكز عليه لفهم النفس البشرية.

فلقد ساعد اقتران المنهج النفسي بالأبنية اللغوية بشكل كبير في تجاوز كل العراقيل التقليدية، التي كانت تنظر إلى الأدب والظواهر الجزئية من منظور الشذوذ، ومن ثمّ أصبح من الممكن تحليل الأعمال الأدبية ككل متكامل؛ فهذا التكامل بين اللغة وعلم النفس أتاح الفرصة إلى الفهم العميق للبنية الكلية للنصوص الأدبية بدلا من تسليط الضوء والتشبث بالجوانب الفردية فيها.

وبالتالي ندرك بأن الأدب يستخدم اللغة في تجسيده للحالات النفسية، ومن جهة أخرى نجد علم النفس يستخدم هذه الأخيرة أيضا لتحليل وفهم تلك الحالات، أي أنّ للغة دور جوهري في التعبير عن الظواهر النفسية داخل النصوص الأدبية.

وممّا سبق التطرق إليه، نخلص إلى أنّ مصطلح (تيار الوعي) تمّ توظيفه في الدراسات النقدية، على أنه أسلوب يخص تحليل نوع معين من القصص، بحيث يتم التركيز فيه على وعي الشخصية والتدفق العفوي للأفكار داخل الذهن.

3- تيّار الوعي بين الروايتين الغربية والعربية:

3-1 تيّار الوعي في الرواية الغربية:

يعد الفن الروائي من أبرز الفنون الأدبية التي شهدت تميزا وتطورا ملحوظا عبر العصور، فهو يعتبر المرآة العاكسة لواقع المجتمعات، فقد استطاع أن يجسد التغيرات الثقافية والفكرية التي مرّت بها الإنسانية، بحيث أنه " أكثر الفنون امتلاكا لسمة التنويع، وبث أنواع جديدة تفصح عن تغلغله إلى دواخل العلوم المختلفة وإقامة علاقة وطيدة ومتفاعلة معها "[1] .

فمن خلال قدرة هذا الفن الكبيرة على التنوع واستيعاب عناصر وأشكال وأساليب من مختلف العلوم، استطاع الغرب بذلك أن يكون سبّاقا في ابتكار نمط روائي جديد اصطلح عليه بـ (تيّار الوعي)، الذي جاء ليمثل الوجه الحقيقي للثورة في تاريخ التطور الروائي، وهذا التوجه في شكله الناضح والمتكامل يعتبر بلا شك ثمرة التطورات التي عرفها القرن العشرون [2].

وممّا لا شك فيه، أنّ هذا الأسلوب الأدبي لم يأت صدفة، بل جاء نتيجة عوامل واضحة، ساهمت في بروزه ضمن الكتابة السردية في القرن العشرين وليس قبل ذلك، حيث استطاع من خلال تقنياته أن ينافس أشكال أخرى من الكتابة السردية.

فيما مضى كانت الرواية الغربية تحتوي " الحكايات الأخلاقية والمغامرات والأساطير

[1] – شيماء حسن جبر، الرواية النفسية وبواكير النشأة والتأصيل، ص455.

[2] – روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص10.

ومثلها، واقتصرت على نقل الأفكار، وعجزت عن التوصيل الكامل لتجربة الفرد إلى الآخرين"[1].

فقد كانت تركز اهتمامها على طرح حكايات ذات طابع أخلاقي وسرد مغامرات الأبطال وما إلى ذلك، حيث كانت تسعى لنقل الأفكار والمفاهيم لكن بطريقة سطحية من غير التعمق في الأحاسيس الشخصية والتجارب الفردية.

وبعد أن شهدت السنوات الأولى من القرن العشرين لحظات فارقة، ونقلة نوعية في تاريخ الرواية الإنجليزية؛ حيث أصبح الموقف الروائي مثار جدل أدبي متواصل، حيث انشغل الكتّاب والنقاد بالاستفهام حول كيفية صياغة الشكل الفني والمضمون القصصي بحيث يتماشيان مع طبيعة الحياة الحديثة [2].

فقد عرفت الرواية آنذاك تحولا جذريا وتمردت على البناء التقليدي، وذلك نتيجة تأثرها باكتشافات علم النفس وايديولوجية الروائيين.

لنخلص من هذا أنّ الرواية في الغرب لم تعد وسيلة لسرد الأحداث والوقائع الخارجية، بل باتت سبيلا لتصوير ونقل الأفكار والذكريات والتجارب الإنسانية بشكل عميق، فقد تمكنت من الخروج من عباءة التقليد المتعارف عليها إلى عالم رحب.

[1] – سيد إبراهيم آرمن، وزهرا باك نهاد، تيار الوعي في "التلصص" لصنع الله إبراهيم، مجلة التراث الأدبي، العدد08، أكتوبر 1389هـ، ص10.

[2] – دبرا بارسونز، رواد نظرية الرواية الحداثية، ص22.

ثم إنّ الأحداث والثورات العلمية والإنسانية والفكرية التي شهدها القرن العشرين، وتطور العلم بفروعه المختلفة، قد أثروا على المشهد الروائي بشكل عام، إضافة إلى "اكتشافات **(فرويد)** في علم النفس ونظريته عن اللاشعور، وظهور فلسفة جديدة للفن بوجه عام تقوم على رفض المحاكاة، والنظر إلى العمل الفني كيانا مستقلا بذاته"[1].

فقد قفز العلم من سيطرة العلوم المادية كالفيزياء والبيولوجيا، إلى العلوم المجرّدة كالرياضيات التي تعتمد على المفاهيم والنظريات المجردة أكثر من التجربة المباشرة، وذلك ما أثر على الفكر الأدبي ودفع بالأدباء للاهتمام أكثر بالعوالم الذهنية بدلا من تصوير الواقع الملموس.

وكما ذكرنا سابقا، بعدما سيطر شعور الخوف والقلق والاحساس بالتلاشي على الإنسان في عصر الثورة الصناعية، انغلق الفرد على نفسه، وذلك ما دفع به إلى التعمق في النفس التي يحتويها جسده، للكشف عن نوازعها وما يجري بداخلها.

وهو ما يعود بالدرجة الأولى إلى مخلفات الحروب، خاصة الحربان العالميتان الأولى (1914-1919م) والثانية (1939-1945م) وأثرها الكبير الذي انعكس على الفرد ونفسيته، مما أدّى إلى انهياره واضطرابه، وبهذا الانتكاس والتلاشي، اندثرت أحلام الانسان

[1] – عبد البديع عبد الله، الرواية الآن (دراسة في الرواية العربية المعاصرة)، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، مصر، 1990، ص90

الغربي في مجد حضارته القديمة[1].

ومع ذلك التشتت والضياع وتلك الفوضى التي سيطرت على ذات الفرد ونفسيته ولمواجهة ذلك كله، باتت الحاجة ماسة إلى ابتكار فعل إبداعي جديد باستطاعته أن يقدم تفسيرات مختلفة للحياة الحديثة.

فأصبح من الضروري إيجاد طقوس ومبادئ مغايرة تثور على الكتابة الروائية وبنيتها التقليدية، وتكون أكثر انفتاحا ومرونة، فكان " المونولوج الداخلي أحد تلك الإجراءات التي ابتكرها كتّاب تيار الوعي في القرن العشرين، باعتباره الأسلوب الأنسب لتجسيد حالات العزلة والاغتراب التي شعر بها الإنسان آنذاك "[2].

فكان تيّار الوعي من بين الأساليب الملائمة جدا للتعبير عمّا كان يمر به الإنسان في ذلك الوقت من مشاعر وتجارب، بصفته أسلوبا فنيا يتيح للكاتب الكشف عن الصراع الداخلي بين الشعور واللاشعور داخل الشخصية، فهذا الأخير يسعى إلى تصوير عملية التفكير كما تحدث تماما، محاولا التقاط تدفقها العفوي واستمرارها في وعي الشخصية [3].

[1] – سليمة خليل، تيار الوعي (الارهاصات الأولى للرواية الجديدة)، مجلة المخبر (أبحاث في اللغة والأدب الجزائري)، العدد07، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2011، ص185.

[2] – المرجع نفسه، ص186.

[3] – إيمان عبد العزيز المخيلد، تيار الوعي في رواية "لغط موتى" ليوسف المحيميد، مجلة الآداب للدراسات اللغوية والأدبية، العدد14، يونيو2022، ص (500–501).

وبصفة عامة أصبح هناك ما يشغل اهتمام وتفكير الكتّاب في الحياة الحديثة منذ عشرينات القرن الماضي التي تصفها " **فرجينيا وولف** على أنّها فترة انتقال مضطربة اكتشفت فيها الأعماق النفسية المربكة لدى الإنسان "[1].

فمن خلال ما تطرقنا إليه، نصل إلى أنّ القرن العشرين قد مثّل نقطة تحول في الأدب بسبب التقدم العلمي، وآثار الحروب ومخلفاتها، التطورات الفكرية، كل هذا دفع بالكتّاب إلى العزوف عن السرد التقليدي والتركيز على العوالم الداخلية للشخصيات، بابتكارهم لأسلوب تيار الوعي ليتمكنوا من التعبير عن الأعماق النفسية، وكل ما تشعر به الشخصية الروائية من فرح أو حزن.

وهو ما عبر عنه "**روبرت همفري**" بقوله: " أنّ رواية تيار الوعي هي نوع من القصص يركز فيه أساسا على ارتياد مستويات ما قبل الكلام من الوعي، بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات " [2] .

فهو يسعى بدوره إلى نقل التدفق العفوي للأفكار، الذكريات، الانفعالات كما تقع تماما داخل الوعي، دون ترتيب منطقي، وهذا ما يمنح للقارئ فرصة لفهم الشخصيات من الداخل، كما لو كان يعيش تجربتها وخبراتها بنفسه.

أمّا عن بداية الحداثة في الأدب فلقد كانت " بسبب الصدمات التي أحدثتها العلوم

[1] – أمينة رشيد، تشظي الزمن في الرواية الحديثة، ص114.

[2] – روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص10.

الطبيعية والاجتماعية والاقتصادية، أي أوائل القرن العشرين، ويقال أنَ " **فرجينيا وولف**" هي التي بدأتها، ويقال أيضا أنها بدأت قبلها "[1].

وفي هذا الصدد لا يسعنا إلّا أن نذكر أشهر الكتّاب الذين أبدعوا في كتاباتهم، من خلال انتهاجهم لهذا الأسلوب الروائي الجديد، وتربعوا على عرش الرواية الحداثية، بحيث أننا سنذكرهم على سبيل التمثيل لا التحديد، لأنّ هناك أسماء غربية كثيرة أتقنت أسلوب تيار الوعي في أعمالها، غير أنّ هناك من سطعت أسماؤهم أكثر ونالوا شهرة واسعة في هذا المجال، من بينهم:

نجد "**مارسيل بروست**" في روايته **(البحث عن الزمن الضائع)** التي بدأ بكتابتها صدفة ضمن أسلوب تيّار الوعي عام1913م، حيث أنّ " **(بروست)** لا يكتفي برسم الانطباعات بل يلعب بالمؤثرات ويتذكر أيضا، فهو يسعى لترسيخ الوعي أمام القارئ بصفته وعيا سائدا يعمل على تغيير التزامات قوانين الواقع الخارجي دون الخضوع لها [2]، فالكاتب في روايته هذه يهدف لأن يجعل القارئ جزءا من تجربة الوعي الداخلي.

ومن الكتّاب الذين أبدعوا أيضا في كتابة رواية تيّار الوعي؛ الإيرلندي "**جيمس جويس**" في روايته **(صورة الفنان شابا)** عام 1916م، ورواية **(يوليسيس)** التي بدأت بالظهور على نحو تسلسلي ابتداء من عام 1918م وحتى عام 1922م، حيث أطلق عليها اسم "رواية المليون كلمة"، فقد صور فيها "**جويس**" حياة شاب إيرلندي اسمه (ستيفن ديدالوس)

[1] – دبرا بارسونز، رواد نظرية الرواية الحديثة، ص08.

[2] – زياد الملا، بروست وتيار الوعي، مجلة المعرفة، العدد 535، أفريل 2008، ص332.

في مدينة دبلن، خلال أربع وعشرين ساعة، فهي عبارة عن ملحمة نفسية وروحية تدور حول السيرة الباطنية لهذا البطل، في علاقته مع اليهودي (ليوبولد بلوم) وزوجته "[1].

إذ يمكننا القول بأن هذه الرواية تمثل جوهر الأدب الروائي الحديث، وتعكس بصورة كبيرة خصائص الرواية الحديثة، فهي ليست مجرد عمل أدبي، بل تعد نموذجا رئيسيا يجسد التطورات والآليات الجديدة التي ميزت الرواية الحديثة.

كما عكست رواية (**يوليسيس**) "صخب الحياة العادية وحركيتها وإرباكها، وأمسكت بانطباعاتها العابرة، كما استكشفت سيكولوجيات الجنون والرغبة، وجعلت الرواية تستحيل أجزاء متشظّية، كما نزعت عن الرواية أثقالها العتيقة لجعلها صعبة الإدراك" [2].

فلقد استطاع كاتب الرواية هذه من عرض مختلف تفاصيل الحياة اليومية بكل ما تحتويه من فوضى وحركة، والتوصل بذلك إلى أعماق النفس البشرية.

ناهيك عن احتواء الرواية على قمة رؤى "**جويس**" الفنية المتطورة وتمرده، إذ أراد من خلالها أن يقدم صورة تعكس الحياة في بعديها المدرك وغير المدرك، فالبعد الأول يتعلق بالسلوك الظاهر الذي تحكمه عناصر الزمان والمكان والمادة، أمّا الثاني فيمثل الخلفيات والدوافع الواعية وغير الواعية التي تكمن وراء ذلك السلوك [3].

---

[1] – محمد عزّام، فضاء النص الروائي (مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان)، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سوريا، 1996، ص59.

[2] – جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، تر: لطفية الديلمي، دار المدى، ط1، بيروت، لبنان، 2016، ص95.

[3] – مصطفى عطية جمعة، تيار الوعي رؤية نفسية زمانية مكانية، ص69.

وبالتالي استطاع "**جيمس جويس**" أن يجسد أسلوب تيّار الوعي بطريقة ذكية ومحكمة في روايته، وذلك ما جعلها تبدو قريبة من التجربة الإنسانية الحقيقية.

ومن الكتاب الذين برزوا في هذا الحقل الكاتبة "**فرجينيا وولف**" التي تمكنت من "إحداث بالاشتراك مع أستاذيها الكبيرين (مارسيل بروست) و(جيمس جويس) رعشة قوية في تيار الرواية العالمية المعاصرة، بما ألحت عليه من رؤية الحقيقة الفنية رؤية جديدة عمّا كان سائدا قبلها من مفاهيم فنية في المعالجة والأداء الروائيين "[1] .

فبدلا من التركيز على العالم الخارجي اهتمت بتقديم أعمال تصور العوالم الباطنية والداخلية للشخصيات، إذ ذهبت لوضع بعض المبادئ التي ينبغي أن تحكم الكتابة الجديدة كالحرية، الحياة، والصدق التام للتعبير الأفضل عن عمق الحياة، فهي ترى أنّ الوجود الأساس للإنسان الحديث على حد تعبيرها في المناطق المظلمة والغامضة للنفس[2].

وما دامت "**وولف**" رائدة من رواد تيار الوعي، فلابد من ذكر رواياتها التي تنتمي إلى هذا الحقل منها: رواية **(مسز دالواي)** عام 1923 م، ورواية **(إلى المنارة)** عام 1927م، إضافة إلى روايتها الموسومة بـ **(الأمواج)** والتي كتبتها عام 1931م.

وتعد رواية **(مسز دالواي)** بداية أسلوب " **فرجينيا وولف**" في الكتابة القصصية "فالشخصية المراد رسمها وتسجيل خواطرها هي "مسز دالواي"، حيث نعرف كل ما يحدث

[1] – علي شلش، فرجينيا وولف وقصة تيار الوعي، مجلة الفكر المعاصر، العدد15، ماي 1966، ص51.

[2] – أمينة رشيد، تشظي الزمن، ص (113-114).

لها في هذا اليوم، ما تراه وما تشمه وما تسمعه وتفكر فيه وتحس به "[1].

فمن خلال توظيف الروائية لتقنية المونولوج الداخلي ومتابعة التدفق الشعوري اللامتناهي، يمكننا التعرف أكثر على "مسز دالواي" في يوم الاحتفال بعيد ميلادها، فالرواية استغرقت يوما واحدا فقط وهو يوم ميلادها بالتحديد.

وإن كانت "**وولف**" قد أهملت " الحركة الخارجية والصراع في شخوصها فقد نجحت في نقل هذه الحركة إلى داخل العقل نفسه، الذي أصبح مسرحا لتفاعل الأفكار واستقبال الانطباعات الحسية المختلفة التي تنقلها إليه الحواس الخمس "[2] .

فبهذا استطاعت الروائية أن تجعل العقل مكانا تتفاعل فيه المشاعر والأفكار والانطباعات الحسية الآتية من الحواس، مثلما تراه الشخصيات، وما تسمعه وما تحس به.

كذلك عمل آخر يضاف إلى روايات تيار الوعي، المتمثل في رواية **(الصخب والعنف)** لصاحبها "**ويليم فوكنر**" عام 1929م، التي أطلق عليها البعض " اسم (رواية الروائيين) كونها رائعة البناء والأسلوب، غير أنّ القارئ يحتاج في تذوقها وتخطي صعوباتها إلى حساسية فنية مرهفة "[3].

---

[1] – طه محمود طه، أعلام القصة في الأدب الإنجليزي الحديث، الدار القومية، القاهرة، مصر،1966 ص 104.

[2] – المرجع نفسه، ص94.

[3] – وليم فوكنر، الصخب والعنف، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط3، بيروت، لبنان، 1983، ص07.

بحيث ترجع صعوبة فهم هذه الرواية إلى أساليب السرد المعقدة التي وظفها "**فوكنر**" كالتلاعب بالزمن، ووجهات النظر المتعددة، وهذا ما جعل من الرواية تحديا فكريا يتطلب من القارئ قدرة استيعاب عالية وتأمل عميق لفهم جزئياتها وتجاوز صعوباتها.

تتحدث رواية **(الصخب والعنف)** عن تفكك عائلة **كومبسون** بسبب عدة عوامل منها الإنحدار من مكانتها الرفيعة في الجنوب الأمريكي، وكذلك التهشيم الذي طغى عليها بسبب الفضائح وإدمان الكحول والجنون، إلى أن انتهت العائلة إلى جيل من الأخوة المسكونين، بحيث يقود كل مقطع من الرواية إلى العوالم النفسية جراء التخلق العقلي[1].

حيث اعتمد "**ويليم فوكنر**" في روايته هاته على المونولوج الداخلي متأثرا في ذلك "**بجيمس جويس**".

ومن الأسماء اللامعة أيضا في هذا المجال نذكر الكاتبة " **دوروثي ريتشاردسون**" الروائية الإنجليزية التي تعتبر رائدة من رواد اتجاه تيّار الوعي، فبالرغم من أنّ موهبتها لم تكن متألقة، إلا أنها كانت من بين الأوائل الذين اعتمدوا على تكنيك تيار الوعي، في روايتها **(رحلة الحج)** ذات الأجزاء الثلاثة عشر من عام 1915م حتى 1938م، والتي لقيت من خلالها رواجا كبيرا.

إنّ جل الأسماء آنفة الذكر وغيرهم من الروائيين ضمّنوا أعمالهم أهم تقنيات الكتابة في رواية التيّار كتكسير الزمن الخطي التتابعي وإحداث نوع من التقطع فيه، والقفز من

[1] – جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، ص (93–94).

أسلوب السرد الخارجي إلى المونولوج الداخلي، مع ذكر تفاصيل الأحداث بدقة، إضافة إلى الغوص داخل أعماق الشخصيات، والاعتماد على تكنيك التلازم الشيئي والمناجاة وكذا تقاطع الأزمنة، والفلاش باك، والاسترجاع والاستباق [1].

كل هذه التقنيات سنخصها بدراسة مفصلة في المبحث الموالي وأيضا في الفصل التطبيقي، فمن خلال كل هذه الآليات بات من السهل على الشخصية الروائية الإفصاح عمّا بداخلها بطريقة عفوية.

إنّ قائمة الكتّاب الغربيين في هذا الباب تطول، إلّا أنّ المقام لا يسعنا إلى التطرق وذكر كل الكتّاب الذين خاضوا في هذا الحقل السردي، لذلك صببنا اهتمامنا على أهم الأسماء البارزة التي نالت نصيبها من الشهرة وذاع صيتها من خلال كتاباتها وهم: "**جيمس جويس**"، و "**فرجينيا وولف**"، "**وليم فوكنر**"، و" **دوروثي ريتشاردسون**".

فبالرغم من تعدد هؤلاء الرواد واختلاف التقنيات التي اعتمدها معظمهم في أعمالهم، إلّا أنّ غايتهم من الكتابة في تيار الوعي كانت هدفا مشتركا، وهو الكشف عن الكيان النفسي والداخلي للشخصيات، متجاوزين في ذلك العالم الخارجي.

وبناء على كل ما سبق، نخلص إلى أن الرواية التيّارية عند الغرب لم تكن وليدة الصدفة، بل تشكلت إثر عوامل كثيرة ساهمت في ظهور هذا النوع السردي، الذي سجل نقطة تحول في تاريخ تطور الرواية الغربية.

[1] – إيمان عبد العزيز المخيلد، تيار الوعي في رواية "لغط موتى" ليوسف المحيميد، ص502.

3-2 تيار الوعي في الرواية العربية:

لم تقتصر الرواية العربية من قبل على عملية السرد والحكاية فقط، بل كانت دائمة السعي لتكريس جهودها للبقاء على صلة بالعلوم الأخرى، للاستفادة منها من أجل بناء نصوص ذات قيمة وتقديم عوالم روائية مثقلة بالدلالات العميقة.

إذ تعد الرواية العربية من " أكثر الأنواع الأدبية التي تسعى جاهدة للإتصال بالعلوم الإنسانية المختلفة، كعلم الاجتماع، والفلسفة والتاريخ وعلم النفس وغيرها من العلوم؛ بغية بناء نصوصها الروائية من خلال تواصلها مع هاته العلوم والإفادة منها في بناء عوالم نصية ثرية بالدلالات "[1].

وقبل التعرف على رواية تيّار الوعي في الأدب العربي، لا بأس في أن نلقي لمحة سريعة على أبرز المؤثرات والأحداث التي ساعدت في تشكيل المشهد الروائي العربي، والتي كان لها دور فعّال في توجّه الكتّاب.

يقول "**روجر ألن**" في كتابه **(الرواية العربية)** : " تبرز الستينات إذن باعتبارها ذلك العقد من الزمن الذي سارت خلاله الأنظمة الثورية العربية من غمرة النجاح المبدئي الذي أتى به الاستقلال وما تلاه، إلى حقبة صياغة بعض المبادئ الأيديولوجية التي بنيت أو

[1] – شيماء محمد حمدي حسن، أسلوب السرد النفسي في الرواية العربية المعاصرة (رواية يوتوبيا للكاتب أحمد خالد توفيق أنموذجا)، مجلة وادي النيل للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، كلية الآداب، جامعة السويس، ص331.

ستبنى الثورة على أساسها "[1].

ففترة الستينات تعد مرحلة انتقالية من النجاح الذي حققته الأنظمة الثورية العربية بعد الاستقلال، إلى مرحلة جديدة تمثلت في تأسيس المبادئ والأفكار المحددة لمسار تلك الأنظمة.

ويضيف " **ألن**" في ذات السياق أن "حرب 1967م كانت بمثابة لحظة حاسمة في التاريخ المعاصر للعرب، فهذه الأخيرة كانت هزيمة نظم ومؤسسات وبنى أفكار وقادة"[2].

فبسبب الهزيمة الكبرى التي ألحقت بالعرب أو ما يسمى بالنكسة، شهدت نفسية الإنسان تأثرا عميقا، فقد حطمت الكثير من آماله وأحلامه وكسرت كبرياءه، بحيث ثبت فيه الشعور بالاغتراب وذلك لفقدانه الثقة في الأنظمة، ناهيك عن التشتت الذي خلفته الصدمات المتكررة، التي جعلت الإنسان العربي عامة والمثقف خاصة يشعر بالضياع الفكري.

لكن في ظل كل تلك المخلّفات والمناخات التي صبغت بروح الانكسار والهزيمة، تدخل الكاتب ولم يبق بعيدا عن ذلك، لأنه " لا يمكن للكاتب العربي أن يكون جزءا من المجتمع العربي دون أن يكون مهتما بالتغيير" [3] .

[1] – روجر ألن، الرواية العربية، تر: حصة إبراهيم منيف، المجلس الأعلى للثقافة (المشروع القومي للترجمة)، 1997، ص93.

[2] – المرجع نفسه، ص 94.

[3] – المرجع نفسه، ص106.

فقد كان لتلك الظروف أثر جلي على المشهد الأدبي العربي عموما، وتطور المسار الروائي على وجه الخصوص، حيث نجد "**مراد عبد الرحمان مبروك**" في كتابه **(بناء الزمن في الرواية المعاصرة)** يقول أنّ: "مختلف التغيرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والعسكرية التي مر بها واقعنا العربي، وبخاصة منذ الستينات؛ أدت إلى انسحاب الذات إلى ذاتها والشعور بالعجز والضياع، وتداعي الأحداث الماضية والمستقبلية على الذات في اللحظات الآنية "[1].

لذا بدأ الفرد العربي بالانكفاء على نفسه والانشغال بأفكاره الداخلية وتجاربه الفردية فكان الأدب بذلك هو السبيل الأمثل الذي من خلاله استطاع الإنسان أن يعبر عن خلجات نفسه وما يدور بخاطره من مكنونات ومشاعر، إذ بدأت شمس تيّار الوعي بالبزوغ حينها بصفته ثورة أدبية على مرحلة الرواية الواقعية الكلاسيكية في الغرب.

وصلت رواية تيار الوعي إلى الأدب العربي بتأثير من نظيرتها في الأدب الغربي، إذ كان ذلك عن طريق فعل الترجمة، حيث نجد "**عبد البديع عبد الله**" يؤكد هذا في كتابه **(الرواية الآن)** نحو قوله: "إنّ انتقال هذا الآتي إلى أدبنا العربي بعد ظهور مجموعة من الدراسات التي تناولت بالتحليل أهم روايات تيار الوعي مترجمة إلى العربية، مؤلفة وبعد ترجمة بعض روايات هذا الاتجاه أيضا" [2] .

[1] – مراد عبد الرحمان مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1998، ص15.

[2] – عبد البديع عبد الله، الرواية الآن، ص90.

فنظرا لتلك الحروب والانتكاسات، استوجب على الكتّاب التنقيب عن طرق وأساليب أخرى مبتكرة، بإمكانها التعبير عن الفكر الإنساني، متخطية في ذلك الوصف الخارجي الذي غلب على الرواية الواقعية آنذاك، مركزين أكثر على العوالم الداخلية للنفس وتدفق الأفكار فيها.

وبعد كل ذلك الانغماس في حالة من التشتت والضياع، لم يجد الكاتب العربي أمامه سبيلا رحبا يجسد من خلاله كل ذلك التشظي والعزلة سوى أسلوب تيار الوعي، فاستعان به وبتقنياته التي يعود معظمها إلى البحث عن زمن شبه متلاشي.

نزدلف إلى الدراسات والترجمات التي قام بها الكتّاب العرب والتي ذكرها "**عبد البديع عبد الله**" من بينها [1] : دراسة حول **(ويليم فوكنر)** من تأليف "**فردريك هوفمان**" وترجمها "**أحمد الشناوي**" ،إضافة إلى عمل آخر المعنون بـ **(قلعة آكسيل)** لمؤلفه "**ادمون ولسون**" و ترجمته بقلم "**جبرا إبراهيم جبرا**"، وكذلك موسوعة **(جيمس جويس)** التي قام بتأليفها "**طه محمود طه**"، إلى جانب ذلك كتاب **(تيار الوعي في الرواية الحديثة)** لصاحبه "**روبرت همفري**" و ترجمه " **محمود الربيعي**"، بالإضافة إلى ترجمة رواية "**الصخب والعنف**" لـ **(ويليام فوكنر)** من طرف **(جبرا إبراهيم جبرا)**، وترجمة رواية **(يوليسيس)** الكاملة لـ "**طه محمود طه**"، وغيرها من الدراسات الثرية.

[1] – عبد البديع عبد الله، الرواية الآن، ص90.

فكل هذه الأعمال وسواها تنتمي إلى حقل تيار الوعي، وبفضل تلك الترجمات سنحت الفرصة للكتاب العرب بأن ينسجوا أعمالا على منوال تلك الروايات، متكئين فيها على أهم الأساليب والتقنيات السردية التي يقتضيها تيّار الوعي.

فمن بين الروائيين العرب الذين كتبوا في هذا الحقل وأبدعوا، نذكر على رأسهم الأديب المصري "**نجيب محفوظ**" في روايته "**اللص والكلاب**" التي ألفها عام1961م، بحيث تعد أول رواية عربية ركزت على توظيف تقنية التداعي الحر، فقد استطاع "**نجيب محفوظ**" من خلالها أن يخرج من قوقعة الواقعية وتصوير المجتمع، لينتقل إلى وصف العوالم الداخلية للشخصيات وما يدور في ذهنها.

لتليها رواية أخرى لنفس الكاتب، رواية **(ثرثرة فوق النيل)** والتي استخدم فيها "أساليب وطرق أكثر تنوعا كالرموز والدلالات الموحية، إضافة إلى أسلوب التداعي وتقديم أنماط من المونولوج الداخلي"[1]، وذلك ما جعل الرواية تحمل زخما هائلا من التأويلات.

كما أنه قيل عن "نجيب محفوظ" بأنه تمكن " بتطوره التكنيكي في الرواية من ابتداع أسلوب محكم تميز بالإيحاء، فقد كان هذا الأخير الأداة المثلى التي استخدمها في تعبيره عن تعليقاته الساخرة على المجتمع، فأسلوبه يعكس مهارات كاتب محترف وحريص"[2] .

[1] – عبد البديع عبدا الله، الرواية الآن، ص103.

[2] – روجر ألن، الرواية العربية، ص205.

فالكاتب استطاع بحرفيته أن ينقل نقده للمجتمع بطريقة ذكية وغير مباشرة من خلال التلميح والإيحاء بأسلوب فني محكم، فلقد استطاع أن يخرج من وصف المجتمع وبات غير مهتم "بإظهار الحكاية بشكلها التقليدي، وإنما ركز اهتمامه على ما يجري داخل شخصياته"[1].

وعند الحديث عن تيّار الوعي في الرواية العربية، لا يمكننا أن نغفل عملين بارزين للروائي الفلسطيني "**غسان كنفاني**"، أولهما رواية **(ما تبقى لكم)** عام1966م، فالكاتب في روايته هذه ركز جهوده على طريقة السرد، حيث اهتم بصفة خاصة بالجوانب الفنية أكثر من نقله للأحداث، كما لعب الزمن دور البطولة في أحداث الرواية التي استغرقت أحداثها ثماني عشرة ساعة تقريبا، معظمها في الليل، بحيث تم تغطية خلفية الأحداث بتوظيف تقنية الارتجاع الفني (flashback)[2].

فكان لتوظيف "كنفاني" العديد من التقنيات أثرا واضحا في جعل هذه الرواية رواية تيارية بامتياز، وتبين ذلك في استخدامه " لصيغ مختلفة بين متكلم وغائب، وسرده للأحداث في زمني الحاضر والماضي، كما قام بتغيير حجم الحروف للتعبير عن الانتقال لصيغة المتكلم [3].

فأتى الزمن في الرواية متناوبا بين ماض وحاضر دون الإشارة لذلك، إضافة إلى استعمال أحجام حروف مختلفة أثناء طباعة الرواية بهدف التوضيح وتسهيل الفهم على

[1] – عبد البديع عبد الله، الرواية الآن، ص100.

[2] – روجر ألن، الرواية العربية، ص (206–207).

[3] – المرجع نفسه، ص210.

القارئ.

أمّا بالنسبة للعمل الثاني الذي يضاف لنفس الكاتب في مجال تيّار الوعي، هو رواية **(رجال في الشمس)** عام 1963م، الذي اعتمد في سرده لأحداثها على " الارتجاع الفني وكذا أسلوب المونتاج السينمائي، والانتقال من مشهد إلى آخر عن طريق تداعي الأفكار"[1] إلّا أنها أقل تعقيدا وتركيبا من الرواية الأولى، إذ كانت إرهاصا وتحضيرا للرواية الثانية **(ما تبقى لكم)** التي عُدّت في الدراسات النقدية النسخة العربية لرواية **(الصخب والعنف)** لـ "**ويليم فوكنر**".

إضافة إلى روايات أخرى برزت في هذا الحقل كنظيراتها منها " رواية **(البحث عن وليد مسعود)** لـ "**جبرا إبراهيم جبرا**" التي يطول فيها المونولوج الداخلي ليستغرق نحو عشر صفحات من القطع الكبير"[2] ، كما اعتمدت الرواية على السرد غير الخطي، مما يجعل القارئ طرفا في عملية البحث عن شخصية وليد مسعود.

ناهيك عن أعمال أخرى كرواية (عرس الزين)، و(موسم الهجرة إلى الشمال) لكاتبهما "الطيب صالح"، ورواية (إلى الجحيم أيها الليلك) لـ "سميح القاسم"، وكذا رواية (عين السمكة) لـ "محمود عوض عبد العال"، ورواية (السفينة) "لجبرا إبراهيم جبرا"، إضافة إلى أحد الأعمال الثرية " لرشيد بوجدرة" روايته (التفكك)، ورواية (كوابيس بيروت) " لغادة السمان"، ورواية

[1] – عنيد ثنوان، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، مجلة الأقلام، العدد07، يوليو1988، ص140.

[2] – عبد البديع عبد الله، الرواية الآن، ص 106.

(عروس المطر) للكاتبة "بثينة العيسى"، و (الخباء) لـ "ميرال الطحاوي" .

وأخيرا وليس آخرا لا يمكننا أن نتحدث عن روايات تيار الوعي عند العرب، ونغفل رباعية الروائي العراقي "**إسماعيل فهد إسماعيل** " التي تشمل رواية (كانت السماء زرقاء) التي ألفها عام 1965م ونشرت حتى عام 1970م، و(المستنقعات الضوئية) عام 1971م، و (الحبل)، ورواية (الضفاف الأخرى) عام 1973م.

حيث نجد "صلاح عبد الصبور" في تقديمه لرواية (كانت السماء زرقاء) يقول: بأنها "من أهم الروايات التي صدرت في أدبنا العربي حتى الآن" [1]، والتي سنأتي للتفصيل فيها من خلال دراسة التقنيات التي تضمنتها وكيف تجلت داخل ثناياها في الفصل التطبيقي من البحث.

عمل آخر يضاف لنفس الكاتب في حقل تيار الوعي والمتمثل في روايته (يحدث الأمس)، والتي استعان فيها أيضا ببعض أساليب وتقنيات تيار الوعي، مثلما كان الأمر في روايته السابقة، فقد سعى الكاتب منذ "مجموعاته الأولى إلى الاستفادة القصوى من تقنيات التداعي خاصة تقنية (الارتداد)، حيث بات التداعي من أبرز السمات التي تلوح للقارئ منذ لحظة ولوجه للنص "[2].

فمن خلال هذه اللمحة عن تيار الوعي في الرواية العربية، ندرك بأنّ الروائيين العرب في أواخر الستينات ومطلع السبعينات كانوا على دراية بأسلوب تيار الوعي، فقد حاولوا

[1] – إسماعيل فهد إسماعيل، كانت السماء زرقاء، دار الخان للنشر والتوزيع، د. ط، 2023، ص14.

[2] – مصطفى عطية جمعة، تيار الوعي رؤية نفسية زمانية مكانية، ص72.

تضمين أعمالهم مختلف التقنيات، كالمونولوج الداخلي والمناجاة والتداعي الحر للأفكار والارتجاع الفني، وذلك كله من أجل استبدال الأساليب القديمة بهذه السمات في رواياتهم.[1]

بناء عل ما سبق وبالمقارنة مع الرواية الغربية، نرى بأنه بينما ازدهر تيار الوعي وبلغ ذروته في الأدب الغربي منذ أوائل القرن العشرين، ظل حضوره نسبيا وإنتاجه محدودا في الرواية العربية، إذ لم يتبنه إلّا عدد قليل من الروائيين العرب، مقارنة بالثراء والزخم الهائل الذي شهدته الساحة الغربية في هذا الحقل الأدبي، بحيث أنتجت أعمالا ضخمة شكّلت معايير وأسس هذا الأسلوب السردي.

4- تيّار الوعي (التقنيات والسمات) :

4-1 تقنيات تيّار الوعي:

يعتبر تيار الوعي ذروة ما توصل إليه الفن الروائي في القرن العشرين، فهو يصنف من بين أبرز الأساليب السردية التي عرفها الأدب الحديث، حيث يسعى هذا الأخير إلى تصوير الأفكار ووصف المشاعر الداخلية والتجارب الباطنية للشخصيات، بطريقة تحاكي تدفق الوعي الحقيقي داخل الذهن، كما يهدف إلى تجاوز السرد التقليدي بغية نقل تجربة ذهنية تعكس طبيعة التفكير البشري للقارئ.

[1] – عنيد ثنوان، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، ص141.

ولتحقيق هذا الغرض اتكأ كتاب هذا الأسلوب على مجموعة من التقنيات الأدبية التي بإمكانها تجريد النص من سرده التقليدي للأحداث وجعله أشبه برحلة داخل العقل البشري.

بحيث نجد "**محمد عزام**" يقول في هذا الصدد: "بما أنّ الفن يتطلب نظاما ونمطا ووضوحا، لابد أن تتوافر في العمل الأدبي، فالكاتب لابد له أن يفرض على مادته إطارا أو بناء يمكن الرجوع إليه في تفسير العمل الأدبي" [1]، وقد سلك هذا النهج كتّاب رواية تيار الوعي، فقد وظفوا عددا من العناصر يشكل كل واحد منها نمطا بنائيا، ولعل أبرزها:

- **المونولوج الداخلي:**

يذهب "**روبرت همفري**" في تعريفه للمونولوج الداخلي بأنه "ذلك التكنيك المستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية، والعمليات النفسية لديها في المستويات المختلفة للانضباط الواعي، وبعبارة أخرى لتقديم الوعي "[2].

فاستنادا على تعبير "**همفري**" ندرك بأن المونولوج هو تقنية يعتمدها الكاتب لنقل وتصوير وعي الشخصية مباشرة إلى القارئ.

ويقول "**لطيف زيتوني**" في معجمه: "بأن أول من استخدم عبارة المونولوج الداخلي كان **(إدوار دوجاردن)** في روايته **(**الغار المقطوع les lauriers sont coupés **)** فعرّف **دوجاردن** أسلوب المونولوج الداخلي بأنه الخطاب غير المسموع وغير المنطوق الذي تعبر به

[1] – محمد عزام، رواية تيار الوعي، مجلة المعرفة، العدد510، مارس2006، ص128.

[2] – روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص59.

الشخصية عن أفكارها الحميمة القريبة من اللاوعي، فهو خطاب لا يخضع لعمل المنطق"[1].

أي أنّ المونولوج الداخلي يعبر عن الأفكار العميقة للشخصية بطريقة غير مصقولة كما لو كنّا نستمع إليها مباشرة دون أي تعديل أو ترتيب منطقي، وذلك كونه " تعبير يفترض فيه النقل الأمين لنشاط واقع الوعي "[2].

حيث يميّز "**روبرت همفري**" بين نمطين أساسين في المونولوج الداخلي هما المونولوج الداخلي المباشر والمونولوج الداخلي غير المباشر:

المونولوج الداخلي المباشر: هو ذلك النمط من المونولوج " الذي يمثله عدم الاهتمام بتدخل المؤلف، وعدم افتراض أنّ هناك سامعا، أي غياب كلي أو قريب من الكلي للمؤلف من القطعة الأدبية "[3] .

إذن فإن هذا النمط يمنح للقارئ صلاحية التوغل مباشرة داخل عقل الشخصية، وذلك من خلال الاستماع لأفكارها كما تتشكل في صورتها الطبيعية، دون أي تدخل أو تعليق من الكاتب، ويعتبر مونولوج رواية (يوليسيس) لـ "جيمس جويس" أشهر مونولوج داخلي مباشر.[4]

[1] – لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص163.

[2] – سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ط1، بيروت، 1985، ص206.

[3] – روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص60.

[4] – المرجع نفسه، ص61.

المونولوج الداخلي غير المباشر: في هذا النمط يختلف الأمر قليلا عن سابقه حيث يستخدمه الكاتب لنقل أفكار الشخصية بطريقة غير مباشرة، بل يقوم المؤلف بإعادة صياغتها، فهو يمثل ذلك "النمط من المونولوج الذي يقدم فيه المؤلف الواسع المعرفة مادة غير متكلم بها، بتقديمها كما لو أنها آتية من وعي شخصية ما، مع القيام بإرشاد القارئ عن طريق التعليق والوصف "[1].

في هذا النوع نجد الكاتب يتدخل بأسلوبه الخاص، من خلال دمجه لأفكار الشخصية وتحكمه في المعلومات وتبسيطها للقارئ.

فالمونولوج الداخلي غير المباشر يمنح القارئ شعورا بالحضور الدائم للمؤلف، كما يعتمد على وجهة نظر الغائب بدلا من المتكلم، كما يستعين بالعديد من الأساليب التفسيرية والوصفية، مما يسمح بتحقيق ترابط أكبر في تقديمه للمحتوى ومعالجته.[2]

ووفقا لما تم طرحه آنفا، نستطيع أن نلمس نوعا من الاختلاف الواضح بين النمطين في مدى تدخل المؤلف، حيث يُبقي المونولوج غير المباشر القارئ على صلة مستمرة بحضور المؤلف، في حين أنّ المونولوج المباشر يستغني تماما عن هذا الحضور أو يحده بشكل واضح.

وبالرغم من الإختلاف الكامن بين نمطي المونولوج الداخلي، ذلك لا يمنع من أن يلتقيا في عمل واحد، فقد يتداخل كل من المونولوج الداخلي المباشر وغير المباشر في

[1] –روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص66.

[2] – محمد عزام، رواية تيار الوعي، ص128.

تصوير الوعي، كما هو الحال في روايتي (مسز دالواي) و(إلى المنارة) "لفرجينيا وولف" حيث يوظف المونولوج فيهما بصفة متكررة، مما يضفي عليهما طابعا مميزا، حيث يصبح وعي الشخصيات الأساسية هو المحرك الرئيسي للسرد[1] .

وعليه فالمونولوج الداخلي لا يفترض وجود سامع يتلقاه، لأنه كلام صامت داخل ذهن الشخصية، ويمكن القول بأنه كلام منطوق داخليا غير مسموع خارجيا.

- **مناجاة النفس:**

هي تقنية يلجأ إليها الكاتب من أجل تصوير أفكار الشخصية كما لو كانت تخاطب نفسها، لكن تفترض في ذلك وجود سامع غير مرئي، فالمناجاة "مصطلح مسرحي، كان سائدا في النصوص المسرحية ذات الطابع الأخلاقي، في القرون الوسطى، ومُؤداه كلام الشخصية المسرحية كلاما منفردا مرتفع الصوت، تتوجه به إلى ذاتها وهي أمام الجمهور"[2].

فهي عبارة عن خطاب فردي وشكل من أشكال الحوار الداخلي، تتخذ فيه الشخصية حوارا مع ذاتها لتعبر عن صراعاتها الداخلية وأفكارها الذهنية أمام الجمهور، ويكون ذلك على شكل "تقديم المحتوى الذهني، والعمليات الذهنية الشخصية مباشرة من الشخصية إلى القارئ، بدون حضور المؤلف، ولكن مع افتراض وجود الجمهور افتراضا صامتا "[3].

[1] – محمد عزام، رواية تيار الوعي، ص129.

[2] – محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص423.

[3] – روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص74.

وهنا يكمن الفرق بين المناجاة والمونولوج الداخلي في علاقتهما بعنصر حوار الشخصية، فهذه الأخيرة في المونولوج تفكر بشكل منفرد من دون سماع أحد لها، بينما نجد المناجاة على عكس ذلك، إذ تفكر الشخصية خلالها بصوت عال ومسموع [1]، إذ تعتمد طريقة غير مباشرة في تقديمها للأفكار، فهي تعكس الصراعات الباطنية للشخصية بشكل يوحي للقارئ بما تحس به بطريقة تلميحية دون التصريح بذلك مباشرة.

وما يميز المناجاة أيضا هو وجود سامع مفترض حاضر ومحدد، بهدف تقوية الترابط في عملية نقل المشاعر والأفكار التي لها صلة بالحبكة الفنية، أمّا في المونولوج الداخلي فيختلف الأمر، لأن الغرض الأول منه هو توصيل الهوية الذهنية[2].

وبالتالي ندرك بأن تكنيك مناجاة النفس يساهم في تطور الحبكة والتأثير على مجرى الأحداث، في حين أنّ المونولوج الداخلي يهدف إلى تسليط الضوء على طريقة تفكير الشخصيات، دون الاهتمام بتأثير ذلك على تنامي الأحداث وتطورها.

ومن الروايات التي وظفت تقنية المناجاة بشكل مكثف، رواية **(في الوقت الذي أرقد فيه محتضرا)** عام 1930م **"لوليم فوكنر"**، حيث تعتمد الرواية على مناجاة النفس لدى خمس عشرة شخصية، مما يجعل الحبكة الفنية بسيطة إلى حد أقصى[3]، فهذه الرواية تعد مثالا بارزا على توظيف تقنية المناجاة لاتّسامها بعمق نفسي كبير.

[1] – سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص209.

[2] – روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص74.

[3] – محمد عزام رواية تيار الوعي، ص129.

فالمناجاة ليست إلّا عملية استحضار للأحداث التي مرت بها الشخصية، حيث يكون هناك استرجاع للماضي داخل إطار الزمن الحاضر، إذ تتحقق هذه التقنية من خلال دمجها مع المونولوج الداخلي، حيث تعكس الأفكار الداخلية للشخصية بطريقة مباشرة [1]، فالذات الروائية تلجأ لمناجاة نفسها عند فقدانها لعنصر التواصل مع الذات الاجتماعية.

- **التداعي الحر:**

يسمى بالتداعي الحر أو كما سمّاه "**فرج عبد القادر طه**" في معجمه **(معجم علم النفس والتحليل النفسي)** التداعي الطليق (free association) ، حيث وسمه بأنه "المبدأ الأساسي الذي انطلق منه التحليل النفسي الحق بعد حقبة العلاج بالتنويم المغناطيسي"[2]، الذي تخلى عنه "**فرويد**" كطريقة علاجية بعدما لاحظ فيه بعض الثغرات كعدم القدرة على إزالة الأعراض بشكل نهائي وعدم الوصول إلى تحقيق الشفاء التام، مما دفع به إلى استعاضتها بوسيلة التداعي الحر.

حيث لا يسعى فيها "فرويد" إلى " التأثير على مرضاه بأي شكل، بل يطلب من المريض أن يتمدد على الأريكة ويجلس هو وراءه، دون أن يغمض المريض عيناه"[3]، مما

[1] – مراد عبد الرحمان مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، ص16.

[2] – فرج عبد القادر طه، معجم علم النفس والتحليل النفسي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط1، بيروت، لبنان، ص109.

[3] – فيصل عباس، التحليل النفسي والاتجاهات الفرويدية، دار الفكر العربي، ط1، بيروت، لبنان، 1996، ص51.

يساعد هذا الأخير على التركيز أكثر على أفكاره الداخلية دون الإحساس بالتأثير المباشر من المعالج، كما يساعد إبقاء العينين مفتوحتين على التدفق الطبيعي للأفكار.

وهذا ما فصّل فيه "**سيغموند فرويد**" في كتابه **(الموجز في التحليل النفسي)** نحو تعريفه للمستدعيات والمقصود بها تلك " المواد النفسية الشعورية واللاشعورية، التي ترد إبّان العلاج حين يلتزم المريض بقاعدة التداعي الحر، فيعبر عن أفكاره ومشاعره كما ترد على ذهنه دون حذف أو اختيار قصديين" [1]، أي بطريقة تلقائية وعفوية مهما كانت تلك الأفكار سخيفة أو هجينة.

لأن "فرويد" أدرك بأن تلك الأفكار اللاإرادية التي غالبا ما تبدو مشوشة وغير مرتبة ويتم طردها من قبل الفرد، تشكل بديلا مناسبا للعلاج المغناطيسي، وهي التداعيات الحرة[2].

وبالتالي فالتداعي هو "الجانب العقلاني المعرفي من التحليل النفسي، الذي يتيح الاستبصار بالجوانب اللاشعورية، ويستمد قيمته من الحتمية النفسية ويدرب على التلقائية"[3] فهو بمثابة أداة تحليلية تسمح بفهم النفس من خلال تدفق الأفكار بتلقائية، مع الاعتقاد بأنّ معظم ما يقال، له معنى نفسي عميق.

كما يرى "ديفيد هيوم" بأنه " حتى إذا ما استرسلنا مع هوامل هواجسنا، نجد لدى التفكر أنّ الخيال لم يكن يهيم تهيام المغامر، وإنما كان ثمة مع ذلك ترابط قائم بين مختلف الأفكار

[1] – سيغموند فرويد، الموجز في التحليل النفسي، ص154.

[2] – فيصل عباس، التحليل النفسي والاتجاهات الفرويدية، ص51.

[3] – فرج عبد القادر طه، معجم علم النفس والتحليل النفسي، ص 110.

المتتالية" [1] ، وهذا ما يؤكد وجود ترابط بين مختلف أفكار الذهن، حيث تثير كل فكرة، فكرة أخرى بطريقة منتظمة وعفوية.

ثم إنّه لا يمكن لحركة التداعي الحر أن تبقى ثابتة على عنصر واحد لفترة طويلة، حتى وإن كانت هناك رغبة قوية لذلك، فعند محاولة تركيزه يثبت مؤقتا على نقطة معينة لكن سرعان ما يختفي تركيزه بعد لحظات، كما يمكن تمييز ثلاثة عوامل تتحكم في تنظيم حركة التداعي الحر، والمتمثلة في الذاكرة، الحواس، والخيال [2].

فالأفكار المتداعية منبعها الذكريات، إذ أنّ الأفكار الجديدة تبنى على تجارب سابقة مترسبة في ذهن الشخصية، أما بالنسبة للحواس أو المحفزات الحسية كالألوان، الروائح والأصوات فيمكنها أن تقود التداعي وتتحكم فيه، بمعنى أنه يمكن لحاسة ما أن تستدعي ذكرى ماضية، وفيما يخص الخيال فهو ينعكس على مدى حرية تدفق الأفكار، حيث باستطاعة العقل أن ينسج خيوطا بين أمور غير مترابطة في الواقع، وذلك ما يجعل التداعي الحر أكثر إبداعا ومرونة.

وللتداعي عدة خصائص كغيره من التقنيات في روايات تيار الوعي من بينها: "عدم الانتظام والاكتمال، والجمل المتتابعة غير كاملة التواصل، والانتقالات المفاجئة، والإهمال الكلي للترتيب الزمني للأحداث والاعتماد في ذلك على التعبير الشعوري "[3].

[1] – ديفيد هيوم، تحقيق في الذهن البشري، تر: محمد محجوب، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، لبنان، نوفمبر 2008، ص47.

[2] – روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص (84-85).

[3] – سيد إبراهيم آرمن وزهرا باك نهاد، تيار الوعي في (التلصص) لصنع الله إبراهيم، ص15.

فمن خلال هذه المميزات ووفقا لما تم توضيحه، يكون التداعي الحر أقوى أداة للكشف عن مكنونات الشخصيات الروائية وتحديد وعيها بواقعية كبيرة، كما لو كنّا داخل أذهانهم.

- **الأبنية الرمزية:**

يعد الرمز من بين أهم الأدوات الفنية التي يلجأ إليها الأدباء للتعبير عن المعاني العميقة بطريقة غير مباشرة، وذلك لإكساب المعاني والدلالات بعدا إيحائيا.

فالرمز ليس" شيئا أو إشارة تتحدد، ولكنه وسيلة فنية، بها يسعنا أن نوحي كل شيء، أو نعبر عن أية حالة من الحالات النفسية" [1]، فهو بذلك يمثل أداة تعبيرية هامة لا يستغنى عنها، يمكن من خلالها الإيحاء والتعبير عن مختلف التجارب النفسية وكذا المواقف الإنسانية، مما يضفي عمقا وجمالية على العمل الأدبي.

كما يذهب "**المنجي بن عمر**" في تعريفه للرمز بأنه "علامة نصية تستوجب إدراكا مرتبطا بمعرفة سابقة، تسمح بتأويل مناسب لدلالاتها الموصولة أيضا بإحالات خارجية"[2].

فالرمز من خلال هذا التعريف ليس مجرد علامة عشوائية، بل له مكانة مهمة في النص الأدبي، تتطلب قارئا كفؤا من أجل إدراك وفهم معناه الدقيق والعميق، إذ يظهر الرمز كعلامة لغوية نصية في نظر **رومان جاكبسون**، حيث ينفتح على العالم خارج نطاق اللغة[3].

[1] – أنطون غطاس كرم، الرمزية والأدب العربي الحديث، دار الكشاف للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت، لبنان، ص11.

[2] – المنجي بن عمر، الرمز في الرواية العربية المعاصرة، المركز الديمقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية، ط1، برلين، ألمانيا، مارس2021، ص95.

[3] – المرجع نفسه، ص97.

ونجد "**أحمد فتوح**" في مقام آخر يعبر عن الرمزية على أنها "طريقة في الأداء الأدبي تعتمد على الإيحاء بالأفكار والمشاعر وإثرائها بدلا من تقريرها أو تسميتها أو وصفها "[1]، وهذا كما أشرنا آنفا ما يفتح المجال أمام المتلقي للتأويل والتفاعل مع النص بطريقته الخاصة.

ويعد الرمز كذلك نوعا من أنواع المجاز، لكن هذا لا يغفل بأنّ هناك فرق دقيق بين هذين النمطين من الإيحاء، والذي ميزه **تودوروف** نحو قوله: بأن " المجاز هو الإيحاء الذي يكون معناه غير المباشر قابلا للتحديد ثابتا ومغلقا، أما الرمز فهو الإيحاء الذي يخفي معنى مفتوحا وعصيا على التحديد "[2]، وبعبارة أخرى أكثر وضوحا، فإن المجاز يأتي واضح المعنى ويمكن تحديده بسهولة، في حين أنّ الرمز غامض ويفتح المجال للعديد من التأويلات.

كما يعتبر الرمز وسيلة للتعبير عمّا يحدث في أعماق النفس الغامضة، حيث تعجز اللغة المباشرة عن تجسيدها، فهو بمثابة أداة تصف المشاعر والأحاسيس الضبابية التي تسربت إلى وجدان الإنسان[3]، أي أنه علاج للغة العاجزة التي لا تفي بكامل شروط الأداء.

[1] – محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط3، القاهرة، مصر، 1984، ص03.

[2] – تزفيتان تودوروف، الرمزية والتأويل، تر وتق: إسماعيل الكفري، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، سورية، دمشق، 2017، ص16.

[3] – أنطون غطاس كرم، الرمزية والأدب العربي الحديث، ص12.

وإلى جانب هذا هناك وظائف أخرى للرمز منها: تكسير الرتابة والملل الذي يخلفه التعبير الحرفي، تحفيز العقل، وكذا إضفاء متعة فكرية لدى متلقيه من خلال الغموض والتحدي[1].

وبالتالي فإن توظيف الرمز في الأعمال الإبداعية ليس مجرد أداة زخرفية فقط، بل هو عبارة عن وسيلة جوهرية تمكّن من نقل المعاني بطريقة ذات عمق وتأثير، كما أنه يرتقي بالمحتوى من الأسلوب التقريري الجاف إلى مستوى فني يتميز بالقوة والموضوعية [2]، مما يمنح العمل الإبداعي قيمة أعمق، وكذا أثرا أقوى في نفس المتلقي.

ومن أجل جعل السرد أقرب إلى تجربة التفكير الحقيقية، اعتمد أدب تيّار الوعي على توظيف الرموز بأسلوب منهجي وواقعي، هادفا في ذلك إلى تصوير طريقة عمل الذهن بصفته منتج للرموز في الأساس[3] .

ثم إنّ للرمز أهمية كبيرة ومكانة شاسعة يشغلها في رواية تيار الوعي، لكونه إحدى الأدوات التعبيرية المجسدة للحالات الذهنية التي تقوم على تصورات غامضة ولا تخضع للمنطق، وبالتالي يكون التعبير الرمزي مناسبا لها [4].

[1] – تزفيتان تودوروف، الرمزية والتأويل، ص24.

[2] – محسن الكريفي، قيمة الرمز في الأدب الوجودي (السد، الملك أوديب، والشحاذ) أنموذجا، مجلة الاتحاف، العدد26، سبتمبر 1993، ص29.

[3] – روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص 137.

[4] – عبد البديع عبد الله، الرواية الآن، ص95.

وفي المجمل، نصل إلى أن استخدام الرمز من طرف الكتّاب يعد أفضل وسيلة لنقل الأفكار، لأنه يعكس طبيعتها المعقدة والمبهمة.

- **المستحدثات السينمائية (المونتاج السينمائي) :**

هناك وسيلة أخرى من الوسائل التي تفيد في تنظيم حركة تيّار الوعي، والمتمثلة في مجموعة المستحدثات السينمائية، التي تشتمل على أداة سينمائية رئيسية ألا وهي (المونتاج).

ويعد المونتاج "مصطلح من مصطلحات الصناعة السينمائية التي استعارتها السردية، فهو جمع لأجزاء النص وفق الترتيب الذي يرسمه المؤلف "[1]، ويمثل في الأدب الطريقة أو الكيفية التي يتم وفقها ترتيب أجزاء النص مثلما يحدث في السينما عند ترتيب المشاهد، فهو بذلك يخدم تشكل أحداث النص وفق رؤية المؤلف.

وإلى جانب المونتاج هناك وسائل تنظيمية أيضا مثل: المنظر المضاعف، اللقطات البطيئة، الاختفاء التدريجي، القطع، والصور عن قرب، المنظر الشامل، وكذا تقنية الارتداد وأدوات بصرية أخرى لمنح تأثيرات مختلفة ولتعزيز السرد السينمائي أيضا [2].

ولتقديم المونتاج في الرواية هناك طريقتان، أو بالأحرى يمكننا أن نميز بين نوعين من المونتاج السينمائي وهما المونتاج الزماني والمونتاج المكاني:

[1] – لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص162.

[2] – روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص93.

1) المونتاج الزماني:

وفيه تعرض المشاهد بشكل تجعل الزمن يبدو متشظيا وغير خطي، كما يتم دمج أفكار وصور من فترات زمنية مختلفة في مشهد واحد، وذلك ما يعكس التدفق الذهني للمشاعر والذكريات.

ففي هذا النوع من المونتاج تبقى الشخصية ثابتة في المكان، بينما ينتقل وعيها عبر الزمن، مما يفضي إلى تداخل الأفكار والصور من أزمنة مختلفة، وهذا ما اعتمده جيمس جويس في روايته (يوليسيس) حيث صور ثمانية عشر مشهدا في أماكن عديدة في مدينة (دبلن) في آن واحد بالرغم من عدم وجود أي صلة تربط بين تلك المناظر[1].

2) المونتاج المكاني:

وفيه ينتقل المشهد ويقفز بين عدة أماكن مختلفة، دون أن يكون هناك تغير في الزمن، إذ لا يشترط هذا النوع من المونتاج تقديم الوعي الداخلي للشخصيات، بحيث يطلق عليه أيضا اسم عين الكاميرا أو المشهد المضاعف، فهي تسميات تعكس إمكانية ضم العديد من الصور في لحظة زمنية واحدة [2]، وهذا ما يمنح عمقا وغنى للتجربة السردية والبصرية.

وبذلك نصل إلى أنّ هناك نوعين من المونتاج السينمائي (زماني ومكاني) يساهمان بشكل كبير في بناء المشهد السردي بطريقة ذكية، مما يسمح بعرض الأحداث بحرّية، وكذا

[1] – محمد عزام، رواية تيار الوعي، ص133.

[2] – روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص (94–95).

تفعيله لعنصري الحماس والتشويق لدى القارئ، وجعل التجربة أكثر تأثيرا من خلال التنقل السلس بين الأمكنة والأزمنة.

ولكل الوسائل السينمائية أهمية ودور في تقريب الصورة والمعنى للقارئ على غرار المونتاج، فهي "تستخدم لتوضيح تداخل الأفكار وتداعيها، كما في التوالي السريع للصور أو وضع صورة فوق صورة، لأنها تتيح حرية الحركة والتنقل من الخلف إلى الأمام، ومن الماضي إلى الحاضر، والمستقبل المتخيل"[1]، وهذا ما يضفي على الكتابة السردية طابعا ديناميكيا مشابها للتجربة البصرية في السينما.

ثم إنّ للمونتاج السينمائي وظيفة أساسية يقوم بها في مجال تيار الوعي، وهي "التعبير عن حركة وتعدد الوجود لتقديم ما هو غير ساكن وغير ممركز، من أجل الإسهام في تحقيق الغرض الأساسي لكتاب تيّار الوعي، وهو تقديم الحياة الداخلية مع الحياة الخارجية في وقت واحد"[2].

وبالتالي فالمونتاج لا يركز فقط على ترتيب المشاهد، بل يساهم بصورة كبيرة في إبراز حركية الأحداث، والتغير الغالب على عنصري الزمان والمكان، وذلك ما مكّن كتاب تيّار الوعي من التوفيق والجمع بين العوالم الداخلية والخارجية للشخصية في آن واحد.

[1] – محمد عزام، رواية تيار الوعي، ص133.

[2] – روبرت همفري، تيّار الوعي في الرواية الحديثة، ص95.

- **الوسائل الطباعية (الميكانيكية) :**

تقنية أخرى تضاف إلى قائمة تقنيات تيار الوعي في الرواية، والتي تشتمل على مجموعة من النظم الأقل أهمية من التداعي الحر والمونتاج وغيرهم من التقنيات، والمتمثلة في (الوسائل الميكانيكية).

والمقصود بها هي تلك الأساليب الخاصة بالطباعة واستعمال علامات الترقيم، التي تسهم في إضفاء تأثير مباشر على المونولوج الداخلي[1].

فالطباعة وعلامات الترقيم ليست مجرد أدوات شكلية، بل لها مكانة في قصص التيّار فهي تسعى للتحكم في الطريقة التي يعرض بها النص، وتساهم في الوقت نفسه بجعل المونولوج الداخلي أكثر وضوحا، وذلك عن طريق تسهيل عملية الفهم على القارئ وتقريب الصورة له ليدرك كيفية تدفق الأفكار والمشاعر في وعي الشخصيات.

كما تؤثر الوسائل الميكانيكية بشكل واضح على تنظيم حركة الوعي، لكونها مؤشرات على تغيرات هامة في الاتجاه، والمكان، والزمان، وكذا الشخصية[2].

وهنا تتضح وظيفة هذه الوسائل كعلامات الترقيم، وتغيير حجم الخط، واستعمال الخطوط المائلة، والبياض أو الفراغات الموجودة بين الكلمات والعبارات، في تنظيم وترتيب الأفكار التي تتدفق داخل ذهن الشخصية.

[1] – روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص103.

[2] – المرجع نفسه، ص103.

وبالتالي فاللجوء إلى استخدام تلك الوسائل وتوظيفها ليس عبثا، لأنها ليست مجرد وسائل زخرفية، وإنما تلعب دورا في الإشارة إلى التغيرات الهامة، إذ تساعد المتلقي على التركيز مع التحولات الداخلية التي تقع في باطن الشخصية وكذا تتبع وعيها دون اللجوء إلى توضيح صريح من طرف الكاتب.

ومن الكتّاب الغربيين الذين انتهجوا هذه الطريقة بغية تنظيمهم لحركة الوعي، نجد "**ويليم فوكنر**" في روايته **(الصخب والعنف)**، حيث كتب المونولوج الداخلي بحروف مائلة لإرشاد القارئ بوجود تغير في الزمن، إضافة إلى "**فرجينيا وولف**" في روايتها **(إلى المنارة)** حيث وضعت وعي شخصياتها داخل أقواس[1].

أمّا عند الروائيين العرب في أعمالهم نجد "**غسان كنفاني**" في روايته **(ما تبقى لكم)** والتي قام فيها بتغيير حجم الخط، حيث وضّح سبب قيامه بذلك في الصفحات الأولى من الرواية وقال: "إنّ تغيير حجم الحروف ذاك يعرقل جزءا هاما من عملية الانتقال التي كان لابد أن تحدث دون وعي ودون إشارة، وستبدو كأنها ترتيب مقصود لعالم غير مرتب في الحقيقة، ولكن تجارب سابقة من هذا النوع أثبتت أن مثل هذا العمل هو شيء لا مفر منه"[2]، والمقصود هنا بتجارب سابقة هو تأثر "**كنفاني**" الكبير ب كتابات "**ويليم فوكنر**"، حيث صرّح بذلك في العديد من المقابلات.

[1] – محمد عزام، رواية تيار الوعي، ص133.

[2] – غسان كنفاني، ما تبقى لكم، دار منشورات الرمل، ط1 (2013)، ط2 (2014)، ص (7-8).

ودون أن نغفل مدونة دراستنا هاته، رواية **(كانت السماء زرقاء) "إسماعيل فهد "** والذي صرّح أيضا في صفحاتها بأسباب ميله إلى استخدام حروف الطباعة المختلفة، إذ كان ذلك من أجل زيادة الإيضاح، حيث كتب التداعي الوارد في ذهن الشخصية البطلة بحروف بارزة [1].

4-2 سمات تيار الوعي:

يعد تيار الوعي أسلوب أدبي حديث، يسعى إلى تصوير المشاعر ونقل الأفكار الداخلية والعوالم الباطنية للشخصية بشكل عميق ودقيق، مما منح الكتّاب والروائيين حرية ومساحة أكبر في وصف الوعي الإنساني بكل ما يحتويه من تعقيدات وتداعيات عشوائية.

بحيث أنّ لهذا الأسلوب مميزات وسمات يختلف بها عن غيره من الأساليب السردية الأخرى، والتي تجعله متفردا بها عن أنماط أخرى من الكتابة، فمن بين سمات تيار الوعي البارزة يمكننا ذكر ما يلي:

- **اختفاء الحبكة:**

لم تعد تصنف الرواية الحديثة تطور الأحداث وتسلسلها كعنصر أساسي في السرد مثلما كان الحال في الرواية التقليدية، بل أصبحت تصب اهتمامها وتركيزها على استكشاف وعي الشخصيات وأفكارها الداخلية.

[1] – ينظر: إسماعيل فهد إسماعيل، كانت السماء زرقاء، ص27.

إذ نجد "**محمود الضبع**" في كتابه الموسوم بـ **(الرواية الجديدة قراءة في المشهد العربي المعاصر)** يقول: "أصبحت تحتفي الرواية الجديدة بالوعي أكثر من احتفائها بمركزية الحدث وتنامي الأحداث، فلم تعد الأحداث هي التي تجتذب المتلقي ليتقدم معها وإنما غدا الوعي هو المركز الذي تمد الرواية جسورها معه " [1].

فقد بات الاهتمام الأكبر بالإدراكات الداخلية للشخصيات، وأضحى وعي هذه الأخيرة هو المحور الأساسي الذي تبني الرواية عالمها السردي حوله.

حيث يذهب "**محمد عزام**" في توضيحه للتغير الجوهري الذي طرأ على الرواية بقوله: "وبعد أن كان الطابع الأساسي للرواية هو تسلسل الأحداث، وتفاعل البطل مع هذه الأحداث، أصبح اكتشاف العقل الباطن هو مثار اهتمام الإنسان، باعتباره المحرك الأساسي لفكره وسلوكه"[2].

فبعد أن كانت الرواية تعتمد على الحبكة والأحوال الخارجية التي تمر بها الشخصيات، أصبح اكتشاف العقل هو محور الاهتمام، باعتباره الموجّه لأفكار الإنسان وذلك نتيجة تأثر الأدب بتحليلات علم النفس كما أشرنا آنفا.

حيث تحول السرد القصصي وطرأ عليه تغيير من الشكل التقليدي إلى شكل أكثر حداثة وتحررا من الحبكة المترابطة، فلم تعد الحكاية تظهر بالشكل التقليدي المعتاد، مما

[1] – محمود الضبع، الرواية الجديدة قراءة في المشهد العربي المعاصر، المجلس الأعلى للثقافة، 2010، ص60.

[2] – محمد عزام، فضاء النص الروائي (مقاربة تكوينية في أدب نبيل سليمان)، ص 57.

أدى إلى تفككها وتبعثرها نتيجة ظهور تقنية التداعي الحر للأفكار[1]، وهذا ما يشير إلى أنّ الأفكار والأحداث لم تعد تروى بالطريقة التي عهدناها من قبل.

ثم إنه في السابق كان منطلق الرواية عادة من أحداث رئيسية وأخرى ثانوية، حيث تدور حول الشخصية البطلة وشخصيات أخرى تقل أهمية عن الشخصية الأساسية، أمّا فيما يخص الرواية الحديثة، فقد اتجهت إلى الاستغناء عن الحكاية والحبكة التقليدية وزعزعة الركائز التي ظلت سائدة لمدة طويلة في أساليب الكتابة.[2]

كما يعبر "**آلان روب جرييه**" عن ذلك بقوله: "رواياتنا لا تستهدف خلق شخصيات ولا سرد حكايات، فرواية الشخصيات الآن أصبحت ملكا للماضي" [3].

وبالتالي يمكننا أن نخلص استنادا لما سبق، إلى أنّ الروايات باتت تولي اهتماما أكبر لما يفكر فيه أشخاصها وكيف يفكرون أكثر منه بما يفعلون، بحيث إذا كانت الحبكة والحكاية تهدف إلى ترتيب التجربة في شكل مفهوم وواضح، فإن الثورة عليها تدل على السعي نحو تجربة مغايرة يكون الغموض والتعقيد فيها سيد الموقف، فيكون من الصعب إدراكها أو ترتيبها على نحو محدد.

[1] – عبد البديع عبد الله، الرواية الآن، ص 98.

[2] – محمود الضبع، الرواية الجديدة قراءة في المشهد العربي المعاصر، ص97.

[3] – آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، القاهرة، مصر، ص36.

- **خصوصية الزمن:**

تعد رواية تيار الوعي من أكثر أنماط الرواية ارتكازا على عنصر الزمن، من حيث "التشكيل البنائي والدلالي، وهو تشكيل خاضع لخصوصية فنية وايحائية قلّما نجدها في التيارات الأخرى، كاللواحق الزمنية، والقفز الزمني، والتواتر التكراري، وجدلية الزمن والذات والديمومة الزمنية"[1].

فرواية التيّار تركن إلى توظيف عنصر الزمن بشكل معقد، سواء على المستوى البنائي والمتمثل في طريقة سرد الأحداث، أو من ناحية المستوى الدلالي المتكون من المعاني المتصلة بالزمن داخل ثنايا الرواية، فهذا ما ميّز أسلوب تيار الوعي وجعله يبدو مختلفا عن الأساليب السردية التقليدية الأخرى.

إذ اختلف الأمر فيما يخص الزمن عمّا كان عليه من قبل، حيث كانت تتعامل الرواية مع عنصر الزمن بشكل تقليدي، إمّا من البداية إلى النهاية أو العكس، بينما أصبح الزمن في الرواية الجديدة " يمثل هاجسا فعليا لها، ومحاولة دائمة لكسره، بحيث يبدو كما لو كان مغيبا، أو مرتكبا، أو مهمشا، فلا يسير الزمن على نسق متعارف عليه "[2].

مما يعني أنّ الزمن في الرواية أصبح أكثر مرونة، إذ لم يعد مجرد إطار تسرد فيه الأحداث، بل أضحى موضوعا للتلاعب والتجريب.

[1] – مراد عبد الرحمان مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، ص 196.

[2] – محمود الضبع الرواية الجديدة قراءة في المشهد العربي المعاصر، ص109.

إذ أصبحت رواية القرن العشرين تأخذ الزمن بحد ذاته موضوعا لها، لا مجرد إطار يساهم في نمو الأحداث وتطور الشخصيات [1]، وهذا دليل على الأهمية الكبيرة والمكانة التي يشغلها عنصر الزمن على غرار العناصر الأخرى المشكلة للبنية السردية.

ثم إنّ زمن تيار الوعي يخضع إلى بعض الخصائص، من أبرزها نذكر:

1) سيطرة الزمن النفسي:

الزمن في الكون والحياة مسار فيزيائي مادي، غير أنّ روايات تيّار الوعي تخلت في بنائها عن الزمن الطبيعي، واستعاضته بالزمن النفسي.

إذ يعرف "**مندولا** " الزمن النفسي في كتابه **(الزمن والرواية)** بأنه " زمن نسبي داخلي يقدر بقيم متغيرة باستمرار بعكس الزمن الخارجي (exterior time) الذي يقاس بمعايير ثابتة"[2].

وهذا ما يوضح لنا الفرق بين الزمن الطبيعي أي الزمن الموضوعي الذي يقاس بالدقائق والساعات، والزمن النفسي الذي يخضع للحالة النفسية للشخص ويتأثر بها.

فالزمن النفسي له علاقة وطيدة بالإيقاع الداخلي للذات الإنسانية، فهو لا يقاس بزمن الساعة بل يقاس بالحالة النفسية واللحظة الشعورية للإنسان، إذ هو الزمن الذي "يزداد طوله على النفس في حال الشدة والضيق والقلق، ويقل طوله عن مداه الحقيقي على هذه النفس،

[1] – أمينة رشيد، تشظي الزمن، ص08.

[2] – أ. مندولا، الزمن والرواية، تر: بكر عباس، دار صادر، ط1، بيروت، لبنان، 1997، ص137.

حتى كأن الأسبوع يوم، واليوم ساعة، والساعة مجرد لحظة من الزمن"[1]، فهذا النوع من الزمن يتقلص ويتمدد بناء على الحالة النفسية والعاطفية للفرد.

إذ أنّ المفهوم النفسي للزمن يتمثل في كونه جزء لا يتجزأ من وعي الإنسان وتجربته ووجدانه، حيث يدرك بطريقة مباشرة من خلال المشاعر والأحاسيس، كما يتصل بالحالات النفسية والشعورية التي تعكسها النصوص والأعمال الأدبية [2]، فإحساس الفرد بالزمن لا يمكن أن نقول عنه بأنه موضوعي أو فيزيائي بحت، بل هو تجربة باطنية متصلة بوعيه وأحاسيسه وخبراته الشخصية.

كما يمكن للزمن النفسي أن ينفرد بكل شخصية من الشخصيات على حدى، بمعنى أن له علاقة بأحاسيس الإنسان، حيث يكون لكل شخصية في الرواية زمنها النفسي الخاص، فهو " يسير بخطى مختلفة تبعا لاختلاف الأشخاص، وفي الواقع في مناسبات مختلفة لدى الشخص الواحد "[3]، وهذا ما يعكس التفاوت في الإدراك الزمني بين الشخوص داخل الرواية.

وكذلك نجد "**سيزا قاسم**" تصب في نفس المعنى بأنه ذلك " الزمن الذاتي، الخاص الشخصي، المنسوج في خيوط الحياة النفسية "[4].

إنّ أغلب الدراسات التي تناولت الزمن النفسي لم تضع له تعريفا محددا ودقيقا، وذلك

[1] – عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، الكويت، ديسمبر 1998، ص178.

[2] – مراد عبد الرحمان مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، ص (06–07).

[3] – أ. مندولا، الزمن والرواية، ص138.

[4] – سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، مكتبة الاسرة،2004، ص 77.

راجع لطبيعته الذاتية والمتغيرة، لأن إدراكه يختلف باختلاف الحالة النفسية والتجربة الشخصية.

2) تكسير خطية السرد وسيطرة الاسترجاع:

عهدنا في الروايات الكلاسيكية والتقليدية أنّ الأحداث تأتي مرتبة زمنيا، حيث تتحرك الشخصيات وفق تسلسل زمني خطي لتلك الأحداث.

لكن في رواية تيّار الوعي تغير الأمر، إذ أصبحت الشخصيات الروائية حبيسة ماضيها، حيث أن ذلك الماضي لا يخضع للتسلسل الزمني، بل يأتي إلى ذهن الشخصية بشكل مفاجئ وغير مرتب تماشيا مع آلية التداعي الحر للأفكار[1] .

كما يأتي الزمن في هذا النوع من الروايات في شكل شظايا يصعب جمعها وترتيبها وذلك راجع إلى التناوب في الأزمنة بين حاضر وماض يأتي دون إشارة، بحيث عملت رواية تيّار الوعي على تقاطع الأزمنة، وزعزعة البناء السردي عن طريق توظيف تداعيات الأفكار والأحلام والاسترجاعات [2].

وهذا ما يتطلب جهد كبير وتركيز من القارئ لإدراك وفهم تلك التغيرات الزمنية وكيفية التنقل بينها، ومحاولة ربط خيوطها المتشابكة.

حيث تعتمد روايات التيار في معظم الأحيان على خاصيتي الاسترجاع والتذكر، وذلك لأن الشخصيات فيها تكون حبيسة ماضيها.

[1] – عبد البديع عبد الله، الرواية الآن، ص108.

[2] – محمود الضبع، الرواية الجديدة قراءة في المشهد العربي المعاصر، ص110.

إذ يمثل الاسترجاع أحد وجهي المفارقات الزمنية، ويعرفه "**محمد بوعزة**" بأنه "يروي للقارئ فيما بعد، ما قد وقع من قبل، فهو يحيلنا على أحداث سابقة على الزمن الحاضر أي زمن السرد، فيسمى بالسرد الاسترجاعي (récit analeptique) والمؤشرات الدالة عليه هي صيغة الأفعال الدالة على زمن الماضي (كنت، كانت) "[1].

فالمقصود بالاسترجاع هو توقيف مسار السرد، لإيراد أحداث سابقة للنقطة التي وصل إليها السرد في الزمن الحاضر.

ويشكل كل استرجاع حسب **جيرار جنيت** "بالقياس إلى الحكاية التي ينضاف إليها حكاية ثانية زمنيا تابعة للأولى "[2]، فعند إدراج أي استرجاع في الرواية أو القصة أو أي جنس أدبي آخر، فإنه لا يكون بمثابة إضافة منفصلة عن الحكاية الرئيسية، بل يصبح جزءا من البناء السردي الذي يعتمد عليها، إذ يؤثر في عملية الفهم للأحداث وتسلسلها لدى القارئ.

ثم إن للاسترجاع نوعين داخلي وخارجي؛ بحيث للأول منهما (الداخلي) وظيفة أساسية ومهمة وهي (التذكير) لأن الحدث الوارد لم يذكر في أوانه، إلى جانب وظائف ثانوية أخرى كالمقارنة بين وضعين في الماضي والحاضر، أو التعريف بمكان، شخصية، حدث.

[1] – محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم، ط1، بيروت، لبنان، 2010، ص (88–89).

[2] – جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، 1997، ص60.

إذ ركز أصحاب تيّار الوعي على موضوع الذاكرة والتذكر بصفتهما من العناصر الأساسية التي تعكس وعي الإنسان كما يشكلان سمة بارزة من سمات الزمن[1]، فالإنسان بذلك يدرك قيمة الزمن ويتفاعل معه، من خلال استرجاع أحداث تركت أثرا في نفسه ليعيد ترتيبها في ذهنه، ومنه تعد الذاكرة وسيلة أساسية لمساعدته في بناء تجربته الفردية.

حيث يؤدي الاعتماد الكبير لروايات تيّار الوعي على الذاكرة والاسترجاع إلى كسر التسلسل الخطي للزمن، مما يجعله متشظيا وغير مرتب[2]، وينتج عن ذلك تداخل الأزمنة داخل ذهن الشخصية، فتظهر كأنها تعيش أكثر من حدث في وقت واحد.

واستنادا على ما تم ذكره، نصل إلى أنّ كتاب تيار الوعي قد بنوا نسقا جديدا يقوم على الزمن النفسي المجرد، الذي يعكس فهم الشخصية وإدراكها للوقت بناء على وعيها الداخلي، والذي يتميز أيضا بخاصية التكثيف للتدفق المستمر في العمليات الذهنية.

- **التركيز على وعي الشخصيات:**

بعدما كانت الأحداث بتسلسلها الزمني تشكل المحور الأساسي للعمل السردي حيث تبنى الحبكة حول أفعال الشخصيات وتطورها عبر الزمن، أصبح الأمر مختلفا تماما، نظرا للتحول الجوهري الذي عرفه المشهد الروائي؛ إذ لم يعد اهتمام الروائيين منصبا على الأحداث

[1]– حيدر علي كريم الأسدي، تيار الوعي وتمظهراته في النص المونودرامي العراقي "بقعة زيت" انموذجا، مجلة آداب البصرة، العدد101، كلية الإدارة الصناعية للنفط والغاز، جامعة البصرة، أيلول2022، ص166.

[1] – إيمان عبد العزيز المخيلد، تيار الوعي في رواية "لغط موتى" ليوسف المحيميد، ص517.

الخارجية ووصفها، بقدر اهتمامهم بالعوالم الداخلية للشخصيات.

فالرواية لم تعد تسعى لتصوير الأفعال والتصرفات، بل باتت تستكشف وتسلط الضوء على وعي الشخصيات وأفكارها العميقة، بما في ذلك (الأحلام، الهذيان، الاستبطان، الخيال الرغبات، الأوهام)، مما منح الكاتب حرية أكبر للغوص في أعماق النفس البشرية وتعقيداتها.

حيث أضحت الرواية "طريقة من طرائق المعرفة واكتشاف الذات، وأداة للكشف عن الحجب المستورة، بحيث تحولت الشخصيات من كونها العناصر الفاعلة القادرة على تحويل مسار الحكي والتحكم في الأحداث، إلى كونها المفعول به، الباحثة عن ذاتها"[1].

فالشخصيات لم تعد عناصر محركة للسرد، بل باتت أقرب إلى كائنات تنقب عن ذاتها، تعيش في عالم داخلي مثقل بالمشاعر والأفكار والمكنونات.

وكما أشرنا آنفا بأن أصحاب هذا الأسلوب السردي ركزوا اهتمامهم على وعي الشخصيات بما تحمله من أفكار وهواجس ورغبات، والتي أتت كبديل عن الأحداث وأفعال الشخصيات، إذ نذكر من بين هذه البدائل ما يلي:

أ) الأحلام:

يذهب "**سيغموند فرويد**" في كتابه **(الحلم وتأويله)** إلى أنّ " الأحلام في جوهرها تنبيهات نفسية، وتجليات لبعض القوى النفسية "[2].

[1] – محمود الضبع، الرواية الجديدة قراءة في المشهد العربي المعاصر، ص72.

[2] – سيغموند فرويد، الحلم وتأويله، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط4، بيروت، لبنان، مارس 1972، ص06.

أي أن الأحلام ليست مجرد خيالات عشوائية، بل تمثل إشارات ورموز نفسية تحمل معاني لها صلة بالحالة النفسية للإنسان، فحسب "**فرويد**" الأحلام تمثل مرآة عاكسة للقوى الداخلية كالصراعات الباطنية والرغبات المكبوتة، فهي بذلك تسعى للتعبير عن أفكار ومشاعر لا يمكن للعقل الواعي أن يعالجها مباشرة.

كما يعبر عنه أيضا بأنه تجسيد لرغبة مكبوتة تتحقق بسهولة في عالم اللاوعي[1]، وبالتالي يعتبر كمساحة بديلة لتحقيق ما لا يمكن الوصول إليه في الواقع.

إذ يمثل الحلم " الطريق الملكي الذي يؤدي إلى اللاوعي"[2]، للكشف عما يختزنه من رغبات مترسبة في أعماق الذات وكذا صراعات النفس الداخلية.

فالحلم عبارة عن نتاج نفسي، قد يبدو بلا معنى في صورته الظاهرة، لكنه وفقا للمحللين النفسيين يمثل الأداة الأساسية لاستيعاب أشكال التعبير عن الرغبات اللاشعورية.[3]

وبالتالي نصل إلى أنّ الحلم يصنف من بين العناصر الجمالية التي لها دور بارز في رواية التيّار، فمن خلاله يستطيع السارد أن يغوص إلى أعماق العوالم الداخلية للشخصية ويكشف عن مكنوناتها، إضافة إلى قدرته في ترجمة الأفكار والمشاعر التي تدور في ذهنها والتي تأتي على شكل رموز وإشارات وصور.

---

[1] – سيغموند فرويد، الهذيان والأحلام في الفن، ص06.

[2] – فيصل عباس، التحليل النفسي والاتجاهات الفرويدية، ص53.

[3] – فريدة لوشاحي، دراسة أحلام الأطفال في ظل الحرمان الوالدي، رسالة دكتوراه، إشراف: رواق عبلة، جامعة منتوري، قسم علم النفس وعلوم التربية والأرطفونيا، تخصص علم النفس العيادي، قسنطينة، الجزائر، (2010/2009)، ص11.

ب) الهذيان:

الهذيان هو حالة نفسية تحدث بشكل مفاجئ للشخصية، بحيث تصبح هذه الأخيرة عاجزة على تنظيم أفكارها على نحو منطقي وسلس، فهو "حالة تعني اضطرابا في عملية الإدراك والتفكير، وتصاحب غالبا الحالات المرضية العضوية التي تصيب المخ أو ارتفاع درجة الحرارة الشديد"[1].

والهذيان دائما ما يكون مصحوبا بالأوهام والهلوسات والأفكار المشوشة، حيث يتم التعبير عنها بجمل وعبارات ناقصة غير تامة المعنى، والغرض منها بعث رموز وايحاءات للقارئ ليفك شيفرتها المبهمة.

كما يمكن تفسيره بأنه " اعتقاد مرضي في وقائع غير حقيقية أو في تصورات خيالية لا أساس لها من الواقع "[2].

إذن الهذيان عبارة عن حالة مضطربة، اعتمدها كتاب تيّار الوعي ضمن العملية السردية، لتستطيع من خلالها الشخصية التعبير عن تطلعاتها أو ربما انكساراتها وهزائمها، حيث يظهر في الكتابة الروائية على شكل جمل ناقصة خالية من قواعد اللغة ويأتي كذلك في شكل حروف منفصلة عن بعضها البعض ليس لها معنى.

[1] – فرج عبد القادر طه، معجم علم النفس والتحليل النفسي، ص 474.

[2] – سيغموند فرويد، الموجز في التحليل النفسي، ص 165.

ج) الاستبطان: (introspection)

يعد الاستبطان النفسي المنهج الرئيسي الذي أرسى قواعد علم النفس الحديث، إذ يمثل مظهرا من مظاهر اللاشعور في الرواية، حيث يوظف كأداة سردية في الروايات النفسية عامة وفي روايات تيار الوعي على وجه الخصوص.

فالاستبطان هو" تلك الملاحظة الذاتية التي يقوم بها الفرد لعملياته العقلية وما يدور فيها، وأصله في اللاتينية مكون من مقطعين؛ (intro) بمعنى داخلي و(specere) بمعنى رؤية أو تأمل، فهو بهذا المعنى رؤية داخلية سواء أكانت مباشرة وقت حدوث النشاط الإنساني، أو استرجاعية لأحداث سابقة "[1].

أي أنّ هذا المظهر اللاشعوري هو طريقة من طرائق فهم الذات وقراءتها بدقة بالغة عند وقوع حادثة ما أو عند استذكارها فيما بعد.

ومن بين الملاحظات والانتقادات التي وجهت إلى المنهج الاستبطاني، هي أن يقوم الفرد بدورين في العملية، دور المُتأمل والمُتأمل فيه، خاصة في الملاحظة المباشرة، في حين تصبح له حرية أكبر في الملاحظة الاسترجاعية، إذ ينظر إلى الظاهرة من مسافة زمنية معينة [2]، وذلك ما جعله غير دقيق وموضوعي.

[1] – فرج عبد القادر طه، معجم علم النفس والتحليل النفسي، ص43.

[2] – المرجع نفسه، ص43.

وبالتالي لجأ رواد تيّار الوعي إلى الاستبطان، لأنه مكّنهم إلى جانب الوسائل الأخرى آنفة الذكر، من التعبير عن الأفكار والمشاعر الداخلية، وتصوير كل الاضطرابات والتعقيدات النفسية للشخصيات لأنها غالبا ما تكون في حالة تأمل وصراع داخلي.

- **اللغة الإيحائية:**

تحتاج لغة تيّار الوعي إلى وقفة تأملية فاحصة، لكونها ميّالة إلى التفكك والتداخل وذلك لأنها تعكس تدفق الأفكار والتجارب الذهنية للشخصيات بشكل مباشر، مما يجعلها تبدو أكثر ذاتية وفوضوية.

فاللغة في روايات التيّار تمثل " لغة المحتوى النفسي لذهن الشخصية، تتدرّج من منطقة ما قبل الكلام حيث الإحساس والصراع والأفكار المتشابكة دون تنظيم، إلى منطقة النطق والترتيب، ومن ثمّ إلى العبثية واللاترتيب، وهذا ما لم نعهده في السرد التقليدي القائم على اختيار اللفظة وتدوينها في سياق منتظم الأفكار متسلسل الأحداث"[1].

وهذا ما يكشف لنا عن التغيير الجوهري الذي حدث على مستوى اللغة، حيث اختلفت اللغة المستعملة في روايات تيار الوعي مقارنة بما كانت عليه في الروايات التقليدية، وذلك لاكتسابها خصوصيات فارقة عن لغة الروايات الأخرى.

إذ لم تعد اللغة الروائية مجرد وسيلة للتعبير عن الأحداث ووصف الشخصيات ونقل الحكايات، بل باتت لغة محتفية بذاتها مركزة على تقنياتها، معتمدة في ذلك على

[1] – فاطمة ريان، قراءة لرواية تيَار الوعي في "لوزها المر"، المجمع (أكاديمية القاسمي مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها)، العدد 14، فلسطين، ديسمبر 2019، ص219.

الإيحاء والتكثيف وتعدد الدلالات، مما يوسع آفاق التأويل وإثراء التصوير البلاغي الذي يعتمد على المجاز، كونه مشكلا لإطار الشعرية العربية، كما لم تغدو اللغة الأدبية وحدها هي الغالبة على النص الروائي، بل باتت تتقاطع مع عدة تراكيب وأبنية لغوية مستمدة من حقول معرفية متنوعة[1] .

فرواية تيار الوعي تميل في معظم الأحيان، إلى توظيف اللغة الشعرية الرمزية المليئة بالإيحاءات لأنها أكثر غموضا، وذلك ما يسمح لها بعكس العوالم الداخلية للشخصيات بدقة، وأيضا لقصور اللغة الوضعية التي يستحيل أن تحاكي التدفق العفوي للأفكار داخل الذهن.

وذلك ما دفع بكتاب رواية تيار الوعي إلى استحضار لغة خاصة تخدم مفرداتها ذلك الغموض وتلك الفوضى المرتبة، فهذه اللغة ليست مجرد أسلوب سردي، بل هي انعكاس للحالة النفسية والشعورية التي تمر بها الشخصيات الروائية.

[1] – محمود الضبع، الرواية الجديدة قراءة في المشهد العربي المعاصر، ص (50–51).

الفصل الثاني

تجليات تيّار الوعي في رواية

"كانت السماء زرقاء" لإسماعيل فهد

إسماعيل.

1-الزمن في الرواية.

2-تقنيات تيّار الوعي في الرواية.

3-المستحدثات السينمائية والوسائل الميكانيكية في الرواية.

1- الزمن في الرواية:

1-1 الزمن النفسي (جدلية الزمن والذات) :

يعد الزمن من أكثر المفاهيم تعقيدا وتجريدا في الفلسفة والفنون وعدة علوم أخرى، فهو ليس مجرد تتابع لحظي للأحداث، ولا مجرد إطار فني للسرد في الأعمال الأدبية، بل نراه يتجلى بطرق متعددة تتراوح بين كونه بعدا إدراكيا لعفوية وطبيعة الوعي البشري، وأداة لإعادة بناء الذكريات، وعاملا ديناميكيا يعكس التغيرات النفسية والوجودية للإنسان، وذلك ما يجعله مفهوما مرنا يتغير بتغير المضامين الفكرية وغيرها التي يطرح في سياقها.

وقبل الولوج إلى دراسة الزمن النفسي في الرواية، يجدر بنا إعادة التفريق بينه وبين الزمن الخارجي الموضوعي أو ما يطلق عليه بالزمن الكرونولوجي، "الذي يعني تقسيم الزمن إلى فترات، أو تعيين التواريخ الدقيقة للأحداث وترتيبها وفقا لتسلسلها الزمني "[1]، فهو بذلك يتسم بالتتابع والثبات.

أمَّا بالنسبة للزمن النفسي الذاتي فهو نسبي داخلي، ويقاس بقيم تتغير باستمرار على حسب نفسية الإنسان وأحاسيسه، كما أننا نعيشه بمعزل عمّا هو خارجي، ويتطلب في تقديره إلى خبرتنا الشخصية.

وبالتالي ندرك الفرق الواضح بين هذين الإثنين، فالزمن الأول (الطبيعي) يقاس بوحدات ثابتة (الثواني، الدقائق، الساعات، الأيام...)، حيث يسير بخطية منتظمة من

[1] – أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، دار اليازود للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2003، ص21.

الماضي إلى الحاضر فالمستقبل، أمّا الثاني (النفسي) فيعتمد على كيفية إدراك الشخصيات له وفقا لحالتها النفسية ووعيها الذاتي، فهو بالتالي يعكس الانفعالات الداخلية ويجعل اللحظات القصيرة تبدو طويلة والعكس صحيح، وهذا ما كنّا قد أشرنا إليه في الفصل النظري.

كما لجأ الروائيون إلى استحداث أساليب جديدة لتجسيد هذا الزمن من خلال إدراج المونولوج الداخلي ومزج عدة عناصر مع بعضها؛ كالزمن والرموز والاستعارات لتجسيد تفاعل الذات مع الزمن، فالزمن نفسه لا يجري بل إنَ الوعي هو الذي لا يدرك حركته، أو بالأحرى يمكن تشبيه الزمن بمجرى النهر، الذي يعكس التداخل العميق بين الزمن والذات[1].

ومن دون شك فالزمن النفسي يسير بسرعة مختلفة عن الزمن الطبيعي أو ما يسمى بزمن أداة التوقيت، فقد تمثل هذا المستوى من الزمن على مدى صفحات الرواية التي انقسمت إلى قسمين: القسم الأول الذي شمل اليوم الأول وتضمن إحدى عشرة فقرة قصيرة، يسرد الراوي فيها تخطيط البطل الذي ظلّ طيلة الرواية من دون اسم، واستعداده لرحلة العبور الفاشلة من العراق إلى إيران تاركا كل شيء خلفه.

حيث غلب الاسترجاع سواء في السرد أو الحوار على هذا القسم من الرواية وأخذ مساحة واسعة منها، حتى بدا وكأنه الركيزة الأساسية في تشكيل بنائها الفني، إذ يستذكر البطل من خلال صفحات القسم الأول علاقته مع زوجته التي اقترن بها على مضض،

[1] – سيزا قاسم، بناء الرواية، ص77.

دون أن تحمل أحاسيسه رغبة حقيقية في ذلك الارتباط تارة، وعلاقته مع المرأة ذات الثوب الأزرق تارة أخرى، بالإضافة إلى حواراته مع الضابط المصاب التي تشكل حاضر السرد.

أمّا بالنسبة للقسم الثاني الذي غطى اليوم الثالث بإسقاط مقصود من الروائي لليوم الثاني، حيث احتوى هذا القسم على أربع فقرات طويلة يسرد فيها الراوي احتضار الضابط الجريح ومعاناته جرّاء الإصابة التي تعرض لها أثناء محاولة هروبه، إضافة إلى حواراته مع البطل التي تخللتها بعض التشظيات والاسترجاعات نحو الماضي القريب في علاقته مع ذات الثوب الأزرق، والماضي البعيد في علاقته مع زوجته.

وبالتالي يمكننا رصد تمظهرات الزمن النفسي في رواية "**كانت السماء زرقاء**" التي نجح كاتبها في تجسيده من خلال توظيف فني دقيق لعنصرين سرديين أساسيين، هما تسريع الإيقاع السردي والبعد النفسي للحظة الحاضرة، إذ لم يعتمد البنية السردية التقليدية التي تقوم على التسلسل والترتيب للأحداث والأزمنة، بل اختار أن يجعل من الإحساس بالزمن وسيلة للكشف عن أعماق الشخصية وأفكارها الداخلية.

أ) تسريع الإيقاع السردي وتأثيره على إدراك الزمن النفسي:

بحكم أن الزمن النفسي ليس انعكاسا مباشرا للزمن الخارجي، فإنه يتأثر إلى حد كبير بطريقة سرد الأحداث وتوزيعها داخل الرواية، أي ما يعرف بإيقاع السرد، فيعد تسريع الإيقاع أحد العوامل الأساسية التي تؤثر في إدراك الزمن النفسي، وبالتالي يمكننا دراسته من خلال تقنيتين اثنين وهما: الحذف والإيجاز.

- **الحذف (L'ellipse) :**

يعرف "بالثغرة الزمنية" أو "الإسقاط" أيضا، وهو من أبرز التقنيات السردية الشائعة إذ يحدث عندما يكون هناك تجاوز لبعض الأجزاء غير المنسجمة مع مجريات الأحداث، والتي لا تتوافق مع مواقف وأفعال سبق أن وقعت في القصة [1]، فيلجأ السارد في هذه الحالة إلى تقنية الحذف والإسقاط لبعض الأحداث.

ثم إن الحذف يلعب دورا محوريا في اختزال السرد وتسريعه وذلك عن طريق تجاوز فترات زمنية، سواء طويلة أو قصيرة لا تخدم تطور القصة، إمَّا عن طريق الإشارة إليها بشكل عابر أو حتى دون الإشارة إطلاقا، وله نوعان (حذف محدد وغير محدد) فالأول يكون بذكر المدة الزمنية المحذوفة، أما الثاني فتكون فيه الفترة المسكوت عنها مبهمة ومدتها غير معروفة[2]، أي بدون ذكر قرائن تدل على الفترة المختزلة.

إذ نلمس لهذه التقنية حضورا في روايتنا المدروسة ومثال ذلك الاستفهامات والأسئلة التي كانت توجه للبطل من قبل شاب كان قد قرر الهرب هو أيضا في قوله: "**هارب أيضا؟ ماذا فعلت؟... ما هو منصبك؟....؟...؟**"[3]، فيتضح لنا في هذا المقطع أن هناك كلام محذوف بحيث استدلينا عليه من خلال نقاط الحذف (...) التي عكست إسقاط أسئلة الشاب

[1] – جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص56.

[2] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1990، ص (156–157).

[3] – الرواية، ص (24–25).

التي وجهها للبطل، إذ لم يتم ذكرها نصيا لكن أدركناها من خلال تعليق السارد حينما قال: "**ضاق بالأسئلة. ترك حقيبته وخرج**"[1]، وهذا دليل على تأثير تلك الأسئلة على الوعي الداخلي للبطل، وبالتالي فالحذف في المثال يعمل على تضييق المجال الزمني، ممّا يرمز إلى زمن نفسي منكمش سريع الانتقال، فقد بدأ الأمر هنا حذفا لغويا على مستوى الكلام والحوار وانتهى حذفا على مستوى السرد والأحداث.

وفي موضع آخر نجد الحذف في سرد البطل للضابط الأجواء التي تلت عقد زواجه القسري في قوله: "**هه !... بعد عقد القران بأسابيع استطاعت أمي إقناعي بمحاولة الاختلاط بها، فإن لم تعجبني...**"[2]، فمن خلال نقاط الحذف ولفظة (بعد...بأسابيع) استدلينا على الحذف الذي ساهم في تسريع الزمن النفسي، حيث لم يتم التوقف عند التفاصيل من طرف البطل وهذا دليل على عدم اهتمامه لأنه في الأخير زواج فرض عليه، فهذا كله أعطى شعورا بتسارع الأحداث، إضافة إلى ترك فجوات وفراغات في القصة مما عكس الحالة الداخلية المشوشة للبطل.

إذن نخلص إلى القول بأن للحذف دور هام في تسريع السرد، حيث عمل على اسقاط تفاصيل لم يرد البطل تذكرها في كثير من الأحيان خاصة في استرجاعاته لعلاقته بزوجته، لأننا أحيانا لا شعوريا نرغب بإسقاط فترات زمنية من حياتنا نظرا لما تمثله من ذكريات

[1] – الرواية، ص 25.

[2] – الرواية، ص130.

بائسة أو حزينة أو مزعجة، وهو نفس حال الشخصية هنا، وذلك ما ساهم في تكثيف الزمن النفسي الذي عكس حالته الداخلية.

- **التلخيص (Sommaire) :**

يصنف التلخيص ضمن تقنيات السرد الأساسية، التي يلجأ إليها الكاتب لإيجاز الأحداث والتفاصيل وتقديم محتوى مكثف بشكل فوري، مما يساعد على تسريع السرد والتركيز على النقاط الرئيسية والمهمة.

ويتمثل دور الإيجاز أو التلخيص في تقديم لمحة سريعة تخص الفترات الزمنية التي يرى المؤلف بأنها ليست بتلك الأهمية التي تكفي لجذب انتباه القارئ، إضافة إلى تقديم نظرة شاملة للمشاهد والتعريف بشخصيات جديدة بشكل موجز، وكذا لتقديم الاسترجاع[1] .

فالتلخيص إذن هو سرد موجز للحدث، حيث يكون هذا الأخير متصلا بالماضي أكثر من اتصاله بالحاضر والمستقبل، فعند الحديث عن تفاصيل سابقة نجد أنفسنا نختصر في سردها وذلك راجع لعدة أسباب.

ويعرفه **حميد لحمداني** بأنه يعتمد على "سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض إلى التفاصيل"[2]، فهي بالتالي تقنية تقدم لنا فحوى مجريات الرواية في قالب لا يُشعر المتلقي

[1] – سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 82.

[2] – حميد لحمداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1991، ص76.

بالملل.

أمّا بالنسبة لعلاقة التلخيص بالزمن النفسي وتأثيره عليه فتتجلى في أنه لا يقتصر على اختصار الفترات الزمنية في السرد فقط، بل يعكس أيضا الطريقة التي تعيش بها الشخصية الزمن من الداخل، فعند مرور السرد بسرعة على أحداث معينة دون تفصيل، يشعر القارئ بأن الزمن النفسي للشخصية متسارع، وهذا ما يترجم حالة من التوتر وربما الرغبة في تجاوز ذلك الحدث وتلك اللحظة بسرعة، مما يجعل التلخيص أداة فنية تسهم في تجسيد الشعور الداخلي للشخصية اتجاه الزمن، لا مجرد تقنية لتسريع السرد فقط.

ومن أمثلة هذه التلخيصات والاختصارات ما نجده واردا في رواية "**كانت السماء زرقاء**" خلال المقطع السردي الذي أتى على لسان البطل حينما أراد أن يحكي للضابط عن لقائه الأول مع ذات الثوب الأزرق في قوله: "**سأتكلم، إياك والأسئلة !... سأشرح شرحا موجزا**"[1]، ففي هذه العبارة نلحظ توتر البطل من الموضوع، إذ أنه رفض الدخول في نقاش حول ما سيتكلم عنه، وكأنه يغلق الباب أمام استفهام الضابط، ويظهر ذلك بوضوح من خلال نبرة التحذير في كلمة "إياك والأسئلة" التي تعكس حالة من الضيق والانفعال الداخلي.

كما استدلينا على الإيجاز من خلال لفظة "شرحا موجزا" وهذا ما دلّ على أنّ البطل لن يطيل في كلامه، مما يقودنا إلى ملاحظة ارتباط هذا الإيجاز بالزمن النفسي، إذ نرى بأن البطل يعيش اللحظة في زمن نفسي مضغوط ومنكمش، وهذا الانكماش في الزمن

[1] – الرواية، ص154.

النفسي ناتج عن التوتر الداخلي والضغط الذي عاشه أثناء ذلك الموقف، مما انعكس على طريقته في التعبير الحادة والسريعة.

ونجد هذه التقنية في موضع آخر من الرواية حول نفس الموضوع في قول البطل: "**حسنا سأختصر، في اللقاء الثاني...**"[1]، وكذا في قوله: "**ها أنا أختصر !**"[2]، فالبطل في كلتا العبارتين متوتر وغير قادر على مواجهة تلك الذكريات الماضية، لذلك لجأ للإيجاز والاقتضاب، وكذلك بسبب تساؤلات الضابط الكثيرة حول الموضوع، لدرجة أن البطل اضطر لوضع يده على فم الآخر حتى لا يقاطعه، وكأنه أراد تجاوز تلك اللحظة بسرعة.

وبالتالي نرى من خلال الأمثلة الواردة، بأن الإيجاز أتى ناتجا عن انكماش الزمن النفسي وتقلصه، مما عكس حالة التوتر والضغط النفسي لدى البطل.

وإذا عدنا إلى الزمن الحاضر، فنجد بأنّه قدم بوتيرة سريعة جدا، إذ تجلى ذلك في الأجزاء غير الدرامية المرتبطة بالحاضر السردي –المحسوب بثلاثة أيام–، حيث لجأ السارد إلى الحذف والتلخيص أيضا كأداتين لتكثيف السرد وتسريعه، وذلك من خلال تجاوزه وإسقاطه لبعض التفاصيل والأحداث.

وقد تجلى ذلك في عدة مقاطع سردية منها؛ عندما رفض البطل مساعدة الضابط في لقائهما الأول حيث تركه معلقا على الأسلاك الشائكة وذهب، لنجد الراوي بعد عدة صفحات غطاها استرجاع البطل لتفاصيل محاولة هروبه رفقة حوالي عشرين شخص آخرين يقول:

[1] – الرواية، ص155.

[2] – الرواية، ص (156، 157).

"**منذ ساعة غادر الجسد المعلق على الأسلاك**"[1]، فالسارد هنا يغيب تفاصيل وأحداث وقعت سواء مع البطل أو مع الضابط الذي تركه لوحده على ذلك الحال، يكابد آلامه جراء الإصابة الخطيرة التي تعرض لها.

وفي موضع آخر عندما قرر البطل أخذ الضابط إلى كوخ مهجور كان قد صادفه في طريقه، لنجد الراوي ينتقل بعد ذلك مباشرة إلى وصف حالهما هناك: "**الشمس تجنح للمغيب، أطراف السعف تصطبغ بلون نحاسي لامع "هذا الفم اللعين لم يكف عن الكلام!". الضابط لا يزال يتحدث مذ حلّا في الكوخ قبل ساعات. "كم أكرهه!". مرات عديدة غالب غضبه. هو يكره الأسئلة وهذا الانسان لا يريد أن يفهم ذلك**"[2]، فالواضح من خلال هذا المثال أن هناك أحداثا وحوارات بين البطل والضابط قد أُسقطت من أجل تسريع السرد في الزمن الحاضر، ودليل ذلك أيضا الحوار الداخلي المباشر للبطل في تعبيره عن كرهه الشديد للضابط بسبب أسئلته الكثيرة.

وأقوى مثال يوضح أنّ الكاتب قدم الزمن الحاضر بوتيرة سريعة، هو اسقاطه المقصود لليوم الثاني، فباعتبار كما قلنا آنفا أن حاضر السرد قد قدر بثلاثة أيام، واستدلينا على ذلك من خلال عنونة الكاتب لأقسام الرواية بـ (اليوم الأول) و(اليوم الثالث)، وبالتالي فإن إسقاط يوم كامل من الرواية دون ذكر أي تفاصيل أو أحداث وقعت فيه، يدل بوضوح على أنّ الزمن الحاضر قد تم تقديمه بسرعة.

[1] – الرواية، ص25.

[2] - الرواية، ص75.

ومن ثمّ نخلص إلى القول بأن الكاتب قد اعتمد كغالبية كتاب رواية تيّار الوعي، على تكثيف اللحظة الزمنية وتوسيعها عن طريق مزجها بالنفس وأحاسيسها، إلى جانب تسريع حاضر السرد، وبصفتها رواية من روايات تيار الوعي التي لا تعتمد على كثرة الأحداث بل على قلتها درجة العدم أحيانا.

ب) البعد النفسي للحظة الحاضرة وتأثيرها على الزمن الداخلي:

- **القلق والتوتر وتمدد اللحظة:**

في لحظات التوتر الشديد أو الإحساس بالألم أو انتظار وترقب شيء ما، يتعرض الزمن الذاتي للشخصية إلى تحول جذري؛ إذ لا يصبح الإحساس بالزمن كما هو جار في الواقع، بل يتم إدراكه بشكل ممتد وطويل.

فعند فقدان ما يثير اهتمامنا من أحداث ومشاعر، أو نكون في فترات ننتظر فيها شيئا نتوقعه بقلق، يصبح الزمن باديا لنا وكأنه يزحف ببطء لعدم وجود أي شيء يستحق اهتمامنا وانتباهنا، وبالتالي عندما يغيب الإحساس بالتغيير تمر الساعات ثقيلة وطويلة، لأننا نولي مرور الزمن اهتماما مضاعفا[1].

حيث لمسنا هذا بوضوح في مقطع من الرواية على لسان البطل حينما كان يحكي لذات الثوب الأزرق عن اللحظة التي تخلّص فيها من زوجته واستطاع أن يستعيد حياته

[1] – أ. مندولا، الزمن والرواية، ص (139–140).

منها في قوله: "**كان الزمن واقفا بالنسبة لي. كنت أعيش الحياة التي...**"[1]، فاللحظة التي وصفها البطل هي لحظة طلاقه من زوجته والتي لم تكن لحظة عابرة بالنسبة إليه، بل اتسعت داخليا وتوقف فيها احساسه بالزمن، وبالتالي تلك اللحظة الحاسمة ازدادت تمددا في وعيه بسبب الضغط النفسي جراء طلاقه.

وفي محطة أخرى حينما كان الضابط يعبر عن احساسه بالزمن الذي تجلى من خلال معاناته وشعوره بالألم الشديد في قوله: "**يا له من مصير تعس !...أحس كما لو أن دهورا مضت عليّ وأنا في هذا المكان !!**"[2]، فالضابط في هذه العبارة لا يعبر عن الزمن الحقيقي الذي قضاه في الكوخ والذي قُدّر في تلك اللحظة بيومين فقط وفقا للقرائن النصية، بل يعبر عن شعور داخلي بأن الزمن امتد إلى حد لا يطاق حتى بات يبدو كأنه "دهور" بسبب معاناته النفسية والجسدية، وبالتالي فإن الزمن في هذا المثال لا يقاس بالساعة بل بمدى الألم الداخلي، وذلك ما عكس فقدان الاتصال بالزمن الموضوعي.

- **الجمود والتكرار:**

إنّ الجمود الداخلي للأحداث الذي يشير بدوره إلى حالة توقف وغياب تطور الفعل الخارجي داخل النص السردي رغم استمرار السرد نفسه، يعزز تمدد الزمن النفسي بشكل كبير، فاللحظات التي تعيش فيها الشخصية حالة من القلق المستمر أو انتظار مصير ما، غالبا ما تتسم تجربتها الزمانية بالجمود والتكرار، حيث تبقى الشخصية عالقة في دوامة

[1] – الرواية، ص106.

[2] – الرواية، ص110.

وحلقة مغلقة من الأفكار والذكريات والهواجس دون تطور خارجي، وذلك ما يجعلها أسيرة للزمن الحاضر دون التقدم أو المضي قدما.

ونجد هذا الجمود والتكرار يتجلى في مقاطع عديدة من الرواية خصوصا لدى الضابط الجريح في تكراره لسؤال واحد يبين حالته الشعورية: "**كم هي الساعة الآن؟... يا له من ألم فظيع !**"[1]، فالضابط هنا يعيش ألم نفسي شديد وتمثل ذلك في السؤال عن الوقت والارتباك الذهني الذي واجهه بسبب الصدمة والنزيف من الإصابة التي تعرض لها، فنراه يشعر وكأن الحياة قد تنتهي في أي لحظة، لذا يحاول الإمساك بالزمن كما لو كان سينجو لو عرف الساعة، وبالتالي نرى الزمن يتحول إلى هاجس داخلي.

ويتجلى الزمن النفسي بوضوح عندما يجيبه البطل بأن ساعته قد توقفت في قوله: "**ساعتي توقفت...أظنها العاشرة**"[2]، فهذا الرّد من البطل يعكس حالة من الانفصال عن الزمن الواقعي، فالضابط رغم ألمه الشديد يتمسك بالسؤال عن الوقت، بينما يعلن الآخر توقف الزمن من خلال توقف ساعته، ففي هذه اللحظة نجد بأن الزمن النفسي قد تفوق على الزمن الكرونولوجي، بحيث أصبحت اللحظة محملة بالألم والتيه.

ويعود الضابط لطرح نفس السؤال في محطات سردية أخرى فيقول: "**كم هي الساعة الآن؟**"[3]، فمن خلال هذا التكرار المستمر للسؤال حوالي الثلاث مرات، لم يحصل على

[1] – الرواية، ص61.

[2] – الرواية، ص61.

[3] – الرواية ص (87، 110، 164).

جوابه عنه، باعتبار أن ساعة البطل كانت قد توقفت قبل أن يلتقيا للمرة الثانية، حينما كان يسير لوحده باتجاه نهر السيبة وألقى النظر إلى ساعته وقال في نفسه: "**منذ متى توقفت؟**"[1]، مما عكس حالة الجمود الذهني والشعور بالاحتجاز داخل اللحظة الحاضرة لدى الضابط، وهنا نرى انعكاسا لتمدد الزمن النفسي الناتج عن شدة الألم والمعاناة، حيث يبدو الوقت وكأنه يمر ببطء شديد.

وفي مثال آخر نجد الضابط يطرح سؤالا بصيغة مغايرة، لكنه يعكس ذات التوتر النفسي والقلق والاضطراب، في قوله: " **متى يأتي النهار؟**"[2]، فهذا التكرار للأسئلة عن الوقت وما شابه ذلك لا يعبر فقط عن القلق، بل يجعل الزمن النفسي يتمدد ويبدو وكأنه لا يتحرك.

دون إغفال أنّ الرواية تقوم على شخصيتين فقط ما يعزز فكرة قلة الأحداث وجمودها، وكما نعلم أيضا أن تكرار الأحداث يبطئ من الإيقاع الزمني، ويغوص في العمق الذهني أكثر من الخارجي، فالهدف من التكرار الموجود في الأمثلة السابقة هو الغوص فيما يشعر به الضابط ويفكر فيه، لأن الزمن هنا يبدو وكأنه متوقف لا يسير، فلا أحداث قد وقعت، بينما المرتبة كانت في الزمن الماضي.

[1] – الرواية، ص37.

[2] – الرواية، ص 111.

1-2 المفارقات الزمنية:

يعتبر النظام الزمني من أبرز العناصر البنوية المشكلة للخطاب الروائي، إذ يسهم بشكل كبير في أحداث القصة وتوجيهها وتكسير خطيتها، ويظهر ذلك من خلال تقنيات سردية تتجاوز التسلسل الزمني التقليدي، ممّا يضفي عمقا وتشويقا على السرد.

ولعل أهم هذه التقنيات "المفارقات الزمنية" بوجهيها الاسترجاعية والاستباقية، التي تضمنتها روايتنا القائمة على تعددية الأزمنة وتداخلها، وذلك ما أضاف طابعا ديناميكيا على السرد، إذ نجد السارد ينتقل بين الماضي والحاضر والمستقبل لكسر النمط التقليدي للحكي.

حيث يذهب "**جيرالد برنس**" في تحديده لمفهوم المفارقة الزمنية بأنَها ذلك الخلل أو التنافر الذي يحدث بين الترتيب المنطقي للأحداث وتسلسها في السرد[1] ، ففي علاقتها بالحاضر تمثل المفارقة الزمنية تلك اللحظة التي يتم فيها كسر التتابع الزمني للأحداث، ممّا يتيح فرصة لاستعراض أحداث سابقة أو لاحقة.

كما يقول "**جيرار جنيت**" بأنّ المفارقات الزمنية "تعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة" [2].

[1] – جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص15.

[2] – جيرار جنيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، ص47.

وهذا يعني أن "**جنيت**" يرى بأن المفارقات تُدرس من خلال تحليل الفرق بين زمن القصة وزمن السرد، وكذا كيفية بناء التتابع الزمني.

حيث يتفق بعض نقاد الرواية من الاتجاه البنيوي أيضا على أنّ الراوي يخلق مفارقات سردية حينما لا يتوافق نظام السرد مع نظام القصة [1].

ومن هنا يتضح لنا بأنّ المفارقات الزمنية ماهي إلّا تنافر وعدم توافق في الترتيب السردي للأحداث، التي يولدها الراوي نحو انحرافه بالأحداث باتجاه الماضي أو المستقبل أو ما يسمى بالاسترجاع والاستباق، كما أنه لهذه المفارقة سعة ومدى بعدد الأيام والأسابيع والشهور أو عدد الفقرات والصفحات في النص.

وسننطلق في دراستنا لهذه المفارقات بداية بتقنية الاسترجاع، ذلك أنّ الرجوع إلى الماضي بكل ما يحتويه من ذكريات وأحداث ومشاعر مترسبة أمرا طبيعيا في معظم الأجناس الأدبية وخاصة الرواية.

أ) الاسترجاع (Analepse) :

يعد الاسترجاع من أكثر التقنيات الزمنية حضورا في النص الروائي، فبواسطته يتخلى الراوي عن التسلسل الزمني للأحداث، ليعود إلى وقائع وأحداث سابقة يرويها في وقت لاحق من حدوثها [2].

[1] – حميد الحمداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص74.

[2] – سيزا قاسم، بناء الرواية، ص58.

فالاسترجاع يمثل الحركة الأولى في المفارقات الزمنية، من خلال استحضار السارد لأحداث ماضية وتوظيفها داخل الحاضر السردي، إذ تمثل كل عودة للماضي نوعا من الاستذكار، حيث تسهم هذه التقنية في ربط الحاضر بالماضي، ممّا يساعد القارئ على فهم وإدراك الخلفيات الزمنية وتطور الشخصيات عبر مراحلها المختلفة.

وبهذا ندرك بأنّ الكاتب يلجأ إلى توظيف الاسترجاعات لسد ثغرات وفراغات زمنية تساعد على فهم الأحداث.

إذن فكل رجوع إلى الماضي يعتبر في السياق السردي نوعا من الاستذكار، يسترجع فيه الراوي أحداثا وقعت قبل النقطة التي وصلتها القصة[1].

وبالتالي فإنّ تقنية الاسترجاع تمثل ذاكرة النصوص، فعن طريقها يستطيع المبدع كسر تلك الرتابة وذلك الروتين الزمني السائد في نصه، فكل محطة استذكارية متعلقة بشخصية أو حدث أو مكان ما، إلّا ولها وظيفة بارزة في إضاءة الأحداث الجديدة في النص.

ثمّ إنّ الماضي يتنوع في مستوياته بين ماض بعيد وقريب، ممّا أدى إلى ظهور شكلين من الاسترجاع؛ خارجي وداخلي:

[1] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص121.

- **الاسترجاع الخارجي (Analepse externe) :**

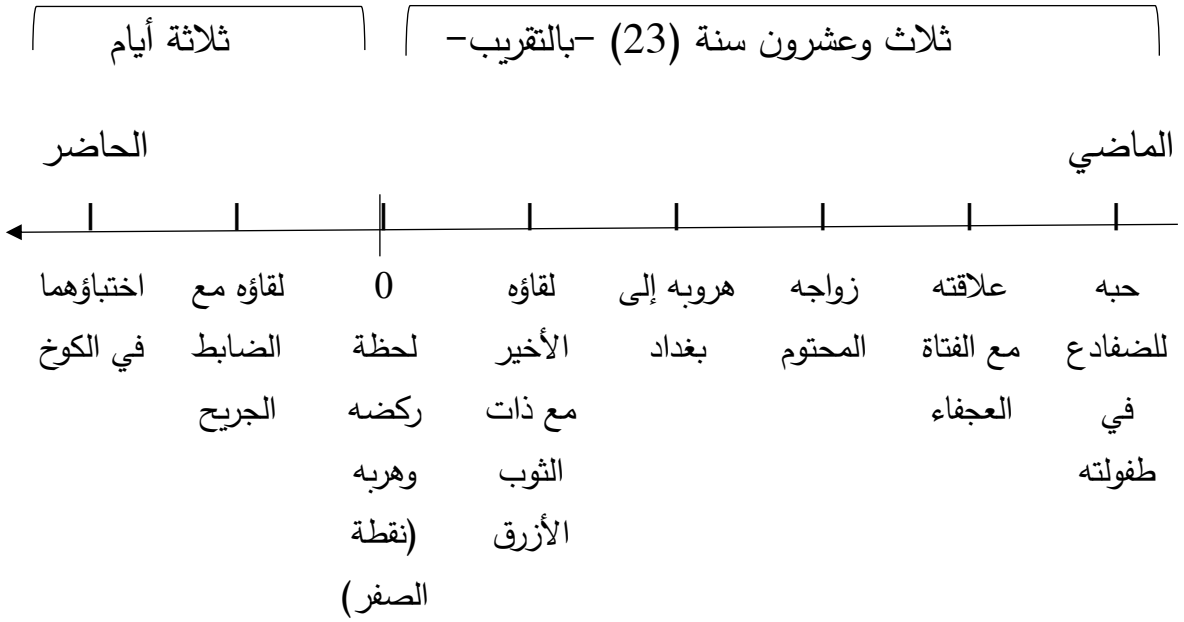
هو ذلك النوع من الاسترجاع المتمثل في استعادة أحداث وقعت قبل انطلاق الحكاية[1]، ليوظفها الراوي أثناء السرد، وتعتبر زمنيا خارج الإطار الزمني الذي تغطيه الرواية في سردها الأساسي.

كما تلعب الاسترجاعات الخارجية دورا مهما في إعادة إحياء الشخصيات المنتمية إلى الماضي داخل ثنايا الرواية، ممّا يمنحها فرصة للظهور والتأثير في الزمن السردي الحاضر، فتلك الشخصيات بالرغم من أنها كانت جزءا من أحداث وقعت قبل انطلاق القصة، إلّا أنه يتم استحضارها عبر تقنية الاسترجاع الخارجي لتظل حاضرة في ذهن القارئ، وذلك ما يعزز فهمه لتتطور الحكاية والشخصيات.

وهذا ما حدث بالضبط في روايتنا المحتفية بالماضي بنوعيه القريب والبعيد، وذلك عبر عودتها المستمرة إليه، وبقائها في صلة مع مخزونه الذي كان يهشّم الخطية الزمنية بشكل دائم، وهو ما يعد من أهم ملامح الرواية الذهنية التي لا تهتم بتنويع الأحداث في الحاضر ولا تطويل مدته الزمنية، لتسد تلك الفجوات وذلك النقص الحاد على مستوى الحدث بالعودة إلى الماضي في شكل ارتدادات لما حدث سابقا سواء كان بعيد المدى أو قريب، ولهذا سميت رواية تيار الوعي بالرواية الاسترجاعية.

[1] – لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص19.

وهو ما يمكن اثباته في نصنا هذا بكثرة الارتداد إلى الماضي وبطول مداه أيضا، والمخطط الزمني التالي يوضح ذلك:



يبرز المخطط الزمني أعلاه الفارق الكبير بين الزمنين؛ إذ استغرق الزمن الماضي حوالي ثلاثا وعشرين سنة وذلك بالاعتماد على قرائن نصية داخل الرواية، حيث وجدنا مقطعا سرديا على لسان ذات الثوب الأزرق وهي تقول للبطل بأنه يجن في الثلاثين:" **لا بأس أن تكون نيتشه لهذا العصر، بيد أن نيتشه أصيب بلوث عقلي آخر أيامه، وأنت تجن في الثلاثين**"[1]، مما يحدد سنه آنذاك بحوالي ثلاثين سنة، إلى جانب الرجوع إلى أقدم حدث ذكر في النص والذي أشار فيه البطل إلى مرحلة طفولته أين كان يتجه لنهر البصرة

[1] – الرواية، ص51.

من أجل مشاهدة الضفادع عصر كل يوم: "**مذ كنت طفلا وأنا أحب الضفادع. كنت أخرج عصر كل يوم، وأتجه صوب النهر الذي –كان– يلتف حول مستشفى البصرة...**"[1].

وبالتالي يمكن أن نستنتج بأنه كان قادرا على الخروج وحده عصر كل يوم، أي أنه كان يتمتع بدرجة معينة من الاستقلالية، فهذه المؤشرات تجعلنا نرجح أن عمره لم يكن صغيرا جدا مثل (ثلاث أو أربع سنوات)، بل أقرب إلى سبع أو ثماني سنوات تقريبا، لأنه من المعروف أن في هذه السن يكون الطفل قادر على الذهاب وحده بأمان نسبي، مما استدعى منا تقدير الطفولة بحوالي سبع سنوات.

فبإنقاص هذه المدة من مجموع العمر، تم التوصل إلى أنّ الاستغراق الزمني للأحداث الماضية يقارب ثلاثا وعشرين سنة تقريبا، بينما استغرق الزمن الحاضر ثلاثة أيام فقط، ليتضح في الأخير ومن خلال المقارنة بين الزمنين، أن الرواية أولت اهتماما بالغا بالماضي، مقابل حضور محدود في الحاضر، وهذا التفاوت الزمني الكبير عزز الطابع الاسترجاعي للنص حيث شكّل الماضي مادة أساسية للسرد، ما يثبت أن رواية تيار الوعي رواية استرجاعية.

وبناء على ما سبق، سننتقل إلى تحليل بعض الاسترجاعات الواردة في الرواية:

وظَف الروائي "**إسماعيل فهد**" هذا النوع من الاسترجاع في روايته، لحظة استرجاع الضابط لليوم الذي قتل فيه الجنود من خلال قوله: " **أنا قتلت جنودا ثلاثة صباح يوم**

[1] – الرواية، ص124.

الحركة..."[1]، فالضابط في هذه العبارة يستذكر نادما ومتحسرا ما وقع معه يوم هروبه، حيث استدلينا على الاسترجاع من خلال لفظة "صباح يوم الحركة"، وهذا ما أكد لنا أن الحدث قد وقع قبل بداية الحكاية.

وفي مثال آخر نجد البطل يسترجع ذكرى محاولة انتحاره في قوله: "**إحدى المرات قررت الانتحار برصاصة، سرقت مسدس أبي القديم، حشوته برصاصة واحدة..**" [2]، وهنا كلمة "إحدى المرات" هي ما جعلنا ندرك هذا النوع من الاسترجاع، وهذا الأخير يوضح لنا أيضا مدى إصرار البطل على الهروب من كل شيء، للحد الذي وصل به للإقدام على الانتحار.

وفي مقطع آخر نجد الاسترجاع في تعبير السارد: "**منذ سنتين كان قد قرر قطع علاقته بزوجته، وأرجأ التنفيذ لحين بلوغ طفلته سن السابعة، هو لا يريد أن يحرم طفلته حنان الأم..**"[3]، فالراوي هنا يبين مدى معاناة البطل طيلة فترة زواجه الذي فُرض عليه من طرف والديه، ومدى صبره مع زوجته التي كانت تسعى لتسيطر عليه فارضة رأيها في كل كبيرة وصغيرة.

وتعبيرا عن ذات الفكرة نجد الراوي في مقطع لاحق يقول: "**قبل أعوام فقد قدرته على احتمال زوجته. راودته فكرة شيطانية سارع إلى تنفيذها...هرب إلى بغداد سرا، ضاربا بكل**

[1] – الرواية، ص67.

[2] – الرواية، ص86.

[3] – الرواية، ص33.

شيء عرض الحائط"[1]، وهذا ما يعزز فكرة أنّ البطل كان دائم السعي للهرب من زوجته التي لا طالما منعته من ممارسة أشياء كان يحبها ككتابة القصص وقراءة الكتب وغير ذلك من الهوايات.

ونجد مثالا آخر يظهر فيه الاسترجاع الخارجي على لسان البطل مخاطبا نفسه: **"مذ كنت طفلا وأنا أحب الضفادع، كنت أخرج عصر كل يوم، وأتجه صوب النهر الذي كان يلتف حول مستشفى البصرة.."**[2]، فالبطل هنا عند خروجه لجلب الماء للضابط الجريح كان قد صادف عددا من الضفادع، فاسترجع ذكرى من ذكريات طفولته حينما كان يذهب للنهر من أجل مشاهدتها، وبالتالي استنبطنا الاسترجاع من خلال لفظة "مذ كنت طفلا".

إنّ التوظيف الكثيف لهذه الاسترجاعات والتي يتمثل جلها في استذكار علاقة البطل بزوجته لا يسمح لنا بإحصائها كلها، غير أنها لعبت دورا بارزا في توضيح مجريات الأحداث وتوجيه مسارها، حيث أبدع الروائي في رسم مشاهد فنية أضفت عمقا على الأحداث المحورية وكذا الشخصيات، إذ لم يكن توظيف هذا النوع من الاسترجاع مجرد وسيلة للعودة إلى الماضي، وإنما أداة سردية فعالة قامت بإحداث انزياح زمني في مسار السرد.

- **الاسترجاع الداخلي (Analepse interne) :**

يتمثل الاسترجاع الداخلي في استعادة أحداث ماضية أيضا، لكن يختلف عن الاسترجاع الخارجي، فهو عبارة عن استذكار لأحداث لاحقة لزمن بداية الحاضر السردي،

[1] – الرواية، ص82.

[2] – الرواية، ص124.

فهو بذلك استرجاع يشير إلى حدث وقع في الماضي بعد بداية الرواية، لكنه يقدم في النص في وقت متأخر[1].

وهذا ما يجعله عنصرا هاما في بناء الحبكة وتنامي الأحداث، وكذا إثارة التشويق وتقديم المعلومات بشكل غير خطي، ممّا يخدم تطور السرد والشخصيات.

فالاسترجاع الداخلي نوع من الاسترجاع السردي المتصل بالفضاء الداخلي للحكاية، حيث يتميز باستحضاره لذكريات مرتبطة بالأحداث الأساسية للحكاية دون الخروج عن بنيتها الزمنية، فهو بذلك يظل جزءا من الحكاية، مما يجعله مندمجا بطريقة سلسة ضمن سياقها السردي[2]، أي أنّ هذا النوع من الاسترجاع يشغل مكان قريب من الحكاية الرئيسية في العمل الروائي دائما ولا يخرج عن إطارها الزمني.

كما يُوظف هذا الأخير لمعالجة الأحداث المتزامنة، فضلا عن ربط حادثة ما بمجموعة من الحوادث المتماثلة ولم تذكر في النص من باب الاقتصاد[3].

ظلّ توظيف الاسترجاع الداخلي ضئيلا في الرواية مقارنة بسابقه، ذلك لأن مدة الحكاية محسوب بثلاثة أيام فقط، فجل الاسترجاعات من هذا النوع وردت في سياق حوارات البطل المتتابعة مع الضابط الجريح الذي كان يكابد آلامه، كما أنّ الاسترجاع الداخلي غالبا ما يأتي أقل بكثير من الاسترجاع الخارجي، ولعل مردّ ذلك أنه يعد تكرارا لنفس الأحداث

[1] – سيزا قاسم، بناء الرواية، ص58.

[2] - عيسى فارس، دراسة نقدية في توظيف الاسترجاعات في قصة النبي يوسف عليه السلام، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد14، يوليو 2013، ص150.

[3] – سيزا قاسم، المرجع السابق، ص62.

وفي مدى زمني قصير، ما يعمل على تثبيت الزمن الروائي، عكس النوع الآخر الذي يعمل على تنويع الأحداث وتمديد الزمن.

حيث رصدنا استرجاعا داخليا على لسان الضابط في قوله: " **منذ يومين ونحن في جدال حول مشكلة الدفن ...ألا زلت مصرا على عدم دفني؟**"[1] وما جعلنا نستدل عليه هو لفظة " منذ يومين" أي في اليوم الأول من لقائهما، حيث كان الضابط دائم التوسل إلى البطل بخصوص دفنه بعد أن يموت لأن الإصابة كانت قد نالت منه.

ونجد في موضع آخر استذكارا على لسان الضابط حينما طلب من البطل أن يسعفه إلى المستشفى وقابله بالرفض فردّ عليه الضابط: " **فكرت بذلك أمس، بيد أني أعلم تمام العلم بأنك ستعارضني الرأي...**"[2]، فلفظة "أمس" هنا توضح الاسترجاع الداخلي.

كما يظهر الاسترجاع الداخلي في مقطع لاحق من الرواية في قول البطل للضابط: "**أنت لم تأكل برسيما من البارحة!**"[3] ، فلفظة " البارحة" هنا هي القرينة التي استنتجنا من خلالها الاسترجاع، فقد كان البطل دائم أكل البرسيم والفجل رفقة الضابط وذلك لعدم توفر أي شيء آخر صالح للأكل طيلة الأيام الثلاثة التي قضوها في الكوخ المهجور.

[1] – الرواية، ص121.

[2] – الرواية، ص 122.

[3] – الرواية، ص123.

وفي محطة سردية أخرى يوظف الكاتب هذا النمط من الاسترجاع حينما قال الضابط للبطل: **"أنت أفزعتني ظهر اليوم... عندما حاولت قتلي!"**[1] ، فالبطل كان قد حاول تخويفه فقط لا قتله، ليكشف له عن المعنى الحقيقي للإسلام وماهي الشروط التي يقوم عليها بالضبط، وأنّ الإسلام ليس بالكلام واللسان فقط وإنما بالأفعال، ولفظة "ظهر اليوم" هي التي استنبطنا من خلالها الاسترجاع الداخلي.

وبناء على ما سبق ذكره عن الاسترجاع بنوعيه الداخلي والخارجي، نخلص إلى القول بأنّ الاسترجاعات الخارجية في الرواية عملت كأداة تفسيرية لتوضيح الأحداث الماضية التي لم تذكر من قبل، والتي لم تتداخل مع أحداث الحكاية الرئيسية من دون شك لأنها خارجة عن الإطار الزمني، ممّا ساعدنا نحن كقراء على فهم التطورات والتغيرات التي طرأت على القصة بشكل أفضل، وعلى معرفة الخلفية التي انطلقت منها الشخصيات والتي أدت بها إلى الوضع الذي آلت إليه، وهو ما يمثل سرديا زمن الرواية الحاضر.

بينما ليس ذلك حال الاستذكارات الداخلية التي وقعت داخل الإطار الزمني للحكاية الرئيسية، وهذا ما تماشى تماما مع طبيعة روايتنا التيارية هاته، التي لم تعتمد على ترتيب الأحداث بقدر ما ركزت على تدفق المشاعر والأفكار والذكريات بشكل حر داخل ذهن البطل، والتي ساعدت أيضا على تمديد زمن الحاضر الذي لم يتجاوز الثلاثة أيام فقط، عن طريق إعادة تذكر الأحداث القليلة ورصد أثرها على نفسية الشخصيات ووعيها.

[1] – الرواية، ص147.

ب) الاستباق (Prolepse) :

إذا كان الاسترجاع يعني العودة إلى الماضي، فإنّ الاستباق هو استشراف المستقبل ويعد من التقنيات السردية الحديثة ذات الأهمية الكبيرة، فمثلما يقطع الراوي سرده للعودة إلى الماضي باستخدام الاسترجاع، فإنه أيضا قد يقطع سرده للانتقال والقفز إلى المستقبل مستعينا بتقنية الاستباق.

فالاستباق هو سرد "حدث أو قصة في نقطة ما، قبل أن تتم الإشارة إلى الأحداث السابقة" [1] فالراوي عند اللجوء إلى الاستباق يقوم بسرد حدث سيقع لاحقا في القصة أي حدث مستقبلي، قبل أن يشير إلى الخلفية الكاملة للأحداث الماضية.

كما توظف تقنية الاستباق كأداة سردية لتوجيه وبعث انتباه المتلقي نحو أحداث مستقبلية لم يصل لها السرد بعد، ممّا يساعد في تفعيل الإثارة وربط الأحداث ببعضها.

حيث رأى الشكلانيون أن المثال الأنسب لهذا النوع من التقنيات هو أقصوصة "تولستوي" المعنونة بـ (موت إيفان إيليتش) التي يمثل عنوانها حلا لعقدتها.[2]

[1] – شلوميت ريمون كنعان، التخييل القصصي (الشعرية المعاصرة)، تر: لحسن أحمامة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء، 1995، ص74.

[2] – تزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1987، ص48.

وبالتالي فالاستباق هو أسلوب سردي، يتم من خلاله تقديم حدث مستقبلي قبل الوصول إليه زمنيا داخل القصة، إذ يحدث ذلك عن طريق انتقال السرد من اللحظة الراهنة إلى المستقبل، ممّا يخلق إحساسا بالقفز الزمني نحو الأمام.

ومن بين المصطلحات المرادفة لمفهوم الاستباق نجد: (الاستشراف، السوابق، الاستقبال، التوقعات)، فمصطلح الاستشراف للمستقبل يشير إلى أحداث سابقة عن أدائها، بحيث يمكن توقع حدوثها وكذا التطلع إلى ما سيحصل من مستجدات وتغيرات.

كما تباينت آراء الباحثين والنقاد في تصنيف أنواع الاستباق، حيث وضع كل واحد منهم تقسيما خاصا وفقا لمنهجيته وتقسيمه للسرد، فبينما ركز بعضهم على البنية الزمنية للاستباق، اختار آخرون تصنيفه بناء على وظيفته السردية، ممّا أدى إلى تعدد التسميات والتقسيمات، لذلك ارتأينا أن نميز نوعين من الاستباق وهما: الاستباق كتمهيد والاستباق كإعلان.

- **الاستباق كتمهيد (Amorce) :**

يعد هذا النوع من الاستباق بمثابة تقديم أولي للأحداث، حيث يتجلى في شكل تلميحات أو إشارات يكشف عنها الراوي بهدف التمهيد لحدث سيقع في وقت لاحق، وبذلك تصبح تلك التلميحات الأولية بمثابة مقدمة تمهيدية لما سيأتي فيما بعد.

إذن فالاستباق كتمهيد هو التطلع إلى المتوقع أو المحتمل حدوثه، فقد يتخذ شكل تطلعات مجردة قائمة على التخمين أو الحدس، أو الرغبات والأحلام التي تعبر فيها الشخصية عن رؤيتها لمستقبلها الخاص، وذلك ما يمنحها مساحة أوسع لإطلاق العنان

لخيالها واستشراف المستقبل المجهول[1]، فقد يورد السارد أو شخصية من الشخصيات حدثا لن يتحقق أو قد لا يصله السرد في النهاية.

ثمّ إن هناك من يطلق على الاستباق التمهيدي اسم "الفواتح"، إذ تشكل هذه الأخيرة عناصر تمهيدية في الفن القصصي، حيث تظل معانيها غير واضحة في البداية، ولا يدرك مغزاها إلّا في مراحل متقدمة من الأحداث[2]، والمقصود هنا بأن الفواتح تكون ممهدة لما سيجري لاحقا عن طريق إيحاءات وإشارات يفهم مغزاها فيما بعد.

وقد عمد الروائي "**إسماعيل فهد**" إلى توظيف هذا النوع من الاستباق في روايته ضمن عدة محطات، إذ نجد ذلك في قول الضابط عند رفضه الذهاب إلى المستشفى: "**سيستخرجون الرصاصة من جسدي، ثم يضعوني بأيدي السلطة...أحاكم...وأعود لأستلم رصاصا جديدا**"[3]، فهذه الجملة لا تعلن حدثا واحدا مؤكدا بشكل مباشر، بل تقدم تسلسلا متخيلا أو متوقعا للأحداث القادمة، بنغمة محبطة وتهكمية، فالضابط هنا يتحدث عن معاناته وكأنها قدر محتوم، مما يقرب الصورة للقارئ لفهم واقع الشخصية أكثر، ووظيفته إبراز عبثية المصير وخلق شعور بالقهر الدائم.

[1] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص133.

[2] – أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ص39.

[3] – الرواية، ص67.

كما نجد استباقا تمهيديا آخر في قول البطل: " **أنا حبست نفسي، لحد الآن لم أتخذ قرارا قطعيا بالنسبة للمكان الذي سأتجه إليه**"[1]، في هذه الجملة نلاحظ بأنّ هناك نية لفعل شيء، وإيحاء بأن البطل سيذهب لمكان معين، لكن لم يصرح بالمكان الذي سيتجه إليه بالضبط، وبالتالي تعد الجملة ممهدة لما سيحدث لاحقا.

ونجد في مقاطع أخرى توتر وخوف الضابط الذي ظل يطرح أسئلة متتالية في قوله: " **أتراني أموت الليلة؟**"[2] وفي مواضع أخرى يسأل ما إن كان البطل سيعود إلى صاحبة الثوب الأزرق أم لا في قوله: "**ما هو قرارك الأخير؟**"[3] وأيضا: " **اسمعني قرارك قبل أن أموت... هل ستعود إليها؟**"[4]، فهذه التعبيرات تعكس نمطا من الاستباقات التمهيدية التي تفتح المجال أمام تساؤلات ضمنية، تجسدت في حالة التوتر والقلق التي انتابت الضابط وهو يترقب مصيره الحتمي بالموت، وكذا الانتظار الشديد للقرار الذي سيأخذه البطل.

فمن خلال هذه الأمثلة التي تجلى فيها الاستباق التمهيدي، نلاحظ بأن جلها تنبؤ وترقب لأحداث ستقع في المستقبل القريب.

---

[1] – الرواية، ص111.

[2] – الرواية، ص85.

[3] – الرواية، ص153.

[4] – الرواية، ص163.

- **الاستباق كإعلان (Annonce) :**

يصنف الاستباق كإعلان أيضا ضمن التقنيات التي يوظفها الكاتب لإخبارنا عن سلسلة الأحداث التي سيتم عرضها لاحقا، بشكل مباشر وصريح [1]، فالاستباق الإعلاني بعيد كل البعد عما هو إيحائي وضمني، وصفة الصراحة والوضوح هي ما يميزه.

ثم إنّ وظيفة هذا النوع من الاستباق تتجسد في خلق حالة من الانتظار والترقب لدى القارئ، بحيث تتفاوت مدة ذلك الانتظار وفقا لنوع الإعلان؛ فقد يكون قصير المدى ويحسم بسرعة، أو بعيد المدى ليستغرق مئات الصفحات[2]، أو يمكن أن يكون إعلانا مغلوطا، فمثلا عندما يعلن السارد عن حدث مستقبلي سيقع، لكن يتضح لاحقا أنّ ذلك الحدث لم يحدث أبدا أو ربما حدث بطريقة مغايرة تماما عمّا كان متوقعا.

وعند احصائنا لهذا النوع من الاستباق في المدونة وجدنا له حضورا قويا يفوق نظيره السابق، إلّا أن المقام لا يتسع لعرض جميع الأمثلة، فارتأينا أن نشير إلى بعضها فقط، مثل قول البطل:" **في طريقي إلى هنا أبصرت بكوخ مهجور...سأذهب بك إليه**" [3]، فالبطل في هذه الجملة صرح بالذهاب بالضابط الجريح إلى الكوخ الذي صادفه في الطريق، وقد تحقق الذهاب بعدها فعلا في الصفحات الموالية، فهو بذلك استباق كإعلان قصير المدى.

وفي موضع آخر نجد أيضا هذا النوع من الاستباق على لسان البطل في قوله: "**أمَا**

[1] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص137.

[2] – المرجع نفسه، ص (137–138).

[3] – الرواية، ص72.

تلك الجيفة ذات الجسد المتفسخ!... فلن أكلّف نفسي عناء النظر إليها"[1]، فالبطل في هذه الجملة يصرح بأنه لن يهتم بجثة الضابط إن حدث ومات، لكن نجده في الصفحة الأخيرة من الرواية يغير رأيه تماما ويجزم بعدم الذهاب قبل أن يدفنه، وتلك كانت رغبة الضابط، لذا يمكننا أن نعتبر هذا الاستباق كإعلان مغلوط لأن الحدث وقع بطريقة مختلفة عمّا كان متوقعا.

ونجده كذلك في طلب الضابط بإحضار ماء ليشرب ليجيبه البطل في قوله: "**ستكون المرة الأخيرة**"![2]، فالبطل هنا صرح بأنها المرة الأخيرة التي سيلبي فيها طلبه، لكن في الصفحات اللاحقة قام بالذهاب مجددا لإحضار الماء، لذا يمكننا تصنيف هذا الاستباق ضمن الاستباق كإعلان مغلوط أيضا لأن الحدث وقع بطريقة مختلفة.

ويظهر أيضا في محطة أخرى عندما سأل الضابط البطل إن كان سيعود للمرأة ذات الثوب الأزرق أم لا، فأجابه نافيا العودة: " **لا لن أعود..**"[3]، فالبطل هنا صرح بعدم العودة إليها، لكن في نهاية الرواية غيّر قراره وحسمه بالعودة إلى حبيبته، وبالتالي يدرج هذا الاستباق ضمن خانة الاستباق كإعلان مغلوط لأنه تم تصحيحه في الأخير.

كما لاحظنا من خلال الأمثلة الواردة وغيرها، تكرار استباقات نفسية تدور بشكل لافت حول الموت والخوف منه لدى الضابط المصاب، وقد فُسّر ذلك عند عدد من المفكرين

[1] – الرواية، ص90.

[2] – الرواية، ص154.

[3] – الرواية، ص149.

وعلماء النفس، من بينهم "ميلاني كلاين" التي ترى بأنّ قلق الموت هو منبع كل أشكال القلق، ووفقا لبعض نماذج التحليل النفسي، فإن الخوف من الموت يشكل البنية العميقة لمعظم أنواع القلق الأخرى، والتي لا تعدو أن تكون مظاهر سطحية أو تنويعات على الخوف الأصلي[1]، وعليه يعد قلق الموت محركا نفسيا عميقا يؤثر في سلوك الانسان، إذ يظهر بأشكال متعددة من الاضطرابات النفسية.

وهذا ما أدركناه من خلال شخصية الضابط الذي كان خائفا من الموت ودائم التفكير بالمستقبل، مما جعل تلك الاستباقات تؤدي وظيفة تتجاوز التنبؤ، وتتحول إلى وسيلة لفضح التوترات النفسية الكامنة في وعي الضابط، لأن حديثه المتكرر حول الموت يكشف عن حالة من الارتباك الزمني، بحيث لم يعد الضابط يعيش الحاضر، بل يستبق النهاية بشكل دائم، وذلك ما جعل من الزمن المستقبلي مشهدا يتكرر داخل عقله، إذ أن ذلك التكرار لم يظهر فقط خوفه من الموت، بل تحول إلى هاجس داخلي هيمن على تفكيره.

وبهذا المعنى، لا يصبح الاستباق هنا مجرد عنصر بنائي للسرد، بل آلية استطاعت الكشف عن الهشاشة النفسية داخل وعي الضابط.

ومن خلال التطرق إلى الاستباق بنوعيه يمكننا رصد الفرق الكامن بينهما، فالنوع الأول والمتمثل في الاستباق كتمهيد لا يمكن الجزم أبدا بحدوثه لاحقا لأنه غامض وإيحائي والهدف منه تهيئة المتلقي لما سيحدث لاحقا، لكن دون كشفه عن فكرة دقيقة مثلما لاحظنا

[1] – أحمد محمد عبد الخالق، قلق الموت، عالم المعرفة، الكويت، مارس 1987، ص41.

في الأمثلة المذكورة، في حين أنّ النوع الثاني والذي شمل الاستباق كإعلان فهو يصرح عمّا سيحدث في المستقبل، فالقارئ بذلك سيعرف تماما ما قد يحدث أو على الأقل بإمكانه أن يتوقعه بشكل قاطع.

وبالتالي نجد كاتب الرواية قد أجاد توظيف الاستباق بنوعيه توظيفا فنيا خدم بنية النص، إذ استخدم الاستباق كتمهيد (الضمني) كنوع من التنبؤ بالمصير واستشعار الخطر خاصة لدى الضابط، مما عكس بدقة التوتر الذي عاشه في لحظات الألم والغموض، كما لجأ إلى الاستباق كإعلان بوضوح في مقاطع صرّح فيها عمّا سيقع لاحقا، وذلك ما ساهم في خلق توتر سردي لدينا نحن كقراء وشد انتباهنا أكثر إلى مسار الأحداث، دون أن يفقد السرد عنصر التشويق والإثارة.

1-3 التواتر:

يعد التواتر في الدراسات السردية من المفاهيم الأساسية التي تسهم بشكل كبير في هيكلة النصوص وتشكيل بنيتها الدلالية.

حيث نجد له عدة مفاهيم تصب في معنى واحد، منها أنه يعنى بدراسة علاقات التكرار بين الحكاية والقصة[1]، فهو يسعى لتحليل كيفية تكرار الأحداث بين المستوى الزمني الفعلي (الحكاية) والطريقة التي يعرض بها في النص (القصة).

[1] – جيرار جنيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، ص129.

وتعرفه "**يمنى العيد**" كذلك بأنه "يتحدد بالنظر في العلاقة بين ما يتكرر وقوعه، من أفعال وأحداث على مستوى الوقائع من جهة وعلى مستوى القول من جهة أخرى"[1]، أي كيف يتم تكرار وتوثيق الأحداث في الأقوال والقصص، وكيف تتكرر تلك الأحداث في الواقع.

ثمّ إن التواتر الزمني يعبر عن العلاقة القائمة بين السرد والزمن في تشكيل الأحداث، حيث أنه يحدد طريقة تحرك الزمن داخل النص السردي، فعندما يكون هناك تتابع زمني ينصّب التركيز على حركة الزمن من حيث التوقف أو القفز أو التوافق، بينما يشير التواتر إلى طبيعة ذلك المسار من حيث التكرار والتعدد[2].

وبالتالي ندرك بأن التواتر يتحدد من خلال مقارنة عدد مرات وقوع الحدث في الواقع بعدد مرات ذكره أو استحضاره داخل النص.

وقد تناول نقاد السرد تصنيفات أنماط التواتر تحت مسميات عدة، لكن ارتأينا أن نذكر ما اقترحه "جيرار جنيت" لأنه أثار هذا المحور بشكل واسع وأولاه اهتماما كبيرا، حيث عرض أربعة أنماط لعلاقة التواتر وهي[3] :

[1] – يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، ط2، بيروت، لبنان، 1999، ص129.

[2] – مراد عبد الرحمان مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، ص123.

[3] – جيرار جنيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، ص (130-131).

- أن يروى مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، وسماه الحكاية التفردية أو السرد المفرد.
- أن يروى عدة مرات ما حدث عدة مرات، ونسبه للنمط السابق طالما أن تكرارات الحكاية لا تتجاوز مطابقتها لتكرارات القصة، وسماه التفردي أو الانفرادي.
- أن يروى عدة مرات ما حدث مرة واحدة، نتيجة تغير في الأسلوب أو وجهة النظر أو تعدد الساردين، وسماه الحكاية التكرارية.
- أن يروى مرة واحدة ما حدث عدة مرات، وسماه الحكاية الترددية أو المطّردة، وفيه تُصهر كثير من الأحداث المتشابهة وتُدمج ثم تقدم للمتلقي دفعة واحدة.

وفي دراستنا هذه سنسلط الضوء على نوعين فقط من التواتر، نظرا لانتشارهما الواسع داخل ثنايا الرواية وكذا لمساهمتهما في إضفاء الطابع التياري عليها وهما التواتر التكراري والتواتر المفرد المكرر:

أ) التواتر التكراري:

حظي هذا النوع من التواتر بعدة تسميات منها: (المحكي التكراري، القص المكرر، السرد المتكرر، التكراري...) إلّا أنّ كلها يصب في مفهوم واحد، ويعنى به تكرار أكثر من مرة ما وقع مرة واحدة، فيسهم بذلك في إبراز حدث معين عدة مرات في إطار بنية فنية محددة ودافع فني معين.

ويعد التواتر التكراري من أكثر التواترات شيوعا خاصة في رواية تيّار الوعي، ويعود ذلك إلى اعتمادها على تكرار المشاهد والصور الروائية على وعي الراوي، نتيجة لعمليات

التداعي النفسي التي تشكل جوهرها، وبما أنّ روايات تيّار الوعي ترتكز على الحالات النفسية، فإن تكرار تلك الصور يتوافق مع الحالات الشعورية من جهة، ويتماشى مع تكنيك تيار الوعي من جهة أخرى[1].

ويتجلى هذا النمط بوضوح في رواية "**كانت السماء زرقاء**" لدى البطل الذي كان يردد مرارا وتكرارا أحداثا وأقوالا قد حدثت معه مرة واحدة فقط، خاصة مع ذات الثوب الأزرق مثل قولها له عبارة: " **أنت إنسان خاص !**"[2]، التي تكررت حوالي خمس مرات على امتداد سبع وعشرين صفحة، فالبطل من خلال تكرار هذه الجملة في العديد من الصفحات يحاول أن يضفي نوعا من الإنسانية والتميز على سلوكه وبعض تصرفاته، فكل هذه التكرارات تلبي حاجة البطل للتشبث بصورة منقذة له ونقية وسط التشوه العام في ذاته، فتكرار هذه العبارة كان بمثابة ركيزة شعورية يحتمي بها في لحظات ضياعه أثناء هروبه، كما يعكس أيضا رغبة البطل العميقة في استعادة صورة نفسه كما كانت تراها ذات الثوب الأزرق.

ونجد في موضع آخر هذا النوع من التواتر في العبارة التي كان البطل دائما ما يرددها: " **أنا لست منكم..**"[3]، حيث كان يستعيدها عندما يطلب منه الضابط شيئا ما، فهو دائما ما كان يرى نفسه بأنه مختلف عن الآخرين من عدة نواحي بسبب ما عاناه من مشاكل

[1] – مراد عبد الرحمان مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، ص132.

[2] – الرواية، ص (40، 55 ،57، 62، 67).

[3] – الرواية، ص54.

مع عائلته، زوجته، والمجتمع الذي ينتمي إليه بصفة عامة، ويعترف في العديد من المقاطع كذلك أنه تبرأ من عواطفه الإنسانية.

وفي أحيان أخرى يغير الأسلوب نحو قوله: " **لست منهم!**"[1]، فمن خلال تكرار هذه العبارات نرى بأن البطل دائم الشعور بالعزلة والاغتراب عن الواقع والمجتمع الذي ينتمي إليه.

وفي مقطع آخر في حديث البطل عن كتبه في قوله: "**لم يعد لها مكان لدي**"[2] وضمن أسلوب مغاير نحو قوله: " **لا مكان لها لدي...**"[3]، حيث يمكننا أن نكشف من خلال تكرار هذه العبارة عن التفوق الذاتي للبطل، فهو يعبر من خلالها عن نوع من الشعور بالاختلاف عن محيطه الاجتماعي الخاص لإثبات استقلالية فكره، كما يمكن أن تكون العبارة دالة على الإحساس بالإنهاك والضجر فلم تعد الكتب تعني له شيئا، وهذا يوحي بأن البطل قد بلغ درجة من الإرهاق، ممّا جعله يرفض حتى الأشياء التي كانت تشكل هويته، حيث يمكن أن ندرك أيضا بأن العبارة تحمل نقدا غير مباشر للواقع والحياة بشكل عام، التي فقدت معناها، إذ لم يعد للكتب –باعتبارها رمزا للثقافة– مكانا فيها.

وبالتالي يمكن القول بأن التواتر التكراري في رواية "**كانت السماء زرقاء**" قد ساهم في تعميق الأثر النفسي والانفعالي لتلك الأحداث على شخصية البطل، ممّا عكس حالة ذهنه

[1] – الرواية ص24.

[2] – الرواية، ص46.

[3] – الرواية، ص48.

المشتت الذي كان يعيد استحضار التجربة مرارا وتكرارا، كما عزز التدفق الداخلي للأفكار؛ فبما أن تيار الوعي يقوم على التدفق العفوي للمشاعر والذكريات، فإن العودة المتكررة لحدث معين رغم وقوعه مرة واحدة تبدو طبيعية جدا، بل تعتبر جزءا أساسيا من البنية التي قامت عليها الرواية.

ب) التواتر المفرد المكرر:

يمثل المفرد المكرر أحد أشكال التواتر السردي، الذي لا يقتصر الراوي فيه على ذكر الحدث مرة واحدة فقط بل يقوم بتكرار القول حول ما تكرر حدوثه في الواقع[1]، أي سرد مرات لامتناهية ما وقع مرات لا متناهية، مع إمكانية تغير الأسلوب أو الساردين.

ولهذا التواتر عدة تسميات أيضا نذكر منها: (المفرد المتكرر، التفردي الترجيعي، المحكي التفردي، التواتر الانفرادي..).

والهدف من هذا النمط من التواتر هو الإلحاح والتأكيد على ما حدث، وكأن الراوي مشغول بالحدث فيسرده بنفس عدد مرات حدوثه، مستخدما في ذلك تعبيرات مختلفة تعكس أهمية الحدث في النص، ما يجعل القارئ أكثر تفاعلا مع تكراره.

وعند احصائنا لهذا النوع من التواتر وجدنا بأنه تجلى بوضوح وبشكل واسع في مختلف أجزاء الرواية، بحيث نرصده في إطلاق ذات الثوب الأزرق صفة الجنون على البطل عندما نادته للحديث معه فسخر منها مشيرا لصديقه أنها تقصده هو، فتعجبت قائلة: " **لا يمكن**

[1] – يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، ص130.

أن يصل بك الجنون إلى هذا الحد !"[1]، وفي موضع آخر: " **دعنا من جنونك!"**[2]، وفي قولها أيضا: " **لابأس أن تكون نيتشه لهذا العصر، بيد أن نيتشه أصيب بتلوث عقلي آخر أيامه، وأنت تجن في الثلاثين..**"[3]، فمن خلال هذه العبارات نلحظ تغير الأسلوب في تكرار الحدث.

كما نجد في ذات المفهوم تغير السارد وتغير الأسلوب في نعت الضابط للبطل بالمجنون أيضا في قوله: "**أنت مجنون !!"**[4]، ونرى عم البطل أيضا يطلق عليه صفة الجنون، و ذلك عندما سمع بأنه كان على وشك أن يطلق زوجته ويغادر البيت في قوله: "**أأنت مجنون ؟!"**[5]، فاستنادا على هذه الأمثلة ندرك بأن هذا الحدث وقع عدة مرات وتكرر عدة مرات في السرد سواء بتغير الأسلوب أو بتغير الساردين.

وبالتالي فتكرار إطلاق صفة الجنون على البطل من طرف جل الشخصيات الأخرى، يعكس لنا حالة من الاختلاف والاغتراب وحتى التمرد على معايير المجتمع، فالجنون هنا لا يُدرك بالمعنى الطبي، وإنما كدلالة على كون البطل غير منسجم وخاضع لأي سلطة.

[1] – الرواية، ص39.

[2] – الرواية، ص45.

[3] – الرواية، ص51.

[4] - الرواية، ص (61، 76، 86، 99، 128، 129، 138).

[5] - الرواية، ص83.

كما نجد تجلي التواتر المفرد المكرر كذلك في مخاطبة البطل للضابط واشمئزازه من مرافقته له في قوله: "**عليك اللعنة.. !**"[1]، فالحدث جرى في الواقع حوالي ثلاث مرات وذكر بنفس عدد المرات في النص كذلك.

وفي مقطع آخر حينما طلب الضابط من البطل أن يأخذه إلى المستشفى في قوله: "**بودي لو تذهب بي إلى المستشفى!**"[2]، وبأسلوب مغاير نحو قوله: "**هلّا ذهبت بي للمستشفى!**"[3]، فالحدث تكرر في النص مرتين مثلما وقع، وذلك لحاجة الضابط الماسة لأخذ العلاج، وخوفه من أن يموت في ذلك الكوخ وتبقى جثته لتتعفن هناك.

وبالتالي نرى بأن توظيف الكاتب للتواتر المفرد المكرر قد ساهم بشكل كبير في عكس طبيعة الوعي المضطربة لدى الشخصيات، فالبطل وحتى الضابط نراهما دائمَي التفكير في الحدث واستحضاره كلما تكرر بنفس المشاعر أو بمشاعر مختلفة.

ووفقا لما سبق تحليله، نخلص إلى القول بأن الروائي "**إسماعيل فهد إسماعيل**" وُفق إلى حد كبير في توظيفه للتواتر بنوعيه، باعتباره أداة سردية عكست بشكل جلي البعد النفسي والعميق لشخصيتي البطل والضابط، وساهمت بامتياز في تصوير التدفق العفوي لأفكار بطل الرواية، وتمديد الزمن أيضا وتضخيم بعض لحظاته، فرواية تيّار الوعي لا

[1] – الرواية، ص (21، 55، 135).

[2] – الرواية، ص122.

[3] – الرواية، ص123.

تركز على كثرة الأحداث وتنوعها ولا على تدفق الزمن، بل على العالم الداخلي للشخصيات من أفكار وهواجس ومخاوف وأحاسيس.

حيث يقول "**مندولا**" في هذا الصدد: "من بين التعميمات التي يمكن اطلاقها على الرواية المعاصرة أنها تولي اهتماما أكبر لما يفكر فيه أشخاصها وكيف يفكرون، والقليل القليل لما يفعلون"[1].

2-تقنيات تيار الوعي في الرواية:

لقد تجلى حضور تقنيات تيّار الوعي في رواية "**كانت السماء زرقاء**" من خلال بناء سردي تجاوز الترتيب الزمني التقليدي، إذ اعتمد على التدفق العفوي والحر للأفكار والحوار الداخلي وغير ذلك من التقنيات، حيث تداخلت الأزمنة وتقاطعت الأصوات الداخلية للشخصية المحورية (شخصية البطل) ضمن نسيج لغوي مكثف، فمن خلال تتبع تلك المشاهد والمقاطع السردية المتشظية، نلحظ كيف تمكّن الروائي "**إسماعيل فهد إسماعيل**" من توظيف هذه التقنيات للاقتراب أكثر من التجربة الشعورية للشخصية التي اختار أن يصوغها وفق رواية تيّار الوعي.

فمن بين تقنيات تيار الوعي التي اعتمدتها روايتنا بشكل كبير نذكر:

[1] – أ. مندولا، الزمن والرواية، ص (227-228).

2-1المونولوج الداخلي:

كنّا قد تطرقنا لمفهوم المونولوج الداخلي بنوعيه في الفصل النظري، لكن لا ضير في أن نشير له مجددا بإيجاز من أجل مقاربة أوضح لتجلياته في النص، فالمونولوج الداخلي مصطلح يختلط بصفة دائمة مع مصطلح تيار الوعي، غير أنّ الأول يوظف بدقة أكبر لكونه يشير إلى أسلوب بلاغي معين، يساعد على التعبير عن التدفق الذاتي للأفكار والمشاعر والذكريات في ذهن الشخصية[1]، فهو بذلك ينقلها من عالمها الذي تعيشه إلى العالم الداخلي، ليصور أحاسيس النفس واختلاجاتها الباطنية.

كما يصنف المونولوج الداخلي ضمن الأساليب اللفظية التي تركز على ما يدور في أعماق الشخصية، سواء استطاعت هذه الأخيرة أن تعبر عنه في حوارها الداخلي بشكل مباشر، أو غير مباشر عندما تعجز عن القيام بذلك فيتدخل الراوي عن طريق الوصف أو التعليق.

وبالتالي فالمونولوج الداخلي شكل من أشكال الكتابة الرئيسة في الرواية التيّارية لأنه يعكس بشكل قوي الأفكار الداخلية للشخصية، فهو يعبر عن الانفعالات الداخلية والتجربة الذاتية للفرد، مستعرضا في ذلك الدوافع النفسية والمشاعر العميقة التي لا تصاغ بالضرورة في كلمات واضحة، بل تجسد عبر الصور الذهنية والأحاسيس والانفعالات[2].

[1] – روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص 58.

[2] – إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، ص361.

لذا عملت رواية "**كانت السماء زرقاء**" على توظيف المونولوج الداخلي بنوعيه (المباشر وغير المباشر)، ما أتاح التعامل مع عمق شخصية البطل في الرواية؛ للكشف عن الكامن فيها، سواء استطاعت الشخصية أن تفصح عمّا بداخلها بنفسها أو تركت المجال للراوي، ليتغلغل داخل عالمها الداخلي؛ بشكل يمكّنه من الكشف عن توترها وقلقها وكذا صراعاتها الداخلية، لذا فقد عمد الروائي إلى توظيفه على النحو التالي:

أ) المونولوج الداخلي المباشر:

يعتبر المونولوج الداخلي المباشر أحد أنماط المونولوج التي وظفت لتصوير العالم الباطني للشخصيات، وساهمت في إظهار العلاقة بين الشخصية وما يترسّب بداخلها من مشاعر وأفكار وذكريات وأزمات، ثم صياغتها بشكل مباشر دون تدخل من الراوي.

وعلى هذا يعرف بأنه "العرض المستقل الذي لا يتدخل فيه وسيط لأفكار الشخصية وانطباعاتها وتصوراتها، نوع من الفكر المباشر المرسل والطليق"[1]، أي أنّ الأفكار المتشكلة في ذهن الشخصية تعرض بشكل مباشر دون أن يتدخل الراوي أو الكاتب، وتكون تلك الأفكار عفوية وحرة كما تتشكل تماما في الذهن.

[1] – جيرالد برنس، المصطلح السردي (معجم المصطلحات)، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، مصر، 2003، ص115.

كما يعرف كذلك بأنه أسلوب خطابي يعرض بطريقة مباشرة، الصوت الداخلي للشخصية دون تعديل أو تفسير من الخارج[1]، فهذا الصوت يكشف عن خبايا النفس الداخلية من خلال حوار الشخصية مع ذاتها بشكل مباشر.

حيث نلمس حضورا قويا للمونولوج الداخلي المباشر في الرواية من خلال عدة مواضع على لسان البطل من أبرزها ما نراه في هذا المقطع حيث كان البطل رفقة الهاربين معه الذين كانوا متحمسين جدا لعبور الحدود تلك الليلة، لنجده يقول في نفسه: "**وهل سيسعنا هذا الزورق الصغير؟ !**"[2]، فقد أسهم المونولوج المباشر هنا في التعبير عن حالة التوتر والقلق التي كان يعيشها البطل من الداخل، وكذا التساؤلات التي كانت تدور في ذهنه حول ما إن كان الزورق الذي سينقلهم إلى الضفة الأخرى سيسع لكل الهاربين معه أم لا.

ونجد البطل في محطة سردية أخرى من الرواية يعبر عن ندمه وحسرته من لقائه بذات الثوب الأزرق في حوار مع نفسه بطريقة مباشرة في قوله: "**كنت لا أريد الذهاب بمعيتها...لا أريد أن أربطها إلى عجلتي... لكنها أصرت!**"[3]، ففي هذا المثال، تنقل شخصية البطل صراعها النفسي والداخلي ومشاعرها اتجاه ما حدث بصيغة مباشرة وذاتية دون تدخل من الراوي، وهذا ما جعلنا نستدل بأنه مونولوج مباشر.

[1] – عبد العزيز ضويو، التجريب في الرواية العربية المعاصرة (دراسة تحليلية لنصوص روائية حديثة)، عالم الكتب الحديث، ط1، إربد، الأردن، 2014، ص75.

[2] – الرواية، ص25.

[3] – الرواية، ص56.

وتعبيرا من البطل أيضا عن ندمه إزاء ما حدث مع صاحبة الثوب الأزرق نجده يقول: "**لو أنها صمتت... لو أنها ذهبت وتركتني إلى جانب ذلك الحيوان على الأريكة... لو أنها اكتفت بحاضري، ولم تسألني عن الماضي...**"[1]، فالكاتب في هذا المثال نجده يدخلنا نحن كقراء مباشرة إلى داخل ذهن البطل، حيث نسمع صوته الداخلي وهو يعبر عن استيائه وشعوره بالذنب والانزعاج مما حصل، كما أنّ أسلوب التكرار في العبارة (لو...لو...) يوحي بالندم، ويعكس التوتر الضمني كأن البطل يعيد السيناريوهات في رأسه متمنيا لو حدث العكس.

وفي موضع آخر نجد البطل الذي يحضر كما أشرنا من دون اسم، يتذمّر من عدم قدرته على المغادرة وترك الضابط الجريح لوحده في قوله: "**عليهم اللعنة!... لا أريد أن أتحمل مسؤوليات حياتهم وتصرفاتهم. لا أريد أن أربط نفسي إلى عجلته. لا زال أمامي متسع من الوقت لكي أنفذ قراري... لكن وجود هذا الإنسان...**"[2]، فالبطل في هذا المقطع يعاني من صراع داخلي واضح بحيث لا يريد تحمل مسؤولية الآخرين، لكنه أيضا لم يحسم أمره بالكامل (لكن وجود هذا الإنسان...)، مما عكس رفضه وحيرته وكذا محاولته اتخاذ قرار حاسم في آن واحد، وبالتالي هذا المقطع يعد نموذجا للمونولوج الداخلي المباشر، حيث يكشف الصوت الداخلي للبطل بوضوح.

[1] – الرواية، ص (57–58).

[2] – الرواية، ص62.

ونجد المونولوج الداخلي المباشر يتجلى أيضا أثناء حوار البطل مع الضابط حول موضوع زواجه الذي أُرغم عليه، حيث اعتبر الضابط علاقة الآخر مع الفتاة العجفاء وتصرفاته معها هي السبب الذي دفع بوالده إلى تزويجه، ليقول البطل في نفسه: " **الذنب ذنبي... لو لم أتبسط معه بالحديث!! ها هو يحاول إصدار أحكامه!**"[1]، فالبطل في هذه العبارة يتحدث بصوته الداخلي ويلوم نفسه، لأنه منح الفرصة للضابط بأن يصدر عليه أحكامه، ممّا جعلنا نسمع أفكاره بطريقة عفوية نابعة من الذهن مباشرة.

فمن خلال الأمثلة التي تم التطرق إليها وأمثلة عديدة أخرى سيطرت بشكل كبير على مختلف أجزاء الرواية من بدايتها حتى نقطة النهاية، إذ كادت لا تخلو أي صفحة من صفحات الرواية منه، يمكننا القول بأنّ المونولوج الداخلي المباشر يمثل الوسيلة السردية الأساسية التي صورت العالم الداخلي للبطل، فكثرة توظيف هذا النوع من المونولوج من طرف الكاتب، ساهم في جعلنا نحن كقراء نعيش ونشاهد العالم الداخلي للشخصية المحورية، من مشاعر وأفكار وهواجس ومخاوف، وليس ما تراه فقط وتعيشه في عالمها الخارجي، فهو بمثابة أداة كشف نفسي، تسمح لنا بمشاركة الشخصية كل ما يجول بداخلها دون وساطة.

وعليه فقد ساهم المونولوج المباشر بشكل كبير في الكشف عن المعاناة النفسية لدى البطل، وكذا التوتر والندم الذي كان يمر به سواء عند استرجاعه لأحداث ماضية، أو في

[1] – الرواية، ص 126.

لحظات حواره مع الضابط، لتبدو حالة القلق والتخبط والاضطرابات الكامنة في العوالم الداخلية للبطل.

ب) المونولوج الداخلي غير المباشر:

عمدت الرواية إلى توظيف المونولوج الداخلي غير المباشر، الذي تلجأ فيه الشخصية إلى الراوي لينقل معاناتها، وما يجول بداخلها من أفكار ومشاعر.

فهذا النوع من المونولوج يتجلى في تكفل خطاب الراوي بنقل الخطاب الذهني لشخصية من الشخصيات بضمير الغائب، أي أنّه لا يصل إلى المتلقي بشكل مباشر وإنما ينتهي إليه عن طريق الراوي[1]، فهو يمنح إذن شعورا دائما بحضور الراوي الذي يستعين بالأساليب الوصفية والتفسيرية في كثير من الأحيان.

وكما لجأت رواية "**كانت السماء زرقاء**" إلى توظيف المونولوج المباشر كأسلوب من أساليب السرد الداخلي، فقد لجأت أيضا إلى استخدام المونولوج غير المباشر بواسطة راو أو (سارد مصاحب) يتكلم بصيغة الغائب؛ ليأخذ على عاتقه مسؤولية الولوج إلى العالم الباطني للبطل، لاستنطاقه والكشف عن مكنوناته.

وبما أنّ هذا النوع من الحوار الداخلي قد شغل مساحة واسعة أيضا في بنية الرواية، فإننا نجد له حضورا في مواضع عدة من بينها؛ حينما صادف البطل في طريقه أرضا وبدأ بالتساؤل في حوار مع نفسه عن السبب وراء إحاطة صاحب الأرض أرضه بأسلاك شائكة،

[1] – محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص438.

ليتدخل الراوي بالوصف والتعليق: "**عقد حاجبيه، اكتشف بأن زمام أفكاره أفلت من يده**"[1]، فالعبارة هنا تنتمي إلى المونولوج الداخلي غير المباشر، لأننا نلاحظ بأنها أتت بضمير الغائب، كما نرى بأنّ الراوي لم ينقل تفكير البطل نقلا حرفيا بل عرضه بأسلوبه، بحيث نجد الفعل (اكتشف) أيضا الذي دلّ على الانتقال من الفعل الخارجي إلى وعي البطل.

ونجده يتجلى في مقطع آخر كذلك عندما وقع نظر البطل على كوخ صغير فبدأ بالتساؤل مع نفسه إن كان به أشخاص يسكنونه أم لا، ليتدخل الراوي ويصفه: "**التعب يهد كيانه، الحشائش الجافة تشّده إلى رغبة بالاستلقاء عليها**"[2]، فهذه الجملة تعكس الشعور الداخلي للبطل، لكنها لم تأت بصوته بل عن طريق تداخل وعيه مع صوت الراوي الذي قام بتصوير إحساس الآخر دون تدخل مباشر.

ونرصد الحوار الداخلي غير المباشر في محطة سردية أخرى، عندما استرجع البطل علاقته بكتبه التي كانت تشكل مصدر سعادته وترفيهه عن نفسه والتي حولتها زوجته فيما بعد إلى مصدر تعاسة، لأنها كانت دائما ما تمعنه من ممارسة هواياته، ليعلق الراوي عن الغضب الذي انتاب البطل حينها في قوله: "**ضرب الأرض بقدمه، أحسّ بالتراب الداكن يسحق تحت قدميه...**"[3]، فالعبارة هنا تطرح فعلا خارجيا يشير إلى انفعال أو توتر داخلي تم التعبير عنه جسديا من طرف البطل، لينتقل بعدها من الوصف الخارجي إلى تصوير

[1] – الرواية، ص41.

[2] – الرواية، ص44.

[3] – الرواية، ص46.

إحساس داخلي استدلينا عليه من خلال الفعل (أحسّ) الذي يُظهر وعي البطل بنفسه وبما حوله، لكن بصوت الراوي عن طريق ضمير الغائب.

ونجده في مقطع آخر عندما خرج البطل ليأتي بالماء إلى الضابط حتى لمح ضفدعا في النهر لم تكف عن النقيق فأراد أن يصطادها مثلما كان يفعل في الماضي، ليعلق الراوي بعدها: "**الضفدع لا زالت تنق، تملكته رغبة للهجوم عليها**"[1]، فالجملة هنا تعبر عن شعور داخلي اجتاح البطل والذي تمثل في رغبته بالهجوم عليها، كما أنّ الرغبة ليست فعلا ظاهرا وإنما شعور نابع من وعي الشخصية، والفعل (تملكته) دليل على أنّ الراوي يصور وعي البطل باستخدام ضمير الغائب دون أن يخرجه من منظوره الداخلي.

كما يأخذ هذا الشكل من المونولوج صورا وأشكالا متعددة، من أبرزها الأسلوب غير المباشر الحر، الذي وُظف في الرواية بصفته أحد أشكاله الأكثر شفافية واندماجا بين الذات والراوي، إذ يتقاطع هذا الأخير وإلى حد بعيد مع المونولوج غير المباشر، لذا لا مناص في هذا السياق من الوقوف عند مفهوم هذا الأسلوب ورصد تمظهره في نصنا الروائي.

الأسلوب غير المباشر الحر:

يعتبر الأسلوب غير المباشر الحر من بين الأساليب السردية التي مكّنت كتاب رواية تيّار الوعي من الولوج إلى العوالم الداخلية للشخصيات، وذلك دون الإخلال ببنية السرد أو فرض قطيعة بين صوت الشخصية وصوت الراوي.

[1] – الرواية، ص137.

حيث يعرف هذا النوع من الأساليب بأنه تقنية من تقنيات تقديم الوعي الفردي في السرد، وفيه يأتي خطاب الراوي بضمير الغائب وبصيغة الماضي، حيث يتقيد في أسلوبه وعباراته بما يناسب الشخصية المروي عنها، كما يعطي هذا الأسلوب أيضا انطباعا للقارئ بأنه يستمع مباشرة إلى أفكار الشخصية من دون تخلي الراوي عن دوره تماما[1].

فالأسلوب غير المباشر الحر هو نقل ذكي ومتقن للأفكار والمشاعر الداخلية، لأنه يعطي القارئ وهما بأنه داخل ذهن الشخصية، مع بقاء الراوي في الخلفية.

كما يعرف أيضا "بالكلام الممّثل" أو "المونولوج المروي"، حيث لا يلتزم بجمل تمهيدية أبدا مثل: (قال في نفسه...) بل يُمكّن القارئ من الدخول إلى أعماق الشخصية لنقل أفكارها ومشاعرها لكن عن طريق الراوي باستخدامه لضمير الغائب، فهو بالتالي يمزج بين صوت الراوي ولغة الشخصية في لحظة واحدة من غير تمهيد[2].

وعند تحليلنا العميق لرواية "**كانت السماء زرقاء**" وجدنا تجلي الأسلوب غير المباشر الحر من خلال حضور الراوي الذي لم يكتف فقط بسرد الأحداث، بل تماهى في كثير من الأحيان مع الوعي الداخلي للبطل، فقدّم أفكار هذا الأخير ومشاعره وحتى خيباته وصراعه الداخلي بضمير الغائب.

فمن خلال إحصائنا لهذا النوع من الأساليب السردية، وجدنا له حضورا في عدة مقاطع عندما كان البطل يستدعي ذكرياته مع صاحبة الثوب الأزرق، التي كانت تسأله

[1] – لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص66.

[2] – جيرالد برنس، معجم السرديات، ص (76–77).

باستمرار عن أشياء مختلفة فتتعجب في كل المرات من إجاباته الغريبة، وهنا نجد تجلي هذا الأسلوب من خلال تعبير الراوي: "**وهي ألا تسأله إجابات غريبة. هي تريد الإمساك برأس الخيط فتأخذ به. تريد الغوص إلى أعماق نفسيته جريا وراء الدوافع الكامنة وراء تصرفاته الجنونية**"[1]، ففي هذه العبارة نجد كل الشروط التي يقوم عليها الأسلوب غير المباشر الحر قد تحققت، بحيث نجد الراوي يقدم الوعي الداخلي للبطل، ويجعلنا بذلك نتابع تفكيره دون أن ينطق البطل بأي شيء بشكل مباشر، مما يوهمنا نحن كقراء أننا نستمع لشخصية البطل، بينما في الحقيقة الذي ينقل صوت البطل هو الراوي بطريقته الخاصة لكن بلغة الآخر.

لنجده يتجلى في الصفحة الموالية من الرواية أيضا، حينما كانت تستمر ذات الثوب الأزرق بطرح أسئلة متتالية على البطل محاولة في ذلك إقناعه بالعدول عن السفر، حيث يستمر هو بالتزام الصمت، فنلحظ أثناء ذلك تدخل الراوي نحو قوله: "**هو سبق ووضع نهايته. إجابته لن تغير من واقعه. لن يتقهقر عمّا صمم عليه**"[2]، فنلاحظ من خلال هذا المقطع بأنّ الراوي يتكلم بلغة داخلية عبرت إلى مدى بعيد عن وعي البطل الذي كان يفضل عدم الرد لأنه يعلم تماما بأن إجابته لن تغير قراره، حيث يمكننا أن نؤكد بأنه أسلوب غير مباشر حر عن طريق لفظة (لن يتقهقر عمّا صمم عليه) التي تعكس التعبير الداخلي للبطل بالعزم وعدم التراجع، بلغة جد قوية تنتمي للبطل نفسه لكن بصوت الراوي.

[1] – الرواية، ص92.

[2] – الرواية، ص93

ونرصده في نفس الصفحة عندما هددته ذات الثوب الأزرق بالذهاب إن لم يغير قراره بخصوص الهرب، وكذا بسبب عدم منحها حق الدفاع عن نفسها بعدما حمّلها مسؤولية تركه لزوجته، ليعبر الراوي : " **لم يدعُها للمجيء فلماذا يمسكها عن الذهاب. هي جاءت به جريا وراء سراب إقناعه**"[1]، فالعبارة هنا تصور أفكار البطل ووعيه بعدم الاكتراث لأمرها إن ذهبت، لكن عن طريق الراوي بتوظيفه لضمير الغائب.

لنجد الراوي يتدخل مرة ثانية بعدها، حينما كانت تتوسل إليه بأن يتحدث من أجلها لا من أجل نفسه في قوله: " **سيتحدث، سيكذب ويبالغ. ولم لا ما دامت الأشياء التي يجب أن يحرص عليها لم يعد لها وجود**"[2]، فنلاحظ في هذه الجملة لفظة (سيكذب، ويبالغ) التي عكست اللغة الداخلية للبطل ونظرته لنفسه، ويمكننا أن نعتبره أيضا نوع من الاحتقار الذاتي أو حتى التمرد، لكن بالرغم من أنّ كل هذه الأفكار من داخل ذهن البطل، إلا أننا نرى بأن الراوي من يصورها بأسلوبه، لهذا هو أسلوب غير مباشر حر.

ونلمح تجلي هذا النوع من الأساليب في محطة سردية أخرى، عندما قام البطل بتأويل كلام زوجته التي كانت تعاتبه وتلومه دائما بسبب لقاءاته المستمرة مع الفتاة العجفاء (ليس لها اسم)، ليقول لذات الثوب الأزرق أن زوجته قصدتها هي بكلامها، وهنا يبرز الراوي بقوله: "**زوجته لم تذكر اسم هذه. هو كذب**"[3]، فمن خلال هذه الجملة التي نقلت تأنيبا

[1] – الرواية، ص93.

[2] – الرواية، ص93.

[3] – الرواية، ص95.

داخليا واعترافا ضمنيا بالذنب بلغة نابعة من وعي البطل نفسه لكن بصوت الراوي، استدلينا على الأسلوب غير المباشر الحر.

واستنادا على الأمثلة والمقاطع السابقة نخلص إلى القول بأن الروائي "**إسماعيل فهد إسماعيل**" قد نجح في توظيفه الدقيق لهذا النوع من الأساليب السردية البارزة في أدب تيّار الوعي، الذي ساهم بشكل كبير في بناء الرواية وهيكلتها، عبر التوغل داخل أعماق شخصية البطل وتقديم وعيها كما هو نابضا وحقيقيا، ونقل أفكارها المضطربة ومشاعرها واهتزازاتها النفسية بضمير الغائب، فاستطاع بذلك كسر المسافة بين المتلقي وداخل الشخصية دون الحاجة إلى تدخل مباشر أو حتى أدوات تمهيدية وتعليقات تفسيرية، ما أتاح لنا نحن كقراء التماهي مع البطل والشعور بأننا نصغي إلى وعيه مباشرة، بالرغم من أنّ الراوي هو من تولّى السرد.

وهنا بالضبط يمكننا رصد الفرق الجوهري الكامن بين الأسلوب غير المباشر الحر والمونولوج الداخلي غير المباشر في درجة ونسبة تدخل الراوي، لأنّ كلاهما يعتمد على السرد بضمير الغائب.

لكن عند تدقيق النظر نجد بأن الأول يساهم في نقل الوعي الداخلي للشخصية بلغة الشخصية نفسها تقريبا، وذلك عن طريق صوت الراوي نفسه بصيغة الغائب والماضي غالبا، فيكون تدخل الراوي هنا بشكل أكبر، لكنه لا يعلق أو يفسر، بينما في المونولوج الداخلي غير المباشر فإن صوت الشخصية هو الغالب، ويظل حضور الراوي ضئيلا فيه

حيث بإمكانه أن يصف أو يعلق أو يقدم تمهيدا للأفكار، ويمكن تلخيص الفرق بين التقنيتين في هاتين المعادلتين:

*الأسلوب غير المباشر الحر= لغة الشخصية وأفكارها + صوت الراوي (ضمير الغائب) دون تمهيد.

*المونولوج الداخلي غير المباشر= أفكار الشخصية + لغة الراوي مع تدخله الخفيف عن طريق الوصف والتعليق عمّا يجري في الوعي (ضمير الغائب).

وبناء على ما سبق ذكره وتحليله نصل إلى أنّ الروائي "**إسماعيل فهد إسماعيل**" قد وظف المونولوج الداخلي بنوعيه بإتقان من بداية الرواية حتى نهايتها، وذلك من أجل الإفصاح عن أفكار الشخصية وعالمها الداخلي وصراعاتها النفسية سواء بشكل مباشر وعفوي، حين أعطى للبطل الفرصة في التحدث والتعبير عن تجربته الداخلية بحرية مطلقة، أو غير مباشر من خلال إعطاء الراوي الصلاحية لتصوير الوعي والشعور الداخلي لشخصية البطل عن طريق استخدام ضمير الغائب.

2-2 التداعي الحر والمثير الاسترجاعي:

تعد تقنية التداعي الحر من بين التقنيات الأساسية في تنظيم حركة الوعي في الروايات والقصص عند الباحثين وعلماء النفس، فهي عنصر رئيسي تنطوي عليه رواية التيّار بشكل بارز.

فالتداعي الحر هو طريقة ابتكرها "**سيغموند فرويد**"، بعد أن تأكد من أنّ التنويم المغناطيسي لا يزيل أعراض المرض بشكل نهائي ولا يحقق الشفاء التام لمرضاه[1].

حتى انتقل هذا المصطلح فيما بعد من كونه تقنية في المجال النفسي إلى حقل السرد الروائي، ليصبح بذلك وسيلة جوهرية في رواية تيار الوعي، لما يتيحه من قدرة على تجسيد تدفق الوعي الداخلي بعفوية وكذا الأفكار العميقة للشخصية كما هي دون تنظيم منطقي، وهذا ما رمت إليه "فرجينيا وولف" بحديثها عن محاولة الإمساك بالذرات التي تتراكم على الذهن بالترتيب الذي تسقط به[2].

وبالتالي يمكننا أن نعتبر بأن التداعي الحر هو القاعدة الرصينة التي تجعل من تيار الوعي تيارا، لأن بدونه يظل النص الروائي أقرب للمونولوج فقط، لكن باللجوء إليه يصبح العمل أشبه بخريطة ذهنية حقيقية للشخصيات الروائية.

ونظرا لكون تقنية التداعي الحر قد حظيت بمعالجة مفصلة في الفصل الأول، فسنكتفي هنا بتتبع كيفية تجليها تطبيقيا ضمن المتن الروائي.

فعند إحصائنا لتقنية التداعي الحر في رواية "**كانت السماء زرقاء**" وجدنا بأنها تجلت من خلال عدد كبير من المقاطع التي تُظهر تداخل الأزمنة في وعي البطل، حيث ارتبط كل تداع باسترجاع لحظة ماضية، بل يكاد يكون كل استرجاع في النص نتيجة تداع ذهني، كما لا ينبغي أن نغفل بأن الروائي "**إسماعيل فهد إسماعيل**" قد ساهم في تسهيل الأمر

[1] – فيصل عباس، التحليل النفسي والاتجاهات الفرويدية، ص51.

[2] – فرجينيا وولف، القارئ العادي، ص155.

على القارئ، فعمل على أن يكتب التداعي الحر بحروف بارزة من أجل زيادة الإيضاح وصرح بذلك في بداية الرواية في قوله: "من أجل زيادة الإيضاح عملنا على أن يكتب التداعي الذي يرد ذهن البطل بحروف بارزة"[1].

ويظهر التداعي الحر الذي ورد في ذهن البطل في بداية الرواية بشكل جلي، عندما وردت كلمة اللون الأزرق في الجملة التالية: "**ثم نقل عينيه عن الأضواء الحمراء التي تعلو خزانات النفط إلى ضوء أزرق بعيد، وأحس انفتاحا نفسيا**"[2]، ليليها مباشرة التداعي الذي ورد ذهنه في استذكاره للقائه الأخير مع ذات الثوب الأزرق : "**كان ثوبها أزرق ضيقا يبرز مفاتن صدرها وفخذيها... وأفلت يده**"[3]، إذ أن التداعي هنا امتد ليغطي ما يقارب العشر صفحات بدون فواصل سردية وبلا أي انقطاع، منغمسا في ذلك بشكل كلي في وعي البطل على لسانه شخصيا بضمير المتكلم، والمخاطب أحيانا أثناء حواره مع صاحبة الثوب الأزرق وكذا عن طريق الراوي بضمير الغائب.

ومن خلال هذا المقطع نرى بأن المثير الاسترجاعي أو (التلازم الشيئي) قد مثّل العامل المحفز الذي فجّر التداعي الحر في ذهن البطل، حيث أن ملاحظته للضوء الأزرق البعيد هو ما استدرج سلسلة من المشاعر والذكريات المرتبطة بماضيه القريب، فانطلق وعي شخصية البطل في الانسياب والتدفق الحر بعيدا عن اللحظة الحاضرة.

---

[1] – الرواية، ص27.

[2] – الرواية، ص27.

[3] – الرواية، ص (27–36).

والمقصود بالتلازم الشيئي المسمى أيضا بالمثير الاسترجاعي أو المحفز الاسترجاعي ذلك الارتباط الذهني بين الأشياء المتجاورة، فالشخصية عند لمحها لأشياء من الحاضر تستدعي من خلاله ذكريات من الماضي، ويتكرر ذلك بدافع لذة عقلية مألوفة لدى الإنسان[1]، وفيه إذن تتجسد وظيفة الأشياء الحسية في تنشيط دور الذاكرة والانفعال داخل الرواية، فهو بذلك رابط ذهني بين الحاضر والماضي.

ونرصد التداعي الحر أيضا عندما وردت عبارة: " **وابتسم بغباء**"[2]، ليبدأ التداعي الحر مباشرة بصوت الراوي في قوله: "**صاحبه ابتسم –أيضا– عندما ألقى هذا بجسده على الأريكة الخشبية...كل الذي فعله أنه وضع الشمس وراء ظهره. لعل الاتجاه غربا يقوده إلى حيث مكان الحادثة**"[3]، فندرك من خلال هذا المقطع أن البطل حينما ابتسم بدأت أفكاره بالتداعي واستذكار الماضي يوم التقى بصديقه وكان قد ابتسم هو الآخر أيضا، ليطول التداعي بعدها ويشغل حوالي أربع صفحات يتخللها حوار جرى بين البطل وصديقه حول الذهاب مع ذات الثوب الأزرق لأنها كانت قد نادته للتكلم معه.

وبالتالي يمكن القول هنا بأن فعل الابتسام رغم وصفه بالغباء غير أنه كان كافيا لإطلاق سلسلة من الذكريات والتداعيات الحرة.

[1] – مصطفى عطية جمعة، تيار الوعي رؤية نفسية زمانية مكانية، ص72.

[2] – الرواية، ص37.

[3] – الرواية، ص (37–40).

ويتجلى التداعي في محطة سردية أخرى حينما وردت عبارة: "**العتمة التي يعيشها في الكوخ تذكره بالظلام الذي ساد قاعة السينما فجأة**"[1]، لينطلق التداعي في ذهن البطل عن طريق الراوي نحو قوله: "**ارتسمت لوحة مضيئة على الشاشة. ابتدأ العرض بفلم من أفلام الدعاية...اليوم الذي سـ...**"[2].

فنرى من خلال هذا المقطع بأن العتمة في الكوخ الذي كان يختبئ فيه مع الضابط الجريح هي عبارة عن عنصر حسي، دفع به لاستدعاء ذكرى متعلقة بعتمة مشابهة في قاعة السينما التي كان قد ذهب من قبل إليها رفقة صاحبة الثوب الأزرق، فالبطل خلال مكوثه في ذلك الكوخ المهجور التي كادت العتمة أن تغلف كل أطرافه، تداعى في ذهنه شريط من الذكريات والأحاديث التي أقامها مع ذات الثوب الأزرق حول محاولة زوجته إسقاط الطفل من بطنها أكثر من مرة، ويمكننا أن نرصد مؤشرا للتداعي الحر في هذا المقطع من خلال لفظة (سـ...) بمعنى أنّ هناك كلاما لم يتم والمعروف عن التداعي بأنه يتميز بكلمات وعبارات غير مكتملة، تعكس انسياب الفكر العفوي، لا الخاضع للتماسك اللغوي والمنطقي.

ويظهر التداعي في موضع آخر عندما كان البطل في حوار داخلي مع نفسه حول كتبه التي كانت تبعث في روحه البهجة والسرور في قوله: "**الكتب كانت... الرابطة الأولى!**".

[1] – الرواية، ص81.

[2] – الرواية، ص (81–85).

وألحت عليه ذكرى بعيدة"[1]، لنرصد بعدها انطلاق التداعي مباشرة: **"ثوبها كان أصفر تلك المرة! ... دفعت إليه بكراسه الصغير وهي تقول: لم أفهم القصد الذي رميت له من وراء كتابتك لهذه القصة الغريبة؟...هذا ما هدفت إليه. أن أنصر إنسانية الإنسان الذي اضطره المجتمع، ودفعته ظروف معينة إلى سلوك مسلك مغاير لسلوك الآخرين"**[2]، ففي هذا المقطع ندرك بأن البطل في الوقت الذي كان يقيم فيه حوارا داخليا مع نفسه حول كتبه التي كانت تشكل نقطة قوته، ألحّت عليه ذكرى تتعلق بنفس الأمر، والمتمثل في إعطائه قصة كان قد كتبها لذات الثوب الأزرق من أجل أن تقرأها، ليستمر تداعيه حتى اللحظة التي كشف لها عن هدفه من كتابة تلك القصة.

والملاحظ في العبارة أيضا بأن لفظة (ألحت عليه ذكرى بعيدة) توحي بأن الذكرى لم تأت بإرادته بل فرضت نفسها على وعيه، وهذا ما يعكس طبيعة التداعي الحر، فهو ليس فعلا إراديا بقدر ما هو تدفق عفوي داخلي قد يفاجئ صاحبه في أي لحظة.

وبناء على ما تم تحليله والتفصيل فيه، يمكن القول بأن التداعي الحر والمثير الاسترجاعي لم يكونا مجرد تقنيتين شكليتين في الرواية، بل ساعدتا بشكل كبير في بناء الوعي الداخلي لشخصية البطل وتصوير أفكاره، فقد مكن المثير الاسترجاعي من إزاحة الغبار عن طبقات الذاكرة العميقة، في حين سمح التداعي الحر لتلك الذكريات أن تنثال

[1] – الرواية، ص46.

[2] – الرواية، ص (46-47).

بعفوية، بعيدا عن التسلسل الزمني والمنطقي، مما انسجم تماما مع بنية الرواية وساعد في إضفاء البعد الشعوري النابع من عمق التجربة الذاتية للبطل على العمل.

2-3 الحلم والهذيان:

- **الحلم:**

تعد الأحلام سلسلة من التخيلات التي تقع أثناء النوم، إذ تختلف في مدى منطقيتها وتماسكها، فهي من "إحدى الوسائل الأساسية التي يلجأ إليها الشخص لإشباع دوافعه التي تلح على طلب الإشباع، خاصة إذا كان هذا الإشباع مستحيلا في عالم الواقع"[1] فهي عبارة عن طموحات ورغبات مكبوتة يكون الوصول لها وتحقيقها صعبا.

ثم إنّ هناك نوعان من الأحلام؛ أحلام اليقظة التي يستسلم فيها الفرد لتخيلاته إذ يحقق آماله ويشبع دوافعه، متجاوزا في ذلك كل العقبات التي تعرقله، والنوع الثاني المتمثل في أحلام النوم والتي غالبا ما تكون الطموحات فيها مخفية وغير مدركة، لأن الحالم يستخدم آليات غير شعورية لتحقيق رغباته، ولذلك تأتي جل أحلام النوم ممسوخة خالية من المعنى بعيدة عن المنطق[2].

[1] – فرج عبد القادر طه، أصول علم النفس الحديث، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2000، ص151.

[2] – المرجع نفسه، ص (151-152).

فلعل الفارق بين أحلام اليقظة وأحلام النوم يتجلى في غياب المنطقية في المحتوى الحلمي، وإن اتفق كلاهما في كونهما وسيلة للتنفيس عن الدوافع والرغبات المترسبة في أعماق الشخصية.

وبالتالي فالأحلام ميدان خصب وثري، يكشف عن مساعي الشخصية ويعبر عمّا يعجز الوعي والشعور من الإفصاح عنه، حيث تتشابك فيها الصور لتشكل نسخة معادلة للعالم الخارجي، تمكن الشخصية من اللجوء إليها عندما تفقد التواصل مع عالمها الواقعي.

فمن ثم يمكن اعتبار الأحلام من أبرز الحالات الذهنية، التي يشكل حضورها في النص الروائي تنفيسا عن رغبات الشخصية الخفية والمترسخة في اللاشعور.

عادة ما يوظف الحلم في روايات تيّار الوعي كوسيلة لتحقيق رغبات الشخصيات وتحريرها من قيود العالم الخارجي، حيث يصبح الحلم فضاء بديلا تشبع فيه النفس تطلعاتها المكبوتة، إذ تعيد ترتيب العالم تبعا لأهوائها، أو أن تعفي العالم من قيوده وضوابطه فيأتي بلا ترتيب ودون منطق أيضا في بعض الأحيان، فقد يكون لجوء عن طريق إعادة ترتيب الأحداث، وقد يكون هروبا من خلال كسر ذلك الترتيب، وبالعودة إلى الرواية التي بين أيدينا، وجدنا الروائي فيها يوظف الحلم لا لتلبية رغبات البطل، بل لمواجهته بها وتحميله مسؤولية الذنب والخذلان، حيث نجده يتجلى على النحو التالي:

- أتدري بأني رأيتها البارحة؟

- البارحة!

– في الحلم، كانت كإحدى بطلات نجيب محفوظ... مكتنزة لحما، وفي مخفر من مخافر الشرطة. كان جسدها يقطر دما من جميع أجزائه. سألت أحد رجال الأمن... "ما بها؟" فأجابني زاجرا... "أتتظاهر بالغباء!... هي ضحيتك". وددت لو...[1].

فالبطل في هذا المقطع يروي للضابط عن حلم كان قد رآه في الليلة الماضية والمتعلق بذات الثوب الأزرق، حيث أن الحلم ابتدأ بإيحاءات أدبية وثقافية إذ شبهها بإحدى بطلات نجيب محفوظ، إذ يمكننا اعتبار هذا بأنه اسقاط ثقافي يكشف لنا عن المرجعيات الفكرية للبطل، وكيف أن خياله يتغذى على مخزون أدبي، ولأن نجيب محفوظ كثيرا ما صور المرأة وعلاقتها بالرجل لاسيما المرأة المتحررة اجتماعيا، أمّا بالنسبة لعبارة (كان جسدها يقطر دما... هي ضحيتك) فتكشف لنا عن التحول العميق في الحلم من مجرد رؤية إلى اعتراف ضمني كمحاكمة نفسية للذات.

فالبطل هنا متّهم بأنه السبب في ذلك الألم والخذلان، وهنا بالضبط يبرز اللاوعي بقوة؛ فالبطل قد لا يعترف بمسؤوليته أثناء يقظته، لكنه من خلال هذا الحلم يتعرى داخليا، ويواجه الحقيقة بطريقة رمزية لما كان قد حدث فعلا مع ذات الثوب الأزرق في الواقع فيما مضى.

فالكاتب من خلال توظيفه لهذا الحلم استطاع أن يكشف لنا عن أعمق طبقات وعي البطل، عن طريق الغوص في التجربة الداخلية للشخصية، حيث أن الحلم في حد ذاته

[1] – الرواية، ص163.

يصور صراع الذات مع الذنب، والسلطة وحتى الندم من الماضي، فبدلا من أن يتحرر في الحلم، يجد نفسه مطاردا ومدانا من طرف ماضيه، وكأن الحلم هنا لا يفر من الواقع بل يصر على كشفه وتعريته.

وبالتالي يمكننا القول بأن الحلم لم يظهر كعنصر غريب أو مُقحم في الرواية، بل تجلى كأداة فعّالة وظفها الروائي ببراعة ليصور التمزق النفسي، والوعي المشوش للبطل.

- **الهذيان:**

لم تقتصر رواية "**كانت السماء زرقاء**" على توظيف الحلم فقط في بناء عالمها السردي، بل تجاوزته لتجسيد وضعية الهذيان؛ بوصفها حالة نفسية تنتاب الشخصية في لحظة الانفصال عن الوعي، ليأتي دور السرد هنا في صياغة هذا الاضطراب الداخلي الذي تعجز الشخصية عن صياغته والتعبير عنه بشكل منطقي.

فالهذيان يمثل أحد الأوضاع الذهنية التي يتبناها الأسلوب غير اللفظي، ويصيغها الراوي لتشكل إلى جانب الأحلام، تجسيدا لعوالم داخلية تضجّ بالرغبات المكبوتة.

كما قد يؤدي التعرض لصدمات جسدية مفاجئة أو الإصابة بأمراض عضوية أو بعض الاضطرابات الفيسيولوجية إلى حدوث الهذيان، الذي يفقد فيه المريض الإدراك

الصحيح للمكان والزمن والأشخاص، إضافة إلى وقوع اضطراب في الذاكرة مما ينتج عنه اختلال في التفكير المنطقي السليم[1].

وهذا ما تجلى بوضوح في شخصية الضابط الجريح داخل الرواية، بعدما أصيب بطلقة نارية على مستوى الجزء السفلي من جسمه، والتي أدت به للدخول في حالة من الهذيان الشديد نتيجة الألم الحاد، والعطش وكذا الصدمة النفسية المصاحبة للإصابة، لنجده يكرر لفظة "**ماء !**"[2] حوالي ثمان مرات على امتداد ثلاث صفحات من الرواية، وفي تلك اللحظات نرى البطل يخاطبه أيضا لكن الآخر لا يستجيب ويستمر في ترديد كلمة (ماء) بشكل متواصل، حيث أن هذا التكرار لم يعكس عطشه الفيزيولوجي فقط، بل أيضا عبّر عن تمركز وعيه أجمع في نقطة واحدة وهي البقاء على قيد الحياة.

لنرصده في المقاطع التي تلت ذلك التكرار يعود ليتساءل: "**أين أنا؟ ... أين أنا!... من أنت؟!... ماذا أنت فاعل؟ !**"[3]، فبعدما أتى له البطل بالماء و قام بإفراغه على وجهه انتعش الثاني، وعادت لدماغه العلامات الأولية للوعي بعد الانقطاع الذي حدث إثر الإصابة وفقدان الدم، وبالرغم من استعادته لبعض وظائف الادراك الأساسية بسبب الماء الذي عمل كمنبه للمستقبلات الحسية في الجلد، ظل الضابط في حالة هذيان قصيرة الأمد لأن أفكاره كانت مشتتة، فبقي يسأل عن المكان والزمان وعن البطل من يكون.

[1] – فرج عبد القادر طه، معجم علم النفس والتحليل النفسي، ص474.

[2] – الرواية، ص (53، 54، 55).

[3] – الرواية، ص (56، 57).

واستنادا على ما تم تحليله من أمثلة من الرواية نخلص إلى القول بأن توظيف الروائي للهذيان لم يكن كمجرد عرض مرضي، بل بصفته أداة محورية أسهمت في إبراز أثر الصدمة على الوعي وعرض كيفية انكسار إدراك الشخصية تحت وطأة الألم، فقد ارتبط الهذيان مع الضابط فقط بسبب الإصابة والخوف مما سيحدث له، بينما حافظت الشخصية الأخرى (البطل) على وعيها، وفي هذا إشارة إلى اختلاف الشخصيات واختلاف ظروفها أيضا، وتبعا لذلك اختلفت التقنيات الموظفة، ولكنها اهتمت كلها في إفراغ وعي الشخصيات ونقل عالمها الداخلي المضطرب إلى السطح.

2-5 التكثيف اللغوي:

يعتبر التكثيف اللغوي من أبرز السمات الأسلوبية في النصوص الأدبية الحديثة وخاصة في روايات التيّار، إذ يعد أداة فعالة لنقل التجارب الشعورية الداخلية للشخصية وكذا تصوير التدفق العفوي لوعيها، حيث يتم فيه استعاضة السرد التفصيلي بلغة مشحونة وثرية بالدلالات تنقل أعماق التجربة بأقل قدر من الكلمات.

حيث يُعرف التكثيف على أنه "أهم أسرار المجاز، ليس اختصارا أو ليس اختصارا فحسب إنه اختصار في سبيل العمق والاطناب -إن صح التعبير- وحرية التصور"[1]، فهو

[1] - محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، مصر، ص128.

بهذا يعتبر من أجلّ أسرار المجاز، وهذا لا يسمى اختصارا فحسب، بل يكون من أجل العمق وزيادة المعنى على اللفظ.

ويعرفه "**عبد السلام المسدي**" بأنه عبارة عن "مادة فصيحة في بنيتها الفعلية، ويكثف كثافة، وتكاثف غلظا والتف فهو كثيف، وتستعمل صيغة استكثف الشيء- كان كثيفا، واستكثف الشيء وجده كثيفا"[1]. نخلص من هذا التعريف أن "عبد السلام المسدي" يرى بأن التكثيف ذو فصاحة، حيث يتم فيه ضغط المعنى في كلمات قليلة، تتراكم فيها دلالات عاطفية أو رمزية كثيرة، فتبدو الجملة بسيطة للوهلة الأولى، لكن في الحقيقة معناها كثيف ومتشابك وغني بالإيحاءات.

ولتحقيق ذلك التكثيف اللغوي لجأ الروائي "**إسماعيل فهد إسماعيل**" إلى بعض الآليات الجمالية والبلاغية ليكشف بصورة تلميحية غير مباشرة عمّا يجول بذهن شخصياته وذلك عن طريق توظيف اللغة الإيحائية التي تتجسد من خلال (المجاز، التشبيه، الرمز).

اللغة الإيحائية:

يعد الاشتغال على اللغة الإيحائية من بين السمات المركزية في الأعمال التي تنتمي إلى حقل تيّار الوعي، حيث يستعاض عن السرد المباشر الصريح بلغة رمزية مشحونة بالمعاني، تعكس البنية الداخلية للشخصيات.

[1] – عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، طرابلس، ص192.

فاللغة هي الأداة الجوهرية التي تجسد الوجود الفني في النص الروائي، وهي القاعدة التي تبنى عليها العوالم السردية وتستدعى من خلالها الشخصيات والأفكار، فبدون اللغة لا يمكن للرواية أن تُقرأ، بل لا يمكن أن تكون موجودة أصلا[1].

وفي هذا السياق، تتجلى براعة الكاتب "**إسماعيل فهد إسماعيل**" في روايته من خلال بناء خطاب لغوي مكثف، يتوسّل أدوات اللغة الإيحائية، وعلى رأسها:

- **المجاز:**

تباينت تعريفات المجاز وتعددت بين الدارسين والباحثين، فيعد عند البلاغيين "اسم لما أريد به غير ما وضع له لمناسبة بينهما كتسمية الشجاع أسدا، والمجاز إما مرسل أو استعارة"[2]، والمقصود بالمجاز هنا، هو استعمال اللفظ في غير موضعه الأصلي، أي صرف اللفظ بمعناه الظاهر إلى معنى آخر، إذ يعد من الوسائل البلاغية الشائعة في الكلام بين الناس.

وعند تحليلنا للنص الروائي الذي بين أيدينا وجدنا بأنّ المجاز لم يقتصر على مواضع متفرقة بل امتد ليغطي معظم نسيجه السردي، مشكلا بذلك إحدى أهم آليات اللغة الإيحائية فيه.

[1] – آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، لبنان، 2015، ص35.

[2] – علي بن محمد السيد شريف الجرجاني، معجم التعريفات، تح: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ص169.

ويمكن التماس ذلك في هذا المقطع الذي يتجلى فيه المجاز بوضوح في وصف الراوي للضابط الجريح : "**جسد ضخم معلق بصورة محكمة على الأسلاك، أحد الحذائين الكبيرين قبالة وجهه، أمّا الثاني فكان مشنوقا من الناحية الأخرى**"[1]، فالجملة هنا تشير إلى الحذاء الثاني وكأنه مشنوق، فقد شبّه الكاتب الحذاء بالإنسان الذي يشنق حيث حذفه، وترك قرينة تدل عليه وهي صفة (الشنق) التي نسبت إلى الحذاء، على سبيل الاستعارة المكنية التي حمّلت الجماد معاناة الانسان (المشبه به).

وبالتالي يمكننا القول بأن توظيف هذا الأسلوب المجازي قد كثّف المعنى وأحاله إلى بعد إيحائي حزين، عمّق من مأساوية المشهد.

ونرصد المجاز في محطة سردية أخرى على لسان البطل عندما استذكر حديثه مع ذات الثوب الأزرق: " **هذان النهران...نهران مظلومان حكم عليهما أن يجريا وإلى الأبد في أرض...**"[2]، فالبطل هنا شبه النهر الذي يمثل جماد وعنصر طبيعي بالإنسان الذي يُظلم ويُدان فحذفه وأبقى على صفة من صفاته وهي (الظلم)، وبالتالي فإن الجملة عبارة عن مجاز لغوي قائم على الاستعارة المكنية التي حذف أحد أركانها (المشبه به)، وعند التأمل أيضا في لفظة (يجريا وإلى الأبد في أرض...) نجدها تضفي طابعا مأساويا عميقا يشبه المنفى الأبدي، والمعنى العميق يوحي بأن الجريان نفسه عبارة عن عقوبة، لا حركة طبيعية.

[1] – الرواية، ص20.

[2] – الرواية، ص49.

- **التشبيه:**

يعرف "**السكاكي**" في كتابه **(مفتاح العلوم)** التشبيه بأنه "مستدعي طرفين، مشبها ومشبها به، واشتراكا بينهما من وجه، وافتراقا من آخر، مثل أن يشتركا في الحقيقة ويختلفا في الصفة، أو بالعكس"[1].

وفي هذا الصدد، يمكننا القول بأن التشبيه هو إلحاق أمر بأمر آخر في وصف شيء ما، أو بالأحرى يعني المقارنة بين شيئين بينهما صفة مشتركة، لكنهما ليسا متماثلين، أحيانا يكونا من نفس النوع (كلاهما مادي)، وأحيانا مختلفين (واحد مادي والآخر معنوي)، لكن المهم أن تكون هنالك صفة واحدة على الأقل تجمع بينهما.

ومن خلال تحليلنا للرواية وجدنا بأنها تحتوي على طاقة تشبيهية كثيفة، لا تنبع من الرغبة في التزيين اللفظي فحسب، بل من الحاجة إلى الإيحاء والتكثيف اللغوي والمعنوي، بما يتناغم مع طبيعة تيّار الوعي في الرواية.

إذ وظّف الروائي التشبيهات بوصفها وسيلة فنية لإضاءة أعماق شخصية البطل، والتعبير عن مواقفه الوجودية، بحيث لا تنقل الصورة كما هي تماما بل تعيد بناءها تحت ضوء انفعاله الداخلي وتجربته الشعورية العميقة.

بحيث نجد التشبيه يتجلى في أحد المقاطع على لسان البطل عن الضابط الذي كان يكرر كلمة (ماء! ماء!) ليرد عليه في حوار مع نفسه: "**عادت قاذفة القنابل لإلقاء اللعاب،**

[1] – أبي يعقوب يوسف ابن أبي بكر محمد بن علي السكاكي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1983، ص332.

لابد أنه جف من الماء!"[1]، ففي هذا المثال نجد تشبيها ضمنيا (غير مباشر)، لأن الأداة غير مذكورة، لكن يمكننا بسهولة استخراج أطراف التشبيه؛ فالمشبه هنا هو الضابط أو فمه (ضمنيا)، أما المشبه به فيتمثل في (قاذفة القنابل) وهي عبارة عن أداة عسكرية مدمرة، لنصل إلى وجه الشبه المتمثل في التكرار المزعج للفظة (الماء)، أما بخصوص أداة التشبيه فهي محذوفة، لذا قلنا عنه بأنه تشبيه ضمني.

لنرصده في محطة أخرى من الرواية على لسان الضابط في وصفه للألم الحاد الذي نتج عن تعرضه لطلقة نارية: **"لا بد أنّ النتانة تمكّنت من الجرح... شيء عجيب هذا الألم! ... هو يمتد بامتداد عمودي الفقري... أشبه بالصعقة الكهربائية..."**[2]، فالضابط في هذا المثال يشبّه ألمه الناتج عن الالتهاب والتلوث الذي حل بالجرح بالصعقة الكهربائية التي تخترق الجسم كالتيّار.

حيث يمكننا استنتاج نوع التشبيه هنا من خلال الأداة الواضحة (أشبه بـ)، والمشبه المتمثل في (الألم)، و(الصعقة الكهربائية) التي تعتبر مشبها به، ووجه الشبه المتجلي في اشتراك ما سبق ذكره من عناصر في صفة الشدة والامتداد الحاد المركّز وتأثيره على الجسم، وبالتالي يمكننا القول بأن المثال عبارة عن تشبيه صريح مباشر ساهم في تجسيد الألم جسديا ومعنويا، مما خدم لغة تيار الوعي التي تمزج بين التدفق الذهني والإحساس الجسدي.

[1] – الرواية، 54.

[2] – الرواية، ص121.

وفي موضع آخر نجد البطل في حوار مع ذاته، حيث كان في قمة الانفعال والندم والحسرة مما حصل مع صاحبة الثوب الأزرق قبل يومين من موعد محاولة هروبه نحو قوله: **"لو أنها ذهبت وتركتني إلى جانب ذلك الحيوان على الأريكة..."**[1]، فالبطل قبل أن تأتي حبيبته كان جالسا مع صديقه على أريكة خشبية أمام المقهى، وفي لحظة من الندم يشبه صديقه (بالحيوان) لا من أجل احتقاره أو التقليل من قيمته، وإنما الحسرة على اختياره وقراره، إذ رأى بأن بقاءه إلى جانب صديق ساكن أشبه بكائن غريزي، كان أحسن من التورط في الذهاب مع الأخرى.

وبالتالي فالمقطع يمثل تشبيها ضمنيا غير مباشر، استطاع أن يعكس رؤية البطل المرتبكة، ممّا عزز من لغة الإيحاء والتكثيف أكثر.

- **الرمز:**

يعد الرمز من أهم أدوات اللغة الإيحائية بصفته تقنية تعبيرية تتجاوز المعنى السطحي المباشر للكلمة لتفتح بابا واسعا للتأويل أمام المتلقي، فهو يقوم على الإيحاء لا الإفصاح.

ويعتبر "أرسطو" من الأوائل الذين تحدثوا عن مفهوم الرمز، فعنده الكلمات التي ننطق بها ليست إلّا إشارات تعبر عن انفعالات النفس وحالاتها الداخلية، أمّا الكلمات المكتوبة

[1] – الرواية، ص58.

فهي عبارة عن تمثيل رمزي لتلك الكلمات المنطوقة [1].

وبالتالي هناك ثلاث مستويات من الرموز؛ أولا المعنى الداخلي والمتمثل في الفكرة أو الشعور أو الصورة النفسية، وثانيا الكلمة المنطوقة التي تمثل الصوت المعبر عن ذلك المعنى، وثالثا الكلمة المكتوبة التي هي عبارة عن صورة مرئية تعبر عن ذلك الصوت.

أمّا على المستوى النفسي، فلا تكتسب الرموز قيمتها إلّا من خلال قدرتها على التعبير عن الرغبات المكبوتة في اللاشعور، تلك المحاصرة من طرف الوعي تحت وطأة الرقابة الاجتماعية والأخلاقية[2]، وبالتالي فقيمة الرمز النفسية تعتمد أولا على ما يخفيه وليس على ما يظهره، وثانيا على الطريقة التي يلمح بها إلى ما لا يمكن التصريح به بسبب القيود الأخلاقية والاجتماعية.

حيث وظّف الروائي الرمز في روايته بشكل مكثّف، للتعبير عن الأبعاد النفسية والاجتماعية وحتى السياسية التي تجاوزت المعنى الظاهري للكلمات، فالرمز لم يمنح قيمته من صورته السطحية، بل من طاقته التأويلية التي استطاعت أن تكشف عن عمق التجربة الإنسانية للبطل والقلق النفسي الذي كان يعانيه إزاء ما كان يحيط به من ظروف.

وقبل التوجّه إلى تحليل المقاطع التي تجلى فيها الرمز، من الضروري أولا الوقوف عند رمزية شخصيات الرواية، وكذا الكشف عن المغزى الكامن خلف النص، أي ما أراد

[1] – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1997، ص39.

[2] – محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص36.

الروائي تبليغه من خلال عمله هذا، إذ يشكل ذلك الإطار الأساس لفهم الرموز الجزئية في سياقها الدلالي العام.

وكما نعلم بأن الأدب مرآة المجتمع، لكونه يصور الواقع الاجتماعي والثقافي وحتى السياسي ويعبر عن معاناة الانسان في ظل التحولات والاضطرابات التي يعيشها، ومن هذا المنطلق استثمر الروائي "**إسماعيل فهد إسماعيل**" هذا الدور الجوهري الذي يضطلع به الأدب، فجاء عمله انعكاسا لمرحلة دقيقة من التاريخ العربي، اتسمت بالتوتر السياسي.

حيث شهد العراق في حقبة الستينيات الفوضى والدمار والاضطراب الاجتماعي بسبب عدة عوامل سياسية ودينية وثقافية، وكذا لانعدام وجود الانسجام والوحدة والاستقرار في المجتمع العراقي بسبب التفكك والانحطاط الطبقي آنذاك[1].

ولقد حرص المؤلف منذ البداية على تأطير الرواية ضمن سياق سياسي، إذ دون في مقدمتها ملاحظتان: "كتبت الرواية عام 1965، بعد أن تعرضت قوى الخير للإبادة"، وهذه العبارة إشارة واضحة من الكاتب إلى انهيار المشاريع السياسية في الوطن العربي آنذاك، وقمع الحركات التحررية.

وما يؤكد ذلك أيضا احتواء الرواية على إشارات واضحة تكشف عن أجواء الثورة، ومن بين تلك الإشارات نجد حوار البطل مع صديقه عندما قرر اجتياز الحدود العراقية إلى إيران فسأله صديقه إن كانت أطاحت به أيضا (الثورة)، لنجد البطل يرد عليه في قوله:

[1] – معصومة مرعي وآخرون، الاستلاب الاجتماعي في رواية (كانت السماء زرقاء) في ضوء البنيوية التكوينية، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد 39، 2024، ص316.

"**لست سياسيا. أنا هارب فقط**"[1]، وفي مقطع آخر على لسان صاحبة الثوب الأزرق حين كانت تمنع البطل من سفره والتوسل إليه من أجل العدول عن الهرب في قولها: "**سيلقى عليك القبض. الحدود مغلقة -بمناسبة الثورة- منذ أيام !!... أتدري بأن هروبك معناه نهايتك؟ !**"[2]، وفي موضعين اثنين عندما كان البطل في حوار مع الضابط حيث كان هذا الأخير يطلق أسامي أخرى على الثورة، مرة حركة ومرة أخرى يقول انقلاب، ليرد عليه البطل في المرة الأولى عندما روى له الضابط بأنه قتل جنودا ثلاثة صباح يوم الحركة، ليصحح له الآخر في قوله: "**الثورة**"[3]، وفي المقطع الثاني حينما سأل البطل الضابط إن كان يصلي أم لا، ليجيبه الثاني أنه يصلي منذ أكثر من عشرين سنة. عدا الأيام التي تلت الانقلاب الأخير، ليرد عليه البطل بغضب: "**قل الثورة الأخيرة !**"[4].

فكل هذه المقاطع السردية وعدة مقاطع أخرى في النص، تظهر بوضوح أنّ الكاتب لم يرو تجربة فردية معزولة، بل حاول أن يعكس من خلال نصه هذا واقع العراق في تلك المرحلة بطريقة غير مباشرة، حيث اختار أن يعبر عن ذلك بأسلوب رمزي، متكئا في ذلك على الإيحاء والتكثيف بدل التصريح، فجاءت الشخصيات والأحداث محمّلة بدلالات تجاوزت ظاهرها لتكشف عن اضطرابات سياسية واجتماعية كانت تعصف بالعراق آنذاك.

[1] – الرواية، ص23.

[2] – الرواية، ص62.

[3] – الرواية، ص (67-68).

[4] – الرواية، ص144.

وإذا كان الرمز قد شكل الوسيلة والأداة الأساس التي استند إليها "**إسماعيل فهد**" في التعبير عن واقع العراق المضطرب، فإن هذا قد تجلى بوضوح في بناء الشخصيات نفسها، والتي لم تكن مجرد عناصر سردية، بل كيانات رمزية مثلت قوى وأفكار وحالات اجتماعية، فمن خلال الشخصيات التالية تمكن الكاتب من التعبير عن رؤيته وكذا المرحلة التاريخية التي كتبت فيها الرواية.

شخصية البطل: أتى بطل الرواية من دون اسم وذلك ما "مكن الكاتب أولا من تجريد الشخصية من أية هوية محددة كشخص، وحوله إلى شيء شبيه بالنمط، بل إلى ما يمكن اعتباره دراسة حالة ما ضمن الطبقات والمواقف العديدة الممكنة ضمن المجتمع، وذلك ما عزز إلى حد كبير الجو الضاغط المشؤوم الذي ساد الرواية عامة"[1].

فمن خلال الأحداث التي وردت في الرواية، يرمز البطل إلى الإنسان الذي يعيش حالة من الاغتراب الداخلي، بسبب التقاليد والأعراف الاجتماعية التي كبّلته وحرمته من حريته وعائلته التي فرضت عليه الزواج من امرأة لا يحبها ولا يعرفها حتى، ونجد ذلك في حديثه مع الضابط عن قرانه: "**أضربت عنه... أبي فعله نيابة عني**"[2]، ليتحول بعد ذلك إلى انسان غير طبيعي يحاول الهرب من زوجته وواقعه و "**من كل شيء**"[3] على أمل أن ينهي ذلك البؤس، لتنشأ حينها كحل مؤقت علاقة حب بينه وبين صاحبة الثوب الأزرق

[1] – روجر ألن، الرواية العربية، ص251.

[2] – الرواية، ص129.

[3] – الرواية، ص24.

نتيجة فشل زواجه، حيث نراه يتخبط بين الرغبة في التحرر والخوف من المواجهة، فيجسد بذلك رمزا للذات المعذّبة، الممزقة بين ما تريده وما يفرض عليها، ما عكس بشكل دقيق معاناة الإنسان في المجتمعات المقيدة.

شخصية الضابط: هو انسان آخر هارب غير قادر على الحركة بسبب إصابة تعرض لها أثناء محاولته اجتياز الحدود رفقة الهاربين الآخرين بمن فيهم البطل، بعد أن قتل جنودا ثلاثة صباح يوم الحركة، انسان مسلوب الإرادة كسابقه، ولكن يمثل صورة من صور العالم الذي هرب منه البطل، فقد كان في الماضي أحد جلادي المجتمع (ضابط في معسكر الشعيبة) الذي بإمكانه فعل أي شيء من أجل مصلحته والحفاظ على منصبه، ونجد ذلك يتجلى في قول البطل له: " **كل الذي فعلته أنك نافقت من هم أكبر منك مركزا وأوسع نفوذا، من أجل الحفاظ على الكرسي خاصتك**"[1].

فبعدما كان انسانا ذا سلطة انتهى به الأمر هاربا أيضا، كما رصدنا في النص عدة مقاطع كان يشبه الراوي فيها الضابط بالقاذفات الإنجليزية حينما وجده البطل معلقا بصورة محكمة على الأسلاك ووجهه مقلوب إلى الأسفل: "**الصورة التي علق فيها الجسد ذكرته بقاذفات القنابل الإنجليزية أيام الحرب**"[2]، فتوظيف القاذفات الإنجليزية هنا يرمز إلى القهر والظلم والاستبداد في الماضي والذي استمر حتى مع الحاضر رغم تغير الحاكم.

[1] – الرواية، ص78.

[2] – الرواية، ص20.

فالضابط هنا رمز للسلطة المستبدة الملوثة بدم المجتمع، وكل ذلك جراء نزواته وتصرفاته الطائشة، لينتهي به الأمر مثقلا بماض تعيس وعليه تحمل مسؤولية أفعاله، إذ نجد البطل في هذا الصدد يقوم بتأنيب ضمير الضابط بقوله أنّ عليه تحمل نتيجة أفعاله التي ارتكبها من قبل رابطا ذلك بأكل الآخر للفجل الذي لم يجن منه غير الغازات نحو قوله: "**أنت اخترت الجهة الأقوى، خدمتها لأنها تخدم طموحك إلى منصب أعلى. حسنا... لا بأس أنت اخترت نوع الطعام الذي تأكله. لهذا عليك أن تتحمل نتيجة الوجبة التي هضمها طموحك الزائف**"[1].

فالعبارة تبدو للوهلة الأولى عبارة واقعية عادية، لكن عند تأملها نجد بأن الفجل هو رمز للجنود الذين قتلهم الضابط، ولكل ممارساته السابقة التي تعكس ظلم واستبداد المؤسسات العربية سواء كانت سياسية أو عسكرية، ورفضه تحمل مسؤولية ذلك بالهروب، تماما مثل أكله للفجل ورفضه للألم الذي سببه له.

شخصية الزوجة: ظهرت زوجة البطل في الرواية –عن طريق التداعي الحر– على أنها تلك المرأة التي تستعبد زوجها بشتى الأشكال عن طريق منعه من ممارسة ما يحب كقراءة الكتب وكتابة القصص فارضة عليه رأيها في كل أمر يخصه، والتي ارتبط بها كنتيجة حتمية لعادات اجتماعية متأصلة في الذهنية الشرقية، والتي لا تتيح في غالبية الأحيان حرية اختيار الشريك وتقرير المصير حيث كان البطل دائم التفكير في الطلاق

[1] – الرواية، ص78.

منها بسبب تصرفاتها التي لا تطاق، لنجده يعبر لذات الثوب الأزرق عن ذلك في أحد المقاطع: "**بدأت أدرك بأني سأفقد إنسانيتي إن لم أفقد زوجتي !!**"[1]، فقد شكلت الزوجة في النص رمزا وضعه الكاتب ليقدم من خلاله تصوره السياسي، فالزوجة هي النظام القائم المفروض بشكل ما على البطل[2]، لنجد ذلك يتجلى في قولها له حينما قرر الطلاق: "**طلقني وسأضع يدي على الجزء الأكبر من راتبك... الدين والقضاء إلى جانبي !**"[3]، وكما نعلم بأن الدين والقضاء هما النظامان اللذان يسيران العلاقات بين الناس في المجتمع.

شخصية المرأة ذات الثوب الأزرق: لم تقدم صاحبة الثوب الأزرق في الرواية كشخصية نامية ذات حضور فعلي مستمر، وإنما وظفها الكاتب عن طريق استرجاعات وتداعيات البطل لماضيه القريب كطيف أو حلم يتشبث به في لحظات صراعه الداخلي وضعفه، حيث كانت قد قالت له كلمة ظلت راسخة في ذهنه: "**لأنك إنسان خاص**"[4] وبأنه لا يشبه الآخرين.

فمن خلال تداعياته المستمرة التي كانت تحضر فيها هذه العبارة التي كانت ترجعه إلى انسانيته التي كادت أن تضمحل وتزول، وبالرغم من كذبه المستمر عليها واستغلاله لمشاعرها من خلال إعطائها وعدا كاذبا بأنه لن يهرب ويتركها، فقد شكلت هي من جهة

[1] – الرواية، ص97.

[2] – عبد البديع عبد الله، الرواية الآن، ص123.

[3] – الرواية، ص96.

[4] – الرواية، ص40.

أخرى بصيص أمل له استطاع من خلال التمسك به أن يمتلك الرغبة في العودة ثانية والتوقف عن الهرب، فلقد كانت سماءً يتطلع إليها.

ولم تقتصر الرمزية في رواية "**كانت السماء زرقاء**" على الشخصيات وحدها، بل امتدت لتشمل عناصر أخرى ساهمت في تشكيل بنية العمل، كاللون الأزرق، وبعض التفاصيل اليومية التي حملها الكاتب دلالات عميقة لتكشف عن المعنى الخفي خلف الواقع الظاهري.

فأول ما يشدّ انتباهنا نحن كقراء عند التمعّن في الرواية هو العنوان بصفته العتبة النصية الأولى التي نلج من خلالها إلى النص، وعند التأمل في عنوان الرواية التي لدينا "**كانت السماء زرقاء**"، نجده يبدو عنوانا بسيطا في ظاهره، غير أنه محمل بدلالات رمزية عميقة.

فاللون الأزرق هو لون تقدمه الطبيعة بشكل عام كمظهر للشفافية والسكينة والفراغ المتراكم، هو بمثابة طريق اللانهاية الذي يتحول فيه الحقيقي إلى خيال، كما يعتبر اللون الأزرق السماوي رمزا للفاصل بين الواقع الملموس والعوالم الغيبية التي لا يستطيع الانسان الوصول إليها بسهولة، كالسلطة والقدر، فهو لون يذكر الإنسان بأنه محدود[1].

فاختيار الروائي للون الأزرق الذي يقترن عادة بالصفاء والنقاء لم يكن صدفة، فقد عمد إلى تكراره عدة مرات حوالي ستة وثلاثين مرة بصفته علامة بصرية ساهمت في تكثيف

[1] – كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، دلالتها)، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت لبنان، 2013، ص (81، 82، 83).

دلالة النص، لنجده يتجلى في العنوان بصيغة الماضي (كانت)، مما يوحي بزوال هذا الصفاء فيما بعد، حيث تعززت هذه الفكرة داخل المتن السردي حينما قال البطل في نفسه بعد مساعدته للضابط: "**كانت السماء زرقاء...وليس الآن!**"[1]، فنلاحظ من خلال هذا المقطع الذي استحضر فيه العنوان، تعبيرا عن تحول طرأ في حياة البطل من الطمأنينة إلى التلاشي ومن السعادة إلى الكآبة والشعور بالفراغ الداخلي.

فاستنادا على هذه العبارة نجد بأن الكاتب يشير إلى أنّ اللون الأزرق غالبا ما يمثل رمزا للنقاء الروحي والذهني، لكنه قد يدل أيضا على الغموض والفقدان في مكان وزمان آخرين.

وبالتالي فإن هذا التفسير يضيء ما تنطوي عليه الجملة من مفارقة بين زمن مضى وواقع لا يزال متلاشيا، وبين رؤية كانت عامرة بالحياة وأخرى باتت فارغة منها، غير أنه لا يمكننا إغفال أيضا أن الرواية انتهت بقرار البطل المتمثل في عودته إلى حبيبته ذات الثوب الأزرق، حيث تذكر حينها المشهد الأخير من فيلم شارلي شابلن الذي حضره برفقتها: "**كان شارلي شابلن يضع يده في يد المتشردة، ويسيران معا عبر طريق سماؤها زرقاء غنية الأضواء. وبلا وعي منه افترت شفتاه عن ابتسامة.**"[2]، فبهذه الجملة الأخيرة كان البطل قد استوعب ما وجب عليه القيام به؛ أي العودة إلى ما كان عليه من قبل وبالتالي تحقق رمزية اللون بعودته.

[1] – الرواية، ص55.

[2] – الرواية، ص165.

ومن بين أبرز الرموز أيضا التي تجلت في الرواية نجد في موضع مؤثر حوار البطل مع نفسه بعد أن قام بمساعدة الضابط الذي كان معلقا على الأسلاك الشائكة: "**أسلاكهم تمسكهم!**"[1]، ففي هذا المثال تبرز (الأسلاك) كأحد الرموز المحمّلة بدلالات متعددة، تتجاوز معناها السطحي إلى أبعاد عميقة تمس القيد والسيطرة، فالمعنى الظاهري هنا يتحدث عن الضابط الذي كان عالقا فعلا بالأسلاك، حتى ساعده البطل على تحرير ثيابه منها، أمّا المعنى الرمزي العميق للجملة فيوحي بأن ما يصنعه القامع للآخرين قد يعود ليقيده هو فيمكن القول بأن الأسلاك في العبارة رمز للسلطة القامعة أو النظام المستبد الذي يضع العوائق والحواجز.

ونصل من خلال هذا التحليل للقوة التي أضفاها الرمز للمقطع السردي، والمتمثلة في هذه المفارقة: (من يضع القيد، يقيد نفسه به)، إضافة إلى إيصال معنى إنساني وسياسي بعبارة جد مكثفة تفتح الباب لعدة تأويلات.

وفي ذات السياق عن الأسلاك نجد عبارة أخرى على لسان البطل حينما سأله الضابط عن المكان الذي أتى منه بالفجل ليجيبه: "**سرقته من بستان يبعد كثيرا عن هنا، قفزت أكثر من ثلاثة خطوط لأسلاككم**"[2]، فالمعنى الظاهري للجملة يبدو طبيعيا جدا؛ البطل يصف الفعل الذي قام به للحصول على الفجل، لكن المعنى الرمزي يظهر من خلال لفظة (ثلاثة خطوط لأسلاككم) لأن الأسلاك هنا ليست مجرد حواجز عسكرية بل ترمز ربما

[1] – الرواية، ص55.

[2] – الرواية، ص79.

إلى العنف الرمزي للنظام القائم الذي صنع الحواجز ومنع حتى من الوصول إلى الطعام، أو ترمز إلى القيود الأيديولوجية التي تفصل بين الذات المقموعة والسلطة، حتى أنه يمكن تأويل الرقم (ثلاثة) لأنه قد يحمّل بدلالة رمزية للتضخيم والتكرار، وكأن البطل يقول: (تجاوزت أكثر من حاجز، تجاوزت أكثر من خطر)، وبالتالي يمكننا أن نخلص إلى القول بأن البطل في هذا المقطع لا يتحدث عن الطعام فحسب، بل عن تجاوزه للأسلاك الذي شكّل تحديا ضد السلطة.

وفي حوار دار بين البطل وصديقه قبل هروبه نرصد تجلي الرمز في إجابة البطل عندما سأله صاحبه من ماذا هو هارب ليجيبه الآخر: "**من كل شيء**"[1]، فهذا الجواب القصير من البطل يحمل رمزية الرفض الشامل لكل ما يحيط به من صراع مع المجتمع، الذاكرة، عائلته التي تتخذ القرارات في مكانه، زوجته التي أرغم بالزواج منها وأصبحت تستعبده فيما بعد، حبيبته التي لا يود ربطها إلى عجلته، فالهروب هنا كفعل وكفكرة يشكل رمزا للحالة النفسية العميقة التي يعيشها البطل.

وفي موضع آخر عندما كان البطل يسير بمفرده بعد أن هلك من الركض عند مباغتة حرس الحدود للزورق الذي كانوا به هو والهاربين معه، فعند سيره اعترضت طريقه سلحفاة صغيرة، فقال في نفسه عنها: "**لماذا خلقت داخل هذا القفص المحكم؟ ! ...كيف عودت نفسها على أن ترضى بواقعها؟ !**"[2]، فالكاتب في هذه العبارة يستعمل السلحفاة كأداة يرمز

[1] – الرواية، ص24.

[2] – الرواية، ص52.

بها إلى حال المجتمع العراقي في تلك الفترة، الذي ألف واقعه الأليم ورضخ إلى التسلط والقهر، واختار أن يبقى كالسلحفاة التي خلقت داخل قفص وعودت نفسها أن ترضى بقدرها.

وهكذا ساهم الرمز من خلال تجليه ضمن مواضع كثيرة في توسيع أفق الدلالة وتكثيف اللغة، مما انسجم بقوة مع طبيعة الرواية التي عنيت بالغوص في أعماق شخصية البطل لا في تتبع الأحداث اليومية الظاهرة، ليجعل الرمز في الأخير من كل عبارة قصيرة وبسيطة مرآة عاكسة للعالم الداخلي المعقد بكل ما يحتويه من أفكار ومشاعر متشابكة.

3- المستحدثات السينمائية والوسائل الميكانيكية في الرواية:

3-1 المستحدثات السينمائية (المونتاج السينمائي) في الرواية:

يشير المونتاج بالمعنى السينمائي إلى مجموعة من التقنيات والأدوات، التي توظف لتوضيح تداخل وانسياب الأفكار والمشاعر والذكريات وتداعيها كما تتدفق تماما في ذهن الشخصيات؛ مشوشة، متقطعة وأحيانا متزامنة، وهنا بالضبط يظهر دور المونتاج كأداة سردية مستعارة من السينما، تستخدم لترتيب هذا التدفق الداخلي بطريقة تشكل إيقاعا فنيا يحمل دلالة.

والمونتاج عبارة عن عملية اختيار وترتيب المشاهد، إذ يمثل تلاحما بين عناصر متعددة تخلق وحدة متكاملة أو صورة واحدة متماسكة، كما يستخدم هذا الأسلوب كأداة لتأكيد

فكرة أساسية متكررة، أو لإضفاء جو معين من خلال سلسلة من الانطباعات والملاحظات التي تعرض بإيقاع مكثف وسريع [1].

فمثلا بدل ما يسرد الكاتب القصة من البداية إلى النهاية، يختار أن يعرض مشاهد متناثرة من حياة شخصية ما، لكن بشرط أن تصب كلها في فكرة واحدة كالقلق أو الوحدة أو الندم، فبهذا الشكل يخلق صورة عامة أو إحساسا داخليا متكاملا.

كما يصنف المونتاج ضمن الأنساق الحديثة التي تشتمل في سردها للأحداث المختلفة على تأثير تقنيات سينمائية متعددة كعمليات القطع والارتداد، اللقطات البطيئة والقطع المفاجئ أو الموازي، الاختفاء التدريجي وكذا المنظر الشامل.

لذا عدّ المونتاج "تقنية من تقنيات التجريب الروائي التي لم تعد تنشغل بالترتيب المنطقي النمطي للعقل المنسق ببداية ووسط ونهاية، لأن مهمتها تكسير القوالب النمطية الكلاسيكية"[2]، وبالتالي فتح المجال لأشكال جديدة في التعبير تجسد الواقع الحسي أو النفسي بطريقة أقرب لما نشعر به فعلا.

وعلى الرغم من التطرق سابقا إلى وجود نوعين من المونتاج؛ الزماني والمكاني، لا ضير في استحضار مفهوميهما مجددا، تمهيدا لمقاربة حضورهما داخل نصنا الروائي،

[1] – إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، ص360.

[2] – أكرم علي عنبر وشروق حيدر فيلح، تيار الوعي في رواية (حامل الهوى) لـ "أحمد خلف"، مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، كلية الاسراء الجامعة، العدد35، بغداد، العراق، أكتوبر 2019، ص 16.

بصفتهما عنصرين أساسين ساهما في "تقديم العنصر المزدوج في الحياة الإنسانية، أي الحياة الداخلية مع الحياة الخارجية في وقت واحد"[1].

أ) المونتاج المكاني:

هو تلك الوضعية التي يظل فيها الزمن ثابتا، بينما يتغير عنصر المكان، وكثيرا ما يطلق على هذا النوع من المونتاج طريقة (عين الكاميرا) أو (المشهد المضاعف)، حيث عدت هذه التقنية من بين أبرز التقنيات التي توسّل بها الكاتب "**إسماعيل فهد**" ليرتفع بنصه من وظيفته الحكائية العادية إلى وظيفة جمالية، فمن خلال تحليلنا لرواية "**كانت السماء زرقاء**" وجدنا بأنها تحتفي بالمونتاج المكاني، ولاحظنا بأن كل الأمثلة التي تخص هذا النوع، وردت أثناء التداعي الحر الذي كان يرد ذهن البطل بين الفينة والأخرى.

حيث رصدنا هذا النوع من المونتاج أثناء حوار البطل مع ذات الثوب الأزرق في سينما الرافدين أثناء مشاهدتهما لأحد أفلام شارلي شابلن، حيث كانا في نقاش حاد واستمر هو بترديده لكلمة (أنا لست انسانا)، وفجأة نجد الراوي يصف لنا ما كان يحدث على الشاشة في تلك اللحظة: "**ركز عينيه على شارلي شابلن، هو يسير منفرج الساقين...**"[2]، فبالرغم من أنَّ المكانين موجودان في نفس الفضاء، إلّا أن السرد ينتقل بين فضاءين بصريين داخل المشهد نفسه، فالأول منهما يتمثل في قاعة السينما، والثاني المتمثل في الفضاء البصري

[1] – روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص95.

[2] – الرواية، ص91.

الداخلي (الشاشة)، فالراوي هنا ينتقل من الحوار بين البطل وحبيبته إلى وصف ما يعرض على الشاشة، وبالتالي فالمقطع السردي يبرز بوضوح المونتاج المكاني.

وفي مقطع سردي آخر نجد تجليه أيضا عندما كان البطل يخبر صاحبة الثوب الأزرق عن زوجته التي كان قد استعاد حياته منها وطلقها للمرة الأخيرة، وفجأة يتدخل الراوي ليصور ما كان يحدث على الشاشة مرة أخرى: " **شارلي شابلن يهرب من رجال الأمن، امرأة مكتنزة تطلب إليهم –بالإشارة– الإمساك به...**"[1]، فهنا نجد بأن المقطع يحافظ على وحدة الزمن بينما ينتقل السرد فيه بين فضاءين بصريين متجاورين داخل قاعة السينما، ففي لحظة حوار جاد بين البطل وحبيبته حول مشاكله مع زوجته، يمتزج صوت الراوي بوصف مشهد من الفيلم المعروض.

حيث ندرك أيضا من خلال المثال أنّ هناك تناقضا دلاليا بين المضمونين حيث تلتقي التراجيديا بالكوميديا، ففي الوقت الذي كان فيه البطل يعبر عن معاناته، كان المشهد يقدم هروبا هزليا لشارلي شابلن.

فهذا التوازي بين الواقع والفيلم يخلق نوعا من المفارقة الساخرة، وربما قد يكون هذا الفعل مقصودا من الكاتب لتكثيف الشعور بالعبث، لأن بطل الرواية عبارة عن شخصية عبثية بشكل كبير وفقا لأفكاره الواردة في النص.

[1] – الرواية، ص107.

وفي الصفحة الموالية نرصد البطل أيضا في ذات الحوار مع حبيبته عن زوجته التي رمت بنفسها على الطريق أمام السيارات في الشارع، وظلت تتوسل إليه بأن لا يتركها وأن يغير قراره بشأن الطلاق وأنها تحبه كثيرا، وإلّا ستنتحر أمام ابنتها الصغرى التي كانت تبكي بفزع، لنجد الراوي ينتقل مباشرة لوصف المشهد على الشاشة: "**شارلي شابلن يتحدث – بالإشارة– مع فتاة الشارع، بعض الأطفال يراقبونهما عن كثب**"[1]، فمن خلال هذا المقطع نرى تجلي المونتاج المكاني، إذ قطع السرد بين المشهد الذهني الذي كان البطل فيه يسرد لحظة حزينة من حياته العائلية، والمشهد المعروض على الشاشة.

حيث ندرك أيضا بأن صورة الأطفال في الفيلم تعكس صورة طفلة البطل التي كانت تبكي في ذاكرته، وبالتالي هذا يظهر لنا بأن الراوي يستخدم الشاشة كمرآة عاكسة للعالم الداخلي للبطل، وكأن الفيلم لا يُعرض أمامه فقط بل يعرضه هو بنفسه.

ب)المونتاج الزماني:

إذا كان المونتاج المكاني يتلخص في ثبات الزمن وتحريك العنصر المكاني، فإن المونتاج الزماني نقيض ذلك، أي ثبات المكان وتحرك وعي الشخصية عبر زمن آخر فيساهم بالتالي في إثراء زمن السرد وتقديم الحياة الداخلية والخارجية للشخصية الروائية في آن وحد.

[1] – الرواية، ص108.

حيث شكّل المونتاج الزماني أحد المرتكزات السردية التي تجلت بوضوح في روايتنا المدروسة، إذ عمد الروائي "**إسماعيل فهد إسماعيل**" إلى توظيف الاسترجاع الزمني كأداة لفتح أبواب على ماض متوتر ومضطرب، يسكن وعي شخصية البطل ويتداخل مع لحظتها الراهنة، حيث لا يسير السرد وفق خط زمني مستقيم، بل يتعرج بين محطات زمنية متباينة تعكس تشظي الذات وتمزقها بين ما كان في ماضيه وما هو كائن في حاضره.

ومن أمثلة هذا النوع من المونتاج نجده أثناء حوار البطل مع الضابط ونقاشهما حول الأسباب التي دفعت بالأول للهرب، والتي قال بأنه لن يطلع الضابط عليها، فباغته هذا الأخير بسؤال إن كان يكرهه أم يحبه ليتدخل الراوي في قوله: "**لم يجب على سؤال الضابط، لحظات ماضية تفرض نفسها عليه...هو يحبها؟...سؤال غريب، هو يكذب وهي تأبى إلّا أن تصدق...أأنت تحبني؟**"[1]، فهذه العبارة توضح لنا بأنّ سؤال الضابط هو ما فجّر تداخلا زمنيا في ذهن البطل، فبدل من أن يفكر في علاقته بالضابط، انزلق وعيه مباشرة نحو ذات الثوب الأزرق بتذكره لها حينما سألته ان كان يحبها أم لا، وقد تحقق ذلك الانتقال الزمني من خلال تداع حر للأفكار، والذي جعل بدوره من الحاضر مجرد محفز لظهور مشاعر متشابكة.

وبالتالي فالمقطع يعكس شكلا دقيقا من المونتاج الزماني، لأن وعي البطل تحرك نحو الماضي بينما هو في الحقيقة كان في الكوخ رفقة الضابط.

[1] – الرواية، ص112.

ونجده يتجلى في الصفحة الأخيرة من الرواية، وبالتحديد في الفقرة الأخيرة بعدما قرر البطل أخيرا العودة إلى حبيبته صاحبة الثوب الأزرق، وأخبر الضابط المصاب كذلك بأنه لن يعود إليها قبل أن يموت الثاني، مع العلم أنه جزم سابقا بأنه لن يتكبد عناء دفن جثة الآخر حينما يموت، ليعبر الراوي عن ذلك في قوله: " **وأفلتت ضحكة واهنة من فم الضابط، بينما رفع الآخر عينيه إلى سقف الكوخ. ثم أطبق جفنيه. ومن خلالهما كان شارلي شابلن يضع يده في المتشردة، ويسيران معا عبر طريق سماؤها زرقاء غنية الأضواء. وبلا وعي منه افترت شفتاه عن ابتسامة**"[1].

فعند تحليل المثال نرى بأن البطل كان لا يزال قابعا في الكوخ إلى جانب الضابط، وبينما نظر إلى سقف الكوخ وأطبق جفنيه استدعى لحظة ماضية مشحونة بالحنين والأمل، متمثلة في مشهد من الفيلم الذي كان قد حضره مع حبيبته صاحبة الثوب الأزرق، ويمكن أيضا أن نربط ذلك المشهد بالقرار الذي اتخذه بخصوص عودته، وندرك من خلال ذلك أن قلب البطل قد استيقظ من سباته وفهم أنه لا مفرّ من العودة إليها، فكل الطرق مثل طريق شابلن تقوده إلى حبه، وبالتالي وعي البطل هو من تحرك إلى زمن ماض، وبهذا استدلينا على المونتاج الزماني.

وبعد احصائنا للمونتاج بنوعيه وجدنا بأنه قد ساهم بشكل كبير في تجسيد تيار الوعي داخل رواية "**كانت السماء زرقاء**"، إذ سمح المونتاج المكاني بتجاور مشاهد مختلفة داخلية

[1] – الرواية، ص165.

وخارجية عكست التوتر بين الواقع والتخييل، فمثلا مشهد الهروب في الفيلم ليس مجرد مشهد يعرض بل كان رمزا يوحي بهروب البطل من حياته ومن علاقاته، فالفيلم تسرب إلى الوعي الداخلي للبطل واكتسب بذلك معنى إضافيا تجاوز الصورة المتشكلة.

واستخدم المونتاج الزماني لاستدعاء لحظات من الماضي تفجرت من أعماق وعي البطل بصفتها استجابات لا إرادية للحاضر، مما ساهم في تفكيك خطية السرد إلى جانب كشف البنية الداخلية لوعي البطل.

3-2 الوسائل الميكانيكية في الرواية:

والمقصود بالوسائل الميكانيكية الأنظمة الخاصة بالطباعة وعلامات الترقيم، التي تسهم في إضفاء طابع التأثير المباشر على المونولوج الداخلي وتقنيات أخرى، إذ تتيح هذه الوسائل للكاتب إمكانية تنظيم المونولوج في المشهد نفسه، أمّا فيما يخص دورها في تنظيم تدفق تيّار الوعي فهو يشبه وظيفتها السابقة ولكن على نحو أكثر تعقيدا، حيث تشير غالبا إلى تحولات عامة قد تكون في المكان، الزمان، أو حتى الشخصية.

وكما نعلم بأن الفضاء السردي في الأعمال الروائية ينقسم إلى فضاء نصي وآخر روائي، وإذا كان الفضاء الروائي يشير إلى مجموع الأمكنة المذكورة في الرواية، فإنّ الفضاء النصي هو ذلك "الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها –باعتبارها أحرفا طباعية– على مساحة

الورق"[1].

فالفضاء النصي يتعلق بالجانب المادي الظاهر للنّص، والذي يمكن تحديده من خلال الغلاف، الصفحات، العناوين، وشكل الطباعة، أي كل ما يحوّل الأفكار والكلمات إلى كيان مادي ملموس ومرئي.

وبالتالي نفهم بأن الفضاء الروائي يعيش داخل القصة، بينما الفضاء النصي يمثل الصورة الخارجية التي نتلقاها من خلال الكتاب، والكتاب –كما عرّفه ميشال بوتور– هو وضع مجرى الخطاب في أبعاد المدى الثلاثة: طول السطر وعلو الصفحة والسّمك الذي يقاس بعدد الصفحات[2].

فالكتاب ليس مجرد محتوى بل يعتبر شكلا ماديا أيضا، وأنّ طريقة توزيع النص على السطور والصفحات، وكذلك سمك الكتاب، كلها تساعد في نقل المعنى والتأثير على المتلقي.

وفي رواية "**كانت السماء زرقاء**"، كان توظيف الكاتب "**إسماعيل فهد إسماعيل**" للوسائل الميكانيكية، مثل علامات الترقيم وكذا الخط والتشكيل الطباعي، ليس فقط من أجل تنظيم نصّه، بل عمد من خلال ذلك إلى توجيه قراءة المتلقي وتحفيز استجاباته الفكرية وحتى العاطفية، وسنقوم في هذا المطلب بالتطرق إلى عنصري (علامات الترقيم، الخط

[1] – حميد لحمداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص55.

[2] – المرجع نفسه، ص55.

والتشكيل الطباعي) في الرواية، لبيان كيف ساهم كل منهما في إثراء النص وتحديد مسارات فهمه، وكذا التفاعل مع الأحداث والشخصيات.

أ) علامات الترقيم:

يعرف الترقيم بأنه تلك العلامات الموضوعة بين أجزاء الكلام المكتوب، وهو عبارة عن علامات اصطلاحية توضع في وسط الكلام، أو في آخره؛ كالفاصلة والنقطة، وعلامتي الاستفهام والتعجب، وكان أول من اهتدى لذلك، نحويٌ من روم القسطنطينية يدعى أرسطوفان، لتتولى فيما بعد أمم الافرنج مهمة تحسين هذا الاصطلاح واتقانه حتى بلغ الكمال الذي هو عليه اليوم[1].

ثمّ إن تلك العلامات تساهم في تنظيم النص وتوضيح معانيه وأيضا تحديد العلاقات بين الكلمات والجمل والفقرات، وتعد في الوقت نفسه "من بين البدائل التي يستخدمها المؤلف لكثير من الإمكانيات المتوفرة لديه لو كان متحدثا: من حركة الرأس، واليدين ونبرات الصوت وغير ذلك"[2].

إذن هي عبارة عن وسائل تعبيرية تستخدم لتعويض غياب الصوت الجسدي (الايماءات، النبرات، تعابير الوجه) في النص المكتوب، فتساعد بذلك في نقل المعنى والانفعال بشكل دقيق للمتلقي، كما لو كان السرد يتم بصوت مسموع.

[1] – محمود سليمان ياقوت، فن الكتابة الصحيحة، دار المعرفة الجامعية، 2003، ص152.

[2] – عبد الرحمان الهاشمي، تعلم النحو والإملاء والترقيم، دار المناهج للنشر والتوزيع، ط2، عمان، الأردن، 2008، ص231.

ومن بين أدوات الترقيم التي وردت في روايتنا هاته، وساهمت بشكل جلي في نقل الحالة الذهنية المشتتة والمشاعر الداخلية للشخصيات وكذا تدفق أفكار الشخصية المحورية (البطل) بعفوية، نذكر: النقطة (.) والنقاط الثلاث (...).

- **النقطة أو الوقفة (.) :**

كما نعلم أنّ النقطة تأتي في نهاية الجملة التامة المعنى، أو عند سكوت المتكلم أو القارئ توقفا تاما، لكن هذا ما لم نجده في رواية "**كانت السماء زرقاء**"، فقد لاحظنا توظيفا مفرطا للنقطة (.) وجلها ضمن التداعي الحر الذي كان يرد ذهن البطل، ومن أمثلة ذلك نجد مقطعا عن البطل وصاحبة الثوب الأزرق أثناء سيرهما معا: "**سيدفعها للإمساك به كي يحملها بعد ذلك جميع مسؤوليات تصرفاتها. أبطأ من سيره قليلا. وكانا قد وصلا إلى جانب الباب الصغير لدائرة بريد البصرة. حدق في الباب الأحمر. وداهمه –دون سابق استعداد– غضب كبير.**"[1]

فالكاتب هنا لم يوظف النقطة كفاصل نحوي فقط، بل جعلها تؤدي دورا دلاليا ونفسيا عميقا، بحيث قامت بالفصل بين ومضات وعي قصيرة في وعي البطل، لأن كل جملة مثّلت لحظة ذهنية مستقلة وفكرة خاطفة تظهر ثم تتقطع، لتأتي فكرة أخرى أيضا مستقلة عن سابقتها، تماما كما يحدث في تفكيرنا الداخلي المشتت والمتقطع، والمشهد في مجمله يوحي بأنّ البطل يعيش صراعا داخليا بين العقل والتخطيط.

[1] – الرواية، ص43.

وبالتالي وظفت النقطة لتقطيع التيّار السردي إلى لقطات داخلية قصيرة كل واحدة منها تحمل إحساسا مفاجئا ومحصورا في وعي البطل عن طريق جمل وعبارات قصيرة وسريعة.

وفي محطة سردية أخرى ضمن التداعي الحر أيضا عندما كان البطل يحكي لذات الثوب الأزرق عمّا قاله لزوجته بعدما طلقها للمرة الثالثة: "**أنا غريب عنك. لكنها ألقت بالطفلة على الأريكة وتشبثت بي. أصبح جسدها يلامس جسدي. الدين لا يسمح. تملكني غثيان حاد. وددت لو أتخلص من قبضتها.**"[1]، فالنقطة هنا وظفت من طرف الروائي من أجل منح القارئ انطباعا بتوتر البطل الداخلي واضطراب وعيه، بحيث توالى تدفق الانفعالات دون ربط منطقي صارم وبشكل غير مرتب، فهي لم تأت تعبيرا عن نهاية جملة وبداية أخرى، بل كفاصل بين جمل غير مترابطة أساسا مع بعضها.

- **النقاط الثلاث (...) :**

تستعمل النقاط الثلاث في عدة مواضع منها؛ الدلالة على كلام محذوف، أو وجود لفظ معيب يفضل ألا يصرح به، وكذلك في آخر الجملة إذا قصد ترك النهاية مفتوحة، أو قبل كلمة الاختزال إلى آخره (...الخ)[2].

ولكن توظيف هذه الوسيلة التعبيرية في رواية "**كانت السماء زرقاء**" كان بوصفها عنصرا أسلوبيا متكررا اعتمده الكاتب لتصوير التدفق الذهني، لاسيما في الفقرات التي

[1] – الرواية، ص107.

[2] – عبد الرحمان الهاشمي، تعلم النحو والاملاء والترقيم، ص 247.

هيمنت عليها تقنية التداعي الحر، مما جعل منها أداة لإبراز التوتر النفسي والصراع الداخلي والتشظي الوجداني الذي كان يعيشه البطل، إضافة إلى خلق إيقاع متقطع في السرد، وكذا جعل المتلقي أكثر اندماجا وتأويلا، حيث يجبر على ملء الفراغات.

ومن المقاطع التي تجلت فيها النقاط الثلاث بوضوح نذكر ذلك الحوار الذي تداعى على ذهن البطل حينما سأل أحد الشباب متى افتتحت سينما الرافدين، ليرد عليه الآخر بأنها موجودة منذ سنوات لكن بغير ذلك الاسم وجددت قبل أشهر، وإذا بالبطل يرد غاضبا: "**إذن المادة الخام هي... هي... الجوهر هو... هو... تبدلّت الأسماء، وزوّق المظهر الخارجي بألوان رخيصة. واقع ما قبل سنوات هو واقع اليوم...**"[1]، فالبطل نجده في هذا المثال لا يفكر بطريقة مرتبة ومنطقية، حيث تحولت النقاط الثلاث إلى مرايا داخلية عكست تمزق وعي شخصية البطل وانفعالاته المكبوتة، ويمكن القول أيضا أن الحديث عن المادة الخام والجوهر هو في حقيقته تفكير اسقاطي على الواقع.

فالنقاط الثلاث هنا تفتح بابا للتأويل، فربما المقصود بالمادة الخام هنا مدينة ومجتمع البطل، أو حتى القيم التي تآكلت في ظل النظام الفاسد في العراق آنذاك، فتغير اسم السينما وتزويق مظهرها هو مجرد صورة صغيرة لتحول كبير رفضه البطل.

وفي محطة أخرى في تداع عفوي على ذهن البطل حينما سألته صاحبة الثوب الأزرق عن السبب الذي من أجله يريد الهروب إلى إيران ليجيبها: "**لا حاجة لتبيان أسباب تصرفي**

[1] – الرواية، ص50.

الأخير. الأسباب كثيرة ومتكدسة منذ سنوات... كنت قد ناقشتها أكثر من ساعة..."[1]، فالنقاط هنا تدل على انقطاع في الحديث سببه ارهاق البطل من التفسير، وكأنه يعلن تعبه من شرح الأسباب دائما، وأنه لم يعد للكلام جدوى كذلك، ثم إن الحذف في لفظة (منذ سنوات...) يفتح المجال لما لم ينطق به، وربما لو نطق لكان أثقل وأشد وقعا من الكلام نفسه، فالكاتب هنا ربما يريد أن يدعونا نحن القراء لتخيل ثقل تلك الأسباب.

وبالتالي ندرك بأن النقاط الثلاث هنا لم تكن انقطاعا في السرد، بل هي امتلاء بالمعنى النفسي والصراع الداخلي لدى البطل، والتي عكست في الأخير غياب رغبته في إعادة إظهار الألم، وإحالة إلى ذاكرته المنهكة التي لا جدوى من نبشها.

وبناء على ما تم تحليله، نصل إلى أن المؤلف "**إسماعيل فهد إسماعيل**" قد وظّف علامات الترقيم على نحو غير تقليدي، لتجسيد الاضطراب والتوتر وكذا تدفق الأفكار الداخلية لشخصية البطل، فهي لم تعمل على ضبط المعنى بقدر ما كشفت عن تشظي وعيه وانفعاله المكبوت، وكذا ساهمت في اظهار ذهوله وتردده وصمته المعبر والانقطاع الشعوري لديه، مما جعلها في الأخير جزءا أساسيا من البناء الفني الذي حاكى التفكير العفوي والتداعي الحر لدى البطل، وساعد في تقريب القارئ من عمق تجربته الشعورية.

[1] – الرواية، ص93.

ب) الخط والتشكيل الطباعي:

يحتوي الفضاء النصي في كل عمل أدبي –وغير أدبي– على مجموعة من الأحرف والكلمات والأسطر والفقرات التي تنتظم بطريقة تساهم في تحقيق مزيد من الاتساق والانسجام بين المضمون والفضاء الطباعي، أين يتم تثبيت الدال الخطي وتشكيله بأشكال متعددة، ومن الطبيعي أن يكون لكل شكل منها خصائصه الأسلوبية، ونموذجه الجمالي، وسماته التي تنعكس في العلاقة بين المؤلف وقارئه[1].

حيث يتم صب النص على الورقة كمدلول خطي، يرتكز على سلسلة من التشكيلات التي تكتب بها الحروف والعناوين، أو تنتظم وفق ما تحتويه الورقة من رسومات أو لوحات أو إطارات... وكذلك مدى تناسب البياض مع السواد ليشكل في الأخير شكلا معينا لتقديم النص وتقسيمه، يتداخل فيها الخارج نصّي مع الداخلي ليمارسا معا وقعهما على القارئ بطريقة غير مباشرة، خاصة وأنّ الفعل الذي يؤديه –فعل القراءة– خاضع في شتى الحالات للفضاء البصري للورقة وطريقة الكتابة عليها.

والتي تأتي هنا كجسر رابط لا يمكن التعامل مع النص إلّا عبره، وذلك من خلال منحنا القدرة على التواصل مع ما نقرأ أولا، وإمكانية التفاعل معه ثانيا، بالنظر إلى اختلاف التشكيلات الخطية والهندسية داخل النصوص، وهو اختلاف يبرز أهمية كبرى في تقريب القارئ من حدود المعنى الكلي، وهو معنى لا يمكن بلوغه خارج الفضاء النصي الخطي.

[1] – سيد إسماعيل ضيف الله، آليات السرد بين الشفاهية والكتابية (دراسة في السيرة الهلالية ومراعي القتل)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، القاهرة، 2008، ص24.

والمقصود بالفضاء الخطي ذلك "الرسم الكتابي الذي ينتهجه الكاتب في نصه الروائي مثل الكتابة المائلة أو البارزة التي تستخدم للتفرقة بين نص وآخر داخل الرواية عندما يحاول الكاتب إبراز معاني وكلمات بعينها، أو تستخدم في العناوين الفرعية والرئيسية داخل الرواية بغية ابرازها وتوضيحها لما لها من دلالة إيحائية ورمزية وجمالية في النص وأحيانا تستخدم للتمييز بين الحوار والسرد والتداعيات النفسية والمونولوج الداخلي"[1].

ولتوضيح ذلك أكثر لابد من إسقاطه على رواية "**كانت السماء زرقاء**" التي عمد كاتبها إلى تطويع التشكيل الطباعي كأداة فنية توازي التوتر الداخلي للسرد، فمن خلال تنظيم الفقرات، والفواصل البصرية بين المشاهد، وتغيير حجم الخط وطريقة تقديم الحوارات داخل السرد، والبياض السردي، نسج الكاتب إيقاعا بصريا شديد الالتصاق بالوعي المتأزم لبطل الرواية، مما جعل من الفضاء النصي امتدادا حيا ومباشرا لمشاعره وأفكاره الداخلية.

- **تنظيم الفقرات:**

توزع تنظيم الفقرات في الرواية بين قسمين بشكل مدروس، بحيث خدم تحولات الزمن النفسي والزمن الواقعي للبطل، إذ ميز الكاتب بين القسمين بعناوين، فعنون القسم الأول بـ (القسم الأول، اليوم الأول) والذي ضمّنه إحدى عشرة فقرة قصيرة مرقمة (1-11) بخط بارز على مستوى الأرقام، غلب عليها الاسترجاع سواء في السرد أو الحوار، إضافة إلى التداعي الحر الذي كان يرد ذهن البطل بشكل متتال، واعتماد الترقيم (1، 2، 3...) يشير

[1] – مراد عبد الرحمان مبروك، جيوبوليتيكا النص الأدبي (تضاريس الفضاء الروائي أنموذجا)، دار الوفاء ط1، الإسكندرية، 2002، ص127.

إلى تتابع زمني داخلي مرتب، لكن بصفته زمن ذاتي نظمه الوعي المضطرب للبطل لا الواقع الخارجي، كما يمكن تفسير اعتماد الكاتب على الفقرات القصيرة التي خلقت ايقاعا سريعا ومتقطعا، أنها تناسبت مع طبيعة التداعي الحر في ذهن البطل ومحاولته استيعاب صدماته الماضية بطريقة مجزأة.

أمّا فيما يخص القسم الثاني فجاء تحت عنوان (القسم الثاني، اليوم الثالث) بإسقاط مقصود لليوم الثاني من طرف الكاتب، وعدم وجود ذكر لليوم الثاني بحد ذاته دون تعليق أو شرح من الكاتب، يعد اختيارا سرديا مقصودا، فذلك الاختيار خلق فراغا زمنيا في وعينا نحن كقراء، كما أثار فينا شعورا بالانقطاع وعدم الاكتمال وفتح عدة أبواب للتأويل، فربما ذلك الاسقاط قد يرمز إلى انقطاع في تجربة البطل الداخلية، أو لم يرد استرجاع ذلك اليوم لما كان لوقع أحداثه عليه وحتى عدة تأويلات أخرى.

وعودة للقسم الثاني (اليوم الثالث) الذي احتوى هو الآخر على فقرات أربع طويلة مرقمة (1–4)، اهتمت بواقع الحدث، إذ غلب عليها الحوار بين البطل والضابط واستذكار الأول تارة لماضيه البعيد والذي تمثل في العلاقة مع الزوجة، وتارة أخرى لماضيه القريب الذي شمل علاقته مع ذات الثوب الأزرق، وسرد كلتا التجربتين للضابط، ويمكن أن نقول عن استخدام الكاتب لفقرات طويلة دلالة على استقرار نسبي للسرد وانتقاله نحو الحاضر، مع استمرار الاستذكار المنتظم، فغلبة حوار البطل مع الضابط توحي بأن البطل قد بات أكثر قدرة على إعادة ترتيب ذاكرته ضمن سرد موجّه، بدلا من الانفلات العاطفي المتشظي الذي طبع اليوم الأول، وبمعنى آخر فإن دلالة الانتقال من الفقرات القصيرة في اليوم الأول

إلى الفقرات الطويلة في اليوم الثالث يوازي تطور حالة البطل النفسية، أي من التوتر والتداعي الذي كان يمارس عليه سلطة من نوع آخر، إلى نوع من محاولة التماسك والسرد العقلاني.

- **الفواصل البصرية بين المشاهد:**

عمد الروائي "**إسماعيل فهد إسماعيل**" في الفصل بين المشاهد والمقاطع السردية إلى استخدام الفواصل النجمية الثلاث (***) باعتبارها علامة بصرية دالة على مرور زمني طويل أو قصير، أو تغير في المشهد المكاني، أو انقطاع تيار السرد، وكذا تعاقب الحركات الشعورية والزمنية للشخصيات، أو على تغيير في حركة الزمن باتجاه الماضي لفسح المجال للاسترجاع، وهذا بالضبط ما حدث في روايتنا، حيث وجدنا الكاتب يميز بين الحوار أو السرد العادي ويفصل بين الاسترجاعات التي كانت تأتي على شكل تداعيات حرة على ذهن البطل، و بين اللحظة الحاضرة باستخدام النجوم الثلاث و المقطع التالي يوضح ذلك:

نأى بعينيه عنها، فعل ذلك مخافة أن تكتشف غضبه.

***

سلحفاة صغيرة اعترضت طريقه. تخطاها، ثم حانت منه التفاتة اليها.[1]

فالمؤلف في هذا المثال يفصل بين انتقال وعي البطل من الماضي، حيث كان في حوار مع ذات الثوب الأزرق عندما قالت له بأنه في طريقه إلى الجنون، انتقالا إلى اللحظة

[1] – الرواية، ص 52.

الحاضرة التي كان يسير فيها نحو المجهول ولا يعرف أين سيذهب، فالنجوم الثلاث هنا ساهمت في الكشف عن عدم انسيابية السرد الذي كان ينكسر إلى الداخل المضطرب (الماضي) ويستأنف إلى الخارج الواقعي (الحاضر)، وفي نفس الوقت ساعدت المتلقي على إدراك ذلك التقطع، إضافة إلى خلق إيقاع داخلي لأنها جعلت السرد يتنفس بإعطاء مهلة صغيرة قبل الولوج في مشهد آخر، ليستمر ذلك على مدى صفحات كثيرة من الرواية.

تغيير الخط وطريقة تقديم الحوار في السرد:

اتّبع المؤلف في روايته هاته طريقة خاصة ومغايرة عمّا جرت عليها العادة، وكان الهدف الأول من ذلك تسهيل مهمة الإمساك بالخيوط المتداخلة ومن ثمّ تفكيكها للوصول إلى مغزاها، حيث عمد إلى اجتناب تقديم الحوار على نحو تقليدي يكمل الحكاية بشكل سلس، بل يتقاطع على امتداد الصفحة الواحدة عبر استذكارات البطل وتعليقاته الذاتية، والأهم من ذلك عبر تداعياته الحرة، وكل ذلك تم التعبير عنه وفرزه شكليا بواسطة استخدام أدوات وعلامات لتجسيد كل تلك المستويات المتنوعة التي كانت تحدث في زمن واحد.

فقد عالج الروائي "**إسماعيل فهد إسماعيل**" تداعيات البطل بطريقة مميزة، إذ كتبه بخط بارز وغامق، شأنه شأن الحوار من أجل زيادة الإيضاح وتسهيل الأمر على القارئ في قوله: "من أجل الإيضاح عملنا على أن يكتب التداعي الذي يرد ذهن البطل بحروف بارزة"[1].

[1] – الرواية، ص27.

ونجد ذلك يتجلى من خلال هذا المقطع، حين كان البطل في حوار مع نفسه أثناء فترة سيره حول موضوع الحيوانات التي تعيش على الأرض تأكل منها وتموت عليها لكن لا تبيعها أو تسورها كما يفعل الانسان، لابد أنها لا تعي وجودها، ليلاحظ بعدها أن زمام أفكاره قد أفلتت من يده فيقول:" بدأت أخرّف... لا يمكن أن أكون عاقلا!" "**لا يمكن أن أكون عاقلا!**"[1]، فالكاتب هنا يعمد إلى تغيير الخط وكتابته بحروف بارزة وغامقة أكثر أثناء التداعي الذي ورد في ذهن البطل لحظة جلوسه مع صديقه على تلك الأريكة الخشبية أمام المقهى، فعندما ردد في نفسه العبارة الأولى، تداعت على ذهنه بعض الذكريات مسترجعا رؤيته لصاحبة الثوب الأزرق.

وكان لهذا كله وظيفة دلالية وليس مجرد تزيين، فقد ميّز الكاتب عن طريق الخط البارز بين السرد الخارجي للأحداث وبين الانفجارات الشعورية الداخلية للبطل، والتي كانت تتدفق بشكل عفوي وحر.

أمّا المستوى المتعلق بتداعيات البطل التي كانت ترد من خلال ذهنه و حواره وتعليقه عن الأمر في نفس الوقت، فيضعها الكاتب بين علامتي تنصيص (" ") بخط بارز للدلالة على الحوار مع الذات أثناء التداعي، ممّا عبر بشكل جلي عن العالم الداخلي للبطل المليء بالتساؤلات والتناقضات، حيث نرصد ذلك في هذا المثال، حينما كان البطل في استرجاع لحواره مع ذات الثوب الأزرق حول رأي عائلته و أصدقائه وماذا سيقول عنه الناس

[1] – الرواية، ص41.

بخصوص رجوعه ثانية لزوجته بعدما طلقها للمرة الثانية، وأن الدين قد أصبح لعبة بيده، ليغير أثناء ذلك مسار حديثه بهدف جذبها إلى طرفه، إذ أخبرها بأنه لن يعود هذه المرة لزوجته ليبقى معها هي: "**لوجود خط الرجعة. "حقير". هو مازال يمارس الكذب**"[1]، فلفظة (حقير) هنا كانت عبارة عن مونولوج داخلي مباشر للبطل ضمن تداعيه الحر، فقد عبّر عن اشمئزازه من نفسه لأنه كان بصدد استغلالها بطريقة خبيثة.

وفي مقطع آخر أين التقى بها أمام المقهى وكانت تصرفاتها معه على غير العادة: "**رفع عينيه. اللون الأزرق يمتلك الطريق. وقفت إلى جانبه. الأرض تميد تحت أريكته. "أي شيطان دخلها !!" "**[2]، فلفظة (أي شيطان دخلها) هي حوار داخلي مباشر للبطل في تلك اللحظة تعبيرا منه عن تعجبه لرؤية ذات الثوب الأزرق متغيرة معه.

كما استعان الروائي بعلامتي التنصيص أيضا (" ") لتأطير المونولوجات الداخلية المباشرة التي كان فيها البطل يخاطب نفسه سرا وبدون أي وسيط، لكن بخط عادي هذه المرة، والتي غلبت على معظم صفحات الرواية، وكأن الكاتب من خلال فعله ذلك يهدف لجذب انتباهنا أكثر ويفتح نافذة داخلية أمامنا لنصغي مباشرة لأصوات البطل الداخلية كما هي دون تغيير.

[1] – الرواية، ص101.

[2] – الرواية، ص39.

ونجد ذلك في مقاطع عديدة منها تلك التي كان فيها الضابط الجريح يطلب من البطل القفز والركض للنجاة بنفسه لنرى الثاني يقول في نفسه: "**هو يأمرني !!**"[1]، وفي موضع آخر أثناء سيره فخطر على باله سؤال: "**كيف ومتى اتخذت قرار الهرب؟**"[2]، وبالتالي يمكن القول بأن علامتي التنصيص باب يفتحه الكاتب على أعماق شخصية البطل.

الشرطة أو الوصلة (–) :

لم يقتصر الكاتب على استخدام علامات الترقيم المذكورة سابقا، بل لجأ أيضا إلى توظيف الشرطة (–) كأداة مميزة لتقديم بعض أشكال الحوارات، خاصة تلك التي تتداخل فيها الأصوات أو تفتقد إلى التقديم الواضح.

كما تتعدد المواضع التي تستخدم فيها الشرطة، إذ تؤدي وظائف مختلفة بحسب السياق، وتتراوح استعمالاتها بين المحاورة بين اثنين، وكذا في أسلوب الحوار اجتنابا للتكرار، أو اغفالا لاسم المتحدث لسبب ما، وعدة مواضع أخرى[3].

ووفق دراستنا للرواية لاحظنا بأن الكاتب لم يستخدم الحوار فقط بوصفه تبادلا للكلام بين الشخصيات فقط، بل كوسيلة للكشف عن مستويات متعددة من الوعي لدى البطل، لذلك لجأ المؤلف إلى استخدام الوصلة (–) التي كانت تحضر وتغيب بطريقة فنية للتفريق

[1] – الرواية، ص20.

[2] – الرواية، ص25.

[2] – عبد الرحمان الهاشمي، تعلم النحو والاملاء والترقيم، ص241.

بين الحوار العادي الخارجي وبين الحوار الداخلي غير المباشر، والأمثلة التالية توضح كيفية تجليها في النص:

فعند التأمل في النص وجدنا بأن الشرطة تحضر حين يتعلق الأمر بالحوار الخارجي الصريح، أي عندما كان البطل يتكلم مع ذات الثوب الأزرق أو مع زوجته وكذا صديقه وحتى مع الضابط الجريح بشكل مباشر، فكانت تستعمل الوصلة في بداية السطر للإشارة إلى أنّ هناك من يتكلم في تلك اللحظة، ووجدنا ذلك في عدة مقاطع منها حواره مع صديقه الذي كان يسأله عن علاقته بصاحبة الثوب الأزرق عندما مرت عليهما أثناء جلوسهما أمام المقهى في قوله:

-هل هي قريبتك؟

-لا.

-أظنها تحبك؟

-تكرهني. [1]

فاستخدام الشرطة هنا طبيعي لأنه حوار خارجي مباشر بين البطل وصديقه، واستعملت للإشارة فقط إلى الشخص المتكلم حينها.

أمّا إذا عدنا للحظات الحوار الداخلي غير المباشر، أي عندما كانت تروى أفكار البطل من خلال صوت الراوي، فنلاحظ بأن الشرطة تغيب، وكأن النص يدخل في الوعي

[1] – الرواية، ص38.

الداخلي لشخصية البطل دون حاجز شكلي، ومن المحطات السردية التي تجلى فيها ذلك نجد حواره مع صاحبة الثوب الأزرق عندما كانت تسأله عن لحظة طلاقه من زوجته للمرة الأخيرة وخروجه من المنزل في قولها:

-أنا أسألك عن الذي حدث بعد خروجك من المنزل!... أصبح الحب مجرد لفظ بين شفتيك... حتى ولم تسألني رأيي!

علام يسأل؟

-ألست طرفا؟

لا حاجة به للسؤال مادام قد حقق حريته. بالأمس قال: لن أحقق سعادتي على شقاء الآخرين واليوم يقول...[1]

فمن خلال هذا المثال لاحظنا بأنه عندما تتكلم ذات الثوب الأزرق تحضر الشرطة، لأنها تمثل شخصية خارجية بالنسبة للبطل، تتوجه إليه بكلام يستعاد في ذهنه على نحو واضح كصوت مستقل، بينما وجدنا أنّ الوصلة تغيب عندما يتكلم البطل بصوت الراوي (الحوار الداخلي غير المباشر) لأنه ليس حوارا بالمعنى التقليدي، بل هو تدفق للوعي، حيث تروى أفكار البطل وهواجسه بواسطة الراوي، أو بتقنية الأسلوب غير المباشر الحر.

وعليه نخلص إلى القول بأنّ تغييب الشرطة في مواضع الحوار الداخلي غير المباشر للبطل لا يعد خللا شكليا، بل اختيارا فنيا من الكاتب للتعبير عن ذوبان صوته في السرد،

[1] – الرواية، ص99.

وكذا تلاشي الحدود بين الذات والراوي، بينما يشكل حضورها في كلام الشخصيات الأخرى أداة لفصل صوت البطل عن الآخرين، إلى جانب تأكيد المسافة بين وعي البطل والواقع الخارجي المحيط به.

البياض السردي (الفراغ) :

ويخص تلك المساحات الخالية في صفحات الرواية سواء ما كان منها بين السطور أو الفقرات أو الفصول، إذ يأتي عادة ليعلن عن نهاية فصل أو نقطة محددة في الزمان والمكان، كما يمكن أن يتخلل الكتابة ذاتها للتعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الأسطر[1]، فهو بالتالي مساحة فارغة داخل النص لا تحتوي على كتابة.

فعند نهاية فقرة من الفقرات أو قسم من أقسام الرواية في أغلب الأحيان ما يتم الانتقال إلى صفحة أخرى مع ترك مساحة بيضاء فاصلة بين نهاية قسم وبداية آخر، وهذا الانتقال قد يكون دالا على مرور زمني أو حدثي أو ما يتبع ذلك أيضا من تغيّرات مكانية على مستوى القصة ذاتها[2].

حيث اعتمد مؤلف رواية "**كانت السماء زرقاء**" على استخدام البياض السردي بين فقرات كل قسم من قسمي الرواية الاثنين، فكان أحيانا يتضاءل في مواقع ويتوسع في مواقع أخرى، أين كانت مساحاته تتقلص في لحظات الاسترجاع والتداعي الحر الذي كان يرد ذهن البطل، ليغطي نصف صفحة فارغة، وذلك بسبب المشاعر والأفكار المزدحمة داخل

[1] – حميد لحمداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص58.

[2] – المرجع نفسه، ص58.

وعي البطل، وأحيانا قليلة يتسع ليغطي صفحة كاملة، وتجلى ذلك –أولا– في المرور الزمني الذي كان يفوق الساعتين أو الثلاث ساعات، لأن الكاتب كان يعبر في بداية كل فقرة جديدة يكون قبلها بياض طويل بلفظة (قبل ساعات).

ونجد ذلك في عدة مقاطع منها: "**قبل ساعات حاول عبور الحدود بمعية أكثر من عشرين شخصا**"[1]، وفي محطة أخرى بعد نهاية الفقرة السادسة و بداية السابعة من القسم الأول من الرواية في قوله: "**الضابط لا زال يتحدث مذ حلّا في الكوخ قبل ساعات**"[2]، كما تجسد ذلك –ثانيا– بين القسم الأول والقسم الثاني من الرواية، حيث ترك فراغا كبيرا (صفحة ونصف) في نهاية القسم الأول، وصفحة أخرى أيضا قبل بداية القسم الثاني الذي شمل اليوم الثالث[3]، باستثناء الصفحة التي كتب فيها عنوان القسم.

حيث يمكن ربط مسألة ترك كل تلك المساحة الخالية بين القسمين بإسقاط الروائي لليوم الثاني، إذ يمكننا تفسير ذلك البياض على أنه فراغ سردي وزمني خلّفه غياب هذا اليوم، وكأن ذلك الفراغ يمثل (اليوم الثاني)، الذي لم يكتب بل ترك كمساحة صامتة، موحية، مفتوحة لتخمين القارئ، وبالتالي لا يمكن اعتبار ترك كل تلك المساحات الفارغة مجرد تزيين فقط، بل هي تجسيد طباعي للفراغ الزمني الذي لم يسرده الكاتب، مما تماشى في نهاية المطاف مع بنية الرواية المنتمية لتيّار الوعي القائم على الفراغات والقفزات الزمنية.

[1] – الرواية، ص23.

[2] – الرواية، ص75.

[3] – ينظر: الرواية، ص (117–121).

وهكذا استطاع الروائي "**إسماعيل فهد إسماعيل**" عبر اتقان توظيف الوسائل الميكانيكية أن يحقق تطابقا عميقا بين شكل النص ومحتواه، ليقدم في الأخير تجربة سردية حديثة تناسبت تماما مع خصائص رواية تيار الوعي، حيث ساعدت تلك الوسائل بالدرجة الأولى على تجسيد حالة التشظي الداخلي للشخصية المحورية، ومكنت القارئ في نفس الوقت من مواكبة الانتقالات الشعورية والزمنية للشخصيات، دون الحاجة إلى شرح تقليدي أو حتى تعليقات تفسيرية.

خاتمة

في هذه المرحلة من البحث، وقد قاربنا على نهاية ما شرعنا فيه من دراسة وتحليل، قصد تطبيق الطابع التياري على رواية "**كانت السماء زرقاء**"، نكاد نلمح ملامح أولية للصورة التي أردنا بناءها من خلال هذا البحث، ويمكن أن نجمل أبرز ما توصلنا إليه من نتائج فيما يلي:

1-ظهر تيّار الوعي كأسلوب سردي ليعبر عن العوالم الداخلية والتدفقات الذهنية للشخصيات المتكونة من أفكار وذكريات ومشاعر وهواجس.

2-نجح تيّار الوعي في مد الجسر بين الأدب والدراسات النفسية، التي كانت في السابق حكرا على مجال علم النفس، فأخضعها للأدبية والنقد الأدبي، مما أسهم في تقليص المسافة بين التحليل الأدبي والتحليل النفسي، بفضل اعتماد تقنيات سردية مستوحاة من آليات التفكير البشري والعمق النفسي للشخصية.

3-انتقل تيّار الوعي إلى الرواية العربية من خلال تأثر الكتّاب العرب بهذا الشكل الحديث الذي نشأ في الغرب، فتجلّت تقنياته داخل السرد العربي كأداة فنية للتعبير عن الحالة النفسية المضطربة للإنسان العربي، الذي عايش أوضاعا متأزمة ملؤها الخوف، القلق والعزلة، نتيجة ما عرفته تلك المرحلة من أزمات سياسية واجتماعية.

4-أمّا عن رواية "كانت السماء زرقاء" فهي تعد من الروايات العربية الحديثة التي اعتمد فيها الروائي "إسماعيل فهد إسماعيل" أسلوبا سرديا مغايرا يقوم على تقنيات تيّار الوعي، وقد كان الزمن النفسي أحد أبرز العناصر التي دعّمت انتماء الرواية إلى هذا الحقل، إذ لم يستخدم الزمن بوصفه إطارا خارجيا للأحداث، بل تحول إلى مرآة عكست العالم

الداخلي للشخصيتين الزمنيتين (البطل والضابط)، كاشفا عن توتراتهما وانفعالاتهما الداخلية، كما انحصر الزمن الخارجي لصالح تدفق الذاكرة والتداعي الحر لأفكار البطل ومشاعره، مما أضفى على السرد طابعا ذاتيا عميقا.

5-أولت الرواية اهتماما كبيرا بالماضي إذ غطى حوالي (ثلاث وعشرين سنة)، مقابل حضور محدود للحاضر (ثلاثة أيام)، ما أثبت أن رواية تيّار الوعي عامة ورواية "كانت السماء زرقاء" خاصة رواية استرجاعية ترتهن للماضي لا للزمن الحاضر.

6-شكّل الاستباق في الرواية أحد تجليات تيار الوعي، فقد تجاوز دوره الزمني ليتحول إلى وسيلة كشفت عن التوترات النفسية العميقة، خاصة لدى الضابط الجريح، الذي كان مشغولا دائما بفكرة الموت والخوف منه، مما أضاء جوانب خفية من وعيه المضطرب.

7-ساهم توظيف التواتر بنوعيه -التكراري والمفرد المكرر- بشكل كبير في عكس البعد النفسي والعميق لشخصيتي الرواية، وكذا في تمديد الزمن وتضخيم بعض لحظاته من خلال تكرار بعض الأحداث المهمة.

8-تجلى البعد التيّاري للرواية بوضوح من خلال توظيف الروائي لمختلف تقنيات تيار الوعي، والذي وفق بدوره إلى حد بعيد في كيفية استخدامها، حيث كانت تلك التقنيات بمثابة أدوات مهمة ساهمت في الكشف عن العالم الداخلي لشخصيتي الرواية، فقد اعتمد الكاتب بشكل مكثّف على المونولوج الداخلي المباشر بصفته الوسيلة السردية الأساسية لتصوير تدفق الوعي وتقلباته، إلى جانب المونولوج الداخلي غير المباشر بأشكاله، والذي أتاح للقارئ هو الآخر الفرصة للوصول إلى أعماق وعي البطل.

9-كما هيمنت تقنية التداعي الحر على البناء السردي، أين استرجع البطل تفاصيل علاقته بزوجته وتجربته الغامضة مع المرأة ذات الثوب الأزرق، في مشاهد انسابت خارج حدود الزمن الواقعي.

10-كما كان لتوظيف تقنيتا الحلم والهذيان دورا في تعميق تجربة الوعي المضطرب لدى البطل والضابط، إذ شكلتا امتدادا لحالة انفصالهما عن الواقع، ومنحتا السرد أبعاده النفسية والانفعالية، ممّا عزز انتماء الرواية إلى حقل تيار الوعي.

11-اعتمدت الرواية بشكل لافت على اللغة الايحائية غير المباشرة، من خلال توظيف المجاز والتشبيه وخاصة الرمز الذي كاد أن يغمر معظم صفحات الرواية، إذ شكل الوسيلة والطريقة الأمثل للتعبير عن واقع متأزم، أراد الكاتب أن يقدمه بأسلوب تلميحي لا مباشر، ينسجم وطبيعة تيار الوعي الذي يركز على الباطن والمسكوت عنه أكثر من الظاهر والمصرّح به.

12-ساهم توظيف المستحدثات السينمائية كالمونتاج الزماني والمكاني، في عكس تدفق وعي البطل، وذلك بتكسير التسلسل التقليدي للزمان والمكان.

13- أدت الوسائل الطباعية بما فيها من أدوات الترقيم والخط والفواصل البصرية وأدوات أخرى، دورا فنيا في تجسيد التوترات الذهنية والانفعالات الداخلية للشخصية المحورية، ومكّنت القارئ كذلك من مواكبة الانتقالات الشعورية والزمنية للشخصيات دون الحاجة إلى شرح تقليدي، ما عزز الطابع التيّاري للرواية.

ملحق

التعريف بالكاتب إسماعيل فهد إسماعيل:



أديب وكاتب وناقد عراقي الأصل، كويتي الانتماء، ولد عام 1940م في البصرة، وتوفي عام 2018م في الكويت. حصل على بكالوريوس أدب ونقد من المعهد العالي للفنون المسرحية عام 1979م بالكويت، عمل في مجال التدريس وإدارة الوسائل التعليمية، كما شغل عدة مناصب منها: رئيس قسم الوسائل السمعية في إدارة التقنيات التربوية بوزارة التربية، وموجه فني في إدارة النشاط المدرسي.

يعد الروائي إسماعيل فهد إسماعيل المؤسس الحقيقي لفن الرواية في الكويت، لكونه يمثل إحدى العلامات الروائية العربية المحسوبة في سماء فن الرواية، فلقد قدم إسماعيل فهد روايته الأولى "كانت السماء زرقاء" التي كتبها عام 1965م ونشرت حتى عام 1970م، وفي حينها قال عنه الأديب العربي المعروف الأستاذ الشاعر صلاح عبد الصبور في تقديمه للرواية: "كانت الرواية مفاجأة كبيرة لي، فهذه الرواية جديدة كما أتصور، رواية القرن العشرين، قادمة من أقصى المشرق العربي، حيث لا تقاليد لفن الرواية، وحيث مازالت الحياة تحتفظ للشعر بأكبر مكان". كما فاز إسماعيل فهد بالعديد من الجوائز نذكر من بينها[1]:

❖ جائزة الدولة التشجيعية في مجال الرواية عام 1989م عن عمله (النيل الطعم والرائحة).

[1] – طالب الرفاعي وآخرون، إسماعيل فهد إسماعيل.. حياة كتابة باقية، مجلة البيان، العدد 582، الكويت، يناير 2019، ص10.

❖ جائزة الدولة التشجيعية في مجال الدراسات اللغوية والأدبية والنقدية عام 2002م عن كتابه (علي السبتي شاعر في الهواء الطلق).

❖ جائزة الدولة التقديرية عام 2004م.

من أعماله الأدبية:

- البقعة الداكنة –مجموعة قصص قصيرة صدرت عام 1965م.
- كانت السماء زرقاء –رواية صدرت عام 1970م.
- المستنقعات الضوئية –رواية صدرت عام 1971م.
- الحبل –رواية صدرت عام 1972م.
- الضفاف الأخرى –رواية صدرت عام 1973م.
- الأقفاص واللغة المشتركة –مجموعة قصص صدرت عام 1974م.
- الشيّاح –رواية صدرت عام 1976م.
- خطوة في الحلم –رواية صدرت عام 1982م.
- الطيور والأصدقاء –رواية صدرت عام 1982.
- النيل الطعم والرائحة –رواية صدرت عام 1989م
- إحداثيات زمن العزلة –رواية طويلة من سبعة أجزاء، صدرت عام 1996م، ترصد وتوثق بأسلوب روائي أحداث الاحتلال من الغزو إلى التحرير.
- وعدة روايات أخرى كرواية الكائن الظل (1999م)، سماء نائية (2000م)، في حضرة العنقاء والخل الوفي (2012م).

ملخص أحداث الرواية:

تدور أحداث رواية "كانت السماء زرقاء" في العراق، حول حياة شخص عراقي تدفعه تقاليد مجتمعه والتزامات عائلته، إلى زواج فاشل من امرأة لا يعرفها نتيجة عبثه المراهق مع فتاة أخرى (عجفاء)، لينتهي زواجه لاحقا بالطلاق. كل تلك الظروف التي أحاطت به جعلت منه إنسانا غير طبيعي وغير متزن في أفعاله وتصرفاته، ليدخل في نوبة من الرفض للواقع، وفي لحظة من اليأس يقرر الهروب من كل شيء، فينضم إلى مجموعة من عشرين شخص لاجتياز الحدود العراقية نحو إيران على متن زورق صغير، غير أنّ محاولتهم تبوء بالفشل بعد أن باغتهم حرس الحدود، وخلال تلك العملية يصاب ضابط سابق كان ضمن المجموعة بإصابة خطيرة شلّت حركته؛ إذ كان يحاول هو الآخر الفرار بعد أن قتل ثلاثة جنود صباح يوم الحركة.

تتوالى الأحداث أين يطلب الضابط من البطل أن يساعده على التحرر من الأسلاك الشائكة التي عَلق بها، فيرفض الأخير في البداية، لكن كلمات حبيبته ذات الثوب الأزرق التي تعرّف عليها بعد زواجه، كانت تتردد دائما في ذهنه بقولها له بأنه انسان خاص ولا يشبه الآخرين، فهذه العبارة كانت تعيد إليه شيئا من انسانيته التي كادت أن تزول وتتلاشى، ففي هذا القسم من الرواية أي القسم الأول (اليوم الأول)، يهيمن الاسترجاع على الزمن الحاضر عن طريق التداعي، حيث كان البطل يسترجع ذكريات متضاربة؛ تارة يتذكر علاقته المضطربة بزوجته التي كانت تهيمن عليه وتمنعه من ممارسة ما يحب، وتارة أخرى تعود إلى ذهنه صور حبيبته ذات الثوب الأزرق التي كانت بمثابة حضن دافئ يلجأ إليه في

لحظات ضعفه وانكساره الداخلي، فقد كانت تمثل له الأمل والطمأنينة، ودائما ما تحاول انتشاله من واقعه المظلم.

لينتقل السرد بعد ذلك إلى القسم الثاني (اليوم الثالث) بإسقاط مقصود لليوم الثاني، والذي احتوى على حوارات عميقة بين البطل والضابط حول أسباب هروبهما، والماضي المظلم الذي يحمله كل منهما، أين ناقشا أيضا مسألة دفن الضابط في حال وفاته، وكذا محاولة الضابط إقناع البطل بالعودة إلى حبيبته صاحبة الثوب الأزرق التي كان قد تركها بعد أن اغتصبها، ووعدها بأنه لن يتخلى عنها، وكذا أن يقوم بإلغاء قراره حول موضوع هربه، لكن انتهى الأمر باختفائه في اليوم الموالي. في البداية يرفض البطل كليا فكرتي الدفن والعودة، لكن الرواية تنتهي بتحول مفاجئ في موقفه، أين أخبر الضابط بأنه سيعود إلى حبيبته صاحبة الثوب الأزرق، ولكن بعد أن يدفنه.

وعبر هذه القصة التي تبدو فردية في ظاهرها، تنجلي رمزية الرواية العميقة؛ فالمؤلف لم يعرض تجربة شخصية معزولة، بل عكس من خلالها واقعا اجتماعيا وسياسيا مختلا عاشه العراق في ستينات القرن الماضي، والذي اتسم بالفوضى والقمع وانهيار القيم. فقد شكّل هروب البطل فعلا رمزيا من قهر الواقع، والحبيبة ذات الثوب الأزرق رمزا للأمل الإنساني المهدد، والضابط تجسيدا للسلطة المستبدة الملوثة بدم المجتمع البريء، ليأتي هذا العمل الأدبي كمحاولة فنية لالتقاط لحظة الانكسار العربي من خلال صوت داخلي مأزوم، محمّل بإيحاءات سياسية واجتماعية كثيفة، انسجمت مع طابع تيار الوعي الذي تبناه الكاتب في سرده.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر:

1) إسماعيل فهد إسماعيل، كانت السماء زرقاء، دار الخان للنشر والتوزيع، د.ط، 2023.

ثانيا: المراجع بالعربية:

2) أبي يعقوب يوسف ابن أبي بكر محمد بن علي السكاكي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1983.

3) أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، دار اليازود للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2003.

4) أحمد محمد عبد الخالق، قلق الموت، عالم المعرفة، الكويت، 1987.

5) آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، لبنان، 2015.

6) أمينة رشيد، تشظي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1998.

7) أنطون غطاس كرم، الرمزية والأدب العربي الحديث، دار الكشاف للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت، لبنان، 1949.

8) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1990.

9) حميد لحمداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1991.

10) سيد إسماعيل ضيف الله، آليات السرد بين الشفاهية والكتابية (دراسة في السيرة الهلالية ومراعي القتل)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، القاهرة، 2008.

11) سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، مكتبة الأسرة، 2004.

12) شاكر عبد الحميد، الأسس النفسية للإبداع الأدبي (في القصة القصيرة خاصة)، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992.

13) طه محمود طه، أعلام القصة في الأدب الإنجليزي الحديث، الدار القومية، القاهرة، مصر، 1966.

14) عبد البديع عبد الله، الرواية الآن (دراسة في الرواية العربية المعاصرة) مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، مصر، 1990.

15) عبد الرحمان الهاشمي، تعلم النحو والإملاء والترقيم، دار المناهج للنشر والتوزيع، ط2، عمان، الأردن، 2008.

16) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، طرابلس.

17) عبد العزيز ضويو، التجريب في الرواية العربية المعاصرة (دراسة تحليلية لنصوص روائية حديثة)، عالم الكتب الحديث، ط1، إربد، الأردن، 2014.

18) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، الكويت، 1998.

19) غسان كنفاني، ما تبقى لكم، دار منشورات الرمل، ط1 (2013)، ط2 (2014).

20) فرج عبد القادر طه، أصول علم النفس الحديث، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2000.

21) فيصل عباس، التحليل النفسي والاتجاهات الفرويدية، دار الفكر العربي، ط1، بيروت، لبنان، 1996.

22) كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، دلالتها)، مجد الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 2013.

23) محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم، ط1، بيروت، لبنان، 2010.

24) محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، مصر

25) محمد سليمان ياقوت، فن الكتابة الصحيحة، دار المعرفة الجامعية، 2003.

26) محمد عزّام، فضاء النص الروائي (مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان)، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سوريا، 1996.

27) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1997.

28) محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط3، القاهرة، مصر، 1984.

29) محمود الضبع، الرواية الجديدة قراءة في المشهد العربي المعاصر، المجلس الأعلى للثقافة، 2010.

30) مراد عبد الرحمان مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1998.

31) مراد عبد الرحمان مبروك، جيوبوليتيكا النص الأدبي (تضاريس الفضاء الروائي أنموذجا)، دار الوفاء، ط1، الإسكندرية، 2002.

32) المنجي بن عمر، الرمز في الرواية العربية المعاصرة، المركز الديمقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية، ط1، برلين، ألمانيا، 2021.

33) يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، ط2، بيروت، لبنان، 1999.

ثانيا: المراجع المترجمة:

34) أ.أ مندولا، الزمن والرواية، تر: بكر عباس، دار صادر، ط1، بيروت، لبنان، 1997.

35) آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، القاهرة، مصر.

36) إنريكي أندرسون إمبرت، القصة القصيرة (النظرية والتقنية)، تر: علي إبراهيم علي منوفي، المجلس الأعلى للثقافة، 2000.

37) تزفيتان تودوروف، الرمزية والتأويل، تر وتق: إسماعيل الكفري، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، سورية، دمشق، 2017.

38) تزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1987.

39) جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، 1997.

40) جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، مصر، 2003.

41) جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، ط1، القاهرة، مصر، 2003.

42) جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، تر: لطفية الديلمي، دار المدى، ط1، بيروت، لبنان، 2016.

43) دبرا بارسونز، روا نظرية الرواية الحداثية، تر: أحمد الشيمي، المركز القومي للترجمة، ط1، القاهرة، مصر، 2016.

44) ديفيد لودج، الفن الروائي، تر: ماهر البطوطي، مؤسسة هنداوي، 2023.

45) ديفيد هيوم، تحقيق في الذهن البشري، تر: محمد محجوب، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، لبنان، 2008.

46) روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، القاهرة، 2000.

47) روجر ألن، الرواية العربية، تر: حصة إبراهيم منيف، المجلس الأعلى للثقافة (المشروع القومي للترجمة)، 1997.

48) سيغموند فرويد، الحلم وتأويله، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط4، بيروت، لبنان، 1972.

49) سيغموند فرويد، الموجز في التحليل النفسي، تر: سامي محمود علي وعبد السلام القفاش، مكتبة الأسرة، 2000.

50) سيغموند فرويد، الهذيان والأحلام في الفن، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 1978.

51) شلوميت ريمون كنعان، التحليل القصصي (الشعرية المعاصرة)، تر: لحسن أحمامة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء، 1995.

52) فرجينيا وولف، القارئ العادي (مقالات في النقد الأدبي)، تر: عقيلة رمضان، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، مصر، 1971.

53) لندال دافيدوف، مدخل علم النفس، تر: سيد الطواب وآخرون، الدار الدولية للنشر والتوزيع، ط3، القاهرة، مصر، 1992.

54) مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، عالم المعرفة، الكويت، 1997.

55) ويليم فوكنر، الصخب والعنف، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط3، بيروت، لبنان، 1983.

رابعا: المعاجم:

56) إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس، 1986.

57) أبو فضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الافريقي المصري، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، د. ط، القاهرة، مصر.

58) أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، دار عالم الكتب، ط1، مج1، القاهرة، مصر، 2008.

59) سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ط1، بيروت، 1985.

60) علي بن محمد السيد شريف الجرجاني، معجم التعريفات، تح: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر.

61) فرج عبد القادر طه، معجم علم النفس والتحليل النفسي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط1، بيروت، لبنان.

62) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، ط1، بيروت، لبنان، 2002.

63) مجمع اللغة العربية، المعجم الوجيز، دار التحرير للطبع والنشر، د. ط، القاهرة، مصر، 1989.

64) مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، القاهرة، مصر، 2004.

65) محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، ط1، تونس، 2010.

66) نواف نصار، معجم المصطلحات الأدبية، دار المعتز للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2011.

67) يوسف خباط، معجم المصطلحات العلمية والفنية، دار لسان العرب، د. ط، بيروت، لبنان.

خامسا: المجلات:

68) أكرم علي عنبر وشروق حيدر فيلح، تيار الوعي في رواية (حامل الهوى) لـ "أحمد خلف"، مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، كلية الإسراء الجامعة، العدد 35، بغداد، العراق، أكتوبر 2019.

69) إيمان عبد العزيز المخيلد، تيار الوعي في رواية "لغط موتى" ليوسف المحيميد، مجلة الآداب للدراسات اللغوية والأدبية، العدد 14، يونيو 2022.

70) حيدر علي كريم الأسدي، تيار الوعي وتمظهراته في النص المونودرامي العراقي "بقعة زيت" أنموذجا، مجلة آداب البصرة، العدد 101، كلية الإدارة الصناعية للنفط والغاز، جامعة البصرة، أيلول 2022.

71) زياد الملا، بروست وتيار الوعي، مجلة المعرفة، العدد 535، أفريل 2008.

72) سليمة خليل، تيار الوعي (الارهاصات الأولى للرواية الجديدة)، مجلة المخبر (أبحاث في اللغة والأدب الجزائري)، العدد07، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2011.

73) سيد إبراهيم آرمن وزهرا باك نهاد، تيار الوعي في "التلصص" لصنع الله إبراهيم، مجلة التراث الأدبي، العدد 08، أكتوبر 1389هـ.

74) شيماء حسن جبر، الرواية النفسية وبواكير النشأة والتأصيل، المجلة المحكمة هيئة التحرير، العدد25، ج2، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة المستنصرية، أيلول 2024.

75) شيماء محمد حمدي حسن، أسلوب السرد النفسي في الرواية العربية المعاصرة (رواية يوتوبيا للكاتب أحمد خالد توفيق أنموذجا)، مجلة وادي النيل للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، كلية الآداب، جامعة السويس.

76) طالب الرفاعي وآخرون، إسماعيل فهد إسماعيل.. حياة كتابة باقية، مجلة البيان، العدد 582، الكويت، يناير 2019.

77) علي شلش، فرجينيا وولف وقصة تيار الوعي، مجلة الفكر المعاصر، العدد 15، ماي 1966.

78) عنيد ثنوان، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، مجلة الأقلام، العدد 07، يوليو 1988.

79) عيسى فارس، دراسة نقدية في توظيف الاسترجاعات في قصة النبي يوسف عليه السلام، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد 14، يوليو 2013.

80) فاتح عبد السلام، الحوار الداخلي وتيار الوعي في بناء الفن القصصي، مجلة المعرفة، العدد 412، يناير 1998.

81) فاطمة ريان، قراءة لرواية تيّار الوعي في "لوزها المر"، المجمع (أكاديمية القاسمي مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها)، العدد 14، فلسطين، ديسمبر 2019.

82) كارل غوستاف يونغ، علم النفس والأدب، تر: سمير كرم، مجلة الآداب، العدد 8، أغسطس 1962.

83) محسن الكريفي، قيمة الرمز في الأدب الوجودي (السد، الملك أوديب، والشحاذ) أنموذجا، مجلة الاتحاف، العدد 26، سبتمبر 1993.

84) محمد عزام، رواية تيار الوعي، مجلة المعرفة، العدد 510، مارس 2006.

85) مصطفى عطية جمعة، تيار الوعي رؤية نفسية زمانية مكانية، مجلة البيان الكويتية، العدد 367، فبراير 2001.

86) معصومة مرعي وآخرون، الاستلاب الاجتماعي في رواية (كانت السماء زرقاء) في ضوء البنيوية التكوينية، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد 39، 2024.

سادسا: الرسائل العلمية:

87) فريدة لوشاحي، دراسة أحلام الأطفال في ظل الحرمان الوالدي، رسالة دكتوراه، إشراف: رواق عبلة، جامعة منتوري، قسم علم النفس وعلوم التربية والأرطفونيا، تخصص علم النفس العيادي، قسنطينة، الجزائر، (2010/2009).

الفهرس

الفهرس:

مقدمة.....(أ-هـ)

الفصل الأول: تيّار الوعي الماهية والنشأة..... 6

1- مفهوم تيار الوعي..... 7

1-1 في المفهوم اللغوي..... 7

1-2 في المفهوم الاصطلاحي..... 9

2- أصول مصطلح تيّار الوعي..... 11

1-2 تحديد المصطلح في علم النفس..... 11

2-2 تحديد المصطلح في النقد الأدبي..... 19

3- تيّار الوعي بين الروايتين الغربية والعربية..... 25

1-3 تيّار الوعي في الرواية الغربية..... 25

2-3 تيّار الوعي في الرواية العربية..... 36

4- **تقنيات وسمات تيّار الوعي**..... 44

1-4 تقنيات تيّار الوعي..... 44

- المونولوج الداخلي المباشر وغير المباشر..... 46
- مناجاة النفس..... 48
- التداعي الحر..... 50
- الأبنية الرمزية..... 53
- المستحدثات السينمائية 56
- الوسائل الطباعية.....59

4-2 سمات تيّار الوعي..... 61

- اختفاء الحبكة..... 61
- خصوصية الزمن..... 64
- التركيز على وعي الشخصيات..... 69
- اللغة الإيحائية..... 74

الفصل الثاني: تجليات تيّار الوعي في رواية "كانت السماء زرقاء"..... 76

1- الزمن في الرواية..... 77

1-1 الزمن النفسي في الرواية..... 77

أ) تسريع الإيقاع السردي وتأثيره على إدراك الزمن النفسي..... 79

ب) البعد النفسي للحظة الحاضرة وتأثيرها على الزمن الداخلي..... 86

1-2 المفارقات الزمنية..... 90

أ) الاسترجاع 91

- الاسترجاع الخارجي..... 93
- الاسترجاع الداخلي..... 97

ب) الإستباق..... 101

- الاستباق كتمهيد..... 102
- الاستباق كإعلان..... 105

1-3 **التواتر**..... 108

أ) التواتر التكراري..... 110

ب) التواتر المفرد المكرر..... 113

2- تقنيات تيار الوعي في الرواية..... 116

2-1 المونولوج الداخلي..... 117

أ) المونولوج الداخلي المباشر..... 118

ب) المونولوج الداخلي غير المباشر..... 122

الأسلوب غير المباشر الحر..... 124

2-2 التداعي الحر والمثير الاسترجاعي..... 129

2-3 الحلم والهذيان..... 135

أ) الحلم..... 135

ب) الهذيان.....138

2-4 التكثيف اللغوي 140

3- **المستحدثات السينمائية والوسائل الميكانيكية في الرواية**..... 158

3-1 المونتاج السينمائي في الرواية..... 158

أ) المونتاج المكاني..... 159

ب) المونتاج الزماني..... 162

3-2 الوسائل الميكانيكية في الرواية.....165

أ) علامات الترقيم 167

ب) الخط والتشكيل الطباعي..... 172

خاتمة.....185

ملحق.....189

قائمة المصادر والمراجع.....194

الفهرس..... 204

ملخص 209

ملخص

ملخص الدراسة:

باللغة العربية:

جاء بحثنا موسوما بـ تيّار الوعي في رواية "كانت السماء زرقاء" لإسماعيل فهد إسماعيل، حيث تضمنت هذه الدراسة فصلين، تطرقنا في الفصل الأول إلى المفهوم اللغوي والاصطلاحي لتيار الوعي، وأصوله في علم النفس والنقد الأدبي، مع عرض لبروزه في الرواية الغربية وكيف انتقل إلى الرواية العربية، إضافة إلى أبرز سماته وتقنياته التي يقوم عليها، أمّا الفصل الثاني فقد خصصناه لتطبيق هذه المفاهيم على رواية "كانت السماء زرقاء"، من خلال تسليط الضوء على تقنيات تيّار الوعي التي عكست تدفق الوعي الداخلي للشخصيات، كالمونولوج الداخلي والتداعي الحر للأفكار وغير ذلك من الآليات، إلى جانب استخدام الوسائل السينمائية والطباعية، حيث خلص البحث إلى أن رواية "كانت السماء زرقاء" تعد نموذجا متقدما في توظيف أسلوب تيّار الوعي في الرواية العربية.

الكلمات المفتاحية:

تيّار الوعي، رواية كانت السماء زرقاء، الزمن النفسي، المونولوج الداخلي.

Study summary:

This research focused on the stream of consciousness in the novel "the sky was blue" by Ismail Fahd Ismail, the study consisted of two chapters: the first one addressed the linguistics and terminological concept of stream of consciousness, its origins in psychology and literary criticism, and presented its emergence in

western fiction and how it later transitioned into the Arabic novel, highlighting its most prominent features and techniques.

As for the second chapter, it was dedicated to applying these concepts to the novel " the sky was blue", by tracing various techniques used to depict the characters' inner consciousness, such as interior monologue and the flow of thoughts and memories and a lot of other techniques, the narrative also employed cinematic and typographic techniques, making the novel a rich model for employing the stream of consciousness in Arabic fiction.

The keywords: stream of consciousness, the sky was blue novel, psychological time, interior monologue.