

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الحاج لخضر - باتنة -

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

تيار الوعي في رواية التفكك

لرشيد بوجدرة

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري الحديث

إشراف الدكتور:

الشريف بوروبة

إعداد الطالب:

الصالح لونيبي

السنة الجامعية 2011-2012م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الحاج لخضر - باتنة -

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

تيار الوعي في رواية التفكك

لرشيد بوجدرة

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري الحديث

إشراف الدكتور:

الشريف بوروبة

إعداد الطالب:

الصالح لونيبي

اللجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
عبد الرزاق بن سبع	أستاذ محاضر	باتنة	رئيسا
الشريف بوروبة	استاذ محاضر	باتنة	مشرفا مقرر
سعيدة بن بوزة	أستاذ محاضر	خنشلة	عضوا مناقشا
وداد بن عافية	أستاذ محاضر	باتنة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية 2011-2012م

شكر وامتنان

وأنا أضع اللمسات الأخيرة لهذا المجهود المتواضع، لا يفوتني أن أتوجه بأسمى عبارات الشكر والعرفان والتقدير:

إلى أستاذي المشرف والمحترم الدكتور شريف بوروبة، الذي قدم لي من سعة صدره، ورزاقته عقله، فسحا لا فسحة، أتاحت لي فرصة انجاز هذا البحث، فتكبد شخصه عناء رعاية البحث.

وإلى كل أساتذتي الذين سهروا على تكويني طوال هذه المرحلة بجامعة الحاج لخضر باتنة.

ثم إلى كل من ساهم من قريب أو من بعيد في خدمة هذا البحث دون ذكر للأسماء - على كثرتها - تجنباً للإحراج والعتاب.

إلى كل هؤلاء تحية شكر وامتنان.

الإهداء

إلى من ربياني في الصغر.
وعلمني إلى الكبر
إلى كل من له عليّ فضل
إلى كل من يحترم الفكر والعلم.
أهدي هذا العمل المتواضع.

مقدمة

لقد ظل الرقي الحضاري ولأمد بعيد يقاس بمآثر الأسلاف من بنايات ومشاريع تشهد على خلودها، وما حفظته الذاكرة من آداب، تثبت وجود هذا السلف. إذا اهتمت البشرية في بداياتها بالظاهر وغيب العمق والباطن إلى أن تطورت المعرفة الإنسانية، فاهتمت بتفاعل الذات مع الآخر، ومن ثم الذات مع نفسها، فكان الانفتاح والإبداع، انفتاح على الذات الموهلة في العزلة.

وقد عملت الآداب جميعها في هذا المضمار، وجاء تيار الوعي ليبرز في ميدان الرواية الحديثة شكلا جديدا يعبر عن هذه الأزمة التي تعيشها الإنسانية في شرنقتها، جاء ليطلق العنان لتدفق الأفكار، تدفق السيلان، وليغوص في مكان ومنبع هذا التدفق، في النفس البشرية، في المكبوتات. لكشف هذا الكيان النفسي للشخصية.

ومع تجاذب الفنون لمثل هكذا أزمت جاءت الرواية بصفة عامة وفي الجزائر بصفة خاصة علامة فارقة مميزة، استطاعت حمل لواء هذا التجاذب رائدة، بأسماء جزائرية زاحمت - ولا زالت - كبار كتاب الرواية العالمية من أمثال محمد ديب، كاتب يسين، الطاهر وطار ورشيد بوجدره والبقية الباقية آتية فضيلة فاروق، أحلام مستغانمي...إلخ.

إلا أن زاوية التجريب أو بالأحرى الرواية التجريبية لم تلق الراج أو الحضوة في ذهن روائيينا فسيطرت الأدوات التقليدية على إنتاجاتهم، وما قد يطفو حينها هنا أو هناك مطموس أو غير مرغوب فيه.

واعتبارا لما تكتسبه الدراسات الحداثية من أهمية، من حيث انها تفتح أفق التلقي للمتلقي، وتكسر خط الرتابة الذي فرضتها الدراسات التقليدية، كان هذا أولى دواعي اختيار موضوع المذكرة الموسوم بـ: "تيار الوعي في رواية التفكك لرشيد بوجدره".

ويضاف إلى هذا الدافع دوافع أخرى منها ما هو موضوعي، وما هو ذاتي، فمن الدوافع الموضوعية، إيماني دائما وأبدا - وعبر مساري التعليمي- بأن الدراسات الجزائرية من أبناء الجزائر حري بها أن تنصب على الأدب الجزائري من باب الوطنية التي تفرض علينا الانفتاح على الآخر تأثيرا وتأثرا، لا أن نبقي دائما متأثرين.

ثم إن قلة الدراسات المهمة بالرواية الجزائرية محليا وعربيا تبعث في النفس الشك- أمام جودة وعالمية بعض هذه الروايات- بالانتقاص. وقلة هذه الدراسات على الأقل من منظور الحداثة كتيار الوعي، وإذا تحدثنا عن رواية التفكك فالقول بانعدام الدراسات عنها وحولها يكاد يكون مؤكدا.

أما عن الدوافع الذاتية، فأوعزها إلى الميل الطبيعي للرواية قراءة ودراسة كرافد معرفي إضافي، ناهيك عن الخلفية الوجدانية المتكونة لديّ عن الأدب الجزائري أثناء دراستي الجامعية والتي وطدت صلتني بأكبر أعلام الرواية فيه وبخاصة رشيدبوجدره ، الطاهر وطار وعبد الحميد بن هدوقة، هذا الأخير من خلال روايته "نهاية الأمس". شكل عنوانا لبحثي التخرجي بشهادة الليسانس في اللغة العربية وآدابها، لتأتي الآن محطة بوجدره.

وأضيف إلى ما سبق ذكره، ما رأيته من أهمية في الموضوع، أهمية مكتسبة من شقين، أولهما يتمثل في أهمية تيار الوعي كتقنية في حد ذاتها، وثانيهما لها علاقة برواية "التفكك" وبصاحبها "رشيد بوجدره".

أما عن تيار الوعي فلا يسعنا إلا أن نقول بأن الجهود الغربية والعربية المبذولة في هذا السياق لدلالة على هذه الأهمية بغض النظر عن كم الكثرة أو النقصان.

أما عن التفكك وصاحبها، فإنها شكلت مازقا للدارسين العرب التقليديين، حيث تخطت حدود الرقابة الفنية، والدينية، إذ هي رواية عقوق وتمرد على تاريخ الكتابة العربية في الجزائر إن لم نقل في الوطن العربي.

ثم هي-التفكك- رواية مغرية بما فيها من جوانب مظلمة أماطت اللثام عن مكونات الجوانب الذهنية والشعورية للشخصية - حتى مع المقدسات كالثورة- وهذا لا يتسنى إلا من خلال تقنيات تيار الوعي.

أما عن بوجدره فالحديث يطول، لماذا؟ بوجدره شخصية روائية مثيرة للجدل، من حيث أنه كروائي تحرر من كل ما يعيق العمل الإبداعي ليحاور في جراءة الثالوث المحرم (الجنس، الدين، السياسة) أو الطابوهات التي كرسنها الكتابة القديمة.

بوجدره علامة ورقم بامتياز هوجم ورفض ممن تركهم قراء ونقادا باللغة الفرنسية، وهاجمه ورفضه من عاد إليهم قراء ونقادا باللغة العربية وكانت رواية "التفكك" المفصل والإنعطاف بين اللغتين.

وتجدر الإشارة إلى أن اختياري لموضوع تيار الوعي في رواية التفكك، كان اختيارا متعمدا له أهدافه أهمها:

- ترسيم صورة مبدئية لتقنية تيار الوعي في الأدب الجزائري.
- تثمين الموروث الثقافي الجزائري مهما كانت قيمته وصورته.
- إسقاط الأحكام المسبقة الخاصة بالأدباء أو إنتاجاتهم.
- محاورة الأعمال الأدبية بالجرأة والثقة لا الهروب والانحناء.

ومع هذا الإصرار ألفتني أمام معوقات تتعلق بقلة أو ندرة الدراسات التي تعرضت لتيار الوعي - على حد علمي- في الوطن العربي، فما بالك بالجزائر، فالكثرة الكثيرة التي تناولت هذا الموضوع تكفي بمجرد الوقوف على عناصر معينة بذاتها. يضاف إلى

هذا طريقة تناول هذا الموضوع والتي لا تستقر على حال إذ تتغير من دارس إلى آخر حسب وعي الروائيين.

وليس من باب المغالاة أن المراجع التي تناولت تيار الوعي في الجزائر منعدمة تماماً بل وحتى ما تناول رواية التفكك فقليل نذكر منها:

- عبد الحميد بورايو، منطق السرد، ديوان المطبوعات الجامعية، 1994.
- مخلوف عامر، الرواية والتحويلات في الجزائر، اتحاد الكتاب العرب، 2000.

هذا في الجزائر وفي الوطن العربي:

- أحلام حادي، جماليات اللغة في القصة القصيرة، قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية، المركز الثقافي العربي، ط1، 2004.
- محمد غنايم، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، دار الجيل، بيروت، ط2، 1993.

ولم تكن هذه الندرة في المراجع عزيزتنا في حوض غمار هذا البحث الذي ما هو إلا ولوج لما هو مستتر غير مكشوف، المهم فيه التزود بالثقة والزاد المعرفي، والأهم هو الرسو في النهاية بما يتلج الصدر ويثمن البحث العلمي.

وشرعنا بحول الله، وبناء على ما سلف ذكره، جاء تفصيل الدراسة في الموضوع عبر خطوات ثلاث شكلت فصولاً ثلاثة، وطأنا لها بتمهيد مقتضب كعموميات عن الرواية عامة وبذور تيار الوعي فيها.

وكانت الانطلاق الفعلية مع الفصل الأول كجزء نظري استعرضنا فيه مفهوم تيار الوعي كرحلة بين السيكلوجية إلى أن ولج عالم الأدب. وتخلل هذا الفصل ثلاث مباحث هي:

- مفهوم تيار الوعي ونشأته.
- الرواية وتيار الوعي.
- تيار الوعي في الرواية العربية.

وقد أتاح لنا هذا الفصل الأول الوقوف عند أهم المفاهيم النظرية في هذا الصدد لنقوم بربطها لاحقاً بالدراسة التطبيقية.

أما الفصل الثاني فعنوانه بـ الظواهر الأسلوبية التيارية في رواية التفكك وكان هذا مقصوداً ومفروضاً ذلك أن كل الدراسات المتأصلة تؤكد على أن تقنية تيار الوعي ليس لها إلا المرتكزات الأسلوبية.

وقد شكلنا هذا الفصل كذلك من مباحث ثلاثة هي:

- التقنيات التيارية الحداثية في رواية التفكك.
- طبيعة السرد في رواية التفكك.
- المستويات الكلامية.

ومحاولة منا النفاذ إلى عمق التقنية. لم ينأ الفصل الثالث كثيراً عن الثاني فكان تابعاً لسابقه موعلاً في التقنية أكثر فأكثر من خلال خصوصيات دقيقة وجاء الفصل الثالث بعنوان: آليات بناء وتشكيل الظواهر الأسلوبية في التفكك. وقد قسم هذا الفصل إلى مباحث أربعة هي:

- البناء والتشكيل في الجملة.
- البناء والتشكيل في المعنى.
- المونتاج أو المستحدثات السينمائية.
- الوسائل الميكانيكية.

وبتضافر المعطيات السالفة الذكر، وجددتني على خطى منهجين أراهما- على الأرجح- الأنسب لمثل هذه الموضوعات.

فالمنهج الفني أولاً، ذلك أنه ينظر إلى النص الأدبي على أنه ليس نسخة من الواقع ولكنه معادل فني له كيان مستقل أي أنه يدرس النص الأدبي مستقلاً عن محيطه السياقي فيركز كل التركيز على أدبية الأديب، ويدعو إلى التحلي. ونبذ التقييم، فالتقييم موقف يتيح لنا رؤية الكثير واستيعاب الغريب. وعضدنا المنهج الفني بالمنهج البنوي بحكم القواسم المشتركة بينه وبين النقد الجديد أو المنهج الفني، إذ البنوية منهج نقدي داخلي يقارب النصوص مقارنة آنية محايدة، تتمثل النص بنية لغوية متعاقبة، ووجوداً كلياً قائماً بذاته مستقلاً عن غيره.

خطوة فخطوة ألفت نفسي أجمع أوصال هذا البحث المتواضع بعناصره السالفة الذكر- وأنا على عتبات الختام- في خاتمة حوصلت جل ما توصلنا إليه بفضل الله، وأهم المصادر والمراجع التي كانت خير معين لنا في هذا البحث، وكانت آخر مطاف لنا فيه.

نهاية لم يعد الوعي كما كان سابقاً مجرد مرآة ينعكس على سطحها الواقع الخارجي، فالوعي تخطى وظيفة المحاكاة التقليدية، وأصبح نقطة العبور نحو التجديد، وأصبح الوعي هو الأصل في الخلق والإبداع وفيه ينمو جنين الصورة الفنية، وتتفكك القيم التقليدية.

مدخل

الأصل أن التعبير القصصي أقدم أنواع التعبيرات الفنية التي لجأ إليها الإنسان منذ تواجده، ولم يكن الشعر أبداً، فاصطنع الإنسان على مر الزمن وسائل مختلفة من التعبير نشط بعضها في زمن وتخلف في زمن غيره، وقد أصاب الفن القصصي من هذا ما أصاب الأنواع الأخرى.

ومع عراقة الفن القصصي في ضمائر الناس الذين كانوا قصاصين بمعنى من المعاني، إلا أن القصة بقيت دون قواعد وأصول تقليدية، كما كان الشأن مع الأدب المسرحي.

جاءت الضرورة مع مرور الزمن تقتضي أن لا تظل الأعمال القصصية معلقة في الفراغ، وكان لزاما التفتيش عن حادثة - أو لا - اجتماعية، لذلك احتفى المثقفون بادئ الأمر بالمجموع أو الروح الجماعية وصولاً إلى رواية أخرى تحتفي بالفرد وتهتمش بالمجموع.

ظهرت الرواية بصفة عامة وسط حقل تلقيني قوامه سلطة النص الديني المؤول ملحمياً، وسلطة البلاغة المؤولة دينياً، فكان التنازع بينهما، وعد كل ما عدا سواه هرطقات لا أساس لها.

جاءت الحكمة (Nœud) في الأدب القصصي لتعوض غياب القواعد والأصول التقليدية التي يفتقد إليها الفن القصصي، فصممت بعناية لجذب القارئ عن طريق عنصر التشويق والإثارة، وصولاً بالتدرج إلى خاتمة العقدة، وقد رأى النقاد أن الحكمة مظهر من مظاهر الضعف في الفنان الذي عجز عن اجتذاب الناس بأفكاره، فاعتمد أو عمد إلى هذه الطرق المصطنعة لبلوغ غاياته.

وحتى إذا كنا في القرن العشرين، ولم يعد الاتجاه الجمالي وحده كافياً، ولا الاتجاه الأخلاقي وحده مغنياً ولا، ولا، فإذا لابد من إرجاع الكل إلى أصل عام أكثر اتساعاً هو الأصل النفسي. ذلك أن التفاعل بين عناصر الحياة لا شك فيها. ومظاهر الحياة الإنسانية بصفة خاصة تكاد لا تختلف في أصلها أو تتغير، وإنما الذي يتغير هو الزاوية التي ننظر منها إلى هذه المظاهر الحيوية، إنها زاوية النفس البشرية.

تأسس علم النفس التحليلي على يد فرويد وتلاميذه، واتسعت مهمته حتى شملت كل القضايا الإنسانية، وقد توصل علماء النفس التحليلي إلى الكشف عن الدوافع العميقة للسلوك في أغوار النفس. وهنا وجد كتاب القصة في القرن العشرين كثيراً من الحقائق التي استكشفتها هؤلاء العلماء متاحة لهم. ولا يعني هذا أبداً أن علماء النفس كانوا يطمحون إلى جعل الأدب ملحقاً بعلم النفس، وإن كان بين علم النفس والأدب اشتراكاً في كثير من القضايا.

وإذا كان فرويد قد التزم جانب الحذر في دراساته النفسية للآثار الفنية، واعترافه بقصور التحليل النفسي وعجزه أمام الظاهرة الفنية فركز على الفن الروائي فقط، فإن تلاميذه اندفعوا وكانوا أكثر تركيزاً على شخصيات الشعراء.

ثم أنه لا يمكن أن نقول بعدم وجود القصة النفسية قبل فرويد، فالكثير من المؤلفين حاولوا التغلغل في أغوار النفس البشرية من خلال الملاحظات الدقيقة لسلوك الأشخاص وتصرفاتهم إزاء الأحداث، وأن يفسروا هذه السلوكيات والتصرفات من خلال معرفتهم بالأحوال العقلية والنفسية للأشخاص، فكانهم بذلك يصنعون دائرة تبدأ من الشخص لتعود آخر الأمر إليه.

وثمة بعد جديد للدراما الإنسانية أتيح للأديب الاعتماد عليه في تفسير السلوك الإنساني. ويتمثل هذا البعد الجديد في تأثير القلق وفاعلية التوتر في الأحلام والأطر

النفسية للصدمات، وعمليات القمع، وتحقيق الآمال، والرغبات الجنسية، وتمني الموت أو الخلاص.

إن الفلاسفة المطلعين على علم النفس من أمثال الأمريكي "ويليام جيمس" (أخو هنري جيمس) والفرنسي هنري برجسون، يرون أن الوعي الإنساني نفسه هو عملية تطور وتشكل لا تتوقف، ومن ثم فإن كل إنسان لا يملك شخصية ثابتة ولا طبيعة أو هوية قائمة أبدا لا تتغير، وإنما يملك شعورا يفيض بضروب التغير والتقلب والتدفق والتفاعل عبر تيار من الذكريات والانطباعات الحسية، إنه في النهاية "تيار الوعي".

الفصل الأول

تيار الوعي من السيكولوجية إلى الأدبية

المبحث الأول: مفهوم تيار الوعي ونشأته:

جاء في لسان العرب في باب التاء كلمة تيار:

تير: التير الحاجز بين حائطين، فارسي معرب

والتيار: الموج، وخص بعضهم به موج البحر وهو آذيه وموجه قال عدي بن زيد

عف المكاسب ما تكدى حسافته كالبحر يقذف بالتيار تيارا.

والتيار: فيعال من تار يتور مثل القيام من قام يقوم ويقال:

قطع عرقا تيارا أي سريع الجرية (1)

وفي بابوعي وردت كلمة:

وعي، الوعي، وعي الشيء والحديث يعيه وعيا وأوعاه: حفظه وفهمه وقبله فهو واع.

ويقول الجوهري: والله أعلم بما يوعون أي يضمرون في قلوبهم من التكذيب (2)

بالجمع بين الكلمتين نجد أن تيار الوعي يعنيجريان الشيء وهذا الشيء عموما

باطني.

1-1- تيار الوعي في علم النفس:

وفي معجم مصطلحات نقد الرواية جاء مفهوم تيار الوعي (Courent de

consience) ليعبر عن "الانسياب المتواصل للأفكار داخل الذهن" (3).

¹ - ابن منظور، لسان العرب، تحقيق خالد رشيد القاضي دار الأبحاث، ط1، 2008، ص62.

² - المرجع نفسه، ص338.

³ - لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، لبنان ط1، 2002، ص66.

الفصل الأول — تيار الوعي من السيكولوجية إلى الأدبية

وهذا المصطلح أطلقه عالم النفس وليم جيمس (W James) ثم اعتمده نقاد الأدب من بعده لوصف نمط السرد الحديث الذي يعتمد على هذا الشكل الانسيابي

وهنا تجدر الإشارة إلى أن معنى الانسيابية يجب أن لا يلتبس بمفهوم الرواية الانسيابية باعتباره شكلا من أشكال الرواية الحديثة وترجع تسمية الرواية الانسيابية إلى أحد كتابها الفرنسيين [رومان رولان Romain Rolland] الذي أطلق عليها Le roman fleuve⁽¹⁾

وعن تيار الوعي اقتصر معجم مصطلحات الأدب لمحمد بوزواوي على لفظة تيار (Courant) في الأدب على أنها اتجاه عام نحو فكرة معينة أو تذوق معين تتبعه مدرسة من مدارس الأدب والفن، والتيار أعم من المدرسة لأن التيار الواحد قد يشمل عدة مدارس فنية متنافرة⁽²⁾

أما إبراهيم فتحي في معجمه فأطلق عليه مفهوم تيار الشعور (Stream of consciousness) على أنه طريقة في الكتابة تقدم مدركات الشخصية وأفكارها كما تطرأ في شكلها العشوائي وهذا التكنيك يكشف عن المعاني والإحساسات دون اعتبار للسياق المنطقي أو التمايز بين مستويات الواقع المختلفة (النوم، اليقظة... الخ) أو بناء الجملة من حيث ترتيب كلماتها في أشكالها وعلاقاتها الصحيحة⁽³⁾

ويستعمل والتر ألن (Waltte Ralain) عبارة أخرى لتيار الوعي هي (مسيل الوعي) إذ يقول: "ويبدو أن أول من التقط عبارة مسيل الوعي هي ماي سنكلير عام 1918 وذلك في تقديمها لروايات دوروثي ريتشاردسون للإشارة إلى الوعي في ذاته في سريانه

¹ - أحمد سيد محمد، الرواية الانسيابية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1989 ص35.

² - محمد بوزواوي، معجم مصطلحات الأدب، لدار الوطنية للكتاب، الجزائر 2009 ص108.

³ - إبراهيم فتحي معجم المصطلحات الأدبية المتعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس 1986، ص116.

الفصل الأول — تيار الوعي من السيكولوجية إلى الأدبية

لحظة بلحظة... ويمكننا اعتبار ترسترامشاندي" في ذاتها اليوم رواية انسيابية (رواية مسيل الوعي) (1)

ويؤكد الكاتب في ذات السياق أن دوروثي ريتشارد سون كانت أول روائية تستخدم عامدة أسلوب مسيل الوعي في روايتها أسقف مدينة Painted of Roofs سنة 1915 وقد كانت بداية لاثنتي عشر رواية شكلت في مجموعها روايتها المشهورة الحج (Pilrimage) ومصطلح تيار الوعي أو الشعور ربما استعمله لأول مرة وليام جيمس كمصطلح في علم النفس، وعرفه بأنه: "جريان الذهن الذي يفترض عدم الانتهاء والاستواء" (2). وقد استعارته (كما ذكرنا آنفا) ماي سينكلر في مجال النقد الأدبي لدى تعقيها على روايات ريتشارد دسوندوروثي.

— ويرى محمد غنيم أن "الفيضان والزمن هما جانبان من جوانب الحياة النفسية وإذا أراد الكتاب تصويرهما فلا بد لهم من استحداث أساليب جديدة من القص" (3).

وعليه فتيار الوعي كمصطلح إذا سكه ويليام جيمس (William James) في كتابه مبادئ علم النفس عام 1890م ليبدل بعبارة كودون (J A couddon) على: "تدفق التجارب الداخلية" وليصف كما يقول إبرامز (M H Abrames) "الجريان المتواصل للمدركات، والأفكار والمشاعر في الذاكرة المتبقطة. واقتبس بعد ذلك ليصف طريقة قصصية في القصة الحديثة أو أن ويليام جيمس على حد تعبير جيرالد برانس (Gerald prince) سك المصطلح ليصف الطريقة التي يقدم الوعي بها نفسه" (4)

¹ والتر آلن، الرواية الإنجليزية، ت صفوت عزيز جرجس الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر 1986 ص355.

² محمد غنيم، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، دار الجيل بيروت ط2، 1993، ص09.

³ المرجع نفسه، ص42.

⁴ صالح بن عزم الله بن زياد، تيار الوعي في القصة السعودية القصيرة مجلة جامعة الملك سعود، م15 الآداب (1) (2003-1423) ص04.

الفصل الأول — تيار الوعي من السيكولوجية إلى الأدبية

— يستخدم تيار الوعي إذا للدلالة على منهج في تقديم الجوانب الذهنية للشخصية في القصة. وينبغي أن لا نخلط بين كلمة "وعي" وبين كلمات أخرى تدل على ألوان النشاط العقلي أكثر تحديدا مثل "الذكاء" و"الذاكرة".

"الوعي" يدل على منطقة الانتباه الذهني التي تبتدئ من منطقة ما قبل الوعي وتمر بمستويات الذهن والاتصال بالآخرين. وهذه المنطقة الأخيرة هي المنطقة التي تهتم بها القصة السيكولوجية تقريبا⁽¹⁾

— إذا مصطلح "تيار الوعي" من المصطلحات الخداعة التي يستخدمها الكتاب والنقاد، إنه خداع لأنه يظهر على أنه محدد، ومع ذلك يستخدم على نحو متنوع وغامض⁽²⁾.

إن العمل الفني يتم عند الفنان في حالة شعورية، وأنه يكون أكثر قربا من أعماق نفسه إذا تم في حالة لاشعورية لكونه ينفس عن النزعات الفطرية المكبوتة في اللاشعور برموز تحمل نفس الدلالة يؤلف بينها في صورة حرة تلقائية⁽³⁾.

— وقد برز هذا المصطلح من ثلاثة مصادر رئيسية:

"الأول تاريخي يتمثل في الماركسية والثاني سيكولوجي صاحبه طبعا فرويد والثالث فلسفي تقدم به أموندهسرل، ومع هذا الاختلاف في المصادر إلا أنها جميعا تدعو إلى فكرة التجديد"⁽⁴⁾.

وعليه فالاهتمام بالوعي الفردي (Individual consciousness) هو نقطة التحول من الماضي إلى الحاضر، فقد أصبح هذا الوعي نقطة العبور نحو التجديد.

¹ — روبرت مفرى، تيار الوعي في الرواية الحديثة. ت محمود الربيعي دار غريب للطباعة والنشر 2000 ص 23

² — المرجع نفسه، ص 21.

³ — داود غطاشة، قضايا النقد العربي قديمها وحديثها الدار العلمية لنشر، عمان الأردن 2000 ص 97.

⁴ — محمد شاهين، آفاق الرواية منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 2001، ص 13.

الفصل الأول — تيار الوعي من السيكولوجية إلى الأدبية

وباختصار يتمثل هذا التحول الجذري في "أن الذات (Subject) أصبحت محور الفكر الحديث ومنطق الحداثة ومكوناتها الرئيسية"⁽¹⁾.

1-2- تيار الوعي من علم النفس النقد الأدبي:

لم يكن الفنان في العصور الأولى قد اكتشف اللاوعي أي تلك الحالة التي تكون موجودة في النفس وهي الأشد تأثيراً على مصيرها وموافقها وعواطفها من الأفكار والأحوال التي تطراً على الوعي.

إذ أن التجربة الفنية متولدة في آن معا من ركام من الانطباع السابق والذكريات والنزوات والقوى الغامضة التي تسيرنا دون علمنا. "والفنان عندما يقوم بالعمل الفني وإنما يحاول أن يخرج من حالة الجهل والبكم ويسعى إلى أن ينطق بالصوت الحقيقي"⁽²⁾.

من هنا كانت نظرية الوحي التي قام بها القدماء من أغارقة ورومان لقد اعتقد هؤلاء أن لكل فنان وروح إله أو جني غامض يلقيه، "إنهم أحسوا بذلك ولكنهم لم يفهموه ولم يستطيعوا أن يوضحوه. هذه القوة الغامضة التي تستولي على الفنان"⁽³⁾.

ومن ثم جاءت العلاقة الحميمية بين التجربة الفنية والحلم، ولقد كان فرويد قد ألح إلى ذلك بقوله "إن تفسير الأحلام هو أفضل سبيل لاكتشاف اللاوعي"⁽⁴⁾.

علاقة أشبه بشريط متناثر من الصور والأحداث تزول فيها الحدود بين الممكن والمستحيل تتحول الأشياء بعضاً إلى بعض ويتعطل الزمن وتنعدم سلسلة الوجود التي تفصل بين النبات والإنسان والحيوان... وفي تلك الحالة ينهمر الماضي عبر الحاضر ويتصل بالمستقبل وفقاً لمنطق عجيب⁽⁵⁾.

¹ - محمد شاهين، آفاق الراوية، ص 13.

² - إيليا الحاوي، في النقد والأدب، دار الكتاب اللبناني ط 4، 1979 ص 28.

³ - المرجع نفسه، ص 28.

⁴ - المرجع نفسه، ص 29.

⁵ - المرجع نفسه، ص 30.

الفصل الأول — تيار الوعي من السيكولوجية إلى الأدبية

لكن استثمار نتائج أبحاث علم النفس في حقل النقد الأدبي يشوبه التباين في الأفكار، فميلان كوندرا يراه في كافكا يقول: "لقد أوقظت مخيلة القرن التاسع عشر فجأة من قبل فرانز كافكا الذي نجح في تحقيق ما نادى به من بعده السرياليون دون أن يحققوه وهو صهر الحلم بالواقع"⁽¹⁾.

— ويرى أحمد حيدوش أن سانت بيف "أول من أرسى أسس تقليد جديد في النقد الأدبي فهو يهتم بالبحث عن السيرة النفسية للمؤلف وقد وسع هذا التقليد فيما بعد وطور في فرنسا اعتمادا على أسس التحليل النفسي الفرويدي"⁽²⁾.

أما إيليا الحاوي فيقول: "لقد كان الشاعر الفرنسي رانبو أبا لهذه النظرية التي عاشت وعمت الفن المعاصر في وجوهها كلها وذلك من خلال سعيه الدائب لتحطيم نظام الحواس كما يقول: أريد أن أعرف جميع أشكال الألم والجنون والرعب لأصبح المريض والمجرم والملعون والعراف الكبير"⁽³⁾.

وإذا يعتبر فرويد أول من أخضع الأدب للتفسير النفسي، "كان شغوبا بقراءة الآثار الأدبية شديد الإعجاب بالشعراء والأدباء"⁽⁴⁾.

إن فرويد خص الشعراء والأدباء عامة بمكانة ومنزلة خاصة حتى أنه ليرى أنهم المكتشفون الحقيقيون لللاوعي عند الإنسان وكثيرا ما تمثل بنصوص شعرية كانت أو نثرية في مقالات طبية. لقد فتح مناح عدة في علم النفس تهتم بشخصية المؤلف الأدبي وعملية الإبداع في علاقتها بلاوعي المؤلف.

وقد كان تقدم "أرسطو" بمفهوم التطهير (الكاترسييز) في حديثه عن أثر المأساة في الجمهور أول معلم من معالم الطريق إلى شرح العلاقة بين الأدب والنفس على أساس من

¹— ميلان كونديرا، فن الرواية ت. بدر الدين عرودكي، إفريقيا للشرق بيروت 2001، ص22.

²— أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون 1990، ص11.

³— إيليا حاوي، في النقد والأدب، ص29.

⁴— دانيال برجيز وآخرون، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ت. رضوان ضاضا، عالم المعرفة 1997 ص71.

الفصل الأول — تيار الوعي من السيكولوجية إلى الأدبية

المعرفة شبه العلمية، إنها أول محاولة لتجنب العبارات الفضفاضة في شرح هذه العلاقة والانتقال من مجرد الإحساس المبهم إلى الإدراك⁽¹⁾.

ومما لا شك فيه أن علم النفس الفرويدي قد قام بدور كبير في أنه وحد ما كان من الممكن -لولا- أن يظل مفرقا إلى درجة كبيرة والمقصود بذلك هو الجمع بين اتجاه التقويم الجمالي واتجاه التقويم الخلقى.

فمنذ أن وفد فرويد بنظرية اللاوعي ومدى تأثيره في مصير الإنسان تفتح للفنان عالم جديد أو أنه اطلع على فهم جديد للوجود والنفس وأدرك أن الفن هو السبيل الوحيد للتعبير عن اللاوعي، وأن اللاوعي هو المادة الفعلية التي ينبغي أن تقوم عليها التجارب الفنية.

وإذا كان فرويد قد قصد من وراء دراساته للآثار الفنية ومبدعها تدعيم أبحاثه في الطب النفسي فإنه فتح بذلك آفاقا جديدة أمام علم النفس لدراسة الآثار الفنية⁽²⁾.

إذ لم تعد منذ أواخر القرن 19 دراسة الأدب من حق الناقد الأدبي وحده بل هي من حق علماء النفس أيضا وغدا التحليل النفسي أكثر فروع علم النفس إسهاما في تفسير الأدب.

لقد شكلت "عقدة أوديب" ركيزة أساسية قامت عليها نظرية فرويد في التحليل النفسي، كما أنه عمل على نحت مفاهيم عديدة ترصد بشكل دقيق الاختلافات الجوهرية للظاهرة النفسية، ولكل الأشكال العرضية، مما يعني أن "فرضيات التحليل النفسي لم تكن أحادية"⁽³⁾ فمثلا الحلم واللاشعور قد يعودان إلى الماضي البعيد كما قد يعودان إلى ماض له

¹ - عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار غريب للطباعة القاهرة ط4، 1984، ص05.

² - أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص16.

³ - إدريس قصوري، أسلوبية الرواية، عالم الكتب الحديث الأردن 2008، ص364.

الفصل الأول — تيار الوعي من السيكولوجية إلى الأدبية

امتداده المباشر في الحاضر، بينما لا تحتل العقدة -في نظرنا- بعدا واحدا قابعا في الماضي ومنقطع عن الحاضر أو لا وجود له إطلاقاً⁽¹⁾.

— إن النص الأدبي عند فرويد شأنه شأن الحلم يحمل معنيين أو مضمونين أحدهما ظاهر، وثانيهما كامن لا يمكن الوصول إليه إلا باستخدام طريقة التحليل النفسي القائمة على التداعي الحر وفهم الأحلام.

وحتى إن كانت -عقدة أوديب- تقوم بمثابة نواة للنظرية الفرويدية ليست هي الإطار الوحيد الذي ينبغي أن يقوم عليه التحليل النفسي للأدب.

— لقد بدأ فرويد منذ عام 1892 وقد قادته إلى ذلك مريضاته المصابات بالهستيريا إلى التخلي عن التنويم المغناطيسي أو الاستجواب الملح للذين يركزان على العامل المقدر بأنه مسبب للمرض، واتجه إلى ترك حرية أكبر في الكلام إلى مرضاه⁽²⁾ دون تدخل مكره أو في غير موضعه من قبل المعالج.

لقد غيرت الممارسة التحليلية جذريا مفهوم اللاوعي فهو لم يعد الوجه الآخر السلبي البسيط للوعي الذي يلخص الحياة النفسية ويمكننا إذا القول بأن اللاوعي هو المفهوم المؤسس للتحليل النفسي وإسهاماته الأكبر في الفكر المعاصر⁽³⁾.

فالرغبة اللاواعية التي تبحث عن إرضائها تصطدم برقابة الوعي وجزئيا أيضا بما قبل الوعي ومن هنا نفهم مدى أهمية فكرة "الصراع النفسي" الأساسية، الصراع بين الرغبة والمحظور بين الرغبة اللاواعية والرغبة الواعية... ويستمر هذا الصراع في التداعيات إذ غالبا ما يلاحظ فرويد إلى أي مدى تظهر الأفكار الكامنة غريبة على الذات مؤلمة، ولا يمكن التصريح بها⁽⁴⁾.

¹ - إدريس قصوري، أسلوبية الراوية، ص 365.

² - دانيال برجيز وآخرون، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص 53.

³ - المرجع نفسه، ص 54.

⁴ - المرجع نفسه، ص 58.

الفصل الأول — تيار الوعي من السيكلوجية إلى الأدبية

- لقد أعطت دراسة النصوص الأدبية التحليل النفسي الوليد فرصة تجاوز الحقل الطبي ليجعل من نفسه نظرية عامة للنفسية والضرورة الإنسانية كما غير التحليل النفسي للأدب المشهد النقدي.

- "إن تسخير العمل الأدبي للمعرفة التحليلية النفسية يميل إلى أن يصبح القاعدة فهو وحده قد يملك القدرة على إبراز ما في التخييل من حقيقة"⁽¹⁾.

وإضافة إلى ما سبق من عوامل سخرت في المعرفة التحليلية النفسية كان اقتران المنهج النفسي بالأبنية اللغوية جسرا كذلك مكن الدراسات النفسية من أن تعبر عن منطقة الشذوذ التي كان ينظر بها إلى الأدب والظواهر الجزئية إلى منطقة تحليل البنية الكلية للعمل الأدبي في المناهج الحديثة.

- فاللغة وكما اظهر الكتاب "تترجم اللاوعي أكثر من الوعي الذي يعتقد أنه يترجم فيها إلى درجة حملت "جاك لاكان" على القول لاحقا: "اللغة هي شرط اللاوعي"⁽²⁾.

وسنجد أن المنظور النفسي قد أصبح داخلا بشكل قوي في التحليلات الأدبية لذلك يؤكد الدكتور صلاح فضل على دور "لاكان" الذي أعلن الربط عبر اللغة بين علم النفس والأدب، إذ أنه يعتبر المؤسس لعلم النفس البنيوي ويعتبر المقولة الرئيسية التي مكنت لاكان من إحداث هذه النقلة النوعية في الدراسات النفسية تتمثل على وجه التحديد في اعتباره اللاشعور مبنيا بطريقة لغوية بمعنى "أن البنية التي تحكم اللاوعي هي بنية لغوية في صلبها تعتمد على التداعي"⁽³⁾.

¹ - دانيال برجيز وآخرون ، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ص72.

² - فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء 1999 ص106.

³ - صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، أفريقيا الشرق المغرب 2002، ص63.

1-3- تيار الوعي معطيات فلسفية وعلمية:

لم يكن أثر الفيلسوف الفرنسي هنري برجسون (Henri Bergson) على الشعراء والروائيين قليلا ففلسفته أكدت على الخبرة والعفوية وحررت الخيال من قيود الفكر وحفزته إلى تخطي العقل العلمي للكشف عن الذات العميقة⁽¹⁾ خاصة ما تعلق بفكرة التحديد للزمن في القصة، لتتقل من صفتها المقيدة والآلية التقليدية، فيغدو زمن القصة زمنا نفسيا هو خليط من حركة دائمة يجمع فيها الماضي والحاضر.

"إن فلسفة الديمومة البرجسونية تقدم تصورا واقعا جديدا للخبرة الإنسانية وللذات مبنيًا على مفهوم ديناميكي للشخصية يراها: "تيارا مستمرا من الصيرورة"⁽²⁾.

وعليه يستطيع المرء إذا بقوة الحدس إدراك ذاته في انسيابها عبر الديمومة ونخلص إلى تعريف الديمومة بأنها: "تيار مستمر من الحالات النفسية الممتزجة التي يمتد ماضيها في حاضر من شأنه أن يحوز المستقبل مما يجعلها في تغيير مستمر وصيرورة دائمة"⁽³⁾.

وهناك تقنيات فنية عديدة تتصل بمجمل الطروحات السابقة لفرويدويونج ومن تبعهما في مدرسة التحليل النفسي من مثل:

- ظهور معطيات علمية تدحض التصورات السابقة عن المادة والزمان والمكان والحركة والانتباه على وعي جديد من خلال نظرية "النسبية" لأينشتاين.

- اكتشاف وسائل التصوير الآلي للواقع ممثلة في الفوتوغرافيا والسينما حيث دخلت الآلة لتنافس الفنون المختلفة⁽⁴⁾.

¹ - صالح بن عزم الله بن زياد، تيار الوعي في القصة السعودية القصيرة ، ص12.

² - أحلام حادي، جماليات اللغة في القصة قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية المركز الثقافي العربي 2004، ص86.

³ - المرجع نفسه، ص86.

⁴ - صالح بن عزم الله بن زياد، المرجع نفسه ص13.

الفصل الأول — تيار الوعي من السيكولوجية إلى الأدبية

كل هذه التقنيات والمعطيات النفسية والفلسفية والعلمية وهذا التقدم والتحول الذي شهدته العقود الأولى من القرن العشرين كان له الأثر في انبثاق تكنيك تيار الوعي والرواية التيارية.

المبحث الثاني: الرواية وتيار الوعي:

2-1- الرواية النشأة والتطور

من الأشياء الغريبة التي لا يمكن تحليلها كما يقول روباك (Robak): "أن علم النفس والأدب يتناولان موضوعات واحدة أعني الخيال والأفكار والعواطف والمشاعر وما أشبهه، وبرغم ذلك لم يظفر علم النفس الأدبي إلا بقدر ضئيل من الدراسة إلى عهد قريب جداً"⁽¹⁾.

والقصة النفسية طور حديث من أطوار القصة لكنها بلا شك ليست وليدة القرن العشرين ويمكننا ببساطة أن نقسمها إلى قسمين بارزين هما: القصة قبل فرويد والقصة بعده.

لكن وقبل الحديث عن الرواية النفسية (التيارية) إطلالة لا بد منها حول جنس الرواية وظروف ظهورها.

- كانت الرواية في القرن التاسع عشر تبدو أقل أهمية من الشعر والمسرح وهي اليوم لا تجلس في الصف الأمامي فقط بل إنها امتصت كل الأجناس الأخرى، "إنها تنافس الشعر مستخدمة وسائله عندما تنافس بنيتها بنية البيت الشعري عندما تمتلئ بالاستعارة أو عندما تلعب بموسيقى الكلمات، وتأخذ من المسرح المنولوج والحوار"⁽²⁾...

لقد ولدت الرواية جنسا أدبيا جديدا يؤكد النزوح الفكري العام لعصرها فكان جوهر ممارستها يكمن في محاولة تفصي الموروث، وتوكيد معيار جديد للممارسة الأدبية يعتمد الخبرة والتجربة الفريدتين اللتين هما جديدتان دائما . ثم أن الرواية هي أحد الأجناس الأدبية إن لم نقل أشهرها في القرون الأخيرة وإقرار ذلك يعني أنها تمتلك من الخصائص والتقاليد ما يميزها عن سواها من الأجناس.

¹ - عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص12.

² - جان إيف تاديه، الرواية في القرن العشرين ت محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص159.

الفصل الأول — تيار الوعي من السيكولوجية إلى الأدبية

يقول الجوهري في كتابه الصحاح: "الرواية التفكير في الأمر، وردت على أهلي إذا أتيتهم بالماء ورويت الحديث والشعر رواية فأنا راو في الماء والشعر الحديث وتقول: أنشد القصيدة يا هذا ولا نقل أروها، إلا أن تأمر بروايتها أي باستظهارها⁽¹⁾.

والرواية في أبسط تعريفاتها وأكثرها إيجازاً: "قصص نثري واقعي كامل بذاته وذو طول معين"⁽²⁾.

- وفي القرن التاسع عشر عرف الروائي والناقد الانجليزي الشهير هنري جيمس (H James) (1843-1916) الرواية في محاضرة ألقاها عام 1884 بعنوان "فن الرواية فقال: "الرواية في أوسع تعاريفها انطباع مباشر مشخص عن الحياة تستمد منه قيمتها التي نقل أو تكثر تبعاً لقوة هذا الانطباع"⁽³⁾.

ومن أبسط تعاريف الرواية هو: أن الرواية ممارسة رمزية لغوية تتداخل فيها مستويات خطابية مختلفة، تاريخية اجتماعية حضارية ذهنية⁽⁴⁾.

وفي مقام آخر يقول الدكتور ر م ألبيريس: "الرواية هي تمرين أدبي يستخدم الإنسان قصة كي يعبر عن شيء آخر"⁽⁵⁾.

لقد ظهرت الرواية باعتبارها "أكثر نظم التمثيل اللغوية قدرة في العالم الحديث من حيث إمكاناتها في إعادة تشكيل المرجعيات الواقعية والثقافية وإدراجها في السياقات النصية، ومن حيث إمكاناتها في خلق عوالم متخيلة توهم المتلقي بأنها نظيرة العوالم الحقيقية"⁽⁶⁾.

¹ - أحمد سيد محمد، الرواية الانسيابية، ص18.

² - جهاد عطا نعيمة، في مشكلات السرد الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 2001، ص23.

³ - المرجع نفسه، ص111.

⁴ - حسين حمري، فضاء التخيل منشورات الاختلاف الجزائر ط1، 2002، ص191.

⁵ - ر م ألبيريس، تاريخ الرواية الحديثة ترجمة جورج سالم، منشورات المتوسط وعودات بيروت ط2، 1982 ص453.

⁶ - عبد الله ابراهيم، السردية العربية الحديثة، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء 2003، ص50.

الفصل الأول — تيار الوعي من السيكولوجية إلى الأدبية

- لكن في مقابل هذا الكلام يؤكد الدكتور ألبيريس " أن الرواية في القرن العشرين رفضت أن تكون قوتا اجتماعيا ومرعى للخيال أو أداة لبسط "العادات" الراهنة فقد حاولت أن تجعل من نفسها "فنا" لا من حيث الشكل بل من حيث الهدف أي إشارة ساطعة لقلق الإنسان أمام ما يتجاوزته أكثر من أن تكون تكرارا منطقيا للرقابة وللأحقاد البشرية⁽¹⁾. ثم يردف القول بأن رواية القرن العشرين تخلت في بعض الأحوال عن حيل السرد ومواصفاته كي يعطي الأهمية الوحيدة لشذوذ الضمير وتفككه وحميميته.

وهناك من يربط ظهور الرواية "كجنس أدبي" حديث بنشأة الطبقة البرجوازية ومن هنا كان اعتبارها فنا برجوازيا... وقد نظر هيغل إلى الرواية على أنها النوع الفني الذي يقابل الملحمة، أما باختين فيري أن هناك وجودا روائيا في حقب الضعف والانهيال التي تلت سقوط الحضارات القوية والمهيمنة.

وفي سياق تكميلي مماثل هناك من يقرن نشوء الرواية في النصف الأول من القرن الثامن عشر في بريطانيا قبل سواها من الدول بجملة من الشروط الاجتماعية والاقتصادية والفكرية التي شكلت حاضنة ملائمة لولادتها ونموها ومن هذه الظروف:⁽²⁾.

-ارتفاع الذين يجيدون القراءة والكتابة

-المطبعة

-اقتصاد السوق...

ومع هذه الضوابط والتعاريف إلا أن كثيرا من الباحثين الهامين في حقل الرواية يؤكدون افتقاد الرواية للشكل أو للتقاليد كتوكيد أم فورستر (1879-1972) مثلا: "الرواية كتلة هائلة عديمة الشكل إلى حد بعيد" أو ميخائيل باختين (1895-1975): الرواية هي

¹ - ر م ألبيريس، تاريخ الرواية الحديثة ، ص260.

² - جهاد عطا نعيصة، في مشكلات السرد الروائي ، ص13.

الفصل الأول — تيار الوعي من السيكولوجية إلى الأدبية

النوع الأدبي الوحيد الذي لا يزال في طور التكوين، أو روجر آلن: الرواية نمط أدبي دائم التحول والتبدل يتسم بالقلق حيث لا يستقر⁽¹⁾.

وكما جعلها باختين- أي الرواية - سليلة الملحمة تداخلت كثيرا مع السيرة الذاتية "فالرواية تحتوي السيرة الذاتية، وتتجاوزها وهي تطوير لها في نفس الوقت، وهناك دليل آخر على تداخل هذين الشكلين يعود إلى أن السيرة كانت بداية للرواية"⁽²⁾.

بل لقد تناول بعض النقاد إشكالية خاصة يثيرها المنهج التياري بإلحاح وهي تحول القصة بسببه- أي المنهج التياري- إلى سيرة ذاتية ونفسية لمؤلفها تصور تجربته الشخصية وتعكس وعيه الخاص وأجواءه الذهنية⁽³⁾.

ويبدو أن جنس الرواية بوجه أعم رواية السيرة الذاتية بوجه أخص يتيح لهذا الانقسام أن يتحقق على نحو أكثر تركيبا وشمولا وتنوعا لأنه يتيح للمؤلف أن يختفي وراء أقنعة الشخصيات المختلفة⁽⁴⁾.

- ويمكن القول تعميما إن جنس الرواية أقدر من فن السيرة الذاتية في حدودها المعتادة على سبر أغوار التجليات المختلفة لانقسامات الذات في مستوياتها المتعددة.

ومع هذا أثبتت الرواية أو التجربة الروائية عموما، أن الرواية فن يرفض المصادر النظرية من أي نوع كان حين تعتمد مثل هذه المصادر تفتقد غالبا قدراتها على الإقناع أحداثا وتفاصيل وشخصيات.

لقد كان الشكل القصصي عند أعلام القصة من أمثال دوستوفسكي وجوركي وهنري جيمس وتوماس هاردي ومارسيل بروست ثم باسترناكونابوكوفوكامي وناتالي ساروت... يتعرض لهزات مختلفة بعضها راجع إلى إحساس الفنان بضرورة التسليم بأن

¹ - جهاد عطا نعيمة، في مشكلات السرد الروائي، ص 22.

² - حسين حمري، فضاء التخيل، ص 235.

³ - طویل سعاد، تيار الوعي في رواية خويا دحمان، مجلة المخبر جامعة محمد خضير بسكرة قسم الأدب العربي (ع5) 2009،

⁴ - جابر عصفور، زمن الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999 ص 243.

الفصل الأول — تيار الوعي من السيكولوجية إلى الأدبية

"المحتوى هو الذي يحدد ملامح الشكل وبعضها راجع إلى التقليد وبعض ثالث يرد بسهولة إلى الرغبة في التحرر من التقليد"⁽¹⁾.

بدأ نقاد كثيرون يتساءلون حول فكرة أن: الرواية تتكون أساساً من الحكمة والشخصية والوصف وأدركوا أنها تتكون أيضاً من البناء، والتركيب، والقالب والشكل ورأوا أنها ليست نقداً واحتجاجاً على الحياة فقط، بل تصنع الحياة وأنها "خيال لغوي مشابه لكل الخيالات أو الأخيلاء الأخرى التي نبدعها حين التصدي لشرح وتنظيم تجربة لتبيين الواقع"⁽²⁾.

وتأتي نقطة التحول من الماضي إلى الحاضر ومن التقليد إلى الجديد من خلال الاهتمام بالوعي الفردي، فقد أصبح هذا الوعي نقطة العبور نحو التجديد، أصبح الوعي هذا هو الأمل في الخلق والإبداع.

ويؤكد جورج لوكاش هذا المعنى بقوله: "إن الرواية المعاصرة وليس التاريخية وحدها خاضعة لتيارين: تيار ينشأ من الحكاية الخيالية والآخر من النقل ومصدرهما ليس أثر علم الجمال بل واقع حياتنا وضمن أنفسنا"⁽³⁾.

وهكذا تحول السرد من حوادث تتسلسل زمنياً إلى مشاعر تتبثق دون إعداد مسبق من داخل النفس البشرية، وأصبحت الرواية عند فرجينيا وولف وجيمس جويس وغيرهم "تتكون في غالبها من تداعيات تتطلق من اللاشعور متجاوزة تقاليد الحكمة والقصة إلى الأحلام والمخاوف والآمال الفردية التي تتموج داخل النفس البشرية"⁽⁴⁾.

¹ - أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدب دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان ط2، 1980، ص44.

² - مالكوم براد بري، الرواية اليوم ت. أحمد عمر شاهين الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005، ص11.

³ - جورج لوكاش، الرواية التاريخية، ت. صالح جواد الكاظم: دار الشؤون الثقافية لبنان، ط2، 1986، ص402.

⁴ - محمد شاهين، آفاق الرواية، ص11.

2-2- الرواية النفسية:

لكل رواية خصوصية لا تكرر في رواية أخرى ولعل ما يجعلنا نقبل بشغف على قراءة رواية ما هو ذلك الاختلاف بينها وبين غيرها من الروايات... إن الانفتاح اللانهائي على الواقع هو الذي يجعل الرواية تتمتع بحرية الحركة والتعبير أكثر من أي جنس أدبي آخر.

- "لقد تحولت نقطة التركيز من تحري أوضاع المجتمع وصراعاته إلى متاهة معقدة أخرى، هي دواخل نفس الإنسان وبدأ الروائيون يتحرون أسرار ضمير الإنسان مستخدمين أساليب علم النفس الحديث على المستوى العلمي وأسلوب تيار الوعي والحوار الداخلي على المستوى الأدبي"⁽¹⁾.

وفي هذا المقام يتساءل روجر هنكل عن الكيفية التي يمكننا بها تحديد هوية رواية تنتمي إلى نمط الرواية النفسية ويؤكد هنكل على أن "معظم أحداث هذا النمط من الروايات أحداث داخلية تقع في أعماق الشخصيات الروائية شأنها في ذلك شأن الأفكار الخاصة التي تجوس خلال الذهن"⁽²⁾.

لقد أعلنت الرواية في طورها الجديد عن الانتقال من عالم البشر إلى عالم الأشياء ومع أن المرحلة الثانية تمتد من جويس إلى بواكير الرواية الجديدة في فرنسا في بداية الخمسينات، فإن جولدمان يرى في نهاية الحرب العالمية الثانية بداية مرحلة جديدة في تحقيق تحولات الشكل الروائي حيث يستمر وبشكل متصاعد اكتساح عالم الأشياء لعالم البشر.

وفي هذا المضمار -تحولات الشكل الروائي- يقول روجر ألن: يقولون لنا مثلا إن الرواية بدأت بسير فانتس (Cerventes) أو بديفو (Defoe) أو فيلدنغ (Folding) أو

¹ - روجر آلن، الرواية العربية، ت حصة ابراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة فيلاديلفيا 1997، ص21.

² - روجر هنكل، قراءة الرواية، ت صلاح رزق، دار غريب للطباعة والنشر 2005، ص24.

الفصل الأول — تيار الوعي من السيكولوجية إلى الأدبية

رتشارد سون أو جون أوستن (Jeneasten) أو ربما بهوميروس (Homer) وأنها قتلت على يد جويس (Joyce) أو بروست (Proust) أو بظهور الرمزية⁽¹⁾.

يقول ميلان كونديرا في سياق ولادة الرواية السيكولوجية وإدراكها: "من المؤكد أنه لا يسعنا إدراكها فقد انتهى البحث عن "الأنا" دوماً وسينتهي إلى عدم اشباع غريب ولا أقول إلى فشل"⁽²⁾.

ويستطرد قائلاً: "تعكف جميع الروايات في كل زمان على لغز "الأنا" إذ ما إن تبتكر كائناً خيالياً شخصية ورقية حتى تواجه آلياً السؤال التالي: ما هي الأنا؟ وبم يمكن إدراك الأنا؟"⁽³⁾.

ومن ثم كانت بؤرة الاهتمام في الرواية النفسية منصبة على التطور الفردي من خلال رصد الحركة الفكرية للفرد وتبلور شخصيته، وتبيين الدوافع الداخلية المعقدة التي تبعث فيه الحيوية والنشاط.

وقد جاء التحول إلى القصة النفسية أواخر القرن التاسع عشر مصاحباً لتطور آخر وهو ظهور النظريات الحديثة في علم النفس فلم يكن هناك مفر من أن يدرك الأدب نصياً من تأثير نظريات فرويد عن اللاشعور.

وكاتب القصة النفسية قبل "فرويد" لا يمكن أن يقال أنه كان جاهلاً بعلم النفس وحقائقه، يؤكد هذا تلك السخرية اللاذعة التي يسخر بها "دستوفسكي" من المحلفين في قضية مقتل الأب في قصة "الإخوة كرامازوف" فقد "كان معظم هؤلاء المحلفين من الفلاحين، وكان غريباً أن يوكل إليهم أمر البت في قضية هي في المكان الأول قضية نفسية"⁽⁴⁾.

¹ - روجر هنكل، قراءة الرواية، ص 17.

² - ميلان كونديرا، فن الرواية، ص 31.

³ - المرجع نفسه، ص 29.

⁴ - عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 201.

الفصل الأول — تيار الوعي من السيكولوجية إلى الأدبية

هذا الميل المحدث له جذوره القديمة في كتابات الأدباء الذين شعروا أكثر من غيرهم بالتمزق بين دوافع متعارضة ورغبات متعارضة... إلى أن أصبحت الجذور الأولى القديمة تيارا أساسيا في الكتابة الحديثة خصوصا ما اقترنت به هذه الكتابة من قص نفسي مركب يتميز بمعالجته الرهيفة المتقسية للصراعات الداخلية، تلك الصراعات التي كشفت عنها كتابة أمثال: جيمس جويس وفرجينيا وولف في النصف الأول من هذا القرن⁽¹⁾.

وحسب الدكتور ر. م البيريس فقد ظهرت سيكولوجية أخرى غير السيكولوجية الكلاسيكية تتحكم في هذا العالم الموزع بين دوستوفسكيوفرويد وأن ذلك في وسط الفترة الروائية الكبرى في القرن العشرين لشكل آخر مخالف للمألوف في الرواية حيث تعبر السيكولوجية الروائية عن اللاشعور وهياج الإنسان وغيظه، وجرائمه وعجزه⁽²⁾.

- وهنا ينقسم كتاب القصة النفسية في القرن العشرين إلى مجموعتين، مجموعة تتصف بالأصالة والمقدرة الفنية أمثال جيمس جويس وفرجينيا وولف وألدوس هكسلي و د هـ لورنس أولئك الذين استغلوا الحقائق النفسية المستكشفة لعلماء التحليل النفسي استقلالا فنيا. وأولئك الذين أرادوا تقليدهم ولكن كانت تنقصهم المقدرة الفنية...

إن البداية الفعلية للرواية الجديدة ترتبط بالالتفاف نحو الواقع والعكوف عليه وهو التفاف فرضته التحديات الحضارية والحركات السياسية والخيبات والتطورات الإيديولوجية. " انطلقت الرواية إذا من أعمال الواقعيين الذين أولوا الواقع الاجتماعي الدرجة الأولى من الأهمية، ثم المثاليين الذين أغنوا الرواية ببعدهم فكري يتجلى في رصد التطور الروحي للأبطال"⁽³⁾.

¹ - د جابر عصفور زمن الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999 ص 244.

² - ر. م البيريس، تاريخ الرواية الحديثة ص 301.

³ - د خالدة سعيد، حركة الإبداع، دار العودة بيروت ط1، 1979، ص 207.

الفصل الأول — تيار الوعي من السيكولوجية إلى الأدبية

إن غاية الرواية السيكولوجية أن تجعلنا ندرك كيفية تشكل مشاعر الفرد واتجاهاته
نشاركه تجاربه الخاصة، نفهم طبيعة العالم الخاص بسلوكه الشخصي المتفرد كانشطار
سلوكي.

- "وقد أصبحنا أكثر وعياً بهذا النوع من انقسام الذات منذ أن تراكمت دراسات
التحليل النفسي التي انطلقت من مفهوم فرويد عن انشطار الذات وهي الدراسات التي
تركت أثارها على قراءة ما عرف باسم "الرواية النفسية"⁽¹⁾.

ويعد شارل مورون من الذين حاولوا إنشاء نقد أدبي يعتمد على أسس التحليل
النفسي الفرويدي... "إن نقده النفسي يهتم بالأثر الأدبي ويحاول من خلال تنظيمه
النصوص كشف وقائع علاقات ظلت مجهولة"⁽²⁾.

2-3- الرواية النفسية أعلامها ومميزاتها:

إن السنوات الأولى من القرن وبعيدا عن التجاوز الذي يصفه تاريخ الأدب يسيطر
عليها بالتتابع عملاقان "هنري جيمس" و"مارسيل بروست" وهما بالنسبة إلى الرواية
التحليلية النفسية مثل القنبلة الذرية إلى القوس والنشاب"⁽³⁾.

إننا نجد عددا من الكتاب البارزين في بداية القرن العشرين أمثال جيمس جويس
ومارسيل بروست، أندريه جيد ينمون افتتاحهم بالإمكانات الفنية التي قدمتها الحركة
الشعرية الفرنسية التي تسمى "الرمزية" خلال القرن "19" لقد كتب الرمزيون قصائد
ركزت على التجارب الفردية الخاصة⁽⁴⁾.

ويشاطر هذا الرأي ميلان كونديرا يقول: "لقد أطلق ريتشارد دسونالرواية عن
طريق استكشاف الحياة الداخلية للإنسان... وتتواجد قمة هذا التحول فيما يبدو لي لدى كل

¹ - جابر عصفور، زمن الرواية ، ص243.

² - أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث ، ص25.

³ - جان إيف تاديه الرواية في القرن العشرين ت. خير البقاعي الهيئة المصرية العامة للكتاب 1989 ص33.

⁴ - روجر هنكل، قراءة الرواية ، ص100.

الفصل الأول — تيار الوعي من السيكولوجية إلى الأدبية

من بروست وجويس لكن جويس يحلل شيئاً أكثر استعصاء من "زمن بروست الضائع" اللحظة الحاضرة . ليس ثمة في الظاهر ماهو أكثر وضوحاً وواقعية وقابلية للمس من اللحظة الحاضرة⁽¹⁾.

ولكن كونديرا يستطرد بالقول: "ومع ذلك فإن كافكا في تاريخي الشخصي للرواية هو الذي يفتح التوجه الجديد توجه ما بعد بروست فالطريقة التي يتصور بها الأنا غير منتظرة على الإطلاق"⁽²⁾.

ونرى جيمس جويس في روايته "يوليسيز" يحمل أكثر من قيمة فنية وأخلاقية فهو يصطنع قالباً لم يكن للرواية به عهد وهو يضمن القلب عفناً كما يقول الأخلاقيون وفاوستية كما يرى المعتدلون، واضطرابات مرضية كما يذهب النفسيون⁽³⁾.

فلكم يبدو "جويس" الشهير بكونه أحد أبرز المجددين الروائيين في القرن العشرين إن لم يكن أبرزهم على الإطلاق متشدداً في تطلبه الواقعي في "صورة الفنان في شبابه" عبر لغة تستمد قيمتها أولاً وأخيراً من دقة دلالتها ودقة تعبيرها عن خصائص أصحابها. "وعوليس جويس" أو "يوليسيز" ملحمة سيكولوجية أخرى من كونها ملحمة بطولية فنحن نتعرف على الشخصيات الأساسية فيها لا عن طريق ما نسمع عنهم ، بل بالمشاركة في أفكارهم الأشد خصوصية والتي تقدم لنا بوصفها تيارات للوعي تلقائية وموصولة لا تتقطع والأمر بالنسبة للقارئ يكون كما لو أنه وضع على أذنيه سماعات موصولة بذهن الشخصية⁽⁴⁾.

"لقد وضع جويس في رأس بلوم مكبر صوت وبفضل هذا التجسس العظيم الذي هو المونولوج الداخلي تعلمنا الكثير عن أنفسنا يقول ميلان كونديرا"⁽⁵⁾.

¹—ميلان كونديرا، فن الرواية ، ص22.

²— نفس المرجع، ص23.

³— أحمد كمال زكي، دراسات في النقد والأدب، ص44.

⁴— ديفيد لودج، الفن الروائي ماهر البطوطي المجلس الأعلى للثقافة ط1، 2002، ص57.

⁵— ميلان كونديرا، فن الرواية ، ص24.

الفصل الأول — تيار الوعي من السيكولوجية إلى الأدبية

لم يكن جويس أول من استخدم المونولوج الداخلي فهو قد أرجع ابتداء هذه الطريقة إلى " إدوارد دي جاردان " مصور روائي فرنسي عاش أواخر القرن التاسع عشر وكشف جويس يوما لقاليريلاربو "أن فكرة المونولوج الباطني المستخدمة في روايته "يوليسيز" جاءت من قراءة رواية إدوارد دي جردان "أكاليل الغار المقطوعة" التي صدرت سنة 1887 والتي لم تخلف آنذاك أي صدى"⁽¹⁾.

- لقد رأى جيمس أن هناك شقا ينمو بين الوظائف الشعبية للرواية وبين وظيفتها الفنية وأحس بتغيرات كبيرة، ستعطي الفرصة للرواية كي تصبح أكثر تمثيلا لذاتها . فقد اتجهت الرواية لداخلها لتتفحص ليس فقط منابع الرمزية والأسطورية للخيال الروائي ولكن تعقيدات وقلق الوعي الإبداعي. وغاصت عميقا في فيضان الوعي الفردي والجماعي⁽²⁾.

ورغم أن كثيرا من القراء يلقون عننا في قراءة قصة القرن العشرين النفسية، وقد لا يطبقون المضي في قراءتها حتى النهاية، لأنهم ربما افتقدوا فيها العناصر الشكلية التقليدية التي ألفوها في القصص الأخرى والتي كانت تجذبهم إلى القصة وتمتعهم، وهي خاصية من الخواص التي تختلف بها القصة النفسية في القرن العشرين عما قبلها إلا أن السؤال الذي يطرح نفسه هو: لماذا يتجه الغرب نحو القصة النفسية؟

يجيب روجر هنكل عن السؤال: "إنها تعكس -القصة النفسية- توق الغرب إلى الحرية الشخصية وقوة رغبته في تشكيل الواقع على نحو يناسب النزعة الفردية."⁽³⁾ إن هذا العامل قد يفسر لنا حسر توجه كتاب الرواية خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر إلى نهج الرواية النفسية.

إن تلك القضايا التي يمكن تحديدها بوضوح ودقة في الرواية الاجتماعية سوف تكون أكثر صعوبة وتعقيدا في القصة النفسية، فالعلة والنتيجة لن يكونا واضحين تماما

¹ - بيير شارتييه، مدخل إلى نظريات الرواية ت: ع الكبير الشرفاوي دار توبقال للنشر الدار البيضاء 2002، ص 199.

² - مالكوم براد بري، الرواية اليوم، ص 09.

³ - روجر هنكل، قراءة الرواية ، ص 94.

الفصل الأول — تيار الوعي من السيكولوجية إلى الأدبية

عندما ننظر داخل الناس ونكتشف النماذج المعقدة من الخواطر والأفكار... وبالمثل يتبعنا علينا ألا نتوقع تركيزا ملحوظا على القضايا الأخلاقية في الروايات النفسية.

وثمة خصيصة أخرى تميز الرواية النفسية هي: أن الإحساس بالزمن فيها يبدو أقل فعالية وتوظيفا منه في الرواية الاجتماعية فالمادة هنا لا تتشكل في ضوء التعاقب الزمني... إنها تبدو أكثر تسامحا مع الفوضى واجتراء على النظام إذا فإحدى سمات الصبغة النفسية للرواية تتمثل في فوضى العرض إلى حد كبير.

"إن حساسة الزمن تبدو مفقودة والعلاقات المتعاقبة تبدو أقل وضوحا وهذا يوحي بضالة الاهتمام بالنظام باعتباره قيمة في حد ذاته"⁽¹⁾.

- لقد أدى تأكيد المذهب التطهيري (البيوريتاني) على أهمية الاستبطان الذاتي باعتباره وسيلة إثبات سمو الفرد وفضيلته الروحية إلى بروز الشكل الأدبي للرواية ومع أواخر القرن التاسع عشر قدم "هنري جيمس" وآخرون حجتهم في مواجهة "هؤلاء مطالبين بتجاوز سلوكهم واهتماماتهم والالتفاف بدلا من ذلك إلى الحقيقة الوحيدة التي يستطيع أن يعرفها كل فرد وهي التجربة الفردية للوعي الذاتي الخالص"⁽²⁾.

وعليه طبع التحديث الرواية الجديدة بخصائص فنية لم تكن متوافرة في الرواية التقليدية وذلك باستخدام تقنيات فنية جديدة تجاوزت تقنيات الرواية الواقعية فقد كانت رواية تيار الوعي قفزة نوعية في عالم التجديد الروائي بوجهها المتسم باللاتقيرية⁽³⁾.

2-4- رواية تيار الوعي:

يعد تيار الوعي أشهر الاتجاهات الروائية لا سيما في الأدب الانجليزي وتتجلى خصائصه بصورة أكثر من خلال أعمال بعض الأسماء الروائية ومنها:

¹ - روجر هنكل، قراءة الرواية، ص 94.

² - المرجع نفسه، ص 95.

³ - حسن عليان، الرواية والتجريب، مجلة جامعة دمشق المجلد 23، العدد 02، 2007، ص 82.

الفصل الأول — تيار الوعي من السيكولوجية إلى الأدبية

دوروثي ريتشارد دسون (الحج)، فرجينيا وولف (السيدة دالواي، إلى المنار) وليام فوكنر (الضجة والصخب) جيمس جويس (بوليسيز) مارسيل بروست (بحثاً عن الزمن الضائع)، وكان أبرز ما يميز هذه الأعمال هو مضامينها إذ أنها تقدم العالم من خلال أعين شخصياتها وذلك لإبراز المحتوى الذهني والنفسي لهم وهو في أوج جريانه وتدفقه المستمر⁽¹⁾.

- إن مصطلح "تيار الوعي" كما سبق وأن أشرفنا سابقاً مصطلح من ابتكار الفيلسوف وعالم النفس الأمريكي ويليام جيمس (William James) وقد ظهر لأول مرة في سلسلة مقالاته (حول بعض إسقاطات علم النفس الاستنباطي) التي نشرت في مجلة مايند (Mind) عام 1884 وأعيد طبعها فيما بعد في كتابه "مبادئ علم النفس" (Principles of psychology) عام 1890.

هذا عن المصطلح في ميدان علم النفس أما في النقد الأدبي فظهر للمرة الأولى في أبريل عام 1918 في مقالة الناقد، ماي سنكلر (May Sinclair) عن روايات دوروثي ريتشارد سون (Dorothy-Richardson) حيث تقول فيها "ما من دراما في هذه السلسلة أو موقف أو مشهد مرسوم لا شيء يحدث، إنها الحياة فحسب، تمضي وتمضي إنه تيار وعي مريام هندرسون يمضي ويمضي"⁽²⁾

- ويستطرد همفري: "أما رائدة تيار الوعي في القرن العشرين فقليلة الشهرة إذا قيست برواد الأنواع الفنية، ونعني بها دوروثي ريتشاردسون من خلال روايتها "رحلة الحج" وهي سيرة ذاتية نفسية يكاد يكون من المستحيل على القارئ أن ينجذب نحوها أو يفهم أهمية الإشارات التي تحتوي عليها"⁽³⁾.

¹ - طويل سعاد، تيار الوعي في رواية خويا دحمان، ص 186.

² - أحلام حادي، جماليات اللغة في القصة قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية، ص 33.

³ - روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص 38.

الفصل الأول — تيار الوعي من السيكولوجية إلى الأدبية

أما الناقد مورس شرودر فيرى بأن جورج هنري لوس منظر الرواية الأكثر لمعانا، دون شك بين الناطقين بالإنجليزية قبل جيمس في أسبقية التوجهات تيارية . فإصرار لوس واضح في أن الرواية تكشف عن حقائق داخلية وخارجية

إلى تأكيده على أهمية التشخيص النفسي، ولهذا فإن "وسيلته المفضلة في هذا المجال (التمثيل الدرامي) أو التكلم الباطني. أو الطريقة التي يتيح بها الكاتب للشخصية أن تكشف عن نفسها." (1)

بل وجعل فلوبير من الأوائل الذين أحيوا مبدأ المؤلف المختفي أو الغائب .

ومهما تكن الريادة محل اختلاف فقد جاءت رواية تيار الوعي ثورة على المؤلف، والسائد استنكارا للمواصفات السائدة للأخلاقية، الثقافية... التي أدت إلى الهزائم المتتالية فهي استنكار ورفض لكل ما هو قائم، لأنه يثبت حضوره في مواجهة التحديات .

إن رواية تيار الوعي لا تحيل إلى العالم الخارجي (العالم الموضوعي أو الواقعي)

لكنها تنبثق من عالم الكاتب الداخلي، وهي ارتداد نحو الداخل بما يعنيه من دلالات ورؤى والتفاف إلى الذات... "إنها انكفاء على الذات الداخلية المنكئة على مخزونها الثقافي والفكري وحالتها النفسية" (2)

فتاريخ الرواية المعاصرة هو تاريخ اختفاء الشخصية الكلاسيكية، ليس شخصية القرن السابع عشر، وإنما شخصية القرن التاسع عشر (3)

لذا قيل إن رواية تيار الوعي هي التعبير الأدبي للأحادية الفردية، وهي العقيدة الفلسفية القائلة بأنه مامن شيء حقيقي مقطوع به سوى وجود الفرد الذاتي.

¹ - مورس شرودر وآخرون، نظرية الرواية، ت. محسن جاسم الموسوي، منشورات مكتبة التحرير لبنان 1986، ص 47.

² - حسن عليان، الرواية والتجريب ص 89.

³ - جان إيف تاديه، الرواية في القرن العشرين، ص 31.

الفصل الأول — تيار الوعي من السيكولوجية إلى الأدبية

ولاشك أن هذا النوع من الرواية ينحو إلى توليد التعاطف مع الشخصيات التي تعرض داخلها نفسها للأنظار ، مهما بدت أفكارهم أحيانا جوفاء أو أنانية أو دنيئة.⁽¹⁾

فرواية " مسز دلواي " حالة مثيرة للاهتمام بوجه خاص في هذا السياق . وقد أعلنت القصة التيارية — في أوج تألقها — سابقة ليس لها نظير في تاريخ الإبداع الكتابي كله ، " وهي تحول البنية النصية إلى هيولة وفوضى وحطام أي "لابنية" تحقيقا لمقصدية إبداعية ابتكارية رفيعة المستوى".⁽²⁾ وفي هذا المضمار سنقف على أهم التقنيات الموظفة في تيار الوعي فما تراها؟

2-5- تكنيك رواية تيار الوعي:

في أشكال الحكى التقليدية، تمارس السلطة على مستوى النص عن طريق تأجيل النهاية وتعطيل المحاكاة.. في حين نجد أن السرد الحديث... يحاول تعطيل المحاكاة لتحرير فعل السرد من قانون الوحدات الثلاث⁽³⁾.

وفي الرواية الواقعية التقليدية كثيرا ما تنصدر الافتتاحية الرواية وتلخص الخلفية العامة أو الأجواء التي تسيطر على القصة... أما في الرواية الحديثة فتتداخل الافتتاحية مع أحداث الرواية وقد تستمر في الظهور حتى نهايتها.

- يقول بن عزم الله: "إن تيار الوعي عند أولئك الكتاب من أمثال جيمس وولف وفوكنر لم يقتصر على التقنيات الجديدة التي ابتكروها، بل إن معظم تقنياتهم متداول في فنون عديدة ومذاهب مختلفة... ومن ثم لم تقم خصوصية "تيار الوعي" لديهم في الأدوات والتكنيك وإنما في استخدام هذه الأدوات بكيفية تجعلها منظومة بنائية لموضوع خاص ولمعنى خاص⁽⁴⁾.

¹ - ديفيد لودج ، الفن الروائي ، ص 50 .

² - أحلام حادي، جماليات اللغة في القصة قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية ، ص 10 .

³ - حسين حمري، فضاء التخيل ، ص 18 .

⁴ - صالح بن عزم الله بن زياد، تيار الوعي في القصة السعودية القصيرة، ص 18

الفصل الأول — تيار الوعي من السيكولوجية إلى الأدبية

لقد كان روائيو "تيار الوعي" باختصار مثل الطبيعيين يحاولون تصوير الحياة بشكل دقيق ولكن الحياة التي استأثرت اهتمامهم كانت الحياة النفسية الخاصة على خلاف الروائيين الطبيعيين . ويختلف قصص تيار الوعي عن كل القصص السيكلوجيتقريباً في أنه يهتم بالمستويات غير الكلامية أكثر مما يهتم بمستويات التعبير الذهني وهي تلك المستويات التي تقع على هامش الانتباه.

"وإذا كان وليام جيمس قد أشار إلى مصطلح "التيار" وأشار إلى عدم استوائه وعدم انتظامه... الخ فإن هذا التعريف إن كان مجدياً للواقع النفسي لكنه يبدو لنا بعيداً عن الإفادة في الواقع الأدبي"⁽¹⁾.

بمعنى أن رواية التيار تأثرت بالفرودية بلا شك في اهتمامها بالنفس والجنس لكنها قدمت شخصيات عادية في إطار "غير عادي" فهي عندما ركزت على دواخل هذه الشخصيات أكدت الاستيلاء والغربة اللذين تحيا في ظلها الشخصية لكنه في ظروف المجتمع العصري. وكشفت بعض الجوانب في داخل النفس كان قد استعصى على الرواية الواقعية الخارجية كشفها ومنها الجنس.

- "وبذلك تلتزم رواية التيار فلسفياً بالبحث "الصوفي" عن الحقيقة بتقديمها للشخص الروائية كذوات متفردة تسعى إلى تحقيق الكمال أو المعرفة المتميزة بأساليب مغايرة للطرائق المعهودة"⁽²⁾.

إن قصص تيار الوعي هو بالضرورة قضية مهارة فنية ويعتمد على الإنتاج الناجح فيه على إمكانيات فنية تتجاوز إمكانيات أي نوع قصصي آخر ولأن الأمر كذلك فإن "أية دراسة لهذا النوع ينبغي أن تكون بالضرورة بحثاً في الأسلوب"⁽³⁾. وتيار الوعي ليس تكنيكاً لذات التكنيك ولكنه أسلوب يعتمد على إدراك قوة الدراما التي تعمل في أذهان البشر.

¹ - محمد غنيم، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، ص 29.

² - المرجع نفسه، ص 35.

³ - روبرت مفرى، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص 54.

الفصل الأول — تيار الوعي من السيكلوجية إلى الأدبية

وأسرع ما يتعرف به على رواية تيار الوعي هو مضمونها فذلك هو ما يميزها لا ألوان التكنيك فيها ولا أهدافها ولا موضوعها ولذلك يثبت بالتحليل أن الروايات التي يقال عنها أنها تستخدم تكنيك "تيار الوعي" بدرجة كبيرة هي "الروايات التي يحوي مضمونها الجوهري على وعي شخصية أو أكثر أي أن الوعي المصور يخصنا باعتباره "شاشة" تعرض عليها المادة في هذه الروايات"⁽¹⁾.

لقد حاول كاتب تيار الوعي أن يرسم لنا صورة بانورامية لواقعة دون خط زمني صاعد، لذا فتت الواقع الخارجي ومشكلاته ومعطياته والعالم من حوله إلى وحدات صغيرة، في إطار ما هو قائم.

فكان مجال الحياة الذي يهتم به أدب "تيار الوعي" هو التجربة العقلية والروحية من جانبيها المتصلين بالماهية والكيفية وتشمل الماهية على أنواع التجارب العقلية من الأحاسيس والذكريات والتخيلات والمفاهيم وألوان الحدس كما تشمل الكيفية على ألوان الزمن والمشاعر وعمليات التداعي⁽²⁾.

إذا هو عبارة عن وعي الشخصية وهذا الوعي لا يحكمه رابط منطقي ولا يتسلسل طبق ضوابط سببية وبهذا تفقد رواية التيار أهم مقومات الوحدة التقليدية ولا بد والحالة هذه من البحث عن وسائل تحكم هذا النوع الأدبي.

إن رواية التجريب ولا سيما الرواية التي تعتمد تيار الوعي، لم تعد تعني بالترتيب المنطقي النمطي للعقل المنسق ببداية ووسط ونهاية لأن مهمتها تكسير القوالب النمطية - الكلاسيكية- والثورة على الجمود والرتابة الزمنية التي تعني عدم القابلية للتطور... "ولا يعني هذا تخلي الراوية عن الترتيب الزمني المتتابع كلية فهي تستخدم توقعاتها الزمنية العادية، ثم تحبطها أو تفقدها"⁽³⁾.

¹ - روبرت مفرى، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص 22.

² - المرجع نفسه، ص 33.

³ - حسن عليان، الرواية والتجريب، ص 83.

الفصل الأول — تيار الوعي من السيكولوجية إلى الأدبية

ويساند هذا الرأي الروائي ألان روب جريبه حين يرى أن تيار الوعي ليس كما يقال تيارا بلا ضوابط... كما أنه ليس تصويرا للنفس دون أي هدف...

"فكتابة الراوية "لا يمكن أبدا أن تكون كتابة بريئة"⁽¹⁾.

ولا بد من التأكد كذلك من أن التسلسل في الحكمة موجود ويفرض نفسه على الرواية ولكن بصورة مغايرة لما في الرواية التقليدية.

- لكن من الواضح أن رواية تيار الوعي تقف مؤشرا حقيقيا على تدمير البنيات الشكلية للرواية ولعناصرها الفنية وتفجير اللغة والخروج على الأنماط الروائية السائدة، بدأ تجاوز الكتاب في رواياتهم الواقعية الوظيفية الميكانيكية للمخيلة إلى الوظيفة الابتكارية وسنأتي على أهم العناصر التي تميز تكنيك الرواية التيارية.

- أربعة أنواع أساسية من التكنيك المستخدمة في تقديم تيار الوعي هي: المونولوج الداخلي المباشر والمونولوج غير المباشر، الوصف عن طريق المعلومات المستفيضة ومناجاة النفس⁽²⁾.

وهناك تكنيكات أخرى توظف مع رواية التيار كالمونولوج الداخلي والFLASH باك، والاسترجاع الحدتي والمكاني والزمني واستحضار الموقف أو الشخصية أو اللقطة، وتداعيات الصور والأخيلة وكذلك الشعرية، والإسقاط التاريخي ووجهة النظر النسبية للحادثة أو اللقطة أو الفكرة من زوايا متعددة⁽³⁾.

وعن الطرق الفنية في تقديم الوعي، هناك طريقتان ثابتتان لتقديم الوعي في القصص النثري أولهما:

2-6- المونولوج الداخلي: وفيه يصبح الموضوع النحوي للخطاب هو "أنا". أما الطريقة الثانية فتسمى الأسلوب الحر غير المباشر: وهذه الطريقة تقدم الأفكار على هيئة حديث

¹ - محمد غنّام، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، ص47.

² - روبرت مفرّي، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص58.

³ - حسن عليان، الرواية والتجريب، ص84.

الفصل الأول — تيار الوعي من السيكولوجية إلى الأدبية

يسرد (في صيغة الغائب وفي الزمن الماضي) ولكنها تلتزم بالكلمات التي تناسب كل شخصية وتحذف عبارات تقليدية مثل: "جال في فكرها" أو "تساءلت" أو "سألت نفسها"⁽¹⁾.

ويدعم هذا القول ما جاء في معجم مصطلحات نقد الرواية لصاحبه لطيف زيتوني إذ يقول: هناك تقنيتان لتقديم الوعي الفردي في السرد:⁽²⁾

1- المناجاة الداخلية: وفيها يجري خطاب الراوي بضمير المتكلم، ولكننا نكتشف أن المتكلم هو الشخصية.

2- الأسلوب غير المباشر الحر: وفيه يجري خطاب الراوي بضمير الغائب وبصيغة الماضي ولكن هذا الخطاب يتقيد في مفرداته وأسلوبه بما يلائم الشخصية المروري عنها.

من الواضح أن أهم تكنيك تتبناه رواية التيار هو المونولوج الداخلي، فمن ميزة هذا التكنيك أنه يقدم الاستبطان دون تلخيص فلا يشعر القارئ بتصرف الراوي فيه حتى أن بعض دارسي الأدب عربيا وعالميا قد أخطوا بين تيار الوعي والوعي والمونولوج الداخلي.

وقريبا من هذا هناك مطلبين ينبغي وجودهما غالبا في رواية تيار الوعي هما: أولا أن تقدم الوعي مباشرة دون حضور الراوي. وثانيا أن تعالج الوعي في مستوى ما قبل الكلام لا مستوى الكلام⁽³⁾. رغم أن الكثير من النقاد يعتبر التمييز بين المستويين الكلام وما قبل الكلام أمر مستحيل عمليا.

والأكيد أن الاهتمام بمستوى ما قبل الكلام، لا يعني إهمال مستوى الكلام لأن رواية التيار لا تخلو من المنطق الظاهري، بل هي محاولة للاقتراب من الواقع النفسي المحتمل أو إلى المعقولة.

¹ - ديفيد لودج، الفن الروائي، ص 51.

² - لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 66.

³ - محمد غناب، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، ص 15.

الفصل الأول — تيار الوعي من السيكولوجية إلى الأدبية

وتعتمد رواية التيار على الفلسفات الحديثة في رؤيتها للزمن وأهمها فلسفة "هنري برجسون" التي ترى أن للزمن بعدا نفسيا ولا عمل لعقارب الساعة فيه، فهو عبارة عن "انسياب أو سيلان مستمر"⁽¹⁾.

- وفي الأعمال الروائية المعاصرة نجد أن الزمن يشكل الشخصية الرئيسية وقد أصبحت العودة إلى الماضي وقطع التسلسل الزمني في الرواية ركنا أساسيا من أركان الحكاية وبنائها الفني.

وفي المنظور النفسي اتجهت الرواية الحديثة إلى تغليب المنظور الذاتي النابع من الشخصيات بحيث تقدم المادة القصصية من وعي أو عدة شخصيات وليس من منظور خارجي، وينطبق هذا الأمر على المنظور الزماني والمكاني. كذلك فالانتقال من وجهة نظر الراوي صوت الراوي- إلى جهة نظر الشخصية صوت الشخصية "لا يتم بإنذار مكشوف كما هو الحال في الرواية التقليدية . فالدخول الى الوعي يتم بإنذار خفي وهو ما دعونه بالآتمة (Deautomatization)"⁽²⁾.

والكاتب الذي يقتصر على تصوير شخصياته من الخارج دون تعمق أو استبطان، ودون إتاحة الفرصة للشخصية لكي تعلن عن نفسها إنما يرتكب خطأ فادحا⁽³⁾ ثم إن الرواية شأنها شأن أنواع الخطاب الأدبي الأخرى، إنتاج لغوي وإن الممارسة السردية ممارسة لغوية بالدرجة الأولى إذ تعد اللغة الجهاز الذي تمارس به الحكاية سلطتها... لذلك نجدها قد أخذت اهتماما كبيرا في مختلف مراحل البشرية وفي الثقافات جميعا، وفي السرد المعاصر، حيث تنوعت الأشكال وتعقدت وتكاثرت التقنيات وتنوعت. بدأت القصة تستعيد وعيها بذاتها وبأدواتها وكانت اللغة هي محور اهتمامها⁽⁴⁾.

¹ - محمد غنم، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، ص41.

² - المرجع نفسه، ص158.

³ - محمد أيوب، الشخصية في الرواية الفلسطينية، بدون دار النشر، 1996، ص25.

⁴ - حسين حمري، فضاء التخيل، ص32.

الفصل الأول — تيار الوعي من السيكولوجية إلى الأدبية

بالإضافة إلى كل هذه التقنيات يمكن القول إن الأحداث في الرواية التيارية غير قائمة بمعناها التقليدي فلا ترقب لتقدم الحدث إلى الأمام، ولرواية التيار مزايا أخرى كتقديم الرموز باعتبارها بدائل للأفكار الذهنية... تتمو أهميتها ببساطة عن طريق التكرار المتوالي ومثل هذا التكرار طبيعي تماما بالنسبة لذهن تتسلط عليه الأفكار الثابتة⁽¹⁾.

ومفهوم التكرار (Récititératif) يقترب من مفهوم الوصف ويساعد على التذكر بالحدث المراد التذكر به.

- ولن نغادر أهم تقنيات التيار دون أن نذكر علامات الوقف والترقيم يقول الدكتور سامي سويدان: "وفي هذا السياق تتوهج مقطوعات مضطربة بالصور والاشارات الرمزية على احتدام حضور وتكثيف إحالات في تيار من التداعي يطيح بعلامات الترقيم لتتصل في الشكل التراكيب المنفصلة بالفعل"⁽²⁾.

ويقول جان إيف تاديبه: "إن السمة الشكلية للمونولوج الداخلي الذي كان إدوارد دوجردان قد ابتدعها في روايته "الغار مقطوع" "Le fouriers sont coupées" المنسية والتي لا تكاد تقرأ ولكن "جويس" و "لاربو" أشادا بها، هي تغيير علامات الترقيم المرافق باضطراب تركيبية. فتارة تقطع علامات الترقيم الجمل القصيرة...وتارة تكون علامات الترقيم غائبة كما في نهاية رواية يوليسيز ، إن الجملة غير تامة واسمية ووصفية تتكون من فضلات دون عمدة"⁽³⁾.

هذه جملة من التكنيكات أو أشهرها لا جميعها وهي الموظفة في الرواية التيارية فما قيمة تواجدها في الرواية العربية عامة والجزائرية خاصة، هذا ما سنحاول أن نعرض عليه من خلال العنصر الموالي:

¹ - روبرت مغمري، تيار الوعي في الرواية الحديثة ، ص52.

² - سامي سويدان، المناهة والتمويه في الرواية العربية، دار الآداب بيروت، 2006، ص194.

³ - جان إيف تاديبه، الرواية في القرن العشرين ، ص36.

المبحث الثالث: تيار الوعي في الرواية العربية:

3-1- معالم بروز الرواية العربية:

عرفت الرواية طريقها إلى اللغة العربية في عصر النهضة الحديثة مترجمة عن اللغات الأجنبية في أول أمرها أو محاكاة لبعض نماذجها في صور مبسطة ويرى معظم الباحثين ومنهم سهيل إدريس: " أن نشأة الرواية العربية يرجع إلى تأثير الآداب الغربية وأنها ظهرت أول ما ظهرت في بداية القرن التاسع عشر"⁽¹⁾.

لقد بات في حكم المؤكد أن الرواية العربية هي نوع أدبي جديد استمد مقوماته من الأدب الغربي إثر الاتصال بالغرب و بشتى الطرق سواء كان ذلك مباشرا أو غير مباشر إذ لم تكن الرواية تحظى باعتراف يذكر في العرف النقدي العربي العام قبل أواخر العشرينات أي قبل صدور المطبعة الثانية من رواية "زينب" (1929) لمحمد حسين هيكل⁽²⁾.

ويرفض فريق آخر من الباحثين الرأي السابق بحجة أنه " ليس من المعقول أن يصل لون من ألوان الأدب لدى أية أمة إلى ما وصل إليه فن الرواية العربية الحديثة من تقدم في مثل هذا الوقت القصير ما لم يكن له جذور يعتمد عليها"⁽³⁾... فنشأة الرواية العربية الحديثة وثيقة الصلة بالتراث العربي كما تمثله السيرة الشعبية كسيرة عنتره، وسيرة سيف بن ذي يزن والسيرة الهلالية.

الشواهد كلها تشير إشارة واضحة إلى أن الأدب العربي عرف القصة في كل عصوره بل وعرف منها ألوانا وفنونا إلا أن الشواهد كلها أيضا تقول أن هذه الصور قد أخرجتها أيادي المؤرخين القدماء.

¹ - أحمد سيد محمد، الرواية الانسيابية ، ص23.

² - جهاد عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي ، ص34.

³ - أحمد سيد محمد، المرجع نفسه ، ص24.

الفصل الأول — تيار الوعي من السيكولوجية إلى الأدبية

والعلماء مجتمعون على أن العرب في الجاهلية كانت لهم قصص كثيرة ومتعددة فقد كانوا مشغوفين بالتاريخ والحكايات التي تدور حول أجدادهم وملوكهم وفرسانهم وشعرائهم "وكتاب "الأغاني" لأبي فرج الأصفهاني يكاد يكون ذخيرة كاملة من القصص"⁽¹⁾، بل لقد ذهب كثيرون من الدارسين إلى أن كل هذه الراويات كاذبة ولم تنتقل عن الجاهلين لأنهم لم يكونوا يعرفون الكتابة وهذا أمر لا يعقل، إذ كانوا يكتبون وأكبر دليل على ذلك المعلقات. "والواقع أننا لا نستطيع أن نسلم أن شعبا بأسره قد وقف حياته على اللهو بالألفاظ والتجويد في صور صياغتها"⁽²⁾. فالأقرب إلى العقل والمنطق أن هذه القصص كان يعرفها العرب فهم قد عرفوا ولا شك قصة موسى وقومه وقصة عيسى وقومه بل أن في قصص القرآن ما جاء على السنة الحيوان (النملة).

ومن البيت العربية يثير قسطاكي الحمصي (1858-1941) في كتابه "منهل الوارد" في علم الانتقاد "قضية الراوية وخصها بباب عنوانه" في فن الراوية" ميز فيه الفن القصصي عموما والراوية بوصفها نوعا أدبيا وقرر بأن العرب لم يعرفوا الرواية لكنهم عرفوا شيئا من الفن القصصي⁽³⁾.

فالمسار الروائي الجديد أو الراوية الحديثة التي تميزت بنبرة الاحتجاج والثورة ومعالجة القضايا الفردية الميتافيزيقية والبحث "الصوفي" عن الحقائق وغير ذلك... كانت بتأثير الاتصال بالغرب وخاصة الكتابات الجديدة لروائيين ونقاد أمثال جيمس جويس وفرجينيا وولف وفوكنر وألبرت كاميو إليوت وريتشارد وغيرهم. أما ما يوجد عند العرب فهي جملة من الراويات السردية التي تهدف إلى الوعظ والنصح بصورة مباشرة لكنها لا يمكن أن تندرج ضمن فن الراوية لأن الحمصي يدخر تعريفا خاصا بالراوية لا يركز الاهتمام فيه على البنية السردية للنصوص إنما البطانة النفسية للشخصيات. وسيفهم حالا

¹ - فاروق حورشيد، في الرواية العربية، مكتبة الثقافة الدينية القاهرة 2002، ص27.

² - المرجع نفسه، ص33.

³ - عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص148.

الفصل الأول — تيار الوعي من السيكولوجية إلى الأدبية

من تأكيدات الحمصي أن " الرواية بحث في النفس البشرية وأن القصص التي لا تعني يبحث مشكل النفس البشرية ستكون خارج حدود النوع الروائي"⁽¹⁾.

ومع هذا فالمتفق عليه أن الرواية العربية رأت النور في حقل ثقافي تلقيني مسيطر.. قوامه سلطة النص الديني المؤول ملحميا بلغة باختين، وسلطة البلاغة المؤولة دينيا تعين النص الديني مرجعا شموليا للعالم يحكم بلا حوار الأيديولوجيات النظرية والعلمية في آن ويتكشف الحقل الثقافي العربي المسيطر في نهاية القرن الماضي وهو الزمن الذي شهد بدايات الرواية العربية في ثلاث شهادات تنويرية جاءت على أقلام عبد الرحمان الكواكبي ومحمد عبده وقسطاكي الحمصي. وتحكي النصوص الثلاثة على استبداد المؤسسة الدينية⁽²⁾.

ويرجع الفضل في ظهور الرواية إلى الصحافة والترجمة كما يرجع الفضل في إرساء قواعد الفن الروائي إلى سليم البستاني، جورج زيدان وفرح أنطوان ثم تبعم خليل جبران وطه حسين وتوفيق الحكيم ومحمود تيمور والمازني وغيرهم أما النهضة الحقيقية للرواية فكانت على يد جيل تخرج من الجامعات المصرية أمثال علي بالكثير، عبد الحميد السحار، يوسف السباعي، نجيب محفوظ"⁽³⁾...

- أما أكثر الموجات والاتجاهات الأدبية الغربية تأثيرا في الآداب القصصية الروائية العربية خاصة فترة الخمسينات، و الثمانينات من القرن الماضي فكانت موجة الأدب الوجودي وأدب اللامعقول وكتابات تيار الوعي.

3-2- الرواية التيارية (النفسية):

إلى أوائل القرن العشرين ظل التفكير في قضايا الأدب تفكيراً أدبياً، أي أنه كان تفكيراً انفعالياً أكثر منه علمياً وإلى الدكتور طه حسين يعزي الفضل في لفت الدارسين

¹ - عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة ، ص171.

² - فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص148.

³ - داود غطاشة، قضايا النقد العربي قديمها وحديثها، ص125.

الفصل الأول — تيار الوعي من السيكلوجية إلى الأدبية

إلى المنهج العلمي في دراسة الأدب وقضاياها وقد ساعدت روافد الثقافة العلمية الغربية على تعزيز هذا الاتجاه أما استثمار نتائج أبحاث علم النفس في حقل النقد الأدبي فبدأه رواد أهمهم: عباس محمود العقاد، وعبد القادر المازني وعبد الرحمن شكري، واستمر على يد أكاديميين منهم مهدي علام وخلف الله والنويهي وعزالدين إسماعيل وغيرهم. وللاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث جذور تضرب في أعماق التراث العربي، وقد التفت بعض النقاد منذ أواخر الثلاثينات من هذا القرن إلى تراثنا البلاغي والنقدي وحاولوا دراسة ما فيه من أسس وملاحظات نفسية.

فالملاحظات النفسية في الأدب العربي القديم كثيرة ومتنوعة الدلالية فهي " لم تنحصر في الكتب البلاغية أو النقدية فحسب بل نجدها خارج هذه الكتب أيضا. نجدها في أشعار الشعراء وكتابات الأدباء كالجاحظ وفي مجالس الأدب" ... الخ⁽¹⁾.

- لقد تجلت أولى النظريات النقدية التي تدخل ضمن الاتجاه النفسي في النقد الأدبي العربي الحديث في ثلاثة محاور هي:

- تعريف الشعر

- البحث في تأثير التجربة الشعرية في الملتقي

- البحث في علاقة النص الأدبي بمدعمه

ويعد الحمصي أول من ربط النص الأدبي ربطا نفسيا بصاحبه وبأحداث حياته وسيرته الشخصية في تاريخ النقد العربي الحديث.

لقد تحددت معالم الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث منذ مطلع العقد الثاني من القرن العشرين وذلك حين ولج الناقد العربي لونا جديدا من المعرفة الإنسانية العلمية المتمثلة في علم النفس⁽²⁾.

¹ - أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث ، ص78.

² - المرجع نفسه، ص60.

الفصل الأول — تيار الوعي من السيكولوجية إلى الأدبية

- إذا كانت عشرينات القرن (19) مرحلة خيبة الثورات العربية التي انتهت إلى الفشل ومناخ الاعتداد بالأمجاد التاريخية الذي رافق "الانبعاث". بدأ يتفسخ والحرية الشخصية والعامة مكبلة وبات على الروائي العربي أن يرد على السؤال الكبير لماذا؟

ليس محظ ادعاء القول إنه إذا كان النقد النفساني العربي قد خصص لبعض الأنواع الأدبية غير الروائية حيزا هاما من الأسئلة والتحليل وقد حالفه في ذلك كثير من التوفيق والنجاح فإنه لم يعر للنقد الروائي نفس الاهتمام ولم يستطع هذا النقد علاوة على نزر المقاربات المخصصة للإبداع الحكائي أن يحقق ما كان منتظرا منه وذلك لأن إقامة معرفة بالذات العربية ظل أمرا غير مرغوب فيه وتم تعويضه بالتحاليل الاجتماعية الكثيرة الشفافية من جهة، ونظرا لكون هذا النقد" كان ينظر إلى النص الروائي بروح العقدة الأوديبية كما تمثلها فرويد وكما بنى بعض النقاد العرب أبحاثهم دون تجاوزها إلى تفكيك الرموز الأدبية غير الشفافة نفسانيا من جهة ثانية"⁽¹⁾.

بل كثيرا ما كان يكتفي النقاد برصد بعض الألفاظ ذات الشحنة الجنسية التي لها علاقة بهذا الطقس والقيام بما يشبه دراسة لغوية نفسية لا غير.

- بدأت الرواية العربية كرواية إصلاح لأن ذائقة التلقي كانت تفترض في المادة الحكائية أن تحمل رسالة أخلاقية واستجابت الرواية لهذا الشرط وبمرور الوقت بدأ ذلك المغزى الأخلاقي يتراجع وتوارى شيئا فشيئا صوت المؤلف الفردي وانتقلت الرواية من المستوى الفردي إلى المستوى الحوارية.

ربما كان هذا الوضع هو الذي دفع سهيل ادريس بعد حوالي ثلث قرن على صدور روايته (الحي اللاتيني) هذه إلى الإشارة إلى جملة من السمات الجديدة تتجاوز السرد التقليدي إلى كثير من الأساليب المرتبطة بالتحليلات النفسية والمونولوج الداخلي

¹ - ادريسي قصوري، أسلوبية الرواية، ص 363.

الفصل الأول — تيار الوعي من السيكولوجية إلى الأدبية

والارتدادات القائمة على التداخيات (Association d'idées) "وتتويج الخطاب والانتقال من صيغة الغائب إلى صيغة المخاطب"⁽¹⁾.

وقد أشاد الدكتور محمد نجم بأهمية هذه الطريقة في الفن الروائي بقوله: "أنها تتيح للكاتب أن يصور لنا الحياة كما تتصورها تلك الشخصية"⁽²⁾.

إن مقارنة الرواية العربية التقليدية التي بقيت مسيطرة على الأدب العربي حتى أواخر الخمسينات برواية تيار الوعي التي ظهرت في الستينات ابتداء باللص والكلاب لنجيب محفوظ لا تكشف لنا عن فروق كبيرة في المضمون فحسب بل في اللغة والأسلوب كذلك.

ويبدو أن المستوى الروائي في البلدان العربية بقي أقل منه في مصر لأسباب سياسية واجتماعية وحضارية مختلفة وقد بقيت الرواية في مصر حتى منتصف الستينات من هذا القرن رائدة في هذا المجال وذات بون شاسع في المستوى الفني عنالرواية في سائر الأقطار العربية⁽³⁾. أما المغرب العربي فقد كان أهم كتابه الروائيين في الفترة المذكورة يكتبون بالفرنسية.

لقد تأثرت الرواية العربية بهذا الأسلوب تأثرا كبيرا ويمكننا أن نشير على سبيل المثال إلى رواية (اللص والكلاب) 1961 لنجيب محفوظ ورواية (اللاز) لطاهر وطار 1974 ورواية (ما تبقى لكم) لغسان كنفاني التي برز تأثره بهذا الأسلوب واضحا حيث اقتبس تقنية مؤلفين شهيرين هما (جويس جيمس) الايرلندي و(وليم فوكنر) الأمريكي⁽⁴⁾.

وصارت لأسماء كتاب مثل سارتر وكامو وكافكا وولسن وجويس وولف وفوكنر شعبية كبيرة جدا بين مثقفي تلك الفترة وربما حتى بين متوسطي الثقافة الأمر الذي قاد

¹ - سامي سويدان، المتاهة والتمويه في الرواية العربية، ص99.

² - صبيحة عودة زعرب، دار مجد غسان كنفاني جماليات السرد في الخطاب الروائي دار مجد لاوي للنشر 2005، ص150.

³ - محمد غنم، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، ص59.

⁴ - صبيحة عودة زعرب، المرجع نفسه، ص151.

الفصل الأول — تيار الوعي من السيكولوجية إلى الأدبية

إلى أن تمارس أعمالهم تأثيراتها المختلفة في الكتاب العرب⁽¹⁾. وأكثر هؤلاء تأثيرا في الروائيين العرب فوكنر بروايته "الصخب والعنف".

وهكذا فبذور تيار الوعي ظهرت في الثلاثية لنجيب محفوظ في تقديم المواقف الدرامية "الساخنة" خاصة. وفي هذا الصدد يقول الدكتور محمد غنایم: "بحق إذا قصدنا بتيار الوعي، ليس مقاطع طويلة من الاستبطان فحسب، بل تسجيل تيار الوعي الخام بما يحوي من مدركات إحساسات، أفكار، أحكام، تداعيات وذكريات كما تحدث تماما دون أن ترتب في جمل تلتزم بقواعد اللغة أو تنتظم في نظام سردي بواسطة الكاتب فإن التكنيكات التي يستعملها محفوظ مؤخرا لا يمكن أن تصف كتكنيك تيار الوعي⁽²⁾."

وفي هذا المضمار نجد الدكتور غنایم يحتز عن روايات عدة لا يعتبرها تيارية مثل اللص والكلاب لمحفوظ، وأيام الإنسان السبعة لعبد الحكيم قاسم والزلال للطاهر وطار. إذ هي تعتمد على حبكة معينة متمحورة حول موضوع محدد

- وفي المقابل وفي مقام آخر يصرح ويؤكد: "لقد دخل هذا النموذج "رسميا" إلى الأدب العربي بفضل نجيب محفوظ في رواياته المختلفة التي كتبت في الستينات ابتداء باللس والكلاب واكتمل على يد عبد الحكيم قاسم"⁽³⁾.

بل ورأى أن رواية أيام الإنسان السبعة لعبد الحكيم قاسم نموذجا جيدا إلى ما وصلت إليه رواية التيار في الأدب العربي.

ولعل هذا الاحتراز مرده الخلط الذي لاحظته الدكتور غنایم بين تيار الوعي والمنولوج إذ يقول: "فكثير من النقاد يخلطون حقا بين تيار الوعي والمنولوج الداخلي

¹ - نجم عبد الله كاظم، الرواية العربية المعاصرة والآخر، عالم الكتب الحديث الأردن 2007، ص54.

² - محمد غنایم، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، ص87.

³ - المرجع نفسه، ص333.

الفصل الأول — تيار الوعي من السيكولوجية إلى الأدبية

فيرون أن تيار الوعي هو عبارة عن الاستبطان الذي يقدمه الكاتب للشخصية أو حديثها عن نفسها دون أن يلتفتوا إلى كيفية تقديم هذا الاستبطان⁽¹⁾.

وتيار الوعي في الأدب العربي لا يجب أن يكون نسخاً لنظيره في الأدب الغربي بل يستمد الكثير من مزاياه ويطور نفسه بناء على الظروف الخاصة بالمجتمع العربي ثم باللغة العربية نفسها وسنقف عند جملة أو مجموعة من الأسماء الروائية العربية أو الروايات العربية التي عدها النقاد بحق نموذجاً مثالياً لتيار الوعي.

- فحسن عليان يعتبر "حنامينا" مثلاً حياً على خروجه على الأنساق الروائية التقليدية من خلال روايته "النجوم تحاكم القمر" ثم "القمر في المحاق"⁽²⁾.

ويعتبر الدكتور غالي شكري رواية "السجين" لأنيس زكي حسن من روايات التيار يقول: "لقد اعتمد المؤلف على استخدام المونولوج الداخلي بضمير الغائب والتداخل بين البناء الأسطوري والهيكل الواقعي وانعدام الحدث كمحور درامي للمأساة وبروز التجربة الوجودية ككل محورا لها"⁽³⁾.

ويمثل هذا اللون الفني خليل صويلح في (أوراق الحب)، ابراهيم نصر الله (حارس المدينة الضائعة) مؤنس الرزار (ناطحات السحاب، في متاهات الأعراب) وكذلك رواية (القارورة) سليم مطر، (سيدة المقام) واسيني الأعرج، (خلسات الكرى) جمال الغيطاني (مجاز العشق) نبيل سليمان (ما تبقى لكم) غسان كنفاني...

وعند الوقوف مثلاً مع نبيل سليمان نجد أنه قد طور في الشكل الروائي وذلك بخلو الراوية من علامات الترقيم الأمن ثلاث علامات هي النقطتان الدالتان على توالد الرؤية والمواقف واستمرارية السرد الروائي و التماثل واللاتماثل.

¹ - محمد غنّام، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، ص 88.

² - حسن عليان، الرواية والتجريب، ص 91.

³ - غالي شكري، معنى المأساة في الرواية العربية، دار الآفاق الجديدة بيروت، ط 2، 1980، ص 272.

الفصل الأول — تيار الوعي من السيكلوجية إلى الأدبية

أما إبراهيم نصر الله في روايته (طيور الحذر) نجد تقنية البنى والتقطيع إلى صور ولوحات مستقلة تحمل أرقاما تشكل مجتمعة رؤية فنية موحدة.

ولن نمر على الراوية التيارية في الوطن العربي دون ذكر رواية "وليمة لأعشاب البحر" لصاحبها السوري حيدر حيدر، رواية لفتت الأنظار بشدة وأصبح من لا يقرأ أعمالا أدبية من قبل يبحث عنها ليقراها ويرى المشاهد الجنسية التي احتوتها ويبحث بين سطورها عن الألفاظ السوقية التي امتلأت بها وألفاظ السباب والتي وجهت للذات الإلهية والأديان السماوية والرسل والأنبياء⁽¹⁾.

ويعقب الدكتور شبلول: "وفي رأيي أن الراوية لم تكتب بغرض الإثارة الجنسية كما يعتقد البعض، ولا بغرض التطاول على الذات الإلهية والتهمج على الأنبياء والرسل، فهناك أعمال كثيرة مطروحة في الأسواق مثل أعمال خليل حنا تادرس، وإلياس عكاوي وغيرها طافحة بالإثارة الجنسية ولم يتحدث عنها أحد من النقاد أو الأدباء الكبار⁽²⁾.

وبغض النظر عن كل شيء نحن أمام عمل روائي بالدرجة الأولى دون أن نقول عنه إنه عمل هابط أو رديء فنيا إلا أنه استطاع جلب الاهتمام والأنظار، ومثل رواية التيار العربية بحق مع ما فيه من مأخذ فنية، كالأجزاء السردية الطويلة التي يقدمها المؤلف على لسان بطل الرواية.

إلا أنها تيارية بتقنياتها من حوار ووصف وتيار وعي واستبطان ذاتي وعودة إلى الوراء "فلاش باك" ورتاء الزمن العربي والنفس والمدن فضلا عن استخدام المونتاج السينمائي والقطع والتوازي وتكبير اللقطة أو المرور عليها سريعا⁽³⁾.

¹ - أحمد فضل شبلول، الحياة في الرواية، دال الوفاء الإسكندرية 2001، ص84.

² - المرجع نفسه، ص86.

³ - المرجع نفسه، ص88.

3-3- تيار الوعي في الرواية الجزائرية:

عن رواية السبعينات في الجزائر تقول آمنة بلعلی: "من الظواهر الملاحظة غياب المبررات السببية سواء في بناء الحدث أو في رسم صورة الشخصيات التي غالبا ما نجدها ممتلئة دلاليا منذ البداية أو نجدها فارغة دلاليا دون بطاقات دلالية"⁽¹⁾.

وفي تعليقها عن المنحى العام للنص الروائي الجزائري لكتاب الثمانينات: "بل إن المنحى الذي اتخذته الرواية من توجه نحو الواقع والتعمق في فهمه وتسجيل أزماته لم يكن إلا تعبيراً عن نوع من "الصرامة الكلية" في الكشف عن أنفسنا والتخلص من النفاق الاجتماعي والديني وتسمية الأشياء بمسمياتها"⁽²⁾.

وكباقي روائي الوطن العربي لم يكن الروائي الجزائري في منأى عن التأثير الذي أحدثه كتاب عالميون سبق الإشارة إلى تأثيرهم وخاصة فوكنر. إذ من بين كل هؤلاء الروائيين الغربيين يتقدم فوكنر ليكون ضمن أكثرهم صدى وشعبية وتأثيراً... بأسلوبه وتقنياته الفنية وأفكاره العميقة ولنا أن نستحضر كامل ثلاثي كتاب تيار الوعي وهم إضافة إليه: جيمس جويس وفرجينيا وولف... "مع الاقرار بعدم وصول حضورهم وتأثيرهم إلى حجم حضور فوكنر"⁽³⁾.

والحديث عن فوكنر يجرنا مباشرة إلى كاتب يسن في الجزائر وتأثر هذا الأخير بكتابات فوكنر بخاصة في مواقفه تجاه بعض مناحي الحياة كما يشرح قائلاً: "توجد بيني وبينه رابطة حقيقية مردها إلى أن هناك تماثلاً في النماذج الإنسانية لأصلينا جنوب الولايات المتحدة الأمريكية وشمال إفريقيا"⁽⁴⁾.

إن رواية نجمة لكاتب يسين لا تقل أهمية عن رواية (الصخب والعنف) للكاتب الأمريكي وليم فوكنر والتي نشرها عام 1929.

¹ - آمنة بلعلی، المتخيل في الرواية الجزائرية، دار الأمل للطباعة والنشر تيزي وزو، 2006، ص53.

² - المرجع نفسه، ص57.

³ - نجم عبد الله كاظم، مرجع سابق، ص55.

⁴ - عيدة أديب بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري ت محمد صقر، المطبوعات الجامعية الجزائر 1982، ص79.

الفصل الأول — تيار الوعي من السيكولوجية إلى الأدبية

وإذا كان وليم فوكنر قد تأثر في تركيبه الفني بروايات مارسيل بروست وجيمس جويس فإن كاتب يسين قد تأثر في بنائه الفني برواية فوكنر

لكن كاتب يسين تأثر بفوكنر في أسلوب ترتيب الأزمنة ترتيباً غير منطقي وفي حركة الرواية وإيقاعها المتوتر، لكن نرى أن يسين تفوق على ملحمة فوكنر في فصل "اختطاف نجمة" إلى جبل الناظور وتوازن معه في لغته الشعرية⁽¹⁾.

ولا شك أن رواية الطاهر وطار (الزلال) تقع ضمن إطار النوع الأدبي تيار الوعي بالرغم من المباشرة السياسية التي تغلب أحياناً على البعد القصصي وأهم المؤشرات الأسلوبية التي يستغلها وطار في روايته لتصوير ما قبل الكلام هي ظاهرة التكرار فالآية: "تذهل كل مرضعة عما أرضعت... وما هم سكارى"⁽²⁾ تسيطر على وعي بولرواح⁽³⁾.

أما بالنسبة لـ "محمد ديب" فإنه تأثر إلى حد بعيد بالكاتبة "فرجينيا وولف" ولا سيما بكتابتها "الأمواج" و"إلى المنارة" وقصة الملك "la dance du Roi"⁽⁴⁾

وسيرتكز عرض حديثنا عن الرواية الجزائرية حول روائي جزائري تضاربت ومازالت الآراء تتضارب تقريبا عن كل أعماله ونعني به الروائي رشيد بوجدره.

¹ - عز الدين المناصرة، مقدمة في نظرية المقارنة، دار الكرمل للنشر والتوزيع الاردن 1987، ص209.

² - سورة الحج الآية 2

³ - محمد غنم، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، ص317.

⁴ - عيدة أديب بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري، ص78.

3-4- بوجدره الروائي والتياري:

في خضم حديث روجر آلن عن الرواية الجزائرية عامة وأعمال رشيد بوجدره بخاصة يعلق بالقول: " وفي هذه الأعمال وغيرها يبرز رشيد بوجدره باعتباره أحد الأصوات الرئيسية في عالم القصة العربية، حيث استطاع من خلال استخدامه لطبقات الوعي المتعددة وأسلوبه المختلف باللغة العربية استطاع أن يحل بصراحة وبرؤية بارعة فنيا المجتمعات العربية وهيثمر بمرحلة التغيير والتحول⁽¹⁾.

وقد تناولت عالمة إيرينا نيكيفوروا إبداع هذا الناثر والشاعر الجزائري في بحثها الأساسي "الرواية الإفريقية ضمن الظواهر الهامة في آداب القارة الإفريقية"⁽²⁾ ونشر مركز البحث في الأنثروبولوجيا الإجتماعية والثقافية (Crasc) بحثا بعنوان "رشيد بوجدره وإنتاجية النص" كواقع لملتقى دولي في وهران بمساندة سونطراك بتاريخ 10/09 أبريل 2005 ونشر سنة 2006 بتنسيق محمد داود.

لقد اجترح رشيد بوجدره مسلكا جديدا للإبداع العربي علامته الأولى الكتابة دون حدود خارج سلطة الرقابة (الفنية، السياسية، الدينية) فتحرر من كل ما يعيق العمل الإبداعي ليحاور في جرأة كبيرة كل المحرمات والمقدسات التي كرسها الكتابة المنحنية.

لقد اختارت الكتابة السردية عند رشيد بوجدره أن تكون كتابة عقوق وكتابة مقاومة وكتابة انحراف عن الطرق المسطورة، وكتابة تمرد على تاريخ الكتابة العربية إنها كتابة السفلي (الجسد) لكشف العلوي (الفكر)... رشيد بوجدره هو لاوعي الإنسان العربي⁽³⁾.

أظهر بوجدره ابتداء من (الإنكار) وحتى (الطبوغرافية) قدرته على التجديد المستمر للتقنية الروائية في الكتابة واللغة الشعرية فبعد صدور روايته طبوغرافية مثالية لاعتداء موصوف كتب الأديب الفرنسي والناقد البارز في مجلة "أوروبا" بيير غامارا مقالة

¹ - روجر آلن، الرواية العربية، ص 149.

² - عبد العزيز باكير، الأدب الجزائري في مرآة استشراقية، دار القصة للنشر حيدرة 2002، ص 107.

³ - كمال الربحاني، رشيد بوجدره أو قدر الحياة في فم الذئب، مجلة الثقافة العدد 18 نوفمبر 2008، ص 95.

الفصل الأول — تيار الوعي من السيكلوجية إلى الأدبية

جاء فيها: "تشبه لغة هذا الأثر الفني في جمالها القوة العنيفة لشلال مندفع... هذا فن من أفضل كتاب اليوم ويشرف كتابه لغتنا"⁽¹⁾.

تتكون روايات بوجدره برمتها من مثل هذه الحكايات الدائرية اللولبية التي تخلق عند القارئ في تطورها ودورانها الذاتي انطبعا بكابوسية الانزلاق والانغماس والغرق في خنارة البطل وشقائه.

إن التعامل مع نصوص رشيد بوجدره الروائية مغامرة محفوفة بمخاطر عديدة لأن هذا الكاتب يقدم جماليات جديدة في الكتابة العربية قد لا تتلاءم مع ذائقة القارئ العربي الذي ظل إلى وقت قريب سجين نمط كتابي معين... والحق أن عودة بوجدره إلى العربية حملت معها أشكالاً سردية جديدة وغريبة أحيانا على بنية السرد العربي التقليدي كما حملت متون رواياته أسئلة جديدة ربما استأثرت باهتمام سدنة الرواية العربية فأهملوا في المقابل شعرية الكتابة وجماليتها لينكبوا على ما رأوه "خرقا لنواميس القص العربي وأخلاقياته ولكن يبدو أن النقد العربي المعاصر بدأ يعود إلى نصوص الرجل ليحاورها بعيدا عن الآراء المسبقة"⁽²⁾.

ويقول عنه بلقاسم بن عبد الله... فهو دوما المثقف المهمش الذي يرتدي لباس البطولة وهو قبل هذا وذاك كما كتبت بملحق النادي الأدبي بتاريخ 01 جانفي 1981 عملة صعبة في بنك الأدب الجزائري المعاصر يبدع رواياته فنتهافت دور النشر الكبرى في باريس على طبعها. وفي مقال بعنوان (بوجدره لماذا لا نحبه) يؤكد شخصيا أن مهمش من طرف وزارة الثقافة والمؤسسات الثقافية: "لا أحد يحبني على ما يبدو أنا مستهدف ومحسوب في خندق المعريين الذين خانوا الفرنسية"⁽³⁾.

¹ - عبد العزيز بوباكير، الأدب الجزائري في مرآة استشراقية، ص 149.

² - كمال الربحاني، رشيد بوجدره أو قدر الحياة في فم الذئب، ص 100.

³ - بلقاسم بن عبد الله، بصمات وتوقعات، وزارة الثقافة الجزائر 2007، ص 123.

الفصل الأول — تيار الوعي من السيكولوجية إلى الأدبية

وفي حديثه عن غزارة إنتاج وقوة حضور كل من الحفناوي زاغز ورشيد بوجدره يقول أحمد مندور: " بقدر ما لقي الأول من اهتمام بين مؤيد ورافض لرواياته بقدر ما تتوسي الثاني (بوجدره) وظلت رواياته بعيدا عن دائرة الضوء. (1)

- ظل بوجدره وما يزال بعيدا عن الأضواء مغضوبا عليه عندما كان يكتب بلغة فولتير، وحتى عندما تحول إلى الكتابة باللغة العربية وتحديدا مع رواية التفكك.

يقول بوجدره عن التحول في الكتابة بالعربية: " وأستطيع اليوم القول بدون أية مبالغة بأن اللغة العربية التي استعملها في كتيبي الأخيرة، أكثر تدميرا وأكثر تنغيمًا وفي كلمة واحدة أكثر حداثة من اللغة الفرنسية... (2)

ولمن قالوا بأنني فعلت ذلك بانتهازية فلست شخصا أرى ما يمكنني ربحه من وراء الكتابة بالعربية غير اعتزازي بالتمكن من الكتابة بلغة أمتي (3).

- جاءت التفكك كحدث فني بارز يربط الرواية الجزائرية ببقية الفنون خاصة السينما من خلال التكنيك السنمائي المسمى بالقطع والاسترجاع.

"والواقع أن تكامل الشكل التقليدي قد تحقق في عمل تسجيلي هو رواية التفكك لرشيد بوجدره" (4).

يأخذنا الكاتب في جولات حميمية داخل النفس البشرية من غير أن يدرك القارئ أن للمؤلف يدا في ذلك ورشيد بوجدره ليس كاتبًا معزولا عن مكتسبات الرواية العالمية وإن كان يميل في روايته هذه إلى الكتابة التسجيلية التي تعرف تقنيات العمل الجديدة

¹ - أحمد منور، ملامح أدبية دراسات في الرواية الجزائرية، دار الساحل الجزائر 2008، ص21.

² - عز الدين المناصرة، مقدمة في نظرية المقارنة، ص97.

³ - المرجع نفسه، ص99.

⁴ - قلوبي بن ساعد، مقالات في حداثة النص الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين 2003 الجزائر، ص29.

الفصل الأول — تيار الوعي من السيكلوجية إلى الأدبية

ولذلك كثر في نصه هذا استخدام المونولوج الداخلي واستخدام تيار الوعي والقطع مع الاسترجاع⁽¹⁾.

ويقول الدكتور يوسف وغليسي عنه: "يشكل بوجدره مادة دسمة في الاتجاه السيكلوجي"⁽²⁾. ويمكن القول بعد بحث عسير في التطبيق النفساني وفي تجربتنا النقدية الجزائرية بأن دراسة الباحث الشاب سليم بوفنداسة الموسومة "عقدة أوديب في روايات رشيد بوحدة" هي أول ممارسة تستحق الذكر والمناقشة وهذا ما يعطينا فكرة عن أهمية كتابات بوجدره في الجانب النفسي.

إذا تتجلى وحدة رواية التفكك في مستويات عديدة من بينها نزوع الامتداد الزمني إلى التوحد في اللحظة الراهنة فالماضي في الرواية يعيش في قلب الحاضر والتوترات والتأزمات التي يعيشها شخوص الرواية في مختلف المراحل الزمنية التي تغطيها الأحداث تتزامن وتتعايش في قلب اللحظة الآنية⁽³⁾.

وإبراز ما هو ذاتي عند الشخصيات من خلال هذه الأشياء التي يلغى وجودها الموضوعي لتقوم بوظيفتها في إظهار ما هو باطني وما هو متغلغل في أعماق الشعور ولتؤلف عالما متوازيا للواقع النفسي الذي تعبر عنه الرواية⁽⁴⁾.

بوجدره يستخدم تيار الوعي ويطلق العنان للتداعيات النفسية تتدفق بغير انتظام وفي ذلك دلالتان على أقل تقدير:

أما الأولى فتكمن في أن هذا التداخل أو التفكك يصبح في حد ذاته تماسكا على مستوى الأسلوب وليس تعارضا إنما هو تناقض يمنح العمل صفته الدرامية وأما الثانية

¹ -قلولي بن ساعد، مقالات في حداثة النص الجزائري، ص30

² -يوسف وغليسي، النقد المعاصر من الأنسولوجية المؤسسة الوطنية للفنون المطبوعة الرغبة 2002 ص84.

³ - عبد الحميد بورايو، منطق السرد، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون الجزائر 1994، ص94..

⁴ - المرجع نفسه، ص97

الفصل الأول — تيار الوعي من السيكولوجية إلى الأدبية

فتكشف عن مدى صدق المعاناة ومعايشة الكاتب لما يريد أن يقول في الأثر الأدبي إلى درجة تجعل القارئ يستشف بل يعيش حالة أشبه بالتجربة الصوفية⁽¹⁾.

يرتكز بناء الراوية على التدايعات النفسية المتصلة الطويلة انطلاقاً من صورة الرفاق البالية ولعل في ذلك رمزا إلى أننا لا نملك من الماضي سوى صورة قابلة للتفسير والتأويل والتشويه أيضا... "أسلوب يتسم بالجد والقدرة على ترويض الأداة اللغوية يكثر فيه التداعي والتداخل والتعرجات والالتواءات وتتراحم فيه الأقواس والتكرارات وتختلط البداية بالوسط وبالنهاية حتى لا تكاد تميز بين كل هذا إنه بإيجاز "التفكك"* في ثوب فني موفق"⁽²⁾.

¹ - مخلوف عامر، الراوية والتحويلات في الجزائر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2000، ص51.

* - التفكك: هي نفسه التسلسل قبل أن يتراجع وهذا في تصريح له في جريدة الجمهورية بتاريخ 01-01-1982 "أنا منكم في كتابة رواية باللغة العربية عنونها التسلسل ويمكنني أن أقول أن المرور من لغة إلى أخرى لم يكن حاجزا كما قد يتصور البعض"
² - مخلوف عامر، المرجع نفسه، ص55.

الفصل الثاني

الظواهر الأسلوبية في رواية التفكك

توطئة :

هذه جملة المعطيات العامة التاريخية منها والفنية المحيطة بظهور الرواية التيارية والتي تدرجنا خلالها من الرواية كجنس أدبي، فالرواية الغربية مرورا بالرواية العربية وصولا إلى الرواية الجزائرية. وفي كل ذلك ركزنا على الرواية النفسية. لنقف مع الروائي الألمعي رشيد بوجدره وتحديدًا مع رواية التفكك، إيمانًا منا بأنها تمثل النموذج المثالي وبكل المقاييس للرواية التيارية ليس فقط على مستوى الجزائر بل - مع مثيلاتها - في الوطن العربي. ومن منطلق هذا الحكم سنباشر التقصي عبر جملة من الظواهر الأسلوبية تشكل بصورة عامة - على تباينها - خصوصيات رواية تيار الوعي والتي أكدنا سلفًا - في الجزء النظري - أن لا تقنية واضحة موحدة تتناولها بالدراسة وما هنالك عبارة عن ظواهر أسلوبية قد تجتمع في رواية ولا تظهر في أخرى، وقد تكتفي ببعض منها.

وفي هذا الفصل الثاني إرتأينا جملة من العناوين والعناصر تشكل أهم هذه الظواهر الأسلوبية التي تميزت بها الروايات التيارية ووجدنا لها صدى في رواية التفكك.

وليس من باب استباق الأحداث، إذ قلنا أننا ألفنا بوجدره بيت ويقدم مقاطع تنظيرية تشير بصراحة إلى مفهوم تيار الوعي وخصوصياته من مثل قوله: "الكتابة هي أشبه ما تكون بالنهر المتدفق بتشعباتها وتعقيداتها وتفرعاتها وطميها ووحلها وطمئتها وأعشابها واسهالاتها وسيلاناتها وفيضاناتها فلا حاجة لها إلى فصول ولا إلى فقرات".⁽¹⁾

وعن أسلوب مناجاة النفس مثلاً يقول "ويتساءل وهو يكتب عن الأسباب التي تضغط على المرء فتجبره على الكتابة وعلى سرد الأحداث وعلى التكلم لنفسه وللناس".⁽²⁾ وأما ما يشير إلى المونولوج الداخلي فكثير ومنه قوله "وهذا الصمت الرهيب... إنك أنت. لا تتكلم بل تحاوز نفسك فقط. تتحدث مع نفسك".⁽³⁾

هذه العلامات وغيرها بحق تدعم الاستحقاق التياري لهذه الرواية.

الفصل الثاني: الظواهر الأسلوبية في رواية التفكك.

¹ - رشيد بوجدره، التفكك، المؤسسة الوطنية للكتاب بالجزائر، ط3، 1984، ص 271.

² - المرجع نفسه، ص 219.

³ - المرجع نفسه، ص 22.

لقد فجر رشيد بوجدره في جل كتاباته عمق أزمة المسموح به وغير المسموح في الكتابة والأدب والفن، أزمة أساسها أسلوب جلد الذات العربية نتيجة الوضع العربي القائم إذاك، ومن صور هذا الأسلوب التطاول على كل شيء، أو أي شيء مقدس، بإشارات سريعة أو بجمل مقتضبة، أو تعليق من جانب واحد كالإلتفاف حول الجسد والذي يرى في الوطن العربي صورة للجنس، أو الكفر بكل القيم والمبادئ والمثل، والتي جعلت الطاهر الغمري بطل هذه الرواية "يجوب المدينة طولا وعرضا عاملا على محو ماضيه خائفا من حاضره، ضاربا مستقبله بتأشيرة اللامبالاة".⁽¹⁾ كهدف صريح يمثل الخط السردي العام الذي تأسست عليه أحداث الرواية.

فالباحث عن عبارات أو ألفاظ التطاول على الذات الإلهية سيجدها على لسان الطاهر الغمري، أو سالمة كذلك "وتخرج سالمة من عملها ذات يوم سائمة ضجرة كافرة (وهل تكفر المرأة؟ قال لها ذات يوم"⁽²⁾)، وعند انخراط الطاهر الغمري في جمعية العلماء المسلمين اتهم بالزندقة حين رفع شعار "الأرض لمن يخدمها" فقالوا: "أنت كافر يا رجل؟ فقلت العزة للكفر والله أكبر".⁽³⁾ باختصار هو الثالوث المحرم مفتوح المصراعين في رواية يقصد من ورائها صاحبها تصوير الانهزام الروحي والخلقي الذي وصل إليه المجتمع الجزائري بعد خروجه من الثورة التحريرية.

وعليه نكرر أن المتصيد للامسموح يجد منه الكثير (الجنس، الدين، السياسة) لكن الرواية تتمظهر في ذروة فنية عالية عبر مشاهد وفصول كثيرة، وهذا ما سنحاول تسليط الضوء عليه من خلال ظواهر أسلوبية تميز بصفة عامة الرواية التيارية. والتي كما سلف الذكر بأنها تقتصر في تقنياتها عليها دون غيرها.

المبحث الأول: التقنيات التيارية الحدائية في رواية التفكك.

¹ - رشيد بوجدره، التفكك، ص 06.

² - المرجع نفسه، ص 17.

³ - المرجع نفسه، ص 64.

1-1- التداعي الحر:

تعتبر تقنية التداعي الحر التقنية الرئيسية في تنظيم حركة "تيار الوعي" في القصص عند علماء النفس، وهي عنصر أساسي تنطوي عليه الرواية التيارية بشكل بارز. يعود الفضل إلى ابتداعها إلى فرويد إذ: "كان يطلب من مرضاه أن يطلقوا العنان لأفكارهم تسترسل من تلقاء نفسها دون قيد أو شرط، وطلب منهم أن يفوهوا بكل ما يخطر ببالهم أثناء ذلك من أفكار وذكريات ومشاعر دون إخفاء أي شيء عنه مهما كان تافها أو معيبا أو مؤلما، وتعرف هذه الطريقة التي ابتكرها فرويد بطريقة التداعي الحر، (Free association).⁽¹⁾ وقد جاءت هذه الطريقة بديلا عن التنويم المغناطيسي كطريقة للدفع بالمرضى إلى تذكر الحوادث والتجارب الشخصية الماضية التي سبقت مرضهم.

لقد أدرك الكتاب أهمية التداعي الحر في تحديد حركة العمليات الذهنية لشخصياتهم، فأرأوا بأن هناك ثلاثة عوامل تنظم التداعي وهي: "أولا الذاكرة التي هي أساسه وثانيا الحواس التي تقوده وثالثا الخيال الذي يحدد طواعيته".⁽²⁾

إذن تفتتح رواية بوجدره "التفكك" على شخص لا يحمل شيئا في جيبه الخاوية إلى صورة شمسية لا يحسب لها بالا ولا حسابا، إلا أنها شكلت الذاكرة في هذه الرواية، فتذكر الحوادث الماضية كان باستنطاق الصورة والوقوف على من هم مصورون فيها. "يحدق فيها برهة. أهو هو؟ أم لا. وهذا الذي بجانبه؟ وذاك الذي على يساره؟...⁽³⁾. ومن ثم ينطلق الطاهر الغمري كلما مرة مسترسلا من تلقاء نفسه في ماضيه الذي يريد إخفاءه عن الجميع وحتى سالمة التي كثيرا ما كانت وراء استنقاز هذه الذكريات التي لا

¹ - سغmond فرويد، الموجز في التحليل النفسي، ت: سامي محمود علي، عبد السلام القفاش، مهرجان القراءة للجميع،

2000، مصر، ص 14

² - روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص 84.

³ - رشيد بوجدره، التفكك، ص 06.

تتوقف "السيلان مستمر لا ينتهي حتى ولو استقرت الكلمات".⁽¹⁾ وكأنني ببوجدره يؤسس للتداعي مقتربا من التعريف بتيار الوعي.

وفي معترك حديثه عن المنضدة التي اشتراها ورأى بأن البدء بشراء سرير أو مطرح أو بساط نوم قد يوهن عليه السعال أفضل، يجعله يتذكر الدكتور الذي عالجه فتداعي الذكريات إليه: كان يهزأ بي؟ يعطف علي؟ حنونا كان الدكتور....⁽²⁾

إن منهج التداعي الحر هو طريقة من طرق الإنبعاث العفوي للذكريات، وفقا لرأي برادين "إن التداعي للأفكار هو الآداة العادية على الأقل إن لم تكن الآداة اللازمة للذاكرة. فالماضي بجميع الأشكال التي يمكنه أن يعود فيها إلى البروز سيتذكر عن طريق وساطة، والعلاقة ما بين الماضي ووسيطه هي ما نسميه تداعي الأفكار."⁽³⁾

فموت أخ سالمة الكبير - محبها وحاميتها - يجعلها تتذكر سن التاسعة من عمرها إذ يوافق حدث وفاته فتسترد في سرد الأحداث التي أحاطت بجنائزته وبخاصة كيف عوملت هي وإخوتها الصغار "لم أنس يوم الجنائز وإن كنت لم أر شيئا، مضغة من الإنطباعات الموسيقية فقط! بين عويل وترتيل وجذام الباب الحديدي..."⁽⁴⁾. وهكذا تسترد في أحداث الجنائز وكيف عزلت في الحديقة مع سعيدة ومهدي إخوتها الصغار وقد أدركت يومها أنها فقدته دون عودة، رغم الأكاذيب التي قيلت لهم عن سفره وقرب عودته.

والتذكر مقرون عادة بوساطة كعلاقة بين الماضي ووسيطه كمؤشر للتداعي. فبالعودة إلى جنازة أخيها في مكان آخر، نجدها تغادر المدرسة والجوائز والغوغاء لتهرع إلى المنزل " فتفتح على البق وتفرض الميت من الحي، وتبكي ! ... وتتذكر يوم جنازة

¹ - رشيد بوجدره، التفكك ، ص 06.

² - المرجع نفسه، ص 16.

³ - أحلام حادي، جماليات اللغة في القصة القصيرة، قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية ، ص 37.

⁴ - رشيد بوجدره، المرجع نفسه، ص 41.

أخيها الأكبر"⁽¹⁾ وتسترسل في حدث آخر من زاوية أخرى لكن الاسترسال كان بواسطة البق الميت الذي ذكرها بموت أخيها.

إذا فأهم سمة لعنصر النداعي في الرواية التيارية، هو تسجيل حالة الشخصية المتغيرة، تبعاً لوعيها المتمثل في تلقائية الإرتداد إلى الماضي.

أما النداعي الحر الذي يعتمد عليه تيار الوعي بصورة أساسية فيعلم في علم النفس: "أن يوحى شيء بشيء آخر، يتفق معه في صفة مشتركة أو متناقضة على نحو كلي أو جزئي حتى لو كان الاشتراك بينهما يتم بمحض الإيحاء"⁽²⁾.

فمثلاً ودائماً مع مشهد جنازة الأخ الكبير لسالمة نجد نداعي هذا الحدث يقفز من خلال الصورة التي كانت مع الطاهر الغمري فحينما ألقى بها إليها، تفحصتها وبدأت في توصيفها على أنها قديمة بالية، بنية اللون... إلخ. عرجت على الوجوه الموجودة بالصورة الملتقطة ظهرت وكأنها تحمل "ندبة" فهذه الكلمة أوحى إلى سالمة بشيء قريب منه هو فعل "الندب" ومن قيام الندابات، فتداعت فكرة يوم الجنازة "...أن بعض الوجوه الملتقطة ظهرت وكأنها تحمل شجبا أو ندبة، الندابات المحترفات اللواتي أتى بهن من قسنطينة وما إن تجاوزن عتبة الدار..."⁽³⁾.

إذن لقد أطلقت سالمة العنان لأفكارها تسترسل مع الندابات عندما لاحظت ندبة على الصورة.

ويتجلى في النداعي تأثير فكرة سارتر الفلسفية من عزلة الإنسان الحادة عن غيره من البشر وشعوره بالقلق والخوف والغثيان لوجود الآخر لأنه يحول دون تحقيق وجوده البشري الأصيل.⁽⁴⁾ فالطاهر الغمري اعتزل الدنيا بمن فيها وقبع في بيته المنفرد المعزول والمشرف على المدينة وعلى الميناء، فكان القفز على الذكريات سبيله، قبل أن تدخل

¹ - رشيد بوجدر، التفكك، ص 60.

² - أحلام حادي، جماليات اللغة في القصة القصيرة، قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية، ص 59.

³ - رشيد بوجدر، المرجع نفسه، ص 36.

⁴ - أحلام حادي، المرجع نفسه، ص 154.

سالمة حياته فجأة وتحاول إخراجها من هذا العالم الداخلي "إنما أراد أيضا ترك الذكريات المؤلمة جانبا ومذبحة ماي 1945 وبقر عائلته... فيتخلص أيضا من شحابة الماضي ومن الهواجس الرثة والأحقاد البالية..."⁽¹⁾ ويردف بوجدره حديثه قائلاً :

"وأخيرا تدفعه مياه الأمطار المتهاطلة بقوة إلى الاحتكاك بالناس وركوب الحافلة وكسر عقدة العزلة " وللمرة الأولى في حياته يركبها لأنه انتهى مع الأفكار المسبقة وتخلص منها ودخل ميدان الحداثة والمواصلات الإنسانية"⁽²⁾.

وقد لعب الخيال دوره في تحديد طواعية التداعي الحر، إذ زواج رشيد بوجدره في مواضيع عدة بين الإرتداد للماضي والخيال. بل ومع انفتاح أحداث الرواية يطالعنا الكاتب في أولى الصفحات ببطله، وبعدما استرق النظر يوم الجمعة في زاوية سيدي عبد الرحمن في عدد من النسوة في أولى تخيلاته عندما عاد إلى بيته القصديري"...يسترق النظرة ويلتقط صورة ذهنية لإحدى الفتيات أجملهن أو إحدى النساء المطلقات أسمنهن ذوات النهدين المهفهفين فيعربها بعد اللجوء إلى غرفته القصديرية"⁽³⁾. فهذه التعرية ليست إلا وحي خيال مكبوت لمن فقد زوجته.

وكثيرا ما تداعت الأفكار مدرارا بفعل التخيل الفكري يقول مثلا " ويخيل إليه أن جسمه أصبح باخرة وتحولت شرايينه إلى حبال حديدية ضخمة..."⁽⁴⁾.

وعموما يجب على المؤلف في التداعي الحر أن لا يقدم وعيه، وإنما يقدم وعي شخص من صنعه، حتى ولو كانت هناك علاقة بين تداعي الشخصية المتخيلة وحيات المؤلف.

¹ - رشيد بوجدره، التفكك، ص 243.

² - المرجع نفسه، ص 252.

³ - المرجع نفسه، ص 07.

⁴ - المرجع نفسه، ص 08.

1-2-2-1- مناجاة النفس:

- هي في الأصل تقنية مسرحية قديمة، نشأت مع المسرح الإغريقي، وفيها تقوم الشخصية على المسرح بمناجاة نفسها في حديث إنفرادي مسموع من قبل الجمهور مرتبط وثيق الارتباط بالحبكة الفنية، وما يتصل بها من أحداث وشخصيات.⁽¹⁾

يتضح جليا أن الفن القصصي أخذ هذه التقنية بحثا عن الصدق الفني وبغية إقناع القارئ بموضوعية العملية السردية أثناء استبطان المؤلف لشخصياته. وقد تكون لإيهام القارئ بعدم سطوة الراوي على العملية السردية. وأن ذهن الشخصية يتدفق في سيلان مباشر فوري وصامت.

- ويهتم تيار الوعي أساسا بما يرقد تحت السطح، وحين يستخدم الروائي هذا التيار فإنه يلجأ إلى طريقة مناجاة النفس التي تختلف عن المونولوج الداخلي في أن المناجاة وإن كانت تتشابه مع المونولوج الداخلي في فكرة التحدث على انفراد، إلا أنها تقوم على التسليم بوجود جمهور خاص ومحدد، مما يجعل الحديث أكثر ترابطا.⁽²⁾

فسالمة تتاجي نفسها في حضور الطاهر الغمري "تسكت أنت وتتركني أتخيل في شرائط الذاكرة والمخيلة....لا، لا لم يمت أخي ثملا على سجادة أمي... خرافة... دعايات، وأنت لا تقول شيئا عن رفاقك".⁽³⁾ فسالمة هنا في حديث صامت لكنه في الواقع تريد أو توصله للطاهر الغمري الذي يظن كالبقية بأن أباها مات ثملا على سجادة والدته. وكأنه شكل من أشكال الترابط الحوارية.

وتعتبر رواية "في الوقت الذي أرقد فيه محتضرا" لوليم فوكنر من أكثر الروايات نجاحا في استعمال مناجاة النفس.

ويختلف هذا التكنيك-مناجاة النفس- عن المونولوج الداخلي في أنه وإن كان يتحدث به على انفراد، ثم أنه يقوم على التسليم بوجود جمهور حاضر ومحدد كما أشرنا

¹ - أحلام حادي، جماليات اللغة في القصة القصيرة، قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية، ص 54.

² - رزان محمود إبراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، 2003، ص 127.

³ - رشيد بوجدر، التفكك، ص 22.

أنفا، إلا أن لديه سمات خاصة ميزه عنه وأهم هذه السمات: "زيادة الترابط وذلك لأن غرضه هو توصيل المشاعر والأفكار المتصلة بالحبكة الفنية وبالفعل الفني، في حين أن غرض المونولوج الداخلي هو - قبل كل شيء - توصيل الهوية الذهنية.⁽¹⁾

إذا فتوصيل المشاعر يجعل من قالب مناجاة النفس قالباً قريباً من الشعر في خصائصه المكثفة (الوجدان خاصة). فبقدر ما هو أضعف ما يكون قدرة على التوصيل. إلا أنه أقل عشوائية من المونولوج الداخلي وأكثر تحديداً، خاصة وأن تقديم المحتوى الذهني والعمليات الذهنية يفترض أن تكون من الشخصية إلى القارئ مباشرة بدون حضور المؤلف، مع افتراض وجود الجمهور افتراضاً صامتاً.

فالطاهر الغمري حينما استقل الحافلة بعد لأي جلس على حافة الكرسي وهو يتفرس الركاب من حوله محدثاً نفسه: "لسنا في حالة طوارئ يا رجل... وعدم التجول انتهى منذ زمن طويل اجلس يا رجل...".⁽²⁾ يناجي الطاهر الغمري ذاته في حضور الركاب وكأن الحديث إجابة للذين يسألونه عن عدم الجلوس معتدلاً على كرسي الحافلة.

إذا فتقنية مناجاة النفس تتوصل في تقديم محتوى عمليات الشخصية الذهنية من الشخصية مباشرة إلى القارئ دون حضور المؤلف وبشروط هي:⁽³⁾

أولاً: أن تصور العمليات الوعي التام المكتمل، أي أن يكون المحتوى الذهني في مرحلته المكتملة.

ثانياً: أن يتصل المحتوى الذهني بالحبكة الفنية، وبالفعل الفني مما يضيف على المناجاة لونا من الترابط والتنظيم المنطقيين.

ورغم هذا فإن اقتراب مناجاة النفس من المونولوج الداخلي يجعل وجود اضطراب في العمليات الذهنية قائماً ونقصد بذلك عدم استمرارها في مسار فكري واحد، أو وجود التكرار. ومن هذه المناجاة التي تكررت "لماذا لا تصدق هذا البرهان تركت القرآن..."

¹ - روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص 74.

² - رشيد بوجدر، التفكك، ص 253.

³ - أحلام حادي، جماليات اللغة في القصة القصيرة، قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية، ص 54، 55.

أعطيت القربان.. لماذا لا تصدقني لو قلت لأخذت تزعم وتبرر موقفها... لكن هذا هو البرهان..."(1).

1-3- المونولوج الداخلي:

من أهم التقنيات المستعملة في الرواية التيارية إن لم نقل هي أهمها على الإطلاق. وحسب روبرت همفري فالمونولوج الداخلي مصطلح يختلط في كثير من الأحيان بمصطلح "تيار الوعي" وهذا الخلط وقع فيه الكثير من النقاد لكي لا نقول الروائيين، لكن المونولوج الداخلي يستخدم على نحو أكثر دقة من تيار الوعي ذلك أنه مصطلح بلاغي يشير إلى تكنيك أدبي. وتيار الوعي صنو أدبي.

ويقول روبرت همفري: "لقد أعطانا إدوارد دوجاري وهو الذي رغم أنه استخدم تكنيك المونولوج الداخلي لأول مرة في روايته "تفاوت أشجار الغار" تعريفا لهذا التكنيك: "كلام شخصية في منظر موضوعه تقديمنا مباشرة إلى الحياة الداخلية لهذا الشخص وذلك من خلال الشروح والتعليقات".(2)

لكنه تعريف - وباعتراف همفري نفسه - فيه اضطراب كبير.

والحقيقة التي يجب أن تؤكد هنا هي: "أن المونولوج الداخلي قديم كقدم الرواية، وقد استعمل هذا التكنيك للكشف عن نفسية الشخصيات وتفكيرها".(3)

- وإذا فالمونولوج الداخلي هو ذلك التكنيك المستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية والعمليات النفسية لديها وذلك في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود.(4)

1- رشيد بوجدر، التفكك، ص 27.

2- روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص 59.

3- محمد غنيم، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة ص 14.

4- روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص 59.

ورواية التفكك قائمة بدرجة كبيرة على المونولوج الداخلي في غياب حوار صريح أو واضح بين الشخصيات. فمباشرة مع الصفحة السادسة، هذا المتجول في شوارع المدينة (الطاهر الغمري) يشد انتباهه وجود حمامات منكرشه وسط المارة فيقول: "... لماذا يتركونها هكذا طليقة حرة لا يختطفونها فيعودون بها إلى ديارهم يطهونها فيأكلونها".⁽¹⁾

والإتجاه السائد اليوم هو أن تيار الوعي ليس اسما لتكنيك ما، بل هو نوع أدبي (genre)، أما المونولوج الداخلي في بعض توظيفاته، فهو أحد التكنيكات التي تستعملها رواية تيار الوعي. ومع أن جيمس جويس استعمله في رواياته إلا أن فرجينيا وولف هي أكثر من اعتمد - وليس استعمل - على المونولوج الداخلي غير المباشر من بين كل كتاب تيار الوعي وبمهارة.

والشيء الذي ينبغي أن يؤكد عليه هو أنه لا يفترض هناك وجود سامع، وأن الشخصية لا تتحدث إلى أي أحد داخل المنظر القصصي، بل أن الشخصية لا تتحدث في الواقع حتى إلى القارئ، وباختصار " فإن المونولوج يقدم على نحو عشوائي تماما".⁽²⁾

- العشوائية وغياب مستمع مفترض إذا هو جوهر اختلاف المونولوج عن مناخاة النفس وهي السمة التي طغت على رواية التفكك من أولها إلى آخرها "... ضد أولئك الذين اختلسها منهم قائلًا في نفسه إنني أنا من الذين يسددون ديونهم حتى إذا افتقر إلى العتاد الحربي صنع هو منه بيديه... ولكن أين الألماني؟ لا بد أنه لقي حتفه. وأين بو علي طالب ... لا بد أنه قتل هو أيضا ! وأين الدكتور كنيون؟ ... ولم لا يذبحونها؟"⁽³⁾

الطاهر الغمري يحدث نفسه وحيدا ينتقل من موضوع إلى آخر والأفكار تتداعي من غير انتظام. وفي ذات السياق نرى شبه تنظير كإشارة إلى الحديث النفسي الداخلي

¹ - رشيد بوجدر، التفكك، ص 06.

² - روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص 06.

³ - رشيد بوجدر، المرجع نفسه، ص 10، 11.

بصورة صريحة يقول: " بعد تجربة طويلة تعلم فيها كيف يحاور نفسه تحاورا داخليا/ثم يفرض على نفسه التسامح فيفتح الحوار الداخلي".⁽¹⁾

ومن مميزات هذا التكنيك كذلك أنه يقدم الإستبطان دون تلخيص، وهذا ما يجعل القارئ يستبعد حضور الراوي أو تصرفه في الكلام، إلى جانب أنه يلقي ما يرد في خاطر الشخصية فتلقي بذلك إلى الخارج دون ضوابط.

ومن حيث الشكل لا يقصد به إمداد القارئ بالمعلومات، وتؤكد فيه عناصر عدم الارتباط والفيضان، بغياب علامات الترقيم تماما، وبعودة الضمائر... وبقطع فكرة بأخرى على نحو متكرر.⁽²⁾

فالطاهر الغمري يحدث نفسه في مادة غير متكلم بها، يريد مساءلة سالمة لكنه يتوجس إطلاتها وشروحاتها "إذا ما طالبتها بجواب صريح فسوف تمتطي الاستمنا وترهقني بأرقامها وحرفها وجمالها... رائحة الصمغ: معطية جديدة وأنا أدري بها... ألم أدرس القرآن أعواما وسنين؟ لكن ماذا تعني بالأسماء التسعة والتسعين والحروف الرخوة..."⁽³⁾

الفيضان ينبعث من وعي الطاهر الغمري المسكوت عنه بقطع فكرة على أخرى، وهذا بشكل مستمر عبر مقاطع عدة وهو يبحث عن الأسماء التسعة والتسعين والحروف الرخوة الثلاثة عشر.

أما الناقدة أحلام حادي فنقدم لنا تعريفا واضحا قريب المنال على لسان إدوارد دي جردان (Dujardin) يقول فيه: " المونولوج الداخلي الذي هو بطبيعته صنو الشعر، هو كلام غير مسموع أو ملفوظ، تعبر به الشخصية عن أفكارها الباطنية الأقرب إلى اللاوعي. وهي أفكار لم تخضع للتنظيم المنطقي لأنه سابقة لهذه المرحلة، ويعبر عنها

¹ - رشيد بوجدر، التفكك، ص 11.

² - روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص 62.

³ - رشيد بوجدر، المرجع نفسه، ص 34.

بعبارات تخضع لقل قدر من القواعد اللغوية بغرض أن توحى للقارئ عند ورودها إلى الذهن".⁽¹⁾

وهذا التعريف قريب جدا مما ذهب إليه بيار شارته إذ يقول كذلك: "إن المونولوج الباطني في نظام الشعر هو الخطاب دون مستمع وغير المنطوق به بواسطة تعبير شخصية عن فكرها الأشد حميمية، والأقرب إلى اللاوعي، سابقا عن كل تنظيم منطقي أي في حال ولادته عن طريق جمل مباشرة مختزلة إلى الحد الأدنى من التركيب بحيث يعطي الإنطباع بالاختلاط وعدم الاختيار".⁽²⁾

ويعبر عن هذا التعريف رشيد بوجدره في روايته وعلى لسان الطاهر الغمري في مقطع يعطي الانطباع بالاختلاط، والتناثر في الجمل: "يحاور نفسه وكراسه تحت إبطه، ينتقل من منضدة إلى أخرى يتزاحم الزبائن على الكتاب العموميين، إنها ضريبة الجهل والامية. يبقى بصيص أمل رهيف جدا، رسائل الحب والعشاق... لو حدثتها في الأمر لنصحتني... لا تنتهي جملها يا لها من عادة سيئة... إنها تبحث دائما عن شيء في حقيبتها اليدوية... كانت ذات خسفات ونزوات منذ الصغر، لا تفتح الباب عندما. عبثا. لا فائدة في ذلك... اعرف حياة أخيها... لعلها تتجوس... ولتذهب إلى الشرطة. البقر؟ كما تشاء! يقف، ينظر.... لا بأس كل رسالة تساوي مصيرا برمته... لهفي على الخط الكوفي..."⁽³⁾

وما زال الحديث النفسي متواصلا متشعبا مع الميناء، ثم الفقراء ثم بطاقة هويته، أصدقاء الصورة... إلخ.

وبالنظر إلى طبيعة المونولوج الذي وظفه بوجدره في رواية التفكك يجرنا الحديث إلى اختلاف هذا المونولوج باعتبار الضمير الموظف في الكلام. إذ نجد أنفسنا أمام مونولوج داخلي مباشر وآخر غير مباشر. ولعل الإشارة إلى هذين النوعين

¹ - أحلام حادي، جماليات اللغة في القصة القصيرة، قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية، ص 40، 41.

² - بيار شارته، مدخل الى نظريات الرواية، ص 200.

³ - رشيد بوجدره، التفكك، ص 77.

يفيدنا التفتيد الرأى القائل بأن المونولوج الداخلى تكنيك لتقديم مادة الوعى بشكل مباشر وبضمير المتكلم. وإذ نسلم بصحة أن أوجه الاختلاف الأساسية بين المونولوجين هو استخدام المفرد المتكلم فى أحدهما واستخدام الغائب أو المخاطب فى الآخر. إلا أنه فى المقابل دحض لكل رأى يرفض استعمال "ضمير الغائب" فى الرواية التيارية.

وفى هذا الصدد يقول روبرت همفري "وإذا فالمونولوج الداخلى غير المباشر هو ذلك النمط من المونولوج الداخلى الذى يقدم فيه المؤلف الواسع المعرفة مادة غير متكلم بها، ويقدمها كما لو أنها كانت تأتي من وعى شخصية ما. هذا مع القيام بإرشاد القارئ ليجد طريقه خلال تلك المادة، وذلك عن طريق التعليق والوصف، وهو يختلف عن المونولوج الداخلى المباشر أساسا فى أن المؤلف يتدخل فيه بين ذهن الشخصية وبين القارئ".⁽¹⁾

وفى نفس المنحى تذهب الأدبية الكاتبة صبيحة عودة زغرب إذ تدعم الرأى الذى سقناه أنفا للدكتور غنايم والذى يفيد بقدم المونولوج الداخلى قدم الرواية إذ تجعل المونولوج على نوعين:

أ- **المونولوج الداخلى المباشر**: هو الحديث الفردى الذى يدور بين الشخصية وذاتها ونستشعره من خلال ضمير الأنا.

ب- **المونولوج الداخلى غير المباشر**: طريقة حديثة مبتكرة، فهو حديث يمتزج فيه كلام السارد وكلام الشخصية المتحدثة بحيث تبين مظاهر صوتين متداخلين، فى العبارة السردية الواحدة، صوت السارد وصوت الشخصية صاحبة الكلام.⁽²⁾

وبالنظر إلى التعريف الثانى يتضح لنا أن رواية التفكك قامت على هذا النوع المبتكر والذى أبدع فيه كتاب الرواية التيارية. ولنلاحظ هذا المقطع السردى :

¹ - روبرت همفري، تيار الوعى فى الرواية الحديثة ، ص 66.

² - صبيحة عودة زغرب، جماليات السرد فى الخطاب الروائى، ص 159.

القرية؟ الشعفة أية قرية وأية شعفة؟ أبى أن يقول ويشرح... سنوات السرية حنكته وأجبرته على الاحتذار حتى من ظله ولماذا هذه الجملة المنحوتة ليضمني ظلمهم إذا؟ الجواب؟... وهل يستقيم الظل والعود أعوج... الصدى... الخوف... الغثيان... العزلة وسنوات السرية.(1)

في هذا المقطع يختلط ويمتزج صوت الطاهر الغمري والراوي فعبارة هل يستقيم الظل والعود أعوج، وعبارة الشعفة اية قرية شعفة هي للطاهر الغمري نعم لكن باقي العبارات، الصدى، الخوف... العزلة وسنوات السرية عبارات للراوي بقدر ما تجعل القارئ المتعجل يظن بأنها للطاهر الغمري كذلك.

وفي مقطع آخر أوضح "وكأنها لغز من الألغاز قد تفهمه وقد لا تفهمه وذلك رغم ما بذل من محاولات ومن حيل شتى. ليضمني ظلمهم، ظل من؟ لا يمكنها أن تتصوره يعشق امرأة".(2) يتداخل في هذا المقطع صوت الراوي وكذا سالمة من خلال قولها ليضمني ظلمهم، ظل من؟

وللدكتور محمد الصالح الشنطي - سعودي - رأيه فعنده:

المونولوج المروي: " هو أسلوب يتقمص فيه الكاتب وعي الشخصيات، ويعرضه بضمير الغائب دون أن يقطع الخيط السردي، وفيه يتوارى زمن القصة وزمن الكتابة وهو يقترب - في رأيه - من أسلوب المونولوج الداخلي، حيث تقدم الشخصية وعيها بنفسها لحظة بلحظة بحيث لا يشعر القارئ بالراوي.(3)

هذا النوع من المونولوج سماه المونولوج المروي وفيه لا تدخل للراوي وعنده:

الصوت المتداخل: الخاضع لرقابة الراوي حيث يتم تقديم وعي الشخصية بواسطة صوت يتدخل فيه الراوي والشخصية معاً، ومن أصنافه الوعي المنعكس (Réflexive Consciouness) حيث يتقمص الراوي الشخصية، ويحكي بلغتها مستخدماً ضمير الغائب

1 - رشيد بوجدر، التفكك ، ص 55.

2 - المرجع نفسه، ص 97.

3 - أحلام حادي، جماليات اللغة في القصة القصيرة، قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية، ص 17.

في السرد، والإدراك المصور (Représente perception) الذي يقدم إدراك الشخصية للعالم الخارجي من خلال وعيها في صورة إدراكات حسية.⁽¹⁾

ومن هنا يمكن أن نقول بأن المونولوج: يتمحور حول الصراع بين "الأنا الأعلى" الذي يشكل الطرف الأول من الحوار الداخلي و"الهو" الذي يشكل الطرف الثاني - على حد التعبير الفرويدي - وكل هذا النشاط يتحول حسب باختين إلى "جدال بين متكلم خفي ومخاطب خفي".⁽²⁾ يقول بوجدره في رواية التفكك :

"يا للكلاب لقد ارغمونا على الإرهاب... أنا لست إرهابيا... أنا أحد المدافعين عن أرضهم لا أكثر ولا أقل... لقد ذبحونا... لكن أولئك الأطفال ما ذنبهم، ما ذنب الأطفال في الحروب".⁽³⁾

فإذا المونولوج الذي يكشف عن طبيعة الشخصيات يأتي بضمير المتكلم وكذلك الغائب، فاستخدام الضمائر (المتكلم والغائب والمخاطب) يكشف عن وعي الشخصية في لحظة تطور الحدث وتعمقها في طبقة الشعور.⁽⁴⁾

ومع أن تقنية المونولوج تقنية حديثة أبدع من خلالها جهايزة الرواية الحديثة ككافكا وجويس وابتدعت لها مقاييس جمالية تثير القارئ بنفس إثارة الروايات الحوارية إلا أن هناك نقاد بارزون وقفوا ضدها، يقول حميد لحميداني: "لقد حكم باختين على الرواية المونولوجية بأنها دون مستوى الرواية الديالوجية من حيث القيمة الفنية".⁽⁵⁾

1 - أحلام حادي، جماليات اللغة في القصة القصيرة، قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية، ص 20.

2 - عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي، منشورات الاختلاف، ط1، 2003، ص 59.

3 - رشيد بوجدره، التفكك، ص 55.

4 - زياد أبو لين، اللسان المبلوع، دار البازوري، ط1، 2004، ص 58.

5 - حميد لحميداني، أسلوبية الرواية، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، 1989، ص 46.

1-4- الراوي:

يعتبر النقاد "الراوي" من أهم مكونات الخطاب السردي، فهو عنصر ملازم لجميع أنواع القص وأشكاله في القديم والحديث، فليس هناك قص شفهي أو كتابي دون راو. وجل الدراسات تجمع -ليس بأهمية الراوي كمكون في الخطاب السردي- بوجود وحضور الراوي الدائم في عملية السرد. وقبل الحديث في وظيفة الراوي. وصور حضوره وجب أولاً التمييز بينه وبين المؤلف أو الكاتب (الشخص التاريخي).

ولعل التمييز بين الراوي والكاتب أو الروائي أمر ضروري، فالروائي هو خالق العالم التخيلي وهو الذي اختار الأحداث والشخصيات والبدايات والنهايات وكذلك "الراوي" ولكن الروائي لا يظهر بشكل مباشر في النص القصصي، أما الراوي فهو "أسلوب صياغة أو بنية من بنيات القص وشأنه شأن الشخصيات الأخرى".⁽¹⁾

ويتضح جلياً أن الراوي غير المؤلف لكن العلاقة بينهما وطيدة وهي علاقة المصنوع بصانعه، والمأزق كل المأزق أن تطابق بينهما أو أن لا تفصل بينهما.

وقد ذهب تودوروف إلى أن الراوي "هو الذي يجسد المبادئ التي ينطلق منها إطلاق الأحكام التقويمية وهو الذي يخفي الشخصيات أو يجلوها ويجعلنا بذلك نقاسمه تصوره "للنفسية" وهو الذي يختار الخطاب المباشر أو الخطاب المحكي ويختار التالي الزمني أو الانقلابات الزمنية".⁽²⁾

جاء في معرض الفصل الخامس في رواية التفكك "فتذهب سالمة وتغادر الغرفة.

لماذا لا تتزوج، إنها آية في الجمال، رائعة الذكاء! هل ستفعل هي أيضاً كما فعلت عمته فاطمة؟ ويستلقي على فراشه وصفيحة الماء في كأسه تروح وتتموج، لعله حرك المنضدة عن غير عمد...."⁽³⁾

¹ - أسماء أحمد معيكل، نظرية التواصل في الخطاب الروائي العربي المعاصر، دار الحوار للنشر والتوزيع، 2010، ص 155.

² - محمد نجيب العمامي، الراوي في السرد العربي المعاصر، دار محمد علي تونس، ط1، 2001، ص 13.

³ - رشيد بوجدر، التفكك، ص 102.

فالراوي هنا يطلق أحكاما تقويمية حينما يقول "لعله حرّك المنضدة" كتبرير لتموج الماء في كأسه، لكنه يضيف "عن غير عمد"، وهو قبل ذلك ينوع في اختيار الخطاب، فمن الخطاب المباشر على لسان الطاهر الغمري "إنها آية في الجمال... إلخ يعود إلى الخطاب المحكي مرة أخرى" ويستلقي على فراشه.

من الواضح أن الراوي ليس صوتا مجردا ينهض بالسرد فقط. وهو ليس معلقا في الهواء وإنما هو شكل وراءه مدلولات، ثم أن فعل السرد يقتضي حضور الراوي، ولكن الرواة يختلفون في أشكال الحضور وكيفياته، فمنهم من يجهد النفس ليكون حضوره في ملفوظه علينا صريحا، فيتدخل باستمرار مفسرا ومقوما، ومتأملا ومنهم من يؤثر التخفي والتكر كأن ينزل غالبا عن الكلام للشخصيات مكتفيا في الظاهر بمجرد التنسيق بين أقوالها.

ورشيد بوجدرة في رواية التفكك استعمل الراوي المتدخل باستمرار مفسرا ومقوما ومتأملا كذلك "فالراوي هو الذي يؤدي خطاب الشخصية أو إن شئنا، فإن الشخصية تتكلم بصوت الراوي وعندما يختلط العنوان السرديان".⁽¹⁾

وهذا مقطع يوضح هذا التداخل "يقطع المكالمة ويخرج من حجرة الهاتف العمومي وهو يلعن نفسه: أواه، أواه؟ رايحه تهبلي، تخرجني من عقلي! وإلى متى هذه الحالة وهذه العلاقة؟ لا منطق ولا تاريخ ولا نهاية. ماذا تقصد من مفرق الشعر دخلنا في باب الأعين. هل أدري أنا ما لون عينيه؟ يقف برهة يتأمل النوارس..."⁽²⁾

فمن منطلق اللغة العامية التي تحدث بها الطاهر الغمري (الشخصية)، نزن أن عبارة مثلا: إلى متى هذه الحالة وهذه العلاقة؟ وكذا لا منطق ولا تاريخ ولا نهاية، هي عبارات بلسان الراوي المحكي، لكنها امتداد لكلام الطاهر الغمري، أما الراوي فيأتي مع عبارة: يقف برهة يتأمل... إلخ.

1- محمد نجيب العمامي، الراوي في السرد العربي المعاصر، ص 40.

2- رشيد بوجدرة، التفكك، ص 91.

أما التدخل المستمر بالتفسير أو التقويم فكثير عبر الرواية ومن مثله: " ويعشوشب على لسانه مذاق البلح البحري (لم يذقه ولا مرة في حياته) ويغرز فيه صدف القشيرات (والطفلة الطرية على كتفيه) مساميره الصدئة كباب دارها ولم يطل من جديد منذ زمن طويل (قبل ميلادها على الأقل) ويعود إليها..."⁽¹⁾

وهذا الراوي الذي يتدخل باستمرار مفسرا ومقوما... هو الذي يعرف بالراوي العالم بكل شيء. إذ يقوم بوظيفة السرد أو القص من البداية إلى النهاية وهو إلى ذلك عارفا كل شيء عن الأحداث والشخصيات الأخرى، بل ويتمتع بقدر من المساواة والحياد في تصوير الشخصيات. وهو: " يمتلك قدرة غير محدودة لكسب الأبعاد الداخلية والخارجية للشخصيات وله القدرة على كشف الأفكار السرية للأبطال".⁽²⁾

— فالراوي يعرف سبب هروب الطاهر الغمري من الجميع، وهو السر الذي بقي غامضا حتى عن سالمة وكشف عنه الراوي في عبارة " ولم يحتفظ إلا بتلك الصورة التي لا تفارقه منذ أن هرب وهو مسجل في قائمة الإغتيالات السوداء".⁽³⁾

فالسارد أو الراوي: " هو الذي يبدو في الصورة، ولهجته فقط هي اللهجة الملموسة في الكلام، وصوته هو الصوت المسموع، ولا يتيح هذا السارد لأي مظهر كلامي آخر أن ينافس كلامه أو يدخل فيه".⁽⁴⁾

وتظهر هذه المقاربة بصورة مكثفة وجلية في رواية التفكك حينما يقدم الراوي لنا صورة كل من بوعلي طالب وكذا الألماني (محمد بودربالة)، هذان اللذان صورا على أنهما شيوعيان أو وطنيان شيوعيان حتى النخاع.

فالراوي في نظر "فديدا" لا يعاني أبدا من الغياب أو العزل مادام يوجد في المركز المضاعف (Multiple) للمشهد الذي يعمل هو نفسه على إنتاجه... ويمكن أن يكون

¹ - رشيد بوجدر، التفكك، ص 30.

² - أسماء أحمد معيكل، نظرية التواصل في الخطاب الروائي العربي المعاصر، ص 157.

³ - رشيد بوجدر، المرجع نفسه، ص 193.

⁴ - عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2006، ص 205.

الراوي خصوصا إذا هو لم يكن حاضرا كشخصية روائية بمثابة سطح لجسم ندعوه نصا. (1)

وللراوي في الأعمال الروائية خمس وظائف تتحدد بالجوانب الثلاثة المختلفة وهي القصة والرواية والقص: فالوظيفة المتصلة بالقصة يسميها جنيت بالوظيفة الروائية. أما الوظيفة المتصلة بالنص الروائي فتسمى بوظيفة التوجيه (إشارات في النص تبرز تنظيمه الداخلي). أما الوظيفة الثالثة وهي المتصلة بالقص فتسمى بوظيفة التواصل (طرفاها المروى عليه والراوي). والوظيفة الرابعة تتصل بما يمارسه الراوي على نفسه من توجيه وقد يتخذ ذلك شكل التوثيق (يشير إلى مصدر معلوماته) ثم إن تدخل الراوي في القصة قد يأخذ شكلا وعظما تعليميا، عن طريق التعليقات ذات الصبغة المرجعية على الأحداث، وهذه هي الوظيفة الإيديولوجية للراوي. (2)

"وكان قد صمم منذ عهد طويل أن يكرس حياته للنضال السياسي ويبتهم الكتب والمجلات ويتحدث عن قراءاته إلى صانعه الشاب.../ ثم يعود يتكلم عن الفاشية وعن الشيوعية.../ نتركهم يستغلونها لابد لكل عامل ان يكون شيوعيا...". (3)

الوظيفة الإيديولوجية هي السمة التي تغطي على عمل الراوي في التفكك. فالوعظ والتعليمية عنصران يلازمان كل مقاطع الرواية، خاصة ماله علاقة بالمعتقد من خلال توظيف أي القرآن بشكل مستمر يقترب من التهكم "وأغرق في القهقهة حرام؟ حرام؟" (4)

وفي مقام آخر "أصواتنا بحة رهيفة لا يسمعها أحد ولم تفلح إلا في تشييد المآذن على شكل صواريخ تفتقد للطاقة النووية لتقلع نحو القمر والنجوم والكواكب". (5)

1- حميد حميداني، أسلوبية الرواية، ص 42.

2- السيد إبراهيم، نظرية الرواية، دار قباء للطباعة والنشر، 1998، ص 166.

3- رشيد بوجدر، التفكك، ص 50.

4- المرجع نفسه، ص 51.

5- المرجع نفسه، ص 191.

ومنطلق الوظيفة الأيديولوجية الوصول إلى ما يعرف بمستوى السرد (La narration) فإقامة السرد يستوجب وجوب مسرود إليه أو ما يعرف بعلاقة الراوي والمروى له واللذان يمثلان حضوراً أساسياً في النص السردي. لذا كثيراً ما كانت مثل هذه الأصوات نشازاً للقارئ، وسق إلى ذلك كل ما يחדش الحياء.

والراوي هو تلك الشخصية التي تروي الأحداث في الرواية وقد يقوم بالقص بوصفه شخصية داخل الرواية أو من خارجها، فإذا ما كان من شخصيات عمله الأدبي فإنه يستعمل ضمير المتكلم في القص. أما إذا وجد خارج العمل الأدبي فإنه يستخدم ضمير الغائب.⁽¹⁾

وقد نوع رشيد بوجدره في رواية التفكك في استعمال ضمير المتكلم وكذا الغائب فالظاهر الغمري أو سالمة عبراً بلسانهما وعبر عنهما.

ويمكن تقسيم العلاقة بين الراوي والشخصيات إلى ثلاثة أقسام طبقاً لتقسيم الناقد الفرنسي جان بويون (Jeun Boyon):

1. الراوي < الشخصية (الراوي يعلم أكثر من الشخصية)

2. الراوي = الشخصية (الراوي يعلم ما تعلمه الشخصية).

3. الراوي > الشخصية (الراوي يعلم أقل مما تعلمه الشخصية).

وأطلق جان بويون تسمية "الرؤية من وراء" على العلاقة الأولى، و"الرؤية مع" على العلاقة الثانية، و"الرؤية من الخارج" على العلاقة الثالثة.⁽²⁾

لقد تعامل رشيد بوجدره مع شخصيات روايته "بالرؤية من وراء" إذ الراوي عنده يعلم أكثر مما تعلمه الشخصية. على لسانه يقول "لا يصنع أحد التاريخ وفكرة الرجل المصير خرافة، بدعة جاء بها ابن خلدون، ليس للتاريخ فترات استحرام كالدواجن تطلب الفساد في أوقات محدودة ثم تخصب، ثم تتجب، حسب الفصول والقوانين التناسلية والمناخ

¹ - محمد أيوب، الشخصية في الرواية الفلسطينية، ص 30.

² - سيزا قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص 132.

والطقوس. لا تفهم هذه الأمور ولا تفقه منها شيئاً وهي تائهة ... هذا الجيل يفقد صبره بسرعة والتاريخ لا يعد بالأعوام ولا بالقرون".⁽¹⁾

1-5- الوصف:

إذا كان التصوير يخاطب العين أي النظر من خلال الألوان والظلال والأشكال فالوصف - وهو لون من ألوان التصوير - كذلك يمكن أن يقدم للعين بذكر الأشياء، لكنه يقدم للفكر كذلك.

تقول سيزا قاسم: "بالرغم من صعوبة تعريف الوصف فلم نجد أفضل من تعريف قدامة بن جعفر له في نقد الشعر "الوصف إنما هو ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات، ولما كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضرب المعاني، كان أحسنهم من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركب منها".⁽²⁾

لطالما نظر إلى الوصف على أنه لا يحمل من الدلالات ما قد يتعدى تمثيل الأشياء وكأنه زخرف من الزخارف لا يتعدى كشف ملامح شخصية ما، أو تأثير مباشر أو غير مباشر في تطور حدث معين، وربما يتوقف عمله عند العملية الإيهامية ليس إلا.

كان النقاد الأوائل ينظرون إلى الوصف على أنه مستقل بذاته وأن وظيفته زخرفية، ويؤكد "بوالو" هذه النظرية فقد أشار إلى هذه الوظيفة عندما أقر: "كونوا سريعين في سردكم أسخياء مسرفين في وصفكم".⁽³⁾

كثيراً ما كان الوصف عاملاً مباشراً على إبطاء زمن السرد، إذ يعمد الراوي إلى عملية الوصف استطراداً وتوسعا في زمن الخطاب على حساب زمن الحكاية، فتزداد سعته. فكلما برزت المقاطع الوصفية أبطأ السرد وتقلص الزمن الحكائي ليفسح المجال إلى السارد أو الشخصية في مقطعها الوصفي. إذا فالوقفة الوصفية صورة عكسية للسرد. ومع هذا يبقى للوصف امتيازاه الخاص كعنصر تشبيدي يتفاعل مع الأنساق الحكائية

¹ - رشيد بوجدر، التفكك، ص 191.

² - سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 79.

³ - المرجع نفسه، ص 81.

المستعملة في الرواية، فالوصف أصل في الإبداع والسرد تقنية ولذا هما يتمازجان وحيث يحضر الوصف يضعف السرد بحيث يمكن تمطيط الكلام أو تسطيحه، فالوصف ألزم للسرد من السرد للوصف. وهذا الأخير بمثابة المعرقل لمسار الزمن.

ففي رواية التفكك يتوقف السرد مباشرة مع الأسطر الأولى، إن لم نقل كان الوصف استهلالاً فيها. مع جيوب خاوية، وحمامات متكرشة، وحشد غفير من الناس... إلخ. "فكان يشعر بنوع من الخفة تصعد من جيوبه الخاوية... وفجأة تسقط أمامه حمامة سمينة تسترق حركة بطيئة متمائلة... فإذا بحمامة أخرى أضخم من الأولى حجماً تمشي وراءه الهويينا تفرع الأرض بمنقارها... ولعله كان يباليغ في وصفها...".⁽¹⁾

ولا نباليغ إذا قلنا أن رشيد بوجدره أبداع في عمله السردي هذا بأن وظف الوصف بتقنيات جديدة بالدراسة والوقوف عندها مطولاً. فتقديم مسكن الطاهر الغمري كان سلساً متكاملًا لم يتجاوز نصف الصفحة عبر توصيفات ثلاثة مكملة لبعضها البعض "وسط غرفته الفريدة.../ إلى غرفته القصديرية التي كان.../ أن يرجع صاحبنا إلى بيته المنفرد المعزول والمشرف على المدينة وعلى الميناء...".⁽²⁾

وكما أشرنا سالفًا فقد أبداع بوجدره في وصفه فأسهب أحياناً وأذهل في أماكن بقدر ما أطنب فأغمض وأبهم وصعب.

لم يعد الوصف في الرواية الجديدة يهتم بالتفسير والتزيين، وإنما أصبح الوصف غاية في حد ذاته، وهي ليست كالعناية التقليدية التي يطمح الراوي من ورائها إلى تزيين السرد، بل "أصبح الوصف غاية خلاقة إبداعية تؤمن بعمق العلاقة بين المكان والأشياء بعد سقوط الإنسان في الرواية الجديدة".⁽³⁾

¹ - رشيد بوجدره، التفكك، ص 05.

² - المرجع نفسه، ص 07، 08.

³ - مها حسن القصرراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2004، ص 249.

- أطنب بوجدرة في مقاطعة الوصفية المهيمنة على كامل الرواية إلى درجة أن كما كبيرا من التوصيفات غدت مبهمة تحتاج إلى تركيز لفهمها، ومعجميتها هي من الصعوبة بما كان.

تقول سيزا قاسم: "ويواجه الفنان مشكله عند استخدام المصطلحات الفنية في الوصف، فعندما يترك دائرة المفردات المتداولة بين القراء والتي يستطيعون أن يفهموها ويتمثلوها، تتحول النصوص إلى طلاس يصعب على القارئ فهمها".⁽¹⁾

في مقطع وصفي طويل يقول بوجدرة " وقد رسم الزمن عليها أنواعا من التجاعيد مثلها مثل عجوز مبهرجة بأوشام وقحة مثلومة تتهاطل عليها أشكال من الرقاقت تكاد تكون نوعا من الخشب أو من الأسلاك أو ليفا حريرية أو خثيا من الحمامات السمنة ترزذه من أعلى مؤخرتها....".⁽²⁾

وإذا ما أردنا تصيد المصطلحات الوصفية الغامضة وجدنا وألفينا منها الكثير الكثير (رضاب-البوغاء- جعران-الضحضاح- نادفا- الكتع- الشوادن- مبرغل- المتجوسحق- مقلوفة- قلهم- ثجير- يضرط...) هي بعض من المصطلحات في مساحة سردية صغيرة، تشكل غموضا طلسميا للرواية.

إن الوصف يتوسل لخلق إيقاع في المحكي، فهو يتحول بنظر القارئ إلى الوسط المحيط متيحا بذلك استراحة بعد مقطع حدثي، أو يثير في نفس القارئ الترقب عندما يتوقف بالمحكي في اللحظة الحرجة، كما يكون الوصف في بعض الأحيان "استهلالا بالمعنى الموسيقي".⁽³⁾

وفي المقابل هناك من يرى وظيفة الوصف ترتبط بالنص السردي كوسيلة تخدم النص لا أن يكون غاية في حد ذاته، ما من شأنه أن يضعف العمل الأدبي ويفقد جمالية الوصف حتى يقول بارون وهو من مؤلفي القرن التاسع عشر " وأول ما يجب مراعاته

¹ - سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 96.

² - رشيد بوجدرة، التفكك، ص 06.

³ - حنيت وآخرون، الفضاء الروائي، ت: عبد الرحيم حزل، أفريقيا الشرق، 2002، ص 199.

الفصل الثاني الظواهر الأسلوبية في رواية التفكك

هو عدم الوصف بغاية الوصف، ولكن لإضافة شيء يكون مفيدا للسرد أو لتقوية الجانب الشعري، فلا ننسى أن الوصف وسيلة وليس هدفا".⁽¹⁾

ويتضح أن الوصف عنصر جمالي خاصة ماله علاقة بالشاعرية وهذا ما سنتعرض له في عنصر لاحق.

لكن الأهم في كل هذا أن الوصف بالنسبة لكتابة الرواية التيارية يمثل عاملا لإثارة الذاكرة أو لتداعي الذكريات. وهذا أهم شيء يتصل بتقنية الوصف كعنصر من عناصر البنية الروائية، فلغة الوصف تجسد المكان، وتصف الزمان، وترسم الشخصيات، وتستنبطن دواخلها، فيتمثل الوصف حينها منفصلا، لكنه يتداخل مع السرد في أحيان كثيرة، خاصة إذا جاء هذا الأخير تمهيدا لسرد استرجاعي.

جاء في تجسيد المكان "...فالصندوق الذي تكوم عليه الصديد وهو يسيل قيظا في الصيف وصردا في الشتاء والذي رسمت على جدرانه الخارجية ما يشبه النوافذ المطلية بلون فسفوري ناصع يغطي خلفيتها المزعومة ستار...".⁽²⁾

وفي رسم الشخصيات يقول عن بوعلي طالب "فيسيل لعابه على ذقنه ويختلط بعرقه بسرعة فائقة ويتحول إلى مادة ملحية اللون والطعم حيث تظهر هنا وهناك على الذقن والرقبة وفي أعلى الصدر الذي لا تغطيه ملابس العمل الزرقاء المفتوحة حتى الخصر...".⁽³⁾

وهكذا يسترسل الوصف من مكان لآخر بمجرد المرور عليه، إلى أن يصل إلى حد تعريف بعض الظواهر العلمية كعملية التسييل أو المرث.

¹ - مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 249.

² - رشيد بوجدر، التفكك، ص 14.

³ - المرجع نفسه، ص 79.

لكن من الطبيعي ومن غير الممكن القيام بالسرد دون أن نصف وبالتالي فإن الوصف يملك وظيفتين أساسيتين في السرد هما: (1)

أ- **الوظيفة التزيينية (Décoratif)** هذه الوظيفة تتطلبها البلاغة القديمة التي ترتب الوصف، ضمن أهم العناصر الأسلوبية، فالوظيفة التزيينية في حقيقتها ذات بعد جمالي زخرفي.

ب- **الوظيفة التفسيرية الرمز (Explicatif et Symbolique)**: يضطلع الوصف بهذه الوظيفة في الحالات التي يكون فيها التعبير الوصفي يهدف إلى تقديم الشخصيات ونفسياتها.

وهذه الأخيرة هي أهم ميزة طغت على رواية التفكك إذا كان جل الوصف لتقديم الشخصيات ونفسياتها.

ويمكن أن نجد توضيحا أبسط لوظيفة الوصف مع حميد لحميداني في كتابه "بنية النص السردي" يقول: (2)

وظائف الوصف تتحدد، بشكل عام في وظيفتين أساسيتين:

أ- **جمالية**: الوصف يقوم في هذه الحالة بعمل تزييني وهو يشكل استراحة في وسط الأحداث السردية، ويكون وصفا خالصا لا ضرورة له بالنسبة لدلالة الحكى.

ب- **توضيحية تفسيرية**: أن تكون للوصف وظيفة رمزية دالة على معنى في إطار سياق الحكى.

وسنمثل للوظيفة الأولى (الجمالية) ما قوله: "لقد استشهد بوعلي طالب في شهر جويلية 1957 وقد كان يصنع قنبلة زمنية في ورشة الألماني (لقب هكذا لطول قامته

¹ - عمرو عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008، ص 121.

² - حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، ط3، 2000، ص 79.

الفصل الثاني الظواهر الأسلوبية في رواية التفكك

وشقرة شعره) وكثيرا ما كان يتردد على المنطقة الغربية للاختفاء بعض الوقت أو لتصليح الآلات الكهربائية، لقد اشتهر ببرودة الأعصاب و....".⁽¹⁾

وعن الوظيفة الثانية التوضيحية التفسيرية ما قوله: "وقد بدت له الحمامة وكأنها خزف حريري هو مزيج من الخزامي والرمادي الأزرق الفاتر وقد زادت الشمس من بريق ريشها المرقش هنا وهنا قرب العنق وعلى الجناح الأيسر بفولاذ...".⁽²⁾

"والخلاصة أن طول مدة زمن الكتابة مع قصر مدة زمن المتخيل تنتج الأسلوب الوصفي".⁽³⁾

¹ - رشيد بوجدره، التفكك ، ص 161.

² - المرجع نفسه ، ص 05.

³ - يحيى العيد، في معرفة النص، الدار البيضاء، 1985، ص 79.

المبحث الثاني: طبيعة السرد في رواية التفكك.

سنعمد في هذا العنصر الثاني من الفصل الثاني إلى التركيز على طرق استحضار السرد (الأحداث) أو لنقل أهم المؤشرات الدالة عليه، مؤشرات تختفي وراء اللغة، لكنها تشكل نقاطا إشارية هامة للإدراك. لذا لن نركز على تقنيات السرد وسنكتفي بأهم المظاهر الأسلوبية المشكلة لطبيعة السرد وسنبداً بـ:

2-1-1- الحلم:

أكد برجسون أن الحدس يستطيع أن يتغلغل إلى أب الحقيقة، وأن المحاولات العقلية للعلم لا تستطيع إلا أن تدور حول هذا اللب كما تفعل القشرة ومن خلال هذا الحدس يتراءى لنا عدد كبير من مستويات الواقع، مستويات العالم المادي، واللاوعي، ومستوى الفعل، ومستوى الحلم وبين مستوى الفعل ومستوى الحلم تقع مستويات لا متناهية. فإذا وضعنا في اعتبارنا هذه المستويات، أمكننا أن ندرس حياتنا النفسية التي تقع دائما في واحد من هذه المستويات الوسطية.⁽¹⁾

والحلم في رواية التفكك شكل عنصرا سرديا هاما منذ البداية إذ حاول الطاهر الغمري تجسيد رغباته المكبوتة في فعل الحلم، فحاجته إلى الطرف الآخر (الزوجة) والذي فقده في إحدى الغارات على قريته جعله يسترق النظر في النسوة اللاتي كن يزرن الولي سيدي عبد الرحمن، وكان هو يشبع رغباته من خلال أحلامه يقول: "فيخلد هو إلى النوم فيزور في منامه سيدي عبد الرحمن ويحلم بأنه يولج سفوده في عذراء تبفسجت حلما ثديها الأيمن...".⁽²⁾

إذا حلم الطاهر الغمري كان متنفسا وتعويضا لما حرم منه تقول يمى العيد: "الحلم مؤشر دلالي على العجز".⁽³⁾ وهو غير حلم اليقظة الذي يخضع للتدخل، لكنه بعيد عن

¹ - السعيد الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، دار المعرفة الجامعية، 1982، ص 240.

² - رشيد بوجدر، التفكك، ص 13.

³ - يمى العيد، في معرفة النص، ص 207.

اليقظة وأقل من الكابوس. فهو (الحلم) مستوى تأويلي للواقع. أما الوهم فهو استجابة لما لا وجود له.

ويحقق الحلم في فضائه المستحضر عبر أحلام اليقظة في حالة اللاوعي، أهميته وقيمته في إحداث التوازن والمتعة النفسية، فتجاوز اللحظة الزمنية التي تقيد الفكر وتخضعه للواقع.

لكن الحلم في التحليل النفسي للأدب شديد الارتباط بقضايا اللغة والرموز والصور والحوار دون أن يكون حواراً حقيقياً أو حلماً حقيقياً أو مونولوجاً فعلاً، ذلك أن "الحلم قد يأتي شفافاً عارياً من كل مظهر وطقس جنسي أو رغبة إلى اللذة."⁽¹⁾

فالحمام شد انتباه الطاهر الغمري وهو يعبر شوارع المدينة، أثر عليه إلى حد أنه يحلم به ويأتيه في منامه "وباتت صورة الحمامات السمينة لا تفارقه حتى في النوم متسائلاً: "ولم لا يذبحوها؟"."⁽²⁾

فالتساؤل هنا كحوار داخلي مع داخله قد لا يكون حقيقياً ذلك أنه تم في المنام كنتيجة حتمية لما شده وآثر انتباهه في اليقظة.

وتتعدد الآراء حول الحلم وتتنوع حسب الرسائل التي يرسلها: رؤى مستقبلية، صور غير مترابطة مأخوذة من الحياة اليومية ومشوهة بلا أي معنى، انعكاسات تخيلية تنتج عن الضجيج... إلخ.

يقول بوجدره: "فيضمها ظلها بمنضدة الطاهر الغمري المنقوشة (أي نوع من الخط؟ كوفي، ثلثي، نسخي، لم تسأل) وتحلم بالوردة الصفراء المزروعة (بدأت تشك فيها تظنها اصطناعية) وتشعر وهي تحلم أنها لم تكن أبداً في حياتها وفي أي لحظة...".⁽³⁾

¹ - إدريس قصوري، أسلوبية الرواية، ص 365.

² - رشيد بوجدره، التفكك، ص 11.

³ - المرجع نفسه، ص 122.

— "أنا نعرف عمل الحلم ومع ذلك لم يستطع إنسان قط أن يعرف على نحو صحيح هذا النسيج المليء بالتناقضات الظاهرية وبالجماليات المدهشة.⁽¹⁾

كان هذا رأي فرويد في الحلم وقد جسده سألماة في رواية التفكك من خلال ما رآته عن الجاحظ وما يليه: "وتنام وتحلم بأن الجاحظ يقدم لها رقا من الحرير المخطط بالحروف الكوفية... وهو صاحب العينين الناتنتين الضائعتين كأولئك الذين يبذرون... وهو يحملق فيها وينظر إلى عريها من تحت الماء وقد ضخم ثديها وطرق حلمتها بهشاشة اللامعنى".⁽²⁾ إذا حلم مطوق بهشاشة اللامعنى مليء بالصور المتناقضة.

— يشكل الحلم بديلا مهما عن المضامين العاطفية والعقلية لتداعيات الأفكار وكثيرا ما فسر فرويد من خلال آلية عمل الحلم ليؤكد بأن الحلم يمثل تحقيق الرغبات، ومن خلال التحليل يقوم بتوضيح شخصية البطل وتصرفاته ويعلل دوافعه في تسلسل سردي.

يقول فرويد: "الحلم إنما يصور الماضي ويصدر عنه ويعبر عن مكوناته المطوية أو المنسية وكل ما للحلم من صلة بالمستقبل أنه يصور لنا رغباتنا التي كبتها الماضي وكبحها، وقد تحققت على سعيد الحاضر... إن الحلم أولا وأخيرا محاولة لتحقيق رغبة لم تتم. محاولة قد تكون واضحة ناجحة أو ملتوية متعثرة مشبوهة.⁽³⁾

بالنظر إلى تفسير فرويد للحلم نستشف أن للحلم مستويات أو بالأحرى مستويين وهما: "التذكر وهو حركة في الماضي، والحلم هو حركة باتجاه المستقبل.⁽⁴⁾

وسنقف عند هذين المستويين من خلال مقطعين يمثلان التذكر والحلم، فعن الأول نقول سألماة: "لم يكن بوسع الإنسان أن يتخيل أهول مما شيع فيه أخي إلى المقبرة لقد

¹ — أنيا تيار، حديث الأحلام، ت: أديب الخوري، دار الطليعة الجديدة، ط1، 1998، ص 13

² — رشيد بوجدر، التفكك، ص 172.

³ — سغموند فرويد، تفسير الأحلام، ت: نظمي لوقا، دار الهلال، العدد 137، أوت 1962، ص 192.

⁴ — عمرو عيلان، الإيديولوجيا وبنية الخطاب، منشورات جامعة منتوري قسنطينة، ط1، 2001، ص 194.

وضع النعش على أكتاف الندامي والمناضلين ووضعت الجثة داخل كفن مطروز بأيدي الأخوات...".⁽¹⁾

تتذكر إذا سالمة أيام كانت في سن التاسعة و جنازة أخيها الأكبر وكيف ازدحمت الشوارع بالحشد والخلق. هذا في مقام التذكر. وعن الحلم باعتباره حركة تجاه المستقبل تقول سالمة كذلك: "...كل هذه اللحظات الغريبة فأتخيل عم الطاهر وهو يقرأ رسالتي كيف يتأوه ويسعل ويقول: تريد أن تأتي بطبيب اختصاص في أمراض النساء؟ وأنا مسلول...مسلول أنا!".⁽²⁾

وعموما فالحلم واللاشعور قد يعودان إلى الماضي البعيد كما قد يعودان إلى ماض له امتداده المباشر في الحاضر.

ويلخص فرويد التجربة البشرية للحلم قائلا: "وخبرتنا في الأحلام تؤكد لنا أن الرغبات المكبوتة والخواطر المكبوحة، لا تنعدم بل تظل محتفظة بطاقتها النفسية سواء كان الشخص سليما أو مريضا. فالحلم في حد ذاته هو الدليل الحي على حيوية تلك الرغبات والخواطر."⁽³⁾

وما زال الحلم يربك الفكر بخبايا هو يفتح التأويل أمام العقول والقراءات المختلفة وفي هذا المقام يضيف فرويد: "نلاقي في الأدب الكثير من المعطيات الكاذبة والمتناقضة عن الحياة الحلمية، والسبب في ذلك إنما يعود إلى أن الكتاب يجهلون في غالب الأحيان أن الحلم ينطوي على أفكار كامنة وأن من الضروري أولا تحرير هذه الأفكار وتسليط الضوء عليها عن طريق التحليل."⁽⁴⁾

¹ - رشيد بوجدر، التفكك، ص 133.

² - المرجع نفسه، ص 179.

³ - سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 79.

⁴ - سغموند فرويد، تفسير الأحلام، ص 186.

ونخلص إلى أن الحلم أفكار كامنة استطاعت رواية التيار أن تترجمها في شكل تداعيات وسيلان متدفق، أغنى سبل السرد وطبائعه، ومن أقرب الطبائع القريبة إلى الحلم والتي سنتناولها بالدراسة كذلك.

2-2 اللاشعور:

لا يمكن أن نتصور دراسة ما تتعلق بالرواية التيارية دون أن تعرج على اللاشعور، والذي بغيره ما كان ثمة وجود للتحليل النفسي - وإذا كان الشعور يشكل وظيفة حسية لإدراك الحالات النفسية فإن اللاشعور حسب فرويد: " هو الحقيقة النفسية الكبرى، وفي أغواره الخفية المجهولة منا آلاف الأشياء التي تؤثر فينا ونحن لا ندري .. بل إن ما يتعدى من نتائج اللاشعور في دائرة الشعور لا يمكن أن يبدو بنا على حقيقته، بل بعد تعديلات وتشكيلات ضرورية ".⁽¹⁾

ويضيف فرويد كذلك: إن اللاشعور هو أساس " الجهاز النفسي " إنه المحيط الواسع الذي يحتل الشعور جزءا محدودا من سطحه، لأن كل ما هو شعوري، إنما يأتي نتيجة لسلسلة من التمهيدات اللاشعورية وفي الوقت نفسه ليس من الضروري أن يجد كل ما هو لا شعوري طريقة إلى الشعور ".⁽²⁾

إن توقع الطاهر الغمري على ذاته واعتزاله الجميع المدينة والناس يتكشف تدريجيا عبر الرواية من خلال رود أفعال سطحية، من الواضح أن جذورها ضاربة في الأعماق وأولى هذه الردات نطحه السماء برأسه كأنه أعمى، واضطراب كلي في حركاته. يقول بوجدره " فتأخذ فجأة حركة فوضوية منه مأخذها لا يعرف كيف يتحكم بها فتثقل مشيته وتجعلها مشية متكلفة إلى حد الوقوف التام ".⁽³⁾

يضطرب الطاهر الغمري إلى درجة الوقوف التام، اضطراب له مبرر يتكشف مع مرور الأحداث، مع وجود مشهد أولي ربما لا يتفطن له القارئ إلا بعد التقدم في القراءة

¹-سغmond فرويد، الحلم وتأويله، ت: جورج طرابيشي، دار الطليعة للنشر بيروت، ط، 4، 1982، ص 16

²-سغmond فرويد، تفسير الأحلام، ص 189.

³-رشيد بوجدره، التفكك، ص 09.

فهو " يأبى تصديق نفسه إذ ما ظهرت سيارة عسكرية تهتز وتنتفض وكأنها جحران فضي قد استلقى على ظهره بعنجهية صاخبة ".⁽¹⁾

إذ اللاشعور بالخوف خوف التصفية الجسدية الذي لا حقه وهرب منه أثناء الثورة التحريرية ما زال يطارده بمجرد رأيته لمظهر عسكري معين.

ثم إن زيارته المتكررة لسيدي عبد الرحمان واستراقه النظر في أجمل عذراء يراها. " وعندما تتكور حبات الدمع في مجريه يترك الازدراء يسطو على شعوره خارقا عاداته وتقاليده ويذهب إلى سيدي عبد الرحمان فيسرق الشمع المتراكم على ضريح الولي ويحرق في أجمل عذراء يراها ... "⁽²⁾ -دليل على رغبة جنسية ملحمة مكبوتة يكتفي بتفجيرها من خلال هذه المشاهدات، وقد تزوره هذه العذراء في منامه فيمارس العادة السرية إشباعا لهذه الرغبة.

لكن وفي عرف التحليل النفسي فإن مثل هذه الحركات لها منبع في الهو، فالظاهر الغمري فقد زوجته وكل عائلته جراء إحدى الغارات الاستعمارية على قريته، فإذا غياب الزوجة والحاجة إلى الطرف الآخر في ظل امتناع الشعور بذلك، جعل الفعل يتحول إلى اللاشعور الذي فرض على صاحبه مثل هذه الأعمال المتصابية، والتنفيس على مستوى الأحلام وممارسة العادة السرية.

لذلك يؤكد فرويد: " إن ما قبل الشعور ليس هو المصدر الأساسي لموضوعات الأحلام، فذلك المصدر في رأيي هو اللاشعور ".⁽³⁾

لقد نبه لا كان أولفت انتباه المحللين النفسانيين إلى عنصر جديد سماه المظهر اللغوي للاشعور، فاللاشعور عنده يتحول إلى بنية كامنة تشبه بنية اللغة ولا تتحرر أي لا تظهر إلا بها، أو أن الطرح المتداول والسائد هو أن اللغة وسيلة يتم عبرها التعرف على اللاوعي بدليل أن المحللين النفسانيين يستندون في علاجهم إلى ملفوظ المريض.

¹ -رشيد بوجدر، التفكك، ص 08.

² -المرجع نفسه، ص 12.

³ -سغموند فرويد، الحلم وتأويله، ص 161 .

إذا يرتبط فعل الشعور قبل كل شيء بالمدركات التي تتلقاها أعضاء حسنا من العالم الخارجي فهو إذن من الناحية الطبوغرافية، ظاهرة تحدث في اللحاء الخارجي للأنا، ولا نشك أننا نتلقى انطباعات شعورية من داخل الجسم. (اللاشعور).⁽¹⁾

فرويد في هذا القول لا يسلم فقط بتأثير الشعور بقدر ما يؤمن أن بعض الانطباعات تأتي من داخل الجسم وقصد به اللاشعور، بل ويعتبر "اللاشعور هو الكيفية الوحيدة المهيمنة في الهو، فالهو واللاشعور متصلان اتصالا وثيقا شأن اتصال الأنا بما قبل الشعور".⁽²⁾

— فشعور سالمة بالتضايق أو بالاحتقار والاستصغار ما فتئ يتكرر ويظهر من خلال تكريرها للتسمية التي ألصقها بها والدها (الطائشة).

" وتعود سالمة إلى وشائجها: نابزني أبي بعد موت أختي: الطائشة؟ ".⁽³⁾ فالمظهر اللغوي الذي يدل على التضايق أو الاستصغار يبرز من لفظة " نابزني " فهي في قرارة نفسها ترفض ذلك والعرف والدين كذلك أي الثقافة التي تشبعت بهما يقول تعالى " ولا تلمزوا أنفسكم ولا تنابزوا بالألقاب بئس الاسم الفسوق بعد الإيمان ".⁽⁴⁾

فقولها مثلا: " سماني أبي " أو " أطلق علي أبي اسم " الطافشة أو الطائشة يبدو أقل تأثيرا على اللاشعور من لفظة نابزني.

وكثيرا ما عانت سالمة من مضايقات الرجال لها وهم يترصدونها في الطرقات مطالبين إياها بالمرافقة في السيارة ومن ثم هي تفهم ما يصبون إليه وهو المضاجعة. تقول: " الرجال أضاجعهم أسقط في حبالهم من حين إلى آخر، ثم أتركهم وإشكالياتهم

¹—سغموند فرويد، الموجز في التحليل النفسي، ت: سامي محمود علي وعبد السلام القفاش، مهرجان القراءة للجميع، 2000، ص 47.

²—رشيد بوجدر، التفكك، ص 173.

³—المرجع نفسه، ص 66.

⁴—الحجرات الآية، 10.

الصبيانية، وقد علمتني ممارستهم أنهم يفتقرون إلى أم يضاجعونها بدون شعور بالذنب ولا ارتكاب المحارم".⁽¹⁾

يتضح من هذا الكلام أن فعل الرجال إنما هو فعل ينبثق من اللاشعور المتمثل في قولها " وإشكالياتهم الصبيانية " إشكالية الإحساس بالغرابة إلى حزن الأم لكن في سن متقدمة هو ذنب وارتكاب المحارم لذا يجدون التعويض عبر متنفس يطفو إلى السطح فيطالبون سالمة بالمضاجعة . "وكأن الرغبات المكبوتة والدوافع تنزع في اللاشعور إلى الإشباع وإلى الظهور في الشعور، وهي كثيرا ما تلجأ في سبيل ذلك إلى طرق شاذة ملتوية " ⁽²⁾ كممارسة العادة السرية، ترصد النسوة والفتيات عبر الطرقات أو في الزوايا أيام الجمعة.

إذا توجد بعض العمليات النفسية التي تستطيع أن تحدث في النفس جميع الآثار التي تحدثها الأفكار العادية بدون أن تكون هي نفسها شعورية، وهي تحتاج إلى كثير من المشقة والجهد لكي تصبح شعورية وهي العمليات النفسية التي يسميها فرويد لاشعورية، وهي موجودة في ذلك القسم من الجهاز النفسي الذي يسمى " اللاشعور".⁽³⁾

لقد ظفرت نظرية هدسون (Hudson) في كتابه " قانون الظواهر النفسية "، بانتشار واسع من سنوات مضت فقد أعلن في جراءة أن لنا عقليين: إحداهما ذاتي، والآخر موضوعي، والعقل الموضوعي هو الشعوري الذي يتولى العمليات العقلية التي تتصل بالحياة اليقظة العادية المعترف بها، أما العقل الذاتي فهو " اللاشعور"، وهو المسؤول عن جميع أنواع الغموض والعجائب الظاهرة، والظواهر الخاصة بكل ما هو نادر وشاذ".⁽⁴⁾

فالظاهر الغمري أثناء حلمه وهو يمارس الجنس مع إحدى عذارى سيدي عبد الرحمان تفاجأ بما يتدلى بين فخذيه أهو ذكره أم شمعه؟ فالشعور كعملية عقلية كان

¹-رشيد بوجدر، التفكك، ص 173.

²-سغموند فرويد، الأنا والهو، ت: عثمان النجاتي، دار الشروق لبنان، ط4، 1982، ص 15.

³-المرجع نفسه، ص 14.

⁴-جوزيف كاسترو، الأحلام والجنس، ت: فوزي الشنوي، دار الكتاب المصري 1428 هـ، ص 28.

ينتظر ذكره، لكن اللاشعور المتمثل في الأمر الشاذ حين جاء ذكره شمعة، وربما كان هذا تجاوبا مع السرقة التي تمثلت في شمعة وسرقة لشرف إحدى عذارى سيدي عبد الرحمان، يقول: "... بينما يحاول أن ينظر إلى ما يتدلى بين فخذيته: ذكره أم شمعه طويلة ومستطيلة؟ وما أن يفيق من نعاسه حتى يشعر بأن قلبه يتفتح في ماء أسن".⁽¹⁾

وخاصة كل هذا نجمه في رأي الدكتور عمرو عيلان عن اللاشعور ومدلوله " فالدال المتضمن في اللاشعور لا يميل بالضرورة إلى مدلول تام الوضوح، لكن تبقى بنية العلاقة القائمة بينهما هي الحد الحاسم في تحديد الدلالة خاصة إذا انطلقنا من أن " اللاوعي هو بالتحديد خطاب الآخر، هذا ليس سوى الـ (le ca) الذي يعبر عن طريق لغة رمزية".⁽²⁾

2-3- تكسير خطية السرد:

يعيش العالم سرعة كبيرة مذهلة صاحبها تقنيات سردية متسارعة كذلك على، خلاف تقنيات السرد التقليدية التي ما عادت قادرة على استيعاب طبيعة وكثرة العلاقات البشرية الناجمة عن هذا التغير والتسارع.

ولاشك أن "السرد من أبرز الوسائل الفنية التي تساهم في نجاح العمل الروائي أو إخفاقه ويجرع ذلك إلى كفاءة الكاتب في توظيف عمل السرد، وعلاقاته مع الشخصيات، الأمر الذي يعكس استجابة القارئ لقبول هذا العمل".⁽³⁾

وقبول القارئ واستجابته لأي عمل قصصي فني يتوقف كذلك على نمط هذا السرد وهنا يميز الشكلاني الروسي " توماتشفسكي " بين نمطين من السرد، سرد موضوعي (Objectif) وسرد ذاتي (Subjectif). ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعاً على كل شيء حتى الأفكار السرية للأبطال، أما في نظام السرد الذاتي فإننا نتبع الحكي

¹ -رشيد بوجدر، التفكك، ص 13.

² -عمرو عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردية، ص 207.

³ -صبيحة عودة زغرب، جماليات السرد في الخطاب الروائي، ص 142.

من خلال عيني الراوي (أو طرف مستمع) متوفرين على تفسير لكل خبر، متى وكيف عرفه الراوي أو المستمع نفسه.⁽¹⁾

وهذه الأنماط السردية لا يمكن الوقوف عليها إلا من خلال نوعية العلاقات المبنوثة في النصوص، لذا يدعونا جيرار جنيت إلى تبصر تلك العلاقات: "فعلى القارئ أن يدرك وحده العمل الأدبي إدراكا تزامنيا، فهي وحدة لا تمكن في علاقات الجوار والتعاقب الأفقية وحسب، بل تمكن كذلك في العلاقات المدعاة عمودية أو عرضانية، تلك العلاقات التي تقوم بين التوقعات والاسترجاعات والإجابات، والعلاقات التناظرية والعلاقات التي تقوم بين المنظورات، والتي باسمها كان بروسث نفسه يشبه أعماله بكاتدرائية".⁽²⁾

والسرد عند سعيد يقطين يختص فقط: "بتلخيص السارد لحركة الأحداث وأفعال الشخصيات وأقوالها وأفكارها بلسانه هو، أما الحوار فهو خارج عن إطار السرد".⁽³⁾

ثم إن درجة اختفاء الراوي أو حضوره ينعكس بشكل أو بآخر على طريقة ممارسته لعمله السردى فتميز السرد المباشر مثلا بوجود الراوي العليم بكل شيء والذي يروي الأحداث بضمير الغائب ويسمى بالراوي الموضوعي كما هو الحال في الملاحم.

فبعدها كان الراوي العربي يعتمد على مفهوم الحكمة على أكثر المستويات الشكلية، واعتبرت لمدة طويلة دينامية دمجية تشكل قصة موجودة وتامة الأحداث، بدا أن: "صلاحية مفهوم الحباك قد صار موضع ريبية شديدة في عالم الرواية الحديثة والواقع أن الرواية الحديثة قدمت نفسها منذ خلقها على أنها الجنس المتقلب دون منازع... سرعان ما أفلتت من قيود سيطرة النقاد والرقباء الثقيلة".⁽⁴⁾

وهذا الانفلات أوجد مصطلحا جديدا - سرديا- وظفه كتاب الرواية التيارية بإتقان وكان علامة مميزة وهو ما أطلق عليه تكسير خطية السرد، وهذا العنصر من أهم ما

¹-حميد حميداني، بنية النص السردى، ص 46.

²-جيرار جنيت وآخرون، الفضاء الروائي، ص 15.

³-عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، ص 103.

⁴-بول ريكور، الزمان والسرد، ت: فلاح رحيم، دار الكتب الجديدة المتحدة، ج2، 2006، ص 29

ركزت عليه رواية التفكك وفي جل فصولها، وكثيرا ما أحس قارئ هذه الرواية بالخلط والتكرار واللف والدوران في نقطة واحدة أو العودة فجأة إلى نقطة انطلاق سبق الإشارة إليها.

فتكسير وتيرة السرد الطبيعية (الحبكة) يؤدي عموما إلى:

1. الاستطراد. 2. الحشو. 3. التطور المفاجئ.

ولنلاحظ هذا المقطع وما فيه من حشو، وتطور مفاجئ من أمر إلى آخر " مسكين هذا الرجل ! شيخ هرم يكدح، يعمل بكل أحاسيسه، بحماسة بأهازيزه لكن الذبابة أو البعوضة ولعلها حشرة من نوع آخر، اللقيطة، تهزأ به، تحط من قيمته، وتخفي القذرة ! يتصاعد إلى ذهن سالمة اسم الجاحظ، درس القراءة. السنة ؟ لا أدري. لكن اسم الأستاذ مازال لاصقا برأسها ... الذبابة والقاضي ... أنت عظيم يا أستاذ بن عاشورا ! ووقور كقاضينا، لكن حجرة الهاتف الذبابة أصبحت تحمل ضادا ".⁽¹⁾

والمتتبع لأجزاء الرواية يظفر بعبارات صريحة داخل رواية التفكك تشير بصراحة إلى هذه التقنية أو هذا الأسلوب السردى - تكسير خطية السرد - يقول الراوي على لسان سالمة " أعرف فكل هذه الاستطرادات تضجرك وهذه التعرجات والانتقال من الدجاجة إلى الحرب التحريرية ومن مشكل النقص في المواد الغذائية إلى سباق 1500 متر حواجز، ومنه إلى حياة سيد أحمد ... ثم إلى لون عينيه كل ذلك يضجرك ولم لا ؟ ".⁽²⁾

وتستطرد قائلة وفي نفس المضمون: " اسمع، يمكن البدء بالحكاية انطلاقا من الوسط أو من النهاية ثم الانتهاء، منها انطلاقا من أولها وهكذا كل الطرق تؤدي إلى عمق الواقع والكتابة ".⁽³⁾

¹-رشيد بوجدر، التفكك، ص 27.

²-المرجع نفسه، ص 109.

³-المرجع نفسه، ص 109.

إذا تكسير خطية السرد تستند على صعوبة تحليل الخطاب الروائي، فالتعامل مع النص القصصي غذا تعاملًا مختلفًا عما اعتدناه ونعني به البناء الخطي التسلسلي كتقنية تقليدية في بناء النص. " فالبدء بالاستباق والرجوع إلى نقطة البدء وضمن الاستباقات نجد أنفسنا أمام مفارقات زمنية استرجاعية واستباقية كل ذلك يساهم في تكسير هذه الخطية التي تجعلنا نتابع زمن الخطاب ونحن في أقصى درجات التوتر، ولاسيما عندما تكون قراءتنا دقيقة ".⁽¹⁾

وبالإضافة إلى تكسير خطية السرد هناك ما يعرف بالتفاعل النصي والذي يتحقق غالبًا من خلال " المادة " أو الموضوع، ومن النادر أن يتحقق على صعيد الأسلوب أو الكتابة وهذا التفاعل يتحقق بالتفاعل النصي الذي يقف على الخلفية النصية الخاصة التي يؤسس عليها الكاتب فهمه وتصوره، وإبداعه وممارسته من جهة أخرى وكذا الخلفية النصية التي ينطلق منها.

فأهم ما يحتاج إليه الراوي في مقوماته السردية هو حسن اختيار الزاوية التي يستخدمها لسرد أحداثه.

فالطاهر الغمري قبل أن ينضم إلى الثورة كان معلم قرآن وهذه الزاوية كانت حاضرة دائمًا من خلال سورة المسد: " تبت يدا أبي لهب ... في جيدها حبل من مسد ... وامرأته حمالة الحطب ... ".⁽²⁾ كمقاطع تعبر عن التفاعل النصي أو المناص الخارجي: "هو النص الموازي الذي يكتبه الروائي على هامش نصوصه وبشكل مستقل عنها، مجليا طريقته في الإبداع الفني وفهمه له".⁽³⁾

¹ - سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، ط2، 2001، ص 58.

² - سورة المسد، الآية: 1، 4، 5.

³ - سعيد يقطين، الرواية والتراث السردية، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2006، ص 160.

فهيمنة التقطيع السردية والانتقال الزمني علاوة على كونه خيارا كتابيا، نجد للتفاعل دخلا فيه لأن: "إقحام بنيات نصية من نص سابق تساعد الكاتب على تقطيع السرد وتفكيكه لإدخال تلك البنيات أيا كان نوعها".⁽¹⁾

يقول الكاتب في أحد المقاطع " الفلقة ورائحة الدم ينبع ورائحة الصلصال ورائحة الفقر عم أسدي ... سيصلى نارا ذات لهب وامرأته حمالة الحطب. يتذكر ويتحرج. هل تعلم؟ هل تعرف هذه الصورة ؟ لابد ... وامرأته حمالة الحطب. سوف تلقني درسا في القرآن. العلاقة بين الدين والجنس ما هي ؟ مسكينة المرأة العربية ... ".⁽²⁾

وإذا فإن حضور الراوي أو غيابه أو اختفاؤه تسعى إلى تكسير خطية الزمن التسلسلي الذي يقدمه لنا الخطاب التاريخي أو السيرة الشعبية، أو لنقل تكسير لعمودية السرد إن على مستوى العرض أو السرد، ضف إلى ذلك تنويع الصيغ والأصوات وتداخلها واللعب ببناء النص على صعيد الترتيب من خلال - كما اشرنا آنفا - توظيف المفارقات الزمنية بما فيها الاسترجاع، والاستباق.

وهذا ما يجرنا إلى الحديث عن بنية السرد كمستويات تحليلية يتمظهر من خلالها السرد لتشكل بنية متشابكة وأهمها: مستوى الوظائف ومستوى الأفعال ومستوى السرد أو الخطاب السردية، وخاصة الوظائف الإدماجية (Intégratives) أو القرائن (Indices) وتميز هذه الوظائف النصوص السردية ذات البعد السيكلوجي، أو تلك التي تكون مخصصة لدراسة شخصية ما.

ومظاهر السرد تتطلب دراسة النص السردية والبحث في الكيفية التي يتم بها التقديم والأخبار عن الأحداث داخل القصة، وهذا يتم بربط العلاقة بين " هو " و " أنا " في الخطاب وبتعبير آخر: " بين من يؤدي الأفعال في الحكاية (الشخصية) وبين من يقدمها (السارد) أو الراوي وتتحدد تسمية هذا الفعل بما يعرف " بالرؤية ".⁽³⁾

¹ - سعيد يقطين، الرواية والتراث السردية ، ص 106.

² -رشيد بوجدر، التفكك ، ص 115.

³ -عمرو عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردية، ص 92.

ويمكن أن نعتمد هنا على فكرة تودروف للتمييز بين أشكال ترتيب الأحداث في الخطاب السردي والتي تتوزع على ثلاث صيغ هي: التسلسل، التضمن والتناوب.⁽¹⁾

أ. **التسلسل أو التالي (Enchainement):** الأحداث يتولى سردها واحدة تلو أخرى.

ب. **التضمن (Enchâssement):** خطاب سردي تتضمن فيه الحكاية الأساسية حكايات أخرى بداخلها.

ج. **التناوب (Altornance):** يتعلق الأمر بسرد قصتين، حيث يتم التوقف من الحكاية الأولى للانتقال إلى الحكاية الثانية وهكذا ...

ولهذه المظاهر الثلاثة وجودها في رواية التفكك، وبالإجماع فإن الحكي يقوم على دعامتين أساسيتين:⁽²⁾

1. أن يحتوي على قصة ما، تضم أحداثا معينة.

2. أن يعني الطريقة التي تحكي بها القصة وتسمى هذه الطريقة سردا، ذلك أن القصة الواحدة يمكن أن تحكي بطرق متعددة.

أما عن اللغة السردية كبنية قولية دالة تشكل وحدة فنية رامزة، ومميزة لرواية تيار الوعي والتي تتمحور في طبيعة الأفعال " إن الأفعال الدالة على الحركة الداخلية كالتأملات، الحلم، التذكر أو الأفعال المجردة كالمناقشات وتبادل الآراء، الحوار تضعف مفعول لحظات الفعل الحقيقي المباشر عند وجوده ... فعوض أن يؤدي الحدث إلى حدث آخر تصبح الأفعال الداخلية المجردة وسائط لإقامة بنية عرضية ".⁽³⁾ هذه البنية العرضية التي عرفتها كسير خطية السرد وتبنتها الرواية النفسية .

¹ - عمرو عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي ، ص 91.

² - حميد حميداني، بنية النص السردي، ص 45.

³ - عمرو عيلان، الايدولوجيا وبنية الخطاب الروائي، ص 199

المبحث الثالث: المستويات الكلامية:

تتمظهر المستويات الكلامية في الغالب بين منطقتي اللاوعي والوعي أو المسكوت عنه والمتلفظ به، وقد سعت الرواية التيارية إلى إبراز المنطقتين، فبعثت اللاشعورية إلى عالم الشعور، وهذه المستويات تجلت في عدة مظاهر كاللغة، الزمن، الشخصيات وغيرها وسنركز في هذا العنصر على أهم المستويات الكلامية التي وظفها الروائي رشيد بوجدره في رواية التفكك والتي هي من قبيل مستحدثات الرواية التيارية.

3-1- ما قبل الكلام:

الغالب المعهود أن يظهر ما قبل الكلام من خلال الجمل الاسمية التي يخلو معظمها من الأفعال التي تميز اللغة العربية المعيارية، لكن مع رواية تيار الوعي ظهرت تكنيكات أخرى تشير إلى ما قبل الكلام، كمخالفة بعض الجمل لقواعد اللغة، وهذه المخالفة تأتي استجابة لطبيعة لوعي منظم، أما الجمل الاسمية - حتى الصحيحة لغويا - فتأتي استجابة لحركة الوعي.

لكن وقبل الحديث عن الصور التي يبرز فيها أو الكيفيات التي يتجلى من خلالها ما قبل الكلام وجب التمييز بين مستوياته، يقول روبرت همفري: " هناك مستويين من الوعي يمكن التمييز بينهما على نحو ما وهما مستوى الكلام ومستوى ما قبل الكلام ومستوى ما قبل الكلام لا يتضمن أية أسس تتعلق " بالتوصيل " كما هو الحال في مستوى الكلام ... وباختصار فإن مستويات " ما قبل الكلام " من الوعي لا تخضع للمراقبة، والسيطرة والتنظيم على نحو منطقي ".⁽¹⁾

أما الدكتور غنايم فيركز على فعل الاتصال للفصل بين الكلام وما قبل الكلام يقول " ما قبل الكلام هو المادة الكائنة في الوعي قبل تحويلها إلى كلام مسموع للاتصال ... يمتاز الكلام عادة بتنظيمه وترتيبه حتى يؤدي وظيفة أساسية له وهي إحداث الاتصال، أما

¹-روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص 24.

ما قبل الكلام فالمفروض أن يمتاز بعدم انتظامه وترتيبه وعدم قدرته على إحداث الاتصال مع الآخرين". (1)

وقد أشار رشيد بوجدره إلى ما قبل الكلام في قوله " شرابين مقروضة سببها معك الكلمات التي تطفو على حاشية الوعي وتكلمها بشفيفة صفراء وتجد سالمة، قبيل توغلها في عالم الغيبوبة ..". (2)

ثم أن أساليب وطرق تقديم ما قبل الكلام في رواية التفكك جاء بأساليب وألوان مختلفة متنوعة وكلها لا تهدف إلى التواصل فمن عدم التنظيم واللاترتيب " أنت تقفز من كلمة إلى أخرى ومن سيلان إلى آخر ... نحو الجنس، ... لقد فاتني هذا ... جيل جديد ولكنه معذب، مرهق، متعب ... أكثر منا نحن الكبار ... إذن: الأرقام الثلاثة ... وتبقى سالمة مشدوهة. المعركة. الواقعة. وأخيرا يظفر الرجل. لقد قتلها". (3)

ما ذكرناه هنا أو ركزنا عليه هو أبرز الوعي في مرحلة ما قبل الكلام، لكن دون أن يتضح قلبه، لأن الوعي لا يمكن أن يتصل أو يستقل عن الفعل، وقصرنا بطرح الحكمة جانبا، وكأننا تخلصنا من الترتيب والتنظيم إلى اللاترتيب واللاتنظيم.

إذن من غير المعقول أن يقدم ما قبل الكلام إلا بالكلام، فكيف يتم التمييز بينهما؟ هذه هي المتاهة التي لم يجد النقاد لها إلا حلا واحدا هو الأسلوب الذي يعرض به الوعي.

فمثلا استعمال العامية سمة أخرى نضيفها لما قبل الكلام، كما يظهر هذا الأخير من خلال اللغة التصويرية، فمن العامية هذا الحديث الذي لا يصل إلى لطيف أو لم يقل قصد التواصل معه بقدر ما هو أمل «يا للخسارة، مسعودة المرأة اللي يعطيها سعدا وتتزوج مسكين؟ معزوفة الألف، جنون؟ مات ماهر في البندقية وأنا أموت في هذا الوطن الملعون...». (4)

1- محمد غنيم، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، ص 178.

2- رشيد بوجدره، التفكك، ص 24.

3- المرجع نفسه، ص 28.

4- المرجع نفسه، ص 121.

وبلغة تصويرية تقريرية مباشرة يصور كيف بدأ أصحاب الصورة التي كانت في جيبه " : وكأن المصور إلتقطهم وقد أصابتهم نوبة من الضحك لا يمكن كبتها أو كأنهم قطبوا جبهاتهم عمدا أمام الآلة فظهور - على كل حال - وكأنهم مبهورون، مشدوهون، مذهولون، معتوهون، محتشمون .. ". (1)

إن التقطيع الذي يميز اللغة يوحي بأن كلاما آخر لم تسمعه الشخصية، وهذا التكنيك يأتي كاستجابة لتصوير الوعي في مستوى ما قبل الكلام من الوعي بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات وكان هذا يعني: "الانتقال من مرحلة التسجيل والوصف إلى مرحلة جديدة تهتم كل الاهتمام بالحركة النفسية، مما أدى إلى شيوع الغموض في هذه الأعمال". (2)

3-2- الرمز.

لقد اتخذ الرمز في الدراسات الحديثة أبعادا متعددة، كانت بدايتها الأولى في الأبحاث التي قدمها فردينان دي سوسير (F. DE. Soussure) عندما ميز بين الدال والمدلول وميز العلاقة بينها، وجعل الرمز مدلولا يمكن أن ينطبق عليه صفة الاعتباطية (Arbitraire). فيقول: " ما يتميز به الرمز هو أنه ليس كامل الاعتباطية أنه ليس فارغا". (3)

— نتج الرمز كمدلول عن مدلول آخر، يكون هو بذلك المستوى الثاني للمعنى المباشر فالرمز إذا هو ذلك الشيء الذي يوحي بشيء آخر بفضل وجود علاقة معينة بينهما وهو أيضا: "الإيحاء أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالتها الوصفية وهو الصلة بين الذات والأشياء بحث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح". (4)

1- رشيد بوجدر، التفكك، ص 236.

2- السعيد الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، ص 09.

3- عمرو عيلان، الايديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، ص 215.

4- صبيحة عودة زغرب، جماليات السرد في الخطاب الروائي، ص 185.

فبقدر ما تزداد حاجة الإنسان أو الفرد إلى التكيف مع علاقاته الاجتماعية في وضعه الاجتماعي المتغير كلما ازدادت أبعاد هذه المتغيرات فكانت الحاجة إلى التعبير الإيحائي.

وكون الرمز إحياء وتعبير غير مباشر عن النواحي النفسية، ورواية التفكك تأسست من هذا الجانب، ومع ذلك فالرمز فيها غير واضح البتة، مع ما يمكن أن ندرجه من قبيل الرموز: القط مسعود، السلحفاة فكرونة، البق، الغالية ...

يقول رشيد بوجدره في هذا المضمار " الفضاء عبارة عن متاهات ضخمة مكتظة بالرموز والإشارات والعلامات ".⁽¹⁾

فالطاهر الغمري الذي اعتزل الناس في عرينه - بيته القصديري - أعلى التلة كان لا ينزل إلى المدينة أو الميناء إلا في حالات نادرة لإطعام بقراته الثلاث، إن عطفه على هذه البقرات التي تدر عليه بالحليب، كان لاشعورياورامزا، فالبقرات إشارة إلى بناته اللائي قضى عليهن المستعمر " وتحبها وتعطف عليها وتعطيها أسماء النسوة ... ولم لا؟ أليست بقرات حلويات؟ صحيح أسميها بأسماء البقر، جميلة وحليمة وياسمينية فقط، أما الأخريات فلا اسم لهن ... لو تعلمين من هن: حليمة وجميلة وياسمينية ...، الأفضل ألا تعرفي شيئا".⁽²⁾

إن أساس الرمز هو استخدام الرموز المعينة الخاصة، وقد قال آدموند ولسن في دراسته المهمة عن الرمزية " إن الرموز المدرسة الرمزية تختار عادة على نحو تعسفي من جانب الشاعر لتعبر عن أفكار خاصة بها، وهي نوع من القناع الذي تقنع به هذه الأفكار، ويمكن أن نتوسع في ذلك فنقول: " إن رموز كتاب تيار الوعي " تختار على نحو مقصود من جانب هؤلاء الكتاب لإقناع القارئ بخصوصية الذهن وواقعيتها على النحو الذي يقدم به وذلك للتعبير على أفكار خاصة بهذا الذهن".⁽³⁾

¹ - رشيد بوجدره، التفكك، ص 92.

² - المرجع نفسه، ص 44.

³ - روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص 135.

فالتجربة النفسية هي التي تقرر بأن الرمز هي عملية ذهنية أولية، لكن هذا الوعي وصل إلى نتيجة سيئة فالرمز فقد أساسه إذ تحول إلى غاية وليس وسيلة وكان هذا مع الاتجاه المسمى السريالية. لكن وعلى العكس من ذلك استخدم أدب تيار الوعي، الرمز على نحو واقعي ومنهجي - أي باعتبارها بدائل للأفكار الذهنية ويكن تلخيص وظيفة الرمز في النقاط التالية:⁽¹⁾

أ. الرمز هو تعويض عن العجز في دلالة الكلمة الحرفية لنقل خصوصية الوعي.

ب. الرمز يضيف على الرواية، ما يمكن تسميته بتنظيم فوضى الوعي، وهو تعبير يبدو مخالفاً لرواية التيار، إلا أنه في جوهره لا يتعارض مع مميزات الوعي.

فالرمز يعمل كشيفرات أو رسائل سرية لفحص أركان الرواية، ويستعمل الرمز عندما يعجز الوعي عن التعبير بشأن خصوصية ما، وحينئذ تتحول الكلمات ذات المعنى الحرفي إلى رموز تتخطى الدلالة الحرفية إلى الدلالة الرمزية. والملاحظ أن بوجدره في رواية التفكك أكثر من هذه المعاني الحرفية الرامزة، وخاصة عبارة " ليضمني ظلهم ".

3-3- رقعة الحكاية والخلفية.

كثيراً ما توقف الراوي السارد للأحداث ليفسح المجال للشخصية لتعبر عن نفسها وهنا تتداخل الأصوات، وما يميز بينها هو ما دعاه النقاد " الحد الفاصل بين زمن الحكاية وزمن الخلفية، فزمن الحكاية يكون ملاحقاً لزمن القول، والزمن الذي يبتعد عن زمن القول هو ما يعرف بزمن الخلفية ...

وهذه التقنية كثيرة التداول والاستعمال من قبل كتاب رواية تيار الوعي لأنه: " الأحداث التي تجري في رقعة الخلفية لا يتلقاها القارئ مباشرة عند حدوثها من مصدرها الأول، وإنما يتلقاها من وعي الشخصية " .⁽²⁾

¹ - محمد غنيم، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، ص 139.

² - المرجع نفسه، ص 232.

فسالمة في هذا المقطع كانت تجوب المدينة وفجأة يدخل زمن القول ليقطع حديث الراوي ثم العودة مرة أخرى إلى هذا الراوي " لا تتقياً، لا تبكي، تحس بالبرد يغلفها ويغلف المدينة من حولها. أبرد، ليضمني ظلهم، عم الطاهر، وقني من الصرد وكن معي ضد برودة الليل، أمسك بحضري واضغط على حزامي. أبرد ... تصل إلى المنزل، تدخل بيتها، تأخذ القط برفق، تندن له ... ".⁽¹⁾

والملاحظ من خلال هذا المقطع أن الانتقال من رقعة إلى أخرى استوجب تغييراً في زمن الفعل أو الاتصال، فعادة ما تكون رقعة الحكاية بالزمن الماضي أما زمن القول فيكون بالفعل المضارع.

وفي هذا المقطع كان زمن الحكاية بالفعل المضارع (لا تتقياً، لا تبكي، تحس، تصل، تدخل) أما زمن القول فكان بالأمر (وقني، كن، أمسك، اضغط).

وقد يكون الانتقال من رقعة الحكاية إلى الخلفية عن طريق مؤشر آخر غير الأفعال أو نوع الفعل وهو ما يعرف باتصال فعليين كأن نكون في موضوع ثم ننقل إلى موضوع مخالف مغاير " فيصمد حتى ساعة انصرافها وقد كانت جالسة على كرسيها المعتاد تعترتها موجة صمت مفاجئ بعد البربرة واللغة. لماذا تربط النساء الأمور كلها بالعاطفة؟ يتردد بعد الاستفهام، ثم يطلق العنان لموضوعيته ".⁽²⁾

فقطع الفعل الأول للانتقال إلى فعل آخر هو تقديم لوعي الشخصية مباشرة.

3-4- التحفيز والمبنى الحكائي Motivation:

يؤثر على الشكلايين الروس أنهم يمثلون الانطلاقة الفاعلة الأولى في تحليل زمن الخطاب الروائي في العشرينيات من القرن العشرين، وهنا نفت توماشفسكي النظر في تمييزه بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، فإن كان المتن الحكائي (fable) مجموع الأحداث المتمثلة فيما بينها والتي يتم اخبارنا بها أثناء العمل وتعرض بطريقة عملية

¹ - رشيد بوجدر، التفكك، ص 188.

² - المرجع نفسه، ص 89.

(Pragmatique)، أو ما يعرف بالنظام الطبيعي أو الوقتي والسببي للأحداث، فإن المبنى الحكائي (Sujet) يشكل نفس الأحداث لكن بنظام يراعي كيفية ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا.

واعتبر النقاد دانيال ديفور أول من اهتم بإبراز العلاقة الكامنة أو الموجودة بين الشخصيات والبيئة التي يتحركون فيها، ثم حمل ريتشاردسون هذه السمة خطوة إلى الأمام.

وأطلق على العلاقة الكامنة بين الشخصية وبيئتها وغيرها من العلاقات بالتحفيز: " وهو نسق الربط بين الحوافز ". (1)

ونستطرد في توضيح مفهوم التحفيز بإيضاح معنى الحوافز وهي: " عوامل محركة للسرد، تدفعه إلى الأمام، وتسوغ حركته وابتداعه للحوادث ". (2)

الملاحظ أن التحفيز يرتبط بالمتن الحكائي من ناحية، لكنه شديد الارتباط بالمبنى الحكائي، بل يشكل التحفيز الفارق والحد الفاصل بينهما، ذلك أن المبنى الحكائي هو القصة نفسها لكن بالطريقة التي تقدم إلى القارئ في شكلها الفني وهذا ما دعونه بنظام ظهور الأحداث، فالقاص أو الروائي ليس من الضروري أن يتقيد بالترتيب الزمني والحدثي للقصة كما جرت في الواقع أو كما يفترض أنها جرت فعلا في الواقع، بل يعتمد إلى التقديم والتأخير والتلاعب بالمشاهد، وهذا هو المبنى الحكائي، وهذا ما يؤهله لأن يكون عاملا أساسيا في الفعل السردي المتعلق براوية تيار الوعي.

والتحيز لدى شلوفسكي هو " اكتشاف الأنساق المختلفة التي تستعمل خلال بناء المبنى (البناء المتدرج - التوازي - التأطير - التعداد ...) ويقودنا إلى فهم الاختلاف

1- عبد الله أبوهيف، المصطلح السردي، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، المجلد 28، ع1، 2006، ص30.

2- سمر روجي الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤيا، منشورات إتحاد الكتاب العرب دمشق 2003، ص 26.

سيما بين عناصر بناء عمل ما، والعناصر التي تشكل مادته: المتن الحكائي، اختيار الدوافع، الشخصيات، الأفكار ... إلخ".⁽¹⁾

ويضيف عبد الرحمان مراد عن التحفيز: " ذلك المعنى الذي أراده توماشفسكي من حيث كونه يتألف من وحدات عرضية صغرى بحيث تكون غير قابلة للتجزئ، وهذه الوحدات الصغيرة هي الجمل التي يتألف منها الحكى بحيث تكون كل جملة تتضمن في العمق حافزا خاصا بها."⁽²⁾

فتمرد سالمة على عرف الرجال ووصفها أيهم بالقضبان كان بدافع عائلي، فالوالد الذي نبزها " بالطايشة " مرة و " الطافشة " أخرى، كان يراها نذير شؤم عليه فبولادتها توقف عن الإنجاب وكأنها انتقاصة لرجولته . " وأنا كذلك الطافشة، أنا الطائشة لن أكون أما، رجال العالم موتوا فجسدي ملكي وليس ملك أحد ".⁽³⁾

وتقول في موضع آخر " ما العمل عم الطاهر وأنا أحمل أقراسا وكل الرجال يقززونني، إنني أشمئز من كلامهم من رائحتهم، من نظراتهم المنافقة، إلا أنت عم الطاهر، إلى هو أيضا (أخي) وهو أيضا (سيد أحمد) ".⁽⁴⁾

ويرى توماشفسكي، إن إدراج أي حافز جديد وأساسي في صلب القصة ينبغي أن يكون مبررا ومقبولا بالنسبة للإطار العام، أي ينبغي أن تكون له علاقة شديدة بمجموع القصة، بحيث يكون القارئ مهيناً، لقبوله، وهذا التهيئ الذي يعمد إليه الكاتب لإظهار حافز جديد هو ما يسمى " التحفيز " وهو ثلاثة أنواع:⁽⁵⁾

أ. التحفيز التآلفي (Compositonelle) مبدأه أن كل حافز أو إشارة في القصة لا ينبغي أن يردا بشكل اعتباطي، فلا بد أن تكون لهما وظيفة أو علاقة بما يأتي من القصة.

1- مراد عبد الرحمان مبروك، آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة، دار الوفاء لدنيا الطباعة، 2001، ص 48

2- المرجع نفسه، ص 151.

3- رشيد بوجدر، التفكك، ص 118

4- المرجع نفسه، ص 107.

5- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 22، 23.

ب. التحفيز الواقعي: وهو متعلق بضرورة توفر العمل الحكائي على درجة معقولة من الإيهام بأن الحدث محتمل الوقوع.

ج. التحفيز الجمالي: إن جميع الحوافز التي تجعل الحدث في نطاق المحتمل ينبغي أن تراعي في الوقت نفسه مقتضيات البناء الجمالي في الحكى، فأقحام أشياء واقعية مثلا لا ينبغي أن تكون بمثابة نشاز في البناء الفني، بل ينبغي أن يدخل في علاقته تناغم تام مع مجموع العناصر.

فدخول الدجاجة معترك الأحداث كان معقولا " أتت بها سالمة من دار عائلتها، قالت أقدم له هدية تتماشى وظروفه، البيض مفقود في المدينة والخلق يكون سلاسل الانتظار أمام الحوانيت والمحلات الكبرى وما ذلك إلا لشراء البيض".⁽¹⁾

لكن حينما أقدم الكاتب فكرة البق في الرواية ورغم الجهد الفني في جعل هذه الفكرة متناغمة مع الخط العام للرواية إلى أن النشاز واضح كذلك ما لم تخدم هذه الفكرة ما يأتي لاحقا من القصة.

وتتعدد أنماط التحفيز منها السيكولوجي، الحوافز الحرة، المشتركة، حوافز الاستحالة... فالحرة مثلا لا تؤثر على المتن الحكائي كوصف اللباس مثلا، أما المشتركة فلا يمكن الاستغناء عنها كفكرة الصورة والتي شكلت حافزا جماليا دفع بالأحداث إلى ما أدت إليه، أما حوافز الاستحالة فجوهرها أن يقدم ما يعارض العادات وهذا ما يتمثل في شخص لطيف (المخنث) " لا ينقطع لطيف عن الكلام. يقص على حياته الثانية المخيفة، يحب ويعشق ويخاف على حبيبه، لكنه يعترف أن الواقع مر كالدفلى وقساوة الناس لا يمكن تصويرها، إنهم يشتمونه... لكننا معتقدون نحن والرجل الخنثى بدعة وشذوذ لا يقدر المجتمع الذي نعيش فيه على استيعابه".⁽²⁾

هذا ولم يتوقف التحفيز عند الشكلايين مع حوافز الشخصية فقط كما فعل البنيويون بل غدت الشخصية نمطا من أنماط التحفيز.

¹ - رشيد بوجدر، التفكك، ص 78.

² - المرجع نفسه، ص 180.

3-5- الزمن:

ضبط عن القديس أوغسطين أنه قال: " إذا لم يسألني أحد عن الزمن فإنني أعرفه، وإذا أردت أن أشرحه لمن يسألني عنه فإنني لا أعرفه ".⁽¹⁾

فالزمن حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى، الزمن هو القصة وهي تتشكل وهو الإيقاع، فالكتابة إذا هي التي تعبر عن الزمن وليس العكس، وهو ما يبرز مشكلا يظهر تناقرا وأحيانا تناقضا غريبا بين شيء كتب في زمن ما وبين هذا الشيء نفسه وهو يقرأ في زمن آخر فنحس بأن هناك زمنين بل أزمنة.

ففي لغة كالعربية ليست الأفعال الصريحة وحدها، هي التي تحدد أزمنة الجمل أو النصية فهناك أسماء الأفعال، والظروف الزمانية، والمصادر النائية مناب المفاعيل المطلقة ... إلى جانب المسافات الزمنية، وانتباه السامع وذهنية القارئ وطبيعة تشكيل الأفعال العربية وهذه الأدوات تؤازر على دراسة زمن الخطاب بمعزل عن الزمن النحوي والصرف.⁽²⁾

يمثل الزمن محور الرواية وعمودها الفقري الذي يشد أجزاءها إذ لكل رواية نمطها الزمني الخاص كون هذا الأخير محور البنية الروائية وجوهر تشكيلها، ثم إن طريقة بناء الزمن في النص الروائي تكشف بنية النص وكذا التقنيات المستخدمة في البناء وبالتالي يربط شكل النص الروائي ارتباطا وثيقا بمعالجة عنصر الزمن فمثلا رواية الشخصية لا تعير أية أهمية للزمن، عكس رواية تيار الوعي التي توظف الزمن توظيفا مميزا، حتى أن الحكى ينتفي بانتفاء الزمن.

¹ - أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، دار فارس للنشر والتوزيع، ط1، 2004، ص 16.

² - عبد الجليل مرتاض، البنية الزمنية في القص الروائي، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1993، ص 19.

ويعرض ميشال بوتور وجهة نظره كروائي في مسألة الإيهام الزمني في الرواية يشير إلى صعوبة ترتيب الأحداث الروائية بشكل متسلسل خطي كما هي في الواقع حتى في السرد الروائي التقليدي الأكثر إلزاماً بالتسلسل المنطقي.⁽¹⁾

لعالم الرواية زمنه الخاص به هو زمن متخيل، وهو زمن يختلف عن زمن الواقع الاجتماعي الذي تحكي عنه الرواية.

وفي هذا الزمن المتخيل يمكننا أن نميز بين:⁽²⁾

أ. زمن القص: وهو زمن الحاضر الروائي أو الزمن الذي ينهض فيه السرد.

ب. زمن الوقائع: وهو زمن ما تحكي عنه الرواية، ينفتح في اتجاه الماضي فيروى أحداثاً تاريخية أو أحداثاً ذاتية للشخصية الروائية.

كانت الرواية التقليدية تعتمد الحكمة السببية فيكون الزمن فيها متسلسلاً، يمنحها وحدة متكاملة، متعاقبة، متتابعة الأحداث بتتابع أبعاد الزمن فيرتبط اللاحق بالسابق من بداية الرواية إلى نهايتها.

ولعل تركيز الروائي الحديث على حياة الشخصية الداخلية أكثر من حياتها الخارجية جعل هذا الاهتمام بالحاضر التخيلي يبرز في الأدب الحديث، حيث تتزامن أبعاد الزمن الثلاثة في لحظة ما من النص، وهذا ما عبر عنه السارد في خضم حياة الطاهر الغمري " يغترف التاريخ اغترافاً يكتب حول المشاكل التي عاشها والمشاكل التي يعيشها بمزج بين الأمس واليوم، في بعض الحالات، يعتبر بلا جسر نحو المستقبل ".⁽³⁾

فالرواية التقليدية تقوم على تطور الحكمة والشخصيات فيما يشبه سيرة الحياة، أما رواية القرن العشرين فهي من ناحية تأخذ الزمن موضوعاً للرواية لا مجرد دليل على

¹ - مها حسن قصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 40.

² - يحيى العيد، في معرفة النص، ص 227.

³ - رشيد بوجدر، التفكك، ص 72.

نمو الحديث، فعند برجسون " هناك زمن وجودي خاص بالإنسان لا يطابق زمن الفلك زمن الوجود الخارجي، زمن الساعة، بل يدخل في تعارض معه ".⁽¹⁾

وقد شهدت الرواية الحديثة تطورا جذريا في التصور لماهية الزمن، فقد انتقل المحور الزمني فيها من الخارج (زمن الأحداث) إلى الداخل (زمن النفوس) وفقد استمراره، كما تهدم ارتباط أجزائه بعضها ببعض الآخر.⁽²⁾

تحس سالمة بالتضايق الشديد في بيت والدها وهي تريد الخروج من بين هذه الجدران التي أحاطت بها والنوم غائب عنها " ويتساقط الليل غزيرا تساقط الحبر الذي يدلوا أسطلا من الجنون على جدران المنزل وتبقى سالمة واهمة واجمة ".⁽³⁾

الليل عند سالمة ليس زمنا كرونولوجيا قياسيا ثابتا لقد ظهر ثقيلًا مملا، وتحول إلى مادة متساقطة لا يمكن تحملها.

وتعبر سالمة عن هذا القياس - وهي تعاتب الطاهر الغمري على طريقة تعامله مع محيطه - الزمني قائلة: " على كل حال فمقياسهم الوحيد إنما هو العرق الذي ينزلق من أنية إلى أخرى ليحدد لهم وجهة الزمن والفضاء، ثم أتى عام الجراد، ثم عام داء الحفر، ثم عام المجاعة، ثم عام الانخراط الإجباري في الجيش الأجنبي ".⁽⁴⁾

وتوالت الأعوام الطويلة تعبر عن ذكريات سالمة وهي تهترئ ثم تحترق أمام صمت الطاهر الغمري.

إن النظرية الحديثة للزمن تراه لحظة مترامية الأطراف يظهر فيها الماضي غير منتظم وغير مرتب، " فالزمن الداخلي أو الزمن التخيلي هو الذي شغل الكتاب والنقاد على

¹ - أمينة رشيد، تشظي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 08.

² - سيزا قاسم، القارئ والنص، المجلس الأعلى للثقافة، 2002، ص 85.

³ - رشيد بوجدر، التفكك، ص 23.

⁴ - المرجع نفسه، ص 135.

السواء خاصة منذ ظهور نظرية هنري جيمس في الرواية لاهتمامه بمشكلة الديمومة وكيفية تجسيدها في الرواية " (1).

ويظل الزمن في حالة سيلان دائم، إذ تمتد ديمومته في الخارج والداخل الإنساني معا لتكون موضوعية وذاتية في آن، فالإنسان مع سيلان الزمن ويتحول ويتغير وتتراكم خبراته حيث الماضي يشكل الحاضر ويستشرف المستقبل. (2)

وروايات تيار الوعي يعتمد بناؤها الزمني على الديمومة، ويرى برجسون أن الذاكرة هي أساس الوجود وجوهره، فهي امتداد الماضي في الحاضر وصيرورتهما معا لتشكيل كيان واحد.

واعتماد روايات تيار الوعي على الذاكرة يجعل الترابطات الزمنية في الرواية غير مرتبة ترتيبا منتظما وهذه سمة بارزة نجدها في روايات تيار الوعي لأن الترابطات بين الأحداث ضمن الذاكرة لا تشكل ترتيبا موضوعيا مطردا ومتاليا بمعنى السابق واللاحق. (3)

ثم إن العلاقات بين الأزمنة الداخلية علاقة فنية، وتقنية، ولكن الروائي قد يتلاعب بأحداث الرواية ووقائعها ليوهم القارئ أو لينقله من فترة إلى أخرى، حيث يقرب الترتيب الكرونولوجي كأن يتحدث مثلا عن عمل أو حدث مستقبلي.

وهذا ما يعرف بالبناء المتشظي للزمن، حيث " يفقد المتلقي القدرة على جمع خيوط النص أثناء القراءة، وربما يحتاج إلى قراءة ثانية تجعله قادرا على استجماع هذه الخيوط ونسجها " (4).

وهنا أو في مثل هذه الحالة تتحول اللغة إلى حالة شعرية مكثفة تتجاوز قواعد اللغة والحديث عن الزمن النفسي يجعلنا نخرج على أهمية الزمن الداخلي في بناء ذاتية البطل

1- سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، ص 26.

2- مها حسن قسراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 29.

3- مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 07.

4- مها حسن قسراوي، المرجع نفسه، ص 111.

الفصل الثاني الظواهر الأسلوبية في رواية التفكك

والتي تمثلها رواية تيار الوعي، وتعتمد رواية التيار على الفلسفات الحديثة في رؤيتها للزمن، وأهمية فلسفة (هنري برجسون) التي ترى أن للزمن بعدا نفسيا ولا عمل لعقارب الساعة فيه، فهو عبارة عن انسياب أو سيلان مستمر، وهنا تجسد الديمومة باعتبارها زمنا نفسيا وتيارا متدفقا يكشف عن أعماق الشخصية من الداخل.

تقول سالمة " جاءتني تلك الأيام والأسابيع التي إذا قستها بالثواني والدقائق وتعاقبها المطرد، كانت تومض لي بهشاشة العالم ولوعته، فبدأت أشعر أن الأيام السابقة التهمت نصف حياتي وأضافت ألف عام على قدر عمري إلى حياتي، لقد أصبح كل موقف تحديا وكل ساعة محنة، كل يوم أصبح قرحا ".⁽¹⁾

ومجمل القول يمكن تحديد نوعين للزمن لهما دور في تشكيل الزمن في الأدب وهما:

- أ. الزمن الطبيعي (الموضوعي): يتسم بحركته المتقدمة إلى الأمام، إنه مفهوم الزمن في علم الفيزياء والذي يرمز له بالرمز " ز " في المعادلات الرياضية.
- ب. الزمن النفسي: لا يخضع لقياس الساعة يقيسه صاحبه بحالته الشعورية ويعد انتصارا جديدا على أحادية الزمن.

3-6- اللغة:

نطلق مصطلح اللغة على ظواهر كثيرة في حياتنا، فننتحدث عن لغة العيون أو لغة الحب أو لغة الزهور أو لغة الصور، فهل كل هذه لغات أو أننا نستخدم هذا المصطلح من باب المجاز؟⁽²⁾

هكذا تتساءل سيزا قاسم عن مصطلح اللغة ثم تستطرد قائلة " إننا نستطيع أن نفهم بسهولة العلامة اللغوية ومقوماتها، فالعلامة اللغوية مجموعة من الأصوات تواضع أهل

¹ - رشيد بوجدر، التفكك، ص 177.

² - سيزا قاسم، القارئ والنص، ص 203.

اللغة عليها للإشارة إلى شيء ذي معنى، وهذه العلامة مشروطة بالمواضعة فبدونها لا تدل العلامة".⁽¹⁾

وفي السرد المعاصر تنوعت وتعددت وتكاثرت التقنيات المختلفة الدالة على الافتتان باللغة، ورشيد بوجدره من هؤلاء، إذ نصادف هذا الافتتان في مواقع كثيرة من الرواية على غرار روايته "ليليات امرأة أرق" حيث يفصل في معاني بعض الكلمات وأصولها، وأحياناً يردف الكلمة بمترادفاتها المختلفة بل وتراكيبها المتنوعة، بل ويتصيد ألفاظاً نادرة الاستعمال.

وليس هذا فحسب، فعنده الترتيب الخطي للوحدات اللغوية - حتى أبسطها - معقد بالنسبة للقارئ الذي ينتظر ترتيب الأحداث، فهذا الخط عنده ينقطع ويلتوي ويعود إلى نفسه ويمط إلى الأمام ويمط إلى الخلف حتى في أكثر المقاطع السردية بساطة.

"إن الرواية مادة لغوية واللغة مخزون ثقافي يتكلس أو يموت إذ عزل عن اللسان من جهة وعن الثقافات الأخرى من جهة ثانية... والرواية العربية باعتبارها مادة لغوية تحمل هوية اللغة العربية."⁽²⁾

والروائي العربي ينطبق عليه موقف قسم كبير من المثقفين العرب الذين جعلوا من الاستهزاء بالأمة وتاريخها وماضيها ودينها رسالة وطنية ما جعلهم يتحولون إلى امتداد طبيعي للسلطة الاستعمارية الرامية إلى خلق فراغ روحي وثقافي مما يهيئ النموذج الغربي كي يكون الوسيلة السهلة للتعويض النفسي على ما تحمله هذه الوسيلة من تنكر واضح للذات.⁽³⁾

وهنا تتضح شخصية الروائي رشيد بوجدره ومن خلال هذه الرواية بالذات - التفكك - إذ أعلنها ثورة على هذا الاستعمار لا امتداداً له، فبرغم الاسم الذي حققه والشهرة المعترف بها مع كتاباته باللغة الفرنسية إلا أنه قرر كما سبق وذكرنا سالفاً أن يعود إلى

¹ - سيزا قاسم، القارئ والنص، ص 204.

² - يحيى العيد، فن الرواية العربية، دار الآداب بيروت، ط1، 1998، ص 54.

³ - رزان محمود إبراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، 2003، ص 220

لغته الأم بل وأكد مرارا أنها الأغنى والأرقى، وجعل رواية التفكك الجسر الذي يعبر به إلى جمهوره العربي، ومال " إلى تفضيل اللغة القادرة على النهوض بمهمة التوصيل ... لغة التواصل التلقائي ".⁽¹⁾

رغم ما قد يقال عن بوجدره من أنه وظف من قاموس السفور، والتهجم على الدين، ما يجعل جزء عريضا من هذا الجمهور العربي لا يتقبله، بل ويمجهاكية ويرفضه إلا "أن اللغة بصفاتها حية وملموسة يعيش فيها وعي الفنان بالكلمة، لم تكن أبدا لغة وحيدة، إنها لا تكون كذلك إلا باعتبارها نسقا نحويا مجردا مكونا من أشكال معيارية ومحو لا عن الإدراكات الأيديولوجية الملموسة التي تملأه."⁽²⁾

فالبحت في علاقة الأيديولوجيا بالرواية، لا تكتسي طابع إثبات التأثير الأيديولوجي في مظهره المباشر، وتمثله الجمالي للنصوص الروائية فحسب، بل يسعى من جهة أخرى إلى البحث في جماليات الكتابة الروائية، بوصفها سياقات أسلوبية مبتكرة، في مراحل تاريخية محددة، فالرواية كأيديولوجيا تعني موقف الكاتب بالتحديد بمعنى أن صوت الكاتب أو أيديولوجيته موجودة ضمن الأصوات المتعددة المتعارضة منذ بداية الرواية، لكن يصعب أو من المتعذر تحديد الموقف الذي يتبناه الكاتب ما دام يدير الصراع الأيديولوجي في شبه حياد تام.

"فالأيديولوجيات تدخل إلى عالم الرواية التخيلي كمكون جمالي يكون أداة في يد الكاتب ليعبر في النهاية بواسطته على أيديولوجيته الخاصة."⁽³⁾

والواضح في الرواية أن الكاتب رشيد بوجدره يريد رفع النقاب عن بعض الأمور الخاصة التي جرت أثناء الثورة التحريرية خاصة التصفيات الجسدية التي طالت حتى من سعد الجبال لأجل الجزائر، والواضح كذلك أن الكاتب له موقف سلبي - تجاه الأصولية

¹ - روجر هنكل، قراءة الرواية، ص 229.

² - ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ت: محمد براءة، دار الأمان، ط2، 1987، ص 52.

³ - حميد حميداني، النقد الروائي والأيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، ص 40.

خاصة . " هل هذا رمز الأصولية ؟ الشعب بلا طليعة ... الأصولية ضربت أطناها وتوغلت فينا وحتى الفقراء يظنون أن لهم قسمة ونصيبا فيها " .⁽¹⁾

كما أن الفكر الأيديولوجي للكاتب يتضح عبر الرواية كصراع واضح بين الرأسمالية والبرجوازية من جهة والشيعوية من جهة أخرى فالظاهر الغمري يحتاط من سالمة ويظنها: " أنها من البرجوازية الصغيرة، الصغيرة، الصغيرة، لكن أعلم أنها قصرية الرأسمالية " .⁽²⁾ بل وتعمق هذه النظرة الإيديولوجية بشكل ملفت تجاه الدين من خلال صورة

الظاهر الغمري حين كان معلما للقرآن . فكثيرا ما ترددت الآيات القرآنية بشكل أو بآخر لكن بما يوحي بالاستهزاء وخاصة سورة المسد .

— يقول رزان محمود إبراهيم " والرواية حين تكشف عن توظيف الدين لأغراض سياسية لا تفعل ذلك بصورة موضوعية، فتكتفي بطرح الشخصيات الدينية كنماذج متطرفة دينية متواطئة، ولا تقدم صورة مقابلة تطرح بديلا إيجابيا يمكن تقبله أو الرضى عنه " .⁽³⁾

وفي مقطع واضح يحمل دلالة إيديولوجية تجاه الفكر الديني يقول " غصت المساجد بالتائهيين في القرن العشرين وأمورنا تدبر بعيدا عنا ... أصواتنا بحة رهيفة لا يسمعها أحد ولم تفلح إلى في تشييد المآذن على شكل صواريخ تفتقر للطاقة النووية لتقلع نحو القمر والنجوم والكواكب " .⁽⁴⁾

فالكاتب عادة ما يفسر العالم من خلال هذه الأفكار الإيديولوجية ويفسرها على أنها الحقيقة المطلقة، والإيديولوجيا حسب ياسبرس هي : " فكر نفعي هدفه الجوهري خدمة الغاية المراد بلوغها، عبر وسائط تخفي الحقيقة الموضوعية عن الذات المعتقدة

¹ - رشيد بوجدر، التفكك ، ص 190 .

² - المرجع نفسه، ص 116 .

³ - رزان محمود إبراهيم، مرجع سابق، ص 221 .

⁴ - رشيد بوجدر، المرجع نفسه ، ص 191 .

بها. وكأنها ورقة واحدة تحمل الوجه والقفاء، الظاهر والباطن، فكما يستحيل الفصل بين الورقة وقفاهما، يستحيل الفصل بين ظاهر الخطاب القصصي وباطنه.

إن الرواية تسمح بأن ندخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية سواء أكانت أدبية (قصص، أشعار، قصائد، مقاطع كوميدية) أو خارج أدبية (دراسات عن السلوكيات، نصوص بلاغية وعلمية ...).⁽¹⁾

ومن الأساليب المعتمدة لإشاعة الأجواء المحلية عموماً، هو اللجوء إلى اللهجة الدارجة أو بعض التعبيرات الشائعة، والأمثال المتداولة على نطاق واسع، وبعض المتكآت اللفظية التي تتجاوز حدود الاستعمال الفردي.⁽²⁾

فالعمة فاطمة تحمي فؤاد من باقي الأطفال فتطاردهم وتشتتهم " يانفخي؟ يانفخيتتوا تنزبوا قبل ما تتعنوا ... آه؟ ".⁽³⁾

فالدارجة هنا مقرونة بمثل شعبي، وهذه الأخيرة جاءت متنوعة مبنوثة عبر الرواية وكان أكثرها استعمالاً " هل يستقيم الظل والعود أعوج " أو قوله " كسرة شعير ولبن خثير " وبدرجة أقل جاء استعمال المثل العربي المشهور " على أهلها تجني براقش ".⁽⁴⁾

وخلاصة القول أن اللغة إذاً في الحكى أو في الرواية بشكل خاص، غالباً ما تشكل مادة أولية فقط لا ترتبط بها مباشرة دلالة العمل القصصي، فهذه الدلالة تتأسس على الأصح من خلال العلاقات القائمة بين الوقائع أو الأحداث.⁽⁵⁾

¹ - ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 78

² - صلاح صالح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، ط 1، 2003، ص 87.

³ - رشيد بوجدر، التفكك، ص 92.

⁴ - المرجع نفسه، ص 197.

⁵ - حميد حميداني، أسلوبية الرواية، ص 77.

3-7- الشخصية:

" دعونا نتذكر مدى قلة ما نعرفه عن الشخصية " بهذه العبارة اللامعة التي أطلقتها فرجينيا وولف سنة 1925 في مقالها المعروف حول الشخصية الروائية تلخص لنا موقفها من الظلم الذي لحق الشخصية من إهمال النقاد لها ".⁽¹⁾

فكثيرا ما كانت الشخصية أو اعتبرت ثانوية مقارنة بالعناصر التخيلية الأخرى. " اشتقت كلمة الشخصية في اللغة العربية من شخص يشخص بفحنتين شخوصا أي خرج من موضع إلى غيره والشخص كل جسم له ارتفاع وظهور، والشخوص: السير من بلد إلى بلد، وشخص بمعنى ارتفع، والشخصية صفات تميز الشخص من غيره.⁽²⁾

أما في اللغات الأوروبية فالكلمة مشتقة من (Person) وهو القناع الذي كان الممثل في العصور القديمة يرتديه أمام الناس ليظهر بمظهر ما.

"ويعتبر ثيوفراسطس الإغريقي أول من صور الشخصيات تصويرا أدبيا، ولكنه لم يصور كل أنواع الشخصيات الإنسانية، وكانت صورته متداخلة، كما أنه لم يوضح كيف نمت شخصياته وتطورت ومع ذلك فقد بلغ حدا من الدقة.⁽³⁾

يقول تودوروف: " أن قضية الشخصية هي قبل كل شيء قضية لسانية فالشخصيات لا وجود لها خارج الكلمات لأنها ليست سوى " كائنات من ورق ".⁽⁴⁾

وعلى حد تعبير الأستاذ حسن بحراوي: " فالشخصية الروائية ليست سوى مجموعة من الكلمات، لا أقل ولا أكثر، أي شيئا إتفاقيا أو " خديعة أدبية " يستعملها الروائي عندما يخلق شخصية ويكسبها قدرة إيحائية كبيرة بهذا القدر أو ذاك.⁽⁵⁾

¹ - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، ص 207

² - محمد أيوب، الشخصية في الرواية الفلسطينية، ص 16.

³ - المرجع نفسه، ص 19.

⁴ - حسن بحراوي، المرجع نفسه، ص 213.

⁵ - المرجع نفسه، ص 213.

أما عند فلييب هامون فالشخصية الروائية " ليست شيئاً معطى كالكلمة في القاموس بل مفهوم يبني حتى آخر صفحة في الرواية ".⁽¹⁾

وهناك نقاد ركنوا إلى إن الشخصية الروائية إنسان حقيقي، وراحوا يحاكمونها كما يحاكمون الإنسان في الواقع الخارجي وكأنها شيء واحد، وقد ضاعت في غمرة المطابقة حقيقة لا ينكرها إلا الجاهل وهي أن الشخصية الروائية إنسان من روق، يخلقه الروائي ليحقق بواسطته هدفاً جمالياً ما ويطرح رؤية للعالم يؤمن بها.

يسعى الروائي دائماً وهو يضع الأسماء لشخصياته أن تكون متناسبة ومنسجمة بحيث تحقق للنص مقروئية وللشخصية احتماليتها ووجودها، ومن هنا يظهر ذلك التنوع والاختلاف الذي يطبع أسماء الشخصيات الروائية، وهذه القصدية التي تضبط اختيار المؤلف لاسم الشخصية ليست دائماً من دون خلفية نظرية، كما أنها لا تنفي القاعدة اللسانية حول اعتباطية العلامة، فالاسم الشخصي علامة لغوية بامتياز ومن ثم اكتسبت كلمة " الشخصية " في الرواية مفاهيم متعددة بتعدد وجهات نظر الأدباء والنقاد، لكن المعنى الشائع لها هو أنها تجمل السمات والملامح التي تشكل طبيعة شخص أو كائن حي أو قد تشير إلى الصفات الخلقية والمعايير والمبادئ الأخلاقية.

فالملاحظ مثلاً في رواية التفكك اختيار بوجدره لأسماء تدل على علامة لغوية فالطاهر الغمري يدل على النقاء والصفوة والخلو من الدنس وهو مقرون بالحرية تقول سالمة : " عار عليك بالطاهر الغمري ... هل تعرف أن اسمك اسم طائر يغرد ".⁽²⁾

ثم أن سالمة الشخصية الثانية في الرواية يتحدد اسمها بالنقاء والصفاء فهي سالمة طاهرة رغم عدم مسالمتها للرجال في الرواية إلا مع الطاهر الغمري وأخيها الأكبر وهذا الاسم يعكس صورة امرأة وديعة هادئة وفي الرواية نابزها الأب " بالطائشة " ومرة قال لها " الطفشنة " فالتصق بها هذا الاسم إلى حين " غاب عني اسمي الحقيقي مدة شهر ثم

¹ - أمينة رشيد، تشظي الزمن في الرواية الحديثة، ص 77.

² - رشيد بوجدره، التفكك، ص 28.

رجع لي عندما وجد الابن الأكبر من الشجاعة والجرأة ما دفعه إلى طرح القضية أمام الأب". (1)

نقاء وطهارة جيلين مختلفين، جيل الثورة وبعد الثورة، فالظاهر الغمري ورغم ما تعرض له من ملاحقة وإحاق اسمه بقائمة الذين صدر في حقهم الاغتيال لمخالفة تعاليم الثورة إلا أنه أبان عن سريرة طاهرة نقية، ونفس الحكم مع سالمة، فكثيرا ما تصرفت بقسوة مع الرجال والجميع إلا أنها في الباطن رقيقة طاهرة مسالمة.

وغالبا ما يعمد الكاتب إلى إحدى الطريقتين لرسم شخصياته:

أ. الطريقة المباشرة: وفيها يصور الكاتب أشخاصه من الخارج ويحلل عواطفهم ودوافعهم وكثيرا ما يصدر أحكامه عليهم.

ب. الطريقة غير المباشرة: وهي التي يفسح الكاتب فيها المجال للشخصية نفسها لتعبر عن أفكارها واتجاهاتها وميولها، لتكشف لنا عن حقيقتها.

والجديد في الرواية " أن الشخصيات لا توصف عبر راو عالم بكل شيء، بل تبني من خلال تقنيتين أساسيتين". (2)

1. نظرة الآخر وكلامه.

2. نظرة الشخصية لنفسها التي تتجلى من خلال المنولوج الداخلي في تطبيق منتظم لروايات " تيار الوعي " التي كانت " فرجينيا وولف " من أول روادها.

وميزة الرواية الجديدة: "أن الكاتب يستطيع أن يتكلم عن شخصياته ومن خلالها أو من يؤمن لنا الإصغاء إليها عندما تتاجي نفسها، وهو مطلع على أحاديث الذات النفسية ومن هذا المستوى يستطيع أن يهبط أعماق وأعمق ويرمق الحس الباطن". (3)

1- رشيد بوجدر، التفكك، ص 33.

2- أمينة رشيد، تشظي الزمن في الرواية الحديثة، ص 78.

3- حميد حميداني، بنية النص السردي، ص 15.

وأبسط الحوادث في الرواية تفترض وجود ثلاثة أشخاص: المؤلف والقارئ، والبطل. يتخذ البطل، بصورة طبيعية صيغة ضمير الغائب، فهو الشخص الذي يجري الكلام عنه والذي تروى قصته.⁽¹⁾

وعليه فإن رواية التفكك تتم عن وجود شخصيتين بطلتين هما الطاهر الغمري و سالمة، فكلاهما ناجى النفس وكشف عن حقيقته وكلاهما جرى الكلام عنه ورويت قصته.

واقترح فيليب هامون (hamon . PH) مقاييس لمعرفة طريقة تقديم الشخصية هما: المقياس الكمي والمقياس النوعي (ينظر الأول إلى كمية المعلومات المتواترة المعطاة صراحة حول الشخصية ويحدد الثاني مصدر تلك المعلومات التي تقدمها الشخصية عن نفسها مباشرة أو بطريقة غير مباشرة).⁽²⁾

يحتوي كل عمل روائي على شخصيات متطورة وشخصيات ثابتة، ولكل منها وظيفة في العمل فالشخصية المتطورة في نظر د. محمد نجم: " هي التي تتكشف تدريجياً وتتطور بتطور حوادثها ويكون تطورها ظاهراً أو خفياً وقد ينتهي بالغبلة أو الاخفاء، والمحك الذي يميز به الشخصية النامية هو قدرتها الدائمة على مفاجأتنا وإن لم تقنعنا.⁽³⁾

فالشخصية الرئيسية هي التي تسيطر على اهتمام القارئ وفهمها هو فهم لجوهر الفكرة المطروحة في الرواية ومن ثم " تنهض قيمة معظم الروايات وما تحدثه من التأثير الفعال على مدى مقدرة الشخصيات الرئيسية في تقديم المواقف والقضايا الإنسانية التي يطرحها العمل تقديماً حيويًا ".⁽⁴⁾

لقد كانت شخصية الطاهر الغمري وسالمة الصوتان المسموعان في رواية التفكك وتكشفت لنا تدريجياً بمرور الحوادث والأحداث أما باقي الشخصيات المذكورة في الرواية فكانت ثابتة لم تقدم الكثير للرواية من مثل: الدكتور كنيون - أحمد اينال - محمد بودربالة

¹ - ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ت: فريد أنطونوس، منشورات عويدات بيروت ط1، 1971، ص 104

² - سمر روجي الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤيا، ص 132.

³ - صبيحة عودة زغرب، جماليات السرد في الخطاب الروائي، ص 121.

⁴ - روجر ب. هنكل، قراءة الرواية، ص 187.

- بو علي طالب أصدقاء الطاهر الغمري أو مهدي، فؤاد، حميد، سعيدة، أمينة، لطيف، إخوة سالمة.

ولا تقل الشخصيات الحيوانية أحيانا حضورا وأهمية عن الشخصيات الإنسانية لما لها من تأثير حاسم في حياة الناس، ولقدرتها على عكس الخصوصية المحلية أكثر مما تستطيع ذلك الشخصيات، وعلاقة الإنسان مع هذه الحيوانات تأخذ منحى خاصا طريفا.⁽¹⁾ وللقط مسعود في التفكك دور في معرفة مشاعر أفراد العائلة التي يعيش وسطها بل ويعمل على حفظ شرف العائلة فبعدها كان القط الأسود رمزا للتشاؤم تحول إلى عنصر أساسي في حياة سالمة خاصة وفيصل.

" حدس القط الأسود مسعود أن لطيف كان في حاجة إلى النوم وقد سمعه يدخل إلى البيت في زلفة الصباح ولم يوقظه بموائه أو بخربشته على الباب الموصد " ⁽²⁾. وهاهو لطيف يستيق من نومه وعندما هم بالخروج خاطب مسعود : " خذ بالك من سالمة، يا مسعود، خذ بالك من شرف العائلة يا قطنا الأسود وإلا ذبحنا حميد " ⁽³⁾.

تترابط الشخصيات في مستوى الحكاية وفق ثلاث علاقات تنهض عليها المهام الأساسية لبنية العمل الأدبي السردية في مستوى الحكاية وهي: " علاقة الرغبة (Desir) وعلاقة التواصل (communication) وعلاقة المشاركة (Participation)، وتشكل كل علاقة من هذه محورا تنحدر منه مجموعة من العلاقات الجزئية ⁽⁴⁾.

¹-صلاح صالح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، ص 79

²-رشيد بوجدر، التفكك، ص 204.

³-المرجع نفسه، ص 205.

⁴-عمرو عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردية، ص 88.

الفصل الثالث

آليات بناء و تشكيل الظواهر الأسلوبية في رواية التفكك

توطئة :

تكملة لما شرعنا فيه مع الفصل الثاني ،من إبراز وترصد لبعض من الظواهر الأسلوبية و التي تشكل الصورة الفنية و الدراسة التقنية لرواية تيار الوعي نواصل مع هذا الفصل الثالث محاولين إبراز جانب آخر لظواهر أسلوبية أخرى تميز كذلك أو تميزت بها الرواية التيارية، ونعني به آليات البناء و التشكيل، أو كيفية تمظهر هذه الظواهر في رواية التفكك و سنقصر حديثنا على الجملة و المعنى لنقف عند بعض من المستحدثات السينمائية المألوفة في هذا النوع من الروايات و تنتهي بألية أخرى ما فتئت تشكل امتيازاً خاصاً للرواية التيارية وان كانت تقليدية ألا وهي الوسائل الميكانيكية.

المبحث الأول: البناء والتشكيل في الجملة.

1-1- التكرار:

إن التكرار المعكوس والحذف والتكرار والتغيير التركيبي داخل الجملة الواحدة، والمكلمات غير المرتبة، والاختصار..... وغيرها. لطالما شكلت الوسائل البلاغية الأساسية الدالة على عدم الاتصال، ومعظم هذه الوسائل ليست شائعة في النثر العادي ومع ذلك فهي تتبئ بعدم الاستمرار يقول الدكتور روبرت همفري "فإنها لا تستخدم باعتبارها زخرفا بلاغيا أو حلية بلاغية، إن لها في هذه الحالة وظيفة ، هي زيادة الإحساس" بعدم الاستمرار" في العمليات الذهنية الخاصة"⁽¹⁾

لكن السؤال الذي يطرح نفسه هل أن ظاهرة التكرار تؤدي الوظائف المعهودة في النصوص التقليدية كالانزان و الإيقاع، أم أنها تؤدي وظائف جديدة؟

إن التكرار الذي سنركز عليه ليس تكرارا تقليديا يهدف إلى إضفاء الإيقاع والموسيقية إلى الجمل، بل هو مؤشر أسلوبى ينبه إلى انتقال السرد من الخارج إلى الداخل. أو لنقل تحول النص من سيطرة الراوي إلى سيطرة الشخصية وهذا المؤشر ينبه القارئ بواسطة فائض المعلومات التي تتكرر بتكرار الفعل الذي لا يضيف الكثير أو الجديد إلى النص. لكنه يكشف عن وظيفة أخرى تتبع من الوصف الداخلي و كأن هذا التكرار يأتي استجابة للانفعال الشديد الذي يصيب الشخصية ، أو كتغيير عن ارتفاع النبض النفسى والصدق في الأحاسيس و لتأخذ على سبيل المثال مشهد يوم الجنازة -جنازة الأخ الأكبر لسالمة- و الذي كان واحدا من المشاهد الكثيرة التي تكررت و لعدة مرات ، كانت سالمة في سن التاسعة ، كانت صغيرة فأخرجت مع أخيها مهدي و أختها سعيدة كونهم صغارا، ولا يراد لهم معايشة هذا الحدث المحزن، لكن ورغم إبعادهم إلا أن سالمة تتذكر كلما مرة ذلك المشهد، فهذا الأخ له مكانته النفسية عند سالمة فكان تكرار

(1)-روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص126.

الفصل الثالث ————— آليات بناء و تشكيل الظواهر الأسلوبية في التفكك

المشهد استجابة لانفعال أصابها تقول "لم أنس يوم الجنازة و إن كنت لم أر شيئاً، مضغطة من الانطباعات الموسيقية..." (1)

وليس من باب الإحصاء أن يتكرر هذا المقطع والمشهد مرة أخرى و مرات أخر لكن من زاوية أخرى" لكنها أن تنسى فلن تنسى تلك الارتسامات والانطباعات يوم الجنازة و قد كانت تنظر إلى أخيها يتمرغ في عشب البستان." (2)

وفي حيز متقارب في الرواية يتكرر مثلاً مشهد استقبال سالمة لأخيها الأكبر قبل وفاته ففي الصفحة 30 نجد "...وهي تتعمد ذلك لأنها تعرف مواعيد رجوعه إلى المنزل ولذلك تقضي جل أوقاتها و هي تلعب في الحديقة بالقرب من الباب. فلا تريد أن يفتحه أو يغلقه غيرها و إلا أخذت تبكي وتعول" (3)

ومع الصفحة الموالية مباشرة يتكرر المشهد و القول كالتالي: لا تفتح سالمة الباب عند رجوع أخيها إلى المنزل إلا بعد رنة الجرس الثالثة وهي لا تتصرف هكذا إلا معه." (4) فإذا ركز المشهد في الصفحة الثلاثون على معرفة مواعيد، فإنه مشهد الصفحة الواحد والثلاثين يركز على الخصوصية الدالة على الحب جزاء هذا الفعل.

ويتكرر نفس المشهد "وقد فقدت الشخص الوحيد الذي كان يداعبها ويتركها لا تفتح الباب وهي من ورائه مخفية رغم رنات الناقوس المتتالية" (5) هذا التكرار قد يضيف إلى المعنى شيئاً و قد لا يضيف أدنى فكرة فالمشهد السابق لم يضيف إلى سابقه شيئاً عدا التصريح بعلاقة سالمة والأخ الكبير وهي أنه الشخص الوحيد الذي يداعبها لذلك كانت تترصد قدومه عند الباب.

(1) -رشيد بوجدره، التفكك ص41.

(2) -المرجع نفسه، ص83.

(3) -المرجع نفسه، ص30.

(4) -المرجع نفسه، ص31.

(5) -المرجع نفسه، ص31.

الفصل الثالث ————— آليات بناء و تشكيل الظواهر الأسلوبية في التفكك

ويعاد هذا المشهد مثلا على سبيل التذكر" و تتذكر كيف أنها كانت لا تفتح له الباب إلا بعد عدة رنات يرسلها الجرس كالصدى المعكوس فيما هي قادرة على المكوث نصف ساعة معلقة على درباز الباب الحديدي"⁽¹⁾

يقول الدكتور روبرت همفري" ومثل هذا التكراري طبيعي تماما بالنسبة لذهن تتسلط عليه الأفكار الثابتة"⁽²⁾

ويتجلى هذا الإيقاع التكراري في البنية السردية العامة على مستوى التركيب البنائي نفسه ،فحكاية الطاهر الغمري مع بطاقة الهوية التي يفقد إليها ولا يحملها تتكرر في فصول و بنفس الحثيات عدا تغيير الضمير .

تبدأ الرواية "لم يكن ليحمل بطاقة تعريف ولا أي شيء آخر يعرف هويته فكان يشعر بنوع من الخفة تصعد من جيوبه الخاوية متناسبا....."⁽³⁾

ويفتح الفصل الخامس تقريبا بنفس العبارات ناهيك عن الموضوع "لم يكن يحمل معه بطاقة التعريف ولا شيئا آخر فيشعر بنوع من الخفة تصعد من جيوبه الخاوية وهو يتناسى تلك الصورة الشمسية....."⁽⁴⁾

الأحداث ذاتها مع هذا الفصل في بدايتها لكنها في موضع ثالث متكرر تكاد تكون نفسها عبر مقاطع سردية طويلة فمثلا من ص234 إلى ص242 يعيد و يكرر الراوي نفس بداية المقطع للفصل الأول و الخامس لكن بضمير المتكلم "لم أكن أحمل بطاقة تعريف ولا شيئا آخر .كنت أشعر بنوع من الخفة تصعد من جيوبي الفارغة و أنا أنتاسى تلك الصورة الشمسية التي لا أحسب لها حسابا وفجأة تسقط..."⁽⁵⁾

(1)-رشيد بوجدره، التفكك ، ص 104.

(2)-روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة ، ص 84.

(3)-رشيد بوجدره، المرجع نفسه ، ص 05.

(4)-المرجع نفسه، ص97.

(5)-المرجع نفسه، ص 234.

الفصل الثالث — آليات بناء و تشكيل الظواهر الأسلوبية في التفكك

بتوصيفاته الكثيرة يفتح لنا المجال بتناول هذا العنصر كظاهرة موجودة في الرواية . يقول بوجدره " و الميناء أيضا : يسقط مرارا و تكرارا"⁽¹⁾

ويقول مطلع الفصل الثاني "القط يستنشق ظله و يعيد الكرة متواركا"⁽²⁾

أو في قوله " و أحد من هؤلاء لا يهمني أمره مهما كان عددهم إلا هي"⁽³⁾

هذه جملة من الأمثلة تبين تعمد المبني الاسمي في الرواية ففي السرد الطبيعي مثلا يمكن القول ببساطة يسقط إلى الميناء مرارا و تكرارا، أو مع مطلع الفصل الثاني يقول يستنشق القط ظله و يعيد الكرة متواركا.

أما المثال الأخير فالأقرب إلى السرد استعمال الأفعال في الريادة كأن يقول: لا يهمني أمر أحد من هؤلاء مهما كان عددهم إلا هي.

والملاحظة بوضوح عند استعمال هذا البناء الاسمي سيطرة الشخصية على النص من خلال اللغة، و تحديدا من خلال الجملة الاسمية، و التي تشكل سياقاً توكيدياً.

يقول للدكتور محمد أيوب: "الجمل التي يبدأ بفعل ماض مبني للمجهول تمثل الابتعاد عن زمن القول، و غياب الشخصية عن الحدث، أما الجمل الاسمية فتقدم الوعي، و الجمل الفعلية تقدم الحركة الخارجية للشخصية"⁽⁴⁾

1-3- المبنى المقلوب:

هو مبني غريب للجملة وكثيرا ما يدفع القارئ إلى التوقف و التمعن، ليكتشف وجود أكثر من صوت في النص أو ما يعرف بتداخل الأصوات.

والمبنى المقلوب عادة ما يكون: نتيجة تسمى " الأتمة" بلغة المدرسة الشكلية. عبارة عن حالة أو عملية تتحول فيها العلامات اللغوية إلى علامات خاوية من التعامل

(1)-رشيد بوجدره، التفكك، ص07.

(2)-المرجع نفسه، ص21.

(3)-المرجع نفسه، ص265.

(4)-محمد أيوب، الشخصية في الرواية الفلسطينية، ص22.

الفصل الثالث ————— آليات بناء و تشكيل الظواهر الأسلوبية في التفكك

الخاص مع عالم الواقع فتتصرف كذخيرة آلية. أو أوتوماتيكية لا سيطرة عليها ولا تختار اختياراً حراً⁽¹⁾

فإذا لاحظنا مثلاً قول الكاتب عن الشعب "يعود الشعب بخصيتي حنين"⁽²⁾

فبالإضافة إلى المبني الغريب للجملة، فقد فرغت من محتواها كعلامة لغوية. إذ لا وجود لعودة بخصيتي حنين، وهذا مثل عربي دال على الخيبة يقال فيه "عاد بخفي حنين" ونفس المنحنى يأخذه قوله "يسيل من سماء إلى أخرى ومن الأخرى إلى السماء"⁽³⁾ و مثل هذا المبني الغريب و المقلوب ووظف منه بوجدة الكثير و سنكتفي بمثال ثالث جاء في قوله "الطوفان الصيفي منحنى فرصه الجلوس على قمة شجرة التوت.

والتدريب على العزلة و على الرطوبة و كأنني شجر سمكي أو سمك شجري"⁽⁴⁾ فالحديث بقوله شجرة سمكي على اعتبار أن المتحدث عنه كان فوق شجرة التوت أمر معقول. لكن المبني يفرغ منه معناه حينما يقول أو سمك شجري. لالشيء سوى لأن المبني مقلوب.

هذا ربما عن تفرغ العلامة اللغوية من محتواها كمبنى غريب و هنا أمر يشبه قيام الكاتب بما يشبه فكرة المونتاج حين يمزج بين الخارج والداخل ليعكس التداخل في وجهات النظر، وكأن هذا المونتاج يقصد منه الانتقال الحقيقي من وجهة نظر الراوي إلى وجهة نظر الشخصية، فتظهر الجمل و كأنها جملة واحدة ملتحة. و لناخذ على سبيل المثال على هذا "ما كانت لتفتنع و تتناقض ربما وما تعلمته في المدرسة السياسية اليومية ومن خلال الكتب فتترك تنهيدة تقلت من صدرها : " انه لغريب و أنا أغرب منه ... لماذا هذه المقاطعة؟ لقد دامت أكثر من شهر فأهمل أثناءها بقره و غلق كل نوافذ الأمل و دفن نفسه

(1) -محمد غنایم، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، ص 19.

(2) -رشيد بوجدره، التفكك، ص 64.

(3) -المرجع نفسه، ص 38.

(4) -المرجع نفسه، ص 131.

الفصل الثالث ————— آليات بناء و تشكيل الظواهر الأسلوبية في التفكك

في هذه الحجرة اللعينة....لابد أن يتركها و يربط الصلة من جديد مع حزبه و يعود إلى الميدان"⁽¹⁾

إذا تأملنا هذا المقطع وجدناه باختصار يعبر عما يعرف بتكنيك الصوت المتداخل أي تداخل وجهة نظر الراوي مع وجهة نظر الشخصية، وهي صورة من صور المبنى المقلوب. فحين يقول لابد أن يتركها و يربط الصلة من جديد....الخ يتداخل صوت الراوي مع صوت سالمة كشخصية. فالقول بالراوي على أساس أن المتروك هنا يقصد به سالمة. ومن منطلق أن الراوي كان ينقل لنا صورة عن سالمة و هي تترك تهيدة نقلت من صدرها.

والقول بأن الكلام لسالمة يأتي من خلال أن سالمة كانت تتحدث عن الطاهر الغمري وإهماله لبقراته و حازه لنفسه، فهي إذا ترى أنه من الواجب عليه العودة إلى حزبه و الميدان و ترك البقرات.

1-4- عدم الانتظام: (Ellipsis)

تركزت هذه الظاهرة على إبراز عدم انتظام الجمل و عدم اكتمالها، إن لم نقل تبعثرها.

"وهذه الظاهرة غريبة على اللغة العربية التي تميل إلى المقابلة لتوازي في الجمل، وهذه السمة التي ذكرناها تفقد اللغة العربية التقليدية خصوصياتها و تكتسب سمات غريبة عنها لطرح المضمون الذي تعالجه وهو النفس"⁽²⁾

ومن نماذج عدم الانتظام أو تبعثر الجمل،: "الأصولية ضربت أطنابها و توغلت فينا وحتى الفقراء يظنون أن لهم قسمة و نصيبا فيها، عقت الدجاجات. كثرت مدن القصدير والرجل يخرج على عتبة داره القصديرية يحاول إيقاف المطر. مثل المنتبي لم يفقد عقله إنما يستهزئوقد أغلقت المواخير بقرار ولائي"⁽³⁾

(1)-رشيد بوجدره، التفكك ، ص 196.

(2)-محمد غنيم، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، ص 103.

(3)-رشيد بوجدره، المرجع نفسه ، ص 190.

الفصل الثالث ————— آليات بناء و تشكيل الظواهر الأسلوبية في التفكك

عدم الانتظام يبدو جليا في المقطع السالف الذكر من خلال هذه الشطحات السردية اللامستقرة فمن فكرة إلى فكرة وكأن الكاتب مشتت الذهن لكنه في الحقيقة الوعي في صورته العميقة إذ لا تستقر النفس على حال و بال على رأي .

ولا يقتصر عدم اكتمال المعاني فيها " وعسى أن....أكره الاستغلال لكن لا أفهم كيف يمكن التخلص منه"⁽¹⁾

أو في قوله مثلا" يلتفت نحوي.....يضحك..يقهقه....بنيتي.....لا تمزحيوأنا متزوج....أعني...أرمل"⁽²⁾. هي مقاطع غير مكتملة وواضح عدم اكتمالها من هذا الانشطار الملاحظ على الجملة ففي قوله"وعسى أن" أراد به قوله تعالى"فعسى أن تكرهوا شيئا و يجعل الله فيه خيرا كثيرا"⁽³⁾ لم يكتمل هذا التعبير القرآني لكن(اللفظة الموالية "أكره"، توضح هذا الامتداد المنقطع.

أما المثال الثاني فنستد فيه إلى التعبير الشائع المعتاد فبإمكاننا إعادة صياغة العبارة بشكل منتظم الجمل فيه متوازنة ، الحوار فيه غير منقطع "يلتفت نحوي وهو يضحك، يقهقه قائلا بنيتي توقفي لا تمزحي معي تريدان أن نتزوج و أنا متزوج، أعني كنت متزوجا و أنا الآن أرمل".

وتمتد ظاهرة عدم الانتظام إلى مظاهر أخرى تشكلها كأن تبتدئ جملة ما بحرف أو مصدر أو أن تفتقر إلى الإحالة أو المرجعية.

"لم يكن ليحمل بطاقة تعريف، ولا أي شيء"⁽⁴⁾

هذه أول جملة افتتحت بها الرواية وبالنظر إلى أنها تبتدئ بحرف و هو بخلاف طبيعة الجملة العربية القائمة على مسند إليه في صورة فعل و فاعل للجملة الفعلية و مبتدأ وخبر للجملة الاسمية. فالحرف "لم" يشكل في البناء عدم الانتظام .

(1)-رشيد بوجدره، التفكك، ص 65.

(2)-المرجع نفسه، ص 200.

(3)-سورة النساء، الآية 19.

(4)-رشيد بوجدره، المرجع نفسه ، ص05.

الفصل الثالث ————— آليات بناء و تشكيل الظواهر الأسلوبية في التفكك

وكننتيجة طبيعية لهذا التبعر في الجمل و الذي انعكس على كلام الشخصيات يعلق الطاهر الغمري على سالمة"بنيتي"، أنت كالأواني المستطرقة..... أنت تقفزين من كلمة إلى أخرى، من جملة إلى أخرى ومن سيلان إلى آخر، النحو....والجنس..."(1)

ويضاف إلى هذا القفز على الجمل ما يعرف بافتقار الجملة إلى الإحالة أو المرجعية المبهمة ونسوق على هذا المثال الموالي والذي يجمع بين القفز على العمل والإحالة. يخاطب الطاهر الغمري سالمة " دعيني وخرافاتك وموت أخيك وهلوسة عمته فاطمة ودروشة أبيك وزواج أخواتك وورشة الخياطة وموقف حميد بالنسبة للإشاعات التي يتناقلها الحي حول حياتك الشخصية وموسيقى ماهلر وأغاني المواخير...دعيني....أقول أنهم ذبحوا الكثير منا و خططوا لاغتيالي..."(2)

فحديث الطاهر الغمري عن جماعة ذبحت أصحابه و خططت لاغتياله مستعملا ضميرا متصلا دالا على جماعة لكنها دون إحالة. لا نعرف من هي هذه المجموعة إلى نهاية الرواية.

1-5- الاستدراك:

إن الحديث عن عدم الانتظام في الجمل يجرنا أليا إلى الحديث عن شكل بنائي يحدث هذا الأمر -عدم الانتظام- فالانتقال من وعي إلى آخر أو الفصل بينهما يتم عادة بما يعرف بالاستدراك و أدواته المعروفة هي "لكن".

يقول الدكتور محمد غنايم: "فصل"كن" بين الوصف الداخلي للشخصية ما تحس بداخلها وبين الوصف الخارجي وصف خارج الشخصية" (3)

وحديثنا عن "منطقتي وعي" يعني الانتقال من موضوع إلى آخر، أو من وصف النفس إلى وصف أشياء خارجة عنها، و لكن من منظور الشخصية نفسها.

(1)-رشيد بوجدره، التفكك، ص28.

(2)-المرجع نفسه، ص186.

(3)-محمد غنايم، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، ص 106.

الفصل الثالث ————— آليات بناء و تشكيل الظواهر الأسلوبية في التفكك

و صور الاستدراك شائعة في رواية التفكك بشكل مثير للانتباه يقول الكاتب "لكن الحمامات... لكن المدينة..... لكن الميناء" (1)

وعن الانتقال بين وصف داخل الشخصية إلى الوصف خارج عنها أو العكس "فيما لقنه من تعاليم :علبة سردين و فتيلة من المسحوق وكفى و لكن أين الألماني الآن؟ لا بد أنه لقي حنقه" (2)

والاستدراك لا يعني فقط الفصل بين النفس و خارجها ، بل الانتقال من موضوع إلى آخر "تقضم فيها رسوما تكاد تكون هوائية و نباتية في نفس الوقت لكن سالمة! لكنه هو يكتب على دفاتره بالحبر الأحمر و يموت و يتركها لي مع علب البق الفارغة" (3) فالاستدراك إذا مبني تركيبيا يستشار فيه الوعي عن طريق استرجاع أو اللحاق بالشيء في لحظة مفصلية بتوظيف "لكن".

1-6- التقطع:

خلافا لما نجده في الرواية التقليدية وبخاصة الواقعية فإن سمة التقطع في الجمل وعدم اتصالها هي السمة البارزة لرواية تيار الوعي.

إن التقطع بمعنى التشذر السردية، تقنية أدبية و رؤية للعالم، تبدو هذه التقنية حديثة إذ أنها: "تمثل منذ بدايات القرن في المجتمعات الغربية -تمزق وحدة الرواية التي أنجزت في العقود الذهبية للرواية الواقعية و الطبيعية". (4)

(1)-رشيد بوجدر، التفكك، ص 07.

(2)-المرجع نفسه، ص 10.

(3)-المرجع نفسه، ص 39.

(4)-أمينة رشيد، تشظي الزمن في الرواية الحديثة، ص 124.

الفصل الثالث ————— آليات بناء و تشكيل الظواهر الأسلوبية في التفكك

يشير الكاتب في رواية التفكك إلى هذا على لسان الطاهر الغمري الذي يشبه نفسه في طريقة حديثه بسالمة" وأنا أيضا تعودت على عدم إنهاء جملي " (1)

والملاحظ أن أهم تقنية أو التقنية الأساسية للنقطيع في السرد الروائي هي تقويض الحكمة القائمة على خط واحد و مستقيم. و إذا ما ركزنا على المقطع الموالي سنرى كيف تقوضت هذه الحكمة عن طريق لفظة مفصلية فانقطع السرد في الفعل الأول لينتقل الكاتب إلى فعل ثان "ورقها من النوع القديم المحبب وقد تجعدت تحت تأثير الزمن وتشقق في بعض الأماكن حتى أن بعض الوجوه الملتقطة ظهرت وكأنها تحمل شججا أو ندبة الندابات المحترفات اللواتي أتى بهن من قسنطينة وما أن تجاوزن عتبة الدار.."(2)

كان السرد منصبا على الصورة التي لا تفارق الطاهر الغمري وهي الوثيقة الوحيدة المتبقية معه، هذه الندبة جعلت سالمة تكسر و تقطع السرد كحكمة قائمة على خط واحد نحو الندابات اللاتي جيء بهن يوم وفاة أخيها الأكبر. فحدث التقطع.

يقول محمد غنایم: "أما التقطع في تيار الوعي فهو محاولة لمحاكاة الواقع الداخلي الذي نتخيله متوزعا و غير منتظم و لا يثبت على حال"(3)

و صور التقطع كثيرة متنوعة ففيها ما لا يكتمل كلية، ويتم الانتقال إلى التالي "تجفف دموع البكاء و دموع الضحك، وإلا....إذن، لا تفتح سالمة الباب عند رجوع أخيها"(4)

لا ندري في هذا المقطع و إلا ماذا؟ وإذنا ماذا؟ لينتقل الكلام إلى سالمة وهي تعبت مع أخيها الأكبر وهي تستفزه بعدم فتح الباب. وهناك سرد أو تقطع حين يتوسط كلام شخصية كلام شخصية أخرى كما هو الحال مع "كنا نخاف أبي ، ثم مات أخي (كيف

(1)-رشيد بوجدره، التفكك، ص 78.

(2)-المرجع نفسه، ص 36.

(3)-محمد غنایم، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، ص 105.

(4)-رشيد بوجدره، المرجع نفسه، ص 31.

الفصل الثالث ————— آليات بناء و تشكيل الظواهر الأسلوبية في التفكك

قدمت روايات مختلفة)وقد بدأت تلمتي تتزغب " (1). فحينما كان السرد مع سالمة للحظة و دون سابق إنذار أقحم صوت الشخصية الثانية الطاهر الغمري في جملة واحدة كيف قدمت روايات مختلفة. ثم عاد الراوي إلى شخصية سالمة و حديثها.

يقول ميشال بوتور: " الكثير من الكتاب أصبحوا يكتبون قصصهم كلا منفصلة متقابلة، وغايتهم من ذلك جعلنا نشعر بتلك الانقطاعات، ولا سبيل إلى الإنكار أن في هذه الطريقة شيئا من التقدم، غير لأن هذه الانقطاعات كثيرا ما تحدث بدور مبرر لها. كما كانت تحدث بدور العودة إلى الماضي بحسب هوى الكاتب و قريحته، وبدون مراقبة، فالأمر إذا يتعلق بتحديد تقنية الانقطاع والقفز" (2)

فميشال بوتور بقدر ما أثنى على هذه الطريقة ووصفها بالتقدمية بقدر ما نبه إلى أمر مهم وهو المبالغة في الانقطاع و العودة إلى الوراء دون مبرر.

1-7- الأداة الإشارية:

إن تكرار الأدوات والتعبير الإشارية توحى: " بالاقتراب المسافي والزمني (deixis) وهي وسائل لإثارة الإحساس باقتراب الشخصية من النص، وهذه الوسائل هي الضمير وظروف خاصة بالزمان و المكان. (3)

إن ظاهرة الضمائر والظروف الخاصة بالزمان والمكان (هاهو، هذه، مرة أخرى....). يعني الحضور المباشر في الأحداث، وكثيرا ما كان تغيير الضمير تحويل للسرد فيصبح مونولوجا مباشرا خاصة إذ انتقل الكاتب به من صوت الراوي إلى صوت الشخصية.

وليس استعمال ضمير المتكلم الوسيلة الوحيدة التي توحى بالاقتراب، بل حتى استعمال الخطاب حين التوجه إلى أشخاص ليسوا موجودين أمامه.

(1) -رشيد بوحدة، التفكك، ص 34.

(2) -ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص 99.

(3) -محمد غنيم، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، ص 110.

الفصل الثالث ————— آليات بناء و تشكيل الظواهر الأسلوبية في التفكك

"لا يهتف لها هذه المرة، لا تزوره هي هذه المرة" (1). في مقطع موجز من جملتين تتوالى النقاط الإشارية و الظروف لمرتين.

وتتلقى كل هذه الشروط من ضمير، ظرف، وعلامة إشارية في " وهكذا وفيما هو ماض إلى الأمام نحو غرفة الاستقبال، يمسح وجهه..." (2)

أو في " لكن المهم ليس هذا.....هنالك الأهم..... يهزؤون به" (3)

وإذا ركزنا على المثاليين وجدنا أن الاقتراب الزمني الذي يعني الحضور في الأحداث، يتم باستعمال المضارع مقترنا بالتعبير مثلا، هاهو، هناك....الخ.

وهذا ما يعني أن المضارع يستعمل كأداة إشارية داخل الجملة يصور حاضرا يتكون في رقعة الحكاية الأنوية، أما الماضي مثلا فهو انتقال لرقعة الخلفية بحيث يقدم مواد افتتاحية أي العودة إلى الورااء.

ولنمثل لذلك بالوقوف على الصفحة 77 (سبع وسبعين) يقول "يقف، ينظر، يبتسم، يتحقق من وجود الدفتر تحت إبطه وأخيرا يتبلل عرقا" (4)، وفي ذات الصفحة-كعملية إحصائية- من مجموع خمس و أربعين (45) فعلا بين أمر، وماض و مضارع نجد سبعا وثلاثين منها (37) فعلا مضارعا.

(1)-رشيد بوجدره، التفكك، ص147.

(2)-المرجع نفسه، ص262.

(3)-المرجع نفسه، ص240.

(4)-المرجع نفسه، ص77.

1-8- الضمائر:

من أهم الظواهر الأخرى، التي تستحق الإشارة هي الضمائر، إذ نرى انتقالاً من ضمير الغائب إلى المتكلم إلى المخاطب، ربما كان هذا الانتقال قبل ظهور رواية تيار الوعي عيباً، ولا يقع فيه إلا صغار الروائيين الذين يسهون عن وجهة النظر التي تقدم فيها الرواية.

ومع ظهور رواية التيار أصبح للتدرج في الضمائر أكثر من وظيفة أولاها التخلص من عنصر المفاجأة، وثاني هذه الوظائف الاقتراب من باطن الشخصية فمثلاً تكنيك ضمير المتكلم هو عبارة عن حديث الشخصية عن نفسها بلا وساطة. و أهم هذه الوظائف الإشارة إلى اختلاف منطقة الوعي كما أشرنا سابقاً أي الانتقال من ضمير الغائب إلى المخاطب أو المتكلم يعني الانتقال من منطقة وعي إلى أخرى. "فبينما يختص ضمير الغائب بالسرد الخارجي في بعض الأحيان، فإن المخاطب و المتكلم يختصان بتيار الوعي، إلا أن تيار الوعي يقدم كذلك بضمير الغائب. وهذا يعني أن ضمير الغائب ليس وقفاً على السرد الخارجي، بل نجده في تيار الوعي." (1)

ويخلص بوتور إلى أن: "الضمائر المستعملة في الروايات هي دائماً متراكبة، فضمير المتكلم ينقلب إلى ضمير الغائب والمخاطب حين يقرأ يتقمصه القارئ أو المستعمل، والمتكلم الجمع (نحن) قد ينقلب إلى متكلم مفرد أو إلى مخاطب فينخرط المفرد في الجمع والمتكلم في المخاطب والغائب " (2)

ولعل "دومنيك ميغينو" يعضد بشكل آخر ما ذهب إليه "بوتور" حين يؤكد منزلة الضمائر في السرد، فهو يعتبر أن الضميرين: "ضمير المتكلم (أنا) و ضمير المخاطب (أنت) يحيلان على دوري المتكلم و السامع القابلين للانفصال أو الانعكاس" (3)

(1) -محمد غنّام، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، ص 115.

(2) -علي عبيد، المروي له في الرواية العربية، دار محمد على تونس، 2003، ص 63.

(3) -المرجع نفسه، ص 63.

الفصل الثالث ————— آليات بناء و تشكيل الظواهر الأسلوبية في التفكك

لقد تلاعب رشيد بوجدره بالضمائر إلى حد أنه أعاد صياغة مقاطع بأكملها بضميرين مختلفين تماما، ولعل في ذلك ما يجيب على القائلين بأن ضمير الغائب لا يستعمل في تيار الوعي. "لم يكن ليحمل بطاقة تعريف ولا أي شيء يعرف إلى هويته فكان يشعر بنوع من الخفة تصعد من جيوبه الخاوية..." (1)

ويطالعنا الكاتب بنفس المقطع و بنفس العبارات لكن و بديل ضمير الغائب نجد الشخصية عينها- الطاهر الغمري- تتحدث عن نفسها "لم أكن أحمل بطاقة تعريف ولا شيئا آخر. كنت أشعر بنوع من الخفة تصعد من جيوبي الفارغة وأنا أتتاسى تلك الصورة..." (2)

لقد تحول الضمير كلية فبعد ما كانت الشخصية يتحدث عنها بضمير الغائب تتحول إلى متحدث مباشرة و المفارقة بنفس العبارات كتحد من الكاتب كما أشرنا لتقويض فكرة الضمير مع تيار الوعي.

وينوع رشيد بوجدره في الضمائر ثلاثتها "يتكشف ويتزهد ولا يشرب إلا الرايب ولا يأكل إلا كسرة الشعير....يقول:أنف في السماء وأست في الماء.....تمشين بجانب حذائك يا سالمة!بجانب حذائك....لكنه يبقى في حلقة مفرغة". (3) انتقل الكاتب في هذا المشهد من الضمير الغائب إلى المخاطب فالمتكلم ثم العودة إلى الغائب.يقول محمد العمامي:"لقد علمتنا الرواية الحديثة أن ضمائر متعددة قد تحيل على شخصية واحدة"(4)

(1)-رشيد بوجدره، التفكك، ص05.

(2) - المرجع نفسه، ص234 .

(3) - المرجع نفسه ، ص197.

(4)-محمد نجيب العمامي، الراوي في السرد العربي المعاصر، ص86.

الفصل الثالث ————— آليات بناء و تشكيل الظواهر الأسلوبية في التفكك

ويعد الضمير من العلامات الدالة على حضور الراوي في النص الذي ينشئ- كما في كل نص سردي- ضمير المتكلم المفرد، و لكن الراوي هنا لا يشير إلى نفسه أبدا بهذا الضمير⁽¹⁾

فالراوي في روايته لا يعتبر ضميرا متكلميا محضا، و ليس هو الكاتب بذاته، لأنه أي الراوي هو نفسه شخص وهمي و هو بين هذه الشخصيات الورقية الوهمية من ضمائر الغائب. لكن: إذا كانت الرواية بكاملها مكتوبة بصيغة ضمير الغائب (فيما عدا الحوار بالطبع) أي رواية بدون راو لا قيمة لها البتة⁽²⁾

إذا فتبادل الضمائر عادة ما يكون لتعويض نقص في الشكل يقول الدكتور سويدان "إن الانطباع الأول الحاصل من جراء تداول الضمائر في الخطاب السردي هو ذلك التنوع التقني الجمالي الذي يؤديه في النص الروائي فيخرجه من رتبة الصوت الواحد."⁽³⁾

إن أهم ما يميز الضمير عن الظواهر اللغوية الأخرى هو تعبيره عن الذات كمعرف من المعارف. "يمكن للضمير ألا يكون له موضوع من المستحيل ألا يكون له مفهوم لولاه لتعدرت الترجمة من لغة لأخرى."⁽⁴⁾ بمعنى أن الكلام بدون الضمائر كلام يفتقد إلى مرجعية في الواقع فهو دال من حيث الدلالة.

1-9- الإحالة:

إن استعمال الأسماء والصفات و الضمائر... وغيرها هي عملية إحالة أو إشارة إلى مرجع معين كتعبير عن وجهة نظر الشخصية، لكن ما سنقف عنده في هذا العنصر من الظواهر الأسلوبية هو انقطاع الإحالة لا الإحالة ذاتها و يقصد به "استطراد معتمد من

(1)- محمد نجيب العمامي، الراوي في السرد العربي المعاصر، ص 26.

(2)- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص 66.

(3)- سامي السويدان، المتاهة والتمويه في الرواية العربية، ص 109.

(4)- عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي، ص 69.

الفصل الثالث ————— آليات بناء و تشكيل الظواهر الأسلوبية في التفكك

الكاتب أو الراوي أو إحدى الشخصيات التي تخرج به عن موضوع الحديث الجاري إلى موضوع آخر مناقض أو مختلف أو خارج عن زمان الحكى، ومكانه، لغاية دلالية خاصة⁽¹⁾

وانقطاع الإحالة في رواية تيار الوعي لها علاقة مباشرة بالبناء اللغوي للجملة فوجود ضمير دون مرجعية يعبر عن انقطاع الإحالة أو ذكر فعل دون أن يستند إلى فاعله كذلك انقطاع في الإحالة.

فعندما نجد مقطعا في التفكك مثل هكذا تعبير "قالوا هذا كفر يا رجل"⁽²⁾

فنحن لا نفهم على من يعود الضمير المتصل "واو الجماعة"؟ والرواية في بدايتها.

وهذا ما نسميه انقطاع الإحالة، وهو استطراد متعمد من الكاتب يصرح به على لسان سالمة⁽³⁾ أعرف فكل هذه الاستطرادات تضجرك و هذه التعرجات و الانتقال من الدجاجة إلى الحرب التحريرية ومن مشكل النقص في المواد الغذائية إلى سباق 1500 متر حواجز ومنه السيد أحمد ثم إلى لون عينيه كل ذلك يضجرك و لم لا؟ وتضيف سالمة قائلة "اسمع يمكن البدء بالحكاية انطلاقا من الوسط أو من النهاية ثم الانتهاء منها انطلاقا من أولها وهكذا كل الطرق تؤدي إلى عمق الواقع والكتابة"⁽³⁾

وللإحالة وظائف أخرى كإبراز الشخصية في حالة لهاث بحيث لا تجد وقتا للوصل، فالإحالة هنا عبارة عن عملية تسريع و تكثيف (miniature) تتلاءم مع إيقاع النفس المضطربة، كما أنها تقدم نصا يميل إلى الاقتصاد في التعبير فالإحالات المنقطعة تأخذ حيزا أقل من الإحالة العادية.

(1) -عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، ص 77.

(2) -رشيد بوجدر، التفكك، ص 65.

(3) -المرجع نفسه، ص 109.

الفصل الثالث — آليات بناء و تشكيل الظواهر الأسلوبية في التفكك

يقول الكاتب: "ظهر له أن هناك شيئاً ما، في مكان ما، أخذ يسير بسرعة وأن فترة التلعثم بدأت تنتهي، فترك جمعية العلماء وانخرط في الحزب"⁽¹⁾

لا نفهم ما هذا الشيء ولا نعرف هذا المكان، و تنتهي الرواية دون معرفة الحزب الذي انخرط فيه أو على الأقل لم يصرح به في حديثه.

ويكتشف الاضطراب النفسي في مواقف عدة تمتزج مع الاقتصاد في التعبير (عم أسيدي: تبت يدا أبي لهب..... وفي جيدها حبل من مسد.... عم أسيدي...)⁽²⁾

فهذا التقطع في الإحالة قصد الاقتصاد في التعبير يفضي إلى وظيفة أخرى، هي اشتراك القارئ في ملئ الفراغات- الكثيرة في هذه الرواية- كأفكار لم توضع بشكل نهائي و كأن الوعي الداخلي لم يكتمل سيلانه وعلى القارئ بذل جهد في صياغة الأفكار صياغة نهائية. كأن يكمل قراءة سورة المسد على لسان هذا المتتلمذ.

وتتضافر كل هذه الوظائف لتشكل تفتيتاً للمبنى الروائي الذي تتعمده رواية التيار وهو في ذات الوقت ابتعاد عن التقريرية المباشرة.

10-1- اللازمة:

تعد رواية تيار الوعي أكثر الروايات اعتماداً على اللازمة، لأن الروائي في عمله يتجاوز الحكمة و القوالب التقليدية، و يعتمد في موضوعه على الحياة الذهنية للشخصية"⁽³⁾

ومصطلح اللازمة من المصطلحات الموظفة في الموسيقى و قد أخذ عن دراما فاجز الموسيقية و معناه حسب أحد القواميس الأمريكية المعتمدة: عبارة الإيقاعية متميزة أو قطعة قصيرة تعبر عن فكرة معينة أو شخصية أو موقف أو تتصل بها وتصحب

(1)-رشيد بوحدة، التفكك، ص99.

(2)-المرجع نفسه، ص 115.

(3)-مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص34.

الفصل الثالث ————— آليات بناء و تشكيل الظواهر الأسلوبية في التفكك

ظهورها و قد يعرف هذا المصطلح بعد أن انتقل إلى المصطلحات الأدبية بأنها صورة متكررة أو رمز أو كلمة أو عبارة تحمل ارتباطا ثابتا بفكرة معينة أو بموضوع معين⁽¹⁾

وما يميز رواية التفكك كثرة اللوازم أو ما يمكن إدراجه ضمن لوازم الصورة أو "الرمز" أو "العبارة اللغوية" و التي أفادت في كثير من الأحيان في تحريك الموضوعات الثانوية أو في شرح ما في أذهان الشخصيات و بالأخص شخصية الطاهر الغمري، الذي كان وراء تردد عبارات كثيرة أشهرها عبارة: "هل يستقيم الظل والعود أعوج"، تنزل الجملة على سالمة كالصاعقة بدء من ص 29 و ونكرر هذه بشكل مكثف إلى درجة أن سالمة تقول "لا يعرف إلا هذا المثال، يقول ويعيد: هل يستقيم الظل و العود أعوج" طبعا لا! لكن... لكن ماذا؟"⁽²⁾

وقد تكررت هذه العبارة بكثرة عبر كامل الرواية كما في الصفحات 55، 147 لمرتين و في الصفحات 229، 269، 231.....

والى جانب هذه العبارة المحورية التي جاءت الإجابة عنها" لدينا كل شيء و نفتقر إلى قليل من التصور..... جاء العود أعوج و كان ظله أعوج مثله، ليستقيم ظلنا و عندها ننظر في الأمر".⁽³⁾ هناك عبارات متكررة و مترددة بكثرة كعبارة: كسرة شعير و لبن خثير، عبارة الوشام على السرة والضرة مرة. وعبارة ليضمني ظلمهم.

كما ردد الكاتب عبارات من كتاب الله وأكثرها على الإطلاق تبت يدا أبي لهب، وبئس الاسم الفسوق بعد الإيمان.

ومثل هذه اللوازم المتكررة تمثل إشارات للقارئ حتى ينتبه إلى المادة المتصلة بالموضوع. فهي تفيد باعتبارها روابط شكلية تساعد على تماسك مواد الشعور المبعثرة"⁽⁴⁾

(1)-مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 176.

(2)-رشيد بوجدر، التفكك، ص34.

(3)-المرجع نفسه، ص 231..

(4)-روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص 148.

الفصل الثالث ————— آليات بناء و تشكيل الظواهر الأسلوبية في التفكك

وتعتبر فرجينيا وولف من أهم كتاب الرواية التيارية والذين استفادوا من هذه اللوازم.

المبحث الثاني: البناء والتشكيل في المعنى:

ستقتصر الحديث على ثلاثة عناصر أهمها:

2-1- الارتفاع الأسلوبي:

الفصل الثالث ————— آليات بناء و تشكيل الظواهر الأسلوبية في التفكك

كثيرا ما تراوح أسلوب كتاب الرواية في الأدبين العربي أو الأجنبي بين الفصحي والعامية، أو بين اللغة المرتفعة و اللغة المنخفضة، و في ذلك ما يبرر هذا التراوح على اعتبار السياق الذي يرد فيه أو تبعا للنوع الأدبي في حد ذاته و هذا الارتفاع الأسلوبي يثير قضية الصدق الفني بصورة بارزة، إذ هو أسلوب لا يهدف إلى إبراز و عرض الشخصية بلغتها التي تلائمها و خلفيتها الاجتماعية و الثقافية فقط بل عد تدخلا من الراوي أو الكاتب في لغة الشخصيات و بذلك يضفي على الرواية جو عدم الصدق لأن الشخصيات تتحدث و تفكر بلغة المؤلف لا بلغتها.

فمثلا في الأدب العربي أخذ على فرجينيا وولف أن شخوص روايتها تفكر بعقلية المؤلفة ووعيا و منطقها و هذا على العكس من جيمس جويس.

لنركز على ما جاء في إحدى التعابير السردية لرواية التفكك "والمرث عملية غمر الأجسام في سائل معين مدة من الزمن لتفصل عنها الأشياء القابلة للذوبانو تسمى هذه العملية بعدة كلمات مترادفة: النقع، المرس، التعطن.... الخ"⁽¹⁾

أو لنقترب من المعنى الآخر في قوله "قليلا قليلا بالملصقات الدعائية و الخرائط السياسية، والصور البيانية، و بوجه سنالين نفسه وبوجه ماو وهوشي مينة وبوجه الحاج بولحية وغيرهم من ثوريي ذلك العهد"⁽²⁾

القليل من التأمل يجعلنا نقف عند المستوى الأسلوبي للفقرة الأولى-والمرتفع- إذ كيف يعقل للقارئ المتوسط الثقافة إن لم نقل بعض المثقفين فهم عملية المرث، ناهيك عن المعاني البلاغية و السياسية للفقرة الثانية ، و التي تحتاج من صاحبها باعا ثقافيا معتبرا لمسايرة المعاني المطروقة من الكاتب: " إن القضية المطروحة، هي قضية المستوى الأسلوبي الذي يتأزم حين تأخذ بعض النصوص مسارا "متطرفا" في استعمال اللغة

(1)- رشيد بوجدر، التفكك، ص 30.

(2)- المرجع نفسه، ص 162 .

الفصل الثالث ————— آليات بناء و تشكيل الظواهر الأسلوبية في التفكك

الفصحى العالية، بحيث أن الإجابة عليها من منطق المستوى الثقافي أو الاجتماعي ليست مقنعة" (1)

ويقابل هذا الارتفاع الأسلوبي ما يعرف كذلك باللغة المنخفضة، أو لغة السوقة وهي في شكل معان منحطة، ربما تخدش الحياء، أو تمس القيم الخلقية، وفي رواية التفكك ما يشير إلى ذلك في مواضع مختلفة، تتحدث سالمة عن علاقاتها بأخيها" واستغل الفرصة وأقول: "لطيف أرشدني سامحك الله من قال هذا البيت؟

هل هو بشار بن برد أم أبو نواس:

أنت خنثي تناك و الليث فحل **** لوما تراه خريت ما أكلت. (2)

أو تعلق على علاقة عمته فاطمة، و هي تزجر الأطفال لأجل إرضاء فؤاد. أو كيف كانت تعامل الرجال و هم يتربصون بها في الطرقات أثناء خروجها من العمل عائدة إلى البيت "فتستفزهم و تشتمهم و تراشقهم بالكلمات الغليظة.(روحوا تنيكو أماتكم! ماكمش رجال! عطايين ! جبناء! مخصيين! قضبان لا أكثر). (3)

2-2- الجرس اللفظي: أو المفردات الجرسية (Onomatopoeia)

(1)-محمد غنایم، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، ص 117.

(2)-رشيد بوجدر، التفكك، ص 174.

(3)-المرجع نفسه، ص 166.

الفصل الثالث — آليات بناء و تشكيل الظواهر الأسلوبية في التفكك

يتصل الجرس اللفظي ببنية الكلمات أو استعمالها بحيث يحاكي الصوت، كما أن المصطلح ينطبق بشكل موسع على مجموعة من الكلمات التي تشير إلى تطابق بين الصوت والإحساس، سواء كان ذلك يختص بالصوت أو الحركة أو بالحالة النفسية.⁽¹⁾

وهذا الكلام يؤكد أن هذه الظاهرة عامة أي نجدها في كل الأنواع الأدبية وليست حكرا على الشعر فقط، رغم أن الشعر بإيقاعاته يحاكي الأصوات بصورة جلية أكثر من أي نوع. لكن السؤال الذي يطرح نفسه هو ما هي وظيفة الكلمات الأنوماتوبية؟

الألفاظ الجرسية، أو الجرس يأتي أحيانا كتعبير صادق لحيوية الواقع النفسي الداخلي، فلكي يعبر الروائي عن الواقع الكائن في ذهن الشخصية، ولكي يقدمه بلا تصنع فإنه يستعير هذا التكنيك،/ كأن الشخصية تلقي ما تستقبله من الواقع كما هو بلا تهذيب ولا مراجعة، ويتلاءم مع التهذيب مع طبيعة الوعي المتمسم بالفوضى والفورية".⁽²⁾

ولا يقتصر التعبير عن هذه الظاهرة على الألفاظ غير مهذبة، بل هو تعبير عن الوعي النفسي الصادق دون حواجز"ثم يأتي أزيز الذباب في الصيف، وكتيت ماء القهوة في الشتاء".⁽³⁾

أو "فيدمدم ويصق، ويصفر كالأفعى ويهيج ويغضب ويكتب"⁽⁴⁾ أو حين يقول وكلها للتمثل لا الحصر "يلطخها زنجار الأعوام المألحة وهي تكرر من ورائها الثاني شذرة شذرة".⁽⁵⁾ فالمفردات الجرسية حاضرة بقوة في الرواية (أزيز - كتيت - يدمدم - يصفر - يهيج - تكرر...).

(1) - محمد غيايم، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، ص 120.

(2) - المرجع نفسه، ص 120.

(3) - رشيد بوجدر، التفكك، ص 45.

(4) - المرجع نفسه، ص 194.

(5) - المرجع نفسه، ص 71.

الفصل الثالث ————— آليات بناء و تشكيل الظواهر الأسلوبية في التفكك

وليست الوظيفة الشعرية هي الوظيفة الوحيدة في الفنون الكلامية حسب جاكسون فهو يرى أن الوحدة العضوية كذلك تأتي من تكرار الألفاظ الجرسية مما يؤدي إلى الربط بين أجزاء الرواية وإقامة علاقة واعية بين أجزائها.

2-3- الصورة الشعرية:

لقد كرست التأليف النقدية العربية - القديمة عموماً - والثقافة الشفوية على امتداد عدد من القرون، حدوداً بين الشعر وسواه، وقد أدى الإيمان بصرامة هذه الحدود إلى تقزيم مفهوم الشعرية وتصنيفه وقصره على مجرد إلتزام أوزان الخليل في عملية النظم.⁽¹⁾

إذن لأمد طويل توقف مفهوم الشعرية عند حدود النصوص الشعرية لا خارجها، مع أن التاريخ يقر أن بعضاً من القدامى كانوا يمتلكون مفهومًا للشعرية يتجاوز حدود الشعر المتداول في الجزيرة العربية فما سمعوه من قرآن وظنوه شعراً يثبت هذا الامتلاك خارج النص الشعري.

فمثلاً حديثنا سابقاً عن الجرس الموسيقي والتكرار اللفظي، واللغة المفعمة بالحركة والتركيز، كلها عناصر تفضي إلى الترابط العضوي بين أجزاء القصة وعناصرها وهو ما يكسبها لونا من ألوان التناغم لا نجده إلا في الشعر.

لكن من الطبيعي أن لا يعبر عن هذه الوجوه المختلفة باللغة العادية التقليدية، بل يحتاج الأمر إلى لغة شاعرية تحمل الدلالة الإيحائية لشحن المتلقي بدفقة شعورية.

وإذا تم اعتماد رأي باختين (M. Bakhtine) الذاهب إلى اعتبار شعرية الرواية أمراً متحصلاً من الرواية بأكملها فإن: "الرواية لا تكون شعرية بالمقاطع فحسب، بل

(1) -صلاح صالح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، ص 207.

الفصل الثالث _____ آليات بناء و تشكيل الظواهر الأسلوبية في التفكك

بمجموعها..... وهي مرتبطة كذلك بعنصر معروف منذ القدم ألا وهو الأسلوب، أي بالضبط ما يسمح بالتعرف إلى الكاتب وتميزه عن غيره. (1)

لقد ساءل الشكلاونيون الغربيون النصوص عن أسرارها الأدبية، فانتهاوا إلى أن: "النص الأدبي ليس أدبيا بمعناه أو فحواه، وأنه ليس كذلك من حيث نشأته وما عمل فيها من مؤثرات، وإنما هو أدبي بحكم صياغته وأسلوبه وطريقة وظيفة اللغة فيه. (2)

ونفهم مما سبق الإشارة إليه أن الأدبية موجودة في النصوص كذلك لكن المطلوب ما يضيفه النص إلى القارئ قصد الإقبال عليه والإفتتان به، هو الذي يشكل هذه الشعرية.

"فالصورة الفنية للخبر المسرود تسعى إلى حرق مألوفية اللغة النثرية، لا من حيث التركيب فحسب، بل من حيث اللفظ وحشد كم غير اعتيادي من الألفاظ، تتخذ هذه الألفاظ على مستوى الدلالة تصاعديا، يسعى إلى تشعير اللغة... ويخلخل لدى المتلقي المعرفي والمكتسب، ويجعله يراجع رصيده المعرفي والثقافي، وكفايته اللغوية. (3)

وشاعرية رواية التفكك تنبثق من عمومها أو مجملها، وحشد كم غير اعتيادي من الألفاظ التي يمكن أن نصفها بالغريبة والتي تخلخل أي متلقي، وتجعله يراجع زاده المعرفي. وهذه سمة تمتد من بداية الرواية إلى نهايتها.

يقول الكاتب: "فتتشرب كل يوم مزيدا من القلح والدردي والسحالة، وتزحف كالبزاق تاركة من ورائها أثارا مشكوكا فيها". (4)

(1)-ميشال بوتورجوث في الرواية الجديدة، ص 34.

(2)-عبد القادر عميش، شعرية الخطاب السردي، دار الألفية للنشر والتوزيع، ط1، 2011، ص 97.

(3)-المرجع نفسه، ص 120.

(4)-رشيد بوجدر، التفكك، ص 08.

الفصل الثالث _____ آليات بناء و تشكيل الظواهر الأسلوبية في التفكك

ولتدعيم هذا نضيف مثالا آخر عن حشد هذا الكم الهائل اللامنته من الكلمات الغربية كدلالة على الشعرية "وتحولت شرايينه إلى حبال حديدية، ضخمة، تجابه السموات والأرض بين جاب ولوب فتأكله البوغاء..."⁽¹⁾

ويشكل الوصف عنصرا آخر من عناصر الشعرية، وهو القوة الضاربة الواضحة في رواية التفكك، فالغريب أن يحول الكاتب لحظات المخاض العسيرة مع عملية الولادة إلى لحظات وصفية شاعرية "يعيش على وتيرة نبض الدم في جوف الأمومة إلى أن يلفظ منه في إحدى الصبيحات الشتوية حيث ينهمر المطر قارعا، نوافذ الدار بموسيقى شبحية سلسلية الرنة، يا لها من لفظة رهيبية عبر النافذة تلك التي فتحتها له أمه بين فحذيها وقد كان النهار قليل الضوء والصرود شديد الهول والألم رهيب الحنوة".⁽²⁾

ويعلق الدكتور سامي سويدان على وظيفة الوصف الشعرية في الرواية التيارية " وإذ يحطم هذا النمط من التعبير [الحضور الطاعي للوصف] العلامات التي تعين حدود التراكيب اللغوية، وأنواعها ومواقع الفصل والوصل وأشكالها فإن بالإمكان اعتباره مكونا إضافيا من مكونات الالتباس والخلط في النص الروائي، على أن هذا الالتباس قائم أصلا في الصيغة الشعرية فيه".⁽³⁾

وتقول يمنى العيد في هذا: "تبدو اللغة الشعرية الوصفية بديلا للحكاية السردية، إن تراجع الحدث واختزال الشخصية في دور يفضي إلى مساحات من الفراغ السردية يملأها الوصف فينتقدم الخطاب على الحكاية والوصف على الإخبار".⁽⁴⁾

ولكي لا نكون مغالين في إلصاق الصفة الشعرية بجميع الوسائل التي يعتمدها الكاتب لتجميل لغته، فإن بعض النقاد يعتبرون مجرد اللجوء إلى "المجاز" اللغوي بكل

(1) - رشيد بوجدر، التفكك، ص 168.

(2) - المرجع نفسه، ص 168.

(3) - سامي سويدان، المناهة والتمويه في الرواية العربية، ص 194.

(4) - يمنى العيد، فن الرواية العربية، ص 125.

الفصل الثالث ————— آليات بناء و تشكيل الظواهر الأسلوبية في التفكك

صنوفه وأشكاله، أو تضمن النص الروائي نصا شعريا - حتى ولو كان بيتا واحدا- يعني الدخول في صلب الشعرية أو ما يعني إسهما في إشاعة المناخ الشعري.

وفي رواية التفكك إنتاج الكاتب لمرات إلى التعبير المجازي خاصة عن طريق الأمثال العربية - بالعامية والفصحى - "وهو يصيح فيهم: على أهلها تجني براقش".⁽¹⁾ أو "وهو لا يأكلها أبدا (كسرة شعير ولبن خثير)."⁽²⁾

ومن أهم الاقتباسات الشعرية ترديده لمقطع شعري متكرر أحيانا مكتملا وأحيانا مشطورا ومحورا يقول: "باننت سعاد فقلبي اليوم متبول".⁽³⁾

والواضح أن الشعرية لا تكون فقط بظهور الشعر، بل كلما كان الأسلوب قويا كلما كانت الرنة الشعرية، ويوغل رشيد بوجدره كذلك في عوامل مساعدة ليروز شاعرية الرواية وبخاصة القراءة السينمائية الملاحظة في عدة مقاطع من روايته هذه، وهذا ما سنفرز له جزء مستقلا في دراستنا لاحقا.

(1)-رشيد بوجدره، التفكك، ص 196.

(2)-المرجع نفسه، ص 16.

(3)-المرجع السابق، ص 222.

المبحث الثالث: المونتاج أو المستحدثات السينمائية:

يشير " المونتاج " بالمعنى السينمائي إلى مجموعة من الوسائل التي تستخدم لتوضيح تداخل الأفكار أو تداعيها، وهي وسائل تسمى على سبيل التشبيه بالمستحدثات السينمائية إذ تتداخل فيها الصور المتحركة وفعل القاص كوسيلة من وسائل تنظيم حركة "تيار الوعي" وسنقصر حديثنا عن المونتاج الزماني والمكاني.

3-1- المونتاج الزماني:

الزمان ظاهرة صعبة الإدراك كما اكتشف الفلاسفة، وحقيقة يغلفها بعد أسطوري كان يحير البشر ويملؤهم رعباً، إذ لا سلطان لهم عليه، فإذا استطاعوا السيطرة على المكان بتشكيله أو مغادرته، حتى كوكبهم خرجوا منه لاستكشاف عوالم أخرى فلا حلية لهم في الزمان بالتحكم في تسارعه أو عكس مساره أو الانتقال منه إلى خارج الزمن".⁽¹⁾

لقد كان القاص البدائي يسرد لقارئه الأحداث في خط متسلسل تسلسلا زمنيا مضطربا، خاضعا لترتيب وقوعها. ومع أن الزمن يتخلل كل الرواية، بل هو الهيكل الذي تشيد فوقه الرواية ولا يمكن دراسته دراسة تجزئية. إلا أن حضوره في الرواية الحديثة يخضع للتقطيع.

وفي هذا الصدد يقول ميشال بوتور: " إذا بذلنا مجهودا قاسيا في اتباع النظام الزمني بدقة متناهية، دون الرجوع إلى الوراء حصلنا على ملاحظات مدهشة، وهكذا تستحيل كل عودة إلى التاريخ العام وإلى ماضي الأشخاص الذين صادفناهم وإلى الذاكرة وبالتالي إلى كل ما هو داخلي، فيتحول الأشخاص عندئذ بالضرورة إلى أشياء، ولا تعود رؤيتهم ممكنة إلا من الخارج، وقد يصبح متعذرا حملهم على الكلام."⁽²⁾

(1) - سيزا قاسم، القارئ والنص، ص 68.

(2) - ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص 98.

الفصل الثالث — آليات بناء و تشكيل الظواهر الأسلوبية في التفكك

إذا: "فالتقطيع والتضمين والتداخل ومختلف أشكال المفارقات الزمنية وما يصاحبها من مشاهدة وتكرارات كلعب زمني يساهم في تقليص المسافة بين ماضي القصة وحاضر الخطاب." (1)

وهذه الطريقة هي ما يعرف بالمونتاج، وقد أشار داشتيز إلى طريقتين في تقديم هذا المونتاج القصصي. الأولى تلك التي يمكن للشخص فيها أن يطل ثابتا في المكان بينما يتحرك وعيه في الزمان ونتيجة ذلك هي المونتاج الزمني أي وضع صور أو أفكار من زمن معين على صور أو أفكار زمن آخر. (2) وهذه الطريقة كثيرا ما تسمى بطريقة "عين الكاميرا" أو "المشهد المضاعف" ويعتبر "جيمس جويس" فنان هذا التكنيك العظيم، رغم أن "فرجينيا وولف" هي التي مزجته بمهارة شديدة في كل من "مسز دلواي" وإلى "المنارة".

ويمكن القول أن رواية التفكك شيدت فوق هيكل مونتاجي مكاني وزماني، وخاصة هذا الأخير، فنلاحظ الطاهر الغمري قابع في غرفته - كمكان ثابت - وهو يجول بذكرياته عبر الصورة إلى ماضيه الاجتماعي والنضالي "...ويأخذ سترته من على الكرسي الجاثم إلى جانب سريره يستعمله كمنضدة وخزانة ومكتبة، يكتب عليه ليلياته ويخرج من الجيب الأيسر الداخلي الصورة البنية المرقوشة بطابع الأعوام والشوادر ويروح يحدق فيها..." (3) من هنا تبدأ الذكريات في التداعي بدء من شخصه إلى أصدقائه في الصورة مستعملا تقنية الخلاصة.

(1) - السعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص 57.

(2) - روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص 14.

(3) - رشيد بوجدر، التفكك، ص 120.

الفصل الثالث ————— آليات بناء و تشكيل الظواهر الأسلوبية في التفكك

وقد اقترح "جيرار جنيت" أن يدرس الإيقاع الزمني من خلال التقنيات الحكائية التالية⁽¹⁾: الخلاصة (Sommaire)، الاستراحة (Pause)، القطع (L'ellipse)، والمشهد (Scène).

وفي عرف جورج بولي (Poulet George): "فإن زمنية السرد لا تكمن في تواتر اللحظات التي تتابع الواحدة تلو الأخرى بل في تجزئته إلى أعداد من اللحظات، وخاصة في شعور الشخصية باستمرارها الزمني وأحيانا المطابق لاستمرارها في المكان"⁽²⁾. وهذا ما يعني أن الزمن في رواية تيار الوعي لا يقف عند حدود الوظيفة البنائية للرواية، بل تجاوز ذلك إلى وظيفة دلالية، ذات بعد إيحائي رمزي، تتوافق مع الحياة وتتسجم مع حالات الشعورية.

فغدا القفز الزمني من أبرز سمات رواية تيار الوعي لأنها تعتمد التقطيع وعدم الاستمرار وقفر الأحداث من موضوع لآخر عن طريق الإشارة الزمنية لهذا القفز، أو عدم الإشارة نهائيا وفي هذه الحالة يفهم القفز الزمني في سياق الأحداث الروائية.

وهذا القفز أفضى لما يعرف بالاستباق والاسترجاع، فالاستباق يعني تداعي المستقبل في زمن الحضور، أما الاسترجاع فهو استحضار الماضي في زمن الحضور، وهذا البناء لا يسير على وتيرة واحدة مع كل روايات تيار الوعي، لكنه يختلف من رواية لأخرى تبعا لطريقة التكنيك لكنه عموما يعرف من خلال مستويين هما السوابق الزمنية واللاحق الزمنية.

فمثلا عن السوابق الزمنية ترسم لنا سالمة موقفا ظريفا عن الحذر الذي أبداه الناس أول مرة من غرف الهاتف الزجاجية التي وضعت خلسة على أرصفة الشوارع، فباتت محل نكات وخرافات تحاك هنا وهناك،: "حتى ظنت السلطة أن هذا الحذر البرئ قد يخفي

(1) - حميد حميداني، بنية النص السردية، ص 76.

(2) - حسن مجراوي، بنية الشكل الروائي، ص 111.

الفصل الثالث ————— آليات بناء و تشكيل الظواهر الأسلوبية في التفكك

من ورائه مقاطعة سياسية تفتح المجال فسيحا أمام الإضراب العام، الأمر الذي حدا بأحد المسؤولين أن يقترح بأن ترسم أمام كل حجرة هاتف مضيئة جميلة". (1)

ويظهر المونتاج الزمني في هذا المقطع الذي يمثل مستوى اللواحق الزمنية، إذ المكان ثابت والزمن ينتقل عبر مخيلة وسرد الطاهر الغمري: "كانت سالمة تستمع إلى السيلان المتدفق، وأنا أقص عليها ملحمة الماضي. كانت واجمة، ساكنة كفت حتى عن التدخين....". (2)

وهذا القفز الزمني تفرضه أمور كثيرة كالشخصيات إذ: "يتطلب ظهور كل شخصية جديدة عودة إلى الوراء لكشف بعض العناصر الهامة، وربما الاحتفاظ ببعض العناصر لكشفها في زمن لاحق ولذلك كان التسلسل النصي للزمن في الرواية من تقديم وتأخير وحذف وغير ذلك من الأبنية الهامة في الرواية". (3)

فمثلا يتأخر الحديث عن الشخصية الخامسة الموجودة في الصورة إلى الفصل الرابع فيبدأ "كان سيد أحمد (خامسهم كما نقول) أستاذ في ثانوية البنات، كان يعلمهن اللغات ويدربهن على سباق المائة متر. وقبل أن يكون مدربا، كان عداء مشهورا.....". (4)

وهكذا يسترسل في حيثيات تخص سيد أحمد ويعود بنا الزمن مرة أخرى إلى الورا.

ومن أشكال المونتاج الزمني كذلك ما يعرف بالتوافق الزمني. ويشكل هذا النمط ملمحا بارزا في الرواية المعاصرة ولا سيما رواية تيار الوعي ويعني بهت وافق الحالات

(1) -رشيد بوجدر، التفكك، ص 25.

(2) -المرجع نفسه، ص 153.

(3) -سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 37.

(4) -رشيد بوجدر، المرجع نفسه، ص 86

الفصل الثالث ————— آليات بناء و تشكيل الظواهر الأسلوبية في التفكك

الشعورية والنفسية للسارد أو الشخصية الروائية مع زمن الأحداث المسرودة من حيث سرعة الإيقاع وبطئه. (1)

لذلك نجد أحيانا مشاهد تبدو متسارعة ويتضح ذلك من خلال الإيقاع القصير للجمل أي وجود الجمل القصيرة والسريعة للتعبير عن حالة شعورية معينة والعكس هو الصحيح مع الجمل الطويلة. في هذا المقطع يظهر الاضطراب النفسي على سالمة وهي "تمارس هي بدورها العادة السرية، لكنها لا تشعر بأية لذة أو متعة. تصر. تستمر تلهث. ترهق نفسها. تعرق. تسيل. لكن دون جدوى أو فائدة. لا شيء ! لا شيء ! لا شيء ! تصرخ. يفرغ القط الأسود. ويريد الهروب لكن الباب موحد ومبلج. تتوقف سالمة من عمليتها. تتصاعد دموع الأسي. يتصاعد الغثيان. يأتي القيء...". (2)

ونضيف إلى التوافق الزمني عامل آخر من عوامل المونتاج الزمني وهو ما يعرف بالتواتر التكراري " ويعنى به سرد أكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة، أو سرد أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة. في كل مرة يتكرر فيها السرد يتكرر تبعاً لها الزمن، وهذا التواتر من أكثر التواترات الزمنية شيوعاً في رواية تيار الوعي". (3)

تواتر تكراري ناتج عن عمليات التداعي النفسي وسنمثل لهذا التواتر بمشهادين أحدهما سرد لأكثر من مرة وحدث أكثر من مرة، ونعني به مشهد فتح سالمة الباب - حين كانت دون التاسعة - لأخيها الأكبر. ومشهد سرد لأكثر من مرة وحدث مرة واحدة ونعني به مشهد يوم الجنازة وإخراج سالمة مع أخيها سعيدة ومهدي إلى الحديقة لعدم مشاهدة هذا الموقف. "لا تفتح سالمة الباب عند رجوع أخيها إلى المنزل إلا بعد رنة الجرس الثالثة وهي لا تتصرف هكذا إلا معه...". (4)

(1) -عبد الرحمن مراد ميروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، ص 120.

(2) -رشيد بوجدر، التفكك، ص 189.

(3) -مراد عبد الرحمن ميروك، المرجع نفسه، ص 132.

(4) -رشيد بوجدر، المرجع نفسه، ص 31.

هذا المشهد المتكرر أما عند المشهد الواحد المتكرر سرده "لم أنس يوم الجنازة وإن كنت لم أر شيئاً وقد احتجزنا نحن الصغار في قعر البستان. مهدي يتسلق شجرة التوت ويحاول أن ينظر إلى داخل الدار... سعيدة تقول لمهدي: انزل، سوف يرونك ويضربوننا...".⁽¹⁾

هذه هي أهم العناصر البنائية المشكلة للمونتاج الزمني. فما هو المونتاج المكاني؟

3-2- المونتاج المكاني:

إذا كان المونتاج الزمني يتلخص في ثبات المكان وتحرك وعي الشخصية عبر الزمن، فإن المونتاج المكاني نقيض ذلك أي ثبات الزمن وتحريك العنصر المكاني. وتعتبر فرجينيا وولف أكثر من استخدم وسيلة "المونتاج المكاني" بتأثير فائق يتصل بروايات تيار الوعي.

والحال أن المكان لا يعيش منعزلاً عن باقي عناصر السرد وإنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية للسرد كالأحداث والشخصيات والرؤيات السردية وعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات والصلات يجعل من العسير فهم الدور النصي الذي ينهض به الفضاء الروائي.

فالمكان يكاد يتعين بصفة دائمة منذ سطورها الأولى، بل إنه ليرد في الغالب في أول جملة فيها، فالمعادل مثلاً (كان ذات مرة) يتممه بانتظام (في بلد ناء) وغالبا ما تكون الرواية مفعمة بعبارات تشير إلى المكان ك: هنا، هناك، خارج، داخل....

⁽¹⁾ -رشيد بوجدر، التفكك، ص 41.

الفصل الثالث ————— آليات بناء و تشكيل الظواهر الأسلوبية في التفكك

لقد أصبح تحديد المكان من السمات التي ميزت الرواية في القرن التاسع عشر وقد أشار "إيان وات" إلى هذا التحول الذي طرأ على تشكيل الرواية ويرى أن "دانييل دي فوو" هو أول من ربط بين أبطاله والمكان. (1)

فإذا كان الزمن في تجسيده يرتبط بالإدراك النفسي فإن المكان يرتبط بالإدراك الحسي، الذي كثيراً ما أسقط على الإدراك النفسي للتوضيح.

ثم إن التلاعب بصورة المكان في الرواية يمكن استغلاله إلى أقصى حد. "فإسقاط الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال على المحيط الذي يوجدون فيه يجعل للمكان دلالة تفوق دوره المؤلف كديكور أو كوسيط يؤطر الأحداث إنه يتحول في هذه الحالة إلى محاور حقيقي ويقترح عالم السرد محرراً نفسه هكذا من أغلال الوصف. (2)

إن كان المكان هو الجغرافية الخلاقة في العمل الفني وإذا كانت الرؤية السابقة له محددة باحتوائه على الأحداث الجارية، فهو الآن جزء من حدث وخاضع خضوعاً كلياً له. "فهو وسيلة لا غاية تشكيلية ولكنها وسيلة فاعلة في الحدث. (3)

والمكان في العمل الفني شخصية متماسكة، ومسافة مقاسة بالكلمات ورواية لأمر غائرة في الذات الاجتماعية، ولذا لا يصبح غطاء خارجياً أو شيئاً ثانوياً، بل هو الوعاء الذي تزداد قيمته كلما كان متاخلاً بالعمل الفني. (4)

إذا من المفيد الإشارة إلى أن دلالات المكان لم تكن موضوع اهتمام في النظرات النقدية القديمة... "لم تكن دلالات المكان في نظر أرسطو عنصراً من عناصر تكوين الحكاية. (5)

(1) - سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 79.

(2) - حميد حميداني، بنية النص السردي، ص 71.

(3) - ياسين النصير، الرواية والمكان، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط 2، 2010، ص 70.

(4) - المرجع نفسه، ص 70.

(5) - يحيى العيد، فن الرواية العربية، ص 109.

الفصل الثالث _____ آليات بناء و تشكيل الظواهر الأسلوبية في التفكك

"وأصبح المكان دون سواه يثير إحساسا بالمواطنة، وإحساسا بالمحلية حتى لتحسبه الكيان الذي لا يحدث شيء بدونه. (1)

فقراءة متأنية بسيطة للروايات تعطيك انطبعا بأن الكتاب عالجا مشكلة المكان بطرق فنية متباينة، فمنها المنهج التقليدي الفج الذي لا تحصل منه إلا على إشارات ومسميات للمكان، شوارع وبيوت ومحال وأسماء مقدسة ولكنها كلها بلا روح، بلا دم بلا نغمة بلا فن، وهناك مناهج تمثل الطرق التجديدية قد نحصل منها على الكثير.

يرمز المكان لحياة البشر، يجسد القرية كذلك والملل الضيق عند البعض، ويقوم على المفارقة عند آخرين، لكنه يبقى المسيطر على الساحة الروائية وأماكن مثل: الشارع، العبور، وسائل الانتقال.... دائمة الحضور.

فالفضاء كمعادل يفهم على أنه: "الحيز المكاني في الرواية أو الحكى عامة ويطلق عليه عادة الفضاء الجغرافي (L'espace géographique)" (2). فالراوي يقدم دائما أقل ما يمكن تقديمه من إشارات تدل إلى الجغرافية أو المكان والتي من شأنها أن تحرك خيال القارئ، أو تعتبر نقطة من نقاط الانطلاق نحو الاستكشاف.

تتكشف جغرافية رواية التفكك مع الصفحة الأولى على فضاء المدينة بشوارعها ومينائها والحشود الغفيرة من الناس منهم المارة ذهابا وإيابا وواقفين رسخت أقدامهم في أسفلت الحافة. وحمام متكرش يسترق الغذاء وسط هذه الحشود.

يقول الكاتب "وهو يجوب المدينة طولا وعرضا عاملا على محو ماضيه خائفا من حاضره" (3)

إن مع بداية ظهور الشخصية الأولى للرواية بدأ المكان يبرز بالتدرج، فالطاهر الغمري يجوب المدينة وسط المارة، لكن المكان الذي سيبنى عليه هيكل الرواية خاص

(1)- ياسين نصير، الرواية والمكان، ص 09.

(2)- حميد حميداني، بنية النص السردى، ص 53.

(3)- رشيد بوجدر، التفكك، ص 06.

الفصل الثالث — آليات بناء و تشكيل الظواهر الأسلوبية في التفكك

جدا وضيق جدا مقارنة بالمدينة " ولا يعتم أن يرجع صاحبنا إلى بيته المعزول والمشرّف على المدينة وعلى الميناء وعلى السيلان البشري المتدفق على قوافل السيارات". (1)

هذا البيت المنعزل الذي وصف مرة بالعرين ومرة ببيت العنكبوت وأخرى بالبيت القصديري...

ويرى الدكتور بحرأوي: " أن ظهور الشخصيات ونمو الأحداث التي تساهم فيها هو ما يساعد على تشكيل البناء المكاني في النص. فالمكان لا يتشكل إلا باختراق الأبطال له". (2)

وهذا ما يعني أن ظهور الأمكنة مقرون بظهور الشخصيات أي أن الشخصية لا تخضع للمكان بل العكس هو الذي يحدث، وعليه فالمكان موكل له مهمة مساعدة القارئ على فهم الشخصية.

ولا شك أن أفضل الأمكنة هي التي تهتم بإيضاح مقاصد الفن، أي النمو المتكامل للشخصية، والوضوح في الفكر، والتكامل في البناء، ولا شك كذلك من أن الطريقة الفنية هي التي تظهر لنا جمال المكان، جمالية يستمدّها من المخزون التاريخي الذي يمدّه بالغنى دون أن يفرض عليه التطابق.

فهناك من يبحث عن تطابق المكان كشيء موجود على الأرض وبين المكان في الفن، لكن من حق الفنان الابتعاد عن المتشابهات.

"إن المكان يعطي الانطباع بأن النص حقيقي، فهو يؤكد أن ما يحكى داخله إنما هو محض تشخيص، وبفضل المكان يحيل النص ويتبدى كأن له علاقة بشيء خارجي، أو هو صورة عنه أو محاكاة له". (3)

(1) - رشيد بوجدرّة، التفكك، ص 08.

(2) - حسن بحرأوي، بنية الشكل الروائي، ص 29.

(3) - جنيت وآخرون، الفضاء الروائي، ص 75.

الفصل الثالث ————— آليات بناء و تشكيل الظواهر الأسلوبية في التفكك

يتحرك الفرد في دوائر متراكزة من الأماكن، تتدرج من الخاص شديد الخصوصية (غرفة النوم) إلى العام المشاع بين الناس (الشارع). وكما قلنا لكل هذه الأماكن دلالتها. (1)

فمقابلة المكان العام بالمكان الخاص له مدلوله فيما يخص بتنظيم العلاقات الإنسانية، فانتقال الطاهر الغمري المحدود بين الشارع وبيته القصديري له مدلوله الواضح المتمثل في هذا الحذر الشديد من العام، الريبة والشك في هذا العام، لذلك ألفيناه يلح، ويهرب إلى هذا المكان المعزول، المكان المؤمن، المكان البعيد عن العام.

فالخارج إذن يراه مكانا عدوانيا على جميع مستويات التشكيل السردية. (2)

وباستعراض شذرات عن مكان تحرك الشخصيات في رواية التفكك نلاحظ أن المكان المغلق هو المسيطر لذلك تساءل الدارسون عن سر اختيار الروائيين للأماكن المعزولة المغلقة كالسجن. وهل باستطاعة هذه الأماكن إعطاء هوية مستفيضة عن العمل الفني للشخصيات؟

— يرى "وولانبورنوف" أن المكان الخانق هو الذي يسيطر على الرواية المعاصرة مما ينمي الحقد والكراهية أحيانا، أو التمرد أو الثورة أحيانا أخرى. وفي أكثر الأحيان يتخذ الكاتب من هذا المكان أبعادا فلسفية فكرية، تتجاوز تفكير الأبطال والتأثير النفسي لهم. (3)

نجد مثلا الطاهر الغمري يخصص جل وقته في غرفته أو سكنه الذي نعتة الكاتب بالصندوق الذي تكوم عليه الصديد، وإذا ما خرج فلأجل جلب الحليب من البقرات اللائي يعتني بهن ويعاملهن معاملته لبناته اللواتي فقدهن إبان الثورة، أو لجلب شمعة أو استراق النظر لعذارى سيدي عبد الرحمن. "لماذا هذه المقاطعة؟ لقد دامت أكثر من شهر فأهمل

(1) - سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 39.

(2) - أمينة رشيد، تشظي الزمن في الرواية الحديثة، ص 57.

(3) - صبيحة عودة زغرب، جماليات السرد في الخطاب الروائي، ص 95.

الفصل الثالث ————— آليات بناء و تشكيل الظواهر الأسلوبية في التفكك

أثناءها بقره وأغلق كل نوافذ الأمل، ودفن نفسه في هذه الحجرة اللعينة، لابد أن يتركها ويربط الصلة من جديد مع حزبه ويعود إلى الميدان".⁽¹⁾

ويقدم المونتاج المكاني بطرق عدة أشهرها ما يعرف بالبنية المكانية المتكررة وهي بنية مفتحة بسبب تعددها إلا أن بدأها بمكان وانتقالها إلى أماكن أخرى، ثم عودتها إلى المكان الأول، يجعلها بنية منغلقة دائرية ترسخ هيمنة المكان الواحد.

والبنية الثانية هي ما يعرف بالبنية المكانية المتدرجة وهي البنية التي تبدأ مكانيًا من موقع أو شكل مكاني محدد لتضم بعدها المكان على اختلاف مستويات تكوينية، كأن يبدأ المكان بالظهور التدريجي.

ويبرز مثل هذا البناء مع دخول سالمة إلى غرفة الطاهر الغمري لكي تشبع فضولها عن هذا العرين المبهم: " أخذت تتجول بخفة خافتة داخل الممر الضيق بين السرير والحائط. لا نافذة هناك ولا أية فتحة... اقتربت من المنضدة ونظرت مليا إلى الوردة الصفراء وهي تلمع في عتمة الحجرة رغم إشعاع الفوانيس العامة في الطريق... وأخذت الأشياء الأخرى تظهر لها كأنها تنبثق من المنضدة الخشبية نفسها: كتب ودفاتر وكأس مملوء بالماء...".⁽²⁾

وهكذا يتدرج المكان في الظهور من العام إلى أدق التفاصيل.

⁽¹⁾ -رشيد بوجدر، التفكك، ص 197.

⁽²⁾ - المرجع نفسه، ص 20.

المبحث الرابع: الوسائل الميكانيكية:

سنضيف إلى ما سبق ذكره عن المونتاج مجموعة نظم أخرى أقل أهمية من التداعي الحر، تعرف بالوسائل السينمائية، ولكن من الضروري التحدث عنها، وعن كيفية تقديمه الحركة الوعي في القص.

ونقصد بالوسائل الميكانيكية النظم الخاصة بالطباعة وعلامات الترقيم والتي تقوم بدور إعطاء صفة التأثير المباشر للمونولوج الداخلي، وهي في الوقت نفسه تسمح للمؤلف بتنظيم المونولوج في المنظر نفسه. أما وظيفتها في تنظيم حركة تيار الوعي فهي نفس الوظيفة ولكن على نحو أكثر تعقيدا. وهي غالبا ما تكون علامات على تحولات هامة في المكان، الاتجاه، الزمان، أو حتى في بؤرة الشخصية.

وأول من اهتمدى لذلك: "رجل من علماء النحو من روم القسطنطينية، واسمه أرسطوفان من أهل القرن الثاني قبل الميلاد، وكان شأنه في هذا السبيل شأن كل من ينتبه لأمر في مبدئه، ثم سعت أمم الإفرنج من بعده على تحسين هذا الاصطلاح وإتقانه إلى الغاية التي وصلوا إليها في عصرنا الحاضر. (1)

وأولى الوسائل الميكانيكية التي سنتعرض إليها هي:

4-1- علامات الترقيم:

الترقيم لغة: من رقم، يرقم، رقما، ورقم الكتاب أي أعجمه وبينه أي بينت حروفه بعلامات من التنقيط. (2) قال تعالى: "كتاب مرقوم" (3) أي كتاب مكتوب.

واصطلاحا: هو استخدام علامات اصطلاحية في أثناء الكلام لبيان ما يقصده الكاتب من إحساسات ومعاني، فتساعد على إدراك المعنى وتمثله وعلى فهم العلاقات بين الجمل. (1)

(1) - محمد سليمان ياقوت، فن الكتابة الصحيحة، دار المعرفة الجامعية، 2003، ص 152.

(2) - راتب قاسم عاشور، محمد فؤاد الحوامده، أساليب تدريس العربية، دار الميسرة، ط1، 2003، ص 141.

(3) - سورة المطففين، الآية 09.

الفصل الثالث ————— آليات بناء و تشكيل الظواهر الأسلوبية في التفكك

وهذه النقاط عبر كامل الرواية تشكل منظما بصريا على نحو كامل. والنقاط التي قد تعترضنا بين جملة أو كلمة وأخرى لا تشير إلى توقف زمني بقدر ما تفسح المجال للراوي أمام ما هو مقبل على سرده لنا متسلسلا وهي بذلك: "تمثل سرعة مذهلة في تتابع الأحداث من نقطة الصفر في زمن الكتابة إلى النهاية." (2)

وقد تلعب هذه النقاط دور الفصل بين رقعة الحكاية ورقعة الخلفية، وقد تأتي معوضة للبياض.

وهذه النقاط الثلاث في عرف الإملاء هي علامات حذف تتابع أفقيا للدلالة على أن في موضعها كلاما محذوفا أو مضمرا، أو أن الكاتب أراد أن يحذف بعضا من الألفاظ لا حاجة له بها. وقد تستعمل لإسقاط ما يستقبح ذكره من الكلام كالسباب والشتم.

أما النقاط فنكون مع نهاية الجملة التامة المعنى، أو مع سكوت المتكلم أو القارئ سكوتا تاما مع استراحة للتنفس.

لكن هذا ما لا نجده في رواية التفكك. إذ استعمال النقاط مثلا ليس بغريب فقط بل ومفرط إلى حد غريب، لنلاحظ هذا المقطع "بائع الفطائر يحاول لمس خذي. اتقزز. أبصق في إناء الزيت الحامي. يفهم. لا يلج. مساعده يحمش النار. تتأجج. يحتسي جرعة الشاي. يضرب بالسافود العجين المقلي. هزال؟ محض صدفة. كتبت الزيت. خرشفة النخالة في الفرن. أقحم في فمي أصبعين... أتقزز. أنفر... أتقيأ." (3) وبهذه الشاكلة يتواصل السرد لصفحات توال.

ويأتي مع الاستعمال المبالغ للنقاط الثلاث والنقطة، استعمال الأقواس أحيانا بكثرة لكنها على العموم إما لإبراز الكلام العامي من الفصيح (أنفخي ! عمتي فاطمة تنسفه). (4)

(1) - عبد الرحمن الهاشمي، تعلم النحو والإملاء والترقيم، دار المناهج للنشر والتوزيع، 2008، ص 231.

(2) - عبد الجليل مرتاض، البنية الزمنية في القص الروائي، ص 45.

(3) - رشيد بوجدر، التفكك، ص 140.

(4) - المرجع نفسه، ص 141.

الفصل الثالث ————— آليات بناء و تشكيل الظواهر الأسلوبية في التفكك

أو للتوضيح "لأن أخاهم الأكبر مريض (الصداع في الرأس) أو مسافر (لمتابعة دراسته الطبية)".⁽¹⁾

إن من أكثر الروائيين استعمالاً وتوظيفاً لعلامات الترقيم قصد تنظيم حركة الوعي الروائي "وليم فوكنر" في "الصخب والعنف" فعلى سبيل المثال يشار دائماً إلى بداية المونولوج الداخلي المباشر "بالأحرف المائلة" (*Italics*)، واستعمالها لها دالة أبعد من هذا، فهي ترشد القارئ إلى أن هناك تحولاً في الزمن وفي الغالب يكون مفاجئاً، والقارئ الذي لا ينتبه إلى هذه الأحرف المائلة قد يصاب بالاضطراب.

أما فرجينيا وولف فوظفت العبارات الموضوعية بين الأقواس، وقد استخدمتها بعناية وعلى نحو فعال للسيطرة على تقديم حركة الوعي. ومن الطريف أن جويس قد اعتمد على الوسائل الميكانيكية أقل من أي كاتب تيار وعي. إذ حذف علامات الترقيم - حتى الخاص منها- وعن طريق الوسائل المساعدة الخاصة بطرق الطباعة استطاع أن يقدم الفيضان الذي هو مطابق تماماً لوعي مولي.

وفي المقابل اعتمد فرانك والدو على نظم علامات الترقيم وطرق الطباعة في تنظيم حركة الوعي أكثر مما فعل أي كاتب آخر. ففي روايته "راهاب" اعتمد على "الحذف" و"الشرط" و"الشعر"، وقد استخدم كل ناحية من هذه النواحي لأنواع محددة من تيار الوعي، فالشعر مثلاً استخدمه كرد فعل عاطفي حاد، أما الشرط فاستعمله كرد فعل مجرد وهكذا...

وبالعودة إلى رواية التفكك، فإننا لا نبالغ إذا قلنا بأن توظيف النقاط فيها كان بشكل جد ملفت وبخاصة النقاط الثلاث. هذه الظاهرة تبدأ مباشرة من الصفحة الأولى وتتصاعد وتيرة استعمالها شيئاً فشيئاً بدءاً من الفصل الثاني أي مع الصفحة الواحدة والعشرين، وتبدو بوضوح مع الصفحة الثانية والأربعين والثالثة والأربعين، والصفحات الثانية والستين والثالثة والستين، والصفحات كثيرة إن لم نقل كلها.

(1) -رشيد بوحدر، التفكك، ص 82.

وتطالعنا رواية التفكك باستعمال غريب كذلك لبعض من علامات الترقيم من مثل بداية فقرة جديدة بنقاط ثلاث أفقية متوالية "...تبدأ سالمة حركتها وكأنها تستيقظ من نوم مغنطيسي". (1)

فالوعي هنا يضطرب ويتشظى مع بداية الفقرة قبل أن يبدأ بكلمة. ثم ما نراه في قوله " لقد مات بو علي طالب وهو يصنع القنابل اليدوية والقنابل المؤقتة (؟) سالمة تذكر جنازته..." (2). فوجود علامة استفهام دون صيغة استفهامية أمر أول، ثم وضع هذه العلامة بين قوسين يزد من غرابة التوظيف وهذا الاستعمال يتكرر في مواضع عدة.

وعلى المستوى الإملائي يمكن للراوي أن يوظف علامات الترقيم، للدلالة على التنغيم أو التنضيد النطقي للغة. أو يستخدمها استخداما مضطربا أو يهملها بغية الإيحاء باضطراب القول والفكر المتفجر من باطن الشخصيات، وكثيرا ما يأتي هذا في روايات تيار الوعي. "وقد يستخدم اضطراب علامات الترقيم وكذا اضطراب التركيب النحوي للتعبير عن اضطراب الحياة وخلوها من المنطقة المنتظمة." (3)

يقول مثلا الكاتب "بالت/بانة سعاد فقلبي اليوم مبلول مبلول...". (4)

4-2- التنظيم الخاص بالطباعة:

يخضع النص الروائي إلى تنظيم مكاني آخر من حيث تكوينه المادي، فإن الرواية تأتي في شكل كتاب يطبع بخط أو بعدة خطوط مختلفة وينقسم إلى فصول و فقرات وجمل، وتضبط الجمل وعلاقتها علامات وترقيمات وفواصل ونقاط، وكل هذه الوسائل تستخدم استخداما جماليا يخدم البناء الروائي. (5)

(1)-رشيد بوجدر، التفكك، ص 159.

(2)-المرجع نفسه، ص 68.

(3)-عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، ص 172.

(4)-رشيد بوجدر، المرجع نفسه، ص 223.

(5)-سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 77.

هذا التنظيم المكاني يسميه لحميداني الفضاء النصي (l'espace textuel) ويقصد به الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها- باعتبارها أحرفا طباعية- على مساحة الورق، ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطالع، وتنظيم الفصول، وتغيرات الكتابة المطبعية، وتشكيل العناوين وغيرها. (1)

ويدعوها سعيد يقطين بالإشارات البنائية التي تستعمل للتمفصلات الكبرى والصغرى في القصة والخطاب ومن خلالها يتوزع الكتاب إلى أقسام أو فصول أو أبواب.

وهذا التوزيع كما يقول يقطين " لا صلة له بالخطاب (كمظهر نحوي)، ولكن علاقته متينة بالكاتب كترهين كتابي (نصي) كمقابل للراوي كترهين سردي. فالكاتب في النص هو الذي يضع العناوين، وهو الذي يقوم بتقسيم النص إلى أبواب وأقسام وما شابه ذلك من الأشياء التي يمكننا أن نعزوها إلى الراوي". (2)

وقبل الحديث عن بعض التكنيكات الطبوغرافية سنتحدث قليلا عن الفضاء النصي لرواية التفكك.

الرواية بحجم متوسط يحتل مساحة مائتين وتسع وسبعين صفحة (279). موزعة على إحدى عشر (11) فصلا- إن أمكن القول- دون إشارة تذكر لرقم الفصل، وإنما نوعر هذا التقسيم إلى البياض الذي يفصل بين وعي وآخر- وهذا ما سنعود إليه لاحقا- وتوزيع الفصول بالصفحات كان دقيقا منتظما وهو كالاتي (24 ص، 26 ص، 24 ص، 26 ص، 28 ص، 26 ص، 26 ص، 24 ص، 26 ص، 28 ص).

قلنا فصول بدون ترقيم ولا مطالع أو عناوين لبداية كل فصل، وبأحرف طباعية لم تتغير من بداية الرواية إلى نهايتها، وفق كتابة أفقية استغلت فيه الصفحات من أقصى

(1)-حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 55.

(2)-سعيد يقطين، افتتاح النص الروائي، ص 59.

الفصل الثالث ————— آليات بناء و تشكيل الظواهر الأسلوبية في التفكك

اليمين إلى أقصى اليسار. وهي تعطي انطبعا بتزاحم الأفكار والأحداث في ذهن الشخصيات.

يقول عبد القادر عميش: كل بياض صمتا، وكل سواد صوتا، وهذا يعني أن المتقطع هو مبدأ سکوني في حين أن المتصل هو مبدأ دينامي، إن اكتساح السواد يشير إلى حال الانفتاح والحاجة إلى إشغال المكان من الكتابة، واكتساح البياضات واحتلالها مناطق أوسع من الفضاء هو تأكيد للموقف الانطوائي والفراغ المكاني.⁽¹⁾

البياض عادة يعلن عن نهاية فصل أو نقطة محددة في الزمان والمكان، على أن البياض يمكن أن يتخلل الكتابة ذاتها للتعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الأسطر، وفي هذه الحالة يشغل هذا البياض بين الكلمات والجمل النقط المتتابعة إما نقطتان أو ثلاث أو أكثر، وهذا ما جسده بوجدره في رواية التفكك إذ غزت النقاط الثلاث الرواية على الموقف الانطوائي، وأمور مسكوت عنها في الرواية.

كما استعملها بوجدره بتقنية رفيعة دلت على المرور الحدتي أو الزمني كليهما وكذا الانتقال من وعي لآخر، ولا يعني هذا أبدا الانقطاع بقدر ما يعني قمة التواصل مع المروي له (القارئ).

يسمي "فان دان هيغل" هذه الفراغات النصية أو البؤر الفارغة في النص مصطلح الصمت (le silence)، معتبرا أن: "الصمت شكل جمالي يقصد به استدعاء المرسل إليه عن طريق المكتوب اللانذ بالموارية والالتباس بغية المشاركة المنتجة."⁽²⁾

وهذا مقطع من التفكك يبرز الانتقال من وعي إلى آخر ببياض "تقضم رسوما تكاد تكون هوائية ونباتية في نفس الوقت لكن سالمة [ببياض] لكنه هو يكتب على دفاتره..."⁽³⁾ وعن الانتقال الدال على مرور زمني أو حدتي وما يتبع ذلك " لا ينسأه: كيف حال

(1) -عبد القادر عميش، شعرية الخطاب الشعري، ص 134.

(2) -عبيد علي، المروي له في الرواية العربية، ص 64

(3) -رشيد بوجدره، التفكك، ص 39.

وردتيك اليوم؟ والآخرين؟ فوج كامل... [بياض] تسأل المعلمة عن أنجح طريقة لوقاية البق".⁽¹⁾

وبالعودة إلى طريقة الكتابة الأفقية التي تبدئ من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار نجد أن بوجدره لم يستعمل طريقة الكتابة العمودية إلا في ثلاث صفحات على التوالي الصفحة أربعة وأربعون (44)، ومائة وسبعة وثلاثون (137)، ومائة واثنين وأربعون (142). وكانت هذه الطريقة لأجل ترسيخ مقاطع حوارية، وقد استعمل لذلك المطات لا فعل القول. يقول العمامي "إن العودة إلى السطر ورسم المطة من علامات حضور الراوي الذي بدا - ربما من حيث لا يعلم - شديد الحرص وهو الراغب في التخفي".⁽²⁾

إذا من الواضح أن التباين يميل إلى كفة الكتابة الأفقية على حساب العمودية. أما عن الرسوم والأشكال فلا وجود لها البتة. مثلها مثل العناوين وكذا الفهارس. ويجرنا الحديث عن الشكليات كذلك إلى طريقة تصميم الغلاف، إذ اعتمد الكاتب لونا أصفر بأكمله ينبجس من اسم الكاتب وعنوان الرواية بخط برتقالي كبير مع ذكر المؤسسة الطابعة بخط صغير جدا.

وحسب المنظرين المهتمين بالألوان فإن الأصفر يدل على الذكاء والحكمة، أما البرتقالي فتجديد للطاقة، وقد تكون لها دلالات متعارضة أخرى، فالألوان من المدركات البصرية تستخدم معيارا للحكم على الأشياء أو الفصل بينها، ولها اتصال بالنفس البشرية.

واللافت للانتباه أن الرواية التي بدأت بفعل له مدلول الانقطاع واللا تواصل "لم يكن ليحمل بطاقة"⁽³⁾، انتهت بما يدل على الاستمرارية والتواصل، بل وتحديدا بما يدل على السيلان في الكتابة إشارة إلى تيار الوعي: "بل كان يكتب وصريف القلم"⁽⁴⁾

(1)-رشيد بوجدره، التفكك، ص 59.

(2) - محمد نجيب العمامي، الراوي في السرد العربي المعاصر، ص 41.

(3) - رشيد بوجدره، المرجع نفسه، ص 05

(4) - المرجع نفسه، ص 279.

الخاتمة

الخاتمة:

ليس من اللائق والمعقول وفي مرحلة البحث هاته أن يستريح الباحث لنفسه القول بأنه جاء على منهج ففهم مقاليدته، أو أنه تخطى به غمار النصوص، فكشف أسرارها، أو اضطلع على جميع آفاق الدراسة فأتى التمام منها، لكنه حريّ به أن يضع تحت تصرف من يريد من القراء إشباع ضالته في ميدان الدراسة النقدية وما أفضت عليه محاولاته الجادة في مقارنة النصوص.

والآن ونحن نشارف الخروج من ثنانيا ما شرعنا فيه من دراسة وتحليل، قصد تأصيل السمة التيارية على رواية التفكك، تخالنا قد بدأنا بشكل صورة ولو مبتدئة عما كنا نسعى إلى تحقيقه من خلف هذه الدراسة ويمكن أن نجمل أبرز ما توصل إليه البحث فيما يلي:

إن البحث من منطلق خصوصيته المتعلقة برواية "التفكك"، قد بين أن هذه الرواية قامت بتكسير طوق الكتابة التقليدية، وأضافت شيئاً يمكن اعتباره مكسباً للرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، وقد أتاح لنا هذا البحث البسيط التوصل إلى جملة من النتائج كذلك لها علاقة بصلب الموضوع وهي:

أن فضاء النص عامل من العوامل المصاحبة لتشكيل النص، إذ هو أدعى لتنشيط العمليات العقلية المساعدة على فهم كنه النصوص.

وأن التعامل مع فضاء النص هو الذي يضعنا أمام جملة من العوامل هي المشكلة لهذا الفضاء، وتتوقف على أساسه مقروئية النصوص، وأقصد الابتعاد كمنقفين عن إصدار الأحكام الجاهزة من منطلق نبذ الكاتب الفلاني أو الميل إلى كتاباته وفق معايير خاضعة لوصاية جهة على جهة. أو الحكم على النصوص الفنية من خلال تراكيب أو عبارات هي في الأساس استثناءات تتعالق وطبيعة هذه النصوص، ولا تشكل جوهره الأصلي. قد يكون لها الوصل مع إيديولوجية الكاتب وقد لا تكون.

أما عن نتائج البحث المباشرة وبعيدا عن هذه الخصوصية التي أحاطت بالرواية وبصاحبها فإن البحث أبان عن النتائج الآتية:

أن تيار الوعي بالفعل استطاع أن يربط الصلة بين الدراسات النفسية التي كانت حكرا على مجال الفلسفة وعلم النفس، فأخضعها للأدبية والنقد الأدبي فتقلصتلك الهوة التي كانت بين هذه الدراسات بفضل هذه التقنية الأدبية المستمدة من علم النفس.

كما اتضح مع الفصل الأول أن الرواية النفسية عامة ورواية تيار الوعي بخاصة قد استطاعت سبر أغوار الذات البشرية وقدمتها على حقيقتها، ورغم ما يقال عن أنها بالغة التهجين بما تحمله من أفكار قد تخذش الحياء أو تمس المقدسات وحتى الذات الإلهية إلا أن الشعرية التي تتميز بها هذه الروايات، يجعلها بحق الصورة المثلى للوعي المتقلب المضطرب، ومن ثم ذات ثابتة.

ودون أن نغادر الفصل الأول في مبحثه الثالث اتضح لنا ونحن نخرج على معالم بروز الرواية العربية والجزائرية على وجه الخصوص، أن الفكر العربي لم يكن يوما في منأى عن الدراسات النفسية وإن لم يقنن لها، وأعمال صنع الله إبراهيم، ونجيب محفوظ، حيدر حيدر، عبد الحكيم قاسم وغيرهم شهادة على ذلك، أما في الجزائر فالطاهر وطار وكاتب يسين ورشيد بوجدره أسماء لم تصنع الحدث فقط، بل زاحمت كتابا عالميين، كانوا يعتبرون جهابذة الرواية التيارية من أمثال فرجينيا وولف وجيمس جويس ووليم فوكنر.

وجاءت النتائج جد مطمئنة عندما باشرنا التطبيق في الفصل الثاني عبر الظواهر الأسلوبية، إذ توصلنا إلى أن:

جل التقنيات التيارية كانت حاضرة في رواية التفكك وبشكل مكثف ولم يقف الحال عند هذا الحد إذ ألفنا رشيد بوجدره وعبر مقاطع كثيرة حاولنا الإشارة إلى معظمها- يقدم مقاطع تنظيرية جد راقية تتم عن فهم واع متبصر لمفهوم تيار الوعي.

فلم يكتف بوجدره بتوظيف التداعي الحر ومناجاة النفس، والمونولوج الداخلي والحلم، وتكسير خطية السرد، والزمن وغيرها، من الظواهر الأسلوبية المميزة للرواية التيارية، بل كان يقدم وينظر لهذه المفاهيم عبر كامل الرواية.

ولا نعدم أن نقول بأن بوجدره أثار سبقا فكريا، إذ رد عبر فصول الرواية وبطريقة ذكية على أولئك الذين شكلوا عن طريق الضمير عائقا أمام إسناد الروايات. فقالوا بأن الوعي لا يقدم إلا بالضمير المتكلم، فقدم بوجدره فصولا بأكملها وفي نفس المضمار وبنفس التعابير أحيانا، مرة بضمير المتكلم وأخرى بضمير الغائب.

ومع الفصل الثالث تجلت بوضوح الآليات الدقيقة جدا لمعظم الظواهر الأسلوبية التيارية ونخص بالذكر:

— معظم العناصر المشكلة لبناء وتشكيل الجملة، كذا المعنى فكانت حاضرة من تكرار ومبنى مقلوب، وتقطيع، واستدراك، وإحالة ولازمة وارتفاع أسلوبية أو جرس موسيقي وغيرها.

ومرة أخرى تبرز المستحدثات السنمائية في عمل من أعمال رشيد بوجدره والتي وسم وعرف بها، وهي مقارنة محسوبة لبوجدره على أنها خصيصة من خصائص الرواية التيارية أو تيار الوعي.

ولم يغفل بوجدره حتى الوسائل الميكانيكية الخاصة بعلامات الترقيم والتنظيم المطبعي فكان له فيها:

أن استعمل وبطريقة غريبة جدا ومتميزة بعضا من علامات الترقيم كالأقواس، والنقطة. لكن النقاط الثلاث -المعوضة للبياض- كانت السمة الأبرز في الرواية. وهي المتميزة .

وعليه يمكن القول أخيرا بأننا قد وقفنا ولو نسبيا في الإجابة عن السؤال المطروح في البداية عن مدى ما يمكن أن تضيفه رواية التفكك للبحث والدرس الجزائري.

فنقول يجب على الذين يساءلون الرواية الجزائرية عما قدمته للسرديات العربية أن يراجعوا مواقفهم، وأن يبنوا قناعاتهم على الفكر لا على التشيع والوصاية.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم

أولاً: المصادر.

- 1- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، التعااضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس، 1986.
- 2- ابن منظور، لسان العرب، تحقيق خالد رشيد القاضي، دار الأبحاث، ط1، 2008.
- 3- رشيد بوجدر، التفكك، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط3، 1984.
- 4- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، لبنان، ط1، 2002.
- 5- محمد بوزواوي، معجم مصطلحات الأدب، الدار الوطنية للكتاب، 2009.

ثانياً: المراجع العربية.

- 6- أحلام حادي، جماليات اللغة في القصة القصيرة/قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية، المركز الثقافي العربي، 2004.
- 7- أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، دار فارس للنشر والتوزيع، ط1، 2004.
- 8- أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، 1990.
- 9- أحمد سيد محمد، الرواية الإنسانية، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1989.
- 10- أحمد فضل شبلول، الحياة في الرواية، دار الوفاء، الإسكندرية، 2001.
- 11- أحمد كمال زكي، دراسات في النقد والأدب، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط2، 1980.
- 12- أحمد منور، ملامح أدبية/ دراسات في الرواية الجزائرية، دار الساحل، 2008.

- 13- إدريس قصوري، أسلوبية الرواية، عالم الكتب الحديثة، الأردن، 2008.
- 14- أسماء أحمد معيكل، نظرية التواصل في الخطاب الروائي العربي المعاصر، دار الحوار للنشر والتوزيع، 2010.
- 15- أمنة بلعل، المتخيل في الرواية الجزائرية، دار الأمل للطباعة والنشر، 2006.
- 16- أمينة رشيد، تشظي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
- 17- إيليا الحاوي، في النقد والأدب، دار الكتاب اللبناني، ط4، 1979.
- 18- جابر عصفور، زمن الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999.
- 19- جهاد عطا نعيسه، في مشكلات السرد الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
- 20- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990.
- 21- حسين خمري، فضاء المتخيل، منشورات الاختلاف، ط1، 2002.
- 22- حميد لحميداني، أسلوبية الرواية، منشورات دارسات سال، الدار البيضاء، 1989.
- 23- حميد لحميداني، النقد الروائي والايديولوجيا، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990.
- 24- حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، ط3، 2000.
- 25- خالدة سعيد، حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، ط1، 1979.
- 26- داود غطاشة، قضايا النقد العربي قديمها وحديثها، الدار العلمية للنشر، عمان، 2000.
- 27- راتب قاسم عاشور، محمد فؤاد الحوامدة، أساليب تدريس العربية، دار الميسرة، ط1، 2003.
- 28- رزان محمود إبراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، 2003.
- 29- زياد أبو لين، اللسان المبلوع، دار اليازوري، ط1، 2004.

- 30- سامي سويدان، المتاهة والتمويه في الرواية العربية، دار الآداب، بيروت، 2006.
- 31- السعيد الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، دار المعرفة الجامعية، 1982.
- 32- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، ط2، 2001.
- 33- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2006.
- 34- السيد إبراهيم، نظرية الرواية، دار قباء للطباعة والنشر، 1998.
- 35- سمر روجي الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤيا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2003.
- 36- سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.
- 37- سيزا احمد قاسم، القارئ والنص، المجلس الأعلى للثقافة، 2002.
- 38- صبيحة عودة زغرب، غسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي للنشر، 2005.
- 39- صلاح صالح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس العلى للثقافة، ط1، 2003.
- 40- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، أفريقيا الشرق، المغرب، 2002.
- 41- عبد الجليل مرتاض، البنية الزمنية في القص الروائي، ديوان المطبوعات الجامعية، 1993.
- 42- عبد الحميد بورايو، منطق السرد، ديوان المطبوعات الجامعية، 1994.
- 43- عبد الرحمن الهاشمي، تعلم النحو والإملاء والترقيم، دار المناهج للنشر والتوزيع، 2008.
- 44- عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر، 1998.

- 45- عبد العزيز بوباكير، الأدب الجزائري في مرآة استشراقية، دار القصية للنشر، 2002.
- 46- عبد القادر عميش، شعرية الخطاب السردي، دار الألمعية للنشر والتوزيع، ط1، 2011.
- 47- عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2003.
- 48- عزالدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار غريب للطباعة، القاهرة، ط4، 1984.
- 49- عزالدين المناصرة، مقدمة في نظرية المقارنة، دار الكرمل للنشر والتوزيع، 1987.
- 50- علي عبيد، المروي له في الرواية العربية، دار محمد علي، تونس، 2003.
- 51- عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي، منشورات الاختلاف، ط1، 2003.
- 52- عمرو عيلان، الايدولوجيا وبنية الخطاب، منشورات جامعة منتوري، ط1، 2001.
- 53- عمرو عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008.
- 54- غالي شكري، معنى المأساة في الرواية العربية المعاصرة، دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1980.
- 55- فاروق خورشيد، في الرواية العربية، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، 2002.
- 56- فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999.
- 57- قلولي بن ساعد، مقالات في حداثة النص الجزائري، اتحاد الكتاب الجزائريين، 2003.
- 58- محمد أيوب، الشخصية في الرواية الفلسطينية، بدون دار نشر، 1996.

- 59- محمد سليمان ياقوت، فن الكتابة الصحيحة، دار المعرفة الجامعية، 2003.
- 60- محمد شاهين، آفاق الرواية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
- 61- محمد غنايم، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، دار الجبل، بيروت، ط2، 1993.
- 62- محمد نجيب العمامي، الراوي في السرد العربي المعاصر، دار محمد علي، ط1، 2001.
- 63- مخلوف عامر، الرواية والتحويلات في الجزائر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
- 64- مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
- 65- مراد عبد الرحمن مبروك، آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة، دار الوفاء لندنيا للطباعة، 2001.
- 66- مها حسن القصرأوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2004.
- 67- نجم عبد الله كاظم، الرواية العربية المعاصرة والآخر— عالم الكتب الحديثة، الأردن، 2007.
- 68- ياسين النصير، الرواية والمكان، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، 2010.
- 69- يمني العيد، في معرفة النص، الدار البيضاء، 1985.
- 70- يمني العيد، فن الرواية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1998.
- 71- يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر الأنسونية إلى الألسنية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، 2002.

ثالثاً: المراجع المترجمة.

- 72- أنيا تيار، حديث الأحلام، ت: أديب الخوري، دار الطليعة الجديدة، ط1، 1998.
- 73- بول ريكور، الزمان والسرد، ت: فلاح رحيم، دار الكتب الجديدة المتحدة، ج2، 2006.
- 74- بيير شارتييه، مدخل إلى نظريات الرواية، ت: عبد الكبير الشرفاوي، دار توبقال للنشر، 2001.
- 75- جان ايف تاديه، الرواية في القرن العشرين، ت: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
- 76- جزوييف كاسترو، الأحلام والجنس، ت: فوزي الشتوي، دار الكتاب المصري، 2007.
- 77- جارجنيت وآخرون، الفضاء الروائي، ت: عبد الرحيم حزل، أفريقيا الشرق، 2002.
- 78- جورج لوكاتش، الرواية في القرن العشرين، ت: صالح جواد كاظم، دار الشؤون الثقافية، لبنان، ط2، 1986.
- 79- ديفيد لودج، الفن الروائي، ت: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2002.
- 80- ر.م. ألبيريس، تاريخ الرواية الحديثة، ت: جورج سالم، منشورات بحر المتوسط، ط2، 1982.
- 81- روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ت: محمود الربيعي، دار غريب للطباعة والنشر، 2000.
- 82- روجر آلن، الرواية العربية، ت: حصه إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، 1997.

- 83- روجر هنكل، قراءة الرواية، ت: صلاح رزق، دار غريب للطباعة والنشر، 2005.
- 84- سغmond فرويد، تفسير الأحلام، ت: نظمي لوقا، دار الهلال، العدد 137، أوت 1962.
- 85- سغmond فرويد، الأنا والهو، ت: عثمان النجاتي، دار الشروق، لبنان، ط4، 1982.
- 86- سغmond فرويد، الحلم وتأويله، ت: جورج طرابيشي، دار الطليعة للنشر، بيروت، ط4، 1982.
- 87- سغmond فرويد، الموجز في التحليل النفسي، ت: سامي محمود علي/عبد السلام القفاش، مهرجان القراءة للجميع، 2000.
- 88- عايدة أديب بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري، ت: محمد صقر، ديوان المطبوعات الجامعية، 1982.
- 89- مالكوم برادبري، الرواية اليوم، ت: أحمد عمر شاهين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005.
- 90- دانيال برجيز وآخرون، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ت: رضوان ضاضا، عالم المعرفة، 1997.
- 91- موريس شرودر وآخرون، نظرية الرواية، ت: محسن جاسم الموسوي، منشورات مكتبة التحرير، 1986.
- 92- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ت: محمد برادة، دار الأمان، ط2، 1987.
- 93- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ت: فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1971.
- 94- ميلان كونديرا، فن الرواية، ت: بدر الدين عروكي، أفريقيا للشرق، 2001.
- 95- والتر ألن، الرواية الانجليزية، ت: عزيز جرجس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986.

رابعاً: المجلات والدوريات.

- 96- بلقاسم بن عبد الله، بصمات وتوقعات، وزارة الثقافة، 2007.
- 97- حسن عليان، الرواية والتجريب، مجلة جامعة دمشق، المجلد 23، العدد 02، 2007.
- 98- صالح بن عزم الله بن زياد، تيار الوعي في القصة السعودية القصيرة، مجلة جامعة الملك سعود، م15 الآداب (1) (2003-1423).
- 99- طويل سعاد، تيار الوعي في رواية "خويا دحمان"، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر، قسم الأدب العربي، ع (5)، 2009.
- 100- عبد الله أبو هيف، المصطلح السردي، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، المجلد 28، ع1، 2006.
- 101- كمال الريحاني، رشيد بوجدره أو قدر الحياة في فم الذئب، مجلة الثقافة، العدد 18، نوفمبر 2008.

فهرس الموضوعات

أ-و	مقدمة
7	مدخل

الفصل الأول: تيار الوعي من السيكولوجية إلى الأدبية

10	المبحث الأول: مفهوم تيار الوعي ونشأته
10	1-1- تيار الوعي في علم النفس
14	1-2- تيار الوعي من علم النفس إلى النقد الأدبي
19	1-3- تيار الوعي معطيات فلسفية وعلمية
21	المبحث الثاني: الرواية وتيار الوعي
21	1-2- الرواية النشأة والتطور
26	2-2- الرواية النفسية
29	2-3- الرواية النفسية أعلامها ومميزاتها
32	2-4- رواية تيار الوعي
35	2-5- تكنيك رواية تيار الوعي
38	2-6- المونولوج الداخلي
42	المبحث الثالث: تيار الوعي في الرواية العربية
42	3-1- معالم بروز الرواية العربية
44	3-2- الرواية التيارية (النفسية)
51	3-3- تيار الوعي في الرواية الجزائرية
53	3-4- بوجدرة الروائي والتياري

الفصل الثاني: الظواهر الأسلوبية في رواية التفكك

58	توطئة
60	المبحث الأول: التقنيات التيارية الحدائية في رواية التفكك
60	1-1- التداعي الحر
64	1-2- مناجاة النفس
66	1-3- المونولوج الداخلي
73	1-4- الراوي
78	1-5- الوصف
84	المبحث الثاني: طبيعة السرد في رواية التفكك
84	2-1- الحلم
88	2-2- اللاشعور
92	2-3- تفسير خطية السرد
98	المبحث الثالث: المستويات الكلامية
98	3-1- ما قبل الكلام
100	3-2- الرمز
102	3-3- رقعة الحكاية والخلفية
103	3-4- التحفيز والمبنى الحكائي Motivation
107	3-5- الزمن
111	3-6- اللغة
116	3-7- الشخصية

الفصل الثالث: آليات بناء وتشكيل الظواهر الأسلوبية في التفكك

121	توطئة
122	المبحث الأول: البناء والتشكيل في الجملة

121	1-1- التكرار
125	2-1- المبنى الاسمي
126	3-1- المبنى المقلوب
128	4-1- عدم الانتظام
130	5-1- الاستدراك
131	6-1- التقطع
133	7-1- الأدوات الإشارية
135	8-1- الضمائر
137	9-1- الإحالة
139	10-1- اللازمة
142	المبحث الثاني: البناء و التشكيل في المعنى
142	1-2- الارتفاع النسبي
144	2-2- الجرس اللفظي
145	3-2- الصورة الشعرية
149	المبحث الثالث: المونتاج أو المستحدثات السينمائية
149	1-3- المونتاج الزماني
154	2-3- المونتاج المكاني
160	المبحث الرابع: الوسائل الميكانيكية
160	1-4- علامات الترقيم
163	2-4- التنظيم الخاص بالطباعة
167	خاتمة
171	قائمة المصادر والمراجع
	فهرس الموضوعات