

دراسة مقارنة في تيار الوعي بين روايتي «ما تبقي لكم» لغسان كنفاني

و«شازدة احتجاج» لهوشنك كلشيري

حسن أعظمي خويرد

دكتوراه في اللغة العربية وآدابها بجامعة فردوسي

عبدالباسط عرب يوسف آبادي*

أستاذ مساعد في اللغة العربية وآدابها بجامعة زابل

فائزه عرب يوسف آبادي

أستاذة مساعدة في اللغة الفارسية وآدابها بجامعة زابل

صفحة: ٢١٧-٢٣٩

تاريخ الإستلام: ١٣٩٦/١٢/٠٤ هـ.ش، تاريخ القبول: ١٣٩٧/٠٦/١٠ هـ.ش

الملخص

تُعدّ الرموز التي ترتبط بعالم الأحلام، والوعي من القضايا النفسية التي تُستخدم خلال حبكة الرواية الجديدة. فأصبحت هذه الرواية نوعاً من كتابة الحوار الداخلي للشخص وحاضرها؛ وهذا ما يُسمّى برواية تيار الوعي. تتمثل هذه التقنية في روايتي «ما تبقي لكم» للروائي الفلسطيني غسان كنفاني و«شازدة احتجاج» للروائي الإيراني هوشنك كلشيري عبر تأثير القلق وفاعلية التوتر في الأحلام والأطر النفسية لصدّات شخص الروائيتين. يعالج كنفاني في روايته نكبة احتلال الأرض الفلسطينية بينما يلقي كلشيري في روايته الضوء على لحظة يلفظ فيها شازدة احتجاج أنفاسه الأخيرة. هذا الاشتراك في الحبكة دفع الروائيتين إلى استنباط أفكار الشخص وصددها و الانشغال بعوالمها الداخلية؛ فبدت الروائيتان في معظمهما محكومتين لخلاجات الشخص ومصطبغتين بأهوائها. تسعى هذه الدراسة أن تلقي الضوء على منهجية استخدام كنفاني وكلشيري لأسلوب تيار الوعي في الروائيتين، وذلك بهدف تقديم كيفية تحررها من شروط الحبكة الاعتيادية ومقارنة المحتوى الذهني والعمليات الذهنية لشخصياتهما. وأهم ما تناوله البحث هو أنه جاء نتائج الروائيتين متشابهة في منهج التوظيف لتقنية تيار الوعي ومدى الإفادة من مكنوناته؛ ولكن ما يميز رواية كلشيري عن رواية كنفاني هو أن الإطار العام في روايته ليس إلا سرد أحداث ليلة من حياة شازدة احتجاج، بحيث يتعرف المتلقي من خلاله على أنساق متقطعة من حياة هذه الشخصية وما يتعلق بتاريخ أسرتها منذ ثلاثة أجيال خلت. فيزداد التداخل بين الزمن الموضوعي والزمن الذهني مما يجعل مستواها الفني في مجال توظيف تقنية تيار الوعي أعلى من رواية «ما تبقي لكم». فقد رفضا الروائيتين الحضور المباشر داخل الرواية فلا يتدخلان في تكوين الشخص وتجهيزها تديلاً مباشراً بل يتخذان موقف حياد بالنسبة لها حيث تلعب الشخصيات دور الراوي الرئيس للرواية ولها حرّيتها في سرد أحداث الرواية دونما خضوع لتدخل خارجي. فضلاً عنها لقد يسري نوع المونولوج الداخلي غير المباشر في النص الروائي من خلال مزاج زاوية الأنا الفردي بزواوية هو الغائب العليم.

الكلمات الدلّيلية: تيار الوعي، «ما تبقي لكم»، غسان كنفاني، «شازدة احتجاج»، هوشنك كلشيري.

١. المقدمة

يعدّ الأدب المقارن فلسفة أدبية جديدة في دراسات العلوم الإنسانية. إنه «ينحدر من ظاهرة أدبية يمكن اعتبارها ظاهرة شمولية لا تخضع للكفاءة الثقافية المعهودة» (يوست، ١٣٨٨: ٤٩)؛ فيهدف إلى «دراسة الأدب خارج الحدود الإقليمية المحددة من جهة، والكشف عن العلاقة القائمة بين الأدب وغيره من الحقول العلمية البشرية» من جهة أخرى (Fernz & Stalknecht, 1961: 1). وقد ظهرت المجالات البحثية حول الأدب المقارن على نطاق واسع وبصورة متنوعة منها «دراسة لترجم الكتاب ومدى تأثيرهم على آداب الشعوب الأخرى، والنظر في قائمة المراجع التي ربما يستخدمها كاتب ما في إنتاجه الأدبي وتجسيد صورة شعب في أدب شعب آخر أو في آداب شعوب أخرى» (نظري منظم، ١٣٨٩: ٢٢٥).

هذه الدراسة تتناول ملامح أسلوب تيار الوعي في روايتي «ما تبقي لكم» لكنفاني و«شازدة احتجاج» لكلشيري، فتشير إلى أن هاتين الروايتين رغم تباينهما الشكلي، تقومان على بنية قصصية متشابهة تنبع من وجود نقطة التقاء في منهج توظيف تيار الوعي. يرصد كنفاني في روايته للنكبة الفلسطينية و يعيش هموم وطنه. وكلشيري يسرد تلك اللحظة التي يلفظ فيها آخر أمراء القاجاريين - شازدة احتجاج - أنفاسه الأخير. وتكاد تخيب من أثرها تلك بوارق الأمل الأخيرة التي كان يتعلق عليها القاجاريون لاستعادة الحكم. فرواية شازدة احتجاج تسرد لنا من وراء كواليس القضايا التي عاشتها الأسرة القاجارية جيلاً بعد جيل كما تبرز في إطار أحداث تكشف عن واقع هذه الأسرة. فنلاحظ أن «هذه الرواية تتسع لتجسيد الظروف العالقة التي كان يعاني منها المجتمع الإيراني في تلك الفترة الزمنية إذا ما ألقينا عليها نظرة شاملة. كما تقدم الصورة الواقعية للسلطة الحاكمة على هذا المجتمع آنذاك» (صابريور و غلامي نژاد، ١٣٨٨: ١٠٢).

كلتا الروايتين لهما أبطال ثلاثة ذات دلالة رمزية. البطل زكريا شخصية سلبية تنبئ تقابل شخصيتين رئيسيتين مريم و حامد في «ما تبقي لكم». إنهما شخصيتان إيجابيتان تتميزان ببرائتهما الخاصة أثناء الرواية. و«غياب الأم في الرواية يمثل رمزاً لغياب قادة العرب وحكامهم» (المناصرة، ٢٠٠٢: ٧٤). كما أن تعلقهما بالأم «يمثل إيقاعاً رتيباً أكثر وضوحاً مما هو كامن في عالمهما الداخلي» (وادي، ١٩٨١: ٨٧). فانهمار شخصية الأخت مريم وفقدان شرفها نتيجة تجربة اغتصاب مريّة تعرضت لها عن طريق رجل نتن اسمه زكريا؛ يمثل لنا دلالة رمزية لنكسة فلسطين وهزيمة

الشعب الفلسطيني بعد احتلال الكيان الصهيوني الغاصب «فأثر نكبة ١٩٤٨ تعود مريم لتمثل مرة رمزاً لفلسطين نفسها
كما تمثل مرة أخرى رمزاً لفلسطينية ملطخة بعار فرضه عليها العدو الداخلي الخائن...»
(الصالح، ٢٠٠٤: ٩٠).

ولرواية كلشيري ثلاث شخصيات رئيسية رمزية أيضاً. فشازده احتجاج يعدّ شخصية سلبية تقابله شخصيتان رئيسيتان واحدة بريئة إسمها فخري والثانية مُنتقدة تُدعى فخرالنساء. غياب فخرالنساء عن مشهد الرواية يمثل رمزاً لغياب الشعب الإيراني، والقادة الإيرانية، ورجال الدولة القاجارية. بينما فخري هي شخصية ثانية تلعب دورها البناء في الرواية. وهاتان الشخصيتان «يمكن اعتبارهما جسمين نفخت فيهما روح واحدة» (صابريور وغلامي نژاد: ١١٦). فالجارية فخري تنتمي إلى طبقة كادحة يستغلها شازده أثناء الرواية. وفي دلالة رمزية ليس استغلال فخري لشازده إلا انعكاساً لاستغلال السلطة الحاكمة للطبقة الاجتماعية البرولتارية في المجتمع الإيراني بأسره والخاضع للسلطة الحاكمة آنذاك. فضلاً عنها إن هذه الشخصية التي قد تلطخت بعار العقم نتيجة تموس شازده التافه؛ تمثل ثمرةً قد أنتجها الشعب الإيراني لسلطة غيرصالحة في ذلك الأوان. والسمة البارزة التي تجمع بين روايتي «ماتبّي لكم» و«شازده احتجاج» إضافة إلى كونهما متشابهتين موضوعياً هو إبداع الكاتبين في تجسيد أفكار الشخصيات وسبر اغوارها النفسية، خاصة أن كل شخصية تمثل شريحة خاصة من الشرائح الاجتماعية. كذلك يكتنف التداخل والشذوية بناءً الزمن في الروايتين وكل هذا ناتج عن اعتمادها على الارتداد إلى الماضي في زمن الحضور. وهذا يعني أن الروايتين تشتملان كثيرة من عناصر رواية تيار الوعي. فإن وجود مثل هذه التشابهات بين الروايتين من جهة و عدم معالجة الموضوع في دراسة بحثية سابقة من جهة أخرى جعل الكاتبين لهذه الورقة أن ينجزوا دراسة مقارنة بين هاتين الروايتين بهدف الإجابة عن سؤالين رئيسيين و هما:

١. ما هو أهم عناصر تيار الوعي المستخدمة في الروايتين؟

٢. ما هي مدى استخدام مكونات تيار الوعي في الإنتاجين الأدبيين؟

فتقوم دراستنا هذه على نظرية بحثية رئيسة تقودنا إلى أن الروائيين قد استخدموا في روايتهما أهم تقنيات تيار الوعي القصصية بما فيها تقنية التداخي، وتقنية المونولوج الداخلي، وتقنية مناجاة

النفس، وتقنية الزمن الروائي. لذلك فإن الروائيتين المدروستين هنا تشتركان في طريقة استخدامهما لتقنيات رواية تيار الوعي ومدى استخدام عناصر هذا الأسلوب السردى الحديث. هناك دراسات بحثت في منهجية كل واحدة من هاتين الروائيتين. ومن الدراسات السابقة المتعلقة برواية «ما تبقى لكم» هي: نصيري و اجيه (١٣٩٣) في «مقاييسه عنصر عاطفه در داستان دا و داستانهای غسان كنفاني»؛ وميرزاي ومرادي (١٣٩٠) في «شگردهای روايت زمان در رجال في الشمس و ما تبقى لكم از غسان كنفاني»؛ وميرحق وعلی نژاد (١٣٨٩) في «دراسة في رواية ما تبقى لكم»؛ والصالح (٢٠٠٤) في «نشيد الزيتون: قضية الأرض في الرواية العربية الفلسطينية»؛ ومناصرة (٢٠٠٢م) في «المراة و علاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية»؛ ووادي (١٩٨١) في «ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية: غسان كنفاني، إميل حبيبي، جبرا ابراهيم جبرا». وهذه كلها دراسات بحثية جزئية قد ظهرت في إطار مقالات علمية وتناولت الرواية الكنفانية من منظور محدد وبإلقاء نظرة عابرة وشمولية تفتقر بالذات لتماسك منطقي في معالجتها للموضوع. كما أن الرواية الكلشيرية قد خضعت وفي السنوات الأخيرة لدراسات عديدة من أهمها: حسنلي و قلاوندي (١٣٨٨) في «بررسی تکنیک‌های روايت در رمان شازده احتجاج هوشنگ گلشيري»؛ دهقاني وحسامپور (١٣٩٢) في «بررسی عوامل مؤثر بر شتاب روايت در رمان شازده احتجاج»؛ سيدان (١٣٨٨) في «تحليل ويررسي شازده احتجاج گلشيري با ديگاه ساخت گرايانه» و صابريور و غلامی نژاد (١٣٨٨) في «روابط قدرت در رمان شازده احتجاج». وإذا أمعنا النظر في هذه الدراسات للاحظنا أن معظم الباحثين في الأدبين العربي والفارسي لم يتناولوا ملامح رواية تيار الوعي في الروائيتين بل إنهم غالباً ما يكتفون بتطرقهم في الحديث عن تقنية واحدة من تقنيات تيار الوعي القصصية.

ولكن الدراسة الوحيدة التي يمكن اعتبارها عيّنة متناسقة للبحث المطروح هنا؛ هي دراسة جامعية قدمتها الطالبة فاطمة مرتضوي (١٣٩٣) استكمالاً لمتطلباتها على شهادة الماجستير والتي عنونها الباحثة بـ«بررسی مقاييسه‌ای جريان سيال ذهن در رمان‌های خشم و هياهو اثر ويليام فاكنر و شازده احتجاج اثر هوشنگ گلشيري». تقارن بين منهج توظيف أسلوب تيار الوعي ومدى الاستفادة من عناصرها القصصية في الروائيتين. وقد أجرتها الباحثة وفق نظرية وليم جيمس الروائية ولكنها قد ركزت في دراستها على الزمن الروائي أو على مزاجية الزمن الماضي والحاضر في الروائيتين فحسب. فموجز الحديث في هذا المقام هو أن هذه الأطروحة السابقة الذكر في حد ذاتها

تفتقر إلى الشمولية والمنطقية كما أنّ هناك جوانب الخلاف من حيث النظرية والمنهج بينها و بين دراستنا هذه وفي النتائج الحاصلة عليها.
وعلى ضوء ما تقدم إن دراستنا هذه، تعتبر أول دراسة مقارنة بين روايتي ما تبقى لكم و شازدة احتجاب في طريقة استخدامهما لتقنية تيار الوعي.

٢. ملخص الروايتين

٢-١. «ما تبقى لكم»

إنّ هذه الرواية في الحقيقة تعكس تطوراً رؤيويّاً جديداً وتقدّم لوحات قصصية عن حياة الشخصيات الرئيسة الثلاث يعني حامد، ومريم، و زكريا. يستشهد أبو حامد أثناء نكبة ١٩٤٨م وتنزح الأم إلى الحدود الأردنية بعد مغادرتها حامد ومريم. فغياب الأم يترك في الأسرة آثاراً سلبية كثيرة تمثل في فقدان البطلة مريم شرفها في مخيم اللاجئين في غزة، عن طريق العدو الداخلي زكريا الذي يتمثل بالخيانة، ثم تجر مريم على التزوج من ذلك الرجل فيحملها بعد اعتدائه عليها. فالبطلة حامد يهرب خجلاً من عاره بعد أن حملت أخته من رجل حقير وخائن ثم تزوجها بلائمن فيقطع الصحراء الفلسطينية المحتلة في طلب أمه/فلسطين، والتي كان غيابها سبباً في كارثة عاره. فالبطلة الحارث في الطريق يلتقي بأحد الجنود الصهاينة ويتصدى له وجهاً لوجه فيلتصع نصل خنجر حامد في وجه عدوه فيأسره ثم يقتله. وفي لحظة متوحدة -رغم البعد المكاني- ينغرس خنجر الأخت مريم في جسد زوجها/ زكريا الذي كان يلح عليها في إجهاض الجنين. في نهاية المطاف يجھض الجنين وتصاب الأم بالتوتر العصبي بعد مقتل زكريا.

٢-٢. «شازدة احتجاب»

إنّ هذه الرواية تعكس انساق متقطعة من حياة ثلاث شخصيات رئيسة يعني شازدة احتجاب الذي يعد البطل الرئيسي، وزوجته فخر النساء، وجاريتها فخري. كما تقدم لنا لمحة عن حياة بعض الشخصيات الثانوية. والإطار العام في الرواية ليس إلاّ سرد أحداث ليلة واحدة من حياة الشازدة الذي يعاني من عاهة العقم؛ بل إنه يعدّ الحلقة الأخيرة من سلسلة تغيرات السلطة القاجارية ويعتبر دليلاً بارزاً على انهيار الأسرة القاجارية. إنه يسبب أولاً هلاك الزوجة نتيجة إيدائها وإعراضها عنها، ثم يسخر من الجارية فخري فيجرها أن تتمرى كزوجته الميتة فخر النساء وتلعب دورها في البيت. طوال هذه الليلة الطويلة يسترجع شازدة إلى ماضيه ويسرد لنا ذكريات تتعلق به

وبزوجته بل بأبائه الأولين فيقدم لنا صورة لأبائه الجبابرة ويكشف عن الانهيار التدريجي لأسرته القاجارية. فأباؤه الأولون كلهم زاحفون إلى أطر الصور فيخرجون منها عبر ذاكرة شاذة بين حينٍ وآخر لينظروا معه كيف دالت دولتهم شيئاً فشيئاً. فتنتهي الرواية إلى حيث يلفظ شاذة أنفاسه الأخيرة بعد مضي تلك الليلة الطويلة.

٣. دراسة وتحليل

إن رواية تيار الوعي رواية مركزة على «ارتداد منطقة الوعي، أي مستويات قبل الكلام بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصية دون تنظيم ومراقبة» (Humphrey, 1962: 4). فالسارد يستعاض تقديم صورة من أحاسيس الشخصيات وانفعالاتها فور جريانها في وعيها بهدف تقديم واقعها المعيشي. فيقدمها للقارئ ويجذب بذلك ذهنه نحو جريان شعورها ومكوناتها النفسية ليسهم بذلك في سرد الرواية. وهنا نرصد لملامح رواية تيار الوعي في الروايتين المدروستين وذلك لتبيين كيفية استخدامهما أهم عناصر تيار الوعي. فمن أهم عناصر رواية التيار هي حسب ما يلي:

٣-١. النداعي (association)

تعتبر تقنية النداعي التقنية الرئيسية في تنظيم حركة تيار الوعي. وإنها تمكن الروائي من اقتران صورتين أو إقامة علاقة ترابط بين موقفين فيستطيع بذلك «إدراك الصور الذهنية للشخصية وتعايش ذاكرتها وتجاربها الماضية» (محمودى، ١٣٨٨: ١٣٠). وعلماء التحليل النفسي قد استخدموا النداعي «بغرض تحليل شخصية المرضى، وتحديد مستوى حساسيتهم، ومعرفة متطلباتهم المفضلة والكشف عن مكوناتهم النفسية» (Kris, 1996: 2). فقد يعني في معاجم الأدب القصصي «اقتران صورتين أو موقفين يستدعيان ذاكرة أو حادثة، ولا يتبع للمنطق أو التسلسل المألوف في بقية الأجناس القصصية» (وهبة و المهندس، ١٩٨٤: ٩٢). والواقع هو أن كل ما يجري في منطقة وعي الشخصية القصصية عن طريق النداعي «ليس إلا انعكاساً لحاضرها وصدىً لماضيها وتسجيلاً لتجاربها الشخصية المعيشية» (بيات، ١٣٨٧: ١٠٨). كذلك هناك نوع من النداعيات التي غالباً ما تظهر بصورة غامضة وتتسم بعدم النظام والدقة، فإنها «تشوش أفكار القارئ وترسم مكون الشخصية النفسي وعوالم فكرها. حيث يمكن اعتبارها العامود الفقري لهيكل العمل القصصي» (Cuddon&Preston, 1998: 442).

ينقسم التداعي إلى نوعين: التداعي الغامض أو المتقيّد (Constrained association) والتداعي الحر (Free association). وقد أكثر علماء النفس من التركيز على أولهما إذ أنه يمثل نوعاً من التداعي التجريبي الذي يتعين على المريض الإجابة المناسبة لمفردة محددة. وعلى سبيل المثال «يحدد الطبيب النفساني مفردة «الغرفة» للمريض فيطلب منه أن يكتب على الورقة كل ما تمرّ على ذهنه من تدايعات تلك المفردة المحددة المسماة بالحافز النفسي في مصطلحات علم النفس» (شعاري نزاد، ١٣٧٥: ٩٥). وإذا أمعنا النظر في تجليات عنصر التداعي في روايتي «ما تبقى لكم» و«شازدة احتجاب» للاحظنا أن معظم الهواجس الفكرية لشخصيات الرواية قد صبّت في قالب التداعي الذي يملئ على القارئ عن طريق تيار متغلغل لوعي الشخصيات، وعن طريق جريان أفكارها وإثارة أحاسيسها. فتكشف بذلك انفعالات الشخصيات واحساساتها فتكشف عن طريق التداعي المكونات النفسية الكامنة في لاوعي الشخصية الروائية. ثم تفتح أمام القارئ فرصة واسعة ليتماشى مع فيضان أفكار شخصيات الرواية ويتعرف على هواجس ذهنه بسير أغوار تجاربها الذهنية.

ومونولوج مريم الداخلي في «ما تبقى لكم» يمثل نموذجاً ملحوظاً للتداعي المتقيّد إذ يعد تعبيراً غيرمنطوق لروحها المتوتّرة المنهارة وتدايعاً يتعرف القارئ عن طريقه على أنساق متقطّعة من حياتها. لذلك نسمعها تقول: «وحين أحرك المرأة فتمر صورة صدري وبطني وفخذي تبدو لي قطعاً غيرموصولة ببعضها لجسد فتاة مقطّعة تشيّعها دقائق مبسوطة» (كفاني، ١٩٧٢: ١٤٤).

ونلاحظ في «شازدة احتجاب» نفس التداعي المتقيّد عبر المرأة المنقوشة في ذهن الجارية فخري، لما جعلها شازدة خيال ظلّ يتحقق بما آمال الاستهتار فأصبحت ضحية تشفي أسقام الاحتجاب وتلعب له دور زوجته الميتة فخرالنساء دونما أي توقع لصدّق الزواج الشرعي. إنها ترتدي ملابس فخرالنساء وتتمرى مثلها أمام المرأة ثم تسلّم نفسها إلى شازدة. فتتهار روح فخري منهوكة أيضاً فتتحول إلى امرأة تعيش معاناة قلق نفسي وتشنّها مجموعة من الأفكار السوداوية كلما ترى جسمها في المرأة؛ وهذه الحالات تذكرنا بحالة مريم في «ما تبقى لكم». الجارية فخري تنظر في المرأة فتمر عليها صورة تعكس فتاة مقطّعة أيضاً وهي تعاني حالة انهيار عصبي تعقبها أزمة روحية وضياعاً لشخصيتها. لذلك جاء على لسانها هذا المقطع: «جلسنا أمام المرأة وجهاً لوجهها فأرنا فيها صورة الجارية فخري التي كانت تبكي. وأدوات زينة السيدة كانت مصفوفة على منضدة تركبها منارة المرأة. أمشط شعرها أمام المرأة ثم أترك لها وشياً. كنت أرتعش دونما

إختيار. وكانت السيدة تلاحقني داخل المرآة بابتسامة طمأنينة. فمسحت دموعها بإصبع إهمامها. ألهم إلا أنها لم تكن السيدة هي التي تضحك من داخل المرآة بل إنها هي الجارية فخري نفسها» (كلشيري، ١٣٦٨: ٦٧).

في هذه المكاشفة النفسية يدخل القارئ في حيز مكاني يتعرف فيه مباشرة على مستويات قبل الكلام في منطقة وعي الجارية فخري. والكشف عن هذه التجارب الذهنية يجعله في صلة وثيقة بعالم الشخصية الداخلي. فموجز القول هنا هو أن تداعيات هاتين الشخصيتين في كلتا الروائيتين تنبعث من وساوس تهذيان بها ومن كابوس وهي تعيشان معه، كما تكشف عن روحهما المنهارة وجسمهما المنهوك؛ حيث يتمحور مونولوجهما الداخلي على شعور لهما بالذنب بعد الخوض في تجربة جنس غير شرعي عن طريق رجلان يشتهران باستهتارهما.

والجدير بالذكر أنّ مفهوم التداعي الحر الذي غالباً ما تنعكس أهميته في تقنية المونولوج الداخلي و«تظهر فيه الأفكار والتصورات على حيز الوجود كما ترد إلى الذهن في سلسلة متقطعة من الأحداث» (chatman, 1980: 186)، فهذا النوع من التداعي لا يتقيد بقوة إرادة ولا بقوة وعي. بل أهم ميزة التداعي الحر هو «تسجيل حالة الشخصية المتغيرة تبعاً لوعيها المتمثل في تلقائية الارتداد إلى الماضي» (لونيس، ٢٠١٢: ٦٢)، لما «أنه في غالب الأحيان يحدد عن طريق التغلغل في أعوار الذهن ولا يمكن معرفته في لحظة تكوينه الأولى في الذهن» (Freud, 1979: 46). فهو يقدم وعي الشخصية من صنيعه، وليس وعيها هو نفسه ولا يستدعي ماضي الشخصية ليسرده حالتها في الزمن الحاضر؛ بل يتحدث عن مستقبل الشخصية مستمداً من تقنية الاستباق السردية. فمثلاً نلاحظ أن كنفاني يكشف لنا في «ما تبقى لكم» عن قرارات سوف تتخذها مريم في المستقبل وذلك عن طريق استدعاء ذاكرة حامد. لذلك جاء على لسان حامد وهو يخاطب مريم: «وسأقول لأملك أنك متّ، وإني دفتك في سروال رجلٍ نتنٍ (زكريا) مع امرأة أخرى (فتحية) لديها منه خمسة أطفال، وقد تلد طفلاً سادساً في المساء» (كنفاني، ٢٠٠٩: ١٨٦). إنها قرارات صنعتها مخيلة حامد ولاوجود لها في الخارج إذا ما استدعينا ذاكرة الشخصية مريم الماضية؛ إذ أنها لم تضع حملها قط. بل نقرأ في نص الرواية أن الجنين لم يولد ليموت نهائياً بل إنه ليس إلا من مصنوع خيال الأم/ مريم ووليدة لأفكارها السوداوية.

وقد أكثر كلشيري من استخدام هذا التقنية الفنية إذ أنّ الرواية ليست إلا حصيلة استدعاء ذاكرة شازدة وتسجيل تداعي خواطره وسرد أحداث ليلة طويلة. فكّلما يبدأ شازدة باستدعاء

ذاكرته ويتذكر ذكرى لأحد أقربائه يأخذ في سرد مقطوعة واحدة من روايته، فنهاية كل مقطوعة قصصية تتزامن مع انتهاء شازدة من ذكرى الأولى ولجؤه إلى سرد ذكرى جديدة. ومن الملاحظ أن خواطر شازدة في رواية كلشيري تتسم في معظمها بعدم النظام وعدم تتبعها لتسلسل منطقي. لذلك لقد ظهرت خواطر فخرالنساء في مقاطع الرواية بصورة مشتتة، مرة في نسق خواطر أيام الطفولة، ومرة أخرى في ثوب ذكريات الخطوبة، والزواج ومرة ثالثة في دقائق اللحظات التي كانت تتلفظ فيه أنفاسها الأخيرة. كل هذه الخواطر ظهرت في انساق غيرمتناسقة عن طريق استدعاء ذاكرة شازدة. كذلك يتحدث الكليشيري عن تجارب فخرالنساء المختلفة «فيكاد يصفها من موقفها الأولى إلى موقفها النهائي حيث تمشي بخطوات متتدة بين مقاطع الرواية هنا وهناك» (سيدان، ١٣٨٨: ٦٥).

٣-٢. المونولوج الداخلي (Interior Monologue)

لقد اعتبره الروائيون أهم ألوان تقنيات تيار الوعي على الإطلاق (يوسف نجم، ١٩٦٦: ٧٩). فتقنية الحوار أو المونولوج (monologue) «يستخدمها الروائي لترجمة شخصيته القصصية وللتعبير من مكونات أفكارها في مستويات ووعيها المختلفة دون تقييد بالترتيب والنظام» (مقدادى، ١٣٧٨: ١٩١). ومن أنواع المونولوجات هو المونولوج الداخلي الذي يعني تعبيراً عشوائياً من مستويات قبل الكلام (pre-speech level) للذهن والذي «يمثل الأفكار الداخلية للشخصية ويرتكز على دلالات تخلق نوعاً من تداعي المعاني فيسجل الخبرة الانفعالية للروائي ليزحف بصورة غيرمباشرة في جريان أفكار الشخصية وانفعالاتها وأحاسيسها» (Prince, 2003: 126).

من أهم ميزات روايتي «ما تبقى لكم» و«شازدة احتجاب» هي استخدامهما لتقنية المونولوج الداخلي. إذ أن الروائيين قد رفضا الحضور المباشر داخل الرواية فلايتدخلان في تكوين الشخصيات وتجسيدها تدخلاً مباشراً بل يتخذان موقف حياد بالنسبة إليها حيث تلعب الشخصيات أنفسها دور الراوي الرئيس ولها حريتها في سرد الأحداث دونما خضوع لتدخل خارجي. فكلتا الروايتان تسردان عن طريق الشخصيات دون تدخل الروائي، فقد استعاضتا تسجيل انفعالات الشخصيات وأحاسيسها لتقديم مكونات أفكارها. لقد أبدع كلشيري والكنفاني في استخدامهما للمونولوج الداخلي بطريقة تحمل القارئ على التغلغل في مكونات الشخصية الذهني عندما خاضت في الحوار الداخلي. فيحس نفسه كأنه هو بذاته ثم يسبر أغوار أفكارها

ويرى أفكاره في ذهنها. ينقسم المونولوج الداخلي إلى نوعين: مباشر وغير مباشر. وهنا نلقي نظرة عامة على النوعين لهدف تقديم نماذج في مقاطع الروايتين القصصية.

٣-٢-١. المونولوج الداخلي المباشر (Direct interior monologue)

في المونولوج الداخلي المباشر غالباً ما يغيب الروائي عن الحضور في صفحة الرواية ويقدم تجربة الشخصية النفسية مباشرة ودون مقدمات، فيدخل القارئ مباشرة إلى وعي الشخصية الروائية المتقدمة دون تدخل من الراوي في زخرفة المشاهد الروائية. و«قلماً يتدخل الكاتب في مسار هذا النوع من المونولوج الداخلي مباشراً إلا عند الإفصاح عن نفسه بكلمات «تقول» و«تحسب» التي تجري على لسان الشخصيات بالذات» (فتحي، ١٩٨٦: ٣٦١)، وهذا يعني أن المونولوج الداخلي المباشر ليس إلا «حديث فردي يدور بين الشخصية وذاتها» (لونيسي، ٢٠١٢: ٧٠)، كما يعني أنه «يقدر على تسجيل انفعالات الشخصية الروائية وعلى انعكاس أحاسيسها وأفكارها وتداعيات ذهنها تماماً» (Abbott, 2008: 78)، فيسمح للقارئ أن يفهمها ولكشف العلاقة القائمة بينهما وفقاً للمقدمات الأولية.

فضلاً عنها لقد يسري هذه التقنية في النص الروائي من خلال ضمير الأنا ومن زاوية الأنا الفردي حيث يجعل من القارئ جزءاً لا يتجزأ من الرواية. إذ «يخوض في التفكير في أحوال الشخصية الروائية ويرى نفسه فيها ويتذكر خواطره وتجاربه.. فيبرز نفسه على حيز الوجود من خلال الأنا الفردي» (فلكي، ١٣٨٢: ٤٣). وهذه هي الميزة الأساسية لرواية تيار الوعي، إذ «لا يلجأ الكاتب إلى الضمير الغائب؛ بل يجعل الشخصية تصور نفسها بنفسها، وتكشف عن أغوارها النفسية مستعينة بعناصر هذا التيار الموحية» (عبدالدايم، ١٩٨٢: ١٦٧). فتتسم أفكار الشخصية الروائية بـ«عدم تماسك منطقي كما لا تتقيد بالترتيب والنظام» (حسيني، ١٣٦٦: ٣٠).

وفي هذا المقام يفضل الباحثون تقديم عينات موضوعية تفسر عن وجود جوانب اللقاء بين كنفاني وكلشيري في إبداعهما لاستخدام تقنية المونولوج الداخلي المباشر في الروايتين المدروستين. لقد لجأ كنفاني في مقاطع عديدة من روايته إلى طريقة المونولوج الداخلي المباشر. لنقرأ هذا المقطع نموذجاً على ذلك، عندما يقول حامد وهو وحيد في الصحراء: «وبعد خطوات انتابني شعور بأنني بترث جزءاً من معصمي، ورغبث في أن أنصرف بالتفكير إلى هذا الأمر تاركاً لقدمي المضى بطلاقة فوق الأرض الصلبة، وما لبثت أن تيقنث بأن ماحدث لم يكن بترأ، وربما كان سبب هذا الاستنتاج إمعاني في الابتعاد عنها» (كنفاني، ٢٠٠٩: ١٩١). من الملاحظ أن حامد بدأ

يدخل في تجربة حوار داخلي يكاد يشبه مناجاة نفسية فيفرغ بذلك مكوناته النفسية ويزيل الستار من الظلمة الغاشمة الكامنة في أغوار وعيه ليتعرف القارئ مباشراً على محتوى شخصيته النفسي، «وبما أن المونولوج الداخلي المباشر هو كلام حر لا يتقيد بشروط القول المباشر الطبيعي، فليس له متلقى مألوف يسمعه» (إيدل، ١٣٦٧: ٧٢).

و قد لجأ كلشيري مثل قرينه إلى المونولوج الداخلي المباشر في مقاطع عديدة من الرواية، فيقدم لنا أفكار شخصياته الروائية دون تقيّد بترتيب ونظام. لنسمع حوار الجارية فخري مع نفسها في المقطع الآتي: «لقد تأخر في المجيء كعادته. لكنني سأنتظره إلى أن يعود. لم أحرق الكتب؟ كنت قد حاولت وللمرة الأولى أن أقرأها دون أي خطأ. كنت أقرأها قديماً بصيغة أعرف ولأعرف. فذات يوم بينما كنت جالساً في انتظاره خلف النافذة فإذا الفراشون يهجمون عليه ويخلعون أثوابه عنه. ثم يقشرون رقائق لحم جسده بالمبراة فيستعاضون لها الشموع في لحمه. ثم يعزفون على الصرناية» (كلشيري: ٦٢). نلاحظ حوار فخري الداخلي مع نفسها بوصفه «كلاماً حراً مباشراً قد سجل كما يرد إلى ذهن الشخصية تماماً» (يوسف، ١٩٦٦: ٧٥). وفيه يعكس وعي الشخصية من خلال ضمير الأنا أو الراوي الفردي المباشر في مستويات قبل الكلام؛ بل كما يرد إلى ذهنها لأول مرة وقبل أن يصب في قالب من التماسك والتناسق المنطقيين. فإن أفكار فخري المشوشة تكشف عن روح مُنهارة ومتوترة تماماً قد خاضت في لجة وهم عميق.

٣-٢-٢. المونولوج الداخلي غيرالمباشر (Indirect interior monologue)

إنه طريقة حديثة مبتكرة ينقله سارد واسع المعرفة، إذ «يتدخل المؤلف فيه بصورة مباشرة مرشداً للقارئ ومعلقاً للنص الروائي. إنه يفتح لوعي الشخصية مجالاً للسرد أولاً ثم يقدم الرواية إلى وعيها فيغادرها وحيدة على المسرح فيغيب هو نفسه عن الرواية» (محمودى، ١٣٨٨: ١٣٩)؛ إذن يقدم فيه الكاتب خطوط عريضة للأحداث إلى القارئ ليبدأ هو نفسه بزخرفة المشهد الروائي وتنميته. ويجدر الإشارة إلى أن المقصود من الراوي الرئيس أو الواسع المعرفة هو الأنا الفردي نفسه والذي ظهر في ثوب (هو الغائب) ليسرد لنا الرواية ثانية عن طريق التعليق والوصف (همفري، ٢٠٠٠: ٦٦). وربما يكون هذا هو السبب الرئيس «للتغير في زاوية الرؤى ولامتزاج صوت السارد بصوت الشخصية الروائية في المونولوج الداخلي غيرالمباشر يثقل بنية الرواية ويسيء فهمها على القارئ» (فلكي: ٥٠). لنقرأ في المقطع التالي مونولوج حامد الداخلي غيرالمباشر الذي ينقله السارد على لسان حامد. حيث يقول:

«فيما أخذت نسيمات باردة تغسله، تلاشي الآن الضوء الأحمر تماماً، كأنّ يداً أطفأته عنوةً-
 لوكانت أُمي هنا.. لو كانت أُمي هنا- استدار ومرر شفّتيه فوق التراب الدافي» (كنفاني، ٢٠٠٩: ١٦٩). في هذا المقطع يبدأ المؤلف بسرد موقف حامد في الصحراء من زاوية رؤية الراوي الواسع المعرفة (= هو الغائب) ثم تتغير زاوية الرؤية بتدخل الراوي المتدخل فتحوّل إلى الأنا الفردي في النص دون مقدمات، لذلك نسمع عبارة (لوكانت أُمي هنا.. لو كانت أُمي هنا) على لسان حامد. بذلك يسمح المؤلف للشخصية الروائية لتتحوّل نفسها وتعبّر من أحاسيسها فيتداخل صوتها وصوت الصحراء. ثم يعود ثانية ويتغير زاوية الرؤية من ضمير (الأنا) إلى (الرئيس = الراوي الواسع المعرفة). وربما يلجأ الروائي إلى هذا الانتقال السردى بهدف غيابه عن المشهد الحوارى كما يفتح أمام الشخصية فرصة لتعبير أوضح من مكونات ذهنه.

وقد لجأ كلشيري في رواية «شازدة احتجاب» إلى استخدام طريقة المونولوج الداخلي غيرالمباشر أيضاً. وعلى سبيل المثال يقدم الراوي المؤلف عن طريق المونولوج الداخلي غيرالمباشر وعلى لسان فخري المقطع التالي: «فنشرت فوطه المائدة فوق رجليه وهي تقول: كانت السيدة تعجبنى كثيراً بتناول الطعام بأدابه. إنَّها تمسك بقبضة الملعقة والشوكة وبنائها الدقيقة والطويلة تمكّنها من التقاط لقمات زهيدة من الطعام بين الفين والفينة» (كلشيري: ٦١). نلاحظ في هذا المقطع أن كلشيري يبدأ بسرد الظروف التي تعيش فيها فخري من زاوية رؤية الراوي الرئيس ثم ينتقل بعد تدخل الراوي المباشر في الرواية إلى السرد من خلال ضمير الأنا الفردي ويواصل الراوي السرد إلى أن يصل عبارة (كانت السيدة تعجبنى كثيراً بتناول الطعام بأدابه) ثم يعود إلى سرد الخواطر والأحداث على لسان فخري. بذلك يفتح أمام الشخصية فرصة للتدخل في حديث فردي معها وذاتها وتعبّر عن أحاسيسها تجاه شازدة. وبامتزاج صوت السارد الواسع المعرفة وصوت الشخصية يغيب المؤلف عن الرواية لكنّ الشخصية الروائية تتمكن من الحضور الحي والمباشر فيها ومن تعبّر محتواها الذهني مباشراً.

وبما أنّ في المونولوج الداخلي غيرالمباشر «يلتحم صوت المؤلف الواسع المعرفة وصوت الشخصية الروائية إلى حد المطابقة وبالتحديد في لحظة الارتداد في منطقة وعي الشخصية أو مستويات قبل الكلام كما ترد إلى الذهن تماماً» (بيات، ١٣٨٧: ٧٩)؛ لذلك في جميع المقاطع المختارة التي سبق ذكرها لاحظنا أن السارد قدنقل خواطر الشخصية وأفكارها وأحاسيسها من خلال زاوية (أنا الفردي) ودون مقدمات. وهذا الانتقال من زاوية إلى أخرى تدلّ على أن هذا

النمط الجديد للسرد الروائي يتسم بعدم النظام كما يؤخذ عليه في بعض الأحيان، صعوبة التمييز بين صوت السارد وصوت الشخصية اللذين يلتحمان إلى حد المطابقة. ولكنه هذه هي ميزة رواية التيار أن تنفخ روح الحيوية والحركية والتعدد الصوتي في الإنتاج الروائي، ويسجل لها في غالب الأحيان أن «مثل هذه الانتقالات من زاوية رؤية إلى أخرى تزداد غنى وعمقاً خاصاً إلى الرواية إذا ما يلجأ إليها المؤلف في ظروف زمكانية مناسبة لها» (باركاس، ١٣٨٢: ٨٣).

ومن خلال دراستنا للمونولوج الداخلي بنوعيه في هاتين الروايتين، نفني ما ذهب إليه البعض في أن يكون المونولوج الداخلي غير المباشر ظهر بتأثير من السرد الموضوعي، و المونولوج المباشر بتأثير السرد الذاتي (ابراهيم، ١٩٨٨: ١٨٦ وما بعدها).

٣-٢-٣. مناجاة النفس (self-narration)

تعد مناجاة النفس من أهم أسس البناء الروائي، وهي طريقة جديدة لرواية التيار يتحدث فيها الشخصية الروائية وذاتها من أحاسيسها وأفكارها مباشرة وبأعلى صوتها لتخبر القارئ من عملياتها الذهنية كما تكشف عن ملامح الراوي النفسية (Herman & Vervaeck, 2005: 28). والشخصية الروائية في لحظة مناجاتها النفسية مغفلة وجود أي مستمع قد يكون موجوداً. وما يجلب الانتباه في هذا المقام هو أنه «هناك جانب هام من اللقاء بين طريقة مناجاة النفس وبين المونولوج الداخلي المباشر وذلك أن الحديث يجري في كليهما بين الشخصية الروائية وذاتها. وهناك جوانب من الخلاف بينهما أيضاً وأهمها هو أن مناجاة النفس تتسم بنظام وتماسك أكثر مما هو في المونولوج الداخلي» (محمودي، ١٣٨٩: ٦٧). وأما الجانب الآخر من الخلاف بينهما يبرز في أصوات الشخصيات الروائية حيث «الشخصية الروائية تتحاور نفسها مباشرة وبأعلى صوتها في مناجاة النفس ومع افتراض وجود الجمهور افتراضاً صامتاً، بينما يجري حديث الشخصية وذاتها في المونولوج الداخلي في منطقة وعيها وفي عوالم ذهنها» (ميرصادقي، ١٣٧٦: ٤١٧).

فتلتقي كلتا الروايتين المدروستين في اعتماد كاتبهما على توظيف تقنية مناجاة النفس. وبما أن هذه الورقة لا تتسع لدراسة جميع النماذج الموجودة في المقاطع المتعددة للروايتين بل تتطلب بوحدها إنجاز دراسة مستقلة؛ فلذلك ننتقي منها واحدة في كلتي الروايتين.

ننتقي من رواية «ما تبقى لكم» ماجاء على لسان حامد عندما يبقي وحيداً في الصحراء قابعاً في نفسه يحاور نفسه في مناجاة داخلية قائلاً: «صغير، كلهم يقولون لك ذلك صغير. وها أنت ذا من فرط صغرك مكبّ في هذا الفراغ كفقاعة هواء عائمة، حيث لا يراها أحد وحيث

لاستطيع أن تختار طريقها، ربما كان أفضل لك أن تمضي عمرك راکعاً هنا مكباً، يكاد جبينك يمسّ الأرض بانتظار أن تركلك قدمٌ ثقيلةٌ فتنصب واقفاً، والذلل يتأكلك في جسدك كالجرب» (كنفاني: ١٩٧٢: ٢٠٠). هذه المناجاة النفسية التي جاءت على لسان حامد تكشف عن مواطن الضعف في شخصيته. إنه يحاور نفسه بكلمات كأنه يشيخ نفسه، وهذا يعني اختباراً لعمق وعيه الذي يركز عليه بناء شخصيته. وهنا يتحدث حامد وذاته من أحاسيسه وأفكاره مباشرةً وبأعلى صوته ليجذب القارئ إلى عمليات ذهنية كشفاً عن ملامحه النفسية.

وهناك مقاطع متعددة في رواية «شازدة احتجاج» ومنتقى منها ماجاء على لسان فخري وهي تحاور نفسها في مناجاة داخلية خائفة: «ليته كان لي وجه نحيفٌ أكثر مما هو الآن بعض الشيء ولعله الشازدة كان يسمح لي أن ألبس هذه النظارة... فقدحان لي وقت النوم طبعاً لكنه من الذي سيقوم بهذه الأشغال الكثيرة بعد منامي؟ كيف يقبل ولد أمير كشازدة أن يضاجعني أنا الجارية؟ كلما أقول له: أن يطلب يدي قبل الحمل خشية سقوطي وانهياري وضياح الجنين؛ يتلکأ قائلاً: ما أفبح أن تجري مثل هذه الكلمات على لسانك يا فخرالنساء!» (كلشيري: ٥٠). في هذا المقطع تعيش فخري دائماً في حالة من القلق النفسي خوفاً من أن تخضع عنوةً لاغتصاب شازدة في تجربة جنس غير شرعي فتحمل منه.

وهذه التقنية الروائية هي التي فتحت أمام الكاتبين فرصة واسعة للإبداع في توظيف عنصر الزمن الروائي وهو عنصر أساسي من عناصر رواية التيار. فقد لجأ الكاتبان إلى استخدامه بهدف تناغم الروائيتين مع المكون النفسي للشخصية الروائية فيدرك القارئ بذلك مخزون ذاتها الملتهبة ويطمح في مجالستها تماماً. إذن نفضّل هنا الوقوف على منهج توظيف هذا العنصر الروائي في الروائيتين بانجاز المقارنة بينهما.

٣-٢-٤. توظيف الزمن

يعد الزمن عنصراً مميّزاً في الرواية، وعلاقته بها علاقة مزدوجة حيث تشكل الرواية في داخل الزمن، ويصاغ الزمن في داخلها. فكل رواية لها نمط زمني وقيم زمنية خاصة بها. «تستمد أصالتها من طريقة تعبيرها عن ذلك النمط وتلك القيم وإيصالها إلى القارئ، فالرواية تركيبية معقدة من الزمن» (كامل سماحة، ١٩٩٩: ٨). والزمن باعتباره مقياس محدد يفرق بين الظروف الماضية والحاضرة للشخصية و«له دلالة خاصة تمثل العلاقات القائمة بين الوضع الحاضر وبين التغيرات التي خضع لها هذا الوضع كما أنه مرتكز على استيعاب ذاكرتنا للكشف عن جوانب اللقاء و الخلاف

الموجودة بين الأوضاع المختلفة» (Toolan, 2001: 42). وذلك يعني أن أية حالة من الحالات المشوشة و الغامضة التي تسبب عدولاً عن النظام الترتيبي المؤلف و عن العلاقات السياقية المألوفة في توالي الأزمان، يطلق عليها الإنزياح الزمني (Anachronies) في الرواية. وعموماً إنّه ينقسم إلى نوعين: الاسترجاع الزمني (Analepsis) والاستباق الزمني (Prolepsis) (Allan Powell, 1990: 37).

والإسترجاع الزمني قائمٌ على التقهقر من الزمن الواقعي حيث يسترجع فيه الراوي إلى أحداث ماضية تستدعيها ذاكرته فتظهر على نص الرواية في المستقبل، فيسبق زمن الرواية على زمن سرد الأحداث. «فمثلاً تجري في الرواية أحداث (الألف، و الباء، و التاء) الثلاثة على التوالي فيغيرها السارد إلى (الباء، و التاء، و الألف) ليخضع حادث (الألف) الروائي لحالة من الإسترجاع الزمني عن طريق السارد» (Rimmon-Kenan, 2002: 46). ولكن الاستباق الزمني مرتكز على نوع من القفز الزمني إلى الأمام (flash forward) بالنسبة إلى الزمن الواقعي. «والسارد يبدأ فيه قبل سرد الأحداث الأولية بسرد حادث لم يظهر بعد إلى حين وقوع كأن الرواية استبقت إلى زمن مستقبل. فعلى سبيل المثال لدينا أحداث (الألف، و الباء، و التاء) الثلاثة على التوالي فيغيرها السارد إلى (التاء، و الألف، و الباء) وهذا يعني أن حادث (التاء) يخضع لحالة من الاستباق الزمني في السرد الروائي» (Genette, 1980: 33).

إن رواية تيار الوعي قد سماها الروائيون برواية الزمن لكثرة اهتمامها إلى هذا العنصر الروائي (بيات، ١٣٨٣: ٧)، فإن التداخل الزمني بين الماضي والحاضر له أهمية بالغة في هذا الجنس الروائي ويكشف عن وجود علاقة تقابلية بين الزمن وبين عالم الذهن. حيث «يعتبر الزمن صورة مميزة لسرد الساعات بانتظام وباستمرار، بينما أن الذهن يسردها دون تقييد بانتظام خاص أو اهتمام لديمومية الزمن فيجسد ساعة زمنية واحدة تمتد بامتداد يوم كامل حيناً فيعود ليسردها حيناً آخر في إمتداد تلك الساعة الزمنية فقط» (مي، ١٣٨١: ١٠٩).

فكلتا الروائيتين المدروستين هنا تعكسان أحداث الرواية من خلال ذهن الشخصيات دون تقييد بالترتيب والنظام. بل يتحدد فيهما الزمن مراراً عبر استرجاع زمني غامض. وتفاجئنا هذه الأحداث بانزياحها من النظام المحدد في الأزمنة الثلاثة وبكسر الحاجز الزمني المؤلف لتتزوج بذلك الأزمان الثلاثة بعضها ببعض. فنلمس بوضوح أن الزمن كان هاجساً نفسياً ملحاً للكاتبين إذ يتركان الشخصيات الروائية عند مفترق الطرق لتعيش مرة في الزمن الظاهر أو التاريخي (Objective Time) (الذي يعرف بعقارب الساعة وحركاتها) فتعود مرة أخرى لتعيش في الزمن الباطن

أو النفسي (Subjective Time) الذي يعكس إيقاع النفس الداخلي للشخصيات. والمونولوجات الداخلية للشخصيات الروائية في الروايتين تكشف وبوضوح عن وجود علاقة تقابلية بين الزمنين التاريخي والنفسي التي ترسخ غيرمنتظمة في مقاطع متعددة من الزمن النفسي فتحضر في لحظة واحدة وباستدعاء ذاكرة الشخصيات أحداث طويلة ربما تستغرق عدد سنين في عالم الواقع. لنقرأ مقاطع من الروايتين نموذجاً على المزاوجة الزمنية تكشف عن التداخل الزمني الموجود فيهما.

في رواية «ما تبقى لكم» يبرز التداخل الزمني لإنارة شخصية مريم عبر المونولوج الداخلي، عندما تدخل مع نفسها في صورة مناجاة داخلية قائلة: «ولكنني لم أتحرك وأنت لم تتحرك. وهو لم يعد. ثم خطوطٌ وصفقتَ الباب فأغلقَت كلَّ شيء. ومضيتُ إلى الغرفة الأخرى، وحين لحقتُ بك أكدت لي أنه سيعود وأنه أصغر من أن يقتحم الصحراء وحده» (كنفاني: ٢٠٠٩: ١٧). هذا المونولوج الداخلي لا يعرف نظاماً ولا ترتيباً زمنياً بل كل ما يبرز فيه ليس إلا بنات أفكار قد مرت على ذهن مريم عن طريق التداخي وغير أحداث قصصية لها علاقة بهذه الشخصية. فيرتاد ذهن مريم في منطقة وعيها ويجري في مستويات قبل الكلام. فعند استعادة ذاكرتها إلى الماضي تتسلسل الأحداث الماضية كما ترد إلى ذهنها ثم يتزاحج بين تلك الأحداث والأحداث المرتبطة بها في الزمن الحاضر بغض النظر عن التسلسل الزمني القائم بينها وبإحساء المسافة الزمنية الموجودة بين هذه الأحداث أو تلك وبين الزمن الحاضر بل يسير أغوارها.

وفي رواية «شازدة احتجاب» يسعى كلشيري أن يقدم إلى القارئ حياة شازدة الماضية عن طريق تقنية الترهين السردية أو من خلال استدعاء ذاكرتها من الماضي إلى الزمن الحاضر. ولذلك يعود بالقارئ إلى محطات متشظية من الذكريات الماضية لشخصية شازدة يتعرف من خلاله على أنساق متقطعة من حياة هذه الشخصية وما يتعلق بتاريخ أسرتها. «وذلك بدلاً من أن يتطرق في سرده للرواية إلى ملامح شازدة الشخصية مباشرة ودون أن يشير إلى ما كانت تمتلكها شازدة أو تفتقر إليها في حياتها» (دهقاني و حسام بور، ١٣٩٢: ٣٩). فلاغرو إذا ادعينا أن تقنية الاسترجاع الزمني قد تسرت في مقاطع كثيرة من رواية كلشيري. ونموذجاً على ذلك نقدم المقطع الذي يستدعي فيه الكاتب ذاكرة شازدة الماضية باسترجاع زمني لتعود بروح جدها الميت في مخيلتها فمضت تقول:

«أفديك بنفسي أيها الشازدة لقد التحق غلامرضاخان إلى جوار ربه والبقية في حياتك.

فسأل الجد الكبير للشازدة متعجباً: غلامرضاخان؟! ثم قال الشازدة لجدده: أما تذكر غلامرضاخان؟! إنه كان ابن الحاج صمصام وحفيد فخرالزمان. ابن عمك الأرسطراطي الذي كان يتشرف هنا في يوم التحية فقط ويلعب بسلسلة ساعته دائماً ولم يكن يجرؤ على أن يدخن سيجارة بين يديك أيها الشازدة الكبير» (كلشيري: ١٧). يدخل شازدة في هذا المقطع عبر مخيلتها في حوار مع روح جدها. ينعكس وفي كل لحظة مكنون شازدة الذهني فيكشف للقارئ في هنيهات قصيرة عن ذكريات كثيرة لها في ماضيها وفي مسافات زمنية تقترب إلى حاضرها حيناً وتبتعد عنه آخراً. «ومثل هذه التصرفات مع الزمن الروائي التي يمارسها الكاتب في اتجاهاتها الزمنية هبوطاً وصعوداً يمكن تسميتها النسق الزمني المتقطع» (بوطيب، ١٩٩٣: ١٣٣). وأطلق عليها جان بول سارتر الفرنسي اسم تكسير خطية الزمن أو التفتيت الزمني (سارتر، ١٣٥٠: ٣٠٤).

وملخص القول في دراستنا لتوظيف الزمن في الروايتين هو أن كل حادث من أحداث الرواية يستدعي ذكرى جديدة في وعي الشخصيات الروائية ويمزج الماضي بالحاضر. كما أن الحالات المتعددة لتكسير خطية الزمن باتخاذ الكاتبين من الذاكرة إطاراً مرجعياً، هي ما تصدقنا في القول بأن استخدام تقنية الانزياح الزمني هو الميزة الأساسية للروايتين. إلا أنه ما يسجل لحساب كلشيري هو أن الزمن الموضوعي والزمن الذهني لهما نصيب أوفر في روايته مما يكونان في رواية «ما تبقى لكم». لما أن الإطار العام في رواية «شازدة إحتجاب» ليس إلا سرد أحداث ليلة واحدة من حياة شازدة، بحيث يتعرف القارئ من خلاله على أنساق متقطعة من حياة هذه الشخصية وما يتعلق بتاريخ أسرتها؛ فيزداد التداخل بين الزمن الموضوعي والزمن الذهني مما يجعل مستواها الفني في مجال توظيف تقنية تيار الوعي أعلى من رواية «ماتبقى لكم».

٤. النتيجة

وعلى ضوء ما تقدّم عن المقارنة بين روايتي «ما تبقى لكم» و«شازدة إحتجاب» يسفر البحث عن النتائج الآتية:

- تشترك كلتا الروايتين في احتوائهما على أبطال ثلاثة ذات دلالة رمزية، وفي جعلهما بين شخصية واحدة سلبية وشخصيتين بريئتين تقابلان تلك السلبية. السمة البارزة التي تجمع بين روايتي «ما تبقى لكم» و«شازدة إحتجاب» إضافة إلى كونهما متشابهتان موضوعياً هو إبداع الكاتبين في تجسيد أفكار الشخصيات وتقديم أزماتها النفسية عن طريق استخدام أهم مكونات رواية تيار الوعي منها تقنية التداعي، والمونولوج الداخلي، والمناجاة النفسية، وتقنية الزمن السردي.

- ومن خلال دراستنا لتقنية التداعي وصلنا إلى أن معظم الهواجس الفكرية لشخصيات الروائيتين قد صببت في قالب التداعي الذي يملئ على القارئ عن طريق تيار متغلغل لوعي الشخصيات، وعن طريق جريان أفكارها وإثارة أحاسيسها.

- إن الكاتبين قد رفضا الحضور المباشر داخل الرواية فلا يتدخلان في تكوين الشخصيات وتجسيدها تدخلاً مباشراً بل يتخذان موقف حياد بالنسبة لها حيث تلعب الشخصيات دور الراوي الرئيس للرواية ولها حريرتها في سرد أحداث الرواية دونما خضوع لتدخل خارجي. فضلاً عنها لقد يسري نوع المونولوج الداخلي غير المباشر في النص الروائي من خلال مزاجية زاوية (الأنا الفردي) بزاوية (هو الغائب) الواسع المعرفة. تشترك كلتا الروائيتين المدروستين في أن الروائيتين أكثر من استخدام تقنية المناجاة النفسية، إذ يتحدث فيها الشخصية الروائية وذاتها من أحاسيسها وأفكارها مباشرة وبأعلى صوتها لتخبر القارئ من عملياتها الذهنية كما تكشف عن ملامح الراوي النفسية.

- في دراستنا لتوظيف الزمن في الروائيتين لاحظنا أنهما تعكسان أحداث الرواية من خلال ذهن الشخصيات دون تقيّد بالترتيب والنظام. كما أن الحالات المتعددة لتكسير خطية الزمن بإتخاذ الروائيتين من الذاكرة إطاراً مرجعياً، هي ما تصدّقنا في القول بأن استخدام تقنية الانزياح الزمني هو الميزة الأساسية للروائيتين.

وبصفة عامة هناك نقاط التقاء مميزة بين الروائيتين في لجوء الروائيتين إلى استخدام طريقة تيار الوعي ومنهجية توظيفهما لمكوناتها لكنه ما يسجل لكلشيري بمكان، هو أنّ الإطار العام في رواية «شاذة احتجاب» ليس إلا سرد أحداث ليلة واحدة من حياة شاذة، بحيث يتعرف القارئ من خلاله على أنساق متقطعة من حياة هذه الشخصية وما يتعلق بتاريخ أسرتها منذ ثلاثة أجيال خلت.

المصادر

- ابراهيم، عبدالله (١٩٨٨)، البناء الفني لرواية الحرب في العراق، الطبعة الثانية، بغداد: دارالشؤون الثقافية العامة.
 ايدل، لهاون (١٣٦٧)، قصة روان شناختي نو، ترجمه سرمد، ناهيد، تهران: شباويز.
 بارگاس يوسا، ماريا (١٣٨٦)، عيش مدام (فلوهر و مادام بوارى)، ترجمه: عبدالله كوثرى، تهران: نيلوفر.
 بوطيب، عبدالعالي (١٩٩٣)، «إشكالية الزمن في النص السردي» القاهرة: الفصول، العدد الثاني، ج٢، صص ١٢٣-١٤٥.

- بیات، حسین (١٣٨٣)، «زمان در داستان‌های جریان سیال ذهن»، انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی: فصلنامه پژوهش‌های ادبی. ش ٦. صص ٧-٣٢.
- _____ (١٣٨٧)، *داستان‌نویسی جریان سیال ذهن*، چاپ دوم، تهران: علمی و فرهنگی.
- حسن‌لی، کاووس و زیبا قلاوندی (١٣٨٨)، «بررسی تکنیک‌های روایی در رمان شازده احتجاب هوشنگ گلشیری»، *ادب پژوهی*، شماره ٧ و ٨، صص ٧-٢٥.
- حسینی، صالح (١٣٦٦)، «جریان سیال ذهن»، مفید، شماره ١٠، صص ٣٠-٣٢.
- دهقانی، ناهید و سعید حسام‌پور (١٣٩٢)، «بررسی عوامل مؤثر بر شتاب روایت در رمان شازده احتجاب»، *ادب پژوهی*، ش ٢٦، صص ٤٨-٧٥.
- سارتر، ژان پل (١٣٥٠)، زمان در نظر فاکتر، ترجمه: ابوالحسن نجفی، دفتر اول، تهران: کتاب امروز.
- سیدان، مریم (١٣٨٨)، «تحلیل و بررسی شازده احتجاب گلشیری با دیدگاه ساخت‌گرایانه»، *نقد ادبی*، ش ٤، صص ٥٣-٨٢.
- شعاری‌نژاد، علی‌اکبر (١٣٧٥)، *فرهنگ علوم رفتاری*، چاپ دوم، تهران: امیرکبیر.
- صابرپور، زینب و محمدعلی غلامی‌نژاد (١٣٨٨)، «روابط قدرت در رمان شازده احتجاب»، *پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاد دانشگاهی، پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، ش ١٢، صص ٩٩-١٢٤.
- الصالح، نضال (٢٠٠٤)، *نشید الزيتون (قضية الأرض في الرواية العربية الفلسطينية)*. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
- عبدالدام، یحیی (١٩٨٢)، «تبارالوعی و الرواية اللبنانية المعاصرة»، *القاهرة: الفصول*، العدد الثاني، المجلد الثاني، صص ٧٤-٨٩.
- فتحی، ابراهیم (١٩٨٦)، *معجم المصطلحات الأدبية*، تونس: التعاضدية العمالية.
- فلکی، محمود (١٣٨٢)، *روایت داستان، تئوری‌های پایه‌ای داستان‌نویسی*، چاپ دوم، تهران: بازتاب‌نگار.
- کامل سماحه، فریال (١٩٩٩)، *رسم الشخصية في روايات حنه مينة، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر*.
- کنفانی، غسان (١٩٧٢)، *الآثار الكاملة (الروایات)*، ج ١، بیروت: دارالطليعة.
- (٢٠٠٩)، *الآثار الكاملة (الروایات)*، ج ١، الطبعة السابعة، بیروت: دارالطليعة.
- گلشیری، هوشنگ (١٣٦٨)، *شازده احتجاب*. چاپ هشتم، تهران: نیلوفر.
- لونیسی، الصالح (٢٠١٢)، *تبار الوعی في رواية التفكك لرشيد بوجدره، رسالة ماجستير، الجمهورية الجزائرية: جامعة الحاج لخضر*.
- محمودی، محمدعلی (١٣٨٩)، *پرده پندار، جریان سیال ذهن در داستان‌نویسی ایران*، مشهد، مرندیز.
- محمودی، محمدعلی و هاشم صادقی (١٣٨٨)، «تداعی و روایت داستان جریان سیال ذهن»، *پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاد دانشگاهی، پژوهش‌های ادبی*، سال ٦، ش ٢٤، صص ١٢٩-١٤٤.
- مقدادی، بهرام (١٣٧٨)، *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی از افلاطون تا عصر حاضر*، تهران: فکر روز.

مناصرة، حسين (٢٠٠٢)، المرأة و علاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية، بيروت: المؤسسة العربية للداراسات و النشر.

مي، درونت (١٣٨١)، پروست، ترجمه: فرزانه طاهري، تهران: طرح نو.

ميرصادقي، جمال (١٣٧٦)، عناصر داستان، چاپ دوم، تهران: سخن.

نظري منظم، هادي (١٣٨٩)، «ادبيات تطبيقي، تعريف و زمينه‌هاى پژوهش»، دانشگاه شهيد باهنر كرمان: ادبيات تطبيقي، سال اول، ش ٢، صص ٢٣٧-٢٢١.

وادي، فاروق (١٩٨١)، ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية (غسان كنفاني، إميل حبيبي، جبرا ابراهيم جبرا). بيروت: المؤسسة العربية للداراسات و النشر.

وهبة، مجدي؛ المهندس، كامل (١٩٨٤)، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، الطبعة الثانية، بيروت: مكتبة لبنان.

همفري، روبرت (٢٠٠٠)، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة: محمود الربيعي، القاهرة: دارغريب.

يوست، فرانسوا (١٣٨٨)، «فلسفه و نظريه جديد در ادبيات»، ادبيات تطبيقي، مترجم: عليرضا انوشيرواني، سال دوم، ش ٨، صص ٥٦-٣٧.

يوسف نجم، محمد (١٩٦٦)، فن القصة، الطبعة الخامسة، بيروت: دارالثقافة.

Abbott, H. (2008). The Cambridge Introduction to Narrative. Cambridge: Cambridge UP.

Allan Powell, M. (1990). What is Narrative criticism?. Minneapolis: Fortress Press.

Chatman, S. (1980). Story and Discourse, Narrative Structure in Fiction and Film. Cornell UP, N.Y: Ithaca.

Cuddon, J. A. & Preston, Claire. (1998). A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. Oxford UK: Blackwell.

Freud, S. (1979). The Stream of consciousness technique in the modern novel. Edited by Ervin R. Steinberg. London: Kennikat press, Pp.46-50.

Genette, G. (1980) Narrative Discourse. Trans: Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press.

Herman, L & Vervaeck, B. (2005) Handbook of Narrative Analysis, Lincoln: University of Nebraska.

Humphrey, R. (1962). Stream of Consciousness in The Modern Novel, University of California press Berkeley.

Kris, A. (1996). Free Association: Method and Process. New Haven: Yale Univ. Pr.

Prince, G. (2003). A Dictionary of Narratology. Lincoln: University of Nebraska.

Fernz, H & Stalknecht, N. (1961). Comparative Literature : Method and Perspective. U.S.A: Arcturus Books.

Rimmon-Kenan, Sh. (2002). Narrative Fiction. Contemporary Poetics. London: Routledge.

Sh.K, K. (1963). Bergson and the Stream of Consciousness Novel, (New York, New York University Press.

Toolan, M.J. (2001). Narrative a critical linguistic introduction. London: Routledge.

References:

- Abbott, H (2008). *Porter. The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge UP. [In Persian].
- Abdul Daim, Y (1982). "The stream of consciousness in the Contemporary Lebanese Novel". Cairo: Al-fosool. No. 2. Year 2. Pp 74-89. [In Arabic].
- Allan Powell, M (1990). *What is Narrative criticism?*. Minneapolis: Fortress Press. [In Persian].
- Al-Saleh, N (2004). *Song of Olive. The Subject of the Earth in the Palestine Novel*. Damascus: Association of Arab Writers. [In Arabic].
- Bayat, H (2004). "Time in Stories of the Stream of consciousness". Persian Language and Literature Association. Literary Research. N. 6. Pp 7-32. [In Persian].
- Bayat, H (2008). *The stream of consciousness*. second edition. Tehran. Scientific and cultural publications. [In Persian].
- Boutaib, A (1993). «The Problem of Time in Narrative Text» Second Issue. C2. Pp. 133-145. Cairo: Al-fosool. [In Arabic].
- Chatman, S (1980). *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell UP. N.Y. Ithaca. [In Persian].
- Cuddon, J. A & Preston ,C (1998). *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Oxford UK. Blackwell. [In Persian].
- Dehghani, N. & Hesampour, S (2013). "Investigating the Factors Affecting the Speed of Narration in Shazdeh Ehtejab 's Novel". Guilan University. Literature Research, No. 26. Pp. 48-75. [In Persian].
- Ede, L (1988). *The modern psychological novel*. Translated by Saramad, Nahid. Tehran: Shabaviz. [In Persian].
- Falaki, M (2003). *Narrative of narration, main theories of fiction writing*. second edition. Tehran: Baztabnegar. [In Persian].
- Fathi, I (1986). *Glossary of Literary Terms*, Tunisia: Al-taaazodiiiah Al-alamiiiah. [In Arabic].
- Fernz, H & Stalknecht, N (1961). *Comparative Literature. Method and Perspective*. U.S.A. Arcturus Books. [In Persian].
- Freud, S (1979). *The Stream of consciousness technique in the modern novel*. Edited by Ervin R. Steinberg. London: Kennikat press. Pp.46-50. [In Persian].
- Genette, G (1980). *Narrative Discourse*. Trans. Jane E. Lewin. Ithaca. Cornell University Press. [In Persian].
- Golshiri, H (1989). *Shazdeh Ehtejab*. Eighth edition. Tehran: Niloufar. [In Persian].
- Hassan Lee, K & Ziba. G (2009). "The study of narrative techniques in the Shazdeh Ehtejab's Novel by Hooshang Golshiri". University of Guilan. Literature Research, No. 7 & 8. Pp. 7-25. [In Persian].
- Herman, L & Vervaeck, B. (2005). *Handbook of Narrative Analysis*. Lincoln: University of Nebraska. [In Persian].
- Hosseini, S (1987). "The stream of consciousness". Mofid. Number 10. Pp. 30-32. [In Persian].

- Humphrey, R (2000). The stream of consciousness in Arabic Novels. Cairo: Gharib Publication. [In Arabic].
- Humphrey, R (1962). Stream of Consciousness in The Modern Novel. University of California press Berkeley. [In Persian].
- Ibrahim, A (1988). The structure of the war novel in Iraq. second edition. Baghdad: General Cultural Affairs Publication. [In Arabic].
- Kamel Samaha, F (1999). Aesthetics in Hina Mina's novels. Beirut: Arab Institute for Studies and Publishing. [In Arabic].
- Kanafani, Gh (1972). Archeology (novels). first volume. Beirut: Al-Taliah Publication . [In Arabic].
- Kanafani, Gh (1972). Archeology (novels). first volume. Seventh edition. Beirut: Al-Taliah Publication. [In Arabic].
- Kris, A (1996). Free Association. Method and Process. New Haven. Yale Univ. Pr. [In Persian].
- Lunisi, s (2012). The stream of consciousness in the Al-tafakkok's novel by Rashid Boujadrah. Master Thesis. Republic of Algeria. University of Haj Lakhdar. [In Arabic].
- Mahmoudi, M & Hashem, S (2009). "The association and narration of the stream of consciousness". Research Institute for Humanities and Social Studies. Jihad University. Literary Studies.Vol 6. N. 24. Pp. 119-144. [In Arabic].
- Mahmoudi, M (2010). Imagination. The stream of consciousness in Iranian Fiction. Mashhad: Marandiz Publishing. [In Persian].
- Manasra, H (2002). Women and Their Relation to the Other in the Palestinian Arab Novel. Beirut: Arab Foundation for Studies and Publishing. [In Arabic]. [In Persian].
- May, D (2002). Proust. Translation by Taheri. Farzaneh. Tehran: Tarhe no. [In Persian].
- Meghdadi, B (1999). Dictionary of literary critique from Plato to the present. Tehran: Thinking of the Day. [In Persian].
- Mirsadghi, J (1997). The story elements. second edition. Tehran: Sokhan. [In Persian].
- Nazari Monazzam, H (2010). "Comparative Literature. Definition and Research Fields". Shahid Bahonar University of Kerman. Comparative Literature Journal Vol. 1, N. 2. Pp 237-221. [In Persian].
- Prince, G (2003). A Dictionary of Narratology. Lincoln: University of Nebraska. [In Persian].
- Rimmon-Kenan, Sh (2002). Narrative Fiction. Contemporary Poetics. London: Routledge. [In Persian].
- Saberpour, Z & Mohammad Ali, Gh (2009). "The power of relationships in Shazdeh Ehtejab's Novel". Research Institute of Humanities and Social Studies. Jihad University. Journal of Persian Language and Literature. No. 12. Pp. 99-124. [In Arabic].

- Sartre, J (1951). Time in Faulkner. Translation by Najafi. Abolhassan. First section. Tehran: Book today. [In Persian].
- Sh.K, K (1963). Bergson and the Stream of Consciousness Novel. NewYork. NewYork University Press. [In Persian].
- Shaari Nejad, A (1996). Dictionary of the terminology of behavioral science. second edition. Tehran: Amir Kabir. [In Persian].
- Sidan, M (2009). "A Study of Shazdeh Ghaziri's novel Based on Formalism". Tarbiat Modares University. Literary Criticism. No. 4. Pp. 53-82. [In Persian].
- Toolan, M (2001). Narrative a critical linguistic introduction. London: Routledge. [In Persian].
- Vargas Llosa, M (1989). The perpetual orgy. Flaubert and Madame Bovary. Translated by. Kusari. Abdullah. Tehran: Niloufar Publishing. [In Persian].
- Wadi, F (1981). Three signs in the Palestinian novel (Ghassan Kanafani. Emile Habibi. Jabra Ibrahim Jabra). Beirut: Arab Foundation for Studies and Publishing. [In Arabic].
- Wahba, M & Al-mohandas, K (1984). Glossary of Arabic Terminology in Language and Literature. Second Edition. Beirut: Lebanon Library. [In Arabic].
- Youssef Najm, M (1966). The Art of Story. Fifth Edition. Beirut: Al-ssaghafah Publishing. [In Arabic].
- Yves, F (2009). "New Philosophy and Theory in Literature". Jiroft University of Kerman. Comparative Literature. Translation by Alireza Anushirvani. Vol. 2. No. 8. Pp. 56-37. [In Persian].