# تيـــــار الوعـــي في رواية

## خرافية سرايا بنت الغول للروائي/ أميل حبيبي

د/ كمال حامد الديب*


## Abstract

The paper includes a stady of the stream of Consciousnessin Email Habbibi's novel The Myth of Sarayah Bient El-Ghool. It defines the concept of the stream of Consciousnessin by analyzing its principles through the above memory, the incoherent incidents, the inconsistency, the inner monologue, the breaking of consciousness away from unconsciousness, and the correspondent rhyme. These elements shall be analyzed and studied in details aiming at exploring its relation with the stream of consciousness.

## ملخص

يتضمن هذا البحث دراسة تيار الوعي في رواية خرافية سرايا بنت الغول للروائي أميل حبيبي، وذلك بتحديد مفهوم تيار الوعي، والكشف عن عناصره في الرواية المذكورة، والتي تتمثل في الحفر في الذاكرة، وتشذر الأحداث، والتداعي، والمونولوج الداخلي وانسحاب الوعي إلى اللاوعي، واللازمة الإيقاعية، ومن ثم دراسة هذه العناصر وتحليلها وبيان صلتها بتيار الوعي.


* أستاذ النقد الحديث المشارك قسم اللغة الغربية ـ جامعة الأزهر ـ غزة

المقدمة:

تيار الوعي:

تقوم فكرة رواية تيار الوعي التي انشقت من الرواية الواقعية على انسياب الوعي، و ما في النفس الداخلية من إيقاع يمتزج بالحركة الخارجية، حيث تشتمل على الداخلي و الخارجي معا في صورة تنزوي فيها الحبكة بمفهومها التقليدي و تتحول أحدوثات مقطعة ليس بينها رابط مكاني أو زماني، و تتداخل فيها الأصوات، و يشتبك فيها الرمز، و لذلك تصبح الرواية خليطا عجيبا لا يراعى فيها التسلسل المنطقي القائم على السبب و المسبب، أو العلة و المعلول، و تسودها ظاهرة البعثرة و التفتيت.

و يستند هذا التكنيك الروائي في مشروعيته على حقيقة آمن بها البعض، من أن الإبداع الفني يعتمد في أساسه على اللاشعور، و أن الحقيقة تتجلى في استبطان الذات، و هم في ذلك قد تأثروا بما ابتدعه فرويد في دراساته المختلفة و المختصة بالتحليل النفسي للظواهر المرضية الشاذة للأفراد.

و قد عرف روبرت هوفمان تيار الوعي بأنه "التكنيك الذي يستخدمه الروائي لتقديم المحتوى الذهني والعمليات الذهنية للشخصية عن طريق وصف المؤلف الواسع المعرفه لهذا العالم الذهني من خلال الطرق التقليدية للقصص والوصف"[1].

وجذور هذا التكنيك ترجع إلى النظرية الفرويدية، حينما طلب فرويد من مرضاه أن يسترسلوا في أفكارهم من تلقاء نفسها دون قيود أو ضوابط، وأن يتفوهوا بكل ما يخطر على بالهم من هواجس وذكريات ومشاعر، وعدم كبح أي منها مهما كان مخزيا أو تافها أو مؤلما، وهذا هو ما سماه فرويد بالتداعي الحر[2] الذي يعد ثالث طريقة مختارة للعلاج النفسي وكان

(1) تيار الوعي في الرواية الحديثة ـ روبرت هوفمان ـ ترجمة د/ محمود الربيعي، دار المعارف ص54.

(2) معالم التحليل النفسي ـ سيجموند فرويد ـ ترجمة د/ محمد عثمان نجاتي، مكتبة النهضة المصرية، ط3 ـ 1958 ـ ص27/26.

أولها التنويم عن طريق التفريغ، وثانيها الإيحاء بتذكر الماضي[1] ويرى بعض النقاد من أمثال بيتش في كتابه الرواية في القرن العشرين وهوفمان أن رواية التيار - على ما تقدم - تعد وقفاً على الشخصيات العصابية، والموضوعات الجنسية، والذي جعلهم يقررون ذلك أن هذا التيار قد انبثق من رحم الدراسات النفسية والتحليل النفسي، إلا أن البعض الآخر من أمثال همفري يخالف ذلك، ويعارضهما ولا يعد هذه الرواية وقفاً على الشخصيات العصابية، ولا ترتكز على الموضوعات الجنسية والشاذة، فما يجده في شخصيات رواية جويس، وولف ليست أكثر عصابية من روايات أخرى مختلفة في تكنيكها عن تيار الوعي[2] وهذا ما يميل إليه الكاتب محمود غنايم في دراسته النقدية لهذا الموضوع[3].

حيث يوفق بين عدة آراء مختلفة حول هذا الموضوع، و لا يرى بينها اختلافا كبيرا، و يميل إلى الأخذ بها جميعا داعيا إلى جسر الهوة بينها، حيث يقر بأن رواية التيار تأثرت بالفرويدية من حيث اهتمامها بالنفس و الجنس، و مع ذلك فإنها قدمت شخصيات عادية في إطار غير عادي، إذ إن رواية التيار تركز على معالجة الشخصيات العادية و ارتباطها بالمجتمع من الزاوية الداخلية فتبدو عندئذ غير عادية في نظر القارىء.

ولعل من المفروغ منه الوقوف عند هذه القضية الاختلافية وخاصة أن رواية التيار قد أخذت طريقها في مجال الأدب حيث نشهد ذلك في روايات دوروثي، وتشاردسون، وجويس، وفرجينيا وولف، التي استخدمت مصطلح مسيل الوعي بدلا من تيار الوعي وذلك في روايتها أسقف مدببة التي كتبت عام 1915 (Painted Roofs)[4].

وقد تناول النقاد هذه الروايات بالدراسة والبحث، مسلطين الضوء على هذا

---

(1) نفسه 27/26.

(2) تيار الوعي في الرواية العربية - دراسة أسلوبية - محمود غنايم - دار الجيل ودار الهدى، ط2، ص27.

(3) نفسه ص27-28

(4) الرواية الإنجليزية - والتر/ لن، ترجمة صفوت عزيز جريس - مراجعة د. موسى سعد الدين، الهيئة المصرية العامة للكتاب - 1986.

الأسلوب الجديد في التقنيات الروائية. وقد تأثر بعض كتاب الرواية العرب بهذا التيار

على سبيل المثال لا الحصر الكاتب الروائي نجيب محفوظ في روايته "اللص و الكلاب" حيث تتجاوز الموضوع الاجتماعي و السياسي الضيق إلى البعد الإنساني و الهم الوجودي، بل تهتم بقضايا فردية نابعة من الذات، كما تركز على الرمز، و تتطور فيها الأحداث في ترتيب شعوري داخلي، حيث اهتم نجيب محفوظ بشخصية واحدة تمحور همها الأساسي في قضية الإنسان و همومه الوجودية.

كما أننا نجد تنويعات مختلفة من رواية التيار في الأدب العربي عند الكاتب الفلسطيني غسان كنفاني في روايته "ما تبقى لكم " 1966م، و الكاتب السوري حليم بركات في روايته "عودة الطائر إلى البحر" 1969م، و الكاتب العراقي إسماعيل فهد إسماعيل في روايته "كانت السماء زرقاء"1970م، و الكاتب الجزائري الطاهر وطار في روايته "الزلزال" 1974م و من هؤلاء الروائي الذي نحن بصدده ونقيم دراستنا على رواية من رواياته هي: (خرافية سرايا بنت الغول)، حيث يتمثل فيها هذا التيار بوضوح.

وقد فطن الناقد صلاح فضل إلى تيار الوعي في الخرافية وأشار إلى تقنياتها حيث يقول: "فإذا استحضرنا نظرية باختين في تعدد الأصوات في الرواية، نتيجة لتعدد اللغات والحوار القائم بينها، فإن هذا يتم لدى بقية الكتاب بين الأصوات الحية للأشخاص المتعاصرين غالباً، أما عند كاتبنا فهو يحدث جدوده، ويتكلم مع نفسه ويجتر ذاته"[1].

كما يرى أيضاً أن رواية التيار تظل دوماً في عملية استبطان مستمر لاستكشاف اللحظات التي ينشق فيها الإنسان عن ذاته[2].

---

(1) أساليب السرد في الرواية العربية، د. صلاح فضل، دار سعاد الصباح، ط1، 1992، ص166.

(2) نفسه، ص168.

وقد تحدث إميل حبيبي باقتضاب في مقدمة روايته ـ محل الدراسة ـ عن اختياره لطريقة السرد حيث يقول: "فإنني كعادتي في رواياتي السابقة لا أخطط لتداعيات الرواية قبل الشروع في كتابتها بل أرخي العنان للاسترسال الباطني حتى التسيب أحياناً"[1].

وهذا التسيب الباطني الذي أرخى له العنان هو الذي رشح لتسمية روايته خرافية كما يرى الكاتب أمير الدراجي حيث يقول: "يقودنا الكاتب الفلسطيني إميل حبيبي في دروب بلا ضفاف ومساحات من التفلش والانفراط الأسلوبي.. وقد أسماها خرافية لضمان تحقيق التسيب الباطني كما اعترف"[2].

ولكن ذلك لا يغني عن دراسة التيار في هذه الرواية التي أشار إليها النقاد إشارات تطول أو تقصر، ولكنها لا تصل إلى مستوى التعمق في دراسة التيار بشكل متخصص يشير إلى العناصر المختلفة والمسالك المتعددة لهذه التقنية الجديدة القديمة، جاعلين الرواية المرتكز في دراستنا، ومستعينين بالكتاب الذين ينيرون لنا طريقنا.

أولا: الحفر في الذاكرة:

يلجأ الروائي إذا اعتمد على تقنية التيار إلى الاستدعاء الباطني بعد أن يسلم نفسه إلى حالة من الاسترسال، بحيث يقتنص من اللاشعور ذكرياته وأحلامه وآلامه في حالة يتداخل فيها الوعي باللاوعي معتمدا على يقينه بأن الإبداع الفني أساسه اللاشعور، كما يرى بعض النقاد من أمثال هارتمان الذي يؤكد على أن "اللاشعور هو أساس الإبداع الفني، بينما الشعور يقتصر على النقد والمقابلة والتصحيح والتصنيف والقيام والقياس

(1) خرافية سرايا بنت الغول ـ أميل حبيبي ـ دار عربسك م.ض، حيفا، ط1، 1991، ص5.

(2) مجلة الناقد ـ أمير الدراجي بعنوان خرافية من لحم ودم، العدد 54ـ1992.

واستنتاج العام من الخاص"[1] وهو ما يراه "كيوبـي"(Kubie) في قولـه: "ولهـذا كـان مـن الطبيعي أن نفترض أن اللاشعور هو منبع دوافع الإبداع ومصدر الإلهـام العظيـم في حيـاة البشرية"[2].

ولا تتحقق تلك الخطوة بسهولة بل لابد من جهد يماثل مجاهدات الصوفي في بحثه عن المعرفة عن طريق هذه المرحلة اللاإرادية[3].

وبتلك الطريقة، يمكن جمع الشظايا المتمزقة والمتنـاثرة في النفـس، مـن أجـل بنـاء روائي ملتحم يفضي إلى فهم المضمون، فهما استيحائيا يعيش معه القـارئ أجـواء نفسـية وجمالية ومضمونية، وذلك بتلمـس حـالات التذكـر واسـتدعاء المـاضي، وفـهم الرغبـات الكامنة والطموحات الـتي تـأبى لحظـات اليقظـة تحقيقـها، وعـرض المشـاهد الداخليـة الغائرة في اللاشعور وضبط انهمارها بعض الشيء، دون أن يـؤدي ذلـك إلى تحقيـق مبـدأ العلة أو السبب أو تنامي الحدث في تدفق تلك اللحظات.

ومن هنا كان استرجاع حوادث الماضي، واستحضار الذكريات، أحد أهم المستويات التي تلجأ إليها رواية تيار الوعي حيث تتداعي الأفكار بلا ترابط ولا تقيد بالزمان والمكان.

وهو ما يؤكده باحث آخر حيـث يـرى[4] ".. أن روايـة تيـار الوعـي هـي محاولـة لتقديـم داخليـة الشـخص علـى الـورق،... والاقـتراب قـدر المسـتطاع إلى محاكـاة هـذه الداخلية... فتتصور عدم الانتقام في هذه الداخلية واشتباكها وفوضاها وبدائيتها".

ولابد من الإشارة إلى أن رواية التيار لا تقتصر في توجهـها علـى اسـتنباط اللاشـعور

---

(1) المعجم الفلسفي، د. مراد وهبة ـ دار الثقافة الجديدة، ط3، 1979، ص361.

(2) أصالة التفكير ـ دراسات وبحوث نفسية ـ د/ عبد الستار إبراهيـم ـ مكتبـة الأنجلـو المصريـة ـ سنة 1979ـ ص123.

(3) دائرة الإبداع ـ شكري محمد عياد ـ دار الياس العصرية القاهرة، 1987، ص112.

(4) تيار الوعي في الرواية الحديثة ـ محمود غنايم، ص11.

بل تغني أيضا بمستوى آخر هو الوعي المنطقي الظاهر أو الكلام السطحي أيضا، ثم تبرز مقدرة المبدع في صهر المستويين، وتقديم صورا مذهلة ينسحب فيها الوعي في اللاوعي، ويلتقي فيها الحاضر بالذكريات.

ولا تكاد تخلو رواية الخرافية من هذه الذكريات الكثيرة التي استدعاها، ونشعر أنه بذلك في استرجاعها كل مجهود، استطاع من خلاله أن يغيب عن الواقع ويعيش في ما مضى من أحلام خلت، وسعادة طفولية كان يعيشها هانئا مستقرا.

وحري بنا أن نذكر - لتمام الفائدة - أن الكاتب يعيش في مستويين، مستوى الواقع المر الذي يعاني فيه بسبب ضياع وطنه فلسطين، وفي الوقت نفسه تمسكه بالبقاء على أرض الوطن الذي حرم منه، واستحواذ شعب مستوطن على هذه الأرض ينعم بها ويستأثر بخيراتها، ومستوى آخر غائر في النفس، هو ذكرياته على أرضه قبل أن يعبث بها المحتلون، حينما كان يعيش في استقرار وأمن ورفاهية، ومن هنا تأتي له ثنائية الصراع، صراع الموت والحياة، الحاضر والماضي، ومما يزيد ذلك أن الأرض هي الأرض وما زال يعيش عليها، وشتان ما بينهما.

ولن نلجأ هنا إلى الحديث عن استرجاع زماني منفصل عن المكاني منفصل عن الحدث، وإنما يكون حديثنا عن هذه الأمور الثلاثة مجتمعة لأن الزمان متلبس بالمكان وبالحدث في كتلة واحدة.

ولا تعدو ذكريات الكاتب إلا أن تكون متعلقة بشكل أو بآخر بهذا الوطن الجميل الذي استباحه الغرباء، وحولوه إلى جحيم لا يطاق، وهذا يبرر هروبه من هذا الجحيم إلى أعماق نفسه، واللياذ بها واستلهام ما فيها من ذكريات، وفي ذلك ما تقوله الخرافية:

"وسرحت الطرف فيما حولي من جبال أشاهدها عن كثب لأول مرة في حياتي، فاكتنفتني، كما السكينة المطبقة على من كل جانب، ألفة قديمة إلى هذه الجبال أيقظت

في نفسي المستريحة على حتمية الفناء ـ هواجس المساءلة الذاتية، في أية حياة، في أي زمن، كنت ألفت هذه النواحي؟"[1].

وبعد هذه المساءلة، وهذا اللجوء إلى النفس المستكينة على حتمية الفناء، انبعثت في ذاته رغبة الولوج إلى عالم الذكريات: "دهمته الخيالات نفسها، حين كنا طلابا في مدرسة الجبل في حيفا،... كنت أتخيل جبل الكرمل وأنا نازل عليه من مرتفعات الناصرة وشفا عمرو، ثورا أقعى متحفزا للانقضاض على مصارع ثيران جاءه من الأندلس، يهمله في ترقب غفلة منه، فإذا غفل عنه لم يهمله لحظة واحدة، داومت على هذا الخيال صباحا صباحا، قرابة أربعين عاما، أن يستشيط هذا الثور غضبا، ولكن لا حياة لمن تنادي، فهو صبور صبر العرب"[2].

امتزجت في هذا القول لحظات الاسترجاع والذكريات مع الواقع السطحي للحياة، ومن خلال ذلك تعبير واضح عن أمنيات الطفولة البريئة، والأحلام اللاشعورية الذاهلة بعيدة عن المنطق الذهني للحياة.

وجبل الكرمل محفور في ذاكرة الكاتب لدرجة قصوى، وأضحى بالنسبة إليه يشكل الملجأ والمأوى يبثه مناجاته وشكواه فهو في أحلامه وتصوراته ثور يقعي متحفز للانقضاض على مصارع ثيران جاء من الأندلس، وهو جعله يجيء من الأندلس لأنهم يحترفون لعبة مصارعة الثيران، ولكنه يومئ في شكل رمزي إلى الاحتلال الغاشم، حيث يتخيل أن جبل الكرمل (الأرض) سوف تقضي على هؤلاء الغرباء وتلفظهم، إلا أن لحظات اليأس التي انتابته (صبور صبر العرب) تسلمه إلى وعيه وواقعه المؤلم.

كما أن كلمة الأندلس نجدها محفورة في الوعي الداخلي للإنسان العربي بحيث

---

(1) خرافية سرايا بنت الغول ـ أميل حبيبي دار عربسك ط1، حيفا، 1991، ص39.

(2) الخرافية، ص40.

تستدعي معها تاريخا حافلا بالانتصارات، كما تجر وراءها المأساة الكبيرة التي حلت بالمسلمين هناك، و بما ينطبق -في صورة ما- على ما حدث للوطن الفلسطيني و ما يخشى أن يحدث بعد ذلك.

ولا نتجاوز الصواب إذا قررنا أن جبل الكرمل الذي يحتضن أحب المدن إليه - حيفا، والتي أوصى بأن يدفن فيها - وقد جرى ذلك - محفور في ذاكرة الكاتب بعمق، ويمثل في نظره إلى جانب الذكريات والأخيلة حوله، الشموخ والكبرياء ورمز الإصرار على البقاء.

وكانت هواية الكاتب ركوب البحر، والتصاقه به منذ نعومة أظفاره، فقد اختزن ذكريات كاملة للبحر ولمراكب الصيد الصغيرة، وكان يرافق محترفي الصيد في رحلاتهم البحرية، أو ينفرد بنفسه لهذه المهمة:

"كنت في فجر ذلك اليوم فوق قاربي في عرض البحر الأسود... وكان الله وفقني بصيد وفير، من هذا السمك الصغير فما تمهلت حتى ألقيه في الدلو الذي أعددته لجمعه فيه، بل ألقيته في بطن القارب جزافا لكثرة ما اصطدت منه، ... وإذا بالنوارس تنقض من عليائها علي وعلى السمك المتناثر في حوض قاربي... فأدركت أنني واقع لا محالة في ورطة، أشد مدعاة إلى الإحباط من الورطة التي وقع فيها الصياد العجوز في رواية أرنست همنجواي... وكان السمك الملقى من مناقيرها يتساقط فوق رأسي أو على سطح الماء ميتا.

فاكتفيت من الغنيمة بالإياب"[1].

و مما يدل على عشقه للبحر و سعادته الغامرة لذكرياته أنه استرسل كثيرا في تفاصيل الحديث عن رحلات الصيد و ما يعانيه من جهد و مشقة ، و ما يلاقيه من عنت إلا أن هذه الذكريات في حد ذاتها حبيبة إلى نفسه لأنها جرت في الماضي البعيد بعد الزمن الذي يفصله عنها ، و بعد الاحتلال الذي وقف حائلا دونها .

---

(1) الخرافية، ص24، 25، وهو يشير إلى رواية الشيخ والبحر لهمنجواي.

إن الكاتب في استرجاعاته و استنباطاته التي يلجأ إليها مبتعدا بها عن واقعه ، يحقق أمرين ، أولهما اقتناص اللحظات السعيدة التي مرت به في الماضي ، و الإحساس بجمالها ، و ثانيهما التأكيد على أن هذه الذكريات هي المرتكز القوي لحقه في هذه الأرض التي تربى عليها ، و عشق كل ذرة من ذراتها ، و تلك هي رغباته الكامنة و التي لا يعبر عنها بشكلها المباشر الفج و إنما باستدعاء الماضي الذي يمثل التراث الشعبي لوطنه.

بهذا الاسترسال الجميل في عرض صوره التي استنبطها من استدعاءاته الباطنية عبر الكاتب عن مشاعره و خواطره و أسراره المتجذرة داخل نفسه ، و جعله يعرض في الرواية ذكريات القرية و المدرسة و الرفاق و الأقارب و الأولاد التي استحالت إلى عفاء دارس ، كما استدعى العادات الاجتماعية التي كان يعتادها الناس في ذلك الزمن ، و قد عبر عن كل ذلك في شكل طفولي ذاهل يمتد من الوعي ليدخل في اللاوعي، أو من الذهنية إلى الغيبوبة، و مفتتا أحدوثاته في كومات متناثرة غير منتظمة بعيدا عن السببية المتعارف عليها في الحبكة التقليدية، بل تبدو محتوى واسعا لخلجات القلب و العقل و لا يربط بينها سوى الخط العام للرواية و ما يرمز له، و ما يوحي به من طموحات و آمال.

## ثانيا: تشذر الأحداث:

تتقطع الأحداث في رواية التيار إلى أحدوثات صغيرة لا يربط بينها رابط منطقي مثلما يرتبط السبب بالمسبب، أو العلة بالمعلول، و من هنا يتداعى بناء الحكاية الذي يقوم على التسلسل المنطقي لهذه الأحداث، و في ذلك يقول الباحث محمود غنايم:

"انزواء الحبكة المنظمة التي تعتمد على السببية الظاهرة بحيث أن المبنى الحكائي للرواية يعتمد على الوعي و قوانينه التي لا تفسر بالمنطق العام، و لذلك فالمبنى لا يعتمد

على تسلسل الأحداث بشكل منظم من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل..."[1].

فالروائي حر في التلاعب بنظام الأحداث كما يقول رولان بورنوف[2]، وهذا يرجع إلى أن اللحظات الجمالية والذكريات الغائبة التي يلتمسها الكاتب حينما يستسلم للاشعور، وما يشبه الجهد الصوفي نحو التغور في نفسه البشرية، فإنه لا يستطيع إلا أن يلتقط شذرات مقطعة، واقتناص لحظات مفتتة يجمع بعضها مع بعض، ولا رابط سوى الجو النفسي الذي يعيشه الكاتب، وهذا ما يشير به الباحث لويس عوض حيث يقول عن رواية يوليس للكاتب جيمس جويس التي نشرها عام 1922م:

"وقصة يوليس ليست قصة بالمعنى المألوف الذي تعود الناس، روعي فيها التسلسل الزمني والتتابع المنطقي، بل قصة لم يراع فيها شيئا من ذلك كله..." [3]

وعلى هذا الطريق سار كاتب الخرافية إذ أننا لا نجد رابطا في أحداث الرواية، لا بين فصولها الأربعة التي سمى أولها (يابا) وثانيها (ياماه) وثالثها (آمين) وآخرها (الغول) ولا بين الأحداث التفصيلية داخل تلك الفصول، كما لا نجد رابطا منطقيا بين عنوان الرسالة ومجملها، حيث أن عنوانها هو "خرافية سرايا بنت الغول"، إلا أننا نجد وبشكل ملحوظ الانسياب النفسي الذي تشتمل عليه الرواية والذي يجمع أوصالها، ونفسر بسهولة ويسر أحيانا الرموز المتداعية فيها، ونقف في تأمل وحيرة على رموز

---

(1) تيار الوعي في الرواية العربية.ص341

(2) عالم الرواية ـ رولان بورنوف وريال اوتيليه ـ ترجمة نهاد التكرلي، مراجعة فؤاد التكرلي ود/ محسن الموسوي ـ دار الشئون الثقافية العام، ط1، بغداد 1991م.

(3)في الأدب الحديث، د.لويس عوض، الهيئة العامة للكتاب ط2 1987 ص202 و انظر معجم مصطلحات الأدب مجدي وهبة و انظر محسن الموسوي – دار الشئون الثقافية العام – ط1 ، بغداد 1997م.

Dictionary of world titeratare .ED Joseph T.shipley littelldd adams,co U.S.A 1968 stream of conscience..

أخرى مبهمة، ومع ذلك تشدنا وتبعث فينا أشواقا جمالية نرتاح لجوها المثير.

لنأخذ مثالا على تقطع الأحداث في الخرافية حيث وقف على صخرته المحبوبة التي اعتاد أن يجلس عليها، ليخلو مع نفسه ولكن صخرته تغيرت بتحول الأحداث حولها، واستيلاء الطامعين على الأرض، يقول:

" قد لا تكون هذه الصخرة تلك الصخرة، و لم أكن أبحث عن ماء تحت الصخرة كي أهتدي إليها، فمنذ أن جفت عينا أم بديع من الدمع على فراق أصغر أبنائها الغائبين، فآثرت أن تلحق به إلى ديار الغربة قبل أن تحمل إلى ديار الآخرة، جفت عيون الكرمل مؤثرة الموت معه"[1].

ثم أخذ يصرخ على موت جبل الكرمل.

"يافيثاغورث ويا أيها النبي إلياس ويا أهل الكهف الصالحين ويا نساك جميع العصور يا صلاح الدين ويا أسامة بن منقذ وبولدوين وريكاردوس المولود بلا قلب ونابليون وضاهر العمر، ويا كل قطاع الطرق ويا أيها القراصنة المحتمين من القصاص بمغائر هذه النواحي، ويا عمي إبراهيم ويا سرايا بنت الغول: تعالوا معي وقفوا معي فوق هذه الصخرة وانظروا كيف تموت الجبال"[2].

فهو هنا يجمع في شكل عشوائي شخصيات بعضها منسجم مع الآخر، والبعض غير ذلك، ولكنه جمع بين النقيضين واستصرخهم لأنه أخرج من وعيه ما يقض مضجعه، وجمع هذه الثنائيات لأنها تمثل في نظهر المحتل المجرم من ناحية والمنقذ من ناحية أخرى، وقد نجد فيها أيضا الحكم الذي يحكم بينهما، ونلاحظ أيضا أنه

---

(1)الخرافية ص 88

(2)الخرافية ص 88-89

جمع بين الواقعي والخيالي في هذه الأسماء، وعلى الأخص ذكره لسرايا بنت الغول، ذلك الاسم الذي يتكرر في الرواية والملجأ الذي يفتقده كلما اشتدت وطأة الحياة من أمامه ومن خلفه.

إلا أنه ينتقل بعد ذلك وبشكل مفاجئ للحديث عن وحدة الكون: "الآن فهم كيف اهتدى فيثاغورث عبر الأرقام إلى وحدة الكون، أما أنا فأجدني مشرفا على قدس أقداسي عبر الحروف"[1].

و بدون سبب منطقي يلجأ بعد ذلك للحديث عن كلمة الغول و جذرها في اللغة، و عن اغترابه:

"فلماذا لا يكون الغول من الإيغال، و هل من إيغال أشد غولا من إيغال طفل وحيد في براري المسكونة"[2].

وبعد ذلك يتحدث عن حبه للغة وكيف ورثها عن أجداده الكنعانيين الذين اهتدوا إلى مفتاح الحضارة الحروف الأبجدية.

ثم ينتقل فجأة فيقول: "وفيما أنا غارق في بحران سحر اللغة، أعادني صاحبي إلى خرافيته صائحا كانما وجدها"[3].

وبهذه العبارة انتحل سببا لكي ينتقل إلى أحدوثة أخرى:

"يا لأخي جواد كيف قضى دون أن أسأله كيف وقعت بين يديه عصا عمي إبراهيم ذات الأطواق الثلاثة"[4].

---

(1)الخرافية ص 89-90

(2)الخرافية ص 89-90

(3)الخرافية ص 89-90

(4)الخرافية ص 89-90

=

ويسترسل بعد ذلك ليخلط بين الوعي قليلا واللاوعي كثيرا لكي يتحدث عن عصا عمه إبراهيم ذات الأطواق الثلاثة.

## ثالثا: التداعي:

لجأ جيمس جويس إلى أسلوب تداعي المعاني الحرفي اثنين وأربعين صفحة من روايته الشهيرة يوليسيز، فانتقل من معنى إلى معنى آخر دون ترابط يذكر، واستخدمه أيضا بصورة أقل هنري جيمس، ودورثي رتشارد في جميع روايتها، وكذلك ستيرن في إحدى رواياته.

وفي تقديرنا أن التداعي يصل إلى درجة الذروة فتتقطع الأحداث وتتشظى المعاني كما هو عند جويس، وقد تقل نسبة التقطيع شيئا فشيئا كما هو عند دورثي ورتشارد، وما نعنيه هنا أن كل حدث صغير يستدعي حدثا آخر من خلال اتخاذ بعض الجزيئات الصغيرة فيه لتكون مبررا ضعيفا لحدث آخر، وهو ما يمكن أن نسميه أيضا الاستطرادات.

ونجد في الخرافية مثالا على ذلك في قول الكاتب:

"كانوا في صيف العام 1983، وكان صدى الحرب السادسة يتردد بعد، في آذانهم تردد آهات الحنين في صدورهم إلى صخرة على الشاطئ ابتلعها البحر أو إلى عين ماء على الكرمل نشفها القهر"[1].

"من حرب إلى حرب... اتقنوا التمييز بين طنين حرب وطنين حرب أخرى... وبعض الطنين يسمع بالعينين لا بالأذنين أحيانا"[2].

ثم يستطرد بعد ذلك:

---

(1)، (2) الخرافية ص 10

(3) الخرافية ص 11

"قال إن مذيعا في صوت إسرائيل هو أول من هداه إلى طرف الخيط... قيل أن ذبذبات أصوات الدلافين هي من أقصر الموجات بحيث لا تلتقطها سوى آذان الحيوانات العجيبة، قال: والحيتان ذات الأفكاك وطواقم الأسنان المتحركة إلى أمام: تنهش وتبلع وتخلي مكانها للطاقم التالي في وليمة رائعة بمصاحبة الأوركسترا"(3)

وهكذا تستدعي الأحداث بعضها دون أن تحافظ على صميمية الموضوع الذي هو بصدده، فالحديث عن الحروب الستة (التي أشار إليها في الحاشية) إلى طنين الحرب، إلى صوت دوي المدافع في أذني المذيع الإسرائيلي، إلى ذبذبات أصوات الدلافين، إلى الحيتان، ثم ينتقل بعد ذلك إلى قرية (الزيب) التي دمرها الاحتلال، وذكر موقعها حيث يحدها جنوبا وادي الصعاليك الذي تسكنه الذئاب والدببة والأدواب (دويبة)، إلى المرحوم المؤرخ الفلسطيني مصطفى مراد الدباغ الذي لم يذكر الكاتب سبب تسميته (وادي الصعاليك) وهكذا يأخذ في استطرادات يضيق المقام عن ذكرها[1].

وإذا انتقلنا إلى مثال آخر نجده يتحدث عن أهل عكا الأصليين الذين ـ في اعتقاده ـ اختلطت دماؤهم بدماء الأروام والسلاجقة والأرمن والإفرنج وقبائل ديار بكر، وهذا يستدعي عند الكاتب أن يذكر أشدهم ادعاء بنقاوة الدم، ويذكر ألقاب عائلاتهم، ومنهم عائلة الشنبا، وهذا يستدعي بقوله أن الشنبا هو الرمان الإمليسي، ثم يصف هذا النوع من الرمان، وهذا يستدعي مزرعة الرمان التي يمتلكها جده، والتي تقع في شفا عمرو، وكان يطلق عليه (الرمان) رأس البغل، وكان البغال تأكله مع بني آدم[2].

وهكذا تتوالى أحداث الرواية، إما متقطعة تماما عن بعضها وإما أن يستدعي حدث حدثا آخر وهذا الأخير يستدعي حدثا ثالثا في متواليات لا تكاد تتوقف إلا في نهاية كل

(1) الخرافية ص11، 12، 13.

(2) الخرافية ص44.

فصل من فصول روايته الأربعة.

ويجيء في الرواية فيما يلي حديثه عن الآلهة القدماء:

"سموا الإله القمر بالحرف سين، وإله الشمس بالحرف شين والإلهة نجمة الصبح باسم عشتر، وكان لدى البابليين والآشورين إلهة باسم عشتتر أو عشتروت، وتغنوا بعنترة بن شداد إلى يومنا هذا"[1].

وكذا يستمر الكاتب في روايته مقطعا الأحداث لا يربط بينهما رابط موضوعي إلا من رابط النفس والشعور التي تحتمل الرغبات والذكريات، فيقدمها في تداع حر ينهمر كالسيل دون أي ضابط عقلي يمنعه من ذلك التدفق، وهذا هو شأن التكنيك الروائي الذي اختاره الكاتب وتأثر به من الروايات الغربية، وخاصة أن ثقافته الإنجليزية كانت وراء هذا اللون الروائي.

## رابعا: المونولوج الداخلي:

يقدم المونولوج الداخلي العالم النفسي للشخصية كاشفا ما يستقر في أعماقها السحيقة، دون تدخل واع من المؤلف نفسه[2]، وهو ما يشير إليه جورج لوكتاش من أنه مجرد حيلة تكنيكية يستكشف المؤلف عالما داخليا لا يمكن الوصول إليه بغير هذه الطريقة[3].

ويكون هذا الحوار داخل الشخصية ذاتها، ويؤدي إلى صراع داخلي، تحدث الشخصية نفسها بدون حوار[4]، وهذا التكنيك الذي يستخدم في سرد تيار الوعي بما في النفس من انطباعات وتداعيات، وهي خواطر داخلية تبدو غير متناسقة، كما في

---

(1) الخرافية ص88، 89.

(2) بناء الرواية ـ دراسة في الرواية المصرية ـ د. عبد الفتاح عثمان ص299.

(3) نفسه ص302.

(4) فن كتابة المسرحية، د. رشاد رشدي ـ دار ألف للنشر ـ إيداع 1985، ص50.

المونولوج الداخلي لشخصية مولي بلوم في رواية جويس (يوليسين)[1].

فحينما تتأزم الشخصية، وتدخل في حالة مشابهة للاوعي، تتدفق الانطباعات والمشاعر، لتسجل حديث النفس وخواطرها الخفية دون أن يشعر الكاتب تماما بهذه الخواطر.

ونأتي بالمثال التالي على المونولوج الداخلي حيث تقول الرواية متحدثة عن شخصية الراوي وما يدور في داخل نفسه:

"وبعد ثلاثة أشهر جاءني نعيه، وأنا أوصي بأن يرسلوا إلى عصاه ذات الأطواق كي أنصبها فوق ضريح سعاد، وها أنا قاعد أتسلم العصا ذات الأطواق.. ولسبب لم يحن أوان البوح به عزمت على نفسي ألا أشق على ضريح سعاد بل أن أذهب إلى مصب نهر النعامين، وألقي في عرض البحر بالعصاوات ذات الأطواق بعد أن أثقل مضربها برصاص مصبوب أو بحجر غير مثقوب، أزمعت أمري على تنفيذ هذا الطقس عند الغروب... وأنفخ في روحي نفخات ثلاث في الدوائر الثلاث.

في الدائرة الأولى باسم سعاد الأولى.

وفي الدائرة الثالثة باسم سعاد الثانية.

وفي الدائرة الوسيطة باسم سرايا بنت الغول".

فأي صراع داخلي نجد في هذه التعبيرات، وهل نستطيع أن نصل من خلال هذه الشذرات، أن نصل إلى دلالاتها الحقيقية، أن أحدا لا يمكنه ذلك، ولكننا نستوحي من هذه الأشياء ما يمكن أن يوصلنا إلى الإطار العام الذي تدور فيه شخصية الكاتب، ونكاد نزعم أن التراث بالنسبة إلى الوعي الفلسطيني هو شيء مميز عن غيره عند الناس، وهذا راجع إلى أن التراث في حد ذاته يمثل الجنة التي فقدت بعد ذلك إنه الفردوس المفقود، ومن هنا تتجلى ثنائية الصراع داخل الشخصية التي تروي الأحداث، صراع الماضي/

(1) Dictionery of literary terms coles Rama Brother.

الحاضر، ومن هنا تتوغل هذه الشخصية بوعي أو بدون وعي ـ فيما مضى من أيام ذهبت، هروبا من الأيام الماثلة التي تطالعه بوجهها المخيف صباح مساء.

أنه يتحدث عن أخيه المفترض جواد، وعن محبوبته سعاد التي ماتت عناقا أو غرقا[1]، وهي التي يطلق عليها الراوي سعاد الأولى، ثم يذكر سعادا الثانية وهي ابنة أخيه جواد الذي أطلق عليها هذا الإسم تخليدا لذكرى محبوبته سعاد الأولى، ويأتي بعد ذلك بذكر سرايا بنت الغول التي يتكرر ذكرها في روايته، وأما ما توحي به فيمكن أن نقول أنها الحلم الذي يلجأ إليه أو أنها سحر الحرية التي يتطلع إليها، أو أنها الأرض العزيزة التي فقدها، أو هي الأمة المنيعة التي بحث عنها فلم يجدها. وعلى العموم فهي صورة أمانيه وأحلامه يلوذ بها كلما وجدها وقلما يجدها.

أما رمزية العصا ذات الأطواق الثلاثة التي أرسلها إليها أخوه كميراث له فتبدو مبهمة أيضا مثل سرايا بل أكثر، وقد كان أخوه أرسلها له وأوصاه بأن ينصبها فوق ضريح سعاد، ولكنه حدث نفسه، ألا يذهب بها إلى سعاد وألا يعمل بوصية أخيه وعقد العزم على الذهاب إلى مصب النعامين (الملاحات) ويثقلها بالرصاص أو الحجارة ويلقيها في البحر، ولكنه قرر قبل أن يلقيها النفخ من روحه في العصا ثلاث نفخات في دوائرها الثلاث، واحدة في الدائرة الأولى باسم سعاد الأولى، والثانية في الدائرة الثالثة باسم سعاد الثانية، والثالثة في الدائرة الوسيطة باسم سرايا بنت الغول.

إن ما يدور في داخل نفسه من تهويمات غريبة تشبه أحلام اليقظة لتشكل بعدا عن الوعي وتسمح للعقل الباطن أن يندفع في تداع حر كهواجس المرء الذي يعيش في غيبوبة.

ولكن هذه التهويمات والأحلام والهواجس تبعده ولو للحظات عن أن يرى الواقع المرئي الذي لا يجد فيه أمنا أو سلاما.

---

(1) ص 52، 53.

وأن هذه العصا المنذورة التي أراد أن ينفخ من روحه في دوائرها توحي بأنه يسعى أن تدب فيها الحياة من جديد، وخاصة أن الأسماء المذكورة، سعاد الأولى والثانية وسرايا قد غابا عن الوجود فهما في حالة موت، ونعلم أن نفخ الروح في الشيء يعيد إليه الحياة أو يشكل ولادة وبعثا جديدين.

وهذا ما تناصص فيه الكاتب مع ما جاء في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿والتي أحصنت فرجها فنفخنا فيها من روحنا وجعلناها وابنها آية للعالمين﴾[1].

ومع بعد المفارقة بين ما يرد على لسان الراوي وما جاء في القرآن الكريم إلا أن ما قد يبرره أن ما جاء في العبارة الأدبية هي هواجس وأحلام لا يردها راد ولا يردعها رادع إذا انهمرت دون ضوابط العقل.

وقد نتساءل عن سر امتناعه عن نصب العصا فوق ضريح سعاد التي لم تحدد الوصية أي سعاد منهما؟ الأولى أم الثانية؟ وعلى العموم فلا اختلاف بينهما فواحدة محبوبة والأخرى زوجة، وكلتاهما ماتت وربما تحملان رمزا واحدا، وآثر أن يلقيها في البحر، الذي يمثل ذكريات عزيزة في نفسه.

## خامسا: الوعي واللاوعي:

تقوم رواية التيار على المزج غير المبرر في الإدراك الخارجي بين الوعي واللاوعي، ومع ما يوجد من تناقض بينهما إلا أنهما يمثلان البعد الفني المتحدي لهذا النوع الأدبي الذي يعمل على كشف التعارض ما بين الداخلي والخارجي، وقد يسيطر أحدهما على الآخر في مواقف معينة ثم يحدث العكس، فإذا سيطر الداخل على الخارج بدت الصور رمزية ضبابية تميل إلى الغرابة، أما إذا سيطر الخارج فيحدث أن تنحسر هذه الصورة الرمزية.

---

(1) الآية 91 من سورة الأنبياء.

إن تقديم الحياة الداخلية في رواة التيار يكشف عن تناقض داخلي في هذه الداخلية أولا، و عن تناقض بينها و بين العالم الخارجي ثانيا، هذا التناقض الأخير يتجلى في تقديم الخارجي و الداخلي معا، بمعنى أنهما يقدمان في نفس الوقت، و هي عملية تبدو نظريا سهلة الحدوث، لكنها عمليا تنطوي على تحديات جديدة في عالم الرواية.

"ومن هنا فإن البحث يجب أن يتركز على التمييز بين نوعين من أساليب القص، الحديث النفسي، والوصف الخارجي"[1].

ومن ذلك ما نجده في الخرافية من حديث الشخصية لنفسها حيث تقول:

"كنت سارحا بخواطري.. هذه السرحة، وكنت أعالج قرينتي القصبة حتى أفكها عني، فاجأني ذلك الظل الباهت مضطربا على سطح البحر المضطرب أمامي، حسبته للوهلة الأولى ظل سمكة القرش تسعى في الماء تحته قائلة لي: خذني! وهي التي تسعى لتأخذني، لولا همهمة صدرت عن الظل قادمة من ورائي، وكانت همهمة أنثوية، فأدرت رأسي خلت أنها تناديني بيا بابا!"[2].

يتبين الخارج هنا بوضوح في ممارسته لمهنة الصيد ومعالجته للشباك ولتصوره أن سمكة قرش تترصده لكي تلتهمه، لكن ذلك الظل الذي تصوره سمكة قرش تجلى عن فتاة قمحية البشرة كستنائية الشعر، على قامة أشبه بعود الخيزران، ولها عينان عسليتان، وهي في عمر ابنته، وتناديه يابا مرة أخرى، ويحاول أن يهرب فإذا ساقاه كالصخرة، وحال الكلام فإذا فمه سنكتم على دمع[3].

---

(1) تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، محمود غنايم، ص31-34.

(2) الخرافية، ص27.

(3)،(3) الخرافية، ص28.

هنا نجد اشتباك الداخلي والخارجي، الوعي واللاوعي ويتجلى أكثر حيث نجد صوتا ربما صوتها يقول:

"البلاد اشتاقت لأهلها يا عبد الله فهل نسيتنا" فيرد صوته مستنكرا: "أنساها؟"(3)

ولنا أن نتسائل لماذا يريد أن يهرب منها وهي الفتاة الجميلة الصغيرة التي في عمر ابنته، وهي التي ترمز أكثر ما ترمز إلى الوطن النظيف من المحتل، والمتجرد من شوائبه، فهل لأن اصطدام الإنسان بحقائق النفس يجعله يهرب منها إلى الحاضر الذي اعتاده واستمرأه مع ديمومة المكان والزمان، حتى تخرج له سرايا (الوطن) وتذكره بالبلاد وتسأله هل نسيتنا، ليرد عليها بالاستنكار، أم أنه اليأس الذي فرض عليه حيث أن عوامل العودة إلى الوطن قد تساقط الواحدة تلو الأخرى، فكان من الصعب أن يعاد، وكأن الوطن الضائع هو عار الإنسان فكلما نسي أو تناسى، وأوهم نفسه أنه يمكن أن يمارس حياته مع وجود المحتل، ومع تحمل الظلم الذي يقع عليه، تصحو ذاكرته، وتخرج من أعماق نفسه لتذكره بمأساته.

وسرعان ما ينطفئ الحلم وتختفي هذه الومضة التي قذفتها نفسه بين يدي الشعور ليعود إلى واقعه من مرافقة زملائه في الصيد السمك.

وبينما كان يمارس هواية صيد السمك وكان "السيف الضوئي" وهو الكشاف الذي يسلطه الجندي عليه خشية من أن يكون يموه على الدولة وأمنها بتواعده مع فدائي فلسطيني جاء إليه تحت الماء يسعى لينسف الكشاف الكهربائي "ثم ينسف الدولة كلها دفعة واحدة"[1] وخلال ذلك يعود إلى سرايا ويتساءل: "هل عادت إلى أخيرا من بين الأحياء، أم عادت شبحا من بين الأموات"[2].

ومن هنا يعبر هذا الانتقال المفاجئ من الداخل إلى الخارج والعكس، عن ثنائية

---

(1) الخرافية، ص30.

(2) الخرافية، ص30.

الصراع بين الواقع والحلم، واقع المحتل الذي ينتهك الحقوق، ويستلب الأرض، وبين الحلم في وطن مبرأ من هذا المحتل الدخيل، وربما كانت هذه الثنائية هي الخيط الموصول الذي يربط أوصال الرواية كلها، فالداخل يحوي الأمل، والخلاص، والحرية، والعار المختزن في أغوار النفس، والخارج يتمثل في معاناة الشخصية التي تحاول أن تمارس حياتها في أمن واطمئنان (هواية الصيد مثلا) ولكن المغتصب ينغص عليه هذا الاستقرار (الكشاف البحري) وكأن الشخصية أيضا، تحاول أن تذوب في هذه الحياة المريرة ولكن صراع الضمير يأبى عليها ذلك مما يشكل بالنسبة إليها أزمة نفسية حادة، كان يعيشها الكاتب أصلا في حياته بين محاولة والحرية فتتكشف له العبودية.

## سادسا: اللازمة الإيقاعية:

من المعروف أن التكرار يعد سمة من سمات رواية التيار، ونجد في الخرافية تكرارا إيقاعيا يتردد فيها مرات عدة، وتشكل لازمة إيقاعية تتكاثف فيها الحالات النفسية والخواطر التي تحياها الشخصية[1].

واللازمة التي تتكرر في الرواية هي:

"ومشيت في درب الآلام"[2] وهي عبارة تردنا إلى التاريخ المسيحي، حيث تحمل المسيح عذابات شديدة، وآلام جمة إلى أن حكم عليه بالموت صلبا، وتجشم حمل الصليب الثقيل على عاتقه، وسار إلى حتفه في طريق الآلام المعروفة في القدس إلى يومنا هذا.

---

(1) انظر: الخرافية الصفحات 58، 62، 89، 108.

(2) انظر: العهد الجديد، أنجيل مرقص، الإصحاح الخامس عشر، ويوحنا، الإصحاح التاسع عشر، ومتى، الإصحاح السابع والعشرون، وانظر: قصة الديانات ـ سليمان مظهر ـ دار الرقي ش م م، ط1، 1984، ص371 وما بعده.

وكان اليهود قد أوغروا صدر ملك الرومان ضد المسيح، وأخبروه أنه يدعي الملوكية، ويرضخ بيلاطس صاغرا رغم عدم قناعته، وأمر بصلبهِ تحت إلحاحهم متبرئا من دمه، وقد أقر اليهود بأن دم المسيح في أعناقهم.

وهذه العبارة المكثفة التي تتردد في الخرافية تحمل بجانب إيقاعاتها الموسيقية التي تتردد بعض الأوقات، تحمل مختزنا شعوريا يربط بين موضوعين مختلفين في الزمن ولكنهما متفقان في الحالة والموضوع.

فإذا كان اليهود قد تسببوا في صلب المسيح عليه السلام وقتله، رغم أنه كان يبشر برسالة الخير والسلام والمحبة، ومع ذلك فإن بشارته قد بقيت وعودته سوف تتم بأمر الله، وكذلك فإن الشخصية الخرافية تسير في درب الآلام حاملة صليبها على كتفها نحو النهاية المحتومة، إلا أن الموت لن يطفئ جذوة الأمل، حيث تطلع من حجب الغيب أنوارا "سرايا" التي تمثل الأمل في الخلاص، وإن كان هذا الأمل بعيدا.

فالفلسطيني هو هذا المسيح الذي يحمل صليبه مسوقا إلى الموت، والذين حملوه الصليب هم اليهود أنفسهم ولكن المسيح قد انتصر في النهاية، وسوف ينتصر الفلسطيني أيضا، وهذا ما يدور في الرواية وما يتمثل في عقل الشخصية المركزية فيها.

وإن القارئ ليشعر أن هذه اللازمات التي تتكرر في عدة فصول تشكل بعد الربط بينها الرحلة التي تسير معها الشخصية من حدث إلى حدث آخر والسيرة الذاتية التي تمر في طريقها بأصناف متعددة من الآلام، فكلما تمشي في درب الآلام توجد أحداثا جديدة، ومتاعب صعبة مترجمة خير ترجمة شريط الحياة المتدفق من نبعه إلى مصبه.

ولو حاولنا البحث في تموقع هذه اللازمات ومناسباتها مع ما يرد بعدها من معان وسياقات، فإننا سنجد مضمون اللازمة متناسب تماما مع ما جاء بعدها من كلام، تقول الخرافية:

"ومشيت في درب الآلام، كان هاجس في صدري أن لا طائل من انتظاري عودة العصا

ذات الأطواق فأفقد روحي إلى الأبد... فلو أقمت قاعدا انتظر مجيئها لانتهت دورة حياتي الحالية دون أن أعود على أول الدرب الذي قادني إلى موعدي الأول مع سرايا"[1].

إنه مفض في آلامه إلى المصير المحتوم، ولا وسيلة لديه في التقاء سرايا، الأمل المرجو، لأن درب الآلام له نهاية حتمية واحدة هي الضياع واليأس والإحباط، تماما كما المسيح ـ عليه السلام ـ انتهى إلى مصيره، لأنه يفسد الأمة، ولا يعطي الجزية لقيصر، وإنه زعم أنه الملك، حسب ادعاء اليهود [2]، وهو قريب من الإدعاء الذي يدعيه اليهود على الإنسان الفلسطيني من أنه يريد أن يحوز لنفسه على أرض الميعاد ـ أرضهم، حسب مزاعمهم.

وفي مكان آخر من الخرافية نجد الشخصية تتحدث عن نفسها وتقول:

"مشيت في درب الآلام، شقيت على تلك البركة فوجدت الرمل قد غطاها إلا شبرا أو شبرين من ماء البحر[3].

وهذه البركة التي شقى بها، وغطتها الرمال هي الصورة المؤلمة التي آلت إليها، حيث كانت مملوءة بالماء، وكان يشهد سرايا وهي تنزل فيها، ويخشى عليها من الغرق، فترشه برذاذ مائها، وكان ذلك عادة في الخريف، أما في الصيف فقد كان يلتقي صبايا آخريات: "وتكون نورية صغيرة وضعت بين قدميها قفتها المملوءة بالبقول البرية..."[4].

ويبدو هنا التحول من زمنين الماضي السعيد حيث كان يشعر بالأمان، والحاضر البائس الذي لا يجد فيه سوى آمال أغرقتها الرمال، وغابت عنه سرايا، التي ترتبط في مفهومه، الرمزية بالوطن والحرية والسلام، وتتكرر نفس اللازمة مباشرة بعد ذلك لتؤكد

(1) الخرافية ص58.
(2) حياة يسوع ـ حبيب سعيد ص315.
(3) الخرافية، ص62.
(4) الخرافية، ص62.

ما رأيناه حيث يقول: "ومشيت في درب الآلام، وشقيت على الصخرة الوحيدة المستوحشة على شط خليج عكا (وقد أشار له في الحاشية أنه الآن يسمى ميناء كيشون بما يؤكد ثنائية التحول) أصبح ذلك الشط مقفلا، فوقفت على كاسح الأمواج اصطاد السمك وأستنطق الوحشة"[1].

ثم يأتي ببيتين من الشعر يمثل بهما على حاله:

أين ضوضاء ذلك الخلق فيها أين أسواقها ذوات الزحام

رب قوم باتوا بأجمع شمل تركوا شملهم بغير نظام

ويشير في الحاشية أن هذين البيتين هما لابن الرومي في قصيدة يصف فيها اكتساح الزنج مدينة البصرة.

وهكذا يتضح لنا أن الكاتب يركز في روايته على ثنائية الصراع بين ماض غبر وحاضر يمثل أمامه في صورة مؤلمة، ويبين أيضا أن هذه اللازمة التي تتكرر في بعض الفصول تتساوق مع المعاني والتعبيرات التي يوردها مراوحا بين استدعاء الوعي وبين المشهد المرئي القائم.

(1) الخرافية، ص62.

## الخاتمة:

اتضح أن الكاتب الروائي أميل حبيبي قد استخدم في روايته خرافية سرايا بنت الغول تكنيك تيار الوعي في السرد، حيث استعرض الباحث بعض العناصر البارزة التي تقوم عليها رواية التيار، وقام بشرح وتحليل كل عنصر منها قدر الإمكان، وعليه فقد تركز الحديث على تقنية الحفر في الذاكرة، واستدعاء الخواطر والذكريات العميقة المتوغلة في أعماقه والمستمدة من التراث الفلسطيني، حيث كانت فلسطين تعيش في أمن وسلام وما يعانيه في واقعه وحاضره من احتلال غاشم، الأمر الذي شكل صراعا عميقا بين الماضي والحاضر، وإلى جانب ذلك فقد وجدنا كيف أن الأحداث تتشظى إلى أحدوثات متقطعة لأن رواية التيار تقوم على الاستبطان الداخلي، حيث لا نجد التسلسل الطبيعي والمنطقي، كما أن أحداث رواية التيار تتداعى في استطراد غير طبيعي بحيث تنهمر الأحداث ويستدعي بعضها بعضا ولا تكون هذه الاستطرادات متلاحمة بشكل عضوي، بل نجد الروابط بينها واهنة ووشائجها غير قوية، ومن عناصر رواية التيار أيضا المونولوج الداخلي، حيث تتحدث الشخصية مع نفسها ويقوم الصراع فيها على ثنائيين متضادين تتصاعدان في شكل درامي عنيف.

وينسحب عادة الوعي إلى اللاوعي بمعنى أن هذا النمط من الروايات لا يتقصر على ما في داخل النفس بل يمتزج مع لحظات الواقع المرئي، فيتشكل عملا فنيا متميزا، ومن تقنيات رواية التيار أيضا استخدام التكرار وخاصة اللوازم الإيقاعية التي تخلق حالة لا شعورية تعمل على وصل أحداث الرواية وتتساوق مع معانيها.

و إن اتباع هذا التكنيك الروائي قائم على افتراض أن اللاشعور هو منبع الإبداع، و مصدر مهم من مصادر الإلهام، و على اعتبار أن الزمن يمثل بعدا نفسيا خارجا عن سيطرة عقارب الساعة، أي الزمن الذي يعكس الإيقاع الداخلي للنفس البشرية.

و على الرغم من التقطيع الواضح في المستويات المختلفة عند كاتبنا إلا أنها تضع القارئ في جو نفسي عميق يمكن من خلاله ربط كل هذه التمزقات سواء على مستوى الأحداث غير المتسلسلة منطقيا، أو التوغلات في أعماق اللاشعور في منظومة نفسية تصل مباشرة إلى القلب قبل وصولها إلى الذهن، و هذا يعد نجاحا للكاتب حيث عمق مفهوم الارتباط بتراب الوطن و تراثه.

## ثبت المصادر والمراجع


- القرآن الكريم.
- التوراة ـ العهد الجديد.
- أساليب السرد في الرواية العربية، د. صلاح فضل، دار سعاد الصباح، ط1، سنة1992م.
- أصالة التفكير ـ دراسات وبحوث نفسية ـ د/ عبد الستار إبراهيم ـ مكتبة الأنجلو المصرية ـ سنة 1979م.
- بناء الرواية ـ دراسة في الرواية المصرية ـ د. عبد الفتاح عثمان.
- تيار الوعي في الرواية الحديثة ـ روبرت هوفمان ـ ترجمة د/ محمود الربيعي، دار المعارف.
- تيار الوعي في الرواية العربية ـ دراسة أسلوبية ـ محمود غنايم ـ دار الجيل ودار الهدى، ط2.
- حياة يسوع ـ حبيب سعيد دار الثقافة، القاهرة.
- خرافية سرايا بنت الغول ـ أميل حبيبي ـ دار عربسك م.ض، حيفا، ط1، 1991.
- دائرة الإبداع ـ شكري محمد عياد ـ دار الياس العصرية القاهرة، 1987.
- الرواية الإنجليزية ـ والتر/ لن، ترجمة صفوت عزيز جريس ـ مراجعة د. موسى سعد الدين، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ 1986.
- عالم الرواية ـ رولان بورنوف وريال اوتيليه ـ ترجمة نهاد التكرلي، مراجعة فؤاد التكرلي ود/ محسن الموسوي ـ دار الشئون الثقافية العام، ط1، بغداد 1991م.
- فن كتابة المسرحية، د. رشاد رشدي ـ دار ألف للنشر ـ إيداع 1985.
- في الأدب الحديث ـ د/ لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1987
- مجلة الناقد ـ أمير الدراجي بعنوان خرافية من لحم ودم، العدد 54ـ1992.
- معالم التحليل النفسي ـ سيجموند فرويد ـ ترجمة د/ محمد عثمان نجاتي، مكتبة النهضة المصرية، ط3 ـ 1958م.
- المعجم الفلسفي، د. مراد وهبة ـ دار الثقافة الجديدة، ط3، 1979م.
- معجم مصطلحات الأدب ـ مجدي وهبة، مكتبة لبنان، بيروت، 1974م.

-Dictionary of literary terms coles Rama Brother.

-Dictionary of world literature. Ed Joseph T. shipley littlelldd Adams co U.S.A 1968, cstream of conscience.