المجمع **14** (2019/1440)، 205-226

قراءة لرواية تيّار الوعي في "لوزها المرّ"

فاطمة ريان[1]

ملخّص:

جاء اختيار "لوزها المرّ" (2017) للكاتب المحلّيّ هشام نفّاع ميدانًا للبحث لكونها الرواية المحلّيّة الأولى التي ينهض متنها السرديّ كلّه، ومن الغلاف إلى الغلاف، على أساس تقنية تيّار الوعي.

"لوزها المرّ" هي الرواية الثانية لهشام نفاع (1970)، تأتي بعد إصداره الأوّل "انهيارات رقيقة" (2012).[2] سنقوم في هذه الدراسة بتوضيح أهمّيّة تيّار الوعي كتكنيك موظّف في الرواية الحداثيّة التجريبية المحليّة، عبر قراءة متأنّية فاحصة لتمظهره في "لوزها المر"، وذلك من خلال الإجابة عن الأسئلة التالية:

- ما هو تيّار الوعي؟ وكيف يتمظهر في رواية "لوزها المر"؟
- كيف يسهم تيّار الوعي في توثيق التعالق بين الشكل والمضمون؟ وكيف يُجنّد في خدمة الأبعاد والدّلالات الفنية في الرواية؟
- تزعم هذه الدراسة أنّ الحديث عن الميتاقص (Metafiction) كظاهرة أسلوبية متفرّدة بذاتها، أمر غير ممكن في هذه الرواية، اذ لا يمكننا قراءته بمعزل عن قراءة تيّار الوعي. فكيف ينصهر هذا الأول بذاك الثاني إلى حدّ يجعل الفصل بينهما أمرًا عسيرًا؟

- **تيّار الوعي (stream consciousness)**

هو نمط فكري يعتمد على إبراز تجربة الإنسان الداخليّة، عبر تقديم محتواها النفسيّ والذهنيّ، ليتمظهر بهذا على شاكلة انسياب متواصل للأفكار والمشاعر على امتداد المتن الروائيّ.

[1] مدرسة هشام أبو رومي- طمرة.

[2] سنعتمد في هذه الدراسة الطبعة الثانية للرواية الصادرة عن دار الأهالي في عمّان.

يُصنّف أسلوب تيّار الوعي كواحد من أساليب التحليل النفسيّ في الكتابة الروائيّة، وقد دخل عالم النقد الأدبيّ من نافذة الدراسات النفسية، ومبتكره هو الأمريكي ويليام جيمس[1]

على الرغم من صعوبة الإمساك بتعريف محدّد واضح لمعنى تيّار الوعي، إلا أنّ النقاد أجمعوا على توفّر التقنيّات التالية فيه: التداعي الحرّ وآليّة التذكّر، المونولوج، الاسترجاع الفنيّ، اقتصار العمل الروائيّ على شخصية واحدة تسرد ذاتها وتسرد سواها والاضطراب الزمنيّ لعملية السرد[2]

- **قراءة لرواية التيار في "لوزها المرّ"**

يرصد هذا البند ملامح التيّار الواردة في رواية لوزها المُرّ. وقد راعينا نسبة الحضور لكل تقنيّة في النصّ، وأدرجناها وفق قوّة التأثير على الشكل والمضمون.

1. **الشخصية الورقيّة أو الأحاديّة**: نرى بهذه التقنيّة المدخل الأساس لدراسة التيّار في رواية لوزها المرّ؛ إذ يتشعب عنها وبفضل وجودها تقنيّات عدّة سنفصّل الحديث عنها لاحقًا.

تخلو رواية لوزها المرّ من الشخصيّات الفاعلة، ويُقدّم المتن السرديّ كلّه عبر شخصيّة واحدة ووحيدة مبهمة الاسم. هذا بدوره يُسهم في التقليل من سيطرة الراوي العالم بكل شيء ويُعزّز مكانة الشخصيّة،[3] الشخصيّة الوحيدة التي ذُكر اسمها مرّتين متتاليتين في

[1] للتوسع حول مفهوم تيار الوعي انظر: غنايم، محمود. 2017. **تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة: دراسة أسلوبيّه** ص 9 – 49.

أبرت، أنريكي أندرسون. **القصة القصيرة بين النظرية والتقنين**، ترجمة: علي إبراهيم منوفي، ص 209.

[2] انظر: غنايم 2017، ص 9 – 40، خليل سليمة. " تيار الوعي الإرهاصات الأولى للرواية الجديدة" المخبر ع 7، 2011، ص 181-194 حادي، احلام. جماليات اللغة في القصة القصيرة: قراءة لتيار الوعي في القصة القصيرة السعودية 1995-1975.

ط.1، المغرب: المركز الثقافي العربي، 2004، ص 32-37، الوعي نموذجًا 1967-1994. القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 7 – 24.

[3] انظر: غنايم 2017، ص 30.

الرواية كانت صديق الراوي واسمه هشام: "قال لي صديقي هشام مرّة إنّني لربما عالق في ذاتي أكثر من اللازم"[1]، ولعلّ دلالة ذلك أنّ هشام نفّاع ذاته، كشخص وكاتب وإنسان، هو جزء من عمليّة السؤال والمُساءلة؛ ذلك أنّ السؤال الوجوديّ كامن داخل كلّ نفس بشريّة، خفيًّا كان أم ظاهرًا. السؤال هو السؤال رغم اختلاف الذوات وتعدّدها. ومع ذلك تظلّ كلّ الشخصيّات في الرواية ورقيّة؛ إذ تدور الأحداث داخل شقّة صغيرة، هي شقّة الأنا السارد، وكل ما يصل إلى القارئ من معلومات أو مشاهد مختلفة ومتنوعة، يمرّ عبر ذهن الشخصيّة الساردة، ليصبح المتن الروائي تعبيرًا عن انسياب الفكر والعقل والذهن. الأنا السارد هو صاحب السلطة على النصّ ومجرياته. هذا مردّه إلى حرق الشخصيّة وزوال فكرتها كمكوّن أوّلي للرواية، وعليه يظلّ الوعي وانسياباته الشخص الوحيد في النّص، وكل الشخصيات التي جيء على ذكرها في الرواية، حضرت على سطح النص لغاية خاطفة، ثم ذهبت إلى غير رجعة. غالبيّتها شخوص بلا أسماء: "صديقان"، "صديقة"، "امرأة تكبرني"، "صاحب العمارة"، "حبيبات" "عشيقات ومعشوقات". وفي التعميم تغييب للتخصيص وتنكير من غير تعريف؛ ما يعني أنّ الوعي ينساب انسيابًا لا واعيًا دون أن يخضع للتنظيم أو التخطيط. ولا يخفى على الباحث المتمرّس ما للاسم من قوّة حضور سيميائيّة تُقام عليها دلالات ذات أهمّيّة بالغة إذا ما أحسن الكاتب انتقاءه. وتغييبًا لهذا الحضور، وتخصيصًا لطرح سيرورة من الأفكار بعيدًا عن سياسة القوى المُجرّدة المألوفة في السرد التقليديّ، تُغيّبُ رواية التيّار تفاصيل الشخصيّات وتعمل على تسليط الضوء على باطنها وتصوّرها من الداخل، كعوض عن تصوير الموقف أو الحدث الخارجيّ. وبما أنّ معالجة الشخصيّة وعرض مكنوناتها وخباياها يتمّ عبر تيّار الوعيّ، باتت مكانة الشخصيّة مربوطة ارتباطًا عضويًّا مع تيّار الوعي؛ فكُلّما اتسعت مساحة التيّار وهيمنت على المتن السرديّ، اتّسع معها حضور الشخصيّة وازدادت قوّتها وهيمنتها. ويعلّق صلاح فضل في كتابه **نظريّة البنائيّة في النقد الأدبيّ** على موضوع تماهي الشخصيّة مع الراوي فيقول إنّ رواية التيّار

[1] نفّاع 2017، ص 25.

تجنح إلى إلغاء دور الراوي في القصّة وتُسنده بأكمله إلى إحدى الشخصيّات التي تُعرض في أعمق مستوياتها الباطنيّة.[1] وحول الشأن ذاته يكتب غنايم: رغم طغيان وعي الشخصيّة على رواية التيّار" فإنّ الراوي لا يُلغى بل يُشارك في تقديم الأحداث والصّور. ويتدرّج الراوي والشخصيّة على سُلّم ذي قطبين يقتربان حينًا ويبتعدان حينا آخر"[2]، هذا ما عبّرت عنه الشخصيّة الساردة بقولها: "المسألة ليست سهلة بالمرّة لأنها تتطلّب نوعًا من الانفصام الإراديّ الواعي المُخطط والمُتواصل، وتستدعي رقص الحياة بخطي سكة حديد متوازيين متزامنين: "أنا" يتحدّث عن نفسه كغائب منفصل وغريب."[3]، ما يعني أنّ الراوي لا يختفي دائمًا في رواية تيّار الوعي، وأنّ حضوره قد يُعادل عدم دوام سيطرة الشخصيّة؛ أي أنّ هنالك تناوبًا تارة وتمازجًا تارة أخرى. فأيّ الآليّات وظّف الكاتب لعرض هذه المعادلة الروائيّة؟

1.1 سرد متعدّد الضّمائر: أجاد الكاتب توظيف هذه الآليّة البارزة في النّص. وهي آليّة تجعل القارىء متأهّبًا يقظًا، يحاول فهم شيفرة هذا التنقّل، غير المُعلن عنه صراحة، في ضمير السرد. فمرّة نقرأ سردًا ذاتيّا يُعرض بلسان الأنا، وأخرى ينتقل الإسناد مباشرة إلى الضمير الثالث لتتّسع بهذا مساحة التفاعل بين القارئ والنّص، ويبدأ بتحليل المعاني والدلالات ويؤوّل الإسقاطات. أمّا السرد الذاتي فهو سرد يحكمه ضمير المُتكلّم وتتحكّم فيه الشخصيّة الروائيّة بمنطق السرد وتفعيلاته. فيه يتمّ إقصاء دور الراوي العليم في محاولة لتقديم الحدث القصصيّ عبر رؤيا الشخصيّة. هذا لا يعني بالضرورة إلغاء دور الراوي إنّما يسمح بتدخّله بصورة غير مباشرة على سطح النّص السرديّ. غير أنّ معطيات كهذه، تقضي بصوغ السرد بلسان الأنا دون تغييب لضمير ال "هو"، تؤسّس لشكل سرديّ يذوب فيه السارد في المسرود، والشخصيّة بنظيرتها والحدث بالآخر فيغدو النصّ وحدة

[1] راجع: فضل 1980، ص 442-443.

[2] غنايم 2017، ص 33-34.

[3] نفّاع 2017، ص 83.

سرديّة متلاحمة رغم ما فيه من توالد "لصور ضبابيّة" ناجمة عن تفاعل عدّة عوامل متعلّقة بنفسيّة الشخصيّة وعالمها الداخلي وتعدّد وجهات النّظر من وراء هذا الاستبطان.[1]

أراد نقّاع في روايته **لوزها المرّ** أن يُناقش فكرًا عامًا لا عقائديّة ترفض التغيير؛ هي فكرة الوجود بمفهومها الفلسفيّ الكونيّ والإنسانيّ. وكي يتحقق هذا، كان لا بدّ للكاتب من تلاعب ضميريّ تطغى فيه الأنويّة على سطح النّص، وينصهر معه الـ "هو" في مشاهد أخرى. وبهذا تُقلّص المسافة الفاصلة بين السارد، الّذي هو جزء من العمليّة السرديّة داخل النّص، وبين الراوي الّذي يقبع مشرفًا كليًّا خارج النّص. ولا بُدّ لنا من الإشارة في هذا المضمار إلى أنّ نقّاع يؤسس لسرد فلسفي من خلال هذه الرواية الّتي تأسّست على أسئلة فكريّة وجوديّة غير نمطيّة. وبهذا يكون قوام الرواية الشّكّ ومساءلة الذات وسط تفكّر دائم في مجريات الحياة وتقلباتها، والرغبة المُلحة في التوصّل إلى نهج مغاير للسائد في المبنى الفنيّ المعهود في الرواية التقليديّة. هذا السرد الفلسفيّ يتعالق شكلاً ومضمونًا مع آليّة التلاعب في ضمير السرد؛ إذًا تقديم الشخصيّة كذات متفرّدة تارة ثم مزجها مع غيرها من مُكوّنات روائيّة سرديّة، كالحدث والشخوص العابرة تارة أخرى، ما هو إلّا تأكيد على مهارة فلسفيّة تنتهجها رواية التيّار الحداثيّة لتلتزم في عرض وجهات نظر متعددة ومختلفة. وقد نجح نقّاع، برأينا، في توظيف هذه الآليّة فأسقط الذات على الموضوع مرارًا، وسط وعي واضح لمحاذير هذا الأمر الّذي جعله يمزج سردًا بلسان الغائب متنصّلًا بهذا من تهمة الطموح إلى المصادقة على صحّة وواقعيّة ما روته الأنا.

1.2 المونولوج

وهو أداة فنيّة تُعبّر بها الشخصيّة عن أفكارها الباطنيّة بصوت غير مسموع. تتدرّج عملية التعبير هذه بشكل منطقيّ لأنّها وليدة اللّحظة التي تُقدّم الشخصيّة فيها مُحتواها النفسيّ. ما يعني أنّ المونولوج مُرتبط بالإطار الفكريّ العام ارتباطًا منطقيًا. هذا الكشف الداخليّ

[1] للتوسع حول موضوع السرد الذاتي راجع: عبيد، محمّد صابر. 2012، ص 233-234؛ وعن الصور الضبابيّة في رواية التيّار انظر: غنايم 2017، ص 32-36.

للشخصيّة يتمّ بالتوازي مع سبر أغوار حالتها الشعوريّة ويبيّن مدى اتصالها مع واقعها الخارجيّ عبر سعيها إلى عرض همومها وأمانيها وكل خلجات نفسها المتعلّقة بالحياة والناس بواسطة مونولوجها الداخليّ.[1]

في روايتنا، **لوزها المر**، زخمٌ من المشاهد الدّالّة على الحوار الداخليّ. وهو حوار يندرج تحت عنوان "المونولوج الواعي" أو "الذاكرة الإراديّة"؛ إذ أنه يُشكّل تداعيات تظلّ مشدودة إلى الشعور ومحكومة بالوعي، تتمظهر على هيئات ثلاث: التّذكر، مناجاة النفس والتّخيّل.[2]

عبر هذه الآليّات الثّلاث قدّمت شخصيّة الرواية ذاتها، متنقلة بفوضويّة ممنهجة مرتّبة بين المشهد والآخر فظهرت كل لحظة مُختلفة عن سابقتها أو لاحقتها وسط رابط خفيّ بينهما.

ظهر المونولوج الذي حاورت به الشخصيّة ذاتها ووعيها وسط علامة تنصيص سرديّة، كانت جمله قصيرة مباشرة وردت بلسان الأنا المتكلّم ولم يسبقها تعابير مساعدة مثل: فكّر، تساءل أو قال في نفسه[3]

امتزجت تعابير المونولوج واقتطعت مع آليّة التذكر ومناجاة النفس لتوثّق فكرة الانسيابيّة المتدفّقة في رواية التيّار. وفي محاولة منه للتمييز بين مناجاة النفس والمونولوج، يكتب سعيد علوش قائلاً إن كليهما حوار للشخصيّة غير أنّ الأوّل ينهض بافتراض أنّها تُفكّر وحدها، أمّا الثاني فيفترض وجود جمهور حاضر ومحدّد بهدف زيادة التأثير في توصيل الأفكار والمشاعر.[4] وهذا ما يذهب إليه روبرت همفري في وصفه للمونولوج بأنّه توصيل

[1] سليمان، بسّام خلف. 2013. "الحوار في رواية الإعصار والمئذنة لعماد الدين خليل: دراسة تحليليّة" **مجلة كليّة العلوم الإسلاميّة**، العدد 13، ص 13-16؛ غنايم 2017، ص 24-25.

[2] عن مستويات المونولوج راجع: العوفي، نجيب. **مقاربة الواقع في القصّة القصيرة المغربيّة من التأسيس إلى التجنيس**. المركز الثقافي العربي، ط 1، الدار البيضاء، 1997 ص 541.

[3] أنظر مثلا: نفّاع 2017، ص 8، 9 ،32، 33، 59، 103.

[4] انظر: علّوش، سعيد. **مُعجم المصطلحات الأدبيّة المُعاصرة**. بيروت: دار الكتاب العربيّ 1985، ص 209.

الهويّة الذهنيّة للشخصيّة بصوت داخليّ، وأنّ المناجاة، رغم كونها تحدث على انفراد، إلّا أنّها تقوم على التسليم بوجود جمهور تُخاطبه ممّا يزيد الترابط بين الأفكار والحبكة الفنيّة.[1] وبدوره، حدّد سليمان (2013) الغرض من المناجاة بأنه الكشف عن مستويات الوعي السابقة على التعبير. لذا فهي مرتبطة بسيل من التداعيات التي تثيرها المرئيّات والمُدركات.[2]

وبعد تتبّع ناقدٍ فاحص متأنٍ، وجدنا أنّ المُناجاة المرتبطة بالتداعيات الحرّة المنسابة دون توقف، تُشكّل المساحة النّصيّة الأكبر لرواية **لوزها المرّ**، فنسبتها تفوق نسبة توظيف أي أداة فنيّة أخرى من أدوات الحوار في رواية التيّار كالمونولوج، التّخيّل، التداعي والارتجاع الفنيّ. ولعلّ ما نسوقه فيما يلي سيوضّح الأمر:

يرد المونولوج في المرّة الأولى في الرواية في الجملة التالية: "من يأتي في هذه الساعة"[3] جملة وردت على لسان الأنا السارد كتعقيب على صوت "دقّة على الباب". جاء الطارق مطالبًا بدفع فاتورة الكهرباء. وبعد حوار دام بضعة دقائق، يظهر المونولوج على سطح النصّ من جديد ليكشف خبايا نفس الشخصيّة بعدما دفعت فاتورة الكهرباء بسلام: "الآن سأعيش شهرين جديدين من الكهرباء. شهران من الطاقة أمامي الآن. مستقبلي المرئيّ مضيء. إنجاز. نور."[4] يفصل بين المونولوج والآخر سرد بلسان الهو من راوٍ عليم مشرف كليّ. وهكذا يتناوب ظهور المونولوج بين الفقرة ولاحقتها أو الصفحة وتابعتها، وأحيانًا يغيب لصفحات عدّة. وهنا يطرح سؤال: ما هو سبب هذا التمويه الحاصل في الرواية والّذي يجعل القارئ مشوّشًا غير مستقر، مُصغيًا لكل صوت وفي عمق كلّ قول؟

[1] انظر: همفري، روبرت. **تيّار الوعي في الرواية الحديثة**. ترجمة: محمّد الربيعي، القاهرة: دار الغريب، 2000.

[2] انظر: سليمان 2013، ص 17.

[3] نفّاع 2017، ص 7.

[4] السابق، ص 11.

إنّ استحضارًا مُكثّفًا لمناجاة النفس مع افتراض وجود جمهور مستمع لمجريات الحديث، هو المُسبّب الأوّل لكثرة الاستطرادات ولتعدّد الأصوات مع اختلاف القناعات والوجهات، في الوقت الّذي تحكم الرواية شخصيّة واحدة ووحيدة تأخذنا معها إلى عوامل متنوّعة، تصف المشهد بأدقّ تفاصيله وسط تلاعب مستمر بضمير السرد؛ فتارة تسرد بلسان الغائب وأخرى تتنقل بسلاسة وإحكام إلى لسان الأنا والحديث عن تجربة ذاتيّة. مثلا: يحكم السرد في الصفحات 16، 17، ضمير الغائب. وسط الصفحة 20 يبدأ السرد بلسان الأنا ويستمر حتى ص 23.

1.3 مناجاة النفس

> " هناك مفرّان: شوربة العدس وهذه السطور. كلاهما يُؤنسان. رائحة الأولى وتناسل الثانية على هذا البياض يجعلانني أنجح في الابتسام هذه اللحظة. يتفتح جسدي هذه اللّحظة. يتفتح جسدي لوهلة خاطفة. الشوربة تقترب من الغليان. خليط البصل والعسل يفوح برائحة الدفء، هذه الكلمات تجرّني إلى حيث لا أدري. قبل قليل كانت تدفعني دفعًا لأجلس أمام هذا البياض وأنقر مفاتيح الحاسوب لأكتبها. والآن تسحبني ببراعة ودهاء وحزم ناعم وتراكم السطور فوقي. نفسي تكتبني. أشعر نفسي في خطاب فوكو المُشتهى."[1]

مضمونيًّا نلاحظ تركيزًا على وصف المشاعر والأحاسيس وحديثًا عما يدور في ذهن الشخصيّة مع الارتكاز على لسان الأنا، الأمر الّذي لم نشهده في سطور سابقة، حيث تعدّد الوصف والمضامين والتنقّل بين ضمائر السّرد. تفترض الفقرة المقتبسة أعلاه جمهورًا سامعًا للحديث، لذلك لم تنحصر بين علامة تنصيص سردي ولَم تأت مقتضبة قصيرة، بل شارحة مفسّرة. على مستوى الشكل وتوظيف أدوات الترقيم نلاحظ النقطتين الرأسيتين كإشارة على القول، مما يؤكد الحديث مع النفس؛ هذا الحديث يصلح لأن يكون عامًّا وخاصًا في آن؛ بمعنى أنه قد يتماشى ويتّفق مع مشاعر القارئ والمستمع وليس

[1] نفّاع 2017، ص24.

فقط مع الأنا السارد؛ في حين أن المونولوج يلتصق بخصوصية الشخصية بعمق، فعندما يُحدّث الأنا السارد نفسه في إحدى حواراته الشخصية قائلا: "حتى سريري يسيسني"[1] هو يقصد نفسه وذاته وعينه دون تعميم، بل يخصص فكره وعقيدته. وكذا يفعل عندما يقول: "شعرت كمن يهرب من إلى صحراء قومه القديمة البعيدة مع أني بقيت في بلادي التي تعرّضت لعمليات تبديل عجيبة، فما عاد بها حتى ماعز تركض على جبل ولا حكيم أبيض اللّحية يحلبها."[2] مثل هذه الحوارات الشخصية وغيرها، تؤكد على أن المضمون في المونولوج عند نفاع يتسم بطابع الخصوصية وينحو منحى الأيديولوجية أكثر منه إلى الفكر. وقد وعى الكاتب لهذا كتابيًا وشكليًا فحدد المونولوج وفصله عن المناجاة.[3]

1.4 التّخيّل:

وهو المستوى الثالث للمونولوج الواعي المُوظّف في رواية **لوزها المرّ** وظّفه نفاع كمساحة فاصلة بين المناجاة والارتجاع الفنيّ. ويمكن وصفه بأنه الصورة الذهنيّة الّتي تتعالق بحوار داخليّ لتستجيب لحوار قبليّ وبعديّ ثمّ تفضي باتخاذ قرار متعلّق بزمن لاحق.[4]

يتجلّى التّخيّل كفعل مُستطرد مُتعلّق بما سبقه من مناجاة ليُمهّد بهذا لحدث كان قد مضى، لكنّه يحضر الآن في الذاكرة.

ووسط حالة من المناجاة مع النفس يقول الأنا السارد ما يلي: "الرطوبة نسبيّة الأشياء. قياس للماء بالماء. والحبّ مخلوق عنيد لا يعشق سوى المُطلق. إمّا أن تغرق في حُبّك فيعيش أو أن تتركه يتمدد على رطوبة الشاطئ الرطب."[5] وها هنا، وعند هذه الفكرة

[1] السابق، ص 33.

[2] ان.م. ص 33.

[3] للمزيد من الأمثلة حول المناجاة انظر: نفاع 2017، ص 29، 36-43، ص 78 الفقرة الأخيرة، ص 81، 83-84.

[4] انظر: سليمان 2013، ص 25.

[5] نفّاع 2017، ص 28.

بالضبط يستطرد السارد المتكلّم استطرادًا مدروسًا فيتنحى عن حديثه مع نفسه وأحلامه المهملة وعن كلّ صراعاته المتنوّعة والمتعدّدة مع الماضي والحاضر والمستقبل، لينقطع عن أرض الواقع ويتّصل بعالم الخيال والمُتخيّل، رغبة في الهروب وإراحة الذهن المُثقل بالتفكير، فيقول الآتي:

"بالمناسبة، يخطر بالبال فورا، الشاطئ في الليل أجمل. وأخطر. السباحة خطرة والتفكير أيضًا. في الحالتين خشبة الإنقاذ الوحيدة هي الموج لأنه يُعيد السابح، غالبًا، إلى الشاطئ، ويعيد أفكار القلق إلى حجمها. الموج يأتي نحو الجالس على الشاطئ ويُحرّضه على الاعتراف بحزنه. من يُدقّق النّظر يُلاحظ أنّ الموجة الّتي تأتي تعود بعد لحظة إلى بحرها. تذوب فيه وتمتزج كرعشة واحدة في بحر حبّ. عودة الموجة إلى بحرها قصة ذات مغزى. درس في التواضع. إعادة الأشياء إلى حجمها والشخص إلى هدوئه، حركة الموج كالتفاؤل الناعم. الموج يأخذ بالحزن إلى البعيد."[1]

على الصعيد المكانيّ الأنا السارد ما زال في شقّته. ما غادر إلى البحر هو الخيال الواعي. على الصعيد الشكليّ نلاحظ كثرة استخدام النقطة كعلامة ترقيم فاصلة بين الجملة وتابعتها، والنقطة من علامات الوقف الطويلة التي تجرّ بعدها معان جديدة، إذًا هنالك توقّف مدروس مُطوّل بغية استحضار صورة ذهنيّة مُتخيّلة جديدة ترتبط بالطرح والمضمون.

في الوصف المُقتبس أعلاه شحنات واقعيّة، ومع ذلك يظلّ الطرح افتراضيّا قابلا للنقاش والتعديل، فهو طرح متخيّل يُعبّر عن وجهة نظر الأنا السارد في الأساس. هي فقرة شَطَحَ فيها خياله هربًا من قسوة الفكر والوضع الراهن؛ فشحن النفس عبرها بشحنات أكثر إيجابيّة من سابقتها كي يستطيع بعدها المسير والدخول إلى بحر من الذاكرة فيُوظف أداة أخرى من أدوات رواية التيّار ألا وهي الارتجاع الفنيّ.

[1] السابق، ص28-29.

وفي مشهد آخر يصحبنا السارد إلى وضعيّة فيها كلّ مقوّمات الموت واللّاحياة، يخطط فيها للانتحار، ويُحاور ذهنه ثمّ يغوص في أذهان الجمهور المُحيط ويُحاورهم ويستنطق أفكارهم وآراءهم حول وضعيّة الانتحار وكيفيّتها. يُسهب السارد المُتكلّم في الوصف المُتخيّل ليُعلن عدم انتحاره بعد عشر صفحات مليئة بالحوار والسرد الفلسفيّ والتّخيّل المشحون بالتوتّر:

"عندما قاربت المسافة على الاختفاء بين القطار وبين عيوني المُتجمّدة على الحديد، قفز جسدي ثمّ طار بهدوء وبسرعة وحطّ على السكّة. وإذا لم تخني الذاكرة فقد طار كالريشة بعد أن داعبت عجلات القطار جسدي وحوّلته إلى كومة من اللحم بمُختلف الأحجام والأشكال. والطريف أنّ سقوطي على الحديد قبل أن يفرمني القطار كان بشكل امتدت فيه يدي اليمنى خارج السكّة، واليد اليسرى مُسبّلة على جانب جسدي، وربّما أنّ هذا ما جعل يدي اليمين تطير وتقع على بُعد حوالي خمس أمتار عندما تقطع جسدي"[1]

في هذا المُقتطف، صورة مُتخيّلة لرغبة مُلحّة في الانتحار، رافقت ذهن السارد المتكلّم على امتداد الرواية لكنّها لم تتحقّق.

كلّ توظيف للمُتخيّل خدم المضمون ووثّق الأفكار وأسهم في تنظيمها وسط الفوضى المستمرة في المتن السرديّ؛ فبدءًا بحوارات السارد مع الموت، وانتقالاً لتخبطاته في الحياة وتقوقعه داخل شقته وسط معاناة من الاكتئاب والفراغ والهروب من مواجهة الواقع، ووصولاً إلى التخطيط للانتحار على سكّة القطار، حتى الفشل في التنفيذ لمُجرّد تخيّل الموت وتبعاته.

وتلخيصًا لهذه التقنية الشاملة -المونولوج- بمستوياتها الثلاثة الآنفة الذكر نقول: إنّ توظيف المونولوج في رواية **لوزها المرّ** حيّد الزمان الخارجيّ وأقصاه، وجعل الزمن الداخليّ مهيمنًا على المتن السرديّ؛ هذا بدوره منح الأحداث الداخليّة المُستبطنة في ذهن الشخصيّة وقتًا أطول للقراءة، وجعل القارئ في حالة من اليقظة الدائمة المصحوبة

[1] نفّاع 2017، ص 89.

بمحاولة دؤوبة لفك شيفرة تعدد الأصوات وفهم المضمون. ذلك أنّ باطن الشخصيّة عُرض بانسياب دون تلخيص. هذا ما يؤكّده غنايم بقوله: "السرد الخارجيّ يضغط فترات زمنيّة طويلة في قليل من الكلمات، أما المونولوج فيجعل الشخصيّة مُنشغلة بالماضي والحاضر وعلاقتهما معًا لاهية عن المستقبل."[1]

ووسط هذا الانشغال بالماضي والحاضر تأتي سطور الرواية ضبابيّة لا تخلو من التعقيد والفلسفة. وعليه، فإنّ توظيف تقنيّات تيّار الوعي قد ساعد على فهم المضمون.

1.5 الارتجاع الفنيّ flashback

وهو استدعاء لأحداث الماضي وسط تسلسل زمنيّ منطقيّ للعمل الأدبيّ بقصد توضيح موقف ما في الزمن الحاضر[2] لا حضور مُكثّف للارتجاع الفنيّ في الرواية. فقد وُظّف مرة واحدة مُطعّمًا بروح الفكاهة، عاد فيه الأنا السارد إلى ربوع قريته يوم كان مراهقًا في السادسة عشرة من عمره، يوم عشق فتاة حاول لمسها وتقبيلها بطرق ووسائل شتى نظرًا لما يحكم القرية من أجواء كبت وحظر ومنع على حد وصف السارد المُتكلّم: "تذكّرت كيف أنّني حين كنت في السادسة عشرة من عمري، كنّا أنا وفتاة عشقتها بشدّة من الحظر والكبت وليس من أوّل نظرة، نذهب بعيدا عن البيوت..."[3]

يرتبط هذا المشهد بمشهد سابق تتغازل فيه القطط في الطقس البارد القارس، بالتزامن مع معاناة الأنا السارد من وحدة عاطفيّة ونفسيّة، لا تقلّ برودة عن برودة الطقس. لم يُخفف من وطأة هذه البرودة، وعلى امتداد الرواية، إلّا الجنس حاضرًا أو مُتخيّلا، وبناء عليه يتمنى السارد لو كان هو ومحبوبته قططًا.

[1] غنايم 2017، ص 25.

[2] راجع: سليمان 2013، ص 23.

[3] نفّاع 2017، ص 45.

2. النزعة التفكيكيّة وغياب الحبكة

الحديث عن هذا البند يتطلّب بالضرورة الحديث عن الاضطراب الزمكانيّ الّذي يُحدثُ تفكيكًا ويُنجز أحداثًا تبدو غير مرتبطة ناجمة عن التداعي الحر وآليّة التّذكّر، المناجاة والاسترجاع الفنيّ وغيرها من آليّات تفرض توقفا زمنيّا مكانيّا بشكل غير مُعلن عنه صراحة، ومن ثمّ تتمّ العودة إلى الزمن الحقيقي للسرد. هذا يُعرف بالتخريب والتجريب؛ وهذا هو نهج التفكيكيين الّذين أسّسوا مذهبهم على ممارسة الفلسفيّة أكثر من النقديّة، فعمدوا إلى تفكيك كلّ خطاب جاهز وأحدثوا خلخلة وزعزعة في المعنى ليُصبح غير مُنسجم. وعليه تعتمد التفكيكيّة التخريب والتشكيك لتنهض على جدليّة قائمة على رفض وصراع من أجل البقاء. ومن هنا يبرز التّشظي في المعنى والتشتت وانعدام الثوابت واليقين في النّص.[1] وهذا بالضبط ما حاول الكاتب على النّص، لا بل إنّه اعترف بذلك صراحة حيث كتب معترفًا صراحة بعزمه على التفكيك والتخريب والتجريب، وعزمه على كسر الزمن ليخلق زمنًا جديدًا مُختلفًا تمامًا عن زمن الأحداث:

> "كُتب هذا النّص على مراحل، بعضه مُتسلسل كتفاصيل فعلة فاضلة أو فاحشة محكمة، وبعضه استكتبني لضيق في النفس أو متّسع في وقت الملل... لملمت الأوراق وحبكت المرة الأولى بصيغة راوٍ متكلّم. تجريب وتخريب وإعادة لصياغتها عن غائب يُروى عنه، لكنّ ترددًا ملعونًا ظلّ يُعشش في أفكاري. فرُحْتُ أعيد الكتابة من "هو" إلى "أنا" إلى "هو". المرة تلو الأخرى إلى أن رست الأمور إلى الغائب."[2]

وبهذا يكون الكاتب قد قطّع أواصر الرواية، فقطع مشهدًا كان قد بدأ بالحديث عنه، ورحل إلى عوالم ومشاهد أخرى، تبدو، وللوهلة الأولى، بعيدة الصّلة عن الموضوع السابق

[1] راجع: ديوان، سعيد. 2015. **الكتابة في النقد التفكيكيّ عند جاك دريدا من خلال مؤلّفه "الكتابة والاختلاف"**. المغرب: جامعة قاصدي مرباح ورقلة؛ ص 59-62.

[2] نفّاع 2017، ص12.

لها أو اللاحق بها. ربطُ المشاهد بعضها ببعض يحتاج كمًّا من التدقيق والتمحيص؛ فهي ليست مُجرّد تداعيات لمنطقة الوعي غير المُنظّم. مثلا مشهد العنكبوت وحواريّاته يُقتطعُ بتخيّل للمحبوبة تدقّ الباب، ثمّ يأتي سيل من الإسهاب يمتدّ صفحة ونصف الصفحة، يتحدّث فيه الكاتب عن أسرار كتابته، ثمّ يعود بعدها للصورة المترائية أمام "ذهنه المُشتت" صورة المحبوبة. العنكبوت، وعلى وهن بيته وشدّة ضعفه، تتسع مساحة وجوده ما دام مُستقرًا غير مُهدّد. الأنا الساردة تبحث عن الاستقرار والسكينة. الباعث للسكينة هو وجود المحبوبة في قربه، لذا نرى الذهن يستحضرها وبقوّة. أمّا الصفحة الفاصلة بين المشهدين، والّتي تُشكّل سطورًا شارحة لسيرورة الكتابة، فنراها جاءت نتيجة حساسيّة نقديّة من قبل الكاتب اتجاه القارئ واتجاه ما يُفكّر به هو نفسه؛ لذا رأى من الأنجع أن يُبرّر ما حدث من تخريب وتجريب وتفكيك بدا مزعزعًا للمعنى، وعليه تحدّث الكاتب عن أسرار الكتابة وما اعتراه من هدم وبناء لمفاصل روايته. وعلى هذا النهج سار هشام كاتبًا ساردًا وناقدًا. أما الحبكة فهي غير موجودة بمفهومها الفنّي التقليدي المتعارف عليه من بداية وتأزّم وحلّ. هناك طابع أشبه بالهذيانيّ السرياليّ يطغى على متن الرواية. وهذا كلّه يُتوّج بحرق النص والإعلان عن موته قبل بدايته. فبعدما كابد الكاتب عناء التأليف والنقد، وجعل القارئ في حالة مستديمة من اليقظة والتحدي الدائمين للنص، أعلن فجأة عن موت الحكاية كما لو كان كل ما سبق من مشاهد وأفكار وطروحات فلسفية وجودية مجرد طرح عابر لا حبكة مسبوكة له؛ يكتب المؤلف: "الضحية الوحيدة هي الحكاية. وصلت إلى نهايتها. ماتت. رغم أنها لم تفعل ما يستحق الموت.[1]

وبهذا المقتطف تنتهي الرواية دون أن تصرّح عمّا أرادت أن توصله أو لماذا كُتبت من الأصل. لكنها تظلّ عندنا رواية فلسفيّة وجوديّة هادفة، تتمحور حول رواية الإنسان عن الإنسان لما فيها من طرح لتساؤلات كثيرة تدور في خلد الكثيرين من بني البشر حول هذا

[1] نفّاع 2017، ص108.

الكون وملابساته، وهذا من سمات الأدب الحداثي الذي يعتمد كثيرا منه على رواية تيار الوعي.

وبناء على الآنف ذكره نقول إن تلك المستويات الذهنية الأربعة: المونولوج، المناجاة، التخيّل والارتجاع الفنيّ، مصحوبة بالسرد المتعدّد الأصوات، مقرونة بأحادية الشخصيّة والنزعة التفكيكيّة هي الشارح الأهمّ لمفهوم رواية التيار الحداثية؛ وهي ذاتها الأسس الارتكازية لصوغ متن روائيّ غير تقليديّ، عماده الشك والتساؤل والتقوقع في دائرة الذات ومستوياتها الشعوريّة. أما ما سنعرضه من تقنيات تالية فقد تختلف نسبة حضوره على سطح النص من رواية تيّار لأخرى، وقد تتنوع طريقة عرضه خلال السرد، لكننا أكيدون من تعالق تلك التقنيات، في روايتنا، شكلا ومضمونًا، ومن مساهمتها في سبك الوجه الفنيّ للمتن الروائي بشكل أفضل.

3. **عن اللغة**

تحتاجُ لغة رواية التيّار، برأينا، إلى وقفة تأمّليّة فاحصة. فهي لغة المُحتوى النفسي لذهن الشخصيّة، تتدرّج من منطقة ما قبل الكلام، حيث الإحساس والصراع والأفكار المُتشابكة دون تنظيم، إلى منطقة النطق والترتيب، ومن ثمّ العودة إلى العبثيّة واللاترتيب. هذا ما لم نعهده في السّرد التقليديّ القائم على اختيار اللّفظة وانتقائها، ومن ثمّ تدوينها وسط سياق منتظم الأفكار مُتسلسل الأحداث.

نفترض بدءًا أنّ العبثيّة والفوضى الزّمنيّة والفكريّة المُتداعية منذ عتبة النّص الأولى حتى الحرف الأخير في رواية لوزها المُرّ، قد استحضرت لغة تخدم مفرداتها تلك الفوضى المُرتّبة. فكيف يبدو ذلك؟

أ. الوصف التصويري: جاء مُحمّلًا بكل التفاصيل الدقيقة وسط تعابير ترميزيّة، مليئًا بالتشابيه الجميلة والقبيحة حسب مُقتضى الحال. لغة التصوير تبعث في نفس القارئ انطباعًا أنّ الكتابة واعية لذاتها منتقاة ومختارة، ليست منسابة انسيابًا عفويًّا غير مُدرك. مثلًا:" الجسد مُمددّ وقد رُسمت حدوده بالطباشير تاركة نقشًا يميل رأسه قليلًا

ويداه منفرجتان بينما استوت ساق وانطوت الأخرى فوق اسفلت أسود لامع على جانبيه بيوت مُدمّرة وأسوار خشبيّة سُوّيت بالأرض وحبال غسيل مُقطّعة تسيل منها الملابس المُلوّنة المُمزّقة"[1]

وصفٌ كهذا يأخذ القارئ إلى قلب الحدث ويجعله يُفعّل ذهنه راسمًا المشهد بكلّ حيثياته ومُكوّناته محاولًا الربط بينها، مستحضرًا وعيه تباعًا لوعي الواصف. أو مثلًا تشبيه الكاتب للكتب الّتي يُحبّها ب "خراء الكلاب في تموز"[2]؛ تشبيه يفرض طرح أسئلة تحليليّة مدركة واعية: فما هو وجه الشبه بين كتبه المُحبّبة وبين خراء الكلاب؟ ولماذا في تموز وليس تشرين مثلا؟ وهل يُصبح الكتاب المُحبّب أشبه بالخراء دون أن يخضع لقرار مزاجيّ تحكمه إملاءات القلب المُتقلّب في لحظات انكسار، مثلما هو حال السارد في روايتنا؟ كلّ هذه المُساءلات وأكثر يفرضها وصف تصويريّ دقيق.

ب. لعبة التّضاد: أكثرَ السارد من استخدام المعاني المتضادّة المتصادمة: "بكائي كالضحك"[3] "شرشف السرير الأحمر الناعم خشن"[4] هذه التعابير من شأنها أن تُزعزع المعنى وتُفلسفه أكثر، وبالتالي تُفعّل الذهن وتجعل القارئ مُتلقيًا إيجابيًا يعمل على تحليلها وفهمها. زعزعة المعنى وتفكيكه يأتي مدروسًا محكمًا؛ فشرشف السرير هو في الواقع المجرّد الملموس ناعم لكنّه في عالم الذهن الشعوريّ المحسوس لدى السارد خشن، فكيف لمن لا يدرك مفهوم الخشونة أن يميّزه عن النعومة أو العكس؟ لا شكّ أنّ الموقف هو سيّد الأحكام في لعبة التضاد الشعوريّة في لوزها المرّ.

[1] نفّاع 2017، ص35.

[2] السابق،101.

[3] ن.م. ص 28.

[4] ن.م. ص 78.

ت. التكرار: بعض التعابير تكررت في مواضع مُختلفة مثل:" غاب السّراب حين ظهر الحراب وغاب السراب حين تظهر الحراب"[1] "جروح بيضاء"[2] " شعرت كمن يهرب إلى صحراء عروبته القديمة البعيدة مع أني بقيت في بلادي"[3] لا يهدف التكرار إلى توكيد المعنى فحسب، بل يُظهر جانبًا من جوانب الاضطراب النّفسيّ لدى الشخصيّة إلى حدّ يجعلها تُكرّر ما تقول في غضون صفحات أو أسطر معدودة؛ فالوعي عندها مليء بالاضطرابات.

ث. إدراج أبيات من الشعر العربيّ الحديث تحديدًا، للشاعرين أحمد فُؤاد نجم ومحمود درويش، وبعضًا من أغنيات فيروز. جميع هذه المُقتطفات خدمت المعنى ووصفت حال المُتحدّث ووضعيّته، فكسرت رتابة معيّنة في السرد وزادته جماليّة، ذلك أنّ الشخصيّة الساردة مُثقّفة مُطّلعة، عرضت جزءًا من ثقافتها من خلال أشعار أو أسماء أعلام ومُفكّرين مثل كافكا وفوكو.

ج. الترميز والمجازيّة: امتازت بعض مشاهد الرواية بقوّة الحضور والتأثير، فجاءت لغتها ترميزيّة مجازيّة ذات أبعاد عدّة وأفق واسع، مثل مشهد العورة ونائب العورة ومشهد السنونو؛ ففي الأول يطرق الكاتب تابو الجنس ويُشرّعه على مصراعيه بتوظيف تعابير ترميزيّة ومجازيّة مُغلّفة بكثير من الفلسفة. وكي لا تجنح لغة الكاتب إلى الفحش والإيحاء الجنسيّ، نراه يُسهب في الحديث عن عورة النّمل كرمز لعورة البشر ويُحيط المشهد بتعابير بدت فكاهيّة مُضحكة لكنّها لا تخلو من منطق وواقعيّة الباروديا أو المُحاكاة التّهكميّة الساخرة المصحوبة بالفكاهة كأن يكتب:" ماذا لو كان النمل كالبشر؟ كيف ستبدو هذه النملة الضيفة إذا ما كانت تضع ملابس داخليّة على جسدها..."[4]

[1] ن. م. ص 33؛36.

[2] ن. م. ص10.

[3] ن.م. 31؛ 33.

[4] ن.م، ص 40. مشهد النملة وعورتها يمتد من ص 39-44.

أمّا عن السنونو فيقول:" فساد لحمه في عيون البشر أبقى له الحياة. أشعُر بالطُمأنينة، فهذا الطائر بلحمه المرّ المُتمرّد يصنع بقاءه"[1] بمثل هذا التكثيف اللّغوي المشحون، يُلخّص الكاتب حكمة من حكم الحياة ويدعو جسده إلى الصلابة والتّحلي بنكهة المرار حتى يصنع البقاء، فلا الحجم ولا الجسم هما أصحاب القرار. ولعلّ في هذه الدّعوة وقوّة معناها تحييد للأنا الساردة عن مسار الانتحار واليأس اللّذان هيمنا عليها ورافقاها على امتداد المتن الروائيّ.

4. عن الكتابة والميتاكتابة (Metafiction)

الميتاكتابة أو الميتاقص هو أسلوب وليد الحداثة وما بعد الحداثة شأنه شأن أسلوب التيّار؛ ومعناه المُجرّد البسيط: الكتابة الواعية لذاتها أو الكتابة عن الكتابة. ينهض السرد فيه على أسس نقديّة حواريّة بين الكاتب والنّص، ونتيجة لهذه الحواريّة تختلط الأدوار وتتعدّد الضمائر.[2]

يتعامل النقد الحديث مع الميتاقص كظاهرة أسلوبيّة مُستقلّة، خرجت من مرحلة البدايات إلى أن تبلورت وأصبحت كائنًا ناضجًا بذاته. ولكنّني أزعم أنّ الحديث عن تيّار الوعي يستحضر بالضرورة الميتاقص، وأدّعي أنّه مصطلح يندرج تحت خانة التيّار في رواية لوزها المُرّ وهذا ما ستوضحه السطور الوشيكة:

يُعرّف ويليام غاس (William Gass) الميتاقص وهو أوّل من اقترح المُصطلح، بأنه "قصّ يُلفت الانتباه إلى ذاته كصنعة، بُغية طرح تساؤلات عن العلاقة بين القص والواقع"[3] ويقول الخرّاط عنه:" هو الكتابة الشارحة للكتابة دون تحفظ ودون تورّع ودون لواذ

[1] ن.م، ص86-87.

[2] للتوسع حول مفهوم المصطلح ميتاقص راجع: حمد، محمّد. 2011. **الميتاقص في الرواية العربيّة: مرايا السرد النرجسيّ**. باقة الغربيّة: مجمّع القاسميّ للغة العربيّة وآدابها. ص 9-22.

[3] Gass, 1970: 25.

بأوهام الإيهام السرديّ التقليديّ"[1] ويُجمع الدارسون أنّه كتابة واعية لذاتها؛ ما يعني أنّ الوعي بكل انسياباته يُشغل الميزة الأولى للميتاقص. كما وتتقاطع ملامح الميتاقص مع ملامح تيّار الوعيّ عبر توظيف تقنيّات عدّة مثل:[2]

- تعدد الأصوات والتلاعب بضمير السرد.
- الشخصيّة الورقيّة.
- غياب الحبكة وهيمنة النزعة التفكيكيّة.
- نقد الكاتب لنصه أثناء فعل الكتابة، وهو عندنا دلالة حتميّة على الوعي بكلّ أدوات الكتابة، بدءًا باللّغة فالمضمون ثمّ الشخصيّات والحدث.
- الاضطراب الزمنيّ لعمليّة السرد الناتج عن ومن كثرة التداعيات والاسترجاع الفنيّ والمونولوج.

وبالرغم من هذا كلّه، قد يرى النّقاد ضرورة في الفصل بين المُصطلحين بحُجّة أنّ الميتاقص يختصّ بسيرورة الكتابة أو الحديث عن الكتابة ذاتها. لكنّنا نرى أنّ هذه الظاهرة هي أولى إرهاصات تيّار الوعي ونؤكّد على شدّة انصهار الميتاقص وانسيابه مع تقنيّة تيّار الوعي في رواية لوزها المر. لذا تمظهرت ملامحه وسط قراءة مفصلة لملامح التيّار. وسنورد فيما يلي بعض المُقتطفات الواردة بصياغة الميتاقص:

"كُتب هذا النّص على مراحل، بعضه متسلسل كتفاصيل فعلة فاضلة أو فاحشة محكمة، وبعضه استكتبني لضيق النفس أو متسع في وقت الملل. تجميع الأوراق كمادة فقط بمقدوره تشكيل صورة مُغرية لبنائها كقصة"[3]

" يجب أن تبدأ الحكاية من مكان آخر"[4]

[1] الخرّاط، 1999، ص 76.

[2] راجع: غنايم 2017، ص 9-49، حمد 2011، ص 9-22.

[3] نفاّع 2017 ص12. ولمزيد من الأمثلة انظر: ص 13،14، 15.

[4] السابق، ص 9.

مثل هذه المُقتطفات تُوضّحُ وتُأكّد على فعل النّقد الّذي يُمارسه الكاتب على نصّه أثناء فعل الكتابة. ولولا حضور الوعي وانسيابه لما تمكّن الكاتب من عرض أزمة سيرورة الكتابة الّتي اعترضته، مع الحفاظ على الحبكة القصصيّة وتركيبتها ذات الفوضى الممنهجة والعبثيّة.

الإجمال

تتبع البحث ملامح رواية التيار عبر قراءة فاحصة شاملة ومتأنية لرواية **"لوزها المر"** (2017) للكاتب المحليّ هشام نفاع. وقد أفضى إلى النتائج التالية:

- ينهض السّرد في الرواية على أسس تيّار الوعي. وتقدّم أحداثه عبر ذهن شخصيّة أحاديّة، تفعّل مستويات من الوعي واللاوعي المنساب انسيابًا غير متوقف، والمنظم المبعثر في آن.
- تمظهرت آليات تيّار الوعي كلّها، وعلى امتداد المتن الروائي أجمع. فجاء المونولوج أو الحوار الداخليّ على هيئة مونولوج واعٍ، تشكّله تداعيات محكومة بالوعي مشدودة إلى الشعور، عبّر عنها عبر الية التذكّر، المناجاة والتخيّل. لم يُغيّب الكاتب الارتجاع الفني كملمح من ملامح التيار، وإن كان حضوره قليلًا نسبة لغيره من آليّات.
- اعتمدت الرواية على اللغة الترميزيّة على مستوى اللفظة ومستوى الموقف. هذا، وما سبقه من أساليب، مردّه الى كون الرواية رواية حداثية قوامها الشك والتساؤل واللايقين، المنبعث من افتراضات وجوديّة وغير وجوديّة تصحب القارئ الى حالة من التفكّر والتفكير تصل الى حدّتها عند توظيف آلية تيّار الوعي كآلية جامعة لكل هذه التقنيات.
- اتخذ الميتاقص Metafictin مساحة لا بأس بها من المتن السرديّ، قياسًا بحجم الرواية الذي تكوّن من 110 صفحات. جاء الميتاقص على مراحل متقطعة، بدءًا بافتتاحية النص وانتقالًا الى وسط الرواية ثم خاتمتها التي أعلنت عن موت النص. في كل مقطع تقمص الكاتب شخصية الناقد الذي يعيد سيرورة الكاتبة والتفكير بمراحلها وطرائقها، مطلعا القارئ عليها، جاعلًا إياه شريكًا بها.

انصهر الميتاقص في رواية "لوزها المر" انصهارًا تامًا مع تيار الوعي، حيث جاء ملبيا لكل متطلباته من وعي ولا وعي وزعزعه للحبكة ومكوّناتها، إلى حد تغييبها نهائيًا. لذلك لم نتعامل مع المصطلح كظاهرة مستقلّة مفصولة عن ظاهرة التيّار، بل كظاهرة لصيقة به، فالحديث عن الثانية حتّم استحضار الأولى في هذا العمل تحديدًا وتخصيصًا. وهذه القضيّة، قضيّة انصهار الميتاقص مع تيّار الوعيّ، قضيّة قابلة للنّقاش والبحث، ويمكن أن تُشكّل مُقترحًا لدراسات مُستقبليّة قادمة.

- فرض تيّار الوعي واضطرابه عند الشخصية، اضطرابًا زمكانيًا، فجاء الزمان متشظيًا غير منظم او منتظم.
- إنّ اختيار تيار الوعي كتقنية أساسيّة للسرد في رواية **لوزها المر** خدم فكرة التعالق بين الشكل والمضمون إلى حدّ كبير. فكل الأساليب المصحوبة بها التقنية أعلاه، من المونولوج، تداعي، استرجاع فني، تذكّر، زعزعة للحبكة، كلّها تجند لصالح اضطراب الوعي وتنظيمه في آن كما أسلفنا التوضيح في هذه الدراسة. ولذلك نرى أنّ الكاتب لم يتطرّف في توظيف تيّار الوعي بل كان معتدلًا موازنًا الحدث والموقف مع الآليّة الموظفة له.
- تضاف رواية "لوزها المرّ"، وبكل ما فيها من طرح فلسفيّ وجوديّ ذاتيّ، إلى قائمة الروايات المحلية[1] التي تعزز فكرة اتجاه الأدب المحليّ إلى التقوقع في الهم الفرديّ وانشغاله به أكثر من الهم الجمعيّ. وسط حرص على الحفاظ على صبغة جماعيّة ممزوجة بصبغة الهم الفردي، ما يعني أنّ همّ الذات هو ذاته هم المجموعة للأقلية العربيّة الفلسطينيّة داخل إسرائيل.

[1] من الروايات المحلية الحديثة التي تنطلق من الذات لتنطرح هموم الاخر نذكر رواية **نجمة النمر الأبيض** لمحمد هيبي 2017، **وعين خفشة** لرجاء بكرية 2016، وهما روايتان تتحدثان عن النكبة والفترة الكولونيالية الاستعمارية من منظور ذاتي مُغلّف بهمّ جمعي. أمّا رواية **رهين الجسد** للكاتب فادي أبو شقارة 2018، فهي ايضًا تتوقع في هم فردي يعيشه صاحب الإعاقة الجسدية هناك، وهوهم يعيشه كل أصحاب الاعاقات الشبيهة.

المصادر

نفّاع، هشام. **لوزها المر**، عمّان: الدار الأهليّة للنشر، 2017.

المراجع بالعربيّة

أبرت، أنريكي أندرسون. **القصّة القصيرة بين النظريّة والتقنين**. ترجمة: علي إبراهيم منوفي. القاهرة: المجلس الأعلى، 2000.

حادي، أحلام. **جماليّات اللغة في القصّة القصيرة: قراءة لتيّار الوعي في القصة القصيرة السعوديّة 1975- 1995**. ط.1. المغرب: المركز الثقافي العربيّ، 2004.

حمد، محمّد. **الميتاقص في الرواية العربيّة: مرايا السرد النرجسيّ**. باقة الغربيّة: مجمع القاسمي للّغة العربيّة وآدابها، 2011.

الخرّاط، إدوارد. **أصوات الحداثة**. بيروت: دار الآداب، 1999.

ديوان، سعيد. **الكتابة في النقد التفكيكي عند جاك دريدا من خلال مؤلّفه "الكتابة والاختلاف"**. المغرب: جامعة قاصدي مرباح ورقلة، 2015.

خليل، سليمة. "تيّار الوعي: الإرهاصات الأولى للرواية الجديدة." **المخبر**، ع.7، 2011 ص 181-194.

سليمان، بسّام خلف. "الحوار في رواية الإعصار والمئذنة لعماد الدين خليل: دراسة تحليليّة"، **مجلّة كليّة العلوم الإسلاميّة**، ع 13، 2013 ص 1-33.

عبيد، محمد صابر. **جماليّات التشكيل الروائيّ: دراسة في الملحمة الروائيّة**. إربد: عالم الكتب الحديث، 2012.

علّوش، سعيد. **المُصطلحات الأدبيّة المُعاصرة**. بيروت: دار الكتاب العربيّ، 1985.

العوفي، نجيب. **مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربيّة من التأسيس إلى التجنيس**. ط.1. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1997.

غنايم، محمود. **تيّار الوعي في الرواية العربيّة الحديثة**. ط.3. كفر قرع: دار الهدى، 2017.

همفري، روبرت. **تيّار الوعي في الرواية الحديثة**. ترجمة: محمود الربيعي. القاهرة: دار الغريب للنشر، 2000.

المراجع بالإنجليزيّة

Gass, William. *Fiction and the Figures of life*. New Yourk: Knopf, 1970.