التجريب فى روايات

محمود عوض عبد العال

دراسة فى تقنية الزمن وأثرها

عنوان الكتاب: التجريب في روايات محمود عوض عبد العال، دراسة في تقنية الزمن وأثرها
الكاتب: د. محمد عبد الحميد خليفة
الطبعة الأولى: 1440هـ - 2019م
© جميع حقوق الطباعة والنشر الورقيّ والإلكترونيّ محفوظة
مركز ليفانت للدراسات الثقافيّة والنشر
ب ض: 03- 11- 520- 00408- 5- 022
س ت: 9882
الإسكندريّة – مصر، 44، شارع سوتير، أمام كليّة حقوق الإسكندرية، الدور الثالث، الإسكندرية، مصر
موبايل: 00201030036491
هاتف: 002 - 034830903
بريد إلكتروني: levantegsy@gmail.com
موقع إلكتروني: www.levantcenter.net
رقم الإيداع: 25921 / 2019م
الترقيم الدولي: 978 - 977- 6651 - 84 - 4
التنسيق والإخراج: القسم الفني في مركز ليفانت، د. هانم العيسوي
تصميم الغلاف: المهندس أيمن العبد

التجريب فى روايات

محمود عوض عبد العال

دراسة فى تقنية الزمن وأثرها

تأليف

أ.د. محمد عبد الحميد خليفة

أستاذ الأدب والنقد

رئيس قسم اللغة العربية – كلية التربية – جامعة دمنهور

مركز ليفانت للدراسات الثقافية والنشر

2019م

مقدمة

تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن طرائق ما يسمى بالتجريب في الرواية، وذلك من خلال الولوج إلى العالم القصصي عند واحد من أهم كُتاب القصة في مصر والوطن العربي. وهو القاص والفنان" محمود عوض عبد العال". وتبدو أهمية محمود عوض عبد العال تحديدًا من جهتين:

الأولى: أنه كان أسبق زملائه من كُتاب القصة في مصر في اختيار التجريب شكلاً لقصصه، وما اختاره من أساليب فنية خاصة كأسلوب تيار الوعي.

والثانية: أنه كان أجرأهم في خوض هذه التجربة الفنية، التي تردد إزاءها كُتاب جيله؛ لأنه في تلكم الحقبة كانت تُعد لونًا من المغامرة في وقت كانت الرواية الواقعية، بل قل التقليدية لا تزال مهيمنة ومتسيدة المشهد القصصي في هذه الفترة، وأعني بها فترة الستينيات. أضف إلى هذا أنه قد خاض هذا المضمار الإشكالي بخطى ثابتة، تُشعر القارئ بأنه كان واثقًا مما هو قادم عليه مراهنًا على ما يقدم من تجارب قد تبدو غامضة أو صادمة أول الأمر، بأنها سوف تجد من يقدرها وتبحث عن قارئها الخاص.

و" محمود عوض عبد العال" أحد كُتاب فترة الستينيات، وهي فترة لها خصوصيتها بما فرضته من واقع جديد ـ سوف تأتي الإشارة إليه ـ وكان لهذا الواقع أكبر الأثر فيما اختاره هو وبعض كُتاب جيله من أساليب قصصية وتقنيات فنية تتناسب ورؤاهم الذاتية، وتعبر عن قضيتهم وإحساسهم.

ولد" محمود عوض عبد العال" بالإسكندرية عام 1943م، وتخرج في كلية دار العلوم ـ جامعة القاهرة سنة 1969م[1].وقد لفت إليه أنظار كبار النقاد في مصر والعراق لدى ظهور باكورة أعماله (رواية سكر مر) من أمثال الدكتور حمدي السكوت، والدكتور عبد الحكيم حسان، والدكتور فاضل سامر وغيرهم كثير، حيث سلموا له

بالسبق فيما اتخذه من تقنيات جديدة زمنية ولغوية في هذا العمل الذي احتفى به الكثيرون، بينما أنكره بعضهم ثم عادوا فقبلوه وأثنوا عليه.

وقد كتب الرواية والقصة القصيرة، غير أننا في هذا البحث لا نتعرض لمجموعاته القصصية[2] بل نرجئها لعمل آخر، وإنما نركز البحث هنا على عالمه الروائي فحسب.وخطاب "محمود عوض عبد العال" الروائي بعامة تمثله خمس روايات وهي جملة ما كتبه حتى الآن، وهي:

1- رواية (سكر مر) نشرت أول مرة 1970م، ثم طبعت ثانية 1988م بالهيئة العامة المصرية للكتاب، ثم طبعت ثالثة 2015م، فى روايات الهلال، وعليها اعتمدت الدراسة.

2- رواية (عين سمكة) الطبعة الأولى 1980م، بدار الكتاب بيروت. ثم طبعت ثانية بمكتبة الأسرة، الهيئة العامة المصرية للكتاب، 2014م وعليها اعتمدت.

3- رواية (قارئ في الشارع) ط أولى 1995م، الهيئة العامة للكتاب

4- رواية (الزجاج في دمي) ط أولى 2000م، الهيئة العامة للكتاب.

5- رواية (ضابط احتياط) سلسلة روايات الهلال، 2014م.

ولعلى لا أستبق البحث حينما أُلفت إلى أن خطاب "عوض" الروائي يعكس تقنيات التجريب في الرواية الجديدة، ويكوِّن رؤية الكاتب للعالم من حوله وصوته الذي ترددت أصداؤه في روايته؛ فكل واحدة من هذه الروايات صدى لصوت الكاتب متكررًا في بقية الروايات، وفي الوقت نفسه تكشف عن ملامح تطور التجريب لديه.

من هنا فإن البحث قد جاء في تمهيد وأربعة محاور رئيسية:

الأول:يتناول أسلوب تيار الوعي في رواياته بما يطرحه من إشكالية زمنية. وكان من الممكن أن تتوقف الدراسة عند معالجة هذا المحور فقط، غير أنني آثرت أن

أضم إليه محورًا آخر، كان لهما تأثيرهما على أهم عنصرين من عناصر القص وهما اللغة والشخصية، فجاءت بقية محاور الدراسة على النحو الآتي .

الثاني:يتناول إفادته من الفن التشكيلي في شكل الرواية الفني ومحتواها الإنساني.

الثالث:ويتناول لغة السرد والحوار اللتين تناسبتا وأسلوب تيار الوعي.

الرابع:أتناول فيه شخوص الروايات بوصفها شخوصًا مأزومة مبعثرة شأن شخوص رواية تيار الوعي.

وفي ظني أن تناول هذه المحاور غالبًا ما سيكشف عن اتجاه التجريب في خطاب "عبد العال" الروائي ـ ملامحه وتطوره ـ ويعطيه حقه الذي يستحقه أديبًا أسهم في الحراك السردي العربي المعاصر .

والله أسأل حُسن التوفيق ....،،،

تمهيد

لم يشهد جنس أدبي في العصر الحديث والمعاصر تطورا مثل ما شهده السرد؛ إذ كانت القصة والرواية أكثر الفنون والأجناس تأبيا على السكونية والثبات، فقد استجابت لكثير من مراحل التطور المتعاقبة على فن السرد وتقنياته التي أفادت من شتى الفنون واستوعبتها، الأمر الذي جعل الرواية فنا متربعا في زمن لم يكن من فراغ أن يسمي "زمن الرواية" سواء في أوروبا أم في وطننا[3] العربي، الذي ظهر فيه مع نجيب محفوظ ومن بعده جيل من الروائيين الواعين الذين أفادوا من المنجز السردي العالمي فطوروا من أدواتهم، واستطاعوا أن يسهموا في حركة التطور السردي العربي. ولا طالما ارتبطت الرواية العربية منذ نشأتها بالواقع الاجتماعي والسياسي[4]، ولكم رصد الكتاب حركة التطور السياسي في مجتمعنا العربي وتبدلاتها.ومنذ خمسينيات القرن العشرين وفى ظل التحرر الذي بدأت الدول العربية تشهده، وتشم لأول مرة رائحة الاستقلال والحرية، أخذ يتعمق الشعور القومي العربي الواحد وينمو حتى انكسر فجأة على صخرة سنة 1967 ليتبدد الحلم، ويصدم الجميع في ثقافاتهم وأفكارهم فيراجعون كل شيء، وهنا يبدأ المثقفون في عدم الوثوق في الأفكار السياسية السائدة، ويحاولون البحث عن مخرج من أزمتهم، وواقعهم المر ذلك الواقع الذي تمخض عن مجموعات متتالية من الهزائم التي لم تكن هزائم عسكرية وحسب، وإنما كانت هزائم علمية ـ اقتصادية ـ سياسية، انتهت بنكبة حزيران ـ يونيو 1967 واحتلال لمعظم الأراضي العربية، مما أدى إلى إصابة الكتاب بفقدان الثقة في كثير من القيم الاجتماعية والروحية السائدة، وإلى شعورهم بإحباط حاد، ولّد عند بعضهم الإحساس بالعبث وعدمية الأشياء، وفقدان الذات، وانعكس ذلك بدوره على الشكل القصصي، حيث رفض الكتاب كل معاييره، وكذا قيم المجتمع السائدة، ونتج عن ذلك رفضهم للمألوف،

والثورة على البناء التقليدي ـ النمطي المتمثل في البداية والعقدة والحل وتبنيهم لأشكال جديدة أصبح البناء فيها يتكون من بنى جزئية متراصة البنية الشمولية.

وهذه الطفرة التغييرية ـ الحداثية التي حدثت في الكتابة القصصية بشكل خاص قد اتسعت لتشمل كل أبنية المجتمع العربي الثقافية ـ الاجتماعية، الاقتصادية، مما دفع بعض الباحثين إلى اعتبار هذه النكبة حافزا إيجابيا ـ تقدميا إذ أنها كانت"[5]لابد أن تقضي على كل البنى التقليدية في المجتمع العربي.إذ سيصبح العرب ـ أكثر من أي وقت مضى ـ أمام اختيار لا مهرب منه، فإما التخلص من التقاليد أو الإبقاء على الاحتلال الصهيوني، لأن التخلص من التقاليد هو شرط التخلص من الاحتلال، وهذه هي الفعالية الثورية للنكبة" فالمجتمع العربي كان لا يزال في بنيته الإيديولوجية مجتمعا تقليديا، غير أن هذه التحولات جعلته يتحرك في اتجاه الحداثة، والاتجاه الحداثي يعنى عند أحد كتاب[6] هذه الفترة" تحقيق نظام من القيم لا يتحقق قط، ولا يأخذ شكلا نظاميا، فهو مع أنه يحدث في التاريخ إلا أنه يتجاوزه ولا يتحول أبدا إلى نسق مستقر يمكن الخروج عليه".فكان من مظاهره في فن القص تحطم السياق الزمني التقليدي، ووجود تقنيات جديدة كالنجوى الداخلية والصيغ المسرحية وتشابك الأزمنة، وتفجير اللغة، وإطراح أسلوب التنامي المطرد في الحبكة والدخول في مناطق الحلم وما تحت الوعي .. تقول يمنى العيد [7] "الحلم مؤشر دلا لي علي العجز" إلى آخر هذه الآليات الحداثية التي أدت إلى حدوث ثورة تكنيكية في الشكل القصصي الجديد.

لم يعد أمام الكاتب الحديث حقائق مطلقة أو أشكال ثابتة، فالتغيير الحياتي أدى إلى زلزلة الوعي وتشويه الأفكار وضبابيتها وإلى تعتيم الرؤية وغيومها، فكانت الكتابة التقليدية ـ تبعا لذلك ـ مفارقة للواقع المعيش، وكان لزاما على الكاتب أن يترك الأفكار المسبقة، والمعاني الجاهزة، والشكل المألوف، وكان عليه أن يبحث ويسأل، ويفجر، محاولا خلق معنى جديد لعالمه الجديد.

وعن أسباب ظهور رواية تيار الوعي في أوروبا، بعد شهود الحربين العالميتين والإحساس بالفشل، يقول أحدهم" وفي ظل هذه الفوضى والبعثرة وحالة التشتت والأسى التي شابت ذات الإنسان وغموض الراهن الآني باتت الحاجة ماسة إلى فعل إبداعي جديد يعيد النظر في كل شيء ويكون قادراً على إعطاء قراءة جديدة للحياة الحديثة" [8].

فكان الحل في رواية (تيار الوعي) باعتبارها رواية نفسية"[9] تبدو أكثر تسامحا مع الفوضى واجتراء على النظام أو في أحسن تقدير أنسب لتحقيق أولية كبيرة في الاهتمام بالفرد، إنها تعكس توق الغرب إلى الحرية الشخصية وقوة رغبته في تشكيل الواقع علي نحو يناسب النزعة الفردية" .

فالعلاقة التاريخية بين الحرب من جهة، وظهور رواية تيار الوعي من جهة أخرى علاقة وثيقة، فلما كانت الحرب تحمل في معناها التغيير والتجديد وانقلابا للمألوف والسائد، فإن رواية تيار الوعي"[10] توفر شروطا ملائمة لتغير أنماط السرد السائدة، وابتداع أنماط أخرى غير معهودة لكنها تعبر عن الحدث، فكان من بين تلك الأشكال المستحدثة تيار الوعي" .

والخلاصة أن الأدب كان"[11]هو هذه المساحة التي يصلح فيها التعبير عن خيارات الشعوب ومزالق السلطة فكانت الرواية بديلة للواقع وصورة مؤقتة له" .

هكذا لم نجد القصة الحديثة تقدم للقارئ سردا مباشرا لأحداث متسلسلة منطقيا، بل أصبحت تقدم له حالة، أو فضاء من الأخيلة والصور ومن الانفعالات وتداعياتها، ولم يكن انطلاق الكاتب عقليا واضحا وإنما ينطلق من مناخ انفعالي يسمى تجربة أو رؤية.و هذه التجربة القصصية الجديدة الحداثية قد يحلو للبعض أن يسميها" تعبيرية"، أو" تجريب" .

أما تعبيرية؛ فبوصفها صرخة احتجاج عصرية ضد كل الأطر المحكمة والقواعد الثابتة التي شهدناها في الرواية الواقعية من ناحية أو الرومانسية من ناحية أخرى باعتبارها منذ البدء صرخة احتجاج ضد المجتمع الآلي أو مجتمع الميكنة أو مجتمع الثورة الصناعية، أو مجتمع الأرقام أو مجتمع الحسابات الدقيقة فهي صرخة احتجاج ضد كل هذه المواصفات ومحاولة العودة إلى الباطن أو الارتداد إلى الداخل والصدور عن تيار الوعي ومجرى الشعور بما يعبر بصدق عن المكبوتات الداخلية عن الأشياء المتعارضة والمتراكمة داخل كيان الفرد .

إنها"[12] التعبيرية بأنغامها الحادة وألوانها الصارخة وشاعريتها ولا معقوليتها ومحاولاتها تحطيم الأطر التقليدية التي جمدت عليها الرواية .. سواء كانت الرواية الواقعية من ناحية .. أو الرواية الرومانسية من ناحية أخرى .. هذا هو ما جاءت به التعبيرية لكي تقوم به من دور تحطيم الأطر التقليدية للرواية .. سواء فيما يتعلق بالحدث الروائي بداية ووسطا وانتهاء .. أو فيما يتعلق برسم الشخصية .. أو فيما يتعلق ببلورة الأحداث أو فيما يتعلق بالحوار المنطقي التقليدي .. أو فيما يتعلق بالتتابع الزمني بين الأحداث .. كل هذه المواصفات التقليدية .. جاءت التعبيرية لكي تنسفها نسفا .. ولكي تستبدلها بقيم أخرى جديدة أو بقواعد أخرى جديدة أهمها اللامعقولية في الحوار إلغاء التتابع الزمني للأحداث .. عدم الرسم الدقيق أو البين للشخصيات" وربما تكون الرواية التعبيرية، أو القصة التعبيرية خالية من الحدث بمعناه التقليدي، خالية من الشخصيات بمعناها التقليدي، خالية من الحوار المنطقي كما نعهده إنها تترك المجال مفتوحا لتيار الوعي لكي ينساب، وينسال متدفقا ناضجا بكل أعماق اللاشعور، أو بكل تيار اللاوعي.

والتعبيرية بهذا المعنى قد حلا لآخرين أن يطلقوا عليها" التجريبية"، فعلى يد أولئك الروائيين التعبيريين أو التجريبيين اتجهت الرواية إلى تحكيم قوى الحدس واللقانة في

إعادة اكتشاف حقيقة الوجود.وحاول هؤلاء الروائيون أن يحققوا في أعمالهم حرية الفكر وحرية الشكل من خلال نظرة تتفق مع ما يقوله (كولن ويلسون) من"[13] أن الإنسان متداخل في العالم على عدة مستويات.فضوء وعيه يلتقط الانتباه كمصباح يكشف عن أشياء وحيدة في كهف مظلم"، ومن ثم كان من الطبيعي أن يسيطر الغموض، على هذه الرواية التجريبية." [14] فقد ضاع منها كل ما هو منطقي، وأصبحت خليطاً من أشياء كثيرة متنافرة هي مزيج من تلاحم الذهن بالذاكرة وتحولت فيها اللغة إلى شذرات متقطعة يسيطر عليها عدم الاستقرار، كما يسودها الافتقار إلى المنطقية". و قد نجم غموض الشكل الفني في هذه الرواية التجريبية – في الواقع – عن غموض محتواها.فهو محتوى يسعى إلى تقديم تجربة الإنسان المتصنع كما ترى (والاسي فاولى) في حديثها عن السريالية، فعندها إنه الإنسان"[15] الذي يتحتم عليه أن يرى العالم.وأن يعيش في مركزه وأن يبقى مع ذلك مختبئاً فيه باستمرار". ويرى (د/ السعيد الورقي[16]) أن ما ذكرته (والاسى فاولى) يكاد ينطبق على تشكيل محمود عوض عبد العال لعالمه الروائي .

والبطل في هذه الرواية التجريبية مشغول كلية بمخاطبة عالم الداخل الذاتي والأسطوري."[17] وقد اندلعت تجارب هؤلاء الروائيين إلى ممارسة ألوان جديدة ومبتكرة وغير مفوقعة، لتحقيق مفهوم الحقيقة الجديدة المكتشفة"، فتصوير الذات الإنسانية في هذه الرواية الجديدة كان مفارقا لتصويرها من قبل إذ تحول موقع تلك الذات، وكذا تفجُّرها، وتشظِّيها.إن هذه السمات تميز أساسًا الإيديولوجية المعاصرة، المتشربة بأساتذة الشك الكبار (نيتشه، ماركس، فرويد)، سواء أرادت ذلك أم لم ترده، علمت ذلك أم لم تعلمه"[18]هي التي تعودت منذ بداية القرن على تفكيكات الفن الحديث؛ وتأثرت باهتزاز الإحساس (خاصة فيزيائيات الصغر اللا متناهي والكبر اللا متناهي)؛

وتنبهت أيضا إلى نظورات المنطق، المتعلق بمعيار الصلاحية أكثر من تعلُّقه بمعيار الحقيقة".

هكذا عكست الرواية الجديدة الأيدلوجية الجديدة للروائى المعاصر" اللا منتمى" فعنده"[19] نستطيع أن نرى النسيج اللامرئي الذي يربط بين رؤى جيلين في عالم الرواية" فالمنتمي الجديد الذي يعود إلينا مترددا، ليس غريبا عن المنتمي القديم الذي عاد مسحوقا، بل هو امتداد في ظل التطورات السياسية التي تمر بالشخصية التي تحاول تلمس الصدق والحرية.فأضحت الرواية علي يد هؤلاء تعكس "[20] بدل الذاتية، الموضوعية، وبدل الصياغة الجميلة للأسلوب، شكلانية التقنية"، وأضحت الرواية ذاتها خطابا سرديا" [21]تؤكد نفسها باعتبارها بحثا، حتى وإن أفلت منها موضوع بحثها، وتنوي غزو جمهور، إنها تريد نفسها ممارسة للشك حتى لو ظلَّ موضوع ذلك الشك بالضرورة غامضا بالنسبة لها، ولأنه يظل كذلك.لا يمكنها سوى أن تستكشف الانزلاقات المتدرِّجة لتناسخ نصي في غياهب قيعان الوعي، أو في التعثُّر المتردد للذاكرة " .

و كان الاعتماد على تيار الوعي أظهر أشكال تقنيات الرواية التجريبية إذ عد (ديفيد لودج) تيار الوعي اتجاهاً أدبياً حديثاً يمثل"[22] الأحادية الفردية".ويعرف (همفرى) تيار الوعي بأنه نوع من القصص يركز فيه أساساً على ارتياد مستويات ما قبل الكلام من الوعي"[23] بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات".ويبدو ذلك واضحا فى الحوار داخل رواية تيار الوعي إذ نهض بوظيفة محددة، خاصة بالحوار الروائي وهى الجدل بين الصمت والكلام، وهذه الوظيفة نجدها من سمات الرواية الحديثة، نظرت إليها الروائية الفرنسية (ناتالي ساورت)[24]عبر مفهومها للعلاقة بين ما سمته (الحديث والحديث التحتي).

مثل إذن تيار الوعي ثورة حقيقية في تاريخ التطور الروائي في القرن العشرين، خاصة فيما يطرحه من تقنيات زمنية جديدة، تتناسب والمتغير التاريخي، ومن ثم المسمى الفني .

أولًا: الزمن وتيار الوعي

يعد أسلوب (تيار الوعي) أحد أهم أشكال التجريب في الرواية:

يدور مفهوم تيار الوعي في معاجم مصطلحات نقد الرواية حول دلالات متقاربة[25] كالانسياب المتواصل للأفكار داخل الذهن.وقد يسمي عند آخرين"[26] تيار الشعور" علي أنه طريقة في الكتابة تقدم مدركات الشخصية وأفكارها، كما تطرأ في شكلها العشوائي، وهذا التكنيك يكشف عن المعاني والإحساسات دون اعتبار للسياق المنطقي أو التمايز بين مستويات الواقع المختلفة (النوم، اليقظة ... الخ) أو بناء الجملة من حيث ترتيب كلماتها في أشكالها وعلاقاتها الصحيحة، وقد أحدث ثورة حقيقية في رواية القرن العشرين.

وربما كان الشكلانيون الروس أول من نبه إلى جمالية هذا اللون من التداخل الزمني في السرد، فاللاتسلسل، أو التذبذب، أو التشويش كما يحلو لـ(تودوروف) أن يطلق عليه:يصطنعه المؤلف الروائي لغاية جمالية،"[27] فكان التذبذب الزمني أو التشويش علي مساره الطبيعي في المشكل السردى، هو ضرب من التوتير الذي يشبه توتير النسج الأسلوبي باستعمال الانزياح اللغوي فيه.ويري (تودوروف) أن مشكلة استعمال الزمن في العمل السردي تطرح بسبب من التباين بين زمنية الحكاية المسرودة وزمنية الخطاب"، وبذا يشكل الزمن جزءاً من"[28] اللعبة السردية"، وهكذا يتأسس التجريب في الرواية على ما يسمى بـ"[29] المفارقات الزمنية" .

و زمن تيار الوعي هو زمن طبقي متراكب؛ يمكن تقسيمه[30] إلى:

أ – الزمن الطولي الواقع على المحور النظمي للنواة، وهى القصة الخارجية .

ب – الزمن التخيلي النفسي؛ وهو زمن جريان الذهن أثناء وقوع حدث من الأحداث أو أى صورة من صور السرد للقصة الخارجية كمحفز لاستثارة جريان الذهن ليتداعى في القصة الداخلية، وهذا هو زمن التداعي .

جـ – زمن حصول ما جرى به الذهن من صور وأفكار وأحداث أو أي شيء جرى به الذهن في منطقة ما قبل الكلام، وهذا الزمن، وإن كان باطنياً داخلياً، إلا أنه يسلك مسارًا يشبه مسار الزمن الطولي الواقع على المحور النظمي للنواة، ولكنه يمثل مسار القصة الداخلية.

فالكاتب في أسلوب تيار الوعي يكتب من خلال ما ينثال عليه من فيضان الوعي، وذلك لأن تفاعلاته مع العقل الواعي إنما تتجلى من خلال هجمات لأفكار محبوسة، أو غزوات لرغبات مكبوتة، وكلها تقتحم الشعور أو منطقة الوعي وتظهر في أثناء عمليات إدراكية في أشكال مُقَنَّعة أو رمزية.لذلك فإن الزمن النفسي الدائري هو العصب الذي تقوم عليه هذه الروايات، فهذا الزمن الدائري يتوافق والصورة الفنية الدائرية، حيث يتداعى علي الراوي مشهد معين، أو عدة مشاهد تظل تخايله وتلح عليه لارتباطها بمأساة معينة في وعيه تقف وراء حالة من فيضان المشاعر المكبوتة المتصلة بالموقف النفسي الذي يمثل أزمة البطل، فالكاتب في هذا الأسلوب من الكتابة الروائية، يصور الوعي لا باعتباره اجتراراً لذكريات مضت ولكنه يصوره وهو في حالة نشاط .

و(محمود عوض عبد العال) يعد أهم الكتاب العرب الذين اقتحموا بشجاعة ودون تردد هذا اللون من الكتابة الجديدة، ولا نغالي إذا قلنا إنه أسبقهم في اتخاذ أسلوب تيار الوعي شكلاً لرواياته بوصفه شكلاً رأى فيه أنسب الأشكال تعبيرًا عن أزمة المثقفين و إحباطهم، أعني مثقفي وروائيي جيل الستينيات الذين كانت صدمتهم عنيفة

فى الواقع السياسي الذي زلزل ثقتهم في كل شيء، وأورثهم حالة من العزلة والإحباط، انعكست بدورها على كتاباتهم التي أضحت صورة تختزل أزمتهم وإحساسهم بالضياع والفشل. و لعل شهادة (د. حمدي السكوت) أكبر دليل على ما نقول، إذ كتب يقول حين ظهرت أولى روايات عبد العال (سكر مر 1970)"[31] إن الرواية تقدم ألوانًا جديدة من الأساليب الفنية غير الشائعة في الأعمال القصصية العربية، بل وأكاد أقول إنها لم تجتمع في عمل قصصي عربي من قبل.وهى من هذه الزاوية تقدم ثورة في التكنيك الروائي".

وإذا كان تيار الوعي في الرواية المصرية – تحديدًا – قد مر بثلاث مراحل – كما يذهب د. الحسيني[32] –، وإذا كانت المرحلة الأولى الروائية المستفيدة من تيار الوعي يمثلها (مصطفى محمود، ونجيب محفوظ في بعض كتاباته، وعبد الفتاح رزق)، فإن تيار الوعي في الكتابة الروائية قد مر بمرحلة ثانية أكثر تطورًا هي مرحلة تعميق الوعي، ويمثل هذه المرحلة من مبدعينا: (يحيى الطاهر عبد الله، وصنع الله إبراهيم، وجمال الغيطان).ثم تأتى المرحلة الثالثة والأخيرة من كتابات تيار الوعي، وهى ما سماها أيضًا الحسيني (مرحلة الوعي الانفعالي)، وهى المرحلة التي يمثلها بامتياز محمود عوض عبد العال في روايتيه (سكر مر، وعين سمكة)، فعلى يديه وعلى يدي من شاكلة من كتاب الوعي الانفعالي داخل تيار الوعي خطت الرواية العربية خطوات واسعة نحو اكتمال شكلها الفني في أنضج صورة وأحدثت نقلة صادمة للقراء، حتى للمتمرسين، فقد حطموا كل ما بقى من منطق مفهوم في رواية تيار الوعي، واستبدلوا بما تبقى من أدوات الربط والتسلسل المنطقي، استبدلوا به بعثرة وتفكيكًا وتعددًا لمستويات الوعي، بحيث أصبحت أعمالهم تقترب من الهذيان والهلوسة، مما أصابها

بالغموض والإلغاز. وأصبح الواقع الخارجي لديهم واقعا خاصا، ينظرون إليه من الداخل وبوعيهم الخاص.وتحولت عندهم الرؤى الواقعية إلى رؤى عبثية وأسطورية تتأبى على الفهم والمنطق والوعي الذهني، حتى أصبحنا نرى في الموقف الواحد تيارًا عجيبًا من المتناقضات والأشكال العجيبة التي يشكلها الوعي الداخلي للشخصيات من خلال التداعيات التي تقرب المسافة بين الماضي البعيد واللحظة الآنية مع الرؤية المستقبلية (الاستباق .

ففي هذا النوع من الروايات يوكل الكاتب الدور إلى الشخصية للحديث عما يدور في وعيها مباشرة دون تدخل منه، ومن ثمة نجد عندهم المونولوج يتفرع إلي نوعين:فأما الأول فهو المونولوج الداخلي المباشر وهو"[33] ذلك النمط الذي يمثله عدم الاهتمام بتدخل المؤلف وعدم افتراض أن هناك سامعًا" .

وتتجلي استجابة الرواية العربية للإغراء الكبير الذي يقدمه تيار الوعي في إطار منح المؤلف حرية كبيرة تبدو مطلقة في عملية السرد عبر شكلين رئيسيين هما:قصر العمل الروائي علي شخصية واحدة تسرد نفسها وتسرد سواها، إضافة إلى تطعيم الرواية بفصل أو أكثر يتم سرده بصورة هذيانية أي من خلال دفع الشخصية الرئيسة أو سواها إلى حالة الهذيان[34] .

وفي الستينيات تعرف الكتاب العرب علي أسلوب تيار الوعي، خاصة عندما أطلع عدد كبير من الكتاب علي روايات (فيرجينيا وولف) مترجمة، خاصة "الأمواج" التي ترجمت في الستينات، ورواية "السيدة دالوى" 1989، و" المنارة"[35] .

وأسلوب تيار الوعي في روايات عوض تضطرد فيه تقنية زمنية واحدة في كل رواياته، إذ نجد أنفسنا بإزاء زمنين:أولهما الزمن الواقعي (الخارجي)، وثانيهما زمن

الوعي النفسي (الداخلي) الذي نشهد فيه فيضانا من المشاهد اللامترابطة والمفككة، ولولا حرص الكاتب على تحديد الزمن الخارجي لأصبحت الرواية جملة من المشاهد المبعثرة .

ففي رواية (سكر مر[36]) نجد أنفسنا أمام مستوى الوعي الداخلي: الذي يفيض في خلال فواصل سبعة، من خلال وعي عدة شخصيات متداخلة تداخلا عجيبا في صور عبثية مفككة يصعب معها إسناد الوعي إلى صاحبه، فالرواية بهذا تطرح جدلاً في بنيتها الزمنية وتثير التساؤلات من جديد حول زمن القص وزمن القراءة ليدهش القارئ حينما يعرف أن أحداث الرواية بكل ما حملته من أحداث مستدعاة محكية خاصة على لسان بطلها الرئيسي (إبراهيم زنوبيا) تجرى في مدة زمنية لا تتجاوز الساعة ونصف الساعة حينما يبدأ في الثامنة والنصف في ارتشاف كوب من الشاي يحرك فيه الملعقة لإذابة سكره، فتكون كل رشفة أو إدارة للملعقة في الكوب بمثابة علامة سيميائية على هذا الزمن (زمن الحكى الخارجي) بأجزائه الداخلية، ثم قس هذا الزمن إلى زمنين آخرين، زمن الحدث المحكي الذي يستطيل أياماً وأشهراً، وربما سنوات، ثم أعد قياسه إلى زمن قراءة النص / زمن القارئ الذي يستغرقه في قراءة هذه الرواية التي تصل إلى مائة وخمس وسبعين صحيفة من القطع المتوسط .

إن الساعة والنصف مدة زمن القص / مدة زمن احتساء كوب الشاي تتمدد وتستطيل لتتسع الأطر الزمنية ماضياً وحاضرًا ومستقبلًا على مستوى الزمن الداخلي، وكذلك تتمدد وتستطيل بحكم أحداثها وشخوصها الكثر، إن حركة الملعقة في الكوب تشبه حركة بندول الساعة التي يصرح لنا فيها القاص من وقت لآخر على مدى صفحات الرواية بزمن الحك، مشيرًا أو قل مذكرًا القارئ به لأنه يمسك بالملعقة أو قل بندول

الساعة التي تشير خفيًا بما يستدعيه القارئ بصوت الدق / التقليب.إنها تقنية جديدة لرواية تيار الوعي تكسب زمن السرد جِدة وجمالية خاصة، فكلما نسى القارئ في أي زمن هو يقرأ، فإن قرع الملعقة يرده ثانية إلى زمن القص الذي اختاره السارد (إبراهيم زنوبيا) البطل الرئيس في هذه الرواية.

هكذا حدد الكاتب الزمن الخارجي بعبارات معينة تعد محددات زمنية كعلامات دالة تحيل إلى الزمن الخارجي، وقد جاءت هذه المحددات الزمنية في صورة فواصل نصية قصيرة وضعها بين نجمتين، وهذه المحددات أو اللوازم الزمنية تعطى للروائي الحق في الغوص في ضمير بطله الرئيسي، كما فعلت (فرجينيا وولف) – كما أشرنا في رواياتها سابقًا – حيث تكون دقات ساعة (بغ بن) هي اللازمة الزمنية الثابتة، وهى لازمة تصلح لأن تكون مركزا لتداعيات جميع شخصيات الرواية ضمن مجال تأثيرها المحدد.

يقول مثلاً في أول لازمة زمنية بالرواية [* صباحًا في البدء ... دقت ساعة مكتب الطيران الثامنة والنصف ... بطيئاً كعادته جلس أمام كوب الشاي الدافئ، وبامتنان صدئ راح يقلب السكر المتجمد في القاع.*] (سكر مر.ص32)، وفى اللازمة الزمنية الثانية يقول [* سحب الملعقة من الكوب ووضعها على الصينية .. *] (سكر مر.ص37)، وفى الثالثة يقول [* بعينيه اقترب من حافة الكوب .. وأوراق الشاي الصغيرة تسقط إلى القاع في رتابة.واحدة إثر أخرى .. وعند أول صدمة بالقاع ترتد .. ثم تعود مستسلمة له تماماً .. *] (سكر مر.ص40)، وفى الرابعة يقول [* مد شفتيه إلى أول رشفة ..*] (الرواية ص47)، ويقول [* لسعته سخونة الشاي .. فأعاد الكوب ..*] (سكر مر.ص54)، إلى آخر تلكم العلامات التي يَرُد بها القاص قارئه إلى زمنه الآني الخارجي، ومن ثم يعود لممارسة الحكى في تيار وعى متدفق يمثل

تمدد الزمن إلى ساعات وأيام انطلاقاً من هذه العلامات الزمنية الآنية التي تمثل في مجموعها ساعة ونصف، مدة احتسائه كوب الشاي في مكتبه بمكتب الطيران، يقول مثلاً في أول امتداد زمني عند الرشفة الأولى إلى عالم حكيه حيث يبدأ تيار الوعي في فيضانه الداخلي [ليلتي طويلة بلا بداية ولا نهاية، مثل عمر الناي القديم .. سأسافر، لأنني شهيد .. وبقرة تموت، وكلب رخيص، وأفريقي يئن حزنا في سوق مفتوح للجميع، ماذا أحمل في القلب ... ؟ ماذا أحمل غير الطهر .. ؟ الشاطئ ملآن بالزفت .. الغابة فيها ألف ألف ثعبان .. القارب مفتوح البابين، حليق الذقن .. والسيف الظمآن خارج الجراب .. مستعد .. من يقدر حتى محو الناس .. بعض الناس .. وتعذيب الكلمات .. وبتر سيقان الشط .. سأسافر هذه الليلة .. شهيد .. شهيد ..] (سكر مر ص32)، موقعاً هذا المقطع السردي الاستهلالي بتوقيعه بصفته شاعرًا.

وإذا كان المونولوج هو أحد أهم التقنيات الفنية لرواية تيار الوعي في زمنها النفسي، فإن كثيرين من النقاد يؤكدون أن (رواية سكر مر) – كما أشرنا – تمثل مرحلة الوعي الانفعالي، آخر مراحل تطور رواية تيار الوعي العربية، فقد حصر مثلاً محمود الحسيني الفرق في مونولوج سكر مر التي تمثل هذه المرحلة الأخيرة المتطورة، والمونولوج في الروايات السابقة في ذات الاتجاه، في عدة ملاحظات ملخصها[37] :

– أن المونولوج في (سكر مر) أكثر تفككًا وبعثرة وبعدًا عن المنطق والتسلسل والمعقولية، قياساً إلى روايات (تيار الوعي) التي ظهرت قبل (سكر مر)، ولذلك فهو يتسم بالتعقيد والغموض والغرابة .

– أنه لا يفيض من وعى شخصية واحدة.كما في الروايات السابقة، ولكنه يفيض من وعى عدة شخصيات ليفيض به الوعي العام للشخصية الرئيسة أو المحورية، وهى شخصية (إبراهيم زنوبيا) .. فهو مونولوج مركب إن صح التعبير.

– أنه يحتوى مجموعة هائلة من الصور والخواطر والذكريات حسبما يأتي به التداعي العشوائي لأكثر من وعى لأكثر من شخصية.

– سمة تداخل المونولوجات على طول الرواية، حتى إننا لا نستطيع أن نضع أيدينا على أول الرواية من وسطها من آخرها، إذ أن تداعى الخواطر بهيئة تيار لا يسمح بوجود حدث واحد متصل يتنامى حتى يصل إلى ذروة التشابك والتعقيد .

لقد حرص الكاتب في تجربته الروائية الأولى على تقنية، فصل فيها بين زمني الراوي الخارجي والأزمنة الداخلية في تيار وعى متدفق كالنهر يحمل في طياته وعى الشخصيات ومونولوجاتهم الشخصية، ويبدو – كما أشرت – أنه قد أفاد في هذه التقنية الزمنية من الرواية الزمنية الجديدة في أوروبا عند (جيمس جويس) في (يوليز) مثلا، و (مارسيل بروست) في (البحث عن الزمن المفقود)، و (فرجينيا وولف) في (مدام دلواى) و اتخاذها دقات ساعة (بج بن) لوازم زمنية محيلة إلى الزمن الخارجي، وهذا ما يؤكده أحدهم:

"[38] إن الإشارة الزمنية أساسية عند (فرجينيا وولف) حيث تدور الرواية كلها حول التعارض بين دقات ساعة (بج بن) في لندن عبر الأربع والعشرين ساعة لحياة البطلة والشخصيات الأخرى والزمن الداخلي لكل منها حيث تتسع أحداث الرواية إلى دورة يوم كامل مع الاستدعاء المستمر للماضي: الماضي القريب للشخصية وتاريخها الخاص في إطار التاريخ العام لإنجلترا بعد الحرب العالمية الأولى. فالساعة تدق ساعات

مختلفة من اليوم حتى النصف ساعة مرتين والثلاث أربع ساعة مرة واحدة ويستدعي ماضي الشخصية كلما ظهرت في تعارض واضح مع الساعة التي تدق.فتعطي منذ البداية ساعة " بج بن" الإيقاع الأساسي للرواية."

وفى رواية (عين سمكة)[39] تستمر التقنية الزمنية ذاتها، إذ نجد أنفسنا بإزاء البطلة (رشا إدريس) الطالبة الجامعية التي عاشت مأساة نفسية واجتماعية بحجم العالم دفعها مشهد صادم إلى الهروب، حيث رأت أباها يضاجع طفل ابن عمها فلم تستطع احتمال ذلك المشهد الذي ألح عليها حتى دفعها يوما إلى الهروب من البيت لتستقل قطار أبى قير ليلا فيرمى بها إلى برودة المدينة ووحشتها تقيم حينا عند بعض البنات اللاتي يعملن في أحد مصانع التريكو ثم تخضع لنداء البغاء وتتعرف على فاطمة السوداء فيزيد انتهاكها نفسيًا وجسديًا ويؤول بها الأمر إلى سجن الحضرة، بينما يظل أبوها طوال الرواية باحثًا عنها، مستأجرا مناديا يجوب به الشوارع بحثا عنها حتى تعب من البحث.

والزمن الخارجي/ الواقعي يحدده لنا الكاتب من خلال عشر عبارات فرقها على طول الرواية، وضع كلًا منها بين نجمتين، كل منها يصور البطلة رشا إدريس وهي جالسة في ليلة شتوية على عتبة أحد الأبواب الحديدية المغلقة، حيث كل شيء حولها بارد وقد التصق الطين بركبتيها، تجلس بائسة منهكة، تحاول ربط حذائها فتمسك بيد جلدة الثقوب وباليد الأخرى جلدة المحبس تحاول ضمهما في محاولات متكررة مخفقة لتورم ظاهر قدمها بعين سمكة.

يقول في أول هذه المحددات أو اللوازم الزمنية العشر التي تمثل زمن الحك الخارجي الواقعي:

[بدت محوطة بالمطر.على عتبة باب حديدي مغلق مثلج .. مختبئة في ظلمة موجودة بالحارة الممتدة .. انثنت تحاول ارتداء حذائها المفكوك .. الطين السائل على الركبتين شتوي .. برودة الباب الحديدي الصدئ .. تسعل، تكح، ترتجف .. بلا ارتباط مع أحد] (الرواية ص7) .

ثم يبدأ تيار الوعي في فيضانه في زمنه الداخلي النفسي، ثم يعود بنا إلى العلامة الزمنية الثانية الدالة على الزمن الخارجي في جملة أخرى تصف صورة الفتاة و هي لا تزال جالسة متعبة من البرد على عتبة الباب الحديدي تحاول ربط حذائها فيقول: [الحذاء لا لون .. جلدة المحبس في يد، جلدة الثقوب في يد .. تعبت في محاولة ضم الاثنتين عبر قدم متورمة .. تضعف فيها روح المقاومة، تحت ارتعاشة اليدين، وسط ظلمة حارة مفرطة الحماقة ..، رائحة العنف الكامن خلف الباب المغلق .. تزكم، تسعل، تكح] (الرواية ص 34) .

ثم يفيض الوعي من جديد بمشاهد مختلفة للفتاة والأب وغيرهما، ثم يردنا ثالثة إلى العلامة الزمنية الثالثة في عبارة جديدة نلحظ في صدرها تعبير الحكاية الانسيابية، يقول :

[هنا تنساب الحكاية .. بلا فائدة، تراجع خبرة مواطنة لديها حذاء، جلدة المحبس تناضل محاولة عناق جلدة الثقوب، هوى شعرها المبلول فوق قدميها الباردتين؛ فقدت قوتها، أسندت ذقنها على ركبتيها .. كل الحمد للاسترخاء ..] (الرواية ص 48) .

ثم يعود الوعي لفيضانه، ثم يردنا من ذلك الزمن الداخلي المتشظي المتداخل إلى الزمن الخارجي متابعًا لحظة أخرى من لحظات جلوس الفتاة فيقول: [.. أسيرة.في ركوع مفرط .. خانتها أسنانها في غرفة البرد، مدت يدها ترد شعرها، فاضت دموعها .. على

شفتيها.طين، على ركبتيها. رثاء ..] (الرواية ص 59-60)، وهكذا يستمر المؤلف بنا في الغوص إلى الزمن النفسي الداخلي، فالعود إلى الزمن الخارجي الذي تجسده صورة الفتاة الجالسة علامة على الزمن الخارجي في حركة أشبه بالغوص إلى الداخل ثم الطفو إلى أعلى في حركة تكررت عشر مرات حتى تنتهي الرواية في الزمن الخارجي الواقعي بقيام الفتاة من جلستها حتى إذا قررت الرحيل عن المكان سقطت سقوطا له دلالته، يقول في آخر علامة زمنية تحيل إلى زمن الحك الواقعي:

[.. مستباحة على جلباب عطن .. ترتجف، تكح .. المطر يتناسل في حارة غارقة في ظلام ثقيل .. نهضت .. خابية العينين على عتبة باب حديدي مغلق .. مثلج .. حذاؤها بين يديها .. بلا ارتباط مع أحد .. مدت أول خطوة .. في الثانية تزحلقت .. قدماها في اتجاهين متضادين ..] (الرواية ص 139).

إن زمن القصة الخارجي الواقعي لا يتجاوز أكثر من نصف ساعة هو زمن جلوس الفتاة على إحدى عتبات باب حديدي مغلق تأخذ قسطا من الراحة وتحاول ربط حذائها حتى إذا خف المطر حاولت القيام لكنها سقطت، وفي أثناء هذه النصف ساعة تدفقت فيها أفكارها، واستدعت ماضيها مع أبيها، وجامعتها، وزميلاتها، وانطلق وعيها يعكس في تيار متدفق وسيلان متصل أحداثا ومشاهد وحوارات عبثية ومفككة للأب والأم وشخصيات لا صلة لهم بأبطال القصة لكن حواراتهم والمشاهد التي صورتهم كلها تصب في تكريس حالة من الضياع التام والسقوط المروع، سقطت (رشا إدريس) بعدما استعرضت أمام عينها ماضيها وحاضرها ومستقبلها في نهاية القصة، كما سقط من قبلها (إبراهيم زنوبيا) في (سكر مر) في نهاية القصة.

ويفيض الوعي الداخلي للشخصية بصور شتى تكرس للضياع والفشل والسقوط، فالبطلة لم يمكنها أن تنسى مشهد مضاجعة أبيها لطفل ابن عمها، ذلك المشهد الذي أصبح كالكابوس يظهر لها من حين لآخر:

[رأيت أبي يضاجع طفل ابن عمي، عدت أروى للأصحاب، ضربتها البنت في المدرسة، على دموعي استويت، واحدة في صف استخراج البطاقات الشخصية، تتملكك حالة، في صدري ثقل، عرفت نفسك من عيون الشبان .. أغلقت الباب أمام المرآة ..

. ماذا تفعلين؟

. أتفرج على نفسي ..

.. سابت التفاتها، جريت نحو منافذ البيوت على البحر، رائحة السمك الميت .. جلباب منشور على حجر .. ملفوفة تلك الموجات حول ركبتيك المجهدتين .. ثارت لعنة أم.لعنة أب .. الطيور النورس رقدت هناك، حارسة مدنية ..

. انهضي ..

. متعبة] (الرواية ص 34-35) .

هكذا رمى بها الكابوس إلى أحد الأرصفة لتكون عرضة لبداية جديدة في عالم البغاء، حيث يحاول أحدهم مساومتها كما لاحظنا في الحوار السابق بالنص .

ثم تقول الشخصية في موضع آخر:

[ولم أنم كعادتي، أحفر في الظلمة ما رأيته في النور .. أين ولدت؟ أمام بوابة محكمة كبيرة يجلس عجوز، داعبها بكلمات .. شظايا سجائرك أفسدتني، نامت عند صديقاتها عاملات التريكو .. أتبول في مرحاضهن المليء بالصراصير .. يرسمون على الحوائط أعضاء تناسلية .. لا تمر المياه في المواسير إلا ليلا، أتجول في الصباح، أقضي

حاجتي في مرحاض عام .. كان لون البول ضاربًا إلى الحمرة .. أحس بالألم، قالت سيدة شديدة البياض (أنت خائفة) .. راحتي صارت أملًا .. كيف أخلع ملابسي بين جدران لا تعرفني؟ .. حاصرتني صديقتي مثل معبود .. مشروع خراب لزج .. أريد أمي، سريري، أختي، غرفتي، مرآتي، منشفتي، وسادتي، دبابيس شعري، حذائي الأبيض .. ليلا قامت صديقتي تعانقني .. ضوء شاحب رأيته يلسعني مطبوعًا على الحائط .. نامت معي مثل رجل .. تضاعفت مشقتي عندما غابت في المصنع .. حقائبك معك، الشارع أعمي ومستسلم لكل الغايات .. القطط تعبر الحارات بخوف] (الرواية ص 36-37) .

أما الأب فيصور تيار الوعي هيامه بحثا عن ابنته طوال خمسين يومًا، [شتاء بارد .. أخذ ينزل، ينزل.

.. يا ابنتي، لا بعيدًا عنك، تيبست ملامحي، مثل حجمك، لم يبق سوى إشارة مكررة، الغفران، أتجنب نسيج صورتك .. ترعد ذنوبي، بحدود البحر أضيق .. خمسون يومًا أبحث عنك .. منكمشًا على ناحية .. الفضيحة في ثوب نام ..] (الرواية ص 35) .

وفي مشهد أخر يختلط فيه مناجاة الأب لنفسه مع سرد الراوي، يقول [طمح الملل يدب، ما لم ينذر أرضًا رطبة .. قياس عيون هدها .. أطرافها .. ابنتي، يسعى فلا يقدر، قرأ الفاتحة من القرآن، شربت ماء خيبتي .. الغرفة معتمة.حفنة اقتفاء أثر.خمسون يومًا ثائرًا من هنا .. جلبابك، سقف فمك.وجع الرأس، متورم العينين.المقهى عام.شد الحكمة من كوب شاي.غائب في عيون المارة، سعل، ظل منسي المكان.جماعة الشحاذين الموسيقيين الملونين .. حين تمر ابنتي، سأنهض .. أغنيات البحر المفقود.] (الرواية ص 54) .

غير أنا نعود فنؤكد دائرية الزمن في الرواية، تلك الدائرية التي استدعت بدورها صورة معينة تغيب ثم تعود كل حين مخايلة البطلة، ملحة على ذاكرتها، و هي صورة مضاجعة الأب لطفل ابن أخيه، وفى ذلك يقول أحدهم عن هذا الزمن الدائري وإلحاح صورة بعينها على الشخصية الرئيسة في هذه الرواية، والرواية السابقة (سكر مر)"[40] ويمثل الزمن الدائري محورًا آخرًا من محاور التعبير الزمني في هاتين الروايتين، وهذا الزمن الدائري يتوافق والصورة الفنية الدائرية، حيث يتداعى على الراوي مشهد معين".

كذلك المونتاج الزمني بوصفه أحدى التقنيات الفنية السينمائية[41] التي استعانت بها رواية تيار الوعي، نلمس وجودها في الروايتين، ذلك عندما تثبت الشخصية في المكان ويتحرك وعيها في الزمان، رأينا ذلك في (سكر مر) حينما بدأت الرواية وانتهت بجلوس (إبراهيم زنوبيا) على مكتبه بشركة الطيران يقلب الشاي ويرتشفه، ظل ثابتًا في المكان – مكتبه بشركة الطيران – بينما تحرك وعيه في الزمان.الأمر نفسه وجدناه في (عين سمكة) إذ بدأت الرواية وانتهت والبطلة تجلس على عتبة أحد الأبواب الحديدية الصدئة بينما تحرك وعيها في الزمان ففاض على وعيها تيار منهمر من الأحداث والمشاهد التي مرت بها قبل هروبها من المنزل، وبعد ذلك حيث سقطت في وحل الفقر والبغاء والألم فلم تجنى إلا الضياع التام، الزمن الخارجي في الروايتين ضئيل، في (سكر مر) استمر ساعة ونصف، وفي (عين سمكة) لم يتجاوز نصف ساعة، وفي أثناء هذا الوقت القليل نسبيًا فاض الوعي بأحداث استغرقت أزمنة أطول لدى الشخصية الرئيسية ذاتها ولدى بقية شخوص الرواية الذين شقت الشخصية الرئيسية وعيهم ليختلط الوعيان ويتداخلان، فالروايتان على هذا النحو قد اطردت فيهما تقنية الفصل بين الزمان الخارجي، والزمان الداخلي، إضافة إلى المونتاج الزمانى، لذلك فإنني لا أتفق

مع ما ذهب إليه د.مراد مبروك حينما ذكر اختلاف التقنية في الروايتين بقوله" ونجد[42] هذه الطريقة أيضا في رواية (عين سمكة)، ففي بعض مشاهدها الروائية يثبت الزمن ويتحرك وعى الشخصية في المكان.لكن الثبات يكون للزمن الداخلي – أي زمن وعى الشخصيات التي تتداعى على الراوي – على خلاف ثبات الزمن في (سكر مر)، فقد كان الزمن الثابت هو زمن الحضور (الخارجي) لكن الزمن الثابت في (عين سمكة) يكون في الواقع الداخلي، أي في المشاهد المتداعية على الراوي، وقوله"[43] فإذا كانت رواية (سكر مر) يعتمد الواقع الخارجي فيها على الزمن الثابت، فان رواية (عين سمكة) يعتمد الواقع الخارجي فيها على المكان الثابت" لكننا حاولنا إثبات عكس ذلك حينما أكدنا على ثبات المكان في مقابل تحرك وعى الشخصية في الزمان في الروايتين السابقتين، ولسوف نلحظ ذلك أيضاً في روايته الآتية .

وفى رواية (قارئ في الشارع [44]) التي تحكى قصة ضرير يجلس على دكة خشبية تحت نخلة تملكها امرأة في مفترق طرق بالشارع، وهو يحكى لنا في خلال جلساته مشاهد ومواقف عبر وعيه الداخلي الذي يفيض، فيحكى لنا وكأنه يقرأ لنا قصصا من القديم والحديث عن ساعات الضياع و أيام النكسة، ومواقف أخرى تعكس انهيار القيم، فتستمر ذات التقنية إذ يمثل الشيخ الأعمى وهو جالس على كرسيه بالشارع الزمن الواقعي، وقد مثل هذا الزمن الخارجي ثمان عبارات وضع كلا منها بين نجمتين كصنيعه في الروايتين السابقتين، بوصفها علامات أو محددات تحيل إلى الزمن الخارجي الواقعي، ففي أولها أي أول هذه العلامات الزمنية الخارجية يقول مستهلا القصة [** تحت ظلة نخلة أم وحيد .. ياقة جلبابه الأزرق الفضفاض منحوتة في شمس العرق .. بين البني والهباب ولون الجير .. ضرير متهالك فوق طاقته ..

على مقعد خشبي قصير بذراعين متآكلين .. يتصدر واجهة دكان الخضر والفاكهة وحارة بثلاثة أركان ومدرستين للأطفال.بالمصروفات والمجان، ومستشفى للولادة .. قريبا من نومه فوق الدكة .. يحرك رأسه في ناحيتين .. ويمط حاجبيه لأعلى وأسفل .. الصباح مورق يصغى .. هش الذباب إلى الخلاء ** ..] (الرواية ص 5) .

وقوله مثلًا في إشارة لغوية أخرى منجمة تحيل إلى الزمن الواقعي الخارجي [.. ** يتصدر حارة بثلاثة أركان ومدرستين للأطفال .. وإذا مرضت أم وحيد، عالجها بسورتين وعدية يس والسبع المثاني.. دعوني فأنا أولى بها منكم .. أستظل بنخلتها منذ ولدت .. يستفيد من مسبحته الكهرمان في طرد الذباب، والخيزران تقوده ويهش بها صبية الحارات المؤدية إلى المقابر .. **] (الرواية ص25) .

وقوله [** زاحفًا على ركبتيه إلى دكته الخشبية .. وريد رقبته نافر في طلوع رأسه إلى فوق .. يستنزل اللعنات بفم مفتوح وحوله ذبابة .. لا يعترضه أحد، ولا يرد سلامه أحد .. ولا يهدئ من روعه أحد .. تتحرك رأسه يمينا ويسارا مثل بندول الساعة الكبيرة في جامع ضخم **] (الرواية ص 38) .

ثم تختتم القصة بمشهد سقوط الضرير في بالوعة مسروقة الغطاء.و بين هذه الفواصل الثمانية كان فيضان الحك متداخلا في تيار من الوعي يكرس لما ذكرته سابقا من حالة الفشل والضياع والاستياء التي يعيشها شخوص الرواية، والعزلة التي يعيشها البطل .

أما رواية (الزجاج في دمى[45]) فهي أكثر الروايات السابقة إغراقًا في الضبابية، حيث يموج تيار الوعي، و يفيض عارضا مشاهد وحوارات مبعثرة، لا يعطى واحد منها للقارئ دلالته الخاصة الجزئية، وإنما تترك القصة في مجموعها دلالة مركزية تعكس أزمة جيل الستينيات، وثقته بنفسه التي زلزلها الوضع السياسي والاجتماعي بعد

نكسة 1967، والراوي في هذه القصة ينطلق من منطقة الوعي الداخلي، حيث لا يوقفنا الكاتب على علامات لغوية دالة على الزمن الخارجي كما رأينا سابقا، لذلك فإن هذه القصة تعطى انطباعا بالتداخل الدلالي، كي تنهض دليلا على غموض استخدام تيار الوعي في الكتابة أحيانا.

غير أنه – وبشيء من الاجتهاد – يمكننا الإمساك ببعض الدوال غير المحددة من قبل الكاتب تحيلنا إلى زمن القص الواقعي للبطل المأزوم الذي يتماهى مع صديقيه الفنانين التشكيليين (أدهم، وسيف وللى) وهما شخصيتان واقعيتان لهما أثرهما وتجربتهما الخاصة في تطور الفن التشكيلي في الإسكندرية ومصر، فالراوي المتكلم يمثل جيلًا مأزوما يختلف عن جيل أبويه اختلافا يورثه الإحساس العام بالضياع والفشل، شأنه في ذلك شأن بطل روايات عبد العال عموما، يقول محاورًا أباه:

[كلام في الهواء .. ونلقن العدو الإسرائيلي درسا .. وحياة ذقن الباشا أبوك .. أنتم جيل نذل .. لن تحاربوا ولن تنتصروا ..

. .. هذا الكلام .. دليل صادق على وجود جيلي ..

. .. معناه إيه .. هذا الكلام؟

. .. نحن ولا أنتم .. من يضحك أخيرًا .. يضحك طويلًا .. الزمن هو الحكم

. يا بياعين الوهم:

. .. نريد مأوى خاص .. نبنيه نحن] (الرواية ص3332)، وإذا كان النص السابق يكشف لنا عن عزلة جيل الستينيات، فإنه في نص آخر يكشف عن الإحساس المتعاظم لهذا الجيل بالألم والغربة حتى داخل بيته يقول: [عندما أغلق عيني .. أرق التحيات .. وعي ظلام الحجرة .. وتحتاج إلى طبيب يضعني في حدود حجم الموقف

.. كارثة .. مقلوبا يزكم بظله الحفر المتناثرة .. هذا الضوء .. أفقد الثقة في نفسي .. عيبي في صمتي، هاهم يرسلونها قطع متساوية .. سامحني .. لا تهبط بي .. كانوا يثرثرون عن عريس أمك المحامي.قبل ذلك .. مسني حريق الإهمال .. جحيم أبي وأمي في البيت لا يطاق .. شجار نابع من قرع الأكواب المكسورة على الأرض ونحن نمشي فوقها.] (الرواية ص 18. 19) .

ويستعين الراوي البطل بأقرب أصدقائه وهو واحد من فناني جيله الذي يشاركه إحساسه بالألم، إذ ينقل لنا – على سبيل الشاهد – جزءا من يوميات أدهم وانلى التي كتبها قبل رحيله يقول:[دعوني ألقي أمامكم بعض أوراق من يوميات (أدهم) التي ستبكيكم أحيانا وتضحككم أحيانا أخرى، مخططة بذلك صورة المعاناة التي تحيط الفنان في حياته الخاصة والعامة بلمسات سريعة غاضبة للجحود وسوء المصير، تتخللها لمسات راقصة عندما يحدوه الأمل البعيد، ثم تمر لمسات إنسانية هادئة عند ذكر حيوان أو موت صديق، ثم تهتز يده عند ذكر سوء الإدارة وأحوال المجتمع لعهد غير بعيد .. بدأ حوليات رحلة العمر مسجلا في يوميات، صراعا بطوليا لسفينة الفن، التي تفقد أشرعتها أحيانا وأحيانا تقف لترمى بها، وأحيانا أخرى تسير وفق ريح طيبة لمدى العشر سنوات الأخيرة من عمره] (الرواية ص 63)، و تأخذ العتبة الأولى:العنوان (الزجاج في دمى) دلالة مراوغة على طول القصة، فبينما تحيل إلى الألم الداخلي الموجع لشخصية هذا الجيل، فإنها قد تحيل في نهاية الرواية إلى ارتباط هذا الجيل بوطنه الزجاجى الذي يسكن دماءه رغم كل شيء، يقول [.. أحتاج إلى مدينة في قارة قريبة من البحر .. حتى أنام و ينام البحر إلى جانبي .. فقد كرهت الأتربة والأنقاض والضوضاء وذقن المرأة.

.. هنا الحظ .. الحجم، اللون، الأجزاء .. الزجاج المعشق الملون عند المداخل الزجاجية للقلب والعين والكبد .. بطولك وعرضك داخل شرايين دمك .. أنت بوابة المحور والرؤية.] (الرواية ص 82) .

ووسط هذه المقاطع السابقة يغوص بنا الكاتب إلى أعماق وعى الشخصية المأزومة في مقاطع سردية وأخري حوارية تشير إلى ما ذكرناه من دلالة تومض من حين إلى آخر كاشفة عن أزمة هذا الجيل.

أما آخر الروايات الخمس (ضابط احتياط)[46] فإن نغمتها تسير على نفس النغمات الأربع للروايات السابقة، إنها نغمة الألم من جراء إحساس الكاتب وجيله بالفشل والضياع، لكنها في هذه المرة تختلف مع شخصية البطل الذي يفيض وعيه وهو في الزمن الواقعي/الخارجي، بأحداث ماضية مرة وحلوة معًا حينما كان ضابطا احتياطا بالجيش، خاض حربي الاستنزاف وأكتوبر، تحكى قصة رجل عايش حرب الاستنزاف ثم حرب أكتوبر، وقد احتفظ ببذلته أو سترته العسكرية، التي كلما رآها وشمها استنفرت حواسه وهيجت شلالا من المواقف على مستويي السرد والحوار مندفعا من الماضي بنوعيه القريب: حينما كان مجندا كانت له صولاته بين زملائه ورؤسائه بالجيش.والبعيد:حينما كان صبيا يتلقف التعليم الديني بقسوة نظامه ومشايخه وتعطيله العقل والفهم الصحيح.وحينما كان شابا فنانا يعشق الحرية وتندفع من نفسه فوارات الإبداع، يتنفس من حوله الإسكندرية المكان والزمان بكامل ثرائهما التاريخي والحضاري.

في هذه القصة نقف على أسلوب تيار الوعي بزمنيه الخارجي والداخلي، نستشعر فيه التوترات والحركة السريعة ذهابًا إلى الماضي حيث زمن القصة وإيابًا حيث زمن

الحكي.غير أن أول الألعاب الفنية المراوغة للقارئ في هذه الرواية، هو ذلك المشهد الافتتاحي الذي يضعنا الكاتب فيه، إذ يوهمنا بأنه زمن الحكي الحاضر الذي يقدمه إلينا مرتبطاً بمكان بعينه (وادي الجن) في زمن حرب الاستنزاف، ولسوف نعرف أنه ليس زمن الحكي الآني، وإنما هو إحدى شرائح زمن القصة الماضي، إذ يقول:

[انتباه .. لا ترى ولا تسمع ولا تتكلم .. خطوة خطوة مع زملائك .. من مدق إلى مدق .. من خيمة إلى معسكر، من نار إلى نار .. الطاعة .. لا تسأل ولا تعارض ولا تندهش .. ما وراءه وأمامه ضعفاء يتبعون جهل أنفسهم .. الطعام هو ما يقدم لك .. الجو والمكان والزمان بكل أنواعه نعمة كبيرة .. الغد سيأتي بدون تفكيرك .. حسب التساهيل .. كلما قابلت شرخا عالجه .. العمر والرزق والمكتوب على الجبين لا يراجع .. السكوت والطاعة دليلك لأن أحدا لن يلتفت لمخلوق .. اتركه يعوي فجلدك من رصاص مطاط .. أمك تهز النخلة وحدها .. ومن نسلها جئت في وادي الجن زرعت نخلتي .. بالكاد زنقتها في حفرة برميلية بطول قامتي، هم زرعوا لأنفسهم حفرا بأطوالهم .. نخلات باسقات .. انتباه .. كل من يسمع اسمه يقف على يميني .. كل الأسماء وردت .. سرنا في طابور طويل .. في ممر يشبه المستشفى ورائحته .. في صفين أمام بعض .. اخلع ملابسك بالكامل وضعها تحت قدميك .. كيف؟ فاهم .. الحزام والقميص و .. للآخر .. يا رب توبة .. ثلاثة أطباء لم يناموا ليلتهم .. رفعنا ساقا بعد ساق والأذرع والاستماع إلى دقات القلوب .. والأسنان والأبصار في غرفة قريبة .. الفلات فوت في القدمين لا يهم .. نحن في حالة حرب وهزيمة ..] (الرواية ص5.)

غير أنّا نتلمس زمن الحكى الذى أصبحت فيه السترة العسكرية للبطل تمثل أيقونة الرواية، ومحددًا لغويًا سيميائيًا، فهى التي تمثل البوابة الأسطورية التي تفتح على أزمنة

ماضية متداخلة مثلت جسد الأحداث في الرواية كلها سردًا وحوارًا، ففي الحوار التالى تنجلى لنا البدلة العسكرية في دورها المركزي في فتح بوابات الماضي، يقول:

[– .. البدلة العسكرية .. عندما كنت ضابطًا احتياطيًا

– .. لماذا تسأل؟

– أريدها ..

– لا أعرف مكانها .. إن ظلت باقية في ملابسك .

– أقول .. بدلتى في الخدمة العسكرية .. ابحثوا لي عنها ..

– .. بعد هذا العمر ..؟

– أحتاج إليها بسرعة .. أرجوكم.] (الرواية ص 25) .

كما يكون اشتمام رائحة الماضي في هذه السترة العسكرية هو مفتاح هذه البوابة للماضي، يقول: [.. مثل عود القرنفل .. ظل يتشمم رائحة البنطلون الميري .. أول ما عثروا عليه .. لف وجهه به .. ودموعه الجافة تنطق بفرحة غامرة ..] (الرواية ص 27) .

ويقول في نص يؤكد أن السترة العسكرية تمثل زمن الحكي الآني، تمثل حين رؤيتها الآن المثقاب الذي يثقب الذاكرة لتفيض علينا حكايا زمن الاستنزاف والحرب حينما كان البطل يلبسها ضابطا احتياطيًا بالجيش، [الحلم المضمون .. يوافقنى ممزوجًا بك .. السترة الكاكى تحت الكواء .. عرفت طريقي بك .. مصاحبة مقاتلة .. بيني وبينك ..

سروري وأنت بين أصابعى تضيئين لي الركن الملعون من الزمن الجاف ..] (الرواية ص 29) .

إن البدلة العسكرية إذا كانت تمثل بوابة الولوج إلى الماضي، وشمها يمثل مفتاح هذه البوابة، فإن الكاتب قد استطاع أن يجعل منها ومن شمها مثقاباً لذاكرته الهشة، إذ سرعان ما تنفتح الذاكرة بعد ثقبها فتفيض علينا بوابل من الذكريات / الأزمنة الماضية، فتندفع بقوة لتحتل موقع البؤرة من الأحداث ومركزها بعدما كانت متوارية في حنايا الذاكرة ولاوعي السارد، فيتبدل الأمر ليكون وعياً انفعاليا جمالياً.وتتكرر هنا تقنية المونتاج الزماني، التي رأيناها في روايتيه الأوليين (سكر مر، وعين سمكة) تلك التي تظل فيها الشخصية"[47] ثابتة في المكان ويتحرك وعيها في الزمان".

يقول في صورة دالة علي فيضان اللاوعي وانسيابه عبر ما يشكله المخزون القابع في الذاكرة من ضغط حيث تُثقَب فتنهمر جارة وراءها صورًا من مشاهد الماضي: صورة الشيخ الأزهري وتعليمه، وصورة أصدقاء الطفولة، وصورة التسكع في طرقات الإسكندرية وحواريها ومساجدها.إنه استدعاء الزمان المرتبط بمكان، أو استدعاء المكان المنغرز فيه الزمان، حيث تنهمر الأزمنة الماضية في حالة من المد والانحسار في مقاطع سردية وحوارية ذات دوال لغوية محيلة إلى زمن بعينة، فمن الماضي القريب وقت حرب الاستنزاف بدالة" (سيارات جيب ..)" ثم عودا إلى الماضي البعيد حيث زمن الطفولة والتعليم الدينى بدالة" (حاشية الصفتى)؟...." فالعود مرة أخرى إلى الماضي القريب زمن الحرب بدالة " (أين الإسكندرانى) ..." ثم العود ثانية إلى الماضي البعيد حيث طفولته في إحدى حارات الإسكندرية بدالة"(حارة الشخشخ.).."، نلاحظ هذه الأزمنة التي يتنقل بينها بدوالها اللغوية التي نصصت عليها من خلال نصه الأتي:

[.. **سيارات جيب** عسكرية معطلة، وسيارات نقل للإمداد فارغة، وشاحنات وقود تمر في قطار متتابع .. في آخر الطابور جيب لاسلكية بها ضابط وجندى سائق .. يوروسولفين حبيبات فوارة للمغص الكلوي .. تقريبا كل السكندريين كانوا في بطن الحوت .. لكنهم خرجوا بعد يأس الحوت من توبتهم مثل يونس عليه السلام ..

– أعطني الفوار ..

– الكوب في يدك يا أفندم ..

– معك .. نصف تنك بنزين .. ؟

– .. وأكثر قليلًا ..

– .. سنقر ..

– أفندم .. سعادتك ..

– عند الكيلو رقم 29 نبهني فربما أنام ..

– أمر سيادتك يا أفندم ..

– توجد سجائر ميريت في الحقيبة .. خذ ما تريد ..

– أدخن كليوباترا يا فندم

– الاثنين فراعنة وحريم .. خذ ما تريد ..

– الجهاز مفتوح يا أفندم ..

– كما هو .. لا تغلقه ..

.. **حاشية الصفتى** مع شرح الأجرومية والسيرة النبوية والأربعين النووية وفقه الإمام مالك .. مكتبة حجازى بشارع الحجارى برأس التين .. بقى معك قرشان فقط.لا تغامر بشراء البسارية المقلية بقرش لتسد جوعك وقرش واحد لا يكفى للوصول إلى البيت .. يمكن أمشى بسور الكورنيش حتى سيدى جابر وهو أمر سهل .. نفعله مرارًا .. أمامي وخلفي السائرون .. اثنين اثنين .. لدى الوقت لأتركهم يتقدمون .. نياشين على كتفى شاب .. ضابط متزن .. خطواته مؤكدة وثابتة .. ركنت على السور لأراه على البعد ..

ضابط بحرى أنيق .. في لسان السلسلة بالشاطبي كانت الموسيقى العسكرية تعزف الألحان الشعبية والوطنية .. حشد الأطفال والشباب من حولهم .. سيد درويش بشعره الطويل في وضع صلاة وقد استقرت كفاه على وجهه .. حناجر الأطفال بلادي بلادي .. النص يتحدث إلى النص .. لايعرفه قبره .. هاهى السيدة تختلف .. تختلف .. صوته يقاوم زحام الموسيقى وتهليل الأطفال .. تصرخ لإنقاذها من النسر الذي تحمله على رأسها في صندوق .. أسيرًا

.....

.. صمته يضيق به في روحه .. مع الآخرين هو متهم .. أنت تحب تقليب الصفحات والدهشة .. كانت أمه تسرع الخطو للحاق بالفجر قبل أن يفوت .. لم أسمع جيدًا نداءات الفجر ولم أنهض يومًا .. تدور وتعود وتلتصق دعواتها بوجهي، تقبل يدي بالرزق الحلال والمرأة الصالحة والذرية الطيبة .. هي أمامه ومعه .. اختل توازنك أمام النبي دانيال في درج مكسور أمام المسجد .. لحقت بجزء منك فلم تسقط .. الدعاء لك .. لم أفهم الأجرومية في النصف الأول من العام .. الشيخ يقول ولا عناية له إن كان الحاضرون معه في الفهم .. وكان لي ابن عمة .. غنيم .. عثر على يأسى من العلم فأرشدني إلى الحفظ .. تحفظ كل كتاب يقرر عليك .. حفظًا جيدًا .. أنتم السابقون وعندكم سيرة الزمن وشجاعة الرد على عبارات المشايخ الغامضة للمصطلحات ..

- .. **أين الإسكندرانى؟**
- ... من يطلبه ...؟
- ... هو غائب ...؟
- ... أنت بلدياته ...؟
- ... وكيف عرفت يا عريفنا"عرفة"؟
- لاتسألنى ..

- ... نفسك تنتقم منه؟

.. **حارة الشخشخ** مثل السلم والثعبان .. من أي منعطف تدور حوله نفسك والشيخ عبد الجليل قبل نهاية الحارة الطويلة .. يسار الداخل الغرف ويمين الداخل الحمام والمطبخ .. وباب البيت .. باب الشقة هو الباب العمومي .. أبو أحمد مولانا حافظ جيد للقرآن الكريم، وفقد بصره منذ صغره .. ابنه أحمد طويل، وكلاهما ينحني عند الدخول والخروج من الأبواب ..

- جئت لأذاكر مع أحمد ...!

- سنذهب يا أبى هناك .. إلى الحجرة العلوية ..

... مشاية لقياس الوقت والسرعة والمسافة وعدد ضربات القلب .. مولانا أبو أحمد رافقنا ..] (الرواية من ص 16 – 19) .

والمكان في هذه القصة لا يمكن فصله عن الزمان تقنيةً فنية ولوحاتٍ جمالية، إذ كلما استدعيت زماناً استدعيت معه أمكنة مرتبطة به، والعكس صحيح، إذ كلما جابهت مكانًا بعينه استدعى لنا أزمنته المرتبطة به، ولقد رأينا أن السترة العسكرية – إذ اعتبرت لونًا من المكان بوصفها شيئًا ماديًا يشغل حيزًا من الفضاء المكاني – كيف استدعت حين أمسكها السارد وشمها أزمنة زمن حرب الاستنزاف وأكتوبر حيث كان ضابطا احتياطيا في فرع الإمداد والتموين ونقل السلاح والذخائر الواردة إلى ميناء الإسكندرية مدينته لنقلها إلى خطوط الجيش الأمامية.المهم أن المكان في هذه الرواية لا يمكن فصله عن صنوه الزمان؛ لذا عرف ما يسمى (بالزماكانية)، ولقد أوقفنا النص الأخير على أزمنة ماضية في حياة السارد البطل، طفلاً وشابًا وضابطًا في ثلاثة شرائح زمنية، كل منها ارتبط بأمكنة بعينها كانت لها سطوتها وأثرها الغائر في عقل السارد ووجدانه، أعنى الإسكندرية بحاراتها ومساجدها ومعاهدها الدينية وشواطئها، إذ أخذت هذه الأمكنة دلالات لها إيحاؤها ومذاقها، خاصة بعض أسماء هذه الأمكنة التي وقفنا على بعضها في النص المذكور .

إننى أؤكد أن الإسكندرية تعد مع زمانها الماضى للسارد زمكانية بعينها تمثل (الألفة)، ألفة الزمن الجميل والمكان الجميل، وفكرة الماضي الأليف أصبحت منتشرة في الكتابات الجديدة تعبر عن ارتباط الإنسان المعاصر بأمكنة الماضي بكل سذاجته، وبراءته، وطفولته، وبالجملة بالزمن الجميل في مقابل زمن الزيف والرداءة، وعصر الاستهلاك. والمفارقة تتجلى كلما أوغل القارئ في التجول بين أمكنة الرواية، لا يكاد يسير قدماً حتى يتعثر بكثير من المفارقات والتناقضات تحسب لصالح الماضى على حساب الحاضر .

يقول في نص يؤكد سطوة المكان (الإسكندرية) في ذاكرة السارد، المكان بأبعاده التاريخية والبصرية والفيزيقية الحسية من شمية وذوقية، وبالجملة سطوة المكان الغني والمكتنز بكل الذكريات

[.. مدينتى المملحة.. قدري الذي انتهى عنده وفيه غنيت وأحببت وتألمت من المقربين .. هي امرأة كريستالية الجسد والروح .. وحين أودعها .. تلسعني برودتها حتى النخاع .. والملح يطفح على الجلد يقوية ويحفظه للسنين .. لها رائحة في أنوف مريديها تنفذ إليهم من المدينة التحتية .. المدينة التاريخية تحت السطح .. أسواق ومعابد ومكتبات وفنانون .. يتحدثون بكل لسان ويرسمون ظهور البنات المتجردات إلى عرس البحر .. الحوار مع المدينة التحتية .. هي المجال .. تسقط منى أسنانى وأنا أجمع شتاتهم .. وأكز على ضروسي حين أجثو على ظهورهم بأظافري وبطاريتي ..] (الرواية ص 67).

والنص السابق يؤكد أنه لا تزال تقنية المونتاج السينمائي يحسن السارد توظيفها، إذ برهنت على أنها أفضل التقنيات التي تتناسب وطبيعة النص الذي بين أيدينا، حيث يشير المونتاج كتشكيل سينمائي إلى مجموعة الوسائل التي تستخدم لتوضيح تداخل الأفكار أو تداعيها، وذلك"[48] كالتوالي السريع للصورة، أو وضع صورة فوق صورة، أو إحاطة صور مركزية بصور أخرى تنتمي إليها". إن المونتاج السينمائي يعمل على"[49]

تأليف وتركيب المشاهد السردية"، حينما يعمل المونتاج السينمائي على"[50] إنجاز بنية روائية قوامها الانتقال بين أكثر من فضاء جغرافي في وقت واحد"، وهذا ما نلاحظه في مكان كثيراً ما وقعت صوره على الذاكرة بما تحمله هذه الصور ومشاهدها من ذكرى مؤلمة في نفس السارد حينما كان صبياً يحصل العلم الديني في مكان له ذكرياته الخاصة في نفسه وهو (المعهد الديني)، حيث شيخه الذي ذبح كرامته حينما بصق بوجهه ممارسًا عليه سلطة كبلت عقله بما أمره من حفظ واستظهار غير مُجد في نظام تعليمي يبرز المفارقة الكبرى في مقابل نظام جنود الاحتلال الذين ربما يحترمون كرامة الإنسان.

[كانت تقترب منه وتربت على كتفه وتبكي .. دون أن يراها إخوته .. تخلص من جلبابه والجبة والعمامة فوق كنبة الصالة وارتدى بيجامته الملونة .. يسألونه ولا يجيب ..."قطر الندى وبل الصدى" يجعله على ظهره أو وجهه سيبقى في قواعد النحو والصرف لابن هشام الأنصاري .. سيرة ابن هشام والأربعين حديثا النووية وألفية ابن مالك والعروض في الإمام مالك، ومختصر البخاري في الأحاديث الصحيحة، وظهور الإسلام في الجزيرة العربية وكتاب التوحيد.

.. باب الشقة لا يغلق منذ الصباح إلى صلاة العشاء .. كعادتها فجأة أمطرتني بالقبلات والضحكة المجلجلة .. أم صلاح جزء منا .. جارتنا من تحت .. سائق النقل الثقيل يتركها أيام وأيام .. أحيانا أنام عندها وسط أولادها للونس .. كنا نسمع صراخها عندما يعود ويضربها بحزام البنطلون .. جميلة وشريفة ولا تحب النكد .. أمي تحبها لمرحها وخفة دمها كما تقول .. تساعدها في شغل البيت الكبير محبة .. وحين مرقت مسرعة بالنزول إلى تحت شعرت أنه قادم من الصلاة وتعرف حركة قدميه وعصاه وصوته بلفظ الجلالة حين يتوقف بعد عدة درجات للصعود، أم صلاح جعلتني أنسى همومي في المعهد الديني .. كما حدث ..

– جئت .. الحمد لله .. ما وراءك ..؟

– كل خير .. الشيخ جاد والشيخ واصل والشيخ عبد العظيم .. يهدونك السلام ويسألونك الدعاء ..

– .. سلمهم الله وأكرمنا معهم وبهم .. نعم .. المهم أنت أخبارك في تحصيل العلم وسط زملائك ..

شعرت أمي أن وجهي بدأ في الاحمرار .. واحتمال دخولي في الموضوع إياه .. الحمد لله على سلامتك يا بني .. نأكل الأول يا حاج .. قامت أمي مهللة وباشة لتغير مجرى الحديث .. فوافقها أبي وهو يضحك .. على رأيك .. أمامنا وقت .. والأنسب أغير ملابسي أيضا .. يبدو أن هناك وجبة شهية للأستاذ .. طبعا طبعا .. على كل حال .. الفائدة تعم البيت كله .. ضحك .. فاطمأن خاطري دون تأكيد .. لو أن صلاة المغرب تحين الآن ليذهب إلى الجامع وينسى ما بدأ .. وكيف له أن ينسى وسلامات المشايخ سرت قلبه وانشرح صدره عند سماعها .. التفاصيل آتيه لا ريب فيها .. وبصفة الشيخ عبد الودود على وجهي مازالت عالقة .. تذبحني وتجرني جرا إلى الوقوف أمام الله غاضبا .. هذا الشخص يجب أن يعدم ويلقى في النار من الآن .. ما معنى هذا الفعل والسلوك .. يحتقرني بهذا الشكل .. أي نوع من الاحتقار والإهانة والإذلال .. عساكر الإنجليز في كل مكان ..لم أسمع ولم أشاهد أحدهم فعل ذلك مع أي مصري .. هم يضربون بالعصا، ولا يسبونهم .. يفعلون الفاحشة في البارات الخاصة بهم .. دون إهانة لامرأة أو رجل .. أكثر تعقلا من غيرهم .. كلما فكرت .. كلما زادت كراهيتي لهذا النظام الذي خلق لأتعذب به .. والله .. فكرت في قتلة .. كيف؟.. أمر سهل جدا .. الترام يمر بالشارع أمام المعهد .. أدفعه دفعا عند خروجه وألقي به أمام الترام .. مع العلم لن أحفظ السيرة كما يطلب حتى لو السماء وقعت على الأرض .. لماذا أحفظها وأرتلها مثل القرآن .. من منكم يسألني عن تفاصيلها وأنا أجيب .. ولن أخطئ في اسم أو نسب أو تاريخ أو مكان .. هذا الحيوان الناطق .. يجرؤ على فعلته معي أمام اثنين

وستين طالبا بالفصل .. صحيح هو يكررها مع كثيرين ولا يتألمون .. وما أنت عليهم بعزيز .. وأنهم هم الأعزة دونه ..

- .. هه .. قل لي أخبارك والمعهد والمشايخ
- .. عال جدًا .. وأجازة المذاكرة تبدأ مع شهر رمضان الكريم .. الطلاب من الأقاليم والصعيد .. والامتحان بعد العيد الكبير ..
- ..هل تحتاج إلى فهم أو شرح في الفقه المالكي أو التفسير أو التوحيد..
- .. إن شاء الله .. ياعني ..
- .. باب البيوع انتهيتم منه ..
- موضوع طويل ومتشعب ..
- .. ذكرني .. لأقرأه معك ..
- .. حين يصمت وحين يترقب ما يضمره تزهد روحه فيما يريده .. وفي قبوه يختبئ مع ما يريد أن يزداد معرفة بهم .. سينما الهلال وشباب امرأة للمرة العاشرة .. يرتعش مع البطل حين تخونه قواه فلا يقدر على صد المرأة اللعوب ..ذلك الزلزال يمر به في الحلم .. لتغرق به السفينة حين يصهل خيله .. فيتواصل مع الحلم في الصحوة .. وتسكن كلمات الشيخ الصدئة في رئته ..
- العرج والعميان في طابور العودة إلى السكن الداخلي للمعهد الديني] (الرواية ص 54 – 57) .

لقد رأينا زمن تيار الوعي في هذه الروايات يخضع لوعى الراوي الداخلي، تاركًا على سطح السرد إشارات وإحالات قصيرة وسريعة للزمن الخارجي،فما يريده محمود عوض عبد العال من وراء هذه التقنية الزمنية هو إبراز_وكما يقول العشماوي"[51]

فظاعة العالم .. بالهول والبشاعة، بما في الحياة من تناقض غريب جداً بين الظاهر والباطن" إذ يمارس في تجربته الروائية لونًا من الاستبطان الذاتي حيث يحدث الاستبطان للذات في الرواية عن طريق المراقبة الذاتية للراوي، فتكون المراقبة حدسية تصدر عن الخيال لإحياء الواقع الخارجي [52] .

والمعروف أنه يميل كتاب روايات تيار الوعي إلى استخدام صيغة زمنية مرنة للغاية تبطل سيطرة التقسيم التعسفي للزمن مقيسا إلى ثوابت خارجية.ففي رواية (مسز دالواى) التي كتبتها (فرجينيا وولف)، يرى المرء الحياة في حالة تخلق مستمر، تتغير بلانهاية من لحظة إلى أخرى، مثل النافورة التي تتدفق قطراتها بغير انقطاع، وتعيها الشخوص بشكل غير عادي، وهى تنثال أمامها حاملة لحظات خبرة مضافة من الماضي والحاضر.ولذلك كانت تضطر (فرجينيا وولف) دائما للعمل فى مساحة زمنية صغيرة، بصوت سبقها إليها (مارسيل بروست) في (البحث عن الزمن الضائع).

أما هذه الروايات وسواها من روايات (تيار الوعي) فإن معادلة (الزمن – الحدث) تنحل تماما وتتفكك جميع العلاقات الخارجية لها، ويتحول الحدث إلى (وقائع مجردة)،"[53] غير خاضعة للزمن المألوف وإنما لنظام ... مصدره تموج المدركات الذهنية والمشاعر الباطنية.ولذلك يطلق (جورج واطسون) على زمن تلك الرواية اسم (الزمن الذهني)" .

لذلك كان الزمن النفسي اللا منطقى (اللا منظم) لازمة تعبيرية عن عوالمه الداخلية، وهذه اللازمة أساسية في بناء نصه الروائي.لقد كان وعي الراوي في هذه الروايات يتحرك في الماضي والحاضر والمستقبل، فيصبح كالفنار يختفي ويظهر بين آونة وأخرى، وعند ظهوره يتداعى بنفس زمن حدوثه، ومن ثم يصبح الزمن كالدوائر المتماسة حينا، والمتداخلة حينًا آخر.

وتوظيف الحوار الداخلي وتداخل الصور السردية التي تعرض فيها الأشياء المتحركة الرموز وتصوير تفاعل الذات مع الزمن تقنيات تسمى"[54] النسق الزمني المتقاطع حيث تتقطع فيه الأزمنة في سيرها الهابط من الحاضر إلى الماضي أو

الصاعد من الحاضر إلى المستقبل" ، لذلك كان النقص البادي في الترابط الزمني للأحداث مقصودًا، فهو لا يعنى التأكيد على تتابع المشاهد وترتيبها قدر عنايته بإبراز الجوانب الإيحائية والدلالية والرمزية فيها[55]. وقد وصف عوض تيار الوعي عنده _حين سئل عنه_بقوله إنه" [56] تيار يستوعب تيارات وعي أخري لجميع الشخصيات أو يجبرها علي الانخراط معه وهو واقع كريستالي بكل معني الكلمة".

ثانيًا: الفن التشكيلي والرواية

وإذا كان زمن تيار الوعي هو الزمن الحاكم في الرواية التجريبية، فإن هذا الزمن بحكم طبيعته النفسية الخاصة يستتبع تقنيات أخرى تنسجم معها في كتابة الرواية الجديدة، لأن التشظي الزمني فيها يحيل الرواية إلى مجموعة من المقاطع وأحيانا اللوحات القصصية المقطعة إذا تشير كل لوحة إلى لحظة زمانية كامنة في أعماق الوعي وليس من الضروري أن نقف على ارتباط مباشر بين كل لوحة وأخرى تسبقها أو تتلوها.لذلك تداخلت معها عناصر فنية سينمائية وتشيكيلية تنتمي لبعض المدارس الفنية الكبرى كالتكعبية والسيرالية، ووجد الزمن المتشظى في هذه العناصر الفنية ضالته في رسم مشاهد قصاصية متشظية بدورها" [57] إن التقطيع؛ بمعنى التشذرالسردي، تقنية أدبية ورؤية للعالم، تبدوهذه التقنية حديثة، إذ أنها تمثل . منذ بدايات القرن في المجتمعات الغربية . تمزق وحدة الرواية التي أنجزت في العقود الذهبية للرواية (لواقعية)، و(الطبيعية)".

وهذا اللون من التقطيع الزمني والسينمائي في آن يتناسب ورواية تيار الوعي التي ينطلق فيها الراوي من زمنية الواقع الخارجي إلى الزمن الداخلي، هروبا إلى ذكريات ربما تكون أكثر ألماً من واقعها، لذلك كان تشظي الزمن أهم إنجازات حداثة الرواية، أي" [58] إدراك تركيب الزمن بين العناصر الخارجية والتوتر الداخلي لشخصيات تقع تحت ضغوط الزمن الحاضر وتعاني أسى ماضي انتهى بلا رجعة ولا تستطيع أن تبني مستقبلا أو ترى ملامح له".

لقد كانت هذه التقنيات السينمائية إلى جانب الإفادة من مدارس الفن التشكيلية الحديثة أمرا لازما في الرواية التجريبية التي تحاول بناء عالما بديلا عن العالم الواقعي؛ كى يتحرر فيها الراوي من كل قيد كبلته به الرواية الواقعية بشروطها التقليدية وهذا ما رآه (روب جيريه[59])، حيث يلاحظ أن كلا من: مواضعات التصوير الفوتوغرافي البعدان

الاثنان، اللونان:الأسود والأبيض، ضبط الصورة، اختلافات الأحجام بين الأبعاد، وكذا التقنيات السينمائية كزاوية رؤية الكاميرا هي التي حررتنا من التقاليد الروائية، وأخرجتنا من عمانا، كى نحاول بناء عالم أشد رسوخا وأكثر مباشرة.وعنده ينبغي أن يكون حضور الأشياء والحركات هو الذي يجعلها تفرض نفسها، وأن يستمر هذا الحضور بعد ذلك في الهيمنة، فوق كل نظرية تفسيرية تحاول احتجازها في أي نظام مرجعي، أو عاطفي، أو سوسيولوجي، أو فرويدى، أو ميتافيزيقي، أو غيره.في هذا العالم الروائي المستقبل، ستكون الحركات والأشياء – وكما يؤكد (جيريه) أيضًا – حاضرة قبل أن تعني شيئا ما، وستكون بعد ذلك، صلبة، متغيرة، حاضرة إلى الأبد وساخرة من معناها ذاته، الذي يحاول عبثا اختزالها إلى دور أدوات عابرة، بين ماض لا متشكل ومستقبلٍ لا مُحدد .

وقارئ روايات محمود عوض عبد العال يلحظ لأول وهلة علاقتها بالأخوين الفنانين التشكيليين (أدهم وسيف وانلى) والتساقه بهما، فضلاً عن كونهم جميعا ينتمون إلى جيل واحد، فإن أعمالهم الأدبية والفنية قد صدرت عن معاناة واحدة ألمعنا إليها في صدر البحث، فعن علاقته – أعنى عوض عبد العال – بالفن التشكيلي، يقول" [60] أصدرت كتاب صحن مصر عن الفن التشكيلي ومن خلال علاقتي بفناني الإسكندرية وخصوصا (سيف وانلي) قد تطورت لغتي عندما تعمقت صداقتي بهذا الفنان وصار يناقشني في كتاباتي وأشفق على الأدباء الذين لا تربطهم صلة ما بالفنانين التشكيليين، إنه تعبير حر مفاجئ بلا رقيب، إن المبدعين التشكيلين بالإسكندرية فضلا عن كونهم أصدقاء هم نصفى الثاني في الرؤية الفنية، إنهم الأكثر حرية من أي فنان آخر، فاللون والشكل لا يستطيع مخلوق أن يحدده، إنني أحسدهم علي تلقائيتهم التي لا نظير لها".

وكما انتظم زمن تيار الوعي في كل رواياته، فإننا نلاحظ أن المقاطع السردية كان بناؤها في شكل صور مختلفة ومتداخلة ومتلاحقة، ففي روايته (سكر مر) يصور لنا مشهد أحد شخوص الرواية هو اليونانية (نانا)، الذي كان مهووساً بالبحث عن قبر جده

إسكندر الأكبر، إذ حفر حفرةً تزاحم عندها الناس والمصورون، يصف لنا في مقطع سردي مواقف مختلفة مصوغة في عبارات تبدو غير مترابطة كل واحدة تحيل إلى صورة، يقول [دخلت عربة التليفزيون .. اشرأبت العيون .. كل الرءوس في الضوء .. دارت الكاميرا .. جروا نحوها .. سيسقط كل الناس في البئر.قبضوا على لص، صاح رجل متزوج:دس يده في جيبي .. سرق مفتاح الشقة .. زوجتي نائمة .. حيوانات ضعيفة .. صفعوه .. نزف دمًا مثل تفاحة آدم .. دارت الكاميرا .. جروا خلفها..

– وقع الناس في البئر..

قبضوا على نانا .. قتل الحشرات في بئر .. جروه في موكب مهيب .. تاريخ الكفاح في قبضة الحديد .. صاحت لا لا ..

– لك المجد يا أبى ! ..

* أمسك الملعقة .. وراح يدق بها على جدار الكوب .. فتحدث صوتاً متقطعا] (الرواية ص165).

كما تتداعى صور لا تنتمي لمجال واحد وذلك في رواية (عين سمكة)، عاكسة قدرًا ملموساً من التوترات الذهنية والتشوشات الزمنية من خلال الصور المتقاطعة متعددة الألوان والأحجام، فالأب الذي يظل باحثاً عن ابنته طوال خمسين يومًا يقرر أن يجلس في أحد المقاهي متعبًا من البحث منهكًا، لتستمر الصور(الأفيشات) [الغرفة معتمة.حفنة اقتفاء أثر.خمسون يومًا سائرًا من هنا .. جلبابك، سقف فمك.وجع الرأس، متورم العينين.المقهى عام.شد الحكمة من كوب شاي.غائب في عيون المارة، سعل، ظل منسي المكان.جماعة الشحاذين الموسيقيين الملونين .. حين تمر ابنتي، سأنهض .. أغنيات البحر المفقود] (الرواية ص 54).

وتبدو في هذه الرواية بجلاء ملامح الرواية الجديدة ذات الشكل التجريبي في توالى الصور وعدم ارتباطها ببعض، غير أن بها ثلاث لوحات كبرى لافتة، كل لوحة تضم مجموعة من المشاهد والصور الصغيرة تشكل في مجموعها خطوط هذه اللوحة.فالرواية

بعامة ترسم لوحة لعالم اختفاء البطلة (رشا إدريس) التي هربت من بيتها بعدما رأت أباها يضاجع طفل ابن عمها.واللوحة الثانية تشتمل على صور تشكل ملامح (بورتريه) البحث، بحث الأب عن ابنته طوال خمسين يوماً.أما اللوحة الثالثة فتصور عالم السقوط الذي انزلقت إليه البطلة بعد هروبها لتعمل بغياً مع فاطمة السوداء القوادة.وهذه اللوحات الثلاث للعوالم الثلاثة لا تظهر كاملة العناصر والخطوط للقارئ؛ فالحبكة مفقودة تماما إذ ليس بعد البداية مايبدو متكاملا، الحدث والموقف يتداخلان وبتتابع المزج والقطع دونما ترتيب، وقد يتغير أي منهما إلى ما يغايره، لكن ذلك لا يعنى أن الرواية ليست سوى كلمات مرصوصة تتشكل من جمل متناثرة كما يعتقد البعض، فهى رغم شكلها الموحى بالاسترسال في متاهات عديدة، فإنها تعتمد على خطوط واضحة تغيب على القارئ لافتقاده الحبكة التقليدية، كما هو واضح في الرواية، من خلال عوالمها التي تحددت بداياتها، وبقيت نهاياتها دونما تحديد . فعالم الاختفاء انتهى بممارسة البغاء.وعالم البحث انتهى بتعب الأب فقرر انتظار ابنته.[المقهى عام .. شد الحكمة من كوب الشاى .. خائب في عيون المارة .. سعل.ظل منسى المكان.جماعة الشحاذين الموسيقيين، الملونين.حين تمر ابنتى سأنهض] (الرواية ص 54).وعالم البغاء انتهى بالنسبة لـ" فاطمة السوداء" بدخول السجن، بينما بقيت" رشا إدريس" تتطلع إلى العودة إلى عالمها الأصلي .. وأحلامها التي كانت [في انتظار مجيء واحد.فداء. فوق الأرض مهارته.يغنى.يحب . يكتب لى رسالة في لون البحر.دفء الدنيا .. يستغرق الوقت في عناقى.وتقبيلى.يهرش لى ظهري.وراء أذني.يرغمني على الأكل.أقول له أنت .. يقول لى أنت] (الرواية ص45)؛ وذلك كله أملا في الراحة والاطمئنان، والتخلص من مطاردات الشرطة لها، والتى انتهت داخل سجن الحضرة، لكنها ظلت في مفترق الطرق [مدت أول خطوة.الثانية تزحلقت.قدماها في اتجاهين متضادين] (الرواية ص 134). فكل هذه النهايات للعوالم الثلاثة لها ما بعدها؛ لأنها ليست نهايات قطعية تحدد آخر المطاف كما يقال، لما آلت إليه حياة الشخصية. والزمن وإن كان يتناقض

في سياق التداعي، إلا أنه يبدو محددًا وفق الفواصل التي بدت في الشكل. الواقع الخارجي لم يتعد حدود اللحظات، والواقع الداخلي ـ الزمن النفسي . يقارب الخمسة أعوام.

والتشكيل في هذه الرواية باد منذ عتبتها الأولى :عنوانها (عين سمكة) فهو يحيل إلى التدوير – زجاجية العين – ذات الحركة المتوترة – والرؤية – النظر وسط ضبابية الحياة – وقاع المحيط .

ويرى (د/ السعيد الورقي) هذه الرواية مجموعة من اللوحات ولكن بمنظور آخر إلى الشخصية يقول"[61] تحاول رواية (عين سمكة) إذن أن تقدم مستويات وعي شخصياتها المرصودة من خلال اللاوعي العام، عن طريق مجموعة من الصور الرمزية التشكيلية التي يغلب عليها التأثر الأكثر بخطوط فن التصوير المعاصر، وخاصة المدرسة التكعيبية والمدرسة السريالية .فالرواية لا تهتم هنا بالموقف من خلال الحدث النامي المتطور وما يرتبط به من حرفية بناء ومن عقدة وغيرها، وإنما الموقف في (عين سمكة) يأتي من خلال محاولة إيجاد علاقة توحد وترابط بين مجموع الصور الداخلية بما تحمله كل صورة من مثيرات انفعالية".

في اللوحة الأولى يوقفنا (د. الورقي)"[62] على عالم البطلة، الذي يحكم، من فعلها الخارجي إطار العمل.وهو الزمن الذي استغرقته . كفتاة ليل . في محاولة التظاهر بعقد رباط حذائها انتظارا لمن يناديها في هذه الليلة الشتوية.

واللوحة هنا عامرة بالخطوط التي تكشف عنها الذاكرة، والتي ترسم عالما تافها بيومياته وذكرياته، تسيطر عليه ألوان من الذعر المنكمش وخطوط محملة بالغيوم وسحب الرعد وخلفية اللوحة خلاء ممتد من خلال إضاءة ليست كافية، وفي عمق اللوحة تبرز صورة الأب يضاجع حفيد أخيه، وبائع السردين المملح يسقط ميتا، وصراصير البيت الناضجة تمضي من المطبخ إلى الحمام، ومقابر أبي النور بالإسكندرية يصفعها زعيق القطارات

المسافرة وآثار عقاب الأم على الجسد المريض علامات مستديرة غائرة وشاب يطارد شهرة تبدأ في التفتح.

وبعد أن تحدد لهذه اللوحة مكوناتها، ينتقل المؤلف من خلال اللاوعي العام لديه، إلى لوحة تشكيلية ثانية:في مقدمة اللوحة عجوز شاحب لم يتناول فطوره بعد، على ملامحه مظاهر نوبات ربو حادة، يسعى العجوز مع منادٍ يبحثان عن ابنة العجوز التي تاهت في زحمة الضباب البطيء.أما خلفية اللوحة، نشاهد فيها عالماً متشابك المعالم: منديل العجوز الذي يتحول في كفه ثعبانا مرة، وقردا أخرى، وطفلا ثالثة.وجدة عجوز الملامح تعلم حفيدها طقوس وتقاليد الجماعة، وتلقنه ميراث الآباء.والحارة تثرثر فيها بيوت بلا ملامح، مجدولة من حصير البؤس.وصفارات الإنذار تعلن الاستعداد لطلقات مدفعية الطيران المزلزلة في غارة جديدة.ومن بعيد تضاءلت أشرطة محارب قديم يرتدي خوفه.وقط ضخم الوجه يحب الشطة الحمراء والسمك المملح.

وتأتي اللوحة الثالثة بعد ذلك.نشاهد في خلفيتها بيتاً للطالبات تعيه ذاكرة مكسورة الحراب ترتدي ثوبا حزينا غير معطر، وتتناثر في أرجاء اللوحة أشلاء من الخطوط:طفل في لون الدم يُجرّ من تحت عجلات ترام.وعجوز يدخل المسجد وقد أمسك سرواله بيده من السقوط وحيدا في شرفات الأبدية وبيده قبقابه.وعيون الرجال في شارعها المتورم بالحراب المكسورة معلقة على قلق لم يتمرن بعد على حمل أعضائه.ومقابر أبي النور في نهاية الحارة شواهد خيبة الأمل.

أما اللوحة الرابعة، فمشهد لمخبأ" حجرة شبه دائرية، جدرانها وحشية الملامح.من حجر.يتدلي من السقف مصباح كهربي وحيد.هوايات خارجة من السقف باب حديدي.وفتحات ضيقة إلى اليمين .".

وفي هذا المشهد، تتناثر سائر مكونات اللوحة.جمع مذعور يضم المنادي والأب وطفلا وعجوزا وسيدة وقروية وطفلة وحوذيا مع حماره وفتاة ومقطوع الأنفاس.يتناثر فوق ملامحهم . أشلاء من مستحضرات اللحظة.فبدت كل شخصية، وقد افترس الرعب

ملامحها، قلقة متوترة مذعورة أما خارج المخبأ، فقد صوتت المخاوف في المدينة منذرة بالحرب.وتناثر دوي القذائف والانفجارات، وحاصر التهدم عالم الداخل .
وأمامهم . أمام الشخصيات.. انتشرت وثيقة موتهم البطيء في المخبأ المسدود. كتبوها بذعرهم.وتأتي اللوحة الخامسة من نور النهار الشاحب في رحابة مصفرة.وحارات مقفاة بصناديق قمامة.وعالم العيون المستغربة. ولعنات متناثرة. وقطط تعبر الحارات بخوف.وطفل جائع يتنفس من معدته.ومتشردة سوداء تشرب الكحول لصق سور كنيسة باكوس.وفي حجرة مهترئة تضاجع فتاة صديقتها.وطفل ابن العم الذي ضاجعه الأب يحمل على ظهره تميمة.وثرثرة نساء بائعي المخدرات.والقطار الداخل يصفر منفلتا من حضن العمائر الواقفة.

هكذا تتوالى اللوحات على هذا النحو ويستخدم المؤلف فاصلا بينها هو زمن حدوث فعل خارجي يتتبع من خلاله تطور حركة في زمن خارجي حيث تنشغل . كما قلنا . فتاة ليل في محاولة عقد رباط حذائها في ليلة شتوية انتظارا لمن يلتقطها.

وكما لاحظنا، من خلال عرضنا لعدد من هذه اللوحات، فإن الكاتب يستخدم أسلوب التشكيليين المعاصرين في عرض مكونات لوحة تقترب كثيرا بكلماتها من خصائص فن التصوير، محاولا في كل لوحة منها أن يقدم مثيرات انفعالية خاصة، تنمو من خلال متابعة المشاهد في اللوحات حتى نهاية العمل.

إن كل لوحة من هذه اللوحات . في الواقع . مجموعة من الصدمات الانفعالية التي تقرع بشدة وعي القارئ لكي يتفتح على الحقيقة التي أرادها المؤلف.ووسيلة المؤلف إلى هذا لغة تصويرية، تحاول أن تقدم الانفعال بالتجربة، أكثر من اهتمامها بتقديم التجربة نفسها، فقد تحولت التجربة كوقائع مادية، إلى رصيد انفعالي مختزن في اللاوعي، وأصبحت لا تستدعي كوقائع، وإنما كانفعال.

ومن خلال هذه اللوحات التي يستحضرها اللاوعي العام عند الكاتب، نطل على عالم محمود عوض عبد العال، فنراه عالما مشوها مسخا، تتردد فيه أضواء الفكر العبثي،

ويسيطر عليه الإحساس باللاجدوى وانعدام الأمان.ويطارد الإنسان فيه ذعر متوحش، يقتلع منه حسه بالآخر وحسه بنفسه، فيبدو في النهاية غريبا ضائعا مطرودا يبحث عن ملاذ حيث لا أمل إلا في الحب الذي يتلاشى هو الآخر .

وتغيب الدلالة إلى درجة التلاشي في روايته الثالثة (قارئ في الشارع) حيث لا حدث ولا بطل، بل عبارات وصور وخطوط عبثية تورث الإحساس بالضياع والفشل والتمزق الذي أصاب جيل النكسة يقول [أخذنا تاكسيا به طفل يدخن سجائره بشراهة، أمه قالت وأبوه .. السرطان سكن صدره .. على فخذي أمه يدخن .. اهتزازات المقاعد وصوت الموتور القديم لحظة التشغيل ..

. .. الولد مريض .. لا يستطيع الكلام أو الحركة. .

. .. الأطفال أحوالهم متقلبة ..

. ناولني بعض الحبوب المنومة ..

. .. لا ..

. أطفالنا كثيرون .. وهذا مريض دائم ..

لم أجد وطني مرتاحا، تركني للسوق التجاري .. داخل حقائب السفر الدبلوماسية، زحام الوظائف وجرائم الاغتيال ومطبوعات الممنوعات .. أبحث عنك وعني .. تعس أترنح في جوربي .. وعندما ألمس شفتيك الغليظتين .. ترتفعين قليلا .. وأنا تحت .. الحرث والزرع والري والنضج .. أغطية البيت مبللة من الشمس طالعة .. تجف حركة أصابعي وبخار فمي يتلاشى .. أصرخ مثل طيور الماء .. هيا نعد .. كم بات الحزن في بيوتنا .. خذي هذه المدينة، انشريها فوق مقعد في بقعة الشمس ..

. هل أحلم؟ ..

. .. وماذا وجدت؟.

. .. شوارع صحراوية بدون أسماء .. وبيوت بدون أرقام ..

. خذي قلما واكتبي للشوارع أسماء .. ورقمي البيوت ..

. .. سأفعل ..

. .. هيا .. الآن .. لا تقولي .. تعبت.!..

. ها هي الحوائط مبللة بدموعهم .. ولا تصلح لكتابة ..

. .. وفي راحتهم .. أخرجيهم عنوة .. قولي لهم .. صار لكم وجود واسم .. كرري ذلك عليهم حتى يتم الحفظ .. وإذا جفت جدرانهم كتبوه باختيارهم.

. .. سأفعل ..

. دقي الأجراس بقوة لينهضوا ..

. .. انظر .. انظر ..

. .. عندي شغل ..

. ليس في البيوت سكان .. أين الناس ..

. .. تصرفي .! ..

. ها هي الأبواب مفتوحة .. صراصير وعناكب وذباب وديدان ..

. .. جربي البيوت في الشارع الثاني ..

. .. بل في كل البيوت].(الرواية ص 58 . 60)

هكذا رسم السرد والحوار معاً في النص السابق لوحة واسعة لمشاهد شتى متقاطعة، مختلفة الألوان والزوايا تنساب من فيض وعى الشيخ الأعمى الجالس على دكته تحت نخلة أم وحيد في الشارع .

أما رواية (الزجاج في دمى) فهى أكثر الروايات كشفاً عن علاقة كاتبها بصديقيه الفنانين (أدهم وسيف وللى)، يقول الراوي في أحد مقاطعها الذي يكشف عن هذا الجيل وأزمته بعد الثورة [دعوني ألقي أمامكم بعض أوراق من يوميات (أدهم) التي ستبكيكم أحيانا وتضحككم أحيانًا أخرى، مخططة بذلك صورة المعاناة التي تحيط الفنان في حياته الخاصة والعامة بلمسات سريعة غاضبة للجحود وسوء المصير، تتخللها لمسات راقصة عندما يحدوه الأمل البعيد، ثم تمر لمسات إنسانية هادئة عند ذكر

حيوان أو موت صديق، ثم تهتز يده عند ذكر سوء الإدارة وأحوال المجتمع لعهد غير بعيد .. بدأ حوليات رحلة العمر مسجلا في يوميات، صراعًا بطوليًا لسفينة الفن، التي تفقد أشرعتها أحيانا وأحيانا تقف لترمى بها، وأحيانا أخرى تسير وفق ريح طيبة لمدى العشر سنوات الأخيرة من عمره] (الرواية ص63).

وحضور الفن التشكيلى لم يكن على مستوى السرد شبه التاريخي بل تعداه إلى رسم لوحات لغوية بفسيفسائها [النوافذ مغلقة، والشارع خال .. والدكاكين لا يخرج منها أو يدخلها أحد .. صوت الكلاب تطارد أنثاها من مكان خرب إلى آخر .. الأتربة تغطي أسقف وزجاج السيارات المركونة على الاتجاهين .. بقايا ملابس تتدلى على حبال بين ذراعي حديد كيس بلاستيك مكدس بأوراق في وسط الطريق .. كلما هبت الرياح انتفخ الكيس وطارت منه بضعة أوراق .. إلى هناك .. كلما هبت انتفخ وطارت الأوراق .. كلما انتفخ طارت .. كلما طارت الأوراق تقلصت رويدًا رويدًا .. حتى وجد الكيس نفسه طائرا مثل ورقة .. دراجة أولاد مزدانة بزهور ورقية معطلة .. شجيرات قصيرة متناثرة على جانبي الطريق .. بدون أوراق خضراء .. ساعات طويلة ثقيلة، زمن الحشو والامتلاء، الشمس والأتربة، السكينة في أطراف الشارع وقلبه .. تستغرقه، تستوعبه، تستحقه وقفا ووصية ..] (الرواية ص 16 . 17)، وزمن الحشو والامتلاء جسدته تلك اللوحة التي كشفت عن العزلة والخواء الذي ضرب حياة المثقف والفنان، إذ تأسست اللوحة السابقة – كغيرها من اللوحات الوصفية – على جمل قصيرة، اسمية في الأغلب كل واحدة منها تضع صورة صغيرة في إحدى زوايا اللوحة، لتشكل في المجموع لوحة ذات دلالة نفسية لا يخطئها القارئ / المشاهد .

وأخيراً تأتى رواية (ضابط احتياط) التي تبدو عملًا أقرب إلى اللوحة التشكيلية التجريدية، منه إلى الرواية روحا وشكلا.يقول أحدهم عن الرواية إنها" [63] لوحة تدخلت فيها الخطوط والخيوط، وتنوعت درجات اللون الواحد في مساحة اللوحة، ففي جزء منها بهت اللون، بحيث أصبح على الرائى تدقيق النظر والتأمل لبحث الترابط بينها وبين

جزء آخر أشتد فيه اللون حتى كاد أن يلقى بضوئه على الجزء الآخر من اللوحة.أما من حيث الروح، فأنعدم في هذه اللوحة الوجود الفعلى للفنان (أدهم وانلي، بحديثه عن أخيه (سيف وانلى)، والحديث عن حدوث ما جرى في 23 يوليو بينما كان في رحلته إلى ايطاليا، وأن لم يذكر محمود عوض أسم أدهم مباشرة".

فالضابط أو الذي كان ضابطاً احتياطياً بالجيش، كلما شم سترته العسكرية – كما أشرنا – فاض وعيه لتنهال صور متلاحقة ماضية، عندما كان مجنداً بعد حرب الاستنزاف، ثم يفيض وعيه من منطقة أكثر عمقاً بالذاكرة لتنهال صور أخرى له عندما كان طالباً بالمعهد الديني، أو محبًا للإسكندرية متجولاً فيها شابًا وعاشقًا للفن [سيارات جيب عسكرية معطلة وسيارات نقل للإمداد فارغة وشاحنات وقود تمر في قطار متتابع .. في آخر الطابور جيب لاسلكية بها ضابط وجندي سائق

.....

حاشية الصفتى مع شرح الأجرومية والسيرة النبوية والأربعين النووية وفقه الإمام مالك .. مكتبة حجازى بشارع الحجارى برأس التين ..

.....

أمامى وخلفى السائرون .. اثنين اثنين .. نياشين على كتفى شاب .. ضابط متزن .. خطواته مؤكدة وثابتة .. ركنت على السور لأراه على البعد .. ضابط بحرى أنيق .. في لسان السلسلة بالشاطبى كانت الموسيقى العسكرية تعزف الألحان الشعبية والوطنية .. حشد الأطفال والشباب من حولهم .. سيد درويش بشعره الطويل في وضع صلاة وقد استقرت كفاه على وجهه .. حناجر الأطفال بلادى بلادى .. هي أمامه ومعه .. اختل توازنك أمام النبى دانيال في درج مكسور أمام المسجد .. لحقت بجزء منك فلم تسقط

.....

حارة الشخشخ مثل السلم والثعبان .. من أي منعطف تدور حوله نفسك والشيخ عبد الجليل قبل نهاية الحارة الطويلة .. يسار الداخل الغرف ويمين الداخل الحمام والمطبخ .. وباب البيت .. باب الشقة هو الباب العمومى ..] (الرواية ص 16. 17).

لقد رأينا أن الفن التشكيلى كان رافداً مركزياً من روافد تجريبية الرواية بعامة، وعند محمود عوض عبد العال على وجه الخصوص، وهناك شبه اتفاق لدى من تعرضوا لرواياته على إفادته في رواياته من بعض مدارس الفن التشكيلى العالمية، يقول أحدهم"[64] ومن ملامح تكنيك الكاتب هو أستخدامه الفن التشكيلى، وهو ما يفسر لنا اهتمامه في المستوى الداخلي لعالمه بالفن التشكيلى من حيث أستخدام الألوان والملامح وتخير الحوارات المقطوعة أو الجمل الحائرة أو الصور الغريبة مما نراه في كثير من الأحيان لدى الفنانين السيرياليين"، فإفادته من مدارس التصوير المعاصرة جلية وخاصة" التكعيبية"[65] والسريالية على نحو مانرى في أعمال (بيكاسو، وبول كلومندريان وكاندينسكي).ويمكننا كذلك أن نرى في هذه الرواية التجريبية، استفادة لافتة من أسلوب المدرسة السينمائية الجديدة في المونتاج والإخراج، وخاصة أسلوب الموجة الجديدة في السينما الفرنسية في أعمال (آلانرينيه، ورينيه كلير، و"ألكسندر أسترول"[66])

ثالثًا: اللغـــــــة

إن لغة الرواية هي المرآة الصافية التي تنعكس عليها شتى التقنيات الموظفة فيها، ورواية (تيار الوعي) – كما وقفنا على بعض ملامحها – بزمنها الخاص الداخلي الذي يعكس فيضاناً قد يبدو غير منطقى من الوعي الداخلي للشخصية، إلى جانب الحضور الظاهر أو الشفيف للفن التشكيلى – كما رأينا – كل هذا نجد صداه في اللغة ماثلاً، وربما كشفت بعض النصوص المستشهد بها سابقاً من الروايات عن تلكم اللغة التشكيلية المنحوتة من صخرة الشعور والمراد بها الإيهام والإيحاء وليس المحاكاة والتسجيل، وكذلك هذا الزمن النفسي المشحون بمجموعة من الدلالات التي يطغي بإشاراتها على الزمن المتلاحق الذي تنتظم فيه لحظات معاشة في الواقع المرئي وما بعده ويجعلها تطفو على السطح، وجدنا ذلك واضحا في نصوص رواياته.كما وجدناه من خلال الجو السريالي التشكيلي العبثي الذي ينطبق عليه تقنية (جبل الثلج العائم) الذي أطلقه همنجواي[67] على مثل هذا النوع من الإبداع.

ففي روايات عوض أصبحت اللغة معتمدة على التصوير وتراسل مدركات الحواس، كما اعتمدت على" [68] التقطيع وعدم الاستمرار – شأن كتابات تيار الوعي – في تتابع غير منظم نتيجة لسيلان الأحداث والمواقف في ديمومة مستمرة طوال الروايات"، لتأخذ لغة روايات تيار الوعي شكل خطاب له خصوصيته من حيث الشحنات الدلالية التي يحملها، والقارئ القادر على فك شفراتها .

ويعرف المعجم (الخطاب) داخل رواية (تيار الوعي) بقوله إنه"[69] الخطاب غير المسموع وغير المنطوق الذي تعبر به شخصية ما عن أفكارها الحميمة القريبة من اللاوعي:إنه خطاب لا يخضع لعمل المنطق فهو في حالة بدائية وجمله مباشرة، قليل التقيد بقواعد النحو.كأنها أفكار لم تتم صياغتها بعد".

وبالجملة فإن اللغة المستخدمة في أعمال محمود عوض عبد العال خليط يمزج التجريد بالملموس والحسي بالمعنوي والروحاني بالسوقي، والنماذج كثيرة في صفحات رواياته، وقفنا على بعضها، وفيها لاحظنا أنها لغة أقصت الاستعمال النفعي للكلمات وأحلت محله الاستعمال النفسي الانفعالي مما يوصلنا إلى أسلوب تعبيري متميز.كما تكتسب تراكيبه اللغوية – وكما يقول أحدهم –"[70] شحنة تأثيرية متوترة، وكثيراً أيضا ما يكون للعبارات استخداما صوتيا لذلك فإن كتاباته تتأبى على قارئ يكتفي بالمعاينة والتفرج، أنه يحتاج إلى قارئ مشارك".

في رواية (سكر مر) نمثل بمقطع سردي، تكشف جمله غير المترابطة، والمبعثرة على مستوى الشكل عن البعثرة التي تعانى منها وعى الشخصية / البطل (إبراهيم زنوبيا)، غير أنها تعتمد على الإيحاء الوامض الذي ترسله الإشارات الواردة من العبارات المفككة أفقياً، غير أنها دالة رأسياً على عمق الأزمة التي يعيشها [ليلتي طويلة بلا بداية ولا نهاية، مثل عمر الناي القديم .. سأسافر، لأنني شهيد .. وبقرة تموت، وكلب رخيص، وأفريقي يئن حزنا في سوق مفتوح للجميع، ماذا أحمل في القلب .. ؟ ماذا أحمل غير الطهر .. ؟ الشاطئ ملآن بالزفت .. الغابة فيها ألف ألف ثعبان .. القارب مفتوح البابين، حليق الذقن ..، والسيف الظمآن خارج الجراب .. مستعد .. من يقدر حتى محو الناس .. بعض الناس .. وتعذيب الكلمات .. وبتر سيقان الشط .. سأسافر هذه الليلة .. شهيد .. شهيد] (الرواية ص 32).

وفى رواية (عين سمكة) نقف على نفس اللغة الموحية لشخصية البطلة (رشا إدريس) الهاربة من بيت أبيها إلى الضياع والتيه إلى عالم الرزيلة فيفيض وعيها بألوان مختلطة من المشاهد التي تقابلها في عالمها الممزق المضيع والذي انعكس تمزقه وضياعه على لغة مشاكلة في بنيتها للتمزق والضياع [أنا الطالبة (رشا إدريس) .. كلية الآداب جامعة الإسكندرية " أهدي سلامي إلى جميع الأهل والأقارب"

" في دير البلح، وبيت حنون .. يشاركني في السلام. كل "
" معارفي هنا، نحن بخير، اطمئنوا ولكم النصر" .
شقا حارة بمخاوف جديدة، مقطوع الساقين، يزحف على خشبة بعجلات .. يتأمل حافظة نقود يبدو حيا، أنا حيي، عبر زحام السيوف .. بينهم سيدة تحمل غياب ابنها، قريبًا من دموعها .. كان الوقت هنا .. نادته وهو قابع على كتابه يذاكر أيامه الأولى .. ابتسم، ربط ساقه المجروحة على مهل، جرب وراء ثنيات رقبته، الانتظار، بل إبهامك؛ وأدعك الملح الثابت على جبينك، اخضرت بضعة أوراق على عمودي الفقري، بعوض مستعصي .. هه ..
. استندي إلى ذراعي .. إلى أين؟
. .. معك أذهب.
. .. ما اسمك؟
. عمل واحد لرجل واحد ..
تتبع هزة رأسها، ما زلت أتعلم السير، الأكثر اتساعًا، عناوين البيوت معقدة، فقر دم، فلأقرأ نعيهم، بصحة حال، طفل جائع، يتنفس من معدته.لا أحد، دفن تسوله، توقف، حملت ثدييها لمدة طويلة، الشوق مع شعرها في الريح، طرزان، أروع جزء في الرجل عضلاته، شهادة لله، ذاق طعم السردين المملح، أنت بلا حذاء، انزنقت في صلاة غريبة، زمن الشتاء يقطر بلادة دون ارتباط ..
. قولي، الآن .. من أنت؟
. منذ فترة .. رأيتهم يدخنون .. يحترقون ..
.. كل الأرض تتموج بالتآكل، والضعف .. معتقل .. البراغيت تأوي في جيوب البطاطس المزروعة على حافة ترعة" المحمودية" .. طابور العميان في ارتفاع دائم.خفافيش الصدفة، ترتق جلبابًا، البحر، غرفة انتظار بلا مقاعد ..
. ما اسمك؟.

– عمل واحد لرجل واحد ..

.. تجرك عربة عدم، حالتي، بي ثرثرة دامٍ تجرني .. ألهث وأنكفئ .. رأيت أبي يضاجع طفل

ابن عمي ..] (الرواية ص 38 . 40) .

والشيخ الضرير في رواية (قارئ في الشارع) الذي يضع الراديو على أذنه، فيختلط وعيه مع وعى الآخرين، كاشفاً في لغة إيحائية عن ضياع جيل 1967، الذي كان يسمع قصصًا كاذبة عن انتصارات وهمية [هبت عاصفة ترابية، عفرت الجالسين في صدر المقهى .. أزحف على بطني لأصل إلى حفرتي الرملية .. معي بندقيتي وأدواتي .. مثل الطيف تلفحنا أصوات الطائرات .. مجموعات من دباباته في اتجاه الأمام تحاول اقتحام المدينة، تصدت لهم قواتنا ودمرت لهم عشرين دبابة.وأجبرت الباقي على الانسحاب خارج المدينة .. كما أن قواتنا ما زالت متماسكة .. يمسح وجهه بكف يده الخالية .. قد ثبت الراديو الصغير على أذنه .. على الريق .. تتوجه إلى المقابر .. يحجزك عن أمك بكاء ورثاء .. ما يقوله الغشيم .. وفاة .. نامت وأنا أسمع نبرة ذلك الصوت، كمية محددة .. خرجنا من الشقوق والقرى والمدن .. نصرخ .. مزاح المحب لا يتعدى امتلاك حبيبته .. أمه .. لا حد للأقدام والعويل التي تغلق الأبواب والنوافذ على ألمها] (الرواية ص 17 . 18).

لقد اتسمت اللغة بهذه الدينامية، ولم تخضع لأدوات الفصل والعطف والوصل، لكنها خضعت للترابطات النفسية ومثل هذا التكنيك ينهض بالربط بين العالم الداخلي والخارجي والمزج بينهما في النص القصصي .. ويصبح الوصف إدراكا حسيا في وعى الشخصية.

وتمتد هذه اللغة الكاشفة عن الضياع الاجتماعي في روايته (الزجاج في دمى) يقول: [عندما أغلق عيني .. أرق التحيات .. وعي ظلام الحجرة .. وتحتاج إلى طبيب يضعني في حدود حجم الموقف .. كارثة .. مقلوبًا يزكم بظله الحفر المتناثرة .. هذا

الضوء .. أفقد الثقة في نفسي .. عيبي في صمتي، هاهم يرسلونها قطع متساوية .. سامحني .. لا تهبط بي .. كانوا يثرثرون عن عريس أمك المحامي.قبل ذلك .. مسني حريق الإهمال .. جحيم أبي وأمي في البيت لا يطاق .. شجار نابع من قرع الأكواب المكسورة على الأرض ونحن نمشي فوقها ..] (الرواية ص 18. 19) نرى في هذه الرواية أو إن شئنا في لوحتنا، أمرًا يزيد صعوبة تواصلها مع القارئ حروف العطف، وهو ما يجعل من كل فقرة، بل من كل جملة، جزيرة منعزلة، قد ترهق القارئ في البحث عن الرابط بينها وبين سابقتها، أو لاحقتها .

كذلك تقديم الرواية كلها، في نفس واحد أو كفصل واحد، قد حرم الكاتب قارئه، من التقاط أنفاسه، أو محاولة البحث عن أجزاء لذلك الجسد المفتت.فجاءت كلها – أيضًا – دون فواصل، أو فصول.

وقد لاحظنا على مستوى السرد من خلال ما سبق أن الراوي في هذه الروايات قد لعب وظيفة تعبيرية"[71] تتطابق – كما يقول جيرار جانيت – مع الوظيفة الانفعالية عند جاكوبسون، وتظهر هذه الوظيفة في تلك الإيماءات الغنائية التي تنطلق من فم الراوي ولا يكون لها هدف سوى التعبير عما يجول في نفسه هو.فهو يجلس في خلوة تشبه خلوة الشاعر الغنائي الذي يترك لمشاعره العنان، فيناجي نفسه ويتحدث عنها وينقب عن أطياف ذاكرته ويجتر ذكرياته الذاتية وأحزانه وأفراحه، ويتمادى في رسم صورة لذاته.وقد أدرج توماشفسكي هذه الوظيفة في إطار ما يسمى (التحفيز السيكولوجى) وقد أفرطت الروايات المعروفة بالروايات السيكولوجية في هذه الوظيفة وكذلك رواية الاعترافات وروايات تيار الوعي.".

أما الحوار فقد كشف بدوره عن ملامح تيار الوعي وطبيعة هذا الأسلوب في الكتابة مثله في ذلك مثل السرد في لغته الكاشفة على التفتت والبعثرة وعدم الخضوع للتسلسل المنطقي للأحداث، فترتكز لغة الحوار على الإيحاء النابض بالانفعال، غير أن هناك ظاهرة داخل المقاطع الحوارية ينبغي الإلفات إليها وهى لاشك ظاهرة مضطردة في

الخطاب الحواري للكاتب محمود عوض عبد العال، وهى ظاهرة تتصل بجدلية:الصمت/ الحديث، لتكرس للمقاطع الحوارية وظيفة بعينها في الرواية الجديدة"[72] وقد نظرت إليها الروائية الفرنسية (ناتالي ساروت) عبر مفهومها للعلاقة بين الحديث والحديث التحتي." ونختار من رواية (ضابط احتياط) ما يكشف عن ذلك، فإذا كانت لغة السرد عنده تحمل طابعا اختزاليا، لغة مكثفة، في جمل قصيرة مبعثرة ذات إيحاء نفسي معين، فإن لغة الحوار تمتاز بمزية خاصة، إذ تدعو القارئ إلى المشاركة في إنتاج النص لأن السارد كثيرًا ما يسكت عن جمل حوارية اعتمادا على فهم القارئ وقدرته على أن يملأ فراغات النص كمثل الحوار الذي دار بين البطل الضابط والعريف حيث يحتوى المقطع الحواري على إجابة على لسان أحد الشخصيتين لسؤال محذوف من النص يفهمه القارئ من السياق الحواري والعكس أيضا إذ تحتوى بعض المقاطع الحوارية الأخرى أسئلة لأحد المتحاورين لا نجد إجابات الطرف الثاني عليها لكن القارئ المشارك في إنتاج الدلالة يفهمها ضمنا من السياق.

هكذا كانت المقاطع الحوارية تتخذ جماليتها من خلال ثنائية غياب أحد الطرفين وحضور الآخر، يقول:[6سيارات جيب عسكرية معطلة وسيارات نقل للإمداد فارغة وشاحنات وقود تمر في قطار متتابع .. في آخر الطابور جيب لاسلكية بها ضابط وجندى سائق .. يوروسولفين حبيبات فوارة للمغص الكلوى .. تقريبًا كل السكندريين كانوا في بطن الحوت .. لكنهم خرجوا بعد يأس الحوت من توبتهم مثل يونس عليه السلام ..

– أعطنى الفوار ..

– الكوب في يدك يا أفندم ..

– معك .. نصف تنك بنزين ..؟

– وأكثر قليلاً ..

– سنقر ..

– أفندم .. سعادتك ..
– عند الكيلو رقم 29 نبهني فربما أنام ..
– أمر سيادتك يا أفندم ..
– توجد سجائر ميريت في الحقيبة .. خذ ما تريد ..
– أدخن كليوباترا يا فندم
– الاثنين فراعنة وحريم .. خذ ما تريد ..
– الجهاز مفتوح يا أفندم ..
– كما هو .. لا تغلقه..] (الرواية ص 16 . 19) .

قلت إن هذه اللغة في مستوييها السردي والحواري تتطلب قارئاً مشاركاً، مسلحاً بأدوات القراءة الواعية التي تدرك بالحدس والتأويل ما لا يدركه القارئ العادي؛ لأن لغة هذه الروايات تحتاج إلى كشف متصل لدلالتها وإدراك العلاقات الإيحائية في الفجوات بين بناها التركيبية .

ونخلص مما سبق إلى أن (محمود عوض عبد العال) في رواياته يتعامل مع اللغة تعاملا جديدا في التعبير عن تداعيات الأفكار المتتابعة، وتصوير عالم الباطن وعدم الالتزام بمنطقية التسلسل في السرد أو الحوار في القصص التقليدية، والاعتماد على العبارات والجمل التي تفجر مواقف سريعة متتابعة متكاثفة في إيقاع لاهث، فالجملة تحاول أن تكون (قيمة تعبيرية) في ذاتها قبل أن تكون قيمة أسلوبية، فهي تشكل اتجاها رأسيا يبدأ من القاع من عمق الشخصية، ثم يصعد إلى صورة الشكل اللغوي ثم يستمر في الصعود إلى عقل القارئ ووجدانه بدلًا من الحرص على الاتجاه الأفقي الذي يربطها مع جاراتها أسلوبيا، أي أن الجمل تتتابع وفقا للموقف الداخلي للشخصية أكثر من تتابعها وفقا لتسلسل المعاني المنطقي في الأسلوب التقليدي .. فهي لغة تظل أبدًا في حاجة إلى كشف لا فهم.ولقارئ النصوص السابقة أن يلاحظ حرص الكاتب على تشكيل فضائه النصي داخل مقاطع السرد والحوار بوضعه نقطتين

أو أكثر أفقياً (..) في إشارة لا إلى تفكك الأحداث بقدر ما هي إشارة إلى مسكوت عنه عمداً، مبثوثاً في صورة فراغات تثير فضول القارئ لمشاركة المبدع في إنتاج النص.كذلك رأينا أنه عندما تفتت الحدث عبر البنى الجزئية تفتتت اللغة عبر الجمل والسياق، لذا نلحظ"[73] المفارقات على مستوى الدال والمدلول، الشفرة والمعنى، فهناك الاضطراب في الالتفاتات الضمائرية والكلمات .. وعندما سادت ظاهرة التفتيت الحدثي / اللغوي.وجدنا اللغة تترابط عن طريق الترابطات النفسية والخلجات النفسية ليست مستقرة على أية حال، أو منطقية أو متوقعة، لذلك كان لابد من أن تجئ التراكيب اللغوية غير مألوفة، غريبة، صادمة للقارئ، والناقد التقليدي على السواء.".

ومادمنا قد تحدثنا عن الحوار في لغته، فإنه ينبغي علينا ألا نترك ذلك قبل الإشارة إلى تقنية فنية كثر توظيف الكاتب لها في رواياته بوصفها هي الأخرى إحدى سمات التجريب في الرواية، أنها المشهدية أو مسرحة الأحداث.

حيث وضع بعض المقاطع الحوارية في قالب مسرحي، معنونًا له بإشارة لغوية مقصودة وهى كلمة (المنظر)[74] .

ففي رواية (عين سمكة) مثلاً يتجلى فيها (عوض عبد العال) بوصفه كاتباً من كُتاب تيار الوعي "[75] استعار المواقف المسرحية، ووضعها داخل السرد بكل ما تمثله هذه المواقف من ثبات مكاني.مثل وصفه للمكان الذي تجرى فيه أحداث كل مشهد من مشاهد الرواية الحوارية.وفى غير المشاهد الحوارية يتبعثر المكان إلى ذرات تحتل كل ركن من الرواية ولكنه مع ذلك ليس البقعة التي تنحل فيها معادلة (الحدث – الشخصية).بل هوالشاهد على العلاقات والمشاعر المضطربة داخل الشخصية.فعلاقات البطلة بحى باكوس (والسوق والكنيسة ومأوى فتيات مشغل التريكو)، علاقات تتجاذبها المشاعر الداخلية – البطلة – سواء من خلال مواقفها الشخصية أو مواقف الآخرين.من ذلك خواطرها المتدفقة عند منزل صديقاتها، وقد توزع انتمائها المكاني بين المكان الحاضر والمكان الغائب"، وأهم المناظر الدالة على العزلة التي تعيشها بطلة

الرواية وشتى شخوصها، ما صاغه من منظر:ترفع الستارة فيه عن مخبأ يلجأ إليه مجموعة من الشخصيات نعرف منهم أبا الفتاة البطلة الذي يدور في الشوارع بحثاً عن ابنته الهاربة ومعه مناد استأجره للبحث عنها، اضطرتهم إحدى الغارات للنزول داخل هذا المخبأ، ثم يظهر على خشبة المسرح مجموعة من الشخصيات غير الأساسية في الرواية، يظهرون لنا فجأة حيث لا رابط بينهم ولا جامع سوى أن المخبأ قد جمعهم في هذه اللحظة:امرأة قروية، وفتاه، وشاب، وعجوز، وحوذى معه حماره. [**المنظر**:مخبأ .. حجرة شبة دائرية، جدرانها وحشية الملامح، من حجر، يتدلى من السقف مصباح كهربي وحيد، هوايات خارجة من السقف، باب حديدي ذو فتحات ضيقة .. إلى اليمين ..] (الرواية ص 19) .

ثم ينسد عليهم باب المخبأ، فيصبحون كالمساجين أو قل المعزولين عن العالم، لا أحد يسمع صراخهم أو يلتفت إلى وجودهم، يعيشون زمناً يحوطه الاضطراب والقلق والخوف من انتظار المجهول.ينقل لنا ذلك المشهد الحواري ذلك المنظر بالمخبأ، بقوله [فتاة: أتابع ثرثرتكم منذ جئت .. خواء .، لغو؛ متى تفعلون ..؟

شاب:الفعل ميئوس منه ..

فتاة:أرجوك .. ساعد أو اسكت ..

الأب:فشلنا .. (الحمار ينهق) .

عجوز:.. كانت المخابئ بلا أبواب، إلا هذا (صراخ وبكاء، ومحاولات دفع الباب من كل الأيدي) .

قروية:(لصق الباب تصرخ) يا من تمرون بجوارنا .. افتحوا لنا الباب ..

الطفلة:(تصرخ) .. الحمار يأكل شعري ..

عجوز:.. أعلم أن أحدًا لن يرد عليك .. (الحمار ينهق)

سيدة:(في ركن) الباب .. عند الباب يقف ابني ..

فتاة:.. لا نيأس .

حوذي:(يدفع حماره صوب الباب .. ليدفع الباب بمؤخرته) لا تضيع شرفي.] (الرواية ص27) لاحظ المكتوب بين قوسين داخل النص السابق، فهى جمل تقوم مقام العدسة أو الميكروفون، إما تلقى الضوء على مكان المتحدث في أثناء حواره (لصق الباب)، وإما تنقل لنا الأصوات المحيطة أو الصادرة من ركن ما على خشبة المسرح (الحمار ينهق) (يصرخون ..).ثم تتمخض ثرثرة هؤلاء إلى فكرة للخلاص من هذا المأزق حينما يتفقون أن يكتبوا نداء يستغيثون فيه بأحد المارة خارج المخبأ، فيتداولون مع الشاب الذي قرر أن يكتب بخطه استغاثة الجميع في ورقة يحاولون إلقاءها من فتحه بالمخبأ إلى الخارج، ومن يدقق فيما يقوله الشاب يلحظ بجلاء أن الكاتب يختزل فيه جيل الشباب الذي شعر بالعزلة والإحباط ينتظر المخلص عسى أن يعيد إليهم حريتهم وينقذهم من هذا المأزق التاريخي الذي لاشك أن الجميع قد مروا به بعد نكسة 1967م [شاب: اسمعوا جميعًا .. ها أنا اكتب .. من سكان الخوف والظلام، إلى سكان الأمان والحرية ..

المنادي:.. وقعنا في الفخ ..

عجوز:.. نموت ببطء ..

القروية:.. أنا بخير .. اطمئنوا وطمئنونا عنكم ..

الأب:النجدة .. النجدة ..

عجوز: (يسعل) محتاج إلى راحة.

حوذي:.. الصابون في خطر ..

فتاة:(تصرخ) .. دعوه يكتب ..

شاب: (يكتب) صديقنا قارئ هذا النداء .. بشر نحن، صوتنا بما فيه الكفاية، أخطأنا في دخول هذا المخبأ .. نحونا استرق السمع، تجمعت ضدنا كل المحن وسدت علينا منافذ الخروج .. في الجحيم نحن .. إلا إحساسنا الذي نكتب إليك منه .. نرجوك يا مخلصنا .. لآدميتنا .. مصائبنا متورمة .. مقيدون في بركة من بول حمار .. معنا

عجوز طيب يبلغك تحياته .. مريض، طفل وطفلة قد تعبا من البكاء .. تتسلل مشاعرك في دمائك، وأفكارنا معها منذ الجد الأول .. من النبض الواسع الحزين، يا مخلص الحزن .. إلقاء التحية عليك في مثل هذه الظروف شيء يميز عصرنا وجيلنا، في انتظار جهدك .. صراخنا يأتيك .. لا تبصق في حظنا .. نحن] (الرواية ص30 . 31) .

والنموذج الثاني نختاره من رواية (الزجاج في دمى) التي تعددت فيها المناظر يكشف لنا المنظر التالي عن واحد من الحوارات الثنائية الأطراف (وهى التيمة المتكررة والثانية في الرواية) عن حوار بين فتاة وشقيقها الذي يمثل التيار الإسلامي السياسي بأفكاره الرجعية وسلوكياته المتناقضة حين القبض عليه وهى تشيعه بحوار يملأه الغضب عليه والتشفي منه **[المنظر:**" فتاة ومعتقل إلى السجن الإسلامي" المرأة الحجاب الذي يخفى جسدها .. والمسكن الذي يأوي خلف حوائطه المقفلة .. وجهان على خط الزمن .. عمارة الخلود وعمارة الحياة .. خلف الحجاب يطل الخوف على الطريق في حراسة خرس الحوائط العالية، وأمام المرأة يلمع عينين مزدهرتين حارستين للروح والأرض .

الولد:لن أغيب. !..

البنت:أرجوك .. الزنزانة ضيقة ومظلمة ..

الولد:شدى حيلك حتى أعود .

البنت:لسانى جف.قلت لك .. دعنى أعيش مثل الناس .

الولد:.. اثبتي على دينك .

البنت:ما فى صدرى .. يخنقنى ..

الولد:سيارة الشرطة تنتظرني .. قبضوا علىّ ..

البنت:أرهقتني .. منك لله ..

الولد:ماذا تريدين مني الآن ..؟

البنت:ليت المحققين .. يعرفون حقيقتك .. وأنك جثة بلا وعي، لا يعرف الفرح طريقًا إلى قلبك .. كأن الله خلق الحزن وحده ..

الولد: يا كافرة .. يا ملعونة ..

البنت: اذهب .. سأوصيهم أن يطيلوا عذابك ..

الولد: .. لن أغيب .. وسوف نتحاسب يا فاجرة ..

البنت: .. هل هناك .. من يبقى حيا .. ؟

الولد: .. أنا .. سأعود وأعدمك العافية ..

البنت: سأترك البيت وأذهب إلى جدتي ..

الولد: .. تهاجرين إلى دار جدتك .. لاعبة الكرة يا عبيطة.

البنت: .. جدتي إنسانة راقية .. أفضل أن أبقى عندها حتى تنتهي امتحانات الكلية .. أبعد عن كلامك أفعالك أنت ومن معك.

الولد: .. أنت غبية .. لن أمكنك من ذلك .

البنت: .. عندما يقبضون عليك .. أخرج من هذا الظلام.

الولد: .. تتمنين الشر لشقيقك يا ملعونة ؟

البنت: .. أشهد الله .. أنك الشر نفسه ..

الولد: .. أنظري إلى نفسك في المرآة .. ستجدين شيطانة ..

البنت: .. سأصبر على سلوكك .. حتى يأذن الله بالفرج وأخرج من هذا السجن .

الولد: .. أنت في مكان طاهر ..

البنت: قل لي ... لماذا تزوجون البنات الشباب دون علم أهلهم؟

الولد: وما شأنك بأمر الله؟

البنت: .. وحي الله انقطع وانتهى .. !

الولد: .. إنها الإمارة .. وليست وحيا !..

البنت:رأيتك تصلي دون صلاة !..

الولد:ما هذا اللغو؟

البنت:وتقرأ دون قراءة !..

الولد: .. اخرسي !..

البنت: أنت تبني مقبرتك بنفسك .. تقدم نفسك بنفسك ..

الولد: والله ... لأقتلك ..

البنت: تنتظرك سيارة الشرطة والضباط .. والحمد لله ..

الولد: .. حين أعود .. سنرى ..

البنت: .. إذا عدت ..

الولد: سأعلقك مكان مصباح الحجرة ..

البنت: .. أفضل لك .. أن تبحث عن عمل شريف .. لا تكن أجيرًا للأعداء .

الولد: لست عدوا .. أنا أدافع عن التائهين من أمثالك ..

البنت: وفر دفاعك .. لنفسك يا شاطر ..

الولد: القطة المغمضة .. تقول لي ذلك ..

البنت: .. هيا .. يطلبونك .. ألا تسمعهم ..

الولد: حين أعود .. سنرى ..

البنت:سأقرأ عليك الفاتحة بإذن الله.

الولد: اخرسي !.. أرجوك .. أرجوك.] (الرواية ص 44 . 48) .

ويعلق أحد الباحثين على استخدام (عوض عبد العال) تقنيه المشهد المسرحي في رواياته بقوله"[76] ويلفت النظر أن الكاتب لجأ إلى المشهد المسرحي في بعض حواریاته وهو لجوء مقصود وهو يرمى من وراء ذلك إلى تأكيد نوع من المواجهة عن طريق فرز تعبيري جديد يقطع به متن الرواية." .

المسرحية حيث حرص الكاتب أن يكتب لفظة (المنظر) عند بداية كل واحد منها

رابعًا: الشخصية

في الرواية التي تأخذ أسلوب تيار الوعي شكلاً يمكننا القول إن بطل هذه الروايات جميعاً ليس هو الشخصية التي يفيض وعيها في زمن الحك الواقعي/ الخارجي (إبراهيم زنوبيا في سكر مر)، والفتاة (رشا إدريس) في عين سمكة، والكفيف الجالس تحت الشجرة في (قارئ في الشارع)، وضابط الاحتياط المحتفظ بسترته العسكرية في (ضابط احتياط) وإنما البطل الحقيقي في هذا اللون من الروايات – في ظنى – هو اللاوعي العام الذي يشكل فيضاناً لوعى الشخوص: إن البطل هو الزمن الداخلي، لا الخارجي، والقابع تحت السطح تموج تياراته بفيض هائل، لا الذي يطفو على السطح تربطه خيوط لا تحصى بالتحتي العميق .

لذا فإن عمل عوض عبد العال في مشروعه الروائي التياري هو عمل تجريبي حاول به أن يقدم – كما أشرنا سابقًا – تجربة المتصنع الذي يعيش مركز الكون ببصيرة ترى كل الأبعاد، وتجمع في لا وعيها، وعي ولا وعي المجموع.يقول حميد لحمدانى "[77] إن الكاتب يستطيع أن يتكلم عن شخصياته ومن خلالها أو من يؤمن لنا الإصغاء إليها عندما تناجي نفسها وهو مطلع علي أحاديث الذات النفسية ومن هذا المستوى يستطيع أن يهبط أعمق وأعمق ويرمق الحس الباطن" .

ويأخذ هذا اللاوعي العام في روايات (محمود عوض)، دور البطل الذي يبدو دائما شخصية اعتبارية، ومع هذا شديد الحساسية متحرر من كل قيود الجاذبية يتسع مجال البصر والرؤيا لديه في فعل تأمل متعال .

وخارج قوانين الزمان والمكان والجاذبية، قدم هذا اللاوعي المتعالي العام، التجربة الظاهرة والباطنة لشخصيات رواياته الخمس، محققا النظام والترابط من خلال التشتت والفردية.

ففي روايته (عين سمكة)، نجد هذا اللاوعي العام يبدو بوضوح مخلوقا حيا متعاليا، يمتلك قدرة غير عادية . خلافاً لروايته سكر مر . على التركيز فيما وراء وأمام الحاضر. في هذه الرواية يبدو هذا اللاوعي العام أقرب إلى تجسيد فكرة التواصل عن بعد من خلال نوع من الصمت الداخلي العميق الذي يسمح بخلق نوع جديد من إدراك المعنى. "[78]ومن خلال هذه الذاكرة، قدم (محمود عوض عبد العال)، باطن شخصيات عمله كشخصيات مغلقة على نفسها ومحصورة بين سجنين:السجن الداخلي لكل منها، والسجن الخارجي الذي يجمعها والذي ألقاها فيه المؤلف." .

لكن إذا حاولنا النظر إلى شخوص رواياته نظرة نقدية مباشرة فإن اللافت في أبطال رواياته أنهم أبطال مأزومون، يحاصرهم الفشل والضياع، ويحدد الإحباط ملامح موقفهم مما حولهم وممن حولهم، إذ كانت العزلة أو الغربة أولى سمات هؤلاء الأبطال، كما يحدد إحباطهم وضياعهم النهايات التي آلوا إليها، أي: السقوط.

أ- العزلة والإحساس بالفشل والضياع كان من أهم ملامح شخصية (إبراهيم زنوبيا) في (سكر مر) التي تعكس ضياع الإنسان المعاصر وفشله وانعدام القيم وهيمنة حالة من العبث واللامعقول، فإبراهيم زنوبيا يقدمه الراوي بوصفه شاعراً يرى نفسه نبياً جديداً مرسلاً لتغيير العالم بالشعر وتحرير أفريقيا بالشعر، يقف على حافة الجنون، يظن أن شعره فيه القوة الخفية للتغيير وإنشاء عالم جديد، لكن لا يكترث به أحد، ولا يلتفت إليه الناشرون، يهتم بادعاء (عصام الترجمان) الذي شاركه مسكنه بشقته بأبي قير عندما زعم الثاني أنه يذكر أنه قد قرأ له قصيدة في الماضي منشورة، فيدهش الشاعر المسكين ويظل باحثًا عن اعتراف وجوده شاعرًا منقبًا في الصحف السابقة بلا جدوى، يمسك القلم يوماً مستعطفاً رئيس التحرير أن ينشر له قصيدة، أن يعترف بوجوده إنسانًا وشاعرًا، يقول [السيد رئيس مجلة الشعر .. أبعث إليك بقصيدتي الأخيرة رقم مائة، راجياً بعض الاهتمام .. أنت يا سيدى تعاملني مثل أسرى الحروب الذين لا يفهمون معنى الوطنية .. يمكنك أن تتأكد من وطنيتي وتسأل عنى في شركة الطيران

العربية .. قلب محطة الرمل .. عندئذ ستجد هناك من يقابلك بحرارة .. ويجيبك بمنتهى الرقة .. في انتظارك .. المهم أن مستوى شعري جيد من تلقاء نفسه .. الوحي .. الأصدقاء صفقوا مليون مرة .. (أنت تنشدنا من الفردوس) .. (كلماتك مطرزة بالورود) .. أصدقائى باعوا فراغهم من أجلى .. فهل تقبل يا سيدي أن أقتلهم بهذه الطريقة؟ لا .. لا .. لا .. رؤساء التحرير لا يفعلون .. أهيب بك .. بقلب عالمي الكبير .. النشوة والارتقاء .. لا أحزان من أجلى .. لا ألم .. قصيدتي أنشرها .. عضواً عاملاً مخلصًا ضمن الأعضاء .. لسوف أحبكم مثل الله .. هل أخبر الأصدقاء أنني قد نجحت ولم تعد أمامي مشاكل من هذا النوع .. يا سيدي .. لمرة واحدة .. الثقة .. الثقة بى .. فردوسية مطرزة بالورود .. ملكة سبأ ومصر ولندن على امتداد خطوط الطيران .. الإذاعات – الصحف – المجلات .. السينما .. نبي ولد في أفريقيا .. نبي جديد .. ابشروا يا سكان .. نبي في لون الفحم .. جاوز الحدود .. إلى الشمال .. إلى الجنوب .. إلى الشرق .. إلى الغرب .. تقبل خالص تحيات الذي ولد منذ ثلاثين عاماً .. موظف بشركة الطيران العربية .. مدرس لغات .. جميع اللغات الحية .. الإسكندرية .. إبراهيم زنوبيا .. ميدان محطة الرمل .. أو .. العمارة الجديدة .. شارع معروف بأبي قير] (الرواية ص33)، ويعد (عصام الترجمان) وهو طالب جامعى ترك أهله ليعمل جاسوساً مع حبيبته ناهد طمعاً في المال، نموذجًا آخر للفشل الاجتماعى والدراسى حتى الفشل في إحساسه بذاته ووطنه، إنه نموذج لشباب جيل الستينيات الذين تمكن منهم الإحباط واليأس بعد النكسة، فأضحت القومية والوطنية في وعيهم الجديد مجرد كلمات لا وجود لها على أرض الواقع، فأخذ ببعضهم الفشل كل مأخذ وأصبحوا على حافة الكفر بالوطن.أما (نانا) اليوناني الأصل، فقد سلك سبيله في دروب الإسكندرية يبحث عن قبر الإسكندر الأكبر وكنزه، يبحث عن جده، عن ذاته التي يحاول اكتشافها من جديد في الإسكندرية، فيصاب بالفشل هو الآخر، كما فشل من قبله (عصام الترجمان) وانتهى إلى الجنون .

إن الفشل والضياع والاستخفاف بكل قيمة، حتى الوطن هو ما يحاصر شخوص الرواية، وهو يمثل ما انتهى إليه الإنسان المعاصر، أما (نانا) فكان فشله مدوياً، إذ يؤخذ مقبوضاً عليه بجريرة موت كثيرين انزلقوا في الحفرة التي حفرها بحثاً عن جده.وهنا يعيدنا القاص ليدق ناقوس زمنه، منتقلاً إلى المشهد الأخير، يقول [دخلت عربة التليفزيون .. اشرأبت العيون .. كل الرءوس في الضوء .. دارت الكاميرا .. جروا نحوها .. سيسقط كل الناس في البئر .. دارت الكاميرا .. جروا خلفها ..

- وقع الناس في البئر ..

قبضوا على نانا .. قتل الحشرات في بئر .. جروه في موكب مهيب .. تاريخ الكفاح في قبضة الحديد ..] (الرواية ص 165)، وهذا المشهد الأخير الذي تبدو فيه الرواية مسرحية تعرض آخر فصولها الدرامية المأساوية، حيث يتوهم إبراهيم زنوبيا وهو على حافة الجنون أنه قد توج أميراً للشعراء، ثم تدق العاشرة وينتهي زمن القص بسقوط زنوبيا ضحية لجنونه وهلاوسه وطموحاته التي تجاوزت الأرض إلى السماء، يقول [* دقت الساعة العاشرة في مكتب الطيران .. لا حس .. ولا خبر .. اطمأن لحظة، رفع كوب الشاي وسكب نهايته في جوفه .. مرارة .. انتشرت في صدره .. هب مذعورا .. فتح فمه وصرخ .. ثم أفرغ ما في بطنه على مكتب الطيران الأنيق .. حاول أن ينادى زميله الواقف في الخارج .. فسقط عند الباب .. *] (الرواية ص 174) .

وفى عين سمكة تبدو البطلة الضائعة قد أحاطها الفشل والضياع والهيام في طرقات المدينة على وجهها مبعثرة النفس، ما بين زميلاتها في مصنع التريكو أو على الأرصفة في الليالى الشتوية ليلتقطها أحدهم، يفيض وعيها بعشرات المشاهد والأحداث التي تمثل ضياعها بعدما رأت أباها يضاجع طفل ابن عمها، تقول [زمن الشتاء يقطر بلادة دون ارتباط ..

. قولي، الآن .. من أنت؟

. منذ فترة .. رأيتهم يدخنون .. يحترقون ..

.. كل الأرض تتموج بالتآكل، والضعف .. معتقل .. البراغيث تأوي في جيوب البطاطس المزروعة على حافة ترعة (المحمودية) .. طابور العميان في ارتفاع دائم .، خفافيش الصدفة، ترتق جلبابًا، البحر، غرفة انتظار بلا مقاعد ..

. ما اسمك؟

. عمل واحد لرجل واحد ..

تجرك عربة عدم، حالتي، بي ثرثرة دامٍ تجرني .. ألهث وأنكفئ .. رأيت أبي يضاجع طفل بن عمي] (الرواية ص 40) .

إن البطل هنا هو ذلك البطل في الرواية التجريبية، مشغول كلية بمخاطبة عالم الداخل الذاتي والأسطوري – كما أشرنا – [79]، ولهذا كان من الطبيعي أن يبدو البطل في هذه الأعمال التجريبية نموذجاً لما يطلق عليه علماء النفس اسم المزاج الانفصالي." [80] فهو ذلك الجواب غير المنسجم، مرتكب الأفعال اللامنطقية.أما عالمه، فهو عالم التأمل الداخلي الذي يكون النشاط اللاواعي له".

ولقد مر بنا المشهد المسرحي الذي صور مجموعة من الضائعين داخل أحد المخابئ ووقفنا على الدلالة العامة التي يرشحها ذلك المشهد من عزلة وضياع طال أفراداً مختلفين من المجتمع.

ويتجلى الفشل والضياع والاستخفاف بشتى القيم في حوار بين شخصيتين برواية (قارئ في الشارع) يطلب أحدهما من صاحبه أن يبادله زوجته، وتبادل الزوجات فكرة تعكس التراجع القيمي ومدى الإحساس بالضياع الذي عاشه كثير من المثقفين إبان النكسة (الزمن الإطار) الذي تحيل إليه أحداث الرواية المبعثرة وشخوصها، يقول أحدهما للآخر بعدما عرض عليه هذه الفكرة [– صارحني .. بموقفي.. هل أنا قواد؟.!.

. .. تقرضني متعة مؤقتة .. وأنا أرد عليها بمثلها ..

. لكل شيء سبب .. وما سبب هذه العملية..

. .. معناها أنك شخص مستقل وناضج ..

. .. وهل تعتقد أن زوجتينا .. ستوافقان على هذه الصفقة ..

. .. أنا وزوجتي أعضاء في الجمعية منذ سنوات .. المهم أنت ..

. .. المهم أنا .. أية جمعية ..؟ .

. الجمعية العصرية لتبادل الزوجات .. وهي أول جمعية سرية في الإسكندرية لخدمة الإنسانية وتحقيق السعادة النفسية ..

. .. الله أكبر ..

. .. إذا أردت أن تكون عضوًا عاملًا في الجمعية .. هناك شروط واختبارات قبل قبول طلب الانضمام. .

. .. أنت ترتب الأمور .. كأنها حقيقة ..

. .. لقد زاد عدد أعضاء الجمعية إلى ألف عضو وعضوة.

. .. اسمع .. اقبلني عضوا تحت التمرين وأترك زوجتي الآن ..

. .. أنت عبيط.] (الرواية ص 52) .

يقول أحدهم معلقاً على شخوص هذه الرواية"[81] أما شخصيات الرواية فإن خواءها يرجع إلى التأخر في كل اتجاه:إلى التأخر العلمى، والتأخر الثقافى، والتأخر الخلقى، التأخر المادى .. ويضاف إلى هذا التأخر .. كفران بكل قيمة، وجحود لكل مثل أعلى. والنتيجة انهيار وبطلان خراب." .

وتأخذ بعض الشخصيات دلالات رامزة في رواية (ضابط احتياط)، خاصةً وأنها الرواية الوحيدة لمحمود عوض عبد العال التي يتجاوز فيها مرحلة النكسة إلى نصر أكتوبر، فعنوان الرواية (ضابط احتياط)"[82] فسنتبين أن ضابط الاحتياط، مضيفين إليه (المؤهل العالي).خاصة إذا تذكرنا أن دخول المؤهلات العليا للتجنيد، كضابط احتياط، بعد النكسة، وإجبار القيادة على احترامها، كان إضافة فاعلة، وكان لها دورها، في استعادة الكرامة، واستعادة الأرض، واستعادة الأمل."وشخصية العروس (زليخة) التي تم زفافها في الحارة – كما يفيض وعى الراوي بمشهد زفافها وهو طفل – فتعد إشارة ذات دلالة

حيث نستطيع أن نرى فلسطين في ثوب زليخة امرأة العزيز، حيث ذهب العرب لنصرتها، وهم من يحتاج للنصرة.بينما العالم ـ وانجلترا تحديداً ـ قد أهدت اليهود فيها تلك الأرض المستقبلية الموعودة، فكانت بداية الصراع بين إسرائيل، والتي أتت حربي 67، 73 استكمالاً لمسلسلها، فكانت الإشارة هنا، هي الإشارة إلى البداية لتبدأ من عندها الحكاية، يقول [.. فرح زليحة كان عام 1948 .. تزف إلى عريسها وهى تولول ممسكة بزهرة بلدى بلون الدم ..

عيون أهل الحى يتابعون .. حتى القطط حضرت الزفاف .. أحدهم معصوب العينين مفتوح الفم والباب عالق حول شفتيه.وفى نهاية الحارة .. قوقعة فى الركن ..

يحتمى فيها رجل وامرأة .. جاء العريس ومعه حبل فى شكل حية ..

أهل الحى أهدوه بطة ترقد على بيضها، وسنبلة قمح واحدة ..] (الرواية ص 78).

ب – أما السقوط، فكان مصير شخصيات الروايات جميعها، إذ أودى الإحساس بالفشل والضياع السابقين، بوصفهما إحساسين طبعا شخوص الروايات، أودى إلى حالة من السقوط المروع يعكس سقوط القيم والمبادئ والإيمان المتعاظم بالسياسة بعد النكسة، يتجلى ذلك واضحاً في أولى رواياته (سكر مر) فإبراهيم زنوبيا الشخصية المركزية التي يفيض وعيها وهو في الزمن الخارجي الواقعي – بأمشاج مختلطة من المشاهد – تكون نهايته مع آخر سطور الرواية بالسقوط وهو يرتشف شايه صباحًا بمكتبه في شركة الطيران، بعد ساعة ونصف من بدء القصة بزمنها الخارجي، أي الساعة الثامنة والنصف، يقول [دقت الساعة العاشرة في مكتب الطيران .. لا حس .. ولا خبر .. اطمأن لحظة، رفع كوب الشاي وسكب نهايته في جوفه .. مرارة .. انتشرت في صدره .. هب مذعورا .. فتح فمه وصرخ .. ثم أفرغ ما في بطنه على مكتب الطيران الأنيق .. حاول أن ينادى زميله الواقف في الخارج .. فسقط عند الباب.] (الرواية ص 174).

المشهد ذاته يتكرر في آخر سطور رواية (عين سمكة) أيضاً، فالبطلة (رشا أدريس) التي بدأت بها القصة، جالسة على إحدى العتبات تحاول ربط حذائها – في

الزمن الخارجي الواقعي للحكى – وظل وعيها يفيض بعشرات المشاهد التي تتصل بفشلها وضياعها بعد هروبها، وفشل أبيها في البحث عنها، نرى هذه البطلة في آخر سطور الرواية أيضاً تسقط سقوطاً مروعاً في الوحل الشتاء، كل قدم في اتجاه، في إشارة إلى التنازع بين مصيرين. تقع ساقطةً في مفترق الطرق، هذا إضافة إلى أن هيامها على وجهها في طرقات الإسكندرية بعد هروبها آل بها إلى حياة السقوط، حيث تعرفت على القوادة فاطمة السوداء، فعملت معها لتصبح بغياً ساقطة.يكرس مشهد سقوطها في آخر الرواية دلالة السقوط العامة التي تحيل كغيرها – في خطاب عوض السردي بعامة – إلى سقوط المجتمع بأحلامه، يقول في آخر سطور القصة [مستباحة على جلباب عطن .. ترتجف، تكح .. المطر يتناسل في حارة غارقة في ظلام ثقيل .. نهضت .. خابية العينين على عتبة باب حديدي مغلق .. مثلج .. حذاؤها بين يديها .. بلا ارتباط مع أحد .. مدت أول خطوة .. في الثانية تزحلقت .. قدماها في اتجاهين متضادين.] (الرواية ص 139).

المشهد ذاته يتكرر للمرة الثالثة في رواية (قارئ في الشارع)، فالشيخ الكفيف الذي يجلس – في الزمن الخارجي الواقعي للحكى – يفيض وعيه بمشاهد مختلفة لا يربطها رابط، يقوم من فوق دكته، وبعد خطوات يسقط سقوطاً مهيناً لا يبالى به أحد، يقول في آخر سطور روايته [وهو يسقط بقدميه في بالوعة مجاري مسروقة الغطاء .. صاح أصحاب الدكاكين الذين ارتبط بهم ويستغنون عنه .. حاسب.] (الرواية ص71). يعلق على ذلك المشهد والرواية كلها (د/ رشاد نوفل) بقوله "[83] الكفيف الذي ينتهي أمره بالسقوط في بالوعة المجاري، تحفر في ذهن القارئ عبثية الوجود الذي تجسده، ومن ثم عبثية الوجود الذي تضرب الرواية كلها على أوتاره .. ومواقف الحوارات الستة تمثل في نهاية المطاف بؤرة تجمعت فيها دلالات متفرقة، كما تتجمع خيوط أشعة الشمس لا ارتباط بينها بفعل عدسة محدبة، فإذا بها تشعل نقطة واحدة شديدة التوهج.".

إن الوقوع عند الباب – في سكر مر – والانزلاق فوق طين الشارع – في عين سمكة – والسقوط في البالوعة – في قارئ في الشارع – كلها رمز فاعل الدلالة على طبيعة الوعي الذي ساد الروايات جميعا، وهو الذي يدور حول محور الضياع والشقاء والغثيان، أمراض عصر الحداثة.

بقيت كلمة أخيرة قبل أن نترك رواية قارئ في الشارع، والدراسة برمتها، نؤكد فيها أن (قارئ في الشارع) التي تجسد حالة الضياع والعبثية المنتشرة في كل روايات كاتبنا، لنشير إلى أن الرواية في جملتها موضوعاً وشكلاً وتقنية تقدم لوناً من التجريب الكاشف عن (العبثية) حالةً، وموقفًا من الحياة، فالسرد فيها، وفى (عين سمكة) وكذلك (الزجاج في دمى) جدير بأن يوصف بأنه (عبثي)، كعبثية المواقف التي يجسدها بلا التزام من الكاتب، وعبثية المصير الذى انتهت إليه شخوص الروايات الثلاث الأولى دون أن يبالى بهم أحد وقد أثمرت هذه العبثية، التي أجاد الكاتب تجسيدها، وبخاصة في رواية (قارئ في الشارع)، موقفين يمثلان أهم خصائص السرد، الموقف الأول اختفاء البطل أو الشخصية الأساسية التي تدور حولها الأحداث، إذ لم يعد هناك شخص بمفرده تومئ إليه الأحداث، ولم يعد هناك ارتباط أصلا بين (شخصية تدور حولها الأحداث) التي تتعلق بذاته هو منفردًا، أو في علاقته مع الآخرين، ولا يمكن أن يكون الأعمى قعيد الحارة بطل الأقصوصة الهيكلية، هو بطل هذه الرواية والعمود الفقري للسرد الروائى."[84]ففضلا عن القصر الشديد لتلك الأقصوصة التي لا يزيد مجموع أجزائها المتفرقة عن صفحتين على الأكثر، فإن خواطر تيار الوعي في سائر صفحات الرواية تخلو تماما من الإشارة إلى أي شخصية ذات إسهام من أي نوع في إضفاء التماسك التقليدي على السرد.وربما يكون دور البطل في الأقصوصة مجرد تجسيد مختصر للنموذج الموازى للرواية يساعد على تحديد لون استبصارات التجريب ومذاقه وعبقة الغالب على كل سطر من سطورها وهو ما يمكن تحقيقه دون وجود بطل" .

ففى رواياته لا يرسم الكاتب صورة (ثابته) للشخصية الرئيسية بل يقدمها للقارئ بوصفها حاله من حالات الإنسان، تتجسد بلا (رتوش)، من خلال التسجيل الآلى الحى لخواطرها.بينما الشخصيات الأخرى داخل الروايات يختلط بها قدر من النمطية التقليدية مع قدر آخر لا يرسم لها معالم واضحة .

فالشخصية الرئيسية فى رواية (عين سمكة) – على سبيل المثال – هى فتاه ضائعه خرجت من أسرتها فتلقفتها الحياه بأمواجها العاتية، وراحت تقذف بها من موقع لآخر بلا غاية ظاهرة، ويلتزم الكاتب بالقياس إليها (التكنيك) الذى ساد كثيرا من روايات تيار الوعى، وهى تمويه الشخصية والدخول إلى عالم الروايه من خلال المعاناه الذاتية للشخصية، وعلاقتها مع الأشياء والمكان والزمان والقيم السائده، وهى علاقات تتأرجح بين التجاذب والتنافر، دون أى سند من الواقع الخارجى.إن الشخصية فى تيار الوعى، ليس لها (طابع او وجه) يعكس هذا الطابع وليس لها(ماض) يعرضه الكاتب للاستعانه به فى تشكيل هذا الطابع، وذلك أن طابع الشخصية ووجهها يجعلانها تتصرف بطريقة محددة فى كل ما يقع من أحداث، يتيحان للقارئ أن يحكم عليها وأن يحبها أو يمقتها، وهذا كله ناجم بالطبع عن (فكرة النمط الإنسانى) التى سادت القص التقليدى، وجعلت قراءة الرواية دربا من الوقوف على مدى نجاح الكاتب فى تحقيقه، ولذلك فنحن فى روايات عوض عبد العال لا نتعرف فى البطل على شخصية محدده الملامح والطابع، بل على تداعيات معاناه الضياع والهذيان لا أكثر ولا أقل، وهذا بالطبع يقلل من الفتنه بالشخصية، ويتطلب جهدا كبيرا فى خلق الطابع الملائم فى هذه الشخصية فى أذهاننا، وإذا كان هذا هو الشأن فى الشخصية الرئيسية فى الرواية عنده – كرواية عين سمكة، وقارئ فى الشارع، مثلاً – فإنه أيضًا شأن الشخصيات الثانوية التى تظهر من خلال المواقف الحوارية المسرحية – كما فى رواية الزجاج فى دمى مثلاً – وبرغم أن تلك الشخصيات مرسومه على نحو تحتفظ فيه بنحو كبير من التحديد فإنها مبعثرة تماما

كبعثرة الخواطر التى تلم بذهن الشخصية المفرده.ويؤدى ذلك إلى أن كل واحده من تلك الشخصيات تعيش عالمها الخاص ولا تكاد تعى ما حولها.

لقد كانت الشخصية في ملامحها النفسية، والخارجية في روايات محمود عوض عبد العال شخصية تجريبية – إن صح التعبير – فهى – وبوصفها أحد عناصر القص – اصطبغت كبقية عناصر القص في الروايات بخيار (التجريبية) الذي راهن عليه المؤلف من خلال اختياره أسلوب تيار الوعي شكلاً لخطابه السردي ومبناه الحكائي.

خاتمـــــة

حاولنا في خلال هذه الدراسة إلقاء الضوء الكاشف على تجربة محمود عوض عبد العال القصصية، تلك التجربة التي اختطت لنفسها طريقًا في الكتابة، لم يسلكها كثيرون من كُتاب جيله – جيل الستينيات –، إذ لم يجد سوى التجريب أو ما يسمى بالتعبيرية الجديدة مسلكاً فنياً، ومن أسلوب تيار الوعي في الكتابة أسلوباً، رغم خطورة هذا اللون من الكتابة القصصية وما قد يواجهه من رفض أو إعراض النظارة والقراء في ذلك الوقت، الذي لم تتعود فيه ذائقة المتلقي على هذا الطرح غير المباشر والذي يفتقد ما تعود عليه من تسلسل في الأحداث، وانتظام للغة المعبرة تعبيراً متصلاً.غير أن الكاتب محمود عوض عبد العال أقدم بشجاعة، وخطوات واثقة، فاقتحم هذه الطريق، التي تردد آخرون عندها. فكانت النتيجة أنه استطاع أن يعبر تعبيرًا جديدًا عن أزمته وأزمة جيله الذين أفقدتهم النكسة إيمانهم بمبادئ كثيرة، كانوا يظنون أنها مسلمات.

قدم عبد العال مشروعًا قصصيًا يتألف من خمس روايات تجريبية اعتمدت على أسلوب تيار الوعي في الكتابة. وقد كشفت الدراسة عن أهم التقنيات الفنية التي انبنت عليها، وأسهمت في بنائها، وانتهت إلى مجموعة من النتائج منها:

أولًا: أن الروايات جميعها ينقسم فيها الزمن إلى زمنين:خارجي واقعي يمثل زمن الحكي الآني للشخصية الرئيسية البطل/ الراوي. والثاني الزمن النفسي الداخلي الذي يستطيل فيمتد إلى الماضي البعيد والماضي القريب، فهو زمن كبير يقاس بالشهور والسنوات في مقابل الزمن الواقعي الخارجي الذي يقاس بالدقائق أو الساعات القليلة.

ثانيًا: أن تأثر عوض عبد العال في أسلوب تيار الوعي حيث يفيض وعى الشخصية الرئيسية لأحداث الرواية في زمنها الخارجي، كان تأثرًا واضحًا برواد هذا

الإتجاه بأوروبا كجيمس جويس، وبروست، وخصوصًا فرجينيا وولف في استخدامها دقات ساعة بج بن علامة زمنية على الزمن الخارجي.

ثالثًا: تحملت شخصية البطل الراوي – في زمنه الخارجي – عبء الحديث التحتى لنفسه ولشخوص روايته؛ بمعنى أن وعيه كان يفيض فيحكى الأحداث التي يستعيدها من ذاكرته، وقد سمح لنفسه أن يقتحم وعى الآخرين، فأصبح وعيه مركباً من وعى الذات/ الأنا، ووعى بقية شخصيات الرواية / الآخر، وذلك في تداخل وتقاطع لوعى كل الأصوات في القصة.

رابعًا: اعتمدت الروايات على التقنيات السينمائية في بناء الرواية وأحداثها، ومنها المونتاج الزماني الذي تثبت فيه الشخصية الراوية في المكان، بينما يتحرك وعيها في الزمان مع وعى الآخرين، إضافة إلى انهمار الصور، وسقوط صورة فوق صورة، كل منها يعمل على إزاحة لوعى شخصية لتحل محلها صورة لوعى آخر لشخصية أخرى، في سرعة وتلاحق مستمر.

خامسًا: وإلى جانب زمن تيار الوعي المختار تقنية للروايات، كان حضور الفن التشكيلي في رسم الشخوص والأحداث التي ظهر تأثرها بمدارس الفن السيريالي والتكعيبي حيث التعبير القصصي عن حالة العزلة والتشظى والتفتت التي يعيشها إنسان العصر خاصة بعد ما ذاقت الشعوب ويلات الحروب ونكساتها .

سادسًا: اعتمد الكاتب في روايته على (مسرحة الأحداث)، فكان يشير في وضوح أحياناً إلى ذلك، كمثل إشاراته بلفظ (المنظر)، يقدم من خلاله لوحات متحركة للمشهد، مصورًا أبطال المشهد، أماكنهم ومواقعهم على مسرح الأحداث، وما يتصل بذلك من ديكور وإضاءة؛ إسهامًا في جمالية القصة بتعدد تقنياتها وأشكالها.

سابعًا: انعكس ما سبق – زمن تيار الوعي، والفن التشكيلي – على لغة الرواية وشخوصها. فجاءت لغة السرد في جمل قصيرة مبعثرة، مفتتة تعتمد على الإيحاء والمجاز، تفتقد إلى الترابط المنطقي بينها؛ لافتقادها غالباً حروف العطف أو أدوات الربط. وتبدو جملًا غرائبية المشاهد، تصويرية، فسيفسائية. كما أن لغة الحوار كانت كلغة السرد تعكس انسياب المشاعر وتدفقها في حالة تشبه الهذيان، واللا منطق والتفكك، إضافة إلى أن الحوار كان يتطلب مشاركة القارئ في صياغته بإبراز المسكوت عنه. وبالجملة فإن لغة السرد والحوار على السواء تستوجب وجود قارئ خاص، مثقف، مشارك، مدرب على الإمساك بالدلالة المراوغة التي كثيراً ما تتفلت وسط البعثرة المقصودة وحالة التشرذم التي تعكسها الروايات، وهذا فإن اللغة تحتاج فيها إلى كشف وتأويل متصل .

ثامنًا: أما شخوص الروايات فقد جاءت شخوصًا مأزومة، يحاصرها الضياع، ويملؤها الفشل، وينتظرها السقوط المروع والمهين مصيرًا محتومًا في إشارة لافتة إلى العبثية:عبثية الحياة والإنسان والمصير.

تاسعًا: بروز عنصر المكان بشتى تفاصيله، إذ كان حضور الإسكندرية حضورًا مُلحًّا في كل رواياته، الأمر الذي يؤكد الارتباط النفسي والفني بين الكاتب والإسكندرية التي ظهر أن الكاتب لا يسكن في أماكنها بقدر ما تسكن الإسكندرية ذاتها بمفرداتها في نفسه، والمكان السكندري في رواياته لم يكن في أغلب الأحيان إطاراً لأحداث الرواية بل بطلاً من أبطالها.

عاشرًا: يشكل محمود عوض عبد العال إحدى محطات تطور الرواية العربية الرئيسية، من خلال مشروعه السردي الذي أخذ من بدايته منحى خاصًا به، ولم يزل يطور في تجربته التجريبية منذ روايته الأولى (سكر مر)، حتى الأخيرة (ضابط احتياط) التي اختلفت عن سوابقها – رغم خضوعها من حيث التقنية الزمنية لأسلوب تيار الوعي – بكون البطل فيها تجاوز عهد النكسة بمشاركته نصر

أكتوبر، الأمر الذي جعله يستعيد بكل حنين وحب مرحلة تجنيده بالجيش، فاحتفظ بسترته العسكرية حتى لا ينسى أيام الفرح بالنصر، على عكس أبطال الروايات السابقة الذين كانوا يهربون من ذكرى النكسة المؤلمة ويحاولون واهمين تناسيها.

حواشي الدراسة

1 – كرم في المؤتمر الثالث لأدباء الأقاليم في مجال الرواية عام 1987 م.

* مؤسس ورئيس تحرير مجلة أقلام الصحوة للأدباء والفنانين السكندريين (من 1974إلي 1984) وأصدرت في أربعة أعداد وقدمت للساحة الفنية والأدبية عددا من الكتاب الجدد.

* اختير مشرفًا علي جريدة (فن وأدب) عن المركز القومي للثقافة والفنون التشكيلية عام 1981.

* تناولت بعض الأبحاث الأكاديمية والكتب النقدية كثيرًا من أعماله القصصية.

* اختيرت احدي قصصه القصيرة في مختارات ونماذج من أدباء حوض البحر الأبيض المتوسط ونشرت في باريس عام 1996 في كتاب بعنوان" Alexandria Egypt atuomne 1996 mediterraneansea 819 paris .

2 – مجموعاته القصصية المنشورة هي:

. " الذي مر علي مدينة" ط أولي 1974 دار المعارف مصر .

. " علامة الرضا" ط أولي 1983 الهيئة العامة للكتاب.

. " حسن البيت" ط أولي 1983 المجلس الأعلى للثقافة.

. " تحت جناحك الناعم" ط أولي 1984 دار أبها السعودية.

. " عدي النهار" 2007 الهيئة العامة للكتاب.

ومن مؤلفاته الأخري:

. دراسة فنية (في صحن مصر) ط أولي 1980 أقلام الصحوة .

. دراسة (الحركة النقابية لعمال الدخان) ط أولي 1999 دار أخبار اليوم .

. رؤية مسرحية (القلب الشجاع) ط أولي 1999 دار الملتقي المصري .

3. – راجع:د/ جابر عصفور: زمن الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999، وراجع له أيضا: الرواية والاستنارة"كتاب 55 دبى الثقافية"، دار الصدى، الطبعة الأولي نوفمبر 2011، وراجع أيضا:مالكوم برادلي، الرواية اليوم ترجمة.أحمد عمر شاهين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005

وراجع: مجلة فصول" زمن الرواية" الجزء الأول، المجلد الحادي عشر، العدد الرابع، شتاء 1993، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

4- راجع علي سبيل المثال:

حلمي بدير: الاتجاه الواقعي في الرواية

د. حمدي السكوت "الرواية المصرية واتجاهاتها الرئيسية"، مطبعة الجامعة الأمريكية بالقاهرة،1971 .

– مصطفى عبد الغني، تحولات الرواية العربية، كتاب الجمهورية، القاهرة، 2008 م .

. روجرالن، الرواية العربية، ترجمة د/حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، فيلادلفيا، 1997 .

5. – اغتيال العقل . برهام غليوم، ص196 نقلا عن الفعالية الثورية للنكبة.نديم البيطار ص125 .

6- حوار مع إدوار الخراط . المجلة . عدد298 . أكتوبر 1985.

7- يمنى العيد، في معرفة النص، الدار البيضاء، 1985، ص 207 .

8 – د /سامى سويدان، فضاءات السرد ومدركات التخيل والقضية والهوية في الرواية العربية، دار الأدب، بيروت، ط 1، 2006، ص 11 .

9- روجر.ب.هنكل، قراءة الرواية" مدخل إلى تقنيات التفسير"، تر:صلاح رزق، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أفاق الترجمة، مايو 1999، ص 94 .

10- راجع:(إلياس خوري، الذاكرة المفقودة، دراسات نقدية، دارالأداب، بيروت، ط 1، 1982 ص 191 .

11- راجع: روجر ألن، الرواية العربية، ترجمة: حصة إبراهيم المنيف، ص 106 .

12 - راجع: جلال العشري: التعبيرية في القصة المصرية، مجلة الثقافة، عدد 58، القاهرة، 1993 .

. وراجع أيضا: حسن عليان، الرواية والتجريب، مجلة جامعة دمشق، المجلد 23، العدد 2، 2007 .

. وراجع: د/ محمد عز الدين النازي، بحث التجريب الروائي وتشكيل خطاب روائي عربي جديد، بحث مقدم لندوة الرواية العربية، المجلس الأعلى للثقافة، الدورة الخامسة لملتقي القاهرة للابداع، الروائى العربي" الرواية العربية إلي أين؟" 12. 15 ديسمبر 2010 .

13. كولن ويسلون: اللامنتمى، ترجمة أنيس ذكى، الطبعة الرابعة.بيروت، 1965، ص 178 .

14. راجع: السعيد بيومي الورقى: اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1989، ص319 .

15. والاسى فاولى:عصر السريالية، ترجمة:خالدة سعيد، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت، 1967، ص46 .

16. د. السعيد الورقي: اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، ص 319.

17- "مفوقعة" ويعني بها د. الورقي ما فوق الواقع، راجع: د. السعيد الورقي، مرجع سابق، ص 316.

18- بيير شارتييه: مدخل إلى نظريات الرواية، ترجمة:عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، المغرب، الطبعة الأولى، 2001م، ص 207.

19 - د. شمس الدين موسى:أزمة المنتمي في الرواية المصرية الحديثة، منشورات وزارة الثقافة، العراق، 1980م.

20 - بيير شارتييه: مدخل إلى نظرية الرواية، مرجع سابق، ص 211 .

21 – نفسه.

22 – ديفيد لودج: الفن الروائي، ترجمة:ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002م، ص 50.

23 – روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة:محمود الربيعي، ط 2، القاهرة، 1975م، ص 20.؛ وراجع في هذا الموضوع أيضا:

. هانز ميرهوف: الزمن في الأدب، ترجمة:د. أسعد رزوق، مراجعة:العوضي الوكيل، وقد نشر هذا الكتاب بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة . نيويورك، أكتوبر سنة 1972م، راجع فصل الزمن والنهر، ص 20 وما بعدها.

. د. مراد مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006م.

. د:محمود الحسينى: تيار الوعي في الرواية المصرية، مطبوعات الرافعى، طنطا، مصر، 1995 .

. بول ريكور: الزمان والسرد، ت: فلاح رحيم، دار الكتب الجديدة المتحدة، ج 2، 2006م.

. أحمد أحمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، دار فارس للنشر والتوزيع، ط 1، 2004م.

24 – د. أمينة رشيد: تشظي الزمن في الرواية الحديثة" دراسات أدبية"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م، ص 151.

25– راجع: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، لبنان،2002، ص 66 .

26– إبراهيم فتحى، معجم المصطلحات الأدبية للتعاضدية، العمالية للطباعة والنشر، 1986، ص 116 .

وراجع ايضا:

- محمد بوزواى: معجم مصطلحات الأدب، الدار الوطنية للكتاب، الجزائر، 2009، ص 108 .
- محمد غنايم: تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، دار الجبل، بيروت، ط 2،1993، ص 9 .
- أحمد سيد محمد: الرواية الانسيابية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، ص 101 .

27 – راجع: د.عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية . بحث في تقنيات السرد،" عالم المعرفة"، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص 190.؛ وراجع أيضا:أحلام حادي:جماليات اللغة في القصة القصيرة . قراءة في تيار الوعي في القصة القصيرة السعودية، 1970 . 1995م، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 1، 2004 م، ص 31 وما بعدها .

28– راجع : جيرار جينيت: خطاب الحكاية،ت:محمد معتصم وأخرون،ط3،منشورات الأختلاف .

29– راجع : حميد لحمدانى: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبى،المركز الثقافى العربى للطباعة والنشر،الدار البيضاء، المغرب، ط3،2000، ص74 .

30 – راجع في ذلك:

أ. روبرت همفري (بتصرف): تيار الوعي في الرواية الحديثة، مرجع سابق .

ب . عدنان محمد علي المحادين: تيار الوعي في روايات عبد الرحمن منيف، إشراف: الأستاذ الدكتور محمد الشوابكة، رسالة مقدمة إلى عمادة الدراسات العليا استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في اللغة . قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، 2006م، ص36 وما بعدها.

31- حمدي السكوت: ثورة التكنيك الروائي، مقدمة كتبها الناقد بين يدي رواية" سكر مر" حينما نشرت لأول مرة لسلسلة كتابات معاصرة، 1970 م.

32- د. محمود الحسيني (بتصرف): تيار الوعي في الرواية المصرية،"مرجع سابق" ص 10 .

33- روبرت همفرى، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص 60 ,

34- راجع: صلاح صالح: سرد الأخر" الأنا والاخر عبر اللغة السردية"، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2003، ص71 وما بعدها .

35- راجع:غالي شكرى: المنتمى في أدب نجيب محفوظ، ص 363 .

36 - محمود عوض عبد العال: رواية" سكر مر"، روايات الهلال، دار الهلال، القاهرة، 2015م.

37- د. محمود الحسيني: تيار الوعي في الرواية المصرية ، ص 32.وفي تشابه تقنيته الزمنية مع صنيع فرجينيا وولف في روايتها مدام دلوي، راجع:هدي أنتينا، فرجينيا وولف رائدة تيار الوعي في الرواية الوصفية على موقع: www. Alweda.gons.) تاريخ النشر 19/ 7 / 2005م، تاريخ الزيارة 2008.

38- د. أمينة رشيد:تشظى الزمن، مرجع سابق، ص40

39 - محمود عوض عبد العال: رواية" عين سمكة"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (مكتبة الأسرة)، 2014م.

40 - د. مراد مبروك:" جدلية التعبير الزمني في روايات محمود عوض عبد العال"، مجلة الثقافة الجديدة، يوليو 1993م، ص 21.

41- د. سيزا قاسم:بناء الرواية "دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ" الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،2004 .

42- د. مراد مبروك:" جدلية التعبير الزمني في روايات محمود عوض عبد العال"، مجلة الثقافة الجديدة، ص 20 .

43 – نفسه، ص 21.
44 – محمود عوض عبد العال:" قارئ في الشارع"،" سلسلة أصوات أدبية"، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1995م.
45 – محمود عوض عبد العال: رواية "الزجاج في دمي"، الهيئة المصرية العامة للكتاب،" كتابات جديدة"، القاهرة، ط 2000م.
46 . محمود عوض عبد العال: رواية "ضابط احتياط" روايات الهلال، دار الهلال، القاهرة، 2014م .
47 – د مراد مبروك: بناء الزمن في الرواية"مرجع سابق"ص 16 .17 .
48 – نفسه .
49 – حسن البحراوى: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، ط10، 1990 ص166 .
50– نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق،2001،ص167 .
51– د. محمد زكي العشماوي: الواقع الثقافي في الإسكندرية "كتاب الأدباء"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م.
52 . محبة الحاج، معتوق: أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، دار الفكر اللبناني، ط 1، بيروت، 1994 م، ص 23.
53– نقلاً عن د. نبيل رشاد نوفل، ص17، مرجع سابق .
54 – محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية الحداثية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2003، ص155.

55- د. مراد مبروك:جدلية التعبير الزمني في روايات محمود عوض عبد العال، مجلة الثقافة، مرجع سابق، ص 23.

56 - في حوار مع الأديب بمجلة الثقافة، 26 يناير 1998 م، العدد 7794.

57 - د. أمينة رشيد: تشظي الزمن في الرواية الحديثة، مرجع سابق، ص 124.

58 - نفسه، ص 166 .

59 - نقلاً عن: بيير شارتييه:مدخل إلى نظريات الرواية، (بتصرف) مرجع سابق، ص 206 . 207.

60 - من حوار أجري معه بمجلة الثقافة، مرجع سابق.

61 - د. السعيد الورقي: اتجاهات الرواية، مرجع سابق، ص 322 .

62- نفسه، (بتصرف)، ص 323 وما بعدها .

63 - د. شوقي عبد الحميد: ضابط احتياط ... تعيد للجندي كرامته، جريدة القاهرة، عدد 795، بتاريخ 22 / 9/ 2015.

64 - د. مصطفى عبد الغني: تحولات الرواية العربية، كتاب الجمهورية، القاهرة، 2008 م، ص 110.

65 - د. السعيد الورقي: اتجاهات الرواية، مرجع سابق، ص 322.

66 - راجع: روى أرميس: مدخل إلى السينما الفرنسية الجديدة، ترجمة:هاشم النحاس، مجلة الأقلام العراقية، 1979م، ص 43 وما بعدها.

67- راجع: د / شوقى بدر يوسف: جبل الثلج العائم،مطبوعات نادي القصة، القاهرة 2007 .

68 - د. مراد مبروك: مجلة الثقافة، مرجع سابق، ص 23 .

69 - لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص167 .

70 - د. نعيمة عطية: مجلة الهلال، في مقال لها بعنوان:" تجربة روائية جديدة"، نوفمبر 1973.

71 – د. عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط 2006م، ص 65.

72 – بيير شارتييه: مدخل إلى نظرية الرواية، مرجع سابق، ص 151 . 152.

73 – مجلة الثقافة، مرجع سابق، راجع مقاليّ:صلاح كامل سالم، د. صلاح عبد الحافظ .

74 – من الثابت أن كل رواية من رواياته الخمس تحتوي على أربعة مناظر، حرص الكاتب على الإشارة إلى كل منظر بكتابته كعنوان جانبي محصورًا بنجمتين (* منظر *).

75 – د. نبيل رشاد نوفل: من الأدب التجريبي السكندري . دراسة تحليلية لنصين روائيين، كتاب دراسات وبحوث مؤتمر أدباء مصر في الأقاليم 1997م، صدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، ص 25 .

76 – محمد قطب: الرؤى والأحلام، قراءة في رواية "سكر مر"، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1995م، ص 28.

77 – د حميد لحمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، ط 3، 2000،ص

78 – د. السعيد الورقي: اتجاهات الرواية، مرجع سابق، ص 322 وما بعدها .

79 – د حميد لحمدانى ، بنية النص السردي، ص15.

80– والاس فاولي:عصر السريالية، مرجع سابق، ص 60.

81 – أ.د عبد الحكيم حسان: في مقال له بعنوان:" الاتجاه الجديد في الرواية العربية"، مجلة الثقافة العربية، فبراير، 1977 م.

82 – د. شوقي عبد الحكيم، مقال سابق .

83 – د. نبيل رشاد نوفل، مرجع سابق.

84 – نفسه، ص 5 وما بعدها.

مصادر البحث ومراجعه

- **إبراهيم فتحى:**

1- معجم المصطلحات الأدبية، العمالية للطباعة والنشر، 1986 .

- **أحمد أحمد النعيمي:**

2- إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، دار فارس للنشر والتوزيع، ط 1، 2004م.

- **أحمد سيد محمد:**

3- الرواية الانسيابية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989.

- **أحلام حادي:**

4- جماليات اللغة في القصة القصيرة . قراءة في تيار الوعي في القصة القصيرة السعودية، 1970 . 1995م، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 2004 .

- **إلياس خوري:**

5- الذاكرة المفقودة،" دراسات نقدية"، دارالأداب، ط1، بيروت، 1982.

- **د. أمينة رشيد:**

6- تشظي الزمن في الرواية الحديثة" دراسات أدبية"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م .

- **بول ريكور:**

7- الزمان والسرد، ترجمة:فلاح رحيم، دار الكتب الجديدة المتحدة، 2006م.

. بيير شارتييه:

8- مدخل إلى نظريات الرواية، ترجمة:عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، ط 1، المغرب، 2001م.

- د. جابر عصفور:

9- الرواية والاستنارة"كتاب 55 دبى الثقافية"، دار الصدى، ط 1"نوفمبر" 2011.

10- زمن الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999 .

- جيرار جينيت:

11- خطاب الحكاية، ترجمة:محمد معتصم وأخرون، ط3، منشورات الاختلاف.

- حسن البحراوى:

12- بنية الشكل الروائى، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، ط 1999 .

. حمدي السكوت:

13- ثورة التكنيك الروائي، مقدمة رواية" سكر مر"، سلسلة كتابات معاصرة، 1970 م .

14. الرواية المصرية واتجاهاتها الرئيسية:مطبعة الجامعة الامريكية بالقاهرة، 1971 .

- حميد لحمدانى:

15- بنية النص السردى من منظور النقد الأدبى، المركز الثقافى العربى للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ط 3، المغرب،2000.

. ديفيد لودج:

16-الفن الروائي، ترجمة:ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002م .

. روبرت همفري:

17- تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة:محمود الربيعي، ط 2، القاهرة، 1975م.

. روجر الن:

18- الرواية العربية، ترجمة د/حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلي للثقافة، فيلادلفيا، 1997 .

- روجر.ب.هنكل:

19- قراءة الرواية" مدخل إلى تقنيات التفسير"، ترجمة:صلاح رزق، الهيئة العامة لقصور التقافة، أفاق الترجمة، القاهرة،مايو 1999.

- د. سامى سويدان:

20- فضاءات السرد ومدركات التخيل والقضية والهوية في الرواية العربية، دار الأدب، ط1، بيروت، 2006 .

. السعيد بيومي الورقى:

21- اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1989 .

- د. سيزا قاسم:

22- بناء الرواية"دراسة مقارنة فى ثلاثية نجيب محفوظ":الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2004 .

. د. شمس الدين موسى:

23- أزمة المنتمي في الرواية المصرية الحديثة، منشورات وزارة الثقافة، العراق، 1980م.

- شوقى بدر يوسف:

24- جبل الثلج العائم، مطبوعات نادى القصة، القاهرة 2007 .

- صلاح صالح:

25- سرد الأخر" الأنا والاخر عبر اللغة السردية"، المركز الثقافى العربى، ط 1، الدار البيضاء، المغرب، 2003 .

. د. عبد الرحيم الكردي:

26- الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط 2006م .

. د. عبد الملك مرتاض:

27- في نظرية الرواية . بحث في تقنيات السرد،" عالم المعرفة"، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ديسمبر الكويت 1998 م.

- د. فاضل ثامر:

28-المقموع والمسكوت عنه فى السرد العربى، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، 2004 .

. كولن ويلسون:

29- اللامنتمى، ترجمة:أنيس زكى حسن، ط 4، بيروت، 1965.

- لطيف زيتوني:

30- معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، لبنان،2002

- **مالكوم برادلي:**

31- الرواية اليوم، ترجمة:أحمد عمر شاهين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005.

. مجموعة من المؤلفين:

32-" الرواية العربية إلي أين ؟" ندوة الرواية العربية، المجلس الأعلى للثقافة، الدورة الخامسة لملتقى القاهرة للابداع، 12. 15 ديسمبر 2010.

. محبة حاج معتوق:

33- أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، دار الفكر اللبناني، ط 1، بيروت، 1994 م.

. محمد بوزواى:

34- معجم مصطلحات الأدب، الدار الوطنية للكتاب، الجزائر، 2009.

. د. محمد زكي العشماوي:

35- أدباء معاصرون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998م.

- **محمد عزام:**

36- تحليل الخطاب الأدبى فى ضوء المناهج النقدية الحداثية،منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2003.

- **محمد غنايم:**

37- تيار الوعى فى الرواية العربية الحديثة ، دار الجيل، ط 2، بيروت،1993.

. محمد قطب:

38- الرؤى والأحلام، قراءة في رواية" سكر مر"، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1995م.

. د:محمود الحسينى:

39- تيار الوعي في الرواية المصرية:مطبوعات الرافعى، طنطا، مصر، 1995 .

. محمود عوض عبد العال :

40 - رواية" سكر مر"، روايات الهلال، دار الهلال، القاهرة، 2015م.

41- رواية" عين سمكة"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (مكتبة الأسرة)، 2014م .

42- رواية" قارئ في الشارع"،" سلسلة أصوات أدبية"، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1995م .

43- رواية" الزجاج في دمي"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، كتابات جديدة ، القاهرة، ط 2000م .

44- رواية" ضابط احتياط" روايات الهلال، دار الهلال، القاهرة، 2014 م.

- د .مراد مبروك :

45-" بناء الزمن في الرواية المعاصرة"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006م.

. د. مصطفى عبد الغني :

46- تحولات الرواية العربية، كتاب الجمهورية، القاهرة، 2008 م .

. د. نبيل رشاد نوفل:

47- من الأدب التجريبي السكندري، كتاب دراسات وبحوث مؤتمر أدباء مصر في الأقاليم ، صدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1997م .

- نضال الصالح:

48- النزوع الأسطورى فى الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001.

. والاسى فاولى:

49- عصر السريالية، ترجمة:خالدة سعيد، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت، 1967.

. هانز ميرهوف:

50- الزمن في الأدب، ترجمة:د. أسعد رزوق، مراجعة:العوضي الوكيل، نشر هذا الكتاب بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة . نيويورك، أكتوبر سنة 1972م.

- يمنى العيد:

51- في معرفة النص، الدار البيضاء، 1985 .

الدوريات

- جريدة:

52- الأهرام، الاحد، 23 – 6، 1996 .

53- القاهرة، عدد 795، بتاريخ 22 / 9/ 2015.

. مجلة:

54- الأقلام العراقية، عدد 3، 1979م.

55- الثقافة الجديدة، يوليو 1993م، ص 21 .

56- الثقافة العربية، فبراير، القاهرة، 1977 م
57- الثقافة، عدد 58، القاهرة، 1993.
58- الثقافة، 26 يناير 1998 م، العدد 7794 .
59- المجلة . عدد298 . أكتوبر 1985.
60- جامعة دمشق، المجلد 23، العدد 2، 2007 .
61- فصول" زمن الرواية" الجزء الأول، المجلد الحادى عشر، العدد الرابع، شتاء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993 .
63- الهلال، نوفمبر 1973.

الرسائل الجامعية

. عدنان محمد علي المحادين:

64- تيار الوعي في روايات عبد الرحمن منيف، إشراف:الأستاذ الدكتور محمد الشوابكة، رسالة مقدمة إلى عمادة الدراسات العليا استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في اللغة . قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، الأردن، 2006م.

مواقع على شبكة الإنترنت

65- هدي أنتينا، فرجينيا وولف رائدة تيار الوعي في الرواية الوصفية على موقع: (www. Alweda.gons. تاريخ النشر 19/7/ 2005م، تاريخ الزيارة 2008.
66- السيد الهبيان: دنيا الوطن، ازدواج الواقع فى عين سمكة
http://pulpit.alwatanvoice.com 0
67- رفايع: انها" سكر مر" التى حيرت النقاد
http://www.facebook.com\permalink.php?

قائمة المحتويات

مقدمة..... 5

تمهيد 9

أولًا: الزمن وتيار الوعي..... 17

ثانيًا: الفن التشكيلي والرواية..... 49

ثالثًا: اللغـــــة..... 61

رابعًا: الشخصية 75

خاتمـــة 87

حواشي الدراسة 91

مصادر البحث ومراجعه 101

مركز ليفانت للدراسات الثقافية والنشر
دار نشر - دراسات - استشارات - دورات تدريبيّة
الإسكندرية، مصر
44 شارع سوتير، أمام كلية حقوق الإسكندرية
موبايل: 0020103003691
هاتف: 002/0348309030
بريد إلكتروني: levant.egsy@gmail.com
موقع إلكتروني: www.levantcenter.net
مركز ليفانت أحد فاعليات شركة ليفانت لتنمية الموارد البشريّة، ش. د. م. م. وفق قانون 159 لسنة 1981م ولائحته، رقم: س ض: 545/584/507،
س ت: 9882.
يقيم المركز دورات ثقافية وتعليمية متنوّعة وورشات عمل وندوات ومحاضرات...، ويستثمر في تطوير الموارد البشريّة وتنميتها، ومن ثمّ فهو يهتمّ بإعداد باحثين في مجال الدراسات الثقافيّة تطبيقًا على علم الكوديكولوجيا وتحقيق النصوص التراثيّة وعلوم العربيّة وآدابها وتجديد الفكر الدينيّ، كما يهتمّ بأصحاب المواهب في الكتابة السرديّة والمسرح والسينما والسيناريو، وينشر أعمالهم ورقيًّا وإلكترونيًّا.
وتدير إدارة المركز موقعًا إلكترونيًّا شاملاً نشاطاتها كلّها، علاوة على إتاحته تحميل الكتب والمقالات والفيديوهات المختلفة.
وينشر المركز المقالات والكتب ورقيًا وإلكترونيًّا وفق عقد مع أيّة مؤسسة أو مؤلّف إفراديًّا.
رقم الإيداع: 21921/ 2019م
الترقيم الدولي: 978 - 977 – 6651 – 81 – 4