حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية

فصلية علمية محكمة - تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت

تقنيات سردية في رواية تيار الوعي (عائشة تنزل إلى العالم السفلي) لبثينة العيسى نموذجًا

د. هيلة عبد الله عثمان العسّاف
أستاذ الأدب والنقد المشارك
جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن

ISSN: 5248 - 1560
الرسالة ٥٤٢ - الحولية ٤٠
١٤٤١هـ / ٢٠٢٠م (مـــارس)

حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية

ANNALS OF THE ARTS AND SOCIAL SCIENCES

تصدر عن مجلس النشر العلمي – جامعة الكويت

فصلية علمية محكمة تتضمن مجموعة من الرسائل، وتعنى بنشر الموضوعات التي تدخل في مجالات العلوم الإنسانية والاجتماعية.

الحولية الأربعون
الرسالة الثانية والأربعون بعد المئة الخامسة
١٤٤١ هـ/ ٢٠٢٠م

هيئة التحرير

أ. د.يعقوب يوسف الكندري
رئيس هيئة التحرير

أ. د. مجدي عبد الحافظ صالح
قسم الفلسفة

أ. د. محمد فلاح القضاة
قسم الإعلام

أ. د. جاسم سليمان الفهيد
قسم اللغة العربية وآدابها

أ. د. سند أحمد عبد الفتاح
قسم التاريخ

أ. د. هشام فتحي جاد الرب
قسم علم النفس

أ. د. عبد المحسن الطبطبائي
قسم اللغة العربية وآدابها

أ.د. تغريد القدسي
قسم دراسات المعلومات- بكلية العلوم الاجتماعية

أ. د هيفاء يوسف الكندري
قسم الخدمة الاجتماعية - كلية العلوم الاجتماعية

د. ليلى محمد حكمت المالح
قسم اللغة الإنجليزية وآدابها

مها إبراهيم المسعد
مديرة التحرير

الهيئة الاستشارية

أ. د. باسل حاتم
الجامعة الأمريكية - الشارقة
الإمارات العربية المتحدة

أ. د. منى بيكر
جامعة مانشستر - المملكة المتحدة

أ. د. إبراهيم السعافين
قسم اللغة العربية - الجامعة الأردنية

أ. د. عبد القادر الفاسي الفهري
قسم اللغة العربية - جامعة محمد الخامس

أ. د. إسماعيل صبري مقلد
قسم العلوم السياسية - جامعة أسيوط

أ. د. حمدي حسن أبو العينين
قسم كلية الإعلام - جامعة مصر الدولية

أ. د. محمود السيد أبو النيل
قسم علم النفس - جامعة عين شمس

قواعدُ النَّشْر

في حَوْليّات الآداب والعلوم الاجتماعيَّة

١- تنشرُ الحَوْليّاتُ البحوثَ والدِّراساتِ الأصيلةَ باللّغتَيْن العربيَّةِ والإنجليزيَّة في مجال العلوم الاجتماعيّة والعلوم الإنسانيّة والآداب.

٢- أنْ تُمثِّلَ الدِّراسةُ إضافةً جديدةً في حقل التّخصّص.

٣- لم يَسْبق نَشْرُ الدِّراسةِ بأيِّ صورة كانت، ولم يسبق أيضًا تقديمُها للنَّشْر إلى جهة أخرى في أثناء وُرودها إلى الحَوْليّات. ويلتزم الباحثُ بكتابة إقرارٍ وتعهّد بأنَّ البَحْثَ المُقدَّمَ لم يسبق نَشْرُه في أيِّ وعاء نشر، أو أُرسل إلى جهة أخرى.

٤- ألا يقلَّ عَدَدُ كلماتِ الدِّراسة عن (١٥٠٠٠) كلمة، شاملة المراجع والهوامش والجداول، (بحدود ٥٠ صفحةً). وألا يزيدَ عددُ الكلماتِ عن (٦٠٠٠٠) كلمة (في حدود ٢٠٠ صفحة).

٥- يُقدَّمُ البَحْثُ بالبريد الإلكترونيّ: (aass@ku.edu.kw) مكتوبًا بواسطة مُعالِج النّصوص Microsoft Word وعلى مسافة ونصف، وبنط (١٤) Arabic Simplified. في حالة البُحوث باللّغة العربيّة، وعلى مسافتَين، وبنط (١٢) Roman New Times في حالة البُحوث باللّغة الإنجليزيَّة.

٦- يُرْفِقُ الباحثُ ملخَّصًا للبَحْث، مطبوعًا باللّغتَيْن العربيَّة والإنجليزية، في حدود (٢٠٠) كلمة. على أنْ يحتويَ ملخَّصُ البحث على: هَدَف الدِّراسة وأسئلتها، ومَنْهج الدِّراسة المُستَخْدَم، وأبرز النّتائج المُستَخْلَصة، وأهمّ الاستنتاجات.

٧- يُرْفِقُ الباحثُ مع البَحْث سيرةً علميَّةً مُختصرةً، مطبوعةً باللّغتَيْن العربيَّة والإنجليزيَّة، تشمل أهمّ مؤلّفاته وأبحاثه.

٨- تُقدَّمُ الخرائطُ والأشكالُ والرسومُ (إنْ وُجدت) بأصولها الصّالحة للطِّباعة بصيغة JPG، وبمستوى دقّة ٨٠٠*٦٠٠.

٩- في حالة رغبة الباحث بنَشْرِ الصّور أو الخرائطِ أو الأشكال البيانيّة الملونة؛ يلتزمُ بدَفْع تكاليفها.

١٠- يراعي الباحثُ عند كتابة البحث الالتزامَ بأحدث نسخة من أحد النِّظامين:

أ – Modern Language Association MLA

ب – American Psychological Association APA

يستخدم في البحوث والدِّراسات في مجال العلوم الإنسانية والآداب نظام MLA، والبحوث في مجال الدِّراسات الاجتماعيّة نظام APA، من حيثُ كتابةُ المراجع والهوامش في مَتْن البحث، أو في قائمة المراجع.

أولًا: في الدِّراسات في مجال العلوم الإنسانية والآداب، يمكن كتابةُ المرجع على نظام MLA على الوَجْه المُوضَّح أدناهُ:

١ – الهوامش: – توضع الهوامشُ في نهاية البحث في حالة عدم وجود فصول.

- تُرتَّبُ أرقامُ التَّوْثيق بطريقة متسلسلة حتّى نهاية كلِّ فصل، أو حتّى نهاية البَحْث في حالة عدم وجود فصول.
- تثبت الهوامش عند ذِكْرها لأوّل مرّة كاملةً على النَّحْو الآتي: اسم المؤلِّف، عُنوان الكتاب (بالبنط الأسود)، رَقْم الجزء، رَقْم الطَّبْعة، اسم النّاشر، مكان النَّشْر، سنة النَّشْر، رَقْم الصّفْحة.

مثال: (ابن حزم، الإحكام في أصول الأحكام، جزء ٢، ط ١، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٦، ص ١١٦).

٢- المراجع:

(فؤاد زكريا، آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة، ط 1، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٥، ص ١١).

ويمكن الرجوعُ إلى العديد منَ المواقع الَّتي توضِّحُ عمليةَ استخدام المراجع، منها:

quickquide/mla/com.libguides.irsc:http

ثانيًا: في مجال العلوم الاجتماعيّة، يمكن كتابةُ المراجع على الوَجْه المُوضَّح أدناهُ (APA):

١- كتابة المرجع في المتن: اسم العائلة للمؤلِّف مَتْبوعًا بفاصلة، ثُمَّ سنة النشر. (يُرْجى الرّجوعُ إلى دليل التّوثيق وَفْقًا لنظام APA لمزيد منَ التفاصيل)

مثال: (Cortois, 2001)

٢- قائمة المراجع: يُرْجى الرّجوعُ إلى دليل التّوثيق وَفْقًا لنظام APA للتفاصيل.

مثال:

Jones, J. (2005). Writing with style. Style Writing Journal, 12 (6), 1433–.

ويمكن زيارة موقع: http://www.apastyle.org

لمعرفة القواعد الخاصَّة بهذا النِّظام.

١١- يجب أن تشمل جميع البحوث على قائمة المراجع كاملة في نهاية البحث، على أن يكون بنط الكتابة بالنص الروماني (Roman Script).

١٢- لمعرفة قواعد وأخلاقيات النشر رجاء مراجعة موقع الحوليات الإلكتروني.

شروطُ قَبولِ البُحوثِ في الحَوْليّات:

أ - لا تقبلُ الحَوْليّاتُ البحوثَ الَّتي سبق نَشْرُها بأيِّ طريقة.

ب - لا تقبل المجلّةُ نَشْرَ أبحاثِ الماجستير أو الدكتوراه أو أيّ مستلّات منها.

ج - لا تُرَدُّ ولا تُسْتَرْجَعُ أصولُ البُحوثِ المُقدَّمةِ للنَّشْر، سواء نُشِرَتْ أم لم تُنْشَر.

د- لا يجوزُ نَشْرُ البحوثِ في جهات أخرى بعد موافقة الحَوْليّاتِ على نشرها. وإذا ثبت ذلك؛ فستتَّخذ إدارةُ الحَوْليّات الإجراءاتِ القانونيَّةَ المُتَّبعةَ بهذا الشّأن.

ه- يمكنُ للباحث نَشْرُ بَحْثِه في جهاتٍ أخرى، بعد الحصول على إذن كتابيٍّ سابق من رئيس التّحرير، وبعد انقضاءِ ثلاثِ سنواتٍ - على الأقلِّ - على نَشْرِه في الحَوْليّات.

و - يُعْرَضُ البَحْثُ الَّذي تتوافر فيه القواعدُ المذكورة سابقًا، بَعْدَ موافقة هَيْئة التَّحرير، على مُحكِّمينَ لتقرير مدى صلاحية البَحْثِ للنَّشْر في المجلّة.

و- تَمْنَحُ المجلَّةُ للباحثِ خَمْسينَ نسخةً من بَحْثِه المنشورِ، كإهداء.

تُرْسَلُ البحوثُ وجميعُ المراسلات الخاصة بالحَوْليّات إلى رئيس التَّحْرير عن طريق البريد الإلكترونيِّ للمجلّة.

رئيس تحرير حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية

ص.ب: ١٧٣٧٠ الخالدية

رمز بريدي: 72454

الكويت

ISSN 1560 Key title: Hawliyyat Kulliyyat al-Adab

http://apc.kuniv.edu.kw/AASS

E-mail: aass@ku.edu.kw

افتتاحية الإصدار الثّالث من الحولية الأربعين – مارس ٢٠٢٠

بقلم رئيس التحرير: أ.د. يعقوب يوسف الكندري

يمرّ العالم خلال هذه الأيام بأشبه ما يمكن أنْ نسمّيَه أزمةً صحيّةً تسبّبتْ في إرباك الاقتصاد العالمي، وهيّجت المشاعر الَّتي يسودها الخوفُ من مرض مجهول، لم يكتشف له علاج حتى كتابة هذه السطور على الرغم من المحاولات الجادَّة، وهو مرض كورونا المستحدَث COVID-19. ولعل المؤشرات العامة لانتشار هذا المرض تدعو للقلق؛ حيثُ إنَّ عدم اكتشاف مصل علاجي إلى الآن وانتشاره بشكل سريع جدًّا في دول بعيدة عن مصدره، والمتمثّل في مدينة (ووهان) في الصِّين، قد أثّر بشكل كبير في مستوى التفاعل العالمي، سواء بين الدول بشكل عام أو حتّى على مستوى العلاقات الاجتماعية. ولعل من أبرز الجوانب الاجتماعية التي تفاعلت مع هذا المرض هي المعلومة ومدى انتشارها وانتقالها بشكل سريع جدًّا في ظل وجود وسائل التواصل الاجتماعي، وانتشار الإشاعة التي وَجدت لها مكانًا وبيئةً مناسبة لانطلاقها. أثّرت الأزمة في مستوى العلاقات الاجتماعية بشكل عام؛ من زيارات ولقاءات وتجمُّعات وحذر من الآخر وغيرها من مستويات التفاعل. وقد أثّرت أيضًا في السياسة بين الدول، وغيرها من التأثيرات. فكانت هذه الأزمة مهدّدًا للأمن الاجتماعي العام وخاصَّة في تلك الدول التي ظهر وانتشر فيها هذا المرض بوتيرة متسارعة، تاركاً فيها آثاراً مأساوية؛ وهو ما دفع منظّمة الصحة العالمية إلى أن تصنفه جائحة ووباء عالمياً. نسأل **الله** –سبحانَه وتعالى– أنْ يحفَظَنا جميعًا.

في هذا العدد جاءت ستّة أبحاث موزّعة على تخصصات متعدِّدة: فقد جاءت الرسالة (٥٣٨) في مجال الإعلام للباحث صابر حسن محمد طر

عن التغطية الإخبارية في القنوات الفضائية اليمنية، والّتي جاءت مقارنة لمضامين نشرات الأخبار. وجاءت الرسالة (٥٣٩) في مجال التّاريخ للباحث وليد عبد العزيز زين الدِّين عاكف من جمهورية مصر العربية عن القباب الأندلسية وأنواعها وأصولها ومميزاتها. أمّا الرسالة (٥٤٠)، فجاءت في الأدب وعن الشروح الأدبيّة في التراث العربيّ للباحث إبراهيم بن محمد الشتوي من المملكة العربية السُّعوديّة. وجاءت الرِّسالة (٥٤١) عن سياسة السلاطين العثمانيِّين في اعتنائهم بركب الحَجّ في القرن (١٢) الهجريّ للباحث رشيد زين العابدين من المملكة المغربية. وجاءت الرِّسالة (٥٤٢) في الأعمال السَّرْديَّة ودراسة أهمِّ التقنيات السردية في إحدى الرِّوايات للرِّوائيّة الكويتيّة بثينة العيسى، وذلك للباحثة هيلة بنت عبد الله العَسّاف من المملكة العربية السُّعوديّة. أمّا الرِّسالة (٥٤٣)، فجاءت في الاجتماع السياسيّ للباحث محمّد سعيد عبد المجيد من جمهورية مصر العربيّة وعن الثّورات العربيّة وأبعادها الاجتماعية وأثر ذلك في سياسات التنمية، معتمدًا على الحالة المِصْريّة.

نتطلّع أن يكون هذا العدد قد حظي بموضوعات مميَّزة في مجال العلوم الاجتماعيّة والإنسانيّة، وأن يحقِّق الفائدة المرجوَّة للقارئ.

الرسالة ٥٤٢

تقنيات سردية في رواية تيار الوعي (عائشة تنزل إلى العالم السفلي) لبثينة العيسى نموذجًا

د. هيلة عبد الله عثمان العسّاف

أستاذ الأدب والنقد المشارك

جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن

حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية - الحولية الأربعون ١٤٤١هـ / ٢٠٢٠م

المؤلف:

د. هيلة عبد الله عثمان العسّاف

- دكتوراه في الأدب والنقد الحديث عن أطروحتي للدكتوراه:(الأسرة في الشعر السعودي الحديث، دراسة موضوعية وفنية).
- أستاذ الأدب والنقد المشارك بقسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة الأميرة نورة بنت عبدالرحمن، الرياض.

الإنتاج العلمي:

الأبحاث المنشورة:

١- الالتزام القبلي في الشعر الجاهلي، مجلة كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، أكتوبر ٢٠١٤م.

٢- التمرد في الشعر الجاهلي أشكاله وبواعثه، مجلة كلية الآداب، جامعة المنصورة، ع ٥٤، يناير ٢٠١٤م.

٣- حميمية الموت في شعر الرثاء عند القصيبي، مجلة العلوم العربية والإنسانية، جامعة القصيم، مج٩، ع١، ٢٠١٥م.

٤- رثاء النفس بين بكاء ابن الريب وتأبين القصيبي، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، غزة، مج ٢٣، ع٢، يونيو ٢٠١٥.

٥- عجائبية التخييل السردي "نص الهجرة السرية إلى الأشياء لسهام العبودي نموذجا"، مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية، دبي، ع٥٤، ديسمبر ٢٠١٧م.

المحتوى

الملخص ١٣

المقدمة ١٥

التمهيد:

أ– تيار الوعي: مفهومه، وتطوره، وأهم تقنياته ١٧

ب– المؤلفة والرواية ١٩

التقنيات التيارية في رواية عائشة تنزل إلى العالم السفلي:

أولاً: الراوية ٢٢

ثانياً: الرموز التيارية (مفاتيح الوعي):

–الحب ٢٦

– الموت ٤١

– الكتابة ٥٦

ثالثاً: المكان والزمان:

– المكان ٦٠

– الزمان ٦٦

رابعاً: اللغة:

– السرد والوصف ٧٤

– **الحوار**:

الحوار الباطني ٨٠

الحوار المزدوج ٨٦

الحوار الخارجي ٨٨

- الظواهر اللغوية:

الهفوات ٩٠

المفارقة ٩٢

التكرار ٩٥

الخاتمة والنتائج ٩٧

الهوامش ١٠١

المصادر والمراجع ١١٩

الملخص

يستهدف البحث استجلاء تأثير تيار الوعي في فنِّيّة العملية السردية وإيصاليتها، ودراسة أهم التقنيات السردية التي تدخل في تكوين تيار الوعي من خلال نمذجته السردية في رواية (عائشة تنزل إلى العالم السفلي) للرِّوائية الكويتية بثينة العيسى، التي كانت دافعًا محفزًا للنمط النفسي التحليلي للبحث.

ويعتمد البحث المنهج النفسي وَفْق رؤية مدرسة التحليل النفسي للعالم النمساوي سيغموند فرويد – على الأغلب – لاستجلاء باطن بَطَلة الرواية ذات الشخصية المأزومة تبعًا لميل تيار الوعي لتناول الشخصيات غير السوية نفسيًّا وعقليًّا.

وتوصل البحث إلى أن الظاهر التعبيري للرواية التيارية يخالف واقعها الباطني، وأنها تحتاج إلى تآزر المكوِّنَين النفسي والفني لفَكِّ رموزها وإيحاءاتها، والوصول إلى مدلولها الحقيقي، كما تبين أن الشخصية الروائية التي تتبنى تيار الوعي شكلًا سرديًّا تنتقي التقنيات السردية المُعِينة على استبطان لا شعورها المكبوت، وتوظفها بشكل موجه للداخل، ومفارق للنمط التقليدي الذي يهتم بالمظهر والشكل الخارجي.

المقدمة

شهد العالم الحديث بداية من منتصف القرن التاسع عشر الكثير من التحولات الجذرية في التشكيل السياسي والاقتصادي والاجتماعي مثل: الثورة الصناعية بما ولدته من ظهور الآلة وتحكُّمها بمجريات الحياة، وظهور البُرجوازية التي أعلت من قيمة الفرد في النسيج الإنساني، والحربين العالميتين اللتين صبّت فيهما الآلة دمارها المادي والمعنوي، وتهاوي المؤسسية الدينية والأخلاقية الغربية.

وكان لتلك المتغيرات توابعها النفسية من شعور بالقلق والاغتراب إلى العزلة المطبقة في دواخل الإنسان الحديث مما أدى إلى ظهور الدراسات النفسية التي تعمقت في السلوك الإنساني – في مطلع القرن العشرين – محاولة أن تتلمس طريقها لغايات علاجية في بادئ الأمر ثم ما لبث أن اتضح توظيفها الإبداعي والأدبي انطلاقًا من الجهد التأسيسي للطبيب النمساوي سيغموند فرويد مؤسس مدرسة التحليل النفسي الذي فسّر السلوك البشري بردِّه إلى منطقة اللاوعي؛ حيث وجَّه النظر إلى الجانب المظلم من النفس الإنسانية أو العمق الباطني وما يحويه من مشاعر وأفكار توجِّه الفعل الروائي، واكتشف طريقة التداعي الحر القائمة على التعبير المنطلق وغير المترابط عن الأزمة النفسية[١]، وعرف آلية الكبت[٢]، والشعور بالذنب[٣]، وبيّن أهمية غياب الوعي أثناء الحلم والأسطورة في تفسير السلوكيات البشرية[٤].

وأعقب فرويد عددٌ من المدارس والجهود النفسية التي تفاوت موقفها بين متابعته وتأييد أطروحاته، ومخالفته ونقد آرائه، وتعتبر جهود كارل غوستاف يونج من أهم ما يُشار إليه في هذا المجال؛ حيث بدأ يونج متناغمًا مع رؤية فرويد ثم ما لبث أن خالفه مؤسسًا مدرسة علم النفس التحليلي؛ حيث نسب العمل الإبداعي إلى الخافية/اللاشعور، وأشار إلى تأثير الحلم والرمز والأسطورة في فهم العمق الباطن للمبدع[٥].

وقد فتحت النظريات النفسية آفاقًا جديدة للرِّواية، فبدأت تنزع جلد التقليد وتميل للتجريب والاكتشاف الإبداعي وخصوصًا في مجالها الأكثر إشكالية وغموضًا: الإنسان والحياة، وظهرت أسماءٌ جديدة – مثل جيمس جويس، وفرجينيا وولف – تناوئُ الشكل الروائي التقليدي، وتهاجم تركيزَه على المادية الجسدية والعالم الخارجي غَيْرَ مهتمٍّ بالتعمُّق في مجاهل الباطن الخفي، وتدعو إلى استبطان الشخصية القصصية واستجلاء أفكارها الخاصة، وهذا يستدعي الدمج بين محيطَي الوعي واللاوعي من ناحية، وتقنيات سردية تستمد حضورها وخصوصيتها من تمظهراتها النفسية الفارقة، وأُطلق على ذلك مصطلحات تأطيرية مختلفة مثل: تيار الفكر، والمونولوج الداخلي، والرؤية الداخلية؛ غير أنَّ أحظاها بالانتشار والتداول كان مصطلحَ (تيار الوعي).

ولَئن كان هذا البحث يستهدف التعمق في تيار الوعي بتقنياته وتأثيراته من خلال رواية (عائشة تنزل إلى العالم السفلي)؛ إنَّه يمكنُنا إجمالُ أهمِّ دوافع البحث بحيوية الأجواء العامة لرواية تيار الوعي، ومفارقتها للنمط التقليدي مما يحرِض القارئَ على المساهمة الفعلية في عملية التلقي بإطلاق قراءته الخاصة للعمل، وتداخل شخصيَّتَي الناقد الفني والمحلل النفسي في متطلبات نقد هذا النمط الروائي، كما أن الرواية المدروسة شكلت محرِّضًا قويًّا وأساسيًّا على دراسة هذا التوجه النفس/أدبي ببُعْدها الشعوري العميق، وإبحارها المغرق في كُنْه الذات، وتمظهراتها الأسطورية والفلسفيّة، يضاف إلى ذلك كلِّه لغةٌ بالغة الوصف والاستجلاء للحالة المعايشة، وغرابة مطلقة في الرؤى التي تتبناها.

التمهيد :

أ – تيار الوعي: مفهومه، وتطوره، وأهم تقنياته

مصطلح تيار الوعي ابتكار نفسي بحت في بداية الأمر؛ إذ إن الفيلسوف وعالم النفس الأمريكي ويليام جيمس أورده لأول مرة عندما لاحظ الشبه القائم بين السيل المتواصل للمشاعر والأفكار والذكريات داخل الذهن من ناحية وتدفُّق المياه في التيار النهري من الناحية المقابلة؛ فكلاهما ينساب ويجري ويتغير بشكل دائب[٦].

وتيار الوعي الاصطلاحي يعني: «الانسياب المتواصل للأفكار داخل الذهن»[٧] (زيتوني، ٢٠٠٢، ص٦٦)، وهو كما أورد ابن زياد نقلًا عن أبرامز «الجريان المتواصل للمدركات والأفكار والمشاعر في الذاكرة المتيقظة»[٨] (ابن زياد، ٢٠٠٣، ص٤).

أما عن انتقال مصطلح تيار الوعي إلى النقد الأدبي، فظهر للمرة الأولى عام ١٩١٨م في مقالة تعقيبية للناقدة ماري سنكلر على روايات دوروثي ريتشاردسن؛ حيث أشارت إلى أسلوبها الجديد في تقديم الشعور بالحالات النفسية لدى الشخصيات الروائية، ثم انطلق المصطلح ليصبح علمًا لنمط سردي حديث يعتمد الشكلية الانسيابية للذهن مادة وموضوعًا، ولا يهتم بظاهر الشخصية قدر ما يعنيه استجلاء عمقها وعالمها الباطن[٩].

وتُعرَّف روايةُ تيار الوعي بأنها: «نوع من القصص يركِّز فيه أساسًا على نوع من مستويات ما قبل الكلام من الوعي؛ بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات»[١٠] (همفري، ٢٠٠٠، ص٢٧٠). ولا شك أن الكشف المستبطن يحتاج إلى أساليبَ تقنية مختلفة ومعينة، فالتعريف المتكامل لتيار الوعي إذن هو: «نمط سردي يتم بواسطته تقديم المحتوى النفسي والذهني للشخصية وَفْق

جملة من التقنيات والأساليب الخاصة مثل المونولوج الداخلي والتذكر»[١١] (خليل، ٢٠١٣، ص١٨٠). وبهذا فإن مهمة كاتب رواية تيار الوعي –وَفْق تعبير فرجينيا وولف– أن يغادر ظاهر الشخصية محور الحدث الروائي، ليتوغل في أعماقها، ويكتب مشاعرها الخاصة، كما يكتب تباين الحياة، ويسجل ذراتها كما تتراكم في العقل بالترتيب الذي تسقط به مهما بدا غير متآلف الشكل[١٢]، متحررًا من شروط الرواية الاعتيادية؛ فلا عقدة ولا ملهاة ولا مأساة ولا عبودية لأشكال مفروضة[١٣].

ويمكن إجمال أهم تقنيات رواية تيار الوعي بما يأتي:

- **التبئير الداخلي**: وهو داخلي بمعنيين؛ فالبؤرة تقع داخل الحكاية، وداخل شخصية تظهر من خلالها المدركات والأفكار، ما تعلق منها بالشخصية ذاتها وبغيرها من الشخصيات[١٤]، حيث تسرد ذاتها باستخدام ضمير المتكلم – على الأغلب – ذي الحظوة الخاصة في الرواية التيارية؛ لكونه يستطيع التوغل إلى أعماق النفس البشرية فيُعرِّيها بصدق، ويكشف نيّاتها بحَقّ، ويقدمها إلى القارئ كما هي لا كما يجب أن تكون[١٥].

- **التداعي الزمكاني**: فالعمق الباطني يلغي الشكل الحقيقي للزمن والمكان، ويحولهما عن دلالتهما التقليدية إلى دالَّة نفسية معبِّرة عن سيل اللاوعي، فيتَّسمان بفوضى موظفة تجعل المكان عنصرًا سرديًّا حيًّا، والزمان نسبيًّا تلغى فيه الفوارق، ويظهر عبره التشظي والتداخل.

- **اللغة الشعرية**: حيث تتداخل الأجناس الأدبية والفنية، وتتقارب القصة مع الشعر للكشف عن باطن الشخصية، ويعلل إيدل (١٩٥٩) لذلك بإبراز وجه الشبه بين وسيلة كاتب رواية تيار الوعي وهي الكلمات، واللون عند الرسام، والصوت عند الموسيقار؛ فكاتبُ الرِّواية التيارية يصوغ بالكلمة مقاطع اللحظات المضيئة في الذاكرة والشعور[١٦].

- **التداعي الحر**: وهو التقنية الرئيسة في تنظيم حركة تيار الوعي الروائية، ويقوم على الانبعاث العفوي للذكريات، فالماضي تستدعيه الذاكرة عن طريق وسيط، والعلاقة بين الماضي والوسيط هي ما يُطلَق عليه تداعي الأفكار[١٧]، وتعتبر الأساطير والأحلام وسيلة رمزية من وسائل التداعي الحر في الرواية التيارية.

- **المونولوج الداخلي**: وهو التقنية المستخدمة لتقديم المحتوى النفسي للشخصية، وذلك عند وجود العمليات في مرحلة الانضباط الواعي وقبل وصولها إلى مرحلة الكلام[١٨] (همفري، ٢٠٠٠، ص٥٩).

- **مناجاة النفس**: ويستهدف بها الكاتب إقناع القارئ بصدق السارد في استبطانه، أو إيهامه بعدم سيطرته على شخصيات الرواية، فالسارد يناجي ذاته بصوت مسموع مفترضًا وجود مستمع صامت يوصل إليه المعلومات دون حضور المؤلف[١٩].

وتمتلك رواية تيار الوعي تقنيات أخرى يتفاوت ظهورها من رواية إلى أخرى؛ كالأسطورة والتكرار والمونتاج السينمائي وغيرها.

ب – المؤلِّفة والرِّواية:

بثينة وائل العيسى: قاصَّة كويتية، ولدت عام ١٩٨٢م، من طليعة الروائيين الخليجيين الشباب، وتجربتها الروائية تميل للطابع التجريبي. حصلت على عدد من الجوائز في مجالَي القصة القصيرة والرواية، وصدر لها عدد من الروايات والمجموعات القصصية مثل: سعار، وعروس المطر، وكبرت ونسيت أن أنسى، وخرائط التِّيه، والمجموعة القصصية: قيس وليلى والذئب[٢٠].

أمّا عن شخصيتها الروائية، فتبدو بثينة العيسى نموذجًا ذا ميول مؤطّرة، وصور متكررة تنزع عن معاناة لأشكال شعورية محددة، وهذا النموذج يبدو

قابلًا لتطبيق نظرية شارل مورون في النقد التحليلي النفسي حول الأسطورة الشخصية للروائي؛ التي تقوم على استكناه الصور والاستعارات المتكررة في مجموع أعمال المبدع؛ وذلك لدراسة شخصيته اللاواعية، وتحديد النوازع التي تتحكم بها[٢١]، حيث تتكرر مجموعة من السمات العامة والصور الدلالية والشعورية في رواياتها وَفْق ما يأتي:

١ – المزاج السوداوي الذي يميل لنثر الحزن المُمِضّ على اختلاف صوره ومسبباته في كل رواياتها، وقد أشار أكثر من ناقد إلى ذلك مثل سعدية مفرّح (٢٠٠٦) في تقديمها لرواية سعار للمؤلفة حيث تقول: «تشتبك بثينة العيسى في هذه الرواية مع العالم بأكمله عبر لغة مفرطة في رهافتها ... فتفيض العذوبة ذهولًا وبكاء، ولكنها قاسية أيضًا إلى حد الوجع المقيم في تلافيف الروح منذ أزمان سحيقة، لا بد أن بثينة عاشتها بتفاصيلها الدقيقة قبل أن تصير تاريخًا مشاعًا بين نساء الكرة الأرضية، وهُوِيّة سرية لرجالها»[٢٢]. وصور الحزن والسوداوية الموجعة لا تنفيها الرِّوائية عن إبداعها، بل تُثْبتها لذاتها وتصرُّ عليها في غير مجال[٢٣].

٢ – الميل إلى تبنِّي شخصية راوية أنثى تضطلع برواية الأحداث، وحكاية خوفها وحزنها، وهذا يتماشى مع ما تتبنّاه فرجينيا وولف – باعتبارها رائدةً للإبداع التياري – من أن عقل المرأة الباطن مشحون بالعذاب والحساسية منذ القدم، وقد ظل فترة تاريخية توازي عصور انتهاك المرأة لا ينطق ولا يحتج حتى طفح العقل؛ فأفصح عن مطلب أو رغبة في شيء مبهم[٢٤]، وهذا ما نلمسه تطبيقيًّا لدى عائشة، كما أن بطلات بثينة العيسى يحملْنَ دومًا جرح الفقد، سواء كان جرح الفقد بالثكل كما لدى عائشة في الرِّواية المدروسة، أو الفقد بالتِّيه كما لدى سمية في خرائط التِّيه، أو الفقد باليُتْم كما لدى فاطمة في كبرت ونسيت أن أنسى.

٣ – الارتباط المفرط بعملية الكتابة، واعتبارها ضرورةَ حياة حيث تقول: «الكتابة دائمًا تساعد على تحجيم الجرح والألم»[٢٥]، بل وتعترف أن الكتابة قد أنقذت حياتها في كثير من مراحلها، والكتابة مفتاح رئيس من مفاتيح الوعي في الرواية المدروسة.

ما مضى يشير إلى أن بثينة تعيش ذات المعضلة الروحية التي تسرّبها إلى راوياتها، وتستنطقها بوعيهنّ، فتحصل على نوع من التطهير والتوازن النفسي عبر عملية الكتابة، وهو ما يجعلها تفضل الكتابة الروائية على الشعر مبرِّرة لذلك بأن الشاعر مكشوف المشاعر لا يستطيع الاستتار والاختفاء والتقنُّع كما يفعل الروائي الذي يُلْبس مشاعره شخصيات الرواية[٢٦].

أما عن الرواية المدروسة، فتمثل نموذجًا فعّالًا لرواية تيار الوعي بتوظيفها تقنياته لإيصال وعي عائشة بانتكاستها الروحية الرهيبة التي كانت مسبباتها كامنة في لاوعيها، وما لبثت أنْ تفجَّرت إثر فجيعتها بصغيرها عزيز الذي قُتل في حادث دهس، لتدخل في ثلاث حالات موت فاشل، وبانتظار الموت تمضي الأيام السبعة الأخيرة من حياتها – كما تفترض – كاتبة معاناتها، حيث لا تكتفي بعملية السرد والوصف المجرد بل تتجاوزه إلى ما وراء الواقع مستغرقة في وعيها، مطلقة العِنان لفيضها الداخلي، مشكلة علاقة غير معتادة بصورة الموت، صادرة عن عملية التذكُّر المتكررة التي لا تلبث أن تقطعها بانغماسها في تيارها الشعوري بين فلسفة وهذيان وأسطرة للسرد، **معلنة** أنها تبذل أقصى جهدها لقطيعة حياتها المنكوبة بكره الذات، فهي –**انسجامًا مع ما تعلنه**– ترفض كل محاولة خارجية للتواصل مع شخصيات الرواية من زوج وأخ وأم وأخوات، وتَزِنُ الأمور بقانونها الشخصي المخالف لقناعات الآخرين، وتوصل شعورها بجدلية الحب والكره تلك عبْر سيل من المشاعر والأفكار والتنبُّؤات والافتراضات للوصول إلى هدف معلَن هو الامتلاء بالذات والعمق والباطن دون منغِّصات العالم الخارجي.

التقنيات التيارية في رواية (عائشة تنزل إلى العالم السفلي):

أولًا- الراوية:

تيار الوعي وَفْق رؤية فضل (١٩٩٨) هو أقرب نقطة يمتزج فيها الراوي بالشخصية؛ لذا فهو يميل إلى إلغاء دور الراوي بالكامل لصالح إحدى شخصيات الرواية، ليقدِّمَها في أعمق مستوياتها الباطنية[٢٧]، انطلاقًا من أن ظهور المؤلف بما يعنيه من سلطات رقابية وتوجيهية ينفي الظهور الحميم لباطن الشخصية، ذلك الَّذي لا تعيشه ولا تحسّه إلّا متى كانت وحْدَها[٢٨]؛ ولذلك يتسم مؤلف الرواية التيارية بالموضوعية على نحو أو آخر، فهو يقدِّم دائمًا وعي شخصية من صنعه، وليس وعيه هو، رغم أن هذا الوعي قد يكون متصلًا بسيرة المؤلف الذاتية، وهذا أدعى لتصديق مسؤولية المؤلف عن الفن المبدع[٢٩].

ورغم أن المؤلفة تحاول إخفاء صلتها بفيض الوعي في الرواية عبر افتتاحها بتنويه يفيد باستيحائها من قصة واقعية[٣٠]؛ فإن التنويه لا يعدو باعتقادنا كونه تحريضًا للقارئ على استنتاج نِيّات الرِّوائية المُبيَّتة والمُعْلَنة، والبحث عن مواضع استيحاء الواقع ومواضع التحايل عليه. والمؤلفة تبدو جهة مصدرية للأفكار الواردة في الرواية؛ فالحزن والقلق الروحي والدور المفصلي للكتابة صورٌ ومعانٍ متكرِّرة في إبداع المؤلفة وفي لقاءاتها، وهي -كما هو مفترض بها وهي تتصدّى لرواية تيار وعي- تتنحى تمامًا، وتسند وظائف الراوي[٣١] بالكامل لعائشة متوسلة **بضمير المتكلّم** الَّذي يقود إلى توحُّد المؤلف بالراوي الداخلي، ويتفوَّق على بقية الضمائر بتوغله في أعماق النفس، وتعريتها وكشف نيّاتها بحَقّ[٣٢]، كما أنه يعطي المؤلف حرية السرد وحصره في شخصية واحدة تسرد ذاتها وسواها بواسطة ضمير الأنا[٣٣]؛ ممّا يؤدِّي إلى **إحداث التبئير الداخلي، أو أحادية الرؤية**.

وعائشةُ تسيطر على خيوط الرواية بشكل مهيمن ومتفرد منذ عتباتها؛ فعنوان الرواية إعلان مُسبَّق بأنّ الرواية تغوص في أعماقها، والعالم السفلي الذي نزلت إليه هو ما أشارت إليه بقولها: «الغوص في أعماق عقلي الباطن، عالَمي السفلي، الملتبس والزاخر بالأفكار الشاذّة»[٣٤]. والرواية تبدأ سطرها الأول بتقديم الراوية لذاتها: «أنا عائشة. سأموت خلال سبعة أيام. وحتى ذلك الحين قرَّرت أن أكتب»[٣٥]، وإعلان عزمها على التوحد بذاتها، واستبطانها الشعوري: «أريد أن أشبهني بقدر ما أستطيع. إنَّني أفعل ذلك من أجلي. هذه الأوراق، هذه الكتابة، هذا الجرح: لي أنا»[٣٦]. ولا حَدَثَ يصلنا إلّا من خلال وعي عائشةَ بدءًا من حادث طفلها الذي فجّر عقدتها المكبوتة في اللاوعي، والقائمة على افتقادها للحب، وعدم قدرتها على منحه؛ حيث أوصلت لنا موت طفلها بتعبير يفيض هدوءًا متفجرًا بكل ما تحويه الكلمةُ من مفارقة، فاكتفت بالنقطة المنهية للجملة الخبرية عوضًا عن علامة التعجب التي تبدو أكثر ملاءمة لهول الخبر: «ماذا عساي أن أقول أكثر؟ لقد مات ولدي أيها العالم.»[٣٧].

وهذا الحادث المفصليُّ أعاد حياتَها إلى مرحلة قبلية سبقت الوفاة، وكانت فيها تعيش حياة مليئة بالادعاء، صامدة ظاهريًّا وهشة من الداخل، مثلت فيها صورة الزوجة السعيدة والأم الحريصة، في حين أنها تعيش خواء زوجيًّا تتبارى مع زوجها في إخفائه حتى عن ذاتيهما، وأمومة جامدة تتعامل مع الطفل مثل دمية أو زينة مما أنتج طفلًا جائعًا إلى الحب، وانعكس هذا عليه مرضًا وهزالًا وعنادًا، وانقطاعًا للُحمة التواصل الفطرية التي تجمع أمهات العالم بأطفالهنّ. وذروةُ صورة الأمومة الجامدة تتمثل في تفاصيل الحادث: «مات عزيز ... بين عيني، أقصد من وراء ظهري، لماذا لم أكن أنظر إليه؟ تركته وسْط الشارع وانشغلت، بأي شيء؟ بالشيء الوحيد الذي أفعله في تلك الأيام، بالشجار، ورغم أنه ألحّ عليّ: ماما لُعَبي سقطت! لم أفعل شيئًا ... هكذا دهسته السيارة وهو مُنْحَنٍ على لُعَبه يحاول جمْعَها، يحاول حمايتها من أن تدهسها

سيارة كتلك التي دهسته، إنَّه لن يتخلى عن لعبه أبدًا، فهو ليس مثل أمه»[٣٨]. ولنلحَظْ تعبيرها الذي ينكص عن (بين عيني) إلى (من وراء ظهري) في انزياح ظاهر عن مفاهيم الحب والإقبال إلى الجفاف واللامبالاة بالصغير، والموازنة بين حماية طفلها للُعَبه حتى لحظاته الأخيرة، وتخلِّيها عنه حتى لحظاته الأخيرة لإفادة معنى الأمومة العاجزة التي كانت عليها. ونتذكر في هذا المجال أن الكيفية التي يطلعنا السارد بها على الحدث تفوق في أهميتها الحدثَ ذاتَه[٣٩]، والمرحلة البعدية التي أعقبت حدث الوفاة تبدو فيها بصورة المفجوعة بالانفتاح على وعيها المفتقر للخصب، والفاقد للحب، والباحثة عمّا يعيد إليها الحياة وإن ادّعت العكس.

ومن مظاهر أحادية الرؤية التي رسَّختها عائشةُ لدى المتلقِّي نمطية الانطباعات التي يخرج القارئ بها عن شخصيات الرواية؛ فالزوج عدنانُ سلبيٌّ هامشي غير مؤثر، ذلك ما أقرَّتْه عندما استشرفت ما سيُقال عنها بعد موتها، حيث الحقيقة ولاشيء آخر: «عدنانُ زوجُها لاغرفةَ له، هو مجرَّد فائض عن المشهد تتعامل معه كلاجئ، ينام على الأريكة في الغالب، تتعامل معه كلاجئ»[٤٠]. وتلك الحقيقة بدت صورتها بعين عائشة منذ رأته للمرة الأولى: «أتملّى فيه كلَّما التفت لمحادثة أخي معاذ، أسترق النظر إلى وجهه وأتساءل: لماذا يبدو أنفُه كمنقار؟»[٤١]، لكنّها تزوّجته من باب: «إن لم يكن هو، فسيكون غيره»[٤٢]، لتتساءل مع تفجُّر وعيها: «ما الَّذي جعَلَنا نبقى في حياة كهذه؟ نحن شريكان في الجرم ومتواطئان في التعاسة»[٤٣]. والواقع أن ما ساقَتْه من تصرفات زوجها وحواراته تشي بشخصية منطقية متعقِّلة وفاعلة، لكن صورته التي يفيض بها وعي عائشة تؤثِّر في المتلقِّي، فيجد الزوج خارج حساباته واعتداده، والأمر ذاته يمكن أن يقال عن شخصية أخيها معاذ ذي التأثيرات الإيمانية: «ولَدَيْها أخٌ لا يخلع طاقيةَ رأسه إلّا عند الاستحمام، له لحيةٌ طويلة ويحفظ القرآن كاملًا ويفضِّل لفظة (مطوّع)»[٤٤]. لكنَّها رغْم

هذا التعريف المختلط جعلته سدًّا أخيرًا ومنيعًا – كما اتَّضح – ضد الجفاف والموت، فقد أعادها بنقاشه الهادئ ذي المنطلقات الإيمانية – الذي استقيناه كغيره من المكوِّنات السردية من وعي عائشة – إلى التواصل الروحي المنشود؛ ممّا يشير إلى قناعتها الداخلية بكون الإيمان طوقَ نجاة من معضلة الشك وحَيْرة الأفكار الشاذَّة.

ما مضى يشير إلى قيام عائشةَ بوظيفة **القص** بكفاءة أوصلتها إلى قوة **التواصل والتأثير**، وهي وظيفةٌ متَّصلة بالقصِّ طرفاها المَرْوِيُّ عليه والرّاوي[٤٥]، والرّاويةُ لا تراها هدفًا مما هو أوثق بتيار الوعي الذي يعتمد على المونولوج المتجافي عن مخاطبة القارئ وإمداده بالمعلومات[٤٦]؛ فعائشةُ تؤكِّد ذلك بقولها: «إنني أكتب لكي أكونَ واضحةً معي، وحيدةً معي، مليئةً بي»[٤٧]. وعندما تصف الأشياء التي تحاول كتابتها بأنها غير مفهومة أو قابلة للتفسير، تصرِّح بأنها ليست مهتمّةً بتفسيرها[٤٨]، والتوحُّد بالذات يعطيها القوة والاستقلالية: «إنّني أستعيدُني الآن ... أتذكَّرُني، أسترجِعُني، بعد حياة الاستلاب والتشيُّؤ ...، كلُّ شيء يبدو جميلًا الآن. أشعر بأنَّني أقوى وبأنَّ في غرفتي هواءً نظيفًا لم يفسده العالم»[٤٩]. والانتماء لديها ينتفي عن أي مكان خارجي، وينحصر في موتها الخاص الذي يعني تيار شعورها: «وأنا ... لم أَنْتَمِ إلى مكانٍ قطُّ، رغْم أنَّني أنحدر من بلاد الانتماءات والمذاهب والقبائل، لم أَشعرْ قطُّ بالانتماء إلّا لموتي الخاص»[٥٠].

ورغم الانكفاء الذي ظهرت عليه الراوية؛ فإنَّ طريقة سرْد الأحداث توحي بأنها تستهدف إيجاد تعاطف معها وهي تضع ذاتها تحت المجهر، وهذا الهدف يبدو أصيلًا في روايات تيار الوعي، وقد نجحت عائشةُ في الوصول إلى ذلك الهدف، فقارئ الرواية يتوحد بألمها، ويخرج مثقلًا بغمامة كآبة وغرابة لذلك الوعي المنهمر بحرقة، وطفل الراوية الفقيد – رغم أنه كان الحجر الذي حرك البحيرة

التي تُخْفي تحت ركودها بركانًا ينتظر ذلك الحجر أيًا كان لينفجر – استحال عبر الإبداع عن مجرد كونه رَقْمًا ضمن ملايين الأطفال الذين يرحلون بهدوء في هذا العالم بعللهم وآلامهم التي تفوق أعمارَهم الغَضّة، وأصبح للوهلة الأولى «طفل كلِّ واحد منّا، بل طفل العالَم كلِّه»[٥١]، ولَئن أبدت الرّاويةُ عدم اهتمامها بالتواصل، لقد تمكَّنت منه وكانت ضليعةً في القيام بمَهمّة التأثير الرِّوائية بامتياز.

ثانيًا– الرّموز التَّيّاريّة (مفاتيح الوعي):

١ – **الحب**: الحاجةُ إلى الحبِّ والقدرةُ عليه والشعورُ بالانتماء والتقديرُ هي غرائزُ أساسيّةٌ تدخل في صميم تكوين شخصية الإنسان وتوجُّهه المستقبلي؛ لذا فالإنسانُ السَّوِيُّ اجتماعيٌّ بطبعه، يعنيه أن يحِب وأن يكون محبوبًا في الوقت ذاته، وقد أشار فرويد في مَعْرِض حديثه عن السَّعادة إلى ذلك التصوُّر الذي يجعل الحبَّ هو مركزَ كلِّ شيء في الحياة، لكنه تجاوز بجَعْله كافَّةَ أشكالِ الحب مبنيّةً على إشباع الغرائز والشهوات لا غير[٥٢]؛ في حينَ كانَ فروم (٢٠٠٠) أكثر منطقية برفضه النظرة الفرويدية[٥٣]، وإيضاحه أن الحاجة إلى الحب مبنيّةٌ في الأساس على حاجة الإنسان إلى الانتماء والانضواء تحت لحمة جماعة أو أفراد آخرين، موضحًا أن: «الوعي بوحدته وانفصاله، الوعي بعجزه أمام قوى الطبيعة والمجتمع، كل هذا يجعل من وجوده المنفصل سجنًا لا يطاق، وقد يصاب بالجنون إذا لم يستطعْ تحريرَ نفسِه من هذا السجن وينطلق، ويوحّد نفسه –بشكل أو بآخر– مع الناس، مع العالم الخارجي»[٥٤].

والحاجة إلى الحب في الرِّواية المدروسة هي العقدة الأساس المكبوتة في لاوعي عائشة، فهي لا تعلن أيَّ ميلٍ للحب، أو أيَّ اعترافٍ بحلوله في البداية سوى إشارتها إلى سبب جديد للرغبة بالموت أو الانتحار «سبب اسمه الحب»[٥٥]، لكن تلك العقدة هي مصدر جميع الأعراض والتداعيات الفاعلة في السرد، وتتَّضح ملامح تلك الحاجة في لاوعي عائشةَ عبر المحورَيْن الآتيَيْن:

- **الطفولة**: من المعروف أنَّ الطفولةَ مرحلةٌ مُهِمَّةٌ في تشكيل النمو النفسي لدى الكائن البشري؛ فبها تتحدد السمات والنوازع الأساسية التي تتحكم بنمطية الشخصية، ويكتسب الفرد الأطباع والعادات التي تُلازمه بقيّةَ عمره. ولمُرونة هذه المرحلة وقابليتها للتشكيل والاكتساب؛ كان لها خطرُها وفاعليتها التي جعلت علماءَ النفس يُطْلقون عليها المرحلة التكوينية، فمن الشروط الأساسية للوقوع في الاختلال النفسي، وَفْق فرويد (٢٠١٤)، تأثير الخبرات الحياتية الطفلية المبكرة، حيث يجعل لها مكان الصدارة في هذا المجال[٥٦]. ويشير في هذا السياق (١٩٩٨) إلى أن الإنسان مليْءٌ باستعدادات غريزية شديدة التنوُّع، لكنَّ أحداث الطفولة المبكِّرة تحدد لهذه الغرائز اتِّجاهها النهائيّ بين التلبية والكبت[٥٧]، وهو ما يشير إليه يونغ (١٩٩٧) في إعادته النّماذج الأولية المثالية للعُقَد النفسية إلى اختبارات الطفولة المبكِّرة[٥٨].

وطفولة عائشة هي منشأ **عقدتها** النفسية الأساسية، وتتمثل تلك العقدة في تعلُّقها الطفولي بوالدها، واختصاصه بمشاعرِ الحُبِّ والشعور بالأمان، وذلك حيال شخصية أمِّها التي تبدو غَيْرَ فاعلة في لاوعيها المبكِّر؛ حيث تقدّمها في سردها الواعي مُتَوشِّحَةً بصفات الهدوء، والتربية التقليدية بلا تغيير، وقلَّة الحيلة بما يجعَلُها لا تلبِّي حاجةَ طفلتها إلى الأمان، فهي دومًا في مشاهدها صامتةٌ بلا تعليق، خائفةٌ من ردَّة فِعْل ابنتها؛ لذلك فهي تصفها في تعريفها المجرد بذاتها: «لدَيْها أمٌّ رقيقةُ القلب ناعمةُ اليدين وسريعةُ البكاء وكثيرة الصمت تجيد حياكة مفارش (الكروشيه)»[٥٩]. ويظهر الحاجز القائم بينها وبين والدتها في توظيفها لغةَ جسد الأم وهي تقف خلف باب ابنتها: «كانت تقف خلف الباب، تنظر إليّ بوجل، نصفها في غرفتي، نصفها في الخارج، في وجهها قلق قديم، كيف لم ألحظ ألمها قبل اللحظة؟ كانت تخاف الدخول، حرفيًّا ...»، وتعطي نوعية العلاقة بينهما، تلك العلاقة التي رسمتها عائشة منذ طفولتها مبنية على الصمت والعزلة والعقوق المغلف بابتسامات مهذبة كما تعبّر:

«لم أكن يومًا ابنة كما ينبغي يا أمي، تخافين أن تعترفي بالأمر»[٦٠]. والعُقَد الوالديّةُ هي المظهر الأول للصدام بين الواقع وعجز المرء عن التكيف معه؛ لأن الوالدين هما أول مظهر لتَماسِّ الطفل مع الواقع[٦١]، والطفلُ في علاقته بوالديه يعالج ضعف أحدهما بتعلُّق مَرَضيّ بالآخر، وهذا ما كان في تعلُّق عائشةَ بوالدها الذي كان يخصُّها بمعاملة متميّزة عن إِخْوتها: «هل تدركين بأننا استخدمناك كورقة مفاوضات كلَّما رغبنا بشيء ورفض أبي؟»، لكن وفاة والدها وانهيار مكمن الحب والأمان في حياتها في هذه السِّنّ المبكّرة جعل الحب والأمان ينزوي في باطنها، فلا تستطيع التعبير عن افتقادها وجُوعها إليه إلّا بشكلٍ رمزيّ، ويتَّضح ذلك في حادثة السدرة التي جرت في طفولتها المبكرة، والتي حاولت عائلتها جلبها إلى وعيها عبر التذكر: «تذكرين سدرة بيت بو عبد اللّه؟ ضعتِ منّا في أحد الأيام وعثرنا عليك فوق، في السدرة ... كان ذلك بعد وفاة أبي بأسبوعين، ماذا كنت تفعلين في السدرة؟». من الواضح أنَّ غياب أبيها أفقَدَها الأمانَ والجهةَ المرجعية الأولى للحب، تلك التي مضتْ تلتمسها في السدرة التي أصبحت رمزًا لأبيها، لكنَّ مَن حولها لم يشعروا بذلك لأنهم لم يتواصلوا معها بشكل حميم يُلْغي غربتَها، فهم يتساءلون باستغراب عن سبب صعودها للسدرة، «أذكر السدرة التي تشبه أبي. كنتُ أختبئُ بين أغصانها. كنت أبحث عن أبي بعد وفاته. كان يحبُّ النبق وكان وارفًا عظيمًا مثلها. أذكر سدرة طفولتي البهية الطالعة من صدر المكان!». ووصْفُها السدرةَ بالبهاء والطلوع من صدر المكان ونسبتُها إلى طفولتها فيه إسقاطٌ لمكانة والدِها على السدرة، ويتَّضح ذلك من اختبائها بين أغصانها وكأنها تختبئُ في حضن والدها الذي كان يحبها ويحميها، مكثتْ ساعاتٍ على السدرة رافضةً أن تنزل منها باحثة عنه بصمت، وعندما وافقت على النزول اكتشفت ضعفها وعجزها عن ذلك واستشعرت حاجتها لأبيها: «بدأتِ تبكين وتنادين: (يبه)»، لم تنادِ أمَّها في عزِّ حاجتها، واستمر الأب الغائب منفذًا وحيدًا للحب والإنقاذ في

وعيها، والأمُّ كانتْ موجودةً آنذاك ولكنَّها بقيت في البيت تراقبها بألم لأنها أرملة لا تستطيع الخروج من البيت في استسلام للتقاليد يغلب الأمومة الفطرية التي كان من الممكن أن تخرجها لهفة ونجدة لصغيرتها لو كانت شخصيتها أقوى، وعندما أنزلها الدفاع المدني أخيرًا استقبلها أخوها بالركل فور نزولها غاضبًا من فعلها[٦٢]، ولا شك أنها استشعرت بشكل مركز عندها غياب من يمنع العنف الذي وقع عليها، فانكفأت داخل ذاتها، وافتقدت القدرة على الحب للذات وللآخر، وثقتها بقدرتها على الفعل خارج نطاق حماية الوالد، وأصبحت تلك الإنسانة الساذجة قليلة الحيلة، عديمة القدرة على تحمُّل المسؤولية، وشعورُ المرء بدونيته وضعفه إن استمر بعد سنوات الطفولة إلى النضج يؤدِّي إلى العصاب والمرض النفسي[٦٣].

وتلك العقدة لا تظهر في البداية بشكلها الصريح لكبتها كما سبق، لكنها تتَّضح في إحساسها التعبيري بالدونية والهامشية، وعدم الاعتبار بقيمتها الذاتية، يؤيد ذلك أنها تسترجع أخطاءها الهامشية الثلاثة اليتيمة في حياتها معلِّقة: «عندما نعيش حياة مثيرة للرثاء، على هامش المفترض دائمًا وأبدًا؛ تصبح تلك المغامرات التافهة والبسيطة هي الشيء الوحيد الذي يؤكد إنسانيتك»[٦٤]، ويأتي شكل زواجها[٦٥] تقليديًّا بحتًا بما يمثله من تناقض مع لاوعيها الجائع إلى الحب، مما يشكل حكمًا بالفشل عليه قبل بدْئه، حيث تتساءل: «مَنْ أنا لكي أطالبَ برجل يختارني؟»[٦٦]، و«مَن أكونُ أنا لكي أَشكِّك في النظام؟ مَنْ أكون أنا، لكي أقترحَ صيغةً بديلة للزواج، وشكلًا مختلفًا للعلاقة؟»[٦٧]، وتبريرها لموافقتها: «لم يكن ذلك عدلًا، ولكنّها قلّة الحيلة وإرهاصاتها»[٦٨]. وإلى هذه النظرة الدونية للذات يمكن رد نكوصها عن تحمل المسؤولية في قرار زواجها عندما وافقت مُلقيةً الكرةَ في ملعب أهلها لكي تلومَهم لاحقًا إذا فشل مشروع الزواج وَفْق تعبيرها[٦٩]، وبالإمكان تصوُّر مصير هذا الزواج المبني على عقم الحب، حيث امتلأ بالفراغ القاتل، والتهرُّب من الشريك، وانتظارها موتًا مفاجئًا أو خيانةً تُبرِّر انفصالها

دون تلقِّي نقد اجتماعي عارم: «كنت أتخيّل لو أراه مع امرأة أجنبية، ثم أحزم حقائبي وأعود إلى أهلي وأنا أُوَلْوِلُ وأطالب بتطليقي من زوجي الخائن، ولكنَّني في قراراتي كنت سأشكره؛ لأنه منحني سببًا لتركه»[٧٠].

وقد حدَّد هذا النسق الاعتباري للذات والمفتقد للحب نمط أمومتها وكيفية تعاملها مع الطفولة مرَّة أخرى في هيئة طفلها عزيز، فقرارُ حملِها لم يكن إلّا رغبة أنانية منها بجعل حياتها مع زوجها محتملة: «أنجبتُك ليس رغبة فيك بقدر ما هي رغبة بجعل حياتي الفارغة أسهلَ وأخفَّ وطأة، أنجبتُك لأنني كنت بائسة وجبانة، جبانة بالقدر الذي ينبغي لكي أتخذ قرارًا تعسفيًّا كهذا بحقِّك يا ولدي، دون أن أكون خَليقة بالأمر»[٧١]، بل إنها حمّلت الطفل مسؤولية ردم العلاقة بينها وبين أبيه: «حمّلناك فوق طاقتك، طالبناك بأن ترقع شاسع الفراغ ... فكانت النتيجة أننا أتينا بإنسان إلى هذا العالم، وكأنّنا (جديرين) بالأمر!»[٧٢]، وعائشة تبدو في ظاهر أمومتها لعزيز شديدةَ الاهتمام به، فهي تنتقي له الأفضل في كلِّ شيء: تطبيبًا، وتدريسًا، وهندامًا؛ لكنَّها تحمل في عمقها حالة نقمة دائمة ضد طفلها، وهزاله، وجوعه، ومرضه، ووعيه المبكّر؛ وهذا التناقض بين الظاهر والباطن يشير إليه فروم في دراسته للحب الأمومي عبر ظاهرة الأم المُفْرطة في العناية والاهتمام بطفلها، فيُبيِّن أن هذا النوع يكشف عن تمركز ذاتي خادع لا يقل إفراطًا، وواقعه أنها تملك عداوة عميقة مكبوتة لموضوع اهتمامها؛ فهي تفرط في العناية به لا لأنَّها تحبه كثيرًا؛ بل لتعويض افتقادها القدرةَ على حبِّه أصلاً[٧٣]، ويكشف عن أن أطفال هؤلاء الأمهات يكونون – كعزيز – متوتِّرين، قلقين، وارثين لشعور الأمِّ السلبي[٧٤]، وهو ما كان عليه حالُ عزيز: «لم تكن أمومتي على قدر ما ينبغي، ولم تكن لتهبك ما أنت بحاجته، كنت طفلًا حزينًا، هزيلًا، مريضًا، جائعًا إلى الحب، وانتهى بك الأمر لأن تموت سريعًا»[٧٥].

ويظهر التلميح الأوليّ لعِلّة هذا الشعور المتسلط على وعي عائشة عبر حلم يقوم على **التداعي** الذي يحاول تلمُّس طريقه إلى **مكبوتات اللاشعور**، حيث ترتكز أهميّة الأحلام التفسيريّة على علاقتها بالخافية، فتعطينا بذلك صورة واضحة عن الحالة الشخصية والذاتية، في حينِ يرفضُ العقل الواعي الاعترافَ بوجود الحالة أصلاً[٧٦]، فهي تمدّنا بمعلومات عن الحياة الداخلية للفرد، والعوامل الخبيئة المؤثرة في نفسيّة المرء. وخطرُ تلك العوامل، ما لم تُكشف، أنها تبقى مصدرًا للاضطراب في حياته اليقظة، ولا تبين عن نفسها إلا بشكل أعراض مرضية[٧٧]، والحلم كما يراه فرويد (١٩٦٢) – الذي كان أول من درس الحلم باعتباره فعلًا نفسانيًّا – يتعلق بمحاولة إيصال القلق بشأن رغبة لم تتم، وقد يكون هذا الإيصالُ ذا رمزيّة موحية واضحة، أو غائمة متعثِّرة[٧٨]، وقد كان له جهود مستفيضة – في معظم مؤلَّفاته – في ربط ظاهر الحلم بأفكاره الكامنة[٧٩].

أما من الناحية الإبداعية، فللحلم دور كبير في تحرير السرد من سيطرة الوعي، وتمكينه من إيصال خبيئة اللاشعور بشكل رمزي، وخلخلة البنية السردية، وإسلامها إلى تداع شعوري مكاني زمني، وهذا يتوافق مع الرواية النفسية، ورواية تيار الوعي بالأخص.

وقد ارتبط حلم عائشة بأرضية تمهيدية تمثلت في لقائها بالطبيب النفسي الذي ذهبت إليه لعلاج طفلها – قبل وفاته بأسبوع – من مشكلة العناد وعدم الاستجابة، فيحكم بما يراه الجميع من أن الطفل طبيعي وذكي، وهذا الحكم مخيِّب للاوعيها الذي يرغب بتحليل يبرر لها كره طفلها والنقمة عليه، فتنفجر مصرحة بأنها تتمنى لو لم تنجب طفلها، وأن مجرد النظر إليه يؤلمها، وأنّه طفلٌ تَعِسٌ ويملأُ الأرضَ بالتَّعَس – كل هذا على مسمع من الصغير – ليتحوَّل جهدُ تحليل الطبيب النفسي إليها، محاولًا كشف لاشعورها، ومواجهًا لها بأن

مشكلة عزيز الوحيدة هي أنه ابن أم تفتقر للحب، وملقيًا بالسؤال الذي كان نقطة التَّماسّ الأولى بلاوعيها: «هل تحبِّين نفسكِ يا عائشة؟»، ويعقبه تقريره: «فاقد الشيء لا يعطيه»[٨٠].

ويأتي الحلم – بعد مُضِيٍّ أكثر من ثلاث سنوات على حدوث مثيرة – في غفوة قصيرة (خمس دقائق)، حيث بدت تركض خائفة هاربة من شيء دفنته أو تركته في الصحراء التي ترمز للاوعيها؛ بدلالة جهلها ماهية المدفون أو المتروك، وفي عملية الدفن دلالة على أغوار بعيدة في لاوعيها، كما أنها تنص على غياب الحدث السابق لركضها عن وعيها: «لا أدري ماذا حدث ... ماذا حدث قبل أن أُراني أركض، كنت أهرب، كنت أهرب من شيء مخيف فعلتُه أنا؟». والشعور بالخوف من مجهول لاشعوري وَفْق فرويد (١٩٨٣) يشير إلى شعور بالذنب قد تعرض لعملية كبْت فتحوَّل إلى خوف[٨١]. ثُمّ تدخل مجال الحلم أصوات تناديها، لكنها لا تتوقف لأنها لا تثق بالأصوات، والأصوات لا تحبها، في دلالة واضحة على فقدان التواصل والقَبول مع الآخرين، وتستمر في الهرب حتى تصبح بعيدة عن الشيء المخيف، ورائحته، والأصوات لتدخل مكانًا آخر مليئًا بالغرباء، وتشرع في حركة عكسية في السرعة والعمر، فالحركة تتباطأ: ركضًا، فهرولة، فمشيًا؛ والجسد يتضارب مع الروح، فالجسد طفل والروح كهلة، والعمر يتضاءل ويرتد إلى الطفولة الأولى: من العاشرة إلى السادسة إلى الثالثة، لتحبو ومشاعرها تشيخ وتستوطن المعركة قلبها، وتنتهي بعمر الشهرين مُمدَّدة على ظهرها بقِماطٍ أبيضَ متَّسخ مغبرّ، بكاؤها يصم الآذان، لكنْ لا أحد يعيرها اهتمامًا، والغرباء: فارعو القامة، طوال الأقدام، عديمو الملامح والانتباه، يعبرونها كعتبة مهملة في طريقهم، ويحدث أن تمتد يد وتنتشلها من خضم رعبها ووحدتها، لكن صاحب اليد يهم بإعادتها للأرض الباردة بخيبة: «آه إنَّها أنتِ ...» لقد عرفها، وحاصرها وجهه «الشاهد على الذَّنْبِ»، كما وصفته،

ذَنْبِ تنكُّرها لأمومتها بقَولها: «أتمنى لو أنَّني لم أنجبْه»، إنه وجه الطبيب النفسي الذي كان انتشلها من غيبوبة اللاشعور، ودلَّها على بدايات التواصل، كما انتشلها الآن، وينتهي الحلم بصوت الطبيب يكرر حكمه عليها بالجفاف: «فاقد الشيء لا ...!»، وصرختها الطفلية المدوية رعبًا من الأرض الباردة التي ستُعاد إليها، ومن وجه الطبيب الشاهد(٨٢).

وواضحٌ أنّ الحلم يربط شعورها بالذنب بمرحلة الطفولة، فللانطباعات والتجارب المَعيشة في مرحلة الطفولة امتدادها الحلمي في حياة الراشد، وكثيرًا ما يبحث التأويل النفسي للحلم في مرحلة الطفولة المبكرة لفهم أحلام الكبار وتفكيك رموزها(٨٣)، والشعور بالغربة، وافتقاد التواصل، وكره الذات الكامن في لاوعيها منذ الطفولة سبب قويّ لعجزها عن القيام بدور الأم وشعورها بأنها قد تسبّبت في وفاة طفلها، ولعلَّ العودةَ الحلمية للطفولة هي سبب رغبتها بوجود أمها معها بعد استيقاظها من غفوتها: «من أجل لحظة كهذه، أعترف فيها بضعفي، وأرغبُ بالتكوّر والاختفاء، في حفرة عميقة، في قبر رؤوم، أو في حِضْن أمٍّ إن أمكن»(٨٤)، والتكور وضع جنيني داخل الرحم، كما هو تعبير عن حاجة نفسية إلى الأمان يرمُز إلى الرغبة في العودة إلى البدايات والأصول(٨٥)، إلى الرعاية الوالدية، والمرحلة الطفولية من الوعي؛ حيثُ لا شيْءَ يرتبط بالذات لاعتماد الطفل نفسِه على والدَيْه.

وتتَّضح مقاومتها لإظهار السر المكبوت عبر إخفائها الحقيقةَ التي جابهها بها الطبيب النفسي، لقد كبتت حقيقة أنها تتمنى زوال طفلها من حياتها حتى عن نفسها لمدة ثلاث سنوات، ثم أظهرتها إلى سطح الوعي في تسوية مع الأنا الذي يتحكم بالكبت مقابل تحقيق مطلب الأنا(٨٦)؛ وهو إراحة ضميرها الّذي عاد لا يتحمّل المزيدَ من الضغط، والضمير هو الإدراك الداخلي لرغبات مستنكَرة موجودة في اللاوعي (رغبتها بعدم وجود أو موت طفلها)؛ وبناء عليه يكون

الشعور بالذنب، وغالبًا ما ينشأ الضمير على أرضية من الازدواجية العاطفية التي تجمع بين الرغبة في وفاة القريب والنَّدم على تمنِّي وفاته بعد حدوثها، وفي الازدواجية العاطفية يكون أحدُ جانبَي التّضادّ (الرغبة في الوفاة) لا شعوريًّا، ويبقى مكبوتًا من قبَل الجانب الآخر السائد بصورة قسرية[٨٧]، ويبذل الإنسان المتحضّر والمثقّف كعائشةَ جهدًا نفسيًّا هائلًا لإخفاء تلك الازدواجية العاطفية عن طريق التبكيتات الإكراهية التي تتحرَّك ضدّ الرّغبة اللاشعورية بوفاة القريب[٨٨]، وتتمثّل المعاناة النّاشئة عن التبكيت لدى عائشةَ في شعورها بالرعب من اعترافاتها التي ليستْ إلّا المظهرَ اللّفْظيَّ لشعورها حيث تصفها بأنها ينبغي أنْ لا تُقالَ، ولا تُقرأَ، ولا تحدثَ أصلًا، «ولكنّها حدثت، والصرخة في أعماقي تريد أن تتحرر»، وتواجه ذاتها، وتعترف كاشفة عن وجه إثمها: «لماذا لا تعترفين بالأمر وحسب؟ أنت الجانية! أنت التي تمنَّت حدوث الأمر ... بأنْ تتنصّلي من أمومتكِ ... فمَنْ قتَلَه غيرُك يا عائشة؟ أنتِ الآن تتمنّين موتكِ، وأنت التي ناديته مرارًا ... لأجل أيِّ شيء يا عائشة؟ هل تعتقدين حقًّا بأنَّ خطيئتك ستُصبح أقلَّ وطأة؟»، والواقع أن خطيئتها لم تصبح أقل وقعًا رغم اعترافها، إذ إن التبكيت الإكراهي لا يهدأ، وضميرها لا يسالم، والرغبة بالموت لا تزال عاصفة، وتسلط عقدة الضِّعة والدونية تعذبها، وتلهب وعيها: «ما الَّذي يعنيه وجودك الأرضي؟ وحبًّا باللّه، أيُّ قيمة ستُضْفينها على هذا العالم؟ أيُّ خير، أيُّ جمال، أو أيُّ خرافة؟»[٨٩]، وهذا يمكن ردُّه إلى أن الحالة الرّغبية المكبوتة لديها: الحاجة إلى الحب، وتأكيد الذات، وإنهاء الغربة مطرودةٌ من وعيها وذاكرتها، لكنها موجودة في لاشعورها، واعترافها كان بعَرَض يستحيل معه معرفة العقدة الأساس وهي الإحساسُ بالذنب، أو الشعور بالإثم، وهذا العرض غير مرفوض من الأنا، وترتبط بهذا الشكل البديل جميع مشاعر الكدر التي يفترض أنها نَحَّتْها، وبدلًا من الصراع القصير ينشب عذاب طويل لا ينتهي إلّا بإعادة العرض إلى الفكرة المكبوتة، ورفع المكبوت إلى مستوى

الإدراك والوعي[٩٠]، وهنا يأتي دور العائلة التي كانت وسيلتها الأولى في إنقاذ عائشةَ هي مجابهتها بلاوعيها وذكرياتها المَنْسيّة في مرحلة الطّفولة.

ويبدو تعليقُ عائشةَ على ذكريات الطفولة بشكل من يحاول استرداد ذكرياته الخاصة من عمق لاشعوره، ليتواصل معها في رغبة استشفائية تقوم على مُساءَلة الذات: «تبدو طفولتي بعيدةً ونائية، كأنّها طفولة شخصٍ آخرَ ... هذه الصورة التي فرَّت، صورة عائشةَ القديمة في ألبوم وذاكرة العائلة، تبدو جميلة فعلًا ... لماذا تخلَّيْت عنها؟»[٩١]، وهكذا تكتشف أهمية الطفولة في إيجاد التوازن النفسي المُستَمَدّ من ثباتها على الفطرة والحقيقة المتمثّلة في اللاوعي، فيلفتها قَوْلُ شقيقتها: «نحتاج إلى وجود طفل في العائلة. الطفولة قيمة. إنّها تعيد إلينا حقيقَتَنا»[٩٢]، والحقيقة ترادف الفطرة والسذاجة المرتبطة باللاوعي بالمفهوم النفسي، أمّا الواعيةُ فكما يراها يونج (١٩٩٧) تشكلت لدى الإنسان بتأثيرٍ من المدنية، وتسعى دائمًا إلى الثقافة؛ لذلك فكلُّ شيء فينا ما زال طبيعيًّا ينفر من المشاكل؛ لأنها تثير فينا الشكوك التي تعصف باليقين، وتقودنا إلى حالة من اليُتْم والعزلة[٩٣]، بل إن فرويد (١٩٩٦) يعزو سبب التَّعَس الاجتماعيّ إلى الحضارة، ويؤكّد أن التخلي عن هذه الحضارة كفيل باستعادة السعادة[٩٤]؛ لذلك توقظها كلماتُ أختِها مريمَ لتكتشف الفرق بين ثقافتها الواعية المفارقة للفطرة ووعي أختها الفطري بحقيقة الطفولة: «أحس بكلمات مريمَ تنغرس في رأسي مثل سكاكين، تورق ألمًا وتضيء. إنها أكثر وعيًا ممّا ظننت، أنا بكل هذا الرصيد الطويل من القراءة، لا أملك نظرتَها الثاقبةَ إلى الأمور. إنّها تكنّ للطفولة تقديسًا عظيمًا، وتعامل الأطفال كأنداد»[٩٥]. وتواصُلُها مع بُعْدها الطفوليّ المتوازن يجعلها تصف ذاتَها في نهاية يومها مع عائلتها: «كنت واضحة، سطحية تقريبًا، كانت الأمور تبدو شفافة وبسيطة، والعالم لم يعد معقّدًا على الإطلاق»[٩٦].

- **الأسرة**: الحاجة إلى الحب/الحياة تعني الحاجة إلى الأسرة، فهي كيان تأسس على محبة مكفوفة الهدف[٩٧]، والأسرة هي حاضنة طفولتها، وارتباطها

العاطفي الأصل، وخروج الطارئ المتمثّل في زوجها عدنان، وعودة أسرتها إليها بكل عناصر الحب التي تمثلها[٩٨] كانت الخطوة الأهم في الاتجاه المضادّ: اتجاه الحب/الحياة، حيث ظهر عنصر الحركة التي أحيت موات حياتها وشقتها، وامتلأ فراغها بحواراتهم وإصرارهم العنيد على ربط وحدتها بمجموعهم، والعامل الأهم هو استثارتهم **للتذكر** لديها **باسترجاع** طفولتها، والاسترجاع أساس في تحريك تيار وعيها، حيث أخرجوها عبر عملية مقايضة: «نريد منك يومًا كاملاً تقضينه مَعَنا، بلا كتابة ولا اختباء ... ثم سنحمل حقائبنا ونغادر»[٩٩]. وهدفُهم هو استردادها من اضطرابها وهوسها الداخلي عبر إشباع جوعها إلى الحب والأمان بالإحاطة العائلية، وهناك كانت العودة للطفولة الغائبة بعد أن جلسوا معًا على الشاطئ: «نستذكر أشياءَ قديمة، حفاة، دفنّا أقدامنا في الرمل الدفيء». لم يَنْسَ إخوتها طقوس الطفولة قبل أن يشرعوا بذكرياتها، واستشعرت هي الدفء يندرج من الرمل والذكريات إلى روحها، «واسترجعنا أيامًا خلت. كان الأمر يشبه تصفُّح ألبوم صور عائليّ بالأبيض والأسود، باستثناء أنّه لا صور ولا ألبوم، مجرّد ذاكرة خائنة مراوغة، لم أَكُنْ لأَتَذَكَّرَ معظم القصص التي حَكَوْها». فعائلتُها إذن تميط اللِّثام هنا، وتصل النِّقاطَ الّتي رسمها الطبيب والحلم من بعده بَعْضَها ببَعْض، حيث تظهر شخصية والدها للمرة الأولى، وتظهر سدرة طفولتها المكبوتة، ويظهر عاملٌ آخرُ فتمييزُها بالتعامل من قبل والديها يوجد حالة من الغَيْرة لدى أخيها وأختَيْها، فهم يَرْوُون لها كيف حُرموا من القطة التي رَبَّوْها ورغبُوا بها لأنها سببت الحساسية لعائشة، وتعليقهم على الحادثة أوضح ما اعتمل في دواخلهم حينها: «حقدنا عليك يا عائشة، على بثورك وحساسيتك وساعديك، دائمًا تُفْسدين متعتَنا»، و«كُنْتِ تُفْسدين رحلاتنا دائمًا، ولكنَّ أبي لم ينزعج! كنتِ الصغيرةَ المدلَّلة»، لكنهم الآن يُحْيون موات ذاكرتها، وعاطفتها بأحاديثَ حميمة عن أبيها: «تذكرين كم مرّةً أخذك أبي

إلى سوق الحمام ... كان –رحمه اللّـه– يحبُّ الشاطئَ مثلَك، ويحب القوارب، ويحب رحلات الحداق ... وأنت كان قلبُك يوجعك على الديدان التي يستخدمها كطعم، كنت تبكين عليها أحيانًا»[١٠٠]. ويظهر الفرق بين عائشةَ الطفلة التي كانت تتعاطف مع الديدان حبًّا للحياة في حياة أبيها، وعائشةَ الّتي صارت مفتقدةً للهدف والحب والثقة بعد رحيله.

والإحاطة العائلية تُظْهر دور الأمِّ من جديد، فتعامُل إخوتها مع موتها على أنه احتمال قائم ولو على سبيل الافتراض يستثير الأم التي تدافع عن ابنتها بمواجهة ابنتها ذاتها: «أنتِ تعرفين معنى أنْ تَدْفن الأمُّ ضناها؟ كان سؤالًا فاحشًا في صداه. أنت جرَّبت هذا الألم يا عائشةُ ... ونكصت رأسي، لأُداري فجيعتي بعزيز التي لا تهرم ولا تتقادم ... انشغالي بأُمومتي أَنْساني بأنَّ لي أُمًّا!». ويأتي سؤالُ الأُمِّ: «لماذا تُريدين مثلَ هذا الألم لأمِّك؟»، ويكون تأثيرُ هذا السؤال في عائشةَ إدراكًا لصلتها الأزلية بعائلتها، وأن انتماءها لهم لا للموت: «عندما تَبنَّيْت موتَك يا عائشةُ ... عندما انتَمَيْت إليه، كُنتِ تظنِّين بسذاجة بأنك وحْدَك، في معزل عن هؤلاء، وها أنت تتعرَّفين الآن على الأصداء التي يرجعها ألمُك في صدورهم، تكتشفين – لأول مرة في حياتك – وجودهم! فهل ما زِلْتِ عند رأيك؟ وهل ما زال لك رأيٌ في الأمر؟»[١٠١]. **هذا الحوار الداخلي** يشهد بنجاح أسرتها، فاستشعارُ الوجود محبّة تطرأ على وعيها للمرة الأولى، وحقًّا لم يَعُدْ لها رأي، فسلطان الجماعة الأسرية يقف بوصفه معارضة لسلطان الفرد المرذول ذي القوة الغاشمة[١٠٢].

ويظهر دَوْرُ شقيقها معاذ ذُو البُعْد الإنساني والإيماني مؤثِّرًا وجذريًّا في تلك المرحلة، وقد اتسم بشرط الحب والاستعداد للتقبل النفسي، والمتمثل في كونه أكمل من عائشة بنظرها ليصبح مثلًا ذاتيًّا لأعلى بالنسبة لها[١٠٣]، وكمال معاذ بنظرها ينبع من خصوصيته الدينية التي ترتبط بنشأتها الإيمانية

الماضية، وخوائها الروحي الراهن: «فتحتُ عينيَّ وكان معاذ يهزّني هزًّا رفيقًا، وقد ارتدى دشداشته وتأهَّب للخروج إلى الصلاة ... مر زمن دون أن أصلِّي، كنت أصلي كيفما اتفق، أو لا أفعل، وليس ذلك من طبعي، وليس شيئًا يشبه نشأتي»[١٠٤]. وربما كانت تشير بهذا التوظيف الاعتقادي إلى قناعتها اللاواعية بأن الارتباط بالدين بما يحويه من اطمئنان واحتواء وإحساس بقوة عظيمة تركن الروح إليها هو الحل لمشكلة الخطر الذي تشعر الأنا لديها بأن العالم الخارجي يتهددها به[١٠٥]، فيدفعها للانعزال عن الحياة إلى الموت، ومعاذ ينجح بمهارة في القيام بدور المنقذ لشقيقته من موتها، والموجِّه لعقلها إلى الطريق المعاكس، طريق الحياة، وذلك عبر التدرُّج في الوصول بها إلى مجابهة الذات، فبدايته معها كانت بكبْح إحساسها بالضِّعَة والهامشية عبر كلماته المعجبة المنصبّة على بيان حضورها الأنثوي: «فهذه هي المرأة التي أحترمُها، لأنها تعيد إلى الأنوثة بهاءَ الغموض وعُمْقَ المعنى»، وامتداح صبغتها الثقافية على مسامع أختَيْها بنظرة تفضيلية ميَّزتها – تمامًا كما ميَّزها أبوها في طفولتها – وتلك النظرة تنفذ إلى عمقها متجاوزة مظهرها المهمل، بعكس الآخرين – كزوجها عدنان – الذين اعتبروا قراءاتها نوعًا من الجنون: «عائشة هنا، لننظر إليها الآن، وحاولا أن تقتبسا من فيضها ... فهي لم تَنَمْ بالأمس، كما هو واضح ... لماذا؟ لأنها تفكِّر! أجفانُها منتفخة، بشرتها صفراءُ شاحبة، شعرها غيرُ مسرَّح، ملابس نومها قطنية مهلهلة، وأذنها بلا أقراط ... ولكنَّها مع ذلك تنضح بالأنوثة، لماذا؟ لأنها تقلق وتحنو وتحنّ وتحبّ وتتساءل كثيرًا»، وواضح لمن يقرأ أسلوب الحديث لدى معاذ في الرواية أنه غيَّره هنا إلى شكل فلسفي يناسب أختَه، ويفتح أبوابها المغلقة، وقد نجح في إشعارها بالتقبل من الآخر ولو على شكل استفهام متعجّب: «كيف يمكن أن يراني أحد بهذا الجمال، وأُراني أنا بهذه الدمامة؟»[١٠٦]. ونتيجةً لذلك؛ تتواصل مع ذاتها وتنظر للمرآة بعد انقطاع،

«لا ... لم أَكُنْ أبحثُ عنِّي، كنت أبحث عن عائشةَ التي تحدَّث عنها معاذ»، هي تبحث عن أناها العليا المتباهية بذاتها، القوية الواثقة، وعن عائشة الأنوثة والغموض والحكمة كما يراها أخوها، ويأتي سؤالها: «مَنْ أنت يا عائشة؟ مَنْ أنت؟»، وتتجاسر لتنظر إلى عينها في المرآة وقد كانت تتحاشاها خوفًا من اكتشاف الجرح الذي يتكاثر في أعماقها، وتعترف بالتدريج: «أنا لا أُحِبُّني ... أنا أَكْرَهُني»، وتبرز على سطح وعيها حالةُ الفصام بوجود وعيين متضاربَيْن في أعماقها، أحدهما يرغب بالحياة والآخر يجرُّها نحو أعمق قبر، ومن أعماق المكاشفة يأتي البُرْء: «**رُبَّما يجب أن تحبِّي نفسك يا عائشة**»[١٠٧]، وقد وردت العبارة/العلاج بالخط الأسود الغامق والبارز بين الأسطر.

وأخوها يمضي في طريقه بعد هذا محركًا سكونها بأسئلته، وهذا يربكها ويشعرها بامتلاك **المعرفة**، ذلك السلاح الذي يُهيِّئُها لقَبول أفكارِ أخيها: «لم أخبره بشيء ولكنَّني، لسبب غامض، أحس بأنه يعرف مُسبَّقًا كلَّ هذه الأمور»، هل معرفته في لاوعيها مستمدة من اتصاله الروحي المطمئن بربِّه، وبعده عن الشك الذي يعذب روحها؟ ويأتي سؤاله: «إنْ كنتِ تعرفين بأنك ستموتين بعد أيام، إن كنت متأكدة من هذا؛ فلم تتصرفين كما لو أنك تملكين الدهر كله؟»، وهو يستثير فيها مكامن الشعور بالآخر بدءًا بعائلتها عبر عتبه على مقاومتها لحبهم: «كلُّنا هنا لأجلك ولكنك ... تتغاضين عن حضورنا، تتصرفين وكأنك وحْدَك»[١٠٨]. هذه المجابهة العقلانية، وقبلها القوة الحانية التي تفيض بأمانها الأبوي من جديد فتنهي اعتزالها الحياةَ مرغمة كانت أسلحة معاذ ليسترد أخته، وهو ما كانت تحتاج إليه: «أرى يد أخي تلتف على ذراعي غصبًا عني، حتى وهو يعرف بأنني لا أحب أن يمسكني أحد/أن يلمسني أحد، كان عنيدًا وراسخًا وثابتًا و... ما كان أروَعَه وهو يخبرني في كلِّ لحظة بأنه موجود لأجلي!». ويعقبه السؤال الذي يستجلي لاوعيها ويفجر كبتها ليظهر عقدتها

الحقيقية: «كل هذا العزم على النأي والإصرار على الموت هل هو تعبير عن الوحدة؟»، وظهور العقدة يعني الاعتراف التطهيري هذه المرة: «مشروعك العدمي ليس إلّا تزويرًا لأكثرِ حقائقنا البشرية بساطةً وابتذالًا: حاجتنا إلى الحب»[١٠٩]. والتطهير وتنظيف النفس له دورٌ فاعل في تحقيق الشفاء والتوازن النفسي الذي يعود بها إلى الحياة عبر منفذ الحب[١١٠]، وهو ما يؤكِّده **حلمها** الثّاني الذي كان رمزًا لواقعها وليس لاوعيها كما هو الحال في حلمها الأول، وتظهر أوجُه التّباين بين الحلمين متأثّرة بانفتاحها على الحياة، ومحاولتها أن تكون مُحِبّة محبوبة، فمن حيثُ المكانُ تحوَّل حلمها عن الصحراء/اللاوعي إلى البحر (المصنوع من الضوء) كما وصفته، والضوء هنا قد يكون رمزًا للحب أو الروح أو العقل، وكلُّها تؤدي للانفتاح الذي طرأ على حياتها. ومن حيثُ المحيطُ بها كانت وحيدة حولها غرباءُ بلا اهتمام ولا ملامح، تلاحقها أصوات تكرهها، وتحول إلى وجود حميم لعائلتها، أمها تضع رجليها في البحر وتسبح حولهما أسماك فضِّيّة صغيرة دلالة الحياة والخصب والحبّ الذي شعرت به لأمها، وشقيقها وشقيقتها يحيطان بها، وهناك زوجها عدنان لكنَّه بعيد حزين؛ ممّا يجعلها تهمُّ بالذهاب إليه بدافع من حبها الذي استعادته، ويتحول عمرها من طفلة بروح كهلة إلى عمرها ذاته بلا تغيير، فهي تعايشه الآن ولا حاجة بها للبحث في طفولتها، ويستقر لاوعيها الحلمي الذي كان خائفًا حزينًا لاهثًا، ويظهر عنصر جديد معبِّر عن الحياة في هذا الحلم، وهو العنصر اللوني، حيث يتحوَّل اللَّون المظلم في حلمها السّابق بما فيه لون قماطها الأبيض المتَّسخ إلى كون جميع ما حولها من بشر وكائنات وأشياءَ تزهو بألوانها المعبّرة عن دواخلها، فالبحر: ملوّن (أرجواني – أصفر – ذهبي – وردي – أخضر – أزرق على الأطراف) دلالة رمزية على الحياة الضّاجّة، والتصالح النفسي الجديد، ولون البحر الأزرق – المعروف بأنه لون أساسي أولي لا يقبل الانقسام ولا يتولَّد عن لونٍ آخرَ – قد تراجع إلى الأطراف، وانكشف عن أكوان ملوَّنة، بإيحاء انتهاء

حالة الانعزال والوحدة لدى عائشة، وإقبالها على التمازج بالآخرين «فكّرت: لأنه مصنوع من الضوء»، وللضوء خصوصيته في رؤيتها الفلسفية، فهو قد يعني العقل/المعرفة، أو الروح/القدرة الإلهية بمنظور إيماني، أو هو الحب الذي وجدته أخيرًا، والمكونات الأخرى للمكان: (الشجر – الرمل – النخيل) مشرقة مثل الكريستال الملوَّن في دلالة رمزية للبهجة وعودة الحياة أيضًا. أمّا عن وجود الشخصيات الملوَّن فيتمثل في:

- معاذ: أزرق وذهبيّ (لون أساسيّ يحمل فخامة حضور مستمدَّة من عقلانيته ومكانته المميزة لدى عائشة).
- مريم: خضراء من غير سوء (لون أساسي يحمل دلالات الخصب والنَّماء لكونها قريبةً إلى الفطرة والطفولة، وتحمل الجنين الذي يمثِّل استمرارية الحياة).
- الأُمّ: مشعَّة بألق بنفسجي غريب (هدوء – حنان – حزن، وصِفَة (مُشعّة) دلالة تحمل الإشراقة الَّتي تمثّلها الأم في حياة عائشة الجديدة).
- عدنان: هالة باهتة (ليس لزوجها لونٌ، وإنَّما هي هالة تُحيطه ولا تتوغَّل فيه، دلالة عاطفة سطحية – حزن ماض)[١١١].

٢ – **المـوت**: مثّل الموت إشكاليةً شغلت الإنسان منذ القديم بمحاولة فهمها وسبر حقيقتها، فوجدنا للموت تنظيراته وتطبيقاته المتعمقة في الأديان والحضارات والأساطير، وكان الخلود والقضاء على الموت هدفًا سعى الكثيرون وراءه، لكنهم لم يتمكنوا من ذلك، ولم يجدوا فهمًا مقنعًا لإشكالية الموت؛ وذلك لتعذر التجربة والممارسة، لكنهم حاولوا إلغاء شعور الخوف والفزع عن صورة الموت عبر نفي فكرة الفناء والعدم وإحلال السكون والطُّمَأْنينة إلى إمكانية الانبعاث والحياة من جديد، وهذا المفهوم أكدته الأديان السماوية قاطبة.

ووَفْق المفهوم الميثولوجي؛ فقد أُبطلت ثنائية الحياة والموت بشكلها المتضاد، وحلت فكرة التكامل بينهما باعتبار أن الموت هو الوجه الآخر للحياة، وأنه طقس عبور إليها؛ فالطبيعة تتجدد بطريقة الموت والانبعاث، والموت فيها يولّد حياة يانعة وجديدة .

والموت موضوع فلسفي في المقام الأول، حيث يرى الفلاسفة أن إعداد وتدريب النفس للموت ليس تجربة مخيفة؛ بل هو دليل حياة أُحسن تنظيمها، وعندما تجيء لحظة الموت فإنها لا تشكل على المتدرب لاستعداده وانتظاره اللحظة، بل إن الذين ارتفعوا بمستوى توقعاتهم من المتدربين يعيشون لحظة الموت وكأنها وقعت فعلاً[١١٢].

والموت في الرواية المدروسة يبدو مفتاحًا رئيسًا لفهمها، وموضوعًا مسيطرًا على البطلة وفيض وعيها منذ عبارتها الأولى: «أنا عائشة، سأموت خلال سبعة أيام»[١١٣]، هذه المفارقة الاستشرافية والتنبُّئِيّة تشكِّل الإطار العام الذي يحيط تشتت الرواية وتداعيات البطلة، فكل شيء يجري ضمن هذه المنظومة.

ويظهر لقاؤها الأول بالموت مرتبطًا بمرحلة الطفولة المتأخرة عندما كانت في الثانية عشْرة، ولذلك نجد ردة فعلها في ذلك اللقاء فطرية وطبيعية عبر حالة الخوف الشديد التي اعترتها، والبحث عن عنصر أمان منه ولواذ عنه، وهي تسترجع ذلك اللقاء الذي في أحد مجمّعات الكويت: «عبرت ممرًّا مظلمًا وهزيلًا بواجهة زجاجية يطلّ على مقبرة الصالحية التي ترامت أمامي بشواهد قبورها التي ملأت الأرض حتّى أقصى أقاصيها، تملأ المساحات وتفيض من وجه المكان ممعنة في تأكيد الحقيقة الوحيدة التي لا تقبل الدَّحْض: حقيقة الزوال». وصفة مظلم وهزيل تبدو مستغربة في مجمّع تجاري، لكن وعيها فيما يبدو صوّر لها هذه الصفة للممر لتتواءم مع باطنها لحظة اللقاء، كما أن المجال يحوي واجهة زجاجية لا تحجب رؤية الموت وقبوره، وتخصيصُها

شواهد القبور لا القبور بالذِّكْر ملمحٌ آخرُ لنشاط الوعي الذي تركّز على حدود القبر وعنوانه ذلك الذي يميّز قبرًا عن آخرَ في الظلام فيزيد المشهد رهبة، والقبور في وعيها انتشرت لتملأ الأرض والمساحات، بمعنى أنها خرجت في فلسفتها عن حدود المقبرة لتشير للموت الكوني الذي يحيق بالحياة، وتسترجع وحدتها – التي انبثقت من لاوعيها لتلبسها المكان/الممر – وخوفها وإغلاقها كل منافذ التواصل مع مشهد الفناء أمامها: «شعرت بتشنُّج في ساقي، عجزت عن الحراك، أغمضتُ عينيّ وسددت أذنيّ بيدي، وجلستُ على الأرض أمام الحائط الزجاجي المطلّ على المقبرة، وأخذت أئِنّ في ظلام الممرّ الوحيد». على أنه تنبغي الإشارة إلى أن لقاءها الأول بالموت هو موت والدها الذي زلزل شعورها بالأمان فمضت تلتمسه في السدرة، وملأها غربة وعجزًا عن التكيف، وهو السبب الفعلي لتأثرها برؤية القبور ومشهد النهايات، لكن موت والدها كان محتبسًا في لاوعيها المرتبط بطفولتها المبكرة.

وهي في محاولتها لفهم إشكالية الموت والخوف منه الذي هو ألصق بمرحلة الطفولة واللاوعي لديها ترفض التحليل النفسي للموت: «كلّما تذكرت لقاءنا الأول، أيها الموت، تساءلت: إذا ما كان الموت غريزة يا فرويد، فلماذا هو مرعب إلى هذه الدرجة؟». ويبدو تفسيرها للخوف من الموت فلسفيًّا بحتًا: «الموتُ في رُؤوسنا دومًا موتُ شخصٍ آخر. بعد ذلك المساء كنت كثيرًا ما أفكِّر: متى ستموت جدَّتي؟ أمِّي؟ أعمامي وأخوالي؟ كنت أفكِّر في الموت وكأنّه شيء يخص الآخرين، الآن عرفتُ أنّه يخصّني أكثر منهم»[١١٤]. وتفسيرها يوافق النظرة الفلسفية الَّتي تعتقد أنّ الموت بالنسبة للإنسان في طور سذاجته وبدائيته لا يتجاوز الإشكالية، لكنّه يتحول إلى مشكلة بتحول الموت عنده إلى مشكلة الشعور بالشخصية والذاتية، فبدون هذا الشعور لا يستطيع النفاذ إلى الطابع الأصلي للموت وهو كونه –أي: الموت– شخصيًّا لا يدركه الإنسان إلا باعتباره

موته الخاص لا موت أحد آخر[١١٥]، وهو ما تعنيه عائشةُ بقولها: «لقد أصبحت موتي الخاص»[١١٦]، وتؤكِّده بقولها: «أنا لا أعتقد بأنَّنا نملك يقينًا حدسيًّا بالموت، والأرجح أنَّنا نكتشفه من خلال التجربة»[١١٧].

والموتُ تحوَّل عن الإشكالية إلى المشكلة في وعي عائشةَ بدافع مباشر يتمثّل في وفاة طفلها، وبفعل ثقافتها وقراءاتها العميقة حول الموت، فالإحساس بالموت ينبثق من الثقافة والتحضُّر أكثر من انبثاقه من الطبيعة والفطرة، وهو ما يوضِّحُه قولها: «الموت هو الصّديق الأول لكل مشروع معرفي»[١١٨]؛ وما جَعَل زوجَها يَسِمُها بالجنون، وأنّ الكتب طيّرت عقلَها، فلا تثور للوصف؛ بل تراه: «على حق. الكتب جعلت عقلي يطير في سماوات نائية، شيء أكثر من هذه الحياة الأقل من كافية ... عدنانُ يخاف من الكتب أكثر من الألغام، فهي قادرةٌ على تفجير ألف سؤال في ثانية واحدة ...»[١١٩]. ويبدو تأثير ثقافتها الفلسفية الأكثر تمثّلًا في وعيها عبر تفسيرها للموت؛ حيثُ تجمعه برداء من المنطقية الاعتبارية مع مظهرٍ ضاجٍّ بالحياة واللَّذة المتمثلة في الرفاه المادي، ففي لقائها الأول بالموت عبر مقبرة الصالحية تشير إلى موقف والدتها المتذمِّر حينذاك من كون «أكثر مُجمّعات الكويت رقيًّا وفخامة وغلاء تطلّ على مقبرة»، أمّا هي فلَدَيْها تبريرُها: «وجدت الأمر مناسبًا جدًّا، عندما تشتري امرأةٌ حقيبة لويس فيتون بألف دينار، ثُمّ تتأمّل قُبور الغابرين، ستعرف حينها بأنَّ تلك الحقيبة التي تحسّها بأناملها هي محض كذبة، وأنّ تلك القبور هي حقيقة وجودنا الوحيدة، وأنّ الموت هو هدف حياتنا الحق»[١٢٠].

والربط بين الموت والحياة سمةٌ واضحة في تناول عائشةَ للموت، فهي تتقمص شخصية المعلم الواثق بصحة رؤيته، الذي يريد تصحيح نظرة الإنسان الجاهل المغيّب عن الحقيقة، ولعلَّ في هذا متعةً لا شعوريّة لها وهي تعاني شعورًا واعيًا بتكتُّل الجبهة المحيطة بها ضد فكرها ورُؤاها، فهي تنادي

الإنسانَ قائلة: «أيُّها الكائنُ الحيُّ المبتهج بحياتك إلى حدٍّ سخيف» مجرِّدة إيّاه من سِمة الإنسانية لتجعَلَه مجرد كائن حيّ في إشارة لنقص معرفته، أو نقص عقله بلفظٍ أدقَّ، ثُمّ تُسدي إليه حقيقة المعرفة بالموت: «الموت أجمل من الحياة، فالانتشاء فيه أصل لا استثناء، ولا تحتاج الروح الحرة إلى أن تثمل أو ترقص أو تقرأ قصيدة جميلة حتى تزدهر وتتألق؛ لأنها أصلًا موجودة في النور، والنور هو كل شيء». والواقع أنّ مُصطلَحَي الانتشاء والروح الحرة مصطلحان يغترفان من مَعين الفكر الصوفي الذي يحلِّق بالروح ويسمو بها لتصل إلى مستوى الوجود في النور، وهي تؤكِّد ذلك بقولها: «علم الموت إذن ينتمي إلى جُملة العلوم السّرّانيّة الأخرى، إلى الغنوصية، الصُّوفية، الخيميائية، كلّ الأسرار التي يتم تداولها تحت الطاولات خيفة من عنف الجهل وسطوته»[١٢١]، لكنَّ النورَ لدى عائشةَ ذُو مفاهيمَ فلسفية تُضارع العقل، الذي يعني الكشف والفهم والمعرفة.

ولا تكتفي عائشةُ بعملية الإقناع بتفوُّق الموت على الحياة، وإنَّما تمضي في عملية موازنة تنطلق من أساسيات ذاتية وخاصَّة بها، وهي تراها في حُكْم المفروغ منه: «الموت واضح، الحياة مُلْتبسة. الموت بسيط، الحياة معقَّدة. الموت (عالم غريب يفتن الصغار)، والحياة عالم مخيف يرعب الكبار!»[١٢٢].

واقتناع عائشةَ بما تقدمه من رؤية تفضيلية للموت على الحياة يأخذ شكلًا تطبيقيًّا بمديحها للموت، ومداهنته، وتغزُّلها به، وإثبات فضله والظلم الواقع عليه في الوقت ذاته: «فضائلك كثيرة يا مولانا، فأنت تفسح المجال للآتين، تهبهم المساحات ... أنت الجندي المجهول الذي ما فتئ يخدم البشرية بإخلاص، وما فتئت البشرية تتنكَّر لجهوده وتُمْعن في بغضه ... أنت دائمًا في موعدك، تعمل ليلًا ونهارًا ... وأهمُّ ما في الأمر أنّه يستوجب عليك أن تقبض أرواح الخلائق ... ولا أحد سيقبض روحك يا مسكين!»[١٢٣].

وتأتي وَفَياتها الثلاثُ الَّتي توافق ذكرى موت طفلها لتثير جوًّا غرائبيًّا تتفاوت فيه التفسيرات: «ثلاث ميتات، كل واحدة تقع في ساعة مختلفة، في هيئة مختلفة، في التاريخ ذاته مرّة بالكهرباء، ومرّة بالتّسمّم الغذائي، ومرّة بحادث سيارة، كلّ هذه الحوادث وتردّداتها المتكررة بما لا تحتمله عشوائية الصدف، وقعت في الثامن عشر من أبريل»[١٢٤].

وعائشة – بتأثيرٍ من ثقافتها ذات الطابع الفلسفي – ترفض التفسير النفسيّ المنطقي الذي يقدِّمه زوجُها عدنانُ لميتاتها المتكرِّرة: «نظرية عدنان مبنيّة على أُسس منطقية، فرويدية، دوغمائية بما يفوق الاحتمال»، ونلمح مقاومة عائشةَ لهذا التبرير، ومحاولتها إبعادَه عن مجال رؤيتها بالرفض القاطع: «نظرية عدنان هي الآتي: بما أنّ إحساسي بالذنب يدفعني إلى الانتحار، وشريعتي السّماوية تحرّم عليّ ذلك، يهرع عقلي الباطن لا شعوريًّا إلى تحقيق أُمنيّتي بقَتْلي، لكي أموتَ مثلَ ولدي! وهو الأمر الذي يحدث عندما يبلغ إحساسي بالذنب أوْجَه، في الثامن عشر من أبريل من كلِّ عام، في ذكرى وفاة عزيز»[١٢٥]. ولتفضيل عائشةَ التفسير الفلسفي الذي يضفي على موتها أبعادًا عقلانية، ومقاومتها التفسير النفسي المنطقي، أسبابُه النفسية اللاشعورية؛ حيث توجد قوى فعالة في اللاشعور تنمي عَرَض الإحساس بالإثم، وتلك القوى تعرقل أية محاولة لتعديل الحالة، وهي نفسها التي أدت إلى نشوء العرض، فهي تقاوم تحويل المسبّب من اللاوعي إلى الوعي، وتسمى مقاومة التعديل حالة الكبت[١٢٦]، وتتَّضح تلك المقاومة وارتباطها باللاوعي في المشهد الذي تشتهي فيه النوم بجانب زوجها لأول مرة منذ سنوات، فتصف ذلك بأنه اعتراف أو إعجاب منها بالحياة، حتى تلك اللاواعية منها، وتدرك أنّها بذلك في خطر ترجمته بأنّ أفكارها تزيحها خارج الخطة، خطة الاختباء في الغرفة حتّى تاريخه[١٢٧]. والمقصود بالاختباء الكبت، والغرفة

هي اللاوعي الذي يحوي إحساسها بالذنب الذي يرفض الحياة ويقربها إلى الموت. أمّا مقاومتها الثائرة، فاتَّضحت في المشهد الذي احتَضَنها فيه زوجُها بقوّة رافضًا الخروج وتركها لموتها كما طلبت، لتأتي زوبعة المقاومة وسْط ذهول زوجها: «اخرج! اخرج! اخرج! صرخت وأنا أرمي الأشياء على الأرض ... القلم، الأوراق، الدبّاسة، المِبْراة، المِمْحاة ... ثُمَّ اتَّجهت إلى عُلَب الماكياج والعطور، ثُمّ اتَّجهت إلى الصُّوَر والبراويز الَّتي تضم صور عزيز، ثُمّ اتَّجهت إلى دولاب الملابس ونفضت ما فيه، ثُمّ ...»[١٢٨].

ومع ظهور حادثة الطبيب النفسي على سطح وعيها، وتأثير اصطفاف عائلتها بمواجهة عقدتها؛ يظهر التحليل الأهم لحالتها، تلك التي يتقمص فيها أخوها معاذ شخصية المرشد الذي يمسك بيدها لتواجه الحقيقة بشكلها الصريح، ويكشف الغطاء عن حقيقة موتها عبْر أسئلته العميقة والمستفيضة والمدركة: «معاذ لم يكن ليصمت أبدًا، لم يكن ليقبل بالأمر»، هكذا هو شعورها بأخيها، وهي مستعدَّة للانقياد له ما دامتْ تشعر بتفوُّقه: «هل خطر لك قطّ بأنّك بَرْمَجْتَ نفسَك على الموت؟»، وعندما تستنكر وتنعت فكرته بالسخف يجيبها: «بالتأكيد ستبدو سخيفة، طالما أنّها لا تخدم قضيتك»، وقضيّتُها هي الإخلاص لموتها الخاص، واعتباره القاعدةَ غَيْرَ المستغربة بلا قَبول لأيِّ شكّ بمبادرتها إليه، وقسوة إجابته الأخيرة يتبعها بترفُّقه في الإمساك بذراعها لتعلِّق: «كان الحنان في لمسته يرمِّم فداحة السؤال، وإحساسي بالعُري». والعُري هنا هو انكشافُ لا وعيها على إمكانية مناقشته علنًا، لتبدو فرضية الانتحار خِيارًا مطروحًا للمناقشة بشكواها له من زوجها الّذي يظنّ أنّها حاولت الانتحار، ويُؤازرها أخوها باعتقاد خطأ زوجها، لكنَّه يطرح فرضية الانتحار المبطن المجازي المستتر، موضحًا فرضيته: «أنتِ تُومئينَ والموتُ يستجيب يا عائشة؛ لأنَّ اللّه خلق العالَم لتلبية رغباتنا»، وتفسير معاذ المرتبط بحقيقة قدرة اللّه، وتسخيره العالم لتلبية

رغبات البشر، يشير إليه فرويد بوجهة تناسب فكره المناقض للفطرة، ويسمّيها أنسنة الطّبيعة، ومعناها أنّ الإنسان يكافح حَيْرته أمام قوى الطبيعة المخيفة كالموت، فيحاول إقامةَ علاقة معها، والتأثير فيها فيما بَعْدُ[١٢٩]، ويشرح معاذ مفهومه: «أنتِ تظنِّين بأنّه من حقِّك – في إحساسك الداخلي الذي لا يخصّ أحدًا غيرك – أنْ ترفضي حياتَك وأن تكرهي وجودك»، و«أنتِ تريدين أنْ ترفضي حياتَك لأنَّك تعتقدين بأنّك لو فعلت ذلك، وأنت شائهة وملوثة وآثمة، فأنت تقتربين قليلًا من التكفير عن وجودك». ويصحِّح معتقدها بتوجيه بوصلتها نحو الدين/الأمان: «ولكن وجودك ليس خطيئة يا عائشة، وجودك ليس خطيئة لأنه ليس ملكك، لأنه ملك للخالق»، ويصحِّح مفهومها للانتحار، ذلك الذي جعلها ترفض تفسير زوجها: «ما تفعلينه بنفسك هو عين الانتحار يا عائشة، لا فَرْقَ عندي بين أن تبتلعي آلاف الأقراص وبين أن ترغبي بالموت بكليتك على هذا النحو المخيف»[١٣٠]. هذه المناقشة التي غاصت في عمق أفكارها فجَّرت حزنها في بكاء هستيري فضائحي – كما تصفه – على الملأ، وفجَّرت كبتها لتظهر عقدتها الحقيقية: «كلّ هذا العزم على النّأْي والإصرار على الموت هل هو تعبير عن الوحدة؟»، وظهور العقدة يعني الاعتراف التطهيري هذه المرة: «مشروعك العدمي ليس إلّا تزويرًا لأكثر حقائقنا البشرية بساطة وابتذالًا: حاجتنا إلى الحب»[١٣١]، و: «آمنت بأنَّ رحيلي هو قصاصي، بأنَّ موتي هو الجواب الوحيد الممكن لحياة هزيلة وغير جديرة»[١٣٢]، وهذا الربط المباشر بين الموت والحياة، وإدراكها أنّ سر الاختلاط بين حدودهما يقع في لاوعيها يجعلها تقول: «أنا الآنَ في مجابهة صريحة مع الموت، والحياة أيضًا؛ لأنَّ الاثنين كيان واحد بظهورين مختلفين»، و«سوف أقفز في عقلي إلى هناك، لأنه إذا كان الموت هو وجه الحياة الآخر، وإذا كانت الحياة ذاتها هي الموت في حلّة أخرى، فليس ثمة ما يخيف ... ورُبَّما سيكون الموت هو ذاته حياتي التي لم يعد بإمكاني أن أكابر وأدَّعي بأنني

لا أريدها»[١٣٣]، و«كأنّني لفرط ما تمليت في الموت، وأمعنت النظر فيه؛ بتّ أفهم الحياة أكثر»[١٣٤]، وهذا هو ما أرادته أناها ولاوعيها بحَقّ: فهم الحياة، والتواصل معها. وما رحلتها الواعية مع الموت إلّا طريقةٌ للفهم والنفاذ من الضدّ إلى جوهر الضدّ. وهذا التّضادُّ بين الشعور واللاشعور وَفْق فرويد (٢٠١٤) غير متناقض على الإطلاق «فلرُبّما اتَّسع مجال الحياة النفسية لميول متضادَّة، لمتناقضات تقوم جنبًا إلى جنب، ومن الممكن أن يكون رجحان ميل من الميول هو الشرط لكبت الميل المضادِّ له في اللاشعور»[١٣٥]، وتواصلها مع الحياة يعني تواصلها مع ذاتها الرُّوحية، وإحساسها بوجودها الَّذي ينبني الحب عليه وبه ومنه، وهي لذلك تصل إلى رفض الموت بمفهومه البشري: «إحساسي بحقيقتي الرُّوحية قويّ جدًّا، ولست بحاجة لأنْ أموتَ لكي أشعر بذلك»[١٣٦].

هذا عن الموت كما ظهر في الرِّواية المدروسة. أمّا عن تفسيره وصورته الحقيقيّة في وعي عائشة، فيستوجب تفعيل ما ذكرناه من الصورة الطقسية الميثولوجية والفكرية التي قدمت الموت باعتباره طَقْسَ عبورٍ لحالة أخرى من الوجود، فموتُ عائشة بمنزلة عبورٍ نفسيٍّ لاشعوري من حالة الحاجة إلى الحب، والانفصال المدمر، إلى ما ترغبه بحَقّ: الحياة والحب والانتماء، وجميعُ مظاهر الرّفْض التي تتبناها هي أعراض حالتها العصابية التي تكبت رغباتها الحقيقية لصالح أخرى مدّعاة وغير فعلية، وهذا الفهم يؤدِّي بنا مباشرة إلى الأسطورة المتغلغلة في عمق تيار الوعي لدى الساردة، باعتبارها إحدى وسائلها الفاعلة والمُعينة على فَهْم ذاتها، وتقديم رؤية غير مباشرة لوجه الموت كما تراه.

والأسطورة كما يراها السواح هي: «التفكير في القوَّة البدئية الفاعلة، الغائبة وراء هذا المظهر المتبدِّي للعالم وكيفية عملها وتأثيرها، وترابطها مع عملنا وحياتنا»[١٣٧]. وتقدم الأسطورة قصة تجري أحداثها في الزمان والمكان، وتعبر بلغة رمزية عن أفكار دينية وفلسفية، وتجارب روحية تحوي المعنى

الفعلي للأسطورة[١٣٨]. فالرمز إذن هو المنطق التعبيري للأسطورة كما في الحلم، حيث لا يهيمن الزمان والمكان – وإن كانا موجودَيْن – في منطقهما، بل الهيمنة للشدة والتداعي مما يحقق تواكبهما مع تيار الوعي الذي يمتح أيضًا من قيمة الأسطورة النفسية الفاعلة في إيضاح ما يصدر عن اللاوعي من تداعيات، والتعبير عن عالم الأفكار بشكل تعجز عنه اللغة المحكية[١٣٩]، فهي مرشد حقيقيّ لفهم سلوكنا اليومي، لذا تمثل – مع الأحلام – منزلة خاصة لدى المحلِّلين النفسيين لاستثمارها في رصد المشابهات البالغة القيمة مع ما يصدر عن مرضاهم من تداعيات[١٤٠]، كما أنها تحظى بمكانة عالية تعين في فهم الأعمال الإبداعية على اختلاف تجنيسها.

والوجود الأسطوري في الرواية المدروسة يتمثل في الأسطورة السومرية الشهيرة نزول إنانا إلى العالم السفلي، وإنانا إحدى أكبر الرَّبّات السومريات، واسمها يعني سيدة السماء، وتدعى بصفتها إلهة الزهرة فينوس[١٤١]، ويذكر أنه من طباع إنانا المشهورة: المزاجية والحقد وحب الثأر واغتصاب أملاك الآخرين والخداع[١٤٢]، فقد تحالفت مع إلهَي الشمس والقمر ضد إله السماء آن، ثُمَّ تخلّت عنهما ووقفت في صف آن، وتحايلت للزواج منه، وطردت زوجته آنتوم، ثم سلبت منه ملكه وأصبحت ملكة السماء[١٤٣].

وقد اختُلف في سبب نزول إنانا؛ إذ إن هناك من يرى أن هبوطها كان لتوسيع أملاكها على حساب أختها آريشكيجال ملكة العالم السفلي[١٤٤]، وهناك من يربط نزولها بطقوس التضحية والفداء إشارة إلى هبوطها لإخراج زوجها دوموزو من العالم السفلي، كما فعلت نسختها البابلية عشتار التي نزلت لافتداء حبيبها تموز وَفْق أغلب الآراء[١٤٥]. وهذا الرأي خطأ بنص الأسطورة؛ لأن دوموزو عند نزول إنانا كان يتمتّع بمباهج الملك غير آبه بها، وهذا أغضبها وجعلها تفتدي نفسها به وترسله إلى العالم السفلي.

ولعل المعلومات السابقة تثير تساؤلًا عن سبب اختيار عائشة إنانا لتكون بطلة تواصلها مع الأسطورة، وللإجابة نستجلي فهْم عائشة لإنانا وهبوطها، ومبدئيًّا هي تناوئُ التفسير الذي يجعل إنقاذ دوموزو زوج إنانا سببًا لنزولها إلى العالم السفلي، وتؤكد أن التضحية والفداء ليست السبب كما يظنون: «أنا أعرف ذلك يقينًا لأنني بتُّ أقرأ النص بملْءِ قلبي، حرة من تأويلات الباحثين، كل كلمة ترد فيه أحس بها تدوي في دمي، أحس بأنني أفهمها جيدًا». والفهم هنا منشَؤُه التوحُّد، وتداعي الفكر بين عائشة وفهمها لشخصية إنانا، بحيث أصبحت تنطلق من فرضية الامتزاج بين شخصيتَيْهما ومعاناتَيْهما وهدفَيْهما من النزول، ويتَّضح ذلك بقولها: «إنانا لم تمت من أجل إنقاذ أحد، إنانا ماتت من أجل نفسها ... لأجل إنقاذها هي ... بغرض اكتشاف ذاتها، وهو ما لا يتحقَّق إلا بالتوغل في أغوار النفس الباطنة، أو بما نسميه نحن باللاوعي! هذا ما فعلته إنانا، فهي العارفة أكثر من غيرها بأن الشكل الوحيد الممكن للإنقاذ (بالمعنى الروحي) هو إنقاذ الذات». والواقع أن عائشة لم تُبنْ عن حقيقة موتها على مدى السرد كما فعلت في هذا المقطع في حديثها عن موت إنانا، ورُبَّما كان لغيرية الذّات – ولو شكليًّا – أثرها في تحرر وعيها من رقابة الأنا وتحرير المكبوت في شكل فهم الأسطورة، وتبدو عائشةُ متدفّقةً في هذا المقطع، وكأنما هي تريد أن تخفّف الضغط على لاشعورها بهذا التنفيس الوقتي، فهي تعود تبرّر نزول إنانا بشكل تطبيقي بأنّها أرادت الالتقاء بوجهها الآخر، وتوضِّح: «آريشكيجال/ إنانا في وجهها الأسود؛ لأن الخلاص الروحي لا يتحقق إذا لم نعترف بذلك الجزء المعتم من حقيقتنا، العامر بالنواقص، والندوب، والتشوهات، والثقوب». إنها تشير بكلماتها تلك إلى اللاوعي، الباطن المشتت المتداعي الذي يحتاج للإفصاح والاعتراف، فهي تقرأ الأسطورة قراءة نفسية تنطلق من معاناتها الذاتية، ولا تعبأ بحقيقتها التاريخية والميثولوجية، بل وتصرّح بقراءتها النفسية فتدمج الشخصيات الثلاث: ننشوبور وإنانا وآريشكيجال؛ باعتبارها

أوجهًا للذات الواحدة: «وبلغة فرويدية: الأنا الأعلى، والأنا، والهو ... الأعضاء الثلاثة في الجهاز النفسي الإنساني، حيث لكل منه مغازيه وأبعاده، ولكنّها بأي حال ثلاث ظهورات مختلفة لحقيقة واحدة ... آريشكيجال الّتي تمثل هنا الجانب المظلم منّا، الجانب الذي نميل إلى إنكاره والذي يحتاج إلى الشفاء والحب، هي الوجهة الوحيدة الممكنة للأنا/لإنانا من أجل سبْر ذاتها ... ننشوبور هي ذلك الجزء المكتمل منّا، هي الضمير المخلص لإنانا». لقد جعلت الأسطورة تفسيرًا لحالتها، واستبطانًا لمعضلتها، ومحاولة لفهم ذاتها؛ ممّا يجعلها تقرّر أن «الأسطورة ليست تفسيرًا للظواهر الكونية، الفلكية، والبيولوجية أيضًا وحسب، بل هي أيضًا خارطة مثالية للمسيرة الرُّوحية للإنسان ... لاكتشاف حدوده وممكناته وعمقه، وللتحرُّر من آلامه، ولكي يحتوي ذلك الجزءُ الكامنُ في الظلام الجزءَ الذي طالما أنكره ولا يصح شفاؤه إلّا باحتوائه ... إنانا لم تكن تفتدي العالم بموتها، بل كانت تُتَمِّمُ به وجودَها هي»[١٤٦].

فوجودُ أسطورة نزول إنانا إلى العالم السفلي في عمق موت عائشة إذن هو محاولةٌ استشفائية تجاوبية تطبيقية، لكنَّ لها وجهًا آخرَ يبدو أكثر عمومية، فإنانا تمثّل تجسيدًا لقوة الإخصاب الكونية في صراعها مع قوى الفناء، وغيابُها وعودتُها تمثيل لدورة الطبيعة من اختفاء الحياة النباتية ثم عودتها من جديد[١٤٧]. وعائشةُ بتواصلها مع عالَمها السفلي في هيئة موت روحي تستهدف طرح جدبها وانفصالها وعودتها بولادة جديدة وحياة تمتلك الذات وسر الخصب، وهذا كله يجعل عائشةَ تشعر أنها إنانا وإنانا هي: «مَن يدري؟ رُبَّما أنقذني حلمي، رُبَّما أكون إنانا هذا العصر، إن روحي متوهّجة»[١٤٨]. فالخلاص الرُّوحي والخروج من جحيم الإثم هو الأساس.

وهذا يجعلها تتمسك برمز الأنوثة الأسطوري، فالأنثى ممثلة في نمو كانت هي المنشأ الأسطوري في أساطير الخلق والتكوين، وهي المياه الأولى التي انبثق

عنها كل شيء[١٤٩]، وقد ساقت الأسطورة ترسيخًا لمكانة الأنثى، فالمرأة كانت في العصور القديمة مصدر حب ورهبة في الوقت ذاته؛ لأنَّها تمثل الخصب والرحم، وشبيهة الأرض، وكانوا يرَوْن المرأة سرًّا أصغر يرتبط بسرٍّ أكبر متمثل في الأم الكونية العظمى ومنشأ الأشياء[١٥٠]. وقد قدم الأنثروبولوجيُّون أدلّةً كافية على أنّ أقدم شكل للعائلة كانت السيطرة فيه لقيم الأنوثة ومكانة الأم[١٥١]. وعائشةُ قد شهدت انقلابًا لتلك المفاهيم في حياتها، فالسيطرة أبويّة حيال تراجع الأم، والمجتمع الذي تُعايِشُه – بنظرها – فحولي ذكوري دوغمائي، لا يبيح للأنثى حرِّيّة اتِّخاذ الرأي في مسألة تخصُّها كزواجها، وهي بنظره مجرّد أداة للتكاثر: «لقد آن الأوان لأن تتدخل الثقافة في الغريزة، لأن نسائل البداهة المزعومة الكامنة في الأشياء إفرازات النسق الفحولي الذي جعل المرأة فقّاسة بيض، الإمبريالية الاجتماعية المهووسة في مدّ النفوذ من خلال التكاثر! آن الأوان لكي نسائل كلَّ هذا، ونتساءل قليلًا: ما هي الأمومة؟»[١٥٢]. فالأمومة والأنوثة الأسطورية تبدو أكثر قُربًا وحضارة بنظر عائشة؛ لذا فهي تستوحيها مرتبطة بمكانة الأنثى الَّتي جسّدها الإنسان القديم بالقمر وأطواره، فجعل القمر أنثى كونية وأمًّا كبرى، حيث تتوق الأم السومرية إلى الهبوط متمثلة صورة القمر الذي يتوسط السماء، ويحمل توقًا كبيرًا كلّما تكاملت حلله وبهاؤه للنُّزول إلى عالَم الظلمات عبْر أدواره التي تهبط إلى المحاق كلّما وصل إلى البدر، فينزل من السماوات سيدًا، ويغوص في الأرض سيدًا، ولا يموت كما يفعل الأحياء[١٥٣]. وتأثير هذه النظرة يلوح منذ الإهداء الّذي احتفظت المؤلِّفة بحقِّه، حيث وجَّهته – بلغة شعرية شفيفة – إلى شقيقتها: «هالة ... أي شقيقة الرُّوح والتراب والدم توهّجي أكثر! سأنتظركِ في منتصف الطريق ... إلى القمر»[١٥٤]. ولَعلَّ اسمَ شقيقتها المقتبسَ من القمر امتداده كان محرّضًا لهذا التفعيل الأسطوري للإهداء، والتوهّج الّذي تحفزها إليه ورد في الرواية بمفاهيم المعرفة وتكامل

الحدس، ومن الواضح أن الرابطة الخاصة التي تجمعها بشقيقتها جعلت الإهداء يتوشّح برمزية تمتلك الشّقيقتان فقط مفاتيحها، لكنَّ انتظار الكاتبة شقيقتَها في منتصف الطريق إلى القمر أو التكامل الأنثوي يوحي بأنّ المفهوم هدف أو طموح مشترك بينهما، ويصدّق هذا التأويل كون شقيقة الكاتبة روائية مبتدئة عند تأليف الرِّواية، وقد أبدت الكاتبة أكثر من مرّة احتفاءها وتقديمها لموهبة شقيقتها، والإهداء كما يبدو تحفيز لانطلاقة إبداعية توصل إلى القمة. وعودًا إلى عائشة؛ فهي تجعل لذلك المحور أهميته التيارية الموظفة داخل الرواية انطلاقًا من عجزها الأمومي، وعجز والدتها كذلك حتّى تستقر على تمثيل الأمومة المقتبسة من صورة الأمّ الأسطوريّة في أختها مريم الَّتي أخبرتها بحملها لتمثّل بدايات التكوين الجديد بنظرها: «تعيدين لحظة البدايات المقدّسة، تسترجعين الخلق الأول، لحظة الخروج من القوة إلى الفعل، من الهيولى إلى الصورة، من الغبش العدمي إلى الوجود»[١٥٥].

وعائشة تلتقي إنانا عبر **الحلم** بإطاري اليقظة والمنام، في أوقات يغيب فيها وعيها، وتنطلق حرية اللاوعي لترسم أسطورتها الخاصة التي كيّفتها مع واقعها، ممّا جعلها تطلق عليها لقب (إنانا أحلامي): «إنانا أحلامي لا تشبه إنانا الألواح ولا كتب الميثولوجيا ولا المتاحف الأركيولوجية، فهي تنزل إلى العالم السفلي كما لو أنّها بصدد زيارة عائلية لأختها آريشكيجال ... تجيء إنانا إلى أحلامي لكي تجعل الموت بسيطًا»[١٥٦]. فإنانا أحلامها لا تخاف العالم السفلي كما تفعل إنانا الأسطورة، ولعلّها تشير بذلك إلى العبور الّذي يمثّله الموت لها، فالخوف سببُه خشيةُ الاستقرار واللاعودة، وهذا الخاطر منتفٍ بالنسبة لها، والموت ضرورة للانبعاث الجديد، والخصب المنتظر؛ لذا فهي ترغب فيه وتنزل إليه بقناعة وهدوء حيال إنانا الأسطورة الّتي تعتبر الموت إشكالية وترفضه فتنزل إليه بخوف: «ظننت بأنّ النزول إلى العالم السفلي مخيف! أليس هذا ما

نراه في كلّ أساطير سومر وبابل؟ ولكنّها كانت تتهادى، رقص خفي يفيض من جسدها ... لم تكن قلقة أو خائفة، لم تكن كما قرأتها في الكتاب»[١٥٧].

ولقاء عائشة بإنانا ينطلق منذ الليلة الأولى حيثُ سؤالُ عائشةَ إنانا عن موعد نزولها[١٥٨]، ثم رؤيتها لها بكامل زينتها تستعد للنزول في الليلة الثانية[١٥٩]، ثم تقمص عائشة لشخصية (ننشوبور) وزيرة إنانا ورسولتها المخلصة في الليلة الثالثة[١٦٠]، ثم إلحاح السؤال ومجابهة الحقيقة حول هدف إنانا المتمازج مع هدف عائشة في النزول إلى العالم السفلي[١٦١]، ثم يأتي اليوم السّابع والأخير لتنقلب الأدوار، فالَّتي تنزل إلى العالم السفلي هي عائشةُ، ورسولتها ومصدر عونها الدائم هي إنانا الَّتي تتقمَّص دور (ننشوبور) هذه المرة؛ ممّا يشير إلى تساوي شخصيّتَي عائشة وإنانا في الاعتبار، وذلك في تماهٍ مع الأسطورة يتجاوز المعنى إلى الشكل، فاللَّوْحة هُنا كُتبت بشكل أسطر تماثل مشهد النزول الأسطوري بين (إنانا) و(ننشوبور) تمامًا، لكن عائشة لا تطلب إلى (إنانا) أن تملأ السماء صراخًا وعويلًا لإنقاذها كما طلبت (إنانا) إلى (ننشوبور) أن تفعل في الأسطورة[١٦٢]. ولعلَّه من الواضح الآن سبب هذا التباين عبر اتِّضاح النظرة المختلفة للموت والرغبة فيه بين عائشةَ وإنانا الأسطورة، ثُمَّ تأتي اللَّوْحة الأخيرة الّتي تنزع عائشة فيها شيئًا من عالَمها العلوي عند كلّ عقدة من عقد لاوعيها التي تربطها بالحياة كما نزع (ناتي) كبير حرّاس العالم السفلي عن (إنانا) حليها وزينتها ومعالم ملكها تباعًا عند كل بوّابة من بوّابات العالم السفلي الأسطوري[١٦٣]. وهنا يتَّضح الفرق الأساس بين عائشة وإنانا، فعائشة رغم الجفاف الظاهر تخفي في لاوعيها حبًّا وتماهيًا مع مكوِّنات وجودها: المكان، والزَّمان، ووالدَيْها، وأخيها وأختَيْها، وزوجها، والكتابة، ختامًا بابنها؛ تلك هي القيمةُ الَّتي تربطها بوجودها المادي، وعندما تتحرر منها تباعًا عند كل بوابة من بوابات العالم السفلي تستحيل إلى روح محضة شفافة

تدرك جوهرها، وتدرك صفاءها النفسي. أمّا إنانا الأسطورةُ، فمقتنياتُها الَّتي تمثل قوّتها ماديّة بحتة: التاج، والصّولجان، وحجر اللازورد؛ وعندما تمثل بين يدي أختها ملكة العالم السفلي وقد جُرِّدَتْ منها، تُسلّط عليها (آريشكيجال) عين الموت؛ فتخرّ جثة هامدة، فهي أقرب إلى المادة من الروح، ولذا لا يمكن أن تكون هي إنانا أحلام عائشة، وإنْ هي إلّا عائشةُ ذاتُها تنكَّرت عن وعيها في صورة إنانا خاصّة لإنقاذ ذاتها؛ ولذا يبدو حضور إنانا في حلمها – الَّذي جمعها بأفراد عائلتها عند البحر – متماهيًا مع شعور التّوازن النفسي الَّذي تعيشه بعد التحامها برُوح الأسرة، وعودتها من عالم موتها: «وجدتها تجلس أمامي، كما لو كانت تجلس بيننا دائمًا، وكان معاذ ومريم ينظران إليها كما لو كانت ... شقيقة لنا، إنها جميلة! إسراء؟ سألتها، قالت: لا، إنانا؟ سألتها ... فأومأت. ضحكتُ بدهشة، قلت لها: لم أكن أدري بأنّك تعرفين أخي وأختي. ابتسمت صامتة، وضحكتُ مرّة ثانية وأنا غير مصدِّقة سألتها: متى عدتِ من العالم السفلي؟ قالت: لقد انتهى الأمر. إنّها تشع بضوء أبيض، الأبيض منشأ الألوان. سألتني: هل فهمت الآن ياعائشة؟»[١٦٤].

٣ – **الكتابة**: وهي أحدُ أهمِّ ابتكاراتِ العقلِ البشريِّ لدى المختصّين في تاريخ الكتابة؛ فهي انعكاس الحياة، ومغراف الوعي، وموصلة الفكر والتفكير، وأداة تجمع بين التواصل مع الآخر وخلْق مِساحة خاصّة للفرد.

وللكتابة أهميّةٌ فاعلة بالنسبة للتحليل النفسي؛ حيث يرى فرويد أن الفن – ومنه الكتابة الإبداعية – إن استُخْدم باعتباره متعةً تُنسي البؤس والألم؛ فقد يوفّر بعض الاختلاء والانزواء المؤقَّت عن الحياة القاسية[١٦٥]. ومتعةُ الكتابة تصدر عن قلقها وخصوصيّة لحظتها الّتي تدفع الكاتب إلى استحضار طقوسه الخاصّة التي تكمل عنصر المتعة الكتابيّة لديه. وبوجهة تطبيقية؛ يبيّن يونج أهمية فعل الكتابة أنه يشجِّع مرضاه على التعبير عن ذواتهم بواسطة القلم أو

الفرشاة أو الريشة، ليجلوا على الورق ما يحلو لهم، مضفين القصدية والفعل على اعترافاتهم[١٦٦].

وقد كانت مثنوية الكلام والكتابة موضوعًا قديمًا للنزاع بين الفلاسفة والمفكرين، حيث اعتبرها بعضهم، مثل دي سوسور (١٩٨٥)، ملحقة بالكلام؛ وذلك لسيطرة المركزية الصوتية التي تعتبر أن الشفوية هي الأصل، أمّا الكلمةُ المكتوبة فما هي إلّا صورةٌ للكلمة المنطوقة امتزجت بها ثُمّ اغتصبت دورها الأساسي[١٦٧]؛ في حينِ يرفض فريقٌ آخرُ، مثل دريدا (٢٠٠٠)، هذه المقابلات الفلسفية بين الكلام والكتابة، حيث دعا إلى رج للموازين والعلاقات والتّواطؤات ليثمر ذلك عن إعادة تشكيل المقابلات الكلاسيكية للفكر، وتجاوزها بإحلال تصوُّر جديد للكتابة ينبثق من الكلام نفسه[١٦٨]؛ مبيّنًا أنّ الكتابة إذا كانت مبنية على إرادة الفعل لا مجرّد الممارسة الآلية له فإنّها تمثل حقًّا الإقرار باللُّغة الصّافية أو الخالصة، أو بالمسؤولية عن مَهمّة الكلام الخالص الذي يصنع بسماعه شخصية الكاتب الحقّ[١٦٩].

وتبدو عملية الكتابة شرطًا مُهمًّا لمبدعي الكتابة التيارية، وللكاتبات منهم بالأخص، ففرجينيا وولف كتبت (رواية لم تكتب بعد) ضمن مجموعة قصصية بعنوان (الاثنين أو الثلاثاء)، وحاولت فيها أن تَشرح وتُشرّح عملية الكتابة، وكتبت رواية (غرفة تخصّ المرء) حول استحقاق المرأة للكتابة رافضة تصنيف الكتابة بحَسَب الجنس[١٧٠]، وغلَّبت جانب الكتابة على السرد في مؤلَّفها الشهير (القارئ العادي)؛ مبررة ذلك بأن الوجه والصوت واللهجة تشوّه كلماتنا، وتوصلها بضعف يضعف الشخصية عند الكلام، أمّا القلمُ فهو آلة صارمة قادرة على التّعبير[١٧١]. وبالنِّسبة لمؤلّفة الرِّواية المدروسة بثينة العيسى؛ فقد اتَّضحت صورة الكتابة وخطرها لديها منذ بداية البحث.

والكتابة في الرواية المدروسة مفتاح مُهِمٌّ للوعي التيّاري، وطقس عبور آخر إلى ضفة التواصل الروحي والتوازن النفسي. وتطلُّب هذا الطقس وتمثُّل ضرورته في وعي عائشة يبدو متلبسًا بفعل الموت ذاته منذ البداية: «أنا عائشة. سأموت خلال سبعة أيام. وحتّى ذلك الحين قرّرت أن أكتب»[١٧٢]. وقرار الكتابة الذي ظهر منذ السطور الأولى يبدو موازنًا لإرادة الكتابة التي تدعم التكامل بين السرد والكتابة كما أشار دريدا؛ لذا فالكتابة في الرواية المدروسة وجه آخر للسرد، فهي تتنقّل ببساطة بين الكتابة والكلمة على اعتبار دلالتهما على مدلول متَّحد لا تبدو فيه الكتابة تابعةً مغتصِبة: «لقد قرَّرت أن تكون أيامي الأخيرةُ على هذه الشاكلة. أقصد: على شاكلة الكتابة. الكلمة كائن هشّ ومتهافت، إنّها تُشبهني»[١٧٣]. وإصرارها على الكتابة هو رسالة لا شعورية بأهمية الفعل التنفيسي والتطهيري للخلاص من أزمتها الرُّوحية والفكريّة، ولعلَّ التزامَها بشكل اليوميّات في كتابتها هو نوعٌ من الإقناع بواقعيّة فِعل الكتابة لديها، وهي تؤكّد عدمَ قصدية التوثيق وسيَريّة السرد في كتابتها: «هذه الكتابة ليست توثيقًا لحياتي ... ما فات لم يكن جديرًا بالاهتمام، كل شيء سبق وانتهى، وهذه الكتابة لا تفضي إلى مكان، ولا أعتقد بأنني قد عشت حياة تستحق أن تؤرّخ»[١٧٤].

وفلسفة ارتباط الكتابة بالموت لديها يتَّضح في قولها: «أعتقد بأنّ الكتابة التي أقترفها الآن تشبه تلويحات الغريق ... عابثة، يائسة، أليمة، وتحمل الكثير من معاني الوداع. أكتب لأغرق، أغرق لأموت ... وأعتزم، لسبب لا أفهمه، أن أكتب غرقي/ موتي»[١٧٥]. أمّا عن حقيقة هذا الارتباط فيستدعي العودة إلى مفهوم الموت لديها، ذلك الَّذي يؤدّي إلى معنى لا شعوريّ يضارع التواصل مع الذات الروحية، والعمق الباطني؛ وهذا يشير إلى أن مفهوم الغرق الحقيقي هو إرادة الغوص إلى الأعماق/ اللاوعي، والكتابة هي أداتها لذلك الغرق، وهي توصلها إلى موت الضعف والحَيْرة والجفاف داخلها، لينبعث من خلاله خصبها وتجدّدها وأناها المحبوبة والمُحبة،

ورمز تلويحات الغريق مؤيّد لهذا الفهم، فلَئن أشاعت حول تلك التلويحات جوًّا جنائزيًّا يرتبط بفكرة النهايات، وتعبئة الماء رئتَي الغريق؛ إنَّ اختيارها ذلك الرمز دون سواه يشي بالرغبة في النجاة، فالغريق يلوح طلبًا للنجدة والإنقاذ، ورفضًا للموت، وتمسكًا بالحياة. فالكتابةُ إذن هي طوافتها للعبور والنجاة والشفاء بعكس ما تعلن عائشة: «هذه الكتابة لا تداوي، بل تُميت. الموت جيِّد، وأنا أريده من كل قلبي»[١٧٦]. وظاهر الكتابة المخالف لحقيقتها يظهر أيضًا في توريقة كاملة تدعو عائشة ذاتها فيها للكتابة تكفيرًا وتطهيرًا لها من ذنب عقوقها الأمومي لابنها بلُغَة تشي أن الكتابة عقاب: «هذا تابوتك يا عائشة – أوراقك وأقلامك، موتي كتابة إذن!»، و: «اكتبي إذن يا عائشة ... كوني الرسالة المخضبة بالدم والدمع، كوني كبش الفداء، كوني القربان، كوني الحكاية يا عائشة ودعي ألَمَك يتفشّى في جسد العالم ويغطي غماره»[١٧٧]. فهي تنتقل بتلك التوريقة من التناسخ الروحي الذي يمنعها من الحصول على موتها إلى الانتشار الذي يوصل جرحها وبكاءها للعالم، إلى الكتابة التي تغرقها في عمق الحالة، إلى التوحد بالألم الكوني بشتى أشكاله. والتوحُّدُ بألم الكون في حقيقته مظهر التواصل، وانتفاء الانفصال. وعمومًا فإن قلب الحقائق وارتباك السرد مقصود من الكاتبة؛ لأنها تقف فوق لحظة الكتابة ذاتها بكل ما يخالطها من انصهار الوعي باللاوعي: «أكتب إمّا واقفة على حافَة العالم، أو لا أكتب أبدًا. أشعر بعوالم الكتابة تتفتّق بين أصابعي، الأمور التي قرأتها ونسيتها تبعث فيّ، الأقوال التي مررت عليها عابرة تجتاح ذاكرتي مثل تيار يشحن رأسي بالعالم حتى أستطيع أن ألفظه خارجًا قبل أن أموت»[١٧٨]، وهي تشير بالوقوف على حافة العالم، وتفتُّق عوالم الكتابة، والبعث، والاجتياح إلى التيّار الّذي يشحن رأسها، لتكتب تيار وعيها ولا وعيها.

وعن المتعة الإبداعية التي تهبها كتابة تيار وعيها متمثلة في التسامي الروحي، وشعور الكشف، والتوحد بالكتابة الذي ينسيها بؤسها الواقعي، ويقربها من شعور الغياب والانتشاء الصوفي تقول: «الكتابة تأخذ بي إلى

تعاريج ما حلمت بها، كلما قررت أن أكتب عن حياتي، عما حدث ويحدث، يملَؤُني الوجود ويفيض العالم وتصبح الكتابة أكثر التباسًا، تسكنني الأساطير، ربات سومريات، قصائد وألواح طينية، عوالم تتفتق، وأنا مفتونة بالأكوان التي تعمر غرفتي، سكرت بالعالم، سكرت بالموت، والمعرفة، سكرت ... أنا منذورة للكتابة، مصطفاة من أجلها، وأكتب وكأن قلبي محبرة»[١٧٩]. ولا شك أن تلك المتعة تنطلق من قلق الكتابة، وتحريك السكون، وهدأة الروح التي تبحث عن استقرارها بالمعرفة، وتجد أمانها بإشباع النهم، وإجابة السؤال الذي أخذ بيدها إلى الحقيقة والحياة، وهذا ما يجعل الكتابة أكثر المكونات التي تربطها بواقعها، وينبغي عليها أن تتخفف منها أخيرًا لتصبح روحًا محضة، فيكون ذلك عند بوابة لاوعيها/موتها السادسة، لا يعقبها إلا ابنها: «الكتابة ينبوع السؤال، ماء القلق، فن الوجود. الكتابة هي قلقلة السكون وهزهزة الثبات وترويع المطمئن. الكتابة ظهور صريح للمعرفة، وكل ظهور حجاب. تخفّفي من روحك الكاتبة وامضي حرّة. ماذا أنت الآن؟ جوهر أرقى»[١٨٠]. ومفتاح الكتابة ينكشف لوعيها باعتباره مفتاحَ عبورها للحياة عبر الإحساس بحقيقتها الروحية، لذا عندما تملكت ذلك الإحساس، وانفتح موتها على احتمالات الانبعاث، لم يعد للكتابة أو الكلمة حضور، وحلت محلَّها تجربة الحياة الجديدة، وممارستها: «فلأكفَّ عن الكتابة إذن، وأذهب لتجربة العالم»[١٨١].

ثالثًا- المكان والزمان:

١ - **المكان**: لقد أصبح المكان في الرواية الحديثة عنصرًا حكائيًّا أساسيًّا يضطلع بدورٍ فاعل في تقديم الرؤية التي يريد المؤلف إيصالها[١٨٢]، فقد أدى إسقاط الحالة الفكرية والنفسية للشخصيات المحورية على محيطهم إلى تملُّك المكان دلالةً تتجاوز الشكل الديكوري المؤطر للأحداث إلى مقتحم جسور لعالم السرد، رافضًا أن تكبله دائرة الوصف الضيقة[١٨٣].

والمكان في رواية تيار الوعي يغادر الأحادية المكانية للرواية الحديثة؛ فهو يبدو منقسمًا بين المكان الواقعي المحتوي لظاهر الحدث، ومكان التداعي وهو الخلفية المكانية للأحداث المتداعية في النفس عند استثارتها بالحدث الخارجي، ومكان التداعي يختلف عن مقابله الواقعي بأنه لا يكون محدّدًا واضحًا في كلِّ أحواله، فهو يظهر في كثير من تمظهراته بشكل هلامي غامض[١٨٤].

والعالم السفلي في الرواية المدروسة يتسيّد الرؤية المكانية، فهو يمثل مكان التداعي، ويمتد بسيطرته وتأثيراته إلى العالم الواقعي برابطة نفسية مباشرة، وللعالم السفلي في سرد عائشة تمظهران: أولهما نفسي خاص، والآخر أسطوري عام، لكن السيطرة والتوجيه الروائي كانت بيد الشكل النفسي للعالم السفلي.

والعالم السفلي الأسطوري يعني في معناه المباشر الموت، أو عالم الأموات، ومكانه يقوم تحت عالمنا القائم، ويشكل طبقة وسطى بين سطح الأرض ومياه الغمر الأولى[١٨٥]، وتمضي إلى العالم السفلي جميع أرواح الموتى بلا تمييز، والعالم السفلي عالم حصين فمن ينزل إليه عليه أن يتجاوز سبعة جدران عالية، وسبع بوابات حصينة، عليها حراس أشداء، ويقابل زائر العالم السفلي نهره الذي يحيط به (هابور) فور نزوله، حيث يحييه ملاح النهر ذُو الأربعة رؤوس كرؤوس الطير (هاموطابال)، وينقله إلى الضفة الأخرى حيث بوابات مدينة الموتى[١٨٦]، فالعالم السفلي الأسطوري واضح ومحدد المعالم كما نرى.

وروائيًّا جربت عائشة العالم السفلي/الموت المادي ثلاث مرّات، وهذه الميتات التي توافقت مع تاريخ وفاة طفلها شكلت ظاهرة مخيفة لمن حولها، ومحيِّرة لها، واتَّضحت حقيقتها النفسية القائمة على قانون الجذب والرغبة الشديدة، وهي تصف عالمها السفلي/موتها بكل صفات الأمان والاستقرار الروحي، فهو الوطن، والحياد، والقلب الخفيف، والأفكار البسيطة[١٨٧]، وهذا

الإحساس «الرّسو في الوطن، أو قريبًا منه بما أمكن»[١٨٨] يفتنها، فتمضي مكرّرة ذلك الإحساس، متلذذة به لتنقلب الأدوار بين الحياة والموت في وعيها، وتصبح الحياة بيئة طاردة كسجن يحيل الصدر إلى قفص يحبس الروح: «خلاصة القول: البلاد مغبرة، والحياة مقبرة، وأنا ميتة منذ زمن، وحياتي الحقيقية لم تبدأ إلّا بعد أن متّ، حياتي الحقيقية لم تبدأ إلّا بعد أن عرفت بأنّ لي (وطن) خارج اللحم، خارج المادّة ... بأنَّ الروح لحظة تعتق خارج قفص الصدر، تطفو بحياد فوق آلامها الخاصة، فكيف لا يكون الموت هو أرض ميعادي؟»[١٨٩]، والموت بيئة جاذبة مألوفة: «كان إحساسًا بالألفة اللّانهائية يغمرني غمرًا، وبدأ المكان يفقد مادِّيّته، وصار ضوءًا وألوانًا ذات بريق، وأحسست بالسلام الأبدي، وبأنني أتماهى مع النور وأنسجم في الغيب»[١٩٠]. وهذا الشعور المكاني المليء بالسلام والاستقرار في موتها المادي يتناقض مع حقيقة عالمها السفلي الذي تعرفه بداية بقولها: «الغوص في أعماق عقلي الباطن، عالمي السفلي، الملتبس والزاخر بالأفكار الشاذَّة»[١٩١]. فعالَمُها السفلي إذن هو لاوعيها، لكنَّها لا تتعامل مع هذه الحقيقة بشكل مباشر؛ بل تكبتها لصالح إبراز موتها المادّيّ الذي تفصح حقيقته اللاواعية عن محاولة لتدمير ذاتها الآثمة، وبعثها من جديد بخصبها وفيضها، هذه الازدواجية المكانية بين الوعي واللاوعي تسلمها إلى حالة من التردُّد بين العلوي/فوق، والسفلي/تحت، وهي تترجم ذلك التردد بإطلاق صفة العالم السفلي على لاوعيها، ثم تقول متحدثة عن موتها للمرة الثالثة: «وأخذت استسلم للموت السديمي وأطفو، نحو الأعالي، من قال بأن الموت عالم سفلي؟ الموت – لعلمكم يا مَنْ تعرفون كلَّ شيء – يوجد فوق»[١٩٢]. كما أنها في ميتاتها دومًا تحلق، وتطفو، وتتسامى، وهذه الحَيْرة بين الأعلى والأسفل تسلمها إلى تمزُّق روحي وشكٍّ لا تنجيها منه عقلانيّةُ الفلسفة التي تتعاطاها ثقافيًّا، فتلجأ إلى مصدرية العالم السّفلي المتمثّلة في

الأسطورة – ذات الطابع الانفعالي المتجاوز للمنطقية الفلسفية[١٩٣]– لتوضح لها حقيقة عالمها السفلي؛ فالأسطورة لديها: «خارطة مثالية للمسيرة الروحية للإنسان لكي يخلص ذاته من تمزُّقه بين فوق وتحت»[١٩٤]، وهي ما توصلها إلى الحقيقة التي منعتها من جعل نزولها إلى الأسفل صعودًا إلى الأعلى، وهي من تعلن أن التسامي في عالم الروح مطلبها، فنزولها إلى عالمها السفلي/عمقها الباطن يجب أن يكون أولًا، لتطلق إثمها، وتحرر عقدتها الخبيئة، وتطهر نفسها، وهذا طريق توازنها الرُّوحي، وصفاءها النفسيّ الّذي يجعلها تستشعر حقيقتها الرُّوحية/الأعلى بقوَّة دون موت، وهو ما حدث.

وقد ذكرنا أن انغماسها في مكان التداعي قد أدى إلى نظرة معادية للمكان الواقعي، اتَّضحت منذ البداية بمحاولتها الخروج من إطاره غير المستقر انطلاقًا من مؤسستها الزوجية حتى مكوّنات شقتها ثم بلدها، والأرض بأسرها، فالمكان الواقعي إذن يتخذ «موضوعًا له سمة الصِّراع بين الشخصية المركزية والبيئة المعادية أو الخانقة»[١٩٥]، وهذا الشعور بعداء البيئة وخنقها يتَّضح عبر مقاومتها للعودة إلى الحياة بعد كل موت تمرّ به: «لا أريد العودة، لا أريد الإحساس بالثقل مرة أخرى»[١٩٦]، و: «شعرت بقوَّة غريبة تمتصُّني إلى الأرض، وعادت مفردات المكان تصير أقل هلامية وأكثر حدّة، كانت مفردات المكان تغرس أظفارها وأنيابها في وعيي وتدميه، وأنا أرجع إلى عالم الأشياء المسماة، وأهجر سديم الهيولى، المكان مرّة أخرى، والزمان»[١٩٧]. هذا الفعل العدائي الذي جسد لها المكان وحشًا يمعن في وعيها، يجعلها تتألم، وتغضب: «لفرط ما آلمتني العودة لم أشأ الكلام، أو النظر، أو الإحساس، أو السماع»[١٩٨]، وهذا الغضب والرّفض للعالم الواقعي، والشّعور بعدائيته وتجاوزه على حقّها في الغياب، ينعكس سلبًا على كلِّ موجوداته، فهي تقدّم صورة تجريدية لشقّتها أو مكانها الحقيقي فتقول: «عاشت في شقّة صغيرة في منطقة (السلام) مكوّنة

من ثلاث غرف نوم: واحدة لها، وواحدة لعزيز (رغم موته) وواحدة للكُتب. عدنان زوجها لا غرفةَ له، هو مجرّد فائض عن المشهد تتعامل معه كلاجئ، ينام على الأريكة في الغالب»[١٩٩]؛ فهي تحصر وجودها المكاني الواقعي في غرفة واحدة، ووجودها المحصور في غرفتها هو اختيار يضارع لاوعيها الَّذي يكبت حقيقة أزمتها، كما تعزل غرفتها وجودها عن العالم الّذي يؤذيها، فتشعر بالخطر إن هي فكرت بتغييره: «وأنا، رغم الغبش الذي يغشى وعيي، ورغم شهوة النوم الطاغية، أدرك بأنني في خطر، بأن أفكاري تزيحني خارج الخطة، خطة الاختباء في الغرفة حتى تاريخه»[٢٠٠]. وتوضّح ذلك التجاوب الاعتباريّ بين اللاوعي والغرفة اللَّذَيْن يتآزران في تهيئتها لقيامتها الخاصَّة: «هنا يا عائشة، في غرفتك الموصدة كتابوت»[٢٠١]. وإصرارُها على التوحُّد بغرفتها ما هو إلّا تعبير عن انكفائها على ذاتها، والانفصال عن المجموع[٢٠٢].

ولسيطرة باطنها على أبجديات المكان تثور عائشة على كلِّ مَنْ يحاول اقتحام غرفتها – عزلتها، وثورتها تلك ظهرت إمّا بشكل صريح بوجه زوجها[٢٠٣]، أو بشكل داخلي مكبوت بوجه عائلتها التي انتقلت للإقامة معها في شقّتها – بعد طردها لزوجها – في سبيل استردادها من غوصها الباطني المدمّر: «بدَؤُوا يتوافدون على عزلتي منذ أفصحت عن جنوني وصار حزني سافرًا ... ينسلّون من فراغات الأمكنة، يجثمون على صدر وحدتي ... رأيت شقّتي –جغرافيا سكوني– عرضة لاجتياحهم وتدخّلاتهم»[٢٠٤]، وهذه الثّورة مردُّها إلى أن الإنسان يدمن مكان عزلته ووحدته، ويرغب في أن يبقى كذلك؛ لاعتقاده أن ذلك المكان خلّاق وملهِم[٢٠٥]. وهكذا فقد ارتبط المكان لدى عائشة بالكتابة، وبالنزول إلى عمقها الشعوري، وهي لا ترغب في أن يقاطع الآخرون عزلتها، واختيارها في الخلق والإبداع (الكتابة)، ولذلك فهي تهرب من اجتماعاتهم مدعية الرغبة بالنوم، وتلجأ إلى غرفتها، والكتابة: «لم يسمحوا لي بالعودة إلى غرفتي إلّا بعد أنْ أقنعتُهم بأنّني ذاهبة للنوم. ولكنّني الآن أكتب»[٢٠٦].

وتعبيرًا عن سيطرة مكان التداعي/اللاوعي تستغرب عائشة محاولة أختيها ترتيب الفوضى الظاهرية (شقتها)، وما هي إلّا مظهر لفوضى باطنية (وعيها) أشدّ وأَعْتى: «(أختيّ) شرعتا من فورهما في ترتيب المكان، وإعادة مفرداته إلى مكانها الصّحيح ... كيف وسعهما أن تفعلا ذلك؟ كيف يمكن للمرء أن يكترث بهذا القدر إلى بضعة وسائد مرميّة وكؤوس محطّمة، ولا يكترث للفوضى الّتي تعصف بداخله»[٢٠٧].

والمد الشعوري المفضي إلى الشعور بعدائية المكان لا ينطبق على محيطها القريب فحسب، بل يتجاوزه إلى النطاق الأوسع، وطنها كاملًا: «أشحت بوجهي، أرمق البعيد، أتملى في شحوب الغبار المعلق في سماوات أيار، لماذا يأتي الغبار دائمًا؟ لماذا بلادنا عارية الألوان، صحراؤها معلقة في سمائها، ترابها يطير في الفراغ، وتبدو مثل مدينة نائمة وسْط حلم أبيض، باهتة ومستعصية ... هذا الوطن الغريب، في هذه المدينة العالقة وسْط الزمن، العالقة في فخّ الأزمات ومشاريع التأزيم والمناوشات السياسية وزحام الشوارع»[٢٠٨]، هذا الفيضان المتوتر، العالق، الباهت، يتماهى مع توحُّد عمق عائشة الشعوري بالمكان الواقعي، ليصبح مثله تمامًا، وما إن انفتح ذلك العمق على بدايات التطهير، والانفتاح على الحياة والحب، حتى ظهر الوطن ذاته بمنظار آخر: «الكويت وطن المراجيح والريح، ونسمات نيسان وأزل البحر ... كان المكان سخيًّا بالحياة، وكانت الألوان التي أراها تغلّف كلّ حي»[٢٠٩]. وهكذا يظهر المكان الواقعي في عموم الرِّواية انعكاسًا لمكان التداعي متجاوزًا الوصف الموضوعيّ إلى كشْف الحياة اللاشعورية التي تعيشها البطلة[٢١٠].

والإيحاءات التيارية في تحديدها المكاني مليئة بالترميز، فعالَمُها السفلي بئر، وهي «تهبط إلى بطن البئر فارغة، وتصعد محملة بالدمع»[٢١١]، وتحل شفرة البئر الرّمزية بقولها متحدّثة عن ذاتها: «البئر عالمها السفلي الذي أمضت فيه

السنوات الثلاثة الأخيرة من عمرها»[٢١٢]. فالمقصودُ هو شعورُها الَّذي تنزع عنه، وثورتُها التي أعقبت الاعتراف بالإثم، كما أشرنا سابقًا، جعلتها تجابه ذاتها لتوضح حقيقة عزلتها، ومن يقف وراء تلك العزلة بشكل مكاني رامز: «أنتِ الزنزانة، وأنتِ السجين ... أنتِ القبر، وأنت الجثة»[٢١٣]، فمشكلة المكان الواقعي، وحالة العداء الَّتي تلبسته، كان منشَؤُها سماحها للاوعيها بالسيطرة على المكان، ومقاومتها محاولات اختراق مكان التداعي، والمكان الواقعي لإنقاذها من سيطرتهما المتمثلة في انفصالها واعتزالها الآخرين.

٢ – **الزمان**: أشار النقاد في أكثر من دراسة سردية إلى معضلة المواءمة بين الزمن الواقعي والزمن الروائي، فقد تصرّف الروائيون التقليديون تبعًا للرؤية النحوية التي تطابق بينهما، أما الروائيون الجدد فلم يعلقوا سردهم بمرور الزمن بل بكيفية هذا المرور[٢١٤].

ورواية تيار الوعي تعتمد على توظيف الزمن بفاعلية كبيرة، والزمن المقصود هنا هو الزمن السيكولوجي، حيث انتقل المحور الزمني فيها من الخارج –المتمثل في الزمن الحدثي– إلى الداخل–المتمثل في زمن النفوس– ففقد استمراره، وتهدّم ارتباط أجزائِها– أي: الرواية – بَعْضِها ببعضٍ[٢١٥]. كما أنه أنتج ازدواجية زمنية تماثل الازدواجية المكانية، فزمنُ الحدث الواقعي هو الظاهر المعبر عن الوعي، ويمتاز بالثبات والمنطقية وَفْق التّصوّر الإنسانيّ، وزمن التّداعي لا يخضع للمقاييس، ويحلّق في الزمن المطلق، وهذا يجعل السرد الزمني قائمًا على استرداد الماضي المتذكَّر، واستكناه الحاضر المَعيش، واستباق المستقبل المستشرف؛ كل هذا يتمّ بشكل متسارع لكنَّه يمتد ليصوّر العمر بكامله، بل هو يتجاوز العمر البشري عندما يتداعى على العقل ما توارثه من أساطير وعادات وخرافات، وهذا هو مفهوم الزمن المطلق الذي يتلاقى مع الإنساني المترسب في الأعماق[٢١٦]، فيعطي السّرد رحابة تتحرّر من صرامة الزمن المقيس إلى خصوصية الزمن المعيش[٢١٧].

وفي الرواية المدروسة نجد ميلًا واضحًا لخلخلة الزمن السردي، والتخلص من خطية الواقع الزمني، فنجد وسائلَ معينةً على ذلك مثل القفز الفجائي من الزمن الحاضر إلى زمن مختلف، استرجاعًا أو استباقًا، والتلخيص لمواضع زمنية طويلة في الواقع، والتعطيل الذي يمتد باللحظات القصيرة واقعيًّا، وهذا يضمن التأخير والتسريع الذي يحيل إلى حرية التصرف الزمنية، وبالتالي اختلاف زمن السرد عن زمن المغامرة.

والرواية تنقسم زمنيًّا إلى **الزمن الواقعي** المنقسم بدوره إلى قسمين هما: زمن الجفاف ويتمثل في الثلاثين عامًا الأولى في حياتها؛ حيث السكون، وقلة الحيلة، وادّعاء السعادة، وزمن الحزن ويتمثل في الثلاثة أعوام الأخيرة التي حوت تفجعها وإثمها الصامت، وعزلتها، وميتاتها الثلاث. ويقف يوم وفاة طفلها فاصلًا ملتهبًا بين الزمنين الواقعيين: «في ذلك اليوم بدأت حياتي تفقد زيفها وتصبح أكثر حقيقية، صارت أقل فراغًا وأكثر استحالة. وفي ذلك اليوم بدأت ذاكرتي ترصد أيامي، وبدأ قلبي ينبض ألمًا، وبدأت عيناي تفيضان، وصارت عندي خطايا تنهش روحي»[٢١٨]؛ **وزمن التداعي** أو زمن الكتابة ويتمثل في السبعة أيام الأخيرة كما تفترض؛ حيث الكتابة، واستبطان اللحظة الآنية، والتداعي المعرفي الفلسفي، والصوفي، والأسطوري، والانتظار الحارّ للانبعاث الذي يعقب الموت، بمعنى أن السبعة أيام الحاضرة تقف بفيضها اللاشعوري الكتابي حيال عمر الثلاثة والثلاثين عامًا الماضية، فتتسيدها، وتتحكم باستدعائها وتوجيهها وكبت بعض أحداثها لصالح إبراز البعض الآخر، وتتسيدها باعتبار الساردة، فحيال: «الثلاث والثلاثين سنة هي حياة قصيرة، لا يسعني إلّا أن أفكّر بذلك وأنا أمحّص في حتمية نهايتي»[٢١٩]، نجد: «ينبغي أن أكتب كلَّ شيء في سبعة أيام»[٢٢٠]. وشعورها بأهميّة تلك الأيام، ووقعها الفاعل في حياتها الآنية والماضية والمستقبلية، يجعلها تمعن في

تعطيلها، وترتشفها على مهل، فتربط الحدث أو المونولوج بتوثيق كتابي في صدر الصفحة ليومه وساعته، رغم أن السيرة الذاتية، أو المذكّرات ليست هدفًا تنتويه في كتابتها على الإطلاق، وإنَّما أومأت بهذا الإجراء إلى حاجة لا شعورية إلى التمعن في تلك الأيام التي تشهد إعادة تكوينها وانبعاثها من حالة الموات والسكون، فبدت كمن يريد لحظوة الأيام السبعة أن تمحو خذلان الأعوام التي تفوق الثلاثين، فهي ترى عمرها الماضي: «لم يكن جديرًا بالاهتمام، كل شيء سبق وانتهى، وهذه الكتابة لا تفضي إلى مكان، ولا أعتقد بأنني قد عشت حياة تستحق أن توَرّخ»[٢٢١]؛ وذلك حيال أيامها الحالية التي تريد لها أن تشبهها بشكلها الحقيقي الذي يندفع من الداخل إلى الخارج، لتصبح مليئة بذاتها، واضحة معها، وحيدة معها[٢٢٢]، فتلك الأيام إذن هي اللاوعي الذي يريد أن يعلو ليتطهر.

وعائشة تنبئ باستيعاب موجّه للتقنية التيارية الزمنية عندما تضمن كل ما ذُكر بقولها: «ثمَّة زمنان: زمن يُعاش، وزمن يُكتب؛ زمن يُستهلك، وزمن نجففه في حروف وكلمات. ثمَّة لحظة النص التي تنفجر فيها التجربة على الورق، حروفًا حروف ... وثمَّة لحظة اللَّحظة إيّاها، عندما تكشف الحياة عن وجهها وتجبرنا على النظر إليه». وتُعقِب هذه الفلسفة الزمنية بتطبيقها الحياتي: «حياتي الآن، حياتي في الأيام السَّبعة الأخيرة من حياتي هي رقص بين الزمنين، وقد أضحت سخيّة معي بالتجارب، فنظرًا للسنوات الأخيرة من عمري، لا أعتقد بأن عالمي اكتسب الكثافة والثقل اللَّذَين يتمتَّع بهما الآن، الآن وقد أوشك كلُّ شيء على الانتهاء»[٢٢٣].

والرَّقص بين الزَّمنين إشارة إلى التَّعبير المباشر الذي ينزع عن خبرة الكاتب العفوية بالواقع كما يحسه ويدركه هو لا الآخرونَ، وإن خالف مواضعاتهم وما اتَّفقوا عليه، وقد أشار دريدا إلى مفهوم الرّقص في حديثه عن اللُّغَة والكتابة،

مشيرًا إلى إصرار البعض على الاختيار بينَهُما، متجاهلين دعوة نيتشة إلى الرقص باليراع: «أن نعرف الرقص بالأقدام وبالأفكار وبالكلمات: أينبغي أن أقول: إنَّ من الضّروريِّ أيضًا أن نعرف الرقص باليراع، إنَّه يجب تعلُّم الكتابة؟»[٢٢٤]. وعائشة ترقص رقصًا تعبيريًّا ينتقل بين زمنَي العيش والكتابة، فعائشة زمن الكتابة تسترجع زمن العيش بشكل متناوب غير مطَّرد، فتسترجع حدثًا، ثُمَّ تعود لآنية الزمن، ثُمّ تعود لاسترجاع حدثٍ آخرَ لا ينمو بالحدث المسترجع السّابق بل يجاوره في نمط سردي أفقي متجاور الأحداث جريًا على نمطيّة تيّار الوعي، وقد تُجاوز الحاضر والماضي أحيانًا إلى استشراف المستقبل في فيضان زمني ملتحم وغير تراتُبي.

وعملية **الاسترجاع** أو الارتداد أو (الفلاش باك) هي التّقنية المتحكّمة في السرد رَغْم أنَّ الرواية بأسرها تبدأ **بالاستشراف** الذي تتنبأ فيه بموتها بعد سبعة أيام، وهي تشير إلى أهمية الاسترجاع في تكوين زمن التداعي: «إنَّني أستعيدُني الآن، في الأيام السبعة التي تبقَّت لي، أتذكَّرني، أسترجعني، بعد حياة الاستلاب والتشيُّؤ»[٢٢٥]، والاسترجاع يقوم على أساس التّداعي الحدثي بواسطة الذاكرة: «تستحيل الكتابة عندما أُجابِه ذاكرتي جرحًا لجرح»[٢٢٦]، و:«ناقمة على الذّاكرة وهي تفيض باللحظات المَسْروقة. أين ذهبتْ حياتي؟»[٢٢٧]. وهي تبدأ استرجاعها من أكثر أزماتها النفسية والواقعية احتدامًا، لحظة وقوع حادث طفلها، وهي لا تسترجع صور الحادث، ولِمَ وَقَع، بل تؤخِّر ذلك لصالح بيان الحالة التي كانت عليها، وكيف حملت جثمان طفلها، وجرت بأقصى سرعتها، حتى انتزعوه منها انتزاعًا: «ماذا كنت أفعل وقتها؟ هل كنت أصرخ وأمدّ يدي صوب الفراغ وأستجدي جثّته؟ وما الّذي كنت أريده بأيّ حال؟ أن أخبئه في حديقة المنزل؟ أن أدفنه في مكان خبيْء مثل كنز؟ لا أعرف عن ذلك اليوم إلّا حصيلة ما جمعته من روايات الجيران، وشهادة زوجي الّذي ظل

محتفظًا بذاكرته على مايبدو»[٢٢٨]. فعمليّة التذكُّر إذن تبدأ من لحظة فقدان الذاكرة، والسكون الزمني، ثُمَّ تنتقل إلى ملابسات الحادث لتقف عند لحظة ابنها الأخيرة: «في اللَّحْظة الأخيرة من حياته كان ينظر صوبي، مرتعبًا ... وكأنّه أدرك شيئًا هامًّا»[٢٢٩]، ثُمّ تدخل بعد ذلك في عملية تداع زمني متكرر بين الحاضر والماضي القريب والبعيد، والمستقبل أحيانًا. فهي تبدأ السرد من الحاضر وسرعان ما تربطه بالماضي كقولها: «عدنان نائم في غرفة الجلوس، إنَّه ينام هناك منذ ستَّة أشهر أو يزيد»، وتكمل في عودة للماضي القريب غير المحدّد: «سألته قبل فترة من باب الفضول: هل تصدّق بأنّني سأموت بعد أقلَّ من شهر؟»، ودخول (بعد) المجال الزمني يدفعها للمستقبل في الموقف ذاته: «إذا ما قُدِّرت لي الحياة فلَسَوف أتطلَّق من عدنان، وأعيش عامًا من الاستقلالية والعزلة التّامّة، حتّى تحين ميتَتي الخامسة»، ثُم تنطلق بالزمن المستشرَف إلى امتداده المطلق: «أنا أعرف أنَّ هذه الدائرة، دائرة الموت والبعث، سوف تدور بي إلى الأبد»، ثُمّ تقفز من الاستشراف للمستقبل البعيد إلى الاسترجاع للماضي القريب: «قبل أسبوعين تشاجرنا ... عدنان يدّعي بأنَّ لي ميولًا انتحارية»، ثُمّ تعود بالذاكرة إلى قبل عام: «منذ ميتَتي الأخيرة وهو ما انفك يطالبني بأنْ أراجعَ عيادةَ الطبِّ النفسي»، وتعقب ذلك باسترجاع نموذج لشجاراتهما غير محدّد بزمن دلالة الشيوع: «يوم تشاجرنا، للمرة الألف بعد المليون، قلت له بأن يغرب عن وجهي، وبأنَّه لا يصلح زوجًا، وأنَّني ألعن ساعةَ زواجي به، وإنجابي منه، وكل شيء»، وتعود بعدها لنسق تراتُبي يسجِّل تأثُّر زوجها لميتاتها: «ليلة متُّ لأوَّل مرَّة، خَرَّ عدنانُ على ركبتيه، وأطلق في وجه العالم نشيجه، قال: لا تذهبي أنتِ أيضًا، لا تتركيني يا عائشة! في ميتتي الثّانية بكى أقلّ، في ميتتي الثّالثة لم يبكِ أبدًا ... هذه المرَّة، رُبَّما، سيقتلني بيدَيْه، ويرتاح»[٢٣٠]، وهذا المقطع الأخير هو الوحيد الَّذي نما فيه الحدث مع الزَّمن بشكل طردي، أمّا النسق العامّ

في هذا الفيض الزمني الذي استمر على مدى صفحتين، فقد ظهر فيه الحاضر مرة واحدة، والمستقبل مرة واحدة، والبقية لارتدادات تتمدَّد على كامل الزمن المسترجع، ونستطيع أن نقيس بقية السرد على ذلك النمط، فبهذه الطريقة استرجعت خطوبتها – التي استخدمت فيها تقنية التلخيص التي اختصرت الزمن الواقعي في حيِّز سردي مقتضَب، إشارة إلى سمة الهامشية اللاشعورية لتلك المرحلة التي تشكل خطرًا في حياة الفتيات – وزواجها، وحملها العزيز، وأشهر الحمل، وميلاد طفلها، وحياته، وهزاله، ومرضه، وجوعه إلى الحب في ظل عقوقها الأمومي، وسلبية والده، وإحساسها بارتكاب خطأ فادح باتِّخاذها قرار الأمومة يدخلها في تداعٍ زمنيّ، برابط الخطأ، لتسترجع أخطاءَها الثّلاثة الساذجة والوحيدة في حياتها، وهكذا يستمر الاسترجاع موغلًا في البعد أحيانًا عبر الأسطورة الَّتي تشعرها بلذة زمنية من نوع خاص: «متعة أن تسافر بالزمن إلى ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد، وتجوب أور ونيبور وأوروك، تحلق إلى المعابد وبيوت الطين وأواني الفخار»[٢٣١]، وما استدعى هذا التأمُّلَ الموغلَ في القدم إلّا لحظةٌ آنيّةٌ تمثَّلت في تناولها كتاب الأساطير من تحت وسادتها، مبرزة التباين بين إنانا أحلامها وتلك التي تقرَؤُها في الكتاب.

على أنَّ تلك الاسترجاعات المختبئة في زمن التداعي تبدأ بالانحسار التدريجي لصالح الاستقرار في الحاضر/الزمن الواقعي بداية ممّا يقارب منتصف الرِّواية، حيث تدفعها محاولة أن تعيش يومًا عاديًّا – كما تصفه – إلى مغادرة زمن التّداعي والكتابة مؤقّتًا، والاستقرار في زمن العيش، رغم مقاومة لا شعورها لتلك العودة إلى مظاهر الحياة البسيطة: «وأخيرًا ... نجحت بأن أعيش يومًا عاديًّا، نجحت لأوَّل مرَّة! ما أصعب أنْ نبقى على قيد العيش! كان جسدي يقاوم في البداية، وروحي تنتفض بين جوانحي، رجفة طرأت على أطرافي وأنا أرى انبساط الشّارع وزُرقة السماء وامتداد الأرصفة، شغّلت

السيّارة بأصابع متردّدة، ورأيت المكان يترامى بسخاء، احتمالات لا نهائية تعمر أرضي، فعرفت بأنّ الحياة تحتاج إلى المران، بأن الانسياب في تعاريجها وأنفاقها ومسالكها ليس أمرًا سهلًا، تلقائيًّا، وهيّنًا كما يخيّل لنا، كان عليَّ أن أتعلّمَ كيف أعيش، فالحياة ليست معطى في تلك المعادلة، الحياة هي الناتج النهائي»[٢٣٢]. وتلك اللحظة الفارقة من اللحظات المُؤَثّرة في تحوُّل عائشة من المُضيّ إلى الاستقرار في الحاضر، إنَّها تمثّل بداية انفتاحها على الزّمن الواقعي، وتفوق في أهميتها اللّحظة الّتي وردت في بدايات الرِّواية وأعلنت فيها عن رغبتها بالنوم إلى جانب زوجها لأوّل مرة منذ سنوات: «وفيما أنا أعلن عن حاجتي إلى النوم، فأنا أعلن – بدون قصد – اعترافي بالحياة، أو لنقل، إعجابي بالحياة بكل أبعادها»[٢٣٣]. فلحظة النَّوم هي مجرد اعتراف خائف بالحياة، أما نزولها إلى الشارع فممارسة فعلية للعيش/الحاضر، وقد استغرقتها تلك الممارسة حتى أبقَتْها في زمن العيش كامل المشهد، فقد اجتَذَبتها مياه البحر – الَّذي كان خِيارها الأوَّل للَّقاء مع الحياة خارج مخبئها/شقّتها/لاوعيها حتّى توحَّدت روحها مع أسطورة التكوين، وتمظهرت بهيئة الأم الأولى، لتكون محور ازدواجية الحاضر بالماضي السَّحيق: «وقد أمعنت في النّظر إلى البحر حتّى خُيِّل إليَّ بأنَّني أتنفَّس ماءَه وأتعمَّد فيه، لم أكن نفسي، كنت تلك الأمواج، وكان بوسعي أن أرى عالمًا يتفتق بين أصابعي، عالم كلّه ماء، مياه التكوين الأولى التي ابتدأ الله منها كل شيء»، لقد كانت تشير بشكل أسطوريّ رمزيّ إلى لحظات البداية، بداية خروجها هي من فوضى العماء الذي استمر لأعوام إلى التكوين المرتبط بالحياة: «كنت أرتوي وأحسّ الكون يرحِّب بي لأوَّل مرة»، «بدأت أتصرَّف بشكل عادي، ولأوَّل مرَّة منذ سنوات»، وبدأ وعيها بالحياة ينبعث في ذلك المشهد: «وقفت أمام واجهة المقهى أتملّى في الإمكانيّات الكثيرة للَّذة، كانت كلها أمامي طوال الوقت ولكنَّني لم أَرَها، الآن بتُّ أراها ... وبدأ ريقي

يسيل اشتهاءً، كنت شرهة وتوّاقة إلى قطعة رغيف تذوب في فمي، أحتضنُها في داخلي وأحملها في دمي». إنَّ قطعةَ الرغيف ليست مُهمَّةً لذاتها في هذا المشهد، وإنما تنبع أهميتها من أنها أصبحت رمزًا لمتعة الحياة العادية بنظر عائشة، كما يحياها الآخرون، وهذا هو أقصى ما ترغب به، أن تعود من زمن الاستلاب والتشيُّؤ – كما أطلقت على ماضيها – إلى الحاضر بكلِّ ملابساته، وعن تأثير الأكل الذي جعلها تسافر في اللحظة المعيشة تقول: «كما لو أنني لم أذق شيئًا منذ سنين! كل قضمة كانت رحلة، سفرًا بعيدًا إلى واقع جديد»، فالسفر إلى الواقع، والاستقرار في الزمن الحاضر يغريها، لكنَّه ما زال بعيدًا، وهي تدرك أن عودتها إلى بيتها تعني عودةً إلى زمن التّداعي، وحصرية الغرفة، ولذلك فهي تعتمد تقنية اللّقطات البطيئة، وتعطل السرد في تأمل يتجاوز واقعية الزّمن: «على مهلي قطعت تلك الشّوارع، تملّيت في الأرصفة/الحساسين/الحمائم/البتونيا ... كان الوجود يتحرَّك في كلانية مقدَّسة وكنت جزءًا من حراكه»[٢٣٤]. ومن الواضح أنَّ ذلك يترجم شعورًا وليدًا بالانتماء إلى الوجود والحياة، ويعبّر عن البداية الزّمنيّة للانفراج.

وحالة الرقص بين الزمنين تستمر بعائشة مع تحول إلى زمن العيش على حساب زمن التداعي يتنامى مع تقدم السرد. ولذلك التحول أسبابُه؛ فحلول عائلتها في منتصف عزلتها، واقتحامهم سكونها يضطرها للعيش في الحاضر الضاجّ المتحرك بنقاشاتهم، ومزاحهم، ومحاولاتهم تذكيرها بما يبعث انتماءها إلى الحياة، والتنامي الأسطوري الذي يدفعها للفهم والتطهير، وأحلامها التي تندرج من قلق الكبت إلى استقرار الاعتراف؛ كل ذلك يدفعها دفعًا إلى مغادرة استرجاعات الماضي والاستقرار في الحاضر، والاندماج بالآخر الذي اخترق عزلتها، بل والإمعان في استشراف المستقبل متصورة ما الذي ستفعله لو مُنحت لها الحياة للمرة الخامسة، حيث يسيطر الانتماء والروح الجماعية والعائلية

الحميمة والبعيدة عن الانفصال والعزلة على كلّ تصوراتها؛ ممّا يدلل على تحرر المكبوت، وتنظيم الأولويات، وحصول التطهير: «هذه المرَّة لن أكره عودتي. لو قُدِّرَ لي أن أعود فسأجرِّب الوجود بطريقة أخرى، ربما أتطوع في منظمة خَيرية، رُبّما أتبنّى، أو أنخرط في نشاط بيئيّ، مثل تنظيف الشواطئ؟ سأكون بقرب البحر دائمًا ... وروح أبي. لو قُدِّرَ لي أن أعود سأطلب من أمي أنْ تعلِّمَني كيف أَحيك (الكروشيه) ... لو قُدِّر لي أن أعود سأخرج مع مريم وإسراء كل جمعة إلى السوق ... سأخرج مع معاذ في كل فرصة سانحة ... سوف أنظر في مطالب عدنان، استشارة علاقات زوجية؟ ربما يرمِّم الشرخ وربما السراح الجميل ... لو قُدِّر لي أن أعود سأتبرَّع بملابس عزيز للعُراة، وبألعابه لأطفال السرطان، وبسريره لأطفال أفريقيا، وسأخبره في كل مرة أفكِّر فيه بأنني أحبه»[٢٣٥].

والخاتمة الزمنية للرواية تشهد انفتاحًا على جميع الاحتمالات – كما هو نمط تيار الوعي الذي لا يحدد نهاية حاسمة – فقد يكون يومُها السابعُ هو آخرَ أيّامها، وقد يكون بداية حياة أخرى: «وأنا لا أعرف ماذا يحصل لي، أَمَوْتٌ أم بَعْثٌ؟»، وأيًّا كان تحديده، فهي ترى أنّ زمن الأيام السبعة/زمن التّداعي كان جديرًا بالعيش، لكنَّها تغادره إلى زمن الواقع: «فلأكُفّ عن الكتابة إذن، وأذهب لتجربة العالم ...»، والتجربة تعني النجاح، وتعني الانتكاسة، لكنَّها تفعل ذلك بامتنان ومحبّة[٢٣٦].

رابعًا: اللغة

١- **السرد والوصف**: والسرد هو اللغة التي تهتم بنقل الأحداث، التي تتحرك بزمن الرواية، على لسان الراوي وإيصالها للمتلقي. أما الوصف فهو عنصر نقيض للسرد، إذ إنه يتميز بالسكون ويبطئ من تساوق السرد وانهماره بحيث يمكن تسطيح الكلام وتمطيطه[٢٣٧]. ورغم الحركة التي يمنحها الأول مقابل بطء الثاني وسكونه، فإن الوصف يتفوق على السرد في اتساع مِساحته، وتأثيره

الرِّوائي، ومدى تفعيله الإبداعي، فإذا كان من الممكن أن نجد نصوص وصف خالصة، فإنه من العسير أن نجد نصوصًا سردية خالصة[٢٣٨].

والرواية المدروسة تميل إلى الوصف بقوة، فجزئيات السرد تأتي مفصولة بمقاطع وصفية تفوقها طولًا، وما إن تتحرك الرواية خطوات أفقية بسيطة حتى تقطعها عمودية الوصف المتعمّقة، وهذا هو المفترض برواية تيّار الوعي، فالوصف أقرب لاستجلاء الباطن والتعمق الشعوري، وهو تغلغل بالنص إلى الداخل حيث عالم التداعي، في حينِ ينمو به السّرد إلى الخارج الممثّل للعالم الحقيقي.

ففي استرجاعها لحادثة موتها الأول مثلًا امتزج السرد بالوصف؛ لكنَّ السرد كان بمنزلة الحارس الذي ينحصر دوره في فتح البوابة للوصف لينثال هذا الأخير، ويتماهى، ويتسيّد. وبعبارة أخرى: كان السرد ممثلًا للأنا/الوعي الذي شهد ظاهر الحدث فأدى القليل الموجز الذي يدخل تحت إدراكه، ثم يترك المجال واسعًا للوصف الممثل للعمق/اللاوعي ليستبطن اللحظة، ويستجلي خفاياها الحقيقية، وتبدأ عائشة الاسترجاع بذكر الحدث، وتحديد وقته: «جرَّبت الموت لأول مرة بسبب مرور الكهرباء في جسدي. كان ذلك في ذكرى وفاة ولدي الأولى»، ثُمَّ تغادر إلى الوصف بعجالة، فهو الذي يلبي رغبتها التطهيرية، ويعبر عن انفعالها باللحظة: «وفي خضمّ الكآبة الزّرقاء الضبابيّة التي أغرقت العالم، وقلبي الذي صار ثقيلًا وصدئًا كالأقفال المهجورة، والمفاتيح المتآكلة، والحكايات المؤثثة بالدّموع ...». ونلحظ الشِّعرية التي تداخلت بوصفها، فترجمت الحزن بشكل شفيف حزين يستمد تكوينه من تجسيد المعنويّات، وتلوينها، وإسقاط حزنها الداخلي عليها عبْر التشبيه والاستعارة، ثم يعود سرد الحدث المتعجل: «أخرجتُ صُوَرَه من الألبوم، وكنتُ بصدد أنْ أغرسَ قابس الضوء في فتحة الحائط، عندما علقت بالتّيّار». وفي قمَّة هذه اللحظة الحَدَثيّة المِحْوريّة

التي تستدعي مواصلة السرد في القص التقليدي، تتحول إلى ما يهمُّها وهي تتصدّى لقَصّ تيّار وعيها، تتحوّل إلى وصف اللَّحظة: «أصبحت جسرًا لتلك القوّة الغريبة الّتي أخذت ترتشف روحي على مهلها، وصارت تسحبني ببُطْء نحو الجدار ... حتّى شعرت بي أطير، خفيفة، فوق ألبومات الصور والشموع، أرفرف فوق حياتي البائسة». والتشخيص ما زال سلاحها في الوصف، ذلك الَّذي يجعل الموت قوّة رائقة ترتشف روحها على مهل كقهوة في لحظة استرخاء، وهذا يشير إلى استسلامها هي لتلك القوَّة؛ بل واستمتاعها بها، فالاسترخاء يعود إليها في الحقيقة لا إلى الموت، وتواصل الوصف لإيصال تأثُّرها بما يحدث، وحياد وعيها الذي كان يعذّبها بإثمها المتسلط، فترك المجال لبساطة اللاوعي، وانكشافه على المكبوت، واحتمالية إطلاقه: «كان وعيي أكثر حيادًا، وقلبي أكثر خفّة، وأفكاري أكثر بساطة، وأذكر أنني فكّرت: هكذا هو الأمر إذن؟ وكأنَّني أعرفه! وكأنه هو! وشعرت بأنني في وطني، الخرافة التي ما آمنت بها في حياتي، آمنت بها وأنا روح شاحبة في غرفة الجلوس»[٢٣٩].

والوصف في الرواية المدروسة لا ينحصر فيما تُعُورِفَ عليه من حصر غايته بهدفَي التفسير والتجميل، بل يتجاوزهما ليصبح غاية تستهدفها الرواية لذاتها لأنها لا تتغيَّا إبراز سمات الموصوف الواقعية، وإنما إبراز صلة باطن الإنسان بهذا الموصوف، وهذا يعكس النمط المألوف للواصف والموصوف، فقد كان العالم الخارجي يرسم في الذات عبر حاسة البصر، فصار عالم الذات هو الذي يحدّد سمات العالم الخارجي بانعكاس باطنه وأحاسيسه[٢٤٠]. ففي وصف عائشةَ عودتَها إلى ممارسة الألم وإدمان الجرح – بعد يوم واحد قضته خارج خارطته – تقول: «لقد عاد كلُّ شيء إلى ما كان عليه، المكان أخرس واسع العينين، الجدران متواطئة بخبث، الماء في قاع المزهرية آسن ويحس بالوحدة، والكأس المشروخة، والوجه المكسور في البرواز»[٢٤١]. والوصف هنا جذري ورئيس، غرسته في عمق

شعورها، وعكست من خلاله مشاعرها المتجسدة في الأشياء من حولها، فأصبح متحكِّمًا بتوجيه السرد، موازنًا نفسية الساردة.

وقد مارس الوصف دورَه الفاعلَ في تيارية وعي عائشة عبر استجلاء شعورها بمفتاحين من مفاتيح وعيها السابقة الذكر، وهما الموت والكتابة، فظاهرُ تعبيرِها وسردُها كانا يشيران إلى مسيرة جادَّة في طلب الموت بمعناهُ الفعليّ، واستجلاب له عن طريق الكتابة المميتة – كما وصفتها – لكن تطبيق حقائق التحليل النفسي على وصفها، وربط الرموز التي ساقتها أثناء الوصف بلا وعيها، أوصلنا إلى حقيقة تلك المفاتيح، وما تعنيه من رغبة مكبوتة بالحياة، وحاجة حقيقيّة إلى الحُبّ والانتماء ممّا أوضحناه في حينه.

والوصف المنبثق عن وحدة الرؤية هو وسيلة القارئ لتَعَرُّف شخصياتِ الرِّواية، فالشخصيات وردت متأثرة بانطباع عائشة عنها، فهي تصفها، والقارئ يتلقاها وَفْق وعي عائشةَ بها، وقد يكون هذا الوعي مطابقًا لحقيقة الشخصية وقد لا يكون، ففي وصفها لحياة طفلها القصيرة تقول: «لقد كانت طفولته جحيمًا. خمس سنوات من القلق والخوف والجوع والنقص ... حتّى حطّت روحه خارج هذا العالم، تاركة خلفها ذلك الجسد الهش الخائن العاجز أبدًا عن استيعاب الحياة ومتطلباتها»[٢٤٢]. والواقع أنَّ حياة طفلها لم تكن بذلك السُّوء، فأُخْتها مثلًا تعبِّر عن إعجابها بذكائه، وتصف عقلَه المنطقي التحليلي بامتياز: «عزيز يحبُّ تحليل كلِّ شيء، لقد كنتُ أراقبه عن كثب وأعجب به. لو أنه ما زال حيًّا لرُبَّما صار في المستقبل عالم فيزياء. أليس رائعًا أنك قادرة على إنجاب طفل بعقل متطوّر؟»[٢٤٣]. أما سرّ وصفها المخالف للواقع، فهو ما ذكره الطبيب النفسيُّ من أنْ لا مشكلةَ في عزيز الطفل الذكي، وإنما مشكلته أنَّ عائشةَ أمُّه، فشعورها الباطني بالعجز الأمومي وعقم الحب يغطي ويوجّه رؤيتها ووصفها لطفلها، ونجد سمات الشخصيات والأماكن الموصوفة في الرِّواية لا

لتغيرها الفعلي، وإنما لتغير باطن عائشة تجاهها. ومثالُ ذلك ما ذكرناه مُسبَّقًا من تغيُّر وصفها للكويت بين حالَي التأزم والانفراج، حيث تبدو الكويتُ ذاتُها بصورة باهتة متأزِّمة عالقة في الغبار في الحالة الشعورية الأولى، ومشرقةً ووطنًا للبحر والرّيح والمراجيح في الحالة التي شعرت فيها بالانتماء واسترداد الطفولة الغائبة، ووصفها لأخيها معاذ يختلف كذلك بين الحالتَيْن الشُّعوريَّتَين، فهو في بداية دخوله عزلتها/شقّتها كان كائنًا يفرض ذاته بشكل جبري، يجثم – مع بقيّة العائلة – على صدر وحدتها، حيث يجتاحون شقّتها، ويتدخّلون في شؤونها، فكأنَّهم قَيِّمُونَ على حياتها[٢٤٤]، هذا أوجد لديها شعورًا بعُدوانيّة فِعْل أسرتها، وترك انطباعًا سلبيًّا تجاههم، فتأثَّر وصفها بهذا الشُّعور، حيث قدَّمت لهم هيئات وصفية كاريكاتورية رغم مأساوية حالتها، كقولها عن أخيها: «لا يخلع طاقيّته إلّا عند الاستحمام، له لحيةٌ طويلة، ويحفظ القرآن كاملًا، ويفضّل لَقَبَ (مطوّع)»[٢٤٥]. لكنَّ صورة معاذ ما تلبث أن تتغير في وعيها نتيجة موقفه الصُّلْب النّابع من فهمه وعُمقه، تجاه غوصها المنعزل والمدمّر لتقول واصفةً شعورها به: «إنَّ ألمي يؤلمُه، ولكنَّه لا ينوي تخديري من هذا الألم بأيِّ شكل، ولعلَّ كلَّ ما يريده، من هذا اليوم الذي قايضني فيه برحيلهم جميعًا، أن ننتهي إلى هذه الدقيقة، حيث هو يحاول، بذكاء ملحوظ، أنْ يُسمِّيَ الأشياءَ بأسمائها، وأن يعلل الموت بعلله، وأن يجعل الموت منطقيًّا وقابلًا للتفسير»[٢٤٦]. وتصفه أخيرًا: «كان عنيدًا وراسخًا وثابتًا و... ما كان أروعَه وهو يخبرني في كلِّ لحظة بأنَّه موجود لأجلي!»[٢٤٧]. وكما نرى؛ فسِماتُ الموصوف قد تغيّرت لا لتغيُّرٍ فِعْليٍّ طرأ عليه، وإنّما لتغيُّر باطن ألم بالواصفة[٢٤٨].

لكنّه يجب أنْ يتَّضح بوجهة أُخْرى أن تقديم الوصف، وانتشاره في النَّصِّ الإبداعي، وحاجة السرد إليه، لا يمنع السرد من القيام بالدور الأول الذي لا يعدو الوصف كونه خديمًا له[٢٤٩]. وتقوم عائشة في الرِّواية المدروسة بعملية

السرد مستخدمة ضمير المتكلم (أنا)، وهو شكل أثير للضمائر لدى كتّاب تيّار الوعي؛ حيث إنَّه يقود إلى توحُّد المؤلف بالراوي الداخلي، كما أنه يعطي المؤلِّف حرّيّة السّرد عبْر عمليّة التبئير الداخلي التي تمنح شخصيةً واحدةً حقَّ سرد ذاتها، وسواها من الشخصيات، وما يحيط بها من المكونات السردية المكانية والشيئية(٢٥٠).

وكما كان لعائشة تحكُّمُها المتمركز في توجيه الوصف، فإنَّ لها في السردِ الدَّوْرَ ذاتَه، إذ إنَّه ليس المهم هو الأحداث التي يتم نقلها، بل كيفية إطْلاع السّاردة لنا على تلك الأحداث. ومثالًا لذلك نشير إلى جملة الاسترجاعات الّتي وظَّفتها عائشةُ لعرض حياتها الواقعيّة، حيث افتقدت تلك الاسترجاعات تراتبيّتها التي كانت لها في عالَم الواقع، إذ قدَّمتها عائشةُ وَفْق أهمِّيّتها لغاية إبراز تيار وعيها، فبدأت بالحدث الأهم: موت طفلها الذي استجلب ذكر ميتاتها الثلاث، ثم قطعت تساوق الحدث لتتوقف عند حياتها الزوجية، فتقص حالة البرود والشجار الدائم بينهما نتيجة اعتقاد زوجها بانتحارها، والانتحار يعيدها إلى حديث الموت لتقص لقاءها الأول به – أي: الموت – عندما كانت طفلة في الثانيةَ عشْرة، ثُمّ تعود إلى حياتها الزوجية وحالة الجمود، متذكرة بداياتها مع الخِطبة، والرؤية الأولى لزوجها، والزواج السريع، والفشل الذي يلوح في أفق ذلك الزواج، ثم تغيب في مناجاة طفلها الراحل متحدثة عن كل متعلقاته التي تركها واحتفظت هي بها كما كانت عند حياته، كَلُعَبه وغرفته وسريره وحقيبته، وما تلبث أن تعود إلى سرد ملابسات ميتَتِها الأولى، ويستمر السرد بهذه الطريقة المتداعية الأفقية الّتي تسرد فيها عائشة الأحداث وَفْق وُرودها على ذهنها دون إعداد مُسبَّق كما هو واضح، وهذا هو النسق المُتَّبع في تيّار الوعي الإبداعي، كما أنَّها تُؤَخِّر سرد بعضِ الأحداث الحساسة لإفادة الرهبة الشعورية منها، كحدث لقائها بالطبيب النفسي ذلك الذي جاء في هيئة

اعتراف متأخِّر صادر عن ضميرها المثقل رغم حدوثه في الزَّمن الواقعيّ قبل ظهوره في زمن القصّ بفارق زمني كبير، وأحداث طفولتها المبكّرة التي يُعْزى إليها تَكَوُّنُ عقدتها المكبوتة والمرتبطة بوفاة والدها، وفقدانها الأمان والقدرة على الحب والمحبة، وهكذا نجدُ أنَّ سيطرة الباطن كانت متحكمة بالسرد في الرواية المدروسة إلى درجة كبيرة.

٢ – **الحوار**: يشكل الحوار مكونًا محوريًّا للجنس الروائي بالأخص، فهو الأداة التي ترسم الشخصيات وسماتها ومواقفها، كما أنه يقدم الأحداث وتصاعدها، والزمان والمكان باعتبارهما إطارًا للشخصيات والأحداث. لكن الحوار في رواية تيّار الوعي يختلف عن مثيله الكلاسيكي بميله إلى انتهاج النسق الفردي الَّذي يعبِّر عن الحياة الباطنيّة للشّخصيّة[٢٥١] الّتي توظِّفه بدورها للتّعبير عن أحاسيسها، ومواقفها الحقيقيّة تجاه الأحداث المحيطة؛ فنرى هذا الحوار يبدو مكتومًا محصورًا على وعي الشخصية المحورية، لكنَّه تلقائي بالنسبة للقارئ.

والحوار في الرِّواية التطبيقية يصدر عن وعي عائشة بشكل كامل، خارجيًّا كان أم داخليًّا، فلا تعاملَ مباشرًا للقارئ مع الشخصيات، ونستطيع أن نسم عائشة بالنرجسيّة في نقلها للحوار، فلا بُدَّ أنْ تكونَ طرفًا فيه على الأغلب، أو شاهدة مباشرة عليه، وناقلة له في نطاق نادر. وعليه؛ فإنَّ لنا أنْ نتوقَّع نوعًا من المراوغة النفسية التي تجعل الرّاويةَ ميّالةً لإبراز الحوارات التي تعمق إحساسها بالحصار النفسي، والفجيعة والثكل، وهذا أمر تكفله قدرات الراوي المتحكم بمجريات السرد بشكل سلطوي، فهو الذي يخفي أفكار الشخصية أو يبرزها، والمتلقُّون يقاسمونه تصوُّره للنفسية[٢٥٢]. وبالإمكان تصنيفُ الحوار في الرواية المدروسة وَفْقَ الأشكال الآتية:

١ – **الحوار الباطني**: الذي تتجافى من خلاله الشخصية عن محاورة المجموع بشكل علني إلى حوار فردي يعبّر عن الحياة الباطنة، وهو الشكل الحواري الذي

أدخلت (عائشة) من خلاله المتلقي إلى عالمها السفلي، فظهر بشكل طاغٍ في الرِّواية، واحتلَّ صفحاتٍ كثيرةً منفردًا دون أن يقاطعه حوار منطوق. وينقسم الحوار الباطني في الرواية التطبيقية إلى ثلاثة أقسام:

- **الحوار الداخلي (المونولوج)**: وهو التقنية المستخدمة في القصص لتقديم المحتوى النفسي للشخصية وعملياتها النفسية، وذلك عند وجود العمليات في مرحلة الانضباط الواعي، وقبل أن تصل إلى مرحلة الكلام[٢٥٣]. والمونولوج تقنية لَصيقة وموظَّفة بشكل قويّ في قصص تيّار الوعي، حتّى إنَّ بعض النقاد كانوا يُطْلقون اسمَها على قصص تيّار الوعي، ولا يفرِّقون بينَهُما في بداية تكوين تلك القصص.

والمونولوج الداخلي هو الشكل الحواري الأساسي في الرواية المدروسة، حيث تستبطن عائشة ذاتها من خلاله بعمق أكبر، وتستجلي معاناتها، وتقدم صورتها الظاهرية والباطنية: «وجهي في المرآة يخبرني بأنني بكَيْت طوفانًا، لسبب ما ازرقَّ وجهي، وانطفأت (عينيّ)، ونحل جسدي، كل شيء فيّ يوحي بالرّحيل الوشيك، لقد أصبحت موتي الخاص»[٢٥٤]. ورؤيتها الخاصَّة لشخصيات الرواية من حولها: «عدنانُ زوجُها لا غرفةَ له، هو مجرَّد فائض عن المشهد ... لديها أم رقيقة القلب ناعمة اليدين وسريعة البكاء وكثيرة الصمت ... و(أُخْتين): واحدة عزباء ولكنَّها تفضّل لفظة (عانس)، والثانية متزوِّجة وتفضّل لفظة (عاقر)»[٢٥٥]، ومواقفها حيال عدّة مكونات مثل أمومتها: «لم تكن أمومتي تكفيك يا ولدي، إنَّني أدرك ذلك الآن، وأعضّ على أصابعي، وأبكي دموعًا من زجاج. لم تكن أمومتي على قدر ما ينبغي، ولم تكن لتهبك ما أنت بحاجته، كنت طفلًا حزينًا هزيلًا مريضًا جائعًا إلى الحبّ، وانتهى بك الأمر لأن تموت سريعًا»[٢٥٦]. وفهمها لجدليّة الحياة والموت: «الموت واضح، الحياة ملتبسة. الموت بسيط، الحياة معقَّدة ...»[٢٥٧]. والأحداث التي عايشتها، والزمان والمكان

من حولها، كل هذا تقدمه دون أن يقطع سيولتها وفيضانها مؤثِّرٌ خارجي، وقد ظهر المونولوج في بداية الرِّواية عندما كانت في خضم حالة الانفصال عن المجموع، والرفض للحياة بشكل يفوق ظهوره في نهايتها عندما تمازجت بأسرتها بشكل إجباريّ بوجودهم المفروض في شقّتها، وإن بقي المونولوج قويًّا حتّى في حال وجودهم.

– **مناجاة النفس**: وتقوم على مناجاة الشّخصيّة ذاتها عبر حوار باطنيّ موجّه منها إليه. وتبدو مناجاة النفس نوعًا من أنواع المونولوج. لكنَّها تظهر بإلحاح «عندما تفضي الشخصية بمكنونات قَلْبِها على انفراد في لحظة من لحظات التطوُّر المصيريّ الحاسم»[٢٥٨]. فتُحلّل حقيقةَ أفكارِها العميقة، ودوافعها إليها بما يشبه المكاشفة. ومناجاة النفس في الرِّواية التّطبيقيّة أقل تمثيلًا من المونولوج إلّا أنّها تفوقه خطورة والتباسًا بعمق الوعي، ففيها تتحدد نقاط الحقيقة في معاناة الساردة، فمثلًا تستغرب عائشة نكوصها عن مشروعها العدمي، وطلبها الملحّ للموت إثر الحنان والتفهُّم الَّذي أبداه أخوها: «ياه يا عائشة، أُمورِك انقلبتْ على عقبَيْها، ومشروعك العدميّ هذا ليس إلّا تزويرًا لأكثر حقائقنا البشريّة بساطةً وابتذالًا: حاجتنا إلى الحب. الحب، العائلة، الحنان؟ الكلمات التي كنتِ تقولين بأنها مكرورة ومستهكلة ومملة»؛ وبناءً على المجابهة تأتي المساءلة: «لماذا كنت تتكبرين على حقك الطبيعي بأن تكوني محبوبة، وأن تحبي؟»، ويصدر التقييم وبدايات العودة: «لم تكن حياة جيِّدة، اعترفي بذلك وحسب، ثلاثٌ وثلاثونَ سنةً من الهدر، ولهذا أنت غير آسفة، ولهذا أنت تظنِّين بأنَّ في الموت خلاصَكِ، ولكنْ ماذا لو وُهبتْ لكِ الحياةُ يا عائشة؟»[٢٥٩].

وفي مكاشفة مناجاتية أخرى تفوق سابقتها قسوة وإيغالًا في الجرح، تقف عائشة أمام المرآة، وتسائل ذاتها: «من أنتِ يا عائشة؟ من أنتِ؟»، وفي هذه

اللحظة الشعورية تسترجع لقاءها بالطبيب النفسي ذاك الذي عرّى معضلتها الحقيقية أمامها: «فاقد الشيء لا يعطيه»، لتبدأ مناجاتها للذات بشكل تنقسم فيه إلى ذاتين متناقضتين، بل متخاصمتين: «أنتِ لا تحبِّين نفسكِ يا عائشة»، و«ينبغي أنْ نضعَ النِّقاط على الحروف يا عائشة، أنْ نتعرَّف على هذا الواقع على أتمِّ ما يمكن. أنا، على ما يبدو، أكرهكِ يا عائشة، ولكنَّني أنتِ في الوقت ذاته، أنا التي تكرَهُك وأنتِ التي تكرَهُني»، ومن أعماق المكاشفة ينبلج البرء والخلاص: «ربما يجب أن تحبِّي نفسكِ يا عائشة». هذه العبارة التي انبثقت من داخلها مثل شمعة – وَفْق تعبيرها – تمثّل لها فتحًا وانفراجًا مذهلًا يجعلها تؤكدها باللون الأسود الداكن لتبرز وسْط ركام العبارات اليائسة، معلِّقة عليها بالقول الذاهل: «معقول؟»[٢٦٠]. وبمقارنة المناجاة الذاتية بالمونولوج الداخلي في الرواية؛ نجدها أقلَّ تمدُّدًا لكنَّها أكثرُ حسمًا وأقوى وقعًا، فقد تبنت لغة الحياة حيال لغة الموت التي عمّت المونولوج الداخلي، كما أن شخصية عائشة فيها أقوى، وأكثر مقاومة.

– **التداعي الشعوري**: وهو موازٍ للمونولوج اللاواعي، والذاكرة اللاإرادية التي تشكّل التدفُّق التلقائي الذي تسيل فيه الأحاسيس النفسية دون ضوابط[٢٦١]، والصور المتداعية التي تنهمر من ذهن الشخصية انهمارًا مستفيضًا لا يكاد يتوقف[٢٦٢].

والتداعي الشعوري هو الأقرب إلى استشعار عمق معاناة عائشة، ففيه تبدو في أقصى درجات تعاستها، وحيدة، مفجوعة، منهارة، والواقع أن قمة التداعي الشعوري في الحوار ظهر في موقف حوار خارجي مع أخيها معاذ عندما جابهها بحقيقة موتها، وما يخفيه وعيها من اجتذاب للموت يماثل – في واقعه – عملية الانتحار، فإذا بها تنفجر معترفة، نادمة، باكية طفلها بتداع يقارب الهذيان: «تعال يا عزيز سوف أضرب أمك ضربًا مبرحًا، قاسيًا، سوف أعلقها من قدميها

وأضربها وأضربها وأضربها حتى تلفظ قلبها المخروم من فمها، سوف أجلدها بالسوط وأقطعها بالساطور وأطعمها لأسماك القرش، تعال يا ولدي قبل أن أقتلني فعلًا ... تعال يا حبيبي تعال يا عزيز، لم أقصد والله، لم أقصد أن أخيفك، إذا كنت تحب أمك فلن أضربها، لن أؤذيها ... إذا كنت تسامح أمك (سأسامحها) أنا أيضًا وأقبّلها بين عينَيها وأقول لها: هنيئًا لك يا عائشة، تعال يا عزيز فأمُّك لم تقصد أن لا تلتفتَ في ذلك اليوم، لم تقصد أن تتمنى موتك! لم تقصد أن تكفر بأمومتها»[٢٦٣]. لكن بقية مواقف التداعي الشعوري في الحوار كانت باطنية بحتة، حيث تترك المجال بالظهور واسعًا لباطنها المضطرب، وحالتها الذهنية المضطربة تلك كانت السبب في استخدام تقنية أخرى كثيرة الورود في تيّار الوعي وهي الشعرية[٢٦٤]، والقالب الشعري يظهر في عدّة مونولوجات في الرِّواية، مثل وصفها لحالها في ذكرى موت طفلها: «كنت يومها، بطبيعة الحال، أذوب دموعًا، أسمع انكسارات روحي، يداي تسيلان على جانبي، أنصهر، لي هيئة مائية جدًّا، كما لو أنَّني الحزن نفسه»[٢٦٥]. وحَيْرتها المتسائلة بعد ثورتها بوجه زوجها، وحالة الهستيريا التي أصابتها، وتحطيمها كل شيء، وصراخها بوجهه طالبة إليه الخروج من الغرفة، يخرج: «خرج من الثقب الصغير في جسد عزلتي، صار خيطًا هزيلًا وانسلّ خارج الأشياء، هكذا إذن يكون الرحيل؟ وإذا كان قادرًا على أن يتبخر هكذا، وأن ينسل بخفة من جغرافيا الفجيعة، فما بالي أنا الملقاة مثل لقيطة بين الزجاج المكسّر، والبراويز، والصور الجريحة، والضّحكات المبتورة من أطرافها ... وأغنيات الفاجعة»[٢٦٦]، وحوارها الأحادي المتكرِّر مع طفلها الراحل (عزيز)، حيث يقترب بها اللاوعي إلى سمة الشعرية، القائمة على المزاوجة بين لغة الشعر ولغة السرد، ومن ذلك قطعة طويلة شَعْرَنَتْ فيها بكاءَها: «بكائي هذا المساء، يشبهك، يا حزني الغافي في ليل قلبي خفيًّا وملتبسًا يا ولدي! بكائي هذا المساء له عينك (وشفتيك) وأرنبة أنفك. بكائي هذا

المساء له وجهك يا عزيز»[٢٦٧]. والشِّعْريّة اللاواعية تظهر في مقطع آخرَ تحاول فيه أن تتلمَّس طفلها داخل روحها بما يقترب كثيرًا من حدود الشعر حتى في طريقة كتابته:

«آه ياعزيز.

يا ولدي. أيُّها المنبثق من باطني، مثل صرخة الميلاد وحشرجة الرحيل.

يا مجلجلًا أطرافي، يا مزلزلًا أركاني!

أيها المغروس في كبدي مثل صارية،

أيها الحزن المعشوش في خلاياي

في مسامي

في متاهات أيامي»[٢٦٨].

ومن ناحية أخرى فالتداعي الشعوري في الحوار الباطني يخرجها من موضوع إلى آخر مختلف عنه برابطة شعورية تجمع بينهما، فحين تتحدث عن فقدها لصغيرها، ورغبتها في تحسُّس جسده ويديه يخرجها ذلك إلى ذِكر مشكلة جفاف البشرة لديه: «كلّما مددت يدي، بيأس، في بطن الفراغ، لأتحسَّس يدك، لأعاتبك على جفاف بشرتك، ثُمّ أشرع في دهن يديك بالكريمات»[٢٦٩]. ومن الواضح أنَّ مشكلة الجفاف لا تعنيها حاليًّا، لكنّه المد التياري الذي يذكر الشيء بقرينه، وذكرها للُعبة الرجل العنكبوت التي كانت تمنح صغيرها القوّة، تذكّرها بضعفها فتقول: «لماذا أنا ما أزال خائفة يا ولدي وهشة جدًّا؟»[٢٧٠]، وتلذّذها بمذاق المحشي الَّذي صنعته لها أمُّها يعيدها عبر التذكّر إلى منطقة مغايرة تمامًا، والرابط هو المذاق بواسطة الحميمية التي أحالت الجوع الحسّي إلى الطّعام إلى جوعها المكبوت إلى الحب والأمان: «ذلك المذاق القديم، قدم

الطفولة، كدتُ أنساه كدت أنسى رائحة الجدران، وصوت الحمائم، وزهور الدفلي، كدتُ أنسى بيت الطفولة»[٢٧١].

٢ – **الحوار المزدوج**: أو ما يعرف بجدلية الصمت والكلام، حيث يأتي متناوبًا بين الرصد الخارجي للحوار المتبادل بين عائشة وشخصيات الرِّواية، والحوار الداخلي (المونولوج) الذي يستجلي باطن عائشة، وذلك في ثنايا الموقف الحواري ذاته، فنجد الحوار الخارجيّ ينقطع كثيرًا بسيل حوار باطني للساردة تعود بعده لإيصال الحوار الخارجي، وهذه تقنية تيارية متكررة في هذا النمط القصصي لأنها تتيح للساردة التنفيس – عبر مستويات ما قبل الكلام من المونولوج الداخلي، أو مناجاة النفس، أو التداعي النفسي – عن انفعالها وتأثُّرها بالحوار الخارجي، كما أن الشخصية كثيرًا ما ترد على غيرها بحوار غير مسموع مع الذات، وذلك إذا كانت غير راغبة أو غير قادرة على التواصل الفعلي مع المحاور الخارجي، وهنا يزدوج ردُّها في حقيقته، فالحوار الباطني يؤدِّي حقيقتها التي تحتفظ بها لذاتها ولا تعلنها، وردّ آخر يلبي المواضعات الشخصية والاجتماعية لكنَّه يعبّر عن القيم المفروضة على الشخصية لا عن حقيقتها، فالعلاقة هنا هي علاقة تضادّ[٢٧٢].

وللمثال نعرض ما أوردته في اليوم الرابع حيث أَيْقَظَها أخوها معاذٌ ذُو الميول الإيمانية لصلاة الفجر، فتدخل في حوار باطني حول علاقتها بالصَّلاة: «مرّ زمن دون أنْ أصلّي، كنت أصلّي كيفما اتَّفق، أو لا أفعل، وليس ذلك من طبعي، وليس شيئًا يشبه نشأتي ... أريد أن أمتلئ، واقفة على سجادتي الخضراء، اللاشيء من أمامي، واللاشيء من أمامي أيضًا، ولكنَّني بتُّ مخضَّبة بالخطيئة إلى حدِّ الشلل». وحالة الخواء الروحي هذه تحتفظ بها لذاتها، ولا تُبْديها لأخيها الذي يصرّ: «عوّاشة، الصّلاة! همهمتُ: (نعم)، آملة أن يذهب، لولا أنّه بقي»[٢٧٣]؛ فحالة النكوص باطنية، لكنَّ ما تظهره لأخيها الإقبال الذي يوائم إصراره

والتزامه. ومثال آخر للحوار المزدوج بين الباطن والظاهر يجمعها بزوجِها عدنانَ الَّذي يحاول إبعاد فكرة الموت عن ذهنها بالتقرُّب إليها، وإشعارها بحبِّه لها:

الحدث تنقله عائشة: طرق الباب، استأذن ودخل ...

– حوار خارجي: عائشة؟

– مونولوج وصفي داخلي: وجدني أطوّق الورقة بذراعي، منكبة على وجهي، أكتب أسئلتي وأحلامي.

– حوار خارجي: – شكرًا على الفطور عوّاشة!

– العفو.

– مونولوج داخلي: لا بد وأنّني كنت أنظر إليه ببلاهة، بشيء من الغباء، نظرة مَن لا يملك أيّة توقّعات عمّا يمكن أن يحدث ... هل قال عوّاشة؟ لم أسمعْه يناديني تحبُّبًا منذُ سنوات، منذ سبع سنوات! هل كان حقًّا بحاجة إلى مبادرة صغيرة وبسيطة كهذه؟ كوجبة فطور أضعُها له على الطّاولة؟ هل كان ينتظر شيئًا كهذا؟

– حوار خارجي: مشغولة؟

– مونولوج داخلي: ما الَّذي يحاول فعله؟ يراني منهمكة وعوالمي الدّاخليّة وسوادي وأحلامي و... خطوطي الحمراء وخصوصيّتي المقدّسة وعزلتي وصمتي، يراني منكبّة على الأوراق أكتب ويسألني سؤالًا كهذا؟ ما الذي يريده؟ ولماذا يدخل غرفتي الآن؟

– حوار خارجي: ما بك يا عدنان؟

– لا شيء يا عائشة، لا شيء ... أحاول أن أتصرَّف بشكل ... طبيعي!

– مونولوج داخلي: المضحك في الأمر أنَّ الطبيعي بالنسبة لنا هو ألا نتحدَّثَ إلّا لمامًا ولأسباب تحتّمها الضرورة. ما كان يحدث وقتها، من دخوله إلى غرفة نومنا وجلوسه على السرير ... لم يكن أمرًا طبيعيًّا على الإطلاق! أظنُّني ابتسمت، حاولت أن لا أضحك، وفي الوقت نفسِه لم أسرّ بمبادرته، كانت أكثر ممّا أريد.

حوار خارجي: تعالَي اجلسي هنا[٢٧٤].

وكما نرى؛ فالحوار الخارجيُّ يأخذ حيزًا ضئيلًا مقابل تمدُّد الحوار الدّاخلي وتداخله بشكل يعبّر عن موقفها العدائي الظّاهري من زوجها، ومن حياتها الزّوجية بأكملها، فهي تعلق، وتحلل، وتتوجس من كلِّ كلمة ينطقها وحركة يقوم بها.

٣ – **الحوار الخارجي**: وعائشة هي المصدر الوحيد الذي يوصل الحوار الخارجي إلى المتلقِّي، لذا فالملموس من حوارات الشخصيات الأخرى هو الجانب الظّاهري فقط، دون قدرة على استبطان مشاعرهم، أو تفهُّم مقاصدهم؛ إذ لا تعامُلَ مباشرًا مع تلك الشخصيات كما سبق الذكر. ونلحظ أن موقف البطلة في حواراتها الخارجية يختلف بحَسَب الطرف المقابل لها في الحوار، فبين زوجها عدنان وأخيها معاذ – وهما موجِّهان مُهمّان في حوارات البطلة – نجدها هجومية وصادّة مع زوجها، هادئة مرهفة مرهقة مع أخيها، وقد كان للحوار مع أخيها دورٌ مُهِمٌّ في إتمام عملية عبورها إلى ضفة الحياة، بحيث رسخ معاذ نفسه بشكل مرشد مخلص لها، كما أنَّ هناك حوارَها مع أختَيْها (إسراء) و(مريم)، وحوارها مع والدتها بشكل أقل ورودًا. وحوارها مع عائلتها يتَّسم بالحميمية والألفة من جانبهم، والانفصال والهروب والافتقار للَّباقة – أحيانًا – من جانبها، والطرف الوحيد الذي بدا متسيّدًا ومسيطرًا في حواراتها الخارجية هو الطبيب النفسي الَّذي ذهبت إليه لبحث عناد طفلها ونزعته العصبية، وحين أخبرها أن طفلها ذكي وصحيح وقادر على التفكير

المنطقي، كانت ردَّة فعلها العنيفة على مسامع الصغير: «ليس ثمَّة ما هو صحيح فيه»، و«إنَّه تعيس وينشر التّعاسة حيثما حل»، و«إن مجرد النظر إليه يؤلمني»، و«أتمنى لو أنَّني لم أنجبْه!». وهنا يتحوَّل الحوار إلى رصاصات شقاء من الطبيب تجابهها بالصمت:

«– المشكلة هي أنت يا سيدتي.

– ....

– لا خطبَ في ولدك إطلاقًا.

– ....

رُبَّما مشكلته الوحيدة هي ...

– أنَّني أمُّه؟».

ثُمَّ تأتي رصاصة الشّقاء: «أَخْبِريني:

– ....

– هل تحبِّينَ نفسَكِ يا عائشة؟»

والتحليل النِّهائي: «فاقد الشيء لا يعطيه»[٢٧٥].

وعمومًا؛ فإنَّ الحوار الخارجيّ ظهر قليلًا مبتسرًا في البداية، ثُمَّ ازداد مع تقدُّم الرِّواية، ومحاولات مَن حَوْلَها لإخراجها من عالَمها السّفلي، لكنّه لا يضارع بأيِّ حال الحوار الباطنيّ في الرِّواية.

واللُّغة في الرواية المدروسة مكتنزةٌ بالظواهر اللغوية الجديرة بالدرس، إلا أنّها ليست مرتبطة جميعًا بالمخزون النفسي، ومتأثّرة بالمَدّ التيّاريّ، ونستطيع أن نحصر الظواهر المتأثرة بوعي عائشة، والمُبرزة لحقيقتها الشعورية بما يأتي:

- **الهفـوات**: وتحدث عندما يكتب أو ينطق المرء، بانتباه أو دونه، كلمة مخالفة لما يريد أن ينطق به ممّا يمكن تسميتُه بزلَّة اللِّسان[٢٧٦]، وقد كان فرويد أوّلَ من قام بدراسة الأسباب النفسية للهفوات مشيرًا إلى أنها ليست وليدة مصادفة، وإنّما هي أفعالٌ نفسية جدية ولها معنى[٢٧٧]، وحدَّد منطلقها النفسي بأن الهفوة تحوي قصدين متزاحمين: أحدُهما باطن دومًا، والآخر ظاهر[٢٧٨]، والقصد الباطن هو المعنى الحقيقيّ في اللاوعي، لكنّه مكبوت ويطرح من غير إرادة[٢٧٩]، كما حلّل استخدامها في العمل الإبداعيّ معتبرًا أنّ إيراد المبدع للهفوة دليلٌ على أنّه يراها محمّلة بمعنى يريد توظيفه، فإيجادها في العمل الإبداعي حركة مقصودة من المؤلف، وإلّا لصحَّحها قبل صدور العمل[٢٨٠].

والهفوات في الرواية المدروسة توحي في ظاهرها أنها ناتجة عن حالة الإرهاق والتشتُّت الَّتي تعانيها البطلةُ، لكنَّ التعمُّق في لاوعيها، وما تشي به كلماتُها، يوحي بقصدية مكبوتة وراء تلك الهفوات، ومن ذلك قولُها بعد أنْ هربت إلى غرفتها/مخبئها من حصار أخيها بأسئلته المتمعّنة التي تشعرها أنه يعرف كلَّ شيء: «وأقفلت الباب وأنا أحس بأنني قد نجوت من الموت. أقصد ... نجوتُ من الحياة!»[٢٨١]. فالموتُ والحياة ضدّان، وتبدو منطقية ارتباطهما بكون الأضداد قريبةً بعضُها إلى بعضٍ من حيثُ التّداعي، أو الترابط السيكولوجي[٢٨٢]، لكنَّ عائشةَ تقدّم ذاتها لنا على أنّها راغبة بالموت، ساعية إليه، ومن التناقض أنْ تصف هروبَها بالنجاة من الموت، فكلمة الموت هفوة أوضحت حقيقة موتها وأنه في حقيقته سعي إلى الحياة، وهي تلاحظ تلك الهفوة فتسعى إلى تصحيحها مباشرة. وإيرادُ الهفوة في الأساس هو شيفرة زرعتها بثينة العيسى في السرد لتعطيَ دلائلَ لحقيقة المعنى المستبطن، والواقعُ أنَّ إعلانَها المتفجّر لتبرُّمها بأمومتها أمام الطبيب النفسي: «أتمنّى لو أنَّني لم أنجبْه»[٢٨٣]، وإنْ مثّل مِفْتاحًا مُهِمًّا للاوعيها، كان زلّةَ لسان جلدت ذاتها بسببها طويلًا بترداد العبارة ذاتها وكتابتها باللَّون الأسود العريض، وكأنَّها وشمت على صفحة قلبها: «كيف

أمكنك أنْ تتفوَّهي بشيء كهذا يا عائشة؟ ... الفكرة الوحيدة الَّتي كانت تنخر لبّك طوال خمس سنوات أنْ تتحرَّري من أمومتك؟ هل نسيت بأن الكون يسمع، وبأنَّ الإله قادرٌ على أن يمنحك ما تريدين ...؟»[٢٨٤]. ففكرةُ التّحرُّر منَ الأمومة بقيت تنخر لبّها/لاوعيها طوال عمر طفلها، وهي تقمعها، وتزيف حقيقتها بمظاهر الاهتمام الشكلي بالصغير، وقمع الميل إلى قَوْلِ شَيْءٍ ما هُوَ الشّرطُ لحدوث الفلتة اللِّسانية، حيث لا يعرف المتحدِّث أنّ ذلك الميل المكبوت نشط في داخله، وقد عزم على عدم البوح به قبل أن يهفو لسانه فيخرجه لا إراديًّا[٢٨٥]. وفي هفوة ثالثة وافقت حادثة موتها الأولى تترك لدى زوجها اعتقادًا جازمًا بأنها انتحرت، وهذا التفسير لموتها تجابهه بالرفض. أمّا سببُ وجودِ هذا التفسيرِ لدى زوجها، فهو سلوكها اللاإراديّ؛ حيث يقول لها متصورًا فداحة الوضع لو لم يبادرْ إلى إنقاذها: «كان يمكن أن تحترقي! لو أنَّني تأخَّرت ... لو ... ليتَك تأخَّرت!». هذا الرَّدّ المباشر الَّذي أثار عجب زوجها يبقى هلاميًّا لا تعلم هل هو وليد حلم أم واقع: «هل دار الحوار بينَنا على هذا النَّحْو فعلًا، أم أنَّني حلمت به؟»[٢٨٦]. لقد كانت ضحيّة خذلان وإرهاق وارتباط بموتها الخاصّ، وكل ذلك يجعلها تخرج باطنها في حالة هذيان يتوسّط الحلم واليقظة.

– **المفارقة**: من الصعوبة بمكان تحديدُ تعريف جازم للمفارقة، لكن تقريب المفارقة يقوم على أن صاحب المفارقة يقول شيئًا مختلفًا عن مفهومه الحقيقي، وضحيّةُ المفارقة مطمئنٌّ إلى أن الأمور على ما تبدو عليه، ولا يدرك اختلافَها الحقيقيّ، فالمفارقةُ تتطلَّب في الأساس تضادًّا بين المظهر والمخبر، وتكون المفارقةُ أشدَّ وقعًا عندما يشتدّ التضادّ[٢٨٧]، وطريقتُها الكتابية تتعمَّد أن تترك سؤالًا لدى المتلقي عن المعنى المقصود، دون أن تبوح بخفاياها، وبذلك فالمفارقةُ لا تقتصر على البُعْد البلاغيّ أو الجمالي، بل هي كذلك وسيلةٌ فلسفيّةٌ تحتاج إلى إعمال الذِّهْن، وكدّ العقل لاقتناصها وإدراك لبّها؛ ممّا يقيم تواصلًا بين المبدع والمتلقي، ويجعل للمتلقي دورًا مفصليًّا في إبداع الرِّواية،

فهو بها يقرأ قراءة المتمعّن النّاقد، لا المستمتع المسترخي، لذلك فهي أقرب إلى مستويات الوعي منها إلى اللاوعي[٢٨٨].

والمفارقة في الرِّواية المدروسة موظَّفة بشكل متجذّر في مسارها لفظًا وسياقًا، ملتبسة بأدق دقائقها إلى حدٍّ فيّاضٍ ومربكٍ للمتلقِّي، وهذا سرُّ جاذبية شخصية عائشة التي تحمل جدلية تفيض عن رُؤاها واستبطاناتها لذاتها، وذلك يتَّضح منذُ رموز الوعي المذكورة في البداية، حيث تفصح انعزاليّةُ عائشةَ ونَأْيُها عن الآخرين عن حقيقة جُوعها إلى الحبّ وحاجتها المفرطة إليه، وينكشف موتها الخاص عن محاولة للتوازن النفسي، والانبعاث، وإعادة التواصل مع الحياة. ويمكنُ تفصيل ظواهرِ المفارقة في الرِّواية بما يأتي:

– **مفارقة العنوان**: فهو يحمل مفارقة ضدّيّة، بتجاور اسم عائشة الذي يحمل التفاؤل بامتداد العيش وطلاقة الحياة مع النزول إلى العالم السفلي المعروف في الذاكرة الأسطورية بمدلولات الموت والنهاية، ومن خلال التجاور يبرز التضاد المغذّي للمفارقة بشكل قوي، وهذه المفارقة تحس بها الساردة وتؤكّدها: «أنا الموشومة بهذا الاسم الذي يناقض حقيقتي، المنذورة للحياة بزخم، أو هكذا أراد أبواي، كنت سأُشْبِهُني أكثر لو كان لي اسم يشبه ميولي الانتحارية»[٢٨٩]. ولعلَّ المؤلِّفة قد تعمّدت إيراد هذه المفارقة بدءًا من العنوان؛ لاستثارة المتلقي وإشعاره بكَمِّ التناقض الذي تحمله الرواية.

– **المفارقة اللفظية**: وتستند إلى إثبات قولٍ يتناقض مع المعروف في موضوع ما استنادًا إلى حقيقة مغيَّبة عن رؤية المتلقِّي[٢٩٠]، وتظهر في مواضعَ متعدِّدة من الرواية، متكئة على اللغة المنثالة بقوة عن وعي متألم يستهدف التعبير بشكل ملحّ، ومثال ذلك قولُ الساردة بعد أن عدّدت مظاهر ألمها المفجع – بعد موت ولدها – بين قلبها الذي يفيض ألمًا، وعينَيْها اللَّتَيْن تفيضان، وخطاياها التي تنهش روحها: «وصار للحياة لونٌ ومعنى. لون الحياة أسودُ مشعّ»[٢٩١]. ولدينا

هنا جملتان: ثانيتهما إيضاحٌ للأولى، لكنه إيضاح صادم ومفارق للتوقع، فالعادة ارتبطت بمعنى السعادة حين ترد الجملة الأولى على الألسن، وهو ما تنقضه الجملة الثانية. ومن ناحية أخرى؛ فالسّوادُ لونُ الحزن الذي ارتبط بالخبو والموات، ظهر مُشعًّا في مفارقة مضاعفة باختلاف التعبير.

على أن الموضوع الأكثر احتواءً لسيل المفارقات اللفظية هو موضوعُ مفارقة السياق الأول في الرواية: الموت، فهي ترى: «إن الموت هو هدف حياتنا الحق»[٢٩٢] مناقضة بذلك ما تعارف عليه البشر من سعي دائب إلى استمرارية الحياة وعشقها. وترتفع المفارقةُ لديها عن حدود الغرابة إلى إثارة الخوف والشعور بالسوداوية المغرقة حين تقول: «أرى النِّهاية تلمع في بؤبؤ البدايات، أرى حتمية الموت في سرَّة الطفل الوليد»[٢٩٣]؛ فالنِّهايةُ هنا قاصمة للبداية. ولا تكتفي بهذا بل تمضي في حوار متعاطف متأثر لحال الموت، والسبب: «لا أحد سيقبض روحك يا مسكين! أنت محكومٌ عليك بالحياة أيُّها الموت!»[٢٩٤]. ولنا أنْ نتأمَّل صورة الموت المعذَّب بسرمديّة الحياة لنشعر بهَوْل المفارقة هنا.

وفي رفضٍ هستيريٍّ للحنان الذي أبداه زوجُها تجاهها بهدف إنهاء مشروعها العدمي تقول: «كان الحِضْن الدافئ (بمثابة) عقوبة، لماذا؟ لأنَّني بعد (اثنتَي عشْرةَ) عامًا من العطش الصّريح صار يوجعني الارتواء»[٢٩٥]. ولا يخفى البناء الجدلي لعبارتها تلك، فالحضن العقوبة والارتواء الموجع يربط الإيجاب بالسلب بحتميّة مبهرة.

كلُّ ما مضى كان تعبيرًا مباشرًا عن رؤية الراوية للمكونات الوجودية من حولها، لكنها قد تُفعِّل المفارقةَ اللفظية بغرض التهكم والسخرية المؤلمة بالمواضعات والمسلّمات البشرية، والمفارقة تصبح أكثر تأثيرًا إذا اجتمع فيها العنصر الكوميدي والعنصر المؤلم[٢٩٦]: «الطفولة جنة ... أو هكذا قيل، فجنَّة مَن هي؟ الجنة ذاتها المطروحة تحت أقدام الأمهات ...»[٢٩٧]. وحالة الخوف والترقُّب

التي أرهقت أهلها نتيجة شعلة الموت المتوقّدة داخلها تترجمها بشكل تهكُّمي مضاد لجدية الموضوع: «كلهم – كما أنا متيقّنة – يفكّرون بالشيء نفسه: كيف ستموت عائشةُ هذه المرَّة؟ ستغرق في زجاجة حليب؟! أمٌّ ستختنق بقطعة لبان؟ صمتُهم يقول أشياءَ كثيرةً عن رعبهم»[٢٩٨]. وهكذا فالموضوعات التي اختارتها عائشة للتهكُّم ليست مطروحة –بالحساب المنطقي الذي يوجّه لها احترامًا خاصًّا– لهذا النوع التعبيري.

– **مفارقة السياق**: الرِّواية قائمةٌ بكاملها على مفارقة سياقية نابعة من الشكل الثنائي المشحون بالتوتُّر، والثنائيّات المتضادَّة متعدِّدة وعميقة، وتتمثّل المفارقات الثنائيّة التكوين في الرِّواية بما يأتي:

– **ثنائية الخصوبة والعقم**: فحملها عزيز – كما تخبرها العجائز – وهي تمضي عامين في محاولات الإنجاب، وارتياد المشافي، وبعد أن تنجب طفلها يتشكل لديها نوعٌ آخر من العقم وافتقاد الخصوبة، وهو عقم الأمومة عن منح الأمان والثقة للطفولة، هذا في الوقت الذي تنافح فيه عن المرأة، وتراها سر الخصب والتكوين.

– **ثنائية الحب والكره**: فهي لا تستطيع تنمية الحب في دواخل علاقتها بزوجها، وتمتلئُ بالفراغ الذي يسلمها إلى إدمان العطش العاطفي، وتفشل في تنمية حبّها الأموميّ تجاه طفلها، وتفشل كذلك في السّير على جسور الحبّ الّتي يحاول أخوها أن يمدها لها، وتخيف أمها بجفافها وصمتها، ونَأْيُها البعيدُ عن الحب بكلِّ أشكاله يغذِّيه كرهُها لذاتها. ورغم كل هذا الفشل المتراكم، تفجّر حقيقة أنَّ قَطْعَها كلَّ جسور الحب مصدرُه الجوعُ إلى ذات الحبِّ الّذي تتكبَّر عليه.

– **ثنائية الحياة والموت**: وهي الجذر الأكبر والموجِّه الرئيسُ لجدلية المفارقات في الرواية، فالنص في لبِّه ينتمي إلى أدب الموت بشكل مغرق، لكنَّه

مليْءٌ بالمقارنات بين الضدين: الحياة والموت، والمفارقة سيِّدة هذه المقارنات، فالراوية ظاهريًّا مع الموت، ضدّ الحياة.

– **التكرار**: هو تقنية موظَّفة في رواية تيار الوعي لنقل المحتوى اللاشعوري إلى العلن، فالسارد يكرِّر المواضيع والجمل الَّتي تشكِّل مفتاحًا خفيًّا لوَعْيه، إضافة إلى أن التكرار يرسخ عملية التداعي التيارية، فهو يزيد الإحساس بالانقطاع وعدم الاستمرار في العمليّات الذهنيّة الخاصّة[٢٩٩].

والتكرار ظاهرة ملحوظة في الرِّواية المدروسة تؤكِّد بها الرّاوية للمتلقِّي –دون أن تقصد ذلك– تلبُّس المعاني التي تكررها في عمقها الشعوري، وحالة التداعي التي تنبع من لاشعورها، فهي لا تنفكُّ تعيدُ المعانيَ نَفْسَها وإنْ ألبسَتْها شكلًا لفظيًّا متنوِّعًا.

والمواضع التي يظهر فيها التكرار هي اثنان من مفاتيح الوعي الَّتي ذكرناها سابقًا: (الكتابة والموت)، وثالثُها البكاءُ والتفجُّع، فالموت هو الحَلْقة الإطارية العامة للرواية، وهو الوسيلة والهدف، وهو الفكرة الوحيدة التي تتحرَّك داخل رأس الرّاوية، والأمان الذي يتشكَّل وطنًا في لاوعيها، ممّا أوضحناه في التّداعي المكاني المنحصر في العالم السفلي. والإشارات التّرميزيّة المتكرّرة حول الموت كثيرة جدًّا في الرِّواية، فهي تكرر مفاهيم حياد الروح، والبياض السديمي، والخفة خارج كاهل اللحم وقيد الدم، وتكرر رواية ميتاتها الثلاث بشكل يجعل المتلقِّي يشعر أنَّها تعتقد أنها ترويها للمرة الأولى.

أمّا الكتابةُ فهي تتكرر بأشكال متعددة: مصدرًا (الكتابة)[٣٠٠]، وفعلًا مضارعًا (أكتب)[٣٠١]، وفعل أمر (اكتُبي)[٣٠٢]، وهي كلها تطوف حول معاني الغرق، والتهويم – والعمق التّيّاري، والتوحُّد بالذّات: «أكتُب لأنَّ هذا ما يجب أنْ أفعَلَه، بأن الكتابة هي ندائي، بأنّي أشرع أبوابًا ...»[٣٠٣].

والبكاء الفجائعي عقدة ثالثة للتكرار، فهو الملجأ وأداة التفريغ، ورغم أنها تذكر في البداية أنها تُزْمع أنْ تكتبَ ميتة طفل «بدون شكوى، وبدون انتفاضة في الشجن»[٣٠٤]؛ فإن ما تفعله هو العكس، فالسرد مليء بالحزن الحارق، والبكاء الذي تجاوز الراوية ليغلّف عالم المتلقي بتكراريته السوداوية، فهيئةُ حزنِ عائشةَ تترجمُها «الوجنة المخدوشة بالدّمع، والجفن المتورّم، وهيئة البكاء الأبدي»[٣٠٥]، و«بدأت عيناي تفيضان»[٣٠٦]، ثُمّ ذلك المونولوج البكائيّ الشّاعريّ الَّذي يغوص في أعماقها حد الهذيان، حيث تحاول فيه وصف حزنها وبكائها مكررة كلمة بكائي على مدى المونولوج[٣٠٧].

وعلى صعيد تكرار الكلمات؛ فهي تكرّر لإفادة المعاني المسيطرة على وعيها ذاتها: الرغبة الظاهريّة بالموت، ورفض الحياة، مثل قولها رافضة العودة للحياة بعد إنقاذها للمرة الأولى: «لا أريد العودة، لا أريد الإحساس بالثقل مرة أخرى، لا أريد أن أكون امرأة مرّة أخرى، لا أريد أن أكون ثَكْلى مرَّة أخرى، لا أريد أن أكون مرة أخرى!»[٣٠٨]. فالثقل الماديُّ والأنوثة الموشومة والثكل هي مكوّنات وجودها الذي ترفضه، وتستهدف الانبعاث من رماده، وفي تكرارٍ آخرَ تعتبر الموت هو الحقيقة الَّتي ترحل إليها الرُّوح خفيفة بعد تحرُّرها من أغلال الجسد: «هذا الشكل الأثيريّ للروح هو الحقيقة ... وأنا، كنتُ أصافح الحقيقة، أعانق الحقيقة، أتماهى مع الحقيقة، أذوب في الحقيقة، كنت الحقيقة»[٣٠٩]. ونلحظ تداعيَ معاني الاندماج الروحي بالحقيقة على ذهنها، وهي تبحث عن المعنى الأكمل لذلك الاندماج حتى تصل للتوحُّد.

الخاتمة والنتائج

في نهاية هذا البحث الذي تناول «تقنيات سَرْديّة في رواية تيّار الوعي: (عائشة تنزل إلى العالم السفليّ) لبثينة العيسى نموذجًا»، نُجْمل أبرزَ نتائج هذه الدِّراسة بما يأتي:

١ – أقامت المؤلفة روايتها على فهم واعٍ بالنظريات النفسية، ونظرية التحليل النفسي لفرويد بالأخص، وفهم عميق لفنيات تيار الوعي؛ إذ جمعت بين تطبيق تقنياته التيارية، والتنظير لهذا المفهوم عبر مقاطعَ أشرنا إليها في آنها حول مفهوم التداعي الشعوري والتعبيري بفيضان الأفكار الحالية، والمخزونات القديمة على عقلها، والتناظر الزمني بين المعيش والمكتوب، وحقائق اللاشعور بين الأنا والأنا الأعلى والهو، وإشاراتها المتكررة إلى أن عالمها السفلي هو عقلها الشاذُّ، وعالمها الباطن.

٢ – كانت العلاقة بين مؤلفة الرواية وساردتها تمثيلية مباشرة؛ فالمعاني التي سردتها عائشةُ تكرَّرت في إبداع بثينة العيسى، وهي تصلح مِفْتاحًا لدراسة شخصيتها الإبداعية، وتكوين أسطورتها الشخصية، لكنَّها تنحَّت تمامًا عن ظاهر السرد، وتركت القيام به كاملًا للساردة، مما أعطى التيارية الشعورية مصداقية وحرارة باستلهامها من وعي البطلة مباشرة.

٣ – مثّلت الرِّواية بكاملها طقس عبور إلى الضفة الأخرى؛ فالموتُ في حقيقته انبعاث، والكتابة في حقيقتها طوافة تغادر عائشةُ بها العالمَ الأسود المشعّ إلى العالم الأبيض المضيء، والبطلة تستهدف الخروج بذاتها إلى الحياة، رغم مظاهر الانعزال والانفصال الَّتي تُشيعها في السرد.

٤ – بنيت هيكلة الرواية مزوَّدةً بمفاتيح وعي رئيسة، ورموزٍ تيّاريّة أساسية تكفُل لها إطارًا عامًّا، وظهر مِفْتاحا (الموت والكتابة) بشكل علني طاغٍ لكنَّه مراوغ؛ إذ إن حقيقتها اللاواعية تختلف عن ظاهرها، في حينَ قُمعَ المِفْتاح الثّالث والرئيس (الحب) بمظهرٍ انفصاليّ زاهد بالآخر، فمثل العقدة المكبوتة التي تظهر عنها كل ظواهر الرواية الأخرى.

٥ – وظَّفت الراوية الحلم والأسطورة باعتبارها تقنياتٍ رمزيّةً فاعلةً أدَّت إلى استجلاء وعيها وفهْم حقيقتها، وكان الحلم متماهيًا مع حالة البطلة الشُّعوريّة، فهو متأزم في خضمّ تسلّط عقدتها المكبوتة، مستقرّ مع شعورها بالانتماء، وتلبية الحاجة إلى الحبّ. أمّا الأسطورة، فقد أقدمت الرّاوية على توظيفها وهي مسلَّحة بقراءات سابقة عن الأسطورة، ودورها في فهْم الحياة، وحقيقة الموقف من الموت والبعث؛ ممّا جَعَلها الدليل الإرشادي للفهم بالنسبة للبطلة، وهي تستلهمها في خطوات نزولها إلى عالمها السفلي الخاصّ، رغم أنَّ رؤيةَ عائشةَ تُفْصح عن فهْم خاصٍّ ومختلف لشخصية إنانا وعملية نزولها، يتباين عن مفهومها الأسطوري القديم، ويحدو بالأسطرة إلى نوع من التخصيص، لتكون وجهًا مقنعًا لعائشةَ نَفْسِها.

٦ – جمع المكان في الرِّواية بين شكلي التداعي المتمثل في العالم السفلي، والواقعي المتمثل في شقّتها، وغرفتها بالأخص، التي مثلت موضع الانعزال والاختباء المضاهي للاوعيها، وخارج شقّتها الذي يمثل الحياة التي كانت تهفو لتجربتها أحيانًا، لكن السيطرة والفعل كانت لمكان التّداعي الذي وجه المكان الواقعي إلى ما يضاهي انعزاليّته، حتّى قاربت الرّواية نهايتها بقرارها الخروج، وتجربة العالم.

٧ – ظهر الزَّمان بمفهومه المطلق الَّذي يجمع بين زمن العيش/الواقع/الأعوام الثّلاثة والثلاثون، وزمن الكتابة/التداعي/الأيام السّبعة، ومثلت مفهوم الطلاقة الزمنية الجامعة بين المُضيّ والحضور بالرّقْص بين الزمنين، والسيطرة كانت لزمان التداعي الذي استجلب الزمن الواقعي بالاسترجاع، والمعايشة، والاستباق.

٨ – تفوَّق الوصف على السرد في تمظهره وضرورته الرِّوائية، وذلك لكونه ذا مسار عمودي يتغلغل في اللاشعور، في حينِ يمتلكُ السّرد طبيعةً أُفقية تتقدم بالحدث، والوصف بهذه الطبيعة هو الأوفى لرواية تيار وعي؛ حيث مثَّل أداةً رئيسة في نقل وعي البطلة ولاوعيها، واستبطان شعورها بالحالات التي تُعايِشُها، كشعور الموت والانبعاث والتماهي الروحي والتحرر من أغلال الجسد، وكذا فهمها لعملية الكتابة التي شكَّلت طوّافة العبور إلى ضفة الحياة والانبعاث الجديد.

٩ – احتل الحوار الباطني بقسائمه الثّلاثة: المونولوج الداخلي، ومناجاة الذات، والتداعي الشعوري أغلب المساحات الحوارية في الرّواية، وذلك لأنه وسيلة الرّاوية في التعمُّق الشعوري، واستبطان اللاوعي. والمونولوجُ الداخليّ الّذي اختلط لدى البعض بمفهوم تيار الوعي هو الأكثر ظهورًا، لكن المناجاة الذاتية كانت الأكثر تماسًّا مع مناطق الصِّراع الداخلي، والأشد تعبيرًا وقوة في محاسبة السّاردة ذاتها، في حينَ اتَّسَمَ التداعي الشعوري في الحوار بالشاعرية المغرقة في الحزن، واستخدمته لمناجاة طفلها، وجرح أمومتها على الأغلب.

١٠ – كان الحوارُ الخارجيُّ هو الأقلَّ نصيبًا في التمثيل الحواري للرواية، وقد وصل من خلال وعي الراوية، فلا حوارَ مباشرًا في السّرد، واتَّسم بخضوعه لمزاجية الراوية، وتصنيفها للشخصيات المشاركة لها في

الحوار. والحوار الخارجيّ كان مبتسرًا وضعيفًا في بداية الرّواية مع انفصالها وعزوفها عن الآخر لصالح حوار الذّات، لكنَّه أخذ نصيبًا أكبر مع دخول أصوات عائلتها وحواراتهم المفروضة إلى شقّتها وحياتها الخاصّة، وإن كان لا يضارع الحوار الداخليّ بأيّ حال من الأحوال.

١١ – اتَّسمت اللُّغة في الرِّواية بظواهرَ تستمدُّ وجودَها من قاعدتها النفسيّة التي تتيح للرّاوية التعبير عن باطنها المكبوت، وإلباس ما يبدو متناقضًا وغريبًا رداءً منطقيًّا مستَمَدًّا من مدلوله الباطنيّ؛ وهي: الهفوات، والمفارقة، والتكرار.

الـهوامش

(١) ينظر: سيجموند فرويد، **الموجز في التحليل النفسي**، (د.ط)، ترجمة سامي محمود علي، وعبد السلام القفاش، الهيئة المِصْرية العامَّة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص ص. ٦٥ – ٧٠.

(٢) ينظر: سيغموند فرويد، **المؤلفات شبه الكاملة، محاضرات تمهيدية جديدة في التحليل النفسي**، المجلد ٢، ط١، ترجمة: جورج طرابيشي، دار مدارك للنشر، الإمارات العربية المتحدة، دبي، فبراير، ٢٠١٥م، ص٢٢٠.

(٣) ينظر: سيجموند فرويد، **الطوطم والتابو، بعض التطابقات في نفسية المتوحشين والعصابيين**، ط١، ترجمة: بو علي ياسين، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، اللاذقية، ١٩٨٣م، ص. ٨٣ – ٨٩.

(٤) ينظر: سيجموند فرويد، **تفسير الأحلام**، (د.ط)/العدد ٣، تبسيط وتلخيص: نظمي لوقا، دار الهلال، القاهرة، أغسطس، ١٩٦٢م، ص ٢١.

(٥) ينظر: كارل غوستاف يونج، **علم النفس التحليلي**، ط٢، ترجمة: نهاد خياطة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، اللاذقية، ١٩٩٧م، ص. ١٥٩ – ١٧٥.

(٦) ينظر: محمد نجيب العمامي، مادة **تيار الوعي**، **في معجم السرديات**، ط١، دار محمد علي للنشر، تونس، ودار الفارابي، لبنان، ومؤسسة الانتشار العربي، لبنان، ودار تالة، الجزائر، ودار العين، مصر، ودار الملتقى، المغرب، ٢٠١٠م، ص ١٢٦.

(٧) لطيف زيتوني، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ط١، دار النهار للنشر، لبنان، ٢٠٠٢م، ص ٦٦.

(٨) صالح بن غرم اللّـه بن زياد، **تيار الوعي في القصة السعودية القصيرة، مجلة جامعة الملك سعود**، الآداب، م١٥/ع١، ٢٠٠٣م، ص٤.

(٩) ينظر: أحلام حادي، **جماليات اللغة في القصة القصيرة، قراءة لتيار الوعي في القصة السعوديّة ١٩٧٠ – ١٩٩٥م**، ط١، المركز الثقافي العربي، المغرب، ٢٠٠٤م، ص ٣٣.

(١٠) روبرت همفري، **تيار الوعي في الرواية الحديثة**، (د.ط)، ترجمة: محمود الربيعي، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص ٢٧.

(١١) سليمة خليل، **تيار الوعي، الإرهاصات الأولى للرِّواية الجديدة، مجلة التواصل في اللغات والثقافة والآداب**، مجلة علمية محكمة، جامعة باجي مختار، عنابة، ع٣٣، مارس ٢٠١٣م، ص٧٠.

(١٢) ينظر: فرجينيا وولف، **القارئ العادي: مقالات في النقد الأدبي**، (د.ط)، ترجمة: عقيلة رمضان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧١م، ص١٥٥.

(١٣) لنصِّ عبارة وولف، ينظر: صالح بن زياد، تيار الوعي في القصة السعودية القصيرة، ص١٨.

(١٤) ينظر: نور الدين بنخود، مادة **تبئير في معجم السرديات**، ص ٦٦.

(١٥) عبد الملك مرتاض، **في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٨، الكويت، ص١٥٩ – ١٦٠.

(١٦) ينظر: ليون إيدل، **القصة السيكولوجية**، (د.ط)، ترجمة: محمود السمرة، المكتبة الأهلية، القاهرة، ١٩٥٩م، ص ص. ٢٧٥ – ٢٧٦.

(١٧) ينظر: أحلام حادي، **جماليات اللغة في القصة القصيرة: قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية**، ص ٣٧.

(١٨) روبرت همفري، **تيار الوعي في الرواية الحديثة**، ص٥٩.

(١٩) المصدر السابق، ص ٦٠ – ٦٢.

(٢٠) عن تعريف الروائية في ذيل روايتها: بثينة العيسى، **عائشة تنزل إلى العالم السفلي**، ط٤، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، بيروت، ٢٠١٣م، ص٢٣.

(٢١) ينظر: حميد لحمداني، **الفكر النقدي الأدبي المعاصر مناهج ونظريات ومواقف**، ط٢، مطبعة انفوبرانت، المغرب، فاس، ٢٠١٢م، ص١١٠.

(٢٢) سعدية مفرِّح، **مقدمة رواية سعار لبثينة العيسى**، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٦م، ص٧.

(٢٣) عن مقابلة مع المؤلِّفة في موقع يوتيوب – برنامج موزاييك – عن قرب مع بثينة العيسى https//m.youtube.com>watch .

(٢٤) ينظر: فرجينيا وولف، **القارئ العادي**، ص١٧٣.

(٢٥) مقابلة مع المؤلفة – يوتيوب – قناة سكاي نيوز عربية – ٢٠١٧/٣/١٢م.

(٢٦) عن مقابلة مع المؤلفة – يوتيوب – قناة سكاي نيوز عربية – ٢٠١٧/٣/١٢م.

(٢٧) ينظر: صلاح فضل، **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، ط١، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٨م، ص٢٩٦.

(٢٨) ينظر: الصّادق قسومة، **باطن الشخصية القصصية**، (د.ط)، دار الجنوب، تونس، ٢٠٠٨م، ص١٣٦.

(٢٩) ينظر: روبرت همفري، **تيّار الوعي في الرّواية الحديثة**، ص١١٢.

(٣٠) ينظر: بثينة العيسى، **عائشة تنزل إلى العالم السفلي**، ص٧.

(٣١) لوظائف السّاردين الأولية والثانوية، ينظر: كريستيان أنجلي، **السرديات في نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير**، ط١، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، دار الخطابي للطباعة والنشر، البيضاء، ١٩٨٩م، ص. ٩٧ – ١٠٢.

(٣٢) ينظر: عبد الملك مرتاض، **في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد**، ص١٦٠.

(٣٣) ينظر: صلاح صالح، **سرد الآخر: الأنا والآخر عبر اللُّغة السردية**، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٣م، ص٧٢.

(٣٤) بثينة العيسى، **عائشة تنزل إلى العالم السفلي**، ص٢٣.

(٣٥) المصدر السابق، ١١.

(٣٦) المصدر السابق، ١١.

(٣٧) المصدر السابق، ١٢.

(٣٨) المصدر السابق، ١٦ – ١٧.

(٣٩) ينظر: تزفيتان تودوروف، **مقولات السرد في طرائق تحليل السرد الأدبي**، ط١، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، الرباط، ١٩٩٢م، ص٤١.

(٤٠) بثينة العيسى، **عائشة تنزل إلى العالم السفلي**، ص ١٠٦.

(٤١) المصدر السابق، ص ٣٣.

(٤٢) المصدر السابق، ص٣٣.

(٤٣) المصدر السابق، ص ٣٥.

(٤٤) المصدر السابق، ص١٠٦.

(٤٥) ينظر: السيد إبراهيم، **نظرية الرواية: دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة**، (د.ط)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨م، ص ١٦٥ – ١٦٦.

(٤٦) ينظر: روبرت همفري، **تيار الوعي في الرواية الحديثة**، ص٦٢.

(٤٧) بثينة العيسى، **عائشة تنزل إلى العالم السفلي**، ص١١.

(٤٨) المصدر السابق، ص ١٩.

(٤٩) المصدر السابق، ص٣١.

(٥٠) المصدر السابق، ص٦٨.

(٥١) حسين سرمك حسن، **مشروع تحليل خمسين رواية عربية نسوية، بثينة العيسى في رواية عائشة تنزل إلى العالم السفلي** www.alfikre.com/articies.php2id=5235

(٥٢) لنظرية الغرائز وتأثيرها في اللاوعي لدى فرويد؛ ينظر: سيجموند فرويد، **الموجز في التحليل النفسي**، ص ٢٩ – ٣٣.

(٥٣) ينظر: إريك فروم، **فن الحب: بحث في طبيعة الحب وأشكاله**، (د.ط)، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار العودة، بيروت، ٢٠٠٠م، ص٣٩.

(٥٤) المصدر السابق، ص١٩.

(٥٥) بثينة العيسى، **عائشة تنزل إلى العالم السفلي**، ص٦٥.

(٥٦) ينظر: سيغموند فرويد، **المؤلَّفات شبه الكاملة (١)**، **محاضرات تمهيديّة في التحليل النفسي**، ط١، ترجمة: جورج طرابيشي، دار مدارك للنشر، الإمارات العربيّة المتَّحدة، ٢٠١٤، ص٤٧٨.

(٥٧) ينظر: سيغموند فرويد، **مستقبل وهم**، ط٤، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٩٨م، ص١٢.

(٥٨) ينظر: كارل غوستاف يونج، **علم النفس التحليلي**، ص١٠١ – ١٠٢.

(٥٩) بثينة العيسى، **عائشة تنزل إلى العالم السفلي**، ص١٠٦.

(٦٠) المصدر السابق، ص١٤٧.

(٦١) ينظر: كارل يونج، **علم النفس التحليلي**، ص ١٠١ – ١٠٢.

(٦٢) ينظر: بثينة العيسى، **عائشة تنزل إلى العالم السفلي**، ص١٩٧ – ١٩٨.

(٦٣) سيجموند فرويد، **محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي (١)**، ص ٤٥.

(٦٤) بثينة العيسى، **عائشة تنزل إلى العالم السفلي**، ص٥٠.

(٦٥) للإيضاح ينظر الزواج بين الحب والتقاليد: إريك فروم، **فن الحب**، ص١٢.

(٦٦) بثينة العيسى، **عائشة تنزل إلى العالم السفلي**، ص٣٣.

(٦٧) المصدر السابق، ص٣٥.

(٦٨) المصدر السابق، ص٣٤.

(٦٩) المصدر السابق، ص٣٤.

(٧٠) المصدر السابق، ص٣٥.

(٧١) المصدر السابق، ص٤١.

(٧٢) المصدر السابق، ص ٤١.

(٧٣) ينظر: إريك فروم، **فن الحب**، ٥٨.

(٧٤) ينظر: المصدر السابق.

(٧٥) بثينة العيسى، **عائشة تنزل إلى العالم السفلي**، ص٤٢.

(٧٦) ينظر: كارل يونج، **علم النفس التحليلي**، ص٣٧ – ٤٠.

(٧٧) ينظر: المصدر السابق، ص٤٩.

(٧٨) ينظر: سيغموند فرويد، **تفسير الأحلام**، ص١٩٢.

(٧٩) ينظر: سيجموند فرويد، **الموجز في التحليل النفسي**، ص ١٤٦.

(٨٠) ينظر: بثينة العيسى، **عائشة تنزل إلى العالم السفلي**، ص ١٠٩ – ١١٣.

(٨١) ينظر: سيجموند فرويد، **الطوطم والتابو**، ص ٩٢.

(٨٢) ينظر: بثينة العيسى، **عائشة تنزل إلى العالم السفلي**، ص ١٦٣ – ١٦٤.

(٨٣) ينظر: سيجموند فرويد، **محاضرات تمهيدية جديدة في التحليل النفسي**، المجلد٢، ص٢٣٥.

(٨٤) بثينة العيسى، **عائشة تنزل إلى العالم السفلي**، ص ١٦٥.

(٨٥) ينظر: فراس السواح، **الأسطورة والمعنى، دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية**، ط٢، دار علاء الدين للنشر والترجمة، دمشق، ٢٠٠١م، ص٧٩ – ٨٠.

(٨٦) ينظر: سيجموند فرويد، **محاضرات تمهيدية جديدة في التحليل النفسي**، المجلد٢، ص٣٢٦.

(٨٧) ينظر: سيجموند فرويد، **الطوطم والتابو**، ص٩١.

(٨٨) ينظر: المصدر السابق، ص٨٣ – ٨٩.

(٨٩) بثينة العيسى، **عائشة تنزل إلى العالم السفلي**، ص١١٤ – ١١٥.

(٩٠) ينظر: سيجموند فرويد، **محاضرات تمهيدية جديدة في التحليل النفسي**، المجلد٢، ص٢٢٤.

(٩١) بثينة العيسى، **عائشة تنزل إلى العالم السفلي**، ص١٩٨.

(٩٢) المصدر السابق، ص١٨٧.

(٩٣) ينظر: كارل يونج، **علم النفس التحليلي**، ص ١١٥ – ١١٦.

(٩٤) ينظر: سيجموند فرويد، **قلق في الحضارة**، ط٤، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة للنشر، بيروت، لبنان، ١٩٩٦م، ص ٣٧.

(٩٥) بثينة العيسى، **عائشة تنزل إلى العالم السفلي**، ص ١٩٠.

(٩٦) المصدر السابق، ص٢٠١.

(٩٧) ينظر: سيجموند فرويد، **قلق في الحضارة**، ص٥٩.

(٩٨) حدد فروم عناصر الحب ليكون كاملًا بالرعاية، والمسؤولية، والاحترام، والمعرفة، ينظر: إريك فروم، **فن الحب**، ص٣٣.

(٩٩) بثينة العيسى، **عائشة تنزل إلى العالم السفلي**، ص١٦٠.

(١٠٠) المصدر السابق، ١٩٦ – ١٩٨.

(١٠١) المصدر السابق، ١٧١ – ١٧٣.

(١٠٢) سيجموند فرويد، **قلق في الحضارة**، ص ٥٠.

(١٠٣) ينظر: المصدر السابق، ص ٦٩.

(١٠٤) بثينة العيسى، **عائشة تنزل إلى العالم السفلي**، ص ١١٩.

(١٠٥) ينظر: سيجموند فرويد، **قلق في الحضارة**، ص ١٧.

(١٠٦) بثينة العيسى، **عائشة تنزل إلى العالم السفلي**، ص ١٢٦ – ١٢٧.

(١٠٧) ينظر: المصدر السابق، ١٢٩ – ١٣١.

(١٠٨) المصدر السابق، ص ١٤١ – ١٤٢.

(١٠٩) المصدر السابق، ص ١٦٩.

(١١٠) ينظر: سيجموند فرويد، **محاضرات تمهيدية جديدة في التحليل النفسي**، المجلد٢، ص ٢٠٦ – ٢٠٧.

(١١١) ينظر: بثينة العيسى، **عائشة تنزل إلى العالم السفلي**، ص٢٠٦ – ٢٠٧.

(١١٢) ينظر: جيمن. ب كارس، **الموت والوجود: دراسة لتصوُّرات الفناء الإنساني في التراث الديني والفلسفي العالمي**، (د.ط)، ترجمة: بدر الديب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨م، ص٢.

(١١٣) بثينة العيسى، **عائشة تنزل إلى العالم السفلي**، ص١١.

(١١٤) المصدر السابق، ص٢٦ – ٢٧.

(١١٥) ينظر: عبد الرحمن محمد بدوي: **مشكلة الموت**، **مجلة كلية الآداب**، مج١٦/ع١، مصر، جامعة القاهرة، مايو، ١٩٤٢م، ص١٦٥.

(١١٦) بثينة العيسى، **عائشة تنزل إلى العالم السفلي**، ص ٤٤.

(١١٧) المصدر السابق، ص٢٨.

(١١٨) المصدر السابق، ص٦٤.

(١١٩) المصدر السابق، ص٦٦.

(١٢٠) المصدر السابق، ص٢٧.

(١٢١) المصدر السابق، ص ٨٣.

(١٢٢) المصدر السابق، ص٢٨.

(١٢٣) المصدر السابق، ص١٢٨ – ١٢٩.

(١٢٤) المصدر السابق، ص ١٩.

(١٢٥) المصدر السابق، ص ٢٣ – ٢٤.

(١٢٦) ينظر: سيجموند فرويد، **محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي** (١)، ص ٣٢٦.

(١٢٧) ينظر: بثينة العيسى، **عائشة تنزل إلى العالم السفلي**، ص ٤٤ – ٤٥.

(١٢٨) ينظر: المصدر السابق، ص ٩٨ – ١٠٠.

(١٢٩) ينظر: سيجموند فرويد، **مستقبل وهم**، ص ٣٠.

(١٣٠) بثينة العيسى، عائشة تنزل إلى العالم السفلي، ص ١٨١.

(١٣١) المصدر السابق، ص ١٦٩.

(١٣٢) المصدر السابق، ص ١٩٣.

(١٣٣) المصدر السابق، ص ٢٠٤ – ٢٠٥.

(١٣٤) المصدر السابق، ٢١٢.

(١٣٥) ينظر: سيجموند فرويد، **محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي**، ص ١٦٣.

(١٣٦) بثينة العيسى، **عائشة تنزل إلى العالم السفلي**، ص ٢٢٤.

(١٣٧) فراس السواح، **مغامرة العقل الأولى: دراسة في الأسطورة، سوريا، أرض الرافدين**، ط١١، دار الفكر للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ١٩٩٦م، ص١١.

(١٣٨) ينظر: إريش فروم، **الحكايات والأساطير والأحلام**، ط١، ترجمة: صلاح حاتم، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، اللاذقية، ١٩٩٠م، ص١٤٥.

(١٣٩) ينظر: د. إدزارد، م.ه. بوب، ف. رولينغ، **قاموس الآلهة والأساطير في بلاد الرافدين (السومرية والبابلية) في الحضارة السورية (الأوغاريتية والفينيقية)**، ج١، (د.ط)، تعريب: محمد وحيد خياطة، دار الشرق العربي، لبنان، بيروت، سورية، حلب، (د.ت)، ص٤٠.

(١٤٠) ينظر: كارل يونج، **علم النفس التحليلي**، ص ٨٩.

(١٤١) ينظر: د. إدزارد، **قاموس الآلهة والأساطير**، ص٨٧.

(١٤٢) ينظر: المصدر السابق، ص ٩١.

(١٤٣) ينظر: المصدر السابق، ص ٩٣.

(١٤٤) ينظر: المصدر السابق، ص ٩٤.

(١٤٥) ينظر: فراس السوّاح، **مغامرة العقل الأولى**، ص ٣١٥.

(١٤٦) بثينة العيسى، **عائشة تنزل إلى العالم السفلي**، ص ١٤٣ – ١٤٦.

(١٤٧) ينظر: فراس السوّاح، **مغامرة العقل الأولى**، ص ٣١٥.

(١٤٨) بثينة العيسى، عائشة تنزل إلى العالم السفلي، ص ٢٢٥.

(١٤٩) المصدر السابق، ص٣٢.

(١٥٠) ينظر: فراس السواح، **لغز عشتار: الألوهة المؤنَّثة وأصل الدِّين والأسطورة**، ط٨، دار علاء الدين، سورية، دمشق، ٢٠٠٢م، ص ٢٥.

(١٥١) ينظر: المصدر السابق، ص٣١.

(١٥٢) بثينة العيسى، **عائشة تنزل إلى العالم السفلي**، ص ٥٣.

(١٥٣) ينظر: فراس السواح، **لغز عشتار**، ص٦٤، وينظر لتطبيق علاقة الأنثى بالقمر روائيًّا: بثينة العيسى، **عائشة تنزل إلى العالم السفلي**، ص ٨٧.

(١٥٤) بثينة العيسى، **عائشة تنزل إلى العالم السفلي**، ص ٥.

(١٥٥) المصدر السابق، ص ١٩١.

(١٥٦) المصدر السابق، ص ٩١.

(١٥٧) المصدر السابق، ص ٩١.

(١٥٨) ينظر: المصدر السابق، ص ٣٠.

(١٥٩) ينظر: المصدر السابق، ص ٦٠.

(١٦٠) ينظر: المصدر السابق، ص ٩٠.

(١٦١) ينظر: المصدر السابق، ص ١٤٣ – ١٤٦.

(١٦٢) ينظر: المصدر السابق، ص ٢١٤ – ٢١٥.

(١٦٣) ينظر: المصدر السابق، ص ٢١٨ – ٢٢٣.

(١٦٤) المصدر السابق، ٢٠٧.

(١٦٥) ينظر: سيجموند فرويد، **قلق في الحضارة**، ص ٢٩.

(١٦٦) ينظر: كارل يونج، **علم النفس التحليلي**، ص٢٩.

(١٦٧) ينظر: فرديـنان دي سوسور، **علم اللُّغة العامّ**، ط٣، ترجمة: يوسف يوئيل عزيز، دار آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٥م ص ص. ٤٢ – ٥٠.

(١٦٨) ينظر: مقدمة المترجم، جاك دريدا، **الكتابة والاختلاف**، ط٢، ترجمة: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، المغرب، الدار البيضاء، ٢٠٠٠م، ص ٣٠.

(١٦٩) ينظر: المصدر السابق، ص ١٤٥.

(١٧٠) ينظر: فرجينيا وولف، **غرفة تخصّ المرء وحْدَه**، ط١، ترجمة: سُميّة رمضان، مكتبة مدبولي، القاهرة، ٢٠٠٩م، ص ١٩٧ – ٢٠١.

(١٧١) ينظر: فرجينيا وولف، القارئ العادي، ص ٧٢.

(١٧٢) بثينة العيسى، **عائشة تنزل إلى العالم السفلي**، ص١١.

(١٧٣) المصدر السابق، ص ١١.

(١٧٤) المصدر السابق، ص ١١.

(١٧٥) المصدر السابق، ص ١٣ – ١٤.

(١٧٦) المصدر السابق، ص ١١.

(١٧٧) المصدر السابق، ص ١١٤ – ١١٨.

(١٧٨) المصدر السابق، ص ٣٠.

(١٧٩) المصدر السابق، ص ٣٠.

(١٨٠) المصدر السابق، ص ٢٢٢.

(١٨١) المصدر السابق، ص ٢٢٥.

(١٨٢) ينظر: حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية**، ط٢، المركز الثقافيّ العربيّ، المغرب، الدّار البيضاء، ٢٠٠٩م، ص ٢٧.

(١٨٣) ينظر: حميد لحمداني، **بنية النصّ السّرديّ من منظور النقد الأدبي**، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩١م، ص ٧١.

(١٨٤) ينظر: مصطفى عطية جمعة، **تيار الوعي رؤية نفسيّة زمانيّة مكانيّة: طرح جديد مع دراسة تطبيقية**، منتديات القصة العربية، ٢٨ نوفمبر، ٢٠٠٨م، استُرجع بتاريخ ١٩ فبراير ٢٠١٨م من:
www.arabicstory.net/forum/index.php?showtopic=13035

(١٨٥) يرى البعض أنه لم يوجد تصور واحد في كل العصور عن موقع العالم السفلي. ينظر: د. إدزارد، **قاموس الآلهة والأساطير**، ص ١٤٧.

(١٨٦) ينظر: فراس السواح، **مغامرة العقل الأولى**، ٢٧٦ – ٢٧٨.

(١٨٧) بثينة العيسى، **عائشة تنزل إلى العالم السفلي**، ص ٤٧.

(١٨٨) المصدر السابق، ص ٦٣.

(١٨٩) المصدر السابق، ص ٦٦.

(١٩٠) المصدر السابق، ص ٨١.

(١٩١) المصدر السابق، ص ٢٣.

(١٩٢) المصدر السابق، ص ١٠٧.

(١٩٣) للفرق بين عقلانية الفلسفة وانفعالية الأسطورة، ينظر: فراس السواح، **الأسطورة والمعنى**، ص ٢٣.

(١٩٤) بثينة العيسى، **عائشة تنزل إلى العالم السفلي**، ١٤٦.

(١٩٥) ويليام كيني، **كيف نُحلِّل القصص**، ط١، ترجمة: ناصر الحجيلان، كرسي الدكتور عبد العزيز المانع للدِّراسات العربية، الرِّياض، ٢٠١١م، ص ٢٧٨.

(١٩٦) بثينة العيسى، **عائشة تنزل إلى العالم السفلي**، ص ٤٧.

(١٩٧) المصدر السّابق، ص ١٠٨.

(١٩٨) المصدر السّابق، ص ٤٧.

(١٩٩) المصدر السابق، ص ١٠٦.

(٢٠٠) المصدر السابق، ص ٤٤ – ٤٥.

(٢٠١) المصدر السابق، ص ١١٤.

(٢٠٢) ينظر: غاستون باشلار، **جماليّات المكان**، ط٢، ترجمة: غالب هلسا، المؤسَّسة الجامعيّة للدِّراسات والنشر والتوزيع، لبنان، بيروت، ١٩٨٤م، ص ٣٢.

(٢٠٣) ينظر: بثينة العيسى، **عائشة تنزل إلى العالم السفلي**، ص ٩٥ – ١٠٠.

(٢٠٤) المصدر السابق، ص ١٠٢.

(٢٠٥) ينظر: غاستون باشلار، **جماليات المكان**، ص ٤٠.

(٢٠٦) بثينة العيسى، **عائشة تنزل إلى العالم السفلي**، ص ١٠٢.

(٢٠٧) المصدر السابق، ص ١٠٣.

(٢٠٨) المصدر السابق، ص ٧٠.

(٢٠٩) المصدر السابق، ص ١٩٦.

(٢١٠) المصدر السابق. وينظر: حسن بحراوي، **بنية الشكل الرِّوائي**، ص ٤٤.

(٢١١) بثينة العيسى، **عائشة تنزل إلى العالم السفلي**، ص ١٠٥.

(٢١٢) المصدر السابق، ص ١٠٥.

(٢١٣) المصدر السابق، ص ١١٥.

(٢١٤) ينظر: سعيد يقطين، **تحليل الخطاب الروائي**، ط٤، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ٢٠٠٥م، ص٦٧.

(٢١٥) ينظر: سيزا قاسم، **القارئ والنص العلامة والدّلالة**، ط١، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص ٨٥.

(٢١٦) ينظر: مصطفى جمعة، **تيار الوعي: رؤية نفسية زمانية مكانية**، منتديات القصة العربية.

(٢١٧) ينظر: الصادق قسومة، **باطن الشخصية القصصية**، ص ٢٥٣.

(٢١٨) بثينة العيسى، **عائشة تنزل إلى العالم السفلي**، ص ١٨.

(٢١٩) المصدر السابق، ص٢٠.

(٢٢٠) المصدر السابق، ص ٢١.

(٢٢١) المصدر السابق، ص ١١.

(٢٢٢) المصدر السابق، ص١١.

(٢٢٣) المصدر السابق، ص ١٦١.

(٢٢٤) نقلًا عن: جاك دريدا، **الكتابة والاختلاف**، ص ١٦٦.

(٢٢٥) بثينة العيسى، **عائشة تنزل إلى العالم السفلي**، ص ٣١.

(٢٢٦) المصدر السابق، ص ٤٤.

(٢٢٧) المصدر السابق، ص٣٣.

(٢٢٨) المصدر السابق، ص ١٦.

(٢٢٩) المصدر السابق، ص ١٧.

(٢٣٠) ينظر: المصدر السابق، ص٢٢ – ٢٣.

(٢٣١) المصدر السابق، ص ٩١.

(٢٣٢) المصدر السابق، ص ٩٢.

(٢٣٣) المصدر السابق، ص ٤٤.

(٢٣٤) ينظر: المصدر السابق، ص ٩٢ – ٩٤.

(٢٣٥) المصدر السابق، ص ٢١٣.

(٢٣٦) ينظر: المصدر السابق، ص ٢٢٤ – ٢٢٥.

(٢٣٧) ينظر: شعبان عبد الحكيم محمد، **الرواية العربية الجديدة: دراسة في آليات السرد وقراءة نصية**، ط١، الورّاق للنّشر والتوزيع، الأردُنّ، عمّان، ٢٠١٤، ص ١١٥.

(٢٣٨) ينظر: حميد لحمداني، **بنية النص السّردي**، ص ٧٨.

(٢٣٩) بثينة العيسى، **عائشة تنزل إلى العالم السفلي**، ص ٤٦ – ٤٧.

(٢٤٠) ينظر: الصادق قسومة، **طرائق تحليل القصة**، ط٢، القسم الثّاني، دار الجنوب للنشر، تونس، ٢٠١٥م، ص ٧٦.

(٢٤١) بثينة العيسى، **عائشة تنزل إلى العالم السفلي**، ص ١٦٢.

(٢٤٢) المصدر السابق، ص ٥٨.

(٢٤٣) المصدر السابق، ص ١٨٨.

(٢٤٤) المصدر السابق، ص ١٠٢.

(٢٤٥) المصدر السابق، ص ١٠٦.

(٢٤٦) المصدر السابق، ص ١٧٧.

(٢٤٧) المصدر السابق، ص ١٦٩.

(٢٤٨) ينظر: الصادق قسومة، **طرائق تحليل القصّة**، القسم الثاني، ص ٧٧.

(٢٤٩) ينظر: جيرار جينت، **حدود السرد**، في **طرائق تحليل السرد**، ص ٧٦.

(٢٥٠) ينظر: صلاح صالح، **سرد الآخر: الأنا والآخر عبر اللغة السردية**، ص ٧٢.

(٢٥١) ينظر: روبرت همفري، **تيّار الوعي في الرِّواية الحديثة**، ص ٥٩.

(٢٥٢) ينظر: تزفيطان تودوروف، **الشعرية**، ط٢، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، الدار البيضاء، ١٩٩٠م، ص ٥٦.

(٢٥٣) ينظر: روبرت همفري، **تيار الوعي في الرواية الحديثة**، ص ٥٩.

(٢٥٤) بثينة العيسى، **عائشة تنزل إلى العالم السفلي**، ص ٤٤.

(٢٥٥) المصدر السابق، ص ١٠٦.

(٢٥٦) المصدر السابق، ص ٤٢.

(٢٥٧) المصدر السابق، ص ٢٨.

(٢٥٨) ينظر: نبيل راغب، **بين المناجاة والمونولوج**، **مجلة الفَيْصل**، عدد ١٠٠، تموز، ١٩٨٥م، ص٧٥.

(٢٥٩) بثينة العيسى، **عائشة تنزل إلى العالم السفلي**، ص ١٧٠.

(٢٦٠) ينظر الحوار كاملًا في: المصدر السابق، ص ١٣١.

(٢٦١) ينظر: نجيب العوفي، **مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس**، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٨٧م، ص ١٤٥–١٤٩.

(٢٦٢) ينظر: فاتح عبد السّلام، **الحوار القصصي: تقنياته وعلاقاته السّرديّة**، ط١، المؤسَّسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩م، ص ٩١.

(٢٦٣) بثينة العيسى، **عائشة تنزل إلى العالم السفلي**، ص ١٨١.

(٢٦٤) ينظر: روبرت همفري، **تيّار الوعي في الرِّواية الحديثة**، ص ٧٩.

(٢٦٥) بثينة العيسى، **عائشة تنزل إلى العالم السفلي**، ص ٧٥.

(٢٦٦) المصدر السابق، ص ١٠١.

(٢٦٧) المصدر السابق، ص ٣٧.

(٢٦٨) المصدر السابق، ص ٣٨.

(٢٦٩) المصدر السابق، ص٣٩.

(٢٧٠) المصدر السابق، ص٤٠.

(٢٧١) المصدر السابق، ١٤٩ – ١٥٠.

(٢٧٢) ينظر: الصادق قسومة، **باطن الشخصية القصصية**، ص ٢٣٩.

(٢٧٣) ينظر: بثينة العيسى، **عائشة تنزل إلى العالم السفلي**، ص ١١٩ – ١٢١.

(٢٧٤) ينظر: المصدر السابق، ص ٩٥ – ٩٦.

(٢٧٥) ينظر الحوار كاملًا في: المصدر السابق، ص ١٠٩ – ١١٣.

(٢٧٦) ينظر: سيغموند فرويد، **مدخل إلى التحليل النفسي**، ص ٢٠.

(٢٧٧) ينظر: المصدر السابق، ص ٤٢.

(٢٧٨) ينظر: المصدر السابق، ص ٤٣.

(٢٧٩) ينظر: المصدر السابق، ص ٣٢.

(٢٨٠) ينظر: المصدر السابق، ص ٣٣.

(٢٨١) بثينة العيسى، **عائشة تنزل إلى العالم السفلي**، ص ١٤٢.

(٢٨٢) ينظر: سيغموند فرويد، **مدخل إلى التحليل النفسي**، ص ٣٠.

(٢٨٣) بثينة العيسى، **عائشة تنزل إلى العالم السفلي**، ص ١١٢.

(٢٨٤) المصدر السابق، ص ١١٤.

(٢٨٥) ينظر: سيغموند فرويد، **مدخل إلى التحليل النفسي**، ص ٦٧ – ٦٩.

(٢٨٦) بثينة العيسى، **عائشة تنزل إلى العالم السفلي**، ص ٤٨.

(٢٨٧) ينظر: دي.سي. ميويك، **المفارقة**، **موسوعة المصطلح النقدي**، المجلد الرابع، ط١، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسَّسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٣م، ص ٤٦ – ٤٩.

(٢٨٨) ينظر: خالد سليمان، **المفارقة والأدب، دراسات في النظرية والتطبيق**، ط١، دار الشروق، عمان، ١٩٩٩م، ص ٨.

(٢٨٩) بثينة العيسى، **عائشة تنزل إلى العالم السفلي**، ص ١٦.

(٢٩٠) ينظر: سعيد علوش، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، ط١، دار الكتاب اللُّبناني، بيروت، سوشبريس، الدار البيضاء، ١٩٨٥م، ص ١٦٢.

(٢٩١) بثينة العيسى، **عائشة تنزل إلى العالم السفلي**، ص ١٨.

(٢٩٢) المصدر السابق، ص ٢٧.

(٢٩٣) المصدر السابق، ص ٨٩.

(٢٩٤) المصدر السابق، ص ٢٩.

(٢٩٥) المصدر السابق، ص ١٠٣.

(٢٩٦) ينظر: دي. سي. ميويك، **المفارقة**، ص ٥٢.

(٢٩٧) بثينة العيسى، **عائشة تنزل إلى العالم السفلي**، ص ١١٠.

(٢٩٨) المصدر السابق، ص ١٩.

(٢٩٩) ينظر: روبرت همفري، **تيّار الوعي في الرِّواية الحديثة**، ص ١٢٦.

(٣٠٠) للمثال ينظر: بثينة العيسى، **عائشة تنزل إلى العالم السفلي**، ص ١٤، ٢٠، ٤٤، ١٠٢، ١٦٠.

(٣٠١) للمثال ينظر: المصدر السابق، ص ١٩، ٣٠، ٩٥، ١٦٥.

(٣٠٢) للمثال ينظر: المصدر السابق، ص ١٠٩، ١١٦.

(٣٠٣) المصدر السابق، ص ١٤١.

(٣٠٤) المصدر السابق، ص ١٥.

(٣٠٥) المصدر السابق، ص ١٦.

(٣٠٦) المصدر السابق، ص ١٨.

(٣٠٧) المصدر السابق، ص ٣٧.

(٣٠٨) المصدر السابق، ص ٤٧.

(٣٠٩) المصدر السابق، ص ٨١.

المصادر والمراجع

١ – إريش فروم، ***الحكايات والأساطير والأحلام***، ترجمة: صلاح حاتم، ط١، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، اللاذقية، ١٩٩٠م.

٢ – إريك فروم، ***فن الحب: بحث في طبيعة الحبّ وأشكاله***، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، (د.ط)، دار العودة، بيروت، ٢٠٠٠م.

٣ – أحلام حادي، ***جماليات اللغة في القصَّة القصيرة: قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية*** ١٩٧٠ ـ ١٩٩٥م، ط١، المركز الثقافي العربي، المغرب، ٢٠٠٤م.

٤ – بثينة العيسى، ***سعار***، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٦م.

٥ – بثينة العيسى، ***عائشة تنزل إلى العالم السفلي***، ط٤، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، بيروت، ٢٠١٣م.

٦ – تزفيتان تودوروف، ***مقولات السّرد في طرائق تحليل السرد الأدبي***، ترجمة: الحسين سحبان وفؤاد صفا، ط١، منشورات اتِّحاد كتّاب المغرب، الرّباط، ١٩٩٢م.

٧ – تزفيطان تودوروف، ***الشعرية***، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط٢، دار توبقال للنشر، المغرب، الدار البيضاء، ١٩٩٠م.

٨ – جاك دريدا، ***الكتابة والاختلاف***، ترجمة: جهاد كاظم، ط٢، دار توبقال للنشر، المغرب، الدار البيضاء، ٢٠٠٠م.

٩ – جيمن. ب كارس، ***الموت والوجود: دراسة لتصوُّرات الفناء الإنسانيّ في التراث الديني والفلسفي العالمي***، ترجمة: بدر الديب، (د.ط)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨م.

١٠ – عبدالرّحمن محمد بدوي، ***مشكلة الموت، مجلة كلية الآداب***، مج ٦، ع١، مايو، ١٩٤٢م، ص ص. ١٦٣ ـ ١٨٠.

١١ – حسن بحراوي، ***بنية الشكل الرِّوائي: الفضاء الزمن الشخصية***، ط٢، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار البيضاء، ٢٠٠٩م.

١٢ – حسين سرمك حسن، ***مشروع تحليل خمسين روايةً عربيّة نسوية***، بثينة العيسى في رواية ***عائشة تنزل إلى العالم السفلي***، ١٥ أغسطس ٢٠١٥م، استُرجع بتاريخ ٥ أكتوبر، ٢٠١٧ من: www.alfikre.com/articies.php2id=5235

١٣ – حميد لحمداني، ***بنية النصّ السّردي من منظور النقد الأدبيّ***، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩١م.

١٤ – حميد لحمداني، ***الفكر النقدي الأدبي المعاصر: مناهج ونظريّات ومواقف***، ط٢، مطبعة إنفوبرانت، المغرب، فاس، ٢٠١٢م.

١٥ – خالد سُليمان، ***المفارقة والأدب: دراسات في النظرية والتطبيق***، ط١، دار الشّروق، عمان، ١٩٩٩م.

١٦ – د. إدزارد، و م.ه. بوب، وف. ***رولينغ، قاموس الآلهة والأساطير في بلاد الرافدين (السومريّة والبابلية) في الحضارة السورية (الأوغاريتية والفينيقية)***، ج١، تعريب: محمد وحيد خياطة، (د.ط)، دار الشرق العربي، لبنان، بيروت، سوريا، حلب، (د.ت).

١٧ – دي. سي. ميويك، ***المفارقة، موسوعة المصطلح النقدي***، مج ٤، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، ط١، المؤسَّسة العربيّة للدِّراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٣م.

١٨ – روبرت همفري، ***تيّار الوعي في الرِّواية الحديثة***، ترجمة: محمود الربيعي، (د.ط)، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٠م.

١٩ – سعيد علوش، ***معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة***، ط١، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشبريس، الدار البيضاء، ١٩٨٥م.

٢٠ – سعيد يقطين، ***تحليل الخطاب الروائي***، ط ٤، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ٢٠٠٥م.

٢١ – سليمة خليل، ***تيار الوعي: الإرهاصات الأولى للرِّواية الجديدة***، مجلة التواصل في اللغات والثقافة والآداب، ع٣٣، مارس ٢٠١٣م، ص ص. ٦٤ - ٨٤.

٢٢ – السيد إبراهيم، ***نظرية الرِّواية: دراسة لمناهج النّقد الأدبيّ في معالجة فنّ القصّة***، (د.ط)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨م.

٢٣ – سيزا قاسم، ***القارئ والنَّصّ العلامة والدّلالة***، (ط١)، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، ٢٠٠٢م.

٢٤ – سيغموند فرويد، ***تفسير الأحلام، كتاب الهلال (٣)***، تبسيط وتلخيص: نظمي لوقا، (د.ط)، دار الهلال، القاهرة، أغسطس، ١٩٦٢م.

٢٥ – سيغموند فرويد، ***الطوطم والتابو***، بعض التطابقات في نفسية المتوحشين والعصابيين، ترجمة: بو علي ياسين، ط١، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، اللاذقية، ١٩٨٣م.

٢٦ – سيغموند فرويد، ***قلق في الحضارة***، ترجمة: جورج طرابيشي، ط٤، دار الطليعة للنشر، لبنان، بيروت، ١٩٩٦م.

٢٧ – سيغموند فرويد، ***مستقبل وهم***، ترجمة: جورج طرابيشي، ط٤، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٩٨م.

٢٨ – سيغموند فرويد، ***الموجز في التحليل النفسي***، ترجمة: سامي محمود علي، وعبد السلام القفاش، (د.ط)، الهيئة المصرية العامَّة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٠م.

٢٩ – سيغموند فرويد، ***المؤلَّفات شبه الكاملة، محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي***، ج١، ترجمة: جورج طرابيشي، ط١، دار مدارك للنشر، الإمارات العربيَّة المتَّحدة، دبي، ٢٠١٤م.

٣٠ – سيغموند فرويد، ***المؤلَّفات شبه الكاملة، محاضرات تمهيدية جديدة في التحليل النفسي***، ج٢، ترجمة: جورج طرابيشي، ط١، دار مدارك للنشر، الإمارات العربيّة المتّحدة، دبي، ٢٠١٥م.

٣١ – شعبان عبد الحكيم محمّد، ***الرِّواية العربية الجديدة: دراسة في آليات السرد وقراءة نصية***، ط١، الوراق للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ٢٠١٤م.

٣٢ – الصادق قسومة، ***باطن الشخصية القصصية***، (د.ط)، دار الجنوب، تونس، ٢٠٠٨م.

٣٣ – الصادق قسومة، ***طرائق تحليل القصة***، القسم الثّاني، ط٢، دار الجنوب للنشر، تونس، ٢٠١٥م.

٣٤ – صالح غرم الله بن زياد، ***تيّار الوعي في القصّة السُّعوديّة القصيرة***، مجلّة جامعة الملك سعود، مج ١٥، ع١، ٢٠٠٣م، ص ص. ٣ - ٦٥.

٣٥ – صلاح صالح، ***سرد الآخر: الأنا والآخر عبر اللغة السردية***، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٣م.

٣٦ – صلاح فضل، ***نظريّة البنائيّة في النقد الأدبيّ***، ط١، دار الشّروق، القاهرة، ١٩٩٨م.

٣٧ – عبد الملك مرتاض، ***في نظريّة الرّواية: بحث في تقنيات السرد***، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨م.

٣٨ – غاستون باشلار، ***جماليات المكان***، ترجمة: غالب هلسا، ط٢، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، بيروت، ١٩٨٤م.

٣٩ – فاتح عبد السَّلام، ***الحوار القصصي، تقنياته وعلاقاته السّرديّة***، ط١، المؤسَّسة العربيّة للدِّراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩م.

٤٠ – فراس السواح، ***مغامرة العقل الأولى: دراسة في الأسطورة***، سوريا، أرض الرّافدين، ط١١، دار الفكر للنشر والتّوزيع، لبنان، بيروت، ١٩٩٦م.

٤١ – فراس السواح، ***الأسطورة والمعنى: دراسات في الميثولوجيا والدِّيانات المشرقيّة***، ط٢، دار علاء الدِّين للنشر والترجمة، دمشق، ٢٠٠١م.

٤٢ – فراس السواح، ***لغز عشتار: الألوهة المؤنَّثة وأصل الدِّين والأسطورة***، ط٨، دار علاء الدِّين، سورية، دمشق، ٢٠٠٢م.

٤٣ – فرجينيا وولف، ***القارئ العادي: مقالات في النّقد الأدبيّ***، ترجمة: عقيلة رمضان، (د.ط)، الهيئة المصرية العامَّة للكتاب، القاهرة، ١٩٧١م.

٤٤ – فرجينيا وولف، ***غرفة تخصّ المرء وحْدَه***، ترجمة: سُميّة رمضان، ط١، مكتبة مدبولي، القاهرة، ٢٠٠٩م.

٤٥ – فردينان دي سوسور، ***علم اللغة العام***، ترجمة: يوسف يوئيل عزيز، ط ٣، دار آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٥م.

٤٦ – كريستيان أنجلي و جان إيرمان، ***السرديات في نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير***، ترجمة: ناجي مصطفى، ط١، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، دار الخطابي للطباعة والنشر، البيضاء، ١٩٨٩م.

٤٧ – كارل غوستاف يونج، ***علم النفس التحليلي***، ترجمة: نهاد خياطة، ط٢، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، اللاذقية، ١٩٩٧م.

٤٨ – لطيف زيتوني، ***معجم مصطلحات نقْد الرواية***، ط١، دار النهار للنشر، لبنان، ٢٠٠٢م.

٤٩ – ليون إيدل، ***القصَّة السيكولوجية***، ترجمة: محمود السمرة، (د.ط)، المكتبة الأهلية، القاهرة، ١٩٥٩م.

٥٠ – محمد القاضي و محمّد الخبو و أحمد السماوي و محمد نجيب العمامي و عليّ عبيد و نور الدّين بنخود و آخرون؛ ***معجم السّرديّات***، ط١، دار محمّد عليّ للنّشر، تونس، ودار الفارابي، لبنان، ومؤسسة الانتشار العربي، لبنان، ودار تالة، الجزائر، ودار العين، مصر، ودار الملتقى، المغرب.

٥١ – مصطفى عطية جمعة، ***تيّار الوعي رؤية نفسية زمانية مكانية***: طرح جديد مع دراسة تطبيقية، منتديات القصة العربيّة، ٢٨ نوفمبر ٢٠٠٨م، استُرجعت في تاريخ ١٩ فبراير ٢٠١٨م من:

www.arabicstory.net/forum/index.php?showtopic=13035

٥٢ – نبيل راغب، ***بين المناجاة والمونولوج. مجلَّة الفيصل***، ع ١٠٠، تموز، ١٩٨٥م، ٧٥ ـ ٧٨.

٥٣ – نجيب العوفي، ***مقاربة الواقع في القصَّة القصيرة المغربيّة من التأسيس إلى التجنيس***، ط١، المركز الثقافي العربيّ، الدار البيضاء، ١٩٨٧م.

٥٤ – ويليام كيني، ***كيف نحلِّل القصص***، ترجمة: ناصر الحجيلان، ط١، كرسي الدكتور عبد العزيز المانع للدِّراسات العربيّة، الرِّياض، ٢٠١١م.

Narrative Techniques in the Novel of "The Current of Consciousness"

"Aisha Descends to the Underworld" – Buthaina AlIsa As a Model

Abstract:

The research aims at clarifying the influence of the current consciousness on the art of the narrative process and its acceptance, and studying the most important narrative techniques that are part of formation of the stream of consciousness, through its narrative model in the novel of "Aisha descends to the underworld" by the Kuwaiti novelist Buthaina AlIsa, which was a catalyst motivation for the analytical psychological pattern of the research.

The research adopts the psychological approach according to the vision of the psychoanalysis school of the Austrian scientist Sigmund Freud, mostly to explore the soles of the novel heroine of the protagonist character, according to the tendency of the current of consciousness heading to analyze the abnormal personalities psychologically as well as mentally.

The researcher concluded that the expressive literal meaning of the current novel contradicts its inner reality, and that it requires the actual collaboration of the psychological as well as the technical components in order to decode its codes and implications and to reach its true meaning. It was also revealed that the narrative character, that adopts the current of consciousness as a narrative form, selects certain narrative techniques to imply its suppressed feeling, and implement such feeling internally deliberately and directly, and parting from the traditional pattern that focuses on the external form and appearance.

Author:
Dr. Haila Abdulla Othman AL Assaf
PhD in Literature and Modern Criticism
About my doctoral thesis: (Family in the Modern Saudi Poetry – an Objective and Technical Study)
Associate Professor of Literature & Criticism – Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Arts, Princess Nourah bint Abdulrahman University, Riyadh.

Scientific Production:
Published Researches:

1. Tribal commitment in the pre - Islamic poetry, Dar AlOloum Faculty Journal, Cairo, October 2014.
2. Rebellion in the pre–Islamic poetry–forms and motivations, Faculty of Arts Journal, Mansoura University, Issue 54, January 2014.
3. Intimacy of death in the elegiac poetry of ALQusaibi, Journal of Arabic and Human Sciences, ALQassim University, Volume 9, Issue 1, 2015.
4. Self – elegiac poetry between Ibn AlRaib and the commemoration of ALQusaibi, Journal of the Islamic University for Human Researches, Gaza, Volume 23, Issue 2, June 2015.
5. The miraculousness of the narrative imagination "The text of the secret immigration to things by Siham ALAbboudi as an example", Journal of the Faculty of Islamic and Arabic Studies, Dubai, Issue 54, December 2017.

Monograph 542

Narrative Techniques in the Novel of "The Current of Consciousness" "Aisha Descends to the Underworld" – Buthaina Allsa as a Model

Haila Abdulla Othman AL Assaf Ph.D.
Literature and Modern Criticism
Faculty of Arts - Princess Nourah bint
Abdulrahman University
Riyadh

استبانة آراء القارئ

عزيزي القارئ:

يسر أسرة تحرير حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية أن ترحب بكم وتتقدم لكم بأطيب التحيات، شاكرين لكم سلفاً تعاونكم من أجل تطوير الحوليات؛ وذلك من خلال إجابتكم عن هذه الأسئلة:

١ – العمر: ..... سنة

٢ – الجنس: ذكر ☐ أنثى ☐

٣ – بلد الإقامة: الكويت ☐ خارج الكويت (اذكر) .....

٤ – التعليم:

ثانوي ☐ جامعي ☐ ماجستير ☐ دكتوراه ☐

٥ – طبيعة المهنة:

أكاديمي ☐ إداري ☐ مهني ☐ أخرى (واذكرها)...

٦ – مواضيعك المفضلة:

أدبية ولغوية ☐ سياسية ☐ اجتماعية ونفسية ☐

تاريخية ☐ ثقافية ☐ أخرى (واذكرها) ...

٧ – كيف تحصل على الحوليات؟

شراء ☐ اشتراكاً ☐ استعارة ☐

٨ – هل تصلك الحوليات في الوقت المناسب؟ نعم ☐ لا ☐

٩ – رأيك في حجم الحوليات؟

كبير ☐ متوسط ☐ صغير ☐

١٠ – كيف ترى موضوعات الحوليات؟

متنوعة ☐ غير متنوعة ☐

١١ – ما الطابع العام للحوليات من وجهة نظرك؟

لغوي ☐ اجتماعي ☐ تاريخي ☐ جغرافي ☐ متنوع ☐

١٢ – هل تقرأ الحوليات بانتظام؟ نعم ☐ لا ☐

١٣ – هل تقرأ الحوليات فقط إذا كان موضوعها له علاقة بتخصصك؟ نعم ☐ لا ☐

١٤ – هل تقرأ الحوليات فقط إذا كنت ستستعين بمادتها كمرجع لبحث؟ نعم ☐ لا ☐

١٥ – هل تحتفظ بالحوليات بعد قراءتها؟ نعم ☐ لا ☐

١٦ – اقتراحاتك لتطوير الحوليات وتطوير خدماتها للقارئ:

.....

.....

.....

حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية

مجلس النشر العلمي – جامعة الكويت

ص. ب: 17370 الخالدية
الكويت 72454
دولة الكويت

البريد الجوي
BY AIR MAIL
PAR AVION

دولة الكويت
State of Kuwait

الأمانة العامة للأوقاف
Kuwait Awqaf Public Foundation

تحت رعاية كريمة من سمو ولي العهد الشيخ

نواف الأحمد الجابر الصباح

تنظم الأمانة العامة للأوقاف بدولة الكويت

مسابقة الكويت الدولية لبحوث الوقف

Kuwait International Contest on Waqf Researches

الدورة الحادية عشرة

(١٤٣٩-١٤٤٠هـ / ٢٠١٨-٢٠١٩م)

إدارة الدراسات والعلاقات الخارجية

موضوعات المسابقة الحادية عشرة:

الموضوع الأول: الوقف ودوره في حفظ الاستثمارات للأجيال القادمة.

الموضوع الثاني: دور المؤسسات الوقفية (الحكومية-الأهلية) في العمل الإغاثي.

شروط التقدم لمسابقة الكويت الدولية لأبحاث الوقف.

أولًا: الشروط العامة للمسابقة:

١. يحق للباحثين: الأفراد أو المجموعات أو المؤسسات العلمية المشاركة في المسابقة.

٢. تقدم الأبحاث بإحدى اللغات الثلاث (العربية، الإنجليزية، الفرنسية)، بشرط أن يكون البحث مصحوبًا بترجمة كاملة إلى العربية.

٣. ألا يقل البحث عن (٩٠) صفحة ولا يتجاوز (١٠٥) صفحات.

٤. الالتزام بشروط البحث العلمي مع مراعاة المنهج النقدي، ومناقشة وجهات النظر المختلفة حول موضوع البحث مع التوثيق العلمي للآراء، وفقًا للقواعد المتعارف عليها.

٥. المعايير الأساسية لتحكيم الأبحاث هي: سلامة المنهج العلمي، وتسلسل الأفكار، ووضوح العرض، والقدرة على ربط النتائج بالمقدمات، وسلامة لغة البحث.

٦. يحق للأمانة العامة للأوقاف حجب أي من الجوائز إذا لم ترق الأبحاث المقدمة إلى المستوى المطلوب، وهي غير ملزمة برد الأبحاث التي تصلها سواء أكانت فائزة أم غير فائزة.

٧. يحق للأمانة العامة للأوقاف سحب الجائزة من الأبحاث الفائزة التي يتبين مخالفتها للقواعد العلمية.

٨. للأمانة العامة للأوقاف حق نشر الأبحاث الفائزة، والاستفادة منها بالطرق التي تراها ملائمة.

٩. الأبحاث التي تخالف الشروط السابقة لا تدخل تحكيم المسابقة.

١٠. ألا يكون البحث قد سبق أن حصل على جائزة أخرى أو على شهادة علمية، ويحق للأمانة العامة للأوقاف سحب قيمة الجائزة، إذا اكتشفت أن البحث الفائز قد نشر سابقًا أو قدم إلى جهة أخرى لغرض آخر أو مستلاً من رسالة علمية.

١١. لا يحق لمن فاز في إحدى دورات المسابقة أن يشارك في الدورة التي تليها مباشرة.

١٢. لا يحق للفائزين نشر أبحاثهم الفائزة بأنفسهم أو التصرف فيها للغير إلا بموافقة خطية من الأمانة العامة للأوقاف.

١٣. تقدم الأبحاث مطبوعة على الكمبيوتر بحجم ورق A4 وفقًا للتخطيط المعتمد للصفحة الذي هو على النحو الآتي:

أ- هوامش الصفحة:	- الفراغ أعلى وأسفل: ٢,٥٤ سم. - الفراغ يمين ويسار: ٣ سم.
ب - الخط في المتن:	- نوعية الخط Traditional Arabic - حجم الخط 18 Bold للعناوين، 16 للكتابة. - المسافة بين الأسطر single
ج - الخط في الهامش المرجعي أسفل الصفحة:	- نوعية الخط Traditional Arabic - حجم الخط 11 - المسافة بين الأسطر single

١٤. يرفق مع البحث السيرة الذاتية لصاحبه + صورة شخصية.

١٥. تقدم أصول الأبحاث في موعد أقصاه ٢٧ رمضان ١٤٤٠هـ الموافق ٢٠١٩/٥/٣١م.

ثانيًا: توثيق المصادر والإحالات المرجعية:

يتم توثيق الإحالات المرجعية وفق الآتي:

أ) الرموز المعتمدة:

اعتماد بعض الرموز في ثنايا البحث، وهي:

[...] : التي تدل على أن هناك كلامًا تم حذفه من النص الأصلي.

[ ] : التي تدل على أن الكلام الموجود بداخل المعقوفتين إنما هو إضافة من عند الباحث.

(م. س) : في الهوامش وتعني: مرجعًا سابقًا.

(م. ن) : في الهوامش وتعني: المرجع نفسه.

ب) توثيق المصادر والمراجع:

ويكون على النحو الآتي:

١- توثيق الكتب والكتيبات:

إذا وردت لأول مرة، فسيتم ذكر عنوانها ومؤلفها، ودار النشر أو الطبع، ومكانها، وعدد الطبعة، وسنتها، ثم رقم الصفحة. وإذا وردت فيما بعد، فيتم ذكر اسم الكتاب، والمؤلف مع وضع رمز (م. س) ثم رقم الصفحة؛ أو وضع رمز (م.ن) ورقم الصفحة إذا ورد بعده مباشرة مرة ثانية في مكان الرمز السابق، وإن تكرر وروده بكثرة فيتم الاستغناء عن ذكر (م.س).

٢- توثيق الندوات:

إذا وردت للمرة الأولى، فيتم ذكر عنوانها، وتاريخ حدوثها، والراعي أو المنظم لها (إن وُجد)، ثم عنوان البحث المقدم، واسم صاحبه، ورقم الصفحة؛ وإن كان تدخلًا أو تعقيبًا فيذكر اسم صاحبه ورقم الصفحة. وفي حالة ورود الندوة فيما بعد، فيذكر اسمها وعنوان الموضوع أو البحث مع اسم صاحبه ورقم الصفحة؛ وإن كان تدخلًا أو تعقيبًا فاسم صاحبه بالإضافة لرقم الصفحة من دون نسيان وضع رمز (م.س) قبل رقم الصفحة أو وضع رمز (م.ن) إن ورد المرجع نفسه مباشرة مرة ثانية في مكان الرمز السابق.

٣- توثيق المجلات أو الدوريات:

إذا وردت للمرة الأولى، فيتم إيراد اسم المجلة أو الدورية وعددها وتاريخ صدورها، ثم عنوان الموضوع واسم صاحبه ورقم الصفحة. وإن وردت فيما بعد، فيذكر اسمها وعددها ثم عنوان الموضوع (وقد يتم اختصاره إذا كان طويلًا) واسم صاحبه، مع وضع رمز (م.س) ورقم الصفحة؛ أو رمز (م.ن) إن ورد المرجع نفسه مباشرة مرة ثانية. وفي حالة ما إذا كان الموضوع مختلفًا فيتم ذكر عنوانه واسم صاحبه ثم رقم الصفحة.

٤- توثيق الجرائد:

إذا وردت الجريدة لأول مرة، فيذكر اسمها وعددها وتاريخها، ثم عنوان المقال واسم صاحبه ورقم الصفحة ورقم العمود (في غالب الأحيان). وإن وردت فيما بعد، فيتم إيراد اسمها وعددها مع عنوان المقال واسم صاحبه ووضع رمز (م.س) ثم رقم الصفحة والعمود، أو وضع رمز (م.ن) في مكان الرمز السابق إن ورد المرجع نفسه مرة ثانية مباشرة. مع إحداث التعديلات اللازمة في حالة اختلاف المقال والكاتب ورقم الصفحة.

٥- توثيق المواقع الإلكترونية:

إذا ورد الموقع الإلكتروني لأول مرة فيذكر عنوان البحث أو المقال أو غير ذلك، ثم اسم المؤلف، وعنوان الموقع الإلكتروني، ووقت أخذ المعلومة من الموقع (باليوم والساعة والدقيقة).

ثالثًا: إجراءات التقدم للمسابقة:

١) الحصول على نسخة من الكتيب التعريفي لموضوعات المسابقة، وعناصرها الاسترشادية من خلال الموقع الإلكتروني للأمانة العامة للأوقاف:

http://www.awqaf.org.kw

٢) ترسل الأبحاث للأمانة العامة للأوقاف بدولة الكويت، مرفقًا بها نموذج الاشتراك والسيرة الذاتية على النحو الآتي:

أ- إلكترونيًا: على البريد الإلكتروني لإدارة الدراسات والعلاقات الخارجية:

serd@awqaf.org

ب- بريديًا: بإرسال نسخة ورقية مع قرص مضغوط على العنوان الآتي:

مسابقة الكويت الدولية لأبحاث الوقف
إدارة الدراسات والعلاقات الخارجية
الأمانة العامة للأوقاف
الدسمة - قطعة ٦ - شارع حمود الرقبة
ص.ب ٤٨٢ الصفاة - ١٣٠٠٥ دولة الكويت.

٣) لمزيد من المعلومات حول المسابقة يرجى الاتصال على هاتف:

(الرمز الدولي ٠٠٩٦٥)
٢٢٠٦٥٤٤٨-٢٢٠٦٥٤٤٩-٢٢٠٦٥٤٥٩
فاكس: ٢٢٥٤٢٥٢٦ (٠٠٩٦٥)

رابعًا: جوائز المسابقة:

تقدّم جوائز نقدية قيّمة للفائزين في كل موضوع على حدة.

إصدار شهري

«تصدر مؤقتاً كل ثلاثة أشهر»

تعنى بشؤون الأنظمة والمحاماة

رئيس التحرير :
المحامي / طارق المزيني

سكرتير التحرير :
حسين العسكر

مسؤول إشتراكات :
خالد يس

الهيئة الاستشارية :
فضيلة الشيخ / عبد الله البسام
فضيلة الشيخ / مصطفى الزرقا
فضيلة الشيخ / سعد البريك
سعادة الدكتور / سعود الدريب
سعادة الأستاذ / عبدالله السبهان
سعادة الدكتور / عبدالفتاح خضر
سعادة المستشار / أحمد منير فهمي

أهداف المجلة :

* طرح ومعالجة شتى قضايا العصر ذات الطابع الشرعي والقانوني مع التركيز على إبراز الفقه الإسلامي وتبيان تميزه وشموليته في معالجة تلك القضايا .
* أن تكون ساحة إعلامية لذوي الإختصاص الشرعي والقانوني يقدمون من خلالها البحوث والدراسات ، فضلاً عن التحقيقات الصحفية المتميزة ذات العلاقة .
* نشر الوعي بأهمية المحاماة ، وحاجة الناس إليها والتأكيد على أن المحاماة علم ، وفن ، ورسالة .

دعوة للمشاركة :

* يسر «المحامي» دعوتكم للمساهمة عبر صفحاتها في كل الشؤون الشرعية والقانونية من بحوث ودراسات ومقالات أو تحقيقات .
* تقدم المجلة مكافأة عن المقالات والمواضيع التي تقبلها للنشر .

الإشتراكات : المملكة العربية السعودية : ١٠٠ ريال في السنة (للأفراد والمؤسسات)

الدول الأخرى : ٢٧ دولار أمريكي (للأفراد والمؤسسات)

تدفع الاشتراكات باسم المجلة ، بشيك مسحوب على أحد المصارف السعودية أو بتحويل مصرفي باسم رئيس التحرير : حساب رقم ٥٦٤٩/١ ـ شركة الراجحي المصرفية للاستثمار ـ الرياض ـ فرع الروضة .

توجه جميع المراسلات إلى رئيس التحرير : ص . ب ٦٨٧٤ الرياض (١١٤٥٢)

هاتف : ٤٦٥٢٧٢٥ (٩٦٦١) / فاكس : ٤٦١٣١٥٢ (٩٦٦١)

مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية

مجلة علمية فصلية محكمة تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت
صدر العدد الأول منها في يناير عام 1975م

رئيس التحرير

أ. د. بنيـان سعـود تركـي

ترحـب المجلة بنشر البحوث والدراسات العلمية المتعلقة بشؤون منطقة الخليج والجزيرة العربية في مختلف المجالات العلمية.

ومن أبوابها

- البحوث العربية.
- البحوث الإنجليزية.
- عرض الكتب ومراجعتها.
- البيبلوجرافيا العربية.
- البيبلوجرافيا الإنجليزية.
- ملخصات الرسائل الجامعية: (ماجستير - دكتوراه).
- التقارير: مؤتمرات - ندوات

الاشتراكات

ترسل قيمة الاشتراك مقدماً بشيك لأمر - جامعة الكويت
مسحوب على أحد المصارف الكويتية

داخل دولة الكويت : للأفراد : 3 دنانير - للمؤسسات : 15 ديناراً
الدول العربية : للأفراد : 4 دنانير - للمؤسسات : 15 ديناراً
الدول الغير عربية : للأفراد : 4 دنانير - للمؤسسات : 15 ديناراً

توجه جميع المراسلات باسم رئيس تحرير مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية

ص.ب: 17073 الخالدية - الرمز البريدي: 72451 الكويت
تلفون: 24984067 - 24984066 - 24833215 965+ - فاكس: 24833705 965+
E-mail: jgaps@ku.edu.kw - jgaps.ku@gmail.com
http://www.pubcouncil.kuniv.edu.kw/jgaps

تفهرس المجلة وملخصاتها ونصوصها في قواعد البيانات والمعلومات التالية:
EBSCO Publishing Products
دار المنظومة: www.mandumah.com
الرقم الدولي للمجلة: ISSN : 0254 - 4288

جامعة الكويت

مجلس النشر العلمي

تشكلت لجنة التأليف والتعريب والنشر - التابعة لمجلس النشر العلمي بجامعة الكويت في عام 1976.

لجنة التأليف والتعريب والنشر

* أهداف اللجنة:

1- توسيع دائرة النشر العلمي بمختلف التخصصات العلمية لأعضاء هيئة التدريس في جامعة الكويت.

2- إثراء المكتبة الكويتية بالكتب والمؤلفات العلمية والتخصصية والثقافية وكتب التراث الإسلامي باللغات العربية والأجنبية.

3- دعم وتنشيط عملية التعريب التي تعد من الأهداف الرئيسة التي انعقد عليها الإجماع العربي.

* مهام اللجنة:

طبع ونشر المؤلفات العلمية والدراسية والأكاديمية والكتب الجامعية (Text Book). والمترجمة لأعضاء هيئة التدريس التي يرغب أصحابها في نشرها على نفقة الجامعة. ويراعى التوازن في نشر هذه المؤلفات بحيث تغطي مختلف الأختصاصات في الكليات الجامعية.

توجه جميع المراسلات باسم رئيس اللجنة على العنوان التالي:

لجنة التأليف والتعريب والنشر/ جامعة الكويت

ص.ب: 28301 الصفاة 13144 - دولة الكويت

تلفون: 24984566 - 24984571 (965)

البريد الإلكتروني: atpc@ku.edu.kw

الموقع على الإنترنت: www.pubcouncil.kuniv.edu.kw/atapc

مجلة فصلية أكاديمية
محكّمة تعنى بنشر البحوث
والدراسات القانونية والشرعية

مجلة الحقوق

تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت

رئيس التحرير
الدكتور/ فيصل عبدالله الكندري

صدر العدد الأول في
يناير ١٩٧٧

الاشتراكات

	في الكويت	في الدول العربية	في الدول الأجنبية
الأفراد	٣ دنانير	٤ دنانير	١٥ دولاراً
المؤسسات	١٥ ديناراً	١٥ ديناراً	٦٠ دولاراً

المراسلات

توجه جميع المراسلات إلى رئيس التحرير على العنوان الآتي:
مجلة الحقوق - جامعة الكويت ص.ب: ٦٤٩٨٥ الشويخ - ب 70460 الكويت
تلفون: ٢٤٨٣٥٧٨٩ - ٢٤٨٤٧٨١٤ فاكس: ٢٤٨٣١١٤٣
E.mail: jol@ku.edu.kw

عنوان المجلة في شبكة الإنترنت http://www.pubcouncil.kuniv.edu.kw/jol

ISSN 1029 - 6069

التعاون
Attaawun

رئيس التحرير
الدكتور مرزوق بشير مرزوق

صدر العدد الأول
في ربيع الآخر ١٤٠٦ هـ ـ يناير ١٩٨٦ م

ـ تقبل الدراسات والبحوث والمقالات ذات الصلة المباشرة بقضايا دول مجلس التعاون في جميع المجالات السياسية والإقتصادية والإجتماعية والثقافية والإعلامية سواء كانت مكتوبة باللغة العربية أو الإنجليزية .

ـ تشمل على بحث أو دراسة رئيسية إضافة إلى الأبواب الثابتة الأخرى تحت عنوان : بحوث ـ آراء ووجهات نظر / تقارير / وثائق / عرض كتب / يوميات مجلس التعاون / بليوغرافيا مجلس التعاون / إحصاءات مجلس التعاون

يحررها نخبة من الباحثين والمختصين
يمنح المشارك مكافأة مالية وفق نظام المكافآت الخاصة بالمجلة

توجه جميع المراسلات الى : رئيس التحرير ـ مجلة التعاون
ص . ب : ٧١٥٣ ـ الرياض : ١١٤٦٢
هاتف : ٤٨٨٠٤١٢ (٩٦٦١)
فاكس : ٤٨٢٩١٠٩ (٩٦٦١)
Email : attaawun@gcc-sg.org

KUWAIT JOURNAL OF SCIENCE

An International Journal of the Kuwait University

ISSN 2307 - 4108

A refereed Journal publishes original research in various fields of Basic and Applied Sciences and also Computer Sciences. The Journal is published three times a year by the Academic Publication Council (APC) Kuwait University.

The Journal is indexed and abstracted by major publishing houses such as Chemical Abstract, Science Citation Index Expanded, Mathematical Reviews, SCOPUS, zbMATH, Current Contents, Mathematics Abstract, Microbiological Abstracts, Directory of Open Access Journals (DOAJ) etc.

Annual Subscription

Inside Kuwait:	*3 KD*	*for individuals.*
	15 KD	*for establishments*
Arab Countries:	*4 KD*	*for Individuals.*
	15 KD	*for establishments*
Other Countries:	*15 US$*	*for Individuals.*
	60 US$	*for establishments*

Index to KUWAIT JOURNAL OF SCIENCE is available from the Academic Publication Council, Kuwait University.

All Correspondence and Manuscripts directed to:
Professor Mohammad Afzal, Editor-in-Chief
P.O.Box 17225, Khaldiyah 72453, KUWAIT
Tel:(+965) 2481 6261, 2498 4414, 2498 4625, 2498 4456.
Fax: (+965) 2484 6725

E-mail: kjs@ku.edu.kw
Website: http://journals.ku.edu.kw/kjs

The Journal is now Printed and bounded in the STATE OF KUWAIT by the Al-Khat Printing Press Company. P. O. Box: 26992 Safat 13130 Kuwait
Tel.: (+965) 24844545 Fax: (+965) 24844949
(Email:info@alkhatpress.com)

The Publications of The Academic Publication Council

Journal of the Social Sciences 1973, Kuwait Journal of Science and Engineering 1974 (Split to KJS, JER 2013), Journal of the Gulf and Arabian Peninsula Studies 1975, Authorship Translation and Publication Committee 1976, Journal of Law 1977, Annals of the Arts and Social Sciences 1980, Arab Journal for the Humanities 1981, The Educational Journal 1983, Journal of Sharia and Islamic Studies 1983, Arab Journal of Administrative Sciences 1991.

المجلة العربية للعلوم الإنسانية

فصلية علمية محكمة تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت

- بحوث باللغة العربية
- بحوث باللغة الإنجليزية
- مناقشات وندوات
- عروض الكتب الجديدة

مجلس النشر العلمي

رئيسة التحرير

أ.د. نسيمة راشد الغيث

ص.ب: 26585 الصفاة 13126 الكويت- هاتف: 24817689(965)- 24815453(965) فاكس: 24812514 (965)

P.O. Box 26585 Safat,13126 Kuwait - Tel.:(965) 24817689 - (965) 24815453 - Fax: (965) 24812514

Email: ajh@ku.edu.kw - http:// www.pubcouncil.kuniv.edu.kw/ajh

مجلة العلوم الاجتماعية

تأسست عام ١٩٧٣م. فصلية. محكّمة. تصدر عن مجلس النشر العلمي. جامعة الكويت
تعنى بنشر الأبحاث والدراسات في تخصصات السياسة والاجتماع والخدمة الاجتماعية
وعلم النفس والأنثروبولوجيا والجغرافيا وعلوم المكتبات والمعلومات والأعلام

رئيس التحرير:
د. مها مشاري السجاري

تفتح أبوابها أمام

- أوسع مشاركة للباحثين العرب في مجال العلوم الاجتماعية لنشر البحوث الأصيلة والاسهام في معالجة قضايا مجتمعهم
- ترحب بالدراسات المقارنة وتشجع على التكامل بين مختلف تخصصات العلوم الاجتماعية
- عرض مراجعات الكتب والتقارير وملخصات رسائل ماجستير والدكتوراه
- تتوفر نصوص البحوث كاملة لدى
EBSCO PUBLISHING
و دار المنظومة www.mandumah.com

توجه جميع المراسلات إلى:
رئيس تحرير مجلة العلوم الاجتماعية
جامعة الكويت
ص. ب: 27780 الصفاة، 13055 الكويت
تلفون: 00965 24810436
فاكس: 24836026
jss@ku.edu.kw
E-mail jsskuwait@gmail.com

الاشتراكات

الكويت والدول العربية		الدول الأجنبية	
أفراد	٣ دنانير سنوياً في الكويت ٤ دنانير في الدول العربية	أفراد	١٥ دولاراً
مؤسسات	١٥ ديناراً في السنة ٢٥ ديناراً لمدة سنتين	مؤسسات	٦٠ دولاراً في السنة ١١٠ دولارات لسنتين

تدفع اشتراكات الأفراد مقدماً نقداً أو بشيك باسم جامعة الكويت أو بتحويل مصرفي لحساب جامعة الكويت رقم ٠٤٢١٠٢٦٠٨ لدى البنك المركزي في الكويت.

IBN / KW 21CBKU 0000000000000004202608

Visit our Website: apc. kuniv.edu.kw/jss

حساب المجلة بالاستغرام: @jsskuwait

حساب المجلة بالتويتر: @jsskuwait1

Advisory Board

Prof. Basil Hatim
American University
Sharjah United Arab Emirates

Prof. Mona Baker
Manchester University
United Kingdom

Prof. Ibrahim Al-Sa'afin
Department of Arabic Language
and Literature - Jordan University

Prof. Abdul Qader Al-Fasi Al Fehri
Department of Arabic Language and
Literature - Mohamed V University

Prof. Ismail S. Muqlad
Department of Political Science
Assiout University

Prof. Hamdi Hasan Abul Enein
Dean, Faculty of Mass Communication
Misr International University

Prof. Mahmoud Al-Sayed Abul-Nil
Department of Psychology
Ain - Shams University

Editorial Board

Prof. Yagoub Y. Al-Kandari
Editor - in - Chief

Prof. Magdi A. Saleh
Department of Philosophy

Prof. Mohamed F. ALQudah
Department of Mass Communication

Prof. Gassem S. Al-Fuhaid
Department of Arabic Language and Literature

Prof. Sanad A. Abdulfatah
Department of History

Prof. Hesham F. Gadel Rab
Department of Psychology

Prof. Abdulmuhsen A. Altabtabae
Department of Arabic Language and Literature

Prof. Taghreed Al-Qudsi
Faculty Member In The Department of Information Studies Dist, College of Social Sciences

Prof. Haifa Youssef Al-Kandari
Social Work Department
College of Social Sciences

Dr. Layla M. H. Almaleh
Department of English Language and Literature

Maha Ibrahim Al-Mas'ad
Acting Editor

ANNALS OF THE

ARTS AND SOCIAL SCIENCES

Issued by the Academic Publication Council - Kuwait University

A REFEREED ACADEMIC QUARTERLY THAT PUBLISHES MONOGRAPHS ON TOPICS RELEVANT TO THE SCHOLARLY CONCERNS OF THE FIELD OF HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES.

Volume 40, 2020

ANNALS OF THE
ARTS AND SOCIAL SCIENCES

A Refereed Academic Quarterly, Published by the Academic Publication Council - University of Kuwait

Narrative Techniques in the Novel of "The Current of Consciousness" "Aisha Descends to the Underworld" Buthaina Allsa as a Model

Haila Abdulla Othman AL Assaf Ph.D.
Literature and Modern Criticism
Faculty of Arts - Princess Nourah bint Abdulrahman University
Riyadh

ISSN: 5248 - 1560
Monograph -542 Volume 40
1440 A.H/2020 (Mar)