

(/) - ()

(// //)

. تتناول هذه الدراسة (تيار الوعي) بوصفه تكتيكاً في القصة يؤكد على إبراز بنية اللغة السردية وتشكيلها تشكيلاً يقصد إلى الموضوعية من خلال تقديم العالم كما تراه شخصيات القصة للدلالة على محتواها الذهني والنفسي وهو في طور انسيابه وفيضانه وتشتته ومن خلال أعماقه التي لا يحدها منطق.

وقد قامت الدراسة على جانب نظري يحكي المفهوم الاصطلاحي لتيار الوعي ويرصد تكوينه الفني وتفاعلاته في السياق الأدبي والمعرفي والتاريخي العالمي ، وعلى جانب عملي تطبيقي يحاول أن يقرأه في القصة السعودية القصيرة من حيث هو ممكن إبداعى لا يقف بوظيفة اللغة ، أدبياً ، عند صفة الوسيلة المباشرة لخدمة الواقع وتصويره والتعبير عنه ، بما ينزع عنها خاصية الأدبية ويكرس عمليتها ونفعيتها.

وإبتدأت القراءة لـ (تيار الوعي في القصة السعودية القصيرة) من ذلك التحول إلى مستوى متطور من التقنيات فارقت بها القصة السعودية طرق السرد التقليدي ، منذ أوائل التسعينيات الهجرية ١٣٩٠هـ (السبعينيات الميلادية ١٩٧٠م) وما تلاها - تقريباً - حيث نجد عدداً من الكتاب الذين

صالح بن غرم الله بن زياد

قادتهم رغبة الإبداع وشهية التعمق وراء السطح الظاهر من الأقوال والأفعال إلى أن يكتفوا أسلوب قصصهم لمحتوياتها المختلفة، ففاضت بالوعي عن طريق التداعي والمناجاة الذاتية والهديان والبتير والتقطيع والالتكاء على الحلم والأسطورة.

- :

نفهم مما تورده معاجم المصطلحات الأدبية عن "تيار الوعي" أنه يتصل بفضاء المعرفة السيكولوجية من جهة، وبجملة اهتمامات القصة الحديثة ووسائلها في الآداب الغربية من جهة أخرى، أي أنه على مستوى دلالاته المعرفية وعلى مستوى فعله الفني السردي يُسبّل من تأكيد الداخل كمادة للقصص مثلما هو مادة للكشف السيكولوجي، وذلك في مقابل تأكيد الخارج وتبلوره مركزاً لكثير من مادة القصص التقليدي والعلوم الطبيعية والاجتماعية.

فتيار الوعي، كمصطلح، سكه ويليام جيمس William James في كتابه *مبادئ علم النفس* عام ١٨٩٠م، ليدل - بعبارة كودون J.A.Cuddon - "على تدفق التجارب الداخلية"^(١) وليصف - كما يقول أبرامز M.H.Abrams - "الجريان المتواصل للمدركات، والأفكار، والمشاعر في الذاكرة المتبقية، واقتبس، بعد ذلك، ليصف طريقة قصصية في القصة الحديثة،^(٢) أو أن ويليام جيمس - على حد تعبير جيرالد برنس Gerald Prince - "سك المصطلح" ليصف الطريقة التي يقدم الوعي بها نفسه."^(٣)

(١) J.N. Cuddon, *A Dictionary of Literary Terms*. (New York: Doubleday, 1977), 645.

(٢) M.H.Abrams, *A Glossary of Literary Terms*, 6th ed. (Orlando: Harcourt Brace College Publishers, 1993), 202.

(٣) Gerald Prince, *A Dictionary of Narratology* (Lincoln: University of Nebraska, 1987), 92.

وهذا لا يعني - عملياً - أن المبتدأ المعرفي العلمي لتيار الوعي الذي ابتدأه ويليام جيمس بالوصف لفعله ووظيفته وبالتسمية له - مقترن بمبتدأ وجوده ومنشأً ظاهرته؛ فالفن عامة يُعبّر بشكل أو آخر عما تستبطنه النفس وما يختلج به الضمير، ولا نستطيع أن نقصُر هذه المسألة على القصة دون الشعر، ولا على الحديث دون القديم، ولا على مدرسة أدبية دون غيرها. وعلى هذا اصطحب التعريف الاصطلاحي لتيار الوعي في الخطاب السردي، تحديداً، سياق التاريخ الأسلوبي الأدبي للقصة، بقصد الإدراك المائز لهذا المسمى من حيث هو تكتيك متميز، وكيفية خاصة في القص لها علاقتها بمنظور فني تعاطاه بعض أعلام القصة الأوروبية والأمريكية وجسدته أبرز نصوصهم السردية.

ولذا تحشد معاجم المصطلحات تلك، أسماء أولئك الأعلام وأعمالهم التي أفضت إلى التمييز الاصطلاحي لتيار الوعي على النحو الذي يصفه أبرامز قائلاً: "إنه فقرات طويلة من (الاستبطان) تصف تفصيلاً ما مر في وعي إحدى الشخصيات، وُجد عند الروائيين من صمويل ريتشاردسون Samuel Richardson إلى هنري جيمس".⁽⁴⁾ ويتابعه كودون بالإشارة إلى إدوارد دوجاردن Edouard Dujardin الذي طور هذا التكتيك في روايته *لقد قطعت أوراق الغار* ١٨٨٨م، وجيمس جويس James Joyce في روايته *يوليسيس* ١٩٢٢م، وقبلها بدا اهتمامه بهذا التكتيك في روايته *صورة للفنان في شبابه* ١٩١٦م، ودورثي ريتشاردسون Dorothy Richardson في روايتها *الحج* ١٩١٥م، ومارسيل بروست Marcel Proust في روايته *بحثاً عن الوقت الضائع* ١٩١٣م، ويمضي بعد ذلك ليشير إلى أن هنري جيمس Henry James ودوستوفيسكي Dostoyevsky من خلال قطع مطولة من الكتابة الاستبطانية، قد أبانا أنهما واعيان بشيء

ما مشابه لتكنيك تيار الوعي. ويخلص من ذلك إلى أن عدة عقول مبدعة ظلت تعمل مستقلة عن بعضها البعض باتجاه طريقة جديدة لكتابة القصة. ومنذ عام ١٩٢٠م تعلّم العديد من الكتاب من جويس ومن ضاهوه، ومن أعظم المطورين المتميزين لطريقة تيار الوعي: فرجينيا وولف Virginia Woolf من روايتها *السيدة دالوي* ١٩٢٥م إلى روايتها *الفتاة* ١٩٢٧م، وويليم فوكنر William Faulkner في روايته *الضجة والغضب* ١٩٣١م، إضافة إلى مئات آخرين غيرهما، وأصبح تيار الوعي تكنيكاً أدبياً مألوفاً.^(٥) إن أسماء الأعلام والأعمال الروائية تلك، حين أثمرت الألفة لتيار الوعي، وجسدته نصوصياً - نُحِيلُنَا فِي سِيَاقِهَا الْإِبْدَاعِي وَأَفْقَهَا الْفَنِي إِلَى جُمْلَةٍ مِنَ الْمَوْشَرَاتِ الدَّالَّةِ عَلَى مَا يَسْهَمُ فِي الْوَعْيِ بِهَذَا التَّكْنِيكِ السَّرْدِيِّ مِنْ خِلَالِ مَنْظُومَةِ عِلَاقَاتِ فَنِيَةٍ وَثِقَافِيَةٍ وَنَفْسِيَّةٍ وَاجْتِمَاعِيَّةٍ ذَاتِ بَعْدِ إِنْسَانِي فَنِيٍّ مِنْ وَرَاءِ مَهَادِهَا التَّارِيخِي أَوْ قَلِّ فِي عَمَقِهِ وَفِي جَوْهَرِهِ الْكُونِي، وَمِنْ أَبْرَزِ تِلْكَ الْمَوْشَرَاتِ، مَا يَلِي:

١- يطغى الحسُّ الفردي عند أولئك الروائيين من حيث هو مقابل ذاتي للواقع وفضاء الجماعة المشترك، وفي هذا الحس لا يَغْدُو انغلاق الذات واجترارها للذكريات والتأملات، واستغراقها في المناجاة لذاتها واستشعار وجودها والتفكير حول تفكيرها ومشاعرها هو مظهر هذا الحس فقط، لأن الحس الفردي، فنياً، ينفلت، أيضاً، من هيمنة المسكوك والمقلد، ويستشرف في الكتابة وجه التجربة البكر وأحاسيس دهشتها التي تقف بالمرء أمام كشوف فنية وحياتية مفارقة للمألوف. وفي تيار الوعي هذه الطاقة الذاتية الفنية ذات الحس الفردي سواءً من حيث مضمونها كشكل فني، أو من حيث شكلها كمضمون سردي. ولعل تنوع بيئات وبلدان أولئك الروائيين وتعدددها وتجمعهم زمنياً في

فترة متقاربة لا تتجاوز العقدين جانب من الدلالة على ذلك لا يقل عن دلالة سيرهم وأعمالهم ومذاهبهم⁽⁶⁾ التي يبرز فيها سلوك الانطواء والعزلة.

على أن الحس الفردي في سياقهم التاريخي كان، من بعد خصوصية كل منهم على حدة، وجهاً لتحويلات اجتماعية واقتصادية رافقت نمو الطبقة المتوسطة، وتفاعلت مع طموحات الثورات في تحرير الفرد والاعتراف للإنسان بحقوقه، وعايشت الانكسارات الجريئة لهذه الطموحات والأحلام التي قادت إلى التشاؤم والهروب. وكان لهيمنة الآلة واهتراء العلاقات الاجتماعية بعد إضافي في هذا المنحى أكد التأمل والاجترار، وأساغ القلق والفراغ، وهياً لانسحاب الفن من مجتمعه، والزهد في التصدي والمجاهبة والانتماء التاريخي.⁽⁷⁾

٢- ويتصل بهذا السياق الثقافي والمعرفي مباشرة ذلك التقدم الذي عرفته الدراسات النفسية في هذه الفترة التي تمتد بين نهاية القرن التاسع عشر والثالث الأول من القرن العشرين. فقد أفضت أبحاث سيجموند فرويد (Sigmund Freud، ١٩٣٩م)، إلى ازدياد الوعي بعمق غائر في طوايا المركب النفسي، حين كشف عن (عالم اللاشعور)

(٦) من أبرز الكتب المترجمة إلى العربية التي يمكن التوسع بها في معرفة أهم أولئك الروائيين حياتياً وفنياً:

- جويس، تأليف جون جروس، ترجمة مجاهد عبد المنعم (بيروت: المؤسسة العربية، ١٩٧٥م).
- فوكنر، تأليف مايكل ملجيت، ترجمة غالب هلسا (بيروت: المؤسسة العربية، ١٩٧٦م).
- عالم فوكنر الخاص، تأليف روبرت كوغان، ترجمة سامي حنا (بيروت: دار مكتبة الحياة، د.ت.). =
- مارسيل بروست والتخلص من الزمن، تأليف جيرمين بريه، ترجمة نجيب المناع (بغداد: وزارة الإعلام، ١٩٧٧م).

- هنري جيمس، تأليف ليون إيدل، ترجمة محمود السمرة (بيروت: المكتبة الأهلية، ١٩٦١م).

(٧) انظر: رونالد سترومبرج، تاريخ الفكر الأوروبي الحديث ١٦٠١ - ١٩٧٧م، ترجمة أحمد الشيباني (جدة: مؤسسة عكاظ، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م)، ٣: ٧٢ - ٧٣؛ ٤: ١٧٢؛ وشكري عياد، الأدب في عالم متغير (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف، ١٩٧١م)، ٨٢ وما بعدها.

صالح بن غرم الله بن زياد

ومنحه أهمية الاحتواء والهيمنة على الفعل الشعوري، على النحو الذي يبدو في كتابه الشهير تفسير الأحلام الذي صدرت طبعته الأولى عام ١٩٠٠م، حيث يقول: "فالاشعور هو المنطقة الأوسع التي تضم بين جوانبها منطقة الشعور الأضيق نطاقاً. فكل ما هو شعوري له مرحلة تمهيدية لا شعورية، بينما قد يظل اللاشعوري على هذه المرحلة ولا يفقد مع ذلك حقه في أن تُسَلَّم له بكل قِيَمَة العملية النفسية. فالاشعور هو الواقع النفسي الحقيقي، وهو في طبيعته الباطنة مجهول منا، فجهله قدر جهلنا بحقيقة العالم الخارجي، كما أنه لا يُمَثِّل لنا بوساطة معطيات الشعور إلا مُثْلاً ناقصاً على نحو ما يُمَثِّل العالم الخارجي بوساطة وسائل أعضائنا الحسية." (8)

قد قادت هذه الفكرة، أو قادها، إلى فضاء من الفهم والتأويل والمعالجة لفعاليات نفسية عديدة، تجتمع في منظورها التعبيري: الأحلام، والأمراض العصابية، والأدب. فالحلم يحيل إلى مخزون اللاشعور، ومن ثم فهو كما يقول: "صورة من صور التعبير عن اندفاعات تظل تحت ضغط المقاومة في خلال النهار، ولكنها في أثناء الليل تستطيع أن تجد مُعزِّزاً تستمد منه موارد تهييجية عميقة الطبقة." (9)

وهذا الارتباط بين الحلم والرغبة التي تسكن في اللاشعور يجعل عملية التعبير ذاتها عملية فاعلة نفسياً، ومن ثم يغدو فعل التعبير هو فعل الحلم، وفعل الأدب، وفعل الأمراض العصابية. وهو فعل مطلوب من وجهة التحليل النفسي عند فرويد، حيث يَعتَبَر "الأثر الأدبي كالحلم هو إرواء للرغبة، وفضاء يحدّد فيه مصير الاستيهامات، وتتحول إلى

(٨) سيجموند فرويد، تفسير الأحلام، ترجمة مصطفى صفوان (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨١م)،

(٩) فرويد، تفسير الأحلام، ٥٩٦.

بنى، فضاء يحرر فيه اللاشعور لغته".⁽¹⁰⁾ وهذا التحرير للغة اللاشعور، أدبيًا، يفضي إلى وعي نفسي بوظيفة الفن عامة التي تعود وفق هذا التصور إلى وظيفتين: "وظيفة لعبية ووظيفة تطهيرية."⁽¹¹⁾

وعلى هذا جاءت مسألة التداعي الحر للمعاني لتكتسب قيمة تشخيصية، وأثرًا علاجيًا يفرقها عن الهذيان، ويباعدها عن الاستطراد والاسترسال غير المبرر منطقيًا وموضوعيًا ودلاليًا، ما دام من ورائها (لاشعور) يخترن الماضي وينطوي على دوافع ورغبات مكبوتة. ولعل فرويد نفذ إلى هذا التصور النظري الأدبي اتفاقاً ومصادفة من خلال عمله طبيًا للأمراض النفسية والعصبية. وفي هذا المعنى يصف (رونالد سترومبورج) ما حققه فرويد، قائلاً: "وقد طور فرويد تقنية تداعي المعاني الحر، وأثبت فوق الكثير من الشك، أن الانفراج لا بل الشفاء المذهل من العديد من الأمراض العصبية، يتم نتيجة لتحديث المرضى عما هو مكبوت في صدورهم."⁽¹²⁾

على أن الشعراء والروائيين اكتسوا بفعلهم المتميز، من خلال نظرية فرويد، طابعاً من الجلال ورداءً من التفرد. وهو جلال وتفرد أسبغه عليهم، لأنهم يقدمون معرفة بالنفس وآليات وعيها، في مثل قوله: "الشعراء والروائيون يعرفون بين السماء والأرض كثيراً من الأشياء ما تزال حكمتنا المدرسية غير قادرة على الحلم بها. فهم في معرفة النفس أساتذتنا نحن البشر العاديين، لأنهم يعبؤون من ينايع لم نجعلها بعد قابلة للإدراك

(١٠) جان لوي كابانس، *النقد الأدبي والعلوم الإنسانية*، ترجمة فهد عكام (دمشق: دار الفكر، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م، ٣٢.

(١١) سامي الدروبي، *علم النفس والأدب* (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨١م)، ٢٤١. وقارن: كابانس، *النقد الأدبي*، ٣١، ٣٤.

(١٢) سترومبورج، *تاريخ*، ٤: ٩٠، وهو يشير في نفس الموضع إلى تخرج فرويد طبيباً عام ١٨٨١م واشتغاله من ثم بالطب النفساني.

صالح بن غرم الله بن زياد

علمياً. ⁽¹³⁾ فالمعرفة بالذفس الإنساني والقدرة على استبطانها والكشف عن طبقات شعورها هو في المنظور النفسي السيكولوجي معيار قيمة الفعل الشعري والسردى الذى يهب للشعراء والروائىن امتيازهم، ويستدعى فى كتابتهم الإبداعية ما تذرع به إلى الكشف عن الداخلى النفسى فى أعماقه ومجرباته، وعلى وجه يُصبح فيه هذا الكشف محوراً مركزياً تتعلق به الغاية الأدبية، وتقف عنده حدودها الفنية وأغراضها العملية.

ولم يقتصر أمر تأكيد علاقة المنجز السردى والأدبى بالجانب النفسى، على طروحات فرويد، وإن كان فى أوليته وأهميته وتأثيره ما يجعله فى الصدارة. لكننا سنجد لدى كارل يونج (Carl G. Jung، - ١٩٦١ م) ما يضيف إلى هذه العلاقة سواء بالتأكيد على اللاشعور فى مستوييه: الفردى والجمعى، أو تمييزه بين نوعين من الإبداع الأدبى، يطلق على الأول منهما اسم "الأدب السيكولوجى"، ويطلق على الثانى اسم "أدب الرؤيا"، وكلاهما يصلان الأدب بوظيفة التعبير عن المحتوى الشعورى واللاشعورى للنفس. حيث يقتصر النوع الأول على الاستمداد من نطاق الشعور الإنسانى، أى كل ما تتألف منه حياة الإنسان الشعورية والعاطفية، ولأنه يرُدُّ - كما يلخص سامى الدروبي عن يونج - إلى ساحة شعور الأديب ما يحرص عادة على اجتنابه أو نسيانه أو إهماله، أو ما لا يرتاح عادة إلى إدراكه - فإن عمله هنا هو "تأويل محتويات الشعور وإلقاء الضوء عليها والكشف عن التجارب الإنسانية وما فيها من تنقل غير منقطع بين اللذة والألم".⁽¹⁴⁾

أما النوع الثانى من الأدب عند يونج فهو يعبر عن الرؤى العميقة حيث يضع الروائى أمامنا جملة من الأحلام والمخاوف الليلية والحبايا المظلمة من النفس ويلتجئ إلى تشبيهات وصور عسيرة حافلة بكثير من التناقض، ويجاهد نفسه فى سبيل الحصول على

(١٣) نقلا عن: كابانسن، النقد الأدبى، ٢٩.

(١٤) الدروبي، علم النفس والأدب، ١٣٨ وما يحيل إليه من مراجع.

تيار الوعي في القصة السعودية القصيرة

تعبير عن ما يعانيه من تجربة لا تنطوي في حد ذاتها على كلمات أو صور، لأنها إحساس غامض يظل التعبير عاجزاً عن استيعاب جميع إمكاناته ويعجز العقل عن إدراك مضمونه. (15)

وهكذا اتصلت تقنيات فنية عديدة بمجمل الطروحات السابقة لفرويد ويونج ومن تبعهما في مدرسة التحليل النفسي، وأصبح للرموز، والأسطورة، والأحلام، والمونولوج الداخلي "حديث النفس"، والتداعي، والهذيان، ومنطق الطفل، والبرتر والقطع... وجه من الدلالة النفسية والذهنية والجمعية الإنسانية، يستثمرها التحليل النفسي في كشوفاته السيكلوجية، ويؤكد من حيث لا يقصد، ربما وجودها الأدبي والفني الذي فاضت به، قصص تيار الوعي، في السرديات، واتجاه اللامعقول، في المسرح، والمذاهب الرمزية والدادائية والسريرية في الشعر والفنون التشكيلية.

ولم يكن أثر الفيلسوف الفرنسي هنري برجسون (Henri Bergson - ١٩٤١ م) على الشعراء والروائيين، قليلاً، من هذه الوجهة. لأن فلسفته عن المعرفة الحدسية العفوية واهتمامه بالخبرة المباشرة، أفضى إلى التأكيد على مرتكز جديد للفهم الأدبي والفني، يقصي سلطان الذهن، لأنه يقدم معرفة مضللة، وغير دقيقة، وعاجزة عن إدراك الحقيقة، التي يرى - كما ينقل عنه رونالد سترومبورج - أنها "كمية متصلة continuum ولا يدركها إلا الحدس". (16) ومن هذا المنطلق عاجل عددا من الخبرات منها مسألة الإدراك للزمان، وهو عنصر أساسي ومحدد في القصة الواقعية، يقول في هذا الصدد: "إنه بدأ حدوسه الفلسفية، حينما بدأ يسأل نفسه عما يعنيه الزمان، فوجد أن زمن الساعة، أو زمن العالم الفيزيائي هو تقليد تعارف عليه الناس، ويختلف اختلافاً كلياً عن زمان الخبرة

(١٥) انظر: الدروبي، علم النفس والأدب، ١٤٠ وما بعدها.

(١٦) سترومبورج، تاريخ، ٩٨: ٤.

الحقيقي، فالعقل المحلل والمقسم لكل شيء، قد أعطانا مفهوم الزمن التقليدي، وهذا أمر نافع، لكنه ليس زماناً حقيقياً بالنسبة للخبرة. فعندما ندرك الخبرة المباشرة بوسائل حدسية، حينئذ نجد المتصل (السلسلة المتصلة) غير القابل للتقسيم، نجد (ديمومة) من العسير علينا وصفها، وهي أمر لا تستطيعه إلا مخيلة الشعراء. وإن هذه الخبرة الحدسية تمثل الحقيقة الأساسية، وكذلك هي الحال بالنسبة للأشياء الأخرى.⁽¹⁷⁾

وقد أسهمت فلسفة برجسون، من هذه الوجهة، في تحول فكرة التحديد للزمن في القصة، لتنتقل من صفتها المقيدة والآلية والتقليدية على نحو ما تطالعنا في القصة الواقعية والطبيعية أو (الفن الفوتوغرافي)، فيغدو زمن القصة زمناً نفسياً هو خليط من حركة دائمة يجتمع فيها الماضي والحاضر، ولا يمكن تحديده بلحظات منفصلة، ولا قياسه والإشارة إليه بعقارب الساعة أو روزنامة التقويم أو أرقام التاريخ، لأنه يكمن في خبرتنا الداخلية به ومعرفتنا العملية له وليس في تحديده آلياً بما يخرج عن تلك الخبرة النفسية والذهنية.

أصبحت القصة - إذن - معاشية وممارسة باللغة الصدق والأمانة في التعبير عن الحياة كما يدركها الكاتب ومحسها. وإدراك الكاتب للحياة وحسه بها في المنظور الفني لرواد قصة تيار الوعي متصل بتلك الخبرة العفوية المباشرة للكاتب الذي يلزمه أن يصور الحقيقة كما يراها لا كما يراها الآخرون. ولذا تقول إحداهم وهي فرجينيا ولف في مقال لها بعنوان "Modern Fiction" (١٩٢٥ م): "إذا كان الكاتب حُرّاً وليس عبداً، واستطاع أن يكتب ما يختار لا (ما يُفرض عليه)، وأن يؤسس عمله على مشاعره وليس على

التقليد- فلن يكون هناك عقدة، ولا ملهاة، ولا مأساة. " (18) أي أن ما تواضعت عليه الكتابة القصصية، قبلاً، من التكنيك، والتجنيس - يمثل قيماً على انطلاق القص وراء حدود التقاليد الفنية، وتجاوزها إلى ما يعكس الحقيقة، ويبرهن على الدقة والإخلاص في رسمها وتجليتها.

وهكذا يبدو أثر فلسفة برجسون، التي أكدت على الخبرة والعفوية، وحررت الخيال من قيود الفكر، وحفزته إلى تخطي العقل العلمي للكشف عن الذات العميقة، بما يعانق في الحياة دفاها الإنساني بعيداً عن البرودة العلمية التي تُفقر الوجود وتسلبه القيمة والمعنى.

٣- أما في مجال العلم التقني والطبيعي، فقد كان التقدم والتحول الذي شهدته العقود الأولى من القرن العشرين ذا أثرٍ لا يخفى في انبثاق تكنيك تيار الوعي في القصة على يد أولئك الرواد. ونستطيع أن نلمس أبرز مؤشرات ذلك التقدم وما بلورته من تحول وتبدل فيما يختص بموضوع حديثنا هنا، على النحو التالي:

أ) ظهور معطيات علمية تدحض التصورات السابقة عن المادة، والزمان، والمكان، والحركة... والانتباه على وعي جديد من خلال نظرية "النسبية" لأينشتاين (Albert Einstein - 1905 م) التي نُشرت عام 1905 م. فأصبحت المادة -مثلاً- تتشكل من وحدات غير منظورة، ولربما مفترضة فقط، وتسمى الإلكترونات التي رفضت داخل الذرة أن تخضع لقوانين نيوتن. واختفى الزمان والمكان بوصفهما مطلقين، وسقط مفهوماهما، كما يبدوان للخبرة البشرية "لأنهما نسبيان وفقاً لمقياس تعسفي"، كما أنه لا يوجد مقياس موضوعي للكون ككل "ولا يوجد مقياس مطلق للحركة فكل سرعة هي سرعة نسبية لشيء ما آخر." (19)

(١٨) Angele Botros Samaan, *Views on the Art of the Novel; Selected with an Introduction* (Cairo: The Anglo-Egyptian Bookshop, 1965), 299.

(١٩) سترومبرج، تاريخ، الحديث: ١٠٣/٤ - ١٠٤.

والدلالة التي تتضمنها مثل هذه المعطيات تذهب من وراء مادة الحواس ومنطقها إلى تأكيد ما لا يُحس وما لا يُعقل ، وتتجاوز ما ألفناه وما اطمأننا إليه ، باتجاه مادة معرفية لا قدرة للبشر على الهيمنة عليها واستيعابها وفقاً لآليات التجربة والحواس والعقل.

ب- اكتشاف وسائل التصوير الآلي للواقع ممثلة في الفوتوغرافيا والسينما ، حيث دخلت الآلة لتنافس الفنون المختلفة فيما استقر لها في الوعي على المستوى النظري منذ أرسطو (Aristotle - ٣٢٢ ق.م) وحتى آخر اتجاهات المذهب الواقعي في مطلع القرن العشرين - من وظيفة المحاكاة للواقع ، والتمثيل له ، وتصوير حسيته الخارجية سردياً ودرامياً.^(٢٠) وتحوُّل الوظيفة الفنية الإبداعية في التعاطي مع الواقع إلى فعل يكاد يكون آلياً حتى في أكثره فناً وتفناً - أفرغ هذه الوظيفة من محتواها الخاص بها ، ومن مادة فعلها المميزة لها أدبياً وفنياً ، لأن هذا المحتوى وتلك المادة قد استُهْلِكَا آلياً من خلال النسخ الفوتوغرافي للواقع ، وهو نسخ أتخم تجربة الوعي بالواقع بالسطح والمظهر ، ومد في الإحساس بهيمنة هذا الواقع على تصوراتنا عنه وليس العكس كما كان الحال في الإبداع الفني الأدبي الذي يُركَّب الواقع وينشئه ويهيمن عليه. وبذلك ، كما يبدو ، لم يجد الفن فقط ، مبرراً للبحث وراء الواقع الخارجي وفي عمقه من خلال التسجيل لتيار الوعي ، والاتجاه إلى عالم الخيال الحر - بل وجد ذلك حتمية تحفظ عليه وجوده الفاعل.

ج- ولا نستطيع أن نُعْغِل في هذا السياق ما نشأ بين الفن والنزعة العلمية الوضعية من علاقة تضادية. فقد تشبَّع القرن التاسع عشر ، إجمالاً ، بتلك النزعة الوضعية سواء على مستوى العلوم الطبيعية والتقنية أو على مستوى البحوث الفلسفية والأدبية. وبرز أصحاب النزعة العلمية الجبرية في دراسة الأدب والنقد واللغة من طراز: إرنست

(٢٠) ظلت نظرية (المحاكاة) حية في فهم الفن في القرن العشرين ، وقد أصدر (أورباخ) كتابه *المحاكاة* بالألمانية سنة ١٩٤٦م ، وكان هذا الكتاب -كما يذكر شكري عياد- من الكتب المفضلة لدى مدرسة (النقد الجديد) في الخمسينيات - انظر: شكري عياد، *دائرة الإبداع* (القاهرة: دار إلياس ، د.ت.) ، ١٤٠.

تيار الوعي في القصة السعودية القصيرة

رينان (Ernest Renan - ١٨٩٢م)، وسانت بيف (Saint Beuve - ١٨٦٩م)، وهيوليت تين (Hippolyte Taine - ١٨٩٣م)، وفرديناند برونيتير (Ferdinand Brunetière - ١٩٠٦م)، وانعكس ذلك على المنجز الإبداعي ذاته في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، حيث ظهرت "القصة التجريبية" لدى رائد "الطبيعية" إميل زولا (Emile Zola - ١٩٠٢م) بالشكل الذي وفر الجهد الإبداعي على الكشف، قصصيا، عن طبيعة الحياة من خلال اصطناع ربطها بالحقائق العضوية الجبرية التي تكشف عنها المناهج التجريبية في الطب وعلوم الحياة، وظهرت في ذات السياق (البرناسية) في الشعر.^(٢١) وفقد الأديب ذاته وكيانه المستقل، وتعرض إبداعه لرؤية آلية تصدر عن قوانين الثبات والحتمية التي لا مفر له منها ومما تحمله من إلزام وجبر.

وقد انتهى ذلك على مستوى الإبداع الأدبي وعلى مستوى تلقيه، إلى نفور من تلك النزعة وضدية لها، ويتضح هذا النفور وتلك الضدية مما ينقله هوجو فرديريتش - مثلاً - عن رؤية بعض النقاد والشعراء لشعر رامبو (Arthur Rimbaud - ١٨٩١م) ومنها رسالة وجهها الشاعر بول كلوديل إلى الناقد جاك ريفير سنة ١٩٢٠م بعد قراءته لقصائد رامبو "الإشراقات"، "يقول فيها: "أخيرا استطعت أن أخرج بنفسي من العالم المنفر، عالم (تين) و(رينان)، من هذه الآلية البشعة التي تسيروها قوانين صارمة، وهي مع ذلك قوانين يمكن معرفتها وتعليمها." ويعلق فرديريتش على ذلك بقوله: "وكلوديل

(٢١) انظر عن تأثير الفلسفة الوضعية في الأدب والمذاهب الأدبية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي - حديث محمد مندور عن الطبيعية والبرناسية في كتابه *الأدب ومذاهبه* (القاهرة: دار نهضة مصر، د.ت.)، ١٠٥ - ١١٦؛ ومقال محمد غنيمي هلال، "فلسفة الصورة في شعر البرناسيين"، *مجلة المحلّة* (سبتمبر ١٩٥٩م). وعن توظيف القوانين الطبيعية في النظر إلى الفلسفة والأدب - كتابه *الأدب المقارن* (بيروت: دار العودة، د.ت.)، ٥٢ وما بعدها، وما يحيل إليه من مصادر.

صالح بن غرم الله بن زياد

يهاجم هنا النزعة الوضعية العلمية التي قامت على الاعتقاد بأن في الإمكان معرفة العالم والإنسان معرفة كاملة، فأدت من حيث تدري أو لا تدري إلى خنق الطاقات الفنية والنفسية التواقفة للبحث عن الأسرار.^(٢٢)

ونستطيع أن نلمح من خلال قصة "تيار الوعي" هذا الحس الشغوف بارتداد المجهول، وسبر ما يقع على هامش الانتباه، والاهتمام بالحياة النفسية الخاصة، لا بالحياة الخارجية كما يفعل الطبيعيون، فهي في المحل الأول "تُعنى بمستويات لا تخضع للتنظيم على نحو منطقي، ومن ثم لا تخضع للمراقبة أو السيطرة".^(٢٣) إنها - حقاً - جزء من نفور الفن من شعور النزعة العلمية الوضعية المشبع بدلالة الامتلاك للحقيقة، والهيمنة على أدوات المعرفة، والتصور الموضوعي التجريبي والعقلاني لها.

٤- وعلى المستوى الفني والأدبي، لم يكن تكنيك "تيار الوعي" في القصة عند رواده مستقلاً أو شاذاً عن مناخ الحياة الأدبية والفنية، حين ظهر في النصف الأول من القرن العشرين، إذ ينبغي أن ننظر إليه هنا، ضمن منظومة متناغمة ومتفاعلة من المذاهب والتيارات التي تفتق عنها عدد من الوسائل والأدوات الإبداعية والتعبيرية في الشعر، والقصة، والمسرح، والفن التشكيلي. فكانت تلك العقود الأولى من القرن العشرين تعبر على مستوى المعرفة الفنية الأدبية متوالية من بقايا الرمزية، فالدادائية، والسريالية، ودراما اللامعقول، واتجاه تي. إس. إليوت (T.S.Eliot - ١٩٦٥ م). وبذلك كان جيمس جويس، وفرجينيا ولف ومن تلاهما، في المجال السردي، جزءاً من شبكة متعلقة في تمثيل

(٢٢) هوجو فردينتش، ثورة الشعر الحديث من بودليير إلى العصر الحديث، ترجمة عبدالغفار مكاوي (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢م)، ١: ١٠٣ - ١٠٤.

(٢٣) انظر: روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة محمود الربيعي (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٤م)، ٢٦ - ٢٧.

تيار الوعي في القصة السعودية القصيرة

بنية من الوعي بالثقافة والإنسان والمجتمع، وفي بلورة منجز تكتيكي ذي طواعية وعمق وانفتاح وتجدد.

وهنا نستطيع أن نلمس قاسما مشتركا من وعي قلق ومتوحد يشف عن ذبول الروح أمام سيطرة متزايدة للمادة، وبنوء بالتعقيد والغموض والتقلب والتضاد الحاد في ضوء ما تنطوي عليه المدينة الحديثة من صفات. ويأتي الإحاح على البوح والتعبير من زاوية التحرير للمكبوت وإطلاق شحنته بحثا عن قيمة أو عن تطهر وخلص أو حتى لمجرد الكشف والاكتشاف. وفي هذا التعبير تتدفق اللغة في أسلوب تكاد تنعدم فيه المحددات والروابط وأدوات الترقيم وتغلب عليه الجمل المفتوحة، حيث يأتي الشرط - مثلاً - بلا جواب، وتتوالى أسماء لا يرتبط بها فعل، وينعدم التسلسل المنطقي، ويتبعثر نسق المادة الأدبية، ويُستبعد التسلسل الزمني من خلال تداع حر للمعاني وانطلاق للذاكرة، كما يحفل الأسلوب بالعفوية والحلم ويخرج إلى الشطح والبهذيان ويستدعي الأسطورة ويفيض بالرموز. ولأن الداخل النفسي هو محور التعبير تعمقت في الأسلوب الإبداعي وظيفه الإيحاء والتصوير لا التوصيل والتقرير فحملت الكلمة الظلال النفسية وتأسس في التركيب - بدرجات متفاوتة - حفاوة بالإيقاع والنغم وحس بالصوت ومظاهر من التكرار للعبارات ذاتها مرة تلو مرة، وبدا على أطراف النسق الأسلوبى ألوان من التقطيع والبت للجميل والكلمات، وألوان من التقلب المفاجئ الذي يقطع نسق الحكى - مثلاً - بمونولوج داخلي، ثم لا يلبث أن يقطعه - دون سبب ظاهر - نص مقتبس، ويتبعه وصف أو حوار تلمس فيه شيئاً من الواقعية، وتنبث فيه الأشياء بعاديتها وابتذالها وحقيقتيها المعاشة.

وينطبق ذلك، مع تفاوت يسير، على القصة، والشعر، واللوحات التشكيلية أو المسرحية، حيث يقابلك دائماً ذلك القاسم المشترك في الرؤية والتعبير،

صالح بن غرم الله بن زياد

وترى - مثلاً- في قصة "يوليسيس" لجيمس جويس، و"إلى الفنار" و"مسز دالواي" و"الأمواج" لفرجينيا ولف، ما تراه من ذات الزاوية والكيفية في قصيدة: "الأرض الخراب" ١٩٢٢م أو "الرجال الجوف" ١٩٢٥م أو "أربعاء الرماد" ١٩٣٠م لـ تي.إس. إليوت، وفي مسرحية: "في انتظار جودو" ١٩٤٨م أو نهاية اللعبة ١٩٥٤م لصمويل بيكيت (Samuel Beckett - ١٩٨٩م)، أو في رسومات سلفادور دالي (Salvador Dali - ١٩٠٤م) مع اختلاف اللغة وتفاوت وسائل الدلالة.

ويقودنا ذلك إلى مفرق حاسم في الوعي بتيار الوعي في القصة هو التداخل الظاهر بين الأجناس الأدبية والفنية، وتراسل مداراتها الموضوعية والذاتية، في خليط يعيدها إلى الباطن العميق المنطوي وراء دوالها، ويوجهها إلى الكشف عنه واستحضار كيفيته؛ فلم يعد جنس القصة، هنا، موضوعياً، كما لم يعد جنس الشعر ذاتياً غنائياً على النحو الذي استقر لهما في معيارية المنظور التقليدي وحديثه المدرسية، ذلك أن بين الطرفين وسطاً تغييم فيه الرؤية فتفسح لقدرٍ من التعانق والتلاقح الذي يدنو بالشعر إلى موضوعية القصص ويرتقي بالقص إلى ذاتية الشعر وفرديته، ولهذا رأى ليون إيدل أن "قصة تيار الوعي قريبة جداً من الشعر، لأن كاتبها لا يملك إلا وسيلة واحدة يستطيع أن يخلق عمله الفني بها، وهذه الوسيلة هي الكلمات، والكلمات شبيهة باللون عند الرسام، والصوت عند الموسيقار، والكاتب القصصي من هذا النوع يبدأ محاولاً بكلماته أن يعبر عن طيوف الحياة الزاهية وتفتحها، أو يصوغ في مقاطع اللحظات المضئنة والمعتمة من الذاكرة والشعور. وهنا لا بد للكلمة أن تكون قادرة على رسم صورة، أو نقل صوت قطار شحن

أثناء اندفاعه في الظلام وفي عقل مستربلوم، لا بد للكلمة أيضاً أن تذكر القارئ برائحة مضت أو إحساس انقضى." (٢٤)

كما رأى تي إس. إليوت من ذات الزاوية الجمال غير الذاتي في الشعر، وشهت عنه فكرة "المعادل الموضوعي" حيث تنبني القصيدة في لقطات من الصور الإيحائية والحكايات والرموز الأسطورية والتاريخية والإشارات الثقافية والتضمينات من أشعار الآخرين والحديث النفسي والحوار والارتداد بطريقة ينعدم فيها التسلسل المنطقي، على نحو ما نجد في شعره، وبطريقة تصدق دعوته إلى ألا يعبر الشاعر عن أفكاره ومشاعره تعبيراً مباشراً، لأن "الطريق الوحيدة للتعبير عن الانفعال في صورة فنية هي العثور على معادل موضوعي وبعبارة أخرى: على مجموعة من الأشياء، أو على موقف، أو على سلسلة من الأحداث تكون بمثابة صورة للانفعال الخاص،" (٢٥) وبذلك حقق إليوت للشعر وللغنائية موضوعية الفن التي كانت حكراً على القصة والمسرحية.

ولم يقف أمر تراسل الأدوات والوسائل الفنية والأدبية على غنائية "الشعر" وموضوعية "القص" و "الدراما"، إذ يبدو أن للمسألة هنا وجهاً عميقاً يتصل بتقنية الصورة المتحركة ووجوهها الإبداعية التي تمثلت في فن الإخراج السينمائي وتذرعه بحيل ووسائل المونتاج من مثل: القطع، والتعبير من خلال اللقطات، والاختفاء التدريجي، والرجوع إلى الوراء بالارتداد في الزمان، والمنظر المضاعف، واللقطات البطيئة... وغير ذلك مما يُظهر لنا توارد الخواطر وتداعي الأفكار وترابطها." (٢٦) وهي وسائل وحيل ترددت بين القصة، والقصيدة، والسينما وغيرها من الفنون والأنواع الحديثة في حلقة

(٢٤) ليون إيدل، القصة السيكولوجية، ترجمة محمود السمرة (بيروت: المكتبة الأهلية (مع فرنكلين)،

١٩٥٩م)، ٢٧٥ - ٢٧٦. و (بلوم) بطل رواية يولييسيس لجيمس جويس.

(٢٥) نقلا عن محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث (القاهرة: دار نهضة مصر، ١٩٧٧م)، ٣٠٧.

(٢٦) انظر: همفري، تيار الوعي، ٧١ - ٧٢.

مستديرة من وعي تتقارب به الفنون لتكشف عن مدار أكثر إبصاراً لحركة الإنسان ورصد وعيه بما حوله.

٥ - على أن لتيار الوعي في القصة وجهاً آخر يتجاوز تلك الدائرة التي عُرفَ من خلالها، وأعني بها دائرة " جيمس جويس " و" فرجينيا ولف " و" وليم فوكنر " ونحوهم، من حيث إن المظهر البارز في تتاجهم يقيّد دلالة "تيار الوعي" بهم، ويخصه بكيفيتهم، ويقصره عليهم، فلا يمتد إلى سواهم ولا يحل لغيرهم. ذلك أننا سنجد، هنا، أن تيار الوعي عند أولئك الكتاب لم يقتصر على التقنيات الجديدة التي ابتكروها، بل إن معظم تقنياتهم متداول في فنون عديدة ومذاهب مختلفة.^(٢٧) على نحو ما رأينا أعلاه. ومن ثم لم تقم خصوصية "تيار الوعي" لديهم في الأدوات والتكنيك وإنما في استخدام هذه الأدوات بكيفية تجعلها منظومة بنائية لموضوع خاص ولمعنى خاص.

ومن هذا المنطلق جاء تحديد روبرت همفري (Robert Humphrey - ١٩٥٤م) لقصص تيار الوعي بأنها "نوع من القصص يُركّز فيه أساساً على ارتياد مستويات ما قبل الكلام من الوعي بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات".^(٢٨) ومستويات (ما قبل الكلام) من الوعي تتميز -كما يقول- بأنها "لا تخضع للمراقبة، والسيطرة، والتنظيم على نحو منطقي"^(٢٩) ويدعو، هنا، إلى عدم الخلط بين "الوعي" وبين "الذكاء" و"الذاكرة" ثم يمضي في هذا الإطار ليتشدد في التحديد لقصة "تيار الوعي" حين يُخرج هنري جيمس، ومارسيل بروست من الموضوع الذي تهتم به دراسته ويقصر كلامه على دورتي ريتشاردسون وجيمس جويس وفرجينيا ولف ووليم فوكنر، قائلاً: "لقد كتب

(٢٧) انظر: همفري، تيار الوعي، حيث يرصد همفري التقنيات التي وظفها كتاب تيار الوعي، ٧٠ وما بعدها.

(٢٨) همفري، تيار الوعي، ١٧.

(٢٩) همفري، تيار الوعي، ١٧.

هنري جيمس روايات كشفت عن عمليات ذهنية احتفظ فيها بوجهة نظر موحدة، وذلك حتى تُقدّم الرواية كلها من خلال ذهن الشخصية. لكن هذه الروايات ليست من الروايات التي عرّفناها بأنها روايات (تيار الوعي) وذلك لأنها لا تتناول مستويات وعي ما قبل الكلام على الإطلاق. كذلك كتب مارسيل بروست رواية كلاسيكية حديثة ذُكرت كثيراً على أنها مثال لقصص تيار الوعي، لكن هذه الرواية وعنوانها (البحث عن الوقت الضائع) تهتم من الوعي بالجانب المتصل بالذكريات فحسب. لقد كان بروست يمسك بالماضي عن وعي بغية إقامة صلة مع الحاضر؛ ولذلك لم يكتب رواية من روايات تيار الوعي".^(٣٠)

وإذا كانت مستويات الكلام ومستويات ما قبل الكلام معا تنضويان في مدلول "الوعي" فإن همفري يبني على تمايز منطقيتهما من الواجهة الذهنية الفرق بين قصة "تيار الوعي" و"القصة النفسية"؛ لأن "منطقة الانتباه الذهني تبتدئ من منطقة ما قبل الوعي، وتر بمستويات الذهن، وتصعد حتى تصل إلى أعلى مستوى في الذهن فتشمله، وهو مستوى التفكير الذهني والاتصال بالآخرين. وهذه المنطقة الأخيرة هي التي تهتم بها كل القصص السيكلوجية تقريباً. ويختلف قصص "تيار الوعي" عن كل القصص السيكلوجي في أنه يهتم بالمستويات غير الكاملة أكثر مما يهتم بمستويات التعبير الذهني، وهي تلك المستويات التي تقع على هامش الانتباه.^(٣١)

وهكذا - إذن - يتضح لنا من خلال مفهوم همفري لقصة تيار الوعي وتحديد له نماذجها مسألة الخصوصية المائزة لها فيما تتعاطاه من موضوع وما تمتحه من مادة وهي مادة الوعي في مستويات (ما قبل الكلام). لكن هذه المستويات المبهمة والغفل لا يمكن أن

(٣٠) همفري، تيار الوعي، ١٧.

(٣١) همفري، تيار الوعي، ١٦.

صالح بن غرم الله بن زياد

تتشكل منها وحدها بنية قصصية ؛ لأن القصة في صفتها البنائية تحمل معنى اتصالياً، وتتأسس من خلال شكل، وهو شكل تُنتقى جزئياته وتُرَكَّبُ أبنيته ولا تُخْلَقُ أو تُبْتَدَعُ من العدم، أي أن القصة تُؤَلَّفُ الفردية من المجموع بمعناه الاجتماعي الثقافي والتاريخي، وتصوغ الخاص من نسيج العام. وليس الخاص والمفرد هنا إلا دالاً من دوال الوعي في مستوى ما قبل الكلام، في مقابل دلالة المجموع والعام على الكلام، أي على مستوى التفكير الذهني، ولو تخيلنا نصاً يرتاد مستويات ما قبل الكلام فقط لما أمكن أن نتصور فيه أي بناء (ممكناً) للقص - هو عندئذ، نص سريلي وهدياني لا يُصَنَّفُ ولا يُجَسَّسُ.

والحق أننا حين نعود إلى نماذج همفري لقصة (تيار الوعي) والمتمثلة في يوليسيس *Ulysses* وإلى الفئار *To the Lighthouse* ونحوهما، فإننا سنجد فيها عالماً مضطرباً ومتشابكاً، بحيث يبدو، فعلاً، أن تقديم المحتوى الذهني المختلط والمشتت من خلال مواقف عديدة هو الهدف الأساس هنا، فبطل جويس في يوليسيس - مثلاً - متعهد الإعلانات (ليوبولد بلوم) يعود بعد رحلة يوم شاق متجولاً في أحياء (دبلن) بحثاً عن رزقه، وصورة زوجته (ماريون) لا تفارق ذهنه، فيراها في كل شيء ويعود إليها دائماً، فيتخذ لنفسه حين يأوي إلى الفراش بجوارها وضع الجنين في رحم أمه :

الطفل الرجل، مجهد، الرجل الطفل في الرحم

رحم؟ مجهد؟

يستريح.. لقد طاف

مع؟

سندباد البحار.. (٣٢)

لكن، إلى جوار هذا المحتوى الذهني المختلط والمعقد، نجد لدى جويس وصفاً واقعياً، فهو ينوع في فنون عرضه، ويواجه الحلم بالحقيقة، وتقف الحياة الذاتية جنباً إلى جنب مع الحياة المادية، ويختلط الذوق الرفيع بالسوقية الفجة، كما يتصارع العقل الكلاسيكي والبعثرة المنهجية.^(٣٣)

ولو أخذنا، أيضاً - على سبيل المثال - قصة فرجينيا ولف *إلى الفنار* (١٩٢٧م)، وهي تتألف من ثلاثة أجزاء أولها "النافذة" وفيه نجد "السيدة رامزي" تنوي القيام برحلة إلى الفنار من أجل الصغير جيمس على الرغم من تحذير الوالد من رداء الجو - سنجد مطلع هذا الجزء يأتي هكذا:

"قالت السيدة (رامزي): نعم، إذا كان الجو صافياً غداً - طبعاً. وأضافت: لكن سيكون عليك أن تكون مستيقظاً مع طائر (القُبْرة).

نقلت هذه الكلمات إلى ابنها ابتهاجاً غير عادي، كما لو أنه استقر أن من المؤكد أن تحدث البعثة، وبدت الأعجوبة التي تطلع إليها لسنوات وسنوات قاب قوسين أو أدنى بين عشية وضحاها..."^(٣٤)

فجملة المطلع من حيث هي خطاب اتصال مع (الابن) تُمثّل مرحلة وعي ذهني خاضع للتنظيم والسيطرة منطقياً، أي أنها صادرة عن مستوى الكلام وليس عما قبله. وعلى الرغم من أن التدايعيات تتوالى، بعد هذه الجملة، ويفيض المحتوى الذهني والعاطفي للكاتبة/الراوي، وللطفل، ولوالدته - إلا أننا سنجد العودة دائماً إلى مستوى الكلام أي وعي الاتصال مع آخر، فتأتي جملة حوار بمثل تلك الكيفية التي رأيناها في مطلع الرواية، لينداح بعدها تشكيل واسع من جمل متوالية من التدايعي

(٣٣) طه، موسوعة، ١.

(٣٤) Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (New York: Penguin Books, 1981), 5.

صالح بن غرم الله بن زياد

والمحتوى الذهني المختلط والمشتت، أي أننا لا نفقد الوعي بالواقع الذي تتعاطى معه الرواية، ولا نغرق في اضطراب سريري كامل.

من هنا نفهم أن فن القص - وفق تقنياته العديدة - يعتمد التعاطي مع الواقع (وما فوق الواقع)، مع الكلام (وما قبل الكلام)، مع الخارج و(الداخل)، مع الحدث و(الذاكرة)، مع الأصوات المتنوعة و(الصوت الواحد) ... وحين يطغى أحد الجانبين على الآخر ويغدو هدفاً أساساً، فإنه لا يلغي نقيضه ولا يتفرد بالمساحة الإنشائية للقصة، وهذا يقودنا إلى الوعي الجديد ببلاغة القص خارج إطار التصنيف المدرسي والمذهبي بحديثه التقليدي التي تبني بين المذاهب والأجناس والأساليب جدراناً سميكة وحدوداً فاصلة؛ فتيار الوعي، هنا، بتقنياته المختلفة، أسلوب سردي يلتقي على استخدامه كتاب واقعيون وسرياليون، مثلما يلتقي في التمثيل له أساليب وأجناس تبدو متغايرة ومتفاوتة؛ فنجد في الشعر كما نجد في الفيلم السينمائي ونجد في القصة القصيرة واللوحة التشكيلية مثلما نجد في الرواية والمسرحية.

وهكذا تنتهي بنا هذه القراءة لتاريخ "تيار الوعي" ومفهومه في القصة، إلى إدراك تكوينه الفني وتفاعلاته في السياق المعرفي والتاريخي العالمي بما يسمح لنا بالقراءة له في القصة السعودية القصيرة بوصفه تقنيات جزئية تقصد إلى الموضوعية من خلال تقديم العالم كما تراه شخصيات القصة تقديماً يكيّف الأسلوب للمحتوى بما فيه من أوجه متباينة وأحاسيس متنوعة تفيض وتتداعى ضمن انسياب واختلاط وتقطيع على أرضية طبيعية وضمن إطار واقعي.

:

١ - لقد تجاوزت القصة السعودية مع تقنيات تيار الوعي وتفاعلت مع نقلتها الفنية وتحولاتها في صياغة وعي إبداعي جديد في الإنشاء والتلقي الأدبي. ولا نستطيع هنا أن نعزل هذا التجاوب عن السياق العربي إجمالاً ولا أن ننظر إليه في إطار علاقة مباشرة مع القصة الغربية. ذلك أن القصة السعودية، تاريخياً، بدأت متناغمة مع نظائرها النوعية في البلاد العربية وخاصة مصر وسوريا والعراق،^(٣٥) وكتب القصة القصيرة تحديداً في المملكة العربية السعودية هم جزء من تجاوب سوسيوثقافي في المنطقة العربية لوعي أدبي ابتداءً من العشرينيات الميلادية من القرن العشرين يجتاز متواليه من تجارب التجديد على مستوى الأنواع والأجناس وعلى مستوى التقنيات والأساليب وعلى مستوى المضامين والتصورات والغايات.

ويمكن أن نتخذ من التسعينيات الهجرية (١٣٩٠هـ) (السبعينيات الميلادية ١٩٧٠م) مبدءاً تقريبياً لنقلة حاسمة في تطور تقنيات القصة السعودية، حيث ابتداءً ظهور قصص قصيرة ذات تشكيلات مغايرة لطرق السرد التقليدي بما يشيع فيه من التقرير والنزوع المباشر إلى التعليم والإصلاح والوعظ والالتكاء على حبكة والإفضاء إلى لحظة تنوير وبروز الافتعال للحوادث افتعال من يسبق عقله روحه. وأخذت تلك القصص الجديدة تتناثر في الساحة الأدبية السعودية على مهل عن طريق الصحف، ثم توالى صدورها في أواخر ذلك العقد وما تلاه في مجموعات.

وقد غلب على تكنيك القصة في معظم هذه المجموعات التجريب الذي تقوده رغبة الإبداع وشهية التعمق وراء السطح الظاهر من الأقوال والأفعال والعلاقات الاجتماعية

(٣٥) انظر عن نشأة القصة السعودية (والقصيرة منها خاصة): منصور الحازمي، فن القصة في الأدب السعودي الحديث (الرياض: دارالعلوم، ١٤٠١هـ/١٩٨١م)، ٨٥ وما بعدها، وما يعقده من مقارنات مع نشأتها في كل من مصر، واليمن، والعراق، والسودان... بما يشف عن التشابه ولا يسيع الاختزال لجهود كتاب القصة السعوديين إلى مجرد محاكاة للتيارات الأدبية السائدة.

صالح بن غرم الله بن زياد

للدلالة على المحتوى الذهني والنفسي لشخصياتها ومواقفها وسياقاتها وهو في طور انسيابه وفيضانه وتشتته الذي لا يحده منطق ولا تحتويه صيغة ناجزة، أي أن القصة هنا لا يُشبعها الوقوف على الواقع ولا تكتفي برصد مظاهر السلوك ولا ترضى بمجرد الحكيم والوصف بقدر ما تجاوز ذلك كله إلى ما فوق الواقع وإلى الوعي متذرة بما يمكنها من القدرة على الاستبطان والتعمق وبما يكيف أسلوبها لمحتواها المختلف والمتباين من تقنيات (تيار الوعي)؛ فهي تفيض بالداخل، وتتكى على الحلم والرمز، وتتماس مع الشعر، وترتجل عبر الوعي عن طريق التداخيات والاسترجاع، وتمتدح من الأسطورة أو (تؤسطر) الوقائع وتغربها، وتستدعي أصوات الآخرين وتضمّن نصوصهم، وترتد عن طريق "المونولوج الداخلي" إلى ما يضيء الوعي بطوايا الشخصية ويجسد ما يزدحم به وعيها من تعدد وانقسام داخلي، كما أنها لا تتورع عن أن ترسم خارطة ذلك الوعي بطرق البتر والقطع والتشتت والتداخل واللقطات المتناقضة والتراسل مع الفنون الأخرى من رسم، ومسرح، وسينما ...

وقبل أن ندخل إلى رؤية نماذج تقنيات تيار الوعي هذه من خلال النصوص، يجدر بنا أن نقرأ في لحظتها الحضارية ومحركات وعيها الثقافي والاجتماعي - ما يسيغ تولدها كوعي أدبي وكتابي ممكن، يحمل جينيته الإطار الكلي بقدر ما يحمله الفرد/ الكاتب، ويحمل من الدلالة على الكاتب والأدب بقدر ما يحمل من الدلالة على اللحظة الحضارية للمجتمع وروحه وبنية وعيه التي تنسل من عمق إنساني غائر ورصيد ثقافي متراكم؛ ذلك - كما يتصور الدكتور شكري عياد - أن نمو شكل أدبي معين في بلد معين وفي عصر

معين لا يمكن أن يحدث اعتباطاً وأن عبقرية الأمة أو الفرد قد تهتبل الفرصة التي هيأتها الظروف التاريخية وقد تفلتها.^(٣٦)

ولا يعني ذلك أننا نقيّد الإبداع برؤية مسبقة أو أن نلغي فريدته المائزة التي يستبق بها ويستشرف ويؤسس ويبتكر أدواته وعالمه، لأن مركب الفرد / الأديب يتألف من جانب اجتماعي وجانب شخصي، وحالة (النحن) التي افترضها عالم النفس الألماني شولته H. Schulte تثبت سيكولوجيا اقتران هذين الجانبين وتركبهما على النحو الذي يلخصه الدكتور مصطفى سويف في قوله: "إذا استطعنا أن نتصور (الأنا) قوة من بين القوى التي توجد في مجال سلوكنا، فيمكن أن نتصور (النحن) قوة من بين قوى هذا المجال تضم الأنا بحيث يصبح جزءاً من كل."^(٣٧) والتصدع الذي قد يصيب حالة (النحن) هذه، يفضي إلى خلاف عميق مع الجماعة التي نتكامل معها، ويتحول الموقف إلى (أنا والآخرين) بدلاً من نحن، ولأن (النحن) قاعدة يستند إليها توازن الشخصية - فإن الشخص يندفع في محاولات للتغلب على الصدع، ومن ثم تتوارد آراء عدد من علماء النفس يذكر منهم الدكتور سويف (فرويد) و(فجينو سيفريني G. Severini) و(لنجفيلد C. Langfeld) و(براون J.F. Brown) و(شتاين M.I. Stein) ... وغيرهم - للتأكيد على أن منشأ العبقرية ومنشأ الجنون أو أية ظاهرة تدل على سوء التكيف يكمن في "الصراع الذي تتعرض له الشخصية، بين أهدافها الخاصة والهدف المشترك للجماعة."^(٣٨)

(٣٦) شكري عياد، القصة القصيرة في مصر - دراسة في تأصيل فن أدبي، ط ١ (القاهرة: دار المعرفة، ١٩٦٩م)، ٤٠.

(٣٧) مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨١م)، ١٢٣.

(٣٨) سويف، الأسس النفسية، ٢٦.

صالح بن غرم الله بن زياد

شاعت - إذن - القصة القصيرة في هذه الحقبة وشاع معها، سردياً، التوظيف لتقنيات تيار الوعي بوصف ذلك فعل تكامل وتوازن، وفعل معرفة واستكناه، وفعل صياغة وتعبير تجاه تحولات صدعت الذات الإبداعية وأخلت بتوازنها، وهي تحولات ابتدأت بازدياد النشاط الاقتصادي لازدياد استثمار مدخرات البترول، وبلغت تلك التحولات ذروتها التي فجأت الواقع الاجتماعي السعودي في ما اصطلح عليه بـ(الطفرة الاقتصادية ١٣٩٣ - ١٤٠٠هـ) حيث ارتفعت أسعار البترول عالمياً، وفاض المال، وأثرت بعض الفئات، وتسارعت وتيرة النمو المادي، وانعكس ذلك على صيرورة الحياة وصيرورتها وعلاقتها على مستوى الفرد والجماعة، وبرزت (المدينة) عاملاً جاذباً لهجرة أبناء القرى والأرياف (ولتذكر هنا أن معظم كتاب القصة الشباب في هذه الحقبة قد هاجروا من القرى والأرياف وما يشبهها إلى المدن) بل إن المدينة ذاتها تحولت دراماتيكيةاً لتتصاعد سطوتها الميكانيكية، وفعلها التدميري للعلاقات الإنسانية الحية والدافئة. وتتصاعد سطوة المدينة وحصارها الوجودي وطغيان ماديتها اقترن من جهة ثانية، بذات الآثار التي فاض بها التقدم المادي على المجتمعات الأوروبية من خلال تلازمه طردياً بالتقدم التقني والمعرفي الذي نقل القروي والريفي - هنا - إلى امتطاء أسرع وأرفه وسائل المواصلات وانتقال المعلومات، وأطلعته على معرفة كونية وبشرية ونفسية ذات تراكم وتلاحق لا يقف عند حد، وقضى على ما كان يشيعه الجهل والبساطة من دهشة وانبهار فبدت الحياة باردة وصلدة ورتيبة مثلما هي معقدة وعميقة الغور تخبئ أكثر مما تقول وتقول أقل مما تعني.

حدث هنا ما حدث هناك من تخمة الوعي بالواقع في حدود سطحه الظاهر، وبدا وكأن هذا الواقع الذي قذفنا الزمن إليه ينتهك إرادة الإبداع الأدبي والفني فيهيمن على فعل الصياغة لتغدو نسجاً لأحداثه وحكاية لفعله القسري ووضعيته الجامدة. وبدا التقليد

تيار الوعي في القصة السعودية القصيرة

الأدبي على مستوى القصة وأيضاً على مستوى الشعر والرسم فعلاً تكريساً للتكنيك الفني فيما قبل لحظة المدينة ببساطته ووضوحه أو حتى سذاجته وعاديته. كأنما بدا الفن يتشوف من خلال إمكاناته ورصيده العربي والإنساني إلى ما يتيح له التعمق في الواقع، وأن يحقق من المصدقية الواقعية في الكشف عن الداخل الإنساني ما يبلغه جهده بعيداً عن التقاليد الفنية المرسومة بما يفضي إلى زيف هي أداته، وتشابه هي موجهه.

وهذا يعني أن تحولات المرحلة اقتضت تيار الوعي في القصة من حيث هو تجسيد لمكانات إبداعية وأداة للكشف عن الداخل في اهترائه وتمزقه، في تداعيه واضطرابه، في اهتماماته الهامشية وتدفق حركته ذهنياً وعاطفياً - لأن الخارج، في ضوء هذه التحولات، يقتحم هذا (الداخل) وينتهكه، ويسجنه أي يعزله عن الفعل. والتحويلات السريعة - يقول الدكتور سمير حجازي: "تحدث خلالاً في ميزان القيم، وتجعل الفئة المبدعة تنعزل عن البنى الكلية للمجتمع، وترى العالم من خلال منظور غير متماسك."^(٣٩) ولعل من المفيد هنا أن نتذكر في هذه النقطة الزمانية تقارن: (الشعر) و(الرسم) و(القصة)^(٤٠) - في تجسيد الجدة التي تنزل من تلك التحولات الاجتماعية والمعرفية والتقنية منزلة الإيجاب بين المسبب والسبب والنتيجة والعلة.

(٣٩) سمير حجازي، "التفسير السوسولوجي لشيوع القصة القصيرة"، *فصول* (عدد خاص بالقصة

القصيرة: اتجاهاتها وقضاياها)، ٢، (٤٤، يوليو - سبتمبر ١٩٨٢م)، ١٥٢.

(٤٠) تقترن زمنياً وتقنياً أسماء: سعد الحميد، وأحمد الصالح (مسافر)، وعلي الدميني، ومحمد جبر

الحري، ومحمد الثبيتي، وعبدالله الصيخان، وأحمد عائل فقيه، وعبدالمحسن يوسف... وأمثالهم في

الشعر السعودي الحديث، وأسماء: خليل حسن خليل، وفهد الحجيلان، وعلي ناجع، ويحيى باجنيد،

وعثمان الخزيم، وشادية عالم... وأمثالهم في الفن التشكيلي، وأسماء: حسين علي حسين، وعبدالله

السالمي، وعبدالله باخشوين، وسباعي عثمان، ومحمد علوان، وعبدالعزيم مشري، وحسن

النعمي، ورجاء عالم... وأمثالهم في القصة.

صالح بن غرم الله بن زياد

فقد حدثت لحظة التولد، وانداحت دوائر الاستجابة الإبداعية إلى وعي أدبي مختلف لا ينزل باللغة، في الإبداع الفني والأدبي (ومنه القصة)، إلى مستوى الأداة والوسيلة المباشرة لخدمة الواقع وتصويره والتعبير عنه، بما ينزع عنها خاصية الأدبية ويكسر عمليتها ونفعيتها. لقد استحالت اللغة، هنا، إلى مادة إبداعية تعيد تشكيل الواقع، وبدا أن لكل (قصة) أو (قصيدة) أو (لوحة) عالماً داخلياً مستقلاً يقوم على تصور مفردات الواقع خارج واقعيتها بما يتيح للخيال تنظيمها في علاقات جديدة تجذب النظر إلى الكيفية التي بها تقول أكثر من الوقوف فقط على ما تقول. وهذا التفسير الفني / اللغوي لا ينقض ذلك التفسير الواقعي الذي يحيل التجدد إلى خصوصية حادثة في الإطار الحضاري والاقتصادي والاجتماعي، بل يعززه ويضيف إليه تأكيداً. فالأشكال الأدبية ذاتها، فضلاً عن مدلولها، تغدو دالاً لا يحل شفرة دلالاته (ولا يتقبل كفيته) إلا بنية اجتماعية ذات خصوصية تاريخية. من هنا لم يكن لـ(المقامة) - مثلاً - أن تنشأ في العصر الجاهلي، كما لم يكن لـ(النظم التعليمي) أن يبقى حياً في عصرنا.

وهكذا جاءت (القصة القصيرة) تحديداً، وليس الطويلة أو الرواية^(٤١) لعلاقة دلالية مزدوجة مع الوعي الأدبي ومع (أو ضمن) خصوصية الظرف التاريخي. فالقصة القصيرة شأنها شأن (الشعر) في الاهتمام بإبراز بنية اللغة والإيجاز والخضوع لخاصية الغنائية، وقد خبر ذلك وأدركه بعض من خاض تجربة الإبداع فيهما أو في أحدهما مثل: إدجار ألن بو (Edgar Allan Poe - ١٨٤٩ م) وفرانك أوكنر (Frank O'Connor - ١٩٦٦ م)

(٤١) ظهرت الرواية السعودية لدى بعض كتاب القصة القصيرة ولدى بعض الشعراء المحدثين بعد حقبة التحولات هذه فجاءت (بعد عام ١٤٠٥هـ) -مثلاً- لعبد العزيز مشري روايات الوسمية، والغيوم ومنابت الشجر، وفي عشق حتى، والحصون، وريح الكادي. ولعبد العزيز الصقعي راتحة الفحم. ولعبد خال الموت يمر من هنا ومدن تأكل العشب، وللشاعر علي الدميني الغيمة الرصاصية، وللشاعر غازي القصيبي شقة الحرية والعصفورية... إلخ.

تيار الوعي في القصة السعودية القصيرة

أو في الرواية مثل : وليم فوكنر (١٩٦٢م).^(٤٢) ومن هذه الوجهة الفنية - أيضا - ينعقد وجه الشبه بين القصة القصيرة والشعر لدى الدكتور محمد غنيمي هلال - في اللوحة الحاطفة، والموقف النفسي المركز، والقطاع الحيوي المحدد، فهي تنفذ من خلال مظاهر الحياة العادية الجارية إلى ما يربطها ببواطن السرائر إجماء لا تصريحاً، وتلميحا بالقرائن لا سرداً، وتبريراً بالموقف لا بالشرح.^(٤٣)

أما من حيث خصوصية الظرف التاريخي فقد اقتضى (القصة القصيرة) لما تمثله لحظته من تحولات عميقة ومفاجئة ومتلاحقة أفضت إلى تصدع واهتزاز طمح في نفوس المبدعين بحس الاغتراب والتوتر الفردي الحاد، وفاض قلقاً وتأزماً، والقصة القصيرة فن العزلة والوحدة والكبت ودائماً - كما يقول فرانك أوكنر - "يوجد في القصة القصيرة هذا الاتجاه إلى الشخصيات الطريفة التائهة في أطراف المجتمع ... ومن ثم توجد أعظم خاصية للقصة القصيرة في شيء لا نجد في الرواية وهو الوعي الحاد بتوحد الإنسان."^(٤٤) ولذلك كانت -يقول الدكتور شكري عياد- "التعبير الأنسب عن النفوس القلقة أو الفئات الاجتماعية المأزومة ... وكان اقتباسها وتأصلها في أدبنا العربي مرتبطاً بظهور طبقة متوسطة حديثة،"^(٤٥) أي أنها نوعياً مهياًة للوفاء بمتطلب تاريخي ذي خصوصية تحيل إلى بروز شخصية الفرد وإحساسه بدوره وكيانه نتيجة لظهور طبقة متوسطة؛ وقد تعاضمت هذه الطبقة بفعل تصاعد تحولات (الطفرة)، ثم إن هذه التحولات ذات صفة مادية

(٤٢) انظر: سعد البازعي، ثقافة الصحراء - دراسات في أدب الجزيرة العربية المعاصر، ط١ (الرياض:

شركة العبيكان، ١٤١٢هـ/١٩٩١م)، ١٦٧.

(٤٣) في النقد التطبيقي والمقارن (القاهرة: نهضة مصر، د.ت.)، ١٨٣.

(٤٤) نقلاً عن: Jeremy Hawthorn, *Studying the Novel: An Introduction* (New York: Oxford University

Press, 1997), 67.

(٤٥) شكري عياد، "فن الخبير في تراثنا القصصي"، فصول، ٢، ٤٤ (يوليو - سبتمبر ١٩٨٢م)، ١٤.

صالح بن غرم الله بن زياد

وفجائية وكاسحة رشحت لقلق الإبداع وأهلت السلوك الاغترابي المأزوم بتمزق الوشائج واهتزاز القيم والاندراج في خانة التوحد والهامش - إلى أن يجد في شكل القصة القصيرة ما يعبر عن رؤيته للحياة وما يغذو معرفته وخبرته بواقعه ؛ فالقصة القصيرة " تدخل إلى المناطق النائية في داخل الفرد بوسائلها الخاصة لتكشف عما لا تملك وسيلة أخرى الكشف عنه".^(٤٦)

٢ - وسأحاول - فيما يلي - توصيف تقنيات تيار الوعي من خلال عينة نموذجية من النصوص المعاصرة في القصة السعودية القصيرة، بما يتيح لنا قراءتها على مستوى دلالة مضمونها وعلى مستوى دلالة شكلها الذي انتقلت به القصة السعودية إلى آفاق أرحب وأعمق وأكثر وعياً وحضوراً في التاريخ الأدبي الحديث.

تتداخل في المحتوى الذهني والعاطفي غير المعبر عنه سياقات متنوعة ومتعددة، وتداخلها يلقي على كاتب القصة، من زاوية الأمانة والموضوعية، عبء تقديمها بشكل يحفظ مظاهر تداخلها واختلاطها واضطرابها وتشتها وتلقائية تواردتها والتنقل غير المسبب بين أنساقها وموضوعاتها. ومن شأن ذلك أن ينزع عن أسلوب القص صفة الانسراب والانصباب المتماسك منطقياً في خط طولي بين بداية ونهاية ذات تحدد واكتمال. تبدأ قصة عبدالله السالمي:^(٤٧) "طقوس اللعبة" المؤرخة في عام ١٩٧١م - هكذا:

(٤٦) أبو المعاطي أبو النجا، القصة القصيرة والبحث عن خصوصية الذات، ط١ (الكويت: ضمن كتاب العربي: القصة العربية أصوات ورؤى جديدة، رقم (٣١)، يناير ١٩٨٨م)، ٢٣.

(٤٧) يمثل عبد الله السالمي باكورة جيل الشباب الذين اكتست القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية على أيديهم وهجها الجديد، غير أنه توقف عن الكتابة بعد صدور مجموعته الوحيدة مكعبات من الرطوبة (١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م) التي تضم إحدى عشرة قصة، وتواريخ كتابتها - على نحو ما أثبت المؤلف بعضها - تمتد في الفترة من ١٣٩٠هـ / ١٩٧٠م - ١٣٩٨هـ / ١٩٧٨م.

تيار الوعي في القصة السعودية القصيرة

الساعة الثامنة مساءً أو صباحاً .. السقف المستطيل الواسع مخزن لدخان السجائر وهموم الصادر والوارد .. كومة الأوراق المتراكمة .. تنعم بانتظار لا نهاية له .. بنت الجيران .. والحلم المضمخ بالكحل والحناء في ليلة العمر الفريدة وخلف النافذة العريضة حيث الفراغ الرمادي .. يسقط اللهاث ونشاط الغرائز الذي لا يهدأ .. ولا حاجة لأن تفتح عينيك .. فلن ترى سوى الصادر أو الوارد .. المدعي أو المدعى عليه .. الجلسة عند الشيخ ثم يبدأ الصراع البطولي .. وتبرز العضلات .. شرع الزناتي خليفة رمحه العسال .. لكن أبو زيد عاجله بضربة من سيفه البتار .. فتهاوى الزناتي مستسلماً ودخلت جيوش بني هلال تونس الخضراء .. تساءل ماذا لو جرب أن يكتب الصادر أو الوارد وهو مغمض العينين .. داهمته ضحكة جافة فتح عينيه مفكراً : إن من الأفضل أن لا تبدأ العيون المتزنة في استجابته ككل مرة.. شاهد صرصاراً يحاول أن يتسلق الجدار .. بتصميم.. عجيب .. قال لنفسه إن هذا ما ينقصه فقط .. كي يضع قدميه على طول المكتب ويقذف بهذه الكومة من النافذة .. ابتسم بلا نفس .. تساءل متى دخل هذه الغرفة لأول مرة .. قالت حافة المكتب المتآكلة إن ذلك كان منذ اختفاء الحاكم بأمر الله الفاطمي .. أغمض عينيه بلا مبالاة مفاجئة .. قال إن المشكلة ليست في اختفائه .. لكن في البلبلية التي خلفها رحيله الغامض .. جاءه الصوت الرخو كقطن مخدته الرطب :

- صباح الخير يا هوو .^(٤٨)

إننا، هنا، أمام تداعيات تجري بالتفكير طبقاً لما يدور داخل الشخصية وعبر لغة مطواعة قادرة على احتواء الأحلام والأشياء والأفكار والأحداث ... من خلال وجهة التدفق الحر للدخال في استرجاع متقطع ومتداخل يجمع ما يشاهده بطل القصة إلى ما يتذكره، وما يحلم به إلى ما يعيشه، وما يجري في داخل غرفته إلى ما يحدث خارجها، كما يجمع بين حديث الراوي (الغائب) وحديث الشخصية (المتكلمة) في زمن مُعلّق ومستدير. ويمكن أن نقف في تحليل نسيج هذا المقطع الافتتاحي للقصة، عند عدد من المعينات التي

صالح بن غرم الله بن زياد

تكشف عن التداخل والقفز بين تداعيات ومشاهدات البطل من أجل التدوين لمستويات وعيه في تيار جريانها وفيضها:

١- يبدأ نص القصة بعبارة: "الساعة الثامنة مساءً أو صباحاً.." وهي عبارة تُعلّق زمن الحكاية وتثبّته؛ فليست (أو) لإعلان الشك أو لوصف ما يعتور المعرفة بالظرف الزمني من قصور أو اضطراب من قِبَل الراوي، بما يعني أن هناك نية لتحرير الزمن وتعيينه؛ لأن مؤشرات زمنية، بعد ذلك، تأتي لتدل على وجود بطل القصة في مكتب رسمي لتسجيل الصادر والوارد، ويقول القادم عليه: "صباح الخير." العبارة الافتتاحية، هنا، ذات دلالة مركزية في بنية القصة؛ لأنها تعني التهميش للزمن الخارجي (الواقعي) وبناء زمن خاص هو زمن التداعيات والأحلام والتأملات والمشاهدات العابرة والتلقائية، إنه زمن مستدير، وبدهي - عندئذٍ - ألا يكون هناك فرق بين أن تشير الساعة إلى الليل أو إلى النهار، إلى الأمام أو إلى الخلف.

٢- ثم يأتي الوصف للمكان: "السقف المستطيل الواسع مخزن لدخان السجائر وهموم الصادر والوارد.. كومة الأوراق المترامية.. تنعم بانتظار لا نهاية له..." ومع أن الوصف يمكن أن يخاليل وجوداً موضوعياً على درجة ما من الاستقلال عن الذات، وخارجاً منفصلاً عن الداخل - إلا أن نسيج الوصف، هنا، يختار ويركب من الموضوعات والأشياء ما يجعله جزءاً من تدفق الداخل، الداخل الذي استدار الزمن فيه وانغلق فغداً للأشياء فيه ذات الخاصية المستديرة والمغلقة، ومن ثم لا يبدو من الغرفة هنا إلا سقفها في شكله المستطيل واتساعه وامتلائه بالهموم... بما يجعله معادلاً نفسياً لشكل الداخل، كما تغدو الأوراق في تراكمها وانتظارها صيغة أخرى للتأكيد على ذلك الشكل، وهي صيغة تكرار للمعنى الداخلي الذهني من خلال موصوف خارجي يتجاوب مع دلالة السقف؛ فذلك السقف الواسع الذي اتصف بأنه مخزن، تحوّل هنا إلى

الأوراق ليرى فيها صفة التكوّم والتراكم فقط ، والشكل المستطيل للسقف قاد إلى صفة الانتظار في الأوراق بجامع التعين في مكان والتحدد في إطار وعلى نحو مطلق.

٣- ويشرد القص فجأة إلى: "بنت الجيران .. والحلم المضمخ بالكحل والحناء في ليلة العمر الفريدة ." وليس هنا منطق سببي واقعي يرتب ذكر (بنت الجيران) على ذكر سقف الغرفة والأوراق المتراكمة سوى التداعي التلقائي الحر الذي يرصد ما يجري داخل ذهن الشخصية بما يجعل هذا الداخل غالباً على معنى القصة ومبناها. ف(بنت الجيران) هنا جزء من حكاية التدفق للداخل ، وقد استدعاها (الانتظار الذي لا نهاية له) في صفة الأوراق المتراكمة ، المذكورة تواءً ، أي أنها تتلبس ، هي الأخرى ، الانتظار ، وهو انتظار مطلق ، لأنه يجري في زمن الشخصية الخاص الذي بدا خارج التسلسلات المنطقية ، والأسباب الواقعية ، أي أنه مجرد حلم.

٤- ومن الذاكرة والحلم يأتي الانتقال إلى خارج النافذة حيث يبدو الانتظار عاماً وجمعياً في " الفراغ الرمادي " و " اللهات ونشاط الغرائز الذي لا يهدأ " ؛ فلهات الداخل والخاص هو لهات المجموع ، والفراغ الذي تلوب الذات في دائرته التي لا تنتهي هو الشكل الشخصي للفراغ الرمادي الممتد في رؤية العين بلا نهاية ، في مناقلة هنا بين الخارج والداخل والفردى والجمعي.

٥- وتنفصل الذات عن ذاتها ، فجأة ، ليقف انسياب التأمل والتداعي مفسحاً للحظة من الوعي الذي يمضي إلى تأكيد الاستسلام لانسياب الذهن والتكرار لمعاني تداعياته ؛ حيث يقول بطل القصة لذاته: "ولا حاجة لأن تفتح عينيك .. فلن ترى سوى الصادر أو الوارد .. المدعى أو المدعى عليه .. الجلسة عند الشيخ ثم يبدأ الصراع البطولي .. وتبرز العضلات." ورغم ما تُقجمه هذه العبارة من ضمير المخاطب في (تفتح) و(عينيك) و(ترى) على نسق القص الذي خلا من هذا الضمير فيما تقدم - إلا أنها لا تشذ عن

صالح بن غرم الله بن زياد

الانتماء إلى تيار التداعي وتطوراته المتدفقة، فهي جزء من حكاية الداخل، وينتظمها مع ما قبلها ذات المعنى، ومن ثم جاءت معطوفة -أو قل (مجموعة)- بالواو على ما قبلها، وتضمنت نفي الحاجة إلى فتح العينين أي الاسترسال في معنى الانغلاق والاستدارة والفراغ والانتظار... وجاءت العلة التي نتج عنها نفي الحاجة إلى فتح العينين لتمد في هيمنة هذا المعنى وتمعن في التدليل على استبداديته، ففتح العينين يعني رؤية الاستدارة والانغلاق بين الحدّين: الصادر والوارد / المدعي والمدعى عليه، وبالتالي: الصراع اليومي، أي الصراع المكروور بما يحمل من معنى مرجأ هو معادل الانتظار وتجسده الحي في الواقع. وناتج ذلك يعني استواء الداخل والخارج، واستواء إغلاق العينين وفتحهما، والرؤية والعمى، والنوم واليقظة، والحلم والواقع، والليل والنهار.

٦- ويستدعي الصراع بين المدعي والمدعى عليه، وبروز العضلات - صراع البطولة الشعبية المحفورة في ذاكرة الجماعة، حيث الموقف الملحمي لبطولة أبي زيد الهلالي وهو يحسم بضرب الزناتي بالسيف أمر دخول بني هلال إلى تونس الخضراء. الصراع هنا يفضي إلى نتيجة، وبذلك يفارق الانغلاق بين طرفين، والاستدارة على مركز، والانتظار المفرغ؛ إنه انتصار لكنه انتصار محبوء في الذاكرة، وهو ينشال في وعي مغمض العينين، فهو الأسطورة في مقابل الواقع، وجنة الخيال في مقابل جحيم الحقيقة، وهو - هكذا - حلم بهيج، بما أن الحلم لغة الرغبة، لغة اللاوعي حيث الاشتهااء لعالم أخضر لـ "يوتوبيا": (تونس الخضراء) ولبطولة خارقة لا تُهزَم: (أبو زيد الهلالي).

٧- إغماض العينين - إذن - فعل رائق، حيث الإيغال في الشرود، وبهجة القفز بين ممكنات الخيال، وبدائل الذاكرة الغنية بالصور الملونة، والانشيال الزاخر بالسحر! وهذا هو ما يستدعي التساؤل: "ماذا لو جرب أن يكتب الصادر أو الوارد وهو مغمض العينين." وفي ذلك إشارة إلى الرتابة والتكرار إلى هيمنة التشابه والاستدارة

تيار الوعي في القصة السعودية القصيرة

والانغلاق، فُتسَاوي النتيجة، عملياً، بين فتح العينين وإغلاقهما يقتضي المفاضلة بينهما بما يغري بتجربة العمل ألياً وبعينين مغمضتين. والتساؤل عن إمكانية ذلك يعني إبراز بنية القصة من حيث هي رغبة في حكاية الداخل ورصد فيضانه الذهني وانسياب تداعياته.

٨- لكن ذلك التساؤل في خروجه عن منطق الجدية والعرف العملي وعبثه بالمطروق والمعتاد من تقاليد الواقع يَفْجأ بصورة غرائبية من اجتماع تقيضين: الجدل والهزل، الحلم والحقيقة، النوم واليقظة، اللعب والعمل، الحضور والغياب...ومن ثم: "داهمته ضحكة جافة"، والضحك وعي بالفارقة، وانفعال بكيفية خاصة فيما يدهش، وهو هنا استجابة للداخل وتجل له بما يشد بالشخصية عما حولها، عن واقعها العملي، فيحدث أن "فتح عينيه مفكراً" لأن فتح العينين والتفكير يعينان استبدال الحضور بالغياب واليقظة بالنوم والحقيقة بالحلم والجدد والهزل وواقع الجماعة والمشاركة بواقع الفرد والعزلة، وهذا هو ما يفضي به إلى القول: "إن من الأفضل أن لا تبدأ العيون المتزنة في استجوابه ككل مرة" إذ الجماعة والجدد والحقيقة واليقظة والحضور جميعاً هي ناتج العلاقة مع آخرين، والآخرون هم الجحيم.

٩- عيناه مفتوحتان، الآن، لا بد أن يرى، فماذا رأى؟ "شاهد صرصاراً يحاول أن يتسلق الجدار.. بتصميم.. عجيب." والرؤية هنا هي جزء من تطور تداعياته وجريان ذهنه، أي أنها لا ترى لمجرد الرؤية وإنما ترى ما يحكي ويرصد الوعي وينمو بالتأملات ويندرج في تيار تدفقها، ومن ثم لم تكن للجدار ولا للصرصار وهما أيضاً مادة للرؤية في اللون أو الشكل والبعد أو القرب والسعة أو الضيق... إلخ. بل كانت لمحاولة تسلق الجدار وتصميم، أي أن حركة وعي الشخصية ومضمونها الذهني أُسْقِطاً على موضوع الرؤية من حيث هو مضمون لوعي ودلالة لدال. وذلك هو ما ينتقل به إلى أن يقول لنفسه: "إن هذا ما ينقصه فقط.. كي يضع قدميه على طول المكتب ويقذف بهذه الكومة من النافذة"

صالح بن غرم الله بن زياد

أي أنه في حاجة إلى التصميم وأن عليه ألا ييالي بالعواقب. وقَدْفُ كومة الأوراق من النافذة تعني حسم التردد ، وتجاوز الانتظار والفراغ والرتابة والحدود المغلقة واللازمين - إلى الفعل ، وهو هنا فعل رمزي لا يعني مضمونه بقدر ما يعني شكله كدال على الرغبة في الفعل ومعادل معنوي لحقيقته المادية في الواقع.

١٠ - ولا ريب أن للفعل انعكاساً إيجابياً في الدلالة على الذات وجودياً، فالفعل حركة وتحقق ، تَبْلُورٌ وحدوث ؛ وبهذا المعنى يحمل الفعل معنى الحياة، ويحمل غيابها معنى الموت بوصف الموت معادلاً للسكون والرتابة وانعدام الأثر وفقدان الوجود. والمعنيان معاً أعني (الحياة) و(الموت) من جراء تحقق الفعل وعدمه هما منحني تطور ما يجري داخل ذهن الشخصية، ولذا "ابتسم بلا نفس" وفي هذا تعبير عن تجاوبين متضادين: الأول انفعل لمعنى الحياة في الفعل (الرمزي) الذي خطر بباله حالاً، فكانت الابتسامة، والثاني انفعل لمعنى الموت في شكلية هذا الفعل ووهميته (ولا واقعيته) فكانت الابتسامة "بلا نفس".

١١ - لم ينتصر الفعل الرمزي ولم تغلب الابتسامة بقدر ما تطور الانفعال والتفكير إلى الضد حيث الاستلاب والسكون والرتابة والملل ... حيث الموت الذي استدعى التساؤل عن بداية هذا العماء ، فهو حتماً ليس وليد اللحظة وقد أَشْبَعَت الجمل السابقة معنى التراكم والتكرار والدوران والانتظار والتشابه .. إشباعاً يبرر تطور التداعي إلى أن يسأل: "متى دخل هذه الغرفة لأول مرة." والسؤال هنا لا يتجه إلى الإجابة ولا يهدف إلى الاستفهام ... خاصة وأن ما يطلب الإجابة من الاستفهام يندرج - عادة - في إطار الرصد لوقائع الخارج ؛ أي إلى المعلومات المتبلورة في كفيات أو كميات أو أزمنة أو أمكنة أو ماهيات ... إلخ والسياق ، هنا ، هو سياق القص لتيار الوعي ؛ أي رصد التدفق الذهني في تلقائيته وانسيابه حيث لا معلومات جاهزة ومتبلورة قَبْل السؤال أو

الإجابة. ومن ثم يرد هذا السؤال في سياق تداعيات الشخصية التي تحكي داخلها، فهو جزء من مادة الداخل الذهنية تشير إلى (القدم) حيث الخروج من حيز الزمان المعقول، ليغدو قدماً (خاصاً).

١٢ - ولأنه قدم خاص بالشخص نفسه، وقد جاء السؤال مقرراً له لا مُستفهماً عنه - فإن المقررات لذلك وهي شواهد الحال (لا البيان) فيما يقع ضمن دائرة الرؤية البصرية في (الغرفة) تستقطب التنامي الذهني تلقائياً، حيث "قالت حافة المكتب المتأكلة إن ذلك كان منذ اختفاء الحاكم بأمر الله الفاطمي." وبين دلالة (حافة المكتب المتأكلة) ودلالة (اختفاء الحاكم بأمر الله الفاطمي) جامع القدم، وفرق المسافة بين الواقع والخيال، التجربة والذاكرة، الإشارة والرمز... ليغدو لمعاني الرتابة والانتظار والتكرار التي بلغت به درجة الضيق مستوى عريقاً في التاريخ وعميقاً في الواقع، ومن ثم فعلية بالغياب والهروب "أغمض عينيه" حيث تختفي الأشياء كما اختفى الحاكم الفاطمي، بيد أن الاختفاء سيصبح مشكلة، تستدعي قوله: "إن المشكلة ليست في اختفائه.. لكن في البلبلة التي خلفها رحيله الغامض" أي أن الآخرين، مجدداً، هم القضية لأنهم السؤال في حال الحضور، وهم السؤال - أيضاً - في حال الاختفاء والغياب.

١٣ - وأصبحت اللحظة ملائمة، عندئذ، لحضور هؤلاء الآخرين، لنزلق في المفاجأة الناعمة: "جاءه الصوت الرخو كقطن مكدته الرطب: - صباح الخير يا هوه!" وبذلك يحضر الكلام، أي يحضر الوعي، لتتحرك الشخصية من الهامش إلى المتن، ومن الظل إلى الضوء، ومن أدغال الداخل (معزولاً عن الاتصال المباشر مع الآخرين) بانفلاته عن السيطرة الخارجية والتنظيم المنطقي - إلى الخارج عبر الاتصال بالآخرين والانتظام في قيد حضورهم.

ذلك، إذن، هو نسيج التداخل النصي الذي يعرض علينا رسداً أميناً لما يجري داخل ذهن الشخصية القصصية من تداعيات وأحلام ورموز وخواطر.. لا تقيدها سيطرة الخارج ولا تضبطها معيارية الوعي المنطقي. إنها تتوالى عبر مونتاج لصورها يتيح نموها الانفعالي على النحو الذي رأيناه أعلاه، وينبغي أن نضيف في سبيل الجلاء للتداخل في هذا النموذج الملاحظات التالية:

أولاً: تختفي في هذا النص علامات الترقيم، لتفسح المساحة لتوالي الجمل والكلمات دون فواصل الترقيم التي اعتدناها إملأياً عدا النقطتين الأفقيتين: (..). ولذلك وظيفة دالة على التابع التلقائي، والانصباب الحر، بعيداً عن التنظيم المنطقي. وهو ما صنعه كبار كتاب "تيار الوعي" أمثال جيمس جويس الذي سجّل في يولييسيس استحضر السيدة بلوم لذكرياتها واسترجاعها لحوادث الماضي في مونولوج صامت واحد يمتد في اثنتين وأربعين صفحة دون علامة واحدة من علامات الترقيم.^(٤٩)

ثانياً: ليس في هذا المقطع حدث ينمو ولا حكاية تُسرّد وإنما صور وأفكار وذكريات، وبذلك تتقدم كيفية التشكيل اللغوي على مضمون هذا التشكيل، ويغدو للكتابة ذاتها دور في الاستدعاء الآلي للذكريات والمعاني والمشاعر وفي التوالي للصور، بطريقة من شأنها أن تجسد الأدبية لا النفعية والجمالية لا العملية في لغة القصة على النحو الذي يدنو بالشعر إليها أو يرتقي بها إلى الشعر في صفائه ونقائه الجمالي، فلا يكاد يغدو ممكناً قول ما تقوله القصة بلغة غير لغتها، تماماً كما هو حال القصيدة الشعرية واللوحة التشكيلية وما يشبههما امتيازاً وتعبيراً وإبداعاً.

(٤٩) انظر: لويس عوض، في الأدب الإنجليزي الحديث (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م)،

تيار الوعي في القصة السعودية القصيرة

ثالثاً: ومثل القفز بين الأشياء والموضوعات يأتي الانتقال من أسلوب الصور المحسوسة المتوالية دون سرد في المطلع: الساعة، السقف، كومة الأوراق - إلى الصور المتدفقة من الذاكرة: بنت الجيران، الزناتي وأبو زيد... ومن حديث الشخص لنفسه، إلى الاقتحام بصوت راو غائب يروي، ومن الحوار مع آخر (الدايلوج) إلى نجواه الذاتية (المونولوج الداخلي)، ومن الخواطر إلى المشاهدات، ومن الانفعالات إلى الأفعال أو الأقوال... في درامية لمجريات التدفق الذهني دون ضبط أو تحكم.

-

إذا كانت اللحظة التي تهتم بها تقنيات تيار الوعي هي لحظة ما قبل الاتصال مع الآخرين، أي تلك اللحظة المقابلة لما يفرضه الاتصال من اكتمال التفكير الذهني وتمام التعبير عنه وعقلانيته، فإن التقطيع والبت وانتشار المفردات وهذيانية الأسلوب مظهر للرصد لهذه اللحظة وارتياحها بقصد التسجيل والكشف عن الكيان النفسي والتطور الذهني للشخصيات، وتبدو في القصة السعودية القصيرة ظاهرة التقطيع والبت للكلمات والجمل والعبارات والهذيان واللغو وانتشار المفردات دون رابط... من خلال صيغة المناجاة الذاتية (المونولوج الداخلي) الذي يمثل حديث الشخصية لذاتها.

نقرأ - مثلاً - في الجزء الأخير من قصة حسين علي حسين^(٥٠) "الخروج والتحول" ما يلي:

(٥٠) أصدر حسين علي حسين إلى الآن أربع مجموعات قصصية: أولها الرحيل عام ١٣٩٨هـ/١٩٧٨م، وتمتد تواريخ قصصها في الفترة من ١٣٨٩/١٢/٢١هـ - ١٣٩٦/١/٨هـ؛ والثانية ترنيمه الرجل المطار عام ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م؛ والثالثة طابور المياه الحديدية عام ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م؛ والرابعة رائحة المدينة ١٩٩٠م.

صالح بن غرم الله بن زياد

"وصل إلى بيته، سار إلى غرفته، فتح أدراج الماصة، واحدا واحدا واحدا، حتى شرعها كلها.. تركها مفتوحة ووقف وسط الغرفة في حركة استعراضية.. ألقى نظرة حلقية على كل شيء في الغرفة الضيقة الغبراء اللون السيئة الإضاءة، إن كل شيء في غرفته يمدق فيه. يمدق فيه ببلاهة منقطعة النظير كبلاهة نذل الكازينو.. "أين الكرم؟" فنجان الشاي القديم البارد المسود يمدق، منفضة السجائر الدائرية البنية اللون المسودة الأطراف تمدق فيه.. كم يوماً.. وهو لم يحرق فيها سيجارة.. ولا سيجارة واحدة.. كم؟ رأس فينوس يمدق. صورة الميدوزا "غريبة"؟ على غير عاداتها تمدق.. تمدق.. تصلبه ربما.. تقتله.. لكن لا.. هل هو.. هل هي.. هل هم.. سا.. سا.. ساقطون كلكم إلا هو ساقطون.. سا.. سا.. قواميس اللغة والكتب تمدق.."^(٥١)

تبدو لنا أشياء الغرفة، هنا، من خلال عيني الشخصية؛ حيث يندلق عليها الداخل مغبراً من موضوعيتها وحياديتها فتكتسب حساً يعكس لحظة الوعي بها وفيضانه النفسي والذهني. وفي هذه الدرامية التي تصطرع فيها الشخصية مع الأشياء من خلال فعل التحديق الذي كثفه التكرار وكثرت التعداد - يأتي حديث الشخصية ليجسد الاضطراب والتمزق وفقدان الاتزان وليمثل بالتقطيع والبت والتكرار الهذيان (هل هو.. هل هي.. هل هم... سا.. سا.. ساقطون) - ذهن الشخصية تمثيلاً موضوعياً ودقيقاً وعميقاً من الوجهة الواقعية.

وقد كان حسين على حسين حفيماً بهذا الملمح، بحيث غدا سمة بارزة في قصصه، وكثيراً ما نطل على أبطاله المسحوقين اجتماعياً، وهم يهدون ويتخيلون في عبارات مبتورة وكلمات مقطعة أو منشورة بفواصل من نقطتين أفقيتين، وهذا الهذيان في حرصه على تخييل الواقع وتمثيله يقارف العامية ويتعاطى التراكيب اليومية ذات الخصوصية في مستويات معينة من البيئة الحجازية بما يبدو في تلك التراكيب والألفاظ من شفاهية

(٥١) حسين علي حسين، الرحيل، ط٢ (الرياض: دار ابن سينا، ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م)، ٣٣-٣٤.

وعاطفية ونبو - أحياناً - على النحو الذي نجده - مثلاً - في إحدى فقرات قصته "حين يجئ الليل" التي تمضي هكذا:

"رفع الكوب وسكبه في فمه دفعة واحدة وأخذ لي الشيشة وهو ساهم بينما اندلق واقعه أمامه كأنه شاهد يعرض شريط ذكريات بالي .. أووه .. لا بأس .. لا ضير .. حماد .. قلبي ما هي لعنتك على وجه التأكيد؟ التأكيد.. القرار.. البطالة.. النوم.. الهواة.. السباحة .. الصرحة .. يا إلهي .. نوم في القهوة؟ لا .. لا حتى الظهرية .. مشمش معفن .. عيونك تحتاج لقليل من القطرة .. قليل فقط.. أووه أخبرني أين قطرتك؟ قطعاً أكلتها العتة.. تماماً .. تكاد تأكلني .. آه على وجه الدقة .. أووه .. هذه تفاهات .. تفاهات .. تصور أني .. بطل .. بطل .. هذه تفاهات لاماني بطل من قال إنني بطل .. ألعن أبو اللي يقول .. ها .. يلعن أبو .. أبو مجانين طفران .. باطل طفران .. باطل نقود سجائر .. دخان لزوجته الجد .. الأطفال أوه هذه تفاهات ! بائع .. ع .. بابائع آه .. نزع اللي من شفثيه بانهازمية سافرة وهمس لنفسه بهدوء "ملعون" أنزل رجله عن أختها وغيب يده في جيبه وأخرج ورقة مبرومة ووضعها في قعر الطاولة.^(٥٢)

إننا لا نعيش الشخصية عند حسين علي حسين، في مثل هذه القصة، من خارجها فقط، فلا تقف رؤيتنا عند حد قولها وفعلها وشكلها وانفعالها مما ندركه بالتجربة الحسية ونميزه بالوجود العملي، بل نتجاوز ذلك لنرى العالم كما تراه هي من خلال استبطانها من الداخل عبر تفكيرها وتداعياتها وخواتمها الخاصة، وبدقة تصل إلى تمثيل هذا الداخل لفظياً، وبإيقاع فذ لا يشذ عن مستوى الشخصية ولا يجافي واقعيتها. وبذلك تبدو لنا القدرة الإبداعية على الإيحاء بأجواء مختلفة، وأحاسيس متباينة، وتصوير نسب عديدة ومتنوعة للأشياء والأشخاص في ظروف متغايرة.

واستثمار الكاتب للمحكي واليومي والعامي لم يأت عن طريق إخضاع النص له بما يجعل ذلك العامي واليومي والمحكي مهيمناً بما يقتضيه المفهوم السطحي للواقعية

صالح بن غرم الله بن زياد

والطبيعية الذي يتخذ من الصدق والمطابقة قيمة يرتب النص في ضوئها على الخارج بما يقيد صيغة النص الإبداعية ، وفضاءه الفني ، ويقص جناحيه اللذين يخلق بهما في الواقع وبعيداً عنه وبالصدق وبالكذب في وقت واحد. فعلى الرغم من تردد بعض التراكيب اليومية والشفاهية في ذهن الشخصية وخواطرها: "مشمش معفن" ، "لاماني بطل" ، "أبو مجانين طفران" إلا أنها تَرِدُ إلى جانب تراكيب فصيحة للشخصية نفسها "عيونك تحتاج لقليل من القطرة" ، "تماماً .. تكاد تأكلني" ... إلخ. وتندرج ضمن قالب الكاتب ولغته ، بما يصوغ مزيجاً ويركب مختلفاً يضيف إلى الواقع ولا يستنسخه ، ويبدعه ولا يقلده فقط ، وبذلك تغدو لغة النص واقعية - حقاً - لا لأنها تحكي العامي واليومي ، فليس في ذلك - مجرداً - فضيلة فنية إبداعية ، ولكن لأنها تلائم واقع شخصية القصة نفسياً وعقلياً ، وتوحي بما يشف عن إيقاع روحه وطريقة تصويره وتدفع تفكيره.

وقد جاء التوظيف لليومي والعامي ضمن استراتيجية الكتابة عن الوعي والأمانة في قصّه وروايته ، ولئن وجدنا في ابتدال اليومي وشفاهية العامي ومحليته ما يشذ عن منطق الكتابة العربية (العالمية) من فصاحة معجمية ، وانتظام نحوي ، وصلابة أسلوبية ، فإن فيما حرص الكاتب على تدوينه من ألفاظ مقطّعة أو مبتورة ، وهذيان بما لا يُفهم ، ونثر للمفردات ، وقفز وتداخل بين الدلالات والموضوعات .. ما يشذ عن منطق العقل والواقع ، من حيث إن الحكم على منطقية وواقعية الكلام إنما يستند إلى وظيفته التواصلية مع الآخرين بما تحرص عليه من الفهم وما تحيل إليه إشارياً من معيّنات مألوفة حسياً أو معنوياً على النحو الذي يفرضه العقد الجماعي للغة عند بنيتها.

الوظيفة التوصيلية ، هنا ، لا تتصدر فعل الكتابة لتيار الوعي ، لأنها كتابة للدخل بمعزل عن تواصله مع الآخرين ، وهذا لا يعني أنها كتابة بلا دلالة وإنما يعني أن دلالتها ليست في حملتها بقدر ما هي في شكلها ، وليست فيما تشير إليه في الخارج بقدر ما تحملها

تيار الوعي في القصة السعودية القصيرة

من صورة للداخل. إن معناها - إذن - أكبر من أن تحمله عبارة مسكوكة، أو منطوق ناجز، وإن اتساعها أكبر من أن تحتويه أسطر، وتركبتها أعقد من أن يُبسط في جملة، وحركيتها وتشتتها أكثر عصياناً من أن تُحدّد في زمن وأن تُثبّت في حالة .

من هنا تنكسر اللغة لتحتويها، وينفرط عقد النظم ليلحق بمداها، وتغدو العبارة عنها في بعض الجوانب مُلاحَقة لاهثة وراء إشارات يُحتزل كل منها عالماً من التجربة وتاريخاً من المعنى، هكذا: "التأكيد ... القرار ... البطالة ... النوم ... الهواة ... السباحة ... الصرحة .." وفي بعض الجوانب يغدو التجسيد لنطق الكلمة قيمة تتعلق الدلالة بها مقطّعةً أو مبتورة أو مُكرّرة "بطل .. بطل" "أبو.. أبو مجانين" "بائع ..ع.. بائع آه". كما يغدو اللغو والهديان بما لا يُفهم معنى لداخل متدفق ومشتت ومتداع تداعياً حراً، في مثل: "دخان لزوجته الجد.."

هذا التداعي الهدياني الذي يتنقل الذهن بين صورته عبر غابة من الإشارات الناقصة والمختلطة هو - أيضاً - ما يقذفنا إليه وبه جارالله الحميد^(٥٣) في مثل قصته "حديث خاص جداً معك !!" التي تقوم أسلوبياً على حوار يهيمن عليه تسأل وتقرير متصلان يتوجهان للأننا مختزلةً في ضمير المخاطب "أنت"، بحيث يغيب السرد وتحضر الشخصية حضوراً غير مباشر؛ إذ هي لا تتحدث وإنما تنطوي في السؤال أو في التقرير الموجّهين إليها بما فعلت أو ستفعل، وما دار في ذهنها، أو تداعى إلى خاطرهما ... في محاصرة معرفية للداخل والشخصي والخاص، وهي محاصرة تقترف الانتهاك والتعدي بشكل انتخابي يقفز من موضوع لآخر ومن خاطرة لسواها دون أسباب، ونسمع قليلاً في نهاية كل جزء لازمة مكرورة لتأكيد محاولة الشخصية (الأننا) دون جدوى أن يُترك لها

(٥٣) أصدر جارالله الحميد مجموعتين قصصيتين: الأولى أحزان عشبة بريّة، عام ١٣٩٩هـ/١٩٧٩م؛ والثانية وجود كثيرة أولها مريم، عام ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م.

صالح بن غرم الله بن زياد

فرصة الإجابة أو السؤال: "سيدي اسمح لي بالإجابة" في نهاية الجزأين الأول والرابع، و"سيدي اسمح لي بالسؤال" في نهاية الجزأين الثاني والثالث. ونورد هنا الجزء الثالث منها الذي يمضي هكذا:

أنت - رغماً عنك - فوجئت بالنقود.. أليس كذلك؟! تزوجت؟ أليس كذلك؟ من هو ابنك؟ طارق!! مدهش هل يرحل تفكيرك نحو أسبانيا؟ نعم الناس!! بالفعل.. طارق!!.. أسبانيا!! الفردوس المفقود!! مضيق جبل طارق!! أوه.. أين هو الآن؟ هل هو جميل؟. أنت تحب زوجتك.. الحياة مستقرة

تماماً.. الأكل جاهز في الثانية ظهراً.. وفي الثامنة أو التاسعة مساءً.. غرفة للشواء.. وأخرى للصيد.. وأخرى للنوم! هل تعرف تأثير الفيتامينات البائية مثلي؟! مدهش جداً!! أيضاً يوجد هناك أسماك للآنية!. البحر فيه أسماك.. ولكن لا ققط هناك.. ألا ترى؟. النكتة في دمك "شباط" يعني الققط؟ كيف؟ مسألة التناسل.. آه.. شيء غير غريب وإن كان غير عادي أيضاً!، أين زوجتك؟ تطبخ بالتأكيد.. أو تغسل.. أو نائمة؟ هل نسيت السؤال.. سيدي أعطني شيئاً واسمح لي بالسؤال!!^(٥٤)

ليس هنا راوٍ يحكي ولا حكاية تُحكى بل مدونة لمساءلة (أنا) مُطلّقة من قيد التعيين الشخصي، ومقيدة بالحضور والصمت، من قبل متكلم هو الآخر مطلق من قيد التعيين الشخصي، ومقيد بالكلام دون الاستماع. وموضوع الكلام هو الانطباعات والمعرفة والخصوصيات... هو الوعي في محتواه السطحي والعميق، الإشاري والرمزي، الخاص والعام (لننظر في: النقود، الزواج، الابن طارق.. بوصفها محتوى ظاهراً وإشارياً وخصاً للوعي من جهة، وأسبانيا، جبل طارق، الأسماك، البحر، الققط... بوصفها محتوى عميقاً، ورمزياً وعمماً من جهة ثانية). ومن ثم يحدث التراسل والتداخل بين الخارج والداخل، الأنا والآخر، المتكلم والمستمع، عبر المدونة التي يظهر فيها الوعي بالرصد

التلقائي لحركته وتداعياته وذاكرته التي هي في العمق ذاكرة غير خاصة وغير فردية لأنها دائماً ذات أبعاد مشتركة تاريخياً ونفسياً على المستوى الجماعي القومي والإنساني.

الأنا، هنا، هامشية وسلبية أو تكاد، ومن ثم جاء طغيان ضمير المخاطب الذي يرتبها في منزلة الإصغاء والاستماع، ويسجل عليها الأحداث والوقائع ويعلنها بطريقة تُظهر الالتصاق بها والهيمنة على وعيها ونفي حرية التصرف والحركة عنها. فالخطاب بضمير "أنت" يَسْرُدُ إذ (يحاور)، ويُقَرَّرُ إذ (يسأل)، والسرد والتقرير عبر هذا الضمير الذي يمثل المواجهة والحضور يدلل على علم السارد بالشخصية التي يسردها وقدرته على الوصف لاستعادة وعيها والتمثيل لتداعياته وتشتته عبر هذيان ينثر الكلمات ويتداعى بإجاءاتها: "نعم الناس!! بالفعل.. طارق!!.. أسبانيا!! الفردوس المفقود!! مضيق جبل طارق!! أوه.." وهو ما يختصر تاريخاً من المعنى، وعمراً من تجربة الدلالة المتخللة للوعي.

وإذا كان التقطيع والهذيان يردان في سياق التداعي الداخلي حيث يتذرعان بانعدام التواصل مع آخر للكشف عن الكينونة النفسية والذهنية في تدفقها الحر - فإنهما، أيضاً، يعكسان الأشياء / الحالات من خلال الوعي، بوصفها وجوداً تحدده الذات وتُشكِّلُ نسبته وكيفيته، وبذلك يصبح رسم الكلمة كتابياً على الورقة قيمة دلالية من منظور التسجيل للوعي بها. ففي قصة عبد العزيز مشري^(٥٥) "ترحلون" حكاية للوعي في مستوياته الداخلية من خلال لحظة ذات أهمية جماعية قومية تخترق الوجود بالعدوان

(٥٥) يُعد عبد العزيز مشري (ت ١٤٢١/٢/٢هـ - ٢٠٠٠/٥/٦م) أحد أكثر كتاب القصة السعوديين غزارة إنتاج؛ فقد صدر له ست مجموعات قصصية، هي: موت على الماء، ١٩٧٩م؛ أسفار السروي، ١٩٨٦م؛ بوح السنابل، ١٩٨٧م؛ الزهور تبحث عن آنية، ١٩٨٧م؛ أحوال الديار، ١٩٩٣م؛ و جاردينيا تتشاءب في النافذة، ١٩٩٨م. بالإضافة إلى خمس روايات هي: الوسمية، ١٩٨٥م؛ الغيوم ومنابت الشجر، ١٩٨٨م؛ الحصون، ١٩٩٢م؛ ريح الكادي، ١٩٩٣م؛ وفي عشق حتى ١٩٩٦م؛ وله رواية مخطوطة بعنوان المغزول.

صالح بن غرم الله بن زياد

والتهجير. التعين الزماني والمكاني للحدث يتلاشى في القصة، لأنها لا تقص الحدث بقدر ما تقص الوعي به وكمية ونوعية الانفعال تجاهه، ومن ثم لم تكن القصة تأريخاً بقدر ما كانت إبداعاً فنياً، ولم تكن إبداعاً فنياً لأنها تحكي الحدث / التأريخ بل لأنها تحكي الوعي الإنساني به، وتمثل تجربته التي تغدو كُلاً من وراء جزء، وعموماً من وراء خصوص.

ومن حكايتها لهذا الوعي هذا التخلل الذي يحذقه قلم المشري جيداً وهو يستبطن ملمح الصمت لدى الأشقاء!! تجاه العدوان:

وكان الصمت يجيئ ملوثاً بدعم الكلام من خلف الستار .. يجيئ ممتزجاً بالنقيض.

ومجلاً بتراث القول:

(لا قوة في حل العصا المنشقة).

ص

م

ت :

هذا مفعول بطئ التخرت ... (٥٦)

كلمة "صمت" تُرسم هنا مقطعة وتأتي حروفها فوق بعضها (عمودياً) لتدلنا على الوعي بها في لحظة تضيق عن استيعابها، إنها تنفرط انفعالياً إلى حروف لتتجاوب مع تمزق يجترب بها في الداخل، ويعيها بوصفها أزمة خانقة، وليس كلمة. وهو ذات المدلول

(٥٦) عبد العزيز مشري، أسفار السروي، ط١ (الرياض: نادي القصة السعودي،

تيار الوعي في القصة السعودية القصيرة

الفني الذي يترامى عبده خال^(٥٧) إليه حين يكرر الكلمة عمودياً في مثل قصته: "انفجار بحار مسكون بالخوف"، حيث نجده يكتب:

يا ساكن البحر:

هل تبقى في شراع قاربك شيء من أسرار القوم؟!؟

...

أبئنا .. ودعنا نتيئم صعيداً طيباً .. ونصلي على البقايا.

صمت ...

صمت ...

ران الصمت.

يقولون أيضاً: بأن الجزر البعيدة هي مقابر (البكم) تغشأها التيبس حين انطفأت. فهلا

حدثنا عن اجتثاث شجرة الأجداد؟!؟

صمت ..

صمت ..

عواء.

هلا جمعت لنا تفاصيل الحكاية في قاربك المكسور .. وأطعمتنا؟!؟

صمت ...

عواء ...

هدير. (٥٨)

(٥٧) أصدر عبده خال مجموعته القصصية الأولى حوار على بوابة الأرض عام ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م، ثم أصدر مجموعة ثانية بعنوان لا أحد، وروايتين الموت يمر من هنا عام ١٩٩٥م ومدن تأكل العشب عام ١٩٩٩م.

(٥٨) عبده خال، حوار على بوابة الأرض، ط١ (جازان: نادي جازان الأدبي، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م)، ٢٧، ٢٨ - ٢٩.

صالح بن غرم الله بن زياد

أصبح القصص - إذن - يعتمد الكتابة ويتكون من خلال رسمها، فلم يعد يتوسل بها، فقط، بقدر ما يُبدعُها ويكيفها لتتجاوز صفة الدال المستقل عن المدلول وتغدو ذاتها مدلولاً يتجسد فيه وجوديا التشكيل والتعبير والإبداع، ففيها نكتشف المعنى، وبها نقبض عليه ونصوغه أو نحاول حين تعييننا الأداة وتخفق الأساليب الجاهزة والمصكوكة في الدلالة على الوعي في حالاته المتفردة ودلالاته الخاصة.

-

وهما متكأ فني للإبداع الأدبي عامة، منهما تستمد النصوص الأدبية كثافتها وغناها، وعليهما تستند في اشتقاق مسلك كلي (نمطي) للرؤية خارج الإطار الجزئي وفوق الواقع الزماني والمكاني المحدود. وقد كشف التحليل النفسي لدى فرويد و يونغ - كما قدمنا - فعلهما الرمزي بوصفهما أداتين للفعل النفسي والمعرفي والاجتماعي، حيث يُرضي الإنسان بهما حاجته الروحية، ويحقق التوازن مع المجتمع حوله، ويفسّر ويكشف وينظّم ما يعجز عن فهمه واستيعابه.

ومع أن القيمة الفنية والأدبية لهما لم يؤسسها التحليل النفسي بقدر ما وصفها، ولم يبتكرها بقدر ما فسرها وشرحها حسبما تمثلت في الأعمال الأدبية العالمية في القديم والحديث، فقد أفضى التحليل النفسي إلى وعي نظري بهما، ولفت عبقرية الإبداع إلى صفتها اللغوية الخاصة التي تلائم الحالة التي تتعطل فيها لغة المنطق والمعرفة والعقل واليقظة، وهي حالة يتحرر الوعي فيها من القيود المكتسبة بشكل تلقائي وغير مقصود مما يفضي إلى معانقة الوعي الفردي والجمعي فيهما وهو على حالته الداخلية المتدفقة والمشتتة والمتداعية.

من هنا كانت الأسطورة والحلم جزءاً من تكنيك تيار الوعي في القصة (مثلما هما جزء من تكنيك الشعر) لأنهما يتيحان لنص القصة ذلك النظام الداخلي المكتفي بعلاقاته اكتفاءً يجعله مفتوحاً على المفرد والمجموع والداخلي والخارجي والماضي والمستقبل ... من خلال لغة رمزية كثيفة لا تقيد سببية الخارج ولا تُكرِّهها منطقية العقل، تماماً كما هو حال لغة الأدب بعامة التي أصبحت رمزيتها مناط ميزتها وامتيازها النوعي، وأساس جاذبيتها للمجموع الإنساني خارج حسابات الزمان والمكان.

وإذا كنا نجد كثيراً من القصص والروايات تنبني على الحلم مستثمرة خاصية الامتلاء الرمزي والكثافة الداخلية في لغته لتجسد به وعيها وتبدع لغتها ورؤيتها المفارقة للعادة - فإن قصصا وروايات أخرى بُنيت على الأسطورة مستثمرة ذات الخصائص، ولعل أشهر النماذج المعروفة لقصة تيار الوعي وهي *يوليسيس* لجيمس جويس - تشهد لنا بذلك، فهي تنبني على نوع من تكنيك التوظيف للأسطورة ممثلة في أسطورة *الأوديسة* للشاعر اليوناني *هوميروس* Homer وما تمثله من بناء ورموز وموضوعات. وقد تتبع روبرت همفري في إطار تحليله لتيار الوعي في هذه القصة، العلاقة بين *يوليسيس* و*أوديسة* *هوميروس* سواء في تقسيم (جويس) لها إلى ثلاثة أقسام رئيسية: (تليمشيا) و(الرحلة) و(نوستوس)، أو في استخدامه لموضوعات القصة نفسها مع خلع طابع السخرية عليها، وللبناء الرمزي للأوديسة، والصور والرموز الهومييرية.^(٥٩)

الحلم والأسطورة - إذن - معين خصب للكتابة الأدبية، وهما أدواتان طيعتان لكتابة تيار الوعي وحكايته، ويمكن أن نلمس ذلك في القصة السعودية القصيرة من خلال مدخلين:

أ - الاستعادة للرموز والأسماء، وهنا يلجأ الكاتب إلى مادة جاهزة ووعي ناجز لكنه يوظفه بما يُسْقِط عليه الشخصي والراهن، ليغدو الاسم القديم رمزاً يجتمع فيه الحقيقي وغير الحقيقي، الراهن والغابر، المفرد والمجموع. ويستوي - عندئذ - أن تكون الأسماء خرافية أسطورية، مثل: شهر زاد، وشهريار، والسندباد... إلخ. وأن تكون تاريخية حقيقية، مثل: عنتره، هارون الرشيد، طارق بن زياد، المتنبى... إلخ. فالقيمة الدلالية والفنية، هنا، للسياق وليست للاسم مجرداً عن السياق، والسياق هو الذي يجعل من ذلك الاسم جزءاً من منظومة تعبر عن الوعي الداخلي للكاتب الذي هو في العمق ووعي المجموع.

ب - تخليق الأسطورة وإبداع الحلم، وهنا يعتمد الكاتب على روح ومنهج الأسطورة والحلم لا على نصهما، وعلى رؤيتهما لا على أشخاصهما. والرؤية والمنهج اللذان تستبطنهما الأسطورة والحلم يجمعان بين المحسوس وغير المحسوس والداخلي والخارجي والفردى والجمعي... إنها رؤية للأشياء والحالات وقد فقدت وقائعيتها وعملياتها أو كادت، فالمجردات مجسدة، والأشياء مؤنسة، والعجماوات ناطقة... إلخ. وذلك صيغة للفعل الإنساني وهو يقتحم عمه الواقع، ويكتنه التناقض والتركب والتعقد في لحظته، ويفيض بداخله الحي والمركب على ما حوله. إنه يجسد وعيه بالأشياء في لغة رمزية أسطورية، وليست الاستعارات والكنائيات والمجازات والإيقاع والتكرار... في القصة إلا دوال الروح الأسطورية ومظهر أسطورتها للغة السردية بما يجعلها معادلاً للوعي الداخلي. ومن ثم كان في الأسطورة - كما ينقل ك.ك. راثفين - K.K. Ruthven "معين لا ينضب.. للاستعارات والكنائيات"^(٦٠) وكانت الاستعارة - في رأي نورمان فريدمان

(٦٠) ك.ك. راثفين، الأسطورة، ترجمة جعفر صادق الخليلي، ط ١ (بيروت - باريس: منشورات

Norman Friedman - "أسطورة مصغرة."^(٦١) وذلك ما ينطبق على نواح عديدة في الأسلوب الأدبي كلما جمع الداخل والخارج والمعنى والحس.

١- في المدخل الأول نجد - مثلاً - سباعي عثمان^(٦٢) يستعيد، في قصته "أزمة الموت .. والحلم"، التاريخ من خلال الحلم الذي يهيئ له سبيل التكتيف للزمان والتجاوز للمكان، في سياق الصياغة لوعي والدلالة على زمن نفسي وذهني يتخطى الزمن التاريخي، وقد ابتداء قصته تلك هكذا:

قال الراوي: حلمت - يا سادتي - ليلة البارحة .. ردها ثلاثاً ثم توقف للحظات .. اجتاحه شرود أفقده التركيز بعض الوقت .. تردد في محاولة لاستدعاء ذاته الهاربة .. لا .. معذرة أظنه قال: أحلم - يا سادتي - .. ردها ثلاثاً ثم استدرك: ليس تماماً .. ربما كما يأتي المرء - منا - آت وهو بين اليقظة والنام .. غيبوبة ما .. نعم .. هو كذلك .. أطرق قليلاً وهو يحتضن رأسه بين راحتيه .. أحس كأنه يتطوح في بئر عميقة. رحلة مجهولة .. لا يكاد يذكر لها بداية ولا نهاية .. حديق الفراغ طويلاً .. كان متوتراً وفي نفسه - ربما يقصد "في ذهنه" - صخب يصم أذنيه .. تماماً هذا ما يقصده بالضبط ..^(٦٣)

وهذا المطلع يؤكد آلية الحلم والفعل الأسطوري لمادة القصة ومضمونها في عدد من الدوال، أهمها:

١ - العبارة المصكوكة: "قال الراوي ... والتي تمثل إكليشيه الخرافة الشعبية، ولازمتها الشفاهية، في مخايلتها الأسطورة بالحقيقة، والوضع والاختلاق والكلام بالنقل

(٦١) نورمان فريدمان، مقال "الصورة الفنية"، ترجمة جابر عصفور، مجلة الأديب المعاصر، بغداد، ع ١٦، ٤٣.

(٦٢) توفي سباعي عثمان عام ١٤٠٨هـ / ١٩٨٨م، وقد صدرت له ثلاث مجموعات قصصية: الأولى بعنوان الصمت والجدران عام ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م؛ والثانية بعنوان دوائر في دفتر الزمن عام ١٤٠٤هـ / ١٩٨٣م، والثالثة بعنوان المجموعة القصصية الأخيرة عام ١٤١١هـ / ١٩٩١م.

(٦٣) سباعي عثمان، المجموعة القصصية الأخيرة، ط ١ (جدة: مؤسسة عكاظ، ١٤٢١هـ / ١٩٩١م)، ٧٥.

والرواية والتوثيق، فالراوي - هنا - غير مشخص أو مُعرَّف مما يجعله قابلاً أن يكون كل أحد وألا يكون أحداً في وقت معا، وهو (يقول) ولا يعنن أو يُسند قوله، وتكرر هذه العبارة "قال الراوي" في مبتدأ كل مقطع من مقاطع القصة مما يجعل لها قيمة تردُّ شفهي طقسي تماماً كما هو الإنشاد الذي يستحضر الجماعة ويبعث التخيل والانفعال.

٢ - وصف فعل الراوي بأنه "حُلم" : " حلمت - يا سادتي - ليلة البارحة." وهو لم يقل هذه العبارة للإخبار فقط أو للحكي، لأنه "رددها ثلاثاً ثم توقف للحظات"، أي أنه يصف فعلاً انفعالياً يخالجه العجب، وتحتويه الدهشة، وتكرار الوصف لفعل الراوي، لا يقف فقط عند التكرار الشفهي بل تأتي صيغة تأكيدية أخرى تعنن في مخيلة التوثيق والتحري والدقة في الرصد، حين يرد قول الكاتب (الراوي المباشر): "لا .. معذرة أظنه قال: (أحلم - يا سادتي -) ردها ثلاثاً" فيُورد الوصف لفعل الراوي بالحلم لكنه ينقله زمنياً من صيغة الماضي إلى صيغة المضارع، أي أنه يحضره إلى حيز اللحظة ويُدخله فيها فلا يبقى منفصلاً عنها زمنياً (في الماضي).

٣ - تجسيد وتمثيل فعل الحلم من قبل (الراوي)، فقد: "اجتاحه شرود أفقده التركيز بعض الوقت .. وتردد في محاولة لاستدعاء ذاته الهاربة" وعاد يحاول الوصف الدقيق لما حدث لها بما يجعل فعله حلماً لكن بطريقة غير عادية، حيث استدرك: "ليس تماماً .. ربما كما يأتي المرء - منا - آت وهو بين اليقظة والنام .. غيبوبة ما .. نعم .. هو كذلك." وذلك لتبرئة حلمه من الأضغاث التي تجعله غير دال، وكأنه ينبهنا إلى الأهمية الفنية لدلالة حلمه وهي الأهمية التي رتب عليها (فرويد) صفة الفن حين وصل بينه وبين الأحلام وأحلام اليقظة تحديداً.^(٦٤)

٤ - إعلان لغة الحلم التي تخرج عن لغة اليقظة، فهي لغة الداخل في مقابل لغة الخارج، ولغة الرغبة في مقابل لغة المعرفة، ولغة الخيال في مقابل لغة الحقيقة، إنها اللغة التي تنبع من أعماق النفس والذهن، ولذا نجد أن الراوي: "أطرق قليلاً وهو يحتضن رأسه بين راحتيه.. أحس كأنه يتطوح في بئر عميقة.. رحلة مجهولة.. لا يكاد يذكر لها بداية ولا نهاية. حدق في الفراغ...." فهو هنا خارج الزمان والمكان، إنه لا يرى بعينه بل بقلبه، ولا يفكر بعقله بل بخياله، ولا يحكي ما يعرفه، بل ما يلذه وما يدهشه.

ثم تمضي القصة / الحلم بعد ذلك لتخلط الأزمنة والأمكنة، وتستحضر في لحظتها رموزاً وأسماء للعرب والعجم والقدامى والمحدثين والمشاركة والمغاربة:

قال الراوي: فقدت - يا سادتي - علاقتي بالأشياء في ذلك الغياب العجيب.. فلما أسعدتني أظنه قال: "فلما عدت" .. لا .. لا .. معذرة كأنه قال: "فلما استفتقت" .. نعم .. تماما .. هذا ما قاله بالضبط - قال: فلما استفتقت عجبت من ذلك كله، رغم عجزني عن تمثله ثم صارت أحداث ذلك الزمن الغائب تفجأني بين حين وآخر.. في بعضها - مثلاً - رأيت "الحارث ابن حلزة" .. هكذا .. تصافحنا .. قلت له "أهلاً بك يا حارث" .. هكذا دون ألقاب .. لم تحجبني عنه أية كلفات أو حواجز .. أعرفه منذ زمن طويل .. تزامننا في المرحلة الثانوية .. كان قد كبر وغزا الشيب رأسه .. تبادلنا أحاديث شتى استعدنا فيها أحلى الذكريات ونحن في بعض هذا الحديث فجأة تلبسه وجه "هاملت" يصول ويجول على خشبة مسرح خرافي بلا لأتساءل ما إذا كنت حقاً موجوداً في هذا الوجود أم غير موجود فأني من الحاليتين أمثل يا ترى أستكين للرجم والمظالم أم أنهض لمقاومة المصائب ولو .. لكن سرعان ما غلفه صدى صوته المنفعل الراءش وتداخل وجهه ووجه ليوناردو دافنشي .. أظنه هو .. عرفته بلحيته الكثة وقوصاه البوهيمية .. لكنه تداخل - ببطء - في وجه لم أتبينه .. بدا أحدهما كأنه "نيتشه" والآخر "هاملت" يتنازعان شخصية مهزوزة .. كان "الحارث بن حلزة" وآخرون يتبددون بينهما ..^(٦٥)

صالح بن غرم الله بن زياد

إنها لحظة معلقة حيث يغدو التشكيل لشخصها خارج حسابات الواقع الزماني والمكاني بل خارج الحدود المتخيل ثباتها للهوية والخصوصية فرديا واجتماعيا، وهي لحظة ذات كثافة على المستوى العددي؛ بل تحتشد فيها أسماء عديدة، مثلما هي كثيفة على المستوى التشكيلي الذي تتداخل فيه الشخصيات، وتتناسخ الوجوه، فنحن هنا أمام "الحارث بن حلزة"، وقد فارق تاريخيته ودخل في محيط العصر، وتعاطى مع معطياته، وتلك مفارقة زمانية يعاد فيها تكييف هذه الشخصية عبر المونتاچ بما يترامى بدلالاتها من المعقول إلى غير المعقول، ومن الحقيقة إلى الخيال، ومن الإشارة إلى الرمز. وفي هذا الأفق الدلالي الذي يجعلها خيالية ورمزية وغير واقعية تنجلي فنية سياقها أدبيا من حيث هو حركة مستمرة وانزياح دائم وتحول لا ينتهي للدوال والإشارات والرموز في إبداع متجدد للمعنى، فتتحول شخصية "الحارث بن حلزة" لتتلبس وجه (هاملت)، بل وتتلفظ بعض نصه بصيغة عربية موثقة (يحيل الكاتب في الهامش نص هاملت إلى مسرحيته بترجمة غازي جمال). ولكنها لا تجمد في وجه هاملت إذ تخرج سريعا ليتداخل وجهها ووجه "ليوناردو دافنشي"، ثم تتحول إلى وجه يجتمع فيه "نيتشه" و"هاملت" ويدخل في هذا التشكيل الأخير آخرون غير (الحارث).

ودوافع الانتخاب والاختيار لهذه الرموز عديدة ومن جهات مختلفة موضوعياً ومكانياً وزمانياً ودلالياً، فالحارث بن حلزة شاعر عربي جاهلي، و(هاملت) بطل إنجليزي لمسرحية شكسبير (William Shakespeare - 1616م) المعنونة باسمه، وليوناردو دافنشي (Leonardo da Vinci - 1519م) رسام إيطالي، ونيتشه Friedrich Nietzsche - 1900م) فيلسوف ألماني.

وإذا كان لدى أولهم السمة الفردية والشفاهية ، فإن الثاني يتميز بالدلالة على الانتقام ، في حين يأخذ الثالث صفة الرقة الأثوية ، ويأخذ الرابع صفة القوة والفاشية التي كانت - بعدُ - متكاً فلسفياً لدموية (هتلر) ونازيتيه.

وتمضي القصة في سرد حلمها لتلج بنا عوالم أخرى مُفَتَّحةً من خلال رموزها دلالات الحاضر والماضي على مستوى الأمة العربية والإسلامية :

أوه نسيت أن أقول لكم : إنني في بعض هذه التحولات رأيت المغني " زرياب " في مجلس فخم يبحر في موال مين " الاوف " و " الميجنا " و " هولو " الخليج يودعه .. رحم الليل هزني الطرب وسط حضور غائم في دخان عود معطر .. كدت أصرخ : "أوف .. أوف " لكنني خشيت أن يتبدد صوتي في عالم لست فيه .. وجوه كثيرة ، جماجم تتمايل طرباً تختلط تبخر .. أجدني أقف على باب قصر الرشيد .. هكذا .. أظنني دفعت الحاجب بخلافة ودخلت .. وقفت أمام الخليفة في دهشة من حضوري .. كأنني مبعوث رسمي .. قلت له :

" يا أمير المؤمنين .. أدام الله عزك .. لقد أضعنا مجدنا " .. واحتبست الكلمات في حلقي .. بعد ثوان تابعت " نعم - يا أمير المؤمنين - أصبح كأن لم يكن .. ما كنا أمناء على ما اتتمتمونا عليه .. " .. وبكيت .. بكيت .. ثم تابعت : " ليتك تستطيع أن تحيئ إلينا وترى ما صرنا إليه من هوان .. "

لا أدري .. لماذا شكوت إليه هو بالذات دون غيره .. فجأة تبدل وجهه .. استشاط غضبا .. ارتبكت أظنني أسأت الأدب .. كنت منفعلاً .. قال : " اخرجوا هذا المعتوه من مجلسنا .. " .. بدا عليه أنه لم يصدقني .. لا أدري لماذا ؟^(٦٦)

لقد جاء (زرياب) و(هارون الرشيد) هنا ليشكلا الدلالة الرمزية المقابلة لدلالة الراوي على الحاضر ، ومن ثم يُسَقَطُ الراوي في رمزيتها الصورة النمطية لبهاء الماضي وإشراقه وعزه في حياة الإنسان ، كأنما الماضي دائماً هو معين الأحلام الجميلة ، ومن ثم

صالح بن غرم الله بن زياد

جاء هذا الماضي مُعَطَّرًا بالعود وراقصاً وطرباً على أنغام زرياب ، وجاء ماجداً عزيزاً مهيباً في حضور الرشيد.

فكان الراوي ثملاً بالطرب لدى زرياب وكان دامعاً بالشكوى وغاصاً بالذل لدى الرشيد ، والمفارقة في بناء الدلالة الرمزية اکتنزت بدلالة السلب التي تستقر في الحاضر استقراراً نمطياً يرتب الحاضر دائماً على الماضي ويعطفه عليه بطريقة غير عقلانية ، فيبدو مجد الماضي (إرثاً) ينحدر من الأسلاف إلى الأخلاف ، وينتقل من الآباء إلى الأبناء ، وليس جهداً يصنعه أبناء كل عصر ، فيكون قابلاً لإبداع الأبناء ومنفعلاً لهم كما أبدعه الآباء وفعلوه ، أي أننا هنا بإزاء حلم غني بالدلالة على أعماق الوعي كما هي وظيفة الحلم دائماً ، فهو يعري الصور النمطية القابعة في القاع بطريقة من شأنها أن تُري الذات ذاتها ، في ضرب من تفكير المرء حول تفكيره ، وهو ما جعل الراوي يشعر في الصفحة الأولى من القصة بالتنافي مع ذاته ، حيث قال :

في بعض هذا الغياب لم أكن أنا .. أنا .. كان في معيبي (أنا) آخر .. أعتقد أنه مشطور عني .. ربما كنت أنا ذلك (ربما) الآخر .. نفسه .. لا أدري .. لا أدري..^(٦٧)

غير أن الأزمة التي تأتي من مثول الحاضر الذليل ممثلاً في (الراوي) أمام الرشيد ثم غضب الرشيد ، وثورته على الراوي ، يفضيان إلى الشعر ، فهو الفسحة التي تعلق فيها الذات على ذاتها ؛ فيأتي رمزه الخالد "المتنبي" :

وفيما أنا بين أيدي حجابه خرج علينا رجل من رحم الزمن على سهوة جواد.. بدا متوتراً .. كأنه كان على سفر واستدعي .. كان قلقاً قال لهم : " اتقوا الله في الرجل وكفوا عنه .. حررني من بين أيديهم وربت على كتفي بين دهشة الحاضرين .. عجبت من أمره .. سألته " من أنت ؟ " تبسم في كبرياء ولم يجب .. لكنني أحسست به .. لم يكن وجهه غريباً عني .. سرحت ببصري أبحث عني أبحث عنه .. أستدعيه .. استدعيت حضوره .. بدالي .. بعيدين .. بعيدين

تيار الوعي في القصة السعودية القصيرة

عصرت ذهني .. استل نفسي من غور بعيد ضارب في الزمن الآتي .. انفجرت أسارييري .. قلت له : "انتظر يا سيدي.. أرجوك لا ترحل .. آه .. أظنني عرفتك .. أو لست "المتنبي" .. نعم أنت هو .. لقد كنا معا ، دائما.. إيه .. يا أبا الطيب .. يا صاحب "الليل .. والخيل وال... " يا سقى الله ذلك الزمان العامر بالخضب والحب رغم ما عانينا فيه من مرارة ... "

صفق الرشيد .. قال "أخرجوا هذا المغرور من مجلسنا" .. لكنه كان قد غاب في غبار فرسه .. قال إنه متجه إلى مصر .. توادعنا وتواعدنا على اللقاء عند الهرم الأكبر.^(٦٨)

حضور الشعر هنا ، واستدعاء رمزه ، وأبياته الشهيرة والمتورمة دائماً بالفخر ، والطافحة بالذات "الخيل والليل والبيداء ... تعرفني" ... إلخ هو معادل تعويض لانسحاق الذات وجوديا ونفياً وطرداً من بلاط الرشيد ، والراوي يألفه جيداً ، وقد انعسكت هذه الألفة في بحثه عنه ، فقد كان يبحث عن نفسه ويبحث عنه ، وذلك معنى عميق لتضمن الذات العربية هذه العلاقة مع الشعر ، مع الكلام.

ويستمر حلم الكاتب وسرده الذي يجمع الذكر ل(هتلر) و(رومل) و(نابليون) مع (كليوباترا) و(أنطونيوس) ، فتنتحر كليوباترا بالسم وحين تموت في الصباح يجتاز عسكر بيبرس باب زويلة إلى جهة غير معلومة ، بينما "امرؤ القيس" يغازل "فاطمة" عند سفح "عيان" في الهجرة ، ويلتقي الراوي مع طارق بن زياد ويحضر مؤتمره الصحفي حيث أحاط به الصحفيون والمصورون .. وتكون صدمته في آخر القصة حين يأتيه من يقول : "إن طارق بن زياد قد أحيل إلى التقاعد" ... مما يشكل للقارئ كثافة وعمقا في الدلالة ، وهي دلالة تمتح من الداخل داخل الكاتب وداخل القارئ وداخل المجموع ، وبذلك تسجل الوعي تسجيلًا يفتحها على معانيه الممتدة في الزمان والمكان.

وقصة سباعي عثمان المشار إليها أعلاه تذكرنا بقصة عبد العزيز مشري : "عنترة ابن رداد" من حيث تداخلهما النصي وتراسلهما في طريقة الاستعادة للرموز والأسماء

صالح بن غرم الله بن زياد

التاريخية أو الخيالية، وهو تداخل يشف عن مستوى من الوعي الكتابي الذي يجري تلقائياً بما يؤلف التوارد على الصيغ والاستمداد للعبارات على أرضية من نسيج الثقافة الاجتماعية، ليكون أمثالهما نافذة على التيار العام للوعي بقدر ما يكون في كل منهما تجلية لتيار الوعي الفردي عند كاتبها عبر لغة الحلم والأسطورة التي تنفذ بها البصيرة الفنية إلى هذا العمق وراء سطح العلاقة الاتصالية المباشرة.

عبد العزيز مشري، في "عنتره بن رداد"، "يستعيد (عنتره) و(أبياته) و(لونه) من خلال سياق يفارق فيه عنتره تاريخيته ليحمل الوعي بالراهن ويُدلّل على تأزمه، والقصة تستبطن هذا الوعي، تكتشفه، وتصوغه عبر (فاتنازيا) يبدو فيها عنتره في الواقع وخارج شروطه معاً. وتبدأ القصة بالعبارة "قال الراوي". وتظل هذه العبارة متكأً لبداية كل مقطع - كما هو حال قصة سباعي - في ذات المغزى الذي يستحضر، بإيحاءها القادم من الملاحم والحكايات البطولية الشفهية، المخيال الشعبي، ويلهب دواعي التمثل الأسطوري للوقائع:

قال الراوي:

وكانا يمشيان في وسط الشارع الأسود، والشارع يخلو من أي هسيس، والأنوار الجانبية تنثر ضوءها.. فتكشف كل ذرة على أرض الشارع.
كان عنتره يغني.. يرفع عقيرته.. فتلعلع في المباني التي ارتفعت.. من اليمين، ومن الشمال.. تصطدم القوافي مثل لمعان البرق، بواجهات الزجاج، وتسقط كما العصافير فوق الإسفلت.. وتحت قواعد العمارات الشاححة، يحمم، ويرفع عقيرته:

فإذا ظلمت فإن ظلمي باسلٌ

مُرٌّ مذاقته كطعم العلقم. (٦٩)

تيار الوعي في القصة السعودية القصيرة

التوتر النصي الذي يصنعه السرد، هنا، ينجلي في التعارض بين دلالة الشارع بأنواره الساطعة ومبانيه المرتفعة بواجهاتها الزجاجية يميناً وشمالاً، وبين دلالة عنتره من حيث هو رمز مكتنز بمعاني البطولة الفردية وإرادة التحرر وكسر قيود العبودية، وذلك هو الجانب العام في رمزيته، ومن حيث هو يرفع عقيرته بالغناء وحيداً وسط الشارع وبين المباني الشاخنة، وذلك هو الجانب الخاص الذي تضعه فيه القصة، أي أننا أمام حصار مادي لعنتره، حصار للشعر والغناء والحرية وبطولة الفرد، حصار للإنسان فيه، ومن ذلك الحصار نتج التوتر النصي الذي قتل عصافير قوافي عنتره فكانت تسقط فوق الإسفلت. وذلك كشف عميق لوعي الإنسان المعاصر بالمدينة المادية التي تحاصره فتقتل روحه وفطريته وتورثه الغربية!

عنتره - بعد ذلك - يعن في الغناء وحيداً، وهو غناء يمتح، من الذاكرة النصية لشعر عنتره، تلك الجوانب الغنية بمعاني العزة والعفاف والشجاعة، وبالرغم من أن الموقف يتكشف عن أنه أعزل، لا يحمل سيفه، فقد استتبع صدى بعض أبياته أن "جاءت سيارة عربية، وعلى سطحها قرون كثيرة، طويلة ومدببة.. بعضها كالسهام وبعضها كقرون الصراصير. وقفت بجانب الرصيف، ونزل منها (رجل) بتياب مرقطة يتمنطق بمسدس، وفي يده عصا قصيرة" (ص ١٥)، ويأخذ حوار الرجل مع عنتره صفة فاعلة في تفتيق المعاني الرمزية المستمدة من الذاكرة عن عنتره، فيكون جريئاً وغير (استسلامي) أبداً، حيث يواجه عنفوان الرجل وعصاه، بأن يختطف العصا من يد الرجل، ملوحاً بها: هل من مبارز؟!، وتكون نهاية عنتره:

قال الراوي:

و... بهدوء مشحون بالثقة.. أخرج (الرجل) المسدس من مخبئه.. صوبه نحو صدر

عنتره:

صالح بن غرم الله بن زياد

ثلاث طلقات متتالية، فتركه، يفرك بدمه جسد الإسفلت اللامع تحت الضوء.. طاناً أنه
قدمات.

غير أن عنتره صرخ:

(إني قادم.. قادم، لا أهاب الموت).

وظل صراخه.. يهز كل جماد.^(٧٠)

عنتره هنا لا يموت، وتلك نبوءة وعي المشري في انتصاره للحياة، وتأكيده
للإنسان، وحلمه بقيمته المترعة باليقين في ذاته وفي فعله يقيناً يستدعي عفويًا خُلِقَ عنتره
وفعله خارج الشروط والحسابات العقلية المنطقية والواقعية.

٢- أما في المدخل الثاني، حيث نسج القصة في أجواء الحلم وبنائها في فضاء
الأسطورة، فتواجهنا - مثلاً - أسماء عبد الله باخشوين، ومحمد علوان، وحسن
النعمي، وعبد خال... لدى عبد الله باخشوين^(٧١) يتداخل الواقع والحلم محيلاً القصة
إلى عالم ملئ بالألغاز، والأسئلة، والرعب، والجنون، والمطاردة، والحصار، والموت،
والوحدة، والاعتراب... فهي تخرج بنا عن منطق العادة والمألوف إلى ما يجاوزهما باتجاه
العبث واللامعقول مستبطنة ذلك الوعي بشراسة العلاقات الإنسانية ووحشيتها لينتهي
إنسان باخشوين - دائماً - إلى السقوط جنوناً أو موتاً أو ضياعاً، في نهايات تتنازعها
الحقيقة والأسطورة، والممكن والمستحيل... دون أن تبوح بسرها الكظيم الذي يبقى فراغاً
بين السطور، يشد مبتدأ القصة ومنتهاها إلى إجابة مبهمه أبداً لسؤال لا يغيب.

(٧٠) مشري، أسفار السروري، ٢١.

(٧١) لعبد الله باخشوين ثلاث مجموعات قصصية: الأولى بعنوان ينادونكم للمرة الألف، أو في اللحظة التي
تلي وقد فقدت مخطوطتها عام ١٩٨٣م، على نحو ما يشير إلى ذلك في مجموعته: الحفلة، ١١٧؛
والثانية بعنوان الحفلة، عام ١٤٠٦هـ / ١٩٨٥م؛ وهي تضم ثلاثاً من قصص المجموعة الأولى،
أما بقية القصص فكتبت - كما يقول - بين عامي ١٩٨٤ - ١٩٨٥م؛ والثالثة بعنوان الغري
عام ١٩٩٩م.

تيار الوعي في القصة السعودية القصيرة

وهذا يعني أن أسطورية باخشوين في قصصه تنبني على انعدام العلة المنطقية والسبب الواقعي لما يحدث من قلق وحصار ومطاردة وجنون وموت... إلخ. تماماً كما أن الأسطورة والحلم يتخطيان في بنيتهما الدلالية المنطق السببي والعلل الواقعية. هناك - دائماً - خيط مقطوع بين البطل وعالمه، وفجوة غامضة في العلاقة مع المحيط البشري والمادي.

في "يقظة مبكرة" تعترينا دهشة البطل وعجبه:

قبل أن يحاذي دكان الفوال، رأى رجلاً يتجه نحوه، قادماً من الاتجاه المقابل. توقف الرجل عندما رآه. أخذ يحديق فيه بدهشة وذهول. ظل متردداً للحظة ثم أشاح بوجهه بعيداً. مر من جانبه مهرولاً وهو يقول:

- أعوذ بالله من الشيطان الرجيم.. يا الله صباح خير؟!.

التفت إلى الرجل مستغرباً حركته تلك وواصل السير وهو يطم شفتيه عندما أصبح بمحاذاة دكان "الفوال" رفع يده بتؤدة وحياء بصوت عال:

- صبحك الله بالخير.

أشاح "الفوال" برأسه وهو يقول:

- يا فتاح يا عليم.. الراجل جن.

أما الرجل الذي يتناول إفطاره فقد قذف باللقمة من يده وأشاح قائلاً:

- يا رب أطف بعبادك.. سترك يا رب." (٧٢)

وفي "كل الخطى وثيدة.. كل الخطى مسرعة" يتكرر هذا المشهد:

النقرات خفيفة على الباب، أطوي الكتاب، أنهض متثاقلاً، أفتح الباب: حفيف

الثوب ووقع الخطى المسرعة يؤكدان عجلة الطارق وقلة صبره، أتلقت يمينا ويسارا. أنادي:

- من هناك..؟!.

... لا أحد." (٧٣)

صالح بن غرم الله بن زياد

أما في "الحفلة" فقد أدخله مضيفه إلى الغرفة البيضاء .. و:

التفت خلفه بحركة عفوية بحثاً عن مضيفه، تراجع مشدوهاً قبل أن يلتفت بكليته. لم يكن هناك أحد .. بل حتى لم يكن هناك باب أصلاً كان مكان الباب جدار أبيض ناصع البياض جدار بليد أصم حدق فيه بدهشة.

هل اختلطت عليه الجهات فنسي الجهة التي دخل منها لتوه؟

دار على نفسه دورة كاملة وهو يحرق في الجدران بحثاً عن الباب الذي دخل منه . هاله بياض الغرفة واتساعها. كانت خالية إلا من مقعد وثير يقبع في نهايتها، نقطة سوداء في بحر البياض الفج. كل الغرفة بيضاء بياضاً حاداً مشعاً.. حتى أرضها كانت ملساء زجاجية.^(٧٤)

إننا أمام كوابيس مرعبة تتقن صناعة القلق وتجيد المفارقة والإدهاش وبذلك تنجح في تجاوز قشرة الواقع وظاهرته باتجاه التمثيل للإنسان عبر استبطان وعيه المعبأ بالقلق والغربة والوحدة والمحروب بالآخرين في حضورهم وغيابهم.

ومع أن (عبده خال) يلتقي مع باخشوين في القدرة على استبطان القلق ورصد حس التوجس والحصار والمطاردة - إلا أنه يتخذ من اللغة نسيجاً لحس الأسطورة في كثافتها وداخليتها ورمزيتها وفي تغريبها للمألوف وإضفاء ظلال الإبهام واللامعقول على علاقاتها وسياقها. عند عبده خال سنجد طغياناً للغة استعارية ذات نفس ملحمي يصوغ الأسطورة ويخلق الحلم في تخوم ذات مساس بالذاكرة الشعبية في فلكلوريته وجمعيتها وشفاهيتها على النحو الذي يبدو واضحاً في قصته "سيرة من عذابات حامد المجدور" التي يستهلها بقوله:

أيتها الموبوءة بالدهشة والحلم المريب .. المسكونة بالانفجار البليد .. المعلقة بقنديل الغبار والمطر .. المشنوقة بماء الوادي ومنعطفات الحقول .. أيتها القرية المحتزمة بالتعب .. يا عود الثقاب ملأت جسدي دمامل ولم يأن الاشتعال.

(٧٣) باخشوين، الحفلة، ٩٤.

(٧٤) باخشوين، الحفلة، ٧٣ - ٧٤.

تيار الوعي في القصة السعودية القصيرة

هكذا قال الفلاح المكسور بعود القصب المنتعل بالأرض - وعيناه انتعلهما الزمن -
يطرق بوابة السكون بنعليه .. تتجشأ الأرض أجساداً ميتة .. يقترب من أربعة قبور متجاورة ..
يريق على الثرى ماء القرية .. يتكئ تحت شجرة أثل عتيقة .. ينزل نعش أحزانه .. يتوسد شاله
المتسخ .. يتأمل (العشش) تتنفس الكفاف .. وأجساد متعبة تتنامى من شقوق الطين .. تمضغ
العشب .. تبلعه بفاقة الأطفال .. لتتهجى الطفولة زمن التعب والعشب والمرض.
انسكب في (عريشه) يتلو زمن الصداق الأبوي.. يرتل أجزاءً من سيرته الأزلية ..

يا كديدُ يا مكدُكُدُ يا كثيرُ النكدُ

لا شايبكُ يشيبُ ولا نايبكُ ينبُ

فِيَّانَ آمَنَةٌ .. فِيَّانَ عبده .. فِيَّانَ خالد .. فِيَّانَ حسينية." (٧٥)

هنا يتتابع ويتجاوز منطق التعبير العميق المحلية والمكتنز بالحكي و(الشعبي) حيث
تتلاشى الفردية والتعين من جهة ، واللغة الاستعارية الكثيفة التي تفيض بالداخل وتجدله
سردياً مع أحداث الواقع من جهة ثانية ، لتدخل في جو الأسطورة ونفسها الملحمي الذي
يرتاد بنا منطقة جمعية من المشاعر والصور والرموز المبهمة التي تتجاوز السطح إلى
الأعماق ، وتتخطى الخارج إلى الداخل ، حيث يغدو الوعي محتوى لصورة نمطية تنسبل
من أعماق قصية مليئة بتجربة الصراع بين الموت والحياة ...

هذا الصراع الذي ترتدي اللغة في الدلالة عليه ، بمجازيتها وشفاهيتها ، ما يخرجها
مخرجا رمزياً أسطورياً وغرائبياً - يشيع ، أيضاً ، لدى حسن النعمي ، (٧٦) وخاصة في
قصص مجموعته الثانية ، حيث نقرأ في قصته "وللحكاية نبض آخر" مثل قوله :

(٧٥) خال ، حوار على بوابة الأرض ، ٩ .

(٧٦) صدر لحسن النعمي مجموعتان قصصيتان : الأولى بعنوان زمن العشق لصاحب عام

١٤٠٤هـ/١٩٨٤م ، والثانية بعنوان آخر ما جاء في التأويل القروي ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م .

صالح بن غرم الله بن زياد

ولما كان وجه الشمس آية للناظرين .. سبح باسم ربه الكريم .. مضى .. يطوي قسوة المجد والسلطان .. يلف رأسه خوف البداية .. تطاولت غاباته نحو أبعاد خفية .. وجسمه في فوهة الطريق .. يحمل في جرابه زاداً ليومين .. وثوره يخور في عناء .
في الليلة الأخيرة قبل سفره .. قرأ ابتهالات عديدة .. وتصفح شيئاً مما ألف أن يقرأه .. وخط في أوراقه البالية ، رموزاً عدها كافية للخلاص ، ثم كان في هدأة الليل يصغي لبوح خفي .. يطلب منه المثل باب (الطيف)."^(٧٧)

الحرص على إيقاعية السرد يتضافر مع الكثافة المجازية في إشاعة طقس الحكاية الشعبية وسحرها في هذا المقطع ، فتلبس واقعية الحدث وعاديته غرابة مبهمة ، وتطوي من الأسرار في مركبها ما يجاوز بها المؤلف بحثاً عن ملحمة ترتقي بالبطل إلى رمزية الأسطورة حين يغدو للحدث دلالة من نوع جمعي ، أي دلالة حية ودائمة.
على أننا عند محمد علوان^(٧٨) سنجد الحدث نفسه غير عادي في مثل قصته "حدثنا رجب عن زهبة،" إذ يتدع الكاتب وقائع أسطوره وبعثه ويغتمق دلالاتها بالرموز، فتمضي هكذا:

حدثنا رجب .. أنه قال : يا وطن الخزامى والورد والأشجار .. يا وطن الريح والبحر والأمطار سيخرج من جوف هذه الأرض مطر حديدي .. كغابة وحشية .. ستكون هذه القرية خائفة يا وطن الخزامي والأشجار والنخيل .. يا وطني لا تخش عدوك فعدوك كالحنجر ساطع واخش الثوب الملتصق بلحمك.^(٧٩)

(٧٧) حسن النعمي، آخر ما جاء في التأويل القروي (أبها: نادي أبها الأدبي، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م)، ٤١.

(٧٨) محمد علوان من باكورة جيل الشباب صدر له ثلاث مجموعات قصصية الأولى الخبز والصمت عام ١٣٩٨هـ/١٩٧٨م، والثانية بعنوان الحكاية تبدأ هكذا عام ١٤٠٤هـ/١٩٨٣م، والثالثة بعنوان دامت عام ١٤١٩هـ/١٩٩٨م.

(٧٩) محمد علوان، الحكاية .. تبدأ هكذا، ط١ (الرياض: دار العلوم، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م)، ٧٧.

تيار الوعي في القصة السعودية القصيرة

فأسطورية الحدث هنا تقوم في اكتناؤه للمستقبل عبر لغة خاصة ذات بعد شعري ، وهي لغة لا تستسلم للواقع بقدر ما تتحسس في الوعي به انفعالات متباينة من قبيل (الخوف) و(الحب) ، وعلى نحو يستبدل المجموع بالمفرد ، والأرض بالبشر ... بحثاً عن اطمئنان ، بحثاً عن أمومة وحكمة هما الركيزة الأساس لخصوبة غائبة ، ولكنها مُنْتَظَرَة.

رأينا -إذن- أن تيار الوعي في القصة السعودية القصيرة يمثل دلالة مائزة على مستوى الشكل وعلى مستوى المضمون ، ويمكن أن نلخص أبرز جوانب تلك الدلالة في النقاط التالية :

١- دخلت الكتابة من خلال تقنيات تيار الوعي إلى معنى التشكيل السردي بوصفها بُعداً بصرياً يستثمر فيه الكاتب شكلها على الورق تقطيعاً وبتراً وتداخلاً بما يسهم في تغذية البعد الإبداعي في القصة ، ويرفد معانيها الجمالية.

٢- تكاملت تقنيات تيار الوعي لدى أولئك الكتاب السعوديين مع القصة القصيرة في التجاوب مع ما يهيئ للحس الفردي ويمنحه مساحة للبروز وعلى نحو بالغ الاحتفاء بالموضوعية والصدق إلى تلك الدرجة القاسية من تعرية القلق والاعتراب وهواجس الجنون.

٣- لم تكن فردية الكتابة هنا بمعزل عن المعاني الجمعية ، بل غدت الفردية في أكثر من مستوى منفذاً للتعاقد مع ما هو - في العمق - جمعي وعام وكوني كما هو الحال في الكتابة الأسطورية والحلمية والشعرية للقصة.

٤- كان تيار الوعي ، بتقنياته المختلفة ، لدى كتاب القصة السعوديين ، أوضح بينة على نمو الوعي واتساعه لاستيعاب رؤية أدبية حديثة تؤكد على المبدأ الموضوعي للرؤية

صالح بن غرم الله بن زياد

بما يعكس انفصال الكاتب عما يكتب رغبة في إظهار الصدق والأمانة وتأكيداً على الشهية إلى الكشف والمعرفة.

٥- وإذا لم يكن هناك مناص من أن تُسجل الابتكارات والمنجزات بأسماء أصحابها، وكان تيار الوعي في القصة تكتيكا غربيا إلى حد كبير، فإن كتاب القصة السعوديين، في ثقافتهم مع تيار الوعي عربياً وأجنبياً، يصدر عن حس إنساني قابل للتعاطي والتفاعل مع ما هو، من وجهة عقلانية، مكتسب فني إنساني لا وطن له.

Stream of Consciousness in the Saudi Short Story

Saleh Gh. Zayyad

*Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature,
College of Arabic Language, Social and Administrative Sciences,
King Khalid University, Abha, Saudi Arabia*

Abstract. This study deals with “stream of consciousness” as a technique in story writing which concentrates on clarifying the structure of the narrative language and forming it in a way as to attain objectivity through presenting the world as seen by the characters of the narrative in order to signify their mental and psychological content as it flows, overflows, and disperses, and through its logically unlimited depths.

The study is based on two sides: a theoretical one that tells about the concept of the term “stream of consciousness” and pinpoints its artistic content and interactions in literary, cognitive, and worldly historical context. The second is an applied side that could be read in the Saudi short story as what is creatively possible when it doesn’t use the function of language literally as the direct medium to express reality, serves, and portrays it, so as not to deprive the short story from being literary and utilitarian.

The reading of the stream of consciousness in the Saudi short story began from this turning point to an advanced level of technical writing that is considered a departure from the traditional story telling since the early 1390s A.H. (early 1970s), when we find that a number of story writers were led by the desire for creativity and the appetite to go deep beyond the surface of just sayings and acts to their different contents.

As a result, these stories overflow with awareness through association, interior monologue, hallucination, stammering, and reliance on dreams and myths.



صالح بن غرم الله بن زياد