الفصل الثانى

تكنيك تيار الوعي

لعل استخدام تقنيات الوعى *Stream of Conscious* كان وراء كثير من الانقلابات النوعية في الأدب المعاصر، وذلك أن تطوير هذه التقنيات كان تجليا للاهتمام المتزايد بالموضوع الداخلي، وبمحتوى الذهن البشرى المنساب، وبالمنظور الخاص، وبالصور الرمزية الغامضة التى تعيش فى منطقة تحت الوعى الواضح[١] وذلك للولوج إلى عالم النفس وما يمور فى أعماقها من اضطرابات ومشاعر، وتعرية الداخل ،اقتضى ذلك تكسير الحدث في صورته المنطقية المحكمة، فلا تراتب للأحداث، ولا محدودية للمكان، ولا تأطير للزمن، بل انسياب زماني، وتنقل مكاني .... وموت للحدث بمفهومه الكلاسيكي فتيار الوعى يقصد به" الانسياب المتواصل للأفكار والمشاعر داخل الذهن، واعتمدها النقاد بعد ذلك لوصف نمط من السرد الحديث يعتمد على هذا الشكل الانسيابي، وهذا النوع من التكنيك ساعد على إبراز تجربة الفرد الداخلية، ولم تقتصرعلى نقل الأفكار، بل أفسحت المجال أمام الاستبطان *Introspection* فنقلت الانفعالات والأحاسيس والذكريات والاستبهامات*Fontasmes*"[٢].

واستخدام تيار الوعى تكنيك فنى له قيمته الفنية فى سبر أغوار النفس فالحياة النفسية ،وعالم الداخل يستحوذان على حياتنا، وما يظهر من سلوكياتنا على السطح فى الواقع، لا يعكس ما يمور فى نفوسنا بنسبة كبيرة، فعالم الداخل ملغز ومبهم ومتداخل .... وظهوره فى شكل فنى يحتاج إلى تقنيات خاصة، فلم يعد للحدث ظهور الحافل،كما كان معروفا فى القصة الكلاسيكية، وتم استخدام المونتاج الزمانى والمكانى .... وتوارى العالم الخارجى، ولم يعد للشخصيات ظهور بالصورة الهلامية كما تعودنا عليها فى القصة الواقعية ..... وقريب من هذا يقول د. لطيف زيتونى مبررا لاستخدام تيار الوعى إن "الواقع فى ذهن شخص فردعاجز

عن توصيل كامل لتجربته إلى الآخرين ،وقيل عن هذا التيار إنه التعبير الأدبى عن مذهب الأنانة الذى ينفى وجود أى واقع خارجى خارج دائرة الفرد ، ويعتبر أن الأنا وحدها هى الموجود ، وأن الفكر لا يدرك سوى تصوراته"(٣)

وفى مقالة لفرجينيا وولف V. Woolf عن القصة الحديثة Modrern Ficion أوضحت أن أهم ما يميز القصة الحديثة هى أنها تهتم بالنظر إلى الداخل " فالحياة ليست سلسلة من مصابيح العربات، مصطفة بشكل متناسق ، الحياةهالة مضيئة، غطاء نصف شفاف يحيط بنا من بداية الوعى إلى نهايته ، أليست مهمة كاتب القصة أن ينقل هذه الروح المتباينة غير المعروفة وغير المحدودة مهما كشفت من نقص أو تعقيد، بأقل ما يمكن مما يختلط بها أشياء غريبة أو خارجية، وأن ما يفعله كتاب القصة المحدثين أمثال جيمس جويس أنهم يحاولون الاقتراب من الحياة بدرجة أكبر ، وأن يحافظوا على ما يثير اهتمامهم ، ويحرك مشاعرهم بدرجةأكبر من الإخلاص والدقة ، حتى إذا اضطروا فى سبيل تحقيق ذلك إلى استبعاد معظم التقاليد التى يراعيها الروائى عادة ، لتسجل الذرات وهى تسقط على الذهن بالنظام الذى تسقط فيه ، ولتتبع التنظيم الذى يسجله كل منظر أو حدث على الوعى مهما كان غير متصل ، أو غير مترابط المظهر"(٤)

الذرات التى تسقط على الذهن – كما تقول فرجينيا وولف – فى شكل ومضات مبتسرة متداخلة، لا تخضع لمنطقية التسلسل والتوالى ،أو الترتب الزمانى المكانى ...ولذا يتحقق فى قصة تيار الوعى كما يقول روبرت همفرى " بواسطة استخدام ألوان التكنيك الدرامى فى رواية تيار الوعى ....التقديم الموضوعى للحياة الذهنية الصامتة ... على تلك الحالة التى تجعل العمليات الذهنية لديها أكثر اضطرابا ، وفيضانا مما هما عليه عندهما عادة "(٥) ... ويكون تقديم الحياة الذهنية، أو المحتوى الذهنى عن طريق شئ يوحى بشئ آخر وذلك من خلال تداعى الصفات

المشتركة ، أو الصفات المتناقضة على نحو كلى أو جزئى ، حتى لو كان هذا الاشتراك بمحض الإيحاء ... وهناك ثلاثة عوامل تنظم الوعى ، وهى الذاكرة التى هى أساسه ، والحواس التى تقوده ،والخيال الذى يحدد طواعيته[٦] .

ويعرض همفرى لجماليات تكنيك تيار الوعى للكشف عن كيان الشخصية، فى مستوى ما قبل الكلام ،مما أدى ذلك الى استخدام مجموعة خاصة أخرى من أنواع التكنيك ... منها الدراما والقالب الشعرى ... والمستحدثات السينمائية كالمونتاج ... والمنظر المضاعف واللقطات البطيئة ، والاختفاء التدريجى والقطع ، والصور عن قرب والمنظر الشامل والارتداد ... ففى المونتاج السينمائى يتم استخدام مجموعة من الوسائل لتوضيح تداخل الأفكار أو تداعيها ... كالتوالى السريع للصور، أو وضع صورة فوق صورة،أو إحاطة صور مركزية بصور أخرى تنتمى إليها... إلخ[٧].

ففى استخدام تكنيك تيار الوعى ارتياد مستويات ما قبل الكلام من الوعى بهدف الكشف عن الكيان النفسى للشخصيات، ويعنى ذلك الانتقال من مرحلة التسجيل والوصف، إلى مرحلة جديدة ، تهتم كل الاهتمام بالحركة النفسية الداخلية ، مما أدى إلى شيوع الغموض فى هذه الأعمال ،هذا الغموض نراه فى أمثال محاكمة كافكا وتحولاته ، ونراه فى أعمال فرجينيا وولف كما نراه فى الأعمال القصصية التى اعتمدت هذا الاتجاه شكلا للصياغة والتعبير[٨].

لقد تحول النص القصصى فى هذا التكنيك إلى نص شعرى ، يحمل ذبذبات الجملة الشعرية وتكثيفها وإيحاءاتها الشفيفة ، التقى كاتب القصة بالشاعر، فالشعراء – كما يقول – همفرى يحاولون توصيل شئ مفرط فى الدقة ، أو فى الذاتية إلى الحد الذى يتفادى فيه استخدام اللغة الحرفية ، فإنهم يعتمدون فى العادة على المقارنات فى التعبير عما يريدون ، وكاتب تيار الوعى يرتاد عين المنطقة التى لا علاقة لها بجعل التعبير اللغوى عملية عقلية ، والمعضلة التى تواجهه هى أنه اختار الكلمات للتعبير عن تلك المنطقة الذهنية المجردة عن الكلمات، وهو كالشعر يلجأ إلى استخدام ظاهرة التشبيه[٩] .

وهكذا نجد فى تكنيك تيار الوعى – تحول النص النثرى إلى نص شعرى " وتحول الكاتب إلى شاعر رمزى، إذ كان يحاول أن يخلق صورة تخيلية لعقل يتدفق بالخواطر والصور والانطباعات، فاستنجد بكل ما فى العرض من إشارات وحيل ، واستغل كل ما فى اللغة من إمكانات مؤمنا أن مهمة الكاتب هى أن يجعل الكلمة تطابق الفكر، كما تتجانس مع لغة الذهن،ولواقتضى ذلك أن يخلق لغة جديدة"(١٠)

وإذا كانت لغة الشعر ملمحا فنيا فى تكنيك تيار الوعى ، فالدرامية ملمح آخر يتأصل فى كثير من الأعمال القصصية القصيرة ، ذلك لأن طبيعة تيار الوعى أنه يتناول تقديم المحتوى الذهنى والعمليات الذهنية للشخصيات قبل الكلام ، فهذا التكنيك يعتمد على المناجاة النفسية ، والمنولوج الداخلى ، الذى وصفه همفرى بأنه تكنيك لتقديم المحتوى النفسى والعمليات النفسية فى المستويات المختلفة للانضباط الواعى ، وإن كان هناك فارق بين المنولوج الداخلى والمناجاة النفسية ، ذلك لأن المنولوج لا يقصد به إمداد القارئ بالمعلومات ... فهو كلام شخصية فى منظر موضوعه تقديم مباشر إلى الحياة الداخلية ، هذه الشخصية (دون تدخل المؤلف) من خلال الشروح والتعليقات ... وهو يختلف عن المنولوج التقليدى فى أنه فى محتواه تعبير عن الكرة الحميمة التى ترقد فى منطقة أقرب ما تكون الى منطقة اللاوعى ،أما فى قالبه فهو يقدم فى تعابير مباشرة مختصرة إلى الحد الأدنى من التركيب اللغوى ، وعلى هذا النحو فهو يقترب من (مفهوم الشعر اليوم) أما مناجاة النفس فهى تكنيك تقديم المحتوى الذهنى والعمليات الذهنية للشخصية مباشرة من الشخصية إلى القارئ بدون حضور الملف ، ولكن مع افترُض وجود الجمهور افترُضا صامتا(١١) .

وقد كان هذا الاتجاه امتدادا للقصة النفسية وإن اختلف عنها فى تناوله للمحتوى الذهنى للشخصية قبل التكلم ، أما القصة السيكلوجية فتدور حول العقد

النفسية كالأوهام والقلق والوساوس والتوتر...إلخ ، فكلا التيارين يتناولان العمق النفسى مع الاختلاف فى الرؤية والمنهج، إضافة إلى أن تيار الوعى صار اتجاها أدبيا يتصف بتقنيات سردية خاصة تقوم-كما ذكرنا- على كسر تراتب الأحداث، وعدم منطقيتها وتداخل الأزمنة ، والمونتاج المكانى .... إلخ، وأعتقد أن أهم العوامل التى أدت الى ظهور هذا الاتجاه مرور العالم بحربين عالميتين، فالحروب تؤدى إلى عدم الاستقرار، وتفسر إلى حد كبير حاجة فنانى القرن العشرين إلى اكتشاف فلسفة وصيغ فنية تعبر عن مشاعر القلق وعدم الاستقرار[١٢]. والعامل الثانى لظهور هذا الاتجاه المنجزات العلمية المذهلة التى خلقت حالة من الحيرة والذهول وافتقاد المصداقية والثوابت فى الحياة ، كل ذلك كان له أثره على النفس الإنسانية ، لقد جاءت نظرية دارون فشككت فى أصل الإنسان ، ونظرية فرويد التى فسرت السلوك فى ضوء حاجاته وغرائزه البيولوجية ، ونظرية ماركس التى فسرت العالم بفائض القيمة ، وقصة تيار الوعى - أساسا- قصة نفسية تعتمد على طريقة التداعى الحر والممارسة عند أطباء علم النفس وعلمائه ، وهى بهذا وثيقة الصلة بانسياب أحلام اليقظة ورمزية لغة الأحلام "[١٣] .

وهكذا تعددت وتداخلت النظريات العلمية فى سبيل السيطرة على الواقع وكان نتاجها فلسفة العبث والوجودية إلى آخره من مفاهيم جديدة ، مثل الغربة، والضياع والغثيان ،واللاجدوى ، والإحباط، وعدم الانتماء [١٤].

نتيجة لكل هذا شعر فنانو هذا العصر إلى الحاجة للتعبير عن حالات الوعى فى كيان الإنسان لم تعد كافية لتفسيره لنفسه وللآخرين، وأن شعوره يتضمن جانبا من كيان أوسع ،وأكثر أصالة ودقة ،حيث يتناقض كلامنا الواعى، وسلوكنا اليومى عادة مع ذواتنا الحقيقية ورغباتنا الأعمق ....وكان هذا الاكتشاف بقدرة الإنسان على أن يكشف نفسه فى أحلامه ، وأفعاله الغريزية الخاصة هو أساس ما سمى بالسريالية ، أو ما فوق الواقع [١٥].

وقد أصبح تيارالوعى بتقنياته المختلفة أسلوبا شائعا يستخدمه كتاب ذو اتجاهات متباينة من الواقعية إلى السريالية ، ولدى كل كاتب ، بل فى كل قصة على حدة يستخدم تيار الوعى لخدمة هدف مختلف وخاص ، ومن رصد الواقع الخارجى الطبيعى إلى الدخول فى متاهات العقل البشرى ، بأزمنته وأمكنته السائلة المختلطة ، كما تنوعت التقنيات المستخدمة فى تقديم تيار الوعى من الأساليب التقليدية (وصف الكاتب العليم، الدراما ،القالب الشعرى) إلى الأساليب الأكثر (المنولوج المباشر وغير المباشر)[١٦] .

-٢-

وهناك تقنيات لتقديم الوعى الفردى فى السرد فى تكنيك تيار الوعى :

- المناجاة الداخلية وفيها يجرى خطاب الراوى بضمير المتكلم، ولكننا نكتشف أن المتكلم هو الشخصية لا الراوى، وأنها تستخرج أفكارها تدريجيا كما تخطر لها .
- الأسلوب غير المباشر الحر ، وفيه يجرى خطاب الفرد بضمير الغائب ، وبصيغة الماضى ، ولكن هذا الخطاب يتقيد فى مفرداته وأسلوبه بما يلائم الشخصية المروى عنها ، تغيب عنه العبارات التى تربط الجمل السردية (من حيث نوع : تساءل، فكر فى نفسه) هذا الأسلوب يعطى للقارئ الانطباع بأنه يستمع مباشرة إلى أفكار الشخصية الحميمية ، دون أن يتخلى الراوى كليا عن دوره[١٧] .

فالأول امتداد للتيار الواقعي مع تلوين المشهد بداخلية الراوي،وشخصيات عبر عمليات التداعي ، والثاني كان انقلابا وتمردا علي التيار الواقعي، فاهتم بالداخل الموار المضطرب ، وانطلق منه أساسا ،مع حضور للخارج علي هامش هذا الداخل الموار ، ومن ثم فقد دخلت غنائية تيار الوعي هنا في حوار سيريالية الوعي الإنساني ، وفيضانه التلقائي[١٨] .

البدايات الأولى لاستخدام تكنيك تيار الوعي كانت قريبا من الحديث الذاتي، الذي يأتي خلال الأحداث والمواقف الحوارية ، كتعقيب غير ملفوظ من الشخص خلال لحظات التفكير الصامت ... ولقد كان هذا الحديث الذاتي هو البداية الطبيعية لانسياب تيار الوعي بنسقه الخاص، المعتمد علي "انعدام النظام"، والسير في تعرجات شعرية موسيقية ، يتداخل فيما الماضي والحاضر والمستقبل، ويفقد الزمن معناه [١٩] كما تتداخل الانفعالات والإحساسات والصورة الذهنية كذلك، وهو ما سنراه عند الكثيرين من الكتاب أمثال : زينب صادق، ومجيد طوبيا، وحمدي الكنيسي، وحافظ عبد المنعم ، وحسن البنداري [٢٠]

ويرى د.عبدالحميد إبراهيم أن إدوار الخراط هو أول من بدأ هذا التكنيك السردى ، وبهذا التكنيك يكون قد حفر للقصة طريقاً آخر، هو أنه قد تجاوز الموضوعات المستهلكة التى كانت تحرص عليها الواقعية أربعين عاماً ، ليعبر بها عن عبث الحياة والإحباطات المتنوعة، وسحب نفسه من الواقع الخارجى، ومشكلاته الاجتماعية، وصراعاته اليومية، ليعيش داخل أسواره وحياطانه العالية، وارتد إلى لا شعوره، ليصور حركته واضطرابه إزاء الأحداث الخارجية، ولجا إلى وسائل سريالية كذكريات الطفولة والأحلام ، وتجسيد اللاشعور[٢١].

ففى قصة حيطان عالية يصور لا شعوره قد تجسد إنساناً آخر يجلس معه على المقهى، ويتبادلان اللعب، ويصر كل منهما على هزيمة الآخر، فى حين استحضر صورة ابنته المريضة ،التى تركها بالبيت، فإذا هى داخل المقهى تجلس على سريرها عارية، إنه يحس إزاءها بذنب غير محدد ، وقد أتاح له تمكنه فى اللغة أن يعبر عن هذه التجربة ،التى تدخلنا فى السيريالية من بدايتها ،ليمتاح من مناطق ترسبت فى أعماق الإنسان ، وتداخلت فيها عوالم شتى ،من صور الطفولة ، ومدلول الحكايات الشعبية ، وعبق الأساطير ... الخ، وإن حافظ فى كثير من قصصه

على ملامح الشكل التقليدى، فى بناء الأحداث وتسلسلها، ولكن لا ينكر ذلك أن يتصف إبداع الخراط بملامح فنية، فالجنوح إلى الذاتية والحديث عن حياته خاصة، فى مرحلة الطفولة فى صورة ملحمية شائقة ،مع تفاصيل دقيقة مثيرة ومبهجة فى تدفق تلقائى لافت، فى الامتياح من أعماق الذاكرة، وهنا يستحضرنا قول ستيفن سبندر عن الذاكرة بأنها جذر العبقرية المبدع،إضافة إلى هذه هذه الذاكرة الديمومة البرجسونية فنرى التدفق المتواصل غير المنقطع ، ونلاحظ فى إبداعاته أن التجربة الشخصية تواكب التجربة الاجتماعية، ليتجاور الحاضر بالماضى داغما معها آلام ورؤى المستقبل، كل ذلك فى لغة شعرية شفيفة ،هذه اللغة والشعرية التى توحى ولا تقرر، وتلمح ولا تصرح ... للتعبير عن عالم الداخل .. والنص القصصى عند إدوار الخراط بهذا التكنيك له إيقاع سيمفونى فى بنائه، يعلو و يهبط ، يهدأ ويثور، مع إيقاع السرد والبنية القصصية ...ولذا لا غرابة أن يصف د . ماهر شفيق فريد مجموعته (اختناقات العشق والصباح) بأنها من تجليات الحداثة . وأنها تأبى " على التصنيف الدقيق ،نظراً لكونها تضرب بسهم فى أكثر من جنس أدبى، إنها تزيل الحدود بين الشعر والنثر، وبين القصة والدراما بين الوصف الخارجى والتجربة الداخلية ، ... إنها تخليق مركب أدبى جيد يراسل ما جاء به عصرنا من معطيات"[٢٢] ونقف على بعض نماذج من إبداعات الخراط، التى تصور هذا التكنيك ، فى قصة (موسيقى الملح لا تذوب) يأتى الزمن والمكان فى شكل ومضات إشارية ، ويأتى مشهد النص معبراً عن عالمه الوجدانى واللاشعورى ، لذا ينتقل بنا من مكان إلى مكان، ويطوف بنا فى أزمنة عدة من قهوة على الكورنيش، إلى محطة مصر، إلى المخبأ ،إلى سيدى جابر، إلى شاطئ ستانلى ،إلى الحارة التى يعيش فيها ،حيث يجئ الميجور الإنجليزى (صديق تيريز الإيطالية) ويحضر الشيكولاته التى يوزعها على أطفال الحارة، ومن الأماكن أيضاً

كلية الهندسة، وشارع بن زهر، ومن إشارته الهامشية للزمن، إشارته إلى الحرب العالمية الثانية، وإلى قيام ثورة يوليه ،إضافة إلى ذكرياته الطفولية ... الخ . . .

هذا عن الحيز الزمانى والمكانى ، ولكن مشهد النص نجده فى تداعياته الذهنية ليعكس لنا فترة هاربة من حياته ، لا بشكل واحد ، ولكن باستخدام النحت فى الذاكرة، وتعرية اللاشعور، ومن البداية يرفض فكرة التسلسل والترتب الزمنى يقول " كيف ينحسر الزمن ،لا يوجد ، ولم يكن موجوداً قط ، والبراءة الأولية هى القانون فى جوهر الكينونة ،لا أثر فيه للماضى، للآن، للمستقبل ، أنا معها فى قهوة على الكورنيش البحر الأزرق النقى بزبده الأبيض الهادئ، بلا صوت كالصبا ، حى لم يندثر ولا انقضاء له ، وصاف مثله، ليس فيه إيماءة لما جاء بعده، وليس قبله شئ، ليس فيه عودة ...ذلك البحر"(٢٣) .

ويتوالى التداعى والذكريات لا بصورتها المنطقية المتسلسلة ولكن فى صورة ومضية كما يقول: أغمض عينى بشدة "أتمالك أنفاسى، أهدئ ضربات دمائى ،أقول هذا الهواء يهب فى الفسحة ،فأر يجرى ربما شئ من هذا القبيل، لا أقتنع ،ها هى ذى الأقدام من جديد ،والأنفاس والخطى، الأرق العصبى ،أقول لنفسى شئ مرهق لا يحتمل ،وفى خلال ذلك كله أحلم بها ،حلم يقظة آخر ،هى التى توقظ أشباحى وآلامى، أحلم باستمرار وبيأسى منها ،هى التى تسيطر على أحلامى ولا تعلم بشئ على الإطلاق من ذلك كله ... شد ما تبدو الحكاية جافة وهزيلة كيف بدأت "(٢٤).

<u>وتسير القصة بعد ذلك فى محورين متوازيين</u> : بعد واقعى لا بصورة راصدة لمجرياته ولكن فى إشارات موجزة، وبعد داخلى يحمل فى أعماقه عالماً زاخراً من المشاعر والعواطف ، والرغبات الجامحة ،لنرى تلميحات عن المخبأ ، وما به من حشرات، ثم يعود إلى عالم شعوره ، ليرينا كيف عرفها (حبيبته) فى أول أيام دراسته، معرياً صفحة مخبوءة من قاموس حياته فى شكل منولوج طويل "قلت لنفسى هذه نوبة شغف، مثل كل النوبات السابقة فقط ،ربما كانت أشدها

حدة وعنفاً ، وروعة، قلت ليس حباً إنسانياً، إذا صح أنه حب على الإطلاق، أشبه شئ بموكب من الأحلام الجميلة ،رغم كل شئ ،ونجوى كأنها ضرورة ،ولهب مدفون فى الروح"[٢٥] .

إنه يريدها (المحبوبة) حباً مقدساً (أفلاطونياً) حباً صوفياً فيه يتوحد الطرفان (راجع ص ٨٠) إن ارتياده لعالم اللاشعور وهيامه العاطفى رغم إشاراته المتعددة وتلميحاته عن قيام ثورة يوليو، وعن الحرب العالمية ، وعن الضابط العاشق للايطالية، وعن التحاقه بالجامعة وعلاقاته ببعض أصحابه ، واستمتاعه بالمسرح وقراءاته لأعلام الأدب والفكر عربياً وعالمياً، وقراءاته للإنجيل والتوراة والقرآن وأدب قدماء المصريين .. الخ، ولكن عالمه الداخلى وهيامه العاطفى الذى جاء فى منولوج طويل هو ما يسيطر على مسرح القصة وقد جاءت اللغة الشعرية متماشية مع التعبير عن عالم الداخل، حيث اللغة المتوترة التى تعرى الشعور كقوله "لماذا ألعن – دائماً – كل ما أحبه ألعنها باستمرار، ألعنها لآلاف الأحلام الهنيئة، التى مازلت تعيش فىّ، والتخاييل الميتة التى تدور حولها هى فقط والكوابيس الميتة التى تملأ وحدتى فزعاً وتعذيباً، ألعنها هى البعيدة التى لا تدرى بشئ، ولن تدرى ،كأننى أقضى عصوراً مظلمة "[٢٦]

وتظل هذه المشاعر النضرة رابضة فى أعماقه، المرأة فى تجلياتها ونضارتها المرأة فى جمالها، فى رقتها وهمسها ولحظها ،لا تبعد عن خياله ووجدانه ،لا فى صورة سردية تخضع لمنطق التسلسل الزمانى والتحديد المكانى، ولكن فى شكل تجليات روحية، وقد ساعدت اللغة الشعرية الكاتب فى الترميز باشتهائها، ولايتورع أن يعرض للجماع فى حلم يقظة كقوله " شفتاك القرمزيتان ، شفتاى أحدق فى عينك المكحولتين بسواد غويط فأجد نفسى فى غورهما ، وأحس شعرك الوتير على جانبى وجهك ثقل النهدين، وحجمها المحسوس على صدرى، والذرعان

البضتان .. تلتفان بى وقد دفنت العمود الصلب المتوهج فى طينة النعومة السخنة.... موتى وبعثى معاً فى عمق الأنا ، الأنت ، أصغو بكل ما لدى من طاقة إلى الفناء فى جسدك، إلى أن أكون أنا وأنت نهائياً ،ذلك الجسد واحداً بلا انفصام،لا لحظة،ولا طرفة عين،أشارف حافة الاستحالة،لا أسقط فيها أبداً...حيث به سوف يحدث لم يحدث حادث دائماً وغير عرضى "(٢٧)

فالكاتب يشير إلى عملية المجامعة دون أى إشارة إليها بلفظة واحدة ،رغم نزعته الأفلاطونية فى الحب المقدس، التى أشرنا إليه فى القصة، وإن سيطرت هذه النزعة على القصة حتى نهايتها ،ليعيش هذه الحياة مع أصحابه ،بل وفى الكون الذى يحيط به ، وقد جاءت اللغة الشعرية معبرة عن هذه الروح فى زخم متدفق وإيحاءات متعددة كقوله : " ينساب الشوق فى صوت البحر من تشابيك المشربية العتيقة ، كان جسمها الصغير الرشيق الرفيع الأخضر ... كان الطوق المعدنى الرقيق الذى يحيط برأسها، يمكن أن ينطبق طرفاه ، فيلتف بوسطها ... هو نفسه تلك الموسيقى الملتبسة... لها هسيس الأشواق الملحة... وانسياب النسيج وحصاد السلاسل المعتصرة ، والمطر ينثال على النهدين الأصغرين الدافئ الشكل والأيدى الخشبية تمتد بنداء مرصع ، ولا يمكن أن يكون عليه رد خيالات ،موسيقى الملح هى الوحيدة صلبة القوام، وملح أطياف الألم والنشوة معاً، لا يذوب دقات قلبى، أمسى معنى حلماً موجعاً ،الآن أحلامى تحبس أنفاسى، أفى العالم هذا الفرح ؟! وعد حياتى هو وجهك إذ تنامين تسبح الشمس فى شعرك، ذهب غصن شجرة ينحنى ،يتقطر الندى ،أشرب ولا أرتوى من خمرتك ... الخ . . .(٢٨)

-٣-

ومن الكتاب الذين أجادوا فى هذا التكنيك بصورتيه (التى ذكرناهما) فاروق خورشيد فنجد فى كثير من قصصه تمثل النوع الأول ، حيث نجد الأحداث تجرى فى عالم الواقع ،مع اتجاه موازلها فى عالم النفس (الداخلى) للولوج إلى

الأعماق ،وتعرية الوعى مستخدما المناجاة النفسية ، هذه المناجاة تأتى فى صورة منتظمة ، دون اضطراب ، أو تدخل ، أو إبهام ، وهذه المناجاة لا تلغى موضوعية الأحداث خارج الذات، وللحديث قيمة فنية فى قصص فاروق خورشيد، فالكاتب- كما يقول د.السعيد الورقى "يستخدمه فى التنفيس وتخفيف حدة الانفعال ، وذلك بتوظيفه بدل الحلم "[٢٩] .

فى قصة (العطاء الأخير) والتى تقوم على مناجاة نفسية طويلة، يعتمد على تكرار الصدارة *Anaphora* أى تكرار الكلمة أو الجملة أو العبارة .... فى مستهل الفقرة [٣٠].

وقد اعتمد على تكرار جملتين (أبدا أحبك يا حبيبى فى الفقرة الأولى، ويا حزنى عليك يا عويس فى الفقرة الثانية) .

العطاء الأخضر هو الحب اللانهائى للوطن ، الحب الأفلاطونى فى أسمى تجلياته الوضيئة ،حيث نضارة المشاعر والبراءة والتلقائية، يصيغ هذه المعانى فى إيقاع موسيقى جميل، وجمل شعرية أخاذة ، ليأخذنا الكاتب إلى عالم الفن الوضىء، معبرا عن حبه لوطنه ، رغم كل التصدعات ، ولحزنه على عويس (ربما يكون رمزا للمؤلف نفسه، أو لأى وطنى مخلص) الذى ترك القرية فى براءتها ومبانيها البسيطة ، وأخلاق أهلها المجبولة على الفطرة ، ولكن امتداد يد الحضارة غيرت أشياء كثيرة ، فعصفت بالقيم الجميلة ، يقول فى البداية " أبدا يا حبى أحبك ... مات المعنى والمغزى ...ألف كلمة ساذجة أنت ، وألف كلمة ساذجة أنا ...ألف نأى عزف قبلى لألف محبة سمراء قبلك ، ثم مضينا نجر وراءنا ألف ألف ولد يحبون كما نحب ..."[٣١]. ثم يتحدث عن الأصالة : " ولكن الجميزة العتيقة تجمعهم جيلا بعد جيل ، ولكن النسمات عند الغروب تنسيهم أنهم فتى وفتاة ... وأن الحب أطل عليهما ، وغطاهما ، ونسى كل شئ ، ويريد أن ينسى كل شئ .. إلاهما ... الفتى والفتاة والترعة وشجرة الجميز ،والنسيم يعبث بالنهد النافر ، لا يغطيه إلا الثوب الرقيق[٣٢] " .

لقد ضاع المعنى والمغزى-كما يقول-عندما فقدنا البراءة والتلقائية، وزحف العلم بمنجزاته التكنولوجية على جماليات القرية ، فأثر ذلك فى أخلاق أبنائها ، لذا يبحث عن الوطن فى أراضيه الطيبة التى اغتالتها المبانى الحديثة ، وفى أشجاره العتيقة ،وأبنائه البسطاء (لا الشرطى ، وجامع الضرائب ، ولا أبناء السخرة ، ولا محرك الدميات للجيش الموهوم ، ص ٥)وبضياع المعنى والمغزى تشوهت صورة الوطن ممثلا فى القرية هنا فى رموزها (الجميزة – حافة الترعة – رائحة زهر البرسيم) وبعدها يقول: (لم يبق شئ قريب إلا الحلم من ذكرى قديمة ... من الطهارة والعطاء والخصب ص٦).

يستكمل مناجاته النفسية موجها القول إلى عويس (الذى ذكرنا أنه رمز للوطنى المخلص ، قد يكون الكاتب نفسه) عويس الجندى الذى ترك القرية فى نضارتها وجمالها الطبيعى المتألق ، رجع إليها وقد رأى كل شئ قد تغير ، بعدما امتدت إليها يد الحضارة ، فأذهبت بجمالها الطبيعى ،البيوت الطينية صارت بيوتا خرسانية صماء ،الطريق الترابى أصبح مسفلتا ، فلم يعد وجه الأرض مشرقا ، كل هذا أدى إلى التغير فى السلوك والأخلاق ... يريد أن يتزوج ... لكن الأم ترفض ، ترفض أن تزوجه من باع هذا الجمال الطبيعى للقرية ، (وكأن الأم هنا رمز للوطن الذى يحن إلى خلوده وبقائه فى صورته الأصيلة) وقد جاء التردى الأخلاقى موازيا لتغير مظاهر الحياة الطبيعية فى القرية ، ولا يجد الكاتب سوى الرثاء متنفسا لسورته :" الأيام تمر... والعود يجف ، والأرض السمراء تدفن تحت الأسفلت، ولم تعد تعطى عطاءها الأخضر ... أطرقت وصمت، وهتف شئ فى أعماقى :

يا حزنى عليك يا عويس
يا طالع الشجرة
هات لى معاك بقرة
تحلب وتسقينى
بالمعلقة الصينى (٣٣)

واستدعاء الأغنية الشعبية أعطى اللغة نسغا جديدا، فى تشكلاتها وجمالياتها القريبة من الوجدان الشعبى ، وأضفى عليها طابع الشعرية (الذى هو كما ذكرنا ملمح من ملامح تكنيك تيار الوعى) إضافة إلى أنها تتسق (الأغنية) فى تلقائيتها مع غائية الكاتب الرجوع إلى طبيعتنا وصفائنا الداخلى .

واستخدام الحديث الذاتى الذى يعرى الداخل النوع الأول من تكنيك تيار الوعى نجده فى كثير من قصص الكاتب، منها قصة(موعد)والتى يعرى فيها داخله كرجل كهل، ذهب كل شئ جميل فى حياته،الصبا والشباب والغرام، تبدلت الحياة وشعوره بالغربة، فى عصر ليس عصره،يقول:"ليس فى الطريق أحد يعرفنى، والعرق البارد ينداح فوق رقبتى ، وهذه الياقة اللعينة تكتم أنفاسى، وتكاد تحبسها فى صدرى ، وأضاء النور الأخضر ، واندفعت السيارات فى تزحم وأبواقها تعلو فى ضجة وصليل الترام ، وموقف الأتوبيس ما زال مليئا إلا من ذات الرداء الأبيض التى قالتها: إنها ستجئ ، ولم يبق على موعدها لحظات ، وأنا على الجانب الآخر من الطريق ، أغص بلهاث ، ووجيب، وقلب قلق ويد حائرة بين منديلى وصلعتى.... وكرشى الكبير... وهذه الوقفة هناك تدور فيها كل عين، أهى ليلى ؟! ...أتنتظرنى أنا فى ربيع العمر هى ، بينها وبين صفاء ابنتى سنوات ، ومالك أنت ؟ ...أما كنت تريد البرعم المنفتح يزهر فى قلبك الربيع ... وجاءت هى كما قال خيالك ، عبقة الشذى وبسمة الحياة ..هيا أقدم يا فتى ، وأدر ذلك اللسان المريض "(٣٤) .

فالحديث الذاتى يعرى النفس من الداخل ، ويعمل على اختزال التجربة وتكثيف السرد ، والبعد عن السرد التقريرى المباشر، الذى يتحول فيه القص إلى أسلوب الحكى الذى يفتقد النبض والجمال الفنى ، وتعمل اللغة الشعرية على خلق الجو الأدبى الذى يتصف بالزخم والنبض والحياة .

-٤-

فى الحديث الذاتى- عند كثير من الأدباء - يتوازى الواقع الخارجى مع الدخل من خلال الحديث النفسى المعبر عن أعماق الداخل ، ففى قصة " الشاعر والبنت الحلوة " لعبد العال الحمامصى ، يقوم الحديث الذاتى بإظهار المفارقة بين

الواقع والحلم ، بين الأمل الدافق ومنطق الحياة المناقض له ، نرى البطل (شابا) يركب الأتوبيس، يقابل فتاة جميلة، يحلم بها (زوجة) فيتمناها فى الحلم ، لكن تنتهى القصة بانتصار الواقع وانـدحار الحلم ، وجاء الحلم كما قال د. السعيد الورقى " بصورة واعية ، تخدم تطور الحدث وفى الوقت نفسه لا تعزل البطل عن العالم الخارجى، بل نجده يهتم بالتفاصيل الخارجية فى وصفه للفتاة ، ولم تستطع أن تحقق عزلة البطل عن الواقع الخارجى واكتفائه بالداخل، إذ لا يزل وعى البطل بالواقع الخارجى يتم جنبا إلى جنب مع حوار الداخلى وانسيابه "[٣٥] .

استخدام الحديث الذاتى أتاح له أن يسترجع الماضى، مجيئه من الصعيد، فشله فى الدراسة، عمله فى مخزن لشركة سينمائية ، شعوره بضيق وضجر ، تعرفه على فتاة جميلة تعمل فى شركة مقاولات ، لا يستطيع خطبتها ، استقالته، طموحه الأدبى فى نشر أشعاره فى إحدى دارات النشر بالقاهرة ... كل ذلك من خلال التداعى الحر للأفكار ...عند ركوبه الأتوبيس وأثناء رؤيته - مصادفة - لفتاة وسط الزحام، الذى يوازى هذا الزحام ازدحام الأفكار فى رأسه يحمل بضع كتب فى يده ، تأخذها منه فتاة جالسة على مقعد ...يتمناها ، تنساب أفكاره " يا عصفورتى من أجل أن أراك كنت أتحمل .. من أجل أن تنتهى روحى بابتسامتك قاومت ... معذرة يا حلوة بعد اليوم لن أراك .. قرفت يا صغيرتى تماما .. إلى حد المرض ..."[٣٦] .

يترك الواقع ويستدعى موقف أمه وحزنها عليه عندما تعلم باستقالته ، ثم يرجع لعالم الواقع عندما أتيح له الجلوس بجوار فتاته ، يهتز الأتوبيس عندما أوشك أن يصطدم بالترللى عند مجلس الدولة ، تنطلق الشتائم .. هيجان الأفكار يتزامن مع اهتزاز الأتوبيس .. اقترب من الفتاة ، لم يجد ما يقوله ، امتدت يده بعدما سار إلى جوارها قليلا ، امتدت يده ،وأمسكت بيدها ، وأطبقت عليها ، وبرفق دفعها إلى فمه وقبلها .. ثم أفلتت بسرعة ، واستدار عنها ، وتركها تحت الشجرة ذاهلة وسارت وحدها .. وتبدل الحلم الى واقع مرير.

يلعب تكنيك تيار الوعى عند أحمد إبراهيم الفقيه من خلال الحديث الذاتى دورا فى التنفيس عن مشاعر صاحبه فى صورة فنية غير مبتذلة ، مصورا حالة الوهم التى تتقمصه ، جوع عاطفى،يحن إلى ارتوائه فى عالم الخيال ، ليتخيل امرأة ، ضرب لها موعدا فى عالم الخيال ، وظل منتظرا قدومها تحت برج الساعة ، حيث يتوقف الحدث بالصورة التقليدية (فلا نجد أحداثا تتتابع إلى ذروة العقدة) وينساب الزمن فى سيولة ،ليتداخل الماضى بالحاضر فى لغة شاعرية أخاذة، معبرة عن عالم وعى صاحبها ، ويصبح لسان الراوى هو لسان البطل الذى ترى على لسانه القصة ، يقول عن رغبته الدفينة "امرأة لا أعرف اسمها ، ولا تعرف اسمى ، ولم تمكث معى وقتا يكفى لأن تتذكر ملامح وجهى ... أنتظر أن تأتى راكضة نحوى ، تغمرنى بعبق أنوثتها ، وتمنحنى نصيبا من عطرها ، وتفسح لى مكانا فى دائرة الضوء ، التى يصنعها جمالها وتترك ما لديها من ارتباطات وعلاقات ، لتصطفينى ضيفا على موائد حبها "(٣٧) .

ويتوالى فى مناجاته ليعرى ذاته المتشوقة للحظات حب دافئة ، افتقدها فى حياته الواقعية ، فأراد أن يعوضها فى عالم الحلم والخيال " أتحرق شوقا لأن أضع ساعدى حول خصرها، وأغسل وجهى بجدائل شعرها، أعبر ليل المدينة وسط قارب يتهادى فوق أمواج حبها..إننى أحمل فى قلبى مخزونا من الحب متراكما، لمدة ثلاثين عاما، ما جئت هنا إلا لكى أبذله عطاء سمحا كريما، لأول امرأة تمنحنى موعدا، إننى جئت من بيئة صحراوية جعلت رسالتها هى الفصل بين النساء والرجال، وأننى لم ألتق طوال حياتى بالمرأة خارج إطار العائلة، إلا إذا كانت ضيفا على الشاشة ، أو صورة على أغلفة المجلات " (٣٨) .

ويقوم باستباق الزمن ، فيتذكر ضربها موعدا له ، متوهما أنه أشار إليها بالساعة التى فى يدها ، فأعلمته بموعد اللقاء (فى الساعة السادسة) ثم يعود

للحظة الآنية قائلا : كيف إذن أترك موعدا انتزعته انتزاعا بالكد ... والقفز فوق أسلاك شائكة؟! كيف أتخلى عن هذا المهرجان الخطابى الاحتفالى الذى أعددته لاستقبالها، ورصعته بكل ما وعته الذاكرة ، من أشعار المحبين ؟!.

فالكاتب ينحت فى أغوار نفسه ، شوقا لحب ، يعيده للحظات حياته النوارنية .. ولذا يتوجس ويصر على ممارسة نسج قصة حب حتى ولو كانت مستحيلة " سوف أبحث عن هذا الحب حتى ألقاه ، سوف أدخل زحام المقاهى والحانات، وأقف على أرصفة المحطات، وأطوف المتاجر، أتسول موعدا عن البائعات ، وأقتفى الطوابير الطويلة تحت المطر أفتش عن امرأة تحبنى .... سوف أهمس لكل واحدة ألتقى بها ، بأن موعدنا غدا تحت برج الساعة "(٣٩).

ويتمنى من داخله أن يجد امراة منتظرة مثله لحبيب، وعدها وتخلف عن موعدها ، ليجد فيها عوضا عن المرأة التى ضرب لها موعدا ولم تأته ، ولكن لم يتحقق ما تمناه رغم دعائه إلى الله بذلك، فقد جاء حبيب المرأة التى تأخر عن الموعد . .. وجلس(البطل) وحيدا تحت برج الساعة مستمرا فى نشوته،يتوقع هذا اللقاء، عبر عن الشوق العارم فى جمل شاعرية ، معبرة عن أمل خافت ، ولكن -عند المحبين- له لذاذته الخاصة " لقد جئت إلى هنا محمولا فوق أمواج الفرح ، سعيدا لأننى أملك موعدا مع امرأة تتألق كمصابيح الأعراس ، وتصنع أعراسا فى قلبى ... لقد رأيتها تنظر لى فى أحلامى بقامتها السامقة ، وعينيها المليئتين بالترف الطفولى ، ورأيت نفسى أتنقل معها فى سياحات عبر الفصول ، أضع يدى فى يدها "(٤٠).

ليكتشف فى النهاية أنه أصبح أسيرحب لم يستطع الإقلاع عنه،ليظل كل يوم فى انتظاره ، وفى نفس الموعد كما يقول:" أرقب مدخل الميدان بحثا عن طيف امرأة جديدة ، ضربت لى موعدا ، أدركت أن جوعى للحب جوعا أبديا ، لن يجد له إشباعا مدى العمر ، لقد أدمنت الانتظار تحت البرج ، وكأننى أعوض بهذا الانتظار كل السنوات التى عشتها محروما من هذه المواعيد (٤١).

-٦-

النوع الثانى لتكنيك تيار الوعى أكثر تعقيدا وتصويرا لعالم الداخل المضطرب ، وفيه ينساب الحديث عن الداخل ،فى صورة غير منتظمة، تأخذ طابعا

سرياليا حيث البعد عن المنطق والمعقول ، ويأتى الواقع فى إشارات فاترةعلى هامش القصة ، نجد هذه الملامح فى كتابات محمد إبراهيم مبروك، وإعتدال عثمان وفاروق خورشيد، وحسنى محمد بدوى .....الخ .

قصة (يونس البحر) لإعتدال عثمان منولوج داخلى طويل النفس ، تناجى البطلة التى تلعب دور الراوى يونس الحبيب المنتظر ، الذى تحلم به ، ليأخذها إلى عالم الحب الجميل ، ذلك العالم النورانى الرقيق ، فيه تكون حياة الطهر والنقاء ، أليس من دلالات البحر الطهر ، وتجدد الحياة ونضارتها ، ألم يحلم الرومانسيون بقصة حب بعيدة عن عالم الواقع (فى الغابة أو فى الكهف مثلا)؟ فلماذا لا تحلم (البطلة) بحب فى نهر دافئ يتوسطه كهف يموج بالنضارة والصفاء ؟!... وتأخذ القصة شكل مونولوج داخلى طويل تقول : " أنت الذى أخذتنى يا يونس تجدف ، وتوغل حتى يغيب الشط ، ونصبح وحدنا فى عالمك الأزرق ، لا تكف عن التجديف إلا عندما ينشق البحر عن كهف صخرى مثقوب من أعلى ، تثرثر فى الطريق بأخبار الخلق، فتنزلق الأسرار على صفحة وجهك المحمص بشمس النهار ...صامتا أستمع إليك حتى نصل إلى الكهف المثقوب ، فنكف عن الحديث ريثما ترفع المجدافين قليلا داخل أنشوطتى الحبال الليفية الخشنة "(٤٢)

ويتوالى المنولوج فى ضبابيته مشيرا من طرف خفى إلى خوفها من فقدان المحبوب ، وتجاهله لها " لم تكن تراني يا يونس أو تدرك كتلة الرعب فى الزاوية المواجهة تنظر ناحيتى ، وترك شيطانك الذى انبعث لتوه من القمقم ، يرفع يده إلى الندبة ، ويتحسسها على مهل بلذة ، تستغرقك تماما "(٤٣)

ولعلنا نلاحظ اللغة القلقة المشحونة بالتوتر والتوجس من المحبوب، وجاءت الصور الفنية فى لا منطقتيها- معبرة عن ذلك (كتلة الرعب- الشيطان الذى له ندبة ... الخ) كل هذا عمل على تجسيد افتقاد التواصل ، وانقطاع الود ، بل

الخوف والارتعاب من المحبوب الذى لم تشغل (هى) مساحه على خريطة حياته العاطفية تقول :

" مرتعبة أنا يا يونس ، متجمدة فى مكانى ، أخشى النظر إليك ، وأخشى ألا انظر إليك فيلمحنى شيطانك ، ويقتلنى الذى فاضت به اللذه والألم [٤٤]"فشيطانها حكى لها عن فج النور (الأفندى) الذى قدم القرية ومعه كتب وأوراق وغندورة تضع الأحمر والأبيض ... هام بها يونس (لجمالها الشكلى المتكلف الفارغ) وترك هذه المرأة الولهانة حبا فيه ،فالقصة توحى بمفارقة بين حب امرأة لرجل لم يحفل بها ، وشغفه بامرأة أخرى تستخدم الطلاء والمساحيق ، لذا جاءت مناجاتها المتولهة معبرة عن هذا الجوع العاطفى ، وبحثا عن القيمة (القيمة هنا فى الجمال الروحى) التى عميت عينا يونس عن الإدراك، رغم ذلك ظلت متعلقة به ، ناعية حظها تارة، ومنددة بتجاهل يونس لها تارة أخري تقول :"أنت الذي أخذتني إلي البحر، وحكيت عن الغندورة التي أمرت بطردك، لم تكن تجديك الدموع، وطوافك الدائم في البحر،تعاشر أمواجه وتأكل أسماكه، وتوشوش رمال الشطآن...حبة حبة عن البذرة التي نمت في جسد الغندورة،فانتفخ بطنها الأملس المشدود،وصار بحجم القمر،وفج النور يطير فرحا ويولم للناس، ويغدق عليهم ويجلب المردة، والوحوش الحديدية يهابه الناس، ويتحاشونها أول الأمر،ثم يقلبون عليها في حذر"[٤٥] .

ولعل استخدام اللغة الشعرية ذات التكثيف والإيحاء كان عاملا هاما في فنية القصة،والبعد عن السرد المباشر،ليوحي بمدي غيرة المرأة عندما تهمش، وتحل امرأة أخري في حياة من تحب،وتأخذ إيحاءاته طابعا رمزيا في غيرته من هذه المرأة لجماعه لها "بجسدك كله تدكه ، بفمك وأطرافك باللحم والعظم وتغور فيها مستطلعا،مقهورا، وأطنان عسل مذابة في أسماك بحرية مملحة تنهال عليك، وأنت تنهل ولا ترتوي، وتعود لتنهل فلا تحس بالارتواء، فتفور أكثر لعلك تصل إلي منابع العسل، ومنبت الرائحة الخارقة النفاذة، والتي تسد عليك منافذ الهواء تلك الرائحة

صاحبتك....ما كنت بقادر علي فك طلسمها مهما عزت، وحتي لو لم تقف علي لذعة ألم جهمني، فاق آلام لذتك، ألم انغراس قطعة من لحم خدك الأيمن بين أسنان الغندورة "[٤٦]

إن هذه الغيرة جعلتها تتصور أن إنجابه منه(سفاحا) لتهتف من أعماقها (سونة ليس ابن فج ، ولكنه ابن القمر)

وتنتهى القصة نهاية شبه " أسطورية " بغياب يونس وكثرة الأقوال عن نهايته ، وقالوا إنه انتحر فى البحر الكبير، وقالوا يونس حملته مركب إلى بلاد الله خلق الله ، وقالو بلعه البحر.

فتكنيك تيار الوعى يبعد عن السرد المباشر، ويجنح إلى أعماق النفس ، نستشف دلالات بعض الإيحاءات التى تأتى فى صورة شفيفة، ولكن الكثير منها يأتى مغلفا فى صورة أكثر إيغالا وعمقا، ويبدو أن شعور الفقد والحنين الى إرجاع الأمل الضائع سمة مشتركة فى أعمال إعتدال عثمان، وبنفس التكنيك (تيار الوعى) نجده فى قصة (صباحات الصبا الصب والأماسى) حيث يختلط الحلم بالواقع ، الفانتازيا بالحقيقة ، فى موتيفة شعرية متناغمة ، ينسحب الزمان والمكان ، وتضيع الأحداث (بالمفهوم الكلاسيكى) ولا نجد سوى انسياب للوعى ، معرية الذات حيث الحنين إلى زمن الطفولة فى صورة حلم.

" رأيت فما يرى النائم وما كنت نائما ، الجبل يمشى إلىّ، يرتج جسده المكين بصرخة ، ويتشقق دونها صوت ، وينشق قلبه عن ليل نجومه غرقة ، وعين الشمس فى جلد السماء ، وتمد أذرعتها الألف تقلب أحشائى ، وجحيم فى داخلى يتقصد رغما عنى ، ويتجمع حبات مياه لا تنزق والريح زمتت ...."[٤٧] الخ.

ويروح هذا الحلم فى الحنين إلى ذكريات الطفولة التى أصبحت عودتها محالا،حيث البراءة والطهر والنقاء" وتختلط زقزقة ضحكاتك بنور الصبح،وبصلصلة كلماتنا المنكسرة تسترجع كل ما عرفناه فى الكتب اللامعة تفتحها، فنتوه فى بلاد

بعيدة ، ناسها ينتظرون فى عين الشمس ، ولا يطرف لهم جفن ، ويستحضرون القمر ، ويحسبونه فى خزائن زجاجية هائلة ، يمر أمامها الناس "[٤٨] .....الخ

وتتمثل فى خيالها فارس الأحلام الذى تتمناه يأتى ممتطيا جواده (الخيالى) ليطير بها عبر الزمن الى الوراء ، ليحقق لها المستحيل ، وتعود بها أيام الطفولة والبراءة على يده،وقد استخدمت الكاتبة اللغة الشعرية المحملة بطاقات وجدانية رقيقة، حالمة بعالمها الأثيرى الذى ضاع وراء السحب والأوهام .

وحسنى محمد بدوى فى قصته (وجه الصبية) تنساب الأفكار والمشاعر فى صورة متداخلة ، نرى الواقع هشا مهمشا ، وكل ما نراه مجموعة انطباعات وقراءات لرسام فى ملهى الفردوس الصغير ، لأديب وجد تسع أوراق لرسام عثر عليها أحد العابرين فوق إحدى الآرائك الخشبية على كورنيش الإسكندرية .

كل ورقة أولوحة لها انطباع ما فى نفسه، فلوحة طابية قايتباى قد سحقتها شمس الخريف الغاربة ، فغلفتها غلالة أرجوانية رقيقة .....ومنظور الألوان فى هذه اللوحة يذكره بلوحة الوداع (لبوكيونى) ليرى فى هذه اللوحة (الأخيرة) نساء كن بنات لهن عيون الكتاكيت ، كن يلهون فى الأزقة ، ولما زلزلت الأرض زلزالها انحدرن من كل فج ، ثم يعود للحظة الآنية لنجد كاتبا يحاول أن يتشفى بالكتابة ، يمسك قلمه ليكتب انطباعه ... بعد فترة من التصدع والتأزم ، فقبل مجيئه إلى هذا المجلس ، أحس – كما يقول – فى شقته الصغيرة " بسكينة مطبقة تستكن كالموت فى كل أثاث وحيطان الشقة ...فجأة أحسست كأن مقلاع (المعدية) قد لطم مخيخى ، كأنه غاص فى ألياف أعصابى ...غاص فى الدخان العميق وغاص وجه الحبيبة الصغيرة ، فى أعماق ترعة المحمودية ، وانطلقت أجرى كمجنون تعصف به ريح مختبلة ... والريح تزعزع فروع أشجار الجميز والسرو والكافور .."[٤٩] بعدها يرى فنانا متجولا ، يطلب منه أن يرسمه هيكلا ضامرا يضرب بمجدافين ، وقد انغرس

هذا الهيكل فى أرض بلا ماء ، قارب بلا شراع ، خطوط ، ظلال ، تربة وعندما يهم هذا الفنان برسمه ، يعترف(الكاتب) بأن هذا الفنان يرسم أفضل منه.

وهنا ينساب الوعى فى اللاوعى لينادى :" ايه يا (رودان) تحفتك "بوابة الجحيم" لن تتكرر ، والكلاب يملأون خرائب الدنيا ، من أحرق مكتبتك يا إسكندرية ؟! من سوغ فى زماننا الاعتقال ؟ ! من راقب الصحف وانتهك حرمة استقلال الفكر والروح ؟ من جعل السياسة تسود ، فتجر وراءها الفنون وتمرغها فى عرق هز البطون ؟.."[٥٠] .

وهكذا يراوح (الكاتب) بين الواقع والخيال ، بين المعقول واللامعقول ، وتظهر نبرة إدانة الواقع السياسى فى بعض جمل ، جاءت فى صور تقريرية ، مخلة بجماليات النص الفنى ، ويظهر هذا الاتجاه السياسى – فى لهجة زُعقة – فى الورقة الثالثة ليذكر إهداء أبيه له كتاب (تعطير المنام فى تعبير المنام) ليفسر الأحلام منها حلم درية (زوجته) التى رأت طابورا طويلا من الخلق .... عمال وموظفين يقبضون رواتبهم ....كل واحد منهم قفاه متورم تورم إلية القرد ، ويكون تفسيره كما يقول : سيرث أطفالهم هذا الوباء .[٥١]

وهذه إشارة إلى الاستعباد (الضرب على القفا) والرضا بهذا الاستعباد جيلا بعد جيل، ولكن رغم ذلك نجد القصة محكمة فى بنائها الفنى لتكنيك تيار الوعى ، حيث يتجاور الواقع بالخيال ، الماضى بالحاضر ، الحقيقة بالوهم ، دون تراتب للأحداث ، أو منطقية لوقوعها ، او محدودية للزمن أو تأطير للمكان .....الخ .

-٧-

يأخذ تكنيك تيار الوعى عند محمد إبراهيم مبروك طابعا خاصا ، فهو يتجاوز سابقيه ، وتتحول القصة – عنده – إلى فيضان داخلى ، مع قطيعة لعالم الواقع ، فمجموعته (عطشى لماء البحر) خمس قصص، ذات طابع سريالى يتضح

ذلك بداية من عناوين القصص (نزف صوت صمت نصف طائر – مسيح المراسيم المحالة – جحيم أبد الرحم – شلالات الكهف الداعر – عطشى لماء البحر) فكل نص من هذه النصوص " منولوجات داخلية مباشرة ، بكل ما يعنيه هذا المصطلح من دلالة على العفوية والفوضى والتنوع من الأزمنة والأمكنة ....الى آخر ما يمور به الوعى المنساب ، يرى هذه النصوص راو متكلم ، ولكنه لا يحكى بقدر ما يعيش حلما سرياليا غير مترابط ، لا يروى عن أشياء ومشاهد وشخوص غائبة ، بقد ما يخاطب أشياء حاضرة فى المشهد النصى "(٥٢)

فمحمد إبراهيم مبروك كما يقول د. عبد الحميد إبراهيم " يدخل بنا منذ اللحظة الأولى – بل منذ العنوان – فى تيار اللاشعور حتى نصل إلى لحظة النهاية ، بل إلى نهاية الأسطر ، فمن الصعب أن تجد فى القصة تسلسلا ، تتضح فيه لحظة البداية ، ولحظة النهاية ، إنه يعرى أمامنا اللاشعور ، ويقدمه فى حالة سيولة مستمرة ، يتكسر فيها الزمن بمعناه المعروف ، وتختفى الحدود بين الماضى والحاضر، وتتجاور صور الطفولة مع صور الشباب ، ومع صور الشيخوخة "(٥٣)"

ويوضح د.عبد الحميد إبراهيم المغزى من هذا التكنيك مبرزا جمالياته قائلا: " كيف التعبير عن عالم متفكك بتصميم متماسك ؟! إنها معادلة صعبة ، وتزداد وعورة فى قصص مبروك ، إن قصته – دائما – داخل اللاشعور ، ولكن نعرف أن اللاشعور لغة تختلف عن اللغة الواعية ، لا تؤمن بترتيب ، ولا تجديد للأزمنة ، إنها سيولة مستمرة ، وأخلاط متتابعة "(٥٤)

لقد عانى محمد إبراهيم مبروك فى تفعيل قصته بهذه الكينونة من مشكلة اللغة ، التى لا تصلح بصورتها الوضعية فى التعبير عن تجربته ، أو تصميمه الفنى ، فلجأ الى طبع اللغة بطابع السريالية ، وإقامة علاقات جديدة ، تبرز مهارة ووعيا ، فاللغة – عنده – أداة خلق ، تحتاج إلى تعب للوصول إلى السر الخفى ، لطاقتها وقدراتها ، ففى قصته مسيح المراسيم المحالة ، يستخدم اللغة التى تلغى الحدود بين

الماضى والحاضر، بين الكينونة والتذكر،فهو مع حبيبته ، إذا به يتذكر – أو يكون – ذلك القروى الذى يمتطى حمارة عائدا بعد نهار شاق إلى أنثاه ، أو ذلك الطفل الذى يبنى بيتا فوق الساحل ، أو ذلك الذى يمشى فى الشارع بلا سروال ، أو ذلك الرجل الذى يداهمه رجال أويسمع الندب والنياحة ، إنها صور تتوالى بلا انتظام ، ودون وعى اعتبار لشئ إلا تصويرا لحالة ، يبدأ النص بقوله : " فى البدء لم يكن حتى اللاشئ لم يكن موجودا ، لا الصدق ولا الصمت ، فكيف ولدت يا رفيق الضوء ، لتترجل فى الدروب التى لم تجف دماؤها بعد ، تبذر فى العيون المظلمة بذور شجيرات النور ، تصرخ ، تظن أنه سيستيقظ إنسان ، أفنيت أضواءك لتضئ طرقات انقطعت عنها خطوات الكلمات ، فقدت كفيك لما غامرت بطرق عالمهم الغريب ، وصرخت ، يا أبت ، ما أتاك صدقت فيهم ، ما سمعوك ،أدرت وجهك نحو الزيتون ، فجعل ينتحب فى الصمت ، وينضح المرارة فى كل حصاد ، كان صليب العالم أن يذكرك العالم ، لكنهم جوعى ، نسوا الحزن فأكلوا الزيتون ، ومن يومها وهم يجمعونه من مواسم الأعوام ، ويملحون صوتك فى أحواض البحار الميتة ، ثم يأكلوا جسدك المنهك مطحونين بالعظم ، ولقد جعت فحدقت فى الزيتون يوما مثلهم ، لكنى رأيت النحيب فنسيت الجوع، ثم فقدته وأمعائى تتقلص طاردة مجرد التصور، فأكتفيت بأن أشبع كلما شممت زيتونه ، ثم انتهيت إلى أننى صوت ، أقتات الحزن ، ماضغا فى بطء مرارة الكلمات"(٥٥) .

الراوى هو البطل ، الذى لا يروى أحداثا تبرز بطولته بقدر تعريته الداخل ، ولم يلجأ إلى السرد المعتاد ، ولكن النص عبارة عن منولوج طويل (يتماهى فيه مع المسيح) ويوجه خلاله الخطاب إلى محبوبته (التى تتماهى بدورها مع العذراء) ويستمر فى هذا المنولوج حوالى خمس عشرة صفحة ،من التداعيات التلقائية فى صورغريبة تضج بالروح السريالية ،ليكتشف بعد طواف طويل أن اللا معنى هو سيد الموقف ، وهو المعنى الوحيد ، ثم يعود صوت الراوى فى الصفحات الختامية ، يعود مخاطبا الآذان الطينية التى خاطبها فى البداية ، مكررا كلمات المطلع، وباحثا عن أمل الثورة ، فى كلمات تخلو من المعنى ، ليتلاشى مع موقفه أن

اللامعنى هو المعنى الوحيد ، يقول " ويدور شيخ الشواء ... تشوى وتنتهى إلى لاشىء حتى اللاشئ ربما لن يكون موجودا ، إلا شئ واحد يا آذانا طينية ....لن تستطيعى أن تدبرى عنه وجهك الطينى أبدا مهما هرب فى الطين ، صوت وقع الخطى السائرة للأبنية الخلفية يتساقط ليدفن الرتابة مجرجرا صداه ، ليغوص معا فى الأرض ، ولحن الجنازة يتلاشى ... ويظل محلقا صوت إيقاع واحد معتوه ... لا ينتهى ... لا يبدأ ...لا يسمع"(٥٦) .

ولعلنا نلاحظ انبهام المعنى ، وضياع الدلالة ، وافتقاد قيمة اللغة فى التوصيل ، لتصبح(اللغة) أداة تشويش وتداخل واضطراب ، وهذا ما أشار إليه د.خيرى دومة فى قوله: " إن عجز اللغة عن التعبير يتزايد مع نهاية القصة ، ومن ثم تتكاثر المساحات الفارغة المتروكة، التى يخبرنا المؤلف (الراوى) فى هامش النص ، ومن البداية أنها مساحات صمت تتخلل الكلمات ، وأنها ليست فاصلا ، بل امتلاء غير مرئى بكل ما تعجز عنه اللغة المنطوقة المحيطة بها "(٥٧) وقد سار على هذا النهج الفنى فى قصصه حتى آخر قصة فى المجموعة (عطشى لماء البحر) حيث يبدأ بنفس التصميم الذى عهدناه ، يبدأ بفقرة مستقلة بضمير المخاطب (وإن كان المتكلم هو الراوى أو البطل) موجها نداءه هذه المرة إلى البحر فى مناجاة استهلالية قائلا :

" أيها البحر ترفق بالتى يطوقونها بنباتات الصبار ، فتقطع الصحراء ملقية بنفسك إليك، ولا تقرع من وحدتك، فالآن تجلس ،أيها البحر عارية على الصخرة الشرقية، تنتظرك فى نهاية الليل بعينين مضيئتين ، عاقدة على ركبتيها صرة المخاوف كلها ، فأنزل وترفق ، وادفن بالسفن بعيدا ، حتى لا يلمح أشرعتنا القراصنة ، فيداهمونكم عرايا إلا من الحب الذى يطيح بكل الأقنعة"(٥٨)

هذه الفقرة مقدمة ، أو فقرة افتتاحية ، بعدها يبدأ فى منولوج طويل يتجاوز خمس عشرة صفحة ، فى مناجاة يبدو فيها الراوى (نائبا عن الرجال) مناجيا المحبوبة (نائبة عن النساء) فى حديث عن العشق والصبا والضنا ، وكأنه

يحاول أن يضع معادلا موضوعيا لغربته ، أو لضياع الحب ، هادفا الوصال ، ودرء البعد والشتات ، وينهى المنولوج بمخاطبة نفسه بأن تهدأ ، وتتئد ، وتقف جادة ساعية للخلاص ، وتبلغ هذه المناجاة ثلاث صفحات ، ويظر صوته حنونا وعطوفا فى مناجاة نفسه يقول : "اهدأ ، أنت ترتعد فى هذا الصباح البارد ولم تدخل المعركة بعد ، كيف ستدخلها ، إذن دون أن تحكم السيطرة على أطرافك ، أنت تفكر فيها طويلا ، تراهن بحياتك .... اتئد وضم جفنيك ، كبوابتين عليك أن تعلقهما فى مواجهة جيوش العدو ، لتعيد ترتيب قوتك ، ولا تفقد صوابك لو شعرت بالخوف أنت تدرك ما عليك أن تتحمله ..." الخ[٥٩] .

وتلعب المناجاة الكثيفة فى هذه النصوص - كما يقول د. خيرى دومة- دورا مزدوجا فهى أولا تنقل النص من السرد القصصى إلى الخطاب الشعرى ، وهى ثانيا تبتعد بالنص عن تمثيل الواقع وغلبة السرد تدل على تراجع قوة السرد [٦٠] .

لقد تراجع السرد فى ظل التكنيك الجديد ، وازداد التأمل الذاتى والمناجاة النفسية التى تعرى الداخل ، فى صور متداخلة ، تند عن افتقاد النظام والمنطق ، وتحول النص القصصى إلى نص شعرى (مجنس) وهذا ما سنتحدث عنه فى فصل مستقل من الدراسة بعنوان (القصة القصيرة الشعر) .

هوامش
الفصل الثانى

١- راجع د.خيرى دومة : تداخل الأنواع فى القصة المصرية القصيرة ص ١٥٩.

٢- د.لطيف زيتونى : معجم مصطلحات نقد الرواية - مكتبة لبنان - دار النهار للنشر بيروت عام ٢٠٠٠ ص٦٦.

٣- المرجع نفسه نفس الصفحة .

٤- راجع فرجينيا وولف وآخرون : الرواية فى الأدب الإنجليزى الحديث ترجمة د.إنجيل بطرس سمعان ،ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة عام ١٩٧١ص ١٦٦:١٦٧.

٥- روبرت همفرى : تيار الوعى ترجمة د.محمود الربيعى ط مكتبة الشباب د.ت ص ٥٩.

٦- راجع المرجع نفسه ص ٦٥.

٧- راجع المرجع نفسه ص ٥٨وص٧٢.

٨- راجع د.السعيد الورقى : القصة والفنون الجميلة ص ٤٢.

٩- راجع روبرت همفرى : تيار الوعى ص ١٠١.

١٠- يون إيدل : القصة السيكولوجية ترجمة محمود السمرة ص٢٧٨:٢٧٩.

١١- راجع روبرت همفرى :تيار الوعى ص ٤٣:٦٥.

١٢- راجع فاولى دالاس : عصر السيريالية : ترجمة خالدة سعيد ط مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر بيروت ١٩٦٧ص ١٨.

١٣- راجع د.السعيد الورقى : اتجاهات القصة القصيرة فى الأدب العربى فى مصر ط دار المعرفة الجامعية عام ١٩٩٩ ص ٤١٠.

١٤- راجع المرجع نفسه ص ٤١٤.

١٥- راجع فاولى دالاس : عصر السريالية ص ١٧.

١٦- راجع د.خيرى دومة : تداخل الأنواع فى القصة المصرية القصيرة ص ١٦٢.

١٧- د.لطيف زيتونى : معجم مصطلحات نقد الرواية ص ٦٦.

١٨- راجع: د.خيرى دومة تداخل الأنواع فى القصة المصرية القصيرة ص ١٦٣.

١٩- راجع : د. لويس عوض : فى الأدب الإنجليزى الحديث ط مكتبة الأنجلو المصرية – القاهرة عام ١٩٥٠ص ١٢٩.

٢٠- راجع د.السعيد الورقى : اتجاهات القصة القصيرة فى الأدب العربى المعاصر فى مصر ص ٣٩٠.

٢١- د.عبد الحميد إبراهيم : القصة القصيرة فى الستينات ط دار المعارف عام ١٩٨٨ ص ٥٣:٥٤ ،وكان إدوار الخراط يكتب الشعر ،فأصدر عدة مجموعات شعرية منها : تأويلات لماذا ؟! ، ضربتنى أجنحة طائرك ، طغيان سطوة الطوايا ،صيحة وحيد القرن ، سبع سحابات دانتيلا السماء.

٢٢- د.ماهر شفيق فريد :من تجليات الحداثة فى القصة المصرية ملاحظات حول خمس نصوص لإدوار الخراط مجلة إبداع العدد ٨ لسنة ٢ أغسطس عام ١٩٨٤ ص١٢٩.

٢٣- إدوار الخراط : قصة موسيقى الملح لا تذوب مجلة إبداع العدد ١١ لسنة ٤ نوفمبر ١٩٨٩ص ٧٧.

٢٤- م.نفسه ص٧٨.

٢٥- م.نفسه ص ٧٩.

٢٦- م.نفسه ص ٨٢.

٢٧- م.نفسه ص ٨٥.

٢٨- م. نفسه ص ٨٦.، للمزيد لدراسة هذا التكنيك عند إدوار الخراط يراجع القصص الآتية : رفرفة الحمام المشتعل ، إبداع العدد ١٢ السنة٢ديسمبر ١٩٨٥، السحاب الأبيض الجامح إبداع العدد ٨ السنة ٢ أغسطس ١٩٨٤.

٢٩- د. السعيد الورقى : اتجاهات القصة القصيرة فى الأدب العربى المعاصر فى مصر ص ٣٩١.

٣٠- راجع : مجدى وهبه وكامل المهندس : معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب ط مكتبة لبنان ط٢عام ١٩٨٤ ص ١١٨ ويستخدم الكاتبان هذا المصطلح للشعر فقط .

٣١- فاروق خورشيد : العطاء الأخير مجلة إبداع العدد ٤ السنة الاولى أبريل ١٩٨٣ ص ٥.

٣٢- م. نفسه نفس الصفحة .

٣٣- م. نفسه ص ٧.

٣٤- فاروق خورشيد : الكل باطل (مجموعة قصصية) ط الكتاب الذهبى عام ١٩٦١ ص ٢١:٢٢ ويمكن الرجوع إلى قصص أخرى تمثل هذا النوع من التكنيك عند الكاتب منها (وناحت دون قبر) مجموعة المثلث الدامى ، ويا أنت... مجموعة القرصان والتنين

٣٥- راجع د. السعيد الورقى : اتجاهات القصة القصيرة فى الأدب المعاصر فى مصر ص ٣٩٤.

٣٦- عبد العال الحمامصى : للكتاكيت أجنحة ط دار الكاتب العربى بالقاهرة عام ١٩٦٧ ص ١٤.

٣٧- أحمد إبراهيم الفقيه : مرايا فينسيا – مجموعة مرايا فينيسيا ط دار الشروق القاهرة عام ١٩٩٧ ص ٥٥.

٣٨- م. نفسه ص ٥٦:٧٥.

٣٩- م. نفسه ص ٥٨.

٤٠- م. نفسه ص ٦٠.

٤١- م.نفسه ص٦٢.

٤٢- إعتدال عثمـان : قصة يونس البحرمجلة إبداع العدد ٨ السنة ٢ اغسطس ١٩٨٤ ص ١٦.

٤٣- م. نفسه نفس الصفحة .

٤٤- م.نفسه ص ١٧.

٤٥- م.نفسه ص ٢٠.

٤٦- م.نفسه نفس الصفحة.

٤٧- إعتدال عثمان : قصة صباحات الصبا الصب والأماسى مجلة إبداع العدد ٥ السنة ٢ مايو ١٩٨٥ ص ٩١.

٤٨- م. نفسه نفس الصفحة .

٤٩- حسن محمد بدوى : قصة وجه الصبية مجلة إبداع العدد ٢ السنة ٤ فبراير عام ١٩٨٦ ص ٨٠.

٥٠- م.نفسه ص ٨١.

٥١- م.نفسه نفس الصفحة .

٥٢- د.خيرى دومة : تداخل الأنواع فى القصة المصرية القصيرة ص ١٩٥.

٥٣- د.عبد الحميد إبراهيم : القصة القصيرة فى الستينات ص ٦٩.

٥٤- م.نفسه نفس الصفحة .

٥٥- محمد إبـراهيم مـبروك : عطشى لماء البحر، قصة مسيح المراسيم المحالة مطبوعات النديم قصة القاهرة عام ١٩٨٣ ص ٢٨:٢٩.

٥٦- م. نفسه ص٥٤.

٥٧- د.خيرى دومة : تداخل الأنواع فى القصة المصرية القصيرة ص ١٩٩.

٥٨- محمد إبراهيم مبروك : عطشى لماء البحر ص١٢٣.

٥٩- م. نفسه ص ١٣٥:١٣٧.

٦٠- راجع د.خيرى دومة : تداخل الأنواع فى القصة المصرية القصيرة ص ٢٠٢.