تيار الوعي في القصَّة القصيرة في الأردن: قصص انصاف قلعجي نموذجاً

د. أحمد حمد النعيمي
Dr. Ahmed Hamed en-NUAYMÎ*

المُلخَّص

هذهِ دِرَاسَةٌ موضُوعُها تيار الوعي في القصّة القصيرة في الأردن، وتتَّخذ مِن المجموعات القصصية الأربع لانصاف قلعجي وسيلة لإثبات أطروحتها، فَقَدَّمَتْ بطاقة تعريفيَّة بالمؤلِّفة، وتتبعتْ معاني تيار الوعي، كما وقَفَتْ على دلالاته، ومعانيه المُعجميَّة، وقبل هذا وذاك ألقت نظرة على القصة القصيرة في الأردن، مِن حيث نشأتها، ومراحل تطورها.

وتَبيَّن للدّراسة أنّ مِن الباحثين مَن أطلق على تيار الوعي اسم ''سَيْل الوعي''، كما أنّ هناك مَن خَلَطَ بين المونولوج الداخلي، وتيار الوعي، على الرغم مِن أنّ مفهوم تيار الوعي أشمل مِن المونولوج الداخلي، إذ إنّ المونولوج ما ينضوي تحته، وليس العكس.

كما تَبيَّن للدِّراسة أنّ عدداً لا بأس به مِن الباحثين رأوا في الرِّواية البيئة المناسبة لتيار الوعي، فصبوا جلَّ اهتمامهم عليها، والحقيقة أنّ القصّة القصيرة لا تقلّ شأناً عن الرواية في استيعابها لهذا التيار، وأشكاله، ووظائفه.

وتَبيَّن للدراسة أنّ القاصّة الأردنيّة انصاف قلعجي، اهتمت بتيار الوعي اهتماماً واسع الطيف، بحيث نَهَضَتْ أغلب قصصها على هذا التيار. وخَلُصَتْ الدِّراسة إلى نتائج واضحة، ومحدَّدة في مجالها.

STREAM OF CONSCIOUSNESS IN A SHORT STORY IN JORDAN: STORIES INSAF QALAJI AS A MODEL

Abstract

This study's subject is stream of consciousness in short story in Jordan, and it takes four Collections of short stories for Insaf Qalaji as a way to prove her thesis, talked about the literary achievement of the author and traced the meanings of stream of consciousness, and it stood on the connotations and its lexical meanings, but at the beginning it took a look at the short story in Jordan, in terms of its inception, and the early stages of development.

The study found that some researchers confused between monologue and stream of consciousness, although the concept of stream of consciousness is broader than the internal monologue, as the monologue subsumed under it, and not vice versa.

The study found that many of researchers saw the novel genre appropriate for the stream of consciousness where they directed their attention, in fact, the short story is not less important than the novel for this trend, and its forms and functions.

The study found that the Jordanian stories writer Insaf Qalaji widely focused on stream of consciousness, so most of her stories on were this trend. The study concluded a clear and specific results in her field.

* جامعة البلقاء التّطبيقيّة / الأردن e-mail: ahmad_nuaimi@yahoo.com

ÜRDÜN KISA ÖYKÜSÜNDE BİLİNÇ AKIŞI: İNSAF KAL'ACI ÖRNEĞİ

Öz

Bu çalışma, İnsaf Kal'aci'nin 4 kısa öykü koleksiyonu özelinde Ürdün kısa öykülerindeki bilinç akışını konu almaktadır. Çalışmada öncelikle yazar tanıtılmış, ardından bilinç akışı tekniğini kullanma yöntemleri ele alınmış, çağrışımları ve sözlük anlamları üzerinde durulmuş, sonrasında Ürdün kısa öykücülüğünün gelişimine de değinilmiştir.

Çalışma sonucunda, bazı araştırmacıların monolog ve bilinç akışı tekniklerini birbirine karıştırdığı görülmüştür. Bu duruma muhtemele, bilinç akışı kavramının iç monolog kavramından daha geniş olması ve onu kapsaması neden olmuştur.

Çalışmanın bir başka bulgusu ise, yazarların genellikle roman türünü bilinç akışı tekniğinin kullanımı için daha uygun bir alan olarak kabul etmeleri ve dikkatlerini daha çok bu Alana çevirmeleri olmuştur. Oysa kısa öykü, hem biçim hem de işlev bakımından, bu teknik için romandan daha önemsiz bir alan değildir.

Ürdünlü öykü yazarı İnsaf Kal'aci öykülerinde bilinç akışı tekniğine odaklanmış ve bu teknikle pek çok öykü kaleme almıştır.

Anahtar Kelimeler: Ürdün, Kısa öykü, bilinç akışı, monolog, İnsaf Kal'aci.

Makalenin Dergiye Ulaştığı Tarih: 20.10.2015. Yayın Kurulu ve Hakem Değerlendirmelerinden Geçen Makalenin Yayına Kabul Edildiği Tarih: 20.2.2018.

المُقدمّة

لا يَخْفَى على أيّ دارس للقصَّة القصيرة أنَّ هذا الفن ليس بجديد على عالم الإبداع الإنساني، وقد اختلف الباحثون في نشأته، وأصوله، فمِنهم مَن يرى أصوله البعيدة في المقامات، والمنامات، ومنهم مَن يرى بأنّه نشأ في عصر النّهضة الأوروبيّة، وَوَفَدَ إلينا ككثير مِن الأشياء التي وفَدَتْ مِن ذلك العصر، لكنّ الشيء الثَّابت أنّ هذا الفن قَوِيَ، واشتدَّ عوده مع ظهور الصحافة الورقيَّة؛ ذلك أنّ حجم القصّة القصيرة، مِن جهة، وحاجة الصفحات الثقافيّة إلى تنويع مواضيعها، مِن جهة أخرى، قد ساهما في خلق البيئة المناسبة لاحتضان هذا الفن.

وإذا كانت القصَّة القصيرة قد مرّت كغيرها مِن الفنون، والآداب، بأطوار عِدّة، مثل الكلاسيكية، والرومانسية، والواقعية، والحداثة، ومَا بعدها، فقد حرصت هذه القصّة على تطوير نفسها، واجتراح أشكال جديدة للتعبير باستمرار.

غير أنّ الشيء اللافت أنّ عدداً كبيراً مِن كتاب القصّة قد هجروها إلى الرّواية، ممّا شَكَّل انطباعاً خاطئاً عند بعض المتابعين بأنّ الانتقال إلى كتابة الرواية، بمثابة شكل مِن أشكال التّرقية للكَاتِب، ولعلَّ هذا ممّا ساهم في ظهور مقولات راجت بين جمهرة الأدباء كعصر الرَّواية، وموت القصّة القصيرة... وغيرها.

والحقيقة أنّه مَا مِن فنٍّ أو شكل تعبيري يموت، إذ مَا زال بيننا مَن يكتب المقامة، والمنامة، ولعلَّ كتاب الدكتور صلاح جرار ''المنامات الأيوبية'' الذي صدر عام 2002، عن المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ببيروت مثال حَي على مَا نذهب إليه.

وقد بَرَزَ مِن بين كُتَّاب القصّة القصيرة مَن أخلص لها، وظلّ يدور في فلكها، دون أنْ ينتقل إلى الرواية، أو غيرها مِن الأنواع، والأجناس الأدبيّة، ولعلّ انصاف قلعجي، مثال واضح على هذا الأمر، فقد أخلصت لهذا الفن، واستمرَّت بالسَّير في مشروعها القصصي منذ صدور مجموعتها الأولى ''للحزن بقايا فرح'' إلى اليوم.

وأَثْبَتَ عَدَدٌ مِن كُتَّاب القصَّة القصيرة، أنّ هذه القصَّة لا تختلف عن الرواية في قدرتها على استخدام تقنيات فنية متباينة، كالرمز، والأسطورة، والمفارقة، وتوظيف التاريخ، والتراث، وتيار الوعي، وسوى ذلك، فتكاثرتْ أشكال التعبير لديها، وأحياناً تعقّدت.

أمّا عن تيار الوعي، فقد أثبتت هذه الدراسة مِن خلال تناولها لقصص انصاف قلعجي، بأنّ هذا التيار لا يَقِفُ عند حود كونه تقنية فنيَّة، ولكنَّه قد يتعدى ذلك إلى كونه اسماً لنوع أدبي، إذا كانت القصّة بمجملها قائمة عليه، وقد يكون تقنية فنيَّة، إذا وظَّفه الكاتب في جزء مِن عمله الأدبي، وهو ما ستخوض فيه هذه الدِّراسة، لكن قبل ذلك يَحْسُنُ بنا إلقاء نظرة على نشأة القصّة القصيرة، وتطورها في الأردن، ثمّ تقديم بطاقة تعريفيَّة موجزة بإنصاف قلعجي، ومنجزها القصصي.

القصَّة القصيرة في الأردن: نظرة في النَّشأة والتَّطوُّر

يوجد اتِّفاق بين عَدَدٍ كبير مِن نقاد الأدب الأردني، ودارسيه، وحتى كُتَّاب القصَّة القصيرة، والرّواية على أنّ القصَّة القصيرة في الأردن كانت أسبق مِن الرّواية في الظهور، ومِن الذين نَحَوْا هذا المنحى محمود سيف الدين الإيراني [1]، وعبد الرحمن ياغي [2]، ونبيل حداد [3]، ومحمد العطيات [4].

وقد ظل الشِّعر الأسبق إلى الظهور على الإطلاق، وفي هذه المسألة يقول نبيل حداد: ''فلَئِن قُدِّرَ للحركة الشِّعريّة في الأردن أنْ تواكب الكيان السياسي منذ نشأته، في مستهل عشرينيات القرن العشرين، فإنَّ الفنّ القصصي في هذا البلد لم يتسن له احتلال دور يوازي دور الشِّعر إلاّ في مرحلة متأخِّرة نسبياً، فلقد بدأت الحركة الشعريّة في الأردن، لظروف سياسيّة معينة بداية قويَّة، دونها بكثير، كَمّاً ومستوى فنيّاً نشأة الفن القصصي، وبهذا يُمكن القول: إنّ الحركة القصصيّة في الأردن لم يُقَدَّر لها النهوض على قوامين ثابتين: القصَّة القصيرة، والرِّواية إلاَّ في نهاية الستينيات، مع الإشارة إلى أنَّ هذه الحركة ظلَّت قبل ذلك – على الأغلب الأعم- تنهض على قوام واحد هو القصّة القصيرة''[5].

وكانت بدايات القصّة القصيرة في الأردن مع المرحوم محمد صبحي أبو غنيمة، الذي نشر في عشرينيات، وثلاثينيات القرن العشرين قصصاً قصيرة، جاء معظمها كثير النُّضج، والكمال الفني، وممّا أهّله لذلك ثقافته، ومزاجه، واستعداده الفطري. وقد صَدَرَتْ مجموعته القصصية التي جاءت بعنوان ''أغاني الليل'' في دمشق عام 1922[6].

ويؤكد عبد الرحمن ياغي هذا الأمر، فيذهب إلى أنَّ مجموعة ''أغاني الليل'' الصادرة عام 1922، هي أوّل عَمَل قصصي في مسيرة القص في الأردن، لكنَّه يضع القصّة الأردنيَّة ضِمْنَ مراحل، فيسمِّي مرحلة العشرينيات مِن القرن العشرين بمرحلة ''الحَكَايا''، ويرى بأنّ كُتاب القصّة في هذه المرحلة لم يحرصوا على مواصلة الإنتاج، وإنّما هي خطوات عابرة، وتجارب متقطعة، بينما يُسمِّي مرحلة الثلاثينيات مِن القرن نفسه بمرحلة ''القصص والتاريخ''، إذْ لجأ الأدباء في هذه المرحلة إلى التاريخ، فَعَمَدَ روكس العزيزي، على سبيل المثال، إلى أخْبَار تدور حول أبناء الغساسنة، وأصْدَر عمله عام 1936، في كِتاب بعنوان ''أبناء الغساسنة وإبراهيم باشا''، وهو عبارة عن حكايا تاريخية،

1 العابدي، محمود، وآخرون. (1972) **ثقافتنا في خمسين عاماً**، منشورات دائرة الثقافة والفنون، عمَّان، ص128.
2 ياغي، عبد الرحمن. (1993) **القصة القصيرة في الأردن**، منشورات لجنة تاريخ الأردن، عمّان، ص10.
3 حداد، نبيل. (2002) **الرواية في الأردن: فضاءات ومرتكزات**، وزارة الثقافة في المملكة الأردنيَّة الهاشميّة، عمّان، ص13.
4 العطيات، محمد. (2011) **القصة الطويلة في الأدب الأردني**، منشورات وزارة الثقافة في المملكة الأردنية الهاشمية، مكتبة الأسرة الأردنيّة: القراءة للجميع، عمّان، ص25.
5 حداد، **الرواية في الأردن: فضاءات ومرتكزات**، ص13.
6 يُنْظَر: العطيات، **القصة الطويلة في الأدب الأردني**، ص26.

يرويها ضِمْنَ مجموعة مِن القصص التي تتناول أحداثاً وقعت في الكرك، ومادبا، والبادية، وسواها[7].

كما يذهب ياغي إلى أنّ القصّة القصيرة في الأربعينيات مَضَتْ في درب أوسع، دون أنْ يحدد المقصود بالدرب الأوسع، وفي هذه المرحلة احتضنتْ جريدة ''الجزيرة''، و''مجلة الرائد'' بَعْضَ كُتَّاب القصّة، ومِن هؤلاء: عيسى الناعوري، وفالح الداود الغرايبة، وعقلة راجي ديبة، ومتري شرايحة، وعبد الحليم عباس، ومحمود سيف الدين الإيراني، وصالح السلفيتي، وعبد الرزاق الحمود، وأديب عباسي، بينما تأثرت القصَّة القصيرة في عقد الخمسينيات بنكبة فلسطين، الناجمة عن احتلال الصهاينة لها عام 1948، ومِن أعلام هذه المرحلة: أمين فارس ملحس، ومحمد أديب العامري، وسميرة عزام، وفي عقد الستينيات واصلت القصة القصيرة في الأردن تقدمها، فاستفادت مِن الرمز، كما هو الحال في مجموعة ''مَا أقل الثمن'' للإيراني، ومِن السُّخرية كما هو الحال في مجموعة ''عائد إلى الميدان'' للناعوري، وجاء عقد السبعينيات امتداداً للستينيات، مع مزيد مِن النُّضج الفني، حتى إذا دخلت الحركة القصصيّة عقد الثمانينيات، تدفقت المجموعات القصصيّة، وتدافعت في مدخل هذا العقد[8].

وفي العقدين الأخيرين مِن القرن العشرين تميَّزت القصّة القصيرة في الأردن بالتَّجريب، والحداثة، وحقّقت قفزات فنيَّة واضحة المعالم، كما ظَهَرتْ في هذين العقدين أصوات قصصيّة نسائيّة أقَرَّ النقاد، والدارسون بأهميتها، ومِن الكاتبات اللواتي ظهرن في هذه الفترة: رجاء أبو غزالة، وانصاف قلعجي، وهند أبو الشعر، وجميلة عمايرة، وبسمة النسور، ومريم جبر، وسميحة خريس، وجواهر رفايعة، وسامية عطعوط، وحزامة حبايب، وليلى الأطرش، وغيرهنّ[9].

وقد تمثَّلت أبرز أشكال الحداثة والتَّجريب في القصّة القصيرة في الأردن بالنزوع السَّردي نحو الشِّعرية، والقصّة القصيدة، والقصَّة الومضة، والقصّة المشهديّة، وتوظيف بعض الرسوم، وأنواع الطباعة، كالخط المائل، والخط الداكن، والخط الفاتح، وتوزيع الفراغات في الصّفحة، والحروف المبعثرة، والمعادلات الرياضيّة، والأشكال الهندسيّة، والتكرار في الجمل[10]، غير أنَّ أحداً مِن الباحثين لم يُشِر إلى توظيف تيار الوعي في القصّة القصيرة في الأردن، بوصفه شكلاً مِن أشكال الحداثة، والتّجريب، واستمرت الإشارة إلى هذا التيار كتقنية تحتكرها الرّواية. وترغب هذه الدراسة، قبل الانتقال إلى تيار الوعي، وتحديد مفهومه، وتطبيقه على قصص انصاف قلعجي أنْ تُقدِّم بطاقة تعريفيّة بالكاتبة، ومنجزها القصصي.

7 يُنْظَر: ياغي، **القصة القصيرة في الأردن**، ص15-10.
8 يُنْظَر: ياغي، **القصة القصيرة في الأردن**، ص65-16.
9 يُنْظَر: المومني، علي. (2008) **الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية**، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمّان، ص60.
10 يُنْظَر: المومني، **الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية**، ص449-448.

انصاف قلعجي: بطاقة تعريفيّة

لعلّه بات مِن الواضح، ممّا ساقته هذه الدّراسة، مِن استعراض موجز لنشأة القصَّة القصيرة في الأردن، وتطورها الفني والمضموني، أنَّ السَّاحة الإبداعيّة الأردنيَّة قد تميزت بشكل لافت على هذا الصّعيد، حتى بات بإمكان المرء أن يقول بصوت عالٍ: أن القصة القصيرة درة الإبداع الأردني. ولم تكن مثل هذه الدرة حكراً على جيل، أو جنس بعينه.

حَصَلتْ قلعجي على درجة الماجستير مِن جامعة لندن، ثمَّ عملت رئيسة لديوان كلية الاقتصاد والتِّجارة في الجامعة الأردنيَّة منذ عام 1970 حتى عام 1975، وهو العام الذي انتقلتْ فيه للعمل بوظيفة باحثة ببليوغرافية في مكتبة الجامعة الأردنية، وفي الثمانينيات عَمِلتْ محررة للملف الثقافي في مجلة «فرح». وقد كتبت لإذاعة المملكة الأردنيّة الهاشميّة برنامجاً إذاعياً يومياً بعنوان «نوافذ»، وفازتْ بغير جائزة أدبية[11]. وهي عضو رابطة الكتاب الأردنيين، والاتحاد العام للأدباء والكُتاب العرب، كما أنَّها عضو مُنْتَخب في الهيئة الإداريّة لرابطة الكتاب الأردنيين للدورة 2011-2013[12].

أصْدَرَتْ قلعجي أربع مجموعات قصصية، هي : «للحزن بقايا فرح»، عام 1987، و»رعش المدينة»، عام 1990، و»النسر في الليلة الأخيرة»، عام 1999، و»ثرثرة في مدار السرطان»، عام 2010[13].

ويبدو الاتجاه نحو الحداثة، والتَّجريب، والسَّعي للخروج مِن الأطر التقليديَّة للسّرد واضحاً في قصص الكاتبة. وقد ضمَّتْ مجموعتها الأولى خمس عشرة قصّة، في حين ضمّت المجموعة الثانية مثل هذا الرقم، أمَّا المجموعة الثالثة فقد احتوت على خمس وعشرين قصّة، بينما احْتَوَت المجموعة الرابعة على سبع عشرة قصَّة. وإذا كان مِن دلالة لهذا العدد غير القليل مِن القصص في كل مجموعة، على الرغم مِن تباعد فترات صدورها نِسبياً، فهي أنَّ الكاتبة لا تَعْمَدُ إلى إخراج قصصها إلى النور إلاَّ إذا شعرت بأنَّ تلك القصص في أفضل حالاتها الفنيَّة.

تيار الوعي في اللغة والاصطلاح

إذا كان أفضل مقابل لتيار الوعي بالإنجليزية، هو: Stream of Consciousness ، فإنَّ "Stream تعني: تيَّار، أو سَيْل، أو اتجاه سائد»[14]، بينما «Consciousness تعني: وعي،

11 يُنْظَر الموقع الالكتروني الرسمي لوزارة الثقافة الأردنية، تحت عنوان: "**انصاف قلعجي**"، رابط السيرة: http://www.culture.gov.jo/index.php?option=com_content&view=article&id=224

12 في اتصال هاتفي مع سكرتير رابطة الكتاب الأردنيين السيد ليث العدوان، بتاريخ 9/2/2013.

13 هذه المجموعات القصصية بين يدي الباحث، وسيتم توثيقها تِباعاً، كلما ورد ذِكر إحداها في الجانب التطبيقي مِن هذه الدراسة.

14 البعلبكي، منير. (1987) **قاموس المورد**، دار العلم للملايين، بيروت، ص909.

أو شعور»[15]، وفي المعاجم العربيّة «التَّيّار: موج البحر، والتائه المُتَكبِّر، والتِّيْرُ: التّيه»[16]، كما نَجِد أنّ «التَّيار: حركة سطحيَّة في ماء المحيط تتأثر باتجاهات الرّيح، وتنقل المياه الدافئة إلى المناطق الباردة، وبالعكس. وهو شِدَّة جريان الماء، ويقال: فَرَس تَيَّار: يَمُوْجُ في عَدْوِه. وفي عِلم الطبيعة: سَيَّال كهربائي يجري في جسم كوصل للكهرباء»[17].

أمَّا الوعي، «فهو الحفظ والتقدير، والفهم، وسلامة الإدراك. وفي علم النّفس: شعور الكائن الحي بمَا في نَفْسِه، ومَا يُحيط به. والوَعَى: الجلبة، والأصوات»[18]، و»وعاه، يعيه: حَفِظَه، وجَمَعَه، كأوْعاه فيهما. ومَا لي عنه وَعْيٌ: بُدٌّ. ولا وَعْي عن ذلك الأمر: لا تماسُك دونه»[19].

وسواء في العربيّة أم الإنجليزيّة، يظل للمعاني المعجميّة صلتها الواضحة بالمعنى الاصطلاحي، إذْ يرتبط تيار الوعي ارتباطاً مباشراً بالبعد السيكولوجي للرّواية أو القصّة؛ لذلك يذهب روبرت همفري إلى أنّ «أفضل تعريف لتيار الوعي: أنَّه تكنيك يتم من خلاله تقديم المحتوى النفسي، والعمليات النفسيّة في المستويات المختلفة للانضباط الواعي، أي لتقديم الوعي»[20].

ومِن المعروف، بين جمهرة المهتمين بتيار الوعي، أنَّ مثل هذا الوعي يأتي على شكل انثيالات تبدو غير مترابطة، وربما تأخذ شكل الهذيان المتدفِّق مِن الذِّهن المضطرب، وغير المتوازن، حتى يبدو الأمر وكأنَّ الوعي، أو تشخيص الواقع، يأتينا عن طريق اللاوعي، بحيث تَبْرُزُ أفكارُ الشخصيَّة، وتَخْرُجُ إلى السطح بشكل غير مرتب؛ لذلك جاءت أغلب المعاني اللغوية للتيار متعلقة بالتِّيه، والحركة، والتموّج، وهي أشياء تَصْعُب السَّيطرة عليها.

وقد وَجَدْنَا مَن يُطلق على تيار الوعي اسم «سَيْل الوعي»[21]، كما أنّ هناك مَن خَلَطَ بين المونولوج الداخلي، وتيار الوعي، و»الحقيقة التي يجب أنْ تُؤكَّد هي أنّ المونولوج الداخلي قديم كقِدَمِ الرِّواية، وقد استُعمل هذا التكنيك للكشف عن نفسيات الشّخوص، وتفكيرها، ولكن تيار الوعي ليس اسماً لتكنيك مَا، بل هو اسم لنوع أدبي (Genre)، وإذا شئنا الدقّة أكثر، فهو أحد أقسام النوع الأدبي (sub-genre). أمّا تكنيك المونولوج الداخلي، في بعض توظيفاته، فهو أحد التكنيكات التي تستعملها رواية تيار الوعي"[22].

مِن الواضح هنا أنّ أغلب الدراسات التي تناولتْ تيار الوعي ظلّ حديثها مُنْصَباً على الرّواية، ومِن حق هذه الدراسة أنْ تتساءل: هل يقتصر بناء الأحداث، ورسم الشخوص، أو استعادتهم مِن

15 البعلبكي، **قاموس المورد**، ص202.
16 الفيروزآبادي، مجد الدِّين محمد بن يعقوب ت 817ه/1414م. (2003) **القاموس المحيط**، دار إحياء التراث العربي، بيروت، باب الراء: فصل التاء، ص335.
17 أنيس، إبراهيم، وآخرون. (1972) **المعجم الوسيط**، مجمع اللغة العربيّة، القاهرة، ج1، ص91.
18 أنيس، وآخرون: **المعجم الوسيط**، ص1045-1044.
19 الفيروزآبادي، **القاموس المحيط**، باب الياء: فصل الواو، ص1232.
20 همفري، روبرت. (1974) **تيار الوعي في الرواية الحديثة**، ترجمة محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة، ص47.
21 يُنْظَر: ويكيبيديا، الموسوعة الحرة على شبكة الأنترنت، مادة: **سيل الوعي (أدب)**.
22 غنايم، محمود. (1993) **تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة: دراسة أسلوبية**، دار الجيل، بيروت، ص14.

الماضي، أو اقتباس أفعالهم مِن الحاضر على عَالَم الرّواية؟ أليس في المسرح شخصيات يُمْكِن أنْ تُعاني مِن الاضطراب أكثر مِن، أو يساوي ما في الرواية؟ أليس في القصّة القصيرة شخصيات تعاني، وتتألم، وتصرخ إلى درجة الهذيان؟ ألا تَحْتَمِل القصَّة القصيرة محتوىً نفسياً؟ هذه الأسئلة ذات الإجوبة الواضحة، تدفع هذه الدراسة إلى التأكيد على أنّ تيار الوعي ليس حكراً على فنّ، أو جنس أدبي بعينه.

ولعلّ ما يميّز تيار الوعي في الرّواية أو القصّة هو التَّجرّد مِن الزوائد الاجتماعيَّة، والتاريخيّة المفرطة، والتخلّص مِن التشبث بالأحداث الكبيرة التي يتشكَّل منها المجتمع كالثورة، والحرب، ووصف المدن، والقرى؛ ذلك أنَّ هذا التّيار غالباً ما ينشغل بالأشياء الصغيرة، والظواهر الهامشيّة التي تغوص عميقاً في ذاتية الإنسان، كما أنّ مَا يميزه أنّه لا يلتفتُ إلى الأحداث، بل إلى الشّخوص، فالأحداث ليستْ سوى مؤشرات على مَا يختمر في ذهن الشخصيات[23]، وكلها مسائل تؤكّد على أهميّة المحتوى النفسي في دراسات تيار الوعي؛ لذلك سوف تنتقل هذه الدّراسة إلى الجانب التّطبيقي.

قصص قلعجي وتيار الوعي: رؤية وتطبيق

انْتَبَهَ علي المومني إلى المحتوى النفسي في قصص قلعجي، وأشار إلى هذا المحتوى بشكل واضح، غير أنّه لم يربطه بتقنية تيار الوعي، فقد ذهب إلى أنّ ''القصّة النفسيّة واضحة لدى انصاف قلعجي، خصوصاً في مجموعة (رعش المدينة)، فمعظم شخوص المجموعة لا ينتمون لفئة معينة، أو مذهب معين، فالزمان والمكان غير محددين، والأشخاص يأخذون بُعداً إنسانياً، وقصص المجموعة مسكونة بالألم، والغموض''[24].

وإذا كان المومني قد اهتمَّ في دراسته بمجموعة ''رعش المدينة''، فإنّ هذه الدراسة ترغب في أنْ تسير بالتدرُّج، وتَنْظُر بمجموعات قلعجي الصادرة حتى إعدادها؛ لذلك سوف تبدأ مع مجموعة ''للحزن بقايا فرح''، بوصفها، المجموعة الأولى للكاتبة.

إنّ أغلب أبطال مجموعة ''للحزن بقايا فرح'' مِن الطبقة الكادحة: أسر فقيرة، وعمال، ففي قصَّة ''جرح في المرآة المجنونة''، على سبيل المثال، يبدو تيار الوعي حاضراً، مِن خلال معاناة الشخصيّة، وهذيانها، وعدم مقدرتها على مجابهة العالم الخارجي؛ ذلك أنَّ بطل هذه القصّة لا يستقر على حال، فهو يبتسم تارة، ويقهقه أخرى، ويصمت ثالثة؛ لذلك نَجِده، وقد ''ابتسم، وهو يلقي نظرة في المرآة المجنونة. اتَّسعت دائرة الابتسامة. ضحك. قهقهه. قهقهه. انطرح على الأرض ضاحكاً، يصمت فجأة. يستمع إلى صدى خطواته، تتراشقها الجدران، ثمّ يقهقه مِن جديد. ويصمت. ترتج المرآة على الحائط. يحاول أن يُسطِّر كشرة على وجهه. ينظر للمرآة... يغوص. مَا يلبث أنْ ينفجر

23 يُنْظَر: غنايم، **تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة: دراسة أسلوبية**، ص21.
24 المومني، **الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية**، ص146.

ضاحكاً. قالوا إني مجنون.. مجنون.. قالوا كذا... وقالوا أنا كذا. لعنهم الله، وعاد يقهقه. يصفع وجهه. يقهقه. يشد شعره. تنهمر دموعه. تدور الغرفة به. تدور الجدران.. تتراقص المرآة. يحس رجليه في أعالي السقف. على الجدار الشرقي، بل الغربي. عيونه استطالت ''[25].

وإذا اتفقنا مع الرأي القائل بأنّ تيار الوعي ''نوع أدبي''، وليس تقنية فنيّة كالمونولوج الداخلي، فإنّنا لا نستطيع أنْ نَغُض النَّظر عن كَوْنِ هذا النوع الأدبي يُوظِّف المونولوج الداخلي إلى أقصى درجاته، بحيث يقوم هذا المونولوج بتصوير ما يتراءى للشخصيَّة، أو البطل مِن فوضى عامة، وشاملة تسود الفكر الإنساني، وغالباً مَا يَتِمُّ مِثْل هذا التَّصوير عن طريق نَقْلِ هذيانات الشّخصيَّة، أو وَضْع كلام غير مترابط في ظاهره، ودال على الواقع في جوهره، على لسانها.

وفي مَا وَرَد مِن قصّة ''جرح في المرآة المجنونة''، يبدو تيار الوعي حاضراً؛ ذلك أنّ هذيانات البطل، وهواجسه لا تقف عند حدود المونولوج الداخلي، ولا حتى عند حدود السَّرد بضمير المتكلِّم، ولكنَّها تتعدى هذا كلّه إلى جُمْلَةٍ مِن المسائل، والقضايا الفنيَّة التي تُشَكِّل بمجموعها صورة مِن صور تيار الوعي، ومِن ذلك، أولاً: المزج بين الضميرين: الغائب، والمتكلم (قالوا: أنا كذا... تنهمر دموعه)، وثانياً: المزج بين الفِعلين: الماضي، والمضارع (ابتسمَ، قهقه، انطرح... ينظر، يشد، تتراقص)، وثالثاً: اضطراب البطل اضطراباً كاملاً، وضياعه في متاهات المشاعر المتناقضة، والمتضاربة، بل إنّ الأمر يتعدى حدود الصّراع ''الذهني'' إلى الإيذاء الجسدي؛ لذلك نراه يصفع نفسه على وجهه.

ويبدو التكرار في إيقاع الكلمات، والجُمَل واضحاً في هذه القصّة، ومِثل هذا التكرار ''ليس تكراراً تقليدياً، يهدف إلى إضفاء الإيقاع الموسيقي على الجُمل، بل هو مؤشِّر أسلوبي يُنَبِّه إلى انتقال السَّرد مِن الخارج إلى الداخل''[26] وهو ما يُتيح للمتلقي أنْ يَجِد نفسه أمام شخصيَّة في أعلى حالات اضطرابها؛ وبذلك يكون التّكرار أسلوباً مِن أساليب قصّة تيار الوعي.

ومِن المُلاحظ سيطرة الجملة الفعليَّة على أسلوب القَصّ، ففي الاقتباس السابق لا نعثر إلاّ على جملة اسمية واحدة، جاءت في آخر الفقرة، وهي ''عيونه استطالت''، ومِن السهولة بِمَكان استبدالها بجملة فعلية: استطالت عيونه.

ومِن أساليب السّرد بطريقة تيار الوعي، تلك المرواحة الزّمنيَّة، وذلك الانتقال المفاجيء للحَدَث مِن مستوى إلى مستوى آخر، إذ ''فجأة يقف الضّجيج. فجأة يقف وجهاً لوجه أمام المرآة. لا يرى نفسه. مَن أرى؟''[27] ومِن أساليبه أيضاً تلك النّهاية المفاجئة للقارىء؛ ذلك أنّ سياق هذه القصَّة لا يوحي بأنَّ بطلها أديب، ولكن المُتلقي يتفاجأ في آخر القصّة بأنّ بطلها كاتب قصّة، و''عليه أنْ

25 قلعجي، انصاف. (1987) **للحزن بقايا فرح**، كتابكم، عمّان، ص17.
26 غنايم، **تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة: دراسة أسلوبية**، ص98.
27 قلعجي، **للحزن بقايا فرح**، ص17.

يقدّم قصّة غداً للمجلة''[28]، أمَّا قصّة ''سبتمبر يلهو بعبوة ناسفة''، التي يوحي سياقها كلّه باضطراب بطلتها، وإحساسها بالغربة، والاغتراب، فتُفَاجِىء المتلقي بنهايتين متباينتين في الآن نفسه، إذْ بَعْدَ أنْ ''انفجر القطار بعبوة ناسفة''[29]، والبطلة بداخله، نَجِدها قد ''فرحت، الدنيا بخير. إنَّه سبتمبر يلهو ويلهو''[30].

وفي مجوعة ''رعش المدينة''، وهي المجموعة القصصية الثانية لقلعجي، فإنَّ هذه المجموعة، لا تبتعد، مِن حيث أدواتها، ووسائلها الفنيّة، وتوظيفها لتيار الوعي عن سابقتها؛ لذلك نَجِد الدكتور عبد الرحمن ياغي يكتب لها مقدّمة تحت عنوان ''على قلق'' يذهب فيها إلى أنّ شخوص هذه المجموعة مرسومون بإتقان، ''فلا يدري المتلقي مِن شدة التوازن، والإتقان: هل شكلَّهم الواقع على هذا النَّحو أم شكلَّهم الفن، وهل هم أفراد أم شخوص؟''[31]، كما يذهب إلى أنَّ ''المجموعة تَضَعُ القلق، والمعاناة، والحصار في دائرة الضوء''[32]، وينتهي إلى وصف قصص المجموعة بأنَّها ''قِصَص مُثقّفة، يَحْضُر فيها: الحلاج، والأحاديث النبويّة، وجلال الدين الرومي، ورسول حمزاتوف، والمتنبي، والنفري، وبشر الحافي''[33].

وليستْ القصص وحدها المثقفة، بل شخوصها كذلك ينتمون إلى الطبقة المثقفة، فمِن بين الشخوص مَن هو كاتِب، أو شاعر، كما هو حال بطل قصّة ''طواويس وثقافة كرنفاليّة''، التي نقرأ فيها: ''ما الذي قادك إلى هذا البيت، باب يفضي لباب، وغموض يبعث بغموض أكثر إبهاماً، قالوا لك هنا، في هذا العنوان، يُعْقَد مجلس أدبي، فأسْرَعْتُ أتأبط نسخاً مِن ديواني الشعري عساه يَجِد حضوراً وآذاناً صاغية، دوامة خاطفة اقتحمتْ رأسي حين ولَجْتُ باب الصالة الضَّخمة، أو حين أولجني الخادم الذي يصلح لأن يكون سيدي وأنا خادمه''[34].

لعلَّ هذا الاقتباس ينبهنا أوّل ما ينبهنا إلى أنَّ الكاتبة واصلتْ في هذه المجموعة المزج بين ضمير المتكلم، وضمير الغائب في القصَّة الواحدة، بل وفي الفقرة الواحدة أيضاً، فقد بدأتْ الفقرة السابقة بضمير الغائب ''مَا الذي قادك''، وفي منتصفها وجدنا انتقالاً لضمير المتكلم ''فأسْرَعْتُ أتأبط نسخاً مِن ديواني الشعري''.

ولعلّ قلعجي، في اختيارها للشخصيات المثقفة، إنّما تَفْعَلُ ذلك لإدراكها بأنّ المثقف يظلّ الأكثر حساسيّة تجاه المجتمع، والعَالم، كما يظل الأكثر إحساساً بالقضايا العامّة، والأكثر تعاطفاً مع الفقراء، والمسحوقين، والمظلومين، ولعلّه الحَالِم الدائم باليوتوبيا، أو المدينة الفاضلة.

28 قلعجي، **للحزن بقايا فرح**، ص20.
29 قلعجي، **للحزن بقايا فرح**، ص26.
30 قلعجي، **للحزن بقايا فرح**، ص27.
31 قلعجي، انصاف. (1990) **رعش المدينة**، دون ناشر، عمّان، مِن مقدمة الدكتور عبد الرحمن ياغي للكتاب، ص7.
32 قلعجي، انصاف: **رعش المدينة**، مِن مقدمة ياغي، ص8.
33 قلعجي، انصاف: **رعش المدينة**، مِن مقدمة ياغي، ص15-14.
34 قلعجي، **رعش المدينة**، ص19.

وإذا كانت قصّة تيار الوعي تتخذ أحياناً مِن عدم انتظام الجُمل، وعدم اكتمالها، وتبعثرها وسيلة فنيّة[35]، فإنّ قلعجي واعية لهذه المسألة بشكل واضح، فبطل قصة "طواويس وثقافة كرنفالية" الذي جاء ليكون عضواً في صالون أدبي، وجد نفسه في مكان يختلط فيه الاستعراض، بالكذب، والتَّباهي، ومعاقرة الخمر، وتضخيم الذات، ثمّ لم يلبث وأنْ سَكِرَ. هنا يكون للجُمَل غير المترابطة، والمبعثرة مكانها المناسب: "مَن أنا.. الدنيا تدور، تدور مِن حولي.. الكرسي يدور بي. أشعر كأنني أركب أرجوحة مدينة الملاهي. تدور، وتدور، وتصعد للأعلى- تهبط بسرعة للأسفل. الطائرات السيارات الدراجات تدور وتدور. هل أنا عباس؟ ولكنني هنا لستُ عباساً. إنني هنا أكثر من عباس وعباس وعباس وعشرات عباس داخل شخص اسمه عباس"[36]. ويبدو الاضطراب اللغوي هنا مواكِباً لاضطراب الشَّخصيّة، وحالة السُّكْر التي تَمُرُّ بها.

وبالانتقال إلى المجموعة القصصيّة الثالثة مِن مجموعات قلعجي، فإنَّ مثل هذا الأمر يزداد وضوحاً، ففي قصة "ثرثرة نملة " نَجِد قلعجي تَهْجُر علامات الترقيم هجراً كاملاً، فلا يستطيع القارئ أنْ يعثر على فاصلة، أو حتى نقطة، ولا يوجد فقرات تفصل بين الأحداث، وهو الأمر الذي يضع القصّة في مواءمة بين الشّكل والمضمون، فتضيع الفوراق بين الرواي، والمروي عنه، وله، ويختلط الحابل بالنابل، وتغدو الفاصلة التي يمكن أنْ يستريح المرء عندها حلماً في رحم الغيب.

تبدأ القصّة على هذا النَّحو: "الشمس الفضيحة الكبرى ألستم معي أنّها سبب كل مآسينا من أيام داحس والغبراء وهلم جرّا لن أتكلم في السياسة لقد أقسمت أيماناً كثيرة أنْ لا علاقة لي بكل ما يجري هي الشمس فقط ضجيج الماكينات والآلات المختلفة يصدع رأسي إطارات السيارات تنتفخ حتى السقف النملة تغذّ الخطى عند زاوية الجدار تحمل على ظهرها حبة قمح منفوخة مِن الهرمون قالت هي والله صخرة سيزيف هي تستفزني تريدني أنْ أتكلم لكنني قررت الصمت الأبدي أردت أنْ أقول لها بأنَّ سيزيف أرحم مِن حدبتي لكنني آثرت الصمت محمد المصري يثرثر مثل النملة حنسافر يا فندم مالكيش واسطة أردت أنْ أقول له بأنني لا أعرف وزير العمل ولا أين تقع وزارة العمل لكنني آثرت الصمت أيلول كما قالوا ذنبه مبلول وتشرين حار وشارع وصفي التل يغص بالمارة رحمة الله عليك يا أبا مصطفى تضيق الدنيا بي داخل الغرفة الزجاجية..."[37].

وكان ممدوح عدوان قد كَتَبَ مقدمة لهذه المجموعة جاء فيها: "كاميرا سريعة تنتقل مِن مكان إلى مكان، ومِن عالم خارجي إلى عالم داخلي، ومِن كِتاب إلى ذاكرة، ومِن حَدَث آني إلى منعطف تاريخي، ومِن همٍّ يومي إلى قضيّة عامة. مونتاج سريع، ومتداخل، وتوزيع أصوات بين عالم داخلي، وعالم خارجي، بين مونولوج، وصراخ، بين رواة متخيلين، وجوقة متخيّلة"[38].

35 يُنْظَر: غنايم، **تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة: دراسة أسلوبية**، ص103.
36 قلعجي، **رعش المدينة**، ص25.
37 قلعجي، انصاف. (1999) **النسر في الليلة الأخيرة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص13.
38 قلعجي، **النسر في الليلة الأخيرة**، من مقدمة ممدوح عدوان، ص7.

وإذا كانت قصَّة ''ثرثرة نملة'' قد جَسَّدَتْ صورة جديدة مِن صور تيار الوعي في قصص قلعجي، فقد ظلت الكاتبة مدركة بأنّه لا بُدّ مِن تضافر عوامل عِدّة لاكتمال الصورة؛ لذلك مزجت على مستوى اللغة بين العامية، والفصيحة، وحرصت على أنْ تومىء لموضوعها بطرق شتى، فمأساة العربي لا تقف عند حدود ذاته، ولا هي ناجمة مِن عدم رغبته في التقدم. إنَّ مأساته مرتبطة بالطامعين به، والراغبين بالاستيلاء على نفطه، وسائر ثرواته: ''القضية هي النفط فحزموا أمتعتهم وبوارجهم وقعدوا على قلوبنا ربما للأبد ربما حتى ينهض أبو ذر الغفاري مِن قبره فمن أجل شمسنا سيبقون متربعين على أرضنا ونحن يا عيني كلمة بتوخدنا وكلمة بتجيبنا لكنني لم أقلها انتهينا يا فندم''[39].

وفي قصّة ''تداعيات رجل لا يفهم بالسياسة''، مِن المجموعة نفسها تستمر الكاتبة بالأسلوب ذاته، ومَا يُميّز هذه القصّة عَن سابقتها هو استخدام الكاتبة لعلامات التَّرقيم، وحين تستعير أغنية، أو مقطوعة عاميَّة، فإنّها تضعها في فقرة مستقلة، وتميزها بالخط الغامق، كما هو الحال في هذه المقطوعة:

كانوا زغارْ وعمرهُنْ بعدو صبي
يقللا بعمرلك قصر تا تلعبي
يقللا بجيب الريح تا تلعب معك
وبكتب عيونك عالشتي تا تكبري[40]

وبالانتقال إلى المجموعة القصصيّة الرابعة مِن مجموعات قلعجي، التي جاءت بعنوان ''ثرثرة في مدار السرطان''، وصَدَرَتْ عام 2010، وهي آخر مَا أصدرته الكاتبة مِن مجموعات قصصيّة للآن، نَجِدُها تواصل اتّخاذ تيار الوعي شكلاً فنيّاً، وأسلوب قَصٍّ، ففي هذه المجموعة التي تَضمّ سبع عشرة قصّة، وتقع في مائة وستٍّ وأربعين صفحة، نَجِد قصتين تبدأ عناوينهما بكلمة ''ثرثرة''، وهما القصة التي حملت عنوان المجموعة، وقصة ''ثرثرة أهل الكهف''. وكانتْ هذه الدراسة قد أشارتْ إلى قصة ''ثرثرة نملة''، مِن مجموعة ''النسر في الليلة الأخيرة'' في مَا سبق مِن حديث.

ويبدو أنّ الكاتبة تَجِد في كلمة ''ثرثرة'' خير تعبير عن الإيماء إلى تيار الوعي، فهي كلمة تمنحها ''رُخْصَة'' استخدام التداعي، وتعطيها حرية التنقل بين الأحداث، والأفكار ضِمْنَ مساحة واسعة مِن الحرية الفنيّة؛ ذلك أنّ هدف الكاتبة واضح، وهو تشخيص الواقع، وتصويره عن طريق اللاوعي، أو مَا يبدو كذلك، على الرّغم مِن أنّ هدف اللاوعي في هذه الحالة هو تقديم الوعي.

وفي هذه المجموعة، كما في سابقاتها، تميل الكاتبة إلى اللغة الشّاعرية، كما تمزج بين العامية، والفصيحة، وتظل أغلب شخوص قصصها مثقفة، غير أنّ ثقافة الشخوص لا تنجيها مِن المعاناة

39 قلعجي، **النسر في الليلة الأخيرة**، ص16.
40 قلعجي، **النسر في الليلة الأخيرة**، ص111.

الكبرى التي تعيشها، وإضافة إلى هذا كلّه، فإنَّ الكاتبة تحرص على توظيف الأسطورة، واستحضار بعض الرموز الإنسانيّة.

وقد لاحظتْ هذه الدراسة أنَّ أكثر قصص المجموعة توافراً على هذه العناصر مجتمعة، هي قصَّة ''ثرثرة أهل الكهف''، إذْ تروي هذه القصّة حكاية امرأة مثقفة تروادها الرّغبة في الانتقال إلى العَالَم الآخر؛ ولأنّها لا تريد أنْ تذهب نسياً منسياً، فإنّها تستحضر بعض الرموز، والشَّخصيات الأسطوريَّة التي ارتبطتْ في الأذهان ببحثها عن الخلود، ومِن هذه الشخصيات أنكيدو، وجلجامش، ثمّ بأسلوب تيار الوعي الذي عُرِفت به الكاتبة نجدها تصوغ قصتها بدُربة، واحتراف، حيث تتداخل الأحداث، وتتشعب، في الوقت الذي تظلُّ فيه القصّة ماضية نحو هدفها.

لقد بدأتْ القصّة على هذا النّحو: ''ينسج العنكبوت خيشه [..] على مدخل الكهف. ما يزال الزمن أمامه طويلاً طويلاً. تمكَّنتُ مِن اختراق الزَّمن الأوّل، وزحفتُ على ركبتيَّ؛ لأتمكن مِن الدخول مِن تحت النّصف الخالي. هل كان هناك باب؟ يحدوني الشجن لأدخل، وأنام نومة أهل الكهف، فقد انتهى دوري، وفيروز داخلي تبحث عن الباب (في باب غرقان بريحة الياسمين في باب مشتاق في باب حزين). تعبتُ مِن كلِّ شيء هنا، وأريد أن أعود إلى هناك، فقد مللت لبس الأقنعة، النفاق، الكذب، التملق''[41].

لقد مَزَجَتْ الكاتبة في هذه البداية بين ضمير الغائب ''ينسج...''، وضمير المتكلّم '' تَمَكَّنتُ، زَحَفْتُ...''، مِن جهة، وبين اللغة الفصيحة، والعاميّة مِن جهة أخرى. بعد ذلك نجدها تَذْكُرُ أنكيدو بالاسم: ''جماجم مرتبة على رف حجري، ميَّزتُ مِن بينها جمجمة أنكيدو''[42]، ثمّ تَذْكُر جلجامش بالاسم أيضاً: ''أسرعتُ إلى الطاسة قرب البئر. كان فيها قليل مِن الماء. شَرِبَ ونهض يركض في أنحاء الكهف، وهو يردد: الخيش والليل والبيداء تعرفني. قلت: ألا خَيْلَ لديك؟ هكذا إذن يا جلجامش، الخيش والليل... وضحكنا كالبلهاء''[43].

وفي قصَّة ''انتظار'' لا تبتعد الكاتبة عن تيار الوعي، وتستمر في توظيف الرموز، ولكنّها في هذه القصّة تختار رمزاً تاريخياً، هو رمز الشر ''نيرون''، فنَجِد القصّة تقول: ''أعود للحاسوب. أكتب. المجنون أشعل الحرائق في العالم ونام، تماماً مثل نيرون. وأنا منذ ذاك الزّمان لم أنم. أهرب. أنتظر. والذاكرة تتأجج، والقلب مليء بالفجائع. عن أيّ سكينة أحكي. بلهاء تهرب، وقدرها أنْ تعيش الفجائع حتى نهايتها''[44].

وبذلك يُمْكِن القول: إنّ قلعجي قد ساهمت في توظيف تيار الوعي، ليس بوصفه تقنية فنيّة، فحسب، ولكن بوصفه شكلاً قصصياً، وأسلوب سرد في الوقت نفسه. وقد انتظّم هذا التيار سائر

41 قلعجي، انصاف. (2010) **ثرثرة في مدار السرطان**، دار ورد للنشر والتوزيع، عمّان، ص131.
42 قلعجي، **ثرثرة في مدار السرطان**، ص131.
43 قلعجي، انصاف: **ثرثرة في مدار السرطان**، ص134.
44 قلعجي، انصاف: **ثرثرة في مدار السرطان**، ص143.

مجموعاتها القصصيّة الصادرة حتى كتابة هذه الدراسة، ممّا يدفع هذه الدّراسة إلى الاستنتاج بأنّ قلعجي هي الصوت القصي الأردني الأبرز في هذا الاتّجاه.

النتائج

أسْفَرَتْ معالجة موضوع تيار الوعي في القصَّة القصيرة في الأردن: قصص انصاف قلعجي نموذجاً، عن النتائج، والملاحظات التّالية:

- مرَّتْ القصّة القصيرة في الأردن بمراحل وأطوار عِدّة، فبدأتْ في العشرينيات بما سمَّاه الباحثون ''مرحلة الحَكايَا''، وانتقلتْ في الثلاثينيات إلى مرحلة ''القصص والتاريخ''، بينما بدأت أشكال التعبير لديها تتسع، وتتعقد، وتتكاثر منذ الأربعينيات إلى اليوم.
- لتيار الوعي مُسمّى آخر هو ''سيل الوعي''، لكنه مُسمَّى قليل الاستخدام.
- خلط بعض الدارسين بين تيار الوعي، والمونولوج الداخلي، وقد تبيّن لهذه الدراسة أنّ مفهوم تيار الوعي أوسع، وأشمل مِن المونولوج الداخلي، وأنّ هذا المونولوج ينضوي تحته، وليس العكس.
- ركزت أغلب الدراسات التي بَحَثَتْ في تيار الوعي على الرواية بوصفها الحامل الرئيس لهذا التيار، وقد تبين لهذه الدراسة أنّ القصّة القصيرة لا تَقِلّ أهميّة عن الرّواية في قدرتها على توظيف تيار الوعي.
- ذهب بعض الباحثين إلى أنّ تيار الوعي ليس تقنيّة فنيّة، ولكنه نوع أدبي تتسم به القصَّة، أو الرّواية المَعْنِيَّة، وتميل هذه الدراسة إلى النظر إلى تيار الوعي مِن جهتين، فقد يكون اسماً لنوع أدبي إذا كانت القصّة، أو الرّواية، أو المسرحيّة برمتها قائمة عليه، ويمكن أنْ يكون تقنية فنيَّة إذا تمّ توظيفه بشكل محدود في العمل الأدبي.
- تميزتْ قصص انصاف قلعجي، في الأغلب الأعم، باستخدامها لتيار الوعي كنوع أدبي تنهض عليه القصَّة مِن مبتدئها إلى منتهاها.
- مِن الباحثين مَن لاحظ البُعد النفسي في قصص قلعجي، ولكنّه لم يُشِر إلى تيار الوعي بشكل واضح، ولعلّ هذه الدراسة سباقة في هذا الميدان.

جُمْلَةُ القول: يتجلَّى تيار الوعي في قصص انصاف قلعجي، بأعلى مراحله، وتجلياته، وأكثرها تركيباً، ووضوحاً، وتنوعاً، وهو ما سَعَتْ هذه الدِّراسة لإبانته، والإفصاح عنه.

قائمة المصادر والمراجع

(أ) **المصادر**:

- قلعجي، انصاف. (2010) **ثرثرة في مدار السرطان**، دار ورد للنشر والتوزيع، عمّان.
- قلعجي، انصاف. (1990) **رعش المدينة**، دون ناشر، عمّان، مِن مقدمة الدكتور عبد الرحمن ياغي للكتاب.
- قلعجي، انصاف. (1987) **للحزن بقايا فرح**، كتابكم، عمّان.
- قلعجي، انصاف. (1999) **النسر في الليلة الأخيرة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

(ب) **المراجع**:

- أنيس، إبراهيم، وآخرون. (1972) **المعجم الوسيط**، مجمع اللغة العربيّة، القاهرة.
- البعلبكي، منير. (1987) **قاموس المورد**، دار العلم للملايين، بيروت.
- حداد، نبيل. (2002) **الرواية في الأردن: فضاءات ومرتكزات**، وزارة الثقافة في المملكة الأردنيّة الهاشميّة، عمّان.
- العابدي، محمود، وآخرون. (1972) **ثقافتنا في خمسين عاماً**، منشورات دائرة الثقافة والفنون، عمَّان.
- العطيات، محمد. (2011) **القصة الطويلة في الأدب الأردني**، منشورات وزارة الثقافة في المملكة الأردنية الهاشمية، مكتبة الأسرة الأردنيّة: القراءة للجميع، عمّان.
- غنايم، محمود. (1993) **تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة: دراسة أسلوبية**، دار الجيل، بيروت.
- الفيروزآبادي، مجد الدِّين محمد بن يعقوب ت 817ه/1414م. (2003) **القاموس المحيط**، دار إحياء التراث العربي، بيروت.
- الموقع الالكتروني الرسمي لوزارة الثقافة الأردنية.
- المومني، علي. (2008) **الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية**، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمّان.
- همفري، روبرت. (1974) **تيار الوعي في الرواية الحديثة**، ترجمة محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة.
- ويكيبيديا، الموسوعة الحرة على شبكة الأنترنت.
- ياغي، عبد الرحمن. (1993) **القصة القصيرة في الأردن**، منشورات لجنة تاريخ الأردن، عمّان

Kaynakça

el-Atiyyât, Muhammed, *el-Kıssatu'l-tavîle fi'-edebi'l-ürdünî*, Amman, 2011.
el-Baalbekî, Münîr, *Kâmûsu'l-mevrid*, Beyrut: 1987
Enis, İbrahim ve diğerleri, *el-Mu'ceu'l-vasît*, Kahire, 1972.
el-Fîrûzâbâdî, Mecdüddin Muhammed b. Ya'kub (ö. 817/1414), *el-Kâmûsu'l-muhît*, Beyrut, 2003.
Ganâyim, Mahmûd, *Tayyâru'l-va'y fi'r-rivâyeti'l-arabiyyeti'l-hadîse: Dirâse uslûbiyye*, Beyrut, 1993
Haddad, Nebil, er-Rivâye fi'l-ürdün: Fezâât ve mürtekezât, Amman, 2002.
Humphrey, Robert, *Tayyâru'l-va'y fi'r-rivâyeti'l-hadîse*, trc. Mahmud er-Rebîî, Kahire, 1974.
El-İbâdî, Mahmûd, ve diğerleri, *Sekâfetuna fî hamsine âmân*, Amman, 1972.
Kal'aci, İnsaf, *Li'l-hüzni bekâyâ farah*, Amman, 1987.
_____, *en-Nesru fi'l-leyleti'l-ahîra*, Beyrut: , 1999.
_____, *Ra'şu'l-medîne*, Amman, 1990.
_____, *Serseretu fî medâri's-saratân*, Amman: Dâru verd li'n-neşr ve't-tevzî , 2010
El-Mevmenî, Ali, *el-Hadâse ve't-tecrîb fi'l-kıssati'l-kasîrati'l-ürdüniyye*, Amman, 2008.
Yâgî, Abdurrahman, *el-Kıssatü'l-kasîra fi'l-ürdün*, Amman, 1993.