الرؤى السردية، وأنماط الراويّ في روايات -كاظم الأحمدي-

بحث مستل من اطروحة دكتوراه

د.عادل كتاب نصيف **وفاء قحطان غافل الإمارة**

جامعة بغداد- كلية التربية للبنات

الخلاصة:

يركز الروائي على الاهتمام بالقضايا العامة التي تشغل فكر الناس كواقع العراق في مرحلة معينة من التاريخ، وارتباط هذه القضايا العامة بقضية الفرد، (ذات الإنسان) في صراع الشخصية مع محيطها الدخيل الحضاري ومحيطها الراهن السياسي، مما جعل مستوى السرد يتأرجح بين الموضوعي والذاتي، مما أدى إلى بروز (الأنا) وسيطرته على معظم سرد رواياته، فجعل ضمير المتكلم أسلوباً سردياً مهيمناً مما أدى إلى الإغراق في النزوع إلى مركزية الذات، وبذلك يبلور حركة البناء باتجاه معين يرتبط بحركة الشخصية. لذا نلحظ ان الحوار الداخلي سمة بارزة في بناء السرد بما يخلق تعدداً في نوافذ الحوار وتعدداً في تصور الشخصيات للواقع، لكن حوارات شخصياته قائمة على (البوح المبتور) الذي يولده (الحوار المبتور) الذي توصلنا إليه عبر دراستنا لروايات الاحمديّ فنياً. وتتميز الرؤية السردية في رواياته بالتواشج فهو (يرى مع) حينما يتكلم عن نفسه، و(يرى من الخلف) و(يرى من الخارج) حين يكون حديثه عن الشخصيات الأُخر، لكن رؤيته (مع) تتميز بتعاليها على الشخصيات المجاورة لها في الحدث الروائي، فتحل الرؤية مع محل الرؤية من الخلف، فيتخذ الراوي دور العليم فتتكون رؤية العليم الروائي الكاتب (الخلاصة)، وازدواجية الراوي مع الكاتب موجودة في ادب تولستوي، ونجيب محفوظ –على سبيل المثال لا الحصر- وتنوع الشخصيات في بعض رواياته، عمل على توسيع أفق السرد لتباين تجارب الشخصيات من النواحي الفكرية والسياسية والاقتصادية، تبعاً لتباين أهدافها، الذي ساعد على توسيع أفق السرد، وغالباً ما يتمظهر السرد عبر الحوار ومكان الحدث، إذ يسهم في الكشف عن كوامن الشخصيات فيشارك السرد في الإبانة عن ماهية الأحداث.

Visions narrative, and patterns of the narrator in the novels - Kazem Al-Ahmadi -

Dr.Adel Ketab Nsaef **Wafaa Kahtan Ghafel**
College of Education for Women – Baghdad university

Abstract:

reader's mind, taking the real duals in its familiarity and hostility and the symbolic imagination as well. Most of the imaginative place comes with a symbolic dimension and the artist's characteristic ability appears so strongly in his descriptive narration; specially the (revolutionary) location such as AL QURNAWI's tea-shop where people had gathered and set out during the 1958 Revolution in its 1st part and kept this characteristic in the following 2nd and the 3rd parts; for it was- at that time- the meeting place of those independent cultured persons in which they discussed the political situation of the whole country. In his description, Al Ahmady wrote as if he was drawing by words in order to make the suspense for coming in those places, focusing on the shades, the lights and the colours in addition to architectural designs of the places in which the events take place, are between the horizontal and vertical structure. And we stopped at Al Ahmady's interest in general issues that busied the people mind such as the Iraqi issue in a certain era and the bond between those general issue with the individuality of the mankind in his struggle with those intruding cultural and political environment which made the narration level swaying between what is objective and individual narration; this led to the appearance and the control of the (ego) on most of the novels narration in which the narrator became the dominant voice with such an exaggeration and inclination of the ego that finalizes the structure of the novel movement towards a certain dimension very related to the character . So we noticed that the monologue is a clear sign in the narrative structure that created such a multi open dialogues and a multi point of views of the reality associated with the characters . But as our study noticed that the characters' dialogues based on those mutilated dialogues . As for the narrative sight in Al Ahmady's novels we discovered that this vision is well connected because the narrator (sees with) when spoke to himself, (see from behind) and (see from outside) when he spoke about other characters; but his sight (with) is more dominant and higher in position compared to the others, so the sight wit replaces the sight from behind and the narrator became the know all. The variety of the characters in his novel made expand in the narration limits because of the great mental and political and economical differences among the characters themselves according to the goals they have which help to expand the narration limits . This narration often appears through the dialogues and the dimensions of place, time and the plot. That all contributes and participate in revealing the hidden parts of the characters and the events themselves.

المقدمة

يعد هذا البحث الأول والبكر حول نتاج (كاظم الأحمدي) الروائي. إذ جوبه اغلب نتاجه الروائي بالاعتراض عليه بسبب الاختلافات الأيدلوجية الفكرية في تناوله لمضمون رواياته، كما لم يحظ الأحمدي بأية دراسة موسعة من النقاد والباحثين في مجاله الروائي/ إن روايته الأخيرة صدرت حديثاً (٢٠٠٨) قبل وفاته بأيام قلائل, على الرغم من انه كاتب جيد يمتلك اسلوباً تلقائياً، وتتميز رواياته بأفكارها وواقعيتها، لكنه مقل في النشر الا انه مبدع في الكتابة لذا سعينا في هذا البحث لدراسة روايات الروائي فنياً، لبيان الرؤى السردية في النص الروائي الواحد، وانماط الراوي في رواياته.

يعد السرد أحد السمات لفن الرواية, لكنه ليس السمة الوحيدة, لأن السرد الروائي تطور ولم يعد يعني التسلسل الزمني أو التاريخي, كما لم يعد يقتصر على التصوير الخارجي للحياة الاجتماعية وللناس بقدر ما أصبح يعتمد على الرؤية والنفاذ إلى الأعماق الداخلية للإنسان, وبذلك تطور السرد الى تصوير ضمائر ووجهات نظر متعددة, متجاورة بما يتناسب وتعقيد الحياة وتشابكها, فالسرد عملية يقوم بها السارد أو الحاكي (الراوي) وينتج عنها الفن القصصي المشتمل على اللفظ أي (الخطاب) القصصي, والحكاية (أي الملفوظ) الوصفي[١].

فالسرد إذاً ((علاقة بين باث ومتقبل هذه العلاقة, تحتاج الى وسيط لا يمكن أن يكون سوى الراوي: فهو حامل السرد: المعرفة الى المتقبل وليس الكاتب أو صنعه, بمعنى آخر هو باعثه للوجود, ومن ثم فالسارد يخفي الكاتب, يتضمنه ويحتويه وقد يطل عليه أحياناً فتبدو المسافة شائعة بينه وبين الراوي, ومن الممكن ان يظل مختفياً على امتداد المسافة الإبداعية))[٢].

فهناك علاقة جدلية قوية بين السرد والراوي فهو الذي يقوم بعملية السرد فيقدم الأحداث والشخصيات والزمان والمكان معتمداً في ذلك على رؤيته، هذه الرؤية التي يشي بها ظاهر السرد وباطنه لانها رؤيته للعالم المحيط به[٣], ولا يشترط في الروائي. أن يكون اسماً معيناً, فقد يكتفي بأن ينتفع بصوت أو يستعين بضمير ما, يصوغ بوساطته الرؤى, وتتجه عنايته السردية الى هذا المكون, بوصفه منتجاً للمروي بما فيه من أحداث ووقائع, وتعني برؤيته تجاه العالم المتخيل الذي يكونه السرد, وموقفه منه.[٤]

فالرؤية, هي المعلومات التي يقدمها الخطاب وتتقولب دائماً على وفق منظور أو وجهة نظر تعكس العلاقة بين من يحكي والعالم الروائي المتخيل.[٥]

فالمنظور من أهم العناصر التي تميز عملاً روائياً عن آخر, لذا استأثر بأهمية كبيرة في الدراسات النقدية المتخصصة بالرواية لان زاوية الرؤية عند الراوي متعلقة بالتقنية المستعملة لحكي القصة المتخيلة, وان الذي يحدد شروط اختيار هذه التقنية دون غيرها هو الغاية التي يهدف إليها الكاتب دون غيرها.[٦]

والروائي يبدع راوياً يحكي عن نفسه أو عن شخصيات أخر, أو يبتكر شخصيات تروي عن ذاتها أو عن غيرها من الشخصيات الممثلة.[٧]

فالراوي هو الذات الثانية للمؤلف, مخلوق وهمي على الورق, فهو شخصية مثل باقي الشخصيات يعرض وجهة النظر من جهة الفكرة التي تعرضها الرواية, ومن ثم يؤدي إلى بيان كيفية بناء الرواية, ودراسة وجهة النظر تؤدي إلى إبراز الجانب الفني للرواية, ولاسيما إنَّ وجهة النظر تقابل مصطلح (البؤرة) في الرسم التشكيلي, فبناء المنظور يعتمد على دراسات الراوي وموقفه هل هو من الداخل أم من الخارج, مشارك أم غير مشارك, والضمير هو الأساس هل يتكلم بضمير الغائب أم بضمير المتكلم.

ومصطلح الرؤية الجديدة, استعمال في النقد الأنكلو- أمريكي في بدايات القرن الماضي مع الروائي هنري جيمس, وعمقه أتباعه وبالخصوص بيرسي لوبوك في كتابه (صنعة الرواية)[٨]. لذا تبرز لدينا ضرورة الوقوف عند الراوي الذي تنبثق منه الرؤية. فزاوية الرؤية مسألة تقنية ووسيلة من الوسائل لبلوغ غايات طموحة لانها تكمن بين الكاتب والمتلقي عبر الراوي. والرؤية أو وجهة النظر تساوي مصطلح (التبئير)[٩] الذي نادى به جيرار جينيت, بعد استيعابه لكل ما جاء به (جان بويون) و (تدوروف) الفرنسيين, وتقسيم (جان بويون) هو السائد في النقد القصصي والروائي إلى الآن.[١٠]

وهناك الكثير من الدراسات بشأن أنماط الراوي, والرؤى السردية, نتيجتها واحدة, مع اختلاف وجهات النظر, وتتضح جلياً علاقة الرؤى بالراوي, وعلاقته بالنص, وعلاقة النص بالمتلقي, ومن ثم تموقع الراوي

في أماكن عدة فيتشكل لدينا ((نمط من تداخل الرؤى وتقابل المنظورات مما يجعلها خطوة مهمة في سبيل إضفاء قدر كبير من الحركية على التقنيات الفنية))[١١]. ومن هنا تبرز ضرورة الوقوف عند الرؤى التي وجدناها قائمة في روايات الأحمديّ, وانبثاقها من الراوي وأنماطه, لان موضوع الرؤى السردية بصورة عامة أُشبع دراسة, لذا نتتبع الرؤى وأنماط الراوي, في روايات الأحمديّ, وعبر الاستقراء الشامل لنصوص رواياته, وجدنا أنه اعتمد أكثر من رؤية سردية في أسلوب السرد, فهو لم يقتصر على توظيف نمط واحد من الرؤية, بل اعتمد رؤيتين, أو أكثر تظافرت أو تعاقبت هذه الرؤى المتعددة في نسج أسلوب السرد (الموضوعي والذاتي) وفي نسج أسلوب عناصر البناء الفني لرواياته.

١-الرؤى السردية- وانماط الراوي:

هيمنت هذه الرؤية على رواية (أمس كان غداً), إذ اعتمد الراوئي على تقنية (المتكلم), بضمير الـ(أنا), الذي كان ضمانة أساسية لتجنب الإخفاقات المحتملة في السرد, لان هذا الضمير ينتمي إلى السرد (الذاتي), ويحمي الشخصية (شخصية المؤلف) الحقيقي أو الضمني, ويحقق درجة عالية من الفنية والحداثة والأصالة[١٢]. فتعلن الشخصية المركزية (عقيل) بأنها هي الشخصية الراوي فالسطر الأول من الرواية, يبدأ بالضمير (أنا), ((وأنا أجتاز السادسة عشرة, في كل مرّة, أن أسمع أبي, وهو يناديني قبل أن يصعد إلى السطح قبل أن يدحو جسده المتعب في حضن الليل التموزي المقمر, قبل أن يمدد جسده على سرير الجريد المركون في زاوية السطح,....))[١٣]. واستعمال الراوي لضمير المتكلم يسهم في إلغاء المسافة بينه وبين القارئ ولا سيما إنَّ الراوي أو السارد حاضر كشخصية في الحكاية التي يروي أحداثها إذ لاشيء يمكن معرفته أو مشاهدته بدون هذه الشخصية, فتتيح للروائي أفكار الشخصية المركزية, بصورة طبيعية وتركيبة شخصيتها عبر كلماتها وسلوكها. فالذي يتحدث عن أفكاره بنفسه يكون أكثر إقناعاً من الشخص الذي يتحدث عن أفكار شخص ثالث[١٤]. وإنَّ استعمال ضمير المتكلم يجعل الرؤية ذاتية أو داخلية, والراوي بضمير المتكلم غالباً ما يكون شخصية رئيسة في الرواية, بل هو بطل الرواية, وعقيل في رواية (أمس كان غداً) مثل الراوي –البطل- الشخصية الرئيسة, فالأحداث تعرض على لسانه, فهو الراوي الوحيد في الرواية الذي يحدثنا عن أفكاره ومشاعره, ويتجاوز هذا السرد ما يدور في خلد كل شخصية من شخصيات الرواية من أفكار ومشاعر, وما تحس به داخلياً اتجاه نفسها واتجاه الآخرين, وعبر (السرد الذاتي) عن طريق المونولوج بين (عقيل) وذاته المنشطرة (أوتلو), تسيطر الشخصية الرئيسة على مجرى السرد في هذه الرواية بصورة مطلقة, فلا نسمع صوتاً من أصوات شخصياتها إلاَّ في صوت الشخصية المركزية أو الراوي (عقيل), ((والسيدة ما زالت تملأ إذني مستر فليمن بملايين الكلمات – كلمات مخضبة باللون الأحمر الداكن كأنها كتابة تعاويذ من السحر- والرجل فليمن, كان يتفكك, كذلك أوتلو يا عقيل – أو يحترق وكذلك اوتلو يا عقيل- كان يشعل غليونه – وتهب رائحة التبغ المحترق إلى عمق جسده))[١٥], فعقيل يقرأ ما يفكر به مستر فليمن وما يشعر به من تفكك واحتراق داخلي، بمعرفته المطلقة فهو (راوٍ عليم) يعرف كل شيء عن الشخصيات المجاورة له في الأحداث, إذ يحتكر السرد لوحده, لذاته فقط, فمثلاً, يسهب في وصف السيدة فيلمن داخلياً, فيقرأ لنا دواخلها, إلى حد التجاوز في وصف رغبات وغرائز هذه المرأة بدقة مبالغ بها, وهذا ينسحب على شخصيات الرواية جميعها.

وتوظيف الأحمدي لضمير المتكلم (المنفصل والمتصل) يكاد يكون سمة غالبة في سرد الروايات, محاولة منه ليكون أكثر إقناعاً من الشخص الذي يتحدث عن أفكار الشخص الثالث, بضمير الغائب ففي رواية (قصر الأزلزماني) تبدأ الرواية سطرها الأول, بضمير المتكلم المنفصل (أنا), شأنها شأن (أمس كان غداً), ((وأنا الذي ملأ الفراغات والفصول, بالعجائب, فلا حدود فيها لمعارج الوصول, وكل الاثيالات فيها للأصوات والأضواء))[١٦]. وإفراط الأحمديّ في استعمال ضمير المتكلم المنفصل والمتصل في هذه الرواية تحديداً له ما يسوغه, إذ تدور الأحداث المتخيلة بين شخصيتين فقط (الراوي والمروي له), وتبادل المواقع بينهما, إذ تكثر الأفعال الحوارية, ويكون (الحوار) في هذه الرواية وسيلة للسرد, لذا تكثر حوارية الأفعال, من مثل (قلت له, قال لي, تابع, استمر) وبالعكس, فالراوي الشخصية الرئيسة في الأصل مروي له, كراوي هوميروس, وراوي الحكايات الشعبية, يروي ما يسرد له وما كان قد سمعه, كشهرزاد حين تروي ما قد روي لها, بالسماع فهي راوية تروي على شهريار, ما كانت قد سمعته, فهي بالأصل مروي له, ثم أصبحت راوية,

كذلك (المجنون الجميل) فهو في الأصل مروي له, سمع الأحداث المتخيلة من (أبيه) ومن (حامد البازي) ثم أصبح راوياً بعد ان أخذ يروي ما سمعه عن أخبار قصر جده المتخيل.

وتبادلية الأدوار في المواقع, والأفعال الحوارية, وحوارية السرد, أضفى على النص الكثير من فاعلية الذات, وتوهجها, وحركة مشاعرها[١٧].

وهذه الفاعلية جعلت الأحداث تنتهي من النقطة التي بدأت منها بحيث تؤلف دائرة سردية, إذ جاء السرد عبر الراوي العليم, وبدأ بضمير المتكلم العائد إلى الشخصية الرئيسة وجعل نقطة الابتداء هي نقطة الشروع أو الرغبة أو نية التأويل, ونقطة الانتهاء هي النقطة المؤولة, ومن ثم يخلق مسافة للتأويل بين الباطن والظاهر, وغالباً ما يكون ضمير المتكلم براوية الراوي العليم أو كلي المعرفة مدعوماً بكثرة الأفعال التي تعود على المتكلم بشكل مفرط, ((أنهم لا يصدقون ما أرى[*]. كان يقول نشتري الأرض بالدم, وأنا أرى البعيد البعيد, بالسماء مدينة الجنوب, وهي غافية ما الذي رأت –كما في سباتها الأبديّ))[١٨], فالفعل (أرى) تكرر مرتين في السطر الواحد. علماً أن الزمن الفعلي المسيطر في سرد هذه الرواية, هو الزمن المعاصر لزمن الحكاية, مما يؤدي إلى نشوء السرد الآني (harration simultanee), أي ان أحداث الحكاية, وعملية السرد تدور في آن واحد.

وينطبق ما قلناه عن (قصر الأزلزماني) على رواية (حلمُ عين), إذ تبدأ بضمير المتكلم (المتصل), المدعوم بأفعال تعود على المتكلم ((كنتُ أحلم, أحلم أنني أروي هذه الحكاية في الحلم. أرأيت من يعيش في الحلم؟ دعه إذن. دعه الآن. لنفسي قلت وأنا أسمع صوتي وأراه كما لو أن أسراباً من الطير الأسود, تبهر عيني فتسد الفضاء. أرى للفضاء لوناً أدكن سائلاً كمثل الغيم. كم مرة قيل لي, في أرض القهرمان التي نبت فيها جسدك, لا يستطيع المرء أن يتذكر أحلامه, ولا حلم فيها تقبل صورته))[١٩], فالرواية تخلو من الشخصيات والأسماء, أي لا يوجد أي حوار قائم, بل الرواية عبارة عن سرد يقدمه الراوي, المشاهد لأحداث الإضراب, الروائي الذي رأى وشاهد استشهاد (أنس طه), والراوي يعلن عن نفسه أنه راوي الحكاية, ((أنني أروي هذه الحكاية))[٢٠], وهي مأخوذة من رؤية سردية أحادية, هذه الأحادية في الرؤية, وليدة تصور محدد كلي المعرفة المطلقة, مما يخلق منظوراً واحداً, ووجهة نظر متعالية واحدة,[٢١] وهذه الرؤية الأحادية في سردها, ذات المعرفة المطلقة في هذه الرواية تتخذ (الحلم) سبيلاً لها, فمسرحة الأحداث تمت بوساطة الحلم, وهذه المسرحة تتيح تمثيل شدة النزاع الباطني بتوظيف اسلوب من اساليب البلاغة, هي التعبير بالأسلوب اللامباشر للحوار بين القلب والعقل.[٢٢] وفي رواية (حلمُ عين) بين الحلم واليقظة, إذ تسرد أحداثها عبر الراوي كلي العلم, بالحوار الداخلي بضمير المتكلم المتصل (لنفسي, صوتي, صرتُ, أنني), والضمير المنفصل (أنا) المدعوم بالأفعال التي تعود إلى المتكلم (أنا أسمع, أنا أفرش, أنا أروي اراه) إذ يؤدي تكرار (أنا) بصورة مفرطة في هذه الرواية, الى علو صرخة (الأنا) في روايات الأحمديّ, ويغلق السرد على الراوي فقط. فقد يوصف ضمير المتكلم بأنه ضمير منغلق إذ يقص الراوي ما يعرفه عن نفسه تحديداً في الحوار الداخلي, ولا يمكنه ان يروي إلاّ ما يعرفه عن نفسه في هذه اللحظة بالذات.[٢٣]

والأحمديّ كثيراً ما يروي أحداثاً أو قصصاً شارك فيها, ولاسيما في الثلاثية, التي تقترب شخصية (عقيل بن النجار) الذي كان والده يلقب (بابي عقيل) فيعلن في إحدى اللقاءات الصحفية معه, أنه (عقيل), بدأ كتاباته الأدبية على جدارية مدرسته الثانوية.[٢٤]

((كتبت على جدارية المدرسة الإعدادية, إنّ هذه المدينة تصغر, وفي يوم ما, ستضيع. فيا رواة القصص والحكايات لا تدعو بالكوسج (الكبير) يلتهم السمك (وحده) مدوا أيديكم إلى حقكم فالمائدة كبيرة – ليوم الجمعة. وإياكم إن تقبلوا بالعظام أو تغسلوا أصابعكم بمداد (لوحة المواطن)- ليكن تراب الوطن مداد أقلامكم – كأنه كان يصرخ))[٢٥].

كما اتهم الروائي الراحل وأصدقاؤه بمحاولة القيام بعمل تخريبي مسلح, مما جعل اللواء (مزهر الشاوي) يعتقلهم, ثم اعتقل أثر الانقلاب الدموي في ٨ شباط ١٩٦٣ هو وزملاؤه تحت طائلة البيان رقم (١٣), على يد (رشيد مصلح) في مقر الحرس القومي[٢٦]. الحدث الذي تدور بشأنه رواية (تجاه القلب) ممهداً في الجزأين الأول والثاني لهذا الحدث. وهذا يعيدنا إلى ما ذكرنا سابقاً من ان الأحمدي قد يكون سرد قصة سيرتهِ الذاتية, مما يؤكد واقعية الحدث الروائي في ثلاثيته. لذا يكثر من استعمال ضمير المتكلم بشغف,

ويجعله فاتحة رواياته الاستهلالية بنوعيه المنفصل والمتصل, فهو الراوي/ المؤلف. كلي المعرفة, يسرد من خلال رؤية سردية داخلية ما يجول في خاطره, وخواطر شخصيات رواياته, ويسرد رؤية خارجية, ما يرى ويعرف, وما كان قد شاهد من مظاهر وأحداث خارجية, فهو الراوي العليم, الذي يعرف شخوصه معرفة تامة, فهو (الراوي- الروائي/ الكاتب)[٢٥]. ولكن هذا لا يمنعه من أن يعرف شخوصه في الرواية معرفة أكثر مما يعرفهم في الحياة. فقد يعرف الراوي الناس في الرواية أفضل مما يعرفهم في الحياة الواقعية, لأنه يعرف أفكارهم التي وضعها الراوي لهم, وليس ما يقولونه فقط, وعليه أن يحدد أية شخصية ستكشف عن أفكارها الحقيقية، شخصيات وجهة النظر, وأياً منها يسمع له فقط عندما ينطق بما يفكر به[٢٧]. ولكن يجب على الروائي أن يمظهر الشخصية سردياً, عبر لغته, لتنهض بمهمة صناعة الأحداث السردية انطلاقاً من صفات ورؤية خاصة به أي بالروائي.

فتكون الشخصية فاعلاً لحدث السرد, تقوم في سير أحداث السرد[٢٨]. فالراوي بما يمتلكه من معلومات ينطلق بمهمة السرد, وهذا لا يتوافر إلاّ في الرؤية من الخلف, المجاوزة ذات السرد العليم, فهو يسرد أحداثاً عن ماض عاشه, وحاضر يعيشه, هذا الماضي يتجدد فيه على الرغم من التوالي الزمني أو الانقلابات الزمنية, فالراوي في (حلمُ عين) كان حاضراً في زمنها الفعلي, وشاهد ما يرويه, بعد زمن حدوثها, لكن حضوره كان حضور الشاهد, فهو ينقل حكاية جرت أحداثها أمام ناظريه, وسمعها, ولكن لم يكن مشاركاً في الحدث الفعلي للحكاية, إنَّما شاهد على الأحداث الفعلية للحكاية, عكس روايات الثلاثية (أمس كان غداً ونجيمات الظهيرة وتجاه القلب), إذ يكون الراوي مشاركاً أساسياً ورئيساً في أحداث الحكاية أو الرواية, فحضوره حضور المشارك الفعال, فهو الشخصية الرئيسة التي تقوم برواية الأحداث بسبب تمركزه في الحدث, مما يؤدي إلى توارد الأقوال, فالشخصية الرئيسية هي التي تروي عن شخصيات عديدة، فتكون وجوه متعددة لشخصية واحدة, وهذه تذكرنا بتقنية فن (المقامات) شخصية واحدة تروي عن شخصيات أخر, فيتمركز الخطاب الحواري في الأقوال (talking) مقابل الأفعال (action), مما يؤدي إلى ولادة (رواية الأقوال) (talking fiction) وجذرها الضارب في المقامات والسير الشعبية, مقابل رواية الأفعال(fiction action).

فعبر (السرد الذاتي) الذي يمتاز برؤية سردية ذات معرفة مطلقة للأحداث والشخوص, فالراوي هنا شخصية فعالة (الراوي الفعال) فهو ليس عين تلتقط وتتابع فقط, إنما تضع الحدث وتشارك فيه, وتدفعه الى الأمام في سبيل اكتمال مسيرة السرد الروائية, وهذا (الراوي الشخصية الفعال) غالباً ما يساعد على خلق سرد مفتوح على رواية أخرى ((وكنتُ أنا أودع نهاية الرواية –كبداية في ذاكرة الأولاد. الحلم))[٢٩], فتجاور الضميرين (المتصل والمنفصل) وخلق أنا عالية في السرد (كنت أنا) لكي يؤكد حضوره في الأحداث التي يرويها, مما ساعد على خلق نهاية مفتوحة للرواية, فحين يتكلم السارد بضمير المتكلم, ويقص علينا حكاية من الماضي, فإن هذه الحكاية التي تدخل ضمن الرواية الكبيرة, تبدو وكأنها تحدث الآن, لان الذي يرويها لنا بضمير المتكلم ما زال حاضراً أمامنا أو هذا ما توحي به الرواية. فما دمنا نسمع صوت المتكلم فذلك يعني حضوره في لحظة القراءة.[٣٠]

ونلحظ في الجزأين الأخيرين من الثلاثية, إنّ الأحمدي يتنازل عن السرد, لبعض شخصياته, فلا يحتكره بصورة عامة, إنَّما يجعل بعض شخصياته تتقمص لسانه البارع في إجادة اللغة العربية, يخلق رواة قادرين على نقل الأخبار, كوجوه متعددة لشخصيته, فينقل الخبر أو الحادث ويسنده إلى رواة متتابعين, قال (فلان عن فلان), مما يخلق مفارقة روائية في طريقة السرد وكما ذكرنا سابقاً - فالروائي/ الراوي, حتى عندما يتنازل لبعض شخصياته في السرد, إلاّ أنه يصر على دوره (الأنا العليا) في السرد, (فسهيل العبد), التي تصرح أخته (سارة) أنه لا يعرف القراءة والكتابة, بل لا يعرف أن يقول أسمه, ((وكانت تعرف أن أخاها لا يعرف القراءة أو الكتابة – لا يعرف أن يقول أسمه))[٣١] يجعله – كاظم الأحمديّ- بارعاً في اللغة العربية ونحوها, فهو يتكلم بلغة محكمة من حيث القواعد, لان الأحمديّ يصر على حقه في التكلم بصوته, صوت المؤلف المثقف, إذ عد (اسم الإشارة) ركيزة في سرده ((وهاهوذا يهرب قليلاً, ثم يتركني بلا ظل أو بظل تحت قدمي, وكنت – والله- أسمع بأذني كلاب كمارو الأبيض, فأقول كمارو الأبيض, ليس هنالك قتل. وأنت كما تقول. مثلي كان يصدق أقوال كمارو الأبيض, ويتركني أقف (هنا)- لعلك كنت تتوقع مني أن أتابع رؤية

الناس, أو أرافقهم إلى المقهى. هذا الكلب أيّ أنّا. حسناً))[٣٣], فالسرد هنا على لسان (سهيل العبد), كما دار بينه وبين أبيه, فاستعمال السارد لأسماء الإشارة, (ها, ذا, هنا) متجاوزاً بالسرد ضمير الغائب (هو), إلى المتكلم (أنا, كنت), إلى المخاطب (أنت), محاولاً من هذا المزج الضمائري, خلق مساواة بينه (المؤلف) وبين السارد (هنا شخصية من الشخصيات الروائية), (فسهيل العبد) شخصية جسد لسانه المتكلم (الراوي المشارك في الأحداث), فالشخصية الثانوية هنا قناع للراوي الشخصية الرئيسة التي تروي الأحداث بمعرفة راوي عليم, طليق في معرفته.

اما في الجزء الثاني (نجيمات الظهيرة), التي تتميز بديمقراطية الصوت الروائي, إذ يتيح الروائي لشخصياته بعرض وجهات نظرها بحرية تامة فنص الرواة المتعددين يوفر جمالية للنص تتمثل في التعادل في عرض وجهات النظر الأيدلوجية, إذ يسعى الروائي في رواية الأصوات لتأكيد الأنا الغيرية لا بوصفها موضوعاً بل بوصفها ذاتاً فاعلة فيجعل منها شخصيات مشاركة في المتخيل السردي مما يمنح النص تعادلاً موضوعياً في عرض وجهات النظر, مع تدخله في السرد بشكل مباشر, اما في الجزء الثاني (نجيمات الظهيرة), التي تتميز بديمقراطية الصوت الروائي, إذ يتيح الروائي لشخصياته بعرض وجهات نظرها بحرية تامة فنص الرواة المتعددين يوفر جمالية للنص تتمثل في التعادل في عرض وجهات النظر الأيدلوجية, إذ يسعى الروائي في رواية الأصوات لتأكيد الأنا الغيرية لا بوصفها موضوعاً بل بوصفها ذاتاً فاعلة فيجعل منها شخصيات مشاركة في المتخيل السردي مما يمنح النص تعادلاً موضوعياً في عرض وجهات النظر, مع تدخله في السرد بشكل مباشر, وهذا يعد خرقاً فالراوي معلن وهو احدى الشخصيات الرئيسة البطل (عقيل) فلا يجوز خرق الحياة الداخلية لباقي الشخصيات الا بضمير الخالق ضمير الغائب، فالراوي عندما يصبح ممسرح معلن من الخارج ويتحدث عن افكار ومشاعر الشخصية الداخلية، وهو يروي بضمير المتكلم لا يجوز ان يكون كلي العلم، فرواية (نجيمات الظهيرة) نضج بالخرق من (ف٥/ نتفة من مقامة المدينة) الى نهاية الرواية، فعلى سبيل المثال لا الحصر-وعندما يسرد الراوي المشاجرة بين ناظم حركات وجميل القصاب، التي سببها سهيل العبد يدخل إلى دواخل شخصية العبد، ويصرف ما يجود في خاطره وهذا لا يجوز ((انا اعرف وأدرك مايدور في خاطره))[٣٢]. ويستمر هذا الخرق ايضاً في (تجاه القلب) عند سرده للحديث الدائر بين حميد القرناوي واحد ضباط الأمن عندما طلب من القرناوي ان يكون وكيلاً للأمن، فهو يسرد بضمير المتكلم، ويخرق هذا عندما يقرأ ما بداخل شخصية حميد القرناوي من أفكار ومشاعر ((وأنا أترقبه، حتى انه صار في صمته يكلم ضميره، أو ان ضميره في صمته صار يتخيل، كل اثنين يتحاوران عن ايام حميد القرناوي، وانه قد جف ماؤه، بلا وريث يرث الأرض من بعده، باختصار، لا مياه في ظهره نضب المجرى وتعفن))[٣٤] او قراءة (أم فاطمة) حين تسرد لما يجول في داخل ابنتها من مشاعر وأفكار وأمنيات ((بعد لم يخذلها قلبها، إذ تحسه يلوب كأن لم يجد إمامه الا ان يضرب ما بين الضلوع، ولئن لم تظهر أوجاعها الدفينة لكنها كانت تردد، ما كانت يداها تطاوعانها، ظل الباب مفتوحاً، طالما تمنت ان يظل الباب مفتوحاً، للقادم وانها قد نفثت (شيئاً) مما ظل عالقاً في عمق قلبها كما بدفء أنثوي، احتفظت بشيء آخر عالقاً في عمق قلبها قد تبوح به في يوم ما، كنغمة حرى، عجباً كنغمة تانهة))[٣٥] ولاسيما في رواية (نجيمات الظهيرة) إذ قسم كل حرف من حروف الرواية إلى فصول, كل فصل ترويه شخصية من شخصيات الرواية, معلنة عن نفسها بأنها الرواية, ففي (ف٢/سارة... نغم قصير جداً), الراوية سارة معلنة عن ذلك, ((يكفي أن أشهد.. وهذا صوتي, أتعب أن تسمعني. تعلمت لغة الصمت, وأنا صغيرة, وفي بيتنا لا أحد يتكلم بحضور أبي, وكنت أنا وأمي نخاف على سهيل, فهو الوحيد لا يسكت لسانه, يرد بعض كلام أبي, يفسد علينا النهار))[٣٦] وسردسارة طويل جداً, إذ يستمر سردها عن أبيها وأمها وأخيها, ويتركز بشأن أحداث الزعيم, أو زيارته للبصرة, وخروج الناس في شبه مظاهرة للترحيب به, وأهمية هذه المظاهرة في لقاء عقيل بفاطمة, ((وأوقفونا تحت الشمس, ألصقنا ظهورنا بجدار عالٍ طويل, وظل يهطل على رؤوسنا مطر من الأصوات الضخمة. كلمات تنفجر في الهواء,... أعني صرخت: فندالي وسبوتي))[٣٧].

وشخصيات الأحمديّ تصر على اعتمادها على ركيزة ضمير المتكلم المنفصل (أنا) كإصرار خالقها على هذا الضمير, وهذا الضمير تحول من دلالة المفرد إلى الجمع (نحن) (أوقفونا, الصقنا, ظهورنا, رؤوسنا), وعلى الرغم من تعددية الصوت الروائي في هذه الرواية, إلاّ ان هذا الصوت لا يتوحد في الحادثة

المروية, فكل شخصية تروي حادثة أو حدث يخصها, فمثلاً (نمر الشرطي), يروي بلسانه, حادثة المشاجرة الكبرى بين (جليل القصاب) و (ناظم حركات), معلناً عن نفسه أنه (الراوي), ((ويمكن أنْ أروي لك ما حدث على النحو الآتي- من دونما تحيز, كان ناظم حركات, ينظر إلى عيني سهيل العبد, ويضع قطعة الدومينو, كأنه يلتقط منها إشارة دالة على المكان الصحيح))[٣٨], والراوي هنا محايد غير منحاز إلى إحدى شخصيات حكايته, متخذاً الضمير (أنا) المنفصل طريقاً في سرده مدعوماً بالضمير المتصل (التاء) من كنت, مع تدخله المباشر في السرد, على الرغم من إعلانه أنه سيروي دونما تميز أو تحيز, باستعماله الفعل الحواري (قال) الذي يدل على تدخله المباشر في ذكر الحوار, فيكثر من ((قال حميد القرناوي, لان المشاجرة حدثت في مقهاه, وقال جليل القصاب, وقال ناظم حركات, وقال عقيل))[٣٩] وكأن دور الراوي هنا النقل فقط, لكي يؤكد عدم انحيازه لأية شخصية من شخصياته الحكائية, وتأكيداً من الأحمديّ على ديمقراطية الصوت الروائي, ومفارقة (الأنا) في هذه الرواية, جعل الرواة يعلنون عن أنفسهم, ولكن هولاء الرواة بقوا متمسكين بأسلوب خالقهم, وذلك بتمسكهم بـ(الأنا), في ما يروه, ففي (ف٤/ ورقة ساقطة من رواية سابقة) من الحرف الثالث, هذا الفصل يرويه حسين (أبو علي الخباز) ((خيط الحكاية لا ينقطع, وأنا أروي, ولكنه يتفرع من غير ما غموض, أو خلل أو افتعال.... قلت ضاق الأبناء بآبائهم. قلت: ضاق الآباء بأبنائهم))[٤٠].

والأحمدي حريص على جعل رواته أمناء, (فأبو علي الخباز) يعلن أنه سيروي من غير غموض أو خلل أو افتعال, يروي عن حياته السابقة قبل زواجه من (أم علي الخبازة), وكيف كان الناس –وقتئذ- على سجيتهم, إذ يلقبون من يجيد القراءة والكتابة بالمثقف, ((أنا أقرأ واكتب, وكانوا يطلقون علينا بـ(.....) وأن كنت غير مقتنع بهذه التسمية,... مثقف, أنا مثقف, كنتُ أضحك))[٤١], و(الأحمديّ), -وكما ذكرنا سابقاً- يصر على جعل رواته أقرب إلى الشعراء, على الرغم من مستوياتهم التعليمية البسيطة, وليس بساطة التعليم تبعد الإنسان عن أن يكون شاعراً, ولكن ليس بطريقة تجعلهم متمكنين من معجم العربية, فهو يحّمل شخصياته, وتحديداً الرواة منهم جزءاً كبيراً من ثقافته اللغوية الشعرية العالية, فهو لا يستطيع مفارقة الأنا, حتى في لحظات حرية السرد نيابة عنه, وكأنه يأبى أن يكونوا مساوين أو موازين له في السرد, فيسلب بساطة تعبيرهم بشعرية ولغوية أسلوبه, فهل يعقل من شخص يجيد القراءة والكتابة ويعترض على تسميته بالمثقف أن يسرد بلغة عربية عالية أقرب ما تكون إلى الشعرية, ((وفي تمام الساعة الخامسة- لحظة انتشار ذرات الضوء.. قبل انتهاء ترنيمة الحلم في عين زوجتي, وقد كنت أنصت الى خطوات تلك النغمة الحزينة وهي تتسارع.. خطوات الحزن الدافق من نبع ضلوعها, يأتي إلى إذني كالشلال, نغماً حزيناً كأنه يخترق غابة نخيل وأشجار, يتعلق بي ويتثبت بذاكرتي, فأدفعه.....))[٤٢].

والرواي الشخصية المركزية (عقيل) الراوي يعلن بفخر شديد عن تدخله فيما يروي رواته, محققاً إرادته ومزاجه كراوٍ, مسترجع حقه المستلب منذ قرون طويلة, صوت كاظم الأحمديّ, الشخصية الرئيسة في الثلاثية, وليس صوته كمؤلف فقط, إنّما كشخصية مشاركة في الحدث ((ما يمليه مزاجه كراوٍ محققاً إرادتي, مثبتاً في الأن نفسه حقي الطبيعي, المستلب طوال القرون ان تسمع صوتي, لا صوت المؤلف, صوتي أنا, الصوت الوحيد الحي الذي يملأ الأفواه))[٤٣], فصوته هو الذي يملأ أفواه غيره من الشخصيات الرواة, وهذا سبب وجيه لتعليل لغة الرواة العالية بشعريتها ومجازيتها وهذا خرق فهو يحاول أن يتنبأ بما يجده وهذا لا يجوز إذا كانت الرواية مجاورة والراوي يروي بضمير المتكلم, على الرغم من محاولاته خلق مساواة سردية بينه وبين شخصياته, فالرواة مشاركون في الأحداث مشاركة فعلية, والراوي المركز (عقيل الشخصية المركزية) الذي يتواضع في بعض الحيان ويصبح مروياً له, يأخذ معلوماته من أطراف أخرى, ومن ثم يعيد إنتاجها, باحتفاظه بـ(الأنا) العليا, ورواة الجزأين الثاني, والثالث, مساوين للراوي المركز في احتفاظهم بأحقية صدارة سردهم بضمير المتكلم ولاسيما المنفصل منه (أنا) فهم رواة, يعلنون عن أنفسهم, كإعلان الراوي المركزي (عقيل الشخصية –كاظم المؤلف) عن نفسه, بانه راوٍ, حقق إرادته وحقه المستلب, ففي (ف٢/ سهيل العبد) في الحرف الثالث بأنه الراوي, ((حدث هذا سأرويه بصوتي, رأيته يدور في مكانه.. ولولا رؤيتي لقامته كان أبي شبحاً أجبرني أن ألصق قامتي بجدار بيتنا من الخارج))[٤٤], فهو يصرح علانية بصوته الراوي, ويتمسك ب(أنا) بشدة, ((أنا في الحقيقة- لا أستطيع أنا. أنا. أنا. أنا, على أي حال, كما تظن أولئك هم يتجهون نحو مقهى القرناوي, وكنتُ, أقول والصدق. أنني كنت, مقيد إلى ظل الجدار))[٤٥]. فالمبالغة بـ(أنا)/

أنا. أنا. أنا و(التاء) من كنتُ, مبالغة عالية الانا, فيها نوع من الإقحام, ألزمه أو أضافه الراوي المركز (الشخصية الرئيسة) على لسان راويه (سهيل العبد), وهذا يتلاءم مع إقحام الروائي في جعل جميع شخصيات الجزأين الآخرين, رواة, سواء أكانوا شخصيات رئيسة أم ثانوية, ويعطي لنفسه الحق في مصادرة حق هؤلاء الأشخاص في السرد والتعبير بلغتهم البسيطة الخاصة بهم. فرؤية السارد وإنْ كانت مجاورة لبعض شخصياته في السرد, إلاّ أنها رؤية (متعالية) في سردها, فالخرق عندما يصادر الكثير من حقوق الشخصيات الروائية لنفسه (المؤلف السارد) ولعل هذه سمة أساسية ميزت روايات الأحمديّ عن غيره من الروائيين المعاصرين.

٢- الرؤية من الخلف– الراوي > الشخصية:

بموجب هذه الرؤية فإن معرفة الراوي أكبر من معرفة الشخصيات, ويمتلك صلاحية أن يدخل جمجمة الشخصية ويعرف ما بها, ويعرف الزمان والمكان بشكل مطلق, ويستطيع أن يستقصي الأحداث, ويتنبأ بها, فالراوي يقع خلف الأحداث, وهو يرويها الآن, ولا يعنيه أن يشرح لنا كيفية وصوله الى هذه المعرفة, فهو كلي الوجود, لأنه خالق العمل, فهو (المؤلف), وغالباً ما يكون المؤلف هو الشخصية الرئيسة, معلناً عن هذا بصراحة متناهية, ((قال عقيل (ملتفتاً نحو نفسي) يتحدث كأي شاب. ونفسه تقول قولاً – فحسب- سيكون سراً تحتفظ به الجدران- مما كان قدحة من قدحات تموز- ويروي لنفسه))[٤٦], فعبارتي (ملتفتاً نحو نفسه) و(يروي لنفسه), أكدتا أنَّ السارد هو المؤلف نفسه, الشخصية الرئيسة في الثلاثية, وهو يسرد سرداً ذاتياً موجهاً نحو نفسه, متخذاً المونولوجي وسيلة لذلك, وهذا ليس بالغريب, فروايات تيار الوعي تعدُّ أقرب نقطة يمتزج بها الراوي بالشخصية, نقطة المركز, مما يجعل اللغة ترجمة مباشرة للشعور, فالراوي على وفق هذه الرؤية يكون تدخله مباشرة دون أخذ إذن من الشخصيات, فهو يفرض حضوره مباشرة سواء أكان مرحباً به أم لا. ويظهر هذا من خلال فرض (عقيل) الراوي نفسه, عندما يسرد لنا حديث (نمر الشرطي), فهو يدخل إلى جمجمة نمر الشرطي, ويخترقها فاصحاً لنا عن مشاعره الداخلية وأفكاره الذاتية, فهو يقرأ ما بداخله, ((اهتزت قامة نمر الشرطي, كعود أهوج, وأندفع خارج المقهى- أحسننا أعيننا لا تزال تلاحقه, تلتصق بظهره, كما الأطفال حينما يتابعون لعبة متحركة, من لحظة قيامه من جوارهم, الى لحظة وقوفه تمثالاً أمام الملازم ثم إلى انفتاح اللحظة ودخوله في الزمن الذي يعيده (هو) من أزمنة أيامه السود أو من سواد الوجه))[٤٧], فالراوي هنا يستخدم ضمير الغائب (هو) في سرده, لانه يسرد لنا من الداخل فهو يقع خلف الأحداث, رآها ويسردها بحرية تامة, مما يجعل طابع لغته جامع بين لسانين لسانه, (لسان الراوي المطلق), ولسان الشخصية, فلسان الراوي يظهر عندما يسرد ويستمر في سرده عما بداخل نمر الشرطي, ((ولما رأيناه يتضاءل, لم يكن من السهل علينا, أن نقاوم, في تلك الأثناء, سيل الأفكار والكلمات الذي كشف عن احتقار لاذع لذل الوظيفة الحكومية – ولكن من يعمل فيها- في الحقيقية, هذا انطباع صبياني وسخيف- إذ لا بد ان نكون في يوم ما نعمل في الدولة, لكن- الوقت الحاضر, ندين به للأفكار التي تركها نمر الشرطي في مخيلاتنا))[٤٨], فعبارة (إذ لا بد ان نكون في يوم ما, نعمل في الدولة) ليس من ضمن الحوار الدائر بين نمر الشرطي وملازم الشرطة أو الأمن, إنما أقحمها الراوي, فهي من صنعه, فقد عبر بأسلوبه الخاص, لذا جاء سرده غير مباشر, لأن لغة الراوي جاءت جامعة بين لسانين, مما يجعل السرد الموضوعي والسرد الذاتي يمتزجان معاً في السرد, فهو يسرد ما يدور بين بعض المتحاورين بصورة موضوعية, ثم يتدخل مقتحماً السرد بصورة ذاتية جامعاً بين ضميري (المتكلم والغائب) وهذه تكاد تكون صفة غالبة على روايات الأحمديّ, كتدخل (عقيل) الشخصية الرئيسة في الحوار الذي دار بين حميد القرناوي وبعض المخبرين الأمنيين في (تجاه القلب), ((وهم يتبادلان الدور الحواري, نيّة أن يملأ صيواني أذنيه, ويغسلا جوفه ودماغه بالتأكيدات الضرورية. ويقول (أنا) أسمع, وبالتأكيد (هو) يسمع:- وإنما (هي) الأوامر العليا- التي شاءت أن تمنحه فرصة العمر, لتكون مواطناً صالحاً- لاحظ يا أخ حميد- لم نسألك عما خطر ببالك قبل لحظات))[٤٩], فالسرد هنا مزج بين صوته وصوت الشخصية المتحاورة, يقول (أنا) أسمع (صوت الشخصية) حميد القرناوي, وبالتأكيد (هو) يسمع, (صوت السارد) مما أدى إلى امتزاج الروئيتين.[٥٠] فهو يفرض سيطرته المطلقة على السرد, لانه عليم بما يجول في خواطر المتحاورين, فيقتحم تجاويف دماغ الشخصية, ((وظل حميد القرناوي صامتاً, مذعوراً, مقهوراً, يحاول متابعة الكلمات التي تنزل من فجوه, ليست غامضة ولا

يعوزها وضوح- لكنه يحسها (هو) مزيجاً مخمراً, ذات إيقاع مدوخ دخلت الكلمات, مرهقة تركض في التجويف, تنخر, تمزق))[٥١], فاستعمال ضمير الغائب ينتج عنه رؤية سردية وليدة تصور محدد بالمعرفة المطلقة للراوي.

ويحاول الأحمديّ, أن يمد كتابة رواياته بالحياة النشيطة, لتوضيح المعنى وترسيخه, باستعماله الأفعال ولاسيما (المضارعة), والظروف التي تدعمها حروف الجر وحروف العطف التي تتبعها الضمائر.[٥٢]

ويكثر الأحمديّ من ذكر الظروف ولاسيما الزمانية (أمس, غداً, بعد غد, يوم, شهر, سنة) في رواياته جميعها, بل يعدها ركيزة أساسية إذ امتدت الظروف إلى عناوين رواياته, (أمس كان غداً), (نجيمات الظهيرة), وغالباً ما يلجأ الراوي العليم إلى دعم الفعل بالضمير, ((ماذا سيقول, هو/ مازال طالباً, تأكل وتمسح أصابعك بعرض الحائط- تتحرش بابنة الجيران- ماذا أقول لوالدها لو عاتبني بسبب تصرفك الشائن؟.....,قالت هي/ حل لها المسائل, وسأوصلها أنا -قبل أن يأتي- قلت: أنها ورقة –والورقة لا تعدوان تكون ورقة- قالت: تكذب أنت تكذب يا عقيل –هذه ورقة فاطمة- لمحت عينا أم عقيل, عيناها تقولان دائماً الأشياء التي لا تستطيع أن ينطق بها فمي))[٥٣], فعبارة (سيقول هو/) الفعل المدعوم بالضمير, ساعدت الراوي العليم, على قراءة أفكار والده, والتنبؤ بما سيقول, فالفعل (قال) واشتقاقه يساعد على ديمومة السرد برؤية سردية مجاوزة, لانه يعرف ما ستقوله شخصياته, ولاسيما المسبوقة بالسين الاستقبالية, التي تؤدي وظيفة التنبؤ بأفكار الشخصية الداخلية إذ يستبق السارد أفكار الشخصية قبل أن تنطقها بلسانها, فاستعمال الفعل (قال) يدل على التدخل الشخصي للراوي أو السارد في الانتقال من شخصية إلى أخرى, ولاسيما في رواية (قصر الأزلزماني) مما يؤدي إلى نشوء, ((تكنيك عين الكاميرا, هذه الكاميرا تحمل وجهة نظر المؤلف بالنسبة للموضوع المطروح))[٥٤] وهذا التكنيك يظهر واضحاً في روايات تيار الوعي.

وقد نلحظ في روايات الأحمديّ وصفاً للمظهر الخارجي للشخصيات, وأقوالها وأفعالها, وأشيائها الظاهرة أو الخارجية, فيصف ما يسمع وما يرى, ولاسيما في الجزء الأول من الثلاثية, إذ يلجأ بكثرة الى وصف الشخصيات الروائية سواء الأساسية أم الثانوية, وصفاً خارجياً مسهباً من حيث بيئتها وملبسها وطريقة عيشها, وأكلها, وترتيبها لمائدة الطعام, متخذاً من الوصف المقارن بين بيئتين غربية بيئة (فليمن الجاسوس الإنكليزي) وبيئة شرقية بيت(أبي عقيل النجار) سبيلاً لهذا السرد, بل يتجاوز في الوصف المقارن بين شخصيتين غربية وهي (زوجة فيلمن) وأخرى شرقية هي (أم عقيل) حتى في أدق الأشياء خصوصية بدقة متناهية في الوصف, لكن هذا الوصف يكون قريباً للوصف الداخلي, فلا يتجاوز الوصف الاستبطاني للشخصيات في أثناء الوصف الخارجي لها، بل يعلل ويفسر ويشرح أسباب اختلاف هاتين البيئتين, لذا لا يمكن القول إنَّ هذا السرد يندرج تحت (الرؤية السردية الخارجية), التي تكون بها معرفة الراوي أصغر من معرفة الشخصية, لان الرؤية الخارجية, ((هي التي تفتقر إلى أقل قدر من التأويل والشرح للمعطيات))[٥٥], والراوي على وفق الرؤية السردية الخارجية, يتجنب الخوض في كوامن الشخصية الروائية, لهذا تكون معرفة الراوي محددة, وعلى الرغم من الوصف الخارجي للشخصيات المسهب في رواية (أمس كان غداً) ورغم أن الوصف يقوم بوظيفة بناء مهمة في سياق النص الروائي, ويستمد قوته من أسلوب السرد الذي يوجهه ويوظفه توظيفاً خلاقاً.[٥٦] إلا أنه لا يمكن عدّها رؤية سردية خارجية بل يمكن عدّها خرقاً في البناء الفني الروائي, لان الراوي يسهب في الوقت نفسه في وصفها داخلياً بمعرفة مطلقة تماماً, فيعرف ما يدور في خلدها وجمجمتها بصورة غير محددة بمعرفة معينة, فالأحمدي يرفض أن تكون معرفته أقل من معرفة شخصياته, إذ يصر ويصرح انه خالقها الوحيد, بل ويصر على مصادرة حقها اللغوي, -كما ذكرنا سابقاً- حتى وإنَّ أعطاها حق السرد, وإعلان صوتها, لان -أنا- الأحمديّ تفوق شخصيته, فحب (الأنا) يبرز حتى في اختيار اسم المرأة الإنكليزية (زوجة فيلمن (أنا) ملائمة لضمير (أنا) في اللغة والكتابة, فهو يأبى ان تكون مخلوقاته متمردة على خالقها وواجدها, لذا تنعدم (الرؤية الخارجية) التي تكون معرفة الراوي أقل من معرفة شخصياته, فهو يشترط على شخوصه الساردين أن يتقاسم معهم القصة, لكن هذا لم يفقد الرواية شيئاً بل ركز على استخلاص فكرة ما.

والرؤى السردية في روايات الأحمدي حدث فيها خرق فهي تختلط مع بعضها, وتمتزج داخل حدود سرد الرواية الواحدة, فتتجاور الرؤية السردية المجاوزة مع الرؤية السردية المجاورة, فيمتزج الراوي العليم ذو المعرفة المطلقة مع الراوي المساوي في بعض المعرفة مع بعض شخصياته.

ويعمد الأحمديّ إلى إلغاء متعمد للمسافة الفاصلة بينه وبين شخوصه وتحديداً (الشخصية الرئيسة), فيشعر المتلقي –القارئ- بأن شخوص الرواية لا يملكون وجوداً فردياً بل هم نماذج من مبدعهم نفسه, والكاتب يتماهى مع شخصياته. ويتبين هذا السعي للتماهي عندما نلحظ مدى التطابق بين شخصية الكاتب من جهة وشخصيات رواياته من جهة أخرى.[٥٧] فيأتون أحياناً بما لا يتناسب مع هذه القابليات فيفقدون بذلك حيواتهم المستقلة عن الكاتب.

الهوامش:

(١) ينظر: مدخل الى نظرية القصة: ص:٣٨., وينظر أيضاً, غائب طعمة فرمان-روائياً – ص:٢٤.

(٢) المروي له في السرد القصصي, عمر الطالب, بحوث حلقة خاصة بالسردية الأدبية, الجامعة المستنصرية/ كلية التربية, ١٩٩٢م, ص:١٦.

(٣) ينظر: غائب طعمة فرمان روائياً، ص:٢٥.

(٤) ينظر: السردية العربية، بحث في الموروث الحكائي العربي, عبد الله إبراهيم, أطروحة دكتوراه, جامعة بغداد ، ١٩٩١، ص:١١.

(٥) ينظر: تحليل الخطاب الروائي, سعيد يقطين, منشورات المركز الثقافي العربي, بيروت, الدار البيضاء, ١٩٨٩م، ص:٢٨٤ -٢٨٦.

(٦) ينظر :بناء الرواية, ص:١٣٠.

(٧) ينظر: بنية النص السردي, من منظور النقد الأدبي, ص:٤٦.

(٨) لن نتوسع في موضوع أول من استعمل هذا المصطلح لان جهدنا سيتركز على الرؤى التي وجدناها قائمة في روايات الأحمدي, ولابأس إنّ نستعرض بعض الآراء بشأن هذا المصطلح, فالناقدة (سيزا قاسم) بينت في (بناء الرواية) ص:١٨٠ إن (هنري جيمس) التقطه من(فلوبير) وطور فيما بعد, اما حميد لحمداني في (بنية النص السردي) ص:١٣٥, أكد ان (تومانشفيسكي) سبق غيره الى تحديد رؤية الراوي, وأسلوب السرد, فقد نشر بحثه المتعلق بنظرية الأغراض الخاص بالسرد منذ سنة ١٩٢٣, بينما نشر (جان بوبون) كتابه سنة ١٩٤٥, ينظر: القصة السايكولوجية, ليون لأيدل, تر:محمود السمرة, المكتبة الأهلية بيروت, ١٩٥٩، ص: ٧٨. وعد (تودوروف) مجموع زوايا الرؤية السردية مظاهر للحكي.

(٩) ينظر: النص الروائي, ص:١٠٣.

(١٠) قسم (جان بويون) الرؤيا السردية الى ثلاثة أقسام:

أ-الرؤية من الخلف أو الرؤية المجاوزة, وتكون معلومات الراوي اكبر من معلومات الشخصية نفسها.

ب-الرؤية مع, إذ تتساوى فيها معرفة الراوي مع معرفة الشخصية.

ت-الرؤية من الخارج, وفيها معرفة الراوي على المظاهر الخارجية من الشخصية, كحركة الجسم, واليدين, ووصف الصوت ينظر: دليل الدراسات الأسلوبية, ص:١٧, والبناء الفني في الرواية العربية في العراق: ص:١٧٣, وبنية النص السردي: ص:٤٨.

(١١) أشكال التخيل (من فتات الأدب والنقد) د. صلاح فضل ,ط١، الشركة المصرية العالمية للنشر, لونجمان ١٩٩٦م, ص:٣٦.

(١٢) ينظر: الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي, فاضل ثامر,ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد, ١٩٩٢م, ص:١٩١.

(١٣) أمس كان غداً:٥.

(١٤) ينظر كتاب الرواية, جون برين, تر: مجيد ياسين, دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد, ١٩٩٣م، ص:٩٧.

(١٥) أمس كان غداً: ٩٠-٩١.
(١٦) قصر الأزلزماني:٥.
(١٧) اختناقات الحرية ومكابدة الخلاص, قراءة في رواية (برج المطر), بشرى البستاني, مجلة الموقف الثقافي, ع٣٦ ، ٢٠٠١م، ص: ٦١.
(*) ولعل من قبيل المصادفات, التشابه بين رواية (قصر الأزلزماني), وفلم (التقرير) انتاج سوري – بطولة دريد لحام, ورغدة, فدور (شوكت بلشا) الذي يجسده دريد لحام الذي أصابه نوع يشبه الجنون, بسبب أصطدامه بفساد واقعه, واقع السلطات المسيطرة على زمام الأمور, مما اضطر إلى تقديم استقالته من منصب وكيل وزارة في أحدى الوزارت غير المسماة في الفلم, محاولاً البحث عن البديل الذي يعوضه عن وقائع وعذابات المريرة, هذا البديل المتخيل, كائن فقط في ذهن (شوكت بلشا). تماماً ما حدث للمجنون الجميل (المصور الجوال) بعد اصطدامه بواقعه. فقام بكتابة (التقرير) الذي سيكون المنقذ, مقسماً التقرير إلى أبواب, باب الدخلة, وباب الخاتمة, تماماً كتقسيم الأحمديّ لروايته إلى ابواب, ملائمة الأبواب القصر المتخيل الكائن في ذهن المصور الجوّال فقط, فقسمه الى باب الدخلة, وباب الخرجة, وباب لأبواب. فيبحث كل من (المصور الجوّال) و (شوكت بلشا) عن المنقذ, بحثاً عن العدالة والأمان, ولكن النهاية تبقى مفتوحة, حيث لا يتحقق حلمهما, وتبقى النهاية مفتوحة, فيموت (شوكت بلشا) دهساً بالأقدام في ملعب لكرة القدم, ويبقى قيس الصالح (مجنون جميل), والفرق بينهما أن رحلة البطل التخيلية في الرواية تعرفنا عليها من خلال (المقاطع الروائية الوصفية السردية), أما في الفلم فتعرفنا عليها من خلال (المشاهد التصويرية).
(١٨) قصر الأزلزماني:١٠٧.
(١٩) (حلمُ عين), جريدة الأديب, ع١١,سنة (١) ٢٠٠٤, كاظم الأحمديّ، ج١١/١.
(٢٠) م. ن، الصفحة نفسها.
(٢١) ينظر: تحليل الخطاب الروائي, ص٣٧١.
(٢٢) ينظر: عالم الرواية, ص:١٧٠-١٧١.
(٢٣) ينظر: بحوث في الرواية الجديدة, ص:٦٨.
(٢٤) حوار لم ينشر مع الراحل كاظم الأحمديّ, أجراه عبد الجبار العتابي,سنة ٢٠٠١م, منشور على موقع (إيلاف) على الانترنت.
(٢٥) تجلة القلب:٢٤٨.
(٢٦) جريدة الأخبار ، الثلاثاء (٩) أيلول، ع (٢٣٧), ٢٠٠٨م, (اضاءات), حميد مجيد مال الله، ص:٥.
(*) في لقاء مع الكاتب (كاظم الأحمديّ) في تاريخ ٢٠٠٨/١/٣, البصرة/ المشراق, صرح المؤلف علانية, أن شخصية (عقيل بن النجار) منبثقة من شخصيته (كاظم بن النجار), إذ كان والده, يعمل نجاراً في معمل مستر فيلمن الانكليزي ولقبه –آنذاك- (أبي عقيل النجار) ويعلن أنَّ شخصيته ما هي (إلا شخصيتي أنا كاظم مسلم بن النجار) مع تفعيل خيالي في إضافة أحداث وحذف أخر, فأنا الطالب الثانوي, أيام تموز ١٩٥٨م.
(٢٧) ينظر: فن كتابة الرواية, ديان دوات, تر:عبد الستار جواد, مراجعة:عبد الوهاب الوكيل,ط١، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨١م، ص١٧٠.
(٢٨) ينظر: الملحمية في الرواية العربية المعاصرة, د.سعيد عبد الحسين العتابي,ط١، دار الشؤون الثقافية, بغداد, ٢٠٠١م, ص:١٩٢.
(٢٩) حلمُ عين، كاظم الأحمديّ, جريدة الأديب, السنة ١, ع ٩ / ٢/ ٢٠٠٤م، ج٨/١/.
(٣٠) دراسات في الرواية العربية, فيصل دراج وآخرون,ط١، المؤسسة المصرية للدراسات والنشر، بيروت, ١٩٨٤م، ص:٦٢.
(٣١) نجيمات الظهيرة:٢٣٩.
(٣٢) م.ن:٤١.
(٣٣) نجيمات الظهيرة:٢٢٨.
(٣٤) تجلة القلب: ١٩٥.
(٣٥) م.ن: ٤٥٤.
(٣٦) نجيمات الظهيرة:١٦٥.

(٣٧) م.ن:١٦٩, (فندالي وسبوتي) التحريف في الأسمين, نقل أمين لبعض الأصوات التي نطقتها, (حسب ما جاء به كاتب الرواية), ونص الشعار موجود في زائر المدينة.
(٣٨) نجيمات الظهيرة:٢٢٧.
(٣٩) نجيمات الظهيرة:٢٣١-٢٤١
(٤٠) م.ن:٦٦-٨٦.
(٤١) م.ن: ٦٧.
(٤٢) نجيمات الظهيرة:٨٤.
(٤٣) م.ن:٩١.
(٤٤) م.ن: ٣٢-٤١.
(٤٥) نجيمات الظهيرة:٤١.
(٤٦) تجلة القلب: ٢٤٨.
(٤٧) تجلة القلب:٢٠٥.
(٤٨) م.ن: ٢٠٥.
(٤٩) تجلة قلب: ٢١١, وينظر من ١٩١-٢١٧.
(٥٠) علم النفس في (صيغة المتكلم) يؤسس على الاستبطان, وفي (صيغة الغائب) أي الذي يستند الى ملاحظة سلوك المخلوقات بدون الإشارة إلى (الحالات الباطنية) والى الذاتية, يعقبهما علم النفس في (صيغة المخاطب) الذي يؤلف مركباً من علم نفس الآخرين الذي يعد الغير موضوعاً وذاتاً في الوقت نفسه. ينظر: عالم الرواية رولان بورونوف وريال لوئيليه, تر: نهاد التكرلي ص:١٥٠.
(٥١) تجلة القلب:٢٠٩.
(٥٢) ينظر: الحداثة- /ج٢/ ٢٥٢.
(٥٣) نجيمات الظهيرة: ٣٧١-٣٧٢.
(٥٤) تيار الوعي في الرواية الحديثة, ص:٨٣.
(٥٥) النظرية البنائية في النقد الأدبي, صلاح فضل, دار الشؤون الثقافية, بغداد, ١٩٨٧م, ص: ٣١.
(٥٦) ينظر: قضايا الرواية الحديثة, جان ريكاردو, تر: صباح الجهيم, منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي, دمشق, ١٩٧٧م, ص:١٣٧.
(٥٧) ينظر: الصوت والصدى, رياض عصمت,ط١, دار الطليعة بيروت, ١٩٧٩م، ص:٦٤.