# مستويات السرد الموضوعي والسرد الذاتي في تجارب قصاصي دولة الإمارات

## ـ تجربة القاص «عبد الحميد أحمد» القصصية انموذجاً ـ

فاضل ثامر

يتعين علينا ونحن نتفحص التجربة القصصية والروائية لقصاصي دولة الإمارات، أن نؤشر حقيقة مهمة في هذا المجال، وهي حداثة هذه التجربة وفتوتها قياساً إلى التجارب القصصية والروائية العربية الأساسية. فعمر هذه التجربة كما تبين الدراسات المتوفرة لا يزيد عن العقدين [1]. ويمكن أن نعد العقد الأول الذي يبدأ بعام ١٩٦٩ وينتهي بعام ١٩٧٩ عقداً للريادة والإرهاص بتشكل التجربة القصصية والروائية. أما العقد الثاني الذي يبدأ بعام ١٩٧٩ وينتهي بعام ١٩٨٩ فيمثل مرحلة النضج والتبلور في هذه التجربة.

وتكمن أهمية هذه الحقيقة ـ أي تأخر الفن القصصي والروائي ـ في أن القاص في دولة الإمارات امتلك امتيازاً مهماً لم يتح لزملائه القصاصين والروائيين العرب الرواد الذين بدأوا بداية مبكرة تعود إلى مطلع هذا القرن.

ويتمثل هذا الامتياز في أنه قد فتح عينيه على مرحلة ناضجة ومتقدمة نسبياً من عمر الفن القصصي والروائي العربي بعد أن تجاوز هذا الفن مرحلة الريادة والطفولة بما فيها من سذاجة وفجاجة وتخلف. وأتيحت لهذا القاص فرصة أفضل للاطلاع على دراسات نظرية وتطبيقية متقدمة في حقل السرديات لم تكن متوفرة للأجيال السابقة من القصاصين العرب. وهذه الحقيقة ـ كما نرى ـ تفسر لنا إلى حد كبير سر غياب المستويات القصصية الساذجة والمقالية التي تنحو منحى المقامة أو الحكاية الشعبية الشفاهية أو الخبر أو المقاصة (المقالة القصصية) والتي كانت تشيع في كتابات عدد قليل من رواد القصة العربية وكتابها خلال العقود الأولى من هذا القرن.

وتطمح هذه المداخلة إلى فحص مستويات السرد الموضوعي والسرد الذاتي في تجربة قصاصي الإمارات ممثلة في تجربة القاص عبد الحميد أحمد، أحد رواد الفن القصصي وممثليه في الإمارات، وهو إضافة إلى ذلك، قاص متمرس لم يتوقف عن الكتابة، كما فعل بعض الرواد الآخرين، وإنما سعى بحرص، لتطوير رؤيته وأدواته السردية بانتظام.

تكشف لنا تجربة القاص عبد الحميد أحمد، التي تأملناها عبر مجموعتيه «السباحة في عيني خليج يتوحش» [2] ١٩٨٢ ـ و«البيدار»

---

(١) راجع بهذا الصدد كتاب: «الملتقى الأول للكتابات القصصية والروائية في دولة الإمارات العربية المتحدة» منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات «الشارقة ١٩٧٩، وبشكل خاص دراسة عبد الحميد أحمد «توصيات عامة» «وراجع أيضاً دراسة علي محمد راشد الموسوعة «القصة القصيرة في دولة الإمارات العربية المتحدة» مجلة «البيان»، الكويت، العدد ٢٧٧ نيسان ١٩٨٩ صفحة رقم ٦ ـ ٥٤.

(٢) «السباحة في عيني خليج يتوحش»: قصص عبد الحميد أحمد، دار الكلمة للنشر بالاشتراك مع مؤسسة الخليج العربي للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٢.

[3] ـ ١٩٨٧ ـ وفي عدد من قصصه الأحدث مثل «الطائر الغمري» [4] و«الصدى» و«نسمة هواء طائشة» و«غواية» [5] وهي تجارب تمتد من مرحلة الريادة في السبعينات وحتى اليوم، تكشف عن ثراء وتنوع في التجارب والاهتمامات والمعالجات والأساليب. ونحن نرى أن مجموعتي القاص المذكورتين تنتميان ـ فنياً ورؤيوياً ـ إلى مرحلة واحدة ومتماثلة تقريباً. بينما ترهص تجاربه الفردية اللاحقة التي أشرنا لها تواً بآفاق مرحلة جديدة في تطور القاص.

تنضوي تجارب القاص في المرحلة الأولى ـ عبر مجموعتيه المذكورتين ـ تحت باب الاتجاه العام للواقعية النقدية، مع تركيز خاص على فحص وتحليل مشكلات الفرد المستلب والمحبط في مواجهة واقع خارجي قاس وعديم الرحمة. فمعظم قصص تلك المرحلة تعنى برصد حالة الاستلاب والضياع والقهر التي يعاني منها الفرد في مجتمع تسوده نزعة استهلاكية صارمة: إنه الاصطدام الفاجع بين الوعي البريء للفرد الساذج ـ القروي، أو العامل، أو المثقف الجامعي، أو الموظف محدود الدخل، أو العامل الأجنبي ـ وبين منطق مجتمع المال والبترول والاستهلاك المتصاعد. لذا تبدو لنا شخصيات القاص مسحوقة مستغلة ومستلبة في علاقتها بالعمل والمدينة والعلاقات الاجتماعية والانتاجية وتقف في بعض الأحيان مذعورة عاجزة أمام التبدل المفاجيء في نمط الإنتاج وفي علاقات الإنتاج في مجتمع الإمارات بعد استثمار البترول وتطور المدينة الحديثة. وتمنحنا أقاصيص عبد الحميد أحمد الفرصة للتعرف إلى المستويات المختلفة لردود أفعال هذه الشخصيات الفردية بعالم المدينة والقهر والاغتراب عبر خلق ما نسميه بـ «بنية الاغتراب» أو الاستلاب التي تكشف عن معادلها التعبيري بنيوياً في مستويات السرد الموضوعي والسرد الذاتي، وخصوصية كل ذلك.

إن عبد الحميد أحمد ينتمي إلى هموم الإنسان المستلب، المنبوذ المنسحق الذي يعيش أحياناً على هامش المؤسسة الاجتماعية أو الاقتصادية، أو الذي يكون ضحية لهذه المؤسسة. وتتراوح ردود أفعال شخصيات عبد الحميد أحمد إزاء القهر والاغتراب بين حالة الاستسلام والإذعان للقوى الفتيشية ـ الوثنية ـ الضاغطة وبين التمرد والرفض غير الواعي، وأحياناً الثورة الواعية.

فقد تلجأ هذه الشخصيات إلى الهرب من مواجهة عالم المدينة وقيمه المتحجرة الصارمة والعودة إلى عالم البراءة والطهر، كما هو الحال في قصة «صفعتان» عندما يضطر بطل القصة وهو شاب جامعي من قرية جبلية ساحلية في الإمارات إلى العودة ثانية إلى قريته الوادعة البريئة هرباً من قسوة الحياة الاجتماعية في مدينة (دبي) وعندما يضطر بطل «رجل من بنغش» وهو عامل أجنبي لهجر عالم الاغتراب والنفي والمدينة القاسية والعودة ثانية إلى موطنه الأصلي.

وقد ينتهي البطل إلى حالة من الضياع والعجز والاستسلام في مواجهة القهر كما حدث بالنسبة للأبطال «أشياء كويا الصغيرة» و«هدهدة» و«الجدار» و«خلاله» «أس. اي. أل» و«آل مغضوب برسم البيع» وغيرهم وقد يؤدي ذلك بالبطل إلى رغبة في الانتقام والقتل كما هو الحال في «أغنية بيضاء في ليل دامس» و«عطش النخيل» و«الفأس» وقد ينسحب هذا الإحساس بالقهر والاستلاب على عواطف البطل ومشاعره إزاء الحب والمرأة كما هو الحال في قصتي «تلك الأمور الأخرى» و «رائحة العطش». وقد نجد الشخصية القصصية نفسها في حالة حصار ودمار كامل تبحث عن منقذ مأساوي للخلاص عن طريق الجنون والموت كما هو الحال في قصص «حالة غروب» و«الطائر الغمري» و«البيدار» و«المرأة الأخرى» ومن الجانب الآخر نجد محاولات أقل تجسد حالة التمرد والرفض والثورة على القيم والعلاقات الخارجية الضاغطة كما هو الحال في «قصة السباحة في عيني خليج يتوحش» وهي القصة الوحيدة التي تمتلك بعداً سياسياً واضحاً، وقصة «الأرصفة العربية» وبطلها مواطن فلسطيني تتقاذفه بلا رحمة أرصفة المدن العربية، لكنه يظل، على الرغم من كل حالات القهر والقمع والمصادرة، يحلم بالمستقبل. وقصة «المزبلة» التي يخترق بطلها بإصرار كل ركامات الصديد والقيح والتفاهة وصولاً إلى شاطىء الأمل.

أما المرحلة الجديدة التي تبشر بها قصص القاص الحديثة والتي تنتمي إلى «بنية الاغتراب» أيضاً مثل «الصدى» و«غواية» و«نسمة هواء طائشة» وإلى حد ما «الطائر الغمري» فتشير إلى إمكانية حدوث نقلة جديدة في وعي القاص وتقنيته ـ وهي مرحلة لم يحن الوقت للحديث عنها تفصيلاً لأنها لم تكتمل بعد. إذ نجد في هذه المرحلة تخلخلاً في النسق المنطقي الواقعي الذي كان سائداً في قصص المرحلة الأولى وفي علاقة الشخصيات القصصية بالواقع الخارجي. كان الواقع الخارجي في المرحلة الأولى يمثل مجموعة من التفاصيل الحسية الملموسة: الاستغلال، الاغتراب، الجوع، القهر، المستغل (بالكسر) التكنولوجيا، المدينة الحديثة.. إلخ. أما في المرحلة الجديدة، فالواقع الخارجي يبدد بصورة مجردة ورمزية، ولكن في الوقت ذاته يمتلك قوته القاهرة والمهيمنة. وإذا كنا نجد في المرحلة الأولى حواراً بين البطل والواقع، ومنازلته أو التمرد عليه في بعض الأحيان بغض النظر عن نتائج هذا التحدي والمنازلة، فإننا نلمس في المرحلة الجديدة ـ التي تحمل بذورها الكثير من مظاهر التجريب القصصي ـ حواراً بين البطل وذاته: فالبطل هنا ألقى أسلحته المختلفة في مواجهة قوانين الاستلاب والقهر والواقع الكابوسي الخارجي.

---

(٣) «البيدار»: قصص عبد الحمد أحمد، دار الكلمة للنشر، بيروت ١٩٨٧.

(٤) «الطائرالغمري»قصة عبد الحميد أحمد ضمن المجموعة القصصية المشتركة: «كلنا نحب البحر»، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات الشارقة ١٩٨٦، ص ٦٥.

(٥) أطلعنا على هذه الأقاصيص الثلاث مصورة، ويبدو أنها منشورة أصلاً في أعداد مختلفة من مجلة «الرياضة والشباب» الصادرة في الإمارات.

ولذا فالواقع هنا لا يكشف عن كثافة حسية واقعية ملموسة، بل يبدو هلامياً، وتتشكل التجربة القصصية على مستوى أقرب ما يكون إلى النزعة التعبيرية أو الرمزية التي نجدها فعلاً في أقاصيص زكريا تامر في الأدب العربي، أو في كتابات كافكا في الأدب العالمي. ونشهد في هذه الأقاصيص دمجاً بين ما هو واقعي وحسي وملموس وبين ما هو غرائبي وفنطازي ومتخيل. وإذا شئنا أن نستخدم التقسيم الثنائي الذي اعتمده تودوروف للقصة أي قصة ميثولوجية وأخرى إيديولوجية [٦]، أمكن القول إن النماذج القصصية القليلة التي تنتمي إلى المرحلة الجديدة تنضوي تحت باب «القصة المتيولوجية» بينما تنضوي - أغلب وليس جميع - قصص المرحلة الأولى تحت باب «القصة الإيديولوجية».

إن القاص عبد الحميد أحمد في اقترابه من شخصياته، إنما يفعل ذلك عبر مستويين: مستوى السرد الموضوعي (الخارجي) ومستوى السرد الذاتي (الداخلي) بالمفهوم الذي صاغه الناقد الشكلاني الروسي توماشفسكي، والذي حدده على الوجه التالي: « يوجد نمطان رئيسيان للحكي: سرد موضوعي، وسرد ذاتي. ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعاً على كل شيء، حتى الأفكار السرية للأبطال. أما السرد الذاتي، فإننا نتبع الحكي من خلال عيني الراوي - أو طرف مسمّع - متوفرين على تفسير لكل خبر: متى وكيف عرفه الراوي أو المستمع نفسه. » [٧]

ويتمثل تطور البنية السردية للقصة القصيرة في تجربة القاص عبد الحميد أحمد وفي أغلب قصاصي الإمارات في الانتقال - أساساً إضافة إلى مظاهر أخرى - من مظاهر السرد الموضوعي الخارجي إلى مظاهر السرد الذاتي/ الداخلي عن طريق التخلص التدريجي من مظاهر الحكي الخارجي التي تشيع في الحكاية الشعبية والخرافية وفي القص الشفاهي المباشر أو التقريري، والتخلص من سلطة المؤلف وتدخل صوته الخاص. ومعروف أيضاً أن السرد الموضوعي/ الخارجي يتمثل أساساً في هيمنة دور الراوي العليم (أو كلي العلم) الذي يعرف بكل خفايا شخصياته وأسرارها إضافة إلى إطلاعة على المعلوم والمجهول من تاريخ الحدث القصصي، والذي يقوم عادة بتقديم شخصياته ورسمها من الخارج لأنه ينتمي إلى نمط الراوي أو السارد الغريب أو الخارج عن السرد أو المتن الحكائي (Heter-odiegetic Type) بمصطلحات الناقد الفرنسي جيرار جينيت [٨].

ويلجأ هذا الراوي الخارجي إلى الوصف والتعليق عن طريق توظيف ضمير الشخص الثالث (الغائب، هو أو هي) الذي لجأت إليه الرواية الكلاسيكية الأوروبية في القرن التاسع عشر.

أما السرد الذاتي فيتمثل أساساً في إقصاء دور الراوي العليم ومحاولة تقديم الحدث القصصي عبر رؤيا شخصية قصصية مشاركة أو مراقبة، وهي في الغالب شخصية ممسرحة ومتضمنة في المتن الحكائي [٩] (Homodiegetic).

وفي هذا المستوى من السرد نجد إمكانية أوسع لتوظيف الضمائر المختلفة. وهكذا فإن «وجهة النظر» (Point of view) في السرد الذاتي تنفتح على جميع الضمائر. فقد يستخدم ضمير المتكلم - الشخص الأول أنا أو نحن - بطريقة اعترافية (أو توبيوغرافية) على طريقة السيرة الذاتية وقد يستخدم هذا الضمير لسرد حدث آخر يتعلق بحياة شخصية قصصية أخرى لا علاقة لها بهذا الراوي وتعتمد طريقة السرد الذاتي أيضاً على استخدام ضمير المخاطَب (بالفتح) - أي ضمير الشخص الثاني أنت أو أنتم - وخاصة عندما يخاطب البطل نفسه أو يناجيها في مونولوج داخلي أو مسموع يقرب من مستوى المناجاة المسرحية (Soliloquy) وإضافة إلى ذلك يعود السرد الذاتي لتوظيف ضمير الشخص الثالث (هو أو هي) المفضل في مستوى السرد الموضوعي الخارجي، إلا أنه هنا يكتسب وظيفة مغايرة، فهو لا ينتمي إلى الراوي العليم/ الخارجي، وإنما يستبطن وعي شخصية قصصية مشاركة وممسرحة على شكل مونولوج مروي [١٠] في الغالب (Narrated Monologue) أو ما يسمى أحياناً بـ «أنا الراوي الغائب» [١١] وهو في الجوهر صورة مموهة لـ «أنا» الراوي.

وبين حدي السرد الموضوعي والسرد الذاتي لانعدم تجارب تراوح بين المستويين فنأخذ شيئاً من مستويات السرد الموضوعي/ الخارجي وخاصة في الاستهلال والعرض والتقديم والوصف أحياناً ونأخذ أشياء أخرى من مستويات السرد الذاتي الداخلي وبشكل خاص عند الكشف عن دخيلة الشخصية القصصية، عن طريق سلسلة من المونولوجات الداخلية أو الاستذكارات الواعية.

وقد لاحظنا أن النماذج التي تعنى بالسرد الموضوعي في تجربة قصاصي الإمارات بشكل عام وفي تجربة القاص عبد الحميد أحمد تحديداً غالباً ما تركز على غيبات وهموم اجتماعية واقتصادية وسياسية، وعلى علاقة الفرد بالمؤسسة الاجتماعية - الاقتصادية بشكل عام - بينما تميل النماذج التي تعنى بالسرد الذاتي في هذه التجربة بالتركيز على

---

(٦) «الشعرية» - طودوروف - ترجمة شكري المنجوت ورجاء بن سلامة دار توبقال للنشر، المغرب، ١٩٨٧ ص ٦٠ - ٦١.

(٧) «نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس» ترجمة إبراهيم الخطيب مؤسسة الأبحاث العربية/ الشركة المغربية للناشرين، بيروت ١٩٨٢، ص ١٨٩.

(٨) Narrative Discourse - Gerard Genette, Cornell University Pesse,/ Ithaca, New York. 1980 P. 245.

(٩) Ibid, P. 245.

(١٠) Transparent Minds ' Dorrit Coha, Prınceton University Press. P. 99 - 140.

(١١) «الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة» د. موريس أبو ناضر، دار النهار للنشر، بيروت ١٩٨٩، ص ١١٦.

هموم الفرد المتوحد والمعزول على حد تعبير الناقد أوكونور[٢١]. ولذا فإن هذه النماذج القصصية تجنح في العادة إلى إضاءة المناطق المعتمة والمتوترة داخل النفس الإنسانية في مجموعة من المونولوجات الداخلية والتأملات والإسقاطات والاسترجاعات (Flashbacks) والاستذكارات. ويراوح النموذج المختلط الذي يتوفر على المستويين الموضوعي والذاتي، بين الخارج والداخل في آن واحد: بين هموم المستوى الاجتماعي والاقتصادي من جهة وبين هموم المستوى الفردي والسيكولوجي والفلسفي من جهة أخرى.

ولذا لم يكن غريباً أن يلجأ القاص في منحاه التجريبي الجديد إلى تقنية السرد الذاتي أساساً كما هو الحال في قصتي «غواية» و«الصدى» حيث يوظف القاص «المونولوج المروي» للتعبير عن وعي البطل، بينما يستخدم القاص في قصة «نسمة هواء طائشة» أسلوباً سردياً جديداً يتمثل في الدمج بين لغة الحكاية الشعبية وتيمة البحث وتعدد الأصوات عن طريق توظيف ضمير الغائب، ولكن بطريقة غير تقليدية تذكرنا ببعض التجارب القصصية والروائية العالمية الجديدة لدى بورخس وماركيز وببعض التجارب القصصية والروائية عند الطيب صالح وبعض القصاصين العراقيين خلال السنوات الأخيرة أمثال محمد خضير ومحمود جنداري ونعمان مجيد وأحمد خلف وجليل القيسي وعلي خيون وغيرهم والتي سعت إلى رد الاعتبار لنسق السرد الموضوعي الخارجي ولكن عبر رؤيا سردية جديدة تماماً.

ولكي نكون على بيّنة من مستويات تمظهر السرد الموضوعي والذاتي في قصص عبد الحميد أحمد يجدر بنا تناول عينات ملموسة ومحددة.

يستهل القاص قصته «السمكة» من مجموعته القصصية الأولى «السباحة في عيني خليج يتوحش» بسرد موضوعي خارجي يديره راوٍ ضمني خارجي غير ممسرح: «العمل هنا يبدأ قبل الدوام الرسمي وينتهي قبل انتهائه أيضاً» في ساعات الفجر الأولى تلتحم السفن بالرصيف ويبدأ إفراغ السمك منها.. «ومن الواضح أن الراوي أو الذات الثانية للمؤلف هو الذي يصف لنا هذا المشهد وصفاً خارجياً وتقريرياً. وكان بالإمكان دمج هذا الوصف والاستهلال بوعي الشخصية القصصية الرئيسية «رشدان» إلا أن القاص لم يفعل ذلك بدليل أنه عندما اقترب من شخصيته الرئيسية وصفها بالطريقة التقريرية الخارجية ذاتها عن طريق توظيف ضمير الغائب (هو): «خلف إحدى المصاطب يتقوقع هيكل عظمي مكسو بالجلد الأسمر المدبوغ، انهمك في ترتيب السمك صفوفاً وهو يبسمل في فتور».

وهكذا فإن تقنية السرد الموضوعي هي التقنية المهيمنة في القصة على الرغم من اعتماد القاص على الحوار وخلق المشهد في المقاطع التالية، والقصة تعنى أساساً بتجسيد حالة الاستلاب والقهر التي يحس بها بطل القصة «رشدان» في عالم أذهله التغير المفاجىء في علاقات الإنتاج، ولذا فهي قصة مشحونة بهم اجتماعي وأيديولوجي يطلق صرخة احتجاج ضد الاستلاب. ومن الواضح أن الاتكاء على مستوى السرد الموضوعي - بهذه الكثافة - أضعف من شفافية السرد القصصي وعفويته وكشف عن الأصابع الخفية للمؤلف التي تحرك المشهد القصصي بشكل عام.

إلا أننا مطالبون بالاعتراف بأن القاص - حتى في مجموعته الأولى - لم يستسلم كلياً لإغراء السرد الموضوعي الخارجي. إذ جاءت معظم القصص الأخرى في المجموعة ذات سرد ذاتي/ داخلي عن طريق استخدام عدد كبير من الضمائر، على الرغم من لجوء القاص في مقاطع متفرقة في هذه القصص إلى أسلوب السرد الموضوعي/ الخارجي. إلا أن هذا النمط من السرد عاد للظهور في مجموعة القاص الثانية «البيدار» ففي قصة «الفأس» يستهل القاص قصته وهو يصف البطل بسرد خارجي: «عندما يبزغ الفجر ينفض سلمان خمول الليل، ويرتدي ثياب النشاط، ثم سرعان ما يخرج إلى الحقل منتشياً برائحة الصباح والعشب المندى» ويلجأ إلى الأسلوب ذاته عند وصف الزوجة زهرة: «أما هي فتية ملآنة الجسم بشكل مغرٍ، ذات وجه صبوح وعينين باسمتين حلوتين، ورغم عمرها الذي جاوز الثلاثين إلا أن نضارتها وعودها الصلب ونشاطها الدؤوب مثار إعجاب زوجها».

إلا أن القاص لا يقتصر في هذه القصة على توظيف أسلوب السرد الموضوعي الخارجي، إذ سرعان ما يوظف أسلوب السرد الذاتي عن طريق استبطان وعي البطل موظفاً ضمير الشخص الثالث الذي هو صورة أخرى مموهة لـ «أنا» المتكلم:

«في إحدى الأماسي المرهقة وكان سلمان قد عاد لتوه من الحقل، وفي رأسه أخذت صورة زهرة تتجلى وهو يراها إلى جانبه متوثبة الجسد في دفء حارق يمتص التعب. في تلك الأمسية، وحين ولج البيت شم رائحة شواء، وأعمل أنفه جيداً، فعرف أنه دجاج، فخفق قلبه للمفاجأة السارة» إلا أن القصة بشكل عام تقع تحت هيمنة السرد الموضوعي الخارجي، وتعنى رؤيوياً بهم اجتماعي وأخلاقي، وهي بهذا لا تختلف في إطارها العام عن نمط القصص الأخلاقي الساذج الذي يقتل فيه المرأة غسلا للعار».

ونجد في قصة «خلاله أس. أي. أل: طائر جريح في فخ صياد ماكراً» أنموذجاً مقارباً لتوظيف السرد الخارجي:

«يجيء كل صباح، يترجل، ثيابه متسخة، وسحنته سمراء مشدودة، عيناه ضامرتان تبرقان في خفوت أشبه بجمرتين تنطفئان، تذبلان تحت هبوب ريح بطيئة» إلا أن القصة مع ذلك، تحفل

---

(٢١) «الصوت المنفرد» - فرانك أوكونور ترجمة د. محمود الربيعي، القاهرة ١٩٦٩ ص ١٤.

بأصوات الآخرين وتعليقاتهم من «الأسلبة» و«تعالق الأصوات» بتعبير باختين. فالقصة ذاتها تستهل بمثل هذه الأصوات:

«جاء خلاله S.E.L، ذهب خلاله S.E.L هل رأيتم خلاله S.E.L؟» إلا أن القص قلما يعني باستبطان وعي الشخصية الداخلي. فالراوي يقف دائماً خارج عقل الشخصية: إنه يرصدها من خلال ردود أفعال الآخرين وتعليقاتهم وأقوالهم، أما الشخصية فتظل مثل آلة صماء تتحرك بلا وعي وكأنها مشدودة للسقوط في «فخ صياد ماهر» حقاً.

وإذا كان توظيف أسلوب السرد الموضوعي في قصص «السمكة» و«الفأس» و«خلاله أس. أي. ال» يشكل إخفاقاً فنياً على مستوى السرد بسبب بروز الراوي العليم وتدخل المؤلف ـ أو المؤلف الضمني ـ في الأحداث القصصية، فإن هذا الأسلوب عينه ـ السرد الموضوعي ـ يكتسب قيمة فنية متقدمة في قصة «نسمة هواء طائشة» المنشورة حديثاً. فالقاص هنا يمنح السرد الموضوعي قيمة تعبيرية كبيرة تذكرنا بأسلوب بورخس بشكل خاص في إتقان توظيف السرد الخارجي المباشر في خلق عوالمه القصصية. لقد نجح القاص عبد الحميد أحمد في التعبير عن بشاعة العالم الكابوسي الذي يعيش تحت وطأته البطل والذي استحال فيه في نهاية الأمر إلى صرصار، وهو أمر يذكرنا بجورج سامسا بطل فرانز كافكا في «المسخ». هنا يضع المؤلف جانباً بكل المستويات السيكولوجية والأخلاقية ويتعامل بحياد موضوعي نادر، وبشيء من عدم الاكتراث السيكولوجي والانفعالي بمصير بطله المستلب، ويحقق القاص في تقنيته درجة عالية من الإعجاز الفني المتميز. وتحفل هذه القصة بأصوات رواة مجهولين يسهمون في رواية جوانب هذه الحكاية، مما يجعل من الشخصية القصصية أسطورة غريبة فنظازية وغرائبية في آن واحد: «زعموا أن ناحل بن راجل العاري الملقب بأبي جائع المطحون كان يمشي هائماً ذات مساء مثقلاً بالدبق والرطوبة، إذ داعبته نسمة هواء طائشة تحمل رائحة اللحم المشوي» بمثل هذه اللهجة الساخرة يستهل القاص قصته وهو يذكرنا بأميل حبيبي وبطله «المتشائل» ويختتم القاص القصة بأصوات الرواة المجهولين الآخرين الذين حولوا البطل إلى أسطورة حقيقية: «هذا ما زعموه عن ناحل بن راجل العاري الملقب بأبي جائع المطحون، إذ كان يمشي هائماً ذات مساء فداعبته نسمة طائشة، لكنهم لم يزعموا أن أبا جائع صار صرصوراً، كما لم يخبروا عن مسحوقة وأبنائها شيئاً».

أما الاتجاه الأساسي في تطور تجربة القاص السردية لدى القاص فيتمثل في الانتقال من مظاهر السرد الموضوعي الخارجي التقليدي إلى مستويات السرد الذاتي الداخلي المختلفة حيث يجري السرد عبر وعي راو ممسرح في الغالب قد يمثل شاهداً أو مراقباً خارجياً، وقد يتماهى هذا الراوي مع البطل. وفي هذه التقنية يوفق القاص في استخدام الضمائر السردية الأساسية: ضمير المتكلم، ضمير المخاطب (بالفتح) وضمير الغائب في تنويعات سردية عديدة. وقد لاحظنا غلبة توظيف ضمير الغائب (هو أو هي) في القسم الأغلب من قصص المؤلف. فمن مجموع عشرين قصة وجدنا أن إحدى عشرة قصة توظف هذا الضمير وخمس قصص توظف ضمير المتكلم، وقصتان فقط توظفان ضمير المخاطب (بالفتح) ـ أنت. أما القصتان الباقيتان وهما «قالت النخلة للبحر» و«البيدار» فتكشفان عن تعدد للأصوات والضمائر.

وكما سبق وأن بينا فإن هيمنة ضمير الغائب في قصص هذا اللون من السرد الذاتي/ الداخلي لا يشكل انكفاء أو تراجعاً نحو السرد الموضوعي أو الحكائي، فعلى الرغم من التشابه المظهري بين توظيف ضمير الغائب في كل من الضميرين الموضوعي والذاتي، إلا أن هذا التوظيف يمتلك جوهراً ذاتياً في حالة السرد الذاتي/ الداخلي. فضمير الغائب هنا يمثل صورة معادلة لـ «أنا» «المتكلم» وهو غالباً ما يتخذ بشكل مونولوج داخلي أو مونولوج مروي. والقصص التي تنتمي إلى أسلوب السرد الذاتي/ الداخلي والتي توظف ضمير الغائب هي:

«أشياء كويا الصغيرة» و«الأرصفة العربية» و«صفعتان» و«المرأة الأخرى» و«حالة غروب» و«عطش النخيل» و«الجدار»، و«منشور ضوئي» ورائحة العطش و«غواية» و«الصدى». يستهل القاص قصته «رائحة العطش» من مجموعته القصصية الأولى موظفاً ضمير الغائب: «سحب المخدة، ألقى بها تحت رأسه، تمدد فوق السرير وفتح الجريدة. قرأ سطرين ثم انطلقت منه زفرة ممتعضة، ألقى بها بعيداً وانقلب على جنبه الأيمن». الخميس وأمامه صحراء زمنية شاسعة ومشحونة بذرات السأم، عليه أن يقطعها وحيداً حاملاً نفسه، وبكل جرأة، رأسه خالية من كل شيء، أين ذهبت الأفكار التي كانت تلهب عقله بسياط من نار، هل تلاشت واندثرت في صحراء اللاشيء؟».

في هذا المقطع، نجد تماهياً بين الراوي والبطل، فالبطل هو راوي سرده. ولذا فإن الأفكار والتأملات، وحتى الوصف، تعبر عن دخيلة البطل نفسه. بحيث يمكن إجراء تبديل في ضمير الغائب المتكلم (أنا) دون إحداث تغيير جوهري في «وجهة النظر» أو في علاقة الراوي بالسرد. ويوفق القاص في توظيف ضمير الغائب بهذا المستوى، بشكل خاص في قصصه اللاحقة مثل «الصدى» و«غواية» فهنا نحس بامحاء كامل للراوي العليم، وحضور كامل لوعي البطل ذاته. «تأمل بدقة ورق الجدران وتشكيلات الزهور والطيور فوقها، ثم نظر إلى الكراسي والكتب الصامتة فوق الأرفف توقفت عيناه عند لوحة وحيدة يحبها كثيراً: خلفية اللوحة رمادية تميل إلى السواد المبيض...».

هنا يتحرك ذهن البطل متأملاً ومحللاً ومقارناً، دونما علاقة بالمؤلف أو الراوي الضمني أو الراوي العليم. وكما ترى الناقدة يمنى

العيد فإن بنية نمط تماهي الراوي مع البطل «تتسم بطابع التماسك والانسجام حيث تترابط وعلى مستوى الحكاية في النص حلقات القص بعلاقة ضرورة، لها منطقها الخاص[١٣] وتكشف في الوقت ذاته عن انحياز الراوي إلى بطله: الشخص أو الرمز، منحاز في موقع له هويته. منه ينطق ومنه يمارس اللعبة الفنية، أو باتجاهه يمارس هذه اللعبة، بانياً عالم القصة[١٤] والقاص عبد الحميد أحمد ليس استثناءً بين القصاصين العرب في توظيف ضمير الغائب بهذا المستوى المعروف بـ «أنا الراوي الغائب»، فهذا التوظيف شائع لدرجة كبيرة في كتابات القصاصين والروائيين العرب منذ الخمسينات وحتى الوقت الحاضر[١٥]. ويذهب دوجاردن إلى أن هذا اللون من المونولوج الداخلي الذي يستخدم ضمير الغائب إنما هو مجرد قناع للمونولوج الذي يستخدم ضمير المتكلم[١٦]. وتميل بعض الدراسات النقدية الحديثة لإيجاد مقابلات اصطلاحية جديدة لهذا اللون من السرد الذي يوظف «أنا الراوي الغائب» أو ما يسميه روبرت همفري بـ «المونولوج الداخلي غير المباشر» ومنها مصطلحات المونولوج المروي Narrated Monologue و «الإدراك المتمثل (Rep-resented perception) أو الفكر المتمثل (Represented Thought) وهي مصطلحات قريبة من المصطلح الألماني «الحديث المجرب» أو المصطلح الفرنسي «الأسلوب الحر غير المباشر».

وتشير الناقدة لوريل برنتي في تحديدها المصطلح «الكلام والفكر المتمثل» بأنه تكنيك يعبر عن أفكار الشخصية في زمن المؤلف الماضي «زمن الحكاية». وضمير الغائب وهو يعبر أيضاً عن ذلك في لغة الشخصية العاطفية. وترى الناقدة أن هذا الأسلوب، وهو بديل لكل من الحديث المباشر وغير المباشر في القصة، يحدد بملامح لغوية معينة على مستوى التركيب وعلى مستوى المعنى أيضاً كما يحدد بإشارات شكلية في السياق القصصي[١٧]. وإذا ما تجاوزنا ضمير الغائب هذا، يحتل ضمير المتكلم (أنا) المرتبة الثانية في المكانة في تجربة القاص عبد الحميد أحمد حيث نجد خمس قصص توظف هذا الضمير هي: «السباحة في عيني خليج يتوحش» و «تلك الأمور الأخرى» و «جيني أو النخيل يبكي في الظلام» و «أغنية بيضاء في ليل دامس» و «رجل من بنغش». وهذا الضمير يكشف في الغالب عن تماهي البطل والراوي، فالراوي غالباً ما يتحدث عن تجربته وهمومه الشخصية، وقد يسرد تجربة أخرى تمس شخصية ثانية ففي قصة «السباحة في عيني خليج يتوحش» تسرد لنا البطلة تجربتها الذاتية وفي الوقت ذاته تجربة حبيبها وزوجها خليفة. أما بقية القصص فتكتفي في الغالب برصد التجربة الذاتية للراوي ذاته. ويجدر بنا أن نشير هنا إلى أن هذه القصص الخمس جميعاً هي من قصص مجموعة القاص الأدبي، وإذا أضفنا إليها قصة «قالت النخلة للبحر» التي توظف هذا الضمير أيضاً إضافة إلى ضمائر سردية أخرى يتبين لنا أن هذا الضمير يشغل نسبة ٥٠٪ من حجم التجربة القصصية للمجموعة الأولى، بينما تفتقد المجموعة الثانية، وكذلك تجاربه الفردية اللاحقة أي توظيف لضمير المتكلم الذي يطلق عليه «أنا الراوي الحاضر». وهذا الضمير لا علاقة له بالمؤلف الحقيقي طبعاً، بل ينتمي إلى الراوي أو إلى الشخصية القصصية ذاتها، إنها بمعنى آخر «قناع» للشخصية القصصية.

ولذا فليس من الصحيح الحديث في مثل هذا السرد عن أية عناصر غنائية أو ذاتية تميل إلى المؤلف. فكل المبنى القصصي ينتمي إلى الراوي نفسه وليس إلى المؤلف الحقيقي الذي يمحي إمحاءً تاماً في هذا اللون من السرد. في قصة «أغنية بيضاء في ليل دامس» يوظف القاص ضمير المتكلم حيث التماهي بين الراوي والبطل: «في العتمة الدامسة استطعت أن أتذكر كيف أمسكوا بي، فقد كنت أركض، وكانت الدنيا تركض من أمامي، وأنا أريد أن أتشبّث بأثوابها في محاولة للهرب» ويلعب فعل الذاكرة هنا دوراً بارزاً. فالذات هي المركز البؤري لتجمع الأحداث القصصية وتحريكها. والذاكرة هنا زمانية ومكانية في آن واحد: أنها تستحضر المشاهد والشخصيات والأقوال والأفعال على شاشة الوعي. قد يكون هذا الاستحضار مقتصراً على طبقات الوعي العليا، كما قد يكون على مستوى طبقات اللاوعي السفلى وخاصة في حالة القصة الأيديولوجية أو في حالات الحلم والهلاس والعصاب. ويسهم هذا الضمير في خلق حالة إيصال مباشرة بين الراوي والقارىء، فهنا ينجح الراوي في إقناع القارىء الضمني بصدق تجربته وأفكاره، ولذا يعد هذا الضمير الضمانة الأساسية لتجنب الإخفاقات المحتملة في السرد بالنسبة للقاص أو الروائي، لأن هذا الضمير ينتمي دون لبس إلى السرد الذاتي ويمحو شخصية المؤلف الحقيقي أو المؤلف الضمني ويحقّق درجة عالية من الفنّية والحداثة والأصالة. إلا أن هذا الضمير قد يقترن في بعض الأحيان بغياب الفعل القصصي أو الدرامي أو بغياب الحركة الخارجية والاستعاضة عن ذلك بفعل الذاكرة والاسترجاعات والتفكير فقط.

أما التجارب القصصية التي يوظف فيها القاص ضمير المخاطب (بالفتح) - ضمير الشخص الثاني - فهي قليلة ونادرة ولا تزيد على أنموذجين فقط هما «آل مغضوب برسم البيع» - وهي المجموعة

---

(١٣) «الراوي - الموقع والشكل: بحث في السرد الروائي «- يمنى العيد» مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ١٩٨٦ ص ٨٣.

(١٤) المصدر السابق ص ٨٣.

(١٥) «مدارات نقدية: في إشكالية النقد والحداثة والإبداع» فاضل ثامر، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٨٧، ص ٣٥٩ - ٣٦١.

(١٦) «تيار الوعي في الرواية الحديثة» روبرت همفري، ترجمة محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٥، ص ٤٨.

(١٧) «عن اللغة والتكنيك في القصة والرواية» حسن البنا، مجلة «فصول» القاهرة العدد (١) ١٩٨٤ ص ١٣١ - ١٣٦.

القصصية الأولى ـ و«المزبلة» وهي من المجموعة القصصية الثانية ـ في تقديري أن ندرة مثل هذه التجارب يعود إلى صعوبتها النسبية. فالبطل هنا يخاطب في الغالب نفسه أو يناجيها وهو يسترجع بعض الأحداث والذكريات والمواقف في حياته، والبطل يكون على درجة أعلى من الوعي واليقظة لأفعاله وسلوكه في قصة «آل مغضوب برسم البيع» يخلق لنا القاص هذا المونولوج الطويل الذي يناجي فيه البطل نفسه:

«حين نظرت إلى وجهك في المرآة هذا الصباح رأيت رجلاً لم تعرفه.. هالتان سوداوان حول العينين في سحابة محترقة ووجنتان عظميّتان فوقهما شعيرات كالأشواك». القاص هنا يلجأ إلى خدعة فنية ذكية، كثيراً ما يلجأ إليها القصاصون في هذا اللون من السرد، وهي التحديق في المرآة. إذ يبدو من المستحيل ولوج طريق آخر لوصف الشخصية القصصية إلا عن طريق التطلع في المرآة أو تصفح «ألبوم» للصور الشخصية ومحاولة تقديم وصف ـ يبدو في الظاهر خارجياً ـ للشخصية وأحياناً استحضار ردود أفعال الآخرين وأقوالهم. وقد تتداخل مستويات الوعي واللاوعي ببراعة كما هو الحال في قصة «المزبلة» التي ينجح فيها القاص في استثمار إمكانات هذا الضمير نجاحاً ملحوظاً وهو يجسد حالات الهلاس والاضطراب التي يعاني منها البطل: «تتركك أفكارك الآن أو لعلك تهجرها ليس لأنها لا تصلح أن تكون قصة، لكن لأن هناك قصة أهم هي نفسك، أنت نفسك قصة، قصة مريرة ضاحكة حزينة، قصة قصيرة طويلة، قصتك التي كانت وتكون والتي لم تنته بعد».

وكما نرى يلجأ القاص هنا إلى ما يسمى بـ «التحفير الواقعي»[18]. حسب تعبير توماشفسكي لخلق حالة الإيهام، وإقناع القارىء بصدق أقواله وهو أسلوب يلجأ إليه القاص بين آونة وأخرى، ويتخذ هذا الأسلوب أحياناً طابع القصة التي تتمرأى في ذاتها وتحاورها والتي تسمى أحياناً ـ وخاصة على مستوى الرواية برواية النص[19] أو رواية عن الرواية (Meta - Fiction) وخاصة عندما يتدخل المؤلف، بشكل مباشر، أو غير مباشر لإشعار القارىء الضمني بأنه أمام عمل قصصي محدد فالهاوي في نهاية القصة يعلن عن قراره لإيقاف السرد: «وهنا كان لا بدّ من التوقّف وإمساك القلم المتوفر المنساب على الورق كاتباً فاضحاً باكياً، وكان لا بد أن تكون نهاية القصة هنا...».

هذا ما سبق وأن نقله القاص أيضاً في قصة «قالت النخلة للبحر» عندما وضح هامشاً في «الخاتمة» يعلن فيه ما يلي: «كان المفروض أن أكتب هذه الخاتمة بعد قرن، قرنين، ثلاثة قرون أو أكثر من كتابة هذه القصة. «عبد الحميد..».

والقاص إضافة إلى ما تقدم يستخدم في بعض كتاباته القصصية أسلوب تناوب الضمائر وتعددها، كما هو الحال في قصتي «البيدار» و «قالت النخلة للبحر» التي نجد فيها دمجاً بين مختلف التقنيات السردية و الضمائر المعروفة إضافة إلى العرض المشهدي، واستخدام «عين الكاميرا» وهي تقنية مركبة تكشف عن نضج التجربة القصصية لدى القاص.

ومن كل ما تقدم نرى أن القاص عبد الحميد أحمد، وهو يعنى بكشف عوالم الإحباط والقهر والاضطراب التي تسحق شخصياته القصصية يتوصل إلى خلق «بنية استلاب» متقدمة نجد معادلها البنيوي في سلسلة من الانساق السردية الموضوعية والذاتية التي أسهمت في إضاءة العوالم الداخلية والخارجية للشخصية القصصية بفنية متقدمة تجعل من تجربة القاص القصصية واحدة من التجارب القصصية المتميزة القليلة في أدب دولة الإمارات العربية المتحدة.

**بغداد**

---

(١٨) «نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس» ص ١٩٦.

(١٩) Naracissit Narrative: The Metafictional paradox, Lind Mutcheon, Methuen,New York and London 1980 وكذلك راجع مقالة «رواية النص خطاباً أدبياً د. محمد الموسوي، مجلة «الأقلام» بغداد العدد (٥) ١٩٨٨ ص ٧ ـ ١٨.