

مكتبة فلسطين للكتب المصورة

الدكتور عبد الرحمن الكروبي

أستاذ النقد والأدب الحديث

الراوي والنص القصصي



مكتبة الآداب

٤٢ ميدان الأوبرا - القاهرة ت: ٢٩٠٠٨٦٨

الراوي والنص القصصي

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الراوي والنص القصصي

تأليف

الدكتور عبد الرحيم الكردي
أستاذ النقد والأدب الحديث
بكلية التربية جامعة قناة السويس

الناشر

مكتبة الأراب

٤٢ ميدان الأوبرا - القاهرة ت: ٢٩٠٠٨٦٨

البريد الإلكتروني: e.mail: adabook@hotmail.com



الناشر

مكتبة الآداب

جميع حقوق الملكية الأدبية والفنية محفوظة للمؤلف

Exclusive rights by
The author

Droits exclusifs à
L'auteur

الطبعة الأولى: ١٤٢٧هـ - ٢٠٠٦م

عنوان الكتاب: الراوي والنص القصصي

اسم المؤلف: د. عبد الرحيم الكردي

رقم الإيداع: ٧٨٦٨ لسنة ٢٠٠٦م

الترقيم الدولي: I.S.B.N. 977 - 241 - 757 - x

بطاقة فهرسة

فهرسة أثناء النشر إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية

إدارة الشؤون الفنية

الكردي ، عبد الرحيم

الراوي والنص القصصي / تأليف عبد الرحيم الكردي.

القاهرة : مكتبة الآداب، ٢٠٠٦

١٧٦ ص ٢٥٤ سم

تدمك x - 757 - 241 - 977

١- الأدب العربي - تاريخ ونقد أ - العنوان

الناشر

مكتبة الآداب

٤٢ ميدان الأوبرا - القاهرة

هاتف ٨٦٨٠٠٠٠٠٠ (٢٠٢) -

e-mail: adabook@hotmail.com

محتويات الكتاب

صفحة

الموضوع

- ٨ _____ مقدمة
- ١٥ _____ **الفصل الأول : مفهوم الراوي :**
- ١٦ _____ ٤- الراوي بوصفه أداة للإدراك والوعي .
- ١٧ _____ الموقع - الجهة - المسافة .
- ٢١ _____ ٢- الراوي بوصفه أداة للعرض .
- ٢٣ _____ ٣- الراوي بوصفه ذاتاً .
- ٢٥ _____ **الفصل الثاني : تاريخ الراوي « تطور دراسة المفهوم » :**
- ٢٥ _____ - عند أفلاطون .
- ٢٦ _____ - عند أرسطو .
- ٢٧ _____ - في العصر الحديث .
- ٢٨ _____ - عند هنري جيمس .
- ٣٠ _____ - بيتش .
- ٣١ _____ - لوبوك .
- ٣٢ _____ - مأخذ على نظرية جيمس .
- ٣٩ _____ - الراوي عند الشكليين والنيويين .
- ٣٩ _____ - عند بروب .
- ٤١ _____ - عند باختين .
- ٤٤ _____ - عند جحرار جانيت .
- ٤٧ _____ - الراوي عند الأسلوبيين .
- ٥٤ _____ - الخلاصة .
- ٥٦ _____ **الفصل الثالث : وظائف الراوي وعلاماته :**
- ٥٦ _____ ١- وظيفة الحكى أو الإخبار .

- ٢- وظيفة الشرح والتفسير . _____ ٥٩
- ٣- وظيفة التقويم . _____ ٦٠
- ٤- الوظيفة المباشرة . _____ ٦١
- ٥- الوظيفة التعبيرية . _____ ٦٢
- ٦- الوظيفة الأيديولوجية . _____ ٦٢
- ٧- وظيفة التأليف . _____ ٦٢
- ٨- وظيفة التغريب . _____ ٦٣
- ٩- وظيفة التوثيق . _____ ٦٤
- ١٠- إدخال سمات شفوية على الأدب المكتوب . _____ ٦٥
- الخلاصة . _____ ٦٥
- نموذج (١) _____ ٦٩
- نموذج (٢) _____ ٧١
- الفصل الرابع : أنواع الرواية : _____ ٧٣
- أولاً : الراوى بين الظهور والخفاء . _____ ٧٥
- أ) الراوى الظاهر . _____ ٧٥
- ب) الراوى غير الظاهر . _____ ٨٤
- ثانياً : الراوى الثقة والراوى غير الموثوق منه . _____ ٨٩
- ثالثاً : الراوى العليم . _____ ٩٧
- أ) الراوى العليم المنقح . _____ ١٠٥
- ب) الراوى العليم المحايد . _____ ١١١
- رابعاً : الراوى المشارك والراوى غير المشارك . _____ ١١٦
- خامساً : الراوى من الخارج والراوى من الداخل . _____ ١٢٣
- أ) الراوى من الخارج . _____ ١٢٣
- ب) الراوى من الداخل . _____ ١٢٦
- سادساً : الراوى بضمير المتكلم والراوى بضمير الغائب . _____ ١٢٩
- سابعاً : الراوى الذى يحدد مصادر معرفة والراوى الذى لا يحددها . _____ ١٣٢
- ثامناً : الراوى المفرد والراوى المتعدد _____ ١٣٤

١٣٦	تعقيب عام .
١٣٩	الفصل الخامس : الراوى والنظر القطعى :
١٣٩	أولاً : الراوى والقوالب القصصية .
١٤٠	* قالب الرواية .
١٤٣	* قالب القصة القصيرة .
١٤٦	ثانياً : الراوى والبناء الفنى .
١٥٦	ثالثاً : الراوى وأثره فى الأسلوب .
١٥٦	١- تأثير الذات الراوية فى السرد .
١٥٨	٢- تأثير موقع الراوى على لغة السرد .
١٦٠	٣- تأثير صيغة الراوى على لغة السرد .
١٦٦	الخاتمة .
١٦٧	المصادر والمراجع .

مُقَدِّمَةٌ

«قال الراوى»^(١) هكذا كانت تبدأ أكثر القصص العربية القديمة، وغالباً ما كانت تلك القصص تنتهى بعبارات مشابهة، يلقي فيها القصاص بمسئولية مصادر الحكاية على راو، ويعلق مصداقية ما ورد فى الحكاية على عاتق ذلك الراوى المفتزى عليه فيقول حيناً: «وأدرك شهرزاد الصباح، فسكتت عن الكلام المباح» ويقول حيناً آخر: «وهذا يا سادة يا كرام ما قاله الراوى بالكمال والتمام» أو غير ذلك من العبارات التى تؤدى هذا المعنى.

والأصل فى وجود هذا الراوى هو الأدب الشفهى، لأن القاص فى هذا الأدب يواجه جمهوره مواجهة صريحة - لشيوع الأمية بين هذا الجمهور، ولعدم توافر الوسائط السمعية والبصرية التى نعرفها اليوم كالراديو أو المسجل - ومن ثم فإن جمهور هذا القاص كان على معرفة تامة به، فإذا ما حدثت الراوى هذا الجمهور عن أحداث وقعت فى بلاد الهند أو السند، وهم يعرفون أنه لم يفارق داره، أو حدثهم عن أحداث وقعت فى سالف العصر والأوان، وهم يعرفون مولده ويعرفون أباه وأمه، فإن تصديق ما يتفوه به حينئذ يحتاج إلى التنويه إلى مصادر المعرفة التى استقى منها حكاياته وأخباره، من أين جاء بتلك الأخبار الطريفة التى يرويها؟ ومن الذى أخبره بذلك؟ لا بد إذن من شخصية خيالية تضطلع بعبء الرواية، (إلا أن يكون القاص نفسه رحالة كابن بطوطة أو ابن جبير، وسبق له أن زار بلاداً لم يزرها جمهوره، أو يكون معمرًا عاش فى جيل لم يعشه هذا الجمهور، فى هاتين الحالتين فقط يمكن للقاص أن يحكى بحرية، وأن يقص ما يشاء، دون أية حاجة لوجود هذا الراوى المستقل عن ذاته) .

(١) تكرر ذكر هذه العبارة فى «سورة الملك سيف» مثلاً أكثر من مئة مرة .
«سورة الملك سيف بن ذى يزن» فى أربعة مجلدات / مكتبة الجمهورية العربية - القاهرة د . ت

وعلى الرغم من أن الجمهور المتلقى لمادة القصص أصبح فيما بعد لا يعنى كثيراً بالمطابقة التاريخية لأحداث هذه القصص، وبخاصة بعدما تحولت الحكايات إلى قصص مكتوبة - إبان العصر اللاحق للعصر الشفهي - فإن تقنية الراوى ظلت باقية حتى عصر الكتابة، وبرع القاص العربي براعة منقطعة النظير في استخدام هذه التقنية، إذ جعل للراوى مكانة وشهرة قد تفوق مكانة الشخصيات وشهرتها، بل تفوق مكانة المؤلف نفسه، وانظر إلى عيسى ابن هشام في المقامات، تجده أشهر من الهمداني نفسه، واسم شهرزاد أكبر من أن ينازع فيه، فهي أشهر من شهریار، بل إن البطل الحقيقي في الليالي هي شهرزاد وليس شهریار أو علاء الدين أو السندباد، وسلاح شهرزاد الذي انتصرت به وحازت به لقب البطولة هو لسانها.

وقد دفعت هذه البراعة العربية في استخدام الراوى بعض الباحثين إلى القول بأن العربي أفضل من يروى حكاية أو يسردها، فإذا كان الهنود - كما يقول - قد أوتوا موهبة في توليد الحكايات «فإن العرب - حسب وجهة نظر هذا الباحث - رواة للحكايات الخرافية لا مثيل لهم»^(١).

وتعود مهارة العرب في صناعة الراوى - كما يرى - إلى تلك القدرة التي أمدتهم بها البداوة من قوة الملاحظة، ودقة التصوير، ولئن كان هذا الباحث محقاً في اعترافه بهذه الميزة في الفن القصصي العربي، فإنه قد حاد عن الصواب عندما وصف العرب بأنهم كانوا «بمجرد أصدقاء للحكايات الخرافية أكثر منهم مبتكرين لها» وأنهم «لم يكونوا خالقين لها»^(٢) لأنه بهذا يفصل بين صناعة الحكاية وبين روايتها، ولو اتخذنا هذا المنطق منهجاً لسلبنا أكبر الأدباء صيتاً وفناً من صفة الابتكار والخلق، فأصل الحكاية ليست فناً، لكن طريقة روايتها هو الفن، وكم من حكاية كانت مطروحة على طرقات العامة فالتقطها قلم فنان كشكسبير، أو دانتي، أو جوته، فحوها درة فنية غالية، ثم أين هي ألف ليلة وليلة الهندية أو الفارسية؟؟ ليس هناك إلا ألف ليلة وليلة العربية، لأنه ليس هناك إلا شهرزاد واحدة هي شهرزاد العربية فحسب.

لقد أثمرت الموهبة العربية أشهر الرواة في التاريخ وهي شهرزاد، كما أثمرت عيسى

(١) فريدرش فون دير لاين «الحكاية الخرافية» ترجمة نبيلة إبراهيم - ط غريب دت ص ٢٢١.

(٢) المرجع السابق ص ٢٢١.

ابن هشام والحارث بن همام وغيرهم ، وأخذ كل فن عربي جيد في مجال القصة يتخذ من تقنية الراوى وسيلة للإجادة والتفوق، حتى بهر هذا الراوى أعين الباحثين في التراث القصصى القديم فلم يروا سواه.

والحقيقة أن القاص العربى لم يهتم بصناعة الراوى فحسب بل أولع به وتفنن فى استخدامه وفتن به، لذلك نجد الحكاية الواحدة من حكايات العشاق مثلاً تروى عشرات المرات بطرق مختلفة، دون أن يمل القاص أو يمل المتلقى منها، فنرى حكاية المجنون تروى بروايات مختلفة حسب اختلاف الرواة ، فيضع له أهل العراق كتاباً يجمع كل أخباره برواية، ثم تأتى عشرات الروايات فى الأغاني وفى مصارع العشاق، ومنازل الأحباب، والواضح المبين، وأسواق الأشواق، وتزيين الأسواق، وفى كل رواية جمال جديد وطرائف جديدة وهكذا. .. إلى درجة يمكن معها القول بأن فن القص عند العرب هو فى حقيقة أمره فن للرواية ولصناعة الراوى وتعدد الروايات، ولذلك كان الراوى المدخل المناسب لدراسة فن القص عند العرب. وهو العنصر الذى تجلت فيه موهبتهم القصصية.

وهناك أسباب كثيرة جعلت القصة العربية تتكىء على هذه التقنية أكثر من غيرها، من هذه الأسباب:

١- شيوع الثقافة الاتباعية السلفية على الفكر العربى، فى المجالات الدينية والأدبية واللغوية والفكرية، فقد كان الراوى - بلا جدال - المصدر الأول للمعرفة فى مجال العقيدة والأخلاق واللغة والتاريخ والأدب والأنساب، لذلك كانت أشهر الاختلافات الدينية نابعة من اختلال الثقة فى أسانيد الرواة أكثر من كونها نابعة من اختلاف الآراء أو طرق البحث والتحليل، وأصبح الصحيح هو الأوثق رواية والأصدق رواة، ولم يكن ذلك فى مجال الحديث الشريف والقرآن الكريم فحسب، بل أصبح فى مجال اللغة والشعر والأخبار والحكايات والعادات والحقائق العلمية. فالشعر الجيد هو ما صحت روايته عن القديم، واللغة الجيدة الفصيحة هى ما صحت روايتها، والعلم الصحيح هو ما صحت روايته عن السلف ، وغطى هذا النمط من الثقافة على أكثر المجالات المعرفية والعقلية فى هذه العصور، حتى أصبح الراوى سمة ثقافية لهذا العصر، فأصبح مصدراً كما أنه أصبح وسيلة للإقناع، فلا ضير بعد ذلك على الأدباء أن

يتخذوا من هذه السمة الشائعة تقنية فنية وأمثلة يصيغون بها أديهم بصباغ الواقع، ويتقنسون بها قمص العلماء، ويتزبون بأزيائهم.

٢- أن مفهوم الخيال عند العرب كان قريباً من مفهوم الكذب، لذلك حرص القصاص القدماء على أن يتخلصوا من هذا المأزق فيلحقون ما يقصونه إلى رابوية، فيجعلون المادة الإخبارية في صيغة قريبة من الاحتمال أو التصور، لأن المتلقى لهذه القصص - رغم أنه في عصر الكتابة - لم يزل ينظر إلى صدق القصة وكذبها بالمنظار التاريخي التسجيلي. لذلك نجد معاوية يرمى وهب بن منبه بالكذب، عندما سمعه يقص سيرة ذي القرنين ويحكى أنه كان يربط خيوله بالثرابا^(١). فقد كان السامع يعتقد فيما يروي بوصفه تاريخاً وقعت أحداثه وليس بوصفه وسيلة خيالية للاستمالة أو التعبير.

٣- أن العربي بطبعه يميل إلى الاختزال والاجمال ولا يميل إلى التفصيل والإطالة، لذلك كثر أسلوب التقرير السردى، وقل أسلوب الحوار في القصص العربية القديمة، فأسلوب التقرير السردى أسلوب اختزالي تقويمي، يلخص الكاتب فيه المشهد الكامل في جملة، ويجمل التجربة الكاملة في عبارة واحدة، وهذا الأسلوب لا بد أن تبرز فيه صورة الراوى لأنه مرتبط به.

وفي العصر الحديث ظهرت أشكال متنوعة من الأدب السردى، وتطورت أساليب الأدب ومضامينه، ومع ذلك فإن الأدب القصصى العربي لم يشأ أن يتخلى عن تقنية الراوى أو شيوع أسلوب التقرير السردى، إذ نجده يطل برأسه في الرواية، بل في أكثر أشكال الأدب حدائثة وهى القصة القصيرة، ليقول لنا مرة أخرى: «يقول الراوى الملقوق فواده من فعل الأنزال، ومن تغير الأحوال: يا سادة يا كرام، صلوا على خير الأنام^(٢)» أو يقول: «قال الراوى: بلغنى أيها القارئ المجهول، الذى يبحث عن الحكمة فى المعقول والمنقول...^(٣)»

لكن تقنية الراوى فى القصص الحديثة لم تستخدم هذا الاستخدام التراتى

(١) عماد الدين أبو الفدا ابن كثير: تفسير القرآن العظيم ط دار الفكر العربى ج٢ ص ١٠١ .
(٢) طه وادى «مواقف مجهولة من سيرة صالح أبو عيسى» في مجموعة «حكاية الليل والطرق» ط دار مصر لطباعة سنة ١٩٩١ ص ٢٢ .
(٣) طه وادى «حكاية معروف الراعى الفقير» في مجموعة «حكاية الليل والطرق» السابقة ص ٤٦ .

التضميني فحسب بل استخدمت باعتبارها لوناً أو خيطاً فى منظومة أو لوحة جمالية دالة مكونة من عدد هائل من الألوان، والخيوط، والظلال، وتعددت أشكال الرواة فى القصص الحديث من راوٍ ظاهر أو راوٍ خفى، وراوٍ عليم أو راوٍ غير عليم، وراوٍ ثقة أو راوٍ مجرح. إلخ.

وتعددت وظائف هؤلاء الرواة وتنوعت علاماتهم ووظائفهم. وقد اهتمت الدراسات البنيوية والأسلوبية الحديثة بدراسة الراوى فى النص القصصى حتى غدت دراسته فى الغرب شرطاً بل ضرورة فى سبيل فهم عناصر السرد القصصى جملة، مثل زاوية الرؤية، والمسافة، والزمان، والمكان، والشخصيات، واللغة والمولف وغيرها.

وعلى الرغم من طغيان الراوى على أساليب القصص العربية القديمة، وازدياد الاهتمام به فى الدراسات البنيوية والأسلوبية المعاصرة فى الغرب، فإن الساحة النقدية العربية الآن تكاد تخلو من الدراسات التى تفرد به بالدراسة، فقد عاجلت بعض الدراسات عنصر الراوى باعتباره خيطاً صغيراً داخل فى إطار ما يسمى «بزواية الرؤية» أو «وجهة النظر» أو «المنظور» أو «التبئير» حسب اختلاف النقاد العرب فى مسمى هذا المصطلح، وعاجلته دراسات أخرى فى إطار البنية السردية لخطابات النص القصصى، ناظرة إليه باعتباره مظهراً سردياً و لا يتوفر على الراوى فحسب، بل يأتى ذكره فيها عرضاً، ضمن دارسه عناصر أخرى تحظى لدى الدارسين بأهمية أكبر، وليس هناك دراسة عربية أفردت الحديث عن الراوى بكتاب مستقل سوى تلك الدراسة التى أصدرتها الباحثة بمنى العيد، بعنوان «الراوى الموقع والشكل دراسة فى السرد الروائى» سنة ١٩٨٦^(١). وهى - رغم سبقها فى هذا المجال - فإنها لا تعنى عناية كبيرة بدراسة الراوى باعتباره تقنية فنية، بل ينصب اهتمامها فى المقام الأول على الجوانب الأيديولوجية فى النص، وتختزل دور الراوى وتحصره فى كونه موقعاً أيديولوجياً وبذلك فإنها لا تبحث عن الراوى فى إطار زاوية الرؤية فحسب، بل تتحدث عنه فى إطار عام وهو المنظور بكل جوانبه الفكرية والمذهبية والسياسية، وتجعل من هذا الراوى مجرد عنصر سردى، يوجه إلى قراءة المضمون الأيديولوجى

(١) بمنى العيد «الراوى الموقع والشكل، بحث فى السرد الروائى» ط مؤسسة الأبحاث العربية بيروت سنة

الذى يحتويه النص، ولذلك فإن الباحثة تربط بين انفتاح موقع الراوى على مواقع الشخصيات وبين الممارسة الديمقراطية، كما تربط بين انغلاق هذا الراوى وبين غياب الممارسة الديمقراطية، بمعنى أنها تجعل الفن نفسه مظهراً أيديولوجياً أو سياسياً. والدراسة رغم كل ذلك سباقة للموضوع .

من ثم كانت دراسة الراوى ضرورة، لأنه من أوضح العناصر فى القصص العربية القديمة والحديثة، ولأنه المدخل الحقيقى لدراسة السرد، والمفتاح المناسب لفهم النص، ولأنه لم ينل حظه من الدراسة فى البيئة العربية.

وكان على هذه الدراسة - وقد حاولت شق هذا الطريق - أن تتناول عدة قضايا رغم أنها أولية فإنها ضرورية، مثل دراسة مفهوم الراوى، وتاريخ دراسته، ووظائفه، وعلاماته، وأنواعه، وتأثيره فى النص وتأثير النص فيه، أى أنها تدرس الجوانب النظرية المتعلقة بالراوى، لذلك جعلت موضوع هذه الدراسة «الراوى وأثره فى بناء النص القصصى» وأفردت كل جانب من الجوانب السابقة بفصل فيها، وشفعت كل جانب منها بنماذج من القصص العربى الحديث، حتى لا تكون النتائج التى تقرها مجرد تهويمات نظرية .

ولذا فقد جاء الكتاب فى خمسة فصول :

الفصل الأول يتحدث عن مفهوم الراوى، وهدفه الوصول إلى تحديد دقيق للمفهوم ومناقشة جميع الأفكار المتعلقة به، وقد تبين من خلال الدراسة أن هذا المفهوم لم يكن ثابتاً بل كان متطوراً بتطور الزمان، مما دعا إلى تتبعه عبر التاريخ، ولذلك جاء **الفصل الثانى** تاريخ الراوى ليشرح كيف تطورت المفاهيم المتعلقة به، وانتهى هذا الفصل إلى أن مفهوم الراوى فى حقيقته ليس تعريفاً له حدود منطقية تصاغ فى جملة، بل هو مجموعة من الوظائف والعلامات التى توجد بوجوده وتختفى باختفائه. ومن ثم جاء **الفصل الثالث** ليبين وظائف الراوى وعلاماته، وقد تبين من تحليل النصوص خلال هذا الفصل أن الراوى ليس نوعاً واحداً بل أنواع كثيرة، وأن كل نوع له علاماته وخصائصه مما أحوج إلى دراسة هذه الأنواع فى **الفصل الرابع**، وكشفت دراسة كل نوع من أنواع الرواة أن هناك علاقة وطيدة بين كل نوع من أنواع الرواة وبين الشكل الفنى الخاص المرتبط به، وقد أسفرت دراسة هذا الفصل عن وجود

علاقة من هذا القبيل في ثلاثة جوانب محددة في النص، وهي :

١- القالب الأدبي ، وبخاصة قالب الرواية وقالب القصة القصيرة ، باعتبارهما أوضح الأشكال القصصية المعاصرة.

٢- البناء الفني .

٣- الأسلوب .

فهناك علاقة مثلاً بين الراوى الظاهر والبناء الموطر، وهناك علاقة بين الراوى العليم المنقح والبناء المفكك ، وهناك علاقة بين الراوى المستتر وأسلوب العرض ، كما أن هناك ارتباطاً بين أسلوب التقرير السردي والراوى الظاهر، وغير ذلك من النتائج الفرعية ، مثل تحديد مفهوم الراوى وبيان التطور الذى أصاب هذا المفهوم، وكذلك الكشف عن علامات الراوى .



الفصل الأول

مفهوم الراوى

الراوى: واحد من شخوص القصة، إلا أنه قد ينتمى إلى عالم آخر غير العالم الذى تتحرك فيه شخصياتها، ويقوم بوظائف تختلف عن وظيفتها، ويسمح له بالحركة فى زمان ومكان أكثر اتساعاً من زمانها ومكانها، فبينما تقوم الشخصيات بصناعة الأفعال والأقوال والأفكار التى تدير دفة العالم الخيالى المصور، وتدفعه نحو الصراع والتطور، فإن دور الراوى يتجاوز ذلك إلى عرض هذا العالم كله من زاوية معينة، ثم وضعه فى إطار خاص، إذ بينما تنتمى سائر الشخصيات إلى عالم الأفعال التى تصنع الحياة، فإن الراوى ينتمى إلى عالمين آخرين، هما: عالم الأقوال، وعالم الرؤية الخيالية التى ترصد منها هذه الحياة، فالشخصيات تعمل، وتتحدث وتفكر، والراوى يعي، ويرصد ما تفعله الشخصيات، وما تقوله، وما تفكر فيه وما تتناجى به، ثم يعرضه .

وليس معنى ذلك أن الراوى لا يشارك فى إدارة دفة الأحداث فى القصة، أو أن الشخصيات ممنوعة من وعى ما تقوم به أو من رصده وتقويمه أو عرضه، فقد يكون الراوى واحداً من الشخوص الفاعلة داخل العالم القصصى، فمن حق كل شخصية فى القصة أن تتحدث، وتفكر، وتحكى، كما يشاء لها صانعها، لكننا هنا نقصد مفهوماً محدداً للراوى، يعتمد على الدور الخاص الذى يقوم به، أى الراوى فى صورته النقية الخالصة من كل شائبة، الراوى المثالى، أو الراوى فى «درجة الصفر» إذا جاز لنا أن نقبس بعض اصطلاحات البنيويين .

وهذا الراوى ليس هو المؤلف، أو صورته، بل هو موقع خيالى ومقالى يصنعه المؤلف داخل النص، قد يتفق مع موقف المؤلف نفسه وقد يختلف، وهو أكثر مرونة،

وأوسع مجالاً من المؤلف، لأنه قد يتعدد فى النص الواحد، وقد يتنوع، وقد يتطور، حسب الصورة التى يقتضيها العمل القصصى ذاته.

الراوى إذن غير الشخصية، وغير المؤلف، بل هو موقع، أو دور أو وظيفة، أو سلطة، يجعلها الكاتب فى صورة إنسان أو فى صورة أى شىء آخر له وعى إنسانى، هذا الإنسان أو وعيه الذى يبدو فى صورة أخرى - قد يتقمص شخصية المورخ الذى يسجل ما يتمخض عنه تحليل الوثائق التى تقع بين يديه، والتى ترسم صورة خاصة لعالم حقيقى أو خيالى يعد عنه فى الزمان أو فى المكان، وقد يجعل الكاتب هذا الراوى فى صورة شاهد مشارك - أو غير مشارك - فى الأحداث التى يرويهها، فهو حينئذ يقص ما وقعت عليه عيناه، أو ما سمعته أذناه، وقد يجعله فى صورة ناقل يحكى ما سمعه وحفظه عن رواة آخرين، وقد يجعله فى صورة محقق أو باحث جنائى يستقصى ويفحص عن العلل وأطراف الخيوط، أو فى صورة طبيب نفسى يعالج مريضاً، أو فى صورة مريض يستلقى على سريره بين يدى طبيب، أو فى صورة المعلق الرياضى، أو فى صورة عدسة الكاميرا، أو فى صورة المخرج المسرحى، أو صانع المونتاج السينمائى، أو غير ذلك .

أياً ما كانت الصورة التى يتبدى فيها الراوى، فإنه يمكن النظر إليه على أنه أداة، أو تقنية، يستخدمها القاص فى تقديم العالم المصور، فيصبح هذا العالم تجربة إنسانية مرسومة على صفحة عقل، أو ذاكرة، أو وعياً إنسانياً مدركاً، ومن ثم يتحول العالم القصصى - بواسطته - من كونه حياة إلى كونه تجربة، أو خبرة إنسانية مسجلة تسجيلاً يعتمد على اللغة ومعطياتها.

الراوى إذن أداة للإدراك والوعى، وأداة للعرض، بالإضافة إلى ذلك، فإنه ذات لها مقوماتها الشخصية التى تؤثر - إيجاباً أو سلباً - على طريقة الإدراك، وعلى طريقة العرض، وهو بهذا يقف فى المنطقة التى تفصل بين المؤلف والشخصيات، والمنطقة التى تفصل بين القارئ والنص، والمنطقة التى تفصل بين العالم الفنى المسجل فى النص والصورة الخيالية للعالم نفسه عندما يتشكل من جديد فى ذهن قارئ هذا النص.

١- الراوى بوصفه أداة للإدراك والوعى :

عبر بعض النقاد عن هذا الجانب بمصطلح «زاوية الرؤية» أو «وجهة النظر» (Point of View) ، ويقصد «بزاوية الرؤية»: تلك النقطة الخيالية التى يرصد منها العالم القصصى المتضمن فى القصة، ويمكن تحديد معالم هذه النقطة الخيالية عن طريق ثلاثة عوامل : الأول الموقع الذى تقع فيه، والثانى الجهة، والعامل الثالث هو : المسافة التى تفصل بينها وبين عالم الشخصيات من ناحية، وبينها وبين المؤلف من ناحية أخرى .

الموقع :

ويمكننا توضيح هذه العوامل الثلاثة (الموقع والجهة والمسافة) عن طريق الاستعانة بمعطيات الفن التشكيلى أو بتقنيات التصوير - وهذا أمر طبعى، فمصطلح «زاوية الرؤية» نفسه مقتبس من الفن التشكيلى - ففى مجال الرسم مثلاً - يرصد العالم المصور من نقطة معينة، وهى النقطة نفسها التى توضع فيها الكاميرا فى مجال التصوير، وبناء على موقع هذه النقطة وجهتها والمسافة التى تفصلها عن العالم المصور، يتشكل المنظر الخيالى المعبر عن هذا العالم ، ويتحدد نوع التأثير الذى يصنعه، ويحدث مثل ذلك فى السرد أيضاً .

فقد يرصد العالم الذى يعيشه ركاب سفينة من السفن «مثلاً» عن طريق عيني الريان، أو عن طريق عيني أحد البحارة، أو أحد الركاب، أو أحد اللصوص، وهذا هو المقصود بالموقع، أما فى مجال التصوير فإن الكاميرا سوف تكون فى حجرة القيادة فى الموقع الأول، وسوف تكون فى قارب صغير من قوارب البحارة، أو فى إحدى غرف المحركات، فى الموقع الثانى، وأما الموقع الثالث فربما تكون الكاميرا فيه فى حجرة الطعام.. وهكذا . ومن الملاحظ هنا أن مفهوم الموقع قد ارتبط بالدور الذى تلعبه هذه النقطة الراصدة، وبالقيمة التى لها بالنسبة للعالم المرصود أو العالم المعيش.

ولا جدال فى أن المشهد الواحد سوف يختلف كثيراً باختلاف هذه المواقع، فعين الريان أى ريان بصرف النظر عن ذاته ترصد أشياء، وتتغاضى عن أشياء، وتغفل عن أشياء، وهذه الأشياء التى يغفل عنها الريان قد لا تغيب عن عيني اللص، أى لص، بصرف النظر عن ذاته أيضاً، فلكل عين اهتمامها، وقدراتها، وميولها، وربما رأى اللص الخير كله فيما يراه الريان شراً، وربما يرى الأول الشئ أبيض ويراه الآخر حالك السواد، فلكل منهما حساباته وموهلاته ، وفى مجال القصة لا يختلف الأمر كثيراً عن

بجال الرسم والتصوير، فلو نظرنا إلى رواية متعددة الرواة، مثل رواية «الرجل الذي فقد ظله» لفتحى غانم - مثلاً - لوجدنا المنظر المتخيل المرصود بعينى مبروكة الخادمة يختلف اختلافاً قد يكون تاماً مع المناظر المرصودة بعينى ناجى رئيس التحرير، أو بعينى سامية الفنانة المتسلقة، أو بعينى يوسف، رغم أن العالم القصصى لدى جميع هؤلاء الرواة واحد، ورغم أن الأصل الذى صعد منه هؤلاء الأربعة واحد أيضاً، لكن الموقع الذى يشغله كل منهم فى هذه المنظومة المضطربة المسماة بالمجتمع، هو الذى جعل عينيه تختلف. وانظر إلى ألف ليلة وليلة، وتخيل أن الذى يرويها ليس شهرزاد، بل هو شهريار، فإنك سوف تجد أن هموم الليالى سوف تتضاءل أمام هموم الأيام، وسوف تجد سلاح المنطق يحل محل سلاح الإستمالة والكلام، وغير ذلك من الأمور التى سوف تتبدل بتبدل المواقع.

الموقع الذى ترصد منه الأحداث - إذن - له أثر كبير فى تكوين المنظر الخيالى الذى تحتويه القصة، وله أثر كبير أيضاً فى تكوين المنظر الذى يرسم فى مخيلة القارئ.

الجهة :

أما الجهة التى يرصد منها العالم المتخيل فى مجالات الرسم والتصوير والقصص فيتوقف عليها ذكر جوانب من العالم المصور وإهمال جوانب أخرى، وتكبير جوانب وتصغير أخرى، ففى مجال التصوير مثلاً، تختلف الصور الملتقطة لبناية واحدة، تبعاً لاختلاف الجهات التى تثبت فيها الكاميرا، فقد تصور البناية من الأمام أو من الخلف أو من اليمين أو من الشمال، أو من الداخل، ويتوقف على ذلك أن تبدو صورة البناية مشرقة مبهجة، أو قائمة قميئة، وقد يصور شخص واحد عدة صور فيبدو فى إحداها مهيباً، ويبدو فى صورة أخرى مشيراً للضحك دميماً، رغم أن الصورتين قد التقطتا لشخص واحد، وفى وقت واحد، وليس هناك من علة لذلك، إلا الجهة التى التقطت الصورة منها.

وفى مجال القصة فإن الجهات التى يمكن للراوى أن يقف فيها متعددة، فبالإضافة إلى الجهات المكانية المعروفة، والتى يمكن للراوى أن يستخدمها فى وصفه للأماكن والأشخاص، فإن هناك الجهات الزمانية، إذ يمكن للكاتب أن يجعل راويه يحكى الأحداث بعد وقوعها بصيغة الماضى، أو يجعله شاهداً أو مشاركاً فى الأحداث، فتأتى الرواية بصيغة الحاضر، وقد يجعله سابقاً على الأحداث، فيروى بصيغة المستقبل، كما

فى قصص النبوءات والأحلام والعرافة، وهناك الجهات الأيدولوجية، والنفسية، والفلسفية وغيرها. وهذه الجهات هى التى تجعل القصة رومانسية، أو تجعل القصة نفسها واقعية إذا صورت من ناحية أخرى، أو تجعلها طبيعية، أو نفسية، أو غير ذلك. المسافة :

وكما أن مواقع العين الراصدة للأحداث والأشياء، والجهات التى ترصد منها تؤثر على تشكيل الصورة التى تلتقطها هذه العين، فإن المسافة التى تفصل بينها وبين العالم المصور لها أثر كبير أيضاً، فلو أن قصة صورت حدثاً ما فى قرية من القرى، كالقرية التى صورها توفيق الحكيم - مثلاً - فى «يوميات نائب فى الأرياف» وكان الراوى فيها يقف فى نقطة بعيدة عن القرية، فإن الأحداث المصورة تبدو سطحية وهزلية مثيرة للضحك، أما إذا صورت الأحداث نفسها من نقطة قرية فإن التسطيع سوف يتحول عمقاً، والهزل سوف يتحول مأساة، والضحك سوف يكون بكاءً وشفقة، وللتأكد من ذلك قارن بين صورة القرية فى «يوميات نائب فى الأرياف» التى التقطها توفيق الحكيم بعينى وكيل النيابة الذى تفصله عن القرية مسافة كبيرة، وبين صورة القرية فى روايتى «الأرض» للشرقاوى، و«أيام الطفولة» لإبراهيم عبد الحليم، تجد الرؤية فى الرواية الأولى لا تتعاطف مع الشخصيات، بل تسخر منها وتستهزئ من آلامها، وترتفع على نقائصها، بل إن الراوى فيها لا يتورع عن وصف الفلاحين، مرة بأنهم كالديدان^(١)، ومرة يشبههم بالذباب^(٢)، وذلك بخلاف الراوى ابن القرية الذى يروى كلاً من الروائين الآخرين .

وهذا أمر طبيعى فالاقتراب يخلق التعاطف، والتعاطف يصنع المأساة، أما البعد فلا يصنع سوى المفارقات التى تعتمد عليها الملهاة، لأن الاقتراب فى الرؤية يبرز التفاصيل الدقيقة والجزئيات الصغيرة ويكثر منها، والابتعاد يجمّل الصورة ويطمس التفاصيل، وكلما تعمق الإنسان فى معرفة التفاصيل زادت معرفته، وكلما زادت المعرفة بالشىء زاد التعاطف معه، وبالتالي فإن المعرفة كلما قلت قل التعاطف، ونبتت جذور الضحك.

ولنضرب لذلك مثلاً توضيحياً يؤكد هذه الحقيقة، فإنك لو رأيت رجلاً يسير فى

(١) توفيق الحكيم «يوميات نائب فى الأرياف» ط مكتبة الأديب د.ت ص ٦٦ .

(٢) السابق ص ٢٢ .

الشارع وفي إحدى قدميه حذاء وجورب، بينما القدم الأخرى حافية، ورأيت يضع على عينيه نظارة لا زجاج فيها، وهو يسير متعالياً متكبّراً شامخاً بأنفه، لو رأيت هذا الرجل هكذا فإن منظره لن يثير في نفسك سوى الضحك، لكنك لو عرفت أن هذا الرجل كان جندياً بأسلاً له تاريخ طويل في الدفاع عن الوطن، فإن سخريتك سوف تخف قليلاً، ثم لو عرفت بعد ذلك أنه فقد إحدى رجليه في إحدى المعارك وأن الرجل التي تركها حافية إنما هي رجل خشبية لازددت تعاطفاً معه، واختفت سخريتك، ثم لو عرفت أنه كان صديقاً لوالدك في يوم من الأيام لازددت شفقة عليه.. وهكذا كلما زادت التفاصيل وكثرت المعارف زادت المشاهد مأساوية وشفقة وتعاطفاً، وكلما قلت المعرفة انفرجت الأسارير بالضحك أو السخرية، ولن تنشأ التفاصيل إلا من اقتراب الرؤية.

بالإضافة إلى ذلك فإن بعض المشاهد إذا اقتربت منها رأيتها قبيحة، وإذا ابتعدت عنها قل قبحها، وبعضها الآخر على النقيض من ذلك، كلما اقتربت منها ازدادت في عينك جمالاً. وانظر إلى نجيب محفوظ في روايته «القاهرة الجديدة» كيف يستخدم هذه المسافة في نبش الواقع المتعفن لشخصياته، أو في التستر عليها، استخدام الرسام الماهر في درجة الألوان ومراعاة معايير الجمال، ولذلك فإن كل شخصية ترسم معالمها عين الراوي الراصدة من مسافة بعيدة تبدو بوجه واحد فقط، وكل شخصية ترصدها من مسافة قريبة تبدو بوجهين أو أكثر، فكلما زادت المعلومات وكثرت التفاصيل المقدمة عن إحدى الشخصيات، زاد التعمق في باطنها وكشفت خباياها وتناقض هذا الباطن أو اختلف مع الظاهر، مثال ذلك شخصية محبوب عبد الدايم ذات الوجهين المختلفين، في الرواية السابقة، وشخصية إحسان شحاتة التي تشبهها، أما شخصية مأمون رضوان، فهي ذات وجه واحد فقط، لأنها مرصودة من مكان بعيد، ولأن الراوي الذي صنعه نجيب محفوظ لا يدخل في أية تفاصيل تتعلق بها، ولا يحاول فهمها أو التعاطف معها، هو فقط طالب بجدّ ينتمى إلى جماعة الإخوان المسلمين؛ ولذلك بدت شخصيته كأنها قالب بجمد لا يقبل التحليل أو التطوير أو التفاعل أو الفهم، إنه نموذج لتيار من تيارات المجتمع فحسب.

وبذلك نعود - ولكن من طريق آخر - إلى تقسيم فورستر للشخصيات إلى مسطحة وغير مسطحة، ولو أن فورستر سلك الطريق الآخر الذي نسلكه الآن،

لاستبدال ذلك بتقسيم الشخصيات إلى شخصيات منظورة من قرب، وشخصيات منظورة من بعد، الأولى كل ما فيها معروف : التفاصيل، والدوافع، والأسباب. والثانية غير معروفة، الأولى مرنة متطورة تتفاعل مع المواقف الجديدة، والثانية جامدة منغلقة لها موقف ثابت لا يتغير.



يتحدد مفهوم الراوى بوصفه أداة للإدراك والوعى - إذن - من خلال هذه العناصر الثلاثة: الموقع، والجهة، والمسافة، ولكل عنصر منها وظائفه وتأثيراته فى صياغة المشهد الخيالى المتضمن فى النص.

فهذه العناصر الثلاثة هى التى تتحكم فى اختيار الأحداث والأقوال والأفكار التى تتكون منها الصورة الخيالية للقصة، فقد تصور القصة حياة إنسان من مولده حتى مماته، أو تصور حياة عدة أجيال، لكن القاص لا ينتقى من الأحداث والأماكن والأقوال والأفكار التى وقعت خلال هذه المدة الزمانية إلا القليل، فلو أنه سجل كل ما يدور فى هذه الحياة لعجز هو أو سواه عن متابعة تفاصيلها ، لكنه ينتقى والانتقاء يعتمد على موقع وعلى جهة وعلى مسافة ، أى يعتمد على رؤية.

وهذه العناصر الثلاثة أيضاً تتحكم فى مدى التركيز الذى يحظى به حدث دون آخر، أو تحظى به شخصية دون أخرى، كما تتحكم هذه العناصر فى طريقة تركيب العالم الخيالى حسب ترتيب توارد جزئيات الصورة فى ذهن الراوى أو وعيه .

٢- الراوى بوصفه أداة للعرض :

هذا الجانب من جوانب الراوى يعرف لدى النقاد «بزواية الرؤية القولية» أو «زاوية الرؤية الخطابية» (Discoursal Point of View) ويقصد بها ذلك الخطاب الذى يصدر عن الراوى ليستوعب الخطابات الأخرى فى الرواية أو يعارضها، وهذه الخطابات الصادرة من الراوى ومن غيره هى التى تشكل النسيج الخطابى للقصة .

فكل قصة لها مستويان أو جانبان:

- جانب العالم الخيالى، الذى تتصارع فيه الشخصيات، وتقام فيه المباني، وتزرع فيه الأشجار، أى الحياة الخيالية التى تحتويها المساحة المكانية والامتداد الزمانى فى القصة، بكل ما يدور فيها من صراع وتطور وحركة وموت وحياة .

- وجانب قولى لغوى، تصبح القصة بمقتضاه مجرد مجموعة من الكلمات والجمل الحوارية والسردية ، ومجموعة من الأصوات واللهجات .

وهذا الجانب الثانى - أى الجانب القولى - له زمانه، وله مكانه، وله قوانينه التى تختلف عن الجانب الأول، فقد تسرد الأحداث التى تقع فى ساعة واحدة فى مئة صفحة، وقد تسرد أحداث مئة يوم فى صفحة واحدة ، وقد يكون هناك سرد لغوى ولا يكون هناك حركة فى العالم المصور، وقد تكون هناك أحداث وليس هناك ما يقابلها فى السرد .

ودور الراوى فى هذا الجانب فى القصة هو أنه صاحب خطاب مسيطر مهيم على سائر الخطابات، لأنه يقوم بدور المؤلف أو المصنف لخطابات الشخصيات ولهجاتها وأصواتها ، يتحدث بلسانها حيناً ، ويتيح لها فرصة لتحدث بنفسها حيناً آخر، ويصف ما تقوم به أو تفكر فيه بلسانه هو حيناً ثالثاً .

ولا بد أن يكون لهذا الراوى موقع قولى، وزاوية خاصة يتحدث من خلالها، وهذا الموقع وهذه الزاوية هما اللذان يحددان دلالة القصة، وهذا أمر معروف فى الخطابات الحياتية المعتادة، فالعبارة الواحدة قد تفهم فهمين مختلفين، إذا صدرت من زاويتي رؤية مختلفتين، بل إن القول لا يمكن تحديده معناه إلا إذا عرفت الزاوية التى قيل منها، وقد ضرب أمير المؤمنين عمر رجلاً فى أحد مجالسه لأنه قال «سبحان الله» قالها الرجل هازماً من أحد الولاة ، فقال له عمر : «كلمة حق أريد بها باطل» «فلا تتم معانى الأفعال - كما يقول رولان بارت - إلا من خلال العلاقة التى تربط لحظة التفوه، بالعبارات المكونة لنص القصة بلحظة الفعل الذى تقوم به الشخصية، لأن المعانى فى العبارات معلق بين حدثين، وبين لحظتين : بين فعل الشخصيات والعبارات التى يتفوه بها الراوى للتعبير عن هذا الفعل، وبين لحظة الفعل ولحظة التفوه بالعبارة»⁽¹⁾ .

وكما أن الزاوية التى يتخذها الراوى من الفعل المصور تحدد دلالة هذا الفعل، فإن هذه الزاوية أيضاً تصنع اللغة ذات القيمة التى تصاغ بها الأحداث، فاللغة توصل المعانى، لكنها إلى جانب ذلك تنقل رائحة المخاطب إلى المخاطب، وتنقل درجة غضبه أو رضاه، وتنقل اتجاهاته وميوله، وتنقل مستواه الاجتماعى والثقافى، وتنقل موقفه من

(1) Gerard Genett, Narrative Discourse. p 212.

الحياة جملة، فكلام الرجل قطعة من عقله كما يقال .

لذلك فإن الراوى عندما يتولى بنفسه سرد الأحداث فإنه قد يسرد من وجهة نظر المعارض ، أو المؤيد، أو الساخر ، أو المصدق، أو المكذب، فالحدث الواحد قد يسرد مرة فيبدو مبهجاً ، وقد يسرد مرة أخرى فيبدو مخزناً، رغم أن الأحداث هي نفسها هنا وهناك، لكن الزاوية التي يعرض منها الحدث قد تجعله بهذه الصورة أو بتلك، وهي التي تجعل الشيء الواحد يسمى باسمين متناقضين، فالقدائى هو نفسه المخرب، والشهيد هو نفسه القتيل، والثورة هي نفسها قلب نظام الحكم .

والسارد يمكنه - عن طريق هذه الرؤية - أن يجعل القارئ يتعاطف مع الأحداث أو ينفر منها، يؤيد أصحابها أو يعارضهم، وهي تقنية تستخدم كثيراً في أساليب الدعاية الإعلامية، كما تستخدم في كتب الوعظ .

من جانب آخر فإن المسافة التي تفصل بين موقع هذه الرؤية القولية، ورؤية المؤلف من ناحية، ورؤية الشخصيات من ناحية ثانية، هي التي تحدد أسلوب العرض، إذ إن هناك ثلاث جهات لها حق القول فى القصة : المؤلف، والراوى، والشخصيات. وكلما اقترب الراوى من المؤلف انخفضت أصوات الشخصيات وارتفع صوت هذا الراوى، حتى يصبح هو المتكلم الوحيد فى القصة، هو الذى يصرح بما تقوله الشخصيات، وما تفعله، وما تفكر فيه. وكلما ابتعد الراوى عن صوت المؤلف والتحم بأصوات الشخصيات ارتفعت أصوات الشخصيات وتميزت لهجاتها، وأصبحت تتحدث هي بما تريد قوله دون وساطة أو وصاية من الراوى، وينشأ نتيجة لموقع الراوى فى المسافة الفاصلة بين المؤلف والشخصيات هذه الأساليب السردية المعروفة .

فإذا اقترب الراوى من المؤلف أصبح الأسلوب تقريراً سردياً، وإذا ابتعد عنه قليلاً تحول إلى الأسلوب غير المباشر، فإذا ابتعد أكثر تحول إلى الأسلوب المباشر، فإذا ابتعد أكثر كان الأسلوب الحر غير المباشر، وإذا ابتعد أكثر كانت الشخصيات هي التي تقوم بالسرد، وتحول الأسلوب إلى الأسلوب الحر المباشر ، أي الحوار .

٢- الراوى بوصفه ذاتاً :

الراوى - كما سبق القول - ذات إنسانية، تستخدم بوصفها مصفاة، أو مرآة، أو ذاكرة تطبع الحدث بطابع إنسانى يمكن إدراكه، ويمكن تذوقه وفهمه والإحساس به،

وتجعل من التاريخ تجربة إنسانية أوخيرة.

وهذه الذات لا تخرج عن كونها إحدى شخصيات القصة التي قد يكون لها سماتها الذاتية وخصائصها التي تميزها عن غيرها، ولا يخفى ما لهذه الخصائص الفردية من آثار في تشكيل التجربة القصصية، لذلك نجد بعض القصاص يهتم اهتماماً كبيراً بذات الراوى، فيخصص قدراً كبيراً من كلام الراوى للحديث عن الراوى نفسه، بل ربما نجد موضوع القصة نفسه لا يخرج عن كونه كشفاً لجوانب ذات الراوى، كما في قصص السير الذاتية، وقصص الرحلات، وقصص الاعترافات، والقصص النفسية .

ولا شك أن طغيان الذات الساردة يضى على القصة شكلاً من الغنائية والرومانسية، ويجعل الرؤية فردية ذاتية، ويعدها عن الموضوعية، كما أن القصة حينئذٍ تدور حيثما دارت ذات الراوى، فالمزاج المعتدل للراوى يصنع قصة معتدلة، والمزاج المنحرف يصنع عالماً مائلاً، والراوى المثقف بثقافة دينية يفسر جزئيات العالم وحركته تفسيراً يختلف عن الراوى المثقف بالثقافة المادية، بل تختلف لهجة هذا عن لهجة ذاك، وأنظر إلى روايتي «إبراهيم الكاتب» و«إبراهيم الثانى» للمازنى كيف استطاع الراوى المضطرب عاطفياً ونفسياً أن يصنع عالماً مضطرباً غير سوى في كلتا الروايتين ؟، بينما يعمل إهمال الحديث عن ذات الراوى إلى إشاعة جو من الموضوعية والحيدة .



بمحمل القول أن مفهوم الراوى يدور حول هذه العناصر الثلاثة: زاوية الرؤية الخيالية، وزاوية الرؤية القولية، والذات.

وأن هذه العناصر الثلاثة قد تكون مجتمعة في راوى إحدى القصص، كما هو الحال في القصص التقليدية، وقد تختفى ذات الراوى ولا يبقى منها سوى زاوية الرؤية الخيالية وزاوية الرؤية القولية، كما في القصص الحديثة التي تتخذ تقنية العاكس أو مجموعة العواكس، وقد تنفصل زاوية الرؤية القولية عن زاوية الرؤية الخيالية، فيصبح السارد شيئاً وزاوية الرؤية المعلقة في رقبة إحدى الشخصيات أو في رقبة حيوان أو جماد شيئاً آخر .

لكن كل هذه التطورات لا تنفى أن الراوى بصورته المتكاملة، هو ذات، ورؤية خيالية، وقولية، وموقع، وسلطة مستقلة عن المؤلف وعن الشخصيات .

الفصل الثاني

تاريخ الراوي (تطور دراسة المفهوم)

عند أفلاطون :

أول من أثار قضية الأثر الأسلوبى للراوى هو أفلاطون، فى كتابه الجمهورية (الكتاب الثالث)، ففى تلك المحاوره التى يديرها أفلاطون بين أستاذه سقراط وأدمانتوس، يفرق سقراط بين ثلاثة أنواع من السرد، يحملها فى قوله : «والسرد قد يكون مجرد سرد، أو تصوير وتمثيل، أو كليهما معاً»^(١).

ثم يشرح ذلك عن طريق التمثيل بالإلياذة، ففى مقدمة الإلياذة يتحدث هوميروس بلسانه هو شارحاً كيف توصل خروسييس إلى أجاممنون أن يطلق سراح ابنته، ثم ينتقل هوميروس بعد هذه المقدمة إلى أسلوب آخر، إذ «يتحدث كما لو كان خروسييس هو الذى يتكلم، ويحاول بثتى الطرق أن يوهمنا بأن المتحدث ليس هوميروس، وإنما كاهن أبولو العجوز»^(٢).

فى الأسلوب الأول ظهرت شخصية هوميروس الراوى وسمع صوته، فهو الذى يقص الحوادث، وهو الذى يصنف الأشياء، أما الأسلوب الثانى فتتوارى فيه شخصية هوميروس الراوى وتظهر الشخصيات وكأنها هى التى تعبر عن نفسها، ولا يبقى إلا الحوار فقط ، الأسلوب الأول الذى ظهرت فيه صورة الراوى هو السرد الخالص، أما الأسلوب الثانى فهو أسلوب المحاكاة، يقول سقراط: «فلو كان هوميروس قد قال: «إن الكاهن خروسييس قد جاء وفى يده فدية ابنته، يتوسل إلى الإغريق، وبخاصة الملوك ثم واصل كلامه، لا على لسان خروسييس وإنما على أنه هو هوميروس دائماً لما كانت هناك محاكاة ، وإنما سرد فحسب ، ولتعلم أن للسرد نوعاً آخر على عكس

(١) أفلاطون (الجمهورية) ترجمة فؤاد زكريا ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٥ م ص ٢٦٠ .

(٢) المرجع السابق ص ٢٦٠ .

النوع الأول، فيه يجذف الشاعر الكلام الذى يفصل بين الحوار، فلا يتبقى الا الحوار ذاته فقط»^(١) ويجعل أفلاطون الأسلوب الأول أليق بالتاريخ والمدائح، بينما يرى أن الأسلوب الثانى هو أسلوب التراجيديا، أما أسلوب الملحمة فهو خليط من الأسلوبين .

أقام أفلاطون - إذن - تفريقه بين السرد الخالص والمحاكاة الخالصة بناء على درجة تدخل الراوى فى كل منهما، فعندما تظهر الشخصيات مباشرة فى مواجهة شخصيات أخرى، أو فى مواجهة القارئ، معبرة عن نفسها، عن طريق الأقوال دون وساطة من الراوى، فإن أفلاطون يطلق على هذا النوع من الأساليب اسم (أسلوب المحاكاة) (Imitation style) ، وعندما تختفى صور الشخصيات وهيئاتها وأفعالها وأقوالها خلف صورة الراوى، فإن هذا الأسلوب يسمى عند أفلاطون السرد البسيط (Simple narration) .

أما الأسلوب الثالث فهو ذلك الأسلوب الذى يمتزج فيه الأسلوبان معاً، حيث صوت الراوى لا يحجب أصوات الشخصيات تماماً، بل يجليها حيناً ويتصدى هو للحديث نيابة عنها حيناً آخر، وهذا هو أسلوب الملحمة.

ويفضل أفلاطون أسلوب السرد البسيط على الأسلوب الدرامى، وإن كان لا يرفض الأسلوب الملحمى ، ويرى أن الأسلوب الدرامى يتنافى مع أخلاق المدينة الفاضلة^(٢) .

والذى يعنينا هنا، هو أن أفلاطون أقام تفريقه بين هذه الفنون الأدبية الثلاثة بناء على درجة تدخل الراوى فى السرد، وإن كان أفلاطون لم يتطرق إلى تبيان ما يقصده بمصطلح «الراوى» ولكنه لا يفرق بين الراوى والشاعر أو هوميروس عندما يتحدث عن الإلياذة، مما يبين أنه يمزج بين صورتى الراوى والمؤلف.

عند أرسطو:

أما أرسطو فيهمل الحديث عن الأسلوب المختلط الذى يتحدث فيه الراوى بالأسلوب السردى البسيط وبالأسلوب الدرامى معاً، أى أنه يهمل أسلوب الملحمة

(١) المرجع السابق ص ٢٦١ .

(٢) أفلاطون (الجمهورية) ص ٢٦٦ .

الذى سبق أن أشار إليه أفلاطون، وضرب له مثلاً بالياذة هوميروس.

لكن أرسطو يقسم أسلوب السرد البسيط إلى قسمين :

القسم الأول: يتحدث الشاعر فيه بضمير المتكلم عن نفسه هو، وبلسانه هو، وهذا النوع من الأسلوب يشبه الشعر الغنائى.

القسم الثانى: ويتحدث الشاعر فيه حاكياً ما يدور على لسان إحدى الشخصيات، فهو رغم أنه لا يتخلى عن أسلوبه الذاتى فإن موضوعه غيرى ، وبذلك يكون لدى أرسطو ثلاثة أساليب : أسلوب السرد البسيط بضمير المتكلم، وأسلوب السرد البسيط بضمير الغائب، وأسلوب المحاكاة، يقول أرسطو : «فقد تقع المحاكاة فى الوسائط نفسها والأشخاص أنفسهم، تارة بطريق القصص - إما بأن يتمص الشاعر شخصاً آخر كما يفعل هوميروس، وإما بأن يظل هو هو لا يتغير - وتارة بأن يعرض أشخاصه جميعاً وهم يعملون وينشطون»^(١) .

وهذه الأساليب الثلاثة رغم أنها تخالف - ما ذكره أفلاطون بعض المعالفة فإنها مثلها تعتمد على درجة تدخّل الراوى فى السرد، وظل مفهوم الراوى كما كان عند أفلاطون، إلا أن أرسطو يرى أن سعادة الإنسان وشقاءه لا يظهران إلا من خلال الأفعال التى تصدر عن هذا الإنسان، ولذلك فإنه كان على النقيض من أفلاطون يؤثر المحاكاة على السرد البسيط، وظل هذا التفريق وهذا المفهوم - مثل غيرهما من الأفكار والمفاهيم الأرسطية - قانوناً مقدساً لا تمسه يد بتعديل أو معارضة حتى مطلع العصر الحديث .

فى العصر الحديث :

فى العصر الحديث أثرت قضية التفريق بين الأسلوب السردى والأسلوب الدرامى من المنطلق نفسه الذى بدأه أفلاطون ثم طوره أرسطو، وهو منطلق الراوى ومدى تدخّله فى السرد ، وعلى الرغم من ذلك فإن القضية فى العصر الحديث كانت ذات طابع مغاير للطابع الذى أثرت به على أيدي الفيلسوفين الإغريقين، فقد ظهرت فى

(١) شكرى عماد ترجمة كتاب «أرسطو طالس فى الشعر» دار الكتاب العربى للطباعة والنشر سنة ١٩٦٧ م

العصر الحديث أنواع أدبية جديدة لم تكن معروفة لديهما، مثل الرواية، القصة القصيرة، وتطورت الأشكال الأدبية القديمة تطوراً كبيراً، ومن ثم فإن الساحة التي أصبح الخلاف يدور عليها لم تعد هي نفسها الساحة القديمة، فلم يعد المجال مجال تفريق بين الملحمة والدراما - فقد نفضت الأيدي من الخوض فيهما منذ زمان بعيد - ولم يعد الحديث عنهما أمراً مجدياً، لأن كلاً منهما أصبح في واد، ولا يشتبك أو يشتبه مع الآخر، بل إن «الورث الشرعي للملحمة» - كما يقال - وهو الرواية، قد نحلت بمجموعة من القيم التي أفادتها من روح العصر الذي نشأت فيه والتي جعلتها لا تقترب من الملحمة إلا في بعض الملامح الخفية التي لا تكاد تدرك .

من هنا فإن الاهتمام قد تغيرت محاوره، وتبدل موضوعه، فلم يعد الراوى يستخدم بوصفه أداة للتفريق بين الأنواع الأدبية، وإنما أصبح يستخدم للتفريق بين أسلوبين - أو أكثر - داخل النوع الأدبي الواحد، أصبح الحديث يدور حول التفريق بين أسلوبى العرض والسرد فى الرواية والقصة القصية خاصة، باعتبار الأسلوب الأول أقرب إلى الدراما والأسلوب الثانى أقرب إلى التاريخ أو الشعر الغنائى، وقد صاحب البحث عن هذين الأسلوبين بحث آخر عن مفهوم الراوى ودوره فى النص.

عند هنرى جيمس (*) :

والحقيقة أن الفضل فى تفجير قضية الراوى ومدى تأثيره فى النص السردى فى العصر الحديث يعود إلى هنرى جيمس، فى كتاباته النظرية وفى إبداعاته العملية التطبيقية، تلك الكتابات التى أثارت كوامن الأفكار والنظريات المتعلقة بالرواية وبزاوية الرؤية

(*) ولد هنرى جيمس فى نيويورك سنة ١٨٤٢م من أب أيرلندى، ومات سنة ١٩١٦ بعد أن حصل على الجنسية البريطانية قبل موته بعام واحد .
من مؤلفاته :

- ١ - دورة البندول The Turn of the Screw .
- ٢ - رودريك هدسون Roderick Hudson .
- ٣ - صورة سيدة The Portrait of Lady .
- ٤ - أجنحة الحمامة The Wings of the Dove .
- ٥ - الكأس الذهبية The Golden Bowl .
- ٦ - السفراء The Ambassadors .
- ٧ - سكان بوسطن The Bostonians .
- ٨ - الأميرة كازاماسيما Princess Casamassima .

عند (بيتش) و (لوبوك) وغيرهما .

وليس معنى ذلك أن هنرى جيمس هو أول من تحدث عن الراوى فى العصر الحديث، بل هو الذى أشاع دراسته على نطاق واسع ، وبوأه المكانة التى هى جديرة به، فبعد جيمس أصبحت دراسة الراوى وزاوية الرؤية والمسافة من أكثر القضايا السردية اهتماماً ودوراناً على ألسنة النقاد .

لكن هنالك دراسة تجدر الإشارة إلى أنها سبقت دراسات هنرى جيمس عن الراوى وعن زاوية الرؤية بحوالى سنتين - كما يقول (نورمان فريدمان) - وهى: دراسة (سيلدن ل. وايت كامب) (Selden L. White Camb) (المسماة: The Study of a Novel سنة ١٩٠٥م) والتى يقول عنها فريدمان - فى بحثه الذى خصصه لتتبع تاريخ زاوية الرؤية فى القصص: «هذه الدراسة هى الأولى - حسبما أعلم - التى أفردت فصلاً بصورة رسمية للقواعد الخاصة بالراوى وزاوية الرؤية»^(١) . فقد كانت هذه الدراسة بمثابة النبوءة لما سوف يبرع فيه هنرى جيمس ومن جاء بعده، إذ تناولت تأثير موقع الراوى على أسلوب النص الأدبى، وعلى بناء الجملة المستخدمة فى هذا النص، وغيرهما من الموضوعات التى أصبحت محور الأبحاث التى دارت حول هذا الموضوع فيما بعد .

وفى المقدمات التى كتبها هنرى جيمس فيما بين سنتي (١٩٠٧-١٩٠٩) يخبرنا بأنه كان شديد الاهتمام بالبحث عن زاوية (centre) أو بؤرة (focus) لقصصه، وجاءه الحل الأمثل من خلال اهتدائه إلى أن كيفية التوصيل السردى يمكن أن تحدد عن طريق تأطير الحدث المسرود، أى وضعه فى إطار، هذا الإطار هو الوعى الباطن لإحدى الشخصيات^(٢) .

وبهذا الإطار يمكن التخلص من ربة الراوى التقليدى الذى يسيطر على السرد ويهيمن عليه، واستحداث أسلوب جديد لا يذوب فى الأسلوب الدرامى الذى يعتمد على عرض أفعال الشخصيات على خشبة المسرح، ولقد كان هنرى جيمس - أيضاً - أول من نادى بوعى بهذا الأسلوب الجديد، وبالهروب من سيطرة ذلك الراوى الذى

(1) Norman Friedman, "Point of view in fiction" in (The Theory of the novel). p 144.

(2) Ibid. p 112.

يدعى العلم بكل شئى ، والذى كان يتزبع على عرش القصص القديمة منذ فجر التاريخ^(١) .

رأى هنرى جيمس أن الراوى الحديث يجب عليه أن يتخلى عن السلطة التى ورثها عن أساليب القصص القديمة، ويجب عليه أن ينزع عنه سلطان المعرفة الذى يدعيه، ويتحول إلى مجرد وعاء أو إطار أو زاوية أو مرآة .

وفى ظل هذا الراوى الجديد يقترب الأسلوب القصصى من أسلوب العرض، إذ يترك هذا الراوى الشخصيات لتقول، وتتكلم كما يجلو لها، بمنطقها هى، فلا تكون هناك سلطة طاغية للراوى، أو جيروت مفرط فى الطغيان يقف بين عقل الشخصية ولسانها أو يصادر منطقها، أو يعقد لسانها أو يجد من تصرفاتها، فيقول عنها ما لم تقل، وفى ظل هذا الأسلوب الجديد الذى بشر به جيمس يتحول الفن القصصى إلى الموضوعية دون أن ينقلب إلى الدراما، وقد طبق هذه النظرية جيمس جويس فى رواياته، فجاءت أحداث رواية (صورة الفنان فى شبابه) ورواية (عوليس) مشاهد متدفقة من الوعى الباطن لإحدى الشخصيات دون سيطرة الراوى .

ومن اللافت للنظر أن هنرى جيمس فى إثاره لأسلوب العرض على أسلوب السرد البسيط الذى يرتفع فيه صوت الراوى يوافق أرسطو ويقف موقفاً مناقضاً للموقف الذى اتخذه أفلاطون، فأفلاطون يؤثر النوع الأول أى السرد البسيط لأن الراوى فيه كما يقول على لسان (أدمياتوس) «بمحاكى الفضيلة»^(٢) أما فى النوع الثانى فيضطر الراوى إلى محاكاة الأشرار والحدادين والبحارة وصناع السفن وغيرهم من أصحاب الحرف التى لا يقوم بها حسب رأى أفلاطون إلا العبيد^(٣) . أما أرسطو فيرى أن المحاكاة خير وسيلة لإبراز سعادة الإنسان وشقائه .

بييتش :

ولقد كانت البداية التى أشعلها هنرى جيمس بمثابة الشرارة التى تاججت فيما بعد على أيدي كل من (بييتش) و(لوبوك) إذ راح كل منهما يشرح الطريقة الجديدة

(١) ترى الدكتورة سيزا قاسم أن أول من نادى بهذا هو فلوير ، وأن هنرى جيمس التقط الخيط منه ثم طوره . سيزا قاسم (بناء الرواية) ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٤ ص ١٢١ .
(٢) أفلاطون (الجمهورية) ص ٢٦٦ .
(٣) المرجع السابق ص ٢٦٤ .

التي أذاعها جيمس، ويوضح النظرية الخاصة بها، فأخذ بيتش يفرق بين أنواع زاوية الرؤية التي استخدمها جيمس في قصصه، ومن هذا المنطلق أخذ يبحث في أنماط الرواية بعامة، وهذا أمر كلفه الكثير من الجهد، فقد تناول الانتقالات الخاصة بزواوية الرؤية - سواء الانتقالات التي أدركها جيمس في كتاباته النظرية أم الانتقالات التي لم يدركها - وتحدث عن الحيل التي تؤثر على زاوية الرؤية، وتلك التي لا تؤثر عليها، كما أنه تحدث عن كيفية أثر الراوي الخفي في تحريك الشخصيات إلى المدى الذي تتحول فيه أحياناً إلى دُمىٍ تحركها أصابع خفية، ثم ينتهي بيتش في نهاية المطاف إلى نتيجة عامة تعد بمثابة التقرير الختامي للطريقة الجديدة التي ولدت على يد هنري جيمس، إذ يقول في كتابه الذي أخرجه سنة ١٩٣٢م بعنوان (رواية القرن العشرين - دراسات في التكنيك): «القصة تحكى نفسها بنفسها، وتحدث إلى نفسها والمؤلف لا يلتمس الأعذار أو يتمحل العلل لشخصياته، ولا يخبرنا بما يفعلون، بل يدعهم يعبرون عن ذلك بأنفسهم بل إنهم هم الذين يخبروننا عما يفكرون فيه، ويشعرون به، وعن ماهية الانطباعات التي تواردت على عقولهم منذ أن تبوأوا مواقعهم التي وجدوا أنفسهم فيها» (١).

وهكذا نرى أنه يمكننا إجمال موقف بيتش في هذا الشأن في عبارة واحدة وهي: أن هنري جيمس يميل إلى طريقة العرض المتكبرة، ويتخلى عن الطريقة السردية القديمة التي يعلو فيها صوت الراوي العليم بكل شيء، وأن بيتش يوافق كل الموافقة.

لوبوك :

ولا يختلف بيرسى لوبوك عن بيتش في ذلك، فقد فرق لوبوك بين أسلوبى السرد المبسط والعرض، مثلما فرق بينهما هنري جيمس، لكنه أطلق على النوع الأول اسم الأسلوب غير المباشر، وعلى الثانى الأسلوب المباشر، ثم أعلن أنه لا يختلف اثنان على أن عبقرية جيمس تكمن في مهارته في الأسلوب المباشر، فقد تمكن هنري جيمس - كما يرى لوبوك - من أن يجعل القصة تحكى نفسها بنفسها، وبذلك يقرب من الهدف النهائى للأسلوب القصصى، وهو أن يجعل القصة تقرأ على أنها حقيقة وليس على أنها حيل والأعيب تصنع الإيهام بالحقيقة، وهذا الهدف لا يمكن أن يتحقق - كما

(1) Norman Friedman, "Point of view in fiction" in (The Theory of the Novel). p 113.

يرى - عن طريق التقارير السردية المسوقة على لسان راوية يدعى العلم بكل شيء، لأن الراوى نفسه قد يكون عائقاً يحول دون تصديق القارئ للقصة، بسبب حضوره المكثف وشخصية البارزة .

ولكن الطريقة المثلى هي تلك التى اتبعها جيمس ونبه إليها فى كتاباته النظرية، ثم فصلها كل من بيتش ولوبوك، وهى طريقة (العرض) تلك الطريقة التى تتاح فيها الفرصة أمام الشخصيات كى تبوح هى بنفسها للقارئ - أو لنفسها - دون وساطة من الراوى أو المؤلف .

ثم يتحدث لوبوك عن طريقة أخرى فى السرد لم يتحدث عنها هنرى جيمس لكنه استخدمها فى قصصه، وهى طريقة وسطى بين أسلوبى العرض والسرد المبسط، هذه الطريقة الثالثة تعتمد على أن القصة تحكى كما لو كانت مروية على لسان إحدى شخصياتها، لكنها فى الحقيقة تروى عن طريق ضمير الغائب، فى الوقت الذى يتفاعل القارئ معها ويندمج فى أحداثها كما لو كانت تجربة مصفاة أو مقطر من خلال وعى إحدى الشخصيات، وهنا تحدث المفارقة، إذ يكون الضمير المستخدم فى السرد فى جهة، وزاوية الرؤية الخيالية فى جهة مختلفة، ففى الوقت الذى تكون زاوية الرؤية داخلية ويكون من المناسب جداً فى هذه الحالة أن يكون الضمير المستخدم هو ضمير المتكلم (أنا) نجد القصة تروى بضمير الغائب (هو) «ونتيجة لهذا الفصل بين زاوية الرؤية وزاوية الخطاب نجد الفقرات التقريرية تمتزج بالفقرات الشخصية، ونجد الأسلوب المباشر، يمتزج بالأسلوب غير المباشر، ونجد السرد المشهدى يمتزج بالتقرير البانورامى»⁽¹⁾ .

ماخذ على نظرية جيمس :

على أن هذه النظرية التى ابتدعها هنرى جيمس وشرحها كل من بيتش ولوبوك قد وجهت إليها بعض الانتقادات الحادة : ففورستر يصرح فى الفصل الذى خصصه للحبكة فى كتابه (Aspects of the novel) بأنه لا يقر ولا يوافق على الأساس الذى انطلق منه لوبوك فى تحليله لأنماط القص، لأن لوبوك انطلق فى تقسيمه من العلاقة الناشئة عن موقع الراوى فى القصة، وهو المنطلق نفسه الذى نزع عنه أفلاطون

(1) Ibid. p 116.

وأرسطو، وهو عند فورستر منطلق زائف، لأن الرواية لا يمكن أن تكون عرضاً خالصاً أبداً، إذ لو كانت كذلك لتحولت مسرحية .

ويرى فورستر أن أرسطو عندما صرح بأن «سعادة الإنسان وشقاءه لا يظهران إلا خلال الأعمال التي يقوم بها ذلك الإنسان نفسه» كان مخطئاً، وذلك لأن سعادة الإنسان وشقاءه لا يظهران من خلال الأفعال، وإنما هما حقيقة يختبئان - كما يقول فورستر : «في الحياة السرية الكامنة في قلب الإنسان، وهذه الحياة السرية ليس لها أى دليل ظاهر، إذ لو كان لها ذلك الدليل لما كانت سرية، ولأصبحت حياة علنية، وهذه الحياة السرية ليست تلك الحياة التي تكشف عنها كلمة عابرة أو تهيدة - كما يظن عادة - فالكلمة العابرة أو التهيدة دليل ظاهر مثله مثل القتل أو الحديث تماماً، والحياة التي تكشف عنها هذه الكلمة أو هذه التهيدة تخرج عن نطاق السرية إلى دائرة الفعل»^(١) .

من هنا فإن فورستر يرى أن الفارق الضخم بين الفن المسرحي والفن الروائي يظهر في أن الأول يجب أن تتخذ السعادة الإنسانية وكذلك الشقاء الإنساني شكل العمل أو الفعل، وإذا لم تظهر هذه السعادة وهذا الشقاء في شكل أفعال فإن وجودهما يظل مجهولاً، أما الرواية فإن كاتبها يمكنه «أن يتحدث عن شخصياته، وأن يتحدث على لسانهم، وأن يعمل الترتيبات لنا لكي نصغى إليهم وهم يفكرون، كما أنه يستطيع الوصول إلى الهواجس النفسية، ومن هنا يمكنه التعمق في داخل النفس، والنظر إلى كوامن اللاشعور، والإنسان عندما يتحدث عن نفسه فإنه لا يستطيع أن يكون صادقاً تماماً؛ لأن السعادة والشقاء اللذين يشعر بهما سراً يمتحان من منابع لا يستطيع الوصول إلى عللها؛ لأنه عندما يبدأ في شرحها تكون قد فقدت صفاتها الأصلية، وهنا تظهر مقدرة الروائي الحقيقية»^(٢) .

يرى فورستر - إذن - أن تقسيم أسلوب الرواية إلى : العرض والتقرير السردى، بناء على موقع الراوى، وإيثار أسلوب العرض، والتقليل من شأن الأسلوب التقريرى السردى إنما هو تقسيم ينطلق من أساس خاطئ؛ ذلك لأن أصحاب هذا التقسيم بدءاً

(١) أ.م فورستر (أركان القصة) ترجمة كمال عياد (الألف كتاب) ط دار الكرنك سنة ١٩٦٠م ص ١٠٢ .

(٢) فورستر (أركان القصة) ترجمة كمال عياد ص ١٠٢ .

من جيمس ونهاية بلوبوك - يفترضون أن الأدوات التي تستخدمها كل من الرواية والدراما واحدة، بينما أدوات كل منهما مختلفة عن الأخرى، وغاياتهما مختلفة وشخصياتهما مختلفة أيضاً .

فالدراما تعتمد على الفعل، بينما الرواية تعتمد على القول، والدراما تهتم بالحياة الظاهرة، بينما الرواية تهتم بالحياة الباطنة، وإذا قصدت الدراما إلى كشف شيء من الحياة الباطنة عبرت عن ذلك من خلال ما يظهر من أفعال الشخصيات فقط، أما الرواية فيمكنها وصف الظاهر، كما يمكنها الوصول إلى دقائق الحياة الدفينة في الإنسان، من خلال مهارة الكاتب في صياغة الحكمة، ومن خلال شخصية الراوي، ومن خلال اللغة الشفافة الموحية للسرد، ونتيجة لذلك فإن الشخصية المسرحية شخصية واضحة المعالم ظاهرة للعيان، أما الشخصية القصصية فهي شخصية غامضة معقدة؛ لأن الناس في الرواية كما يقول فوستر: «كائنات ضخمة غامضة لا يمكن السيطرة عليها، كائنات ثلاثة أرباعها مخفى كجبل الثلج»^(١) .

فالقصة عند فورستر لا بد فيها من تدخل الكاتب أو من ينوب عنه - وهو الراوي - لكي يلقى الضوء على هذه الحياة الخفية، وأما ما يدعيه بيرسي لوبوك من أن وجود الراوي يحول دون تصديق القصة ويخل بواقعتها، لأن هذا - كما يرى لوبوك - يحكي أشياء كثيرة لا يمكنه توثيقها، فإن فورستر يسخر من هذا المنطق بقوله: «تشبه هذه الاستجابات كثيراً ما يدور في المحاكم (يقصد أن المتحدث فيها مطالب بالدليل على كل ما يروح به) فكل ما يهم القارئ هو: هل في تغير الموقف أو في الحياة السرية ما يقنع؟»^(٢) .

ومن المآخذ التي سجلت على تلميذى جيمس: (بيتش ولوبوك) «أن النظرية التي أتعبا نفسيهما في تحليلها واستنباط قوانينها نظرية قليلة الجدوى بالنسبة للناقد القصصي وبالنسبة لكاتب الرواية أيضاً»^(٣) .

كما أنهما في تصريحهما بأن الإفراط في الدرامية واستخدام أسلوب العرض يؤدي

(١) فورسو (أركان القصة) ترجمة كمال عباد ص ١٠٤ .

(٢) فورسو (أركان القصة) ترجمة كمال عباد ص ١٠٤ .

(٣) Wayne C. both, " Distance and point of view an essay in classification " in the theory of the novel. p 87.

إلى التوغل فى الواقعية والصدق، وتصريحهما كذلك بأن الميل ناحية الإخبار المسوق على لسان راوية يؤدي إلى البعد عن التصديق وعن الواقعية، وأن هذا الأسلوب الأخير يفقد الرواية هدفها «إنما يحكمان بذلك على الجنس القصصى بعامه، ويضعان له قوانين جديدة من خلال ولعهما بطريقة واحدة من طرق السرد وهى طريقة هنرى جيمس فقط، وهى مجرد طريقة واحدة من طرق السرد الكثيرة، فهناك - كما يقول واين سى بوث- خمسة ملايين طريقة للإخبار بالقصة، وكل منها تستقل عن الأخرى فى جميع الأغراض، ومن ثم فإن القاص أوسع مجالاً وأكثر حرية من كاتب المسرحية، لأن الأول يمتلك حياً غير محددة يمكنه أن يختار من بينها، فكيف نحكم عليه من خلال التزامه أو عدم التزامه بواحدة منها ؟» (١) .

ومن الذين تصدوا لنظرية جيمس بالنقد والتفنيد تزفان تودروف، فتودروف مثل سائر البنيويين ينظر إلى العمل الأدبى على أنه مستويان : خطاب وسرد، وأن الخطاب يعنى بالجانب اللغوى، بينما السرد يعنى بالصورة الخيالية لحياة الشخصيات، وما يدور بينها من صراع فى المدى الزمانى والمكانى المحدد لعالم القصة، ويرى أن نظرية جيمس بشأن الراوى ودوره فى العمل الأدبى لم يحالفها النجاح، سواء على يدى هنرى جيمس نفسه أم على أيدي أتباعه، وذلك لأنها تعنى بالجانب الثانى فقط، وهو جانب السرد لكنها تهمل جانب الخطاب، ولم تتبع من المدخل الطبيعى لدراسة النص القصصى وهو اللغة، يقول تودروف: «يقدم لنا التمييز بين الخطاب والسرد فهما أفضل لقضية أخرى فى النظرية الأدبية، تلك هى قضية (الرواية) أو (وجهة النظر) ونحن معنيون هنا بالتحويلات التى تميز بها فكرة الشخص فى السرد الأدبى، هذه القضية التى طرحها هنرى جيمس أول من طرحها، عولجت مرات أخرى منذ أن طرحها فى فرنسا جان بويون، وكلود آدموند ماغنى، وجورج بلان، ولم تنجح هذه الدراسات فى تفسير هذه الظاهرة تفسيراً كاملاً لأنها لم تأخذ طبيعتها اللغوية بنظر الاعتبار، رغم أنها وصفت أهم مظاهرها» (٢) .

ثم يتناول تودروف بالنقد تلك النظرية المنسوبة إلى جيمس فى أكثر صورها نضجاً

Ibid., p 88.

(١)

(٢) تزفان تودروف (اللغة والأدب) فى (اللغة والخطاب الأدبى) ترجمة سعد الغامى - المركز الثقافى

العربى - بيروت - سنة ١٩٩٠ - ص ٥٠ .

ودقة وحدائة، يتناولها بعد أن نضجت على يدي (جان بويون) .

فجان بويون فى كتابه (الزمان فى الرواية) يجمع الصور التى يتركها تأثير الراوى فى النص الأدبى فى ثلاثة مظاهر:

- ١- أن يظهر (أنا) الراوى عبر (هو) البطل كما فى السرد التقليدى البسيط.
- ٢- أن يختفى (أنا) الراوى وراء (هو) البطل، والراوى فى هذه الحالة لا يعرف شيئاً عن الشخصية، بل يكفى بمراقبة حركاتها وينشأ عن وجود هذا الراوى السرد الموضوعى المحايد.
- ٣- أن يقرن الراوى نفسه بإحدى الشخصيات، فىرى كل شئ بعينها هى، أى أن الراوى يقف فى مرحلة وسطى بين الأنا والهو^(١) لكن هذا التقسيم لا يرضى تودروف، لأنه كما يقول: «تقسيم جمالى، فكل سرد يتألف من عدة وجهات للنظر، فضلاً عن ذلك يوجد الكثير من الصيغ والأشكال الوسيطة، فقد نخدع الشخصية نفسها فى رواية القصة، كما قد تعترف بكل ما تعرف، وقد تحملها حتى تنتهى الى أدق التفاصيل، أو تكفى بقشور الأشياء دون اللباب، وقد نجد تشريحاً للوعى (تيار الوعى) أو كلاماً ملفوظاً، وكل هذه التنوعات تنتمى الى وجهة النظر التى تعادل بين الراوى والشخصية»^(٢) .

وينتهى تودروف الى نتيجة عامة، هى أن السرد لا يعرف إلا سارداً واحداً أو عاملاً واحداً فاعلاً للخطاب السردى وهو السارد بضمير الغالب، وهذا الضمير لا يعبر عن شخصية خاصة أو ذات، لأنه ليس هو ذاته الراوى، فالراوى واحد من شخصيات القصة، أما هو هنا فمجرد ضمير أو زاوية للخطاب، يقول: «ومن يقول (أنا) فى الرواية ليس (أنا) الخطاب أى فاعل المنطوق، لأن من يقول أنا فى الرواية ليس إلا مجرد شخصية من شخصيات القصة، يتحدث بالأسلوب المباشر ليضفى على كلامه الموضوعية التى يتطلبها تصديق القصة، وتعبيره بضمير المتكلم لا يجعله هو نفسه فاعلاً للخطاب، ففاعل الخطاب أنا أخرى غير مرتبة دائماً، وهذه الأنا غير المرتبة هى التى تحيل إلى الراوى، ذلك الصوت الشعرى المحتجب تحت الخطاب اللغوى»^(٣) .

(١) المرجع السابق ص ٥١ .

(٢) المرجع السابق ص ٥٠ .

(٣) المرجع السابق ص ٥٠ .

وهكذا نرى أن تودروف يفصل بين صوت الراوى الذى يدرك أعمال الشخصيات وينقل كلامهم وأفكارهم، وبين الصوت السردي الذى يبدو فى الخطاب اللغوى للقصة، وأنه يأخذ على جيمس ومن جاء بعده أنهم يهتمون الجانب الثانى، ولذلك فإنهم لم يوفقوا فى تقسيماتهم أو فى وصفهم لظاهرة الراوى .

على أن الأهمية الكبرى التى تعزى إلى جيمس لا تنحصر فقط فى أنه اخترع طريقة جديدة فى القص تقوم على العرض، أو فى أنه نقل التقسيمات التى تحدث عنها أفلاطون وأرسطو إلى ساحة القصة الحديثة، وإنما تكمن أهمية جيمس فى أنه نبه النقاد فى وقت مبكر إلى أهمية موقع الراوى وزاوية الرؤية، وكيف يمكن أن يتخذ هذا الموقع وهذه الزاوية، وكذلك المسافة التى تفصل بين الراوى والشخصيات منطلقاً لدراسة الأسلوب القصصى، ودراسة بناء القصة وتكتيكها .

فقد أغرى هنرى جيمس النقاد بنظريته، حتى إن الأفكار التى أشاعها - أو أوحى بها فى معالجة التفريق بين الأسلوب القصصى القائم على العرض الدرامى والأسلوب السردى البسيط القائم على الإخبار المجرد - أخذت تملأ الدوريات العلمية والمجلات والكتب، وتشغل الناس، حتى غدا هذا التقسيم أحد الأساطير التى صدقها النقد الحديث، وتحول النقاد الذين تناولوا موقع الراوى بعد ذلك إلى مجرد مهاجمين أو مدافعين عن هذه النظرية .

فهذه آين تات (Allen Tate) ترد على فورستر فى مقالة كتبها سنة ١٩٤١ قائلة: «أن القدرة على الإقناع بالحدث عن طريق وضعه فى اطار سمة خاصة تميز الرواية الحديثة، ويعود إلى هذه السمة خاصة الفضل الأكبر فى انجاز بناء موضوعاتها»^(١) .

وهذه فيليز بنتلى (Phyllis Bentley) تشيد سنة ١٩٤٧ بذلك التخلص التدريجى من التقارير السردية التقليدية فى القصة، وترى أن هذا الأسلوب الجديد المسمى بأسلوب العرض هو الذى بعث الحياة فى القصة الحديثة.

على وجه الإجمال فإن موضوع الفصل بين أسلوب السرد البسيط وأسلوب العرض - ذلك الموضوع الذى كان الحديث عنه وليد نظرية جيمس - كان أحد منابع الرئيسة لمعظم الآراء والدراسات التى تناولت أساليب السرد القصصى فى هذا

(١) Norman Friedman, "Point of view in fiction" in (The Theory of the novel). p 116.

القرن، مثل دراسة ألين جلاسجو (Ellen Glasgw) سنة ١٩٤٣، ودراسة مارك سكورر (Mark schorer) سنة ١٩٤٨ عن تأثير الراوى على العالم القصصى، ودراسة برنارد دى فوتو (Bernard De Voto) سنة ١٩٥٠، ودراسة روتشيلد (Jeffery M. Rothschild) سنة ١٩٩٠ عن الراوى الظاهر والفرق بينه وبين المؤلف فى النشر الإنجليزى، وغيرها من الدراسات العديدة التى تناولت موضوع تأثير الراوى على أسلوب القصة أو على بنائها .

لكننا سوف نتوقف قليلاً عند الدراسه التى كتبها نورمان فريدمان (Norman Friedman) سنة ١٩٥٥ بعنوان (زاوية الرؤية فى القصص، تطور المفهوم النقدى) لأنها تعد بمثابة التقرير النهائى لما وصلت إليه الدراسات المتعلقة بالراوى، حسب المنطلق الذى بدأه هنرى جيمس، أو تعد بمثابة الثمرة التى جناها النقد الحديث من كل الجدل الذى فجره جيمس بشأن موقع الراوى، وتأثير هذا الموقع على أسلوب القصة وكذلك مفهوم الراوى .

ويلخص فريدمان هذه النتائج فى الإجابة على الأسئلة التالية:

- ١- من الذى يتحدث الى القارئ فى القصة؟ أهوالمؤلف؟ أم الراوى الذى يروى القصة بضمير الغائب؟ أم الراوى الذى يرويها بضمير المتكلم؟ أم أن القصة تساق على ادعاء أنها مروية من زاوية مجهولة الهوية؟.
- ٢- من أى موقع يرصد الراوى القصة التى يرويها؟ أمن أعلاها؟ أم من أسفلها؟ أم من جانبها؟ أم هو راو متنقل الموقع والزاوية، أم هو راو متعدد؟ أهو قريب من المؤلف؟ أم قريب من الشخصيات؟.
- ٣- ما قنوات المعلومات التى يستخدمها الراوى فى نقل القصة إلى القارئ؟ هل يستخدم كلمات المؤلف وأفكاره ومشاعره وموقفه؟ أم يستخدم كلمات الشخصيات وأفعالها الظاهرة؟ أم يستخدم أفكارها ومشاعرها وهواجسها الباطنة؟
- ٤- على أى مسافة يتعد القارئ من القصة؟

ثم يصرح فريدمان فى النهاية بأن الإجابة على كل هذه الأسئلة تصب فى نتيجة واحدة، وتكمن هذه النتيجة فى ذلك التفريق الحاسم بين أسلوبى الإخبار (Telling)

وهكذا نعود مرة أخرى إلى البداية التي انطلق منها أفلاطون في تفريقه بين أسلوب السرد البسيط وأسلوب المحاكاة، أى بين أسلوب التاريخ وأسلوب الدراما، غير أن التفريق هذه المرة لم يكن بين نوعين أدبيين بل بين أسلوبين، داخل النوع الواحد، حل أحدهما محل الآخر .

الراوى عند الشكليين والبنويين

إلى جانب هذه المدرسة التي حمل لواءها هنرى جيمس، كانت هنالك مدرسة أخرى تنطلق فى فهمها للراوى وفى دراستها لأثره فى النص من منطلق آخر، هو منطلق البنية المكونة لهذا النص والتي يشكل الراوى أحد عناصرها .

عند بروب

ولعل أولى المحاولات فى هذا المجال تلك الدراسة التى أنجزها الناقد الروس الشكلى بروب (١٨٩٥-١٩٧٢) والتي أطلق عليها (صرف الحكاية الخرافية) سنة ١٩٢٨، ولا تعود أهمية هذه الدراسة لسبقها الزمانى فحسب، بل لأنها تعد المنطلق الذى صدر عنه الاتجاهان الرئيسيان فى دراسة الراوى - بل الدراسات الأدبية عامة - فى العصر الحديث : الاتجاه البنوي، والاتجاه الأسلوبى، وفى هذه الدراسة حاول بروب أن يدرس الأجزاء المكونة للحكاية الخرافية، وعلاقة كل جزء فيها بالجزء الآخر، دراسة وصفية منهجية، تشبه الدراسات العلمية، فقد ارتأى بروب أن بنية الحكاية الخرافية تشبه بنية النبات، وأن أجزاء الحكاية الخرافية تتكامل فى بناء واحد يشبه تكامل أجزاء النبات تماماً، ففي النبات كما فى الحكاية الخرافية مجموعة من العناصر، وكل عنصر فيها له وظيفة محددة، كالأوراق والساق والجذور وغير ذلك. وهذه العناصر قد تكون كاملة فى إحدى الأشجار، وقد تكون غير كاملة فى شجرة أخرى، ولكن الوظائف التى تؤديها لا بد أن تكون تامة، ففي غياب الأوراق قد يقوم الساق بعمليات التمثيل الضوئى، وفى حالة قصور الجذور عن الامتصاص قد تقوم الأوراق بدورها، إلى جانب الدور الأسمى لها، كما أن هذه الأجزاء الوظيفية ثابتة فى كل نبات، فالأوراق واحدة بالنسبة للوظيفة لكن أوراق شجرة الموز غير أوراق شجرة

التفاح، غير أوراق الأشجار الصحراوية وهكذا.

وبالمثل فإن هنالك إحدى وثلاثين وظيفة للحكاية الشعبية عند بروب، هذه الوظائف «تعد عناصر ثابتة وبقية في الحكاية بالرغم من الكيفية التي تمت بها، أو بواسطة من أتم تحقيقها، وتشكل هذه الوظائف - عنده - أجزاء أساسية للحكاية»^(١) وهذه الوظائف لها ترتيب دائم وثابت ومن ثم فإنه يعد «كافة الحكايات الجغرافية الشعبية طرازاً واحداً من ناحية بنيتها»^(٢).

أما الاختلاف الذي تراه بين حكاية وأخرى فليس ناشئاً من اختلاف البنية وإنما من تعدد الأساليب المستخدمة في إنجاز هذه الوظائف السابقة، فوظيفة غياب الشخصية مثلاً قد تكون في إحدى الحكايات على شاكلة مغادرة الوالدين المنزل من أجل العمل، وقد تكون على هيئة خروج إلى رحلة صيد، أو رحلة تجارة، أو الخروج للحرب أو الموت، أو الطرد، أو النفس، أو الهروب، أو الضياع، أو غير ذلك، وكذلك قد يكون التحذير في صورة أمر أو نهى أو فعل احترازي، كإيداع الأطفال في مكان آمن. الخ.

وبهذا فإن بروب يجعل الحكاية الجغرافية مستويين: أحدهما ثابت لا يتغير، وهو البناء الوظيفي المكون من الوظائف الإحدى والثلاثين، وثانيهما الطرق المختلفة التي يتم بها تحقق هذه البنية، وهذا التقسيم شبيه بتقسيم سوسير للغة إلى بنية ثابتة لا تتغير، وهي (اللغة) واستخدامات مختلفة متعددة لهذه اللغة وهو (الكلام).

ومن الجدير بالذكر أن بروب لم يجعل للراوى عنصراً أو وظيفة ثابتة في بناء الحكاية، بل جعله من العوامل المتغيرة، وجعل حرته مقيدة بترتيب الوظائف وعددها، فلا يتحرك الراوى إلا في إطار هذه البنية الثابتة، نعم للراوى - كما يقول كمال أبو ديب - «حرية اختيار الوظائف التي يحدفها أو يستخدمها»^(٣) من الوظائف الإحدى والثلاثين، وله أن يختار الطريقة التي يتم بها تشكيل هذه الوظائف حتى يمكنه توليد الحكايات، مع الاحتفاظ بالوظائف وترتيبها، فوظيفة الشر مثلاً قد يجعلها راوٍ من الرواة قتلاً، ويجعلها آخر سرقة، ويجعلها ثالث وشاية، وهكذا.

(١) بروب «مورفولوجيا الحكاية الجغرافية» ترجمة أبو بكر أحمد باقادر وأحمد عبد الرحيم نصر - ط النادي الأدبي الثقافي بمكة - سنة ١٩٨٩ - ص ٧٧ .

(٢) المرجع السابق ص ٧٩ .

(٣) كمال أبو ديب «الرواية المقتعة . نحو منهج بنوي في دراسة الشعر الجاهلي» ص ٢٨ .

وللراوى أيضاً الحرية فى «اختيار الأسماء والخصائص التى تملكها الشخصيات»^(١) وله أن يختار شخصية دون أخرى.

وقد نبه بروب بعمله هذا النقاد إلى إمكان دراسة القصة بوصفها بنية متكاملة، وأن هذه البنية تحتوى عناصر ثابتة وأخرى متغيرة، لكنه لم ينتبه إلى الدور المركزى للراوى فى بناء الحكاية، بل جعله مجرد عامل متغير .

عند باختين

ومن الدراسات التى تناولت مفهوم الراوى ودوره فى بناء النص القصصى وكانت معاصرة لدراسة بروب، تلك الدراسة التى قام بها الأديب الروسى باختين، فإذا كان بروب قد اتجه نحو صياغة قانون يحكم بناء الحكاية الخرافية، فإن باختين قد اتجه إلى صياغة منهج لدراسة البنية اللغوية للقصة، وانطلق فى دراساته من المستوى اللغوى للقصة، وليس من هيكلها الدرامى - كما فعل بروب - ومن ثم فإن باختين كان أقرب للدراسات الأسلوبية، وكان بروب أقرب للدراسات البنيوية .

وقد رأى باختين أن الأشخاص فى السرد القصصى ليسوا أشخاصاً من لحم ودم، كما هو الحال بالنسبة للناس فى الحياة، بل هم أشخاص متكلمون، مادتهم الحروف والأصوات والكلمات والجمل، فالإنسان فى القصة ليس إلا صوتاً أو لهجة، وكل شخصية فى القصة، وكذلك الراوى تحمل بين طياتها لهجة وصوتاً وإيديولوجية خاصة، وتحمل أيضاً رؤية وموقفاً يختلف عن سائر الشخصيات، وكل هذه الخصائص تبرز من خلال الصورة اللغوية التى تصاغ فيها الخطابات، وليس عن طريق الخصائص الذاتية للشخصيات، ثم جعلت الظروف التاريخية والسياسية فى روسيا بعد الثورة البلشفية باختين يلوى عنق نظريته، فيجعل الصراع الأسلوبى بين اللهجات والأصوات صورة للصراع الطبقي، ويهمل الصراع الذاتى بين صوت روائى وآخر^(٢) .

وفى إطار هذه النظرية يخلص باختين إلى مجموعة من النتائج التى تعيننا هنا فى مجال الراوى، وأول هذه النتائج وأكثرها أهمية أن باختين هدم الفكرة القديمة التى كانت

(١) المرجع السابق ص ٢٩ .

(٢) يرى تودروف أن باختين ربما فعل شيئاً أكثر من هذا، وهو أنه كان يوقع أعماله التى على هذه الشاكلة بأسماء مستعارة. راجع تودروف : باختين المبدأ الحوارى - ترجمة فخرى صالح - ط المهبة العامة لقصور الثقافة - ص ٤١ .

سائدة عن القصة، والتي كانت تنظر إليها على أنها حياة أو أنها على شاكلة الحياة المعيشة، وأحل محلها فكرة جديدة مفادها : أن القصة ليست حياة أو كالحياة، وإنما هي عكس الحياة، ففي الحياة المعيشة أناس يحبون ويعملون ويتصارعون وهم الذين يحددون الصورة الكلامية لخطاباتهم، أما في القصة فالصورة الكلامية هي التي ترسم صور الشخصيات، وهناك فرق بين الحياة التي تثمر لغة، وبين اللغة التي تثمر حياة.

وكان لهذه الفكرة التي تولدت في ثنايا أبحاث باختين الأثر الأكبر في توجيه أنظار النقاد الى أن الرواية حقيقة ليست حياة، بل هي نص لغوي، وليس هناك غير ذلك، وأن الشخصية في الرواية ليست ذاتاً يمكن تحليلها بواسطة قوانين علم النفس أو علم الاجتماع، وإنما هي مجموعة من الجمل تشكل خطاباً.

أما النتيجة الثانية التي نخلص إليها باختين فتتمثل في أن الصراع في القصة ليس صراعاً بين أشخاص، وإنما هو صراع بين أصوات ولهجات، يقول في هذا الشأن : «ما يتصف به الجنس الروائي ويتميز، ليست صورة الإنسان بحد ذاته، بل صورة اللغة، ولكن اللغة كما تصبح صورة فنية أن تصبح كلاماً على شفاه متكلمة وتقرن بصوت الإنسان المتكلم»^(١). فالإنسان المتكلم في الرواية يعد أحد أبعاد الخطاب فحسب، مجرد موقع لتحويل اللغة إلى خطاب، وأن الخطابات هي التي تحمل الأصوات واللهجات والأيدولوجيات .

ثم يأتي دور الراوي عند باختين، فيدرسه دراسة أسلوبية تتجاوز النظر إلى ذات الراوي بوصفه عنصراً في بناء درامي، إلى كونه صوتاً أو لهجة كلامية في سيمفونية لغوية متعددة الخطابات، لكن الراوي عنده ليس مجرد صوت أو لهجة كسائر الشخصيات، بل هو الصوت الضابط لكل الأصوات، الصوت الناقل لكلام الشخصيات، الحاكي له، والقائم بمهمة التنسيق والتوليف والتأطير، لتخرج هذه الأصوات واللهجات من التنافر والنشوز إلى التناغم والتآلف، بالإضافة إلى ذلك فإن الراوي عندما يتصدى لكلام الشخصيات بالنقل أو التنسيق أو التأطير فإنه يناقش كلامها، ويقومه، فيؤيده أو يعارضه أو يفسره أو يدحضه .

(١) مهاليل باختين : الكلمة في الرواية ، ترجمة يوسف حلاق . منشورات وزارة الثقافة بالجمهورية العربية

السورية . ص ١٠٨ .

وبذلك فإن باختين يرى أن خطاب الراوى يتميز عن خطابات الشخصيات
بالميزات التالية:

١ - أنه يولف الخطابات المتنافرة والأصوات واللهجات المختلفة.

٢ - ينقل كلام الآخرين نقلاً متحيزاً.

٣ - يناقش كلام الشخصيات فيقومه أو يدحضه أو يؤيده أو يطرده أو يفسره.

ويرى أن خطاب الراوى بهذا الشكل ليس إلا نموذجاً لنوع من الخطابات الموجودة
فى الحياة، يقول: «فالناس فى حياتهم اليومية يتكلمون أكثر ما يتكلمون عما يقوله
الآخرون، ينقلون كلمات الغير وآراءه ومزاعمه، يتذكرونها، يزفونها، يناقشونها،
يستأذون منها، يوافقونه عليها، يعارضونه فيها، يستشهدون بها»^(١).

ولقد صاحب دراستى بروب وباختين دراسات أخرى على أيدي الشكلايين
الروس لها صلة وثيقة بمفهوم الراوى، من أمثال دراسات كل من شلوفسكى
وتوماشفسكى، وإينجنباوم، وغيرهم، ولعل أكبر منجزات هؤلاء الدارسين فى هذا
المجال تقسيمهم للنص القصصى إلى أنساق خاصة بالحكاية أطلقوا عليها المتن الحكائى،
وأنساق أخرى خاصة بالسرمد أطلقوا عليها المتن الحكائى^(٢)، وما ذكروه عن دور
الراوى فى حديثهم عن الحوافز وعن التحفيز، وهذا التقسيم أو ذاك لا يخرج عن
التقسيم الذى شرحه الناقد الفرنسى البنيوى إميل بنفنست فيما بعد، ثم أصبح أساساً
راسخاً من أسس المذهب البنيوى فى أوربا «فقد كشف بنفنست - كما يقول
تودروف - عن وجود مستويين متميزين للمنطوق أو الفعل الكلامى فى اللغة، هما
مستوى الخطاب ومستوى القصة، ويشير هذان المستويان إلى تكامل موضوع المنطوق
مع النطق واندماجه به، وفى حالة القصة - كما يقول بنفنست تعنى بتقديم الرقائع
التي حدثت فى لحظة من الزمن دون تدخل الراوى فى مجرى السرمد» فى حين يعرف
الخطاب بأنه «أى منطوق أو فعل كلام يفترض وجود راوٍ ومستمع، وفى نية الراوى
التأثير على المستمع بطريقة ما»^(٣)، ومعنى ذلك أن بنفنست يعد تدخل الراوى فى

(١) المرجع السابق ص ١١٩ .

(٢) ارجع فى ذلك إلى الفصل الذى كتبه إينجنباوم عن نظرية المنهج الشكلى فى كتاب «نظرية المنهج
الشكلى: نصوص الشكلايين الروس» ترجمة إبراهيم الخطيب، ط الشركة المغربية للناشرين المتحدين. من ص ٢٠
حتى ص ٧٤ .

(٣) تودروف : اللغة ولأدب، فى كتاب : «اللغة والخطاب الأدبى» ترجمة سعيد الفانمى، ط المركز الثقافى
العربى الدار البيضاء. ص ٤٨ .

القص العامل الجوهري في تحول القصة من كونها مجرد قصة إلى كونها خطاباً، وهو المعيار نفسه الذي أشار إليه شلوفسكى وإيغناوم من قبل، حيث قسما النص القصصى إلى مستويين:

١- متن حكاى: ويختص بالحكاية قبلما تصبح قصة، أى بالأحداث الغفل التى لم يدخل إليها عنصر الفن، وفى هذه الحالة تقع الأحداث حسب تسلسلها الزمانى الذى تقع عليه فى الحياة المعيشة .

٢- المبنى الحكائى، ويتعلق بالصياغة الفنية التى تحول المتن الحكائى إلى شكل فنى مؤثر وجميل، وتأثير التحول الفنى الذى يصاحب تحويل الحكاية إلى قصة أو تحويل المتن الحكائى إلى مبنى حكاى يظهر فى طرق التقديم والتأخير، وفى الحذف والاختصار أو الإسهاب أو غير ذلك .

على أى حال فإن الدراسات البنيوية الأوربية ذات الصلة بالراوى قد اتخذت من نظريات كل من بروب وباختين ومن المدرسة الشكلية عموماً، أساساً لتحليلاتها، وسوف نتناول الدراسات المتعلقة بالراوى عند جبرار جانيت خاصة، لأنها تعد بمثابة الثمرة لهذه الدراسات البنيوية فى مجال دراسة الراوى وعلاقته بالسرد .

عند جبرار جانيت

ينطلق جبرار جانيت فى تحليله لبنية الخطاب السردى من الموازنة بين موقعين زمانيين كما فعل بنفنست وتودروف :

أ - موقع الراوى متمثلاً فى القول السردى، وهو العمل الوحيد الذى يقوم به الراوى بوصفه راوياً .

ب- موقع الشخصيات متمثلاً فى الأفعال والأقوال والأفكار الصادرة عن الشخصيات أو المتعلقة بها .

ويرى أن هناك فارقاً زمانياً ملحوظاً بين الأشياء المنخر عنها عند حدوثها، والأشياء نفسها عندما تروى، فقد تكون رواية الحدث سابقة لوقوعه، أو معاصرة له، أو تالية له، كما أن الزمان المستغرق فى الإخبار قد يتساوى مع الزمان المستغرق فى وقوع الحدث، كما فى رواية الحوار، وقد يزيد زمان الإخبار ويتضاءل زمان الفعل، كما فى

الوصف والتفسير والتحليل والتعليل، وقد يمتد زمان الحدث ويتقلص زمان القول، كما فى التلخيص، وهكذا يستخدم جيران جانيت الموازنة بين زمانى القول والحكاية وسيلة للتفريق بين الأساليب المستخدمة فى القصة، ثم لا يكتفى باستخدام الراوى وموقعه هذا الاستخدام، بل يشير إلى دور صوت الراوى وشكله وموقعه فى تحديد دلالة الوحدات اللغوية المكونة للنص، فهو يقول: «إن أكثر العبارات موضوعية مثل (أنام مبكراً) و(الماء يغلى عند مئة درجة مئوية) أو (بمجموع زوايا المثلث يساوى مجموع زاويتين قائمتين) لا يمكن فهمها وتقديرها حق قدرها إلا إذا عرف الشخص الذى تفوه بها، وعرف أيضاً الموقع أو المقام الذى استخدم لاحتواء هذا الشخص .

ذلك لأن المعنى الذى تؤديه كل عبارة سرديّة من العبارات السابقة معلق بين حدثين، حدث الفعل وحدث القول، وبين لحظتين، هما لحظة إنجاز الفعل ولحظة التفوه بالإخبار عنه، ولكل من الحدثين موقعه وظروفه ولكل منهما فاعله»^(١) .

ويرى جانيت أن القيمة التى يفرزها المستوى الأول، أى المستوى القولى الخطابى، يمكن أن تبرهن على القيمة المستفادة من المستوى الثانى أى المستوى القصصى، فقد تزيد الأولى من تناقضات الثانية، وقد تحتويها، أو تغير دلالتها، وبذلك يتوقف فهم القصة جملة، وكذلك يتوقف الاستمتاع بها وتذوقها - عند جانيت - على معرفة من الذى يرويها ؟ ومتى ؟ وأين ؟ وكيف ؟ .

ومعرفة من الذى يروي القصة ؟ تجر إلى تساؤلات أخرى مثل: هل لهذا الراوى خصوصية متميزة ؟ أى هل له ملامح ذاتية يحرص الكاتب على إبرازها مثلما يحرص على إبراز خصائص الشخصيات الأخرى فى القصة أو الرواية ؟ وفى هذه الحالة فإن دور الراوى لا يقتصر على مجرد نقل المعرفة أى توصيلها، بل يتحول إلى رؤية يتلون العالم الذى ينظر إليه بلون خصائصها الذاتية، كما أن الأحداث التى يرويها تبدو كبيرة أو صغيرة، عظيمة أو حقيرة، مهمة أو تافهة، حسب اقترابها أو ابتعادها من هذا الراوى، وحسب نوع هذا الراوى، كما أن الزاوية التى يقع فيها هذا الراوى قد تخفى جوانب وتظهر أخرى، وهكذا يتجاوز جانيت الدور التقليدى للراوى، وهو مجرد الإخبار عن الأحداث، ويجعل له وظائف أخرى يقول عنها : «إنه يبدو غريباً

Gerard Genet, (Narrative discours). p 212.

(١)

لأول وهلة أن يعزى إلى راوٍ ماخاصية ذاتية أكثر من وظيفة الإخبار عن حكاية، لكن الحقيقة أن خطاب الراوى يمكن أن يكون له وظائف عديدة»^(١)، ثم يلخص هذه الوظائف التي يعزوها إلى الراوى فى خمس وظائف، يترسم فيها خطى جاكوبسون فى استنباطه لوظائف اللغة. وهذه الوظائف هى :

١ - الوظيفة السردية (Narrative Function) ويقصد بها ذلك الدور العريق الذى يقوم به الراوى وهو الإخبار عن الحكاية وتوضيحها وشرحها .

٢ - الوظيفة المباشرة (Directing Function) وهى تناظر وظيفة التعديدية (Meta linguistic) عند جاكوبسون، ومن خلالها يشير الراوى أو يلمح إلى أشياء وراء السرد، من خلال الكتابات والعلامات وأدوات الربط أو السياق، كالإشارة إلى انتماء شخصية من الشخصيات إلى طبقة اجتماعية أو مستوى وظيفى معروف، أو غير ذلك .

٣ - وظيفة تتعلق بمواجهة الراوى لمن يروى له، ومحاولة إيجاد شكل من أشكال التواصل، عن طريق الإيهام بالتحاور والتفاهم المشترك بعد الاتفاق على مبادئ الاتصال، وهذه الوظيفة تعيد إلى الذاكرة وظيفتى جاكوبسون : التواصلية (phatic) والطلبية (conative).

٤ - الوظيفة التعبيرية (The Function of communication) وهذه الوظيفة تتطابق - كما يقول جانيت - مع الوظيفة الانفعالية (the emotive) عند جاكوبسون، وهذه الوظيفة تظهر بجلاء فى تلك الإيحاءات الذاتية المعبرة عن مشاعر الراوى وانفعالاته، كما فى القصص المعتمدة على قالب الرسائل، والمذكرات الشخصية، والاعترافات، إذ لا تظهر فيها سوى صورة الراوى البطل، وهو يرفع عقيرته معبراً عما يعانى به أو يشعر به أو يتأمل فيه .

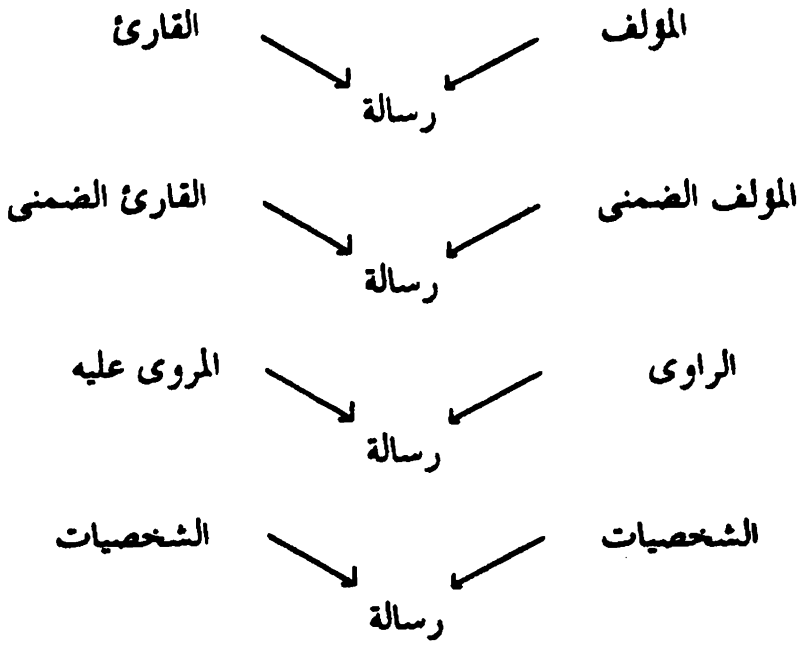
٥ - الوظيفة الأيديولوجية (The narrator's Ideological function) وتختص بما يضطلع به الراوى من تعليم أو تبشير أو تنوير فكرى أو تربوى، أو الدعوة إلى مذهب سياسى أو اجتماعى أو دينى .

الراوي عند الأسلوبيين

وإذا كان جيرار جانيت وتودروف وبنفنست وغيرهم من البنيويين الأوربيين قد ساروا في نظريتهم المتعلقة بالراوي على الدرب الذي مهد له بروب وشلوفسكى، مع الإفادة في الوقت نفسه من باختين، فإن هناك مدرسة أخرى اختارت مذهب باختين خاصة، ليكون منطلقاً لدراسة الخطابات السردية بعامة، وخطاب الرواية بخاصة، هذه المدرسة هي الأسلوبية الجديدة التي أخذت تحل محل المدرسة البنيوية، وبخاصة في بريطانيا وأمريكا .

وكما اخترنا جيرار جانيت في دراسته عن الخطاب السردى نموذجاً للبنيوية. فإننا سوف نختار هنا (لينش وشورت) في كتابهما عن الأسلوب في القصص (Style in fiction) نموذجاً للأسلوبية الحديثة، لأنهما جمعاً في هذا الكتاب أكثر الخيوط التي انتهى عندها الفكر الأسلوبى الحديث، والحقيقة أن الذى يحدد مفهوم الراوى عند الأسلوبيين - بما فيهم لينش وشورت- هو مفهومهم للخطاب القصصى، ذلك المفهوم الذى يختلف عن مفهوم البنيويين له، فبينما يدور الفكر البنيوى حول التعامل مع النص القصصى بكل محتوياته اللغوية والحكاية على أنه بنية متكاملة ذات مستويين : (قول، وحكاية)، أو(خطاب، وقصة) كما رأينا ذلك عند جيرار جانيت - فإن الأسلوبيين يتعاملون مع القصة أو الرواية على أنها خطاب لغوى، مكون من عدة خطابات متداخلة، ولكن تعدد الخطابات الذى تحدث عنه الأسلوبيون غير تعدد الخطابات عند باختين، وإن كان قد أفاد منه وفتح من معينه، فمفهوم الخطاب عند الأسلوبيين لا يخرج من كونه حواراً بين طرفين، تربط بينهما رسالة صادرة من مخاطب بكسر الطاء، الى مخاطب بفتحها، وبهذا المفهوم فإن العمل القصصى نفسة عبارة عن رسالة صادرة من المؤلف إلى القراء، وأن هذه الرسالة أى النص يحمل فى داخله صورة لمؤلف ضمنى يوجه رسالة إلى قارئ ضمنى، وأن هذه الرسالة نفسها تحتوى على صورة راوٍ يوجه رسالة إلى مروى عليه، وهذه الرسالة تحتوى على مجموعة من الشخصيات تخاطب نفسها أو تخاطب مجموعة أخرى، وهى الخطابات المعروفة بالحوار أو الهواجس أو المنولوج وهى فى حقيقتها رسائل، وهكذا نرى كل مستوى من مستويات الحوار يحتوى المستويات اللاحقة عليه، حتى تشكل هذه الحوارات كلها منظومة متداخلة من

الحوارات والرسائل التي يوضحها ليتش وشورت في الشكل التوضيحي التالي^(١) :



ومن ثم كان الراوى بالنسبة للأسلوبيين مجرد موقع خطابي، أو جهة يقبع فيها مخاطب يوجه حديثه إلى مخاطب، من خلال رسالة تحتوي على شخصيات وأحداث وأقوال وأفكار، وفي الوقت نفسه فإن الراوى نفسه والمروى عليه والرسالة التي بينهما كل هذه الأشياء مجرد رسالة يعث بها المؤلف الضمني إلى القارئ الضمني في النص القصصي .

وموقع الراوى هذا قد يتعدد وقد يتداخل إذا تعدد الرواة أو تداخلوا، كما هو الحال في رواية (مرتفعات وذرنيج) لإميلى برونتي مثلاً، حيث يروى القصة رجل هو السيد (لو كورد) على طريقة اليوميات، وفي داخل هذه اليوميات يكشف أن الأحداث التي يرويها إنما سمعها في وقت ما من (نيللى دين)، والذي يميز صوت الراوى ولهجته عند «ليتش وشورت» شيفان :

أولهما : زاوية الرؤية التي يتخذها ذلك الراوى .

ثانيهما : المسافة التي تفصل بين الشخصيات والراوى من ناحية، والراوى والمؤلف من ناحية أخرى .

أولاً : زاوية الرؤية

أما زاوية الرؤية فإن ليتها وشورت ينظران إلى أمرها من جانبين :

١ - جانب يتعلق بطريقة إدراك العالم الخيالي المكون لموضوع القصة، ويطلقان على هذا الجانب «زاوية الرؤية الخيالية» (Fictional Point of View)^(١)، ويريان أن زاوية الرؤية هذه ليست مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بظهور الراوي أو اختفائه، فقد تخلو القصة تماماً من أي قوام مستقل لذات الراوي، ولا يبقى له أثر سوى هذه الزاوية، ويطلقان على هذا الراوي المفقود اسم العاكس (Reflector) ويقصدان بالعاكس تلك المرآة التي ترتسم على صفحتها صورة الأحداث والأفعال والأشكال والأفكار والأحداث الصادرة عن الشخصيات، ثم تقدم هذه المكونات أو تعرض من زاوية خاصة، ويحكم عليها بمنطق خاص، ينبع من موقع هذه المرآة، ومن طبيعتها، وليس شرطاً أن يكون هذا العاكس إنساناً، فقد يكون حيواناً، أو جماداً، أو كائناً غامضاً من كائنات العوالم الخفية، من هنا فإن زاوية الرؤية الخيالية عند ليتها وشورت تشبه الكاميرا التي تلتقط الصور من زاوية معينة، وعلى مسافة معينة، وبزحاجة لها عدسة معينة، ويختار لها المصور جانباً دون جانب، فتبدو ناحية من الصورة أصغر من الأخرى، أو أدكن منها لونها، من ثم تأتي الصورة معبرة عن الأصل المصور من ناحية، وعن الموقع الذي تثبت فيه الكاميرا من ناحية أخرى، بل تعبر بشكل أوضح عن نوايا من وضع الكاميرا في هذا الموقع، وثبتها بهذه الطريقة، يدل على ذلك أن الحدث الواحد قد يصور من زاويتين، في قصتين مختلفتين أو في قصة واحدة فيبدو في الأولى قائماً وفي الأخرى مشرقاً، وقد يبدو في الأولى حقيراً ضئيلاً وفي الثانية شامخاً مهيباً، ويبدو ذلك بوضوح في الروايات التي يتعدد فيها الراوي أو تتعدد فيها زوايا الرؤية الخيالية، فتصبح الأشياء فيها كالشمعة التي تحيط بها مجموعة من المرايا المحدبة والمقعرة والمكسرة والمستوية.

٢ - أما الجانب الآخر من جوانب زاوية الرؤية عند «ليتش» و«شورت» فإنه يتعلق بالطريقة الكلامية التي يعرض بها الراوي عالمه الخيالي، بكل ما يحتويه من أفعال وأقوال وأفكار صادرة عن الشخصيات، ويطلقان على هذا الجانب «زاوية الرؤية الخطابية أو القولية» (The Discoursal point of view) وتختص زاوية الرؤية هذه بما أسماه اللغة ذات القيمة، وتنشأ القيمة في اللغة عندهما عن طريق استخدام السرد للإيجاعات التي تجعل

الكلمة مليئة بالنعوت اللائقة أو غير اللائقة، الأخلاقية أو غير الأخلاقية، التقويمية أو الوصفية المحايدة، شديدة الانفعال أو باردة، وكل ذلك يتم عن طريق استخدام زاوية الرؤية القولية، وقد رسم ليتش وشورت جدولاً توضيحياً لبيان القيمة التي يمكن أن تلحق بالكلمة كما يلي:

انفعالي	اجتماعي	أخلاقي
عالٍ	عالٍ	عالٍ
متوسط	متوسط	متوسط
منخفض	منخفض	منخفض

فكل كلمة لا تخرج عن كونها ذات قيمة انفعالية، أو اجتماعية، أو أخلاقية، وهذه القيمة قد تكون مؤكدة ومبالغاً فيها، وقد تكون فاترة، وقد تكون باردة أو شبه منعدمة، وتنشأ نتيجة هذه القيم المعطاة للكلمات والجمل أشكال تعبيرية مختلفة، مثل المفارقة، والتهكم، والمجاز، فجملة مثل «لم يكن شاباً غير منظم» الواردة في رواية حين أوسن (sense and sensibility) يمكن ان تصاغ بالطرق التالية (كان شاباً منظماً) و(كان دقيقاً) و(كان كالساعة) و(لم يكن فوضوياً) و(لم يكن هناك أكثر منه نظاماً) و(لا تسألني عن نظامه). ... الخ. فكل هذه الجمل تدل على صفة واحدة في هذا الشاب، وهي النظام، غير أن بعضاً منها قد يدل على أنه لم يكن مشوش الفكر، وأخرى تدل على أنه مرتب العمل والمنزل، وثالثة تدل على استوائه وحسن تعامله مع الآخرين، وبعضها يدل على أنه قد بلغ القمة في النظام، وبعضها يدل على السخرية من طريقة نظامه، وهكذا نرى أن اللغة في ذاتها تحمل إمكانات هائلة للتعبير عن الرؤى المختلفة.

ثانياً : المسافة

أما عن المسافة التي تفصل بين موقع خطاب الراوي وخطاب الشخصيات من ناحية وبين خطابه وخطاب المؤلف من ناحية أخرى، فقد عالجها ليتش وشورت من

حيث تأتير هذه المسافة على الأساليب السردية الصادرة من السارد^(١). وقد رأيا أن هناك علاقة بين ظهور صوت الراوى وبين المسافة التي تفصله عن الشخصيات، بمعنى أن الراوى كلما اقترب من الشخصيات وابتعد - تبعاً لذلك - عن المؤلف، تضاءلت صورته، وخفت صوته، وتلاشت لهجته، وقلت سطوته، وكلما ابتعد عنها واقترب من المؤلف تضخمت صورته، وارتفع صوته، وزادت سطوته.

فالخطاب الذى تحتويه القصة أو الرواية هو فى جوهره متعلق بالشخصيات، لأنه ينقل أفعالها وأقوالها وأفكارها، والأقوال والأفكار الصادرة عن الشخصيات إما أن تأتى هكذا مسوقة على لسان الشخصيات نفسها دون وساطة من أحد، وذلك مثل هذا الحوار الذى يدور بين مرزوق وزوجته فى قصة «العدوان» لألفريد فرج :

- نساقر لأختى فى السنبلوين ياسى مرزوق نقعد يومين.

- حد يسيب بلاج بورسعيد ويروح الأرباف!

- بلاج إيه اللى فى نوفمبر ده ؟

- نوفمبر نوفمبر خلاص إحنا اخترنا أجازتنا فى نوفمبر ح نقعد ع البلاج فى نوفمبر.

- بأ دى الكلام.

- نوفمبر . نوفمبر بقى !^(٢)

ويسمى ليتش وشورت مثل هذا الأسلوب بالأسلوب الحر المباشر، وإما أن يتولى الراوى بنفسه التعبير عن أفعال الشخصيات وأحاديثها وأفكارها، فيكون صوته هو الصوت الغالب، ورؤيته هى الرؤية المسيطرة، فلا تبدو إلا صورته هو أمام القارئ، ولا يسمع إلا صوته، ولا يحتكم إلا إلى منطقته، ولا مصدر لأى معرفة إلا من خلاله، ومن ثم تصبح أصوات الشخصيات أطيافاً فى ذاكرته، ويطلق «ليتش» و«شورت» على هذه الدرجة القصوى من التدخل الذى يمارسه الراوى «أسلوب التقرير السردى للأقوال والأفكار»، مثال ذلك قول توفيق الحكيم فى قصة «الرباط المقلس» : عاد إلى

(١) نستعمل هنا مصطلح «الراوى» للدلالة على زاوية الرؤية الخيالية، ومصطلح «السارد» للدلالة على موقع الراوى بالنسبة لزاوية الرؤية الخطابية، وفى المجال الأول يرصد الراوى العالم الخيالى ويعمل على إدراكه ووعيه، وفى المجال الثانى يعمل على عرضه وصياغته وصناعة صورة له، وكلاهما وجهان لشيء واحد، لكن كلمة الراوى تدل على الوجه الأول، وكلمة السارد على الثانى .

(٢) ألفريد فرج: «العدوان» من مجموعة «قصص قصيرة» دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، (د.ت)

حجرته فى الفندق وهو يوصى نفسه بأن يأخذ الأشياء كما تقع، وأن يقبل من الناس ما يعطون، لا ما كان ينتظر منهم ! وألا يتعجل الأمور... وضبط راهب الفكر نفسه هذه المرة وتأهب لتأدية تحية مختصرة لا يزيد فيها على حد اللياقة، ولا ينقص ذرة، وإذا هو لدهشته يرى الزوج قد نهض لاستقباله محتفلاً به، راجياً منه أن يتفضل بالجلوس^(١).

فى هذه الفقرة عدة كلمات تدل على أقوال صدرت من إحدى الشخصيات، مثل كلمة «يوصى» وكلمة «التحية» وكلمة «راجياً» لأن كلاً من الوصية، والتحية، والرجاء، لا يكون إلا كلاماً، لكن الراوى لم يقل هذا الكلام، إنما يقول: «يوصى نفسه بأن يأخذ الأشياء كما تقع» ولو جعل هذا الأسلوب فى الأسلوب الحر المباشر لقال: خذ الأشياء كما تقع.

وبين هذا الأسلوب التقريرى السردى والأسلوب الحر المباشر منطقة وسطى، تأتى على ثلاثة أساليب هى :

١- الأسلوب المباشر، وفيه يدخل الراوى بالتقديم لكلام الشخصية أو توجيهه فقط، وهو أسلوب كثير جداً فى القصص والروايات مثل : «ردت ليلى :

- متى تزكون هذه التناقضات أيها البرجوازيون المتعفون.
قال محمود فى هدوء :

- هذه ليلة وداع . . وليست ليلة تسوية الحساب .
ضحك عبد الله فى سخرية :

- بدأ السيد محمود يتكلم بلغة الحساب»^(٢)

فالراوى فى هذا الأسلوب يقدم لكلام الشخصيات فقط، ثم يدعها بعد ذلك تقول أو تفكر .

٢- الأسلوب غير المباشر، وفى هذا الأسلوب يختلط كلام الراوى وكلام الشخصيات، وإن كانت الضمائر ما تزال راجعة للراوى، وذلك مثل قول توفيق الحكيم فى الرباط المقدس : «على أنه فى ذلك الصباح وقعت فى يده رسالة استوقفت نظره واسترعت

(١) توفيق الحكيم : الرباط المقدس، ط الهيئة العامة للكتاب. سنة ١٩٩٤. ص ٩١.

(٢) طه وادى : عمار يا مصر، مكتبة مصر. سنة ١٩٩١ ص ١٣.

التفاتة، هي رسالة فتاة تقول : إنها فى الثانية والعشرين، وإنها تريد الاشتغال بالأدب وتسأله بإصرار أن يأذن لها فى مقابلته كى تبسط له أمرها وتلقى رأيه فيها، ولم تذكر اسمها ولا عنوانها، ولكنها قالت: إنها ستخاطبه بالتليفون لتعلم منه الموعد الذى قد يضرب للقاء» (١) .

فى هذه الفقرة يفترق كلام الراوى عن كلام الشخصية، فالراوى يقدم لكلامها - كما فى الأسلوب المباشر - لكنه يزيد على ذلك أنه لا يتيح لها إعادة الضمائر عليها، ولو أن توفيق الحكيم قال «لكنها قالت : إننى سأخاطبك بالتليفون» لتحول الكلام السابق إلى الأسلوب المباشر .

٣- الأسلوب الحر غير المباشر وهو أسلوب رغم قلته فى القصص والروايات العربية غير أنه أسلوب فنى خفيف الظل، يتدخل فيه الراوى فى عمق كلام الشخصيات المتحدثة، فلا يعرف أهو كلامه أم كلامها، لأن الخطاب خطابه والضمائر تعود عليه لكن اللغة لغتها، وهو أسلوب يتضمن فى داخله رائحة المفارقة، فقد تكون الشخصية من الطبقات العامية السوقية - وهذه الطبقة كما هو معروف لغتها الخاصة - ثم يأتى الراوى ليسرد الأحداث التى وقعت لها مستخدماً هذه اللغة، دون أن ينسب إليها، كأن يقول مثلاً : «وجلس التاجر الكبير بعد إفلاسه ينش الذباب، وأصبح عرضة لكل من يريد أن يؤلس أو يتمقلت عليه، وقال كثير من حيرانه إنه أصبح يعيش سفلة» فكلمات مثل 'ينش، ويؤلس ويتمقلت وسفلة ليست من كلام الراوى بل هى من كلام الجمهور المحيط بالتاجر المذكور، مزجه الراوى بلغته وانخذه زاوية لرؤيته .

وبهذا فإن لينش وشورت قد تحدثنا عن خمسة أساليب تختلف حسب درجة اقتراب خطاب الراوى من خطاب الشخصيات، وهى على التوالى: التقرير السردى، والأسلوب غير المباشر، والأسلوب الحر غير المباشر، ثم الأسلوب المباشر ثم الأسلوب الحر المباشر (٢) .

(١) توفيق الحكيم : الرباط القلبي، ص ٩.

(2) G.N. Leech and M.H Short : Style in fiction, p 344.

بعد هذا العرض لتطور مفهوم الراوى وتنوعه لدى بعض منظري الأدب ونقاده، يتضح أن التطور والخلاف لم يتطرقا إلى ماهية الراوى إلا نادراً، فالراوى الذى تحدث عنه أفلاطون قريب من الراوى الذى تحدث عنه باختين وجميار جانيت وليتش، وإنما كان محور الخلاف الحقيقى حول بعض أمور تتعلق بالراوى منها :

١- الأثر الذى يتركه حضور الراوى أو غيابه فى النص، أى فى أسلوب القص، فإفلاطون يرى أن حضور الراوى يصنع ما يسميه «السرد البسيط» وأن غيابه يصنع الدراما، وأما هنرى جيمس ومن لف لفه فيرون أن غياب الراوى يؤدي إلى خلق أسلوب جديد فى القص هو أسلوب العرض، وأن حضوره يعود بالقصة إلى الأسلوب الإخبارى التقليدى، أما باختين فيرى أن ظهور الراوى ليس إلا تضخيماً لخطابه وصوته وتكبيراً للدور هذا الصوت، حتى يصبح هو الصوت المحورى أو العنصر المهيمن على السرد، ويرى بنفست أن وجود الخطاب القصصى نفسه مرهون بوجود الراوى، فالقصة تظل مجموعة من الأحداث والأفعال والشخصيات حتى يأتى دور الراوى فيحولها إلى خطاب لغوى أو منطوق كلامى يوجه إلى مستمع، ويعمل على التأثير فيه، فحيثما وجد الراوى وجد الخطاب السردى، ويرى ليتش أن الحضور المكثف للراوى يصنع التقرير السردى، وأن غيابه بعض الشيء يصنع الأسلوب غير المباشر، ثم إذا غاب أكثر جاء الأسلوب الحر غير المباشر، ثم إذا غاب أكثر جاء الأسلوب المباشر، حتى إذا اختفى تماماً أصبح الأسلوب حراً مباشراً، أى مجرد حوار كحوار المسرحية .

٢- المدخل الذى ينبغى ولوجه عند البحث عن الراوى ، وهذا يعتمد على المنهج الذى اتخذته كل مدرسة، وهذا المنهج أيضاً له ظروفه ومؤثراته، فالمدرسة التقليدية منذ أفلاطون حتى هنرى جيمس تنظر إلى الراوى من ناحية وجهه الإنسانى، باعتباره أحد شخصيات العالم الخيالى الذى تعج به القصة، بل كان ينظر إليه قديماً على أنه ذلك الإنسان الواقعى الذى يروى القصة بلسانه، ويعيش بين جمهور القراء، فلم يتحدث أفلاطون مرة عن راوٍ للإلياذة غير هوميروس نفسه، ولم يتحدث أحد عن راوٍ للملحمة أخرى غير الشاعر المنسوبة إليه، وهذا أمر مقبول ومفهوم فى ظل سيادة الأدب الشفاهى، أما هنرى جيمس فعلى الرغم من أنه لم ينظر إلى الراوى هذه النظرة فإنه

كان يتحدث عنه بوصفه إنساناً متخيلاً داخل نسيج القصة، إنسان قادر على وعى العالم المحيط به .

أما المدرسة البنيوية فكانت تنظر إليه على أنه مجرد عنصر أو خيط فى نسيج البناء الفنى الكلى للقصة أو الرواية، لكن المدرسة الأسلوبية لا تعدّه أكثر من موقع خطابى أو كلامى، ولكل من المدرستين البنيوية والأسلوبية أصولهما الفلسفية وظروفهما الفكرية والعلمية التى شكلت منهجهما، فالأولى نشأت فى إطار الفكر البنىوى الذى يرى أن العالم كله بنية واحدة متكاملة تشبه الآلة، وأن الإنسان فيه ليس إلا عنصراً أو ترساً، وأما الأسلوبية فقد نشأت فى ظل اضمحلال اليقين بقدرة الإنسان على معرفة العالم أو السيطرة عليه، بعدما اكتشف هذا الإنسان خطأ منطق القديم نحو الأشياء، وبعدها اكتشف البعد الزمانى الذى قلب المنطق الإنسانى وغير صورة الإنسان ومكانته فى نظر الإنسان نفسه، فأصبح الإنسان مجرد موقع، وبدون هذا الموقع لا يمكنه الحكم على الأشياء، بل لا يمكنه إدراكها، فالشئ الواحد يكون أو لا يكون - حسب النظرية النسبية - إذا اختلفت مواقع المدركين له .

لكن مهما اختلفت الآراء والمداخل فإن الحقيقة التى تنبئ إليها باختين، والتى استطاع بنفست أن يصوغها صياغة محكمة، ثم طبقها الأسلوبيون تطبيقاً صارماً، ما تزال هى المنطلق الذى ينبغى أن يبدأ منه كل بحث عن الراوى، هذه الحقيقة هى أن النص القصصى فى حقيقة أمره ليس إلا لغة أو كلمات، وأن أى بحث عن أى عنصر فيه ينبغى أن يبدأ من اللغة، وبناءً على ذلك فإنه لا مجال للتعرف على الراوى بوصفه راوياً إلا عن طريق الأثر الذى يخلفه حضوره فى هذه اللغة المكونة للنص، فدراسة الراوى فى حقيقة الأمر ليست إلا دراسة للخطاب السردى، أى أنه دراسة للوظائف اللغوية التى يتركها وجوده فى هذا الخطاب، باعتباره مخاطباً، وهذه الوظائف ذاتها تعد من ناحية أخرى العلامات الوحيدة التى يمكن التعرف على صورة الراوى من خلالها، إذ لا وجود لراوٍ خارج هذا الخطاب اللغوى، لأنه هو الذى يصنع الراوى، وليس الراوى هو الذى يصنعه كما كان شائعاً لدى النقاد .



الفصل الثالث

وظائف الراوي وعلاماته

كشفت قراءة النصوص القصصية من قِبَل النقاد والمنظرين - على مدى تاريخ القصة المدون - عن عددٍ من الوظائف التي يقوم بها الراوي، والتي تظهر إذا ظهر في النص وتستتر باختفائه، وهذه الوظائف هي نفسها العلامات التي تدل على وجوده إن كان ظاهراً، وعلى اختفائه إن كان مستتراً، ويمكن تلخيص هذه الوظائف فيما يلي:

١- وظيفة الحكى أو الإخبار:

وهي أبرز وظيفة للراوي وأشدّها رسوخاً وعراقاً، فحيثما وجد الحكى دل ذلك على وجود حاكٍ، وأقصد بالحكى الإخبار، أى توصيل الحكاية من مخاطب يحاول التأثير في مخاطب عن طريق السرد، وينشأ عن ذلك ما يسمى لدى نقاد القصة بمصطلح «الخطاب السردى» أو الأسلوب الإخبارى السردى القائم على التوازن بين حدثين وفاعلين وزمانين، حدث الفعل من ناحية، وحدث الإخبار عن هذا الفعل من ناحية أخرى، ثم زمان الفعل من ناحية، وزمان الإخبار عنه من ناحية أخرى، ثم فاعل الفعل من ناحية، وفاعل الإخبار عن هذا الفعل من الناحية الأخرى، وقد أطلق البلاغيون القدماء على هذا النوع من الأساليب: الأسلوب الخبرى، وعرفوه بأنه ما يقبل الصدق والكذب لذاته، تفريقاً بينه وبين الأسلوب الإنشائى الذى لا يقبل ذلك، ومن الغريب أن شراح النصوص البلاغية صبّوا معظم اهتمامهم على قضية الصدق والكذب، وتركوا جوهر القضية، وهو إمكان قبول العبارة لأن توصف بهذا، لأن إمكان القبول فى ذاته يقتضى الموازنة بين موقعين، وقد لاحظ البلاغيون الأولون أن الأسلوب الخبرى يحتوى على هذين الموقعين، موقع الفعل وموقع القول، وهذان الموقعان إما أن يكونا متطابقين فيكون الخبر صادقاً، وإما أن يكونا مختلفين فيكون الخبر كاذباً، أما الأسلوب الإنشائى فلا يحتوى إلا على موقع واحد فحسب، هو موقع القول، ولذلك لا يمكن أن يوصف هذا الأسلوب بالصدق أو الكذب .

ولتوضيح ذلك أنظر إلى الفعل السردي في الجملة التالية :

«خرج زيد من منزله في الصباح الباكر» تجرد الفعل «خرج» هنا يعبر عن حدثين: أولهما حدث الخروج الواقع من زيد، وثانيهما حدث الإخبار عن الخروج الصادر عن الراوى، وتجد أن فاعل الحدث الأول زيد، وفاعل الحدث الثانى راوٍ تعمّد توصيل الخبر إلى مستمع بغية التأثير فيه، وتجد أن زمان الحدث الأول غير زمان الحدث الثانى، ومن ثم فقد يتطابق القول مع الفعل، كأن يكون هذا الشخص المسمى زيداً قد خرج فعلاً، وقد لا يتطابق فيكون الكلام عندهم كذباً، ومن المزالق التى زلت فيها أقدام بعض النقاد القدماء أنهم جعلوا كل عبارة لا يتطابق فيها الموقعان كذباً، ولذلك أدخلوا التخيل فى دائرة الكذب، فعذبوا أعذب الشعر أكذبه .

المهم أننا نستطيع القول بأنه حيثما وجد هذا النوع من الأساليب وجد الراوى، وحيثما وجد الراوى وجدت هذه الأساليب، وحينئذ تكون وظيفة الراوى هى القول، وليس الفعل، رغم أنه قد يقوم بالوظيفتين فى وقت واحد، وذلك فى الأساليب التى تستخدم ضمير المتكلم، أو التى تستخدم ضمير الغالب الذى يعود على ذات الراوى، فى هاتين الحالتين يكون فاعل الحدث هو نفسه فاعل الفعل .

وظيفة الحكى هذه لا يقتصر دورها على إبراز موقع الراوى وتمييزه عن موقع الشخصيات والأحداث، كما أن هذا الموقع ليس هو وحده الذى يشير إلى الراوى ويدل على وجوده، بل هناك علامات تخلفها هذه الوظيفة هى أكثر دلالة على وجود الراوى وتحديد موقعه من كل ما سبق، فالراوى عندما يخبر عن حدث أو منظر من المناظر فإنه لا ينقله كما هو بمخافزه، بل يقدم صورة له، وما دام الأمر أمر نقل صورة فإن عدداً كبيراً من التعديلات لا بد أن تطرأ على هذا الحدث، حتى يتحول إلى صورة من هذه التعديلات:

أ — أن الراوى بالضرورة لا ينقل جميع التفاصيل الدقيقة التى وقعت، ولا يصف جميع الأشياء الواقعة فى المكان الذى وقعت فيه، بكل جزئياتها وهبتها وألوانها وأحجامها وأوزانها وطبائعها، ولا يوجد راوٍ يمكنه ذلك، لكن الراوى يتقى من كل ذلك ما يعبر عن وقوع الحدث فى هذا المكان، وما يرسم صورة له، والانتقاء اختياري، والاختيار حرية، والحرية هى أولى مراحل التدخل الإنسانى الذى يصنع التعبير الفنى، وهذا الاختيار ذاته هو الذى يبرز شخصية الراوى ويحدد معالنه .

واختيار الراوى لهذا الجزء من الحدث دون ذاك أو لهذا المشهد دون المشهد الأخر له دوافع عديدة، منها: الرغبة فى التأثير فى المخاطب، ومنها الرغبة فى اتقان الحبكة حتى تكون أكثر جمالاً، ومنها الرغبة فى النقد وإبراز اللقطات المؤلمة أو التى يرغب الراوى فى نقدها، أو غير ذلك، لكن كل ذلك يتم بطريقته الخاصة وحسب ذوقه الخاص، وقد يكون الاختيار بهدف إبراز الرؤية التى يحاول النظر إلى الأحداث من ناحيتها، فزاوية الرؤية التى يتخذها الراوى لها القسط الأكبر من الاختيار، فإذا تبنى الراوى مثلاً رؤية إحدى الشخصيات ذكر ما يمكن لهذه الشخصية أن تدركه، وأهمل ما لا يمكن لها إدراكه، وأظهر ما يعينها، وأخفى ما لا يعينها، وكبّر ما تراه كبيراً وصغر ما تراه صغيراً.

ولتوضيح ذلك اقرأ هذه الفقرة الواردة فى قصة «رحلة الأسطى أحمد وأخته بهية» ليوسف القعيد فى مجموعته «تجفيف الدموع» والتى يقول فيها «فى داخل البيت كانوا أربعة رجال والأم وبناتها الثلاث، الملابس ليست مسواه، وشكل الرجال والنساء معاً يؤكد أنهم كانوا نياماً، والنظرات تائهة وشعر الأم وبناتها منكوش، وقمصان النوم ليست مستقرة فوق الأجساد»^(١) تجد الراوى يذكر فقط ما يمكن لعينى أحمد أن ترقبه وتهتم به فى هذا الموقف خاصة، وإن كان الراوى يعرف أكثر مما يعرفه أحمد، فقد كان يمكنه أن يذكر محتويات البيت، من أثاث وأعمدة وأبواب وحوائط وأرضيات، وكان يمكنه أن يتحدث عن مشاعر الأسطى أحمد الداخيلة وهو يدخل البيت أول مرة، وكان يمكنه أن يركز على شخصية واحدة من الشخصيات الثمانية التى كانت فى المنزل، لكن الراوى آثر أن يلم الأمر عن طريق بيان عدد الموجودين وأجناسهم، كما أن الراوى لم يتمهل فى التعرف البطيء على العلاقات التى تربط الرجال بالنساء، بل يصرح بأن هذه هى الأم وهؤلاء بناتها وهؤلاء هم رجال، مجرد رجال، وعندما تطرق قليلاً إلى الهيئات التى كانوا عليها لم يتحدث إلا عن هيئة الشعر والملابس، وهذه الأمور كلها تظهر صورة الراوى وإيقاعه السريع الذى لا يرغب فى الدخول فى التفاصيل، كما تكشف عن الرؤية التى اتخذها .

ب — ومن التعديلات التى يدخلها الراوى على الحدث الذى يصوره أنه لا يذكر

(١) يوسف القعيد «تجفيف الدموع» ط الهيئة العامة للكتاب ، سنة ١٩٨١ ص ١٨ .

الأحداث حسب ترتيبها الزماني . أو الذى ينبغى أن تكون قد حدثت حسب ترتيبه، بل يقدم ويؤخر، فيذكر أحداثاً لاحقة قبل أحداث سابقة، ويذكر الحدث ثم يذكر بعد ذلك حدثاً كان معاصراً له، أى أن الأحداث رغم وقوعها فى وقت واحد فإن الراوى لا يمكنه أن يحكيها فى وقت واحد، وهكذا نجد الترتيب الزماني للسرد غير زمان الأحداث، وهذا يكشف عن اليد الخفية للراوى ..

جـ - أن الراوى يملك من الخيارات الأسلوبية فى صياغة الحدث الواحد عدداً لا بأس به، لكنه لا يختار إلا طريقة واحدة، وهذه الطريقة هى التى تدل عليه، وهى التى تحدد أسلوبه، ونتيجة لذلك فإننا لا نجد تناسباً بين مقدار السرد ومقدار الأحداث، فقد يطول السرد وتقصّر الأحداث، وقد تمتد الأحداث ويقصر السرد، وقد نجد راوياً يستخدم الجمل القصيرة وآخر يستخدم الجمل الطويلة، ونجد ثالثاً يستخدم اللغة الشعرية البيانية، وآخر يستخدم اللغة التقريرية.... وهكذا .

يحمل الأمر أن السرد القصصى أو الروائى فى قصة أو فى رواية ما ليس إلا اختياراً واحداً من عدد كبير من الصور الممكنة، والتى يمكن لكل صورة منها ان تكون رواية أو قصة، ربما أجمل أو أقل جمالاً من القصة الموجودة، ولكن الصورة المحاضرة للسرد إنما كانت الاختيار الأوحده لهذا السارد خاصة، إذ لو حدث أى تغير فى السرد لتغير وجه الراوى وموقعه، ولأصبح راوياً آخر.

٢- وظيفة الشرح والتفسير :

جمع حيران جانيت هذه الوظيفة مع الوظيفة السابقة «وظيفة الحكى» فى وظيفة واحدة، أطلق عليها اسم الوظيفة السردية (Narrative Function)^(١) وتختص هذه الوظيفة - أى وظيفة الشرح والتفسير - بعدم الاكتفاء بنقل الأحداث وتصويرها، بل بالتعليق عليها وإيضاحها وبيان عللها، أى أن الراوى يتجاوز تقديم الحكاية إلى البحث عن حكاية الحكاية، عن أصل الحكاية، ومن ثم فإن التعليل والشرح والتفسير يبرز الخصائص الذاتية لهذا الراوى، ويرسم صورته، فالأحداث نفسها عندما تقع فى الحياة لا تكون معللة أو مفسرة، وكذلك فإن العرض المحايد لها ينبغى ألا يضيف إليها شيئاً جديداً ما دام الهدف هو مجرد إعطاء صورة لها، لكن الحقيقة أن قطعها عن

(1) Gerard Genet: Narrative dis course, p 255.

سباقها الحياتي وإدراجها في سياق آخر يجعلها أكثر وضوحاً وأسهل تفسيراً، وكذلك فإن الحدث عندما يحكى عن طريق وعي بشري فإن هذا الوعي لا يملك أبداً أن يكون محايداً، إذ لا بد أن يبحث عن الأسباب والمسببات .

وكل حكاية يمكن أن يكون لها عدد هائل من الأسباب والعلل، حسب اختلاف الرؤية الميينة لهذه الحكاية، أى حسب اختلاف الراوى، لذلك نجد الفقرات السردية الدالة على الشرح والتفسير فى كثير من القصص والروايات تفوق الفقرات السردية الدالة على حركة الحكاية، ونجد بعض الروايات تتكىء على هذه الوظيفة اتكاء تاماً فلا تستخدم الحكاية إلا لتقيم هيكل القصة فحسب، لكنها تتلاعب بعملية التفسير والتعليل، فتجعل الراوى يحكيها مرة عن طريق رؤية، ثم يحكيها مرة أخرى برؤية مغايرة، ثم يحكيها مرة ثالثة ورابعة، وفى كل مرة يصبح للحكاية معنى جديد وتفسير جديد، رغم أن الحكاية واحدة، كما فى الرواية ذات الراوى المتطور، أو متعدد الوجوه، مثل رواية «لعبة النسيان» لمحمد برادة .

٣ - وظيفة التقويم :

ومن الوظائف التى تتصل اتصالاً مباشراً بوظيفتى الحكى والتفسير السابقتين وظيفة «التقويم» ويدخل فى إطار هذه الوظيفة النقل التحيز لكلام الشخصيات وفكرها، والتفسير المفروض لأفعالها، وكذلك مناقشة سلوكياتها وبيان درجة صوابها أو خطئها ثم تأييد فكرها أو تفنيده أو تطويره، والعنصر الذى يضيفه الراوى فى النص، أو الذى يدل على الراوى فى النص، هو ظهور فكر الشخصيات وكلامها وأفعالها موزوناً يفكر آخر، وبكلام آخر، وقد يبدو هذا التقويم من خلال الأسلوب السردى المستخدم فى نقل الاحداث أو الافكار أو الأقوال، وقد تنبه القدماء إلى هذه الوظيفة، فالفارابى فى معرض حديثه عن الأدوات التى يستخدمها الخطيب فى دحض آراء الخصوم يذكر أداة ناجعة فى ذلك، وهى أن يعيد الخطيب رواية كلام الخصوم وأفكارهم وأفعالهم بأسلوبه هو، فإنه إن فعل ذلك يظهر أفعالهم وأقوالهم وكأنها معوجة منحرقة، لأنها تظهر مقومة وموزونة من خلال رؤيته هو، والتى يفترض المستمع أنها رؤية سوية مستقيمة، لكنها ليست كذلك .

والحقيقة أن أكثر الكلمات الوصفية فى اللغة العربية هى فى ذاتها كلمات تقويمية

نسبية، فكلمات مثل كبير، وصغير، وطويل، وقصير، وثقيل، وخفيف، وجميل، وقوى، وضعيف، كلها تعتمد على معيار غير معروف، وهو معيار متروك لتقدير المتحدث الذى هو الراوى فى القصة، فهذا الشيء الموصوف كبير بالنسبة لماذا؟ وخفيف بالنسبة لماذا؟ وثقيل بالنسبة لماذا؟ فالصقر جبار فى عيني العصفور، حقير هزيل فى عيني النسر، فكما أن كلمة «كتب» فى العبارة السرية تحتوى موقعين: (موقع الفعل الدال على الكتابه وموقع الفعل الدال على الإخبار)، فإن كلمة «كبير» تحتوى على موقعين أيضاً: الموقع الذى يوصف منه الشيء المذكور بهذه الصفة، والموقع الذى يحدد هذا الموقع السابق من السوء أو الانحراف.

٤- الوظيفة المباشرة: (Directing Indication)

والذى أطلق عليها هذا المصطلح هو جزار جانيت، لكن جورجيس بلن يطلق عليها «الإشارات المباشرة» (Directing Indication) وهى تشبه وظيفة التعديبة التى جعلها جاكوسون إحدى وظائف اللغة، كما يصرح بذلك جزار جانيت نفسه^(١)، وعمقتاها يشير الراوى إلى أشياء فى الحياة المعيشة التى يجيها القراء، ويجيها المؤلف نفسه، ثم يلحقها هذا الراوى بأشياء داخل القصة، وذلك مثل الإشارات التى تحدد الطبقة الاجتماعية للشخصيات، أو مستواها الوظيفى، أو الاقتصادى، أو انتماءاتها السياسية والفكرية والاجتماعية، ويضع توماشفسكى هذه الوظيفة تحت ما يسمى بالتحفيز الواقعى، لأنها تقوم بمهمة الإيهام بواقعية الأحداث، عن طريق إدخال مواد غير أدبية فى نسيج العمل الأدبى، كالربط بين إحدى شخصيات القصة وشخصية تاريخية معروفة، كأن يقول مثلاً: «كان صديقاً لسعد زغلول» أو بأماكن معروفة كالقاهرة ولندن وباريس الموجودة فى القصص والروايات، أو أزمان معروفة كالربط بين أحداث ثلاثية نجيب محفوظ وثورة ١٩١٩، والربط بين مولد مصطفى السعيد بطل رواية موسم الهجرة للشمال للطبيب صالح وهزيمة الخليفة التعايشى على يد القوات البريطانية فى السودان.

(1) Ibid. p 255.

(١)

٥ - الوظيفة التعبيرية (The function of communication)

وهذه الوظيفة تتطابق - كما يقول جيرار جانيث - مع الوظيفة الانفعالية عند جاكويسون (The emotive)، وتظهر هذه الوظيفة فى تلك الإيماءات الغنائية التى تنطلق من فم الراوى، ولا يكون لها هدف سوى التعبير عما يجول فى نفسه هو، فهو يجلس فى خلوة تشبه خلوة الشاعر الغنائى الذى يترك لمشاعره العنان، فيناجى نفسه، ويتحدث عنها، وينقب عن أطراف ذاكرته، ويجتر تجاربه الذاتية، وأحزانه وأفراحه، ويتمادى فى رسم صورة لذاته، وقد أدرج توماشفسكى هذه الوظيفة فى إطار ما يسمى «التحفيز السيكولوجى» وقد أفرطت الروايات المعروفة بالروايات السيكولوجية فى هذه الوظيفة، وكذلك رواية الاعترافات وروايات تيار الوعى .

٦ - الوظيفة الأيديولوجية (The narrator's Ideological function)

وهى وظيفة تتعلق بالخطاب التنويرى أو التربوى أو الأخلاقى أو المذهبى الذى يحملها الراوى فى عباراته، وفى طريقة سرده للأحداث، وتتعلق أيضاً بالقوانين التى يستعملها فى ترابط هذه الأحداث، إذ تكشف هذه القوانين عن الاتجاه الفكرى الذى تدعوله القصة، أو تعبر عنه، فقد يصاغ موت البطل على أنه مسبب عن أفعاله الشريرة التى جلبت عليه نقمة السماء، وقد يصاغ على أنه كان نتيجة لعاداته الصحية غير السليمة خلال ممارسته لهذه الأفعال الشريرة، مما جعله يصاب بالأمراض التى أودت بحياته، وقد يصاغ على أنه كان مسيئاً عن ضياع التميمة التى كان يربطها فى عنقه.

على أن الخطاب التنويرى إذا زاد عن حده حطم بناء الرواية أو القصة وحوّلها إلى خطبة دينية أو أخلاقية، أو منشور سياسى، كما هو الحال فى كثير من الروايات السياسية والقصص الدينية .

٧ - وظيفة التأليف أو «الوظيفة الجمالية»:

بالإضافة إلى ما سبق فإن الراوى يقوم بوظيفة أخرى، أطلق عليها توماشفسكى: «التحفيز التأليفى»، وقوام هذه الوظيفة يعتمد على تحويل الحياة الفجة إلى صورة فنية، عن طريق رؤية الراوى وصوته، فبواسطة هذا التحويل يسوق الكاتب هذه الحياة، فى صورة يمكن إدراكها مجتمعة، فرؤية الراوى هى التى تنظم أجزاء هذه

الحياة باعتبارها تجربة أو خيرة إنسانية مسترجعة على صفحة ذاكرة واعية، وعندئذٍ تتحول القصة إلى منظومة مترابطة، لونزع منها خيط لانقرط عقدها، فيزداد العمل الفني انسجاماً وتركيزاً وتناغماً وإيقاعاً كلما ازداد التركيز على هذه الوظيفة.

وتبدو هذه الوظيفة بجلاء من خلال اختيار الراوى لجزئية فى الحدث دون أخرى، أو لصورة تعبيرية دون أخرى، ولا يكون هناك أى سبب لهذا الاختيار إلا انسجام النص وتناغمه وإبراز إيقاعه فقط، ففى ثلاثية نجيب محفوظ مثلاً - نجد الراوى يصور دخول السيد أحمد عبد الجواد إلى منزله آخر الليل عن طريق مجموعة من اللوازم الصوتية والبصرية، مثل صفق الباب وهو يغلق، ووقع العصا على درجات السلم، والمصباح المدلى فوق الدرابزين، فإذا تقدم الراوى فى القص وأراد أن يصور دخول السيد مرة أخرى عاد إلى هذه اللوازم نفسها، وقد كان يمكنه أن يصوره بمئات الطرق الأخرى، إلا أنه اختار هذا التكرار من أجل التناغم والإيقاع فحسب، من أجل توليف العالم الخيالى وتناغمة، ومثل ذلك تكرار الأحداث التى تقع للشخصيات وهى تجلس عند كل عصر فى منزل الأسرة فى «بين القصرين» لتشرب القهوة، وتكرار صوت العجين الصاعد من حجرة الفرن عند كل صباح. وهكذا. ونرى هذه الوظيفة بارزة جداً فى روايتى الحرافيش وحكايات حارتنا، ويمكن أن نلمس هذه الوظيفة كلما دفع الراوى بمواد قصصية وخطابية لا تؤدى أية وظيفة فى القصة سوى إخراجها بالمظهر الجمالى، كالنغم الذى يجمعه بين الأحداث المتشابهة، والتوازى الذى يصنعه الراوى بين الأحداث وبين الأشخاص، وكالعبارات المسجوعة فى ألف ليلة وفى المقامات، والكلمات المكررة وغير ذلك. إنها وظيفة تتعلق بنظم الرواية وتناغمها.

٨ - وظيفة التفریب:

أول من أشار إلى هذه الوظيفة هو الناقد الروسى شلوفسكى، ويقصد من التفریب النظر إلى الأشياء بروية جديدة، فالكتاب عندما يجعل أحداث قصته منظورة من زاوية راوٍ فإنه يبدئها فى صورة تكسر رتابة الواقع، وتظهره بعيون غريبة، يقول شلوفسكى فى هذه الشأن: «فقد جعل تولستوى أعمال فاغزٍ مغربة وذلك عندما وصفها من وجهة نظر فلاح ذكى. .. وعرفت الرواية الإغريقية القديمة هذا النسق عندما وصفت المدينة من وجهة نظر فلاح»^(١).

(١) شلوفسكى: نظرية المنهج الشكلى، نصوص الشكلانيين الروس. ترجمة إبراهيم الخطيب ص ١٣٨.

والحقيقة أن الأشياء تضيع معالمها تحت وطأة الرتابة، فصاحب المنزل لا يتنبه إلى الشروخ الصغيرة التي تنامت ببطء في جدران منزله، لأنه اعتاد عليها وألفتها عيناه، وإنما يراها فقط الضيف الغريب، فالعيون الغريبة أقدر على الإحساس بالأشياء .

ومن ثم يرى الفلاسفة أن العيون التي يمكنها أن تكشف حقيقة العالم هي تلك التي تنظر إليه بعيني طفل، هذه الرؤية قد تنظر إلى المعقول على أنه لامعقول، وقد تنظر إلى اللامعقول على أنه معقول، فقد يصور العالم الذي يعج بالعقلاء من وجهة نظر رجل مختل، مثلما فعل ابن فضلون المجنون مثلاً في أشعاره، وقد تصور الأحداث الخيالية أو الوهمية من وجهة نظر عاقلة، وذلك مثل القصص النفسية التي يخرجها طبيب يعالج مريضاً، أو القصص المعتمدة على رواية الأحلام .

فالراوى يخرج الأشياء من كونها موجودة وجوداً محايداً إلى كونها أشياء ذات دلالة، ويقطعها عن سياقها الحياتي إلى سياق آخر فني، ويخضعها حتى لكي تمثل للعقل الإنساني، عقل الراوى وعقل القارئ، فتبدو أكثر غرابة، وفي الوقت نفسه أكثر وضوحاً ودلالة .

٩ - وظيفة التوثيق :

من الوظائف التي تناط برقبة الراوى توثيق القصة، أى جعل القارئ أكثر ثقة في صدقها، فالقارئ إذا لم يشعر بهذا الصدق فإنه لن يقبل عليها، ولن يتفاعل بها، وتختلف أساليب التوثيق باختلاف العصور والأذواق، فظهور الراوى أحياناً يقدم مصدراً مقنعاً موثقاً به للمعرفة، عن طريق ضبط الأسانيد أو إثبات شهادات الشهود، إن كان الراوى واحداً ممن شهدوا الأحداث المروية، وكان يجعل القاص مثلاً راوى إحدى القصص التي تحكى أحداث الحروب الصليبية جندياً من جنودها، أو أسيراً من أسراها، أو مورخاً وقعت في يده مجموعة من الوثائق التي كشف النقاب عنها، أو غير ذلك .

وقد يعمل الراوى على إضفاء الموضوعية على القصة، فتبدو أكثر صدقاً، وذلك في القصص التي يستتر فيها، أو القصص التي يرويها بضمير الغائب، وفي هذه الحالة يستطيع المؤلف أن يبدو بعيداً عن القصة، لأنه قد اتخذ من شخصية الراوى قناعاً له فأخرجها من الذاتية، ومن ثم يمكنه أن يخاصم، أو يببالغ في الوصف أو في الحماس،

دون أن تفقد القصة صفة الموضوعية، وفي الوقت نفسه يعمل على الإيهام بصدق ما يرويها، مجرد إيهام ينتزع القارئ من روابط الحياة إلى العالم التخيل الذي هو صورة صادقة للحياة .

١٠ - إدخال سمات شفوية على الأدب المكتوب :

وهذه الوظيفة تمكن الكاتب من إضفاء طابع شفاهي على الكتابة، أى تجعل لغتها شبيهة بلغة الكلام، وهذا الاقتراب من لغة الكلام يمنح الخطاب السردي ثراءً وحيوية لانجدها في سواه، فمن المعارف عليه أن لغة الكلام أكثر حيوية وتأثيراً من لغة الكتابة، لاعتماد لغة الكلام على صورة المتكلم في توصيل الدلالة، فالتكلم يمكنه أن يرفع صوته، أو يخفضه أو يلونه أو ينغمه، ويستطيع أن يشير بأصابعه، وبرموش عينيه وبرأسه، كما أن وجهه يحمرّ عند الخجل، ويصفرّ عند الخوف، ويربّد عند الغضب، وغير ذلك من العلامات التي تقوم بوظيفة تشبه وظيفة اللغة، أما لغة الكتابة فلغة ميتة، هي عبارة عن مجموعة من الرموز الخطية التي يفكها القارئ، ويحولها إلى معان في رتبة وهدوء، ولذلك فإن وجود صورة للراوي في الخطاب السردي تمكن الكاتب من وصف حركات الشخصيات وهي تتحدث، ولون وجهها عندما تخاف أو تغضب، والمواقف التي تتحرك فيها، مما يجعل الرواية أقرب للكلام، ومن ثم أكثر حيوية.

الخلاصة :

هذه الوظائف - كما سبق القول - هي العلامات التي تبرز صورة الراوي، بل هي التي تصنعه، وبدونها لا يكون الكلام خطاباً سردياً على الإطلاق.

ويمكن إجمال كل هذه الوظائف العشرة في وظيفتين اثنتين هما :

ب - التأثير

١ - الحكى

فحيثما وجد راوٍ يحكى حكاية وأمامه مستمع حقيقى أو ضمنى، «وفي نية الراوى التأثير على المستمع بطريقة ما»^(١) - كما يقول بنفنست - وُجد الخطاب السردي.

وإذا استخدمنا منهج البنيويين في تحليلاتهم للخطاب الأدبي، وهو المنهج الخاص بالكتابة في درجة الصفر، واللغة الشعرية، وحاولنا أن نتبع مواطن ظهور الراوى في

(١) نودروف : اللغة ولأدب، في كتاب «الخطاب الأدبي واللغة» ترجمة سعيد الغانم ص ٤٨.

النص، ودرجة هذا الظهور، فإننا يمكن أن ننظر للراوى الذى يقوم بالوظيفة الأولى فحسب أى وظيفة الحكى بأنه راوٍ خالص، أو راوٍ فى درجة الصفر، فالأصل فى الراوى أن يكون مجرد مبلغ للحكاية، ينقل الخبر من سمعه عنه إلى من يأخذه عنه، دون تحريف أو تصحيف، أو تدخل منه فى الرواية، بالزيادة أو النقص أو إعادة الترتيب، أو أى إجراء يُظهر نواياه أو مقاصده، إنه يقص الحكاية بالتمام والكمال كما تقول القصص القديمة، مجرد ناقل لما سمعه ثم يبلغه لمن يعيه.

وعلى الرغم من عدم وجود راوٍ بهذا الشكل فى القصص الفنية، غير أننا يمكن أن نستخدمه معياراً ومقياساً لدرجة السواء والانحراف فى القصص، إذ يمكننا استخدامه باعتباره نموذجاً مفترضاً أو مقترضاً، فهو موجود فى الكتب التاريخية، وفى كتب التفسير القرآنى والحديث النبوى، وإذا وجد شيء من ذلك الراوى فى القصص الفنى فعلى سبيل التقليد الساخر، أو المفارقة أو التلوين وتوظيف التراث.

أما الانحراف الذى يلحق بهذا الراوى المعيارى فقد يكون فى أى اتجاه من الاتجاهات التسعة التى حددتها الوظائف السابقة، وقد يكون فى غيرها، فهى اتجاهات مفتوحة يمكن تعديلها أو مزجها أو اختصارها أو الإضافة إليها، كما أن الانحراف قد يكون يسيراً لا يتجاوز مجرد الرغبة فى الشرح أو التاصيل أو إظهار قدر محدود من النوايا، وقد يكون مبالغاً فيه إلى مدى بعيد، وقد يودى التمدادى فى استخدام الوظيفة الأولى نفسها إلى خروج الراوى عن السواء، ومعنى ذلك أن الانحراف يختلف باختلاف الاتجاه، ويتفاوت باختلاف الدرجة، وهذا الإجراء الذى يفترض وجود راوٍ معيارى شبيه باللغة المعيارية التى تحدث عنها (موخاروفسكى) وراوٍ ينحرف عن هذا الراوى المعيارى يشبه اللغة الشعرية عنده أيضاً، هذا الإجراء يمكن استخدامه أساساً لتحليل الراوى فى القصة أو الرواية تحليلاً منضبطاً، إذ يمكن استخدامه أداة منضبطة لوصف الراوى فى النص ووصف أثره أيضاً .

ولكن كيف يمكننا قياس درجة الانحراف؟ وكيف يمكن تحديد اتجاهه؟ ليس أمامنا فى هذا السبيل إلا النص، فعن طريق اللغة المستخدمة فى السرد يتبين السارد، وتنكشف ملامح السرد، عن طريق الكلمات الدالة على حركة الأحداث، والكلمات ذات القيمة، وعن طريق الأساليب المستخدمة فى التعبير عن أقوال الشخصيات وأفكارها، وعن طريق المقارنة بين ترتيب الحكاية الزمانى وترتيبها السردى، وعن

طريق حجم الموصوفات ودلالة الصفات .

أما عن الكلمات الدالة على حركة الأحداث فقد تكون هذه الكلمات معبرة عن حركة المفاصل العامة للحكاية، وغالباً ما تكون أفعالاً ماضية أو مضارعة، مثل خرج وسافر ودخل... الخ وقد تكون هذه الكلمات باردة لاتعبر عن أى هدف آخر غير نقل حركة الحدث، وقد تكون عملة بالمقاصد الأخلاقية أو الاجتماعية أو الانفعالية، وقد سبق الحديث عن المنهج الأسلوبى فى تقسيم تلك المقاصد إلى هذه الأقسام الثلاثة وتقسيم درجتها إلى ثلاثة أقسام أيضاً: عال ومتوسط ومنخفض^(١) بالإضافة إلى هذه الكلمات الدالة على حركة الأحداث، أو على المقاصد النفسية والأخلاقية والاجتماعية، فإن هناك كلمات وصفية وتفسيرية وتعليلية وأساليب وصفية وتفسيرية وتعليلية أيضاً، والسوى فى كل هذا هو الأسلوب الدال على حركة الحكاية، دون أن يكون هناك تفسير أو تعليل أو تفصيل، فالحادثة التى تقع فى الحياة المعيشة غير معللة وغير مفسرة، وما خالف ذلك يعد انحرافاً عن السواء، بحسب المقدار الذى ترد فيه الكلمات والأساليب الدالة عليه، فلو زادت أساليب التعليل والتفسير لظهرت الاتجاهات الدالة على بروز الوظيفة التفسيرية، وإذا زادت اللغة ذات القيسمة برزت الوظيفة التعبيرية وهكذا .

وأما عن الأساليب السوية والأساليب المنحرفة فقد فصل الأسلوبيون ذلك، عندما صنعوا لوحة توضيحية تبين الأسلوب السوى والأساليب المنحرفة عن هذا السواء، ودرجة هذا الانحراف فى كل من حالتى نقل الراوى لكلام الشخصيات ونقله لأفكارها، كما يلى: (٢)

ثانياً : نقل فكر الشخصيات

١- الاسلوب الحر المباشر

٢- المباشر.

٣- الحر غير المباشر.

٤- غير المباشر → المعيارى

٥- التقرير السردى للأفكار

اولاً : نقل كلام الشخصيات

١- الاسلوب الحر المباشر

٢- الاسلوب المباشر → المعيارى

٣- الاسلوب الحر غير المباشر

٤- الاسلوب غير المباشر

٥- التقرير السردى للكلام

(١) راجع ص ٥٠ من هذا الكتاب.

ومعنى ذلك أن الأسلوب المباشر فى نقل كلام الشخصيات هو الأسلوب السوى، وهو الأسلوب الشائع فى الرويات التاريخية والقصص الدينية والقصص الشعبى، وهو الذى يقدم فيه الراوى كلام الشخصيات، ثم يدعها نقول ما نشاء، فيقول مثلاً ثم قال فلان:.....، ورد عليه فلان قائلاً:..... وهكذا .

فإذا انحرف هذا الأسلوب قليلاً فإلى الأسلوب الحر المباشر أو الأسلوب الحر غير المباشر، فإذا انحرف أكثر فإلى الأسلوب غير المباشر، فإذا زاد فى الانحراف، فالتقرير السردى للكلام، أما أساليب نقل الأفكار فتختلف عن ذلك، إذ أن درجة السواء تكمن فى الأسلوب غير المباشر، فإذا انحرف قليلاً فإلى الأسلوب الحر غير المباشر، أو التقرير السردى للأفكار، فإذا زادت درجة الانحراف فإلى الأسلوب المباشر، ثم الأسلوب الحر المباشر .

وإذا انتقلنا إلى ترتيب الحكاية وترتيب السرد فإننا نجد أن البيويين قد أفاضوا فى استخدام هذه الوسيلة التحليلية، وأضافوا إليها الموازنة بين حجم الحكاية وحجم السرد، والموازنة بين زمان الحكاية وزمان السرد، فإذا جاء ترتيب السرد واتجاهه مطابقاً لترتيب الحكاية واتجاهها عُده سويًا، وإذا خالف ذلك عُده منحرفًا، فالحكاية تعتمد على الترتيب الزمانى المتواصل، وتسير من الماضى إلى المستقبل، لكن السرد قد يبدأ من النهاية ويسير إلى الوراء لا إلى الأمام، وقد ينقطع، وقد يتغير اتجاهه بين الحين والأخر، وقد يطول عن الحكاية وقد يقصر، وتقاس درجة سوائه بمدى التزامه بأصل الحكاية، أو بمدى عروجه عليها .

وهذه الحكاية المعيارية التى تقاس عليها درجة سواء الخطاب السردى فى النص ليست بالضرورة مدلولاً عليها بعلامات مباشرة فى النص، رغم أن النص يدل عليها ويتضمنها، فقد تكون مفهومة من خلال السياق، عندما تتضاءل وظيفة الحكى إلى أقل مدى ممكن، بل يمكن أن ندرج تخلى الراوى عن الحكى واستتاره وراء الأساليب الحوارية والوصفية ومناجاة النفس نوعاً من الانحراف عن الخط المعيارى، من ثم يمكننا أن ندرج وظيفة الحكى نفسها ضمن الوظائف التى تعبر عن الراوى - الشعرى - المنحرف عن السواء، إذا تلاعب هذا الراوى فى ترتيب الحكاية من الناحية الزمانية، أى إذا خالف ترتيبها الزمانى، وإذا خالف حجمها فزاد فى التفاصيل الجانبية، وتمادى

فى الوصف، وإذا تخلى عن الحكى واستتر وراء أفواه الشخصيات، وإذا جاء على أية صورة تخالف النمط المعيارى القائم على حكى المفاصل العامة للأحداث فى ترتيبها الذى تجمى به فى الحياة، بجمل القول أن الراوى نفسه قد يكون معيارياً غير فنى كراوى التاريخ، وقد يكون شعرباً فنياً كما هو الشأن فى جميع أشكال السرد الفنى؛ وعندئذ تظهر علاماته بوضوح وتتعدد وظائفه وتتكثف.

نموذج (١)

من قصة «البوسطحى» ليجى حقى:

«دخل حسنى أفندى مكتبه: خطوته سريعة، حبيبه معقد، وأخذ - أى خطف - البلاغ من يد الغفير، وانفجرت من بين شفثيه لعنة ضاع لفظها طى حدثها. . يستدعيه المأمور على عجل، فيقوم من وسط عشائه مضطراً، بعد نهار قضاءه على ظهر الحمار .

وأخذ الغفير يراقب عيني (حضرة المعاون) تجرى إثر السطر، وتنثى تلاحق تاليه، فإذا به يرى التقطية تخف، وزالت عن الخدين خطوط قليلة ردت التكشيرة ابتسامه بطل، وقال الغفير فى نفسه وهو يبلع ريقه:

- الحكام كده . ياما أسرع غضبهم . . ياما أسرع رضاهم !

واستراح حسنى فى جلسته، واستقام ظهره وأمسك البلاغ بين يديه، وباعده يتفرج برؤيته، ثم بدأ يتلوه على نفسه فى نمتة غير مسموعة، كلما نطق بكلمتين رد عليهما بهزة من رأسه، تصحبها تلعية من حاجبيه وشاركتها رجله اليمنى، فهى - من تحت المكتب - تقرظ كل تلعية بنقرة، وختم تعليقاته والبلاغ بضحكة أمالت رأسه، تخرج من وسط الحلق، ثم إلى الأنف وقد تعود إلى الحلق ضحكة فاحشة، خليعة غجرية» (١).

هذه الفقرة تحتوى حوالى مئة وخمسين كلمة، بينما لا تتجاوز الكلمات الدالة على حركة الحكاية إحدى عشرة كلمة فقط، فقد كان ليجى حقى أن يروى الحكاية هكذا:

«دخل حسنى مكتبه، وأخذ البلاغ من يد الغفير، ثم بدأ يتلوه»

(١) بجى حقى: مجموعة دماء وطن، ط دار المعارف، سلسلة اقرأ (١٥٣) ص ١٣، ص ١٤.

ثلاث جمل، كل جملة فيها تدل على فعل من الأفعال الثلاثة التي احتوتها الفقرة :
فعل الدخول، إلى المكتب، ثم فعل تناول البلاغ، ثم القراءة.

وقد جاء بها بحى حقى مرتبة حسب وقوعها بلا انحراف، فلو شاء لها أن تكون غير ذلك لقال مثلاً «أخذ حسنى يقرأ البلاغ الذى تسلمه من الخفير فور دخوله إلى المكتب» .

أما الانحراف الحقيقى فى هذا الخطاب الروائى، والذى يظهر الراوى إظهاراً واضحاً فهو يكمن فى التفاصيل والشروح والتفاسير التى تغمز القصة غمراً، وفى اللغة الشعرية التى يستعملها بحى حقى، فكلمة «انفجر»، وكلمة «لعن» بدلاً من كلمتى (ضحك) و(شتم) وأساليب المجاز، والتشبيه والتصوير، كلها تؤكد الوظيفة التفسيرية للراوى .

وكذلك فإن وصف حسنى بأنه أفندى، والحديث عن علاقته بالمأمور عن طريق وصفه على لسان الغفير بأنه من الحكام، كل ذلك يؤكد الوظيفة المباشرة، كما أن التفاصيل الدقيقة لحركة حاجبى حسنى أفندى وعينيه ورأسه ورجليه، وملاحظة الغفير لهذه الحركات بإعجاب، تظهر الوظيفة المسماة بوظيفة التفریب، أما الأسلوب المستعمل فى نقل أحداث الشخصيات فيزأوح بين التقرير السردى والأسلوب المباشر، ولايكاد يكون هناك نقل للأفكار، مما يؤكد الوظيفة التعبيرية، ولايكاد يكون هناك أى أثر للوظائف الأخرى .

وهكذا نجد أن الراوى فى هذا النموذج يكاد يقوم على وظيفة الشرح والتفسير فى المقام الأول، ثم على الوظيفة المباشرة ووظيفة التفریب، ثم على الوظيفة التعبيرية.

أما عن المدى الذى وصل إليه الانحراف عن المعيارية فى استخدام هذه الوظائف فيكشف عنه عدد الكلمات المستخدمة، فهناك حوالى إحدى عشرة كلمة فقط من حوالى مئة وخمسين كلمة هى التى تدل على توصيل الحكاية فى أصلها المعيارى. وسائر الكلمات المكتملة لهذا العدد تخدم الوظائف القائمة بالتأثير، وهذا يكشف لنا السر فى هذه اللغة الفنية الرفيعة التى يتحلى بها أسلوب بحى حقى فى هذه القصة وفى غيرها، ويكشف لنا أيضاً عن وجه الراوى واختفاء وجوه الشخصيات، وراء العبارات المجازية والتفسيرية والتحليلية، والكلمات الشعرية ذات القيم العاطفية والاجتماعية.

من رواية (الكرنك) لنجيب محفوظ :

«من ركن الشباب انبعث الحماس فواراً كالمهدير، عند أكثريتهم يبدأ التاريخ بالثورة، مخلفاً وراءه جاهلية مرذولة غامضة، إنهم أبناؤها الحقيقيون ولولاها لتشرذم أكثرهم في الأزقة والحواري والضياع، وقد تند عنهم أيضاً أصوات معارضة توحى ببسارية متطرفة أو إخوانية حنرة هامسة ولكنها لاتلبث أن تضيع في المهدير الشامل، ولفت نظري خاصة «إمام القوال» الجرسون و«جمعة» يتغنيان بعنتر وفتوحاته، يعاتبان مرارة العيش، ولكنهما يتغنيان بعنتر وفتوحاته، كأن الفقر هان عليهما من أجل النصر والكرامة والأمل، على أن تلك النشوة لم يزهدها فيها أحد حتى الحاسدون والمحاقدون، لم يخل أحد من رواسب الذل والمهزيمة والخذلان فالحبهم الظلم نحو الكأس المرعة بتحديات العدو القديم، نهلوا منها حتى الشماله وراحوا يرقصون من وجد الطرب وأي جدوى ترجى من النقد عند السكارى؟ أتقول الرشوة. . الاختلاس. . الفساد.. القمع والإرهاب؟. . لفظ أو فليكن أو أنه شر لا بد منه»^(١).

هذه الفقرة تكاد تخلو تماماً من التعبيرات الدالة على حركة الأحداث، إذ لا نجد فيها سوى جملتين اثنتين فقط تدلان على حدث فرعى، هما «انبعث الحماس» و«راحوا يرقصون» وسائر الجمل يخصصها نجيب محفوظ للشرح والتفسير، لكن الوظيفة البارزة في هذا الشرح هي الوظيفة الأيديولوجية، فالراوي يخصص القسط الأكبر من كلامه للحديث عن الاتجاهات السياسية السائدة في مصر أبان أحداث الرواية، وهي الاتجاه اليساري، والاتجاه الإسلامي متمثلاً في الإخوان، واتجاه ثالث يمثل الإطار العام الذي يقبع الجميع تحت وطأته بما فيهم الراوي نفسه وهو إطار الرشوة والاختلاس والفساد والقمع.

هذان النموذجان يوضحان حقيقة مهمة، وهي أن الوظائف السابقة، المنسوبة للراوي، توجد في القصص بدرجات متفاوتة، وليس شرطاً أن تكون كلها موجودة في كل راو، أو في كل قصة، فقد يحتوي راوي قصة من القصص على ثلاث منها، أو أربع، أو أكثر، أو أقل، لكن لا وجود للراوي بدونها، فهي في ذلك تشبه الوظائف

(١) نجيب محفوظ: الكرنك، دار مصر للطباعة. د.ت ص ١١، ص ١٢.

التي اكتشفها بروب في الحكاية الخرافية، لكننا لا نجازف هنا بالادعاء - كما فعل بروب - بأنها هي الوظائف الوحيدة التي تصنع الراوى، بل نعترف بأن صيغة الراوى صيغة مفتوحة، ومرتبطة إلى مدى بعيد بإبداع كل قاص، وبتقنيات كل قصة، وبالتطورات التي يضيفها الزمان، فكل وظيفة قد تبدى بمئات الطرق والأساليب، وقد تمتزج الوظائف امتزاجاً كامتزاج الألوان، يصعب تمييز عناصرها الأولية، فقط يمكن القول بأن هذه الوظائف هي التي أدركتها قرائح النقاد منذ إفلاطون حتى الآن .

لكن دراسة هذه الوظائف، والوصول بها إلى هذه النتيجة يطرح بين أيدينا سؤالاً مفاده : هل التفاوت في عدد الوظائف، أو في نوعها، أو سيادة وظيفة على الأخرى يفرز نوعاً معيناً من الرواة ؟ بعبارة أخرى : هل هناك ارتباط بين هذه الوظائف وأنواع الرواة ؟؟



الفصل الرابع أنواع الرواية

تختلف طبيعة الراوى وموقعه ورؤيته وصوته باختلاف الوظائف التى يقوم بها، وبالمقدار الذى تحظى به كل منها فى النص، لأن هذه الوظائف هى نفسها العلامات التى تجمد نموذج الراوى وتضبط موقعه، وتصنع قوامه العقلى والجسدى والوجدانى، وتتحكم فى طريقة إدراكه للعالم المحيط به، وفى طريقة كلامه وتعبيره عن هذا العالم.

من ثم نلاحظ أن تضخم وظيفتى الحكى والتفسير يفرز راوياً ظاهراً منقحاً (راوياً إيجابياً مسيطراً على القص) وأن نضوب النص من هاتين الوظيفتين يفرز راوياً خفياً أو مستتراً، كما أن الوظائف التعبيرية والتفسيرية والإيديولوجية تنتج راوياً غير درامى، يشبه رواة قصص الرسائل والمذكرات الشخصية وقصص الرحلات، بينما يودى غيابها إلى ظهور الراوى الدرامى الذى يمارس عمل القص أثناء قيامه بمشاركة الشخصيات فى صناعة العالم القصصى، وبالمثل فإن بروز الوظيفة التعبيرية وحدها وتضخمها يودى إلى نشوء الراوى الداخلى، واحتفاؤها يودى إلى الراوى الخارجى. .. وهكذا. غير أنه من المجازفة غير المأمونة الاعتماد على هذه الوظائف وحدها فى تقسيم الرواة، ذلك لأن الراوى عندما يدخل فى نسيج العمل الأدبى يتحول إلى عنصر دال، أى أن الكاتب يحمل جزءاً من الرسالة الفكرية والعاطفية والأجمالية التى يبغي توصيلها للقارئ من خلال النص، والقارئ أيضاً يستخدمه فى تأويل هذه الرسالة أو فى فهمها وفك رموزها، مما يحملنا على النظر إلى الراوى على أنه عنصر من عناصر الدلالة، إلى جانب كونه عنصراً من عناصر البناء.

وعلى الرغم من تأكيد بعض النقاد على عدم التفريق بين بناء العمل الأدبى وبين عناصره الدالة، - لأنهم يعدون البنية نفسها هى التى تفرز الدلالة - على الرغم من ذلك فإننا نرى أن بعض القصص التعبيرية تضحى بإحكام البناء فى سبيل إتمام الدلالة،

فتجعل الشخصيات مجرد وسائل لإيضاح المعنى الذى يريد الكاتب، فتلوى عنق الأحداث، وتتغاضى عن الروابط السببية، وعن الواقعية، فى سبيل توصيل هذا المعنى، ويظهر ذلك بجلاء فى القصص السياسية والإيديولوجية والدينية .

ففى هذه القصص وأمثالها لاتقوم العلاقة بين الأحداث وبين الشخصيات على أساس التكامل والتراطيب السببى أو الجمالى، بل على خدمة الهدف الذى أراده الكاتب، والمعنى الذى أراد توصيله، بصرف النظر عن مدى توافقه أو اختلافه مع تركيب البنية أو جمالها، ومن ثم تتحول القصة إلى ما يشبه المقالة القصصية، أو المنشور السياسى الذى يتخذ من الأسلوب القصصى وسيلة فقط لأداء الغرض الذى أراده الكاتب .

أما القصص المحكمة البناء فإن مضامينها السياسية والإيديولوجية تمتح من تركيبها الفنى، دون أن يكون هذا التركيب خادماً لها، أو سائراً وفق حركتها، فالكاتب فى المقام الأول يعمل على صياغة قصة واقعية ذات بناء مكتمل، ثم تأتى الدلالة بعد ذلك، وعلى الرغم من ذلك فإننا نجد فى هذه القصص ترابطاً بين كل نوع من أنواع الراوى وبين المضمون الذى تحتويه، فنجد توافقاً مثلاً بين المضمون السيكلوجى والراوى الداخلى، وتوافقاً بين المضمون النقدى المهجائى والراوى الخارجى، وقد صرح بعض النقاد بأن هناك علاقة بين الديكتاتورية والراوى الظاهر المسيطر العليم بكل شىء، وبين الديمقراطية والراوى المستتر خلف أحداث الشخصيات أو الراوى الدرامى^(١) وعلى هذا فإن البناء التكوينى وحده ليس هو العامل الوحيد الذى يؤثر فى نمط الراوى ويتأثر به، بل هناك عامل آخر هو البناء الدلالى، لكن ذلك لا ينفى أن للوظائف السابقة العامل الأكبر فى تحديد نمط الراوى، لكنها ليست العامل الوحيد، من ثم كان من العسير على الباحث ان يعتمد عليها وحدها فى تقسيم الرواة، وكان لزاماً عليه - إلى جانب الاسترشاد بها - أن يُلج إلى هذا التقسيم من مدخله الطبيعى وهو القراءة المتأنية الناقدة للنصوص الأدبية، مع الاستعانة بملاحظات النقاد عن وضع الراوى على مدى تاريخه الطويل، وقد أسفرت الملاحظات الناجمة عن صحبة النصوص القصصية على مدى ربع قرن، وكذلك ملاحظات النقاد - وهى الوسائل النقدية المتاحة حتى الآن - عن تقسيمات عديدة للرواة، نجملها فيما يلى :

(١) معنى العيد : الراوى الموقع والشكل، ص ١٧٧.

أولاً : الراوى بين الظهور والخفاء :

أ- الراوى الظاهر :

يظهر الراوى فى بعض القصص ظهوراً قوياً إلى درجة تطفى فيها صورته على كل العالم القصصى الذى يرويه، ويعلو صوته على جميع الأصوات فلا ترى إلا صورته، ولا يسمع إلا صوته، ولا تعلم إلا ما يعرفه عن الأفعال التى تقوم بها الشخصيات، أو الكلمات التى تتفوه بها، أو الأفكار التى تدور فى رأسها، أو الأسرار التى تخبئها أو العالم الذى تعيش فيه، هو فقط الذى يعلم كل شىء عنها، ما ظهر وما بطن، وهو فقط صاحب السلطة، ولا ينبغى لأحد أن يتفوه بشىء من هذه المعلومات سواه، حتى الشخصيات نفسها، لا يتاح لها ذلك .

وهذا النوع من الرواة كانت له السيطرة والانتشار فى الأدب العربى القديم والأدب الشعبى، ويتمثل ذلك فى صورة شهرزاد وهى تزج كل ليلة أمام سرير شهریار، لتسمعه وتسمعنا معه صوتها هى، لاصوت علاء الدين، أو صوت السندباد أو أصوات التجار والبحارة والجن، وتظهر له ولنا وجهها هى لاجوههم، ويتمثل كذلك فى المقامات فى عيسى بن هشام، وفى راوى السير الشعبية كعنترة، والأمير سيف، والأميرة ذات الهمة، وغيرهم من الرواة الكبار .

وهذا الراوى الظاهر المسيطر لم يمت فى القصة العربية فى العصر الحاضر، بل اتخذ أشكالاً متعددة وقام بأدوار مختلفة، فمرة يتحدث عن نفسه بضمير المتكلم معبراً عن موقعه صراحة، ومرة أخرى يتحدث بضمير الغائب مبرزاً تفاصيل الأحداث، ومحاولاً بقدر ما يستطيع ألا يكون حاجزاً بينها وبين القارىء، ومرة يستخدم الفعل الماضى ليفرق بين زمان الأحداث وزمان القول، ومرة أخرى يستخدم الفعل المضارع المفرغ من الزمان ليحعل قارئه يعيش الأحداث، على الرغم من أن هذا النوع من الرواة ينظر إليه فى الغرب الآن على أنه كان تعبيراً عن عصر قديم، وأنه كان يستخدم فى ذلك الحين لتحويل الأشياء الموجودة فى الحياة المعيشة إلى أشياء ذات معنى، أكثر من كونها موجودة وجوداً حقيقياً، ولذلك فإنها فى ظل هذا الراوى تمثل عالماً مستقراً واضحاً معروف المعنى، بخلاف ما هى موجودة عليه حقيقية فى الحياة، فهى فى الحياة غير واضحة، وغير معروفة المعنى، ويرى بعض النقاد أن عودة الرواية إلى هذا المنهج هى

عودة إلى منطق القرن التاسع عشر، وأن هذا المنطق بدأ يتأرجح عندما جاء فلوير وبعد مئة سنة من فلوير صار هذا المنهج مجرد ذكرى^(١) وقد سبق القول بأن بعض النقاد يرى أن هناك علاقة بين الديكتاتورية وهذا الراوى، وأن هناك علاقة بين الديمقراطية وغيابه أو استتاره^(٢).

ولكى نلمس دور هذا الراوى الظاهر المسيطر ونراه فى صورة جلية ونكشف النقاب عن أشكاله المتعددة، نتوقف عند الجزء التالى من قصة الغشيم والحريم، لطفه وادى، فى مجموعته القصصية «العشق والعطش» ١٩٩٣ والذى يقول فيه عن عيسوى «الغشيم»: «مشى وراء الحمار لايدرى أيهما أسعد حالا هو أو الحمار، ولا يعرف ماذا يمكن أن يكون الفرق بينه وبين الحمار؟ الحمار يحمل كل شىء ويسمع كل ما يقال، كذلك هو، لا يعرف لسانه كلمة «لا» أو كلمة «نعم» فهو يسمع، ويحاول أن يفهم، وفى الغالب لا يتعب نفسه فى أى كلام يقال. إنه يعمل ما يقدر عليه، وما يقدر عليه - دائما - يقع فى إطار عمل الحمار. أذهب إلى الفيط يا ولد يا عيسوى. . علق الساقية. . نظف الزريبة. . احرس القطن. . نم فى جرن القمح. . إلى غير ذلك من أوامر عمه إبراهيم أبو حسين. كان الوقت عصراً، ونسمات الخريف الهادئة تداعب طرقات القرية الحزينة. تذكر عيسوى - مع أنه هو نفسه يعرف جيداً أن مخه مثل غربال قديم - أنه يفترق عن الحمار فى أمر مهم جداً، لا يتنازل عنه حتى لو خربت الدنيا، بل حتى لو لم يكن فى جيب عمه مليم واحد. لابد أن يدخن كل ليلة ثلاث سجائر بلمونت، ويشرب كوباً من الشاي المضبوط - فى فترة ما بعد العشاء، وتلك عادة، أو كما يقول عمه داء لا يتنازل عنه مطلقاً، ولا يأخذ منه أى إنسان حقاً أو باطلاً إلا إذا صلح مزاجه بممارسة هذه العادة اللعينة، كان هو والحمار عالدين من الحقل، الحمار يحمل حملاً من الحشائش الخضراء، وعيسوى يمشى خلفه، يضع عصا من التوت على كتفه يمسك بها من الطرفين واليد اليسرى من خلف واليمنى من أمام، يلبس قميصاً وسروالاً من قماش الدمور اتسخ لونها من كثرة العمل، وتمزقت أجزاء أخرى من طول الاستعمال، الحمار هو الكائن الوحيد الذى يقضى معه معظم أوقات حياته، وهو الوحيد - أيضاً - الذى يملك حق السيطرة عليه، وأصدار الأوامر إليه، صارت

(١) أشار إلى هذا رأى «آلان روب حريمه» فى كتابه «نحو رواية جديدة» عند حديثه عن الفرق بين السرد الروائي والسرد السينمائي. ترجمة مصطفى إبراهيم. ط دار المعارف، ص ٢٨: ص ٤٠.

(٢) معنى العيد: الراوى الموقع والشكل، ص ١٧٧.

في هذا النص يظهر الراوى أمام المتلقى أكثر من ظهور الشخصية الرئيسة أو الوحيدة التي احتوتها القصة، وهى شخصية «عيسوى»، وتبرز صورته ويعطو صوته، فليس هناك صوت فى القصة كلها سوى صوت الراوى، ولذلك فإننا لانجد فيها جملة حوارية واحدة بالأسلوب الحر المباشر، ذلك الأسلوب الحوارى الخالص، والذي يرتفع فيه صوت الشخصية دون وسيط أو أى عنصر من عناصر التقديم أو التأطير، وهو أسلوب يشبه أسلوب الحوار المسرحى، إننا لانجد مثل هذا الأسلوب فى قصة «الغشيم والحريم» بل نجد أن جميع الأفعال والأقوال والأفكار التي يفعلها عيسوى ويتحدث بها ويفكر فيها ينهض الراوى نفسه بمحايتها نيابة عنه، فإذا قام عيسوى بفعل المشى قال الراوى «مشى» وإذا طرأ فى ذهنه شىء، قال الراوى «تذكر» وإذا عطف على غيره قال الراوى : أشفق، وهكذا يرتفع صوت الراوى الذى يرى وحده ماتقوم به الشخصيات، وكأنها تختبئ فى مغارة لايعرف مسارها سواه، ثم يُطل هذا الراوى برأسه بين الحين والآخر ليقول لنا فعلتُ كذا وكذا. الراوى وحده هو الذى يعرف، وهو وحده الذى يقول، وهو وحده الذى يحكم على الأشياء، ويقومها برؤيته ومن زاويته .

من جانب آخر فإن الراوى فى قصة الغشيم والحريم يحكى ما تعرفه الشخصيات وما لاتعرفه عن نفسها، وعن البيئة المحيطة بها، بمعنى أن الراوى ينظر إلى الشخصيات من عل، وكأنه يملق فوقها ركباً طائرة، ويضع فوق عينيه منظاراً كبيراً يكشف به ما تعرفه وما لا تعرفه، فالمقارنة التي يجريها الراوى بين عيسوى والحمار لم تدر فى عقل عيسوى، بل هى تدور فى عقل ذلك الراوى الراعى المستنير الذى يشفق على عيسوى وعلى أمثاله فى القرية، ويتألم لجهلهم وفقدهم، كما أن وصف القرية ووصف الأجواء الجميلة فى الريف رغم ما فيها من نكد وحزن ينبع من رؤية الراوى لامن رؤية عيسوى المظلمة، ومن أفكار الراوى وملاحظاته لا ملاحظات عيسوى، وكذلك التعليقات التي تأتي لتبرر الأحداث التي تقع فى القصة كلها من عمل الراوى القريب من المؤلف أكثر من قربه من الشخصيات .

وبذلك فإن الصورة التي يرسمها الراوى لنفسه هنا أوضح من الصورة التي يرسمها

للشخصية التي تدور القصة حولها، وصوته يطغى تماماً على صوتها، لأنه لا وجود لهذه الشخصية دون وجود شخصية الراوى ورؤيته وصوته، قد يقال: إن نوعية مثل هذا الراوى مقصودة لتعبر عن قيمة ما في هذه القصة، حيث أن البطل غشيم ومظلوم وقليل الإدراك^(١) فهو أسلوب يلائم الشخصيات المغفلة البلهاء مثل عيسوى ومثل «الزين» في قصة «عرس الزين» للطيب صالح، ولكن هل جميع الشخصيات التي تضمنتها القصص التي يظهر فيها هذا الراوى بلهاء؟ إن القصص التي استخدمت مثل هذا الراوى الظاهر متنوعة الشخصيات والطبقات الاجتماعية والثقافية، ففيها المثقف والجاهل، لكن هناك ملاحظة مهمة، وهي أنها في أغلب الاحوال شخصيات مقهورة مغلوبة على أمرها مكمة الأفواه، أو هكذا تبدو في ظل هذا الراوى المسيطر.

وتجدر الإشارة هنا أيضاً إلى أن بروز صورة الراوى وسيطرته لايجول دون وضوح شخصية البطل أو عامة الشخصيات، في كثير من القصص، فقد ينجح الراوى الظاهر نجاحاً كبيراً في رسم صور الشخصيات، لكن ارتفاع صوته لا بد أن يخفت أصوات الشخصيات ويحجبه، فكلما زاد صوت الراوى ارتفاعاً انخفضت أصوات الشخصيات، وكلما ارتفعت أصوات الشخصيات انخفض صوت الراوى، ولذلك فإن القصة التي يعلو فيها صوت الراوى يسيطر عليها أسلوب التقارير السردية والأساليب غير المباشرة، أما القصة التي تعلو فيها أصوات الشخصيات فيسيطر عليها الأسلوب الحر المباشر، أى أسلوب الحوار، وقد اتُخذ الأسلوب التقريرى دليلاً على ظهور الراوى، واتُخذ الأسلوب الحر دليلاً على استتاره، فاستخدمه افلاطون بوصفه أظهر سمة من سمات الدراما، كما استخدم الأسلوب التقريرى بوصفه أظهر سمة من سمات السرد البسيط، كما استخدمه هنرى جيمس للتفريق بين السرد والعرض، واستخدمه الأسلوبيون والنيويون استخدامات مشابهة، واستخدمه النقاد الإيدولوجيون للتفريق بين الأدب في ظل الديكتاتورية، والأدب في ظل الإحساس بالحرية .

وهكذا نرى أن النقاد يربطون ربطاً محكماً بين شكل الأسلوب القصصى وبين درجة ظهور الراوى، ويعتمدون في تقسيمهم لأساليب الخطاب السردى على درجة اقتراب الراوى من الشخصيات، أو درجة ابتعاده عنها، أو على مدى ارتفاع صوته بالنسبة لأصوات الشخصيات، وقد احتكم النقاد الغربيون المحدثون في قياس درجة

(١) أبدى هذا الافتراض الدكتور طه وادى نفسه عندما قرأ هذا الكتاب قبل أن يطبع .

الاقتراب في الموقع ودرجة الارتفاع في الصوت إلى المسافة التي تفصل بين الراوي والشخصيات من ناحية، والراوي والمؤلف من ناحية أخرى، يبدو ذلك من تصفح العديد من أبحاثهم عن الراوي أو عن زاوية الرؤية، إذ غالباً ما نجد هذه الأبحاث تعتمد على المسافة في قياس درجة ظهور الراوي وفي حجم المنظور وتحديد موقعه^(١).

والحقيقة أن المسافة تصلح أن تكون معياراً لقياس درجة ظهور الراوي، فهي مرتبطة به، فكلما ازداد الراوي اقتراباً من الشخصيات وصغرت المسافة التي تفصل بينه وبينها خفت صوت الراوي، وانكشفت صورته حتى يصير في النهاية واحداً منها، وحينئذ يبرز أسلوب العرض المعتمد على الحوار، وكلما ابتعد الراوي عن الشخصيات واقترب من المؤلف تضخمت صورته وارتفع صوته، وظهر الأسلوب السردى البسيط المعتمد على أسلوب التقارير أو الأسلوب غير المباشر.

ولكن كيف يمكن قياس هذه المسافة؟؟ كيف يمكن معرفة المسافة التي تفصل بين موقع الراوي ومواقع الشخصيات؟؟ إن مصطلح «المسافة» في ذاته مصطلح تشكيلي مكاني، نشأ في ظل الفن التشكيلي، لكنه في الفنون التي تعتمد على الزمان والمكان كالقصة والشعر أصبح يشمل المسافة الزمانية أيضاً، بل أصبح تعلقه بالزمان أكثر وأوضح، لأن كل حركة في المكان لا بد أن تكون مصحوبة بمقدار من الزمان، من ثم يمكن أن نعتد على الزمان والمكان بوصفهما أداتين لقياس المسافة التي تفصل بين موقع الراوي ومواقع الشخصيات في القصة، ولما كانت هذه المسافة مرتبطة ارتباطاً كبيراً بالأسلوب المستخدم في الخطاب السردى، لأن تلاشي هذه المسافة في شكل من أشكالها ينشأ عنه الأسلوب الحر المباشر، ثم ينشأ الأسلوب المباشر إذا امتدت هذه المسافة قليلاً، فإذا امتدت أكثر ظهر الأسلوب الحر غير المباشر، ثم الأسلوب غير المباشر، حتى إذا وصل الراوي إلى أقصى درجة من درجات الابتعاد عن الشخصيات ظهر أسلوب التقرير السردى، لما كانت المسافة مرتبطة بهذا الارتباط بنوع الأسلوب فإنه يمكن الاعتماد على الأسلوب نفسه بوصفه دليلاً على حجم المسافة الفاصلة بين الراوي والشخصيات .

(١) See Wayne C. Booth: Distance and point of view. And Jeffrey M. Rothschild: the emergence of the narrator in English prose.

لدينا إذن وسيلتان رئيستان لتقدير المسافة : الأولى : الزمان والمكان، والثانية الأسلوب، إلى جانب وسائل أخرى، ولكي تتضح صورة المسافة في ظل هاتين الوسيلتين إليك النموذج التالي من قصة «البحار مندى» لصالح مرسى، والذي يقول فيه : أحكى لكم مغامرات البحار مندى، لقد أصبح مندى الآن بحاراً مخضرمًا ذا رأس كبير، وشارب هائل رمادى اللون، وشعر كثيف يخفى تحت طاقة من الصوف تحميه من برد الشتاء وحر الصيف . . أصبح مندى الآن أسطورة يتناقلها البحارة فى السفن التى تعبر البحار والمحيطات وتملأ موانئ الدنيا . . ولقد عرفت مندى هذا، عرفته قبل أن يصبح بحاراً، وقبل أن يثبت شاربه الكث الرمادى اللون، وقبل أن تطأ قدمه ظهر سفينة، عرفته صبيًا يافعاً يقطع شوارع الإسكندرية فى حركة ونشاط، يجوب أرصفة الميناء ليل نهار، يبيت أحياناً فى قاع قارب ويجلس بالساعات ناظرًا إلى سفينة رأسية يتغزل فيها كما يتغزل عاشق فى محبوبة عسيرة المنال . . فى تلك الايام البعيدة كان مندى ذا وجه مليح وعينين سوداوين»^(١) .

فى هذا النص ثلاثة مستويات من الزمان هى :

١- الزمان الحاضر : ويشير الراوى الى هذا الزمان صراحة بكلمة (الآن) ولكن ماذا تعنى كلمة الآن؟ ماذا تعنى هذه الكلمة الهلامية التى يستخدمها القاص لمجرد الإبهام بحضور الحديث السردي ساعة القراءة، بغية إيقاع القارىء فى شرك الأحداث الخيالية، فينتقل خيالياً إلى ساحتها، ويحتكم إلى قوانينها، ويحس بوجودها إحساس الذى يخصوص غمارها ويعيش أحداثها، فينقله على أجنحة الخيال إلى العصور الغابرة أو إلى الأماكن النائية، إن كلمة الآن تعنى الزمان الحاضر، ولكن أى حاضر؟ هل هو الزمان الحاضر بالنسبة للقراءة؟ أم الزمان الحاضر بالنسبة للكتابة؟ أم الزمان الحاضر بالنسبة للقاص والرواية؟ إن الراوى إذا قال : الآن فانما يعنى آنية القول، أى مطابقة زمان القول مع زمان الفعل المذكور، فإذا قال: «يكتب فلان الآن» فمعناها أن حدث الكتابة يتزامن مع حدث الإخبار عن الكتابة، هى مجرد كلمة تقرن زماناً بزمان، وتدل على أن حدثاً ما يتزامن مع حدث القول، ومعنى ذلك أنها زمان نسبي وليس زماناً محددًا كالزمان الذى نحدده بالشهور والأيام والسنوات، زمان معلق فى الهواء ولا موقع له، متى كانت هذه الآنية فى القصة؟ لأحد يدري .

(١) صالح مرسى : البحار مندى وقصص من البحر، ط دار المنار العربى. سنة ١٩٧٧. ص ٥، ص ٦.

٢- الزمان الماضى : ويشير إليه الراوى عن طريق الفعل «أصبح»، وكلمة أصبح هذه تشير إلى زمانين أيضاً، مثلها مثل كلمة «الآن» إلا أن زمانى كلمة الآن مقترنان، أى أنهما فى حقيقتهما زمان واحد، وقع فيه حدثان : حدث السرد وحدث الفعل المسرود، أما الزمانان فى كلمة «أصبح» فمرتبطان بحدثين وقع أحدهما قبل الآخر، أو تحول أحدهما إلى الآخر .

٣- ماضى الماضى : ويشير إليه الراوى بعبارة «قبل أن يصبح» ويجعل الراوى فى كل زمان من هذه الأزمنة الثلاثة أفعالا، فيجعل الزمان الحاضر مجالاً لأفعال الأحاديث فقط، سواء أكانت أحاديث البحارة أم أحاديث الراوى، أما الزمان الماضى فيحشوه بالأعمال التى أهلت مندى لهذا المجد الذى تنعم به سمرته الآن، وهى تلك الأعمال العظيمة التى خاضها فى البحر فى شبابه، وأما الزمان السابق على الزمان الماضى فيجعله الراوى خاصاً بحياة مندى قبل أن يصبح بحاراً .

هناك أساليب أخرى يستعملها الراوى فى التعبير عن هذه المواقع الزمانية، مثل تغير هيئة الشخصية نظراً لعوامل الزمان، وذلك مثل قوله عن مندى «الآن» ذا رأس كبير وشارب هائل رمادى اللون، وشعر كثيف، وقوله عنه قبل أن يصبح بحاراً، أى قبل الماضى : «قبل أن ينبت شاربه وقبل أن تطلأ قدمه ظهر سفينة عرفته صبياً يافعاً»، ومن أساليب التعبير عن الزمان ذلك الحديث عن تغير المنزلة أو المكانة أو الشهرة التى يتسنىها مندى الآن والتى لم يمكن لها وجود فى الماضى، ومثل الخبرة التى يملكها الآن ولم تكن له فى الماضى، وحديثه عنه فى الماضى وهو يجوب الشوارع فى البر، أما بعد ذلك فأصبح مجال جولاته فى البحر، لقد أثر الزمان فى الشخصية، وفى الخبرة وفى المجتمع وفى الشهرة، حتى يمكن أن يكون دليلاً على تغير الزمان ويمكن أن يستخدم أيضاً مقياساً لسرعته.

ومن الملاحظ أن الراوى يعيش كل هذه الأزمنة ويشارك فيها، فقد أخبر بأنه كان موجوداً وشاهداً على هيئة مندى عندما كان صبياً، وكان شاهداً على مقدرته عندما كان رجلاً بحاراً ماهراً فيما بعد ذلك، ثم هو شاهد الآن على شهرته بعد أن ذاع صيته وأصبح أسطورة، لكنه رغم ذلك لا يجعل إلا الزمان الحاضر «الآن» مجالاً للحكى، وقد أدى ارتباط الحكى بالزمان الحاضر وارتباط الأفعال الحكيمة بأزمنة متفاوتة فى الزمان الماضى إلى وجود مسافة زمانية بين موقع الراوى الآن وموقع

الأفعال الحقيقية فى الزمان الماضى والزمان السابق على الزمان الماضى .

وكما أن هناك مسافة زمانية بين الراوى والشخصيات، أو بين موقعه وموقعها فإن هناك مسافة تعبيرية أسلوبية، تتمثل فى احتكار الراوى لسلطة القول وانفراده بها، وإقصائه للشخصيات عن ساحتها، وترفعه عن إشراكها معه فى حق التعبير عن النفس أو إبداء الرأى، أو الاعتراض، فالراوى فى القصة هو صاحب الصوت الأعلى، وهو المتفرد بحق التعبير، وهو الذى يتصدر السرد، أما الشخصيات فهى مجرد أدوات ومواد صغيرة تتحرك، ولا تبدو إلا ظلالها على شاشة الراوى، التى تلتصق بعينى القارىء فلا تتيح للقارى أن يرى الأشياء فى وجودها شبه المعيش، بل تقدمها له هذه الشاشة فى صورة معان جاهزة، من ثم يبدو موقع الراوى فى هذه القصة متعالياً مرتفعاً يشبه موقع الملك المستبد من الرعية المستكينة المستسلمة، يظهر ذلك فى شيوع الأساليب التقريرية السردية التى تكاد تغطى جميع سطور النص السابق .

يتبين لنا مما سبق أن ظهور الراوى فى القصة يمكن إدراكه بوسيلتين: إحداهما المسافة الزمانية والمكانية، وثانيتها المسافة التعبيرية أو الأسلوب، أما عن الأثر الذى يخلفه ظهور الراوى على بناء النص، فبالإضافة إلى الآثار الزمانية والآثار الأسلوبية السابقة فإن ظهور الراوى يعمل على :

١- بروز الطابع الذاتى على القصص، فالأشياء والأقوال والأفكار الموجودة فى القصة تصبح منظورة من جانب واحد فقط، وهذا الجانب له زاويته الخاصة وله موقعه الخاص، مما يبين أن النظرة التى تقدم بها القصة فى ظل هذا الراوى نظرة أحادية نسبية ذاتية، وهذا النهج يحتم على تركيب الأحداث أن يعتمد على أسلوب الاستمالة الشعرية أكثر من اعتمادها على أساليب العرض التى تتوسل بالموضوعية، وعندئذ يستغنى القارىء عن قدرات الرؤية عنده، بل يلغىها فى سبيل الاعتماد على قدرات السمع، فلا يرى الأحداث، بل يسمع ما يقوله فرد واحد عنها، فيصدق ما يقوله، ويدعن لقوله أو يلقي بالقصة ولا يعود إليها، فهو إما أن يدعن أو يرفض ويتمرد، ولا ثالث لهما، وهذا الأسلوب الموقفى فى الثقافة كان يصلح فى عصور التبشير المذهبى العقائدى، الذى يحتم على كل شخص أن يكون واحداً من اثنين : مؤمن أو كافر، لكن هذا الأسلوب لا يصلح فى عصر تعددت فيه وجوه الحقيقة، فأصبح البعيد فى نظر شخص قريباً فى نظر آخر، والأبيض عند هذا

أسود عند ذاك، ولم تعد الحقيقة معلومة تقال، بل حالة تعرض، فتعارض حولها وجهات النظر، وتختلف الرؤى.

٢- كما أن ظهور الراوى وذاتية الرؤية وموقفية المنهج الثقافى تجعل القصة ذات طابع أسطورى، يُعتمد فيه على صياغة هيكل حكاىى شامل للعالم، وليس على سير أغوار الجزئيات المكونة له بوصفها جزئيات عملية واقعية تكشف بذاتها عن وجودها وعن صدقها أو كذبها، ومعنى ذلك أن ظهور الراوى فى القصص التقليدية واستتاره فى القصص الحديثة فى أوربا لايشير فقط إلى مجرد إنزىاح شكل فنى وثبوت شكل آخر، بل معناه إحلال نموذج منطقى مكان نموذج آخر، النموذج الأول يوتوبى سحرى يعتمد على الاعتقاد واليقين أو الكفر والتكذيب، أما الثانى فاستدلالى، يعرض الجزئيات المكونة للحكاية والمشهد دون تعليق، النوع الأول تركيبى والثانى تحليلى، الأول يعبر عن دور الإنسان فى الحياة عندما كان يعتقد-خطأ - أنه قادر على تحديد مصيره وعلى استيعاب البيئة المحيطة به، أما الثانى فيعبر عن إنسان العصر الحديث المحبط الذى اكتشف أخيراً أنه مجرد ترس فى آلة ضخمة يعجز عن فهم أسرارها، وهى تسوقه دون رغبة منه إلى نهاية محتومة لا يمكنه الفكاك منها، هى الموت، يعبر هذا النوع الثانى عن ذلك الكائن المسمى بالإنسان الذى هو موضوع سلبى لتلقى ما يدور فى العالم، فأصبح وعيه مجرد وعاء للأحداث التى لا يدركها إدراكاً يقينياً ولا يعرف حقيقتها، ومن ثم فإنه يعجز عن السيطرة عليها أو إدارة دفتها، فأصبح الإنسان مجرد موضوع للأحداث التى تمر به وليس قوة لوعيتها والسيطرة عليها، ومن ثم كان وعيه الذى كان يتباهى به مجرد صوت من مجموعة كبيرة من الأصوات التى لها حق التعبير عن أنفسها دون أن تدعى أنها قد وصلت إلى اليقين، أو أن كلمتها هى الكلمة الاخيرة، نتيجة لذلك تطورت الرواية الأوربية فأصبحت رواية متعددة الأصوات على يد أمثال «دويستوفسكى» و«فلوبير» و«هنرى جيمس» يقول باختين عن دويستوفسكى «أوجد صنفاً أدبياً جديداً على القصص الأوربى ذى الطابع المنولوجى»^(١) أو وجد أمثال هولاء الرواة رواية متعددة الأصوات، ومن ثم بدا العالم الروائى وكأنه عالم هبولى مشوش نظراً لغياب الوعى الضابط المتمثل فى شخصية الراوى .

(١) باختين : شعرة دستوفسكى، ط دار توبقال، المغرب سنة ١٩٨٦، ص ١٢ .

٣- وبالإضافة الى ما سبق فان ظهور الراوى يدل على نمط كان سائداً فى الفكر التقليدى الذى يعتمد على الراوى باعتباره مصدراً للمعرفة، وباعتبار الوثوق فيه دليلاً على صدق الوقائع التى يرويها، فإذا ثبت أن الراوى صادق ثبت صدق ما يرويها، كما هو الشأن فى رواية الأحاديث والأخبار، لكن اختفاء دور الراوى من المنظومة الثقافية يعبر عن نمط جديد من الفكر لا يعول فيه كثيراً على القائل، بل المعيار هو صدق الجزئيات التى تحتويها المادة المقولة أى موضوع القول .

فكل من الراوى الظاهر والراوى الخفى نتاج عصر مختلف كل الاختلاف عن العصر الآخر، العصر الأول يعلى من شأن الإنسان ويعول عليه، والعصر الثانى يعلى من شأن المادة، الأول يحاول أن يلمس كل خيط يوصل إلى سكينه اليقين، والثانى مولع بأهداب الشك والقلق .

ونتيجة لذلك فان بنية النص الذى يفرزه النمط الأول عكس البنية النصية التى يفرزها النمط الثانى، فالبنية الأولى التى يظهر فيها الراوى بنية محكمة، والثانية مفككة، البنية الأولى تعليلية تبدأ بالمعرفة التامة الشاملة بالأحداث ثم تتدرج فى الوصول إلى الجزئيات التى تثبت صدق هذه المعرفة، والبنية الثانية تبدأ بالأشياء الجزئية المكونة للعناصر المنظورة من عدة زوايا، رغم أن هذه الأشياء لها وجودها المستقل ثم تنتهى إلى المعرفة .

ب- الراوى غير الظاهر

بعد بيان الأثر الذى يتركه ظهور الراوى على بناء النص القصصى والأثر الذى يتركه عدم ظهوره، ينبغى التطرق إلى الحديث عن الكيفية التى يصاغ بها الراوى غير الظاهر فى القصة، كيف يكون وضعه؟ وكيف يتم تشكيله؟؟ إن الذى يخفى حقيقة فى النص القصصى المتضمن رايواً خفياً هو العلامات الدالة على ملامح صورة الراوى وعلى صوته ولهجته، وتبقى فقط العلامات الدالة على موقعه ورؤيته، ومعنى ذلك أن الفرق بين الراوى الظاهر والراوى المستتر أن الأول ذات وموقع ورؤية، وأن الثانى موقع ورؤية فقط، فنحن فى ظل هذا الراوى المستتر لانلمح ذات الراوى، ولا يهتم المؤلف بإبراز العلامات الدالة على صورته أو صوته أو لهجته، بل يكتفى بمجرد تحديد الموقع الذى ترصد منه الأحداث والأقوال والأفكار، واتجاه الكاميرا الراصدة، والمسافة

التي تفصل بينها وبين الأحداث المرصودة، وقد اختلفت تسميات النقاد لهذا النوع من الرواية فأطلقوا عليه حيناً «العاكس» وحيناً آخر «الكاميرا» وحيناً ثالثاً «المرآة» وغير ذلك من الأسماء المقتبسة من الفنون التشكيلية ومن فنون التصوير والسينما .

الراوي غير الظاهر - إذن - عبارة عن كاميرا خفية أو عدسة مثبتة في زاوية من زوايا العالم المصور، وهذه الكاميرا أو العدسة هي التي تلتقط ما يقع في محيطها وما يمتد إليه مرماها، فيبدو الشيء القريب منها كبيراً والبعيد عنها صغيراً، والذي يقع في مجالها معلوماً والذي لا يقع في مجالها مجهولاً، كما أن لون العدسة وشكلها يعكسان لون العالم المصور وهيئته، فيتلون هذا العالم بلونها وينكسر بانكسارها ويلتوى وينكمش بتقعرها، ويستطيل بتحدبها، ويستوى باستوائها، ومن ثم فإن طريقة بناء هذا العالم المصور كله بكل جزئياته وهيئاته وألوانه تتشكل تبعاً لشكل هذه العدسة الراصدة، ولونها، وزاويتها، وموقعها .

كما أن وجود هذا النوع من الرواية يفرز ألواناً من الأساليب القصصية مخالفة للأساليب التي تصاحب الراوي الظاهر، ففي ظل هذا الراوي الخفي يسود أسلوب العرض المعتمد على الحوار، وتبرز صور الشخصيات من خلال أفعالها وكلامها وأفكارها، وتقوم الموضوعية القائمة على العرض مقام النسبية الأحادية المعتمدة على التقارير السردية.

على أن هذا الراوي لا يأتى بهذه الصورة الخالصة النموذجية مستقلاً ومنفرداً بالرواية أو القصة القصيرة من أولها إلى آخرها، إذ لا بد من وجود مواضع يطل فيها الراوي براسه هنا أو هناك؛ لأن القصة لا يمكن أن تكون حواراً فقط، فلو كانت كذلك لتحولت مسرحية، وليس تقسيمنا لشخصية الراوي إلى هذين النوعين (الراوي الظاهر والراوي غير الظاهر) سوى تقسيم لطرفين متناقضين يتمادى أحدهما في الظهور ويتمادى الآخر في الاختفاء، وبين هذين الطرفين درجات مختلفة من الميل إلى هذا أو إلى ذاك، أو التناوب بين الظهور والاختفاء في داخل النص الواحد .

ولكى يتضح أثر هذا الراوي الخفي على بناء النص القصصي، أنظر إلى هذه الفقرة المختاره من قصة «عنبر لولو» لنجيب محفوظ، وهي قصة قصيرة تكاد تكون كلها قائمة على الحوار، ولا نجد فيها للراوي أثراً إلا في تلك العبارات التي يبدأ بها الكاتب

القصة مقدما لأحداثها، وكاشفاً عن مواقع الشخصيات، أو موجهاً حركة الشخصيات أثناء عملها، بأسلوب شبيه بأسلوب راوى المسرحية الذى يرشد المخرج المسرحى، ومهندس الديكور عن طريق مجموعة من الإرشادات التى تتحول على خشبة المسرح إلى أضواء ومناظر خلفية، وملابس، وألوان، وحركات وترتيب للأثاث، ولأشكال الحجرات، يقول نجيب محفوظ : «قام الكشك فى الوسط من الحديقة الجنوبى، كشك مصنوع من جذور الأشجار على هيئة هرم تكتفه أغصان الياسمين، وقف فى وسطه كهل أبيض الشعر نحيل القامة مازال يجرى فى صفحة وجهه بقية من حيوية، جعل ينظر فى ساعة يده ويمد بصره إلى الحديقة المتزامية مستقبلاً شعاعاً ذهبياً من الشمس المائلة فوق النيل، نفذ إلى باطن الكوخ، من ثغرة انحسرت عنها أوراق الياسمين، ولاحت الفتاة وهى تتجه نحو الكشك سائرة على سيفسء للممشى الرئيسى، أحت هانتها قليلاً وهى تمرق من مدخل الكشك القصير ومضت نحو الكهل بوجهها الأسمر وعينيها الخضراوين، تصافحا ثم قالت بصوت ناعم ونبرة اعتذاراً .

- إنى خجلة.

فقال الكهل برقة :

- يسرنى أن ألقاك.

- لا يحق لى أن أنهب وقتك .

- لا بعد ضائعاً وقت ممنحه لعلاقة إنسانية.

- شكراً لطية قلبك.

أشار إلى الأريكة داعياً إياها للجلوس فجلست، ثم جلس وقالت :

- لم تسعفى الجراءة على طلب مقابلتك إلا لأنى فى مسيس الحاجة إلى رأى حكيم.

- كل إنسان عرضة لذلك غير أن من يراك فى الإدارة لا يتصور أنك تحملين همأ.

- دعك من المظاهر.

فهز رأسه موافقاً فواصلت :

- الخ «(١)

(١) نجيب محفوظ : عن لولو فى «الطاهر مكى» «القصة القصيرة دراسات ومختارات» ط دار المعارف سنة

ثم يستمر الحوار بلا انقطاع بين الفتاة والكهل، ولا يتدخل الراوى إلا فى مواطن قليلة، ليشرح أحداثاً لا يمكن أن يقوم بها الحوار، مثل قوله: «هز الكهل رأسه دون أن ينبس» وقوله «فرفعت منكبيها زهداً فى مناقشة فكرته» و«فرفع الكهل حاجبيه» أو يتدخل الراوى ليحدد هيئة القول، من قبيل: «وقالت وهى تنهد» و«فقال بنشوة وخماس» و«فقال الكهل بإصرار» .

وقد أثر هذا الأسلوب على بناء القصة تأثيراً كبيراً، إذ عمل على أن تنحصر القصة كلها فى مجالين فقط هما: الأقوال والأفعال، وإذا عددنا الأقوال جنساً من الأفعال أمكننا أن نقول أن القصة تنحصر فى مجال الأفعال فحسب، وهو المجال الذى تحتكره المسرحية، فليس فى قصة نجيب محفوظ السابقة ذكر لما يجول فى باطن الشخصيات، وكل ما يدور فى باطنها إما أن يتحول إلى قول أو فعل، أو إلى ملمح ظاهر يدركه الناظر بعينه، وإما أن ينعدم تماماً ويحتجب، فلا نراه ولا نسمعه ولا نعلم به، وهذا المنهج هو نفسه منهج الفن المسرحى لا الفن القصصى - كما نبه إلى ذلك فورستر - فالقصة تعرض شخصيات غامضة لها بعد داخلى عميق مظلم ولها ظاهر مريب، بخلاف المسرحية التى تعرض عالماً واضح المعالم وشخصيات ظاهرة مكشوفة أو عارية أو صماء .

ومن آثار هذا الأسلوب أنه حصر الأحداث كلها فى مكان ضيق، فى كشك خشبي، وكأنه مشهد على خشبة مسرح مقفل على شخصين فقط، والتزام نجيب محفوظ بمكان ضيق كهذا يجعل أحداث هذه القصة - التى تمتد سبعة وثلاثين صفحة من الحوار - فيه زهد فى الإمكانيات المتاحة للقاص، والتزام لا مبرر له بالمكان، قد يقال إن نجيب محفوظ كتب هذه القصة بعد هزيمة يونيو سنة ١٩٦٧ مباشرة، أى فى صيف سنة ١٩٦٧، وأن منهج القصة وموضوعها وشخصياتها متأثرة بالحالة النفسية للكاتب وللشخصيات وللأحداث، وأن الشعب المصرى والعربى ساعتها لم يكن فى كشك خشبي فحسب، بل كان فى مساحة أضيق من ذلك، كان فى سجن الهزيمة، قد يقال هذا، ولكن الضيق النفسى والإحباط قد يعبر عنهما بوسائل كثيرة، فقد يعبر عنهما بالانزواء الداخلى للشخصيات، وانكفائها على نفسها، واجترارها أحزانها، فيما يعرف بالمتولوج الداخلى أو تيار الوعى. وقد يعبر عنهما بأسلوب المناجاة أو المواويل الحزينة كما فعل يوسف القعيد فى رواية الحداد، لكن اختيار نجيب محفوظ لهذا

الأسلوب إنما كان نتيجة لاقترابه من الفن المسرحى الذى يغيب فيه الراوى الإنسان المسيطر، وتبرز فيه صورة الشخصيات المطحونة المسجونة داخل كشك خشبى داخل إطار مكاني يجمعها فى وحدة محكمة، تعوض الوحدة المفقودة بغياب الوعى الانسانى المتمثل فى الراوى .

وعلى الرغم من أن هذا المنهج الذى اتبعه نجيب محفوظ أدى إلى تجميد أوصال الشخصيات، وتجفيف دماها فإن له ميزة، وهى أنه جعل الأحداث القصصية المسرودة متزامنة مع سردها، وهذه ميزة الحوار، الذى يعمل على الحضور ذهنى والنفسى للشخصيات، ويتيح لها فرصة الكلام وحرية التعبير عن نفسها، ويرفع عنها الوصاية التى يكبلها بها الراوى، غير أن اتخاذ القصة لأسلوب العرض المسرحى يجعلها مجرد صورة تتوازى مع الواقع الذى تعبر عنه أو ترمز إليه، بخلاف المنهج الروائى الذى يعتمد إلى سر أغوار الواقع، وإلى تمثله، والدخول فى قضاياها بصورة مباشرة، وهذا هو الفرق بين التعبير عن طريق الرواية والتعبير عن طريق المسرحية - فالرواية تكشف وتحلل جزئيات من الواقع، والمسرحية تمثله وتصوره، كما أن انحسار قصة عنبر لولو فى أماكن محدودة وشخصيات محددة جعلها تدور فى زمان محدود أيضاً، مما جعلها شبيهة باللوحة الفنية التى لها زمانها ومكانها الموضوعين فى إطار تصويرى خاص، وهذه الصورة التى ترسمها ليست إلا تعبيراً عن عالم آخر له زمانه ومكانه وأشخاصه.

والحقيقة أن السرد القصصى الحديث الذى يخفى فيه صوت الراوى، والذى مهد للكلام عنه كل من هنرى جيمس وفلوبير وبيتش ولوبوك وديستوفسكى لم يكن كله على هذه الشاكلة التى جاءت عليها قصة نجيب محفوظ، ففى كثير من القصص الحديثة تصبح الشخصيات مجرد وعاء أو موضوعاً للمادة القصصية، فتتحول كل شخصية إلى رؤية مستقلة وصوت مستقل وعالم قائم بذاته، مما يجعل عقلها فى كثير من الأحيان يقوم مقام خشبة المسرح التى أقامها نجيب محفوظ فى عنبر لولو، أو يتحول عقل الشخصية إلى شريط أو شاشة تسرّج أحداث الماضى وتعكس أحداث الحاضر، فتأتى على هيئة مشهد مرصود من زاوية معينة، مثال ذلك هذا المشهد الذى تحتويه رواية موسم المحرة للشمال للطبيب صالح، والذى يقول فيه على لسان مصطفى سعيد: «كان المدعى العمومى (سير آرثر هفنز) عقلاً مريباً، أعرفه تمام المعرفة، علمنى القانون فى أكسفورد، ورأيت من قبل فى هذه المحكمة نفسها، وفى القاعة يعتصر

المتهمين فى ققص الاتهام اعتصاراً، نادراً ما كان يفلت منهم من يده، ورأيت متهمين يكون ويغنى عليهم بعد أن يفرغ من استجوابهم، لكنه هذه المرة كان يصارع جثة:

- هل تسببت فى انتحار آن همند ؟

- لأدرى.

-وشيلا غرينود؟

-لأدرى

-وايزابيلا سيمور ؟

-لا أدرى.

-هل قتلت جين موريس ؟

-قتلتها عمداً؟

-نعم «(١)»

فالذى يروى هذا المشهد ليس الراوى، بل هو واحد من الشخصيات، أو هو البطل الذى تختلط ذاكرته بذاكرة الراوى، فيسترجع الراوى هذا المشهد الذى كان قد حدث فى قاعة إحدى المحاكم من خلال عقل مصطفى سعيد، فعقل مصطفى سعيد هنا هو خشبة المسرح الخيالى الذى يدور فيه الحوار .

والنتيجة أن اختفاء الراوى قد يأتى على أساليب مختلفة، فقد يجعل هذا الراوى أكثر القصة حواراً يعتمد على الأفعال والأقوال فى أسلوب هو أقرب إلى الحوار المسرحى، كما هو الحال فى قصة عنبر لولو، وقد يثمر اختفاء الراوى، مادة قصصية داخلية كالمشاهد التى تحتويها قصص تيار الوعى وكالمشهد السابق الذى اقتبسناه من موسم الهجرة للشمال .

ثانياً : الراوى الثقة والراوى غير الموثوق فيه :

هناك تقسيم آخر للرواة لا يعتمد على الظهور والختفاء - كما هو الحال فى التقسيم السابق - وإنما يعتمد على درجة الثقة فى كلام الراوى إن كان هذا الراوى ظاهراً، أو الاطمئنان إلى موضوعية زاوية الرؤية التى ترصد منها الأحداث إن كان الراوى مستتراً.

ففى أكثر القصص نجد رؤية الراوى تتطابق مع رؤية الكاتب، وبالتالي فإنها تتطابق

مع رؤية القارئ الحقيقى أو التخيل، فالراوى يحكى الواقعة ويريد من القارئ أن يصدق ما جاء بها حقيقة أو ادعاءً أو يتمثلها لأنها تسير حسب القوانين التى يسير عليها عالم القصة، أو القوانين التى تسير عليها الحياة المعيشة، وإذا تطابقت رؤية الراوى هذه مع رؤية المؤلف ورؤية القارئ عُد الراوى ثقة، وإذا لم تتطابق معهما عُد الراوى غير ثقة أو مدلساً، حسب اصطلاح علماء الحديث .

على أن كلاً من الراوى الثقة والراوى غير الثقة ليس إلا شكلاً فنياً يستخدمه القاص ويصطنعه بوصفه أداة فنية، وليس بوصفه ذاتاً واقعية، وهما مجرد تقنيتين فئيتين فى القصة، تتخذان صورة الرواة فى الحياة المعيشة، ففى الحياة أناس يروون الأخبار الصادقة وهم أهل ثقة، وأناس آخرون تفوح رائحة التدليس والاختلاق من أفواههم، وينظر إليهم بعين الريبة، ولو كان ما يروونه صادقاً .

أما الراوى الثقة فهو كثير جداً فى القصص والروايات، وهو أقدم بكثير من الراوى غير الثقة، والقصص يستخدمون وسائل كثيرة لتخييل الثقة فى هذا الراوى، منها استخدام الراوى للأماكن المعروفة بأوصافها الحقيقية كوصف شارع من الشوارع المعروفة فى القاهرة، أو دمشق، ومنها ذكر الأسماء المعروفة، والتقىد بالتواريخ ذات الأحداث المشهورة، ثم مطابقة الأحداث المذكورة للأحداث التى تتعلق بهذه الأماكن وهذه الأسماء وهذه التواريخ فى الواقع المعيش، ومن الوسائل التى يستخدمها القاص لتأكيد الثقة فى الراوى ذلك الاقتراب الشديد بين وجهة نظر الراوى، ووجهة نظر كل من المؤلف الضمنى والقارئ الضمنى، فكلما اقتربت رؤية الراوى من رؤية المؤلف الضمنى والقارئ الضمنى ازدادت هذه الرؤية سواء وثقة، وكلما ابتعدت عنهما ازدادت انحرافاً، وأصبحت عرضة للشك فيها، لأن رؤية المؤلف الضمنى هى الرؤية المعيارية التى تقاس بها درجة انحراف الرؤى الأخرى، وبهذا فإننا نعود مرة أخرى إلى المسافة التى تفصل بين موقع كل من الراوى والمؤلف الضمنى والشخصيات لاتخاذها معياراً لسواء الرؤى أو انحرافها، أو للوثوق منها أو تكذيبها، «فهذه المسافة - كما يقول واين سى بوث - هى المستولة عن درجة الوثوق فى الراوى»^(١) .

وهذا المعيار - أى المسافة - معيار جيد وموضوعى لقياس درجة الثقة أو عدم الثقة

(١) Wayne C. Booth: "Distance and point of view". In the theory of the novel, p.101

فى الراوى، لأنه يفرق تفریقاً حاسماً بين مفهوم الثقة وعدة مفاهيم أخرى، مثل الحق، والصدق، والواقعية، والمعقول، كما يفرق بين مفهوم عدم الثقة ومفاهيم الباطل، والكذب وعدم الواقعية واللامعقول، لأن هذه المفاهيم الأخرى تعتمد على المطابقة أو عدم المطابقة بين المنطق الصادر من الراوى وبين المنطق العام الذى يعيشه الناس فى الحياة ويعيشه المؤلف الحقيقى، والقارئ الحقيقى فى حياتهما المعتادة .

فقد يكون الخير حقيقياً وصادقاً وواقعياً ومعقولاً، لكنه يروى على لسان الراوى غير الموثوق منه، أو بأسلوب يشكك فى هذا الخير، وقد استخدم بعض الشعراء أسلوباً قريباً من ذلك لكنهم استخدموه للسخرية مثلما فعل ابن فضلون فى مثل قوله :

عجبٌ عجبٌ عجبٌ عجبٌ
بقر تمشى ولها ذنبٌ

رغم أن الراوى غير الثقة لا يقصد منه السخرية .

وقد يكون الخير باطلاً وكذباً وغير واقعى، ومع ذلك يروى على لسان راوٍ تتخيل الثقة فيه، أو يرويها بلهجة الوثائق، مثل راوى الملحمة، وراوى القصص الخرافية والأسطورية، والمقامات، والمنامات، وقصص البطولة الزائفة، والقصص التهكمية، فأحداث هذه القصص قد تكون ضرباً من الباطل أو الكذب أو اللامعقول، لعدم مطابقتها للواقع المعيش، لكنها توصف من حيث الراوى بالثقة، لمطابقتها لموقع المؤلف الضمنى والقارئ الضمنى، والمؤلف الضمنى عبارة عن موقع داخل القصة أو الرواية، أو صورة حقيقية أو تخيلية للمؤلف الحقيقى، وهذا المؤلف الضمنى هو المسئول عن المنطق الخاص بالعالم الفنى المسرود، والقوانين التى تحكمه، وهو الذى يضع المعايير الخاصة بالصدق والحق والعدل فى هذا العالم الخاص، فإذا قال الراوى فى سيرة سيف بن ذى يزن مثلاً إن الأمير سيف قد أمسك بشجرة ضخمة فاقتلعها بيد واحدة، أو أنه طار فى الهواء، فإن ذلك لا يخرج الراوى من حيز الثقة؛ لأنه لم يتعد عن منطق المؤلف الضمنى الذى يواجه القارئ الضمنى، وهو قارئ متخيل فى داخل النص القصصى، ويتفق مع المؤلف الضمنى فى الأسس والمبادئ والمعايير التى يضعها للعالم الذى يصنعه، والحقيقة أن القارئ الحقيقى عندما يقرأ القصة أو الرواية ويندمج فى عالمها فإنما يضع نفسه فى موضع هذا القارئ الضمنى، ويتلقى إجماع المؤلف الضمنى، ويحتكم إلى منطق، فيتخيل نفسه فى عصر المأمون إن كانت الرواية تحكى على أنها تروى فى عصر المأمون، أو يتخيل نفسه فى عالم الجن والسحرة إن كانت كذلك .

ولنضرب لهذا الراوى مثلاً بحديث عيسى بن هشام لمحمد المويلحي، ففي هذا الحديث وقائع غير حقيقية إذا قيست بمعايير الصدق والحق في الحياة المعيشة، وذلك مثل واقعة خروج الباشا من القبر بعد موته بعهد بعيد، وهي الواقعة الرئيسة في القصة، لكن الراوى يلتمس لهذه الواقعة مخرجاً واقعياً، عندما يبدأ قصته بالتصريح بأن كل الأحداث التي يرويها إنما حدثت له في المنام، حدثنا عيسى بن هشام قال : « رأيت في المنام كأنى في صحراء الإمام »^(١) ومن ثم يرويها على محمل الثقة، وينظر إلى الراوى على أنه راوٍ موثوق منه .

من هنا نستطيع أن نحكم بأن الأساليب الأسطورية والملحمية وأساليب القصص الخرافي وكذلك أساليب القصص التهكمي وأساليب المقامات والمنامات والبطولة الزائفة لا تخلق بالضرورة راويًا مخرجاً، بل هي تعتمد في أكثر الأحيان على الراوى الثقة، وذلك لاقتراب رؤية الراوى فيها من رؤيتي المؤلف الضمني والقارئ الضمني .

لكن الراوى غير الثقة أسلوب حديث في القص نبع من تغير موضع الإنسان الحديث من العالم، ذلك الإنسان الذي فقد الثقة في كل شيء، حتى في قدرته على فهم العالم أو فهم نفسه ، ولم يجد في يده أى خيط يوصله إلى اليقين، فبدأ كل شيء أمامه عرضة للشك أو الكذب أو العبث، وهناك علامات كثيرة تدل على وجود هذا النوع من الرواة، مثل اختلال الصياغة، وغياب المنطقية في القص أو الوصف، ومثل عدم مطابقة أفعال الراوى لكلامه، فقد يتظاهر بالنبل في الوقت الذي يفعل فيه أفعالاً دنيئة، وقد يتظاهر بالعدل وهو في حقيقة أمره ظالم، وقد يتحدث عن مهارته وفجوره وهو في حقيقة أمره غر ساذج، وذلك مثل الراوى المريض الذي يحكى لطبيب نفسه ويتعرض خلال حديثه لأمر لا علاقة لها بمرضه، بل يحاول أن يصور العالم الذي يعيشه من منظور مختل سئ النية مصاب بالهلاس، وهو لا يدري أنه يكذب، وخير مثال على ذلك «زينو كوزيني» الراوى المحتل المريض الذي مثل به آلان روب جرييه للرواية التي أطلق عليها الرواية الجديدة، وكوزيني هذا تاجر غني يكتب لمحلل نفسي أحداث حياته، ويرويها من منظور مهشم مريض أو منحرف^(٢) .

ومثال ذلك أيضاً تلك القصص التي تروى من منظور عبثي، يقف الراوى من العالم

(١) محمد المويلحي : حديث عيسى بن هشام، ط دار الشعب . د . ت . ص ٣ .

(٢) آلان روب جرييه «نحو رواية جديدة» ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، ص ٨٢ .

الذى يرويه موقفاً جديداً قوامه الشك واللامعقولية، أو الفهم، عالم يجر أفرادهم بما فيهم الراوى نفسه إلى مصير مجهول، مخيف، متناقض، ذلكم هو عالم «البير كامى» و«ساروت» و«بيكيت» وغيرهم من كتاب القصص الجديدة .

وقد يستخدم الراوى غير الثقة للتعبير عن عدم معقولية الأوضاع السياسية والاجتماعية فى عالم الراوية، وذلك مثل حديث الدجاجة فى قصة «مزرعة الحيوانات» لجورج أورويل عن عدل الخنازير، فى الوقت الذى تتألم فيه من سرقتهم لبيضها، لكنها لاتستطيع المعارضة إلا بإفساد هذا البيض، ومثل قول أحد رجال الشرطة فى قصة الهؤلاء لمجيد طوبيا : «إننا نهوى الحرية جداً إلى درجة إننا كثيراً ما فرضناها على الأهالى قسراً^(١)».

ويستخدم مجيد طوبيا الراوى غير الثقة فى قصة أخرى هى «ريم تصبغ شعرها» بطريقة جديدة، إذا يحصى الأعداد خطأً، فعند حديثه عن والد ريم يقول : «كان والد ريم مزواجاً، تزوج ثلاث نساء أنجب منهن عشرة، مات ثلاثة وعاش ستة» ثم لا يخبرنا بعد ذلك عن مصير الإبن العاشر، فتلاثة وستة يساويان تسعة لا عشرة، لكن مجيد طوبيا لا يستمر فى استخدام هذا الراوى إلى نهاية الرواية .

وعلى الرغم من عدم شيوع الراوى غير الثقة فى الروايات العربية غير أن وجوده - عموماً - يعد دلالة واضحة على أن الشخصيات فى القصة قد تعدت طور الأدوات التى يلعب بها الراوى فيحركها بأصابعه، أو يسيرها حسب منظوره، وأصبحت شخصيات حية متكاملة الوعى، ولها استقلالها الذاتى، وأيديولوجيتها الخاصة، ورأيها المستقل الذى يمكنها من التعبير عن رأيها المعارض، بل يمكنها من التمرد على الراوى، وتحجيم دوره والتقليل من شأنه، والتشكيك فى منطقته، فتبدو أفعالها محط ثقة، وأقواله هو مناط شك وارتياب .

وهذا الأسلوب المعتمد على الراوى غير الثقة له أثر كبير فى بناء القصة التى يرد فيها، فهو يعمل فى أحيان كثيرة على تفكك البناء القصصى، فلا يبدو معه البناء محكماً كما هو الحال مع الراوى الثقة، لأن الراوى الثقة هو الذى يصنع العالم، بينما العالم هو الذى يصنع الراوى غير الثقة، ومن ثم فإن هذا الراوى يصنع بناءً ذا إطار

(١) مجيد طوبيا «الهؤلاء» ص ٤٧ .

مزمق، لأن وجود الراوى فيه مصدر تشويش لا مصدر معرفة فتبدو الحقائق فى صورة الجسد الذى تغطيه ملابس مزمقة.

نموذج للراوى غير الموثوق فيه :

«وسيلة الأرواح» للكاتب الأسباني: بيو باروخا .

«أنا رجل هادئ ، ومتوتر الأعصاب ، متوتر الأعصاب جداً ، لكننى لست مجنوناً كما يقول الأطباء الذين شخصوا حالتى . لقد حلت كل شىء وتعمقت فيه وأعيش قلقاً. لماذا؟ لا أعلم حتى الآن .

منذ وقت طويل أنام نوماً عميقاً بلا أحلام، وعلى الأقل عندما أستيقظ، لا أتذكر إن كنت قد حلمت، ولكن يتحتم على النوم، ولا أفهم لماذا ينجح لى أنه ينبغي أن أحلم. وربما لأننى أحلم عندما أتكلم الآن، ولكننى أنام كثيراً وهذا دليل على أننى لست مصاباً بالجنون .

ولكن عقلى لا يفكر، وعلى الرغم من ذلك فهو متوتر، باستطاعته التفكير ولكنه لا يفكر .. آه! إنكم تبتسمون، هل تشكون فى كلمتى؟ إذن، أقول نعم. لقد تكهنتم به. هناك شبح يهتز داخل نفسى.

سأروى لكم الحكاية :

إن الطفولة رائعة، هل هذه حقيقة؟ بالنسبة لى هى أفزع فترة فى الحياة. عندما كنت طفلاً، كان لى صديق يسمى رومان هودسون، كان أبوه إنجليزياً وأمه إسبانية. تعرفت به فى المدرسة. كان صبياً طيباً، نعم، بالتأكيد كان صبياً طيباً، لطيفاً جداً، وطيباً جداً، وكنت أنا نفوراً وفضلاً. وعلى الرغم من هذه المفارقات جمعنا الصداقة وكنا نسير دائماً معاً. كان هو تلميذاً نشيطاً، وكنت أنا عاصياً وكسولاً. ولأن رومان كان ولداً طيباً فلم يكن لديه مانع من أن يصحبنى إلى منزله ويجعلنى أرى مجموعات الطوايع التذكارية الخاصة به. كان منزل رومان كبيراً جداً وكان يقع بجوار ميدان لاس باركاس، فى عطفة ضيقة بالقرب من منزل تم فيه ارتكاب جريمة قتل عنها الكثير فى فالنشيا.

(١) ترجمة الدكتور جمال يوسف زكى، مجلة العربى، العدد ٤٥٢ يوليو سنة ١٩٩٦، ص ١٥٥، ص ١٥٦ .

لم أقل إننى قضيت طفولتى فى فالنشيا. كان المنزل حزيناً، حزيناً جداً، كل ما هو حزين ومن الممكن أن يكون منزلاً، وبجزئه الخلفى كانت تقع حديقة كبيرة جداً تكسو حوائطها النباتات المتسلقة لأزهار الجرس البيضاء والبنفسجية .

كنا نلعب أنا وصديقى فى الحديقة، فى حديقة النباتات المتسلقة، وفى سطح المنزل الفسيح بالبلاط الذى كان به، على مقربة من إصبيصات الصبر الأمريكى.

وفى يوم خطر لنا أن نقوم بمغامرة عبر الأسطح وأن نقرب من منزل الجريمة الذى كان يجذبنا بسبب سريره. وعند عودتنا إلى السطح قالت لنا فتاة إن والدته رومان نادينا .

وهبطنا سطح المنزل وجعلونا ندخل فى ردهة كبيرة وحزينة. بالقرب من الشرفة كانت تجلس والدته صديقى وأخته. كانت الأم تقرأ والابنة تطرز، ولا أعلم لماذا كانت تخيفنى .

وأنبتنا الأم بلهجة عنيفة بسبب مغامرتنا، وبعد ذلك شرعت فى توجيه أسئلة لا تحصى عن أسرتى وعن دراستى. بينما كانت الأم تتكلم، كانت الابنة تبتسم، ولكن بطريقة غريبة جداً، غريبة جداً .

وقالت الأم فى ختام حديثها : لابد من مذاكرة الدروس .

وخرجنا من الغرفة وذهبت إلى المنزل، ولم أفعل شيئاً طوال المساء والليل سوى التفكير فى المرأتين .

منذ ذلك اليوم تجنبت بقدر المستطاع الذهاب إلى منزل رومان، وذات يوم رأيت والدته وأخته تخرجان من الكنيسة مرتديتين ملابس الحداد، ونظرتا لى وشعرت بقشعريرة عند النظر إليهما .

وبعدما أنهينا الفصل الدراسى، لم أعد أرى رومان، وكنت هادئاً، ولكن أبلغونى ذات يوم من منزله بأن صديقى مريض. وذهبت ووجدته ييكنى فى الفراش، وقال لى بصوت هامس إنه يكره أخته .

ومع ذلك، كانت أخته التى كانت تسمى أنخليس، ترعاه بدقة وتحنو عليه كثيراً، ولكن ابتسامتها كانت غريبة جداً .. غريبة جداً .

وذات مرة عند الإمساك بساعد رومان جعلته يصرخ من الألم. وسألته : ماذا بك؟
فأراني بقعة داكنة كبيرة تحيط بساعده وكأنها ختم .

وبعد ذلك ، قال بصوت هامس : لقد كان هذا من عمل أختي .

- آه! هي ..

- لا تعلم القوة التي لديها، إنها تكسر لوحاً زجاجياً بإصبعها، وهناك شيء آخر
أكثر غرابة : إنها تحرك أى شيء من مكان آخر دون أن تلمسه .

وبعد مضي عدة أيام روى لي مرتجفاً من الفزع أنه منذ حوالى أسبوع وفى الساعة
الثانية عشرة ليلاً كان يرق جرس الباب وعند فتحه لم يكن هناك أحد .

قمنا أنا ورومان بعمل العديد من التجارب. كنا نترقب بجوار الباب .. وكان يرق
الجرس .. وكنا نفتح .. ولا نجد أحداً. وتركنا الباب موارباً حتى نستطيع أن نفتحها فى
الحال .. وكان يرق الجرس .. ولا نجد أحداً .

وأخيراً خلعنا زر الجرس الكهربائي . وكان يرق الجرس ، و يرق .. وينظر كل منا
إلى الآخر مرتجفاً من الخوف .

وقال رومان : إنها أختي .

ومقتنعين بذلك ، شرع كلانا فى البحث عن ثنائيم فى كل مكان، ووضعنا فى
غرفتها حدة ومدرجاً موسيقياً ونقوشاً مثلكة وبها التعويذة : «أبرا كادبرا». وبلا
جدوى، ودون أدنى جدوى، كانت الأشياء تثب من أماكنها، وكانت ترسم على
الحوائط ظلالاً ناقصة لأشكال دون وجه.

وضعف رومان، ومن أجل تسليته، اشترت له أمه آلة تصوير رائعة، وكنا نذهب
لنتنزه معاً كل يوم ، وكنا نحمل الآلة فى جولاتنا .

وفى يوم أرادت أمه أن تلتقط صورة لثلاثتهم معاً، لكى ترسل الصورة إلى أقربائها
فى إنجلترا. وعلقنا أنا ورومان مظلة من النسيج الغليظ فى سطح المنزل، ووقفت تحتها
الأم وبجانبتها ابناها. وركزت على البؤرة، وافترضنا لأى عامل يجعل الصورة غير
جيدة، التقطت منظرين .

وذهبنا فى الحال أنا ورومان لتحبيض الفيلم، وكان فى حالة طيبة، ولكن كانت

ترى بقعة داكنة فوق رأس أخت صديقي .

تركنا الفيلم ليحجف، وفي اليوم التالي وضعناه على صحيفة تحت أشعة الشمس لكي نطبع منه صورتين .

وجاءت أنجليس، أخت رومان، معنا إلى السطح، وعند النظر إلى الصورة الأولى، تبادلنا أنا ورومان النظرات دون أن ننطق بكلمة واحدة. وكان يظهر فوق رأس أنجليس ظل أبيض يشبه ملامحها .

وفي الصورة الثانية كان يظهر الظل نفسه، ولكن في وضع مختلف، مائل عليها وكأنه يحدثها في أذنها. تملكنا فزع شديد حتى إنني ورومان وجدنا أنفسنا مشلولين أحرسين. ونظرت أنجليس إلى الصورتين وابتسمت، وابتسمت. وكان هذا أخطر ما في الأمر .

وخرجت من سطح المنزل وهبطت السلم متعثراً، وعند وصولي إلى الشارع شرعت في العدو تطاردني ذكرى ابتسامة إنجليس. وعند دخولي المنزل، وعند مروري أمام المرأة رأيتها في أعماق اللوحة الزجاجية تبتسم وتبتسم دائماً .

من قال إنني مصاب بالجنون؟ إنه يكذب! لأن المجانين لا ينامون، وأنا أنام .

ومنذ مولدي لم أستيقظ حتى الآن» .

ثالثاً : - الراوى العليم (Omnies Cent Narrator)

هذا النوع من الرواية يتخذ لنفسه موقعاً سامياً يعلو فوق مستوى إدراك الشخصيات، فيعرف ما تعرفه وما لا تعرفه، ويرى ما تراه وما لا تراه، وهو المتحدث الرسمي باسمها، فلا يسمع القارئ إلا صوته، ولا يرى الأشياء إلا من خلال وجهة نظره، وإذا كان لإحدى الشخصيات رأى فإنما يعرف من خلاله، وإذا تحدثت فهو الذى يعبر عن حديثها، فيقول لنا ماذا قالت، وماذا رأت، وماذا سمعت، وفيه فكرت، وكيف تصرفت، لذلك فإن النقاد يطلقون على هذا الراوى اسم : «الراوى العالم بكل شئ» أو «الراوى العليم» (Omnies cent Narrator) وهذا الراوى هو العنصر المسيطر على معظم القصص التقليدية في الوطن العربي، ويمكن أن يعزى ذلك الانتشار الواسع لهذا النوع من الرواية إلى أن القصة العربية الحديثة ما تزال تحتفظ ببقايا شفوية، فالراوى

فى الأدب الشعبى الشفاهى يستخدم هذا الراوى للإيهام بصدق الأحداث وبواقعيتها، لأن الراوى العليم يقنع القارئ أو يوهمه بأنه صادق، عن طريق كثرة المعلومات التى يعرفها، وهذه حيلة خطابية قديمة أشار إليها الفارابى فى معرض حديثه عن الوسائل التى يستخدمها الخطيب لأقناع السامعين بصدق ما يقول (١).

وقد يعزى انتشار هذا الراوى إلى عوامل خارجية سياسية أو اجتماعية، فقد ربطت إحدى الباحثات العربيات بين الديكتاتورية السياسية فى المجتمع وبين البنية القصصية التى يظهر فيها هذا الراوى العليم بكل شئ (٢). ففى كل منهما يتسلط فرعون واحد على جماعة من الناس، فيكتم أنفاسها ويتحدث بلسانها، فلا يسمع إلا صوته، ولا يعتد إلا برؤيته، وهو يعلم كل شئ عن حياة كل فرد فى هذه الجماعة، يعلم حاضره وماضيه ومستقبله، بينما هم عاجزون عن المعرفة، وعن التعبير أيضاً، وعلى ذلك فإن الشكل الأدبى الذى يتخلى عن مثل هذا الراوى وتتاح فيه الفرصة أمام الشخصيات، كى تعبر عن نفسها بشكل ديمقراطى - عند هذه الباحثة - وترى أن هذا النوع الديمقراطى هو الشكل الفنى، لأن الديكتاتورية لا تنتج فناً، فالفن وليد الحرية، لكن الحقيقة أن هذا الراوى العليم كان موجوداً فى مجتمعات ديمقراطية وما يزال، كما أن أشكالاً حوارية كثيرة يختفى فيها الراوى كانت وما تزال موجودة فى مجتمعات تعاني من الديكتاتورية .

وقد يكون هذا الراوى أثراً من آثار البناء القصصى للكتب الدينية، والكتب التاريخية، ففى القصص الواردة فى هذه الكتب لا تعلم الشخصيات مصائرهما ولا حقيقة أفعالها، أو أفعال الشخصيات الأخرى، لكن الراوى يعلم كل شئ، لأنه يعلم الغيب فى الكتب الدينية، ولأن تأخره فى الزمان فى الكتب التاريخية يكشف له ما كان محبباً، فيوسف عليه السلام عندما رأى الرؤيا التى قصها على أبيه فى بداية سورة يوسف لم يكن يعرف حقيقتها، على الرغم من أنها تمثل خاتمة القصة، وتمثل ذروة المعرفة بمصيره، لكنها معرفة مخصوصة راجعة إلى ضمير المتكلم فى قول الله تعالى مخاطباً الرسول صلى الله عليه وسلم : «نحن نقص عليك أحسن القصص» (٣) فالقاص

(١) الفارابى : تلخيص كتاب الخطابة ص ٢٥ وما بعدها .

(٢) معنى العيد : «الراوى الموقع والشكل» ص ٣٤ .

(٣) سورة يوسف آية .

هنا يعلم، لكن الشخصيات لاتعلم، لأنها مخلوقات ضعيفة غافلة مغرورة .

وكذلك فإن فرعون فى قصة موسى لايعلم أنه ضال ولا يعرف أنه سوف يفرق، وقوم نوح عندما كانوا يبرون عليه وهو يصنع الفلك كانوا يسخرون منه، لأنه يصنع سفينه على اليابسة، وهم لايعرفون حقيقتهم ولا حقيقه نوح، لأن المعرفة فى هذه القصص مقصورة على قاص «الراوى» وعلى القارئ الذى يستمد معرفته منه فحسب .

أياً ما كان السبب فى شيوع هذا الراوى العليم فى القصص العربى، فإننا يمكن أن نقيس درجة علم هذا الراوى عن طريق المقياس نفسه الذى استخدمناه لقياس درجة ظهوره، وهو «المسافة» أى المسافة التى تفصل بينه وبين الشخصيات، فقد لاحظنا أن موقع الراوى كلما اقترب من مواقع الشخصيات انحصرت معرفته فى جزئيات صغيرة من العالم الذى يصوره، وأصبح مثل أية شخصية أخرى، لا يعلم إلا ما يقع فى محيط إدراكه البصرى والسمعى، أما إذا ابتعد موقعه عن مواقع الشخصيات زمانياً أو مكانياً أو فكرياً فإنه سوف يتمكن من المعرفة الواسعة بكل الجبايا التى كانت خافية - وذلك مثل المعركة الحربية التى يمكن أن تروى على لسان أحد الجنود المشاركين فيها أو على لسان مؤرخ عاش بعد المعركة بعشرين سنة، فلا جدال أن الجندى سوف تكون معرفته بما يدور فى المعركة أقل من معرفة المؤرخ، لأنه يرى جزءاً لايعبر تعبيراً حقيقياً عن مصير المعركة أو ما دار فيها، وإن كان ما يرويه الجندى أكثر تأثيراً وأكثر قدرة على استحضار الصورة الحسية للمعركة مما يرويه المؤرخ، فالمؤرخ يرسم صورة متكاملة استقاها من مئات الروايات الحقيقية والكاذبة، ويرى المعركة من كل جهاتها، أما الجندى فلم يرصد إلا بقعة محدودة للغاية .

على أن ناقداً فرنسياً (هو جان بويون) يستخدم معياراً آخر لقياس درجة علم الراوى غير المقياس السابق، هذا المعيار هو درجة اتساع المنظور أو الرؤية التى يتبناها الراوى، فكلما كانت رؤية الراوى أكثر اتساعاً كانت معرفته أكثر وأشمل، وكلما كانت أقل كانت معرفته أقل، ويقاس حجم هذه الرؤية بالمقياس إلى حجم رؤى الشخصيات، وبناء على ذلك يقسم جان بويون الراوى من حيث درجة علمه إلى ثلاثة أقسام^(١) :

(١) سيزا قاسم : «بناء الرواية ص ١٣٢ .

١- الراوى الذى يعلم أكثر مما تعلمه الشخصيات، ويطلق عليه «الرؤية من الورا» .

٢- الراوى الذى لا يعلم إلا ما تعلمه الشخصيات ويسميه «الرؤية مع» .

٣- الراوى الذى يعلم أقل مما تعلمه الشخصيات ويطلق عليه :«الرؤية من الخارج» .

وتجدر الإشارة إلى أن المقياسين السابقين الذين يمكن أن يستخدم لقياس درجة علم الراوى - أى المسافة وحجم الرؤية - وجهان مختلفان لظاهرة واحدة، فافتراب موقع الكاميرا أو المنظور من المشهد المصور فى فن التصوير أو الرسم يودى إلى تحديد مجال الرؤية وتضييقها، أما ابتعادهما فيودى إلى اتساع هذا المجال، فلو أن رساماً أراد أن يرسم غابة من بعد لرسمها كاملة بكل أشجارها، لكنه لو رسمها من موقع قريب جداً لما رسم سوى جزء من شجرة واحدة، وكذلك الراوى، كلما كان قريباً ضاق المنظور أى المساحة المكانية المصورة، وتضخمت الجزئيات، فأصبحت أكثر وضوحاً، وتأثيراً، أما إذا كان بعيداً فإن المكان المصور يتسع وعندئذ تصغر الأشياء ويقل حجمها .

لكننا لو نظرنا إلى الأمر من وجهة نظر أخرى من زاوية براجماتية، تقع فى مرحلة وسطى بين المقياسين السابقين أو تشملهما معاً، فإننا يمكن أن نقيس مقدار المعرفة لدى كل راوٍ عن طريق احتساب المعلومات الفعلية التى يصرح بها هذا الراوى فى كلامه (ومدى قدرة الشخصيات على الوصول إلى هذه المعلومات، فإن كانت هذه المعلومات مما يقع فى إطار الأماكن المتاحة لها كان الراوى موازياً لها فى المعرفة، وكان موقعة قريباً من موقعها - ولو كانت الشخصيات فى هذه القصة أو تلك لاتعرف عنها شيئاً - المهم أنها تقع فى دائرة امكانياتها وفى حيز إدراكها فحسب، ولكى يتضح الأمر أكثر، ولكى يخرج الكلام من حيز النظرية إلى مجال التطبيق انتقينا النماذج التالية لتوضيح التفاوت الذى بين الرواة من حيث العلم بما يدور فى القصة .

النموذج الأول :-

من قصة «أنا لك» لـ «عميسى عبيد» فى مجموعته القصصية «إحسان هانم» يقول:
«قالت الفتاة ذلك مدفوعة بعامل الغيرة، تلك الغيرة القوية المولمة القتالة التى تشعر بها كل فتاة عندما تعلم بزواج إحدى صديقاتها اللواتى هن فى عرفها دونها جمالاً

وأدباً ولطفاً، وجاشت في صدر الأم عوامل مؤلمة محزنة متضاربة، عوامل الحسد لرؤيتها فتيات الغير يقترن، ولا يقدم أحد من الشبان على فتاتها، مع أنها تراها في نظرها أجمل منهن جميعاً، فكان أمل هذه المرأة كامل كل أم في الوجود - وهو أن ترى ابنتها مقترنه بشاب مقدر يجيها - ولم يكن للفتاة بئنة لأن أباهم موظف صغير في إحدى المحال التجارية، لا يكاد مرتبه الضئيل يكفي حاجيات المنزل الأساسية، ولما كانت الأم ترى شباب اليوم ينظرون إلى مال الفتاة قبل جمالها أرادت أن تخدعهم بمظهر الغنى»^(١).

الراوى فى هذا النص راوٍ عليم بكل شئ، فهو يعلم أشياء أكبر من إمكانات الشخصيات التي يرسمها، ورؤيته أوسع من رؤيتها، فقد ذكر الراوى أن الفتاة قالت ولم يترك الفرصة لهذه الفتاة أن تقول بنفسها ذلك، ثم ذكر العلة النفسية التي دفعت الفتاة إلى قول هذا الكلام وهي الغيرة، وهذه العلة أكبر من أن تعيها مثل هذه الفتاة الساذجة، لأنها لا تتعلق بالفعل الذي تقوم به، أو الإحساس الذي تحسه، بل تتعلق بالوعى الناضج والمحيد، للحالة التي تعيشها، ثم يتطرق الراوى بعد ذلك إلى تحديد النزاع النفسية التي تجيش في صدر الأم، والأمال المكبوتة في صدرها، ثم حالة الفتاة الاقتصادية وأثرها على الناحية الاجتماعية، ثم يعلل الراوى تعليلاً اجتماعياً كيفية سلوك الأسرة هذا المسلك الخاص، كل هذه المعلومات تتعلق بالوعى الناضج للأفعال والسلوكيات والتفسير النفسى لها، وهذا التفسير يحتاج إلى خبرة وعلم لا يتوافران في الشخصيات، بل في الراوى نفسه، فليس في مقدور الشخصيات أن تعلل، أو تعي ما تحس به، أو ما تفعله، لأنها ذات إمكانات محدودة، مما يدل على أن الراوى أكثر منها علماً بشؤونها الداخلية، وبالسباب التي تدفعها إلى هذه السلوكيات .

النموذج الثانى :-

من رواية «قنديل أم هاشم» ليحيى حقى، يقول :

«والظاهرة العجيبة التي لا أستطيع تفسيرها أن إسماعيل أفاق من حبه (لمارى) فوجد نفسه فريسة حب جديد، الآن القلب لا يعيش خالياً؟ أم أن (مارى) هي التي نهبت غافلاً في قلبه فاستيقظ وانتعش؟ كان إسماعيل لا يشعر بمصر إلا شعوراً مبهماً، هو

(١) عيسى عبيد : إحسان هام، ص ٩ .

كذرة الرمل اندجحت فى الرمال، واندست بينها فلا تميز منها، ولو أنها مع ذلك منفصلة عن كل ذرة أخرى، أما الآن فقد بدأ يشعر بنفسه كحلقة فى سلسلة طويلة تشده وتربطه ربطاً إلى وطنه»^(١).

الراوى هنا أقل معرفة من الراوى فى الفقرة السابقة المنتقاة من عيسى عبيد، والدليل على ذلك أنه لا يصرح بالسبب فى حب إسماعيل الجديد، من خلال تقرير مباشر ينم عن علمه ببواطن الأمور، بل يتساءل متشككاً حائراً لا يعرف السبب، ومع ذلك فإنه يظل أكبر معرفة من سائر الشخصيات فى الرواية، يبدو ذلك خلال وعى الراوى بالمحصار السر فى عدم خلو قلب إسماعيل من الحب، فى تلك الاختيارات فحسب، وهو سر مرتبط بالرمز الكلى للرواية، ويبدو خلال الوعى بمشاعر إسماعيل الداخلية، ذلك الوعى الذى لا يمكن أن يكون وليد تفكير إسماعيل المضطرب، بل هو الراوى العليم بكل شئ، والذى يقف بعيداً ليرصد كل شاردة وواردة فى الضمائر، كما أن الراوى هنا استطاع أن يعبر عما لم يستطيع إسماعيل أن يعبر عنه، استطاع أن يصوغ إحساسه صياغة لغوية عن طريق التشبيه والتصوير والتكيز الشعرى، وبأسلوب التقرير السردى على لسان الراوى نفسه .

النموذج الثالث :-

من قصة «الشیطان» لسليمان فياض :

«بدأت الشمس فى المنتصف تماماً فوق العربة الفورد، عرف ذلك حين رد الستارة إلى مكانها، فلم ير قرص الشمس، تذكر أن السماء والأرض فى مثل هذه الساعة تصبح قيظاً وفيحاً قطعة من جهنم، فأوقف السيارة حيث وصل بها، وتهد فى رضى، وأسبل عينيه للحظة، ومد يده، ورفع الزمزية، فتح غطاءها، وراح يشرب، وفتح الباب ورفع غطاء الموتور ليبرد وملاً علبه المياه من الزمزية فتصاعد البخار فى أزيز وطشيش، واستدار»^(٢) .

الراوى فى هذا النص يقف مع الشخصية التى يقص أخبارها وهى شخصية «حسن» سائق العربة جنباً إلى جنب، لا يدرك إلا ما يدركه حسن ولا يرى إلا ما

(١) بحى حقى : فتدليل أم هاشم، ط دار المعارف (إقرأ) (١٨) ص ٣٣، ص ٣٤ .

(٢) سليمان فياض، «الشیطان» مجلة نصول، العدد الخامس، السنة الأولى مايو سنة ١٩٨٣ ص ١٨ .

يراه، فلا يعرف أو بالأحرى لا يخبر القارئ بأن الشمس قد أصبحت في وسط السماء إلا عندما رد حسن الستارة إلى مكانها فسطع قرص الشمس في عينيه، ولا يخبر بحالة الجو إلا من خلال إحساس حسن به، وهكذا نرى الراوى يرى بعيني حسن، ويسمع بأذنيه، ويحس بإحساسه، فيقف معه في صف واحد لا يتعداه، ولا يدعى لنفسه معرفة تفوق معرفته، أو وعياً يفوق وعيه، ولا يسجل الراوى لنفسه ميزة أكبر من التعبير، والتعبير في ذاته شكل من أشكال الوعي والإدراك، لأنه صياغة عقلانية محددة لظواهر عقلانية وغير عقلانية محددة وغير محددة، فالإنسان قد يحس بشئ معين لكنه قد لا يستطيع التعبير عنه، وقد يدرك حقيقته لكنه لا يستطيع إن يصوغه صياغة منطقية تخاطب العقل أو صياغة شعرية تدغدغ المشاعر، أو تستميل الخواطر والأفئدة .

هذه النماذج الثلاثة تتفاوت - كما رأينا - في درجة علم الراوى، فالراوى فى النص الأول الذى اخترناه من قصة «أنا لك» لعيسى عبيد، يعلم كل شئ، ثم تخف المعرفة قليلاً فى رواية «قنديل أم هاشم» ليحيى حقى، ثم تخف المعرفة أكثر حتى تتساوى معرفة الراوى مع معرفة الشخصيات فى قصة «الشیطان» لسليمان فياض، لكننا لو بحثنا عن نموذج آخر يبدو فيه الراوى أقل معرفة مما يمكن للشخصيات أن تعرفه فلا بد أن ننتقى قصة من نوع خاص، قصة تقرب فى بنائها من القصة البوليسية أو قصص التحقيقات الجنائية، أو البحث التاريخى أو العلمى، ففى هذه القصص يظل الراوى يلبس عباءة المحقق أو الباحث أو المؤرخ الذى يتتبع الآثار الناجمة عن الحادثة أو الحقيقة التى يرغب فى كشف غوامضها، فيقلب كل خيط يعثر عليه على كل وجوه المحتملة، وإذا أمسك بطرف خيط فإنه يسير معه حتى يوصله بعد جهد إلى جزء ضئيل مما كانت الشخصيات تعلمه علم اليقين، ثم يجمع كل المعلومات التى حصل عليها، ويكون لنفسه تصوراً خاصاً عن الحادثة أو الحقيقة، وقد يكون هذا التصور قاصراً عن اكتشاف الحقيقة أو قريباً منها، لكن الراوى يظل فى كل الأحيان أقل علماً من الشخصيات التى شاركت فى صنع الحادثة، أو عاصرت الحدث التاريخى.

مثال ذلك الراوى المحقق فى رواية «يوميات نائب فى الأرياف» لتوفيق الحكيم، فعلى الرغم من أن الراوى فى هذه الرواية يعلم أكثر مما تعلم الشخصيات كلها فى الرواية، ومستواه أعلى بكثير من مستواها، وينظر إليها جميعاً نظرة احتقار فيشبهها

حيناً بالذباب^(١) ويشبهها حيناً آخر بالديدان^(٢) ويرصد تحركاتها من عل، وكأنه يرصد حركة قطع من الكائنات الحية غير المنظمة، على الرغم من ذلك فإن هناك وجهاً في الرواية يبدو فيه الراوى جاهلاً بأشياء كثيرة جهلاً يقض مضجعه، ويقلقه في نومه ويقظته، فهو رغم علمه وثقافته لا يعرف السر وراء مقتل الفتاة «ريم» لا يعرف من الذى قتلها أو قتل زوج أختها، رغم أن أقل الشخصيات شأنًا كان يعرف الحقائق أكثر منه، فالشيخ عصفور يظل من أول الرواية إلى آخرها سرًا غامضاً يظن خبرته وذكاءه بالبلاهة والغموض، رغم أن كل الدلائل تشير إلى معرفته بكل الأسرار التى تخفى على وكيل النيابة «الراوى» وعلى رجال البوليس. وهكذا نرى أن الراوى يتراوح بين المعرفة بكل شئ وبين المعرفة المحدودة التى تقل عن معرفة الشخصيات، وذلك فى رواية واحدة، مما يبرهن على أن أشكال الرواة مهما تعددت واختلفت إلا أنها قد تجتمع فى رواية واحدة، بل قد تجتمع فى راوٍ واحد، فيبدو فى أحد وجوهه عالماً ويبدو فى الوجه الآخر محدود العلم. وهذا هو السر فى جمال المفارقة، التى مفادها أن الذى يعلم لا يعلم شيئاً، أو أن الرجل الأعمى هو الوحيد الذى يرى، كما فى رواية مالك الحزين.

على أن الراوى العليم بكل شئ يتميز بقدرته العالية على استبطان الشخصيات والغوص فى دخالها وأسرارها الدفينة، كما أنه قادر على كشف الأسباب والعلل والروابط التى تصل بعضها ببعض الآخر، مما يجعل البنية القصصية المصاحبة له بنية تميل إلى العمق والتأثير، ويجعل الأسلوب المصاحب له أسلوباً تحليلياً، يهتم بالبواطن أكثر من اهتمامه بالظواهر، وكلما قل علم الراوى قلت قدرته تلك، وأصبح يكتفى برصد الحركات الظاهرة فحسب، إلا إذا انكفأ على نفسه، فجعل منها موضوعاً لبحثه - كما فى روايات تيار الوعى - لذلك نجد القصص الفكاهية تفضل النوع الثانى من الرواة، وكذلك القصص البوليسية، أما القصص العاطفية الرومانسية والقصص الواقعية التحليلية فتؤثر النوع الأول، الراوى العليم بكل شئ، وهذا الراوى العليم بكل شئ قد يكون راوياً إيجابياً لا يكتفى بمجرد سرد الحوادث ونقل الأقوال وتفسير الظواهر، وتراكم المعلومات التى يعرفها عن الشخصيات والأحداث، بل يتجاوز ذلك

(١) توفيق الحكيم : يوميات نائب فى الأرياف، ط مكتبة الآداب د.ت ص ٣٢ .

(٢) المرجع السابق، ص ٦١ .

إلى الوعظ والنقد والتعليم، وقد يكون راوياً عليمًا بكل شيء سلبياً محايداً وموضوعياً يكتب بنقل العالم القصصي دون أن يتدخل بالنقد أو التقويم، فهو مجرد كاشف عن الحقيقة التي يعرفها فحسب، دون أن يدعو أحداً إلى الأقبال عليها أو إلى رفضها .

وهكذا يصبح لدينا نوعان من الراوى العليم بكل شيء :
الراوى العليم المنقح، والراوى العليم المحايد.

أ- الراوى العليم المنقح :

هذا النوع من الرواة يمكن أن نطلق عليه الراوى الناقد، أو الراوى المعلم، أو الراوى الواعظ، وهو راوٍ لا يكفى بنقل جميع جوانب الحدث، ولا يكتب بتلخيصه أو تمثيله بأسلوبه الخاص، بل يتدخل تدخلاً مباشراً ليظهر بهجته بالحدث، أو ضيقه به، أو سخرته منه، أو عدم تصديقه له، أو يعمل على التقليل من شأنه والدعوة إلى هجره والتحذير من مخاطره، أو يدعو إلى الاعتبار به والاعتاظ بما حدث لفاعليه، سواء أكان هذا الذى حدث شيئاً طيباً يدعو إلى الالتزام به، أم كان شيئاً سيئاً يحتم النفور منه ومخالفة خطته، ويأتى هذا التدخل من الراوى فى صورة أسلوب تقريرى مبسط، أو فى صورة بعض المواعظ المباشرة، أو النقل المتحيز لكلام الشخصيات، وقد يزيد هذا التدخل إلى مدى تتحول معه القصة نفسها إلى مجرد وسيلة لشرح المواعظ وضرب الأمثال وتصوير الأحوال التى أدت إلى المصير الذى آلت إليه الشخصيات، وعندئذ يخرج النص من كونه قصة إلى كونه مقالة تستعين بالأسلوب القصصى، أو خطبة أو كتاباً أو أى شيء آخر، وفى هذه الحالة تتشكل الحكاية عند سردها بشكل الموعظة، وتنظر من زاوية يقصد منها إمطة اللثام عما فى القصة من الاعتبار، ولا يقصد منها الكشف عن الحقائق المادية أو أسبابها وعللها .

فى هذه الحالة أيضاً تصبح الزاوية التى ينطلق منها هذا الراوى قريبة جداً من زاوية المؤلف، إلى درجة أن الراوى قد يمتزج بالمؤلف فى بعض الأحيان، أو يلتبس على القارئ التفريق بين صوتيهما ورؤيتهما، وقد يقحم المؤلف نفسه فى كلام الراوى إقحاماً، وقد يسخر نفسه لخدمته فيتحول شارحاً لأفكاره، أو مدافعاً عنها، أو مبشراً بها «ولذلك فإن الروايات التى تحتوى على هذا النوع من الرواة غالباً ما تكون عرضة

للتفكك» (١) كما هو الحال في قصة «توم جونز» لفيلدينج، وفي قصة «الحرب والسلام» لتولستوى، لاحتوائهما على فصول كاملة من المقالات الوعظية أو الأخلاقية أو الإصلاحية التي لاصلة لها بنسيج القصتين، بل إن هذه المقالات قد حشرت فيهما حشراً، لتخدم بنية الموعظة وليس بنية الشكل الجمالي والفني للقصة، ومن الملاحظ أن هذا النوع من الرواة هو النمط السائد والأوسع انتشاراً في القصص العربية القديمة، وفي القصص والروايات العربية الحديثة في بداية القرن العشرين، فقد كانت الغاية التي يقصد إليها القاص العربي في هذه الآونة مجرد العبرة والموعظة، ولذلك فإن بناء هذه القصص قد اتخذ شكلاً وعظياً سواء القصص القديمة أم الحديثة، وأسلوبها أيضاً تلون بلون الموعظة، ومن ثم فإننا نجد البنية السردية لهذه القصص والروايات بنية وعظية، وتكاد معظم القصص والروايات التي تنتمي إلى هذا النوع تتعذد الشكل التالي:-

أ - مجتمع مستقر يسير حسب مجموعة من العادات والتقاليد والسلوكيات المحمودة أو المذمومة .

ب - يخرج شخص على هذا المجتمع ويحاول التمرد على العادات والتقاليد ويعمل على تغييرها .

ج - يحدث صراع بين هذا الفرد الخارج على المجتمع وبين المجتمع .

د - ينتصر هذا الفرد انتصاراً ساحقاً فيغير المجتمع، أو يدمره، وقد ينهزم هذا الشخص هزيمة منكرة، ثم يعود المجتمع إلى ما كان عليه من قبل .

وجميع القصص التي تروى عن الأنبياء والصالحين لا تخرج عن هذا الشكل إلا قليلاً، كما أن القصص التي تروى عن الأشرار أيضاً لا تخرج عن ذلك. ومن اللافت للنظر أن القصص التاريخية وقصص العشاق تسير حسب هذا النمط أيضاً، فقصة مجنون ليلى مثلاً، تعتمد على وجود مجتمع مستقر لا يعترف بالحب، ثم يخرج البطل (قيس) على هذا النظام، ثم يحدث صراع بينه وبين المجتمع ينتهي بالقضاء على (قيس) ثم يعود المجتمع على ما كان عليه. وإذا نظرنا إلى البنية السردية للروايات العربية الأولى في مطلع هذا القرن مثل روايات (زينب) ليكل و«دعاء الكروان» لطف حسين،

Norman Friedman: point of view, in the theory of the novel, p.121.

(١)

و«حواء بلا آدم» لمحمود طاهر لاشين. و«ثرياً» لعيسى عبيد نجدها لا تخرج عن هذا الإطار أيضاً، ففي رواية «زينب» مجتمع مستقر لا يؤمن بالحب ثم تخرج زينب على ذلك النظام بحبها لإبراهيم، ثم يدور صراع مع المجتمع ينتهي بموتها، ويعود المجتمع كما كان بعاداته وتقاليده الضالة .

وفي رواية دعاء الكروان أيضاً مجتمع متوافق متوازن منعزل يعتمد على الحفاظ على العرض، وعلى فصل كل طبقة في المجتمع عن الطبقات الأخرى، ثم تخرج هنادى على هذا النظام عندما تقيم علاقه عاطفية وجنسية مع المهندس ابن الطبقة العليا، ثم تصطدم بالمجتمع متمثلاً في خالها، وتكون النهاية هي مقتلها والتخلص منها، وعودة المجتمع إلى ما كان عليه.... وهكذا .

وفي ظل هذه البنية الوعظية يتدخل الراوى تدخلاً مباشراً ليبالغ في وصف جمال الضحية وقرها ووداعتها في أول الرواية، حتى يتعاطف القارئ معها، ثم يبالغ بعد ذلك في وصف المعاناة التي لاقتها من المجتمع، وفي وصف الآلام التي أصابتها من جراء صدامها معه، حتى تكون الرواية أبلغ عبرة وأكثر تأثيراً وموعظة. ثم يبالغ بعد ذلك في التشنيع على هذا المجتمع الظالم الذي ارتكب هذه الجريمة، وقد يحدث عكس ذلك إذا اتخذت الرواية الشكل الآخر القائم على انتصار البطل المصلح، مثلما في قصص الأنبياء والصالحين .

كما أن الراوى لا يتورع في هذه الروايات عن التصريح المباشر بمغزى الرواية في أول القصة أو في آخرها، سواء على لسانه هو أم على لسان إحدى الشخصيات، وذلك مثل قول زينب في رواية «زينب» لهيكل وهي في مرض موتها : «وصيتكو اخواتي لما تيجو تجوزوا واحد منهم ما تجوزوهمش غصب عنهم لحسن دا حرام»^(١) أو قول «هنادى» في رواية «دعاء الكروان» قبل أن تقتل موجهة نصيحتها لأختها : «إياك أن تفعلى ما فعلت أو تخدعى كما خدعت»^(٢). أو تلك الرسالة التي يجعل الراوى حواء تكتبها إلى إحدى زميلاتهما وتشرح فيها مفاصد النظام الطبقي في مصر في رواية حواء بلا آدم لمحمود طاهر لاشين^(٣) .

(١) محمد حسين هيكل : «زينب» ط دار المعارف، سنة ١٩٧٩ ص ٣٠٥ .

(٢) طه حسين : «دعاء الكروان» ط دار المعارف، بمصر، د.ت ص ٢٧ .

(٣) محمود طاهر لاشين : «حواء بلا آدم» مطبعة الاعتماد، بمصر، سنة ١٩٣٤ ص ٥٠ .

وهذه الروايات والقصص المتضمنة راوياً عليماً منقحاً تعتمد على وجود وجهة نظر معيارية سوية هي وجهة نظر الراوى، فمن سار حسب قوانينها من الشخصيات فهو سوى، ومن خالفها فهو غير سوى، ولذلك نجد الشخصيات والأفعال والسلوكيات تنقسم إلى قسمين: قسم سوى، وقسم غير سوى، قسم مؤمن، وقسم كافر، مما جعل أكثر الشخصيات عبارة عن نماذج مسطحة غير مرنة لآحياة فيها ولا تطور، ونجد الصراع فى القصة دائراً بين معسكرين وليس بين أشخاص .

بالإضافة إلى ذلك فإن إيجابية الراوى الزائدة تجعل كل الأحداث والصفات التى تتعلق بالشخصيات الروائية مقومة وليست موصوفة فحسب، مما يجعل لغة الوصف والسرد فى هذه الروايات لغة تقويمية وليست وصفية، والفرق بين اللغتين أن اللغة التقويمية لغة عقلانية تعبر عن مضمون الحدث أو الصفة، وعن موقف المتحدث منهما، فتقول عن الشئ كبير أو صغير أو عظيم أو حقير أو أبيض أو أسود، وتقول عن الحدث مشى أو جلس أو قام، لكن اللغة الوصفية تحاول أن تنقل الجوانب الحسية للهيئة الخاصة والفريدة للشئ أو الحدث الموصوف، فنقل درجة لونه أو نغمة صوته، وفى ظل اللغة الأولى لا يتورع الراوى عن أن ينقل رأيه صراحة فى الأشياء، أو فى الشخصيات، أو الأحداث، ويبين درجة سواتها أو انحرافها، وقد يتعدى ذلك فبين فلسفته تجاه هذا الانحراف أو هذا السواء، فيقول مثلاً فى رواية حواء بلا آدم عن المجتمع المحيط بحواء : «تلك حياة قوامها العاطفة، والعقل فيها راكد، والعقل بأبى الركود، فإذا حاول أن يرضى الفطرة لم يستطع إلا العمل التافه من التثبيت بالتفاوت والتساوم وإقامة الوزن للأحلام»^(١)، كما أن الراوى فى ظل هذه اللغة العقلانية المعيارية الوعظية يوجه كلامه مباشرة للقارىء، مما يجعل الرواية أو القصة تشبه الرسالة أو الخطبة المصاحبة للأحداث التى تدور فيها، أو المؤيدة بالحكايات، فالراوى يصرح بالمضامين التى يريدتها ثم يحكى بعد ذلك الأحداث التى تؤيد هذه المضامين، وقد أدى هذا الإجراء إلى أن تكون المادة اللغوية المقولة على لسان الراوى فى وادٍ وحركة الأحداث نفسها فى وادٍ آخر، كما يودى إلى بروز الروح الحماسية التى تصاحب سرد الأحداث، مما يجعل صوت الراوى يقترب من صوت راوى الملحمة، ولا غرو فى ذلك فهو راوٍ متحمز يرتفع صوته بالفناء عندما يمر على خاطره ذكريات الأحداث

(١) محمود طاهر لاشين : «حواء بلا آدم» ص ٢٢ .

السعيدة، وترتفع عقيرته بالبكاء عندما يقع بطله في ورطة أو تصييه نائبة من نواب الدهر، في فقرات مؤثرة تشبه الفقرات الشعرية التي يرتفع فيها صوت الراوى الشعبى فى السير الشعبية عندما يحدث الصراع بين الشخصيات، أو تشبه صوت الجوقة فى المسرحيات الاغريقية ذات الأحداث المفجعة، مثال ذلك قول الراوى فى رواية زينب لهيكل معلقاً على إحدى الأزمان العاطفية التي ألمت بحامد : «كل شئ انتهى فى الوجود، كل سعادة غادرت حامد، كل خير يفر من أمامه، مصادفة منحوسة وبخت مائل، لِمَ يارب كل هذا ؟ أى ذنب جناه المسكين حتى يقضى عليه هذا القضاء القاسى» أو قوله معلقاً على السعادة أو المتعة التي أحست بها زينب عندما اقترب منها حبيبها إبراهيم : «كل ما فى الأرض والسماء من سعادة لا يبلغ ذروة ما تفيض به نفسها هاته الساعة، إن القمر والكواكب والموجودات كلها فى عرس كبير، وذلك النسيم العذب السارى فى الجو يحمل معه المناء هل تستطيع زينب أن تتكلم؟ وهل يسعها لسانها؟ كلا» (١) .

أو قول راوى قصة دعاء الكروان لطفه حسين معلقاً على موقف عاطفى مؤثر تمر به آمنة : «أقيمى أقيمى يا آمنة وانسى نفسك ولذتك وراحتك وأنظرى إلى هذه الفتاة الجالسة أمامك، إن ذهولها ليمزق القلب، وإن شحوب وجهها ليذيب النفس، هذه الدموع التي أخذت تنحدر من عينيها فى سكون وصمت لخليفة أن تصرفك عن كل تفكير إلا فيها، وعن كل عناية إلا بها، أَلْحَى أَلْحَى يا آمنة فى تزيين الرحيل، وفى التحدث بما سنجد فى القرية من أمن، وبما سنستقبل فيها من هدوء واستمتاع بالحياة الراضية» (٢) .

ومن الظواهر الفنية الأسلوبية التي تنشأ عن اللغة التقويمية استخدام كلمات هي عبارة عن قوالب معيارية جاهزة تعبر عن موقف مسبق، مثل السرقة والكذب والعري، والجوع، والرحمة، والقسوة، والحق، كما فى هذه الفقرة المقتبسة من رواية أيام الطفولة لابراهيم عبدالحليم والتي يقول فيها: «مرض أبى وأطفال يقضون الليالى مع أمهم بلا لقمة خبز، وعمليات نظ الحواجز التي كنت أقوم بها مع أمى لأنترع حتى فى التعليم، والقلوب الرحيمة والقلوب الجامدة القاسية التي كانت تعترض طريقنا وفى

(١) محمد حسنين هيكل : «زينب» ص ١١٣ .

(٢) طه حسين : «دعاء الكروان» ص ٥٥ .

يدها تقرير مصيرى، وأحداث عديدة أخرى يحتاج سردها الى عشرات الصفحات..
ناظر المدرسة الذى سمح لى بدخول المدرسة والاستماع إلى الدروس بطريقة هى أشبه
ماتكون بعمليات السرقة»^(١)، أو قول الراوى فى رواية حواء بلا آدم : «وإن حواء
لجديرة بما يجوها به هذا الملاك الحارس. فقد أوتيت منذ حدثها العقل الراجح والخلق
الكريم»^(٢).

فالراوى فى هذا النوع من الروايات يحمل الشخصيات على قول كلام، ليس فى
مستواها العقلى، ولا يمكن أن يصدر عنها، بل هو كلام يعبر عن فكر المؤلف وفلسفته
صاغهما وأراد أن تكون الرواية وسيلة لعرضهما، بأسلوب شعرى خطابى، كالخطب
الطويلة التى يجعلها محمود طاهر لاشين على لسان حواء وتناقش قضية حرية المرأة
والتمييز الطبقي، وكمبادئ الاشتراكية الماركسية فى المال والطبقات التى ترد على
ألسنة الفلاحين والعمال فى القصص الاشتراكية، مثل رواية الأرض لعبد الرحمن
الشرقاوى .

ويصل تحيز الراوى إلى مداه عندما يتمادى فى تحليل النزعات الداخلية والعلل
النفسية التى تودى إلى تصرفات الشخصيات التى يتعاطف معها، بينما يحرم
الشخصيات التى لا يتعاطف معها من أى تحليل أو تفسير أو تفصيل، وهذا الإجراء
يعمل على أن يفهم القارئ النوع الأول من الشخصيات ويتعاطف معها ويجد تفسيراً
مقنعاً لأخطائها، بينما لا يتعاطف مع النوع الآخر بل يكرهه، ففى رواية زينب مثلاً
يشرح الراوى كل الخللجات التى تعتمل فى عقل زينب وإبراهيم وحامد، بينما لا يذكر
شيئاً عن الصراع النفسى الذى يدور فى نفس والد زينب أو حسن أو غيرها من
رجال القرية المتمسكين بالعادات والتقاليد، وكأنهم ليسوا بشراً، بل هم كما يبدو
فى الرواية كتلة صماء جامدة، لاتقبل التفاهم أو الحوار أو الفهم، ومثل ذلك ما صنعه
طه حسين فى دعاء الكروان، فقد أبرز لنا الأفكار والعواطف التى تضطرم فى عقل
آمنة وهنادى لكنه لم يذكر شيئاً عما يدور فى عقل خالهما، ولم يقدم أى تفسير
لقدمه على قتل ابنة أخته، وكأنه حجر أو وحش مفترس، وفى مثل هذه الحال يكتفى
الراوى بمجرد الأحكام الجاهزة التى يصبها فوق رؤوس الشخصيات، فيقول عن

(١) إبراهيم عبد الحليم : «أبام الطفولة» ط دار الفكر، القاهرة سنة ١٩٥٨ ص ٥ .

(٢) محمود طاهر لاشين : «حواء بلا آدم» ص ٣٢ .

الشخصية إنها شريرة أو إنها خيرة، صالحة أو طالحة، نافعة أو ضارة، حاكماً عليها هذه الأحكام من وجهة نظره هو، أما القارئ فيقف منه موقف التلميذ المطيع الذي يتلقى ويعي، دون أن يناقش أو يبذل أى جهد، أو يحصل على أى قدر من الحرية فى أن يختار أو يرفض .

ب- الراوى العليم المحايد :

هذا الراوى رغم ظهور صورته فى القصص ورغم معرفته الكاملة بكل شئ، فإنه سلبى لاموقف له، ولا رأى له، فهو كما يقول نجيب محفوظ فى «السكرية» على لسان أحمد شوكت واصفاً خاله «كمال» (صورة نجيب محفوظ فى الرواية) : «يدرس النازية كما يدرس الديمقراطية أو الشيوعية، لاهو بارد ولاهو حار»^(١)، بل هو مجرد ناقل للأحداث ومحلل لها، يشبه العالم الموضوعى المتجرد من العواطف والميول، يقص هذا الراوى ما حدث وما هو موجود أثناء الحادث، ثم يترك القارئ بعد ذلك ليحكم بنفسه، ثم يستخلص هذا القارئ الحقيقة من خلال الأحداث نفسها، وليس من أسلوب الراوى فى نقل الأحداث .

والروايات التى تقوم على هذا الراوى تقع فى مرحلة وسطى - من حيث الفن - بين الراوى العليم المنقح ذى الطابع التقليدى الوعظى، والراوى الخفى الذى يترك الشخصيات نفسها تقول ماتراه، أو تحس به، أو تفعله، أو الراوى الظاهر الذى يبدو كأنه أقل علماً من الشخصيات نفسها .

ولعل أوضح مثال على هذا الراوى العليم المحايد فى الأدب العربى هو ذلك الراوى الذى رسمه نجيب محفوظ فى الثلاثية، وهو راوٍ يعد بمثابة نتيجة لتطورات عديدة ومحاولات مختلفة بذلها كل من هيكل ومحمود تيمور وتوفيق الحكيم وطه حسين وغيرهم فى سبيل التخلص من النمط الوعظى التقليدى القديم، ففى روايتى «عودة الروح» و«يوميات نائب فى الأرياف» مثلاً نجد الراوى يقرب اقتراباً شديداً من الراوى المحايد، ويتخلى بناء الروائين عن جوانب عديدة من الظواهر الفنية المصاحبة للراوى العليم المنقح، غير أن اعتماد الحكيم على تضييع الموقف الفكرى للراوى فى عودة الروح، وتضييع الموقف النقدى فى يوميات نائب فى الأرياف جعله يدخل هذا

(١) نجيب محفوظ : «السكرية» ط دار مصر للطباعة، د.ت.ص ٢٥٠ .

الراوي مرة أخرى في إطار الراوي العليم المنقح، ولكن بطريقة مختلفة تماماً عن طرق التنقيح المتبعة في الروايات التقليدية ذات الطابع الوعظي .

وفي رواية «شجرة البؤس» لطفه حسين محاوله مشابهة، وإن كان الراوي فيها أقل تدخلاً وتنقيحاً وأكثر حياداً، إذ يكفي في كثير من فقراتها بمجرد الوصف والتحليل، ورغم ذلك فإنه لا يفتأ بين الحين والآخر ينقل الأحداث نقلاً متحيزاً، حتى بعض روايات نجيب محفوظ المبكرة مثل «عبث الأقدار» و «رادوبيس» و «كفاح طيبة» لم يكن الراوي فيها محايداً، بل كان قريباً من راوي توفيق الحكيم ذي الموقف الفكري أو النقدي، ولم يظهر الراوي المحايد بصورة واضحة في أدب نجيب محفوظ بل في الأدب الروائي العربي في مصر إلا في المرحلة التي بدأت عند نجيب محفوظ برواية القاهرة الجديدة وتوجت بالثلاثية .

فثلاثية نجيب محفوظ تعد مثلاً واضحاً وناضحاً لهذا الراوي المحايد، ففي مثل هذه الرواية يتخلى الراوي تماماً عن الرؤية المعيارية التي تظهر انحراف الرؤى الأخرى لدى الشخصيات، ويتخذ رؤية محايدة، تقتصر فقط على مجرد رصد الظواهر ووصف المظاهر الحسية والباطنية للشخصيات، من خلال إيضاح الانعكاسات الداخلية والخارجية لكل حدث، كما تبدو لدى الشخصيات وليس من خلال رؤية الراوي، وفي هذه الحال يستطيع القارئ أن يكون لنفسه موقفاً لا يميله عليه الراوي، بل يستنتجه من خلال التقائه بالحدث وبأصدائه النفسية في نفوس الشخصيات، ثم بالأفعال التي تنشأ عنه، إذ يتحول لسان الراوي في الثلاثية إلى مجرد وسيط شفاف ينقل أفعال الشخصيات وأراءهم وأفكارهم وصراعاتهم وتطورهم عبر الزمان، دون أن يكون لهذا الوسيط موقف أو لون أو رائحة، إنه مجرد ناقل محايد، مجرد أداة لنقل المعرفة وتشخيصها، وقد صاحب وجود هذا الراوي عدة ظواهر فنية منها :

١- الإغراق في الوصف، وبخاصة الوصف الحسي للأمكنة وهيئات الشخصيات، فإذا تناول نجيب محفوظ شارعاً أو حجرة أو مشربية لا يتركها دون أن يطبع في ذهن قارئه صورة حيه لها، من خلال تعداده لجزئياتها، ووصفه لهيئاتها وألوانها وروائحها، ومن خلال صورة هذه الجزئيات وهي تتفاعل وتتصارع في حركتها الزمانية الطبيعية، ومن خلال صورها وهي تتفاعل في نفوس الشخصيات الفاعلة لها أو المتأثرة بها. كل ذلك يصوره نجيب محفوظ من زاوية مكانية أو نفسية معينة، وهذه الزاوية هي التي تجعل

قارئى الثلاثية يحس بوجوده بين الأشياء الموصوفة، ولا يكتفى بالتعرف عليها فحسب، وفى ظل هذه الزاوية يلتقط الراوى جانباً واحداً من جوانب الشئ الموصوف أو الحركة المسرودة، لأنه منظور من جانب ذاتى مخصوص، ربما يكون جانب واحد من الشخصيات، وربما يكون مجرد عين لا صلة لها بأحد، وهذا هو الفارق الواضح بين وصف نجيب محفوظ فى الثلاثية ووصف توفيق الحكيم فى عودة الروح، فتوفيق الحكيم رغم أنه يتخلى عن الوصف الوعظى أو الرومانسى العاطفى المألوف فإنه يلجأ إلى نوع بسيط وأولى من الوصف الواقعى الخارجى، فالحكيم يسمى جزئيات الموصوف تسمية مباشرة، ويحاول أن يستقصى كل جوانب الشئ الموصوف، ومن ثم فإن وصفه يأتى عاماً غير مؤثر، بخلاف وصف نجيب محفوظ الذى يكسب الموصوفات خصوصية عن طريق وصفها من زاوية أحد الشخصيات .

نلمح ذلك إذا وازنا بين فقرتين، الأولى يصف فيها توفيق الحكيم شارع الموسيقى فى رواية عودة الروح، ويقول فيها: «مرت نصف ساعة «وسوارس» تخرج وتدخل فى شوارع وحارات عتيقة مخترقة الأحياء القديمة لمدينة القاهرة، حتى وصلت أخيراً إلى الموسيقى، فنزل من الركاب من نزل، واشترأت رقاب الباقين فى العربة إلى الخارج، ينظرون على جانبي الطريق إلى المتاجر والدكاكين التى لا عدد لها، وقد عرضت بضائعها التى تبهر الأنظار من الأقمشة من الحرير والقطيفة مزركشة بالقصب اللامع والترتر البراق، ومن مصوغات ذهبية حقيقية وقشر سمكة، ومن أحذية وشباشب بكعب وزحافى على آخر طراز، ومن خردوات ودتلات وبياضات لزوم البيت، وأوان نحاسية وأخرى من الصينى، وملاعق ومغارف خشبية ومعدنية.»^(١) .

أما الفقرة الأخرى فيصف فيها نجيب محفوظ شارعى النحاسين وبين القصرين، من خلال رؤية أمينة زوج السيد أحمد عبدالجواد وهى تطل من المشربية ليلاً تنتظر قدوم زوجها، ويقول فيها: «كانت المشربية تقع أمام سبيل بين القصرين، ويلتقى تحتها شارعاً النحاسين الذى ينحدر إلى الجنوب وبين القصرين الذى يصعد إلى الشمال، فبدأ الطريق إلى يسارها ضيقاً ملتوياً متلفعاً بظلمة تكثف فى أعاليه، حيث تطل نوافذ البيوت النائمة، وتخف فى أسافله بما يلقى إليه من أضواء مصابيح عربات اليد وكلوبات المقاهى وبعض الحوانيت التى توصل السهر حتى مطلع الفجر»^(٢) .

(١) توفيق الحكيم : «عودة الروح» ط مكتبة الآداب، د.ت ط ١ ص ٦٢، ص ٦٣ .

(٢) نجيب محفوظ : «بين القصرين» ط دار مصر للطباعة، د.ت ص ٦ .

إذا وازنا بين الفقرتين السابقتين فسوف نلاحظ الفرق بين الموصوفات المذكورة في الفقرة الأولى والمصورة في الثانية، وكذلك الفرق بين جمود الحياة في الأولى وحيويتها في الثانية، ولم تنشأ الحيوية عند نجيب محفوظ إلا من الخصوصية التي أضفتها زاوية الرؤية التي اتخذها الراوى، وهى الزاوية التي تنظر من خلالها أمينة الى الشارع فى جنح الليل، ومن خلال هذه الزاوية تبدو أشياء وتختفى أشياء، تبدو جوانب وتختفى جوانب أخرى، تظلم ناحية من الشارع وتضى جوانب أخرى، لقد التقط نجيب محفوظ بعينى أمينة وقلبها صورة فريدة وذاتية للشارع فى جنح هذا الليل، من زاوية مكانية محددة، كلقطات عدسة الكاميرا، فكلا الراويين محايد لكن زاوى نجيب محفوظ أكثر فناً وتجسماً وقدرة على التقاط خصوصيات الأشياء الموصوفة .

ومن الظواهر الفنية التى صاحبت وجود الراوى المحايد فى الرواية العربية - وبخاصة عند نجيب محفوظ - أن الراوى لا ينقل الحدث أو الشئ من خلال وجوده المادى الملموس فقط، بل ينقله من خلال الأصداء التى يتركها فى نفوس الشخصيات المحيطة بالحدث، فيبدو الحدث الواحد منظوراً من عدة مزايا فى وقت واحد، وله أكثر من تأثير، وكل شخصية تأثرت بالحدث يكون لها رد مخالف للردود الأخرى عند سائر الشخصيات، فيتحول كل رد من هذه الردود إلى فعل - إن اتيح لها ذلك - فإن لم تتح الفرصة للشخصية فى تحويل استجاباتها إلى أفعال كبتت رغباتها، أو أماتتها، أو حولتها إلى أفعال أخرى، أو أقوال، أو أخلاق، وكل فعل جديد يحظى بما حظى به الفعل السابق من ردود للأفعال وانعكاسات مختلفة فى نفوس الشخصيات، وهكذا تتطور الأحداث حتى إن التطور الزمانى للشخصيات يصاحبه تطور للأفعال نفسها، وتطور فى الصراع وتطور فى الروابط السببية وغير ذلك .

وهذه التقنية ليست الأسلوب الوحيد أو المثالى أو المناسب للراوى العليم المحايد بل هو الأسلوب الذى أفرزه وجوده فعلاً فى الرواية العربية أول مرة على يدى نجيب محفوظ فى القاهرة الجديدة ثم فى الثلاثية، وقد حل هذا الأسلوب لدى نجيب محفوظ ثم لدى الأدباء المتأثرين به محل الأساليب التشخيصية التى كانت سائدة فى الرواية العربية حتى هذه الفترة، تلك الأساليب التى كانت تعتمد فى رسمها للشخصيات والأحداث على أسلوب التقارير الصحفية، والتى تعتمد على تصريح الراوى أولاً بالصفة التى يريد إصاقتها بالشخصية أو بالهدف الذى يبغي توصيله للقارئ، ثم يأتى

بعد ذلك بالحادثة التي تبرهن على ما ذهب إليه، دون أن يحدد هذه الحادثة بزمان أو مكان أو زاوية، أو يبين تأثيرها في غيرها من الأحداث، وقد كثر هذا الأسلوب في أدب المازنى والعقاد وهيكمل والحكيم، ومن ثم لم تكن الحركات التي تقوم بها الشخصيات في زينب وعودة الروح وسارة وإبراهيم الكاتب سوى أحداث، أما في ثلاثية نجيب محفوظ فتوجد أفعال صادرة عن تجارب الشخصيات، وهي أفعال مترابطة زمانياً ومكانياً، ولها أسبابها الواقعية ومسبباتها، وتتمتع بالحوية وإحكام البناء، وهناك فارق كبير بين الحدث والفعل .

ولذلك نجد فعلاً من الأفعال الكثيرة التي تزخر بها ثلاثية نجيب محفوظ، مثل خطبة ضابط الجمالية لعائشة بنت السيد أحمد عبدالجواد - مثلاً - يصدر من فهمى (أكثر أبناء السيد جرأة) في صورة تصريح متزدد يعكس كل تجارب الأسرة السابقة في الحياة، يلقيه فهمى في مجلس القهوة في المنزل الكبير قائلاً: «الخير هو أن حسن أفندى إبراهيم ضابط قسم الجمالية - وهو من معارفى كما تعلمون - قابلنى ورجانى أن أبلغ والدى رغبته في خطبة عائشة»^(١) لكن فهمى رغم جرأته لم يستطع أن يرد على هذا الفعل الصادر من ضابط الجمالية بفعل، نظراً لعجزه أمام والده، بل اكتفى بتحويل إرادته إلى مجرد كلام أفشاه أمام رعية السيد عبد الجواد، وقد كان لهذا الفعل الذى أذيع خيره ودود أفعال متباينة، يقول عنها الراوى: «أحدث الخير أناراً جد متباينة، فتطلعت الأم إليه باهتمام شديد، على حين صفر ياسين وهو يرمق عائشة بنظرة مداعبة ويهز رأسه، وخفضت الفتاة الصغيرة رأسها حياءً، ولتخفى وجهها عن الأعين أن تفضحها أساريها فتعلن للناظرين ما يضطرب فى قلبها الخافق، أما خديجة فقد تلقت الخير بدهشة بادئ الأمر ثم لم تلبث أن انقلب خوفاً وتشاوماً»^(٢) .

وهكذا نجد الفعل الواحد قد اكتسى لدى كل شخصية بكسائها الذاتى، فتحول إلى ذهول وفرحة غامضة واهتمام عند الأم، وقوبل بلا مبالاة وعبث عند ياسين، وأما عند خديجة فقد تحول إلى تشاوم .

وعندما جاء دور الفعل المبادل لهذا الفعل لم يأت إلا على لسان أمينة، فقد تجرأت وقالت للسيد وهي تقبع تحت قدميه فى حضور : «سيدى : حدثنى فهمى قال : إن

(١) نجيب محفوظ : بين القصرين، ص ١٤٢ .

(٢) السابق ص ١٤٨ .

صديقاً له قد رجاه أن يعرض عليك رغبته في خطبة عائشة» (١).

ثم يأتي رد فعل السيد فيكون هو الرد القاطع والنافذ فيرفض فكرة الزواج، ثم يكون لفعل السيد هذا ردود أفعال أخرى متباينة تتشابك مع ردود الأفعال المكتوبة من الأحداث السابقة .

وقد عمل هذا الأسلوب على أن يكون لكل شخصية في الرواية موقف من كل حدث من أحداثها، إلا الراوى، وكل شخصية أصبح لها أيضاً خبرة متطورة إلا الراوى، فإنه مجرد أداة صماء عليمه بكل شئ لكنها جامدة ترصد وتنقل فحسب، وقد أدى ذلك إلى تشابه التجارب الإنسانية في الرواية، وإلى استقلال الصراع فيها وبنائه ذاتياً بناءً محكماً بعيداً عن أى أثر تعبيرى أو وعظى يحول الأحداث عن مجراها، أو يلوى عنقها كى تعبر عن معنى أو تسدى عمرة أو موعظة، فأصبحت الروايات التى تحتوى على هذا النوع من الرواة أكثر الروايات إحكاماً وأشدّها تماسكاً .

وابعاً : الراوى المشارك والراوى غير المشارك

عندما يقترّب الراوى من الشخصيات اقتراباً شديداً حتى يصبح واحداً منها فإن موقعه فى هذه الحالة يمتزج بمواقعها، ويصبح الزمان الذى يتحدث فيه هو عينه زمانها الذى تتحرك خلاله، وفى الوقت الذى يتولى فيه الراوى فعل القصة فإنه يشارك الشخصيات فى صناعة الأحداث، ويتزاحم معها فى صراعها مع الزمان، أو يشهد هذا الصراع ويراه بعينه، وهذا النوع من الرواة يسمى الراوى المشارك .

أما عندما يتعد الراوى عن الشخصيات، ويختلف موقعه عن مواقعها، وينظر إليها نظرة الراصد الملاحظ لأفعالها من بعيد، أو نظرة المتبع لأخبارها فقط، فإنه فى هذه الحالة يسمى الراوى غير المشارك .

ومعنى ذلك أن معرفة الفارق بين الراوى المشارك والراوى غير المشارك تعتمد على قياس المسافة التى تفصل بين الراوى والشخصيات، فإذا تضاعلت هذه المسافة أو تلاشت كان الراوى مشاركاً، وإذا اتسعت كان الراوى غير مشارك، وإذا تحققت هذه المشاركة وتقاربت المواقع أو تزامنت أصبح الراوى واحداً من الشخصيات، بل تحول الأشخاص فى هذه الحالة إلى رواة يصنعون الأقوال السردية فى إطار صناعاتهم

(١) السابق ص ١٤٨ .

لأفعالهم الأخرى، واختلط السرد بالحوار، ولا يفترق الفعل القولى المختص بالحوار عن الفعل القولى الذى يسمى سرداً، إلا فى كون الحوار تعبيراً مباشراً يبرر وجهة نظر الشخصية المتحدثة تجاه موقف من المواقف التى تمر بها، أو تجاه شئ صادفته فى حياتها، أو تجاه قضية فكرية طرحت وكان عليها أن تدلى بدلوها فيها، أما السرد فهو ترتيب ونقل ووعى لأفعال الشخصيات وأفكارها مرتباً ترتيباً زمنياً أو غير مرتب، وقد كانت الروايات التقليدية تستخدم تقنيات بسيرة وغير معقدة لإدخال السرد فى الحوار على لسان الراوى المشارك، مثل جعلها إحدى الشخصيات تحكى قصة لشخصية أخرى، ولعل شهر زاد أكبر الرواة المشاركين سناً وأكثرهم استخداماً لهذا الأسلوب، فقد جعلت الحكى محور حركتها وسر بقائها، فتحول الحكى نفسه عندها إلى فعل، رغم أن شهرزاد ماتلبث أن تتحول إلى راوية غير مشاركة؛ لذلك انشقت القصة إلى غلاف أو إطار تجلس فيه شهرزاد قبالة شهريار، وإلى محتوى مكون من أحداث وأشخاص وأماكن وأقوال، وفى كل قصة تحكيها شهرزاد يقفز شخص آخر داخل القصة نفسها ليحكى حكاية، وفى القصة التالية يقفز شخص آخر ليحكى، حتى تحولت القصة إلى مجموعة من القصص والأغلفة أو الأطر والسرديب المتداخلة، لكن كل ذلك يحكى بلسان شهرزاد نفسها .

وكانت الروايات التقليدية أيضاً تستخدم نظام الرسائل والأحلام والنبوءات المروية على ألسنة الشخصيات، كما أنها كانت تستخدم أساليب الشهادات التى يقدمها الأشخاص عن الحوادث التى وقعت أمام أعينهم، كشهادات الجنود على أحداث المعارك الحربية، أو شهادات الناس على أحوال البلاد والعباد فى قصص الرحلات الجغرافية، أما القصص الحديثة فإنها تستخدم تقنيات أكثر تعقيداً مثل استخدامها لأسلوب تيار الوعى، والأحاديث الداخلية، والتضمين، والتصوير السردى، حتى غدت القصة الحديثة مجموعة من الحوارات الداخلية وأحاديث النفس والمنولوجات الباطنية .

والأعمال التى تقوم فيها الشخصيات نفسها برواية الأحداث يزول فيها الموقع الزمانى للراوى، بل يزول فيها زمان الحدث، ويصبح فيها موقع زمانى واحد هو موقع الشخصيات، بل إن الجهة القولية للفعل السردى قد تتحد مع الجهة الحديثة له، وحينئذ يقترّب الأسلوب السردى من الأسلوب الحر المباشر الذى يتعاضم فيه دور الحوار وتقل

وقد اتخذ هذا الراوى المشارك أساليب مختلفة فى القصص العربية .

من هذه الأساليب: ذلك الأسلوب الذى تعتمد فيه القصة على سرد الأفكار والأقوال، ويقبل فيه الاعتماد على الأحداث إلى أقصى حد ممكن، وفى هذه الحالة نحل الهواجس وأحاديث النفس والتأملات والأحاديث محل الأحداث، ويغلب الجانب السيكولوجى على سائر الجوانب الأخرى، ويتلشى الزمان الفعلى للأحداث الماضية المحكية على ألسنة الشخصيات أو تقل قيمته، ولا يبقى سوى الزمان الآخر زمان فيضان الشعور أو تيار الوعى بهذه الأحداث، وهو نفسه زمان السرد، لأن فيضان الشعور هو الفعل وهو الخطاب فى وقت واحد، والقصص التى تعتمد على هذا الأسلوب غالباً ما تحتوى على مستويين من الأفعال: أفعال ماضية وأفعال حاضرة، والذى يروى حقيقة فى القصة هو الأفعال الحاضرة، وتتكون الأفعال الحاضرة هذه من عنصرين هما:

أ - أحداث قليلة تمثل حركة عدد محدود من الشخصيات فى مساحة زمانية ومكانية ضيقة للغاية، وهذه الأحداث تمثل فقط الهيكل العظمى للقصة أو اللوحة التى سوف ترسم عليها الموضوعات والأشكال .

ب- أقوال وأفكار باطنية تستدعى خلاصة تجربة أو تجارب قد تمتد عشرات السنوات، وهذه التجربة تروى أثناء فيضانها الآن، فيكون الموضوع المحكى ليس الحياة الماضية بكل مكوناتها الزمانية والمكانية، بل المخزون المتراكم الآن فى عقول الشخصيات، أو المخزون الذى أصبح الآن جزءاً من العالم الذى تحياه الشخصيات، وهو الجزء الأكثر تأثيراً فيها .

مثال ذلك، رواية اللص والكلاب لنجيب محفوظ، فهذه الرواية تحتوى على مستويين من الأحداث، المستوى الأول ويصور فيه الكاتب حياة سعيد مهران خلال بضعة عشرة يوماً قضاها طليقاً من أسر السجن، بعد فترة عقوبة قضاها فيه، وتبدأ الرواية باليوم الأول الذى خرج فيه من السجن، وتنتهى باليوم الذى أعيد إليه مرة أخرى .

أما المستوى الثانى فيصور المخزون الضخم من المشاعر والأحاسيس والذكريات التى يمتلئ بها عقل سعيد مهران، تلك الذكريات التى تراكمت خلال حوالى ثلاثين

عاماً، وتحولت في عقله إلى بور من الحقد والألم والتجارب الأليمة والرغبة الجامحة في الانتقام، وهذا المخزون لم تتح له فرصة للتعبير عن نفسه، إلا خلال هذه الأيام القليلة التي أطلق فيها سراحه، ومن ثم فإن الرواية لا تحكى حياة ماضية، لكنها تحكى حياة حاضرة يشكل الماضي جزءاً مهماً من مقوماتها .

على أن هذا الماضي قد يصبح جزءاً من الحاضر المحكى الآن بوسيلة أخرى غير تيار الوعي، وذلك عندما يصبح هذا الماضي أجزاءً متناثرة على السنة الشخصيات خلال تحاورها، وذلك مثل تلك الفقرة الحوارية المقتبسة من رواية الكرنك لنجيب محفوظ أيضاً والتي يقول فيها:

« - هل حدث ذلك فجأة ؟

- كلا، ولكن ليس من اليسر اختفاء رائحة جثة إلا بدفنها، في وقت ما وبخاصة عقب تخرجنا شعرنا بأنه آن لنا أن نشرع في الزواج، وتحدثت معها في ذلك رغم مشاعري الأليمة اللدنية، فلم تعترض ولكنها لم توافق، أو قل إنها لم تتحمس، وتحوت في معرفة السر، ولكنني ارتحت الى الموقف بصفة عامة، ثم لم تعد نظرق الموضوع إلا في فترات متباعدة، ولم نواظب على اللقاء كما كنا نفعل، وفي الكرنك كنا نتحالس كزميلين لا كحبيبين، ولم أنس أن بوادر تلك الحال بدأت في أعقاب الاعتقال الثاني، ولكنها استفحلت بعد الاعتقال الثالث، ومضت العلاقة الخاصة تهن وتفتت حتى ماتت تماماً .

- مات الحب اذن؟

- لا أظن.

- نحن مرضى، أنا مريض على الأقل وأعرف أسباب مرضي»^(١) .

فالماضي في هذه الفقرة جزء من الحاضر، والراوى الذى يسرده إنما يقوم بذلك من خلال كلامه الذى هو جزء من أفعاله التى شارك فى صنعها.

ومن الأساليب التى يتجلى بها الراوى المشارك فى القصص العربى، أن يجعل الكاتب إحدى الشخصيات التى شهدت الأحداث ترويبها بعد فترة من الزمان، أو بعد ابتعادها عن المكان الذى وقعت فيه، وهذا الراوى حفيد بار لراوى قصص الرحلات، مثل ابن جبير وابن بطوطة عندما قعدا بعد أن كبرا فى السن ليحكيان ما حدث لهما خلال

(١) نجيب محفوظ : الكرنك ط دار مصر للطباعة ص ٧٧ ، ص ٧٨ .

تجولهما فى شبابهما، ومثل الراوى فى القصة الملحمية المروية على ألسنة أناس كانوا أحياء أثناء وقوع المعارك، سواء أكانوا مشاركين فيها أم كانوا مجرد شهود عليها، ومن ثم يمكن استنتاج عدة تقسيمات لهذا النوع من الراوى مثل :

- الراوى المشارك الذى يروى من قلب الأحداث وهو أحد الفاعلين لها .
- الراوى الشاهد .

- الراوى الذى يحكى الذكريات التى مرت به فى الماضى وكان مشاركاً فيها أو شاهداً عليها .

وعلى الرغم من أن الراوى المشارك غالباً ما يروى الأحداث بضمير المتكلم، فإن ضمير المتكلم هذا ليس دليلاً عليه، فقد يروى الراوى المشارك بضمير الغائب، كما هو الحال فى رواية «الأيام» لطفه حسين، أو بضمير المتكلم كما فى روايات الاعترافات، مثل يوميات نائب فى الأرياف لتوفيق الحكيم، وأياً ما كان الضمير المستخدم على لسان هذا الراوى فإن التركيز على عنصر المشاركة فى الأحداث يكسب الرواية عدة خصائص، منها:

١- الشهادة على وقوع الحدث أو المشاركة فيه يعمل على تقديم دليل مقنع على صدق الأحداث، اعتماداً على أن خير من يروى الحدث هو من يشارك فى صنعه أو يشهد وقوعه، وهذه الخصيصة ليست من وسائل الإقناع الروائية التى ترتبط بفن الرواية، بل هى وسيلة قديمة كان القصاص القديم يستخدمها فى الإيهام، بصدق روايته حسب المفهوم التوثيقى التاريخى للصدق - والحقيقة أن مشاركة الراوى فى صنع الحدث أو شهادته ليست دليلاً مقنعاً على صدقه، فالجندى المشارك فى أحداث المعركة أو المراسل العسكرى الذى شهد وقائعها لا يمكنه أن يعرف حقيقة ما يدور فى المعركة، لأنهما لا يريان إلا جزءاً محدوداً منها إذ لا يقرب من هذه الحقيقة إلا مؤرخ عنك يملك الوثائق ويراجع التقارير ويوازن بين الأسباب والنتائج، وينظر إلى المعركة من خلال سياقها التاريخى الذى وقعت فيه .

٢- أما الخصيصة الثانية التى تجلبها مشاركة الراوى فى الأحداث التى يرويها أو شهادته عليها فهى روح الذاتية التى يثها هذا النوع من الراوى فيما يرويها، فهو فى حقيقة الأمر يعبر عن الحقيقة النسبية الذاتية للواقع، وليس عن الحقيقة الموضوعية المحايدة، تلك الحقيقة الذاتية المشوبة بعنصر العاطفة والحماس والإنهار

بفورة الحدث ساعة وقوعه، ومن ثم فإن الأحداث تبدو في خصوصيتها من خلال انطباعها على صفحة قلب الراوى، وليس من خلال وجودها الموضوعى، وكذلك فإن القصة نفسها تقترّب حيناً من الأدب الغنائى، وتقترّب حيناً آخر من الأدب الملحمى .

هذا وقد تخلّصت الروايات الحديثة التى تعتمد الموضوعية والواقعية سناً لها من الآثار الجانبية غير الفنية وغير الموضوعية فى هذا الراوى، فأهملت الجانب الشخصى الذاتى منه تماماً، وأبقت على جانب الرؤية فحسب، فأصبح الراوى مجرد رؤية أو مرآة أو عين راصدة، يثبتها المؤلف فى زاوية معينة من زوايا المكان الذى يريد رصد أحداثه، أو فى عدة زوايا فى وقت واحد، ثم يجعل الأحداث نفسها تتوالى فى العرض بطريقة مشابهة لتواليها فى الواقع، ومن هنا فإن الإحساس بصدق الرواية لا ينبع من الثقة فى الراوى، تلك الثقة المؤيدة بشهادته للأحداث أو مشاركته فى صنعها فحسب، وإنما ينبع من أن طريقة العرض نفسها تخيل للقارئ كأنه يرى الأحداث المعروضة بنفسه، لأنه يحل ذاته محل زاوية الرؤية الخالية من الذات عند الراوى، ويتقمص هو أى القارئ شخصية صاحب الرؤية، ويتحل صفته ويتبوأ مكانه وزمانه، فإن كانت أحداث الرواية فى زمان قديم تروى من منظور قديم تخيل نفسه معاصراً لها، وإن كانت تروى فى بلاد نائية ذات عادات وتقاليد وأجواء غريبة فمحل الرؤية القريبة منها، وحل حيثما حلت، واتجه حيثما اتجهت، وبهذا فإن الكاتب يجعل القارئ نفسه شاهداً على الأحداث، عن طريق التخيل وليس عن طريق الإيهام، والمسافة التى تفصل بين الإيهام وبين التخيل مسافة كبيرة قطعها الفنون القصصية منذ أن كانت لوناً من ألوان التاريخ فى العصور السحيقة إلى أن استقامت على عودها فناً خالصاً يطاول الشعر والدراما فى العصر الحديث .

وتقترّب الذاتية النسبية فى هذا الشكل من الموضوعية اقتراباً شديداً، لأن المعايير الموضوعية نفسها تتحول إلى أمور نسبية إذا ما نظر إليها من جانب المتلقى «القارئ» .

ولانجد نموذجاً أكثر وضوحاً لهذا الراوى الشاهد أوفق من قصص يحيى حتى برغم تنوع الأشكال التى تأتى عليها صيغ هذا الراوى المشارك، فيحى حتى يستخدم الأسلوب التصويرى الحسى فى الوصف، والتصوير الحسى بطبيعته يشبه فن الرسم، ومن ثم فلا بد له من زاوية مكانية وزمانية للرؤية، وهذه الزاوية هى نفسها الراوى بعد

أن فرغ من العناصر الذاتية، ففي قصة البوسطجى مثلاً يصور يحيى حتى «عباس» البوسطجى وهو عائد من المحطة راكباً حمار الحكومة الميرى يحمل معه الخطابات قائلاً: «عباس عائد فى الصباح المبكر من المحطة، راكباً ركوبته فوق الجسر، أمامه حقيبته الصفراء مملوءة بالخطابات، يثير دهشة أفواج الفلاحين الذين يمر عليهم، لأنه لا يرد سلام من يجيئه منهم، له ظل واضح الأطراف متعلق بأرجل الحمار، وسطه ملتوي على الجسر المائل وآخره ينسحب تحته على بعد - كالمراقب الحذر - فوق الغيط المجاور، فى الجو نسيم مشبع ببرودة يستلذها الوجه، وفى السماء قطع من سحب عذارى، رقيقة الحاشية، زاهية اللون، ممشطة مزفة تسير الهوينى - متداخلة متفارقة - للتنزه والتمطى فى الشمس، فهى شفافة مبتسمة، وليست سوداً ولادكناً، كأخواتها الحليلات بالمطر، وفجأة رأوه يفتح الحقيبة ويتناول منها بعض الخطابات ويمزقها ارباعاً ثم يرميها بذراع مفرودة فتطير فى الهواء كالريش .

ثم يعود من جديد، والفلاحون يحملقون فيه لا يدركون علتة، بدأ بعضهم يضحك وجرى آخرون وراء قصاصات الورق، ثم انتبهوا وتجمعوا عليه لا يكاد يقوى على البقاء فوق ظهر الحمار، فهو محنى يهتز - ورقبته ليست منه - إلى الأمام والخلف، عيناه مريضتان قد انطفأا بريقهما، وجهه أصفر، وحالته كرب» (١) .

فيحى حتى فى هذا النص لا يحكى حكاية، بل يرسم لوحة حسية يجمع فيها عدة مناظر لعباس وحماره والخطابات والفلاحين، فهو يصور «عباس» عن طريق الرسم الدقيق لحركته وحركة ظله، ويرسم المساحة المكانية المحيطة به، والجو الذى يكتنفه تصويراً حسياً من زاوية معينة، أو من خلال عين مثبتة بجوار هذا المشهد، دون أن يجعل لهذه العين ذاتاً. وقد كان لمشاركة هذه الرؤية آثارها فى صياغة هذا المشهد، وأثرها فى أسلوب السرد وفى رسم الشخصيات .

هذا عن الراوى المشارك فى الأحداث أو الراوى الشاهد عليها، أما عن الراوى غير المشارك فهو ذلك الراوى الذى تفصل بين موقعه ومواقع الشخصيات مسافة زمانية أو مكانية، ومن ثم فإنه لا يدعى أنه يشارك فى الأحداث التى يروىها أو أنه رآها، ويأتى السرد على لسان هذا الراوى - غالباً - بضمير الغائب وبصيغة الماضى .

ويتخذ الراوى غير المشارك أشكالاً متعددة، فقد يتخذ شكل المؤرخ الذى يجمع

(١) يحيى حتى : دماء وطن ط دار المعارف سلسلة اقرأ رقم (١٥٣) ، ص ٢٣ .

الوثائق ويحللها، وقد يتخذ شكل المحقق الجنائي، وقد يتخذ شكل المخبر الحافظ للوقائع دون أن يتدخل بالتنقيح أو التحليل.

ولما كان وجود هذا الراوى غير المشارك فى موقع زمانى أو مكانى أو فكرى مختلف عن موقع الشخصيات، فإن البناء القصصى الذى يمتويه يبدو كأنه منقسم إلى قسمين متداخلين أحدهما بمثابة الإطار أو المدخل للقسم الآخر، ويقع الراوى فى المدخل، بينما تختبئ الشخصيات فى القسم الداخلى، وهذا ما يعرف «بالبناء الموطر» فى الفن القصصى .

وهو نمط تقليدى وشائع فى أكثر القصص والروايات القديمة والحديثة، ويغلب على القصة التى يأتى فيها استخدام اللغة التقريرية، لغة التاريخ، وتروى الأحداث غالباً بالفعل الدال على الزمان الماضى، وهذا النوع من الراوى لا يحتاج إلى تمثيل؛ لأنه شائع جداً فى القصص والروايات، بل هو الراوى المسيطر على القصص التاريخية والدينية والعاطفية .

خامساً الراوى من الخارج والراوى من الداخل :

هذا التقسيم يعتمد على طريقة إدراك الراوى للأحداث القصصية، فقد تبدو الأحداث على أنها منظورة من الخارج فقط، أى أنها تبدو من خلال الجزء الظاهر منها فقط، وتبدو كذلك على أن لها وجودها الذاتى خارج نفس الراوى، وقد لا تبدو الأحداث والأشياء كذلك بل تبدو على أنها أطراف وذكريات تترأى أو تتدفق فى العقل الباطن أو الخيال - أقصد العقل الباطن للراوى أو لإحدى الشخصيات - ويطلق النقاد على الطريقة الأولى اسم «الرواية من الخارج»، ويطلقون على الطريقة الثانية اسم «الرواية من الداخل» وتصاحب كل طريقة من الطريقتين السابقتين أشكال خاصة من الأساليب اللغوية والأبنية الفنية .

أ- الراوى من الخارج

عندما تعتمد القصة على هذا الراوى فإن الأفعال الظاهرة للشخصيات هى التى تكون محط عناية الراوى وموطن اهتمامه، فلا يذكر إلا ما يبدو أمام العينين أو ما تسمعه الأذنان أو يشمه الأنف، أو يدرك بإحدى الحواس، وفى هذه الحال تقرب القصة فى طريقة عرضها من المسرحية، ويتحول الراوى إلى مجرد واصف للأحداث أو

ويتخذ كل شئ في القصة التي تروى من الخارج صورة الفعل، أو الصفة المدركة إدراكاً حسيّاً، حتى يكون له وجود، ومن ثم فإن القصة كلها تتحول إلى حركات وهيئات مكانية وصفات حسية وأحاديث منطوقة، وإذا تجاوز الراوى ذلك المستوى الظاهرى فعبر عن أعماق الشخصيات، أو أراد التعبير عن الوجود الداخلى الباطنى لهذه الأشياء، فإنه يتحدث عن الباطن الإنسانى عن طريق الظواهر التى تدل عليه، فيجعل المشاعر والأحاسيس والتأملات مجرد تقارير وصفية تعتمد على الحركات الظاهرة للشخصيات، أو حوارات مسموعة تشبه المنولوج المسرحى الخارجى، فلا وجود لكوامن المشاعر التى تمس بها الشخصيات إلا من خلال الأفعال أو الهيئات الخارجية المتصلة بها، ولا وجود لأطياف هذه الأحداث أو الأشياء أو الشخصيات فى العقل الباطن للراوى نفسه .

ولعل أوضح مثال لهذا الراوى الخارجى هو راوى «عودة الروح» لتوفيق الحكيم، ففى هذه الرواية تبرز الجوانب الخارجية للشخصيات، وتختفى الأعماق الداخلية لها، ولا يبرح الراوى مستوى الأوصاف الحسية والحركات الظاهرية، إذ يشغل الرواية كلها بالهيئات والأفعال والأوصاف، حتى بدت الرواية وكأنها مسرحية هزلية مسرودة، وقد جعل ذلك النهج أسلوب الرواية حوارياً هزلياً، وجعل الأشياء المسرودة منظورة من خارجها فقط، فالأماكن والأشخاص والأفكار والأقوال لا ينظر إليها بوصفها صوراً منطبعة على أذهان الشخصيات أو الراوى، بل ينظر إليها فى وجودها الموضوعى الحسى .

فأصبح منهج الوصف فى الرواية يعتمد على الاستطراد فى إحصاء التفاصيل الدقيقة للموصوفات، دون التطرق إلى ذكر خصائصها النفسية، أو الولوج إلى أصدائها الباطنية الملتفة بالأحاسيس والمشاعر الإنسانية، ومن ثم كثرت الأحاديث عن هيئاتها وألوانها ومقاديرها وأنواعها .

مثال ذلك قول توفيق الحكيم فى عودة الروح مصوراً مشهد الطبيب وهو يكشف على الشعب - أقصد العائلة التى تدور حولها أحداث الرواية - : «قاعة واحدة، اصطف فيها خمسة أسرة «عبار بوصة وربيع» أحدها بجانب الآخر، وخزانة واحدة كخزانة الخطاطين، مخلوعة إحدى عارضتيها، فيها ثياب على كل لون ومقاس،

وبعضها ملابس بوليس رسمية بأزرار نحاسية وآلة موسيقية عتيقة بمنفاخ
«هارمونيكاً» معلقة بالحائط .

- أعنبر فى ثكنة؟

لكن الطيب واثق من أنه دخل منزلاً، ومازال يذكر رقمه وشارعه، ودنا أخيراً من
السريـر الخامس فلم يتمالك، وابتسم : لم يكن هذا سريراً، وإنما هو مائدة الطعام
الخشبية انقلبت فراشاً لأحدهم، وقف الطيب لحظة يتأمل المرضى الراقدين صفاً ..
وفى النهاية تقدم وهو يقول :

- لا .. دامش بيت! دا مستشفى! ..» (١) .

فهذه الفقرة مثل سائر الفقرات الوصفية فى عودة الروح تعتمد تماماً على ذكر
الجوانب الحسية للموصوفات، ولايصاحبها سوى الحوار الخارجى الصادر من أفواه
الشخصيات أنفسها أو عن فم الراوى، ومثل هذا الأسلوب لايعمل على تصوير الحياة
الكاملة للشخصيات، بل يودى إلى مسخها وتشويه صورتها وإخراجها فى هيئة هزلية
تثير الضحك وتجفف منابع التعاطف معها .

ولذلك فإن الروائى الذى يستخدم مثل هذا الراوى الخارجى لايمكنه أن ينشئ
رواية مأسوية، لأن المأساة لاتنشأ إلا من التفرع على شخصيات يتعاطف القارئ
معها، والتعاطف لاينشأ من تصوير الظواهر الخارجية، أما التعاطف مع الشخصيات
فى الدراما المثلثة على خشبة المسرح فهو نابع من السلوك الحى للشخصيات، ومن
الأفعال المثلثة، ذلك السلوك الغنى المعبر عن باطنها الدفين، ولايمكن نقل ذلك إلى
بجال القصة، لأن أدوات القصة أدوات سردية، وهى مختلفة تماماً عن الأدوات التمثيلية
التي تستخدم إمكانات هائلة على خشبة المسرح، كالممثلين، والأضواء، والخلفية
المسرحية، والجوقة، وملابس الممثلين، والموسيقى، وغير ذلك مما لايمكن تحقيقه على
صفحات الرواية، ومن ثم فإن الدراما تصنع حياة فنية حية منظورة من كل الجوانب
ولها تأثيرها الحى الذى يجعل المشاهد يضحك أويبكى، أما الشخصية فى الرواية
«فكالسفينة التى يختفى نصفها تحت الماء أو كجبل الثلج» حسب تعبير فورستر -
ولا بد من الغوص إلى الباطن حتى تكتمل الصورة، ويتم التعاطف، فالصورة الناقصة لا
تثير الشفقة، والاكتفاء بالجانب الظاهر فحسب لا يصلح إلا للقصص الهزلية، ولذلك

(١) توفيق الحكيم : عودة الروح - ج ١ ص ٩٠ ص ١٠٠ .

فإننا لانجد شخصية واحدة فى عودة الروح تجذب قلوبنا للتعاطف معها أو الشفقة عليها، على الرغم من أنها شخصيات تعسة، فكل من ميروكة وسنية وحنفى أبوزعيزع وزنوبة من أكثر الناس تعاسة فى الحياة، ومع ذلك فإن القارئ للرواية لا يتعاطف معهم، بل يضحك عليهم، ولا أحسب أن ذلك ناشئاً إلا من أسلوب السرد القائم على الراوى الخارجى فحسب، فالموضوع الذى قامت عليه الرواية موضوع جاد، وهدفها جاد، ويفتح الكاتب الرواية بفقرات مأسوية جادة، مقتبسة من كتاب الموتى الفرعونى، وشخصياتها حزينة تصلح للمأسى أكثر من صلاحيتها للملاهى، لكن الجناية التى ارتكبها الحكيم فى حقها أنه صورها من خلال حركاتها الخارجية فقط، أى أنه جعلها منظورة من الخارج - شأن الفن الذى برع فيه الحكيم وهو المسرح - لكن هذا الإجراء عمل على حجب جزء كبير من حقائق الشخصيات عن القارئ، وبخاصة الجانب الباطنى، الذى يرتبط بالتعاطف، فالتعرف على الباطن الخفى لأى شخصية هزلية يحولها على الفور إلى شخصية مأسوية واحتجاب الجوانب الداخلية الدفينة لأية شخصية مأسوية يحولها إلى شخصية هزلية، فكلما ازداد علم القارئ بالحياة المتعلقة بمجموعة من الناس فتعمق فى بواطنهم غفر زلاتهم وازداد تعاطفه معهم، وكلما كانت معرفته بهم أقل خف تعاطفه وانفجرت أساريه بالضحك على سلوكياتهم.

ومن ثم فإن الراوى الخارجى قلما يصلح للقصاص المأسوية، بل هو أكثر صلاحية للقصاص الفكاهية الساخرة .

ب- الراوى من الداخلى

أما إذا اعتمدت القصة على الراوى الداخلى فإن الأشياء المذكورة فيها لا تظهر فى وجودها الخارجى الموضوعى فقط، بل تظهر بوصفها ظلالاً وأطرافاً مرسومة على صفحة العقل الباطن للرواى أو لإحدى الشخصيات، أو لعدد من الشخصيات، وعندما يظهر العالم بوصفه جزءاً من المحتوى الداخلى للرواى أو للشخصيات، فإن هذا العالم يصبح جزءاً من تجربة إنسانية، ومن ثم فإن الأشياء لا تبدو متحردة عارية جافة كما هو الحال معها فى الحياة المعيشة، بل تبدو ممتزجة بالأحاسيس والمشاعر والانفعالات، كما أن وجودها لن يكون مجسماً نجسماً كاملاً كما هو الشأن معها فى الخارج، بل سوف يكتنفها الغموض والتشويش والتلون بألوان التجربة الإنسانية

والخضوع لقوانينها .

والحقيقة أن الروائيين منذ أن ظهرت نظريات التحليل النفسى أخذوا ينظرون إلى العقل الباطن باعتباره المستودع الذى تحتبئ فيه كل الحقائق المتعلقة بالإنسان، فراحوا يسابقون علماء النفس فى استنطاق المشاعر الداخلية للإنسان، ويبحثون فى هذا العقل عن العالم الخارجى نفسه^(١)، وتحول الراوى إلى محلل نفسى حيناً، وإلى مريض يرقد أمام طبيب نفسى حيناً آخر، وظهرت الواقعية النفسية باعتبارها الركيزة التى استندت إليها القصة السيكولوجية، وتعددت أساليب السرد فى هذه القصص تعدداً كبيراً لكنها جميعاً تصب فى غاية واحدة، وهى الكشف عن الحقيقة من خلال المعززون الباطنى لعقل الشخصية، وقد أدى هذا الإجراء إلى عدة آثار خطيرة فى مجال السرد، منها : أن زاوية الرؤية قد انتقلت من العالم الخارجى إلى العالم الباطنى، وبذلك فإن الراوى تحول من كونه أداة لضبط الأحداث ونقلها وتقويمها ورصدها إلى كونه موضوعاً أو شاشة للعرض، وتخلت القصص عن عنصر الحكاية أو قللت من شأنه إلى أبعد حد ممكن، وانفصل زمان السرد عن زمان الأحداث، فأصبح زمان السرد فى واد وزمان الأحداث فى واد آخر، وأضحت القصة فتاتاً متناثراً من الذكريات والأحلام والأخيلة والأوهام والمشاعر التى تنسال الآن فى الذهن، واختلطت الأزمنة كاختلاطها فى أى تجربة انسانية، وأصبح القانون الوحيد الذى يجمع بينها هو النداعى للذكريات التى تتوارد على ذهن إنسان مريض، ونتيجة لذلك أصبحت الموضوعية وهماً لا يمكن الإمساك به، بل أصبح الإغراق فى الذاتية هو الطريق الوحيد الموصل للحقيقة، وخير طريق للوصول إلى أعماق درجات الذاتية هو رصد الأفكار العابرة والأخيلة والصور والأحاسيس فى مرحلة تخلقها فى الذهن، عندما تفور بغير ترتيب أو انتقاء أو تعديل .

تشرح فرجينيا وولف الصورة النموذجية لهذا الأسلوب بقولها : «اختير عقلاً عادياً فى يوم عادى، نجد أن العقل يتلقى آلافاً من الانطباعات بين التافهة والخيالية، وبين الزائلة والباقية والمحفورة بعمق، تأتى جميعها من كل اتجاه كسيل منهمر من ذرات لا تحصى ولا تعد، وأثناء تراكمها وتشكلها فى الحياة لافرق بين يوم وآخر - يوم الإثنين أو يوم الثلاثاء - إنما الاستجابة تختلف اليوم عن سابقه، واللحظة الهامة ليست

(١) ظاهرة استخدام المنظور الداخلى فى كشف الحقائق أسبق فى الأدب منها فى علم النفس، لكن ظهور

مدرسة التحليل النفسى أشاعها على نطاق واسع، وأمدتها بأساليب وتقنيات جديدة .

الماضى بل الحاضر، حتى يتحرر الكاتب من نير السيطرة، ويكتب ما يختار وليس ما يجب عليه أن يكتب»^(١).

لكن هذه الصورة النموذجية المثالية للرواية النفسية المعتمدة على هذا الأسلوب المسمى بتيار الوعي لم تتحقق بشكل تام فى مجال الرواية، وفى الرواية العربية بوجه خاص، فلم نر رواية كاملة تكفى بهذا الأسلوب فحسب، بل لابد من مظاهر متنوعة لأساليب أخرى تدخل فى هذا الجزء أو ذلك، كما أن أسلوب تيار الوعي ليس هو الأسلوب الوحيد فى التعبير عن الراوى الداخلى، بل هناك أساليب مختلفة، مثل أساليب التقارير السردية، والأساليب الشعرية الغنائية، وأسلوب الحوار الباطنى، أو المنولوج، أو الاعترافات، أو غير ذلك، وفى الرواية العربية فى مصر مثلاً نجد هذه الروايات لا تلتزم بالأسلوب الذاتى المعتمد تيار الشعور فى السرد، فمرة تروى القصة بأسلوب الاعترافات مختلطاً بأساليب عديدة كما هو الحال فى رواية السراب لنجيب محفوظ، ومرة تروى على لسان الراوى بأسلوب التقرير السردى، كما فى رواية الأيام لعله حسين، ومرة نالته بالأسلوبين معاً كما فى رواية اللص والكلاب لنجيب محفوظ، ويدل ذلك على أن هذا الراوى لا يرتبط - كما سبق القول - بهذا الأسلوب أو ذلك، كما أننا نجد التعبير عن باطن الشخصيات يتخذ أساليب حكائية مختلفة، مثل أسلوب الترجمة الذاتية، أو الغربة عند طه حسين فى الأيام وأديب، وهو الأسلوب التقليدى السائد فى مثل هذا النوع من السرد، أو ذلك الأسلوب الذى أخضعه نجيب محفوظ لمعطيات النظرية الفرويدية إرضاعاً جافاً فى رواية السراب .

ولم يستفد الراوى الداخلى فى الرواية العربية بعض الشيء من الأساليب الحديثة المعتمدة على أساليب تيار الوعي سوى فى نهاية الخمسينيات، على يد نجيب محفوظ فى اللص والكلاب والشحاذ وعلى يد محمد جلال فى حارة الطيب وغيرهما . ولعل أهم أثر يحدثه وجود الراوى الداخلى فى الفن القصصى هو التغير الذى يصيب البناء اللغوى، فمع هذا الراوى تصبح اللغة القصصية لغة شفافة شعرية، لا يقصد من الكلمة فيها المعنى الموضوعى المجرد، بل يتجاوز ذلك إلى الظلال النفسية والشعورية للكلمات، وتجنح العبارة إلى التناغم مع إيقاع النفس المتحدثة بها، فيسمع لها نغم ويصبح لها إيقاع، وتميل إلى الغنائية الشعرية، وفى كثير من القصص التى

(١) فرجينيا وولف : القارىء ، ترجمة عقيلة ورمضان، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ص ١٥٤ ، ص ١٥٥ .

تحتويها تتكسر التراكيب اللغوية، وتذوب حدود الجملة التقليدية لتعبر عن الفيضان الداخلي للمشاعر الإنسانية في لحظة فورانها، مثال ذلك هذه الفقرة التي ترد على ذاكرة سعيد مهران بطل اللص والكلاب وهو جالس في واحدة من أشد أزماته النفسية، ويسترجع فيها كل ماضيه المؤلم بكل ما فيه من تجارب، ويستعرض مستقبله المظلم المجهول، ويجعلهما معاً نسيجاً مقطراً يعصف بالحاضر ويفجره، يقول: وهو جالس بعد خروجه من السجن في منزل زوجته التي خائته وتزوجت من غريمه ينتظر رؤية ابنته الصغيرة «سنا»: «ولكنى سأنقض في الوقت المناسب كالقدر وسنا إذا خطرت في النفس انجاب عنها الحر والغبار والبغضاء والكدر، وسطع الحنان فيها كالنقاب غب المطر. ماذا تعرف الصغيرة عن أبيها؟ لا شيء كالطريق والمارة والجو المنصهر، طوال أربعة أعوام لم تغب عن باله وتدرجت في النمو وهي صورة غامضة، فهل يسمح الحظ بمكان طيب يصلح لتبادل المحبة، ينعم في ظله بالسرور المظفر. والخيانة ذكرى كريهة بائدة؟ استعن بكل ما أوتيت من دهاء ولتكن ضربتك قوية كصيرك الطويل وراء الجدران، جاءكم من يغوص في الماء كالسمكة ويطير في الهواء كالصقر ويتسلق الجدران كالفار وينفذ من الأبواب كالرصاص. ترى بأى وجه يلقاك»^(١).

في هذه الفقرة - كما نرى - استخدام مكثف للغة الشعرية ذات السجع الإيقاعي، والكلمات التصويرية المعيرة عن المشاعر أكثر من تعبيرها عن الأحداث والجمل المتبورة والمتداخلة، ورؤية داخلية للعالم، واختلاط بل امتزاج لأزمنة الماضي والمستقبل والحاضر.

سادساً : الراوى بضمير المتكلم والراوى بضمير الغائب

هذا التقسيم يعتمد على جانب واحد من جوانب الراوى، وهو جانب العرض، أو جانب الأسلوب اللغوى الذى يقدم به الكاتب خطاب السردى، ومن ثم فإنه تقسيم خاص بصياغة اللغة السردية فحسب، أى زاوية الرؤية القولية، دون التطرق الى زاوية الرؤية الخيالية التي قامت عليها التقسيمات السابقة.

فعندما يجعل الكاتب راويه يستخدم ضمير المتكلم (أنا) في خطابه فإنه يعتمد إلى

(١) نجيب محفوظ : اللص والكلاب دار مصر للطباعة د. ت ص ٨ .

إبراز الذات الساردة للراوى، بل تضخيمها وتحويلها إلى محور للعالم الروائى الذى يحكيه، فكل شئ قريب أو بعيد بالنسبة لموقع هذه الذات، وكل شئ صغير أو كبير، مبهج أو غير مبهج بالنسبة لها أيضاً، فهى المعيار فى كل شئ، وهذا الإجراء يجعل العالم المروى عالماً نسبياً ذاتياً منظوراً من جانب واحد فردى، بل يعمل على جعله ذا طابع رومانسى؛ لأنه يخدم هذه الذات أكثر من العمل على تثبيت دعائمه الموضوعية .

وعندما يكون السرد بضمير الغائب فإن ذات السارد وصورته ربما يتواريان خلف الخطاب السردى، أو يتعدان عنه فيبرز الموضوع، بل تختفى صورة السارد تماماً وتصبح عنصراً ثانوياً، بل ربما يختفى دورها بالنسبة لدور العالم القصصى .

والخلاف بين هذين النوعين - السرد بضمير المتكلم والسرد بضمير الغائب - فى حقيقة أمره ليس خلافاً بين أسلوبين لغويين، بل هو خلاف بين منهجين من مناهج العرض القصصى، يقوم الأول على إشراك الذات الساردة فى فعل العرض باعتبارها فاعله له، ويقوم الثانى على عدم إسناد العرض إلى هذه الذات بل إلى فصلها عنه .

وبهذا فإن المنهج الثانى يجعل الراوى لا يتحدث صراحة عن نفسه باعتباره فاعلاً، بل يسوق العبارات فى صيغة الفعل الموضوعى والفاعل المباشر للفعل نفسه، من ثم نرى السرد بضمير المتكلم يشبه الجملة المبنية للمعلوم ذات الفعل المتعدى، ونرى السرد بضمير الغائب يشبه الجملة المبنية للمجهول أو ذات الفعل اللازم، كالفرق بين جملة «جلس» وجملة «أجلسته» وبين جملة «كلمت علياً» وجملة «كلم على»، والعلاقة بين السرد بضمير المتكلم والفعل المبني للمعلوم تقوم على أن عنصراً فاعلاً قد أدخل على الجملة فجعلها ذات تأثير فى ركن كان فاعلاً فى الأصل فحوله مفعولاً، ثم جاء له بضمير المتكلم فجعله فاعلاً، فالشخصيات فى القصة فاعلة لكنها فى السرد الذاتى مفعول به لأنها مسرودة، أما فى السرد بضمير الغائب فتظل فاعلة للفعل، وإن كان ضمير السرد محذوفاً أى فاعل السرد .

كما أن السرد بضمير المتكلم لا يتيح الفرصة للراوى كى يدور حول الشئ الموصوف من جميع جوانبه - كما هو الحال مع الراوى بضمير الغائب - بل يثبت العين الساردة فى زاوية واحدة ذاتية ويجعلها ترى جانباً واحداً دون سواه، وتنظر من منطلق واحد محدد.

نموذج للراوي بضمير المتكلم

من قصة «كنا ثلاثة أيتام» ليحيى حقي

«ولدتُ يتيماً، ومع ذلك لست بغريب عن أبي، كل مرة أدخل فيها غرفة الاستقبال وتقع عيني على صورته الفوتوغرافية الشاحبة معلقة على الجدار، أراه يتسم لي ويكاد يناديني ...

ولم أكد أوظف بالحكومة وأقبض أول مرتب حتى ماتت أمي، كأنها لم تقو على فراقنا إلا بعد أن اطمأنت عليّ، سرت وحيداً منفرداً خلف النعش، أما شقيقتاي، نعمات وعطيات فقد بقيتا تنوحان وتلطمان الحدود وهما متدلّيتان من النوافذ، رأيت أكثر المشيعين يتطلعون إلى وجوههما ونهودهما من أطراف العيون، في تلك اللحظة استفتت وأدركت أنني أصبحت رب أسرة»^(١).

في هذه الفقرة نجد فعل السرد مسنداً إلى ضمير المتكلم (أنا) ويترواح فعل الأحداث بين الراوي نفسه باعتباره واحداً من أشخاص القصة وبين أشخاص آخرين مثل الأب أو الأم أو الشقيقتين أو أفراد آخرين .

كما أننا نجد العالم القصصي المصور منظوراً من زاوية خاصة ومعرضاً من وجهة نظر ذاتية. هي زاوية الراوي المشارك في الأحداث .

نموذج للراوي بضمير الغائب

من قصة «كوما» ل طه وادي

نام الزوج، وهي تحاول أن تتناوم، رغبت في أن تضمه إلى صدرها، لكنها حبست الأشواق في قلبها، تطاول الليل كأنما لا نهار بعده، البرد اشتد، .. والخوف امتد .. والدم تجمد في العروق. الظلام يحتوى غرفة النوم في ليلة من ليالي الشتاء الحزينة. لو أن الأولاد هنا لنهبت إلى حجرتهم، لكنهم ذهبوا إلى بيت الجد والجددة، ليقضوا معهما بعض أيام إجازة نصف السنة، تمت أن تعود أيام زمان .. أيام بيت العز، بدت المسافة بعيدة بين الماضي والحاضر .. تتقلب ذات اليمين وذات الشمال، لا فائدة. الرجل مستغرق في النوم مثل أصحاب الكهف»^(١).

(١) يحيى حقي : قنديل أم هاشم، ط دار المعارف د. ت ص ٧٥ ، ص ٧٦ .

(١) طه وادي : صرعة في غرفة زرقاء . ط مكتبة مصر ١٩٩٦ . ص ١٧ .

السارد في هذه الفقرة غائب لا أثر لشخصه في السرد، والفاعلون للأحداث هم الشخصيات يبدون وتبدو أفعالهم معروضة عرضاً خاصاً من زاوية خاصة، لكن هذه الزاوية غير محددة المعالم .

وهذا الراوي الغائب وذلك الراوي الحاضر نمطان مختلفان قد يستقلان وقد يوجدان ممتزجين في نص واحد، وقد يستعير أحدهما من الآخر بعض الأدوات الفنية .

لكن من الملاحظ أن الموضوع الذي يمكن سرده عن طريق الراوي بضمير المتكلم ربما تعذر أو تحول عن وجهه وفقد معناه إذا روى بضمير الغائب، وكذلك الحال مع الراوي بضمير الغائب إذا تحول إلى ضمير المتكلم، ففي قصة إحسان عبد القدوس المسماة «الله محبة» فقرات لو سردت بضمير المتكلم لتحول معناها عن القصد ولتغيرت دلالة القصة كلها، يقول إحسان عبد القدوس في هذه القصة «كان شقيقاً لإحدى صديقاتها، وكانت تراه دائماً كلما رأت شقيقته ثم أصبحت ترى شقيقته كلما رآته، ثم أصبحت تراه دون أن ترى شقيقته.

وإذا بها في شوق دائم إليه، إلى وجهه الأسمر بلون البن المحروق وعينيه السوداوين الذكيتين وقامته المديدة كأنه فرعون صغير، ولم يكن يميزه عن فرعون إلا أدبه الكثير، وصوته الخفيض وكلماته التي ينطقها ببطء، كأنه ينتزعها من بئر عميقة وينطقها بلهجة صعيدية يحرص عليها رغم أنه لا يزور الصعيد إلا في كل عام مرة أو مرتين ليجمع محصول أرضه»^(٢).

ماذا يمكن أن يتغير لو حولنا هذه الفقرة من الرواية بضمير الغائب إلى الرواية بضمير المتكلم، فجعلنا السرد على لسان البطلة مثلاً أو على لسان البطل، هل يمكننا أن نقول «كانت في شوق إلى، إلى وجهي الأسمر في لون البن المحروق وعيني السوداوين الذكيتين وقامتي المديدة كأنى فرعون» لو جاءت القصة على هذه الشاكلة لتحولت من كونها قصة تحكى تجربة في الحب إلى قصة تسخر من الحب ومن الترحسية المفرطة التي تعشش في عقل البطل، وكان يلزم في هذه الحال أن يتغير البناء اللغوي كله حتى تعود القصة إلى موضوعها الأول .

سابعاً : الراوي الذي يحدد مصادر معارفه والراوي الذي لا يحددها

هذا التقسيم يعتمد أيضاً على الأسلوب الذي يتبعه الراوي في إيراد الأخبار

(٢) القصة القصيرة من دراسات ومختارات جمعها الدكتور الطاهر مكي ص ٢١٨ .

والمعارف، وفي نقل الأفكار والأحاديث، فمن الرواة من يذكر سنده، كأن يقول : أخبرني فلان، أو قرأت في لفافة كانت مطوية في خزانة مظلمة في بيت فلان، أو يذكر أنه كان شاهداً أو مشاركاً، أو يذكر أية طريقة يجبر أنه توصل من خلالها للمعلومات التي يتحدث عنها، ومن الرواة من لا يهتم بذكر هذه المصادر، بل يعرض معلوماته عرضاً مباشراً دون أسانيد، أو يرسمها رسماً وكأنها لوحة مستحضرة متخيلة.

والنوع الأول من الرواة هو النمط التقليدي في القصة العربية، ويعبر وجوده في الرواية المعاصرة عن استمرار هذه الأنماط التقليدية فيها، فقد كانت أدلة التوثيق التاريخية الشائعة في الثقافة العربية تعتمد على صحة الأسانيد أكثر من اعتمادها على صدق المقولات في ذاتها، أي أنها كانت تعتمد في تحريها للصدق أو في إيهامها به على الرواية أكثر من اعتمادها على الدراية - حسب اصطلاح علماء الحديث - من هنا شاع الحرص على تحديد المصادر المعرفية في القصص القديمة، وظل هذا التقليد سارياً حتى العصر الحديث، لكنه اتخذ أساليب متعددة، فقد يسند الراوي معارفه إلى راوٍ مجهول تشبهاً بالراوي القديم الذي كان يقول بلغني كذا وكذا، وتقليداً له، أو توظيفاً ساخراً ومحاظياً لنمطه، كما في قصة حكاية معروف الخفير والراعي الفقير للدكتور طه وادي، والتي سبق أن مثلنا بفقرات منها، وقد استخدمه الراوي بوصفه خيطاً في لوحة فنية، مثل تصريح عبد الرحمن منيف بأن الراوي في رواية «الأشجار واغتيال مرزوق» قد عثر على القصة كاملة مكتوبة على هيئة مذكرات في حجرة من الفندق الذي كان يقيم فيه «منصور عبد السلام» بطل القصة، ومثل تصريح راوي قصة «موسم الحجرة للشمال» بأنه يستقي معلوماته من خزانة الكتب والأوراق التي عثر عليها في منزل مصطفى السعيد بطل القصة، ومن مقابلاته مع أصدقاء مصطفى السعيد ومعارفه وزوجته وأهل القرية التي قضى بها ما تبقى من حياته .

أما النوع الثاني من الرواة فهو ذلك الراوي الذي لا يهتم بتحديد المصادر التي استقى منها المعلومات التي يحكيها، لأنه يعتمد على التخيل باعتباره الوسيلة المثلى للإيهام بحقيقة العالم الذي يصنعه، وليس على الإيهام بالتصديق، وهذا النوع الثاني أكثر تطوراً من النوع الأول، لأنه يمثل القصة بعد أن استقلت استقلالاً تاماً عن التاريخ، وبعد أن تحولت إلى لوحة فنية تهدف إلى خلق الإحساس بالجمال، كما تهدف إلى تجسيم الحقيقة، عن طريق الخيال وليس عن طريق الإيهام .

وتتلاءم هذه الطريقة الحديثة مع بناء خاص للقصة يقوم على توازن العناصر وتناغمها واستواء أبعادها، فيكون محور اهتمام الراوى ذكر التفاصيل الحسية الدقيقة لجزئيات المكان وللملامح الشخصية، وليس الحرص على تحديد المصادر التى استقى الراوى منها معلوماته، لأن الهدف فى القصص الحديثة ليس الوثوق من صحة الحادثة، التى تحتويها القصة، بل الهدف هو التجسيم الفنى للحادثة، بحيث يمكن استحضار الصورة الفنية المعبرة عن المكان أو الشخصيات .

ومن ثم فإن أسلوب التصوير هو الذى يغلب على السرد، ويحل محل الأساليب التقريرية التى تصاحب الراوى صاحب الأسانيد، كما أن بناء القصة يصبح أكثر فنية وأكثر إحكاماً من سابقه، فقد استخدم القاص المعاصر تقنية الاستحضار الحسى للحدث بديلاً عن الإيهام بالوثوق فى وقوعه، وتحويل الراوى من كونه ناقلاً إلى كونه رسّاماً، لا يسرد الوقائع بل يشكل لوحة، فاكتمب بعمله هذا مجالات أوسع وأصبح أكثر حرية وأشد تأثراً، وأصبحت لغته أكثر حيوية، وأعمراً فإن الفارق بينهما هو الفارق بين الراوى الوسيط أو الأداة الجامدة والراوى الخلاق المبدع .

وقد جاء الراوى فى أكثر القصص الحديثة من ذلك النوع الفنى الذى لا يحدد مصادر معارفه، أما الروايات التى جاءت بالراوى الأول الذى يحدد مصادره فإنها توظفه توظيفاً جديداً بأساليب مختلفة، كأسلوب التقليد الساخر، أو الأسلوب الرمزي أو المفارقة، أو غير ذلك .

ثامناً: الراوى المفرد والراوى المتعدد

عندما يتفرد الراوى بالحكى فإن القصة عادة ما تكون منظورة من زاوية واحدة، ومعرضة بلهجة واحدة مسيطرة على السرد، ومن وجهة نظر واحدة، عندئذٍ تقدم هذه الرؤية الأحادية على أنها الرؤية المعيارية الصالبة، ومن ثم فإن جانباً واحداً من جوانب الحقيقة أو من جوانب العالم المصور هو الذى يلقي عليه الضوء، وأن حدثاً واحداً فقط من الأحداث الكثيرة التى تقع فى وقت واحد هو الذى ينجح عنه، لاستحالة أن يرى الإنسان كل الجوانب أو كل الأحداث فى وقت واحد، وإذا فعل ذلك فمن العسر عليه أن يقدمها أو يعرضها فى وقت واحد، ولهذا فإن الاعتماد على الراوى المفرد يعد ترسيخاً للطابع الذاتى النسبى فى النص الأدبى، كما يعد الاعتماد على رواة كثيرين جنوحاً نحو الموضوعية .

والراوى المتعدد يتيح الفرصة لتقديم الحقيقة من كل جوانبها، وكذلك يمكنه تقديم الأحداث التى تقع فى وقت واحد، ويختلف تعدد الراوى عن الراوى العليم بكل شىء، فى أن تعدد الراوى عبارة عن مجموعة من وجهات النظر المختلفة بل المتعارضة، التى تسلط على الأحداث، أما الراوى العليم فهى وجهة نظر واحدة خرجت عن حدودها الواقعية المنطقية فادعت معرفتها بكل شىء، وهى ما تزال تحتفظ بصوت واحد وبلهجة واحدة فى العرض .

ولقد كان الراوى المفرد مقبولاً فى القصة التقليدية البسيطة، لأنها تنقل عالماً مفهوماً يمكن إدراكه بواسطة شخص واحد، وإذا كان إدراك هذا العالم عسيراً على الرؤية الأحادية فإن قراء هذه القصة كانوا بسطاء إلى درجة أنهم كانوا لا يشكون فى مقدرة الإنسان الواحد على عرض الحقيقة وإدراكها، لذلك جعلوا فى بعض قصصهم بطلاً للحكى وبطلاً آخر للفعل كما فى المقامات، فالراوى بطل الحكى مثلما أن الشخصية الرئيسة فى المقامة بطل الفعل، أما فى العصر الحديث فقد تعقدت الأمور تعقيداً شديداً وفتحت أبواب الشك من كل جانب، فلم يعد احتمال كذب الراوى هو المنفذ الوحيد للشك فى روايته، بل أصبح انفراده بالحكى مثاراً للشك فيما يرويه، لعدم التصديق بقدرته على إدراك الحقيقة، ولم يعد صدقه أو حسن نواياه أو صحة سنده كافية للتصديق فيما يقول، فالجندى قد يكون صادقاً فيما يرويه عن المعركة التى شهدها، لكنه لا يستطيع أن يرسم صورة حقيقية لها وبخاصة معارك العصر الحديث، ولم تعد عناصر الإثارة والإدهاش وتتبع الغرائب شنيعاً لهذا الراوى كى يتقبل القراء كلامه دون نقاش، لقد تغير العالم فأصبح أكثر تعقيداً وتغير القراء فأصبحوا أكثر شكاً، فكان لزاماً على الكاتب أن يكون أكثر حيلة، وأكثر ذكاءً، فيجعل الحقيقة ذات جوانب عديدة، يدركها أناس كثيرون من مواقع مختلفة، ورؤى مختلفة، فيتبدى الشىء الواحد منظوراً من كل جوانبه المحتملة .

بل إن العقل الحديث نفسه لا يقبل صيغة الراوى فى القصة، سواء أكان مفرداً أم متعدداً بوصفه مصدراً للمعرفة، بل يقبله فقط بوصفه خطأً فى لوحة فنية خيالية، فأحادية الراوى أصبحت الآن مجرد تقنية فنية تعبر عن الذاتية فى الرؤية أو تعبر عن اغترابها فى عالم اضمحل فيه قدر الإنسان وتلاشى صوته، فالروايات التى تستخدم الراوى الأحادى الرؤية اليوم إنما تستخدمه للتعبير عن اغتراب الإنسان ورومانسيته، أو شعوره بعدم معقولية العالم الذى يعيش فيه، ومن ثم يكثر استخدام هذا الراوى فى

القصص الوجودية والسيكولوجية وقصص اللامعقول، أو للتعبير عن الحياة الإنسانية عندما تضحل تحت وطأة الاستبداد، فيتحول الإنسان الفرد فيها غولاً يفترس كل الأصوات، ويظل الراوى وحده يصيح ويحكى عن نفسه دون أن يتيح الفرصة لأى إنسان آخر كى يقول .

أما تعدد الرواة فى القصة الواحدة فيعمل على إبراز الجوانب المختلفة للحقيقة، ويكسر حدة السلطة المطلقة التى يمتكرها الراوى المفرد المهيمن على القصص .

ومن النماذج الواضحة على تعدد الراوى فى الرواية العربية ما نجده فى رواية «الرجل الذى فقد ظله» لفتحى غانم^(١)، فالحكاية فى هذه الرواية واحدة، لكنها مروية بألسنة أربعة رواة، هم : مبروكة، ويوسف، وناجى، وسامية، وكل شخصية من هذه الشخصيات الأربعة تروى الحكاية بطريقتها الخاصة، فتبرز الحكاية منظورة من أربعة أركان أو جهات نظر مختلفة .

ومن نماذج التعدد فى الرواية ما نجده فى رواية «الحداد» ليوسف القعيد، فالحادثة التى تدور حولها القصة واحدة وهى مقتل منصور أبو الليل، لكن هذه الحادثة منظورة من عدة جوانب، يخصص الكاتب لكل جانب فصلاً خاصاً مثلما فعل فتحى غانم من قبل، ويجعل الرؤية الأولى خاصة بـ «عيشة» ابنة القتيل، والثانية بـ «حسن الأعرج» ابن القتيل غير الشرعى، والثالثة بمعنى «زهرا» حبيب عيشة، والرابعة يجعلها لـ «حامد» ابن القتيل. والفرق بين تعدد الراوى فى «الحداد» وتعدده فى «الرجل الذى فقد ظله»، أن الرواة فى الرواية الثانية أصوات ورؤى، أما فى الأولى فصوت الراوى واحد ولغته واحدة ولكن زاوية الرؤية فقط هى التى تغيرت، فتحولت هذه الشخصيات الأربعة إلى مجرد مرابا يقرأ الراوى الصورة أثناء انطباعها على صفحاتها .
تعقيب عام :

والنتيجة التى يمكن أن نستخلصها من كل هذه التقسيمات:
أولاً : أنها تقسيمات نظرية، تعتمد إلى وضع حدود واضحة لكل نوع من الرواة استناداً على الاستطلاع وليس على الاستقراء، ومن ثم فإنها ليست الأنواع الوحيدة أو الممكنة، بل هى أبرز الأنواع التى أدركها نقاد القصة ومؤرخوها،

(١) راجع تحليل هذه الرواية فى كتابنا «السرد فى الرواية المعاصرة» دار الثقافة سنة ١٩٩٢. ص ٢٥٥ وما

بعدها .

لكن مجال الإبداع والتحديد فى تقنيات الراوى مفتوح على مصراعيه أمام الكتاب .

ثانياً : أن تطابق نوع الراوى لا يودى بالضرورة إلى تطابق الأساليب القصصية الخاصة به، فليس اشتراك قصتين فى وجود الراوى الظاهر مثلاً دليلاً على عدم تفرد كل قصة منهما بأسلوب مستقل وفريد عن الأخرى فى صياغة هذا الراوى نفسه، لأن الاشتراك فى نمط الراوى لا يمحو الخصائص الأسلوبية الذاتية لتطبيق هذا الراوى فى كل قصة يأتى فيها، ولأن الأنواع أو الأنماط التى نتحدث عنها ليست إلا صيغاً تشبه الصيغ الصرفية فى مجال اللغة، وتشبه الصيغ والتراكيب النحوية، فصيغة (فَعَلَ) مثلاً تفيد الماضى سواء أكانت الكلمة التى تصاغ فيها مكونة من حروف (كتب) أو (جلس) أو (فهم) أو غير ذلك. الراوى الظاهر، والراوى الخفى، والراوى العليم مجرد صيغ فحسب وفى كل صيغة منها إمكانات هائلة من التنوع الذى يتيح الفرصة أمام الكتاب لاختيار أنسب الأساليب التى تأتى عليها .

ثالثاً : أن هذه التقسيمات الخاصة بالراوى لا تذهب إلى افتراض أن كل قصة تنفرد براو معين، إذ إن استقراء القصص القصيرة والروايات يدحض هذا الافتراض، فالقصة الواحدة قد تحتوى على أكثر من نوع من الرواة، كما أن الراوى الواحد قد يتلون فى داخل القصة الواحدة فيبدل ثوبه من حين إلى آخر، فيبدو سافراً مرة، ويختفى مرة أخرى، ويتحدث بضمير المتكلم مرة، وبضمير الغائب مرة أخرى، وليست هناك أية ضوابط تحتم على الروائى أن يتخذ طريقة واحدة أو نمطاً واحداً، فالاكفاء بصيغة روائية واحدة أو المزج بين صيغتين أو أكثر مكفولة لحرية الكاتب ولأسلوبه فى العرض .

رابعاً : أن هذه الأنواع التى تزيد على سبعة عشر والتى تشكل ثنائيات متعارضة، يمكن إجمالها حسب مصادرها أو منابعها فى اتجاهات متعددة، فهناك أربعة فنون تحيط بفن القص من كل جانب، وهذه الفنون هى التاريخ والدراما والأسطورة والشعر. فإذا اقتربت الرواية من التاريخ أصبح الراوى ظاهراً موثقاً منه، يحدد مصادر معارفه، ويرويها بضمير الغائب، وقد سبق القول أن أفلاطون فى محاوراته يفصل بين أساليب التاريخ والدراما والملاحم بناء على

ظهور الراوى أو اختفائه. أما إذا اقتربت الرواية من الدراما فإن الراوى يختفى وتصبح زاوية الرؤية خارجية. وإذا اقتربت الرواية من الأسطورة أصبح الراوى غير موثوق منه، وتحولت القصة إلى صورة خيالية، وإذا اقتربت من الشعر تحول الراوى إلى الغنائية وأصبحت الرؤية داخلية، وأصبحت الرواية بضمير المتكلم . يمكن تقسيم هذه الأنواع - إذن - إلى أربعة هي: الراوى التاريخى، التوثيقى، والراوى الدرامى، والراوى الأسطورى، والراوى الشعرى الغنائى .

وعندئذ يطل علينا سؤال مهم وهو : هل وجود الراوى التاريخى فى الرواية يجعلها قريبة من التاريخ، والراوى الدرامى يجعلها قريبة من الدراما والراوى الأسطورى أو الشعرى قريبة من الأسطورة أو الشعر؟؟ بصياغة أخرى هل هناك علاقة بين نوع الراوى وبين الشكل الفنى للنص القصصى؟؟ سواء أكان هذا الشكل متعلقاً بال قالب الذى صيغ فيه، أم بينائه الفنى أم بأسلوبه؟؟ إن الإجابة على هذه الأسئلة تكمن فى الفصل التالى .



الفصل الخامس الراوي والنص القصصى

الراوى أحد العناصر الرئيسة فى النص القصصى، ومن ثم فإنه ذو أثر كبير فيه، ويمكن إجمال هذا الأثر فى ثلاثة محاور أحدها : القالب القصصى، وثانيها : البناء الفنى، وثالثها الأسلوب .

أولاً : الراوى والقوالب القصصية

عندما كانت الملحمة أشهر الفنون القصصية عمد منظرو الأدب للتفريق بينها وبين التاريخ والدراما عن طريق الراوى، فذهب أفلاطون إلى أن درجة تدخل الراوى فى السرد هى التى تحدد أسلوبه، فإذا تدخل الراوى تدخلًا كاملاً فى السرد ولم يتح أية فرصة للشخصيات كى تتحدث عن نفسها نشأ السرد التاريخى البسيط، أما إذا اختفى الراوى تماماً وأصبحت الشخصيات هى المتحدثنة فإن ذلك يسمى أسلوب الدراما، وأما إذا كان الأمر خليطاً أو مزيجاً من هذا وذاك نشأ أسلوب الملحمة^(١).

ومنذ ذلك الحين والنقاد يلقبون كل نوع من الرواة الثلاثة بلقبه، فيقولون الراوى التاريخى، والراوى الملحمى، والراوى الدرامى، حتى بعد استقلال الأنواع الأدبية عن التاريخ، وبعد ظهور أشكال وأساليب جديدة فى الدراما، وظهور أنواع قصصية عديدة، وبعد موت الملحمة أيضاً.

وأصبح يطلق لقب هذا الراوى أو ذاك على مجموعة من السمات التى يتحلى بها الراوى سواء أكان موجوداً فى الفنون القديمة (الملحمة والتاريخ والدراما)، أم كان موجوداً فى الفنون الحديثة كالرواية والقصة القصيرة، فيقال: راوى الملحمة - مثلاً - عن الراوى غير المحايد الذى يغضب عند اشتداد الوطيس ويحزن عندما تضيق مسالك الحياة أمام البطل، ويعنى للبطل، ويسخر من الرذيلة، ويتحدث نيابة عن الشخصيات حيناً، ويترك لها الفرصة لتبوح بما تريد قوله حيناً آخر .

لكن هل معنى ذلك أن الفنون الأدبية القديمة فقط هى التى أثمرت أنواعاً محددة من

(١) أفلاطون : الجمهورية ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٥ ص ٢٦٠ .

الرواية تنتسب إليها، وأن الفنون الحديثة لم تتح لها تلك الفرصة؟ وماذا عن راوى الرواية وراوى القصة القصيرة؟ وهما الفنان القصصيان اللذان يتبوأن الآن مكان الصدارة فى الفن القصصى؟ إن غياب راويين محددين لهذين الفنين فى أذهان النقاد ناشئ فى حقيقة الأمر عن كون القالب الذى يصب فيه كل منهما غير محدد المعالم. فهما فنان حديثا النشأة، ولم يتصلا بثرات نقدى ثرى كالثرات المتعلق بالدراما أو الملحمة أو التاريخ .

قالب الرواية والراوى :

ظل قالب الرواية فترة من الزمان غير محدد المعالم من الناحية الفنية، ولم يجد النقاد أمامهم ما يميزه عن غيره سوى الحجم، أو الموضوع، أو العوامل الخارجية المحيطة به، فالنقاد الإنجليزى إدوارد مورجان فورستر - مثلاً- ينقل تعريفاً لأحد الكتاب الفرنسيين للرواية يقول فيه «إنها قصة خيالية ثرية ذات اتساع معين^(١)» ثم يحدد فورستر هذا الاتساع المذكور بمخمسين ألف كلمة، أما إيان وات فيربط بين قالب الرواية وبين الشكل الفنى الذى ظهر على أيدي كل من دانيال ديفو وريتشاردسون وهنرى فليدينج^(٢). ويتميز هذا الشكل بالواقعية والبعد عن المغامرات الخيالية، وأما دائرة المعارف البريطانية فاكتفت بالقول بأن الرواية «كتابة ثرية تصور الحياة» وأتبع ذلك بالتصريح بأن مصطلح «رواية» لم يكن محدد^(٣).

وقد كان النقاد حتى القرن التاسع عشر ينظرون إلى الرواية بعين الازدراء، ومن ثم لم ينظروا إليها باعتبارها فناً مستقلاً له قالبه الخاص كالقصيدة أو المسرحية^(٤)، والذى دفع النقاد إلى ذلك أن شكل الرواية نفسه شكل مفتوح وفضفاض، ففيها أسلوب الملحمة، وأسلوب الشعر الغنائى، وأسلوب الخطابة، وأساليب التاريخ، والرسائل والمقالة وغير ذلك. مما دفع ناقداً حاذقاً مثل فورستر إلى القول: «الرواية من الأراضى الزلقة فى الأدب تروىها مئات القنوات وقد يلحقها التلف أحياناً فتصبح مستنقعا»^(٥).
إزاء هذه الإشكالية - أقصد عدم وجود قالب محدد للرواية - أصبح من العسير

(١) أ. م. فورستر «أركان القصة» ترجمة كمال عماد ص ٨ .

(٢) Ian Watt: The rise of the novel Apelican Book , 1977 . p.9

(٣) Encyclopaedia Britannica . Volum 16 .

(٤) فاطمة موسى : بين أدبين ص ١٢ .

(٥) أ. م. فورستر : أركان القصة ، ترجمة كمال عماد ص ٨ .

تحديد الأثر الذي يتركه الراوى فى هذا القالب، لأن الراوى نفسه جزء من القالب المنشود .

لكن الناقد الروسى ميخائيل باختين استطاع أن يتناول الشكل الروائى تناولاً جديداً ومثراً فى المجال الذى نبحت عنه، مما جعله أول ناقد يحدد قالباً للرواية يختلف عن قوالب الفنون الأخرى، ويتحدث عن راو للرواية يختلف عن سائر الرواة. فقد ذهب إلى أن هذا العيب الذى يرمى به النقاد التقليديون الرواية - وهو اتساع ساحتها لأخلاق متنوعة من الأساليب الفنية كالتاريخ والشعر والملاحم والرسائل - هو عينه ميزتها الأساسية، وخصيصةها التى تميزها عن غيرها من الفنون الأدبية، فالرواية عند باختين: ظاهرة متعددة الأساليب والألسنة والأصوات، وتحتوى على عدد من الوحدات اللسانية غير المتجانسة، ففيها الشعر والرسائل والخطب والمذكرات والتاريخ، وغير ذلك. كما أنها تحتوى على العديد من الأصوات واللهجات، كأصوات الأطباء والمحامين والعلمين والفلاحين وغير ذلك^(١)، وهذا التنوع اللغوى هو فى حقيقته تنوع أيديولوجى عند باختين، وهذا التنوع يحكمه صوت أو عدة أصوات تقوم بدور التنظيم والتنسيق وتحديد المقاصد، هذا الصوت أو الأصوات هو صوت الراوى أو أصوات الرواة، من ثم كان الخطاب الروائى خطاباً ثنائى الصوت، لأن موضوعه هو الخطابات الأخرى، ولأنه يعبر عن نوايا الشخصيات وعن نوايا الكاتب فى وقت واحد، فالراوى فى الرواية ينقل كلام الشخصيات ويلخص أحاديثهم ويصف أفكارهم وأفعالهم ويعبر عنهم، وفى الوقت نفسه يعبر عن أفكار الكاتب ومقاصده، وهذه الثنائية الصوتية هى التى تميز راوى الرواية عن غيره من الرواة .

إن ما أضافه باختين فى سبيل تحديد النوع الروائى هو أنه جعل الرواية تقوم على التعددية الصوتية الموضوعية فى إطار واحد، وأما ما أضافه بالنسبة لتحديد راوى الرواية فإنه قد وصفه بثنائية الصوت، يقول باختين : «إن الرواية تسمح بأن تدخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية سواء أكانت أدبية (قصص، أشعار، قصائد، مقاطع كوميدية) أو خارج أدبية (دراسات عن السلوكيات، نصوص بلاغية، وعلمية، ودينية. . الخ) نظرياً فإن كل جنس تعبيرى يمكنه أن يدخل إلى بنية الرواية،

(١) راجع مقدمة محمد برادة لوجهة كتاب الخطاب الروائى ص ٧ .

وليس من السهل العثور على جنس تعبيري واحد لم يسبق له فى يوم ما أن الحقه كاتب أو آخر بالرواية»^(١) .

على أن تحديد باختين لمفهوم الرواية وربط قلبها بفكرة التعدد الصوتى لا يتعارض مع التحديدات السابقة لدى فورستر أو إيان وات، فالرواية نوع أدبى نثرى يتميز بالواقعية وبالطول وبتصوير المجتمع، بالإضافة إلى كونه قائماً من الناحية الأسلوبية على تعدد الأصوات واللهجات والأشكال، كما أن تحديد باختين للراوى بتعددية الصوت لا يتعارض مع الملامح التى يضيفها عليه كل من فورستر وإيان وات، فراوى الرواية نشأى الصوت من ناحية وذو نفس طويل يميل إلى الإسهاب والتفاصيل، وينفر من التركيز تمشياً مع طول الرواية وإسهابها من ناحية أخرى، كما أن راوى الرواية ذو رؤية واقعية، والحقيقة أن تحديد باختين للقلب الروائى وللراوى تحديد فنى أسلوبى يقوم على العلاقة التى تربط بين عناصر أساسية فى النص، وليس على جوانب خارجية أو تحكمية كما هو الشأن فى التحديدات الأخرى .

لكن ما معنى هذه الثنائية الصوتية التى يتحدث عنها باختين ؟ وهل هذه السمة تخص راوى الرواية وحده؟ أم هى صفة عامة للفنون السردية جملة ؟

إن باختين يرى : «أن الموضوع الرئيسى الذى يخصص جنس الرواية ويخلق أصالته الأسلوبية هو الإنسان الذى يتكلم وكلامه»^(٢)، فإذا كان موضوع الدراما الأساسى هو الإنسان الذى يفعل فإن موضوع الرواية هو الإنسان الذى يتكلم، وكل إنسان يتكلم فى الرواية يعبر عن لهجة وأيديولوجية خاصة، من ثم كانت الرواية خليطاً من اللهجات والأيديولوجيات، والراوى ليس إلا أحد المتكلمين فى النص، وله صوته المعبر عن طبقته، لكن الدور الذى يلعبه الراوى يختلف عن الأدوار التى تلعبها سائر الشخصيات، لأن صوت الراوى يقوم بتشخيص الأصوات الأخرى، أو يقوم بنقل كلام الشخصيات الأخرى، أو تقويمه، أو عرضه، ومن ثم فإن صوت الراوى يحمل سمات لهجته هو، ويحمل سمات اللهجات الأخرى فى وقت واحد، يحمل أيديولوجيته وأيديولوجية الشخصيات الأخرى، وهذا ما يطلق عليه باختين التهجين الأسلوبى أو الأسلبة، وهى ميزة لا توجد فى الدراما، لأن أحداث الشخصيات فى المسرحية تودى

(١) باختين : الخطاب الروائى . ص ٨٨ .

(٢) باختين : الخطاب الروائى ص ١٠١ .

مباشرة باعتبارها أفعالاً صادرة من الشخصيات، والشخصيات أنفسها بأفعالها وأقوالها لا تعبر عن لهجاتها وأصواتها كشخصيات الرواية، بل تعبر عن المؤلف بطريقة مباشرة، ومن ثم فإنها شبيهة بشخصيات الصورة الشعرية، يقول باختين : «الدراما بحكم طبيعتها غريبة على تعددية الأصوات، بإمكان الدراما أن تكون متعددة المناهج، لكنها لا تستطيع أن تكون متعددة العوالم، إنها تسمح فقط بنظام واحد للإدراك لا بعدد من النظم»^(١). وكما كانت التعددية الصوتية هي الميزة التي فصلت بين مفهوم الدراما والرواية فإن هذه الميزة أيضاً هي التي ترسم الحدود الفاصلة بين الرواية والشعر، فالشاعر - كما يقول باختين - «محدد بفكرة لغة واحدة وفريدة، ومملووظ واحد منغلق على منولوجه، وعلى الشاعر أن يمتلك امتلاكاً تاماً وشخصياً لغته، وأن يقبل مسؤوليته الكاملة عن جميع مظاهرها، وأن يخضع تلك المظاهر اللغوية لمقاصده الخاصة»^(٢)، ثم يقول : «لتحقيق ذلك يخلص الشاعر الكلمات من نوايا الآخرين»^(٣). وهكذا نرى باختين يفرق بين الخطابين الروائي والشعري بأن الأول توليفي ثنائي الصوت لا يستأصل نوايا الآخرين من اللغة التي يستخدمها، بينما يستأصل الثاني هذه النوايا، فيصير صوت الشاعر أحادي الصوت، بينما صوت الراوي يظل ثنائياً، بعد ذلك نرى أن الراوي في الرواية لا يختلط أو يشتبه براوي الدراما أو بصوت الشاعر في الشعر، حتى لو كان الشعر نفسه موضوعياً تصويرياً يحتوي على شخصيات .

أما عن الفرق بين راوي الرواية وراوي القصة القصيرة فيتوقف على تحديد الفارق بين قاليهما .

قالب القصة القصيرة والراوي :

وإذا كان النقاد قد وجدوا صعوبة في تحديد قالب دقيق للرواية بمفهومها الحديث فإنهم قد وجدوا الصعوبة نفسها في تحديد مفهوم لقالب للقصة القصيرة، فهذا «ف. شلوفسكى» الناقد الشكلي الروسي يقول : «يجب أن أعترف في بداية هذا الفصل وقبل كل شيء أنني لم أعثر بعد على تعريف للقصة القصيرة»^(٤) .

(١) باختين : شعرية دوستوفسكى ص ٥٠ .

(٢) باختين : الخطاب الروائي ص ٦٥ ، ٦٦ .

(٣) المرجع السابق ص ٦٦ .

(٤) ف. شلوفسكى : بناء القصة القصيرة والرواية في نظرية النهج الشكلي ص ١٢٢ .

وهذا ناقد عربي يصرح بأن النقاد لم يدركوا الحد الفاصل بين مصطلحي الرواية والقصة القصيرة حتى الآن، يقول الدكتور الطاهر مكى: «لم يتحدد بعد بدقة لا في أذهان القراء ولا حتى النقاد الفصل بين المصطلحين»^(١)، ويعتمد الباحثون الذين يتصدون لتحديد مفهوم محدد للقصة القصيرة عادة على عبارة كتبها القصاص الأمريكي «إدجار آلان بو» في معرض تحليله لأعمال هوثرن القصصية، وذكر فيها أن القصة القصيرة «قطعة قصيرة من السرد النثرى تستغرق قراءتها ما بين نصف ساعة إلى الساعة أو الساعتين على أكثر تقدير، وتسعى في مجمل عناصرها وتفصيلها إلى إحداث أثر موحد في نفس القارئ، وذلك عن طريق الاقتصاد في انتقاء المادة والأحداث وانتظامها في تشكيل فني دقيق صارم»^(٢)، ونلاحظ أن هذا التعريف الذي ينسب لإدجار آلان بو يجعل القصة القصيرة محدودة بأربعة حدود هي: القصر، والتركيز، وإحكام البناء، ووحدة الانطباع، وعندما تذكر كلمة القصر في مجال تحديد القصة القصيرة فإنما يراد موازنتها بالرواية، وقد سبق أن قلنا أن فورستر يجعل الحد الفاصل بينهما ٥٠,٠٠٠ خمسين ألف كلمة، ما زاد عليها فهو رواية، وما نقص فهو قصة قصيرة، وهذا إدجار آلان بو يحددها بزمان القراءة فما زاد عن نصف الساعة أو الساعة فهو رواية، وما نقص فهو قصة قصيرة، أما هنري جيمس ف يرى أن حجم القصة القصيرة يتراوح بين ستة آلاف وثمانية آلاف كلمة^(٣)، لكن تحديد القوالب الأدبية بهذه الطريقة غير مفيد لأن الفن الأدبي - كما يقول إيمان ريد - لا يحسب حساباً^(٤)، ولأن بعض الكتاب قد كتبوا قصصاً قصيرة وروايات في حجم واحد، فقد كتب سارجيسون - كما يقول إيمان ريد - قصة قصيرة في ٣٢,٠٠٠ كلمة، وكتب رواية في الحجم نفسه^(٥) «ليست العبرة إذن بحجم النص القصصي، بل بشيء آخر يصنع قالب القصة القصيرة ويفرق بينه وبين قالب الرواية، ولن يكون هذا الشيء بعيداً عن الراوى، إنه زاوية الرؤية التي هي جزء من تكوين الراوى، وقد غفل النقاد عنها فلم ينتبهوا إلى دورها في تحديد قالبى القصة القصيرة والرواية، بل تنبهوا إلى

(١) د. الطاهر مكى «القصة القصيرة دراسات ومختارات» ص ٨٣ .

(٢) نهاد صليحة : مقدمة « نوبة حراسة وقصص أخرى » مركز الأهرام للترجمة والنشر ١٩٩٠ ص ٧ .

(٣) إيمان ريد : القصة القصيرة ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٠ ص ٢٥ .

(٤) المرجع السابق ص ٢٥ .

(٥) المرجع السابق ص ٢٦ .

شئ، ملتبس بها وناشئ عنها، وهو الموضوع، فقالوا إن موضوع الرواية أطول من موضوع القصة القصيرة، - بصرف النظر عن الطول الذي يستغرقه النص المكتوب في كل منهما - وقالوا إن القصة القصيرة «تقدم شريحة من تجارب الحياة في حين أن الرواية تبني حول أزمة»^(١)، وقالوا إن القصة القصيرة «تنقل سلسلة محدودة من الأحداث أو الخبرات أو المواقف»^(٢)، بينما تحتوي الرواية على سلسلة كبيرة من الأحداث والأشخاص، وأن الرواية «تصور النهر من المنبع إلى المصب أما القصة القصيرة فتصور دوامة واحدة على سطح النهر»^(٣).

ومثل النقاد في ذلك كمثل راكب القطار الذي يتوهم أن الأشجار على جانبي الطريق هي التي تجرى إلى الخلف، فكبر الموضوع أو صغره إنما ينشأ من حقيقة من اتساع المنظور أو ضيقه، أو من اقتراب زاوية الرؤية أو ابتعادها، أى من طبيعة الراوى نفسه، فكلما اقتربت العين الراصدة من المادة المصورة قلت المساحة المصورة وتضخمت الجزئيات، وكلما ابتعدت عنها زادت المساحة وتضاءلت الجزئيات .

ولقد أشار «فرانك أكونور» في بحثه القيم عن القصة القصيرة إلى ذلك فقال : «إن الفرق بين الرواية والقصة القصيرة أساساً ليس فرقاً في الطول، إنه فرق بين القصص الخالص والقصص التطبيقي»^(٤)، ويعزو خلوص فن القصة القصيرة وتطبيق الفن الروائي إلى نوع الإنسان المتحدث فيهما، أى إلى الصوت الذي تحتويه هذه وتلك «فالإنسان في الرواية - كما يقول - مصور على أنه حيوان اجتماعي يعيش في جماعة، بينما يصور الإنسان في القصة القصيرة على أنه صوت رومانتيكى مبحوح معزول ينكفي على ذاته»^(٥)، ولذلك فإنه أطلق عبارة «الصوت المنفرد» في عنوان كتابه دليلاً على أحادية صوت القصة القصيرة وانفراده .

وإذا عدنا إلى حديث باختين الذي تحدث فيه عن طبيعة الرواية ذات الطابع التوليقي، وطبيعة راويها ذى الصوت الثنائي المزدوج، فإننا يمكن أن تتبعه بقول (إجنباوم) الناقد الشكلي الروسي في معرض تفريقه بين الرواية والقصة

(١) ينسب إيان ريد هذا التفريق لـ «روث كليمان» إيان ريد : القصة القصيرة، ص ٣١ .

(٢) ماري لويز بارت : القصة القصيرة بين الطول والقصر، فصول ج ٢ العدد الرابع سنة ١٩٨٢ ص ٤٨ .

(٣) رشاد رشدي : فن القصة مكتبة الأنجلو المصرية د. ت ص ١١٤ .

(٤) فرانك أكونور : الصوت المنفرد ص ٢٢ .

(٥) المرجع السابق ص ١٦ .

(٦) إجنباوم : حول نظرية النثر في نصوص الشكلانيين الروس ص ١١٢ .

القصيرة: «الرواية هي شكل تلفيقي أما القصة القصيرة فهي شكل أساسي وبدئي»^(٦).
نخلص من ذلك إلى أن الفارق بين القصة القصيرة والرواية ليس فارقاً في الطول -
أى طول النص - بل هو فارق في طبيعة الفن نفسه وفي الراوى، فالفن الروائي هو
فن تلفيقي يجمع بين أساليب وقوالب متعددة، وآراء متناقضة، بينما القصة القصيرة فن
أحادي يعتمد على صوت واحد قريب من العالم المصور، ومن ثم فإن القصة القصيرة
فن قريب من الشعر - حسب تحديد باختين للشعر، ويتحلى راويها بما يتحلى به
الصوت الشعري الغنائي من تركيز وقصد للهدف، وإحكام للبناء، ولذلك فإن اختيار
يقول: «إن القصة القصيرة تقترب كثيراً من النمط المثالي الذي هو القصيدة فهي تقوم
بنفس دور هذه الأخيرة، لكن في مجالها الخاص مجال النثر»^(١)، راوى الرواية - إذن -
يتميز بثنائية الصوت، وراوى القصة القصيرة يتميز بأحادية الصوت، ووجود هذا
الراوى أو ذاك هو الذى يكشف عن قالب النص، لكن وجود الأول يرتبط بعالم
متسع الأرجاء متضارب المشارب والرؤى، ووجود الثانى يرتبط بشريحة من عالم
محدود ومنظور إليه عن قرب، العالم الأول هو الذى فرض هذه الرؤية أما الرؤية فى
العالم الثانى فهي التى صنعت العالم، ومن ثم فإن عالم القصة القصيرة عبارة عن صورة
مركزة موحية مثل الصورة الشعرية فى القصيدة الغنائية، وصوت الراوى فيها كصوت
الشاعر، بخلاف العالم الروائي الذى هو حياة ممتدة متضاربة اللهجات والأفكار .

ثانياً : الراوى والبناء الفنى

ومثلما كان الراوى الثنائى الصوت مرتبطاً بقالب الرواية ذى الطابع التلفيقي،
وكان الراوى الأحادى الصوت مرتبطاً بقالب القصة القصيرة ذى الطابع الأحادى
الفردى فإن كل نوع من أنواع الرواة الذين سبق ذكرهم فى الفصل السابق يرتبط
ببناء فنى خاص، لكن هذه الأبنية الناشئة من تنوع الرواة لم تصل بعد إلى درجة
القوالب الأدبية، فهي مجرد تكوينات جنينية لقوالب ما تزال فى طور التخلق، وما تزال
بمجرد تنويعات بنائية وقوالب وخيارات أسلوبية لأى كاتب أن يستخدمها مستقلة أو
متزوجة فى نص واحد أو فى نصوص مختلفة .

وتأثير نوع الراوى فى بناء النص القصصى ذو اتجاهين: الأول : تأثيره فى التركيب
السردي للعالم الذى تعرضه القصة أو الرواية. والثانى : تأثيره فى الأسلوب اللغوى

(١) المرجع السابق ص ١١٦ .

المستخدم في العرض، وهما معاً يشكلان البناء الفني للنص، ويقصد بالتركيب السردى طريقة العرض التي يقدم بها الكاتب قصته أو روايته، وكيفية تركيب الأحداث والشخصيات، وماذا يحذف منها وماذا يبقى، وماذا يقدم، وماذا يؤخر، والمنطق الذي يستخدمه في الدلالة، إلى غير ذلك .

أما الأسلوب اللغوي فالمقصود منه رصد الخصائص الأسلوبية التي تصاحب وجود كل نوع من أنواع الرواة، فتوجد بوجودها وتختفى باختفائها، حتى أصبحت سمة من سمات هذا النوع من الراوى أو ذاك، وعلامة على وجوده، وليس معنى ذلك أن كل قصة لابد أن تستقل بنوع واحد من الرواة حتى تستقل بطريقة خاصة في البناء والأسلوب، فالقصة الواحدة قد تحتوى على أكثر من نوع، لكننا نذهب إلى أن كل نوع من الرواة له طريقة خاصة في العرض، وله أسلوب يلائمه، سواء أوجد هذا الراوى منفرداً أم كان ممتزجاً بأنواع أخرى، وفي حالة امتزاجه فإن خصائصه البنائية والأسلوبية تختلط بالخصائص الأخرى، لكنها تكون أكثر وضوحاً إذا استقلت، أو كان لها الغلبة في النص، وفيما يلي نماذج تبين ارتباط نوع الراوى بنوع البناء الفني في النصوص القصصية .

١ - البناء المؤطر المتدرج وعلاقته بالراوى الظاهر الذى يحدد مصادر معارفه :

يقصد بالبناء المؤطر احتواء القصة على مستويين من القصص : مستوى السرد الذى يقع فيه الراوى، ثم مستوى الأحداث، ويكون المستوى الأول بمثابة المدخل أو الدهليز أو الإطار بالنسبة للمستوى الثانى .

ونماذج هذا النوع من البناء كثيرة جداً فى القصص العربية، سواء أكانت قصصاً قصيرة أم روايات طويلة، وتتنوع الأساليب المستخدمة مع هذا البناء تنوعاً كبيراً، فمرة يأتى السرد مع بأسلوب التقارير السردية، ومرة بالأسلوب المباشر، ومرة ثالثة بالأسلوب غير المباشر، تبعاً لاقتراب الراوى من الأحداث، ومرة يكون الخطاب بضمير الغائب، ومرة بضمير المتكلم، فمن نماذج البناء المؤطر الذى يستخدم معه التقرير السردى وضمير الغائب الفقرة التالية المختارة من رواية «عرس الزين» للطيب صالح والتي يقول فيها :

«يولد الأطفال فيستقبلون الحياة بالصريخ، هذا هو المعروف ولكن يروى أن الزين والعهدة على أمه والنساء اللامى حضرن ولادتها، أول ما مس الأرض انفجر ضاحكاً، وظل هكذا طول حياته، كبر وليس فى فمه غير سنين، واحدة فى فكه

الأعلى وواحدة فى فكه الأسفل، وأمه تقول أن فمه كان مليئاً بأسنان بيضاء كاللؤلؤ، ولما كان فى السادسة ذهبت به يوماً لزيارة قريبات لها، فمرا عند مغيب الشمس على خرابة يشاع أنها مسكونة، وفجأة تسمر الزين مكانه وأخذ يرتجف كمن به حمى، ثم صرخ، وبعدها لزم الفراش أياماً، ولما قام من مرضه كانت أسنانه جميعاً قد سقطت إلا واحدة فى فكه الأعلى وأخرى فى فكه الأسفل»^(١).

يقف الراوى فى هذه الفقرة خارج المجال الزمانى والمكانى والفكرى للشخصيات، ويقف القارئ تبعاً لذلك بجانب الراوى، فالشخصيات لها عالمها والراوى له عالمه أيضاً، وكل فعل من أفعال النص له فاعلان الأول الشخصية القائمة بحدوثه والثانى الراوى الذى يقوله أو يخبر عنه، وقد تميز النص بميزة أخرى إذ لا ينقل الراوى ما يراه هو مباشرة بل ينقل كلام آخرين لهم رؤيتهم الخاصة للأحداث - وذلك إلى جانب رؤيته الخاصة بالطبع - ومن ثم يصبح لبعض الأحداث المروية راويان، هما : أم الزين وسائر النسوة المحيطات بها، ثم الراوى نفسه الذى ينقل روايتهن ويقومها، ويكشف كلامه عنها أنه لا يثق فى كلامهن، أو كلامها، وبذلك فإن بناء السرد يقوم على ثلاث مراحل، أو ثلاثة درجات، الأولى درجة الراوى الأول، والثانية درجة الرواة المشاركين غير الموثوق منهم، ثم تأتى المرحلة الثالثة لتكشف عن الشخصيات الفاعلة نفسها، وبذلك فإن كل حدث من أحداث الرواية يكون له فاعل أصلى وغالباً ما يكون الزين نفسه، وله فاعل آخر يصوغ هذا الحدث صياغة كلامية بطريقة صادقة أو مشكوكاً فيها، وغالباً ما يكون فاعل ذلك هو أم الزين، ثم يأتى فاعله الثالث والأخير وهو الراوى، وكل ما يفعله الراوى، هو أن ينقل كلام أم الزين ثم يقوم برؤيته المعيارية السوية .

والأساليب التى يستخدمها الطيب صالح فى هذه الفقرة تتراوح بين التقرير السردى للأفعال وللأحداث، والأسلوب غير المباشر، وأخيراً الأسلوب المباشر، وهذه الأساليب الثلاثة توافق الراوى الظاهر وتلائمه .

على أن البناء الموطن المتدرج قد يأتى بطريقة أخرى مع الراوى الظاهر الذى يحدد مصادر معارفه، وهذه الطريقة الثانية لا تعتمد على إظهار عدم الثقة فى الراوى الوسيط كما فعلت الطريقة الأولى فى عرس الزين، ومن ثم فإنها لا تعتمد مثلها على

(١) الطيب صالح : عرس الزين ط دار العودة . بيروت سنة ١٩٨٨ ص ١١ .

المفارقة فى سرد الأحداث، بل تقوم على تقنية أخرى وهى التمثيل، فالراوى الأول والراوى الوسيط فى هذه الطريقة الجديدة يلبسان قميص راوى الحديث الشريف الثقة الضابط، فيتشبهان به فى طريقة روايته، وفى عنعنة سنده. وخير نموذج لذلك المقامات والقصص التى نسجت على منوالها، فالمويلحى فى حديث عيسى بن هشام يقول: «حدثنا عيسى بن هشام قال : رأيت فى المنام كأنى فى صحراء الإمام»^(١)... إلخ فالراوى هنا ينقل الخبر المروى عن راوٍ آخر ثقة، ومن ثم فإن الرواية تمر بثلاث مراحل وتتخذ ثلاثة أطر، وتعتمد على تقليد الرواية التاريخية التى تتحرى الصدق، وقد يأتى تدرج البناء مع هذا النوع من الراوى بطريقة ساهرة، إذ قد يكون تقمص الراوى لشخصية المحدث لا على سبيل التقليد المباشر، بل على سبيل تقليد التقليد، فقد أصبحت الطريقة التى يتشبه فيها رواة الأعمال الأدبية الخياليون بالرواة التاريخيين تراثاً أدبياً يتمثل فى المقامات والسير الشعبية وحكايات العشاق، ثم جاءت القصص الحديثة بطريقة جديدة تستخدم فيها هذه التقنية القديمة استخداماً جديداً وتوظفها وظيفة جديدة، مثال ذلك قصة حكاية «معروف الخفير والراعى الفقير» التى كتبها الدكتور طه وادى، أثر إصدار إحدى المحاكم فى القاهرة حكماً بمصادرة ألف ليلة وليلة، وجعلها على نمط ألف ليلة من حيث بناؤها، ومن حيث نمط راويها، غير أن الراوى فيها له وظيفة أخرى غير وظيفة شهرزاد، فالراوى فيها مجرد دليل خيالى يعمق السخرية من حكم المحكمة ومن العصر الذى شهد هذا الحكم، يقول : «قال الراوى.... وحيث أنى - يا سادة يا كرام - واحد من الذين أدركتهم حرفة الأدب، وهواية قرض الكتب، وقد وجدت بعد التحرى والتنقيب، والبحث والتحريب، فى إحدى خزائن «الكتب خانة» السلطانية فى حى باب الخلق بعض صحف مخطوطة، بخيط من الحرير مربوطة، فأخذت على الفور - أحاول فك أسرارها، وتحقيق رسمها، إلى أن وفقنى الله سبحانه إلى ذلك .

لكنى - بعد التحقيق والمطالعة - اكتشفت أن هذه الفصلة، تعد تكملة لكتاب «ألف ليلة وليلة» فوجدت أنه من باب الأمانة وإيثار السلامة يلزم التنويه ورد الفضل إلى ذويه، راجحاً أن يلحقها أصحاب الأمر والنهى والجزم والنفى إلى الكتاب سالف الذكر، حتى يجرى عليها ما يجرى عليه وسبحان من له الأمر وإليه^(٢).

(١) محمد المويلحى : حديث عيسى بن هشام ط د الشعب ص ٢ .

(٢) طه وادى : حكاية الليل والطريق ، ط مكتبة مصر سنة ١٩٩١ ص ٤٦ ، ص ٤٧ .

٢- البناء الموطر غير المتدرج وعلاقته بالراوي الظاهر الذى لا يحدد مصادر معارفه
القصة التى تبنى بناء موطراً غير متدرج تحتوى على مستويين فقط، بل على
موقعين: موقع الراوى، وموقع الشخصيات، والموقع الأول إطار للموقع الثانى،
ومدخل يمكن القارئ من الولوج إليه، ويساعده فى الحكم عليه، والموقع الأول هو
الميزان الذى تقلس به قيمة الموقع الثانى، ومدى انحرافه أوسوائه، وهذا البناء الفنى أكثر
الأهنية شيوعاً، وأوسعها انتشاراً، لأنه نوع بسيط لا عمق فيه ولا تعقيد، إذ يبدو وجه
الراوي أمام القارئ ثم يقوم هذا الراوى بمحاكاة القصة وتوصيل جزئياتها إلى القارئ .
والذى يصنع هذا النوع من البناء إنما هو الراوى الظاهر، فهو مرتبط به، ومقترن
بوجوده ومتنوع حسب تنوعه.

فمن الراوى الظاهر ذلك الراوى الذى لا يشير من قريب أو من بعيد إلى المصدر
الذى استقى منه معرفته بما يرويه، فهو يقص، لكنه لا يوثق ما يحكيه، وهو يستخدم
تقنيات القص ولا يستخدم تقنيات التوثيق، وهذا هو الفرق بينه وبين الراوى الظاهر
الذى يحرص على تحديد مصادر معارفه، فالراوي الأول يستخدم تقنية واحدة هى
القص أو الحكى، أما الثانى فيستخدم تقنيتين هما، القص والتوثيق .

ونحن هنا نتحدث عن الراوى الأول، ذلك الراوى الذى يجعل بناء القصة موطراً
فحسب، وهو رغم بساطته يتنوع تنوعاً كبيراً، ويستخدم بطرق متعددة تبعاً
للأساليب التى يبرع فيها القاص .

ومن نماذج هذا النوع، ذلك النمط التقليدى الذى يسر عليه أكثر الكتاب،
وهو النوع القائم على سرد الأحداث بأسلوب التاريخ أو التقرير الصحفى، مثال ذلك
قول يوسف القعيد فى قصة: «فى الأسبوع سبعة أيام»: «خرج الخفير من حجرة
التليفون، حرك يديه أمام وجهه، دافعاً بهما الهواء، بحفاً به حبات عرق نبتت فوق
جبهته رغم برودة الجو، انجم إلى دوار العمدة فى الناحية الأخرى من الواحة الواسعة.
أكدت خطواته أهمية وخطورة ما تحمله السماء، لونها بنفسجى وسحب الخريف
اللبنية اللون مشرشرة الحواشى والحدود. داخل دوار العمدة عند مروره على الزريبة
صافح وجهه هواء بارد مشبع برائحة البهائم والتبن»^(١). فى هذا النص نجد عالمين:

(١) يوسف القعيد: «فى الأسبوع سبعة أيام». ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٥ ص ٦ .

عالم الراوى وعالم آخر يقبع فيه الخفير وحجرة التليفون ودوار العمدة، وهواء القرية المشبع بالروائح المختلفة، وهذا العالم الثانى مرئى بواسطة الراوى الذى يقع فى العالم الأول، ولا يصرح الراوى بالطريقة التى حصل بها على المعلومات التى يرويها، لكنه عن طريق هذه الرؤية الثابتة يقوم هذا العالم ويصفه ويحدد موقفه منه .

هناك طريقة أخرى لهذا النوع من البناء، وهى تلك الطريقة التى لا يصرح فيها الراوى بمصادر معرفته، لكن أسلوبه ينم عن مصدرها، وذلك مثل القصص التى يرويها أبطالها بعد انتهاء الأحداث، فرواية الأيام لطفه حسين مثلاً يرويها صاحبها ويتخذ لنفسه موقعاً خارج موقع الأحداث، مما يجعلها ذات بناء مؤطر يحتوى على دهليز يقف فيه الراوى طه حسين الأديب، ويحتوى يقف فيه طه حسين الصبى، وبالمثل فإن أكثر قصص الرحلات والمذكرات الشخصية والاعترافات تقوم على هذا البناء، وترتبط بهذا الراوى .

٣- البناء الدرامى وعلاقته بالراوى غير الظاهر :

عندما يستتر الراوى ترتفع أصوات الشخصيات، وتتدفق أفعالها بصفتها أفعالاً منظورة لا محكية، وينصب الاهتمام على الصراع وليس على كيفية حكي الأفعال، فالمشاهدة تغنى عن الحكى وعن التوثيق معاً، لكن الفن القصصى لا يمكنه أن يعرض الأحداث كما تعرضها المسرحيات، ومن ثم لا يمكنه الاستغناء عن الراوى تماماً، بل يجعله مستتراً حيناً وظاهراً حيناً آخر، لكن استتاره فى أكثر المواضع يكسب القصة أو الرواية مسحة مسرحية درامية، تمكن الكاتب من الإبطاء بالأحداث، ومن حصرها فى مواضع محدودة، ومن الكشف الدقيق عن جوانب المكان الذى تقع فيه، ومن تركيز الحادثة، وتمثيلها عن طريق استخدام الأسلوب المسرحى فى الدلالة، حيث تطفئ فيها الأفعال والحوادث، أى أن الأحداث تتحول إلى مشاهد داخلية أو خارجية، والأساليب الغالبة على مثل هذه القصص هى الأسلوب الحر المباشر، ثم الأسلوب المباشر، ثم الأسلوب الحر غير المباشر، أى على غلبة الحوار، والحوار فعل، مثال ذلك هذا المقطع من قصة (الزيارة) لزهير الشايب والذى يقول فيه :

- اسمك؟

- مجاهد عبد السميع راضى يا سعادة بيه ؟

- طلباتك يا مجاهد ؟

- الستر يا فندم نعمة وغطاء.

- عندك أولاد؟

- خمسة يا سعادة البيه. كلهم إن شاء الله خفر في خدمة الحكومة.

- خمسة! ما شاء الله..

- لكن...

- هه؟

- قل يا مجاهد. قل يا بطل

- محمود أصغرهم مريض يا سعادة البيه.

- مريض يعالج في الحال.

- يا سعادة المحافظ هذا الخفر قبض على عشرين حادث سرقة في أقل من شهر.

- صحيح كلام الضابط يا مجاهد؟

- تكلم يا مجاهد ولا تخجل هذه فرصتك.

- ... وأمسك حادثة قتل في غير دركك، ومن قبل أن تقع.

- لا يوجد في الدين كلها خفر بهذا الشكل، يزداد مرتبه جنيهاً كاملاً^(١).

هذا النص ليس إلا جزءاً من قصة قصيرة وهو يمثل مشهداً درامياً حوارياً ثابتاً تأتي فيه الكلمات لتحل محل الأفعال، بل لتكون هي نفسها أفعالاً معروضة، أما ما يحيط بأمثال هذه المشاهد فقد يكون تقارير وصفية ظاهرية تشبه التوجيهات التي يكتبها كاتب المسرحية في ثنايا المقاطع الحوارية، كأن يقول مثلاً: وقال (في حدة وغضب) أو وقال (في هدوء) لكن النص السابق ينعكس في فقرات باطنية تكشف عن منولوج خارجي يصدر عن الراوي نفسه، وليس عن الشخصية التي يدور الكلام حولها، وإن كان يصور الأفكار والتأملات التي تغلغ في عقل مجاهد، الشخصية الرئيسة في القصة يقول: «كم ستكون المكافأة يا ترى؟ عشرة جنيهاً خمسة عشر؟ ربما عشرين، المدير والضابط يحيطان به، انتباه يا مجاهد وصورة تلتقط، امرأته تزغرد من الفرحة ليس هكذا يا امرأه لا يصح هذا أمام المحافظ...»^(٢).

ومن مميزات هذا البناء الدرامي أنه يمكن من رؤية الأشياء من عدة زوايا وليس من زاوية الراوي فحسب، فكل الشخصيات لها الحق في الرؤية وفي التقويم، كما أن كل

(١) مجلة القصة العدد ٢٩ يوليو سنة ١٩٨١ ص ٢٤ .

(٢) المرجع السابق .

حادثة وكل شئ قد يصبح له لدى كل شخصية مظهران، أحدهما خارجي، والآخر داخلي، فتبدو لنا الأشياء وهي مرئية من خلال أعين الشخصيات ومن خلال أنفسها أيضاً .

٤- البناء المفكك وعلاقته بالراوي العليم المنقح

عندما يتدخل الراوي في نسيج الأحداث، ليعرض فكرة من أفكاره، أو ليدعو إلى مذهب معين أوليفند مذهباً، فإن عمله ذلك يفكك بناء العمل الأدبي من الناحية الفنية، فالبناء الفني لا يتحقق له الإحكام في ظل هذا الراوي المسيطر الفضولي، بل في ظل الراوي المحايد، أو الراوي غير العليم، أو الراوي المستتر، لأن أمثال هؤلاء الرواة يتيحون الحرية أمام عناصر القصة كي تنمو دون قيود، حتى تكتمل الحكمة، دون أن يكون بين طياتها أية عناصر دخيلة، أو محشوة لأهداف أخرى غير الحكمة، وكل جزئية تعمل على صياغة هذه الغاية الفنية، وتشارك في صنعها، حتى تصبح القصة مثل الهرم الذي يشارك كل حجر من أحجاره في توازنه وفي انتصابه على هذه الهيئة التي لا فضول فيها .

على أن الكتاب أحياناً يعتمدون على هذا الراوي المنقح، ويضحون بالبناء المحكم في الروايات السياسية، والروايات الدينية والأخلاقية أو الإصلاحية خاصة؛ لأن الغاية التي ينشدونها في هذه الروايات تبرر عندهم كل وسيلة، فهم لا يعمدون إلى إنشاء روايات جميلة فنية، بل يعمدون إلى الدعوة إلى مذهبهم، ومن ثم نرى الراوي يمزق إهاب البناء، فيتحدث عن السياسة، أو عن الأخلاق، أو عن أى شئ آخر، ونراه يستطرد في سرد الأحداث، فيذكر أحداثاً ربما لا يكون بينها وبين الأحداث الروائية أية علاقة بنائية، لأن الوحدة التي يعتمد عليها النص حينئذ وحدة غرضية تصب كلها في هدف غير فني، وهو الهدف السياسي أو الأخلاقي الذي أراده الكاتب، لذلك فإننا نجد في صلب هذه الروايات خطباً وأحاديث مطولة ومواعظ ونصائح وحكماً ومعلومات جغرافية وتاريخية لا يتطلبها بناء النص من الناحية الفنية، وذلك مثل الخطب والرسائل التي تتحدث عن حقوق المرأة في رواية (حواء بلا آدم) لمحمود طاهر لاشين، ومثل الصفحات الكثيرة التي تتحدث عن جمال الريف في رواية (زينب) لمحمد حسين هيكل، وكما أن الراوي المنقح يسمح لنفسه بتمزيق البناء الفني للقصة فإنه يسمح للشخصيات بذلك أيضاً، بل يجبر الشخصيات على فعل ذلك، ويحملها فوق ما تطيق، ويقول على لسانها ما لا ينبغي لمثلها أن يقوله، فيجعل الفلاحة

حكيمة، والمخادمة فيلسوفة، والأمى سياسياً، كما هو الشأن فى أكثر الروايات ذات الطابع الاشتراكى.

ولا يكتفى الراوى المنفتح بهذا فحسب، بل يتدخل فى البناء السردي نفسه ويحوله إلى بناء وعظى، والبناء الوعظى كما هو معروف فى القصص الوعظية يعتمد على صياغة العبرة، أى على الهيكل الذى يقوم فى أكثر الأحيان على الفجيرة التى تحمل بالشخصية التى يتعاطف معها، أو على الغبطة التى تتابنا من اندحار الشخصية الشريرة أو القضاء عليها، ومن ثم يتحول الصراع فى القصة الوعظية إلى نزاع بين أنصار مذهبين: أحدهما خير والآخر شرير، وكلا المذهبين يشتمل على نماذج جامدة غير مرنة لا تغير ما تؤمن به، ولا تقبل الحوار أو النقد، لأنه صراع بين المؤمنين بالمبادئ التى يعتنقها الراوى وبين الكافرين بها، واللغة المستخدمة فى الروايات التى يوجد فيها هذا الراوى لغة تقويمية ذات قيمة، تكثر فيها الأوصاف والألقاب والمبالغات والقوالب اللغوية الجاهزة .

٥- البناء المحكم والراوى المحايد

هذا الراوى عكس الراوى السابق، لأنه يقف من الأحداث موقفاً محايداً أو يمتنع عن الأحداث، أو يظهر نفسه وكأنه أقل معرفة من الشخصيات نفسها، وهذا النوع غالباً ما يصاحبه البناء المحكم؛ لأن الأحداث تترك حرة كى تنمو نمواً طبيعياً وواقعياً دون تدخل من الراوى، ودون أى تأثير غلى مجرياتها، إلا إذا كانت القصة نفسها ذات أسلوب تعبيري أو رمزى أو من قصص الخيال العلمى، المهم أن الراوى المحايد يلائمه البناء المحكم أكثر مما يلائم غيره، وقد تمثل ذلك فى روايات نجيب محفوظ، وفى الروايات ذات الطابع الدرامى .

وميزة البناء المحكم أنه يجعل النص حملاً أوجه، يترك الحرية الكاملة للقارئ كى ينظر إلى الوجه الذى يلائمه فى النص، ويفسر النص التفسير الذى يراه، دون قيد أو مصادرة، فيبدو النص المحكم دائرى الأوجه بل غير محدود الدلالة، لكن البناء الفنى المفكك صيغة تسلطية يتقيد القارئ فيها بقيود الراوى الذى يحاول أن يحاصره ويفرض عليه وجهة نظره بطريقة مباشرة، وليس معنى ذلك أن البناء المحكم يخلو من الرسالة التى يضمنها المؤلف مقاصده، لكن البناء المحكم وحده كفيل بتحويل الصورة التى صنعها المؤلف لهذا القصد إلى لوجه ذات وجه بعدد وجوه الحقيقة .

وتختلف أساليب الكتاب اختلافاً بيناً في صياغة هذا البناء المحكم، فبعض الكتاب ينزع من قلب الراوى حبه وبغضه، ويسلبه تعصبه أو تحيزه، فيجعله فاطر اللغة والفكر، يجعله كما يقول نجيب محفوظ عن كمال صورة نجيب محفوظ في الثلاثية : «لا هو بارد ولا هو حار»^(١). وهذا الراوى ينقل الأحداث ويصف التفاصيل الدقيقة للأماكن وصفاً يعمل على استحضارها في ذهن القارئ، ويتبع سلوكيات الشخصيات بوصفها كائنات حية عاقلة تتصارع أمام عالم موضوعى محايد يراقب سلوكياتها ويرصدها كما يرصد عالم الحيوانات سلوكيات الفئران، لكن ملاحظات الراوى تعمل على خلق شخصيات لها استقلالها الذاتى والفكرى، ولها خصوصياتها النفسية، ولها ديناميكيتها التى تجعلها قادرة على التطور الذاتى والتفاعل الحر مع الحياة، وهذا هو أسلوب نجيب محفوظ فى الثلاثية، وهو أسلوب يختلف عن أسلوب المؤرخ المحامد، لأن المؤرخ ينقل أحداثاً، أما الراوى المحامد فيصنع أفعالاً، وهناك فرق بين الحدث والفعل، فالحدث مجرد واقعة حدثت أو تحدث فى مكان أو زمان معين أما الفعل فهو سلوك صادر عن شخص حى له دوافعه المادية والمعنوية وله أسبابه ونتائجه، والحدث جزء مبتور من الواقع المعيش، أما الفعل فهو صورة فنية حية أكثر حياة من الواقع المعيش نفسه.

يستخدم نجيب محفوظ هذا الأسلوب فى إحياء الشخصيات، ثم يتركها تتصارع مع الزمان، فيصرعها جيلاً بعد آخر، لكنها فى صراعها مع الزمان ومع ذاتها ومع العالم المحيط بها تكون حلقة حياتية كاملة الاستدارة، أو تكون بنية محكمة تقف الولادة فيها فى مواجهه الموت، وتقف الشيخوخة فى مواجهة الشباب، والقوة فى مواجهة الضعف، والخير فى مواجهة الشر، حتى تتحول الرواية إلى معزوفة موسيقية متناغمة ومتوازنة يتحمل كل عنصر منها قسطاً من البنية الكلية النامية التى تتبدل تلقائياً كما تتبدل خلايا الجسم الحى .

وبعض من الكتاب لا يصنع صنيع نجيب محفوظ فى ثلاثيته فلا يجعل الراوى محايداً فقط، بل يحاول إخفاء صورته حتى يكون أكثر حياداً، ومن ثم تبرز الأفعال والأفكار والأقوال فى صورة شبيهة بالأسلوب المشهدى أو المسرحى، وهو المعروف بالبناء الدرامى، والبناء الدرامى بطبيعته بناء محكم، إذ تتحول القصة إلى مشهد أو مجموعة من

(١) نجيب محفوظ : السكرية ص ٢٥٠ .

وهذا البناء المشهدي المحكم قد يعمل على اعتماد القصة على التمثيل أو المحاكاة بوصفها أسلوباً لإبراز الدلالة، وهذا هو أسلوب الدراما، ففي الدراما قد تعبر ساعتان من التمثيل عن حياة قد تمتد عدة أيام، وبالمثل فإن المشهد الذي قد يستغرق صفحة واحدة أو يكتب على أنه تم في جلسة واحدة قد يرسم صورته لحياة تستغرق زماناً كبيراً. وليس هذا نوعاً من البناء المؤثر الذي سبق الحديث عنه، لأن التأطير هناك داخل النص، أما الازدواجية هنا فناشئة من تلازم الدال والمدلول، ومن تشابه الصورة والأصل، ومن التقابل بين الحياة عندما تكون معيشة وعندما تكون مصورة في لوحة فنية .

وهناك طريقة ثالثة يستخدمها الكتاب في تحييد الراوى وصناعة بناء روائى محكم، وهى طريقة الشهادات، فالكاتب لا يروى القصة بل يجعلها مجموعة من التقارير والوثائق والشهادات التى يكتبها أناس مشاركون فى الأحداث، أو يكتبها شهود عليها، وذلك مثلما فى رواية الزينى بركات لجمال الغيطانى، فجمال الغيطانى لا يروى القصة بل يخصص جزءاً على أنه تقرير ترائى مكتوب بقلم الرحالة الإيطالى فياسكونتى جانتى خلال شهر أغسطس سنة ١٥١٧ ميلادية، ثم ينقل أجزاء أخرى على شاكلة كتب التاريخ والمراسيم السلطانية ونداءات الطوفان، ومن مجموع هذه الأجزاء يتكون بناء الرواية، ويكون علم الراوى فى الرواية لا يزيد على علم القارئ التى يتربص صدور التقارير والنداءات وتواتر الوقائع .

ثالثاً: الراوى وأثره فى الأسلوب :

يمكن البحث عن علاقة الراوى بالأسلوب المستخدم فى القصص فى ثلاثة محاور:
الذات الراوية، والموقع، والصيغة :

١- تأثير الذات الراوية فى لغة السرد .

عندما يروى لك أحد الناس خبراً فإن اللغة التى يستخدمها سوف تختلف عن لغة إنسان آخر يروى لك الخبر نفسه، وذلك لأن كل إنسان له قاموس لغوى خاص، وله طريقته خاصة فى تركيب الجمل وترتيبها، تبعاً لاختلاف القدرات واختلاف التعليم، والثقافة، والمهنة، والطبقة الاجتماعية، وغير ذلك من المؤثرات .

وفى مجال الرواية الفنية للقصص والروايات نلاحظ ذلك بوضوح، وبخاصة فى

الروايات التي يتعدد فيها الرواة، فذات الراوى تضى على لغة السرد ظللاً خاصة به، فتحملها مرحة إن كان الراوى مرحاً، وحزينة إن كان الراوى حزيناً، ومسهبه إن كان الراوى ثرثاراً، ومحكمة جزلة إن كان الراوى جاداً؛ لأن هذه اللغة نفسها جزء مهم من بنائه الفنى، فكلام الرجل قطعة من عقله كما يقال .

ويظهر ذلك بوضوح شديد فى الروايات التي تستخدم أكثر من راو لحكاية القصة الواحدة، ففي رواية (الرجل الذى فقد ظله) لفتحى غانم، نجد أربعة رواة هم: ميروكة الخادمة، وسامية الفنانة غير الموهوبة، ومحمد ناجى الصحفي، ويوسف السويفى ابن الطبقة الوسطى، وكل واحد من هؤلاء الرواة الاربعة يحكى عن العالم الذى يحيا فيه فتتطابق مصادر حكاياتهم ولكن طريقة كل منهم مختلفة، وأسلوب كل منهم مختلف، ولغته مختلفة. فميروكة تستخدم الكلمات التي تقع فى محيطها الثقافى مثل كلمات: إبراهيم - عبد التواب - دسوقى - عثمان - فاطمة - بهيمة - الطيبخ - اللحم - الأرز - الملوخية - الخيار - الطماطم - الفاصوليا - الكوسة - المخلل - الليمون - البرتقال - الشاي - الجبن - الزيتون - الطرطور - العفاريت - الزعيق - السطوح.

أما سامية فتستخدم كلمات أخرى تقع فى مجالها الثقافى أيضاً مثل: اليزايث تايلور - يوسف وهبى - يولاند - ماركو - البلاتوه - الكومبارس - الويسكى - الصودا - الجبن - الفودكا - الكوكتيل - البيرة - الفرمونت - المزة - المارتينى الخ.

وبينما تؤثر ميروكة استخدام الجمل الفعلية، تستخدم سامية الجمل الاسمية وأشباه الجمل، وبينما نفرط سامية فى استخدام أدوات النفى، لاتكاد ميروكة تستخدمها أبداً وكذلك الحال مع أدوات الشرط، وبينما يأتى أسلوب ميروكة موجزاً، يأتى أسلوب سامية مطناً^(١). وبينما تأتى لغة ميروكة تقريرية واضحة المعانى، تأتى لغة سامية تصويرية وهكذا .

وكذلك الحال بالنسبة للقصاص التي يرويها راوية واحد، فإن أسلوب الراوى فيها يعد تعبيراً عن شخصيته وثقافته وموقعه الاجتماعى، فالرواية التي ترويها امرأة تختلف لغتها عن الرواية التي يرويها رجل، والرواية التي يرويها حداد تختلف عن الرواية نفسها إذ رويت على لسان طبيب، بل إن الرواية التي تروى على لسان أحد الأطباء يختلف أسلوبها عن الرواية التي يرويها طبيب آخر، وكل ذلك يتضح إذا صرح

(١) راجع تحليل الأسلوب فى رواية «الرجل الذى فقد ظله» فى كتاب السرد فى الرواية المعاصرة للمؤلف من ص ٢٥٥ حتى ص ٢٥٤ .

الكاتب بشخصية الراوى، ولا يفعل ذلك - غالباً - إلا إذا رويت القصة بضمير المتكلم، أو إذا كان الراوى واحداً من شخصيات الرواية، وفي أكثر الأحيان يختلط أسلوب الراوى بأسلوب المؤلف، فلا يُعرَف هذا من ذلك، بل يتعامل أكثر القراء معه على أنه أسلوب المؤلف فحسب .

٢- تأثير موقع الراوى على لغة السرد

وقد حظيت العلاقة بين موقع الراوى والأسلوب السردى بعناية النقاد وعلماء الأسلوب، فتناولوها من عدة زوايا، تناولها جوار جانب من زاوية الزمان الذى يستغرقه الراوى فى السرد، وعلاقته بالزمان الفعلى للحياة التى يكشف القناع عنها، فزمان السرد إما أن يكون أكبر من زمان الأحداث أو أقل منها أو مساوياً لها، ومن هنا تنشأ ثلاثة أنواع من الأسلوب:

١- المشهد : وزمان السرد فيه يساوى مع زمان الأحداث، وينشأ عن ذلك أسلوب الحوار.

٢- التلخيص : وزمان السرد فيه أقل من زمان الأحداث، وينشأ عنه أسلوب الحكى، حيث نجد اللغة الحكائية التى تختزل الأحداث التى ربما تجرى فى عدة أعوام فى عدة سطور.

٣- الوقفة : وزمان السرد فيها أكبر من زمان الأحداث، بل إن زمان الأحداث قد يتلاشى تماماً وتنشأ عنه اللغة الوصفية التحليلية التى يسهب الراوى فيها بالتغنى بالتفاصيل ورسم الصور المكانية^(١) .

ثم تناول الأسلوبيون الجدد هذه القضية من زاوية المسافة التى تفصل بين موقع الراوى وموقع الشخصيات، فقد رأوا أن الراوى ليس إلا وسيطاً بين الشخصيات والقارئ، وأن دوره يقوم على عرض الأحاديث والأفكار التى تتكلم بها الشخصيات. هذا الراوى قد يتيح للشخصيات الحرية كاملة فى أن تقول ما تشاء، ولا يتدخل هو فى كلامها أبداً، وقد يكتم أفواه الشخصيات فيتحدث هو نيابة عنها، ولا يتيح لها أية فرصة للتعبير المباشر عن ذاتها، وقد يكون فى مرحلة ما من المراحل التى تفصل بين هذين القطبين المتنافرين.

وينشأ عن ذلك عدة أساليب فى عرض الأحاديث والأفكار حصرها «ليتس وشورت» فى كتابهما (Style in fiction) فى خمسة أساليب^(٢) :

(١) د. عبد الرحيم الكردى : السرد فى الرواية المعاصرة ط دار الثقافة ص ٧١ .

Geoffry N. Leech and Michael H. Short : Style in fiction, p. 344 .

(٢)

أ - الكلام المباشر : والدور الذى يقوم به الراوى فى هذا الأسلوب مجرد التقديم لكلام الشخصيات، كأن يقول: «قال زيد» ثم يورد الحوار الذى ينسب إليه تلك الشخصية، أو يذكر أية عبارة تدل على أنه يقدم لكلام الشخصيات، من قبيل (ثم صاح) أو (همس) أو (نادى) أو غير ذلك .

ب - الكلام غير المباشر : وفيه يتدخل الراوى فى كلام الشخصيات فلا يكتفى بالتقديم له بل يتحدث نيابة عن الشخصية نفسها مع التصريح بأن القائل هو الشخص صاحب الكلام وليس الراوى، مثال ذلك: «قال إنه سوف يكلمنى فى المنزل» فهذه العبارة لو رويت بالأسلوب المباشر لقلت هكذا: «قال: اننى سوف أحدثك فى المنزل» .

ج- الكلام الحر المباشر : وفى هذا الأسلوب يتخلى الراوى تماماً عن القص، ويترك الشخصيات كى تبوح بنفسها عما تريد قوله، دون تدخل منه بالتقديم أو الوساطة، وهذا الأسلوب يشبه الأسلوب المسرحى .

د- التقرير السردى للأحداث أو للأفكار : وتدخل الراوى فيه بكاد يكون تاماً، إذ لا يترك أية فرصة للشخصيات، فلا يسمع لها صوت أو فكر، بل الراوى هو الذى يخبر عما تقول وعما تفكر فيه، مثل العبارة التالية : «اخبرنى بما حدث وكان ذلك الذى دار بينهما يتعلق بموضوع المنزل الجديد» .

هـ- الكلام الحر غير المباشر : وهو أسلوب يمزج الراوى فيه بين كلامه وكلام الشخصية التى يتحدث عنها، فيطعم كلامه بكلامها، فإن كانت تتحدث العامية وهو يتحدث العربية جعل كلماتها العامية وأساليبها الركيكة تتسرب إلى كلامه الفصيح .

وإذا رتبنا هذه الأساليب حسب درجة تدخل الراوى فى كل منها فسوف تكون كما يلى:

أ - التقرير السردى للأحداث والأفكار .

ب - الأسلوب غير المباشر .

ج - الأسلوب الحر غير المباشر .

د - الأسلوب المباشر .

هـ - الأسلوب الحر المباشر .

وإذا نظرنا إلى جملة مثل : «إننى سوف أكون فى انتظارك غداً فى منزلى» وأردنا

أن نصورها بهذه الأساليب لجاءت كما يلي:

أ - صرح لي برغبته في استقبالي أمس. (تقرير سردى).

ب - قال إنه سوف يكون في انتظاري غداً في منزله. (أسلوب غير مباشر).

ج - لم أنس حكاية سوف أكون في انتظارك التي لم أصدقها (أسلوب حر غير مباشر).

د - قال : إننى سوف أكون فى انتظارك غداً فى منزلى (أسلوب مباشر).

هـ - إننى سوف أكون فى انتظارك غداً فى منزلى (أسلوب حر مباشر).

٣- تأثير صيغة الراوى على لغة السرد

المقصود بصيغة الراوى هنا نوعه، كالراوى الظاهر، والراوى الخفى، والراوى الثقة والراوى المنقح وغيرها من الأنواع التى سبق الحديث عنها، وقد آثرت استخدام مصطلح (الصيغة) لما يحمله من دلالة على أن هذه الأنواع ليست إلا قوالب فنية، تشبه القوالب الصرفية التى يطلق الصرفيون عليها مصطلح (الصيغ) أيضاً .

وقد ارتبط كل قالب من هذه القوالب فى الروايات والقصص بمجموعة من الأساليب التى توجد بوجوده ونزوله بزواله، حتى أصبحت من لوازمه، مما دفع إلى القول بأنها أثر من آثاره، أو القول بأنه هو نفسه أثر من آثارها .

١- فمن ذلك مثلاً الارتباط الذى نلاحظه بين الراوى الظاهر والأسلوبين التقريرى والتصويرى، أى الأسلوبين التاريخى والشعرى، وما نلاحظه أيضاً من ارتباط بين الراوى الخفى والأسلوب الحوارى، أى الأسلوب الدرامى، ولا يخفى ذلك فى الروايات والقصص، فحيثما ظهر الراوى وجدت اللغة التقريرية والوصفية، وحيثما اختفى تعالت أصوات الشخصيات بالحوار .

والفارق الأسلوبى بين اللغتين واضح، لأنه فارق بين اللغة الكتابية التى تستغنى عن المعينات الخارجية بتقنيات لغوية وكتابية وبين اللغة الشفوية التلقائية، فعلى الرغم من أن كلاً من كلام الراوى وكلام الشخصيات كلام مكتوب على الصفحات، غير أن كلام الشخصيات - أى الحوار - مقدم فى القصة أو الرواية على أنه منطوق، وإذا كان الكلام المنطوق فى الحياة يكتسب حيويته من إشارات اليد والعين والرأس ومن لون الوجه وكيفية الكلام وارتفاع الصوت، أو انخفاضه، أو تلوينه، فإن كلام الشخصيات فى الرواية يقدم على هذه الشاكلة أيضاً، إذ يعمل الراوى على أن يرسم صورة

للشخصية المتحدثة أثناء كلامها، فيقول مثلاً: ووقف غاضباً محمر العينين رافعاً
صوته... الخ. معنى ذلك أن جملة الحوار مسوقة من خلال موقع الشخصية الموصوفة،
أما جملة السرد فمسوقة من غير تركيز على الموقع .

ولذلك فإننا نجد جملة السرد طويلة متكاملة الضمائر والروابط والعلاقات مستقلة
بنفسها في أداء الدلالة، بينما نجد الجملة الحوارية قصيرة ساخنة مبتورة تعتمد على
معينات خيالية تقدمها اللغة السردية المصاحبة لها، كما أن وظيفة اللغة السردية غير
وظيفية اللغة الحوارية، فالأولى وظيفتها إخبارية في ظل الراوى العليم المحايد، إخبارية
شعرية أو خطابية في ظل الراوى العليم المنقح، أما لغة الحوار فوظيفتها انفعالية
تواصلية، وفي النص التالى المقتبس من رواية (البيضاء) ليوسف إدريس نموذج حتى
للفارق بين الأسلوبين، يقول: «قال :

- هيه.. وازاي قريرتك ؟

وضحك.

ما فائدة أن أكذب وهو حالاً سيرف، فقلت:

- دى صديقة أجنبية

قال:

- وجاية ليه؟

قلت:

باساعدها فى اتقان اللغة العربية

- هية

همهم هكذا وهو يهز رأسه وملاحه هزه كنت أعرف ما تعنيه جيداً كأنما يحدث
نفسه:

- أيتها اللغة العربية كم من الجرائم ترتكب باسمك؟

وضحكت على مضض لأجعل ما قاله يأخذ شكل النكته، وضحك هو الآخر
ولكنى كنت متأكدة تماماً أنه يتكلم جاداً ويعنى ما يقول»^(١) .

فى هذا النص نجد الحوار بالعامية ونجد أسلوب السرد بالفصحى، ونجد الجمل

(١) يوسف إدريس : البيضاء، «الأعمال الكاملة» ط دار الشروق سنة ١٩٨٧ . ص ٧٦٨، ص ٧٦٩ .

الحوارية قصيرة ومبتورة، ولا تستقل بنفسها في أداء الدلالة، بل تستعين بالهيئة التي عليها المحاور، والتي تكشف عنها لغة السرد، فلولا كلمة ضحك وعبرة مهمم وهو يهز رأسه وملاحظه.. الخ، لما أدت الجمل الحوارية دلالتها المطلوبة، أما جمل السرد فكاملة مستقلة بأداء الدلالة، معنى ذلك أن شيوع أسلوب السرد في قصة من القصص يعمل على صبغ هذه القصة بهذه الصبغة، وشيوع أسلوب الحوار يعمل أيضاً على تلوينها بلونه .

٢- ومن ذلك أيضاً الارتباط الذي نجده بين الراوى الخارجى والأسلوب الفكاهى الكاريكاتورى، وبين الراوى الداخلى والأسلوب التحليلى العاطفى .

فالراوى الخارجى يرصد المظاهر الخارجية الحسية التى يراها الراوى بعينه، وإذا اكتفى بها فغالباً ما تودى إلى السخرية، أما الراوى الداخلى فلا يكتفى بذلك، بل يغوص فى أعماق هذه الأفعال لدى فاعليها، أو فى تأثيراتها الباطنية لدى المتلقين لها، فتقلب الحركة الى شعور، والفعل الى عاطفة، والضحك إلى حزن، والسخرية إلى تعاطف وألم، وإذا قارنا بين الفقرات التى تروى من الخارج والفقرات التى تروى من الداخلى فى الرواية الواحدة فسوف نلاحظ ذلك بوضوح، ففى رواية الحرام ليوسف إدريس مثلاً فقرتان: واحدة تصور قدوم فكرى أفندى مأمور الزراعة إلى العزبة، أما الثانية فتصور إحدى الشخصيات وهى عزيزة وقد جاءها المعاض، يقول فى الأولى: «وجاء مأمور الزراعة فى النهاية وسبقته الأبهى تدفع الواقفين وتفسح له الطريق وكان فكرى أفندى المأمور لا يقل رغبة فى رؤية هذا الحادث الجديد عليه وعلى العزبة عن أى من الواقفين، ولكن كان حريصاً فى الوقت ذاته على ألا يفقده ذلك الشغف هيئته، فما أن قارب المتزاحمين حتى مد يده وأحكم إغوجاج طربوشه فوق رأسه، ثم اكتست ملامحه السمراء طابع الجدد، وعقص رقبتة فى صلف كما يجب أن تكون عليه حين يراه الفلاحون»^(١) .

ويقول فى الفقرة الثانية: «غير أنها ذات يوم بعد القيالة، اضطرت أن تتذكر كل شئ، وتعى بكل شئ فقد لمع شئ فى عقلها كما يلمع النصل الغادر قبل أن يستقر فى جسد الضحية، فقد أحست ببوارد الطلق اللعين تنقر فى سلسلة ظهرها ثم تلتف حول بطنها لتعتصرها، أحست أن هذا الشر اللعين الذى تحمله ينقر جدار بطنها مطالباً

(١) يوسف إدريس : الحرام «الأعمال الكاملة» ص ٣١٩ .

بالخروج، ينقر في إصرار وتصميم نقرات مستمرة، كل تالية أعلى من الأولى وأوجع وكأنه يهيم بهدم الجدار»^(١).

في الفقرة الأولى التي ترصد حركات مأمور الزراعة يكتفى الراوى بالتقاط المظاهر الخارجية للأفعال والهيئات، مثل دفع الواقفين بعضهم بعضاً بغية إفساح الطريق، وإحكام اعوجاج الطربوس فوق الرأس، وعقص الرقبة، وتصلب ملامح الوجه، وهذه المظاهر الخارجية ترسم صورة مضحكة للمأمور لا يتعاطف القارئ معها؛ لأنها لا تكشف عن الأسباب الداخلية لها، أما الفقرة الثانية فهي لا ترصد الحركات الخارجية فحسب إذ لو فعلت ذلك لبدت مضحكة أيضاً، لكنها رصدت الأحاسيس الداخلية المصاحبة للحركات، مما جعل الولادة التي تعانها عزيزة ولادة نفسية قبل أن تكون ولادة حقيقية، فالذكريات الأليمة، والوعى المورق، واللغة الشعرية التي تشبه هذه الذكريات، وهذا الوعى بالتصلب الذي ينغمس في جسدها، وكلمات الضحية واللعين والشر، كل ذلك يجعل القارئ يحس بما تعاناه عزيزة قبل أن يتخيل رؤيته، والفارق بين المشهدين ليس فارقاً بين حركة دخول العزبة وحركة خروج الجنين فحسب، فكلاهما يمكن أن يكون فكاهياً، لكن الفارق أن الحركة الأولى منظورة من الخارج، والثانية منظورة من الداخل، فأصبحت لغة الأولى وصفية حسية، ولغة الثانية شعرية باطنية، ولم يتحقق ذلك إلا لأن الراوى كان في الأولى خارجياً وفي الثانية كان داخلياً.

٣- ومن نماذج الارتباط بين نوع الراوى أو صيغته وبين الأسلوب، ذلك الذى نراه بين الراوى المحايد والأسلوب الوصفى التحليلى، وبين الراوى المنقح والأسلوب المعيارى المستخدم للغة التقويمية، فالراوى إذا كان محايداً جاءت لغته محايدة تعمل على توصيل المعنى أو الكشف عن الفعل دون أن تبين أية عاطفة من المتحدث، لغة باردة كلغة العلوم، أما الراوى المنقح فلغته ملحمية شعرية تقويمية تنقل الحدث والشعور المصاحب له فى وقت واحد، ولذلك فإننا نجد الأولى وصفية معيارية تعتمد على المستوى الأول من اللغة، أما الثانية فمجازية تعتمد على التصوير النفسى، وعلى نقل المشاعر والأحاسيس، وعلى التهويل أو التحقير من الفعل، وقد تحدث الأسلوبيون عن طبيعة هذه اللغة التقويمية فقسموها ثلاثة أقسام:

(١) المرجع السابق ص ٤٠٨، ص ٤٠٩.

١- لغة ذات طابع انفعالي.

٢- لغة ذات طابع اجتماعي.

٣- لغة ذات طابع تقويمي.

وجعلوا كل قسم من هذه الأقسام درجات ثلاث: عال ومتوسط ومنخفض. وبذلك يصبح هناك تسعة أنواع من الأساليب التقويمية^(١).

ومن اللغة المحايدة التي تبدو كأنها لا تحتوي انفعالاً أو طابع اجتماعية أو تقويمية ذلك الوصف المسوق في رواية الزينى بركات لجمال الغيطاني ويقول فيه: «من بوابة الأمير قاني باى الرماح أمير الخيل السلطانية، خرج منادٍ غليظ الصوت، يعرفه الناس، في اللحظة نفسها خرج منادٍ آخر من بيته القريب من قصر الأمير قوصون الداودار، قرب حارة بير جوان، يتجه إلى العطوف إلى الحسينية إلى حارة الروم الجوانية، هواء خفيف عذب يحمل إلى الأذان دقات طبل وأصوات منادين آخرين، نداءات توقظ النيام، تفك تلامس الجفون، عمال الحمامات يخرجون، عمال المستودعات المحاورة، باعة لبن، باعة فول يتوقفون، تصفى الأذان، النساء يصحن مناديات بعضهن البعض، بائعة بليلة تزعق في حارة الميضة التي فتحت بوابتها منذ قليل»^(٢).

فاللغة في هذه الفقرة تبدو محايدة - رغم أن اللغة بطبيعتها تقويمية - فالأفعال والجمل تعمل على نقل صورة حية للمكان والناس دون رغبة من الراوي في تقويم أو إظهار انفعال خاص، إنها مجرد وسيط لنقل المعاني.

لكن النمط الثاني من الأسلوب الوعظي أو الشعري فيقدم المعنى والحكم عليه في وقت واحد، أو المعنى والدعوة لاتباعه أو لاجتنابه، ويكثر هذا الأسلوب في الروايات التعبيرية وروايات العبر والمواعظ والروايات التقليدية، مثال ذلك قول راوي قصة زينب لهيكل وهو يصور لقاء زينب بإبراهيم: «كل ما في الأرض والسماء من سعادة لا يبلغ ذروة ما تفيض به نفسها هاته الساعة، إن القمر والكواكب والموجودات كلها في عرس كبير، وذلك النسيم العذب الساري في الجو يحمل معه الهناءة، هل تستطيع زينب أن تتكلم؟ وهل يسعها لسانها كلا»^(٣).

Geofery N. Leech and Michel H. Short: *Style in fiction* p. 273 .

(١)

(٢) جمال الغيطاني . الزينى بركات، ط دار المستقبل العربي سنة ١٩٨٥ ص ٢١ ، ص ٢٢ .

(٣) محمد حسين هيكل : زينب، ط دار المعارف سنة ١٩٧٩ ص ٥٥ .

ففى هذه الفقرة لانبء قصاً لءكابة بل بءء صباغة شعرية لأءاسيس؁ ونبءء الكلمات كلها ءقويمية والءمل ءصويرية؁ ببءلاف الكلمات والءمل فى النص السابق .



وفى الءءام بمكن القول بأن الراوى عنصر من عناصر النص القصصى بل هو العنصر المسيءر عليه؁ وله ءأءيره الكبير على بءاء النص؁ سواء على البءاء السردى أم على البءاء اللغوى .

ويءمءل ءأءير هذا الراوى فى ءلأه مءاهر:

أولاً : فى القالب الفنسى للءوع الأدبى؁ إذ أن الراوى هو الذى بءعل الرواية رواية والقصة القصيرة قصة قصيرة؛ ولذلك فإن لكل منهما نوعاً ءاصاً من الرواية الأولى ءوليفى مءعدد الأصوات أما ءلأى فأءاى الصوت .

ءانىاً : ءأءير هذا الراوى فى البءاء الفنسى للءمل الأدبى؁ فقد ءبء أن لكل نوع من الرواية بنية نصية ءلأمه .

ءالفاً : ءأءيره فى الأسلوب اللغوى المءءءءم فى صباغة العءل الأدبى .

وهذه المءاهر ءلأه هى نفسها النص القصصى الذى نسمى لءبيان ءأءير الراوى فيه.



خاتمة

وبعد،

فقد انتهى هذا الكتاب إلى صياغة محددة لمفهوم الراوى، وحاول أن يكشف عن التطور الذى لحق بهذا المفهوم فى النقد الأدبى وفى النصوص القصصية، ويبين العلامات والوظائف التى تحدد ملامح الرواة، وتأثير كل نوع منها على النص الذى ترد فيه .

ومع ذلك فإنه ليس إلا مدخلاً نظرياً لدراسة هذا الجانب المهم والمهم من جوانب النص، فالكتاب بصورته الحاضرة يثير الكثير من التساؤلات التى تنتظر الإجابات الشافية، وي طرح العديد من القضايا التى تدفع إلى النقاش، مثل التساؤل عن العلاقة بين الراوى والمؤلف، والراوى والشخصيات، والراوى والروى عليه، والراوى والقارئ، والراوى والمعنى أو المضمون، والراوى والمسافة، والراوى والأسلوب ... وغير ذلك، ثم إن هناك حاجة لدراسة الراوى فى أعمال كل أديب ؟ وفى كل جيل من الأدباء؟ وفى كل قطر؟ بل فى كل عمل أدبى؟ وكيفىة استخدام الراوى فى تأويل النص الترائى، أو فى تضليل القراء عن المعانى الحقيقية لهذا النص؟ .

هناك العديد من القضايا التى يطرحها هذا الكتاب، لكن بحسبه أنه حاول أن يفتق أكمام هذا المورد غير المطروق، فإن كان التوفيق قد حالف صاحبه فبنعمة من الله، وإن كان غير ذلك فمن نفسه .

والله المستعان



أهم المصادر والمراجع

أولاً: النصوص القصصية :

- ١- إبراهيم عبد الحليم : أيام الطفولة، ط دار الفكر القاهرة سنة ١٩٥٨ .
- ٢- ألفريد فرج : مجموعة قصص قصيرة، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر. القاهرة د.ت .
- ٣- ألف ليلة وليلة : ط بيروت د.ت .
- ٤- توفيق الحكيم : الرباط المقدس، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٤ .
- ٥- توفيق الحكيم : عودة الروح، مكتبة الآداب د.ت .
- ٦- توفيق الحكيم : يوميات نائب فى الأرياف، مكتبة الآداب د.ت .
- ٧- جمال الفيطنانى : الزينى بركات، ط دار المستقبل العربى القاهرة سنة ١٩٥٨ .
- ٨- صالح مرسى : البحار مندى وقصص أخرى، ط دار المنار العربى أبولو للنشر والتوزيع سنة ١٩٧٧ .
- ٩- طه حسين: دعاء الكروان، دار المعارف بمصر د.ت .
- ١٠- طه وادى : حكاية الليل والطريق، ط مكتبة مصر سنة ١٩٩١ .
- ١١- : صرخة فى غرفة زرقاء، مكتبة مصر سنة ١٩٩٦ .
- ١٢- : العشق والعطش، ط مكتبة مصر سنة ١٩٩٣ .
- ١٣- : عمار يا مصر، ط مكتبة مصر سنة ١٩٩١ .
- ١٤- الطيب صالح : موسم المحرة للشمال، دار العودة بيروت .
- ١٥- : عرس الزين، ط دار العودة بيروت سنة ١٩٨٨ .
- ١٦- محمد حسين هيكل : زينب، ط دار المعارف سنة ١٩٧٩ .
- ١٧- محمد المومجلى : حديث عيسى بن هشام، ط دار الشعب د.ت .
- ١٨- محمود طاهر لاشين : حواء بلا آدم، مطبعة الاعتماد سنة ١٩٣٤ .
- ١٩- نجيب محفوظ : بين القصرين، ط دار مصر للطباعة د.ت .
- ٢٠- : السكرية، ط دار مصر للطباعة د.ت .
- ٢١- نجيب محفوظ : الكرنك، ط دار مصر للطباعة د.ت .
- ٢٢- : اللص والكلاب، دار مصر للطباعة د.ت .

- ٢٣- يحيى حقى : دماء وطين، ط دار المعارف سلسلة اقرأ رقم ١٥٣ سنة ١٩٨٦ .
- ٢٤- : قنديل ام هاشم، ط دار المعارف سلسلة اقرأ رقم ١٨ د.ت .
- ٢٥- يوسف إدريس : الأعمال الكاملة (الروايات) ط دار الشروق سنة ١٩٨٧ .
- ٢٦- يوسف القعيد : تجفيف الدموع، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٥ .

ثانياً: المراجع العربية والمترجمة :

- ١- إبراهيم الخطيب : نصوص الشكلايين الروس، (ترجمة) ط مؤسسة الأبحاث العربية بيروت والشركة المغربية للناشرين سنة ١٩٨٢ م .
- ٢- أبو بكر أحمد باقادر وأحمد عبد الرحيم نصر : مورفولوجيا الحكاية الخرافية، تأليف فلاديمير بروب ط النادى الأدبى الثقافى بجدة سنة ١٩٨٩ .
- ٣- جميل نصيف التكريتى : شعرية دوستويفسكى، تأليف ميخائيل باختين ، دار توبقال للنشر الدار البيضاء ١٩٨٦ .
- ٤- رشاد رشدى : فن القصة القصيرة مكتبة الأنجلو المصرية د.ت .
- ٥- سعيد الغانمى : اللغة والخطاب الأدبى (مختارات مترجمة من : إدوارد سايبير وتزفيتان تودروف، ورولان بارت، وروجر فاوولر، وحى بى ثورن، وروبرت شولز) المركز الثقافى العربى بيروت سنة ١٩٩٣ م .
- ٦- سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) . ط الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة سنة ١٩٨٤ م .
- ٧- شكرى عياد : كتاب أرسطوطاليس فى الشعر، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر .
- ٨- الطاهر مكى : القصة القصيرة دراسات ومختارات، ط دار المعارف بمصر سنة ١٩٩٢ م .
- ٩- عبد الرحيم الكردى : السرد فى الرواية المعاصرة، ط دار الثقافة سنة ١٩٩٢ م .
- ١٠- عقيلة رمضان : القارئ العادى، تأليف فرجينيا وولف، ط الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر .
- ١١- فؤاد زكريا : جمهورية أفلاطون، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٥ .
- ١٢- فخرى صالح : باختين: المبدأ الحوارى، تأليف تزفيتان تودروف. ط الهيئة العامة

لقصور الثقافة سنة ١٩٩٦ .

١٣- كمال عياد : أركان القصة، تأليف : أ.م فورستر مراجعة حسن محمود ط دار الكرنك سنة ١٩٦٠ م .

١٤- محمد برادة : الخطاب الروائي، تأليف ميخائيل باختين ط دار الفكر للدراسات والنشر بيروت سنة ١٩٨٧ .

١٥- محمود الربيعي : الصوت المنفرد، تأليف فرانك أكونور الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر سنة ١٩٦٩ .

١٦- مصطفى إبراهيم مصطفى : نحو رواية جديدة، تأليف آلان روب جرييه ط دار المعارف بمصر .

١٧- منى حسين مؤنس : القصة القصيرة، تأليف إيان ريد، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٠ .

١٨- نبيلة إبراهيم : الحكاية الخرافية تأليف فردريش فون ديرلاين . ط غريب د.ت .

١٩- نهاد صليحة مقدمة (نوبة حراسة وقصص أخرى) مركز الأهرام للترجمة والنشر سنة ١٩٩٠ م .

٢٠- يمنى العيد : الراوى والموقع والشكل، ط مؤسسة الأبحاث العربية بيروت سنة ١٩٨٦ .

٢١- يوسف حلاق : الكلمة والرواية، تأليف ميخائيل باختين . منشورات وزارة الثقافة بالجمهورية العربية السورية سنة ١٩٨٨ .

٢٢- مجلة فصول، العدد الخامس مايو سنة ١٩٨٣ العدد الرابع ط سنة ١٩٨٢ .

ثالثاً: المراجع الأجنبية :

- 1- Geoffry N. Leech and Nechael H. Short: Style in fiction, longman 1983.
- 2- Gerard Genett : Narrative discourse, translated by Gane E. Lewn. Basil Black Well LTD U.K 1986.
- 3- Ian Wat : The rise of the novel, Apelican Book 1977.
- 4- Philip Stevick : The theory of the novel, Macmillan publishing, U.S.1977.
- 5- Encyclopedia Britanica, Volum 16.