

## 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 تحدد 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، واختفاؤها 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 يحمله جزءاً من الرسالة الفكرية والعاطفية والجمالية التى يبغي توصيلها للقارئ من خلال النص، والنقارىء 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،

فجعل الشخصيات مجرد وسائل لإيضاح المعنى الذى يريده 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 والترابط 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 تأتي 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 الهجائى والراوى الخارجى، وقد صرح بعض النقاد بأن هناك علاقة بين الديكتاتورىة والراوى الظاهر المسيطر العليم بكل شىء، وبين الديمقراطية والراوى المستتر خلف أحاديث الشخصيات أو الراوى الدرامى<sup>(١)</sup> 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 يلج 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 صحية 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 تتربع 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 كغزوة، 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 القائب ميرزاً تفاصيل الأحداث، ومحاولاً بقدر ما يستطيع ألا يكون حاجزاً بينها وبين القارئ، ومرة يستخدم الفعل الماضى ليفرق بين زمان الأحداث وزمان القول، ومرة أخرى يستخدم الفعل المضارع المفرغ من الزمان ليجعل 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 فلوبيير وبعد مئة سنة من فلوبيير صار هذا المنهج مجرد ذكرى<sup>(١)</sup> وقد سبق القول بأن بعض النقاد يرى أن هناك علاقة بين الديكتاتورية وهذا الراوى، وأن هناك علاقة بين الديمقراطية وغيابه أو استناره<sup>(٢)</sup>.

ولكى نلمس دور هذا الراوى الظاهر المسيطر ونراه فى صورة جلية ونكشف النقاب عن أشكاله المتعددة، نتوقف عند الجزء التالى من قصة الغشيم والحريم، لظه 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 الحمير. أذهب إلى الغيط ياولد 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 نمه مثل غربال قديم - أنه يفترق عن الحمار فى أمر مهم جدا، 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 كوبا من الشاى 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 عاتدين 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 جرييه» فى كتابه «نحو رواية جديدة» عند حديثه عن الفرق بين السرد الروائى والسرد السينمائى. ترجمة مصطفى إبراهيم. ط دار المعارف، ص ٢٨: ص ٤٠.

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

بينهما ألفة ومودة ..... الخ<sup>(١)</sup> .

فى هذا النص يظهر الراوى أمام المتلقى أكثر من ظهور الشخصية الرئيسة أو الوحيدة التى احتوتها القصة، وهى شخصية «عيسوى»، وتبرز صورته ويعلو صوته، فليس هناك صوت فى القصة كلها سوى صوت الراوى، ولذلك فإننا لانجد فيها جملة حوارية واحدة بالأسلوب الحر المباشر، ذلك الأسلوب الحوارى الخالص، والذى 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 التى يفعلها عيسوى ويتحدث بها ويفكر فيها ينهض الراوى نفسه بحكايتها 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 نخبىء فى مغارة لايعرف مساربها 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 مكبراً يكشف به ما تعرفه وما لا تعرفه، فالمقارنة التى يجريها الراوى بين عيسوى والحمار لم تدر فى عقل عيسوى، بل هى تدور فى عقل ذلك الراوى الواعى 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 التى تأتى لتبرر الأحداث التى تقع فى القصة كلها من عمل الراوى القريب من المؤلف أكثر من قربه من الشخصيات .

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

(١) طه وادى : العشق والعطش، ط مكتبة مصر بالقاهرة، سنة ١٩٩٣ . ص ٧٥، ص ٧٦ .

للشخصية التي تدور القصة حولها، وصوته يغطي 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<sup>(١)</sup> فهو أسلوب يلائم الشخصيات المغفلة البلهاء مثل عيسوى ومثل «الزين» فى 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، وهى أنها فى أغلب الاحوال شخصيات مقهورة مغلوطة على أمرها مكمنة الأفواه، أو هكذا تبدو فى ظل هذا الراوى المسيطر.

وتجدر الإشارة هنا أيضاً إلى أن بروز صورة الراوى وسيطرته لايجول دون وضوح شخصية البطل أو عامة الشخصيات، فى كثير من القصص، فقد ينجح الراوى الظاهر بنجاح كبيراً فى 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 اتخذ الأسلوب التقريرى دليلاً على ظهور الراوى، واتخذ 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 والبنويون استخدامات مشابهة، واستخدمه النقاد الإيدولوجيون للتفريق بين الأدب فى ظل الديكتاتورية، والأدب فى ظل الإحساس بالحرية .

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

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

الاقتراب فى الموقع ودرجة الارتفاع فى الصوت إلى المسافة التى تفصل بين الراوى والشخصيات من ناحية، والراوى والمؤلف من ناحية أخرى، يبدو ذلك من تصفح العديد من أبحاثهم عن الراوى أو عن زاوية الرؤية، إذ غالباً ما نجد هذه الأبحاث تعتمد على المسافة فى قياس درجة ظهور الراوى وفى حجم المنظور وتحديد موقعه<sup>(١)</sup>.

والحقيقة أن المسافة تصلح أن تكون معياراً لقياس درجة ظهور الراوى، فهى مرتبطة به، فكلما ازداد الراوى اقتراباً من الشخصيات وصغرت المسافة التى تفصل بينه وبينها خفت صوت الراوى، وانكشفت صورته حتى يصير فى النهاية واحداً منها، وحينئذ يبرز أسلوب العرض المعتمد على الحوار، وكلما ابتعد الراوى عن الشخصيات وابتعد 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 التى تفصل بين موقع الراوى ومواقع الشخصيات؟؟ إن مصطلح «المسافة» فى ذاته مصطلح تشكيلى مكانى، نشأ فى ظل الفن التشكيلى، لكنه فى الفنون التى تعتمد على الزمان والمكان كالقصة والشعر أصبح يشمل المسافة الزمانية أيضاً، بل أصبح تعلقه بالزمان أكثر وأوضح، لأن كل حركة فى المكان لا بد أن تكون مصحوبة بمقدار من الزمان، من ثم يمكن أن نعلم على الزمان والمكان بوصفهما أداتين لقياس المسافة التى تفصل بين موقع الراوى ومواقع الشخصيات فى القصة، ولما كانت هذه المسافة مرتبطة ارتباطاً كبيراً بالأسلوب المستخدم فى الخطاب السردى، لأن تلاشى هذه المسافة فى 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 الراوى 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 الراوى والشخصيات.

---

See Wayne C. Booth: Distance and point of view. And Jeffrey M. Rothschild: the (١) 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 في السفن التي تعبر البحار والمحيطات وتملأ موانئ الدنيا . . ولقد عرفت مندى هذا، عرفته قبل أن يصبح بحاراً، وقبل أن ينبت شاربه الكث الرمادى اللون، وقبل أن تطأ قدمه ظهر سفينة، عرفته صبيًا يافعاً يقطع شوارع الإسكندرية في حركة ونشاط، يجوب أرصفة الميناء ليل نهار، يبيت أحياناً في قاع قارب ويجلس بالساعات ناظرًا إلى سفينة رأسية يتغزل فيها كما يتغزل عاشق في محبوبة عسيرة المنال . . في تلك الايام البعيدة كان مندى ذا وجه مليح وعينين سوداوين»<sup>(١)</sup> .

في هذا النص ثلاثة مستويات من الزمان هي :

١- الزمان الحاضر : ويشير الراوى الى هذا الزمان صراحة بكلمة (الآن) ولكن ماذا تعنى كلمة الآن؟ ماذا تعنى هذه الكلمة الهلامية التي يستخدمها القاص لمجرد الإبهام بحضور الحديث السردي ساعة القراءة، بغية إيقاع القارىء في شراك الأحداث الخيالية، فينتقل خيالياً إلى ساحتها، ويحتكم إلى قوانينها، ويحس بوجودها إحساس الذى يحوّس 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 للقصص والرواية؟ إن الراوى إذا قال : الآن فأنما 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، هي مجرد كلمة تقرن زماناً بزمان، وتدل على أن حدثاً ما يتزامن مع حدث القول، ومعنى ذلك أنها زمان نسبي وليس زماناً محددًا كالزمان الذى تحدده 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 الماضي : 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 الماضي : 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 فيحشره بالأعمال التى أهلت مندى لهذا المجد الذى تنعم به سيرته 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 يستخدمها 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 يبيت شاربه وقبل أن تظأ قدمه ظهر سفينة عرفته صبياً يافعاً»، ومن أساليب التعبير عن الزمان ذلك الحديث عن تغير المنزل أو المكنة 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، ولكنه رغم ذلك لا يجعل إلا الزمان الحاضر «الآن» مجالاً للحكى، وقد أدى ارتباط الحكى بالزمان الحاضر وارتباط الأفعال المحكية بأزمنة متفاوتة فى الزمان الماضى إلى وجود مسافة زمانية بين موقع الراوى الآن وموقع

الأفعال الحقيقية في الزمان الماضي والزمان السابق على الزمان الماضي .

وكما أن هناك مسافة زمنية بين الراوى والشخصيات، أو بين موقعه وموقعها فإن هناك مسافة تعبيرية أسلوبية، تتمثل في احتكار الراوى لسلطة القول وانفراذه بها، وإقصائه للشخصيات عن ساحتها، وترفعه عن إشراكها معه في حق التعبير عن النفس أو إبداء الرأي، أو الاعتراض، فالراوى في القصة هو صاحب الصوت الأعلى، وهو المتفرد بحق التعبير، وهو الذى يتصدر السرد، أما الشخصيات فهى مجرد أدوات ومواد صغيرة تتحرك، ولا تبدو إلا ظلها 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 مترفعاً يشبه موقع الملك المستبد من الرعية المستكنة 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، ويذعن لقوله أو يلقي بالقصة ولا يعود إليها، فهو إما أن يذعن 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 إنزياح 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 تركيبي 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 لايدركها 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 لوعياها 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«فلوير» و«هنرى جيمس» يقول باختين عن دويستوفسكى «أوجد صنفاً أدبياً جديداً على القصص الأوربى ذى الطابع المنولوجى»<sup>(١)</sup> أو جد أمثال هؤلاء الرواة رواية متعددة الأصوات، ومن ثم بدا العالم الروائى وكأنه عالم هبولى مشوش نظراً لغياب الوعى الضابط المتمثل فى شخصية الراوى .

(١) باختين : شعرية 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 يرويهها، فإذا ثبت أن الراوى صادق ثبت صدق ما يرويه، 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 سكينة 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 تليجية تبدأ بالمعرفة التامة الشاملة بالأحداث ثم تدرج 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 يجتفى حقيقة فى النص القصصى المتضمن راوياً 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 يكفى 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 مرمهاها، 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 ويلتوي 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 ياتي بهذه الصورة الخالصة النموذجية مستقلاً ومنفرداً بالرواية أو القصة القصيرة من أولها إلى آخرها، إذ لابد 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 ذلك، 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 المسرحي، 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 الجنوبي، كشك مصنوع من جذور الأشجار على هيئة هرم تكتنفه 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 المحسرت عنها أوراق الياسمين، ولاحت الفتاة وهى تتجه نحو الكشك سائرة على سيفساف للممشى الرئيسى، أحنث هامتها قليلاً وهى تمرق من مدخل الكشك القصير ومضت نحو الكهل بوجهها الأسمر وعينيها الخضراوين، تصافحا ثم قالت بصوت ناعم ونيرة اعتذاراً ! .

- إنى خجلة.

فقال الكهل برقة :

- يسرنى أن ألقاك.

- لا يحق لى أن أنهب وقتك .

- لا بعد ضائعاً وقت نمنحه لعلاقة إنسانية.

- شكراً لطيبة قلبك.

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

- لم تسعفنى المرأة 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 هماً.

- دعك من المظاهر.

فهز رأسه موافقاً فواصلت :

- ..... الخ «(١)

(١) نجيب محفوظ : عمر 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 منكبها زهداً فى مناقشة فكرته» و«فرفع الكهل حاجبيه» أو يتدخل الراوى ليحدد هيئة القول، من قبيل: «وقالت وهى تنهد» و«فقالت بنشرة وحماس» 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 داخلية 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 سبعا وثلاثين صفحة من الحوار - فيه زهد فى الإمكانيات المتاحة للقاص، والتزام لا يمرر 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 ساعتهما 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 بالمنولوج 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 الوعي الانساني المتمثل فى الراوى .

وعلى الرغم من أن هذا المنهج الذى اتبعه نجيب محفوظ أدى إلى تجميد أوصال الشخصيات، وتجميف دمائها فإن له ميزة، وهى أنه جعل الأحداث القصصية المسرودة متزامنة مع سردها، وهذه ميزة الحوار، الذى يعمل على الحضور الذهني والنفسي للشخصيات، ويتيح لها فرصة الكلام وحرية التعبير عن نفسها، ويرفع عنها الرصاية التى يكبلها بها الراوى، غير أن اتخاذ القصة لأسلوب العرض المسرحى يجعلها مجرد صورة تتوازي مع الواقع الذى تعبر عنه أو ترمز إليه، بخلاف المنهج الروائى الذى يعمد إلى سير 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 محدد 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 يحنفى 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 تسترجع أحداث الماضى وتعكس أحداث الحاضر، فتأتى على هيئة مشهد مرصود من زاوية معينة، مثال ذلك هذا المشهد الذى تحتويه رواية موسم الهجرة للشمال للطبيب صالح، والذى يقول فيه على لسان مصطفى سعيد: «كان المدعى العمومى (سير آرثر هفنز) عقلاً سريعاً، أعرفه تمام المعرفة، علمنى القانون فى أكسفورد، ورأيت من قبل فى هذه المحكمة نفسها، وفى القاعة يعترض

المتهمين في قفص الاتهام اعتصاراً، نادراً ما كان يفلت متهم من يده، ورأيت متهمين  
بيكون ويغنى عليهم بعد أن يفرغ من استجوابهم، لكنه هذه المرة كان يصارع جثة:

- هل تسببت في انتحار آن همد ؟

- لأدرى.

- وشيلا غرينود؟

- لأدرى

- وايزابيلا سيمور ؟

- لا أدرى.

- هل قتلت جين موريس ؟

- قتلتها عمداً؟

- نعم «(١)

فالذي يروي 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  
في قاعة إحدى المحاكم من خلال عقل مصطفى سعيد، فعقل مصطفى سعيد هنا هو  
خشية 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 والخفاء - 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 الحقيقي أو التخيل، فالراوي يحكى الواقعة ويريد من القارئ أن يصدق ما جاء بها حقيقة أو ادعاءً أو يتمثلها لأنها تسير حسب القوانين التي يسير عليها عالم القصة، أو القوانين التي 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 والراوي غير الثقة ليس إلا شكلاً فنياً يستخدمه القاص ويصطنعه بوصفه أداة فنية، وليس بوصفه ذاتاً واقعية، وهما مجرد تقنيتين فنيتين فى القصة، تتخذان صورة الرواة فى الحياة المعيشة، وفى الحياة أناس يروون الأخبار الصادقة وهم أهل ثقة، وأناس آخرون تفوح رائحة التدليس والاختلاق من أفواههم، وينظر إليهم بعين الريبة، ولو كان ما يروونه صادقا .

أما الراوى الثقة فهو كثيرٌ 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 التي تتعلق بهذه الأماكن وهذه الأسماء وهذه التواريخ فى الواقع المعيش، ومن الوسائل التي 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 انحرافا، وأصبحت عرضة للشك فيها، لأن رؤية المؤلف الضمنى هى الرؤية المعيارية التي تقاس بها درجة انحراف الرؤى الأخرى، وبهذا فإننا نعود مرة أخرى إلى المسافة التي 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 المسئولة عن درجة الوثوق فى الراوى»<sup>(١)</sup> .

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



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 كأنني في صحراء الإمام»<sup>(١)</sup> 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 تتخلق بالضرورة راوياً مجرداً، 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 أي 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 يحكي لطبيب نفسي 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 المختل 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<sup>(٢)</sup> .

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 واللامعقولة، أو الفهم، عالم يجر أفرادهم بما فيهم الراوى نفسه إلى مصير مجهول، مخيف، متناقض، ذلكم هو عالم «البيير كامى» و«ساروت» و«بيكيت» وغيرهم من كتاب القصص الجديدة .

وقد يستخدم الراوى غير الثقة للتعبير عن عدم معقولة 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»<sup>(١)</sup>.

ويستخدم مجيد طوبيا الراوى غير الثقة فى قصة أخرى هى «ريم تصبغ شعرها» بطريقة جديدة، إذا بحصى الأعداد خطأً، فعند حديثه عن والد ريم يقول : «كان والد ريم مزواجاً، تزوج ثلاث نساء أنجب منهن عشرة، مات ثلاثة وعاش ستة» ثم لا يجترأنا بعد ذلك عن مصير الإبن العاشر، فثلاثة 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 .

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

### نموذج للراوى غير الموثوق فيه :

«وسبطة الأرواح» للكاتب الأسباني: بيو باروخا .

«أنا رجل هادئ ، ومتوتر الأعصاب ، ومتوتر الأعصاب جداً ، لكننى لست مجنوناً كما يقول الأطباء الذين شخصوا حالتى . لقد حللت 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 يخيل 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 أفرع فترة فى الحياة. عندما كنت طفلاً، كان لى صديق يسمى رومان هودسون، كان أبوه إنجليزياً وأمه إسبانية. تعرفت به فى المدرسة. كان صبيّاً طيباً، نعم، بالتأكيد كان صبيّاً طيباً، لطيفاً جداً، وطيباً جداً، وكنت أنا نضوراً 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 الطوابع 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 الخلقى 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 إصيصات 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 تنادينا .

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 .

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

وقالت الأم فى ختام حديثها : لا بد 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 أنجليس، ترعاه بدقة ونحنو 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 لى مرتجفاً من الفزع أنه منذ حوالى أسبوع وفى الساعة الثانية عشرة ليلاً كان يرق الجرس الباب وعند فتحه لم يكن هناك أحد .

قمنا أنا ورومان بعمل العديد من التجارب. كنا نتربص بجوار الباب .. وكان يرق الجرس .. وكنا نفتح .. ولا نجد أحداً. وتركنا الباب موارباً حتى نستطيع أن نفتحه 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 حدوة ومدرجاً موسيقياً ونقوشاً مثلثة 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 جولتنا .

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 وبجانبها ابناها. وركزت على البورة، وافترضا لأى عامل يجعل الصورة غير جيدة، التقطت منظرين .

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

ترى بقعة داكنة فوق رأس أخت صديقى .

تركنا الفيلم ليحف، وفى اليوم التالى وضعناه على صحيفة تحت أشعة الشمس لكى نطبع منه صورتين .

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

وفى الصورة الثانية كان يظهر الظل نفسه، ولكن فى وضع مختلف، مائل عليها وكأنه يجادتها فى أذنها. تملكنا فزع شديد حتى إننى ورومان وجدنا أنفسنا مشلولين أحرسين. ونظرت أنخليس إلى الصورتين وابتسمت، وابتسمت. وكان هذا أخطر ما فى الأمر .

وخرجت من سطح المنزل وهبطت السلم متعثراً، وعند وصولى إلى الشارع شرعت فى العدو تطاردنى ذكرى ابتسامة إنخليس. وعند دخولى المنزل، وعند مرورى أمام المرأة رأيتها فى أعماق اللوحة الزجاجية تبسم وتبسم دائماً .

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

ومنذ مولدى لم أستيقظ حتى الآن» .

### ثالثاً : - الراوى العليم (Omnies Cent Narrator)

هذا النوع من الرواة يتخذ لنفسه موقعا سامياً يعلو فوق مستوى إدراك الشخصيات، فيعرف ما تعرفه وما لاتعرفه، ويرى ما تراه وما لاتراه، وهو المتحدث الرسمى باسمها، فلا يسمع القارئ إلا صوته، ولا يرى الأشياء إلا من خلال وجهة نظرة، وإذا كان لإحدى الشخصيات رأى فإنما يعرف من خلاله، وإذا تحدثت فهو الذى يعبر عن حديثها، فيقول لنا ماذا قالت، وماذا رأت، وماذا سمعت، وفيم 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 فى الوطن العربى، ويمكن أن يعزى ذلك الانتشار الواسع لهذا النوع من الرواة 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<sup>(١)</sup>.

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<sup>(٢)</sup>. 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 لاتعلم 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 مخبأً، 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»<sup>(٣)</sup> فالقاص

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

(٢) بمنى 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 يمرون عليه وهو يصنع الفلك كانوا يسخرون منه، لأنه يصنع سفينه على اليابسة، وهم لايعرفون حقيقتهم ولا حقيقه نوح، لأن المعرفة فى هذه القصة مقصورة على فاص «الراوى» وعلى القارئ الذى يستمد معرفته منه فحسب .

أياً ما كان السبب فى شيوع هذا الراوى العليم فى القصة 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 الخبايا 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<sup>(١)</sup> :

(١) سيزا قاسم : «بناء الرواية ص ١٢٢ .

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

٢- الراوى الذى لايعلم 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، فاقتراب موقع الكاميرا أو المنظور من المشهد المصور فى فن التصوير أو الرسم يودى إلى تحديد مجال الرؤية وتضييقها، أما ابتعادهما فيؤدى 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 «عيسى عبيد» فى مجموعته القصصية «إحسان هام» يقول:

«قالت الفتاة ذلك مدفوعة بعامل الغيرة، تلك الغيرة القوية المؤلمة 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 مقتدر يحبها - ولم يكن للفتاة بائنة لأن أباهم موظف صغير في إحدى المحال التجارية، لا يكاد مرتبه الضئيل يكفى حاجيات المنزل الأساسية، ولما كانت الأم ترى شباب اليوم ينظرون إلى مال الفتاة قبل جمالها أرادت أن تخدعهم بمظهر الغنى»<sup>(١)</sup>.

الراوى فى هذا النص راوٍ عليم بكل شئ، فهو يعلم أشياء أكبر من إمكانات الشخصيات التى يرسمها، ورؤيته أوسع من رؤيتها، فقد ذكر الراوى أن الفتاة قالت ولم يترك الفرصة لهذه الفتاة أن تقول بنفسها ذلك، ثم ذكر العلة النفسية التى دفعت الفتاة إلى قول هذا الكلام وهى الغيرة، وهذه العلة أكبر من أن تعيها مثل هذه الفتاة الساذجة، لأنها لاتتعلق بالفعل الذى تقوم به، أو الإحساس الذى تحسه، بل تتعلق بالوعى الناضج والمحاييد، للحالة التى تعيشها، ثم يتطرق الراوى بعد ذلك إلى تحديد النوازع النفسية التى تجيش فى صدر الأم، والأمال المكبوتة فى 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 لايتوافران فى الشخصيات، بل فى الراوى نفسه، فليس فى مقدور الشخصيات أن تعلق، أو تعى ما تحس به، أو ما تفعله، لأنها ذات إمكانات محدودة، مما يدل على أن الراوى أكثر منها علماً بشئونها الداخلية، وبالسبب التى تدفعها إلى هذه السلوكيات .

### النموذج الثانى :-

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

«والظاهرة العجيبة التى لاأستطيع تفسيرها أن إسماعيل أفاق من حبه (لمارى) فوجد نفسه فريسة حب جديد، الآن القلب لايعيش خالياً؟ أم أن (مارى) هى التى نهبت غافلاً فى قلبه فاستيقظ وانتعش؟ كان إسماعيل لا يشعر بمصر إلا شعوراً مبهماً، هو

(١) عيسى عبيد : إحسان هام، ص ٩ .

كذرة الرمل اندمجت 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»<sup>(١)</sup>.

الراوى هنا أقل معرفة من الراوى فى الفقرة السابقة المنتقاة من عيسى عبيد، والدليل على ذلك أنه لا يصرح بالسبب فى حب إسماعيل الحديد، من خلال تقرير مباشر ينم عن علمه بيوطن الأمور، بل يتساءل متشككاً حائراً لا يعرف السبب، ومع ذلك فإنه يظل أكبر معرفة من سائر الشخصيات فى الرواية، يبدو ذلك خلال وعى الراوى بانحصار 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 الشعري، 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 قيباً وفيحاً قطعة من جهنم، فأوقف السيارة حيث وصل بها، وتهد فى رضى، وأسبل عينيه للحظة، ومدَّ يده، ورفع الزمزية، فتح غطاءها، وراح يشرب، وفتح الباب ورفع غطاء الموتور ليبرد وملاً غلبة المياه من الزمزية فتصاعد البخار فى أزيز وطشيش، واستدار»<sup>(٢)</sup> .

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

(٢) سليمان فياض، «الشیطان» مجلة فصول، 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 في النص الأول الذى اخترناه من قصة «أنا لك» لعيسى عبيد، يعلم كل شئ، ثم تحف المعرفة قليلاً في رواية «قنديل أم هاشم» ليحى حقى، ثم تحف المعرفة أكثر حتى تتساوى معرفة الراوى مع معرفة الشخصيات في قصة «الشیطان» لسيلمان 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 في بنائها من القصة البوليسية أو قصص التحقيقات الجنائية، أو البحث التاريخى أو العلمى، ففي هذه القصص يظل الراوى يلبس عباءة المحقق أو الباحث أو المورخ 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<sup>(١)</sup> ويشبهها حيناً آخر بالديدان<sup>(٢)</sup> 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 يبطن خبرته وذكاءه بالبلاهة والغموض، رغم أن كل الدلائل تشير إلى معرفته بكل الأسرار التي تخفى على وكيل النيابة «الراوى» وعلى رجال البوليس. وهكذا نرى أن الراوى يتراوح بين المعرفة بكل شئ وبين المعرفة المحدودة التي 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 راو واحد، فيبدو فى أحد وجوهه عالماً ويبدو فى الوجه الآخر محدود العلم. وهذا هو السر فى جمال المفارقة، التي 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 التي 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، وكما 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 التي يعرفها عن الشخصيات والأحداث، بل يتجاوز ذلك

(١) توفيق الحكيم : يوميات نائب فى الأرياف، ط مكتبة الآداب د.ت ص ٢٢ .

(٢) المرجع السابق، ص ٦١ .

إلى الوعظ والنقد والتعليم، وقد يكون راوياً عليمًا بكل شئ سلبياً محايداً وموضوعياً  
يكتفى بنقل العالم القصصى 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 شئ :

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 يكتفى بنقل جميع جوانب الحدث، ولا يكتفى بتلخيصه أو تمثيله  
بأسلوبه الخاص، بل يتدخل تدخلاً مباشراً ليظهر بهجته بالحدث، أو ضيقه به، أو  
سخريته منه، أو عدم تصديقه له، أو يعمل على التقليل من شأنه والدعوة إلى هجره  
والتحذير من مخاطره، أو يدعو إلى الاعتبار به والاتعاظ 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، وعندئذٍ  
يخرج النص من كونه قصة إلى كونه مقالة تستعين بالأسلوب القصصى، أو خطبة أو  
كتاباً أو أى شئ آخر، وفى هذه الحالة تتشكل الحكاية عند سردها بشكل المواعدة،  
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 الأونة مجرد العبرة والموعظة، ولذلك فإن بناء هذه القصص قد اتخذ شكلاً وعظماً سواء القصص القديمة أم الحديثة، وأسلوبها أيضاً تلون بلون الموعظة، ومن ثم فإننا نجد البنية السردية لهذه القصص والروايات بنية وعظمية، وتكاد معظم القصص والروايات التي تنتمي إلى هذا النوع تتخذ 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) لهيكل و«دعاء الكروان» لطفه حسين،

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

(١)

و«حواء بلا آدم» لمحمود طاهر لاشين. و«ثريا» 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 هنادي على هذا النظام عندما تقيم علاقة 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 الراوي 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 الراوي 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» هيكل وهي في مرض موتها : «وصيتكو اخواتي لما تيجو تجوزوا واحد منهم ما تجوزوهمش غصب عنهم لحسن دا حرام»<sup>(١)</sup> أو قول «هنادي» في رواية «دعاء الكروان» قبل أن تقتل موجهة نصيحتها لأختها : «ياك أن تفعل ما فعلت أو تحدعي كما حدعت»<sup>(٢)</sup>. أو تلك الرسالة التي يجعل الراوي حواء تكتبها إلى إحدى زميلاتهما وتشرح فيها مفاصل النظام الطبقي في مصر في رواية حواء بلا آدم لمحمود طاهر لاشين<sup>(٣)</sup> .

(١) محمد حسنين 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، فتقل 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 سوائها 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 يأبى الركود، فإذا حاول أن يرضى الفطرة لم يستطع إلا العمل التافه من التثبث بالتفاؤل والتشاؤم وإقامة الوزن للأحلام»<sup>(١)</sup>، 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 يريدنا 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 يؤدى إلى بروز الروح الحماسية التى تصاحب سرد الأحداث، مما يجعل صوت الراوى يقترب من صوت راوى الملحمة، ولا غرو فى ذلك فهو راوٍ متحيز يرتفع صوته بالغناء عندما تمر على خاطره ذكريات الأحداث

(١) عمود طاهر لاشين : «حواء بلا آدم» ص ٣٣ .

السعيدة، وترتفع عقيرته بالكاء عندما يقع بطله فى ورطة أو تصيبه نائبة من نوابب الدهر، فى فقرات مؤثرة تشبه الفقرات الشعرية التى يرتفع فيها صوت الراوى الشعبى فى السبر الشعبية عندما يحتدم 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 التى ألت 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 التى 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 الهناءة هل تستطيع زينب أن تتكلم؟ وهل يسعها لسانها؟ كلا» (١) .

أو قول راوى قصة دعاء الكروان لظه حسين معلقاً على موقف عاطفى مؤثر تمر به آمنة : «أقیمی أقیمی يا آمنة وانسى نفسك ولذتك وراحتك وأنظرى إلى هذه الفتاة الجالسة أمامك، إن ذهولها ليمزق القلب، وإن شحوب وجهها ليذيب النفس، هذه الدموع التى أخذت تنحدر من عينيها فى سكون وصمت لخليقة 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 التى تنشأ عن اللغة التقويمية استخدام كلمات هى عبارة عن قوالب معيارية جاهزة تعبر عن موقف مسبق، مثل السرقة والكذب والعرى، والجوع، والرحمة، والقسوة، والحق، كما فى هذه الفقرة المقتبسة من رواية أيام الطفولة لابراهيم عبدالحليم التى يقول فيها: «مرض أبى وأطفال يقضون الليالى مع أمهم بلا لقمة خبز، وعمليات نط الحواجز التى كنت أقوم بها مع أمى لأنترع حقى فى التعليم، والقلوب الرحيمة والقلوب الجامدة القاسية التى كانت تعترض طريقنا وفى

(١) محمد حسنين هيكل : «زينب» ص ١١٣ .

(٢) طه حسين : «دعاء الكروان» ص ٥٥ .

بدها 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»<sup>(١)</sup>، أو قول الراوى فى رواية حواء بلا آدم : «إن حواء لجديرة بما يجوها به هذا الملاك الحارس. فقد أوتيت منذ حدثتها العقل الراجح والخلق الكريم»<sup>(٢)</sup> .

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، وكالمبادئ الاشتراكية الماركسية فى المال والطبقات التى ترد على ألسنة الفلاحين والعمال فى القصص الاشتراكية، مثل رواية الأرض لعبد الرحمن الشرقاوى .

ويصل تحيز الراوى إلى مدهاء عندما يتمادى فى تحليل النزعات الداخلية والعلل النفسية التى تؤدى إلى تصرفات الشخصيات التى يتعاطف معها، بينما يجرم 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، ففي 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 يدون 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 لقدومه 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 : «أيام الطفولة» ط دار الفكر، القاهرة سنة ١٩٥٨ ص ٥ .

(٢) محمود طاهر لاشين : «حواء بلا آدم» ص ٣٣ .

الشخصية إنها شريفة 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 حاله «كمال» (صورة نجيب محفوظ فى الرواية) : «بدرس النازية كما يدرس الديمقراطية أو الشيوعية، لاهو بارد ولاهو حار»<sup>(١)</sup>، بل هو مجرد ناقل للأحداث ومحلل لها، يشبه العالم الموضوعى المتجرد من العواطف والميول، بقص 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 ما تراه، 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 راو يعد بمثابة نتيجة لتطورات عديدة ومحاولات مختلفة بذها كل من هيكل ومحمود تيمور وتوفيق الحكيم وطه حسين وغيرهم فى سبيل التخلص من النمط الوعظى التقليدى القديم، فى روايتى «عودة الروح» و«يوميات نائب فى الأرياف» مثلاً نجد الراوى يقترّب اقتراباً شديداً من الراوى المحايد، ويتعلّى بناء الراويتين عن جوانب عديدة من الظواهر الفنية المصاحبة للراوى العليم المنقح، غير أن اعتماد الحكيم على تضخيم الموقف الفكرى للراوى فى عودة الروح، وتضخيم الموقف النقدى فى يوميات نائب فى الأرياف جعله يدخل هذا

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

الراوى مرة أخرى فى إطار الراوى العليم المنقح، ولكن بطريقة مختلفة تماماً عن طرق التنقيح المتبعة فى الروايات التقليدية ذات الطابع الوعظى .

وفى رواية «شجرة البؤس» لطف حسين محاوله مشابهة، وإن كان الراوى فيها أقل تدخلاً وتنقيحاً وأكثر حياداً، إذ يكتفى فى 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 الراوى فيها محايداً، بل كان قريباً من راوى توفيق الحكيم ذى الموقف الفكرى أو النقدى، ولم يظهر الراوى المحايد بصورة واضحة فى أدب نجيب محفوظ بل فى الأدب الروائى العربى فى مصر إلا فى المرحلة التى بدأت عند نجيب محفوظ برواية القاهرة الجديدة وتوجت بالثلاثية .

فثلاثية نجيب محفوظ تعد مثالاً واضحاً وناضحاً لهذا الراوى المحايد، وفى مثل هذه الرواية يتخلى الراوى تماماً عن الرؤية المعيارية التى 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 الراوى، وفى هذه الحال يستطيع القارئ أن يكون لنفسه موقفاً لا يميله عليه الراوى، بل يستنتجه من خلال التقائه بالحدث وبأصدائه النفسية فى نفوس الشخصيات، ثم بالأفعال التى تنشأ عنه، إذ يتحول لسان الراوى فى 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 الراوى عدة ظواهر فنية منها :

١- الإغراق فى الوصف، وبخاصة الوصف الحسى للأمكنة وهيئات الشخصيات، فإذا تناول نجيب محفوظ شارعاً أو حجرة أو مشربية لا يتركها دون أن يطبع فى ذهن قارئه صورة حيه لها، من خلال تعداده لجزئياتها، ووصفه لهيئاتها وألوانها وروائحها، ومن خلال صورة هذه الجزئيات وهى تتفاعل وتتصارع فى حركتها الزمانية الطبيعية، ومن خلال صورها وهى تتفاعل فى نفوس الشخصيات الفاعلة لها أو المتأثرة بها. كل ذلك يصوره نجيب محفوظ من زاوية مكانية أو نفسية معينة، وهذه الزاوية هى التى 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، واشترأبت رقاب الباقين فى العربة إلى الخارج، ينظرون على جانبي الطريق إلى المتاجر والدكاكين التى لا عدد لها، وقد عرضت بضائعها التى تبهر الأنظار من الأتمشة من الحرير والقטיפه مزر كشة بالقصب اللامع والتزتر البراق، ومن مصوغات ذهبية حقيقية وقشر سمكة، ومن أحذية وشباشب بكعب وزحافى على آخر طراز، ومن خردوات ودنتلات وبياضات لزوم البيت، وأوان نحاسية وأخرى من الصينى، وملاعق ومغارف خشبية ومعدنية.»<sup>(١)</sup> .

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 يلقي إليه من أضواء مصاييح عربات اليد وكلوبات المقاهى وبعض الحوانيت التى تواصل السهر حتى مطلع الفجر»<sup>(٢)</sup> .

(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 وتضيء 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 راوى نجيب محفوظ أكثر فناً وتجسماً وقدرة على التقاط خصوصيات الأشياء الموصوفة .

ومن الظواهر الفنية التي 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 التي 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 كتبت رغباتها، أو أماتها، 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 التي كانت سائدة فى الرواية العربية حتى هذه الفترة، تلك الأساليب التي كانت تعتمد فى رسمها للشخصيات والأحداث على أسلوب التقارير الصحفية، والتي تعتمد على تصريح الراوى أولاً بالصفة التي يريد إصاقها بالشخصية أو بالهدف الذى يبغي توصيله للقارئ، ثم يأتي

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 المازني 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 بالحياة 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 عبد الجواد - مثلاً - يصدر من فهمي (أكثر أبناء السيد جرأة) في صورة تصريح متزدد يعكس كل تجارب الأسرة السابقة في الحياة، يلقيه فهمي في مجلس القهوة في المنزل الكبير قائلاً: «الخير هو أن حسن أفندي إبراهيم ضابط قسم الجمالية - وهو من معارفي كما تعلمون - قابلني ورجاني أن أبلغ والدي رغبته في خطبة عائشة»<sup>(١)</sup> لكن فهمي 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 الذي أذيع خيره ردود أفعال متباينة، يقول عنها الراوي: «أحدث الخير أثراً جد متباينة، فتطلعت الأم إليه باهتمام شديد، على حين صفر ياسين وهو يرمق عائشة بنظرة مداعبة ويهز رأسه، وخفضت الفتاة الصغيرة رأسها حياءً، ولتحفى وجهها عن الأعين أن تفضحها أساريرها فتعلن للناظرين ما يضطرب في قلبها الخافق، أما خديجة فقد تلقت الخير بدهشة بادئ الأمر ثم لم تلبث أن انقلب خوفاً وتشاؤماً»<sup>(٢)</sup> .

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 تشاؤم .

وعندما جاء دور الفعل المبادل لهذا الفعل لم يأت إلا على لسان أمينة، فقد تجرأت وقالت للسيد وهي تقبع تحت قدميه في خضوع: «سیدی: حدثنی فهمی قال: إن

(١) نجيب محفوظ: بين القصرين، ص ١٤٣ .

(٢) السابق ص ١٤٨ .

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

ثم يأتي رد فعل السيد فيكون هو الرد القاطع والنافذ فيرفض فكرة الزواج، ثم يكون لفعل السيد هذا ردود أفعال أخرى متباينة تتشابه مع ردود الأفعال المكبوتة 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 خيرة 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 عبرة أو موعظة، فأصبحت الروايات التى تحتوى على هذا النوع من الرواة أكثر الروايات إحكاماً وأشدّها تماسكاً .

#### رابعاً : الراوى المشارك والراوى غير المشارك

عندما يقترب 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 المتتبع 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 تضاءلت 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 بدلونها فيها، أما السرد فهو ترتيب ونقل ووعى لأفعال الشخصيات وأفكارها مرتباً ترتيباً زمنياً أو غير مرتب، وقد كانت الروايات التقليدية تستخدم تقنيات يسيرة 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، والأحداث الداخلية، والتضمين، والتصوير السردى، حتى غدت القصة الحديثة مجموعة من الحوارات الداخلية وأحداث 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 يقترب الأسلوب السردى من الأسلوب الحر المباشر الذى يتعاضد فيه دور الحوار وتقل

فيه التقارير السردية.

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 تحمل الهواجس وأحاديث النفس والتأملات والأحاديث محل الأحداث، ويغلب الجانب السيكلوجى على سائر الجوانب الأخرى، ويتلاشى 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 فى عقله إلى بور من الحقد والألم والتجارب الأليمة والرغبة الجامحة فى الانتقام، وهذا المحزون لم تتح له فرصة للتعبير عن نفسه، إلا خلال هذه الأيام القليلة التى أطلق فيها سراحه، ومن ثم فإن الرواية لا تحكى حياة ماضية، لكنها تحكى حياة حاضرة بشكل الماضى جزءاً مهماً من مقوماتها .

على أن هذا الماضى قد يصبح جزءاً من الحاضر المحكى الآن بوسيلة أخرى غير تيار الوعى، وذلك عندما يصبح هذا الماضى أجزاءً متناثرة على ألسنة الشخصيات خلال تحاورها، وذلك مثل تلك الفقرة الحوارية المقتبسة من رواية الكرنك لتجيب محفوظ أيضاً والتى يقول فيها:

« - هل حدث ذلك فجأة ؟

- كلا، ولكن ليس من اليسير اختفاء رائحة جثة إلا بدفنها، فى وقت ما وبخاصة عقب تخرجنا شعرنا بأنه آن لنا أن نشرع فى الزواج، وتحدثت معها فى ذلك رغم مشاعرى الأليمة الدفينية، فلم تعترض ولكنها لم توافق، أو قل إنها لم تتحمس، وتحيرت فى معرفة السر، ولكننى ارتحمت إلى الموقف بصفة عامة، ثم لم تعد نظرق الموضوع إلا فى فترات متباعدة، ولم نواظب على اللقاء كما كنا نفعل، وفى الكرنك كنا نتجالس كزميلين لا كحبيبين، ولم أنس أن بوادر تلك الحال بدأت فى أعقاب الاعتقال الثانى، ولكنها استفحلت بعد الاعتقال الثالث، ومضت العلاقة الخاصة تهن وتفتت حتى ماتت تماماً .

- مات الحب إذن؟

- لا أظن .

- نحن مرضى، أنا مريض على الأقل وأعرف أسباب مرضى»<sup>(١)</sup> .

فالماضى فى 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 ترويه 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 ليحكىان ما حدث لهما خلال

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

تجاولهما 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» لطف 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 محنك 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 يثبها هذا النوع من الراوى فيما يرويه، فهو فى حقيقة الأمر يعبر عن الحقيقة النسبية الذاتية للواقع، وليس عن الحقيقة الموضوعية المحايدة، تلك الحقيقة الذاتية المشوبة بعنصر العاطفة والحماس والإنبهار

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

هذا وقد تخلصت الروايات الحديثة التى تعتمد الموضوعية والواقعية سنداً 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، ويتمصص 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 تمحل الرؤية القرية منها، وحل حيثما حلت، واتجه حيثما اتجهت، وبهذا فإن الكاتب يجعل القارئ نفسه شاهداً على الأحداث، عن طريق التخييل وليس عن طريق الإيهام، والمسافة التى تفصل بين الإيهام وبين التخييل 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 .

وتقترب 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 حقى برغم تنوع الأشكال التى تأتى عليها صيغ هذا الراوى المشارك، فيحى حقى 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 البوسطجي مثلاً يصور يحي حقى «عباس» البوسطجي وهو عائد من المحطة راكباً حمار الحكومة الميرى يحمل معه الخطابات قائلاً: «عباس عائد فى الصباح المبكر من المحطة، راكباً ركوبته فوق الجسر، أمامه حقيبتيه الصفراء مملوءة بالخطابات، يثير دهشة أفواج الفلاحين الذين يمر عليهم، لأنه لا يرد سلام من يجييه منهم، له ظل واضح الأطراف متعلق بأرجل الحمار، وسطه ملتوٍ 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 مزرفة تسير الهوينا - متداخلة متفارقة - للتزهر والتمطى فى الشمس، فهى شفافة مبتسمة، وليست سوداً ولادكناً، كأخواتها الجليات بالمطر، وفجأة رأوه يفتح الحقيبة ويتناول منها بعض الخطابات ويمزقها ارباعاً ثم يرميها بذراع مفرودة فتطير فى الهواء كالريش .

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

فيحى حقى 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 هذه 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 يرويها 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) يحي حقى : دماء وطن ط دار المعارف سلسلة اقرأ رقم (١٥٢) ، 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 يحتويه يبدو كأنه منقسم إلى قسمين متداخلين أحدهما بمثابة الإطار أو المدخل للقسم الآخر، ويقع الراوى فى المدخل، بينما تحتبى الشخصيات فى القسم الداخلى، وهذا ما يعرف «بالبناء المؤطر» 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 أطياف 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 تقترب 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 فعبّر 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، فلاوجود لكوا من المشاعر التى تحس 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، ففي هذه الرواية تبرز الجوانب الخارجية للشخصيات، وتختفى الأعماق الداخلية لها، ولايرح 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 لاينظر 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 «عيار بوضة وربيع» أحدها بجانب الآخر، وخزانة واحدة كخزانة الخطاطين، مخلوعة إحدى عارضتيها، فيها ثياب على كل لون ومقاس،

وبعضها ملابس بوليس رسمية بأزرار نحاسية والة موسيقية عتيقة بمنفاخ  
«هارمونيكا» معلقة بالحائط .

- أعنبر فى ثكنة؟

لكن الطبيب 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 الطبيب لحظة يتأمل المرضى الراقدين صفاً ..  
وفى النهاية تقدم وهو يقول :

- لا .. دامش بيت! دا مستشفى! ..»<sup>(١)</sup> .

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 مسحها وتشويه صورتها وإخراجها فى هيئة هزلية  
تثير الضحك وتجنف منابع التعاطف معها .

ولذلك فإن الروائى الذى يستخدم مثل هذا الراوى الخارجى لايمكنه أن ينشئ  
رواية مأسوية، لأن المأساة لاتنشأ إلا من التفجع على شخصيات يتعاطف القارئ  
معها، والتعاطف لاينشأ من تصوير الظواهر الخارجية، أما التعاطف مع الشخصيات  
فى الدراما الممثلة على خشبة المسرح فهو نابع من السلوك الحى للشخصيات، ومن  
الأفعال الممثلة، 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 أويكى، أما الشخصية فى الرواية  
«فكالسفينة التى يختفى نصفها تحت الماء أو كجبل الثلج» حسب تعبير فورستر -  
ولايد 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 ٩ ، ص ١٠ .

فإننا لا نجد شخصية واحدة في عودة الروح تجذب قلوبنا للتعاطف معها أو الشفقة عليها، على الرغم من أنها شخصيات تعسة، فكل من مروكة وسنية وحنفي أبوزعيزع وزنوبة من أكثر الناس تعاسة في الحياة، ومع ذلك فإن القارئ للرواية لا يتعاطف معهم، بل يضحك عليهم، ولأحسب 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 الجنائية التى ارتكبتها 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 فتمتق فى بواطنهم غفر زلاتهم وازداد تعاطفه معهم، وكلما كانت معرفته بهم أقل خف تعاطفه وانفجرت أساريره بالضحك على سلوكياتهم.

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

### ب- الراوى من الداخل

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 للراوى أو لإحدى الشخصيات، أو لعدد من الشخصيات، وعندما يظهر العالم بوصفه جزءاً من المحتوى الداخلى للراوى أو للشخصيات، فإن هذا العالم يصبح جزءاً من تجربة إنسانية، ومن ثم فإن الأشياء لا تبدو متجردة عارية جافة كما هو الحال معها فى الحياة المعيشة، بل تبدو ممتزجة بالأحاسيس والمشاعر والانفعالات، كما أن وجودها لن يكون مجسماً تجسيمياً 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 تختبئ فيه كل الحقائق المتعلقة بالإنسان، فراحوا يسابقون علماء النفس فى استنطاق المشاعر الداخلية للإنسان، ويبحثون فى هذا العقل عن العالم الخارجى نفسه<sup>(١)</sup>، 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 المخزون 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 متناثرات 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 التداعى 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 :«اختبر عقلاً عادياً فى يوم عادى، تجد أن العقل يتلقى آلافاً من الانطباعات بين التافهة والخيالية، وبين الزائلة والباقية والمحفورة بعمق، تأتى جميعها من كل اتجاه كسبيل 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»<sup>(١)</sup>.

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

ولم يستفد الراوى الداخلى في الرواية العربية بعض الشيء من الأساليب الحديثة المعتمدة على أساليب تيار الوعي سوى في نهاية الخمسينيات، على يد نجيب محفوظ في اللص والكلاب والشحاذ وعلى يد محمد جلال في حارة الطيب وغيرهما . ولعل أهم أثر يحدثه وجود الراوى الداخلى في الفن القصصى هو التغير الذى يصيب البناء اللغوى، فمع هذا الراوى تصبح اللغة القصصية لغة شفافة شعرية، لايقصد 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، وفي 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 خانتها وتزوجت من غريمه ينتظر رؤية ابنته الصغيرة «سنا»: «ولكني سأنقض في الوقت المناسب كالقدر وسنا إذا خطرت في النفس انجاب عنها الحر والغباء والبغضاء والكدر، وسطع الخنان 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، نعم في ظله بالسرور المظفر. والحيانة ذكرى كريهة بائدة؟ استعن بكل ما أوتيت من دهاء ولتكن ضربتك قوية كصيرك الطويل وراء الجدران، جاءكم من بغوص في الماء كالسمكة ويطير في الهواء كالصقر ويتسلق الجدران كالفأر وينفذ من الأبواب كالرصاص. ترى بأى وجه يلغاك»<sup>(١)</sup>.

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

### سادساً: الراوي بضمير المتكلم والراوي بضمير الغائب

هذا التقسيم يعتمد على جانب واحد من جوانب الراوي، وهو جانب العرض، أو جانب الأسلوب اللغوي الذي يقدم به الكاتب خطابه السردي، ومن ثم فإنه تقسيم خاص بصياغة اللغة السردية فحسب، أي زاوية الرؤية القولية، دون التطرق إلى زاوية الرؤية الخيالية التي قامت عليها التقسيمات السابقة.

فعندما يجعل الكاتب روايه 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 علي»، والعلاقة بين السرد بضمير المتكلم والفعل المبنى 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  
يبتسم 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 تتوحان وتلطمان الخلود وهما متدلّيتان من النوافذ،  
رأيت أكثر المشيعين يتطلعون إلى وجوههما ونهودهما من أطراف العيون، في تلك  
اللحظة استفتت وأدركت أنني أصبحت رب أسرة»<sup>(١)</sup>.

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 ومعروضاً من وجهة  
نظر ذاتية. هي زاوية الراوي المشارك في الأحداث .

## نموذج للراوي بضمير الغائب

من قصة «كوما» لـ 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 يحتمى غرفة النوم في ليلة من ليالي الشتاء  
الحزينة. لو أن الأولاد هنا لذهبت إلى حجرتهم، لكنهم ذهبوا إلى بيت الجد  
والجددة، ليقصوا معها بعض أيام إجازة نصف السنة، ثمّت أن تعود أيام زمان ..  
أيام بيت العز، بدت المسافة بعيدة بين الماضي والحاضر .. تتقلب ذات اليمين  
وذاوات الشمال، لا فائدة. الرجل مستغرق في النوم، مثل أصحاب الكهف»<sup>(١)</sup>.

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

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

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

وهذا الراوى الغائب وذلك الراوى الحاضر نمطان مختلفان قد يستقلان وقد يوجدان متزجين فى نص واحد، وقد يستعير أحدهما من الآخر بعض الأدوات الفنية .

لكن من الملاحظ أن الموضوع الذى يمكن سرده عن طريق الراوى بضمير المتكلم ربما تعذر أو تحول عن وجهه وفقد معناه إذا روى بضمير الغائب، وكذلك الحال مع الراوى 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 فى 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 فى شوق دائم إليه، إلى وجهه الأسمر بلون البن المحروق وعينه السوداوين الذكيتين وقامته المديدة كأنه فرعون صغير، ولم يكن يميزه عن فرعون إلا أدبه الكثير، وصوته الخفيض وكلماته التى ينطقها ببطء، كأنه ينتزعها من بئر عميقة وينطقها بلهجة صعيدية يحرص عليها رغم أنه لا يزور الصعيد إلا فى كل عام مرة أو مرتين ليجمع محصول أرضه»<sup>(٢)</sup>.

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 فى شوق إلى، إلى وجهى الأسمر فى لون البن المحروق وعيني السوداوين الذكيتين وقامتى المديدة كأنى فرعون» لو جاءت القصة على هذه الشاكلة لتحولت من كونها قصة تحكى تجربة فى الحب إلى قصة تسخر من الحب ومن النرجسية المفرطة التى تعشش فى عقل البطل، وكان يلزم فى هذه الحال أن يتغير البناء اللغوى كله حتى تعود القصة إلى موضوعها الأول .

### سابعاً : الراوى الذى يحدد مصادر معارفه والراوى الذى لا يحددها

هذا التقسيم يعتمد أيضاً على الأسلوب الذى يتبعه الراوى فى إيراد الأخبار

(٢) القصة القصيرة من دراسات ومختارات جمعها الدكتور الطاهر مكى 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 يخبر 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  
بجهول تشبهاً بالراوي القديم الذي كان يقول بلغني كذا وكذا، وتقليداً له، أو توظيفاً  
ساخراً وهجائياً لنمطه، كما في قصة حكاية معروف الخفير والراعي الفقير للدكتور  
طه وادي، والتي سبق أن مثلنا بفقرات منها، وقد يستخدمه 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 الهجرة للشمال» بأنه يستقى 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 والملاح الشخصيات، 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، وتحول الراوى من كونه ناقلاً إلى كونه رسّاماً، لا يسرد الوقائع بل يشكل لوحة، فاكتسب بعمله هذا مجالات أوسع وأصبح أكثر حرية وأشد تأثيراً، وأصبحت لغته أكثر حيوية، وأخيراً 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 ينفرد 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 الصائبة، 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 يخبر عنه، لاستحالة أن يرى الإنسان كل الجوانب أو كل الأحداث فى وقت واحد، وإذا فعل ذلك فمن العسير 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 القصص التقليدية البسيطة، لأنها تنقل عالماً مفهوماً يمكن إدراكه بواسطة شخص واحد، وإذا كان إدراك هذا العالم عسيراً على الرؤية الأحادية فإن قراء هذه القصص 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 وتفتحت أبواب الشك من كل جانب، فلم يعد احتمال كذب الراوى هو المنفذ الوحيد للشك فى روايته، بل أصبح انفراد الحكى مثاراً للشك فيما يرويه، لعدم التصديق بقدرته على إدراك الحقيقة، ولم يعد صدقه أو حسن نواياه أو صحة سنده كافية للتصديق فيما يقول، فالجندي 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 وتبع الغرائب شفيحاً 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، يدرکہا 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 تضمحل تحت وطأة الاستبداد، فيتحول الإنسان الفرد فيها غولاً يفترس كل الأصوات، ويظل الراوى وحده يصيح ويحكى عن نفسه دون أن يتيح الفرصة لأي إنسان آخر كى يقول .

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

ومن النماذج الواضحة على تعدد الراوى فى الرواية العربية ما نجده فى رواية «الرجل الذى فقد ظله» لفتحى غانم<sup>(١)</sup>، فالحكاية فى هذه الرواية واحدة، لكنها مروية بألسنة أربعة رواة، هم : ميروكة، 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 بعينى «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 مرايا يقرأ الراوى الصورة أثناء انطباعها على صفحتها .

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 أدرکها 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) أوغير 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 تفرد 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، فالإكتفاء بصيغة روائية واحدة أو المزج بين صيغتين أو أكثر مكفولة لحرية الكاتب وأسلوبه 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 هى: الراوى التاريخى، التوثيقى، والراوى الدرامى، والراوى الأسطورى، والراوى الشعرى الغنائى .

وعندئذ يطل علينا سؤال مهم : 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 ببنائه الفنى أم بأسلوبه؟؟ إن الإجابة على هذه الأسئلة تكمن فى الفصل التالى .

