الفصل الثانى

تاريخ الراوى (تطور دراسة المفهوم)

عند إفلاطون :

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

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

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

---

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

(٢) المرجع السابق صـ ٢٦٠ .

النوع الأول، فيه يحذف الشاعر الكلام الذى يفصل بين الحوار، فلا يتبقى الا الحوار ذاته فقط »[1] ويجعل أفلاطون الأسلوب الأول أليق بالتاريخ والمدائح، بينما يرى أن الأسلوب الثانى هو أسلوب التراجيديا، أما أسلوب الملحمة فهو خليط من الأسلوبين .

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

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

ويفضل افلاطون أسلوب السرد البسيط على الأسلوب الدرامى، وإن كان لا يرفض الأسلوب الملحمى ، ويرى أن الأسلوب الدرامى يتنافى مع أخلاق المدينة الفاضلة[2] .

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

عند أرسطو :

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

---

(١) المرجع السابق صـ ٢٦١ .

(٢) أفلاطون (الجمهورية) صـ ٢٦٦ .

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

لكن أرسطو يقسم أسلوب السرد البسيط إلى قسمين :

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

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

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

فى العصر الحديث :

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

---

(١) شكرى عياد ترجمة كتاب «أرسطو طاليس في الشعر» دار الكاتب العربى للطباعة والنشر سنة ١٩٦٧ م صـ ٣٤ .

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

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

عند هنرى جيمس(*):

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

(*) ولد هنرى جيمس فى نيويورك سنة ١٨٤٣م من أب أيرلندى ، ومات سنة ١٩١٦ بعد أن حصل على الجنسية البريطانية قبل موته بعام واحد .

من مؤلفاته :

١ - دورة البندول The Turn of the Screw .

٢ - رودريك هدسون Roderick Hudson .

٣ - صورة سيدة The Portrait of Lady .

٤- أجنحة اليمامة The Wings of the Dove .

٥ - الكأس الذهبية The Golden Bowl .

٦ - السفراء The Ambassadors .

٧ - سكان بوسطون The Bostonians .

٨ - الأميرة كازامازيما Princess Casamassima .

عند (بيتش) و (لوبوك) وغيرهما .

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

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

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

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

(1) Norman Friedman, "Point of view in fiction" in (The Theory of the novel). p 144.
(2) Ibid. p 112.

يدعى العلم بكل شئ ، والذى كان يتربع على عرش القصص القديمة منذ فجر التاريخ[1] .

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

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

ومن اللافت للنظر أن هنرى جيمس فى إيثاره لأسلوب العرض على أسلوب السرد البسيط الذى يرتفع فيه صوت الراوى يوافق أرسطو ويقف موقفاً مناقضاً للموقف الذى اتخذه أفلاطون، فأفلاطون يؤثر النوع الأول أى السرد البسيط لأن الراوى فيه كما يقول على لسان (أدميانتوس) «يحاكى الفضيلة»[2] أما فى النوع الثانى فيضطر الراوى إلى محاكاة الأشرار والحدادين والبحارة وصناع السفن وغيرهم من أصحاب الحرف التى لا يقوم بها حسب رأى افلاطون إلا العبيد[3] . أما أرسطو فيرى أن المحاكاة خير وسيلة لإبراز سعادة الإنسان وشقائه .

بيتش :

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

---

(١) ترى الدكتورة سيزا قاسم أن أول من نادى بهذا هو فلوبير ، وأن هنرى جيمس التقط الخيط منه ثم طوره . سيزا قاسم (بناء الرواية) ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٤ ص ١٣١ .

(٢) أفلاطون (الجمهورية) ص ٢٦٦ .

(٣) المرجع السابق ص ٢٦٤ .

التى أذاعها جيمس، ويوضح النظرية الخاصة بها، فأخذ بيتش يفرق بين أنواع زاوية الرؤية التى استخدمها جيمس فى قصصه، ومن هذا المنطلق أخذ يبحث فى أنماط الرواية بعامة، وهذا أمر كلفه الكثير من الجهد، فقد تناول الانتقالات الخاصة بزاوية الرؤية - سواء الانتقالات التى أدركها جيمس فى كتاباته النظرية أم الانتقالات التى لم يدركها - وتحدث عن الحيل التى تؤثر على زاوية الرؤية، وتلك التى لا تؤثر عليها، كما أنه تحدث عن كيفية أثر الراوى الخفى فى تحريك الشخصيات إلى المدى الذى تتحول فية أحياناً إلى دُمىً تحركها أصابع خفية، ثم ينتهى بيتش فى نهاية المطاف إلى نتيجة عامة تعد بمثابة التقرير الختامى للطريقة الجديدة التى ولدت على يدى هنرى جيمس، إذ يقول فى كتابه الذى أخرجه سنة ١٩٣٢م بعنوان (رواية القرن العشرين - دراسات فى التكنيك): «القصة تحكى نفسها بنفسها، وتتحدث إلى نفسها والمؤلف لا يلتمس الأعذار أو يتمحل العلل لشخصياته، ولا يخبرنا بما يفعلون، بل يدعهم يعبرون عن ذلك بأنفسهم بل إنهم هم الذين يخبروننا عما يفكرون فيه، ويشعرون به، وعن ماهية الانطباعات التى تواردت على عقولهم منذ أن تبوأوا مواقعهم التى وجدوا أنفسهم فيها »[1] .

وهكذا نرى أنه يمكننا إجمال موقف بيتش فى هذا الشأن فى عبارة واحدة وهى: أن هنرى جيمس يميل إلى طريقة العرض المبتكرة، ويتخلى عن الطريقة السردية القديمة التى يعلو فيها صوت الروائى العليم بكل شئ، وأن بيتش يوافقه كل الموافقة .

لوبوك :

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

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

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

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

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

مآخذ على نظرية جيمس :

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

(1) Ibid. p 116.

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

ويرى فورستر أن أرسطو عندما صرح بأن «سعادة الإنسان وشقاءه لا يظهران إلا خلال الأعمال التى يقوم بها ذلك الإنسان نفسه» كان مخطئاً، وذلك لأن سعادة الإنسان وشقاءه لا يظهران من خلال الأفعال، وإنما هما حقيقة يختبئان - كما يقول فورستر : «فى الحياة السرية الكامنة فى قلب الإنسان، وهذه الحياة السرية ليس لها أى دليل ظاهر، إذ لو كان لها ذلك الدليل لما كانت سرية، ولأصبحت حياة علنية، وهذه الحياة السرية ليست تلك الحياة التى تكشف عنها كلمة عابرة أو تنهيدة - كما يظن عادة - فالكلمة العابرة أو التنهيدة دليل ظاهر مثله مثل القتل أو الحديث تماماً، والحياة التى تكشف عنها هذه الكلمة أو هذه التنهيدة تخرج عن نطاق السرية إلى دائرة الفعل»[1] .

من هنا فإن فورستر يرى أن الفارق الضخم بين الفن المسرحى والفن الروائى يظهر فى أن الأول يجب أن تتخذ السعادة الإنسانية وكذلك الشقاء الإنسانى شكل العمل أو الفعل، وإذا لم تظهر هذه السعادة وهذا الشقاء فى شكل أفعال فإن وجودهما يظل مجهولاً، أما الرواية فإن كاتبها يمكنه «أن يتحدث عن شخصياته، وأن يتحدث على لسانهم، وأن يعمل الترتيبات لنا لكى نصغى إليهم وهم يفكرون، كما أنه يستطيع الوصول إلى الهواجس النفسية، ومن هنا يمكنه التعمق فى داخل النفس، والنظر إلى كوامن اللاشعور، والإنسان عندما يتحدث عن نفسه فإنه لا يستطيع أن يكون صادقاً تماماً؛ لأن السعادة والشقاء اللذين يشعر بهما سراً يمتحان من منابع لا يستطيع الوصول الى عللها؛ لأنه عندما يبدأ فى شرحها تكون قد فقدت صفاتها الأصلية، وهنا تظهر مقدرة الروائى الحقيقية»[2] .

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

---

(١) أ.م فورستر (أركان القصة) ترجمة كمال عياد (الألف كتاب) ط دار الكرنك سنة ١٩٦٠م ص١٠٢ .
(٢) فورستر (أركان القصة) ترجمة كمال عياد ص ١٠٢ .

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

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

فالقصة عند فورستر لابد فيها من تدخل الكاتب أو من ينوب عنه - وهو الراوى - لكى يلقى الضوء على هذه الحياة الخفية، وأما ما يدعيه بيرسى لوبوك من أن وجود الراوى يحول دون تصديق القصة ويخل بواقعيتها، لأن هذا - كما يرى لوبوك - يحكى أشياء كثيرة لا يمكنه توثيقها، فإن فورستر يسخر من هذا المنطق بقوله : «تشبه هذه الاستجوابات كثيراً ما يدور فى المحاكم (يقصد أن المتحدث فيها مطالب بالدليل على كل ما يبوح به) فكل ما يهم القارئ هو : هل فى تغير الموقف أو فى الحياة السرية ما يقنع؟»(٢) .

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

كما أنهما فى تصريحهما بأن الإفراط فى الدرامية واستخدام أسلوب العرض يؤدى

---

(١) فورستر (أركان القصة) ترجمة كمال عياد ص ١٠٤ .

(٢) فورستر (أركان القصة) ترجمة كمال عياد ص ١٠٤ .

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

إلى التوغل فى الواقعية والصدق، وتصريحهما كذلك بأن الميل ناحية الإخبار المسوق على لسان راوية يؤدى إلى البعد عن التصديق وعن الواقعية، وأن هذا الأسلوب الأخير يفقد الرواية هدفها «إنما يحكمان بذلك على الجنس القصصى بعامة، ويضعان له قوانين جديدة من خلال ولعهما بطريقة واحدة من طرق السرد وهى طريقة هنرى جيمس فقط، وهى مجرد طريقة واحدة من طرق السرد الكثيرة، فهناك - كما يقول واين سى بوث- خمسة ملايين طريقة للإخبار بالقصة، وكل منها تستقل عن الأخرى فى جميع الأغراض، ومن ثم فإن القاص أوسع مجالاً وأكثر حرية من كاتب المسرحية، لأن الأول يمتلك حيلاً غير محددة يمكنه أن يختار من بينها، فكيف نحكم عليه من خلال التزامه أو عدم التزامه بواحدة منها ؟ »[1] .

ومن الذين تصدوا لنظرية جيمس بالنقد والتفنيد تزفتان تودروف، فتودروف مثل سائر البنيويين ينظر إلى العمل الأدبى على أنه مستويان : خطاب وسرد، وأن الخطاب يعنى بالجانب اللغوى، بينما السرد يعنى بالصورة الخيالية لحياة الشخصيات، وما يدور بينها من صراع فى المدى الزمانى والمكانى المحدد لعالم القصة، ويرى أن نظرية جيمس بشأن الراوى ودوره فى العمل الأدبى لم يخالفها النجاح، سواء على يدى هنرى جيمس نفسه أم على أيدى أتباعه، وذلك لأنها تعنى بالجانب الثانى فقط، وهو جانب السرد لكنها تهمل جانب الخطاب، ولم تنبع من المدخل الطبيعى لدراسة النص القصصى وهو اللغة، يقول تودروف: «يقدم لنا التمييز بين الخطاب والسرد فهماً أفضل لقضية أخرى فى النظرية الأدبية، تلك هى قضية (الرؤيا) أو (وجهة النظر) ونحن معنيون هنا بالتحويلات التى تمر بها فكرة الشخص فى السرد الأدبى، هذه القضية التى طرحها هنرى جيمس أول من طرحها، عولجت مرات أخرى منذ أن طرحها فى فرنسا جان بويون، وكلود أدموند ماغنى، وجورج بلان، ولم تنجح هذه الدراسات فى تفسير هذه الظاهرة تفسيراً كاملاً لأنها لم تأخذ طبيعتها اللغوية بنظر الاعتبار، رغم أنها وصفت أهم مظاهرها»[2] .

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

---

(١) Ibid,. p 88.

(٢) تزفتان تودروف (اللغة والأدب) فى (اللغة والخطاب الأدبى) ترجمة سعد الغانمى - المركز الثقافى العربى - بيروت - سنة ١٩٩٠ - ص ٥٠ .

ودقة وحداثة، يتناولها بعد أن نضجت على يدى (جان بويون) .

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

١- أن يظهر (أنا) الراوى عبر (هو) البطل كما فى السرد التقليدى البسيط.

٢- أن يختفى (أنا) الراوى وراء (هو) البطل، والراوى فى هذه الحالة لا يعرف شيئاً عن الشخصية، بل يكتفى بمراقبة حركاتها وينشأ عن وجود هذا الراوى السرد الموضوعى المحايد.

٣- أن يقرن الراوى نفسه بإحدى الشخصيات، فيرى كل شئ بعينيها هى، أى أن الراوى يقف فى مرحلة وسطى بين الأنا والهو[١] لكن هذا التقسيم لا يرضى تودروف، لأنه كما يقول : «تقسيم جمالى، فكل سرد يتألف من عدة وجهات للنظر، فضلاً عن ذلك يوجد الكثير من الصيغ والأشكال الوسيطة، فقد تخدع الشخصية نفسها فى رواية القصة، كما قد تعترف بكل ما تعرف، وقد تحللها حتى تنتهى الى أدق التفاصيل، أو تكتفى بقشور الأشياء دون اللباب، وقد نجد تشريحاً للوعى (تيار الوعى) أو كلاماً ملفوظاً، وكل هذه التنويعات تنتمى إلى وجهة النظر التى تعادل بين الراوى والشخصية »[٢] .

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

---

(١) المرجع السابق ص ٥١ .

(٢) المرجع السابق ص ٥٠ .

(٣) المرجع السابق ص ٥٠ .

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ويلخص فريدمان هذه النتائج فى الإجابة على الأسئلة التالية:

١- من الذى يتحدث الى القارئ فى القصة؟ أهوالمؤلف؟ أم الراوى الذى يروى القصة بضمير الغائب ؟ أم الراوى الذى يرويها بضمير المتكلم؟ أم أن القصة تساق على ادعاء أنها مروية من زاوية مجهولة الهوية ؟.

٢- من أى موقع يرصد الرواى القصة التى يرويها ؟ أمن أعلاها؟ أم من أسفلها؟ أم من جانبها؟ أم هو راو متنقل الموقع والزاوية، أم هو راوٍ متعدد؟ أهو قريب من المؤلف؟ أم قريب من الشخصيات؟.

٣- ما قنوات المعلومات التى يستخدمها الراوى فى نقل القصة إلى القارئ؟ هل يستخدم كلمات المؤلف وأفكاره ومشاعره وموقفه؟ أم يستخدم كلمات الشخصيات وأفعالها الظاهرة ؟ أم يستخدم أفكارها ومشاعرها وهواجسها الباطنة؟

٤- على أى مسافة يبتعد القارئ من القصة؟

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

والعرض (Showing)[1] .

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

الراوى عند الشكليين والبنيويين

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

عند بروب

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

(١) Ibid,. p 118.

التفاح، غير أوراق الأشجار الصحراوية وهكذا.

وبالمثل فإن هنالك إحدى وثلاثين وظيفة للحكايه الشعبية عند بروب، هذه الوظائف «تعد عناصر ثابتة وباقية فى الحكاية بالرغم من الكيفية التى تمت بها،أو بواسطة من أتم تحقيقها،وتشكل هذه الوظائف - عنده - أجزاء أساسية للحكاية»[1] وهذه الوظائف لها ترتيب دائم وثابت ومن ثم فإنه يعد «كافة الحكايات الخرافية الشعبية طرازاً واحداً من ناحية بنيتها»[2] .

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

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

ومن الجدير بالذكر أن بروب لم يجعل للراوى عنصراً أو وظيفة ثابتة فى بناء الحكاية، بل جعله من العوامل المتغيرة، وجعل حريته مقيدة بترتيب الوظائف وعددها، فلا يتحرك الراوى إلا فى إطار هذه البنية الثابتة، نعم للراوى - كما يقول كمال أبو ديب - «حرية اختيار الوظائف التى يحذفها أو يستخدمها»[3] من الوظائف الإحدى والثلاثين، وله أن يختار الطريقة التى يتم بها تشكيل هذه الوظائف حتى يمكنه توليد الحكايات، مع الاحتفاظ بالوظائف وترتيبها، فوظيفة الشر مثلاً قد يجعلها راوٍ من الرواة قتلاً، ويجعلها آخر سرقة، ويجعلها ثالث وشاية، وهكذا.

---

(١) بروب «موروفولوجيا الحكاية الخرافية» ترجمة أبو بكر أحمد باقادر وأحمد عبد الرحيم نصر ـ ط النادى الأدبى الثقافى بجدة ـ سنة ١٩٨٩ ـ ص ٧٧ .

(٢) المرجع السابق ص ٧٩ .

(٣) كمال أبو ديب «الرؤية المقنعة . نحو منهج بنيوى فى دراسة الشعر الجاهلى» ص ٢٨ .

وللراوى أيضاً الحرية فى «اختيار الأسماء والخصائص التى تملكها الشخصيات»[1] وله أن يختار شخصية دون أخرى.

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

عند باختين

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

وقد رأى باختين أن الأشخاص فى السرد القصصى ليسوا أشخاصاً من لحم ودم، كما هو الحال بالنسبة للناس فى الحياة، بل هم أشخاص متكلمون، مادتهم الحروف والأصوات والكلمات والجمل، فالإنسان فى القصة ليس إلا صوتاً أو لهجة، وكل شخصية فى القصة، وكذلك الراوى تحمل بين طياتها لهجة وصوتاً وإيديولجية خاصة، وتحمل أيضاً رؤية وموقعاً يختلف عن سائر الشخصيات، وكل هذه الخصائص تبرز من خلال الصورة اللغوية التى تصاغ فيها الخطابات، وليس عن طريق الخصائص الذاتية للشخصيات، ثم جعلت الظروف التاريخية والسياسية فى روسيا بعد الثورة البلشفية باختين يلوى عنق نظريته، فيجعل الصراع الأسلوبى بين اللهجات والأصوات صورة للصراع الطبقى، ويهمل الصراع الذاتى بين صوت روائى وآخر[2] .

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

---

(١) المرجع السابق ص ٢٩ .

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

سائدة عن القصة، والتى كانت تنظر إليها على أنها حياة أو أنها على شاكلة الحياة المعيشة، وأحل محلها فكرة جديدة مفادها : أن القصة ليست حياة أو كالحياة، وإنما هى عكس الحياة، ففى الحياة المعيشة أناس يحيون ويعملون ويتصارعون وهم الذين يحددون الصورة الكلامية لخطاباتهم، أما فى القصة فالصورة الكلامية هى التى ترسم صور الشخصيات، وهناك فرق بين الحياة التى تثمر لغة، وبين اللغة التى تثمر حياة.

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

أما النتيجة الثانية التى خلص إليها باختين فتتمثل فى أن الصراع فى القصة ليس صراعاً بين أشخاص، وإنما هو صراع بين أصوات ولهجات، يقول فى هذا الشأن : «ما يتصف به الجنس الروائى ويتميز، ليست صورة الإنسان بحد ذاته، بل صورة اللغة، ولكن اللغة كيما تصبح صورة فنية أن تصبح كلاماً على شفاه متكلمة وتقترن بصوت الإنسان المتكلم »[1] . فالإنسان المتكلم فى الرواية يعد أحد أبعاد الخطاب فحسب، مجرد موقع لتحويل اللغة إلى خطاب، وأن الخطابات هى التى تحمل الأصوات واللهجات والأيديولوجيات .

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

---

(١) ميخائيل باختين : الكلمة فى الرواية ، ترجمة يوسف حلاق . منشورات وزارة الثقافة بالجمهورية العربية السورية . ص ١٠٨ .

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

١- أنه يؤلف الخطابات المتنافرة والأصوات واللهجات المختلفة.

٢- ينقل كلام الآخرين نقلاً متحيزاً.

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

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

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

---

(١) المرجع السابق ص ١١٩ .

(٢) ارجع فى ذلك إلى الفصل الذى كتبه إيخنباوم عن نظرية المنهج الشكلى فى كتاب «نظرية المنهج الشكلى: نصوص الشكلانيين الروس» ترجمة إبراهيم الخطيب، ط الشركة المغربية للناشرين المتحدين. من ص٣٠ حتى ص٧٤ .

(٣) تودروف : اللغة والأدب، فى كتاب : «اللغة والخطاب الأدبى» ترجمة سعيد الغانمى، ط المركز الثقافى العربى الدار البيضاء. ص٤٨ .

القص العامل الجوهرى فى تحول القصة من كونها مجرد قصة إلى كونها خطاباً، وهو المعيار نفسه الذى أشار إليه شلوفسكى وإيخنباوم من قبل، حيث قسما النص القصصى إلى مستويين:

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

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

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

عند جيرار جانيت

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

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

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

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

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

ذلك لأن المعنى الذى تؤديه كل عبارة سردية من العبارات السابقة معلق بين حدثين، حدث الفعل وحدث القول، وبين لحظتين، هما لحظة إنجاز الفعل ولحظة التفوه بالإخبار عنه، ولكل من الحدثين موقعه وظروفه ولكل منهما فاعله»[1] .

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

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

---

(١) Gerard Genet, (Narrative discours). p 212.

لأول وهلة أن يعزى إلى راوٍ ما خاصية ذاتية أكثر من وظيفة الإخبار عن حكاية، لكن الحقيقة أن خطاب الراوى يمكن أن يكون له وظائف عديدة»[1]، ثم يلخص هذه الوظائف التى يعزوها إلى الراوى فى خمس وظائف، يترسم فيها خطى جاكوبسون فى استنباطه لوظائف اللغة. وهذه الوظائف هى :

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

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

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

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

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

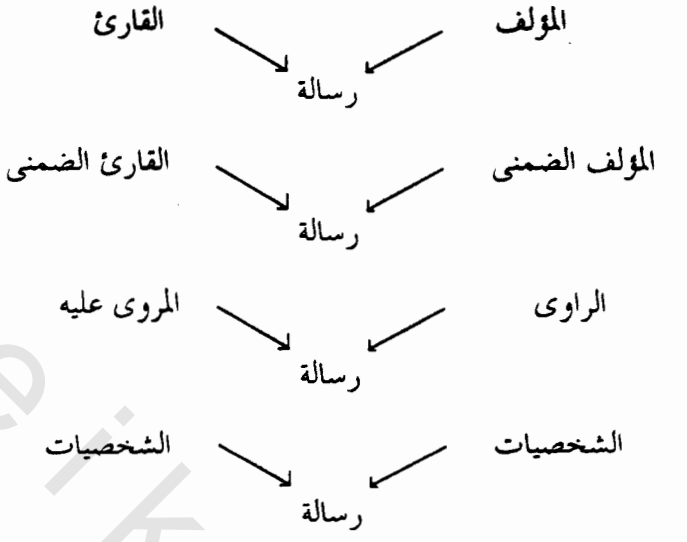
---

(١) Ibid. p 212.

وإذا كان جيرارجانيت وتودروف وبنفنست وغيرهم من البنيويين الأوربيين قد ساروا فى نظريتهم المتعلقة بالراوى على الدرب الذى مهد له بروب وشلوفسكى، مع الإفادة فى الوقت نفسه من باختين، فان هناك مدرسة أخرى اختارت مذهب باختين خاصة، ليكون منطلقاً لدراسة الخطابات السردية بعامة، وخطاب الرواية بخاصة، هذه المدرسة هى الأسلوبية الجديدة التى أخذت تحل محل المدرسة البنيوية، وبخاصة فى بريطانيا وأمريكا .

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

الحوارات والرسائل التى يوضحها ليتش وشورت فى الشكل التوضيحى التالى(١) :



ومن ثم كان الراوى بالنسبة للأسلوبيين مجرد موقع خطابى، أو جهة يقبع فيها مخاطِب يوجه حديثه إلى مخاطَب، من خلال رسالة تحتوى على شخصيات وأحداث وأقوال وأفكار، وفى الوقت نفسه فإن الراوى نفسه والمروى عليه والرسالة التى بينهما كل هذه الأشياء مجرد رسالة يبعث بها المؤلف الضمنى إلى القارئ الضمنى فى النص القصصى .

وموقع الراوى هذا قد يتعدد وقد يتداخل إذا تعدد الرواة أو تداخلوا، كما هو الحال فى رواية (مرتفعات وذرنج) لإميلى برونتى مثلاً، حيث يروى القصة رجل هو السيد (لوكوود) على طريقة اليوميات، وفى داخل هذه اليوميات يكشف أن الأحداث التى يرويها أنما سمعها فى وقت ما من (نيللى دين)، والذى يميز صوت الراوى ولهجته عند «ليتش وشورت» شيئان :

أولهما : زاوية الرؤية التى يتخذها ذلك الراوى .

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

---

(١) Geofery N. Leech and Meachael H. Shor: Style in fiction, p 26.

أولاً : زاوية الرؤية

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

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

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

---

(١) Ibid. p 174.

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

انفعالى	اجتماعى	أخلاقى
عالٍ	عالٍ	عالٍ
متوسط	متوسط	متوسط
منخفض	منخفض	منخفض

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

ثانياً : المسافة

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

حيث تأثير هذه المسافة على الأساليب السردية الصادرة من السارد[1]. وقد رأيا أن هناك علاقة بين ظهور صوت الراوى وبين المسافة التى تفصله عن الشخصيات، بمعنى أن الراوى كلما اقترب من الشخصيات وابتعد - تبعاً لذلك - عن المؤلف، تضاءلت صورته، وخفت صوته، وتلاشت لهجته، وقلت سطوته، وكلما ابتعد عنها واقترب من المؤلف تضخمت صورته، وارتفع صوته، وزادت سطوته.

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

- نسافر لأختى فى السنبلاوين ياسى مرزوق نقعد يومين.
- حد يسيب بلاج بورسعيد ويروح الأرياف!
- بلاج إيه اللى فى نوفمبر ده ؟
- نوفمبر نوفمبر خلاص إحنا اخترنا أجازتنا فى نوفمبر ح نقعد ع البلاج فى نوفمبر.
- بأ دى الكلام.
- نوفمبر. . نوفمبر بقى ![2]

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

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

(٢) ألفريد فرج: «العدوان» من مجموعة «قصص قصيرة» دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، (د.ت) ص١٢٩ .

حجرته فى الفندق وهو يوصى نفسه بأن يأخذ الأشياء كما تقع، وأن يقبل من الناس ما يعطون، لا ما كان ينتظر منهم ! وألا يتعجل الأمور. ... وضبط راهب الفكر نفسه هذه المرة وتأهب لتأدية تحية مختصرة لا يزيد فيها على حد اللياقة، ولا ينقص ذرة، وإذا هو لدهشته يرى الزوج قد نهض لاستقباله محتفلاً به، راجياً منه أن يتفضل بالجلوس[1] .

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

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

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

– متى تتركون هذه التناقضات أيها البرجوازيون المتعفنون.

قال محمود فى هدوء :

– هذه ليلة وداع. . وليست ليلة تسوية الحساب .

ضحك عبد الله فى سخرية :

– بدأ السيد محمود يتكلم بلغة الحساب»[2]

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

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

---

(١) توفيق الحكيم : الرباط المقدس، ط الهيئة العامة للكتاب. سنة ١٩٩٤. ص٩١ .

(٢) طه وادى : عمار يا مصر، مكتبة مصر. سنة ١٩٩١ ص١٣ .

التفاتـه، هى رسالة فتاة تقول : إنها فى الثانيـة والعشرين، وإنها تريد الاشتغال بالأدب وتسأله بإصرار أن يأذن لها فى مقابلته كى تبسط له أمرها وتتلقى رأيه فيها، و لم تذكر اسمها ولا عنوانها، ولكنهـا قالت: إنهـا ستخاطبه بالتليفون لتعلم منـه الموعد الذى قد يضرب للقاء »[1] .

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

٣ـ الأسـلوب الحر غـير المباشـر وهو أسلوب رغـم قلته فى القصـص والروايات العربية غـير أنـه أسـلوب فنى خفيـف الظل، يتدخل فيـه الراوى فـى عمق كلام الشـخصيات المتحدثـة، فلا يعرف أهو كلامه أم كلامهـا، لأن الخطاب خطابـه والضمائر تعود عليه لكن اللغة لغتها، وهو أسلوب يتضمن فى داخله رائحة المفارقة، فقد تكون الشخصية من الطبقات العامية السـوقية – ولهذه الطبقة كما هو معروف لغتها الخاصة – ثم يأتى الراوى ليسرد الأحداث التى وقعت لها مستخدماً هذه اللغة، دون أن ينسبه إليها، كأن يقول مثلاً : «وجلس التـاجر الكبير بعد إفلاسـه ينش الذباب، وأصبح عرضة لكل من يريـد أن يؤلس أو يتمقلت عليـه، وقـال كثـير من جيرانـه إنـه أصبح يعيـش سـفلقة» فكلمـات مثل ينـش، ويؤلس ويتمقلت وسـفلقة ليسـت من كلام الـراوى بل هى من كلام الجمهور المحيط بالتاجر المذكور، مزجه الراوى بلغته واتخذه زاوية لرؤيته .

وبهذا فإن ليتـش وشورت قد تحدثـا عن خمسـة أسـاليب تختلف حسـب درجة اقتراب خطـاب الـراوى مـن خطـاب الشـخصيات، وهـى على التـوالى: التقرير السـردى، والأسلوب غير المباشر، والأسـلوب الحر غير المباشر، ثم الأسلوب المباشر ثم الأسلوب الحر المباشر[2] .

---

(١) توفيق الحكيم : الرباط المقدس، ص٩.

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

الخلاصة

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

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

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

كـان يتحدث عنه بوصفـه إنسانا متخيـلاً داخل نسيج القصة، إنسـان قادر على وعى العالم المحيط به .

أما المدرسة البنيوية فكانت تنظر إليـه على أنه مجرد عنصر أو خيط فى نسيج البناء الفنى الكلى للقصة أو الروايـة، لكن المدرسة الأسـلوبية لا تعده أكثر من موقع خطابى أو كلامى، ولكـل من المدرسـتين البنيويـة والأسـلوبية أصولهما الفلسـفية وظروفهما الفكرية والعلمية التى شـكلت منهجيهما، فالأولى نشأت فى إطار الفكر البنيوى الذى يرى أن العالم كله بنية واحدة متكاملـة تشبه الآلة، وأن الإنسان فيه ليس إلا عنصراً أو ترساً، وأمـا الأسلوبية فقد نشأت فى ظـل اضمحلال اليقين بقدرة الإنسان على معرفة العالم أو السيطرة عليـه، بعدما اكتشـف هذا الإنسان خطأ منطقـه القديم نحو الأشياء، وبعدما اكتشف البعد الزمانى الذى قلب المنطق الإنسانى وغير صورة الإنسان ومكانته فى نظر الإنسان نفسه، فـأصبح الإنسان مجرد موقع، وبدون هذا الموقع لا يمكنه الحكم على الأشـياء، بل لا يمكنـه إدراكها، فالشـىء الواحد يكـون أو لا يكون - حسـب النظرية النسبية - إذا اختلفت مواقع المدركين له .

لكـن مهمـا اختلفت الأراء والمداخل فـإن الحقيقـة التى تنبـه إليهـا بـاختين، والتى استطاع بنفسنت أن يصوغهـا صياغة محكمة، ثم طبقها الأسـلوبيون تطبيقاً صارماً، ما تزال هى المنطلق الـذى ينبغى أن يبدأ منـه كل بحـث عن الراوى، هذه الحقيقـة هى أن النص القصصى فى حقيقـة أمره ليس إلا لغـة أو كلمات، وأن أى بحث عن أى عنصر فيه ينبغى أن يبدأ من اللغة، وبناءً علـى ذلك فإنه لا مجال للتعرف على الراوى بوصفه راويـاً إلا عن طريق الأثر الـذى يخلفـه حضوره فى هذه اللغـة المكونـة للنص، فدراسـة الراوى فى حقيقة الأمر ليسـت إلا دراسة للخطاب السـردى، أى أنه دراسة للوظائف اللغويـة التى يتركهـا وجوده فى هذا الخطـاب، باعتبـاره مخاطِباً، وهذه الوظـائف ذاتها تعد مـن ناحيـة أخرى العلامـات الوحيـدة التى يمكـن التعرف على صـورة الراوى من خلالها، إذ لا وجـود لراوٍ خارج هـذا الخطاب اللغـوى، لأنـه هو الذى يصنع الراوى، وليس الراوى هو الذى يصنعه كما كان شائعاً لدى النقاد .