الفصل الرابع

أنواع الرواة

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 يؤدى غيابها إلى ظهور الراوى الدرامى الذى يمارس عمل القص أثناء قيامه بمشاركة الشخصيات فى صناعة العالم القصصى، وبالمثل فإن بروز الوظيفة التعبيرية وحدها وتضخمها يؤدى إلى نشوء الراوى الداخلى، واختفاؤها يؤدى 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 يبغى توصيلها للقارئ من خلال النص، والقارىء أيضاً يستخدمه فى تأويل هذه الرساله 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، ـ لأنهم يعدون البنية نفسها هى التى تفرز الدلالة ـ على الرغم من ذلك فإننا نرى أن بعض القصص التعبيرية تضحى بإحكام البناء فى سبيل إتمام الدلالة،

فتجعل 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 تأتى الدلالة بعد ذلك، وعلى الرغم من ذلك فإننا نجد فى هذه القصص ترابطاً بين كل نوع من أنواع الراوى وبين المضمون الذى تحتويه، فنجد توافقاً مثلاً بين المضمون السيكولوجى والراوى الداخلى، وتوافقاً بين المضمون النقدى الهجائى والراوى الخارجى، وقد صرح بعض النقاد بأن هناك علاقة بين الديكتاتورية والراوى الظاهر المسيطر العليم بكل شىء، وبين الديمقراطية والراوى المستتر خلف أحاديث الشخصيات أو الراوى الدرامى[1] 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 ـ إلى جانب الاسترشاد بها ـ 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 ـ وهى الوسائل النقدية المتاحة حتى الآن ـ عن تقسيمات عديدة للرواة، نجملها فيما يلى :

---

(١) يمنى العيد : الراوى الموقع والشكل، ص١٧٧.

أولاً : الراوى بين الظهور والخفاء :

أ- الراوى الظاهر :

يظهر الراوى فى بعض القصص ظهوراً قوياً إلى درجة تطغى 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 شهريار، لتسمعه وتسمعنا معه صوتها هى، لاصوت علاء الدين، أو صوت السندباد أو أصوات التجار والبحارة والجن، وتظهر له ولنا وجهها هى لاوجوههم، ويتمثل كذلك فى المقامات فى عيسى بن هشام، وفى راوى السير الشعبية كعنترة، والأمير سيف، والأميرة ذات الهمة، وغيرهم من الراوة الكبار .

وهذا الراوى الظاهر المسيطر لم يمت فى القصة العربية فى العصر الحاضر، بل اتخذ أشكالا متعددة وقام بأدوار مختلفة، فمرة يتحدث عن نفسه بضمير المتكلم معبراً عن موقعه صراحة، ومرة أخرى يتحدث بضمير الغائب مبرزاً تفاصيل الأحداث، ومحاولاً بقدر ما يستطيع ألا يكون حاجزاً بينها وبين القارىء، ومرة يستخدم الفعل الماضى ليفرق بين زمان الأحداث وزمان القول، ومرة أخرى يستخدم الفعل المضارع المفرغ من الزمان 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، أكثرمن كونها موجودة وجوداً حقيقيا، 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

عـودة إلى منطق القرن التاسـع عشـر، وأن هذا المنطق بـدأ يتأرجح عندمـا جـاء فلوبير وبعد مئـة سـنة من فلوبـير صار هذا المنهج مجرد ذكـرى[1] وقد سـبق القول بأن بعض النقـاد يـرى أن هنـاك علاقـة بـين الديكتاتوريـة وهـذا الراوى، وأن هنـاك علاقـة بين الديمقراطية وغيابه أو استتاره[2] .

ولكى نلمس دور هـذا الراوى الظـاهر المسـيطر ونراه فى صـورة جلية ونكشـف النقاب عـن أشـكاله المتعددة، نتوقف عند الجزء التـالى من قصـة الغشـيم والحريم، لطه وادى، فى مجموعته القصصية «العشق والعطش» ١٩٩٣ والذى يقول فيه عن عيسوى «الغشـيم» : «مشى وراء الحمـار لايدرى أيهما أسـعد حالا هو أو الحمار، ولا يعرف ماذا يمكن أن يكون الفـرق بينه وبين الحمار ؟ الحمـار يحمل كل شـىء ويسمع كل ما يقـال، كذلك هو، لايعرف لسـانه كلمة«لا»أو كلمـة «نعم» فهو يسـمع، ويحاول أن يفهم، وفى الغالب لايتعب نفسه فى أى كلام يقال. إنه يعمل ما يقدر عليه، وما يقدر عليه - دائما - يقـع فى إطار عمل الحمير. أذهب إلى الغيط يـاولد يا عيسوى. . علق السـاقية. . نظف الزريبـة. . احرس القطـن. . نم فى جرن القمح. . إلى غـير ذلك من أوامر عمـه إبراهيم أبو حسـين. كان الوقـت عصراً، ونسـمات الخريف الهادئة تداعب طرقـات القريـة الحزينة. تذكـر عيسـوى - مع أنـه هو نفسـه يعرف جيداً أن مخـه مثل غربـال قديم - أنه يفـترق عن الحمار فـى أمر مهم جدا، لايتنازل عنـه حتى لو خربت الدنيا، بل حتـى لو لم يكن فى جيب عمه مليم واحـد. لابد أن يدخن كل ليلة ثلاث سجائر بلمونت، ويشـرب كوبا من الشاى المضبـوط - فى فترة ما بعد العشاء، وتلك عادة، أو كما يقول عمه داء لايتنازل عنه مطلقا، ولايأخذ منه أى إنسان حقا أو باطلاً إلا إذا صلح مزاجـه بممارسـة هذه العادة اللعينـة، كان هو والحمـار عائدين من الحقل، الحمار يحمل حملاً من الحشائش الخضراء، وعيسوى يمشى خلفه، يضع عصا من التوت على كتفـه يمسـك بهـا من الطرفين واليد اليسـرى من خلف واليمنـى من أمام، يلبس قميصا وسـروالاً من قماش الدمور اتسـخ لونها من كثرة العمل، وتمزقت أجزاء أخرى من طول الاستعمال، الحمار هو الكـائن الوحيد الذى يقضى معه معظم أوقات حياته، وهو الوحيد - أيضا - الذى يملـك حق السـيطرة عليه، وأصدار الأوامر إليـه، صارت

(١) أشار إلى هذا الرأى «آلان روب جريـه» فى كتابه «نحو رواية جديدة» عند حديثه عن الفرق بين السرد الروائي والسرد السينمائى. ترجمة مصطفى إبراهيم. ط دار المعارف، ص٢٨:ص٤٠.

(٢) يمنى العيد : الراوى الموقع والشكل، ص١٧٧.

بينهما ألفة ومودة ..... ألخ[1] .

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» واذا 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 تختبىء فى مغارة لايعرف مساربها سواه، ثم يُطل هذا الراوى برأسه بين الحين والآخر ليقول لنا فعلَتْ 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 علٍ، وكأنه يحلّق فوقها راكباً 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 وفقرهم، 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 التعليلات 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. ص٧٥،ص٧٦.

للشخصية التى تدور القصة حولها، وصوته يطغى تماما 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 فى هذه القصة، حيث أن البطل غشيم ومظلوم وقليل الادراك[1] فهو أسلوب يلائم الشخصيات المغفلة البلهاء مثل عيسوى ومثل «الزين» فى قصة «عرس الزين» للطيب صالح، ولكن هل جميع الشخصيات التى تضمنتها القصص التى يظهر فيها هذا الراوى بلهاء؟ إن القصص التى استخدمت مثل هذا الراوى الظاهر متنوعة الشخصيات والطبقات الاجتماعية والثقافية، ففيها المثقف والجاهل، لكن هناك ملاحظة مهمة، وهى أنها فى أغلب الاحوال شخصيات مقهورة مغلوبة على أمرها مكممة الأفواه، أو هكذا تبدو فى ظل هذا الراوى المسيطر.

وتجدر الإشارة هنا أيضاً إلى أن بروز صورة الراوى وسيطرته لايحول دون وضوح شخصية البطل أو عامة الشخصيات، فى كثير من القصص، فقد ينجح الراوى الظاهر نجاحا كبيراً فى رسم صور الشخصيات، لكن ارتفاع صوته لابد أن يخفت أصوات الشخصيات ويحجبه، فكلما زاد صوت الراوى ارتفاعا انخفضت أصوات الشخصيات، وكلما ارتفعت أصوات الشخصيات انخفض صوت الراوى، ولذلك فإن القصة التى يعلو فيها صوت الراوى يسيطر عليها أسلوب التقارير السردية والأساليب غير المباشرة، أما القصة التى تعلو فيها أصوات الشخصيات فيسيطر عليها الأسلوب الحر المباشر، أى أسلوب الحوار، وقد اتُخِذ 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 والبنيويون 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 ابتعاده 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 غالبا ما نجد هذه الأبحاث تعتمد على المسافة فى قياس درجة ظهور الراوى وفى حجم المنظور وتحديد موقعه(١) .

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

ولكن كيف يمكن قياس هذه المسافة؟؟ كيف يمكن معرفة المسافة 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 لابد أن تكون مصحوبة بمقدار من الزمان، من ثم يمكن أن نعتمد على الزمان والمكان بوصفهما أداتين لقياس المسافة التى تفصل بين موقع الراوى ومواقع الشخصيات فى القصة، ولما كانت هذه المسافة مرتبطة ارتباطا كبيرا 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، فاذا 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 هذا الارتباط بنوع الأسلوب فإنه يمكن الاعتماد على الأسلوب نفسه بوصفه دليلا على حجم المسافة الفاصلة بين الراوى والشخصيات .

---

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

لدينا إذن وسيلتان رئيستان لتقدير المسافة : الأولى : الزمان والمكان، والثانية الأسلوب، إلى جانب وسائل أخرى، ولكى تتضح صورة المسافة فى ظل هاتين الوسيلتين إليك النموذج التالى من قصة «البحار مندى» لصالح مرسى، والذى يقول فيه : أحكى لكم مغامرات البحار مندى، لقد أصبح مندى الآن بحاراً مخضرماً ذا رأس كبير، وشارب هائل رمادى اللون، وشعر كثيف يختفى تحت طاقية من الصوف تحميه من برد الشتاء وحر الصيف . . أصبح مندى الآن أسطورة يتناقلها البحارة فى السفن التى تعبر البحار والمحيطات وتملأ موانى الدنيا . . ولقد عرفت مندى هذا، عرفته قبل أن يصبح بحاراً، وقبل أن ينبت شاربه الكث الرمادى اللون، وقبل أن تطأ قدمه ظهر سفينة، عرفته صبياً يافعاً يقطع شوارع الإسكندرية فى حركة ونشاط، يجوب أرصفة الميناء ليل نهار، يبيت أحيانا فى قاع قارب ويجلس بالساعات ناظراً إلى سفينة رأسية يتغزل فيها كما يتغزل عاشق فى محبوبة عسيرة المنال . . فى تلك الايام البعيدة كان مندى ذا وجه مليح وعينين سوداوين»[1] .

فى هذا النص ثلاثة مستويات من الزمان هى :

١ - **الزمان الحاضر** : ويشير الراوى الى هذا الزمان صراحة بكلمة (الآن) ولكن ماذا تعنى كلمة الآن؟ ماذا تعنى هذه الكلمة الهلامية التى يستخدمها القاص لمجرد الإبهام بحضور الحديث السردى ساعة القراءة، بغية إيقاع القارىء فى شراك الأحداث الخيالية، فينتقل خيالياً إلى ساحتها، ويحتكم إلى قوانينها، ويحس بوجودها إحساس الذى يخوض 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 للقص والرواية ؟ إن الراوى إذا قال : الآن فانما يعنى آنية القول، أى مطابقة زمان القول مع زمان الفعل المذكور، فإذا قال: «يكتب فلان الآن» فمعناها أن حدث الكتابة يتزامن مع حدث الإخبار عن الكتابة، هى مجرد كلمة تقرن زماناً بزمان، وتدل على أن حدثاً ما يتزامن مع حدث القول، ومعنى ذلك أنها زمان نسبى وليس زماناً محدداً كالزمان الذى نحدده بالشهور والأيام والسنوات، زمان معلق فى الهواء ولا موقع له، متى كانت هذه الآنية فى القصة؟ لاأحد يدرى .

(١) صالح مرسى : البحار مندى وقصص من البحر، ط دار المنار العربى. سنة ١٩٧٧. ص٥،ص٦ .

٢- **الزمان الماضي** : ويشير إليه الراوى عن طريق الفعل «أصبح»، وكلمة أصبح هذه تشير إلى زمانين أيضا، مثلها مثل كلمة «الآن» إلا أن زماني 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- **ماضي 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 فيحشوه بالأعمال التى أهَّلت 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 بحارا، أى قبل الماضى : «قبل أن ينبت شاربه وقبل أن تطأ قدمه ظهر سفينة عرفته صبياً يافعاً»، ومن أساليب التعبير عن الزمان ذلك الحديث عن تغير المنزلة أو المكانة أو الشهرة التى يتسنمها مندى الآن والتى لم يكن لها وجود فى الماضى، ومثل الخبرة التى يملكها الآن و لم تكن له فى الماضى، وحديثه عنه فى الماضى وهو يجوب الشوارع فى البر، أما بعد ذلك فأصبح مجال جولاته فى البحر، لقد أثّر الزمان فى الشخصية، وفى الخبرة وفى المجتمع وفى الشهرة، حتى يمكن أن يكون دليلاً على تغير الزمان ويمكن أن يستخدم أيضا مقياساً لسرعته.

ومن الملاحظ أن الراوى يعيش كل هذه الأزمنة ويشارك فيها، فقد أخبر بأنه كان موجوداً وشاهداً على هيئة مندى عندما كان صبياً، وكان شاهداً على مقدرته عندما كان رجلاً بحاراً ماهراً فيما بعد ذلك، ثم هو شاهد الآن على شهرته بعد أن ذاع صيته وأصبح أسطورة، لكنه رغم ذلك لايجعل 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 فى الزمان الماضى والزمان السابق على الزمان الماضى .

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

يتبين لنا مما سبق أن ظهور الراوى فى القصة يمكن إدراكه بوسيليتين: إحداهما المسافة الزمانية والمكانية، وثانيتهما 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 القص، 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 يلغيها فى سبيل الاعتماد على قدرات السمع، فلا يرى الأحداث، بل يسمع ما يقوله فرد واحد عنها، فيصدق ما يقوله، ويذعن لقوله أو يلقى 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 لايصلح فى عصر تعددت فيه وجوه الحقيقة، فأصبح البعيد فى نظر شخص قريباً فى نظر آخر، والأبيض عند هذا

أسود عند ذاك، و لم تعد الحقيقة معلومة تقال، بل حالة تعرض، فتتعارض 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 حكائى شامل للعالم، وليس على سبر أغوار الجزئيات المكونة له بوصفها جزيئات 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 أخر، بل معناه إحلال نموذج منطقى مكان نموذج آخر، النموذج الأول يوتوبى سحرى يعتمد على الاعتقاد واليقين أو الكفر والتكذيب، أما الثانى فاستدلالى، يعرض الجزيئات المكونة للحكاية والمشهد دون تعليق، النوع الأول تركيبى والثانى تحليلى، الأول يعبر عن دور الإنسان فى الحياة عندما كان يعتقد-خطأً - 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 لوعيها 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 «دويستويفسكى» و«فلوبير» و«هنرى جيمس» يقول باختين عن دويستويفسكى «أوجد صنفاً أدبياً جديداً على القصص الأوربى ذى الطابع المنولوجى»[1] أوجد أمثال هؤلاء الرواة رواية متعددة الأصوات، ومن ثم بدا العالم الروائى وكأنه عالم هيولى مشوش نظراً لغياب الوعى الضابط المتمثل فى شخصية الراوى .

(١) باختين : شعرية دستويفسكى، ط دار توبقال، المغرب سنة ١٩٨٦، ص١٢ .

٣- وبالإضافة الى ما سبق فان ظهور الراوى يدل على نمط كان سائداً فى الفكر التقليدى الذى يعتمد على الراوى باعتباره مصدراً للمعرفة، وباعتبار الوثوق فيه دليلاً على صدق الوقائع التى يرويها، فإذا ثبت أن الراوى صادق ثبت صدق ما يرويه، كما هو الشأن فى رواية الأحاديث والأخبار، لكن اختفاء دور الراوى من المنظومة الثقافية يعبر عن نمط جديد من الفكر لايعول فيه كثيراً على القائل، بل المعيار هو صدق الجزيئات 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 يلتمس 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 تعليلية تبدأ بالمعرفة التامة الشاملة بالأحداث ثم تتدرج فى الوصول إلى الجزيئات التى تثبت صدق هذه المعرفة، والبنية الثانية تبدأ بالأشياء الجزئية المكونة للعناصرالمنظورة 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 يختفى 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 يكتفى بمجرد تحديد الموقع الذى ترصد منه الأحداث والأقوال والأفكار، واتجاه الكاميرا الراصدة، والمسافة

التى تفصل بينهـا وبين الأحـداث المرصوده، وقد اختلفت تسـميات النقـاد لهذا النوع من الرواة فأطلقوا عليـه حينـاً «العاكس» وحينـاً آخر «الكاميرا» وحينـا ثالثاً «المرآة» وغير ذلك من الأسماء المقتبسة من الفنون التشكيلية ومن فنون التصوير والسينما .

الراوى غير الظـاهر - إذن - عبارة عن كاميرا خفيـة أو عدسة مثبتـة فى زاوية من زوايا العـالم المصور، وهذه الكاميرا أو العدسـة هـى التى تلتقط ما يقع فـى محيطها وما يمتد إليه مرماهـا، فيبدو الشىء القريب منها كبـيراً والبعيد عنها صغيراً، والذى يقع فى مجالها معلومـاً والذى لايقع فى مجالهـا مجهولاً، كمـا أن لون العدسـة وشـكلها يعكسان لون العـالم المصـور وهيئتـه، فيتلون هـذا العـالم بلونهـا وينكسـر بانكسـارها ويلتوى وينكمـش بتقعرها، ويسـتطيل بتحدبها، ويسـتوى باسـتوائها، ومن ثم فإن طريقـة بناء هـذا العالم المصور كلـه بكل جزيئاته وهيئاتـه وألوانه تتشـكل تبعاً لشـكل هذه العدسة الراصدة، ولونها، وزاويتها، وموقعها .

كمـا أن وجود هـذا النوع من الـرواة يفرز ألوانـاً من الأسـاليب القصصيـة مخالفـة للأسـاليب التى تصـاحب الراوى الظـاهر، ففى ظل هذا الراوى الخفى يسـود أسـلوب العـرض المعتمد علـى الحوار، وتـبرز صور الشـخصيات من خـلال أفعالهـا وكلامهـا وأفكارهـا، وتقوم الموضوعية القائمـة على العرض مقـام النسـبية الأحادية المعتمدة على التقارير السردية.

علـى أن هذا الراوى لايـاتى بهذه الصورة الخالصـة النموذجيـة مسـتقلاً ومنفرداً بالروايـة أو القصـة القصـيرة من أولها إلى آخرهـا، إذ لابد من وجـود مواضع يطل فيها الراوى براسـه هنـا أو هنـاك؛ لأن القصـة لا يمكن أن تكـون حواراً فقط، فلـو كانت كذلك لتحولت مسـرحية، وليس تقسيمنا لشخصية الراوى إلى هذين النوعين (الراوى الظـاهر والراوى غـير الظـاهر) سـوى تقسـيم لطرفين متنـاقضين يتمادى أحدهمـا فى الظهـور ويتمادى الآخر فى الاختفاء، وبين هذيـن الطرفين درجات مختلفة من الميل إلى هذا أو إلى ذاك، أو التناوب بين الظهور والخفاء فى داخل النص الواحد .

ولكى يتضح أثر هذا الراوى الخفى علـى بناء النص القصصى، أنظر إلى هذه الفقرة المختـاره من قصـة «عنبر لولو» لنجيب محفوظ، وهـى قصة قصـيرة تكـاد تكون كلها قائمة على الحوار، ولا نجد فيها للراوى أثراً إلا فى تلك العبارات التى يبدأ بها الكاتب

القصة مقدما لأحداثها، وكاشفاً عن مواقع الشخصيات، أو موجهاً حركة الشخصيات أثناء عملها، بأسلوب شبيه بأسلوب راوى المسرحية الذى يرشد المخرج المسرحى، ومهندس الديكور عن طريق مجموعة من الإرشادات التى تتحول على خشبة المسرح إلى أضواء ومناظر خلفية، وملابس، وألوان، وحركات وترتيب للأثاث، ولأشكال الحجرات، يقول نجيب محفوظ : «قام الكشك فى الوسط من الحديقة الجنوبى، كشك مصنوع من جذور الأشجار على هيئة هرم 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 مستقبلا شعاعا ذهبيا من الشمس المائلة فوق النيل، نفذ إلى باطن الكوخ، من ثغرة انحسرت عنها أوراق الياسمين، ولاحت الفتاة وهى تتجه نحو الكشك سائرة على فسيفساء للممشى الرئيسى، أحنت هامتها قليلاً وهى تمرق من مدخل الكشك القصير ومضت نحو الكهل بوجهها الأسمر وعينيها الخضراوين، تصافحا ثم قالت بصوت ناعم ونبرة اعتذار! .

- إنى خجلة.

فقال الكهل برقة :

- يسرنى أن ألقاك.

- لايحق لى أن أنهب وقتك .

- لايعد ضائعاً وقت نمنحه لعلاقة إنسانية.

- شكراً لطيبة قلبك.

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

- لم تسعفنى الجرأة على طلب مقابلتك إلا لأنى فى مسيس الحاجة إلى رأى حكيم.

- كل إنسان عرضة لذلك غير أن من يراك فى الإدارة لايتصور أنك تحملين هماً.

- دعك من المظاهر.

فهز رأسه موافقاً فواصلت :

- ..... الخ »[1]

(١) نجيب محفوظ : عنبر لولو فى «الطاهر مكى» «القصة القصيرة دراسات ومختارات» ط دار المعارف سنة ١٩٩٢ ص٢٣٤ .

ثم يستمر الحوار بلا انقطاع بين الفتاة والكهل، ولا يتدخل الراوى إلا فى مواطن قليلة، ليشرح أحداثاً لايمكن أن يقوم بها الحوار، مثل قوله : «هز الكهل رأسه دون أن ينبس» وقوله «فرفعت منكبيها زهدا فى مناقشة فكرته» و«فرفع الكهل حاجبيه» أو يتدخل الراوى ليحدد هيئة القول، من قبيل : «وقالت وهى تتنهد»و«فقالت بنشوة 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 داخلى عميق مظلم ولها ظاهر مريب، بخلاف المسرحية التى تعرض عالماً واضح المعالم وشخصيات ظاهرة مكشوفة أو عارية أو صماء .

ومن آثار هذا الأسلوب أنه حصر الأحداث كلها فى مكان ضيق، فى كشك خشبى، 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 الإمكانات المتاحة للقاص، والتزام لامبرر له بالمكان، قد يقال إن نجيب محفوظ كتب هذه القصة بعد هزيمة يونيه سنة ١٩٦٧ مباشرة، أى فى صيف سنة ١٩٦٧، وأن منهج القصة وموضوعها وشخصياتها متأثرة بالحالة النفسية للكاتب وللشخصيات وللأحداث، وأن الشعب المصرى والعربى ساعتها لم يكن فى كشك خشبى 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 مكانى يجمعها فى وحدة محكمة، تعوض الوحدة المفقودة بغياب الوعى الانسانى المتمثل فى الراوى .

وعلى الرغم من أن هذا المنهج الذى اتبعه نجيب محفوظ أدى إلى تجميد أوصال الشخصيات، وتجفيف دمائها فإن له ميزة، وهىأنه جعل الأحداث القصصية المسرودة متزامنة مع سردها، وهذه ميزة الحوار، الذى يعمل على الحضور الذهنى والنفسى للشخصيات، ويتيح لها فرصة الكلام وحرية التعبير عن نفسها، ويرفع عنها الوصاية التى يكبلها بها الراوى، غير أن اتخاذ القصة لأسلوب العرض المسرحى يجعلها مجرد صورة تتوازى مع الواقع الذى تعبر عنه أو ترمز إليه، بخلاف المنهج الروائى الذى يعمد إلى سبر أغوار الواقع، وإلى تمثله، والدخول فى قضاياه 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 أيضا، 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 يختفى فيه صوت الراوى، والذى مهد للكلام عنه كل من هنرى جيمس وفلوبير وبيتش ولوبوك وديستويفسكى 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 للطيب صالح، والذى يقول فيه على لسان مصطفى سعيد: «كان المدعى العمومى (سير آرثر هفنز) عقلاً سريعاً، أعرفه تمام المعرفة، علمنى القانون فى أكسفورد، ورأيته من قبل فى هذه المحكمة نفسها، وفى القاعة يعتصر

المتهمين فى قفص الاتهام اعتصاراً، نـادراً ما كان يفلت متهم من يده، ورأيت متهمين يبكون ويغمى عليهم بعد أن يفرغ من استجوابهم، لكنه هذه المرة كان يصارع جثة:

- هل تسببت فى انتحار آن همند ؟

- لاأدرى.

-وشيلا غرينود؟

-لاأدرى

-وإيزابيلا سيمور ؟

-لا أدرى.

-هل قتلت جين موريس ؟

-قتلتها عمداً؟

-نعم »[1]

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

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

ثانيا : الراوى الثقة والراوى غير الموثوق فيه :

هناك تقسيم آخر للرواة لايعتمد 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، وبالتالى فإنها تتطابق

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

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

أما الراوى الثقة فهو كثيرٌ جداً فى القصص والروايات، وهو أقدم بكثير من الراوى غير الثقة، والقُصاص 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، والتقيد بالتواريخ ذات الأحداث المشهورة، ثم مطابقة الأحداث المذكورة للأحداث التى تتعلق بهذه الأماكن وهذه الأسماء وهذه التواريخ فى الواقع المعيش، ومن الوسائل التى يستخدمها القاص لتأكيد الثقة فى الراوى ذلك الاقتراب الشديد بين وجهة نظرالراوى، ووجهة نظركل من المؤلف الضمنى والقارىء الضمنى، فكلما اقتربت رؤية الراوى من رؤية المؤلف الضمنى والقارىء الضمنى ازدادت هذه الرؤية سواء وثقة، وكلما ابتعدت عنهما ازدادت انحرافا، وأصبحت عرضة للشك فيها، لأن رؤية المؤلف الضمنى هى الرؤية المعيارية التى تقاس بها درجة انحراف الرؤى الأخرى، وبهذا فإننا نعود مرة أخرى إلى المسافة التى تفصل بين موقع كل من الراوى والمؤلف الضمنى والشخصيات لاتخاذها معياراً لسواء الرؤى أو انحرافها، أو للوثوق منها أو تكذيبها، «فهذه المسافة - كما يقول واين سى بوث - هى المسئولة عن درجة الوثوق فى الراوى»[1] .

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

---

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

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

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

عجبٌ عجبٌ عجبٌ عجبٌ بقر تمشى ولها ذنبُ

رغم أن الراوى غير الثقة لا يقصد منه السخرية .

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

ولنضرب لهذا الراوى مثلاً بحديث عيسى بن هشام لمحمد المويلحى، ففى هذا الحديث وقائع غير حقيقية إذا قيست بمعايير الصدق والحق فى الحياة المعيشة، وذلك مثل واقعة خروج الباشا من القبر بعد موته بعهد بعيد، وهى الواقعة الرئيسة فى القصة، لكن الراوى يلتمس لهذه الواقعة مخرجاً واقعياً، عندما يبدأ قصته بالتصريح بأن كل الأحداث التى يرويها إنما حدثت له فى المنام، حدثنا عيسى بن هشام قال : «رأيت فى المنام كأنى فى صحراء الإمام »[1] 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 الخرافى وكذلك أساليب القصص التهكمى وأساليب المقامات والمنامات والبطولة الزائفة لا تخلق بالضرورة راويا مجرَّحاً، بل هى تعتمد فى أكثر الأحيان على الراوى الثقة، وذلك لاقتراب رؤية الراوى فيها من رؤيتى المؤلف الضمنى والقارئ الضمنى .

لكن الراوى غير الثقة أسلوب حديث فى القص نبع من تغير موضع الإنسان الحديث من العالم، ذلك الإنسان الذى فقد الثقة فى كل شئ، حتى فى قدرته على فهم العالم أو فهم نفسه ، ولم يجد فى يده أى خيط يوصله إلى اليقين، فبدا كل شئ أمامه عرضة للشك أو الكذب أو العبث، وهناك علامات كثيرة تدل على وجود هذا النوع من الرواة، مثل اختلال الصياغة، وغياب المنطقية فى القص أو الوصف، ومثل عدم مطابقة أفعال الراوى لكلامه، فقد يتظاهر بالنبل فى الوقت الذى يفعل فيه أفعالاً دنيئة، وقد يتظاهر بالعدل وهو فى حقيقة أمره ظالم، وقد يتحدث عن مهارته وفجوره وهو فى حقيقة أمره غير ساذج، وذلك مثل الراوى المريض الذى يحكى لطبيب نفسى ويتعرض خلال حديثه لأمور لاعلاقه لها بمرضه، بل يحاول أن يصور العالم الذى يعيشه من منظور مختل سئ النية مصاب بالهلاس، وهو لايدرى أنه يكذب، وخير مثال على ذلك «زينوكوزينى» الراوى المختل المريض الذى مثل به آلان روب جرييه للرواية التى أطلق عليها الرواية الجديدة، وكوزينى هذا تاجر غنى يكتب لمحلل نفسى أحداث حياته، ويرويها من منظور مهشم مريض أو منحرف[2] .

ومثال ذلك أيضاً تلك القصص التى تروى من منظور عبثى، يقف الراوى من العالم

(١) محمد المويلحى : حديث عيسى بن هشام، ط دار الشعب د.ت ص٣ .

(٢) آلان روب جرييه «نحو رواية جديدة» ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، ص٨٣ .

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

وقد يستخدم الراوى غير الثقة للتعبير عن عدم معقولية الأوضاع السياسية والاجتماعية فى عالم الراوية، وذلك مثل حديث الدجاجة فى قصة «مزرعة الحيوانات» لجورج أورويل عن عدل الخنازير، فى الوقت الذى تتألم فيه من سرقتهم لبيضها، لكنها لاتستطيع المعارضة إلا بإفساد هذا البيض، ومثل قول أحد رجال الشرطة فى قصة الهؤلاء لجيد طوبيا : «إننا نهوى الحرية جداً إلى درجة إننا كثيراً ما فرضناها على الأهالى قسراً[1]».

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

وعلى الرغم من عدم شيوع الراوى غير الثقة فى الروايات العربية غير أن وجوده ـ عموما ـ 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 منطقه، 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» ص٤٧ .

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

نموذج للراوى غير الموثوق فيه :

«وسيطة الأرواح» للكاتب الأسبانى: بيو باروخا .

«أنا رجل هادئ ، ومتوتر الأعصاب ، متوتر الأعصاب جداً ، لكنني لست مجنونا كما يقول الأطباء الذين شخصوا حالتي . لقد حللت كل شيء 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 ينبغى أن أحلم. وربما لأننى أحلم عندما أتكلم الآن، ولكننى أنام كثيراً وهذا دليل على أننى لست مصاباً بالجنون .

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

سأروى لكم الحكاية :

إن الطفولة رائعة، هل هذه حقيقة؟ بالنسبة لى هى أفزع فترة فى الحياة. عندما كنت طفلاً، كان لى صديق يسمى رومان هودسون، كان أبوه إنجليزياً وأمه إسبانية.

تعرفت به فى المدرسة. كان صبياً طيباً، نعم، بالتأكيد كان صبياً طيباً، لطيفاً جداً، وطيباً جداً، وكنت أنا نفوراً وفظاً. وعلى الرغم من هذه المفارقات جمعتنا 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 قيل عنها الكثير فى فالنثيا.

---

(١) ترجمة الدكتور جمال يوسف زكى، مجلة العربى، العدد ٤٥٢ يوليو سنة ١٩٩٦، ص١٥٥،ص١٥٦ .

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

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

وفى يوم خطر لنا أن نقوم بمغامرة عبر الأسطح وأن نقترب من منزل الجريمة الذى كان يجذبنا بسبب سريته. وعند عودتنا إلى السطح قالت لنا فتاة إن والدة رومان تنادينا .

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

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

وقالت الأم فى ختام حديثها : لابد من مذاكرة الدروس .

وخرجنا من الغرفة وذهبت إلى المنزل، و لم 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 يبكى فى الفراش، وقال لى بصوت هامس إنه يكره أخته .

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

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

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

ـ آه! هى ..

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

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

قمنا أنا ورومان بعمل العديد من التجارب. كنا نترقب بجوار الباب .. وكان يدق الجرس .. وكنا نفتح .. ولانجد أحداً. وتركنا الباب مواربا حتى نستطيع أن نفتحه فى الحال .. وكان يدق الجرس .. ولا نجد أحداً .

وأخيرا خلعنا زر الجرس الكهربائي . وكان يدق الجرس ، ويدق .. وينظر كل منا إلى الآخر مرتجفا من الخوف .

وقال رومان : إنها أختى .

ومقتنعين بذلك ، شرع كلانا فى البحث عن ثمائم 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 جولاتنا .

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

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

ترى بقعة داكنة فوق رأس أخت صديقى .

تركنا الفيلم ليجف، 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 يحادثها فى أذنها. تملكنا فزع شديد حتى إننى ورومان وجدنا أنفسنا مشلولين أخرسين. 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 المرآة رأيتها فى أعماق اللوحة الزجاجية تبتسم وتبتسم دائماً .

من قال إننى مصاب بالجنون؟ إنه يكذب! لأن المجانين لاينامون، 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، ولايرى 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[1] .

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 [2]. 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 ـ عند هذه الباحثة ـ 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 تعانى من الديكتاتورية .

وقد يكون هذا الراوى أثراً من آثار البناء القصصى للكتب الدينية، والكتب التاريخية، ففى القصص الواردة فى هذه الكتب لاتعلم الشخصيات مصائرها 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»[3] فالقاص

---

(١) الفارابى : تلخيص كتاب الخطابة صـ٢٥ وما بعدها .

(٢) يمنى العيد : «الراوى الموقع والشكل» صـ٣٤ .

(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 يغرق، 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 القصص مقصورة على تماص «الراوى» وعلى القارئ الذى يستمد معرفته منه فحسب .

أياً ما كان السبب فى شيوع هذا الراوى العليم فى القصص العربى، فإننا يمكن أن نقيس درجة علم هذا الراوى عن طريق المقياس نفسه الذى استخدمناه لقياس درجة ظهوره، وهو «المسافة» أى المسافة التى تفصل بينه وبين الشخصيات، فقد لاحظنا أن موقع الراوى كلما اقترب من مواقع الشخصيات انحصرت معرفته فى جزئيات صغيرة من العالم الذى يصوره، وأصبح مثل أية شخصية أخرى، لا يعلم إلا ما يقع فى محيط إدراكه البصرى والسمعى، أما إذا ابتعد موقعه عن مواقع الشخصيات زمانياً أو مكانياً أو فكرياً فإنه سوف يتمكن من المعرفة الواسعة بكل الخبايا التى كانت خافية ـ 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، ويقيس حجم هذه الرؤية بالقياس إلى حجم رؤى الشخصيات، وبناء على ذلك يقسم جان بويون الراوى من حيث درجة علمه إلى ثلاثة أقسام[1] :

(١) سيزا قاسم : «بناء الرواية صـ١٣٢ .

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

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 يستخدما لقياس درجة علم الراوى ـ أى المسافة وحجم الرؤية ـ وجهان مختلفان لظاهرة واحدة، فاقتراب موقع الكاميرا أو المنظور من المشهد المصور فى فن التصوير أو الرسم يؤدى إلى تحديد مجال الرؤية وتضييقها، أما ابتعادهما فيؤدى إلى اتساع هذا المجال، فلو أن رساماً أراد أن يرسم غابة من بعد لرسمها كامله 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 الأمكانات المتاحة لها كان الراوى موازياً لها فى المعرفة، وكان موقعة قريباً من موقعها ـ ولو كانت الشخصيات فى هذه القصة أو تلك لاتعرف عنها شيئاً ـ المهم أنها تقع فى دائرة امكاناتها 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 هانم» 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 فى صدر الأم عوامل مؤلمة محزنة متضاربة، عوامل الحسد لرؤيتها فتيات الغير يقترن، ولا يقدم أحد من الشبان على فتاتها، مع أنها تراها فى نظرها أجمل منهن جميعاً، فكان أمل هذه المرأة كأمل كل أم فى الوجود - وهو أن ترى ابنتها مقترنه بشاب مقتدر يحبها - ولم يكن للفتاة بائنة لأن أباها موظف صغير فى إحدى المحال التجارية، لايكاد مرتبه الضئيل يكفى حاجيات المنزل الأساسية، ولما كانت الأم ترى شباب اليوم ينظرون إلى مال الفتاة قبل جمالها أرادت أن تخدعهم بمظهر الغنى»[1].

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 والمحايد، 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 تعلل، أو تعى ما تحس به، أو ما تفعله، لأنها ذات إمكانات محدودة، مما يدل على أن الراوى أكثر منها علماً بشئونها الداخلية، وبالأسباب التى تد فعها إلى هذه السلوكيات .

النموذج الثانى :-

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

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

---

(١) عيسى عبيد : إحسان هانم، ص٩ .

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»(١).

الراوى هنا أقل معرفة من الراوى فى الفقرة السابقة المنتقاة من عيسى عبيد، والدليل على ذلك أنه لا يصرح بالسبب فى حب إسماعيل الجديد، من خلال تقرير مباشر ينم عن علمه ببواطن الأمور، بل يتساءل متشككاً حائراً لا يعرف السبب، ومع ذلك فإنه يظل أكبر معرفة من سائر الشخصيات فى الرواية، يبدو ذلك خلال وعى الراوى 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 لايمكن 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 والتركيز الشعرى، وبأسلوب التقرير السردى على لسان الراوى نفسه .

النموذج الثالث :-

من قصة «الشيطان» لسليمان فياض :

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

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

---

(١) يحى حقى : قنديل أم هاشم، ط دار المعارف (إقرأ) (١٨) ص٣٣، ص٣٤ .

(٢) سليمان فياض، «الشيطان» مجلة فصول، العدد الخامس، السنة الأولى مايو سنة ١٩٨٣ ص١٨ .

يراه، فلا يعرف أو بالأحرى لايخبر القارئ بأن الشمس قد أصبحت فى وسط السماء إلا عندما رد حسن الستارة إلى مكانها فسطع قرص الشمس فى عينيه، ولا يخبر بحالة الجو إلا من خلال إحساس حسن به، وهكذا نرى الراوى يرى بعينى حسن، ويسمع بأذنيه، ويحس بإحساسه، فيقف معه فى صف واحد لايتعداه، ولايدعى لنفسه معرفة تفوق معرفته، أو وعياً يفوق وعيه، ولا يسجل الراوى لنفسه ميزة أكبر من التعبير، والتعبير فى ذاته شكل من أشكال الوعى والإدراك، لأنه صياغة عقلانية محددة لظواهر عقلانية وغير عقلانية محددة وغير محددة، فالإنسان قد يحس بشئ معين لكنه قد لايستطيع 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 ـ كما رأينا ـ فى درجة علم الراوى، فالراوى فى النص الأول الذى اخترناه من قصة «أنا لك» لعيسى عبيد، يعلم كل شئ، ثم تخف المعرفة قليلاً فى رواية «قنديل أم هاشم» ليحى حقى، ثم تخف المعرفة أكثر حتى تتساوى معرفة الراوى مع معرفة الشخصيات فى قصة «الشيطان» 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 تقترب فى بنائها من القصة البوليسية أو قصص التحقيقات الجنائية، أو البحث التاريخى أو العلمى، ففى هذه القصص يظل الراوى يلبس عباءة المحقق أو الباحث أو المؤرخ الذى يتتبع الآثار الناجمة عن الحادثة أو الحقيقة التى يرغب فى كشف غوامضها، فيقلب كل خيط يعثر عليه على كل وجوهه 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[1] ويشبهها حيناً آخر بالديدان[2] ويرصد تحركاتها من علٍ، وكأنه يرصد حركة قطيع من الكائنات الحية غير المنظمة، على الرغم من ذلك فإن هناك وجهاً فى الرواية يبدو فيه الراوى جاهلاً بأشياء كثيرة جهلاً يقض مضجعه، ويقلقه فى نومه ويقظته، فهو رغم علمه وثقافته لايعرف السر وراء مقتل الفتاة «ريم» لا يعرف من الذى قتلها أو قتل زوج أختها، رغم أن أقل الشخصيات شأناً كان يعرف الحقائق أكثر منه، فالشيخ عصفور يظل من أول الرواية إلى آخرها سراً غامضاً يبطن خبرته وذكاءه بالبلاهة والغموض، رغم أن كل الدلائل تشير إلى معرفته بكل الأسرار التى تخفى على وكيل النيابة «الراوى» وعلى رجال البوليس. وهكذا نرى أن الراوى يتراوح بين المعرفة بكل شئ وبين المعرفة المحدودة التى تقل عن معرفة الشخصيات، وذلك فى رواية واحدة، مما يبرهن على أن أشكال الرواة مهما تعددت واختلفت إلا أنها قد تجتمع فى رواية واحدة، بل قد تجتمع فى راوٍ واحد، فيبدو فى أحد وجوهه عالماً ويبدو فى الوجه الآخر محدود العلم . وهذا هو السر فى جمال المفارقة، التى مفادها أن الذى يعلم لا يعلم شيئاً، أو أن الرجل الأعمى هو الوحيد الذى يرى، كما فى رواية مالك الحزين.

على أن الراوى العليم بكل شئ يتميز بقدرته العالية على استبطان الشخصيات والغوص فى دخائلها وأسرارها الدفينة، كما أنه قادر على كشف الأسباب والعلل والروابط التى تصل بعضها بالبعض الآخر، مما يجعل البنية القصصية المصاحبة له بنية تميل إلى العمق والتأثير، ويجعل الأسلوب المصاحب له أسلوباً تحليلياً، يهتم بالبواطن أكثر من اهتمامه بالظواهر، وكلما قل علم الراوى قلت قدرته تلك، وأصبح يكتفى برصد الحركات الظاهرة فحسب، إلا إذا انكفأ على نفسه، فجعل منها موضوعاً لبحثه ـ كما فى روايات تيار الوعى ـ 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 لايكتفى بمجرد سرد الحوادث ونقل الأقوال وتفسير الظواهر، وتراكم المعلومات التى يعرفها عن الشخصيات والأحداث، بل يتجاوز ذلك

(١) توفيق الحكيم : يوميات نائب فى الأرياف، ط مكتبة الآداب د.ت ص٣٢ .
(٢) المرجع السابق، ص٦١ .

إلى الوعظ والنقد والتعليم، وقد يكون راوياً عليماً بكل شئ سلبياً محايداً وموضوعياً يكتفى بنقل العالم القصصى دون أن يتدخل بالنقد أو التقويم، فهو مجرد كاشف عن الحقيقة التى يعرفها فحسب، دون أن يدعو أحداً إلى الأقبال عليها أو إلى رفضها .

وهكذا يصبح لدينا نوعان من الراوى العليم بكل شئ :
الراوى العليم المنقّح، والراوى العليم المحايد.

أ- الراوى العليم المنقّح :

هذا النوع من الرواة يمكن أن نطلق عليه الراوى الناقد، أو الراوى المعلّم، أو الراوى الواعظ، وهو راوٍ لايكتفى 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 الموعظة، وتنظر من زاوية يقصد منها إماطة 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 ورؤيتيهما، 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» [1] كما هو الحال فى قصة «توم جونز» لفيلدنج، وفى قصة «الحرب والسلام» لتولستوى، لاحتوائهما على فصول كاملة من المقالات الوعظية أو الأخلاقية أو الإصلاحية التى لاصلة لها بنسيج القصتين، بل إن هذه المقالات قد حشرت فيهما حشراً، لتخدم بنية الموعظة وليس بنية الشكل الجمالى والفنى للقصة، ومن الملاحظ أن هذا النوع من الرواة هو النمط السائد والأوسع انتشاراً فى القصص العربية القديمة، وفى القصص والروايات العربية الحديثة فى بداية القرن العشرين، فقد كانت الغاية التى يقصد إليها القاص العربى فى هذه الأونة مجرد العبرة والموعظة، ولذلك فإن بناء هذه القصص قد اتخذ شكلاً وعظياً سواء القصص القديمة أم الحديثة، وأسلوبها أيضاً تلون بلون الموعظة، ومن ثم فإننا نجد البنيه السردية لهذه القصص والروايات بنية وعظية، وتكاد معظم القصص والرويات التى تنتمى إلى هذا النوع تتخذ الشكل التالى:-

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 .

جـ - 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 التى تروى عن الأنبياء والصالحين لا تخرج عن هذا الشكل إلا قليلاً، كما أن القصص التى تروى عن الأشرار أيضاً لاتخرج 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 ينتهى بالقضاء على (قيس) ثم يعود المجتمع على ما كان عليه. وإذا نظرنا إلى البنية السردية للروايات العربية الأولى فى مطلع هذا القرن مثل روايات (زينب) لهيكل و«دعاء الكروان» لطه حسين،

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

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

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

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

كما أن الراوى لايتورع فى هذه الروايات عن التصريح المباشر بمغزى الرواية فى أول القصة أو فى آخرها، سواء على لسانه هو أم على لسان إحدى الشخصيات، وذلك مثل قول زينب فى رواية «زينب» لهيكل وهى فى مرض موتها : «وصيتكو اخواتى لما تيجو تجوزوا واحد منهم ما تجوزوهمش غصب عنهم لحسن دا حرام»[1] أو قول «هنادى» فى رواية «دعاء الكروان» قبل أن تقتل موجهة نصيحتها لأختها : «إياك أن تفعلى ما فعلت أو تخدعى كما خدعت»[2]. أو تلك الرسالة التى يجعل الراوى حواء تكتبها إلى إحدى زميلاتها وتشرح فيها مفاسد النظام الطبقى فىمصر فى رواية حواء بلا آدم لمحمود طاهر لاشين[3] .

---

(١) محمد حسنين هيكل : «زينب» ط دار المعارف، سنة ١٩٧٩ ص٣٠٥ .

(٢) طه حسين : «دعاء الكروان» ط دار المعارف بمصر، د.ت ص٢٧ .

(٣) محمود طاهر لاشين : «حواء بلا آدم» مطبعة الاعتماد بمصر، سنة ١٩٣٤ ص٥٠ .

وهذه الروايات والقصص المتضمنة راوياً عليماً منقّحاً تعتمد على وجود وجهة نظر معيارية سوية هى 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 لاحياة فيها ولاتطور، 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، فتنقل درجة لونه أو نغمة صوته، وفى ظل اللغة الأولى لايتورع الراوى عن أن ينقل رأيه صراحة فى الأشياء، أو فى الشخصيات، أو الأحداث، ويبين درجة سوائها أو انحرافها، وقد يتعدى ذلك فيبين 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 التافة من التشبث بالتفاؤل والتشاؤم وإقامة الوزن للأحلام »[1]، 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 يريدها 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 واد 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) محمود طاهر لاشين : «حواء بلا آدم» ص٣٣ .

السعيدة، وترتفع عقيرته بالبكاء عندما يقع بطله فى ورطة أو تصيبه نائبة من نوائب الدهر، فى فقرات مؤثرة تشبه الفقرات الشعرية التى يرتفع فيها صوت الراوى الشعبى فى السير الشعبية عندما يحتدم الصراع بين الشخصيات، أو تشبه صوت الجوقة فى المسرحيات الاغريقية ذات الآحداث المفجعة، مثال ذلك قول الراوى فى رواية زينب لهيكل معلقاً على إحدى الأزمات العاطفية التى ألمت بحامد : «كل شئ انتهى فى الوجود، كل سعادة غادرت حامد، كل خير يفر من أمامه، مصادفة منحوسة وبخت مائل، لِمَ يارب كل هذا ؟ أى ذنب جناه المسكين حتى يقضى عليه هذا القضاء القاسى» أو قوله معلقاً على السعادة أو المتعة التى أحست بها زينب عندما اقترب منها حبيبها إبراهيم : «كل ما فى الأرض والسماء من سعادة لايبلغ 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 يسعفها لسانها؟ كلا »[1] .

أو قول راوى قصة دعاء الكروان لطه حسين معلقاً على موقف عاطفى مؤثر تمر به آمنة : «أقيمى أقيمى يا آمنة وانسى نفسك ولذتك وراحتك وأنظرى إلى هذه الفتاة الجالسة أمامك، إن ذهولها ليمزق القلب، وإن شحوب وجهها ليذيب النفس، هذه الدموع التى أخذت تنحدر من عينيها فى سكون وصمت لخليقة أن تصرفك عن كل تفكير إلا فيها، وعن كل عناية إلا بها، أِلحِّى أِلحِّى ياآمنة فى تزيين الرحيل، وفى التحدث بما سنجد فى القرية من أمن، وبما سنستقبل فيها من هدوء واستمتاع بالحياة الراضية»[2] .

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 والتى يقول فيها: «مرض أبى وأطفال يقضون الليالى مع أمهم بلا لقمة خبز، وعمليات نط الحواجز التى كنت أقوم بها مع أمى لأنتزع حقى فى التعليم، والقلوب الرحيمة والقلوب الجامدة القاسية التى كانت تعترض طريقنا وفى

(١) محمد حسنين هيكل : «زينب» ص١١٣ .
(٢) طه حسين : «دعاء الكروان» ص٥٥ .

يدها تقرير مصيرى، وأحداث عديدة أخرى يحتاج سردها الى عشرات الصفحات.. ناظر المدرسة الذى سمح لى بدخول المدرسة والاستماع إلى الدروس بطريقة هى أشبه ماتكون بعمليات السرقة»[1]، أو قول الراوى فى رواية حواء بلا آدم : «وإن حواء لجديرة بما يحبوها به هذا الملاك الحارس. فقد أوتيت منذ حداثتها العقل الراجح والخلق الكريم»[2] .

فالراوى فى هذا النوع من الروايات يحمل الشخصيات على قول كلام، ليس فى مستواها العقلى، ولايمكن 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 الطبقى، وكالمبادئ الاشتراكية الماركسية فى المال والطبقات والتى ترد على ألسنة الفلاحين والعمال فى القصص الاشتراكية، مثل رواية الأرض لعبد الرحمن الشرقاوى .

ويصل تحيز الراوى إلى مداه عندما يتمادى فى تحليل النزعات الداخلية والعلل النفسية التى تؤدى إلى تصرفات الشخصيات التى يتعاطف معها، بينما يحرم الشخصيات التى لايتعاطف معها من أى تحليل أو تفسير أو تفصيل، وهذاالإجراء يعمل على أن يفهم القارئ النوع الأول من الشخصيات ويتعاطف معها ويجد تفسيراً مقنعاً لأخطائها، بينما لايتعاطف مع النوع الآخر بل يكرهه، ففى رواية زينب مثلاً يشرح الراوى كل الخلجات التى تعتمل فى عقل زينب وإبراهيم وحامد، بينما لايذكر شيئاً عن الصراع النفسى الذى يدور فى نفس والد زينب أو حسن أو غيرهما من رجال القرية المتمسكين بالعادات والتقاليد، وكأنهم ليسوا بشراً، بل هم كما يبدون 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 ص٥ .

(٢) محمود طاهر لاشين : «حواء بلا آدم» ص٣٣ .

الشخصية إنها شريرة أو إنها خيرة، صالحة أو طالحة، نافعة أوضارة، حاكماً عليها هذه الأحكام من وجهة نظره هو، أما القارئ فيقف منه موقف التلميذ المطيع الذى يتلقى ويعى، 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، ولارأى له، فهو كما يقول نجيب محفوظ فى «السكرية» على لسان أحمد شوكت واصفاً حاله «كمال» (صورة نجيب محفوظ فى الرواية) : «يدرس النازية كما يدرس الديمقراطية أو الشيوعية، لاهو بارد ولاهو حار»[1]، بل هو مجرد ناقل للأحداث ومحلل لها، يشبه العالم الموضوعى المتجرد من العواطف والميول، يقص هذا الراوى ما حدث وما هو موجود أثناء الحادث، ثم يترك القارئ بعد ذلك ليحكم بنفسه، ثم يستخلص هذا القارئ الحقيقة من خلال الأحداث نفسها، وليس من أسلوب الراوى فى نقل الأحداث .

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

ولعل أوضح مثال على هذا الراوى العليم المحايد فى الأدب العربى هو ذلك الراوى الذى رسمه نجيب محفوظ فى الثلاثية، وهو راوٍ يعد بمثابة نتيجة لتطورات عديدة ومحاولات مختلفة بذلها كل من هيكل ومحمود تيمور وتوفيق الحكيم وطه حسين وغيرهم فى سبيل التخلص من النمط الوعظى التقليدى القديم، ففى روايتى«عودة الروح» و«يوميات نائب فى الأرياف» مثلاً نجد الراوى يقترب اقتراباً شديداً من الراوى المحايد، ويتخلى بناء الروايتين 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» لطه حسين محاولة مشابهة، وإن كان الراوى فيها أقل تدخلاً وتنقيحاً وأكثر حياداً، إذ يكتفى فى كثير من فقراتها بمجرد الوصف والتحليل، ورغم ذلك فانه لايفتأ 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، و لم 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 وناضجاً لهذا الراوى المحايد، ففى 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 يكوّن لنفسه موقفاً لا يمليه 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 لايتركها 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

قارئ الثلاثية يحس بوجوده بين الأشياء الموصوفة، ولايكتفى 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 الموسكى 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 الموسكى، فنزل من الركاب من نزل، واشرأبت رقاب الباقين فى العربة إلى الخارج، ينظرون على جانبى الطريق إلى المتاجر والدكاكين التى لاعدد لها، وقد عرضت بضائعها التى تبهر الأنظار من الأقمشة من الحرير والقطيفة مزركشة بالقصب اللامع والترتر البراق، ومن مصوغات ذهبية حقيقية وقشر سمكة، ومن أحذية وشباشب بكعب وزحافى على آخر طراز، ومن خردوات ودنتلات وبياضات لزوم البيت، وأوانٍ نحاسية وأخرى من الصينى، وملاعق ومغارف خشبية ومعدنية.»[1] .

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 شارعا النحاسين الذى ينحدر إلى الجنوب وبين القصرين الذى يصعد إلى الشمال، فبدأ الطريق إلى يسارها ضيقاً ملتوياً متلفعاً بظلمة تكثف فى أعاليه، حيث تطل نوافذ البيوت النائمة، وتخف فى أسافله بما يلقى إليه من أضواء مصابيح عربات اليد وكلوبات المقاهى وبعض الحوانيت التى تواصل السهر حتى مطلع الفجر[2]» .

---

(١) توفيق الحكيم : «عودة الروح» ط مكتبة الآداب، د.ت ط١ ص٦٢،ص٦٣ .

(٢) نجيب محفوظ : «بين القصرين» ط دار مصر للطباعة، د.ت ص٦ .

إذا وازنا بين الفقرتين السابقتين فسوف نلاحظ الفرق بين الموصوفات المذكورة فى الفقرة الأولى والمصورة فى الثانية، وكذلك الفرق بين جمود الحياة فى الأولى وحيويتها فى الثانية، و لم تنشأ الحيوية عند نجيب محفوظ إلا من الخصوصية التى أضفتها زاوية الرؤية التى اتخذها الراوى، وهى الزاوية التى 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 وتضئ 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 وتجسيماً وقدرة على التقاط خصوصيات الأشياء الموصوفة .

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

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

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

ولذلك نجد فعلاً من الأفعال الكثيرة التى تزخر بها ثلاثية نجيب محفوظ، مثل خطبة ضابط الجمالية لعائشة بنت السيد أحمد عبدالجواد - مثلاً - يصدر من فهمى (أكثر أبناء السيد جرأة) فى صورة تصريح متردد يعكس كل تجارب الأسرة السابقة فى الحياة، يلقيه فهمى فى مجلس القهوة فى المنزل الكبير قائلاً: « الخبر هو أن حسن أفندى إبراهيم ضابط قسم الجمالية - وهو من معارفى كما تعلمون - قابلنى ورجانى أن أبلغ والدى رغبته فى خطبة عائشة»[1] لكن فهمى رغم جرأته لم يستطع أن يرد على هذا الفعل الصادر من ضابط الجمالية بفعل، نظراً لعجزه أمام والده، بل اكتفى بتحويل إرادته إلى مجرد كلام أفشاه أمام رعية السيد عبد الجواد، وقد كان لهذا الفعل الذى أذيع خبره ردود أفعال متباينة، يقول عنها الراوى: «أحدث الخبر أثاراً جد متباينة، فتطلعت الأم إليه باهتمام شديد، على حين صفر ياسين وهو يرمق عائشة بنظرة مداعبة ويهز رأسه، وخفضت الفتاة الصغيرة رأسها حياءً، ولتخفى وجهها عن الأعين أن تفضحها أساريرها فتعلن للناظرين ما يضطرب فى قلبها الخافق، أما خديجة فقد تلقت الخبر بدهشة بادئ الأمر ثم لم تلبث أن انقلب خوفاً وتشاؤماً »[2] .

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 وهى تقبع تحت قدميه فى خضوع : «سيدى : حدثنى فهمى قال : إن

(١) نجيب محفوظ : بين القصرين، ص ١٤٣ .
(٢) السابق ص ١٤٨ .

صديقاً له قد رجاه أن يعرض عليك رغبته فى خطبة عائشة»[1] .

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

وقد عمل هذا الأسلوب على أن يكون لكل شخصية فى الرواية موقف من كل حدث من أحداثها، إلا الراوى، وكل شخصية أصبح لها أيضاً خبرة متطورة إلا الراوى، فإنه مجرد أداة صماء عليمة بكل شئ لكنها جامدة ترصد وتنقل فحسب، وقد أدى ذلك إلى تشابه التجارب الإنسانية فى الرواية، وإلى استقلال الصراع فيها وبنائه ذاتياً بناءً محكماً بعيداً عن أى أثر تعبيرى أو وعظى يحوّل 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 وأشدها 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 القص 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 يبتعد الراوى عن الشخصيات، ويختلف موقعه عن مواقعها، وينظر إليها نظرة الراصد الملاحظ لأفعالها من بعيد، أو نظرة المتتبع لأخبارها فقط، فإنه فى هذه الحاله يسمى الراوى غير المشارك .

ومعنى ذلك أن معرفة الفارق بين الراوى المشارك والراوى غير المشارك تعتمد على قياس المسافة التى تفصل بين الراوى والشخصيات، فاذا 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 صـ ١٤٨ .

لأفعالهم الأخرى، واختلط السرد بالحوار، ولايفترق الفعل القولى المختص بالحوار عن الفعل القولى الذى يسمى سرداً، إلا فى كون الحوار تعبيراً مباشراً يبرر وجهة نظر الشخصية المتحدثة تجاه موقف من المواقف التى تمر بها، أو تجاه شئ صادفته فى حياتها، أو تجاه قضية فكرية طرحت وكان عليها أن تدلى بدلوها فيها، أما السرد فهو ترتيب ونقل ووعى لأفعال الشخصيات وأفكارها مرتباً ترتيباً زمانياً أوغير 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 والسراديب المتداخلة، لكن كل ذلك يحكى بلسان شهرزاد نفسها .

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

والأعمال التى تقوم فيها الشخصيات نفسها برواية الأحداث يزول فيها الموقع الزمانى للراوى، بل يزول فيها زمان الحدث، ويصبح فيها موقع زمانى واحد هو موقع الشخصيات، بل إن الجهة القولية للفعل السردى قد تتحد مع الجهة الحدثية له، وحينئذ يقترب الأسلوب السردى من الأسلوب الحر المباشر الذى يتعاظم 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، ويقل فيه الاعتماد على الأحداث إلى أقصى حد ممكن، وفى هذه الحالة تحل الهواجس وأحاديث النفس والتأملات والأحاديث محل الأحداث، ويغلب الجانب السيكولوجى على سائر الجوانب الأخرى، ويتلاشى الزمان الفعلى للأحداث الماضية المحكية على ألسنة الشخصيات أو تقل قيمته، ولايبقى 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 الأن 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 بؤر من الحقد والألم والتجارب الأليمة والرغبة الجامحة فى الانتقام، وهذا المخزون لم تتح له فرصة للتعبير عن نفسه، إلا خلال هذه الأيام القليلة التى أطلق فيها سراحه، ومن ثم فإن الرواية لاتحكى حياة ماضية، لكنها تحكى حياة حاضرة يشكل 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 أجزاء متناثرة على ألسنة الشخصيات خلال تحاورها، وذلك مثل تلك الفقرة الحوارية المقتبسة من رواية الكرنك لنجيب محفوظ أيضاً والتى يقول فيها:

« ـ هل حدث ذلك فجأة ؟

ـ 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 الدفينة، فلم تعترض ولكنها لم توافق، أو قل إنها لم تتحمس، وتحيرت فى معرفة السر، ولكننى ارتحت الى الموقف بصفة عامة، ثم لم تعد نطرق الموضوع إلا فى فترات متباعدة، و لم نواظب على اللقاء كما كنا نفعل، وفى الكرنك كنا نتجالس كزميلين لا كحبيبين، و لم أنس أن بوادر تلك الحال بدأت فى أعقاب الاعتقال الثانى، ولكنها استفحلت بعد الاعتقال الثالث، ومضت العلاقة الخاصة تهن وتتفتت حتى ماتت تماماً.

- مات الحب اذن؟

- لا أظن.

- نحن مرضى، أنا مريض على الأقل وأعرف أسباب مرضى»[1] .

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 ترويها بعد فترة من الزمان، أو بعد ابتعادها عن المكان الذى وقعت فيه، وهذا الراوى حفيد بار لراوى قصص الرحلات، مثل ابن جبير وابن بطوطة عندما قعدا بعد أن كبرا فى السن ليحكيان ماحدث لهما خلال

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

تجوالهما فى شبابهما، ومثل الراوى فى القصص 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 مايروى الأحداث بضمير المتكلم، فإن ضمير المتكلم هذا ليس دليلاً عليه، فقد يروى الراوى المشارك بضمير الغائب، كما هو الحال فى رواية «الأيام» لطه 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 ـ 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 لايمكنه أن يعرف حقيقة مايدور فى المعركة، لأنهما لايريان إلا جزءاً محدوداً منها إذ لايقترب 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 يبثها 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 بعنصرالعاطفة 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 لاينبع من الثقة فى الراوى، تلك الثقة المؤيدة بشهادته للأحداث أو مشاركته فى صنعها فحسب، وإنما ينبع من أن طريقة العرض نفسها تخيل للقارئ كأنه يرى الأحداث المعروضة بنفسه، لأنه يحل ذاته محل زاوية الرؤية الخالية من الذات عند الراوى، ويتقمص هو أى القارئ شخصية صاحب الرؤية، وينتحل 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 القريبة 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 قطعتها 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 مانظر إليها من جانب المتلقى «القارئ».

ولانجد نموذجاً أكثر وضوحاً لهذا الراوى الشاهد أوفق من قصص يحى 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 فلابد له من زاوية مكانية وزمانية للرؤية، وهذه الزاوية هى نفسها الراوى بعد

أن فرغ من العناصر الذاتية، ففى قصة البوسطجى مثلاً يصور يحى حقى «عباس» البوسطجى وهو عائد من المحطة راكباً حمار الحكومة الميرى يحمل معه الخطابات قائلاً: «عباس عائد فى الصباح المبكر من المحطة، راكباً ركوبته فوق الجسر، أمامه حقيبته الصفراء مملوءة بالخطابات، يثير دهشة أفواج الفلاحين الذين يمر عليهم، لأنه لايرد سلام من يحييه 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 سحاب عذارى، رقيقة الحاشية، زاهية اللون، ممشطة مترفة تسير الهوينا - متداخلة متفارقة - للتنزه والتمطى فى الشمس، فهى شفافة مبتسمة، وليست سوداً ولادكناً، كأخواتها الحبليات بالمطر، وفجأة رأوه يفتح الحقيبة ويتناول منها بعض الخطابات ويمزقها ارباعاً ثم يرميها بذراع مفرودة فتطير فى الهواء كالريش .

ثم يعود من جديد، والفلاحون يحملقون فيه لايدركون علته، بدأ بعضهم يضحك وجرى آخرون وراء قصاصات الورق، ثم انتبهوا وتجمعوا عليه لايكاد يقوى على البقاء فوق ظهر الحمار، فهو محنى يهتز - ورقبته ليست منه - إلى الأمام والخلف، عيناه مريضتان قد انطفأ بريقهما، وجهه أصفر، وحالته كرب» [1] .

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

هذا عن الراوى المشارك فى الأحداث أو الراوى الشاهد عليها، أما عن الراوى غير المشارك فهو ذلك الراوى الذى تفصل بين موقعه ومواقع الشخصيات مسافة زمانية أو مكانية، ومن ثم فإنه لايدعى 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) يحى حقى : دماء وطين ط دار المعارف سلسلة اقرأ رقم (١٥٣) ، ص ٢٣ .

الوثائق ويحللها، وقد يتخذ شكل المحقق الجنائى، 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، ويقبع الراوى فى المدخل، بينما تختبئ الشخصيات فى القسم الداخلى، وهذا مايعرف «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 لايحتاج 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 تتراءى 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، فلايذكر 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

معلق عليها.

ويتخذ كل شئ فى القصة التى تروى من الخارج صورة الفعل، أو الصفة المدركة إدراكاً حسياً، حتى يكون له وجود، ومن ثم فإن القصة كلها تتحول إلى حركات وهيئات مكانية وصفات حسية وأحاديث منطوقة، وإذا تجاوز الراوى ذلك المستوى الظاهرى فعبر عن أعماق الشخصيات، أو أراد التعبير عن الوجود الداخلى الباطنى لهذه الأشياء، فإنه يتحدث عن الباطن الإنسانى عن طريق الظواهر التى تدل عليه، فيجعل المشاعر والأحاسيس والتأملات مجرد تقارير وصفية تعتمد على الحركات الظاهرة للشخصيات، أو حوارات مسموعة تشبه المنولوج المسرحى الخارجى، فلاوجود لكوامن 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، ففى هذه الرواية تبرز الجوانب الخارجية للشخصيات، وتختفى الأعماق الداخلية لها، ولايبرح 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 ـ أقصد العائلة التى تدور حولها أحداث الرواية ـ : «قاعة واحدة، اصطف فيها خمسة أسرة «عيار بوصة وربع» 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 .

ـ أعنبر فى ثكنة؟

لكن الطبيب واثق من أنه دخل منزلاً، ومازال يذكر رقمه وشارعه، ودنا أخيراً من السرير 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 :

ـ لا .. دامش بيت! دا مستشفى! ..»[1] .

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 يؤدى إلى مسخها وتشويه صورتها وإخراجها فى هيئة هزلية تثير الضحك وتجفف منابع التعاطف معها .

ولذلك فان 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 مجال القصة، لأن أدوات القصة أدوات سردية، وهى مختلفة تماماً عن الأدوات التمثيلية التى 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 أو يبكى، أما الشخصية فى الرواية «فكالسفينة التى يختفى نصفها تحت الماء أو كجبل الثلج» حسب تعبير فورستر - ولابد 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 جـ ١ ص٩ ، ص١٠ .

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

ومن ثم فان الراوى الخارجى قلما يصلح للقصص المأسوية، بل هو أكثر صلاحية للقصص الفكاهية الساخرة .

ب- الراوى من الداخل

أما إذا اعتمدت القصة على الراوى الداخلى فإن الأشياء المذكورة فيها لاتظهر فى وجودها الخارجى الموضوعى فقط، بل تظهر بوصفها ظلالاً وأطيافاً 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 لاتبدو متجردة عارية جافة كما هو الحال معها فى الحياة المعيشة، بل تبدو ممتزجة بالأحاسيس والمشاعر والانفعالات، كما أن وجودها لن يكون مجسماً تجسيماً 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[1]، 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 متناثراً من الذكريات والأحلام والأخيلة والأوهام والمشاعر التى تنسال الآن فى الذهن، واختلطت الأزمنة كاختلاطها فى أى تجربة انسانية، وأصبح القانون الوحيد الذى يجمع بينها هو 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 أعمق درجات الذاتية هو رصد الأفكار العابرة والأخيلة والصور والأحاسيس فى مرحلة تخلقها فى الذهن، عندما تفور بغير ترتيب أو انتقاء أو تعديل .

تشرح فرجينا 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 كسيل منهمر من ذرات لاتحصى ولاتعد، 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، وأمدها بأساليب وتقنيات جديدة .

الماضى بل الحاضر، حتى يتحرر الكاتب من نير السيطرة، ويكتب مايختار وليس مايجب عليه أن يكتب»(١).

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

و لم يستفد الراوى الداخلى فى الرواية العربية بعض الشىء من الأساليب الحديثة المعتمدة على أساليب تيار الوعى سوى فى نهاية الخمسينيات، على يد نجيب محفوظ فى اللص والكلاب والشحاذ وعلى يد محمد جلال فى حارة الطيب وغيرهما .

ولعل أهم أثر يحدثه وجود الراوى الداخلى فى الفن القصصى هو التغير الذى يصيب البناء اللغوى، فمع هذا الراوى تصبح اللغة القصصية لغة شفافة شعرية، 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، وفى كثير من القصص التى

---

(١) فرجينا وولف : القارىء ، ترجمة عقيلة ورمضان، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ص١٥٤ ،ص١٥٥.

تحتويها تتكسر التراكيب اللغوية، وتذوب حدود الجملة التقليدية لتعبر عن الفيضان الداخلى للمشاعر الإنسانية فى لحظة فورانها، مثال ذلك هذه الفقرة التى ترد على ذاكرة سعيد مهران بطل اللص والكلاب وهو جالس فى 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 التى خانته وتزوجت من غريمه ينتظر رؤية ابنته الصغيرة «سناء»: «ولكنى سأنقض فى الوقت المناسب كالقدر وسناء إذا خطرت فى النفس انجاب عنها الحر والغبار والبغضاء والكدر، وسطع الحنان فيها كالنقاب غب المطر. ماذا تعرف الصغيرة عن أبيها ؟ لا شيء كالطريق والمارة والجو المنصهر، طوال أربعة أعوام لم تغب عن باله وتدرجت فى النمو وهى صورة غامضة، فهل يسمح الحظ بمكان طيب يصلح لتبادل المحبة، ينعم فى ظله بالسرور المظفر. والخيانة ذكرى كريهة بائدة؟ استعن بكل ما أوتيت من دهاء ولتكن ضربتك قوية كصبرك الطويل وراء الجدران، جاءكم من يغوص فى الماء كالسمكة ويطير فى الهواء كالصقر ويتسلق الجدران كالفأر وينفذ من الأبواب كالرصاص. ترى بأى وجه يلقاك»[1] .

فى هذه الفقرة - كما نرى - استخدام مكثف للغة الشعرية ذات السجع الإيقاعى، والكلمات التصويرية المعبرة عن المشاعر أكثر من تعبيرها عن الأحداث والجمل المبتورة والمتداخلة، ورؤية داخلية للعالم ، واختلاط بل امتزاج لأزمنة الماضى والمستقبل والحاضر .

سادساً : الراوى بضمير المتكلم والراوى بضمير الغائب

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

فعندما يجعل الكاتب راويه يستخدم ضمير المتكلم (أنا) فى خطابه فإنه يعمد 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 يبتعدان عنه فيبرز الموضوع، بل تختفى صورة السارد تماماً وتصبح عنصراً ثانوياً ، بل ربما يختفى دورها بالنسبة لدور العالم القصصى .

والخلاف بين هذين النوعين ـ 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 تجعل الراوى لايتحدث صراحة عن نفسه باعتباره فاعلاً، بل يسوق العبارات فى صيغة الفعل الموضوعى والفاعل المباشر للفعل نفسه، من ثم نرى السرد بضمير المتكلم يشبه الجملة المبنية للمعلوم ذات الفعل المتعدى، ونرى السرد بضمير الغائب يشبه الجملة المبنية للمجهول أو ذات الفعل اللازم، كالفرق بين جملة «جلس» وجملة «أجلسته» وبين جملة «كلمت علياً» وجملة «كلم على»، والعلاقة بين السرد بضمير المتكلم والفعل المبنى للمعلوم تقوم على أن عنصراً فاعلاً قد أدخل على الجملة فجعلها ذات تأثير في 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 الشىء 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 للراوى بضمير المتكلم

من قصة «كنا ثلاثة أيتام» ليحى حقى

«ولدتُ يتيماً، ومع ذلك لست بغريب عن أبى، كل مرة أدخل فيها غرفة الاستقبال وتقع عينى على صورته الفوتوغرافية الشاحبة معلقة على الجدار، أره يبتسم لى ويكاد يناديني ...

و لم أكد أوظف بالحكومة وأقبض أول مرتب حتى ماتت أمى، كأنها لم تقو على فراقنا إلا بعد أن اطمأنت علىَّ، سرت وحيداً منفرداً خلف النعش، أما شقيقتاى، نعمات وعطيات فقد بقيتا تنوحان وتلطمان الخدود وهما متدليتان من النوافذ، رأيت أكثر المشيعين يتطلعون إلى وجوههما ونهودهما من أطراف العيون، فى تلك اللحظة استفقت وأدركت أننى أصبحت رب أسرة»[1] .

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

كما أننا نجد العالم القصصى المصور منظوراً من زاوية خاصة ومعروضاً من وجهة نظر ذاتية. هى زاوية الراوى المشارك فى الأحداث .

نموذج للراوى بضمير الغائب

من قصة «كوما» لـ طه وادى

نام الزوج، وهى تحاول أن تتناوم، رغبت فى أن تضمه إلى صدرها، لكنها حبست الأشواق فى قلبها، تطاول الليل كأنما لا نهار بعده، البرد اشتد، .. والخوف امتد .. والدم تجمد فى العروق. الظلام يحتوى غرفة النوم فى ليلة من ليالى الشتاء الحزينة. لو أن الأولاد هنا لذهبت إلى حجرتهم، لكنهم ذهبوا إلى بيت الجد والجدة، ليقصوا معهما بعض أيام إجازة نصف السنة، تمنت أن تعود أيام زمان .. أيام بيت العز، بدت المسافة بيا ة بين الماضى والحاضر .. تتقلب ذات اليمين وذات الشمال، لا فائدة. الرجل مستغرق فى النوم مثل أصحاب الكهف»[1] .

---

(١) يحى حقى : قنديل أم هاشم، ط دار المعارف د. ت ص٧٥ ، ص٧٦ .

(١) طه وادى : صرخة فى 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 ممتزجين 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، ففى 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 رأته، ثم أصبحت تراه دون أن ترى شقيقته.

وإذا بها فى شوق دائم إليه، إلى وجهه الأسمر بلون البن المحروق وعينيه السوداوين الذكيتين وقامته المديدة كأنه فرعون صغير، ولم يكن يميزه عن فرعون إلا أدبه الكثير، وصوته الخفيض وكلماته 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»(٢).

ماذا يمكن أن يتغير لو حولنا هذه الفقرة من الرواية بضمير الغائب إلى الرواية بضمير المتكلم، فجعلنا السرد على لسان البطلة مثلاً أو على لسان البطل، هل يمكننا أن نقول «كانت فى شوق إلىّ، إلى وجهى الأسمر فى لون البن المحروق وعينى 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 الاسلوب الذى يتبعه الراوى فى إيراد الأخبار

---

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

والمعارف، وفى نقل الأفكار والأحاديث، فمن الرواة من يذكر سنده، كأن يقول : أخبرنى فلان، أو قرأت فى لفافة كانت مطوية فى خزانة مظلمة فى 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 التقليدى فى القصة العربية، ويعبر وجوده فى الرواية المعاصرة عن استمرار هذه الأنماط التقليدية فيها، فقد كانت أدلة التوثيق التاريخية الشائعة فى الثقافة العربية تعتمد على صحة الأسانيد أكثر من اعتمادها على صدق المقولات فى ذاتها، أى أنها كانت تعتمد فى تحريها للصدق أو فى إيهامها به على الرواية أكثر من اعتمادها على الدراية ـ حسب اصطلاح علماء الحديث ـ من هنا شاع الحرص على تحديد المصادر المعرفية فى القصص القديمة، وظل هذا التقليد سارياً حتى العصر الحديث، لكنه اتخذ أساليب متعددة، فقد يسند الراوى معارفه إلى راوٍ مجهول تشبأ بالراوى القديم الذى كان يقول بلغنى كذا وكذا، وتقليداً له، أو توظيفاً ساخراً وهجائياً لنمطه، كما فى قصة حكاية معروف الخفير والراعى الفقير للدكتور طه وادى، والتى سبق أن مثلنا بفقرات منها، وقد يستخدمه الراوئى بوصفه خيطاً فى لوحة فنية، مثل تصريح عبد الرحمن منيف بأن الراوى فى رواية «الأشجار واغتيال مرزوق» قد عثر على القصة كاملة مكتوبة على هيئة مذكرات فى حجرة من الفندق الذى كان يقيم فيه «منصور عبد السلام» بطل القصة، ومثل تصريح راوى قصة «موسم الهجرة للشمال» بأنه يستقى معلوماته من خزانة الكتب والأوراق التى عثر عليها فى منزل مصطفى السعيد بطل القصة، ومن مقابلاته مع أصدقاء مصطفى السعيد ومعارفه وزوجته وأهل القرية التى قضى بها ما تبقى من حياته .

أما النوع الثانى من الرواة فهو ذلك الراوى الذى لا يهتم بتحديد المصادر التى استقى منها المعلومات التى يحكيها، لأنه يعتمد على التخييل باعتباره الوسيلة المثلى للإيهام بحقيقة العالم الذى يصنعه، وليس على الإيهام بالتصديق، وهذا النوع الثانى 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 ولملامح 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 رسَّاماً، 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 الرمزى أو المفارقة، أو غير ذلك .

ثامناً: الراوى المفرد والراوى المتعدد

عندما ينفرد الراوى بالحكى فإن القصة عادة ما تكون منظورة من زاوية واحدة، ومعروضة 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 يلقى 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 انفراده بالحكى مثاراً للشك فيما يرويه، لعدم التصديق بقدرته على إدراك الحقيقة، ولم يعد صدقه أو حسن نواياه أو صحة سنده كافية للتصديق فيما يقول، فالجندى قد يكون صادقاً فيما يرويه عن المعركة التى شهدها، لكنه لا يستطيع أن يرسم صورة حقيقية لها وبخاصة معارك العصر الحديث، ولم تعد عناصر الإثارة والإدهاش وتتبع الغرائب شفيعاً لهذا الراوى كى يتقبل القراء كلامه دون نقاش، لقد تغير العالم فأصبح أكثر تعقيداً وتغير القراء فأصبحوا أكثر شكاً، فكان لزاماً على الكاتب أن يكون أكثر حيلة، وأكثر ذكاءً ، فيجعل الحقيقة ذات جوانب عديدة، يدركها أناس كثيرون من مواقع مختلفة، ورؤى مختلفة، فيتبدى الشىء الواحد منظوراً من كل جوانبه المحتملة .

بل إن العقل الحديث نفسه لا يقبل صيغة الراوى فى القصة، سواء أكان مفرداً أم متعدداً بوصفه مصدراً للمعرفة، بل يقبله فقط بوصفه خطاً 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 لأى 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[1]، فالحكاية فى هذه الرواية واحدة، لكنها مروية بألسنة أربعة رواة، هم : مبروكة، ويوسف، وناجى، وسامية، وكل شخصية من هذه الشخصيات الأربعة تروى الحكاية بطريقتها الخاصة، فتبرز الحكاية منظورة من أربعة أركان أو جهات نظر مختلفة .

ومن نماذج التعدد فى الرواية ما نجده فى رواية «الحداد» ليوسف القعيد، فالحادثة التى تدور حولها القصة واحدة وهى مقتل منصور أبو الليل، لكن هذه الحادثة منظورة من عدة جوانب، يخصص الكاتب لكل جانب فصلاً خاصاً مثلما فعل فتحى غانم من قبل، ويجعل الرؤية الأولى خاصة بـ «عيشة» ابنة القتيل، والثانية بـ«حسن الأعرج» ابن القتيل غير الشرعى، والثالثة بعينى «زهران» 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، تعمد إلى وضع حدود واضحة لكل نوع من الرواة استناداً على الاستطلاع وليس على الاستقراء، ومن ثم فإنها ليست الأنواع الوحيدة أو الممكنة، بل هى أبرز الأنواع التى أدركها نقاد القصة ومؤرخوها،

---

(١) راجع تحليل هذه الرواية فى كتابنا «السرد فى الرواية المعاصرة» دار الثقافة سنة١٩٩٢.ص٢٥٥وما بعدها .

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

ثانياً : أن تطابق نوع الراوى لا يؤدى 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 تنفرد براوٍ 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، فالاكتفاء بصيغة روائية واحدة أو المزج بين صيغتين أو أكثر مكفولة لحرية الكاتب ولأسلوبه فى العرض .

رابعاً : أن هذه الأنواع التى تزيد على سبعة عشر والتى تشكل ثنائيات متعارضة، يمكن إجمالها حسب مصادرها أو منابعها فى اتجاهات متعددة، فهناك أربعة فنون تحيط بفن القص من كل جانب، وهذه الفنون هى **التاريخ والدراما والأسطورة والشعر**. فإذا اقتربت الرواية من التاريخ أصبح الراوى ظاهراً موثوقاً 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 .

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