الفصل الخامس

الراوى والنص القصصى

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

أولاً : الراوى والقوالب القصصية

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

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

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

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

---

(١) أفلاطون : الجمهورية ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٥ ص٢٦٠ .

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

قالب الرواية والراوى :

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

وقد كان النقاد حتى القرن التاسع عشر ينظرون إلى الرواية بعين الازدراء، ومن ثم لم ينظروا إليها باعتبارها فناً مستقلاً له قالبه الخاص كالقصيدة أو المسرحية[٤]، والذى دفع النقاد إلى ذلك أن شكل الرواية نفسه شكل مفتوح وفضفاض، ففيها أسلوب الملحمة، وأسلوب الشعر الغنائى، وأسلوب الخطابة، وأساليب التاريخ، والرسائل والمقالة وغير ذلك. مما دفع ناقداً حاذقاً مثل فورستر إلى القول : «الرواية من الأراضى الزلقة فى الأدب ترويها مئات القنوات وقد يلحقها التلف أحياناً فتصبح مستنقعاً»[٥].

إزاء هذه الإشكالية - أقصد عدم وجود قالب محدد للرواية - أصبح من العسير

---

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

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

(٣) Encylopedia Britanica . Volum 16 .

(٤) فاطمة موسى : بين أدبين ص ١٢ .

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

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

لكن الناقد الروسى ميخائيل باختين استطاع أن يتناول الشكل الروائى تناولاً جديداً ومثمراً فى المجال الذى نبحث عنه، مما جعله أول ناقد يحدد قالباً للرواية يختلف عن قوالب الفنون الأخرى، ويتحدث عن راوٍ للرواية يختلف عن سائر الرواة. فقد ذهب إلى أن هذا العيب الذى يرمى به النقاد التقليديون الرواية - وهو اتساع ساحتها لأخلاط متنوعة من الأساليب الفنية كالتاريخ والشعر والملاحم والرسائل - هو عينه ميزتها الأساسية، وخصيصتها التى تميزها عن غيرها من الفنون الأدبية، فالرواية عند باختين: ظاهرة متعددة الأساليب والألسنة والأصوات، وتحتوى على عدد من الوحدات اللسانية غير المتجانسة، ففيها الشعر والرسائل والخطب والمذكرات والتاريخ، وغير ذلك. كما أنها تحتوى على العديد من الأصوات واللهجات، كأصوات الأطباء والمحامين والمعلمين والفلاحين وغير ذلك[1]، وهذا التنوع اللغوى هو فى حقيقته تنوع أيديولوجى عند باختين، وهذا التنوع يحكمه صوت أو عدة أصوات تقوم بدور التنظيم والتنسيق وتحديد المقاصد، هذا الصوت أو الأصوات هو صوت الراوى أو أصوات الرواة، من ثم كان الخطاب الروائى خطاباً ثنائى الصوت، لأن موضوعه هو الخطابات الأخرى، ولأنه يعبر عن نوايا الشخصيات وعن نوايا الكاتب فى وقت واحد، فالراوى فى الرواية ينقل كلام الشخصيات ويلخص أحاديثهم ويصف أفكارهم وأفعالهم ويعبر عنهم، وفى الوقت نفسه يعبر عن أفكار الكاتب ومقاصده، وهذه الثنائية الصوتية هى التى تميز راوى الرواية عن غيره من الرواة .

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

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

وليس من السهل العثور على جنس تعبيرى واحد لم يسبق له فى يوم ما أن ألحقه كاتب أو آخر بالرواية»[1] .

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

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

إن باختين يرى : «أن الموضوع الرئيسى الذى يخصص جنس الرواية ويخلق أصالته الأسلوبية هو الإنسان الذى يتكلم وكلامه»[2]، فإذا كان موضوع الدراما الأساسى هو الإنسان الذى يفعل فإن موضوع الرواية هو الإنسان الذى يتكلم، وكل إنسان يتكلم فى الرواية يعبر عن لهجة وأيديولوجية خاصة، من ثم كانت الرواية خليطاً من اللهجات والأيديولوجيات، والراوى ليس إلا أحد المتكلمين فى النص، وله صوته المعبر عن طبقته، لكن الدور الذى يلعبه الراوى يختلف عن الأدوار التى تلعبها سائر الشخصيات، لأن صوت الراوى يقوم بتشخيص الأصوات الأخرى، أو يقوم بنقل كلام الشخصيات الأخرى، أو تقويمه، أو عرضه، ومن ثم فإن صوت الراوى يحمل سمات لهجته هو، ويحمل سمات اللهجات الأخرى فى وقت واحد، يحمل أيديولوجيته وأيديولوجية الشخصيات الأخرى، وهذا ما يطلق عليه باختين التهجين الأسلوبى أو الأسلبة، وهى ميزة لا توجد فى الدراما، لأن أحاديث الشخصيات فى المسرحية تؤدى

---

(١)باختين : الخطاب الروائى . ص ٨٨ .

(٢) باختين : الخطاب الروائى ص ١٠١ .

مباشرة باعتبارها أفعالاً صادرة من الشخصيات، والشخصيات أنفسها بأفعالها وأقوالها لا تعبر عن لهجاتها وأصواتها كشخصيات الرواية، بل تعبر عن المؤلف بطريقة مباشرة، ومن ثم فإنها شبيهة بشخصيات الصورة الشعرية، يقول باختين : «الدراما بحكم طبيعتها غريبة على تعددية الأصوات، بإمكان الدراما أن تكون متعددة المناهج، لكنها لا تستطيع أن تكون متعددة العوالم، إنها تسمح فقط بنظام واحد للإدراك لا بعدد من النظم»[1]. وكما كانت التعددية الصوتية هى الميزة التى فصلت بين مفهوم الدراما والرواية فإن هذه الميزة أيضاً هى التى ترسم الحدود الفاصلة بين الرواية والشعر، فالشاعر - كما يقول باختين - «محدد بفكرة لغة واحدة وفريدة، وبملفوظ واحد منغلق على منولوجه، وعلى الشاعر أن يمتلك امتلاكاً تاماً وشخصياً لغته، وأن يقبل مسئوليته الكاملة عن جميع مظاهرها، وأن يخضع تلك المظاهر اللغوية لمقاصده الخاصة»[2]، ثم يقول : «لتحقيق ذلك يخلص الشاعر الكلمات من نوايا الآخرين»[3]. وهكذا نرى باختين يفرق بين الخطابين الروائى والشعرى بأن الأول توليفى ثنائى الصوت لا يستأصل نوايا الآخرين من اللغة التى يستخدمها، بينما يستأصل الثانى هذه النوايا، فيصير صوت الشاعر أحادى الصوت، بينما صوت الراوى يظل ثنائياً، بعد ذلك نرى أن الراوى فى الرواية لا يختلط أو يشتبه براوى الدراما أو بصوت الشاعر فى الشعر، حتى لو كان الشعر نفسه موضوعياً تصويرياً يحتوى على شخصيات .

أما عن الفرق بين راوى الرواية وراوى القصة القصيرة فيتوقف على تحديد الفارق بين قالبيهما .

قالب القصة القصيرة والراوى :

وإذا كان النقاد قد وجدوا صعوبة فى تحديد قالب دقيق للرواية بمفهومها الحديث فإنهم قد وجدوا الصعوبة نفسها فى تحديد مفهوم لقالب للقصة القصيرة، فهذا «ف. شلوفسكى» الناقد الشكلى الروسى يقول : «يجب أن أعترف فى بداية هذا الفصل وقبل كل شىء أننى لم أعثر بعد على تعريف للقصة القصيرة»[4] .

---

(١) باختين : شعرية دوستويفسكى ص ٥٠ .

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

(٣) المرجع السابق ص ٦٦ .

(٤) ف. شلوفسكى : بناء القصة القصيرة والرواية فى نظرية المنهج الشكلى ص ١٢٢ .

وهـذا ناقد عربى يصرح بـأن النقاد لم يدركـوا الحد الفاصل بـين مصطلحى الرواية والقصـة القصيرة حتى الآن، يقول الدكتور الطـاهر مكى: «لم يتحدد بعد بدقة لا فى أذهـان القراء ولا حتـى النقـاد الفصـل بين المصطلحين»[١]، ويعتمد البـاحثون الذين يتصدون لتحديـد مفهوم محـدد للقصـة القصـيرة عـادة على عبـارة كتبهـا القصـاص الأمريكى «إدجار آلان بو» فى معرض تحليله لأعمال هوثرن القصصية، وذكر فيها أن القصة القصيرة«قطعة قصيرة مـن السرد النثرى تستغرق قراءتها ما بين نصف ساعة إلى السـاعة أو السـاعتين على أكـثر تقدير، وتسـعى فى مجمـل عناصرهـا وتفاصيلها إلى إحـداث أثـر موحد فـى نفس القـارئ، وذلك عـن طريق الاقتصـاد فى انتقـاء المـادة والأحداث وانتظامها فى تشكيل فنى دقيق صارم»[٢]، ونلاحظ أن هذا التعريف الذى ينسـب لإدجـار آلان بو يجعل القصـة القصـيرة محـدودة بأربعـة حـدود هى: القصر، والتركيز، وإحكام البناء، ووحدة الانطباع، وعندما تذكر كلمة القصر فى مجال تحديد القصـة القصيرة فإنمـا يراد موازنتها بالروايـة، وقد سـبق أن قلنـا أن فورسـتر يجعل الحد الفاصل بينهمـا ٥٠,٠٠٠ خمسين ألف كلمة، مـا زاد عليها فهو رواية، وما نقص فهو قصة قصـيرة، وهذا إدجار آلان بو يحددها بزمان القـراءة فما زاد عن نصف الساعة أو السـاعة فهو روايـة، ومـا نقص فهو قصـة قصـيرة، أمـا هنرى جيمـس فيرى أن حجم القصـة القصيرة يـتراوح بين سـتة آلاف وثمانيـة آلاف كلمـة [٣]، لكن تحديد القوالب الأدبيـة بهـذه الطريقـة غـير مفيد لأن الفن الأدبـى ـ كما يقـول إيـان ريد ـ لا يحسـب حسـابياً[٤]، ولأن بعـض الكتاب قـد كتبوا قصصاً قصـيرة وروايـات فى حجم واحد، فقد كتب سارجيسـون ـ كما يقول ايـان ريد – قصـة قصـيرة فى ٣٢,٠٠٠ كلمـة، وكتب رواية فى الحجم نفسـه[٥]» ليست العبرة إذن بحجم النص القصصى، بل بشىء آخر يصنع قالب القصة القصيرة ويفرق بينه وبين قالب الرواية، ولن يكون هذا الشىء بعيداً عن الراوى، إنـه زاويـة الرؤية التى هى جزء مـن تكوين الراوى، وقد غفل النقاد عنهـا فلم يتنبهـوا إلى دورهـا فى تحديد قـالبى القصـة القصـيرة والروايـة، بل تنبهوا إلى

---

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

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

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

(٤) المرجع السابق ص ٢٥ .

(٥) المرجع السابق ص ٢٦ .

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

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

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

وإذا عدنا إلى حديث باختين الذى تحدث فيه عن طبيعة الرواية ذات الطابع التوليفى، وطبيعة راويها ذى الصوت الثنائى المزدوج، فإننا يمكن أن نتبعه بقول (ايخنباوم) الناقد الشكلي الروسى فى معرض تفريقه بين الرواية والقصة

(١) ينسب إيان ريد هذا التفريق لـ «روث كليمان» إيان ريد : القصة القصيرة، ص٣١ .
(٢) مارى لويز بارت : القصة القصيرة بين الطول والقصر، فصول جـ٢ العدد الرابع سنة ١٩٨٢ ص٤٨ .
(٣) رشاد رشدى : فن القصة مكتبة الأنجلو المصرية د. ت ص ١١٤ .
(٤) فرانك اكونور : الصوت المنفرد ص ٢٢ .
(٥) المرجع السابق ص ١٦ .
(٦) ايخنباوم : حول نظرية النثر فى نصوص الشكلانيين الروس ص ١١٢ .

القصيرة:«الرواية هى شكل تلفيقى أما القصة القصيرة فهى شكل أساسى وبدئى»[٦].

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

ثانيا : الراوى والبناء الفنى

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

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

---

(١)المرجع السابق ص١١٦ .

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

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

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

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

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

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

الأعلى وواحدة فى فكه الأسفل، وأمه تقول أن فمه كان مليئاً بأسنان بيضاء كاللؤلؤ،ولما كان فى السادسة ذهبت به يوماً لزيارة قريبات لها، فمرا عند مغيب الشمس على خرابة يشاع أنها مسكونة، وفجأة تسمر الزين مكانه وأخذ يرتجف كمن به حمى، ثم صرخ، وبعدها لزم الفراش أياماً، ولما قام من مرضه كانت أسنانه جميعاً قد سقطت إلا واحدة فى فكه الأعلى وأخرى فى فكه الأسفل»[1] .

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

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

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

---

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

المفارقة فى سرد الأحداث، بل تقوم على تقنية أخرى وهى التمثيل، فالراوى الأول والراوى الوسيط فى هذه الطريقة الجديدة يلبسان قميص راوى الحديث الشريف الثقة الضابط، فيتشبهان به فى طريقة روايته، وفى عنعنة سنده. وخير نموذج لذلك المقامات والقصص التى نسجت على منوالها، فالمويلحى فى حديث عيسى بن هشام يقول: «حدثنا عيسى بن هشام قال : رأيت فى المنام كأنى فى صحراء الإمام»[1]...إلخ فالراوى هنا ينقل الخبر المروى عن راوٍ آخر ثقة، ومن ثم فإن الرواية تمر بثلاث مراحل وتتخذ ثلاثة أطر، وتعتمد على تقليد الرواية التاريخية التى تتحرى الصدق، وقد يأتى تدرج البناء مع هذا النوع من الراوى بطريقة ساخرة، إذ قد يكون تقمص الراوى لشخصية المحدث لا على سبيل التقليد المباشر، بل على سبيل تقليد التقليد، فقد أصبحت الطريقة التى يتشبه فيها رواة الأعمال الأدبية الخياليون بالرواة التاريخيين تراثاً أدبياً يتمثل فى المقامات والسير الشعبية وحكايات العشاق، ثم جاءت القصص الحديثة بطريقة جديدة تستخدم فيها هذه التقنية القديمة استخداماً جديداً وتوظفها وظيفة جديدة، مثال ذلك قصة حكاية «معروف الخفير والراعى الفقير» التى كتبها الدكتور طه وادى، أثر إصدار إحدى المحاكم فى القاهرة حكماً بمصادرة ألف ليلة وليلة، وجعلها على نمط ألف ليلة من حيث بناؤها، ومن حيث نمط راويها، غير أن الراوى فيها له وظيفة أخرى غير وظيفة شهرزاد، فالراوى فيها مجرد دليل خيالى يعمق السخرية من حكم المحكمة ومن العصر الذى شهد هذا الحكم، يقول : «قال الراوى.... وحيث أنى - يا سادة يا كرام - واحد من الذين أدركتهم حرفة الأدب، وهواية قرض الكتب، وقد وجدت بعد التحرى والتنقيب، والبحث والتجريب، فى إحدى خزائن «الكتب خانة» السلطانية فى حى باب الخلق بعض صحف مخطوطة، بخيط من الحرير مربوطة، فأخذت على الفور - أحاول فك أسرارها، وتحقيق رسمها، إلى أن وفقنى الله سبحانه إلى ذلك .

لكنى - بعد التحقيق والمطالعة - اكتشفت أن هذه الفصلة، تعد تكملة لكتاب «ألف ليلة وليلة» فوجدت أنه من باب الأمانة وإيثار السلامة يلزم التنويه ورد الفضل إلى ذويه، راجياً أن يلحقها أصحاب الأمر والنهى والجزم والنفى إلى الكتاب سالف الذكر، حتى يجرى عليها ما يجرى عليه وسبحان من له الأمر وإليه[2].

---

(١) محمد المويلحى : حديث عيسى بن هشام ط د الشعب ص ٣ .

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

٢- البناء المؤطر غير المتدرج وعلاقته بالراوى الظاهر الذى لا يحدد مصادر معارفه

القصة التى تبنى بناء مؤطراً غير متدرج تحتوى على مستويين فقط، بل على موقعين: موقع الراوى، وموقع الشخصيات، والموقع الأول إطار للموقع الثانى، ومدخل يمكن القارئ من الولوج إليه، ويساعده فى الحكم عليه، والموقع الأول هو الميزان الذى تقاس به قيمة الموقع الثانى، ومدى انحرافه أوسوائه، وهذا البناء الفنى أكثر الأبنية شيوعاً، وأوسعها انتشاراً، لأنه نوع بسيط لا عمق فيه ولا تعقيد، إذ يبدو وجه الراوى أمام القارئ ثم يقوم هذا الراوى بحكاية القصة وتوصيل جزئياتها إلى القارئ .

والذى يصنع هذا النوع من البناء إنما هو الراوى الظاهر، فهو مرتبط به، ومقترن بوجوده ومتنوع حسب تنوعه.

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

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

ومن نماذج هذا النوع، ذلك النمط التقليدى الذى يسير عليه أكثر الكتاب، وهو النوع القائم على سرد الأحداث بأسلوب التاريخ أو التقرير الصحفى، مثال ذلك قول يوسف القعيد فى قصة: (فى الأسبوع سبعة أيام) :«خرج الخفير من حجرة التليفون، حرك يديه أمام وجهه، دافعاً بهما الهواء، مجففاً به حبات عرق نبتت فوق جبهته رغم برودة الجو، اتجه إلى دوار العمدة فى الناحية الأخرى من الواحة الواسعة. أكدت خطواته أهمية وخطورة ما تحمله السماء، لونها بنفسجى وسحب الخريف اللبنية اللون مشرشرة الحواشى والحدود. داخل دوار العمدة عند مروره على الزريبة صافح وجهه هواء بارد مشبع برائحة البهائم والتبن»[1]. فى هذا النص نجد عالمين:

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

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

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

٣- البناء الدرامى وعلاقته بالراوى غير الظاهر :

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

- اسمك؟
- مجاهد عبد السميع راضى ياسعادة البيه ؟
- طلباتك يا مجاهد ؟
- الستر يا فندم نعمة وغطاء.

- عندك أولاد؟
- خمسة يا سعادة البيه. كلهم إن شاء الله خفر فى خدمة الحكومة.
- خمسة! ما شاء الله..
- لكن...
- هه؟
- قل يامجاهد. قل يا بطل
- محمود أصغرهم مريض يا سعادة البيه.
- مريض يعالج فى الحال.
- يا سعادة المحافظ هذا الخفير قبض على عشرين حادث سرقة فى أقل من شهر.
- صحيح كلام الضابط يا مجاهد ؟
- تكلم يا مجاهد ولا تخجل هذه فرصتك.
- ...وأمسك حادثة قتل فى غير دركه، ومن قبل أن تقع.
- لا يوجد فى الدينا كلها خفير بهذا الشكل، يزاد مرتبه جنيهاً كاملاً[1].

هذا النص ليس إلا جزءاً من قصة قصيرة وهو يمثل مشهداً درامياً حوارياً ثابتاً تأتى فيه الكلمات لتحل محل الأفعال، بل لتكون هى نفسها أفعالاً معروضة، أما ما يحيط بأمثال هذه المشاهد فقد يكون تقارير وصفية ظاهرية تشبه التوجيهات التى يكتبها كاتب المسرحية فى ثنايا المقاطع الحوارية، كأن يقول مثلاً: وقال (فى حدة وغضب) أو وقال (فى هدوء) لكن النص السابق ينغمس فى فقرات باطنية تكشف عن منولوج خارجى يصدر عن الراوى نفسه، وليس عن الشخصية التى يدور الكلام حولها، وإن كان يصور الأفكار والتأملات التى تغلى فى عقل مجاهد، الشخصية الرئيسة فى القصة يقول: «كم ستكون المكافأه يا ترى ؟ عشرة جنيهات خمسة عشر؟ ربما عشرين، المدير والضابط يحيطان به، انتباه يا مجاهد وصورة تلتقط، امرأته تزغرد من الفرحة ليس هكذا يا امرأه لا يصح هذا أمام المحافظ..»[2].

ومن مميزات هذا البناء الدرامى أنه يمكن من رؤية الأشياء من عدة زوايا وليس من زاوية الراوى فحسب، فكل الشخصيات لها الحق فى الرؤية وفى التقويم، كما أن كل

---

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

(٢) المرجع السابق .

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

٤- البناء المفكك وعلاقته بالراوى العليم المنقح

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

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

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

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

٥- البناء المحكم والراوى المحايد

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

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

وتختلف أساليب الكتاب اختلافاً بيناً فى صياغة هذا البناء المحكم، فبعض الكتاب ينزع من قلب الراوى حبه وبغضه، ويسلبه تعصبه أو تحيزه، فيجعله فاتر اللغة والفكر، يجعله كما يقول نجيب محفوظ عن كمال صورة نجيب محفوظ فى الثلاثية : «لا هو بارد ولا هو حار»[1] . وهذا الراوى ينقل الأحداث ويصف التفاصيل الدقيقة للأماكن وصفاً يعمل على استحضارها فى ذهن القارئ، ويتتبع سلوكيات الشخصيات بوصفها كائنات حية عاقلة تتصارع أمام عالم موضوعى محايد يراقب سلوكياتها ويرصدها كما يرصد عالم الحيوانات سلوكيات الفئران، لكن ملاحظات الراوى تعمل على خلق شخصيات لها استقلالها الذاتى والفكرى، ولها خصوصياتها النفسية، ولها ديناميكيتها التى تجعلها قادرة على التطور الذاتى والتفاعل الحر مع الحياة، وهذا هو أسلوب نجيب محفوظ فى الثلاثية، وهو أسلوب يختلف عن أسلوب المؤرخ المحايد، لأن المؤرخ ينقل أحداثاً، أما الراوى المحايد فيصنع أفعالاً، وهناك فرق بين الحدث والفعل، فالحدث مجرد واقعة حدثت أو تحدث فى مكان أو زمان معين أما الفعل فهو سلوك صادر عن شخص حى له دوافعه المادية والمعنوية وله أسبابه ونتائجه، والحدث جزء مبتور من الواقع المعيش، أما الفعل فهو صورة فنية حية أكثر حياة من الواقع المعيش نفسه.

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

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

---

(١) نجيب محفوظ : السكرية ص ٢٥٠ .

المشاهد .

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

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

ثالثاً: الراوى وأثره فى الأسلوب :

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

١ – *تأثير الذات الراوية فى لغة السرد*

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

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

الروايات التى يتعدد فيها الرواة، فذات الراوى تضفى على لغه السرد ظلالا خاصة به، فتجعلها مرحة إن كان الراوى مرحاً، وحزينة إن كان الراوى حزيناً، ومسهبة إن كان الراوى ثرثاراً، ومحكمة جزلة إن كان الراوى جاداً؛ لأن هذة اللغة نفسها جزء مهم من بنائه الفنى، فكلام الرجل قطعة من عقله كما يقال .

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

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

وبينما تؤثر مبروكة استخدام الجمل الفعلية، تستخدم سامية الجمل الإسمية وأشباه الجمل، وبينما نفرط سامية فى استخدام أدوات النفى، لاتكاد مبروكة تستخدمها أبداً وكذلك الحال مع أدوات الشرط، وبينما يأتى أسلوب مبروكة موجزاً، يأتى أسلوب سامية مطنباً[1]. وبينما تأتى لغة مبروكة تقريرية واضحة المعانى، تأتى لغة سامية تصويرية وهكذا .

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

(١) راجع تحليل الأسلوب فى رواية «الرجل الذى فقد ظله» فى كتاب السرد فى الرواية المعاصرة للمؤلف من ص ٢٥٥ حتى ص ٣٥٤ .

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

٢- تأثير موقع الراوى على لغة السرد

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

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

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

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

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

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

---

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

(٢) Geoffry N. Leech and Miechael H. Short : Style In fiction, p. 344 .

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

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

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

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

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

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

أ - التقرير السردى للأحاديث والأفكار .

بـ - الأسلوب غير المباشر .

جـ - الأسلوب الحر غير المباشر .

د - الأسلوب المباشر .

هـ - الأسلوب الحر المباشر .

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

أن نصوغها بهذه الأساليب لجاءت كما يلى:

أ - صرح لى برغبته فى استقبالى أمس. (تقرير سردى).

ب - قال إنه سوف يكون فى انتظارى غداً فى منزله. (أسلوب غير مباشر).

جـ - لم أنس حكاية سوف أكون فى انتظارك التى لم أصدقها (أسلوب حر غير مباشر).

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

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

٣- تأثير صيغة الراوى على لغة السرد

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

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

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

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

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

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

- هيه.. وازاى قريتك ؟

وضحك.

ما فائدة أن أكذب وهوحالاً سيعرف، فقلت:

- دى صديقة أجنبية

قال:

- وجاية ليه؟

قلت:

باساعدها فى اتقان اللغة العربية

- هية

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

- أيتها اللغة العربية كم من الجرائم ترتكب باسمك؟

وضحكت على مضض لأجعل ما قاله يأخذ شكل النكتة، وضحك هو الآخر ولكنى كنت متأكدة تماماً أنه يتكلم جاداً ويعنى ما يقول»[1] .

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

---

(١) يوسف إدريس : البيضاء، «الأعمال الكاملة» ط دار الشروق سنة ١٩٨٧. ص٧٦٨،ص٧٦٩ .

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

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

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

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

---

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

بالخروج، ينقر فى إصرار وتصميم نقرات مستمرة، كل تالية أعلى من الأولى وأوجع وكأنه يهم بهدم الجدار»[1] .

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

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

---

(١) المرجع السابق ص٤٠٨ ، ص ٤٠٩ .

١- لغة ذات طابع انفعالى.

٢- لغه ذات طابع اجتماعى.

٣- لغه ذات طابع تقويمى.

وجعلوا كل قسم من هذة الأقسام درجات ثلاث: عال ومتوسط ومنخفض. وبذلك يصبح هناك تسعه أنواع من الأساليب التقويمية[١] .

ومن اللغه المحايدة التى تبدو كأنها لا تحتوى انفعالاً أو طوابع اجتماعية أو تقويمية ذلك الوصف المسوق فى رواية الزينى بركات لجمال الغيطانى ويقول فيه: «من بوابة الأمير قانى باى الرماح أمير الخيل السلطانية، خرج منادٍ غليظ الصوت، يعرفه الناس، فى اللحظة نفسها خرج مناد آخر من بيته القريب من قصر الأمير قوصون الداودار، قرب حارة بير جوان، يتجه إلى العطوف إلى الحسينية إلى حارة الروم الجوانية، هواء خفيف عذب يحمل إلى الآذان دقات طبل وأصوات منادين آخرين، نداءات توقظ النيام، تفك تلامس الجفون، عمال الحمامات يخرجون، عمال المستوقدات المجاورة، باعة لبن، باعة فول يتوقفون، تصغى الآذان، النساء يصحن مناديات بعضهن البعض، بائعة بليلة تزعق فى حارة الميضة التى فتحت بوابتها منذ قليل»[٢] .

فاللغة فى هذة الفقرة تبدو محايدة - رغم أن اللغة بطبعها تقويمية - فالأفعال والجمل تعمل على نقل صورة حية للمكان والناس دون رغبة من الراوى فى تقويم أو إظهار انفعال خاص، إنها مجرد وسيط لنقل المعانى .

لكن النمط الثانى من الأسلوب الوعظى أو الشعرى فيقدم المعنى والحكم عليه فى وقت واحد، أو المعنى والدعوة لاتباعه أو لاجتنابه، ويكثر هذا الأسلوب فى الروايات التعبيرية وروايات العبر والمواعظ والروايات التقليدية، مثال ذلك قول راوى قصة زينب لهيكل وهو يصور لقاء زينب بإبراهيم : «كل ما فى الأرض والسماء من سعادة لا يبلغ ذروة ما تفيض به نفسها هاته الساعة، إن القمر والكواكب والموجودات كلها فى عرس كبير، وذلك النسيم العذب السارى فى الجو يحمل معه الهناءة، هل تستطيع زينب أن تتكلم؟ وهل يسعفها لسانها كلا»[٣] .

---

(١) Geofery N. Leech and Michel H. Short: Slyle in fiction p. 273 .

(٢) جمال الغيطانى . الزينى بركات، ط دار المستقبل العربى سنة ١٩٨٥ ص ٢١ ، ص٢٢ .

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

ففى هذة الفقرة لانجد قصاً لحكاية بل نجد صياغة شعرية لأحاسيس، ونجد الكلمات كلها تقويمية والجمل تصويرية، بخلاف الكلمات والجمل فى النص السابق .

☆☆☆

وفى الختام يمكن القول بأن الراوى عنصر من عناصر النص القصصى بل هو العنصر المسيطر عليه، وله تأثيره الكبير على بناء النص، سواء على البناء السردى أم على البناء اللغوى .

ويتمثل تأثير هذا الراوى فى ثلاثه مظاهر:

أولاً : فى القالب الفنى للنوع الأدبى، إذ أن الراوى هو الذى يجعل الرواية رواية والقصة القصيره قصة قصيرة؛ ولذلك فإن لكل منهما نوعاً خاصاً من الرواة الأول توليفى متعدد الأصوات أما الثانى فأحادى الصوت .

ثانياً : تأثير هذا الراوى فى البناء الفنى للعمل الأدبى، فقد ثبت أن لكل نوع من الروٰة بنية نصية تلائمه .

ثالثاً : تأثيره فى الأسلوب اللغوى المستخدم فى صياغة العمل الأدبى .

وهذه المظاهر الثلاثة هى نفسها النص القصصى الذى نسعى لتبيان تأثير الراوى فيه.

obeikandl.com

خاتمة

وبعد،

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

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

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

والله المستعان

obeikandl.com

أهم المصادر والمراجع

أولاً: النصوص القصصية :

١- إبراهيم عبد الحليم : أيام الطفولة، ط دار الفكر القاهرة سنة ١٩٥٨ .

٢- ألفريد فرج : مجموعة قصص قصيرة، دار الكاتب العربى للطباعه والنشر. القاهرة د.ت .

٣- ألف ليلة وليلة : ط بيروت د.ت .

٤- توفيق الحكيم : الرباط المقدس، ط الهئية المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٤ .

٥- توفيق الحكيم : عودة الروح، مكتبة الآداب د.ت .

٦- توفيق الحكيم : يوميات نائب فى الأرياف، مكتبة الآداب د.ت .

٧- جمال الغيطانى : الزينى بركات، ط دار المستقبل العربى القاهرة سنة ١٩٥٨ .

٨- صالح مرسى : البحار مندى وقصص أخرى، ط دار المنار العربى أبولو للنشر والتوزيع سنة ١٩٧٧ .

٩- طه حسين: دعاء الكروان، دار المعارف بمصر د.ت .

١٠- طه وادى : حكاية الليل والطريق، ط مكتبة مصر سنة ١٩٩١.

١١- : صرخة فى غرفة زرقاء، مكتبة مصر سنة ١٩٩٦ .

١٢- : العشق والعطش، ط مكتبة مصر سنة ١٩٩٣.

١٣- : عمار يا مصر، ط مكتبة مصر سنة ١٩٩١ .

١٤- الطيب صالح : موسم الهجرة للشمال، دار العودة بيروت .

١٥- : عرس الزين، ط دار العودة بيروت سنة ١٩٨٨ .

١٦- محمد حسين هيكل : زينب، ط دار المعارف سنة ١٩٧٩ .

١٧- محمد المويحلى : حديث عيسى بن هشام، ط دار الشعب د.ت.

١٨- محمود طاهر لاشين : حواء بلا آدم، مطبعة الاعتماد سنة ١٩٣٤ .

١٩- نجيب محفوظ : بين القصرين، ط دار مصر للطباعة د.ت .

٢٠- : السكرية، ط دار مصر للطباعة د.ت.

٢١- نجيب محفوظ : الكرنك، ط دار مصر للطباعة د.ت .

٢٢- : اللص والكلاب، دار مصر للطباعة د.ت .

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

ثانياً: المراجع العربية والمترجمة :

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

لقصور الثقافة سنة ١٩٩٦ .
١٣- كمال عياد : أركان القصة، تأليف : أ.م فورستر مراجعة حسن محمود ط دار الكرنك سنة ١٩٦٠م .
١٤- محمد برادة : الخطاب الروائى، تأليف ميخائيل باختين ط دار الفكر للدراسات والنشر بيروت سنة ١٩٨٧ .
١٥- محمود الربيعى : الصوت المنفرد، تأليف فرانك أكونور الهئية المصرية العامة للتأليف والنشر سنة ١٩٦٩ .
١٦- مصطفى إبراهيم مصطفى : نحو رواية جديدة، تأليف آلان روب جرييه ط دار المعارف بمصر .
١٧- منى حسين مؤنس : القصة القصيرة، تأليف إيان ريد، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٠ .
١٨- نبيلة إبراهيم : الحكاية الخرافية تاليف فردريش فون ديرلاين . ط غريب د.ت .
١٩- نهاد صليحة مقدمة (نوبة حراسة وقصص أخرى) مركز الأهرام للترجمة والنشر سنة ١٩٩٠م .
٢٠- يمنى العيد : الراوى والموقع والشكل، ط مؤسسة الأبحاث العربية بيروت سنة ١٩٨٦ .
٢١- يوسف حلاق : الكلمة والرواية، تأليف ميخائيل باختين . منشورات وزارة الثقافة بالجمهورية العربية السورية سنة ١٩٨٨ .
٢٢- مجلة فصول، العدد الخامس مايو سنة ١٩٨٣ العدد الرابع ط سنة ١٩٨٢ .

ثالثاً: المراجع الأجنبية :

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