المجمع 3+4 (1431-1432هـ/2010-2011)، 185-208

الـرّاوي والرائي في الخطاب السّرديّ

فؤاد عزام

تلخيص:

في دراستنا للراوي تناولنا العلاقات الزمنيّة بين السرد والحكاية، ووجدنا أربعة أنواع: السرد اللاحق، السرد السابق، السرد المتزامن، السرد المقحم. ثُمّ درسنا مستويات السرد، وأنواع الرواة، ووجدنا أربعة أنواع: خارج الحكاية– غيريّ الحكاية، خارج الحكاية– مثليّ الحكاية، داخل الحكاية– غيريّ الحكاية، داخل الحكاية– مثليّ الحكاية. وعلامات حضور الراوي من خلال وظائفه الإلزامية والاختيارية، وموثوقيّته. تبيّن لنا أنّ حضور الراوي إلزاميّ في كلّ نصّ سرديّ، فحالما تنوجد اللغة فهناك من يتكلمها. ثم درسنا التبئير بسبب علاقته بالسرد، رغم أن التبئير والسرد عمليّتان مختلفتان في الأساس، وتبنّينا تقسيمه إلى نوعين: خارجيّ يقوم به الراوي، وداخليّ تقوم به الشخصيّة.

1. الحضور الإلزاميّ للراوي

الرّاوي عنصر أساسيّ وبنائيّ من عناصر الحبكة الخمسة، وهي: الزّمان، المكان، الشخصيّات، الأحداث، والرّاوي. هذه العناصر متعالقة تشكّل الحبكة حسب النموذج الخماسيّ الذي وضعناه. فالطبيعة الاستعراضيّة المميّزة للنصّ الحكائيّ، والمتمثّلة في نقل وقائع مَـتْـنِه وتقديمها في قالب لغويّ– شفاهيّ أو كتابيّ– من قِبَل شخصيّة أو مجموعة من الشخصيّات، محدّدة بعينها، يستوجب حضور هيئة تلفظيّة بسبب عجز الحوادث عن التعبير عن نفسها بنفسها، من جهة، وتشبع بالتالي نهم المتلقّي بوصفه طرفًا ضروريًّا للفعل السرديّ في الاطّلاع عليها من جهة أخرى– إنّها شخصية الرّاوي هذا الكائن الذي يمثّل صوته محور الرّواية[1].

[1]) عبد العالي بو طيب، "مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف"، **فصول** مج 12 عدد 2 (1993)، 68.

ويقول رولان بارت (Roland Barthes): "لا يمكن أن يوجد سردٌ بدون سارد وبدون مستمع (أو قارئ)"[2].

وحتّى تشاتمان (Chatman) الذي قال في كتاباته الأولى إنّ وجود الرّاوي اختياريّ وإمكانيّة لا تتحقّق دائمًا[3]، عاد وتراجع عن رأيه هذا، فيقول: "إنني أعتقد الآن، أنّ هذا الادّعاء هو تناقض في المصطلحات، وأجادل بأنّ كلَّ قصّة مرويّة [لها راو]–أي أنها معروضة قصصيًّا– وأنّ هذا السّرد، العرض القصصيّ، يستلزم وكيلاً، حتى لو أنّه لا يحمل إشارات إلى شخصيّة إنسانيّة، هذا التعريف يرفض الاقتراح الذي قدمتُهُ في كتاب **الحكاية والخطاب** (*Story and Discourse*) والذي يقول بأنّ القصص المحاكية جدًّا، أو المُظهَرة (Shown stories)، مثل أقصوصة "القتلة" (The killers) لهيمنغواي (Hemingway) غير منقولة بواسطة رواة، ذلك الرأي، كما أعتقد الآن، يقود إلى تناقض غير مقبول [...]؛ فالعرض يحتاج إلى عارض إنسانًا كان أم غير إنسان"[4]. وتعتقد ريمون–كينان أنّ ثمة راويًا في كل عمليّة سرديّة يقوم بعملية السّرد أو يقوم بنشاط يخدم

---

[2]) رولان بارت، "التحليل البنيوي للسرد"، 16. وفي ذلك تقول بال: "حالما توجد اللغة فهناك من يتكلمها". انظر: Mieke Bal, *Narratology*, 22; Gerald Prince, *Narratology*, 8.

[3]) Seymour Chatman, *Story and Discourse*, 150-151; Chatman, "The Structure of Fiction", *University of Kansas City Review,* 37 (1971), 203.

[4]) Seymour Chatman, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1990), 116.

يؤكّد تشاتمان أنّ الرّاوي في عصر الإنتاج الآليّ والإلكترونيّ يمكن أن يكون غير إنسان، وأنّ كلّ جملة قصصيّة معروضة بواسطة راو، حتى القصص القصيرة الحواريّة يتمّ إظهارها (shown) بواسطة راو خارجيّ. **ن. م.**، 116. ويقول وين بوث (W. Booth): "إنّ القارئ غير المجرِّب يظنّ عندما يقرأ أقصوصة "القتلة" (The Killers) لهيمنغواي أنها تأتي إليه غير موسَّطة، أي بدون راو، ويرفض بوث ذلك مؤكدًا أنّ كلَّ قصّة فيها راو. انظر:

Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1961), 152.

حاجات السّرد، حتى كتابة يوميّات أو رسالة نوع من السّرد، ولو كان الكاتب غير قاصد أنْ يرويَ، أو غير واع أنّه يروي[5].

2. العلاقات بين السّرد والحكاية

2.1 علاقات زمنيّة

باعتبار السّرد حدثًا كأيِّ حدث آخرَ، قد تنشأ علاقات زمنيّة مختلفة بينه وبين أحداث الحكاية، ويصنّف جنيت هذه العلاقات إلى أربعة أنواع:

1. **السّرد التابع أو اللاحق**: وهو السّرد الذي يقوم به الرّاوي بذكر أحداث حصلت قبل زمن السّرد، فيروي أحداثًا ماضيةً بعد وقوعها، وهذا هو النوع التقليديّ للسّرد بصيغة الماضي، وهو النوع الأكثر انتشارًا. البعد بين السّرد والأحداث يختلف من قصّة إلى أخرى، ففي **الآمال العظيمة** لديكنـز حوالي خمس عشرة سنة، وفي رواية **الغريب** لكامو يوم واحد.

---

[5]) Rimmon–Kenan, *Narrative Fiction*, 88-89.

وتقترح كينان التمييز بين أشكال ودرجات ملموسيّة حضور الرّاوي في النصّ. وفي ذلك يقول جنيت: "تبدو لي الحكاية التي لا سارد لها، والمنطوق الذي لا ناطق له مجرّد أوهام [...]". وفي ردّه على أولئك الذين يقولون بوجود قصص بدون راو يقول: "ربما كانت حكايتكم التي لا سارد لها موجودة، ولكن منذ سبع وأربعين سنة وأنا أقرأ الحكايات ولم أصادفها في أيّ مكان". انظر: جنيت، **عودة إلى خطاب الحكاية**، 133. انظر أيضًا: ولفغانغ كايزير، "من يحكي الرواية"، **طرائق تحليل السّرد الأدبي**، 113. ويتّسم النصّ القصصيّ بحضور راو يكون وسيطًا بين المؤلّف والقصّة. فالمؤلّف المجرّد ويسمّيه البعض المؤلف الضّمنيّ هو الذي خلق العالم الروائيّ الذي ينتمي إليه الرّاوي الخياليّ. ويجب التمييز بين الرّاوي الخياليّ والمؤلف الواقعيّ فالراوي ينتمي إلى العمل الأدبيّ. كذلك يجب التمييز بين الرّاوي والمؤلف الضمنيّ، فالمؤلف الضمنيّ لا يمكنه أنْ يتدخّل بشكل مباشر وصريح في عمله الأدبيّ كذات متلفّظة، بل يمكنه أن يستتر وراء الخطاب الأيديولوجيّ للراوي الخياليّ، وفي هذه الحالة، لا يكون المؤلف الضمنيّ هو من يتكلّم بل الرّاوي. انظر: جاب لنتفلت، "مقتضيات النصّ السّرديّ الأدبيّ"، **طرائق تحليل السّرد الأدبيّ**، 88–99.

2. **السّرد السابق**: وهو سرد استشرافيّ بصيغة المستقبل، وهو أقلّ من الأنماط الأخرى. والحكاية التنبؤيّة أو التكهنيّة قلّما تظهر في المتن الأدبيّ إلا على المستوى الثاني، أي في القصّة الداخليّة الموجودة داخل القصّة الأولى وتأتي على شكل تنبّؤات أو أحلام.
3. **السّرد المتواقت أو المتزامن**: وهو سرد في صيغة الحاضر معاصر لزمن الحكاية، أي أنّ أحداث الحكاية وعملية السّرد تدور في آن واحد؛ ويظهر هذا السّرد في "الرواية الجديدة" الفرنسيّة.
4. **السّرد المُقحَم**: وهو الأكثر تعقيدًا لأنّه سرد متعدّد المقامات، ويظهر في الرّواية القائمة على تبادل الرسائل بين شخصيّات مختلفة حيث تكون الرسالة وسيطًا للسّرد وعنصرًا في الحبكة. ويمكن أن يكون هذا النوع الأكثر صعوبةً وتمرّدًا على التحليل، عندما يرتخي شكل اليوميّات ليبلغ نوعًا من المونولوج بعد فوات الأوان، ذا موقع زمنيّ غير محدّد، بل غير متماسك[6].

2.2 مستويات السّرد

يميّز جنيت في هذا الصّدد بين مستوًى أوّل هو السّرد الابتدائيّ، أو السّرد من الدرجة الأولى، وبين سرد من الدرجة الثانية، أو الثالثة. وقد تكون الدّمى الروسيّة التي توضع الواحدة منها في أخرى أكبر حجمًا هي مثال على مستويات السّرد، ومثلما توضع دمية في دمية أخرى أكبر منها توضع القصّة في قصّة أخرى أحدث منها، أي أقرب إلى زمن القارئ[7].

ففي قصّة ما يكون الرّاوي خارج الحكاية ويكون سرده من الدرجة الأولى، فراوي ثلاثيّة نجيب محفوظ هو، من حيث مستوى السّرد، خارج أيّة حكاية (Extradiégétique)، ومن حيث علاقته بما يروي، لا ينتمي إلى الحكاية أو "برانيّ الحكي" (Hétérodiégétique)، فهو ليس شخصيّة من شخصيّاتها؛ أمّا في الروايات التي تستخدم ضمير المتكلّم، كرواية **موسم الهجرة إلى الشمال** للطيب صالح، فالراوي هو خارج الحكاية كراو وداخل الحكاية كشخصيّة، أو "جوانيّ الحكي"

---

[6]) جيرار جنيت، **خطاب الحكاية**، 230–234.

[7]) لطيف زيتوني، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، 152.

(Homodiégétique) لأنه يروي سيرته الخاصة[8]. ولكن يمكن أن تظهر داخل الحكاية عمليّة سرد، فشخصيّة ما وأعمالها تكون موضوع السّرد، تروي بنفسها حكاية ما، وبذلك يصبح عندنا قصّة داخل قصّة، وهذا يسمّى سردًا من الدّرجة الثانية، فراوي الحكاية الثانية شخصيّة في الحكاية الأولى سلفًا، وإنّ فِعْل السّرد الذي ينتج الحكاية الثانية حدث مرويّ في الحكاية الأولى، فالمستوى السرديّ لحكاية أولى خارج الحكاية بطبعه، كما يكون المستوى السرديّ لحكاية ثانية (قصصيّة تالية) داخل الحكاية بطبعه[9].

2.2.1 وظائف السّرد من الدرجة الثانية

1- **وظيفة تفسيريّة**: وهي علاقة سببيّة مباشرة بين أحداث الحكاية التالية وأحداث الحكاية [الأولى] وتضفي على القصّة الثانية وظيفة تفسيريّة. فالقصّة الثانية تجيب، صراحة أو ضمنًا، على سؤال من نمط: "ما الأحداث التي أدّت إلى الوضع الحاليّ"[10]؟ ففي قصّة "النبع" لتوفيق فيّاض تأتي حكاية سالم، الذي مات قبل أربعين عامًا، وهو يحفر النبع الذي جفّ ليُخرج الماء لأهل قريته، لتفسّر الحكاية الأولى، وهي تحلّق مجموعة من النساء حول قبر أبيض في مقبرة القرية، إلخ[11].

2- **وظيفة موضوعاتيّة**: وهي علاقة لا تتضمّن أيّة استمراريّة زمكانيّة بين السّرد الابتدائيّ والسرد من الدرجة الثانية، بل هي علاقة تناظريّة قائمة إمّا على التشابه أو الاختلاف.

---

[8]) **ن. م.**، 153.

[9]) جنيت، **خطاب الحكاية**، 239–243. عادة ما تكون القصة المتَضَمَّنة [السّرد من الدرجة الثانية] أهمّ موضوعاتيًّا من القصّة المُتَضَمِّنة لها [سرد من الدرجة الأولى]. انظر: جنيت، **عودة إلى خطاب الحكاية**، 117–118.

[10]) **ن. م.**، 243.

[11]) توفيق فياض، **الشارع الأصفر** (بيروت: دار العودة، 1970).

3- **وظيفة فعل**: في هذا النمط لا توجد أيّة علاقة صريحة بين مستويي الحكاية، ففعل السّرد نفسه هو الذي يؤدّي وظيفة في الحكاية (بمعزل عن المضمون القصصيّ التالي) هي: وظيفة التسلية مثلاً، أو وظيفة

4- الإعاقة، أو هما معًا. ولا شكَّ في أنّ أشهر مثال على ذلك يوجد في قصص **ألف ليلة وليلة** حيث تصدّ شهرزاد الموتَ عنها بواسطة حكايات متجدّدة، أيًا كانت (شريطة اهتمام السلطان بها)[12].

3. أنواع الرواة

إنّ مستوى السّرد الذي ينتمي إليه الرّاوي، ومدى اشتراكه في الحكاية، وملموسيّة وظيفته كراو، ومدى مصداقيّته، هي عوامل مقرّرة في فهم القارئ للحكاية، ويمكن تصنيف الرّواة حسب هذه المعايير[13].

3.1 المستوى القصصيّ

الرّاوي الموجود فوق الحكاية التي يرويها هو راو "خارج الحكاية" (Extradiégétique)؛ وإذا كان الرّاوي شخصيّة في الحكاية الأولى المرويّة بواسطة راو خارجيّ، أي أنه شخصيّة في الحكاية الأولى ويروي حكاية ثانية (سرد من الدرجة الثانية)، فهو راو من الدرجة الثانية، أو "داخل الحكاية" (Intradiégétique)، ويمكن أن يكون هناك راو من الدرجة الثالثة أو الرابعة[14]. وهكذا

---

[12]) جنيت، **خطاب الحكاية**، 245.

[13]) Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction*, 94.

[14]) جنيت، **خطاب الحكاية**، 254–255. في قصص **ألف ليلة وليلة** عدّة رواة: قصة الإطار يرويها راو خارجيّ، ثمّ تأتي شهرزاد، وهي شخصية في قصة الإطار، لترويَ الحكايات الدّاخليّة، مثل حكاية "الصياد والمارد"، وبذلك فهي راوية من الدرجة الثانية، وفي القصة نفسها يتسلم العفريت السرد فيروي حكايته مع الملك سليمان، وبذلك فإنّ العفريت راو من الدرجة الثالثة، ثمّ يروي الصياد حكاية "الملك يونان والحكيم

يتحصّل لنا عدّة مستويات سرديّة تبعًا لموقع الرّواي (خارج/ داخل): فالرّواي يكون خارجَ الحكاية (موقع الرّاوي الأول)، أو داخل الحكاية (موقع راوي الحكاية الثانويّة)، أو داخل الحكاية (موقع راوي الحكاية الفرعيّة)، وهكذا[15].

3.2 مدى المشاركة في الحكاية

يمكن للراوي الخارجيّ أو الداخليّ أن يكون جزءًا من الحكاية التي يرويها، أو غير مشارك فيها، فالراوي الذي لا يشارك في الأحداث التي يرويها يسمّيه جنيت "غيريّ الحكاية" أو "برانيّ الحكي" (Hétérodiégétique)، أي غريب عن الحكاية؛ والراوي المشارك في الحكاية التي يرويها يُسمّى "مثليَّ الحكاية" أو "جوانيّ الحكي" (Homodiégétique)[16]، أي مشارك في الحكاية كبطل أو كشاهد.

رويان"، وفيها يتسلم السرد الملك يونان فيروي لوزيره حكاية "الملك سندباد" الذي ندم على قتل الباز (في الليلة الخامسة)، وهو سرد من الدرجة الرابعة، والراوي غريب عن الحكاية. انظر: **ألف ليلة وليلة** (بيروت: دار القلم، 1993)، 1: 5–24.

[15]) لطيف زيتوني، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، 154.

[16]) في التنظير التقليديّ يتمّ التمييز بين مفهومين فيما يتعلّق بالعلاقة بين الرّاوي والشخصيّات القصصيّة، وتختصر تعدديّة الاحتمالات إلى قطبين: إمّا أن يوجد الرّاوي بوصفه شخصيّة داخل عالم الأحداث القصصيّة في الرواية، أو يوجد خارج هذا الواقع القصصيّ، وإذا كان الرّاوي يوجد في عالم شخصيّاته نفسه فهو راوي ضمير المتكلّم (First Person) حسب المصطلحات التقليديّة، أمّا إذا كان الرّاوي موجودًا خارج عالم شخصيّاته فنحن نتعامل مع راوي "ضمير الغائب" (Third Person) حسب المعنى التقليديّ، وقد سبّب هذان المصطلحان، سرد ضمير المتكلّم وسرد ضمير الغائب، كثيرًا من الخلط بسبب معيار التمييز وهو الضمير، فهو في حالة سرد ضمير المتكلم يشير إلى الرّاوي، ولكنّه في حالة سرد ضمير الغائب يشير إلى شخصيّة في السّرد ليست هي الرّاوي. انظر: ك. ف. ستانزل، "العناصر الجوهرية للمواقع السردية"، ترجمة: عباس التونسي، **فصول** مج 12 عدد 12 (1993)، 61– 62. وقد أكّد العديد من المنظّرين خطأ مصطلح الرّاوي بضمير الغائب،

وإذا حدّدنا – في كل قصّة – وضع الرّاوي بمستواه السرديّ (داخل الحكاية أو خارج الحكاية) وبعلاقته بالحكاية (غيريّ الحكاية أو مثليّ الحكاية) في آن واحد، فإنّنا نستطيع أن نرسم في جدول ذي مدخلين الأنماط الأربعة الأساسيّة لوضع الرّاوي:

1. خارج الحكاية– غيريّ الحكاية، ونموذجه: ثلاثيّة نجيب محفوظ، وفيها راو من الدرجة الأولى يروي حكاية هو غائب عنها.
2. خارج الحكاية– مثليّ الحكاية، ونموذجه: **موسم الهجرة إلى الشمال** للطيب صالح، وفيها راو من الدرجة الأولى يروي حكايته الخاصّة.
3. داخل الحكاية– غيريّ الحكاية، ونموذجه: شهرزاد، راوية من الدرجة الثانية تروي قصصًا هي غائبة عنها عمومًا.
4. داخل الحكاية– مثليّ الحكاية[17]، ونموذجه: أبو الفتح الإسكندريّ في "المقامة المضيريّة"، فهو راو من الدرجة الثانية يروي حكايته الخاصّة به[18].

فالرّاوي يكون دائمًا بضمير المتكلم، الرّاوي ليس هو أو هي وإنما يمكن أن يرويَ عن شخص آخر، هو أو هي. انظر:

Mieke Bal, *Narratology*, 22; Gerald Prince, *Narratology*, 14.

توجد إمكانيّة ثالثة، وهي نادرة، وهي القصّة بضمير المخاطب، مثل قصّة الروائي الفرنسي ميشيل بوتور (M. Butor) **التعديل** (*La Modification*). انظر: عبد الملك مرتاض، **نظرية الرواية**، 189؛ Gerald Prince, *Narratolgy*, 16.

[17]) جنيت، **خطاب الحكاية**، 258. وقد أتينا بنماذج من القصص العربيّة.

[18]) بديع الزمان الهمذاني، **المقامات**، تحقيق: محمد عبده (بيروت: دار المشرق، 1968). والمقامة المضيريّة مكوّنة من قصّتين: قصّة إطار وقصّة داخليّة. انظر: فدوى مالطي– دوجلاس، **بناء النص التراثي** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985)، 94–122.

بالنسبة للراوي مثليّ القصّة، أي أنّه شخصيّة من شخصيّات القصّة، هناك صنفان: صنف يكون الرّاوي بطل قصّته، وصنف لا يؤدي الرّاوي فيه إلا دورًا ثانويًّا، يبدو— دائمًا تقريبًا– دورَ ملاحظ وشاهد، ويسمّي جنيت الصنف الأوّل بمصطلح "ذاتيّ الحكاية"، أي بطل الحكاية[19].

3.3 درجة الحضور

إنّ درجة حضور الرّاوي تمتدّ من راو خفيّ بدرجة كبيرة (وأحيانًا يُفَسَّر خطأً على أنّه غياب كامل للراوي) إلى راو حضوره مكشوف بشكل كبير[20]. أقصوصة "القتلة" (The killers) لهمينغواي

---

[19]) جنيت، **خطاب الحكاية**، 255–256؛ يتمّ التمييز، بين هذين الصنفين، بالمصطلحات التقليديّة، بالراوي "أنا كشاهد "I as witness" فهو شخصيّة داخل القصّة نفسها، ومتورّط قليلاً أو كثيرًا، في الأحداث، يعرف شخصيّاتها الرئيسيّة، ويتكلّم مع القارئ بضمير المتكلم. النتيجة الطبيعيّة لهذا الإطار القصصيّ أنّ الشاهد لا إمكانيّة له باستثناء العاديّة، للوصول إلى عقول الآخرين. الشاهد يخبر القارئ ما يستطيع أن يكتشفه كمراقب فقط. أمّا الصنف الثاني فهو أنا البطل، وبالتحول من الرّاوي—الشاهد إلى الرّاوي— البطل الذي يروي قصّته بضمير المتكلم تُغلق قنوات أخرى من المعلومات، ولذلك فالراوي — البطل محدود بأفكاره، أحاسيسه، وإدراكه. انظر:

Norman Friedman, "Point of View in Fiction", in Stevick, *The Theory of the Novel*, 125-127.

[20]) يتحدث ستانزل عن ظهور الرّاوي أو عدم ظهوره بالتمييز بين ما يسمّى الإخبار (Telling) والإظهار (Showing): "العنصر الجوهريّ الأوّل متضمّن في السؤال: من يحكي؟ والإجابة قد تكون: إنّ من يحكي راو يظهر أمام القارئ، من حيث هو شخصيّة مستقلة، أو راو ينسحب وراء الأحداث المرويّة ويصبح غير مرئيّ للقارئ. إنّ التمييز بين هذين الشكلين الأساسيّين للحكي مقبول بصفة عامّة في نظرية السّرد، وعادة ما تطبَّق هذه الأزواج من المصطلحات: الحكي الحقيقيّ والحكي المشهديّ (Otto Ludwig)، أو التقديم البانوراميّ والتقديم المشهديّ (Lubbock)، أو الإخبار والعرض (Friedman)، أو السّرد المحكيّ والتقديم المشهديّ (Stanzel)، بينما يحيط الغموض نسبيًّا بالمفاهيم المقترحة لصيغة السّرد بواسطة راو مشخَّص، أما المصطلح الذي يشير إلى التقديم المشهديّ، فهو يدمج بين تقنيتين متلازمتين عادة، لكن ينبغي التمييز بينهما نظريًّا: التقنيّة الأولى هي "المشهد المسرَح" الذي يتكوّن من حوار محض، أي حوار مع توجّهات مسرحيّة مختصرة،

المكتوبة كلّها تقريبًا على شكل حوار، حازت على إعجاب النقّاد لأنّ راويَها خفيّ[21]. وبالرّغم من ذلك، فهناك من "يقتبس" الحوار، فهذا الذي يميّز الأشياء بأسمائها ("سأل نيك"، "قال آل"، وهكذا)، ويصف منظر المطعم والشخصيّات، من هو إنْ لم يكن الرّاوي؟! إضافة إلى ذلك نلمس حضور الرّاوي، الذي يعرف الماضي، في ثلاثة أماكنَ في القصّة: "لقد حُوِّل مطعم هنري من حانة إلى مطعم للوجبات الخفيفة"، "لم يكن منديل في فم نيك في يوم من الأيام"، "أُوْل أندرسون كان في يوم من الأيام ملاكمًا محترفًا من الوزن الثقيل"، وهكذا يمكن، حتى في نصّ راويه خفيّ، الكشف عن عدّة علامات تظهر حضور الرّاوي[22]. وقد صنّف تشاتمان علامات حضور الرّاوي كالآتي:

1- **وصف المحيط**: وهو العلامة الأضعف على حضور الرّاوي، لأنه غير بارز نسبيًّا. ولكنّ حضور الرّاوي موسوم بواسطة وصف صريح مُوجّه إلى القارئ عن المحيط الذي يحتاج لمعرفته.

2- **تمييز الشخصيّات**: تسمية الشخصيّات حالاً مع بداية النصّ بطريقة تبدو وكأنها تقديم رسميّ، (إيما ودهاوس (Emma Woodhouse) فتاة جميلة، ذكيّة، وغنيّة، وتملك بيتًا

أو حوار مصحوب بتقرير سرديّ مركّز للغاية، وهو ما تمثله بوضوح أقصوصة هيمنغواي "القتلة". أما التقنيّة الثانية فهي عكس الأحداث القصصيّة من خلال وعي شخصيّة في الرواية دون تعليق الرّاوي، وأسمّي ذلك بالشخصيّة العاكسة لتمييزها عن الرّاوي بوصفه فاعلاً ثانيًا للسرد. ويقوم "ستيفن" في **صورة الفنان في شبابه** لجويس بهذه الوظيفة. انظر: ك. ف. ستانزل، "العناصر الجوهرية للمواقع السردية"، **فصول** مج 12 عدد 12 (1993)، 61. انظر أيضًا:

F. Stanzel, "Teller–Characters and Reflector Characters in Narrative Theory", *Poetics Today* 2:2 (1981), 6-9.

[21]) يتحدث بيرسي لوبوك (Lubbock) بإعجاب عن التقديم المشهديّ وخاصّة عند هنري جيمس. انظر: بيرسي لوبوك، **صنعة الرواية**، ترجمة: عبد الستار جواد (بيروت: المركز العربي، 1980)، 145–183.

[22]) Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction*, 96-97.

مريحاً ومزاجًا سعيدًا...)، تشير إلى أنّ الرّاوي يملك معرفة سابقة بالشخصيّات، وهذه المعرفة يقدّمها للقارئ، الذي يجهلها.

3- **تلخيصات زمنيّة**: من خلال التلخيص نستنتج أنّ هناك رغبة عند الرّاوي في إخبارنا عن عبور الزمن، وأن يجيب القارئ عن أسئلة تتعلّق بالأحداث التي حدثت بين نقطتين زمنيّتين.

4- **تقرير عن الأشياء التي لم تفكّر بها الشخصيّات**، أو لم تقلها، وبذلك نشعر بوجود الرّاوي وبكونه مصدرًا مستقلاً للمعلومات.

5- **التعليق**: يمكن أن يكون التعليق إمّا على الحكاية، أو على عمليّة السّرد (الميتاسرد). أحد أنواع التعليق على الحكاية هو التفسير، والتفسير لا يقدّم معلومات عن الموضوع المباشر فقط وإنما عن مؤدّي التفسير أيضًا، كذلك فإنّ الأحكام التي يقدّمها الرّاوي تكشف موقفه الأخلاقيّ. التعميم أيضًا يجعلنا نشعر بحضور الرّاوي؛ والتعليق على عمليّة السّرد يثير انتباه القارئ مباشرة إلى وجود الرّاوي[23].

3.4 موثوقيّة الرّاوي

إذا كان الرّاوي خارج الحكاية "وغيريًّها"، أي راويًا من الدرجة الأولى وليس شخصيّة في القصّة فهو موثوق به عادة، وخاصّة إذا كان خفيًّا وغير متدخّل، ولكنّه إذا كان متدخّلاً بواسطة التعليق، والتفسير، والتقويم، يمكن أن يكون موثوقًا به أو غير موثوق به. إذا كانت أقواله وتفسيراته صحيحة، وإذا كانت ثقته بنفسه كبيرة، وآراؤه الصائبة يتمّ تأكيدها بواسطة المادّة الموجودة في القصّة، إن كانت أحداثًا أو شخصيّات، فهو موثوق به[24].

---

[23]) Seymour Chatman, *Story and Discourse*, 149.

[24]) יוסף אבן, "סופר, מספר ומחבר", **הספרות 18-19 (1974)**, 148-149. انظر أيضًا:
Frank Stanzel, "Teller- Characters and Reflector Characters", 9.

أما الرّاوي غير الموثوق به فهو الرّاوي المحدود المعرفة، المتورّط شخصيًّا فيما يروي، وقِيَمُه مشكوك فيها. فالراوي إذا كان صغير السن تكون معرفته وفهمه محدودين، أو إذا كان متخلفًا عقليًّا، أو إذا كان كبيرًا وطبيعيًّا ولكنّه لا يملك المعلومات الكاملة. إذا كانت قِيم الرّاوي متعارضة مع قيم المؤلِّف الضمنيّ نعتبره مشكوكًا فيه، أمّا إذا كانت قيم الرّاوي منسجمة مع قيم المؤلِّف الضمنيّ فنعتبره موثوقًا به؛ ولكن هناك صعوبة في معرفة قيم المؤلف الضمنيّ. إذا اكتشفنا أنّ الرّاوي أخطأ نستنتج أنه غير موثوق به، وإذا تعارضت رؤية الشخصيّات بشكل مستمرّ مع رؤية الرّاوي، يبدأ القارئ في الشكّ، أو إذا كانت لغة الرّاوي تتضمّن تناقضات داخليّة[25].

4. وظائف الرّاوي

يمكن للراوي أن يقوم بأدوار ووظائف متعدّدة، يمكن تصنيفها حسب نوع العلاقة القائمة بينه وبين النصّ المرويّ، أو بينه وبين القارئ المتلقي، أو بينه وبين محتوى الرواية ومادّتها السرديّة، ومن هذا المنظور يمكننا أن نحدّد أهمّ وظائف الرّاوي بما يلي:

أ– الوظيفة السرديّة المحضة والتي لا يمكن لأيّ راو أن يحيد عنها دون أن يفقد صفة الرّاوي.

ب– الوظيفة التنسيقيّة: وفيها يقوم الرّاوي بترتيب مراحل القصّة، وتبادل الآراء بين الشخصيّات وتتابع الوصف والسرد، ويتعلّق التنسيق هنا بتنظيم الأحداث وترابطها في الزمان والمكان، وقد يقوم الرّاوي بالتعليق عليها من وجهة نظريّة بحتة بخطاب لسانيّ واصف.

---

[25] Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction*, 100-102 ; Chatman, *Story and Discourse*, 233-236 ; Booth, *Rhetoric of Fiction*, 158.

ويقول برنس (Prince) في هذا الصدد: "في رواية **السقطة** *(La chute)* لألبير كامو نستنتج أنّ كلامانس (Clamence) غير موثوق به: إنّه كاذب مزمن، إنّه يناقض نفسه باستمرار ومنهجيّة، ولذلك فإنّ معظم ما يقوله لا يؤخذ على محمل "الحقيقة". انظر: Gerald Prince, *Narratology*, 1.

ج– الوظيفة التواصليّة: وفيها يتوجه الرّاوي بالخطاب إلى القارئ مباشرة، ويتدخّل في سرد الأحداث ليحدّد ويكمّل المعلومات اللازمة لفهم الشخصيّات، فيكون بذلك المفسّر ودليل القارئ في متاهات الحكاية.

د– الوظيفة التقويميّة: وفيها يدلي الرّاوي بوجهة نظره وموقفه من الأحداث والشخصيّات، فيصدر أحكامًا على تصرّفات الشخصيّات وآرائها، وهو، زيادة على ذلك، يضع أساسًا لرواياته فلا يمكن فهمها إلا بالرجوع إلى هذه القيم، فيكون للراوي بذلك دورٌ أيديولوجيّ وفكريّ مهمّ يحدّد توجّه الرواية[26].

5. التبئير

آثرنا أن ندخل التبئير، أو ما كان يسمّى بـ "وجهة النظر" أو "المنظور السرديّ"، في فصل الرّاوي، بسبب الخلط المزعج كما يقول جنيت: "بين ما أسمّيه الصيغة والصوت (mode et voix)، أي بين السؤال: من الشخصيّة التي توجّه وجهةُ نظرها المنظورَ السرديَّ؟ وهذا السؤال المختلف تمامًا: من الرّاوي؟ أو بعبارة أوجز: بين السؤال: من يرى؟ والسؤال: من يتكلّم؟"[27].

---

[26]) بسام بركة، ماتيو قويدر، هاشم الأيوبي، **مبادئ تحليل النصوص الأدبية** (القاهرة: الشركة العالمية للنشر، 2002)، 99– 100؛ جنيت، **خطاب الحكاية**، 264– 267؛ عالية محمود صالح، **البناء السردي في روايات إلياس خوري** (عمان: أزمنة للنشر والتوزيع، 2005)، 171–172؛ المويفن مصطفى، **تشكل المكونات الروائية** (اللاذقية: دار الحوار، 2001)، 147. ويقسّم دوليزل وظائف الرّاوي إلى وظائف إلزاميّة ووظائف اختياريّة. انظر:

Lubomir Dolezel, *Narrative Modes in Czech Literature* (Toronto: University of Toronto Press, 1973), 6-7.

[27]) جنيت، **خطاب الحكاية**، 198، وكان جنيت أوّل من أرسى هذا المصطلح عام 1972 وتبنّاه معظم الباحثين في السرديّات. وقد استقى هذا المصطلح من الباحثين بروكس (Brooks) ووارين (Warren). انظر:

Bertil Romberg, *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel* (Stockholm: Almqvist and Wiksell, 1962), 12.

فالتبئير والسرد ظاهرتان متمايزتان، حتى في "القصص الاسترجاعيّة بضمير المتكلّم"، مع أنّ الأبحاث التي تتعامل مع وجهة النظر تتجاهل ذلك كليًّا، فبيب (Pip) في رواية **الآمال العظيمة** لديكنـز يروي أحداثًا حدثت له في الماضي، فالراوي هو بيب الكبير، والمبئّر هو بيب الولد[28]. وتقدّم كينان عدّة استنتاجات بهذا الخصوص:

1- التبئير والسرد عمليّتان مختلفتان في الأساس.
2- ما يُدعى "مركز الوعي بضمير الغائب" (**السفراء** لجميس، **صورة الفنان** لجويس)، مركز الوعي (أو "العاكس") هو المبئّر، بينما مستعمِل ضمير الغائب هو الرّاوي.
3- التبئير والسرد منفصلان أيضًا في الروايات الاسترجاعيّة بضمير المتكلّم.
4- فيما يتعلّق بالتبئير، لا فرق بين مركز الوعي بضمير الغائب والسرد الاسترجاعيّ بضمير المتكلّم. المبئّر في كليهما شخصيّة داخل العالم الممثَّل. الفرق الوحيد بينهما هو هويّة الرّاوي.
5- مع ذلك، يمكن أن يندمج السّرد والتبئير أحيانًا[29].

---

[28]) Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction*, 73.

يميّز جنيت في دراسته **بحثاً عن الزمن الضائع** لبروست بين الرّاوي الكبير ومارسيل الصغير الذي هو المبئّر، وينتقده برونزاور (Bronzawer) لأنه لا يؤكّد على كون مارسيل الكبير والصغير راويين مختلفين، وهذا طبعًا يظهر سوء الفهم والخلط بين الرّاوي والمبئّر. انظر:

W. M. Bronzawer, "Implied Author, Extradiegetic Narrator and Public Reader", *Neophilologus* 62 (1978), 6.

ويردّ عليه بيرندسن (Berendsen) بأنه يوجد صوت روائيّ واحد وهو الرّاوي الكبير، ومبئّران، فالراوي يمكن أن يكون مبئّرًا، والشخصيّة المدركة في صغرها أيضًا. انظر:

Marjet Berendsen, "The Teller and the Observer, Narration and Focalization in Narrative Texts", *Style* 18 (1984), 142.

[29]) Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction*, 73.

5.1 أنواع التبئير

يميّز تودوروف (Todorov) بين أربعة أنواع من التبئير، معتمدًا في الثلاثة الأولى منها على جون بويون (J. Bouillon) في كتابه **الزمن والرواية** (*Temps et Roman*)، وهذه الأنواع هي:

1- **الرؤية من الخلف (Vision par derriére)**: الرّاوي > الشخصيّة الروائيّة، وهي الرؤية البانوراميّة التي يستعملها السّرد الكلاسيكيّ في أغلب الأحيان. في هذه الحالة يكون الرّاوي أكثر معرفة من الشخصيّة الروائيّة، وهو لا ينشغل بأن يشرح لنا كيف اكتسب هذه المعرفة: إنه يرى ما يجري خلف الجدران كما يرى ما يجري في دماغ بطله، فليس لشخصيّاته الروائيّة أسرار. لهذا الشكل، طبعًا، درجات مختلفة. وقد يتجلّى تفوّق الرّاوي علمًا إمّا في معرفته بالرغبات السريّة لدى إحدى شخصيّات الرواية (التي قد تكون غير واعية برغباتها)، وإمّا في معرفته لأفكار شخصيّات كثيرة في آن واحد، وإمّا في مجرّد سرد أحداث لا تدركها شخصيّة روائيّة بمفردها[30]. وقد تعرّضت هذه الرؤية لانتقادات شديدة بسبب انعكاساتها السلبيّة على تماسك العمل الروائيّ ووحدته، فهذا هنري جيمس يقول معلّقًا عليها: "إنّ هذا القصّ أدّى إلى التفكّك وعدم التناسق، حيث إنّ الانتقال المفاجئ من مكان إلى مكان، أو من زمان إلى زمان، أو من شخصيّة إلى شخصيّة، دون مبرّر بل دون الانطلاق من بؤرة قصصيّة محدّدة تكون نتيجته التشتّت وعدم الترابط العضويّ بين المقاطع المختلفة في الرواية"، ولذلك نادى بضرورة اختيار بؤرة مركزيّة، تشعّ منها المادة القصصيّة أو تنعكس عليها[31].

2- **الرؤية "مع" (Vision-avec)**: (الرّاوي = الشخصيّة الروائيّة). هذا الشكل منتشر أيضًا في الأدب وخاصّة في العصر الحديث. وفي هذه الحالة يعْرِف الرّاوي بقدر ما تعرفه الشخصيّة الروائيّة، ولا يستطيع أن يمدّها بتفسير للأحداث قبل أن تتوصّل إليه الشخصيّات الروائيّة.

---

[30]) تودوروف، "مقولات السّرد الأدبي"، 58.

[31]) سيزا قاسم، **بناء الرواية**، 181–182.

وهنا أيضًا يمكن القيام بتمييزات كثيرة: فمن جانب يمكن السّرد بواسطة ضمير المتكلّم المفرد (الشيء الذي يبرّر هذه الطريقة التي يتساوى فيها الرّاوي مع الشخصيّة الروائيّة معرفة)، أو بضمير الغائب، ولكن، دائمًا، بحسب الرؤية التي تكوّنها نفس الشخصيّة عن الأحداث.

3- **الرؤية من الخارج (Vision du dehors)**: وهي نادرة الاستعمال مقارنة بالسابقتين. وفيها يكون الرّاوي أقلَّ معرفة من أيّ شخصيّة (الرّاوي < الشخصيّة). وقد يصف لنا ما نراه وما نسمعه... لا أكثر دون أن يتجاوز ذلك إلى وعي الشخصيّات، فالراوي شاهد لا يعرف شيئًا.

4- **الرؤية المجسّمة (Vision stéréoscopique)**: هي الرؤية المتفرّعة عن الحالة الثانية، فالشخصيّات هنا تحكي نفس الحدث. يعطينا تعدّد الإدراكات رؤية أكثر تعقيدًا عن الظاهرة التي يتمّ وصفها، ومن جهة أخرى يسمح لنا بوصف نفس الحدث بتركيز انتباهنا على الشخصيّة الروائيّة التي تدركه لأننا نعرف القصّة من قبلُ[32].

يأخذ جنيت تصنيفات تودوروف فيطلق على النمط الأوّل (وهو الذي تمثّله الحكاية الكلاسيكيّة عمومًا) اسمًا جديدًا هو **الحكاية غير المبأّرة**، أو ذات **التبئير الصِّفْريّ**، لأن جنيت يعتبر أنّ التبئير تقييد أساسًا، والرؤية البانوراميّة ليست مبأّرة من بؤرة محدّدة. والنمط الثاني هو الحكاية ذات **التبئير الداخليّ**، سواء أكان ثابتًا— مثل رواية **السفراء** حيث يمرّ كلّ شيء من خلال ستريذر (Strether)؛ بل رواية **ما كانت ميزي على علم به** (*What Maisie Knew*)، التي لا نكاد نبرح فيها أبدًا وجهة نظر الفتاة الصغيرة، أم متغيّرًا— كما في رواية **مدام بوفاري** حيث الشخصيّة البؤريّة هي أوّلاً شارل، ثمّ إيما، ثمّ شارل مرّة ثانية، أم متعدّدًا— كما في الروايات الترسّليّة، التي يمكن التصدّي فيها للحدث الواحد مرّات عديدة حسب وجهة نظر شخصيّات

[32]) تودوروف، "مقولات السّرد الأدبي"، 59–60؛ عبد العالي بوطيب، "مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي"، 73–74.

مترسّلة عدّة. والنمط الثالث هو الحكاية ذات **التبئير الخارجيّ** والتي يتصرّف فيها البطل أمامنا دون أن يُسمح لنا بمعرفة أفكاره أو عواطفه، كأقصوصة "القتلة" (The Killers) لهمينغواي[33].

وهنا يواجه تصنيف جنيت مشكلة مع الرواية بضمير المتكلّم، رغم أنه يؤكّد على عدم الخلط بين الرّاوي والمبئّر. فعندما يروي الرّاوي عن طفولته، وتأتي الأحداث مبأّرة من وجهة نظر الطفل أو الولد، فالولد هو المبئّر، وهذا التبئير هو داخليّ لأنّ الرّاوي يروي ما تعرفه الشخصيّة، ولكن إذا كان الرّاوي يروي الأحداث من وجهة نظره وهو كبير فمعرفته أكثر من معرفة الشخصيّة (الولد)، إذن فهذا ليس تبئيرًا داخليًّا، حسب تصنيف جنيت، وليس تبئيرًا بدرجة الصفر لأنّ معرفة الرّاوي بضمير المتكلّم ليست بانوراميّة بل هي محدودة بطبعها، وليست أقلّ من معرفة الشخصيّة لتصبح تبئيرًا خارجيًّا. ولذلك نلاحظ أنّ تصنيف جنيت يعاني من ثغرة سيتجنبها تحليل بال (Bal) وكينان (Kenan).

تختصر ريمون–كينان وبال أنواع التبئير في نوعين: خارجيّ، أو داخليّ بالنسبة للحكاية. التبئير الخارجيّ هو الذي يقوم به الرّاوي ويُسمّى "الرّاوي المبئّر" سواء كان بضمير الغائب، أو بضمير المتكلّم. "فالأنا" الكبيرة التي تقدّم رؤيتها للحكاية التي شاركت فيها كشخصيّة وهي صغيرة هي مبئّرة خارجيّة؛ أمّا إذا عرض الراوي رؤية الشخصيّة أثناء الحدث بدون تدخّل منه، أي رؤية الشخصيّة صاحبة التجربة، فيكون هو الرّاوي [الكبير]، أما الشخصيّة صاحبة التجربة [هي نفسها وهي صغيرة] فهي المبئّرة، والتبئير داخليّ[34].

---

[33]) جنيت، **خطاب الحكاية**، 201–202.

[34]) Mieke Bal, *Narratology*, 148, 158; Kenan, *Narrative Fiction*, 74-75; Mieke Bal, "Notes on Narrative Embedding", *Poetics Today* 2 (1981), 52.

وقد ميّزت دوريت كوهن (Dorrit Cohn) بين "سرد– شخصيّ متنافر" (Dissonant self-narration)، وهو عندما يرى الرّاوي شبابه أو طفولته استرجاعيًّا مبعِدًا نفسه عن جهله الماضي وأوهامه، ومقدِّمًا معرفة لاحقة واسعة، وبين "راو متناغم" (Consonant narrator)، وهو الرّاوي المتماهي مع طفولته ويقدّمها كما هي من وجهة نظر الطفل. انظر:

إذا كان السّرد بضمير الغائب، نستطيع أن نميّز بين تبئير داخليّ وخارجيّ بواسطة إعادة كتابة السّرد (أو المقطع) بتحويله من ضمير الغائب (هو) إلى ضمير المتكلم (أنا)، وما لم يترتّب عن هذه العملية أيّ تحريف للخطاب سوى تغيّر الضمائر النحويّة نفسها، فمن المؤكّد أننا أمام سرد "شخصيّ"، والتبئير عندها يكون داخليًّا؛ أمّا إذا لم نستطع القيام بذلك فالتبئير خارجيّ[35]، مثلما أنّ المبئّر يمكن أن يكون خارجيًّا أو من الداخل[36]. والتبئير يحدث دائمًا إذ إنّ كلَّ النصّ مُبأّر، في رأي بال (Bal) وكينان، فهناك، دائمًا، من "يرى" الأحداث والشخصيّات في القصّة، فإذا لم تكن الشخصيّات هي المبئّرة يكون الرّاوي هو المبئّر[37].

5.2 مظاهر التبئير

5.2.1 المظهر الإدراكيّ

الإدراك (النظر، السمع، الشمّ، إلخ.) يتقرّر بواسطة إحداثيّتين رئيسيّتين: الفضاء، والزّمن.

Dorrit Cohn, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (Princeton: Princeton University Press, 1978), 145-161.

وتقسّم النوع الأوّل إلى تبئير خارجيّ لأنّ الرّاوي هو المبئّر للأحداث وهو خارج الحكاية، والنوع الثاني تبئير داخليّ لأنّ الشخصيّة صاحبة التجربة هي التي ترى الأحداث. انظر:

Dorrit Cohn, "The Encirclement of Narrative", *Poetics Today* 2 (1981), 176.

[35]) رولان بارت، "التحليل البنيوي للسرد"، 27.

[36]) Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction*, 76.

37) William Edmiston, "Focalization and the First -Person Narrator: A Revision of the Theory", *Poetics Today* 10:4 (1989), 737; Bal, "The Laughing Mice", *Poetics Today* 2:2 (1981), 205.

يعتقد جنيت أن جزءًا قصيرًا من النصّ يمكن أن يكون مبأرًا: "ومن ثمّ فعبارة التبئير لا تنصبّ دائمًا على عمل أدبيّ بأكمله، بل على قسم سرديّ محدّد يمكن أن يكون قصيرًا جدًا... ". انظر: **خطاب الحكاية**، 203. وطبعًا لا نوافق مع جنيت، لأنّ كلّ كلام، في رأينا، مبأر ومصبوغ بوجهة نظر معيّنة.

أ- **الفضاء** : يمكن ترجمة التمييز بين مُبئّر خارجيّ وداخليّ، بمصطلحات الفضاء، إلى تمييز بين نظرة عين الطائر، ونظرة مراقب محدود في رؤيته. المبئّر في نظرة عين الطائر متموقع فوق الموضوع المبأر. وهذا هو الموقع الكلاسيكيّ للراوي– المبئّر، صاحب النظرة البانوراميّة، أو التبئير "المتزامن" للأشياء التي تحدث في أماكن مختلفة. كثيرًا ما تُستعمل نظرة عين الطائر عند بداية أو نهاية قصّة أو مشهد معين. مثلاً، غالبًا ما تعامَل المشاهد التي تضمّ عددًا كبيرًا من الشخصيّات على النحو التالي: تعطى في البداية نظرة شاملة عامّة للمشهد كاملاً، من وجهة نظر عين الطائر، ثمّ يتحوّل المؤلّف إلى أوصاف الشخصيّات، وبذلك يتمّ تقطيع المشهد إلى حقول بصريّة صغرى، وعند نهاية المشهد، تستخدم نظرة عين الطائر مرّة أخرى في الغالب، وتؤدّي هذه النظرة وظيفةَ نوع من الإطار. النظرة البانوراميّة لا تحصل عندما يكون التبئير ملازمًا لشخصيّة أو داخل الحكاية[38].

ب- **الزمن**: التبئير الخارجيّ لا زمنيّ عندما يكون المبئّر غير مُشَخَّص، واسترجاعيّ، عندما تكون الشخصيّة مبئّرة لماضيها. من ناحية أخرى فإن التبئير الداخليّ متزامن مع المعلومات المصفّاة بواسطة المبئّر. بكلمات أخرى، يمتلك المبئّر الخارجيّ كل أبعاد زمن الحكاية (ماض، حاضر، ومستقبل)، بينما المبئّر الداخليّ محدود بحاضر الشخصيّات[39].

---

[38]) بوريس أوسبنسكي، "وجهة النظر في الرواية"، **فصول** 14 (1997)، 260. ويرفض تشاتمان (Chatman) اعتبار الرّاوي مبئّرًا، فالسرد من قبل الرّاوي ليس عمليّة إدراك بل تشفير، أي وضع أحداث وموجودات في كلمات. والراوي موجود في نظام زمنيّ ومكانيّ مختلف. الرواة غير المشاركين في الحكاية لم يكونوا فيها أبدًا، ولذلك ليس من الممكن أن "يرَوا" الأحداث والشخصيات، أمّا السّرد بضمير المتكلم فالراوي لا يروي تجربة حاضرة بل سابقة. يستطيع الرّاوي أن يروي جزءًا من القصّة أو كلّها بشكل محايد أو من خلال وعي شخصيّة ما ويقترح تسميتها بـ"المِصْفاة". الشخصيّات الموجودة في العالم القصصيّ فقط هي التي تستطيع أن "ترى"، أمّا الرّاوي فلا يستطيع أن يدرك أو يرى في ذلك العالم". انظر: Seymour Chatman, "Characters and Narrators: Filter, Slant, and Interest -Focus", *Poetics Today* 7:2 (1986), 196-197.

[39]) أوسبنسكي، "وجهة النظر في الرواية"، 261–262.

5.2.2 المظهر النفسيّ

المظهر النفسيّ متعلّق بعقل وأحاسيس المبئّر، والمحوران المقرّران لهذا المظهر هما موقف المبئّر الإدراكيّ والعاطفيّ من المبأّر.

أ– **المحور الإدراكيّ**: معرفة، حدْس، اعتقاد، ذاكرة– هذه بعض مصطلحات الإدراك. التعارض بين التبئير الخارجيّ والداخليّ يظهر كتعارض بين معرفة غير محدودة ومعرفة محدودة. من ناحية مبدئيّة فالراوي الخارجيّ (الرّاوي– المبئّر) يعرف كلَّ شيء عن العالم المُمَثَّل، وعندما تحدّد معرفته فإنه يفعل ذلك لأغراض بلاغيّة. أما معرفة المبئّر الداخليّ، فهي محدودة لأنه جزء من العالم المُمَثَّل.

ب– المحور العاطفيّ: التعارض بين التبئير الخارجيّ والداخليّ يُترجَم في السياق العاطفيّ إلى تعارض بين تبئير "موضوعيّ" (محايد، غير متورّط)، وبين تبئير "ذاتيّ" (متورّط).

5.2.3 المظهر الأيديولوجيّ

هذا المركّب المتماثل مع "معايير النصّ"، يحتوي على "نظام عامّ لرؤية العالم"، وحسبه يتمّ الحكم على الأحداث والشخصيّات في الحكاية. في الحالة البسيطة يتمّ عرض "المعايير" من وجهة نظر مهيمنة واحدة، وهي وجهة نظر الرّاوي– المبئّر؛ وفي حالات معقّدة أكثر، يترك المبئّر الخارجيّ موقعه لمواقع أيديولوجيّة متعدّدة، ويمكن أن تنسجم هذه المواقع أو تتعارض مما يؤدّي إلى تعدّد الأصوات في النصّ[40].

[40]) **ن. م.**، 79–82. سيتم بيان أثر هذه التنويعات على مضامين النصوص، معانيها ودلالاتها في الباب التطبيقيّ.

ببليوغرافيا

1. المراجع بالعربية

أ. الكتب

- **ألف ليلة وليلة**. بيروت: دار القلم، 1993.
- بركة، بسام، ماتيو قويدر، هاشم الأيوبي. **مبادئ تحليل النصوص الأدبية**. القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر، 2002.
- جينيت، جيرار. **خطاب الحكاية**. ترجمة: محمد معتصم وآخرون. الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة، 1996.
- جنيت، جيرار. **عودة إلى خطاب الحكاية**. ترجمة: محمد معتصم. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2000.
- زيتوني، لطيف. **معجم مصطلحات نقد الرواية**. بيروت: مكتبة لبنان، 2002.
- صالح، عالية محمود. **البناء السردي في روايات إلياس خوري**. عمان: أزمنة للنشر والتوزيع، 2005.
- فياض، توفيق. **الشارع الأصفر**. بيروت: دار العودة، 1970.
- قاسم، سيزا. **بناء الرواية**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.
- لوبوك، بيرسي. **صنعة الرواية**. ترجمة: عبد الستار جواد. بيروت: المركز العربي، 1980.
- مالطي– دوجلاس، فدوى. **بناء النص التراثي**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985.
- مرتاض، عبد الملك. **في نظرية الرواية**. الكويت: المجلس الوطني للثقافة، 1998.
- مويفن، المصطفى. **تشكل المكونات الروائية**. اللاذقية: دار الحوار، 2001.
- الهمذاني، بديع الزمان. **المقامات**. تحقيق: محمد عبده. بيروت: دار الشرق، 1968.

ب. المقالات

- أوسبنسكي، بوريس. "وجهة النظر في الرواية". **فصول** 14 (1997)، 256–269.
- بارت، رولان. "التحليل البنيوي للسرد". **طرائق تحليل السرد الأدبي**. الرباط: منشورات إتحاد كتاب المغرب، 1992، 9–73.
- بوطيب، عبد العالي. "مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف". **فصول** مج 11عدد 4 (شتاء 1993)، 68–77.
- تودوروف، تزفيطان. "مقولات السرد الأدبي". **طرائق تحليل السرد الأدبي**. الرباط: منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1992، 39–70.
- ستانزل، ك. ف. "العناصر الجوهرية للمواقع السردية". ترجمة: عباس التونسي. **فصول** مج 12 عدد 12 (1993)، 06–67.
- لنتفلت، جاب. "مقتضيات النص السردي لأدبي". **طرائق تحليل السرد الأدبي**. الرباط: منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1992، 85–105.

2. المراجع باللغات الأجنبيّة

أ. الكتب

- Bal, Mieke**.** *Narratology*. Toronto: University Press, 2004.
- Baldick, Chris. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- Booth, W. C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1961.
- Chatman, Seymour. *Story and Discourse*. New York: Cornell University Press, 1978.

- Chatman, Seymour. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1990.
- Cohn, Dorrit. *Transparent Minds*. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- Dolezel, Lubomir. *Narrative Modes in Czech Literature*. Toronto: University of Toronto Press, 1973.
- Prince, Gerald. *Narratology*. Berlin: Mouton, 1982.
- Rimmon-Kenan, Shlomit. *Narrative Fiction*. London and New York: Methuen Co. Ltd., 1983.
- Romberg, Bertil. *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1962.
- Uspensky, Boris. *A Poetics of Composition*. Trans. Valentina Zavarin and Susan Witting. Berkeley: University of California Press, 1973.

ب. المقالات

- Bal, Mieke. "Notes on Narrative Embedding"**.** *Poetics Today* 2 (1981), 41-59.
- Bal,Miek. "The Laughing Mice", *Poetics Today* 2:2 (1981), 202-210.
- Berendsen, Marjet. "The Teller and the Observer, Narration and Foculization in Narrative Texts". *Style* 18 (1984), 40-60.
- Bronzawer, W. J. M. "Implied Author, Extradiegetic Narrator and Public Reader". *Neophilologus* 62 (1978), 1-18.
- Chatman, Seymour. "Characters and Narrators: Filter, Center, Slant and Interest- Focus". *Poetics Today* 7/2 (1986), 189-204.

- Chatman, Seymour. "The Structure of Fiction". *University of Kansas City Review* 37 (1971), 199-214.
- Cohn, Dorrit. "The Encirelement of Narrative". *Poetics Today* 2 (1981), 157-182.
- Edmiston, William. "Foculization and the First Narrator". *Poetics Today* 10:4 (Winter 1989), 774-789.
- Friedman, Norman. "Point of View in Fiction". *Theory of the Novel*. Ed. Philip Stevick. New York: The Free Press, 1967, 108-139.
- Stanzel, Frank. "Teller- Character and Reflector Characters". *Poetics Today* 2:2 (1981), 5-15.
- אבן, יוסף. "סופר, מספר ומחבר". **הספרות** 18-19 (1974), 137-163.