أشكالُ حضور الراوي والمرويّ له في: (حكاية حبّ) لغازي القصيبي

د. نجلاء علي مطري
أستاذ مساعد، تخصص الأدب والنقد الحديث قسم اللغة العربية وآدابها ،كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة جازان

المُخلص:

بنت الباحثة هذا البحث على دراسة أشكال حضور الراوي والمروي له في (حكاية حب) للكاتب الروائي الشاعر غازي القصيبي. محاولة دراسة أسلوب السرد فيها، والكشف عن وجهات نظر الراوي في الرواية وأنواع الرواة، وتحليل خطابه. ويسعى هذا البحث للتعرف على أصناف المروي له في هذه الرواية، وتبيين وظيفته وتجليات العلاقة بينه وبين الراوي.

تتمثل أبرز النتائج التي قدمها البحث فيما يأتي: **أنّ** حضور الراوي في (حكاية حب) على شكلين: راوٍ أساسي، وراوٍ ثانوي. وقد وظف الروائي ضمير الغائب في الراوي الأساسي، وهو الأكثر شيوعًا، ويظهر الراوي الثانوي في ضمير المتكلّم أنَّ النصَ قد تضمَّن راويين من صنف الحاكي هما الراوي الخارجي من خارج الحكاية، والراوي الداخلي، وهو قليل جدًا في النص. وقد استخدم الراوي التبئير الصفر، كما استخدم التبئير الداخلي ووجهة النظر الخارجية، إلا أن التبئير الصفر كان هو السائد. واعتمد النص على تقنيات سردية ليؤكد حضوره الطاغي، كالتقنيّات المعتمدة في تشكيل الزمن وبنائه، والنصوص المصاحبة، والإحالات، والمونتاج السينمائي والميتاقص وغيرها. وقد اتخذ حضور المروي له شكلين هما: المروي له خارج الحكاية ويكون مرويًا له غير ممسرح، والمروي له من داخل الحكاية ويكونُ مرويًا له ممسرحًا.

الكلمات المفتاحية: أشكال حضور، الراوي، المروي له، حكاية حب، غازي القصيبي.

Forms of the Presence of the Narrator and the Narrattee in "A Tale of Love" by Ghazi Al-Qusaibi

Dr. Najlaa Ali Matari
Assistant Professor in Literature and Modern Criticism Department of Arabic and Literature Faculty of Arts and Humanities Jazan University

Abstract

This paper examines the forms of presence of the narrator and the narrattee in "A Tale of Love" by the novelist and poet Ghazi Al-Qusaibi. It seeks to investigate style of novel narration, identifies the views of the narrator about the novel, the types of narrators; and analyzes their discourse. In addition, the paper seeks to reveal the kinds of narrattee and shows their function and the manifestations of the relationship between them and the narrator.

The most prominent results of this paper that the presence of the narrator in "A Tale of Love" comes in a primary narrator and a secondary narrator. While the primary narrator frequently takes the third person pronoun, the secondary narrator appears in the first-person pronoun. Moreover, the text adopts the external narrator and rarely the internal one. The Narrator uses zero focalization, internal focalization, and external point of view. However, zero focalization was predominant. The writer also relied on narrative techniques to confirm his overwhelming presence, as the techniques adopted in the forming and constructing of time, accompanying texts, referrals, cinematic montages, Metafiction… etc. The presence of the narrattee has two types: the narrattee outside the story, who is the main one being narrated to without dramatization, and the narrattee inside the story who is dramatized.

Key words: Forms of presence, Narrator, Narratee, Tale of love, Ghazi Al-Qusaibi

مقدمة:

تنهضُ كلُّ حكايةٍ على ميثاق تلقٍّ بين الراوي والمرويِّ له، فالراوي هو الأداة الفنيّة التي تقدَّمها القصة للمتلقي، وهو أهمُّ مكونٍ من مكوناتِ الخطابِ السرديِّ، وأكثرُ القصصِ العربية القديمة تبدأ بعبارة: (قال الراوي)، وبذلك تُوكل مصدر الحكاية –التي هي مجموعة الأحداث الممثّلة لجذر القصة– إلى الراوي سواء أعلن عن اسمه أو ظلّ موصوفًا بكونه راويًا فقط[1]، فالراوي يحكي قصة يحكمها منطق الممكن المحكوم بدوره بمبدأ السببية[2]، في حين أنّ المرويّ له يقع على عاتقه دور تلقّي الرسالة التي يرسلها له الراوي، وهو خلق تخييلي في النص.

موضوع البحث:

كان هذا البحث بعنوان (أشكال حضور الراوي والمروي له في "حكاية حب" لغازي القصيبي)، وقد وقع اختياري على هذه الرواية؛ نظرًا لأنّها لم تحظَ بدراسة نقدية مستقلّة – بحسب اطلاعي– أو دراسة أعوان السرد فيها.

أهميّة البحث:

قامت (حكاية حب) على مكونين رئيسين في السرد الروائي، وهما الراوي، والمروي له منذ العتبة الكبرى المركزية للنص، وقد جاء الراوي العليم مسيطرًا على أغلب مجريات الأحداث، وكان للمروي له دورٌ فيها؛ ولذلك كان من الأهمية التطرّق إليهما ومعرفة أشكال هذا الحضور.

أهداف البحث:

سعى هذا البحث إلى تحقيق مجموعة من الأهداف لعلّ أبرزها:

- التعرّف على مكونات السرد للروائي السعودي غازي القصيبي في (حكاية حبّ).
- الكشف عن أشكال حضور الراوي والمروي له في الحكاية.
- التعرف على خصوصية أشكال هذا الحضور.

مشكلة البحث:

تطرحُ الباحثة الأسئلةَ التالية؛ لإيمانها بأهمية هذين المكونين السرديين، وتتمثَّل التساؤلات في:

من يروي في (حكاية حب)؟

من (المروي له) في الحكاية؟

ما أشكال حضور الراوي والمروي له بـ (حكاية حب)؟

---

(1) انظر: ذهني، محمود. *القصة في الأدب العربي القديم*: ط1، مكتبة الأنجلو، القاهرة، 1973، ص59.

(2) انظر: الدوهو، محمد. *المحكي واستراتيجية الممكن قصة "الرجل الحافي" لمحمد الدغمومي*: مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، العدد 40، 2013، ص101.

ما حجم وجود (المروي له) في (حكاية حبّ)؟

ما أشكال العلاقة بين الراوي والمروي له؟

وستجتهد الباحثة في الإجابة عن هذه التساؤلات.

منهجية البحث:

استعانت الباحثة بآراء (جيرار جينيت) و(تودروف) في دراستهما للرؤية والراوي، وكذلك منهجيّة (جيرالد برانس) و(جينيت) في تناولهما للمروي له، مع الاستعانة بآليات المنهج السيميائي.

أدبيّات الموضوع (الدراسات السابقة):

تقتضي الأمانةُ العلميةُ الإشارة إلى الدراساتِ السابقةِ التي تناولتِ الراوي والمروي له في الرواياتِ العربيةِ، وهي كثيرةٌ لا يمكنُ حصرها في هذه الدراسةِ، وأغلبُ هذهِ الدراساتِ تتقاطعُ مع بحثي في النظرية، وفي منهجية البحث، إلا أنّها تختلفُ في دراسة النص المدروس (حكاية حب)، حيثُ إنّني ومن خلال البحث لم أجدْ دراسةً بحثت في هذا النص لغازي القصيبي.

الإطار النظري:

قسّمت الباحثة البحث إلى مدخل أشارتْ فيه إلى ملخص للحكاية، وأربعة مباحث جاءت كالتالي: **المبحث الأول:** جاء تحت عنوان (العتبات)، وناقشتْ فيه عتبة الغلاف، والعنوان، والعتبة الاستهلالية، والإهداء.

المبحث الثاني: ركّزت فيه على الراوي في الحكاية: أهمّيته، وأشكال حضوره، والراوي ووجهات النظر، والراوي والتقنيات السردية في الحكاية، ثم علاقة الراوي بالمروي له.

المبحث الثالث: عن علاقة الروائي بالراوي، والراوي بمرويه.

المبحث الرابع: تمحور الحديث فيه عن أشكال حضور المروي له في الحكاية من داخلها ومن خارجها.

ثم أعقبت ذلك بخاتمة تحتوي على نتائج البحث وتوصياته، ثم ثبت المصادر والمراجع.

- **مدخل:**
- **ملخص الحكاية:**

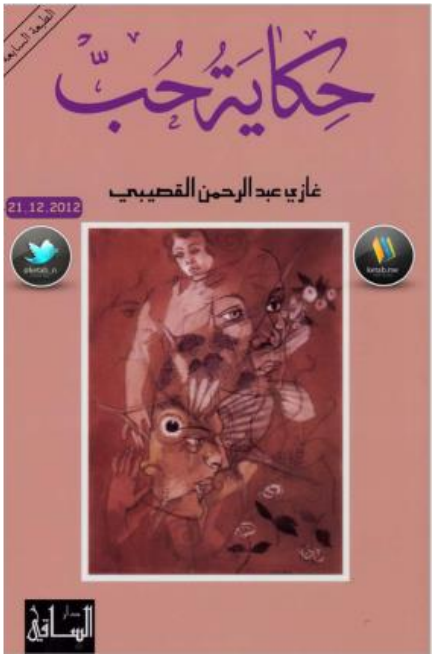
تمتازُ حكايةُ الحبِّ في (حكاية حب) بقدرتها اللافتة على تقديم حياة متخيّلة لرجل يعاني سرطان الدم ويقضي أيامه الأخيرة بمشفى أشبه ببيت للمسنين، وهذه الحكاية تحاكي الواقعَ الإنساني المعيش، أو المحتمل للشخوص.

يشيّد الروائي من خلالها حكاية تقليدية تتضمّن عناصرها ومكوناتها على شكل تداعيات حلمية وأفكار شاردة يتذكر فيها (يعقوب العريان) حياته، وقصة عشقه لروضة المرأة العشرينية، وتطرحُ الحكاية رؤية الراوي ورؤية الشخصيات حول قضايا الوجود الأزلية: الحب، والموت، والحياة. هذه الحياة التي هي أشبه بحياة الكثير، لكنها تحاول أن تحتفظ بواقع فني قائم بذاته، ومتوشّح بشيء من سحرٍ آخذ يجعل من متعة

قراءتها إضافة جديدة لحياة القارئ، فـ"لا أحد يكتب بعفوية" على حدِّ قول (جون كوهين)[١]، والحكاية إذ تقدِّم حيواتها، فإنها تسجِّلُ في قالبٍ فني صراعات الإنسان مع الحب، والموت، والحياة، وتبدو الحكاية في بعضِ مظاهرها مجالاً للتطهُّر من خلال بعض الاعترافات التي يدلي بها (يعقوب)، والشعور الذي يلازمه، ويختلطُ فيه الذنب بعدمه.

يطرحُ النصّ عدة أسئلة تشي بنصيب وافر من القضايا الإنسانية والوجودية الكبرى.

- **المبحث الأول: العتبات:**
- **عتبة الغلاف:**



تعدُّ عتبة الغلاف من العتبات المصاحبة التي يسميها (جيرار جينيت) النص المحيط النشري[٢]، إنّه واجهة النص الأولى التي تهيئ القارئ لتلقي العمل الإبداعي، فهو ذو وظيفة إشهارية وتقنية، ويمكننا ملاحظة طغيان اللون القرمزي الفاتح على (حكاية حب) واستحواذه على الغلاف بتدرجاته، فهو يحتلُّ غلاف الصفحة مع وجود إطار مربع مؤطّر باللون الأبيض وبداخله لوحة بخليط من لونين هما الأصفر، والأحمر، يعكسان "التجربة الحزينة التي يتعرّض لها الإنسان، فهو لون الأرض، ولون الخريف وموت الطبيعة"[٣]، وهذا اللون دائمًا ما يشيرُ إلى الجذب والانتباه كإشارات المرور التي تعني تمهّل وتوقّف، وبداخل هذا المربع رسم تشكيلي لوجوه نساء، ورجل، وأوراق شجر، وزهور، وفراشات، وأيدي موزّعة على لوحة المربع، وقد اختار تشكيلًا رومانسيًا ليكوّن الهوية البصرية للنصّ، وهذه الصورةُ تؤدي دورًا كبيرًا "لكونها أخطر وسيلة للتواصل راهنا فتغدو الصورة تبعًا للسياق التواصلي رسائل مفخَّخة بالدَّلالة. الهدفُ منها هو إفراغها في ذهن المتلقِّي، وبصره، وجسده، والاستحواذ عليه، وبالتالي المساهمة في تشكيل وعيه بالعالم كما يبتغي منتجو الصورة"[٤]، فالفراشة في اللوحة الولادة الروحية للتغيير، والتبدّل، والتحوَّل، والأمل، وحياةُ الفراشة تعكسُ التحوَّلَ الذي تحدثه وإنْ بدا ضعيفًا إلا أن تأثيره يدوم، أما الوجوه، فهي وجوه حالمة يائسة حزينة، تحملُ قلقًا وجوديًا، وجاءتِ الأيدي لتقديم الدّعم والمساندة، ولكنَّها أيدٍ متباعدة توحي بعدم الحصول على هذا الدعم، في حين نجد

---

(1) جون، كوهين. *بنية اللغة الشعرية*: ترجمة. محمد الولي، محمد العمري، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1014، ص 23.

(2) انظر: بلعابد، عبد الحق. *عتبات جيرار جينيت من النص للمناص*: ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، 2008، ص49.

(3) العبودي، ضياء غني. *لوحة الغلاف في الرواية العراقية المعاصرة –دراسة في نماذج مختارة–*. الملتقى العلمي العالمي الحادي عشر للغة العربية، اللغة العربية ودورها في تطبيق الشريعة الإسلامية والحضارة الإنسانية، أندونيسيا، ص 722.

(4) حسين، خالد. *شؤون لعلامات "من التشفير إلى التأويل"*: التكوين للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2008، ص 142.

أنّ الورود والأوراق الموزعة والمتناثرة على يمين اللوحة تشي بالأمل، وتوحي زهور الورد بالحبِّ، لكنَّه حبٌّ غير مكتمل، وعلى الرغم من أنّ ألوان الأوراق خضراء ومتناثرة على أرضية اللوحة المكتنزة بلون الأرض، فكأنَّه أراد الجمع بين الحياة والموت في آنٍ واحد، كما احتلّ اسم النص الواجهة العليا للغلاف مكتوبًا باللون الأرجواني (البنفسجي) وبخط عريض جدًا من نمط خط الثلث، فاللون الأرجواني (البنفسجي)، وهو لون خليط ومزيج من لونين هما الأزرق، والأحمر، إنّه لون "يرتبط بالحساسية النفسية وحدة الإدراك، كما يوحي بالاستسلام والأسى"[١]، فهو لون الحب والمشاعر، كما يعبّر عن الألم والحزن، وهو رمز للغموض، بهدف تحفيز القارئ لمعرفة هذه الحكاية وسبر أغوارها، أما خط الثلث، فهو من الخطوط المرنة الانسيابية القابلة للوحدات الزخرفية مما يخلق نوعًا جماليًا يساعد في جذب القارئ، وتحت هذا العنوان وبلون أسود، ونمط الخط الكوفي البسيط، الذي نجده أقرب لخطوط أجهزة الحاسوب اسم الروائي غازي عبد الرحمن القصيبي، هذا عن القسم العلوي، أما القسم السفلي، ففي جهة اليسار مربع أسود صغير بداخله اسم دار النشر (دار الساقي) كتبت باللون الأبيض وبنمط الخط الكوفي، ويتميز هذا الخطّ بالهندسة وشدة الاستقامة[٢]، أمّا اللونين الأسود والأبيض فيوحيان بالنقيض، فالسوادُ لونُ الحزن والإحساس بالوحشة، كما أنّ اللون الأسود يعدُّ توثيقًا لاسم الروائي، وتثبيته في ذهن القارئ، وتحفيزه على شراء هذا العمل الإبداعي، في حين أنّ اللونَ الأبيضَ يحملُ الحريةَ والسلم، لكنَّه مقيدٌ بشكل ومحاصر باللون المربع الأسود، وهو إعلان للانطلاق غير المحدود في نشر الأعمال الإبداعية المتميزة، خاصّةً وأنّ الخلفية جاءت سوداء لتبرز اسم دار النشر.

أما بالنسبة للمؤشر الأجناسي، فالروائيُّ لم يحدد مقصديّة العمل أرواية، أم سيرة روائية، أم نص توثيقي، أم تاريخي، أم غير ذلك؟ بل ترك الأمر للقارئ؛ لإيهامه بواقعية هذه الحكاية.

- **دلالة العنوان:**

إنّ أول ما يسترعي انتباهنا في هذا النصّ، هو العنوانُ الذي يشكِّل فاتحة خطاب الحكاية، وأُوْلى عتباته، حيث يمثل ملفوظ ما قبل الحكي الأول وما بعد الحكي الأخير، فالعنوان "وإن كان يقدّم نفسه بصفته مجرد عتبة Seuil للنص؛ فإنَّه بالمقابل لا يمكنُ الولوجُ إلى عالم النص، إلا بعد اجتياز هذه العتبة إنها تمفصل حاسم في التفاعل مع النص.. باعتباره سُمًّا وترياقًا في آن واحد: فالعنوانُ عندما يستميل القارئ إلى اقتناء النص وقراءته، يكون ترياقًا محفزًا لقراءة النص، وحينما ينفِّر القارئ من تلقي النص؛ يصير سُمًّا يفضي إلى موت النص، وعدم قراءته"[٣]، وقد جاء عنوانُ هذا النصِّ في كلمتين: الأولى رئيسة مفردة، تحيلُ إلى

---

(1) قريرة، حمزة. *الفضاء النصي في الغلاف أول العتبات النصية، قراءة في غلاف دواوين شعرية نسوية جزائرية معاصرة*: مجلة الأثر، العدد 25، جوان 2016، ص 242.

(2) انظر: إبراهيم، منى عبدالرحمن، نهى محمد نشأت. *دور الخط العربي في ابتكار علامات تجارية لتسويق الأزياء المعاصرة المطبوعة من خلال الموروث الثقافي العربي*: مجلة العمارة والفنون، كلية الفنون التطبيقية جامعة بنها، العدد 5، ص 6.

(1) بو عزة، محمد. *من النص إلى العنوان:* مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي بجدة، مج 14، عدد 53، رجب 1425هـ، ص 411.

الفعل (حكاية)، ورسمتْ بخطّ سميك، بينما الثانية فرعية مركبة، كتبت بنفس الخطّ، وهي تحيلُ إلى الوجود (حب) باعتبار أنَّ الحبَّ تجربة وجودية، وهو أصلُ الحياة البشرية، فصيغة العنوان تنهض على مؤشّرين دالّين على انبنائها على طرفين يشكلان تقاطبها المركزي، وهما: الفعل، والكينونة، فمنهما يتشكّل حكيها، ويتوالد، ويتشعّب إلى حدّ التوهان مع حكايا تلك القضايا.

إنّ احتلال العنوان لكلّ مساحة الغلاف، وامتلاء المساحات البيضاء بالسواد يوحي بالحياة والوجود، فالسواد حياة، والبياض موت، فهو يعيش على أمل الحياة، خاصة وأنّه قد وشّح هذا العنوان باللون الأرجواني (البنفسجي) الذي يشي بالغموض، والأسى، والاستسلام.

فالعنوانُ الرئيسُ إذًا (حكاية حبّ) مركَّب من كلمتين، وقد جاء بصيغة الإضافة، وهو مركب تركيبًا جزئيًا قائمًا على الحذف: النحوي المبتدئي، وتقديره (هي حكاية حب)، واختيار العنوان (جملة اسمية) يعطي معنى الثبات والسكون، وبهذا فهي تخلو من الزمن المحدد ممّا يدلُّ دلالة مطلقة على امتدادها عبر العصور، ذلك أنّ حكايات الحب التي قرأناها، وسمعنا عنها، ومازال صدى ذكراها خالدًا، أو على حذف الفعل، وتقديره (أحكي لكم حكاية حب)، وكأنّ الروائي بهذا يغري المتلقين بهذه الحكايات ليصغوا إليها، ويجتمعوا حولها كما يجتمع الأطفال حول جداتهم.

وهذا التركيب من الكلمتين يستدعي –للوهلة الأولى– تصورًا عامًّا لدلالتها في الموروث الثقافي العالمي عامّة، والعربي خاصَّة، فـ(حكاية) تحيلُ في موروثنا الثقافي إلى الحكاية الشعبيّة، وهي غالبًا ما ارتبطت بها، ودليلُ ذلك حديث الجدة، وهي تنادي أحفادها (تعالوا لأحكي لكم حكاية)، والحكاية الشعبية "أحد مقومات القصَّة إذ يمثِّل مضمونها القصصيّ الذي تؤدِّيه الأحداث القائمة على التتابع واقعيَّة كانت أو متخيلة، وتنهض بهذه الأحداث شخصيات في زمن ومكان معينين"[١]، وهي تعني في جوهرها "هزيمة كلّ النقائص والعيوب التي يعاني فيها الإنسان ويحاول جاهدًا أن يقصر عليها، وأن يتخلّص منها فنيًا على الأقل إذا لم يكن في استطاعته أن يقصر عليها في الحياة الواقعية، وما سيحدث دائمًا هو التوازن النفسي بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون في الثقافة الشعبية"[٢]، وتحيلُ كلمة (حب) لقصص الغرام، والحب العذري، كقصة: جميل بثينة، وكثيِّر عزة، وقيس ولبنى، وروميو وجوليت، وهي التي ترمز دومًا لقصص الحبِّ الخالص.

فالعنوانُ –كما هو واضح ومن خلال ما ذُكر– يحملُ بداخله معنيين: الأول ما تشتملُ عليه كلمة (حكاية) من معنى عام، قد تكون حكاية شعبية، أو حكاية خرافية، أو حكاية أطفال، فهي تشي بكلّ أنواع الحكي التي تكون عن طريق السماع والمشافهة، والثاني ما تشتمل عليه كلمة (حب) من معنى خاص

---

(2) القاضي، محمد وآخرون. *معجم السرديات*: ط1، دار محمد علي للنشر، تونس، دار الفارابي، مؤسسة الانتشار، بيروت، 2010، ص 148.

(3) عبد الحكيم، شوقي. *الحكاية الشعبية العربية*: د.ط، دار ابن خلدون، بيروت، 1980، ص 106.

تشيرُ إلى قصص الحبِّ والغرام، وهي قصصٌ معنوية تلمحُ إلى قصص الغرام العذري البعيدة عن الغزل الصريح، أو الفاحش.

أما العناوينُ الداخلية، فإنّ الروائيَّ لم يضعْ ترقيمات، أو عناوين داخلية للنص؛ ولعلَّ مرجع ذلك يعود إلى أنّ الراوي يعيشُ حالةَ فوضى مع الزمن، فالزمنُ ميتافيزيقي (الموت)، وقد أراد أن يسِّرع من عجلة الزمن قبل أن يوافيه الأجل، كونه يشرف على الموت، وبالتالي فلا وقت لديه كي يرقِّم، أو يضع عتبات داخلية.

– العتبة الاستهلالية:

يقصدُ بالعتبة الاستهلالية تلك التي يضعها المؤلف بعد العنوان وقبل الإهداء، وتعدُّ من الخطابات المقدماتيَّة، وأحيانًا يعنونُ لها الروائيُّ بالمدخل، الذي "يشكّل خطابًا يتوجه به نحو المتلقي بمعلومات لا تخرج عن الإطار الذي يشتغل به المبدع"[1]، وقد اختار الروائي هذه العتبة الاستهلالية، وهي نصٌ للشاعر إبراهيم ناجي بعنوان (الخريف)، ليعبّر عن رحيله وقصر عمره، فهو مثل الخريف الذي بدأت أوراقه تتساقط ورقة ورقة، وليربط علاقة هذا الاستهلال بالنص المنخرط في القراءة، كما أنّه يسعى من خلال هذا الاستهلال لتنشيط أفق انتظار القارئ.

مدخل

عندما أزمعَ رَكْبُ العُمُرِ
رحلةً... نحو المغاني الأُخَرِ
ظَهَرتْ تحملُكَ كَفُّ القَدَرِ
صورةً... أروعَ ما في الصُوَرِ
تتراءى في الشبابِ العَطِرِ
نفحةً... تحملُ طِيبَ السَحَرِ
وَقفَ العُمْرُ لها... معتذراً
وثنى الركْبُ عِنانَ السَفَرِ

إبراهيم ناجي
من قصيدة «الخريف»

(1) حليفي، شعيب. *هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل*: ط1، مطبعة النجاح الجديدة، 2005، بيروت، ص50.

- **الإهداء:**

يتمظهرُ الإهداءُ في هذه الحكاية في هيئة حرف إلى (ميم)، ولا يمكن "تصوّر الإهداء اعتباطياً إذ إنّه يختار الـمُهدى إليه عن وعي وقصد، ووجود علاقة بين الطرفين، أو رغبة المؤلف في التعبير عن مشاعره أو مكبوتاته"[١]. فالإهداء هو "النصُ الذي يكتبه المؤلفُ دون أن يشاركه فيه أحد، وهو النصُّ الذي يردُ بشكل كتابي يخرق الأعراف المتفق عليها"[٢]، وجاء الإهداء إلى (ميم) الذي قد يكون رمزًا للموت، فالروائيُّ غازي القصيبي يعيش مرحلة من مراحل حياته مع المرض عند كتابته لهذه الحكاية، والبطلُ الراوي يعقوب أيضًا يعيش ذات الحالة، وهذا الرمز اختاره الروائي ليجعله غامضًا، ويفتح أبواب التأويل أمام القارئ، ليكشفَ من خلال قراءة الحكاية عن ماهيته.

- **الدراسة التطبيقية:**
- **المبحث الثاني: الراوي narrator في (حكاية حب):**

1- أهمية الراوي في الحكاية:

يعدُّ الراوي من أهمِّ مكونات السرد، وشكلٌ من أشكاله التي لا يكونُ السرد إلا به، فله دورٌ يضاهي جميع عناصر المنجز المحكي التي يعوِّل عليه المبدع في تقديم شخصياته، فـ"فعل السرد يقتضي حضور الراوي اقتضاء"[٣]، والراوي هو ذلك الشخص الذي يقوم بدور الحكّاء الذي يروي الحكاية، أو يخبر عنها حقيقة كانت أو متخيلة، هذا الراوي لا يشترطُ أن يكونَ اسمًا متعينًا، فقد يتوارى خلف صوت، أو ضمير يصوغ بواسطته المروي بما فيه من أحداث ووقائع[٤].

2- أشكال حضور الراوي:

- **أولا: الحضور الأساس للراوي:**
- **الراوي الناقل للسرد:**

هذا الراوي بخلاف الراوي الشخصية، فالراوي هنا على الرغم من أنَّه يحفلُ بدور هامشيٍّ إذ إنّه ليس شخصية في الحكاية إلا أنَّه يعدُّ راويًا أساسيًّا في عنصر الحكي، واستطاع أن ينقلَ كلَّ الوقائع والأحداث في زمان ومكان دون أنْ يشارك فيها، فهو إذًا راوٍ غير حاضر يتدخَّل ويحلِّل، إنّه يروي من خارج، عن مسافة بينه وبين ما يروي عنه.

---

(1) برهومة، عيسى عودة، بلال كمال عبد الفتاح. *سيمياء الإهداء "دراسة في نماذج من الرواية العربية*: حولية كلية. الدراسات الإسلامية والعربية للبنات، الإسكندرية، المجلد٤، العدد 23، ص670: 719.

(2) السلوي، مصطفى. *عتبات النص "المفهوم والموقعية والوظائف*: منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، سلسلة بحوث ودراسات، 2003، ص161.

(3) العمامي، محمد نجيب. *الراوي في السرد العربي المعاصر رواية الثمانينيات بتونس*: ط1، دار محمد علي الحامي للنشر، طفاقس، 2001، ص 21.

(4) انظر: إبراهيم، عبدالله. *موسوعة السرد العربي*: طبعة جديدة موسّعة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2013، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، المجلد1، ص8.

وقد وُصف هذا اللون من الرواة أنّه تقنية آلية، فهو بمثابة العين التي تكتفي بنقل ما وقع أمامها، وبمثابة الأذن التي تكتفي بنقل ما تسمع من دون تخطٍّ لحدود ذلك أو تجاوزه[١].

لقد مثَّل الراوي المادة الحكائية وحفل بدور رئيس، وهو دورُ الملاحظ لما يجري مع يعقوب في المصح ومع روضة، فكان عملُ الراوي أشبه ما يكون بالعمل الآلي الذي عمد إلى تنظيم الأحداث، وتقديمها للقارئ بشكلٍ منظّم الأجزاء والمقاطع، مصورًا الشخصيات، وأفعالها بدقة، وخصوصًا حين عرض لنا ردّة فعل يعقوب حين سماعه نبأ حمل روضة، فنقل الراوي صورة مرئية لشخصية يعقوب، وكان بمثابة العين، والأذن اللتين صورتا وسجلتا كل ما حدث مع التدخلات، كونه ناقلًا، وعنصرًا مهمًا في الحكي، لذا جاءت نظرته للأحداث نظرةً مركزية.

- **ثانيًا: الحضور الثانوي للراوي:**
- **الراوي بطل سرده:**

يعدُّ الراوي البطل جزءًا من المادة المحكية التي يعرض وقائعها ليشكلَ العنصر الرئيس والشخصية المركزية في السرد[٢]، وهو راو ألد (أنا) الذي يقوم عادة برواية قصته[٣]، عامدًا إلى صنع الأحداث أو الإخبار عنها[٤]، إلا أنه في هذه الحكاية لا يشكلُّ بعدًا أساسيًا وإنما ثانويًّا، وهو يقوم بمهمتي رواية الحدث الذي قرره له الراوي الخارجي من جهة، وبطولة بعض الأحداث من جهة أخرى[٥]؛ لذا فهو يلجأ الى إقامة مسافة بين ما كان عليه الراوي وما غداه البطل، هذه المسافة بدورها تسمح بإعادة النظر، والنقد، وإقامة الاختلاف بين من يروي ومن يُروى عنه[٦].

وفي هذا اللون من السرد يفصحُ الراوي البطل عن آرائه وتوجهاته الشخصية، وكأنه يستأذن الشخصيات الأخرى ليخاطبَ القارئ بصوته الخاص[٧]، لكنّ الراوي في هذه الحكاية لم يحتلّ المركزية في السرد التي يحتلُّها النوع الأول.

ومن أمثلة الراوي المضطلع بهذا الدور ما جاء في قصته مع روضة وابنتيها في مدينة الألعاب "اسمعي القصة! كنا في مدينة الألعاب، روضة وأمها وهديل ابنة روضة الكبرى، وزينب وأنا، كنا نتنقل بين مختلف

---

(1) انظر: العيد، يمنى. *تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي*: ط2، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 1999، ص98.

(2) انظر: برنس، جيرالد. *المصطلح السردي*: ترجمة. عابد خزندار، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 2003، ص105.

(3) انظر: العيد، يمنى. *تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي*، ص94.

(4) انظر: إبراهيم، عبدالله. *موسوعة السرد العربي*، ص10.

(5) انظر: المرجع السابق، ص201.

(6) انظر: العيد، يمنى. *تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي*، ص94.

(7) انظر: النصير، ياسين. *إشكالية المكان في النص الأدبي*: ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد 1986، ص38.

الألعاب، من المراجيح إلى السيارات الكهربائية، كانت زينب تركض أمامنا، عندما عثرت وسقطت بدأ الدم ينزف من ركبتها، وبدأت تبكي أسرعتُ إليها وضممتها وربطت الجرح.."[١].

يتحدثُ الراوي بضمير المتكلم ليسرد للمروي له ما جرى له مع زينب محاولاً إقامة مسافة زمنية فاصلة بينه -باعتباره راوٍ للقصة، وشخصية في الحدث-؛ فكان جزءًا ثانويًّا من مادته الحكائية، عامداً للتفصيل فيما وقع، مضفيًا جانبًا من الصدق فيما يريد أنْ يخبر.

3- الراوي ووجهات النظر:

عبر مجرى خطيَّة الخطاب السردي (الحكائي)، وعبر الحكاية التي يتكون منها النصّ، يوظّف السرد في (حكاية حبّ) ضميرًا أساسيًّا هو ضمير الغائب، وهو القناع الذي يتموقع خلفه الراوي الكاتب، حتي يتمكّن من تقديم أفكاره وتصوراته دون أن يتدخل بصفة مباشرة[٢]، ويعدُّ استخدام هذا الضمير الغائب في الحكي السردي مجسّدًا الطريقة السردانية التي تأخذ بتلابيب الإبداع الأدبي نحو التجارب والآراء النابعة عن المؤلف ذاته[٣]، فالنصُ يصدرُ عن راويين من صنف الحاكي:

— الراوي الخارجي من خارج الحكاية.

— الراوي الداخلي، وهو قليل جدًا في النص.

ومنذُ فاتحةِ النصِّ نحصل على هذا الراوي -الحاكي الخارجي الذي يعيش خارج عالم شخصياته- ينقل الحكاية بضمير الغائب، ويعتبر هذا الراوي راويًا غير ممسرح، وقد جاء من خلال الرؤية من الخلف، وهو في هذه الحالة "ليس خلف شخصياته، ولكنه فوقهم، كإله دائم الحضور، ويسيّر بمشيئته قصة حياتهم"[٤]، يسرد الحكاية، ويصور الأحداث، ويصف الشخصيات، عليم بأفعال الشخصيات، وأفكارها، وأحاسيسها، مهيمن على زمام السرد لا يتركه إلا ليسمح للشخصيات أن تعبِّرَ عن نفسها دون وساطة، وهو ما يسمى أسلوب العرض.

ويمكن فصل التداعيات الحلمية، وكلّ الشوارد الفكرية- التي كانت تنتاب (يعقوب)، ويخبرنا عنها الراوي الخارجي- عن تلك اللحظة التي يتحدثُ فيها الراوي عن يعقوب التي أجري فيها حوارات بينه وبين الشخصيات الأخرى، وإن حدث ذلك فلن تتأثر الحكاية، وكأن القارئ أمام نصين سرديين، فهي حكايةُ ذات بعد سرديّ واحد، فالراوي فيها يبدأ سرده على الطريقة التقليديّة محافظًا على مسافة زمانيّة ومكانيّة بينه وبين ما يروي، محاولا الأخذ بيد المرويّ له، ويتوسّط بينه وبين عالمه الذي يروي المتمثّل في حكاية حب يعقوب وروضة، ونادرًا ما يتنازل هذا الراوي الخارجيّ عن السرد للشخصيّات الأخرى، وإن حدث

---

(1) القصيبي، غازي. *حكاية حب*: ط7، دار الساقي، بيروت، 2011، ص13.

(2) انظر: الشريف، حبيلة. *بنية الخطاب الروائي "دراسة في روايات نجيب الكيلاني*: ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، 2010، ص8.

(3) انظر: مرتاض، عبد الملك. *في نظرية الرواية "بحث في تقنية السرد*: د.ط، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 1998، ص82.

(4) يقطين، سعيد. *تحليل الخطاب الروائي*: ط4، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2005، ص289.

مثل هذا فهو قليل كأن يفسح للشخصيّة لتروي حكايتها على مسافة ضيّقة، ولكنَّه سرعان ما يستعيدُ منها زمام السرد، كأن يقول: "جون هل سبق أن أحببت امرأة كانت ترفض أن تسميك "حبيبي"؟

ينظر إليه الطبيب بشيء من الاستغراب، ويقول:

ماذا؟ امرأة لا أتذكر! لم تكن لدي قصص حب كثيرة! كنت دوما مشغولا بعملي ليلا ونهارًا"[١].

حيث اقتصر حضور صوت الشخصيّة في هذا المقتبس على ضمير المتكلّم (أنا)، وما عداه استحوذ على سرده الراوي الخارجيّ.

ويتكّون البناء السردي من راوٍ وحكاية بما تشتغل عليه من أحداث، وشخصيات، وأطر زمانية ومكانية، ومن مروي له[٢]، وبالتالي فالحكايةُ في النصّ تشتملُ على بعدٍ سرديٍّ واحد –كما سبق ذكره– وهي بالتالي لا تحتوي على مقامات فرعيّة، وإن لوحظ مثل ذلك فإنّه على شكل مقامات سرديّة مجهضة، وذلك بسبب تدخّل الراوي وإيراد حكاية الشخصيّة بصوته هو دون الصوت الأوّل الذي رواها، أو لأنّها تُضمّن في مقول قول إحدى الشخصيّات في مقام حواريّ فينتفي أن تكون مشتملة على بعد سرديّ ثان، أو أن يشار إليها إشارة عابرة تختزل في مجرّد كلمة تنبئ عن أنَّ هناك قصّة كانت قد رويت.

وعليه، فإنّ الحكايةَ في (حكاية حب) المستخدم فيها ضمير الغائب تقومُ على مقام سرديّ أساسيّ واحد، وبما أنّ الراوي فيها راوٍ خارجيّ فقد اتّخذ المقام السرديّ فيها الشكل التّالي:

[راو خارجيّ [مروي] مرويّ له خارجيّ][٣].

ومن خلال ذلك تظهر في النص غلبة السرد **بضمير الغائب**، إذ يتكفَّلُ الراوي برواية الأحداث، ومن خلالها يطلُّ القارئ على هذا الكون الروائي، إنَّ هذا الضمير الغائب يكشفُ بجلاء عن قرب الراوي من شخصية يعقوب العريان، وهذا الراوي الخارجي ينتج سردًا موضوعيًّا.

الراوي الخارجي = السرد الموضوعي = أسلوب السرد الكلاسيكي[٤].

وقد وضع الراوي لافتتاحية نصّه علامة تنصيص "كانت يدها اليمنى تعبث بأنفه، تلتف الأصابع الصغيرة حول قاعدة الأنف، ويحلم أنه عاد طفلاً في أحضان أمه التي تبدو في الحلم باهرة الجمال، كالمرأة التي ترقد بجانبه.."[٥].

فهنا تتسعُ رؤية الراوي وعلمه التام بكلّ مجريات الحلم الذي حلم به يعقوب وما دار بين يعقوب وروضة، فهو –أعني الراوي– يحيطُ علمًا بكلّ شيء يخصُّ شخصياته، سابرًا أغوارها النفسية مطلعًا على

---

(1) القصيبي، غازي. *حكاية حب*: ص 52.

(2) انظر: البدري، أحمد. *الراوي في الرواية العجائبية العربية*: مجلة الراوي، النادي الأدبي الثقافي بجدة، العدد 18، 1مارس، 2008، ص23 نقلا عن: Genette, op. Cit. p. 227.

(3) انظر: المرجع السابق، ص23.

(4) انظر: معيكل، أسماء. *الأفق المفتوح نظرية التوصيل في الخطاب الروائي المعاصر*: ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2013، ص124.

(5) القصيبي، غازي. *حكاية حب*: ص9.

مشاعرها الباطنية ساردًا بشكلٍ ينبضُ بالموضوعية عِشْق يعقوب لروضة مع معرفته التامة بلقاءاتهما الخفية بعيدًا عن أعين الناس إلا أنّ الراوي يخبرنا أنّهما كانا يلتقيان في أوقات تحدِّدها روضة لتكون هي سيدة العلاقة، والمتحكمة في مجرياتها، فراوي الحكاية هنا مطلع على أفعال يعقوب وروضة.

يتولّى الراوي العليم مهمة سرد الأحداث سردًا تفصيليًا ليخبرنا بأحلامه، وطريقة حديثه، وحركات الشخصيات، ولا يكتفي الراوي بهذا القدر من الحكاية وإنما يستمرُّ وبكلِّ موضوعية بمتابعة السرد والتدخل في كلِّ شيء كما في قوله: "يقف أمام المتجر الصغير المختفي في ركن من أركان البهو الواسع، يتأمل الفترينة ويقرر بلا سبب دخول المتجر ويفاجأ برؤية الأنثى الساحرة، لا توجد كلمة أخرى الساحرة! تنظر إليه وتبتسم لا تقول شيئًا لا تتطوّع بتقديم خدمة، ولا تعطيه كشفًا بمحتويات المتجر، تعود إلى الكتاب الذي كانت تقرأه.."[١].

لقد سعى الراوي وهو يسرد حكاية يعقوب العريان في المشفى إلى التزام الجانب **الموضوعي**، والاطلاع التام الكامل على الأحداث مع معرفته بما يجولُ في نفوس شخصياته، وكيفية تفكيرها، ونظرتها للأمور، وللحياة، والموت، والحبّ، والراوي على الرغم من كونه خارج الحدث إلا إنّه ذو تأثير مركزي في سرد الحكاية، فرؤيته أكبر من رؤية شخصياته، وبذلك تبرزُ شخصية الراوي المركزية مهيمنة على مجرى الأحداث.

ويستخدمُ الراوي **اللا تبئير** (**التبئير الصفر**) فهو عليمٌ بكلِّ شيء قادرٌ على التعمّق في نفوس الشخصيات يعرف مظهرها الخارجي، وينقل أفكارها، كالتبئير على يعقوب عندما كان مع روضة "تعامل أنفه كما لو كان طفلها الصغير طفلها الوحيد المدلل، ويغفو ويحلم أنه عاد طفلا في أحضان أمه التي تبدو في الحلم باهرة الجمال كالمرأة التي ترقد بجانبه ويصحو يتأمَّل الشعر الطويل الكستنائي، والشفتين المكتنزتين، والملامح البريئة الشهية .."[٢]، فالراوي هنا راوٍ عليم يتمتع بوجهة النظر العارفة بكل شيء، بحيثُ نشعرُ بوجوده من خلال تعليقاته: "تعامل أنفه كما لو كان طفلها، يصحو يتأمَّل" فهو هنا على علم بكلِّ ما دار بينهما، فقد استطاع أن يصف الملامح الخارجية لروضة.

ولأنَّ الراوي عليم تمكّن من الإحاطة بلحظات اللقاء التي كانت بين (يعقوب) و(روضة) في كوخها الصغير بعيدًا عن الأعين، يمزجُ بين أسلوبي العرض والسرد "ليكشف للقارئ الشخصية من الداخل ومن الخارج، بالرؤية المباشرة ومن خلال كلام الراوي عنها"[٣].

ويمكن الإمساك بـ(التبئير الصفر) فيها على أشكال مختلفة وأوجه متنوّعة، فللراوي في هذه الرواية قدرة إدراكيّة تحيطُه بكلِّ شيء حوله، ويعلمُ بكلِّ ما يجولُ في نفوس شخصيّاته من أحاسيس، وما تضمره

---

(1) المصدر السابق: ص13.
(2) المصدر السابق: ص9.
(3) زيتوني، لطيف. *معجم مصطلحات نقد الرواية*: ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 2002، ص119.

من مشاعر، وما تحلم به، ولذلك نجد هذا النصُّ يحفلُ بالأفعال الاستبطانيّة أو الذهنيّة من قبيل (يحس، شعر، يشرد ذهن، لا أعتقد، يصمت، تمتم بحرج، هجمت علامات التفهم، لم يسمع، خرج مذعورًا وكأنه يفز من قبره، يتذكر قصة قصيرة، ترتسم ابتسامة على شفتيه، لم أتوقع أن أراك، يجلس ويتأمّل، تبتسم، ....).

وهذا الراوي في هذه الرواية على دراية بما ينبغي فعله، وما ينبغي تركه، كما أنَّه على معرفة تامَّة بنتائج أفعال شخصيّاته قبل معرفتها إيّاها، إنّه يسمع ما لا يُسمع، ويرى ما لا يُرى، ويفهمُ بشكلٍ جيّد حركات الشخصيّات، ويبرّر أفعالها.

ويظهر (التبئير الصفر) في (حكاية حب) ليس من خلال تدخّلات الراوي في صياغة خطاب شخصيّاته وعدم تنازله عنه لترويه هي بصوتها، فحسب، ولكنّه يظهر –كذلك– من خلال خطابه هو ذاته، فاللّغة التي يستعملها هي في الغالب لغة شاعرية غنائيّة فيها من ذاته القدر الكثير، وقد يتوسّلُ الراوي بالتشبيهات ليجعل الصورة تمثيلية "ينظر إليها مسحورًا لا يثير رقصها أي نزعات حسية، يتسللُ إلى أعماق روحه ويقيمُ عرسًا هناك، يتصور بستانًا من النخيل يميس، يرى حفلا من الذرة يتمايل، يرى روضة أقحوان صحراوية في موسم المطر تداعبُ النسيم من مكان ما"[1]، فالراوي مفتتنٌ باللغة الشاعرية المجازية، وهذه اللغة واضحة في جلّ الحكاية.

وفي الحقيقة أنّ التبئير في (حكاية الحب) لم يكن مقتصرًا فيها على (التبئير الصفر)، وإنّما نجده يعدل به فيها إلى أنواع أخرى من التبئير غيره، بحيثُ عدل بـ(**التبئير الصفر**) إلى (**تبئير داخلي**)، وقد تمثّل هذا العدول في المشاهد الحواريّة التي أُجريت بخطاب الشخصيّات، ونقل أقوالها. يقول الراوي: "يتسلل ضوء القمر إلى غرفة النوم الصغيرة، وتهمس:

يا رجل ألا تشبع ألا ترتوي؟

يا امرأة عندما أحبك أحب كل زهرة في كل حقل أعانق كل شجرة في كل غابة أضم كل موجة في كل بحر عندما..

يا رجل يكفي!

عندما أحبك أحب كل امرأة هل تغارين؟ كل امرأة أنت ذلك الثغر النسائي الواحد الذي تمنى الشاعر بيرون أن يقبله ويستريح في عينيك سحر كل العيون منذ بداية التاريخ..

يا رجل ألا تخجل؟

يا امرأة أنت كل بئر شرب منها كل بدوي ظامئ عبر القرون أنت..

آه القطرة الأولى.

أنت كل حلم سهر معه كل عاشق منذ الأزل أنت ..

---

[1] القصيبي، غازي. *حكاية حب*: ص50.

يا رجل اسكت!

سكوتي وأنت بقربي أعظم ملحمة كتبها أعظم شاعر.

يا رجل كيف استطعت أن أنظر إلى رجل قبلك؟ كيف أستطيع أن أنظر إلى رجل بعدك؟ كيف.."[١].

إلا أنّ هذا العدول بـ(التبئير الصفر) إلى (تبئير داخليّ) لا يعني أنّ الإدراك الشموليّ للراوي قد خفّت حدّته، فالتبئير الداخلي يظلّ في هذه الرواية محكومًا برؤية كليّة يترجمها الراوي عن طريق معلنات القول التي يمهّد بها للمشاهد الحواريّة، من مثل قوله في هذا المشهد الحواريّ:

"يقوم معتذرًا من البرفسور الذي يتمتم:[٢].

["....."]

تنظرُ إلى الكتاب الذي كانت تقرأه، وتقول[٣]:

["....."]

يبتسم بدوره ويقول[٤]:

["....."]

كما أنه يقصدُ بالتبئير الداخليّ هنا التبئير الذي لم يخل أبدًا من صوت الراوي- المؤطّر دائمًا بالتبئير الصفر [تبئير صفر [تبئير داخليّ] تبئير صفر] ولا ينفصلُ عنه مطلقًا، وأحيانا يكون هو ذاته –مع كونه تبئيرًا داخليّا- تبئيرًا صفرًا؛ فهو مسند إلى ما لا يدرك أو يَعقل كما هو الأمر في المثال الآتي: "اقتحم المكان اقتحامًا دون تفكير إلا أنه لم يجدها هناك، وجد رجلاً كهلاً أشيب بشوش الملامح، ماذا يفعل هذا الكهل هنا؟ وعلى كرسيِّها، بمجرد دخوله نهض الكهل مرحِّبًا:.." [٥].

فالخطابُ هو خطابُ الراوي، والإدراكُ هو إدراك الشخصية (يعقوب)، وهذا ما لا يمكنُ أن يحدثَ إلاّ على سبيل التجوّز؛ ليفضح حضور الراوي وينمُّ عن استبداده بخطاب شخصيّاته، ويكشفُ لنا عن أنَّ هذا الخطاب هو خطابٌ نابعٌ من ذات الشخصيّة، ويبقيه في إطار الرؤية الشمولية التي يتسمُ بها إدراك الراوي في هذا النص.

كما أنّ الراوي قد يتوحَّد مع شخصية (يعقوب) لينقلَ ما تشعر به، وتفكر فيه، وهذا ما يطلق عليه الرؤية مع، أو وجهة النظر الداخلية[٦]؛ فنرى عالم الشخصيات التخيلية معكوسًا ومرآويًا على شاشة وعيه[٧]،

---

(1) القصيبي، غازي. *حكاية حب*: ص59.

(2) المصدر السابق، ص49.

(3) المصدر السابق، ص16.

(4) المصدر السابق، ص10.

(5) المصدر السابق، ص21.

(6) انظر: برنس، جيرالد. *المصطلح السردي*: ص245.

(7) انظر: قاسم، سيزا. *بناء الرواية دراسة مقارنة في "ثلاثية نجيب محفوظ"*: ط1، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 2004، ص186.

فالراوي يستسلم للذوبان في الشخصية، ويكشفُ عن كل ما تشعرُ به حتى ولو لم تفصح عن أي قول، وبخاصّة في لحظات الشرود الذهني وأحلام اليقظة التي كانت تنتاب (يعقوب)، وهو في المصحّ فينقل كلَّ هذه الصور "تضحكُ وهو يهمسُ في أذنها أحبك أحبك أحبك! تسيلُ دموعه تغسل وجهها وتزيل بقعة الآيسكريم التي لا تزال بقرب فمها..."

يعقوب يعقوب!

يفتح عينيه، ويرى علامات القلق على وجه الطبيبة التي تنظر وتقول:

كنت تغفو ثم بدأت تتأوه ماذا حدث؟

كنت أحلم كان الحلم مؤثِّرًا بعض الشيء"[١].

يعرض راوي (حكاية حبّ) على لسانه حكاية يعقوب مع روضة من خلال حلم، أو شرود، أو إغفاء لحظات اللقاء التي كانا يتبادلانها معا في كوخها الصغير، و"ليس للشخصية في السرد بضمير الغائب قناة خاصة بها تمكنها من تبليغ المعلومة السردية، فكل المعلومات تنتهي إلى القارئ عن طريق الراوي، سواء كان هو المبئَّر (focalis ateur) أو كانت الشخصية"[٢].

وقد يستخدم الراوي كذلك وجهة النظر الخارجية عندما يصف الشخصية من الخارج، ويسرد مظاهر سلوكها، أو ينقل أقوالها، مثلما نرى في التبئير على أقوال (يعقوب) والأسقف جورج عن الحب، والموت، والحياة، والإسلام[٣]، فالراوي ينقل موقف يعقوب والأسقف من الموت عن طريق (تبئير خارجي) في نقل أقوالهما، ويعرض وجهة نظر يعقوب والأسقف حول هذه القضايا الكبرى، وهو –أعني الراوي– على مسافة فكرية بعيدة عنهما، وفي حديث (يعقوب) مع ممرضته (هيلين) عن الحب، "أنا مجرد ممرضة، أنت الروائي قل لي أنت ما هو الحب؟

آه هيلين! سؤال ذكي! الحب هو القوة السحرية التي تمكِّنُ الإنسان من التعامل مع قضايا الحياة دون الاستعانة بخدمات الموت.."[٤].

وقد أتاحت هذه المسافة بين الراوي ويعقوب الفرصة للراوي حتى يقدِّم لنا موقف (يعقوب) و(الأسقف جورج) و(هيلين) حول هذه القضايا الإنسانية الكبرى.

4– الراوي والتقنيات السرديّة في (حكاية حب):

لم يقتصر الأمر على تمكّن الراوي من صوغ خطاب الشخصيات مما ينمُّ عن إلمامه ومعرفته بكل ما حدث وما سيحدث، بل جاءت التقنيّات المعتمدة في تشكيل الزمن وبنائه في هذا النصّ سواء من خلال الاستباقات، أو الاسترجاعات مؤكدة حضوره الطاغي.

---

(1) القصيبي، غازي. *حكاية حب*: ص33.

(2) العمامي، محمد نجيب. *الذاتية في الخطاب السردي*: ط1، دار محمد علي، صفاقس، 2011، ص20.

(3) القصيبي، غازي. *حكاية حب*: ص40: 41.

(4) المصدر السابق، ص40.

وهذا الحضور أو هذه القوّة التوجيهيّة له يبرزان في علاقته بمن يروي له، ابتداءً بنصوص العتبات التي انتقاها ليفتتح بها الحكاية، إذ إنّها بمثابة حامل للأفكار العامّة التي يمكن أن تؤولَ إليها الحكاية، وهذا ما يدخلُ في إطار محاولة التأثير على المرويّ له، وتوجيه فهمه بالشكل الذي يرتئيه الراوي.

وليس أدلّ على الحوارات التي يعرضها الراوي بين الشخصيات من طرح الأسئلة للبحث عن الإجابة، وهذا يشيرُ بوضوح إلى النهج السقراطي الذي ينتهجه الراوي (البحث عن الحقيقة)، وذلك بتوجيه أسئلة للطرف الآخر باحثًا في كلامه عن حقائق الأشياء، ويستمر في طرح الأسئلة حتى يعترف الطرف الآخر بجهله بهذا الموضوع عن اقتناع تام، بحيث لا يقدمُ فرضيات، ولا يطلقُ أحكامًا بل يمحّص بالحوار الفرضيات ليتخلّص من الفرضيات الخاطئة بإبراز تناقضاتها، وبذلك تتبين الفرضيات الجيّدة، فيجبر المرء على مراجعة معتقداته، وتحديد مدى صحتها، كقوله: "آه ماري! جئت في الوقت المناسب، كنت أفكر في الحب، ما هو الحب يا ماري؟ أعني ما الذي يجعل رجلاً يحب امرأة ما دون نساء العالم كلهن؟ وما الذي يجعل امرأة ما تحب رجلاً ما دون الرجال جميعًا؟

ألم أقل لك أن أسئلتك كأسئلة الأطفال سهلة، ولكن الإجابة عليها مستعصية؟

حاولي.

هناك عشرات النظريات.

أعفيني رجاء من كل التحليلات الفرويدية.

أنت تقتل المحاضرة قبل أن تولد.

ماري! لا أصدق أن طبيبة نفسية شهيرة لا تعرف تفسيرًا للحب سوى دوافع الجنس الظاهرة والخفية؟

لا أحد يعرفُ تفسيرًا للحبِّ، فرويد نفسه حاول ولم ينجح وقبله أخفق كلُّ الفلاسفة والشعراء والكتَّاب الذين حاولوا، هل تتوقع من عجوز مثلي أن تعرف ما لم تعرفه أعظم العقول البشرية في التاريخ..؟"[1]، من الملاحظ أن الراوي يقدم من خلال الشخصية (يعقوب) رؤيته حول فلسفة الحب، وبالإمكان ملاحظة النقاش الذي قام بين يعقوب والطبيبة ماري، والجدل الذي حصل حول تفسير ماهية الحب، وكينونته، بحيث تمَّ تبادل المواقع في طرح السؤال مع محاولة الاستفزاز (حاولي) مما يعني أنَّ الحوار كان قائمًا على النقاش وليس على المساءلة أو الاستجواب، وهذا النهج السقراطي في طرح الأسئلة ينتهجه في أغلب الحوارات التي تدور بين الشخصيات، خصوصًا حول قضايا الحب، والموت، والحياة، والأخلاق، والإسلام التي لا تنتهي لنتيجة حاسمة، وإنما يظل باب النقاش فيها مفتوحًا على مصراعيه.

ومن نصوص العتبات والمصاحبات النصيّة الواضحة في الهوامش التي تذيّل بها الحكاية تلك التي وردت عندما أشار الراوي لنص أغنية (طلال مداح) التي كتبها الأمير (بدر بن عبد المحسن) "حبيبي يا

---

(1) القصيبي، غازي. *حكاية حب*: ص50.

حبيبي كتبت اسمك على صوتي كتبته في جدار الوقت، على لون السما الهادي، على الوادي على موتي وميلادي..."[١]، فالراوي يفسّر للمروي له ما ورد في المتن مشيرًا إلى أنَّ هذا المقطع من أغنية (زمان الصمت) من غناء الفنان طلال مداح، وتلحينه، وكلمات الأمير بدر بن عبد المحسن، ومؤكِّداً إنَّ كل المقاطع التي سترد في أجزاء لاحقة من الأغنية نفسها، حيث نجد أنَّ الراوي هنا يقدّم شرحًا مفصَّلاً لما ورد في المتن، وغير ذلك ممّا يراه الراوي يشكّل صعوبةً على فهم المرويّ له، أو غريبًا عن ثقافته.

كما أنّه قد يستخدم في (حكاية حب) تقنية **السرد** للتعبير عن أفكار الشخصيات، وأقوالها كما استخدم تقنية **العرض**، بحيث إنّه يترك للشخصيات الروائية حريّة التعبير عن نفسها في خطاب منقول[٢] إلا أنه يورد هذه الخطابات المباشرة لأقوال الشخصيات ملحقة بجمل وصفية تُعرفنا على سماتها وتحدد المتكلم[٣]، وقد استطاع الراوي أن يجمع بين **السرد والعرض**، وقد برز استخدام هاتين التقنيتين حيثُ يبدأ المقطع بفقرة سردية بعد وضعها بين علامتي تنصيص كالتي يحكي فيها قصة (يعقوب وروضة)، ثم يبدأ العرض في شكل حوار بين الشخصيات إلي نهاية المقطع، ويكون حوارًا خاليًا من أي علامات تشير إلي الشخصية المتكلمة، ويكون التمييز عن طريق لهجة الشخصية ووجهة نظرها "إنه لا يمتزج في التركيب الهجين الروائي الأشكال اللغوية للغتين وأسلوبين وسماتهما فقط، إنما يتم فيه قبل كل شيء تصادم بين وجهات النظر إلى العوالم الكامنة في هذه الأشكال"[٤]، ويكتفي أحيانًا بذكر اسم المروي لهم.

ويمكن للقارئ أن يستشفَ من **السرد المتداخل مع العرض** موقف الراوي الأيديولوجي "فالقصة ستكون غير مفهومة إذا لم تحتوِ على المقدار الضروري من السرد الذي يجعلنا ليس فقط على بينة من نظام القيم الذي يعطي السرد معناه، ولكن يجعلنا راغبين في قبول نظام القيم وذلك بصورة مؤقتة على الأقل"[٥].

ومن المقاطع التي تجمعُ بين السرد والعرض، وهي كثيرة "تدخل الممرضة، وتزيح الستائر عن النوافذ، وينهمر الضوء الصيفي في الغرفة.."[٦]

– كيف شهيتنا هذا الصباح؟

يتجاهل السؤال، يمدُّ يده إلى التوست ويبدأ في طلبه بالزبدة تنتقل هيلين إلى السرير وتبدأ طقوس المعركة السريرية اليومية الضارية، تنظر إليه، تقول:

هل كنت تخوض حربًا؟ يبدو السرير وكأنه ميدان قتال.

---

(1) القصيبي، غازي. *حكاية حب*: ص51.

(2) انظر: جينيت، جيرار. *خطاب الحكاية بحث في المنهج*: ترجمة.محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، ط2، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997، ص178.

(3) انظر: برنس، جيرالد، *المصطلح السردي*: ص61.

(4) باختين، ميخائيل. *الكلمة في الرواية*: ترجمة. يوسف حلّاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1988، ص146.

(5) بوث، وين. *بلاغة الفن القصصي*: ترجمة. أحمد خليل عردات، علي أحمد الغامدي، جامعة الملك سعود، الرياض، 1994، ص133.

(6) القصيبي، غازي. *حكاية حب*: ص10.

هيلين حلمتُ البارحة أننا أنت وأنا .."[1]، فالراوي في هذا النص يتميز بقدرات هائلة، فهو بالإضافة إلى كونه راويًا عليمًا غيري القصة، ممسكًا بزمام السرد، يجمع بين العرض والسرد، وينوِّع في الأساليب الخطابية، فالراوي يبدأ المقطع بصوته وهو يسرد لحظة دخول الممرضة على يعقوب مباشرة؛ فتوجه له أسئلتها الصباحية المعتادة، ولكنه يتجاهلها، والراوي هو الذي ينقل كلام يعقوب وهيلين بأسلوب غير مباشر حر، ثم ينقل الحوار بينهما في صيغة الخطاب المباشر ليتمتَّع بأقصى درجة من الموضوعية والحياد[2].

ففي أغلب (الحوارات) لا يغيب منه فعل القول، ويضع بعد كل حلم أو تداعيات علامات التنصيص والقوسين وكذا العلامات التي تدل على تولي شخصية للكلام وانقطاع أخرى عنه، فالراوي يُقدِّم مساعدات للتعرف على من يتحدث، ومن يسمع.

كذلك يستخدم الراوي تقنية (المونتاج السينمائي)، فيعمد إلى تركيب مغامرات (يعقوب) مع (روضة) في مشاهد سردية تجمع بين الحلم والتأملات الذهنية، مثلما المشهد الذي يبدأ به النص إذ كان كلما انتهى من حوار مع المروي لهم يستحضرُ الحلم بعد كل مشهد من المشاهد السردية، ويضع لها علامات تنصيصية.

ويستخدم الراوي (التناوب) أحيانًا، والتناوب هو "رواية عدة حكايات في وقت واحد بحيث يتوقف عن سرد الحكاية الأولى ليروي جزءًا من الحكاية الثانية"[3]، وذلك عندما ينقل تداعيات الحلم والشوارد عبر الاسترجاعات، ثم تبدأ اللحظة الآنية التي عليها الشخصيات وحواراتها، ثم ينتقل إلى الاسترجاعات والتداعيات، وهكذا، ولعلّه يهدف من هذه التقنية إلى الكشف عن قدرته ومعرفته بكلّ ما يجرى داخل عالم النص.

أما تقنية (الميتاقص)[4]، فقد استخدمها الراوي عندما أشرك شخصية (يعقوب) التي تشير إلى أن بينها وبين المؤلف علاقة، فكلاهما كاتب روايات "هل أعجبتك الرواية؟

نظر إلى الكتاب الذي كانت تقرأه، وتقول:

تقصد "النوم مع السراب"؟

نعم.

لم أكمل الكتاب لا زلت في الربع الأول.

وما رأيك في هذا الربع؟

لا بأس به.

أشكرك.

---

(1) القصيبي، غازي. *حكاية حب*: ص12.

(2) انظر: فضل، صلاح. *بلاغة الخطاب وعلم النص*: عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، العدد 164، 1992، ص100.

(3) زيتوني، لطيف. *معجم مصطلحات نقد الرواية*: ص5.

(4) انظر: القاضي، محمد وآخرون، *موسوعة السرد*: ص328.

نظرت إليه باستغراب، ويقول:

أنا مؤلف الرواية؟"[١]

وكقوله: "مهنتي المحاماة، وأكتب الروايات للتسلية في أوقات فراغي للتسلية.

التسلية؟ لا لا ! الكتابة عمل جاد وشاق، شاق جدًا، الكتابة دفعت بكثير من الكتاب إلى الانتحار أو الجنون أو الإدمان.

وهذا ما يدفعني إلى أن أكتب للتسلية.

هل تكتب قصصا هزلية؟

هل هناك قصص غير هزلية، يا بروفسور؟

سؤال فلسفي عميق، الحق أني لا أعرف الجواب هل كتبت كتبًا كثيرة؟

لم أكتب سوى ثلاث روايات، ولم تنج منها سوى واحدة.. "[٢].

" لا أقرأ سوى الروايات.

الروايات؟ كنت أظن أنك تقرأ كتب القانون... "[٣].

"هل الروايات التي تكتبها من هذا النوع؟

لا، يا عزيزتي ولكن الروايات التي أعيشها من هذا النوع"[٤].

نخلص من كل ذلك إلى أنّ الراوي حين يستخدم هذه التقنية (قص القص)، فهو يريد أن يوهم القارئ بواقعية الأحداث وواقعية الحكاية.

5- علاقة الراوي بالمروي له:

إنّ الراوي لا يترك للمروي له مجال التمييز بين الشخصيات، وكأنه بذلك لا يدعى للمروي له فرصة لتغيير الحكاية، أو ادعاء أي شيء يرتبط بالشخصيات، فكل شيء فيها موثَّق بالقول، والأسماء، والأشخاص. يقول الراوي: "يفتح عينيه ويجد البرفسور (أنتوني ميدلاند) على مقعد بجوراه في الحديقة. يبتسم البرفسور ويقول:

كنت في غفوة، من يلومك لم نر يومًا مشمسا مثل هذا منذ فترة طويلة.

في بلادي يا برفسور نتوق إلى المطر لكثرة الأيام المشمسة.

يصمت البرفسور الذي كان حتى تقاعده قبل سنوات أستاذ الأدب الإنجليزي في جامعة بريطانية مرموقة، ثم يتنهد:

آه! الشرق الغامض، الشرق الذي...

---

(1) القصيبي، غازي. *حكاية حب*: ص16.
(2) المصدر السابق، ص17.
(3) المصدر السابق، ص73.
(4) المصدر السابق، ص98.

يشرد ذهن البرفسور على ما يبدو ويترك الجملة بلا نهاية، بعد فترة قصيرة يقول:

سمعت أنك تكتبُ الروايات هل هذا صحيح؟

مهنتي المحاماة، وأكتب الروايات في أوقات فراغي للتسلية.."[1].

ويمكنُ القول: إنَّ الراوي في هذا المقطع يستخدم التبئير في درجة الصفر (اللا تبئير)، وهو عليم بأقوال الشخصيات، ومشاعرها، ولديه قدرات متنوعة في استخدام الأساليب، وهو لا يترك مجالا للمروي له كي يغيّر من أحداث الحكاية.

يتضح من كلِّ ما سبق أنَّ الراوي في النصّ جاء راويًا حاضرًا بشكل خفي، وهو غير ممسرح نشعر بوجوده من خلال تعليقاته دون أن نراه، ويستتر وراء (ضمير الغائب) في قص الحكاية، عليم بكلّ شيء، ينوِّع وجهات النظر ما بين الداخلية والخارجية –على قلتها– كما أنّه يتعمّق في العقول، والنفوس، ويعلمُ أفعال شخصياته، وأفكارها، ومشاعرها، ويقفُ على مسافة قريبة، أو بعيدة منها تبعًا للاتفاق، أو الاختلاف معها.

- **المبحث الثالث: علاقة الروائي بالراوي:**

ويظلُّ الراوي (الذات الثانية للكاتب ومؤطر السرد ككلّ) المتحكِّم في السرد، فعندما يستعملُ ضميرَ الغائب "فهو يبرزُ لنا ساردًا آخر كلِّي المعرفة بالأحداث وهو الذي يسرد الحكاية"[2]، بمعنى أنَّ الراويَ الغائبَ راوٍ مطلق المعرفة، يُرى في كلِّ الفضاءات، وعبر كلِّ الأزمنة، وهو في الحكاية راوٍ خارجي يروي حكاية ليس مشاركًا فيها، وفي هذا السياق، فإنّ ما يجدرُ الإلماح إليه أنَّ الراوي ليس الكاتب وإنما شخصية متخيّلة يتوسّل بها المؤلّف لتشكيل عالمه الحكائي، وإن كان ثمّة تشابه بينه الروائي، والشخصية حيثُ إنَّ تاريخ صدور العمل أشار إلى المكان الذي كان يقطنُ فيه المؤلف الحقيقي/ الروائي (غازي القصيبي)، ومكان وقوع الأحداث للشخصية الخيالية (يعقوب العريان)، لذلك سأعقدُ مقارنة بينهما من خلال هذه الخطاطة التي توضحُ مدى الشبه، والقرب بين الروائي/ المؤلف غازي القصيبي، وبين الشخصية/ يعقوب:

وجه المقارنة	الروائي / الكاتب	الشخصية	القرينة النصية
الاسم	غازي القصيبي	يعقوب العريان	"يسعدني هذا وأنت سمني يعقوب"
الجنسية	خليجي	خليجي	"أصحاب النفط"
المهنة	سفير / وزير	محامٍ	"مهنتي المحاماة"
الإقامة ومكان أحداث الحكاية	السعودية/ البحرين / بريطانيا	مصح في بريطانيا دولة عربية مجهولة/ بلاد النفط	"هناك مكان في ضواحي لندن أشبه ما يكون بفيلا خاصة.."
الكتابة	شاعر وروائي	روائي (كاتب روايات)	"أنا مؤلف الرواية" "أكتب الروايات في أوقات فراغي للتسلية"

(1) القصيبي، غازي. *حكاية حب*: ص16: 17.

(2) فردي، سعيد. *الراوي وعلاقته بالسرد قراءة في رواية "الشمس لن ترحل" للكاتب محمد عناني:* متاح على الشبكة: http://www.annachraalikhbaria.com/2013/08/blog-post_4654.html

يتضحُ من خلال هذه الخطاطة المجدولة أنّ هناك تقاربًا بين المؤلِّف الروائي، والشخصية يعقوب، مع وجود اختلاف، لكن كفَّةَ التقاربِ قد تغلب كفّة الاختلاف، ممَّا يعني أنَّ المؤلفَ حاولَ أن يتخفّى وألا يعلنَ بوضوح هذه القرابة من خلال صفة الاسم، والمهنة، وعدم التصريح بالجنسية، وعلى الرغم من التخفِّي إلا أنَّ أواصرَ الصِّلةِ بين العالم المتخيَّل وبين الوقائع الإحاليّة تظلُّ قوية نوعًا ما، وهو ما يجعل القارئ يعتقدُ أنَّ هذه الحكايةَ أعلق بالسيرة، وقد حاولَ الكاتبُ أن يضلِّلَ القارئَ، وأنْ يبعدَ الحكايةَ بشكلٍ صريحٍ عن هذا الجنس، ومع هذا التقارب الشديد إلا إنّه لا يمكننا الجزم بكونها سيرة ذاتية للمؤلف، ذلك أنَّ الروائي لم يضع أي تنصيص أجناسي، ولم يدرج العمل تحت جنس أدبي، وهذا ما يخول الباحثة أنّ تدرجَها ضمن جنس الحكاية، فالروائيُّ قد حدَّد لنا ميثاقًا مرجعيًا، وهو عنوان النص (حكاية حبّ)؛ فإنَّ من شروط التلقي أنّه يفرضُ علينا التعامل مع نتاجه وفق الحدود المرسومة، إذ يعني أنّ النصّ لا يضعنا أمام رواية تامَّة وإنما أمام حكاية قد يكون الروائي عاش تفاصيلها، أو سمع بها، أو أُخبر عنها.

علاقة الراوي بمرويه:

وفق البُنى السردية التي أشير إليها عند الحديث عن الراوي يلاحظ أمران:

الأوّل: العلاقة المباشرة والقوية بين الراوي والمروي، إذ يعتمد الراوي على رواية الحكاية بنفسه، وكأنّه عاش تفاصيلها.

الثاني: إسقاط المسافة الفاصلة بين الراوي ومرويه، فيروي وكأنّه شخصية مشاركة في الحدث، أو إحدى الشخصيات المشاهدة له. من هنا يمكن أنْ تحملَ العلاقة الواردة بين الراوي والمروي في (حكاية حب) على وفق لونين من العلاقات[1]:

الأوّل: الراوي الغريب (غير مشارك) عن الحكاية.

الثّاني: الراوي المتضمن (المشارك) في الحكاية.

الراوي	مشارك	غير مشارك	الضمير
مجهول	–	+	الغائب
الشخصية/ يعقوب العريان	+	–	المتكلم

- **الأوّل: الراوي الغريب عن الحكاية:**

ويرادُ به الراوي المفارق لمرويه، ويكون صاحب شخصية مستقلّة عما يَحكي ساردًا أحداث ما يروي بضمير الغائب[2]، وقد مثّلت الكتابة بضمير الغائب أكثر الأشكال السردية تحذرًا في فن السرد[3]،

(1) انظر: المرزوقي، سمير وجميل شاكر. *مدخل إلى نظرية القصة:* الدار التونسية للنشر، تونس، 1985، ص102.

(2) انظر: المرزوقي، سمير وجميل شاكر. *مدخل إلى نظرية القصة*: ص102.

(3) انظر: ميشال، بوتور. *بحوث في الرواية الجديدة*: ترجمة. فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، 1989، ص55.

فضمير الغائب هو سيدُ الضمائر السردية، وأكثرها شيوعًا، بل والأيسر تلقيًا من قبل القراء[١]، وباستعمال الراوي ذلك الضمير يمكن له الاختفاء وراء النصّ ليقوم بمهمة السرد من دون المشاركة في الحدث.

إنّ الراوي في هذه الحكاية لا يشكلُ جزءًا من مادته الحكائية، بل يمثّل شخصية غريبة عن النصّ، فقد ظلَّ خارج الحدث متخفيًّا بضمير الغائب راويًا للأحداث، معتمدًا في نقله الحكاية على هذا الضمير كما يتضح في الأفعال التي استعملها، كقوله :(كانت ترقص، عاد إلى الفندق، يفتح عينيه، يخرج دون أن ينظر إليها،..)، وهي أفعال تعود إلى يعقوب وحبيبته روضة، وقد بقيت بينه مسافة وبين ما جرى، متعمدًا نقل ما سمعه، من أجل أن يوصل بسرده الموضوعي هذا ما يريد إيصاله إلى القارئ من أحداث.

- **الثاني: الراوي المتضمن في الحكاية:**

في هذا الضرب من العلاقة بين الراوي ومرويه يكون الراويَ متماهياً في مرويه، حاضرًا في السرد كإحدى الشخصيات المشاركة فيه، عامدًا إلى سرد ما يجري بضمير المتكلم[٢]، ويحفلُ هذا الضمير بقدرته على إذابة الفروق الزمنية والسردية بين الراوي والمروي، ويتمثَّل ذلك في القصة التي قصَّها لهيلين عندما أخذ عينة دم زينب في مدينة الألعاب.

ويتجلّى حضور الراوي وتماهيه فيما يحكي في وضعين:

الأوّل: حضور أساسي يكون فيه الراوي الناقل للحدث أو الملاحظ له[٣]

الثاني: حضور ثانوي يمثل فيه الراوي بطل سرده (يعقوب العريان).

- **المبحث الرابع: أشكال حضور المروي له في (حكاية حب):**

المروي له هو "عونٌ سرديٌّ يتنزل في المستوى السردي الذي يتضمن الراوي"[٤]، ويمكن أن يشار هنا إلى التمييز بين القارئ والمروي له، فالأوّل مكانه خارج النص، فهو فاعلٌ مشخص، مثله مثل المؤلف الواقعي، أما الآخر فهو من صميم النصّ وهو نتاجٌ تخييلي[٥]، وفي تحليل (حكاية حب) يلاحظ أنَّ المروي له في مستوى الراوي دائمًا، فعندما يكون الراوي غائبًا عن الحكي غير مشارك، فإنّ المروي له كذلك غائب عن الحكي غير متعين، أما إذا كان الراوي حاضرًا باعتباره شخصية من شخصيات الرواية فإنّ المروي له في المقابل يصبحُ كذلك حاضرًا ظاهرًا في إحدى الشخصيات.

وقد اتخذ المروي له في (حكاية حب) شكلين من أشكال الحضور حسب الموقع الذي يحتلّه، فالمروي له عندما يكون خارج الحكاية باعتباره الرئيس، يكون مرويًا له غير ممسرح، وعندما يحتلُّ موقعًا داخليًا، ويصبحُ شخصية من شخصيات الحكاية يكونُ مرويًا له ممسرحًا.

---

(1) انظر: مرتاض، عبد الملك. *في نظرية الرواية "بحث في تقنية السرد*: ص153.

(2) انظر: المرزوقي، سمير وجميل شاكر. *مدخل إلى نظرية القصة*: ص102.

(3) المرجع السابق، ص102.

(4) عبيد، علي. *المروي له في الرواية العربية*: ط1، دار محمد علي للنشر، صفاقس، 2003، ص32.

(5) المرجع السابق، ص32.

- **حضور المروي له من خارج الحكاية (المروي له غير الممسرح):**

يمكنُ أن تستشفَ الباحثة وجود مصطلح القارئ وما يرادفه من خلال الإهداء الذي تضمَّن توجهًا مباشرًا إلى شخص ما، أو شيء ما مجهول، (إلى ميم) الذي يشي ذكره بوجود راوٍ متماهٍ مع القارئ المجرّد الواقعي، فالكتابُ المنتج مُهدًى إليه، وبالتالي، فهو هديةٌ منتظمة داخل قانون يمثِّل المؤلِّف المجرَّد فيه المهدي والقارئ المجرد المهدى إليه، فهو وإن كان –أعني المروي له– مجهول الهوية إلا أنّه حاضرٌ في ذهن المؤلِّف، فقد يكون (ميم) امرأة مثلاً لا يرغب المؤلف بالتصريح باسمها، وقد يكون (ميم) الموت الذي يمثِّل بالنسبة للمؤلف موت كلّ شيء: الإنسان، والعلاقات، والحياة.

فقد يردُ مضمرًا ليس بوسعنا تحديد معالمه، مثله مثل راويه العليم بحيثُ يستشفُ وجوده الضمني من خلال تلقيه ذلك الخطاب الوارد بصيغة ضمير الغائب منذ بداية الحكاية، وهو متماهٍ مع القارئ الافتراضي الذي أفرزه النص، فبإمكان القارئ الحقيقي أن يرى فيه صورته[١]، وهو يقعُ خارج الحكاية؛ فإنّ المروي له الذي يقعُ في نفس مستوى الراوي خارجيًا أو غائبًا غير ظاهر عن السرد وعالمه، وليس له وجود واضح في النصَّ إلا من خلال إشارات الراوي إليه، بحيثُ تكمنُ وظيفته في تلقى السرد من الراوي، فهو "يتجه نحو القاص ويصغي إليه تارة، وتارة أخرى يلتفتُ إلى القصة نفسها ويأخذ بمراقبتها"[٢].

والأمثلة على هذا الشكل من أشكال الحضور كثيرة في (حكاية الحب)، ففي بداية المشهد السردي يسردُ الراوي تلك الليلة التي قضاها (يعقوب) مع (روضة)، قائلا: " كانت يدها اليمنى تعبث بأنفه تلتفُّ الأصابع الصغيرة حول قاعدة الأنف تدلكها برفق ثم تصعد بهدوء بهدوء تام وتقفُ في المنطقة الخالية من الشعر بين حاجبيه، ثم تنزلقُ ببطء.."[٣]، ففي هذا النصّ يتوجه الراوي إلى مروي له غير ممسرح يخبره بما كان من أمر تلك الليلة، فالراوي يتحدثُ إلى مروي له خفي، فيقصُّ عليه هذه الحكاية.

يستخلصُ من ذلك أنّ المروي له غير الممسرح أخذ موقعًا خارج الحكاية، مع وجود ما يشير مباشرة على وجوده داخل الراوية مستمعاً، ومراقباً، ومستفهماً في بعض الأحيان، كما نرى في تساؤلاته وتعجبه، واندهاشه مما يقصُّه الراوي عليه.

- **حضور المروي له من داخل الحكاية (المروي له الممسرح):**

يحضرُ المروي له ممسرحًا، عندما تتحوّلُ شخصية من شخصيات الرواية إلى مروي له من خلال الحوارات التي تتمُّ بين الشخصيات، وقد تلعبُ هذه الشخصية دورًا أقلّ أو أكثر أهمية في الوقائع المروية[٤]، وهذا الحضور يندرجُ ضمن المروي له القصصي المعلن الذي يتحوّلُ في الغالب إلى حوار سرديٍّ منتظم صُلب قانون تخاطبي يتداولُ فيه المتحاوران دور العونين السرديين (الراوي والمروي له)، أما المضمر فقد انعدم

---

(1) انظر: عبيد، علي. *المروي له في الرواية العربية*، ص211.
(2) لوبوك، بيرسي. *صنعة الرواية*: ترجمة. عبد الستار جواد، ط2، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2000، ص108.
(3) القصيبي، غازي. *حكاية حب*: ص9.
(1) انظر: برنس، جيرالد. *المصطلح السردي*: ص143.

في الحكاية؛ فالراوي العليم استلم زمام الحكاية من بداية النص إلى منتهاه، وكان المتحكِّم والمسيطر في تنظيم الحوارات بين الشخصيات.

فالمرويُّ له الممسرح في هذه الرواية اتخذ قالباً واحداً، وهو:

مروى له واحد، وراوٍ واحد.

ومن أمثلة ذلك ما جاء في قصة (يعقوب) مع (روضة وابنتيها) في مدينة الألعاب "اسمعي القصة! كنا في مدينة الألعاب، روضة وأمها وهديل ابنة روضة الكبرى، وزينب وأنا، كنا نتنقل بين مختلف الألعاب، من المراجيح إلى السيارات الكهربائية، كانت زينب تركض أمامنا، عندما عثرت وسقطت بدأ الدم ينزف من ركبتها، وبدأت تبكي أسرعتُ إليها وضممتها وربطت الجرح.."[١].

"أتذكر يوم ميلادك، وكأنه حدث البارحة، كنا طفلين أمك وأنا، عندما تزوجنا، كانت في السادسة عشرة..."[٢].

وقوله: "حسنا اسمعي! في سالف العصر والأوان ولدت أميرة جميلة في قصر عظيم كان اسمها فيروز.."[٣] يتحدث الراوي بضمير المتكلم ليسرد للمروي له (جانييت) ما جرى للأميرة فيروز محاولاً إقامة مسافة زمنية فاصلة بينه –باعتباره راوٍ للقصة، وشخصية في الحدث– فكان جزءًا ثانويًّا من مادته الحكائية، عامدًا إلى التفصيل فيما وقع، مضفيًا جانبًا من الصدق فيما يريد أنْ يخبر.

فالمروي له في (حكاية حب) جاء على شكلين: شكل الحضور الأوّل: مروي له من خارج الحكاية (غير ممسرح)، وهو المروي له الرئيس الذي يحتلُّ نفس موقع الراوي، وهو موقعٌ خارج عن الحكاية، وغائب عنها مع وجود إشارات نصيّة تدلُ على وجوده داخل الحكاية مستمعاً، ومراقباً، ومحاوراً أحيانًا، كما رأينا في تساؤلاته أحيانًا، وفي تعجُّبه واندهاشه مما يرويه الراوي أحايين أخر.

أما شكل الحضور الثاني: المروي له من داخل الحكاية (الممسرح) حيث نجده أحد شخصيات الحكاية وقد تحول إلى مروي له مستمع، واتخذ شكلاً واحدًا، وهو مروي له واحد، وراوٍ واحد.

خاتمة البحث:

(حكاية حب) عملٌ أدبي يناقشُ الكثير من قضايا الموت، والحياة، والوجود، والحب، وغيرها من القضايا المبثوثة أثناء النصّ، كما حفلتْ بزخم من الأبعاد الدّلالية، وهي عملٌ يستحقّ أن تدورَ حوله دراسات عديدة، وقد توصّل هذا البحثُ إلى جملة من النتائج، وهي كالتالي:

١. حضر الراوي في (حكاية حب) على شكلين:

- الشكل الأوّل: الراوي الأساس، وهو ناقل للسرد، إذ يحتلُّ المركزية في السرد.

---

(2) القصيبي، غازي. *حكاية حب*: ص13.
(3) المصدر السابق، ص81.
(4) المصدر السابق، ص76.

- الشكل الثاني: الراوي الثانوي، وهو هنا بطل السرد بحيث يقوم برواية الحدث الذي قرره له الراوي الخارجي، وبطولة بعض الأحداث ليفصح عن آرائه وتوجهاته.

٢. يوظف السرد في (حكاية حب) بضمير الغائب في الراوي الأساس، وهو القناع الذي يتموقع خلفه الراوي الكاتب، في حين حضر بضمير المتكلّم في الراوي الثانوي (بطل السرد يعقوب).

٣. صدر النص عن راويين من صنف الحاكي:

— الراوي الخارجي من خارج الحكاية.

— الراوي الداخلي، وهو قليل جدًا في النص.

٤. سعى الراوي الأساس العليم إلى التزام الجانب الموضوعي، والاطلاع التام الكامل إلى الأحداث مع معرفته بما يجول في نفوس شخصياته، وكيفية تفكيرها، ونظرتها للأمور، وللحياة، والموت، والحبّ.

٥. يستخدم الراوي اللا تبئير (التبئير الصفر) فهو عليمٌ بكلِّ شيء قادرٌ على التعمّق في نفوس الشخصيات يعرف مظهرها الخارجي، وينقل أفكارها؛ ولذلك يحفل النص بالأفعال الاستبطانيّة أو الذهنيّة، ومن خلال تدخّلات الراوي في صياغة خطاب شخصيّاته، وعدم تنازله عنه لترويه هي بصوتها، كما أنّ اللّغة التي يستعملها هي في الغالب لغة شاعرية غنائيّة، وقد يعدل إلى التبئير الداخلي المحكوم برؤية كليّة يترجمها الراوي عن طريق معلنات القول الذي تمثّل في المشاهد الحواريّة التي أُجريت بخطاب الشخصيّات، ونقل أقوالها، وقد يستخدم كذلك وجهة النظر الخارجية عندما يصف الشخصية من الخارج، ويسرد مظاهر سلوكها، أو ينقل أقوالها.

٦. اعتمد الراوي الخارجي على تقنيات سردية مؤكداً على حضوره الطاغي، كالتقنيّات المعتمدة في تشكيل الزمن وبنائه في هذا النصّ سواء من خلال الاستباقات، أو الاسترجاعات، ومن خلال النصوص العتبات، والمصاحبات النصيّة الواضحة في الهوامش التي تذيّل بها الحكاية، كما استخدام الراوي تقنيتي السرد والعرض، والمونتاج السينمائي، والتناوب، والميتاقصّ.

7. هناك علاقة وطيدة بين الروائي والراوي؛ ليجعل القارئ يعتقد أنّ النصَّ هو سيرة لكن لا يمكن له الجزم بكونها سيرة ذاتية للمؤلف، ذلك أنَّ الروائي لم يضع أي تنصيص أجناسي، ولم يدرج العمل تحت جنس أدبي وهذا ما يخوّل إدراجه ضمن جنس الحكاية، فالروائيُّ قد حدَّد ميثاقًا مرجعيًا، وهو عنوان النص (حكاية حبّ) فإنَّ من شروط التلقي فرض التعامل مع نتاجه وفق الحدود المرسومة؛ ليعني بأنّ النصَّ لا يضعُ القارئ أمام رواية تامَّة، وإنما أمام حكاية قد يكون الروائي عاش تفاصيلها، أو سمع بها، أو أُخبر عنها.

8. ثمّة علاقة بين الراوي والمروي، وقد تمثَّلت في:

- علاقة مباشرة وقوية بين الراوي والمروي، إذ يعتمد الراوي على رواية الحكاية بنفسه، وكأنّه عاش تفاصيلها.
- إسقاط المسافة الفاصلة بين الراوي ومرويه، فيروي وكأنّه شخصية مشاركة في الحدث، أو إحدى الشخصيات المشاهدة له.

٩. اتخذ المروي له في (حكاية حب) شكلين من أشكال الحضور حسب الموقع الذي يحتلُّه، فالمروي له عندما يكون خارج الحكاية، باعتباره الرئيس يكون مرويًا له غير ممسرح، وعندما يحتلُّ موقعًا داخليًا، ويصبحُ شخصية من شخصيات الحكاية يكونُ مرويًا له ممسرحًا.

ويوصي هذا البحث بتقديم دراسة مستفيضة للعتبات النصية المصاحبة في النصّ، ودراسة الإحالات في بحث مستقلّ.

المصادر:

القصيبي، غازي. حكاية حب: (الطبعة السابعة)، دار الساقي، بيروت، 2011.

المراجع العربية:

إبراهيم، عبدالله. *موسوعة السرد العربي*: طبعة جديدة موسّعة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2013، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، المجلد1.

إبراهيم، منى عبدالرحمن، نهى محمد نشأت. *دور الخط العربي في ابتكار علامات تجارية لتسويق الأزياء المعاصرة المطبوعة من خلال الموروث الثقافي العربي*: مجلة العمارة والفنون، الجمعية العربية للحضارة والفنون الإسلامية، مصر، العدد الخامس، 2017، صص 330-350، DOI: 10.12816/0036613

البدري، أحمد. *الراوي في الرواية العجائبية العربية*: مجلة الراوي، النادي الأدبي الثقافي بجدة، العدد18، 1مارس 2008، صص 19-36.

برهومة، عيسى عودة، بلال كمال عبد الفتاح. *سيمياء الإهداء "دراسة في نماذج من الرواية العربية*: حولية كلية. الدراسات الإسلامية والعربية للبنات، الإسكندرية، المجلد4، العدد23، 2016، صص670: 719.

بلعابد، عبد الحق. *عتبات جيرار جينيت من النص للمناص*: ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، 2008.

حسين، خالد. *شؤون العلامات "من التشفير إلي التأويل"*: التكوين للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2008.

حليفي، شعيب. *هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل*: ط1، مطبعة النجاح الجديدة، بيروت، 2005.

الدوهو، محمد. *المحكي واستراتيجية الممكن قصة "الرجل الحافي" لمحمد الدغمومي*: النادي الأدبي الثقافي، جدة، العدد 40، 2013، ص101- 108.

ذهني، محمود. *القصة في الأدب العربي القديم*: ط1، مكتبة الأنجلو، القاهرة، 1973.

زيتوني، لطيف. *معجم مصطلحات نقد الرواية*: ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 2002.
السلوي، مصطفى. *عتبات النص "المفهوم والموقعية والوظائف*: منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، سلسلة بحوث ودراسات، 2003.
الشريف، حبيلة. *بنية الخطاب الروائي "دراسة في روايات نجيب الكيلاني*: ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، 2010.
عبد الحكيم، شوقي. *الحكاية الشعبية العربية*: د.ط، دار ابن خلدون، بيروت، 1980.
العبودي، ضياء غني. *لوحة الغلاف في الرواية العراقية المعاصرة –دراسة في نماذج مختارة–*: الملتقى العلمي العالمي الحادي عشر للغة العربية، اللغة العربية ودورها في تطبيق الشريعة الإسلامية والحضارة الإنسانية، أندونيسيا، 2018، صص 721- 745.
عبيد، علي. *المروي له في الرواية العربية*: ط1، دار محمد علي للنشر، صفاقس، 2003.
العمامي، محمد نجيب. *الذاتية في الخطاب السردي*: ط1، دار محمد علي، صفاقس، 2011.
العمامي، محمد نجيب. *الراوي في السرد العربي المعاصر رواية الثمانينيات بتونس*: ط1، دار محمد علي الحامي للنشر، طفاقس، 2001.
العيد، يمنى. *تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي*: ط2، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 1999.
فضل، صلاح. *بلاغة الخطاب وعلم النص*: عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، العدد 164، 1992.
قاسم، سيزا. *بناء الرواية دراسة مقارنة في "ثلاثية نجيب محفوظ"*: ط1، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 2004.
القاضي، محمد وآخرون. *معجم السرديات*: ط1، دار محمد علي للنشر، تونس، دار الفارابي، مؤسسة الانتشار، بيروت، 2010.
قريرة، حمزة. *الفضاء النصي في الغلاف أول العتبات النصية، قراءة في غلاف دواوين شعرية نسوية جزائرية معاصرة*: مجلة الأثر، العدد 25، جوان 2016، صص 237-249.
مرتاض، عبد الملك. *في نظرية الرواية "بحث في تقنية السرد*: د.ط، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 1998.
المرزوقي، سمير وجميل شاكر. *مدخل إلى نظرية القصة*: الدار التونسية للنشر، تونس، 1985.
معيكل، أسماء. الأفق المفتوح نظرية التوصيل في الخطاب الروائي المعاصر، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2013.
النصير، ياسين. *إشكالية المكان في النص الأدبي*: ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد 1986.
يقطين، سعيد. *تحليل الخطاب الروائي*: ط4، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2005.

المراجع المترجمة:

باختين، ميخائيل. *الكلمة في الرواية*: ترجمة. يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1988.
برنس، جيرالد. *المصطلح السردي*: ترجمة. عابد خزندار، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 2003.
بوث، وين. *بلاغة الفن القصصي*: ترجمة. أحمد خليل عردات، علي أحمد الغامدي، جامعة الملك سعود، الرياض، 1994.

جون، كوهين. بنية اللغة الشعرية: ترجمة. محمد الولي، محمد العمري، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2014.

جينيت، جيرار. *خطاب الحكاية بحث في المنهج*: ترجمة. محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، ط2، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997.

لوبوك، بيرسي. *صنعة الرواية*: ترجمة.عبد الستار جواد، ط2، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2000.

ميشال، بوتور. *بحوث في الرواية الجديدة*: ترجمة. فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، 1989.

مقالات من الشبكة العنكبوتية:

[١]- فردي، سعيد. *الراوي وعلاقته بالسرد قراءة في رواية "الشمس لن ترحل" للكاتب محمد عناني:* متاح على الشبكة:
http://www.annachraalikhbaria.com/2013/08/blog-post_4654.html