تقنيات السرد الروائي وخلق الأيديولوجيا

الدكتورة

غادة حسن زكريا عشبة

قسم اللغة العربية ـ كلية الآداب ـ جامعة الجوف ـ المملكة العربية السعودية
قسم اللغة العربية ـ كلية الآداب ـ جامعة دمنهور ـ جمهورية مصر العربية

العدد الخامس والعشرون

للعام ١٤٤٢هـ / ٢٠٢١م

الجزء الثامن

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية ٦٩٤٠/ ٢٠٢١م

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

بسم الله الرحمن الرحيم

تقنيات السرد الروائي وخلق الأيديولوجيا

غادة حسن زكريا عشبة

قسم اللغة العربية ـ كلية الآداب ـ جامعة الجوف ـ المملكة العربية السعودية
قسم اللغة العربية ـ كلية الآداب ـ جامعة دمنهور ـ جمهورية مصر العربية
البريد الإلكتروني : gheshba@ju.edu.sa

الملخص

يتناول هذا البحث جانبًا مهمًّا من أدوات المؤلف في خلق عالمه الروائي، وهو ما عُرف بتقنيات السرد الروائي، وهذه التقنيات هي في ذاتها ما يحرك الفعل الروائي، وتتوزع بين القول الروائي، والمتخيل الروائي نفسه. وتظهر هذه القوى المحركة لعملية السرد عند المؤلف نفسه، أو الذات التي يخلقها المؤلف في عالمه، من الراوي والشخصية. وأبرز هذه التقنيات في نظرنا التي تؤثر في بث أيديولوجيات المؤلف أو –لنقل أيديولوجيات السرد– تظهر في تدخل المؤلف في عملية السرد، والتدخل نفسه يظهر في كل الأعمال الروائية، غير أنه يتفاوت في درجته من ناحية، وفي الموقع الذي يخرج منه هذا التدخل من ناحية أخرى. والكتاب مختلفون فيما بينهم في درجة التدخل بحسب ما يتيحه المؤلف من مسافة بينه وبين الذات الفاعلة في عملية السرد، فالمسافة بينه وبين راويه تحكم هذا التدخل، وكذلك بينه وبين شخوصه، أو بينه وبين قارئه. والتقنيات الأخرى غير التدخل تمثلت في نوعين؛ الأول: سرديات النص والنص الموازي، والآخر: خطاب النص والنص الموازي. ويدخل في النوع الأول تغيير ضمير السرد، والحوار، وتعدد الأصوات واختلاف المنظور، والعنوان، والتمهيد، والتعليق. ويدخل في النوع الثاني تيار الوعي وخطاب الذات، وخطاب الهوامش، وخطاب المحايثة، وخطاب التعتيم .

الكلمات المفتاحية : تقنية، السرد، تدخل، المؤلف، النص، الخطاب، أيديولوجيا.

Narrative Techniques and Ideology Creation

Ghada Hassan Zakaria herb
Department of Arabic Language, College of Arts, Al-Jouf University, Kingdom of Saudi Arabia
Department of Arabic Language, Faculty of Arts, Damanhour University, Arab Republic of Egypt
Email: gheshba@ju.edu.sa

Abstract

This research deals with an important aspect of the author's tools in creating his fictional world, which is known as narrative narrative techniques, and these techniques are in themselves what motivates the narrative act, and they are distributed between the novelist's saying and the fictional novelist itself. These dynamics of the narration process appear in the author himself, or the self that the author creates in his world, from the narrator and the character. The most prominent of these techniques, in our view, that affect the dissemination of the author's ideologies, or - let's say the ideologies of the narrative - appear in the author's intervention in the narration process, and the same intervention appears in all fictional works, but it varies in its degree on the one hand, and in the location from which this intervention emerges on the one hand. Other. The writers differ among themselves in the degree of intervention according to what the author allows of the distance between him and the active subject in the narration process. The techniques other than intervention were of two types; The first: the narratives of the text and the parallel text, and the second: the discourse of the text and the parallel text. The first type includes changing the pronoun of narration, dialogue, polyphony, different perspectives, title, preface, and commentary. The second type includes the stream of consciousness, the discourse of the self, the discourse of the margins, the discourse of immanence, and the discourse of opacity.

Keywords: technique, narrative, intervention, author, text, discourse, ideology.

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

إنّ التقنية الأولى التي تظهر من خلالها أيديولوجيات السرد هي تقنية تدخل المؤلف؛ التي قد يتمكن منها فيحكمها، أو لا يُمكّنه السرد منها فلا يستطيع التحكم فيها، وربما تكون لغته الشعرية المفرطة إحدى الوسائل التي تؤثر سلبًا في تحكمه في السرد، وكذلك ما يفرضه السرد أحيانًا من نقاش الأفكار، فيغرق في إطار فلسفي، صريح أو ضمني يؤثر كذلك في إتقان هيكلة السرد.

وسوف تجد التقنيات المذكورة في هذا البحث تتعلق بجانب النص والنص الموازي من ناحية، وبجانب الخطاب والخطاب الموازي من ناحية أخرى، وفي كل نوع من النوعين عدد من التقنيات التي تمد بطرف منها إلى التقنية الكبرى وهي تدخل المؤلف، فالتدخل أداة مهمة من أدوات بثّ الأيديولوجيا في العمل الروائي، وهو يتلاقى مع تقنيات النوعين النص والخطاب في أمور كثيرة، وكذلك فإن هذه التقنيات الأخرى يمكن أن تندرج تحته في أمور مشتركة، فيكون إدراجه تحت كل ما يخصه من هذه التقنيات مفرِّقًا لمجموعه، فارطًا لعقده؛ لذا كان الحديث عن التدخل بوصفه تقنية أُولى تكون بمثابة المدخل إلى هذا البحث، والسبيل المعبدة فيه.

وقد عرضت في هذا البحث للتقنيات التي تؤثر في نقل الأيديولوجيا وتداولها، فبدأت أولاً بتقنية تدخل المؤلف، وكيف يمكن أن يتدخل في السرد الروائي، ومن يحكم على هذا التدخل، فتعرضت إلى أنواع القراء، وما الفائدة من التدخل؟ وقد وجدنا أن الوظيفة الكبرى لهذه التقنية تكمن في نقل أفكار الكاتب ومعتقداته إلى القارئ؛ لذا جاء الحديث عن الأيديولوجيا

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

ومفهومها. ثم انتقلت إلى تقنيات أخرى فقسمتها إلى قسمين، الأول: سرديات النص والنص الموازي، وفيه تناولت ما يندرج تحت سرديات النص من تغيير ضمير السرد، والحوار، وتعدد الأصوات واختلاف المنظور. أما في سرديات النص الموازي فقد عرضت للعنوان، والتمهيد، والتعليق، وقد يسمون هذه التقنيات تقنيات إضاءة النص، أو تقنيات التوضيح السردي. والقسم الآخر: خطاب النص والنص الموازي، فتحدثت في خطاب النص عن تيار الوعي وخطاب الذات، وفي خطاب النص الموازي عن ثلاثة أنواع من الخطابات، وهي: خطاب الهوامش، وخطاب المحايثة، وخطاب التعتيم.

وهذه التقنيات جميعها لها أكبر الأثر في بيان أيديولوجية الرواية، فما هذه الأيديولوجيات إلا مجموعة القيم والأفكار التي أراد المؤلف بثها في أحشاء روايته، سواء أكان هذا البث مباشر أم غير مباشر بحسب كل تقنية من التقنيات التي استخدمها.

وقد اعتنى هذا البحث بنصوص من الرواية المصرية محاولًا من خلالها أن يُظهر هذه التقنيات التي أسهمت في خلق أيديولوجيات تقف في دائرة مشتركة بين العالمين الواقعي والمتخيل.

البحث:

إن عملية الخلق الروائي من العمليات غير اليسيرة في تكوينها لدى المبدع، ذلك أن المبدع يركب ويفكّك بين مجموع من الأشخاص، والأحداث، والأزمنة، والأمكنة، وينوع في أداته التعبيرية من ناحية الفكر، والمشاعر، ووسيلة الخطاب، . . . وغيرها. بمعنى أن المؤلف يصنع عالمًا جديدًا لم يكن له به عهد وقت التفكير في تكوينه، بل مجرد خطوط عشوائية في جهات متغايرة، يحاول أن يجمعها جمعًا شائقًا منطقيًا، وهذا ما اتُفق عليه من أنّ عالم الرواية غيرُ العالم الحقيقي الذي يحياهُ المؤلف، ومن ثمَّ نجد أنفسنَا أمام ثنائية كبرى من ثنائيات النقد الروائي، وهي: العالم الحقيقي، والعالم المتخيل.

وهذه الثنائية تجرنا إلى ثنائيات أخرى يَعقد عليها النقادُ آراءهم في العملية السردية، ممثلة في المؤلف – والراوي، المروي له – والقارئ الخارجي، الفكر – والعاطفة، الرؤية – والانتقاء ، الاستجلاء – والإخفاء. .. وغيرها. وهي ما نحاول أن نستظهره في هذه الصفحات.

ولعل أهم المراحل التي يمر بها الكاتب حين يكتب روايته تتمثل في اختيار راوي الحكاية، هذا الاختيار نفسه الذي تتحدد فيه علاقة المؤلف براويه من حيث الاتحاد والافتراق، أو درجة القرب والبعد بينهما، وباستطاعة الناقد فيما بعد أن يحدد العوامل المتحكمة في هذه العلاقة من خلال النظر في نقاط الاتفاق والافتراق بين هذين الشخصين؛ المؤلف/ والراوي، أو بين هذين العالمين (الحقيقي والمتخيل).

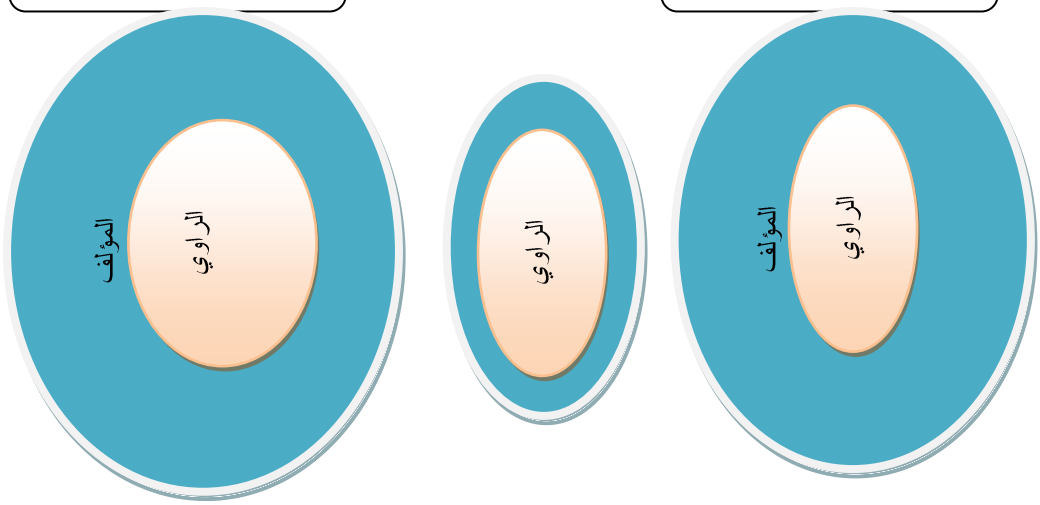
الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

ولنا بعدُ أنْ نستعيرَ مصطلحات العلاقة بين الراوي وحكايته (الموقع، والمسافة، والجهة)[١] في تحديد العلاقة بين المؤلف والراوي.

فإذا كان كلُّ راوٍ منَ الرواة لا بد أن يقعَ موقعًا معينًا من روايته، فإننا نقول كذلك بأن كل مؤلفٍ يقع موقعًا ما من راويه. ولكن الاختلاف بينهما أن موقع الراوي يكاد يكون ثابتًا محددًا في حكايته –ما لم يتغير الراوي في الحكاية الواحدة– يسرد من خلاله أحداث حكايته، أما المؤلف فإن موقعَه متغيرٌ دائمًا، ليس له نقطة ثابتة يقع فيها، وينطلق منها، بل نتصوره وكأنه على مقعد متحرك في خطٍّ دائري يقبل الفسحة والتضييق. تحكمُه مِن راويه مسافة ما، قدْ تطولُ، فتبعد كل البعد، أو تقصر فتصل إلى حدّ التَّماس. ويرى من موقعه ما لا يستطيع أن يراه الراوي، حتى وإن كان هذا الراوي من نوع الراوي العليم بكل شيء. . .

إن السمة الواضحة التي نتصورها في المؤلف أنه يتميز بنوع من التمدد والانحسار، أو ما يمكن أن نسميه بالمد والجزر الدائري، فتارة تتوسع دائرته لتبعد عن دائرة الراوي، وتارة تنحسر هذه الدائرة وتتقلص لتقرب من –أو ربما تتعدى– دائرة الراوي. فالمؤلف أحد أهم العناصر الخارجية التي تحكم العملية الإبداعية.

(١) حول هذه المصطلحات انظر: عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م، ص١٩ وما بعدها



ولما كان المؤلف ينفصل عن الراوي، وهو غيره؛ لاختلاف العوالم التي يلقي كل واحد منهما فيها أدواته، وتباين وظائف كل واحد منهما، . . . فالمؤلف يبقى في العمل الروائي ذاتًا خارجية، لا نحكم بوجوده في العمل الروائي، حتى وإن قربت المسافة بينه وبين راويه إلى درجة الاتحاد، فإنه يظل الذات المتخفية وارء راويه.

غير أن المؤلف والراوي يشتركان في وظيفة تحديد الأيديولوجية، وإن كانت المهمة الكبرى تعود إلى المؤلف، فإذا كانت الأيديولوجية "تنطلق من مواقع الناس في المجتمع"[١] فإن الذي يحكم هذه المواقع في العمل الروائي هو المؤلف، فيحدد موقع الراوي أولاً، وكذلك موقع كل شخصية من شخصيات عمله، وعلاقات هذه الشخصيات ببعضها البعض، ويكون التعبير مِن بعد –ذراع اللغة في الرواية– هو الأداة التي تنطِق بهذه الأيديولوجيات.

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا: هل للمؤلف أن يتدخل في العملية السردية بحيث يلعب دور راويه، وإن أمكن ذلك فما حدود هذا التدخل، وما فائدته، ومظاهره ، ومتى نحكم بالتدخل؟

(١) يمنى العيد: الراوي، الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ، ص٢٣

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

لا بد أولا أن نفهم ما المقصود بتدخل المؤلف Author's intrusion :

قد حكمنا فيما قبل بأن المؤلف غير الراوي، وأنه ينفصل عنه، بحيث يكون ذاتًا خارجة عن العمل الروائي، يعني ذلك أن المؤلف يلزمه ألا يتدخل في العمل الروائي قدر الإمكان؛ لأنه بتدخله يفقد العمل الروائي موضوعيته؛ إذ يخلط بين عالمين؛ الأول للحقيقي والآخر للمتخيل.

ومن ثمّ فإن التدخل يعني أن يقحم المؤلف في حكاية الأفعال والأقوال ما تصلح العملية السردية بغير ذكره، أو أن تصلح بغيره دون تدخل. . . بمعنى أنه إذا ظهر الكاتب في العالم المتخيل، فإننا نحكم عليه بالتدخل. . .

تدخل المؤلف والأيديولوجيا:

إن أبرز ما يقابلنا في إظهار أيديولوجيات المؤلف في السرد الروائي هو أن يتدخل المؤلف في عملية السرد، ويلقي بظلال أفكاره خارج الإطار الذي وضعه مسبقًا لتنظيم عملية السرد.

والتدخل يكون عن قصد، وقد يكون عن غير قصد، فالأول يصرح به المؤلف صراحة واضحة، ويتخذ لذلك إجراءاته وأدواته، وربما يعلل أسبابه، أما الآخر وهو غير المقصود فينتج عن نسيان المؤلف لوظيفته، أو فقده للحد الفاصل بينه وبين راويه، فيطلق العنان لأقواله، أو يفيض في لغة شعرية تنساب فلا يستطيع أن يوقفها، إلا بعد أن يجف انفعاله بموقفه. . . وهذا النوع ربما عدّه الكثير من نقاد الرواية عيبًا، وفقًا لما ذكره لطيف زيتوني: "وهذا التدخل يضر غالبًا بالرواية؛ لأنه يخرج الكاتب من عالم الراوي، ويردّه إلى عالم الكاتب"[(١)] ويحدث خلطًا بين الشعور في عالم

(١) لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، ودار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٢م: تدخل، ص٤٨

المتخيل والشعور في عالم الكاتب؛ لذا فإنه "لا ينبغي للروائي أن يتحكم بعالمه الروائي ويسيره على وفق دفق الوجدان الذي يعتريه لحظة الكتابة"(١)

السبب الآخر في كونه عيبًا في نظرهم يرجع أيضًا إلى هذا الدفق الشعوري، لكنه هنا مختلف النِّسبة، فالأول منسوب للراوي، والآخر منسوب إلى المؤلف، فلكل واحد منهما شعوره وانفعاله، فالأول وهو المؤلف يترك الأمر لشعوره فيحدث التدخل، والآخر وهو الراوي يُكبَح عنده هذا الشعور بتدخل المؤلف، فالسبب في ذلك يرجع إلى "تقليله من الكثافة الانفعالية للتجربة التي يقدمها، عن طريق تشتيت الانتباه إلى عملية السرد، وهو أيضًا يدَّعي نوعًا من الحجية من التواجد في كل مكان في الوقت نفسه، وهو الأمر الذي لا يستطيع عصرنا الذي ساد فيه الشك والنسبية أن يخلعه على أي شخص"(٢) فالأمر هنا راجع إلى الأثر الحاصل من تقليل الكثافة الانفعالية، وهو تشتيت الانتباه. يضاف إلى ذلك سبب ثالث من منافاة العقل، وهو الحلول في كل وقت وفي كل مكان؛ "لذا فقد نحت القصة الحديثة إلى كبت صوت المؤلف، أو إزالته تمامًا عن طريق تقديم الحدث من خلال وعي الشخصيات، أو إسناد مهمة السرد إليهم. . . "(٣)

ولكن مَن يحكم على العمل بِتدخل الكاتب فيه من عدمه؟

---

(١) مصطفى ساجد الراوي: الروائي وموقعه داخل الرواية، مجلة الموقف الأدبي، ع ٣٨١ كانون الثاني ٢٠٠٣م، ص٢٥.

(٢) ديفيد لودج: الفن الروائي، ترجمة: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص١٦

(٣) السابق نفسه، ص١٦

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

إذا كنا نصدق على قول باختين بما ادّعاه من ديمقراطية الرواية[١]، بمعنى أنّ الرواية تكتب لكلّ الناس، أو لكل قارئ، فهل يستطيع كل قارئ أن يحددَ التدخلَ فيما يقرأ؟

لا شك أن القراء مختلفون في ثقافاتهم ومرجعياتهم، بل وفي إدراكهم ووعيهم بما يقرؤون، وهذا الاختلاف يؤدي بلا شك إلى اختلاف المفهوم من القراءة، والقارئ الجيد (الواعي) وحده هو من يستطيع أن يحكم على مواضع التدخل. . .

وهنا لا بد أن نوضح نوعين من القراء؛ الأول: القارئ داخل النص، والآخر: القارئ خارج النص، فالأول هو المعادل للراوي، أو هو المروي له، حيث إن كليهما داخل النص، ويختصان بالعالم المتخيل، وهذا القارئ "هو دائمًا مجرد أداة بلاغية، وسيلة للسيطرة على استجابة القارئ الحقيقي، الذي يضل خارج النص"[٢]، والآخر يكون خارج النص معادلاً للمؤلف، وهو القارئ المشارك في القراءة، وليس بتوجيه النص له.

---

(١) هذا المفهوم من قول باختين بديمقراطية الرواية يتعلق بالخطاب باعتباره فنًّا ديمقراطيًّا يعرض لأصوات متناقضة أحيانًا بطريقة متكافئة. انظر: عبد المجيد الحسيب: حوارية الفن الروائي، منشورات مجموعة الباحثين الشباب، كلية الآداب، مكناس، المغرب، ص٤. وهو جزء من المفهوم العام الذي سماه حوارية الرواية، بمعنى أن الخطاب الروائي يشكل طرفين للحوار بين المؤلف والقارئ، وبين المؤلف الضمني والقارئ الضمني، وحتى داخل الحوار في الرواية بين الشخصية والشخصية الأخرى، أو بين الشخصية ونفسها. انظر: ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ط١، ١٩٨٧م.

(٢) ديفيد لودج: الفن الروائي، ترجمة: ماهر البطوطي، ص٩٢

وإيحاء المؤلف بتحويل القارئ الخارجي إلى قارئ داخلي هو عملية من التمويه السردي التي يعمد إليها المؤلف، ويعد –في الوقت ذاته– إقحامًا من المؤلف في الخطاب الروائي، فإذا قال الراوي مثلاً : عزيزي القارئ، فهو يقصد قارئًا داخل الخطاب، ولكن القارئ الخارجي يشعر بالراوي نفسه، بقدر ما يشعر بالمؤلف يوجه له خطابه.

عرفنا أن المؤلف قد يقصد إلى التدخل قصدًا، فما الفائدة من عملية التدخل، أو ما الوظائف التي يؤديها التدخل؟

تعد السيطرة على استجابة القارئ أحد أهم وظائف التدخل المقصود، وإذا كان هذا التدخل يحمل نوعًا من التمويه الذي تتبناه العملية السردية، هذا التمويه الذي ينتج عن تداخل الوظائف بين المؤلف والراوي، فإنهما كذلك يتشاركان في بعض الوظائف أحيانًا، وأهم هذه الوظائف التي يتضلع بها المؤلف والراوي، وظيفة تنظيم السرد(١). والأصل في عملية التنظيم أن تكون للسارد، وليس للمؤلف، لكن المؤلف قد يلوذ بأداء هذه الوظيفة حين يعجز السارد عن أدائها. وحينئذ يصبح المؤلف والسارد شيئًا واحدًا، وهذا التدخل "يبرز نوعًا من الحضور السائد للمؤلف في عمله السردي في شكل راوٍ على قدر كبير من الاحترافية، يستطيع أن يقيم جدلاً بين رواته ... "(٢).

---

(١) معجم مصطلحات نقد الرواية، تدخل، ص٤٨

(٢) انظر: نجاة وسواس: السارد و المؤلف في تحليل الخطاب الروائي الجزائري، ص١٦ . بحث منشور على موقع جامعة قاصدي مرباح ورقلة، ضمن أبحاث الملتقى الوطني الأول حول اللسانيات والرواية.

https://manifest. univ-ouargla. dz/index. php/archives/archive/facult%C3%A9-des-lettres-et-des-langues/29-html

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

ولا شك أن أصحاب وجهة النظر هذه يختلفون في المفهوم نفسه في المؤلف والراوي، هل هما كل واحد، أو أنهما منفصلان؟ فيعدونهما ذاتًا واحدة.

والتنظيم يكون من خلال تقنيات متعددة، أهمها التلاعب بالزمن، أو تقديم الحوادث وتأخيرها، وذلك أن الأحداث متعلقة بالأزمنة، فتقديم بعض الحوادث، وتأخير أخرى، يلزمه تحديد زمن هذه الحوادث، وقد يرى الراوي أن يقدم حدثًا من المستقبل، يتبعه بسلسلة من الأحداث الماضية، وهذه الحوادث الماضية نفسها يمكن التلاعب فيها بعرض الماضي نفسه، ثم سرد ماضي الماضي. . . وهكذا. أو يكون بالوصف المتقطع للشخصيات على مسار السرد بما يستجيب مع المواقف المختلفة التي يعرض لها السرد.

والوظيفة الثانية: من وظائف التدخل هي التعليق على النص، "فيأتي التعليق في صورة تفسيرات يقدمها حول الأحداث، أو أحكام يصدرها على سلوك الشخصيات، أو آراء يبديها في الموضوعات المثارة"[١]

وإذا كانت هاتان الوظيفتان تنسبان إلى المؤلف، فإن الأمر يختلف من وجهة بعض النقاد الجزائريين، فيرون أن هذه الوظائف نفسها هي وظيفة السارد، وليست وظيفة المؤلف[٢].

أما الوظيفة الثالثة فهي مرتبطة بسابقتها، وهي الأعلق بموضوع بحثنا، وهي الوظيفة الأيديولوجية للخطاب الروائي، فيلقي المؤلف من خلال خطابه وعرضه لما يؤمن به هو نفسه، ينثره في تعليقاته، أو على لسان شخصياته.

---

(١) معجم مصطلحات نقد الرواية، تدخل، ص٤٨

(٢) انظر: السارد و المؤلف في تحليل الخطاب الروائي الجزائري، ص١٦

وهذه الوظيفة تجرنا للبحث في تحقيق الأيديولوجي من خلال التدخل في العملية السردية؛ لذا يلزمنا أولا أن نفهم الأيديولوجيا وعلاقتها بالنص الروائي.

الأيديولوجيا Ideology:

إن تقصي حدٍّ لمصطلح الأيديولوجيا يقودنا في النهاية إلى عدد كبير من المفاهيم التي ترتبط بهذا المصطلح، لارتباط هذا المصطلح من ناحية بجوانب معرفية متعددة، من الدين والسياسة، والاقتصاد، والاجتماع، وعلم النفس، وتعدد الاعتبارات التي نقيس عليها هذا المصطلح من ناحية أخرى، فيذكر لنا عبد الله العروي هذه الاعتبارات، فيناقشها باعتبارها قناعًا، وباعتبارها نظرة كونية، وباعتبارها علم الظواهر، وداخل هذه الاعتبارات نجد اعتبارات أخرى مادية، وسيكولوجية، وجمالية، وسياسية[١]. . . ومن تعريفاتها أنها: "نظام مركب يشمل إلى جانب الأفكار والمفاهيم تصورات خيالية وممارسات عملية، فعلية أو ممكنة، ترتبط بمجموعة اجتماعية طبقة أو فئة، الأيديولوجية إذن لا تعبر بالضرورة عن حقيقة أوضاع، بل عن علاقة خيالية مع الواقع تحكمها مصالح الطبقة أو الفئة، فيرتبط تصور العالم وعلاقاته بوعي زائف أو جزئي"[٢]

وإذا بحثنا في العلاقة بين الأيديولوجيا والرواية –وفق التعريف السابق– فإننا نجد أوجه اشتراك بينهما تكاد تكون خيوطًا جامعة بين

---

(١) انظر: عبد الله العروي، مفهوم الأيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٥، ١٩٩٣م.

(٢) أمينة رشيد: الأيديولوجية والشكل الأدبي، مجلة أدب ونقد، م٥/ ع٤٣، يناير ١٩٨٩م، ص٩

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

الأيديولوجية والعمل الأدبي، فالأيديولوجية نفسها أداة للرواية في تحقيق التشبع والتحمل بما تؤمن به وتعتقده، والرواية كذلك أداة للأيديولوجية في تحقيق التأثير في المتلقي من جمهور الناس.

وقد ذكرنا في التعريف السابق أن الأيديولوجيا ممارسات عملية، ذلك أن "وظيفتها العملية المجتمعية تفوق من حيث الأهمية وظيفتها النظرية المعرفية"[١] فكذلك الرواية تضم الجانبين النظري (المعرفي) والعملي، وقد لا يفهم القارئ العادي كثيرًا من الجوانب المعرفية التي تضمها الرواية؛ لافتقاده الخلفيات المعرفية التي تحسّن إداركه ووعيه بالعمل الأدبي، غير أن تأثير الرواية في هذا القارئ يحدث ولا شك، ويغير في أيديولوجياته التي يتبناها، وإن كانت بسيطة.

وهذا ينقلنا للوجه الثاني من الاشتراك بينهما، وهي كما يقول لوي ألتوسير: "تتعلق بعلاقة المعاناة التي تربط الناس بعالمهم، وأن هاته العلاقة لا تظهر واعية إلا بشرط أن تكون غير واعية، لا تظهر بسيطة إلا بشرط أن تكون مركبة، وأنها ليست علاقة بسيطة، وإنما هي علاقة العلاقات، . . . وفيها توضع العلاقة الحقيقية داخل العلاقة الوهمية"[٢] أيَضًا فالعمل الروائي لا تظهر بساطته إلا إذا أتقن المؤلف تركيب عناصره تركيبًا محكمًا، وهي كذلك توضح علاقات الناس بمعاناتهم في عالمهم، وهي تربط بين عالمين حقيقي، وضمني أو خيالي.

---

(١) محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي: الأيديولوجيا، سلسلة دفاتر فلسفية، دار توبقال، ص٨

(٢) الأيديولوجيا، ص٩

وعملية المعاناة في علاقات الناس بعالمهم تقتضي صراعات مختلفة، والمجتمع لا يحوي أيديولوجية واحدة، بل ينطوي على عدد كبير من الأيديولوجيات بحسب الفئات والطبقات فيه، بل تتغير المفاهيم الأيديولوجية داخل الطبقة الواحدة. وعالم الرواية لا يختلف عن العالم الحقيقي في تمثله لكثير من الأنساق الأيديولوجية التي يجري دائما بينها الصراع، وإن لم يكن مباشرًا، فيتصارعون تصارع المخالفة، وليس تصارع الضدّ، أو العدو، والأداة الكبرى في الرواية لعرض هذه الأنساق المختلفة تكون للتعبير، "وإذا كان التعبير علاقة تخاطبية، أي حوارية، بين الناس الذين يعيشون في مجتمع، وفهو –وبحكم كونه كذلك– ذو طابع صراعي أو تناقضي، هذا الطابع نفسه هو طابع العلاقات بين الاجتماعية بين الناس"(١).

وعملية الصراع تقودنا إلى البعد التأثيري لهذه العلاقة الصراعية بين الأنساق الأيديولوجية المختلفة، وأصحاب الكلمة في التوجيه الأيديولوجي، أو من يتولون الخطاب الأيديولوجي نفسه يعمدون إلى الجانب العاطفي في التأثير على فئة ما، وهو أسرع الجوانب في تحقيق الاستجابة، والأمر لا يختلف في الرواية، بل هو أشد هنا، فَكَمْ مِن كاتبٍ قدْ دغدغ المشاعر، وحرّك الوجدان، حتى في أشد الموضوعات معاناة.

إن العالم المتخيل للرواية يحوي عدة عوالمَ أيديولوجية، يمثل كل واحد منها صدىً للشخص فكريًّا، وعاطفيًّا، وسياسيًّا، ودينيًّا، . . . سواء أكان هذا الشخص راويًا أو أحد شخوص الرواية ذاتها. . . حتى إن المكان والزمان قد يمثلان عالمًا أيديولوجيًّا، بما يحتويان من دلالة رمزية، يقصدها المؤلف حين يختار مكانه، أو يحدد زمانه.

---

(١) يمنى العيد: الراوي، الموقع والشكل ، ص٢٢

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

سؤالنا الآن: لِمَ يتدخل المؤلف، وهل يكون تدخله عن وعيٍ أو غير وعي؟

إن المؤلف يمثل ذاتًا خارجية لها أبعادها الاجتماعية، والثقافية، والسياسية، والاقتصادية، يعرض من خلال عمله لهذه الأبعاد تأثرًا وتأثيرًا. وهذه الأبعاد تمثل في الحقيقة الجانب الأيديولوجي للمؤلف؛ "فالنص الأدبي يحمل أيديولوجية ويخترق أيديولوجية"[١]، وإذا كان المبدع لا ينفصل عن مجتمعه فإن عمله الفني يقتضي أن لا يخرج عن تمثيل هذه الجوانب؛ إذ إن الأيديولوجية حسب مفهوم باختين هي "مجموع الانعكاسات والانكسارت داخل المخ البشري للواقع الاجتماعي والطبيعي الذي يعبر عنه ويثبته بواسطة الكلمة، والرسم، والخط، أو بشكل سيميائي آخر"[٢] لذا كان البحث في ثقافة المؤلف جزءًا مهمًا من البحث في علاقة الأيديولوجي بالرواية. وبالمثل يقال ذلك في الراوي، فهو أيضًا ذات، تمتلك الأبعاد ذاتها، لذا كان تمثيله لأيديولوجيات الرواية أمرًا محتّمًا. فالمتكلم في الرواية –سواء أكان المؤلف أم الراوي– "هو دائمًا، وبدرجات مختلفة، منتج أيديولوجيًا، وكلماته هي دائمًا عينة أيديولوجية"[٣]

(١) الأيديولوجية والشكل الأدبي، ص١٠

(٢) نقل هذا التعريف محمد برادة في تمهيده لترجمة كتاب الخطاب الروائي لباختين، وهو ما فهمه تودوروف من أيديولوجية باختين في كتابه: باختين: المبدأ الحواري. انظر: الخطاب الروائي، ص٢٢.

(٣) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ص١٠٢.

تقنيات السرد واستجلاء الأيديولوجيا:

أولًا: سرديات النص والنص الموازي:

تتضح أدوات السرد التي تظهر أيديولوجيا الرواية في هذا القسم من خلال التقنيات المألوفة التي يقدمها المؤلف بهدف تنظيم عملية السرد من ناحية، وكذلك ما يتبناه من تقنيات غير معتادة يوظفها المؤلف بشكل مباشر فيما يعرف في النقد الروائي بسرديات النص الموازي من ناحية أخرى. وتمثل سرديات النص الشكل المألوف للعملية السردية من ناحية صنعة الكاتب، فإذا كان السرد في المعتاد يصدر من راوٍ، فإنه في المقابل يتجه إلى قارئ ضمني. أما في النص الموازي فإنه يصدر عن ذات خارجة عن النص الروائي ليصب في وعي القارئ الفعلي.

- **سرديات النص**:
- **تغيير ضمير السرد**

وأول هذه الأدوات المعتادة هي أن يغير المؤلف من طريقة السرد الروائي، فالمؤلف الذي يختار لروايه السرد بضمير المتكلم، ثم يتحول عنه إلى ضمير الغائب أو المخاطب مثلاً، فإنه قد يكون دليلًا على أن هذا التحول ما هو إلا تقنية استثنائية من تقنيات السرد الروائي. وهي استثنائية من ناحية كونها تخص نقل الأيديولوجيا، ومن ناحية أخرى لصعوبة تحديدها على كثير من القراء، خاصة مع حرفية الروائي؛ فالحكم بالتدخل لتحول أسلوب السرد يتموه بين المؤلف والراوي. والقارئ الواعي هو من يدرك حقيقية هذه التقنية، وما يراد بها.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

- **الحوار** Dialogue:

أحد التقنيات الأساسية داخل النص الروائي، ولكنه قد يخرج عن إطاره المنتظم في السرد إلى ما يجعله أداة من أدوات نقل الأيدولوجيا وتداولها. ولعل أهم سمة من سمات الحوار الروائي ترجع إلى المحدودية أو الاقتصاد فيه، وذلك "لأن الإكثار منه يضر بانسياب السرد، ويشتت الحدث، ويضيع انتباه القارئ"(١) فالرواية تعتمد على انسياب السرد، بأن يجعل الراوي روايته تحكي نفسها بنفسها، من غير حشو بأي نوع من أنواع العرض الروائي، فحاجة الرواية للحوار يضطر إليها الكاتب ليعبر عن أيديولوجيات شخوصه، التي لا يستطيع أن ينثرها في عمله، فتختلط بأيديولوجياته هو، أو يغفل ما يلزم من توضيح أيديولوجيات الشخصيات؛ لذا يلجأ إلى الحوار.

ولكن قد يطول الحوار طولًا يجعلنا نعيش المشهد الحواري، وكأنه قصة داخل قصة، فيبني عالمًا آخر داخل عالمه الروائي، ومن الحوار الطويل ذلك الحوار الذي عقد نجيب محفوظ في "حكاية بلا بداية ولا نهاية" بين مجموع شخصياته وبين الشيخ محمود الأكرم شيخ الأكرمية. وقد بلغ هذا الحوار ما يقرب من عشر صفحات.

وهذا الحوار يظهر أيديولوجية أهل الطريق، أو بالتحديد أيديولوجية رأس الطريق، وهو الشيخ الأكرم، وسوف أذكر هنا بعضًا من كلام الشيخ تحديدًا الذي يدل على ما يقتنع به، ويحاول أن يقنع به الآخرين.

ففي صفة أهل الطريق يقول: "نحن لا يزعجنا شيء حتى الموت نفسه لا يزعجنا، ونحن طلاب الحقيقة منذ الأول وإلى الأبد". وهم يشعرون

---

(١) معجم مصطلحات نقد الرواية، مادة: حوار، ص٨١

بالفوقية، وأنهم السادة: "ألا تعلمون أنه لولا الأكرم، لولا الأكرمية، لما كان لحارتكم ذكر، ولا لأهلها شأن وأمل" وأتباعهم إن وصفوا بالخنوع من البعض إلا أنهم "راضون"، وما هم فيه من النعمة، محركهم ووقودهم هو "الحب"، وأفكارهم هي الحقيقة، فلا يجب أن تدخل في نطاق التغير: "ولكن الحقائق باقية خالدة" فالتغير في نظره هو الظاهر الخداع، أما هم فأهل الباطن، ولا يجوز أن يدخل في معجمهم صفة التغير: "أراك تعلق بظاهر كاذب خداع" وهو يرى أنّ العلم المادي الحديث "باب من أبواب العبادة" وهو "خير كثير وشر كثير" وأن الإيمان الحقيقي لا يكون "إلا بالله، وفي سبيل الله"[١] . ويرى في البطولة أنها "تضحية بالنفس والمال" ولا بد أن تقترن بالإيمان الكامل. . .

أما طرف الصراع الآخر في هذا الحوار فكان من هؤلاء الشباب الذين التقوا بالشيخ الأكرم، وأفكارهم عكس أفكار هذا الشيخ، فهم يؤمنون بالعلم وحده، والحياة عندهم معاناة أليمة، وهي مليئة بالأكاذيب، وهذا عين ما يأخذونه على أهل الطريق من الأكاذيب التي تغشى حارتهم، "والتناقض بين شعار الزهد، والممارسة الفعلية للتسلط، واقتناء العمارات الشاهقة" "والكف عن الخرافات" .

والحقيقة أن المؤلف الذي طرح وجهة نظر الفريقين قد عرض لما يؤمن به هو، أو لِنقل ما يؤمن به في حدود معرفته، وهو في ذلك يعرض لفئتي الديني والعلماني، بغض النظر عن كونهما في الحارة، فما الحارة إلا فضاء المجتمع المصري. . . ولك أن تلحظ أن المؤلف قد ركز على مجموعة من الأفكار التي كفلت بتحويل الحوار وتوجيهه أيديولوجيًّا جهة

(١) حكاية بلا بداية ولا نهاية، ص١١-١٨

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

ما، فعرض للكذب والخرافة والتناقض . . . من سمات الديني، وفي المقابل لم يكلف ممثل الديني بالرد على هذه النواقص الثلاثة. . .

وفي القصة نفسها نراه يعرض لحوار صامت، أشبه بالمونولوج الداخلي في صمته، والاسترجاع في انفتاح الذاكرة عليه، فبعد أن ينهي الشيخ محمود الأكرم حواره مع الشيخ عمار، الذي انتهى بقوله: رحم الله أبي. يبدأ الشيخ الأكرم في استرجاع ما كان من أبيه:

"– لقد جئتك بالمعلمين، ولكنك ترغب في دخول مدارس الدنيا.

– لا بأس من ذلك يا أبي.

– كل علم هو من عند الله.

– الحمد لله.

– ولكن العبرة بالجهاد وعليه يتوقف الطريق.

– سمعًا وطاعة يا أبي.

– لكي تكون خليفة كما ينبغي.

– أجل يا أبي.

– إن علوم الدنيا لها نهاية، أما جهاد الطريق فلا نهاية له"[(١)]. ولأن هذا الحوار صامت، لم يخرج إلى المسموع أو المنطوق، فإن المؤلف لم يستخدم فيه عبارات السرد الحواري، مثل: قال بلهجة حادة. . . أو قال مؤكدًا. . . أو أجاب بامتعاض. . . أو هزّ رأسه مجيبًا. . .

وهذا الحوار الصامت الذي أقحمه المؤلف يؤدي وظيفة أيديولوجية، هي التركيز على خصائص أهل الطريق، من أن العلم من عند الله، وأن الترقي في الطريق تعود إلى الجهاد.

---

(١) حكاية بلا بداية ولا نهاية، ص٩

- **تعدد الأصوات واختلاف المنظور**:

إذا كان الراوي هو من يروي الحكاية، فما الداعي إذن إلى تعدد الرواة؟ وهلا كان الراوي واحدًا يقص علينا ما عنده فنتعرف على مضمون الحكاية وتفصيلها؟

إن تقنية تعدد الرواة من أهم التقنيات التي يلجأ إليها المؤلف ليعدد الأصوات في الرواية، ويعرض لوجهات نظر رواته وشخصياته، وينظر إلى مواقع أخرى من الرواية لم يرها الراوي الأول أو الثاني، . . . وهي وثيقة الصلة بالوعي الذي تحدثنا عنه من قبل، فالوعي هنا وعي الراوي، سواء أكان الرواة من داخل القصة أم من خارجها.

والمؤلف إذ يعمد إلى تعداد الصوت ما يكون ذلك إلا لِيُنوع المنظور بصفة عامة، والمنظور الأيديولوجي بصفة خاصة. وإذا كان المؤلف يُفوّض أو يُوكل من يتكلم عنه، لنسمع صوتًا غير صوت المؤلف، وهو صوت الراوي، فمتى يقع التدخل؟

إن تدخل المؤلف في بناء المنظور الروائي يتضح من خلال كل ما سبق من تقنيات التدخل، غير أن أوضح ألوان ظهور المنظور الروائي تكون من صوت الراوي، وأخصها تحديدًا ما كان من راو داخل القصة، بوصفه أحد شخوص الرواية. لكن ظهور هذا المنظور في هذا الجانب الخاص جدًا على لسان إحدى الشخصيات، يؤدي في المقابل إلى ابتعاد المؤلف عن الخطاب، فالمعادلة عكسية.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

ومما يلفت هنا أن منظور المؤلف المقصود بالتدخل ليس المنظور الأيديولوجي كله، بل إن المؤلف يتبنى رؤية ما، أو عدة رؤى يعبر عنها برؤية العمل الروائي(١).

ومن الروايات التي عددت صوت الراوي، وهي نفسها شخصيات في العمل الروائي، رواية "ميرامار" فيروي فيها المؤلف روايته من منظور أربع شخصيات: سرحان البحيري، ومنصور باهي، وعامر وجدي، وحسني علام" وهي شخصيات تمثل تمثيلاً واضحًا لفئات المجتمع في هذا الزمان. والقارئ لهذه الرواية يستطيع أن يعرف أيديولوجيات كل واحد من الأصوات الأربعة، حتى الشخصيات الأخرى، فهذه ماريانا صاحبة البنسيون، تجنح إلى أيديولوجية الاستقرار وترفض الثورات، فالثورة بالنسبة لها تمثل أسباب خراب ودمار، ففي حوارها مع عامر وجدي: "–مسيو عامر، قتلت الثورة الأولى زوجي الأول، أما الثورة الثانية فجردتني من مالي وأهلي، لماذا؟ "(٢) ويكشف لنا الراوي في هذا الجزء من حكايته، وهو عامر وجدي، عن الثورة الأولى فيما بعد، وأنها تقصد ثورة ١٩١٩م. أما الثانية فكانت ثورة ١٩٥٢م. وهذه الأيديولوجية التي عرضها نجيب محفوظ لشخصية ماريانا تمثل أيديولوجيات الأجانب في مصر، فالثورة للمصريين لم تكن إلا شعاع نور يضيء لهم طريقهم، حتى من كان من طبقة المثقفين الوطنيين، فإنهم لم يسخطوا على الثورة مثل هذا السخط، فعامر وجدي نفسه يبين أيديولوجية طبقته باعتباره ممثلا لهذه الطبقة، باستخدام تقنية انفتاح الذاكرة على ما كان مما مضى: "اليوم لم يبق من النية القديمة إلا الحسرة، بعد أن

(١) انظر في ذلك: سيزا قاسم: البناء الروائي، ص١٩١
(٢) ميرامار: الأعمال الكاملة، ٤٤٢/٣

وهنت اليد وضعفت الذاكرة، واضمحلت القوة، ففي ذمة الله ذكريات الأزهر، وصحبة الشيخ علي محمود، وزكريا أحمد، وسيد درويش، حزب الأمة ما أعجبني فيه وما نفرني منه، الحزب الوطني بحماساته وحماقاته، الوفد بثورته العالمية الخالدة، الخلافات الحزبية التي قوقعتني في حياد بارد لا معنى له، الإخوان الذين لم أحبهم، الشيوعيون الذين لم أفهمهم، الثورة ومغزاها وامتصاصها للتيارات السابقة، . . . "[١] .

إن هذه الفقرة تحمل في طياتها كل الأيديولوجيات التي اكتظ بها المجتمع المصري في فترة من الزمن الذي شهد فيه هذا البلد مجمعًا من الطوائف، والثورات، والخلافات، وقد تمثلها المؤلف بكل وضوح في رواته الأربعة الذين مثّلوا هذه الطوائف.

- **سرديات النص الموازي** Paratext:

ما يسمونه بالنص الموازي لا يمكن أن نصفه بعمل الراوي، بل هو محض عمل الكاتب، ولا يكون من النص الروائي في شيء، إذ إنه يمكن سير السرد الروائي سيرًا طبيعيًّا متوازنًا منطقيًّا دون أن نشعر بحاجتنا إلى هذه النصوص الموازية، ولكنها تأتي من المؤلف لتوجيه فهم القارئ، أو الناقد بوصفه قارئًا. وأول ما يطالعنا من عمل المؤلف هو العنوان الذي يقرؤه القارئ، ويحاول أن يبني داخله فيما بعد النص الروائي.

- **العنوان** Title:

لقد كان العنوان العتبة الأولى في فهم العملية السردية، وبه يستطيع القارئ أن يتمثله في فهم المضامين السردية، أو التيمات التي تنتظم العمل الروائي، والمؤلف يحاول أن يتخير عنوانه بكل دقة؛ ليعبر عن تيمة

(١) ميرامار: ضمن الأعمال الكاملة، ص٤٤٣

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

الرواية، ومهمة القارئ في الكشف عن هذه التيمة من خلال العنوان، وقد نجد أن عنوان العمل الروائي يعبر عن مضامينها الأيديولوجية، فرواية "قنديل أم هاشم" ليحيى حقي، يبدو من العنوان أنها تعبر عن أيديولوجية النص الروائي الممثلة في هذه المعتقدات والقيم التي سادت المجتمع المصري في فترة من الزمن، وهي معتقدات لها جذور دينية، تدخلت فيها ظواهر اجتماعية من الجهل والفقر والمرض، حتى حولتها إلى عقائد راسخة ضربت أعماق المجتمع، والمؤلف قد اختار لعمله دالاً أيديولوجيًّا، وهو التبرك والاستشفاء بزيت القنديل، لكنه ليس كغيره من القناديل، بل قنديل واحدة من آل البيت، ليسترجع به مضموناً تراثيًّا تنبني عليه الأيديولوجية.

وهذا العنوان المركب الإضافي (قنديل أم هاشم) يوحي من النظرة الأولى أنه يعبر عن طرف واحد من الصراع الأيديولوجي، وهو الأثر المترتب عليه من الاستشفاء في نظر طائفة من المجتمع، وقيم الجهل والفقر والمرض لم تكن فيه إلا مظاهر بناء لهذه الأيديولوجية.

في حين أننا إذا نظرنا إلى العنوان تفصيلاً، بحيث جعلنا كل طرف من طرفي التركيب الإضافي دالاً أيديولوجيًّا لوجدنا أنه يعبر في الوقت نفسه عن طرفي هذا الصراع الأيديولوجي، ممثلاً في الأول بكلمة "قنديل" دال العلم والنور، وفي الثاني بكلمة "أم هاشم" دالا في جهة الاستشفاء على الجهل، لمنافاة الأسباب العلمية المؤدية للشفاء. وهذا الصراع الأيديولوجي يرجع إلى صراع آخر –فيما رآه طه وادي– هو صراع بين الشرق والغرب[١]، وهو في حقيقته أيضًا صراع فكري في عقل البطل، صراع بين بيئتي الشرق والغرب، اللتين عاش فيهما البطل.

---

(١) طه وادي: الرواية السياسية، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، ص١٣٥

- **التمهيد**: Preface

لم تكن الرواية العربية من النوع الذي يهتم بالتمهيد، ولا أظن أنّ كتاب الرواية في مصر قد أولوا التمهيد عناية، إلا بعد ما تنبهوا لمقولات النقد الروائي، أو ربما محاكاة الرواية الغربية التي تمثلوا طريقة بنائها؛ سواء وردوها في نصها الأصلي، أو المترجم.

والقارئ لروايات نجيب محفوظ على كثرتها لا يجده أبدًا قد لجأ إلى هذه التقنية السردية في تقديم رواياته. غير أننا نجد بعض المؤلفين يقدمون رواياتهم بتمهيد على غير العادة، إنه في الحقيقة تعبير عن فكر المؤلف في عمله الأدبي. . . فهذا عبد الرحمن الشرقاوي قد افتتح روايته "الشوارع الخلفية" بتمهيد في ثلاث صفحات، عبّر فيه عن الأيديولوجيات التي يسير السرد في رحابها، . . . يقول: "شوارع خلفية في نفوسنا هي عالم بأسره، غريب عنا، يعيش فيه حلم صغير لم يتحقق، نزوة ارتكبناها في وقت ما. . . أحقاد مبهمة. . . أطماع. . . انفعالات مكبوتة، أي شيء آخر لا نتبينه نحن، ولكنه يحكم كثيرًا من عواطفنا وتصرفاتنا دون أن ندري"(١). إنها أيديولوجيات متنوعة بحسب كل واحد من شخوص الرواية، الذين يمثلون أنفسهم شخوص الحياة، إنها أيديولوجيات سلوكية واجتماعية، ونفسية، . . . قيم مكتسبة يحاول كل واحد منا أن ينمّيها، أو يختزل منها ما يراه غير سويّ مع قيمه، إنه صراع بين الظاهر والخفي، بين المعلوم والمجهول، بين الثابت والمتغير. . . وهذه القيم لا يمكن وصفها بالثبات، بل هي متغيرة متقلبة، كذلك يتغير فكرُ كلِّ واحد منّا بتغيّر معتقداته، ومكتسباته المادية والمعرفية، . . . وحين يحدث الخلط بين الثابت الثابت والمتغير تنطمس

(١) عبد الرحمن الشرقاوي: الشوارع الخلفية، دار الشروق، القاهرة، ط١، ٢٠٠٨م، ص٢

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

الحدود، وتتلاشى الشوارع، فهذه الشوارع الخلفية من شأنها أن تقضي بالتيه على مرتادها، فلا يتبين معالم شوارعه الأمامية. يقول: "وفي حياتنا، حتى في حياة كل يوم، تنتشر الظلال لبعض الوقت، وعندما تسود الظلال في حياتنا، تضطرب الأشياء الثابتة، وتتميع الحدود، . . . ولا حدود في الظلال"(١)

- **التعليق**:

ليس المراد من التعليق أن يكون خارجًا عن النص، بحيث يتحقق انفصاله كلية عن السرد، بل هو متداخل مع السرد في أغلب الأحيان. والتعليق يكون –في الغالب– بالجمل الاعتراضية التي يستخدمها المؤلف لإضاءة النص، غير أن خلو النص منه لا يؤثر كثيرًا في فهم المسرود، فهو يأتي عن رغبة جامحة من المؤلف في عرضه. وقد نتوهم أنه على لسان الراوي، ولكن حين نرى الراوي وكأنه يحدث نفسه، أو يبث شكوى تجربته، أو يلقي بجملة تصلح لتعليل فكرة عامة، أو تصلح للأشخاص جميعهم، فنحن أمام تدخل المؤلف.

وفي "قنديل أم هاشم" يطالعنا الراوي في مفتتح روايته: "كان جدي الشيخ رجب عبد الله إذا قدم القاهرة وهو صبي مع رجال الأسرة ونسائها للتبرك بزيارة أهل البيت، دفعه أبوه إذا أشرفوا على مدخل مسجد السيدة زينب –وغريزة التقليد تغني عن الدفع– فيهوي معهم على العتبة الرخامية يرشفها بقبلاته"(٢)

---

(١) الشوراع الخلفية، ص٣

(٢) يحيى حقي: قنديل أم هاشم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٠م، ص٥٩

يطالعنا بهذه الجملة: "وغريزة التقليد تغني عن الدفع" التي نشعر بها، وكأن الراوي قد انفصل عن عالم القص، ليشخص لنا حكيمًا فيلسوفًا، أو معلمًا، أو رجلاً قد خبر الحياة وتجربتها. . . إن هذا الانفصال حقيقي، فالكاتب في أول روايته لم يلبس قميص راويه كاملاً، بل تهتر بعض قميصه، فانفصل عائدًا إلى عالمه. . . يوضح لنا طرفًا من الصراع الأيديولوجي الذي تبدأه الرواية الممثّل في قيم التقليد والاتباع الأعمى، بوصفه عادة نابعة من الوجدان، فهي غريزة لا تحتاج إلى موجه.

يأتي التعليق أيضًا ليعبر به الكاتب عن أيديولوجية الشخصية، وربما كانت هي نفسها أيديولوجية الإنسان، فيكون ذلك على لسان راويه، حين يبث شكوى تجربته، ففي شجرة اللبلاب –وهي رواية رومانسية، تحمل عدة صراعات نفسية لهذا الرجل الذي يرى في كل أنثى مصدرًا للعذاب والألم، بل والخيانة– نجد المؤلف يُخرج راويه عن السرد بتعليقٍ يصف به فلسفته للحياة، وأفكارًا أيديولوجية يتحملها الإنسان، مستخدمًا في ذلك توجيه الخطاب إلى قارئه الضمني، يقول: "آه. . . لسنا يا صديقي إلا ثمرة لعدة تجارب، ونتيجة لعدة مشاهد تختبئ داخلنا إبان سنواتنا الأولى، ثم تحركنا من حيث لا نشعر، فنندفع بها كما يندفع البالون بالغاز، وإنك سترى أثر هذه الحادثة في نفسي عندما أعرض لأحداث شبابي"(١)

إن هذا التعليق يصور أسس النظرية الأيديولوجية تصويرًا دقيقًا، فإذا كانت النظريات الأيديولوجية تقوم على أنها أفكار، وممارسات، ودافع أو مصلحة، ونتيجة أو تأثير عن وعي حقيقي أو زائف. . . فإن هذا النص يصور ذلك تفصيلاً، مما يجعلنا نؤكد على كونه أيديولوجية عامة للإنسان،

(١) محمد عبد الحليم عبد الله: شجرة اللبلاب، مكتبة مصر، ص٤٠

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

فالتجارب ما هي إلا ممارسات الفرد، والدافع يكون في هذه المشاهد التي يحياها الإنسان فتغير من فكره، والتأثير في الاستجابة لهذه الدوافع حتى نصير كالبالون وقد ملئ بالغاز، والنتيجة في حصول هذا التأثير من كون الإنسان ثمرة التجارب، وفي طريقة التأثير بحسب من وعاه أو من لم يعيه.

وقد يأتي التعليق بجملة خبرية قصيرة، ولكنها تعبر عن حياة مجتمع بأكمله، فتوفيق الحكيم حين اشترى حماره يبرر كيف باعه هذا الحمار فلاح فقير: "فلعل ذلك لعسر وقع فيه صاحبه، فالفلاح إذا جاع باع كل ما يمكن أن يباع. . . "[١] فهذا التعليق من المؤلف يظهر مدى معاناة مجتمع الفلاحين، الذين يضحون بالغالي والنفيس من أجل سد جوع بطونهم، فالتضحية هنا تمثل القيمة التي تغلب على هذه الفئة المجتمعية.

ومن صور التعليق السؤال العام أو سؤال القارئ الذي يشاركه العملية الإبداعية. فقد يطرح الراوي سؤالاً يبين وجهة نظره من الموقف الذي يعرض له السرد، وفي الغالب يمكننا رد هذا السؤال إلى فعل المؤلف، وليس الراوي، إذ إن الراوي يتخطى به حاجز السرد، فيأتي في صورة أشبه بالتعليق على الموقف الذي يعرضه الراوي، فالحياة في بيت مختار في شمس الخريف قد "سارت ظالعة عرجاء حتى كلت من الظلع، وتعبت من العرج، فرأت أنه لا بد من أن تتوقف. وكيف تتوقف الحياة؟ هل رأيت دوحة عظيمة محلالاً دائمة الخضرة، فخدعتك بخضرتها طوال الفصول، حتى ظننت أنها لا تسقط ورقة؟ ذلك هو غير ما يحدث؛ لأن هناك أوراقًا يحين حينها، فتسقط، عندما تحبس عنها الشجرة عصارة الحياة. وهكذا دنيانا تتوقف في بعض أجزائها فلا يشعر المجموع. وقد توقفت الحياة في بيتنا بعد عام من

(١) توفيق الحكيم: حمار الحكيم، مكتبة مصر، ص١٧

عرجها. . . "[١] إن الراوي يحاول أن يظهر موقفه من تفسير الحياة، وأن يعلل ما حدث في بيته من موت أبيه بعد عودته بعام. . . فهو يربط بين صورة الأب الذي يمثل عصارة الحياة في بيتهم، وهذه الشجرة أو هذا البيت الذي انقطع عنه أسباب الحياة. ولو أنعمت النظر لوجدت أن كلام الراوي – من لحظة سؤاله: وكيف تتوقف الحياة؟ حتى قوله: وقد توقفت الحياة– من التعليق والتفسير على الموقف السردي.

وإذا عرفنا من قبل أن هناك مؤلفًا ضمنيًّا، وقارئًا ضمنيًّا، هذا القارئ الضمني لا يظهر غالبًا في السرد، فإننا نرى الراوي –الموازي للمؤلف الحقيقي– قد يتوجه إلى القارئ الضمني المعادل له في جذب انتباهته، ورده إلى السرد، وهذا التوجه قد يكون بالنداء: عزيزي القارئ، أو الخطاب المباشر . . . فيكون من تدخل المؤلف. أو تحويل الزمن من السرد بالماضي إلى الحال: "الآن وقد عرفت . . . "

ومن التعليق أن يكون بالجملة الاعتراضية، فنجيب محفوظ يستطيع أن يعرض أيديولوجياته بمهارة فائقة من خلال شخصياته، فهو قليل التدخل بمفهومه الذي عرفناه، غير أنه قد يتدخل في السرد بطريقة الجملة الاعتراضية: "ولما اقترب الضابط من البيت رفع عينيه في حذر دون أن يرفع رأسه –فلم يكن أحد يرفع رأسه في مصر وقتذاك– فأضاءت أساريره بنور ابتسامة متوارية انعكست على وجه الفتاة إشراقة موردة بالحياء، فتنهدت"[٢]

(١) شمس الخريف، ص٢٤

(٢) نجيب محفوظ: الأعمال الكاملة، بين القصرين، مكتبة لبنان، ط١، ١٩٩١م، ٣٣٨/٢

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

"فالجملة الاعتراضية هنا تعبر عن منظور الراوي، عن طبيعة الفترة التاريخية، التي كانت تمر بها مصر، ويخرج هذا التقييم عن نطاق الشخصيتين المشتركتين في المشهد(١)"

"ومضت تنعم بسكرة الحلم في ظل سلام، وذكرت –كما يلذ لها أن تذكر دائمًا– كيف كانت تنفض الستارة المسدلة على النافذة يومًا. . . "(٢)

- **ثانياً: خطاب النص، والنص الموازي:**

خطاب النص (تيار الوعي وخطاب الذات):

يرى روبرت همفري أن تيار الوعي Stream of Consciousness يختلف عن المونولوج الداخلي Monologue ، فهما يشتركان فيما يسمى بالوعي الداخلي، في حين أن تيار الوعي الذي ابتدعه جيمس جويس كان يهدف إلى أن الذكريات، والأفكار، والمشاعر توجد خارج الوعي الظاهر، أو ما يسميه مستوى ما قبل الكلام"(٣)

والرواية التي تعتمد هذه التقنية وتكثر منها يطلقون عليها أيضًا رواية تيار الوعي، غير أن هناك فرقًا بينهما من ناحية الاصطلاح، فالأول قد اعتمده إدوارد دو جاردن، وهو عنده "الخطاب غير المسموع وغير المنطوق، الذي تعبر به شخصية ما عن أفكارها الحميمة القريبة من اللاوعي، إنه خطاب لم يخضع لعمل المنطق، فهو حالة بدائية، وجمله

(١) سيزا قاسم: بناء الرواية، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٤م، ص١٩٥

(٢) بين القصرين، ٣٣٨/٢

(٣) روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة محمود الربيعي، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص٢٨، وص٣٠

مباشرة، . . . كأنها أفكار لم تتم صياغتها بعد"[١]، أما الثاني فاستخدمه جيمس جويس، وهو عنده يتعلق بالقارئ وعلاقته بالشخصيات؛ ذلك أن القارئ يقيم في فكر الشخصية الرئيسية منذ السطور الأولى، ومن خلال تسلسل هذا الفكر، الذي يحل كليًّا محل السرد التقليدي، نعرف ما تفعل الشخصية وما يحدث لها"[٢].

وهذا النوع من التكنيك المستخدم في السرد الروائي يعده البعض وسيلة من وسائل الحد من تدخل المؤلف في عملية السرد[٣]، وذلك لأنه يجعل من الشخصيات مصدرًا للسرد، تتحدث عن نفسها من خلال نهر من الأفكار والذكريات والمشاعر والأحاسيس. غير أنه يؤكد على هذا الفصل بين المؤلف والراوي، ولكن كيف يكون لهذه التقنية أثر ظاهر في تدخل المؤلف؟ الجواب عن هذا يتضمن أمرين؛ الأول: من ناحية وعي المؤلف نفسه بما يكتب، وبالتجربة الإنسانية، حيث إن الوعي هنا هو "وعي الإنسان بالتجربة الإنسانية، وهذا كاف بالنسبة للأديب"[٤]، والآخر: وعي الشخصيات باعتبار أيديولوجياتها انعكاسًا لأيديولوجية المؤلف. فالمؤلف الذي يضمن عمله أفكارًا ما، أو معاناة، أو صراعًا داخليًّا ناتجًا عن آخر خارجي، إنما يبث هذه الأفكار من خلال وعي الشخصيات.

وإذا كان تيار الوعي يقصد به الانسياب المتواصل للأفكار والمشاعر والأحاسيس، فإن هذا الانسياب لا يتحقق إلا حين يلتحم المؤلف التحامًا

(١) معجم مصطلحات نقد الرواية، ص١٦٣
(٢) معجم مصطلحات نقد الرواية، ص١٦٣
(٣) معجم مصطلحات نقد الرواية، ص٤٨
(٤) تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص٣٣

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

شديدًا بشخصيته، بما يجعلهما ذاتًا واحدة، فالمؤلف الذي يصل إلى هذه الدرجة من انسياب الفكر والمشاعر لا بد أنه قد عاش هذه الشخصية معايشة تامة، حتى يصل إلى درجة قصوى من الانفعال تحقق هذا الانسياب، وهي حالة اللاوعي بالنسبة للمؤلف.

يضاف إلى ذلك أن الوعي لما كان بالنسبة للأديب يختص بالتجربة الإنسانية، فإنه كذلك من ناحية اهتمامه بمجال الحياة، يشمل جهتين لهذه التجربة "التجربة العقلية، والتجربة الروحية"[١] والمؤلف الذي يعرض لهذه التجارب وفق المستوى العقلي، أو الروحاني لشخصيته إنما يعد عرضه هذا من باب التدخل، إذ إنه يعرض لشخصه هو، لا لشخصيته.

فهذا كامل رؤبة في السراب يقدم لنا نفسه فنيًا، وتعبيريًّا، وفلسفيًّا، بما لا يتناسب مع مستواه الفكري أو المعرفي في كثير من نصوص الرواية، فهو هذا الفتى المدلل ابن الطبقة الأرستقراطية، المتعثر في دراسته، الذي لا يذكر أنه أمسك القلم إلا ليكتب واجبه المدرسي، من تهادت إليه فكرة الانتحار، يجول بنا في الرواية في صورة الفيلسوف الحكيم، وهو ابن الخامسة والعشرين لكنه في العمل الروائي رجل خبر الحياة وتجاربها. يقول في تعليقه على القلم: "والحق أن الرسالة –كالكلام– رمز للحياة الاجتماعية، وعنوان للوشائج التي تصل ما بين الناس في هذه الحياة"[٢] مع اعترافه فيما بعد: "ولست من ذلك كله في شيء" وفي صداقته بغيره يقول: "واعتقدت زمنًا أنه لا صديق لي؛ لأنه لا يوجد من هو أهل لصداقتي! ما أعجب غرور الإنسان! إن السماء والأرض لا تسعانه. وعلى عجزي ونقائصي كان يخيل

(١) تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص٣٣
(٢) نجيب محفوظ: الأعمال الكاملة، السراب، ٣/٢

إلي أني الكمال المطلق، فهذا الحياء القاتل أدب، وهذا الإخفاق في الدراسة عبقرية بطيئة النمو، وذاك الفقر المدقع في الصداقة والحب تسام"[١] فانظر كيف استطاعت الشخصية أن تحلل نفسها، وتعرف عيوبها، وتبرر عدم حل مشكلاتها. غير أن المؤلف يتنبه لهذا الفارق بين ما قرره غير مرة عن معارف شخصيته، فيبرر هذا التحليل النفسي على لسان شخصيته: "وأمدني علم النفس الذي درس لنا عاماً في السنة الخامسة بألفاظ غامضة انتفعت بها في إرضاء غروري الكاذب"[٢]

وهو أيضًا يصف لنا شعوره بالحب: "وكأني أنتبه إلى قلبي لأول مرة، فأحس به عضوًا حيًّا مثل بقية الأعضاء، يجوع جوع المعدة، ويرق رقة النفس، ويتشوف تشوف الروح، فتمنيت أن أكرس حياتي لسعادته، وأن أستسلم لحنان المتعة التي تتفجر عنها ينابيعه"[٣]

وهذه التقنية في الحقيقة إنما تقدم الوعي واللاوعي لشخصيات الرواية، فتقديم الوعي يكون عن طريقين؛ الأول: "المونولوج الداخلي، وفيه يصبح الموضوع النحوي للخطاب هو (أنا)، أما نحن فنسترق السمع على الشخصية وهي تنطق بأفكارها، حين ترد هذه الأفكار على ذهنها. أما الطريقة الثانية، التي تسمى الأسلوب الحر غير المباشر. . . فتقدم الأفكار على هيئة حديث يسرد، في صيغة الغائب وفي الزمن الماضي، ولكنها تلتزم

(١) السراب، ص٣٤
(٢) السراب: ص٣٤
(٣) السراب: ٣٧

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

بالكلمات التي تناسب كل شخصية، وتحذف عبارات تقليدية مثل: جال في فكرها، أو تساءلت، أو سألت نفسها. . . "[١]

ويعد المونولوج من التقنيات التي يستخدمها المؤلف كثيرًا، لتحقيق وظيفة انفعالية، محاولًا أن يسترق عواطف المتلقي، إذ إن حديث النفس دائمًا ما يزيدها شجوًا، وهب أنك تستمع إلى رجل يحدث نفسه، أليست مشاعرك تنجذب إلى معاناته، وربما تقول: ما أصبره، أو يهون عليك ما ظننته عظيمًا من أمرك. . .

فهذا يوسف عبد الحميد السويفي أحد رواة "الرجل الذي فقد ظله" وبطل الرواية، يقول: "من أنا . . . من يكون هذا اليوسف عبد الحميد السويفي، هل هو ذلك الصحفي المشهور، رئيس تحرير جريدة الأيام. إن صوتًا ملحًا يهمس في قلبي ليل نهار، يسألني: هل حقيقة أنت يوسف الذي يعرفه الناس؟ . . . "[٢] إن هذا المونولوج يعبر عن أيديولوجية سيكولوجية، هذا الرجل ذو الوجهين، الحقيقي والزائف، من كثرة ما باع من مبادئ، فاختلط حقيقه بزائفه، فصار لا يعرف أي ظل هو ظله، أهو له أو لوجهه الآخر؟

خطاب النص الموازي:

أولاً: خطاب الهوامش:

الهامش نص من النصوص، غير أنه يعد من النصوص الموازية التي تأتي لإضاءة النص، وهذه التقنية قليلة الاستخدام في الرواية المصرية، غير أن يوسف القعيد قد عمد إلى هذه التقنية ليوضح أمرًا ما قد خفي عن

(١) الفن الروائي: ص٥١
(٢) فتحي غانم: الرجل الذي فقد ظله، ص١١١

السرد، وذلك في روايته "يحدث في مصر الآن" فحين يعرض السارد تقرير رئيس مجلس القرية حين أتت المعونة الأمريكية إلى قرية الضهرية، نراه يوضح سبب ضيق الوقت، وذلك أن رئيس مجلس القرية نفسه لم يكن موجودًا وقت أن أتت المعونة، وينص على أن ذلك الكلام من كلام المؤلف ، يقول: "يوضح المؤلف: لم يذكر رئيس القرية في تقريره أنه لم يكن موجودًا في الضهرية، لسبب بسيط أنه لا يقيم فيها. لائحة العاملين في الحكم المحلي تقضي بضرورة تواجدهم في مقار أعمالهم، وسكنهم بها، وعدم تركها إلا بترخيص رسمي، لكنه كان في الإسكندرية يتمشى مع حبيبة القلب على الكورنيش وقت وصول المعونة. . . "[١] وهذا الهامش الذي ذكره القعيد لم يكن إلا لعدم تحمّل التقرير أن يذكر فيه مثل هذا السبب، مع الأخذ في الاعتبار أن وسيلة أخرى من وسائل السرد كانت من الممكن أن تغنيه عن ذكر الهامش، ولكن لِم لجأ المؤلف إلى الهامش هنا؟ والجواب يقتضي أن نعرف أولًا سمة بناء هذه الرواية، فالراوي قد بدأها بتقنية تكاد تكون مخالفة لتقنيات البناء الروائي المعهودة، وذلك أنه جعل من نفسه ومن قارئه الحقيقي كذلك شخصين من شخوص الرواية، بدأها بحضوره في الرواية ودعوته القارئ أن يشاركه في صنع أحداث هذه الرواية، وربما كان لهذه الدعوة سببها، كما سنرى في السبب الآخر لاستخدام هذه التقنية، وهو أن المؤلف أراد أن يبين أيديولوجية مجتمع مصر، وأن يخرج عمدًا عن موضوعيته، فهذا الرجل المسؤول رئيس مجلس القرية واحد من أبناء هذا البلد الذين غلب عليهم مخالفة اللوائح والقوانين ليرضوا نزواتهم وأهواءهم. وربما كان هذا السبب في أن يشرك المؤلف نفسه في هذا العمل،

(١) يوسف القعيد: يحدث في مصر الآن، دار المستقبل العربي، ط٤، ص٣٣.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

وكذلك أن يشرك القارئ، باعتبارهما من أفراد هذا البلد، فأيها القارئ الذي طلبت منك أن تشاركني أحداث عملي، ليس من الصعب عليك أن تتوقع ما سيأتي، لتوحد الأفكار التي تحيط بهذا البناء الروائي.

ليس هذا هو الهامش الوحيد في الرواية، بل يطالعنا المؤلف بهامش آخر بعد صفحتين من الهامش الأول، يحكي فيه سبب رفض رئيس مجلس القرية محضر الاجتماع الذي لم يثمر عن شيء، والذي لم يتوصلوا فيه لقرار بخصوص من يستحقون المعونة، ويكشف عن أمور لم تكن في صلب السرد، وربما لن يؤثر ذكرها في البناء الروائي، فيقدم تعليلات لعدم ضمِّ محضر الاجتماع السابق، وسهولة الحصول على توقيع أمين الاتحاد الاشتراكي، . . . وهذه الهوامش كلها تضم قصصًا أخرى داخل الحكاية الرئيسية، وتحوي تفسيرات ومقولات لأشخاص مجهولين، عبّر عنهم المؤلف بالفعل المبني للمجهول: "قيل".

إن تدخله هذه المرة يوحي بأيديولوجيات مجتمع الضهرية، هذا المجتمع البسيط الذي لا يفكر في أكثر من لقمة العيش، الصراع فيه بين الواقع والحلم، واقع هذه القرية، والحلم الأمريكي بما تمدهم به المعونة[١]، هذا الحلم الذي ربما ينتهي إلى كابوس.

وإذا كان ما سبق قد بيّن إحدى وظائف التدخل عن طريق الهامش، وهي الرمز إلى الأيديولوجية ، فإن باحثًا آخر يرى أن إقحام الهامش في الرواية يرجع إلى أسباب منها "الكشف عن حيثيات أهملها السارد، أو تعليل

(١) يحدث في مصر الآن، ص٣٦

بعض الأحداث. . . أو ليفضح نيات السارد. . . أو ليشوق القارئ. . . "[١] وإذا كان هذا التدخل يوحي للقارئ بحضور المؤلف الطاغي، بل غياب السارد الذي لا تكاد تجده صراحة في الرواية، فإن حقيقة هذه التقنية تفيد عكس ما توحي به، وهو التأكيد على انفصال المؤلف عن الراوي، أي "بانتفاء التطابق المبدئي بين المؤلف والسارد، على أساس أن الأول، وهو المسؤول عن الهامش، لا يعرف مقدار ما يعرفه الثاني، وهو المسؤول عن المحكي"[٢]

- **خطاب المحايثة**

أشرنا من قبل إلى دور القارئ في العملية السردية، وما له من أهمية كبرى تمدنا وتربطنا بالعلاقة بين المؤلف وروايته، فهو الحلقة الوسطى بين المؤلف والعمل الروائي، كما أن العمل الروائي نفسه حلقة وسطى بينهما.

غير أننا نجد توجهًا آخر يميل إلى إقصاء القارئ من العمل الأدبي، فإذا كان ظهور القارئ مقابلًا لظهور المؤلف، فإن من يعدون ظهور المؤلف عيبًا يعدون في المقابل ظهور القارئ عيبًا جديدًا، فالقارئ ليس له محل في

(١) رشيد بنحدو: حين تفكر الرواية في الراوئي، مجلة الفكر العربي الماصر، مركز الإنماء القومي، لبنان، ع٦٦، ص٣٢

(٢) حين تفكر الرواية في الراوئي، ص٣٢ ومن المؤلفين من يستخدم تقنية إبراز اسمه في داخل النص الروائي، مثل يوسف القعيد في روايته "يحدث في مصر الآن" التي ختمها باسمه، ومنهم إحسان عبد القدوس في روايته "لا أنام" التي بدأها برسالة من الراوي إليه: عزيزي إحسان. انظر: إحسان عبد القدوس: لا أنام، ط٢، ١٩٥٨م ، ص٩، وص١٢. ربما ليؤكد الفصل بين المؤلف والسارد، أو لغرض التشويق فقط.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

الرواية بصورة فعلية؛ "لذا فقد عمد الروائيون المحدثون، وروائيو ما بعد الحداثة إلى محاولة إثناء القراء عن طريق تحطيم وإعادة التسلسل الزمني والسببي الذي تقوم عادة عليهما"(١) ولكن ذلك لا ينفي وجود مثل هذه التقنيات في واقع الرواية بصفة عامة.

وهذا النوع من الخطاب –الذي يطلقون عليه خطاب المحايثة– نوع آخر من تدخل المؤلف، تقنية يستخدمها المؤلف "ليجعل القارئ مشاركًا في العمل الروائي؛ إيهامًا للقارئ دائمًا بواقعية العمل الذي سيقبل على اقتحامه"(٢)، وإن كان مشاركًا سالبًا في كثير من الأحيان، فإن المؤلف يفرض فيه بحسب توجهاته ما يوجه العملية السردية نفسها لخدمته، وإذا كانت التقنية السابقة قد أفادت انفصال ذات المؤلف عن ذات الراوي، فإن هذه التقنية لا تقنعنا بهذا الانفصال التام، وذلك أن هذه التقنية يمتزج فيها العالم الحقيقي بالعالم المتخيل، مما يجعلنا نسلم بامتزاج منشئ كل عالم من هذين العالمين، وهما المؤلف والراوي، بحيث يصبحان كلاًّ واحدًا، يصب كل واحد منهما في مصب السرد الروائي، حتى إن هذا الامتزاج يصبح أكثر اختلاطًا وتوليفًا حين يشاركهما القارئ في عملية السرد، فيجد الناقد (القارئ الحقيقي) نفسه أمام عالم من الواقع، أو أمام عالم واحد من الخيال. . .

إننا نتوقع من خلال هذا النوع من الخطاب أن القارئ الذي يبني الرواية أو يشارك في بنائها، قارئَ "يحدث في مصر الآن" لا يبنيها بوصفه يرصد الأفعال والأحداث، ويشارك في صنعها فعليًّا، بل يكملها معه من خلال جملة التوقعات التي يفترضها القارئ، لكن المؤلف هنا يتخذ تقنية أخرى

(١) الفن الروائي: ص٩٢
(٢) حين تفكر الرواية في الراوئي، ص٣٣

تقلل الحد من هذه التوقعات، وتختصر الاحتمالات عن طريق التخلي عن سلاح التشويق، فيقلل القارئ من تنوع الفروض، وتعدد الاحتمالات. وهي تقنية سماها رشيد بنحدو "الكشف الاستعرائي"[١] ولا شك أننا لم نعهدها في كتاب الرواية من قبل. يقول يوسف القعيد: "بمجرد أن تقع عيناك على أول السطر، وحتى تصل إلى كلمات النهاية في ذيل الصفحة الأخيرة، تكون قد قامت علاقة تدور حول رواية نقوم بخلقها معًا، عما يحدث في مصر الآن"[٢] إن الكاتب في هذا النوع من السرد لا يهدف من الرواية إلى أن يخلق عالمًا متخيلاً لعالم الواقع، بل يجعل عالمًا ثالثًا متخيلاً للعالم المتخيل في الرواية، أو ما يسمونه في الرواية الحديثة "بالخيال المحتمل، أو تجسيد الانعكاس الذاتي"[٣].

ويأتي هذا النوع لكشف ما لا يستطيع القارئ أن يفهمه، حتى وإن كان مكانًا نائيًا متشابكًا، يضل فيه من لم يسلكه من قبل، كما فعل يوسف السباعي في رواية "السقا مات" : "وكم أود لو وضعت القارئ في مسرح القصة، وجعلته يتجول في أزقته وحواريه، ويراها رأي العين. . . ولكني أشك كثيرًا في أن قارئ هذا الجيل يستطيع الوصول بسهولة إلى هذه الربوع القديمة، التي دالت دولتها، وأدبر عزها، وعفا جمالها، وزال سؤددها، وأضحت قصورها أطلالاً بالية، ودمنًا عافية. . . "[٤] فهو حين يستحضر

---

(١) السابق نفسه: ص٣٣

(٢) يحدث في مصر الآن، ص١٩

(3)Patricia Waugh: Metafiction, the theory and practice of self- conscious fiction, Routledge, London & New york,1984, p. 2.

(٤) يوسف السباعي: السقا مات، مكتبة مصر، ص٧ نلظ في هذه الرواية أن الكاتب قد اعتمد السرد بضمير الغائب، غير أنه يتحول منه بعد أن يشرك القارئ في السرد إلى ضمير المتكلم الجمعي. انظر: ص١١، ص٥٨

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

القارئ هنا، إنما يستحضره ليضيء معالم تخفى على قارئ هذا العصر، ولا سيما أن مكانه بزهوه وعزه أصبح من الماضي. وهذا النص في حقيقته يعرض للتحول الأيديولوجي أيضًا من كون الأيديولوجية تعبر عن التحولات المجتمعية، وانتفاء فكرة الأبدية عن المكان التي تتلاقى مع عنوان الرواية وموضوعها، فهذا من يحمل إكسير الحياة كل يوم للناس، لا يملك لنفسه أن يتقي الفناء.

إننا حين نجد الحضور للقارئ الضمني نجزم وقتها بحضور المؤلف في شخص الراوي: "هل جربت يا صديقي تلك الأشواط الأولى من علاقات الهوى ووشائج الحب؟ ورأيت خفق الروح على مقربة من الروح، وقد قامت بينهما المخاوف أو التقاليد؟ ثم رأيت كيف تعبُر إحداهما إلى الأخرى ولو أتلفتها الحواجز وقست عليها المقادير؟"[١] إنه يعبر عن أيديولوجية المجتمع الشرقي الذي تحكمه التقاليد، وتقف فيه الحواجز عقبة بين المحبين، مستخدمًا في ذلك خطاب القارئ، ليبث في المتلقي شعور المعاناة في حبه.

والمؤلف نفسه هنا يستخدم هذا النوع من الخطاب في سوق قصة داخل القصة[٢]، يستخدم السؤال، ويترك للقارئ أن يخمن إجابته، وأن يبني على قصته الداخلية فروضًا، ويعدد احتمالات. . . "دعني أقص عليك سياق قصتي فترة قصيرة لن ترهق ذهنك؛ لأسألك في بساطة: ما الذي يحدث لو

---

(١) محمد عبد الحليم عبد الله: شمس الخريف، مكتبة مصر، ص٤٦

(٢) يعد تعبير القصة داخل القصة أحد المصطلحات لشائعة في السرد التجريبي الحديث، ولا يقصد بها أن تكون القصة المضمنة ذات استقلالية عن القصة الرئيسية، بل المقصود منها ما يسمونه "تحطيم الإطار" بين القصتين. انظر:

Chris Baldick: The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms, p. 153

تخلف عنصر من هذه العناصر؟ أعني لو أن دمنهور لم تلتق مع المنصورة؟ أو أن الإسكندرية لم تجمع بين هذين الفردين؟. . . "[١]

- **خطاب التعتيم**

تعد طرق التدخل السابقة مما يمكن أن نطلق عليه التدخل الموجب، وهو التدخل الذي نراه في النص الروائي أو موازيه، ولكن نوعًا آخر من التدخل –باعتبار إرادة المؤلف، بوصفه صانع العمل– قد يظهر؛ قاصدًا أن يُخفي عن القارئ أمورًا في العمل السردي، وهو قصد المؤلف إلى التعتيم، أو إغفال الحقائق. وإذا كان القارئ في خطاب المحايثة مشاركًا في العملية السردية، فإنه في خطاب التعتيم أكثر مشاركة، من ناحية قياس درجة إدراكه.

إن ما ذكرته سابقًا من تعمد الروائيين المحدثين إثناء القراء عن طريق تحطيم وإعادة التسلسل الزمني والسببي الذي تقوم عادة عليهما، ما هو إلا محاولة للتعتيم يقصدها المؤلف، بحيث لا يستطيع القارئ إدراك وحدة العمل السردي إلا بإعادة القراءة، وكثير من الروايات التي نقرؤها، أو بعض فصول هذه الروايات، نضِل فيها عن الخيط المترابط الذي يربط مسارها إن انتقلت للعالم الحقيقي، فيكون السرد تعتيمًا لها.

إذن فخطاب التعتيم يكون أولا من خلال تحطيم التسلسل الزمني، وتحطيم التسلسل السببي كذلك. وأكثر ما نجد هذا النوع في الروايات البوليسية، أو روايات الإثارة والغموض.

لكن السؤال –باعتبار التعتيم تدخلاً من المؤلف– كيف يكون معبرًا عن الأيديولوجية؟ قبل الجواب عن هذا السؤال، نذكر تقنية مهمة من تقنيات

---

(١) شمس الخريف، ص١٤

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

التعتيم، وهي ما يسمونه "بالفجوات الصامتة"، وهي تختلف عن التعتيم في كونها أخص منه؛ إذ إن التعتيم قد يشمل العمل الأدبي كله، أو يشمل على الأقل فصولاً بأكملها. . . في حين أن الفجوات الصامتة تختص بالنص من الداخل. وهذه الفجوات قد يطلقون عليها المسكوت عنه، أو البياض، أو مكبوت الخطاب، أو لا شعور النص. . . وغيرها[١]. وتمثل في النص الروائي بالنقاط الثلاث (. . .) أو النقطتين عند آخرين (. .) لبيان المسكوت عنه، وقد تكون بين علامتي تنصيص.

يأتي بعد ذلك الجواب في قول "بيير ماشري" الذي يربط بين العمل الأدبي والأيديولوجية، قائلاً: "إن العمل الأدبي لا يرتبط بالأيديولوجية عن طريق ما يقوله، بل عبر ما لا يقوله، فنحن لا نشعر بوجود الأيديولوجية في النص إلا من خلال جوانبه الصامتة الدالة، أي نشعر بها في فجوات النص، وأبعاده الغائبة. . . "[٢]

وتدليلًا على هذا القول نرجع إلى بعض نصوص روائية تحمل هذه الفجوات لنرى ما لا تقوله.

ففي رواية "لا أنام" يعمد المؤلف أن يكثر من الفجوات الصامتة، ليجعل القارئ بعدها يصول ويجول فيما هو آت من أحداث، ويعدد الاحتمالات، ويحاول أن يُسوِّد بياض هذه الفجوات، تقول راوية الحكاية: "إني شريرة. . . إني مدمنة شرّ. . . "[٣] يفكر القارئ في كل أنواع الشر،

(١) عبد الجليل الأزدي: الأيديولوجية في الرواية، مجلة علامات، ع٧، ١٩٩٧م، ص١٠٣
(٢) بيير ماشري: السبيل إلى نظرية في الإنتاج الأدبي، نقلاً عن: عبد الجليل الأزدي: الأيديولوجية في الرواية، مجلة علامات، ع٧، ص١٠٤.
(٣) إحسان عبد القدوس: لا أنام، الدار العربية للنشر، ط٢، ١٩٥٨م ، ص١٢

التي يمكن أن تجنيها فتاة في العشرين من عمرها، وعلى من ستوقع هذا الشر، وكيف يكون أثره فيمن أوقعت عليهم شرها؟ وغير ذلك مما يبتدر إلى الذهن إثر هذه الكلمة.

- **تقنية الانتقاء والاختيار**:

مما يرتبط بالفجوات الصامتة عند المؤلف ما أسميناه تقنية الانتقاء والاختيار، فإذا كانت الأيديولوجية في الرواية تمثل ثمرة العمل الروائي، وأنها تقوم على بسط وجهات نظر متعددة، لفئات متنوعة، وإذا كانت الأيولوجية لها خاصية التوجيه، من ناحيتي التأثير والتأثر، فينبغي أن نعرف أن المؤلف هو الذي يتحكم في بناء أيديولوجيات الرواية، وهو المسؤول الأول عن توجيه القارئ جهة ما من جهات الأيديولوجية، فيعمد إلى التعبير العاطفي أو الانفعالي أو غيره من الأساليب التي تناسب الموقف الأيديولوجي حتى يوجه قارئه في الجهة التي يريد. والسؤال الآن: هل يلزم للتوجيه أن يقدم المؤلف كل المبادئ الأيديولوجية التي تؤمن بها جماعة ما؟ أو أنه يعتمد على الانتقاء والاختيار فيما يرى؟

فيما سبق تحدثنا عن تقنية التعتيم بوصفها طريقة من طرق التدخل التي يلقي بها المؤلف في طريق قارئه، فيعدد الاحتمالات وينوع الفروض. وفي المقابل فإن المؤلف أيضًا حريص على أن يكشف أيديولوجيات شخصياته، ولكن هذا الكشف لا بد أن يتم وفق حرفية ما يريدها الكاتب، فليس كل ما تؤمن به جماعة أو فئة يلزم أن يعريه المؤلف للقارئ، وذلك لأن كثيرًا من معتقدات وأفكار الطوائف الفكرية والدينية والسياسية. . . لا يتفق عليها الجميع، والمؤلف يريد أن يصل بفكره إلى أكبر عدد من القراء، فيتخير يقينًا ما يجذب النفوس إليه، ويُقصي ما يجلب النفور منه.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

وأنت ترى نجيب محفوظ في عرضه للمناظرة بين الشيخ الأكرم الذي يمثل فئة الدين، والطلاب العشرة الذين يمثلون فئة العلم، قد عرض لأفكار كل فريق من هذين الفريقين، فالديني يؤمن بالله، ووقوده الحب، وأتباعه راضون، وأمواله من أموال الآباء والأجداد، ... والعلماني لا يؤمن بغير العمل، والشر في الدنيا إنما يجيء من أوضاع إنسانية معوجة، ... وهم يأخذون على الدين هذا التوجيه الأعمى للعامة، وأن العامي لا يتبعه إلا لسد الجوع، وأن طريقتهم مليئة بالأكاذيب والتناقض، والخرافات(١)، ... والحوار في جملته يتوجه ناحية موافقة العلماني، ومخالفة أهل الطريق، ولو أراد المؤلف عكس ذلك لفعل، فهو مثلاً لم يجعل للشيخ جوابًا عما اتهموه به من الكذب والتناقض، ولم يعلل ما ادّعوه عليهم من باب الخرافة ... فأهمل عن عمدٍ ردّ الشيخ عليهم في هذه الاتهامات ... أليس للقارئ بعد ذلك أن يرفض الطريق وأهله، بل يرفض الديني كله، ويتمثل أيديولوجيات هذا الفريق، أو يشك في أيديولوجياته نفسه، فتتحول بعض الشيء. فالحقيقة أن القارئ – خاصة غير الواعي– يستطيع أن يقع فريسة للمؤلف فيما يقول .

(١) انظر الحوار بين الشيخ الأكرم والطلاب العشرة في: نجيب محفوظ: حكاية بلا بداية ولا نهاية، مكتبة مصر، ص١٠– ص١٨

الخاتمة

تناول هذا البحث تقنيات السرد الروائي وتوظيفها في استجلاء أيديولوجيات الرواية، وهذه التقنيات في عمومها يمكن أن تنسب إلى المؤلف؛ لأنه الذات المحركة لها. وقد توصل من خلال عرضه إلى عدد من النتائج، منها:

- يعد التدخل عيبًا عند البعض إذا أفرط فيه المؤلف، ولكنه قد يكون سمة من سمات الأيديولوجية الروائية.
- يكون التدخل لعرض أيديولوجيات الوعي واللاوعي، فيكون عن قصد أو غير قصد.
- إن تقنيات السرد التي تؤدي دور نقل الأيديولوجيا إما أن تكون خارج النص أو داخله، وفي كل حال فإنها نوع من التدخل الذي قد يكون مقصودًا، أو غير مقصود، والقارئ الواعي فقط هو من يحدد قصد التقنية من القصد أو عدمه.
- إن ما يتعلق من تقنيات خارج النص السردي تعد نوعًا من التدخل المقصود للمؤلف، بعكس التقنيات التي تكون داخل النص كالتعليق أو الحوار أو تغيير ضمير السرد، فإنها ربما تكون عن وعي أو لا وعي.
- من التقنيات المستخدمة في التدخل تقنية الانتقاء والاختيار، وهي نوع من التدخل المقصود، وهي تجعل من المؤلف حكمًا غير موضوعي النظرة.
- إن تقنيات نقل الأيديولوجيا تتمثل في أنواع من الخطابات قد أمكن حصرها في: خطاب الهوامش، وخطاب المحايثة، وخطاب التعتيم.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

- يُعد تعدد الأصوات من تقنيات نقل الأيديولوجيا، وذلك أنه يريد أن يلقي بأيديولوجيات عالمه المتخيل على ألسنة متعددة، غير أننا نحكم عليه بالتدخل حين يُعلي أحد الأصوات على غيره، أو يجعل القارئ يدخل في عالم من التعاطف والشفقة مع أحد هذه الأصوات.

مراجع البحث:

١. إحسان عبد القدوس: لا أنام، الدار العربية للنشر، ط٢، ١٩٥٨م.
٢. أمينة رشيد: الأيديولوجية والشكل الأدبي، مجلة أدب ونقد، م٥/ ع٤٣، يناير ١٩٨٩م.
٣. توفيق الحكيم: حمار الحكيم، مكتبة مصر، د. ت.
٤. ديفيد لودج: الفن الروائي، ترجمة: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢م.
٥. رشيد بنحدو: حين تفكر الرواية في الراوئي، مجلة الفكر العربي الماصر، مركز الإنماء القومي، لبنان، ع٦٦.
٦. روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة محمود الربيعي، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٢م.
٧. سيزا قاسم: بناء الرواية، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٤م.
٨. طه وادي: الرواية السياسية، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان).
٩. عبد الجليل الأزدي: الأيديولوجية في الرواية، مجلة علامات، ع٧، ١٩٩٧م.
١٠. عبد الرحمن الشرقاوي: الشوارع الخلفية، دار الشروق، القاهرة، ط١، ٢٠٠٨م.
١١. عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م.
١٢. عبد الله العروي، مفهوم الأيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٥، ١٩٩٣م.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

١٣. عبد المجيد الحسيب: حوارية الفن الروائي، منشورات مجموعة الباحثين الشباب، كلية الآداب، مكناس، المغرب.
١٤. فتحي غانم: الرجل الذي فقد ظله، مطابع روزاليوسف، ١٩٨٨م.
١٥. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، ودار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٢م:
١٦. محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي: الأيديولوجيا، سلسلة دفاتر فلسفية، دار توبقال.
١٧. محمد عبد الحليم عبد الله: شجرة اللبلاب، مكتبة مصر، د. ت.
١٨. محمد عبد الحليم عبد الله: شمس الخريف، مكتبة مصر، د. ت.
١٩. مصطفى ساجد الراوي: الروائي وموقعه داخل الرواية، مجلة الموقف الأدبي، ع ٣٨١ كانون الثاني ٢٠٠٣م.
٢٠. ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ط١، ١٩٨٧م.
٢١. نجاة وسواس: السارد و المؤلف في تحليل الخطاب الروائي الجزائري. بحث منشور على موقع جامعة قاصدي مرباح ورقلة، ضمن أبحاث الملتقى الوطني الأول حول اللسانيات والرواية.
٢٢. نجيب محفوظ: الأعمال الكاملة، مكتبة لبنان، ط١، ١٩٩١م.
٢٣. نجيب محفوظ: حكاية بلا بداية ولا نهاية، مكتبة مصر، د. ت.
٢٤. يحيى حقي: قنديل أم هاشم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٠م.
٢٥. يمنى العيد: الراوي، الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت.

٢٦. يوسف السباعي: السقا مات، مكتبة مصر، مكتبة مصر، د. ت.

٢٧. يوسف القعيد: يحدث في مصر الآن، دار المستقبل العربي، ط٤.

المراجع الأجنبية:

28. Patricia Waugh: Metafiction, the theory and practice of self-conscious fiction, Routledge, London & New York, 1984.

29. Chris Baldick (2001): The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms, Oxford University Press.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

فهرس الموضوعات

م	الموضـــــوع	الصفحة
١-	ملخص	٧٣٨٩
٢-	Abstract	٧٣٩٠
٣-	مقدمة	٧٣٩١
٤-	البحث:	٧٣٩٣
٥-	تقنيات السرد واستجلاء الأيديولوجيا:	٧٤٠٥
٦-	أولًا: سرديات النص والنص الموازي:	٧٤٠٥
٧-	ثانيًا: خطاب النص، والنص الموازي:	٧٤١٨
٨-	تقنية الانتقاء والاختيار:	٧٤٣١
٩-	الخاتمة	٧٤٣٣
١٠-	مراجع البحث:	٧٤٣٥
١١-	فهرس الموضوعات	٧٤٣٨

تم بحمد الله