جامعة جنوب الوادى

كلية الأداب بقنا

الأدب العربي الحديث

إعداد

أ.د/ محمد أبوالفضل بدران

د/ ثابت هاشم

الكلية/ كلية الآداب بقنا

الفرقة/ الثالثة

التخصص/ اللغة الفرنسية

تاريخ النشر/ 2023/2022م

الشعر العربي الحديث

"أمير الشعراء

أحمد شوقى"

(ولد الشاعر أحمد شوقي في 1870 بالقاهرة وتوفي بها في 1932)

لم يكن حافظ ابراهيم مبالغا حين قال في حفل مبايعة أحمد شوقى أميرا للشعراء:

أميرَ القوافي قد أتيتُ مبايعا وهذى وفودُ الشرقِ قد بايعتْ معي

إذ استحق أحمد شوقي هذه الإمارة الشعرية بفضل ما أوتيه من فصاحة ألفاظ وبلاغة معانيه وصدق أحاسيسه وجمال رؤاه.

وقد اختلف الناس حول شوقي إلا أن جميعهم قد أجمعوا على تفرد شاعريته وتمكنه اللغوي وثراء قاموسه فشوقى لم يكن مقلدا في أدبه بل كان مجددا ولاسيما في المسرح الشعري الذى يعدّ من أوائل واضعي لَبِناته حيث تعددتْ موضوعات مسرحياته الشعرية بين العصور المختلفة محاولا إحياءها ونقد الواقع من خلال أقنعتها فقد جاءت "مصرع كليو باتره" ومسرحية علي بك الكبير ومسرحية مجنون ليلى ومسرحية أمير الأندلس ومسرحية "قمبيز" ليحتل- من خلالها- أحمد شوقي ناصية الشعر المسرحي الجاد الأخلاقى؛ وإذا كان شعر شوقى الغنائى قد مثّل عصر الإحياء فإن مسرحه الشعرى قد مثّل البناء الجديد.

ونجد التراث في المسرح الشعرى لدى شوقى وكيف مزج بين الغنائية والمسرح.

كما أن حياة أحمد شوقى وسفره إلى فرنسا وأثر دراسة الأدب الفرنسى قد انعكس على شعره، وكذلك قصائده الوطنية كما في رثائه لمصطفى كامل ومحمد فريد، ومشاركاته الشعب في آماله وآلامه ولاسيما بعد أن نفى الانجليز أحمد شوقى إلى اسبانيا بعد خلعهم الخديوى عباس في 1914 في بداية الحرب العالمية الأولى وقد ظل أحمد شوقى بالأندلس حتى 1919 وكيف أثرت هذه الفترة في ازدياد تلاحمه مع قضايا الشعب وتطلعه نحو أمة عربية اسلامية رائدة.

ويتجلى هذا الحس بعد عودته إذ ينشد:

ويا وطنى لقيتك بعد يأس كأنى قد لقيت بك الشبابا

وكل مسافر سيؤوب يوما إذا رُزق السلامة والإيابا

إن وطنية أحمد شوقى تتضح في أشعاره التى عرّض فيها بالمستعمرالبريطانى وفى مدائحه لأبطال مصر الشرفاء المكافين ضد المستعمر

خطونا في الجهاد خطى فساحا وهادنّا ولم نلق السلاحا

رضينا في هوى الوطن المفدى دمَ الشهداء والمال الُمطاحا

لقد أعاد شوقى الشعر الوطني وحاول مع زملائه من الشعراء أن يكون لهذا الوطن وجود ومعنى.

وقد عني أحمد شوقى بالتعليم ويبدو ذلك في قصائده الطوال حول دور التعليم في تغيير الحياة والأوطان نحو الأفضل كما يبدو من خلال رثائه للأميرة فاطمة اسماعيل التى تبرعت من أجل انشاء الجامعة المصرية.

وربما تساءل البعض عن مدى علاقته بالبيت الحاكم وعن أثر ذلك على شاعريته ايجابا أو سلبا و سأحاول تبرئته من تهمة لحقت- وما تزال- بشوقى وفي حاجة إلى إنصافه ميتا كما قال في رثائه لحافظ ابراهيم

قد كنت أوثر أن تقول رثائى يا منصف الموتى من الأحياء

وأود أن أتوقف حيال أوزان شوقى العروضية وعن ملاءمتها للغناء فقد غنت أم كلثوم تسع قصائد من أشعاره وسأتحدث عن اهتمام شوقى بالأغنية فقد كتب لها قصيدته الوجدانية الرائعة: "سلوا كؤوس الطلا..."

وغنت له قصيدته في مدح النبى صلى الله عليه وسلم بمناسبة ميلاده (ص) وكيف ضمنها أحمد شوقى الكثير من وطنيته ولاسيما في قوله عن النبى صلى الله عليه وسلم:

وما نيل "المطالب" بالتمنى ولكنْ تؤخذ الدنيا غلابا

وحينما غنتها أم كلثوم في نهاية الحرب العالمية الثانية وكان الشعب قد نهض مطالبا "بالمطالب الوطنية" التى تتمثل في جلاء الاستعمار ألفى الشعب أن أحمد شوقى قد استخدم "المطالب" ولذلك تحولت أم كلثوم إلى داعية من دعاة الجلاء، وصفق لها الشعب طويلا.. وغنت له بعد ذلك :

ريم على القاع بين البان والعلم" على نهج البردة كما غنت

"ولد الهدى فالكائنات ضياء وفم الزمان تبسم وثناء

وغير ذلك من قصائد عبرت أم كلثوم من خلال صوتها المعبر عن كلمات شاعر متمكن ومبدع جميل.

إن الحديث عن أحمد شوقى هو حديث عن الشعر العربى الحديث عبر رحلته الطويلة وعن دور أمير الشعراء في إحياء الشعر من رقدته ليعبر عن الناس حزنا وطموحا وفرحا وصنع شوقى لنفسه حياة من الذكرى: أليس هو القائل:

فارفع لنفسك بعد موتك ذكرها فالذكر للإنسان عمرٌ ثانِ

badranm@hotmail.com

قال قيس بن الملوح:

وأجهشت للتوباد حين رأيتـه.... وكبـر للرحمـن حيـن رآنـي
وأذرفت دمع العين لما عرفتـه .... ونـادى بأعلى صوتـه فدعانـي
فقلت له أيـن الذيـن عهدتهـم ..... حواليك في خصب وطيب زمان
فقال مضوا واستودعوني بلادهم ..... ومن ذا الذي يبقى من الحدثـان
وإني لأبكي اليوم من حذري غداً ..... فراقـك والحيـان مؤتلـفـان

وقال أحمد شوقي:

جـبـلَ التـوبـادِ حـيَّـاك الحيـا
وسـقـى اللهُ صـبـانـا ورعَـى
فيـك نـاغيـنـا الهـوى فـى مـهده
ورضـعـنـاه فـكـنـتَ المُـرضـعـا
وعـلـى سـفـحـك عـشـنـا زمـنـا
ورعـيـنـا غـنـم الأهـل مـعـا
وحـدَوْنـا الشـمـسَ فـى مـغربـهـا
وبـكـرنـا فسبـقـنـا المـطـلَعـا
هـذه الربـوة كـانـت مـلـعـبـا
لشـبـابـيْـنـا وكـانـت مـرتَـعـا
كـم بـنـيـنـا مـن حـصـاهـا أربُـعـا
و انـثـنـيـنـا فـمـحـونـا الأربُعا
وخـطـطْـنـا فـى نـقـا الرمـل فلمْ
تـحـفـظ الريـحُ ولا الرمـلُ وَعـَى
لم تـزل ليـلـى بـعـيـنـى طـفـلـةً
لم تـزد عـن أمـسِ إلا إصـبـَعـا

مـــا لأحـــجـــارك صُـــمـــا كـــلمـــا

هـاج بـى الشـوقُ أبـتْ أن تـسـمعا

كـلمـا جـئتـك راجـعـت الصِّـبـا

فـــأبَـتْ أيـــامُـــه أن تـــرجـــعـــا

قـد يـــهـــون العـمـــرُ إلا سـاعـةً

وتـــــهـــون الأرضُ إلا مـــوضـــعـــا

مُضناكَ جَفاهُ مَرقَدُهُ

للشاعر أحمد شوقي

كتب أمير الشعراء أحمد شوقي 16أكتوبر 1868 - 14 أكتوبر 1932 هذه القصيدة معارضة لقصيدة الشاعر علي الحصري القيرواني " 1029 – 1095 م"، التي مطلعها:

يا ليلُ: الصبّ متى غدُهُ أَ قيامُ الساعةِ مَوْعدُهُ

فقال أحمد شوقي:

مُضناكَ جَفاهُ مَرقَدُهُ وَبَكاهُ وَرَحَّمَ عُوَّدُهُ

حَيرانُ القَلبِ مُعَذَّبُهُ مَقروحُ الجَفنِ مُسَهَّدُهُ

يَستَهوي الوُرْقَ تَأَوُّهُهُ وَيُذيبُ الصَخرَ تَنَهُّدُهُ

وَيُناجي النَجمَ وَيُتعِبُهُ وَيُقيمُ اللَيلَ وَيُقعِدُهُ

وَيُعَلِّمُ كُلَّ مُطَوَّقَةٍ شَجَناً في الدَوحِ تُرَدِّدُهُ

فَعَساكَ بِغُمضٍ مُسعِفُهُ وَلَعَلَّ خَيالَكَ مُسعِدُهُ

الحُسنُ حَلَفتُ بِيوسُفِهِ وَالسورَةِ إِنَّكَ مُفرَدُهُ

وَتَمَنَّت كُلُّ مُقَطَّعَةٍ يَدَها لَو تُبعَثُ تَشهَدُهُ

جَحَدَت عَيناكَ زَكِيَّ دَمي أَكَذلِكَ خَدُّكَ يَجحَدُهُ

قَد عَزَّ شُهودي إِذ رَمَتا فَأَشَرتُ لِخَدِّكَ أُشهِدُهُ

بَيني في الحُبِّ وَبَينَكَ ما لا يَقدِرُ واشٍ يُفسِدُهُ

ما بالُ العاذِلِ يَفتَحُ لي بابَ السُلوانِ وَأوصِدُهُ

وَيَقولُ تَكادُ تُجَنُّ بِهِ فَأَقولُ وَأوشِكُ أَعبُدُهُ

مَولايَ وَروحي في يَدِهِ قَد ضَيَّعَها سَلِمَت يَدُهُ

ما خُنتُ هَواكَ وَلا خَطَرَت سَلوى بِالقَلبِ تُبَرِّدُهُ

مناجاة

للشاعر محمد مهدي الجواهري

يعد الشاعر العراقي محمد مهدي الجواهري (26 يوليو 1903 – 27 يوليو 1997): واحدا من أهم شعراء العرب في العصر الحديث

أرقَبُ الصبحَ مَوْهناً

ودُجى الليلِ مَوْهنا

لا صدى هاتفٍ يَرِنُّ

ولا الجَرسُ مُؤْذِنا

وأُصالي على الطريق

وجوهاً .. وأعيُنا

ظَنَّةً أن تكونَ أنتِ

وحَسْبي تظنُّنا

إنما الحبّ جنّةٌ

كفؤها مَنْ (تجنّنا)

وإذا ما انتهى الهوى

فتنةً كان أفتنا

أنتِ يا مُرّة الطبا

ع ويا حلوةَ الجَنى

أنتِ يا من تركتنِي

بالجِراحات مُثْخَنا

لا وعينيكِ لم أَجِدْ

فيكِ للطعنِ مَطْعَنا

لا جناحٌ .. وإنْ مشى

الضرّ بي منكِ والعنا

كلُّ شوكٍ زرعتِه

ثمرٌ منكِ يُجتنى

بالذي صاغَ واعْتنى

وبَنى منكِ ما بنى

وتبنّاكِ "مقطعاً"

من نشيدٍ فأحسنا

والذي شاء أن يكو

ن لكِ القتلُ دَيْدنا

فترضَّاكِ بالضحايا

فُرادى .. وبالثُّنى

والذي لم يدِنْكِ إذْ

دانَ كُلاًّ بما جنى

حِلفةَ الصابرِ ارتضى

ما يُلاقي فأذْعنا

لو تتوجتُ بالدُّنَى

لم يكن عَنكِ لي غِنى

خُلق الوجدُ والأسى

ليكونا كما أنا

أغدا ألقاك
الهادي آدم
(شاعر سوداني (1927 - 2006

أغداً ألقاك يا خوفَ فؤادي من غدٍ
يا لشوقي واحتراقي في انتظار الموعدِ
آه كم أخشى غدي هذا وأرجوه اقترابا
كنت أستدنيه لكن هِبتُه لما أهابا
وأهلَّت فرحة القرب به حين استجابا
هكذا أحتمل العمر نعيماً وعذابا
مهجة حرَّى وقلباً مسَّه الشوق فذابا
***
أنت يا جنة حبي واشتياقي وجنوني
أنت يا قبلة روحي وانطلاقي وشجوني
أغداً تشرق أضواؤك في ليل عيوني
آه من فرحة أحلامي ومن خوف ظنوني
***
كم أناديك وفي لحني حنين ودعاءْ
يا رجائي أنا كم عذبني طول الرجاء
أنا لولا أنت لم أحفل بمن راح وجاء
أنا أحيا لغدي الآن بأحلام اللقاء
فأْتِ أو لا تأتِ أو فافعل بقلبي ما تشاء
***
هذه الدنيا كتاب أنت فيه الفِكَرُ
هذه الدنيا ليال أنت فيها العمر
هذه الدنيا عيونٌ أنت فيها البصر
هذه الدنيا سماء أنت فيها القمر
فارحم القلب الذي يصبو إليك
فغداً تملكه بين يديك
***
وغداً تأتلف الجنة أنهاراً وظلاّ
وغداً ننسى فلا نأسى على ماضٍ تولّى
وغداً نسهو فلا نعرف للغيب محلا
وغداً للحاضر الزاهر نحيا ليس إلا
قد يكون الغيب حلواً.. إنما الحاضر أحلى

الهادي آدم
(شاعر سوداني (1927 - 2006

أغنية من خشب

للشاعر اليمني /عبد الله البردوني

1999-1929

لماذا العدو القصيُّ اقتربْ ؟
لأن القريب الحبيب اغتربْ
لان الفراغ اشتهى الامتلاء
بشئ فجاء سوى المرتقب
لأن الملقن واللاعبين
ونظارة العرض هم من كتبْ
لماذا استشاط زحام الرماد ؟
تذكر أعراقه فاضطرب
لأن (أبا لهب) لم يمت
وكل الذى مات ضوء اللهب
فقام دخان مكان الضياء
له ألف رأس وألف ذنب
*** * ***
لأن الرياح اشترت أوجها
رجالية والغبار انتخب
لماذا الذى كان مازال يأتى ؟
لأن الذى سوف يأتى ذهب
لأن الوجوه استحالت ظهورا
تفتش عن لونها المغتصب
لأن المغنى أحب كثيرا
كثيرا , ولم يدر ماذا أحب
*** * ***
لماذا ركام يمر
ركام يلى دون أدنى سبب ؟!
ويحصى الطريق ... جدار مشى
جدار سيمشى , جدار هرب
ولم يمض شئ يسمى غريبا

ولم يأت شئ يسمى عجب
لأن الصباح دجى , والدجى
ضحى , ليس يدرى لماذا غرب
فلا الصدق يبدو كصدق ولا
أجاد أكاذيبه من كذب
*** * ***
لماذا ؟! ويمحو السؤال السؤال
وينسى الجواب اسمه واللقب
فتمضى القوارب مقلوبة
وتأتى وينسى المحيط الصخب
ويصحو الغرام يرى أنه
على ظهر أغنية من خشب

"...وَمَتَى القلبُ في الخَفَقَانِ اطمَأنْ ؟!"

أمل دنقـــل

الشاعر والإنسان

(1940-1983)

" آه ما أقسى الجدار

عندما ينهضُ في وجه الشروق

ربما نُنفق كلّ العمر كى نثقبَ ثغره

ليمر النورُ للأجبال مرّة

ربما لو لم يكن هذا الجدار

ما عرفنا قيمة الضوء الطليق "[1]

في أول صفحة من ديوان " البكاء بين يدى زرقاء اليمامة " لأمل دنقل تفاجئك هذه الكلمات التى تلخص إلى حد ما رؤيته للواقع العربى ومحاولة الشاعر تغيير هذا المجتمع ، وقد يشعر الشاعر أنه يحاول ثقب ثغرة ضيقة في جدار الظلم والفقر والخنوع في المجتمع العربى ؛ بيد أنه يؤمن أن هذه الثغرة البسيطة كافية لإشعار مَن في الظلام أن هنالك نورا وحرية يتمتع بها الناس الأحياء وليس الناس الأموات ، و هنا يحمل من التفاؤل ما يقضى على التشاؤم الذى شعر به ذات مرة فردد في انكسار :

" أفتقدرُ أن تنقذ الحقَّ ثرثرةُ الشعراء " [2]

لكنه يؤمن بغد أفضل ، ويدرك أنه شاعر لايحمل -كما قال - إلا قلما :

" أنا لا أحمل إلا قلما بين ضلوعى "[3]

---

[1] أمل دنقل : البكاء بين يدى زرقاء اليمامة ص 107 (الأعمال الشعرية الكاملة)ط .دار العودة ، بيروت ، ومكتبة مدبولي ، الطبعة الثانية ، القاهرة 1985.

[2] أمل دنقل : العهد الآتي ص 314 (الأعمال الشعرية الكاملة)

[3] أمل دنقل : تعليق على ماحدث ص 238 (الأعمال الشعرية الكاملة)

وكم كان قلم أمل جارحا وكاشفا لكل الأقنعة التى يرتديها المجتمع حكاما ومحكومين ، ولذلك عاش طريدا ، ومات وحيدا .

لقد استطاع أمل أن يمتلك – كما أرى – عَقْلنة الشعر ، وأعنى بهذا المصطلح أن يعقلن الأشياء برؤية دون أن يدخل في شرك الخطابة أو النظم ودون أن يفقد الشعر بساطته وخصوبته وخياله الذاتى .. إنه يفلسف الأشياء – كما سنرى . فيقنعك برؤيته ، فتعيد التطلع والتأمل في الأشياء من جديد ، ويتركك مع هذا العقل الذى قال عنه أبوالعلاء المعري (363 – 449 هـ = 973 – 1058 م) :

"أيها الغِرّ إن خُصصتَ بعقلٍ فاتّبِعْهُ فَكُلّ عقــلٍ نبيُّ "4

وقد عانى كثيرا بسبب مواقفه وآرائه هذه مما جعل الإعلام المصرى يقف له بالمرصاد ويتجاهله تماما لدرجة أن الحوار الوحيد الذى نشرته له صحيفة الأخبار كانت قد أجرته الصحفية عبلة الرويني معه وقاومت – بسبب حبها للشاعر وإيمانها بموهبته – في تحقيق نشره ونُشر في1975/12/11 ، وتزوج أمل عبلة الرويني بعد ذلك.

وقبل أن ندخل عالم أمل الشعرى أود أن أتوقف حيال نشأته وأثرها على تكوين شاعريته .

سيرة أمل الشعرية :

وُلد أمل في 23 يونيو سنة 1940 بقرية القلعة التابعة لمركز قفط بمحافظة قنا (صعيد مصر) ، وكان أبوه مدرسا للغة العربية بمدرسة قنا الثانوية الصناعية وكان يقرض الشعر التقليدى ، ولديه مكتبة تراثية عظيمة وتُوفي والده في سبتمبر1950 ، ويكمل شقيقه أنس فصول الحكاية " كان أمل أكبرنا في العاشرة ، تليه شقيقتنا الوحيدة في الرابعة وكنت أصغرهم في عامى الأول ... وبوفاة الأب انقلبت الأحوال .... انفردت الأسرة بأحزانها بينما أصبحت مجالس الأهل في القرية تدور حول الميراث الضئيل الذى خلفه الأب ومن سيقوم بزراعته ؟ ومن الذى يستطيع أن يستفيد من المحنة ..... واضعا العراقيل في طريقنا لنبيع له بعضا من هذا الإرث بثمن بخس ، ولْيذهب هؤلاء الصغار إلى الجحيم .... في هذا الخضم كان الجميع من الأهل – بلا استثناء – ضدنا ، ضد هذه الأم العظيمة التى وقفت بأطفالها وحيدة "5

---

[4] المعري : (أحمد بن عبدالله بن سليمان ، أبوالعلاء المعرى) : لزوم ما لا يلزم جـ 2 ص 239 ،تحقيق إبراهيم الأبياري ، ط . دار الكتب الإسلامية ، الطبعة الثانية ، القاهرة ، 1402 هـ = 1982 م .

[5] أنس دنقل : شقيقي أمل دنقل ، مقال بمجلة "القلم " كلية الآداب بقنا ص 6 ، العدد الثالث ، أبريل 1994 .

هذا اليتم وهذه المعاناة انعكسا بشكل كبير على شعر أمل ، ولذا جاء شعره أشبه بالشكوى :

" هل عَرَف الموتُ فَقْدَ أبيه ؟ "[6]

وكأنه إعادة صياغة للبيت القديم :

لا أكرهُ الموتَ لكنّى أسائلهُ

هل ذقتَ ما أنتَ بالإنسانِ فاعلهُ ؟

ثم يكمل فصول المأساة التى عاشها صبيا ، وذاق مرارتها :

" هل لبسَ الموتُ ثوب الحدادِ الذى حاكه ... ورماه ؟

خصومةُ قلبى مع الله

أين وريث أبى؟

ذهب المُلك ،

لكنْ لاسم أبى حقٌ أن يتناقلهُ ابنُه عنهُ

فكيف يموت أبى مرتيْن .. ؟ "[7]

وتتردد هذه النغمة الشاكية في شعر أمل ، تقتله ذاكرته الملأى بالظلم الذى قال عنه المتبنى من قبل:

وظلمُ ذوي القُربى أشدّ مضاضةً

على النفسِ منْ وَقْعِ الحسامِ المهندِ

ولذا يقول أمل في قصيدته " سِفر التكوين " :

" ورأيت ابن آدم ينصب أسوارهِ حول مزرعة الله ،

يبتاعُ من حوله حَرَساً ،

ويبيع لإخوته الخبز والماء ،

يحتلب البقرات العِجافَ لتعطى اللبن ....

قلت : فَلْيكنِ الحبُّ في الأرضِ ، لكنّهُ لم يكنْ

أصبح الحبُّ مِلكاً لمن يملكون الثمنْ

.....

---

[6] أمل دنقل :أقوال جديدة عن حرب البسوس ص 345 (الأعمال الشعرية الكاملة)

[7] السابق

ورأى الرب ذلك غير حسنْ "8

ويتساءل في قصيدته : موت مغنية مغمورة "

" مَنْ يفترس الحَمَل الجائع

غيُر الذئب الشبعان

ارتاحَ الرب الخالق في اليوم السابع

لكنْ لم يسترحِ الإنسان "9

وتموت الأخت الوحيدة ويظل حضورها قويا في شعره ، ويتخذ منها رمزاً شفافاً للموت الذى ينساه الشاعر أو يتناساه ؛ ففي قصيدته " الموت في لوحات " تحتل أخته مكانا متميزا في القصيدة ولعله يؤثرها بالشعر بعد أن عجز أن يدفع عنها المرض والموت صغيرا :

" شقيقتى " رجاء " ماتت وهى دون الثالثة

ماتت وما يزال في دولاب أمى السِرّي

صندُلها الفضي !

صدارها المشغول ، قِرْطها ، غطاء رأسها الصوفي

أرنبها القطنى ..

عندما أدخل بهو بيتنا الصامت

فلا أراها تمسك الحائط ... علّها تقف

أنسى بأنها ماتت ...

أقول ربما نامت ...

أدور في الغرف

عندما تسألنى أمى بصوتها الخافت

أرى الأسى في وجهها الممتقع الباهت ...

وأستبينُ الكارثة " 10

---

[8] أمل دنقل : العهد الآتي ص 269 (الأعمال الشعرية الكاملة)

[9] أمل دنقل : البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ص148 ، (الأعمال الشعرية الكاملة).

[10] أمل دنقل : السابق ص 149 – 150

إننا لانستطيع أن نفهم شعر أمل دون الدخول إلى عالم الموت لديه ربما يستهويه الموت ، ويستحضره ، ويحاوره ، ولذلك في آخر قصيدة من قصائده وهى قصيدة " الجنوبي " تطِلّ أختُه ووجه أبيه :

" أتذكر مات أبى نازفاً

أتذكر هذا الطريق إلى قبرهِ

أتذكر أختي الصغيرةَ ذات الربيعيْن

لا أتذكر حتى الطريق إلى قبرها المنطمسْ

أوَ كان الصبىّ الصغيُر أنا ؟

أم ترى كان غيري ؟ " [11]

ولم تتوقف معاناة أمل في طفولته إذ انتقل إلى قنا ومنها إلى القاهرة ليعيش حياة الفقر والصعلكة ، ويفاجأ أن ظلم أهله جزء من منظومة الظلم الكبير في هذا العالم ، وهو الذى لجأ إلى التصوف في القرية عله يجد مهربا إلى عالم مثالى يخلقه بذاته كمتصوف ، ويقوده التصوف في صباه نحو تحقيق ذاتيته إذ إن المتصوف يستطيع أن يكوّن العالم وَفق إرادته ، ويخلقه وفق رؤاه ؛ ولذلك كان كما تحكى زوجه عبلة الرويني "في صباه شديد التدين ... لا يترك فرضاً ... يلقى خطب الجمعة في المساجد ، ويحمل عهدا وطريقا على منهاج الشيخ إبراهيم الدسوقى "[12]

وفي رحلة أمل في البحث عن اليقين الكامل الذى لايوجد يتجه نحو القاهرة ويحاول أن يلتحق بكلية الآداب ولكن الفقر يطارده فيهجرالدراسة والجامعة ويتجه إلى الشعر مصاحِبًا الفقر والمعاناة ، ويتحول صوته إلى قوة رافضة للخنوع ، ولذلك يقول : " أنا أعتبر أن الشعر يجب أن يكون في موقف المعارضة حتى لو تحققت القيم التى يحلم بها الشاعر ، لأن الشعر هو حلم بمستقبل أجمل ، والواقع لايكون جميلا إلا في عيون السذج "[13]

ويعرف أن مواقفه سوف تدفعه إلى المعاناة ، لكنه كشاعر يمتلك الموهبة والقدرة على التعبير يرفض أن يتحول إلى شاعر الأمير.

ويصدر أمل دواوينه :

---

[11] أمل دنقل : أوراق الغرفة (8) ص 9 – 10 ، ط . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ،1983.

[12] عبلة الرويني : الجنوبي أمل دنقل ص 15 ، ط . دار الصباح ، الكويت ، القاهرة ، 1992م

[13] أمل دنقل : (حوار مع أمل دنقل ، صحيفة الأخبار ، القاهرة ،1975/12/11)

- البكاء بين يدى زرقاء اليمامة.

- مقتل القمر.

- تعليق على ماحدث .

- العهد الآتى.

- أقوال جديدة عن حرب البَسُوس.

لكن يظل ديوانه " البكاء بين يَدي زرقاء اليمامة " نقطة تحوّل في حياته الشعرية إذ إنه قد صدر متنبئًا بما حدث في مصر من هزيمة في حرب الأيام الستة في 1967 ولكنه بعينيه الشاعرتين يحلل أسباب الهزيمة التى يجعل فيها فقدان الحرية العامل الرئيسى للهزيمة ، وينتقل أمل بهذا الديوان من صفوف الشعراء الشبان إلى الشاعرالرئد ، وتلتحم قصائده مع الناس البسطاء وتتردد على الألسنة ، ويتحول شعر أمل إلى أنشودة يرددها الناس في كل مكان ، فشعره لايكتبه للمثقفين فقط لأنه ضد وضع الشعر في جو الغموض والدهاليز البلاغية بل يجب أن يكون الشعر مرتبطا بالناس كما عبر أمل نفسه في ندوة لمجلة " فصول " :

"تحول الشعر الحديث الى شعر مثقفين في حين ان وظيفته الأساسية هى في ارتباطه بالناس ، وقد كان إنتصار الشعر الجديد منذ البداية راجعا إلى ارتباطه بالناس وتجاوبهم بالتالى معه "14

وارتبط الناس بشعر أمل ، لكن الحكومات – آنذاك –كانت تخاف هذا الشعر الذى بدأ ينتقل كالنار وسط الهشيم ، وراحت تحاصره فهو ممنوع إعلاميا لايُذكر إسمه ولا شعره ولاصورته في الصحف والمجلات والإذاعات وقنوات التليفزيون ، فراح ينشر قصائده ودواوينه في لبنان ولكنها كانت توزع سرا في مصر ، بل إن قرارات المنع أسهمت – علىعكس ما توقعوا – في شهرته .

لكنه عاش فقيرا ، فليس لديه مسكن ، وليس لديه وظيفة تدرّ عليه دخلا ، وعندما عُين في منظمة التضامن الأفرو/أسيوى لم يتجاوز مرتبه ثلاثين جنيها ، وعندما أحب أمل عبلة الروينى الصحفية بالأخبار وأراد أن يتزوجها ذهب إلى أهله يطلب منهم مساعدته ، ولكن طلبه هذا قوبل بالرفض مرة أخرى بعد أن استولوا على ميراثه ، ولكنه يكافح حتى يتزوج عبلة في 1979 ولكن بعد شهور تسعة يكتشف أمل أنه مصاب بالسرطان الذى يتضاعف بسرعة وهو لايملك طعامه فكيف يملك علاجه

---

[14] أمل دنقل : مجلة فصول (عدد قضايا الشعر المعاصر) المجلد الأول العدد الرابع ، يوليو1981م

، ويقيم أمل في مستشفي معهد الأورام التابع لجامعة القاهرة في الغرفة رقم 8 منذ فبراير 1982 إلى يوم رحيلة في الحادى والعشرين من مايو 1983 .

وتجمع زوجه عبلة الرويني وصديقه الناقد الدكتور جابر عصفور آخر ما كتبه أمل طوال فترة المرض والإحتضار وينشرانه في ديوان يحمل إسم : " أوراق الغرفة 8 "

وقد عرفتُ الشاعر أمل دنقل في أواخر حياته في صيف 1981عندما ذهبت إليه بصحبة القا ضى أبو ابرهيم وكان من أصدقائه وكان أمل قد تزوج بعبلة "وأخذ أمل يتصفح قصائدى التنكنت أنشرها في ذلك الوقت في مجلة " الكاتب "وأخرج أمل قلما وراح يعدّل في أشعارى ويعجب بجملة ولاتعجبه جملتان ثم راح يشرح لى تجديده في الشعرالحديث ولاسيما في قصيدته " أيلول " التى جعلها على مستويين متوازيين .

ثم زرته مرات في المستشفي وكانت ذاكرته تحفظ كل الأشياء وفي أواخر 1982 زرته بينما كنت في الجيش بمدينة السويس ، ووجدته شخصا آخر فقد كان المرض قد أنهكه ؛ وبدا لي الموقف محزنا لكنه نادانىمبتسما وأخذ يتحدث معى بصعوبة واضحة ، وكان هذا آخر العهد به.

ولقد كانت حياة أمل دنقل جزءا من شاعريته ، وعاملا من عوامل تفتح موهبته ورغم إقامة أمل في القاهرة إلا أنه كان يحن إلى قريته " القلعة " حيث كان يكره القاهرة /المدينة:

" يا أبناء قريتنا أبوكم مات

قد قتلته أبناء المدينة

.....

تركوه فوق شوارع الإسفلت والدم والضغينة "[15]

وكذلك قوله:

" الناس هنا – في المدن الكبرى – ساعات

لاتتخلف ، لاتتوقف ، لاتتصرف

آلات ... آلات ... آلات "[16]

---

[15] أمل دنقل : مقتل القمر ص 68 (الأعمال الشعرية الكاملة)

[16] السابق ص 78

وفي " بكائية ليلية " يقول أمل :

"تتوه في القاهرة العجوز، ننسى الزمنا

نفلت من ضجيج سياراتها ، وأغنيات المتسولين ،

تظلنا محطة المترو مع المساء .... متعبين

وكان يبكى وطنا ... وكنت أبكى وطنا "[17]

وقد صاحب أمل عددا من الشعراء منهم صلاح عبدالصبور وأحمد عبدالمعطى حجازى وحسن توفق وعبدالعزيز المقالح وغيرهم كما صادق القاص يحيى الطاهر عبدالله والأديب يوسف إدريس الذى افتتح حفل تأبين أمل قائلا:

" لن أطلب منكم الوقوف حدادا ،

فنحن إذا وقفنا حدادا ، سيكون الحداد على عصر طويل قادم ؟"[18]

ملامح شعر أمل :

يمتلك أمل ناصية اللغة ، يطوعها حسبما يشاء ، وهذا أضفي على شعره بساطة التراكيب اللغوية دون الوقوع في الخطابية النثرية ، والبساطة كما يذكر الدكتور عبدالعزيز المقالح كما فهمها جيل أمل دنقل "لاتعنى التمرد على القواعد اللغوية أوالخروج عن الأسس الفنية للكتابة ، ولاتعنى الرقة والتبسيط ، إنما تعنى تلقائية التناول أو عفوية التعبير ، والإبتعاد عن خشونة اللفظ إلى خشونة المعنى ، وتحويل العمل الأدبى من شعر لايَفهم محتواه سوى نفر قليل من الكتاب إلى أنشودة جماعية وإلى لغة فن ووجدان"[19]

ولقد تعددت ملامح شعر أمل مما يجعل حصرها مستحيلا ، فملمح اليُتم مثلا لعب –كما رأينا – دورا كبيرا في شعره ، وموت شقيقته الوحيدة ، وقد انعكست طفولة أمل في شعره بحيث صار التذكّر لديه يعنى تذكر الألم والمعاناه ولعبت الذاكرة دورا كبيرا في تشكيل إبداعة فالذاكرة " جزء من عمله الإبداعى ، فهو لايضع تخطيطات أولية لقصيدة ثم يتابع

---

[17] أمل دنقل : البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ص 108 (الأعمال الشعرية الكاملة)

[18] يوسف إدريس : إفتتاحية كتاب الجنوبي ص 7

[19] د. عبدالعزيز المقالح : مقدمة أعمال أمل دنقل الشعرية الكاملة ص 31

تطورها .. ولكنها تتراكم في ذاكرته يوما بعد يوم ،وسنة بعد أخرى دون مسودة واحدة ...

إن كل شيء محفور في ذهنه المتقد ، فأمل شاعر .. بل رجل لاينسى "20

ولقد كان حضور أمه في الشعر حضورا واضحا ، فالأم لديه هى تلك المرأة الصعيدية التى وقفت تكافح من أجل أبنائها وضحت كثيرا من أجلهم ، ولقد تسربت أمه في شعره :

" تسألنى أمى بصوتها الخافت

أرى الأسى في وجهها الممتقع الباهت

وأستبين الكارثة "21

وهذا الصوت الخافت حقيقة كما تذكر زوجة عبلة الروينى " يجلس مع والدته طوال اليوم ساعات طويلة دون ان يقيم حوارا معها .. وهى أيضا لاتلفظ كلمة واحدة أو تبادلة الحديث

– أمل لماذا تظل صامتا ، ولاتكلم أمك كثيرا ، بل كيف تتبادل معك هذا الصمت طويلا ؟

– إن هذا أجمل مافيها ... إنها تعرف كيف تصمت معى " 22

ثم تظهر الأم في قصيدة لاوقت للبكاء التى قالها في رثاء جمال عبدالناصر بعد أن كان قد إختلف معه حيا بعد هزيمة 1967 ، وفيها يقول :

"وأمى التى تظل في فناء البيت منكبة

مقروحة العينين ، مسترسلة الرثاء

تنكث بالعود على التربة

رأيتها الخنساء

ترثى شبابها المستشهدين في الصحراء"23

---

[20] عبلة الرويني : الجنوبي أمل دنقل ص75 (الأعمال الشعرية الكاملة)

[21] أمل دنقل : البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ص150

[22] عبلة الرويني : الجنوبي أمل دنقل ص69

[23] أمل دنقل : تعليق على ماحدث ص 257 – 258 (الأعمال الشعرية الكاملة)

وقد يكون الشاعر قد حمّل الأم رمزية الأرض والوطن حيث رآها الخنساء 575؟- 664 ؟ تلك المرأة العربية التى تعد أفضل شاعرة عربية ، وقد اشتهرت بشعر الرثاء عندما قُتل أخواها معاوية وصخر ، ثم أُسلمت وقتل أولادها الأربعة فيمعركة القادسية ، بل إنه يرى أمه في كل الأشياء :

" أتحسس وجهك

هل أنت طفلتى المستحيلة أم أمي الأرملة "[24]

كذلك تظهر الطفولة في شعر أمل وتتردد مفردات الطفولة: طفلي ؛ طفولة ؛ الرضيع ، طفله ؛ الطفل ؛ طفيلة ، الأطفال ، طفيلها ، مرح الطفل ؛ أطفالي ثم طفلتي المستحيلة أكثر من أربعين مرة في شعره ، ولعل مردَّ ذلك يعود إلى حنين أمل إلى طفولته ، بل إن آخر قصائده " الجنوبي " إبتدأها بتساؤل حزين :

"هل أنا كنتُ طفلا

أم أن الذى كان طفلاً سواى ؟

.....

.....

أوَ كان الصبى الصغير أنا

أم تُرى كان غيري ؟

أحدق ...

لكن تلك الملامح ذات العذوبة ....

لاتنتمى الآن لي

صرتُ عنى غريبا

ولم يتبق من السنوات الغريبة

إلا صدى اسمى "[25]

وفي أحاديث أمل دنقل مع الصحف والمجلات العربية[26] تبدو الطفولة ملمحا رئيسيا في أحاديثه وفي عدم التزامه بحزب معين طوال حياته ،

---

[24] أمل دنقل : العهد الآتي ص 290 (الأعمال الشعرية الكاملة)

[25] أمل دنقل : أوراق الغرفة 8 ص 9 ، 10

[26] أنس دنقل : أحاديث أمل دنقل ، القاهرة ، 1992 .

فقد عاش كما يرى الدكتور يوسف إدريس "شاعرا وكفي .. يريد أن يجعل الواقع شعرا ، والشعر واقعا وتلك هى الإستحالة ، لذلك كانت رؤيا كلها رؤيا مستحيلة"[27]

لكن الملمحين الرئيسييْن في شعر أمل هما : الحرية والموت :

(1) الحرية :

منذ أول قصيدة في شعر أمل حتى آخر جملة في شعره يبحث أمل عن الحرية التى لاتوجد إلا من خلال العدل ، يبحث عن الحقيقة التى لاتقبل الشك ، ففي قصيدة الجنوبي :

" هل تريد قليلا من الصبر ؟

– لا

فالجنوبي ياسيدى يشتهى أن يكون الذى لم يكنه

يشتهى أن يلاقى إثنتين :

الحقيقة والأوجه الغائبة "[28]

وفي بحثه العبثى عن الحقيقة يصطدم بالظلم وبالحرب ، وبالفقر ، والطبقية المتفشية في المجتمع

" فقد طغى اللصوص في مصر بلا رادع"[29]

، والحرية لدى أمل مرتبطة بالتخلص من كل المعوقات ، وربما تأثر في ذلك بالفيلسوف نيتشه Friedrich Nietzsche في إيمانه المطلق بالإنسان ، لكنه عندما يرى حال الأمة العربية في 1967 يخلق شخصيات معاصرة متكئة على شخصيات ترائية متشابهة يحمّلها الأحداث العصرية على نحو مافعل مع عنتره بن شداد وهو أحد الشعراء السود في العصر الجاهلى والذى عاش في الفترة (525؟ – 615؟) وكانت أمه عبدة حبشية ، وطمح إلى الزواج من إبنة عمه " عبلة " لكن حاجز اللون والطبقية حال دونها ، ولم تشفع شهرة عنترة كفارس قوي وشاعر متمكن حتى يرتقي إلى طبقة السادة ؛ ولكن عندما تُغير القبائل على قبيلة عبس ينادى فوارسها : "عنتر .... أَقْدِمْ" فيوظف

---

[27] د. يوسف إدريس : مجلة أدب ونقد ، يناير ، 1984 م

[28] أمل دنقل : أوراق الغرفه 8 ص 18

[29] أمل دنقل : البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ص 190

أمل هذا التراث ويتخذ من عنترة رمزا للشعب العربى الذى يقول أمل على لسانه :

" فقد سكتُّ سنةً فسنة

لكن أنال فضلة الأمان

قيل لي : إخرس فخرست

وعميت .. وائتممت بالخصيان !

ظللت في عبيد " عبس " أحرس القطعان

أجتزُّ صوفها

أردُّ نوقها

أنام في حظائر النسيان

طعامى : الكسرةُ والماء وبعض التمرات اليابسة

وها أنا في ساعة الطعان

ساعةَ أن تخاذل الكماةُ والرماةُ والفرسان

دُعيتُ للميدان

أنا الذى ماذقتُ لحم الضأنْ

أنا الذى لاحول لى أو شأن

أنا الذى أُقصيتُ عن مجالس الفتيان

أُدعى إلى الموت .. ولم أُدع إلى المجالسة !!"[30]

ويوظف أمل التراث في شعره وليس التراث العربى فقط بل التراث الإنسانى العام فنجد في شعره رع Ra = Re إله الشمس عند الفراعنة ، ويوظف أوديب في شعره أيضا و نجد سيزيف ، ونرى سبارتكوس Spartakus الذى قاد حرب العبيد (73 ق.م) حتى قُتل ويوظف سالومى Salome ؛ وزرقاء اليمامة تلك الفتاة العربية ذات العينين الجميلتين الحادتين اللتين كانت ترى بهما عن بُعد جيوشَ القبائل المغيرة.

هذا التوظيف له دلالة واحدة في شعر أمل وهى البحث عن الحقيقة كمرادف للحرية ولذلك وُوجه أمل بالإتهامات لأنه بدأقصيدته كلمات سبارتكوس الأخيرة " بقوله :

---

[30] أمل دنقل : البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ص 123 – 124

" المجد للشيطان معبود الرياح

من قال " لا " في وجه من قال " نعم "

من علم الإنسان تمزيق العدم

من قال " لا " فلم يمت

وظل روحا أبدية الألم "31

ولم يفهم هؤلاء أن أمل لايتحدث عن الشيطان هنا بل يتحدث عن الثائرين الذين يوصفون بالشياطين من قِبَل الحكام الذين يرتضون بالشعب الخانع دائماً ، ولذلك يحاول أمل على لسان سبارتكوس Spartakus **أن يخلع العصابة التى وُضعت على عيون الشعب قائلا :**

" معلقٌ أنا على مشانق الصباح

وجبهتى بالموت محنية

لأنني لم أحنها حية!

يا إخوتى الذين يعبرون في الميدان مطرقين

منحدرين في نهاية المساء

في شارع الإسكندر الأكبر

لاتخجلوا ... ولْترفعوا عيونكم إليْ . !

لأنكم معلَّقون جانبى ... على مشانق القيصر

فلترفعوا عيونكم إليْ.

لربما إذا التقت عيونكم بالموت في عينيْ

يبتسم الفناء داخلي

لأنكم رفعتم رأسكم مرة "32

ثم يتنازعه الشك في المستقبل وهو الذى كان يؤمن بالمستقبل :

" لاتحلموا بعالم سعيد

فخلف كل قيصرٍ يموت : قيصٌر جديد "33

---

31 السابق ص 110

32 أمل دنقل : البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ص 110–111

33 أمل دنقل : البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ص 112

وفي توظيف أمل دنقل لابن نوح يفاجأ بالإتهامات مرة أخرى من تلك العقول التى تقرأ النص بنصف عين دون أن تُكمل فهمه ، ومغزاه وسياقه الشعرى.

فابن نوح كما تذكر الآيات القرآنية رفض أن يركب السفينة مع أبيه الرسول نوح عليه السلام عندما أتى الطوفان فغرق ؛ وتحكى الآيات القرآنيه هذا الموقف في قوله تعالى { وهيَ تجرِي بهمْ في موجٍ كالجبالِ ونادى نوحٌ ابنَهُ وكان في مَعْزِلٍ يابنى اركبْ مَعَنَا ولا تكنْ مع الكَافرين ، قال سآوي إلى جبلٍ يعصمني من الماءِ قال لاعاصِمَ اليومَ من أمرِ الله إلا مَن رحِمَ وَحال بينهُما الموجُ فكانَ منَ المُغْرَقين}34

لكن أمل ينظر إلى هذا الابن نظرة العاشق للوطن ففي قصيدته " مقابلة خاصة مع ابن نوح " يقول :

" جاء طوفان نوح

المدينة تغرق شيئا فشيئا

.....

كان شباب المدينة

يلجمون جواد المياه الجموحْ

ينقلون المياه على الكتفين

ويستبقون الزمن ..

يبنون سدود الحجارة

علّهم ينقذون مهاد الصبا والحضاره

علّهم ينقذون الوطن ..

.....

نتحدى الدمار

ونأوي إلى جبل لايموت

(يسمونه الشعب)

نأبى الفرار ، ونأبى النزوح !

.....

كان قلبى الذى نسجته الجروح

---

34 القرآن الكريم : سورة هود 11/ 42–43

كان قلبى الذى لعنته الشروح

يرقد – الآن – فوق بقايا المدينة

وردةً من عَطَنْ

هادئا بعد أن قال " لا " للسفينة

وأحب الوطنْ "35

إن أمل يتحدث عن التشبث بالأرض ، بالوطن ، وليس الفرار ، إنه يسعى إلى تحقيق العدل والحرية في الوطن

"قلتُ : فْليكنِ العدل في الأرض لكنه لم يكنْ

.....

ورأى الرب ذلك غير حسنْ "36

يصطدم أمل في بحثه عن الحريه بالظلم ، يتمنى أن يتلاشى الظلم من الأرض لكن ذلك حلم مستحيل ؛ وربما هذا الموقف يفسر لنا وقوف أمل ضد عملية الصلح مع إسرائيل .. هل لأنه كان يؤمن بحتمية الصراع حتى يتحقق العدل والسلام لجميع الأقطار العربية ؟ أو أنه كان يرى في وجود أساسيات إتفاقية الصلح مالايكفي لبناء سلام شامل وعميق بين مصر وإسرائيل ، فقد خرج أمل من المستشفي في نوفمبر1982 لحضور مهرجان حافظ شوقى ورُغم مرضه إلا أنه وقف ليلقى قصيدته " لاتصالح " التى كتبها في نوفمبر 1976 :

" لا تصالِحْ

ولو منحوك الذهب

أترى حين أفقأُ عينيْكَ ، ثم أثبّت جوهرتيْن مكانهما ....

هل ترى ؟

هى أشياء لاتُشترى !

.....

والذي اغتالنى ليس ربًّا ليقتلنى بمشيئته

ليس أنبلَ منّى ليقتلني بسكينته

.....

---

[35] أمل دنقل : أوراق الغرفة 8 ص 71 ، 75–76

[36] أمل دنقل : العهد الآتي ص 270 (الأعمال الشعرية الكاملة)

والذى اغتالنى محض لص

سرق الأرض من بين عيني "37

إننى لا أستطيع أن أقول أن أمل كان ضد السلام فلا يوجد شاعر يكره السلام ولاسيما إذا كان أمل كتب عن مأساة الحروب وعن اليتم والفقر ، فإن أكثر اللوحات المؤثرة في قصائده كانت عن تلك المومس التى تراوده عن نفسها ويكتشف أنها زوجة شهيد ! ولوحات الطفلة التى أستشهد أبوها في الحرب لاينساها القارىء ، أى أن أمل لم يكن شاعرا يحب العنف لكنه كان عاشقا للسلام المبني على العدل وهو الذى قال :"يا قاتلى إنى صفحتُ عنك"38

عندما نقرأ قول أمل :

" كل صباح أفتح الصّنبور في إرهاق ، مغتسلا في مائه الرقراق

فيسقط الماء على يدى دما"39

نرى مطاردة الدم لأمل حتى في الصنبور بل إن أمل يحكى لنا عن ليلة نزلها في أحد الفنادق ونزل معه غريب في الحجرة ذاتها :

" في الفندق الذى نزلتُ فيه قبل عام

شاركنى الغرفة

.....

وعندما رأى كتاب " الحرب والسلام "

بين يدى : اربدّ وجهُهُ

.....

وكان عائدا من الحرب بلا وسام

.....

وظل يروى القصص الحزينة الختام

.....

وحين ظنّ أننى أنام

---

37 أمل دنقل : أقوال جديدة عن حرب البسوس ص 324 ، 334 ، 335

38 أمل دنقل : البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ص113 (الأعمال الشعرية الكاملة)

39 أمل دنقل : تعليق على ما حدث ص 197

رأيته يخلع الساق الصناعية في الظلام !"40

إنه يمقت الحرب لكنها قد تكون طريقا لتحقيق السلام والحرية :

" توقفنى المرأة

في استنادها المثير على عمود الضوء

(كانت ملصقات "الفَتْح" والجبهة)

تملأ خلف ظهرها العمودا !

....

تسألنى إن كنت أمضى ليلتى وحيدا

وعندما أرفع وجهى نحوها سعيدا

أبصر خلف ظهرها شهيدا

....

أمضى بلا وجهة !!"41

إنه أمل دنقل ينظر إلى كل مشكلات العالم العربى من منظار ماخلفته الحروب ، وما خلفته أساليب القمع والإستبداد ، ولذلك فهو لايفرح بهؤلاء الذين يمرون في العرض لأنه يراهم بنظرته "هو":

" قلتُ لكم مرارا

إن الطوابير التى تمرّ في استعراض عيد الفطر والجلاء

(فتهتف النساء في النوافذ انبهارا)

لاتصنع انتصارا

إن المدافع التى تصطف على الحدود في الصحارى

لاتطلق النيران إلا حين تستدير للوراء

إن الرصاصة التى ندفع فيها ثمن الكسرة والدواء :

لاتقتل الأعداء

لكنها تقتلنا.. إذا رفعنا صوتنا جهارا

---

[40] أمل دنقل : تعليق على ماحدث ص 206 ، 207 ، 208

[41] أمل دنقل : تعليق على ماحدث ص 198 ، 199

تقتلنا ، وتقتل الصغارَ "42

إنـه يراقب كيف تتحول الجيوش في البلاد النامية من جيوش تحرس الوطن إلى جيوش تلتهم أبناء الوطن إذا طالبوا بالحرية والعدل ، وفي معركته كشاعر يفاجأ أمل بالقمع والمحاصرة ولذلك يكتب قصيدته " من أوراق أبى نُوَاس" بشكل جديد لم يلتفت إليه النقاد :

"أيها الشعرُ ،

ياأيها الفرحُ المخْتَلَسْ

.....

.....

.....

.....

كل ماكنتُ أكتبُ في هذه الصفحة الورقية

صادرته العسَسْ "43

والنقط الموجودة هنا هى نقط وضعها أمل في أصل قصيدته بخطه هو دليلا على ماصادرته العسس ؛ ولم يبح به وهو تجديد شعرى من أمل بتحميل النقط مضامين معانية لكلمات غائبة .

وقد حمل أمل على كل الحكام العرب الذين كانوا يشغلون أنفسهم بقضايا هامشية ويتركون قضية الشعب :

" لاتسألنى إن كان القرآن

مخلوقًا أو أزليْ

بل سلنى : إن كان السلطان

لصًّا أو نصف نبيْ"44

إن أمل قد وظف شعره للدفاع عن الحرية وتحقيقها ، وكافح حتى يشعر الناس بحقيقة مايعيشون فيه من ظلم واضطهاد ، ولكن ذلك – كما قلت آنفا – لم يجعله ينزلق إلى الخطابية التقريرية بل يحافظ على شاعريته ورسم صور خاصة جدا :

---

[42] أمل دنقل : تعليق على ماحدث ص 210

[43] أمل دنقل: العهد الآتي ص 311 ؛ ونموذج خطي للصفحة بقلم أمل دنقل في كتاب الجنوبي ص33

[44] السابق 313

"رؤوسنا تسقطُ لايسندها

إلا حواف الياقة المنتصبة "45

أو قوله : " في الشارع أتلاقى – في ضوء الصبح – بظلي الفارغ

نتصافح بالأقدام"46

وعندما خرج الطلاب في مظاهرة 1972 كانوا يرددون أشهر قصيدة سياسية لأمل وهى قصيدة " الكعكة الحجرية" التى تحولت إلى شعار للحركة الطلابية :

"أيها الواقفون على حافة المذبحة

أشهِروا الأسلحة

سقط الموت وانفرد القلب كالمسبحة

والدم انساب فوق الوشاح

المنازل أضرحة

والزنازن أضرحة

والمدى أضرحة

فارفعوا الأسلحة

واتبعوني

أنا ندم الغد والبارحة

رايتى عظمتان وجمجمة

وشعاري الصباح"47

(2) الموت :

يلعب الموت مع أمل لعبة النهاية ، ولأن كلا منهما يعرف صاحبه فإنهما يتسامران ويتضاحكان ويتشاجران في لعبة ماكرة ، وتطغى لوحات الموت على أمل منذ طفولته كما رأينا ؛ وفاة الأب ، وفاة الأخت ، وفاة الأصدقاء ثم يرقب أمل وفاته شخصيا ..... ويلحظ في تناول أمل

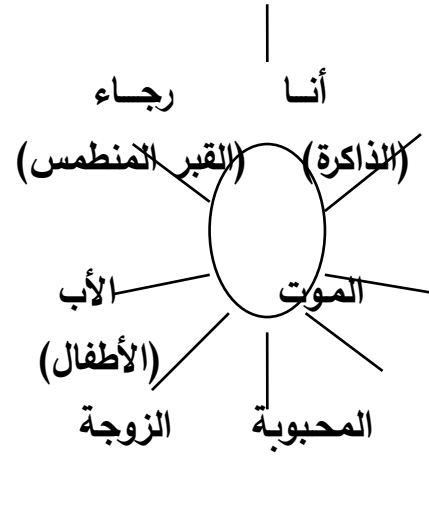
---

[45] أمل دنقل : البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ص 163 (الأعمال الشعرية الكاملة)

[46] السابق ص137

[47] أمل دنقل : العهد الآتى ص 274 – 275

للموت أنه لايتناول الميّت ذاته بل يتناول الميت من زاوية إنعكاس موته على الآخر ، وجاءت على النحو التالى



فهو لايصف الميت ، وإنما يصف ذكرياته عنه ؛ أو تخيله عنه ؛ أو انعكاس موته على فاعِل موجود أو غائب أو متخيّل ، وتظل قصيدة " الموت في لوحات " دليلا على ماذهبتُ إليه ؛ كما تتجسد رؤية الموت العميقة في ديوان " أوراق الغرفة 8 " وهى القصائد التى كتبها قبيل موته، إنك تلمس الموت في كل صفحة من صفحات الديوان ، بل في كل كلمة من كلماته ، وبأسلوب مدهش، كيف يتعامل الشاعر مع الموت ؟

وكم كان يوسف إدريس على حق عندما قال معقبا على قصيدة الجنوبي وهى من أواخرالقصائد التي كتبها أمل –كما ذكرت من قبل –:

" بدأت أخاف من رؤياه المستحيلة ، إذْ كنت بدأت أراها ، ..... وبدأتْ تحتلّ عليّ تفكيري ، حتى إنى رفضتُ تماما أن أقرأ قصيدة " الجنوبي "الأخيرة ، فقد كنت متأكدا تماما، أني لو قرأتها لاكتملت ا لرؤية ؛ ولمتّ مثله ومعه"[48]

[48] عبلة الرويني : الجنوبي ص 131

ففـي قصـيدة الجنـوبي يطـلّ علينـا أمـل المحتضِـر ، المحـب للمـوت ، المشتهى لرؤيـة الحقيقة، يبدأها أمل برؤيـة إرتداد الذاكرة Flashback**؛ والتساؤل المخيف :**

"هل أنا كنت طفلا

أم أن الذى كان طفلا سواي ؟"[49]

إنـه التسـاؤل الـذى لايحتـاج إلـى إجابـة ؛ لكنـه يحتـاج إلـى إستحضـار الموت ، ولذلك مضى أمل في مونولوج ذاتى Inner Monolog

"صرتُ عني غريبا

ولم يتبق من السنوات الغريبة

إلا صدى اسمى

وأسماء من أتذكرهم فجأة

بين أعمدة النعي

أولئك الغامضون .. رفاق صباي

يُقْبِلون من الصمت وجهًا فوجها

فيجتمع الشمل كل صباح

لكى نأتنس .."[50]

وهنـا نلمـح عـودة ذاكـرة أمـل إلـى القريـة وإلـى النـاس الطيبـين البسـطاء الذين رحلوا قبيله لكنهم يلتفون حول سريره كل صباح كـى يُؤْنِسوه فـي وحدته الصاخبة ؛ ثم يرسم لوحات لوجه صديق مجهول مـات قبلـه وقد يكونه :

" عاد كما كان طفلا

يشاركنى في سريري

وفي كسرة الخبز ، والتبغ

لكنه لايشاركني في المرارة "[51]

---

[49] أمل دنقل : أوراق الغرفة 8 ص 9

[50] السابق ص10

[51] السابق ص 14

ثم يرسم أمل وجه عامل جنوبي يرقبه أمل بينما يصعد سقالة في القاهرة ويسقط من علٍ:

"لم أجد غير عينين لا تبصران

وخيطَ الدماء

وانحنيتُ عليه .. أجسُّ يده

قال آخر : لافائدة

صار نصف الصحيفة كل الغطاء

وأنا في العراء"[52]

إن الجنوب عند أمل يمشى معه ، ويسكنه ، وهو في لحظات إحتضاره لاينسى هذا العامل المجهول الذى سقط غريباً ذات يوم ؛ وتمكن الموت أن يخدعه ويسقطه على الأرض ميتاً ؛ ثم يتذكر وجه صديقه يحيى الطاهر عبدالله الذى مات في حادث سيارة في 1981/4/9 ولم يحاول أمل أن يرثيه إلا في هذه القصيدة الأخيرة.. ثم تأتى المواجهة الأخيرة مع الموت في آخر لوحة من لوحات القصيدة " مرآة " وحنين أمل إلى رؤية الحقيقة دونما أقنعة .

وفي قصيدة " لعبة النهاية " يتحول الصراع مع الموت إلى صراع ظاهر ، تستطيع أنت أن تراه ، هاهو الموت:

" في الميادين يجلس

يطلق كالطفل نبلته بالحصى

فيصيب بها من يصيب من السابلة !

يتوجه للبحر ،

في ساعة المدّ

يطرح في الماء سنارة الصيد

ثم يعود

ليكتب أسماء من علقوا

في أحابيله القاتلة !

لايحب البساتين

لكنه يتسلل من سورها المتآكل

---

[52] أمل دنقل : أوراق الغرفة 8 ص 17

يصنع تاجا

جواهره الثمرُ المتعفن

إكليله الورق المتغضن

يلبسه فوق طوق الزهور الخريفية الذابلة !

يتحول أفعى ونايا

فيرى في المرايا

جسديْن وقلبين متحدين

تغيم الزوايا ، وتحكى العيون حكايا

فينسلّ بينهما

مثل خيط من العرق المتفصد

يلعق دفء مسامهما

يغرس الناب في موضع القلب

تسقط رأس الفتى في الغطاء

وتبقى الفتاة محدقة ، ذاهلةْ !

أمس : فاجأته واقفا بجوار سريري

ممسكا – بيد – كوبَ ماء

ويدٍ – بحبوب الدواء

فتناولتها ...!!

كان مبتسما

وأنا كنت مستسلما لمصيري"[53]

إنها لعبة النهاية حيث يستسلم أمل أمام جبروت الموت الذى فاجأه رغم توقعه له ومراقبة أمل لأفعال الموت في البشر إلا أن فجاءة الموت شلت تفكيره فابتسم الموت .

وهذه القصيدة تبدو متشابهةً إلى حد كبير مع قصة الطيب صالح القصيرة "الرجل القيرصي"

وتبدو قصيدة " زهور " متفردة في بابها في الأدب المصري ، فالشاعر يصف ذاته من خلال وصفه للزهور المهداة إليه ، وحيث تقصف أيدي

---

[53] أمل دنقل : أوراق الغرفة 8 ص ص 41 –44

البستانى الورد يقصف الزمن روح أمل ، وحين تتنفس الزهور في حشرجة ، وترفع رأسها في كبرياء المحتضر النبيل ، يرفع أمل رأسه وهو يحتضر، لكى يتطلع إلى الزهور في نظرة مغايرة لرؤانا نحو الأشياء.

إننا نحاول أن نضع للزهور قليلا من الماء حتى تحيا ولاتذبل ، بينما ينظر أمل نظرة مغايرة للزهور ، نظرة تقلب الرؤى المتوارثة ، إنه يعيد صياغة الأشياء من جديد ، إنه يفاجئك أن ماتعرفه توارثا خطأ ، وأن عقلك ينبغى أن يحدد جوانب المعرفة ، يقول :

"وسلالٍ من الورد ،

ألمحها بين إغفاءةٍ وإفاقة

وعلى كل باقه

إسم حاملها في بطاقه

.....

تتحدث لى الزهرات الجميلة

أن أعينها اتسعت – دهشةً –

لحظةَ القطفِ ،

لحظة القصفِ ،

لحظة إعدامها في الخميلة !

تتحدث لى انها سقطت من على عرشها في البساتين ،

ثم أفاقت على عرضها في زجاج الدكاكين ، أوبين أيدى المنادين ،

حتى اشترتها اليدالمتفضلة العابرة !

تتحدث لي ...

كيف جاءت إليَّ ...

(وأحزانها الملكية ترفع أعناقها الخضر)

كى تتمنى لى العمر !

وهى تجود بأنفاسها الآخرة !!

كل باقة ...

بين إغماءة وإفاقه ...

تتنفس مثلي – بالكاد – ثانيةً ... ثانية

وعى صدرها حملت – راضيه –

اسم قاتلها في بطاقة ! "54

وتعتمد قصيدة " ضد من؟"على الثنائية المتضادة التى تعكس أحادية الرؤية لدى أمل ، ففي الغرفة رقم 8 يتأمل هذه الألوان التى يراها لكنه لا يرى منها –بإحساسه الشاعرى– سوى لونين : الأبيض والأسود.

الأبيض الذى يرمز لدى أمل إلى الموت والرحيل القريب على عكس رؤية الآخرين حيث يرون فيه رمزا للتفاؤل ، إن أمل يتطلع حواليه فلا يرى سوى هذا اللون البيض في غرفة العمليات وملابس الأطباء والممرضات وملاءات الأسرة وفي أربطة الشاش والقطن وفي الحبوب المنومة وكوب اللبن ... الـــخ كل هذه الأشياء يوحد بينها اللون الأبيض الذى لايُذَكّر أمل إلا بلون الكفن ... الذى يقول عنه في قصيدته " إلى محمود حسن إسماعيل .. في ذكراه ":

" إن البياض الوحيد الذى نرتجيه

البياض الوحيد الذى نتوحد فيه :

بياض الكفن !"55

وهنا نرى أمل ينشد العدل والمساواة ويتخذ من اللون البيض قاسما مشتركا بين الناس حيث تختفي الطبقية ولكن رؤيته هذه تكاد تصطدم مع رؤيته باللون الأبيض في قصيدة " ضد من " فإذا كان اللون الأبيض هو مايرتجيه أمل في قصيدة محمود حسن إسماعيل فإن اللون الأبيض يغدو منفّرا لأمل إذ يذكره بالموت والرحيل بيد أننا لو أخذنا رؤية أمل تجاه موت محمود حسن إسماعيل من جهة ؛ وانتظاره للموت من جهة أخرى حيث يوحد الموت بين الشاعرين فإنه لاتناقص في هذه الحالة .

ثم يتحدث أمل عن اللون الثانى وهو الأسود الذى يرى فيه رمزا للتشبث بالحياة وأن كل معزٍ يرتدى الملابس السوداء كتميمة ضد الفناء .

ومن التضاد ينفذ أمل إلى ثنائية الرؤى بين هذا القلب الذى يخفق وبين انتظار توقف هذا القلب ؛ بين أصدقائه الذين ينقسمون إلى قسمين :

---

54 أمل دنقل : أوراق الغرفة 8 ص 27 – 28

55 السابق ص 104

فريق يرى أن سرير أمل قبرُه ؛ ولا أمل في البقاء ؛ وفريق آخر يرى أن حياته دهر طويل ، وربما كان يرمز هنا إلى تعدد الرؤى نحو شعره.

يقول أمل في قصيدة " ضد من "

" في غرف العمليات ،

كان نقاب الأطباء أبيض ،

لون المعاطف أبيض ،

تاج الحكيمات أبيض ،

أردية الراهبات ، الملاءات ،

لون الأسرَّة ، أربطة الشاش والقطن ،

قرص المنوِّم ، أنبوبة المصل ،

كوب اللبْن .

كل هذا يشيع بقلبى الوهنْ .

كل هذا البياض يذكرنى بالكفنْ !

فلماذا إذا متّ ...

يأتى المعزّون متشحين بشارات لون الحداد ؟

هل لأن السواد ...

هو لون النجاةِ من الموتِ ،

لون التميمةِ ضدّ الزمنْ ،

ضدّ مَنْ .... ؟

ومتى القلب في الخفقان اطمأن

بين لونيْن أستقبل الأصدقاء ،

الذين يرون سريري قبرا

وحياتي دهرا ...

وأرى في العيون العميقة ...

لـونَ الحقيقة ...

لون تراب الوطن ."[56]

---

[56] أمل دنقل : أوراق الغرفة 8 ص 21 – 22

إن الفصل بين حياة أمل وشعره محاولة عبثية ، لأن الشاعر الإنسان هو الإنسان الشاعر ، ووضح ذلك تماما أمل دنقل الذى " كان فتى، لم يكن يملك إلا مبدأه . "[57]

[57] أمل دنقل : مقتل القمر ص 53 (الأعمال الشعرية الكاملة)

1a

" ضد من "
شعر أمل دنقل

" في غرف العمليات ،
كان نقاب الأطباء أبيض ،
لون المعاطف أبيض ،
تاج الحكيمات أبيض ،
أردية الراهبات ، الملاءات ،
لون الأسرَّة ، أربطة الشاش والقطن ،
قرص المنوِّم ، أنبوبة المصل ،
كوب اللبْن .
كل هذا يشيع بقلبى الوهنْ .
كل هذا البياض يذكرنى بالكفنْ !
فلماذا إذا متّ ...
يأتى المعزّون متشحين بشارات لون الحداد ؟
هل لأن السواد ...
هو لون النجاةِ من الموتِ ،
لون التميمةِ ضدّ الزمنْ ،
ضدّ مَنْ .... ؟
ومتى القلب في الخفقان اطمأن
بين لونيْن أستقبل الأصدقاء ،
الذين يرون سريري قبرا
وحياتي دهرا ...
وأرى في العيون العميقة ...
لـونَ الحقيقـة ...
لون تراب الوطن ."58

---

58 أمل دنقل : أوراق الغرفة 8 ص 21 – 22

الجنوبي

أمل دنقل

صورة
هل أنا كنت طفلا..
أم أن الذي كان طفلا سواي؟
هذه الصور العائلية..
كان أبي جالسا، وأنا واقف.. تتدلي يداي!
رفسة من فَرَسْ
تركت في جبيني شجا، وعلَّمت القلب أن يحترس.
أتذكر..
سال دمي
أتذكر..
مات أبي نازفا.
أتذكر..
هذا الطريق إلي قبره..
أتذكر..
أختي الصغيرة ذات الربيعين.
لا أتذكر حتي الطريق إلي قبرها
المنطمس
أوَكان الصبي الصغير أنا ؟
أم تري كان غيري؟
أحدٌ ِق..
لكن تلك الملامح ذات العذوبة.
لاتنتمي الآن لي.
والعيون التي تترقرق بالطيبة
الآن لاتنتمي لي.
صرتُ عني غريبا،
ولم يتبقَّ من السنوات الغريبة.
إلا صدي اسمي..
وأسماء من أتذكرهم فجأة
بين أعمدة النعي،
أولئك الغامضون : رفاق صباي.
يقبلون من الصمت وجها فوجها..
فيجتمع الشمل كل صباح،
لك نأتنس.

وجه
كان يسكن قلبي
وأسكن غرفتهُ
نتقاسم نصف السرير،
ونصف الرغيف،
ونصف اللفافة،
والكتب المستعارةْ.
هجرته حبيبته في الصباح فمزق شريانه في المساء،
ولكنه بعد يومين مزق صورتها..
واندهشْ.
خاض حربين بين جنود المظلات..
لم ينخدشْ
واستراح من الحرب..
عاد ليسكن بيتا جديدا
ويكسب قوتا جديدا
يدخن علبة تبغ بكاملها
ويجادل أصحابه حول أبخرة الشاي..
لكنه لايطيل الزيارة..
عندما احتقنت لوزتاه، استشار الطبيب،
وفي غرفة العمليات..
لم يصطحب أحدا غير خُف..
وأنبوبة لقياس الحرارةْ،
فجأة مات!
لم يحتمل قلبه سريان المخدر،
وانسحبت من علي وجهه سنواتُ العذابات،
عاد كما كان طفلا..
يشاركني في سريري
وفي كسرة الخبز، والتبغ،
لكنه لايشاركني.. في المرارة!

وجه
من أقاصي الجنوب أتي ، عاملا
للبناء
كان يصعد سقالة ويغني لهذا الفضاء
كنت أجلس خارج مقهي قريب،

وبالأعين الشاردة..
كنت أقرأ نصف الصحيفة،
والنصف أخفي به وسخ المائدة.
لم أجد غير عينين لاتبصران..
وخيط الدماء..
وانحنيت عليه.. أجسّ يدّهْ
قال آخر: لافائدة
صار نصف الصحيفة كل الغطاء
وأنا.. في العراء

وجه
ليت أسماء تعرف أن أباها صّعّدْ
لم يمتْ
هل يموت الذي كان يحيا
كأن الحياة أبدْ!
وكأن الشراب نفدْ!
وكأن البنات الجميلات يمشين فوق الزبدْ!
عاش منتصبا، بينما
ينحني القلب يبحث عما فقدْ.
ليت "أسماء "تعرف أن أباها الذي.
حفظ الحب والأصدقاء تصاويره..
وهو يضحك،
وهو يفكر،
وهو يفتش عما يقيم الأودْ.
ليت "أسماء" تعرف أن البنات الجميلات..
خبأنه بين أوراقهن،
وعلمنه أن يسير..
ولايلتقي بأحد!

مرآة

هل تريد قليلا من البحر؟

إن الجنوبي لايطمئن إلي اثنين ياسيدي:
البحر والمرأة الكاذبة.

سوف آتيك بالرمل منه
..وتلاشي به الظل شيئا فشيئا،
فلم أستبنه

هل تريد قليلا من الخمر؟

إن الجنوبي ياسيدي يتهيب شيئين:
قنينة الخمر والآلة الحاسبة.

سوف آتيك بالثلج منه.
وتلاشي به الظل شيئا فشيئا..
فلم أستبنه.
بعدها لم أجدْ صاحبيٌّ
لم يعد واحد منهما لي بشيٌ
هل تريد قليلا من الصبر؟
لا..
فالجنوبي ياسيدي يشتهي أن يكون الذي لم يكنه
يشتهي أن يلاقي اثنتين:
الحقيقة والأوجه الغائبة.

محمود درويش

(13 مارس 1941 . 9 أغسطس 2008)

لاعب النرد

يعد الشاعر محمود درويش من أهم الشعراء العرب في العصر الحديث ، وقد حمل على كاهله قضية الشعب الفلسطيني ، وفي هذه قصيدة التي تمثل سيرة الشاعر الذاتية ،يتخذ الشاعر العربي الكبير محمود درويش في آخر قصائده بعنوان "لاعب النرد" رؤى "لاعب النرد" الذي "يربح حينا ويخسر حينا" وهو مثل جميع الناس أو "أقل قليلا" فلاعب النرد يمثل حياة الشاعر.

تتناول "لاعب النرد" رؤية الشاعر تجاه الحياة والموت في رؤى فلسفية وكأنه يوع بها الحياة.

"تشبه "لاعب النرد" سيرة ذاتية تمثل حياة الشاعر كما تمثل حياة فلسطين ؛ إنها لوحات بمثل الوطن، تستشرف الماضي والحاضر والمستقبل برؤى فلسفية". واخترت مقتطفات من القصيدة :

"لاعب النرد" آخر قصائد درويش

مَنْ أَنا لأقول لكمْ
ما أَقول لكمْ ؟
وأَنا لم أكُنْ حجراً صَقَلَتْهُ المياهُ
فأصبح وجهاً
ولا قَصَباً ثُقَبتْهُ الرياحُ
فأصبح ناياً ...
أَنا لاعب النَرْدِ ،
أَربح حيناً وأَخسر حيناً
أَنا مثلكمْ
أَو أَقلُّ قليلاً ...
وُلدتُ إلى جانب البئرِ
والشجراتِ الثلاثِ الوحيدات كالراهباتْ

وُلدتُ بلا زَفّةٍ وبلا قابلةْ
وسُمِّيتُ باسمي مُصَادَفَةً
وانتميتُ إلى عائلةْ
مصادفَةً ،
ووَرِثْتُ ملامحها والصفاتْ
وأَمراضها :
أَولاً – خَلَلاً في شراييـنها
وضغطَ دمٍ مرتفعْ
ثانياً – خجلاً في مخاطبة الأمّ والأَبِ
والجدَّة – الشجرةْ
ثالثاً – أَملاً في الشفاء من الانفلونزا
بفنجان بابونـجٍ ساخنٍ
رابعاً – كسلاً في الحديث عن الظبي والقُبَّرة
خامساً – مللاً في ليالي الشتاءْ
سادساً – فشلاً فادحاً في الغناءْ ...
ليس لي أَيُّ دورٍ بما كنتُ
كانت مصادفةً أَن أكونْ
ذَكَراً ...
ومصادفةً أَن أَرى قمراً
شاحباً مثل ليمونة يَتغزل بالساهرات
ولم أَجتهد
كي أَجدْ
شامةً في...مواضع جسمي !
كان يمكن أن لا أكونْ
كان يمكن أن لا يكون أَبي
قد تزوَّج أمي مصادفةً
أَو أكونْ
مثل أختي التي صرخت ثم ماتت

ولم تنتبه
إلى أَنها وُلدت ساعةً واحدةْ
ولم تعرف الوالدةْ ...
أَو : كَبَيْض حَمَامٍ تكسَّرَ
قبل انبلاج فِراخ الحمام من الكِلْسِ /
كانت مصادفة أَن أكون
أنا الحيّ في حادث الباصِ
حيث تأخَّرْتُ عن رحلتي المدرسيّةْ
لأني نسيتُ الوجود وأَحواله
عندما كنت أَقرأ في الليل قصَّةَ حُبٍّ
تَقمَّصْتُ دور المؤلف فيها
ودورَ الحبيب – الضحيَّةْ
فكنتُ شهيد الهوى في الروايةِ
والحيَّ في حادث السيرِ /
لا دور لي في المزاح مع البحرِ
لكنني وَلَدٌ طائشٌ
من هُواة التسكّع في جاذبيّة ماءٍ
ينادي : تعال إليَّْ !
ولا دور لي في النجاة من البحرِ
أَنْقَذَني نورسٌ آدميٌّ
رأى الموج يصطادني ويشلُّ يديَّْ
كان يمكن أَلاَّ أكون مُصاباً
بجنِّ الُمعَلَّقة الجاهليّةِ
لو أَن بوَّابة الدار كانت شماليّةً
لا تطلُّ على البحرِ
لو أَن دوريّةَ الجيش لم تر نار القرى
تخبز الليلَ
لو أَن خمسة عشر شهيداً

أَعادوا بناء المتاريسِ
لو أَن ذاك المكان الزراعيَّ لم ينكسرْ
رُبَّما صرتُ زيتونةً
أو مُعَلِّم جغرافيا
أو خبيراً بمملكة النمل
أو حارساً للصدى !
مَنْ أنا لأقول لكم
ما أقول لكم
ولستُ سوى رمية النرد
ما بين مُفْتَرِسٍ وفريسةْ
ربحت مزيداً من الصحو
لا لأكون سعيداً بليلتيَ المقمرةْ
بل لكي أَشهد المجزرةْ
نجوتُ مصادفةً : كُنْتُ أَصغرَ من هَدَف عسكريّ
وأكبرَ من نحلة تتنقل بين زهور السياجْ
وخفتُ كثيراً على إخوتي وأَبي
وخفتُ على زَمَنٍ من زجاجْ
وخفتُ على قطتي وعلى أَرنبي
وعلى قمر ساحر فوق مئذنة المسجد العاليةْ
وخفت على عِنَبِ الداليةْ
...
ومشى الخوفُ بي ومشيت بهِ
حافياً ، ناسياً ذكرياتي الصغيرة عما أريدُ
من الغد – لا وقت للغد –
أَمشي / أهرولُ / أركضُ / أصعدُ / أنزلُ / أصرخُ /أَنبحُ / أعوي / أنادي / أولولُ / أسرعُ / أبطئ / أهوي/ أخفُّ / أجفُّ / أسيرُ / أطيرُ / أرى / لا أرى / أتعثَّرُ/ أصفرُّ / أخضرُّ / أزرقُّ / أنشقُّ / أجهشُ / أعطشُ/ أتعبُ / أسغَبُ / أسقطُ / أنهضُ / أركضُ / أنسى/ أرى / لا أرى / أتذكَّرُ / أَسمعُ / أبصرُ / أهذي /أُهَلْوِس / أهمسُ / أصرخُ /

لا أستطيع / أَنَّ / أجنّ /أَضلّ / أقلّ / وأكثرُ / أسقط / أعلو / وأهبط / أدْمَى/ ويغمى عليّ /

ومن حسن حظّيَ أن الذئاب اختفت من هناك

مُصَادفةً ، أو هروباً من الجيشِ /

لا دور لي في حياتي

سوى أَنني ،

عندما عَلَّمتني تراتيلها ،

قلتُ : هل من مزيد ؟

وأَوقدتُ قنديلها

ثم حاولتُ تعديلها ...

كان يمكن أن لا أكون ...

لو أرادت لِيَ الريحُ ذلك ،

والريح حظُّ المسافرِ ...

شمألتُ ، شرَّقتُ ، غَرَّبتُ

أما الجنوب فكان قصياً عصيّاً عليَّ

لأن الجنوب بلادي

فصرتُ مجازا، أحلِّق فوق حطامي

ربيعاً خريفاً ..

...

مَنْ أَنا لأقول لكم

ما أقولُ لكم ،

مَنْ أنا ؟

كان يمكن أن لا يحالفني الوحيُ

والوحي حظُّ الوحيدين

« إنَّ القصيدة رَمْيَةُ نَرْدٍ »

على رُقْعَةٍ من ظلامْ

تشعُّ ، وقد لا تشعُّ

فيهوي الكلامْ

كريش على الرملِ /
لا دَوْرَ لي في القصيدة
غيرُ امتثالي لإيقاعها :
حركاتِ الأحاسيس حسّاً يعدِّل حساً
وحَدْساً يُنَزِّلُ معنى
وغيبوبة في صدى الكلمات
وصورة نفسي التي انتقلت
إلى غيرها « أَنايَ » من
واعتمادي على نَفَسِي
وحنيني إلى النبعِ /
لا دور لي في القصيدة إلاَّ
إذا انقطع الوحيُ
والوحيُ حظُّ المهارة إذ تجتهدْ
كان يمكن ألاَّ أحبّ الفتاة التي
سألتني : كمِ الساعةُ الآنَ ؟
لو لم أَكن في طريقي إلى السينما ...
كان يمكن ألاَّ تكون خلاسيّةً مثلما
هي ، أو خاطراً غامقاً مبهما ...
هكذا تولد الكلماتُ . أدرِّبُ قلبي
على الحب كي يَسَعَ الورد والشوكَ ...
صوفيَّةٌ مفرداتي . وحسِّيَّةٌ رغباتي
ولستُ أنا مَنْ أنا الآن إلاَّ
إذا التقتِ الاثنتانِ :
أَنا ، وأَنا الأنثويَّةُ
يا حُبّ ! ما أَنت ؟ كم أنتَ أنتَ
ولا أنتَ . يا حبّ ! هُبَّ علينا
عواصفَ رعديّةً كي نصير إلى ما تحبّ
لنا من حلول السماويِّ في الجسديّ .

وذُبْ في مصبّ يفيض من الجانبين .
فأنت – وإن كنت تظهر أَو تَتَبطَّنُ –
لا شكل لك
ونحن نحبك حين نحبُّ مصادفةً
أَنت حظّ المساكين /
من سوء حظّيَ أَني نجوت مراراً
من الموت حبّاً
ومن حُسْن حظّي أنيَ ما زلت هشاً
لأدخل في التجربةْ !
يقول المحبُّ المجرّبُ في سرّهِ :
هو الحبُّ كذبتنا الصادقةْ
فتسمعه العاشقةْ
وتقول : هو الحبّ ، يأتي ويذهبُ
كالبرق والصاعقة
للحياة أقول : على مهلك ، انتظريني
إلى أن تجفَّ الثُّمَالَةُ في قَدَحي ...
في الحديقة وردٌ مشاع ، ولا يستطيع
الهواءُ
الفكاكَ من الوردةِ /
انتظريني لئلاَّ تفرَّ العنادلُ مِنّي
فأُخطئ في اللحنِ /
في الساحة المنشدون يَشُدُّون أوتار آلاتهمْ
لنشيد الوداع . على مَهْلِكِ اختصريني
لئلاَّ يطول النشيد ، فينقطع النبرُ بين المطالع ،
وَهْيَ ثنائيَّةٌ والختامِ الأُحاديّ :
تحيا الحياة !
على رسلك احتضنيني لئلاَّ تبعثرني الريحُ /
حتى على الريح ، لا أستطيع الفكاك

من الأبجدية /
لولا وقوفي على جَبَلٍ
لفرحتُ بصومعة النسر : لا ضوء أَعلى !
ولكنَّ مجداً كهذا المُتوَّجِ بالذهب الأزرق اللانهائيّ
صعبُ الزيارة : يبقى الوحيدُ هناك وحيداً
ولا يستطيع النزول على قدميه
فلا النسر يمشي
ولا البشريُّ يطير
فيا لك من قمَّة تشبه الهاوية
أنت يا عزلة الجبل العالية !
ليس لي أيُّ دور بما كُنْتُ
أو سأكونْ ...
هو الحظُّ . والحظ لا اسم لَهُ
قد نُسَمّيه حدَّادَ أَقدارنا
أو نُسَمّيه ساعي بريد السماء
نُسَمّيه نجَّارَ تَخْتِ الوليد ونعشِ الفقيد
نسمّيه خادم آلهة في أساطيرَ
نحن الذين كتبنا النصوص لهم
واختبأنا وراء الأولمب ...
فصدَّقهم باعةُ الخزف الجائعون
وكَذَّبَنا سادةُ الذهب المتخمون
ومن سوء حظ المؤلف أن الخيال
هو الواقعيُّ على خشبات المسارحِ /
خلف الكواليس يختلف الأَمرُ
ليس السؤال : متى ؟
بل : لماذا ؟ وكيف ؟ وَمَنْ
مَنْ أنا لأقول لكم
ما أقول لكم ؟

كان يمكن أن لا أكون
وأن تقع القافلةْ
في كمين ، وأن تنقص العائلةْ
ولداً ،
هو هذا الذي يكتب الآن هذي القصيدةَ
حرفاً فحرفاً ، ونزفاً ونزفاً
على هذه الكنبةْ
بدمٍ أسود اللون ، لا هو حبر الغراب
ولا صوتُهُ ،
بل هو الليل مُعْتَصراً كُلّه
قطرةً قطرةً ، بيد الحظِّ والموهبةْ
كان يمكن أن يربح الشعرُ أكثرَ لو
لم يكن هو ، لا غيره ، هُدْهُداً
فوق فُوَهَّة الهاويةْ
ربما قال : لو كنتُ غيري
لصرتُ أنا، مرَّةً ثانيةْ
هكذا أَتحايل : نرسيس ليس جميلاً
كما ظنّ . لكن صُنَّاعَهُ
ورَّطوهُ بمرآته . فأطال تأمُّلَهُ
في الهواء المقَطَّر بالماء ...
لو كان في وسعه أن يرى غيره
لأحبَّ فتاةً تحملق فيه ،
وتنسى الأيائل تركض بين الزنابق والأقحوان ...
ولو كان أَذكى قليلاً
لحطَّم مرآتَهُ
ورأى كم هو الآخرون ...
ولو كان حُرّاً لما صار أسطورةً ...
والسرابُ كتابُ المسافر في البيد ...

لولاه ، لولا السراب ، لما واصل السيرَ
بحثاً عن الماء . هذا سحاب – يقول
ويحمل إبريق آماله بِيَدٍ وبأخرى
يشدُّ على خصره . ويدقُّ خطاه على الرملِ
كي يجمع الغيم في حُفْرةٍ .
والسراب يناديه
يُغْويه ، يخدعه ، ثم يرفعه فوق : إقرأ
إذا ما استطعتَ القراءةَ . واكتبْ إذا
ما استطعت الكتابة . يقرأ : ماء ، وماء ،
وماء .
ويكتب سطراً على الرمل : لولا السراب
لما كنت حيّاً إلى الآن /
من حسن حظِّ المسافر أن الأملْ
توأمُ اليأس ، أو شعرُهُ المرتجل
حين تبدو السماءُ رماديّةً
وأَرى وردة نَتَأَتْ فجأةً
من شقوق جدارْ
لا أقول : السماء رماديّةٌ
بل أطيل التفرُّس في وردةٍ
وأَقول لها : يا له من نهارْ !
ولاثنين من أصدقائي أقول على مدخل
الليل :
إن كان لا بُدَّ من حُلُم ، فليكُنْ
مثلنا ... وبسيطاً
كأنْ : نَتَعَشَّى معاً بعد يَوْمَيْنِ
نحن الثلاثة ،
مُحْتَفلين بصدق النبوءة في حُلْمنا
وبأنَّ الثلاثة لم ينقصوا واحداً

منذ يومين ،
فلنحتفل بسوناتا القمرْ
وتسامُحِ موت رآنا معاً سعداء
فغضَّ النظرْ !
لا أَقول : الحياة بعيداً هناك حقيقيَّةٌ
وخياليَّةُ الأمكنةْ
بل أقول : الحياة ، هنا ، ممكنةْ
ومصادفةً ، صارت الأرض أرضاً مُقَدَّسَةً
لا لأنَّ بحيراتها ورباها وأشجارها
نسخةٌ عن فراديس علويَّةٍ
بل لأن نبيّاً تمشَّى هناك
وصلَّى على صخرة فبكتْ
وهوى التلُّ من خشية الله
مُغْمىً عليه
ومصادفةً ، صار منحدر الحقل في بَلَدٍ
متحفاً للهباء ...
لأن ألوفاً من الجند ماتت هناك
من الجانبين ، دفاعاً عن القائِدَيْنِ اللذين
يقولان : هيّا . وينتظران الغنائمَ في
خيمتين حريرَيتَين من الجهتين ...
يموت الجنود مراراً ولا يعلمون
إلى الآن مَنْ كان منتصراً !
ومصادفةً ، عاش بعض الرواة وقالوا :
لو انتصر الآخرون على الآخرين
لكانت لتاريخنا البشريّ عناوينُ أخرى
يا أرضُ خضراءَ . تُفَّاحَةً . « أحبك خضراءَ »
تتموَّج في الضوء والماء . خضراء . ليلُكِ
أَخضر . فجرك أَخضر . فلتزرعيني برفق...

برفقِ يَدِ الأم ، في حفنة من هواء .
أَنا بذرة من بذورك خضراء ... /
تلك القصيدة ليس لها شاعر واحدٌ
كان يمكن ألا تكون غنائيَّةَ ...
من أنا لأقول لكم
ما أَقول لكم ؟
كان يمكن أَلاَّ أكون أَنا مَنْ أَنا
كان يمكن أَلاَّ أكون هنا ...
كان يمكن أَن تسقط الطائرةْ
بي صباحاً ،
ومن حسن حظّيَ أَني نَؤُوم الضحى
فتأخَّرْتُ عن موعد الطائرةْ
كان يمكن أَلاَّ أرى الشام والقاهرةْ
ولا متحف اللوفر ، والمدن الساحرةْ
كان يمكن ، لو كنت أَبطأَ في المشي ،
أَن تقطع البندقيّةُ ظلِّي
عن الأرزة الساهرةْ
كان يمكن ، لو كنتُ أَسرع في المشي ،
أَن أَتشظّى
وأصبح خاطرةً عابرةْ
كان يمكن ، لو كُنْتُ أَسرف في الحلم ،
أَن أَفقد الذاكرة .
ومن حسن حظِّيَ أَني أنام وحيداً
فأصغي إلى جسدي
وُأصدِّقُ موهبتي في اكتشاف الألمْ
فأنادي الطبيب، قُبَيل الوفاة، بعشر دقائق
عشر دقائق تكفي لأحيا مُصَادَفَةً
وُأخيِّب ظنّ العدم

مَنْ أَنا لأخيِّب ظنَّ العدم ؟
مَنْ أنا ؟ مَنْ أنا ؟

نشرت في الثاني من تموز (يوليو)2008

أحمد شوقي

وُلِدَ الهُدى

وُلِـــــــدَ الهُـــــــدى فَالكائِنـــــــاتُ ضِـــــــياءُ"
"وَفَـــــمُ الزَمـــــانِ تَبَسُّـــــمٌ وَثَنـــــاءُ
الـــــروحُ وَالمَـــــلَأُ المَلائِـــــكُ حَولَـــــهُ"
"لِلـــــدينِ وَالـــــدُنيا بِـــــهِ بُشَـــــراءُ
وَالعَـــــرشُ يَزهـــــو وَالحَظيـــــرَةُ تَزدَهـــــي"
"وَالمُنتَهـــــى وَالسِـــــدرَةُ العَصـــــماءُ
وَحَديقَـــــةُ الفُرقـــــانِ ضـــــاحِكَةُ الرُبـــــا"
"بِالتُرجُمـــــانِ شَـــــذِيَّةٌ غَنّـــــاءُ
وَالـــــوَحيُ يَقطُـــــرُ سَلسَـــــلًا مِـــــن سَلسَـــــلٍ"
"وَاللَـــــوحُ وَالقَلَـــــمُ البَـــــديعُ رُواءُ
نُظِمَـــــت أَســـــامي الرُســـــلِ فَهـــــيَ صَـــــحيفَةٌ"
"فـــــي اللَـــــوحِ وَاســـــمُ مُحَمَّـــــدٍ طُغَـــــراءُ
اســـــمُ الجَلالَـــــةِ فـــــي بَـــــديعِ حُروفِـــــهِ"
"أَلِـــــفٌ هُنالِـــــكَ وَاســـــمُ طَـــــهَ البـــــاءُ
يـــــا خَيـــــرَ مَـــــن جـــــاءَ الوُجـــــودَ تَحِيَّـــــةً"
"مِـــــن مُرسَـــــلينَ إِلـــــى الهُـــــدى بِـــــكَ جـــــاؤوا
بَيـــــتُ النَبِيّـــــينَ الَّـــــذي لا يَلتَقـــــي"
"إِلّا الحَنـــــائِفُ فيـــــهِ وَالحُنَفـــــاءُ
خَيـــــرُ الأُبُـــــوَّةِ حـــــازَهُمْ لَـــــكَ آدَمٌ"
"دونَ الأَنـــــامِ وَأَحـــــرَزَت حَـــــوّاءُ
هُـــــم أَدرَكـــــوا عِـــــزَّ النُبُـــــوَّةِ وَانتَهَـــــت"
"فيهـــــا إِلَيـــــكَ العِـــــزَّةُ القَعســـــاءُ
خُلِقَـــــت لِبَيتِـــــكَ وَهـــــوَ مَخلـــــوقٌ لَهـــــا"
"إِنَّ العَظـــــائِمَ كُفؤُهـــــا العُظَمـــــاءُ
بِـــــكَ بَشَّـــــرَ اللَهُ السَـــــماءَ فَزُيِّنَـــــت"
"وَتَضَـــــوَّعَت مِســـــكًا بِـــــكَ الغَبـــــراءُ
وَبَـــــدا مُحَيّـــــاكَ الَّـــــذي قَسَـــــماتُهُ"
"حَـــــقٌّ وَغُرَّتُـــــهُ هُـــــدىً وَحَيـــــاءُ
وَعَلَيـــــهِ مِـــــن نـــــورِ النُبُـــــوَّةِ رَونَـــــقٌ"
"وَمِـــــنَ الخَليـــــلِ وَهَديِـــــهِ سِـــــيماءُ
أَثنـــــى المَســـــيحُ عَلَيـــــهِ خَلـــــفَ سَـــــمائِهِ"
"وَتَهَلَّلَـــــت وَاهتَـــــزَّتِ العَـــــذراءُ

يَـــــومٌ يَتيـــــهُ عَلـــــى الزَمـــــانِ صَـــــباحُهُ"
"وَمَســـــاؤُهُ بِمُحَمَّـــــدٍ وَضّـــــاءُ
الحَـــــقُّ عـــــالي الـــــرُكنِ فيـــــهِ مُظَفَّـــــرٌ"
"فـــــي المُلـــــكِ لا يَعلـــــو عَلَيـــــهِ لِـــــواءُ
ذُعِـــــرَت عُـــــروشُ الظـــــالِمينَ فَزُلزِلَـــــت"
"وَعَلَـــــت عَلـــــى تيجـــــانِهِم أَصـــــداءُ
وَالنـــــارُ خاوِيَـــــةُ الجَوانِـــــبِ حَـــــولَهُمْ"
"خَمَـــــدَت ذَوائِبُهـــــا وَغـــــاضَ المـــــاءُ
وَالآيُ تَتـــــرى وَالخَـــــوارِقُ جَمَّـــــةٌ"
"جِبريـــــلُ رَوّاحٌ بِهـــــا غَـــــدّاءُ
نِعـــــمَ اليَتـــــيمُ بَـــــدَت مَخايِـــــلُ فَضـــــلِهِ"
"وَاليُـــــتمُ رِزقٌ بَعضُـــــهُ وَذَكـــــاءُ
فـــــي المَهـــــدِ يُستَســـــقى الحَيـــــا بِرَجائِـــــهِ"
"وَبِقَصـــــدِهِ تُســـــتَدفَعُ البَأســـــاءُ
بِسِـــــوى الأَمانَـــــةِ فـــــي الصِـــــبا وَالصِـــــدقِ لَـــــم"
"يَعرِفـــــهُ أَهـــــلُ الصِـــــدقِ وَالأُمَنـــــاءُ
يـــــا مَـــــن لَـــــهُ الأَخـــــلاقُ مـــــا تَهـــــوى العُـــــلا"
"مِنهـــــا وَمـــــا يَتَعَشَّـــــقُ الكُبَـــــراءُ
لَـــــو لَـــــم تُقِـــــم دينًـــــا لَقامَـــــت وَحـــــدَها"
"دينًـــــا تُضـــــيءُ بِنـــــورِهِ الآنـــــاءُ
زانَتـــــكَ فـــــي الخُلُـــــقِ العَظـــــيمِ شَـــــمائِلٌ"
"يُغـــــرى بِهِـــــنَّ وَيولَـــــعُ الكُرَمـــــاءُ
أَمّـــــا الجَمـــــالُ فَأَنـــــتَ شَـــــمسُ سَـــــمائِهِ"
"وَمَلاحَـــــةُ الصِـــــدّيقِ مِنـــــكَ أَيـــــاءُ
وَالحُســـــنُ مِـــــن كَـــــرَمِ الوُجـــــوهِ وَخَيـــــرُهُ"
"مـــــا أوتِـــــيَ القُـــــوّادُ وَالزُعَمـــــاءُ
فَـــــإِذا سَـــــخَوتَ بَلَغـــــتَ بِـــــالجودِ المَـــــدى"
"وَفَعَلـــــتَ مـــــا لا تَفعَـــــلُ الأَنـــــواءُ
وَإِذا عَفَـــــوتَ فَقـــــادِرًا وَمُقَـــــدَّرًا"
"لا يَســـــتَهينُ بِعَفـــــوِكَ الجُهَـــــلاءُ
وَإِذا رَحِمـــــتَ فَأَنـــــتَ أُمٌّ أَو أَبٌ"
"هَـــــذانِ فـــــي الـــــدُنيا هُمـــــا الرُحَمـــــاءُ
وَإِذا غَضِـــــبتَ فَإِنَّمـــــا هِـــــيَ غَضـــــبَةٌ"
"فـــــي الحَـــــقِّ لا ضِـــــغنٌ وَلا بَغضـــــاءُ
وَإِذا رَضـــــيتَ فَـــــذاكَ فـــــي مَرضـــــاتِهِ"
"وَرِضـــــا الكَثيـــــرِ تَحَلُّـــــمٌ وَرِيـــــاءُ

وَإِذا خَطَبَتَ فَلِلمَنابِرِ هِزَّةٌ"
"تَعرو النَدِيَّ وَلِلقُلوبِ بُكاءُ
وَإِذا قَضَيتَ فَلا ارتِيابَ كَأَنَّما"
"جاءَ الخُصومَ مِنَ السَماءِ قَضاءُ
وَإِذا حَمَيتَ المـاءَ لَم يورَد وَلَو"
"أَنَّ القَياصِرَ وَالمُلوكَ ظِماءُ
وَإِذا أَجَرتَ فَأَنتَ بَيتُ اللهِ لَم"
"يَدخُل عَلَيهِ المُستَجيرَ عَداءُ
وَإِذا مَلَكتَ النَفسَ قُمتَ بِبِرِّها"
"وَلَوَ اَنَّ ما مَلَكَت يَداكَ الشاءُ
وَإِذا بَنَيتَ فَخَيرُ زَوجٍ عِشرَةً"
"وَإِذا ابتَنَيتَ فَدونَكَ الآباءُ
وَإِذا صَحِبتَ رَأى الوَفاءَ مُجَسَّمًا"
"فَفي بُردِكَ الأَصحابُ وَالخُلَطاءُ
وَإِذا أَخَذتَ العَهدَ أَو أَعطَيتَهُ"
"فَجَميعُ عَهدِكَ ذِمَّةٌ وَوَفاءُ
وَإِذا مَشَيتَ إِلى العِدا فَغَضَنفَرٌ"
"وَإِذا جَرَيتَ فَإِنَّكَ النَكباءُ
وَتَمُدُّ حِلمَكَ لِلسَفيهِ مُداريًا"
"حَتّى يَضيقَ بِعَرضِكَ السُفَهاءُ
في كُلِّ نَفسٍ مِن سُطاكَ مَهابَةٌ"
"وَلِكُلِّ نَفسٍ في نَداكَ رَجاءُ
وَالرَأيُ لَم يُنضَ المُهَنَّدُ دونَهُ"
"كَالسَيفِ لَم تَضرِب بِهِ الآراءُ
يأَيُّها الأُمِيُّ حَسبُكَ رُتبَةً"
"في العِلمِ أَن دانَت بِكَ العُلَماءُ
الذِكرُ آيَةُ رَبِّكَ الكُبرى الَّتي"
"فيها لِباغي المُعجِزاتِ غَناءُ
صَدرُ البَيانِ لَهُ إِذا التَقَتِ اللُغى"
"وَتَقَدَّمَ البُلَغاءُ وَالفُصَحاءُ
نُسِخَت بِهِ التَوراةُ وَهيَ وَضيئَةٌ"
"وَتَخَلَّفَ الإِنجيلُ وَهوَ ذُكاءُ
لَمّا تَمَشّى في الحِجازِ حَكيمُهُ"
"فُضَّت عُكاظُ بِهِ وَقامَ حِراءُ
أَزرى بِمَنطِقِ أَهلِهِ وَبَيانِهِمْ"
"وَحيٌ يُقَصِّرُ دونَهُ البُلَغاءُ

حَسَدوا فَقالوا شاعِرٌ أَو ساحِرٌ"
"وَمِنَ الحَسودِ يَكونُ الاستِهزاءُ
قَد نالَ بِالهادي الكَريمِ وَبِالهُدى"
"ما لَم تَنَل مِن سُؤدُدٍ سيناءُ
أَمسى كَأَنَّكَ مِن جَلالِكَ أُمَّةٌ"
"وَكَأَنَّهُ مِن أُنسِهِ بَيداءُ
يوحى إِلَيكَ الفَوزُ في ظُلُماتِهِ"
"مُتَتابِعًا تُجلى بِهِ الظَلماءُ
دينٌ يُشَيَّدُ آيَةً في آيَةٍ"
"لَبِناتُهُ السوراتُ وَالأَدواءُ
الحَقُّ فيهِ هُوَ الأَساسُ وَكَيفَ لا"
"وَاللهُ جَلَّ جَلالُهُ البَنّاءُ
أَمّا حَديثُكَ في العُقولِ فَمَشرَعٌ"
"وَالعِلمُ وَالحِكَمُ الغَوالي الماءُ
هُوَ صِبغَةُ الفُرقانِ نَفحَةُ قُدسِهِ"
"وَالسينُ مِن سَوراتِهِ وَالراءُ
جَرَتِ الفَصاحَةُ مِن يَنابيعَ النُهى"
"مِن دَوحِهِ وَتَفَجَّرَ الإِنشاءُ
في بَحرِهِ لِلسابِحينَ بِهِ عَلى"
"أَدَبِ الحَياةِ وَعِلمِها إِرساءُ
أَتَتِ الدُهورُ عَلى سُلافَتِهِ وَلَم"
"تَفنَ السُلافُ وَلا سَلا النُدَماءُ
بِكَ يا ابنَ عَبدِ اللهِ قامَت سَمحَةٌ"
"بِالحَقِّ مِن مَلَلِ الهُدى غَرّاءُ
بُنِيَت عَلى التَوحيدِ وَهيَ حَقيقَةٌ"
"نادى بِها سُقراطُ وَالقُدَماءُ
وَجَدَ الزُعافَ مِنَ السُمومِ لِأَجلِها"
"كَالشَهدِ ثُمَّ تَتابَعَ الشُهَداءُ
وَمَشى عَلى وَجهِ الزَمانِ بِنورِها"
"كُهّانُ وادي النيلِ وَالعُرَفاءُ
إيزيسُ ذاتُ المُلكِ حينَ تَوَحَّدَت"
"أَخَذَت قِوامَ أُمورِها الأَشياءُ
لَمّا دَعَوتَ النَاسَ لَبّى عاقِلٌ"
"وَأَصَمَّ مِنكَ الجاهِلينَ نِداءُ
أَبَوا الخُروجَ إِلَيكَ مِن أَوهامِهِمْ"
"وَالنَاسُ في أَوهامِهِمْ سُجَناءُ

وَمِـــــــنَ العُقـــــــولِ جَـــــــداوِلٌ وَجَلامِـــــــدُ"
"وَمِـــــــنَ النُفـــــــوسِ حَرائِـــــــرٌ وَإِمـــــــاءُ
داءُ الجَماعَـــــــةِ مِـــــــن أَرِســـــــطاليسَ لَـــــــم"
"يوصَـــــــف لَـــــــهُ حَتّـــــــى أَتَيـــــــتَ دَواءُ
فَرَسَـــــــمتَ بَعـــــــدَكَ لِلعِبـــــــادِ حُكومَـــــــةً"
"لا ســـــــوقَةٌ فيهـــــــا وَلا أُمَـــــــراءُ
اللهُ فَـــــــوقَ الخَلـــــــقِ فيهـــــــا وَحـــــــدَهُ"
"وَالنـــــــاسُ تَحـــــــتَ لِوائِهـــــــا أَكفـــــــاءُ
وَالـــــــدينُ يُســـــــرٌ وَالخِلافَـــــــةُ بَيعَـــــــةٌ"
"وَالأَمـــــــرُ شـــــــورى وَالحُقـــــــوقُ قَضـــــــاءُ
الإِشـــــــتِراكِيّونَ أَنـــــــتَ إِمـــــــامُهُمْ"
"لَـــــــولا دَعـــــــاوي القَـــــــومِ وَالغُلَـــــــواءُ
داوَيـــــــتَ مُتَّئِـــــــدًا وَداوَوا ظَفـــــــرَةً"
"وَأَخَـــــــفُّ مِـــــــن بَعـــــــضِ الـــــــدَواءِ الـــــــداءُ
الحَـــــــربُ فـــــــي حَـــــــقٍّ لَـــــــدَيكَ شَـــــــريعَةٌ"
"وَمِـــــــنَ السُـــــــمومِ الناقِعـــــــاتِ دَواءُ
وَالبِـــــــرُّ عِنـــــــدَكَ ذِمَّـــــــةٌ وَفَريضَـــــــةٌ"
"لا مِنَّـــــــةٌ مَمنونَـــــــةٌ وَجَبـــــــاءُ
جـــــــاءَت فَوَحَّـــــــدَتِ الزَكـــــــاةُ سَـــــــبيلَهُ"
"حَتّـــــــى التَقـــــــى الكُرَمـــــــاءُ وَالـــــــبُخَلاءُ
أَنصَـــــــفَت أَهـــــــلَ الفَقـــــــرِ مِـــــــن أَهـــــــلِ الغِنـــــــى"
"فَالكُـــــــلُّ فـــــــي حَـــــــقِّ الحَيـــــــاةِ سَـــــــواءُ
فَلَـــــــوَ اَنَّ إِنســـــــانًا تَخَيَّـــــــرَ مِلَّـــــــةً"
"مـــــــا اختـــــــارَ إِلّا دينَـــــــكَ الفُقَـــــــراءُ
يأَيُّهـــــــا المُســـــــرى بِـــــــهِ شَـــــــرَفًا إِلـــــــى"
"مـــــــا لا تَنـــــــالُ الشَـــــــمسُ وَالجَـــــــوزاءُ
يَتَســـــــاءَلونَ وَأَنـــــــتَ أَطهَـــــــرُ هَيكَـــــــلٍ"
"بِـــــــالروحِ أَم بِالهَيكَـــــــلِ الإِســـــــراءُ
بِهِمـــــــا سَـــــــمَوتَ مُطَهَّـــــــرَينِ كِلاهُمـــــــا"
"نـــــــورٌ وَرَيحانِيَّـــــــةٌ وَبَهـــــــاءُ
فَضـــــــلٌ عَلَيـــــــكَ لِـــــــذي الجَـــــــلالِ وَمِنَّـــــــةٌ"
"وَاللهُ يَفعَـــــــلُ مـــــــا يَـــــــرى وَيَشـــــــاءُ
تَغشـــــــى الغُيـــــــوبَ مِـــــــنَ العَـــــــوالِمِ كُلَّمـــــــا"
"طُوِيَـــــــت سَـــــــماءٌ قُلِّـــــــدَتكَ سَـــــــماءُ
فـــــــي كُـــــــلِّ مِنطَقَـــــــةٍ حَواشـــــــي نورُهـــــــا"
"نـــــــونٌ وَأَنـــــــتَ النُقطَـــــــةُ الزَهـــــــراءُ

أَنـــــتَ الجَمـــــالُ بِهـــــا وَأَنـــــتَ المُجتَلـــــى"
"وَالكَـــــفُّ وَالمِـــــرآةُ وَالحَســـــناءُ
اللهُ هَيَّـــــأَ مِـــــن حَظيـــــرَةِ قُدسِـــــهِ"
"تَـــــنزُلًا لِـــــذاتِكَ لَـــــم يَجُـــــزهُ عَـــــلاءُ
العَـــــرشُ تَحتَـــــكَ سُـــــدَّةً وَقَوائِمًـــــا"
"وَمَناكِـــــبُ الـــــروحِ الأَمـــــينِ وِطـــــاءُ
وَالرُســـــلُ دونَ العَـــــرشِ لَـــــم يُـــــؤذَن لَهُـــــمْ"
"حاشـــــا لِغَيـــــرِكَ مَوعِـــــدٌ وَلِقـــــاءُ
الخَيـــــلُ تَـــــأبى غَيـــــرَ أَحمَـــــدَ حامِيًـــــا"
"وَبِهـــــا إِذا ذُكِـــــرَ اســـــمُهُ خُـــــيَلاءُ
شَـــــيخُ الفَـــــوارِسِ يَعلَمـــــونَ مَكانَـــــهُ"
"إِن هَيَّجَـــــت آســـــادَها الهَيجـــــاءُ
وَإِذا تَصَـــــدّى لِلظُبـــــا فَمُهَنَّـــــدٌ"
"أَو لِلرِمـــــاحِ فَصَـــــعدَةٌ سَـــــمراءُ
وَإِذا رَمـــــى عَـــــن قَوسِـــــهِ فَيَمينُـــــهُ"
"قَـــــدَرٌ وَمـــــا تُرمـــــى اليَمـــــينُ قَضـــــاءُ
مِـــــن كُـــــلِّ داعـــــي الحَـــــقِّ هِمَّـــــةُ سَـــــيفِهِ"
"فَلِسَـــــيفِهِ فـــــي الراسِـــــياتِ مَضـــــاءُ
ســـــاقي الجَـــــريحِ وَمُطعِـــــمُ الأَســـــرى وَمَـــــن"
"أَمِنَـــــت سَـــــنابِكَ خَيلِـــــهِ الأَشـــــلاءُ
إِنَّ الشَـــــجاعَةَ فـــــي الرِجـــــالِ غَلاظَـــــةٌ"
"مـــــا لَـــــم تَزِنهـــــا رَأفَـــــةٌ وَسَـــــخاءُ
وَالحَـــــربُ مِـــــن شَـــــرَفِ الشُـــــعوبِ فَـــــإِن بَغَـــــوا"
"فَالمَجـــــدُ مِمّـــــا يَـــــدَّعونَ بَـــــراءُ
وَالحَـــــربُ يَبعَثُهـــــا القَـــــوِيُّ تَجَبُّـــــرًا"
"وَيَنـــــوءُ تَحـــــتَ بَلائِهـــــا الضُـــــعَفاءُ
كَـــــم مِـــــن غُـــــزاةٍ لِلرَســـــولِ كَريمَـــــةٍ"
"فيهـــــا رِضـــــىً لِلحَـــــقِّ أَو إِعـــــلاءُ
كانَـــــت لِجُنـــــدِ اللهِ فيهـــــا شِـــــدَّةٌ"
"فـــــي إِثرِهـــــا لِلعـــــالَمينَ رَخـــــاءُ
ضَـــــرَبوا الضَـــــلالَةَ ضَـــــربَةً ذَهَبَـــــت بِهـــــا"
"فَعَلـــــى الجَهالَـــــةِ وَالضَـــــلالِ عَفـــــاءُ
دَعَمـــــوا عَلـــــى الحَـــــربِ السَـــــلامَ وَطالَمـــــا"
"حَقَنَـــــت دِمـــــاءً فـــــي الزَمـــــانِ دِمـــــاءُ
الحَـــــقُّ عِـــــرضُ اللهِ كُـــــلُّ أَبِيَّـــــةٍ"
"بَـــــينَ النُفـــــوسِ حِمـــــىً لَـــــهُ وَوِقـــــارُ

هَـــــل كـــــانَ حَـــــولَ مُحَمَّـــــدٍ مِـــــن قَومِـــــهِ"
"إِلا صَـــــبِيٌّ واحِـــــدٌ وَنِســـــاءُ
فَـــــدَعا فَلَبّـــــى فـــــي القَبائِـــــلِ عُصـــــبَةٌ"
"مُستَضـــــعَفونَ قَلائِـــــلٌ أَنضـــــاءُ
رَدّوا بِبَـــــأسِ العَـــــزمِ عَنـــــهُ مِـــــنَ الأَذى"
"مـــــا لا تَـــــرُدُّ الصَـــــخرَةُ الصَـــــمّاءُ
وَالحَـــــقُّ وَالإِيمـــــانُ إِن صُـــــبّا عَلـــــى"
"بُـــــردٍ فَفيـــــهِ كَتيبَـــــةٌ خَرســـــاءُ
نَسَـــــفوا بِنـــــاءَ الشِـــــركِ فَهـــــوَ خَرائِـــــبٌ"
"وَاستَأصَـــــلوا الأَصـــــنامَ فَهـــــيَ هَبـــــاءُ
يَمشـــــونَ تُغضـــــي الأَرضُ مِـــــنهُمْ هَيبَـــــةً"
"وَبِهِـــــمْ جِيـــــالَ نَعيمِهـــــا إِغضـــــاءُ
حَتّـــــى إِذا فُتِحَـــــت لَهُـــــمْ أَطرافُهـــــا"
"لَـــــم يُطغِهِـــــمْ تَـــــرَفٌ وَلا نَعمـــــاءُ
يـــــا مَـــــن لَـــــهُ عِـــــزُّ الشَـــــفاعَةِ وَحـــــدَهُ"
"وَهـــــوَ المُنَـــــزَّهُ مـــــا لَـــــهُ شُـــــفَعاءُ
عَـــــرشُ القِيامَـــــةِ أَنـــــتَ تَحـــــتَ لِوائِـــــهِ"
"وَالحَـــــوضُ أَنـــــتَ حِيالَـــــهُ السَـــــقاءُ
تَـــــروي وَتَســـــقي الصـــــالِحينَ ثَـــــوابَهُمْ"
"وَالصـــــالِحاتُ ذَخـــــائِرٌ وَجَـــــزاءُ
أَلِمِثـــــلِ هَـــــذا ذُقـــــتَ فـــــي الـــــدُنيا الطَـــــوى"
"وَانشَـــــقَّ مِـــــن خَلَـــــقٍ عَلَيـــــكَ رِداءُ
لـــــي فـــــي مَـــــديحِكَ يـــــا رَســـــولُ عَـــــرائِسٌ"
"تُـــــبِّمنَ فيـــــكَ وَشـــــاقَهُنَّ جَـــــلاءُ
هُـــــنَّ الحِســـــانُ فَـــــإِن قَبِلـــــتَ تَكَرُّمًـــــا"
"فَمُهـــــورُهُنَّ شَـــــفاعَةٌ حَســـــناءُ
أَنـــــتَ الَّـــــذي نَظَـــــمَ البَرِيَّـــــةَ دينُـــــهُ"
"مـــــاذا يَقـــــولُ وَيَـــــنظُمُ الشُـــــعَراءُ
المُصـــــلِحونَ أَصـــــابِعٌ جُمِعَـــــت يَـــــدًا"
"هِـــــيَ أَنـــــتَ بَـــــل أَنـــــتَ اليَـــــدُ البَيضـــــاءُ
مـــــا جِئـــــتُ بابَـــــكَ مادِحًـــــا بَـــــل داعِيًـــــا"
"وَمِـــــنَ المَـــــديحِ تَضَـــــرُّعٌ وَدُعـــــاءُ
أَدعـــــوكَ عَـــــن قَـــــومي الضِـــــعافِ لِأَزمَـــــةٍ"
"فـــــي مِثلِهـــــا يُلقـــــى عَلَيـــــكَ رَجـــــاءُ
أَدرى رَســـــولُ اللهِ أَنَّ نُفوسَـــــهُمْ"
"رَكِبَـــــت هَواهـــــا وَالقُلـــــوبُ هَـــــواءُ

مُتَفَكِّـــــــــونَ فَمـــــــــا تَضُـــــــــمُّ نُفوسَـــــــــهُمْ
"ثِقَـــــــةٌ وَلا جَمَـــــــعَ القُلـــــــوبَ صَـــــــفاءُ
رَقَـــــــدوا وَغَـــــــرَّهُمُ نَعـــــــيمٌ باطِـــــــلٌ"
"وَنَعـــــــيمُ قَـــــــومٍ فـــــــي القُيـــــــودِ بَـــــــلاءُ
ظَلَمـــــــوا شَـــــــريعَتَكَ الَّتـــــــي نِلنـــــــا بِهـــــــا"
"مـــــــا لَـــــــم يَنَـــــــل فـــــــي رومَـــــــةَ الفُقَهـــــــاءُ
مَشَـــــــتِ الحَضـــــــارَةُ فـــــــي سَـــــــناها وَاهتَـــــــدى"
"فـــــــي الـــــــدينِ وَالـــــــدُنيا بِهـــــــا السُـــــــعَداءُ
صَـــــــلّى عَلَيـــــــكَ اللهُ مـــــــا صَـــــــحِبَ الـــــــدُجى"
"حـــــــادٍ وَحَنَّـــــــت بِـــــــالفَلا وَجِنـــــــاءُ
وَاســـــــتَقبَلَ الرِضـــــــوانَ فـــــــي غُرُفـــــــاتِهِمْ"
"بِجِنـــــــانِ عَـــــــدنٍ آلُـــــــكَ السُـــــــمَحاءُ
خَيـــــــرُ الوَســـــــائِلِ مَـــــــن يَقَـــــــع مِـــــــنهُم عَلـــــــى"
"سَبَبٍ إِلَيكَ فَحَسبِيَ الزَهراءُ

محمود سامي البارودي

أَقِلَّا مَلامِي فِي هَوَى الشَّادِنِ الأَحْوَى

أَقِلَّا مَلامِي فِي هَوَى الشَّادِنِ الأَحْوَى فَقَلْبِي عَلَى حَمْلِ الْمَلامَةِ لا يَقْوَى
كَفَى بِالْهَوَى شُغْلاً عَنِ اللَّوْمِ بِامْرِئٍ بَرَاهُ الضَّنَى وَاسْتَمْطَرَتْ عَيْنَهُ
الْبَلْوَى
فَلَيْسَ الْهَوَى سَهْلاً فَأَلْوِي عِنَانَهُ وَإِنْ كُنْتُ يَوْمَ الرَّوْعِ ذَا مِرَّةٍ أَلْوَى
هُوَ الْحُبُّ يَعْتَامُ الْكِرَامَ وَلَنْ تَرَى لَئِيماً يَنَالُ السَّبْقَ فِي الْفَضْلِ أَوْ يَهْوَى
وَمَنْ ذَا الَّذِي يَقْوَى عَلَى دَفْعِ مَا أَتَى بِهِ الْحُبُّ مِنْ جَوْرٍ وَسُلْطَانُهُ
أَقْوَى
سَبُوقٌ إِذَا جَارَى لَحُوقٌ إِذَا هَوَى غَلُوبٌ إِذَا بَادَى قَتُولٌ إِذَا أَهْوَى
لَهُ سُورَةٌ لَوْ صَادَمَتْ رُكْنَ يَذْبُلٍ وَرَضْوَى لَهَدَّتْ يَذْبُلاً وَمَحَتْ رَضْوَى
فَحَتَّامَ يَلْحَانِي الْعَذُولُ عَلَى الْهَوَى أَلَيْسَ يَرَى مَا بِي فَيَجْتَنِبَ الشَّكْوَى
لَقَدْ سَامَنِي طَيَّ الْغَرَامِ وَمَا دَرَى بِأَنَّ الْهَوَى الْعُذْرِيَّ يَكْبُرُ أَنْ يُطْوَى
وَبِي بَلْ بِقَوْمِي الأَكْرَمِينَ خَرِيدَةٌ إِذَا سَفَرَتْ كَادَتْ لَهَا الشَّمْسُ أَنْ
تَضْوَى
مِنَ الْغِيدِ كَحْلاءُ الْمَحَاجِرِ لَوْ رَنَتْ إِلَى الْقَسِّ فِي نَامُوسِهِ أَخْطَأَ النَّجْوَى
تُمِيتُ وَتُحْيِي مَنْ تَشَاءُ بِلَحْظِهَا فَمِنْ عَاشِقٍ يَحْيَا وَمِنْ عَاشِقٍ يَثْوَى
بَعَثْتُ لَهَا قَلْبِي عَلَى إِثْرِ لَحْظَةٍ فَمَا عَادَ إِلَّا وَهْوَ بِالْحُسْنِ مُسْتَهْوَى
وَأَفْنَيْتُ عُمْرِي فِي رِضَاهَا فَلَمْ أَنَلْ سِوَى رَاحَةٍ تَرْتَدُّ أَوْ عِدَةٍ تُلْوَى
وَأَصْبَحْتُ مَغْلُوبَ الرَّشَادِ وَقَلَّمَا يَعُودُ رَشِيداً صَالِحَ الْعَقْلِ مَنْ يَغْوَى
خَضَعْتُ لأَحْكَامِ الْهَوَى وَلَطَالَمَا أَبَيْتُ فَلَمْ أَخْضَعْ لِمَنْ يَهَبُ الْجَدْوَى
وَإِنِّي امْرُؤٌ لَوْلا الْهَوَى مَا وَجَدْتَنِي أَدِينُ لِغَيْرِ اللَّهِ أَوْ أَرْهَبُ الْعَدْوَى
بَعِيدُ مَنَاطِ الْهَمِّ تُرْهَبُ صَوْلَتِي إِذَا مَا دَجَا خَطْبٌ وَبَادِرَتِي تُرْوَى
لِسَانِي خَلُوبٌ فِي الْجِدَالِ وَصَارِمِي رَسُوبٌ وَرَأْيِي مِنْ سَمَاءِ الضُّحَى
أَضْوَى
وَعِنْدِي إِذَا مَا الْحَرْبُ أَلْقَتْ قِنَاعَهَا عَزِيمَةُ لَيْثٍ مَا تَهِرُّ وَمَا تُعْوَى
وَحِلْمُ كَرِيمٍ يَمْلأُ الْغَيْظُ قَلْبَهُ فَيَكْظِمُهُ وَالْحِلْمُ أَقْرَبُ لِلتَّقْوَى
وَعِفَّةُ نَفْسٍ لا تُزَنُّ بِرِيبَةٍ وَجُودٌ بِهِ ظَلَّتْ عُفَاةُ النَّدَى تَرْوَى
وَلِي هِمَّةٌ لَوْلا الْعَوَائِقُ مَهَّدَتْ يَدُ الْمَجْدِ فِي أُفْقِ السَّمَاءِ لَهَا مَثْوَى
بَلَغْتُ بِهَا بَعْضَ الْمُنَى غَيْرَ أَنَّنِي جَدِيرٌ بِأَنْ أَحْوِي بِهَا كُلَّ مَا أَهْوَى
فَإِنْ سَادَ غَيْرِي بِالْجُدُودِ فَإِنَّنِي بِهِمْ وَبِفَضْلِي رِشْتُ سَهْمِي فَمَا أَشْوَى
وَلَيْسَ عُلُوُّ النَّفْسِ بِالْجَدِّ وَحْدَهُ وَلَيْسَ كَمَالُ الْمَرْءِ فِي شَرَفِ الْمَأْوَى
إِذَا حَرَّكَتْنِي نَحْوَ أَرْضٍ وَتِيرَةٌ رَكِبْتُ لَهَا عَزْمِي وَإِنْ بَعُدَ الْمَهْوَى

فَإِنْ كَانَ سَوَّى الدَّهْرُ بَيْنِي وَبَيْنَ مَنْ أَرَى مِنْ بَنِيهِ فِي الْحُظُوظِ فَمَا سَوَّى

بَرِئْتُ مِنَ الْغِلِّ الَّذِي أَصْبَحَتْ بِهِ قُلُوبُهُمُ مِنْ شَرِّ مَا حَمَلَتْ تَدْوَى

نَصَحْتُ وَغَشُّوا وَاسْتَقَمْتُ وَرَاوَغُوا وَهَلْ مَنْ هَدَى بَيْنَ الأَنَامِ كَمَنْ أَغْوَى

وَإِنِّي إِذَا مَا الْخَطْبُ أَمْقَرَ طَعْمُهُ نَبَذْتُ بِهِ رَأْيَاً أَلَذَّ مِنَ السَّلْوَى

أَصَبْتُ كُلَى الأَحْدَاثِ حَتَّى تَرَكْتُهَا عَلَى جَمَرَاتِ الْغَيْظِ تَأْمُورُهَا يُشْوَى

وَصُغْتُ مِنَ السِّحْرِ الْحَلالِ قَصَائِدَاً تَظَلُّ بِهَا نَفْسُ الْمُعِيدِ لَهَا نَشْوَى

فَمَا قَيَّدَتْنِي لَفْظَةٌ دُونَ حِكْمَةٍ وَلا غَرَّنِي قَوْلٌ فَمِلْتُ إِلَى الدَّعْوَى

وَيَا طَالَمَا رُمْتُ الْقَوَافِي فَأَقْبَلَتْ سِرَاعاً فَلا أَرْوَى ذَكَرْتُ وَلا حُزْوَى

فَلا يَحْذُوَنَّ النَّاسُ حَذْوَ بَلاغَتِي فَأَقْرَبُ مَا فِي شَأْوِهَا الْغَايَةُ الْقُصْوَى

حافظ ابراهيم

(وُلد بأسيوط 1872

وتوفي بالقاهرة في 1932)

وَقَفَ الخَلقُ يَنظُرونَ جَميعاً

كَيفَ أَبني قَواعِدَ المَجدِ وَحدي
وَبُناةُ الأَهرامِ في سالِفِ الدَه رِ كَفَوني الكَلامَ عِندَ التَحَدّي
أَنا تاجُ العَلاءِ في مَفرِقِ الشَر قِ وَدُرّاتُهُ فَرائِدُ عِقدي
أَيُّ شَيءٍ في الغَربِ قَد بَهَرَ النا سَ جَمالاً وَلَم يَكُن مِنهُ عِندي
فَتُرابي تِبرٌ وَنَهري فُراتٌ

وَسَمائي مَصقولَةٌ كَالفِرِندِ
أَينَما سِرتَ جَدوَلٌ عِندَ كَرمٍ

عِندَ زَهرٍ مُذَنَّرٍ عِندَ رَندِ
وَرِجالي لَو أَنصَفوهُم لَسادوا

مِن كُهولٍ مِلءِ العُيونِ وَمُردِ
لَو أَصابوا لَهُم مَجالاً لَأَبدَوا

مُعجِزاتِ الذَكاءِ في كُلِّ قَصدِ
إِنَّهُم كَالظُبا أَلَحَّ عَلَيها

صَدَأُ الدَهرِ مِن ثَواءٍ وَغِمدِ
فَإِذا صَيقَلُ القَضاءِ جَلاها

كُنَّ كَالمَوتِ ما لَهُ مِن مَرَدِّ
أَنا إِن قَدَّرَ الإِلَهُ مَماتي

لا تَرى الشَرقَ يَرفَعُ الرَأسَ بَعدي
ما رَماني رامٍ وَراحَ سَليماً

مِن قَديمٍ عِنايَةُ اللَهُ جُندي
كَم بَغَت دَولَةٌ عَلَيَّ وَجارَت

ثُمَّ زالَت وَتِلكَ عُقبى التَعَدّي
إِنَّني حُرَّةٌ كَسَرتُ قُيودي

رَغمَ رُقبى العِدا وَقَطَّعتُ قِدّي
وَتَماثَلتُ لِلشِفاءِ وَقَد دا نَيتُ حَيني وَهَيَّأَ القَومُ لَحدي
قُل لِمَن أَنكَروا مَفاخِرَ قَومي

مِثلَ ما أَنكَروا مَآثِرَ وُلدي
هَل وَقَفتُم بِقِمَّةِ الهَرَمِ الأَك بَرِ يَوماً فَرَيتُمُ بَعضَ جُهدي
هَل رَأَيتُم تِلكَ النُقوشَ اللَواتي أَعجَزَت طَوقَ صَنعَةِ المُتَحَدّي
حالَ لَونُ النَهارِ مِن قِدَمِ العَه دِ وَما مَسَّ لَونَها طولُ عَهدِ
هَل فَهِمتُم أَسرارَ ما كانَ عِندي مِن عُلومٍ مَخبوءَةٍ طَيَّ بَردي
ذاكَ فَنُّ التَحنيطِ قَد غَلَبَ الدَه رَ وَأَبلى البِلى وَأَعجَزَ نِدّي
قَد عَقَدتُ العُهودَ مِن عَهدِ فِرعَو نَ فَفي مِصرَ كانَ أَوَّلُ عَقدِ
إِنَّ مَجدي في الأَولَياتِ عَريقٌ مَن لَهُ مِثلَ أَولَياتي وَمَجدي
أَنا أُمُّ التَشريعِ قَد أَخَذَ الرو مانُ عَنّي الأُصولَ في كُلِّ حَدِّ
وَرَصَدتُ النُجومَ مُنذُ أَضاءَت في سَماءِ الدُجى فَأَحكَمتُ رَصدي
وَشَدا بَنتَئورَ فَوقَ رُبوعي قَبلَ عَهدِ اليونانِ أَو عَهدِ نَجدِ
وَقَديماً بَنى الأَساطيلَ قَومي فَفَرَقنَ البِحارَ يَحمِلنَ بَندي
قَبلَ أُسطولِ نِلسُنٍ كانَ أُسطو لي سَرِيّاً وَطالِعي غَيرَ نَكدِ
فَسَلوا البَحرَ عَن بَلاءِ سَفيني وَسَلوا البَرَّ عَن مَواقِعِ جُردي
أَتُراني وَقَد طَوَيتُ حَياتي في مِراسٍ لَم أَبلُغِ اليَومَ رُشدي
أَيُّ شَعبٍ أَحَقُّ مِنّي بِعَيشٍ وارِفِ الظِلِّ أَخضَرِ اللَونِ رَغدِ
أَمِنَ العَدلِ أَنَّهُم يَردونَ ال ماءَ صَفواً وَأَن يُكَدَّرَ وِردي
أَمِنَ الحَقِّ أَنَّهُم يُطلِقونَ ال أُسدَ مِنهُم وَأَن تُقَيَّدَ أُسدي
نِصفُ قَرنٍ إِلّا قَليلاً أُعاني ما يُعاني هَوانَهُ كُلُّ عَبدِ
نَظَرَ اللَهُ لي فَأَرشَدَ أَبنا ئي فَشَدّوا إِلى العُلا أَيَّ شَدِّ
إِنَّما الحَقُّ قُوَّةٌ مِن قُوى الدَي يانِ أَمضى مِن كُلِّ أَبيَضَ هِندي
قَد وَعَدتُ العُلا بِكُلِّ أَبِيٍّ مِن رِجالي فَأَنجِزوا اليَومَ وَعدي
أَمهِروها بِالروحِ فَهيَ عَروسٌ تَسنَأُ المَهرَ مِن عُروضٍ وَنَقدِ
وَرِدوا بي مَناهِلَ العِزِّ حَتّى يَخطُبَ النَجمُ في المَجَرَّةِ وُدّي
وَارفَعوا دَولَتي عَلى العِلمِ وَالأَخ لاقِ فَالعِلمُ وَحدَهُ لَيسَ يُجدي
وَتَواصَوا بِالصَبرِ فَالصَبرُ إِن فا رَقَ قَوماً فَما لَهُ مِن مَسَدِّ
خُلُقُ الصَبرِ وَحدَهُ نَصَرَ القَو مَ وَأَغنى عَنِ اِختِراعٍ وَعَدِّ
شَهِدوا حَومَةَ الوَغى بِنُفوسٍ صابِراتٍ وَأَوجُهٍ غَيرِ رُبدِ
فَمَحا الصَبرُ آيَةَ العِلمِ في الحَر بِ وَأَنحى عَلى القَوِيِّ الأَشَدِّ
إِنَّ في الغَربِ أَعيُناً راصِداتٍ كَحَلَتها الأَطماعُ فيكُم بِسُهدِ
فَوقَها مِجهَرٌ يُريها خَفايا كَم وَيَطوي شُعاعُهُ كُلَّ بُعدِ
فَاِتَّقوها بِجُنَّةٍ مِن وِئامٍ غَيرِ رَثِّ العُرا وَسَعيٍ وَكَدِّ
وَاِصفَحوا عَن هَناتِ مَن كانَ مِنكُم رُبَّ هافٍ هَفا عَلى غَيرِ عَمدِ
نَحنُ نَجتازُ مَوقِفاً تَعثُرُ الآ راءُ فيهِ وَعَثرَةُ الرَأيِ تُردي
وَنُعيرُ الأَهواءَ حَرباً عَواناً مِن خِلافٍ وَالخُلفُ كَالسِلِّ يُعدي
وَتُثيرُ الفَوضى عَلى جانِبَيهِ فَيُعيدُ الجَهولُ فيها وَيُبدي

وَيَظُنُّ الغَوِيُّ أَن لا نِظامٌ وَيَقولُ القَوِيُّ قَد جَدَّ جِدّي
فَقِفوا فيهِ وَقفَةَ الحَزمِ وَارموا جانِبَيهِ بِعَزمَةِ المُستَعِدّ
إِنَّنا عِندَ فَجرِ لَيلٍ طَويلٍ قَد قَطَعناهُ بَينَ سُهدٍ وَوَجدِ
غَمَرَتنا سودُ الأَهاويلِ فيهِ وَالأَمانِيُّ بَينَ جَزرٍ وَمَدّ
وَتَجَلّى ضِياؤُهُ بَعدَ لَأيٍ وَهوَ رَمزٌ لِعَهدِيَ المُستَرَدّ
فَاِستَبينوا قَصدَ السَبيلِ وَجِدّوا فَالمَعالي مَخطوبَةٌ لِلمُجِدّ

عروة وعفراء

لبشارة الخوري (الأخطل الصغير)

(وُلد ببيروت 1885

وتوفي ببيروت في 1968)

مهد الغرام ومسرح الغزلان
حيث الهوى ضرب من الإيمانِ
يتعانق الروحان فيه صبابةً ،
ويعفُّ أن يتعانق الجسدان
فإذا سمعت بعاشقين، فقل هما
ملكان متصلان منفصلان
ما دار ثم سوى الحديث، كأنّه
راح يدير كؤوسها الملكان
*** * * ***
سل عروة بن حزام عن غصص الهوى
تسمع جواب فتى الغرام العاني
تحنان ساجعة الحمائم في الضحى
وزفير أعواد الجحيم الثاني
وله حديث ، كالدموع إذا جرت
جذبت نظائرها من الأجفان
علم الهوى ، من آل عذرة ، عروة !
كذب الألى قالوا لها علمان
*** * ***
ولد الفتى العذري عروة ، بعدما
دارت بوالده رحى الحدثان
فإذا بعروة في مضارب عمه
((هصر)) ، فكان هناك زغلولان
عفراء ، ابنته ، مع ابن شقيقه
وكلاهما في العمر دون ثمان
وإذا تضمهما الحقول ، فإنما
ظُفرت بمائستين من ريحان
يتراكضان بها – فإن هما بوغتا
فيها – فالأوراق يختبئان

ولطالما وقفا على الوادي وقد
صرخا هناك ليلتقي الصديان
لم يلبسا ريش الهوى لكنما
هو ريش أحلام وريش أماني
***
مزجاً ، فلو خطرت لعفراً فكرة ،
بدرت بها من عروة الشفتان
وإذا التقى النظران تلمع أسطر
يعيا بحل رموزها الولدان
حتى إذا كبرا تولى شرح ما
لم يفهما قلباهما الخفقان
فإذا الوداد هوى وصادف تربة
بكراً ، فطاب مغارساً ومجاني

ويح المحب إذا تملكه الهوى
نمت به عينان فاضحتان
عبثاً يحاول ذو الهوى كتمانه
عبث الهوى يقوى على الكتمان
فدرى به هصر – وكان يسؤوه ،
من عروة ابن شقيقه ، يتمان
وأهم يتمي عروة في عينه
يتم الغنى – لو يسمع الأبوان
فشكا ، إليه منه حب فتاته ،
شفتان تختلجان تختذلان
فأجابه هصر – وكان مخاتلاً –
ستنال من تهوى ، فكن بأمان
***
نعمى على كبد الفتى سقطت ، كما
سقط الندى سحراً على حران
فأحس أن له جناحي طائر
وبدت له زهر النجوم دواني
فجرى يرقص عوده الشعري على
صدر المروج ومعصم الغدران
فيصوغ هيمنة النسيم قصائداً
ويرد زمزمة الغدير أغاني
ما راعه إلا مقالة عمه :

إني أراك عن الغنى متواني
سر للشآم بمتجر .. فأطاعه
وعصى الفؤاد فظل في الأوطان
***
بينا الفتى في الشام يكدح للغنى
كانت حبيبته تزف لثاني
فتنت محاسنها أثالة وهو من
هصر له نسبان ملتزمان
نسب الدماء وفوقه نسب الغنى
نسبان محبوبان محترمان
فأناله عفراء ، صفقة تاجر
حسب البنات ملابساً وأواني

ما خطب هذا ، وهو أهول ما رأت
عين وما سمعت به أذنان
بأشد من قول الرواة لعروة:
عفراء أمست زوجة لفلان ...
خلع النحول عليه أفجع ما ارتأى
داء ، وأبلى ما اكتساه عان
سقم به مثلاً تناقله ، إلى
أقصى القبائل ، ألسن الركبان
***
ما حاضر الروحاء ، دون مناله
وخد السرى في الأمعز الصوان
ليحول دون فتى الهوى وفتاته
إن الهوى ضرب من الطيران
فمشى إلى أرض الحبيب ، دليله
عينان إنساناهما غرقان
يلقي القصائد في الطريق ، وحشوها
أنفاس مكلوم الحشا ، ولهان

ودرى أثالة أن عروة في الحمى
وبما بعروة من هوى وهوان
وأثالة رجل المحامد ، بيته

بيت الفخار وملتقى الضيفان
فابت مرؤته عليه ، أن يرى
رجلاً كعروة مبعداً متداني
فمشى إليه عاتباً : أتكون في
بلدي وليس لخيمتي وخواني ؟..
إني عزمت عليك أنك نازل
عندي ، وإلا ساءني حرماني
– عذراً فإني راجع لحوادث
نزلت بنا ما كن في الحسبان
لا عذر .. لا ، لا عذر – أنظرني إذاً
لغد – إذاً فجر النهار الثاني
وتفارقا ، فإذا بعروة رجمة
تهوي ، عليها انقض صاعقتان
وأشار نحو أثالة بجفونه :
سترى المروءة أننا كفؤان ..
هجر الديار لوقته ، تسعى به
قدمان هازلتان شاكيتان
هجر الديار ، ديار عفراء التي
طبعت حشاشته على الأحزان
حتى إذا وادي القرى رحبت به
رحبت بشلو لف في أكفان
جثمانه في القبر ، لكن روحه
أبداً مرفرفة على الوديان
***
رن النعي بأذن عفراء ، فهل
شاهدت غصناً من رطيب البان
لعبت به هوج العواصف ، فالتوى
متقصفاً و أصيب بالرجفان
هي مثله ، حاشا الدموع وأنة
من صدر محتضر به جرحان
فأتت أثالة ، والدموع سوابح ،
فتلثم الفضي بالمرجاني
قالت : لتعلم أن عروة كان لي
إلفاً ونحن وعروة حدثان
وعلمت أن هواه لا عن ربية
يخزى بها رجلي ويخفض شاني

هلا أذنت بأن أزور ترابه
أفما أبي وأبو الفتى أخوان ؟ ..
– من ذا يمانع أن تفيه حقه
سيري . فما هي غير بعض ثوان
حتى رأيت بقبر عروة بانة
محنية – وا لهفتا للبان ...

والهفتاه؛ وبم تتم كلامها

حتى ارتمت فإذا هنا ميتان

ضموا الفتاة إلى الفتى في حفرة
من فوقها غصنان ملتفان
روحان ضمما الهوى فتعانقا
وتعاهداً فتعانق الكفنان
****

وقفنا عند مرآه

رشيد أيوب

(وُلد في لبنان 1871

وتوفي بنيويورك في 1941)

وقَفَنَا عند مرآه ... حَيَارَى ما عرَفنَاهُ

عجيبٌ فى مَعانيهِ ... غريبٌ فى مَزَاياهُ

لَهُ سِربالُ جوّابِ ... غُبارُ الدّهر غشّاهُ

وَوَجهٌ لَوّحَتهُ الشم ... سُ غارَت فِيهِ عينَاهُ

سألنَا الناسَ مَن هذا ... فقالوا يعلمُ اللهُ

فلا ندري بما فيهِ ... ويسهو إن سألنَاهُ

كأن فى صدره سرٌّ ... وذاك السرّ ينهاهُ

إذا ما جَنّهُ ليل ... ترَامَت فِيهِ نجوَاهُ

فيرعى النجمَ إذ يَبدو ... كأنّ النجمَ مَغنَاهُ

تَرَاهُ إن سرَى بَرقٌ ... تمَنّاهُ مَطَاياهُ

وإن أصغى لصَوتِ النّا ... يِ أشجَاهُ وأبكاهُ

إذا أعطيتَهُ شيئاً ... أبت جَدواكَ كفّاهُ

وفى الدّنيَا لأهليهَا ... حُطامٌ ما تمنّاهُ

ألا يا ساكنى الدّنيَا ... تعالوا استنطقوا فاهُ

سلوهُ ربّما المسكين ... سوء الحظّ أقصاهُ

فقالوا إنّهُ صَبّ ... وفرطُ الحُبَّ أضنَاهُ

وقالوا شاعرٌ يَشكو ... فما تُجديهِ شَكواهُ

وقالوا زاهدٌ لمّا ... رأوه عافَ دُنيَاهُ

ومنهم قال درويشٌ	غريبٌ ضاعَ مأواهُ
سألنَاه بلا جَدوى	وولَّى ما عرفناهُ

سفر أيوب

بدر شاكر السياب

(وُلد بقرية جيكور بالعراق 1926
وتوفي بالكويت في 1964)

لك الحمد مهما استطال البلاء
ومهما استبدّ الألم،
لك الحمد، إن الرزايا عطاء
وان المصيبات بعض الكرم .
ألم تُعطنى أنت هذا الظلام
وأعطيتنى أنت هذا السّحر؟
فهل تشكر الأرض قطر المطر
وتغضب إن لم يجدها الغمام؟
شهور طوال وهذي الجراح
تمزّق جنبى مثل المدى
ولا يهدأ الداء عند الصباح
ولا يمسح اللّيل أو جاعه بالردى .
ولكنّ أيّوب إن صاح صاح :
»لك الحمد، ان الرزايا ندى،
وإنّ الجراح هدايا الحبيب
أضمّ إلى الصّدر باقاتها
هداياك فى خافقى لا تغيب،
هداياك مقبولة. هاتها «!
أشد جراحى وأهتف
بالعائدين :
»ألا فانظروا واحسدونى،
فهذى هدايا حبيبى

وإن مسّت النار حرّ الجبين
توهّمتُها قُبلة منك مجبولة من لهيب .
جميل هو السّهدُ أرعى سماك
بعينيّ حتى تغيب النجوم
ويلمس شبّاك داري سناك .
جميل هو الليل: أصداء بوم
وأبواق سيارة من بعيد
وآهاتُ مرضى، وأم تُعيد
أساطير آبائها للوليد .
وغابات ليل السُّهاد، الغيوم
تحجّبُ وجه السماء
وتجلوه تحت القمر .
وإن صاح أيوب كان النداء :
»لك الحمد يا رامياً بالقدر
ويا كاتباً، بعد ذاك، الشّفاء «!
*
لندن 1962/12/26

علي جعفر العلاق

سيّدة الفوضى

من أين جاءت
هذه السيدة؟
فحركت
غدراننا الراكدة؟
الم يصح
فى وجهها عاذل
الم تخف من ريحنا الباردة؟
نشهد أنّا ما رأينا هوى
مثل هواها
قيل ألقت بها
قبيلة، ألقى بها مركب
مطارد
بل قيل ألقت بها
سحابة
خفيفة
صاعدة
يقال
أو قيل
ولكنها
أشاعت الفوضى
كما تشتهى
وأجرت الريح

كما تشتهى
وأيقظت
قطعاننا كلها
وأشغلتنا
دفعة واحدة ...
من أين
جاءت تلكم السيدة؟
وأين غابت
تلكم السيدة؟
قالت
وداعا
ثم لم تلتفت
لريحنا المهمومة
الباردة....

الشعر

حين فاجأنى الحلم
وانكسرت سعفة الغيم
طاردنى الشعر
طاردته
هاربا
من دخان يديه
والتجأت إلى الجن ....

أضرمت الجن فى جسدي النار

أهدت رمادي

إليه.....

الميـت

شعر :عزت الطيري

خرج من المقبرة
وجد البيت تهدم
والزوجــة
صارت زوجاَ
لعـدوه
والأولاد اقتتلوا
حتى الموت على الميراث
ورفاق الحانة والسوء اتعظوا
واعتصموا
بصلاة وسجود
وعيال الشارع صاروا آباء
لعيال يجرون وراءه
ويصيحون
المجنون
المجنون !!
فانسل
وحيدا
واتجه الى المقبرة
تدثر بتراب
والموتى يندهشون
يصيحون
المجنون
المجنون

اللص

نظر إلى وجه الماء
فشاهد صورته تتلألأ
أعجبه الشكل ، فخطف الصورة
من وجه الماء وطار!! ...

محمود مغربي
تأملات طائر

قـــــــــديماً ..
قـــــــــدَّمَتْ فتنتهـــــــــا
للصـــــــــبية الصـــــــــغارِ
للصـــــــــوصِ ..
لعـــــــابرِ الســـــــبيلِ ..
واليـــــــومَ ..
لا أحـــــــدْ ..
لا أحـــــــدْ ..
فقـــــــطْ ..
بعـــــضُ ذكـــــرى ..
وصـــــمتٌ طـــــويلْ !

***

الصـــــــــباح
الـــــذى كـــــم تباهـــــتْ بـــــه
تمامًـــــــا تلاشـــــــى
رغـــــم ذلـــــك ..
لســـــــلطانِهَا
ســـــطوةٌ فـــــى قلـــــبِ عُشّـــــاقِها !

***

طـــــــائرى العنيـــــــدْ
مـــــــا زال يبحـــــــثُ
عـــــــن شُـــــــجيْرَةٍ
ونافـــــــذةْ ..
ليـــــــبدأَ الغنـــــاءْ !

***

شـــــــــــــــــهرَزادْ
ودَّعَـــــــــــــتْ بســـــــــــــتانَها
حكاياهـــــــــــــــا
رغـــــــــم ذلـــــــــكْ ..
تُهَنـــــــدسُ المســـــاءَ فـــــى هـــــدوء !

***

إلـــــــــــى حَتْفِـــــــــــهِ يمضـــــــــــى
إلا مـــــــــــــن جِراحِـــــــــــــهِ
وبقايـــــــــا حَـــــــــرَسْ !

***

الصـــــــــــبابةُ ..
خبأهـــــــا الحُـــــــرَّاسُ فـــــــى الخـــــــرابْ ؛؛
لا شـــــــــمعَةٌ هنـــــــــاكْ ..
لا رفيـــــــــــقْ !

***

ناديـــــــــــتُ يـــــــــا ســـــــــحابةْ
أمطـــــــــــرى ..
خُـــــــــذى نصـــــــــفَ عمـــــــــرى
وأمطـــــــــــــرى فقـــــــــــطْ
لأُنْقِـــــذَ مـــــا تبقَّـــــى مـــــن صِـــــبَاى !

***

السـنـدبادُ
فـارعُ اليـدين فـي منفـاهُ ..
يُسـائِلُ الجمـوعْ :
مَـنْ يُعيرنـي قيثـارةً ..
كـي أرمّـمَ مـا تبقّـى مـن جَنـاحْ !

***

النـاسُ فـي كـلَّ مـرّةٍ ..
يَسْـرقونَ الخُبْـزَ ..
وأنـتَ هنـاكَ تسـرقُ النـارَ ..
تشـعلُ عتمـةً
تسـتعيدُ الصـغارَ
واحـدًا
واحـدًا ..
كيما تعيدُ للبستانِ رَقصتهْ !

صلاح عبدالصبور

زيارة الموتى

زرنـــا موتانـــا فـــي يـــوم العيـــد
وقرأنـــــــا فاتحـــــــة القـــــــرآن،
ولملمنـــا أهـــداب الـــذكرى
وبسطناها في حضن المقبرة الريفيـة
وجلســنا، كســرنا خبــزاً وشــجوناً
وتســـاقينا دمعـــاً و أنينـــاً
وتصافحنا، وتواعدنا، وذوي قربانـا
أن نلقـــــى موتانـــــا
فـــي يـــوم العيـــد القـــادم .
يـــــا موتانـــــا
كانـــت أطيـــافكم تأتينـــا
عبـــر حقـــول القمـــح الممتـــدة
ما بين تلال القرية حيث ينام الموتى

و البيت الـواطئ فـي سفح الأجران
كانـت نسـمات الليـل تعيـركم ريشـاً
ســـــــــحرياً

موعـــدكم كنـــا نترقبـــه
فـــي شـــوق هدهـــده الاطمئنـــان
حـــين الأصـــوات تمـــوت،
ويجمـد ظـل المصـباح الزيتـي علـى
الجـــــــــدران
سنشم طراوة أنفاسكم حول الموقد
وسنسـمع طقطقـة الأصـوات كمشـي
مـــــلاك وســـــنان
هـــل جئـــتم تأتنســـون بنـــا؟
هـل نعطـيكم طرفـاً مـن مرقـدنا؟
هـل نـدفئكم فينـا مـن بـرد الليـل؟
نتـدفأ فـيكم مـن خـوف الوحـده
حتـــى يـــدنو ضـــوء الفجـــر،
و يعلـــو الـــديك ســـقوف البلـــدة
فنقول لكم فى صوت مختلج بالعرفان

عـــودوا يـــا موتانـــا
ســندبر فـــي منحنيــات الســاعات
هنيهـــــــات
نلقاكم فيها، قد لا تشبع جوعاًن أو
تـــــروي ظمـــــأ
لكـــن لقـــم مـــن تـــذكار،
حتـــى نلقـــاكم فـــي ليـــل آت .
مرت أيام يا موتانا ، مرت أعوام
يا شمس الحاضرة الجرداء الصلدة
يـــا قاســـية القلـــب النـــار
لم أنضجت الأيام ذوائبنا بلهيبك

حتـى صـرنا أحطـاب محترقـات
حتـــى جـــف الـــدمع الـــديان
علـــى خـــد الـــورق العطشـــان
حتـــى جـــف الـــدمع المســـتخفي
فـــي أغـــوار الأجفـــان
عفـــواً يـــا موتانـــا
أصبحنا لا نلقاكم إلا يوم العيد
لمـــا أدركـــتم انـــا صـــرنا
أحطاباً في صخر الشارع ملقاة
أصبحتم لا تأتون إلينا رغم الحب
الظمـــــــآن
قـد نـذكركم مـرات عبـر العـام
كما نذاكر حلماً لم يتمهل في العين
لكن ضجيج الحاضرة الصخرية
لا يعفنا حتى أن نقرأ فاتحة القرآن
أو نطبع أوجهكم في أنفسنا، و نلم
ملامحكـــــــم
ونخبئهـــا طـــي الجفـــن .
يـــــا موتانـــــا
ذكـــراكم قـــوت اللقـــب
فـي أيـام عـزت فيهـا الأقـوات
لا تنســونا .. حتـــى نلقـــاكم

لا تنسونا .. حتى نلقاكم

عبدالرحمن الأبنودي

يامنه

والله وشبت ياعبدالرحمن
عجزت ياواد؟
ما اسرع..؟
ميتى وكيف ؟
عاد اللي يعجز في بلاده
غير اللي يعجز ضيف!!
هلكوك النسوان؟
شفتك مره بالتلفزيون
ومره وروني صورتك في الجورنال
قلت : كبر عبدالرحمن!
أمّال أنا على كده
مت بقى لي ميت حول!!
والله أنا خايفة ياولدي القعدة تطول
مات الشيخ محمود
وماتت فاطنة اب قنديل
واتباع كرم (اب غبان(
وانا لسه حية
وباين صاحية كمان .. وكمان!!
عشت كثير..
عشت إلـ حد ما شفتك عجزت يا عبد الرحمن
وقالولي .. قال : خلفت!!
وانت عجوز خلفت ياخويا ؟!!
وبنات كمان ..؟
امال كنت بتعمل ايه
طيلة العمر اللي فات؟
دلوقت مافقت؟
وجايبهم دلوك تعمل بيهم ايه ؟
على كلٍ..
أهي ريحة من ريحتك ع الارض
يونسوا بعض...
ماشي ياعبدالرحمن!..
اهو عشنا وطلنا منك بصة وشمة.

دلوك بس..
ما فكرت فـ) يامنه (وقلت (ياعمة)؟
حبيبي انت ياعبدالرحمن
والله حبيبي .. وتتحب
على قد ما سارقاك الغربة
لكن ليك قلب
مش زي ولاد الكلب اللي نسيونا زمان!!
حلوه مرتك .. وعويلاتك ؟
والا شبهنا ؟
سميتهم ايه؟
قالولي : (أية .. ونور(
ماعرفتش تجيب لك حتة واد ؟
والا اقولك:
يعني اللي جبناهم..
نفعونا في الدنيا بإيه ؟
غيرش الانسان مغرور!!
ولسة يامنه حتعيش وحتلبس
لما جايب لي قطيفة وكستور؟
كنت اديتهمني فلوس
اشتري للركبة دهان
أ با ي ما مجلع قوي يا عبدالرحمن
طب ده انا ليا ست سنين
مزروعة في ضهر الباب
لم طلوا عليا احبة ولا اغراب
خليهم .. ينفعوا .. اعملهم اكفان
كرمش .. وشي!!
فاكر يامنه .. وفاكر الوش؟
اوعى تصدقها الدنيا
غش فـ غش!!
اذا جاك الموت ياولدي
موت على طول
اللي تخطفوا فضلوا احباب
صاحيين في القلب
كأن ماحدش غاب
واللي ماتوا حته .. حته ونشفوا
وهم لسه حيين

حتى (سلام عليكم(
مش بتعدي من بره الاعتاب!!
اول مايجيك الموت ... افتح
اول ما ينادي عليك .. اجلح
انت الكسبان...
اوعى تحسبها احساب
ولا واد .. ولا بت
ده زمن .. يوم مايصدق .. كداب!!
سيبها لهم بالحال والمال وانفد
اوعى تبص وراك
الورث تراب
وحيطان الايام طين
وعيالك .. بيك مش بيك عايشين!!
يووووه يازمن
مشوار طولان..
واللي يطوله يوم عن يومه ياحبيبي
حمار!!
****
الدواء عاوزاه لوجيعة الركبه
مش لطوالة العمر
اوعى تصدق الوانها صفر وحمر
مش كنت جميلة ياواد...
مش كنت .. وكنت وجدعه
تخاف مني الرجاله
لكن فين شفتوني
كنتو عيال!!
بناتي (رضية) (ونجية) ماتوا وراحوا
وانا اللي قعدت
طيب يازمان!!
اوعى تعيش يوم واحد بعد عيالك
اوعى ياعبدالرحمن
في الدنيا وجع وهموم اشكال الوان
الناس مابتعرفهاش
اوعدهم
لو حتعيش بعد عيالك ماتموت
ساعتها بس.

حتعرف ايه هو الموت
اول مايجي لك نط
******
لسه بتحكي لهم بحري
حكاية (فاطنه وحراجي القط)؟
آ باي .. ما كنت شقي وعفريت
من دون كل الولدات
كنت مخالف...
براوي
وكنت مخبي في عنيك السحراوي
تمللي حاجات
زي الحدايه..
تخوي الحاجه وتطير.
من صغرك بصوافر واعره
ومناقير!!
بس ما كنت كداب
وادِيني استنيت بالدنيا
لما شعرك شاب!!
****
قدم البيت
اتهدت قبله بيوت وبيوت
واصيل هوه
مستنيني لما اموت
حاتيجي العيد الجاي
واذا جيت..
حاتجيني الجاي؟
وحاتشرب مع يامنه الشاي؟
حاجي ياعمه..
وجيت...
لا لقيت يامنه ولا البيت!!

حمدي منصور

شاعر الناس

أ.د. محمد أبوالفضل بدران

– جامعة جنوب الوادي

badranm@hotmail.com

1-1

"الشعر إخراج القول غير مخرج العادة" هكذا عرّف ابن رشد الشعر ؛فهو الفن الذي حوّل الكلمات العاديّة إلى أدبية النص المتمثل في الشاعرية، وربما كان تعريف ابن رشد أصدق مدخل نقدي لشعر الشاعر حمدي منصور الذي عندما نسمعه أو نقرؤه نفاجأ أن الشاعرية لديه سرٌّ من أسرارااللغة تخوّل له تحويل ألفاظها المستعملة بيننا إلى نص شعري مبهر ؛ بيد أنه يخدعنا حين نظن أن كلامه يخرج مخرج العادة ..... فكيف نتأمل صورة شعرية يقول فيها:

"ومين انت يا شبه محنيه

أنا بعت عقدي

و عقدي طوله بلاد

كسيت بجلدي الولاد"

إنه يكسو بجلده الأولاد ؛هذه المغايرة في تحويل اللفظ إلى دلالة أخرى تختزل الجمل والتراكيب, إنه يخيط جلده كسوة للأولاد, فى صورة تبدو صادمة لكنها معبرة عن حال البلد وحالة الشاعر.

قيمة الصورة الشعرية تتمثل فيما تؤثره في المتلقي، حيث تنقل الكلام عبر الانزياح الدلالي إلى ما قصده الشاعر من تأثير؛ ومن ثم فالصورة أخذ المتلقي إلى فضاء مغاير يشكّله الشاعر ويتخيله المتلقي مشاركا إبداع الشاعر في قصيدته ، لأن الشاعر لن يستطيع التحكم في خيال المتلقي حيال صوره الشعرية.

في مفردات حمدي منصور نلمح الناس والبيئة، ومكونات البيئة هنا ليست خلفية القصيدة بل هي أجزاء أساسية في النص ؛لأنه لا يرى الأشياء من برج عاجي بل يتعايش معها، يحس بها فتغدو البيئة إنسانا في القصيدة يرى ويتكلم ويحس ؛ فحمام البنّيّة والقُلّة والزقايب وصوت الحبوب والسواقي والرحايا – التي يراها عجلة الحياة التي تدوسنا– وريح البحر والطرحة والعتمة والديك واللقمة والجان والغيطان وستاير خيوط الشمس والرمال والحصى وطير البراري وبيت من طين والفروجة

صدر العريان؛ كل ذلك مفردات تتحرك في فضاء القصيدة لديه تشكّل أعمدتها ولا نستطيع تفكيك القصيدة دون فهم هذه المفردات ووضعها في الفسيفساء الشعرية التي ينظم عقدها الإيقاع وتنسجها الصور الشعرية البِكر.

2-1

في قصيدته "الليل"

"الليل

الليل جدارْ

إذا يدّن الديك

من عليه

يطلع نهارْ

و تنفلت من قبضة الشرق

الحمامة البيضه

ف لون قلب الصغارْ

آه يا حبيبتي يا أم

قصة مهفهفه

قلبي اللي مرعوش الأمان

لسه بيحلم بالدفا

و اللقما كلمة طيبه

و فيها الشفا

قلبي اللي قرّب يموتْ

لسه بيحلم بالبيوتْ "

تبدو الغنائية الحزينة ذات حضور طاغ في القصيدة التي تعتمد على المقاطع القصيرة والإيقاع السريع والتقفية المردوفة بما تضفيه حروف المد من آهات مكلوم، وليل حمدي منصور مختلف فهو جدار يؤذن عليه الديك فيولد النهار ؛ وأما قلبه مرعوش الأمان فمايزال يحلم بالدفء والخبز والمسكن ، لكن الشاعر مايزال متمسكا بالحلم:

"قلبي اللي قرّب يموتْ

لسه بيحلم بالبيوتْ "

من الواضح أن الغناء في شعره لبنة الأساس التي يأتي الإيقاع منبئا عنها؛ ويعتمد على التقفية المتغيرة في القصيدة الواحدة ، فنرى القافية خيط القصيدة التي ينتظم المعنى بسرها.

3-1

لدى الشاعر حمدي منصور يقين بالثورة ، ويتخذ من الفجر رمزا لها، يتغنى بالفجر ويراه قريبا

أنا بعشقك يا فجر

"يا فجر ياللي جاي

جاي من عذاب الفقرا

و من أنين الناي

و من أزيز الرياح

و من الغنا و النواح

أنا بعشقك في البدور

عيون بتعشق نور

عيون اهي بتدور

في كل عين سكين

و في كل عين وردة

و في كل عين مشوار

وفي كل عين سكة

و للشموس مدار

و للعذاب ضحكة

و بنعشقك يا فجر يا للي جاي"

الفجر حلم الشاعر الذي ينتظره لأن "الولد" سيجئ فيه ، هذا الولد الذي ينتظره المجموع آتيا على جواد الفجر المحمل بأنات الناس وعذابهم وأحلامهم وآلامهم.

وفي قصيدته الرائعة "امشير" نرى ذلك الشهر المحمل بالعواصف والرياح القوية والتغيرات المتوقعة، وكأن حمدي منصور يستشرف الثورة:

"سكي الببان

عليكي الأمان

عليا الأمان

وبرا امشير

زوابع وجان

ع الباب شتا

يهز السلوك

يبعتر ع الأرض

ورق البنوك ..... "

يوظف الشاعر الإيقاع السريع الذي يذكرنا بضربات القدر في سيمفونية بيتهوفن,هذا الإيقاع المتلاحق كضربات السكين المتتابعة يهز حروف القصيدة وصورها بين يدي المتلقي الذي يأسره حمدي منصور في صوره ومفرداته.

والخوف من المجهول يجعله يشفق على المحبوبة؛لكنه يطلب من المحبوبة أن تتجلى بالثورة:

" و امشير بره

يطوح في شجرةالغيطان

يهز السلوك والورق والعيدان

تطول الضفاير

وتصبح ستاير

ستاير خيوط الشموس

ف يناير والحرارير

توسع عنيكي

عليا وعليكي

و راسك تطول

النجوم والعمايز

و امشير يشيلك

يحطك يشيلك

يجيلك ويمشي

ويمشي يجيلك

ويندر بذور

الخصوبة في جيلك "

أمشير هنا هو الثورة التي تبناها حمدي منصور , ستقتلع جذور النباتات المتعفنة لتلقي بذور الثورة في الأجيال الجديدة؛ و يلجأ الشاعر في قصائده إلى محاكاة الأغاني الشعبية مما ينقل المتلقي إلى روح الشعب في رحم التلقائية الغنائية لتأخذ المتلقي إلى فضاء النص الشعبي التراثي ليستشعر أن ما يسمعه نص قد سمعه من قبل , لأن التراث قاسم مشترك بينهما , كأن الشاعر في أغنية لعبة قديمة شعبية:

" ساعديني و اساعدك

و اكسر سواعدك ..... "

إنه يخاف من "امشير " لكنه يتمنى أن يقتلع الأشرار؛ إن امشير يقرع الأبواب قرعا ، والشاعر:

"عنيا يمامه

وقلبى حمامة

وصدري نيران

و جوايا شارع وحارة وبيان"

4-1

يختزل الشاعرُ الشارعَ المصري كله قبيل الثورة؛ فالسكينة ظاهرة على وجوه الناس لكن النيران تشتعل في صدورهم، وهذا ما يصفه فى قصيدته "ع الباب شتا"

"و باطك ف باطى

مانيش احتياطي

وعمري ما اطاطي

وعمري ما اخون

وبصْدق ف قولي

وشعري وشجوني"

ربما كان هذا المقطع الشعري السابق معبرا عن الشاعر أصدق تعبير فلن ينحنى لحاكم قط ،ولن يخون نفسه وشعبه لأنه صادق في قوله و شعره و حزنه .

ويصف حال مصر في مقطع قصير:

"في الصدر خنجر دم

وفي الوشوش العدم

وفي العيون الخوف

وعدم الشوف

وع الخدود دمعة دم"

ديوان

"ما على العاشق ملام" ص25

ويصف الشعب الذي يناديه:

"يا شعب يا غلبان و يا طيب

باهديك قلبي و عيوني و دراعي

و ليك وللنشيد على درب الحياه ساعي

اوجاعك يا شعب هي أوجاعي

يا شعب يا عشقي و يا صبا

بـ اناديك ..... أناديك

و انا ف الفجر ديك

أنا المجنون

أصرخ واقول يا شعب

كله ف حبك يهون"

شعب الشاعر هم الفقراء الذين يعيش من أجلهم ،وهم طيبون لكنهم يحلقون في السماء فهو شاعر الناس :

"ناسي فقرا

فقرا

فقرا

يرضعوا من بز القمره

يطلعوا بنهار يبقوا شعرا

ناسي فقرا

فقرا

فقرا"

ديوان

"ما على العاشق ملام" ص 19

وإذا كان الديك مؤذنا بالفجر فالشاعر يؤذن لصباح الثورة بعد هذا الظلام "وياجي شروقك ف ساعة الغروب" و تنتظر مصر الفجر الذي طال غيابه

"يا فجر يا للي جاي

جاي من عذاب الفقرا

و من أنين الناي

و من أزير الرياح

و من الغنا والنواح....

و بنعشقك يا فجر ياللي جاي"

لدى الشاعر يقين بمجىء الفجر ,كم كنت أتمنى لو أن الشاعر أصدر هذا الديوان المخطوط "يا أرضى ياحبيبتى " مطبوعا قبل الثورة لأن إرهاصات الثورة وهبّة الجموع تكاد تكون مرئية أمام عيني الشاعر الذى صار أزرق الكنانة كزرقاء اليمامة فى قومها.

5-1

حضور الموت

يشكّل حمدى منصور الصور الكلية التى تعتمد على انزياح الدلالات

"الليل فينا نهار

قمره قصير العمر ف غنأنا

و ف رعشة الشغيلة جوه الطار

.....

اول ما بنشوف قناديل الديار

يعلا صوتنا بالغنا حتى سنه

يربطو لنا ع الطريق اليتامى والصغار

يعزمونا ع العشا و ع الفطار

و احنا أهوه

نجمه تهدينا لبلد

و ديار تاخدنا ف ديار

زي المحطة و القطار"

فى الصورة تبدو لوحة الرحيل , فالموت يطغى على قصائد حمدى منصور لكنه ليس قلقا من مجيئة بل يتعجب من قصر الحياة "قمره قصير العمر ف غنانا" هذا الترحال التائه يعبر عن فلسفة الشاعر تجاه الوجود و العدم ,فهو "ديار تاخذنا فى ديار زي المحطة والقطار"؛ والمحطة والقطار بداية الرحلة ونهايتها؛ فالتوظيف الدلالي للمحطة فى الأدب فى حاجة إلى دراسة :فهى مذرف الدموع للوداع ، والتلويح بالأيدى من الواقفين على أرصفة المحطة عندما يتحرك القطار و تنزل الدموع لأن القطار يتلاشى بعيدا غير آبه بالدمع والفراق ,وإذا كان القطار يحمل القادمين فإنه لا يرى القدوم سوى مؤذن بالرحيل ,ألم يقل الشاعر القديم:

"وما كان يبكينى اللقاء وإنما

وراء الملاقى لاح ظلّ المودعِ "

المحطة ملتقى الأحبة ومفرقة الأحبة أيضا ؛إنها نقطة التلاشى بين الشيئين ؛إنها رمز الحياة والموت , و الشاعر مهموم بالنقطة ؛ مهموم بالأشياء صغيرة العمر .

"قلبي من غير غطا

من غير لحاف

بردااان

ميت ومش لاقيين كفان"

ديوان "ما على العاشق ملام" ص 8

6-1

يتكئ حمدي منصور على التراث الفرعوني والديني ففي قصيدته "الولد" يوظف التراث الفلكلوري في انتظار الولد الذي لا يجئ

"لفي له الخرزة على قورته

تحفظه م العين

واطلقي ف وشه البخور

في صبيحة الجمعة

و ف ليلة الـ...اتنين

لففيه زاير

شربيه من مية البير الشريفة

ملسي بيده على توب القطيفه"

ديوان "ما على العاشق ملام" ص 23

ويعد الشاعر مظاهر الفلكلور التي تصاحب مولد الولد /البطل المنتظر، فالجميع في لهفة لمولده ، وأما الأم فهي ناعسة مرة وإيزيس مرة أخرى؛ ففي قصيدة "الأم" يقول:

"وانتي كما ناعسة

بتلفي ....تلفي

وما تكفّي في بلاد الدنيا

وف غمضة عين وف ثانية

بتدوّري على دوا وأطبا

بعيون غُرَبا

ولما مات أبويا بتلمي أشلاؤه م التربة

بعيون غُرَبا

يا أمي يا ناعسة،

يا صبر ياأيوب"

ديوان "ما على العاشق ملام" ص 39

هذا الاستدعاء التاريخي للشخصيات يحيل ذهن المتلقي إلى إيزيس وناعسة بكل معنى الوفاء والتحمل.

7-1

يبدو حمدى منصورمهموما بأناه ,والأنا هنا ليست الأنا العالية إنما هى "الأنا/المجموع " التى يعبر بها عن الشعب:

"إن كان بينام النجم
ف بطن الليل
عيني ما تغفل ولاتقفل
ولا تسكت جوايا المواويل
يجرى جوايا القول يجرى
زى ما يجرى الحافى
ف ساعة قيل
زي ما يرمح خيّال من تحته الخيل"

ديوان "ما على العاشق ملام" ص 11

تعبير الشاعر هنا عن مخاض القصيدة، فالقول يغرفه من بحر يجري القول على فيه كما يجري الحافي في ساعة القيلولة بحثا عن ظلال تقيه حرارة الشمس التي تكوي قدميه في تشبيه معبّر غير مألوف؛ كما قال ابن رشد: "الشعر إخراج القول غير مخرج العادة".

المصادر:

حمدي منصور: ما على العاشق ملام، ديوان شعر ، ط.الهيئة العامة لقصور الثقافة.(د.ت.)

حمدي منصور: يا أرضي يا حبيبتي، ديوان شعر ،(تحت الطبع)

محمد نصر يس

كما عرفتُه

د. محمد ابو الفضل بدران

(0)

" يا بومحمد نصْر

ياوادْ يا متربي

لك فى قليبى قصر

والقصر دا قلبي"

(1)

وكأن النيل ربّاهْ

وكأني قبل ما يولدْ كنت معاهْ

(2)

كان ما بينى وبين محمد نصر يس أشبه ما يكون بين المرء ونفسه ، يتحاور مع نفسه ، يفتقدها أحيانا ، وويقتفى إثرها أحيانا آخرى ..... حينما أتوه ابحث عنه ، أجد صمته ، ونظرته البعيدة التي يرى بها ما لا يراه الناظرون ، ابتعد عنه أياما وشهورا ، نلتقى لنكمل حكاية لما تتم بعد ، أشعر انه كان الاخ والاب ، لكن العجيب فيه ، وهو الأكبر سناً والارقى ثقافة وعلماً كان يُنزل نفسه منى منزلة المريد المتعلم ، وهذا هو سر شخصيته ، يبدو للناظر أنه جاء منذ عهد الفراعنة ، فى مشيته لا تلمح الانحناء إنه ناظر الى مكان بعيد ، إلى نقطة لا تُرى ، عندما جئت إلى قنا في 1977 ، ذهبت الى مكتبه بقصر الثقافة فى مقرها القديم امام النادى الاجتماعى ، كان محمد نصر يس منتدباً من وزارة الرى مديرا لقصر الثقافة ، استطاع ان يكوّن نادى الأدب ، جعلنا اعضاء به ونحن الطلاب ، كنا نفرح بمعيته ، فى جلسات النادى كان محمد نصر الصامت المراقب الذى يوجه الحوار الى نقطة يبتغيها ، كان يفضل ألا يجلس على المنصة ، كم تعلمتُ كثيراً منه ، كانت مكتبته الخاصة امتداداً لمكتبة قصر الثقافة ، نستعير كتبها وأحياناً لا نرجعها .

(3)

عندما كوّنّا نادى الأدب والفكر بكلية الآداب بقنا فى 1977 كان الكاتب والفنان محمد نصر يس يشجع الطلبة على الكتابة والابداع ، كان يحضر اجتماعات نادى الادب ،ويأخذ الادباء الى قصر الثقافة – حيث كان يعمل آنذاك – تدور المناقشات الأدبية ، يقترح ان يخرج الادباء من الجامعة الى القرى والنجوع ، تخرج أول قافلة تضم الدكتور الطاهر مكى والدكتور ابو الفتوح عبد الحميد ولفيف من آدباء الجامعة مضت القافلة الى " المنادر"حيث مضيفة العائلة ، جلس الناس فوق الحُصر تحت أشجار النبق، وألقى الشعراء قصائدهم ، تفاعل الجمهور ، كان محمد نصر يس صاحب هذه الفكرة ، مضت العلاقة بين الثقافه والجامعة فى أجمل صورة ، مؤتمرات وندوات مشتركة ، سافرت الى ألمانيا وعدت أتابع أخباره ، أصدر بعض الاعمال المسرحية التى تكتشف التراث من جديد، بحثَ فى السيرة الهلالية ، أخذ دور الشيخ الفاضل فى رائعة يحيى الطاهر عبد الله التى أخرجها خيرى بشارة ، كان محمد نصر يس المثقف الذى يكتب ويقرأ ويحاضر ، وينقد ويشجع الشباب الموهوب .

عندما دعوته الى مؤتمر بجامعة الامارات العربية تكلم عن العولمة الثقافية ، كان مقنعاً فى عرضه وبحثه ، كان مشغولاً بأفكار جديدة ، فى حفل تنصيب اتحاد الطلاب كلية الاداب هدى رئيس جامعة جنوب الوادى إليه درع الجامعة تكريماً لمشواره الثقافى وعطائه الجاد ، ولم أكن أتوقع أن يكون هذا آخر تكريم لمحمد نصر يس .

(4)

فى رحلة ادباء الاقاليم يبدو محمد نصر الدين شاهدا على هذه الأمسيات التى كنا نقيمها فى المنيا والاقصر واسوان وفى مدن الدلتا ، كان رحّالة ، يأتى لكى يمضى ، وهب وقته للفن والادب، أكتشفُ معه فن الخزف فى جراجوس ، اخذنى فى رحلة ومعنا بعض الاصدقاء الى جراجوس إحدى قرى مركز قوص ، فوجئت انهم يعرفونه ، قدموا إلينا أجمل فنونهم ، وتغدينا هناك وعدنا فى رحلة لا تنسى ، كنا نخطط لزيارة سيدى أبى الحسن الشاذلى ، قلت له لا تذهب حتى نروح معاً ، عن هذه الرحلة المؤجلة ، قال لى "فى حميثرا سوف ترى" ؛ هل كان يعني مقولة الشاذلي ؟ وأنه لن يذهب الى هناك وسأمضي وحيداً إلى بقاع ابى الحسن الشاذلى ..... مازلت احتفظ بتسجيل سجلناه سوياً لمولد سيدى عبد الرحيم القناوى ، وجّه الكاميراإلى وجوه تأتى الى المولد وتروح دون أن تترك اثراً فى طوفان البشر بمولد هذا العارف بالله ، كما نأتى ونمضى دون ان نترك أثراً فى هذا الكون .

تمشيت معه ذات ليلة بعد ان فرغنا من دفن صديق قلت له :

" كنا ثلاثة

تناقص العدد

تسيّد العدم

ماذا تكون عندما تصير واحداً

التفت إليّ وقال مستشهداً :

" لعمرك ما أدرى وإن كنت أوجلُ

على أينا تعدو المنية أولُ ؟"

(5)

أتمشى معه فى ربوع " العين " بالامارات العربية حيث جاء بدعوة الى مؤتمر بجامعة الامارات العربية ، تحدث عن العولمة .. الموضوع شائك لكن عرضه كان شائقاُ ،كان المؤتمر يجمع عدداً من المستشرقين والمستغربين ودارت المناقشات حول بحثه .. كان يجوب بالنقاش ويديره الى حيث الغول القادم " العولمة " .. سرنا مع الصديق حسين القباحى وأصدقاء مغاربة وإماراتيين وسوريين الى جبل حفيت ، انه أعلى جبل فى شبه جزيرة العرب ، كان منظر الغروب مذهلاُ وكانت مدينة العين تبدو من عل عروساً ترفل فى ثياب جمالها، أخرجت الكاميرا لأصوره وأصور مدينة العين ، ابتسم قائلاً : سنتصور للآخرين، الصورة ليست لنا ، انها إثبات للآخرين اننا كنا هنا .

قلت له : ربما نفقد الذاكرة ،وتبقى الصورة شاهداً " ابتسم واردف : " ربما "

(6)

عندما كنت فى ألمانيا ، هاتفته ، قال لى انه يمثل " دور الشيخ فاضل " فى رائعة يحى الطاهر عبد الله " الطوق والإسورة " ، لم أصدق الخبر ... كل شئ أصدقه الا ان محمد نصر يس يمثل ، كيف أقنعه خيرى بشارة بذلك ؟ هل عشقه لاعمال يحيى الطاهر عبد الله ..؟ هل الاغانى التراثية الصعيدية أغوته بالدور فراح يمثل مع عزت العلايلى وشريهان دور الشيخ الفاضل ؟ حتى الآن لا ادرى .. لكن الرواية وقصة الطاحونة التى دمجها المخرج فى الفيلم جعلتنى أوقن ان الرواية كنز سينمائى لكن محمد نصر يس لم يخلق لهذا .. كان محمد نصر يس هو الذى دل فريق الفيلم على اغنية :

" لمنا يقوم من نومه ..

مين يناوله هدومه ..

او يواسيه فى همومه ..

مين يا ناس يقول لى .. ؟

وبدا صوت فردوس عبد الحميد منتحباً وهى تردد هذه الاغنية واغنية القصب :

" القصب القصب

القصب عايز مَايَّة يا وادْ !! [يريد الماء]

سجل لى محمد نصر يس اغانى الفيلم كاملة أخذتها ، منحتها هدية جميلة للمستشرقين والأصدقاء

(7)

هاتفته ، جاء صوته على غير عادته ، قال لى إنه يشعر بألم .. ياه .. محمد نصر يتألم .. لأول مرة يشكو محمد نصر .. كان يتألم دون ان يجهر لكن هذه المرة يوشك الألم ان ينتصر .. هاتفنى درويش الأسيوطى سائلاً عنه .. تهربت من الاجابة؛ قلت له بخير .. ومضيت اليه .. جلس وهو متكئ على سريره بين ابنائه مروان ومصطفى وابنته مروة..... كان يبتسم ..ودّ ان يبدو كعادتي معه ، تدخل محمد صالح البحر فى الحوار ايضاً .. فجأة صمتَ و تطلّع اليّ محمد نصر يس بنظرة أعرفها ... نظرة الاخ الصديق .. اغمض عينيه . سكتنا جمعياً برهة ، وقفتُ مستأذناً .. هنا فتح عينيه وشدّ على يدى برهتين؛ ولمعت فى عينيه دمعتين !!

(8)

فى المستشفى ... بعد ان غادرت اخذوه الى هناك ..... ذهبت إليه فى اليوم الثانى، تحدثنا .. أسرّ إلي بكلمات لم أعرف قصده إلا بعد أيام .. كان يعلن الوداع،وهو يعرف مقولتى :

" لاأحبُّ الوداع

فهو مبتدا الألم "

(9)

ما خانه أحدُ

بل خانه الكبدُ

(10)

كنت حتى وقته ألوم جلجامش على هذا الحزن الأبدى على صديقه إنكيدو حتى صرته؛ ورحت أقرأ مناحات جلجاش بعد موت صديقه إنكيدو :

" لماذا لا يغور خداى ولا ينحل وجهى ؟

اليأس يملأ قلبى ، وجهى يشبه وجه من قام برحلة طويلة .

لماذا أقيم .. لا أهيم فى المراعى بحثاً عن الريح ؟

لقد أدرك الفناء صديقى .. أخى ....

صديقى الذى كان عزيزاً جداً علىّ، والذى تحمل المخاطر بجانبى ، إنكيدو أخى الذى أحببته

لقد بكيت سبعة أيام وليال حتى تمكّن منه الفناء ..

بسبب أخى أصبحت أخشى الموت"
(ملحمة جلجامش)

(11)

فى ليلة جمال الغيطانى بكلية الآداب بقنا كان المنظم والمحاور والقارئ المدهش ، فى سؤال يطرحه تبدو ثقافته العميقة وتواضعه الجم .

فى مؤتمر شعر العامية الأول الذى عُقد بكلية الآداب بقنا فى 1998 وحضره لفيف من الشعراء والكتاب والنقاد ، كان هذا المؤتمر فكرة محمد نصر يس ...

اخترنا الشعراء واحداً واحدا..... جاء عبد الرحمن الأبنودى أصدرنا مجلة المؤتمر ، أسميناها " باقتراح من الصديق عبدالحكيم القاضي "يامنة"

فى آخر أيام المؤتمر أدرك عبد الرحمن الأبنودى مجهودات محمد نصر يس فى إنجاح المؤتمر ، شكره وكتب له :

" يا بومحمد نصْر

ياوادْ يا متربي

لك فى قليبى قصر

والقصر دا قلبى ... "

(12)

يعيد محمد نصر يس انتاج السيرة الهلالية من منظوره الخاص ، إنه يقرأ ما لم يبح به الراوي في الأحداث ، يناقش فى براءة ركام التاريخ ، ويقرأ سطور السيرة من جديد ، يبدو فن الواو طيعاً على لسانه ، تبدو مسرحية " دياب ملكا " قراءة جديدة لدياب المنفى بأمر السلطان حسن كى يرعى البوش بينما يقتل الزناتى رجال الهلايل واحدا فواحدا ، أبو زيد مريض ، ورجال الزغابة والهلايل لا يقدرون على الزناتى خليفة ، هنا تبدو دواوين محمد نصر فى المسرحية ، ديوان الحرب وديوان الانتصار وديوان الملك؛ دواوين الحياة فى صيرورتها الأبدية وفنائها المولود من الوجود ، ووجودها المنتوح من العدم ، تبدو شاعرية محمد نصر فى واواته ومربعاته على خطى كتّاب الملاحم الكبرى ، إنه لا ينقل عن راو بل يقرض عن موقف وعن موهبة لم نلتفت اليها فى ظل تعددها القصصى والمسرحى .

هل تنبأ محمد نصر بالثورة في كتاباته؟ ولاسيما مسرحيته "علي بابا والعصابة"؟

يقتل الزناتى رجال الهلايل ، ويحزن الجميع ، وتقص النساء شعورهن حتى يُعدن النخوة والثأر فى قلوب الرجال ، يتقدم دياب ويقتل الزناتى ، وبمقتل الزناتى يبدأ المُلك للملك دياب ، إنه المنتصر لكن شخصيات محمد نصر يس لا تبقى على حال ، فالفناء يصيب المنتصر ،عما قريب " مأساة " سعدى بنت الزناتى "

تفيد بإيه الدموع

على فراق الحبايب ؟

يمزج محمد نصر يس العدودة بالنص المسرحي فى منتوج ذهنى يخفف غليانه مشهد الحب بين سعدى ومرعي الاسير لدى أبيها؛ تعشقه ويعشقها .

إن المستحيل عند محمد نصر يس يبدو مستحيلاً ، ويظل بالنبوءة أو الرؤيا مستحيلاً ، الاستحالة جزء من الواقع فلماذا نرفضها فى الإبداع ؟

تبدو شخصيات محمد نصر يس المسرحية شخصيات واقعية فى ملاحمه ، انها شخصيات قوية منتصرة لكنها مهزومة من الداخل ، يبدو النصر مظهراً براقاً خادعاً لكن سرعان ما يتجلى عن ثياب مخادعة ، هنا يظهر الانهزام ... ودّ ان يُسقط على مسرحياته واقعنا العربى ؟ ام أنها أزمة الانسان المعاصر الذى لايجد سوى العدم طريقاً ، إنه يجابه العبث الذى يهزمه ويحاول – عبثاً – أن يهزمه فى صحوه ونومه .

فى دياب ملكا التى أراها تمهيداً لاهم عمل كتبه محمد نصر يس وهو " مأساة سعدى بنت الزناتى " كتب محمد نصر عن الفارس العربى ، عن المواطن العربى المهمش الذى لا يجد طريقاً نحو حقوقه .

" ياعينى صبى دموعك

على زينة الرجال

حلى يا مراكب قلوعك

ودينى هناك فى الحال "

لقد حول محمد نصر يس " سعدى " الخائنة الجانية قاتلة والدها الى شخصية يشفق عليها المتلقى يتمنى ان تتزوج حبيبها مرعى؛ لكن دياب يقف لها بالمرصاد ، إنه يريدها أنثى لا محبوبة لأنه لا ينسى انها خانت اباها .

هذا التحول الدرامى الذى يديره محمد نصر يس باقتدار فى مسرحيته " مأساة سعدى بنت الزناتى " فهى الاميرة بنت الزناتى خليفة تساعد أعداءها على قتل ابيها، وتسوق الاعذار على هذا الفعل الشنيع ، مرة تعزوه إلى حقن الدماء ، وتارة الى تحقيق النبوءة ، وتارة اخرى الى الحب ، فحبها مرعى أعماها عن كل شئ ، لكن "دياب" لا يحفظ لها هذا الصنيع، فهى فى نظره الخائنة ، يراودها عن نفسها ، تأبى .. تحلم بمرعى الذى يجئ بعد ان اذاقها دياب الهوان ، يختلف الفريقان عليها (فريق مرعى المكون من السلطان حسن وابى زيد الهلالى ، والفريق الآخر دياب) الذى يفوز ويقتل سعدى فى النهاية امام الجميع بمن فيهم مرعى العاشق .. هنا تبدو جميع الشخصيات مهزومة فى الحرب والحب ، تبدو الشخصيات مقاتلة من أجل العدم ، فسعدى تتحمل ألم تذكر ابيها المقتول بمساعدتها ، وألم الأسر والهوان وألم العاشق الذى ضحت بكل شئ من أجله وخذلها، ودياب بن غانم يقاسى كره سعدى وهو الملك ، وابو زيد يقاسى الضياع ، والسلطان حسن الهلالى يقاسى خيانه العهود ، ومرعى يقاسى ضياع الحب والهيبة ، يتسيّد العدم فى المسرحية ويغدو المنتصر الأوحد . هل راى محمد نصر يس الواقع العربى فى هذه المسرحية ؟

هل رأى أبناء العلقمى فى سعدى ؟

" يا ملح طعمك مرار

وزاد عليا مراره

انا اتكويت بالنار

وصبحى غاب نهاره "

هكذا سعدى فقدت أباها وحبيبها ووطنها وحريتها ، هل سعدى هى الأمة العربية كما رآها محمد نصر يس ؟

" بعت بلدى تونس

وخنت ابويا الزناتى

شاله فى الدم غاطس

واطحن الملح يوماتى "

(14)

يا محمد وداعا !

badranm@hotmail.com

ملامح الحكي والشاعرية في القصة القصيرة
بدولة الإمارات العربية المتحدة
" نماذج مختارة "

في البدء كان الحكي ، تعبيرا عن شعور داخلي ، وبوحا عن مشاعر تبحث عن حروف تسير في معيتها نحو المتلقي ، وكان السرد آية التأمل ، وعنوان المعرفة ، وبوابة الإبداع ، وجمال التلقي .

والمتأمل في القصة القصيرة في دولة الإمارات العربية يلمح ما يلي :

أولاً :- إن القصة الإماراتية ليست بمنأى عن السرد في الخليج وبقية الدول العربية لا سيما أن سماوات الإبداع مفتوحة ومتاحة للتأثير والتأثر بين المبدعين العرب .

ثانيا :- أسهم وجود مبدعين عرب في الساحة الخليجية إلى تبادل في الروى وتقليد متبادل دفع بعجلة الإبداع الإماراتي السردى إلى نقطة انطلاق تجاوز الفترة الزمنية لرحلة الحكي الإماراتي .

ثالثا:- أدى تداخل الأجناس الأدبية إلى شعرية القصة لدى بعض كتابها ، ومسرحة أحداثها لدى البعض الآخر مما أوجد روحا أسلوبية جديدة في السرد .

رابعاً :- ظهور جيل جديد من كاتبات القصة الإماراتية يفوق الكاتبين منهم عددا يحاول أن يتجاوز فترة التحول التي أحدثها النفط في البيئة الإماراتية لأنهن لم يعشنها زمنا واعتمدن على ما حُكي لهن عنها من آبائهن وأجدادهن ، فلم تعد موضوعات الغوص والصيد وظهور النفط موضوعات رئيسية بل اتجهن إلى دواخل ذواتهن يبحن بالمسكوت عنه في المجتمع والمحجوب عن التداول في الإعلام إلا قليلا ، ورأين أن القصة القصيرة بشخوصها أقدر على حمل ما ناءت به أعوادهن النحيلة ورأين في أشخاص القصة أغيارا يأنسن بها ويحاورنها ، ويجدن فيها ملاذ البوح والشكوى .

خامساً :- طرحت بعض القصص محاكمة العادات والتقاليد التى لا يرتضيها العقل والنقل وإنما اكتسبت قداستها من التوارث القبلي ، فقد طرحن الموروث أمام العقل وباتت مناقشة هذا الموروث موضوعا يكاد يتكرر في القص الإماراتي ؛ وربما كانت مواجهته بعنف سمة من سمات الحكي الجديدة .

وسأطرح بعض الأمثلة على ما ذهبت إليه آنفا ، ففي قصة " رجل " لفاطمة الكعبي تعالج مشاعر الأنثى المضطربة بين قوانين القبيلة

ومفاتن الشهوة ، ولا تنسى وهي تخرج في منتصف الليل للقاء رجل تعشقه متحّدية أباها الذي توعدها بالقتل – أن تشكو هذا التفكك الأسرى الذي تحياه " لا أبالى بأبي " لأنه لم يهتم بي يوما ، وأمي لم أعرفها إلا صورة في برواز ظلّت تزين الحائط الأكبر في البيت ، إخوتي ؟ أشباح ملائكة ، أو ربما شياطين لا يجمعني بهم إلا خشب المائدة " (فاطمة الكعبي : مواء امرأة ص 8–9) تمضي لمقابلة حبيبها الذي أعد غرفة جميلة للقائها وبينما يفك أزرار قميصه تلمح دبلة زواجه من أخرى " اصطدمت أصابعي أزحت يده بأطراف أناملي ، لأتولى عنه تلك المهمة الشاقة ، وبينما يدانا في تماسّهما الحميم ذاك ، اصطدمت أصابعي بجسد امرأة خشن ، ذهبي اللون ، كان يحيط بُنْصره الأيسر بقوة ، فتراجعت مذهولة ، وكأن الخاتم لدغني ، واتسعت عيناي على آخرهما ، وسرعان ما غصّتا بالبكاء"

تماهت صورته مع جسد المرأة الآخر ، وتضخّمت تلك الحلقة الصفراء لتحتويهما معاً ، ووحشة المكان امتدّت لتضيّق عليّ أنفاسي ، وصوته وهو يناديني بدا غريباً مرعباً ، كان يرفع أصبعه أمامي وهو يجاهد ليخلع خاتمه إرضاءً لي ، لكنّ قامته بدت أقصر ، ودويّ ارتطام الخاتم برخام الأرضية لم أسمعه إلا عندما سحبت عباءتي وخرجت وأنا ألهث تاركة باب تلك الغرفة مشرعاً على رجل ، لا أعرف لماذا كان يصيح باسمي" (فاطمة الكعبي : مواء امرأة ص 8–9)9+7

ففاطمة تشرّح المجتمع وتحاول تعريته أمام الناس ليبصروا مرآة نفوسهم؛ بينما تعالج شروق محمد سليمان قضية التعارف عبر الإنترنت وخطورته ففي قصة " بنفسه " تتحدث باسم الشاب الذي يواعد فتاة في مركز تسوق " جلستُ انتظرها في ذاك المطعم في الطابع العلوي من احد مراكز التسوق التجارية ، وقد اخترت زاوية جانبية عن بقية الرواد ، وجلست بحيث أرى القادمين ، ولكن لا يمكن أن يرى أحد وجه من سيجلس أمامي .

أخيرا هاهي تدخل .. عرفتها من الحقيبة البيضاء الناصعة التي أخبرتني عنها ، والتي يزينها شعار شهير لواحد من المحلات التي تحتل أوسع مكان في هذا المركز التجاري ، وتطل منها وردة بيضاء من غلاف بلاستيكي شفاف لمحته من بعيد وهي قادمة تتهادى وهي تبحث عنى وقد أخفيت جزءاً كبيراً من وجهي لكيلا تعود أدراجها ،عرفتني ... وأنزلت الصحيفة وأنا مشدود إليها وهي تنظر إليّ بعينيها اللتين زادهما النقاب سحراً .

واقتربت منى وأنا في ذاك الركن القصى وما كادت تصل حتى هببت أحييها مادا يدى ومتلعثما بعبارات السلام " (شروق محمد سليمان : نحتاج إليك ص37)

ويحمد الله تعالى أن الفتاة التي التقته لم تكن أخته ، لكنه يكتشف في نهاية القصة مفاجأة غير سارة عندما يعود إلى البيت ويدخل حجرة أخته"جلس على مكتبها متأملا الصورة ، ثم فتح درج مكتبها الأوسط الذي يعرف أنها تخبئ فيه صورها ، فاستخرج (ألبوم) الصور الأولى وما كاد يفتحها حتى سقطت منه صورة شخصية على ظهرها ، فرأى فيها كتابة لم يترك لعينيه المجال لقراءتها فقلب الصورة ليثبتها في سجل الصور وإذا بعينيه تكاد أن تجحظا إذ يطالعه فيها وجه صاحبه ، عاد ليقلب الصورة وقرأ الإهداء المكتوب عليها موقعاً بتوقيعه إلى صاحبة الاسم المستعار التي كان صاحبه يغازلها عبر (الإنترنت) ويواعده بمعرفته هو دون أن يعرف هويتها"(شروق محمد سليمان : نحتاج إليك ص39)

وفي المجموعة القصصية لميثاء عمر " نبع الحياة " نجد الأنا المتكلمة تطفو في عناوين قصصها " سامحني " و " تاريخنا العالي " و" ماذا أرسم " لعائشة عبد الله محمد ففي قصة " أنت طالق " تعالج عائشة عبد الله مشكلة انتشرت في العالم العربي بصورة مخيفة وهي الطلاق لكنها تلوم الذات المتكلمة في القصة وترى أن أمها كانت أشد رؤية منه " لقد كانت نظرتك بعيدة يا أمي ، ثقبت شخصيته ونظرت إلى داخلها ، عرفت ما يطويه من أنانية وحب الذات ، لم تخدعك طيبته الظاهرة ، ولم يخدعك كلامه المغموس بالعسل ."

لقد رجوتني وبكيت من أجلي :

ابتعدي يا ابنتي عنه ، لا تنخدعي بضحكاته ولا تتجرعي كلامه المعسول .

نعم يا أمي رأيت الوحش الكامن في داخله ، أطلقه عندما وضعني في ذلك السجن الكبير ، وحبسني بين جدرانه الزاهية .

اليوم أتيت إليك ...

لأرتمي في حضنك بعد أن أطلق سراحي واعتقني بأحلى كلمة سمعتها أذناي ....

أنت طالق " (عائشة عبد الله محمد: ما بعد الطوفان ص 80-81)

سادساً : لجوء الكاتبات إلى " الالتفات " البلاغي في الحكي، وهذا يمسرح الحدث ، ويخلق حالة من التشويق؛ و تبدو ريا مهنا سلطان

البوسعيدي في مجموعتها القصصية " الرحلة رقم 8" مهمومة بالذات الإنسانية وهي تبحث في أعماقها بما يفاجئ المتلقي الذي يرى في طرحها فجاءة فجة لكنها سرعان ما تحتوي هذه الدهشة وتغلفها بأوجه بلاغية تسحر المتلقي ففي قصة " ورقات امرأة ماتت في السابع " تبدأ قصتها بقولها :

" اسمي نجاح سعد الناعب ، قررت أن أكتب وصيتي وأرحل .... وسوف أحاول لملمة شتاتي في تواريخ محددة كما لا تزال تحتفظ بها الذاكرة .. وإن خانتني هذه فهذا حال الدنيا ." (ص 39)

في قصة سارة النواف " القبور هل تنادي " ضمن المجموعة القصصية " حوار صامت " الذي يناقش خالد حفار القبور " يقترب خالد عن العمل ونظر حوله بحركة ساخرة : " نعم ... نعم .. أرى القبور الجاهزة .. أين هي ؟ .. هل ردمتها ؟ " .

تجاهل الرجل رائحة السخرية وأكمل " امرأة مسنة تزور قبر ابنها قالت لي : لا تحفر القبور وتتركها هكذا .. فهي شؤم ".

يعود خالد ويقاطعه "شؤم على من ؟ ... ربما عليها ".

يضحك ويكمل ساخراً : " من الأفضل لها أن ترحل ترتاح ". (سارة النواف : حوار صامت ص51)

تبدو التقنية الحديثة حاضرة في الحكي الإماراتي ؛ ففي قصة مسج لحليمة عبدالله نجد

" كل الأشياء حولك تُذكرك به "

عبارة وصلتني عبر مسج ، قرأتها وأكملت ما كنت عليه . بعد أسبوع وصلني مسج آخر من نفس الرقم . محتواه : هو يريدك . يبحث عنك . يحبك .

سرحت دقائق أفكر في تلك الكلمات من هو يا ترى ؟ لم أشأ أن أعيد الرقم لأعرف . وكا لعادة . تناسيت الموضوع .

في نهاية الأسبوع . ذهبت أشاهد ما وصلني عبر البريد من رسائل . ومن بين الأظرفة البريدية كان مظروف باللون الوردي . شدني إليه . من المرسل يا ترى؟"

من قصة سأعيش (حليمة عبد الله الرولي :سأعيش ص 76)

يبدو حضور الموت قويا في بعض القصص القصيرة , والموت هنا بمعناه الفلسفي كما نجد لدى مريم سعيد المري في قصتها " بين لحظتين " التي نرى فيها

أثناء العزاء :

اقترب منه أحمد حازم وأخذ يده بين يديه وقال بعد أن زفر أنفاساً ساخنة:

البقاء لله

حاول أن ينتزع يده من هذا الحازم وقرر أن يرفض موتها .. سيرفضه إلى الأبد. وكاد أن يرد :

– لم تمت .. كل ما هناك أنها ذهبت لعالم آخر .. وهى حية الآن أكثر منى ومنك أيها الأحمق" (ص43)

تتفاوت الملامح بين المبدعات صالحة عبيد وفاطمة الكعبي ومريم المري وسارة الكندي وريا البوسعيدي وعائشة عبدالله وحليمة الرولي وشروق سلمان وأحمد أميري وميثاء عمر وفاطمة المزروعي و روضة البلوشي ومريم الساعدي وغيرهم,

ويبقى الحكي الإماراتي رافدا من روافد الإبداع العربي.

المرأة في شعر الإمارات

احتلت المرأة الجانب الأكبر في شعر العالم ولا سيما في الشعر العربي قديمه وحديثه، وأود أن أؤكد بادئ الأمر ذي بدء أن شعر الإمارات هو فرع مثمر من شجرة الإبداع العربي لذا فإن المرأة لم تأخذ شكلا جديدا فيه بقدر ما تجسدت صورة المرأة في شعرنا العربي، وسوف أتناول بعض الشعراء كأمثلة على ذلك وقد جاءت المرأة في التوظيف الابداعي في عدة صور منها: المرأة المعشوقة والمرأة رمز الوطن ، والمرأة رمز للحرية ورمز للنضال والشهادة أو توظيف المرأة كرؤية خاصة للتراث وانعكاس الأنا أو جزء من تشكيل صورة ابداعية تحتل المرأة فيها حيزا كبيرا قادرا على مزج الصورة فنيا فالمرأة المعشوقة: وهي التي تأخذ مشروعيتها من التراث الجمالي للمرأة العربية ذات الحسن المدهش والجمال الأخاذ فهي بعيدة مهوى القرط، تتضوع مسكا، تمشى الهويني، والشاعر أمامها الذليل في محراب الحب فهو يذوب عشقا ويكاد يتلاشى، أي أن الصورة التراثية للمرأة موجودة لدى بعض الشعراء بدءاً من خلفان بن مصبح (1923–1946) في قصيدته ركوب البحر:

بدت تختال في حلل الجمال

وجاءت بالزيارة والوصال

تبدت كالقضيب على كثيب

وجلت كالمنيرة في الليالي

فقمت أداعب الوجنات منها

وألثم ثغرها حكي اللآلي

ومن خلق العفاف لنا رقيب

بطهر الحب في حسن الخلال(1)

(1) ديوان خلفان بن مصبح ص 81-82.

وكذلك بعض قصائده الأخرى ومرورا بالشعراء الشيخ صقر القاسمي حيث المرأة الساحرة الجمال، ذات الحياء

"كالوهم .. كالطيف الشرود

كبسمة الفجر الغرير

ويد الحياء كست محياها

الجميل مذاب نور

خطرت فألهبت القلوب

بقدها البض النضير

ومشت على هام النفوس

تهد فلسفة الغرور.

ومن الممكن أن نطلق على الشاعر سلطان العويس لقب " صريع الهوى" فالمرأة لديه لا تتغير، إنها المعشوقة التي يتمناها العاشق وتتدلل عليه حينا وتمن حينا آخر، إن هذه الصورة التراثية تتجسم في قالب واحد ندر أن يتغير ، إنها رمز الجمال الكامل، والجسد المثالي، والعيون القاتلة، والشفاه الغاوية، والشاعر رمز قيس الذي يطوف الكون كله باحثا عن ليلاه فيراها ويكون الحب رسولا بينهما عندما تتلعثم الشفاه تختلف اللغات

"وذات قد كأن الله قال لها

كوني الجمال فكانت فوق ما وصفوا

قالت تحب؟ فقلت الحب منتجعي

له أغني، وفي مثواه أعتكف"(2)

والمرأة المثال المطلق والتوقد الجميل، والحسن المدهش يقف أمامها الشاعر متغزلا، متأوها بل يلتمس لك عذرا إن فتنت بها:

"أنا لا ألومك إن فتنت بحسنها

بعض الجمال به فتون مطلق

فرحي بها فرح السجين بلحظة

---

(2) ديوان سلطان العويس ص 162.

عند اللقاء بأهله إذ يطلق(3)

ولا يتذكر الشاعر المدن إلا من خلال حب نسائها ، فجغرافية المدن ذاهبة إلى النسيان أما حسان الأمكنة فهن الخالدات في ذاكرة الشاعر وهذا ما نلمحه في قصائده: " ياليالي الشام" و"مغربية" و " ريو دي جانيرو" و" لبنان"

وقد أشار الدكتور وليد خالص في مقدمته لديوان سلطان العويس إلى استغراق الحديث عن المرأة "والحب أغلب صفحات الشعر بحيث صار معلما بارزا من معالمه" فالمرأة لديه ذات حضور قوي في شعره تمثل المرأة المعشوقة عند إبراهيم محمد إبراهيم معادلا للواقع فالحب مقبور قبيل ميلاده والأحلام موءودة ولما تتشكل بعد

نجلاء لا تتهربي

فلقد نقشت على جبين الشمس رسمك

إذ نقشت قصائدي

ورسمت هامة مذهبي

وكتبت في عين الزمان، قصيدة الأوطان

يحيابها قلبان مقبوران

حكم الزمان عليهما

أن يصبحا قبرين يرتجفان" (1)

والمرأة لدى أحمد محمد عبيد هي المحبوب ، ولقد لحظت أنه ومعه مجموعة من الشعراء يذكرون المرأة المحبوبة فيطلقون عليها " المحبوب" وهذا شئ سمج امتداد لعصور مرت بخيرها وشرها ومن الأحرى أن يعاد للغزل صدقه وأن يبرأ من التبرؤ من مخاطبة الأنثى كذكر .

لكن يظل للمرأة في شعر أحمد محمد عبيد حضور المعشوقة المتدللة والمسيطرة أيضا:

" يا حبيبي قاتل الله الهوى

---

(3) ديوان سلطان العويس ، ص167

(1) ديوان صحوة الورق ص 27-28.

ملك القلب زمانا فغوى
ثم عادت ذكريات أشعلت
في حنايا القلب نيران الجوى
أيها القلب الذي قد لعبت

فيه آهات وجرح ونوى
أرحم اليوم حبيبا طالما

رشف الحب، وبالحب اكتوى(2)

وكذلك في قوله :
أدنو إليك وكل أشعاري دموع وإنسكاب
ومرارة من سلوة القلب الحزين به عذاب
تبدو رؤية حبيب الصايغ للمرأة رؤيـة مغايرة حيث يطرح إشكالية المرأة في صورة جادة بيد أنها تحمل التهكمية والممازحة أحيانـا، إنـه لا يجيب عن تساؤلاته قدر ما يفجؤنا بها وليس في ذهنه البحث عن الإجابـة بل يهدف إلى البحث عن تساؤلات مهمشة
"وشوشني البحر في أذني
قال لي: المرأة نصف المجتمع
ولم تعجبني فلسفة البحر
فالمرأة ليست نصف المجتمع
ولا ثلاثة أرباع المجتمع
وليست المجتمع كله
كما أن المرأة ليست المجتمع ونصف
المرأة هي المرأة
ولي أن أستغني عن البحر
واكتفى بالسماء" (3)

---

(2) ديوان مع الليل ص 45.

(3) ديوان غد ص 65-66

إن طرح حبيب الصايغ لوضع المرأة في مجتمعاتنا العربية يفرض علينا التفكير في هذا الوضع المزري في أحاين كثيرة حيث ينهشها الفقر أحيانا والوأد المعنوي والتهميش في أحايين كثيرة.

لكن حبيب الصايغ ما يزال يحبها ويفجؤنا بهذا الحب الذي يختزل وضع المرأة في المجتمع:

أحبك أيتها المرأة الصعبة

التي نحاول عبر القرون

أن تكون في طولي

دون أن تتوكأ على كتفي

أو تختفي في مصعد كهربائي

وأن تكون أطول مني

دون أن تلبس حذاء الكعب العالي؟(1)

ولا يخفي علينا هذه النغمة التهكمية والمشاكسة في كتابات الصايغ.

وتبقى إشكالية المرأة ماثلة أمام أعيننا في الشعر، إذ أن الجانب الجمالي الذي يستهوي المرأة ليس بالضرورة هو كل المرأة ، قد يكون الجانب الأوضح أو الجانب الشكلي لكن كيف ننظر إلى المرأة ككيان بشري بكل آماله وآلامه، هذا ما نفتقده في معظم أدبنا العربي الذي جل المرأة وقدرها كمعشوقة تميزت عن الجميع لا لكونها امرأة بل لأن الشاعر قد عشقها.

(1) ديوان غد ص 79-80.

المرأة عند عارف الخاجة هي المسافة التي تشكل الرؤى الواقعية للوطن .. إنها التاريخ الذي من خلاله نقرأ الماضي فلا يتبقى لنا في الحاضر سوى المستقبل، إنها القراءة المتأنية للتاريخ العربي ولأوجاعه وآلامه:

"تطلين من جبهة النسمة العابرة

ومن أغنيات الماخي

ومن ضحكة الجمرة الثائرة

تطلبين من عر قانا الجليل

لنمشي نفس الطريق الجليل"(1)

ويمتد هذا التوظيف الابداعي إذ يرى الخاجة الإمارات وهي تتجسم في شكل حسان، فأبوظبي:

فرشت إلى ضفيرة فبدا

وجه الوجود يزينه السهد

هيا افتحي عينيك آنستي

فتحتْ فإذ بالوجد يشتد

مالي سوى قلب يصاحبني

رفقا به قد كده الكد(2)

وهو توظيف قديم يرى كل شئ جميل مرتبطا بجمال المرأة وحسنها.

ويتخذ ظاعن شاهين من ليلى المخلصة التي ستنقذه من غياهب الظلمات والعماء رمزا للتغير والتطور والارتقاء.

"خذي قلبي

ليأتي النور يا ليلى إلى عيني.

وأنظر من خلال العالم العاري

هناك.. هناك

أنا المسحوق في أرض تطاردني

وحلم بات في عيني يحاصرني

---

(1) ديوان صلاة العيد والتعب ص 35.
(2) ديوان صلاة العيد والتعب ص 74.

وذاك الجرح يا ليلى يعشش في مراسى الروح، يلسعني

ينادي من خلال العالم المفجوع أيامي !!"(3)

المـــــــــــــرأة الشـــــــــــــــــــهيدة

ينظر مانع سعيد العتيبة إلى سناء محيدلي التي فجرت نفسها وسط أعدائها من أجل الوطن والشهادة على أنها رمز المرأة العربية التي أخرست الخطباء والبلغاء:

" فلتصمت الأبواق والخطباء

قد آن أن يتكلم الشهداء

يا أمتي شعري رسول شهيدة

غنى ليوم زفافها الشعراء

كانت عروس بلادها لما مضت

في موكب يرنو له العظماء

جعلت وصيتها لدى أمانة

فأصابني يا أمتي الإعياء"

إذا كان الرجل الشاعر قد وجه جل قصائده نحو المرأة عاشقا لها أو واصفا لها فإن من العجب أن المرأة الشاعرة قد اهتمت بالتعبير عن الرجل ، ونسيت في خضم اهتماها به أن تتحدث عن نفسها لكنها حين خلت بنفسها رويدا جاءت قصائد البوح والانشطار الذاتي، وتحولت قصائدها إلى لسعات تصب جام غضبها على الرجل بل على المجتمع بأسره.

وربما لو أخذنا قصائد صالحة غابش كأنموذج لعرفنا إلى أي مدى تعاني المرأة داخليا ، فمن البداية تفاجئنا في ديوانها.. "المرايا ليست هي" قائلة في صفحته الأولى " أما الإهداء فلا أجرؤ عليه!" فهل ستأتي القصائد كذلك في دائرة المواربة والإخفاء أم أنها ستجرؤ أن تبوح في قصائدها بما لم تستطع أن تبوح به في الإهداء.

تعلي صالحة غابش من شأن الحب وتراه النقطة الارتكازية في قصائدها وتحاول أن ترتد إلى ذاتها باحثة ومنقبة عن ذلك الحب كقيمة وكصلاة، والحياة كانتظار لهذا الشوق.

(3) ديوان آية للصمت ص 69-70.

"يغيب المساء

وراء سديم انتظاري

ويتركني في بقاياه

أشعل صمت افتقادي

إليك"(1)

ثم يتحول هذا الانتظار إلى تساؤل عدمي يواجه المجتمع عندما يتسلل إلى ذواتنا سائلا ومتهما في آن واحد:

"لماذا لا نجيد الاحتفال

إذا التقينا صدفة

ذاك الفتى المتأنق الضاحك

لماذا ندخل القاعات منفردين

ونحضن بعد ذلك بين أذرعنا

غريبا رأسه معصوبة

تنهار فوق صدورنا" (2)

تتبقى صورة المرأة كجزء من تشكيل صورة فنية ابداعية قد لا تسوق المتلقي نحو معنى مقصود لكنها ستأخذه – بكل تأكيد – إلى غياهب التشكيل حيث لا يستطيع أن يعود إلى أدراجه بل عليه أن يفكر في جزيئاتها عله يستنبط منها ما لم يوده المبدع

في ديوان " ليجف ريق البحر" لثاني السويدي يقول فيه"

" بحثت كثيرا

في أسواق الماء

تعثرت الشوارع بقدمي

اندفعت

وكان البحر هاربا في زيك

وألوان المساء

ترقص مع أنسجة السحب

وأقول لحبيبتي: يا صاحبتي !!

---

(1) ديوان المرايا ليست هما ص 14.
(2) ديوان المرايا ليست هي ص 14-15.

هل أستلقى على عتبة جذعك المائل
وأرش دفاتري
ليوم ناشف
لا أدرى
نومك يتسلل لبيتي الصغير
يتحدث، يهذي أحيانا
يحرجني أحيانا
والأشجار
تنتظرك
معصوبة الرأس "(1)

يحدد أحمد راشد ثاني وجوده من خلال المرأة فإذا ضاعت تلاشى
"لا أمي أم كي
أعود
ولا لي
أخت الزهرة
ولا أخ بحر القدرة
فأنا طائل لا جدوى
بئر بلا سلوى
إذ لا حائل بين الماء وبين اللهب سواي"(2)
وفي محاولته إضفاء الأنوثة المعنوية على الأشياء يتبقى لديه القدرة على التشكيل إلا أنه سرعان ما يجعل من هذه الأنثى كل شيئ:
"وجعلتك أمي
وجعلتك وطني
وجعلتك نورا قدسيا في حلمي
ووضعتك في قلبي
قلبي

---
(1) ديوان ليجف ريق البحر ص 47-48.
(2) ديوان "حيث الكل".

وفطرتك ألقا

من ظمأي

أنزلت على الحب

فأنزلت إليك سماء الأبد"(3)

هل هو التوظيف الجديد للمرأة بحيث يغدو الوطن جزءا منها ويغدو الوجود كله نابعا منها وهنا يدور الفلك الابداعي في معيتها. ورغم ما قصده أحمد راشد ثاني من إدهاش المتلقي إلا أن المتلقي يسير في ركابه باحثا عن المعنى يلتقطه حينا ويفوته أحيانا.

في تشكيل صور متعاقبة متداخلة تأتي صورة المرأة / البلد في قصيدة ديك العدم لعبد العزيز جاسم:

"ولكنني حملت قمرا على ظهري

وتعقبت بلادا تروغ مني

هي، في كل مرة، كانت تزوغ مني، وأنا كنت ألم سرابها إلى صدري مثل عاضد الأذى، وأتنفس

شادا أزري بها، شادا الأيام وما بعدها .. وكنت ألوب في كظتها عاشقا، مندفعا ، وغير متعظ بما أرى

أقربها مني مثلا، أسميها ، ثم أوجد لها لسانا يسميني أصنع لها مركبا، فسلة ، مرأة أو كرسيا لصمتي وغبني معا وكنت أناديها وأركض ما بين الدروب، يدي على قلب وقمري على ظهري مجتازا الوديان، والجبال، وغابة العواصف العتيقة، والموت يتبعني.."

(3) ديوان "حيث الكل".

الرواية

الرموز المستخدمة:-

نص للقراءة والدراسة:

أنشطة ومهام:

أسئلة للفكر والتقييم الذاتي:

فيديو للمشاهدة:

رابط خارجى:

تواصل عبر مؤتمر الفيديو:

الصور والأشكال

شكل 1: -----

شكل2:------

شكل 3:------

الفديو

فديو1:-----

فديو2:-----

فديو3:-----

مقدمة:-

تعتبر اللغة العربية واحدة من أهم اللغات الحية في العالم المعاصر , يتواصل بها أبناء الأمة العربية فيما بينهم من أمور حياتية ومسائل معيشية, فهى الوعاء الذى يحفظ تراثهم الفكرى والحضارى منذ قديم الزمن . ومازالت اللغة العربية تؤدى دورها في اعلاء شأن الأمة العربية , ومن ثم لزم على كل دارس في مختلف التخصصات أن يجيد التحدث بلغته فيرتقى بها الى استيعاب مضامين الجمل والعبارات وفهم ظلال الكلمات والوقوف على أسرار التشكيل اللغوى وادراك روعة الأساليب.

وقد تطرق هذا المؤلف الى جوانب مهمة من ألوان وفنون الأدب العربى الحديث ممثلا في الشعر العربى الحديث والفن القصصى ,لينمى الذائقة الأدبية لدى الدارسين في الجامعات العربية , والقراء في كل مكان ..والله من وراء القصد عليه يتوكل المتوكلون.

القسم الثانى : المحاور الفنية للخطاب الروائى

الفصل الأول : البناءالفني للخطاب الروائى

الفصل الثاني: مكونات الخطاب الروائى

الفصل الأول

البناء الفني للخطاب الروائى

البناء الفنى للخطاب الروائي :

توطئة :

تقوم النصوص الأدبية على معايير علمية وفنية قابلة للتجريب ، ومن ثم ، فان عمليات فهمها وتفسيرها لا تقل عن عمليات إنتاجها أو إعادة إنتاجها مرة أخرى ، كما ان الثوابت المتمثلة في أبنية النصوص تختلف عن المتغيرات المتمثلة فى أشكال الفهم المتباينة. ولاشك أن التنظيرالعربى لفن الرواية ما يزال دون الصعيد المطلوب ، وأن احتكامنا بالمفاهيم النقدية الأدبية المهبية في الثقافة الغربية يولد إشكاليات كثيرة ، دون أن يمنع هذا- مهما تباينت مواقفنا- من ابتكار لغتنا النقدية ومفرداتها ومصطلحاتها ، بعيدا عن التشبث بالمصطلحات الغربية في الغدو والأصال .

لقد استطاع الأدب العربي أن يجدد الحساسيات والرؤى والقيم اللغوية والدلالية والجمالية عامة ، وتمكن من مواكبة التطور من حيث فنية صياغاته أو دلالة مضامنيه ، فانتقل الأدب من حدود التعابير الخطابية والتقريرية والتجريدية إلى أبنية صياغية جديدة تعبر عن الخبرات الذاتية والشعبية والقومية والإنسانية العميقة ، وتفتح آفاقاً جديدة للرؤية والتذوق ، متواكبة ومتلاحمة مع مختلف الظواهر الصراعية الوطنية و الاجتماعية في مصر والوطن العربي عامة بمستويات ورؤى أيديولوجية وطبقية مختلفة . ولقد ارتفعت بعـ الإبداعات الأدبية في مجال القصة و الرواية خاصة إلى مستوى إنساني عالمي رفيع .٠ ويعد بهاء طاهر أحد أدباء الحساسية الجديدة الذين نظروا إلى الكتابة بوصفها إشكالية معقدة ، تعيد النظر في تاريخها وأدواتها ، فاقتحموا غمار الأدب وهم " في شعور مبهم بتغايرهم عن سابقيهم والمتعاصرين معهم ، وراحوا ينظرون إلى ما استقر في القص من طرائق وأساليب نظرة مستريبة ، قادتهم إلى ولوج تجربة صراعية مع اللغة ، بحثاً كيفيات قول مغايرة لما كان مستقراً آنذاك ، في المؤسسة الأدبية من قيم وتقاليد كتابية ..ولم يزل هؤلاء الكتاب في معترك التجريب ، وما يزال بحثهم عن القيم الكتابية قائماً ، وكأنهم لم يصلوا إلى قناعات نهائية ، تجعل نصوصهم خاضعة لشكل محد . وذلك لأن

الخطاب الروائي كما يعرفه الناقد محمود العالم " هو بنية لغوية دالـة أو تشكيل لغـوى سردى دال ، يصوغ عالما موحدا خالصا ، تتنوع وتتعدد وتختلـف فـي داخلـه اللغـات والأساليب والأحداث والأشخاص والعلاقات والأمكنةوالأزمنةدون أن يقضى هذا التنوع والتعدد والاختلاف على خصوصية هذا العالم ووحدثه الدالة ، بل هو يؤسسها .

وسوف نرى تنوع البناء الفنى للخطاب الروائي عند بهاء طاهر مـن روايـة لاخـرى - وخاصة أن النص الروائي يمثل خبرة جمالية ، وليس ثم من طريق للتعامل النقدي معه الا من خلال جمالياته وكيفيات بنائه ، وهو ما أطلق عليه النقاد " علم النص " الـذي ينـهض على دراسة كيفيات القول واستراتيجيات التشكيل ، دون أن يعني هذا القول بأولوية الشكل - أو انفصاله . فإذا كان النص دالا ومدلولا ، أي علاقة ، فهو يعني أنـه نظـام معقـد ، له خاصيات فريدة من التنظيم ، تجعل عناصره في حال من التفاعل ، بحيث يصعب الحديث عن شكل دون مضمون ، او مضمون دون شكل ، فعلاقة الدال بمدلوله ، علـى نحو ما يتصور علم اللغة الحديث ، تنطوى على إنكار لمقولة الفصل تلك . "

أولاً : التشكيل الفنى للروايات :

" تتخذ الرواية لنفسها ألف وجه ، وترتدى في هيئتها ألف رداء ، وتتشـكل ، أمام القارئ ، تحت ألف شكل ؛ مما يعسر تعريفها تعريفا جامعاً مانعاً .

وذلك لأن المبدعين هم أكثر النـاس إحساساً بالقيم السائدة لدى مجتمعـهم ، ولـذا فـهم يستسلمون لـها ، بل يتصارعون بدرجات متفاوتة إما لإصلاحها ، وإما للخروج عليها إلـى قيم أفضل وأجمل ، ويتبع ذلك بحثهم عن نسق جديد يكون أكثر انسجاما وتحقيقاً لإنسانية الإنسان ولايعني إعجابنا بفكرة القصة أن نلغي الإطار من حساباتنا نـهائيا ، " لأن طريقة التنـاول لي دخل كبير في اقتناعنا بالفكرة أو عدم اقتناعنا . فالقصة ليست مستودعا للأفكار ، وإنما هـي عمل فني قبل كل شيء ..

ويمكن دراسة التشكيل الفني لروايات الكاتب على النحو التالي :

شعرية العنوان :

يقول بارت : " كل ما في الرواية له دلالة " . والعنوان في العمل الروائي بمثابـة الرأس للجسد ، والأساس الذي تبنى عليه ، بل هو البداية الحقيقية للنص فيمـا يقـول آلانروب جييه.

ولقد أولت السيميوطيقا أهمية كبرى للعنوان ، " باعتباره مصطلحاً إجرائيا نـاجعا في مقاربـة النص الأدبي ، ومفتاحاً أساسيا يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقـة قصـد استنطاقها وتأويلها ، ويستطيع العنوان ، أن يقوم بتفكيك النص ، من أجـل تركيبـه ، عـبر استكناه بنايته ، الدلالية والرمزية ، وأن يضئ لنا في بداية الأمر مـا أشـكلمن النص وغمض . هو مفتاح تقني يجس به السيميولوجي نبض النص وتجاعيده وترسباته البنيويـة

وتضاريسه التركيبية ، على المستويين : الدلالي والرمزي . وللعنوان وظائف كثيرة فتحديدها يساهم في فهم النص وتفسيره وخاصة إذا كان نصاً معاصراً غامضاً يفتقر إلى الانسجام والوصل المنطقى والترابط الإسنادي . "

فالعنوان إذن ، مفتاح تأويلي يثير في المتلقى هاجس التوغل في كنه العمل ، وليس شرطاً أن يكون في جميع الأعمال موحيا بالمضمون كما زعم " جون كوين " فالعنوان عنده يشكل الموضوع أو المحور العام الذي تكون كل أفكار المقال مسندات إليه ، يكون هو الكل وتكون هي جزئياته . "

وذلك لأن العنوان جزء من النص الروائي وليس العكس ، وقد " يكون شكلياً . عند قراءته نعجب بتركيبه وحسن صياغته .. إلا أن المجيء على النص يدفعنا للتساؤل عن الصلة غير المباشرة ، والمفترضة لذكاء المتلقى وجودة استخدامه لذهنيته ودهائه الذي يقوده إلى حيله ومكر المؤلف . "

وقد حملت العنونة عند بهاء طاهر معانى دلالية ورمزية كثيرة ، فمنذ اللحظة الأولى لا يخضع الكاتب قارئه فقط ، بل يدفعه إلى البحث في داخل العمل الروائي وخارجه ليصل إلى كنه هذا العنوان الذي يولد من المعاني بقدر ما يحمله من تكثيف . ويبدو لنا وعى الكاتب

باللغة وعيا حادا ، يمكن تلمسه في ارتقائه على النثرية ، منذ ان تقع أعيننا على عناوين رواياته ، وهي كالتالي :

شرق النخيل :

على الرغم مما يحمله هذا العنون من دلالات معبرة عن الحياة والسموق . والتشبث بالجذور ، فإنه يشي بحدة الفعل حين قرر أطراف الصراع في الرواية السيطرة على هذا المكان الذي يحيلنا إليه العنوان ، وهم يستخدمون في سبيل ذلك العنف والقوة. وهذه الازدواجية التي يحملها العنوان بين الداخل والخارج توضح على النحو التالي :

يشير العنوان- أولاً- في كلمته الأولى " شرق " إلى المكان ، فضلا عما تحمله هذه الكلمة من دلالة مصاحبة تتضاد مع ما تحمله كلمة " غرب " منذ قدماء المصريين حيث الفناء والزوال . وإضافة لفظ " النخيل " إليها يؤكد الدعوة إلى الحياة والنماء ، فضلا عما يوحى به النخيل من تشبث بالأرض ، وصمود لا يزحزحه الريح ، وكأنه يتناظر مع الإنسان المصري الذي يضرب في أعراق القدم بحضارة شامخة فلا يزحزحه عدو ولا يستأصله حاقد .

ويشير العنوان – ثانياً- إلى أن اختيار الكاتب له لم يكن عرضا ؛ فهو يحمل دلالة إشارية إلى قطعة أرض الحديقة التي يدور حولها الصراع في الرواية ، هذا على المستوى الداخلي فى القرية ، أما على المستوى الوطني والقومي ، فإنه يرمز إلى سيناء التي احتلها العدو الإسرائيلي .

قالت ضحى :

أطلق النقاد على العنوان الذي يحمل اسم أحد أبطال الرواية ، أو صفة من صفاته بـالمكون الفاعل . وهذا العنوان في تركيبه مكون من عنصرين أساسيين ظاهرين : الفعل والفـاعل ، وهمـا عنصران تتبعهما عناصر أخرى خفية ولكنها تترك ثغرات لا تكتمل الدلالة إلا بملئها ، وقد جاء حذفها اقتضاء لقانون الحذف الذي يؤدي إلى غموض لازم يتكشف من خلال ما هو محذوف مقصود في حذفه ، لأنه يعطى فرصاً متعددة للتأويل منها : - من تكون ضحى الشخصية أم الرواية ؟ . ماذا قالت ؟ ولمن تتحدث ؟. ومن ثم يحيلنا العنوان إلى مركز الثقل في النص الروائي ، ولكنه يتركنا بين شقى رحى التأويل ، نستقطر المعرفة ؛ معرفة ما قالته ضحى كشخصية أساسية في الرواية وما قالتـه ضحى كرواية تتصارع الشخصيات والأفكار داخل جدرانها ، ويكون العنوان في صيغتـه التشويقية أكثر قدرة على إثارة المحاولة للتعرف على الأحداث ومضمون القـول ، ذلـك المجهول من قبل المتلقي .

خالتي صفية والدير :

ليس العنوان في أية كتابة عملاً مجانيا ، وإنما هو جزء من الإشارة إلـى مجمل المدلول ، فحين يضع الكاتب " خالتي صفية " في موضع الصدارة ، فهو يركز الضوء سلفا على دور محدد بين أدوار السياق الروائي ، وهو دور الخالة صفية ، التي خدعت في حبـها لحربي بأن أتى إليها بخاله البك القنصل خطيبا ذات يوم . هذه المفارقة أراد لها الكـاتب أن تكون بالغة الوضوح في إدارة النص . بينما غيب في صدارة النص اسم حربى ممثل الخير ، ووضع الدير .

والعنوان يحمل في رحمه حميمية العلاقة بين السارد وإحدى قريباته ، فكلمة " خالتي تردنـا إلى عالم القرية الصعيدية ، وتمثل النسق القيمي والثقافي لجنوب مصر ، لذلـك يتحـدث الراوي عن البطلة مسبوق اسمها بكلمة " خالتي " ، ومن ثم " يجيئ العنوان " خالتي صفيـة والدير " ، فيتحقق : الإيماء إلى المرجع الواقعي أولا ، ونفي أي شبهة للابتذال ثانيـاً ، هذا أيضاً تدعيم للهدف الأول ، ويتحقق- ثالثاً- منح العنوان مزية الربط بينه وبيـن نمـط من العناوين التي تنأى عن أي طبيعة تلخيصية مبذولة : صفية اسم لا شبهة فـى دلالتـه الثقافية ، إذ هو اسم إحدى زوجات نبي الإسلام ، كما أنه اسم لعمته الأثيرة ، ووضع الاسـم في قران واحد مع علامة لغوية- الدير - مثقلة بالدلالة الدينية في المسيحية ، يخلـق لبسـا دلاليا ، يحرص على فضه ، وهو لبس لا يمكن مجاوزته إلا بعد قراءة الرواية . إن القارىء لابد له من مواجهة هذا اللبس الدلالي عبر تأويله –والدهشة أمام العنوان ثم مجاوزتـهما ، كلاهما تسليم بمنطق اللعب الذي يمارسه الكاتب .

وعلى الرغم من أن اسم " صفية " يتوازى مع اسم " الدير " في المدلول العقيدي ؛ فالدير رمـز السلام وصفاء الروح ، وهذه الدلالات يتضمنها اسم " صفية " أيضاً ، فإن الرواية تنمـو إلـى مـا بناقض هذه العلاقات الحميمة ليتحول التوازي بينهما إلى التقاطع والتنافر . وهذا التقابل الذي يقوم بينهما يشرح عبر جسر العطف جدلية عوالم الفرد والجماعة . أما واو العطف في العنوان فـهى العمود القائم بين كفتي الميزان ، بين ضفتي المرأة والدير ، حيث تتحول أعياد الحب والخصب إلى قدر الجدب والعقم وخنق الحياة في الحركة الروائية الأولى ،

وحيث يتولى التوازن الدقيق بينهما استنقاذ المستقبل وانتصار الحياة بمتغيراتها ومنطقها عبر الحركة الروائية الثانية والأخيرة . "

الحب في المنفى :

على الرغم من صدارة لفظ " الحب " في أول العنوان بما تحمل من دلالات مصاحبة كالرقة وصفاء النفس وخلو البال ، مما يدفع الإنسان إلى التمسك بأسباب الحياة ومتاعها ، فإن نهاية العنوان تشي بوطأة الواقع المعاش وقتامة المستقبل ، إذ كيف يتأتى الحب مع النفي والإبعاد عن الوطن ؟ ! . فالإنسان المبعد عن وطنه ينشغل به عن نفسه ، بل وعن الحب والمواعيد واللقاءات والمغامرات ، ذلك إذا لم يتخذ - في هذه الحالة- الحب تفويتا للوقت واستسلاماً للنفى .

إن الكاتب لا يتركنا نهبا للتأويلات ، فسرعان ما يقدم لنا الدليل الذي يكشف لنا أن الدافع وراء الحب الذي نشب بين بطلي الرواية كان وليد الأحوال القاهرة ، والظروف المتشابهة التي جمعت بين غريبين مطلقين على أرض محايدة وبعيدة عن موطن كل منهما ، وبذلك اتخذا من الحب سلاحاً يواجهان به وحشية العالم حولهما . ويأتي حرف الجر " في " ليؤدي دوره في تعميق معنى النفي ؛ فكلمة " المنفى " لا تقتصر دلالتها على المظهر الخارجي الذي يعني الطرد والتغريب ، وإنما تتعمق نحوالداخل لتعرى عزلة بطلي الرواية عمن حولهما ، وتلاشيهما- أمام قسوة العالم- فى ذاتيهما. ولعل قراءتنا للعنوان تضعنا أمام جدل عنيف بين الداخل والخارج ، فقد أصبحت العاطفة دالة على وجود خوف متغلغل في الأعماق ، وتواجد خانف في التعامل اليومي .

وهكذا ، فقد دلت عناوين وروايات الكاتب في مجملها على المكان أو على الحدث ، فجميع مكونات عناوينه تنحصر في أمرين : المكون الفضائي ، حيث يحدد العنوان مكانا جغرافيا أو متخيلاً . والمكون الحدثي : إذ تسيطر الأحداث على العنوان . ونستطيع القول أن عملا واحدا دل عنوانه على الحدث وهو مقترن بالزمن الماضى بينما شمل العنوان في بقية روايات الكاتب حدا من الإشارة المكانية بطريقتين : الأولى ، مباشرة : وذلك بالإشارة إلى مكان بعينه ، فيوجه المتلقى إلى الاحتفاظ بهذه الإشارة التى ينبنى عليها أو تنطلق منها الأحداث ، وذلك في روايتين هما " شرق النخيل " و " الحب في المنفى " . والثانية ، غير مباشرة : بإشارة العنوان إلى شخصية قرينة المكان كما في " خالتي صفية والدير " .

ب - الافتتاحية :

الإنسان حكاء بفطرته ، ومن ثم جاء معظم تراثنا العربي في شكل سردى ، و الأمة العربية لا ينافسها غيرها فيما صاغت من قوالب للتعبير عن القص والإشعار به فنحن الذين قلنا من غابر الدهر : قال الراوي ويحكى أن .. وزعموا أن ... وكان يا ماكان إلى آخر تلك الفواتح التي يمهد بها القصاص العربي في مختلف العصور لما يسرد من أقاصيص " .

والبداية هي الموقف الذي تتجمع فيه العلاقات ، ثم لا تلبث أن تنمو وتتشابك وتتلاحم فى نظام خاص يتيح لها الامتداد في اتجاهات مختلفة ، يحكمها منطق الأحداث وتطور

الشخصيات ، حتى تصل إلى الوسط أو العقدة ، ثم تتدرج مرة أخرى نحو النهاية أو الحل أو لحظة التنوير .

ولا يمكن للنص الروائي أن يوجد بدون بداية ، فهي مكون بنائي ، بيد أن ما تعمل عليه في العمق ضبط مختصر للرواية ، أي محاولة تقديمها ملخصة بدقة وشمولية ، " ففي أكثر من نص روائي يكفينا التعامل مع البداية لمعرفة مجريات الأحداث ولواحقها . إذ وانطلاقاً من هذا الملخص أو المختصر يتم تفصيل وعرض القضايا المخبر بها " .

ولما كان عالم الرواية قائماً على التخيل ، ويعكس في شكل رمزي صورة للواقع ، فقد أخذ عرض القصة طرقا كثيرة " يصعب تحديدها ، إذ إن حرية المؤلف في هذا الجنس الأدبى لا تحدها القواعد كل الحد . وعبقريته هي التي تعينه على الإفادة من الطريقة التى يختارها ، أو على الانتفاع بكثير من الطرق ، يزاوج بينها في قصته " .

وهكذا ، تختلف الافتتاحية من كاتب لآخر ، بل من عمل لآخر عند الكاتب الواحد ، على عكس ما كان يتبعه كتاب الرواية التقليدية ، من تخصيص " صفحات طويلة في بدايه الرواية لوصف المكان وتقديم الماضي بادئين بلحظة من لحظات حياة الشخصية ثم يعودون إلى الوراء ، وربما لسنوات طويلة لإعطاء القارئ الخلفية وإدخاله في عالم الرواية الخاص . ولكن الآن يستغني معظم الكتاب عن هذه الافتتاحية استغناء تاماً ، إذ ليس هناك معيار او شكل معين لبناء الحدث ، وأصبح الماضي جزءاً من الحاضر ، فهو مخزون في ذاكرة الشخصية تستدعيه اللحظة الحاضرة على غير نظام أو ترتيب . و " الكاتب له مطلق الحرية في اختيار اللحظة التي تبدأ منها . لكن المهم أن تكون البداية ساخنة ومثيرة ، تقوم بعملية جذب - لا طرد- للقارئ . ولقد تنوعت الافتتاحية في أعمال بهاء طاهر الروائية ، وجاءت على النحو التالي :

شرق النخيل :

يوقعنا الكاتب في حيرة شديدة منذ السطور الأولى في الرواية ، وذلك بخلقه لجملة من البدايات ، وهو ما أطلق عليه النقاد " بالبدايات المتعالقة ، و " معناه غياب الاعتماد على بداية واحدة موحدة داخل النص الروائي ، إذ ثمة أكثر من بداية داخل النص .٠ و الكاتب يستهل روايته بلحظة استلام الراوى لخطاب وصله من والده فى القرية الصعيدية ، ويكشف مضمونه عن فشل الراوي في دراسته ، مقابل بخل والده وتقتيره ، كما يعرفنا بأسرة الراوى ووضعها الاجتماعي . ، وتتلو ذلك محاولة الراوي في الرد على هذا الخطاب ، وتعثره في الكتابة بسبب استرجاعه لزجر والده له عندما رسب في الصيف الماضي . وما يلبث أن قطعت عليه صديقته ليلى محاولاته اللامجدية في الرد على الخطاب وفي استرجاع الماضي ، من خلال محاولاتها معه لتخرجه من حالة الإحباط إلى طريق النجاح .

ومن ثم نتساءل : هل تعتبر البداية من لحظة استلام الراوى لخطاب والده ؟ أم تكون البداية من الزمن الذي تشير إليه محاولاته اللامجدية للرد على هذا الخطاب ؟ أم تعتبر البداية من لحظة لقاء ليلى بالراوي ؟ .

وتستطيع القول بأنه لم تكن هناك بداية محددة لهذا السرد ، وإنما هي لحظة تقاطع بين موجه الاب في الخطاب المرسل منه ، وبين موجه الابن في محاولته الفاشلة فى الرد عليه ، وكانت ليلى هي نقطة التقاطع بين الخطاب الذي يحذره من الرسوب ، وينذره بان ينسى طلب النقود في منتصف كل شهر ، والخطاب الذي يزمع كتابته إلى والده ثم يضرب عنه ويوجهه إلى أخته فريدة فيفشل في ذلك أيضا .

ويذكر أحد الباحثين أن " المستهدف من وراء البدايات المتعالقة تقديم صور ومشاهد اجتماعية متباينة الجوانب تجسد في العمق التفاوت الموجود والحاصل على مستوى البنية الاجتماعية . إضافة إلى اختلاف المناحي الفكرية والمعرفية فى رؤيتها إلى الوقائع والأحداث ، وهو ما يبلور ليس حوارية اللغات وحسب ، وإنما حوارية المعارف وتداخلها . "

قالت ضحى :

تجسد البداية في هذه الرواية حالة من السكون والاستقرار المخادع على مستوى السرد الروائي ، ثم لا يلبث أن يتحول هذا السكون نحو التفصيل وتداخل الأحداث والأزمنة والشخصيات بغية الامتداد بخيط السرد إلى الأمام .

يقول السارد : " انتهت الضجة وكانت جزءا من الحياة في مكتبنا . في كل صباح كانت تأتينا تلك الأصوات من " بورصة " الأوراق المالية ، وعندما تنتهى هناك تعلو في الطريق فنعرف أن وقت انصرافنا نحن أيضا قد اقترب . وكان لتلك الأصوات نغم - مع الصباح تبدأ بطيئة . همهمة جماعية خفيضة مثل تلاوة في صلاة غامضة . بعد فترة تشتد وتتصاعد . تتحول النبرة الخافتة البطيئة إلى صياح سريع ، إلى اشتباك جماعي يعلو وسطه صوت منفرد ، حاد ورفيع ولكنه محايد . "

فتبدو هذه الافتتاحية السردية وكأنها توطئة تشى بالمعلومات ، وتتفرخ منها الأحداث ، إذ تبدأ بعد ذلك في تحديد الزمن الحاضر والمكان الفاعل في الرواية ، حتى يوهمنا الكاتب بالواقع عندما يقول السارد : " وفي ذلك الصباح الصيفي ، في أول الستينيات ، في اليوم الذي تلا التأميم , بدت الحياة في مكتبنا غريبة حين غلفها السكون . لاحظنا للمرة الأولى أننا يجب أن نخفض أصواتنا لأننا نحن أيضا كنا نصيح حين نتكلم . "

فالرواية هنا ليست معنية في استهلالها بتقديم خلفية عن حياة الأبطال في مولدهم ونشائهم ، بل هي معنية بالحديث مباشرة عن فترة خاصة من حياة الشخصية الرئيسية ، فى منظر يعتمد على الوصف اعتماداً كبيرا .

خالتي صفية والدير :

تتضح صورة البدايات المتعالقة في هذه الرواية بشكل واضح عما رأيناه فى الرواية الأولى ، وذلك لأن هندسة هذه الرواية التي تقوم على توزيع الفصول تحت أسماء الشخصيات أو الأحداث (المقدس بشاى - خالتي صفية- المطاريد- النكسة) ، مما يمنح الكاتب استخدام أكثر من بداية داخل نصه ، حيث يقصى التكرر وينفى التواتركذلك ويكون الموضوع هو العنصر الرابط في الأساس .

فنرى الكاتب يفتتح روايته بتحديد الموقع الجغرافي للدير فيقول : " يبعد الدير مسيرة نصف ساعة تقريباً من آخر بيت قبلي البلد ... وأقل من ذلك الوقت بكثير على ظهر ركوبة ,ومع ذلك فهو لم يكن يبين من أي مكان في القرية .. ولا حتى من فوق سطح بيتنا الذي كان هو آخر البيوت . اسمه الوحيد المعروف عندنا هو الدير الشرقي .. فأنت تشرق عند نهاية القرية في طريق غير ممهد عبر الصحراء حتى تصل إلى " الجبل " ... وبعد ذلك يتجه السارد للحديث عن ذكريات طفولته عندما كان الدير وأهل قريته المسلمة يتبادلون الهدايا في المواسم والأعياد . ومثلما حمل الراوي علبة الكعك إلى الدير في مستهل الفصل الأول حمل- أيضاً- علبة الكعك إلى خالته " صفية " في افتتاحية الفصل الثاني ، وبذلك يتحقق الترابط العضوى بين أجزاء الرواية وبداياتها ، مثلما تحقق بناؤها الدائري عندما ربط الكاتب بداية الرواية بخاتمتها التي تنتهى آخر فقرة من فقراتها بعد أحداثها الدامية بالتساؤل عن حال هذه العلاقة في قريته بعد مرور اكثر من ربع قرن . وما بين البداية والنهاية كانت الإجابة التي تفضح عصرنا الآن بتقلباته ومساوئه وانقلابه . وهكذا يتصدى الاستهلال السردي في كل فصل من الرواية للقيام بفاعلية خاصة في موقعه ، فهو ليس مجرد بداية تتتابع لكونه أول خيوط السرد ، ولكنه حالة عقلية وشعورية نظرا لأنه يحاول توجيه المتلقي إلى كيفية التلقي ونوعه الذي يؤدي بدوره إلى توصيل صحيح لرسالة النص فهي توحى بجو خاص ينقل المتلقى من عالم مغاير لعالم النص المقروء ، من عالم يومي معيشي إلى حالة خاصة تصنعها اللغة وهى تستدعى مجالا تناصيا من التقاليد الفنية والفكرية .

الحب في المنفى :

تختلف افتتاحية هذه الرواية اختلافا بينا عما عهدناه في الروايات السابقة ، حيث يبدأ السرد من نقطة تأزم درامى قوى وسط المحكي تتشعب بعدها مساراته واتجاهاته الزمنية هبوطا وصعودا سعيا منه إلى إلقاء أكبر قدر ممكن من الأضواء الكاشفة على الحظة المتأزمة الأولى . وقد أطلق النقاد على الانطلاق من وسط المتن الحكائي ما يعرف " بالنسق الزمني المتقطع " .

ويستطيع القارئ أن يدرك منذ الوهلة الأولى عند قراءته للرواية تلك المفارقة الفنية الشائقة ، حيث يجد نفسه ، وبصورة مفاجئة وكلية ، فى قلب الحدث الحكائي ، وأمام شخصيات مجهولة لا يعرف عنها شيئا ؛ فقد استغنى الكاتب عن الافتتاحية الطويلة التى كانت تعتبر مدخلاً رئيسيا للرواية التقليدية ، يتعرف من خلالها القارئ على عنصرى الزمن والمكان ، وعلى الأبعاد الداخلية والخارجية للشخصيات ، وعلى طبيعة الأحداث التي تنتظم الرواية ، ليصبح لها كيانات خاصة ومحددة ، حتى لا يفاجأ القارئ بأمور لم يعهدها من قبل . ولكن كاتبنا يفارق رتابة الرواية التقليدية في تقديم الأحداث والشخصيات والزمن والمكان ، ويدخلنا مباشرة في عالم قصصى مجهول عبر المونولج الداخلي الذي يعتصر فيه السارد عواطفه الملتاعة وأحاسيسه الجياشة تجاه شخصية لم تزل مجهولة لدى القارئ ، برغم سوف نعرفها- فيما بعد- باسم بريجيت ، وهي من الشخصيات الجاذبة والمشوقة للقارئ ، لأن الكاتب لم يضعها بشحمها ولحمها أمام القارئ ، ولكنه قطر عليه أبعادها من حين لآخر ، ولا تكتمل هذه الأبعاد إلا بانتهاء الرواية .

جـ - هندسة الروايات :

تلفت الأشكال - عموماً- بصر المشاهد ، وذهن المتلقي ، فتأثره أنماطها أو تنفره منها ، سواء كان ذلك في بعض الظواهر الحياتية مثل الملابس وأصناف الطعام والشراب والعمارة وتخطيط المدن ، أم في الإبداع الأدبي بشكل عام ، و الرواية بشكل خاص . ومن ثم " تكون الصعوبة التي تواجه كاتب الرواية متجسدة فى معاناته إيجاد شكل ما لموضوعه الحافل بالأحداث وحركة الشخصيات وتنوع المصائر

والبناء الشكلي ليس ثابتا على الإطلاق ، فكل عمل أدبي له شكله الخاص المختلف عن شكل الأعمال الأخرى ، حتى عند الكاتب نفسه أو عند زملائه في المرحلة نفسها . وقد يستفيد الكاتب من أشكال الأعمال التي يقرؤها ، سواء كانت عربية أم أجنبية . و " يتمثل هذه العناصر الأولى في ضوء الوعي بمحتواها في حالة كونها شكلا وفي ضوء تطويرها وتطويعها لكي تلائم محتوى شكله الخاص أو وعيه الجمالي ، أي محتوى شكل جماعته إذا جاز لنا هذا الاستخدام المجازي . في هذه الحالة –الصحية- وحدها لن يكون الشكل قد انتقل وإنما تمثل في شكل جديد خاص بالمؤلف وبتجربته الفنية ككل " .

ولقد أخذت الرواية عند بهاء طاهر أشكالاً هندسية مختلفة من رواية لأخرى ، حيث تحكمت الأحداث والشخصيات والأزمنة والأمكنة في البناء الشكلي داخل كل رواية وألبستها إطاراً معيناً يتسق وما يحمله الفضاء الروائي من أفكار ، وهي كالتالي :

شرق النخيل :

" الفصول في الحكاية السردية قد تأخذ أرقاماً تكتب بالعدد الرياضي ، كما تكتب هذه الأرقام بالحروف الأبجدية ، وقد يستغنى الكاتب جملة عن الأرقام فيكتب الفصول بأسماء الشخصيات ... وهناك من يقسم الرواية إلى أقسام وخاتمة شأن الكتب الأكاديمية . "

وقد وزع الكاتب بنية هذه الرواية على ثلاثة فصول ، عنون لكل واحد منها برقم رياضي فالفصل الأول معنون بالرقم (١) ، ويبدأ بإلقاء الضوء على أحوال الراوى المادية والأسرية والعاطفية ، وهو يعيش الإحباط بكل أبعاده –دون أن نعرف السبب إلا في الفصل الثاني - فيفشل في الدراسة ويعجز عن الحب ، ونحن لا نعرف –أيضاً- عمق العلاقة بين الراوي وليلي إلا في الفصل الثاني من الرواية . وقد شغل هذا الجزء سبع عشرة صفحة من الرواية تم الكشف فيه عن أغلب شخصيات الرواية .

والفصل الثاني يأخذ رقم (٢) ، وتتجسد فيه أزمة الراوي ، كما يظهر أبعاد العلاقة العاطفية بين الراوي وليلي .

والفصل الثالث يحمل رقم (٣) وهو أكبر اللوحات السردية في الرواية ، إذ يمتد على مدى إحدى وثلاثين صفحة ، حيث يلحم به الراوي خط سير الزمن الطبيعي للأحداث منذ قطعها عن طريق الاسترجاع الذي شمل الفصل الثاني بأكمله ، وفيه تتضح علاقة الراوي بسمير صاحب

الحاضر السياسي والماضي البوهيمي ، والذي يقودنا مع الراوى إلى نهاية الرواية من خلال مشاركتهما في المظاهرات التي تشهد –أيضا- اكتمال علاقة الراوى بليلي . ومثلما بدأت الرواية بالراوي وليلي تنتهى أيضاً بهما ، مما يدل على أن بناء الأحداث فى هذه الرواية دائرى .

قالت ضحى :

إن وحدة المساحة النصية عند بهاء طاهر تختلف من رواية لأخرى ، ففى هذه الرواية التي تتسع بنيتها لتشمل عشرين فصلا ، يحمل كل واحد منها رقماً رياضياً . وعلى الرغم من كثرة هذه الفصول ، فإنها تتتابع طولا وقصرا ، ويرتبط بعضها البعض ارتباطاً علياً ، وتتبع جميعها خيطاً سردياً ينتظم الصيرورة الحكائية ، ويحفظ لها توازنها رغم تداخلها في أكثر من اتجاه . ويمكن لنا نظم هذه الوحدات البنائية في ثلاثة أجزاء متسقة :

الجزء الأول ، ويبدأ من الفصل رقم (١) وحتى نهاية الفصل رقم (5) ، حيث يقدم السارد في هذا الجزء جانباً كبيراً من خارطة الحياة السياسية التي كانت قائمة قبل الثورة وبعدها ، وذلك من خلال علاقته بالشخصيات الرئيسية في الرواية ، وقد تضافرت جملة الخيوط الذاتية والفكرية والسياسية والتحمت التحاما شديدا مع بداية الفصل الثاني وحتى نهاية الفصل الخامس .

ويأتي الجزء الثاني مع بداية الفصل السادس وحتى نهاية الفصل الثاني عشر ، وفيه تتوطد العلاقة الغرامية بين الراوي وضحى خارج أرض مصر حيث يدرسان في روما .
ويستعرض فيه الكاتب صورة من بلاد الغرب متضافرة مع عبق التاريخ الروماني ، ومتوهجة بشبق الحب والجنس ، ومتشحة بالأسطورة التي بدأ تدفقها مع بداية الفصل التاسع لتضع حدا لتلك الرحلة وذاك الحب ، وتأتي العودة ثانية إلى القاهرة مصاحبة لانتكاسة الحب والقيم .

أما الجزء الثالث الذي يبدأ من الفصل الثالث عشر وينتهى بنهاية الرواية فيفضح فيه الراوي الخلل الذي أصاب المجتمع والسلطة الحاكمة ، سواء في اليمن حيث الحرب ، أو فيفساد الأنظمة السياسية في مصر, وانحراف بطلى الرواية تجاه الفساد والانحطاط الخلقى كل حسب رؤيته ، ولكن في النهاية تتجمع هذه الخيوط وتلتحم الجراح لتبشر بمستقبل أفضل . ولا يعني نظم فصول الرواية في هذه الأجزاء الثلاثة أنها مستقلة عن بعضها البعض ، وإنما يدل على الانسياب الطبيعي الذي امتلكه الكاتب لحظة الكتابة بما يشي بقوة رغبته في القص .

خالتي صفية والدير :

تتشكل الرواية من أربعة أجزاء وخاتمة ، شأن الكتب العلمية والأبحاث الأكاديمية ، ولكنها تعبر عن نفسها تعبيرا سرديا مسترسلا مباشرا , عن طريق الراوى الذى يحكى تجربة ماض بعيد بلغة بسيطة.

الجزء الأول : ويحمل عنوان " المقدس بشاى " وفيه يؤسس الراوى للأحداث ، ويبرز علاقة الدير بالقرية ، ويأتي الدير منذ البداية باعتباره البناء الصلب الراسخ ، وتلك الصلابة لا تتأتى من كونه بناء فحسب ، بل من قيمته الدينية السمحاء ، ومن جواره الإنساني النافع . والجزء الثاني : بعنوان " خالتي صفية " ويقدم فيه " صفية " ، والتي يتأخر تقديمها عن تقديم الدير على عكس ما كان التتالي في العنوان الرئيسي للرواية ، وذلك ليبرز اختلال صورة الدير المعروفة والراسخة من حيث القيم والدلالات الدينية والعلاقات عندما تتدخل " صفية " في تصاعد الأحداث .

والجزء الثالث : بعنوان " المطاريد " ويتولى إضافة أبعاد جديدة تسهم في تعميق الصراع الدموى داخل الرواية ، حيث تتداخل في هذا الجزء الأمور والمواقع والقيم وتشابك وتتصادم ، بما يطرحه من ظلال سياسية ووطنية انعكست في أعماق القرية الصعيدية . وهذا الفصل يكاد يكون تأكيدا للقيم والعلاقات التي انبني عليها الفصل الأول ، ذلك إذا استثنينا صفية وحنين منه .

الجزء الرابع : بعنوان " النكسة " ، ويجسد إحباط الثأر بمستوياته العديدة ، وتتخذ النكسة أكثر من مظهر متناقض ، سواء على صعيد القرية متمثلة في قطاع الطرق ، وتأويلات أهل القرية لهذا الخطب ، أم على صعيد الوطن متمثلة في احتلال سيناء وفلسطين والجولان وسرهذه الكارثة وتأويلاتها .

الخاتمة : وتبدو امتدادا حدثيا للفصل الذي يسبقها ، وتبشر بالحب رغم كل ما حدث . وبرغم أن لكل جزء عنوانه المحدد وبناءه المحكم ، فإن الكاتب استطاع أن يلحم هذه الأجزاء ببعضها ، بحيث لا يكرر كل جزء ما سبقه على مستوى الحدث ، ولكنه ينميه أفقياء بكشف عنصر مهم من عناصر الحكاية الأساسية . ?

الحب في المنفى :

تتكون هذه ه الرواية من احد عشر فصلا تعقبها كلمة ختامية ، ولكل فصل عنوان مستقل. وقد يأخذ الفصل فيها أكثر من عنوان كما سنرى في الفصل السابع . وجاء بناء الفصول هذه الرواية دائريا ، حيث بدأ الفصل الأول بشخصية الراوي ثم شخصية بيدور إيبانيز ، وانتهى الفصل الأخير بهما أيضا ، كما استهل الراوى الفصل الأول بالمونولوج الداخلى وختم روايته بهذا التكنيك أيضا ، ورغم هذا فإن بين البداية والنهاية بوناً شاسعاً .

الفصل الأول : بعنوان " مؤتمر كغيره " ، وفيه يؤسس السارد للأحداث من خلال ربط الماضي الكئيب بالحاضر المعتم ، ويعرض فيه نموذجا لما يحدث من ظلم في بلدان العالم . الفصل الثاني : بعنوان " ماض ميت " ، ويجسد إحباط الإنسان المصرى من جراء الواقع المعاش ، كما يسلط الضوء على أحداث لبنان وغطرسة الصهيونية . الفصل الثالث : بعنوان " هذا المساء أريد أن أتكلم " ، ويبرز تفاعل الجانب الإنساني بين الشرق والغرب ، من خلال رصد الظلم ومحاربته عن طريق الحب الذي هو أدنى درجات الرصد . الفصل الرابع : بعنوان " هشة كفراشة " ، ويكشف عن تحكم ماضى الإنسان في حاضره من خلال تقديمه لأحداث جديدة . وقد تجمعت في هذا الفصل أكبر قدر من الشخصيات الفاعلة التي تؤسس لحدث جلل

سيرد بعد قليل . الفصل الخامس : بعنوان " كم أنت جميل " ، وترتبط أحداثه بشكل مباشر مع أحداث الفصل الأول بإضافة أبعاد جديدة تنمى الأحداث وتدفعها إلى الأمام ، ويسفر في نهايته عن الوجه البشع للعنصرية في الغرب ، وتواطؤ الصحافة العربية . الفصل السادس : بعنوان " طبول لوركا لدم الشاعر " ، ويلتحم مع استهلال الرواية من خلال مواصلة دوامة الحب ، فضلاً عن أنه يجسد معاناة البطلة الرئيسية ، كما يفرد مساحات كبيرة لأخبار المجازر الصهيونية في لبنان . الفصل السابع : وله عنوانان هما " ليل حنون " و " حديقة حانية " وفيه تستجد بعض الأحداث ،فضلا عن تواجد مشاهد الغرام في مساحات كبيرة منه . الفصل الثامن : بعنوان " دع هذا اليوم يبطئ " ويجسد تسلط المال النفطى العربي ، وتعدد الأقنعة العربية التي تضرب مصالح العرب وتدمرها .

لفصل التاسع : بعنوان " هذا الكهف " ، وتتدفق أحداثه إلى الأمام في خط أفقى ، ليشي بنذر النهاية ، سواء نهاية الغرام بين البطلين ، أم انتكاسة أحلام أسرة الراوى بتحول أفرادها إلى الإرهاب الديني . الفصل العاشر : بعنوان " كل أطفال العالم " ، وفيه تتجسد معاناة الشعب اللبناني والفلسطيني أمام وحشية الاعتداء الإسرائيلي ، وتحالف الغرب ضد المنطقة العربية . الفصل الحادي عشر : بعنوان " كل أطفال العالم " ويعد تكمله للأحداث الدامية في الفصل السابق له ، ويكشف عن محاولات بطلي الرواية في التحرك الإيجابي من خلال المشاركة وتصفية حسابهما مع الجناة . وهذا الفصل هو أطول اللوحات السردية في الرواية ، إذ تصل مساحته إلى ست وثلاثين صفحة ، وهو يشكل لحن قرار الرواية ولحظة تنويرها الأخيرة . كلمة ختامية : وتعقب انتهاء أحداث الرواية ، فهي ليست من المتن الحكائي ولكنها تمثل أهمية قصوى ، حيث يوضح الكاتب فيها بعض الأحداث والشخصيات الحقيقية في روايته التي تقوم على الخيال أصلاً . وهكذا تتعدد وتتداخل المسارات السردية في هذه الرواية بحسب تعدد وتداخل شخصياتها ، والتيمات الداخلية المختلفة والمؤتلفة في آن واحد . وبرغم أن لكل فصل فيها عنواناً أو أكثر ، فإن هذه العناوين ليست لها صدى في الفصل إلا من خلال إشارة عابرة أو جزئية داخل الفصل أو خارجه ، فمثلا نجد عنوان الفصل الثامن في المتن الحكائي للفصل التاسع . ولهذا لا يكاد يستقل أي فصل بشخصية واحدة أو ببلد واحد أو بحدث واحد ، بل تتداخل وتتوازى وتتجاور أحياناً الأحداث والشخصيات والبلاد في الحركة العرضية الأفقية للفصل وتدفعه نحو الأمام .

د - النهاية والخواتيم :

يتوقف العمل الفني- مهما طال امتداده- عند نقطة ما تمثل لحظة النهاية لما يعرضه من قضايا ، فلم نعرف عملا فنيا ممتدا حتى الآن ولم يتوقف . وما بين البداية والنهاية يكون بمثابة الإجابة الشافية لما أراد الفنان توصيله للمتلقي ، لذا تتجذب النهاية نحو البداية انجذاب المنتظر لنتيجة الامتحان بعد كد وجهد ومثابرة . و تكتسب النهاية أهمية خاصة عند المبدع و المتلقى على حد سواء ، " فهي النقطة التي يكتسب فيها الحدث معناه المحدد الذي يريد الكاتب تجسيده وتوضيحه تماما ، ولذلك تسمى هذه النقطة " لحظة التنوير " التي تضع النهاية الطبيعية والمنطقية للقصة . "

وتتطلب نهاية العمل الروائي من المبدع أن يتخلص من المباشرة والتقريرية ، اللتين ينتظر هما كسالى القراء ، ولذا يلجأ بعض الأدباء إلى فنية " النهاية المفتوحة التي تتطلب من القارئ استكمالها بالمشاعر بدلا من كلمات الكاتب ، أي إنهاءها بمشاركة القارئ الوجدانية " .

ويعتبر الدكتور طه وادى لحظة النهاية أخطر لحظة في مسيرة الحدث ، " لأنها تترك الانطباع الأخير في ذاكرة القارئ . وكان بعض الكتاب التقليديين ينهون الحدث نهاية مريحة : بزواج المحبين ، أو اللقاء بعد طول فراق .. أو النجاة من كيد حاسد او عدو شرير ، أو الموت ، أو الاعتقال ، أو الرحيل دون عودة .

ولكن معظم الكتاب المعاصرين يميلون إلى ما يسمى بالنهاية المفتوحة غير المحددة ، التي تجعل القارئ يشارك المؤلف في تخيل نهاية الحدث . بهذا تظل الرواية حاضرة في ذهن قارئها ، حتى بعد أن ينتهى من القراءة ، فالأدب المعاصر يريد قارئاً إيجابياً واعياً ، يشارك المؤلف في تخيل مسار القضية القصصية ، وتصور ما يمكن أن توحى به من دلالات قريبة أو بعيدة ، لأن ذلك يعني أن رسالة الأديب قد وصلت إلى قارئه . "

ولقد أولى بهاء طاهر إبداعه الروائي عناية بالغة ، فأخذ يقلبه على أكثر من وجه ، ويمحصه في دقة ، ويصوغه بحنكة وخبرة ، فهو لا ينوى خداع نفسه أو خداع قارئه ، ومن ثم تجلت مقدرته الفنية في جذب القارئ وإقناعه في تلقائية ويسر , فالأحداث عنده تتنامي بالمسببات المقنعة ، والتي تغرى القارئ بمتابعة العمل والوقوع في أسره ، حتى ينفك مع النهاية المحايدة التي تشي بالواقع ويعلق صداها بالذاكرة .

شرق النخيل :

البطل في هذه الرواية محبط لا يقوى على الفعل من جراء عقدة الشعور بالذنب لتخليه عن التعاضد مع عمه وابن عمه حسين في دفاعهما عن حقهما في امتلاك أرض الحديقة التي يزرعانها ، ونتج عن ذلك مصرعهما على ايدى خصومهما من أولاد الحاج صادق.

وقد تبع ذلك أن الراوى أصبح عاجزا ، فاقدا للإرادة ، فاشلا في الدراسة ، مهزوما في حبه . ولكن في نهاية الرواية ، ومع تطور أحداثها الدرامية استطاع سمير _صديق الراوى_ أن يحفر وراء اليأس الراسخ في صدر الراوي ، حتى جرده من عدم المبالاة ، عندما وجهه إلى الانتماء والحب ، والالتحام في عضد الوطن ، فيتكشف في النهاية إرادة قوية وتوافق رائع بين إرادة الفرد وأهداف الجماعة الواعية ، ويلتحم الخاص بالعام ، ويتفاعل الداخل مع الخارج بعد أن نزع الراوي إلى مشاركة المتظاهرين فى ميدان التحرير ، وتمرد على الأعراف البالية التي يتبعها والده المرابي . يقول الراوي في نهاية الرواية : " ووجدت يدى تشتبك مع يد ليلي ومع يد طالب لا أعرفه وبدأت ليلى تغنى معهم بصوتها المبحوح بلادي بلادي . وهز الطالب الذي إلى يسارى يده المرفوعة وقال لا تسكت لا تخف غن بصوت عال . فغنيت بلادي .. أغلى درة .. مصر حرة .. با بلادى .. عيشى حرة .. يا بلادى . "

قالت ضحى :

بدأت نذر نهاية هذه الرواية تلوح مع نهاية الفصل رقم (١٩) حينما شرع الراوي في الخروج من قوقعته ، والتنصل من سلبيته التي لازمته طوال أحداث الرواية ، وكأنه شاهد عدل يرصد الأحداث دون أدنى مشاركة في صنعها . ولكنه بدأ في التعاطف مع سيد القنائي الذي يحارب الظلم والفساد في وزارة الثورة ، ثم لم يقف الراوي عند حد التعاطف فقط ، بل تعداه إلى المشاركة والفعل ، وذلك عندما عاد إلى منزله فوجد " عبد المجيد " زوج أخته وأحد أعوان الفساد في الوزارة يعبث في أوراقه الخاصة داخل حجرته ، لعله يجد فيها ما يدين سيد القناوي ، فيندفع الراوي إليه ويشتبك معه في تلاحم دام ، ثم يطرده ومعه زوجته خارج البيت ، وهو يصيح فيها : " احتملتك وأباك كثيرا يا سميرة ...احتملتك اربعين عاما . يكفى هذا . عاشت الحية طويلا في هذا البيت أيضا . هاهوالباب فاخرجي معه إن أردت .. وتاتي النهاية في الفصل الأخير بعد تطور الأحداث ، ليحاكم الفساد ممثلا في سلطان بك وكيل الوزارة و ضحى هانم وعبد المجيد بعد أن تورطوا في سرقة خمسة آلاف جنيه من أموال الوزارة ، وادعوا أنها أنفقت على رحلة وهمية إلى بور سعيد . " وكان وكيل النيابة

هناك يجرى التحقيق بطريقة أخرى ، كان يطلب العدل فوجد أن سيارة الشركة لم تتحرك مكانها ولم تنقل في ذلك التاريخ عمالا إلى بور سعيد ولا إلى غيرها وأن كل الحسابات عن تنقلات تلك العربة مزورة ، فأعيد التحقيق من جديد فى الوزارة عندنا بوكلاء نيابة جدد . ويراوغ الفساد للتمكين من تواجده في كل زمان ومكان ، حيث يبقى وكيل الوزارة في منصبه ويجبر ضحى على تقديم استقالتها من أجل إنقاذه ، ولكنها قبل رحيلها عن دنيا الراوي تختتم حديثها معه بأن الخير باق ، وأن العدل لامحالة منتصر ، برغم قهر ست لإيزيس " لكنها تبحث عن التيه عن أوسير .. تتساقط أطرافها في ذلك التيه حين تضل الطريق إليه . تصبح هي أيضاً أشلاء مبعثرة ولكنها عندما تجد أوسير تكتمل من جديد تتجنح مرة أخرى ومن أحشائها يولد الصقر فتيا وكاملاً . يحلق أمامها بعينيه النباريتين اللتين تريان ست في كل مكان وتطاردانه من كل أرض وتنطلق هي وراءه ، فرساً بيضاء جامحة فوق الصحارى الصفر ، من وقع خطاها ينبت الزرع من جديد وتتطاول الأشجار ..

وقد اعتبر إدوار الخراط هذه النهاية مفتعلة ومستدعاة ، بيد أننا لا نرى فيها افتعالاً أو استدعاء ، وإن كان ثمة تزيد في الجملة الأخيرة التي يختم بها الكاتب روايته حيث يقول : ' ولحظتها انفتح الشباك كاملا فاستضاءت الغرفة بنور النهار . " , وذلك لأن المعنى قد اكتمل قبلها بانتصار العدل والتبشير بالخير ، وإن كانت هذه الجملة تؤكد ما قالته الرواية من قبل في نفي الطيبة الأوزيرية عن ضحى ، وعلى لسانها . صحيح أنها تؤكد كمون هذه الطيبة المقهورة فيها ، ومن ثم تعلق بها الراوى ولم يقو على نسيانها .

ونلحظ أن نهاية هذه الرواية تشبه في تفاؤلها نهاية الرواية السابقة ، حيث يحاول الكاتب إنقاذ أبطاله من قتامة الواقع ، كنوع من النبوءة التي ينبغي أن تحيل الواقع المتردى إلى واقع طبيعي ، وأن الحياة أكبر وأبقى من الأحياء ، وأننا نستمر فيها بقدر ما نقدم لها .

خالتي صفية والدير :

قبيل خاتمة الرواية تتجمع الخيوط التي نثرها الكاتب منذ الافتتاحية وصولاً لإغلاق دوائرها كالتالي : ينتهى تواجد المطاريد في الأحداث بمجرد أن رفضت السلطة . طلبهم بالتوجه إلى سيناء لمحاربة اليهود ، وبهذا يعرى الكاتب النظام الحاكم الذى لا يأمن - نتيجة ضعفه وهشاشته- تسليح الشعب ، ويموت حربي بعلته التي خرج بها من السجن . وتموت صفية بعد أن فشلت في الثأر من حربي . ويرحل المقدس بشاى إلى مستشفى الأمراض العقلية . ويتباعد الراوي في الصفحة الأخيرة زمنياً لأكثر من ربع قرن . وتتغير ملامح الحياة في الدير بقدوم رهبان جدد لا تربطهم علاقة بالقرية وأصبحت الألفة بين الدير والقرية موضع تساؤل ، فكما بدأت الرواية بالدير وعلاقته الحميمة بالقرية تنتهى به ، ولكن بين البداية والنهاية يتحول اليقين إلى شك ، فيتساءل الراوى : ' وأسأل نفسي إن كان مازال هناك طفل يحمل الكعك إلى الدير في علبة بيضاء من الكرتون ؟. وأسأل نفسى إن كانوا مازالوا يهدون إلى جيرانهم ذلك البلح المسكر الصغير النوى ؟. أسأل نفسي ... أسألها كثيراً . "

ويعلق أحد النقاد على هذه النهاية بقوله : " لقد كتب بهاء طاهر في روايته صراعاً أبعد ما يكون- في ظاهره- عن علاقة المسلمين بالأقباط ، فلماذا ينتهى النص بهذه الغنائية عن هذه العلاقة التي لا تجابهنا في روايته ؟. لسبب بسيط هو أن خلف صراع الحب والكره والحياة والموت هناك هلع الكاتب المنفى من وحش ، يحث الخطى نحو الوطن ، هو الفتن الطائفية . ".

وعلى الرغم من أن النظرة الأولى للنهاية المأساوية التي انتهى إليها أبطال الرواية تجعلنا نقف على جسور من الكآبة والحزن ، حيث يعلو صوت المؤلف نهاية الأحداث ويقضى على الأبطال ، فإن هذه النهاية ليست بالقتامة التي تبدو للقارئ المتعجل ، فقد مات حربى ميتة طبيعية وهو مؤمن تماما بأنه لم يقتل البك القنصل ، بل اضطر إلى ذلك دفاعاً عن نفسه . ثم جاءه الموت بعد أن ارتفعت أرصدته الإنسانية في السجن ، وتوحد لحمايته الشيخ الأزهرى والمقدس بشاى والدير والمسجد . وأظهرت صفية قبيل موتها أن حبها لحربي هو الخالد الباقي ، أما حبها للبك فهو الزائل السطحي . يقول الأستاذ العالم " إنها ما تزال تعيش لحظة مجيىء حربي مع البك ، وهي تتوقع أنه جاء يطلبها لنفسه لا للبك ، إنه إذن الحب الكبير الذي تحول إلى كراهية سوداء دون أن تقتل هذه الكراهية ، الحب الذي ما يزال في أعماق الأعماق ، وتموت صفية وقد عادت إلى طفولتها ، عادت عاشقة محبة من جديد . وبالحب أيضا يودع أهل البلد المقدس بشاى وهو يغادر البلاد مبتسما رغم تغير وضعه وفقد مكانته نتيجة لكل ما حدث " .

الحب في المنفى :

لوح الكاتب بنذر النهاية – قبل موعدها- في الفصل التاسع ، وذلك من خلال تصدع العلاقات الشخصية المتماسكة ؛ فقد رأى الراوى صورة مطلقته منار في صحيفته القاهرية وقد اتشحت بالحجاب وسط مقال ديني يحمل عنوان " بين الشريعة والقانون " ، ولم تكن منار ترتدى الحجاب من قبل ، وكان جهادها منصباً على حقوق المرأة وتحريرها من قيضة الرجل ، فإذا بالمرأة لا تريد أن تتحرر . وكذلك يأتيه صوت ابنه خالد بعد أن انجرف في تيار الجماعات الإرهابية ، ودخل ما أطلق عليه الراوى " الكهف المعتم " ، الذي يرى من يدخله

أنه على حق وأن الآخرين على خطأ , ويبدأ بأنت مخطئ وينتهى بأنت تستحق القتل . كل هذا التقوض والتصدع جعل النهاية تقترب في الفصل الأخير ، وخاصة بعد أن فشل الحب وحده بين كهولة الراوى وشباب بريجيت في أن يكون شكلاً من أشكال المواجهة ، لقد وقفت الأحداث المأساوية في واقعها عائقا يحول دون ذلك ، تقول بريجيت للراوى : " لأنه في الواقع يا صديقى ، حتى بدون هذا الشعر من يحتمل هذه الدنيا ؟ . ومن يحتمل غطرسة المتكبرين والطغاة والأمراء وآلام الحب المخذول والانتظار الطويل واستحالة العدل وهزيمة الرقة أمام الوحشية وكل تلك الأنانية وكل ذلك الظلم من يحتمل هذه الدنيا ؟. ٠

إذن ، ما الحل ؟ هذا ما تشى به النهاية . لقد فقدت بريجيت عملها ولم تعد أمامها فرصة لعمل آخر في المدينة ، وفي الوقت نفسه وصلت إلى الراوي رسالة من صحيفته بالقاهرة يبلغه فيها رئيس التحرير أنهم قرروا إلغاء وظيفة المراسل في هذه المدينة ، ويطالبه بالعودة في غضون شهر . وتشتد نذر النهاية عندما أجهض الراوي أمنية بريجيت في إحدى لحظات توهجهما أن تنجب منه طفلا ، مثلما رفض فكرة الانتحار المشترك عندما دفعت مقود السيارة إلى الهاوية وهما في طريقهما إلى المطار ، ومن ثم لم يكن أمام بريجيت اختيار آخر سوى السفر والعودة إلى بلدتها النمسا ، أما الراوي فقد فشل في تصفية حسابه مع الأمير العربى ,ولما فقد السبيل لم يبق أمامه سوى الموت . لقد رفض أن يعود إلى القاهرة ، حيث عقم صحيفته ووجه طليقته وكهف ابنه ، ولكنه توجه إلى حديقة صغيرة على شاطئ النهر وقدم لنا نهايته في مونولوج أخير له فيقول : " كنت انزلق في بحر هادئ .. تحملني على ظهري موجة ناعمة وصوت ناى عذب . وقلت لنفسي : أهذه هي النهاية ؟ ما أجملها وكان الصوت يأتي من بعيد . كان الصوت يكرر يا سيد ! .. يا سيد ! ... ولكنه راح يخفت وراح صوت الناى يعلو . وكانت الموجة تحملني بعيدا . تترجرج في بطء وتهدهدني .. والناي يصحبني بنغمته الشجية الطويلة إلى السلام وإلى السكينة . "

ولكن مثل هذه النهاية تدفعنا إلى التساؤل : هل مات الراوي حقا ؟ ولكن كيف يموت الراوي ويتم التعبير عن موته بلسانه هو ؟ كيف يكتب من يموت حكاية موته الأخير ؟. ويجيب على ذلك الناقد محمود العالم فيقول : " من الذي كتب هذه النهاية إذن ؟. إنه الكاتب بغير شك ، بهاء طاهر الذي ليس له وجود في الرواية ضمنياً أو صراحة .. ولكنه قالها على لسان هذا الرجل الذي مات .. أقول قالها على لسانه متعمداً . فى القراءة الكلاسيكية للرواية ، نقول قد يكون هناك شيء خطأ ، لكن ليس مثل بهاء طاهر من يخطئ فى بنية الرواية ومنطقها .. في تقديري أن الراوي لا يموت في نهاية الرواية وما كان من الممكن أن يموت ، لكنه لا يحيا كذلك كشخص . الذي يحيا واستمر يواصل الرسالة التي يحملها الناى بنغمته الشجية الطويلة هو الفن ، هو الكتابة ، هو رحلة الإبداع الفني لإنجاز هذه الرواية ، الخلاص بالفن ، بالتعبير الفنى الكاشف للحقيقة ، بعد العجز عن الخلاص بالعمل والخلاص بالحب . "

ثانياً : الأحداث والصراع :

أ-الأحداث :

الأحداث هي الحكاية الفعلية التي تقدمها الشخصيات ، وتشمل " مجموعة أحداث مرتبة ترتيبا سببيا ، تنتهى إلى نتيجة طبيعية لهذه الأحداث . هذه الاحداث المرتبة تدور حول موضوع عام ، هو التجربة الإنسانية . "

ومن ثم تستحوز قصة الرواية على وعى المتلقى واهتمامه ، فإذا سألنا شخصاً- كما يقول الناقد إ.م.فورستر ما الرواية ؟ . " لأجاب بهدوء ورباطة جأش : هذا سؤال سخيف الرواية هي الرواية . لا أعرف ما الرواية ؟ لكننى أفترض أنها نوع من سرد الحكايات . هذا الرجل هادئ طيب ، لكن إجابته غامضة ، ومن المحتمل أنه يعمل سائق حافلة لا يهتم بالأدب . أتخيل رجلا آخر عدوانيا رشيقا في ميدان الغولف يجيب : تسألني ما الرواية ؟ لماذا ؟ إنها سرد قصصي طبعاً ، وهي لا تفيدني إذا لم تكن كذلك ، فأنا أحب القصة . إن ذوقى سييء دون شك ، لكنني أحب القصة . خذ الأدب والموسيقى واعطني قصة رائعة ، فأنا أحب أن تكون القصة قصة . هذه أيضاً وجهة نظر زوجتي . يقول رجل ثالث بنوع من القنوط والذم : أجل يا عزيزي ، الرواية تروى قصة . أنا معجب بالمتحدث الأول ، وأمقت الثاني وأخافه . أما الثالث فهو أنا . أجل يا عزيزى الرواية تروى قصة . هذا هو الركن الرئيسي الذي لا يمكن أن تقوم الرواية دونه . إنه العامل المشترك في الروايات كلها وليته لم يكن كذلك . ولولاه لكانت الروايات شيئا آخر ، لحنا أو إدراكا للحقيقة ، ولم تكن تلك الصيغة الرجعية المتدنية . "
فالرواية – إذن- حكاية تروى عن الناس من حيث الأحداث التي تقع لهم ، وموقفهم منها ، وتفسيرهم لها في قالب فني بديع ومتماسك منذ البداية وصولا للنهاية . وبدون هذه الحكاية التي تحدد الأحداث إطارها المادي ، وتشكلها في فكرة نامية متآزرة بالزمان والمكان والقيم ، لا يحدث أي أثر للمتلقي . وهكذا يرى آلان روب جربيه أن المعول عليه عند الكتاب هي الحكاية ، وليست العناصر الأخرى التي تؤازر بناء الرواية فيقول : " الرواية فيما يرى معظم

الهواة- والنقاد أيضا عبارة عن حكاية قبل كل شيء ، والروائي الحقيقي هو ذلك الذي يعرف كيف يقص حكايته " إن سعادة قص الحكاية التي تدفع المؤلف من البداية إلى نهاية العمل ترتبط ارتباطاً وثيقا بموهبته ككاتب ، واختراع الأحداث وتطوراتها المشوقة والمؤثرة والدرامية هو الذى يشكل فرحه بما يعمل وعلة وجوده .. إن جوهر الرواية وسبب داخلها ، هو ما يقصه المؤلف فقط . "

والأديب لا يعكس الواقع كما هو ، وإنما بما خلفه من آثار على نفس الكاتب ,ذلك من منطلق أن الحدث يترك دائما –بالإضافة إلى تفاصيله الظاهرة- شيئا آخر محسوسا فى النفس البشرية قد لا يبين لساعته .

ويشعر الأديب بالرضا على أحداث عالمه المتخيل عندما يحقق قدرا من الموازاة الرمزية لعالم حقيقى يعيشه ، وبالطبع " فإن الحدث- أو بعبارة أخرى الحكاية التى تقوم عليها القصة – ليس مقصودا لذاته ، لذلك يمكن القول : إن الحدث عبارة عن معادل موضوعى لقضية فكرية ، يريد المؤلف أن يوصلها إلينا بشكل فني .. ولا يقف الأديب أمام معيار معين أو قواعد عامة لبناء الحدث ، بقدر ما ينبغي عليه من إثارة القارئ وأسره منذ اللحظة الأولى كما يقول أستاذنا الدكتور الطاهر مكي : " لا تتطلب القصة الجيدة إعداداً مسبقاً ، إنها تتجه إلى الحدث مباشرة ، تأسر القارئ وتغرقه في ماديتها منذ اللحظة الأولى ..

وترتبط الشخصيات بالأحداث التي تصنعها ، وتتفاعل معها دون أدنى فاصل بينهما ، ' وعلى هذا فإن الرواية = فعل (حدث) + فاعل (الشخصية) . الحدث إذن شئ هلامي إلى أن تشكله الشخصية- بحسب حركتها- نحو مسار محدد يهدف إليه الكاتب . ومعنى ذلك الحدث هو " الفعل القصصي " ، أو هو : الحادثة (event) التي تشكلها حركة - الشخصيات ، وتكون منها (عالما) مستقلا له خصوصيته المميزة . " وقد يلجأ الأديب إلى استخدام الصدفة المقنعة ، ويصوغها في مكانها المناسب في سياق الأحداث ، ولكن " حين ينتقل الحدث من نقطة إلى أخرى لا ينبغى أن تكون الصدفة القدرية هي التي تحرك الحدث والشخصية حركة عشوائية ساذجة ، كأنها أوراق في مهب الرياح ، وإنما يجب ان تكون الصدفة فلسفية مقصودة ، تدل على أن الشخصياتتعى ما تفعل .

ويعتبر النقاد الاعتماد على الصدفة وحدها في بناء الرواية دليلا على نقص المهارة الفنية لدى الكاتب ، وسمة من سمات التخلف التي اتسمت بها الرواية في العصور الوسطى . ولقد تشكلت عملية الإبداع لدى بهاء طاهر مثل كثير من أبناء جيله " في واقع اجتماعي ملبد بالعواصف والأعاصير والزلازل والبراكين . لا أمل في وحدة قومية .. أو استقلال وطني أو عدالة اجتماعية .. أو ديمقراطية حقيقية ، من أجل ذلك نجد أن معظم كتاب الرواية يتوجهون -بجرأة- نحو كشف مواطن السقوط ومراكز العفن في الواقع " .

ومن ثم سعى بهاء طاهر إلى معايشة العصر الذي يكتب عنه ، واستحضر كل خصائصه فيقول : " وقد حاولت منذ البداية أن أعيش العصر الذي أكتب عنه ، في بعض الأحيان كان ان يحدث من خلال الوعي ، وفي أحيان أخرى من خلال اللاوعي بمعنى أننى كنت أكتب بأقصى قدر من التلقائية تعكس كتاباتي بصورة ما هموماً غير ذاتية هي هموم ومشاكل العصر الذي أحياه " . وهو بذلك يقدم للقارئ الخفايا المستورة في جوانب الحياة ومنعطفاتها التي

قد يضل فيها الإنسان العادي ، فيبتغي من وراء أحداث رواياتـه- كمـا سرى - الكشف عن الدلالة والمغزى العام لما يجرى أمام أعيننا ، ويصل إلى ذلك باختياره أحداثاً وشخصيات ثم يربط بينـها ربطاً مبرراً قابلاً للتصديق .

شرق النخيل :

يضفر الكاتب في هذه الرواية هموم الوطن بأحزان الفرد الذي يعيش الفشل بكـل ابعاده ، حيث ينطوى على ذاته ، ويفشل في الدراسة والحـب معـاً ، ويقـع فـي براثـن المسكرات ، ولكن في النهاية يتخلى عن سلبيته ويتجلى وجهه الإيجابي .

ويبدأ الكاتب روايته من نقطة تتوسط الأحداث ، وهو ما يعكسه الراوى فـى حالـة فشـله وانكساره دون تمهيد بذكر الأسباب التي حدت به إلى هذه النتيجة ، وهي بداية تثير القـارئ وتدفعه الى خضم الأحداث.

واستخدم الكاتب المفارقة من خلال الارتداد إلى أحداث وقعت قبل زمن السرد الروائي فقد بلغ الراوي من الاستهتار حدا جعله يقابل المواقف المحزنة بعاصفـة من الضحك والسخرية ، وذلك عندما وصله خطاب صديقه سمير الذي يخبره فيه برسوبه هـذا العـام ، فأخذ يضحك ويطلب من أخته فريدة أن تزغرد ، ولما عرف والده الخبر صاح فيه : " ولماذا تضحك يا كلب ؟ ما الذي يضحكك ؟ وعندما بدأت أمي في البكاء صرخ فيها اخرسـى يا امرأة . ثم اختفى داخل البيت وهو يشتم ، وتعلقت فريدة برقبتي والدموع تـنزل سـريعة وغزيرة من عينيها السوداوين الجميلتين وهي تـهمس . لا تضحك . لماذا تضحك لماذا تكذب على يا أخي ؟ لماذا ؟ لا تحزن . لماذا تضحك ؟ لماذا ؟ .

وتلتحم مسير ة الأحداث مرة أخرى لتعبر عن الحاضر الذي يعيشه الراوى ، فتزداد دهشـتنا عندما يتكشف لنا عجز الراوي عن مجرد الحب ، أو معرفة سبب خلو الجامعة من الطلبـة في هذا اليوم ، ولكن حبيبته ليلى تخبره بأن مظاهرات خرجت اليوم تندد باحتلال اليـهود لسيناء ، بيد أنها تفشل معه في تجريده من حالة الإحباط التي تلازمه فتقول له : " أنا أعـرف أنـك تشرب كل ليلة . فكرت كثيراً وعندى رأى . لا . لن أنصحك أن تكف عن الشرب . ولكن أنـت الآن لا تفعل شيئاً أبداً . لا تأتى إلى الكلية ولا تقرأ كما كنت تفعل من قبل . إن كنت لا تريد حضـور المحاضرات فلا تفعل ذلك الآن . ولكن تستطيع على الأقل أن تأتى إلى الكلية وأن تقرأ كما كنـت تفعل منذ عامين . منذ ثلاثة أعوام ربما ؟ لا أذكر . ولكن أرجوك أن تكف عن الضحك .

ويبدأ الحدث في التطور والنمو لا من خلال حركة الحاضر ، ولكن عبر تداعيات الماضي بأن يتحرك وعى الراوي في إطار زمن الماضي ليعرض صوراً منه بطريقة منتظمة عن طريق الاسترجاع والاستحضار . فالراوي ما هو بالطالب البليد أو العاجز عن إتمام تعليمه بضربة واحدة ، وإنما إرادته قد دب فيها خور سبب له هذه المحنة في الدراسـة والحـب ودفعه دفعا إلى الخمر . وكما يذكر أحد الباحثين بأن هناك صلة بين تطور الأحـداث فـي الرواية وبين ما يسمى " المحال ، أو البيئة ، أو الجو العام ، إذ ليست الحكاية معزولة عن مجالها الطبيعي و الاجتماعي . ولا وجود كذلك في المجتمع لأفراد معزولين . وإنما بستلزم | تصوير موقفهم -

موضوعيا- أن ينظر إليهم مرتبطين اشد رباط بمجتمع خاص في فترة معينة وبيئة طبيعية خاصة ، وإلا جاءت القصة متكلفة ، وفقدت ما يبررها .

وتأتي أحداث الفصل الثاني لتصور انجذاب الراوى إلى إطاره الاجتماعي في القرية الصعيدية وتأثره بهذا الإطار ، ويعتمد الكاتب على تداعيات الماضي والمونولوج الداخلي الذي يفرغ محتويات الوعي . لقد أصبح كل شيء في الدنيا ماسخا أمام وعى الراوي نتيجة ما حدث عن نهاية الصراع الذي نشب بين عم الراوى وأولاد الحاج صادق على أرض الحديقة الأرض التى ورثها عمه عن جده , وانقسمت أسرة الراوى على نفسها بين مؤيد للتخلى عن الأرض ، وهذا رأى والد الراوي الذي يقرض الناس بالربا ، وبين معارض متشبث أحقيته في امتلاك هذه الأرض . وهذا رأى عم الراوى يحاجج أخاه قائلا : " كانت هذه الأرض كلها رملا وحسكا وزرعتها بيدى شجرة شجرة . والآن يريدون أن ياخذوا أرض الحديقة وتريدني أن أسكت ؟ وماذا أقول لأبي في قبره حين أنام جنبه ؟ .٠

و تنمو الأحداث ويشتد الصراع بين الأطراف المتناحرة ، حيث نتعرف على ذلك من خلال وعى الراوي الممتد على شكل تيار من الانطباعات المتتالية والمتفجرة في ذهنه وإحساسه بما كان وما هو كائن . ى وقد حرص الكاتب على تشويق القارئ عندما استخدم المونولوج الداخلي الذي يفضح الإضطراب النفسي والفكري عند الراوي ، دون أن يفصح لنا عن الحدث الذي غير مجرى حياة الراوي : " ما الذي حدث ؟ لم يحدث شيء ولكن قلبي أخذ يدق بعنف واندفعت الدموع التي ظلت حبيسة طول النهار ، لكنني عرفت أيضا ساعتها أني أجبن من أن أموت ولو أردت . كان باستطاعتي أن أفعل ذلك من قبل وأن أموت لسبب . فقد أدركنا منذ ذلك اليوم البعيد ، حين عدت من القاهرة في إجازة السنة الثانية ، أن شيئا سيحدث . أدركته أنا وأدركه أبي وهو يجلس على دكته العالية في صحن البيت وبجواره عمى .. " وهكذا يعتمد الكاتب على الاسترجاع كعنصر مشوق للقارئ ، فعندما باءت محاولة الراوى في التوصل إلى حل ينهى المشكلة بسلام انسحب من حلقة الصراع وسافر إلى القاهرة تاركا عمه وابنه حسين وحيدين أمام أسرة الحاج صادق . وهنا يعتمد الكاتب على الحلم في تطور الحدث بما يمثل من دلالة فنية ليساير طبيعة البناء الروائي ، فأوقع الراوى تحت عند الراوى وطأة الحلم الكابوسي المزعج ، والذي يصور حالة الاضطراب النفسى عند الراوى وبعكس الصراع الذي خلفه وراءه في قريته .

ولكن سرعان ما تصل برقية إلى الراوى من والدته تخبره بما حدث لعمه وابنه ، فيعود ثانية ليصطدم بالواقع المر ، فقد قتل أولاد الحاج صادق عمه وابنه حسين وقت خروجهما من المسجد يوم الجمعة ، " وانكفأ الابن يحضن الأب والأب يحضن الابن والدم يجرى مع الدم رجع دم الابن إلى أبيه ورجعاً معاً لتراب الأرض متوضئين مصلين طاهرين .

وفي هذه اللحظة الكاشفة عن الحدث بدأ ينمو حدث آخر على مستوى الوطن ، ولكن هذا الحدث تشكل في زمن الحاضر الروائي ، عقب عودة الراوى إلى مسكنه ، حيث تقص عليه سوزى تطور أحداث المظاهرات في ميدان التحرير . واعتمد الكاتب على المقابلة الساخرة في تطور الحدث ، وأجرى ذلك على لسان سوزى عندما حكت مشهداً لرجل عجوز برفقة ابنه الشاب داخل إحدى عربات الترام ، ففي الوقت الذي يدعى فيه العجوز أنه صاحب مظاهرات

مؤثرة ضد الإنجليز ، وشى للمعسكر عن طالب مجروح يختبئ في الترام ، لأنه يرى في مظاهرات الطلبة التي تنادي بتحرير سيناء تخريبا للبلد التي لم تستعد بعد للحرب ، وفي هذه اللحظة " قام ابنه الذي كان يضع يده على وجهه ثم اندفع يجرى خارج الترام وهو يبكي ويصيح بلادى بلادى فتلقفه العسكر وصرخ الأفندى وهو يهم وراءه يا ولد وقام يصرخ في العساكر الذين يسدون باب الترام لا تضربوه . هذا ابني . ابني أنا . لكن أحدهم لكزه في صدره بعصاه وصرخ فيه : ارجع مكانك يا أفندى . فانحط مكانه . " هذا التقابل الحاد في المواقف ، والذي يعالج به بهاء طاهر المشكلات ، ويطرح القضايا ، ويطور الأحداث والشخصيات – يعكس الفجوة التى تعمقت بين الأجيال وبعضها . مثلما نرى التقابل مرة أخرى يدهش الراوي حينما علم أن صديقه سمير الذي يشاركه السكن قد عدل عن حياة السهر والعربدة مع سوزى وصاحباتها إلى الاهتمام بأمور السياسة وقيادة المظاهرات ، فتتطور الأحداث عقب عودة سمير إلى مسكنه ، حيث يعلم من الراوى باقتحام الشرطة لشقتهما بحثاً عنه ، فيصطحب الراوي وسوزي إلى خارج الشقة متوجها إلى ميدان التحرير مقر المعتصمين ، وحيث ليلى التي رفضت العودة إلى منزلها بعد أن خيم الظلام على المعتصمين ، فأدرك سميرأنها تعيش أزمة حب ، ، وأن الراوي هو السبب ، كما أنه الوحيد الذي بمقدوره ردعها عما انتوته ، ولكنها تلقن للراوى درسا قاسيا في حب الوطن بعيدا عن الأزمات الذاتية ، فتستيقظ عزيمة الراوي بعد طول ثبات ، ويحطم قيوده بالمشاركة والتوحد مع الجماهير الغاضبة .

قالت ضحى :

يعالج بهاء طاهر من خلال أحداث هذه الرواية القضايا التى تعكس فساد الأوضاع السياسية وتناقضاتها في الداخل والخارج مع القضية الخاصة التي تدور حول قصة حب عذبة بين الراوي وزميلته ضحى · وقد حاول الكاتب أن يوهمنا – منذ البداية - بواقعية أحداث روايته ، وذلك بتحديده لزمنها في أول الستينيات ، وفي اليوم الذي تلا التأميم ، كما اعتمد على التتابع السببي أو المنطقى في عرض الحدث ، حيث النمو التدريجي المتسلسل ، بدءاً بالعلاقة التي نشأت بين الراوى وضحى داخل مكتبهما الذي يقع أمام البورصة ويختص بمراقبة التنظيم والإدارة . لقد وقع الراوي في حب هذه السيدة المتزوجة ، ولكن حبه محاصر بالصمت والياس ، لأن ضحى زوجة تنتمى مع زوجها إلى طبقة أعلى بكثير من طبقة الراوي ، وهي تحوط نفسها بسلوك جليل لا يغرى بالتودد ، ولكن لأنهما يعملان في مكتب واحد ويغادرانه فى وقت واحد مالبثا أن تخطيا هذا الحاجز الطبقي والنفسي ، وانعقدت بينهما أواصر زمالة وصداقه طيبة . وتتطور أحداث الرواية بمجرد أن سعى الراوي داخل مبنى الوزارة في توظيف سيد القناوى منادى السيارات أمام البورصة قبل إغلاقها ، واستطاع حاتم صديق الراوي ووكيل إدارة المستخدمين أن يلحق سيد القناوي بالعمل ساعيا في إدارته . وأظهر سيد القناوي نشاطاً ملحوظاً في الأعمال النقابية ، فقد أمن بمبادئ الثورة ، وتعلق بتوجهاتها

، فانضم إلى الاتحاد الاشتراكي ، ثم جند وسافر إلى اليمن ليشترك هناك في الحرب . ويقطع الكاتب في كثير من الأحيان سير الأحداث ليرتد إلى ماضي الشخصيات ، فنـزداد علوقا بها أو نفوراً منها ، ومن ذلك حديث الراوي عن علاقته بحاتم ، منذ أن كانا زميلين في فؤاد الأول الثانوية ، ثم صديقين في كلية الحقوق ، وبعد التخرج عملا معاً في الوزارة نفسها . ويحكى ماضيهما كفاحاً مشرفاً عندما كانا يشتركان في المظاهرات ضد الإنجليز والملك ، ولكن الحال قد تغير وتفرقت بهما السبل بعد العمل الحكومي ، فدخل حاتم هيئة التحرير ، وبرزت موهبته في حفظ اللوائح والقوانين ، فسبق الراوى بدرجتين ، وأوجد لنفسه سنداً بالتحاقه في عضوية التنظيمات السياسية الجديدة ، فأصبح عضواً بارزاً في الاتحاد الاشتراكي ، وبرغم ذلك فإننا لا نستطيع أن نجزم برأي قاطع فى الحكم على مشاعره تجاه الثورة ، لأنه ساير الوضع القائم ، وتمسك بقواعد اللعبة ، واحتمى بالانضمام إلى التنظيمات التي أوجدها الاتحاد الاشتراكي . ومع تطور الأحداث نعرف أن الراوي قد عقد العزم على أن يبتعد عن السياسة ، واكتفى برصد الأحداث عن بعد دون أدنى مشاركة منه في صنعها ، فعندما سألته ضحى عن رأيه في الثورة أجابها : " لايهم أن أكون معها أو ضدها . أنا مجرد موظف . لا أفهم كثيرا في السياسة ولا أريد أن أفهم ..لم أقل لها إن السياسة كانت ذات يوم مأكلي ومشربي . " ومع تقدم الأحداث نكتشف السبب الذي حدا بالراوى إلى التنازل عن طموحاته ، وقناعته بالبقاء في وظيفته الصغيرة منذ أن عرف طاقته على عدم الاحتمال بعد ان كان قد صرح ، وهو طالب ، باسم صديقه حاتم أمام الشرطة ، وذلك حينما اشتركا معاً في مظاهرة ضد الثورة ، فانهار أمام مشاهد التعذيب والضرب ، وعرف من يومها أنه غير أهل للصراع الطويل ، وأنه ليس كبيراً بما فيه الكفاية .

بيد أن الراوى ينتظر بفارغ الصبر في مكتبه المهمل تنفيذ منحته الدراسية إلى روما وتنفرج أزمته بفضل نفوذ ضحى ، ويسافران معا إلى روما . وهنا يتحول سير الأحداث بانتقال بطلى الرواية من القاهرة إلى روما ، حيث يعيشان حبا أسطورياً ، يمتزج فيه الواقع بالحلم والوهم ، وتضحى ضحى فتاة شاعرية المزاج مقبلة على الحياة ، تتذوق الجمال في الأزهار ، وترى فيها معانى أعمق وأشمل مما يراه الناس ، وتخاطب الأطلال وتعيدها إلى حياتها الأهلة الأولى ، فيعجب بها الراوي ، ويزداد فتنة بها .

وتتصاعد الأحداث في خطوطها المتراكبة بحذق حتى تصل إلى ذروتها ، فذات يوم تعتكف فيه ضحى داخل حجرتها ، وترفض الخروج في صحبة الراوي وباولا ، هذه الفتاة الإيطالية التي تشرف على إدارة الدورة ، فيقضي الراوي المساء مع باولا في ملهى ليلى ، وهناك حاولت باولا تجنيد الراوي في نشاط الجاسوسية ، ولكنها لم تفلح ، بيد أنه يعلم منها أن ضحى لزمت غرفتها بالفندق لأنها أجهضت جنينها بعد أن حملت من الراوى سفاحا وتتلاحق الأحداث عقب تحول العلاقة بين بطلي الرواية إلى النقيض ، فتقطع ضحى صلتها بالراوي ، وتصد محاولاته لكي يستعيد حبها ، أو لكي يعرف سر ما حدث لضحى من تحول عجيب إلى جهة الشر والهدم والخيانة . ويستعين الكاتب في ذلك بالمناجاة التي تعبر عن وعى الشخصية وصراعها النفسي ، ومن خلال المناجاة يوظف الكاتب الأسطورة لتعين على تنامي الأحداث وتلاحقها .

وعقب عودة بطلى الرواية إلى القاهرة تتدهور الأمور ، وتسير القصة فى خط هابط باستمرار نحو عطب العلاقة الشخصية تضافرا مع فساد الأمور على المستوى الاجتماعي والسياسي . وتبدو ضحى امرأة أخرى في مظهرها وجوهرها ، فاصبحت تشارك سلطان بك وكيل الوزارة فساده واختلاساته ورشوته ، كما أدارت بيتها للقمار ، في الوقت الذي راح فيه الراوى يدفن همومه وينشد سلواه في الجلوس على المقهى يلعب النرد والشطرنج ويجرب الجنس مع بغي تعيش وسط المقابر .

وفي هذا الوقت يعود سيد القناوي من حرب اليمن بعد أن فقد إحدى ساقيه ، وتعلم درساً قاسياً من جراء هذه الحرب المغمورة التي أنهكت مصر ، وكشفت عن فساد بعض المنحرفين .

وتتلاحق الأحداث عقب تتبع سيد القناوى فساد وكيل الوزارة وضحى هانم ، وكان من بين ذلك إنفاق خمسة آلاف جنيه في رحلة وهمية إلى بور سعيد ، وكانت ضحى هي المشرفة عليها ، وكتبت بخطها وجوه إنفاق المبلغ في تلك الرحلة التي لم تكن . وهنا استخدم الكاتب أسلوب المفارقة ليبرز تفشي الفساد داخل أروقة السلطات التنفيذية فبرغم نزاهة سيد القناوى ، فإن " كل شيء كان يجرى لصالح سلطان بك وكيل الوزارة . شهد عمال الوزارة أنهم سافروا إلى بور سعيد ظهر الخميس وعادوا وقدموا إيصالات اشتراكهم في الرحلة.وشهد صاحب الفندق في بور سعيد أن كل العمال باتوا عنده ، وقدم سجلات الفندق وأرقام الغرف التي شغلوها . " ومن ثم ، حاق الخطر بسيد القناوى ، وأصبح متهما بالكذب وتلفيق التهم ، وعندما استنجد بالراوي الذي بدأ يخرج من صمته ويعود إلى ماضيه المشرف في بتر رؤوس الأفاعي ، تضامن معه ، وشرع يصفى حسابه مع عبد المجيد زوج أخته وأحد أعوان وكيل الوزارة ، وذلك عندما وجده يقلب أوراقه الخاصة في حجرته لعله يعثر على شيء يدين به سيد القناوى ، فانهال عليه الراوى سبا وصفعاً ، ولم يكتف بطرده من الشقة وحده ، بل طرد معه أخته سميرة قائلا لها " احتملتك وأباك يا سميرة .. احتملتك أربعين عاماً . يكفى هذا . عاشت الحية طويلا في هذا البيت أيضاً . ها هو الباب مفتوحاً فاخرجي . معه إن أردت . " .

وتنتهى الأحداث بظهور الحق ، فقد فات المدبرين أمر صغير : " كان هناك تحقيق آخر بجرى في نفس الوقت في شركة السياحة . وكان وكيل النيابة هناك يجرى التحقيق بطريقة أخرى ، كان يطلب العدل ، فوجد أن سيارات الشركة لم تتحرك من مكانها ، ولم تنقل فى ذلك التاريخ عمالاً إلى بور سعيد ولا إلى غيرها ، وأن كل الحسابات عن تنقلات الرحلة مزورة ، فأعيد التحقيق في الوزارة من جديد .

وتأتي ضحى من جديد إلى مكتب الراوي المتعطش لرؤيتها وسماعها ، فلم يكن بوسعه أن يكرهها بعد هذا الحب ، وتخبره بانها قدمت استقالتها من العمل كما طالبها بذلك وكيل الوزارة لإنقاذه شخصيا ، ثم تودع الراوي وداعا أخيرا ، وتبشره بأنها ستعود ثانية ، يملأها الخير والحب ، وتسعى للجمال والعدل في كل شيء .

خالتي صفية والدير :

يرتبط الحدث بالواقع الاجتماعي الذي يشير إليه محتوى النص ، وذلك لأن الحدث لا يدور في فراغ ، وإنما يوهم – غالبا- بأنه يرصد تجربة إنسانية في واقع محدد ، لوجود متعين على خريطة مجتمع من المجتمعات ، لأن الفنون السردية من أكثر الأنواع الأدبية إيهاماً بأنها تعكس حركة الواقع ، وتصور مسيرة أفراده ..

وتدور أحداث هذه الرواية حول عاطفة الحب في مواجهة الثأر ، لكن بهاء طاهر بريد لعمله أن يكتسب طابعاً قومياً ، فلا يكتفى بتصوير الصراع بين وحدة المدافعين عن الحب في القرية في مواجهة قوى الثأر والانتقام ، بل يحاول توسيع نطاق هذا الصراع لتصبح القربة وطنا قوميا يشمل مصر والعالم العربي بأسره .

وتبدأ الأحداث بطيئة ، نتعرف من خلالها على العلاقة الوثيقة التي ربطت بين المسلمين والمسيحيين في قرية الراوي ، فيتبادلون الزيارة وتقديم الهدايا في المواسم والأعيادويستعينون فيما بينهم بمشورة أهل الخبرة في أمور الزراعة ، وكذلك نتعرف على بعض الشخصيات الرئيسية في الرواية ، وعلاقاتها داخل إطار القرية الصعيدية . وأهم علاقة نراها عبر توجس الراوي الصغير مثل بقية أهل قريته عن العلاقة التي ربطت بين صفية وحربي ، فقد استشعر الجميع أنه لا مناص من ارتباط مصير كل منهما بالآخر عاجلاً كان أم أجلا . " كان هناك قبل كل شيء آخر إحساس في بيتنا وخارج بيتنا بأن صفية لحربي رغم أنه لم يطلبها من أبي قط بل كان يعاملها مثل بقية أخواتي معاملة الأطفال ، ويرجع اهتمام أهل القرية بمصير بطلي الرواية إلى أنهما يتيمان كما أنهما قريبان لوالدالراوى وهنا يلعب عنصر التشويق دورا مهما في عرض الحديث ، فعلى غير المتوقع عند اهل القريةأن يأتي حربى بصحبة خاله القنصل الذى جاوز الستين من عمره إلى بيت والد الراوى كى يخطب القنصل صفية لنفسه. وتلجم المفاجأة لسان والد الراوي الذي يرعى صفية بين أولاده ، بل ويصدمه حربي بقوله : " إنه شرف لأي بنت أن يتزوجها البلك ويرفع مقامها".

وعندما علمت صفية بموافقة حربي على زواجها من خاله البك أعلنت رايها بالموافقة على هذه الزيجة ، وقررت مسبقا أنها ستلد للبك ولدا يرثه ، وتتوالى الأحداث عقب زواج صفية من البك ، وإنجابها وريثا للبك طالما انتظره وحلم به ، ولما سمع حربي بمولد حسان " راح يطلق النار في الهواء وراح برقص وهو يقول " والله وربنا كتب لك الفرح يا خال .. والله وربنا عوض صبرك وأعطاك على قدر طيبة قلبك، وراح حربي يوزع الشربات بنفسه على الرجال الجالسين في الديوان . " ولكن مقدم هذا الوافد الجديد أصبح نقطة التحول الكبرى في أحداث الرواية ، وبدأ مع مولده الصراع الأساسي بين الشخصيات . ففي الوقت الذي أعرب فيه حربي عن صدق فرحته بمقدم ابن الخال ، أوجدت الشكوك لدى الخال مكانا عندما صدق الوشاية بأن حربي يريد قتل حسان حتى لا يرث منه أملاك البك . وتتحرك الأحداث عبر الصدفة ، وبرغم أهمية المصادفة ووظيفتها الفنية في توجيه الأحداث ، فإنه ليس من المنطقي أن تقوم الحياة بأسرها على مجرد صدفة ، بمعنى أن المصادفات لا ينبغي أن تشكل الأحداث الرئيسية وإنما تستخدم في الأحداث الثانوية للإيهام بالواقع ، حتى لا تبدو الشخصيات كأنها أوراق في مهب الرياح .وذلك عندما تحطم زجاج الحجرة التي ينام فيها حسان ذات ليلة ، مما دفع البك إلى محاولة الانتقام البدئي من حربي ، فاستعان بالغرباء المسلحين ، وأمرهم بانتزاع حربي وربطه إلى جدع النخلة ، وبدأ في تعذيبه رغم توسلات

حربي لخاله بأن يقتله بيديه ولا يفضحه هكذا فذلك أكرم لكليهما ، ويرفض الخال طلب حربي ، وفي لحظة ألم عظيم وغضب شديد تخلص حربي من قيده ومن مقيديه ، وصوب بندقيته إلى صدر الخال مطلقا رصاصة واحدة أصابت البك في مقتل ، وهرب حربي بعدئذ ناحية الجبل . وتتلاحق الأحداث عقب مجيئ والد الراوي إلى موقع الحادث ، فيبحث عن حربي ، ويقنعه بتسليم نفسه للشرطة ، ولما حكم عليه بالسجن لمدة عشر سنوات أصبح والد الراوي الزائر الدائم لحربي في محبسه .

وتزداد رغبة صفية في الثأر من حربي ، وبدأت تعد طفلها لقتل حربي حينما يخرج من السجن ، وتغيرت ملامحها الجميلة ، وتحولت إلى كائن مخيف يرهب الرجال قبل الأطفال وظهر عليها نوع من الخيل ، فلا تكاد تصدق مصرع البك ، " فحين تؤنب الخدم في البيت تقول إن هذه الفوضى لا تعجب البك ، أو ماذا يقول البك لو رأى ذلك ؟ أو أن البك يفضل أن تزرع أرض الحوض الشرقي قصبا ، وهكذا .. كانت تقول هذه الأشياء بهدوء وثقة حتى أن الغريب كان يعتقد أنها تتكلم مع شخص موجود في الغرفة الأخرى . ويشتد الصراع عقب علم صفية بخروج حربي من السجن لأسباب صحية ، واقامته الدائمة في مزرعة الدير . ويتوافق مع هذا الحدث قدوم " المطاريد " إلى الدير لزيارة حربي ، فثمة صداقة ربطت بين حربي وبين فارس زعيم المطاريد وهما في السجن ، ولم يمانع رئيس الدير هذه الزيارة شريطة أن يخرج حربي إلى المطاريد خارج أسوار الدير . وهنا يتحول سير الأحداث من الخاص إلى العام ، كعادة الكاتب في أعماله ، حيث تأتي زيارة المطاريد للقرية عقب هزيمة 1967 ، فالحكومة عاجزة عن القبض عليهم ، وكل ما ترجوه وتوسط له والد الراوي ألا يتجمهر المطاريد في المدينة وهم يستعرضون أسلحته عندما يهبطون من القطار في الأقصر ، وذلك في الوقت الذي تفجرت فيه روح الوطنية بين أبناء الأقصر ، ولم ينج من ذلك المطاريد أنفسهم عندما أعلن قائدهم فارس عن رغبتهم في الاشتراك في المقاومة لطرد اليهود من سيناء ، لكن مسئول السلطة رفض طلبهم بحجة واهية تكشف عن ضعف النظام الحاكم ، لاعتقاده بأن المطاريد ألعن من اليهود إذا ما تمكنوا من طرد اليهود من سيناء .

وذات مرة أطلق فارس الرصاص على حنين أحد أتباعه من المسيحيين لأنه ألمح إلى إمكانية مهاجمة الدير والاستيلاء على ما به من ذهب ولذا يطرده فارس من صحبته ويتحول حنين إلى قاطع طريق ، فتغريه صفية بالمال كى يقتل حربي داخل الدير ، ويتنبه المقدس بشاى إلى وقع حوافر فرس حنين ويحذر حربي في الوقت المناسب لتخطئه الرصاصة ، ويطلق حربي رصاصة على حنين فيردية قتيلاً .

وتبدأ نذر النهاية عندما اشتد المرض على حربي ولم تفلح معه سبل العلاج ، فيموت بين أحضان والد الراوي ، وتلاشي بموته هدف صفية في الثأر مثلما تلاشت رغبتها في الحياة وكأن ما حرمت منه في الدنيا ستناله في العالم الآخر ، فيصيبها الهذيان أثناء مرضها الأخير ، وتبوح بما في داخلها من حب عميق لحربي ، وتعلن لوالد الراوي عن قبولها

للزواج من حربي إذا ما تقدم لخطبتها ، وتتغير أحوال القرية بعد موت بطلي الرواية، وبعد ترحيل المقدس بشاى إلى مستشفى الأمراض العقلية ، فالراوي يتخرج فى كليه الآثار ، وتزوج جميع اخواته ، ويموت والده ويدفن في المدينة المنورة ، ويرصف الطريق المؤدي

إلى الدير ، وتدخل الكهرباء كل منازل القرية ، ويبدأ السائحون في زيارة قاعة الدير لرؤية أثاره ، ولكن يبقى تساؤل الراوي في آخر الرواية عن العلاقة بين المسلمين والمسيحيين في قريته الآن.

الحب في المنفى :

تعتبر هذه الرواية من أكثر روايات الكاتب تعبيراً عن رقة الحب واختناقه ، ولكن أحداثها الغرامية تأتى متشابكة مع محاكمة العالم اجمع فوق مسرحه الفسيح ، ويؤدي الرعب والظلم والقهر أدوار البطولة في مقابل بطلي الرواية اللذين يتوحدان من أجل الحياة ، لكن العالم لا يريد لهما ذلك . ويضعنا الكاتب منذ البداية أما الحدث العاطفي ، مستخدما المونولوج الداخلي في تقديم الحدث الذي يكشف سريان الحب بينالراوى وبريجيت ، فكلاهما منفى عن بلده ، وكلاهما مطلق ، وقد جمعهما العمل في مدينة أوربية مجهولة الاسم . ويجذب الكاتب بهذه الطريقة المشوقة ذهن قارئه إلى متابعة الأحداث ، فيرتد به بعد هذا التقديم إلى البداية ، وكيف استطاعت المصادفة أن تجمع بين الراوي وبريجيت من خلال مؤتمر تعقده لجنة الأطباء الدولية لحقوق الإنسان ، لمناقشة انتهاك حقوق الإنسان في شيلي . وكان الراوي يعمل مراسلاً صحفياً لصحيفته بالقاهرة ، وكانت بريجيت تقوم بأعمال الترجمة في هذا المؤتمر ، فثمة مواطن من شيلي يدعى " بيدرو " استطاع الهرب من شيلي ، وجاء ليروى ما تعرض له من تعذيب على أيدى رجال الأمن الوطني هناك . بيد أن الكاتب اعتمد في تقديم أحداث روايته على المونولوج الداخلي بشكل مكثف ، وقد أتاح له استخدام ضمير المتكلم فرصة في تقديم وعى الشخصية واستحضار الماضي لكشف ما خفى من شخصيات عالمه ، فيتذكر الراوي – وهو في طريقه إلي المؤتمر – دواعي الخلاف الحاد الذي نشب بينه وبين زوجته السابقة منار ، حيث لم ينصلح حالهما ، وتحتم عليهما أن ينسحب أحدهما من الآخر فكان الطلاق رغم إنجابهما لخالد وهنادي . ويرتد الراوي إلى الزمن الحاضر ليقدم أحداث المؤتمر ، وبعرض صورة منفرة لوحشية التعذيب في شيلي . ويلتقي الراوي في نهاية المؤتمر بصديقه إبراهيم المحلاوى الماركسي الذي يعمل صحفيا في إحدى صحف المقاومة الفلسطينية ، في بيروت ، وقد جاء إلى هذه البلدة آملا في تعاون صحفي غربي يستطيع من خلاله كشف وجه إسرائيل القبيح أمام الرأي العام الغربي ، بنشر ما تقوم به إسرائيل من أعمال تعذيب وقهر لرجال المقاومة ، ويتجاذب الراوي مع صديقة اطراف الحديث عن الماضي السياسي لكل منهما ، وكيف طالته المحنة في عهد السادات كذلك يسترجعان مشاكلهما الخاصة سواء بترك كل منهما للمرأة التي احبته في القاهرة ، أو بالحديث عن العداء القديم بينهما في الصحيفة نتيجة اختلاف توجهات كل منهما السياسية والفكرية . وتتطور الأحداث عقب تعرف إبراهيم على الصحفي برنار الذي يهتم بقضايا الإنسانية بشكل عام ، ولكنه لم يعط و عدا لإبراهيم بالمساعدة ، لأن الصهيونية مستشرية في الإعلام الغربي ، وتتهم كل من يكشف حقائقها للرأي العام بأنه إرهابى يعادي السامية . ويعود إبراهيم إلى لبنان بعد فشله في مهمته لينقل للراوي أخبار الاحتلال الإسرائيلي للجنوب اللبناني . وفي هذا الوقت سرعان ما يلتقي الراوي ببريجيت ، وسرعان ما تألفا وتحابا ، فكلاهما ترك وراءه في بلده حياة خاصة قاسية ومحطمة ، فتحكي بريجيت للراوي عن سبب طلاقها من " ألبرت " الغيني ، وكيف وقف العالم ضدها في بلدتها النمسا ،

وحرمتها العنصريـة مـن جنينـها ثم من زوجها الذي خان قضيته وراح يراسل الديكتاتور ماسياس حاكم غينيا ، ومـن ثم هاجرت بريجيت من النمسا لتعمل مرشدة سياحية في هذه البلد . وهنا تسير أحداث الرواية في خط زمني طولي ممتد ، حيث يعرض الكاتب في رومانسية عذبة شفافية الحب بين الراوي وبريجيت ، برغم تجاوز الراوي لسن الستين ، في حين لـم تتجاوز بريجيت السابعة والعشرين من عمرها . وقد اكتملت علاقتهما مع بداية الاعتـداء الوحشي الإسرائيلي على لبنان عام ١٩٨٢ . وراح الراوي يتابع المجازر الإسرائيلية في لبنان ، فقد فرضت إسرائيل الحـرب الشـاملة بحجة غريبة ، حيث ادعت أن شخصاً مجهولاً أطلق الرصاص على السفير الإسرائيلي في لندن ، ومن ثم أرسلت " الدبابات والقنابل تطير وتدك ، والطائرات تقصف وجنود إسـرائيل الأصحاء يبتسمون في وجهي على الشاشة وهم يرفعون رشاشاتهم بعلامات النصر ، وفى المخيمات يجرى الأطفال العرايا والأمهات بالشباشب البلاستيك وهن يلطمن الوجوه . " ويستخدم الكاتب المقابلة لكشف المفارقات الساخرة من ضعف الأنظمة العربية ، ففي مقابل هذا الاعتداء الوحشي كانت " مصر تعرب عن الأسف و لجنة الاقتصاد تعقد اجتماعا لبحث الخطة الخمسية . وصور تسقط وصيدا تسقط ومخيم عين الحلوة يبـاد ومخيـم الرشيدية ومخيم المية مية كلها تسقط وتحترق ، و السعودية تعرب عن الأسف وتعلن ثبـوت رؤية الهلال ، وتبعث رسائل للملوك والرؤساء . والجزائر تستنكر وتعلـن تيسـيرات جديدة للمستثمرين الأجانب . والطائرات فوق بيروت ، ٢٠٠ قتيل و 400 جريح و ٩٠ قتيلا و ١٨٠ جريحا . أرقام تنقلها الأخبار لا غير .. وشارع بأكمله يحترق وتفقد كـل عمـائره واجهاتها بعد ضربه بالقنابل الفراغية ، وتبدو في الصور بقايا الحياة في الغرف العارية . وتأتي بريجيت لتصرف الراوي عن سماع هذه الأخبار المحزنة ، وذلك لعلمها بمضاعفـات الأزمة القلبية التي يعاني منها ، وتأخذه إلى مقهى " إيلين " ، وهي زوجة " يوسف " طـالب الإعلام المصري الذي هرب من ماضيه السياسي في عهد السادات بسبب مشاركته فـي الإضرابات والاعتصامات الرافضة لسياسة الانفتاح ، واستقر – عقب وصوله لهذا البلـد زوجا لإلين التي تكبره بعشرين عاماً ، وعاملاً في مطعمها ومقهاها . ولكن حلمه بـالعمل الصحفي مازال يراوده ، فيتعرف على " الأمير حامد " القادم من إحدى دول الخليج العربي ، و الذي يفكر في إصدار صحيفة أو مجلة ، وكان الراوي أول من وقع عليه الترشيح ليرسـم خطة للصحيفة المزمع إنشاؤها . وهنا تمضى أحداث الرواية عقب مقابلة الراوي للأمير حامد إلى الهاوية ، حيث اكتشـف عقب هذه المقابلة أن الأمير حامد يعمل لخدمة عكس أهدافه التي يعلنها ، ويقع على أنصـع الأدلة التي تؤكد له ذلك ، حينما علم أن الأمير حامد شريك " إسحق ديفيديـان " اليهودي المصري الذي ترك مصر عام 1956 ، واكتسب جنسية هذا البلد الأوربي ، وهو مليونـير يمتلك نصف عقارات المدينة ، وأكبر تاجر للخيول العربية ، وأقوى المناصرين لإسـرائيل ، ومن ثم غلب الظن على الراوي أن الأمير وصديقه اليهودي يعملان لخدمة جهة أخـرى . ولكنه لما تحدث بحقيقة الأمير حامد أمام يوسف أصبح الأمير من أشد أعداء الراوي ، وبدا يعد العدة للقضاء عليه . ويكثف الكاتب عرض أحداث الغزو التتري الإسرائيلي للجنوب اللبناني ، والتي ينقلـها إبراهيم للراوي عبر الهاتف ، ويقف الراوي وبريجيت حائرين أما الضمير العالمي الذي لا يهتز لقول ابراهيم : " عندما وصلت إلى صبرا كانت الجثث تصنع حواجـز في أزقة المخيم ، حواجز يجب أن تعبر فوقها أن أردت أن تمر ، يجب أيضا أن تعبر رائحة الموت ، وسحابات الذباب ، في واحد من

الشوارع كانت الأرض زلقة .. غاصت قدمي ، كان هنـاك جير طرى على الأرض يغطى حفرة كبيرة ، من هذه الحفرة كانت تبرز رؤوس مهشمه وأذرع وسيقان مسودة .. "

وتتطور الأحداث عقب مشاركة الراوي وبريجيت في الإعداد لمظاهرة تندد بالمجازر الإسرائيلية في لبنان ، وبالفعل خرجت المظاهرة إلى ميدان البلدة ، وكانت خطب المتحدثين تحقيقا كاشفا لأبعاد المذبحة التي خططت لها إسرائيل بمساعدة من أمريكا ، وقام بتنفيذها الكتائبيون وجيش سعد حداد وقتلة مأجورون آخرون ، وشهد على ذلك جميـع المتحدثين وعلى رأسهم (رالف) الصحفي اليهودي الأمريكي ، على حين تفشل محاولة الأمير حامد في إفساد المظاهرة بتحويلها إلى صدام دموي مع شرطة البلدة عن طريق عيونه المنبثة بين المتظاهرين ، ونجحت المظاهر إلى حد ما في توضيح الرؤية أمام أجهزة الدول الغربية وتتطور الأحداث لتقدم محاولات الأمير حامد في القضاء على الراوي وبريجيت ، وتمكن بالفعل من تنفيذها ، بأن فقدت بريجيت عملها ، ولم تعد أمامها فرصة لعمل آخر فـي من البلدة ، في الوقت نفسه وصلت إلى الراوي رسالة من صحيفته بالقاهرة يبلغه فيها رئيس التحرير أنهم قرروا إلغاء وظيفة المراسل بحجة خفض النفقات .

لم تبق سوى النهاية بعد هزيمة الحب وتحطم الرقة أمام وحشية العالم ، فرحلت بريجيت بعد أن رفض الراوي مشاركتها في الموت الذي أرادته معاً ، وذلك عندما دفعت مقود السيارة التي يقودها الراوي كي تسقط بهما من حافة الطريق المرتفع . لقد أراد الراوي أن يصفى حسابه مع الأمير حامد قبل أن يرحل ، وكان هذا وهمه الأخير ، لكنه يفشل في ذلك بعد أن طاردته كلاب الأمير الشرسة ، فأدرك- حينئذ- أنه غير قادر على تصفية حسابه مع الكلاب ، ولم يطق الانتظار كثيرا ، فاختار أن ينزلق إلى الموت في مياه النهر تصحبه نغمات الناي الشجية ، حيث السلام والسكينة .

ب – الصراع :

تتميز الأحداث في الحكاية الفنية بطابعها الدرامي ، حيث الحركة والتوتر والمفارقة ، والإثارة ، والمفاجأة ، ويرجع ذلك إلى انتقاء الروائي للأحداث الديناميكية التى برصدها ، متجاوزا الأحداث الاستاتيكية بما فيها من جمود وركود وثبات . فالروائي يلتقط " ببصيرته الثاقبة المواقف الثرية التي تبرز خصائص الإنسان ، وتكشف عن صراعه الخالد مع ذاته ، ومع مجتمعه ، ومع قدره !. ولا تخلو الرواية من عنصر الصراع ، لأنها لابد أن تحتوي على عقدة أو مشكلة أو موقف معين ، أو ظروف خاصة ، و هذا كله يؤدي إلى نوع معين من الصراع ، أو الحركة ، أو التصرف الذي يؤدي في النهاية إلى النتيجة "

ويهدف الروائي دائما إلى أن يعكس نبض الحياة وحركة الأحياء ، بما فيها من صراعات وتناقضات ، من أجل مناصرة الحق ، ولذا تسعى صورة الإنسان في الرواية إلى التغلب على كثير من الأزمات التي تقع عليها سواء من نزواتها الذاتية ، أو من فساد واقعها الأسرى الخـاص أو من اضطراب واقعها الاجتماعي العام . ويتبادل الإنسان وقدره الصراع في الروايـة إلـى أن ينتصر أحدهما على الآخر ، ليفصح ذلك عن " رؤية أو وجهة نظر معينة للكاتب .

وتختلف دلالة الصراع ووظيفته من حدث لآخر ، وقد أهتم كاتبنا برصد الواقع الاجتماعي والسياسي في حالة ركودهما وازدهارهما ، سواء قبل الثورة أو بعدها ، وحاول تعرية المثالب التي تغلغلت داخل الأفراد والجماعات ، وداخل النظم السياسية ، من خلال الصراعات القائمة بين شخصيات عالمه الروائي .

ففي رواية " شرق النخيل " يتمثل الصراع الذي نشب بين طرفين داخل مجتمع القرية الصعيدية على قطعة أرض الحديقة التي يمتلكها عم الراوي ، ولكن أسرة الحاج صادق تحاول انتزاع هذا الحق والاستئثار بأرض الحديقة لنفسها . ويبلغ الصراع أشده ، وخاصة بعد أن فشلت محاولة الراوي لحل المشكلة سلمياً فالحديقة - محور النزاع- كانت أرضاً قاحلة أصلحها الجد بجهده ، وانتهت إلى ملكية الابن الأصغر ، ولكن أبناء الحاج صادق يدعون حقوقا قديمة ، ويلوحون بالبنادق في وجه عم الراوي ، وقد ساعدهم على الطمع فيها أن الأخ الأكبر - والد الراوي – مهتم بتثمير ماله عند أولاد الحاج صادق بالربا . وفي هذا الصراع يتخلى الأخ المرابي عن أخيه صاحب الحق الذي يقول له أخوك . لحمك ودمك وأنتظر أن تنصرني إن احتجت لنجدتك ولكن أصحابك أغلي عندك من أخيك ، أو لعلها مصلحتك . أنا أعرف يا أخي أن كثيراً من أرضهم مرهونة عندك وأنك تفرضهم ، كلهم . كل بيوتهم وكل واحد منهم له عندك حساب . وفي المقابل نجد " أولاد الحاج صادق دائما يتشاجرون مع بعضهم البعض ولكنهم يد واحدة على غيرهم ٠

وحين يتخلى الأخ عن نصرة أخيه فلا مجال لإدانة مواقف الأخوال والأعمام " عندما يقف الأخ مع أخيه أولا يأتي بعد ذلك دور الأخوال والأعمام .

وهنا يستخدم الكاتب عنصر النبوءة ليبرز ضراوة الصراع ، فيرسم جوا والحزن قبل انتهاء الصراع ، حيث يقول الراوي : " وبعد أن اختلف عمى مع أولاد الحاج صادق وتشاجر مع أبي حل في بيتنا صمت ثقيل . كانت فريدة مختفية معظم الوقت وعندما أراها لا أجسر أن أرفع عيني في وجهها . أما أمي فراحت تطلق البخور طول الوقت لتطرد الشر وتبكي كثيرا في غيبة أبي وتقول يا حزنك يا فريدة ، يا حزنك يا أم فريدة وأنا التي كنت أريد أن أفرح بفريدة وحسين هذا الصيف . ومن أين يأتيني الفرح وأنا أعيش في هذا البيت قلت تخرج فريدة من بيت الحزن فجاء الحزن إلى فريدة في البيت وحين تقول ذلك بلهجة أغاني المأتم تلطم فاطمة الصغيرة التي لم تكن تتجاوز العاشرة على خديها وتحثو التراب على رأسها ، وترى فريدة ذلك وتسمعه فتزداد انزواء ونحولاً ولم تنفع توسلاتي لأمي ولا زجري لفاطمة التي كنت أضربها أحياناً ، ولكنها ما أن تسمع أمها (تعدد) حتى تعود لما كانت تفعله . " ويحتدم الصراع ليشمل القرية كلها ، ويضعنا الكاتب في حالة ترقب موتور نتيجة تحفز الطرفين واستعدادهما لخوض تجربة مريرة تنهى المشكلة يقول حسين ، ابن عم الراوي : " أولاد الحاج صادق يركبون رأسهم ، العوضي أبو صادق يركب رأسه ويقول الأرض أرضه وسيأخذها . وأبى يقول لو مد أحد يده لفرع شجرة فسيقطع يده . كلام الدم في كل مكان والناس كأنه مولد ، ينقلون ما يقوله العوضي وينقلون ما يقوله أبي وكأنهم يتعجلون العراك والفرجة ، والحكاية جد . وانتهى الصراع بين الطرفين بمقتل عم الراوي وابنه حسين آنة خروجهما من المسجد عقب صلاة الجمعة ، وقد حمل مصرع حسين مع والده أمام المسجد كل الاحتمالات الممكنة لمنمى الصراع من جانبه ، فقد يكون حرصه على الموت سبيا لتخاذل

العدو عن إطلاق النار ، وقد يكون تعبيراً مباشراً عن الحب ، وقد يكون السبب الوحيد للحماية . يقول سمير للراوي : " نعم ربما ، كل ذلك ممكن وهو سر يخص حسين وحده ولكني الآن أفكر ربما يكون أيضا قد أراد أن يعطى مثلاً .. "

وقد أعقب هذا الصراع لون آخر من الصراع النفسي لدى الراوي إثر عجزه عن نصرة عمه و ابن عمه وقت الشدة ، وقد أتاح له ضمير المتكلم والمونولوج الداخلي أن يبرز صراعه النفسي "نعم ، الهم راسخ في الصدر ، وبصقة منيرة راسخة في الوجه ، لوشيء يزيح الهم والبصقة ؟ أردت أن أصنع النهاية لكني خفت . كانت دموع في عيني فغسلت وجهي من جديد ووقفت مستندا إلى الحوض " .

وقد أدى الصراع النفسي عند الراوي إلى الفشل في الدراسة والعجز عن الحب ، ولكن الكاتب أراد من تفاصيل الصراع حول الأرض في القرية ، وتأمل أطرافه ، أن يعطى تبسيطاً واختزالا وتكثيفا للصراع العربي الإسرائيلي حول أرض فلسطين التي ورد ذكرها في الصفحات العشر الأخيرة من الرواية .

ويجسد الكاتب في رواية " قالت ضحى " ألوانا شتى من الصراع تبعا لتعدد أحداثها الاجتماعية والسياسية والعاطفية . ومن ذلك الصراع الذي نبع من الرغبة في الحياة التي تقوم بها شخصيات مسحوقة من القرية ضد المستغلين لطاقاتها من الأثرياء ، فسيد القنائي تلقى منذ صغره إهانة أحد الإقطاعيين له أمام والده الذي لا حول له ولا قوة ، فيترك القرية فراراً من غطرسة الإقطاعي ، وينمو لديه لون من الصراع ضد المستغلين بعد الثورة ، فيتتبع فساد سلطان بك وكيل الوزارة وأعوانه ، ويقع على دليل إدانة ، وهو سرقة مبلغ خمسة آلاف جنيه من الوزارة بحجة إنفاقها على رحلة وهمية إلى بور سعيد . في حين " أن هذه الرحلة لم تخرج أصلاً ، لم يذهب أي عامل إلى بور سعيد . ويتصاعد الصراع لصالح المفسدين بعد أن تمكن سلطان بك وأعوانه من التأثير على عمال الوزارة و " اقنعوهم أن يقولوا في التحقيق إنهم سافروا إلى بور سعيد . لم يطأها واحد منهم ولكنهم سيقولون في التحقيق أنهم ذهبوا إلى بور سعيد وباتوا في فندق من الدرجة الأولى .. وكاد سيد القناوي أن يفقد ثقته في حكم العدالة ، فقد تحول إلى متهم بتلفيق الأكاذيب ومن ثم يؤنب نفسه قائلاً : " دخلت برجلي في مشاكل لا أفهمها . هذا بلد سلطان بك و ضحى هائم وكل إنسان يعرف ذلك . حتى في الاتحاد الاشتراكي طلبوا مني أن أسحب الشكوى وان اصفى المسالة مع سلطان بك . ثم راح يضرب كفا بكف وهو يقول في الأول يقولون حاربوا الفساد في كل مكان وحين ندلهم عليه يقولون لا نريد بلبلة في الجبهة الداخلية اكتب تقريرا والدولة تتصرف . وينتهى الصراع بين الطرفين بانتصار العدل كنوع من الاستبشار بمستقبل أفصل ، وذلك عندما اكتشف وكيل النيابة " أن سيارة الشركة لم تتحرك من مكانها ولم تنقل في ذلك التاريخ عمالا إلى بور سعيد ولا إلى غيرها وأن كل الحسابات عن تنقلات تلك العربة مزورة ، فأعيد التحقيق من جديد في الوزارة عندنا بوكلاء نيابة جدد .

ونرى لونا آخر من الصراع في هذه الرواية ، ويتمثل في نضال الراوي وصديقه حام ضد المستعمر الإنجليزي والملك قبل الثورة ، ثم ضد السلطة الحاكمة في عهد الثورة ، بيد أنهما تمكنا من الانتصار على المستعمر في صراعهما الأول من خلال مشاركتهما في المظاهرات

التي كانت سببا في طرد الإنجليز والملك من مصر ، ثم توهما بعد قيام الثورة أنه " سيتحقق العدل فلا يعيش ناس في بيوت كالجحور تملؤها القذارة ويملؤها المرض ، سيتعلم الناس فلا يصير جهل ، ستنمو مدائن وحدائق وسيمشى الإنسان عزيرا على الأرض ، لا يمسح الأطفال أحدية الآخرين ولا تتسول النساء في الطريق ولكننا رأينا ملوكا جددا وباشوات جددا يريدون أن يستولوا على البلد التي كنا مستعدين أن نفقد أنا وحاتم حياتنا من أجلها " ومن ثم بدأ صراعهما الثاني ضد رجال الثورة باشتراكهم في أول مظاهرة تندد بحكم البكباشية ، قد اتجهت إلى محل قيادة الثورة ولكن الراوي – على غير عادته- يشعر بالخوف ويستسلم في أول مواجهة مع السلطة وينهار أمام مشاهد التعذيب في المعتقل فيخون قضيته بالاعتراف علي أصدقائه في التحقيق ، وكان صديقه حاتم من جملة من اعترف عليهم ، " لم أغفر لنفسي هذه اللحظة أبدا. لم يعرف حاتم حتى الآن شيئا مما حدث ولكنني عرفت أني لست كبيرا بما فيه الكفاية لأهتم بالسياسة ولذا رضى الراوي بوظيفته الصغيرة دون ادنى طموح في المستقبل وقد شغل نفسه بصراعه العاطفي تجاه زميلته المتزوجة ضحى ، وقد أخذ هذا الصراع منحنى نفسيا ، لذلك كثر استخدام المناجاة ، والمونولوج الداخلي في إبراز معاناة النفس "وقضيت ليلة بأكملها أكتب خطابا كتبت حبيبتي ضحى حبيبتي إيسيت ثم شطبت حبيبتي ضحى واكتفيت بضحى إيسيت ، كتبت : وعدت يا إيسيت أن تضمي أشلائي من جديد هاأنا مبتور مبدد . هاأنا الآن أحتاج إليك . هاأنا الآن انتهى وأحتاج أنفاسك لترد لي ، مرة أخرى نسمة الحياة التي وهبتها لي في البدء" .

وفي رواية خالتي صفية والدير " تلعب المصادفة دورا فعالا في تغيير مسار الأحداث وتنشيط الصراع واحتدامه بين البك القنصل وحربي . والصدفة في إطار بناء الحدث لها وظيفة فنية ، وهي الإيهام بالواقع ، ذلك لأن الحياة الواقعية لا تخلو من المصادفات ، ولا يستطيع أحد منا أن يغفل الصدفة ، أو مجموعة من الصدف التي حولت مجرى حياته عند نقطة منها أو أكثر . " وبما أن الفن كيان تركيبي خاص يحاول أن يقنعنا بتشابهه . فإن وقوع الصدفة فيه أمر غير خارج تماما عن طبيعته ، بل إن وقوع الصدفة في الفن قد يدعم هذا التشابه بينه وبين الحياة . "

ويبدأ الصراع في هذه الرواية مع سريان الشائعة عن رغبة حربي في قتل ابن القنصل حتى لا يرثه ، وتقع المصادفة التي تؤكد الشائعة عندما " تحطم زجاج الشرفة في الغرفة التي ينام فيها حسان وصرخت الخادمة التي تنام معه وطلبت النجدة ، وهبت صفية وهب البك وهب الخدم وتلفتوا من الشرفة ، وفتشوا الحديقة ولكن المعتدى لم يظهر له أثر. ويحتدم الصراع عقب تغير البك كلية من جهة حربي بعد ان كان قد احتمى به عندما قرر خطبة صفية ، وتفشل وساطة والد الراوي في تهدئة الصراع عن طريق الصلح واقناع البك بضبط النفس وتحرى الصدق ، كما تفشل محاولة أحد الفلاحين أثناء تعذيب البك لحربي بأن عرض عليه ان " يبوس يدك ورجلك وتسامحه ؟ كلنا نبوس يدك فزمجر البك الذي لم يسمعه أحد يرفع صوته من قبل وصرخ بصوت حاد امشوا يا كلاب كلكم لو استطعتم لهجمتم على بيتي مثله ، كلكم لو استطعتم لقتلتم ابني لكي ترثوني حيا".

ويأخذ الصراع طريقه المحتوم حتى ينتهى بمقتل البك وسجن حربي ، ويتولى بعده صراع أخر أشد ضراوة وأكثر عنفاً بين صفية وحربي عقب خروجه من السجن واحتمائه بالدير ،

فتتوجه صفية في صراعها ضد الدير ، وهو ليس صراع الإسلام ضد المسيحية ، وانما هو صراع الرغبة في الانتقام ضد المغفرة والسلام.

وهنا تفشل الوساطة مرة أخرى في تهدئة الصراع ، فالحاج والد الراوي يتوسط بين حربى وصفية عندما أطلقت على حمارها اسم حربي ، وهو هنا يتوسط بيــن صفية ونفسها ويحاول أن يردها إلى صفائها الذي فقدته بمقتل البك . ويشتد الصراع عندما ينضم " حنين القبطي إلى معسكر الشر ضد حربي الذي يسانده والد الراوي والمقدس بشاى بما لا يدع مجالا للشك على أن الصراع ليس بين المسلم والمسيحي، ولكنه بين الخير والشر، بين الحياة والموت، وينتهي الصراع بانتصار الخير والتسامح رغم موت حربي في النهاية ميتة طبيعية في إشارة إلى براءته ، واندحار الشر بموت البك وحنين على يد حربي ، وأخيرا تموت صفية بالقهر رغم إفصاحها في لحظة موتها عن انتصار الحب في قلبها على الشر الذي لازمها في مطاردتها لحربي ، وهو نوع من الصراع النفسي في الرواية .

وأخيراً يأخذ الصراع في رواية " الحب في المنفى " أبعاداً كثيرة ، إذ يتشكل بناء الروايــة على قاعدة الصراع وحركة المطاردة ؛ مطاردة الظالم للمظلوم ، وغدر الحــاكم بالرعيــة وبطش القادر بالضعيف ، فنرى هزيمة " بيدرو إبيانيز " وعذابه من جراء صراعه من أجل الحياة هرباً من ديكتاتورية الحاكم في شيلي ، ونشهد هزيمة بريجيت أمام العنصريــة فــي النمسا ، وكذلك هزيمة " ألبرت " أمام ديكتاتورية ماسياس حاكم غينيا ، كما نــرى هزيمــة الشعب العربي الأعزل في بيروت ضد وحشية الإسرائيليين ، وأخيرا نرى هزيمة الحب في قلب الراوي وبريجيت أمام قسوة العالم من حولهما ، وهنا يــهتم الكــاتب بــالصراع _ الروحي للبطل من خلال الارتداد واستخدام المونولوج الداخلي , وتعد هذه الرواية واحة مليئة بأنماط الصراع الناتج عن مفارقات اجتماعيــة واقتصاديــة ودينية وسياسية ، كل هذه الدوافع تتجمع وتتشابك وتتعقد وتتصارع ، فتقهر الإنسان ويقــف أمامها مكتوف الأيدي ، أو ينسحب من أمامها مهزوما .

ثالثا : السرد والوصف :

أ- السرد والمنظور الروائي :

ماهية السرد :

يكاد يجتمع اللغويون على دوران معاني السرد حول المهارة في النسج والسبك والاتساق والتوالي وجودة سياق الحديث .بينما كثرت الاستخدامات الاصطلاحية للفظ السرد ، ويدور معظمها حول طريقة القص التي يعتمدها السارد في روايته ، ومن هذه التعريفات : هو نقل الأحداث التي تجرى في الرواية ، وتتبع حركة الشخصيات ونقل أفعالها . وهو الشكل التقليدي لبناء الحكاية ، حيث يصف الكاتب الأحداث ويقدم الشخصيات ، ويصور المكان والزمان ، ويتابع سرده للحكاية حتى يصل بها إلى لحظة التنوير أو النهاية . وهو الطريقة التي تحكى بها القصة . " أو هو " الفعل السردي المنتج ..

ويقول آخر : " إن الطبيعة الاستعراضية المميزة للنص الحكائي ، والمتمثل في نقل وقائع متنه وتقديمها في قالب لغوي- شفاهي أو كتابي- من قبل شخصية أو مجموعة من الشخصيات ، محددة بعينها ، يستوجب حضور هيئة تلفظية تحول عجز الحوادث في التعبير عن نفسها بنفسها ، من جهة ، وتشبع بالتالي نهم المتلقي كطرف ضروري للفعل السردى في الاطلاع عليها من جهة أخرى . إنها شخصية السارد . " ويعرفه آخر بأنه " نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية فنية . "

وهو " الهيئة التي تتشكل بها الحكاية المركزية المتفرعة عنها حكايات أخرى في العمل الروائي .

وأخيرا يعرفه الدكتور طه وادى بأنه : " مصطلح أدبى يقصد به ، الطريقة التى يصف او يصور بها الكاتب جزءا من الحدث او جانبا من جوانب الزمان أو المكان اللذين يدور فيهما ، أو ملمحاً من الملامح الخارجية للشخصية ، أو قد يتوغل إلى الأعماق فيصف عالمها الداخلي وما يدور فيه من خواطر نفسية أو حديث خاص مع الذات .

وتختلف طريقة تشكيل السرد من كاتب لآخر ، بل تختلف عند الكاتب نفسه سواء داخل الرواية الواحدة أو بين أعماله الروائية المختلفة ، ليصبح قادراً على التعبير عن العديد من القضايا الفكرية والشخصيات الإنسانية التي تدور في فلك الواقع المعيشي .

ولقد أصبح القارئ الذي تخاطبه الرواية الآن ، ليس هو ذلك النوع السلبي التقليدي ، القانع يتلقى سرد مباشر ، يطرح له رؤية بينة الوضوح للعالم ، وإنما هو الشريك الذي يساهم مع الكاتب في مشروع البحث عن معنى أعمق لعالم غامض ملغز .

ومن ثم ، فقد أولى النقاد في العصر الحديث قدرا من الاهتمام للدور الذي يلعبه الراوي » كما ربطوا بين دور الراوي والمنظور . تقول إحدى الباحثات : " تعد وجهة النظر من أهم النواحي الفنية التي برزت في مجال النقد الروائي ، خصوصاً فيما يتعلق بالرواية الحديثة في الحقب الأخيرة من هذا القرن . وترى أن هذا التعبير يعنى " فلسفة الروائي ، أو موقفه الاجتماعي أو السياسي أو غير ذلك من نواحي الحياة ، وقد تعني في أبسط صورها في مجال النقد الروائي " العلاقة بين المؤلف والروائي وموضوع الرواية . "

بينما يرى الدكتور طه وادى " أن المنظور الروائي هو عبارة عن وجهة النظر التي يعتنقها الكاتب ويريد أن يطرحها فيما يكتب . كل أديب يهدف –واعيا أو غير واع- إلي طرح نسق فكرى ، يعكس موقفه الأدبي من الكون والطبيعة والإنسان . وعلى هذا فإن وجهة النظر أو ما اصطلح على تسميته بـ " المنظور الروائي " هو " المركز " الذي تدور حوله الأحداث ، حيث الكاتب يشكل أحداث روايته ليصل في النهاية إلى وجهة نظر أو رؤية ، تمثل المثير الأول الذي استثاره لكي يكتب معبراً عما يعتقد ، أملا أن تصل معتقداته

إلى قرائه ، أو يبقى لديهم بعد أن ينتهوا من قراءة الرواية " المنظور الذي طرحه والقضية التي أمن بها .

ويمثل الإيهام بالواقع أول اهتمامات الروائي ، وهو من أهم الغايات الفنية للرواية ، ومن هنا تأتي أهمية الدور الذي يلعبه السارد ، وقد اختلف الروائيون حول نظرتهم للسارد ؛ فرأي البعض أن الرواية بضمير المتكلم تحقق له ما يريد ، ورأى البعض أن استخدام ضمير الغائب يتيح له فرصة أكبر ليروي بعض الوقائع التي لم يشهدها ، بينما اتجه بعض الكتاب الآن إلى استخدام أصوات متعددة بغرض تقديم وجهات نظر متعددة للواقع ذاته ، وهذا ما سوف نناقشه على النحو التالي : -

وضعية السارد

التفت النقاد إلى السارد ، وأثاروا تجاهه عددا من القضايا ؛ فمنهم من قسم الرواة على أساس الضمائر التي يتكلمون بها " المتكلم أو المخاطب أو الغائب " ، ومنهم من قسم الرواة على أساس الصلة التي تربط الراوي بالشخصية التي يروى من خلالها ، ومنهم من قسم الرواة بناء على قدر المسافة بين الراوي ومادة الرواية . والحق أن السرد عرف إجمالاً ثلاثة أنواع من الرواة .

- الراوي بضمير المتكلم :

يأتي ضمير المتكلم في الخطاب السردي شكلاً دالا على ذوبان السارد في المسرود ، وذوبان الزمن في الزمن ، وذوبان الشخصية في الشخصية ، ثم على ذوبان الحدث في الحدث ؛ ليغتدى وحدة سردية متلاحمة تجسد في طياتها كل المكونات السردية بمعزل عن أي

فرق يبعد هذا عن هذا . ومن ثم اختاره بعض الروائيين لما فيه من حميمية وبساطة وقدرة على تعرية النفس من داخلها ، عبر خارجها . فهو أكثر ملاءمة للروائي في التعبير عن قضاياه ، وأبرع في تعرية طواياه ؛ في بساطة وصدق . وليس ضروريا أن يكون الراوي بضمير المتكلم بطل الرواية ، وأن " الراوي بضمير ال " أنا " ، لا يؤدي إلى أن تصبح الرواية كما يتوهم البعض سيرة ذاتية ، بل هي سرد يستخدم تقنية الراوي بضمير ال " أنا " ليتمكن من ممارسة لعبة فنية ، تخول له الحضور وتسمح له بالتالي بالتدخل والتحليل بشكل يولد وهم الإقناع .

إن عدم تميز الراوي عن سائر الشخصيات في تقديم رؤية الكاتب ، يؤكد إصرار الكاتب على كسر حدة الذاتية في روايته ، مستفيدا من قدرة هذا الضمير على إذابة الفروق بين السارد والشخصية . بيد أن استخدام ضمير المتكلم يدعو إلى الحذر ، إذ إننا لا نستطيع أن نرى الأمور إلا من وجهة نظر السارد ، في المنطقة المتعلقة بحواسه وإدراكه ، فالسارد هو الكائن الذي يمثل صوته محور الرواية ، وإذا لم يكن الكاتب على وعى باستخدام هذا الضمير ، فسوف يظهر صوته كبديل عن صوت الراوي .

وقد اختلف النقاد حول علاقة الراوي بضمير المتكلم بالمؤلف ، فمنهم من يرى أن المؤلف يتخذ من الراوي أقنعة مختلفة ، ويستحيل في الحقيقة إلى شخصية مركزية ، وإلى سارد .. ولكن لا أحد من العقلاء ينزع عنه صفة المؤلف . فأي قارئ مستنير يدرك أن المؤلف متخف وراء السرد ؛ فهو حاضر بقوة ؛ فهو يشبه المخرج السينمائي ، فالساذج وحده هو الذي يتعامل مع شخصيات الشريط السينمائي دون التفكير في المخرج الذي كان وراء كل حركة ، وكل صوت ، وكل لقطة مثيرة وغير مثيرة في الشريط ... وأما السرد بضمير المتكلم فعلى الرغم من أنه يتداخل مع السارد ؛ فإن أي عاقل سيميز بين الأمر والأمر وسيدرك أن هذا السارد ليس إلا مؤلف النص السردي ، قبل كل شيء ، وهو مؤلف مباشر لا ضمني ، وحقيقي لا وهمي ، وواقعي لا خرافي " .

ومن النقاد من رفض التدخل السافر للمؤلف في أحشاء عمله الروائي ، حيث " لا يعني استخدام الكاتب لأسلوب الراوي بضمير المتكلم أن الراوي هو الكاتب نفسه ، بل تظل هناك مسافة ما ، بين الراوي والروائي ، وتطول هذه المسافة أو تقصر من كاتب لآخر ، بل تختلف طولاً وقصراً عند الكاتب نفسه من عمل لآخر . فالراوي هو أسلوب صياغة ، ولو طابق الراوي الروائي تماماً ، لاقترب العمل الأدبي كثيراً من السيرة الذاتية ، ولابتعد بالقدر نفسه عن البناء الروائي . "

في حين يرى باحث آخر أن الراوي بضمير المتكلم حين يقص " يتقمص شخصية تخيلية تتولى عملية القص ، وسميت هذه الشخصية " الأنا الثانية للكاتب " وقد يكون هذا الروائي غير ظاهر في النص القصصي .. فالروائي هو خالق العمل التخييلي ، وهو الذي يختار الأحداث والشخصيات ، والبدايات والنهايات- كما اختار الراوي – لكنه لا يظهر ظهورا مباشرا في النص القصص ، فالراوي في الحقيقة هو اسلوب صياغة ، أو بنية من بنيات القص شانه شأن الشخصية والزمان والمكان ، وهو أسلوب تقديم المادة القصصية ومن ثم ، لا نعتقد كون هذه الأنا " هي المؤلف بالضبط ، وإنما ثمة حدود من التماهي تلبث فاصلة بين

هذا وذاك . فلا يجب الخلط بين السارد والكاتب ، لأن السارد مخلوق متبنى من طرف الكاتب ، فهو شخصية ورقية متخيلة شأنه في ذلك شان باقي الشخصيات الروائية الأخرى ، وقد عبر أحد الباحثين تجاه هذه العلاقة بما يتفق معه الباحث فيقول : " ان هذا التمييز بين السارد والمؤلف دقيق ، لكنه مع ذلك لا يغيب المؤلف أو يميته ؛ لأن المؤلف موجود في مكان ما داخل النص ، إن المؤلف ليس هو أحد أبطال روايته ، وإن كانت الرواية تروى بضمير المتكلم ، كما أنه ليس المراقب الخارجي الذي يرى مصائر الأبطال ، إن ذلك المراقب هو السارد نفسه ، أما المؤلف فإنه يتموقع خلف مجموعة القيم التي يبثها النص ، لأن الرواية ليست أبطلاً يتصارعون ، وأحداثاً تروى ، وسرداً يقرأ لإزجاء وقت الفراغ ، إن هناك قيما وأفكاراً محددة يراد لها الذيوع من وراء هذا ، واختيار الأحداث وتنسيقها ورسم شخصيات الأبطال ، واختيار اللحظات الزمنية التي يظهرون فيها داخل النص ، وبناء السرد على هيئة مخصوصة ، واستخدام كل التقنيات المتاحة للرواية أو بعضها ، كلها أدوات تذاع من خلال هذه القيم والأفكار .

٢- الراوى بضمير الغائب :

وقد شاع استخدام هذا الضمير في الرواية التقليدية ، فهو " الراوي العارف بكل شيء ، والموجود في كل مكان ، والذي لا يجد غضاضة في تحريك الشخصيات وتوجيه الأحداث ، وإصدار الأحكام بدرجات متفاوتة من اللاموضوعية ، بل يرى ذلك حقاً مكتسباً من حقوقه ، ويدافع عنه بوصفه مبدع ذلك العالم بشخصياته وأحداثه فيتعرف القارئ في هذا المقام على المواقف و الأحداث من وجهة نظر الكاتب ، العالم بكل شيء عن أبطاله حتى وهم يغطون في نومهم ، فهو يعرف نواياهم بسهولة ، ويظهر علي مسرح الأحداث ويختفي ، ويخاطب القارئ ليسير عليه الأمر مرة ، ويتجاهله مرة أخرى فلا يشعر القارئ بوجوده ، برغم ما ينبغي عليه من التخفي ، " والا يخبرنا إلا بوجهة النظر التي تفكر فيها الشخصية وتعرضها . حتى لا تكون المباشرة والتقريرية . و هذا ما اسماه الدكتور طه وادى بـ " الخطيئة الفنية الكبرى .. في أسلوب السرد والحوار ، حين يصف الكاتب كل شيء بما يراه هو .. ويجعل الشخصيات تتحدث .. بما يجود به خاطره ، وليس بما بتناسب ومستواها الفكري والتعبيري .

٣ – الراوي بضمير المخاطب :

ونادرا ما يستخدم هذا الأسلوب السردي في الرواية ، لأنه قد يوقع الكاتب في إسار التقريرية والمباشرة ، ويحرمه من فرصة التصوير الفني .

وقد حدد تزفيتان تودوروف تجليات السارد في النص الروائي ، وعلاقته بالشخصيات في ثلاثة أصناف"

السارد > الشخصية (الرؤية من الخلف) .

السارد – الشخصية (الرؤية مع) .

السارد < الشخصية (الرؤية من الخارج) ..

ويتميز السارد في الرؤية من الخلف " بكونه يعرف كل شيء عن شخصيات عالمه ، بما في ذلك أعماقها النفسية ، مخترقاً جميع الحواجز كيفما كانت طبيعتها كأن ينتقل في الزمان والمكان دون صعوبة ، ويرفع أسقف المنازل ليرى ما بداخلها وما في خارجها ، أو يشق قلوب الشخصيات ويغوص فيها ليتعرف على أخفى الدوافع وأعمق الخلجات ، فالشخصيات عنده ككتاب مفتوح يطالعه كما يشاء ، وهذه الرؤية تعرضت لبعض الطعن من طرف النقاد لما لها من انعكاسات سلبية على وحدة العمل الروائي وتماسكه . ولكن السارد في " الرؤية مع " وهي كثيرة الاستعمال ، يكون له وجود موضوعى محايد خارج وعي الشخصية التي يعرضها ، وهو بالرغم من كونه يعرف أكثر مما تعرفه الشخصيات ، إلا أنه مع ذلك لا يقدم لنا أي تفسير للأحداث قبل أن تصل الشخصيات ذاتها اليه

اما السارد في الرؤية من الخارج " فيكون اقل معرفة من أي شخصية ، وهذا لا يمكنه إلا أن يصف ما يرى ويسمع دون أن يتجاوز ذلك لما هو أبعد ، وهي طريقة نادرة الاستعمال بالنسبة للسابقتين.

ولا يشترك في هذه الأصناف الثلاثة أن يرتبط كل واحد منها بضمر حكى خاص فالرؤية من الخلف قد ترتبط بضمير الغائب او ترتبط بضمير المتكلم حين يكون السارد ممتلكا معرفة أكبر من أية شخصية روائية أخرى . وكذلك الحال في الرؤية مع و الرؤية من الخارج . هذا التقسيم ربما يكون أوسع مدى من التقسيم التقليدي للحكي الذي اختصر في اسلوبين : الأول أسلوب العارف بكل شيء ويستخدم ضمير الغائب ، ويبدو فيه السارد كانه يمتلك معرفة تفصيلية بكل ما يدور ، والثاني هو الرواية بضمير المتكلم وتكون معرفة السارد فيه مساوية للشخصية الروائية وسوف نرى إلى أي مدى استطاع بهاء طاهر أن يشكل سرده في رواياته الأربعة ، بما يمكنه من التعبير عن وجهة نظره داخل المتن الروائي ، وبما يخرجه بعيدا عن إسار الذاتية ، ويحقق قدرا من الإيهام بالواقع .

شرق النخيل :

اسند بهاء طاهر تشكيل السرد في هذه الرواية لراو مجهول الاسم والرسم واستخدم هذا الراوي ضمير المتكلم أل أنا " في سرده ، وبرغم ما يوحى به استخدام هذا الضمير من تعمق نحو الذاتية ، ومن خلط بين شخصية السارد ومؤلف العمل الروائي ، فإن الكاتب هنا تحوط من هذا وذاك ؛ بأن جعل من ضمير المتكلم وعياً سلبياً حاداً منذ البداية ، فضلاً عن أن الراوي في شرق النخيل " ليس بالراوي الذي يعرف كل شيء مسبقاً عن مصائر شخصيات عالمه ، كما أنه ليس شاهداً محايداً على طول الخط ، وإنما هو مزيج من هذا وذاك ، حيث تمتزج في الرواية " الرؤية من الخلف " مع " الرؤية مع " عندما يتحول الراوي من تداعيات الماضي إلى تصوير الحدث لحظة وقوعه .

يبدأ الراوي روايته بسرد إخباري ، يدور حول ذاته و أسرته ، فيوهمنا- منذ البداية بضرب من السيرة الذاتية : " ذهبت إلى الكلية قرب الظهر واستلمت الخطاب المنتظر ورحت أقرأه وأنا أسير في الشمس- كانت الرسالة موجزة ومباشرة . فبعد " ابننا العزيز ابقاء الله قال أبى إنه رأى منى ما فيه الكفاية وأنه لا تنقصه الهموم . وقال إنه عندما كان يدرس في الأزهر

كان يعيش على جنيهين في الشهر وهو مندهش كيف لا أكتفى أنا بعشرين جنيها كاملة .. لكن ما عذري أنا ؟ .. يجيب أن أنسى مسألة طلب النقود في نصف الشهر بعد الآن لأنه في المرة القادمة لن يكلف نفسه مجرد الرد على ، ويجب ان التفت إلى دروسي . أما إن كنت أفكر في الرسوب مرة أخرى هذه السنة فيجب أن أصارحه بذلك لينصحني بالعودة فورا إلى الصعيد ". ونلحظ من هذا النص السردي أن الكاتب لم يفرض صوته على النص ، ولم يتدخل بالتعليق أو التعقيب ، وإنما هو الراوي بضمير المتكلم الذي يتحرك بذاته في استقلالية عن الكاتب ، فهو يرصد الحدث ويقدمه كشاهد عيان ، وكأنه بمثابة العين التي تكتفى بنقل المرئي في حدود ما يسمح لها البصر ، ومن ثم لم يعقب على بخل والده ، ولم يعلق علي دوافع رسوبه ، ولكنه اكتفى بدور الكاميرا فحسب . وقد ساعد ذلك على كسر حدة الذاتية في النص السردي ، كما أوهمنا بواقعية الموقف .

ويمضى الراوي في سرده بما يكشف عن سر أزمته الروحية وإحباطه وعجزه عن مواصلة الحب والدراسة ، حيث أتاح له ضمير المتكلم أن يقفز نحو دواخله ، وأن يتعمق في تعرية سرائره ، وذلك عن طريق المونولوج الداخلي فيقول : " سأحتاج إلى نقود . أحتاج لها الآن . بدأ ذلك الجفاف في حلقي والنقر الخفيف الذي أعرفه جيدا في رأسي . لابد أن أشرب ، لا تحاول أي مواعظ . لابد أن أشرب قبل أن أنام حتى لا يصبح الليل كالنهار أحلاما وكوابيس وتلك الصور التي تتكرر كل يوم ودون أمل أن تختفي . لابد أن أشرب لا تحاول أي مواعظ ، أن تقرأ كما قالت ليلى ؟ ستقفز لك الصور نفسها من سطور الكتب مهما حاولت . أن تذاكر كما يقول أبوك ؟ ذاكرت أو لم أذاكر فسوف أرسب أيضا هذا العام والذي يليه والذي يليه ..." فقد راوح السارد في هذا النص بين الضمائر ، حيث تحدث أولا بضمير ال " أنا " ثم عدل عنه إلى ضمير المخاطب ال " أنت " من خلال قوله (تحاول- تقرأ- تذاكر – أبوك) ، وبذلك يتجنب الكاتب عيوب السرد بضمير المتكلم ، بما يحقق تهيئة القارئ لتلقى الحدث عند وقوعه ، ويخلق نوعاً من التعاطف بين القارئ والراوي .

ومن الواضح في هذه الرواية أن الراوي سرد أحداثاً شاهدها وعاصرها ، فجاء سرده إزاءها مباشراً يخلو من التحليل أو التعقيب ، ولكن هناك أحداثاً أخرى وقعت في الماضي البعيد ، ورغم ذلك يسردها الراوي بدقة دون أن يشاهدها ، مما يدفعنا إلى أن نتساءل : كيف

توصل إلى معرفة ذلك كله ؟ و أن نشك في صحة ما يقوله ، فتراه يحكى عن جده قائلا . ." وسمعت عن جدى قصصا كثيرة متفرقة في هذه الأسمار ، سمعت عنه كفارس وكيف أنه حين حل السيل الكبير بالبلد ليلا وأغرقها وهرب من استطاع إلى الجبل ، خاض هو بحصانه في الماء وراح ينتشل النساء والأطفال.." بيد أننا لا نشك في صحة هذه الأحداث ، لأن الراوي ابتعد عن الذاتية ، عن طريق العرض الواقعي المثبت في عالم الواقع بتفاصيله الزمانية والمكانية والحدثية بحذق ومهارة ثم أكد صلته بتلك الأحداث بتفصيلية لغوية ذات دلالة كبيرة ، وهي استخدامه لضمير المتكلم جدى " ، فهو جزء من كيان القرية وواحد من تلك الأسرة التي يروي بعض أحداثها برغم بعدها الزمني عنه . وكانت هذه طريقة قريته في الحكي " في قريتنا تعاد القصص كثيراً ، ويطلب السامعون إعادة تفاصيل استمعوا إليها بالأمس وأول من أمس . ويقاس وزن الإنسان واحترامه بقدر دقة علمه بقصص الأجداد ومعرفته بالقرابات والأنساب وبتاريخ القصص والمواقع . وتصنع هذه القصص العالم الخاص لبلدتنا ".

ولكن السارد في هذه الرواية لا ينظر إلى شخصيات عالمه الروائي بنفس الدرجة التي يقدم بها ذاته ، فنراه يقف في منطقة وسطى لا تسمح له بالتغلغل في أعماق الشخصيات مثلما يفعل مع نفسه ، ومرد ذلك إلى قدرة الكاتب في السيطرة على معرفة السارد بالشخوص الروائية المتفاعلة معه ، فمثلا عندما دعاه ابن عمه حسين إلى الذهاب معه إلى أرض الحديقة يقول : " سرنا في الطريق الذي قطعناه معاً مئات المرات منذ صغرنا ونحن نثرثر ونضحك ونحكى الأسرار ونتكلم عندما كبرنا عن النساء وأسرار الجنس ، لكننا في هذه المرة سرنا صامتين تغمرنا الشمس والعرق .. أخذت أشغل نفسي محاولا أن أخمن ما سوف يقول . سيكلمني بالطبع عن فريدة وعن زواجهما المتعثر فبم يمكن أن أرد ؟ .. لكنى كنت أعرف أن هذه المرة تختلف وأن حسين هنا ليحاكمني أنا وأبي من على حجره المرتفع وأنا ليس لدى ما أقوله حين يبدأ محاكمته . قلت لنفسي الآن سيبدأ وتحاشيت النظر في عينيه وانتظرت . " وحينما توجه إلى أولاد الحاج صادق لحل مشكلة الأرض سلمياً بأن اقترح عليهم شراءها

"تبادلوا النظرات جميعا وشعرت أنه قد بدأ في وجوههم بجانب الدهشة نوع من الراحة والترحيب بفرصة الخلاص من هذه المشكلة" .

ونلحظ من خلال هذين المثالين أن السارد يقف في منتصف الطريق بين عالم الخارج وعالم الداخل ؛ فمحاولة اقترابه من عالم ابن عمه الداخلي دون ادعاء معرفة زائدة ما هي إلا قراءة لسطح الشخصية ، وقد ساعده على ذلك تقلب الأحوال عما كانت عليه من قبل كما أن تبادل النظرات بين أبناء الحاج صادق ودهشتهم تعد سلوكا شخصيا خارجيا يستطيع أن يراه غيره . من هنا كان اقتراب السارد من عالم شخصياته ينحو منحى التوقعات والتخمينات دون القدرة على استبطان الأسرار ، وهذا يدل على طريقة القاص الماهر في إثارة فضول القارئ لمعرفة ما يلى من أحداث . كما وظف الراوي صيغة المقارنة بين بعض الشخصيات ليبرز المفارقة الصارخة بين طبائع شخصيات عالمه ، كمحاولة منه لكشف دواخلها واستبطان سرائرها ، فقد كان صديقه سمير كريماً بينما هو دون ذلك ، مما دفعه إلى التساؤل : " ولكن هل أبوه كريماً حقا لأنه لم ينجب غيره أو لمجرد أنه كريم ؟ يبدو أن هذه الأمور بالفعل وراثية وأن سمير كريم للأن أباه كريم وسينجب ابنا كريماً يحبه الناس أيضا وهكذا . وأنا أيضاً ابن أبي . هذا مؤكد . متى كان أبي كريماً معي حقا ؟ .. لقد علمني وهو يرسل لي النقود في مطلع كل شهر لا تزيد ولا تنقص ولكنه مرة عندما نجحت في الإعدادية اشترى لي دراجة . هذه هي النادرة الوحيدة .

وتبدو محاولة الكاتب في التخلص من أهم عيوب السرد ، وهو الوقوع في إسار الذاتية عندما وزع عناصر رؤيته بين عدد من الشخصيات ، بغض النظر عن الدور الذي تلعبه الشخصية في أحداث الرواية ، وجاء ذلك من خلال عنصر الحوار في كثير من الأحيان فمثلاً عندما أراد أن يعكس صورة الأب السلبي الذي يقوم بدور السلطة الخانقة والمدمرة تجاه أبنائه وأسرته أجرى ذلك على لسان والد الراوي المرابي ، حيث يبخل على ابنه ويوصيه بالمراوغة والمخاتلة في حياته : " بالحيلة . بالحيلة وحدها إن لم نكسرهم فإنهم على الأقل لن يستطيعوا كسرنا . افهم ذلك جيدا . لهذا يجب أن تتعلم وأن تفلح لهذا يجب ان يتزوج حسين من فريدة وأن نضم أرضنا معا ونزيد عليها . إن أرادوا أرض الحديقة فليأخذوها ، فيم تهم ؟ سنأخذ أكثر منها ومن حر ارضهم . وإنما بالعقل . بالعقل والحيلة".

عندما اراد ان يعكس مساوئ الدولة البوليسية ، ومدى تلصصها علي الحياة الخاصة للأفراد ، اجرى ذلك على لسان أحد الضباط حين هاجم مسكن الراوي بحثا عن صديقه سمير صاحب التوجه السياسي ، وعندما اعترض الراوي على هذا المسلك قال له الضابط:" ما الذي يغضبك ؟ أفهم أن مقرك الرئيسي الآن هو بار ستيللا ، نعم لا تندهش . نحن نعرفك أنت أيضا ...شغلت بالنا فترة منذ سنتين أو ثلاث سنوات عندما كنت في الجمعية الأدبية وكنت تنظم المحاضرات الثقافية وهذه الأشياء. نحن نعرف أن هذا هو المدخل للمصائب ، لكنك ارحت بالنا بسرعة عندما انقطعت عن الجمعية ثم عن الكلية ثم اتجهت للبار". وعندما اراد أن يعكس صورة الطبقة الجديدة المبشرة بعهد الانفتاح ، والتي تمثلها في الرواية شخصية مدبولي ، اجرى ذلك- كما مر علينا من قبل – على لسان سوزى ، وهكذا يتضح حرص الكاتب على الإيهام بواقعية الأحداث والشخصيات ، لدرجة أنه لم يميز شخصية الراوي عن سائر الشخصيات في تقديم عناصر رؤيته ، وهو أمر يحسب له ، لأن ذلك يخلق نوعا من التعاطف بين القارئ و الراوي بصفة خاصة ، فهو يراه مثله يشهد الحدث أثناء تشكله وليس بعد وقوعه .

وبرغم ذلك ، فإن الباحث يرى أن الكاتب قد انزلق إلى بعض عيوب طريقة السرد بضمير المتكلم ، عندما حشد بعض التفصيلات الزائدة ، والتي لا يخل حذفها بالبناء العام للرواية ، وذلك مثل ذكره لحادث تحطيم دراجة الراوي عندما كان صغيرا ، وقد استغرق الحدث صفحتين في الرواية ، ولم يكن لوجود هذه الحكاية سبب سوى تجمع أسرة الراوي وعمه كي يتحدثوا في النهاية عن مصاهرة أبنائهم معاً . وكذلك قصة الرجل البشاري الذي روع قلب حسين وهو طفل صغير ، فكأن القصد منها إبراز عادة أهل الصعيد في تعليم الصبية على الشجاعة منذ صغرهم .

قالت ضحي:

استخدم الكاتب ضمير المتكلم في سرد أحداث هذه الرواية ، وذلك عن طريق الراوي المجهول الاسم أيضاً ، ولكن بعد أن غلفه بأسلوب الراوي الموضوعي الذي يقدم الأحداث ، ويصف الشخصيات من الخارج دون أدنى معرفة زائدة بما يدور في خلدهم .

فنراه في المشهد الأول للرواية يسرد ما يدور حوله في بورصة الأوراق المالية في شكل وصفي تقريري ، حيث يصف ما يسمعه دون تدخل منه بالتحليل والتعليق ، وكأنه بمثابة الاذن التي تكتفى بنقل المسموع في حدود ما يسمح به السمع : " في كل صباح كانت تأتينا

تلك الأصوات من " بورصة " الأوراق المالية ، وعندما تنتهى هناك تعلو في الطريق فنعرف أن وقت انصرافنا نحن أيضا قد اقترب ، وكانت لتلك الأصوات نغم . مع الصباح تبدأ بطيئة ، همهمة جماعية خفيضة مثل تلاوة في صلاة غامضة . بعد فترة تشتد وتتصاعد وتتحول النبرة الخافتة البطيئة إلى صياح سريع ، إلى اشتباك جماعي يعلو وسطه صوت منفرد ، حاد ورفيع ولكنه محايد .."

ويختلف الراوي هنا عن راوي " شرق النخيل " ، وذلك لكونه شاهدا و معاصرا لجميع أحداث الرواية ، فلا يعتمد في صياغة سرده على أحداث منقولة عن الأباء أو الأعمام مثلما

فعل راوي شرق النخيل . ومع تطور أحداث الرواية وتفاعل شخصياتها ، ظل الراوي ملتزما بالحياد ، فيصف الأحداث والشخصيات من الخارج ، حيث يعرض لسلوكها وملامحها ، تاركا للقارئ مهمة الغوص في أعماقها واستنباط القيم والمعاني والدوافع التي تحركها من الداخل ، فمثلاً عندما زار الراوي سيد القنائي في المستشفى عقب عودته من حرب اليمن فاقدا ساقه ، أتى السرد مباشراً فيقول : " حين نزلت من الترولي باس في محطة مستشفى التأهيل في العجوزة كان أول من رأيت جنوداً كثيرين بأزيائهم الصفراء يدفعون أمامهم مقاعد متحركة فوقها رجال يلبسون جلابيب بيضاء ، يبرز من كم الجلباب ذراع واحدة أو من أسفله ساق واحدة . بعضهم كان ينقصه الذراعان أو الساقان .. " فتلحظ اكتفاء الراوي في هذا النص بدور " الكاميرا " التي تنقل لنا المشاهد والصور من الخارج فقط ، دون الوقوف أمام ما يشاهده بالتعليق أو التحليل ، وذلك لكون الراوي يختلف عن المؤلف الذي يعلم كل ما خفي عن عالم روايته ، ومن ثم لم يستبطن سرائر شخصياته ، وإنما اكتفى بنقل المرئي في حدود ما يسمح به البصر .

وقد تنوع موقف الراوي مع تطور الأحداث ، فيترك المشاهدة والرصد إلى تقديم الحدث لحظة وقوعه ، وذلك من خلال عنصر الحوار ، فتكون رؤيته متساوية مع رؤى باقي الشخصيات ، مما يوحي بواقعية الأحداث ، و هو ما أطلق عليه النقاد " الرؤية مع "مثلا نرى الراوي عبر حوار متداخل مع صديقه حاتم الذي طلبه ليخبره بأمر تنفيذ المنحة الدراسية إلى روما . يقول الراوي : " وبمجرد أن دخلت مكتب حاتم حتى قام متهللا، وتوجه إلى ثم احتضنني وهو يقول مبروك , جاءت الموافقة على المنحة وعلى السفر إلى

ايطاليا، رآني ساكنا فقال في شيء من خيبة الأمل : لا تبدو سعيدا .. قلت بلامبالاة : أنت تعرف يا حاتم لماذا كنت أريد المنحة وتعرف أن سعاد تزوجت وسافرت إلى السودان . لم يكن الرجل يريد الكثير واستطعت أن أدبر نفسي" .

وقد استفاد الكاتب من خصيصة السرد بضمير المتكلم ، الذي يفسح المجال لتداعي ذكريات الماضي ، والالتفات نحو الداخل ، مما يبرز التفاعل بين ذات الراوي وموضوع روايته من جهة ، وبين ذاته وقارئ النص السردي من جهة أخرى ، وذلك من خلال المونولوج الداخلي الذي يديره الراوي باقتدار ، فنراه- مثلا- عندما غرق في حب غير مشروع مع زميلته المتزوجة انسحب إلى داخله قائلا : " فكرت جيدا في تلك الأيام أن أطلب نقلى من الكتب الميت : قلت ربما كان ابتعادي عن ضحى وسيلة لنسيان ذلك الحب الميئوس منه . لإنهاء حيرة أن أظل معها ساعات في مكتب واحد بمفردنا ، لا أستطيع أن أصارحها ولا استطيع أن أمل في شيء ولا أن أعترف لأحد بهذا الحب غير المشروع ، والذي لا مهرب منه مع ذلك . ولكنني كنت أعرف في قرارة نفسي أنني لن أفعل هذا . لم أطلب نقلى لأنني في الليل كنت استحث النهار أن يطلع لكي أراها ولكي أعيش تلك الساعات من الحيرة ".ولكن براعة بهاء طاهر في فن القص دفعه إلى الاحتراس من مزالق السرد بضمير المتكلم في البناء الفني لروايته ، فتخلص من ذاتية استخدامه ، وذلك عن طريق تهيئة القارئ للمشاركة في تلقي الحدث بتغيير ضمير السرد من صيغة لأخرى ، فنراه يستخدم الضمائر الثلاثة (أنا – أنت – هو) عبر مونولوج داخلي فيقول الراوى بعد أن صدمته ضحي ورفضت حبه غير المشروع : "مشيت في الشوارع بخطى سريعة كنت غاضباً وكنت مهاناً . إذن فهي تريد أن

ننتهى الآن ؟ ولـم لا مادام هذا ما تريده ؟ ما دمت لا أعرف أسماء الزهور ؟ مادمت واحداً آخر ؟ .. قلت لها مـا كان ينبغي أن أقوله ولكنها رفضتني . عرضت أن أتزوجها فأهانتني . فأين خطئي ؟ .. تعال هنا ، لا داعى للكذب . تريد أن تعرف الخطأ ؟ أي بذاءة في أن تعرض الـزواج علـى امـرأة متزوجـة بالفعل .. لا داعي للكذب .. هناك شيء حقيقي في كل ما قالته .. جزء خفى من نفسي كان ينتظر شيئاً من تلك الرحلة .. ألم يلمح حاتم أيضا إلى ذلك ؟ .. ربما لا أكون قد دبرت ولكنني تمنيت وانتهزت الفرصة . نعم " واحد آخر " كما قالت . واحد آخر بعد أبيها وبعد زوجـها انتظـر ليستغلها لنفسه".

وهكذا يراوح الكاتب بين الضمائر ، ولا يقف عند ضمير المتكلم فحسب ، بل يجنح إلى المخاطب فيبدو وكأنه يخاطب ذاته (تعال هنا- تريد أن تعرف الخطأ – أي بذاءة في أن تعرض الزواج على امرأة متزوجة) ، كما يجنح إلى ضمير الغياب في قوله مشيرا إلى ذاته : (واحد آخر- انتظر ليستغلها لنفسه) . بيد أن الموقف يختلف عندما يتعامل الراوي مع شخصيات عالمه الروائي ، وذلك باعتبـار حد العلاقة بينه وبينها من خلال المادة الروائية المقدمة ، فلا يفعل مثلما يفعل مـع ذاته ، بأن يدلف إلى ضمائرها ويستنطق مكامنها ، فقد ترك لنا معرفة ذلـك مـن خـلال الحوار ، أما هو فيقف في مساحة تتوسط ما بين السطح والعمق ، فنراه يقدم ضحـى التـي أحبها بقوله : " بين وقت وآخر اختلس النظر إلى عينيها . تحيرني عيناهـا . فيـهمـا نظـرة هادئة . تكاد تكون بليدة ، حين ترخي فوقهما الأهداب الطويلة السوداء يرتسـم فيـها ذلـك الغياب والاستسلام ، ولكن حين تنظر مباشرة في وجه من تحدثه تتقد العينان ويلمع فيـهما بريق خاطف . تظهر ضحى أخرى . ضحى أجمل بكثير . ولكني أخاف الاقتراب منها " . وعندما أخبرها بأمر المنحة قال : " ولما رجعت إلى المكتب سألت ضحي إن كانت تعرف أنها مرشحة لمنحة دراسية فقالت وهي تبتسم إنها لن تمانع لو رشحتها وستكون سـعيدة ولما نقلت لها ما قاله حاتم عن قرار سفرها بدت في وجهها الدهشة . تأملتها طويلا وقلـت لنفسي إن دهشتها حقيقية وإنها لم تكن تعرف شيئا ". فالراوي هنا لا يقدم معرفة زائدة عما يستطيع غيره أن يقدمها ، لأن النظرة سواء كـانت هادئة أم مباشرة سلوك شخصي خارجي مثلها مثل الدهشة التي تعترى الإنسـان لمجـرد سماع ما يدهشه .

لقد تمكن الكاتب من الإمساك بخيوط الأحداث وتتبعها ، ولم يغره السرد بضمير المتكلم في أن يقع داخل إسار الذاتية ، خاصة عندما جهل اسم الراوي ، حيث دفع عنه هذا الخلط المزعج بأن الراوي هو الكاتب ، وذلك عندما لم يميز الراوي عـن سـائـر شـخصيات الرواية في تقديم عناصر رؤيته السياسية و الاجتماعية ، ولجا إلى تقديم أهم عناصر رؤيته من خلال شخصية لا يتوقع منها القارئ أن تقوم بهذا الدور ، وذلك عندما أجـرى علـى لسان سيد القناني ، العامل البسيط ، ثم الساعي في مبنى الوزارة ، رؤيته السياسـية لقضيـة الحرب المغمورة في اليمن ، وقضية الديمقراطية ، وخاصة عندما كشف عن الفجوة العميقة

بين الشعار والممارسة داخل أروقة الثورة ، وفي حمى الاتحاد الاشتراكي ، وتولى أيضـاً تقديم رؤية الكاتب تجاه الفارق بين صراع الاباء من الفلاحين ضد الإقطاع ، وبين صراع الأبناء ضد الطبقة الجديدة في القاهرة بعد الثورة . وقد حمل الكاتب شخصية حاتم أكثر من رؤية ؛ حملـه أولا- تصويـر مأسي القريـة المصرية وصراعها ضد الفقر والمرض اللذين يطبقان على أهلها . وحمله- ثانياً- تصوير مساوئ التنظيمات التي صنعتها الثورة ، مما

أفضت بالاتحاد الاشتراكي إلى أن أصبح ثوبا فضفاضا يرتديه الانتهازيون والمتسلقون وكل أعداء الثورة قبل أحبائها . وقد عكست ضحى رؤية الكاتب تجاه السلطة المدمرة للرجل الذي يسعى دائما إلى التملك ، سواء كان هذا الرجل والدها الذي سرق فرح طفولتها ، وكان سببا مباشرا في توجيهها ناحية الشر ، أم كان الزوج الذي قابل حبها بالخديعة والغدر والخيانة .

ولكن برغم حرص الكاتب على الإيهام بواقعية الأحداث وإنسانية الشخصيات ، فإنه انزلق إلى بعض عيوب السرد بضمير المتكلم ، وذلك عندما أدخل عددا من الشخصيات الثانوية التي لا تدعو إليها الحاجة فنيا مثل شخصية مصطفى البقال وشخصية الدكتور القواد وكذلك عندما حشد بعض التفصيلات الزائدة عن الحاجة ، وخاصة أثناء رحلة بطلى الرواية إلى روما ، فقد أسرف في الحديث عن أطلال المعابد ، واسترسل في تقديم مناظر العشق بين بطلي الرواية وأيضاً عقب عودة بطلي الرواية إلى القاهرة أسرف الكاتب في الحديث عما يدور في المقهى بين لاعبي النرد والشطرنج.

خالتي صفية والدير :

يقوم البناء الفني في هذه الرواية من الناحية الزمنية على أن كل شيء قد انقضى . فالراوي يسرد أحداثاً انقضت ، ولكن هذا الزمن المنقضي يمثل الحاضر الروائي . فثمة سارد واحد يستخدم غالباً ضمير المتكلم الـ أنا " ، والـ نحن " في بعض الأحيان ، ويهيمن بصوته على السرد من المبتدأ إلى المنتهي ، فكأن وجوده في الرواية لمجرد سرد الأحداث وتقديم الشخصيات فقط ، برغم أنه كثيراً ما ينهض بأشياء مهمة تؤثر في نمو الحدث . ولقد أوقع الكاتب – منذ بداية الرواية – كسالي القراء في ضرب من الوهم بأن الراوي هو الكاتب ، وذلك من خلال القرائن المشتركة بينهما ، فضلاً عن البساطة والألفة والصدق دون تكلف أو افتعال ، وهي سمات الراوي ابن القرية الصعيدية .

وبدأ الفصل الأول بسرد أحداث تتمحور حول الذات ، وهو ما عرف بالترجمة الذاتية عندما يلجا الكاتب إلى استخدام ضمير المتكلم ويضع نفسه مكان البطل أو البطلة أو مكان إحدى الشخصيات الثانوية ليبث على لسانها ترجمة ذاتية متخيلة " بيد أن القراءة المتأنية الكاملة لهذه الرواية لا تلبث أن تبين لنا أن البداية فقط من قبيل الترجمة الذاتية للراوي ، أما باقي الرواية ، فهو بعيد عن منهج السرد الذاتي ، حيث اكتفى فيه الراوي برصد أفعال الأبطال (حربى و صفية) دون مشاركة منه في توجيه الأحداث . ويرى الباحث أن زاوية الرؤية لا تكاد تتضح تماما في سرد هذه الرواية ، فليس ثمة راو تقليدي أو راو يتحدث إلينا بضمير المتكلم ، إننا – على الأرجح- مع الاثنين معاً ؛ الراوي الذي يرصد من موقع الطفل ثم عالم الصبا فالشباب ، و الراوي الذي يتحدث إلينا بوصفه شاهد عيان . وذلك لأن بؤرة السرد نتاج مشاهدة في فترة معينة من سن الراوي ، متآزرة مع خبرة لاحقة ، وذاكرة تختزن أشكالا متكثرة من الرؤى والأحداث وتفسيرهما ، وهو ما حدا بأحد النقاد لأن يرى نوعين من السرد في هذه الراوية ؛ أولهما ينطق به صوت المتكلم فيستحضر لنا سواه أصواتا غائبة لا نتلمس أبعادها إلا من خلاله ولا تتشكل في وعينا إلا عبر جسر من رؤاه . هذا المتكلم ليس له من دور سوى " الحكي " ، وهذا الحكاء يوجز لنا أداتين في الكتابة هما الذاكرة والمخيلة . على هذا النحو فإن هذا الآخر يمر إلينا من بوابة الأنا ، الرواية ، وصوت المتكلم ، حضور عبر

الغياب والغير عبر الذات ، والخـارج فـي الداخل . أما النوع الثاني من السرد فهو " الفعل الناطق " يستحيل إلى لغة أخرى يتكلمها مـا أصبحنا ندعوه بالقارئ الخفي . إنه ليس الضمير المخاطب ، ولكنه حاضر حضوراً طاغيـاً لا تلمسه العين ولا تمسك به الأذن ".

وعلى الرغم من التزام الراوي بضمير المتكلم في سرد الأحداث وتقديم الشخصيات ، فإنـه يتجه أحياناً إلى ضمير المخاطب ، دون تحديد لهذا المخاطب ، وكأن الكاتب يغازل القـارئ ليحدث بينه وبين الراوي نوعاً من التماهي ، مما يشعرنا بواقعية الأحداث . يقول الراوي في حديثه عن عيوب قريته : " وقد تجد في بعض جلسات المزاج من تـدور رأسـه بينمـا تدور الجوزة بين الأيدي ، .. وقد تجد من يقول لك إن لديه في ذمة البك القنصـل الشـيء الفلاني ولكنه احتسبه عند الله لأنه لا يريد أن يجدد أحزان صفية" .

وعندما يمتزج وعى الفرد بوعي الجماعة في مجتمع القرية الصعيدية ، يتحـول الـراوى عن السرد بصيغة ال " أنا " إلى صيغة ال " نحن " ، لكونه أحد مكونات القرية التـي توثقت العلاقة بين أفرادها بالقرابة والمصاهرة ، فعقب النكسة " كنا نذهب منذ الصباح الباكر إلـى قسم الشرطة فنجد السيد حمزة واقفا بهيئته العسكرية يشرف على انتظام صفوفنا ويعلمنـا الضبط والربط .. فكنا نسير بخطوة عسكرية ونحن ندب بأقدامنا وننشد بأصوات عاليـة " الله أكبر .. الله أكبر " ومصر مصر أمنا " وعلم العروبة باقي " .. إلخ " وعندما حل المطارید بقرية الراوى يقول : " كانت دهشتنا عظيمة حين حل بقريتنا الفقيرة ذات يوم جيش من الرجال ذوى الجلابيب السـود والعمائم البيضـاء وفـوق أكتافـهم الرشاشات والبنـادق . وكانت دهشتنا أعظم حين وجدناهم يعبرون قريتنـا ثـم يتركونـها متوجهين نحو الدير" .

وتتضح مهارة الكاتب وحذقه في إيهامنا بواقعية الأحداث وبعدها عن الذاتية ، وذلـك بـان جعل الراوي يقدم أحداثاً رويت له عن طريق أبيه وأمه وأخواتـه أو المقـدس بشـاى او حربي .. الخ ، فهو يحتال على تنمية سرده وإيصال رؤى للأحداث ، وشـائعات عنـها ، وأصداء لها مستخدما صيغا من قبيل : سمعت – قيل .. قالوا ، مما يوحي بتعدد مصادره فيظل السرد ينبني في معظم مراحله على ثنائية الإسناد والمتن ، ويظـل الإسنـاد يـؤدى وظيفته في توثيق الخبر بتعيين مصدره ، مما له دور بارز في تنمية علاقة النص بـالواقع والتأكيد على أن أحداثه حقيقية ، وليست من اختلاق الخيال . ولكن الإسناد يأتي أحياناً دون تحديد لمصدره ، فيتكرر في السرد مقول القول ، ومنه قـول الراوي ، عقب رفض حارسي صفية قتل حربي داخل الدير : " قيـل إن الرجلين جريـا ينفضان الجمر عن ثيابهما وقيل إنها ظلت تعدو وراءهما حافية القدمين حتى حملها الخـدم إلى داخل البيت ، قيل إنها جنت أو كادت تجن . غير أن المزارعين الذين كانوا يؤجـرون منها الأرض قالوا إنه لا يفوتها حساب مليم وأن عقلها بزن قريتنا مجتمعة . قيل وإن كنـت لم أر ذلك . لم يقع عليها بصرى في ذلك اليوم ولا بعده .. " .

بيد أن السارد بحرص على أن يشهد بعينيه الأحداث المفصلية المهمة ، التي سـتغير مـن علاقات الصراع ، وعلى هذا يكون شاهد عيان لعرس صفية من القنصل ، وبـدلاً مـن أن

يرسم صورة لعرس حوله إلى نقيضه ، فيبدو العرس جنازة أو مأتما . وسيكون شاهد عيان ومشاركا في تلقى الاعتداء على حربي . وسيكون شاهد عيان لموت جربي وترحيل المقدس بشاى إلى المصحة .

ولكن هناك أحداثا لم يشهدها الراوي ، ولم يستمدها من أسرته وأهل قريته ، فيذكرها دون تحديد لكيفية معرفته بما يسرده ، كأن آلية الكتابة تشي بكاتبها الضمنى ، فتصبح قاب قوسين أو أدنى من السارد الكلى المعرفة " الرؤية من الخلف " . ومن هذه المشاهد مشهد تخبط فارس في السجن بسبب إصابته بالرمد ، وعجزه عن القيام بتكسير الأحجار . ولكي يبلغ الراوي مبلغ الواقعية في سرد أحداث قصته ، فهو لا ينسى أن يوحى إلينا يقصور رؤيته ، ونسبية مصداقيته ، فنراه يقول عن قاعة الدير : " وهكذا فإنني لم أعرف أبداً .. ولم يدلني أحد على من بني هذه القاعدة الغريبة التي لا تعرف الحر في قلب الصحراء " .

وتأتى تساؤلات الراوي إزاء ما يعرضه من أحداث بما ينفى عجزه عن تقديم إجابات تقطع الشك والارتياب ، وإنما تشعرنا بسعيه إلى تنسيب الحقيقة وإدخال المتلقي في فلك الرواية : " ومازلت أنا حتى الآن ، بعد أن كبرت كثيراً يحيرني هذا السؤال لماذا أحبت صفية بعد حبها الأول الجميل ذلك الرجل الذي يبلغ أكثر من ثلاثة أضعاف عمرها ؟ ولكن هل سأعثر في يوم على جواب حقيقي ؟ وهل تحب أية امرأة أي رجل ؟ . ولكن أحيانا نجد الكاتب لم يسيطر على " أنا " السارد تمام السيطرة ، فنرى السارد يحاول تنظيم النص السردي وفق أولويات تشي بتدخله المباشر وانحيازه ، فمثلا عقب مصرع القنصل كان الراوي يحكى عن إصابته إثر تلقيه ضربة قاصمة من أحد العربان ، ولكنه يقطع السرد بقوله : " غير أني لست مهماً في هذه القصة .. المهم ما حدث لخالتي صفيه . سمعت أنها لم تبك ولم تصرخ لما نقلوا لها الأخبار .. "

وكذلك تدخلت " أنا " السارد في مستوى تشكيل النص حين تنطق في كثير من المواقف بنمط من اللغة الشارحة للغة السرد كما سيأتي ذكره لاحقا في دراسة اللغة والأسلوب ويأتي موقف الراوي إزاء تقديم شخصيات عالمه شبيها بموقف الراوي في شرق النخيل و قالت ضحي ، فنراه يقف عند مساحة وسطي بين الداخل والخارج ، لا يحاول القفز

إلى قلوب الشخصيات لاستنطاق خباياها ، ولا يتحدث بلسانها ، وإنما يحاول الوصول إلى دواخلها من خلال قراءته لسلوكها الخارجي ، فمثلا عندما لاحظ الراوى كثرة تردد والده على الدير يقول : " وذات مساء دخل على وانا اذاكر وقال بوجه متجهم : أترك ما في يدك وتعال معى . تبعت أبي إلى غرفته في شيء من الحيرة وأنا أحاول أن أخمن ما هو الشيء الذي يجعله يفعل ذلك وهو الذي يطاردني كل لحظة لكي أذاكر . واستبعدت أن يكون الموضوع هو زواج " ورد الشام " .. ولكني قلت في بالي أنه لا يمكن أن يقطع مذاكرتي وأن يحمل وجهه هذا الهم لهذا السبب . ".

فنلحظ أن محاولة الراوي لاستبطان شخصية والده تقوم على التخمين والظن أكثر من الترجيح والبقين ، فضلا عن أن تجهم وجه والده وعبوثه سلوك خارجي يلحظه أي إنسان آخر .

لقد حاول الكاتب أن يحقق قدرا من الإيهام بواقعية الأحداث وأدمية الشخصيات ، عندما وزع عناصر رؤيته السياسية و الاجتماعية والدينية على عدد من الشخصيات الرئيسية والثانوية ، مما أوقعه في ظلم بين لشخصية الراوي ، الذي ظهر كالماء والهواء ، فلم يحمل سوى أعباء السرد والمشاهدة .

الحب في المنفى :

أسند الكاتب -كعادته في رواياته السابقة - تشكيل السرد في هذه الرواية إلى راو مجهول الاسم ، فكأنه ارتآه يشبه كثيرين في الواقع المعاصر ، وهذا الراوي استخدم ضمير المتكلم ال " أنا " ، الذي يتيح للر وائي الفرصة في أن يعرض للقارئ جميع ما يطرأ على ذهن الراوى من أفكار وهواجس وخطرات وانفعالات ، مما يضفى على السرد غزارة وعمقا وواقعية يوفرها الاعتماد على تيار الوعي . ولكن الراوي هنا لا يقدم الأحداث ولا يصف الشخصيات من منظور الراوي الذي يعرف كل شيء عن مكونات عالمه الرواني ، بل هو الراوى الأنا المتحدث الذي يجهل ما يحدث ولا يراه إلا حينما نراه معه ، وهو ما أطلق عليه " الرؤية مع " .

ويقوم الراوي بدور الشخصية الرئيسية ، ويأتي متغلغلا بقوة في ثنايا النص ، حاضرا في كل موقف ، ربما يرجع هذا إلى استخدام ضمير المتكلم في السرد . ويتجلى هذا الحضور من خلال إبراز الحياة الداخلية للشخصية الروائية الرئيسية ، وتفاعلها مع محيطها الخارجي

ويعتمد الراوي في تقديم ذاته وشخصيات عالمه على السرد العادي ، أو من خلال الحوار بنوعية ؛ الخارجي أو الداخلي ، نراه في مستهل الرواية يقدم لنا معلومات رئيسية عن نفسه بوصفه أحد شخصيات الرواية ، وعن شخصية أخرى سيحدث بينهما لاحقا تفاعل مؤثر على أحداث الرواية ، بل إن هذا التفاعل يعد أهم أحداثها ، فيقول : " كنت فاهريا طردته مدينته للغربة في الشمال ، وكانت هي مثلى ، أجنبية في ذلك البلد ، ولكنها أوربية وبجوار سفرها تعتبر أوربا كلها مدينتها ، ولما التقينا بالمصادفة في تلك المدينة (ن) التي قيدني فيها العمل ، صرنا صديقين ، . "

ويبدو حرص الكاتب على ألا ينزلق إلى عيوب السرد بضمير المتكلم الذي يجنح بالرواني إلى الذائية ، ويبعده عن الموضوعية ، عندما ترك بهاء طاهر صيغة الأنا في كثر من المواقف ، واتجه إلى المخاطب كي يشرك القارئ في الحدث ، حلت في سرده كاف الخطاب بديلاً عن ضمير المتكلم ، وقد ورد ذلك كثيراً ، وخاصة فى لحظات تذكر الراوي لدواعي طلاقه من زوجته منار " " فلتعترف . فلتعترف بأنك وقد ملأتك الهزيمة والغضب أصبحت نافد الصبر ، مستعدا للشجار لأهون سبب مع منار ومع غير منار , فلم لا تكون هي أيضاً قد نفد صبرها وامتلأت بخيبة الأمل ؟ .. وهل تراها أدركت أيضاً أن خيبة الأمل هذه أنها تتخلى عنى بينما أحتاج إليها أكثر من أي وقت ؟ .. ومع ذلك فلتعترف أيضاً ، لم تكن حكاية الكتاب هي السبب ، ولا كانت السياسة هي السبب . ألا تذكر مرة أننا تعاهدنا على ألا نتكلم عن عبد الناصر أو السادات ولا عن أي شيء آخر نختلف عليه ؟ ".

وقد ساعدت المراوحة بين الضمائر على تحريك ماهية الحكى وتعميق دلالته ، فعقب الغزو الوحشي الإسرائيلي لبيروت ، تعرض الراوي -بسببه- لأزمة قلبية كادت أن تفتك به ، ولكنه يقول : " حريص أنت على حياتك ؟ .. تخاف من هذه الدقات السريعة ومن الطنين في الأذن ؟ .. لا تخف ، لن تموت ، سيحتمل قلبك الحجري قصة عين الحلوة والقهوة الثقيلة وموت الشاعر . لا تخف ، لو أن دماء بالفعل هي التي يضخها قلبك لكنت الآن هناك إلي جواره ، مصروعا إلى يمينه ، لا تخف ، لن يحدث لك شيء ..".

فالكاتب لا دخل له بما يجرى على لسان الراوي ، بل يربطنا بالأحداث بذكاء عبر وعى الراوي ، الذي ينزع إلى الذات ، ويتغلغل في آلامه ويقلب سرائره فيعريها دون تكلف

وانما يقدم ذلك في جو مشحون بالصدق والانفعال . فقد ساعد ضمير المتكلم في أن ينقل للمتلقى ما لا يمكن معرفته من الخارج عن الشخصية الروائية الرئيسية التي هي السارد في الوقت نفسه ، ولكن نتساءل : كيف ينظر السارد نفسه إلى بقية الشخصيات ؟ هل يراها كما يرى نفسه ؟ هل يتغلغل في أعماقها مثلما فعل مع نفسه ؟.

ان بهاء طاهر استطاع ان يسيطر على معرفة السارد بالشخصيات الروائية المتفاعلة معه ، ويكفى تحليل استشهاد واحد لبيان ذلك : " لكن ابتسامة بريجيت ضاعت فجاة ، وراحت تنقل بصرها بيننا نحن الثلاثة ، ثم ركزت عينيها على مولر بنظرة ثابتة ، وقالت بلهجة حاولت ان تجعلها عادية تماماً : أرأيت يا مولر ؟ ألم أقل لك ؟ هانحن نضحك ونمزح ، كان شيئاً لم يحدث ، لم يعبث أحد بإصبعه في جروح بيدرو ، ولم يقتل أحد أخاه فريدي ، فما الداعي إذن في التظاهر ؟ كانت تتطلع إلى مولر وحده وكأنها قد نسيتنا ، وعاد إلى وجهها ذلك التعبير الآخر الذي لم أستطع أن أحدده من قبل ، ذلك الجمود الكامل في ملامحها وعينيها ، قناع سقط على الوجه فيخفيه ، أي قناع هو ؟ للحزن أم للقسوة ؟ لا هذا ولا ذاك فما هو ؟ لكنها لحظتها أسندت رأسها بيدها ، ومالت برقبتها لتبعد وجهها عنا ، وقلت لنفسي : هاهو القناع سيسقط ، هاهي الآن ستبكي ، وتوقع مولر ذلك أيضاً على ما يبدو ، فمد يده نحوها قائلاً شيء من الاضطراب : بريجيت ، التفتت نحونا بعينين محمرتين إلى حد ما ، ولكن لا أثر فيهما للدموع ، وقالت بنبرة التحدى الأولى وهي تخاطب مولر : لا تقلق . ".

فالراوي هنا يقف في المنتصف بين عالم الخارج وعالم الداخل ، فضياع الابتسامة ، وتنقل البصر ، وتركير العينين ، واحمرارهما ، وإسناد الرأس باليد ، وميل الرقبة ، كل هذا سلوك شخصي خارجي ، لكن السارد أراد أن يكشف خبيئة بريجيت ، ففعل ذلك بطريقتين : الأولى ، تعبيرها عن نفسها ، والثانية ، محاولة اقترابه من عالمها الداخلي دون ادعاء معرفة رائدة عما يمكن أن يراه غيره ، ويدل على ذلك تساؤلاته عن طبيعة القناع الذي تغطى به وجهها " أي قناع هو ؟ للحزن أم للقسوة ؟ لا هذا ولا ذاك ، فما هو ؟ . " إذن اقتراب الراوى من عالم شخصياته ينحو منحى التساؤلات دون ادعاء معرفة وثيقة بخفاياها وقد توسل بهاء طاهر لتحقيق التوازن بين ذات الأديب- التي يفرضها أسلوب الرواية بضمير المتكلم- وبين موضوع الرواية الذي يمثل رؤيته السياسية تجاه ما يحدث في مصر وبلدان العالم أجمع ، بأن سلك مسلكين : الأول ، ويتمثل في تنوع طريقة السرد داخل الرواية ، فنرى الراوي شاهدا محايدا لما يحدث به ، دون تدخل منه بالتحليل أو التعليق ،

وخاصة في عرض الأحداث المهمة في بناء الرواية مثل حضوره لمؤتمر لجنة الأطباء الدولية لحقوق الإنسان ، ومشاركته في المظاهرات التي تندد بالمجازر الإسرائيلية في لبنان . أما بقية الأحداث فقد احتال الراوي في طريقة إسنادها ، فمثلا تراه يستخدم طريقة الريبورتاج الصحفي في سرد الأحداث ، سواء من خلال تتبعه لما تنشره الصحف المصرية والعربية والعالمية عقب الغزو الإسرائيلي للبنان ، أو من خلال متابعته لأجهزة الراديو والتليفزيون التي أظهرت بشاعة المجازر الإسرائيلية . كذلك اتجه السرد في بعض الأحيان إلى الطابع الوثائقي ، فينحو منحى التسجيلية ، سواء بذكر أجزاء من الخطب التي ألقيت في المظاهرة ، أو من خلال تدوين اعترافات بعض الشخصيات الحقيقية ، وهكذا يتنوع السرد بتنويع الحدث ، فقد يأخذ السرد طابع الرسائل بما فيها من تقريرية ومباشرة لتحقيق التفاعل بين القارئ وأحداث الرواية ، ويبدو فيها الراوي متجها مباشرة نحو القارئ ليوصل له رسالة من نوع ما ، مثل الخطاب الذي انتوى كتابته لابنه خالد الذي انحرف إلى تيار التعصب الديني ، فيقول له : " أعرف أنك منذ مدة كففت عن أن تقرا مأكبث أو غيرها ، لم تعد تقرأ غير الكتب التي تثبت لك أنك على حق وأن كل الآخرين على خطأ . ولكن احذر يا خالد ! .. احذر لأن كل الشرور التي عرفتها في الدنيا خرجت من هذا الكهف المعتم . تبدأ فكرة وتنتهى شراً : أنا على حق ورأيي هو الأفضل . أنا الأفضل إذن فالآخرون على ضلال .....".

ويتمثل المسلك الثاني في توزيع الكاتب لعناصر رؤيته على بعض الشخصيات دون النظر إلى وضعية هذه الشخصيات في الرواية ، بل نراه أحياناً يحمل الرؤية الواحدة لأكثر من شخصية ، ليحقق مصداقيتها ، فعندما أراد تصوير العنصرية الغربية ، أجرى ذلك على لسان كل من الراوي ثم الصحفي التقدمي برنار ، ثم بريجيت ، وأخيراً أجراه على لسان والد بريجيت ، وقد يلجأ الكاتب إلى عكس ذلك تماماً ، فتحمل الشخصية الواحدة أكثر من رؤية للكاتب ، فقد عكست شخصية يوسف صورة الانقلاب الاجتماعي في عهد الانفتاح الاقتصادي ، كما عكست صورة سلبية المثقفين وانعدام القدوة ، واضطراب العلاقة بين الأجيال وبعضها .

ب – الوصف:

ماهية الوصف وعلاقته بالسرد:

يعنى الوصف من الناحية اللغوية ,هو وصفك الشىء بحليته ووصفه ويفق جون كوين أمام المستوى النحوى الضيق الذى يخامر اللفظة الواحدة فيربطها بموصوفها وحده , فالصفة لديه " كلمة تحدد حالة أو خاصة في مقابل الاسم الذى يحدد ذاتا أو شيئا".

فالاسم هنا يقود الصفة التي خصائصها النوعية والعددية لا من ذاتها , ولكن من الاسم الذى تتعلق به.

بينما يعني الوصف من الوجهة الاشتقاقية ، التجسيد والكشف والإظهار ، فقد كانوا يقولون :" قد وصف الثوب البدن : إذا نم عليه ولم يستره . "

لقد تنبه العرب الأقدمون لظاهرة الوصف في الشعر والنثر ، ولكنهم لم يتطرقوا إلى جماليات الوصف وما هيته ووظيفته التبليغية ، فنرى قدامة بن جعفر ينصرف إلي نعت اللفظ نفسه وليس إلى وظيفته ، فقد اشترط فيه " أن يكون سمحاً ، سهل مخارج الحروف من مواضعها ، عليه رونق الفصاحة ، مع الخلو من البشاعة . "

إن الوصف ملازم لكل الكتابات الأدبية ؛ من شعر وقصة ، ومقالة ، ومقامة ، ورواية .. الخ ، فلا يستطيع الأديب أن يسرد دون وصف ، بيد أن الفارق يتمثل فى اختلاف وظائفه باختلاف الخصائص الفنية لكل جنس أدبي على حدة ، فهو " إجراء أسلوبي يسعى إلى تأنيق النسج اللغوى ، وتبيان صفات الموصوف ، حياً كان أو شياً ، عبر نص أدبي ! كما يغتدي بديعاً يشبه اللوحة الزيتية الجميلة : "تنهض اللغة فيه بوظيفة جمالية يتلاشى معها كل شيء خارج حدود هذه اللغة الوصفية . "

ويمنح الوصف أبعادا جمالية وشكلية للشيء الموصوف ، وذلك من أجل أن يتخذ شكلا أروع ، وصورة أبرع ، في ذهن المتلقي ، فالغاية من كل وصف تكون إما تجميلية تحسينية ، وإما تقبيحية تبشيعية .

ويقوم الوصف في كثير من الأحيان على وظيفة " ذات طبيعة تفسيرية ورمزية معا ,فالصورة التي ترسم شكل الشخصيات وتصف ملابسهم وأدواتهم وأثاث بيوتهم تكشف عن تركيبهم النفسي وتبرره أيضا ، فهي رمز وسبب كما أنها نتيجة كذلك ، وهنا يعتبر الوصف عنصرا ذا أهمية حيوية في العرض بخلاف ما كان عليه في العصور القديمة ".

ويعتبر الوصف من الأسس التي تبني عليها الرواية " ومن ثم ينبغي أن يكون الوصف في خدمة الحدث ، ويسهم في الكشف عن معالم الشخصيات ، ويحدد أبعاد الموقف الدرامي ويرمز إلى دلالات معينة لها أهميتها الحيوية في تطور الأحداث ، فإذا لم يحقق الوصف هذا كله كان لغوا مفروضا يقطع التسلسل الدرامي ، ويصيب البناء الروائي بالترهل والضعف " وثمة علاقة واضحة بين السرد والوصف ، فإذا كان السرد هو عصب الحكاية بوصفها بنية تأسيسية للأعمال السردية ، فإنه لا يستغني عن الوصف ، وإذا كان العمل السردي في مجمله عالماً مشكلاً من الأحداث في حركتها والأشياء في سكونها وحركتها ، فإن الوصف قد يكون أكثر ضرورة للنص السردي ، من السرد ؛ إذ ما أيسر أن نصف دون سرد ؛ ولكن ما أعسر أن نحكى دون أن نصف ولعل علة ذاك أن تكون عائدة إلى أن الأشياء يمكن أن توجد من دون حركة ؛ على حين أن الحركة قد لا توجد من دون أشياء .."". فالوصف أكثر لزوما للسرد من لزوم السرد للوصف . "

ثانياً : الوصف في الرواية البهائية :

إن الأشياء في الحياة اليومية متعددة الجوانب ، وبقدر الاهتمام بالشيء يتنوع وصفه إلى ما لانهاية . وتعيين الشيء بوصفه مادة استجلاء خصائصه عن كثب ، وهذا التحديد الضروري الذي يتلمس به الاختيار يقتضى إذن الوجود الحتمي للمعنى وعلى أساس من هذا المعنى يرسي أغلب الوصف المترتب عليه . فإن العلاقة بين المعني والشيء الموصوف هي علاقة متغيرة ودائبة الحركة .

و بهاء طاهر مولع بتوظيف الوصف في رواياته توظيفا فنيا يخدم البناء العام للرواية ، ويرقي من خلاله بالأحداث والشخصيات إلى مستوى فني رفيع وبديع ، وخاصة إذا ما اعتمد الوصف لديه على الولوج إلى أعماق الموجودات الموصوفة خارجيا لإظهار أسرارها ومعانيها . ويخضع الوصف عند الكاتب دائما لنوع من الاختيار ، حيث برگز على مجموعة عناصر ، يشعر في داخله آنها تودى هدفا في مجموعها ، وتعبر عن رؤية محددة . ففي رواية " شرق النخيل " تلعب الجزئيات الصغيرة التى يقدمها الكاتب دور الرمز الموحي ، وتقوى من تيار الفعل الأصلي . ومن هذا القبيل وصفه للحظة جلوس الأب والعم على دكة عالية في صحن البيت ؛ فيقدم الأب المرابي بكونه " يتشاغل بتسوية فراء الخروف الناعم الذي يتربع فوقه لكي لا تلتقي عيناه بعمي .

بينما يمضى الحوار بينهما ملتهباً ، ولكن عندما يستفحل الخلاف بين الأخوين حول ضرورة التمسك بأرض الحديقة ضد أولاد الحاج صادق ، يخرج العم من دار أخيه غاضبا ، " كان يمشى بخطوات واسعة ويلوح بعصاه ويضربها في الأرض ومن خلفه يجرى كلبنا الأبيض يهز ذيله ويتواثب حوله ليتشبث به فضم عمى ثوبه إليه . ونهر الكلب بعيداً عنه ، دار عمى حول البيت حيث كان يربط حصانه وظللت واقفاً مكاني حتى ظهر وقد أردف من خلفه حسين على ظهر الحصان البني ورفعت يدى أحييهما لكنهما لم ينظرا إلى بل غمز عمى الحصان في جنبه بقدميه فمرق الحصان مسرعاً وهو منتصب على صهوته يرتفع عنها ويهبط عليها بجسمه كله دون أن ينحنى وحسين يمسك بوسطه ويجاهد ليضبط حركته معه ".

فقد أتى وصف الكاتب في النص السابق في دقة وشمولية لنظرة واحدة من عين الراوى المجردة بما يوحى بتعقد الموقف بين الأخوين : فالوالد مرابي وجبان ، أخذ يتشاغل بتسوية الفراء ، كما أن نهر العم للكلب ، وضم الثوب ، وحركته على الحصان تحمل تأكيداً لشجاعته ، ولما دب من نفور بين الأخوين .

وتبدو محاولة الكاتب لخلق جو نفسى مشحون بالكابة والحزن ، عندما اشتد الصراع بين اسرة عم الراوي وأسرة أولاد الحاج صادق ، فيصف في تراجيديا إحساس الراوي عندما ودعه ابن عمه حسين إلى المحطة قبل مصرعه ، فقد جاء الوصف مثل نبوءة لما سيقع لاحقا بعد استخدام الألوان الكئيبة ، والموسيقى المزعجة المنبعثة من عواء الذئاب ونباح

الكلاب كلحن صاخب مرعب : " في تلك الليلة المظلمة الحارة كنا معا مرة أخرى على الجسر لم تكن ذبالة مصباح (الحانطور) تكاد تضئ شيئا على الطريق الأسود الطويل وكانت السماء مبدورة بنجوم كثيرة كالثقوب الصغيرة ولا قمر ، وعلى البعد أنوار خافتة متفرقة ، نجوم كابية وأخرى تثقب كتلة المدينة المظلمة المهوشة . ومن بعيد تأتى أصوات نشيج ممتد . نباح كلاب أو عواء ذئاب وضباع ؟ ووقع حوافر الحصان بطيئة منتظمة بطيئة منتظمة ، وحسين يمسك اللجام ويقوده بحذر على الطريق المظلم المرتفع ، لا يتكلم كتفي في كتفه والصمت سد كالجبل الأسود الممتد إلى يسارى . ٠

وعندما سمع الراوي بخبر مصرع عمه وابنه حسين قدم الموجودات بعين مغتصبة لا تبصر ، وبأذن صماء لا تسمع ، فيقول " نزلت حتى حافة الطين لأمشي في النهر الأسود حتى

الموت . فما الذي أوقفني عندئذ لم يحدث شيء مهم يوقفني ، لم يحدث شيء على الإطلاق . كان هناك الصوت الخافت لموج هادئ يتكسر على الطين . كان سكون ، صهيل حصان من بعيد . رأيت أعمدة المعبد القديم على الشط المقابل في ضوء القمر . كانت تشيه نخيلاً بلا سعف . كانت حزينة . وكان القمر فوقها ، فوقها تماما ، عيناً فضية كبيرة تتطلع للخراب والحياة في هدوء وصمت . "

لقد قدم الكائب الوصف كعنصر كاشف لما يعتمل في باطن الشخصيات ، وحاول من خلاله قراءة ما بداخلها من صراعات وأفكار ، فعندما ناقش الراوي مع ابن عمه حسين سبل الحلول السلمية للنزاع القائم على أرض الحديقة : " كانت نسمة خفيفة تحرك أوراق العنب التي تعلو التكعيبة فتنفرج عن شمس تغمر وجه حسين ثم تختفي . لكني رأيت وجهه يمتقع فجأة ثم التفت إلى بعينيه الواسعتين ووجهه الشاحب . فهذه الحركة الضوئية على الوجه تعبير عن التأرجح الذي يعتور قلب ابن عم الراوي .

ويختلف الوصف باختلاف الحالة الوجدانية التي تعيشها الشخصية الروائية ، ففي لحظات الفرح والبهجة والسعادة ، ترى الشخصية الموجودات بعين حالمة نضرة ، فمثلا عندما اشترى الراوى دراجة كمكافأة له من والده على نجاحه ظل " فرحا بها فرحا لا يصدق وفي ذلك اليوم كنا نسير على الجسر قرب الغروب عندما تستطيل ظلال الأشياء على الطريق المرصوف الممتد من قريتنا حتى المدينة والذى نسميه الجسر ,وأسفل الطريق على الجانبين الزرع الصيقى الأخضر الجديد."

وحينما يتجه الكاتب إلى الطبيعة يصورها كما لو كانت بيده فرشاة مصور بارع ، ففى رواية قالت ضحي " تظهر الطبيعة كملاذ يهرب إليه الإنسان من شرور الحياة وقسوتها ، فهي العالم الذي يلتمس منه الجمال والخير معا بعيدا عن الأحقاد ، وهي واحة للطهر والنقاء والبراءة . فقد كانت " ضحى " تذهب " إلى الحدائق لكي تتامل الزهور وتنظر في صمت طويل إلى الأشجار ، كانت تقول ليست الزهرة لونا وعطراً وإن يكن اللون جميلاً والعطر جميلا . ولكن انظر إلى كل زهرة واحدة تجد دنيا كاملة تستطيع أن تعيش معها دهرا لولا أنها ، ياللخسارة ، قصيرة العمر . لن تجد أبدا زهرتي قرنفل تتشابهان تماماً إلا إن قتلت إحداهما بنظرة عابرة ولم ترها . انظر إلى كل واحدة من سرب الوريقات الصغيرة ، في تلك الزهرة الواحدة ، تلك الوريقات البيضاء والحمراء والوردية ، والمزخرفة بلونين معا وبكثير من الدرجات في كل لون . تلك الوريقات المنمنمة في حوافها بأنصاف الدوائر الدقيقة المتجاورة ، انظر إليها كل واحدة منها جناح فراشة يريد أن يرف برقة أمام عينيك ، يريدك أن تمنحه بحبك أنفاس الحياة ، أنظر إلى تلك المملكة من الفراشات تتوجك في قلب الزهرة حين تحبها فتصبح أرق مما أنت وأجمل مما أنت وشارك تلك الوريقات المجنحة الدقيقة في رحيق نشوته من خارج هذه الأرض . "

ويأتي المطر في الرواية معبراً عن لحظات الفرح والنشوة التي يعيشها الأبطال ، فهو يهيئ الجو كي يتحرروا من قيود الواقع حولهم ويعيشوا ملذات الحياة ، فعندما قبل الراوي ضحى لأول مرة أتى " المطر الذي فاجأنا .. لم ننتبه في أول الأمر حين بدأت تتساقط علينا القطرات الكبيرة الساخنة . ولكن سرعان ما أصبحت تلك القطرات كثيرة وغزيرة فأخذنا نجرى وقد

ابتلت كل ثيابنا . لم نجد ما نحتمى به غير شجرة عالية الجذع كثيفة الاغصان ، وقفنا تحتها متواجهين وكانت ترشح المطر بين أوراقها في قطرات مقطعة ذات صوت رتيب .. وفي تلك العتمة المسائية تطلعت إلى ضحى بعينيها الواسعتين وكان شعرها المبتل يلتصق برقبتها ونجدها وقالت : ماذا سيحدث لنا ؟ فقلت لا أدرى ولكنى أحبك".

ولكن في رواية " خالتي صفية والدير " اختلف وصف الكاتب للطبيعة عما اعتدناه فيما سبق ، وذلك عندما تخدعنا الطبيعة بأن تاخذ زينتها وتبرز محاسنها الجميلة وأجواءها الرائقة الشائقة لا في لحظات الدعة والسعادة ، وإنما قبيل لحظات الخطر والمكابدة ، ففي صباح يوم تعذيب حربي ومصرع البك القنصل " كان يوما سنويا جميلا دافيء الشمس كانه الخريف الذي تخف فيه وقدة الشمس وتهب فيه النسمة الرائقة لا تحمل التراب ولا الزوابع ، وكان يوما جميلا لأن زرع العدس الذي تغطي سيقانه القصيرة الخضراء الحقول في الطريق نمت أزهاره الصغيرة الصفراء بين عشية وضحاها فزينت الأرض كلها بتلك الدوائر الصغيرة ، بحراً ذهبيا يحرك النسيم موجاته برقة ويحمل رائحتها الغضة الهادئة التي ظللت عمري كله أحبها واسترجعها بعد أن بعدت تلك الأيام . "

وكان الكاتب قد أراد من وراء هذا الوصف الجميل للطبيعة أن يفاجئ القاري عندما يعرف أن في هذا اليوم البديع تهرأ لحم حربي من شدة التعذيب والتنكيل ، وفيه أيضا لقي البك مصرعه ، وفيه أيضا بدأ نوع آخر من الصراع بين الأبطال أشد وطأة وأعظم سعيرا .

أما رواية " الحب في المنفى " فإنها تتحرك بحركة الأشجار والزهور ، فقد امتلأت أغلب صفحات الرواية بحركة الطبيعة ؛ وهي أشجار وزهور ومطر وطيور متكلمة ، تتكلم باختلاف لغاتها بين الصيف والخريف ، وتتكلم بألوان زهورها وأوراقها وأغصانها وحالات هذه الأوراق والأغصان .

ولقد تمكن الكاتب من توظيف عناصر الطبيعة في تلك المدينة الغربية التى يحتضنها النهر والجبل والبحيرة والغابة توظيفاً مرهفاً على درجة كبيرة من الجمال والتأثير والرمز ، فعندما تجول الراوي في إحدى الغابات ، أخذ يتأمل- وهو مقبل على حب جديد وحياة شفافة – منظر الغابة ، وقدمه القارئ في حساسية بالغة وأسلوب شاعري ، فيقول : " كانت الغابة رطبة وهادئة والأوراق الجديدة التي عادت تكسو الأشجار منذ وقت زاهية الخصرة ، تكاد تكون شفافة .. تتجمع في قبة هشة ناعمة تحركها الريح الخفيفة فتتسرب أشعة الشمس من بين ثقوبها المتناثرة ، موجات صفراء تسبح فوق الحشائش ثم تختفي لكي تعود كالمفاجأة . وكانت تلك الموجات المتتابعة تنير في مرورها الزهور البرية الصغيرة الصفراء والبيضاء التي تزخرف الأرض في الصيف . "

ويتطرق الكاتب إلى وصف مياه الأنهار ، فيراها ثابتة الحركة وقد تبعها سكون حركة البجع والبط على سطحها ، يبدو أن السكون يبعث في النفس البشرية مشاعر غير التي

تبعثها الحركة ، حيث يستثير في النفس مشاعر الوحدة والصمت والحزن ، ويستشير فيها أيضا الأشواق واحلام الحب والمستحيل : " كانت هناك سحب خفيفة تنتشر في السماء تغطى قرص الشمس وإن لم تحجبه ولكن مياه النهر فقدت التماعها وبدا سطحها المتموج

بلون الزئبق و هجع البجع والبط قرب الشط ، غمر المكان كله سكون غريب لكنه لميغمرنى", حيث يوحى وصف النهر بهدوئه وسكونه ، وثبات الموجودات على سطحه للشخصية الفنية بالموت ، كما توحي السحب التي تغطي قرص الشمس بحزن دفين . أما وصف الطيور فهو " يستوعب في خيال العربي طاقات أو قدرات كثيرة . يستوعب شخصية الإنسان ، ويستوعب مصيره ، ويستوعب كل تجليات الروح القلقة المهمومة بوجودها .٠" ولقد قدم لنا بهاء طاهر نصاً يشبه اللوحة الفنية الناطقة التي تفصل بين مواقف وجدانية معينة ، أو تمثل النغمة الختامية ، والتي ينهي بها موقفاً حاداً أو مونولوجاً داخلياً مؤثراً ، هذا الوصف يمتاز بالصدق والتكثيف الذي يبدعه الكاتب بقلمه على طائر البجع ، فيجسد فيه ما يريد أن يجسده من معنى في موقف معين : " تركته مستغرقا في تأمل النهر كانت مياهه الرائقة تتدفع بسرعة وترفع موجات فضية متلاحقة تتألق بنور خافت ، وفى متابعة بجعات بيضاء تسبح في حركات دائرية وهي ترفع رءوسها الشامخة متطلعة إلى النوافذ في صمت ، ولم يكن البط بجسمه البني ورقبته البنفسجية اللامعة يكتفى بالتطلع نحونا وهو يحوم بحركات قلقة تحت النوافذ ، بل أخذ يحرك مناقيره ، بنداءات متعاقبة ، فاستجابت له سيدة تجلس بالقرب منا وراحت تلقى له بفتات الخبز . "

ونراء مرة أخرى يقول : " ركزت عيني في النهر ومرت فترة طويلة لم أكن أرى فيها شيئا ولكني أفقت على حركة فوق السطح الساكن وضجيج ، كانت بجعة ترتكز على ذيلها وتشب بجسدها تكنس بجناحيها الأمواج بسرعة مخلفة وراءها خطين متوازيين من الزبد الأبيض . وذعرت بطات رمادية صغيرة كانت تسبح متراصة خلف أمها فاندفعت نحو الحاجز الصخرى أسفل النافذة وهي تصيح بأصواتها الرفيعة وتهز ذيولها التي لم ينيت فيها الريش بعد . أما البجعة فسكنت أخيرا وراحت تتزلق فوق الماء بجلال وهى تلتفت ببطء نحو اليمين واليسار ." إن البجع هنا عنصر فاعل في تجسيد ما يفكر فيه الراوي ، وهو فى حيرته وشموخه و انزلاقه بجلال وهو ينظر ذات اليمين وذات اليسار ، إنما يجسد واقعا مضطربا مشوبا بالنذر ، وينطوى على دلالات عميقة الغور من أحداث الرواية .

ويربط الكاتب من خلال عنصر الوصف بين الداخل والخارج في إيقاع منسجم ، وهنا يتجلى دهاء الكاتب المبدع ، فمثلاً عندما خرج الراوي من عيادة الطبيب ، اندهش لعيد الخريف ، ورأى الأشجار جرداء ، تبعثرت أوراقها المصفرة بعيداً في مهب الرياح وتلك صورة تدل على ثباتها في وجدان الراوي رغم تقدم الزمن ، ولعلها قد وافقت هوى في نفسه لما فيها من قدرة على الإيحاء بما كان يحسه في شيخوخته وشيخوخة مشاعره وعجزه عن التحليق إلى حيث عالمه الروحي المنشود ، فليس الخريف . إذن إلا قالبا رمزياً لأحاسيس الراوي ، وهو خريف عاطفى وليس مجرد ثوب ترتديه الطبيعة ، ويشكل الورق الأصفر الجاف صورة لقلب الراوي الحزين ولعواطفه الهرمة ، وتلك ثنائية ضدية بين البهجة و الشباب والحب من جانب ، والخريف والشيخوخة والحرب من جانب آخر وهو تقابل مرهف ، عضوى ، شعرى ، يقوم عبر ربط معتاد بين الداخل والخارج ويكشف عن القدرة على الالتقاط الحساس وجمع المتناقضات ، فيقول : " كيف فاتني أن الاحظه ؟ .. كيف غاب عن عينى هذا الخريف الجميل الذي بدأ هذا العام مبكرا عن موعده ؟. كانت الأشجار على جانبي الشارع في ذلك الحي الهادئ قد شحبت خضرتها ووشتها الأوراق الصفراء اللامعة والطرية ، متوهجة في

الشمس. وكل شجرة زهرة عملاقة مزخرفة بالألوان الخضراء الباهتة والخضراء المصفرة والصفراء البنية والمشرية بالحمرة ، والمفضضة وألوان أخرى لا أعرف وصفها وسط ذلك العيد الخريفي ، وكان الهواء يدفع بعض الأوراق فتتطاير ببطء ، مثل فراشات مذهبة قبل أن تستقر على الأرض . قبل أن تنضم إلى سرب هاجع آخر يصنع دائرة حول جذع الشجرة ، ويرسم تحتها صدى شجرة أخرى صفراء ، ترتعش بالهواء فيصدر احتكاكها صفيراً خشناً يدغدغ الحواس . "

وهكذا وصف الكاتب مفردات عالمه من الأشياء والموجودات المرئية والمسموعة ليعطى صورة واقعية عن بيئة معينة لفترة ما ، وما تمثله هذه الموجودات من دور يساعد على تطور الأحداث ، ويخلع عليها واقعاً ملموساً يزيد الحكاية روعة وجلالا .

رابعا : الحوار :

الحوار هو ما يدور من حديث بين الشخصيات الفنية في القصص أو المسرحيات ، ويشكل جانبا فنيا هاما في بناء الرواية ، لأنه يوضح طبيعة الشخصية وطريقة تفكيرها ومدى وعيها بالقضية التي تشكل حياتها المتخيلة .

والكاتب حين يصور مجموعة من الشخصيات في رواية .. ينبغي عليه أن يجعل حوار أو حديث كل منهم مختلفاً اختلافاً واضحا ، ويظهر الفرق بينهم في التفكير والتعبير . ويشكل الحوار نسباً مختلفة داخل البناء الفني للرواية ، فنجد عملا يشمله الحوار من أوله إلى آخره ، وقد يأتي بلا حوار ، أو قليل منه ، ويأتي قصيراً ، مكثفاً ، متوتراً يتخلله شيء من الوصف ، ويجيئ مقدمه لمشهد ، أو وصفا لمكان ، أو خلقا لشخصية مفقودة في اللاوعي فيجعلها نابضة بالحياة والحركة ، كما يسهم في خلق الشخصية الدرامية التى ترى في الصراع حياتها .

بيد أنه من الضروري في الحوار الرواني المتألق أن يكون مقتضباً ، ومكثفاً ؛" حتى لا تغدو الرواية مسرحية ، وحتى لا يضيع السارد والسرد جميعاً عبر هذه الشخصيات المتحاورة على حساب التحليل ، وعلى حساب جمالية اللغة واللعب بها . "

ومن ثم يتطلب الحوار من الأديب أن يكون على وعى لخطورة الدور الذي يؤديه في لعمل الروائي . فهو وسيلة طبيعية للمناقشة ، ويتطلب وجود شريكين للتحاور ، ويتصل اتصالا وثيقا بالمواقف ، لأنه يدل على ردود فعل متميزة للشخصية . وبهاء طاهر حريص على الإيهام بواقعية الأحداث التي يسردها ، وآدمية الشخوص التي يرسمها ويحركها في عالمه الروائي ، ومن ثم لم يكتف بإظهار واقعية الحال ، وإنما شمل أيضا واقعية المقال ، فتنوع الحوار واختلف من رواية لأخرى ، بل اختلف بناؤه وتنوعت وظائفه داخل الرواية الواحدة . ففي رواية " شرق النخيل " يشكل الحوار داخل السرد ويتمايز عنه بنسبة 65 في المائة تقريبا من مساحة الرواية ، ويلعب دورا بارزا في تقديم الشخصيات وبناء المواقف وتطور الحوادث ، ويتسم – غالبا- بالإبهام والاقتضاب و الابتسار ، مما يربط القارئ بتتبع الأحداث ، ويبعث فيه التشوق للوصول إلى معرفة المسببات التي حدت بالمتحاورين لهذا الغموض ، فعندما التقت " ليلى " بالراوي في جامعة القاهرة ، سالته عن تعبه فأجابها : - " لا أدرى . لعلها مقدمات برد .

– أعرف سبباً آخر . سمير يقول لي .

– لا تصدقيه .

– وجهك أيضاً يقول .

انتزعت قبضة من الحشائش وقلت : نعم.نعم . أنت تعرفين كل شيء . فلم السؤال ؟ وكيف حال أبنائنا الطلبة ؟.

– ومن تعرف منهم ؟.

– لا أحد في الحقيقة ، لا أحد . كل الذين كنت أعرفهم تخرجوا . بقيت واحدة في الليسانس سوف تتخرج هذا العام وسأبقى أنا . مؤرخ الدفعات في قسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب ، - بإرادتك . تستطيع أن تنجح لو أردت . ما هي يعني المعضلة في السنة الثالثة ؟ .. لو أنك ذاكرت بدلا من ..

– أرجوك يا ليلي . لا تبدئي هذا التعذيب ، نعم.نعم أنت تعرفين كل شيء وسمير يقول لك ووجهى يقول لك . أنا سكير . أشرب كل ليلة . أفكر أيضاً في إدمان المخدرات لو أمكن ماذا تتوقعين من طالب فاشل في السادسة والعشرين من عمره ؟ . "

فنلحظ حرص الكاتب على ترك الموقف مبهما بين المتحاورين من جهة ، وبين القارئ من جهة أخرى ، ليشوق القارئ إلى معرفة الأسباب التي حدت بالراوي إلى الفشل والإحباط والإدمان ، ولن يتكشف له ذلك إلا في منتصف الرواية ، حيث الحدث المركزي الذي راح ضحيته العم وابنه .

ومن الملاحظ في هذه الرواية التقدم المستمر لحركة السؤال في الحوار ، حيث تكثر علامات الاستفهام في أحد مستويات المعني ، وحيث يصبح الجواب سؤالاً فى مستوى آخر ، ويضحي التشويق من أهم مكونات الحوار ، وخاصة عندما يدور حول المعاني المجردة ، حيث يرقى الكاتب بشخصيات عالمه إلى مناقشة الوجود والمصير والعبثية يسأل الراوى أخته قائلاً : " فريدة ، هل تبكين ؟.

-لا.

- أنتت تبكين لأنك تريدين أن تأتي معى إلى مصر ؟.

– لا ، كنت أضحك معك . النوم يعاندني ، وأنت أيضا لا تستطيع أن تنام ، أردت أن نتكلم معا أردت أن ...

ثم فجاة قالت فريدة بصوت باك

- قل لي ، لماذا نعيش مادمنا سنموت في النهاية ؟.

- هذا هو السؤال الذي حير كل الناس يا فريدة .

قالت وهي لا تزال تحاول أن تكتم بكاءها

– يسامحنى ربي يا اخي ولكني أفكر ، لو أننا نموت جميعا ، أنا وأنت وكل من نحب معا ، في وقت واحد حتى لا يحزن أحد على أحد ولا يبكي أحد على أحد ، أو أن الناس كالزرع ...

– فريدة ، هل تفكرين فيه الآن ؟

- من ؟ .

-هل هذا هو سبب بكائك ؟.

– من ، لا أعرف عمن تتكلم ..

وهكذا يخيم الغموض على الموقف بين المتحاورين ، فلا تنجلى مسبباته إلا في منتصف الرواية ، عندما تعرف مأساة فريدة حين وافق استعدادها للزواج من ابن عمها حسين خبر مصرع حسين على أيدى أولاد الحاج صادق أثناء صراعه معهم على أرض الحديقة .

وأحيانا يعتمد الكاتب على وجازة الجملة الحوارية وسرعتها ، مما تثير الحيوية والتدفق لأن تكثيف الجملة الحوارية لا بد أن يكون لمعنى ما وليس لأنها جملة قصيرة تربط القارئ بالحدث ، وتحفزه على المتابعة ، فمع تطور أحداث الرواية واحتدام الصراع بين شخصياتها ، يبعث الحوار في نفس القارئ التحفز والحركة والتوتر . ومن ذلك الحوار الذي دار بين والد الراوي المرابي الذي يمتلئ خوفاً وجبنا وترددا وتحايلاً ، وبين العم الذي يمثل الشجاعة والمثابرة والتمسك بحقه في أرض الحديقة محور النزاع :

" قال أبي : يا أخي أنت تعرف أنها في حضن أرضهم وتعرف أنهم أشرار .

قال عمى : أليست الأوراق معك ؟ أليست حقنا ؟.

– نعم ، ولكنهم يقولون ..

-اليست أرضنا ؟ - نعم ولكن ..

-إذن ليشربوا من البحر . إذا ذهبوا للمحكمة فمعي أوراقي ، وإذا كانت مع احدهم بندقية فأنا أيضاً معى .

قال أبي : أنت تركب رأسك و لا فائدة من الكلام معك . الناس يقولون معهم اوراق قديمة من أيام الجدود ، وأنا أتفاهم معهم بالعقل وأقول يحكم القاضي .

قال عمي : اسمع يا أخي ، أنت أخي الأكبر وتحفظ كلام ربنا وقد منعت لسانى دائمال يقول لك ما لا تحب ولكن الكيل فاض . "

وتبدو براعة الكاتب حينما جعل الحوار معبرا بالفعل عن الشخصية الفنية ، وليس عن ثقافة الكاتب وفكره ، فقد حدد بالحوار طبقات الشخصيات ، وكشف الامها ، وقدم مشكلاتها ، وطبيعة علاقاتها بالآخرين ، ومن ذلك حوار " سوزي " ، إحدى الساقطات ، مع الراوى ، المحبط فتقول :

" -حملك تقيل يا صاحبي .

– كيف عرفت ؟

- مرسوم ، كل إنسان مرسوم على وجهه حمله . وقفت تمشط شعرها أمام المرأة . وقد مالت برأسها بعيدا ثم سألتني دون أن تنظر إلى

– اسمع . أتظن أن الله يغفر لي ؟.

– هذا سؤال صعب يا سوزى . توقفت عن تمشيط شعرها وظلت صامته لفترة ثم قالت :

- نعم . ولكن الله يغفر لمن يتوب أليس كذلك ؟.

لم تكن تنتظر إجابتي هذه المرة . ولكنها جاءت وجلست قبالتي وراحت تعبث بالمشط وهي شاردة وقالت :

- أتصدقني يا ... ما اسمك ؟. في الليل ، في آخر الليل عندما أكون وحدى أظل أدعو الله أن يغفر لي .. أظل أدعوه بالساعات وأنا أبكي .

قلت في حذر : كما قلت أنت نفسك ، الله يغفر لمن يتوب .. "

أما رواية " قالت ضحى " فإن الحوار يشكل فيها نسبة 40 في المائة تقريبا من رقعة الرواية ، كما تميزت بقصر المقاطع الحوارية التي تعطي طابع السرعة والحيوية اللتين تعمقان صورة الموقف لدى الشخصية ، وبرغم تنوع موضوعات المتحاورين ، فإن القضايا

السياسية تنضح بكثرة في أحاديث الشخصيات المتحاورة ، ففي مستهل الرواية يسأل الراوى زميلته الأرستقراطية " ضحى " عن حالها عقب قرارات ثورة ١٩٥٢ الإصلاحية فيقول :

- أنت حزينة لما حدث ؟

أجفلت ضحى • أنا ؟ " ، عادت نحو مكتبها وهي تمسح كفا بكف كأنها تنفض من يديها شيئاً وقالت : منذ أخذوا الأرض لم يعد هناك ما يمكن أن نفقده . زوجي أيضاً .. زوجي لم يبق لديه شيء كان زوجها يظهر في الحديث دائماً بعد كل جملتين . ربما لهذا السبب لم أعترف لنفسى أني أحبها ، وعندما جلست ضحي إلى مكتبها قالت :

-ولكن أنا مع الثورة .

ضحكت بصوت خافت وأنا أعود إلى مكتبي قبالتها فقالت وهي تتطلع في وجهي مباشرة وعيناها السوداون تلمعان : لا تضحك أنا لا أكذب .. في أوربا المتقدمة ذبحوا أمثالنا أيام الثورة في فرنسا وفي روسيا . هنا أنا أعمل مع حكومة الثورة كيف أكون ضدها ؟. هل انت صدها ؟.

– لا يهم أن أكون معها أو ضدها . أنا مجرد موظف لا أفهم كثيراً في السياسة ولا أريد أن أفهم . لم أقل لها إن السياسة كانت ذات يوم مأكلى ومشربي . كان ذلك من زمن بعيد على أية حال . هزت ضحى رأسها وهي تبتسم ابتسامة خفيفة وعادت تفتح كتابا كانت تقرأه وهي

تقول كأنها لا توجه إلى الكلام : لا يضيع الدنيا الذين مع أو الذين ضد ولكن يضيعها المتفرجون ."

فهذا الحوار ينبض بالخوف الذي يتملك المتحاورين ؛ الخوف من الحاضر ، والخوف من المستقبل ، ولا سيما أنه يعبر بوضوح عن باطن الشخصية ، ويظهر انفعالاتها وتأثيراتها المضطرية نتيجة ما تتكشف عنه الأحداث لاحقاً من قمع السلطة للشعب وتكبيل الحريات . وقد تخلل السرد داخل الحوار بالوصف والتعليق . وهدف الكاتب من وراء ذلك أن يظهر واقعية الشخصية الفنية ، مثلما اعتمد على الحوار لوظيفة إضافية غير كشف الشخصية وابراز تمايزها عن غيرها من الشخصيات ، بل كآلية سردية تطور الأحداث وتختزل الأفعال ، فقد أوقف الكاتب الموقف بين المتحاورين دون ذكر للمسببات ، إلى أن تتكشف عن دواعي اتخاذ الراوي هذا الموقف تجاه السياسة .

ولكن الحوار يضحي شاعر يا رقيقا يشبه الهمس في لحظات الحب بين المتحاورين ، وياتي موجزا ، ومكثفا ، ومعبرا عن الموقف الذي تعيشه الشخصيات ، مثل لحظات عشق الراوي لضحى ، وهما على أرض روما ، حيث أطلال المعابد والحدائق وصفاء النفس واختفاء الرقيب ، فجاء الحوار مركزا ، يغني عن كثير من التحليل والوصف . فتعتذر ضحي للراوي عما بدر منها و أغضبه قائلة : "

- هل أغضبتك ؟.

– نعم ؟ .

- كثيرا جدا ؟.

– نعم .

تقدمت منى حتى أوشكت أن تلامسني وكان وجهها شديد الشحوب ثم قالت :

- إذن فما أقل حبك .. ما الحب إن كنت لا تستطيع أن تحميني من نفسي ؟.

أخذتها في داخلي وأغلقت الباب . "

فهو حوار قصير ، مقتضب ، مركز يدل على مشاعر الأحبة وهم في لحظات المكاشفة والبوح ، وقد يستطيل الحوار بين شخصيات الرواية ويستمر لصفحات كثيرة وفق القضايا الشائكة التي يعرضها المتحاورون ، مثال ذلك الحوار الذي دار بين الراوي و باولا موظفة الإدارة بالمعهد في روما ، عندما حاولت تجنيده في سلك الجاسوسية ، فبدأ الحوار بينهما هادئاً بطيئاً ، دار حول كيفية الرقص على أنغام الموسيقى الغربية ، ثم عن رأى الإنسان الشرقي في الغرب والعكس كذلك ، ثم عن علاقة المصريين بالأجانب المقيمين على أرض مصر ، ثم عن توتر العلاقات بين مصر وإسرائيل والمفهوم الخاطئ للسلام عند المصريين ، ولكن عندما استشعر الراوي عرضها غير المباشر بأن بعمل جاسوساً ضد مصر انفجر فيها قائلاء "

– أكملي . هناك مصريون يريدون السلام .. وهناك منظمة تعمل من أجل السلام .. وهذه المنظمة تتبع حلف الأطلنطي و ... و .. أليس كذلك ؟. تذكرت الآن كل ذلك الكلام . كنت قد سمعت اعترافات واحد من الجواسيس في الإذاعة وكيف بدءوا معه ، وسمعت كل تلك العبارات من قبل ..

قالت باولا عابسة الوجه :

-ربما .. انت لا .

- ليس ربما بل مؤكد يا باولا ، هيا ، كم دولارا في الشهر , كم دولارا سآخذ في الشهر ؟ .. كم تمني عندك بالضبط يا باولا ؟ .. لم يكن هناك داع حتى لهذه المقدمات : أننى اعجبك وأنى عاقل وأنني أختلف عن الآخرين .. لم يكن هناك داع حتى لهذه السهرة هيا حددى بالضبط : كم دولارا في الشهر ؟

ظلت باولا تتطلع إلى عابسة لفترة ثم فجأة انفجرت بالضحك وهي ترجع رأسها إلى لوراء وقالت ولا دولار واحد ! ..

– ولكن لماذا ؟ لست أقل من غيري .

فقالت وهي لا تزال تضحك – بل أقل بكثير . أمثالك لا فائدة منهم . أنت يمكن أن تضيعني أنا نفسي .. ثم كفت عن الضحك وأشارت بيدها بحركة فاترة وقالت : انتهينا ، فلنقل أنا لعبنا الورق وأننى انهزمت . لم أكن ماهرة بما فيه الكفاية.أ وكنت أنت أبرع منى فانهزمت ولكنك " جنتلمان " ولن تذكرني بهزيمتي أليس كذلك ؟. قالت ذلك ومدت يدها فسحبتني من يدى وهي تقول هيا نرقص هيا .. لا تعترض . ليس عليك إلا أن تقلد القرود وهذا هو الرقص ... "
ولكن الحوار في رواية " خالتي صفية والدير " يكاد يكون شاحباً بدرجة كبيرة ، ويأتي – غالباً- متضمناً داخل السرد الذي يسيطر على الرواية من البداية وحتى النهاية ، ومرجع ذلك في نظري إلى الراوي الذي يسرد أحداثاً وقعت من ربع قرن ، وهو يقدمها لنا من موقع شاهد العيان ، ولكنه كثيراً ما يعلق على الأحداث بعد أن مر على وقوعها زمن طويل . كما أن تقليص الحوار بإدماجه في السرد جاء نتيجة تقليص المواقف التي تتواجه فيها شخصيات الرواية . وربما يكون للمأساة التي تحكيها الرواية دور في ضعف الحوار ، لأن الشخصيات لا تتواجه ولا توضع في سياقات من الجدل والتفاعل ، وإنما تلوذ بالتقوقع داخل شرنقة همومها ، وكثيرا ما يصمت الحدث الجلل الأفراد ، ويشل السنتهم عن الكلام . ومن الملاحظ أيضا أن المشاهد الحوارية في الرواية لا تأتى مقتضبة ومختصرة ، بل تخللها الوصف في كثير من الأحيان ؛ فلا يكتفى الكاتب عندما يبدأ الحوار - بـ قال او قالت ، وانما يمهد للحوار بفعل يكشف عن الحالة النفسية ، أو طبقة الصوت ، أو نوع الحركة المصاحبة لمن يصدر عنه الحديث ، وبيان رد فعل الجملة الحوارية عند الطرف

الآخر ، حتى لو كان بالحركة الجسدية ، فمثلا عندما اجتمع الوالد بابنه الراوي ليهمس له بخبر الافراج عن حربى وخروجه من السجن قال له: " سيفرجون عن حربي.

هتفت متهللاً : حرب ...

ولكن قبل أن أكمل الاسم كان قد مد يده وسد فمي وقال ولا كلمة . فهمت وسكت فقال لي : ما رأيك ؟ فكرت قليلاً ثم قلت مخافتا من صوتي مثله : مازال الوقت طويلا حتى يكبر حسان وساعتها يفرجها ربنا .. قال أبي وهو يتنهد : هذا إذا صبرت صفية حتى يكبر حسان .. أخشى ألا تصبر .. يكار يكون عندى يقين بأنها لن تصبر . "

٠ ولقد نجح الكاتب في نقل بيئة القرية الصعيدية عبر الحوار الذي يتخلله السرد ، وهدف السرد هنا أن يظهر الكاتب واقع الشخصية الاجتماعية قبل وقوع الحدث ، مثلما تميز الحوار بتعدد الأصوات المتحاورة ، ليحقق الإيهام بالواقع ، وهذا ما نراه في حوار والد الراوي مع المطاريد عندما توسط بين مأمور المركز والمطاريد عقب النكسة لكي لا يستعرض المطاريد قوتهم في الذهاب والإياب ، فيتسببون في إحراج السلطة الواهية آنذاك ، يقول والد الراوي : ' قل لي يا معلم فارس .. أنتم تأتون إلى الأقصر بالقطار أو في عربات ؟.

تطلع فارس إلى أبي في شيء من الدهشة وقال : أنت تعرف يا حاج .. إن وجدنا العربات أخذناها ولكنها ليست موجودة في كل وقت . ثم ضحك وهو يقول : نحن كما ترى عددنا كبير بسم الله ما شاء الله ، ولهذا غالباً ما نأخذ القطار .

قال أبي بلهجته نفسها ودون أن ينظر إلى فارس : يعني صعب تدبير العربات يا معلم ؟. فرد فارس : لا يمكن تدبيرها في كل وقت .

وقال حربي لأبي : سؤالك وراءه شيء ياولد والدي . ما الحكاية ؟ ..

فقال أبي متظاهرا بعدم الاكتراث وهو يلوح بيده : ابدا يعني جماعة المركز ، أنت تعرف حالة البلد هذه الأيام بعد الحرب . يعني إذا لم تمروا جماعة مع بعضكم في شوارع الأقصر هذه الأيام فربما يكون هذا أفضل .

فهم المعلم فارس فوضع يديه الاثنين فوق رأسه وقال : على عيني وراسى با حاج . أنت تأمر .من أجل خاطرك وخاطر حربي كل ما يريده المركز . قال حنين محتجا : يا سلام يا معلم ؟ وغدا يطلبون أن نسلم أنفسنا ! ما دخلهم إن كنا ركبنا القطار أو .. قاطعه ابي في شئ من الانفعال : ما معني كلامك يا حنين ؟ .. الجماعة يعرفون لماذا تأتون إلى هنا ويعرفون أنكم تراعون الأصول عندما تأتون وعندما ترجعون بالسلامة . هل تعرضوا لكم من قبل ؟ .. هذا رجاء . من أجل خاطري ومن اجل خاطر حربى فعاد حنين يقول : ولكن ما دخل المركز يا حاج إن نحن ... صرخ فارس اخرس يا حنين . ثم التفت نحو أبي وهو يقول مخافتاً من صوته : قلت لك خاطرك فوق رأسى يا حاج .."

وأخيرا ، تاتي رواية " الحب في المنفى " التي تكاد تتوزع بنيتها على الحوار بشقيه ؛ الأول ، الحوار الخارجي الذي اتسم بالتكثيف والابتسار والسرعة ، ليكشف عن ابعاد شخصيات الرواية التي بدأت كأنها أشتات مجتمعات لأول مرة على أرض هذه المدينة الأوربية ، ومن ثم انبنى الحوار- غالباً- على الجملة الاستفهامية . والثاني ، الحوار الداخلي الذي أدى دوراً مهماً في تقديم وعى الشخصية ، ومنحناً قدرة على استنباط سرائرها .

وربما يرجع هدف الكاتب من الاعتماد على الحوار في بناء روايته ، لأنـه ارتـاه أكـثر حيوية من الأسلوب السردي العادي ، فمن خلاله صور شخصياته تصويراً دقيقاً صادقـاً وقدم الأحداث وتطور الصراع ، حتى أشعرنا بأن الشخصيات هي من صلب الروايـة ، وأن نبع الحياة فيها مستمر ، فيعرض أفكارها ، ومبادئها ، ويظـهر انفعالاتـها ، وأحاسيسـها ، ومشاعرها الباطنية تجاه الأحداث والشخصيات الأخرى . وكل حوار في الرواية يهدف إلى عرض فكرة معينة وثابتة ، سواء كانت هذه الفكرة تجسد الصراعات الفكرية أو السياسية التي امتلأت بها الرواية ، أو كانت تختزل صورة مبسطة وشيقة لموقف هامشي لا يؤثر في الأحداث . فالكاتب مدرك أن لكل مقـام مـقـالا ، فمثلاً عندما حاور الراوي العجوز الطفل الفيتنامي " جان – باتيست " الـذي يتبنـاه الصحفـي برنـار " ، موحياً له بضرورة النوم مبكرا قال له : -

- وكذلك كل العصافير وكل القطط وكل الكلاب لا بد أن تنام في موعدها فـي الليل.

فاجأنى بان صوب نحوى عينيه السوداوين في نظرة متحدية وسألني :

-وهل تذهب السمكة لتنام في موعدها ؟.

– تعم .

– كيف ؟.

– عندها بيت صغير تحت الماء لتنام فيه .

مط جان – باتيست شفتيه مستهزئا وسكت لحظة قبل أن يقول لي :

- والسمكة الصفراء التي عندنا في الحوض ؟.

نظرت إلى برنـار لكي ينقذني ، فقال وهو يضحك نافد الصبر :

- هي لا تنام . وما لم تنم أنت في موعدك فستصبح بالتاكيد سمكة صغيرة صفراء هل فهمت ؟ . "

وقد ينم الحوار القصير المكثف عن خلل في وعي الشخصيات المأزومة فيـأتى الحـوار مبهما بين المتحاورين ، يشبه- في هذه اللحظات- المدن العشوائية التي أصابها خلل في التشييد والبنـاء . فقبل أن ينزلق الراوي إلى الموت غرقا في مياه النهر أتاه صوت المناضل الشيلي بيدرو إيبانيز بعد أن تحول إلى بائع مخدرات ليقول له :

- هل تريد ؟ .

– نعم أريد .

– ماذا تريد ؟

- أن أفهم من أكثر من خمسين سنة أحاول أن أفهم . حاول الطفل وحاول الرجل ورجع الطفل ومات الرجل وكله دون فائدة . مائة سنة لا تكفي .

– تريد بخمسين أو تريد بمائة . أسرع ! .. الشرطة بعيدا ليست . اتضحت الكلنة الأجنبية واللغة المكسورة وقلت لنفسي أنا أعرف هذا الصوت ، أنا سمت هذا الصوت من قبل .

-أسرع ، خشيش مغربي أو أفغاني ؟ .. بخمسين أو بمائة ؟ .. أسرع الشرطة بعيدا ليست الصنف معى ، تعال معى ..

أدرت وجهي ولم أره ، كان الوجه يترجرج أيضا .. رأيت وجها من نقط منمنمة له حاجبان كثان تحت طاقية الرأس فقلت بصوت ضعيف- بيدور .. ! "

لقد لعب الحوار دورا هاما في روايات بهاء طاهر ، وشغل جانبا كبيرا فيها ، حيث اعتمد عليه في الكشف عن زوايا الشخصيات ، وأبعادها واتجاهاتها ، وأعماقها ، وقد حافظ في حواراته على واقعية الأداء ، فاستنطق الشخوص الفاظا لا يمكن أن تصدر الا منها .

ويمكن القول إن الحوار في روايات الكاتب قد استخدم بناء على ضرورة فنية ولم يستخدمه الكاتب لمجرد اللغو أو الحشو ، أو لإشعارنا بأن الشخصيات تتحدث فقط . فكل كلمة تحدثت بها الشخصيات الفنية قد عملت في خدمة حركة الأحداث المتقدمة و المتراجعة ، وقد أبعده هذا عن التدخل في القصة معلقا أو مفسرا ، فالشخصية تفصح عن مكنون نفسها تلقائيا من غير افتعال او تعمد .

الفصل الثاني

مكونات الخطاب الراوئي

مكونات الخطاب الروائي :

لكل عنصر من عناصر بناء الخطاب الروائى دور يؤديه متفاعلا مع سائر العناصر البنائية الأخرى ، وقد اختلفت نظرة الكتاب و النقاد إلى أهمية هذه العناصر خلال المراحل التي قطعتها الرواية في رحلتها عبر عصور الأدب المختلفة ، فما كان يهتم به الروائيون الأوائل اصبح هامشيا لدى الروائيين المعاصرين ، فقد أملت عليهم المتغيرات الاجتماعية والسياسية و الاقتصادية والثقافية الاهتمام بمكون دون مكون آخر .

وقد حفل الخطاب الروائي عند بهاء طاهر بمكونات الشخصية والزمن والمكان ، وجاءت على النحو التالي :

أولا : بناء الشخصيات :

تشكل الشخصية في الفن الروائي بؤرة مركزية ، لا يمكن تجاوزها أو تجاوز مركزيتها ، وذلك لأن " اللغة مشتركة بين جميع الاجناس الأدبية ، فهي على اساسيتها توجد في كل أجناس الأدب ، فالشخصية هي الشيء الذي تستميز به الأعمال السردية عن اجناس الأدب الأخرى أساساً ، فلو ذهبت الشخصية من أي قصة قصيرة لصنفت ، ربما ، في جنس المقالة .

ومن هنا تعد الشخصية بمثابة العمود الفقرى للقصة ، أوهي المشجب الذي تعلق عليه كل تفاصيل العناصر الأخرى ، لذلك قيل : " القصة فن الشخصية " ، أي هي ذلك النوع الأدبي الذي يخلق شخصيات مقنعة- فنياً- بدورها داخل عالم القصة ، وهي في كل ما تقوم به من أفعال وأقوال ، يجب أن تكون ممكنة الحدوث أو التماثل مع واقع الحياة اليومية التي يحياها البشر بالفعل . والقاص البارع هو الذي يستطيع أن يخلق شخصيات متفردة ذات ملامح فنية خاصة تجعل الشخصية خالدة في ساحة الأدب العظيم . "

والشخصية واسطة العقد بين مكونات الخطاب الروائي ، فهي التي تصطنع اللغة ، وهى التي تبث أو تستقبل الحوار ، وهي التي تصطنع المناجاة ، وهي التي تصف معظم المناظر ، وهي تنجز الحدث ، وتنشط الصراع ، وتحمل كل العقد والشرور والحقد والؤم والخير والجمال ، وتتحرك في الزمن ، وتعمر المكان وتملأه ضجيجاً وحركة ، وبرغم ذلك فإن الشخصية الروانية ليست صورة حرفية منقولة عن الواقع كما هو ، وإنما ترتفع عنه و تجاوزه بجوانبها الفنية التي أضافتها عبقرية الكاتب ، فأصبحت معادلا فنيا للشخصية الواقعية ، ونموذجا لفئة من الناس ، ففيها من الواقع وفيها من الخيال أيضا . "

وقد اختار بهاء ظاهر شخصيات عالمه الرواتي بكل حذق وبراعة لتكون مثار اهتمام القارىء في تتبعه للحوادث ، بدءا من اختياره لأسماء الشخصيات الفنية ، وانتهاء بانتهاء دور الشخصية الذي منحه لها داخل العمل الروائي ، وهي كالتالي :

أ- الأسماء والألقاب ودلالتها الفنية :

من الوسائل الفنية التي يستطيع بها الكاتب أن يخلق شخصية حية ، مقنعة فنيا أن يضع للشخصية اسماً : فالشخص غير المعروف في اللغة والواقع- نكرة .. مجهول الملامح ، ولكن

الاسم يجعل الشخصية علماً- كما يقول النحاة- والعلم كما يقولون أيضا أعرف أنواع المعارف . وهذه التسمية- وهي أبسط سمات التشخيص- يجب أن تكون ملائمة لدور شخصية المسمي في الرواية .٠

ومن ثم تستمد الرواية روعتها من تصويرها الصادق لبيئة ما ، أو لطبقة اجتماعية معينة وذلك عائد إلى كاتبها الذي عاش في هذا المجتمع وتأثر به . " والبيئة هي مجموعة قوى وعوامل مكانية واجتماعية ثابتة وطارئة ، تؤثر فى حياة الإنسان وعاطفته وفكره وتصرفاته . لذلك يستعين بهاء طاهر بالبيئة لدرس أخلاق الشخصيات وطبائعها وأساليبها في معاملة الآخرين ، وهو لا يتقيد بما يراه أو يراقبه ، بل يترك لخياله أن ينسجها بما يتوافق مع الحياة اليومية ، وقد اختار أسماء شخصياته ليحقق بها قدراً من الإيحاء أو التفسير ، بما بضمن لهذه الأسماء دلالة في نسيج الرواية ، وتمثلت اختياراته لأسماء شخصياته في عدة أنماط هي :

الأول : حيث يتطابق الاسم مع سلوك الشخصية وصفاتها ، سواء كانت تلك الصفات مقبولة أو مرزولة ، فنرى شخصية " جاسر " أكبر أبناء الحاج صادق في رواية شرق النخيل مثالا للحكمة واتزان العقل ورجاحة الرأى ، يقول للراوي عندما عرض عليه شراء أرض – الحديقة كحل أمثل للنزاع عليها : " كلامك معقول يا استاذ ، والله كلامك معقول . الحق حق كما تقول وأوراقنا جاهزة والحمد لله ، ولكن العقل أحسن من المحاكم . اترك لى فرصة وسينتهي كل شيء على خير بإذن الله . "في حين يبدو أخوه العوضى مثالاً للنذالة والشر وأخذ العوض ، فهو " يريد ان يأخذ الأرض ليثبت أنه إن كان فاشلا ومفلسا فهو ما زال سيد البلد وكلمته هي التي تمشى .

ونرى شخصية " عصام " في الرواية نفسها ، حيث يوحي الاسم بمعاني الحفظ والوقاية والاستمساك ، فقد استمسك بارض فلسطين واستشهد دفاعا عنها. اما شخصية فارس " قائد المطاريد في رواية " خالتي صفية والدير " ، والذي يوازى دلالته معاني النبل والحذق والمهارة والشجاعة والقوة ، فعندما رفض أحد تجار فنا دفع الإتاوة المقررة عليه ، أمسكه فارس من شعره ثم دغ راسه على العارضة الرخامية كما يدغ فحل البصل ، قيل هي خبطة واحدة تركه بعدها ملقى فوق الرخامة متهدل الذراعين يشر الدم من راسه على الأرض ."و نراه في موقف آخر مثالا للنيل و السماحة ، فعندما لمح أحد أتباعه من الأقباط إلى سرقة ذهب الدير أطلق عليه فارس النار من مسدسه ، وقال له : تريدنى يا حنين أن اعتدى على الرهبان الذين أوصى عليهم سبحانه وتعالى في القرآن . "

الثاني : حيث يخالف معنى الاسم سلوك الشخصية وصفاتها وموضعها في بيئتها ، وذلك لأن شخصية الرواية لا تحدد ، في الغالب ، بالعلامة التي تعلم بها ، ولكن بالوظيفة التي توكل إليها ، فقد يطلق الكاتب اسماً جميلاً جداً على شخصية شريرة جداً في عمله الروائي ، نكاية في القاريء وتعتيما للأمر عليه ، فلا نراه يهتدي السبيل إلى اللعبة إلا بعد انتهائه من قراءة الرواية .

وإذا كان اختيار الأسماء عملاً أدبياً صرفاً جاز لنا أن نتوقع تعبير الاسم عن المسمى ، أما إذا كان نقلاً صادقاً للواقع فليس لنا أن نتوقع هذا ، لأن الأسماء في الواقع ربما تدل على عكس المسميات . فنرى شخصيات " حربي " و " صفية " و " حنين " في رواية خالتي صفية والدير " ، حيث يوحى الأول بالمقاتلة واشتداد الغصب وإضمار الشر والويل والهلاك ، كما يوحى الثاني بالصفاء والنقاء والصدق والإخاء والتفضيل ، ويوحي الثالث بالعطف والإشفاق والتشوق . بيد أن واقع الأحداث يقول عكس ذلك تماماً ؛ فقد ارتبط حربي بفعل الخير والسماحة والسلام والبساطة والطاعة ، في حين ارتبط اسم صفية بالحرب والثأر والشر ، مثلما ارتبط اسم حنين بالغدر والخيانة . والطمع والقتل . ونجد شخصية " سلطان بك " وكيل الوزارة في رواية " قالت صحي " لا تعكس معاني الحجة والبرهان والنزاهة بقدر ما تعكس الفساد والرشوة واستغلال النفوذ .

ونجد أيضا شخصية " الأمير حامد " في رواية " الحب في المنفى " ، حيث يوحي دلالة الاسم بالقناعة والعفو ، ولكنه ارتبط مع أحداث الرواية بمعاني التخريب والطمع والخيانة وكذلك اختار الكاتب في الرواية نفسها أسم " شادية " الذي يوحي بطلب العلم والمعرفة ، بيد أنها كانت " تقف على باب كل مكتب تسأل عن أخبار المحررين والموظفين في الصحيفة وتنقل الأخبار من مكتب لآخر لأنها كما تقول وسط الضحكات المجلجلة التي تعلمتها تموت في النميمة . "

الثالث : حيث يرتبط الاسم بمهنة الشخصية ومكانتها الاجتماعية ، فنرى في رواية " خالتي صفية والدير " شخصية " أمونة البيضاء " ، وذلك لكونها غجرية ترقص في الأفراح وتهيم بعشق حربي من بين رجال القرية ، وكذلك شخصية " البك القنصل " ، ذلك الإقطاعي الذي حصل على البكوية ، وعلى رتبة القنصل من المملكة اليونانية .

الرابع : حيث يدل الاسم على نسب ، وذلك مثل شخصية " سيد القناوي " في رواية قالت ضحي " فهو صعيدي من إحدى قرى مدينة قنا ، وكذلك شخصية " إبراهيم المحلاوى فى رواية "الحب في المنفى " فهو من إحدى قرى مدينة المحلة .

الخامس : حيث يعبر الاسم عن المستوى الثقافي ، فنرى سيد القناوى في رواية قالت ضحى " محبا لجمال عبد الناصر وعاشقا لثورة يوليو ١٩٥٢ ، ولذلك يسمى أبناءه بأسماء قادتها ، فابنه " خالد " ، وهو اسم ابن الرئيس جمال عبد الناصر ، أما ابنه الثاني صلاح وهو اسم صلاح سالم أحد ضباط الثورة ، ورئيس الوزارة الأسبق . ونجد ذلك أيضاً في رواية " الحب في المنفى " ، حيث الراوي الناصري يسمى ابنه " خالد ، لدرجة أن أحد أصدقائه كان يناديه باسم " ناصر " .

السادس : أن يكون اسم الشخصية معبراً عن الطابع الديني ، سواء كان الدين الإسلامي مثل أسماء " فاطمة " و " حسين " و " سكينة " و " رقية " ، أم كان الدين المسيحي مثل المقدس بشاي " و " الراهب جرجس " و " الراهب مترى " و " الراهب مكسيموس " . كل هذا تحقق في رواية " خالتي صفية والدير ' .

السابع : أن يكون اسم الشخصية معبراً عن طبقة اجتماعية معينة ، إذ إن أسماء الشخوص تعمل في الروايات بوصفها علامات مميزة طبقياً ، ومؤشراً على الشحنة الساخرة التي تسري في مفاصل الملفوظ موحية بكل تفاصيل الملفوظية ، فلا تخلو أسماء الأعلام من شحنة تعكس بعض الاوضاع الاجتماعية ، وكان الروائي الكبير نحيب محفوظ أول من أوحي بذلك في رواياته ، فنجد بهاء طاهر يختار أسماء معينة لتعبر عن الطبقة الأرستقر اطية الراقية مثل " ضحى " و " شكري " في رواية قالت ضحى ، مثلما يختار أسماء تنتمى إلى الطبقة العاملة الفقيرة مثل سمير – سوزى – مسعد – منيرة – زكريا – منار – عبد اللطيف – يوسف – مأمون – ليلى .

االثامن: حيث يعبر الاسم عن خصائص المجتمع الغربي مثل " باولا – أنجيلا – مولر – بريجيت – انطوان – رالف – فريدى – بيدور – جان باتيست – ايلين – ماريان اريكسيون – اسحق دافيديان .

التاسع : ويتمثل في الشخصيات التي وردت بدون أسماء ، فكانت بمثابة القناع الذي تتوارى خلفه شخصية الكاتب ، حيث يهدف – من وراء ذلك – إلى شمولية الشخصية وعدم انطباقها على واحد بعينه ، مما يؤكد أن الشخصية الفنية ليست صورة حرفية لأشخاص واقعيين ، وإنما هي معادل فني لهؤلاء الآدميين . فقد قدم الكاتب شخصية " الراوى " مجهولة الاسم في جميع رواياته ، ولم يذكر أيضاً اسمى والديه . وكذلك وردت شخصية عم الراوي في رواية " شرق النخيل " غير مسماة ، وشخصية أحد ضباط مركز الأقصر في رواية " خالتي صفية والدير " بدون مسمى .

وقد يجهل الكاتب أسماء بعض الشخصيات لصغر دورها في الروايات ، أو لحقارة وضعها الخلقي أو الاجتماعي ، مثل شخصية " الراعي البشاري في رواية شرق النخيل " ، وشخصية " الدكتور القواد " وشخصية " بغي المقابر " في رواية " قالت ضحى ' ، وشخصية الخادم " ذي اللكنة الهندية في رواية " الحب في المنفى " .

وقد عرض الكاتب لبعض الشخصيات الريفية المجهولة الاسم ، ولكنها لعبت دوراً فعالاً في أحداث رواياته ، وذلك مثل شخصية " الجد " في رواية " شرق النخيل " ، فهو مثال للشجاعة والكرم والقدوة الطيبة ، برغم أنه " كان وحيداً بطوله بعد أن مات أبوه ومات أكثر ناسه في الوباء لكن البلد عرفته وعملت له حساباً ، لم يجرؤ أحد أن يعتدى على أرضه أو يسرق له جرنا " .

وقدم هذا الجد أفعالاً تبرز كفاحه في الحياة ، فقد حفر آباراً وغرس أشجاراً وأصلح أرضاً جدباء ، وأحضر – لأول مرة- وابورا لرى الأرض في قريته ، فصارت أرضه تزرع على مدار السنة ، بعد أن كانت تزرع مرة واحدة ، وكان في الليالي المقمرة يلبس ثيابا بيضاء ويركب حصاناً أبيض وفي الليالي المظلمة يلبس ثيابا سوداء فوق حصان أسود حتى يصبح قطعة من الليل فلا يراه لصوص الأجران حين ينقض عليهم . "

وكذلك عرض الكاتب لشخصية رجل الدين ، كشخصية لها مكانتها في القرية الصعيدية بيد أنها اختلفت صورتها في موقعين من رواياته : ففي رواية "شرق النخيل "تمثل صورته

الجهل بجوهر الدين ، والعمل الذي يناقض القول ، فقد كان مرابيا يقرض النـاس بالرباء وكان كتوماً وحريصاً ، لا يعقد صفقاته إلا في السر وعلى انفراد ، لم يكن يفقرض غير أغنياء البلد وهؤلاء لم يكونوا يحدثون أحداً عن أسرارهم ، لكني منذ صغرى عرفت أن أبي يفعل شيئاً تكرهه أمي . سمعت بينهما أكثر من مرة حديثاً هامساً ومتوتراً . أمي بنبرتها المتوسلة الشاكية وأبى بلهجته العنيفة الغاضية ، سمعتها مرة تقول له يستر الله عليك . هذا المال جمر نأكله في الدنيا وفي الآخرة . لا خير فيه . أخاف على أولادى . " وذلك فضلا عن بخله الشديد وتقتيره على أسرته ، وخداعه للآخرين .

في حين عرض لنا الكاتب في رواية " خالتي صفية والدير " صورة واضحة لرجل الدين ذلك الشيخ الأزهري الذي يقدم الخير والنصيحة الطيبة لأهل قريته ، وكان يتعامل مع الآخرين بخلق الإسلام السمح ، بغض النظر عن كون المتعامل معه مسلماً أم مسيحياً وكان يرعى الأيتام ، ويتوسط في الخير بين حربي والقنصل لضبط النفس وتحرى الصدق فيما وقع بينهما من صراع ، ثم نراه يقنع حربي بضرورة أن يسلم نفسه للعدالة بعد قتله للقنصل ، ويتوسط مرة أخرى بين حربي وصفية محاولاً إصلاح حالها عندما أطلقت اسم " حربي ' على حمار السباخ ، ويتوسط أيضا بين الدير وحربي لكي يقيم حربي داخل الدير .. بعيدا عن عين صفية ، ويتوسط أخيراً بين المأمور والمطارد من أجل احترام مشاعر الحكومة عقب النكسة بأن يتوارى المطارد بأسلحتهم بعيداً عن أعين النـاس ، وكان "يخطب في المسجد دائماً ضد الثأر ويحاول أن يصلح بين العائلات التى تدب بينها الخصومة ."

العاشر : ويتمثل في استخدام الكاتب لبعض الألقاب التى تكشف عمق العلاقة بين المتحاورين . وهذه الألقاب تعبر في مجملها عن قيود وتنظيمات اجتماعية وسياقية ، ترتبط بمكانة كل شخصية ودورها وعلاقتها ببقية الشخصيات .

وقد اعتمد الكاتب في اختيار هذه الصيغ على درجة الكلفة والتحفظ التي تعتمد بدورها على العلاقة بين المتحاورين وموقف كل منهما من الآخر . فهناك ألقاب أساسها القوة والسلطة ، مثل استخدام لقب "بك " مع شخصية " سلطان " وكيل الوزارة في رواية " قالت ضحى " ، وكذلك استخدام لقبي "البك " و" القنصل" مع حفيد ال عسران في رواية " خالتي صفية و الدير " ، كما استخدم في الرواية نفسها لقب "السيد "مع مامور المركز ، ولقب " العمدة " مع شخصية حامد عسران .

وهناك القاب اساسها الألفة والمحبة والترابط الاجتماعي ، مثل لقبى عمى و جدى في رواية "شرق النخيل " ، واستخدام الراوي ايضا لقبى " خالتى و عمى مع كل من شخصية حربى وشخصية صفية في رواية " خالتي صفية و الدير " ، حيث تنم هذه الألقاب عن علاقة الراوى بأهل قريته الصعيدية مثلما تكشف عن وعى الكاتب بكثير من مفردات الخطاب اليومى الطالب اليومي في القرية الصعيدية ، وتكشف- كذلك- عن مراعاة أبناء هذه القرية الكتاب والمسافة الحوارية التي يفرضها اختلاف المركز والمكانة والوظيفة والسن . وهذاك للألقاب والمسافة الحوارية التي يفرضها المقام والوظيفة ، مثل استخدام الراوي للقب " عم" مع شخصية مصطفى البقال في رواية قالت ضحى ، و ايضا استخدامه للقب نفسه مع شخصية عبد اللطيف " صراف الصحيفة في رواية " الحب في المنفى " .

الحادى عشر : ويتمثل في استخدام الكاتب لبعض الشخصيات الحقيقية ، وقد نص على ذلك المؤلف في روايته الأخيرة " الحب في المنفى " ، وذلك مثل شخصية الممرضة الترويجية " ماريان " ، وشخصية الصحفي الأمريكي اليهودي " رالف " . فقد أراد الكاتب لهذه الشخصيات أن تكون رموزا لأشياء محددة ، ومن ثم كانت هذه الشخصيات مؤثرة ، لا على مستوى صراع الشخصيات الأخرى وأثره في أحداث الرواية ، وإنما على مستوى القيم التي يراد لها الذيوع من خلالها ، ولذا ظهرت بدون تاريخ شخصي لها ، وبدون ملامح ، وربما أراد الكاتب من خلالها الإيهام بواقعية الرواية .

ب– تشخيص كائنات غير إنسانية :

اعتمد الكاتب على مخلوقات غير إنسانية ساهمت بقدح وافر في تطور أحداث بعض رواياته ، وقد منحها عقلا وسلوكاً لا يقل بحال عن البشر في شيء ومن ثم لعب الحيوان دورا بارزا في تجسيد سير الحركة الدرامية لأحداث بعض الروايات ، كما رمز إلى بعض المعاني .

لقد انزل الكاتب الحيوان منازل العقلاء من أبناء البشر ، وكلفه بأدوار غريبة تشبه ما يؤديه أذكى الناس وأبعدهم دهاء في الحياة الإنسانية . وليس هذا غريباً على الكاتب ، فالقص كما يقول أستاذنا الدكتور الطاهر مكي . " على لسان الحيوان أقدم ما عرف الأدب ، والصلة بين الإنسان والحيوان قديمة ، تعارفا منذ التقيا على وجه الأرض ، ونشأت بينهم صلة روحية أعان الحيوان الإنسان في كفاحه من أجل البقاء ، وأثاره بما عليه من غرائز لا تتخلف ، ومن صمت يحيطه بالغموض والأسرار ، وقوة ليست لدى البشر ، ومنفعة استحق من أجلها أن يقدس أو يعبد ، ووجد الإنسان نفسه في حاجة إلى الحيوان ، وغير قادر على تعليل الظواهر التي تعرض له علميا ، فحاول تفسيرها عن طريقي الخرافة اعتقد أن له روحا ، وأنها تبقى بعد موته ، وتكون قادرة في الحالتين على الخير والشر فكان من الطبيعي أن يتقرب إلى قوة الخير فيه ، وأن يسترضى قوة الشر ، ووسيلته إليه القرابين والعبادة ."

وقد وظف بهاء طاهر شخصية الحصان في رواية شرق النخيل " ، ومنحه دور الإنسان الكامل ، والمخلوق النبيل ، الذي يعتريه القلق بسبب ما يعتري مجتمع قرية الراوى من أحداث جسيمة . فعندما عاد الراوي إلى بيت عمه عقب فشله في التوصل إلى حل سلمي ينهى مشكلة النزاع على أرض الحديقة مع أولاد الحاج صادق أبدى الحصان رفضه لتصرف الراوي ، حيث لا تنفع المهادنة مع أهل الشر ، و " أدار الحصان رقبته ونظر إلى بعينه الكبيرة وهو يكشف أسنانه الطويلة ويدق حافره في الأرض محمحماً في غضب وإنذار بان ابتعد عنه . " ونراه في موقف آخر نذيرا لما سيقع من أحداث مؤثرة في نسيج الحكاية الروائية ، وذلك عندما سجل اعتراضه على سفر الراوي إلى القاهرة تاركا عمه و ابن عمه وحيدين أمام أعدائهما ، فحينما كان الراوي بصحبة ابن عمه حسين الذي أوصله بالحانطور إلى محطة الأقصر : " توقف الحصان في الطريق فرقع حسين بالسوط فوق رقبته ولسعه بخفة لكنه لم يزد عن أن شب على ساقيه الخلفيتين وهو يصهل فارتجت العربة مندفعة للخلف وكدنا نسقط على ظهورنا ... وحاولت مع حسين أن نشد الحصان كل من جانب لكنه كان يحني رقبته ويباعد بين سيقانه منفرجة عن جسمه حين نجره فعرفنا ألا فائدة وعدنا نجلس في مكاننا على المقعد الجلدي المرتفع ، وفجأة قال حسين وهو يضحك ضحكة خشنة

صخمها صمت الليل- أترى ؟ حتى هذا الحصان لا يريدك أن تسافر . " والحصان في هذه الرواية أصدق شعوراً من الإنسان ، حيث لا يقتصر تفكيره بجسده فقط بل ينتزع تفكيره بإحساسه وعقله ، فقد بلغ تصرفه حداً من التوتر عندما شهد مقتل صاحبيه ، مما دفع أم الراوي إلى أن تتساءل : " ولكن سبحانك يا ربي هل يفهم الحيوان ولا يفهم الإنسان ؟ .. يومها يا ولدي عندما سمعت الحصان يصرخ انشل قلبي ، جاء الحصان ووقف أمام الباب يصرخ والكلب من ورائه ينبح ففتحت الباب وأنا أقول بسم الله الرحمن الرحيم رأيته أمامى وهو غرقان ,عرقه يخر من جسمه ودموع في عينيه ,صدقنى يا ولدى كانت في عينى الحصان دموع وعندما رآنى صرخ مرة أخرى ودق الأرض ودفع رأسه الى صدرى ثم رفع رجليه كأنه سيدخل فقفلت الباب وأنا أستعيذ بالله ".

لقد لعب الحصان الدور الانسانى نفسه في رواية " خالتى صفية والدير" حين شارك الراوى ووالده في انقاذ حربى من القتل عقب خروجه من السجن وهو في طريقه من محطة القطار الى الدير مما دفع الراوى الى أن يتساءل "فهل شعر الحصان بذلك الدعاء الخفى ,هل شعر بتوترى وأنا أجلس في العربة وأطرقع بالسوط فوق رأسه دون أن ألمسه هاتفا بصيحة النداء لكى يتحرك واللجام في يدى ؟ هل كانت ضربة أبى الخفية السريعة على رقبته قبل أن يركب هي أيضا رسالة خفية الى حصاننا البنى بألا يخذلنا في ذلك الصباح الصعب ؟ هل أعدته شهقتنا وتوترنا فانطلق يعدو وكأنما عادت اليه فجأة كل فتوة الشباب ورعونته حتى صاح أبى من داخل العربة التي تترنح بأن ألم اللجام لكى لا نسقط من فوق الجسر ؟والحصان لا تخف سرعته بعد ذلك وسط طريق الرمل والحصى بل يتجنب الأحجار والحفر العميقة ويمرق بالعربة في هذا الطريق الوعر الذى لم يطرقه من قبل وكأنه يعرف كل حفرة فيه وكل حجر الى أن أوقفه أخيرا أمام بوابة الدير فينزل أبى وينزل حربى , ويقول أبى ضاحكا فيما يشبه الهمس :هل كنت تريد أن تنقذ حربى أم أن تقتلنا نحن الثلاثة ؟".

ولما أتم الحصان مهمته على أكمل وجه "أخذ يلهث وقد رفع رقبته وأخذ منخاراه يرتجفان ويلتقفان الهواء بسرعة وراحت حدقتاه السوداوان تدوران بسرعة وقد اتسع بياض عينيه الكبيرتين وهو يميل برقبته ويلتفت برأسه نحوى ويستفهم منى , فقلت مبتسما تعال يا مقدس بشاى هذا الحصان يستحق أيضا أن تدلله."

ونلحظ مما سبق أن الحصان في روايات الكاتب لا يقدم الينا في حالة سكون وخمول , بل في حالة حركة دائبة ومشاركة فاعلة , فتدل حركته الدائبة علىالحركة النفسية والجسدية معا , وقد أشار أحد النقاد الى أهمية الدور الانسانى الذى يؤديه الفرس في الأدب العربى , فيقوا:"الدور الانسانى للفرس دور واضح ويبدو للقارىء أن الفرس يستطيع بمميزاته البدنية والسلوكية أن يكشف الأمور ، ويرتاد المجاهل ، وياخذ وظيفة الرائد الذي يتقدم غيره من الناس ، فالفرس لكرمه وإصراره على أن يبذل ذات نفسه أصبح خليقا بأن يأخذ منه السلطة ويمسك زمام الأمور ... ولا يمل القاريء من الإعجاب بصورة (حيوان) يجاهد في سبيل إسعاد البشر ..."

جـ طرق تقديم الشخصيات :

ينبغي على الروائي في عرض شخصيات عالمـه " أن يتسـم بالحيـاد ، ويـترك الشخصية تعبر عن نفسها من خلال الفعل والحوار ، فتدخله بالشرح والتعليق والحكم على الأحداث يقطع الحركة الدرامية ، ويسلب الشخصية إرادتها الحرة الفاعلة ، ويجعلها مجرد بوق ينطق بفكره ، فيكون صوته أعلى من صوت الشخصية . "

بيد أن بهاء طاهر قدم شخصيات رواياته بطرق متنوعة وأساليب مختلفة ، بحيث بدا بعداً عن التدخل واقتحام العالم الخاص بشخصياته الفنية ، وجاءت على النحو التالي :

1- التعرف على الشخصية من خلال نفسها :

ويكون ذلك من خلال سلوك الشخصية لأحد طريقين : الطريق الأول ، ويتمثل في الحوار الخارجي بين شخصية وأخرى ، فنرى شخصية " سوزي " المرأة الساقطة في رواية " شرق النخيل " حين تقدم نفسها للراوي بقولها " أتوب يومين ثم أعود . وإذا لم أعد من نفسي يأتي من يطلبني فأعود . أقول لنفسي ما الفائدة ؟ وهل بعد الكفر ذنب ؟ يعني أنا اسمى عند الناس كذا وسأظل في نظر الناس وفي الحقيقة كذا مهما فعلت . وحتى لو عدت للعمل الشريف كما يقول سمير فهل يتركوني في حالي ؟ هل تصدق ، انت لا تصدق ولكن لا يهم ، أنا كنت في الأصل ممرضة ومعى شهادة ، كنت صغيرة لا أعرف شيئا عندما اشتغلت . و أغواني الدكتور الله يخرب بيته . لم يكفه أن خسرني بل كان ياخذني لأصحابه وعلمني الحشيش والسكر . " وفي رواية " قالت ضحى نتعرف – من خلال الحوار الخارجي- على الحياة الاجتماعة ليطلي الرواية ، كما نتعرف على عمر كل منهما ، تقول ضحى للراوى : " لماذا لم تتزوج حتى الآن ؟ هل أختك هي السبب ؟.

– أختان لا واحدة ، لم يبق لهما في الدنيا غيري .

–وكم عمرك ؟ ستة وثلاثون .

مثل زوجى تقريباً .

رفعت أصبعها وهي تبتسم

ـ أما أنا فاصغر منكما بكثير . وكانت تبدو بالفعل دون الثلاثين . "

كذلك قدمت " بريجيت " نفسها في رواية " الحب في المنفى " من خلال حوار دار بينها وبين الراوى الذى سألها " هل أنت مضيفة طيران ؟" .

-لا ، ولكني بالفعل مضيفة من نوع آخر ، أنا مرشدة سياحية . .

كنت أجاهد لأواصل الحديث بأي طريقة من أجلها ومن أجلى ، لكي لا نرجع مرة أخرى إلى الصمت والشرود ، فسألتها : .

–أنت تحبين هذا العمل ؟.

-عادت إلى الابتسام وقالت : لم أختره ولكنه كان العمل الممكن لي كأجنبية في هذا البلد . أعرف بالمصادفة عدة لغات ."

ومن اللافت للنظر أن هذه الطريقة في تقديم الشخصيات قد منحت الشخصية فرصة فى التعبير عن نفسها وعن موقفها من الأحداث ، فأمسكت- بالتالي – بخيوط السرد ، وعبرت عن ماضيها الطفولي العقدي . فنرى الراوي في " قالت ضحي " يكشف أثر الأحداث الماضية في طفولته على حياته الحاضرة والآتية ، فيقول لضحى : " عرفت جيداً معنى الظلم منذ كنت صغيراً . كان أبي قاسياً جداً وكانت أمي وديعة جداً ، تصحو مع الفجر ، تعد لأبى الحمام ، وتجهز له الفطور وتكوى ثيابه التي سينزل بها وتفعل بعد ذلك نفس الشيء لى ولأختي ولكن أبي كان دائماً ومنذ الصباح يجد سبباً للشجار ولتأنيبها على تقصير من نوع ما ... ومات أمي صغيرة . هدها عمل البيت وهدها القهر ماتت صامتة دون أن شكو ، ولم استطع حتى أن أكره أبي أو ألومه . هو أيضا أنهار بعد موتها , ظلت تتعاقب عليه أمراض مختلفة حتى مات..٠ "ولم تلبث" ضحى "أن حكت مأساتها مع أبيها فتقول للراوي : " أنجبني أبي بعد طول انتظار وكان يطمع في ولد . ولما جئته أنا صمم على أن أكون أفضل من أي ولد . قبل أن أبلغ الخامسة كان عندي في البيت مدرسة للبيانو ومدرسة للفرنسية ولما كبرت قليلا أصبح يأخذني معه إلى الأرض ويشرح لى الزرع والحصاد وعلمني ركوب الخيل كل ذلك قبل أن أدخل المدرسة . صمم أن أكون أعجوبة لا مثيل لها ، وكان يفاخر بي أمام أصحابه ويستعرض أمامهم مهارتي في اللغات وفي البيانو وفي الحساب ، وقتها كان ذلك يسعدني ويشعرني بالغرور وكنت أشترك معه في لعبته لم أعرف إلا فيما بعد أنه سرق منى طفولتي وفرحى .٠ "

وتجد ذلك أيضاً في رواية " الحب في المنفى " ، حيث يكشف الراوي عن طفولته المقهورة في داخله مهما تقدمت به السنون لأكثر من أربعين عاما ، فقد شهد سخرية المدرسين وأبناء الأغنياءمن والده الذي يعمل فراشا في المدرسة الابتدائية التي يدرس فيها أبنه، ولم يشفع تفوق الابن في إنقاذ الأب من سخرية الآخرين .

وأيضاً تكشف " بريجيت " للراوي عن طفولتها الممزقة أمام خيانة والدتها لوالدها مع أحد أصدقاته وكذلك يكشف " إبراهيم المحلاوي " ، ابن مالك الأرض الثري الذي يسرق فلاحيه وينافق امرأته ويخونها ، عن طفولته المقهورة في أعماقه ، فيعيش حياته كارها للشر ، عاملا على مقاومته .

وهكذا يقدم لنا الحوار الخارجي الشخصيات في حاضرها وفي ماضيها ، دون تدخل من الكاتب ، مما يخلق نوعا من التعاطف بين القارىء وشخصيات رواياته .

والطريق الثاني الذي تقدم به الشخصية نفسها هو المونولوج الداخلي ، وبرغم صدق الوعي الذي تفيض به الشخصية عن ذاتها عبر هذه التقنية ، فإنها لا ترقى إلى مستوى الطريق السابق في تقديم الشخصية لنفسها ، فقد حجم ضمير المتكلم الذي بنى عليه سرد جميع الروايات من قدرة الكاتب على استبطان جميع الشخصيات ، ووقف عند حد استيطان الراوي لذاته فقط , فنرى الراوي في رواية " شرق النخيل " يقدم لنا عبر المونولوج الداخلي – شخصية صديقه سمير وما طرأ عليها من تغيير ، فيقول : " أصحيح أنه بدأ يعمل

بالسياسة ؟ عندما عرفته لم يكن يهتم بشيء غير البنات . يروى بسعادة مغامراته مع سوزي وصاحباتها ويحفظ نكاناً جنسية لا حصر لها ووصفات مجربة للفحولة . وفي آخر السنة كان يجلب للبيت بعض الزملاء يلخصون له المحاضرات ويسهر حتى الصباح يذاكر شكسبير وديكنز بصوت عال وهو يتجول في الشقة بالجلباب حافي القدمين ... ولكن متي تغير حقا إن كان قد تغير ؟ وكيف تغير لدرجة أن تخاف عليه سوزي من الإضرابات .. "

وفي رواية " الحب في المنقي " التي يستهلها الراوي بالمونولوج الداخلي ، فيقدم من خلالهنفسه وشخصية أخرى فيقول : كنت قاهريا ، طردته مدينته للغربة في الشمال . وكانت هي مثلى ، اجنبية في ذلك البلد ، لكنها أوربية وبجواز سفرها تعتبر أوربا كلها مدينتها ، ولما التقينا بالمصادفة في تلك المدينة (ن) التي قيدني فيها العمل ، صرنا صديقين ، قيدني العمل .. ؟ أي كذب ! .. لم أكن أعمل شيئاً في الحقيقة . كنت مراسلاً لصحيفة في القاهرة لا يهمها أن أراسلها ، ربما يهمها بالذات ألا أراسلها . "

ـ التعرف على الشخصية من خلال الآخرين :

حيث يقدم الكاتب وضع الشخصية الفنية من خلال حديث الآخر عنها ، فيعرض لطبيعة سلوكها دون تدخل من المؤلف ، وذلك كشخصية " مدبولي في رواية "شرق الحبل " ، عندما أجرى تقديمها على لسان " سوزى " فتقول عنه : " سيرينا من يكون مدبولي الكلب ، كأني لا أعرف من يكون ! سعادته حلاق حريمي درجة ثانية كان يأخذ مني ومن غيرى الدنانير الكويتية والريالات السعودية بسعر التراب وببيعها للناس في موسم الحج بضعف ثمنها ، الآن كبر . أصبح مدبولي بأشا . يترك الصالون لصبيانه ويشتغل هو في العملات . " وفى رواية " قالت ضحى " تقدم " ضحى زوجها " شكري " عبر حديثها مع الراوي ، فتقول :" كان يملك كل شيء الشباب والثروة والمجد . كان عضواً بارزاً في الحزب وفي الحكومة . مدير مكتب الوزير أو شيئاً من هذا النوع . كانت كل خيوط الوزارة التي يعمل فيها بيده وعندما جاءت الثورة وأخذوا أرضه وأرضى لم يهتم بذلك . قال ما بقى يكفينا . ولكنهم عندما أخرجوه من الوزارة بعدها إلى المعاش مع من أخرجوهم وقتها لم يصدق ما حدث . اظن أنه حتى الآن لا يصدق . من يومها بدأ يقامر ، مازال حتى الآن يقامر . أظن أنه يريد كن مال الدنيا لكي يعوض ما خسره عندما طردوه من الوزارة ولكنه لا يربح أبدا ."

ونرى الراوي يقدم عبر السرد العادي شخصية " عبد المجيد " فيقول : كان موظفا جديدا متخرجا في كلية التجارة ويعمل في حسابات الوزارة ، طويلا وله شعر أسود غزير يلمع بالدهون ، جاء إلى مكتبي وعرفني على نفسه ، وشرح لي أنه من بلدنا ، وأن هناك قرابة بيننا عن طريق الآباء .. و قال أنه فخور بمعرفة موظف كبير مثلى ، وإنني في نظره عميد الأسرة وعميد منطقة القناطر في القاهرة . نفرت منه على التو ، ولكنه استمر يجيىء ."

د ــ أبعاد الشخصيات ودلالتها الفنية :

" يجزم المشتغلون بتحقيق الشخصية بأنه لا يوجد اثنان على ظهر الأرض تتماثل بصمات أصابعهما . وكذلك نستطيع أن نجزم بأنه لا يوجد اثنان على ظهر هذه الارض تتماثل مشاعرهما . كل إنسان هو نسخة فريدة لم يطبع منها نظير ، حتى التوائم الذين تتشابه

ملامحهم ، ولكنها لا تتماثل قط ، وكذلك نفوسهم ، بل لابد أن تكون شقة الخلاف هنا أوسع ، لأن كل انحراف صغير في جزئية صغيرة من جزئيات التكوين والبيئة والملابسات تنتهى إلى انحرف كبير في النهاية .٠"

ولقد منحت الرواية للرواني حرية في وصف الشخصية من الخارج ومن الداخل ، ومكنه من تحليل مظاهر سلوكها وحديثها في الأماكن والأوقات التي يختارها ، وعلاقاتها مع الشخصيات الأخرى ، وهلم جرا . وهذا يعني أن على الكاتب الحديث أن يضع ميزاناً دقيقاً بين ما يمكن أن يتقبله القارئ من الوصف المباشر طال أم قصر وبين ما يمكن أن يدركه بطريق غير مباشر من خلال الحادثة .

وقد تناول بهاء طاهر الشخصية الروائية من عدة أبعاد ، جاءت على النحو التالي :

1 – البعد الجسدي :

اشترط النقاد وجوب أن تتسق الملامح الجسدية مع طبيعة الدور الفني الذي تقوم به الشخصية في الرواية ، بدءاً من تسجيل العمر الزمني ، وانتهاء بالملامح والأزياء – وطريقة الحوار . وقد تفاوت هذا البعد من رواية لأخرى ، حيث تحكمت طبيعة الشخصيات والادوار المنوطة بها في تقديم وصفها الخارجي ، ففي رواية " شرق النخيل " يصف الزواي اخته " فريدة " في حالتين مختلفتين ، ففي حالة ثباتها بدا " جسدها الطويل ممددا بجانب فاطمة على فراشها المفرود بالقرب منى ، ولكنها كانت قد أمالت رأسها فلم أر سوى رقبتها البيضاء والأطراف الرمادية المكورة للمنديل الذي تعصب به . رأسها . " في حين يأتي وصفها مغايرا تماما تبعا لتغير حالها مع تطور أحداث الرواية فعقب سماعها بمقتل خطيبها حسين لم تبك حين بكينا . عينها صارت نصف وجهها لكنها لا تبكى تمشي في البيت وتروح وتجيىء وتتكلم وتضحك ، لكنى أخاف عليها وأخاف منها . اعرف آن همها راسخ في الصدر .. " ويأتي وصف " ليلى " شاحبا برغم انها من الشخصيات الفاعلة في أحداث الرواية ، فلم يهتم الكاتب بإبراز وصفها الجسدي إلا في لحظة احتفالها بعيد ميلادها ، حيث بدت " أجمل بكثير وفي تلك الليلة كانت أجمل من كل يوم ، كانت تلبس فستانا أخضر بلون عينها وتحيط عنقها بعقد من اللؤلؤ الأبيض وعيناها تتألقان . " وكذلك جاء وصف " سوزى " معبرا عن الحالة التي تعيشها ، إذ يؤخر الكاتب وصفها الجسدى لأجل بعيد ، تكون قد شاركت بقدر في تطور أحداث الرواية ، فعندما اغتسلت راها الراوى بعين هادئة مستقرة ، " بدت أجمل بكثير بعد أن اغتسلت . كانت خصل شعرها قد انكمشت والتفت على بعضها ونزلت منها قطرة ماء على يدى الموضوعة على المائدة ، وبدا وجهها المستدير أنضر بعد أن زالت منه المساحيق والأصباغ ، وانفرجت شفتاها المكتنزتان بابتسامة هادئة وهي تنظر من وراء كتفي . "

ولكن الموقف يختلف عندما تحول الكاتب إلى الحديث عن البعد الجسدي لشخصيات من عالم الرجال في هذه الرواية ، حيث لم يقف الكاتب عند المظهر الخارجي إلا أمام الشخصيات الثانوية ، مثل شخصية " الراعي البشاري " الذي أتي في صورة مفزعة تتواءم مع حياة البادية التي يحياها ، فبدا " أسود ، واسع العينين ، شعره مهوش ومرتفع فوق رأسه . يتدلى

في ضفائر كثيرة لامعة على كتفيه . وكان عاريا إلا من خرقة حول وسطه ، وعلى صدره عقد كبير وبيده عصا . صرخت حين رأيته كما قلت لك وتسمرت في مكاني . كان وجهه وجسمه كله يلمع بالعرق وهو يستند إلى النخلة . " وقد استعان الكاتب بعامل الوراثة في تشكيل ملامح شخصية عم الراوي فيقول : " لكن البلد كانت تقول عن عمى إنه سر أبيه ، ورث عنه قامته الطويلة . وعيونه الواسعة وحبه للخيل . ومرة قلت لعمى أنت فارس بلدتنا , لم أر أحدا يحكم حصانه مثلك . فهز راسه مبتسما وقال هذا يا ولدى لأنك لم تر جدك رحمة الله عليه ، جدك هو الفارس الحق الذي لم يسبقه خيال ٠"وقد أدى التأثير البيولوجي إلى تلبس الميت جسد الشخصية الحية ، فلا يكاد العم يصدق موت والده ، فحين يروى عمى عن أبيه تلمع عيناه عميقتا السواد وهو يحكى عن النخل والسماء و الجبل والجمال في صوت منغم بالخشوع والحب . كان عمي يحب أباه ويتصرف في الحياة بعد موته كأنه ما زال يعيش معه ويراقبه ، ويريد أن يكون كل ما يفعله جديرا بإعجاب أبيه الغائب . "

بينما كرس الكاتب جل اهتمامه بتحديد الملامح الجسدية في رواية قالت ضحى على الشخصية المحورية وهي شخصية " ضحى " ، وربما هدف الكاتب من وراء ذلك إدخال هذه الشخصية ووضعها في موقف معين ، ومنحها حافزاً لتحركاتها ، فأبرز جمالها الذي يمثل دوراً مهماً في حياتها ، فهو يجلب لها السعادة مرة ، ويؤدي إلى تهلكتها مرات عديدة ، ومن ثم اهتم به الكاتب ليجعلنا نتخيل الشخصية أمامنا ، نراقب تحركاتها وتطورها ، فيقربنا بذلك من الواقع ويوهمنا به . فنراه يستقطر ملامحها في حالات قربها وبعدها عنه فيقول : " جميلة ضحي . طويلة القامة ، تبرز استدارات الأنوثة في صدرها وأردافها ولكن دون أدنى تزيد . وجهها متناسق الملامح ، تحيط ببشرته الخمرية الصافية هالة من شعر أسود ناعم غزير ينسدل حول عنقها العالي الأملس ويذهب بعيدا وراء ظهرها . ولكن عينيها كانتا هما حيرتي . يعلوهما حاجبان طويلان ، كثيفان إلى حد ما ، بامتداد العينين الواسعتين ، ولم أرها يوماً تهتم يتزجيجهما أو تسويتهما ، وكانت أهدابها الطويلة تعطى إيحاء بأن هاتين العينين السوداوين الجميلتين مكحولتان باستمرار . ومع ذلك فنادراً ما كانت ضحى تستعمل المساحيق والأصباغ فوق بشرتها الشفافة . "

ولكن مع تطور أحداث الرواية تتحول ضحى بعد أن كانت رمزاً للخير والنماء إلى الضد فتستغرق في الكذب والخديعة والمؤامرات ولعب القمار والخيانة والتزوير فى الأوراق فأضحت رمزا للشر والخداع ، وبعد أن كانت جميلة متناسقة الملامح ، لا تستعمل المساحيق والأصباغ بدت وهي في مكتبها الجديد " ضحى أخرى . جميلة لا تزال ، ولكل تهتم بصبغ شفتيها وبطلاء أظافرها ، ضحى نحيلة الحاجبين الآن ، قاسية العينين الآن ، تمد أناملها الطويلة المصبوغة الأظافر فوق المكتب الضخم "

وليس يعنى اهتمام الكاتب بالشخصية المحورية أنه أهمل الأبعاد الجسدية للشخصيات ، بل نراه يهتم بذلك أيضاء ولكن ليس بالقدر الذي نراه مع شخصية ضحى.

فشخصية سيد القناوي تبدو في ملامحها علامات الفقر والتعب التي تميز ابن القرية الصعيدية ، فـ " وجهه غامض السمرة ، محدد الملامح ، عظمتا وجنتيه بارزتان وتبدو عيناه السوداوان كانهما غائرتان في محجر يهما ."اما ابناه فيراهما محاصرين بالجوع والفقر ،

ويبداون امامه دون الخامسة ، شعرهما مجزور فوق الأذنين مع ترك خصلة كبيرة في وسط الراس .. وكانا يرتديان قميصين وبنطلونين من قماش رخيص ، وعيونـهما العميقـة السواد غائرة قليلا في محاجرها . "

ومن اللافت للنظر أن الكاتب في هذه الرواية يقدم وصف الشخصية الثانوية عند ظهورها على مسرح الحدث لأول وهلة ، فمثلاً نراه يصف " شكري " زوج ضحى بقوله : " كان شـعره الكستنائي الناعم مرجلا إلى الخلف ومعتنى به مثل شاربه المشذب . وكانت عيناه عسسليتين واسعتين فيهما نظرة كأنها مندهشة ويكاد يكون في وجهه الدائم الابتسام شيء طفولى .٠" ويأنى وصف " بغي المقابر حافلاً بالحركة ، والتلميحات الجنسية المثيرة للغرائز " كـانت جميلة جدا كما قال الدكتور ، جميلة الوجه والجسم ، ولكنها حين فتحت الباب كانت تعصب راسها بمنديل ويلمع عرق النعاس في جبينها ووجهها المدور المحتقن ... ولمـا جلست وصلت إلى أنفى من مكان ما رائحة الفسيخ التي لا تخطئها الأنف .. وبعد قليل دخلت هى وكانت قد غسلت وجهها وخلعت منديل الرأس فانسدل شعرها الكستنائي الناعم على كتفيها العاريتين البيضاوين وصدرها البارز .. جاءت تلبس قميصا قصيرا أحمر من حرير صناعي يعلو ركبتها وقد صبغت شفتيها بسرعة فظلت جوانبهما بلا طلاء ورسم الأحمر دائرة غير مستوية على فمها وتحت أنفها الدقيق المستقيم ... وقد تهدلت من عليها حمالـة القميص فاقتربت منها و أمسكت هي بيدي وهي تكرر مسبلة العينين : شبعان أو تحب أن تأكلنى "

ولكن الأمر يختلف في رواية " خالتي صفية والدير " ، وذلك لأن الكـاتب يحـرص علـى الوصف الجسدي لبعض الشخصيات ، فيتوقف أمامها ، ويحددها ، بيد انه يمر بشـخصيات اخرى مرورا عابرا دون وصف جسدى لها على الإطلاق . وطبيعي أن تفسير هذه الألية مرتبط بنظرة الكاتب إلى الشخصيات المهمة – أساسية كانت أو مساعدة- التـي تمثل علامات بارزة في سير الأحداث ، ولذا يهتم بها ، بل قد يسرف في وصفها على نحـوما سنري في وصف شخصيتي " صفية " و " حربي " . أما الشخصيات الأقل أهمية ، فلا يكاد نجد لها ملمحاً يذكر .

فنرى الكاتب يصف " صفية " بما يكشف علاقتها بالمكان ، وكأنه يكتب سيرة حيـاة لـهذه الشخصية ،" فقد كانت صفية منذ صغرها تلفت الأنظار بجمالها كـانت دقيقـة الملامح صغيرة الفم والأنف وكلما قصت جزء من شعرها الأسود نما و استرسل علـى ظهرها ناعماً وغزيراً حتى يتجاوز الطرحة السوداء التي كانت تغطى كتفيها وظهرها ، أما عيناها فقد كان جمالهما فريداً : كانتا ملونتين ولكني لا أستطيع أن أصف لونهما ، أقرب وصف لهما أنهما كانتا عسليتين فاتحتين في الظل ، أما في الشمس أو في النـور فكـانت هاتـان الحدقتان الأسرتان تصبحان ذهبيتين وتميلان إلى الخضرة وتمتزج فيـهمـا ألـوان كثـرة أخرى .. كثيراً ما رأيت في صغرى رجالا ونساء يبترون حديثهم حيـن تتطلـع خـالتي صفية من خلال أهدابها الكثيفة إلى من تحدثه . وكانوا يتمتمون بافتتان بعد لحظة صمـت بسم الله ما شاء الله ."

إن الكاتب يعدنا من خلال هذا الوصف الدقيق لتلك الشخصية إلى لحظة التحول الكـبـرى والمقابلة الصارخة بين حال الإنسان وهو خلى البال ، وحاله وهو شجى بعد أن تملكتـه الهموم ، فدوام الحال من المحال ، وكما يذكر أحد النقاد أن الإنسان الذي يصـوره الكـاتب

الحديث يكون " أقرب إلى النهر الجاري المتغير منه إلى مجموعة صفات ثابتة ، إذ ان النهر النفسي يتدفق حثيثاً آنا ويبطئ آنا آخر ، ويكثر الطمي فيه حيناً ، وتصفو مياهه حينا آخر ، وهكذا يظهر لنا في صورة متفاوته بين الحين والحين .

وهكذا تحولت " صفية " بعد مصرع زوجها إلى صورة مغايرة لما كانت عليه ، تحولت من رمز الجمال إلى رمز الجلال ، ومن رمز لبريق الجسد إلى رمز للرهبة العقلية : "وأدهشنى التغيير الذي حل بخالتي صفية بعد مصرع البك وبعد أن عادت لتقيم في القرية . لا أتحدث عن أنها خلعت الفساتين التي كانت تلبسها في السراي وبدأت تلبس مثل بقية نسائنا الجلباب الطويل الأسود ، ومن فوق الخلالية حين تخرج ، ذلك شيء طبيعى مادامت قد اختارت أن تقيم في البلد ، ولكني اتحدث عن التغيير الذي أصاب شكلها ، ففي خلال شهرأصبحت خالتي صفية الجميلة ، التي لم تكن قد بلغت العشرين بعد ، تشبه امراة عجوزا وتتصرف مثل العجائز ، وأصبح مسموحا لها أن تتصرف مثل العجائز . لا أعرف تفسيرالما حدث ولكن خطوطا كالتجاعيد بدات تظهر في وجهها وفي رقبتها . ولم تعد تكتفى بالجلباب والطرحة حين تكون في البيت بل كانت تربط أيضا منديلا عريضا أسود حول رقبتها ، وكان جسدها الذي امتلأ قليلا بعد مولد حسان قد أصبح أشد نحولاً مما كانت عليه قبل أن تترك بيتنا . وقد بدأت بشرتها الناعمة تبدو خشنة وتزداد سمرة يوماً بعد يوم ."

كما يعرض الكاتب لملامح ' حربي " الجسدية قبل أن تحاصره الهموم فيقول : " كان حربي طويل القامة ، بشرته خمرية ، ولكن في خديه دائرتين مشربتين بحمرة الدماء يحددهما شاربه الأسود الذي يزيده وسامة بطرفيه المفتولين باستمرار ، وكانت تبرز في رقبته العالية تفاحة آدم تتحرك بشكل واضح ارتفاعاً وانخفاضاً كلما تكلم أو غنى . فقد كان صوته القوى هو أجمل ما فيه . يعرف الكل ذلك فيلحون عليه لكي يغنى فى الأفراح والليالى ، أو يتطوع هو من تلقاء نفسه تحية لصاحب المناسبة : "

ولكن مثلما تغيرت ملامح صفية من قبل تبدلت أيضاً معالم حربي لارتباطهما معا في الحدث الرئيسي في الرواية ، فعقب خروج حربي من السجن بعلة المرض "كنت بالكاد قد منعت نفسي أن تخرج منى صرخة حين رأيت حربي بعد أن نزع عن وجهه اللثام . كان الشعر قد سقط عن معظم رأسه وأصبح خداه بقعتين زرقاوين تتفشى فيهما ندوب وجروح صغيرة متجاورة . وكانت في عينيه نظرة منطفئة . كان وجهه كله منطفئاً . "

ويصف الكاتب شخصية " البك القنصل " في دقة تجعلنا نتخيلها ماثلة أمامنا فى عصرنا الحالي بعد أن انفض عهد الإقطاع ، فقد كان حريصاً على أن يلبس باستمرار في الصيف وفي الشتاء بذلة داكنة وقميصاً أبيض ورابطة عنق ، حتى في عز الحر ، وحتى وهو يتجول في طرقات قريتنا المترية ، أما الطربوش الأحمر الذي لم يعد أحد غيره يرتديه في بلدتنا بعد الثورة فكان يزيده في عيوننا مهابة ، وكان دائما ما يحشو جيوبه بالملبس والنقود الفضية الجديدة ويوزعها على الأطفال ."

ويصف بهاء طاهر شخصية " فارس " قائد المطارد بما يليق بها من ضخامة الجسد وقوة بنائه ، فهو عملاق مهيب ، لا يضع على كتفه بندقية بل يمسك بيده عصا طويلة من منتصفها يدب بها على الأرض أمامه على امتداد يده ، وقد انسدل جلبابه عليه ، ضيقا عند

صدره وواسعا عند قدميه كشراع أسود يقود تلك القافلة المنذرة بالشر فوق الرمال الصفراء".

وفي رواية " الحب في المنفى " لا يهتم الكاتب بالوصف الجسدي المباشر ، ويركز اهتمامه بالحدث سواء على المستوى المادي أو المستوى النفسي لإبراز دوافع الشخصية أو ردود أفعالها ، بحيث نستطيع أن ندرك من خلاله طبيعة الشخصية . ولكن لا يعني ذلك أن الرواية قد خلت من الإشارة إلى البعد الجسدي عند بعض الشخصيات ، فمثلا نرى شخصية " بريجيت " تبدو ملامحها كبيرة إلى حدا ما ." كان أنفها طويلاً وبارزاً وفمها واسعاً قليلاً ولكن كل شيء في وجهها يبدو متناسقاً وجميلاً بجبهتها العريضة وشعرها اللامع الكثيف الذي كان مفروقاً في منتصفه وقد صنعت منه ضفيرة طويلة تلتف في دائرة مستوية خلف رأسها ويبرز تحتها عنقها الأبيض العالي . واكتشفت أيضا وأنا أتطلع إليها أن ابتسامتها لم تكن مفتعلة مع ذلك ، بل إن وجهها باسم بطبيعته ".

ويصف شخصية الصحفي " برنار " بما يدعم دوره في الرواية ، لأنه "كان يختلف عن بقية الصحفيين الذين يقابلهم . حتى مظهره كان يختلف . هندامه دائماً في الحد الأدنى المقبول ولكنه بعيد جداً عن تلك الأناقة المحكمة التي تميز الصحفيين البارزين ، والذين أراهم دائماً بياقات القمصان العالية ورباطات العنق " الموقعة " ، والسترات من بيوت الأزياء الراقية إلخ .. إلخ . على العكس كانت سترة برنار تبدو دائماً أوسع قليلاً مما ينبغي ، ربما لكي تخفي بطنه الكبير ، ولم أره مرة واحدة في البرامج التي تستضيف الصحفيين في التليفزيون لا أظن أنه كان يستطيع أن يتغلب على تلقائيته في الحديث وأن يعرض أفكاره على الشاشة بطريقة منمقة لا تغضب أحدا كما يفعل الأخرون .. "

ويصف شخصية الأمير " حامد " من الوهلة الأولى للقائه معه ، فقد رأه " في حوالي الخامسة والثلاثين ، مدور الوجه ، حليق الذقن تميل بشرته إلى البياض ولكن بملامح شرقية واضحة يؤكدها شعره الفاحم السواد وعيناه العسليتان اللامعتان ، وكان يلبس بذلة كحيلة وربطة عنق تتداخل فيها زخرفة منمنمة من ألوان سماوية وصفراء وهادئة . وبدا أميل إلى القصر لكني شعرت على الفور بحضوره القوى . " (1)

2-البعد النفسي :

ويظهر هذا البعد من خلال الحوار ، أو الوصف ، أو المونولوج الداخلي ، أو الحلم وفيه تبدو خصال الشخصية واضحة أمام القارئ ، فيعرف أنها كريمة أو بخيلة ، محبة أو كارهة ، شجاعة أو جبانة ، تقية صادقة أو سكيرة عربيدة .

وقد عرض بهاء طاهر نماذج كثيرة لهذا البعد في رواياته ، ففي رواية "شرق الخيل" تجسد شخصية والد الراوي معاني البخل والمخادعة والمراوغة ، فهو يضن بكل شيء من أجل تعاسة أبنائه ، فعندما تخيل الراوي موته كشف عن حال والده ازاء نفقات مائمه ، حيث جاء ذلك في مونولوج داخلي فيقول : " يموت أبي كمدا لأنه لم يعد له وريث – يقيم لي

مأتماا ويستدعى مقرئاً شيخاً . سيساومه كثيراً على أجره مع ذلك ، حتى ولو كان حزيناً ومنهاراً فإنه لن يفرط في نقوده ، لا يريد أن يكون في هذه الدنيا مأكولا ."

بيد أنا نلمس الكرم والسخاء جليا في شخصية " سمير " ، وقد جاء ذلك على لسان " سوزى ، حيث تقول للراوي : " طبعاً سمير كريم جداً وخيره على . ابن حلال حقيقى يعنى ، عندما يكون معه قرش يحب أن يصرفه . صدقني إنني أنصحه بعض الساعات أن يوفر قرشه ولكنه لا يسمع الكلام . "

ويصف الكاتب شجاعة وجسارة " الجد " عندما كان وحيداً ضد أعدائه ، فذات مرة " أجروا من يحرق زرعه ، ولكن من دفعوا له خاف من جدك . عرف أنه سيصل إليه ولو اختبأ في بطن الأرض فجاء واعترف له . ولم يسكت جدك ، قال لهم إن أحرقتم لى زرع قيراط أحرقت لكم أرضكم كلها ، وكانوا يعرفون أنه يقدر . كانت له رهبة ."

وفى رواية " قالت ضحى " يعترف الراوى بسلبيته وإحباطه ويأسه في حوار له مع زميلته ضحى فيقول لها : " سأصارحك بشيء يا ضحى . أنا لا أعرف حقيقة ماذا أريد . ساصارحك بشيء آخر . لا أرغب في شيء أبدأ بحماس حقيقي . لا أعرف متى بدأ ذلك .. لا لم أطمح أبدا إلى ترقية أو وظيفة . يتهمني حاتم بعدم الطموح وأظنه على حق . لا أفهم حتى لماذا يطمح الناس .. "

وتبدو الملامح النفسية واضحة لزوج ضحي ، فهو يمتلك أساليب المراوغة والخداع والخيانة ، برغم أنه " في منتهى الرقة والحساسية ، في منتهى الوسامة أيضاء ولكن مثل كل الناس الذين في منتهى الرقة فهو في منتهى الأنانية ، يعرف كيف يستغل قوته وكيف يستغل ضعفه " .

ويصور الكاتب شخصية " عبد المجيد " في سلبيتها بصورة منفرة يمقتها القاريء ، فهو شديد البخل على بيته وأسرته ، وبرغم إقامته في منزل زوجته فإنه " كان يحاسب سميرة بالمليم على كل طبخة تعدها ، في كل ليلة يمسك ورقة وقلما ويجرى حسابات ويقسم المبلغ على ثلاثة ويذكر الفاكهة التي اشتراها بالأمس والليمون الذي اشتراه بعد صلاة الجمعة ويجمع ويطرح ثم يريني النتيجة فأقول له إنني لا أريد أن أعرف ، وإنى أصدقه . "

وفي رواية " خالتي صفية والدير " تنضح شخصية " المقدس بشاي " بمعاني الخير والحب والعطف والسلام ، لدرجة أن وصفه الراوي الصغير بقوله : كان المقدس بشاى آخر من يتمنى الموت لأى إنسان ، رأيته بعيني ذات يوم يبكي وهو يضمد ساق أرنب جريح في مزرعة الدير بالقطن والشاش .٠"

وفي الرواية نفسها صور الكاتب شخصية " حربي " من خلال تطور أحداث الرواية وتصاعدها بأنه ممثل لمعاني الشجاعة والجسارة والكرم ، يحب الناس ويخالطهم ، وقد ظل محتفظاً بطباعه الطيبة إلى نهاية الرواية ، فعاطفته لا توصف ، وقلبه كبير يحتوى المشاكل ويحلها . وهو أبدأ صبور مناضل ، دفعت به كرامته إلى أن يدافع عنها ضد غطرسة البك القنصل فيرد له الإهانة ويصرعه ، وبرغم سجنه فإن طبيعته الخيرة وميوله الروحانية تبعده عن مصاف البشر وتمنحه طبيعة ملائكية ، فعندما رأى حربي أحد المساجين قد أرمدت

عيناه وظل يتخبط بمعوله بين الأحجار " ذهب إليه وقال له : أجلس يا ابن العم حصتك وحصتى عندى إلى أن يأخذ الله بيدك . وفي نهاية الأسبوع كان حربي الذي ظل يعطي في اليوم حصتين من الأحجار لا يستطيع الوقوف على قدميه ، فاحتضنه فارس وقال له : يا ابن العم ، إن احتجت يوماً لهاتين العينين قلعتهما لك . " أما " صفية " فقد سيطر عليها الشر ، وتملكها الخوف من العراء والوحدة بعد مصرع زوجها ، ومن ثم لجأت إلى ما يشبه التوحد مع شخصية البك بعد موته لتثبت لنفسها وللآخرين أنها ليست وحيدة ، وهذه حالة تتولد مع الحزن العميق أو الخوف الشديد ، أو اضطراب الوعي ، أو الشعور الحاد بالوحدة والعزلة والانعزال ، إذ ليس هناك فواصل بين عالم الموت وعالم الأحياء ، فالموتي كثيرا ما يتم التعامل معهم على أنهم أحياء ، وقد أثار تصرفها دهشة الراوي فيقول : " خيل إلى أنها بدأت بالتدريج تشبه البك وأن لهجة كلامها بدأت تشبه لهجته وكانت هي تتحدث عن القتصل دائما باستخدام الزمن الحاضر كأنه لم يقتل ولم يغب عنها ."

فحين تؤنب الخدم تقول إن هذه الفوضى لا تعجب البك ، أو ماذا يقول البك لو رأى ذلك ؟أو أن البك يفضل أن تزرع أرض الحوض الشرقي قصبا ، وهكذا .. وكانت تقول هذه الأشياء بهدوء وثقة حتى إن الغريب كان يعتقد أنها تتكلم عن شخص موجود في الغرفة الأخرى . " ونرى الشيء نفسه تجسده شخصية " منار " في رواية " الحب في المنفي " ، فقد كانت تشعر بنوع من العار في حضور أبيها الموظف البسيط لحظات لقائها مع خطيبها الراوي ، وذلك بسب طبيته وبساطته في الحديث ، ولكن بعد موته " فاق حزن منار عليه كل تصور ظلت تبكيه شهوراً طويلة وتناجيه طوال الوقت كأنه جالس معنا تسأله كيف حاله هناك ؟ لماذا تركها ؟ ألا يشتاق إليها ؟ وكنت أسأل نفسي إن لم يكن هناك إلى جانب الحزن نوع من تأنيب الضمير ، وأكد ما جرى بعد ذلك ما كنت أشك فيه . بالتدريج بدأت تتحدث عن أبيها على أنه كان موظفاً كبيراً قوى الشخصية يهابه الجميع في المكتب بسبب حزمه وشدته في الحق . "

وهكذا صور الكاتب أبطال رواية " الحب في المنفى " ، فهم محبطون مأزومون ، يتملكهم الفشل ويسيطر عليهم الخوف من جراء الأحداث العديدة التي تسردها الرواية .

3– البعد الاجتماعي :

حرص بهاء على عدم تشابه أبعاد شخصياته في مختلف رواياته ، وذلك لكثرة القضايا التي تناقشها الروايات ، وبديهي أن تتنوع نماذجه جسديا ونفسيا واجتماعيا ، وإن دل هذا فانما يدل على سعة أفق الكاتب ، حيث ترتع فيه نماذج كثيرة لا تبدو غريبة عن الواقع اليومي .. وقد نجح في انتقاء نماذج من كل قطاع من قطاعات المجتمع ، ومن كل طبقة من طبقاته في شمولية تدعو الى الاعجاب .

في رواية " قالت صحي " ينتمى الراوي إلى الطبقة البرجوازية الصغيرة ، وبرغم ذلك ، فإن والده حريص على أن يدخله " مدرسة ابتدائية خاصة للغة الإنجليزية في العباسية ولكن بعد أخذت الابتدائية كانت أختاى أيضا في مدرسة الليسية وأصبحت المصاريف كثيرة على أبي ،

وكان موظفاً عادياً في الحكومة يعمل بالشهادة التوجيهية ودخله محدود ، وهكذا أدخلني ثانوية حكومية لأن مصاريفها أقل . وهناك درست الفرنسية ثم واصلتها في كليةالحقوق."

في حين تبدو زميلته " ضحي " منتسبة إلى الطبقة الأرستقراطية التي أضارتها قرارات الثورة مثلما أضارت زوجها ، فمنذ " أخذوا الأرض لم يعد هناك ما يمكن أن نفقده زوجي أيضاً .. لم يبق لديه شيء .."

وتبرز ثقافة ضحى حسب : نشاتها بين الأدب والفنون ، "فقد كانت تأتي إلى المكتب دائماً وهي تحمل كتباً . روايات فرنسية ، أشعاراً صينية مترجمة ، مسرحيات يونانية قديمة ، كتباً عن النحت ، عن النبات ، عن التاريخ . تقرأ بنهم وسرعة..ترفع رأسها بين وقت آخر لتقرأ لي بيتاً من شعر أو جملة من حوار ..٠ "

ويصور الكاتب حالة الفقر المدقع الذي تعيش فيه أسرة " حاتم " صديق الراوي ، والذي يقول في حواره مع الراوي : في المدرسة الثانوية وفي الجامعة كنت أفقر الطلاب ، تعرف أن أبي أرسلني وحيداً من البلد لكي أعيش مع ابن عم له هنا وأتعلم . ولم يكن ابن عمه يرحب بيقائي عنده ، فكنت أختفي من بيته معظم النهار لأبقى معك أذاكر في بيتك أو في بيت أي زميل آخر . وكان أبي يرسل بالكاد ما يكفي أو أقل ، فقد كان فلاحاً فقيراً لا يملك سوى بضعة قراريط .. إن لي في البلدة ثمانية أخوة لم يتعلم منهم أحد ، ولم يفلح أحد . من تاجر فشل ومن عمل بالزراعة تحول إلى أجير ."

وفي رواية " خالتي صفية والدير " تكاد تتماثل الأبعاد الاجتماعية لدى شخصياتها ، فلا يشذ عنها سوى شخصية " البك القنصل " ، ذلك الإقطاعي الوحيد الذي طبق عليه قانون الإصلاح الزراعي بعد الثورة داخل قرية الراوي ، وبرغم ذلك " لم يتغير البك كثيراً بعد الثورة صحيح أنه الوحيد الذي طبق عليه قانون الإصلاح الزراعي في بلدنا غير أنه قد تقبل ذلك بكل هدوء . قيل أن بعض الفلاحين الذين وزعت عليهم الأرض ذهبوا إلى البك وقالوا له إن الأرض أرضه حتى لو كتبتها الحكومة بأسمائهم ، ولكن القنصل رفض أن يسمع أى كلام من هذا النوع ، وقال لهم هذا رزق بعثه الله لكم فتمتعوا به . " وربما برجع موقفه النبيل مع الفلاحين إلى ظروفه الخاصة ، وليس إلى قناعته بعدالة قرارات الثورة كما بدا لنا وللفلاحين ، فالبك كان قد تجاوز الستين من عمره في ذلك الوقت .. وكان قد تزوج مرتين وترمل مرتين دون أن ينجب."

أما شخصية " حربي " فكانت شبيهة في حالها بوالد الراوي ، فقد كان حربي " مثل أبي من الأعيان . أقصى ما يجوز له أن يفعله هو أن يحرس أرضه بالليل وبندقيته في يده أو أن يقف ليشرف على المزارعين والاجراء ، يعطيهم النصح ويوجههم لكنه لا يمد يده في الزرع".

وفي رواية " الحب في المنفى " اسهم المونولوج الداخلي في كشف الأبعاد الاجتماعية للراوي ، فنعرف أنه مطلق ، ترك أبناءه " خالد " و " هنادي مع طليقته " منار في القاهرة ، كما أنه صحفى ناصرى لحقت به محنة السبعينيات في عهد السادات ، عندما حجب مقاله في الصحيفة ، ثم أبعده عن القاهرة ليعمل مراسلاً لصحيفته في بلد أوربي مجهول الاسم ، بيد أن صحيفته تتجاهل ما يرسله لها ولا تنشره فيقول : " جاءت محنة السبعينات التي

أدركتني ورقيت في الصحيفة مستشارا لا يستشيره أحد كان هو- أي صديقه إبراهيم الماركسي- يعمل في العراق ثم سافر إلى سوريا ، إلى أن استقر في بيروت منذ سنوات لكي يعمل مع صحيفة تصدرها إحدى منظمات المقاومة هناك . "

ونرى أيضا شخصية " بريجيت " النمساوية التي تعمل مرشدة سياحية في البلدة الأوربية نفسها حيث يعمل فيها الراوي ، وكانت قد تركت وراءها هزيمة والدها المحامي المناضل من أجل نصرة الضعفاء أمام خيانة أمها له مع صديقه مولر ، مثلما تركت مأساة طلاقها من " ألبرت " الغيني نتيجة عنصرية شعب النمسا لهذا الزوج الدنس ، فأفقدوها زوجها وجنينها معاً .

هـ - موقف الشخصيات من الأحداث :

يعتبر الفن القصصى استقطاباً لواقع الشخصية ، أو لبعض واقعها ، ليس من خلال منهج استقرائي أو تسجيلي فحسب ، وإنما من خلال منظور إبداعي ينفذ إلى جوهر الواقع الإنساني ويمنحه تشكيلا فنيا . بحيث يمنحه حقيقته الإنسانية التي هي جوهر الأشياء ، فى الوقت الذي يعلو به من مستوى الواقع الحرفي المتعين إلى واقع فني يحمل وجهة نظر الكاتب وملامح فلسفته الخاصة .

ويجب على الأديب أن يقدم شخصياته وهي تتحرك داخل إطار الأحداث ، فالشخصية يجب أن تنمو بنمو الحدث نفسه .. وتتراكم معلوماتنا عنها شيئا فشيئا حتى نحس أن الكاتب يقدم مع كل فصل شيئاً جديداً ومدهشاً ، لأن القارىء إذا فقد الدهشة فقد نا الرغبة في مواصلة القراءة ، وفقد العمل القصصي شيئاً من أهم لوازمه وهو التشويق والاستثارة .

ومن الطبيعي أن تشمل الرواية الواحدة على أنماط مختلفة من الشخصيات ، ومن ثم يعمق الكاتب تشكيل الشخصية اتساقا مع حجم دورها في صياغة الحدث . ولقد تنوعت شخصيات بهاء طاهر وفق تفاعل كل منها مع الأحداث ، وانقسمت في معظمها إلى فئتين :

الفئة الأولى : وتشمل الشخصيات الإيجابية ، والتي تتميز بقدرتها على صنع الأحداث والمشاركة في تطويرها واغتنام الفرص التي تسهم في تشكيل حركة الحياة ، والتأثير فيمن حولها من الشخصيات ، واتخاذ مواقف إيجابية في انفعالاتها ومشاعرها ، ومواقفها من الآخرين ، والحسم في القضايا المعلقة ، بعيدا عن التردد والميوعة الفكرية والعاطفية التى تصيب الشخصية بالترهل وتفقدها وزنها وتأثيرها وقيمتها في صياغة الأحداث .

وقد نجح الكاتب في رصد سمات النماذج الإيجابية في رواياته ، من خلال تطابق أفعالها وأقوالها مع إطار المفاهيم العامة لأنماطها الحقيقية الموجودة في الحياة ، ففي رواية " شرق النخيل " نرى شخصية " عم الراوي وشخصية ابن عمه " حسين تمثلان النموذج الإيجابي الذي يرفض الحياة في ذلة وخنوع ، ويتمسك بالدفاع عن الحق ، مما اضطرهما إلى بذل النفس ثمنا للتمسك بأرضهما ، وهما يتوازيان في الرواية مع شخصية " سمير " صديق الراوي ، حينما عدل عن حياة اللهو والعربدة بسبب إدراكه لقيمة الأرض المغتصبة على أيدى اليهود في سيناء ، فلما استشعر تخاذل السلطة إزاء قرار تحرير الأرض ، ثار على

السلطة وحشد المتظاهرين إلى ميدان التحرير ليجبر المسئولين على سرعة اتخاذ قرار الحرب وتطهير الأرض .

وفي رواية " قالت ضحى " نرى شخصية " سيد القناوي " الذي قدم من قاع الصعيد ، ولكنه تفاعل مع الأحداث بإيجابية نحو تغيير الواقع إلى الأحسن ، إيماناً منه بمبادىء الثورة، وهو الساعي البسيط ، ولذا أخذ ينشط مع تطور أحداث الرواية ، ففي خلال شهور كانت الوزارة كلها تقريبا تعرف سيد القناوي ، أخذه حاتم معه في التنظيم السياسي ثم رشح هو نفسه للجنة النقابية لعمال الوزارة ونجح في الانتخابات . فاز على كثير من العمال الأقدم والذين احترفوا الترشيح في الانتخابات ، كان ببساطته وحماسه الذي لا يبدو فيه أي تكلف أو ادعاء يجعل كل من يعمل معه أو يعرفه يحبه ويثق به . " وتمضى الأحداث متفاعلة مع هذه الشخصية النموذجية ، فيشترك في حرب اليمن ، ثم يعود ليفضح مساوىء الحرب المغمورة التي أفقدته ساقه ، ثم يتفرغ لمطاردة المفسدين ومحاربة المرتشين والانتهازيين ، وعلى راسهم وكيل الوزارة سلطان بك وضحي هائم .

وفي رواية " خالتي صفية والدير " يصور الكاتب إيجابية والد الراوي الذي يمثل نموذجاً لرجل الدين في القرية الصعيدية ، فيحمله أعباء فض الخصومات بين الأسروهو رب اسره صارم قوى مهيب يحترمه الجميع ويدينون له بالطاعة والولاء من قبل أهل القربة الطبين ، أو من قبل قطاع الطرق والحكومة ، فيقبض على زمام الأمور بكل حسم ، كلمته نافذة ، وأمره مستجاب ، وسلوكه فوق الشبهات ، وهو المثل الأعلى لأهل قريته وخطيبهم وواعظهم " أكاد أسمعه وصوته يرق ويتهدج حين يذكر الرسول عليه الصلاة والسلام . يذكر ما قاساه قبل الهجرة وبعد الهجرة ، يذكر حروبه وجروحه فيخفت صوته ويمتلىء حزناً ، ثم يعود إلى القوة والابتهاج وهو يذكر كيف أتم الله نعمته . كيف ألف بين القلوب المتخاصمة . يتوقف لحظات وهو يجيل بصره بين جمهور المصلين ، أكاد أشعر به يريد أن يمسك كل واحد من كتفيه ويقول له عندى أمل . "

أما الفئة الثانية من شخصيات الكاتب فتأتي سلبية مقهورة مسلوبة الفعل والإرادة ، " ترقب تيارها المتدفق المتلاطم من بعيد ، دون أن تغوص فيه ، وتصارعه ، فتعلو عليه ، أو تهبط دونه ، أو تتجاوزه ، أو تصرعه ! . " ل وقدعرض الكاتب نماذج كثيرة لهذه الطائفة في رواياته ، فبدت علاقتها بالأحداث سلبية عاجزة مترددة وضعيفة ، حيث تقف جامدة في مكانها تتلقى الأحداث كما تجينئها ، في الوقت الذي تعاني فيه من القهر والإحباط والعزلة ، وغالبا ما تتضح نوازعها النفسية من خلال المناجاة أو المونولوج الداخلي .

في رواية " شرق النخيل " نجد شخصية " الراوى " تتلقى الحدث دون ادني تفاعل معه وتنعزل عن الناس والحياة ، وتتجه للإدمان وشرب الخمر ، وتفشل في الدراسة والحب معا ، كل هذا الإحباط يبرز من خلال المناجاة والتداعي والمونولوج الداخلي ، والذي تفيض به الشخصية حين تعلل سلبيتها و احباطها بسبب تخليها عن نصرة الحق ، ومساندة العم وابن العم وقت حاجاتهما إليها في مواجهة أعدائهما على قطعة أرض الحديقة ، فلم يبد من الرواي أي فعل إيجابي إلا في نهاية الرواية عندما ورطه صديقه " سمير " في المشاركة مع المعتصمين في ميدان التحرير .

وكذلك عرض الكاتب لشخصية " الراوي " في رواية " قالت ضحى " ، فجاءت صورته سلبية ، فقد أعرض عن الاهتمام بالسياسة ، ولم يتأثر بالأحداث التي تدور حوله ، واكتفى بالتقوقع داخل وظيفته الصغيرة ، والغرق في حب غير مشروع مع زميلته المتزوجة ، دون أدني طموح لأى منصب أعلى مما هو فيه ، معللا ذلك بأنه عرف قدرته على عدم الاحتمال ، وأنه ليس مهماً بما فيه الكفاية بعد أن تملكه الفزع أمام هول التعذيب عندما قبض عليه مع جملة المتظاهرين ضد ضباط الثورة ، فاندفع إلى خيانة أصدقائه بان اعترف عليهم أمام أحد الضباط قائلا : " سأعترف لك ... الذين نظموا المظاهرة هم هذا .. وهذا .. وهذا ومن بين من أشرت إليهم حاتم . " ومن ساعتها التزم الصمت ، وأصبح مسلوب الإرادة ، ولم يبد منه أي فعل إيجابي إلا في نهاية الرواية عندما تعاطف مع سيد القناوي في صراعه ضد سلطان بك وكيل الوزارة وأعوانه من المفسدين ، وقام بطرد عبد المجيد زوج أخته سميرة من بيته لكونه الساعد الأيمن لوكيل الوزارة .

أما رواية " الحب في المنفى " فتتكاثف فيها صورة العجز والإحباط عند شخصياتها ، حيث سيطرت على شخصياتها الهزيمة الروحية ، بدءاً من " بيدرو " المواطن الشيلي الهارب من تعذيب الحكم الدموي في بلده ، ليتحول مع تطور الأحداث إلى تاجر مخدرات . كذلك نجد " ألبرت " المناضل الغيني ضد الديكتاتور الأفريقي" ما سياس" يستسلم فى النهاية أمام طاغوت العنصرية الغربية ويتحول إلى عميل لهذا الديكتاتور . وكذلك نجد شخصية يوسف " طالب الإعلام المصري ، الذي هرب من حكم السادات في مصر إلى أوربا ، وهناك يتحول مع سير أحداث الرواية إلى مجرد عميل للأمير حامد . أما شخصية ' خالد ابن الراوي ، الذي نبغ في لعبة الشطرنج ورشح لأن يمثل مصر في هذه اللعبة ، ولكنه يتحول إلى ما أسماه الراوى بالكهف المعتم ، ذلك الكهف الذي يؤمن من يدخله بانه الأفضل دائما وأنه محتكر الحقيقة التي لا يملكها سواه ، وأنه العنصر الأنقى الموكل باستتصال الآخرين الأغيار أعداء الرب ، أعداء العقيدة الصحيحة ، أعداء الجنس الأبيض أعداء التقدم ، الأعداء دائما إلى ما لانهاية . ومن ثم يحرم خالد هذه اللعبة مثلما يحرم مشاهدة التليفزيون والأندية الرياضية . ونرى أيضاً شخصية " منار " طليقة الراوى التي تمسك بحقوق المرأة وسبل تحريرها ، وتندد بغطرسة الرجل وتجهمه ، ما لبثت أن تحولت في النهاية عن قضيتها التي كرست نفسها لها ، وارتدت الحجاب ، وتخففت مقالاتها من هجماتها الشرسة على الرجل وتركت حقوق المرأة .

ثانيا : بناء الزمن الروائي :

الزمن هو الشبح الوهمي الذي يقتفي آثار الإنسان حيثما كان ، وتحت أي شكل ، وعبر أي حال . فهو " موكل بالكائنات ، ومنها الكائن الإنسانى ، يتقصى مراحل حياته ويتولج في تفاصيلها بحيث لا يفوته منها شيء ، ولا يغيب عنه منها فتيل ، كما تراه موكل بالوجود نفسه ، أي بهذا الكون يغير من وجهه ، ويبدل من مظهره ، فإذا هو الأن ليل ، وغدا هو نهار ، وإذا هو في هذا الفصل شتاء ، وفي ذاك صيف . وفي كل حال لا نرى الزمن بالعين المجردة ، ولا بعين المجهر أيضاً ؛ ولكننا نحس آثاره تتجلى فينا ، وتتجسد في الكائنات التي تحيط بنا .٠

والزمن كامن في وعي كل إنسان ، غير أن كمونه في وعي الأديب أشد ، وكلما ازدادت خبرة الكاتب في الحياة كلما ازداد وعيه بالزمن ، فينعكس ذلك بدوره على حياته الأدبية والفكرية .

أهمية الزمن في البناء الروائي :

يتشابه الأدب مع الموسيقي في اعتماد كل منهما على عنصر الزمن ، فالزمن هو وسيط الرواية كما هو وسيط الحياة ، وعبارة " كان يا ما كان في قديم الزمان هى الموضوع الأزلي لكل قصة يحيكها الإنسان .

فالزمن هو الذي يحدد طبيعة الرواية وشكلها ، وهو الهيكل الذي ترتكز عليه ، حيث يدخل في عمق تقنياتها ، وعليه تترتب عناصر التشويق ، والسببية والتتابع ، واختيار الأحداث ، كما يمثل دوراً بارزاً في رسم الشخصيات وتحديد أفعالها . وقد اعتبر أحد الباحثين عنصر الزمن هو " العنصر الأساسي المميز للنصوص الحكاتية بشكل عام ، لا باعتبارها الشكل التعبيري القائم على سرد أحداث تقع في الزمن فقط ، ولا لأنها كذلك فعل تلفظى يخضع الأحداث والوقائع المروية لتوال زمني ، وإنما لكونها بالإضافة لهذا وذاك تداخلا وتفاعلا بين مستويات زمنية متعددة ومختلفة : منها ماهر خارجي ومنها ما هو داخلى نصى محض . ويتغير الزمن من رواية لأخرى بتغير الطريقة التي يتبعها الروائي ، كما يشكل الزمن شكل الرواية و يرتبط بها ، فهو " نسج ، ينشأ عنه سحر ، ينشا عنه عالم ، ينشأ عنه وجود ينشأ عنه جمالية سحرية ، أو سحرية جمالية .. فهو لحمة الحدث ، وملح السرد ، وصنو الحيز ، وقوام الشخصية .

وقد حاول بهاء طاهر أن يبث القيم التي تأثر بها وانعكست على واقعه من خلال نصوصه الروائية ، وهي قيم ارتبطت بالزمن ، وعبرت عنه ، وتبلورت على النحو التالي :

طبيعة الزمن الروائي :

وقد انقسم الزمن في الرواية البهائية إلى قسمين أساسين هما :

ا – تجسيد الزمن التاريخي :

يسعى الفن بعامة والرواية بخاصة إلى الإيهام بالواقع المعيش ، ولكي يحقق بهاء طاهر هذه الغاية أعطي للزمن التاريخي كثيرا من الأهمية داخل رواياته ، وذلك من خلال ربط الأحداث المروية بفترات تاريخية سابقة ، وذلك ليتمكن من التعبير بحرية عن القضايا الفكرية والسياسية والاجتماعية .

وقد انقسمت أعماله الروائية إزاء تحديد الزمن التاريخي إلى قسمين :

القسم الأول : لم يحدد فيه الكاتب الزمن التاريخي تحديداً دقيقاً ، وإنما ترك تحديده للقضايا المطروحة داخل كل رواية ، وقد تمثل ذلك في روايتين هما : " شرق النخيل " و " خالتي صفية والدير " . ففي رواية " شرق النخيل " التي لم يتجاوز زمنها الفني نصف يوم لم يشر الكاتب إلى الفترة الزمنية التي تقع فيها الأحداث ، ولكنه ذكر من الإشارات والقرائن المراوغة فى المتن الروائي ما يوحي للمتلقي بالزمن التاريخي للأحداث ، ومن ذلك الحديث عن مظاهرات الطلبة واعتصامهم في ميدان التحرير احتجاجا على ما يبدو من سلوكيات الدولة وعجزها عن اتخاذ قرار الحرب وتحرير سيناء ، فتتجلى هذه الإشارة عن عام ١٩٧٢ ، ويتأكد ذلك لنا من حديث ليلي " مع الراوي عندما سألها عن سبب مظاهرات الطلبة في هذا اليوم ,فتجيبه : "أبدأ ، احتل اليهود سيناء من حوإلى أربع أو خمس سنين كما تعلم . "

وفي رواية " خالتي صفية والدير " التي يمتد زمنها الفني لأكثر من ربع قرن لم يحدد الكاتب تاريخاً دقيقاً للأحداث ، وإنما عرض بعض القضايا التي تيسر للمتلقى معرفة زمن الأحداث التي تصورها ، ومن ذلك حديث الراوي عن " البك القنصل " ، ذلك الرجل " الوحيد إلى طبق عليه قانون الإصلاح الزراعي في بلدنا . " وذلك عقب قيام الثورة عام ١٩٥٢ ، ومع امتداد زمن الرواية يتطرق الراوي إلى الحديث عن انعكاسات وقع هزيمة 1967 على وجدان الحياة في القرية الصعيدية ، فقد " خيم الحزن على قريتنا مثل كل مكان آخر ، وقد كنا رأينا النكسة في البلد بأعيننا حين حلقت فوق رؤوسنا الطائرات ذات النجمة الشبيهة برؤوس الخناجر المتقاطعة . رأيناها تنقض على المطار السرى القريب فصوتت النساء حين تطايرت أجنحة طائراتنا الرابضة مشتعلة في الهواء ووقفنا نحن واجمين لا نجد حتى كلمة ننطفها . ."

فالكاتب هنا لم يعتن بتحديد الزمن التاريخي ، لأن الرواية كانت فى مجملها موازاة موضوعية كاملة للواقع عند صدورها عام ١٩٩١ ، فهي تصوغ كيفية تبدل الحال بين المسلمين والمسيحيين في الزمن الحاضر بذكر ما كانوا عليه من قبل من ترابط وثيق . ومن الجدير بالذكر أن تحديد الزمن التاريخي في هذا القسم من الروايات يكون تقريبيا .

القسم الثاني : وقد حاول الكاتب فيه تحديد الزمن التاريخي تحديدا دقيقاً ، وقد تحقق ذلك في روايتين هما : " قالت صحى " و " الحب في المنفي " . ففى رواية " قالت ضحى " يحدد الراوي الزمن التاريخي الذي تقع فيه الأحداث فى شكل مباشر ، حيث يقول في مستهل الرواية : " في ذلك الصباح الصيفي ، في أول الستينيات ، في اليوم الذي تلا التأميم ، بدت الحياة في مكتبنا غريبة حين غلفها السكون ."

فقد اختار الكاتب هذه الفترة الزمنية المهمة من تاريخ مصر ، ليرصد بعض التحولات الخطيرة في أنظمة السلطة الحاكمة ، وتسلط الدولة البوليسية ، واختلال ميزان العدالة ، وقد دعم الكاتب هذا التحديد الدقيق للزمن التاريخي ببعض الوقائع الهامة ، ومنها الإشارة إلى حرب اليمن ، حين توجه " سيد القناوى " للمشاركة في هذه الحرب . وكأن الكاتب بهذا التحديد يشير إلى أهمية القضايا المطروحة في المتن الروائي لكل من الكاتب والقارىء على حد سواء ، ومن ثم استوجب نوعا من السفور أكثر من قضايا القسم الأول .

وكذلك في رواية " الحب في المنفى " شكل الزمن التاريخي علامة محددة ، إذ تشير أحداثها إلى مساحة مهمة من تاريخ الكفاح المسلح بين الشعب العربي والصهيونية . وتعتبر نقطة البداية عام ١٩٨٢ ، عقب الغزو الإسرائيلي للبنان ، حيث بدأ العد التصاعدي لزمن أحداث الرواية ، برغم ارتداد الأبطال فيها إلى الزمن الماضي البعيد لسرد أحداث طفولتهم المكدرة . وقد جاء التحديد التاريخي من خلال تداعي أحداث وقعت قبل زمن السرد يرويها إبراهيم المحلاوي للراوي ، فانبثق التحديد التاريخي على لسانه انبثاق اللحظة الكاشفة فيقول : " أي أسرار تريد أن تشرحها لي في سنة ٨٢ عن أشياء حدثت في سنة 69ما أهمية ذلك الآن ؟ قلت لك إني نسيت هذه الحكاية . "

ب – تجسيد الزمن النفسي :

تتبع صعوبة تتبع الأبنية الزمنية في النص الروائي نتيجة أن النص الروائي دائم التنقل بين الماضي والحاضر والمستقبل ، فضلاً عن استخدام الروائيين لأينية متنوعة كالاسترجاع والاستياق والحلم والمونولوج الداخلي والمستحدثات السينمائية وغيرها . وفي ذلك يبدو الزمن لعبة تتقاذفها ريشة الكاتب الذي يقزم الزمن ويعملقه كيفما يشاء . وهذا التنقل بين الأزمنة يعكس رؤية الكاتب لواقع بالغ التعقيد والاضطراب ، وتعد العوامل السيكولوجية من أهم العوامل التي تسهم في تشكيل البناء الزمني للرواية وذلك للارتباط الشديد بين الحالات الشعورية للذات الفنية وبين واقعها الحياتي المعيش.

ولما كانت العلاقة بين الأدب وعلم النفس علاقة وثيقة لذلك تأثر الأدباء وبخاصة كتاب الرواية بالزمن النفسي ، فقد استخدم الأدباء التكنيك الزمني في نصوصهم استخداما عفويا أو قصديا " وتبدو قيمة الزمن النفسي عميقة ، إذ تصبح اللحظة أثمن من الدهر كله ، ومن تم يؤثر الزمن النفسي تأثيراً مباشراً في بنية النص فيمنحه الطابع الوجداني ، نتيجة لمعاناة الذات من الواقع والتالم منه ، ولذا يتوقف زمن الطبيعة ليحل مكانه الزمن النفسى الذى يمثل الانفصال المأساوي .

وقد أدت التغيرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي مر بها واقعنا العربي وبخاصة منذ الستينيات وحتى أوائل التسعينيات إلى انسحاب الذات إلى ذاتها والشعور بالعجز والضياع ، وتداعي الأحداث الماضية والمستقبلية على الذات في اللحظات الآنية .

وقد التفت بهاء طاهر إلى أهمية الزمن النفسي ، فجعل شخصيات عالمه الروائي يعيشون طبقا لزمنهم الخاص المنفصم عن الزمن الخارجي ، واستعان في سبيل تحقيق هذه الغاية بعض الأليات الفنية التي تتناسب مع صراع الذوات الفنية مع محيطها الخارجي ، ومنها :

1- الاسترجاع :

ويتمثل في إيقاف السارد أو إحدى الشخصيات لمجرى تطور الأحداث ، حين يرتد لاستحضار أو استذكار أحداث ماضية . فالاسترجاع " هو أن يترك الراوى مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ، ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها ، ويختلف العمق الزمني لماضي الاسترجاع من ماض بعيد إلى ماض قريب .٠

وعلى هذا ينقسم الاسترجاع قسمين رئيسيين هما : **الاسترجاع الخارجي** ، **والاسترجاع الداخلي** ، ويعود الأول إلى زمن ما قبل الرواية ، لملء فراغات زمنية تساعد على فهم مسار الأحداث ، أو لتفسير المواقف المتغيرة ، أو لإضفاء معنى جديد عليها مثل الذكريات . ففي حين يعود الثاني لماض لاحق تأخر تقديمه في النص ، وبه يعالج القاص الأحداث المتزامنة ، " حيث يستلزم النص أن يترك الشخصية الأولى ، ويعود إلى الوراء ليصاحب الشخصية الثانية .

ويشكل الاسترجاع بنوعيه السابقين حيزاً كبيراً في روايات بهاء طاهر ، ولعل هذا يعود إلى تعدد الشخصيات في كل رواية ، مما يستلزم ترك الزمن الحاضر للانتقال إلى ماضي هذه الشخصيات ، فنتعرف على علاقاتها الإنسانية وهمومها الذاتية ، حيث يتطلب ذلك ثقب جدار الزمن ، فتكون الشخصيات واضحة المعالم ، ويكون القارىء عارفا لأبعادها الداخلية ففى رواية " شرق النخيل " اعتمد الكاتب على الاسترجاع اعتماداً كبيراً ، وربما يرجع ذلك ضيق الحيز الزمنى الذى لا يتعدى نصف اليوم يبدأ من قبيل الظهيرة داخل جامعة القاهرة , وينتهى في ليل المستشفى.

وقد توكألراوي على الاسترجاع الخارجي في ربط الأحداث بعضها ببعض ، و التنسيق بينها عن طريق رصد العلائق التي كانت تربط بينها ، وتمثلت استرجاعات الراوي في نوعين : الأول ، يسترجع ذكريات انقضت ، ولكن لا تزال تحن إليها الشخصية الفنية ، فراه يستجلب الماضي الحنون ليهرب من الواقع الجديد ويتخفف من ثقل الزمن الحاضر ، مما يوضح الخلل النفسي لدى الشخصية المحورية . ومن هذه الاسترجاعات كل ما يتعلق بالحكايات التي سمعها الراوي عن جده ، ومنها قصة إصلاحه للأرض الجدباء : " وهل تعرف كيف أصلح جدك الأرض ؟ لم يزد ميراثه كله على نخلات الشرق وأرض رملية هناك لا تصلح للزرع . وبدأ جدك يذهب وراء الجبل ، ثم يعود وقد حمل حصانه تراباً أحمر يغمر به الأرض . يقولون هناك وراء الجبل رمال تغرق فيها الجمال وأوكار ذئاب وضباع . " ٠ كذلك استرجاع الراوي لبداية علاقته العاطفية مع زميلته " ليلي " في أول عام دراسي قضاه في جامعة القاهرة ، " كيف كنت وحيدا عندما تركت البلد إلى القاهرة . لم يكن لي فيها أصدقاء وكنت أخجل من الحديث مع زملائي الذين لا أعرفهم فى الكلية كان الأولاد والبنات يقفون في مجموعات قبل المحاضرات وبعدها يتكلمون ويضحكون ، لكنى كنت أجلس مكاني في آخر المدرج أتظاهر أني أقرأ شيئاً لأخفى خجلي ووحدتي . وهذا الحب توافق زمنيا ومرحلة الضياع النفسي والسياسي لدى الراوي .

والثاني ، يتمثل في استرجاع الراوي لأحداث الماضي الأليم المزعج ، والتي كانت سببا في قهره وإحباطه في مقابل اهتراء الواقع الحياتي الحاضر الذي تعيشه ذاته المعذبة ، ومن ثم يسيطر الانسحاب إلى الداخل على حركة النفس ، وتبدو اللحظة الزمنية كأنها دهر ثقيل " وفي الليل ، في ذلك الليل ، في تلك الليلة المظلمة الحارة كنا معاً مرة أخرى على الجسر ... "حيث يمثل زمن الاسترجاع هنا ذلك الانفصال عن الحاضر المتردى إلى الماضي السلبي الذي يهرب إليه بسبب الشعور بالوحدة عقب مقتل العم وابن العم في صراعهما مع أولاد الحاج صادق على أرض الحديقة .

وتتتالى الذكريات الموجعة طوال الفصل الثاني من الرواية وجزءا من الفصل الثالث عندما تخبره والدته بمصرع عمه وابنه حسين فتقول : " أخبار السوء يا ولدي يعرفها الإنسان من غير سؤال ، المصيبة تحل ومعها خبرها ، الفرح وحده هو الذي يحتاج لسؤال وجواب . وأين الفرح المصيبة الثقيلة جاءت وانتهى كل شيء . عندما وصلوا ودخلوا البيت رجالا وراء رجال قالوا وسمعنا . كان عمك رحمة الله عليه خارجاً من الجامع بعد صلاة الجمعة ومعه حسين . خرجا مع الناس وفي وسط الناس . لكن أولاد الحاج صادق كانوا في الانتظار بالبنادق" . ونرى أيضا قبل نهاية الرواية شخصية " سمير " تمسك بخيط السرد ، ويتوقف الزمن ليسترجع بداية اهتمامه بالقضايا الوطنية حتى أصبح مطارداً من السلطة . ويحكى أيضا قضية فلسطين السليبة التي رواها له مناضل فلسطيني اسمه " عصام كان يشاركه السكن من قبل . وكل هذه الاسترجاعات توقف الزمن المتصاعد من الحاضر إلى المستقبل الذي يتواري مفسحا المجال لاستعراض حكايات ماضية ذات مسارات زمنية مخالفة ، مما يخلق نوعاً من التشويق مبنيا على قهر نهم القاريء في التوصل إلى مآل الأحداث المتصارعة أمامه .

وفى رواية " قالت ضحي " التي تمتد مساحتها الزمنية لأكثر من عام ، ومن ثم تشحب فيها الاسترجاعات ، كما نلحظ أن ما ورد فيها من استرجاعات تعود إلى مدة زمنية بعيدة في ماضي الشخصيات ، وهو مرتبط بالتداعيات ، حيث الحماس المتوقد وثورة الشباب لدى الراوي الذي يسترجع ماضيه المشرف مع صديقه حاتم ، وقد ورد ذلك في مطلع الفصل الثاني من الرواية : " كان صديق عمري ، زميلي في فؤاد الأول الثانوية ثم كلية الحقوق ، ولما تخرجنا عملنا معاً في نفس الوزارة . ولم تكن عندما تعارفنا في نفس الفصل ولكننا التقينا أثناء المظاهرات المتكررة التي كنا نخرج فيها أيامها..." وهكذا يسترجع الراوي ماضيه الثوري لأنه الملاذ والمنجي من حاضره السلبي ، فجاء إحساس الراوى بالزمن الحاضر إحساسا يتراوح بين الإحباط واليأس من وجود دور له وقد شكلت استرجاعات بقية أبطال الرواية لزمن الطفولة عودة إلى الماضي الطفولى العقدي الذي يتحكم في أحداث الحاضر , في الحياة ، ، وقد ارتبطت هذه الاسترجاعات بالحوار ، فنرى سيد القناوي "يسترجع ماضيه الطفولي ، عندما كان طفلا صغيرا يشهد قهر مالك الأرض التي يفلح فيها والده وتناله صفعة مؤلمة يرحل على أثرها مع والده إلى القاهرة . وكذلك يسترجع " الراوي " ماضيه الطفولي حينما شهد قهر والده لأمه ، أما ضحى فتسترجع ماضيها المؤلم ، حيث سيطرة والدها على عالم طفولتها وقهرها بأن سرق منها فرح طفولتها . كل هذه الأحداث

المسترجعة من الماضي تترك بصماتها واضحة على سلوك شخصيات الرواية في الزمن الحاضر .

أما رواية " خالتي صفية والدير " والتي تعد في مجملها استرجاعاً لماض بعيد من حياة الراوي الذي يبدأ الأحداث من النقطة التي انتهت عندها ، وتلك إشارة من الراوي في مستهل الرواية يقول فيها : " وكنا باعتبارنا أقرب البيوت إلى الدير جيرانا بمعنى عندما كانوا يهدوننا في الموسم بلحاً مسكراً صغيراً لا تطرحه في بلدنا سوى النخلات الموجودة فى مزرعة الدير . واعتاد أبي في طفولتي – منذ أكثر من ثلاثين سنة- أن يصحبني معه في أحد السعف وعيد 7 يناير لكي تعيد على الرهبان . " وهي نفس الإشارات التي يختم بها روايته ، وما بين البداية والنهاية كان الاسترجاع الذي يستقصى الأحداث ، ويولد التساؤل : " وأسأل نفسي إن كان ما زال هناك طفل يحمل الكعك إلى الدير في علبة بيضاء من الكرتون ؟. وأسأل نفسي إن كانوا ما زالوا يهدون إلى جيرانهم ذلك البلح المسكر الصغير النوى ؟. أسأل نفسي .. أسألها كثيراً .. بهذا التساؤل الذي يهدف إلى إعادة النظر في العلاقات بين المسلمين والمسيحيين الآن ، وموازاتها بما كان بينهم من أكثر من ربع قرن تكون الرواية استرجاعاً خارجيا من زمن الراوي وزمن الأحداث . وعلى الرغم من ذلك ، فقد توكأ الكاتب على الاسترجاع الداخلي في هذه الرواية ، فمثلا عندما شرع الراوي في وصف رد فعل " صفية " عقب سماعها بمصرع زوجها القنصل أوقف الراوي الزمن ، والتفت إلى وصف حالته المرضية من جراء لكمة الإعرابي له في مسرح الحدث ، ثم ما لبث أن عاد مرة أخرى إلى وصف " صفية " فيقول : " غير أني لست مهما في هذه القصة .. المهم ما حدث لخالتي صفية .. سمعت أنها لم تبك ولم تصرخ لما نقلوا لها الأخبار."

وفي رواية الحب في المنفى " يلعب الاسترجاع دورا حيويا في بنائها ، وهو استرجاع مربتط بالتداعيات والحوار الخارجي ، فضلا عن المونولوج الداخلي الذي سيأتي ذكره فيما بعد ومن ذلك استرجاع الراوى لماضيه المبتور مع طليقته " منار " وهو في طريقه لحضور مؤتمر لجنة الأطباء الدولية لحقوق الإنسان ، ثم استرجاعه لماضي علاقته مع صديقه " إبراهيم المحلاوي " ، حيث يتولد عن هذا الاسترجاع استرجاع بعيد يكشف علاقة ابراهيم " بخطيبته " شادية " ، وما آلت إليه العلاقة من انفصال . وهناك من الاسترجاعات ما وردت على لسان بعض الشخصيات أثناء الحوار ، فالراوي يسترجع مع " بريجيت " طفولته البائسة التي لا تزال تطارده في الحاضر ، فتجيبه " بريجيت " باسترجاع لطفولتها المضطربة ، ثم تسترجع أيضاً قصة زواجها من البرت " الغيني وكيف ثم الانفصال بينهما . وأخيراً يسترجع " يوسف " ماضيه السياسي في عهد السادات ، ثم يتطرق في موطن آخر بالرواية للحديث عن قصة حضوره إلى هذا البلد الأوربي ، واستقراره زوجاً " لإيلين " العجوز ، عاملاً في مطعمها ومقهاها.

وتبدو الشخصيات من خلال هذه الاسترجاعات مضطربة في حاضرها الخانق ، وهى لا تقدر على أن تلوذ بالماضي الذي يمثل لها عقداً متكثرة تنضح بالفجيعة والألم ، ومن ثم تحيا شخصيات الكاتب في زمن مفقود بين الحاضر المفزع والماضي المكدر والمستقبل المعتم . –

الاستبـاق :

يختلف الزمن في الرواية من موضع لآخر تبعاً لطريقة التكنيك فـى العمليـة الروائية ، والاستباق يعني تداعي المستقبل في زمن الحضور . ويؤدى الاستباق دور الإعلان ، وقد أسماه تودوروف بـ عقيدة القدر المكتوب " باعتبارهـا نبوءة تتصدر المحكي ، وتحدد بشكل مسبق مصير البطل ، مما يؤدى غالباً لخلق نوع مـن التشويق يتخذ طابع ترقب أو انتظار في ذهن القارئ قد يطـول أو يقصـر تبعـاً لحجـم السافة الفاصلة بين زمن الإعلان عنه وزمن حله . ويري الباحث أن الاستباق لا يجب أن يتعلق بالأحداث المهمة في الروابـة ، وإنمـا -ان وجد – يختص بالحوادث الجانبية ، وذلك لأنه يقتل عنصر التشـويق ، لأن المتلقـي يسبـق وقوع الحدث ، لينتهى بذلك السؤال التقليدي المهم الذي يحكم عالم الرواية بمـا فيـه مـن أحداث وشخصيات وهو " ثم ماذا ؟. " وبذلك يختلف الاستباق عن التوقع ، حيث تتوقع شخصية من الشـخصيات أن يكـون رد فعلها تجاه أمر ما إذا حدث ، بصورة معينة ، أو هي تتوقع الأحداث القادمة ، بغض النظـر عما إذا كان هذا التوقع سوف يحدث بالفعل أم لا ، أما الاستباق فقابل للتحقق في كل الحالات . ولهذا أدرك بهاء طاهر بحس الفنان المبدع هذا المزلق الخطر ، فندر استخدامه للاستباق ، أو هو – على الأرجح- لم يستخدمه إلا مرة واحدة أو مرتين في روايـة " خـالتي صفيـة والدير " ، فعندما بدأ الراوي حديثه عن خالته صفية كان من جملة حديثه قوله : " وكانت أسعد لحظات طفولتي حين تضمنى خالتى صفية إليها وأشم رائحة عطر الياسمين الذي تغمر به جسدها . هذا عندما كانت في الماضي تتعطر . " فنلحظ من الجملة الأخيرة أن الراوي أشار إلى أحداث مؤثرة ستأتي لاحقـاً ، تغير مـن طبيعة صفية ، فتمتنع عن العطر ، وهذا التنبؤ بالأحداث يكشف عن الخلل النفسـى الـذي سيعترى خالته صفية من جراء ما سيحدث لزوجها البك القنصل . أما الاستباق الثاني في الرواية عندما تنبأت " صفية " لإحدى نساء القرية بأنها حامل ، وبعد أقل من شهر كانت المرأة تحكى القصة في كل بيوت البلد وتقول إن الخالة " صفية " عرفت أنها حامل من قبل أن تعرف هي . "ثم بعد ذلك تتنبأ " صفية " لأحد المزارعين بأن يحـذر من ثعبان سيلقاه ، وعليه أن يقتله ويقتل وليفته . ولما رأى الرجل بعدها التعبــان الكبـير الأسود يزحف نحوه وهو يسوى الأرض قطع رأسه بالفأس . ولم يطمئن بعد ذلك إلا حيـن فتش وسط عيدان الحلفا القريبة حتى وجد حية تحتضـن بيضـاً فأجـهـز عليـها وهشـم بيضـها " ويبدو لنا مما سبق أن حالات الاستباق عند الكاتب تقترب مـن الرمـز والإشـارة غير المباشرة ، مما جعلها تنتمى إلى طريقة التنبؤ أو التوقع ، أكثر مما تنتمـى إلـى الاستباق بمفهومه السابق .

3- الحلم:

يدل الحلم على كل تجربة بصرية ، أو سمعية تروى على أنها قد حدثت في أثناء نوم صاحبها , سواءأكانت عبارته في ذلك هي الرؤيا أم الحلم .

والأحلام كما يقول يونج هي تلك التخيلات المفككة المراوغة غير الجديرة بالثقة المبهجة والمتقلبة ، والحلم يعبر عن شيء خاص يحاول اللاوعي أن يقوله .٠

وقد برز الحلم كوسيلة فنية وآلية من اليات السرد يكشف ويفسر دهاليز نفوس بعض الشخصيات ، ويعبر تعبيرا حرا عن حياتها اللاواعية . فهو نشاط طبيعي يمارسه اللاشعور حين يكون الوعي في حالة توقف بالنوم . ويراه سيجموند فرويد " الأسلوب التي تستجيب به الحياة النفسية للمنبهات التي تكتنفها خلال النوم : قد تكون هذه المنبهات بقايا من النشاط النفسي لحالة اليقظة : أي مجرد تذكر ، وقد تكون تحقيقاً لرغبة من الرغبات فى صورة مباشرة ، كما قد تكون تحقيقاً لرغبة مكبوتة في اللاشعور .٠

وتعتبر الأحلام في أحد جوانبها اختراقاً آخر للزمن الحاضر الذي تعيشه الشخصية ، لأن الحلم ينهض على آلية مضادة لآلية الواقع المنطقي ، فهو احتجاج عليه ، وخروج من الداخل المقهور على مواضعات الخارج الفظة ، ولذلك فزمنه مضاد للزمن الطبيعي ، وهذا يجعل علاقاته اللغوية قادرة على الإيحاء بالتداخل والهذيان .

وقدوظف بهاء طاهر الحلم توظيفاً جيداً ليعكس حالة الوعى المشتت والاحتدام الشعوري داخل اللاوعي ، وجاء الحلم متلاحماً مع السرد في تمازج شديد . في رواية شرق النخيل " اختتم الكاتب الفصل الثاني منها بحلم كابوسى ، عقب وصول الراوى إلى محطة القطار عائداً إلى العاصمة بعد أن أمضى صيفا مفعما بالصدام بين أبيه وعمة مع انعكاسات ذلك الصدام على الراوى وعلى أخته فريدة وابن عمه حسين ، ودون ادني إشارة من الراوي إلى أنه نام أو حلم نفاجأ بالحلم ينبثق عن السرد أنبتاق اللحظة الكاشفة "ثم تحولت محطة القطار الصغيرة إلى ساحة كبيرة ، إلى مرج ترعى فيه خيول كثيرة ووثب من بين الخيول ذئب تقدم منى وشب على ساقيه الخلفيتين مثل الكلب وأسند ساقيه الأماميتين على بطني وراح يضغط عليها ويتطلع إلى بفم مفتوح وأنياب مكشوفة دون أن يهاجمني . لكن حسين ظهر على حصانه و انتشلني منه وأردفني خلفه وادهشنى أن أجد عمى وفريدة وأمى على رقبة الحصان نفسه الذي اندفع للسماء وكان فيها قمر راح يكبر وراح يفتح في السماء السوداء سرداباً مدوراً منيراً نفذ منه الحصان وبدأ يسبح فيه سريعا وخفيفا لكني وجدت نفسى مرة أخرى وحيدا أمشى على قدمي وتقدم منى رجل عار له ثديان على وسطه خرقة وبيده حربة سددها لبطني وأصابني وصرخت ووقف الرجل أيضا فوق رأسي يصرخ صرخة عالية متواصلة ، إلى ما لانهاية . "

ويكشف لنا مضمون هذا الحلم عن الصراع النفسي الذي يعاني منه الراوي بسبب أوضاع اجتماعية وجد نفسه مغروساً فيها ، فمثلما كان وحيدا في الواقع وجد نفسه في الحلم وحيداً

أيضاً ، وجاءت مفردات الحلم مرتبطة أيضاً بالواقع ؛ فالذئب يرمز للشر والقهر والقسوة كما يرمز ارتباط الحصان بالقمر إلى الموت والفوضي ، فإنه يتنبأ بمصرع ابن عمه حسين قبل حدوثه . فالحلم هنا يشير إلى عكس ما سيحدث في الواقع ، لأن الذي قتل هو حسين وليس الراوي ، فكان الراوى يتوحد مع ابن عمه في الحلم طالما عجز عن التوحد معه في الواقع ، ولذا يقع عليه الموت في الحلم طالما لم يستطع أن يمنع عن ابن عمه الموت فى اليقظة . أما الرجل العاري فربما يشير إلى انعكاس قصة الرجل البشاري مع ابن عمه حسين ، وكان قد سمعها منه قبل سفره بلحظات . أما صراخه وثدياه فيشيران إلى الخوف و انقلاب المعايير وضياع الأحلام والحزن المسيطر على أسرة الراوي ، وكان المؤلف يدرك أن العقل الباطن مثل العقل الواعي خاماته ومحتواه مردهما إلى الواقع الاجتماعي وهذا الحلم يشير إلى رغبات مكبوته في اللاشعور ، رغم اتسامه بالبعثرة والتفكك .

ويختم الكاتب روايته بحلم آخر ، جعله خيطاً في نسيج الرواية ، حيث تداعى على الراوى دون تدخل منه ، وكان أقرب إلى الحلم بالفعل ، وقد أحدث به نوعاً من التوازي بين شكل الرواية ومضمونها ، وذلك عقب مشاركة الراوي في المظاهرة وتعاضده مع المعتصمين بعد طول غيبوبته وسلبيته ، فيرى نفسه ينظر إلى المغنين في حضرة شيخ الطريقة بداخل منزله وفي صحبة والده ، " ... وفي المساء كنت أقف بعيدا أشاهد الرقص والغناء والرجل ذا اللحية السوداء ينتفض واقفا فجأة ويدخل وسط حلقة الرجال ويتطوح معهم معه فيعلوا الغناء ويشتد ثم يعود مكانه والعرق في خده يتساقط في لحيته المبتلة وهو يلهث ويتمتم ويميل برأسه للخلف فتغيم عيناه ويختفى سوادهما ويهز راسه ويصرح بين سكتة وأخرى

فيصرخ الرجال وهم يتطوحون . ولما انتهى الغناء كنت أقف بعيدا فأشار لي أبى وابتسم وقال تعال يا ولدى . قبل يد سيدنا . لكني لم أتحرك . انتقض وافقا ليجذبني وقال تعصى أباك يا كلب؟ فجريت وذهبت لأمى وبكيت وقلت لها لم أقبل يده .. لن أقبل يده .. فقبلت أمى جبيني وقالت لو قبلت يده ما كنت ولدى ". وتتواصل الرؤيا لتكشف عن مكافأة الأم لوليدها الرافض لهذه الخزعبلات والعادات البالية ، والرافض في الوقت نفسه لسلطة والده المرابي ، والذي يخالف قوله فعله ، ومن ثم تطلعه أمه على محتويات القاعة العلوية التي طالما حرم من رؤيتها وذلك لاحتوائها على أشياء ثمينة ، فضلا عن بعض لعب الأطفال . "وقالت المسها كما تشاء ولكن لا تكسرها . وكانت الرسوم على الأكواب مطلية وبارزة . رجال لهم شوارب مشقوقة تحت أنوفهم ويلبسون قفاطين زرقاء منقوشة بورود حمراء ينحنون للأمام يتطلعون بعيون واسعة مندهشة وهم يمسكون بأيديهم سيوفاً عريضة في المقدمة نحيلة عند المقبض فجلست أتأملها وألمس نقوشها البارزة وكانت كلها ناعمة وجميلة وكنت أحبها .. وكانت أمي تقف هناك بقامتها الطويلة النحيلة في ثوبها الداكن تتطلع إلى وهي تبتسم . " فهذا الحلم يكشف عما يعتمل في عقله الباطن ، ويشير إلى التمرد الكامن داخل الراوى ، وذلك من خلال تعرية هذه الأعراف الدامغة ، فلم يعد مقتنعاً أن ينساق وراء أطر صدئة لا تضر ولا تنفع ، رغم أنه كان قبل انضمامه للمظاهرة شخصية مهتزة ، وضائعة عاجزة عن المواجهة ، ومستسلمة للعبة التي يعرف عريها ، وخداعها وافتقارها للصدق .

لقد كان الحلم بديلاً لاشعورياً للخروج من ذلك المأزق الذي وقع فيه الراوي ، وقد أدى الحلم وظيفته من حيث تأكيد مالا يريد الانتماء إليه وما يريد الانتماء إليه في اللاوعي حين عجز عن تأكيده بالوعي ، ومن ثم أدى الحلم إلى تعديل نفسي وتطهير شعورى .

ويأتي الحلم في رواية " قالت ضحى " كرد فعل على حالات الضجر والوحدة التى تعاني منها ضحي في الواقع ، فثمة حنين إلى مكان الحلم الذي يحقق أمانيها ، فتنفصل عن الواقع وزمنه الذي لم يتوقف عن نهش حياتها ، مما يفسر اضطراب ضحى النفسي ، حين تحاول تحقيق ذاتها في الحلم ، فتخفف من ثقل أيامها الرتيبة ، ويتقوقع الزمن في الحلم ويضيع ، لكنها ما تلبث أن تعود إلى الحاضر الموحش .

الحلم الذي تقصه ضحي علي الراوي وهي في حالة وسط بين الحلم والإدراك المباشر ،يرجع إلى عشر سنوات سابقة عندما كانت في رحلة إلى الأقصر فتقول : " رايتنى وسط احراش ومستنقعات ورايت افعى تشق الماء وتنساب وسط الحشائش العالية وسمعت بكاء طفل ، هل لدعته الأفعى ؟ وبكيت أنا ثم رايتني في زورق يعبر السماء ورايتني حداة تحلق في الفضاء ثم تهبط وسط نيل طويل يسبح في خلاء . ومن فوقه يطفو زورق أو قطعة من خشب أو صندوق وفردت جناحي فوق ذلك الجسم الطافي على النيل فعدت أنثى وانبطحت فوقه فإذا أنا بين أحضان أوسير الذي تجلي لي من قبل قمرا ، قمت من الفراش يغمرني العرق ورأيت وجهي في المرأة غريبا رأيتني أجمل من أن أكون أنا ."

فنلحظ أن الحلم هنا يستلهم قصة أيزيس وأوزوريس ، حيث تشير الحدأة إلى الحالة التي تحولت إليها إيزيس وهي تبحث عن أوزوريس ، وتشير الأفعى إلى ست ، إله الشر والفوضى ، وتلحظ أيضاً أن هذا الحلم يتنبأ بقرب حدوث الحمل السفاح بين ضحى والراوي ، حيث تشير حركة الانبطاح فوق الصندوق التي قامت بها إيزيس ، ويقال إنها حملت بعدها في ابنها حورس الذي سيقرر الانتقام من عمه ست .

وهناك حلم آخر في الرواية نفسها يأتى على لسان الراوي عقب فتور العلاقة بينه وبين ضحي ، ثم تحول ضحي من حالة الحب إلى حالة المقت الشديد للراوى الذي تفشل محاولاته في استردادها ثانية أو معرفة سبب صدودها عنه فيرى في نومه " إيسيت وكانت جميلة بشعر أسود مسترسل وثوب أبيض شفاف وطويل وكانت تمسك بيدها زهرة لوتس وانحنت وقبلتني وقربت زهرة اللوتس من وجهى وقالت ستصبح أنت الزهرة وعندما تبعث من جديد لن تذكر الألم ، وغاص وجهي في الزهرة وكانت كأسها عميقة وواسعة وكانت إيسيت تحتضنني فصرنا واحداً أنا وضحى والزهرة وجاءت باولا وكانت غاضبة وقالت هذا ليس في دانتي الليجيري وجاءت أمي وكانت تمسك دجاجة مذبوحة وكانت تبكي وجاء أبي يلبس ثياباً سوداء وقال " أريفيدرش " وكانت الزهرة عميقة ولم يكن لكأسها قرار .. ولكن ضحى لم تأت . "

والزهرة في الحلم توحي بالعدل والأرض المباركة ، وقد ارتبطت ببعض آلهة الضوء مثلى حورس الذي هو العين الحارسة ، وعندما تحتضن الزهرة الوجه يرمز إلى انفتاح عوالم الداخل ، إلى امتزاج الروح بالجسد ، الماضي بالحاضر بالمستقبل ، الضوء والإشراق

والعقل والتنبة والحماية بالنمو والامتداد والخصوبة والانبعاث ، وهو بذلك يبلور ما حدث لضحى حين حملت من الراوي سفاحاً .

وفى رواية الحب في المنقي " ياتي الحلم عقب مونولوج داخلي ممتد في نفس الراوي قبل ن يخلد للنوم الذي استعصي عليه ، نتيجة ماسي الواقع من حوله ، وقد هيأت الشرور المحيطة بالراوي لأن يأتى حلمه مزعجاً يشبه الكابوس ، فيرى نفسه "داخل بهو طويل على جانبيه صفان من رجال صلع الرؤوس عرايا الصدور يبتسمون في مكر وأنا أمر بينهم مسرعاً .. شيء مهم يجب أن أفعله وإن لم أدرك تماماً ماهو أصعد مئذنة أو برجاً أصعد جريا لكن يدأ ضخمة تدفعني إلى أسفل .. أصرخ محتجاً – يجب أن أنقذها .. يجب لن أنقذه ! .. يكون مركب صغير وسط أمواج عائية ومن فوقه طيور كالنسور تحوم وتنقض فوق المركب كالنذير .. يظهر شخص فوق صخرة عالية يرتدي زياً رسمياً وبيده عصا كالصولجان .. يشير بعصاه بطريقة أمره .. ينهرني قائلا تأخر الوقت !! .. أحول عينى إلى حيث يشير بعصاه .. أسمع صرخة وأرى عربات إسعاف كثيرة مقبلة .. فأجرى لا أعرف إن كنت أجرى منها أو أجرى خلفها ، مددت يدى وأنا في الفراش وأسكت المنبه .".

وتبدو لنا صورة الحلم متعارضة ومضحكة ، وهي تحتشد في رأس الراوي ، لتعبر عن اضطرابه النفسي من حياة داخلية مليئة بالعقد ومسيطرة على حاضره ، منها موت أمه بالملاريا وعجزه – لصغر سنه- عن إنقاذها ، ومنها هزيمة والده العامل البسيط في نفس المدرسة التي يتعلم فيها الراوي أمام تجهم المدرسين وسخرية آباء القادرين ، كذلك تنعكس في الحلم صورة لما حكته له بريجيت قبل قليل من هزيمة والدها المحامي المناضل من أجل العدالة والخير أمام خيانة زوجته له مع صديقه مولر .

وهكذا " يميل العقل اللاواعي إلى ترتيب مادته في الحلم بشكل مختلف جدا عن الشكل المنظم الذي تستطيع أن تفرضه على أفكارنا في حياة اليقظة ، وتكون الصورة المنتجة في الأحلام شديدة الحيوية ومثيرة أكثر بكثير من المفاهيم والخبرات التي تماثلها في اليقظة . وصور الحلم هي صور رمزية لا تصرح بالواقع بطريقة مباشرة ، بل تعبر عن القصد منه بشكل غير مباشر بواسطة المجاز . والحلم مشحون بالطاقة الانفعالية ورمزيته تمتلك من الطاقة النفسية ما يجعلنا ننتبه إليها بشدة .

4- المونولوج الداخلي :

وهو أسلوب فني مستخدم في الرواية الحديثة ، نتيجة التفات الأدباء للواقع النفسي بديلاً عن الواقع الحسى هدفه " تقديم المحتوى النفسي للشخصية ، والعمليات النفسية لديها – دون التكلم بذلك على نحو كلي أو جزئي- في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود " .

وهي إحدى الوسائل الفنية التي يستطيع بها الكاتب كسر حدة الزمن ، وذلك لاعتماد الشخصية الروائية على الترابطات النفسية والشعورية . ومن ثم يحل الزمن النفسي والشعورى محل الزمن الواقعي أو الحقيقي . كما يستطيع القارئ من خلاله أن يدلف إلى وعى الشخصية الروائية المقدمة ، كي يقف على محتواها النفسي وما يدور داخلها من صراعات وأفكار ، دون أن يشير الكاتب صراحة أو إيحاء إلى أنه يقدم وعى الشخصية ويفرغ محتواها النفسي ، " إنما يحدث ذلك تلقائيا ودون تدخل من الكاتب ، ويقوم الكاتب في المنولوج الداخلي بتقديم وعى الشخصية في أي مستوي من مستويات منطقة الوعي وليس بالضرورة أن يهتم فقط بتقديم الفكرة التي ترقد في طبقة أقرب ما تكون إلى منطقة اللاوعي . وقد فرق روبرت همفرى بين كل من المونولوج الداخلي المباشر ، والمونولوج الداخلي غير المباشر ، فالأول يتمثل في " عدم الاهتمام بتدخل المؤلف ، وعدم افتراض أن هناك سامعا .. وباختصار فإن المونولوج يقدم على نحو عشوائي تماماً كما لو لم يكن هناك قارى ، في حين يمنح الثاني القارىء إحساساً بحضور المؤلف المستمر ، فهو " الذي يقدم فيه المؤلف الواسع المعرفة مادة غير متكلم بها . ويقدمها كما لو أنها كانت تأتى من وعى شخصية ما ، هذا مع القيام بإرشاد القارئ ليجد طريقه خلال تلك المادة وذلك عن طريق التعليق والوصف . ولكن تبدو لنا هذه الفروق غير دقيقة كما أن كثيرا ما يمزج الكاتب بين الاثنين في مونولوج واحد ، ويتنقل داخله بين ضمير المتكلم وضمير الغائب ، أو المخاطب ، ومن أمثلة ذلك في رواية " شرق النخيل " قول الراوي بعد أن تملكه القهر والإحباط إثر مقتل عمه وابن عمه في صراعهما على أرض الحديقة ، فينتقل الراوي من عالمه الخارجي إلى عالمه الداخلي لينقل أحاسيس النفس واختلاجاتها : " وها أنذا على فراشي لكني لن أموت . العرق البارد يجف وضربات القلب السريعة تهدأ . الضباب الذي على عيني يزول . لا لن أموت . ستنتهي هذه الحالة كما انتهت غيرها وغيرها وفي المساء سأكون مهيئاً لأن أشرب من جديد ، لا يأتي الموت عين يود الإنسان أن يموت , لا يأتى الموت لمجرد أن الإنسان يكره حياته . ملايين من الناس تعيش هكذا . ربما . لست متأكدا لا أعرف ولا أعرف أيضاً إن كنت مستعداً للموت أم لا .

فهذا المونولوج يظهر انعكاس الحدث على الشخصية الفنية وتصرفها إزاءه ، كذلك يستعرض تطور الشخصية خلال الزمن.

وفي رواية " قالت ضحي " يعيش الراوي هواجس وحدته إثر تخلى حبيبته ضحي عنه ونفورها منه فيقول : " أقول لنفسى كل شيء بالفعل قد مات . تمر الأيام لا أذكرك ، نادراً ما يزورني وجهك . ولكن ما هو بالضبط ذلك ، المرض ؟ .. ذلك الذي لا يشفيه كل النسيان وكل الشطرنج وكل دوران الساعات ، وكل امرأة غيرك وكل دكتور وكل حاتم وكل سيد وكل كلام

في السياسة وكل كلام في الفساد وكل كلام في الماضي وكل كلام فى المستقبل ؟ لماذا يبتعد ذلك الجناح حتى يصبح نقطة في فضاء السماء ثم يختفى وإذا به فجأة ينقض على ، يخفق فوق رأسي . أرى ظله الهائل الأسود يمتد فيحجب كل شمس وكل صوت ثم يقبضني فيطويني وسط ريشه الناعم الجارح بعيداً عن الصوت وبعيداً عن الصمت وبعيداً عن البشر إلى حيث الحب وحيث اليأس وحيث المحيا وحيث الممات وحيث وجهك أنت ؟ .

لقد نقل لنا الكاتب في هذا المنولوج انعكاسات الواقع الخارجي على وعي شخصية الراوي المضطرية ، و التي تلوذ بالفرار إلى ما ينسيها الام الحب وخزلان المحب ، ولكنها عبثاً أحاول ، فأغوار النفس تتشبث بهذا الوجه الذي أحبته .

ومن الملاحظ في رواية " خالتي صفية والدير " شحوب المونولوج الداخلى ، وذلك لكون الراوي لا يشارك في صنع الأحداث ، وإنما ينقلها كما شاهدها فقط ، ولا يحاول أن يستبطن

شخصيات عالمه بالقفز إلى دواخلها ، بيد أن نهاية الرواية تعتبر مونولوجاً داخليا ، حين يقف السارد في النهاية ليتساءل عن عمق العلاقة بين المسلمين والمسيحيين في الزمن الحاضر ، الذي تغيرت فيه الأوضاع ، وأصبحت تلك العلاقة موضع شك وقلق نفسى للراوي فيقول : " وأسأل نفسي إن كان مازال هناك طفل يحمل الكعك إلى الدير في علية بيضاء من الكرتون ؟ .. وأسأل نفسي إن كانوا ما زالوا يهدون إلى جيرانهم ذلك البلج المسكر الصغير النوى ؟ .. أسأل نفسي .. أسألها كثيراً . ."

أما رواية " الحب في المنفي " فتكاد تنيني على المونولوج الداخلي والحوار الخارجي ، وذلك لكثرة اعتماد الكاتب على تقنية المونولوج الداخلي الذي يعكس ما يجري في داخل النفس من مشاعر قلقة وأحاسيس متوترة ، فيصور الزمن النفسي المعاناة الصادقة التي يعيشها الراوي في الواقع المأساوي ، وتولد عن ذلك الزمن الوجداني ، وتراءى على صفحة هذا الزمن ألم عميق ، مزمن ، دفين ، ومن ذلك على سبيل المثال- قوله عندما فكر في أن يرسل خطايا لابنه يحذره فيه من هذا الكهف المعتم الذي يريد أن يحتمى به ، فيقول : " سانبهه قبل أن يفوت الوقت . وأخرجت القلم والورقة . ولكن انتظر !. هناك شيء ناقص في ذلك كله ! أنت تريد أن تقول له الحقيقة كما تعرفها .. تريد أن تكون أميناً معه كما كنت دائماً ، ولكنك لم تذكر شيئاً عن بريجيت !. لم تقل له إن لك عشيقة ! هل تجسر أن تفعلها ؟ قلت من قبل إنك تشعر بالذنب وبالذات حين تفكر في خالد وفي براءته . وتعرف أيضا أنك

لا تستطيع الحياة دون بريجيت . شعورك بالذنب صادق وحبك صادق ، ولكن لا الذنب يلغي الحب ولا الحب يلغي الذنب . فهل تكتب ذلك أيضاً ؟. نعم يجب أن يعرف كل شيء ! .. أن يعرف وأن يفكر ! .. يفكر ثم يصفح ، يفكر ثم يدين ولكن المهم أن يفكر !. المهم أن تعرف أنت كيف تكتب له

5-المونتاج الزماني :

المونتاج وسيلة سينمائية ، " حيث ترتبط شريحة فيلمية مع أخرى في لقطة واحدة ، تنفصل عن غيرها من اللقطات ، وتتصل بها في الوقت نفسه .

ولكن ما لبث أن انتقل إلى فن الأدب ، واصبح يعنى " مجموعة الوسائل التي تستخدم لتوضيح تداخل الأفكار أو تداعيها ، وذلك كالتوالي السريع للصور ، أو وضع صورة فوق صورة ، أو إحاطة صورة مركزية بصورة أخرى تنتمي إليها . وهذه الطريقة هي بالضرورة طريقة لتوضيح المناظر المتألفة أو المتنافرة في الموضوع الواحد .

ويعد المونتاج الزماني واحداً من المستحدثات السينمائية في الرواية الحديثة ، وهو طريقة يمكن للشخص فيها أن يظل ثابتا في المكان على حين يتحرك وعيه في الزمان . أي وضع صور وأفكار من زمن بعيد على صور وأفكار من زمن آخر .٠

ولكن بهاء طاهر لم يستعن بهذه الوسيلة سوى في روايته الأخيرة الحب في المنفى " فنرى الراوي عندما دخل قاعة الفندق كي يحضر مؤتمر لجنة الأطباء الدولية لحقوق الإنسان ، انساب وعيه عبر الأزمنة السابقة في اللحظة الآنية مستنكراً أن يحضر حشد مهم لبحث انتهاكات حقوق الإنسان في هذا الزمن الرديء .. " انتهى يا صاحبي زمن الارتباع عندما ذبحوا الآلاف في إستاد العاصمة هناك . انتهى زمن ذرف الدموع على الليندي بعد أن قتله العسكر ، قتلوه بعد عبد الناصر بثلاث سنوات . حاربوا عبد الناصر بقولهم ديكتاتور فلماذا الليندي الذي جاءت به الانتخابات ؟ .. ومن يذكر الآن نيرودا ؟ .. لا أذكر أني قرأت اسم نيرودا في صحيفة من بلدي منذ أن قتله الغم بعد أن انقض العسكر على بلده قبل عشر سنوات . "

فنلحظ تحرك وعى الراوي إلى الوراء زمناً طويلاً استدعى موت عبد الناصر في أوائل السبعينيات ، ثم استدعى بعده موت الليندي في شيلي بعد رحيل عبد الناصر بثلاث سنوات ، ثم استدعى أخيراً موت نيرودا الذي مر عليه عشر سنوات ، كل هذا التداعي للزمن المنقضي في صور متراكمة تمثلها اللحظة التي يعيشها في حاضره .

ومن ذلك أيضا تراكم الصور الزمنية في ذهن " إبراهيم المحلاوي " صديق الراوي الذي تعجب من مرور الزمن سريعا دون أن يترك علامة واضحة في نفسه لتقول له توقف الآن فقد أصبحت كهلا عجوزاً ، فيقول : " أنا لا أجد في داخلي هذه العلامات ، أنا مازلت الطفل الذي يعذبه شقاء أمه ، ما زلت أعيش نفس الفرحة حين قالت شادية إنها تحبني مازلت أراها تسبل عينيها وهي تقولها ، أسمع الآن لسعة السوط على جسمي في السجن وأول قنبلة في بيروت تدوى في أذني . كل ذلك يحدث الآن ، هنا على شاطئ هذا النهر فما معنى أن تحدثني عن الزمن ؟ أقصد ... هل تتابعني ؟ .. أفهم الموت ، ولكن ما معنى الزمن ؟ .٠"

فمن خلال المونتاج الزماني تتراكم الأزمنة في وعى هذه الشخصية بعضها فوق بعض ، فنراه يعيش في الحاضر ومعه شقاء طفولته ، وعذوبة حبه وهو شاب ، وعذاب سجنه وهو رجل ، ومرارة الغزو الإسرائيلي للبنان منذ شهور ، فكأن الشخصية ترفض تعاقب الزمن ، وتراه متكثراً بعضه فوق بعض ، فهو يعيش الماضي في الحاضر ، والحاضر في الماضي

والمستقبل ، ومن ثم يعرض في هذه اللقطة صورا مختلفة ، ومشاهد متنوعة تتجاور معاً في السياق ، ولكنها تتباعد في وقوعها على مسرح الأحداث ، وبرغم اختلافها فى الشكل والمظهر ، فإنها ترتبط جميعاً بالمسار العام وتتلاقى عنده . والكاتب في هذه الوسيلة الفنية يحرك عدسته بسرعة لينقل لنا منظراً من هنا وآخر من هناك ، ويضع الجميع في لقطة واحدة تجمع بين عناصرها وحدة الزمن ، وتبقى الحدود بينها واضحة متميزة لا اختلاط فيها ولا لبس بينها .

جـ- الإيقاع الزمني للأحداث : (سرعته وبطؤه) :

يرتبط الإيقاع الزمني بحركة الأحداث وتطور الشخصيات وتصوير الجوانب النفسية ، ومن ثم ينوع الروائي في سرد الأحداث بين السرعة في الحركة والبطء مثلما يقول " ركاردو " واصفاً طبيعة الكتابة السردية : " إن تطور الحكاية يتأرجح دائما بين حدين متناقضتين الاستطراد الذي يكبح ، والاقتضاب الذي يسرع . وبالقدر الذي تنمو فيه القصة المتخيلة على أنها تشخيص للكتابة التي تبنيها فليس من النادر أن تراهما متوافقين بحسب كل من هذين الإمكانين ".

وهكذا فقد تتراوح سرعة النص الروائي من مقطع لاخر ، بين لحظات قد يغطي استعراضها عددا من الصفحات ، وبين عدة أيام قد تذكر في بضعة أسطر .

ويمكن قياس سرعة النص من حيث التناسب بين ديمومة الحدث مقاسة بالثواني أو الدقائق و الساعات أو السنوات ، وبين طول النص مقاسا بعدد الكلمات أو الأسطر أو الصفحات .فقد استطاع النقاد ضبط أربع حالات أساسية لإيقاع السرد ، اعتمادا على العلاقات المختلفة التي تقيمها مدة المقطع السردي الواحد . بحجمه النصي ، وهي :

ا- الحذف :

وقد أطلق عليه البعض اسم " الثغرة " ، كما أسماه البعض الآخر " القفز الزمني " ، وذلك عندما يعمد الكاتب إلى عدم ذكر الأحداث التي يفترض أنها لابد أن تقع بين الأحداث المذكورة . لكنه لا يشير إليها ، ويبدأ في الانتقال المفاجيء من نقطة زمنية معينة إلى نقطة أخرى ، عن طريق الإشارة الزمنية لهذا القفز أو عدم الإشارة ، ولكنه يفهم من سياق الأحداث الروائية ، مما يوحي بالتكثيف وسرعة إيقاع الزمن في الرواية . "

وعلى غير المتوقع ، فقد خلت رواية " شرق النخيل " من الحذف نهائيا برغم ضيق حيزها الزمني الذي لا يتعدى يوماً كاملاً ، وربما يرجع ذلك إلى تركيز الكاتب على الحدث الرئيسي مباشرة ، دون الالتفات إلى بدايته إلا من خلال الاسترجاع . ولكن في رواية " قالت ضحى " يتحقق الحذف عندما شرع بطلا الرواية في السفر لتنفيذ المنحة الدراسية في روما ، حيث يبدأ الفصل السادس بإخبارنا بوصول الراوى وضحى إلى مطار القاهرة ، ثم فجأة يقول : " وفي مطار روما صاح شرطي الجوازات حين أمسك أوراقنا : آه .. " إيجبتو " ! ثم قال كلاماً كثيراً آخر وهو ينظر نحونا بسخرية . "

فنلحظ أن الكاتب هنا قفز بالأحداث من مطار القاهرة إلى مطار روما دون أن يسرد لنا أحداثاً جانبية تمس الزمن المنقضى داخل مطار القاهرة ، أو حتى داخل الطائرة . فحذف كل ذلك وشرع في الحديث عما أعقب وصول بطلى الرواية إلى روما .

ونرى الحذف يقع مرة أخرى قبل عودة بطلي الرواية ثانية إلى القاهرة ، حيث توقفت الأحداث بينهما في روما عند نقطة انقطاع العلاقة بين الراوي وضحي ، تم فجاة يقول : "ونحن في طريق العودة إلى القاهرة تذكرت رحلتنا إلى روما قبل شهور قليلة ".

فقد اعتنى الكاتب بعودة بطلي الرواية إلى مصر ، وهذا التركيز المتعمد ينفي استحضار اللحظة الزمنية : كيف أعد نفسه وحاجياته ؟. وكيف ودع معارفه ؟. وماذا كان يرتدى وكيف أمضى الوقت إلى المطار ؟ .. إلخ . فالكاتب إذن ركز على خبر دال دون الولع بمسرحته .

وفي رواية " خالتي صفية والدير " نرى الحذف قد تحقق عندما أعلنت أم الراوي خبر حمل صفية من زوجها القنصل ، ثم تتنقل الأحداث لأكثر من تسعة أشهر ، وهي مدة الحمل ، لتبدأ أحداث جديدة منها مولد حسان ، و " تصادف أن فرحة البك الطاغية بمولد نجله حسان لم يكن يوازيها غير غضبته الهائلة على حربي الذي كان من قبل حبيبه وموضع سره . " فلم يشر الكاتب في النص السردي لما حدث خلال أشهر الحمل ، وإنما عمد إلى أحداث ما بعد الولادة مباشرة .

وكذلك يحذف الكاتب من نص الرواية نفسها أحداث عشر سنوات كاملة قضاها حربي في السجن ، وربما جاء الحذف هنا لضرورة فنية ، فالراوى لم يشهد أحداث ما بداخل السجن لكونه لم يقع عليه الحكم ، ولم يرافق حربي هناك .

وفي رواية " الحب في المنفي " نجد الحذف قد ورد بكثرة ، وهو من النوع المحدد الذي يشير فيه الكاتب بمرور الوقت دون الإشارة إلى أحداث الوقت الفائت ، فمثلا عندما اتفق الراوي مع صديقه إبراهيم على مشاهدة فيلم " لورانس العرب " في إحدى دور العرض ، ولكنهما ألغيا المشاهدة بسبب لقائهما ببريجيت ومولر ، ثم يقفز الكاتب ليقول : ولم نشاهد لورانس العرب في الليلة التالية ولاالتي بعدها . كانت الأيام الباقية لإبراهيم مشحونة بالعمل بالنسبة له وبالنسبة لي أيضاً . "

وكذلك تقفز الأحداث عقب إقالة بريجيت من عملها ، وعزمها على الرحيل ، وكان الراوى ينتظرها فيقول : " ذهبت في ظهر اليوم التالي لأصطحبها بالسيارة إلى المطار . "

حيث لم يشر الكاتب في سرده الى الكيفية التي أخلت بها بريجيت متعلقاتها في الشركة أو في السكن ، وكيف أمضى الراوى هذا الوقت أيضا ,وانما انتقل بالأحداث فجأة من لقائهما السابق الى لقائهما اللاحق مباشرة .

2– الاختصار :

وبسمي بالتلخيص وأحيانا بالخلاصة ، وهو شكل من أشكال السرد يكمن في تلخيص حوادث عدة أيام أو عدة شهور أو سنوات في مقاطع معدودات أو في صفحات قليلة دون الخوض في ذكر تفاصيل الأشياء والأقوال بأي شكل من الأشكال ويختصر الوقائع الروائية إلى أقصى حد ممكن .

وقد استخدم بهاء طاهر هذه التقنية بشكل مكثف في رواية " شرق النخيل " ، التي تقوم .. في معظمها- على الاسترجاع ، فعندما ذكر الراوي خبر خطوبته على ابنة عمه " منيرة " ، نراه يختصر هذه الأحداث وما تم بعدها في أسطر قليلة قائلا : " ولكنني بكيت يوم تزوجت منيرة من ابن خالها بعد ذلك بسنة ، يوم الفرح هربت إلى حديقة عمى القريبة من الجبل . وكان حسين يعرف مخبئي فجاء إلى وشكوت له من أبي الذي يريد أن أتعلم حتى الجامعة ومن عمى الذي زوج منيرة لأنها لا تستطيع أن تنتظر كل هذه السنين وقلت له إننى لا أريد أن أتعلم وأنني سأهرب من البلد قبل الفجر .. فقال حسين إنه أيضاً سيهرب معي . لكنهم عندما افتقدونا في الفرح وجدونا نائمين في الحديقة ."

فقد اعتمد السرد هنا على الكثيف والسرعة التي تتضح من اختزال أحداث كثيرة في سطور قليلة ، مثلما نجد ذلك أيضاً عندما عرض الكاتب لبعض الشخصيات الثانوية التي لا يتسع النص لمعالجتها معالجة تفصيلية ، وذلك واضح في عرضه لشخصية " مدبولي " حلاق النساء ومهرب الدولارات وتاجر العملات ، وشخصية " عصام " الفدائي الفلسطيني ، وقصة استشهاده من أجل الدفاع عن قريته " حلحول " .

ولى رواية قالت ضحى " يسترجع الراوي أحداث المظاهرات التي شارك فيها وهو طالب في المدرسة الثانوية ضد الملك والإنجليز ، فيختصر ذلك في أسطر قليلة داخل السرد يقول : " ولكننا نعتقد أيضا أن كل شئون العالم تخصنا ، توقع العراق معاهدة مع إنجلترا لا تعجب الشعب هناك ولا تعجبنا فنخرج : صدقى – بيفن حرقت صدقى وجبر بيفن- قبر بيفن . – تقتل اليهود فلسطينيين في حيفا فنخرج : شهداؤك يا حيفا في الجنة وتارك يا فلسطين في رقابنا ."

فنستشف من هذا النص السردي أن الراوي شارك في أكثر من مظاهرة ، سواء من أجل مصر أو من أجل العراق أو من أجل فلسطين ، وبرغم ذلك لا يتطرق إلى ذكر التفاصيل ، وإنما يكثف الحدث في عدد من الكلمات الدالة على المشاركة الفعالة والثورة المتأججة داخل روح الشباب .

ونلمس التلخيص أيضاً في اعتراف الراوي لضحى عن أماله وطموحاته : " ولما جاءت الثورة فرحنا ، قلنا تحققت كل الأحلام ، سيخرج الإنجليز ، سيتحقق العدل فلا يعيش ناس في بيوت كالجحور تملؤها القذارة ويملؤها المرض ، سيتعلم الناس فلا يصير جهل ، ستنمو مدائن وحدائق وسيمشي الإنسان عزيزا على الأرض ، لا يمسح الأطفال أحذية الآخرين ولا تتسول النساء في الطريق . ولكننا رأينا ملوكاً جدداً وباشوات جدداً يريدون أن يستولوا على البلد التي كنا مستعدين أن نفقد أنا وحاتم حياتنا من أجلها ."

فقد أوجز الكاتب أحداث قيام الثورة ومنجزاتها وانحرافات المسئولين ، وانقلابها إلى نظام الدولة البوليسية من خلال هذا السرد المكثف الموجز .

وفي رواية " خالتي صفية والدير " تحقق الاختصار في أحداث كثيرة ، منها على سبيل المثال ، قسم والد الراوي على " صفية " بأن تعدل عما انتوته من تسمية حمار السباخ باسم " حربي " تمكينا للكيد من خصمها ، فيوجز الراوي ما حدث بعد هذه الواقعة ويقول :" ولم

يكن أبي بحاجة بعد ذلك إلى أن ينكث بقسمه ، ولم يكن بحاجة إلى أن يقاطع خالتي صفية فبعد أيام اكتشف الخدم حمار السباخ في الزريبة نائماً على جنبه وقد تشنجت سيقانه مرفوعة إلى أعلى ، وقيل إنه مات مسموماً ، ولم تتركز الشكوك على أحد لأن من غضبوا لحربى كانوا كثيرين".

فيبدو التلخيص والاختصار من خلال اعتماد الراوي على نقل الحدث عن الآخرين دون تحديد لكنههم ، ودون إعنات منه بذكر تفاصيل الحدث ، مثلما يبدو التلخيص واضحا في نهاية الرواية عندما وقف الراوي من بعيد لينظر إلى الأحداث التي زعزعت قريته الصغيرة قائلا : " كم مر من السنين الآن ؟ .. ها انا الآن أعيش في القاهرة وتعيش أمي معى بعد رحيل أبي . كان قد وفي بنذر قطعه بعد أن تزوجت أخواتي وبعد أن تخرجت فحج مرتين : مرة لنفسه ومرة لحربي . وتحقق له ما كان يتمناه فمات في حجته الثانية ودفن في المدينة إلى جوار حبيبه عليه الصلاة والسلام .٠"

فنلحظ تركيز الراوي على سرد هذه الأحداث الكثيرة المتلاحقة دون تفصيل أو إسهاب ، وإنما من خلال كلمات موجزة وإشارات عابرة تفي بالدلالة .

ومثال الاختصار في رواية " الحب في المنفى قول السارد في مستهل الفصل العاشر : "حيرتني معرفة ما يريده الأمير من بريجيت أو مني . وتذكرت أنني في الفترة الأخيرة كنت الاحظ هندياً معيناً يجلس في المقهى حين ألتقى ببريجيت ، وأنني كنت ألقاه أحياناً في الطريق أمام البيت . ولكني لم أهتم بذلك . قلت ربما هي مصادفة ، من يهمه أن يراقبنا."وظللت أياماً بعدها أيضاً أحاول الاتصال بالأمير في الرقم الذي حصلت عليه من بريجيت ، ولكن ليندا هي التي كانت ترد على باستمرار لتقول إن سموه غير موجود . ولم أفلح أيضاً في الاتصال بيوسف لأرى إن كان يعرف أخباراً عن الأمير . لم يكن موجوداً بدوره في أي وقت . " فلحظ أن الراوي هنا يختصر الزمن في هذا المقطع السردي بواسطة بعض التعبيرات مثل وتذكرت أنني في الفترة الأخيرة .. " ، وكنت ألقاه أحياناً .. " و " ظللت أياماً ... مثل هذه التعبيرات كانت نقاط الارتكاز التي اعتمد عليها السارد في الانتقال من حدث إلى آخر ليختصر الأحداث ، وليختار من بينها الأكثر ملاءمة لموضوعه ، كما كانت كثرة الأفعال مؤشراً آخر على اختصار الزمن .

3- المشهد :

وهو الذي" يتعادل فيه الزمنان ، زمن الحكاية وزمن القول كما يتجسد عبر النص ذاته ، لا طبقا للوقت الذي تستغرقه عملية الكتابة ؛ فهو نسبي ولا يجدي قياسه ، ولا للوقت الذي تشغله القراءة ، لأنه أيضا مطاط نسبي يعسر القياس عليه ، ولكنه يتجلي في عد الصفحات التي تشغلها القطع الحوارية ، باعتبارها نقطة التقاء المكان بالزمان في لحظة متكافئة مضبوطة يسهل قياسها والمقارنة بها .٠"

وغالباً ما يتمحور المشهد حول الأحداث المهمة واللحظات الحاسمة المشكلة للعمود الفقرى للنص الحكائي ، عكس التلخيص الذي يعمل على تقديم المواقف العامة والعريضة فقط ، فلا

غرابة بعد هذا كله إذا ما وجدنا المؤلف يترك الأحداث تتحدث عن نفسها دون تدخل منه مما يكسب هذه المقاطع طابعاً مسرحياً .

ويتحقق من خلال هذه التقنية التوافق بين الحالات الشعورية والنفسية للسارد أو الشخصية الروائية وبين زمن الأحداث المسرودة ، إذ إننا نجد توافقا بين الإيقاع الزمني للحدث ، وبين الحالات النفسية والشعورية للذات الراوية ، وذلك من حيث سرعة الإيقاع وبطؤه .

وقد ورد ذلك كثيراً في روايات الكاتب ، وخاصة فى لحظات المكاشفة بين بعض الشخصيات ، أو من خلال تطور الصراع بين الشخصيات المتعاركة التي تصل إلى ذروتها ، فينهمك الراوي في سرد كل الوقائع ونقل كل الحوارات المتبادلة بين الشخصيات دون تدخل منه .

ونقف في رواية " شرق النخيل " أمام مشهد مصرع عم الراوى ومعه ابنه حسين على أيدى أولاد الحاج صادق ، والذي يقدمه لنا الراوي كما سمعه من أمه ، بما يكشف الاضطراب النفسي لديه ولدي القارىء الذي تنحبس أنفاسه انتظارا للنتيجة ، وهو الحدث الذي يشكل مركز التشويق في نسيج الرواية الكلي : " كان عمك رحمة الله عليه خارجا من الجامع بعد صلاة الجمعة ومعه حسين . خرجا مع الناس وفي وسط الناس . لكن أولاد الحاج صادق كانوا في الانتظار بالبنادق . رآهم عمك لكنه مشى وكأنه لا يرى شيئاً . ابتعد الناس ، تركوه وحده ومعه حسين . يقولون إنه عندما اقترب منهم مد العوضي له ورقة وقال لعمك وقع هذه الورقة فلا يعود بيننا وبينك شيء . لكن عمك مشى كانه لم يسمع فصوبوا له البنائق يقولون إن حسين سبقه ووقف امام أبيه فقال له العوضي ابتعد أنت يا حسين هذا حساب بيننا وبين أبيك لا شأن لك به . لكنه وقف أمام أبيه ومد ذراعيه ليحميه وجاء ناس ليشدوه بعيدا فاستدار واحتضن آباه . يقولون إن عمك دفعه بعيدا عنه . أخذ يدفعه وهو يقول ابعد يا حسين ، ابعد يا وادى . عش انت من أجلي . ولكن حسين كان مسمرا في الأرض . يقولون إن يده كانت قبضة من حديد في فخذ أبيه ، وعندما مد عمك يده ليبعد حسين عنه ظنوه سيخرج مسدسه من جيبه فانطلق الرصاص وانكفا الابن يحضن الأب والأب يحتضن الابن والدم يجرى مع الدم . رجع دم الابن إلى أبيه ورجعا معا لتراب الأرض متوضئين مصلين طاهرين ".

فالزمن في هذا المشهد لا تختزل منه دقيقة ، بل ينمو نمواً طبيعياً إن لم يكن أسرع في ذهن القارىء المترقب للنتيجة . وجاء الإيقاع القصير للجملة المكثفة البناء ليعبر عن حالة شعورية تعترى الأم والابن وينتقل من خلالها إلى لقارىء .

وفي رواية " قالت ضحى " نرى مشهدا يقدمه لنا الراوي عقب سماعه من باولا " خبر إجهاض " ضحى " فيقول : " لا أذكر كل ما حدث بعد ذلك لا أذكر كيف تركت باولا . أذكر أنني في غرفتي في الفندق والتليفون يرن في غرفة ضحى ولكنها لا ترد ، أذكر أنني أقفز درجات السلم وأدق بابها ولكنها لا ترد . أذكر أنني بعد طرقات عنيفة قلت ضحى افتحي . باولا قالت لى كل شيء .. افتحي أو أحضر المفتاح من تحت ..من الاستقبال ، وفتح شخص باب غرفة مجاورة لضحى وأطل وهو يقول ما هذه الضجة في الفجر ؟ أنت مجنون ؟ وجدتني أهجم عليه فجأة فدخل بسرعة وهو يشتمني ويغلق بابه.وفى لحظتها فتحت ضحى وظهرت

بقميص نومها وهالات سوداء تحت عينيها وقالت وهي تستند جسمها كله إلى الباب أرجوك أن تتركني الليلة . تقدمت لأدخل الغرفة وأنا أدفع الباب ولكنها مدت يدا ودفعتني بامتداد ذراعها كله فترنحت وكدت أسقط بينما كانت هي تقول بصوت مختنق : ابتعد ، أنت لست هو . ثم صفقت الباب ".

فهذا المشهد الذي يعرضه الراوي بكل تفاصيله وحيثياته يكشف عن توتره واضطرابه النفسي ، وما زاد من قلقه أن المشهد ينفرج دون حل للحدث المتولد بينهما ، في الوقت الذي ينمو فيه الزمن نموا طبيعيا ، حيث يخلو إلى حد كبير من أي تصرف من الراوي إلا بالقدر الذي يسمح له بنقل الحدث على الورق .

اما في رواية " خالتي صفية والدير فيمثل المشهد الذي يتم فيه تعذيب حربى على يد القنصل ورجاله قمة الصراع في الرواية وغاية المأساة . ونظراً لضيق الحيز وامتداد المشهد على مدى سبع صفحات كاملة ، فلن نقوم باقتباس المشهد برغم مركزيته في تنظيم النص وتأسيس دلالته . وقد انفرج المشهد في النهاية عن مصرع البك القنصل على حربي الذي تهرأ لحمه من أثر التعذيب ، وكان الراوي الذي يقدم لنا الحدث مشدوداً بتصاعد الصراع ، لدرجة أنه كان قد تلقى لكمة قاصمة من أحد رجال القنصل : "فسقطت على الأرض وقد ضاع مني النفس .. كلما حاولت أن ألقف الهواء شعرت أن أشواكاً تخز صدري وأن قلبي سينفجر . وظللت ملقى في مكاني لا أستطيع أن أقوم ، بالكاد يتردد في النفس لكني أفتح عيني رغم ذلك على سعتهما لا أريد أن يفوتني شيء مما يدور ..." ولم يكن ثمة تدخل من الراوي لإعاقة الزمن ، سوى هذا التعليق الذي يكشف عن حرصه على تقديم الحدث أكثر مما يبرز انعكاسه عليه ، فهو ينظر إلى الحادثة من بعيد ، كأن ذاكرته تدخل صراع مع الزمن ، فالذاكرة تريد تثبيت اللحظة وإفرادها بينما يفعل الزمن فعله الموضوعي فيها . ولذلك يصلنا الحدث كأنه قد ثبت خارج الزمن وأفرد ، وحمل بدلالات من البهاء المجاور لوقائعيته .

وفي رواية الحب في المنفى " نرى كثيرا من المشاهد التي يتوازى فيها الزمن مع الحدث ويسير بشكل مطرد ، ومن ذلك المشهد الذي يجمع بين الراوي وصديقه إبراهيم وبين بريجيت ومولر :" وكان مولر يكلمها وقتها بالألمانية التي أفهم منها بعض العبارات واستطعت أن أميز منها قوله : هل هو عقاب ؟ .. ليس هذا حسنا يا بريجيت . اتجه إبراهيم نحوها وقال بلهجة حميمة كأنه يعرفها من زمن طويل على طريقة الصحفيين حين يحاولون إغراء الآخرين بالحديث : بريجيت . أنت ألمانية أو أسبانية ؟ فردت : لا هذه ولا تلك أنا نمساوية . قال إبراهيم : ولكن واضحاً أنك تجدين الأسبانية تماماً . كان بيدور يتكلم أحياناً بسرعة شديدة وبصوت خافت في معظم الأحيان لكنك كنت تتابعينه باستمرار . أين تعلمت الأسبانية ؟. – في الجامعة – ثم سكتت قليلا وقالت : وهي أيضاً لغة زوجي . خيل إلى أن صوتها تغير قليلاً وهي تقول ذلك.وخيل إلى أيضاً أني لاحظت نوعا خفيفا من الدهشة في وجه إبراهيم حين تكلمت عن زوجها ، ولكنه واصل بلهجته العادية : زوجك أسباني أو من أمريكا اللاتينية ؟ رنت في صوتها نيرة من التحدى لم أعرف سببها وهي تخاطب إبراهيم : - لا من أسبانيا ولا من امريكا اللاتية هو أفريقي من قارتكم . من غينيا الاستوائية . سالها إبراهيم : وهم يتكلمون الاسبانية هناك ؟ وكنت أعرف أنه يسأل لمجرد أن يقول شيئا ، ولكن بريجيت ردت والتوتر يزداد في صوتها : أنت صحفى ، ومن أفريقيا أيضا ، ولا تعرف

إن كـانوا يتكلمون الأسبانية هناك أم لا ؟. ثم تراجعت على الفور وقالت : أنا أسفة . لم أقصد ما قلت . هو بلد صغير علـى أي حـال ولم أقابل كثيراً من الناس يعرفون شيئا عنه . تدخلت في الحوار لكي أنقذ إبراهيم الذي احتقن وجهه وقلت : إذن حدثينا أنت عن البلـد . أعترف أننى أنا أيضاً لا أعرف شيئا عن غينيا الاستوائية . هل ذهبت إلى هناك ؟. قطبت جبينها وبدا عليها التردد لحظة قصيرة ، ولكنها تغلبت على ذلـك الـتردد بسـرعة واندفعت تقول : كنت أنوى الذهاب ولكنني طلقت قبل أن أذهب " .

فهذا المشهد يبدأه الراوي بتلخيص لحوار بالألمانية بين بريجيت ومولر ، لا يفـهـم السـارد منه سوى بضع كلمات ، ثم يتواصل الحوار بين أطراف ثلاثة : إبراهيم وبريجيت أولا ، ثم السارد بعد ذلك ، وما يمكن ملاحظته هنا ، وهو يمثل سمة عامة فـى كـل حـوارات الرواية ، أن السارد لا ينقل الحوار فقط ، بل ينقل أيضـاً الانفعالات النفسية والحركيـة المصاحبة له ، وهي انفعالات ظاهرة دون أن يحاول تعرية أسبابها ، كذلـك ينقـل أيضـاً الإيقاع الزمني للحوار ، فمثلاً رد بريجيت على سؤال إبراهيم " أبن تعلمت الأسبانية ؟ " ، لـم يكن دفعة واحدة : في الجامعة وهي أيضاً لغة زوجي . بل إن ردها جاء منقطعا ، جـزأين فصل بينهما سكوت قليل . فقد أراد الراوي من وراء هذا السكوت الإيحاء بتردد بريجيت بين بوحها بهذه المعلومة أو عدم بوحها ، هذا التردد يعني أن هنـاك شيئاً حـول هـذه المعلومة تريد إخفاءه ، وهو ما صرحت به في نهاية المشهد بأنها طلقت من زوجها .

4 – الوقفـة :

تقف هذه التقنية السردية على النقيض من الحذف ، لأنـهـا تقـوم علـى الإبطـاء المفرط في عرض الأحداث ، لدرجة يبدو معها وكأن السرد قد توقف عن التنامي ، مفسـحاً المجال أمام الراوي الذي ينهمك في وصف التفـاصيل والمظـاهر الخارجيـة وأنمـاط شخصياته وخلجاتها النفسية .

وفي هذه الحالة تشعر الذات الساردة أو إحدى الشخصيات بتوقف الزمن ، " نتيجـة وقـوع حدث مفاجئ له تأثيره المباشر على الشخصية ، فتشعر الذات أو الشخصية أن الزمـن قـد توقف تتابعه عند هذا الحدث ، وكأن الزمن جميعه قد تجسد في هـذه اللحظـة ، أو كـأن ماضى الذات وحاضرها ومستقبلها قد تضخم زمنيا ووقف عند هذا الحدث .

وقد عرض الكاتب لبعض الوقفات في رواية " شرق النخيل " ، كأن يستغرق فـي وصـف شخصية من شخصياته ، أو حادثة من الحوادث ، أو مظهر من مظاهر الحياة ، مما يجعلنـا نشعر أن الزمن قد توقف نهائياً ولم يعد ينمو على أي مستوى مـن مسـتوياته ، وتوقـف الزمن يعني توقف الحدث الذي هو الفعل لأن الأفعال مسرحها الزمن . ومن ذلك وصف الراوي لأخته فريدة عقب حواره معها عن موت خطيبها حسين فيقـول : "كانت تبكى لحظتها بكاء واضحاً ، وجسدها كله يختلج وخافت أن توقظ فاطمة فقامت فجـاة وجرت نحو السور ورأيتها تميل بجسمها على السور وتضع رأسها بين كفيها . كنت أراهـا هناك بثوبها الداكن الطويل ويديها حول رأسها ، وكنت أستطيع أن أسمع بكاءها وشهقاتها ولكنني لم أستطع أن أقوم أو أن أقول شيئا . كنت أعرف أنها لا تريد ذلك وأنه بلا فائدة . "

ومن وقفات رواية " قالت صحي " المتعددة قول الراوي عندما سار مع ضحى لأول مرة في شارع قصر النيل : " كانت تلك أول مرة تظهر فيها طراز الفساتين التي تعلو الركبة والعيون تحاصر البنات اللاتي يسرن على الرصيف وقد تعرت سيقانهن الطويلة وأفخاذهن المشدودة ، ولكن البنات كن يمشين ببطء ويتوقفن أمام واجهات المحلات يتظاهرن بعدم المبالاة بالعيون المحدقة والتعليقات الفاضحة التي تصدر أحياناً من المارة وأحياناً من السيارات المتتابعة في الطرق .٠"

كذلك يصف الراوي في ' خالتي صفية والدير " لحظة تواجده مع والده ضيفين على رهبان الدير فيقول : " كان محتماً على أن أجلس صامتا بينما يتبادل هو الحديث مع الرهبان وإن ظل يتابع كل حركاتي بطرف عينه .. فيجب مثلاً أن أشرب حتى النهاية الشربات المعسلة التي يقدمونها لنا في الدير والتي لم أكن أحبها ، ويجب ألا أحدث صوتاً وأنا أشرب (وكان مستحيلاً بالطبع أن أقول لأبي إنه هو شخصياً والرهبان يشربون بصوت يسبقه شهيق كالصفارة قبل كل رشفة), ويجب بعد أن أشرب أن أقوم وأضع الكوب في الصينية بنفسى , وأن أقول بصوت عال " متشكر " ولكن يجب بعد ذلك ألا أدخل في أحاديث الكبار وألا أتحرك من مكاني حتى ننصرف معا وهو ممسك بيدي ."

وتشيع الوقفات في رواية " الحب في المنفى " ، وذلك لكثرة شخصياتها ، مما تطلب تقديم أبعادها الجسدية والنفسية ، كما تنوعت أحداثها ، مع بيان انعكاسات هذه الأحداث على نفس الشخصية ، وأيضا امتداد زمنها لعدة شهور . ومن هذه الوقفات قول الراوى محاولا قراءة شخصية بريجيت : "ثم عدنا نلزم الصمت . راحت تدخن وتجيل عينيها بين مولر وإبراهيم المنهمكين في الحوار ، ولاحظت أن التعبير الذي بدا في وجهها في آخر ذلك المؤتمر الصحفي مع الفريد إيبانيز مازال باقيا في عينيها الواسعتين ، كانت حدقتاها الزرقاوان تتحركان بسرعة وجفناها يختلجان باستمرار وهي تحاول أن تتغلب على هذا بالاستغراق في التدخين وببسمة ثابتة على شفتيها ... "وهو وصف نادر في الرواية لم يعرض له الراوي مع تقديم أي شخصية أخرى ، مما يشي بخصوصية بريجيت عند السارد ، ومن الطبيعي هنا أن إدراك السارد لبريجيت قد أخذ مساحة زمنية أقل من وصفه لها ، وقد التبس الوصف هنا بالحركة في بعض جوانبه والحركة لا تكون إلا في زمن ، من مثل كانت حدقتاها الزرقاوان تتحركان بسرعة وجفناها يختلجان . " ، " تحاول أن تتغلب على هذا بالاستغراق في التدخين . "

ثالثاً : بناء المكان الروائي :

أ- أهمية المكان في البناء الروائي :

المكان جزء عضوي في الرواية ان لم يكن من أهم عناصر السرد فيها ، حيث لا يقتصر بناؤه على توضيح المعالم والحدود التي تناسب حركة الشخصيات ذهاباً وإياباً ، ولم يشيد لملء فراغ الصورة المرئية فقط ، وإنما تبدو الأمكنة في الأعمال القصصية كائنات حية لها الحق في الاستمرار كغيرها من بقية الكائنات .

ومن ثم " يتفاوت الروائيون لدى بنائهم الحيز ، ورسمه ، وتحديد معالمه ، وجعله ، كما يتعامل معه في " الرواية الحديثة " ، طرفاً فاعلا في المشكلات السردية بحيث يستحيل إلى كائن يعي ويعقل ،ويضر وينفع ، ويسمع وينطق "

ومن المعروف أن " الإنسان ابن بيئته ، وهي التي تعطيه الملامح الجسدية والنفسية ، فنحن جميعا بشر .. لكن المكان الذي نولد فيه هو الذي يحدد سماتنا الخاصة المتميزة . لذلك يجب أن يهتم الكاتب القصصى بتحديد المكان اهتماما كبيرا ، لأن ذلك التحديد يعطى الحدث القصصى قدرا من المنطق والمعقولية .

وليس ضرورياً أن يتطابق المكان الروائي مع المكان الأصلى ، أي مع الواقع فتمايزهما نابع من التمايز الطبيعي بين الرواية كفن ، والواقع كمعطى مستقل عن رؤى الأفرار وتصوراتهم . فقد يختلف المكان الروائي في طبيعته عن المكان الواقعي الذي نشاهده أو نعرفه ، لأن الكاتب ، وهو يصور الواقع ، يبتعد عنه ليخلق عالماً جديداً ، ولذلك تعتبر الرواية انزياحاً عن عالم الواقع ، حيث يبتعد الكاتب بها إلى عالم متخيل بعيد عن الواقع ومفارق له ، إنه " عالم خيالي من صنع كلمات الراوئي ... له مقوماته الخاصة وأبعاده المتميرة . " وبها تصبح للحيز قيمة شعورية خاصة تعكس وجهة نظر الشخصيات ، وتحدد سلوكها وأبعادها الداخلية والخارجية .

ب – أبعاد المكان في الرواية البهائية :

لا يرد الحيز منفصلاً عن الوصف ، وحتى إذا سلمنا بإمكان وروده خاليا من هذا الوصف ؛ فإنه حينئذ يكون كالعاري . فالوصف هو الذي يمكن للحيز في التبنك والتبوؤ ، فيتخذ مكانة امتيازية من بين المشكلات السردية الأخرى مثل اللغة ، والشخصية ، والزمان . "

وكاتب الرواية لا يصرف جهده عبثاً حين يصف المكان ، " لأن المنظر المكاني حالة من حالات الوعي بحقيقة من حقائق الوجود . ولا ريب أن بين الإنسان والمكان صلات متداخل". " ومن ثم يقف القارئ أمام تصوير المكان الذي تتحرك فيه الشخصيات كي يستشف من هذا التصوير دلالات كثيرة تفسر الحدث وتعمق الشخصية .

1-البعد الاجتماعي :

"للمكان بعده الاجتماعي الذي يجعل من المساحة الكونية للمكان مساحات بشرية محددة بسمات اجتماعية تجعل لها بحق شخصية اجتماعية ، لها ملامحها المميزة والفارقة عن غيرها . " ولقد اهتم بهاء طاهر باستقصاء عناصر المكان الخارجية المكونة له ، والتي تساعد على معرفة البعد الاجتماعي للشخصية ، وما يميزها من صفات تختلف بها عن غيرها من الخصيات الأخرى ، ففي رواية شرق النخيل " يصف الراوي منزل ابن عمه حسين الذي بناه حديثاً كي يتزوج فيه فيقول : " أخذني إلى (بيته) الجديد القائم في الركن الأيسر من صحن الدار . كان غرفتين مطليتين من الخارج بالجير الأبيض ولا شيء داخلهما غير لحافين جديدين مطوبين أحدهما أحمر والآخر أصفر ، ثم رائحة الجير الجديد وقطن التنجيد .. وكانت هناك فتحة نافذة لم يركب خشبها بعد تظهر منها بقعة مستطيلة من سماء ما قبل الغروب". فهذا الوصف لمفردات البيت يعكس حقيقة حسين الاجتماعية باعتباره أحد أفراد القرية الصعيدية ، حيث البساطة في الملبس والمأكل والمسكن ، ويؤكد ذلك وصف الراوي لديوان اولاد الحاج صادق ، والذي يشي بالإطار الريفي الذي يقبعون فيه فيقول : "كان الديوان مبنى مستطيلاً من الطوب الأحمر يواجه البيت الكبير ، وعندما دخلت وجدت معظمهم هناك . كانوا يجلسون على دكك خشبية عالية وكراسي بعضها مغطاة بالوسائد القديمة أو فراء الخراف يتكلمون بصوت عال ويضحكون وهم يشربون الشاي ... وأصروا في ترحيبهم الزائد بي على أن أجلس على مقعد مبطن له مساند في ركن من الديوان وسط مقاعد مشابهة تغطيها كسوة من قماش مشجر ، وتوسطها منضدة خشبية صغيرة منقوشة بدوائر وبقع سوداء من أثر أكواب الشاي وأعقاب السجائر ."

فنجد في هذا الوصف للأثاث والمكان ما يحدد المكانة الاجتماعية والقدرة الاقتصادية والشريحة التي ينتمي إليها قانطو المكان ، المقاعد والوسائد القديمة والدكك والكراسي ، كل هذه العناصر ترسم حدودا للمكان ، وتنم عن مكانة صاحبه وطبقته .

وفي رواية " قالت صحي " يقدم الكاتب الأماكن التي تدل على الأحياء الشعبية الفقيرة ، بما يعتريها من ضيق في المساحة . كذلك تلحظ بساطة أشيائها ومكوناتها ، فعندما توجه الراوى بصحبة الدكتور القواد إلى منزل بغي المقابر : "مضى التاكسي ناحية القلعة وبعدها أخذ الدكتور يوجهه إلى شوارع ضيقة على جانبيها شواهد قبور ، فهمست له وأنا أضحك جئت بي لامرأة أو لتدفنني ؟ فقال : كله واحد . ، ثم عاد التاكسي يخترق مرة أخرى طرق مرصوفة وسط بيوت صغيرة وفقيرة من طابقين أو ثلاثة طوابق ، وفي ميدان صغير نزلنا ومشينا على أقدامنا من شارع ضيق إلى شارع أضيق ثم دخلنا واحداً من هذه البيوت أدخلتني غرفة فيها كنبة بلدية تتوسطها وسادتان وعلى جانبي الكتبة مقعدان قديمان ، ولما جلست وصلت إلى أنفى من مكان ما رائحة الفسيخ التي لا تخطئها الأنف ."

وهكذا ، لا توجد الأشياء منفصلة عن الإنسان ، وإنما تمنحه درجة من درجات القيمة الاجتماعة فنوع الأثاث وعدد قطعه وألوانه وطريقة توزيعه هي أيضاً علامات توحي بمستوى أهل المكان .

وقد اهتم الكاتب في رواية " خالتي صفية والدير " بوصف منازل الأثرياء مثلما أوضح مكونات أمكنة الطبقة الفقيرة ، فنراه يصف سراى البك القنصل بما يدل على طبقته الإقطاعية : " كان هذا البيت جميلا فعلا كالسراي ، كان معماره شرقيا ، مدخله وواجهته من أقواس متعاقبة أشبه بالبواكي ، وأثاثه في الداخل من المقاعد الخشبية والموائد والأرائك المطعمة بالصدف ، وكانت هناك سجاجيد فارسية ثمينة على الأرض غير تلك المعلقة على الجدران ، ونجف يتدلى من السقف وحداته من الفضة المشغولة تحتضن مصابيح كالشموع ، أما أجمل ما في هذا البيت ، وما أستطيع أن أتخيله في كل لحظة كأني أراه ، فهو ذلك الممشى الطويل في الحديقة الذي تحف به على الجانبين أشجار النخيل الإفرنجي ذات الجذع الأبيض كأعمدة قصيرة على مسافات منتظمة ، يصل بينها إفريز مكسو بفسيفساء زرقاء تتخللها زخرفة من الورود البيضاء ، وكان ذلك الممر ينفسح في منتصفه بالضبط ليصبح على شكل دائرة في وسطها نافورة صغيرة إفريزها من تلك الفسيفساء الزرقاء المزخرفة نفسها ، ويخرج منها الماء في أقواس هابطة كسعف النخيل ."

فنلحظ من هذا الوصف أن الأشياء التي يحتويها المكان ويدخلها الكاتب في نسيج السرد تحمل عناصر إيحائية معبرة ، فالسراي عند القنصل يمثل التاريخ والحضارة ، ويتناسب طرداً مع المادة التي يحتويها ، فهو صاحب سلطان وجاه يلزمه وعاء فخم تستجلب مواده من مناطق متفرقة من العالم ، وكذلك ، فالأشياء لها ألوانها وأصنافها وأحجامها المعبرة عن مكانة صاحب المكان وذوقه .

وهذا ما نجده أيضا في رواية " الحب في المنفى " ، عندما وصف الراوي المكان الذي يقيم فيه الأمير حامد ، حيث عكس حقيقته باعتباره اميرا من دولة نفطية فيقول : " اصطحبنى يوسف إلى الجناح الذي يشغله الأمير في فندق يطل على النهر ويرجع طرازه إلى قرن مضى ، تميزه نو افذ عريضة عالية ، تحيط بها في الصيف زهور منسقة خلف أسيجة من الحديد المشغول على شكل قلوب صغيرة متجاورة ... فتح لنا الباب شخص أسمر ضخم هندي الملامح ، قادنا بوقار عبر الممر يجتاز غرفاً مغلقة إلى صالون واسع تكشف نافذته النهر . بهذه الهالة وهذا التعدد الذي يميز شخصية الأمير ، استوجب مكانا فخما مهيبا ، لدرجة أن هذا المكان بدا للراوي غولا يبتلع كل شيء . إن تعقيد المكان كتعقيد شخصياته ، وبساطته كبساطتها ، إنها علاقة متبادلة ، واندغام بين كائنين . فنجد على الجانب الآخر شخصية بريجيت تقيم في " شقة من غرفة واحدة واسعة أو تبدو كما لو كانت واسعة لأن الأشياء القليلة المتناثرة في جوانبها تترك وسطها كله خاليا ، بعد المدخل كانت هناك (كنبة) ، كبيرة إلى اليسار خمنت أنها تحولها سريرا في الليل وإلى جوارها مقعدان صغيران يحيطان بمائدة صغيرة من الخيزران عليها مفرش صغير منقوش بورود صفراء وحمراء ، وفي نهاية الغرفة كان هناك ساتر أسود تغطيه صورة فتاة تليس كيمونو أبيض بحواف مذهبة وتخفي نصف وجهها بمروحة وردية . ومن السقف كانت تتدلى كرة ورقية بيضاء تحتضن مصباحا وحيداً كبيراً ."

فعلى الرغم من بساطة هذه الشقة فإن مكوناتها وتناسق ألوانها تعبر عن مستوى الشخصية ، باعتبارها وحيدة غربية في هذا البلد الذي تعمل فيه .

ومثلما تباينت أمكنة السكن في روايات الكاتب تباينت أيضا أمكنة العمل وحاجياتها ، فنجد الراوي في " قالت ضحى " لا يهتم بوصف مكتبه المتواضع ، حيث لا يمثل المكان وصاحبه في نظر المسئولين أية أهمية :" وفي المكتب الذي نشتغل فيه لم يكن هناك عمل كثير وكان الوقت يسمح بقراءة الروايات ، وكان لهذا المكتب " الميت كما يسميه حائم وبقية الموظفين ... أحياناً كان يأتي إلينا بعض الموظفين منفيين من إداراتهم بسبب غضب رؤسائهم عليهم ثم يعودون بعد زوال الغضب . "بينما يتميز مكتب صديقه حاتم كوكيل إدارة بوجود سجادة نظيفة على الأرض وعدة مقاعد جلدية وصور ملونة للرئيس في برواز على الحائط خلف رأسه

ويصف لنا الراوي مكتب سلطان بك وكيل الوزارة المرتشي بقوله : " وكانت حجرة سلطان بك واسعة ، لابد أن أمشى فيها طويلاً قبل الوصول إلى مكتبه ، وكانت ستائر كثيفة مسدلة على النوافذ بينما يزن جهاز تكييف بوشوشة رتيبة وتتدلى فوق رأسه نجفة كبيرة مطفأة ولكن مكتبة تضيئه عدة (أباجورات) . "

ويدل الكاتب بهذا الوصف الدقيق للمكان بأشيائه على التأثير المتبادل بين الشخصية والمكان الذي تعيش فيه ، فمع تقديمه للشخصيات البسيطة تأتي أمكنتها بسيطة مثلها ، على حين يبدو المكان معقداً كتعقيد شخصياته ، فالمكان بسيط ببساطة أهله ، حيوى بحيويتهم معقد بتعقدهم . فهو لا يستقل عن الشخوص التي تعيش فيه . ٢

3– البعد النفسي :

" تشكل الأشياء المكان ، وهذا التشكيل الجغرافي بوصفه مدركا إنسانيا يألفه الإنسان أو ينفر منه فيكشف عن أغوار النفس الإنسانية ، فالبعد النفسي هو ذلك البعد العاكس لما يثيره المكان من انفعال سلبي أو إيجابي في نفس الحال فيه ... والأمكنة جميعها بثباتها قادرة على إثارة انفعال الأشخاص والكشف عن دواخلهم " المتغيرة " والمكان بهذه الصورة يعمل عمل المرأة العاكسة لكشف أشياء متناقضة . "

ولهذا يهتم الروائيون بوقع الأماكن والأشياء على النفس ، ومدى تأثرها بها ، مما يطبع الأماكن بطابع شعورى خاص ، وذلك من خلال ربط المكان ووصفه بوظيفة فنية وجمالية يمكن من خلالها إضاءة جانب مهم من جوانب العالم النفسي للشخصية ، فنظروا إلى الأشياء والأماكن على أنها مرأة تنعكس عليها النفس وتتأثر بها ، ثم يترجم هذا التأثير من خلال سلوكها وأفكارها وتصرفاتها ، ومن هنا دخلت العلاقة بين الشخصية والمكان مرحلة جديدة أصبح فيها المكان شرطاً للوجود ذاته وعاملاً من العوامل المشاركة في بلورة رؤى الشخصية وتحديد استجاباتها . "

وثمة خصوصية واضحة لإحساس بهاء طاهر بالمكان في رواياته ، فنجد السارد في " شرق النخيل " عندما سمع بمصرع عمه وابن عمه أسرع إلى مسرح الحدث بنفس قلقه وروح محبطة : " ذهبت في الليل إلى المكان ، أمام المسجد الصغير . كان معتماً وخالياً بعد صلاة العشاء . استفهمت من مئذنته القصيرة ، استفهمت من جدرانه من ساحته الخارجية

المكشوفة التي تحف بها لتحددها قطع صغيرة من الحجارة البيضاء . كانوا هناك جميعا فرشوا سجاجيدهم الصغيرة وصلوا ثم حدث ما حدث ، استفهمت من الخلاء ومن بقعة الأرض لكني لم أشعر بشيء ."

فتبدو لنا من خلال انعكاس المكان على نفسية الراوى دلالة المكان على تجسيد المعاناة وتطهير الروح ، وأن ما حدث كان حقيقة .

ومرة أخرى نرى الراوي نفسه يقف امام ضريح سعد زغلول وهو في طريقه إلى ميدان التحرير حيث يوجد المعتصمون ، فتتجسد الأحلام وتمتزج بالأحزان ، ويرى في الضريح رهبة وجلالا : " وقفت أتطلع لضريح سعد الذي كان ينتصب بعرض الشارع خلف السور الحديدي كتلة مربعة صماء في عتمة الليل . سرت مقتربا منه واستطعت أن أميز خلف السور الحديدي البوابة التي تمثل مدخل معبد فرعوني وسط عمودين صغيرين . كان مظلماً ومهجوراً وعلى كل من جانبيه نخلة طويلة وحيدة حزينة . "

ونجد شخصية " ضحي في رواية " قالت صحي " ترتبط بالمكان ارتباطاً حميماً ، وذلك من رغبتها في الاحتفاظ بالمكان ,ليس لأنها لا تستطيع أن تفارقه ، بل لأنه غدا روحها ،والدم الذي يسري في عروقها ، فتثور وتغضب عندما تعبث يد البشر بجمال الحدائق وتنسيق الشوارع ، فالمكان يبدو جميلا لكن صاحبه يفسده ، حيث تقول للراوي : " في مكان هذه العمارة ، هناك كان مقهى واجهته من الأشجار . كنت تعبر المدخل وتنزل سلمتين أو ثلاث سلالم فإذا بك فجأة تترك مدينة الطوب والحجر وتدخل في جنة من الأزهار والأشجار ، ممراتها مرصوفة بالرمل النظيف وموائدها تتناثر في مقاصير وسط الأشجار . وكنت آتي إلى هنا مع زميلاتي أيام المدرسة وكنت أحب أشجارها .... ولكن منذ هدموا هذا المقهى وبنوا هذه العمارة القبيحة مكانه لا أنظر إلى هذا الجزء من الشارع تماما كما تتجنب النظر إلى شخص مبتور الذراع . "

وقد تنظر الشخصية للمكان باعتباره معوقاً لحركتها ومقيداً لحريتها ، فتبدو حزينة.وهو ما نراه في شخصية " حربي " في رواية " خالتي صفية والدير " عندما خرج من السجن إلى الخص الذي شيد له في مزرعة الدير وقيد حركته ، فكأنه خرج من سجن إلى سجن آخر ، فقد كان " خصا صغيرا وسط المزرعة بعيدا عن مباني الدير وقريباً من خص المقدس بشاى وجعل (أى والد الراوي) حربي يقسم على ألا يغادر هذه المزرعة لأي سبب كان وقال له بنبرة حزينة أعرف أن تقييد الحركة هو سجن أيضاً ، ولكن ما باليد حيلة استوص بالصير يا ولد والدي . تذكر ربنا وصل له يا حربى ، اجعل الصلاة قرة عينك ينفسح أمامك هذا الخص الصغير ويتسع كأنه الأرض كلها . "

ونجد الراوي في " الحب في المنفي " يهرب من غربته ووحدته ، فضلاً عن وطأة الأحداث وقسوتها إلى حيث المكان الذي يعشقه ويمثل له السلام والسكينة ، فلا يقف وصفه على الجمال البصري الذي يثيره المكان فحسب ، بل تراه يشم رائحة مياهه وعطر أزهاره ، فتتكاتف جميع حواسه في هذا الإحساس الكلى بالمكان . ونراه معه كلوحة فنية تسحر أعيننا بجمالها ، وقطعة مخملية نتلمسها بأيدينا ، ورائحة زكية نشم عبقها ، ولحناً عذباً يطرب آذاننا ، فالمكان يتلبس الكاتب ويتلبسنا معه فنشعر بواقعيته :" كنت أحب بالفعل ذلك

المقهى البيضاوي الشكل الداخل في النهر كصدفة ملقاة على اللسان الصحرى ، كان يشغل موقعا هادئا من الشاطيء ويقود إليه ممشى طويل ، تزين الزهور المعتنى بـها أحواضـاً ممتدة على جانبيه ، ولم يكن بالمقهى غير قليل من الزبائن فوجدنا مكانـا بسـهولة عنـد نـافورة مفتوحة تطل عبر النهر العريض على الجيل الذي اكتسي في ذلك الوقت من السنة بخضرة غاباته وحدائقه الشاسعة ، وتناثرت وسط أشجاره البيوت البيضاء بسقوفها القرمدية التي تبرز كأهرامات متدرجة كلما ارتفعت في الجبل إلى أن تصبح عنـد القمـة مجـرد مثلثات حمراء دقيقة وسط الأشجار .

لقد غرق الراوي في حب الأماكن المفتوحة والمشاهد الطبيعية طوال الرواية فكانت بمثابة الرحم الحنون الذي يحتويه ، أما الأماكن المغلقة كالمكاتب والشقق فيراهـا سـجنا خانقـاً يحاول الفكاك منها إلى حيث يحب. : ولا أريد مع ذلك أن أرجع إلى البيـت ، لا أريـد أن يتقيدني مكان ، أتمنى لو أحلق فوق هذا العالم الجداري الأصم الكثيف وأنت معى إلى دنيـا أخرى نـاعمة وشفافة لا يحدها الطوب ولا المواعيد ولا الصحف ولا الحروب ولا الجـوع ولا الموت ولا هموم الأمس ولا مفاجات الغد- دنيا نصنعها معا ، لا عمر لها حتـى ولـو كانت قصيرة العمر ، هنا والآن ، دنيا تصحح كل الماضي وتمحوه ، دنيا تصلح كل الحاضر ولا تبقى شيئا غير الفرح . "

ومن ثم اتجه الراوي في هذه الرواية إلى الطبيعة والأماكن المفتوحة كما رآها من خـلال نفسيته ، إذ إن كل وصف له علاقة مباشرة بنفسية الواصف ، فالتحم الوصف بـالموصوف وعبر عنه بلغة جميلة مليئة بالعواطف والمشاعر الإنسانية ، مما خلق شعورا لدى المتلقـى بالتفاعل مع هذا المكان ، وخاصة في لحظات عشقه المنفوي : " رحنا نتمشي على شـاطيء النـهر مقابل الفندق ، وكانت الأشجار المصفوفة هناك تنفض أوراقها بسـرعة أكـثر مـن الأشجار في المدينـة فكنا نخطو فوق ذلك المهاد من الأوراق الصفراء التي تصدر خشخشة خافتـة مع وقع أقدامنا وكنت لسبب لا أدريه أرتاح لهذا الصوت كما لو كان يحمل رسالة مبهجة خفيـة . لماذا ؟ .. لا أدرى ! ولكن كل الأشياء في تلك الأيام كانت تحمل رسالة وكانت تحمل بهجة .

3- البعد الجغرافي :

المكان هو الجغرافيا ، والجيولوجيا ، والأنثروبولوجيا . وللمكان شخصيته الخاصة ، المتميزة ، التي تجاوز خصائصه المادية . شخصية تبين عن روحه وجوهره وعبقريتـه الذاتية ، من أبعادها التضاريس والمناخ والتربة ، لكنها ليست كل الأبعـاد . ثمـة تصـاعد وانحدار مثل شخصية الفرد تماما ، وتعكس – دوما- معاملها الخاص بها .

والمكان بعد مكمل لبعدى الشخصيات في الأعمال السردية ، ولذا يلجأ الروائي إلى إرسـاء حدود جغرافية تقر أمكنته " في منطقة ما من الخيال الذي يلجأ بدوره إلى الاهتداء بالمكـان المحسوس لتكوينها وإدراكها ، من هنا تظهر العناصر الجغرافية في سياق رسـم المكـان الروائي ، ويتضح ذلك من خلال تحميل الأمكنة الروائية دلالات متعددة بـإطلاق أسـماءأماكن محددة الدلالة في جغرافيا العالم.

ونرى هذا البعد جلياً في رواية " خالتي صفية والدير " ، فقد حدد الراوي مكان الدير مستعيناً بالعناصر الجغرافية إيهاماً بالواقع وتمهيدا لبعض الأحداث فيقول : " يبعد الدير مسيرة نصف ساعة تقريباً من آخر بيت قبلي البلد .. وأقل من ذلك الوقت بكثير على ظهر ركوبة أسمه الوحيد المعروف عندنا هو الدير الشرقي .. فأنت تشرق عند نهاية القرية في طريق غير ممهد عبر الصحراء حتى تصل إلى " الجبل " كما يقول أهل البلد عن تلك التلال الصخرية البنية اللون ، وهناك تجد في حضن التلال الثلاثة الدير باسواره العالية التى لا يختلف لونها عن الصخور المحيطة به .

وبهذا التحديد الجغرافي (الاتجاه شرقا) والطبوغرافي (الصحراء – الطريق- القرية -التلال – الصخور) يبدأ الراوى حكايته ليؤسس للأحداث التي سوف تجرى ، وينبي عنها وصف المكان وتحديد المسار اليه وبيان المقاربة بينه وبين الصخور المحيطة به بإضفاء جو من القدسية كأنه تشكيل طبيعي في الصخور وهذا يشي بمكانة الدير في إطار الحكاية ولما أراد الكاتب أن يقنعنا بواقعية الأحداث ومصداقية المكان ، حتى يكون مألوفا للقاريء .. من ثم عقد مماثلة بين الدير وقرية الراوي يستجلى من خلالها أوجه الشبه فيقول عن الدير : " انه يشبه قريتنا إلى حد ما بطرقاته المتعرجة وبيوته أو قلاياته المبنية بالطين والتي تختلف فقط في أن سقوفها على شكل قباب .٠"

وفي رواية " الحب في المنفى " يحدد الراوي الميدان الرئيسي في هذه البلدة الأوربية المجهولة الاسم ، حيث تركها بلا هوية لتكون بلدة كونية ورمزا لبلدان كثيرة فى القارة الأوربية ، أو للدلالة على فضاء أوربي تجريدي للأحداث ، وإن كنا نستطيع من خلال هذا النص أن نتوصل إلى أنها " جنيف " ، فقد راح الراوي يحدد معالم الميدان الذي سيكون له دور في نهاية أحداث الرواية قائلاً : " عبرنا ميداناً : في طريقنا من الفندق إلى شاطيء النهر ، وكانت تحيط بالميدان مبان من الطراز الروماني الجديد تحد مداخلها أعمدة سامقة ، ويتوسطه تمثال رجل أصلع يركب حصاناً ويشير بسبابته إلى الأفق بطريقة وقورة ، ورحت أشرح لإبراهيم هذا هو المتحف ، وهذه إدارة الجامعة . وهذا الفارس قاد معركة لتحرير البلد من الفرنسيين في القرن التاسع عشر ٠

4 – البعد التاريخي :

تختلف العلاقة بين الوصف والمكان ، فالوصف لا يخلق المكان ، وإنما يقدم مكاناً موجوداً والمكان يحرك الوصف وليس العكس ، فاللغة الواصفة تنقل مكاناً موجوداً في ذهن الكاتب ، و " مما لا شك فيه أن نوع المكان يؤثر في أخلاق وعادات الشخصيات التي تتحرك على أرضه ، ومستوى المواقف التي تحدث في إطاره ، واتجاه الصراع الذي يدور داخله ."

ويقصد بالبعد التاريخي " الزمن الكامن في المكان وأشيائه المشكلة جغرافيته . فالزمن قار في المكان ويشكلان معاً البساطة والتلقائية في تحديد مواقفنا ومداركنا الحياتية وهذه أهم صفات الزمان ، أما التعقيد والاعتماد على القياس والمشاهدة من صفات المكان . المكان يمثل خطا أفقيا أو قضبانا حديدية يتحرك عليها الزمن فيغير بظلاله من صورتها ، فالزمن ما هو إلا كمية الحركة في المكان .. "

وقد استحضر بهاء طاهر عبق التاريخ حينما ربط بين حاضر شخصياته غير التاريخية وبين الماضي العريق الذي يمثله المكان التاريخي . ففي رواية " قالت ضحى ' تجسد لنا ضحى التاريخ القديم وتعيد سيرته الأولى من خلال عشقها للمعابد والأطلال والقبور الأثرية والصروح الدراسة ، مما دفع الراوي إلى أن يتساءل : " سألت نفسى ما سر غرام ضحى بالأطلال ؟ أفهم أن يهوى الإنسان الآثار ، أن يعيش الماضي ويحييه في داخله بقراءة النقوش والأحجار . أفهم حين يزور الإنسان مدينة لم يرها من قبل أن يهتم برؤية أثارها القديمة كما يهتم بمعالمها الحديثة ولكن عشق ضحى للآثار كان شيئا آخر لو طاوعتها لقضينا الأيام كلها نتنقل بين المعابد الرومانية والمقابر العتيقة وأطلال المسارح ... يومها صحبتني إلى معبد متهدم ولم يبق فيه سوى قلة من أنصاف العمد المرمرية وقواعد أعمدة كثيرة خالية من نصبها وتمتد صفوفا وسط حجارة بيضاء ومتشققة في كثير من الأجزاء عن الأرض الترابية بلونها البني ، وهل كان ذلك معبداً لديونيسوس أم أنني أنا الذي أجعله الآن في ذهني معبدا لذلك الإله ؟ ربما . وكانت ضحى تصطحب كتبها ، تترسم بيدها إلى نقطة في الفراغ بين الأعمدة وهي مقطبة الجبين تنقل بصرها بين رسوم في كتبها وبين مساحات خالية وسط الأعمدة المبتورة الأحجار المهشمة المبعثرة لكي تتأكد من أنه هنا ، بالفعل ، كان الناووس . ثم توجه إصبعها وتقول هناك تمثال الإله وغرفة الأسرار . تمشي في خط مستقيم وتعد خطواتها ، وبعد أن تصل إلى رقم معين تتجه إلى اليمين ثم تهتف بانتصار : انظر ! كنت متأكدة ! بالطبع كنت متأكدة أنه هنا ، كيف يمكن ألا يكون هنا ؟ وتلوح بيدها لتبنى غرفة وهمية .. "

وفي رواية " خالتي صفية والدير " يقف الراوي مبهوراً را بالآثار المسيحية التي تحتويها إحدى القاعات ، حيث تضم " لوحات من صور لأشخاص ونباتات مرسومة على أخشاب قديمة و على قطع من النسيج ، وعلى أحجار مكسوة مثبتة على الحائط إلى جانب تماثيل صغيرة متناثرة ، ولم يكن يلفت نظري في تلك السن غير الوجوه الملتحية الحزينة دائماوالدوائر المذهبة التي تحيط بالرؤوس الملائكية بأجنحتهم البيضاء والذين توجد فوقهم دوائر بيضاء كالأطواق أيضا ، ولكنها تبعد قليلا عن رؤوسهم ."

ونجد في الرواية نفسها تقدم الزمن التاريخي سنين كثيرة ، ليصور لنا الراوي قصة قريته ومن بناها ، حيث يتزامن نمو وعى السارد مع دور المكان أو تدرج ظهور المكان واحتوائه للأحداث ، ولكن مرحلة ما قبل وعى السارد لا نجد في المكان ما يستحق الحكى إلا فيما يتصل بتاريخ بناء القرية التي كانت في الأصل أرضاً بوراً بين تفتيش الأمراء في الشمال والأقصر في الجنوب .. وأن الجدود الذين بنوا قريتنا هم من الفلاحين الذين فروا من الظلم والقهر في تفتيش الأمراء ثم استصلحوا هذه الأرض المجاورة للدير ، وكان كل منهم يمتلك القطعة التي استطاع أن يزرعها ، ولهذا لم يكن في قريتنا أغنياء بمعنى الكلمة "

وفي رواية " الحب في المنفى " لا يهتم الراوى وهو يصطحب صديقه إبراهيم فى جولة على الأقدام وسط المدينة بالوقوف أمام المحلات التجارية الأنيقة التى تجتذب الزوار عادة ، ولكنه اهتم بالأماكن التاريخية فيقول : " وعندما أشرت إلى الكنيسة الكبيرة القائمة في الميدان الرئيسي وحاولت أن أحكي له تاريخها وكيف كانت ممارسة الكاثوليك محرمة في

المدينة حتى نهاية القرن الماضي ، وكيف كان البروتستانت يضطهدون الكاثوليك هز رأسه وقال بابتسامة باهتة : قرأت شيئاً عن تاريخ المدينة قبل أن أتى إلى هنا .

لقد قصد الكاتب من خلال هذا الارتداد التاريخي أن نعلم علاقة القوة الجديدة التي تضم كلا من البروتستانت والكاثوليك ، خاصة بعد أن تغيرت الدنيا جذريا ، واختفى منها الاستقطاب القديم بين القوتين العظميين في العالم .

ه – البعد الهندسي :

ويسمى أيضاً بالبعد المعماري " بوصفه تركيباً يتماس مع الهندسة المعمارية التي تعتمد على تشكيل مكان مقصود لذاته ، محدد ، يخضع لقواعد وضوابط هندسية صارمة وإن لم يخضع لها المكان المتخيل الذي لا يكون مقصوداً لذاته ، بقدر ما هو مخلوق لدلالة فنية وجمالية ، وتنبع منها أهميته . "

إن استخدام الكاتب للعناصر الهندسية يأتي كمحاولة منه لتقريب المكان والإيهام بواقعيته فنراه يرسم أبعاده مستخدماً بعض المصطلحات الهندسية كالمربع والمستطيل والمسافة والدائرة والمنتصف .. إلخ ، وذلك كحد أدنى من الإدراك الذي يساعد على ترتيب المكان وتنسيقه ، وبرغم ذلك فإن " أي كاتب – مهما عظمت قدراته- لا يستطيع أن يصور المكان بعين الكاميرا ، وإنما حسبه أن يقدم بعض الملامح أو التفصيلات الكبرى ، التى توحي للقاريء أن الشخصية تتجول في مدينة أو تسير في زفاق أو ترقب المنظر من شباك ، وعلى هذا فان الإشارة الموحية في وصف المكان تكفي ، طالما أن التصوير الكلي صعب أومستحيل.

في رواية " قالت ضحى " يصف الراوي معسكر الإنجليز الذي صار بعد الثورة الهلتون والجامعة العربية ، وذلك في معرض حديثه عن مشاركته في المظاهرات ضد الإنجليز فيقول : " أمام ذلك المعسكر الكتيب بلونه الأحمر الباهت ونوافذه المستطيلة التي ظل زجاجها مطليا باللون الأزرق من أيام الحرب . أمامنا سور مرتفع ، مفروش فى اعلاه بزجاج بني وأخضر مكسور مدبب ومن فوق الزجاج دوائر من أسلاك شائكة ملفوفة وبدا المعسكر مهجورا بصمته ونوافذه المغلقة .

ونجد أيضاً البعد الهندسي ماثلا في رواية " خالتي صفية والدير ' عندما قدم الكاتب إحدى قاعات الدير التي بناها أحد المهندسين خصيصاً لحفظ آثار الدير ، تلك "القاعة المستطيلة التي تختلف عن كل مباني الدير بسقفها المرتفع وبالطاقات المستديرة العالية الموجودة تحت سقفها مباشرة الشبيهة بطاقات أبراج الحمام ، والتي كانت دائما رطبة في عز الحر ."

6 – البعد الفيزيائي :

يستثمر الروائي عناصر الفيزياء وتشكيلاتها في تشكيل مكانه المتخيل وما الشمس في حركتها والضوء في امتداده وانكساره ، والصوت في تردده والخيالات والظلال إلا حركات تحكمها قوانين فيزيائية تعمل على خلق تشكيلات بصرية وصوتية لا تخطئها العين "

ويلعب هذا البعد في روايات الكاتب دوراً في تهدئة الحركة السردية الصاخبة من حدة الأحداث القهرية ، وذلك من خلال بث صورة بصرية . ويقول الراوي في شرق النخيل وقد خيم الحزن على منزله وحلت الكآبة على أفراده :" كنا نرقد فوق السطح أنا وفريدة وفاطمة . كانت الليلة حارة وساكنة والقمر المستدير ينشر نوره في السماء كسحابة دخان تتناثر على البعد منها نجوم تومض بارتعاشات قلقة ".

ويقول الراوى نفسه عندما تذكر حديثه مع ابن عمه حسين قبل مصرعه ، وهما يجلسان في أرض الحديقة : "كان حسين يتطلع إلى ويتابع كلامي إلى أن تحدثت عن شراء الأرض فأبعد يدى عن كتفه ووقف بجواري صامتا . وسكت أنا أيضا . كانت نسمة خفيفة تحرك أوراق العنب التي تعلو التكعيبة فتنفرج عن شمس تغمر وجه حسين ثم تختنفي ."

فتلك الحركة الضوئية على وجه حسين التي تشكلها أشعة الشمس تعد صورة في ساقها القائم على صراع الأبطال .

وقد اكتظت رواية " الحب في المنفى " بالتشكيلات الفيزيائية التي تكشف المكان وتبرزه كما أنها تعمل في الوقت نفسه على تخفيف حدة الأحداث الدرامية ، وذلك باللجوء إلى الطبيعة وتصوير أماكنها في صياغة رومانسية . ومنها قول السارد يصف إحدى الغابات :" كانت الغابة رطبة وهادئة والأوراق الجديدة التي عادت تكسو الأشجار منذ وقت قليل زاهية الخضرة ، تكاد تكون شفافة .. تتجمع في قبة هشة ناعمة تحركها الريح الخفيفة – فتتسرب أشعة الشمس من بين ثقوبها المتناثرة ، موجات صفراء تسبح بسرعة فوق . الحشائش ثم تختفى لكي تعود كالمفاجأة . وكانت تلك الموجات المتتابعة تنير في مرورها الزهور البرية الصغيرة الصفراء والبيضاء التي تزخرف الأرض في الصيف . "

لقد استفاد الكاتب من الطبيعة الخضراء في نقل شعوره بجمال المكان ، فأحاطه – دائماً بالزهور والنباتات وحركة الرياح والحدائق والغابات التي تلفه كرحم حنون .

جـ- الامتداد المكاني :

تختلف علاقة الإنسان بالمكان الذي يتشكل عبر مجموعة من الدوائر المتداخلـة من الأقرب إلى الأبعد ، ومن الحيز الفردي إلى الحيز الجماعي . فالإنسان يعيـش متذبذبـاً بين الرغبة في الحركة نحو الخارج ، والانكماش والتقوقع في حركة جذب نحو الداخل .

وتغيير الأماكن واستطالتها لا يضير بالعمل الروائي ، فللكاتب حريته المطلقة في توظيـف المكان ما دامت الأماكن تعمل – إلى جانب العناصر الروائية الأخرى – على إبراز هدف الكاتب ، وتوضيح فكرته الكلية . ولذا عمد بهاء طاهر إلى تركيب الحدث في مكان ما ، ثم يفاجئنا دفعـة واحـدة بانحلالـه والانتقال به إلى مكان آخر ، كنوع من الحركة التي تقتل الرتابة والملل ، إذا ما رتـب الأحـدث ترتيباً زمنيا ومكانياً طبيعياً ،وهو ما تأباه النفس الإنسانية التي جبلت على الحركة , فلا تتناسب طبيعتها المتوثبة مع السكون والثبات ومن ثم تنوعت حركة المكان وامتداده في روايات الكاتب على النحو التالى:

1- الامتداد الواقعي :

ويتمثل في انتقال الشخصية أو عدد من الشخصيات بالأحداث من مكان لآخـر,حيث تترك مكانها القديم وتلجأ إلى مكان جديد وفق تنامي الأحداث وتفاعلها . وقد يصبـح المكان الجديد بديلا مناسبا – إن لم يكن أفضل – عن المكان القديم ، وقد يكـون ضـرورة حمية غير مناسبة ، فيغدو المكان الجديد سجنا يعذب النفس ويقيدها .

ففي رواية " قالت ضحي " التي تدور احداثها في مكان بوسط العاصمة ، ولكن مـع تطـور الأحداث انتقل عدد من شخصياتها إلى خارج مصر بأسرها . ومن ثم تمتد الأماكن وتستطيل عقب ذهاب " سيد القناوي إلى حرب اليمـن ، ثـم ذهـاب الراوى وضحى إلى روما ، حيث كانت سطوة الواجب الذي تتبناه السلطة الخانقـة دافعـاً وراء مغادرة سيد لأرض مصر ، فغدا عدم الاستقرار دليلا على الشعور باللاانتماء للمكـان الجديد ، ويتضح هذا في قول سيد للراوي : " اسمع أنا لا يهمني أن أموت .. كلنا سـموت ولكن لماذا أموت من أجلهم ماداموا لا يحبوننا ؟. بينما دفعت سطوة المال كلا من الراوي وضحى إلى مغادرة العاصمة إلى روما في منحة دراسية لا بغرض العلم ، وإنما بغرض المال ، ويعلن ذلك الراوي بقوله : " أنا أشتاق إلـى بدل السفر , لى أخت قد تتزوج قريبا وأحتاج الى أي نقود". وقد ترتب على ذلك ارتباط بطلى هذه الرواية بمكانـهما القديم ، فهو الكيان وهـو الكرامـة والشرف ، وهذا ما دفع ضحى إلى أن تثور – على غير عادتها- على شرطي الحجوازات بمجرد وصولهما مطار روما ، لأنه سخر من المصريين الاشـتراكيين ، وعندمـا تعجـب الراوى من ثورتها قالت له : " لا غرابة في أن أحب بلدى .. لا أحد يحترمك إن لـم تحـب بلدك وتدافع عنه ".

وفي رواية " خالتي صفية والدير " يمتد المكان داخليا وخارجيا حسب حركة الشخصيات من مكان لآخر ، حيث تنتقل " صفية " بالزواج غير المتكافئ من بيت والد الراوي الوصي الشرعي لها عقب موت والديها إلى سراى القنصل هرباً من الوحدة واليتم إلى حيث الملجأ

والسند والحماية والجاه ، فترى مكانها الجديد هو البديل المناسب لها ، وخاصة بعد أن أحبط حلمها في الزواج من حربي ، فنراها تعلن على الفور لوالد الراوي رغبتها قائلة : "انا موافقة يا والدي .. سأتزوج القنصل وسأعطيه ولدا . "

وقد شعرت وهي في مكانها الجديد بكيانها ، فأحبته وتشبثت به ، فانعكس هذا الحب على القنصل الذي "لم يعرف في عمره الطويل سعادة كالتي أعطتها له صفية . " ولكن المكان يمتد في جهة أخرى من الرواية ، وذلك عقب مصرع القنصل على يد حربي ، فينتقل حربي من داره إلى السجن ، ذلك المكان الغامض الغريب الخائق ، حيث لا يكاد القارئ يعرف شيئا عما يجرى داخل أسواره إلا بالقدر الذي يحقق هدف الكاتب ، ويشبع فضول القارئ . وهذا ما اقتضته الضرورة الفنية ، لأن السرد بضمير المتكلم ، والسارد لم يدخل السجن لا جانياً ولا زائراً ، وبرغم ذلك فإن انعكاس المكان الجديد على شخصية حربي يكشف نفوره منه ومقته لدرجة تجعله يمرض مرضاً عضالا ، ويخرج من السجن بسبب علته ، وبرغم ذلك يظل طريح الفراش إلى أن يموت بها . وتأتى انتقالة " حربي الأخرى من السجن إلى الخص الذي شيده له والد الراوى داخل مزرعة الدير ، رمز الأمن والحماية والسلام ، وبرغم ذلك يعتبر حربي مكانه الجديد سجناً آخر ، ومكانا للنفى أيضاً ، حيث يتجسد فيه عامل الاستلاب بصورة واضحة ، فالحركة محددة واليأس مقيم ، وتحول حربي داخله من الإنسان الفاعل إلى الإنسان المفعول به وظل مطاردا من صفية التي تحرص على الثار منه ، فكانت " تدور طول النهار من بيت إلى بيت تقول هل رأيتم أن البك كان على حق ؟ هل رأيتم ؟ كان يعرف أن حربي امرأة ها هو مثل النسوان . هاهو يختبئ من امرأة وطفل ويحتمى بالنصاري.إن كان رجلا فليخرج – مم يخاف ؟ ومن يخاف ؟ .. " وثمة انتقال خارجي فجائي في آخر الرواية ، وذلك عندما أراد الكاتب جمع خيوط الرواية في النهاية بتلك القفزات السريعة ، حيث يخبرنا الراوي- بعد مرور أكثر من ربع قرن على الأحداث في قريته أنه يعيش " في القاهرة وتعيش أمي معى بعد رحيل أبي ... أما أخوتي فلم تعد تعيش واحدة منهن في البلدة ، تزوجن جميعاً من أقرباء متخرجين في الجامعة ، وتعيش ورد الشام مع زوجها في السعودية وهاجرت سكينة إلى كندا بينما تقيم رقية في الإسكندرية ولم تتزوج عبلة من حسان الذي يصغرها ولكنها تعمل مع زوجها في فرع مكتب التصدير والاستيراد الذي يملكه حسان في ألمانيا . "

أما في رواية " الحب في المنفي فيبدو الامتداد المكاني من خلال الحركة الداخلية لبطلي الرواية على سطح البلدة الأوربية المجهولة الاسم ، ويمثل المقهى واقعاً اجتماعياً يعيشه الأبطال ، ومسرحاً تدور في عمقه أحداث لا يستغنى عنها النص الروائي في إنتاج دلالته ، ومكاناً صالحاً لإقامة شكل من أشكال العلاقة الاجتماعية ، فقد لعب دور الوسيط بين بطلي الرواية – الراوي وبريجيت – عندما يجتمعان فيه لتبدأ حواراتهما في التصاعد ، فهو ملتقى الغرباء والمنفيين : " كان ملتقى للصحفيين ، تحرص صاحبته (ايلين) على أن تضع في أركانه صورا فوتوغرافية للكتاب المشهورين وهي تقف إلى جوارهم أو تضع يدها على كتف واحد منهم . وفي صدر المكان كانت هناك لوحة زيتية كبيرة ، يبدو عليها القدم لا الأصالة ، لامرأة ممتلئة إلى حد ما تلبس ثيابا شفافة وتمسك بيدها اليمني ريشة طائر بيضاء طويلة وباليد الأخرى ميزاناً متوازي الكفتين . فيرى الراوي وبريجيت في هذا المقهى مكانا للهرب

من العالم بكل ما فيه من مظاهر الضغط . ويكون نقطة تماس بين العام والخاص ، فهو ليس مكاناً منغلقاً يعاني فيه الإنسان من الوحدة ، ولا هو منفتح غير مؤطر ليشعر فيه بالتيه . إنه فضاء مركزى يجمع بين سمات الداخل والخارج يجد فيه كل إنسان مكانا وأصدقاء وعالما حياً ."

وثمة امتداد خارجي للمكان في هذه الرواية ، يتمثل في عودة " إبراهيم المحلاوي من هذا البلد الأوربي إلى لبنان بعد فشله في إيجاد مساعدة من الإعلام الغربي لفضح إسرائيل بنشر تنكيلها بالفلسطينيين ، ومن ثم لا يطيق البقاء في هذا المنفي ، مفضلا العودة إلى حيث الأرض التي أحبها ، وهنا يبرز الاندغام بين الشخصية والمكان من خلال ربطه بين نهاية المكان ونهاية ساكنه ، . فموت إبراهيم كان مقدمة ومؤشرا لموت المكان نفسه على أيدى الجنود الإسرائيليين .

2- الامتداد المجازي :

وهذا النوع من الامتداد المكاني لا يتحقق بالانتقال الواقعي لشخصيات العمل الروائي إلى أماكن أخرى ، وإنما يتحقق عن طريق الارتداد الذهني سواء بالحوارالداخلي والمناجاة أو بالحوار الخارجي أو السرد العادي ، مما يمنح الفضاء المكاني فى الرواية امتداداً وفسحة وتنوعاً وحركة ، نتيجة استرجاع أحداث مضت ، وتحققت في أماكن شتى ، وبدونها لا تكتمل الرؤية أمام القارئ .

وقد تستدعى الشخصية هذه الأماكن وتلك الأحداث بدافع الحنين إليها أو النفور منها . وقد اعتمد بهاء طاهر على هذه التقنية اعتماداً كبيراً في بعض رواياته ، ففي رواية شرق النخيل التي تتشكل أحداثها المتزامنة مع زمن القص في مكان بوسط القاهرة ، ما بين الجامعة وميدان التحرير ، ولكن الامتداد المكاني الذي يستحضره الارتداد الذهنى شمل خريطة مصر من عمق الصعيد إلى العاصمة ، وألقى بإشعاعاته عبر -الحوار- على أرض فلسطين ، مما يشعرنا بتنوع الأماكن في الرواية واستطالتها . فمن خلال الاسترجاع نتعرف على طبيعة قرية الراوي في الصعيد ، والتي تشكل قاسماً مشتركا في معظم أعمال الكاتب ، وتأتي باعتبارها المكان المهيمن الذي لا يملك الأفراد منه فكاكاً ، وتتسم بالعزلة عن المدينة ، حيث لا يتم الاتصال بين الداخل (القرية) والخارج (المدينة) إلا عن طريق الراوي طالب العلم في جامعة القاهرة ، كما نتعرف على القضية الرئيسية المتمثلة في الصراع الدائر بين عم الراوي وأولاد الحاج صادق على أرض الحديقة ، التي تمثل بالنسبة لعم الراوي الشرف والكرامة ، حتى أصبح المكان روحه ودمه الذي يسري في عروقه فيقول : " أرضي وقد نزل عرقي في كل شبر منها وقلبته يدى . " وهكذا تبدو شخصية عم الراوي متشبثة بالمكان ، مدافعة عنه ، ومتحصنة به ، وما تشبثها به إلا تشبث بالجذور وبالوطن على المستوى العام مثلما حدث مع طلاب مظاهرة ميدان التحرير .. وقد ربط الكاتب بدهاء بين أحداث الماضي التي وقعت في قرية الراوى وانتهت بمصرع العم وابن العم ، وبين أحداث الحاضر الروائي التي تدور في ميدان التحرير بوسط العاصمة ، حيث يشهد اضرابات الطلاب واعتصامهم احتجاجاً على عجز الدولة عن تحرير أرض سيناء ، وذلك حين ألقى إلى نفر من أبناء القرية الصعيدية قيادة الحركة الطلابية .

وفي رواية " خالتي صفية والدير " يمتد المكان ويتنوع عبر حوار الراوى مع المقدس بشاى ، فيلقى بظلاله على أرض فلسطين التي اغتصبها اليهود ، ومن ثم يتشوق المقدس بشاى إليها ويحن لها : " الحمد الله أني قدست قبل أن يأخذ الملاعين فلسطين ... الرب ينصر جمال فيخرجهم من القدس كما أخرج الإنجليز من مصر ".

ويمد المكان أيضاً عبر حوار والد الراوي مع المعلم فارس زعيم المطاريد ، فتتساط الأضواء على أرض سيناء الغالية ، والتي حركت أشجان أعتى المحرمين ، فيعقد العزم مع رجاله على "الذهاب إلى سيناء ليطردوا منها اليهود ، لا نكون رجالا ان بقينا هنا وأولاد الحرام هؤلاء هناك".

وفي رواية الحب في المنفى " التي تدور أحداثها في إحدى البلدان الأوربية اعتمد الكاتب في تنوع الاماكن وامتدادها على المنولوج الداخلي لدى الراوي بشكل مكثف ، وعلى الحوار الخارجي القائم بين الراوي ، محور الأحداث ، وبين بقية الشخصيات . فثمة أحداث وقعت في شيلي وفي القاهرة واليمن وبور سعيد والواحات وإسرائيل والقدس ولندن والنمسا والجزائر والسعودية والكنغو وغينيا وأسبانيا وتشيكوسلوفاكيا وأندونيسيا والمجر والفلبين ونيجريا والكاميرون وألمانيا والنرويج وأمريكا .

ولعل ذكر هذه الأماكن من العالم في فضاء الرواية كفيل بتقديم صورة واضحة لتنوع المكان وتعدده ، مما أبقى على عنصر التشويق متوقدا لدى القارئ الذي أوهمه الكاتب بحقيقة هذه الأماكن وواقعية الشخصيات والأحداث التي تدور حولها الرواية ، فوسم الرواية بميسم الحركة والحيوية التي لا تهدأ ولا تعرف القرار . وبهذا تصبح الرواية تعبيرا عن الحياة الإنسانية بشتى أشكالها ، ولكن بصور مختارة ومنسقة ودالة ، لأن الكاتب يختار وينتقى بعض الأحداث أو الأماكن لغرض جمالي وفكرى ونفسي ، كما يستثني بعض الأحداث أو الأماكن ويبقيها في الظل بسبب حياديتها ، وعدم ارتباطها بدلالات نفسية أو إنسانية عامة . وبذلك تتحول الأماكن والأشياء في الرواية إلى رموز موحية ترتبط بالشخصيات وتدل على عالمها النفسي .