جامعة جنوب الوادى

كلية الأداب بقنا

تاريخ أدب

الأدب العربى الحديث

اعداد / د ثابت محمود هاشم

كلية / الآداب بقنا

قسم / اللغة العربية

العام الجامعى٢٠٢٣/٢٠٢٤م

الكلية / **التربية تعليم عام**

الفرقة / **الرابعة**

التخصص / **اللغة العربية**

تاريخ النشر /٢٠٢٣/٢٠٢٤م

عدد الصفحات /١٨٥

المؤلف / د/ ثابت محمود هاشم

الرموز المستخدمة:-

نص للقراءة والدراسة:

أنشطة ومهام:

أسئلة للفكر والتقييم الذاتي:

فيديو للمشاهدة:

رابط خارجى:

تواصل عبر مؤتمر الفيديو:

المحتوى :-

مقدمة:

القسم الأول / المحاور الفنية للخطاب الروائى:

القسم الثانى / الأدب المسرحى:

الصور والأشكال

شكل ١: -----

شكل٢:------

شكل ٣:------

الفديو

فديو ١:-----

فديو ٢:-----

فديو ٣:-----

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 الفن القصصى ، ثم تطرق لدراسة الأدب المسرحى ،لينمى الذائقة الأدبية لدى الدارسين في الجامعات العربية ، والقراء في كل مكان ..والله من وراء القصد عليه يتوكل المتوكلون.

القسم الأول: 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 دالة أو تشكيل لغوى سردى دال ، يصوغ عالما موحدا خالصا ، تتنوع وتتعدد وتختلف في داخله اللغات 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 من رواية لاخرى - 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 " الذي ينهض على دراسة كيفيات القول واستراتيجيات التشكيل ، دون أن يعني هذا القول بأولوية الشكل - أو انفصاله . فإذا كان النص دالا ومدلولا ، أي علاقة ، فهو يعني أنه نظام معقد ، 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 ، على 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 ، وتتشكل ، أمام القارئ ، تحت ألف شكل ؛ مما يعسر تعريفها تعريفا جامعاً مانعاً .

وذلك لأن المبدعين هم أكثر الناس إحساساً بالقيم السائدة لدى مجتمعهم ، ولذا فهم يستسلمون لها ، بل يتصارعون بدرجات متفاوتة إما لإصلاحها ، وإما للخروج عليها إلى قيم أفضل وأجمل ، ويتبع ذلك بحثهم عن نسق جديد يكون أكثر انسجاما وتحقيقاً لإنسانية الإنسان ولايعني إعجابنا بفكرة القصة أن نلغي الإطار من حساباتنا نهائيا ، " لأن طريقة التناول لي دخل كبير في اقتناعنا بالفكرة أو عدم اقتناعنا . فالقصة ليست مستودعا للأفكار ، وإنما هي 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 بمثابة الرأس للجسد ، والأساس الذي تبنى عليه ، بل هو البداية الحقيقية للنص فيما يقول آلانروب جييه.

ولقد أولت السيميوطيقا أهمية كبرى للعنوان ، " باعتباره مصطلحاً إجرائيا ناجعا في مقاربة النص الأدبي ، ومفتاحاً أساسيا يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها ، ويستطيع العنوان ، أن يقوم بتفكيك النص ، من أجل تركيبه ، عبر استكناه بنايته ، الدلالية والرمزية ، وأن يضئ لنا في بداية الأمر ما أشكلمن النص وغمض . هو مفتاح تقني يجس به السيميولوجي نبض النص وتجاعيده وترسباته البنيوية 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 بالمكون الفاعل . وهذا العنوان في تركيبه مكون من عنصرين أساسيين ظاهرين : الفعل والفاعل ، وهما 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 قالته ضحى كرواية تتصارع الشخصيات والأفكار داخل جدرانها ، ويكون العنوان في صيغته التشويقية أكثر قدرة على إثارة المحاولة للتعرف على الأحداث ومضمون القول ، ذلك 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 بمـا تحمل من دلالات مصاحبة كالرقة وصفاء النفس وخلو البال ، مما يدفع الإنسان إلى التمسك بأسباب الحياة ومتاعها ، فإن نـهاية العنوان تشي بوطأة الواقع المعاش وقتامة المستقبل ، إذ كيف يتأتى الحـب مـع النفـي 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 نـهبا 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 خائف 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 (٥) ، 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 بـه مـن 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 بـالذنب 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 الحـاج 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 المبـالاة ، عندما وجهه إلى الانتماء والحب ، والالتحام في عضد الوطن ، فيتكشف في النهاية إرادة قوية وتوافق رائع بين إرادة الفرد وأهداف الجماعة الواعية ، ويلتحم الخاص بالعـام ، ويتفاعل الداخل مع الخارج بعد أن نزع الراوي إلى مشاركة المتظـاهرين فـى ميـدان التحرير ، وتمرد على الأعراف البالية التي يتبعها والده المرابي . يقول الراوي في نهايـة الرواية : " ووجدت يدى تشتبك مع يد ليلي ومع يد طالب لا أعرفه وبدأت ليلـى تغنى معهم بصوتها المبحوح بلادي بلادي . وهز الطالب الذي إلى يسارى يده المرفوعة وقـال لا تسكت لا تخف غن بصوت عال . فغنيت بلادي .. أغلـى درة .. مصر حـرة .. با بلادى .. عيشى حرة .. يا بلادى . "

قالت ضحى :

بدأت نذر نهاية هذه الرواية تلوح مع نهاية الفصل رقم (١٩) حينما شرع الـراوي في الخروج من قوقعته ، والتنصل من سلبيته التي لازمته طوال أحداث الروايـة ، وكأنـه 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 التعـاطف فقط ، بل تعداه إلى المشاركة والفعل ، وذلك عندما عاد إلى منزله فوجد " عبد المجيـد " زوج أخته وأحد أعوان الفساد في الوزارة يعبث في أوراقه الخاصة داخل حجرته ، لعلـه يجـد فيها ما يدين سيد القناوي ، فيندفع الراوي إليه ويشتبك معه في تلاحم دام ، ثم يطرده ومعـه 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 بـك وكيل الوزارة و ضحى هانم وعبد المجيد بعد أن تورطوا في سرقة خمسة آلاف جنيه مـن أموال الوزارة ، وادعوا أنها أنفقت على رحلة وهمية إلى بور سعيد . " وكان وكيل النيابـة

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 سيىء 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 رواياته- كما سرى - الكشف عن الدلالة والمغزى العام لما يجرى أمام أعيننا ، ويصل إلى ذلك باختياره أحداثاً وشخصيات ثم يربط بينها ربطاً مبرراً قابلاً للتصديق .

شرق النخيل :

يضفر الكاتب في هذه الرواية هموم الوطن بأحزان الفرد الذي يعيش الفشل بكل ابعاده ، حيث ينطوى على ذاته ، ويفشل في الدراسة والحب معاً ، ويقع في براثن المسكرات ، ولكن في النهاية يتخلى عن سلبيته ويتجلى وجهه الإيجابي .

ويبدأ الكاتب روايته من نقطة تتوسط الأحداث ، وهو ما يعكسه الراوى فى حالة فشله وانكساره دون تمهيد بذكر الأسباب التي حدت به إلى هذه النتيجة ، وهي بداية تثير القارئ 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 بعاصفة من الضحك والسخرية ، وذلك عندما وصله خطاب صديقه سمير الذي يخبره فيه برسوبه هذا العام ، 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 اخرسى با امرأة . ثم اختفى داخل البيت وهو يشتم ، وتعلقت فريدة برقبتي والدموع تنزل سريعة وغزيرة من عينيها السوداوين الجميلتين وهي تهمس . 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 دهشتنا عندما يتكشف لنا عجز الراوي عن مجرد الحب ، أو معرفة سبب خلو الجامعة من الطلبة في هذا اليوم ، ولكن حبيبته ليلى تخبره بأن مظاهرات خرجت اليوم تندد باحتلال اليهود لسيناء ، بيد أنها تفشل معه في تجريده من حالة الإحباط التي تلازمه فتقول له : " أنا أعرف أنك تشرب كل ليلة . فكرت كثيراً وعندى رأى . لا . لن أنصحك أن تكف عن الشرب . ولكن أنت الآن لا تفعل شيئاً أبداً . لا تأتى إلى الكلية ولا تقرأ كما كنت تفعل من قبل . إن كنت لا تريد حضور المحاضرات فلا تفعل ذلك الآن . ولكن تستطيع على الأقل أن تأتى إلى الكلية وأن تقرأ كما كنت 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 الدراسة والحب ودفعه دفعا إلى الخمر . وكما يذكر أحد الباحثين بأن هناك صلة بين تطور الأحداث في 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 الـذي يفضـح 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 أنـا وأدركه أبي وهو يجلس على دكته العالية في صحن البيت وبجواره عمى .. " وهكذا يعتمد الكاتب على الاسترجاع كعنصر مشوق للقارئ ، فعندما باءت محاولة الـراوى في التوصل إلى حل ينهى المشكلة بسلام انسحب من حلقة الصراع وسافر إلـى القـاهرة 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 الـراوى تحـت عنـد الـراوى 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 وابنـه ، 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 مـع الـدم 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 هـذا 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 لسـان سـوزى 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 عـن 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 يضـع يـده 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 الـترام لا تضربوه . هذا ابني . ابني أنا . لكن أحدهم لكزه في صدره بعصاه وصرخ فيـه : ارجـع مكانك يا أفندى . فانحط مكانه . " هذا التقابل الحاد في المواقف ، والذي يعالج بـه بـهاء طاهر المشكلات ، ويطرح القضايا ، ويطور الأحداث والشخصيات – يعكس الفجـوة التـى تعمقت بين الأجيال وبعضها . مثلما نرى التقابل مرة أخرى يدهش الراوي حينما علـم أن صديقه سمير الذي يشاركه السكن قد عدل عن حيـاة السـهر والعربـدة مـع سـوزى وصاحباتها إلى الاهتمام بأمور السياسة وقيادة المظاهرات ، فتتطور الأحداث عقب عـودة سمير إلى مسكنه ، حيث يعلم من الراوى باقتحام الشرطة لشقتهما بحثاً عنـه ، 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 ، فنزداد 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

رأيـه 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 ، وقناعتـه 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 التنفيذيـة فبرغم نزاهة سيد القناوى ، فإن " كل شيء كان يجرى لصالح سلطان بك وكيل الـوزارة . شهد عمال الوزارة أنهم سافروا إلى بور سعيد ظهر الخميس وعـادوا 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 مـن صمته ويعود إلى ماضيه المشرف في بتر رؤوس الأفاعي ، تضامن معه ، وشرع يصفـى حسابه مع عبد المجيد زوج أخته وأحد أعوان وكيل الوزارة ، وذلك عندما وجـده يقلـب 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 قـائلا لـها " 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 تحقيـق آخـر بجرى في نفس الوقت في شركة السياحة . وكان وكيل النيابة هناك يجرى التحقيق بطريقـة أخرى ، كان يطلب العدل ، فوجد أن سيارات الشركة لم تتحرك من مكانـها ، ولم تنقل فى ذلك التاريخ عمالاً إلى بور سعيد ولا إلى غيرها ، وأن كل الحسابات عن تنقلات الرحلـة 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 بانـها قدمت استقالتها من العمل كما طالبها بذلـك وكيـل 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 ، لوجـود متعين على خريطة مجتمع من المجتمعات ، لأن الفنون السردية من أكثر الأنواع الأدبيـة إيهاماً بأنـها تعكس حركة الواقع ، وتصور مسيرة أفراده ..

وتدور أحداث هذه الرواية حول عاطفة الحب في مواجهة الثأر ، لكن بهاء طـاهر 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 الصـراع لتصبح القربة وطنا قوميا يشمل مصر والعالم العربي بأسره .

وتبدأ الأحداث بطيئة ، نتعرف من خلالها على العلاقة الوثيقة التي ربطت بيـن المسـلمين والمسيحيين في قرية الراوي ، فيتبادلون الزيارة وتقديم الهدايا في المواسـم والأعيـادويستعينون 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 ١٩٦٧ ، 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 زبارة 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 خـلال مؤتمر تعقده لجنة الأطباء الدولية لحقوق الإنسان ، لمناقشة انتهاك حقوق الإنسـان فـي شيلي . وكان الراوي يعمل مراسلاً صحفياً لصحيفته بالقاهرة ، وكانت بريجيت تقوم بأعمال الترجمة في هذا المؤتمر ، فثمة مواطن من شيلي يدعى " بيدرو " استطاع الـهرب مـن 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 المـاضي لكشف ما خفى من شخصيات عالمه ، فيتذكر الراوي – وهو في طريقه إلـي المؤتمـر – دواعي الخلاف الحاد الذي نشب بينه وبين زوجته السابقة منار ، حيث لم ينصلح حالـهما ، 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 أمـام الرأي العام الغربي ، بنشر ما تقوم به إسرائيل من أعمال تعذيب وقهر لرجـال المقاومـة ، ويتجـاذب الراوي مع صديقة اطراف الحديث عن الماضي السياسي لكل منهما ، وكيـف 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 بقضايـا 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 يعـادي السـامية . ويعـود إبراهيم إلى لبنان بعد فشله في مهمته لينقل للراوي أخبار الاحتلال الإسـرائيلي للجنـوب 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 مـن " ألبرت " الغيني ، وكيف وقف العالم ضدها في بلدتها النمسا ، وحرمتها العنصريـة مـن جنينها 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 إسرائيل 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 يباد ومخيم الرشيدية ومخيم المية مية كلها تسقط وتحترق ، و السعودية تعرب عن الأسف وتعلن ثبوت رؤية الهلال ، وتبعث رسائل للملوك والرؤساء . والجزائر تستنكر وتعلن تيسيرات جديدة للمستثمرين الأجانب . والطائرات فوق بيروت ، ٢٠٠ قتيل و ٤٠٠ جريح و ٩٠ قتيلا و ١٨٠ جريحا . أرقام تنقلها الأخبار لا غير .. وشارع بأكمله يحترق وتفقد كل عمائره واجهاتها بعد ضربه بالقنابل الفراغية ، وتبدو في الصور بقايا الحياة في الغرف العارية . وتأتي بريجيت لتصرف الراوي عن سماع هذه الأخبار المحزنة ، وذلك لعلمها بمضاعفات الأزمة القلبية التي يعاني منها ، وتأخذه إلى مقهى " إيلين " ، وهي زوجة " يوسف " طالب الإعلام المصري الذي هرب من ماضيه السياسي في عهد السادات بسبب مشاركته في الإضرابات والاعتصامات الرافضة لسياسة الانفتاح ، واستقر – عقب وصوله لهذا البلد زوجا لإلين التي تكبره بعشرين عاماً ، وعاملاً في مطعمها ومقهاها . ولكن حلمه بالعمل 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 ليرسم خطة للصحيفة المزمع إنشاؤها . وهنا تمضى أحداث الرواية عقب مقابلة الراوي للأمير حامد إلى الهاوية ، حيث اكتشف عقب هذه المقابلة أن الأمير حامد يعمل لخدمة عكس أهدافه التي يعلنها ، ويقع على أنصع الأدلة التي تؤكد له ذلك ، حينما علم أن الأمير حامد شريك " إسحق ديفيديان " اليهودي المصري الذي ترك مصر عام ١٩٥٦ ، واكتسب جنسية هذا البلد الأوربي ، وهو مليونير يمتلك نصف عقارات المدينة ، وأكبر تاجر للخيول العربية ، وأقوى المناصرين لإسرائيل ، ومن ثم غلب الظن على الراوي أن الأمير وصديقه اليهودي يعملان لخدمة جهة أخرى . 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 ينقلها إبراهيم للراوي عبر الهاتف ، ويقف الراوي وبريجيت حائرين أما الضمير العالمي الذي لا يهتز لقول ابراهيم : " عندما وصلت إلى صبرا كانت الجثث تصنع حواجز 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 هناك 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 جميع 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 في 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 الخاص أو من اضطراب واقعها الاجتماعي العام . ويتبادل الإنسان وقدره الصراع في الرواية إلى 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 لـه أخـوك . لحمك ودمك وأنتظر أن تنصرني إن احتجت لنجدتك ولكن أصحابك أغلـي عنـدك مـن أخيك ، أو لعلها مصلحتك . أنا أعرف يا أخي أن كثيراً من أرضهم مرهونة عنـدك وأنـك 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 والأعمـام " عندما يقف الأخ مع أخيه أولا يأتي بعد ذلك دور الأخوال والأعمام .

وهنا يستخدم الكاتب عنصر النبوءة ليبرز ضراوة الصراع ، فيرسم جـوا والحزن قبل انتهاء الصراع ، حيث يقول الراوي : " وبعد أن اختلف عمى مع أولاد الحـاج صادق وتشاجر مع أبي حل في بيتنا صمت ثقيل . كانت فريـدة مختفيـة معظم الوقت وعندما أراها لا أجسر أن أرفع عيني في وجهها . أما أمي فراحت تطلق البخـور طـول 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 يـأتيني الفـرح وأنا أعيش في هذا البيت قلت تخرج فريدة من بيت الحزن فجاء الحزن إلى فريدة في البيـت وحين تقول ذلك بلـهجة أغاني المأتم تلطم فاطمة الصغيرة التي لم تكن تتجـاوز العاشرة على خديها وتحثو التراب على رأسها ، وترى فريدة ذلك وتسمعه فتزداد انزواء ونحـولاً 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 الطرفيـن واستعدادهما لخوض تجربة مريرة تنهى المشكلة يقول حسين ، ابن عم الـراوي : " أولاد الحـاج 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 مـن المسـجد عقب صلاة الجمعة ، وقد حمل مصرع حسين مع والده أمام المسـجد كـل 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 . يقـول 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 نصـرة عمه و ابن عمه وقت الشدة ، وقد أتاح له ضمير المتكلم والمونولـوج الداخلـي أن يبرز صراعه النفسي "نعم ، الهم راسخ في الصدر ، وبصقة منيرة راسخة في الوجه ، لوشـيء يزيح الهم والبصقة ؟ أردت أن أصنع النهاية لكني خفت . كانت دموع في عينـي فغسلت وجهي من جديد ووقفت مستندا إلى الحوض " .

وقد أدى الصراع النفسي عند الراوي إلى الفشل في الدراسة والعجز عن الحب ، ولكـن الكاتب أراد من تفاصيل الصراع حول الأرض في القرية ، وتـأمل أطرافـه ، أن يعطـى 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 بين 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 الرواية على قاعدة الصراع وحركة المطاردة ؛ مطاردة الظالم للمظلوم ، وغدر الحاكم بالرعية وبطش القادر بالضعيف ، فنرى هزيمة " بيدرو إبيانيز " وعذابه من جراء صراعه من أجل الحياة هرباً من ديكتاتورية الحاكم في شيلي ، ونشهد هزيمة بريجيت أمام العنصرية في النمسا ، وكذلك هزيمة " ألبرت " أمام ديكتاتورية ماسياس حاكم غينيا ، كما نرى هزيمة الشعب العربي الأعزل في بيروت ضد وحشية الإسرائيليين ، وأخيرا نرى هزيمة الحب في قلب الراوي وبريجيت أمام قسوة العالم من حولهما ، وهنا يهتم الكاتب بالصراع _ الروحي للبطل من خلال الارتداد واستخدام المونولوج الداخلي ، وتعد هذه الرواية واحة مليئة بأنماط الصراع الناتج عن مفارقات اجتماعية واقتصادية ودينية وسياسية ، كل هذه الدوافع تتجمع وتتشابك وتتعقد وتتصارع ، فتقهر الإنسان ويقف 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 أبطالاً يتصارعون ، وأحداثاً تروى ، وسرداً يقرأ لإزجاء وقت الفراغ ، إن

هناك قيما وأفكاراً محددة يراد لها الذيوع من وراء هذا ، واختيـار الأحداث وتنسيقها ورسم شخصيات الأبطال ، واختيار اللحظات الزمنية التي يظهرون فيـها 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 وتوجيـه 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 علـي مسرح الأحداث ويختفي ، ويخاطب القارئ ليييسر 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 الكـاتب 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 ، بمـا 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 مـن طـرف 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 وإحباطـه وعـجزه 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 ؟ ولم لا مادام هذا ما تريده ؟ ما دمت لا أعرف أسماء الزهور ؟ مادمت واحداً آخر ؟ .. قلت لها ما 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 الزواج على امرأة متزوجة 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 زوجها انتظر 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 باعتبار حد العلاقة بينه وبينها من خلال المادة الروائية المقدمة ، فلا يفعل مثلما يفعل مع ذاته ، بأن يدلف إلى ضمائرها ويستنطق مكامنها ، فقد ترك لنا معرفة ذلك من خلال الحوار ، أما هو فيقف في مساحة تتوسط ما بين السطح والعمق ، فنراه يقدم ضحى التي أحبها بقوله : " بين وقت وآخر اختلس النظر إلى عينيها . تحيرني عيناها . فيهما نظرة هادئة . تكاد تكون بليدة ، حين ترخي فوقهما الأهداب الطويلة السوداء يرتسم فيها ذلك الغياب والاستسلام ، ولكن حين تنظر مباشرة في وجه من تحدثه تتقد العينان ويلمع فيهما 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 سعيدة ولما نقلت لها ما قاله حاتم عن قرار سفرها بدت في وجهها الدهشة . تأملتها طويلا وقلت لنفسي إن دهشتها حقيقية وإنها لم تكن تعرف شيئا ". فالراوي هنا لا يقدم معرفة زائدة عما يستطيع غيره أن يقدمها ، لأن النظرة سواء كانت هادئة أم مباشرة سلوك شخصي خارجي مثلها مثل الدهشة التي تعترى الإنسان لمجرد 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 عن سائر شخصيات 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 أجرى على لسان سيد القناني ، العامل البسيط ، ثم الساعي في مبنى الوزارة ، رؤيته السياسية لقضية الحرب المغمورة في اليمن ، وقضية الديمقراطية ، وخاصة عندما كشف عن الفجوة العميقة

بين الشعار والممارسة داخل أروقة الثورة ، وفي حمى الاتحاد الاشتراكي ، وتولى أيضاً 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 ؛ حمله أولا- تصوير مأسي القرية 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 ، والخارج في الداخل . أما النوع الثاني من السرد فهو " الفعل الناطق " يستحيل إلى لغة أخرى يتكلمها ما أصبحنا ندعوه بالقارئ الخفي . إنه ليس الضمير المخاطب ، ولكنه حاضر حضوراً طاغياً لا تلمسه العين ولا تمسك به الأذن ".

وعلى الرغم من التزام الراوي بضمير المتكلم في سرد الأحداث وتقديم الشخصيات ، فإنه يتجه أحياناً إلى ضمير المخاطب ، دون تحديد لهذا المخاطب ، وكأن الكاتب يغازل القارئ 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 تدور رأسه بينما تدور الجوزة بين الأيدي ، .. وقد تجد من يقول لك إن لديه في ذمة البك القنصل الشيء الفلاني ولكنه احتسبه عند الله لأنه لا يريد أن يجدد أحزان صفية" .

وعندما يمتزج وعى الفرد بوعي الجماعة في مجتمع القرية الصعيدية ، يتحول الراوى عن السرد بصيغة ال " أنا " إلى صيغة ال " نحن " ، لكونه أحد مكونات القرية التي توثقت العلاقة بين أفرادها بالقرابة والمصاهرة ، فعقب النكسة " كنا نذهب منذ الصباح الباكر إلى قسم الشرطة فنجد السيد حمزة واقفا بهيئته العسكرية يشرف على انتظام صفوفنا ويعلمنا الضبط والربط .. فكنا نسير بخطوة عسكرية ونحن ندب بأقدامنا وننشد بأصوات عالية " الله أكبر .. الله أكبر " ومصر مصر أمنا " وعلم العروبة باقي " .. إلخ " وعندما حل المطاريد بقرية الراوى يقول : " كانت دهشتنا عظيمة حين حل بقريتنا الفقيرة ذات يوم جيش من الرجال ذوى الجلابيب السود والعمائم البيضاء وفوق أكتافهم الرشاشات والبنادق . وكانت دهشتنا أعظم حين وجدناهم يعبرون قريتنا ثم يتركونها متوجهين نحو الدير" .

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

بيد أن السارد بحرص على أن يشهد بعينيه الأحداث المفصلية المهمة ، التي ستغير من علاقات الصراع ، وعلى هذا يكون شاهد عيان لعرس صفية من القنصل ، وبدلاً من 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 إلـي 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 فيعريـها دون تكلـف

وانما يقدم ذلك في جو مشحون بالصدق والانفعال . فقد ساعد ضمير المتكلم في أن ينقـل للمتلقى ما لا يمكن معرفته من الخارج عن الشخصية الروائية الرئيسية التي هي السـارد في الوقت نفسه ، ولكن نتساءل : كيف ينظر السارد نفسه إلى بقية الشخصيات ؟ هل يراهـا 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 تنقـل بصرها بيننا نحن الثلاثة ، ثم ركزت عينيها على مولر بنظرة ثابتة ، وقالت بلهجة حـاولت ان تجعلها عادية تماماً : أرأيت يا مولر ؟ ألم أقل لك ؟ هانحن نضحك ونمزح ، كان شيئاً لـم 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 التعبـير الآخر الذي لم أستطع أن أحدده من قبل ، ذلك الجمود الكامل في ملامحها وعينيها ، قنـاع سقط على الوجه فيخفيه ، أي قناع هو ؟ للحزن أم للقسوة ؟ لا هذا ولا ذاك فما هو ؟ لكنـها لحظتها أسندت رأسها بيدها ، ومالت برقبتها لتبعد وجهها عنا ، وقلت لنفسي : هاهو القنـاع سيسقط ، هاهي الآن ستبكي ، وتوقع مولر ذلك أيضاً على ما يبدو ، فمد يده نحوهـا قـائلاً شيء من الاضطراب : بريحيت ، التفتت نحونا بعينين محمرتين إلى حد ما ، ولكن لا أنـر فيهما للدموع ، وقالت بنبرة التحدى الأولى وهي تخاطب مولر : لا تقلق . ".

فالراوي هنا يقف في المنتصف بين عالم الخارج وعالم الداخل ، فضياع الابتسامة ، وتنقـل البصر ، وتركير العينين ، واحمرارهما ، وإسناد الرأس باليد ، وميل الرقبة ، كل هذا سـلوك شخصي خارجي ، لكن السارد أراد أن يكشف خبيئة بريجيـت ، ففعل ذلـك بطريقتيـن : 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 بـه وجهها " أي قناع هو ؟ للحزن أم للقسوة ؟ لا هذا ولا ذاك ، فما هو ؟ . " إذن اقتراب الـراوى من عالم شخصياته ينحو منحى التساؤلات دون ادعاء معرفة وثيقة بخفاياها وقد توسل بهاء طاهر لتحقيق التوازن بين ذات الأديب- التي يفرضها أسـلوب الروايـة بضمير المتكلم- وبين موضوع الرواية الذي يمثل رؤيته السياسية تجاه مـا يـحـدث فـي 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 التعليـق ،

وخاصة في عرض الأحداث المهمة في بناء الرواية مثل حضوره لمؤتمر لجنة الأطبـاء 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 تتبعـه لمـا تنشره الصحـف المصرية والعربية

والعالمية عقب الغزو الإسرائيلي للبنان ، أو من خلال متابعته لأجـهزة الراديو والتليفزيون التي أظهرت بشاعة المجازر الإسرائيلية . كذلك اتجه السرد في بعض الأحيان إلى الطابع الوثائقي ، فينحو منحى التسجيلية ، سواء بذكر أجزاء من الخطب التـي ألقيت في المظاهرة ، أو من خلال تدوين اعترافات بعض الشخصيات الحقيقيـة ، وهكـذا يتنوع السرد بتنويع الحدث ، فقد يأخذ السرد طابع الرسائل بما فيها من تقريرية ومباشـرة لتحقيق التفاعل بين القارئ وأحداث الرواية ، ويبدو فيها الراوي متجـها مباشـرة نـحـو القارئ ليوصل له رسالة من نوع ما ، مثل الخطاب الذي انتوى كتابته لابنه خـالد الـذي انحرف إلى تبار 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 با خالد ! .. احذر لأن كل الشرور التي عرفتها في الدنيا خرجت من هـذا الكهف المعتم . تبدأ فكرة وتنتهى شراً : أنا على حق ورأيي هو الأفضل . أنا الأفضـل 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 مـن شخصية ، ليحقق مصداقيتها ، فعندما أراد تصوير العنصرية الغربية ، أجرى ذلك على لسان كل من الراوي ثم الصحفي التقدمي برنار ، ثم بريجيت ، وأخيراً أجراه على لسـان والـد بريجيت ، وقد يلجأ الكاتب إلى عكس ذلك تماماً ، فتحمل الشخصية الواحدة أكثر من رؤيـة للكاتب ، فقد عكست شخصية يوسف صورة الانقلاب الاجتمـاعي فـي عـهـد الانفتـاح الاقتصادي ، كما عكست صورة سلبية المثقفين وانعدام القدوة ، واضطراب العلاقـة 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 يقولـون :" قد وصف الثوب البدن : إذا نم عليه ولم يستره . "

لقد تنبه العرب الأقدمون لظاهرة الوصف في الشعر والنثر ، ولكنهم لـم يتطرقـوا إلـى جماليات الوصف وما هيته ووظيفته التبليغية ، فنرى قدامة بن جعفر ينصرف إلـي نعت اللفظ نفسه وليس إلى وظيفته ، فقد اشترط فيه " أن يكون سمحاً ، سهل مخـارج الحـروف 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 رؤيـة محددة . ففي رواية " شرق النخيل " تلعب الجزئيات الصغيرة التـى يقدمـها الكـاتب 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 بكونـه " يتشاغل بتسوية فـراء الخروف الناعم الذي يتربع فوقه لكي لا تلتقي عيناه بعمي .

بينما يمضى الحوار بينهما ملتهباً ، ولكن عندما يستفحل الخلاف بيـن الأخويـن حـول ضرورة التمسك بأرض الحديقة ضد أولاد الحاج صادق ، يخـرج الـعم مـن دار أخيـه غاضبا ، " كان يمشى بخطوات واسعة ويلوح بعصاه ويضربها في الأرض ومـن خلفـه يجرى كلبنا الأبيض يهز ذيله ويتواثب حوله ليتشبث به فضم عمى ثوبـه إليـه . ونـهر الكلب بعيداً عنه ، دار عمى حول البيت حيث كان يربط حصانه وظللت واقفاً مكاني حتـى ظهر وقد أردف من خلفه حسين على ظهر الحصان البني ورفعت يدى أحييهما لكنهما لـم ينظرا إلى بل غمز عمى الحصان في جنبه بقدميه فمرق الحصان مسرعاً وهو منتصـب على صهوته يرتفع عنها ويهبط عليها بجسمه كله دون أن ينحنى وحسين يمسك بوسطه ويجاهد ليضيط حركته معه ".

فقد أتى وصف الكاتب في النص السابق في دقة وشمولية لنظرة واحدة من عين الـراوى المجردة بما يوحى بتعقد الموقف بين الأخوين : فالوالد مرابي وجبان ، أخذ يتشاغل بتسـوية الفراء ، كما أن نـهر العم للكلب ، وضم الثوب ، وحركته علـى الحصـان تحمـل تـأكيداً لشجاعته ، ولما دب من نفور بين الأخوين .

وتبدو محاولة الكاتب لخلق جو نفسى مشحون بالكابة والحزن ، عندما اشتد الصراع بيـن اسرة عم الراوي وأسرة أولاد الحاج صادق ، فيصف في تراجيديا إحساس الراوي عندمـا ودعه ابن عمه حسين إلى المحطة قبل مصرعه ، فقد جاء الوصف مثل نبوءة لمـا سـيقع لاحقا بعد استخدام الألوان الكئيبة ، والموسيقى المزعجة المنبعثة من عواء الذئاب ونبـاح 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 الطويـل 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 أصـوات نشيج ممتد . نباح كلاب أو عواء ذئاب وضباع ؟ ووقع حوافر الحصان بطيئـة منتظمة بطيئة منتظمة ، وحسين يمسك اللجام ويقوده بحذر على الطريق المظلم المرتفع ، لا يتكلـم كتفي في كتفه والصمت سد كالجبل الأسود الممتد إلى يسارى .٠

وعندما سمع الراوي بخبر مصرع عمه وابنه حسين قدم الموجودات بعيـن مغتصبـة لا تبصر ، وبأذن صماء لا تسمع ، فيقول " نزلت حتى حافة الطين لأمشي في النهر الأسـود حتى الموت . فما الذي أوقفني عندئذ لم يحدث شيء مهم يوقفني ، لم يحدث شـىء علـى 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 تشـيه 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 وكـان شعرها المبتل يلتصق برقبتها ونجدها وقالت : ماذا سيحدث لنـا ؟ فقلـت 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 محاسـنها الجميلـة 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 النسـمة الرائقـة لا تحمـل 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 يفـاجئ القـاري عندمـا 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 أغلـب صفحات الرواية بحركة الطبيعة ؛ وهي أشجار وزهور ومطر وطيـور متكلمـة ، تتكلـم باختلاف لغاتها بين الصيف والخريف ، وتتكلم بألوان زهورهـا وأوراقـها وأغصانـها وحالات هذه الأوراق والأغصان .

ولقد تمكن الكاتب من توظيف عناصر الطبيعة في تلك المدينـة الغربية التـى يحتضنـهـا النـهر والجبل والبحيرة والغابة توظيفاً مرهفاً على درجة كبيرة من الجمال والتأثير والرمـز ، فعندما تجول الراوي في إحدى الغابات ، أخذ يتأمل- وهو مقبل على حب جديد وحياة شـفافة – منظـر الغابة ، وقدمه القارئ في حساسية بالغة وأسلوب شاعري ، فيقول : " كانت الغابة رطبـة وهادئـة 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 مشـاعر غير التي

تبعثها الحركة ، حيث يستثير في النفس مشاعر الوحدة والصمت والحزن ، ويسـتشير فيـها أيضا الأشواق واحلام الحب والمستحيل : " كانت هناك سحب خفيفة تنتشـر فـي السـماء تغطى قرص الشمس وإن لم تحجبه ولكن مياه النهر فقدت التماعها وبدا سطحها المتمـوج بلون الزئبق و هجع البجع والبط قرب الشط ، غمر المكان كله سكون غريـب لكنـه لـميغمرنى"، حيث يوحى وصف النهر بهدوئه وسكونه ، وثبات الموجودات علـى سـطحه

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 ، وكـان الـهواء يدفـع بعـض 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 صـدى شـجرة أخـرى صفراء ، ترتعش بالـهواء 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 جانيا 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 ٦٥ 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 ٤٠ 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 صحى 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 يظـهر واقعية الشخصية الفنية ، مثلما اعتمد على الحوار لوظيفة إضافية غير كشف الشـخصية وابراز تمايزها عن غيرها من الشخصيات ، بل كآلية سردية تطـور الأحداث وتخـتزل الأفعال ، فقد أوقف الكاتب الموقف بين المتحاورين دون ذكر للمسببات ، إلى أن تتكشـف 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 لحظـات المكاشـفة والبوح ، وقد يستطيل الحوار بين شخصيات الرواية ويستمر لصفحات كثيرة وفق القضايا الشـائكة التي يعرضها المتحاورون ، مثال ذلك الحوار الذي دار بين الـراوي و بـاولا موظفـة الإدارة بالمعهد في روما ، عندما حاولت تجنيده في سلك الجاسوسية ، فبدأ الحـوار بينـهمـا هادئاً بطيئاً ، دار حول كيفية الرقص على أنغام الموسيقى الغربية ، ثم عـن رأى الإنسـان الشرقي في الغرب والعكس كذلك ، ثم عن علاقة المصريين بالأجـانب المقيمين علـى أرض مصر ، ثم عن توتر العلاقات بين مصر وإسرائيل والمفهوم الخاطئ للسـلام عـند 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 ، لأنه ارتاه أكثر حيوية من الأسلوب السردي العادي ، فمن خلاله صور شخصياته تصويراً دقيقاً صادقاً وقدم الأحداث وتطور الصراع ، حتى أشعرنا بأن الشخصيات هي من صلب الرواية ، وأن نبع الحياة فيها مستمر ، فيعرض أفكارها ، ومبادئها ، ويظهر انفعالاتها ، وأحاسيسها ، 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 مقام مقالا ، فمثلاً عندما حاور الراوي العجوز الطفل الفيتنامي " جان – باتيست " الذي يتبناه الصحفي برنار " ، موحياً له بضرورة النوم مبكرا قال له : -

- وكذلك كل العصافير وكل القطط وكل الكلاب لا بد أن تنام في موعدها في 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 برنار 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 فيأتى الحوار مبهما بين المتحاورين ، يشبه- في هذه اللحظات- المدن العشوائية التي أصابها خلل في التشييد والبناء . 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 والـؤم 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 لخباله 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 صحى ، 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 بِسۡمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ 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 عالمه " أن يتسم بالحياد ، ويترك 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 :

١- 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

- 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.. ." 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 . ."

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 . "

- 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 :

١ ــ 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 ــ 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 بتزجيجهما 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 مسـاعدة- التـي تمثـل 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 وصـف 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 . " (١)

٢-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

مأتما 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 القتصل 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 .

٣ــ 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 ١٩٦٧ 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 . ٠"

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 والقاريء 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 ٦٩ما 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 :

١- 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 ٧ 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 فى 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 بأنـها حامل ، وبعد أقل من شـهر كانت المرأة تحكى القصة في كل بيوت البلد وتقول إن الخـالة " صفية " عرفت أنـها 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 بيضها " 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 .

٣- 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 الحداة 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 عيثاً 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

٥-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 .

٢ــ 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 .

٣- 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 النـاس 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 وبريجيـت 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 بريجيـت بين بوحها بهذه المعلومة أو عدم بوحها ، هذا التردد يعني أن هنـاك شيئاً حـول هـذه المعلومة تريد إخفاءه ، وهو ما صرحت به في نـهاية المشهد بأنـها طلقت من زوجها .

٤ ــ 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 نـهائياً 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 .

١-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 الإفرنحي 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 اقذ 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

٣– 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 ضحي " 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 ناعمة 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 .

٣- 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 رسم 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

٤ – 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 ."

٦ – 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 الكأبة 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 المتداخلة من الأقرب إلى الأبعد ، ومن الحيز الفردي إلى الحيز الجماعي . فالإنسان يعيش متذبذباً بين الرغبة في الحركة نحو الخارج ، والانكماش والتقوقع في حركة جذب نحو الداخل .

وتغيير الأماكن واستطالتها لا يضير بالعمل الروائي ، فللكاتب حريته المطلقة في توظيف 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 دفعة واحدة بانحلاله والانتقال به إلى مكان آخر ، كنوع من الحركة التي تقتل الرتابة والملل ، إذا ما رتب الأحدث 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:

١- الامتداد الواقعي :

ويتمثل في انتقال الشخصية أو عدد من الشخصيات بالأحداث من مكان لآخر،حيث تترك مكانها القديم وتلجأ إلى مكان جديد وفق تنامي الأحداث وتفاعلها . وقد يصبح المكان الجديد بديلا مناسبا – إن لم يكن أفضل – عن المكان القديم ، وقد يكون ضرورة حمية غير مناسبة ، فيغدو المكان الجديد سجنا يعذب النفس ويقيدها .

ففي رواية " قالت ضحي " التي تدور احداثها في مكان بوسط العاصمة ، ولكن مع تطور الأحداث انتقل عدد من شخصياتها إلى خارج مصر بأسرها . ومن ثم تمتد الأماكن وتستطيل عقب ذهاب " سيد القناوي إلى حرب اليمن ، ثم ذهاب الراوى وضحى إلى روما ، حيث كانت سطوة الواجب الذي تتبناه السلطة الخانقة دافعاً وراء مغادرة سيد لأرض مصر ، فغدا عدم الاستقرار دليلا على الشعور باللاانتماء للمكان الجديد ، ويتضح هذا في قول سيد للراوي : " اسمع أنا لا يهمني أن أموت .. كلنا سموت 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 إلى بدل السفر ، لى أخت قد تتزوج قريبا وأحتاج الى أي نقود". وقد ترتب على ذلك ارتباط بطلى هذه الرواية بمكانهما القديم ، فهو الكيان وهو الكرامة والشرف ، وهذا ما دفع ضحى إلى أن تثور – على غير عادتها- على شرطي الحجوازات بمجرد وصولهما مطار روما ، لأنه سخر من المصريين الاشتراكيين ، وعندما تعجب الراوى من ثورتها قالت له : " لا غرابة في أن أحب بلدى .. لا أحد يحترمك إن لم تحب 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 .

٢- 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 .

القسم الثانى

الأدب المسرحى

توطئة:

يختلف الفن المسرحى عن باقى الفنون الأدبية الأخرى لكونه لا يطالع فحسب ، بل يصحبه منظر فيراه جمهور من الناس ، ومن ثم يتحقق أثره عن طريق حاستين : هما : حاسة السمع وحاسة البصر.وبالتالى فان المسرحية تشتمل على فنين منفصلين ، هما : فن التأليف المسرحى ، وفن التمثيل .

وتعرف المسرحية بأنها قصة تمثيلية يرافقها عرض مشاهد مصورة من الحياة ، وملابس وأدوات مختلفة ، ويمثل أدوارها على خشبة المسرح ممثلون ، يعتمدون في آداء أدوارهم على الحركة والحوار ، عارضين الأخلاق والعادات والتقاليد من حاضر الحياة أو من ماضيها ضمن مدة زمنية محددة .

وتمثيلها على خشبة المسرح يحقق الاستمتاع بها أكثر من مطالعتها في كتاب ، اذ انها تجتذب عدداعظيما من الناس ، فيسهل بها تثقيفهم و تعليمهم ، سواء أكانوا ملمين بالقراءة أم جاهلين بها .

والمسرحية قد تكون تاريخية أو اسطورية أو من واقع الحياةالمعاصرة ، وليس من الضرورى أن يتقيد المؤلف بحدود وحرفية التاريخ أو يمثل الحياة كما هي .

فالمسرحية ليست بديلا عن الواقع ، انما تمثل رأى المؤلف في قطاع من الحياة ، وهى تحكى مايمكن أن يقع لا ما وقع فعلا .

مسايرة الفن المسرحى لحركة التطور الانسانى :

عند النظر في لوحة الأدب المسرحى وتطوره عبر العصور، نجد توافق تطور هذا الأدب مع التطور الانسانى العام ، السياسى والاجتماعى والثقافى ،مما يقطع بأن هذا الفن كان دائما من ألصق الفنون بالحياة البشرية على مر التاريخ.

ويعتبر اليونانيون هم أسبق الأمم الى النهوض بفن المسرحية ، فقد أرسوا قواعده الراسخة منذ القرن الخامس قبل الميلاد ، أرساها ايسخولوس وسوفوكليس ويريبيد في الأساة ، وأريستوفان في الملهاة .

وكان أرسطو قد قسم المسرحية الى مأساة وملهاة ، وفرق بينهما في الحدث : فموضوع المأساة فعل نبيل ، في حين موضوع الملهاة يكون فعلا هزليا ، ويبعث على اثارة الضحك ، وغالبا ما يكون حدث المأساة تاريخيا ، بخلاف حدث الملهاة ، ثم تأتى الشخصيات ، فبطل المأساة أرستقراطى ، وبطل الملهاة من اراذل الناس ، ثم في الحل الفاجع في المأساة ، والباعث على السخرية والضحك في الملهاة .
اذن كانت التراجيديا تستقى موضوعاتها ، وشخصياتها من حياة الآلهة ، والأبطال ، ومن في مستواهم ،بينما كانت الكوميديا القديمة تعالج المشاكل الشعبية ، وتلتقط معظم شخصياتها من الأسواق ، وكأن الفن المسرحى انعكاس للمجتمع المنقسم عندئذ الى طبقتين اجتماعيتين لا ثالث لهما:

هما طبقة النبلاء ، وطبقة العامة من عمال وزراع وأرقاء.

وخلف الرومان اليونانيين ، فتقيدوا بنماذجهم المسرحية ، واتخذوها مثلهم الأعلى ، فلم ينحرفوا عنها ، وعن صورها وقواعدها الاغريقية يمينا أوشمالا ، بل تمسكوا بها تمسكا شديدا .

وجاءت العصور الوسطى ، التي سيطر فيها الدين المسيحى على أوربا، فاختفى المسرح اليوناني والرومانى الوثنى ، وحل محله مسرح دينى كنسى ضعيف ، مثلت عليه مسرحيات هزلية ، قلما تجاوزت حياة القديسين في الكنائس والأديرة .

ومع بداية عصر النهضة عاد المسرح الأوربي الى التراث اليوناني والرومانى القديم ، وذلك لبعثه واحتذائه ،وهجر المسرح الدينى الكنسى في عصر الاحياء والبعث الأوربي.
وانطلق الأوربيون يترجمون المسرح اليوناني والرومانى ، ويحاكون مآسيه وملاهيه بلغاتهم الحديثة . فاختلط في مسرحهم الطراز اليوناني والرومانى بطراز العصور الوسطى .
وفى ظل هذه المحاكاة استمر الأدب المسرحى لديهم ينقسم الى تراجيديا وكوميديا ، وكأن في هذا أيضا انعكاسا للمجتمع المنقسم الى نفس الطبقتين ، طبقة النبلاء ، وطبقة العامة، وذلك مع فارق كبير ، وتطور مهم في النصوص المسرحية ، حيث تطورت التراجيديا والكوميديا الى مسرحيات شخصيات بعيدا عن صراع الآلهة ، ثم انتقل الصراع في المسرحيات من خارج الانسان الى داخله ، فأصبح يجرى داخل شخصية البطل صراع بين العقل والعاطفة ، أو بين الحب والواجب ، وهكذا بين عواطف النفس المختلفة .

وهذا التطور الكبير في الفن المسرحى كان انعكاسا للتطور العام للحياة ، اذ من المعروف أن من أهم خصائص عصر النهضة في أوربا ظهور الفرد وسط المجموع ، بعد أن كان تائها ممحو الشخصية ،ولكن في هذا العصر احتل الفرد مكان الصدارة في المجتمع ، ولذلك تحولت المسرحيات عندهم الى مسرحيات شخصيات ، حتى سمى الأدب الكلاسيكى بالأدب الانسانى.

وكان من أهم مظاهر المسرح في ذلك العصر ، هو استبدالهم لارادة الآلهة المتعددة بحقائق النفس البشرية في المأساة ، بينما كانت المأساة تحتفظ بلغة الشعر الرفيعة ، كانت الملهاة تقترب من لغة الحياة اليومية .
وكذلك تخلصت المسرحية من الأجزاء الغنائية ، التي كانت تنهض بها الجوقة أو المجاميع عند اليونان ، والتي تتخلل الفصول أو الأجراء ، وكانت تصحب بالرقص والموسيقى ،وأصبحت فنا مستقلا بذاته ، وهو ما عرف بفن الأوبرا ، الذى يعنى بالغناء قبل كل شيء ، فأصبحت تعتمد مسرحياتهم على الحوار التمثيلى الخالص ، وبرغم ذلك فان مسرحياتهم ظلت ملتزمة بقانون الوحدات الثلاث ، وأقاموا حاجزا قويا بين فنى المأساة والملهاة ، فالمأساة لتمثيل حياة الطبقة الرفيعة ، وهى حياة كلها جد وجلال ، بينما تمثل الملهاة حياة الشعب ، ولا يصح بحال أن يمزج الكتاب بين النوعين المتباينين ، أو أن تتسرب خيوط من فكاهة الملهاة الى فجيعة المأساة ، التي عنوا بلغتها عناية شديدة ، كما عنوا بنظمها ، فكانوا ينظمونها من الشعر المقفى .

ولكن بمجىء القرن الثامن عشر ظهرت طبقة اجتماعية جديدة ، وهى الطبقة الوسطى بين الشعب وبين النبلاء ، والتي كانت تعرف وقتئذ بالطبقة البرجوازية ،حيث ظهرت في المدن كما يدل اسمها المشتق من

الكلمة الألمانية " بورج " وتعنى " مدينة " ، وكان قوامها من المفكرين ، وأصحاب المهن الحرة ، والصناعات الصغيرة . وذلك في الوقت الذى كان فيه الريف لا يزال منقسما الى نبلاء وعبيد . كل ذلك أعد لتطور الفن المسرحى ، كى يساير هذا الوضع الاجتماعى الجديد ، فتطورت المأساة الى ما سمى بالدراما البرجوازية ، التي تصور حياة هذه الطبقة الاجتماعية الجديدة ، ثم أعيد التفكير في خطأ الفصل بين المأساة والملهاة ، لأن الحياة في نسيجها العام يختلط فيها المفجع بالمضحك ، فتقول : ضحكت حتى البكاء ، وشر الأمور المضحكات ، وعلى الشاعر أن يقدم لنا الحياة كما هي في الواقع ، الذى يتعانق فيه السار والمحزن . وهذا على عكس ما كان يعتقد الكلاسيكيون من تعارض بين الضحك والبكاء .، لأن الانسان ينتقل بينهما في يسر وسهولة ، وخاصة اذا بلغ به الانفعال مبلغا شديدا ، كما هو قائم في مسرح شكسبير مثلا .

ومع قيام الثورة الفرنسية لم يكن الوصل بين الأساة والملهاة هو كل ما ظهر من تطور في الفن المسرحى في القرن التاسع عشر ، لأن الفن المسرحى تطور مع ظهور طبقات العمال ، وظهور الحركة الواقعية ، ومن ثم تحولت المسرحيات مع تحول الطبقة البرجوازية الى طبقة أرستقراطية جديدة مسيطرة ومتحكمة بسطوة المال الى نوعين :

الأول : رومانسى : هارب من الحياة ، باك شاك ، فردى ذاتى .

والثانى: واقعى نقدى : ينتقد الحياة وما فيها من مثالب وعيوب أخلاقية واجتماعية .

وعلى أثر ذلك ، ومع نهاية القرن التاسع عشر ظهرت " الدراما الحديثة" ، والتي تعالج مشاكل المجتمع ، وبخاصة طبقاته الشعبية ، التي لاتعنى بحياة الملوك والنبلاء والأمراء ، وانما تعنى بحياة عامة الشعب وأفراده . ففي الدراما الحديثة صار البطل رجلا عاديا من عامة الناس أو أدناهم،

وفيما قد يغلب طابع الملهاة التي نرى فيها الحياة وننتقدها ، أو طابع المأساة فنشعر بأسى المصير .

وعلى الرغم من أن طابع المأساة أو الملهاة قد يفسر نوع التأثير المسرحى في الجمهور ، وسر نجاح المسرحية لديه ، واهتمامه بها ، فانه قد اختلطت المأساة بالملهاة ، بحيث لم تعد قواعد التفريق بينهما معبرا لنضج الخلق الفني . فالحياة أخلاق وأفكار وشخصيات ذات حركة نفسية ، وسط مجتمعات لا ركود فيها ، لا في سطحها ولا في أعماق مستويات الوعى . ومعنى ذلك أن المسرحية تطورت في العصر الحديث بتأثير من الجمهور المشاهد لها ، وما أصاب الحياة الغربية من تطور وأحداث وفواجع .

ففي نهاية الحرب العالمية الأولى التي أحدثت أزمة في الضمير العالمى ، وعلى اثرها فقد رجال الأدب والفن والفكر ثقتهم في العقل الواعى ، ومدى قدرته على قيادة البشرية في طريق السلامة والسعادة ، ووجدوا منابع القيادة تكمن فيما أسماه " فرويد"ومدرسته ب " منطقة اللاوعى " في العقل البشرى ، وهى المنطقة التي تختفى فيها مكبوتات النفس البشرية وميولها الغريزية ، فتفلت من سيطرة العقل الواعى ، ومع ذلك تسيطر في الخفاء على توجيه السلوك البشرى . وهذا هو الأساس الفلسفى للمذهب " السريانى" مذهب ما فوق الواقع ، أو ما خلف الواقع. ومن ثم كتبت المسرحيات التي تكشف عن دوافع اللاوعى في الانسان.

وقد كان انفجار الثورة " الاشتراكية " في العالم الشرقى ، أي في " روسيا" ، وتمخضها عما أطلق علية ب " الواقعية الاشتراكية " في الأدب والفن ، وهى واقعية متفائلة ، تؤمن بالإنسان وتكشف عن مواطن القوة والخير فيه ، حتى يسترد ثقته في نفسه ، وفى أخيه الانسان ، ويتضامن معه في اطمئنان على بناء الحياة الجديدة . وعن هذه الواقعية المتفائلة كتبت مسرحيات كثيرة ،

وتمخضت الحرب العالمية الثانية عن أزمة ضمير أخرى ، أطاحت في العالم الغربى ، ففقدوا ثقتهم وايمانهم بقواعد الأخلاق والمبادئ الروحية المتوارثة ، ودعت الانسان الى تحكيم عقله في مواقف الحياة المختلفة ، لاتخاذ قراره ، وتحمل مسئولية هذا القرار . وعلى الانسان أن يؤمن بأنه حر مختار ، ومطالب بأن يبت في كل حالة وفق مصالح حياته المرتبطة ارتباطا وثيقا بمصالح مجتمعه . وهذا هو المذهب " الوجودى " الذى أسسه " كيركجارك "الذى لايؤمن بشىء سوى أن الانسان موجود وحر ومختار ، وأنه هو الذى يستطيع أن يحقق من خلال وجوده نفسه وماهيته ، أي المثل الأعلى للإنسان ، بتخلصه من كل المبادئ والقيم الأخلاقية والروحية المتوارثة ، وتحكيم عقله الحر المختار في تحديد السلوك الذى يمليه كل موقف من مواقف الحياة . وعن هذا المذهب صدرت المسرحيات الوجودية التي كتبها سارتر وسيمون دى بوفوار وغيرهما من الوجوديين .

وبرغم هذا التطور . فان المسرحية قد ظلت تحتفظ بقيود شديدة ، سواء من حيث اختيار الموضوع ، أو الشخوص والحوار الذى تدور فيه ، أو من حيث البناء العالم ، وما ينبغي عليه أن ينقسم اليه من عرض وعقدة وحل ، أما العرض فتقدم فيه أشخاص المسرحية ، كما يقدم شبح الحادثة التي ستتضح معالمها فيما بعد وتتعقد ، ويبلغ الصراع الذروة ، ثم الحل . وكل ذلك تربطه روابط وحدة عضوية دقيقة ، تنبع الحادثة وتتطور من مخلالها ، وهى حادثة تساق في قصة درامية على لسان شخوص يدورون في فلكها ، شخوص لا يستقل بعضهم عن بعض ولا عن الحادثة التي ينتظمون فيها انتظام الأجزاء في كل أو بناء كبير .

نشأة الفن المسرحى عند العرب :

لا يقع الباحث في تراثنا العربى على ما يشير الى أن العرب عرفوا الفن المسرحى بمفهومة السليم الا في الربع الأخير من القرن التاسع عشر.
ويذهب بعض الباحثين والدارسين الى أن هناك ظواهر تمثيلية في الأدب العربى القديم ، ولكنها لم تنم ولم تتطور . فقد ذكر الدكتور عمر الدسوقى أن الشيعة كانوا يمثلون مقتل الحسين في قصة تبتدىء بخروجه من المدينة المنورة الى أن قتل في كربلاء .
وكذلك يرى جرجى زيدان أنه كان في زمن المهدى رجل صوفى اشتهر بالتقوى والصلاح ، وكان يخرج كل اثنين وخميس الى مكان خارج بغداد ، ويجتمع حوله الناس ، فيصعد الى مكان مرتفع ، وينادى : ماذا فعل النبيون والصديقون ؟ أليسوا في أعلى عليين ؟ فيقولون : نعم ، ثم يأتي برجل يجلسه بين يديه ، يمثل أبا بكر الصديق ، ويأخذ في اطراء أعماله ، ويأمر به أن يصعد الى أعلى عليين ، وهكذا يفعل في رجل يمثل عمربن الخطاب وعثمان بن عفانوعلى بن أبى طالب ، ثم يؤتى برجل يمثل معاوية بن أبى سفيان ، فيندد بأعماله ويوقفه في الظلمة ، وهكذا يفعل في رجل يمثل يزيد بن معاوية .

وحقيقة الأمر أن التمثيل ظل مجهولا في شعرنا الحديث ، حتى ظهر شوقى فأدخله فيه ، ولم يدخله في أول حياته الأدبية الا محاولة قام بها أثناء بعثته في فرنسا ، ولكنها لم تأخذ شكلها النهائي الا في خاتمة حياته ، وبعد مبايعته أميرا للشعراء ، فأعاد صياغة مسرحية "على بك الكبير"، واقتحم فن التمثيل بالتأليف الراقى .
نعم لم يكن الأدب المسرحى معروفا في مصر العربية ، على النحو

المعروف به لدى أوربا مثلا ، اللهم الا محاورات شعبية ، بدائية الصياغة فطرية المحتوى الفني ، كانت تعقد لها حلقات في الأسواق والميادين ، وفى المحافل العامة والمناسبات الخاصة ، يؤديها هازلون يسمون بالمحبظين أو الجوقة أو أرباب المساخر ، أو بأسماء أخرى كانت لها دلالتها في ذلك الحين .

ويصف أحد الباحثين هذه المقطوعات التمثيلية بأنها بدائية ضعيفة البناء المسرحى، قصيرة الامتداد التصويرى ، تقوم على عرض حوادث جارية لشخصيات مبالغ في رسم خطوطها الكاريكاتيرية ، وتقوم على نكات مبتذلة ، وحركات سريعة خفيفة ، ومن الممكن أن نتمثل بعض ملامحها في التمثيليات المعاصرة التي يعرضها السيرك على القرويين في جمهوريتنا ، أو التي تؤديها بعض فرق الأفراح الشعبية في الريف المصرى .

بيد أننا لايمكن تجاهل هذه البدايات الساذجة عن فنوننا الشعبية لمجرد أنها مجهولة الملامح لنا ، أو لم تخلف نصا شفاهيا أو مدونا يؤيد وجودها ويشفع بتاريخها ودراستها .

لقد نقلنا الفن المسرحى عن أوربا وجاء كاستجابة ضرورية لمطالب حركة البعث القومى والأدبى ، التي حتمت الاتصال بالنهضة الأوربية والتأثر بها، وذلك حين اطلع مثقفونا العارفون باللغة الفرنسية ، واللغة الإنجليزية – وخاصة المنشئين منهم والأدباء- على الفن المسرحى في هاتين اللغتين . وهذا لايضير الأدب العربى القديم ، ولا يقلل من قيمته .

فالعرب الذين استجابوا لحضارات وثقافات الأمم التي سبقتهم ، واغترفوا من علومها وثقافتها وطبها .. ولا سيما الحضارة اليونانية التي تمثلت فيها حضارة الشرق والغرب ، وبالرغم من ذلك فانهم لم يحاولوا أن يقتبسوا المسرح اليوناني ، مع أنه كان في متناول أيديهم .

والفكر اليوناني لم يعرف أمة هضمت حضارته وثقافته في القديم ، وارتبطت به وتماذجت معه كالأمة العربية التي يعود اليها الفضل في الإبقاء على تراث هذا العقل المبدع .

وليس اعراض العرب عن الأدب التمثيلى اليوناني لجهلهم به ، واستصغارهم لشأنه ، اذ ليس من المعقول أنهم لم يروه ، أو لم يقرأوه ، فهذه الهياكل والمعابد اليونانية والرومانية التي لانزال أعمدتها قائمة بين جنبات الأرض أكبر شاهد على أنهم رأوا هذا الفن ، ولكنهم للأسف لم يحاولوا أن يختبروه أو يمارسوه.

ومرجع ذلك الى أن العرب لم يلتفتوا الى هذا الفن الأدبى ، لا تعصبا ولا عنصرية ، ولكن لشيوع الأصالة الفردية والنزعة الذاتية عندهم ، وذلك اذا لاحظنا أن المسرح فن جماعى في أ ساسه ، من ثم أدركنا سبب عزوف العرب القدامى عن نقله .

ويرجع الزعيم مصطفى كامل في مقدمة مسرحيته" فتح الأندلس" سبب ذلك الى انشغال العرب في جاهليتهم بحروبهم وغاراتهم من جهة ، وبأسواقهم الأدبية من جهة أخرى ، كما أنهم في العصر الاسلامى انشغلوا بالقرآن والسنة الشريفة والفتوحات ، ومنابر الخطابة ، ومناقضات الشعراء .

وأما في مدة بنى العباس الذين اهتموا بكل شيء من معارف الأمم الأخرى ، وكان من حق التمثيل أن يستعرب كما استعرب غيره من معارف اليونان ، ولكن أهمله العباسيون والأندلسيون ، مثلما أهملوا الشعر اليوناني استغناء بآداب لغتهم وفنونها .

أضف الى ذلك الحوائل الدينية التي تركز القوة والقدرة والعظمة في اله واحد لا يتعدد ولا يتبدد ، وتشجب الآلهة المتعددة ، وأنصاف الآلهة .

وكذلك الحوائل الاجتماعية والتقاليد الموروثة ، التي تحول دون نجاح هذا الفن ، اذ لايخفى أنه يحتاج الى تصوير شخصيات مختلفة ، ويحتاج الى

مشاركة المرأة ، وتحليل العواطف الإنسانية ،وكل هذا مما لا يسمح به الدين والوضع الاجتماعى، كم أنه لم يؤرخ لهذا الفن مثل غيره من الفنون الأدبية الأخرى ، لأنهم اعتبروه – على ما يبدو- لونا من ألوان التسلية والترفيه لايرقى الى درجة التسجيل والحفظ .

وعندما نزلت الحملة الفرنسية مصر حملت معها المسرح الفرنسي ، وقد شاهدها الشعب المصرى ،وان لم يفهمها ، لأن ما كان يمثل من روايات مثل باللغة الفرنسية فلم يكن له تأثير لدى المصريين . ولكن بات من المسلم به أن مصر قد شاهدت من آثار المسرح الأوربي ما لم يشاهده قطر عربى آخر ، ويعتبر هذا العهد أول احتكات عربى بالتأليف المسرحى الفني.

ويتطور التمثيل المسرحى في عهد الخديوى إسماعيل الذى أنشأ دار الأوبرا ، ومثلت فيها روايات غنائية إيطالية ، ثم أنشأ "يعقوب صنوع" (١٨٣٩-١٩١٢م)- وهو يهودى مصري - مسرحا مثل عليه كثيرا من المسرحيات المترجمة ، وأعجب به المصريون ولقبوه ب " موليير مصر " ، بيد أنه لم يكن يمثل باللغة العربية الفصحى ، انما كان يمثل بالعامية الدارجة ، وبالتالي تخرج تمثيلياته ومسرحه بعيدا عن دائرة أدبنا الحديث.

ثم وفدت الفرق السورية واللبنانية على مصر، وأنشأت لها مسارح في الإسكندرية والقاهرة ، وكانت هذه الفرق تمثل روايات فرنسية مترجمة ، بحيث تلائم الجمهور (النظارة) ، فيتذوقها الجمهور ويجد فيها متاعه ، وكان التمصير يقل ويكثر حسب من يقوم به ، فتستبدل الأسماء بأسماء مصرية ، وقد تستبدل الحوادث نفسها ، ولا مانع أحيانا من استخدام الأسلوب المنمق بالسجع والشعر.

ولم تمض مدة طويلة حتى أخذ المصريون يشاركون مع الفرق السورية واللبنانية في هذا الفن الجديد ، ثم استقلوا وأنشأوا فرقا مختلفة خاصة بهم ، مثل فرقة عبدالله عكاشة ، وفرقة

الشيخ سلامة حجازى ، وفرقة عزيز عيد ، الى أن جاء جورج أبيض من باريس عام ١٩١٠م بعد دراسته لفن التمثيل دراسة متقنة ، فألف فرقة مسرحية عام ١٩١٢م ،وقدم التمثيل وفق قواعد درامية سليمة .

وذلك في الوقت الذى كون فيه بعض الهواة " جمعية أنصار التمثيل " لغرض ارسائه على أصوله الفنية الصحيحة ، ومن هؤلاء الهواة عبد الرحمن رشدى ، وإبراهيم رمزى ، ومحمد تيمور ، ثم يظهر نجيب الريحانى ويوسف وهبى وزكى طليمات ، ليتطور على أيديهم فن المسرح ، وذلك بفضل ظهور توفيق الحكيم الذى أرسى قواعد المسرح النثرى ، مثلما أرسى هذه القواعد شوقى في الشعر.

وما يمكن ملاحظته هو أن التأليف المسرحى بعد الثلاثينيات انحصر عند عدد من الشعراء والكتاب ، ومنهم أحمد شوقى (مصرع كليوباترا – قمبيز – مجنون ليلى – أميرة الأندلس – على بك الكبير – الست هدى) ، وعزيز أباظة قد ألف (قيس ولبن – العباسة – الناصر – شجرة الدر – غروب الأندلس – شهريار – أوراق الخريف – قافلة النور) ، وذلك في المسرح الشعرى . وألف محمود تيمور (ابن الجلاء – حواء الخالدة – صقر قريش – حفلة شاى) ، وألف على أحمد باكثير (سيرة شهرزاد – سر الحاكم بأمر الله – مسمار جحا – مضحكة الخليفة - أوديب – الدنيا فوضى – هاروت وماروت) ، وتوفيق الحكيم الذى أثرى المسرح النثرى ، والذى بدأ حياته بمسرحية (خاتم سليمان) سنة ١٩٢١م ، ومنذ ذلك الحين لم يتوقف عن التأليف في شتى الميادين السياسية والاجتماعية والفكرية ' اذ كتب ما يربو عن مائتى مسرحية ، جمع بعضها في مجلدين هما (مسرح المجتمع ، والمسرح المنوع).

المسرح في ظل سلطة يوليو ١٩٥٢م:

تقدم المسرحية الناجحة طبيعة الأفراد ومقوماتهم النفسية والاجتماعية والإنسانية ، وذلك بفضل ما يتمتع به الأديب الحاذق من خيال بارع يستطيع به محاكاة الواقع .

وتظل المسرحية عالقة بالأذهان لما لها من فسمات واضحة ، اذ لاتمثل الأفراد في ظاهرها الواقعى فحسب ، بل تنفذ أيضا الى أغوارها الإنسانية ، وكأن شخوصها رمز يمتزج فيه الوعى الاجتماعى بالوعى الانسانى امتزاجا يملؤه الكاتب بالفكر العميق والمشاعر الصادقة والمعرفة الكاملة للطبائع البشرية .

ومن ثم تبدو صعوبة المسرحية ، فهى لاتعالج المجتمع معالجة سطحية ، وانما تحاول النفاذ الى أعمق الأسرار البشرية ، النفاذ الى الدخائل المطوية وما يعانيه الانسان من صراع بينه وبين غيره ، أو بينه وبين قوى خفية ، صراع يضطرم في أعماقه ، ولتستمد المسرحية ما شاءت من الواقع ومن حياتنا اليومية ، ولكن لا تبقى عليه في صورته الواقعية الخالصة ، بل لتحوله الى صورة بارعة من صور الإحاطة الباطنية بالحياة الإنسانية .

وقد استشعرت السلطات المصرية بعد ثورة ١٩٥٢م هذا الأثر الفعال للمسرح في حياة المجتمع ، فأولته عناية فائقة ، وقد اتخذته الحكومة وسيلة للدعاية والاعلام ، لبناء الاشتراكية في المجتمع المصرى ، والاتصال المباشر مع الجماهير .

ومن ثم اتبعت السلطات عدة مناهج لترويج المسرح ، وخلق حركة مسرحية تساير الإنجازات الثورية ، والتغيرات الاجتماعية التي واكبت ثورة ١٩٥٢ م، ولانجاح هذه الثورة ، تم تجنيد عدد من المؤلفين والمخرجين والممثلين والنقاد ، وتعبئتهم .

فأخذت الصحافة تعتنى بالعروض المسرحية ، وبدأت تبرز مجلات متخصصة كمجلة المسرح عام ١٩٦٤م ، والتي اختصت بالحركة المسرحية تأليفا ودراسة ونقدا ، وقد ساعد على ذلك بعض المؤسسات التي تقوم بطبع الأعمال المسرحية ونشرها ، كسلسلة (روائع المسرح العالمى) الخاصة بالترجمة والنقد ، وسلسلة (روائع المسرحيات العالمية) ، وغيرها من الصحف والمجلات التي كانت تلاحق الأعمال الفنية الدرامية.

وقد كان من أهداف ثورة يوليو القضاء على الظلم والاستبداد ، وإقامة العدل والمساواهبين أفراد المجتمع ، لذلك دعت الأدباء ليسخروا أنفسهم ومواهبهم في خدمة المجتمع ، وألا يظلوا في أبراجهم العاجية سدنة القيم الجمالية .

لقد أوجدت الثورة روحا جديدة في أدب المسرح ، وتمثلت هذه الروح في الايمان بمجتمع جديد يقوم على قيم جديدة ، لاتسمح لأحد بالتخلف عنها ، بل تدعو الجميع الى المساهمة فيها ، ونحن لا ننكر وجود المسرح قبل الثورة ، ولكنه كان وجودا مبعثرا ، يرتبط بقيام فرقة مسرحية أو أخرى ، فاذا زالت زال المسرح معها ، كما كانت كلها محاولات فردية متناثرة لايمكن أن تتصف بأنها حركة مسرحية ، بيد أنه بمجيء الثورة بدأت الخيوط تتجمع والدائرة تتسع ، ومرجع ذلك الى عناية الدولة بعد الثورة بالمسرح ، ذلك الفن الجماعى الذى يعبر عن روح الشعب في كل زمان ومكان .

اذن كانت الثورة بمثابة نقطة انطلاق للمسرح ، لأنها كانت نقطة انطلاق لروح الشعب المصرى التي ظلت حبيسة فترة من الزمن ، وجاءت الأعمال المسرحية الأصيلة لنعمان عاشور ، ويوسف ادريس ، وألفريد فرج ، وسعد الدين وهبة ، ولطفى الخولى ، وميخائيل رومان ، في صورة رائعة لم تكن عليها قبل الثورة .

وقد أظهرت هذه الأعمال مساوىء العهد القديم ، كما دعت لمبادىء الثورة الستة .

ولقد حاول جمال عبدالناصر إقامة مجتمع اشتراكى ديمقراطى تعاونى ، أي مجتمع متحرر من الاستغلال السياسى ، والاقتصادي والاجتماعى ، بحيث يقوم التطور فيه لصالح الشعب ، وليس التطور لرفع مستوى الأقلية ، كما كان قائما قبل الثورة ، ولعل أبرز ما نجده في الروح الاشتراكية هو أنها تقوم على مبدأ العدالة الاجتماعية والمساواة في جميع مناحى الحياة ، المادية والمعنوية والسياسية بين مختلف أفراد الشعب .

ومن ثم سيطرت الدولة على الاقتصاد الوطنى ، وأقامت القطاع العام الذى تولى الدور الرئيسى في عملية التنمية ، وقضت على الدخول الطفيلية .

ولكن بانتهاء الخمسينيات وبداية الستينيات بدأت الثورة فترة المعاناة والآلام والهزائم والنكسات ، فكما كانت الثورة عملاقة في إنجازاتها كانت عملاقة في أخطائها في الستينيات ، وبدأت الأحقاد تطفو على السطح ، وتفككت الوحدة مع سوريا ، وتأسست التنظيمات الطليعية ، والاتحاد الاشتراكى الذى تحول عن هدفه في دعم مبادئ القومية العربية ، وبلورة الحقوق والواجبات الى أداة مسيطرة على أقوات الناس وأرزاقهم ، ففرضت الحراسات والمصادرات ، والاعتقالت ، زمنعت الأنشطة الخاصة بحجة ضرب الرأسمالية ، واهتزت بنية الاقتصاد الوطنى من جذورها ، وخاصة بعد تورط مصر في حرب اليمن ١٩٦٢ ، ١٩٦٧م، وما نتج عنها من استنزاف للموارد الاقتصادية والبشرية .

وكان لهذا أثره على الشعب ، وأخذت السلطة تضرب بيد من حديد على كل الجبهات، وتنقض على كل تحرك مضاد أو شبه تحرك ، فعاشت مصر في تلك الفترة في حكم أشبه بالحكم الفاشى ، وزج بحزبى اليمين

واليسار سويا في المعتقلات .

وبالرغم من ذلك فان الحركة المسرحية ازدهرت لأن الدولة رأت فيها لعبة لالهاء المفكرين والأدباء والفنانين بعد الهزة العنيفة التحدثت أعقاب الانفصال عن سوريا . كما وجدتها مقياسا لجس اتجاهاتم وآراء هم التي يمكن أن تبرزها نصوصهم المسرحية .

لقد ازدهرت الحركة المسرحية في تلك الفترة ، وتناولت أعمال الكتاب مشاكل العصر الاجتماعية والسياسية ، ولكنها استخدمت شكلا جديدا ، يتمثل في الرمز والاسقاط والتوظيف التاريخى والأسطورى ، مما جعل الكتاب يلجأون الى قراءة الحكايات الشعبية ، والتاريخ المصرى القديم ليستمدوا منه مواضيع مسرحياتهم بعد أن يتناولوها برؤية حديثة ، وذلك برغم قهر الأحداث الجارية والإرهاب الذى ساد المجتمع المصرى ، والإرهاب الذى كان مسيطرا على الفكر ، فقد ظهر من كتاب المسرح الموهوبين عبدالرحمن الشرقاوى ، وتوفيق الحكيم ، وعبدالله الطوخى ، وعلى سالم ، ومحمود دياب ، وبخيت سرور ، وصلاح عبدالصبور .

ولكن بعد وقوع كارثة ١٩٦٧م ، وانكسار الجيش المصرى أمام الصهيونية ، بدأت فترة معاناة مؤلمة لأفراد الشعب بجميع طبفاته ، كما بدأ الانحدار في المسرح لا من حيث الكم الذى يقدم فقط ، بل من حيث القيمة الفنية ، حيث أصبح الاعتماد الكلى قائما على المسرح التجارى الهابط والاقتباس والاثارة الجنسية .فقد أصبح الجو العام عقب الهزيمة مليئا باليأس والسخط والتقوقع على الذات والهروب الى الداخل بعيدا عن الواقع ، وفقد المسرح المصرى دوره الريادى ، وتساقطت أوراقه الجادة ، وخاصة في عهد السادات ، فمن لم يسقط بالموت من الكتاب سقط في حنادس المعتقلات ، أو الهجرة بعيداعن الوطن ، أوحتى الهجرة بالذات عن الواقع.

الشعر التمثيلى :

ارتبط الفن الدرامى منذ بداية نشأته لدى جميع شعوب العالم بالدين من ناحية ، وبالشعر من ناحية أخرى ، ثم انفصل عن الدين بعد فترة لدى بعض الشعوب ، بيد أنه ظل مرتبطا بالشعر رغم كل التطورات البنائية والفنية التي طرأت عليه حتى نهاية القرن الثامن عشر.

وذلك لما للشعر من قدرة على تحريك انفعالات الجماهير ، وتطهير آلامهم المكبوتة ، ولعل مراجعة الأعمال الاغريقية القديمة لايسخولوس وسوفوكليس ويوريبيدس وأريستوفان تشعرنا بذلك .

فلقد استوعب الأقدمون طبيعة المسرح الشعرية ، فلم يقصروا الشعر على التراجيديا ، كأسلوب موائم للغة البطل النبيل في كارثته ، بل انهم كتبوا الملهاة بوزن من أوزان الشعر لبطل من عامة الشعب .

ومع بداية القرن التاسع عشر انتشرت موجة الواقعية ، التي نادى أصحابها بضرورة التخلص من قيود القديم ، والانطلاق بالأدب الى رحاب الحياة المعاشة بالفعل وتصويرها ، وتصوير مشاكل من المجتمع لا من الخيال .

وبما أنهم يصورون الحياة كما هي فلابد اذن أن يعرضوها بلغتها ، التي هي النثر ، لا بلغة مخترعة مثل الشعر ، خاصة وأن النثر كان قد بدأ مرحلة ازدهاره في تلك الفترة ، وأيد معظم الكتاب هذه الفكرة لسهولة النثر عن الشعر ، حتى كاد الفن المسرحى كله يتحول الى النثر فيما عدا بعض النصوص القليلة .

ومنذ أواخر القرن التاسع عشر حل المسرح النثرى محل المسرح الشعرى بعد أن هذب النثر ، وأصبحت الحاجة ملحة لمعالجة المشكلات الاجتماعية

، التي تستدعى انطاق الشخصيات كما تتكلم في حياتها اليومية ، وقد وطد دعائم المسرح النثرى كل من أبسن واسترندبرج وتشيكوف وبرناردشو ، مما عد نكسة للمسرح الشعرى في المسرح الأوربي.

ولكن القرن العشرين شهد ثورة مضادة لحركة الابتعاد بالفن المسرحى عن الشعر ، وبدأ كثيرون من كتاب المسرح في العالم يعودون الى الشعر مرة أخرى ، لكن بأساليب أكثر معاصرة وسلاسة واستيعابا للمضامين الجديدة ، وقد حقق هذه الدعوة التي تنادى بالعودة بالمسرح الى طبيعته الأولى الشعرية التي تحقق بها مولده كل من "ييتس" الأيرلندى و " بريخت " الألماني ، و " لوركا" الأسبانى ، و" اليوت" الانجليزى .

وكتبت مسرحيات أخاذة نبهت الأذهان الى ضرورة المسرح الشعرى ، والى حقيقة أن النثر لايمكن أن يقف مع الشعر على صعيد واحد ، لأنه لا يفجر طاقات مثلما يفجرها الشعر ، أو يوفر مذاقه ، أو يفى بما يحققه من نشاط ، وبما يحركه من أجناس المشاعر المختلفة .

وقد وافق النهوض بالمسرح الشعرى في الغرب حركة احياء الثقافة العربية ، ومحاولة الرقى بالمسرح على وجه التحديد . واذا كانت مصر قد عرفت المسرح العامى بفضل مارون نقاش ، ويعقوب صنوع وتوفيق الحكيم ، فانها لم تعرف الشعر المسرحى في شكله الأدبى مهما تنوعت الأقوال عن ذلك الا عن طريق الشاعر أحمد شوقى ، الذى حاول مواكبة التيارات والاتجاهات العالمية الحديثة من ناحية ، ومن ناحية أخرى أثبت أن اللغة العربية والشعر العربى اللذين لم يعرفا ذلك الفن حتى تلك الآونة قادران على أن ينتجا منه ألوانا لا تقل مستوى عما تنتجه أعرق الشعوب في هذا الدرب .

لقد حاول شوقى عندما أوفده الخديوى إسماعيل لدراسة القانون في باريس ، فتوفر على المسارح الفرنسية أثناء بعثته اليها (١٨٨٧- ١٨٩١م، وذلك

بعد اطلاعه على الفن المسرحى في باريس ودراسته ، وبدأ ينظم مسرحياته الشعرية ، فبدأ بمسرحية (على بك الكبير) عام ١٨٩٣م ، وأرسلها للخديوى الذى تجاهلها حين كان لا يفهم من الشعر الا أن تكون قصيدة مديح تشبع شوقه للعظمة ، ولكن شوقى لم ينشرة مسرحيته هذه في ذلك الوقت ، وتأثرت نفسيته ، وظل منصرفا عن هذا الفن حتى نفى الى اسبانيا أثناء الحرب العالمية الأولى ، ويعود بعد انتهاء الحرب الى مصر ، ولكنه لم يعد الى القصر وحياته الرسمية ، بل عاد مخلصا لفنه الشعرى ، وجمهوره العربى عامة والمصرى خاصة ، فيغنى المصريين عواطفهم الوطنية ، كما يغنى الشعب العربى عواطفه القومية .

وبعد مبايعته أميرا للشعراء عام ١٩٢٧م ، وطلب اليه الادباء والنقاد والشعراء بضرورة أن يتوج ابداعه الشعرى بالتأليف المسرحى ، فأعاد صياغة مسرحية (على بك الكبير)، ومن ثم استجاب شوقى لهذه الدعوة ، واقتحم فن التمثيل بالتأليف الراقى .

انتج شوقى سبع مسرحيات ، ست مأسى منها وملهاة واحدة ، وقد راعى فيها أذواق الجمهور المصرى الخاص ، والجمهور العربى العام ، فثلاث منها تصور العواطف العربية الإسلامية ، هي (مجنون ليلى – عنترة – أميرة الأندلس) ، وثلاث تصور العواطف الوطنية ، هي (مصرع كليوباترا – قمبيز – على بك الكبير) ، أما ملهاة (الست هدى) فقد استمدها من حياتنا الشعبية في القرن التاسع عشر ، حيث تعالج عيبا من عيوب المجتمع العربى في مصر ، وهو تهافت الرجال على الزواج من المرأة الثرية ، وقد زاوج شوقى فيها بين عناصر الضحك والمغزى الخلقى الاجتماعى . وكان اقتحام شوقى لهذا الفن الغربى وتأليفه فيه فتحا جديدا وعملا خطيرا ، لا من حيث انه أدخل هذا الفن لأول مرة في العربية فحسب ، بل أيضا لأنه كان يقاوم به تيار العامية الذى طغى على المسرح المصرى وفتن به الشباب ، لأنه كان يرضى عواطفهم الوطنية

والسياسية على نحو ما هو معروف عن مسرح (كشكش والكسار) ، فجاهد شوقى ضد هذا التيار العامى ، واستطاع أن يصرف الشباب عنه ، بل استطاع أن يفتنه بتمثيلياته الراقية حين مثلت على المسارح فتنة منقطعة النظير.

وجاء بعد رحيل شوقى عام ١٩٣٢م الشاعر عزيز أباظة ، الذى تحول من شاعر غنائى ، تخصص في رثاء زوجته ، وألف ديوانه (أنات حائرة) ، الى شاعر مسرحى يكتب بأسلوب قريب من أسلوب شوقى ، ويعبر عن نفس الصراع الدائر في النفس البشرية ، بين الحب والواجب ، هذا الى جانب ابتعاث الأمجاد العربية والإسلامية ، فيؤلف من النمط الوطنى (شجرة الدر) ، ومن النمط العربى (قيس ولبنى) و (العباسة) و(الناصر صلاح الدين) و (غروب الأندلس) ، ويؤلف من الأساطير (شهريار) و(أوراق الخريف) ، ثم عاد الى التاريخ الاسلامى فاستمد منه مسرحية (قافلة النور) .

وحين فرض الواقع النظر الى مسألة الشكل المسرحى باعتباره القالب التقليدي الملائم للتطريب ، لم يعد يصلح لمواقف المسرح المتعددة ، والذى اختلفت وظيفته .

ومن هنا أرهص الشاعر على أحمد باكثير لذلك ، فترجم مسرحية (روميو وجوليت) في شعر مرسل منطلق لا يتقيد بروى أو بوحدة البيت ، ثم أتبع هذه الترجمة بتأليفه مسرحية شعرية هي (اخناتون ونفرتيتى) التي كتبها وفق تفعيلة قريبة من التوقيع النثرى ، وهى تفعيلة بحر المتدارك . ومن بعده رسخ الشاعر عبد الرحمن الشرقاوى الشكل الجديد ، حين كتب مسرحية (مأساة جميلة) معتمدا على وحدة التفعيلة . دار موضوعها عن فدائى الجزائر ، كما أدار حواراته في حدود هذه التفعيلة الواحدة ، طال الحوار أم قصر ، مشابها بها الحوادث اليومية .

أما الشاعر صلاح عبدالصبور فقد استطاع في حدود الشكل الجديد ، أن يرتفع بالمسرح الشعرى الى مستوى يحقق ما يصبوا اليه الشعراء الأوربيون ، من بعث للدراما الشعرية الحديثة ، حين وفق الى الشعر الخالص في اطار الموضون المعاصر ، متوسلا لذلك بحالة من الشاعرية يضيفها على شخصياته ، رمزية أكانت أم اسطورية ، مما قربها الى عقل الجمهور وتصوره للغتها المجنحة ، وبرغم قلة جمهور مسرحياته ، فانه أرهص بإمكان العودة بالمسرح الى نهج الشعر لأحضان الحياة عامة ، ولغزو مناطق من اللاشعور لا يتوصل اليها النثر .

عناصر البناء الفني :

قد يعتقد البعض أن أهمية المسرحية تنحصر في حكايتها المحكمة ، أو في تصوير نفسية الشخصيات ، أو أنها تكتسب قيمتها الفنية من الفكرة ، أو الأفكار التي تحتوى عليها ، أو حتى من المشاعر المثارة ، بيد أنه برغم اختصاص المسرحية بطابع يغلب عليه ضرب من ضروب الاثارة الفنية ، فان أهميتها تكمن في وحدتها الفنية المتضمنه لهذه النواحى الفنية جميعا بصورة من الصور.

الموضوع والحدث:

ليس كل موضوع صالحا لأن يكون محورا لاحدى المسرحيات ، فالموضوعات الوصفية مثلا تصلح للقصة ، التي تتعدد مناظرها ، ومن ثم لا تصلح للمسرح ، لأن مناظره محدودة ، وهو لا يقدم مناظر بقدر ما يقدم – كما في المأساة – موضوعا متوترا ، قد يستلهمه من الأساطير ، أو من التاريخ، أو من حياة جيله ومشاكله وقضاياه الاجتماعية ، اذ يحتم عليه الموضوع أن يشتمل على صراع عنيف متفجر بالمواقف المتجددة والمفاجآت غير المتوقعة ، لأن من الموضوعات مايشبه الصحراء المقفرة التي لا حياة فيها ولا بعث لها ، ومنها ما يشبه السهل الخصب ، الغنى بالحياة وبالشخوص ذات الانفعالات المتنوعة ، والطبائع المتباينة. وكان أرسطو والكلاسيكيون الفرنسيون يشترطون في المسرحية أن تكون خاضعة لقانون الوحدات الثلاث (الزمان والمكان والحدث) ، أي لاتتجاوز الأحداث التي تعرض على المسرح أربعا وعشرين ساعة في

الحياة ، ولا تتجاوز مكانا واحدا ، أو الأماكن التي يمكن أن يجوز بها الانسان – قديما – أربعا وعشرين ساعة ، بحيث لا تتعدى حدود المدينة الواحدة ، أما وحدة العمل المسرحى (وحدة الحدث) ، فيقصدون به وحدة الموضوع ، ووحدة العقدة .

وقد قضى الرومانتيكيون على وحدتى الزمان والمكان ، وأبقوا على وحدة الحدث . ذلك لأن النقاد اعتبروا تعدد الحدث ، أو تعدد العقد يجلب تعدد الحلول في رتابة ، لايزال عيبا فنيا يوزع مشاعر الجمهور ويشتتهم ، ويضعف قضية المؤلف، كما يوهن الأثر العام للمسرحية .

وتحكى الأحداث موضوع المسرحية عن طريق التكثيل والحوار، وكلما خلت المسرحية من الاستطرادات كلما تحقق هدف الكاتب الذى يسعى اليه ، متبعا في ذلك قانون السببية والمسببية ، أي كل حدث مسبب عما قبله ، وسبب فيما بعده، ولذا تقوى الحكاية وتجتذب الحوادث بعضها البعض ،وتسير سيرا مطردا نحو الأزمة المسماة بالعقدة ، وهى موضوع المسرحية الذى يحاول المؤلف أن يعرضه من خلال الأحداث والتمثيل والطريقة التي يسير فيها ، وغالبا ما يكون الصراع هو عقدة المسرحية ، هذا الصراع قد يكون في داخل الشخص نفسه بين عاطفتين ، أو بين رأيين، كالصراع بين الحب والواجب ، أو الخير والشر ، وقد يكون صراع المرء مع أسرته ، أو مع مجتمعه ، وقد يكون صراع مبدأ مع آخر.

ويعد الصراع أبرز سمات الفن المسرحى ، وينتهى بنهاية المسرحية ، ولابد أن تكون نهايتها منطقية ، لاتخضع للمصادفة ، أو وليدة القضاء والقدر ، والحل يفسر كل غموض ورد بالمسرحية ، وهو في المأساة ينتهى بكارثة ، وفى الملهاة ينتهى نهاية سعيدة.

وكان من أهم نواحى التجديد في المسرحيات الحديثة – فيما يتعلق

بالحدث- أن يستبدل به التعمق في تصوير الحالات النفسية واقعيا ، فتتعدد الشخصيات مطمورة في حالاتها النفسية ، غائضة في الواقع ، مغلولة الإرادة بعجزها عن التخلص من مأساتها . وبدلا من التطور في تقديم الحدث ، يعمق تصوير القطاعات النفسية للشخصيات المترابطة المصير ، كى تشف عن قطاع من العالم الراكد الآسن ، يستثير بحالته المقززة التعجيل بتغييره.

البناء الهندسى للمسرحية:

يأتي بعد اختيار الموضوع طريقة التناول والمعالجة ، فلابد من تخطيط دقيق للفصول وللمناظر ، بحيث تتوازن أجزاء المسرحية ، وبحيث يسلم كل فصل وكل منظر الى أخيه بدون أي نشاز أو اضطراب.

والمسرحية تتألف من فصول أو أجزاء ، ولكل فصل مساحته القليلة ، وكل فصل كبنائها العام له أول ووسط ونهاية ، وهو لا يستقل بنفسه ، فهو حلقة في سلسلة من الحلقات تتابع في التحولات والمفاجآت والجمل المضيئة والحكم البليغة والكلمات المقتضبة ، التي تتعمق بايحاءاتها والماعاتها في أغوار الطبائع ، وأعماق النفوس .

والواقع أن كثيرا من كتاب الدراما لايمانعون من وجود فواصل استراحية ، ولكن في شيء من التردد والفتور ، وكأن تلك الفواصل شر لابد منه .

فالمتفرج يحتاج أثناء وجوده بالمسرح الى فسحة من الوقت كى ينفصل فيها – فيزيائيا ونفسيا – عن متابعة ما يجرى أمامه فوق خشبة المسرح ، ويرخى لأفكاره العنان ، ويتخفف من توتره .

وقد تحتم بعض الوقائع على المؤلف أن تتم في غيبة المتفرج عن أحداث الخشبة ، مثل مناظر الحروب ، ومعارك البحار والأجواء ، ومسابقات

الخيول الرياضية ، ومواقف الاغتصاب الكامل ، ومشاهد الأعمال العنيفة ، وعمليات التعذيب البدنية ، والسفر ، والنمو الجسمى . .... الخ . وغير ذلك من الأفعال والأقوال التي يتضمنها خط الحبكة العام ، ولكنها تسقط أو تحذف في أزمنة الاستراحة ، لأنه يصعب تنفيذها على خشبة المسرح، كما أنها قد تسبب ردود فعل عنيفة تؤثر بالضرر على أعصاب المتفرج ونفسيته . وهذا الحذف المتعمد يفرض على الكاتب المسرحى من ناحية التقنية أن يشير بطريقة غير مباشرة في بداية الفصل اللاحق الى الأحداث المحذوفة ، ويتيح لخيال المتفرج فرصة العمل على تركيب صورتها ، وملء الفراغات بالتفصيلات الضرورية .

وهكذا يمكننا أن نخلص مما تقدم الى أن المسرحية ليست مجرد عدد معين من الفصول التي تقع بينها فواصل استراحية ، هذه الفواصل تتيح للمتفرج فرصة الاسترخاءوالدردشة ، انما هي كل فنى متدامج الأجزاء التي تشكل فيما بينها وحدة عضوية .واذا كانتالفصول الدرامية هي التي تحظى بالهتمام الأول والأخير من المؤلف المسرحى لأنها في نظر أي اعتبار هي الدراما نفسها ، فان للفواصل الاستراحية دورا حيويا ، فهى تبتلع الأحداث غير القابلة للعرض على خشبة المسرح ، والأحداث التي لا يستطيع المؤلف عرضها كلها ، وانما توحى بذلك كله الى خيال المشاهد . كما أن تلك الفواصل تساعد في تحقيق وحدة المسرحية كبناء متكامل في ذاته ، وتعطى فرصة للشخصيات والأحداث كى تتطور وتتنامى ، وتعطى أيضا فرصة أخرى للمتفرج كى ينفصل ولو نفسيا عما يجرى أمامه من أحداث متوترة فيتخفف من انفعالاته ويتأمل فيما حدث ، ويفكر فيما يمكن أن يحدث في الفصل التالى.

الشخصيات :

المسرحية شكل من أشكال الفن ، وهى تعتمد على التشخيص كاعتماد الرسام على الألوان ، والتشخيص عملية انتقاء مع ضبط فكرة أو أفكار فنية ، لذا كان على الكاتب المسرحى أن يصور شخصياته ، ويحدد صفاتها ونوازعها ويوضحها توضيحا تاما ، حتى يكاد يشعرنا بأننا نعرف بعض الشخصيات المسرحية معرفة أفضل من معرفتنا للأشخاص الذين نرتبط بهم في الحياة الواقعية .

والمسرحية هي العمل الأدبى الذى يتطلب بطبيعته تعدد الشخصيات ، ولكل منها وجوده المستقل ، ومبررات الوجود لن تتحقق بعزل كل شخصية عن الأخرى ، فعالم المسرح صورة للعالم الكبير ، لا عزلة فيه ، ولا حياة فنية للمسرحية ما لم تتفاعل الشخصيات ، ومن هذا التفاعل في شتى صوره تتولد بنية المسرحية ، ومن خلاله تنمو الشخصيات مع الحدث ، في حساب فتى محكم ، يبدو من دقة احكامه أنه تلقائى طبيعى . ولا سبيل الى تأليف مسرحية فنية من شخصيات متفقة في ميولها وأفكارها وغاياتها ، فلابد من تصارع نوازع الشخصيات ، وتناقضها ، على ألا يضر هذا التناقض بضرورة تعاونها وتضامنها معا ، حتى يبرر منطقها الحيوى ، وهذا أقوى معنى اجتماعى تنفرد به المسرحية ، ثم القصة في الأجناس الأدبية والفنية .

فكل شخصية من شخصياتها ، في عالمها الصغير ، ذات دلالة حتمية على معنى اجتماعى ونزعة إنسانية . ولابد أن تكون الشخصيات من صميم الواقع ومن ملابساته التي يعيشه الكاتب ، مهما تأثر بالكتاب والآداب الأخرى ، بل ان تأثره ينمى أصالته في هذه الناحية . فالشخصيات المسرحية ليست دمى تتحرك على المسرح انما هي أحياء حقيقية . وينبغى

أن يكون عدد الشخوص محدودا بحيث لا تكثر كثرة تحدث تشويشا على المسرح واضطرابا في سير الحوادث.

فالعمل الدرامى يتوقف على رسم الشخصية وبنائها ، وتحديد أبعادها المختلفة ، ونشاطها داخل اطار العمل الفني . واللافت للنظر في دراسة الشخصية الفنية هو التكوين العام لها ، فبالاضافة الى التركيب النفسى ، والتركيب الجسمى (البيولوجى) والتركيب الاجتماعى ، هناك الاطار المتماسك والمتميز ، فلكل شخصية طريقة في الحديث ، واللباس ، والتفكير ، والعمل ، وما الى ذلك من سلوكيات . وموجز ما يقال في التعرف على الشخصية الأدبية أن لها أبعادا ثلاثة :-

البعد الجسمى ، ويتمثل في الجنس (ذكر أو أنثى) ، وفى صفات الجسم المختلفة ، من طول وقصر ، وبدانة ونحافة ، وعيوب وشذوذ ، .... الخ ، قد ترجع الى عامل وراثى أو أحداث .

ويتمثل البعد الاجتماعى في انتماء الشخصية الى طبقة اجتماعية ، وفى عمل الشخصية ، وفى نوع العمل ، وكذلك في التعليم ، وملابسات العصر وصلتها بتكوين الشخصية ، ثم حياة الأسرة في داخلها ، الحياة الزوجية والمالية والفكرية في صلتها بالشخصية ، ويتبع ذلك الدين والجنسية ، والتيارات السياسية ، والهوايات السائدة في امكان تأثيرها في تكوين الشخصية .أما البعد النفسى فهو ثمرة للبعدين السابقين في الاستعداد والسلوك ، والرغبات والآمال ، والعزيمة ، والفكر ، وكفاية الشخصية بالنسبة لهدفها ، ويتبع ذلك المزاج : من انفعال وهدوء ، ومن انطواء أوانبساط ، وما وراءهما من عقد نفسية محتملة .

وهذه الأبعاد لاقيمة لها الا في اطار القدرة الفنية التي تربطها رباطا وثيقا بنمو الحدث والشخصية ، لتحقيق وحدة العمل الأدبى ، أو وحدة الموقف ، في توتره وغزارة معناه ، ولا استقلال لبعد منها عن البعدين الآخرين في

المسرحية ، فقد تكون سمة من السمات الشخصية ذات أثر بالغ في تكوين أبرز سمات البعدين الآخرين ، وفى انهاء الحدث، كما لا يصح أن تكون هذه الأبعاد مجال شرح مباشر في الحوار ، بل تندمج في مجرى الحدث والحركة بحيث يوحى بها دون تعبير مباشر تظهر فيه ذاتية المؤلف.

الصراع :

الصراع قديم على وجه الأرض ،فمنذ حادث قابيل وهابيل عرفت البشرية هذا اللون من الصراع الخارجي الذى يكون بين الانسان و غيره ،وذلك بخلاف الصراع الداخلى الذى يكون بين الانسان والفكرة أو العاطفة .

ولكن فكرة الصراع في المسرحيات الحديثة ، تمثل صراع الوجود في مختلف مظاهره ، سواء من خلال الوعى الفردى للشخصيات في الجماعات المضطهدة أم من خلال الوعى الجماعى جملة.

الحوار واللغة :

الكلمات هي محور رسائل الفن المسرحى ، بوصفه عملا أدبيا ، متى انتظمت في جمل وعبارات مسرحية ، والجملة في الحوار المسرحى وضعت أصلا لتقال ، لا لتقرأ ، ولهذا كانت للجملة المسرحية خصائصها المحددة بهذه الصفة . ولهذا عنى كتاب المسرح العالميون بطابع صوتى تكتسب به الجمل المسرحية ايقاعا من نوع ما ، تتلاءم طولا وقصرا في موقعها.

وهذا على عكس كاتب القصة بما له من حرية في استخدام الجمل الممتدة بالوصف أو الحديث النفسى من غير حوار ، فالحوار في المسرحية صيغ ليقال ، بينما هو في القصة صيغ ليقرأ . ومن ثم تأتى قوة الحوار المسرحى ، فهو فعل من الأفعال به يزداد المدى النفسى عمقا ، أو الحدث

المسرحى تقدما الى الأمام . فلا ركود في لغة المسرح ، وأخطر ما تتعرض له لغة المسرح أن تكون خطابية ، وذلك حين يشعر الجمهور أن الشخصية لا تتحدث مع غيرها من الشخصيات المسرحية الفنية الأخرى بل مع المتفرجين ، وكأن الكاتب ينسى عمله الفني ، ليعبر عن رأيه مباشرة لجمهوره . وعلى قدر واقعية الشخصيات يكون احكام الحوار ، دون توجه الى مشاهدين ،كما لو كانت الشخصيات تحيا في الواقع ، لا في المسرح ، ومن ثم يقال ان المسرح بين جدران أربعة ، الرابع منها جدار وهمى يفصل بين الممثلين والجمهور.

ومن الأخطاء الفنية في الحوار المسرحى كذلك أن تكون لغته غنائية تهبط الى وصف المشاعر الذاتية للشخصية ، فتفقد القوة الحركية ، لأنها تصبح بمثابة وقف وقطع للحدث ، تنفصل به الشخصية عن زميلاتها في الموقف ، وتفقد الجمل تأثيرها العملى ، أي وظيفاها الدرامية .

فلابد للكاتب المسرحى فيه من درس وتأمل طويل حتى يتقن ما يتطلبه من تركيز شديد ، وكلمات موجزة دقيقة ،لا تفصح عن المعنى بحذافيره ، بل توحى به ايحاءا بساعد على شدة الانفعال ، واثارة العواطف في جمهور المشاهدين . ومعروف أن الكاتب المسرحىلا يتجه الى العقل ، وانما يتجه الى العاطفة يريد أن يثيرها حتى يستولى على مشاعرنا عن طريق الكلمات الموجزة الزاخرة بالتلميح .

ويؤكد الدكتور شوقى ضيفعلى أن تكون لغة المسرح قائمة على الايجاز الشديد ، ومعتمدة على التلميح دون التصريح ، فيقول عن خصائص المسرح : " فهو يقوم على التلخيص وعلى الضيق المسرف ، اذ تشغل المسرحية حيزا محدودا من الزمان والمكان ، وعلى الكاتب المسرحى أن يملأ هذا الحيز بكل ما يريد أن ينفذ اليه من تأثير على النظارة بانفعالات متوترة لا أثر لتراخ فيها . فعمله عمل سريع ، عمل يدور في حوار ،

قوامه السرعة واللمحة الدالة والاشارة من طرف خفى . وما أشبه الكاتب المسرحى بالطائر في شربه فهو يلم الماما سريعا ثم يقفز طائرا ، وكذلك الكاتب المسرحى فأساس عمله وحواره القفز السريع ،اذ يعبر بكلمة أو كلمات قليلة ، فيحيط بفكرة أو برسم شخصية . كلمات استودعت كل ما يمكن من قوة ونفاذ وحيوية ، كلمات يستخدمها على نحو ما يستخدم الرسامون الألوان في لوحاتهم ، وما المسرحية الا لوحة ، كل كلمة فيها كأنها لون يؤكد الصراع لا بين الظلال والأضواء ، ولكن بين القوى المتباينة فيها ، كل كلمة تجاور صاحبتها كما يجاور الظل الضوء ، لتعبر في لمحة خاطفة عن موقف أو دخيلة نفس " .

وبرغم محاكاة لغة المسرح للغتنا العادية ، فانها تختلف عنها ، فهى تلخص وتحشد وتركز ، وكأنها تباين لغتنا ، اذ لاترسل فيها الكلمات ارسالا على نحو ما نصنع في حديثنا العادى لسبب بسيط وهو أن الزمن مبسوط أمامنا في أثناء تحاورنا ، كما أننا ليس لنا غايات فنية ، فكل ما نريده مجرد البيان . أما بيان الكاتب المسرحى ، فهو من نوع خاص ليس أمام صاحبه الا لحظات محدودة ، كى يعبر بلسان شخصياته عن فكرته ، فعليه أن يختار الكلمات الدقيقة الموحية ، فهو فنان مقتصد ، تحمل كلماته كل ما يمكن من ثراء معنوى ، فيثير فينا الخوف والغزع والرحمة اذا ألف مأساة ، ويثير فينا السخرية والفرح والمرح والفكاهة اذا ألف ملهاة .

ان ارتفاع لغة المسرح عن لغة الحياة اليومية ، انما هو الارتفاع القريب الذى لا ينتهى الى استخدام الألفاظ الغريبة أو الوحشية ، لأن الغرابة والوحشية ليستا من صفات التعبير المسرحى ، بل هما من معوقاته ، فالجمهور لا يحمل معه الى المسرح المعاجم اللغوية .

وهذا يجعلنا نطرح مسألة شائكة تتعلق بلغة الحوار : أتكون بالفصحى أم بالعامية ؟. وكانت هذه المسألة قد أثيرت في أدبنا العربى بسبب الفرق الشاسع بين الفصحى والعامية في لغتنا . فنرى الدكتور محمد غنيمى هلال

يقول : فالذى نعارضه كل المعارضة هو أن نحكم على الفصحى بأنها تعجز عن أن تسهم في هذا المجال ، تعللا بأن العامية ثرية بقرائن ألفاظها الحية في الاستخدام اليومى ، أو مراعاة لواقع الحال في حديث الشخصيات التي تتكلم العامية ، وينطقها الكاتب اللغة الفصحى مما يسمونه : واقعية الأداء . ذلك أن الفرق شاسع بين معنى الواقعية الفني وواقعية اللغة . والخلط بينهما لا يصدر الا عن قصور شنيع في فهم الواقعية . فالواقعية يقصد بها واقعية النفس البشرية ، وواقعية الحياة والمجتمع . والكاتب لا يستنطق لسان المقال ، بل يستنطق لسان الحال ، ولابد في عالم الأدب من الاختيار والتعمق لا الاقتصار على نقل الواقع على أنه لا نزاع في أن اللغة الفصحى أقدر وأثرى في تنويع الدلالات ونعميقها من اللغة العامية المحدودة في مفرداتها والمتصلة بالوقائع في حين تعجز عن المعانى العالية والأفكار والخواطر والمشاعر الدقيقة . وفى سبيل ذلك لا يصح أن نراعى التيسير على عامة الجمهور ، بل يجب أن ترقى بامكاناته ، وبخاصة في أدبنا .... ولكن الخطر الفني الحقيقى هو مجافاة المسرحية أو القصة للغة الواقع في المضمون والموقف ، لا في لغة الأداء . فلا ضير أن يحاور صبى أو عامي باللغة الفصحى – على ألا تكون فيها تكلف أو فيهقة – ولكن الضرر كل الضرر أن يجرى الكاتب على لسان الصبى أو العامى آراء فلسفية عميقة لايبررها الواقع ، ولا تتصل بالموقف . على أنه لا ينبغي أن نغفل عن حقيقة أخرى لها خطورتها هنا ، وهى أن ايراد بعض الألفظ العامية أو الأجنبية في التراكيب الفصيحة لا ينال من اللغة الفصحى ، ولا يجعل منها لغة عامية أو أجنبية ، فالألفاظ المفردة لا تخلق لغة ولا تميزها . ذلك أن خاصة اللغة تتمثل في تراكيبها ، وما يتصل بالتراكيب من دلالات موضوعية أو جمالية .

ولعل ما عرضناه من قبل عن خصائص اللغة المسرحية يدل على خطأ

من يدعون الى استخدام العامية في المسرحيات ، وكأنما فاتهم – كما يقول الدكتور شوقى ضيف- أن يعرفوا أن لغة المسرحيات ترتفع دائما عن اللغة الشعبية قليلا أو كثيرا .. ولذلك كان أولى لها أن تتخذ حلتها من الفصحى ، لأنها اللغة الأدبية التي طالما مرنها أدباؤنا على الايجاز السريع ، فهى للمسرح أكثر غنى وخصبا .

الموسيقى :

للشعر في المسرح تاريخ أعرق من تاريخ النثر فيه ، فلم يكن يدور بخلد أرسطو أن المسرحيات تكتب نثرا ، اذ ان جميع المسرحيات اليونانية والرومانية قديما كانت تصاغ من الشعر ، ومن بعدها صاغ الفرنسيون الكلاسيكيون مسرحياتهم بالشعر المقفى . أما شكسبير وأدباء عصره من الانجليز فاختاروا الشعر المرسل المتحرر من القوافى الا أنه شعر ، وهو ان فقد روعة القافية ، فانه لم يفقد روعة النظم ولغته السامية.

ولقد حطمت المذاهب التي تلت الكلاسيكيين هذا الاطار الشعرى وأحلت محله اطارا نثريا ، بيد أنه ظل في المأساة قريبا الى الأسلوب الشعرى الحافل بالايقاع والرنين ، أما في الملهاة فكانت تقترب من روح النثر في انحرافه عن الأخيلة ، وفى استخدامه للكلمات العادية .

وللحق أن كل المسرحيات النثرية – لدى كبار الكتاب – في لغتها طابع شعرى فيه عمق ، وتصوير حى درامى ، وانتقاء بالغ الدقة للعبارات ، بحيث تشف عن المعنى العميق للواقع المألوف . على أن استخدام الشعر في المسرحيات ينبغي أن يحاط بعناية شديدة ، حتى لا تتحول المسرحية الى قطع من الشعر الغنائى الخالص ، مثلما أخذ على شوقى في مآسيه استخدامه أوزان الشعر الغنائى وقوافيه ورواسبه اللفظية والخيالية .

وقد كثر عندنا اليوم من يكتبون مسرحياتهم نثرا ، ومنهم من يكتب

بالفصحى ، ومنهم من يكتب بالعامية . واننا لنأمل أن تسود عندهم الكتابة بالفصحى لما تمتاز به من إمكانات لغوية وموسيقية كثيرة تنبض بالحياة .

بين الرواية والمسرحية :

تتساوى أهمية الرواية مع قيمة المسرحية في محيط الأدب ، فلكل منهما دورها وجلالها وخطرها ، فمن الخطأ أن نقدم احداهما على الأخرى من الوجهة الأدبية الخالصة . انما يمكن القول ان فن المسرحية أكثر صعوبة من فن الرواية ، لأن الكاتب المسرحى يلتوم بعدد كثير من القواعد الفنية ، فهو لايقدم قصة فحسب ، بل يقدم قصة مسرحية معقدة ، يلتزم فيها بالعديد من الضرورات الفنية التي لايلتزم بها ولا يتقيد بها كاتب الرواية ، وهى كالتالى :

أولا : الأسلوب بين التلميح والتفصيل :

يلعب التلميح والايحاء دورا واسعا بسبب ما يقصد اليه الكاتب المسرحى من اثارة الانفعال في الجمهور ، وكذلك يعمد الى الإشارات ، وتقل عنده التفصيلات ، بينما تكثر في القصص والروايات ، بل لعلها احدى سماتها البارزة التي تفرق بينها وبين التمثيل ، ففي الرواية يقال كل شيء بحذافيره ، أما في المسرحية فلابد من ايحاءات في أثناء الحوار وبين الفصول ، تكمل القصة وتستولى على مشاعر الحاضرين ، فتملك عليهم ألبابهم بما يثير من تشوق للمتابعة .

اذن ، أسلوب الرواية أسلوب مطنب ، يمكن أن نرى فيه جوانب متعددة من نفسية الشخصية على لسانها ، أو لسان غيرها من الشخصيات . أما في المسرحية فالأسلوب يجب أن يكون موجزا أشد ما يكون الايجاز ،

فالتصريح المسرف والاسهاب المطنب يعوقان الحركة المسرحية فيه .

ولأن قارىء القصة عنده من الوقت ما يكفيه لكى يلم بكل التفاصيل ، وهى

تدعوه لأن يعرف الحياة ويفهمها ، ولذا تبسطها أمامه بكل شعبها وتفاريعها . وهذا على عكس المتفرج وخاصة في المسرحيات العاطفية ، فانه يحيا ثلاث ساعات في عاصفة من توهج العاطفة وانفعالها ، ولذلك فان التصريح المكشوف يخفف من حدة انفعاله ويؤذيه.

فالايجاز خاصة الكتابة المسرحية ، بينما الاطناب خاصة الكتابة الروائية ، ومن ثم كانت الرواية أقرب الى نفوس الناس ، لأنها تصور لهم حياتهم تصويرا كاملا ، انها لا تصور لهم – كما تصور المسرحية – حوادثها الجسام فحسب ، بل تصورها لهم بحوادثها الجسام وغير الجسام ، فالكل فيها سواء . انها ترجمان الشعوب .

أما المسرحية فأقل شعبية من الرواية ، وبالرغم من ضرورة مطابقتها للحياة ، فانها مكبلة بضرورات كثيرة من شأنها أن تجعل ملامستها للحياة تأتى في المرتبة الثانية بعد الرواية ، اذ تقوم على الانتقاء والاختيار ، كما تركز على اثارة الانفعال بتصوير جزء من الحياة تصويرا سريعا وحاسما . وهذه السرعة وهذا الايجاز لا يجريان في الحياة العادية ، لأن الحياة مبسوطة كالرواية غير محددة بثلاث ساعات . ولكن لايعنى هذا أنها لاتمثل الحياة فهى تبغى ذلك وتنشده ولكنها لا تستطيع أن تحققه على نحو ما تحققه الرواية . فعدسة الكاتب الروائى عدسة قوية تستطيع أن تكبر ما ترصده من حياة الناس أو تصغره ، ولكنها لا تخرج به عن حقيقته الا قليلا جدا ، وقد لا تخرج . أما عدسة الكاتب المسرحى فانها تضغط ما تراه وتنظمه ، بحيث ترفع النظارة الى ذروة الانفعال العاطفى بمشاهد متخيلة تجعلهم يقتنعون اقتناعا تاما بأنها مشاهد من الممكن أن تجرى في الحياة .

ثانيا : قيود المسرح وضروراته :

يعتبر أهم فارق بين الرواية والمسرحية أن الأولى لا تحتاج الى مسرح تستعين به في آدائها ، بينما تفتقر الثانية الى مسرح يبرزها ، فالمسرح مكمل لها ، ولا يمكن أن تنهض بدونه . دون أن يعنى ذلك أن المسرحية لا تكتب قبل أن تمثل ، بل هي تكتب أولا ، ثم تمثل ، ولكن كاتبها يلاحظ انه يقوم بعمل مسرحى ، عمل يسمع بينما يرى ، بل يراه ويسمعه جمهور غفير من النظارة .

فالجمهور مرتكز أساسى في المسرحية ، بينما لا يحدث هذا في الرواية ، حيث يجريها كاتبها على لسان شخص معين ، ومن ثم نقرؤها في أي مكان نشاء ، غير مقيدين بزمان عرض . فليس في الرواية اعتبارات لزمان ولا لمكان ولا لجمهور أو ممثلين ، فهى تقص بأى شكل من الأشكال ، فقد تسرد في شكل مذكرات ،أو يوميات أو اعترافات أو رحلات أو رسائل ، والسارد فيها قد يكون بضمير المتكلم ، أو بضمير المخاطب – وهو خطابى نادر – أو بضمير الغائب ، ومن ثم يتبادل الوصف والسرد ثم الحوار مواقعها من الأحداث .

أما المسرحية فلا تؤدى الا بشكل واحد وفى قالب واحد ، هو قالب الحوار المسرحى الحاد المتوثب الواعى السريع ، فهى مبنية قبل كل شيء على الحوار ، ويقل فيها المونولوج الداخلى أو يمحى امحاء تاما . وكل ذلك من شأنه أن يقيد حركة الكاتب المسرحى ، فهو لا يكتب كيفما يشاء ، بل مقيد باعتبارات كثيرة منها المسرح والجمهور والزمن والحوار . أما الكاتب الروائى فلا يتقيد بشيء خارج عمله ، ومن ثم يطيل في الكتابة الى مئات الصفحات ، فليس هناك زمن يقيده ، بخلاف الكاتب المسرحى فان زمنه

محدود ، لأن الناس لا يستطيعون البقاء في أماكنهم مجتمعين أكثر من ثلاث ساعات ، كما أن الممثلين لا يستطيعون أن يمضوا في عملهم أكثر من ذلك ، ولعله من أجل ذلك قسم الكتاب المسرحيون مسرحياتهم الى فصول تتخللها فترات للاستراحة . ومن أجل ذلك اشترط النقاد في المسرحية أن تكون قصيرة ، ومن ثم لا تطول غالبا الى أكثر من مائة صفحة ، أما الرواية فقد تكون قصيرة ، وقد تكون طويلة طولا مسرفا .

ثالثا : الأحداث :

جعل أرسطو الحدث أهم من سواه في المسرحية ، لأن السعادة والشقاوة للشخصيات مبنيتان فيها على الأحداث ، التي يعرضها المؤلف بالحوار ليحاكى بها ما يجرى في الحياة على نهج خاص . وفى هذه الأحداث والأفعال تنكشف صفات الشخصية . ثم ان هذه الأفعال المحكية بطريق الحوار متتابعة وواضحة التسلسل ، لأنها السبيل الى تطور الشخصيات ، والانتهاء بهم نهاية طبيعية للأحداث ، من سعادة أو شقاء .

ولكن السعادة والشقاء مجال تصويرهما أوسع في الرواية ، اذ لا يعتمد الكاتب فيها على الحوار وحده ، بل يصور كذلك الشخصيات ، وطريقة نظرتهم الى الأحداث ، بما له في الرواية من حرية فنية ، كما يصور رأى كل منهم في سلوك الآخرين ، وصدى الأحداث في الوعى الاجتماعى .

فمن اليسير في الرواية أن ينظر المؤلف الى الحدث الواحد من زوايا مختلفة ، بالقاء أضواء نفسية على جوانبه ، فيتعمق في الكشف عن الأبعاد النفسية ، فالجوانب المهمة في كل شخصية خبيئة وراء المظاهر والأفعال ، ولهذا لا تعتمد الرواية على الأزمة أو العقدة ثم الحل وحدها ، كما رأى أرسطو في المسرحية ، بل على التعمق في الكشف عن جوانب الموقف

من خلال الشخصيات ، وبوساطة الحديث عنهم وتقديمهم .

وتتجلى وحدة المسرحية في وقائعها المرتبطة بالمناظر الدائرة حول حدثها العام ، ووحدة الرواية تتضح في فصولها المتنوعة ، وقد تظهر وحدتها في ترتيب أحداثها ووضوحها ، فتشبه المسرحية من هذه الناحية ، ولكنها قد لا تظهر للقارىء الا حين يشرف عليها في نهاية الرواية ، فيراها في النهاية أنها لم تكن متصلة الحلقات فحسب ، بل انها كانت كلا لا يتجزأ ، دائرا حول الفكرة العامة ، التي مازال المؤلف يتعهدها وينميها ، ويتحرك بها حتى غايتها .

فالمسرحية اذن تقوم على الانتخاب والاختيار ، انتخاب الموضوع واختيار الأحداثوالشخوص التي تفسره . اننا إزاء عرض حاد سريع ، عرض مثير يستفذ الجمهور ، ولذلك تكون المفاجأة عنصرا أساسيا فيه ، بخلاف الرواية التي لا يطلب من كاتبها أن يفاجئنا دائما ، قد تأتى عنده المفاجأة وقد لا تأتى ، فهى ليست شرطا من شروط الرواية ، التي تمتاز باتساع محيطها ، وعدم تقيدها بالتمثيل أو الجمهور . ومع ذلك فالوحدة العضوية ضرورة ملحة في المسرحية والرواية عل حد سواء ، ولكنها تختلف فيهما ، فهى في المسرحية سريعة متحفزة ، أما في الرواية فهى بطيئة مرنة ، تتيح للروائى أن يتصرف فيها ، فاذا الأفكار تتشعب ، واذا الشخوص تتعدد تعددا لا ينهض به المسرح .

رابعا : الانتشار والشعبية :

تسمو الرواية كلما تغلغلت في دراسة الانسان وواقعه ، وأكثرت من عرض دخائله ،ودخائل الحياة . انها تنقل لنا الحياة بأكملها ، بجليلها وتافهها ، وحوادثها الكبيرة والصغيرة ،فكلها مثار اهتمام الروائيين والقصاص ، لأنها جميعا من ذرات الحياة ، والحياة تتألف من الجليل

والحقير ، والكبير والصغير ، لا فرق بين تافه وغير تافه ، فجميعها تتحول في مخيلة القصاص الى أشياء مهمة تثيرنا .

ولعله من أجل ذلك كانت الرواية أكثر شعبية من المسرحية ، فالمسرحية – وخاصة المأساة – فان لها قطاع رفيع من الجمهور ظل طويلا يستمد من الأساطير ومن التاريخ وحياة الملوك والأمراء، ثم هبطت فيما بعد الى حياة الشعوب . أما الرواية فقد نشأت من دائرة الحكايات الشعبية التي تتسامر بها الشعوب ، ثم دخلت في مضمار الفنون الأدبية ، دون أن يخرجها ذلك من دائرة الشعب ، فهى لذلك أقرب الى الشعب ، لأنها منه واليه ، تصور حياته تصويرا دقيقا ، انها تشبه المرآة المستوية الكبيرة التي تدور هنا وهناك لتلتقط وتسجل لا الحياة الظاهرة وحدها ، بل الحياة الباطنة بكل منحنياتها ، ومكوناتها ، أما المسرحية فمنذ مولدها أحيطت بهالة من السمو والرفعة ، كانت شعرا ثم اتخذت من النثر أداة لها ، ومرآتها غير مستوية ، فهى لا تلتقط كل جوانب الحياة ، انما تكتفى بواقعة معينة ، تمد فيها حوارا تبسطه على ألسنة مجموعة قليلة من الشخوص ، لا نراهم الا في بضع ساعات ، وهى رؤية غير تامة على عكس ما نرى شخصيات الرواية .

النـهاية والخواتيم

النـهاية السعيدة للمسرحية:

هي الناتج الأخير في أي مسرحية ، والتي تصل اليه الشخصية التي يتعاطف معها المتفرجون ، وهم يرون في ذلك الناتج الحل الأمثل الذى يسرهم ويرضيهم نفسيا ، وذلك لأنه يتفق مع مواضعاتهم الأخلاقية .

وهنا يأتي التساؤل :

اذا كان تحقبق رضاء الجماهير وسرورهم هدفا طيبا وجميلا ، ألا يكون من الأفضل انهاء جميع المسرحيات بنهايات سعيدة ؟ .

لكن الواقع يقول ان هذا التفضيل ، غالبا ما يناصره المهتمون بما يحققه شباك التذاكر في المسرح من إيرادات مادية فحسب ، أي المنفعة المادية فقط .

أما التجربة المسرحية عبر تاريخها الطويل ، وعصورها السالفة ، فلها رأى في الإجابة عن هذا السؤال ، وهو رأى ذو شطرين :

أولهما يتعلق بحاجة الفن ، وآخرهما يتعلق بحاجة الانسان .

فالمسرحيات التي يمكن أن تحقق نجاحا أدبيا وماديا معا ، هي تلك التي يتمسك فيها الفن بقيمه الخاصة ، ويهتم - في الوقت نفسه – باشباع مطالب الانسان الشعورية .

وتوضيح ذلك : هو أن الفن سواء أكانت المسرحية عنده تنتهى نهاية سعيدة ، أو غير سعيدة ، مفروض عليه أن يحقق كيانه من استخدام أصوله ومواضعاته الخاصة به . ولذا لا يلجأ الفن في كل قضاياه الى الحياة ، كى

تفصل هي فيها وتحدد له كل مساراته ، ومن ذلك بالطبع قضية النهاية في المسرحية .

والحياة سلسلة من الأحداث المتشابكة ، والمتصلة ببعضها على أساس سببى .

وهذه السلسلة تمتد بلا نهاية . نعم لا شيء فيها مقطوعا بنهاية حاسمة ليس لها ما بعدها ، فانفصال الزوجين عن بعضهما ، أو انتصار البطل على غريمه ، أو زواج الفتى من فتاة أحلامه ، أو الحكم على الجانى بالسجن مدى الحياة ، ليست الا نهايات وقتية ومرحلية ، تتولد عنها بدايات لمراحل أخرى .

والموت نفسه ليس نهاية ، وانما هو ميلاد لشىء آخر . فاذا ما أعلنت القبور عن نهاية سكانها الحياتية ، فان هؤلاء السكان قد تجاوزوا عتبة هذا الإعلان وتخطوه الى عالم آخر .

فالحياة – اذن – تنكر الفراغ ، كما تنكر النهاية القاطعة . ومن ثم فان نهاية أية مسرحية يجب أن تكون ذات طبيعة مصنوعة ، متسقة مع ما قبلها ، وآتية من ضرورات الصنعة .

أي ينبغي وضع تخطيط محكم ودقيق للنهاية ، لا طبقا لعوارض الحياة المعاشة ، وانما استجابة لمطالب الفن التي تهدف الى تحقيق التنسيق والتناغم في العملية الإبداعية .

وهذا يعنى أن الفنان الصادق الذى يبدأ عمله ، وفى ذهنه هدف معين ، هو وجوب ألا تكون نهاية هذا العمل ممنطقة ، ومحتملة التصديق فحسب ، بل ويجب أيضا أن يتمم عمله طبقا لقواعد الفن الأكثر صرامة والتزاما عن عوارض الحياة التي يمكن أن يؤدى اتباعها الى خلخلة العمل الفني ، بتدخلها اللامنطقى تحت اسم المصادفات التي تقع فيها .

والدراما فن جماعى واجتماعى ، لايتصل فيه الكاتب بفرد معين أو بشاعر

محدد أو بمشاهد واحد ، وانما هي عمل تجسده مجموعة من الفنانين على خشبة المسرح ، أمام مجموعات من المتفرجين لديها القدرة على الاستجابة .كما تلعب سيكلوجية المتفرج دورا مهما في تنشيط الصراع الدرامى ،وذلك لأن الدراما – غالبا – ما تصور صراعا ناشبا بين إرادة وأخرى ، وبالتالي فانها تعتمد في تحقيق هذا الصراع وتنشيطه على سيكلوجية الجماهير من النظارة ، ورغبتهم شبه الغريزية في التشيع والموالاة . وذلك لأن جمهور المتفرجين يميلون الى التعاطف مع شخصية ضد أخرى ، ويبلغ السرور والسعادة عندهم مداه حين تنتهى المسرحية بانتصار الشخصية التي يتعاطفون معها ، وهزيمة الشخصية الأخى المعتدية .

وهنا يأتي سؤال ملح : هل يحق للمؤلف المسرحى أن يتدخل – شخصيا – في عمليته الإبداعية أثناء الكتابة ، ويأخذ في التحايل ، والتحكم الخفى في خطوات تطورها الطبيعى ، كى يضمن للمسرحية نهاية سعيدة؟ .

ان الإجابة عن هذا السؤال المهم توحى بها تجارب كبار المسرح الغربى خلال تاريخه الطويل ، ويأتي في مقدمتهم شكسبير وموليير .

فمن الملاحظ أن تدخل المؤلف لانهاء مسرحيته نهاية سعيدة تبرره المسرحية الكوميدية وتسمح به ، ولكن لا تقبله المسرحية الجادة ، فالمسرحية الكوميدية لا تمانع أن يفرض مؤلفها نفسه خفية على منطق أحداثها ، ويستمر في تحويرها حتى يدفع بها الى النهاية السعيدة التي لابد وأن ترضى المتفرج أما بالنسبة الى المسرحية الجادة فالأمر مختلف عن ذلك .

لأن الدراما كما قلنا من قبل غالبا ما تقدم صراعا بين قوتين متعارضتين ، ويكون الانسان دائما أحد هاتين القوتين ، أما القوة الأخرى ، فقد تكون الانسان نفسه ، أو انسان آخر ، أو مجتمعه ، أو قدره ، أو عنصر من عناصر الطبيعة .

وبقدر ما يكون الصراع في المسرحية الجادة أكثر حيوية ، وأبلغ أهمية ، بقدر مايزداد إحساس المتفرجين بالرغبة في حسم هذا الصراع حسما عادلا دون تحيز .

وبرغم أن جمهور المتفرجين يتعاطفون مع شخصيات معينة ، فانهم لا يميلون الى أن يتدخل المؤلف لمناصرتها مناصرة لا تستحقها ، وانما يتوقعون أن تتفاعل الأحداث مع بعضها ، طبقا لطبيعتها الديناميكية القائمة ، دون أن يتدخل المؤلف عن عمد كى يلوى الطريق الطبيعى الى نهايتها ، مثلما هو شأنه في المسرحية الكوميدية .

ان هذا الإحساس الذى ينبض بالفطرة في وجدان جماهير المسرح ، والذى يطالب بتحقيق العدالة بقدر يتناسب مع أهمية الصراع وحيويته ، وهذا يمكن أن يتناظر مع أحاسيس مشجعى فريق محترف من فرق كرة القدم – مثلا – فمن المسلم به أن كوكبة المشجعين لفريق معين ، تكون أثناء المباراة مشتعلة حماسة ، وتتمنى أن يفوز الفريق الذى تناصره .

ولكن عندما تقام مباراة – ودية – بين فريقين ،ولا تكون أمام الفريق المنافس للفريق الذى تناصره كوكبة المشجعين أية فرصة للفوز ، فان جمهور المشجعين تشعر بالارتياح إزاء أي قرار – مشكوك في صحته – يصدره الحكم لصالح الفريق الذى تناصره تلك الكوكبة (أي شعور بالميل نحو ما ليس عادلا).

ولكن عندما تقام مباراة للحصول على كأس البطولة ، ويصبح الفوز بها أمرا ضروريا ، فان أي قرار جائر أو خاطئ يصدره الحكم (حتى لو كان في صالح الفريق الذى تناصره الكوكبة) يقابل من الداخل بشىء من عدم الارتياح ، وقلة الرضا .

وهنا – في تلك الحالة – تشعر تلك الكوكبة من الجمهور بأنها لا تستمتع بالمباراة استمتاعا كاملا ، لأن هذا النوع من الاستمتاع غير مستحق الا اذا

توفر للمباراة تحكيما عادلا ، وتكافؤا في الفرص ، فالفوز القائم على تحكيم عادل وصحيح ، أصدق امتاعا من الفوز القائم على تحكيم متعسف ومزيف .

ونقيس على ذلك جمهور المسرحية الجادة . لأن متفرجى المسرح لا بشعرون بالرضا اذا ما شرعت المسرحية التي يشاهدونها الجادة تأخذ طريقها الطبيعى نحو النهاية غير السعيدة ، ثم تصاب بالتواء في مجراها ، كى تنتهى نهاية سعيدة مغصوبة عليها .

بالإضافة الى هذا فان المتفرجين قد يستمتعون بالمسرحية الكوميدية دون أن يصدقوا أحداثها ، أو يقتنعوا بما يجرى فيها ، ولكنهم لا يستمتعون بالمسرحية الجادة استمتاعا كاملا ما لم يصدقوا أحداثها ، ويقتنعوا بما يدور فيها .

وعلى هذا اذا كان ولا بد أن تكون النهاية في المسرحية الجادة ممتعة ومحققة للرضا النفسى ، ينبغي أن تكون متسقة مع أحداثها السابقة ، ومقنعة ودافعة على التصديق .

وهذا يعنى أنها يجب أن تساير حاجة الفن ومنطقه من أجل اشباع حاجة الانسان ومنطقه أيضا .

وهذا الأمر يحيلنا الى استنتاج متناقض ، مؤداه : أنه بينما يجاهد المؤلف الكوميدى وخاصة في الفصل الأخير من مسرحيته ، كى يحقق الرضا الجماهيرى بالتخلى عن قواعد الفن ، ودفع النهاية في هوادة نحو الحل السعيد ، فان مؤلف المسرحية الجادة لا يستطيع أن يحقق هذا الرضا الجماهيرى على نحو صحيح ، الا عن طريق الالتزام بالحقيقة الفنية ودوافعها المنطقية .

وهذه الحقيقة المتناقضة ، غالبا ما تغيب عن أذهان المهتمين بقضية انهاء المسرحية من زاوية ما يحققه شباك التذاكر من إيرادات مادية ، فهم نادرا

ما يدركون أن المسرحية الجادة التي تنتهى بنهاية غير سعيدة ، يمكن أن تحقق نجاحا ماديا أكثر ، اذا ما تم رسم مخططها من البداية وحتى النهاية ، طبقا لمتطلبات الفن ومسراه الطبيعى . وذلك بدلا من ختمها بنهاية سعيدة مغصوبة عليها ، لا تقنع المتفرجين بصدقها .

واذا كان المتفرجون يتوقعون من مشاهدة العرض المسرحى الجاد أن يحصلوا على جرعة من المتعة ، فانهم في الوقت نفسه يكونون أكثر توقعا للحصول على اشباع نفسى ، يتولد من الاقتناع والتصديق .

وليس أدل على ذلك مما طرأ من تغيير وتعديل على نهايتى مسرحيتى وليم شكسبير (الملك لير – وروميو وجولييت) . ففي أوائل القرن الثامن عشر قدمت المسرحيتان على خشبة المسرح الانجليزى ، بعد تغيير نهايتيهما المأساويتين الى نهايتين سعيدتين ، وبالرغم من أن الهدف من هذا التعديل كان يرمى الى إرضاء عواطف الجماهير ، فان المسرحيتين لم تسقطا سقوطا فنيا فحسب ، بل وجماهيريا وماديا في المقام الأول .

المسرح الهزلى (الفارس)

يعتبر الضحك غريزة إنسانية وظاهرة اجتماعية ، كما أن موضوعه هو سلوك الانسان ، وان كان سلوك بعض الحيوانات كالقردة مثلا يثير الضحك ، الا أن هذه الاثارة مرتبطة بتقليد القردة للإنسان . ومن ثم يكاد يكون الانسان هو المخلوق الوحيد المضحك ، كما أنه المخلوق الوحيد الضاحك .

والمسرحية الكوميدية – كجنس أدبى – قد تهدف ضمن ما تهدف اليه الى احداث تطهير داخل النفس البشرية ، مما ينعكس عليها من ظلال القلق واليأس والأسى والإحباط والتشاؤم .

ومن هنا كانت ظاهرة الضحك في الكوميديا – وغيرها منذ قرون طويلة – محل اهتمام الأدباء وعلماء النفس والفلاسفة .

ولما كان التراث الكوميدى الغربى الذى تحت أيدى دارسى الدراما في العصر الحديث ، هو نتاج عصور متخلفة ، وبيئات اجتماعية متباينة ، وأمزجة أدبية متنوعة ، فقد بذلت جهود مضنية لتصنيفه وحصر ألوانه ومسمياته ، وان كان يعيش كله داخل اطار بيت عائلى واحد شعاره الاضحاك ، وأهم هذه التصنيفات :

الكوميديا الراقية – وكوميديا الأمزجة – والكوميديا الدامعة - والسلوكية – والرومانسية – والشخصية – والموسيقية – والهابطة – وكوميديا المواقف – ثم الهزلية أو الفارس .

ولقد اعتادت الأقلام العربية على استخدام كلمة (فارس) farce في معرض الحديث عن هذا النوع الأدبى الأدنى من المسرح الكوميدى .

وبالرغم من محاولة المهتمين بالدراما لصياغة ترجمة لهذا المصطلح الى اللغة العربية ، فان كلمة (فارس) لاتزال – برغم شذوذ رسمها العربى

– أكثر شيوعا ، وأحكم دلالة من كلمة (الهزلية) ، أو (المهزلة) أو (المسخرة) ..... الخ .

ولقد جرت في محيط العاملين في المسرح لفظة اشتقاقية مستجدة تدعى (الفرسكة) أو (يفرسك) اذا ما كانت الروح الغالبة على العرض المسرحى من خصائص الفارس .كما أن لفظ (فارس) farce المستخدمة في أهم اللغات الأوربية الحديثة مشتقة من كلمة لاتينية معناها (يحشو) farcire وهى تدل منذ مولدها على المشاهد المضحكة التي كانت تحشر في بعض العروض التمثيلية الكنسية في العالم الغربى ، ثم استقر معناها الآن في قواميس الدراما ، وكجالات استخدامها ليدل على الشكل الأدنى في تدرج العائلة الكوميدية ، والذى يقابل (الميلودراما) في مركزها المتدنى في تدرج العائلة التراجيدية . والمعروف أن الكوميديا الراقية كشكل درامى تحتل المركز الأسمى في عائلتها ، والذى يقابل مقام التراجيديا . وما أندر ظهور هذين الشكلين الساميين في تاريخ الدراما العالمية ....

وتهدف المسرحية الهزلية أو الفارسية أساسا وقبل كل شيء الى تحقيق الترفيه والتسلية ، واثارة الضحك المنطلق والمتواصل بكل الوسائل المشروعة المعينة على ذلك .

ولما كان الاستمتاع بالضحك أحد مبهجات الانسان ، فقد أصبحت المسرحية الهزلية أكثر الأنواع الكوميدية أفضلية وشعبية .

ولهذا ، فهى لا تهتم بالمضامين الذهنية العقلية أو الرمزية ، أو القضايا الاجتماعية ، وان تركت في بعض الأحيان في نفس المتفرج اثرا باهتا من معنى أو مغزى محدود .

كما أن مؤلفى المسرحيات الهزلية أو الفارسية ليسوا دائما من الدرجة الثانية ، وانما يمكن أن يخوض غمارها وتجربة كتابتها كبار الكتاب

كموليير ، وشكسبير ، وتشيخوف .

ويعتبر نص المسرحية الهزلية - كسطور على الورق- لا يعد كاملا في ذاته ، وانما هو مجرد تخطيطة لفظية مهيأة للتجسيد على خشبة المسرح بالأفعال المرئية والمسموعة ، مثله في ذلك مثل سيناريو الفيلم السينمائى الذى لا يكتمل الا بعناصر تصويره .

فالمتأمل في نص المسرحية الهزلية وهو مسطور على الورق قد يجده في الغالب الأعم هيكلا لفظيا ضامرا ، ومادة متهافتة ، الا أن خيال الممثلين الموهوبين يحول هذا الهيكل الضامر الى كائن بدين ، ينبض بالنشاط والحيوية ، ويثير عواطف الضحك بين المتفرجين ، بل ويقتحم أسوار المتفرج الجاد المتحفظ ، فيدغدغ انفعالاته فيستسلم كغيره من العامة للضحك .

ولهذا كان جوهر المسرحية الهزلية ، هو إضافات الممثلين الأكفاء الذين يتحدثون لغة عالمية ، ألفاظها الحركة المعبرة ، والايماءة الدالة ، حتى لتصبح القصة الممثلة نفسها نوعا من اللغة التي قد تجد المتفرج أينما حلت . ولعل الأدوار الصامتة التي كان يؤديها شارلى شابلن في أفلامه الأولى خير شاهد على ذلك .

وتكون المسرحية الهزلية في العادة كوميدية مواقف ، حيث الاعتماد على المهارة في بناء الحبكة أكثر من العتماد على تصوير الشخصيات .

فبناء الحبكة – في المسرحية الهزلية الجيدة - يتألف أساسا من سلسلة من التعقيدات والحلول التي يبرع المؤلف في نسج خيوطها . ولذا كان من الضرورى أن يكون الفعل نشطا ، والحركة سريعة الإيقاع ، وأن تسود روح المغالاة والمفارقة ، واستغلال كل وسيلة متوقعة أو غير متوقعة لتوليد الضحك مهما كانت غليظة أو خشنة ، ومن هنا كانت المسرحية الهزلية أشبه برحلة سيارة قديمة ، يبدأ موتورها هادئا نسبيا ، ثم سرعان

ما يهدر ويقعقع ، ويأخذ في اصدار الأصوات العالية كلما ازدادت السرعة ، وكثرت منحنيات الطريق ومنخفضاته ، وقبيل نهاية الرحلة بستعد المزتور للتوقف والصمت التام .

والكاتب الهزلى يستغل في العادة فرضا أساسيا واحدا ، ثم يضفره داخل تنويعة من العقبات المبتكرة ، التي تتيح الفرصة للممثل الكوميدى الموهوب ، أن يبرع ويبدع في أدائه ، شرط أن يكون الفرض الهذلى طريفا ، وغير محتمل الوقوع ، وليس قياسيا من الناحية الاجتماعية ، وأن يكون مثيرا للضحك والترقب .

وذلك مثل إصرار الخادم الظريف على الزواج من ابنة الباشا ، أو أن تتحدى فتاة جميلة زميلاتها على الإيقاع برجل عجوز في غرامها فيغير من أسلوب حياته النمطى ، أو رغبة القروى الثرى في شراء كباريه ليعلم راقصاته العفاف والاستقامة ، أو ادعاء المحب معرفة الطب للوصول الى حبيبته المتمارضة ..... الخ .

ولا شك أن الحبكة الهزلية تلك تتطلب من المؤلف المناورة ، وتكون لديه براعة خاصة في الممارسة ، واحساسا عميقا بروح الفن المسرحى ، وبنفسية المتفرج : متى يداعبه ؟ . وأين ؟ . وكيف؟ . وبم ؟ . ولماذا ؟ . وما دمنا قد تطرقنا الى بواعث الاضحاك ، فيجب أن نؤكد هنا على أن نظريات الكوميديا بوجه عام تضم في خضمها نظرية المسرحية الهزلية ، كما أن الحيل الكوميدية – في عمومها – هي نفسها المستخدمة في المسرحية الكوميدية ، ولكن في الهزلية تكون على المستوى الأحط والأكثر بدائية وخشونة .

فالكوميديا الهابطة كما يقول (ثيودور هاتلن) : تستغل مظاهر الانسان الفيزيائية ، ويعتبر جسمه بشهواته ووظائفه المصدر الأول للمادة الكوميدية .

والمواقف الهزلية تعتمد في العادة على الفكاهة المرئية بالبصر ، مثل تقديم انسان كضحية لطبيعته البيولوجية ، لا من الناحية الجنسية فحسب ولكن – أيضا – كضحية لدافع ما أو رغبة ، أو موقف ، مما يجعله مضحكا ، ويكون سببا في أن يفقد توازنه ، وسيطرته على نفسه ، أو على ظروفه .

وعلى هذا فان الشخصيات الهزلية تتحرك في عالم فيزيائى نشط ، وهى خارج نطاق المناخ الصافى للتفكير الذهنى .

ومن بين الوسائل المهمة والحيل المستخدمة في تحقيق الهزل المرئى : العنف البدنى ، ووقوع خلط بين الشخصيات يؤدى الى سوء فهم الموقف .

وأهم شرط يجب توافره في القسوة ، أو العنف المستخدم في المسرحية الهزلية ، هو ألا يسبب إيذاء ، لا للمشاهد ، ولا للممثل ، والا كان الشعور بالايذاء الحقيقى سببا في إضاعة تعاطف المتفرج ، واتلاف المناخ الكوميدى المطلوب تحقيقه ، ولكن عندما يؤكد سياق الأحداث أن الشخصية الواقع عليها العنف تستحق ذلك العقاب والزجر ، بسبب سوء سلوكها الاجتماعى ، فان الموقف الكوميدى يكتسب قوة بوقوع هذا العقاب العادل .

وجميع المسرحيات الهزلية التي وصلتنا لا تخلو من مناظر الضرب ، والعراك ، والمبارزة ، والصفع ، والركل ، والرفس ، والكدم حول العين ، والسقوط ، وقذف التورته في الوجه ..... الخ .

وفضلا عن استغلال العنف الفيزيائى في المسرح الهزلى ، توجد حيلة فكهة ، طالما استخدمت منذ فجر الكوميديا ، وهى بناء الأحداث حول شخصين متشابهين . وهذا التشابه الفيزيائى – الذى يستعان على تحقيقه في المسرح بالأقنعة والأزياء والماكياج – وسيلة فعالة لخلق سوء فهم يؤدى الى الضحك .

ومما لاشك فيه أن السينما المصرية والعالمية لم تنس حظها الكبير في

استخدام هذه الحيلة الكوميدية ، والتي تنتمى اليها حيلة تنكر الشخصية لاخفاء حقيقتها الأصلية ، فتتولد المواقف المضحكة .

ومما يدخل في نطاق المضحكات الكوميدية الفيزيائية ، التشوهات الخلقية ، أو عيوب تكوين الأعضاء الجسمية في الشخصية الضحية المؤداة على خشبة المسرح . فالرأس الكبير ، والأنف الضخم ، والفم الواسع ، والساق العرجاء ، والعين العوراء ، والأقزام ، والأشخاص ذو الطول المفرط ، والأصم ، والأخرس ، والأبله ، وصاحب البشرة الشاذة . جميعها وسائل معروفة لاثارة روح الغبطة والتفكه ، والضحك في المحاكيات الهزلية ، والتي يجب أن تتم على وجهها الصحيح ، والا كان استخدامها السىء في الأداء مدعاة لاثارة الحزن والشفقة ، بل وابتعاث الإحساس بالتقزز والرفض .

ولاشك أنه كلما كان الشعب أكثر تحضرا ، كلما قلت في هزلياته استخدامات العنف ، واستغلال الهزؤ بالعاهات لاستدرار الضحك .

ومن أهم مصادر تركيب الموقف الكوميدى بصفة عامة ممارسة السلوك المختلف ، أو المنحرف عن السلوك المعتاد في المجتمع . لأن الشخص الخارج عن التقاليد الاجتماعية المألوفة التي أصبحت بمثابة القواعد القباسية الثابتة ، يعاقبه المجتمع على هذا الخروج بالسخرية والاستخفاف .

ومن هنا كان التفكه في أصله تأكيدا على إحساس الذات المتفكهة بتفوقها على الآخرين الذين ينتقص قدرهم بسبب مخالفتهم للعرف الجارى .

ومن الأمور الغريبة أن المصلح الاجتماعى المستنير ، والذى يدعو الى تغيير الآراء والسلوكيات التي اصطلح عليها المجتمع ، يكون عرضة للمؤاخذة والاضطهاد ، مثله في ذلك مثل الشخص الأحمق ، أو المجنون ، لأن كليهما يعتبر خارجا أو منحرفا عن مواضعات المجتمع ، التي أوجبت عليه جماعته أن يحرسها ويحافظ عليها .

وكذلك تكون الأضرار البسيطة التي تلحق بالآخرين مثارا للتندر ومبعثا للضحك في الحياة ، وبالتالي توظف في المحاكيات الهزلية ، ولكن على شرط ألا تصل هذه الأضرار المادية أو الأدبية الى حد الايذاء المؤلم .

فسقوط الرجل السمين من فوق حمار هزيل يثير الضحك عند المشاهد ، ولكن اذا تسبب هذا الوقوع في احداث كسر بذراع الرجل – مثلا – هنا يتحول الموقف الكوميدى الساخر الى موقف مأساوى يثير الشفقة والألم .

وكذلك الذى يتعرض لمأذق اجتماعى ، يؤدى الى إحساس بحرج كبير يثير الضحك والتشفى المريح ، ولكن اذا تحول المأذق الى ضائقة عسيرة الحل والايذاء النفسى ، فيكون التأثير عكس ذلك تماما .

واذا كانت التشوهات الخلقية والسلوكيات الخشنة الخارجة على تقاليد المجتمع ، والأضرار البسيطة التي تصيب الآخرين بلا ألم ، مظاهر مادية في المسرحية الهزلية ، فان اللغة تلعب دورا أساسيا في البناء الدرامى العام ، فهى الى جانب وظيفتها المعروفة فانها تقوم بتوليد الطاقة الترفيهية ، وإشاعة روح المرح والانبساط .

وهذه اللغة – الا في حالات قليلة نادرة – لا تتميز بأى خصيصة أدبية رفيعة ، ولكنها تكون اللغة الدارجة المعتادة ، ان لم تكن في مستوى أحط ، ولهذا تستنكرها الأذن النقدية المدربة ، ويعافها الذوق اللغوى السليم .

ومع هذا فان كتابة هذه اللغة تحتاج الى كفاءة خاصة ، لأن حوار المسرحية الهزلية يجب أن يكون متدفقا ووامضا وموحيا ، وقادرا – بشكل حاد وقاطع – على التمييز بين ملامح كل شخصية وأخرى ، وعلى دفع فعل المسرحية الى التطور.

والواقع أن كتابة الحوار الهزلى تبدو للبعض عملا ميسورا ، ولكنها في الحقيقة تتطلب مهارة عملية ، وحسا مسرحيا ناضجا ، وشعورا خاصا بنكهة اللغة الشعبية المستخدمة ، وايقاعاتها ومفرداتها وتراكيبها وامكاناتها

في التورية والدلالات المباشرة .

وتعتبر وسائل المضحكات اللغوية في المسرحية الهزلية كثيرة ، فمن ذلك : النكات ، والقفشات ، والهجاء ، والتعليقات السريعة ، والمفارقات والتوريات ، والمغالطات ، والقافية ، والغمزة ، والتلاعب بالألفاظ ، سواء باكسابها معان جديدة ، أو اختصارها ، أو الإضافة عليها ، أو تبديل مواضعها ، أو تحريفها ، أو اصابتها بعيوب النطق كالتهتهة والابدال .... الخ .

والمسرحية الهزلية تتهم – بسبب استخدامها لكل هذه الوسائل المادية والأدبية السوقية في سبيل استدرار الضحك – بأنها لا أخلاقية .

والحقيقة أن المسرحية الهزلية لا يجب أن تتهم بالمسألة الأخلاقية ومضامينها ، لأنها تستهين استهانة مرحة أحيانا ، أو وقحة أحيانا أخرى بالسلوكيات التقليدية ، ولأنها – قبل كل شيء – تعيش بأفعالها وأقوالها خارج دائرة الحياة الواقعية ، وبناء على اتفاق صامت غير مسموع أو مكتوب ، لكنه معقود بينها وبين المتفرج ، على أن يسلم لها بمعقولية كل ما تقدمه له .

وكذلك اذا كانت المسرحية الهزلية تتضمن – في بعض الأحيان – نقدا لما في المجتمع من مفاسد ، فان هذا النقد يعتبر أمرا ثانويا ، وليس سببا ضروريا لوجودها .

ولهذا تعتبر المسرحيات الهزلية – أولا وقبل كل شيء – وسيلة فنية للترفيه والضحك والبحبحة النفسية .