بهاء طاهر

قصصياً وروائياً

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

إعداد

لانا "محمد خير" مامكغ

المشرف

الأستاذ الدكتور محمود السّمرة

قُدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات درجة الدكتوراه في

اللغة العربية وآدابها

كلية الدراسات العليا

الجامعة الأردنية

تشرين أول ٢٠٠٢

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

نوقشت هذه الرسالة وأجيزت بتاريخ / / ٢٠٠٢م.

أعضاء اللجنة **التوقيع**

١- الأستاذ الدكتور محمود السّمرة، رئيساً ----------
أستاذ النقد والبلاغة

٢- الأستاذ الدكتور محمد بركات أبو علي، عضواً ----------
أستاذ النقد والبلاغة

٣- الدكتور سمير قطامي، عضواً ----------
أستاذ الأدب الحديث

٤- الأستاذ الدكتور محمد حوّر، عضواً ----------
أستاذ الأدب العربي

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الإهداء

إلى ولدي بهاء ...

يا ولدي ... ثمّة شبه بيننا وبين بهاء طاهر وأمّه التي روت له الحكايات حتى صار كاتباً معروفاً.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

في المكان نفسه جلست معي وأنا أدخل عالم رواياته متعبة مجهدة، أتلمّس طريقي كي أجد ضالتي التي طال أمدها، وجلست معك تكابد كتب الثانوية العامة، فكان نجاحك فرحة تحفزني كي أنجز الدراسة، وكلّي أمل أن نضمّ فرحنا في آخر الطريق ثمرة للتعب.

شكر وتقدير

إلى أستاذي الكبير الأستاذ الدكتور محمود السّمرة وافر الشكر والامتنان والعرفان بالفضل الذي غمرتني به منذ سنتي الجامعية الأولى وحتى استكمال هذه الدراسة. كل الإجلال والاحترام لك رائداً ومعلماً وإنساناً.

والشكر والتقدير إلى السادّة الأجلاّء أعضاء لجنة المناقشة سدنة الفكر والعلم والمعرفة. الأستاذ الدكتور محمد بركات أبو علي، والدكتور سمير قطامي، والأستاذ الدكتور محمد حوّر. لتفضّلهم بقبول بمناقشة هذه الرسالة، سائلة الله عز وجلّ أن يمنّ عليّ بالإفادة من علمهم الغزير وتوجيهاتهم الرشيدة.

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
قرار لجنة المناقشة	ب
الإهداء	جـ
الشكر والتقدير	د
قائمة المحتويات	هـ
ملخص باللغة العربية	ز
المقدمة	١
تمهيد	٤
الفصل الأول	
- نشأة التكوين الإبداعي	٨
- البدايات التجربة الأدبية	٢٨
الفصل الثاني	
- شرق النخيل	
- العناصر الفنية	٣٦
- السمات الأسلوبية وعنصر الزمان والمكان	٥٧
- الشخصيات	٥٨
- اللغة والحوار	٦٠
- الخاتمة	٦٥
	٦٦
- قالت ضحى	٥٧
- التحليل	٦٨
- السرد	٩٩
- اللغة والحوار	١٠١
- الشخصيات	١٠٢
- الزمن	١٠٤
- المكان	١٠٥
- خالتي صفية والدير	١١١
- التحليل	١١٣
- العناصر الفنية	١٥٢
- العنوان والمكان	١٥٢

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- اللغة والأسلوب ١٥٧
- السرد ١٦٠
- الحوار ١٦٢
- الزمن ١٦٣
- البناء الفني ١٦٤
- الشخصيات ١٦٥
- الرمز ١٦٦

الفصل الثالث

- الحب في المنفى ١٧٠
- ملخص الرواية ١٧٢
- تحليل العناصر الفنية ١٧٧
- الدائرة الزمنية للرواية ١٨٩
- الزمان-المكان ١٩٠
- الزمان-الإنسان ١٩٢
- الزمان-السياسة ٢٠١
- البعد الجمالي للرواية ٢٠٣
- نهاية الرواية-تحليل ٢٠٦

الفصل الرابع

- القصص القصيرة
- مقدمة ٢١١
- الأب ٢١٢
- المظاهرة ٢١٧
- بجوار أسماك ملونة ٢٢٤
- الخطوبة ٢٢٧
- أنا الملك جئت ٢٣٢
- خاتمة/القصص القصيرة ٢٤٠

خاتمة الدراسة ٢٤٢

قائمة المصادر والمراجع ٢٤٥

الملحق ٢٤٩

ملخص باللغة الإنجليزية ٢٦٠

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ملخّص

بهاء طاهر
قصصيّاً وروائياً

إعداد

لانا "محمد خير" مامكغ

إشراف

الأستاذ الدكتور محمود السّمرة

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية

تسعى هذه الدراسة إلى تقديم "بهاء طاهر" قاصّاً وروائياً عبر الرصد التحليلي لتجربته الأدبية معتمدة تناول أعماله الروائية استناداً إلى تسلسلها الزمني:

شرق النخيل ١٩٨٣، قالت ضحى ١٩٨٥، خالتي صفية والدير ١٩٩١، الحبّ في المنفى ١٩٩٥.

إضافة إلى نماذج من قصصه القصيرة، روعي فيها التسلسل الزمني كذلك في محاولة لمقاربة ملامح التطوّر في مضامينها وتقنياتها الفنية.

الأب١٩٦٤، المظاهرة١٩٦٦، الخطوبة١٩٦٨، بجوار أسماك ملونة١٩٧٠، أنا الملك جئت١٩٨٥.

وقد جاءت هذه الدراسة في تمهيد وأربعة فصول وملحق: الفصل الأول يعرض لنشأة التكوين الإبداعي لدى بهاء طاهر، والمؤثّرات الثقافية والأدبية التي ساهمت في توجيه رؤيته وأدواته التعبيرية، إضافة إلى سيرته الذاتية.

أما الفصل الثاني فيعرض لتحليل رواياته الثلاث الأولى وتتبّع تطوّرها الإبداعي من وجهة نظر نقدية. مع مناقشة للعناصر الفنية لكل منها.

في حين خصّص الفصل الثالث لتحليل رواية "الحبّ في المنفى"، إذ عدّت إضافة نوعية مختلفة لأدب المنفى باتّفاق معظم النقاد. كما أنها مثّلت تتويجاً لتجربته الإبداعية في سياق هذا البحث.

أما الفصل الرابع؛ فقد تناول تجربة بهاء طاهر الأدبية في مجال القصة القصيرة بالتحليل لإبراز سماته الأسلوبية فيها.

واختصت خاتمة البحث بعرض خلاصة تجربة الكاتب الأدبية من حيث المحاور والعناصر والهموم الإنسانية التي توزّعت على أعماله كافّة.

وتم إضافة ملحق لملخّصات أعماله الروائية والأدبية.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

مقدمة:

يندرج هذا البحث في سياق الاهتمام بالرواية العربية عموماً، والمصرية خاصة، من خلال دراسة تحليلية للأعمال الروائية والقصصية لبهاء طاهر، الكاتب الذي لم يأخذ حقّه من البحث والتعريف. مما حوّل هذه الدراسة إلى تحدٍ جميل رغبت في خوضه. ثم ليتبيّن سريعاً أن المهمة لن تكون سهلة بسبب ندرة المراجع التي تبحث في نتاجه الأدبي تحديداً إلا فيما قلّ من بحوث متفرّقة نشرت "عن أعماله في دوريات أدبية محكمة مثل فصول، وإبداع، والثقافة الجديدة. إضافة إلى إشارات غير منصفة في كتب نقدية اتّخذت الطابع الشمولي في تناولها لأدب الستينات وأدبائه. رغم أن بهاء طاهر شهد وعايش تحوّلات المجتمع العربي والمصري تحديداً في عهد ما قبل ثورة يوليو ١٩٥٢ وما بعدها من ملامح الحكم الناصري، إلى أن شهد العهد الساداتي الذي انتهى به إلى الغربة منذ بداية الثمانينات.

ليشهد خلال تلك المراحل التحولات الأيدولوجية من الاشتراكية إلى الرأسمالية وعصر الانفتاح الذي عرف بملاحقة مشهورة للمثقفين؛ حين كان يعمل في الإذاعة المصرية، في البرنامج الثاني في المدة بين عامي ١٩٥٧-١٩٧٥.

فعندما أنشئ أول مجلس لاتحاد الكتاب عام ١٩٧٦، رشّح يوسف السباعي الذي كان وزيراً للثقافة آنذاك ثلاثين عضواً لعضوية المجلس، لينتخب من هؤلاء تسعة وعشرون وبهاء طاهر، مما أثار غضب الوزير الذي كان يرى فيه يسارياً خطيراً. فمنعه من حرية الكلمة لينقله إلى القسم الأوروبي في الإذاعة.

وكان معنى ذلك أن يقبض بهاء طاهر راتبه الشهري بدون عمل. ثم يمنع من الكتابة في الصحف وبالتالي الوقوع في ضائقة مادية خانقة.

ولمّا كان يجيد اللّغات، بحث عن وظيفة مترجم في الهيئات الدولية، وامتحن في كل منظمة ليضطرللارتحال من بلدٍ إلى آخر؛ روما، فينا، نيروبي، باريس، فريتاون، حتى استقر في جنيف من عام ١٩٨١ حتى سن المعاش حين كان قد بلغ الستين من عمره عام ١٩٩٥، لماّ عاد ليستقر في بلده مصر.

ومن اللاّفت أنه لم ينشر شيئاً من إنتاجه الأدبي إلا عام ١٩٨٣، أي بعد سنتين من وفاة السادات. ثم ليتوالى إنتاجه فيحصل على جائزة الدولة التقديرية في الآداب عام ١٩٩٨ في مصر، وجائزة "جوسبي تشري" في إيطاليا عام ١٩٩٣.

وفيما بدا أنه إعادة اكتشاف لمبدع عربي، زاد الإقبال على أعماله ليعاد إصدار مجموعاته في طبعات عديدة؛ إذ صدرت مجموعته القصصية الأولى الخطوبة عام ١٩٩٢ في طبعة ثالثة، ومجموعة "بالأمس حلمت بك" و"أنا الملك جئت" ورواية "شرق النخيل" ورواية

"قالت ضحى" في طبعة ثانية في العام نفسه. في حين صدرت رواية "خالتي صفية والدير" في طبعة رابعة عام ١٩٩٨. ورواية "الحب في المنفى" في طبعة ثانية عام ١٩٩٥.

رغم ذلك كلّه، واجهتني صعوبة بالغة في الحصول على أعماله الأدبية كاملة حتى اضطررت إلى الاستعانة بأحد دور النشر في عمان لاستقدامها من القاهرة. ثم ساهم بعض أساتذتي الأجلاّء في تزويدي ببعض المراجع، فقد زوّدني أستاذي الدكتور إحسان عباّس ببعضها من بيروت. في حين عرّفني الأستاذ الدكتور محمد بركات أبو علي إلى المرحوم الأستاذ د. عبد القادر القطّ خلال زيارة له لقسم اللغة العربية وآدابها في جامعتنا الموقّرة هذه للمشاركة بالمؤتمر العلمي الثاني للقسم في شهر أيار من العام الماضي. وانتهز الفرصة هنا لأطلب من الله تعالى أن ينزل عليه شآبيب رحمته ويتغمدّه بفسيح جنانه، إذ لم يقصّر في مساعدتي، فأرسل لي عبر البريد عدداً من الدراسات والأبحاث التي تناولت النتاج الأدبي لبهاء طاهر بالنقد والتحليل.

كما أتقدّم بالشكر للكاتب نفسه الذي لم يضن عليّ بإرسال بعض المعلومات المفيدة في تناول سيرته الذاتية.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

تقع هذه الدراسة في فصول أربع، مسبوقة بتمهيد أما الفصل الأول فيتعرّض إلى نشأة التكوين الإبداعي لدى بهاء طاهر متضمنة سيرته الذاتية، وآراءه النقدية المختلفة حول علاقة المثقف بالسلطة في إطار ما سماّه بحرية الثقافة وثقافة الحرية، مستنداً في ذلك على مؤلفه أبناء رفاعة. لنصل إلى بدايات تجربته الأدبية.

أما الفصل الثاني، فيتعرّض لتحليل أعماله الروائية الأولى الثلاث تبعاً للتسلسل الزمني لتأليفها؛ شرق النخيل، قالت ضحى، خالتي صفية والدير، مع مقدمة ودراسة مستقلة للعناصر الفنية لكل منها فيما يتصل بالزمان والمكان والشخصيات والسرد واللغة والحوار والرمز.

أما الفصل الثالث، فقد خصّص لرواية "الحب في المنفى" لإجماع معظم النقاد على أنها تشكّل ذروة تجربته الإبداعية في الرواية. وبسبب إثارتها لجدلية أدب المنفى والخلاف الذي دار حول تصنيفها الحقيقي، خاصة وأنها نحت منحى التسجيلية لبعض الأحداث السياسية التاريخية الهامة مثل الغزو الإسرائيلي للبنان ومذابح صبرا وشاتيلا التي وثّق لها بشهادات لشخصيات حقيقية.

الفصل الرابع، خصّص لتحليل نماذج من نتاجه الأدبي في القصصة القصيرة مسبوقاً بتمهيد، فتمّ تناول خمس من تلك القصص بالتحليل تبعاً التسلسل الزمني لتأليفها في محاولة لرصد الاختلافات في المضامين وفي أدوات التعبير الفنية التي حكمت بنيتها. أما القصص فهي بالتتابع؛ "الأب" ١٩٦٤، "المظاهرة" ١٩٦٦، "الخطوبة" ١٩٦٨، "بجوار أسماك ملونة" ١٩٧٠، "أنا الملك جئت" ١٩٨٥.

لينتهي هذا الفصل بخاتمة تلخّص لخصوصية بهاء طاهر الإبداعية في هذا اللون من التأليف.

في خاتمة البحث، أصل إلى قراءة استنتاجية عامة لأهمّ الملامح الفنية الإبداعية التي تفرّد بها بهاء طاهر خلال تجربتته الأدبية من خلال مقاربة االمحاور الرئيسة التي حملتها مضامين أعماله، مع رصد لسماته الأسلوبية العامة التي تجلّت في بنائه لشخصيات أعماله، واستخداماته لعنصري الزمان والمكان. ولغة السرد والحوار. ومساحة الرمز والأسطورة. لأصل إلى خصوصية تجربته الإبداعية من خلال ما انتهى إليه التحليل.

وعزائي أخيراً أني بذلت ما أستطيع من جهد لتقديم هذا الكاتب العربي إلى المتلقي، سواء أكان العادي أو المتخصّص. إذ تجاوزت هذه المحاولة تقديم التحليل النقدي المجرّد إلى محاولة رديفة لاطّلاع المهتمين على طبيعة إنتاجه الأدبي من خلال ما عمّدت إيراده لماسحات من السّرد الروائي والقصصي ضمن التحليل، وذلك في سعي لمساعدة المتلقي عموماً على رصد جماليات النصّ والتعبير التي اتّسم بها أسلوبه الأدبي. وفي حين لم أرد إثقال الهامش بتلك الاقتباسات، فقد أبقيتها في المتن.

آملة أن يواصل غيري من الباحثين التوّاقين لإنصاف المبدع العربي الطريق في مرحلتنا الشائكة هذه التي صار فيها الفن والإبداع أحد أهم أدوات المقاومة والوجود والبقاء والاستمرار.

والله الموفّق،،

تمهيد:

لعلّ من المصادفات غير المتعمّدة أن ينجز هذا البحث مع مرور خمسين عاماً على قيام ثورة ١٩٥٢، بكل ما يرافق هذه الذكرى من طروحات جدلية تعيد قراءة الحدث وتداعياته على الصعد المختلفة، إلا أن ثمة اتفاقاً على أن ما حدث من تغيير في البنية السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية للمجتمع العربي بين عام الثورة وحتى أيلول ١٩٧٠، ذكرى وفاة جمال عبد الناصر، لم يكن انقلاباً عسكرياً منطلقه أزمة حكم، بقدر ما كان تغييراً جذرياً في بنية المجتمع المصري والعربي لتشكّل الثقافة بعداً أساسياً من أبعاد ذلك التغيير. من هنا، أدركت سلطة يوليو من البداية أهمية ربط المثقف بالدولة مستعيدة خبرة "محمد علي" مؤسّسِ الدولةِ المصرية الحديثة في هذا المجال، إلا أن ذلك لم يحل دون ما سمّي في الستينات بأزمة المثقفين، التي كان أحد أسبابها أن "الجيل الذي وصل إلى الحكم وتركّز حول عبد الناصر كان من جيل الأربعينات –الحرس القديم– ومن أصحاب الرؤية التقليدية في الحكم والإدارة"[١]. مما أدى إلى شروع في تحويل المثقف إلى أداة للسلطة السياسية لترويج أفكارها ورؤاها ومباركة جميع ممارساتها.

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

فبدأت بذور الأزمة بالتشكّل لمّا كان ذلك الجيل من المثقفين قد استقبل ثورة الضبّاط الأحرار بالحماسة والترحيب بعدما كان قد شهد في طفولته أو في مطلع شبابه تداعي النظام الملكي الذي كان قد أثقل الشارع المصري بتجاوزاته المتعددة على غير صعيد. لتأتي الثورة بإنجازاتها الوطنية والقومية الباهرة؛ ابتداءً من تأميم قناة السويس، والتصدي للعدوان الثلاثي عام ١٩٥٦، وتحقيق بعض من العدالة الاجتماعية بإعادة توزيع الثروة، وإقرار مجانية التعليم وغيرهِ من الإصلاحات التنموية المختلفة، وانتهاءً بتحطيم التيارات الانعزالية التي كانت تنادي بانتماء مصر أولاً إلى الحضارة الفرعونية أو المتوسطية، ليُعمل بالمقابل على تعزيز عروبة مصر وامتدادها القومي في الوطن العربي.

لكن ذلك الجيل عاد ليصدم إزاء "بروز دور المؤسسة العسكرية والدولة البوليسية"[٢]، وتغييب الحياة الديمقراطية بحلّ مجلس الشعب عام ١٩٥٤. ليشهد الصدام العنيف مع الإخوان

---

[١] محمد بدوي، الرواية الجديدة في مصر–دراسة في التشكيل والأيدولوجيا، المؤسسة الجامعية للدراسة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٣، ص ١٨٠.

[٢] عبد الرحمن أبو عوف، تراجيديا الثورة والقهر في رواية جيل الستينات، فصول، المجلد ١٢، العدد ١، القاهرة، ١٩٩٣، ص ١٦٩.

المسلمين، ومع الماركسيين على السواء في اعتقالات جماعية عام ١٩٥٩. لتبرز فيما بعد "تنظيمات بيروقراطية مرتبطة بالدولة، كالاتّحاد القومي والاتّحاد الاشتراكي"[١]. فغاب بذلك "مبدأ التحرر الذي نادت به الناصرية؛ تحرّر المواطن من أجهزة السلطة وفسادها كمقام أول قبل التحرر من الاستعمار الخارجي، وعدم استبدال تسلّط خارجي بتسلّط داخلي آخر..." [٢].

ومما زاد في حجم الأزمة؛ انقسام المثقفين أنفسهم إلى فئتين؛ فئة انصاعت لرغبة السلطة، فاندغمت في جهازها الإعلامي، لتؤرّخ لها أدبياً حتى وصلت إلى مواقع صنع القرار، مثل "يوسف السباعي"، وفئة أخرى ضمّت اتجاهات فكرية وعقائدية مختلفة، آمنت بروح الثورة وتبنّت توجهاتها القومية، مثل عبد الرحمن الشرقاوي، وصلاح عبد الصبور، وصلاح جاهين، وأحمد عبد المعطي حجازي، ويوسف إدريس وبهاء طاهر وآخرين.

تلك الفئة التي عادت لترصد أخطاء الثورة وعثراتها وتناقضاتها المتمثّلة في الفارق ما بين الشعارات والممارسة. والتي شهدت "بروز البيروقراطية العسكرية ومنح من التحق بخدمتها كل صلاحيات القوة في المجتمع"[٣]، مما أدى إلى اضطراب العلاقة بين أولئك المثقفين والسلطة. فقد برز الإرث الفكري المصري القديم في الانصياع المطلق للحاكم الفرد، وطغيان أسلوب "الحكم البطركي التقليدي الذي يضع الحاكم في موقع الأب المسؤول عن هزائم الأمة وانتصاراتها..." [٤].

ولعلّ ذلك ما يفسّر تنبّؤ جيل الستينات من الأدباء بنكسة حزيران ١٩٦٧، في نتاجاتهم الأدبية المختلفة. ثم ليأتي العهد الساداتي فيشكّل الامتدادَ السياسي للهزيمة في مستوياتها الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، إذ جعل من معاداة الثقافة الحقيقية سياسةً ثابتةً له عبّر عنها بملاحقتهم وسجنهم وفصل بعضهم من عمله، ليأتي الأدبُ مثقلاً بكل تلك المعطيات المتلاحقة

---

[١] محمد بدوي، ص ١٨١.

[٢] محمد جابرالأنصاري، الناصرية بمنظور نقدي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٢. ص ١٢٧.

[٣] محمد بدوي، ص ٢٣١.

[٤] محمد جابر الأنصاري، ص ٢٤٠.

عبر العقود، لتتمّ معظم الأعمال عن "صيحة احتجاج وتمرّد ودعوة إلى التغيير... إذ كان هناك صدعاً في الدولة وصدعاً في الروح!" [١].

من هنا، جاءت هذه الدراسة محاولة لرصد تجليات ذلك الصدع فيما أنتجه "بهاء طاهر" من أعمال قصصيّة وروائية حملت فردية وخصوصية عزّزتها تجربة إنسانية ذاتية وموضوعية قد تكون قد التقت وتقاطعت مع التجارب الأخرى لجيل كتّاب الستينات.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

[١] بهاء طاهر، خالتي صفية والدير، دار الهلال، القاهرة، ١٩٩٠، ص ٢٢.

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الفصل الأول

نشأة التكوين الإبداعي لدى "بهاء طاهر"(*)

بهاء طاهر، قاصّ وروائي مصري من مواليد ١٩٣٥، له من الكتب المنشورة أحد عشر كتاباً: ثلاث مجموعات قصصية هي:

الخطوبة ١٩٧٢

بالأمس حلمت بك ١٩٨٤

أنا الملك جئت ١٩٨٥

إضافة إلى أربع روايات هي:

شرق النخيل ١٩٨٣

قالت ضحى ١٩٨٥

خالتي صفية والديّر ١٩٩١

الحبّ في المنفى ١٩٩٥

وكتابان في مجال الرأي والفكر هما:

١٠ مسرحيات مصريّة ١٩٨٥

أبناء رفاعة، الثقافة والحرية ١٩٩٣

وفي مجال الترجمة كتابان هما:

مسرحية "فاصل غريب" ليوجين أونيل ١٩٧٠

رواية "ساحر الصحراء" لبادلو كويلهو ١٩٩٦

وقد حصل المؤلف على جائزة الدولة التقديرية للآداب في مصر عام ١٩٩٥.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز رسائل الجامعية

نشأة بهاء طاهر وطفولته:

نشأ بهاء طاهر في أسرة كبيرة العدد رقيقة الحال، عمل والده مدرّساً للغة العربيّــة، إذ كان من طلاب الأزهر ثم تخرج من دار العلوم في العشرينات من القرن الماضي. تطلب عمله

(*) تستند مادة هذا الفصل على سيرته الذاتية كما أوردها الكاتب في مقدمة "خالتي صفية والدير". وعلى كتاب أبناء رفاعة:

أ- بهاء طاهر، خالتي صفية والدير، دار الهلال ، القاهرة، ١٩٩١.

ب- بهاء طاهر، أبناء رفاعة، دار الهلال. القاهرة، ١٩٩٣.

التجوال في أنحاء مصر إلى أن استقرت العائلة في الجيزة لتعيش الأزمة المادية الطاحنة التي نتجت عن ظروف الحرب العالمية الثانية.

تعود أصول العائلة إلى الصعيد وإلى قرية الكرنك تحديداً، هذا المكان الذي ظلّ حيّاً نابضاً في وجدان والدة المؤلف رغم مفارقتها له وهي في السادسة عشرة بعد زواجها. إذ كانت تفاصيل الحياة في القرية وتاريخ أسرها والعلاقات بين هذه الأسر وما يحدث لأفرادها الموضوع المفضّل عندها، ساعد على ذلك أنها كانت تملك موهبة غريزية في حكاية القصص رغم أميّتها، وكانت تمارس تلك الهواية باستمرار خاصة عند زيارة الأقارب من الصعيد الذين كانت تتبادل معهم الأخبار والحكايات والمعلومات عمّا يحدث هناك أولاً بأوّل.

يقول بهاء طاهر في هذا الصدد:

"وكانت أحبّ اللحظات إليّ في فترة الطفولة –وفيما بعد الطفولة أيضاً– حين أستمع إليها تحكي هذه القصص باستغراق كامل وبتفاصيل دقيقة وبلغة البلدة وتعبيراتها كأنّها مازالت تعيش في النجع الذي ولدت فيه، لذلك فقد أهديتُ أولَ رواية لي وهي "شرق النخيل" إلى ذكرى أمي... ليس فقط لأن هذه السيدة الأميّة العظيمة استطاعت أن تقود سفينة حياتنا الصعبة، وأن تضمنّا بالحب أنا وإخوتي وتدبّر معيشتنا بأقل القليل من المال حتى أنهينا تعليمنا؛ ولكن لأنني منها أيضاً تعلّمت حبّ الحكايات وحبّ الصعيد..."

بهاء طاهر الإبن الأصغر في عائلة مكوّنة من تسعة من البنات ومن البنين، تعلّم مبادئ القراءة والكتابة في المدارس الإلزامية، وحفظ جزءاً من القرآن الكريم في أحد الكتاتيب في مدينة الجيزة، ليدخل بعدها مدرسة الجيزة الابتدائية.

كانت أولى إطلالة له على عالم القراءة وهو في السنة الابتدائية الثالثة بروايات الجيب ذات الطابع البوليسي:

"لم يكن لدى أيّ منا من النقود ما يكفي لشراء كل هذه الأعمال، وكان تبادل المتاح منها يحلّ المشكلة، ثم إننا كنا نجلس في حلقة الظهيرة في فناء المدرسة ليقصّ كل منا في حماسة على بقية المجموعة ما تيسّر له من القراءة: نقارن بين غباوة "واطسن" وذكاء "هولمز" وننفعل ونحن نقارن بين هذه المغامرة لأرسين لوبين وتلك، وقد يصل الاختلاف في التقييم النقدي بيننا إلى حدّ الشجار والخصام بينما بقية الزملاء يلعبون حولنا في أمان الله، وهكذا ركبنا من سنّ مبكّرة ذلك الداء...

واطّلع بهاء طاهر في تلك السِّن أيضاً على كتاب كليلة ودمنة، والكتب التي تحكي ألف ليلة وليلة بلغة مبسّطة للصغار، وبعض قصص المنفلوطي التي كانت تضمّها مكتبة والده التي كان يغلب عليها الطابع الديني والأدبي.

كما اطّلع على بعض الروايات العالمية الشهيرة من مثل آنا كارنينا، والجريمة والعقاب، ومدام بوفاري:

"لم أكن أفهم هذه الروايات جيداً ولكنّها كانت تحفر شيئاً في نفسي...". وفيما يبدو أن هذه الجهود البسيطة قد أثمرت في صقل الملكات البكر للمؤلف؛ فقد حصل في سنته الابتدائية الرابعة على ما يشبه التكريم حين نال الدرجة النهائية عن قصة-منفلوطية الطابع حزينة- كان قدّمها في امتحان نصف السنة آنذاك، لمّا أمر ناظر المدرسة بإيعاز من مدرس اللغة العربية للمؤلف، بأن تكون القصة موضوع درس إملاء على جميع فصول المدرسة لكي يفيد منها كل التلاميذ.

انتقل بهاء طاهر بعد المدرسة الإلزامية إلى مدرسة السعيدية الثانوية حيث اطّلع في تلك المرحلة على بعض مؤلفات طه حسين وعلى شعر المتنبّي وعلى الموسيقى الكلاسيكية كذلك.

ولعلّ بدايات تشكّل الوعي السياسي عند بهاء طاهر قد ظهرت في تلك المرحلة أيضاً، فقد ضمّت المدرسة السعيدية الثانوية ألواناً من أطياف التوجهات الحزبية آنذاك من وفديين وإخوان مسلمين وشيوعيين من الطلاب، وذلك خلال السنوات القليلة التي سبقت ثورة الضباط الأحرار في مصر، ودرج الطلاب على الخروج في مظاهرات ضد الإنجليز وضد الملك فاروق وحكومات النقراشي وإبراهيم عبد الهادي. ولما جاءت حكومة النحاس باشا، أصبحت المظاهرات تطالبه بإلغاء معاهدة ٣٦ وبالكفاح المسلّح في القناة ضد الإنجليز.

واندغم المدّ القومي مع الهمّ الوطني حنيذاك، فكان الطلاب يخرجون في مظاهرات ضدّ فرنسا بسبب جرائمها في تونس والجزائر، وضدّ إنجلترا من أجل العراق، وضدّ الصهيونية من أجل فلسطين.

دخل بهاء طاهر جامعة القاهرة عام ١٩٥٢، أي في عام الثورة، يقول: "وكم كانت فرحتنا بها! ألم نشارك في صنعها بمظاهراتنا وهتافاتنا ضدّ الملك الفاسد؟ ألم ننزل إلى الشارع من أول دقيقة لكي نحمي بأجسادنا تلك الدبابات القليلة العتيقة التي حاصرت قصر عابدين؛ نحميها من غدر الملك ومن غدر الإنجليز؟

أو لم يكن هؤلاء الضباط شبّاناً مثلنا، لا يكبروننا سوى بسنوات قليلة، وقد خرجوا يضحّون بحياتهم لكي تتحقّق أحلامنا؟

كل ذلك حقّ، ولكن ما أقصر عمر هذه الفرحة! ما أسرع ما انتهى شهر العسل بين الثورة والطلبة! تحقّقت أحلامنا الكبيرة: خرج الملك، وصدر قانون الإصلاح الزراعي لإنهاء الإقطاع، وتمّ تطهير جهاز الحكم من الفاسدين والمرتشين، ولكن بدا من أول لحظة أن الضباط لا يريدون أن يشاركهم في الحكم -بل ولا في الرأي- أحد. وعندما خرجت أول مظاهرة من

جامعة القاهرة تهتف: يسقط حكم البكباشية!" تلقفنا الجنود بالعصى والهراوات مثلما كانوا يفعلون أيام حكومة النقراشي.

ويشير بهاء طاهر –كما ورد سابقًا– إلى الازدواجية التي عانى منها هو وأبناء جيله في مشاعرهم ومواقفهم إزاء تلك الثورة، ففي حين كانوا يؤيّدونها في حربها ضدّ الإنجليز ومن أجل استقلال الوطن والنهوض به، كانوا يعادون ممارساتها الأخرى المتمثّلة في حملات الاعتقال أو جلسات محاكم الثورة الكابوسية.. ليؤكّد على أن الوعي بتلك الازدواجية ومحاولة الخروج منها كان موثّراً رئيسياً في كتاباتهم.

من هذا المنطلق، يناقش بهاء طاهر قضية الثقافة والحرية مستنداً إلى حقائق تاريخية تبرز دور المثقفين المصريين في إحداث النهضة الفكرية التي قادت مصر والمنطقة إلى الخروج من عهود الظلام المتمثلة بالاستعمار العثماني وحملة نابليون ثم الاستعمار الإنجليزي، "حين كان الأدب في قلب قضايا العصر، وكان الأدباء بأقلامهم طليعة الدعوة إلى التغيير والتقدّم، ودفعوا من أجل ذلك ثمناً كبيراً، ولكن رسالتهم كانت تصل في النهاية...".

من هنا يطرح السؤال حول التحدي الحقيقي الذي يواجه مجتمعنا اليوم وهو: هل يريد أن يواصل المسيرة التي بدأها أفضل أبنائه من المثقفين منذ مطلع النهضة؟ هل يريد أن يكتمل بناء الحرية لكي نعيش حياة العصر" إلى غاية ما يستطاع بلوغه لإدراك الحقّ والجمال والجلال في خلق الله جلّ شأنه؟ –مقتبساً الجملة الأخيرة من محمد عبده–.

ولمواجهة صريحة وحقيقية وقاسية ولما آل إليه دور المثقف العربي عموماً والمصري خاصة في مسارات النهضة والتقدم، يعود بهاء طاهر ليذكّر برموز ثقافية وإبداعية وفكرية مختلفة قادت الفكر وشكّلت الوعي الجماهيري في عصور الانحطاط والظلمة، وذلك بانفتاح وبرحابة عقلانية واستنارة سعت إلى تأكيد ذاتية ثقافية مستقلة حين خاضت الصراع ضدّ التغريب وضد التتريك معاً. في الوقت نفسه يرى بأن نهضتنا الحديثة قد بدأت باتصالنا بالغرب الذي تمّ بفضل محمد علي، لا بسب الحملة الفرنسية... إذ إن الثقافة الحديثة رغم تأثّرها بالاتصال بالغرب؛ لم تكن اقتباساً مباشراً منه أو نقلاً حرفياً عنه، بل تبلورت في معظم الأحيان من خلال الصراع مع الغرب، ومن خلال الرفض للكثير من قيمه ومنطلقاته، إذ كان ذلك الاتصال في حقيقته فرصة للمراجعة ولمحاولة تأكيد الذات بالعودة إلى الثوابت الثقافية للذات المصرية، ولإحياء القيم النبيلة في حضارتنا الإسلامية التي طمستها عصور الظلام المملوكية العثمانية.

وفي عودة إلى تجلّيات ذلك النهج يستحضر بهاء طاهر عهد "محمد علي" مؤسّس الدولة المصرية العصرية، وأول حاكم اختاره الشعب بنفسه لأول مرة في ظلّ الحكم العثماني ليمتدّ حكمه أربعين عاماً حقق خلالها استقلالاً فعلياً لمصر من خلال فتح المدارس وإنشاء جيش

وأسطول مصري كبير وإرسال بعثات دارسين إلى أوروبا، هنا يبرز دور "رفاعة الطهطاوي" الساعد الأيمن لمحمد علي الذي أنشأ المدرسة العليا للترجمة والإدارة –دار الألسن لاحقاً–، ثم رأس تحرير أول صحيفة مصرية وهي "الوقائع المصرية"، إضافة إلى تأليفه عدداً كبيراً من الكتب وترجمة أخرى في الطبّ والتمريض والهندسة والإدارة.

ولعلّ فضله الأكبر، كما يرى بهاء طاهر، هو في بعث مفهوم الوطن مقابل مفهوم الأمة الذي رسّخه الاستعمار العثماني دون أن يصون المنطلق الديني السمح له، وكذلك في إنشائه أول مدرسة للحقوق ١٨٦٨ في ظل سياسة قمعيّة تسلطيّة.

وفي حين بطش خلفاء محمد علي باسم الدولة العثمانية، وغرقت مصر في الديون بسبب ممارساتهم، وابتليت مصر بوزراء أوروبيين في حكومتها بحجّة الوفاء بالديون؛ ظلت صورة المثقف ودوره واضحين جليّين فعّالين بظهور شخص محمد عبده، ذاك الأزهري الذي كان مرشداً دينياً للطّلبة المصريين المبعوثين إلى فرنسا. وهو الذي تسلّم الراية من رفاعة الطهطاوي فكرّس فكرة المواطنة أساساً للمساواة.

وهو المثقف الذي أنشأ قاعدة رحبة لفكر سياسي واعٍ حين أنشأ الحزب الوطني المصري الذي ضمّ نصارى ويهوداً فنحى بالسياسة عن الطائفية المغلقة بما يتفق مع مبادئ العقيدة الإسلامية في وحدة الدين الإلهي واحترام إرادة الله في الاختلاف والتعدّد والتنوّع بين أمم الرسالات السماوية. فأرسى بذلك بذور الوحدة القومية الوطنية في مصر من منطلق ديني لا سياسي فقط ممهداً لتأسيس الدولة المدنية العصرية.

ففي حين نادى محمد عبده إلى الحكم الديمقراطي النيابي الذي يقيّد سلطة الحاكم، فقد نقد فكرة الحاكم –الإمام بقوله: "لا سلطة دينية في الإسلام سوى سلطة الموعظة الحسنة والدعوة إلى الخير". والحاكم في هذا المجتمع سواء أكان اسمه سلطاناً أو خليفة هو حاكم مدني من جميع الوجوه و"اختياره وعزله أمران خاضعان لرأي البشر، لا لحقّ يتمتع به هذا الحاكم بحكم الإيمان...".

إذ لم يدعْ الإسلام لأحد بعد الله ورسوله سلطاناً على عقيدة أحد، ولا سيطرة على إيمانه على أنّ الرسول عليه السّلام كان مبلّغاً ومذكّراً، لا مهيمناً ولا مسيطراً... وليس لمسلم مهما علا كعبه في الإسلام على آخر مهما انحطّت منزلته فيه إلا حقّ النصيحة والإرشاد... فليس في الإسلام ما يسمّى عند قوم بالسلطة الدّينية بوجهٍ من الوجوه... ولم يعرف المسلمون في عصر من الأعصر تلك السلطة الدّينية التي كانت للبابا عند الأمم المسيحية".

ويشير بهاء طاهر إلى أن المبادئ والقيم التي يسعى المثقفون لتأصيلها في المجتمع، تبقى محصورة محدّدة في دائرتهما لضيّقة إن لم تبذل مساعٍ مماثلة لنقلها إلى مستوى الوعي الشعبي، من هنا يستعرض دور "عبد الله النّديم" الذي شكّل ما أسماه بمؤسسة إعلامية كاملة إبّان

الثورة العرابية، مستخدماً معارفه ومهاراته في الصحافة والأدب والمسرح وفي الخطابة تحديداً لنقل الأفكار التحرريّة للعامة من خلال لغة مبسّطة كان يشرح فيها للناس أخطار التدخل الأوروبي ومعنى التمثيل النيابي، فقد كان يسمّى الخطابة "جرائد الأفكار" لأنها الوسيلة الوحيدة للتواصل مع الشعب في أجواء سادت فيها الأميّة.

ويتّسق موقف عبد الله النديم مع موقف "محمد عبده" في تكريس مفهوم جديد للوطنية "يكمن في نظرة التسامح إلى أبناء الديانات المختلفة وجمعهم في إطار واحد كما جاء بقلم النديم في صحيفة الأستاذ:

"ليعد المسلم منكم إلى أخيه المسلم تأليفاً للعصبية الدينية، وليرجع الاثنان إلى القبطي واليهودي تأييداً للجامعة الوطنية، وليكن المجموع رجلاً واحداً، يسعى خلف شيء واحد؛ هو حفظ مصر للمصريين".

ويستثمر عبد الله النديم إنجازاته في التواصل مع الشعب في جمع تواقيع أفراده على منشور موحّد صاغه بنفسه وجاء فيه:

جميع الحقوق محفوظة

"لما كان لا ينتظم نظام العالم ولا يقوم قوام الهيئة الاجتماعية إلا بالعدل والحرية حتى يكون كلّ إنسان آمناً على نفسه وماله، حراً في أفكاره وأعماله، مما فيه سعادته وحسن حاله (فإنّ) هذا لا يتأتّى إلا بحكومة شورية عادلة لا تشوبها شوائب الاستبداد ولا تتطرق إليها طوارق الفساد...".

وفي حين كانت حملة النديم على الاستبداد الخديوي التركي، وعلى النفوذ الغربي كذلك فإنه لم يدع إلى الانغلاق بل يرى أن لدى الأوروبيين أموراً يتعيّن أن نفيد منها، ولا يخفى على المطّلع هنا سبب تأثر بهاء طاهر بتجربة النديم، هذا الذي حمل فكراً مستنيراً وروحاً ثورية مثقّفة رسمت طريقاً لحرية الشعب قاعدتها وأساسها أفكار ومواقف تقدميّة لعلها سبقت زمنها، إذ يقول النديم قبل حوالي مئتي عام:

"إن سبب تقدم الأوروبيين هو إطلاق الحرية في نشر أفكارهم بين الأمم لإحياء أفكار العامة باحتكاكها بأفكار العقلاء، وبهذه الواسطة ربّى الكتاب أبناء الأمم وهذّبوهم ونقلوهم من حضيض الجهل والخمول إلى ذروة العلم والظهور". "أما الشرق فقد أخطأ الطريق، فخاف ملوكه من الكتّاب والعقلاء فضغطوا على أفكارهم حتى أماتوها في أذهانهم... ولو قد أطلقوا الحرية لأحيوا الأمم التائهة في القفار".

ودون تأثّر أو انسياق بالأيدولوجيات، وكأنما هو استشراف لعقائد مستقبلية حوّلت مجرى التاريخ، رفع النديم صوته مطالباً بالعدالة الاجتماعية للفلاحين والفقراء ومشاركتهم في الحكم، وذلك حتى أنشئ البرلمان المصري عام ١٨٨٢، وأعلن أول دستور.

ولعلّ في توثيق بهاء طاهر ورصده لتلك المواقف من عبد الله النديم وغيره إشارة غير معلنة إلى حساسية دور المثقف وخطره فيما إذا امتلك سبل التواصل مع الشعب بكل فئاته وبمستوياته كافّة دون الاكتفاء بالتأمّل الفوقي الصامت السّلبي ضمن دائرة ما يسمى بالصفوة أو بالنخبة! ودون انسلاخ بالمقابل عن القيم الأصيلة للمجتمع أو اللهاث وراء الأفكار الوافدة.

يقول بهاء طاهر: وهكذا تبلورت من خلال الثورة –أي الثورة العرابية– منظومة ثقافية جديدة هي في كل جزئياتها نقيض للمنظومة الثقافية الموروثة عن العصر التركي، قوامها حرية المواطنين جميعاً في وطن حرّ. واستطاع المثقفون أن يصلوا بها إلى وجدان الجماهير لأنهم أبرزوها باعتبارها استئنافاً لقيم منسيّة في التراث الإسلامي الذي يوصّل لأبعد آماد الحرية، بما نصّ عليه من نبذ السلطة الدينية، ومن حرية العقيدة، والمساواة بين الجميع".

في عام ١٨٨٢، أي في العام نفسه، وأدَ السلطان العثماني الثورة، وانتهى الأمر باحتلال الإنجليز لمصر، فحلّ البرلمان، وألغي الدستور على يد "كرومر" الذي حكم مصر ثلاثين عاماً أغلق خلالها معظم المدارس ومنع تدريس التاريخ الوطني وفرض على الطلبة دراسة التاريخ الروماني وتطور الدستور البريطاني بدلاً منه.

"لم يخف كرومر في أي وقت تعصبه الديني ونظرته المتعالية للشعب المصري. ولكن هل يوجد شعب مصري أصلاً؟ ينكر كرومر ذلك ويرى أن مصر إن هي إلا تجمّع لخليط من الأجناس يضمّ العرب والأتراك والأوروبيين. والعرب منهم المسلمون ومنهم الأقباط، ولكن الأقباط المصريين مثلهم مثل المسلمين في نظر كرومر، كل الفرق بينهما أن أولهما يذهب إلى مسجد وثانيهما يذهب إلى كنيسة!".

يستحضر بهاء طاهر ذاك الموقف لمستعمر أجنبي التقت رؤيته مع رؤية المستعمر التركي في عدم أهلية مصر العربية لبناء دولة حرة مستقلة، حين عبّر عن ذلك بقوله: "إن الأمة التي ظلّت مستعبدة أمداً طويلاً تتوق بالغريزة إلى قبضة حاكم قوي لا إلى نظام دستوري متساهل".

كرومر هذا، قاده تعصّبه الدّيني وسياسة "فرّق تسد" إلى التشكّي مما اعتبره سلبية الأقباط المصريين الذين رفضوا التعاون معه في إقامة إيالة إنجليزية في مصر بعد أن كانت إيالة عثمانية.

هل يريد بهاء طاهر طرح السؤال الأشد خطورة وإيلاماً حول ما يحدث لمصر هذه الأيام بداعي التعصّب الديني من أبنائها أنفسهم وأعمال الإرهاب والتخريب والتدمير وتأجيج بذور الفرقة الطائفية بين أبناء شعب واحد، أيريد أن يقول إنهم يلتقون مع كرومر، ويترجمون حلماً له لم ير النور آنذاك؟

مهما يكن، يواصل المثقفون مسيرتهم رغم الانتكاسات، و"يتحتّم عليهم أن يبدأوا مرة أخرى من الصفر، وكان من المستحيل أن يتّجهوا إلى التحرير السياسي مباشرة في ظلّ "القبضة القوية" للمحتل، فانصرفوا إلى التحرير الاجتماعي: واصل محمد عبده بعد عودته من منفاه جهوده للكشف عن المضمون التقدمي للدين الإسلامي ومطابقته لروح العصر وكل عصر بما أعطاه من مكانة كبرى للعقل والاجتهاد في شؤون الحياة... واتّجه عبد الله النذيم بعد عودته من اختفائه الأسطوري الذي دام تسع سنوات إلى الدعوة إلى التعلم بالجهود الذاتية لمقاومة سياسة الاستعمار في إلغاء عقل الأمة...

بمعنى آخر، يشير بهاء طاهر إلى إلزامية أن تتغيّر أدوات المثقف وتتبدّل في التعبير عن رسالته التقدمية وذلك تبعاً للظروف والمحدّدات.

إذ كان من تجليّات التحرير الاجتماعي ظهور "قاسم أمين" تلميذ محمد عبده، والذي وإن ارتبط اسمه بقضية تحرير المرأة والدعوة إلى تعليمها، فلا ينفي ذلك أنه كان صاحب فكرة إنشاء أول جامعة مصرية بأموال الشعب وتبرّعاته. فكان له ذلك وإن جاء متأخراً بعد وفاته لتنشأ هذه الجامعة عام ١٩٠٨.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وفي ظهور جيل جديد من المثقفين مثل مصطفى كامل وسعد زغلول اللّذين واصلا النهج السياسي السابق مشفوعين بشعر شوقي وحافظ، وموسيقى وغناء سيد درويش، في ظهور ذاك الجيل هُيأت الظروف لثورة ١٩١٩ الكبرى. لتتجسَّد ملامح ما يسمّيه بهاء طاهر "بالحلم "المصري" الذي سعى المثقفون المصريون إلى تحقيقه منذ رفاعة الطهطاوي وحتى اليوم، وملامح هذا الحلم هي الولاء لوطن محدّد كبديل عن الولاء لمفهوم مجرّد، أي مفهوم الأمّة بأصدائه الدينيّة التي اقترنت بالاستبداد، وقد اتّسع مفهوم الوطن بعد حرب فلسطين وخلال الثورة الناصرية ليصبح هو الوطن العربي بأكمله، ولكن دون أن يقترن هذا المفهوم في أية لحظة بفكرة الدولة الدينيّة. ثم وحدة عناصر الأمة مقابل مفاهيم العنصرية الطائفية التي كان يرسّخها الاستعماران التركي والغربي معاً، والحرية السياسية التي تتمثّل في الديمقراطية البرلمانية، والعدل الاجتماعي مقابل انفراد الأقلّية بالثروة والسلطة، وحرية المرأة ومساواتها بالرجل، والحفاظ على الذاتية الثقافية بحيث لا تذوب مصر في الشرق أو الغرب".

بعد ذلك كلّه، يطرح بهاء طاهر السؤال: ما الذي حدث بحيث أصبحت الثقافة الجديدة التي غيّرت وجه الحياة في مصر، في موقف الدفاع عن النّفس؟

ليعود ويطرح إشكالية "ثقافة الحريّة" بعد أن عرض لحرية الثقافة والمثقفين...

ماذا بعد ثورة ١٩٥٢؟ كيف تجلّت ثقافة الحرية في مصر بعد ثورة الضبّاط الأحرار؟ يستحضر بهاء طاهر طه حسين نموذجاً لما آل عليه وضع المثقف المصري بعد تلك الثورة، فيقول:

"طه حسين، الأستاذ العميد ابن الأزهر وابن الجامعة الجديدة التي شارك في إنشائها قاسم أمين وغيره من روّاد التنوير في مصر، الامتداد لتراثنا الثقافي والتجديد الحيّ له في آن معاً. ويعد كتابه "مستقبل الثقافة في مصر" الذي ألّفه في نهاية الثلاثينات الذي حمّله دعوة إلى ثورة ثقافية حقيقية تقتلع طبائع الاستبداد من النفوس وتمكّن الحرية في وجدان الفرد وفي مؤسسات المجتمع عن طريق التعليم. ذلك أن الحرية على حدّ قول العميد لا تستقيم مع الجهل ولا تعايش الغفلة والغباء...

كان طه حسين قد نفّذ الخطوة الأولى من هذا البرنامج عندما عُيِّن وزيراً للمعارف في وزارة الوفد الأخيرة عام ١٩٥٠ التي أطاح بها الملك فاروق بعد أقلّ من سنتين، ففي فترة وزارته القصيرة العهد تمكّن طه حسين من أن يعمّم مجانية التعليم قبل الجامعي، وبفضله أتيح لمعظم أبناء جيلي أن يكملوا تعليمهم حتى التخرّج في الجامعة، ولست أشكّ في أن كل من يمسك قلماً اليوم يدين لطه حسين بفضل التعلّم. بمن في ذلك من يستخدمون أقلامهم للهجوم عليه وعلى التنوير الذي أوجد الجامعة ونشر التعليم الذي أفادوا منه.

ويؤكّد بهاء طاهر على أن إلزامية التعليم للجنسين كانت ستضمن تعليماً حقيقياً وشاملاً وستحول دون التسرّب من المدارس أو هجر التعليم بعد سنة أو سنتين من الالتحاق بالمدرسة. ولم يغب عن ذهن طه حسين آنذاك أهمية التربية البدنية السليمة للأطفال، كما حتّم على الدولة أن تضمن تعليماً مسائياً منتظماً لمن لا تمكّنه ظروفه من إتمام التعليم النظامي، وشدّد على القراءة الحرّة لتكون نصف التعليم العام، يشرف عليها معلّمون يضمن لهم المجتمع حقوقهم المادية ويكفل تجديد ثقافتهم من خلال التدريب المستمر.

وانسجاماً مع ما نادى به المثقفون الأوائل الذين سبقوا العميد في إرساء بذور الوحدة القومية الوطنية من منطلق ديني لا سياسي فقط؛ وعلى رأسهم محمد عبده بإنشائه الحزب الوطني المصري الذي نبذ الطائفية فضمّ يهوداً ونصارى مصريين؛ فقد فرض طه حسين أن يتعلم التلاميذ دينهم في المدارس تعليماً صحيحاً، مسلمين كانوا أو أقباطاً... كما أوجب تعليم الدين الإسلامي في المعاهد الأجنبية القائمة في مصر شأنها شأن المعاهد المصرية الخالصة.

أما الجامعة فهي في رأيه معقل الحرية واستقلال البحث العلمي، وليست مجرد مرحلة أعلى من التعليم. دون أن ينفي ذلك وجوب توفير مراكز مستقلّة للبحث العلمي.

ويتساءل بهاء طاهر: "أية جنّة أرضية كانت مصر ستصبح لو أمكن للعميد أن ينفّذ ما كتبه في "مستقبل الثقافة"؟... لكن طه حسين لم ينفّذ برنامجه مع الأسف، لم تترك الثورة الفرصة له ولا لنا كي يجسّد مرة وإلى الأبد ثقافة الحرية في المجتمع! على أن الثورة كما نعلم لم تؤذ طه حسين في شخصه ولم تقصف قلمه، على العكس، لقد بالغت في تكريمه، كان على ما أذكر رئيساً (شرفياً) لمجلس الأعلى للآداب والفنون، ورئيس تحرير (شرفياً) لإحدى الصحف اليومية

في بداية الثورة، أمّا الأمين العام للمجلس والذي كان يخطّط وينفّذ فهو واحد من الضبّاط، وكان هناك ضابط نظير له في الصحيفة اليومية!".

وفي حين يؤكد بهاء طاهر بأنه ليس من أعداء الثورة الناصرية، يعود ليذكّر بأنه ليس نصيراً أعمى لتلك الثورة التي عاشها بكل تفاصيلها وعانى خلال مسيرتها مثلما عانى غيره. لكن بحدس المثقف وحدسه يتلمّس المحاسن إلى جانب الأضّداد، فإلى جانب الكثير من الأحلام التي بشّر بها المثقفون المصريون منذ بدء النهضة أي الاستقلال الوطني، وبعضاً من العدالة الاجتماعية ولا سيّما في الريف الذي لم يكن يُعنى به من قبل، ومجانية التعليم الجامعي، وزيادة معدّلات الرعاية الصحيّة والتعليم العام للفقراء؛ إلى جانب ذلك كلّه يرى بهاء طاهر أن تعامل الثورة مع الثقافة والمثقفين كان يدخل في خانة الأضداد، مشكّلاً -في رأيه- السبب الذي أدّى إلى انتكاس كل المكتسبات التي حققتها في البداية.

فقد كان مصير طه حسين نمطاً كررته الثورة بعد ذلك في تعاملها مع المثقّفين، كان المطلوب للمثقف منا أن يظلّ (شرفياً)!... أي أن يترك ضبّاط الثورة في حالهم فيتركوه في حاله، وقد يخلعون عليه من مظاهر التكريم ما شاء، أو بالأصح ما شاؤوا هم، ولكن المهم هو أن يبقى داخل الدور المرسوم له.

كان مسموحاً له أن يثرثر بقلمه في أمور لا تضرّ ولا تنفع، بل وأن يتجاسر في بعض الأحيان فينقد بعض العيوب الاجتماعية أو يقول على استحياء: إن السلطان يجب أن يرجع إلى الرعية، وإنّما كمبدأ عام دون أن يحدّد هوية السلطان و مكان الرعية! فأما إن تجاوز العموميات إلى الجوهر، لكي يقول مثلاً: إن هناك خللاً في بناء الدولة المصرية، أو أن ينتقد أسس سياسة هذه الدولة أو يقترح بديلاً لها؛ هنا تظهر العصا بدلاً من الجزرة، بل وفي معظم الأحيان كانت هناك العصا دون الجزرة!

والقصص لا تنتهي عن تشريد المثقفين المعارضين وسجنهم وتعذيبهم خلال سنوات الثورة في حين أن مقتضيات التقدم تقتضي أن يظلّ المثقف في مركز الصدارة حتى يؤدّي وظيفته ويكون قادراً على التأثير... بمعنى آخر يخلص بهاء طاهر إلى نتيجة مفادها أن الثورة لم تدرك في أي وقت وظيفة الثقافة في المجتمع.

وتتعزّز هذه النتيجة لمّا يستخدم مبدأ المقارنة بين هذه الثورة وأسلوب تعاملها مع المثقفين، ومع جيل الرواد من الثوريين المصريين مثل علاقة عرابي بمحمد عبده وبعبد الله النديم، حين لم يكن لأي منهما منصب رسمي أو عضوية في مجلس القيادة، ولكن عرابي كان يعتبرهما من قادة الثورة، بل من أبرزهم. وكان النجاح الأول للثورة يرجع إلى ما بذلاه من جهد لتوعية الجماهير وتثقيفها، وكان عرابي يطلب منهما دائماً النصح والمشورة.

وكذلك الأمر، كانت العلاقة بين سعد زغلول والمثقفين، وهو لم يكن تقديراً شرفياً، بل إدراكاً حقيقياً لدور الثقافة الذي يوازي دور السياسة، والذي عادة ما يسبقها. من هنا كانت علاقته بقاسم أمين مثلاً أيام كان سعد وزيراً للمعارف قبل الثورة وعلاقته بالعقّاد بعد أن أصبح زعيماً للأمّة كانت علاقة حوار خصب بين أنداد. حوار قد يحتدم إلى حدّ الخصومة ولكنّه لا ينعكس أبداً في شكل إهمال أو إنكار لدور الثقافة والمثقفين.

وذلك شيء يختلف تماماً عما فعلته ثورة ١٩٥٢!.. لقد عاش في عصر الثورة حشد من عمالقة الثقافة المصرية الجديدة. وكان من بينهم طه حسين والعقّاد، ومحمد مندور ولويس عوض وجمال حمدان ونجيب محفوظ ويحيى حقّي ويوسف إدريس. وكان هؤلاء كتيبة من المدفعيّة الثقيلة في معركة التنوير والحرية لو أنّ أحداً فكّر في تركهم يمارسون المهمّة الحقيقية للمثقّف؛ وهي قيادة الفكر. ولعلك توافقني على أن خسارة فادحة قد حلّت بالوطن حين حُرم طه حسين من تنفيذ برنامجه التربوي المتكامل في وزارة التربية والتعليم.

وازداد الأمر سوءاً خلال فترة حكم السّادات الذي جعل من معاداة الثقافة الحقيقية سياسة ثابتة له. فقد كان منذ بداية حكمه يكنّ للمثقّفين الضّغينة، ويرميهم بجملة من الأوصاف الرقيقة تبدأ بأنهم "مجموعة من الأفندية الحاقدين" وتنتهي بأنهم "شيوعيون وملحدون". وبدأ حكمه بأن أغلق كل المجلات الثقافية والمسارح الجادّة، وردّاً على رسالة بعث بها إليه مجموعة من المثقّفين تطالبه بتحديد أسلوب واضح لإزالة آثار العدوان الإسرائيلي؛ قام بجرّة قلم بفصلهم جميعاً من وظائفهم من الدّور الصحفية، وكان من جملة المفصولين توفيق الحكيم ونجيب محفوظ!

وبدأت منذ تلك الفترة ظاهرة خطيرة قدّر لها أن تستمر طويلاً، فقد كان الرأي العام يدرك أن المثقّفين مغلوبون على أمرهم، فظلّ لهم احترامهم التقليدي لدى الجماهير برغم كل شيء، وإن شاب الاحترام شيء من خيبة الأمل. أما في عهد السادات فقد بدأ تلويث سمعة المثقّفين والإزراء بهم، وترتّبت على ذلك أخطر النتائج كما سوف نرى. ففي تلك الفترة الأولى من حكم السادات؛ يذكر بهاء طاهر أن مجلة ثقافية كان يرأس تحريرها أحد الكتّاب المقرّبين من السادات أصدرت عدداً خاصاً تثبت فيه بالمقالات المطوّلة أن توفيق الحكيم لا هو بالكاتب ولا هو بالحكيم...

وضمن هذا السّياق، وحين يستدعي بهاء طاهر أثر النظام وتجليّاته على دور المثقّف وتهميشه، قد يجدر الالتفات إلى ظاهرة لا تقلّ خطورة عن تلك، ألا وهي عداء المثقّف لزميله، وظاهرة الأقلام المأجورة التي تفعل فعلها في تحريف الحقائق وتزييفها وخداع الرأي العام ولو إلى حين.

ويشير بهاء طاهر إلى ما أسماه بشهر عسل قصير بدأ بين المثقّفين والسادات قبيل حرب أكتوبر، حين أعاد الكتاب المفصولين، فترتّب على ذلك أن صاروا "يكيلون له المديح كما يشتهي ويزيّنون جبينه بأكاليل الغار بأكثر مما يشتهي. ولكن عندما بدأت سياسات السادات بعد حرب أكتوبر تدخل في متاهات وانفتاحات تثير الجدل؛ أصبح من الصّعب على المثقّفين أن يستمروا في التصفيق له. وهنا رجع إلى سياسته الأولى من التنكيل بالمثقفين وطرد الكتّاب وإغلاق الصحف والمجلات التي تجرؤ على التشكيك في حكمة وسياساته، ولم يعد الأمر أمر خلاف بين مثقفين يؤيدون السلطة وآخرين يعارضونها، بل أطلق النظام على المثقّفين طائفة من الشتّامين من الكتاب الأدعياء لوّثوا صورة كل كتّاب مصر وشوّهوها أمام الناس على غرار التجربة الأولى مع توفيق الحكيم. وكان ذلك عصر الخروج الكبير للمثقّفين في منافي الشتات خارج الوطن.

هان أمر المثقّفين على الحكّام فهان أمرهم على الناس، قيل لهم إنّ كل المثقّفين الذين كانوا يوقّرونهم هم حفنة من الشيوعيين والملحدين والعملاء. وأُزيح المثقّفون من المنابر المؤثّرة، وحلّ محلهم مجموعة من الهجّائيين والمدّاحين حسب أوامر النظام، فانصرف الناس عن الثقافة جملة حين فقد المثقّفون مصداقيتهم لدى الجمهور. وكان من الطبيعي جداً بعد ذلك أن تصدر الكتب والمقالات في الهجوم على العلمانيين وعلى قاسم أمين وطه حسين وكل المفكّرين الذين أخرجونا من منظومة العصر العثماني إلى ما صرنا إليه. ثم كانت الخطوة التالية أن يوصف العلمانيون بأنهم دنيويون، ثم أن يقال صراحة إنهم كفّار... ولم لا؟ لقد بدأت الحكومة بتكفير خصومها من المثقفين فلماذا لا ينسحب التكفير على المثقفين جميعاً؟

كانت تلك فرصة العمر لأنصار التتريك وقد باركها أنصار التغريب الذين كانوا يزعمون من قبل أنهم حماة حرية الرأي: أغمضوا عيونهم راضين عن مطاردة السَّحرة!

ثم ترتّب على ذلك بالضرورة شيء آخر وبالغ الأهميّة، هو تدنّي مستوى ثقافة الجمهور العام وذلك لسببين: فقد غابت القيادات الفكرية الحقيقية التي كانت تملك القدرة على التأثير والإقناع أولاً، ثم فرض الحكم ثانياً مكانهم مجموعة من أنصاره وصمّم على أن يجعل منهم قيادة فكرية للمجتمع دون أن يكون لهم أي من مؤهلات القيادة أو الفكر، ولم ينجح هؤلاء سوى في بلبلة الجماهير وصرفها عن أية ثقافة حقيقية أصبح هناك تسطّح كامل للوعي العام. وأصبحت أكثر الأفكار قابلية للانتشار هي أكثرها بساطة وسذاجة. وأكثر الكتّاب والفنّانين رواجا هم أكثرهم بدائية وتخلّفاً.

باختصار، فقد عشنا نكسة ثقافية ممتدّة على مستوى الوعي العام.

ويعود بهاء طاهر ليؤكّد بأن على المثقف العربي بصفة عامّة "أن يواصل بالحزم نفسه ذلك الكفاح الذي بدأه أسلافه العظام منذ قرنين من الزمان من أجل تأصيل الحرية والتقدّم بها.

وكمخرج من النكسة التي ألمّت بالثقافة والأمّة فهو يدعو المثقف إلى أن ينطلق من تراث الشعب، وأن يخاطبه باللغة التي يفهمها، وقبل ذلك كله، أن يتاح له الوصول الفعّال إلى الجماهير... أي ألاّ تكون السلطة أيضاً حرباً عليه!

والأمل الكبير هو ألاّ تتطوّر الأمور بالتقاء التغريب والتتريك علينا مرة أخرى، بحيث يتعيّن أن يبدأ هذا الكفاح ثانية من نقطة الصفر!".

وفي دراسة بعنوان "نحن والغرب في أدب طه حسين"، يطرح بهاء طاهر العديد من آراء العميد كما وردت في مؤلّفه "مستقبل الثقافة". وذلك تأكيداً لما ذهب إليه هو نفسه في تحليل الأزمة الثقافية في مصر.

فكتاب "مستقبل الثقافة" كان قد أثار سخطاً كبيراً عند نشره، ومردّ ذلك في رأي بهاء طاهر لا يعود إلى الخلاف على فلسفة التعليم، ولا دعوة طه حسين إلى التغريب، بل لأنّ الكتاب حمل بذور انقلاب اجتماعي بين صفحاته.

فهو يدعو إلى الاقتداء بالغرب بقوله: "الطريق واحدة فذّة ليس لها تعدّد وهي: أن نسير سيرة الأوروبيين ونسلك طريقهم لنكون لهم أنداداً ولنكون لهم شركاء في الحضارة؛ خيرها وشرّها، حلوها ومرّها، وما يُحبّ منها وما يكره... ومن زعم لنا غير ذلك فهو خادع أو مخدوع.

وفي حين يعتقد العميد أن وسيلتنا للأخذ بأسباب القوة هي في البعد المادي والعسكري، إلا أن هذا رغم أهميته هو نهاية طريق طويل لا بدايته.

فقد أجمع الدارسون الذين تناولوا طه حسين على أن الغرب الذي يتبنّى الدعوة إليه في كتاباته هو الغرب الليبرالي أو الصورة المثالية لذلك الغرب. كما رسمها مفكّرو الغرب الليبراليون في القرن التاسع عشر: أي المجتمع القومي الذي يحكم نفسه بنفسه في ضوء مصالحه، والذي يتحقّق فيه فصل الدين عن السياسة، والنظام الديمقراطي للحكم، أي هيمنة الإرادة العامة معبراً عنها بواسطة برلمان منتخب ووزراء مسؤولين أمامه، واحترام الحقوق الفردية ولا سيّما حرية التعبير والكتابة، وقوة الفضائل السياسية والإخلاص للمجتمع والاستعداد للتضحية في سبيله، وقبل كل شيء؛ تنظيم الصناعة الحديثة وتوافر الروح العلمية التي تكمن وراء ذلك كلّه.

ويشير بهاء طاهر إلى تحفظّات الناقد أو دارس التاريخ على مدى صدق الجانب المعنوي في تلك الصورة، والتي تتّفق مع تحفّظات العميد نفسه، ومع الإشارة إلىآراء العميد في جهود ابن خلدون وتأملاته في فلسفة الحضارة الإغريقية؛ يعود ليؤكد على أن رؤية العميد لصورة العلاقة مع الغرب لا تتصل تماماً بالغرب الليبرالي الذي افترض بعض الدارسين دعوته للاقتداء به؛ ليصل أخيراً إلى ما اسماه "مدينة طه حسين الفاضلة التي يدعو بهاء طاهر لتأمّلها،

إذ تتفق مقومّاتها مع ما وصل إليه من رؤى وأفكار حول ثقافة الحرية، "فالمدينة الجديدة محصّنة من "الجموح" الذي أفسد على اليونان وعلى أوروبا أمرهما، ومصر مؤهلة أكثر من غيرها بحكم تاريخها وثقافتها لأن تكون هي هذه المدينة التي لا تقوم على الاستعلاء، ولا على العنصرية اللّذين يأخذهما العميد على الغرب، لأنها لا تريد أن تتسيّد على أحد، بل تريد أن تشيع هذه القيم في العالم كله ليتحقق الحلم القديم-الجديد في وحدة إنسانية شاملة، ولكن بدون سيف الإسكندر أو يوليوس قيصر، لأنّه لن يكون في هذه الوحدة غالب أو مغلوب، بل عالم يظلّله -بفضل الثقافة- السّلم والإخاء "لأني أرى شجرة الثقافة المصرية باسقة قد ثبتت أصولها في الأرض، وارتفعت فروعها في سماء مصر، وامتدّت أغصانها في كل وجه، فأظلّت ما حول مصر من البلاد وحملت إلى أهلها ثمرات حلوة فيها ذكاء للقلوب وغذاء للعقول وقوّة للأرواح".

وبعد أن يتناول بهاء طاهر رواية "أديب" لطه حسين بالمناقشة، حين يجد مضمونها يتّفق مع سياق "مستقبل الثقافة" إذ تتناول علاقة الشرق بالغرب ضمن تجربة بطلها أديب، يصل إلى أن "العميد لم يرد في مستقبل الثقافة انتقاء العناصر "الصالحة" من الشرق والغرب لتحقيق الزواج السعيد فيما بينها... بل ما كان يسعى إليه حقيقة هو "تصحيح" مسار الشرق والغرب معاً، ومن أجل ذلك فهو يطرح علينا "الثقافة الإنسانية" منهجاً وطريقاً.

في مقالة لبهاء طاهر نشرت في صحيفة الأهرام عام ١٩٨٦، بعنوان "لماذا يكرهنا الغرب؟ يشير إلى صورة العرب في أذهان الغرب ودور الإعلام الغربي في تشويه هذه الصورة، وقلق بعض العرب من ذلك وسعيهم إلى الظهور بما يتوقع منه الغربيون، لا حباً في التقدّم أو الكمال، وإنّما خوفاً من انطباعاتهم ليس إلا.

ليطرح السؤال: لماذا يتعمّدون في الغرب الإساءة إلينا وتشويه صورتنا في وسائل إعلامهم؟

ليردّ ذلك إلى العنصرية، وإلى العنصري السائد في أوروبا الذي يتجلى في نظرتهم إلى كل أبناء العالم الثالث، أفارقة وآسيويين وعرب.

لكنها هي ذاتها العنصرية التي حارب الغرب هتلر من أجلها، فلماذا اعتناقها؟ ويقول بهاء طاهر: التفسير بسيط أيضاً، فلكيّ تستغل الآخرين وضميرك مرتاح؛ فأنت لا تستطيع أن تستغل أنداداً لك، ولهذا ينبغي أن يظلّ أبناء العالم الثالث، موضع الاستغلال، في مكان أدنى في سلّم البشرية، وهكذا تأتي العنصرية لتحلّ الإشكال وتقدّم المبرّر.

ويستقي المؤلف نماذج من تجربته الخاصة في الغرب مما تتداعى وسائل الإعلام هناك لترويجه عن العرب، إضافة لتوجّهات الأحزاب هناك التي يعلن بعضها صراحة عداءهم للعرب.

وردّاً على بعض المصريين الذين يمنّون أنفسهم بأن ذلك لا يعينهم لأنهم في النهاية مختلفون عن العرب الآخرين وينتسبون إلى الأمم المتحضّرة؛ يستشهد بهاء طاهر بما قاله خبير

استراتيجي ومؤرخ أميركي في مقابلة (اسبريو) الإيطالية: "البحر الأبيض المتوسط فاصل بين حضارتين... وإمامكم في جنوب أوروبا بديل واحد... إما أن تغلقوا حدودكم مع العرب بشكل كامل، أو أن تستلموا على أساس الأمر الواقع أمام القرصنة الجديدة... عليكم أن تراقبوا بشدّة كل تحركات العرب دون استثناء... عليكم ألا تعتبروا مثلاً حامل الجواز المصري وكأنه مواطن من الدنمارك... عليكم أن تناضلوا ضد القراصنة الجدد –العرب– وألا تسمحوا لهم بحريّة حركة واحدة على أراضيكم كما فعلت دوقية توسكانا وإنجلترا (في العصور اوسطى).

وفيما يصل بهاء طاهر إلى أن العداء هو للعرب وللمصريين باعتبارهم عرباً –شاء بعضهم ذلك أو أبوا–؛ يعود ليسأل: لماذا؟

والإجابة كما يراها تكمن في أسباب عدّة، مثل امتلاكهم للبترول، وبسبب القرب والجوار في البحر الأبيض المتوسط –الفاصل الآن بين حضارتين، لا الواصل بينهما كما كان طول التاريخ–، ومنها قوة إعلامهم قياساً مع تراجع خطابنا حتى فقدنا القدرة على إقناع أنفسنا، فكيف نقنع غيرنا؟

جميع الحقوق محفوظة

إضافة إلى تلك الأسباب، ثمة سبب يصل إليه المؤلف بعد قراءته لكتاب "دوستويفكي" مذكرات شتاء عن رحلة صيف"، الذي سجّل فيه تجرب أول رحلة قام بها إلى غرب أوروبا بعد أن تجاوز الأربعين، ولم يكن قد ألّف بعد "الجريمة والعقاب" و "الاخوة كرامازوف".

يقول بهاء طاهر: ورغم مرور ما يزيد على مئة عام على تأليف هذا الكتاب؛ فقد أذهلني وأنا أقرأه أن أجد كل ملاحظات ديستويفسكي عن الغرب حيّة وصحيحة إلى اليوم برغم الثورات والديمقراطيات والاشتراكيات. فمؤلف الكتاب يتساءل عن العلّة التي يعاني منها الغرب، لم هذا الصراع والتوتر؟ ممّ يخاف الغربي وقد دانت له الدنيا؟ استعمر البلدان وكدّس الأموال وحقّق بالعلم منجزات تفوق الأحلام. فممّ يخاف هذا الغربي وهو الذي أرهب الشعوب الأخرى؟

على ذلك يجيب هو نفسه بقوله: "كان الغربي يحسّ بأنّ له أعداء انتصر عليهم... حتى إذا ما انتهت المعركة؛ لاحظ أنه وحده على الأرض وأنه ليس هناك من هو أحسن منه وأنّه المثل الأعلى... ولكنه يدفع ثمن هذا الازدهار وهذا الرخاء غالياً، فهو يخشى كل شيء لا لسبب إلا لأنه وصل إلى كل شيء، فمتى وصل المرء إلى كل شيء أصبح يخاف أن يفقد كل شيء.

ويتحدث "دوستويفسكي" عن المخارج التي حاولها الغربي لتجاوز هذا المأزق. فهو قد رفع في أول الأمر شعارات الحرية والإخاء والمساواة، ولكنّه وجد عند التطبيق أن ممارسة الحرية، بمعنى أن يفعل كل إنسان ما يحلو له في حدود القانون يحتاج منه أن يمتلك مليوناً لا أقل، ولكن الحرية لا تهب مليوناً لجميع الناس، ومن لا يمتلكها لا يفعل ما يحلو له، وإنّما يفعل به من يمتلكون المليون ما يحلو لهم، ويترتّب على عدم المساواة في الحرية انتقاء المبدأ الثاني ذاته بطبيعة الحال، أي المساواة ذاتها، فماذا عن الأخوّة؟

يقول دوستويفسكي: "إنّ الغربي يفهم الأخوّة باعتبارها قوّة كبيرة محرّكة للإنسانية دون أن يخطر بباله أنه لا يُستطاع أخذها من أي مكان إذا هي لم توجد في الواقع". بمعنى أن الأخوّة تعني نوعاً من التضحية من أجل الآخر، طواعية ودون إلزام، ولكن أساس الحضارة الغربية هو الفردية؛ تأكيد الذات في مقابل الطبيعة كلّها والمجتمع كلّه، باعتبار الفرد عنصراً مستقلاً ومتميّزاً يساوي تماماً ويعادل كل ما يوجد خارجه، ولا يمكن أن تنشأ الأخوّة من تعارض كهذا التعارض.

وفي حين يتساءل دوستويفسكي عن الحلّ، أيكون في تحوّل الحضارة الغربية إلى الاشتراكية مثلاً؟

يجيب بهاء طاهر إلى أن الاشتراكية حين طُبّقت في أوروبا بعد موت دوستويفسكي بعشرات السنين، لم تفلح كثيراً في اقتلاع العنصرية، ومع أنه لا توجد في بلدان أوروبا الاشتراكية تعبيرات منشورة وصريحة عن تلك العنصرية مثلما هو الحال في غيرها من البلدان الأوروبية؛ إلا أن كل عربي أو إفريقي عاش فترة تسمح له بتكوين الحكم، قد يلاحظ تلك العنصرية على مستوى العلاقات اليومية.

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ويذكر ما قرأه في الأهرام عام ١٩٦٨، عن مظاهرة قام بها الطلاب في جامعة براغ (الاشتراكية) ضد زملائهم من الإفريقيين الذين يدرسون هناك وهم يهتفون: "عودوا إلى غاباتكم أيها القرود"!

ولعلّ بهاء طاهر قد ألمح إلى ذلك صراحة ضمن روايته "الحبّ في المنفى" في إطار تصديرية لعلاقة عاطفية بين فتاة أوروبية ورجل أسود.

ورغم الجهود المحدودة من جماعات وأحزاب معارضة للعنصرية، والتي لا تتجاوز نسبتها ١٠-٢٠% في الدول الغربية كافّة؛ فإن طغيان الفكر العنصري مستمر وباقٍ بحيث يلقي دوراً ما على العرب الذين عليهم حسب ما يرى بهاء طاهر أن يعيشوا تلك المعادلة المتناقضة من المواجهة والاتصال؛ مواجهة المضامين السياسية والاقتصادية التي تحملها العنصرية الغربية، دون إغلاق الأبواب في وجه الغرب، لأننا بحاجة للاستفادة من حضارة الغرب وعلمه.

لكنّ مثل هذا التحدي يحتاج لإعطاء المثقف دوراً حقيقياً، وليس نظرياً، "فلقد فقدت الثقافة وظيفتها كدعوة للتقدم بالمجتمع، وأصبحت مجرد حلية وزينة، ولهذا فمن الطبيعي جداً أن يتقدم العالم من حولنا شرقاً وغرباً بخطوات لاهثة من اليابان مروراً بأوروبا إلى أمريكا، وأن نتلكّأ نحن -في أحسن الحالات- في مشاكل القرن التاسع عشر".

يطرح بهاء طاهر هذا الرأي في سياق مقالة له تحت عنوان "الاستغناء عن الثقافة"، فهو يرى أن الثقافة كانت في قلب الحوار منذ بداية صحوتنا الحديثة، مستشهداً بجهود رفاعة الطهطاوي وحتى طه حسين، فكانت مرحلة الطهطاوي الذي طبّق أحد أطراف المعادلة

(المواجهة والاتّصال)، إذ سافر إلى فرنسا مع أول بعثة أرسلها محمد علي، فنشر مؤلّفه "تخليص الإبريز" عام ١٨٣٤ ناقلاً فيه معالم وتجلّيات الحضارة الغربية في فرنسا كما لمسها وعاشها، فتمثّلت مرحلته بالصّحوة وإزالة الرّكام، لتأتي المرحلة الثانية في الاستقلال والخروج منها للتبعية الاقتصادية لأوروبا، وكانت متمثّلة في مرحلة العرابيين. ثم السّعي بعد ذلك للتخلص من الاحتلال ومن الاستغلال الاستعماري –وهنا نرى أنهم طبّقوا الطرف الآخر من معادلة (المواجهة والاتّصال)، فكانت المواجهة... وهكذا يرى بهاء طاهر أن أدوار المثقّفين في هذين الجيلين جيل رفاعة، وجيل العرابيين من أمثال عبد الله النديم والشيخ محمد عبده ومصطفى كامل وشوقي وحافظ والدكتور هيكل وطه حسين، يرى أن تلك الأدوار قد تراوحت من التحريض الثوري شعراً ونثراً، إلى محاولة التأصيل الفكري لهويتنا ولحقّنا في الاستقلال وجدارتنا به.

ومن هنا كان جهد الشيخ محمد عبده في جلاء تراثنا الإسلامي الجليل والكشف عمّا فيه من قيم باقية وخالدة تواكب التطوّر مع العصر بل وتحضّ على هذا التطور... وفعل الشيء نفسه –كل على طريقته– د. هيكل والعقّاد وطه حسين فيما وضعوه من تاريخ حديث للتراث الإسلامي الزاهر، وينتمي طه حسين بكتبه عن التاريخ الإسلامي إلى هذه المرحلة، ويمثّل أيضاً حلقة وصل مع مرحلة جديدة في الثقافة المصرية تضمّ المرحلتين السابقتين (اللّحاق بحضارة العصر والاستقلال عن أوروبا)، ولكنّها تضيف إلى المشروع المصري بعداً جدياً قدّر له أن يستمرّ لعشرات السنين؛ وهو السّعي إلى الديمقراطية والعدالة الاجتماعية، فتلك هي المرحلة التي التفت فيها الكتّاب إلى الواقع الاجتماعي وخاضوا معركة إلى جانب معركة الاستقلال".

ويرى بهاء طاهر أن مؤلّفات كبار الكتّاب المصريين من ثلاثينات القرن العشرين ولعشرات السنين بين هذين المحورين" ويضرب مثلاً بأعمال نجيب محفوظ الأولى: وهي الفرعونية التي تدعو إلى الاستقلال والواقعية التي كرسّها لفضح الفساد السياسي والظلم الاجتماعي. لتستمر هذه الثنائية نفسها في مضمون أعمال يوسف إدريس وعبد الرحمن الشرقاوي وغيرهما من الكتّاب خلال السنوات الأولى من ثورة يوليو في معاركها من أجل الاستقلال.

وهكذا، يؤكّد بهاء طاهر بأن الأدب في كل تلك المرحلة كان في قلب قضايا العصر، وكان الأدباء بأقلامهم طليعة الدعوة إلى التغيير والتقدم، ورغم أنهم دفعوا من أجل ذلك ثمناً كبيراً، إلا أنّ رسالتهم كانت تصل في النهاية. فلقد نفى عبّاس باشا الأول رفاعة الطهطاوي إلى السّودان مثلما شرّد رفاقه من دعاة التنوير والتحضّر. ثم بعد الثورة العرابية، وفي مرحلة الكفاح من أجل الاستقلال طلب الخديوي توفيق رأس عبد الله النديم، الذي هرب بدوره ليحتضنه الشعب ويخفيه مدة تسع سنوات. وكذا محمد عبده الذي نفّذ حكم النفي لسنوات. ثم في تاريخ

لاحق نفى الإنجليز شوقي من مصر، وفي مرحلة الدعوة إلى الديمقراطية دخل العقّاد السجن، وطُرد طه حسين من مناصبه مرات. ومن أجل الدعوة إلى العدالة الاجتماعية دخل معظم الكتّاب السجن.

وفي حين يعود بهاء طاهر فيؤكّد على أن رسالة الأدب كانت تصل إلى جوهر المطلب الوطني رغم ذاك الثمن الذي دفعه أصحابها، فتقود الخطى إلى التغيير والتقدم طوال العصور، نجده يشير وبشكل تحليلي متأمل إلى الانقطاع الذي حدث لتلك المسيرة، حين لم يعد الحوار بين الأدب والمجتمع قائماً، محدّداً زمناً تقريبياً لهذا الانقطاع؛ ابتداء من النصف الأخير من الستينيّات ومطلع السبعينيّات.

ويضع الاحتمالات: هل قصّر الأدباء عن أداء رسالتهم؟ ألم يستطيعوا أن يضعوا أيديهم على المطلب الحقيقي لمجتمعهم ويتّصدوا له مثلما فعل أسلافهم العظام؟ هل افتقد الكتّاب القدرة والموهبة؟

أم هي الدكتاتورية الناصرية التي يتشدّق بها بعضهم كعلّة لكل معلول؟

أم هي النكسة التي أصبحت بدورها مشجباً نعلّق عليه كل خطأ وكل تقصير؟

أم تراه التلفزيون الذي سحب البساط من الكلمة المكتوبة؟

يقول: "لقد حاولت أن أحصر كل التبريرات الممكنة لتلك الفجوة، ولكن واحداً منها لا يقدّم الردّ، ولا كلها مجتمعة، ثمة شيء بالفعل قد حدث، ولكنه يختلف كل الاختلاف عن هذه المقولات الجاهزة".

وفي تمهيد للوصول إلى إجابة مقنعة، يدعو بهاء طاهر إلى النظر أولاً إلى ذلك الأدب الذي نتحدث عنه محاولين الوصول إلى جوهر الخطاب الذي تضمنّه.

هنا، نطالع له رأياً في التسمية، وما جرى تداوله حول (أدب الستّينات) فيقول: "هي تسمية لا تدلّ على شيء، وكان القصد منها في وقت من الأوقات –إلى جانب الحديث عن أدب الشباب والأدباء الشباب– هو حصر هذا الأدب وعزله عن جمهوره الطبيعي كما سيتّضح فيما يلي. ولكنّك إذا ما تركت التقسيمات المصطنعة حسب الأجيال، إذا ما رفضت تجميد الأدب في تصنيفات شكليّة لا تعني شيئاً؛ فسترى أنه قد كانت هناك في تلك السنوات حركة أدبية زاخرة تضمّ في الشعر صلاح عبد الصّبور وأحمد عبد المعطي حجازي وأمل ونقل وصلاح جاهين وعبد الرحمن الأبنودي وفاروق شوشة ومحمد عفيفي مطر...الخ، وتضمّ في القصّة أدوار خرّاط صنع الله إبراهيم وجمال الغيطاني ويحيى الطّاهر عبد الله وسليمان فيّاض وعبد الحكيم قاسم وجميل عطية وإبراهيم أصلان...الخ. وفي المسرح ألفريد فرج ومحمود دياب وعلي سالم...الخ، وفي النقد الأدبي إبراهيم فتحي وصبري حافظ ورجاء النقّاش وجلال العشري وسامي خشبة وفاروق عبد القادر...الخ. وكان هؤلاء المبدعون، وغيرهم كثير ممّن لم أذكر،

يواصلون باقتدار وكفاءة تلك المسيرة الثقافية التي تناقلتها الأجيال من أيام رفاعة. فقد كان ثمّة إدراك أو نداء اجتماعي مستمر يقول إن الاستقلال والعدالة الاجتماعية ليسا غايتين في ذاتهما، بل هما وسيلتان لهدف أسمى: تحقيق كرامة الفرد وحريته. وكان هذا النداء بالضبّط هو محور الخطاب في أعمال الحركة الأدبية التي حملت أمانة التعبير الأدبي في الستينات.

واستطاع هؤلاء المبدعون من خلال حوار وصراع متّصلين مع السلطة الوطنية في السّتينات أن يحقّقوا شيئاً. كان في بعض الأحيان يُبعدون أو يُصادرون، وفي أحيان أخرى تُفتح لهم منابر التعبير على مصاريعها. ولكنّهم تمكّنوا على أية حال من الوصول إلى الجمهور بواسطة المسرح والثقافة الجماهيرية، وكذلك المجلات والصفحات الأدبية والثقافية التي كان يشرف عليها مثقّفون حقيقيون مثل يحيى حقّي وعبد الفتّاح الجمل. ولكن في مطلع السبعينيّات تغيّر وضع الثقافة في مصر تغيراً فادحاً، ودفعنا كمجتمع ثمناً أفدح لهذا التغيير.

ويستشهد بهاء طاهر بحادثة المنع التي شهدها لإحدى مسرحيات الكاتب محمود دياب. وكانت بعنوان "باب الفتوح"، إذ صدر أمر مفاجئ بوقف عرضها، واتّهمت بأنها مسرحية "شيوعية". حدث ذلك عام ١٩٧١ حين كان طاهر عضواً في المكتب الفنّي للمسرح القومي.

وكان في منع مسرحيات محمود دياب وغيره من الكتاب المسرحيين إشارة إلى بداية التردّي الثقافي الذي تبنّاه جناح ما في السلطة الثقافية مدافعاً عن امتيازاته القديمة ضدّ المثقّفين الذين انتقدوا سلبيات الثورة وإن كانوا مؤدين لها من حيث المبدأ.

كانت التهمة الجاهزة حينذاك هي الشيوعية، ولم تكن ثمة وسيلة لردّ هذه التّهمة وفي رأيه –إلا بالتسليم الكامل والمطلق بأفكار كتّاب السلطة الثقافية المعادية لثورة يوليو... وهكذا صودرت الثقافة في مصر، وجاء وقت في السبعينات كان من الممنوع فيه نشر أي أعمال لأهم كتّاب مصر، أو مجرد ذكر أسمائهم في الصحف أو الإشارة إليها. من مثل أحمد عبد المعطي حجازي وأمل دنقل ورجاء النّقاش وألفريد فرج ومحمود دياب.... والقائمة طويلة وتضمّ كل اسم له قيمة..." ويضيف بهاء طاهر:

"وهكذا، تحتّم على مبدعي مصر الحقيقيين أن يهاجروا بأقلامهم أو بأجسادهم ليكتبوا في الصحف التي تصدر خارج مصر والتي فتحت لهم أبوابها بكل ترحاب. وفي الداخل نشطت السلطة الثقافية وافتتحت مجلات ومنابر لم تجد من يشغلها بعد طرد الجميع باستثناء أشباه الكتّاب، وعبثاً حاولت أن تنفخ في هؤلاء الروح، ذلك أنهم برغم ارتفاع أصواتهم وصخبهم وافتعالهم للمعارك لم يكن لديهم ما يقولونه بالفعل غير أن "يُكفِّروا" بالباطل أصحاب الأقلام، وأن يدفعوهم بقوة السلطة وبطشها إلى "الهجرة" ومع ذلك، فقد اكتشف الجمهور خواءهم، فأدار لهم ظهره وتركهم يصرخون في البرّية. وهكذا غاب عن الساحة من حملوا رسالة التنوير التي بدأها رفاعة الطهطاوي في الزمن الأول، فخيّم ظلام الفكر على مصر.

وفي عصر مسرحيات "الفرفشة" والخواء الفكري، تقدّم ليملأ الساحة الممهّدة تيار (التكفير) الإرهابي الذي منح له الجوّ ليبيض ويفرّخ بالفعل عنقاء رهيبة مازالت تخيم بجناحها الأسود فوق الجميع...".

ولعلّنا نشهد ذيول هذه المرحلة في مصادرة أعمال أدبية عديدة وملاحقة أصحابها تحت تهمة الإساءة للدين.

يقول بهاء طاهر: "نحن مازلنا أسرى تقاليد مرحلة الاستغناء عن الثقافة مع كل ما جرّته من بلايا... فنحن مازلنا أسرى لتقاليد المرحلة السابقة التي أرادت أن تأسر الأدب وأن تقيّد تأثيره على المجتمع، ومازلنا نقبل بعزل الأدب والفكر في معازل المجلات الأدبية المحدودة الانتشار، والصفحات الأدبية والبرامج المرئية والمسموعة التي من آفاتها أيضاً أنها تتعالى على الجمهور بلغة الخطاب، ونحن مازلنا نقع في فخّ تقسيم الأدب إلى أجيال تنتسب إلى عقود السنين (الأربعينات، الستّينات، السبعينات)، وبهذا نكرّس عزلة مصطنعة بين الأجيال، ونكرّس انعدام الحوار فيما بينها. ونحن مازلنا عاجزين عن إقامة المؤسسّات الثقافية التي تعبّر عن وجهنا الحقيقي. ومازلنا أيضاً نضع حسابات معقدة تجعلنا نكتب بحرية أكبر عندما ننشر في مجلات الخارج وصحفه، ونراجع أنفسنا كثيراً قبل أن نقول هذا الكلام الذي تمسّ الحاجة إليه في الداخل...".

مركز ايداع الرسائل الجامعية

وفي حين يشير بهاء طاهر إلى أن بيان كل هذا يحتاج إلى حديث مستقلّ، لا يفوته التأكيد على أن ثمة بارقة أمل، لأننا نعيش الآن –حسب قوله– حرية فكرية حقيقية وغير مسبوقة.

ولعلها شحنة من ثقة استمدّها من عبارات للعميد طه حسين أنهى بها بهاء طاهر مقالته، وجاء فيها على لسان العميد:

"أدبنا العربي كائن حيّ، أشبه شيء بالشجرة العظيمة التي مضت عليها القرون والقرون، ومازال ماء الحياة فيها غزيراً، يجري في أصلها الثابت في الأرض وفي فروعها الشاهقة في السماء... والعناصر التقليدية في أدبنا قوية شديدة القوة، مستقرة ممعنة في الاستقرار، مستمرة على الزمن، وهي التي ضمنت بقاء الأدب العربي هذه القرون الطوال، وهي التي ستضمن بقاءه ما شاء الله أن يبقى، ولكن هناك عناصر أخرى توازن هذه العناصر التقليدية وهي عناصر التجديد، وهذه العناصر التجديدية هي التي منعت الأدب العربي من الجمود، ولاءمت بينه وبين العصور والبيئات، وعصمته من الجدب والعقم والإعدام ومكّنته من أن يصوّر الأجيال...".

بدايات التجربة الأدبية

خلال دراسته في كلية الآداب/جامعة القاهرة؛ تعرّف بهاء طاهر على مجموعة من الطلبة يكتبون القصة والشعر والنقد، كان فهم رجاء النقّاش وشقيقه القاصّ وحيد النقّاش، ومصطفى أبو النصر والكاتب صبحي شفيق الذي عرف بعد ذلك باهتماماته السينمائية، والشاعر محمد سليمان، والفنان التشكيلي حسن سليمان وعلى مجموعة من النّحاتين والرسّامين، إضافة إلى الموسيقيين معوّض بولس ويوسف السيسي.

في نهاية المرحلة الجامعية، انضمّ للمجموعة سليمان فيّاض والقاصّ الأردني غالب هلسا.

خلال سنوات التكوين تلك... كان كل واحد من المجموعة الصغيرة يقدّم للآخرين شيئاً، فقدّم رجاء النقّاش مجلة الآداب البيروتية، الذي كان هو نفسه من كتّابها وهو ما يزال في سنته الجامعية الأولى. وعن طريق المجلة اكتشف بهاء طاهر الشعر الجديد لبدر شاكر السيّاب وصلاح عبد الصبور وعبد المعطي حجازي وعبد الوهاب البياتي، وكذلك قصص جبرا إبراهيم جبرا، وفؤاد التكرلي وشوقي بغدادي.

أمّا مصطفى أبو النصر، عضو المجموعة، فقد قدّم نجيب محفوظ الذي كان يطبع طبعات محدودة من أعماله المبكّرة آنذاك. وكذلك عرّفهم صبحي شفيق ووحيد النقّاش على الأدب الفرنسي من خلال: مالرو وسارتر وسيمون دي بوفوار. هذا في حين قدّم لهم بهاء طاهر الأدب الإغريقي القديم من خلال دراسات وترجمات من منطلق عشقه المبكّر لأمرين: المسرح وأدب طه حسين، الذي كان له دور في تعريف طاهر بثلاثة من الشعراء هم: طرفة بن العبد وامرئ القيس وأبي العلاء المعرّي، وذلك من خلال استماع بعض أفراد المجموعة إلى محاضرات العميد في قسم اللغة العربية.

ثم تنوّعت مصادر المعرفة بالاطّلاع على أعمال كل من همنغواي وفوكنر وشتاينبك والجاحظ ومختارات من الأغاني للأصفهاني، وتاريخ الجبرتي، إضافة إلى أعمال دوستويفسكي وتشيخوف وتولستوي ويحيى حقّي والمازني وشكسبير وتي. إس. إليوت.

ويقول بهاء طاهر: "على أننا كنّا قبل ذلك كله وبعده نتبادل كتاباتنا: قصصنا وأشعارنا التي كنّا نحن مبدعيها وقراءها الوحيدين (انفرد بيننا مصطفى أبو النصر بمجد حسدناه عليه، إذ نشر بالفعل قصّتين قصيرتين ونحن طلبة في مجلة الآداب). ولكن بالرغم من تواضع بداياتنا، فإن طموحنا لم يكن متواضعاً على الإطلاق. كنّا نريد أن نبدع أدباً جديداً خالصاً. ربما لم نكن نتحدث في ذلك عن عمد، ولكن عبارة "تجربة جديدة "كانت تتكرّر عند تقديم كل قصة يكتبها

أحدنا. كنّا نحاول أن نتجاوز نجيب محفوظ ويوسف إدريس. وكانا جدِّيين كل الجدّة في وقتها ورائعين في كل وقت، ولكننا لم نقنع بشيء. كنّا نهمل عنصر "الحدّوتة" في القصة ونسخر منه، وكنّا نعتبر أي تركيبات بلاغية أو تأنّقاً في الأسلوب عاراً ينبغي تجنّبه واستئصاله من القصة على الفور، ولم نكن نقبل أي مساومة في الأمور التي تحرّم الرقابة الخوض فيها، ومع ذلك فقد كنّا نرفض أي تعبير مباشر أو نبرة زاعقة تجعل القصص تعليمية أو دعائية. كنّا نريد أدباً يغيّر فكر المجتمع ولا أقل من ذلك. ولا أعرف بعد ذلك كلّه ما هي القيمة الأدبيّة الحقيقية لهذه الأعمال التي كنّا نكتبها ونحن في الجامعة، وقد ضاع معظمها الآن أو اندثر، ولكني أقول بكل تواضع إن جيلنا كلّه، وأنا منه، قد ظللنا أوفياء لحلمنا في أن نقدّم أدباً جديداً وفي أن يكون هذا الأدب في اتجاه التغيير نحو الأفضل، على أن يظلّ أدباً خالصاً لا خطابة فيه ولا عاطفة مبتذلة.

وحدث أن عمل بهاء طاهر مترجماً في مصلحة الاستعلامات وهو طالب في السنة الأخيرة في الجامعة. ولمّا كانت تلك المصلحة متخصّصة في الدعاية للثورة؛ ثورة ١٩٥٢، حرص على إخفاء اهتماماته بالكتابة عن زملائه في العمل، ومضى يكتب أدباً معادياً للكثير من توجّهات تلك الثورة في حينها، ليتبادله خفية مع أصدقائه الذين كانوا يشاركونه ميوله وآراءه. وأصرّ على ألا يتجاوز طموحه في تلك المصلحة نطاق الترجمة الضيّق رافضاً كل فرص الترقّي إلى وظائف الدعاية الفنيّة، وهو إحجام لم يغب عن عين مدير المصلحة اليقظة، فاكتفى بالتهكم على بهاء طاهر بسبب ما عدّه سلبية واضحة تجاه الثورة ولم يفعل ما هو أكثر من ذلك.

عام ١٩٥٧، بعد التخرّج من الجامعة، نجح بهاء طاهر في اختبار للعمل في الإذاعة، مفضّلاً العمل في البرامج الثقافية البعيدة –فيما بدا له حينذاك– عن مجال الدعاية والأضواء والمهرجانات السياسية. كان الإذاعي "سعد لبيب" ينشئ أيّامها البرنامج الثاني (الثقافي)، فانضمّ بهاء طاهر إلى مجموعة الإذعاييين المثقّفين الذين شاركوا في صنع تلك التجربة.

ويعدّ بهاء طاهر فترة عمله في الإذاعة فترة خصبة، إذ ساهم البرنامج في تطوير الإبداع، والنقد الأدبي والمسرح بالذات. هذا من جهة، من جهة أخرى فقد لعب دوراً مهماً جداً في تكوينه الثقافي والشخصي، إذ يقول: "لم يكن ذلك من خلال ما أتاحه لي من انفتاح على ثقافات متنوعة من الشرق والغرب، وإنّما أيضاً بفضل صداقات ثريّة ورائعة مع العاملين فيه والمتعاملين معه. وهم صفوة المثقفين. وبعض هذه الصداقات هي التي استمرت العمر كلّه وعمّدتها المحن، وأخصّ بالذكر فاروق خورشيد وفاروق شوشة وإدوارد الخرّاط وصبري حافظ.

غير أنني قد ظللت لسنوات طويلة بعد التخرّج أكتب القصص على طريقة الجامعة، بمعنى أنني كنت أكتب وأقرأ لأصدقائي، وقد زاد (جمهوري) عدداً بمن كسبت من أصدقاء جدد. ولم يكن النشر أيّامها سهلاً ولا ميسوراً بالنسبة لمن يكتب قصصاً كالتي أكتبها. كانت الثورة في

أواخر الخمسينات وأوائل الستّينات قد أصبحت نظاماً من مؤسسات متكاملة. كانت هناك وزارة الثقافة يتجاذبها الدكتور "ثروت عكاشة" رافعاً شعار "الكيف" والدكتور "حاتم" رافعاً شعار "الكمّ". ولم يكن للأدب القصصي أي مكان في هذه المباراة. وكان هناك مجلس أعلى للآداب والفنون يكرّس "الاستقرار"، ومن ذلك أنه حين تقدّم إليه صلاح عبد الصبور بديوانه الأول الرائع من الشعر الجديد "الناس في بلادي" للحصول على إحدى الجوائز؛ أحال العقّاد الديوان إلى لجنة النثر!

وكان هناك أيضاً الملحق الأدبي للأهرام غير القابل للنّفاذ، فالإبداع يعني فقط توفيق الحكيم ونجيب محفوظ، ثم من بعدهما يوسف إدريس، وعلى سبيل الاستثناء والدعابة الثقيلة، نشر ذلك الملحق مرة يتيمة قصة لواحد من جيلنا، ولكنّه لم ينشر اسم المؤلف!.

وفي معرض الإشارة إلى ما أسماه "بهاء طاهر" فساد المؤسسة الثقافية آنذاك، يذكر الزوايا الثابتة التي كانت تحتلّ ملحق الأهرام الأدبي. والتي توزّعت بين النقد والمذكرات والخواطر لكتّاب لا يتغيّرون، ففي حين لا يرى في ذلك مأخذاً، إلا أن انفراد أولئك وتفرّدهم كان قد منع أي نوع من الالتقاء والحوار مع الأصوات الجديدة التي كانت تقدّم رؤية مختلفة معبّرة عن نبض جديد، كان يجدر الإصغاء إليه لمعرفة المسار الحقيقي لتطور المجتمع.

أما الأمر الآخر الذي عزّز حالة الفساد كما يعتقد بهاء طاهر، فهو افتراض أن تتم عملية التغيير الحقيقي خارج تلك المؤسسات المعتمدة وبعيداً عن علمها.

وفيما يتعلّق بغياب أو انزواء عنصر الالتزام الفكري في تلك المؤسسات، فقد عدّه العنصر الأخطر لأنه ظلّ ظاهرة مستمرة إذ يسأل: "فهل كان هناك خلاف مثلاً بين أن ينتفض البرلمان الذي انتخبه الناس أيام عبد الناصر وعلى مبادئه الثورية؛ على كل تلك المبادئ بمجرد وفاة عبد الناصر وطرد رئيس المجلس وحفنة من الأعضاء؟ وبين أن يتكرر الأمر نفسه بعد سنوات قليلة في كل المؤسسات الثقافية وغير الثقافية التي ظلّت تعمل بنفس الوجوه والأسماء لتنفيذ سياسة مغايرة تماماً لما طرحت نفسها لتنفيذه في الأصل؟

وهكذا، لم يجد جيل بهاء طاهر متّسعاً له داخل المؤسسات الثقافية تلك، بل بقي خارجها وأحياناً على هامشها. ذاك الهامش الذي تمثّل في الملحق الأدبي لصحيفة المساء المحدودة الانتشار، والذي كان يشرف عليه الأديب "عبد الفتّاح الجمل". إضافة إلى مجلة "المجلّة" في فترة رئاسة الكاتب يحيى حقّي لتحريرها ثم قلّة من الصفحات الأدبية في بعض المجلات الأخرى. إلى جانب البرنامج الثاني في الإذاعة.

عام ١٩٦٤ وضمن الظروف السابقة، نشرت لبهاء طاهر أول قصة قصيرة في مجلة "الكاتب" التي كان يرأس تحريرها "أحمد عبّاس صالح".

ثم نشرت له بعد ذلك قصص في "المساء" وفي مجلة "المجلّة" وفي "صباح الخير" عندما كان المسؤول عن الجانب الثقافي فيها "لويس جريس".

وتلك القصص ضمّها بهاء طاهر فيما بعد ضمن مجموعة "الخطوبة" التي صدرت طبعتها الأولى عام ١٩٧٢.

وعن الكيفية التي كانت تتشكّل فيها خلال تلك المنابر ملامح الأدب الجديد في مطلع الستّينات؛ يقول بهاء طاهر:

"سبقنا بقليل كل من سليمان فيّاض وأبو المعاطي أبو النجا وغالب هلسا إذ نشروا معظم أعمالهم المبكرة في بيروت. ثم جاء صنع الله إبراهيم ومحمد البساطي ويحيى الطاهر عبد الله وإبراهيم أصلان وعبد الحكيم قاسم وجميل عطية ضمن أسماء كثيرة أخرى. لم تكن تضمّنا جمعية أدبية، ولا كنا نملك تكاليف إنشاء جمعية كنا نلتقي بالصدفة في بيت غالب هلسا، ونلتقي أحيان أخرى في مقهى "ريش". وكانت صداقة قوية تجمع بين (البعض) منّا منذ سنوات، ولكن آخرين لم يتعارفوا إلا بعد نشر أعمالهم. وما أريد أن أقوله من ذلك هو أنه إذا كان هناك شيء يجمع بين هؤلاء الكتاب، فلم يكن ذلك نتيجة لتجمّع فكري أو "بيان" أدبي، ولكن لأنه كانت هناك ظروف جديدة اقتضت تعبيراً جديداً".

أما الاتجاهات الفكرية والأيدلوجية التي صبغت الأدب بصبغتها آنذاك؛ فيعبّر عنها بهاء طاهر بالقول:

"كان التيار الأدبي الذي يملأ الساحة في مصر في فترة الخمسينات هو الواقعية الاشتراكية بتطبيقها المصري الخاص. وأبرز النماذج المعبّرة عنه بطبيعة الحال روايتا "الأرض" للشرقاوي، و"قصّة حب" ليوسف إدريس، وبعض أعمال نجيب محفوظ في مرحلته الواقعية، مثل "بداية ونهاية". وفي تلك الأعمال كانت تتّضح بدرجات متفاوتة السمات الجوهرية للمنهج: الاهتمام بالمؤثرات الاجتماعية والاقتصادية في تكوين الشخصيات وفي سلوكها، ووصف البيئة المتماسكة والمحدّدة التي يتحرك الأشخاص في نطاقها والتي تساهم في صنعهم بقدر ما يساهم الأبطال الإيجابيون في صنعها وفي إعادة تكوينها، واللّغة الوصفيّة المحدّدة والواضحة الدلالة، والرسالة التبشيرية التي لا تخفى على القارئ: لابدّ للّيل أن ينجلي ولابدّ للقيد أن ينكسر...!

وكان هذا الأدب الواقعي نقلة جديدة في مسار الأدب المصري واستجابة صادقة للمرحلة التي ظهر فيها، فقد كانت تلك هي فترة التحولات الثورية الكبيرة في تاريخ الوطن: المعركة ضدّ النظام القديم وضدّ الاحتلال والاستعمار والإقطاع والاستغلال، وقد ساهم الأدب الواقعي في تمهيد الأرض الفكرية لهذه التحولات الثورية وفي التعبير عنها. وكانت هناك انتصارات كبيرة تبرّر التفاؤل الواقعي، فقد تحرّرت مصر من الاستعمار، وتحقّقت درجات مختلفة من العدالة

الاجتماعية في الرّيف وفي المدينة على السّواء، وأصبح التعليم لأول مرة متاحاً للجميع ولم يعد مقصوراً على القادرين".

ويعود بهاء طاهر ليرصد تحولات هذه المرحلة وتجلياتها على الصعد المختلفة، إذ يرى أن الأدب الواقعي المتفائل ذاك الذي يبشّر بالنصر وبالإنسان الفاعل المؤثّر لم يعد له مكـــان، إذ انتهت فترة التغيّرات الثورية الكبيرة لتتحول الثورة إلى نظام، ونظام شديد الوطأة عند ذلك. إذ بينما كانت الانتصارات الوطنية تتوالى، كانت الهزائم تتراكم على جبهـــة الحريّـــات الفرديّـــة وحقوق الإنسان... إذ إن العديد من أبرز كتّاب الواقعية وأهم نقادها ومنظّريها قد دخلوا السجن وظلّوا فيه لسنوات طويلة حتى منتصف الستّينات!

وعموماً، فقد تعرّض الكتّاب والمواطنون في جملتهم وأنواع من الحيرة والتمزّق، ففـــي حين كانوا يؤيّدون السياسة الوطنية العامة لنظام عبد الناصر، فقد كانوا يعترضون تماماً علـــى الطابع الشمولي لهذا النظام ويقاسون منه.

ويتطرّق بهاء طاهر إلى جملة التغييرات التي طرأت على المـــستوى الفنـــي للروايـــة المصرية في سياق المستجدات السابقة بقوله:

"وكان الأدب الجديد الذي يتشكّل على هامش المؤسسة الثقافية هو المعبر الحقيقي عـــن التغيير الذي حدث: فقد تفكّك البناء المنظّم الذي أشاعته الرواية والقصة الواقعيتـــان ولـــم يعـــد للقصّة بداية ووسط ونهاية بشكل محدّد، ولم تعد البيئة هي تلك البيئة الواضحة التـــي يخـــوض البطل صراعاً في نطاقها ويغيّرها بفعله الإيجابي، ذلك أن الكاتب قد شعر على عكـــس كاتـــب الواقعية بالعجز عن السيطرة على هذه البيئة. وهكذا فقد تداخلت الأزمنة والأمكنة في القـــصة الواحدة، وأحياناً في المشهد الواحد من القصة. وفي مقابل البطل الواقعي الإيجابي الذي يحمل رايات الثورة الظافرة، ظهر البطل الضدّ أو فلنسمّه بصراحة البطل المهـــزوم، ذلـــك أن حـــسّ الهزيمة الداخلية كان أبرز سمة للواقع الجديد في الستّينات الذي حظر كل محاولة للتعبير الحـــرّ عن الذات وللتحرّك الفعّال. وكان الوصف الدقيق للأشياء وللجزئيات غير المترابطة يعبّر بدقة عن عالم نفسي فقد التماسك والترابط في مقابل عالم خارجي شديد الصلابة والتحديد.

كانت هذه سمات عامة مشتركة في الأدب الذي كان يتشكّل بعيداً عن المؤسسة، والتـــي ظهرت بصورة تلقائية ودون اتّفاق مسبق".

ويحلّل بهاء طاهر أحد أسباب تسمية ذاك الأدب بأدب الستينات، والتي يعتقد أنها تسمية لا تدل على شيء؛ يعود ليشير إلى حيْرة النّقاد إزاء الخصوصية التي اتّسم بها كتاب ذلك العقـــد كل على حدة، ففيما صبغت أعمالهم تلك السمات العامة، فقد كان لكل كاتب من الكتّاب الجدد في حينها صوته المميّز، ورؤيته التي لا يشاركه فيها أحد، وظلّ إبداع كل منهم خارجاً عن نطـــاق الأطر واللافتات الجاهزة.

غير أنه يرى أن "أبرز سمة مشتركة في تلك المدرسة الأدبية غير المسمّاة، كانت بطبيعة الحال هي أن عملها كلّه كان صيحة احتجاج وتمرّد، إذ كانت تلك الأعمال دعوة غير مباشرة للتغيير لأنها تقول بكل وضوح وصدق إن هناك صدعاً في الدولة وصدعاً في الرّوح...".

وعن الأسباب التي دفعت بهاء طاهر لمغادرة مصر في أوائل الثمانينات والعمل في جنيف مع الأمم المتحدة وفي مجال الترجمة، يقول:

ورغم أنني شأن معظم أبناء جيلي من الكتّاب، نادراً ما تعرّضت للسياسة بالشكل المباشر الذي كرسّه الواقعيون الاشتراكيون، بل ورغم أن أدبنا بدا في ظاهره مغرقاً في الفردية وكأنّه رجعة إلى الرومانسية القديمة، فقد أفزع ذلك الأدب النقّاد الذين يعبّرون عن المؤسسة ربما أكثر من الأدب السياسي المباشر، وراحوا يحرّضون السلطة على هؤلاء الكتّاب باعتبارهم وجوديين وشيوعيين ومخرّبين ورجعيين في وقت واحد. كانت التهمة تختلف من وقت إلى آخر لكي تكون مؤثّرة إلى أبعد حد، ففي وقت سيطرة الاتحاد الاشتراكي والفكر التقدّمي كناّ "وجوديين وسلبيين" ولما انتهى الاتحاد الاشتراكي والتقدميّة أصبحنا شيوعيين ومن أنصار الحكم الشمولي! كل التهم كانت تصلح بشرط ألا نصل إلى المؤسسة وألا نصل إلى الجمهور...

وبالنسبة لي شخصياً، فقد نجحت تلك الهجمة في إبعادي عن العمل في الإذاعة ومنعي من الكتابة في منتصف السبعينات، لم تكن سلطات الأمن مسؤولة عن ذلك، فهي تعرف على وجه الدقة من الذي يعمل بالسياسة وفي أي اتجاه يعمل، ولكن بعض الزملاء الأعزّاء من حملة الأقلام ودعاة حرية الفكر هم الذين فعلوها. وأنا لا أحبّ الرثاء للنفس، سواء في الحياة أو في الكتابة، ولهذا فلن أتكلم عمّا صادفته بسبب ذلك، ولكن من الضروري على أي حال أن أقول إنه قد تحتّم عليّ بعد أن طال أمر هذا الإبعاد أن أترك مصر، وأن أبحث عن العمل في خارجها...".

ويلخّص بهاء طاهر التحوّلات التي طرأت على مصر بأبعادها ومستوياتها المختلفة، إذ شهد فيها قبل الخروج عملية التحوّل من الاشتراكية المحدودة إلى الانفتاح الاقتصادي غير المحدود، وشاهد الأزمة الاقتصادية تتفاقم..." إذ كان رغيف الانفتاح صغيراً والأفواه المطالبة كثيرة، فأصبحت الغلبة للأسرع اقتناصاً، وأخذت المكاسب المحدودة التي حققّتها الطبقات الفقيرة تتآكل بالتدريج. وفي المقابل فقد كانت الأنظمة الخليجية تحقّق ثراء لم يسبق له مثيل بسبب عائدات البترول، وتدفّقت الهجرة من مصر إلى مواطن الثراء الجديد، وتبدّلت في المجتمع قيم كثيرة كنّا نظن أنها قد استقرّت وأصبحت راسخة.

إلا أن تجربة الاغتراب لم تكن الخيار السهل مقابل تلك الصعوبات في الوطن، خاصة لمن كان مؤرّقاً بمحنة الإبداع ومقاومة الاندثار وراء ما يسمّى بلقمة العيش" فيروي تجربته على ذلك

الصعيد قائلاً: "لقد عملت مترجماً محترفاً في منظّمات دولية، وهو عمل شديد القسوة، لن يصدّق أحد مدى قسوته إلا إذا جرّبه، فيومياً، لابدّ من إنجاز كمّ معيّن من العمل يفوق طاقة البشر. هذه الترجمة تستغرق منك كلّ لحظة من وقتك من الثامنة والنصف صباحاً حتى الخامسة والنصف مساءً، كلّ ذرة من كيانك، وليس هناك أي عذر لعدم العمل، وفي حال المرض تمكث بالبيت، فكنت أنجز هذا العمل، لأعود إلى البيت في المساء كالجثة الهامدة، أقصى ما أصلح له أن أتناول لقمة خفيفة وأشاهد نشرة الأخبار في التلفزيون، وأنام مباشرة، لأبدأ مبكّراً يوماً آخر. كنت قد شاهدت مواهب تبدّدت تحت تأثير هذا العمل، وآمنت بأني لو استمريت بهذا الشكل، تكون حياتي قد انتهت... هنا بدت الكتابة لي هي البديل للانتحار أو الموت، وبمجهود إرادي بالغ القسوة، قرّرت أن أكسر هذه الدائرة الشريرة، بحيث لا أنسى أنني كاتب، وأنني خرجت -في الأصل- لكوني كاتباً. هكذا أنجزت!"[١].

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

[١] العربي، العدد ٤٩٠، الكويت، أيلول ١٩٩٩، حسين عيد-وجهاً لوجه مع بهاء طاهر، ص ٧٥.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة [illegible]
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الفصل الثاني

شرق النخيل

الرواية الأولى لبهاء طاهر، كتبها في أواخر السبعينات، ولم تنشر إلا عام ١٩٨٣، ليستهلّها بالإهداء: "إلى ذكرى أمي الغالية رحمها الله".

وفي حين درج الكتّاب في العادة على تقديم أعمالهم بإهدائها إلى أشخاص مؤثّرين على صعد مختلفة في تجربتهم الإبداعية؛ إن في هذا الإهداء بعداً خاصاً، إذ هي الأمّ مصدر المعرفة والحكايات في طفولة بهاء طاهر، والتي ساهمت بشكل ما في تشكّل وعيه وإغناء ملكته الأدبية.

من الحكايات التي كانت قد روتها؛ حكاية الابن والأب اللذين قتلهما الرصاص وأحدهما يحتضن الآخر. هذا الموضوع الذي "ظلّ يشغل المؤلف لسنوات طويلة لتختزل في وجدانه بفكرة الفداء... الابن الذي افتدى أباه، لكنه لم يفده لأن الاثنين ماتا..."[١].

ثم تجري أحداث ١٩٧٢، العام الذي شهد مظاهرات الطلبة واعتصامهم احتجاجاً على سلبية الموقف السياسي العام، تلك التي أسلمت الشارع المصري لحالة من الخوف والترقب إزاء الصراع العربي الإسرائيلي، خاصة وأن عام الحسم الذي كان قد أعلن عنه الرئيس أنور السادات؛ قد مرّ دون حسم، فعمّت اضطرابات مختلفة تجلّت باحتراق دار الأوبرا بالقاهرة، إضافة إلى حوادث أخرى مشابهة. فدلّت المؤشرات على "تراجع الإحساس القومي والاتجاه نحو العزلة بترديد النغمة الوطنية كبديل يقدّم على أنه المطلوب كطريق وحيد للنجاة من تيه القومية..."[٢].

وفي رصد بهاء طاهر لتلك الأحداث، ولذلك المناخ السياسي العام؛ تُستدعى لديه حكاية الفداء:

"بسبب ما، رأيت في هؤلاء الشبّان الصغار الذين ضربوا في ميدان التحرير خلال تظاهرات الطلبة في ذلك العام، رأيت فيهم صورة الفداء. وربما أكون قد استخدمت كلمة الفداء أثناء كتابة الرواية..."[٣].

يرتكز المؤلف على فكرة الفداء ليجعل منها نقطة انطلاق تحمل معها بعدها الإنساني والوطني في دائرتين متداخلتين؛ خاصّة وعامّة، تشتركان في بؤرة واحدة ليضع المتلقّي أمام احتمالات متعدّدة للبداية الفعلية للرواية. فالمنطلق الأساس هو تجربة الراوي الخاصة التي شكّلت الدائرة الأولى، متمثّلة في مقتل عمّه وابن عمّه سوياً فداءً للأرض. ذلك الحدث الذي

---

[١] العربي، العدد ٤٩٠، أيلول ١٩٩٩، حسين عيد، وجهاً لوجه مع بهاء طاهر، ص ٧٠.

[٢] محمد حسن عبد الله، الريف في الرواية العربية، عالم المعرفة، الكويت، تشرين الثاني، ١٩٨٩، ص ٢٠٢.

[٣] العربي، مرجع سابق، ص ٧٢.

أسلمه لحالة من العزلة والعبثية والضياع. فالقتلة هم أبناء الحاج صادق الذين تواطأ معهم والد الراوي في أطماعهم، إذ كانت تربطه بهم مصالح مادية مشتركة. ففي حين "كان يقرضهم بالربا" ص ٢٥٦، كان "يعاملهم بذلة ولا ينقص إلا أن يقبّل أيديهم..." ص ٢٥٦.

ينقل العمّ تلك الصورة للراوي، ليضع أمامه في مقابلها صورة الجدّ: "جدّك هو الفارس الحق الذي لم يسبقه خيّال. أتصدّق يا ولدي أنه كان يثب بحصانه فوق قواديس الساقية؟ لا أنا أستطيع ذلك ولا رأيت من جرّبه أو فعله غير جدّك. أتصدّق أني رأيته وهو يحرس الأجران موقفاً الحصان ساكناً بالساعات لا يتحرك ولا تسمع له صوتاً حتى لتظن أنه لا يتنفس؟... كان وحيداً بطوله بعد أن مات أبوه ومات أكثر ناسه في الوباء، لكن البلد عرفته وعملت له حساباً. لم يجرؤ أحد أن يعتدي على أرضه أو يسرق له جرناً..." ص ٢٥٧.

وتتعاظم في ذهن الراوي قيمة تلك الأرض التي تفرّد الجدّ بإصلاحها، يصف له العمّ ذلك الإنجاز الاستثنائي بالقول:

"لم يزد ميراثه كله على نخلات الشرق وأرض رملية هناك لا تصلح للزّرع. وبدأ جدّك يذهب وراء الجبل. ثم يعود وقد حمّل حصانه تراباً أحمر يغمر به الأرض يقولون هناك وراء الجبل رمال تغرق فيها الجمال وأوكار ذئاب وضباع. وفي كل مرة كان جدّك يخرج ويغيب أياماً فيظنّ الناس أنه تاه أو افترسته الذئاب، لكنه يعود وحصانه محمّل بالسّماد الذي اكتشفه في الجبل والذي لم يعرف أحد طريقه بعده... بيديه حفر جدّك آباراً وغرس أشجار البرتقال وشجر التين في الأرض التي صارت بعد ذلك حديقته". ص ٢٥٧.

في حين كان الأب يمثّل الصورة النقيضة التي بدأت تتشكّل في ذهن الراوي منذ الطفولة، من خلال موقف الأم:

"منذ صغري عرفت أن أبي يفعل شيئاً تكرهه أمي... سمعت بينهما أكثر من مرة حديثاً هامساً ومتوتراً؛ أمي بنبرتها المتوسّلة الشاكية، وأبي بلهجته العنيفة الغاضبة سمعتها مرة تقول له: يستر الله عليك، هذا المال جمر نأكله في الدنيا وفي الآخرة، لا خير فيه، أخاف على أولادي... وردّ أبي: من حدّثك بذلك يا امرأة؟ حديث نساء وكذب. وكانت أمي تسكت حين ينهرها أبي ويشتمها..." ص ٢٥٨.

فتنتقل للراوي عدوى الكراهية نفسها، ليجد نفسه يكره نقود أبيه، "وحين كبرت كرهت نقوده أنا أيضاً وصرت أخجل منها قبل أن يحدث ما حدث، لا أطلب منه شيئاً وأكتفي بالقليل الذي يقدّره هو لمصروفي". ص ٢٥٩.

هذا في الوقت الذي اعتاد فيه أن يذهب إلى بيت عمّه دون علم أبيه، ليعلن تضامنه معه بالقول: "إن الإنسان لا يجب أن يفرّط في حقّه وإلا ما بقي له ما يستحق الحياة... فكان عمّي

يضحك وهو يربّت على كتفي ويقول لو سمع أبوك هذا الكلام! إيّاك أن يسمعك أبوك تقول هذا الكلام..." ص ٢٥٩.

وفي الوقت الذي أورثت فيه هذه التناقضات الحادّة شخصية الراوي الكثير من الحيرة والخيبة والاضّطراب؛ يتقدّم أولاد الحاج صادق لانتهاز فرصتهم فيها والسعي لتملّك أرض الحديقة مستغلّين الخلاف بين الشقيقين لصالحهم، ذلك الخلاف الذي يتجلّى بوضوح في الحوار الذي يجري بينهما، والذي يسوقه الكاتب متعمّداً الإيحاء بمعانيه السياسية البعيدة:

"حين عدت من القاهرة في إجازة السنة الثانية، أدركنا في ذلك اليوم البعيد أن شيئاً سيحدث، أدركته أنا وأدركه أبي وهو يجلس على دكّته العالية في صحن البيت وبجواره عمّي... قال أبي وهو يتشاغل بتسوية فراء الخروف الناعم الذي يتربّع فوقه لكي لا تلتقي عيناه بعمّي، يا أخي وما أهمية بضعة قراريط؟ قال عمي: الشرق. قال أبي ربنا يقول ولا تلقوا بأيديكم إلى التهلكة فردّ عمي ويقول أيضاً ومن اعتدى عليكم فاعتدوا عليه...

فيردّ الأب في صوت ضعيف: والمحكمة؟

ليقول العمّ: ومن الذي يجب أن يشكو؟ أنا أم هم؟ الأرض أزرعها وأعرفها من يوم أن مات أبي ومن قبل أن يموت. أرضي وقد نزل عرقي في كل شبر منها وقلبّته يدي..." ص ٢٥٥.

كان الجدّ قبل أن يموت بيومين قد اصطحب العمّ ليريه أرض النخلات والحديقة التي كانت "رملاً وحسكاً"...

يستمر الحوار بين حماسة العمّ وخنوع الأب، لينتهي بتحذير يوجهه العم: "تذكّر، لقد بدأوا اليوم بأرضي وسيجورون غداً على أرضك..." ص ٢٥٦.

في سياق الحوار الثنائي بين الشقيقين ما يشي بوحدة الموقف والهدف لدى أبناء الحاج صادق، مقابل هذا التناقض والبون الشاسع بين موقفيهما.

ولعلّ ذلك ما دعا إلى تصاعد الموقف وإمعان أولاد الحاج صادق في أطماعهم. حتى لم تنفع محاولة الراوي وابن عمّه حسين بالتوسّط الخفي لديهم حين عرض الراوي عليهم مبلغاً من المال مقابل الأرض، درأً للشر ولمنع المواجهة المنذرة بالخطر، لكن الوساطة تبوء بالفشل وسط تساؤلاتهم المطروحة بين الفضول الساخر والحرص على صورتهم أمام أهل البلد؟ فحين يقول الراوي: أنا الذي سأشتري الأرض، سأشتريها لنفسي وأوقع أنا على العقد".

يردّ أحدهم وهو يضحك: لا، لا. وتفوّت مدرستك يا أستاذ؟ تفوّت مدرستك وتفوت مصر وتقعد للأرض وهمّ الأرض تشتري وتبيع وتزرع وتقلع؟ يا للخسارة! ليسري بعدها الهمس الجارح: "مصيبة يكون الابن كالأب. نحن لا نقدر على واحد فيكيف لو بدأ الآخر يشتري؟

ثم ليعلو صوت آخر بالقول: "أهي أرض وحقّ أم مسخرة؟ ماذا يقول الناس عنّا في البلد؟ أولاد الحاج صادق خافوا وفاتوا حقّهم بقروش؟" ص ٢٧٠.

وكأنما غلب هذا الرأي الأخير على الآراء الأخرى، ينتهي الأمر بقتل العمّ وابنه حسين بعد خروجهما من الصلاة أحد أيام الجمعة، حين كان أولاد الحاج صادق في الانتظار بالبنادق... تقول والدة الراوي:

رآهم عمك لكنه مشى وكأنه لا يرى شيئاً. ابتعد الناس، تركوه وحده ومعه حسين. يقولون إنه عندما اقترب منهم مدّ العوضي له ورقة وقال لعمّك وقّع هذه الورقة فلا يعود بيننا وبينك شيء. لكن عمّك مشى كأنه لم يسمع فصوّبوا له البنادق. يقولون إن حسين سبقه ووقف أمام أبيه فقال له العوضي ابتعد أنت يا حسين، هذا حساب بيننا وبين أبيك لا شأن لك به. لكنّه وقف أمام أبيه ومدّ ذراعيه ليحميه. وجاء ناس ليشدّوه بعيداً فاستدار واحتضن أباه. يقولون إن عمّك دفعه بعيداً عنه. أخذ يدفعه وهو يقول: ابعد يا حسين. ابعد يا ولدي. عش أنت من أجلي. ولكن حسين كان مسمّراً في الأرض. يقولون إن يده كانت قبضة من حديد في فخذ أبيه. وعندما مدّ عمك يده ليبعد حسين عنه؛ ظنّوه سيخرج مسدسه من جيبه فانطلق الرصاص وانكفأ الابن يحضن الأب والأب يحضن الابن والدم يجري مع الدم..." ص ٢٨٢.

تشكّل تلك الحادثة منعطفاً حادًّا في حياة الراوي، تقوده إلى محاولة انتحار لم تنجح: "لكني عرفت أيضاً ساعتها أني أجبن من أن أموت حتى لو أردت". ص ٢٥٤.

لكنه يمارس فعل الانتحار لاحقاً بمعاني مختلفة تتجلّى بحالة انسحاب إلى الداخل... ولعلّ ذلك ما حاولت صديقته ليلى التعبير عنه حين قالت:

"كنت شيئاً آخر، فما الذي حدث؟ كنت تقرأ. كنت ترغمني على أن أقرأ الكتب... والآن أنت نفسك لا تقرأ، لماذا؟ لماذا تغيّرت أصلاً؟" ص ٢٤١.

وهو أيضاً ما عبّر عنه ضابط الأمن حين قال: "شغلت بالنا فترة منذ سنتين أو ثلاث سنوات عندما كنت في الجمعية الأدبية في الكلية وكنت تنظم المحاضرات الثقافية وهذه الأشياء... نحن نعرف أن هذا هو المدخل للمصائب. لكنك أرحت بالنا بسرعة عندما انقطعت عن الجمعية ثم عن الكلية ثم اتجهت للبار!" ص ٢٨١.

فهو الآن صار يجلس (وراء المكتبة) وأمامه قبّة الجامعة "تلمع تحت الشمس مثل كأس خرافي مقلوب..." وفيما يستلقي على الحشائش الرطبة مخدّراً... يحلم بأن يمرّ أحدهم فيعطيه سيجارة ويمضي دون أن يكلّمه... وهو يشرب قبل أن ينام حتى لا يصبح الليل كالنهار أحلاماً وكوابيس وتلك الصور التي تتكرّر كل يوم دون أمل أن تختفي" ص ٢٧٦. ليعذّبه السؤال: "لِمَ لا يأتي الموت حين يودّ الإنسان أن يموت؟" ص ٢٥٤.

يواجه عجزه باستسلام تام دون أن يبدو لوجود ليلى في حياته أثراً يذكر، إذ يكتفي بالقول: "أنا سكّير، أشرب كل ليلة. أفكر أيضاً في إدمان المخدِّرات لو أمكن، ماذا تتوقعين من طالب فاشل في السادسة والعشرين من عمره؟ كل الذين أعرفهم تخرّجوا. بقيت واحدة في الليسانس سوف تتخرّج هذا العام، وسأبقى أنا، مؤرخ الدفعات في قسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب!" ص ٢٣٩.

هذا الرسوب المتكرّر الذي أثار غضب والده ليعبّر عن ذلك برسالة تحمل تهديداً بحرمانه من النقود؛ لم يثر لديه أية ردّ فعل سوى محاولة بائسة لكتابة ردّ اكتفى فيه بجملة: "والدي المحترم حفظه الله..." ص ٢٣٧.

ليلى، زميلته القاهرية كانت قد ساعدته على التخلّص من خجله ومن إحساسه بالغربة في الجامعة، وعلّمته كيف يخرج من أسر نفسه "وكيف أتكلّم وأصادق وأدخل في مجموعات الطلبة والطالبات دون أن أخجل من نفسي ومن لهجتي ومن قرويتي... وكانت تراني دائماً أفضل من الباقين وأنضج منهم وتقنعني بذلك دون أن تقوله"، كان قد أحبّها منذ اليوم الأول، وكانت قد بادلته ذلك الحبّ...

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الآن، تنسحب حالة عجزه حتى عن الحبّ، حتى عن تقدير معنى وجودها في حياته، ليردّ على إلحاحها وتساؤلاتها بالقول:

كفى يا ليلى، أخجل من نفسي بمجرد أن أراك، قلت لك أنا لا استحقّ اهتمامك، أنا لا استحقّ أن تهتمي بي... أنا لا أستحقّ أن يهتمّ بي إنسان" ص ٢٤٠.

يقول هذه العبارة وهو مستلقٍ على الحشائش قريباً من أحواض الزهور "حيث تموت زهور حمراء وزرقاء باهتة، وتحيط بها أسلاك شائكة علاها الصدا وتقوّست في وسطها حتى لامست الأرض" ص ٢٣٧.

إزاء هذا المشهد المتّسق مع الحالة النفسية للراوي، يأتي سؤال ليلى "بصوت مختنق وبسرعة وعصبية: لِمَ هذه الأزهار ميّتة؟ لماذا هي ميتة دائماً؟ ألا يسقونها أبداً؟ ثم لينتهي سؤالها بالدموع..." ص ٢٤٠، أكانت تسأل عن موت حبّه لها، أم هل رأى في تلك الزهور الأحلام التي صودرت؟ أحلامه وأحلام ابن عمه حسين وشقيقته فريدة اللذين كانا يستعدان للارتباط، أم الأرض التي سرقت، أم شباب حسين الذين اغتيل ودم العمّ الذي أُسيل. الذي لم يكن ليحمي ذلك كله سوى موقف متداعٍ لوالده وأهل البلد، ومحاولة يائسة منه للتوسّط... جملة من قيم الجمال والحب والصداقة تتداعى أمام عينيه في صورة فريدة التي تقفز إلى الذاكرة في سؤالها الملّح ذات ليلية صيفية كابية: لماذا نعيش مادمنا سنموت في النهاية؟ تلقي هذا السؤال الذي يلتقي بسؤال ليلى عن الأزهار التي تموت... فهناك حيث تردّد صدى السؤال "كانت الليلة حارّة

وساكنة، والقمر المستدير ينشر نوره في السماء كسحابة دخان تتناثر على البعد منها نجوم تومض بارتعاشات قلقة..." ص ٢٤١.

للطبيعة إذن خطابها الصامت في الموقعين، سوى من نباح الكلب في بيت الراوي تلك الليلة ذلك الذي "ينبح بلا سبب وإذا اقترب أحد من البيت يظلّ ساكناً. ينام في أغلب الأوقات..." ص ٢٤٢.

أثمة تشابه بين الأسلاك الشائكة الصدئة التي تحيط بالأزهار الميتة، وبين ذاك الكلب الذي ينبح بلا سبب ويظل ساكناً إذا اقترب أحد من البيت؟ كلا العنصرين عاجز عن الحماية، كلا الموقعين مستباح بما يحويانه من حيوات. إذ تنتهي التداعيات بمشهد "العربات السوداء التي بداخلها ضبّاط وجنود يلبسون الخوذات ويمسكون العصي" ص ٢٤٤ وينتشرون في عدة أماكن على طول الطريق من الجامعة إلى حيث يقطن.

وفي حين طفق يبحث عن سجائر، ويتوق إلى احتساء البيرة دون جدوى بسبب رفض البقال عطاءه لتراكم ديونه، لينتهي الأمر بتدخينه أعقاب السجائر: "عندما أشعلت إحداها ملأ حلقي طعم الرماد والدخان اللاّذع من الفلتر المستعمل، فاضطررت أن أتركها على الفور وأنا أسعل وأشعر بالغثيان..." ص ٢٤٤.

الرماد والدخان يطبقان على أنفاسه، والعربات السوداء المدجّجة بالجنود وخوذاتهم وعصيهم تطبق على أنفاس المدينة... وتتشكّل المفارقة بمظاهر ما سمّي بعصر الانفتاح، تلك التي تعبّر عنها "سوزي" صديقة سمير زميله في السكن، فلقد حضرت ومعها أنواع عديدة من الدخان المستورد بادرت بعرضها على الراوي: كنت... كرافن... أم كليوباترا!

سوزي تلك تلخّص المزاج العام عبر تصنيفات عفوية ودالّة في آن معاً، لتسأل وهي تعلّق على شحوب الراوي: ماذا جرى لكم يا شباب؟

يسألها: تعرفين كثيراً من الشباب، أليس كذلك؟

فتجيب: أكثر من الهمّ على القلب، كويتيون... سعوديون... أولاد البلد... كلّه. لا أعرف. تغيّروا؛ المريض مريض، والقرفان قرفان، والذي يخرج في الإضرابات والذي قبض عليه البوليس والذي رحّلوه من البلد... لا أعرف ماذا جرى للدنيا؟" ص ٢٤٥.

لكن هل يعرف هو؟ فقد كان قد أثار استغرابه ذلك الصباح أن الجامعة خالية، ولمّا سأل ليلى قالت: أبداً، احتلّ اليهود سيناء من حوالي أربع أو خمس سنين!".

وفي حين بدا لحظتها أنه حيّد تلك القضية وظلّ ممعناً في حالة الانسحاب ذاتها، يأتي الآن ذكر سمير كما تصفه سوزي: "... لم يعد بيننا ما كان من قبل. كل الحكاية أني أجيء إليه وأشكو له همّي، وهو أيضاً من مدة لا يفعل شيئاً غير أن يشكو لي همّه... يكلمني أن الجاهلة

عن السياسة واليهود وسيناء وفلسطين، وأحياناً يبكي. سمير الذي لم يكن يعرف غير الضحك والفرح؛ بعض ساعات يبكي..." ص ٢٤٧.

التحوّلات تصيب ليلى، والجامعة، وشوارع المدينة، وتصيب سمير. لكنه مصرّ على المراقبة السلبية الصامتة إلى حدّ عدم التصديق "سمير يعمل بالسياسة؟ هذه نكتة اخترعها. لابدّ أنه يمثّل دوراً ليضحك على سوزي. سمير طفل لم يكبر أبداً. عندما يبعث له أبوه النقود في مطلع كل شهر؛ يقيم وليمة كباب ويدعو سوزي وصاحباتها ويدعو أصحابه ويظلّ العيد ممتداً حتى تنفد النقود فيذهب إلى خاله في شبرا ويقترض منه ويبعث برقية إلى أبيه فيأتيه المدد بالبرق أيضاً..." ص ٢٤٨.

هكذا كان سمير، لم يكن يهتم بشيء أبداً غير البنات... ولا يدرس إلا في الليلة التي تسبق الامتحان "وعندما يحين موعد الامتحان تكون عيناه حمراوين محتقنتين من السهر وشعره طويلاً مهملاً ويقسم أنه لن ينجح إلا إذا صحّح أوراق الشعر الإنجليزي عريف الكتّاب الذي علّمه في البلد..." ص ٢٧٧.

جميع الحقوق محفوظة

لكن الراوي مازال ذاهلاً عن الدوافع المشتركة بينه وبين سمير وكل طلبة الجامعات المشاركين في المظاهرات والاضطرابات، ففي حين تهاوى هو أمام استشهاد عمّه وابن عمّه في سبيل أرض النخلات والحديقة، أدى استشهاد الآلاف مثلهما إلى تحوّل سمير وأمثاله لكن باتّجاه آخر، باتجاه الفعل الإيجابي بالرفض والمقاومة والمطالبة بردّ الأرض. حتى لتطال الحالة سوزي نفسها، تلك التي تروي له حادثة حصلت أمامها داخل الترام أثناء مظاهرات الطلبة في ذلك اليوم التي انتهت بضرب أحد الطلبة وإلقاء القبض عليه بعد أن تناثر دمه ليطال فستان سوزي...

تروي الحادثة من منظورها، وبالعفوية ذاتها تقدم رصداً للتباين الذي كان يشوب الشارع المصري، بين مدّعي الوطنية والآخرين الذي يتنفسونها دون ادّعاء:

"رأيت عند سور الأنتخانة كثيراً من العساكر بملابسهم السوداء وعلى رؤوسهم برانيط الحديد وبأيديهم الشوم... نزل كثير من الركاب وبقي معي في الديوان رجل عجوز ومعه ابنه الشاب وكان يصرخ فيه ووجهه محمر والولد، يا عيني، لا يفتح فمه بكلمة. كان يقول ماذا يريدون؟ يريدون أن يخربوا البلد؟ يريدون أن نحارب ونحن لم نستعد؟ عندما كنّا شباباً كنا نعمل مظاهرات ضدّ الإنجليز. قال هذا وهو يدير نظراته بيننا نحن الجالسين في الديوان ولا أعرف ماذا كان يريد منّا أن نقول له لأنّه كان هو نفسه الله يخرب بيته يمشي في المظاهرات ضد الإنجليز".

ويتبدّى زيف الموقف حين يمارس القمع ذاته الذي يزعم أنه قاومه، يمارسه على ابنه "وكلمّا علا صوته كلما أحنى ابنه رأسه في الأرض!" ص ٢٥١.

ويحدث أن تحاصر قوات الأمن عدداً كبيراً من الطلاب ليبدأوا بضربهم بالعصي، فيفرّ أحدهم ليقفز إلى الترام نفسه ويختبئ عند أقدام الركّاب.

"كان مجروحاً في رأسه والدم ينزف من جبينه على أرضية الترام فأعطيته منديلي لكنه كان صغيراً..." هنا تبادر امرأة عجوز تجلس على أرض الترام لتقدم من قفّتها خرقة كبيرة وتعطيها له وهي تقول: يا كبدي يا ابني.

في تلك اللحظة يصعد إلى الترام أحد العساكر فيلمح الطالب رغم محاولة المرأة إخفاءه.. تقول بصوت خافت: ربنا يسترك يا ابني. لو عندك ابن أو أخ صغير ربنا يبارك لك. مجروح يا كبدي". ومدّت يدها على قفّتها وكأنها ستسدّ باب الديوان".

ويسلم الكاتب الموقف لحركية درامية مؤثرة حين يستدير ذلك العسكري ليغادر وهو يقول لزملائه "لا أحد هنا. أنا فتّشت الترام". وفي الوقت الذي شكّ زميل آخر بصدقه فيما يزعم محاولاً اقتحام الترام، في تلك اللحظة "وقف الأفندي ابن الحرام صاحب المظاهرات ضدّ الإنجليز ليشير للعسكري إلى حيث الطالب.

"دفع العسكري الواقف على السلم زميله حتى كاد يقع وداس على المرأة العجوز وهجم على الطالب ورفعه من رقبته وحاول الطالب أن يقف وهو يقول بلادي بلادي ولكن العسكري أخذ يجرّه على ركبته ويقول له إخرس. وعندما دحرجه خارج الترام وتلقّفه العساكر الآخرون بالشّوم. كفّت المرأة العجوز التي هرسها العسكري عن التأوّه وتطلّعت إلينا كأنها تستفسر منا. ثم نظرت إلى الأفندي الذي كان لا يزال واقفاً وبصقت على أرض الترام دون صوت. وفجأة قام ابنه الذي كان يضع يده على وجهه ثم اندفع يجري خارج الترام وهو يبكي ويصيح "بلادي بلادي" فتلقّفه العسكر. وصرخ الأفندي وهو يهمّ وراءه يا ولد وقام يصرخ في العساكر الذين يسدّون باب الترام، لا تضربوه، هذا ابني، ابني أنا. لكن أحدهم لكزه في صدره بعصاه وصرخ فيه: ارجع مكانك يا أفندي. فانحطّ مكانه..." ص ٢٥٢.

تنهي سوزي روايتها لتجهش بالبكاء وهي تشير إلى بقعة الدم على فستانها. يستسلم مرة أخرى لتداعياته المؤلمة، فيستحضر تفاصيل الحوار الذي كان قد جرى بين والده وعمّه... علاقته بابن عمّه حسين، وأحلام حسين في فريدة شقيقة الراوي، رحلتهما المشتركة إلى الحديقة حيث كان الاتفاق على محاولة التوسّط لدى أولاد الحاج صادق، حكايته مع ليلى التي رواها لحسين في الحديقة نفسها، شهد فريدة "وهي تقف في صحن البيت تخفي نصف وجهها الأسفل بطرحتها حين تكلم حسين وكلما قال شيئاً جعلت منه نكتة... قامة حسين الفارعة الجميلة مثل أبيه وجده، والذي كان موضوعها المفضّل. ارتباك حسين أمام جملة الراوي: فريدة تحبك... ثم يوجه بالقول: "أنا أحببت فريدة منذ كنا طفلين. منذ أن تشاجر أبي وأبوك ولم أعد أزوركم أو أرى فريدة أو أسمع صوتها. لم تعد الدنيا هي الدنيا. كلّ شيء أصبح ماسخاً..." ص٢٦٦.

ويستذكر رهان أبيه على مبدأ العقل والحيلة لاستعادة الأرض، لأن أولاد الحاج صادق هم أسياد البلد، ومن العبث مواجهتهم... في هذه البلدة الملعونة، في هذه الدنيا الملعونة، إما أن تأكل الناس وإما أن يكلك الناس. إما أن تخاف من الناس وإما أن يخاف منك الناس" ص ٢٧٢.

وفي حين لم تنفع الحيلة ولا العقل بدليل فشل الوساطة، يتبيّن للراوي أن والده اختار فيما اختار أن يكون (خائفاً) ليصل إلى أن يصبح (مأكولاً)... فلقد قُتل العمّ وابنه، ونجح أولاد الحاج صادق في الاستيلاء على الأرض بتواطؤ من الأغلبية الصامتة.

"لم ينطق أحد من أهل البلد بما رأى، ولم يشهد منهم أحد ضدّ العوضي القاتل" ص ٢٨٤. ولعلّ الليلة الأخيرة للراوي في البلد كانت تحمل النذير بذاك الشر الذي وقع:

"وفي الليل، في ذلك الليل، في تلك الليلة المظلمة الحارّة كنا معاً مرة أخرى على الجسر. لم تكن ذبالة مصباح (الحانطور) تكاد تضيء شيئاً على الطريق الأسود الطويل، وكانت السماء مبدورة بنجوم كثيرة كالثقوب الصغيرة ولا قمر، وعلى البعد أنوار خافتة متفرّقة، نجوم كابية أخرى تثقب كتلة المدينة المظلمة المهوشة. ومن بعيد تأتي أصوات نشيج ممتدّ. نباح كلاب أو عواء ذئاب وضباع؟ ووقع حوافر الحصان بطيئة منتظمة، بطيئة منتظمة..." ص ٢٧٢.

إن في حشد تلك العناصر الدرامية من ظلّ ونور خافت وأصوات، مع اتسخدام مفردات تنتمي إلى حقل دلالي واحد "المظلمة، الأسود، الثقوب خافتة، كابية، مهوشة، نشيج، نباح، ذئاب، ضباع، بطيئة...".

ذلك الموقف المشهدي، لم يكن ليحمل النذير فقط، بل وضع المتلقي في توقّع استنتاجي لطبيعة الحوار الذي يمكن أن يدور بين الشخصيتين؛ الراوي وحسين، وسط حالة التمرد الأقرب إلى الجموح التي عبّر عنها الحصان:

"توقف الحصان في الطريق فرقع حسين بالسوط فوق رقبته ولسعه بخفّة لكنه لم يزد عن أن شبّ على ساقيه الخلفيتين وهو يصهل فارتجت العربة مندفعة للخلف وكدنا نسقط على ظهورنا...".

فتتجلّى مشاعر الإحساس بالعجز والجنبة حين يقول حسين "وهو يلوّح بسوطه مرة أخرى فوق الحصان العاصي الذي لم يهتز مع ذلك:

"من يدري يا ابن العمّ؟ ربما لو بقيت... ربما لو أنك بدلاً من أن تذهب إلى أولاد الحاج صادق لتسترضيهم... ربما لو ذهبت إليهم وقلت هذه أرضنا وأنا وأبي مع عمّي فيها حتى الموت... ربما لو قلت لأبيك لن أسافر حتى تصالح عمّي وحتى تذهب معه إلى أولاد الحاج صادق وتدافع عن حقّ أخيك... ربما لو عرف كل إنسان أننا معاً لجاء الأخوال ولجاء الأعمام ووقفوا أيضاً معنا، ربما كل شيء ينتهي، وربما حضرت مزح فريدة قبل أن تسافر. ربما لو وقفنا أربعة معاً لصرنا عشرة ولصرنا مئة ولما استطاع أولاد الحاج صادق شيئاً، ربما...

أيّ تكثيف لحالة الحيرة تلخّصها "ربما" التي كرّرها حسين في المقطع تسع مرات؟ ولعلها تلتقي مع عبارات الراوي نفسه لحظة فشل الوساطة:

"ماذا أستطيع أنا وحدي يا حسين؟ لماذا لا يفعل الكبار شيئاً؟ أخوالك مثلاً أو أهل أبي وأبيك، لِمَ يتركون هذه النار تشتعل ولا نسمع منهم شيئاً سوى الكلام؟ لماذا وهم يعرفون أن الحقّ معنا لا يذهبون إلى أولاد الحاجّ صادق يقولون إنهم يعرفون لمن الأرض وأنهم لن يسكتوا إن حاول أحد أن يعتدي على حقّ أبيك؟" ص ٢٧١-٢٧٢.

"لماذا" و"ماذا" و"لِمَ" تنتهي كلها بـ "ربما"، إنه حصار الأسئلة، الحصار الخانق الذي لم ينفع فيه افتعال التفاؤل الذي يبدأ بسؤال حائر جديد:

- "ومن قال إني لن أحضر فرحك وفريدة"؟

ليردّ حسين بعبارة تنتهي بسؤال آخر: "نعم يا ابن عمي. تتزوج أنت ليلى وأتزوج أنا فريدة ويلعب أولادنا معاً في الحديقة كما كنّا نلعب ونحن صغار، من يدري؟" ص ٢٧٤.

ويتعمّد الكاتب كسر ثنائية الحوار مرة أخرى حين يجعل من الحصان طرفاً ثالثاً يبدي ردود أفعال متباينة؟ فبين حالة التمرّد التي سبق وكان قد عبّر عنها؛ يعود إلى الانضباط الذي قد يشي بالإنصات... ثم ليأتي ردّ فعله هذه المرة بالاندفاع المفاجئ...، فبعد أن كان "يسير من تلقاء نفسه ببطء ولجامه مرخي... صهل صهيلاً متّصلاً واندفع للأمام مرة واحدة، سريعاً ونشيطاً، ثم تحوّل عدوه إلى قفزات واسعة عالية عن الأرض ارتجّت معها العربة القديمة وتحوّلت نسمة طارئة في الليل إلى ريح تلفح وجوهنا... كان يجري وشعر رقبته يتطاير وأنا أرى رأسه تشبّ وتعلو وهو يجري في وثبات سريعة ترتفع به كل مرة عن الأرض وكأنه يريد أن يتخلّص من العربة ومنّا ومن جسمه نفسه ليطير فوق الأرض، ليمرق كالشهاب في الأرض وفي السماء، وأيقنت أننا سنموت وانتابني الدوار، ورفعت رأسي للسماء ورأيت نجومها ترتجّ وتختلط وتلد أقماراً وتسقط مطراً فضّياً في الفضاء الأسود وأيقنت أني ميّت، لكن في محطة القطار عانقني حسين وضمّني بقوّة وقال: "كنت غاضباً منك لكني سامحتك، سامحتك يا ابن عمّي" هل كانت تكفي تلك العبارات في تخليص الراوي من إحساسه ص ٢٧٤-٢٧٥ بالتقصير تجاه عمّه وابن عمّه، فالمسكوت عنه كان توقاً من الراوي لأن "يكون أبي شخصاً آخر غير أبي. وأن أكون أنا شخصاً آخر غير نفسي، وأن تكون بلدتنا بلدة أخرى وناسها غير الناس..." ص ٢٧٤. ولعل عجزه عن قبول كل ذلك وتغييره، هو ما أسلمه للحلم: "... تحوّلت محطة القطار الصغيرة إلى ساحة كبيرة، إلى مرج ترعى فيه خيول كثيرة، ووثب من بين الخيول ذئب تقدّم منّي وشبّ على ساقيه الخلفيتين مثل الكلب وأسند ساقيه الأماميتين على بطني وراح يضغط عليها ويتطلّع إليّ بفم مفتوح وأنياب مكشوفة دون أن يهاجمني. لكن حسين ظهر على حصانه وانتشلني منه وأردفني خلفه وأدهشني أن أجد عمّي وفريدة وأمي على رقبة الحصان نفسه الذي

اندفع للسماء وكان فيها قمر راح يكبر وراح يعمق وراح يفتح في السماء السوداء سرداباً مدوّراً منيراً نفد منه الحصان وبدأ يسبح فيه سريعاً وخفيفاً لكني وجدت نفسي مرة أخرى وحيداً مشي على قدمي وتقدّم مني رجل عارٍ له ثديان على وسطه خرقة وبيده حربة سدّدها لبطني وأصابني وصرخت ووقف الرجل أيضاً فوق رأسي يصرخ صرخة عالية متّصلة تمتدّ إلى ما لا نهاية". ص ٢٧٥.

ذلك الواقع الكابوسي كان ليؤدّي إلى هذا اللون من الأحلام؛ "فالذئب في هذا الحلم رمز للشرّ والقسوة والافتراس والتعطش للدماء، أما الحصان، إذ ارتبط بالقمر، فهو يرمز للموت والفوضى وقوة الغريزة المندفعة. في حين يرمز الرجل العاري للسلطة والبدائية والقسوة وغياب العقل، وصرخته وثدياه يرمزان إلى الخوف والحزن والندم وانقلاب المعايير وضياع الأحلام..."[١].

وفي حين يصل شاكر عبد الحميد في تحليله للحلم إلى تلك الدلالات ليصل إلى أنه حلم مقلوب، لأن الذي قُتل هو حسين وليس الراوي، لأن الأخير يسعى إلى التوحّد معه في الحلم حين لم يتمكّن من أن يتوحّد معه في الحياة... فإن تلك النتيجة لم تصل إلى البعد الرمزي المتجلّي في بعض مستوياته الإيجابية، واعدة بالخلاص وبشائر التحوّل على شخصية الراوي؛ فقد جاء في كتاب "تفسير الأحلام "لابن سيرين"[٢]. أن تفسير ظهور حسين على حصانه، يدلّ على الظفر، أما اندفاعه نحو السماء؛ فتفسيره إما نيل الشهادة، أو نيل السلطان والنعمة وأمن مكائد العدوّ... ويمكن إدراك أن الاستشهاد قد يوصل الإنسان إلى الاحتمال الثاني.

أما القمر؛ فتأويله عند ابن سرين": الوزير؛ وزير الملك الذي ينفع أهل ذلك المكان إذا ظهر للحالم تامّاً منيراً في موضعه". وإذا اقترن هذا الرمز، الوزير، أي السلطة، بدلالة ظهور الرجل العاري، الذي يعني عند "ابن سيرين" الافتضاح وهتك الستر؛ يمكن لنا أن نخرج باستنتاج يدل على المناخ السياسي العام آنذاك، فالسلطة المتخاذلة أو المتواطئة أو العاجزة عن مواجهة العدو؛ تقود بالشعب إلى أن ينتهك وتستباح أرضه ووطنه. وإذا أضيف إلى ذلك أن ثديي الرجل يرمزان عند ابن سيرين إلى اقتراف المحرّمات... نصل إلى ما يعنيه تعامل والد الراوي مع أولاد الحاج صادق بالرّبا، وما يعنيه دمّ الطالب في الترام... ودماء الطلاب الآخرين.

أما الحربة، فتفسيرها عند "ابن سيرين" هو شهادة الحق، والجرح الذي أصاب الراوي، فهو مآل يصير إليه، وفي السياق، هو كسب معنوي سيحقّقه حين يخرج من عزلته لينخرط لاحقاً في القضية الوطنية العامة.

---

[١] شاكر عبد الحميد، الموت والحلم في عالم بهاء طاهر، فصول، العدد ٦، القاهرة، ١٩٩٣، ص ٢٠٢.

[٢] محمد بن سيرين، تفسير الأحلام، المكتبة الثقافية، بيروت، ١٩٩٥.

هل يعني ذلك كلّه أن حلم الراوي، وإن اتّخذ ذلك منحى كابوسياً، يكاد يقارب "الرؤيا" التي تحمل طابع التنبّؤ المستقبلي؟ تلك التي لم يلتفت علماء النفس المحدثون لها، "واكتفوا بتحليل الأحلام التي تعبّر عن الدوافع اللاّشعورية فقط، في حين جاء وصفها في القرآن الكريم بعبارة (أضغاث أحلام) لتمييزها عن (الرؤيا)"[١].

ولعلّ ذلك ما تجاوزه ابن سيرين إذ عني بموضوع الأحلام وتفسيرها "ضمن مناهج دينية مطوّرة بما يتّفق مع أساليب التفسير الحديثة المعتمدة على التحليل النفسي الشمولي..."[٢].

وقبول التفسير في ظل هذا المنهج قد يتّسق مع حالة (التّناص) في مشهدية الحلم مع قصة المعراج الشريفة التي حملت معاني الكشف والمعرفة والإدراك في أشد مستوياتها سمواً.

اليقظة كانت ما تزال امتداداً لتداعيات الموت في الحلم: "فتحت عيني فزعاً وصفير حاد يخترق أذني". كان في الجوار مأتم يستعد أصحابه لبثّ التلاوة القرآنية عبر الميكروفون الذي يصدر ذاك الصفير خلال تجاربهم عليه. ظلال الموت تلقي بالعتمة على كل التفاصيل في ذلك الصباح؛ فلما يتذكّر الراوي جوعه يكون الإفطار" نصف رغيف جاف وقطعة جبن أبيض في طبق بلاستيك. لكن عندما حاولت أن أمضغ كسرة خبز بالجبن وجدتها تتحرك في فمي كقطعة من الخشب..." ص ٢٧٦.

مركز ايداع الرسائل الجامعية

حالة من العدمية ظلّلت المكان والقيم والعلاقات... فحين تلحّ حاجته إلى الكحول؛ يخطر له أن يدخل غرفة سمير ليسأل نفسه ببساطة: "هل تعتبر هذه سرقة؟" سأقول له بالطبع إني أخذت النقود. ولكن متى؟ نحن لم نعد نلتقي إلا إذا أيقظني في الصباح ليقول لي شيئاً قبل أن يخرج، وغالباً ما أنسى ما قاله. ولكنّا ذات يوم كنا صديقين. منذ ثلاث سنوات أو ربما أكثر. كنا في كل صباح نفكر فيما سنأكله ونشترك معاً في إعداد الوجبات ثم نخرج للكلية معاً وفي المساء نستقبل الأصدقاء. ولكن تباعدنا. تباعدت أنا بعد أن رسبت أول مرة. لم نعد نذهب إلى نفس المحاضرات، ثم لم أعد أذهب لأي محاضرات. وبالتدريج توقّفنا عن صنع الوجبات في البيت وتحوّلنا إلى مجرد زميلي سكن" ص ٢٧٦-٢٧٧.

إلامَ انتهت تلك الغربة بكل منهما؟ كان هو في تلك اللحظة يقول: لابدّ أن أشرب... ذاكرت أو لم أذاكر فسوف أرسب أيضاً هذا العام والعام الذي يليه. ليلى ستشتغل وستتزوج وتنجب وحين تذكرني ستلعنني..." الإجابات عند الراوي حاضرة جاهزة، لكن سمير كان قد دخل في دائرة الأسئلة الصارخة ذات الإجابات الصعبة: "أطفأت السيجارة وقمت وفتحت باب

---

[١] محمد عثمان نجاتي، القرآن وعلم النفس، ط٥، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٣، ص ٢٠٤.

[٢] انظر: علي كمال، باب النوم وباب الأحلام، ط٢، دار واسط، بغداد، ١٩٩٠، ص ٢٣٤.

غرفة سمير، وفاجأني منظر الغرفة بمجرد أن فتحتها... الأسئلة مكتوبة بخطوط حمراء وزرقاء وخضراء وبخطّ سمير الذي كان دائماً واضحاً وجميلاً كنقش مزخرف...

سين: لماذا اهتز الضمير العالمي بهذا العنف لمصرع الإسرائيليين في ميونيخ... أين كان هذا الضمير وهذا العنف عندما أغار الطيارون الإسرائيليون الشبّان بروح رياضية على الأطفال المصريين في مدرسة بحر البقر وقتلوا منهم العشرات؟

لماذا كان هذا الضمير نائماً عندما هاجم الإسرائيليون الرياضيون قرية دير ياسين وبقروا بطون الحوامل وقتلوا الأجنّة في الأرحام مع الشيوخ والنساء؟

وثمة ما يشير إلى وعي سمير بالتاريخ النضالي لأمته، فهناك كتب توثّق لتاريخ الثورات الفلسطينية، وكتاب يحمل عنوان "أحمد عرابي المفترى عليه". و"الميثاق" و"خطب جمال عبد الناصر"... ص ٢٧٨.

وفجأة، يمتلئ المكان بالجنود وأمناء الشرطة والمخبرين "بمعاطفهم التقليدية يتقدمهم رجل يلبس بدلة مدنية زرقاء" جاؤوا ليسألوا عن سمير، ثم ليفتشوا الشقة ليصادروا كل ما وجدوه في غرفة سمير من كتب ومجلات ووثائق، هل تحققت بهذا رؤياه التي رمزت للانتهاك؟ فالمداهمون لا يحملون أمراً من النيابة بداعي أن "زحمة العمل شديدة!".

وحين يزعم الراوي أنه صاحب تلك الوثائق محاولاً حماية سمير؛ يقول له الرجل بالبدلة الزرقاء وهو يشعل سيجارة بولاّعة مذهّبة –ولعلها إشارة إلى رموز عصر الانفتاح–: إذن، فأنت أيضاً تريد أن تصبح مهماً! ثم لتتجلّى مظاهر ذلك العصر في السلوك الشخصي لحرّاسه؛ في الرؤية والموقف والهدف، فحين يسأل الراوي الرجل: ما الذي يغضبك في صحيفة سمير؟ يقول بدهشة: يغضبني؟ أنا لا أغضب لشيء يا ابني، أنا أؤدي عملي. لو كان سمير وأصحابه هم الذين يعطون الأمر لنفّذت الأمر أيضاً. ولكن من سوء حظّهم أن غيرهم هو الذي يصدر الأمر. هذه هي المسألة باختصار". ص ٢٨١.

ثقافة الانفتاح؛ أهي شبكة تتصيّد أمثاله؟ كم يبلغ عدد ضحاياها؟ ومن هم الضحايا؟ أهم من تركوها تلتهمهم، أم أولئك الناجون منها؟ سمير مطارد الآن مثل العديدين. والراوي أقل شأناً من أن يقلق القائمون عليها، فالرجل يقول: "مقرّك الرئيسي الآن هو بار ستيلا... نحن نعرفك أنت أيضاً، نحن نعرف أنك لست مهماً..." ص ٢٨١.

العبارة؟ أم الرجل؟ أم الموقف بكليّته هو ما دفع الراوي للتقيّؤ؟ "لم أعد أستطيع المقاومة. قمت بسرعة وقلبت المقعد في طريقي للحمام وهناك أخذت أتقيّأ...".

وفي مشهدية ذات دلالات اختار له (الحمام) مكاناً...، يلخّص الكاتب مضمون الموقف: "... كان أمامي في ركن من الحائط عنكبوت ينزلق على خيوطه بسرعة وخفّة" يقترن حضور العنكبوت وخيوطه والشبكة المعدّة للموت: "الصفير المتقطّع، والأرقام ٥، ٦، ٧، ٠، ٠، تطنّ

وتطنّ... وجاء الصوت الآن واضحاً دون صفير... ميكروفون الشرق... وفراشة الحاج... لا أراكم الله مكروهاً... المقرئ الشيخ... ثم بدأت التلاوة بطيئة وحزينة". ص ٢٨١.

أهي صلاة على من لم تبتلعهم الشبكة، فدفعوا لذلك حياتهم ثمناً؟ مثل عمّه وحسين، أم هي صلاة على ما تركوها تلتهمهم سعياً وراء مصالحهم الفردية؟ أم الصلاة نعي للأغلبية الصامتة المنخورة بالخوف؟ أما هو؛ فكما لا قيمة لحياته، فلا قيمة لموته. "ستبكي ليلى قليلاً ثم تنساني. تضمّني أمي لأحزانها على أبيها وأمها وأخوتها وتذكرني معهم كل يوم في أغانيها الحزينة وهي تميل على جنبيها تعدّد وتسكب الدموع. يموت أبي كمداً لأنه لم يعد له وريث. يقيم لي مأتماً ويستدعي له مقرئاً شيخاً. سيساومه كثيراً على أجره مع ذلك. حتى لو كان حزيناً ومنهاراً فإنّه لن يفرّط في نقوده..." ص ٢٨٤.

تأتيه سوزي مرة أخرى، تبدي قلقها عليه، تحضر له الطعام والشراب ثم يلحظ كدمة زرقاء في جبينها... تقول وهي تضحك: "أنا أصلي ترقّيت. كانت حصة الضرب بالنسبة لي في بوليس الآداب. الآن انتقلت لبوليس الطلبة..." ص ٢٨٦.

أما السبب فهو دفاعها عن رجل عجوز منعته قوات الأمن من الوصول إلى منزله بسبب إغلاق الطرق. "كان يجب أن تراه، لم يكن يستطيع أن يقف فكان ينقّل رجليه باستمرار وكان خدّه الممتلئ بالتجاعيد يرتجف وهو يكلّم الضابط".

"إنما تصدّق بالله، برغم هذه الضربة فأنا سعيدة. العبيط قال لي أنت من إيّاهم. يظنني من الطلبة، ولست من إيّاهم، يعني من إيّاهم كما أسمعها دائماً!".

سوزي إذن خارج الشبكة، وحدسها وعفويتها يجعلانها تطلق النكات على من وقعوا فيها: "الظاهر كل الناس حجر. تصوّر حجراً من نوع "مش شغلي" يتزوج حجرة تشبهه فيجبان حجراً صغيراً... حجر نونو لكنه ناصح... كأبيه وأمه... حجر يتعلّم ويصبح دكتوراً يتفرّج على الناس في المستشفى تموت وكأنه في السينما ثم... ثم يصبح حجراً عجوزاً كالأفندي الكلب صاحب المظاهرات ضد الإنجليز... حجر كركوب!

حين يعود سمير ويعرف بأمر المداهمة؛ يطرح السؤال: لماذا أخذوا الكتب؟ كانت المجلة هي التي تهمّهم، وفيها كل ما يريدون، فلماذا أخذوا الكتب أيضاً؟ ما حاجتهم لها؟" ليرد الراوي: "ربما يريدون أن يتثقّفوا..." ص ٢٨٩.

ولعلّ الأجهزة الأمنية تلك معنية بالكتب أكثر مما هي معنية بالمجلات والنشرات، إنه الجزع من التاريخ، ومن الوعي والمعرفة. لكن القصور في ذلك التحوّط يتجلّى في حالة مثل سوزي، تلك التي يندغم لديها الفعل الإنساني بالوطني دون تسييس. من هذه النقطة يكون احتجاج سمير على كلمة "السياسة"، ليقول:

"ما أعمله ليس اسمه سياسة، أنا لست عضواً في عصابة... ولا حتى في حزب... ما هو المفروض أن يعمله الإنسان في بلد حارب من أجل حقّ وهزم؟ أن يجلس في المقهى ويتفرّج؟" ص ٢٩٥.

ذلك ببساطة ما لم يفعله عمّ الراوي وابن عمّه، إذ إن دفاع الإنسان عن حقّه هو فعل إنساني قبل أن يكون نشاطاً سياسياً. مما يعني أن المتفرجين هم خارج إطار ذلك الفعل.

هل كان لذلك الحديث وقع في نفس الراوي؟ هل تبدّى التأثير في تلك الاستجابة المتثاقلة لطلب سمير مرافعته؟ كان هدفهما الأول إيصال سوزي إلى مكان مأمون، "فعند الباب رجل يحتمل أن يكون مخبراً". يقول سمير.

وفي حين يخرج الراوي وهو يتساءل: "لكن فيم تريدني أنا؟ فيم يمكن أن أنفع؟" تمدّ سوزي يدها لتحجزهما على السلم وهي تقول: "سأنزل أنا أولاً وحدي، ثم انزلا أنتما ورائي".

خرج ثلاثتهما، فيما مازال الراوي حائراً: "حاولت أن أخمّن فيم يريدني سمير وفشلت، واتجه ذهني إلى زجاجتي البيرة المتروكتين على المائدة!".

مازال إحساسه بالعدمية حاضراً مهيمناً. مازال يرقب خيوط الشبكة من بعيد، تلك القادرة على ابتلاع كل قيم الجمال والحق:

"وتطلّعت للسماء فرأيت سحباً سريعة داكنة تتدافع لتبتلع قمراً هلالياً. وليداً. تابعتها وهي تغزل نحوه خيوطها الشفافة البيضاء إلى أن اختنق وركد تحتها ثم أقبلت السحب الدخانية السوداء على عجل فابتلعته واختفى". ص ٢٩٠.

ويأتي مشهد آخر يحمل مفارقة درامية تحمل دلالاتها:

قال سمير فجأة: أشعر بانقباض من هذا الشارع، أكره ظلمته وصمته. هيا بنا نخرج إلى النور...".

أي نور كان يقصده سمير؟ فعندما عادوا ليصلوا إلى شارع القصر العيني، كان ثمة "مقهى أنواره خافتة وأمامه مقاعد خالية مصفوفة تحت الشجر. وفي الداخل كان الناس يدخنون النرجيلة ويلعبون الطاولة. وبدت أنوار شارع القصر العيني الخافتة المطلية باللون الأزرق بسبب الحرب المنسيّة..." هل من دلالة للون الأزرق هنا الذي يذكرنا برجل الأمن صاحب البدلة الزرقاء ذي المفاتيح الذهبية! ألا يذكّر ذاك بدوره بالحرب المنسيّة وبالمناخ السياسي الجديد؟

جاء النور في هذه اللحظة متمثّلاً في سيارة (مرسيدس) أقبلت نحوهم وهي تضيء كشّافاتها، وحين ميّز سائقها من رأى؛ عاد للخلف ليتوقف وينزل:

"كان شخصاً طويلاً له شارب منسّق يلبس بدلة كحلية بأزرار فضيّة من أحدث طراز" استهدف سوزي بالسؤال عن سلسلة المفاتيح الذهبية متّهماً إياها بالسرقة: "رأيتك في الظلام.

وأعرفك وسط ألف شخص، أين السلسلة يا شاطرة؟" ومع إنكار سوزي للتهمة، وتصديهما للدفاع عنها؛ يقول مدبولي صاحب السلسلة لسمير:

- هل تعرف يا أستاذ كم تساوي السلسة التي سرقتها؟

ليأتي ردّ سمير مشحوناً بنبرة تقريرية خطابية -لعلها بدت طارئة ومفتعلة-:

- هل تعرف يا أستاذ أن اليهود سرقوا سيناء من خمس سنين؟ كم تساوي سيناء في نظرك؟"

ليعود موضوع الوطنية والسيارة فيصبغ الحوار بمضمون كان قد أشبع أصلاً: فيقول مدبولي: آه، أنت من إياهم؟ الذين يريدون الحرب ويريدون أن يخرّبوا البلد؟ أنا لا أتكلم في السياسة يا أستاذ. أنا أريد السلسلة الذهب. لنذهب جميعاً إلى القسم لو شئت...

ثمة سلسلة ذهب هنا، وولاّعة ذهبية في يد رجل الأمن ذي البدلة المدنية الزرقاء، ومدبولي يصرّح بوضوح: "لا تظني أنك أفلتّ مني. لي أصدقاء كثيرون في المباحث، وسيصلون إليك ولو اختفيت في جحر".

وتتّضح خيوط الشبكة وامتداد الفساد بين عناصرها حين تقول سوزي التي نعتها مدبولي بـ "المومس"...: "سعادته حلاّق حريمي درجة ثانية كان ياخذ مني ومن غيري الدنانير الكويتية والريالات السعودية بسعر التراب ويبيعها للناس في موسم الحجّ بضعف ثمنها..." وفي حين يؤرّق سمير السؤال: هل يجوز الحجّ بالعملات المهرّبة؟

يجد المتلقي نفسه أمام إشكالية القيم الأخلاقية ونسبيّتها في ممارسات مثل تلك، ومن هو الأدعى للإدانة؛ سوزي، التي تقول "أنا لست خضرة الشريفة". ثم لتقسم إنها لم ترَ السلسلة. أم مدبولي وأصدقائه من رجال المباحث؟ أم ذلك الطبيب الذي سبق أن أوصل سوزي إلى الضياع، فقد كانت قد بدأت حياتها ممرضة ومعها شهادة. "كنت صغيرة لا أعرف شيئاً عندما اشتغلت. وأغواني الدكتور الله يخرب بيته. لم يكفه أن خسّرني، بل كان يأخذني لأصحابه وعلّمني الحشيش والسكر... عندما كان يأخذ نوبة الليل لم يكن يطلّ على مريض. كان يجري وراء الممرضات أو ينام في سريره حتى الصبح ويقول مشيراً لعنبر المرضى: اسكتوا أولاد الكلب... كان يحتاج للنوم ليستطيع أن يشتغل في عيادته في ثاني يوم..." ثم لتتساءل: "أهذا عمل شريف؟" ص ٢٥١.

أين الملاذ من كل ما يراه الراوي ويسمعه، أهو في التاريخ؟ أذلك ما جعله يتوقف متطلّعاً إلى ضريح سعد زغلول: "سرت مقترباً منه واستطعت أن أميّز خلف السور الحديدي البوابة التي تمثّل مدخل معبد فرعوني وسط عمودين صغيرين. كان مظلماً ومهجوراً وعلى كل من جانبيه نخلة طويلة وحيدة حزينة..." ص ٢٩٣.

المكان إذ جمع بين تاريخ مصر الفرعونية بعظمتها، وبين مصر سعد زغلول بسعيها إلى العدل والحرية، فإنه اشتمل على مصر الحاضر متمثّلة في النخل الوحيد الحزين... وكان ذلك أدعى للشعور بعبثية الأشياء مرة أخرى، ليقول لسمير: "إن كنت تريدني لأشياء لها علاقة بالسياسة فدعك مني. لو تركتني الآن فإن رغبتي الوحيدة الحقيقية هي أن أعود لأكمل البيرة!".

لكن ليلى جزء من الحاضر هذا، وهي كما يقول سمير في ميدان التحرير للمشاركة في الاعتصام مع الطلبة الآخرين، إذن، ليلى التي تساءلت بحزن في ذلك الصباح: لِمَ هذه الأزهار ميتة؟ لماذا هي ميتة دائماً؟ ألا يسقونها أبداً"؟ ص ٢٤٠.

قررت في اليوم نفسه أن تفعل شيئاً ينتصر للحياة. فقد كانت قد بدأت تكثر من القراءة متاثرة بالراوي نفسه في زمن مضى. فشكّل لها النموذج الإنساني المؤثّر، مقابل "عصام" الشاب الفلسطيني الذي شكّل نقطة تحوّل في حياة سمير، كان زميله في السكن سابقاً، فحكى له عن قريته حلحول يوم جاء جنود الاحتلال الإنجليز لها مدّعين أن هناك ٣٦ من الثوار من أهلها، فلابدّ من تسليم ٣٦ بندقية... ولمّا لما يكن في القرية من يعرف شيئاً عن الثوار وبنادقهم "ولو عرفوا ما سلمّوها" يقول عصام؛ جمع الإنجليز من في القرية من الشيوخ وصفّوهم وقوفاً في شمس الصيف، وقالوا: ستظلّون واقفين هنا حتى تظهر البنادق. ومرّ اليوم الأول ولم يتكلم أحد. في اليوم الثاني طلب الأسرى الماء فطلب الإنجليز البنادق. وعندما سقط الضعاف على الأرض إعياءاً وعطشاً لم يسمح الإنجليز برفعهم من مكانهم. وهكذا مرّ اليوم الثالث دون نوم ودون جلوس ودون ماء ولا طعام، وزاد عدد من عجزت أقدامهم عن حملهم. وفي اليوم الرابع بدأ الشيوخ يموتون".

قال عصام لسمير: وكان جدّي ضمن من ماتوا هناك يا سمير، وهكذا باع جدّي أرض فلسطين... فسمير كان أسير انطباع مغلوط عن القضية الفلسطينية وعن هزيمة حزيران، "آراء مريحة للنفس، فالهزيمة اتي نعيشها اسمها نكسة، والنكسة حدثت لمجرد صدفة وسنصلحها بإذن الله بأن نزيل آثار العدوان، أما الفلسطينيون فقد فقدوا وطنهم لأنهم باعوا أرضهم لليهود، وأما العرب فهم يخونوننا ويتخلون عنا في كل حرب ومع ذلك فيجب أن نحتملهم لأن هذا هو قدرنا، سمعت آخرين يردّدون ذلك بكل ثقة ففعلت مثلهم دون أن أشغل نفسي بالقراءة عنه أو مجرد التفكير فيه. ولماذا أفكر وهذه الآراء تعطي شعوراً لذيذاً ومريحاً كما قلت لك!" ص ٢٩٥.

ثم ليعرف أن والد عصام استشهد في أرض فلسطين نفسها حين رفض الهجرة منها زمن النكبة "فلنمت ونحن ندافع عن أرضنا ولا داعي لأن نموت ضحايا كما مات آباؤنا". فكان واحداً ممن حملوا بنادقهم وأجسامهم أمام دبابات اليهود وسقطوا هناك دون أن يذكر أسماءهم أحد.

عصام كان امتداداً لأبيه، فقد انضمّ إلى المقاومة وهو الطالب بهندسة القاهرة، لينتهي الأمر باستشهاده. فيتحوّل إلى النموذج الذي قاد سمير إلى الوعي واليقظة والمعرفة الحقيقية.

فلمّا يسأله الراوي: "ولكن مع ذلك فهناك فلسطينيون غير جدّ عصام وأبيه، باعوا أرضهم، أليس كذلك؟

يردّ سمير: "داخل كل شعب جماعة تنبح وراء من يلقي لها العظمة. وهل تريد ما هو أكثر؟ في داخل كل إنسان ذلك الكلب الذي ينبح والمهم أن نخرسه..." ص ٢٩٨.

ينتهي الحوار بوصلهما إلى الميدان حيث عربات الجنود المصطفّة، وعربات الضباط والدرّاجات التي تخصّ أمناء الشرطة، وأجهزة لاسلكي وخوذات وعصي طويلة ودروع....

يستمر الحوار، يعيد سمير تذكير الراوي بأزمته، قصة عمه وابن عمّه، وفي حين يلخّص الراوي رأيه فيما حدث بأن حسين ربما يكون قد فكّر بأنهم لن يطلقوا الرصاص ما دام هو المتصدّي له، أو ربما يكون قد قرّر أن يموت مع أبيه في نفس اللحظة مادام الموت قد جاء، لأن هذه كانت طريقته في الحب...".

لكن سمير يواصل ما بدأه منذ بداية الحوار ليقول: كل ذلك ممكن، وهو سرّ يخصّ حسين وحده، ولكني الآن أفكر، ربما يكون قد أراد أن يعطي مثلاً..." ص ٢٩٩.

إذن، يلتقي حسين في الصعيد المصري بعصام الفلسطيني وبجميع الطلاب المعتصمين في ميدان التحرير... ليحمل السّرد استشرافاً لحرب أكتوبر ١٩٧٣:

فحين يُقال لعصام إن ثمة قراراً بإنهاء الاعتصام؛ يكون ردّه:

"وحتى لو فشل هذا الاعتصام فسيكون غيره غداً أو بعد غد إلى أن يصبح الاعتصام مصر كلها فتزحف للقناة وتعبر. سيحدث هذا صدقني. وسيحدث أكثر". ص ٣٠٠.

يلتقي الراوي بليلى وسط النداء: "اصحي يا مصر... اصحي يا مصر". كانت تردّده وسط مجموعة من الفتيات وقد تشابكت أيديهن. فتسأله: ما الذي جاء بك إلى هنا؟ هذا ليس مكانك... أخطأت حين جئت. لم أعد أحبك..." ٣٠٠-٣٠١.

"اليوم عرفت شيئاً من هؤلاء الذين يجلسون هناك، شيئاً أهمّ منك ومني ومن الحب. شيئاً يستحق أن نتعذّب من أجله. هل تعرف ما هو؟" ٣٠٣.

الراوي كان طوال الوقت أسير حزنه الخاص، وليلى كانت أسيرة غرورها: "اليوم اكتشفت أني لم أكن أحبك وإنما كنت أحبّ غروري. أرفض أن أسلم أني هُزمت..." لكن ميدان التحرير وكل ما يحدث فيه كان نقطة الالتقاء للتعبير عن حزن من نوع آخر، وعن حبّ من نوع آخر كذلك. ففي اللحظة التي يتصاعد فيها الصدام بين رجال الأمن والطلبة، وجد الراوي يده تشتبك مع يد ليلى ومع يد طالب لا يعرفه ليفني الجميع: بلادي... بلادي، ثم ليرتفع صوت الراوي مكملاً: أغلى درّة... مصر حرّة... يا بلادي... عيشي حرة يا بلادي". ص ٣٠٤.

ينفجر الموقف دون أن يتوقف الغناء "علا دخان كثيف وعلا السّعال وبحّت الأصوات ورأيت حجارة تتطاير من جديد... وسحبت ليلى وأحطتها بذراعي واندفعت وأنا أضع يدي على

أنفي محاولاً ألا أتنفس الهواء اللاّذع والدموع تسقط من عيني وأنا أسمع سعال ليلى... ورأيت عصاً مشهرة تريد أن تنقضّ على ليلى فمددت ذراعي ومددت جسمي واحتويت ليلى وكانت الأشياء الصلبة تسقط على كتفي وعلى رأسي ولكن بعيداً عن ليلى وعندما توقف سقوط الأشياء فوقي عدت أسند ليلى أكاد أحملها ونحن نلهث ونحن نسعل ونحن ندمع وكنا خارج السحاب الأبيض نجلس على رصيف معاً وكان هواء يمكن أن نتنفّسه وكنا نفتح أفواهنا ونتلقّفه... وكان آخر ما سمعت صوت ليلى وهي تقول بصوت تقطعه سعلات خشنة: "هناك... هنا... جرح في جبينك... وكان آخر ما رأيت يدها تمتدّ لجبيني ودموعها تنهمر من عينيها وهي تطلّ عليّ..." ص ٣٠٥.

يتكرّر اسم ليلى في هذه الفقرة ثمان مرّات دون استخدام ضمير الغائب، بل مقترناً بفعل فاعله إما ضمير مضمر متصل: سحبت ليلى، أسمع سعال ليلى، احتويت ليلى، أُسند ليلى...

فليلى إذ اختزلت لديه في تلك اللحظة الأرض والوطن والحب؛ فلقد أعادت إليه إرادته الفردية التي تماهت مع الفعل الجمعي، فثمة أفعال جماعية تردّدت بكثافة في الفقرة لم يسبق إيرادها في السياق، مضافة أحياناً إلى ضمير الجماعة "نحن": نحن نلهث، نحن نسعل، نحن ندمع، كنا خارج....، نجلس، نتنفّسه، نفتح أفواهنا، نتلقّفه...

الراوي الذي ردّد في غير موقع أنه أجبن من أن يموت؛ كان أجبن أيضاً من أن يحيا، لذلك فقد ظلّ مراوحاً في المساحة الوسطى بينهما، في اللاّموت واللاّحياة، فيأتي الحلم هذه المرة ليطرح السؤال: هل نصنع مخاوفنا؟ أيهما يحتاج إلى شجاعة أشد؟ مواجهة الموت أم مواجهة الحياة؟

يحمل الحلم الراوي إلى مرحلة الطفولة:

"كنا صغاراً أنا وحسين وفريدة ومنيرة... وكنا في الطريق من بيت عمّي لبيتنا ولمحت فريدة تحت شجرة صبارّ ثعباناً كبيراً ملتفاً على نفسه وصرخت وأشارت إليه ورأيناه نحن أيضاً وجرينا...".

حسين الذي واجه الموت لاحقاً بشجاعة؛ كان هو الطفل الذي "توقف عن الجري فجأة والتقط جريدة نخل في الطريق ورجع وكلنا نصرخ به أن يعود لكنّه تقدّم وقبل أن يصل إلى مربض الثعبان مدّ الجريدة وانحنى والتقط الثعبان ونحن نصرخ وهو يضحك إلى أن نادانا وقال يا خوّافين. خفتم من ثوب الثعبان؟ من جلد ميت؟ وكان يمسك جلد الثعبان الفضي المقشور متدلياً كشريط ملتو... ويقول لنا وهو يضحك: يا خوّافين، جريتم من ثوب ميت وراح يفرك الجلد الهشّ المهلهل...

للحلم تداعياته التي تنسحب على أحداث وشخصيات حضرت في السياق... ذلك الجلد الهشّ؛ أهو إرهاب السلطة الذي لم يحل دون أن يقول الشارع كلمته أخيراً؟ أم هو الطبيب

الفاسد، أم الرجل ذو الولاّعة الذهبية، أم مدبولي تاجر العملات، أم الجنود الإنجليز الذين أسروا الشيوخ في قرية حلحول؟ أم تلك النماذج السلبية مثل الرجل العجوز في الترام، والطالبة الجامعية التي رفضت التبرّع بدمها، أم هو والد الراوي المرابي الذي هدد الراوي بقطع النقود عنه؟ أم هو إرهاب ما يسمّى بالإسلام السياسي في تجليّاته السلفيّة المضلّلة للوعي العام؟

أثمة شكل ما من الاستشراف لسطوة الأصولية الدينية لاحقاً حين أراد الكاتب إنهاء النّص بالطقوس التي أحاطت بأحد شيوخ الطريقة، ثم ليجعل من المرأة الأم، والدة الراوي نفسها، التي سبق وأن رفضت قبول مال الربا بكل أنفة وعزّة ومن منطلق قاعدة إيمانية راسخة، عاد ليشكّل منها أداة رفض ومقاومة لذلك الرمز الدخيل على الدين.

"جاء بيتنا في الصباح واستحم وعبئت الزجاجات من ماء استحمامه ليتبرك بها المريدون وعندما خرج من الحمام وأبي أمامه يسمك المبخرة ويطوّحها في صحن البيت ويطلق صيحات فرحة علت زغاريد النسوة المختفيات مع أمي في حجرتها وكنت هناك لكن أمي لم تزغرد.

وفي المساء كنت أقف بعيداً أشاهد الرقص والغناء والرجل ذا اللحية السوداء ينتفض واقفاً فجأة ويدخل وسط حلقة الرجال ويتطوّح معهم جاذباً أبي معه فيعلو الغناء ويشتدّ ثم يعود مكانه والعرق في خدّه يتساقط من لحيته المبتلّة وهو يلهث ويتمتم ويميل برأسه للخلف فتغيم عيناه ويختفي سوادهما ويهزّ رأسه ويصرخ بين سكتة وأخرى فيصرخ الرجال وهم يتطوّحون. ولما انتهى الغناء كنت أقف بعيداً فأشار لي أبي وابتسم وقال تعال يا ولد، قبّل يد سيدنا، لكنّي لم أتحرّك. انتفض واقفاً ليجذبني وقال تعصى أباك يا كلب؟ فجريت وذهبت لأمي وبكيت وقلت لها لم أقبّل يده... لن أقبّل يده، فقبّلت أمي جبيني وقالت لو قبّلت يده ما كنت ولدي..." ص ٣٠٦.

هل أراد بهاء طاهر القول بأن تلك السيدة الأم هي إرادة الشعب التي لا تنجرف للعبة المصالح المادية والتي لا تخدعها ولا تخدّرها محاولات تمحّك السلطة بستار الدين لاكتساب شرعية ما تبارك تلك اللّعبة؟

فخاتمة النّص تنبئ عن ثورة بيضاء تعيد مناقشة ما درج على اعتباره من المحرّمات، وكأنها دعوة للولوج في المساحات الجميلة من الحياة دون تردّد... مع شحنة هائلة من الفرح والأمل بثّها المؤلف ضمن السياق وعبر مفردات وعبارات موحية:

"... ثم قالت تعال ثم حملت مصباح الغاز وأخذتني من يدي إلى حيث أحبّ إلى القاعة العلوية التي كانت مغلقة بالمفتاح دائماً ومحرّمة علينا نحن الصغار، وكان في القاعة الواسعة مقاعد كبيرة لها مساند وكنبة ضخمة وكلّها مغطّاة بكسوة بيضاء وفي جانب منها كان دولاب زجاجي يضمّ عرائس ويضمّ لعباً تعمل بالزمبلك وأطباقاً وفناجين من الصّيني عليها رسوم. فتحت أمي الدولاب وأخرجت أكواب الصّيني ووضعتها على المائدة بحرص بجوار بعضها 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 يتّطلعون بعيون واسعة مندهشة وهم يمسكون بأيديهم سيوفاً عريضة في المقدمة نحيلة عند المقبض، فجلست أتأمّلها وألمس نقوشها البارزة وكانت كلّها ناعمة وجميلة وكنت أحبّها...

وكانت أمي تقف هناك بقامتها الطويلة النحيلة في ثوبها الداّكن تتطلّع إليّ وهي تبتسم..." ص ٣٠٦.

تلك هي شخصيات بهاء طاهر في "شرق النخيل" التي شكّلت البنية الرئيسية لفكرة الوعي، والتي امتدت إشراقاتها لتأخذ بأيدي الشخصيات الأخرى نحو التحوّل الإيجابي. ابتداءً بالجدّ والعمّ وحسين وعصام وانتهاء بالأم...".

"شرق النخيل" في المحصّلة عمل روائي ذو مفاتيح قريبة متاحة سهلة، لكن على المتلقّي ألا يخدع بتلك البساطة الظاهرية، فالرواية تضجّ بمفارقات عميقة مبنيّة على ثنائيات... من الفردية التي تبدو عليها شخصية الراوي، إلى فكرة الفداء التي انتقلت من حسين إلى جماعات الطلبة المتظاهرين. ومن وحدة الراوي إلى حالة توحّد مع الآخرين في موقف وطني معلن وصارخ. من الإحساس بالضآلة وبانتقاد الحب، إلى حالة حبّ ممتدة تشمل المرأة والوطن والقضية السياسية.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

العناصر الفنية

البناء الفني-السّرد:

يأتي هذا النصّ في المساحة المتوسطة بين القصة الطويلة والرواية القصيرة، إذ يقع في تسع وستين صفحة من القطع الكبير، ومقسّم إلى ثلاثة أجزاء مرقمّة، أطولها هو الجزء الأخير.

وفي حين كانت قيمتها الرئيسية تنامي الوعي والتقاء الإرادة الفردية بالإرادة الجماعية الساعية لحقها في الحرية وفي مقاومة كل أشكال الهيمنة؛ الداخلية منها والخارجية، فقد عدّت نموذجاً للرواية "الواقعية الاشتراكية، حين تجعل من التعليم، أو تعليم السياسة بالذات، حواراً إنسانياً مشبعاً... وحين لا تلهث وراء تفاؤل زائف"[١]. فقد احتفت بحركة تطور الواقع وبثوريته في خطّ ظلّ سائراً إلى الأمام حاملاً معه بذوراً مستقبلية تومئ بحتمية التغيّر وبانتصار الفعل الجماعي.

من هنا جاء السّرد متنقلاً بين واقع حاضر وزمن مستعاد في تداعيات تراوحت بين السرد الواقعي والحلم في حركة ترتبط بالحدث بالاتّساق الفني المفترض، وإن بدت ومضات تتداخل وتتحد وتتبدّد دون ترتيب، لتعطي للنّص سمته الحداثية حين "لم تعد سمة العناية بالترتيب المتتابع والسببيّة هاجس الكتاب المحدثين عموماً"[٢].

ولعلّ هذا ينسحب بدوره على تعدّد البدايات المحتملة للرواية، إذ لم تكن بدايتها الفعلية هي بداية السّرد لجنوح الكاتب إلى "تدمير التركيبة الزمانية التقليدية، واستبدالها "بألواح" زمنية قابلة للتغيير والتقدّم والتأخر، لتمثّل مشاعر الخيبة والخوف واليأس"[٣] التي كانت تعصف بالراوي وبالشخصيات ضمن المناخ العام لزمن الرواية. "وقد ساعد استخدام ضمير المتكلم على إذابة الفروق الزمنيّة والسردية بين السارد والشخصية والزمن جميعاً ليتحول الراوي إلى شخصية مركزية"[٤]، دونما زعم أنه الذي يمتلك الإجابات، إذ كان جزءاً من منظومة الشخصيات الأخرى التي نمت وتطوّرت بتطوّر وعيها "مستخدماً وسيلتي التداعي الحرّ، واعتماد

---

[١] محمد حسن عبد الله، الريف في الرواية العربية، عالم المعرفة، العدد ١٤٣، الكويت، ١٩٨٩، ص ٢٠٢.

[٢] أ. أ. مندلاو، الزمن والرواية، ت: بكر عباّس، دار صادر، بيروت، ١٩٩٧، ص ٢٥١.

[٣] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية -بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، العدد ٢٤٠، الكويت، ١٩٩٨، ص ٦٣.

[٤] المرجع السابق، ص ١٨٤.

القصة داخل القصة ليتحول الزمان والمكان الروائيين إلى مشاركين أساسيين في تقديم الرواية"[١]. متداخلين مع عالم الحلم وإيحاءاته المرتبطة بالنسيج الروائي.

ولعلّ ما أضعف السّرد طول مساحته في بعض المواقع حين يأتي منقولاً على لسان شخصية إلى الراوي، مثل حادثة الترام التي روتها سوزي له فيما يقارب الصفحتين ٢٥١-٢٥٢. وكذلك ما رواه سمير عن قصة البشاري التي امتدت صفحة كاملة ٢٦٠. في حين سرد الراوي نفسه لسمير حول تجربته مع ليلى؛ فقد زادت عن الصفحتين ٢٦٢-٢٦٣. وربما كان باستطاعة الكاتب ردّ بعض هذه الأحداث إلى تجربة الراوي الشخصية وتقديم الحدث من منظوره الخاص فيكتسب لدى المتلقي تأثيراً أشد.

السمات الأسلوبية وعنصرا الزمان والمكان:

حدّد الكاتب زمن الأحداث بعام ١٩٧٢ الذي شهد اضطرابات الطلبة، ثم يتّخذ الزمن الروائي يوماً واحداً من حياة الراوي يبدأ في الصباح لينتهي في ليلة اليوم ذاته. وتتداخل معه أزمان أخرى عبر لإستخدام الدرامي لبعض الأحداث، أو باتباع أسلوب التداعي الحرّ. فالرواية وإن رحلت بالمتلقي إلى زمن الانتداب الإنجليزي على فلسطين؛ فقد ابتعد السرد عن منزلق التسجيلية التاريخية، لتخدم حركة النقل الزمني مبدأ "التناظر بين عالمين"[٢] وليس التوالي الموضوعي للأحداث بزمنيّتها المحدّدة.

وفي حين بدا الإيقاع الزمني بطيئاً فيما يتّصل بالراوي وحالته الشعورية في بداية الرواية، نعود لنلاحظ تسريعاً في ذلك الإيقاع في المواقع التي مهدّت لتحوّلاته. كما أن خصائص الزمن الثلاث؛ الزوال والتتابع وعدم القابلية للعكس، كانت تغيّب في الزمن المتصل بالحلم الذي كان يعطي الإيحاء بتوقّف الزمن تماماً. "فالعالم الخيالي للرواية الدرامية عموماً يقع في الزمان، في حين يخضع المكان لتحكّم الكاتب إذ يلوّن ويصبغ بعواطف الشخصيات الرئيسية وانفعالاتها"[٣].

ولما كان الراوي في شرق النخيل، "هو الزاوية الوحيدة للنظر، وليس أحد الزوايا، فقد بقي النسق الرئيسي في بنية الإيقاع الزمني وما اتصل به من دلالات"[٤].

---

[١] محمد حسن عبد الله، ص ٢٠٤.

[٢] غالي شكري، الحب والأرض بين التناظر والمفارقة، فصول، العدد ٤، القاهرة، ١٩٨٧، ص ١٤٧.

[٣] ادوين موير، بناء الرواية، ت: إبراهيم الصيرفي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ب. ت. ص ٦١.

[٤] غالي شكري، ص ١٤٧.

وهذا ينسحب على ملامح المكان في شرق النخيل، إذ كان للمكان "امتداداته الجغرافية غير المنظورة في السياق؛ من عمق الصعيد إلى العاصمة، ليلقي بإشعاعاته على فلسطين من خلال الظروف المتشابهة"[١].

أما التفاوت في حضور المكان فقد كان جلياً متراوحاً بين الوصف العابر والاحتفاء الملحوظ. ففي حين لم تحضر الجامعة كمكان في السرد إلا في قبّتها التي بدت كأساً خرافية، والحشائش الرطبة وراء المكتبة وأحواض الزهور الميّتة... لم يأت ذكر مكان إقامة الراوي، الشقة، إلا في عناصر وصفية محدودة وإن بدت ذات دلالة؛ المرآة المكسورة، ولعلها دلالة على الشرخ الذي يعتري روح الراوي، وغرفة سمير المليئة بالكتب والصحف، التي جاء ذكرها كنقيض للعنصر الأول. ثم العنكبوت في الحمام الذي قد يشير إلى المناخ السياسي العام، إذ جاء ذكره لحظة مداهمة رجال الأمن للشقة.

أما المدينة، القاهرة، فكلما جاء ذكرها في السرد، كانت مليئة بعربات الأمن، وبالطرق المظلمة، أو ذات الأنوار الخافتة. ثم ميدان التحرير؛ ساحة الصدام بين الطلبة ورجال الأمن.

مقابل ذاك الحضور المحدود المؤطّر لتلك الأمكنة؛ كان حضور القرية بارزاً عبر مشاهد من الوصف الجمالي الدقيق المفعم بعاطفة خاصة من الكاتب. إذ اتّخذ الوصف صبغة شاعرية في غير موقع. حتى ارتقى ليصير طرفاً في حوار فيحمل إجابات صامتة موحية على تساؤلاته الملحّة ليلة عرف بمقتل عمّه وابن عمّه:

"ذهبت في الليل إلى المكان، أمام المسجد الصغير... استفهمت من مئذنته القصيرة، استفهمت من جدرانه. من ساحته الخارجية المكشوفة... استفهمت من الخلاء ومن بقعة الأرض... رأيت أعمدة المعبد القديم على الشطّ المقابل في ضوء القمر. كانت تشبه نخيلاً بلا سعف. كانت حزينة، وكان القمر فوقها، فوقها تماماً، عيناً فضّية كبيرة تتطلّع للخراب والحياة في هدوء وصمت". ص ٢٥٤.

في موقع آخر، يأتي وصف المكان مشحوناً بإيحاءات دالة حين يسقط الراوي شيئاً من شخصية والده على البيت والمحيط:

"اقتربنا من بيتنا الذي كان يقف وحده في الخلاء، وقبل بيتنا من ناحية القرية تنتهي الحقول ويصبح الجسر طريقاً مرصوفاً وسط الرمال". ثم: "وسط الرمل حفرة خلفتها إحدى قنابل الإنجليز... وثمة صبارات قصيرة أوراقها صلبة... حشائش طويلة خشنة ومفاجئة تشبه المراوح تلبد الثعابين تحتها". ثم ليستخدم الكاتب (الطباق) في المفردة التي تلت "تحتها" لتكون: "صعدنا"... "صعدنا الكثبان فبدت قمم النخيل والسعف الأخضر المتعانق... فتبدو غابة النخيل

---

[١] محمد حسن عبد الله، ص ٢٠٢.

بهواً من الأعمدة الليفية الخشنة تلقي في الهجير ظلاً رطباً من سعفها العالي الذي يحتضن سباطات البلح الأخضر الجديد وقد احمّرت أطرافه فبدت كحلمات صغيرة متجاورة" وهكذا، يخرج الكاتب المكان عن حياديته ليصبغ على تفاصيله بعضاً من ملامح الشخصيات وبصماتها. ص ٢٦٠.

يتبدّى احتفاء الكاتب بالمكان واضحاً في وصف الحديقة، حين يورده غنياً باللون والرائحة، من خلال مفردات مرهفة تضجّ بالعاطفة:

"واجهتني في المدخل شجرة الموز بأوراقها العريضة الخضراء وقد تهدّل على الجانبين منها ورقتان مصفرّتان كذراعين يتأهبان للاحتضان. واجتزنا صفوف شجيرات البرتقال القصيرة وشجر التين الذي كان يلقي ظلاً مرقطاً بالشمس على الأرض، وشجر الجوافة النحيل الذي كانت رائحته المعطّرة تملأ المكان. وذهبنا للمكان الذي اعتدنا أن نجلس فيه ونتسامر منذ كنا صغاراً. تحت كرمة العنب الخشبية حيث كان الظل رطباً وضوء النهار القاسي ينفذ من خلال الكرمة نوراً هادئاً". ص ٢٦٢.

لقد تجاوزت شرق النخيل "النغمة السائدة في الروايات التي تقوم على حوادث السياسة وتختار البيئة الريفية، لتبدو القرية ضحية للمدنية. أو متمرّدة عليها. أو مجرد صدى لما يجري فيها؛ ليتمرّد الكاتب على ذلك النمط، فيجعل ما بين المكانين علاقة تبادلية"[١] من خلال التناظر بينهما في الحدث وتداعياته الإنسانية التي اتخذت في المحصّلة منحى وطنياً.

الشخصيات:

لعلّ الملمح الأبرز في رواية "شرق النخيل" هو تعدّد شخصياتها التي أخضعها الكاتب لتجربة التحوّل عبر انبثاق الوعي نحو الصحوة المؤثّرة في الأحداث. بدءاً بشخصية ليلى وسمير وسوزي والراوي نفسه الذي قدّمه الكاتب بالتمرد ذاته الذي قدّم فيه القرية، خارجاً عن التوقع النمطي، "فإذا كنّا قد اعتدنا من الكاتب عموماً أن يجعل من الراوي شخصية إيجابية؛ فإن بهاء طاهر يكسر ذاك التوقّع ليجعل من ضمير المتكلّم وعياً سلبياً حاداً منذ الحرف الأول"[٢].

في الوقت نفسه، يُعنى بنحت شخصية الجدّ مضفياً عليها طابعاً أقرب إلى الأسطورية، حتى تكاد تمثّل النموذج الذي تستنير به باقي الشخصيات. هذا دون أن يهمل بعدها الرمزي الذي يومئ بالتاريخ وبصورة الفارس الذي لا يهزم:

---

[١] المرجع السابق، ص ٢٠٣.

[٢] غالي شكري، ص ١٤٦.

"لم أكن قد رأيت جدي، فقد مات قبل أن أولَد بزمن طويل، لكن البلد كانت تقول عن عمّي إنه سرّ أبيه، ورث عنه قامته الطويلة وعيونه الواسعة وحبّه للخيل. ومرة قلت لعمّي أنت فارس بلدتنا. لم أر أحداً يحكم حصانه مثلك. فهزّ رأسه مبتسماً وقال هذا يا ولدي لأنك لم تر جدّك رحمة الله عليه. جدّك هو الفارس الحقّ الذي لم يسبقه خيّال. أتصدّق يا ولدي أنه كان يثب بحصانه فوق قواديس الساقية؟ لا أنا لا أستطيع ذلك ولا رأيت من جرّبه أو فعله غير جدّك. أتصدق أني رأيته وهو يحرس الأجران يوقف الحصان ساكناً بالساعات لا يتحرّك ولا تسمع له صوتاً حتى لتظن أنه لا يتنفّس؟ كان جدّك في الليالي المقمرة يلبس ثياباً بيضاء ويركب حصاناً أبيض، وفي الليالي المظلمة يلبس ثياباً سوداء فوق حصان أسود حتى يصبح قطعة من الليل..."ص ٢٥٧.

ويعزّز بهاء طاهر صورة البطل في الجدّ مشفوعة بالأصداء العروبية فيها: "سمعت عنه كفارس، وكيف أنه حين حلّ السيل الكبير بالبلد ليلاً وأغرقها وهرب من استطاع إلى الجبل، خاض هو بحصانه في الماء وراح ينتشل الناس والأطفال وسمعت عن كرمه وكيف كانت مضافته مفتوحة لكل طارق... ص ٢٥٨.

وهكذا، بشخصية الجد، يستحضر الكاتب التاريخ، الذي نلمس امتداداته في شخص العم وابن العمّ، وفي عصام الشاب الفلسطيني الشهيد، وفي الطالب الجريح في الترام والآخر ابن الرجل العجوز، وفي الطلبة الآخرين المتظاهرين والمعتصمين في ميدان التحرير.

وبشخصية الوالد، يطرح الكاتب النقيض مقدّماً نموذجاً مسبقاً معدّاً لعصر الانفتاح، بكل ما اتّسمت به تلك الشخصية من فردية وطمع وخنوع وإرادة مستلبة، جاءت تحت عبارة: "بالحيلة وحدها، وبالعقل وحده نستطيع أن نستردّ الأرض".

فكان نموذجاً (للسياسي) الذي يعتنق مبدأ (فن الممكن) مقابل نموذج (الوطني) الذي لا يساوم في حقّه مهما كان الثمن. ومن خلال العلاقة التبادلية بين القرية والمدينة، تظهر شخصيات أخرى لعلّها تمثّل المعادل البشري للوالد، الذي كان يدرس في الأزهر... وانتهى به الأمر لإقراض أولاد الحاج صادق وغيرهم بالربا!

مفارقة تبدّت في شخصيات أخرى مثل الرجل العجوز الذي كان قد سبق وشارك في مظاهرات ضد الإنجليز، ثم وشى بوجود الطالب المتظاهر داخل الترام. ومدبولي تاجر العملات الذي يستغلّ موسم الحجّ لمزيد من الكسب. وضابط الأمن ذي البلدة الزرقاء والولاّعة الذهبية المعني بتنفيذ الأوامر فقط بغضّ النظر عن مصدرها. والدكتور الذي أغوى سوزي واستغلّها وقادها إلى الانحراف. والطالبة الجامعية التي رفضت التبرّع بدمها للقوات المسلّحة. لأن "بابي"، حسب تعبيرها، حذّرها من السياسة.

ولعلّ لتلك النماذج السلبية تجليات أخرى تمثّلت في أهل القرية الذين لم يشهدوا ضد أولاد الحاج صادق بعد حادثة القتل، كما تمثّلت في الأغلبية الصامتة في المقهى يوم اعتصام الطلبة وملاحقة أجهزة الأمن لهم.

ثمة شخصيات حملت مفارقات سلوكية قد تبدو عصيّة على التصنيف، مثل شخصية السيدة صاحبة الثيرموس التي أشفقت على الطلبة المتظاهرين، فشاءت أن ترسل لهم الشاي مع خادمتها الصغيرة. في الوقت نفسه الذي كانت فيه على استعداد لضرب الخادمة بسبب كسر الثيرموس. أهي دائرة القمع التي تحاصر الجميع؟ وكيف يُتفق أن يُدافِع عن حقوق الإنسان في الساحات العامة فيما هي مصادرة داخل البيوت المغلقة؟

وتنسحب المفارقة على تسمية "أولاد الحاجّ صادق"!، وكذا الأمر على اسم "ليلى"، فهي وإن حملت هذا الاسم العربي الأصيل، فقد مثّلت جيلاً جديداً من المثقّفات المتحرّرات. إذ دعت الراوي إلى بيت أسرتها، وكانت المبادرة في إعلان حبّها له. وتمارس التحرّر بإيجابية حين تُعلق: "أنا لست ملك سمير، ولست ملكك ولا ملك أحد". وفي حين تصرّ على الاعتصام ليلاً في ميدان التحرير؛ تعبّر عن تنامي وعيها بوضوح: "اليوم عرفت شيئاً من هؤلاء الذين يجلسون هناك، شيئاً أهمّ منك ومني ومن الحب...".

ويضفي الكاتب بعداً آخر على شخصية ليلى فيخرج بها من دائرة المألوف والنمطي والمتوقع حين يجعلها تتقرّب من الراوي، ابن القرية الخجول، باحترام ومودّة على عكس ما ألفناه من فتاة المدينة في العادة التي تتخذ من ابن الريف مادّة للسخرية أو ممارسة الفوقية الطبقية عليه: "وعلمتني ليلى، علمتني كيف أخرج من أسر نفسي وكيف أتكلم وأصادق وأدخل في مجموعات الطلبة والطالبات دون أن أخجل من نفسي ومن لهجتي ومن قرويتي... كانت تراني دائماً أفضل من الباقين وأنضج منهم وتقنعني بذلك دون أن تقوله".

كما وضعنا الكاتب أمام تساؤلات خلافية صارخة حول المنظومة القيمية الأخلاقية أمام شخصية سوزي، حين جعلنا نقارب بعداً إنسانياً شفيفاً ونبيلاً في كل ردود أفعالها، وفي بعض عباراتها: "في آخر الليل عندما أكون وحدي أظلّ أدعو الله أن يغفر لي... أظلّ أدعوه بالساعات وأنا أبكي. "وكان في موقفها من الطالب داخل الترام والعجوز الذي مُنع من الوصول إلى منزله، ومن سمير والراوي نفسه؛ ما ينمّ عن حسّ نقيّ لم تشوّهه الظروف.

أما شخصية والدة الراوي، فقد حملت ملامح متباينة ظاهرياً، لتحكمها في العمق عناصر التناغم والاتّساق. فقد حضرت في السّرد أماً حانيةً منذ الصفحة الأولى: "وفي ظهر الخطاب ملحوظة بأن أمي سوف تبعث لي برداء جديد من الصوف، وتحذرني من برد مصر". وفي حين كان والد الراوي يوجّه لها السباب والشتائم؛ كان موقفها من أموله ثابتاً لا يعرف الضعف

أو المساومة، ليتّسق ذلك مع موقفها في المشهد الأخير وهي تقول لولدها لما رفض تقبيل يد شيخ الطريقة: "لو قبّلت يده ما كنت ولدي".

ولعلّ في شخصية منيرة ابنة عمّ الراوي ما يوازي شخصية الوالدة في العنفوان حين بصقت في وجه عمها والد الراوي بعد مقتل أبيها وشقيقها.

أما فريدة، شقيقة الراوي، فقد جاءت نموذجاً جميلاً لبنت القرية التي يمنعها خفرها عن إعلان الحبّ، من هنا كان تمثّل النقيض الثقافي لـ "ليلى".

وحين تعبّر عن حزنها على موت حسين ومصادرة حلمهما المشترك بالارتباط، يأتي التعبير بسيطاً ينبئ عن بيئتها الريفية: "لو أن الناس كالزرع... يموتون معاً، في وقت واحد حتى لا يحزن أحد على أحد، ولا يبكي أحد على أحد...".

ويستكمل الكاتب رسم ملامح الشخصية في اتّباع أسلوب "لغة الجسد" حين يستخدمه في خدمة الجوّ النفسي لها: "الرأس منكّسة بين الذراعين، والوجه المنكفي بين الكفّين"، ولعله يعمد إلى إسقاط تأثّره بيئته الأولى، "قرية الكرنك الأثرية، على الطريقة التي يرسم بها شخصياته، إذ تحمل جدران المقابر القريبة منها لوحات جنائزية تحوي طقوساً فرعونية تقارب الوضعية التي وضع فيها الكاتب فريدة لحظة تدفّق حزنها"[1].

من اللاّفت أن "شرق النخيل" احتفت عموماً بتقديم نماذج جديدة ومؤثّرة لشخصياتها النسائية، قدّمت خارج إسار الصورة النمطية المتوّقعة، ابتداءً بليلى، مروراً بسوزي، وانتهاءً بوالدة الراوي ومنيرة وفريدة. إذ عبرن كلّهن عن مواقف إيجابية تنمّ عن وعي ونقاء ورؤية وإن اختلفت مواقعهن وثقافتهن.

وجاء بشخصية شيخ الطريقة في نهاية الراوية فيما يقارب الاستشراف لسطوة السلطة الدينية المزعومة التي توظف لخدمة المصالح السياسية الآنية البعيدة عن الهمّ الجمعي ومستحقّات المقاومة والاستقلال والتصدي للأطماع الخارجية. ثم ليجعل عنصر التصدي لذاك الزيف متمثّلاً في والدة الراوي نفسها، ليصل إلى أن تنامي الوعي كان أقوى من تلك المحاولات الطارئة الدخيلة لخلق ردّة فكرية: "جاء بيتنا في الصباح واستحمّ وعبئت الزجاجات من ماء استحمامه ليتبرّك بها المريدون وعندما خرج من الحمام وأبي أمامه يمسك المبخرة ويطوّحها في صحن البيت ويطلق صيحات فرحة علت زغاريد النسوة المختفيات مع أمي في حجرتها وكنت هناك لكن أمي لم تزغرد...".

---

[1] نعيم عطية، بهاء طاهر وشرق النخيل، إبداع، العدد ٨، القاهرة، ١٩٨٦، ص ٨.

فتكتمل دائرة الوعي بوعد مشرق ينبئ بالتحوّل الإيجابي في شخصية الراوي؛ ففي حين بدأت الرواية وهو يرى في قبة الجامعة كأساً خرافية مقلوبة؛ تعود تداعيات الطفولة لتشي بالنقيض والمفارقة التي ينهي بها السّرد:

"فتحت أمي الدولاب وأخرجت أكواب الصيني ووضعتها على المائدة بحرص بجوار بعضها 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 تتطلّع إليّ وهي تبتسم...

وفي حين "إن الأسلوب ركن جمالي في الرواية، يستمدّ معظمه من الحبكة مع إمكان تعزيزه بأية شخصية أو مشهد أو كلمة..."[١]. نجد أن بهاء طاهر قد تعمّد دمج عنصري الشخصية والمشهد في كائن أضفى وجوده في السياق بعداً حيوياً شديد الحضور، وقد لا نغالي إذا قلنا إن وجوده عزّز الأجواء العروبية التي شاء إبرازها في مجمل الأحداث... إنه الحصان الذي كاد يكتسب ملامح الشخصيات الإنسانية في العمل...

... "وعندما مدّ عمك يده ليبعد حسين عنه ظنّوه سيخرج مسدسه من جيبه، فانطلق الرصاص وانكفأ الابن يحضن الأب والأب يحضن الابن والدم يجري مع الدم. رجع دم الابن إلى أبيه ورجعا معاً لتراب الأرض متوضئين مصليين طاهرين. وعندما رأى الحصان ما جرى كسر وتده وجرى...

تقول الأم: "يومها يا ولدي عندما سمعت الحصان يصرخ انشلّ قلبي. جاء الحصان ووقف أمام الباب يصرخ والكلب من ورائه ينبح، ففتحت الباب وأنا أقول بسم الله الرحمن الرحيم. رأيته أمامي وهو عرقان، عرقه يخرّ من جسمه ودموع في عينيه، صدقني يا ولدي كانت في عينيّ الحصان دموع. وعندما رآني صرخ مرة أخرى ودقّ الأرض ودفع رأسه إلى صدري ثم رفع رجله كأنه سيدخل البيت... ص ٢٨٢.

... نزل حسين من العربة وأمسك الحصان من شكيمته وأخذ يربّت على رقبته مهدّئاً لفترة ثم بدأ يشدّه وهو يسبّه، لكن الحصان رفض أن يتحرك. ونزلت أنا أيضاً. كان حسين منحنياً يفحص حوافر الحصان وحين رفع رأسه قال لي: "ليس به شيء هذا الملعون عصيٌّ ولا يريد أن يتحرك، هذا كل شيء. وحاولت مع حسين أن نشدّ الحصان كل من جانب لكنه كان يحني رقبته ويباعد بين سيقانه منفرجة عن جسمه حين نجرّه فعرفنا ألا فائدة وعدنا نجلس في

---

[١] أ. م. فورستر، أركان الرواية، ت: موسى عاصي، جروس برس، بيروت، ١٩٩٤، ص ١٠٩.

مكاننا على المقعد الجلدي المرتفع. وفجأة قال حسين وهو يضحك ضحكة خشنة ضخّمها صمت الليل أترى؟ حتى هذا الحصان لا يريدك أن تسافر... ص ٢٧٣.

فالحصان في "شرق النخيل" كما المكان، القرية، كاد يقترب لأن يصبح طرفاً رئيسياً في الحدث، وفي المنظومة التي حكمت شخصيات العمل.

اللّغة والحوار:

إن الإكثار من استخدام الحوار قد يبدو مهمّاً في الروايات التي تنحى للأسلوب الدرامي كما في "شرق النخيل". وفي حين "أن الإكثار منه تفقد العمل الكثير من مرونته"[١]؛ فقد اتّبع بهاء طاهر الشكل الوسط بين الحوار والسّرد. دون أن تخرج لغة الحوار عن مواقع الشخصيات ورؤاها ومستوياتها الثقافية. ولعلّ الأمر هنا يتجاوز الإشكالية المعروفة حول استخدام الفصحى أو العامية، لنصل إلى العنصر الأهم، وهو صياغة الخطاب الذي تقدّمه الشخصية بما يتناسب مع ملامحها. فاللاّفت مثلاً في لغة سوزي ليس أنها نحت إلى العامية، بقدر ما جاءت الصياغة متّسقة مع منظورها الخاص في قراءة الحدث وفي التعبير عنه. والأمر نفسه ينسحب على لغة ليلى وسمير، ولغة العم والوالد.

من هنا، نصل إلى أن "لغة الرواية عموماً هي نظام لغات تنير إحداها الأخرى حوارياً لتؤدي إلى اختلاف الأشكال اللغوية والأسلوبية للعمل"[٢]. وهذا ينسحب بدوره على لغة الحلم التي اتّسمت بتوالي العمليات الذهنية دون ترتيب –إلى درجة عدم استخدام علامات الترقيم في سرد الحلم– مما أدّى إلى الإيحاء بتهاوي الفاصل بين الوهم والحقيقة.

ولعلّ في اهتمام بهاء طاهر بفن المسرح، "ما دفعه لجعل الحوار عنصراً حيوياً في أعماله القصصية كافة مستمداً مقوّماته من ذلك الفن"[٣]. لكن مع الحرص على تضافره مع المقوّمات الأخرى من وصف وسرد وتحليل.

وإذا اتفق على أن "شرق النخيل" هي رواية التحوّلات الإنسانية المدفوعة قدماً بتنامي وعيها الخاص، قد نصل إلى أننا لامسنا، على صعيد اللغة والحوار؛ إيقاعات لغوية متباينة تحكمها تغيرات الشخصيات وتحوّلاتها، بما فيهم شخصية الراوي نفسه وإيقاع لغته الخاص.

---

[١] أ. أ. مندلاو، ص ١٣٣.

[٢] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، العدد ١٦٤–الكويت، ١٩٩٢، ص ٢٩٥.

[٣] نعيم عطية، ص ٧.

خاتمة:

"شرق النخيل"، عمل أدبي يخرج عن التصنيف القائل بأنها روايــة سياســية، فالبطــل الأساسي فيها هو النموذج الإنساني، وليس الخطاب السياسي العقائدي. إذ قادت كل شخــصية الأخرى إلى التحول الإيجابي عبر ممارسة صادقة للفعل الحقيقي المؤثّر، بعيــداً عــن موقــع التنظير التقريري الفجّ.

الجدّ الكبير قاد العم وحسين فكانا الدافع لخروج الراوي طفلاً من تأثيرات والده السلبية، كما ساهمت والدته بدورها في تقديم نموذج للرفض والمقاومة عبر الفعل الواقعي.

في حين شكّل عصام، الشاب الفلسطيني الذي اختار الاستشهاد، القدوة والمثــل لــسمير ليقوده إلى حالة اليقظة والوعي بالهم السياسي العربي العام. كما أن الراوي نفسه كــان دافعــاً غير مباشر لوعي ليلى الذي تجلّى بحبها للقراءة وبانضمامها للطلبة المعتــصمين فــي ميــدان التحرير.

من هنا، فشرق النخيل رواية تنتصر للوعي الفردي وللإرادة الفردية التي تلتقــي فــي المحصلة مع الإرادة الجماعية الساعية للتغيير والانتصار للعدل والحق.

مركز ايداع الرسائل الجامعية

قـــالت ضـــحى

كتب بهاء طاهر روايته "قالت ضحى" عام ١٩٨٥ في جنيف-سويسرا إبّان عملـــه مـــع هيئة الأمم المتحدة. وهي مع قصة "أنا الملك جئت" عودة إلى مصر، إلى تاريخها القديم وواقعها المعاصر معاً للبحث عن جوهرها النّقي...".

تدور أحداث الرواية في بداية الستينيات، وتتعرّض ضمن السِّياق إلى عدد من الأحداث والتطورّات التي واكبت العهد الناصري، ابتداءً من التأميم، ومروراً بحرب الـــيمن، ثـــم إقامـــة الاتحاد الاشتراكي، مع كل ما رافق ذلك من سلبيات وإيجابيّات انعكست على الجوّ العام للرواية وعلى شبكة العلاقات بين شخصياتها.

يحدّد المؤلف البداية الزمنية للرواية باليوم الذي تلا قرار التأميم ليبدأ في تقديم شخصياته الرئيسية، بدءاً بالراوي الذي يعمل في إحدى الدوائر المهمشة في وزارة غيـــر محـــددة ســـوى جغرافياً حيث تقع بالقرب من مبنى الإذاعة. وفي حين ينتمي الراوي إلى أسرة بـــسيطة فإنـــه يزامل "ضحى" السيدة التي تنتمي إلى الطبقة الارستقراطية والتي تأثرت بقـــرار التـــأميم هـــي وزوجها.

"حاتم" مدير الدائرة، صديق الراوي ورفيق دربه في الجامعة وفي المقاومة السياسية أيام الانتداب الإنجليزي والملكية، وهو ينتمي بدوره إلى أسرة فقيرة تضطّره إلى اقتطاع جزء مـــن راتبه لإعانتها. لكن ورغم وحدة الطبقة والانتماء الاجتماعي والتجربة الـــسياسية بينـــه وبـــين الراوي. يجد حاتم موقعاً لنفسه ضمن التنظيمات السياسية الجديدة التي أعقبت الثورة. إذ ينضمّ إلى ما يسمى بهيئة التحرير ومنها إلى الاتّحاد الاشتراكي.

الراوي، الذي صمت عن الفعل السياسي وانسحب قانعاً بوظيفته في دائرة سميّت بمكتب مراقبة التنظيم والإدارة، سبق أن وشى بحاتم لدى الجهات الأمنية خلال مظاهرة طلابية حـــين انهار متوجساً من احتمالات الضرب والتعذيب.

سيد القناوي، منادي سيارات كان يعمل أمام بورصة الأوراق المالية المجاورة للمكتب. تقوده ظروفه الصعبة للاستعانة بالراوي للتوسط لأن يعمل ساعياً في الدائرة، ثم يدفعه طموحـــه لإكمال دراسته الابتدائية والإعدادية. ليتحول بعدها إلى موظف فيها وناشط في مجال حقـــوق العمّال. ليشارك بعدها في حرب اليمن ويعود فاقداً لإحدى ساقيه، ومنخرطاً من جديد في العمل السياسي العام ضمن الاتحاد الاشتراكي ساعياً إلى كشف بعض حـــالات الفـــساد الإداري فـــي الدائرة.

يحب الراوي ضحى بصمت، ويسعى للحصول على منحه دراسية إلى روما للاستفادة من مخصّصاتها لتزويج شقيقتيه. وهكذا إلى أن يبلّغه حاتم بخبر السفر لكن برفقة ضحى التي بدأت تربطها به علاقة ودّية وصداقة من نوع ما.

في روما، تكتمل قصة الحبّ، وتنشأ علاقة تُبتر بإجهاضها ليختلف موقفها تجاهه كلياً بعد ذلك، وبعد أن دخل البعد الأسطوري في علاقتهما حين تمثّلت نفسها في إيزيس -إيسيت-.

في روما، أيضاً تظهر شخصية باولا المشرفة على إدارة الدورة. والتي تحاول تجنيده ضمن شبكة للجاسوسية الدولية دونما جدوى.

يقيم الراوي مع أخته سميرة التي كان قد دفعها لإكمال تعليمها وإتقان الطباعة، ثم زوّجها من زميله عبد المجيد الذي تحوّل إلى سياسي وصولي في الاتحاد الاشتراكي.

تترقّى ضحى لتصبح مساعد وكيل أول وزارة لدى سلطان بك المتورّط في عمليات فساد إداري على نطاق واسع. ويكتشف سيّد القناوي أنها وزوجها يكرّسان بيتهما للعب القمار.

وفيما كان حاتم من المترددين على بيتها، يحاول التقرّب من ضحى، ويكتشف الراوي مشروع العلاقة التي لم تكتمل.

يتمّ الكشف عن التجاوزات الإدارية وإحالة المتورطين للقضاء بجهود سيّد وآخرين، ويصطدم الراوي مع عبد المجيد زوج أخته بعد أن يقوم الأخير بتفتيش أوراقه بحثاً عما يُورّط سيد بجهات مشبوهة. وينتهي الأمر بطرد عبد المجيد من بيته.

وتنتهي الرواية بما يشير إلى عودة ضحى إلى صورتها الأصلية كما أحبّها الراوي.

التحليل:

قد يخدع المتلقي لهذا العمل باللغة التقريرية الصارمة التي يستهلّ بها المؤلف الرواية، إذ يشير العنوان إلى "القول"، إلى جملة إخبارية صارمة "قالت ضحى". وضحى وإن كانت شخصية محورية في العمل، فليس من باب المصادفة البريئة أن تحمل هذا الاسم، فالضحى لغة: "ضَوْء الشمس، ارتفاع النهار وامتداده، وقت هذا الارتفاع أو الامتداد، ويقال ما لكلامه ضحى: ما له بيان"[١].

ثم إن تحديد زمان الرواية في الصفحة الأولى منها يقود التي النتيجة ذاتها والتي مفادها أن هذا العمل الروائي كغيره من أعمال معظم روائيي الستينات يكاد يعدّ وثيقة تاريخية للحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية إبّان الثورة الناصرية.

---

[١] المعجم الوسيط، إبراهيم أنيس وآخرون، القاهرة، ١٩٧٢، ط٨، الجزء الأول، ص ٥٣٥.

إلا أن الأمر قد يتجاوز هذه النتيجة السهلة قريبة التناول، فالعمل وإن اتخذ هذا الثوب المراوغ لعرض تجليات الثورة وانعكاساتها على شخصياته؛ فإنه قد تجاوز ذلك إلى الولوج لمناقشة قيم إنسانية مختلفة قد لا تكون محكومة بالأحداث السياسية أو التاريخية.

إنّ رواية "قالت ضحى" تلتقي مع "شرق النخيل" زمنياً في إشارتها لأحداث وقعت في الستينات، وفي تركيزها بالمقابل على مبدأ التغيير الفردي الذي يسبق في أهميته وتأثيره التغييرات السياسية ذات الطابع الدراماتيكي المثير. كما تلتقي الروايتان في إثارة قضية الحب والأرض أو الوطن، مع الحدّ من منسوب المثالية التي صبغت نهاية "شرق النخيل". هذا وإن "تشابه العملان في بعض العناصر الأسلوبية"[١] مثل استخدام ضمير المتكلم للراوي الذي هو بلا اسم في الروايتين. وكذلك الفئة الاجتماعية التي ينتمي الراوي وسمير في "شرق النخيل"، والفئة التي ينتمي إليها الراوي وحاتم في "قالت ضحى"، منهما فئتان متباينتان من حيث المنشأ، ولكن كل شخصيتين تتجانسان في حدّ أدنى، سواء من حيث المرتبة الاجتماعية أو من حيث الكينونة الاجتماعية (طالبان في الجامعة أو طالبان فموظفان في وزارة واحدة).

ولعل هذا يقودنا لمناقشة التقاء شخصيات "قالت ضحى" وتقاطعها في مقاربة لتحليل مضمون العمل الذي يحتمل التناول في مستويات متعددة وعبر مفاتيح مختلفة. قد يكون أبرزها شخصية ضحى التي تلتقي مع شخصية الراوي ثم تتقاطع معها لتلتقيا أخيراً بعد تحقق التغيّر الفردي لكليهما. وكذا الأمر بالنسبة لحاتم والراوي، وسيد وضحى، وأخيراً ضحى وحاتم.

من هذا المنطلق نصل إلى أن تلك الشخصيات خرجت من دائرة التأثر إلى التأثير، ففي حين نحسب من القراءة الأولى للنصّ أنه رصد انعكاسات الثورة على كل منها تبعاً لطبقته الاجتماعية وتنشئته الأسرية ووعيه الخاص واختلاف المنظومة القيمية لدى كل منهم؛ نجد أن تلك الشخصيات قد أثرت بدورها في الأحداث وفي خطاب الثورة المتفاعل مع الحيوات الإنسانية في واقعها المعيشي.

سيد قناوي مثلاً، هي "الشخصية المصمتة الأحادية، الكاملة الاتساق مع نفسها، التي لا ينالها شرخ التناقض الداخلي، هي شخصية تقابل الرمز، أو الرمز الذي يتجسّد في شخصيته لأنه يحمل قيمة المستقبل، ولأنه جماع العناصر الإيجابية، لأنه الكادح النبيل...." [٢].

ولعلّها تناظر شخصية العم في "شرق النخيل"، فهي الشخصية النموذج والمثال التي جسدت بنقائها وباندفاعها مثالاً حياً لحلم الثورة وامتداداتها القومية، هذا رغم أن الثورة أفقدته مصدر رزقه بعد أن كان منادياً للسيارات ثم ليلتحق بالعمل في الوزارة ساعياً بعد أن أتمّ تعليمه

---

[١] غالي شكري، الحب والأرض بين التناظر والمفارقة، فصول، القاهرة، العدد الرابع، ١٩٨٧، ص ١٥١.

[٢] ادوارد خرّاط، قالت ضحى، دار الهلال، القاهرة، ١٩٨٥، ص ١٢.

العدادي، مدركاً بفطرته الأصيلة المعنى البعيد والعميق للثورة حين امتلك الدافع الـذاتي نحـو التغيير، ونحو امتلاك الثورة الداخلية بالتعلّم وبالانخراط في اللجنة النقابية لعمال الوزارة لينجح في انتخاباتها ويسعى لتحقيق مطالبهم في حقوقهم العمالية.

سيد هذا ومن المنطلق ذاته يشارك في حرب اليمن ليفقد إحدى مساقيه فيها دون أن يثنيه ذلك عن مواصلة السعي لاجتثاث مفسدي الثورة وأعدائها الداخليين.

إنه المصري الريفي البسيط صاحب الوجه الغامق السمرة والمحدّد الملامح، ذو العينين السوداوين الغائرتين في محجريهما في حين تبرز عظمتا وجنتيه بما يشير إلى ملامح مـصرية خالصة تعمّد بهاء طاهر رسمها لتحقق شخصية سيد "القيمة المعيارية التي تصل بـين الوجـه التكويني والوجه الدلالي..."[١].

فسيّد رغم إصابته في حرب اليمن يضحك بصوت عال أمام الراوي وهو يلـوح بيـده ويقول: "أنت يا أستاذ من المفروض أن تبارك لي... ابتسمت ابتسامة صغيرة وأنا أقول كل هذا هذا لا يساوي تضحيتك يا سيد، فقال سيد، أية تضحية يا أستاذ؟ من أجل خاطر "مينا" وجمـال عبد الناصر ومن أجل خاطرك يا أستاذ تركت ساقي في اليمن! ص٩٥.

سيد بقي مؤمناً بالتاريخ، فسمّى أبناءه صلاح وخالد... وآمن بمبادئ الثورة لأن فطرته البسيطة النقية دفعته للاعتقاد بأن الثورة هي امتداد وتتمة للتاريخ العربي المجيـد، ورأى فيهـا وسيلة لتحقيق عدالة حرم منها أيام الإقطاع، إذ "لا ينسى ذلك اليوم الذي كان يركب فيه الحمار مع والده حين نزل فجأة فرأى من بعيد واحداً من أسياد البلد يأتي ماشياً على قدميه، حينها وجد والده يقفز من فوق الحمار ثم يغمزه ويجذبه، لكن سيد الصغير ابن السبع أو الثمان سنوات لـم يفهم، ولم يكن يعرف أن على الأجير أن ينزل من فوق دابته حين يكون المالك ماشياً، أو حتـى عندما يركب. وانتهى الموقف بأن مدّ السيد يده ليصفع سيد على وجهه!

ذاك هو سيد ابن الفلاح الذي كان يعمل أجيراً في أرض الأسياد، الذي لم يعرف رغيف القمح إلا في المواسم والأعياد... ص ٣٤.

ويستحضر سيد تلك الذكريات بقوله: "ربما أكون قد سقطت مع صفعته ولكن الرجـل مشى دون أن يلتفت وراءه وهو يقول لأبي، علم ابنك الأدب يا قناوي. قلة الأدب كفر ولم يقل أبي شيئاً. أذكر أنني كنت أبكي حتى وصلنا إلى البيت وأن أبي ظلّ صامتاً طـول الطريـق. ولكن في البيت قال لأمي استعدي للسفر يا امرأة. لن نبيت في هذا البلد ليلة أخـرى. وفـي الصباح باع كل شيء وجاء إلى القاهرة. بدأ يسرح بعربة فاكهة وأدخلني مدرسة لم أبق فيهـا طويلاً. مات وعمري عشر سنين وترك إخوة أصغر مني وكان يجب أن أشتغل... كنت أشتغل

---

[١] غالي شكري، مرجع سابق، ١٥٣.

بالنهار وبالليل. في النهار أسرح بالأمشاط واللبان في عربات الترام. وبالليل أساعد واحداً من المنادين. ومع ذلك لم تكن قروشي تكفي واضطرت أمي أن ترجع للبلد مع إخوتي لتعيش مع أقاربها هناك. وكنت أرسل لها ولهم ما أستطيع وما زلت أرسل ما أستطيع ولكني لما كبرت قليلاً وجدت أن القاهرة لا تختلف عن الصعيد. وأن ما هرب منه أبي هناك وراءنا هنا، كان أسياد البلد أيضاً يركبون وكنت أجري وراءهم من أجل قرش..." ص ٣٥.

يقول الراوي لسيد: "آلاف الناس يصفعون كل يوم، وقليلون منهم يشعرون بالإهانة أو الغضب. قليل منهم يا سيد من يصيبهم ذلك المرض الذي أصاب أباك والذي يصيبك أنت الآن، مرض العدل" ص٣٥.

فسيد الذي اكتشف أن للظلم امتداداته الجغرافية-البلد، القاهرة- آمن أن للعدل أيضاً امتداداته، ولعل هذا ما دفعه للمشاركة في حرب اليمن، تلك التجربة التي خرج منها بخيبة أخرى عبر عنها بقوله: ولكن رجالنا يا أستاذ... رجالنا أيضاً، بعضهم حارب كالرجّالة، والبعض الآخر... الذين كانوا يشحنون الطائرات بالثلاجات والغسالات والسجائر الأجنبية إلى مصر، هؤلاء في ساعة الجدّ... ولم يكمل تلك البيوت العالية التي كانت تصبّ علينا النار. البيوت التي كان فيها الجواسيس وتحصّن فيها رجال الإمام، بيوت الكبراء، هي البيوت التي كان يزورها قادتنا وحكّامنا ويحملون لساكنيها الهدايا والذهب. وبذهابنا اشتروا السلاح الذي قتلنا... ص(٩٦).

إذن، ثمة أسياد في كل مكان وإن اختلفت المواقع والوسائل التي يغتالون بها العدل ويستمتعون من خلالها بالخيانة.

مقابل شخصية سيد تلك، الشخصية المثال التي لم تنل منها الخيبات، هناك شخصية حاتم التي تلتقي معها، ثم تعود لتتقاطع الشخصيتان كل في اتجاه، منهما سيد وحاتم، ينتميان إلى الأصول الطبقية ذاتها، إذ أتى كلاهما من الصعيد مثقلاً بالفقر، لكن حاتم تمكّن من إنهاء دراسته الثانوية والجامعية بعد أن أرسله أبوه وحيداً من البلد لكي يعيش مع ابن عمّ له أي لوالده ويتعلّم. ولم تكن التجربة سهلة، إذ يستحضرها الراوي بقوله: "لم يكن ابن عمّه يرحب ببقائي عنده، فكنت أختفي من بيته معظم النهار لأبقى معك أذاكر في بيتك أو في بيت أي زميل آخر. وكان أبي يرسل لي بالكاد ما يكفي أو اقل، فقد كنت فلاحاً فقيراً لا يملك سوى بضعة قراريط..." "لي في البلد ثمانية إخوة لم يتعلم منهم أحد، ولم يفلح أحد. ص٤٢.

من تاجر فشل ومن يعمل بالزراعة تحوّل إلى أجير. ولو استجيبت لمطالبهم من النقود كل شهر لكان معنى ذلك ألا آكل شيئاً أنا وأولادي، بل أن أستدين لكي يكتفوا... ولكني عرفتهم حدودي، اقتطع من مرتبي مبلغاً ضئيلاً كل شهر وأرسله أياً كان ما يطلبون هم، وأيا كانت

رسائل الاستغاثة منهم... ولكن قل لي ماذا أفعل؟ ... إما أن أركب سفينتهم فنغرق معاً، وإما أن أنجو بنفسي واراهم يغرقون...ص (٤٣).

هنا، تتقاطع شخصيتا سيد وحاتم تماماً، ففي حين يقدم سيد تضحيته في اليمن دون مناقشة، يراوح حاتم في المساحة الحرجة ما بين (الأنا) وألـ (نحن).

ولعلنا نلمس مفارقة في الأحداث تطرح علاقة استفهام على آلية عمل الثورة وسياساتها الإصلاحية والتنموية؛ يقول حاتم وصافاً اخوته في الصعيد: امتلئ بالهم وبالعار حين أذهب إلى البلد فأرى ما يعيشون فيه وأولادهم من فقر مهين؛ الفقر الذي يعني الذباب في عيون الأطفال، والأقدام الحافية المتشققة، الجلاليب المسوّدة القديمة والوجوه المدقعة جوعاً..." ص ٤٣.

في حين يقول سيد: "لم نضرب طلقة واحدة حتى الآن، ولا أعتقد أننا سنحارب هناك، فالبلدة التي أنا فيها على شمال الدنيا ولا أظن أنها تهم أي مخلوق. ولكن في هذه القرية مع ذلك بنى مهندسونا فصول مدرسة من صناديق الذخيرة وعالج أطباؤنا فلاحين لم يروا في حياتهم طبيباً... ومع ذلك يا أستاذ فهم لا يحبوننا هناك. صدقني هم لا يحبّون المصريين ولا أعرف لماذا؟" ص ٤٦.

الراوي يصف صلاح وخالد ابنيّ سيد هذا وخلال زيارته لسيّد في مستشفى التأهيل: "كانا يرتديان قميصين وبنطلونين من قماش رخيص، وعيونهما العميقة السواء غائرة قليلاً في محاجرها وهما يتطلعان إلى الراوي من بعيد في خوف وخجل" ص ٩٧.

ليسأل سيد الراوي وهو ينظر إليهما: هل تكون أيامهما أحسن من أيّامنا؟ لتتبدى ملامح الخيبة وراء سؤال كذلك حين يصرحه سيد دون أن ينتظر جواباً. "لكنه لم يكن يسألني، ولم يكن ينتظر ردّاً" ص ٩٧.

وفي حين يواصل سيّد معركته في مكافحة الفساد والمفسدين متجاوزاً خيبته تلك ومدفوعاً بسليقته النقية، يجد حاتم لنفسه موقعاً في النسيج الجديد، فيبرز في حفظ القوانين واللوائح الإدارية في الوزارة التي تعيّن فيها مع الراوي، ليصبح وكيلاً لإدارة المستخدمين سابقاً الراوي بدرجتين، مبرراً لنفسه دوره في (هيئة التحرير) التنظيم السياسي المشبوه الذي شكّله أعداء الثورة لاغتيال إنجازاتها من الداخل، معبراً عن ذلك بوضوح أمام الراوي بقوله:

"في مكان مثل مكاني كأني أقفز الحواجز كل يوم ولا أعرف هل سأبقى حتى الغد أم لا. لم أولد ثرياً، وليس لي قريب من الضباط الأحرار، وكل ورقة يخاف مدير المستخدمين من التوقيع عليها يرسلها إلي، أليس من حقي أن أحمي نفسي بالدخول في التنظيم الذي صنعوه هم؟

وحين يحذره الراوي من سياستهم الخطرة التي من الممكن أن تحميه أو أن تقضي عليه، يكون جوابه:

"أعرف جيداً هذا الخطر، ولهذا ألعب اللعبة بالقواعد التي وضعوها... فهو أيضاً حالم مثل سيد، لكن على طريقته، ووسائله في تحقيق هذا الحلم مختلفة عن وسائل سيد ولعلها أقرب إلى أسلوب تبرير الوسيلة لتحقيق الغاية، فالغاية هي أن يعيش حتى يرى أولاد اخوته الذين يتعلمون في المدارس الجديدة التي بنتها الثورة في قريتهم وقد كبروا. "أتخيلهم يعملون أشغالاً أفضل من آبائهم ويعيشون حياة أكثر إنسانية ونظافة... ص ٤٨، ٤٩.

لكن سؤال سيد الذي طرحه على الراوي بعد عودته من حرب اليمن، والذي ظلّ معلقاً، يعود ليفرض وقعه على حاتم الذي يزعم أنه يتقن اللعبة، فهو أيضاً رغم تسلّحه بالحنكة وبالانتهازية التي تتطلبها المرحلة تلك، يعود ليسلّم بالخيبة بعد أن يكتشف أن الفساد أكبر من قدرته على الفهم:

"يحيّرني هذا الأمر من زمن، منذ كنت أعدّ الدراسات العليا تركت القانون ورحت أقرأ في التاريخ وأسال نفسي لماذا يحدث هذا كله؟ قلت سأحاول كل شيء ولن أستسلم... ولكني اكتشفت أن الظلم لا يبيد... ما الحل؟ أن تحدث ثورة على الظلم... نعم تحدث تلك الثورة... يغضب الناس فيقودهم ثوار يعدون الناس بالعدل وبالعصر الذهبي. ويبدأون كما قال سيد، يقطعون رأس الحية... ولكن سواء كان هذا الرأس اسمه لويس السادس عشر أو فاروق الأول أو نوري السعيد؛ فإن جسم الحية، على عكس الشائع، لا يموت. يظلّ هناك، تحت الأرض يتخفّى، يلد عشرين رأساً بدلاً من الرأس الواحد الذي ضاع، ثم يطلع من جديد واحد من هذه الرؤوس اسمه حماية الثورة من أعدائها. وسواء كان اسم هذا الرأس روبسير أو بيريا فهو لا يقضي، بالضبط، إلا على أصدقاء الثورة. ورأس آخر اسمه الاستقرار، وباسم الاستقرار يجب أن يعود كل شيء كما كان قبل الثورة ذاتها رأساً جديداً، وسواء كان اسم هذا الرمز يزيد بن معاوية أو نابليون بونابرت أو ستالين فهو يتوّج الظلم من جديد باسم مصلحة الشعب، يصبح لذلك اسماً جديداً، الضرورة المرحلية، الظلم المؤقت إلى حين تحقيق رسالة الثورة، وفي هذه الظروف يصبح لطالب العدل اسماً جديداً، يصبح يسارياً أو يمينياً أو كافراً أو عدواً للشعب حسب الظروف... ص ١٢١-١٢٢.

إذن، تعود شخصية حاتم لتلتقي مع سيد، فهما حالمان بالعدل وإن اختلفت أساليبهما في البحث عنه وتحقيقه، ويتعثران بالخيبة لأن رأس الحية لا يموت أبداً، إنه هناك أيام الإقطاع، وفي اليمن، وفي عمق الثورة. ولا شيء يضمن بقاءها بقدر الخيانة، الفعل الذي يشكل قاسماً مشتركاً في التأثير على أحداث العمل وشخصياته. ولعلّ أقربها إلى هذا التأثر شخصية ضحى، وهي التي تتقاطع مع شخصية سيد بعلنية سافرة في الصفحات الأولى من الرواية لتعود وتلتقي معه بشكل غير مباشر وضمن مصريتها الضاربة في الجذور وتحديداً في الأسطورة التي استعارها المؤلف؛ فسيد وضحى "على الرغم من أنهما نقيضان على مستوى البنية التكوينية؛

فإنهما يلتقيان في النظام الدلالي على أساس البعد التاريخي في شخصية سيد والبعد الأسطوري في شخصية ضحى"[١].

رغم ذلك، يقدم "بهاء طاهر" شخصية ضحى مادة غنية للتحليل ضمن المنهج النفسي الذي يحتوي كل تناقضاتها ومواقفها، من هنا اكتسبت ضحى ذلك السحر وبدت "شخصية روائية متكاملة إذ ظلت قادرة على مفاجاءتنا بشكل مقنع"[٢].

إن المتّبع لطفولة ضحى حتى نضوجها؛ يمكن له ربط المقدمات بالنتائج في سياق واحد متناغم. فلقد جاءت ضحى الطفلة إلى الدنيا في حين كان والدها يرغب في طفل ذكر "ولما جئته أنا صمّم على أن أكون أفضل من أي ولد قبل أن ابلغ الخامسة كان عندي في البيت مدرّسة للبيانو ومدرّسة للفرنسية. ولما كبرت قليلاً أصبح يأخذني معه إلى الأرض ويشرح لي الزرع والحصاد وعلّمني ركوب الخيل. كل ذلك قبل أن أدخل المدرسة. صممّ 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 مني طفولتي وفرحي..." ص ٥٩.

وهكذا نلمس أن الإحساس بالرفض قد وصم شخصية ضحى منذ الطفولة، من والد رافض أصلاً لكينونتها، وفعل ما فعل من منطلق التعويض النفسي لذاته هو عن الولد الذي لم تكنه هي، إلى زوج ارتبطت به بعد إنهائها للثانوية العامة، متمردة على رغبة الوالد في إرسالها إلى أوروبا لدراسة القانون أو الطب أو إدارة الأعمال، مواصلاً رغبته في جعلها كائناً يجسّد آماله الخاصة. لكن توق ضحى للإحساس بالقبول من الرجل الثاني في حياتها لم يكتمل، بل رسّخ مزيداً من الشعور بالرفض، رفض العالم لها. خاصة أن شخصية والدتها غائبة تماماً ولم يرد ذكرها في العمل إلا في موضع واحد وبشكل عابر... ص ٦٧. وتعيش ضحى خيبة في اختيارها، فالزوج كما تصفه: "كان هو النجم، صورته دائماً في الصحف، يخطب في الاجتماعات، بعد سنوات سيصبح وزيراً. من كانت تستطيع ألا تحبه؟ نعم أحببته، وقال هو إنه يحبني، ربما يكون بالفعل قد أحبّني، كنا سعداء في شهر زواجنا الأول. ولكن بعد تلك الشهور بدأ يعود إلى حياته الأولى. كان مدللاً من النساء وكان ذلك يرضيه. كان هو أيضاً يريدني الزوجة الذكية الجميلة التي يتباهى بها التي تقيم له الحفلات والولائم وتنجب له الأولاد بينما يعيش هو حياته الخفية اللذيذة بعيداً عنها. ولم تكن مغامراته خفية حتى في تلك الأيام لم يكن حتى يحاول إخفاءها...ص ٦٠.

---

[١] المصدر السابق، ص ١٥٤.

[٢] ا.م. فورستر، أركان الرواية، جروس يرسى، بيروت، ١٩٩٤، ص ٥٦ ت: موسى عاصي.

إذن، ضحى التي سعت لتحقيق العدل على المستوى الشخصي عبر ارتباطها برجل يعيد لها ما افتقدته من محبّة وقبول، تعود لتصطدم بفرديته وتمحوره حول ذاته وأنانيته تجاهها. ففي حين كان الوالد يريدها الابنة المتميزة التي تعوّضه عن الولد، يتخذ الزوج الموقع نفسه في حياتها حين لا يرى فيها سوى الزوجة الجميلة الذكية التي يتباهى بها. والذي حين فقد أرضه ومنصبه مديراً لمكتب أحد الوزراء بعد الثورة وبعد أن "كان يملك كل شيء؛ الشباب والثروة والمجد، إذ كان عضواً بارزاً في الحزب وفي الحكومة، وكانت كل خيوط الوزارة التي يعمل فيها بيده، لينتهي الأمر بإحالته إلى التقاعد ولجوئه للقمار "ليبدأ باستعبادها بضعفه وحاجته إليها. في حين يحاول "بالقمار أن يسترد بالحظ ما ضيعه التاريخ" ص ٢٦.

من هنا نرى كيف أن ضحى التي حلمت بالعدل، وإن كان لنفسها، قد اصطدمت بالخيبة للأسباب السابقة وبعد أن مرت بتجربة خيانة الزوج لها حين لم يخفي مغامراته النسائية عنها، تلك الخيانة التي لم تقبلها هي بالمثل: "طرأ على ذهني في لحظات غضب أن أخونه لأنه كان يخونني طوال الوقت. ولكن ذلك كان غضباً فقط، كنت أعرف في قرارة نفسي أني لن أفعل ذلك، ليس من أجله هو ولكن من أجل نفسي. لا لأنني أحترمه ولكن لأنني أحترم نفسي... ص ٧٥.

ولعلّ في تلك المقدّمات ما يفسّر موقف ضحى المتناقض تجاه الراوي، فهي حين يعلم حبه لها تقول: "وها هو واحد آخر... يتحدث عن الزهد ويتظاهر بالبراءة وهو يدبّر كل شيء ليحطمني، أليس كذلك؟" ص ٦٠.

لكنها في الوقت ذاته في حالة بحث دائم عن طفولة ضائعة وفرح لم تعشه" حتى ولو كانت طفولة وطن... فهي تستاء من وجود الهيلتون بجانب المتحف: "لماذا بنوا هذه التورتة الزرقاء بجانب المتحف؟ هذا تدنيس للمكان" ص ٢٧ وهي تفتقد الوجه القديم (البريء) في شارع الشواربي: "في مكان هذه العمارة؛ هناك كان مقهى واجهته من الأشجار. كنت تعبر المدخل وتنزل سلّمتين أو ثلاث سلالم فإذا بك فجأة تترك مدينة الطوب والحجر وتدخل في جنّة من الأزهار والأشجار، ممراتها مرصوفة بالرمل النظيف وموائدها تتناثر في مقاصير وسط الأشجار. وكنت آتي إلى هنا مع زميلاتي أيام المدرسة وكنت أحبّ أشجارها، بل أظن أنه كانت فيها شجرة مانوليا تتوهّج في الربيع بأزهارها الحمراء. لست متأكدة هل كانت شجرة المانوليا هناك أم أنا أحلم أنها كانت هناك. ولكن منذ هدموا هذا المقهى وبنوا هذه العمارة القبيحة مكانه لا أنظر إلى هذا الجزء من الشارع تماماً..." ص ٣٧.

وفي حين قد يفهم من ولع ضحى بالأزهار واحتفائها بها في مواقع عديدة في العمل أن مردّ ذلك هو جذورها الأرستقراطية المترفة؛ نجد أن الأمر لا يتعدى حنيناً جارفاً للبراءة أيضاً. وفي عبارة تبدو كأنها التفاتة حزينة إلى طفولتها المغتالة تقول: "ليست الزهرة لوناً وعطراً.

وإن يكن اللون جميلاً والعطر جميلاً. ولكن انظر إلى كل زهرة واحدة تجد دنيا كاملة تستطيع أن تعيش معها دهراً لولا أنها يا للخسارة قصيرة العمر..." ص ٦٢.

وتبعاً لهذا التلوين النفسي الذي يبدو نتاج كمّ من الخيبة، خيبة في حبّ الأب، وفي حبّ الزوج ودورهما في حياتها. ثم خيبة من المكان الذي قرر التخلي عن ملامحه البريئة البسيطة التي أحبت؛ والذي غافلها بالثورة... يبدو منطقياً أن تسعى إلى عالم المُثل، إلى عالم مثالي تصنعه هي ولو في أحلامها "فالأب قد سرق الماضي، والزوج قد سرق الحاضر، والثورة قد سرقت المستقبل"[١].

فقد بدأت تعيش الحلم وهي صغيرة: "... ربما كنت في السابعة من عمري أو الثامنة، أنام بالليل وحيدة في غرفتي وإلى جواري دمية أحبها. ولكنني فتحت عيني وأنا أعرف أن معي أحداً في غرفتي. كانت ليلة حارة ونافذة الغرفة مفتوحة ولم أكن خائفة أبداً. ولما نظرت لم أر هناك من النافذة سوى تلك المساحة المستطيلة من السماء الليلية مشغولة بقليل من النجوم، ثم فجأة سبح في ذلك المستطيل الأسود قمر؛ بدر كامل مستدير. وكان هو واضحاً تماماً وسط القمر. عرفت أني لما فتحت عيني ترك غرفتي وتجلّى لي قمراً حتى أعرفه..." ص ٦٦.

ويتكرر حلم ضحى نفسه، لكن بعد عشر سنوات، أي في عمر المراهقة والتفتح الأول على العلاقة بالآخر، كان ذلك في الأقصر حين عاشت حلمها نفسه لكن بتفاصيل أدق، رأت نفسها إيزيس أو إيسيت، كما أصرّت مؤكدة (فرعونية) الاسطورة، حيث التقت أوزوريس أو أوسير كما أحبت أن تسمّيه، "مدّ لي يده فمددّت له يدي والتفت في ذلك السديم جزيرتانا معاً وتعانقنا وبالحب صرنا واحداً..." ص ٦٩.

جاءها أوسير فيما كانت "وحدها في قلب الأشياء تشهد بداية الأشياء..." ص ٦٩ وكأنّ بضحى تريد أن تلغي عنصر الزمن من ذاكرتها.

يعتمد "بهاء طاهر" على النص الأسطوري (إيزيس وأوزوريس) لمزيد من التعريف بشخصية ضحى، "فالأسطورة تروي قصة أوزوريس الملك الصالح الذي قتله غيلة أخوة الشرير تيفوت (ست)، ثم انتقم له نتيجة لذلك ابنه (حوريس) الذي كانت قد نشأته في عزلة خفية أمه إيزيس. وتغلّب حوريس، وهو طفل على ثعبان ثم بلغ مبلغ الرجولة عن طريق شعيرة تركزت على رباط حزامه أدّتها إيزيس"[٢].

---

[١] غالي شكري، ص ١٥٥.

[٢] رودلف أنتس، بحث الأساطير في مصر القديمة من كتاب "أساطير العالم القديم، ص ٥٥.
سير ألن جاردنو، مصر الفراعنة، ت: نجيب ميخائيل، ٢١.

"الثعبان هنا هو رمز ست، أي رمز الشر والتدمير والفوضى والعشوائية والظلم المقيم، وهو رمز يوجد مع كل الإناث من الآلهة، ويرتبط بالحمل أو يشير إلى قرب حدوثه"[١]. وهذا مرتبط بحلم ضحى: "رأيتني وسط أحراش ومستنقعات ورأيت أفعى تشقّ الماء وتنساب وسط الحشائش العالية وسمعت بكاء طفل، هل لدغته الأفعى؟ وبكيت أنا ثم رأيتني في زورق يعبر السماء ورأيتني حدأة تحلّق 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 تجلّى لي من قبل قمراً... ص ٦٨.

وفي الأسطورة؛ "تقوم بحركة الانبطاح فوق الصندوق، والتي يقال أنها حملت بعدها بابنها حوريس الذي يقوم ويقرّر الانتقام من قاتل أبيه، ويفقد عينه في المعركة معه ثم يتولى بعد ذلك هو وسلالته حكم مصر والتي هي سلالة من الآلهة المقدّسة"[٢].

"كما أن الحِدَأة وهي لغة: "طائر من الجوارح ينقضّ على الجرذان والدواجن والأطعمة ونحوها. يقال: هو أخطف من حِدأة (ج): حِدأٌ، حِداء، حِدان"[٣].

و"الحِدأة هي أم الصقر، وهي الحالة التي تحولت إليها إيزيس، وهي تبحث عن أوزيريس، وهي رمز للفخر، رشيقة وسريعة. ويقال في بعض الأساطير إنها كانت تغنّي في الماضي بصوت جميل مثل البجعة، لكنها حاولت مرة تقليد صهيل الحصان ففقدت خاصيّتها الصوتية الجميلة المميّزة، ومن ثمّ أصبحت طائراً مرتبطاً بالموت والفقد والمهد أو الأسرّة (جمع سرير)..." [٤].

ويبقى السؤال إن كان تعمَّد المؤلف في ذكر "الحِدأة" في غير موقع في الراوية مقصود به البعد الأسطوري أو الحلمي لهذا الطائر، "إذ يوحي ظهوره في الحلم؛ هو أو الصقر مترافقاً مع الثعبان بالشمس أو الضوء مقابل الظلمة، وإلى الحياة والموت، والخير والشرّ، والحكمة والاندفاع الأعمى، والشفاء والمرض، والبناء والتدمير، والروحاني والجسداني، والعدل والظلم..."[٥]. إذ تكرر ظهور الحدأة داخل تفاصيل العمل وفي مواقع مختلفة بشكل متسق مع طبيعة الأحداث والجوّ النفسي للشخصيات: "قلت ناظراً من النافذة إلى رقعة السماء الزرقاء

---

[١] شاكر عبد الحميد، الموت والحلم في عالم بهاء طاهر، فصول، القاهرة، العدد السادس، ١٩٩٣، ص ١٩٨.

[٢] سيد محمود القمني، أوزوريس وعقيدة الخلود في مصر القديمة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٨.

[٣] المعجم الوسيط، الجزء الأول، القاهرة، ١٩٧٢، ط٨، ص ١٥٩.

[٤] شاكر عبد الحميد، ص ١٩٩.

[٥] المصدر السابق، ص ١٩٩.

وإلى حدأة تحوم في الفضاء دون أن تحرك أجنحتها لو أعرف يا حاتم سرّ الخيبة التي حلّت عليّ كما تقول لما سألتك ماذا أفعل؟" ص ٤٣.

"كان الشباك يصرّ قليلاً وهو ينفتح ببطء وركّزت عليه بصري لكي أتجنّب النظر إليها، رأيت فوق سطح البيت أمامي حدأة تحوم في السماء الزرقاء، تعلو مرفرفة بجناحيها الكبيرين وتختفي بعيداً ثم تنقضّ من جديد بجناحين ساكنين". ص ١٢٦.

لقد وجدت ضحى في "الأسطورة، الحلم" أسطورة البعث والتجدّد والخصب، ملاذاً من أحزانها ومن خيبتها الخاصة، "فعندما تعجز الشخصية عن تحقيق ما تصبو إليه؛ لا تجد متنفساً غير الأحلام لأن العديد من أشكال الأحلام هي إشباعات بسيطة للرغبة في شكل رمزي يشبع مستوى العقل الذي يكون نشطاً أثناء النوم الذي يحدث فيها الحلم"[١].

ورغبات ضحى بالقوة التي تدفعها لتمثّل الحلم في واقعها وإسقاط تلك الرغبات على الراوي نفسه الذي حين تحبّه تتمثّل فيه أوسير "ستجمع أشلاءه من جديد ليرفرف الصقر في أحشائها ثم يخرج لتحلّق في الدنيا معه فيردّا لها النور والعدل" ص ٧٠.

لكن باكتشافها أن الراوي ليس أوسير، بل إنسان عادي مثل زوجها يمكن أن يخون، تتبدّل عواطف ضحى تجاهه، وتحديداً بعد اعترافه لها بفعل الخيانة؛ خيانة صديقه حاتم خلال مظاهرة احتجاجية على ممارسات ما بعد الثورة، حين اقتيدا مع آخرين إلى أحد معسكرات الجيش ليبدؤوا بضرب المجموعة بالعصي والأحذية السوداء الغليظة. وفي لحظة ضعف وذعر وقلق على وظيفته وعلى مصير أختيه سعاد وسميرة... وجد نفسه يهمس لأحد الضبّاط باسم حاتم بصفته واحداً ممن نظموا تلك المظاهرة. يعترف لها الراوي بتلك الحادثة وبالأسى الذي يغلّفها: "لم أغفر لنفسي هذه اللحظة أبداً لم يعرف حاتم حتى الآن شيئاً مما حدث، ولكنني عرفت أنني لست كبيراً بما فيه الكفاية لأهتم بالسياسة" ص ٧٤.

اعتراف كهذا كان كفيلاً بنسف الصورة المثال في عيني ضحى واستثارة موقفها القديم تجاه مبدأ الخيانة: "حين تخون واحداً فأنت تخون العالم كله... عندما خنت صديقك فقد خنت أيضاً أحلامك وأفكارك، لم يعد ممكناً أن تعود نفس الشخص". ص ٧٥

وعليه، تتحول تجربتها معه إلى خيبة أخرى تدفعها للإجهاض، فالجنين الآن هو نتاج حالة خيانة مألوفة كانت حريصة طوال الوقت بعدم اقترافها، الجنين الآن ليس الصقر الذي رفرف في أحشائها لترد معه به النور والعدل إلى الدنيا. فالراوي ليس أوسير، وتعبّر عن ذلك بوضوح حين تردّه عن بابها بعد حادثة الإجهاض لتردّد بصوت مختنق: "ابتعد، أنت لست هو..." ثم تصفق الباب. ص ٨٤.

---

[١] شاكر عبد الحميد، المرض العقلي والإبداع الأدبي، عالم الفكر، الكويت، حزيران ١٩٨٧، ص ٤٨.

إذن، ليست هي مزاجية ضحى التي دفعتها لصدّه، وتحوّلها ذاك ليس "بلغز مبهم يعجب القارئ له"[١] كما أن الهدف من استخدام الأسطورة يتجلّى الآن بعد أن يتبين أن المقصود هو مناقشة قيم إنسانية حملتها الأسطورة بعيداً عن افتعال البعد الرمزي للأحداث في أن "ضحى هي مصر"[٢]. لأن الاتكاء على مبدأ الرمزية هنا يفقد شخصية ضحى ثراءها وعمقها الإنساني الخاص. فهي وإن بدت ممثلة لطبقتها الاجتماعية في بعض المواقع؛ فإنها تعلق في مواقع أخرى عديدة عن مواقف فكرية تلغي انتماءها الطبقي ذاك، فثمة عبارات وجمل تشي بثورية ضحى أكثر مما تشير إلى نقمتها الثورة، فحين يقول لها الراوي: لا يهم أن أكون مع حكومة الثورة أو ضدّها، أنا مجرد موظف لا أفهم كثيراً في السياسة ولا أريد أن أفهم.

تقول هي: "... لا يضيّع الدنيا الذين مع أو الذين ضدّ. ولكن يضيّعها المتفرجون". ص ١٦.

ثم لتقول في موقع آخر: فإن كانت لديك أفكار فلماذا لا تحاول أن تحقّقها؟ لماذا لا تحاول مثل صديقك حاتم مثلاً أن تعمل في السياسة لتحارب من أجل الأفكار التي في رأسك؟

ولم تأت صدفة أن تختار قراءة رواية "الأمل" للكاتب الفرنسي "أندريه مالرد" المعروف بميوله الاشتراكية، ذاك الصحفي الثائر في مايغون، والمجاهد إلى جانب الجمهوريين في إسبانيا، والذي رافق ديغول في حكومته وزيراً للإعلام ثم للشؤون الثقافية حين ألّف رواية "الأمل" التي وثّق فيها مقاومة الإسبان للحكم الفاشستي. والتي قيل فيها: "إنه لما يشرّف الأدب؛ أن يكون هذا الشاعر (ملرْد) محارباً أيضاً"[٣].

وفي روما، تتصدّى لشرطي الجوازات الذي بدرت منه عبارة ساخرة تجاههما تعني أنهما من مصر الاشتراكية التي تطرد الإيطاليين، فتجيبه: "نحن لم نطرد أحداً ولكن الإيطاليين في مصر لا يريدون أن يعيشوا فقراء مثلنا أو كما يعيشون في إيطاليا" ولعلّها كانت تعني ما تقول، لأنها تعترف للراوي في موقف سابق عنها حاجتها الماسّة للنقود ص ٢٢، وهي لم تشعر أمام ذلك الأجنبي أنها تمثّل طبقتها، وإنّما وجدت نفسها تتحدث عن مصر كلّها، مصر ذات الغالبية الفقيرة المقهورة. إذ تقول لاحقاً ..." أظن أنني طول عمري أكره القهر. قهر الإنسان بالفقر وقهره بالخوف، وأهمّ من ذلك قهره بالجهل أن يعيش الإنسان ويموت دون أن يعرف أن في الدنيا علماً فاته وجمالاً فاته وحياة لم يعشها أبداً.... ص ٧٢.

---

[١] عبد القادر القطّ، "قالت ضحى بين الأسطورة والواقع، إبداع، القاهرة، العدد الرابع، ١٩٨٦، ص ٩.

[٢] سيد البحراوي، نحو واقعية أسطورية في الرواية المصرية المعاصرة، دار الهلال، القاهرة، العدد الأول، ١٩٩٢، ص ٢٩.

[٣] دنيس كارين، الأمل، المنشورات العربية، باريس، ١٩٦٤، ص ٥٠٠.

وتمثّل "فأوست"[١] "الذي تمنّى لو امتلك الدنيا لتتساءل؛ لم لا يكون فاوست امرأة؟ "من الذي قال إن المرأة ليست لديها أشواق الرجل وربما أكثر لكي تكسر هذا الطوق المستحيل وتحلّق وراء المسرّات الخارقة وتستمع إلى الأنغام المحرّمة ألم تكن حواء هي التي أرادت أن تقطف الثمرة؟" ص ٣٩.

لتعود فكرة الزمن فتؤرقّها حين تقول: "أنا لا يمكن أن أكون فاوست، على الأقل لأنه كان عجوزاً... لم يكن صغيراً بحيث يقطف المسرّة ولا عجوزاً بحيث ينساها" ص ٤٠.

ولمّا تتحدث عن الامتلاك تقول بثقة: "لم أعرف إنساناً يرغب من قلبه، ألا يمتلك (ص ٢٦)، يفرض السؤال نفسه؛ عن أي نوع من الامتلاك تتحدث، أهو موقف أيدولوجي أم إنساني؟ أم أن السؤال محاولة استشرافية و قراءة مستقبلية لما ستؤول عليه أحوال ضحى وتورطها في شبكة الفساد الإداري لاحقاً؟

لكن بعد تأمل في ظروف ضحى وطبيعة نشأتها، ربما يبدو أن توقها للتملّك قد لا يتعدى تملّك إرادتها الخاصة واستقلاليتها الذاتية، ولعلّ في هذا تفسير لحلمها إذ كانت ساحة الحلم لديها معادلة لمساحة الحرية التي حرمت منها منذ الطفولة.

لكن الحلم بدوره انتهى بها إلى الإحساس بالخيبة، فالراوي الذي أحبت ليس هو أوسير: "وها هو واحد آخر... يتحدث عن الزهد وتظاهر بالبراءة وهو يدبّر كل شيء ليحطمني، أليس كذلك؟ انتظرت طويلاً لكي تتملكني، أليس كذلك؟ دبّرت أن تذلّني لكي ترضي غرورك..." ص ٦٠.

حتى أن توق الراوي للزواج بها في روما لم يعن لها شيئاً، فما تسعى إليه هو ارتباط روحي اسطوري يعيد للدنيا النور والحق والعدل، وليس الزواج الدنيوي الاعتيادي الذي عانت من تجربتها فيه...: "أنا أسألك من أنت وماذا تريد مَنّي؟ ألم يكفكم كل الانتقام الذي حدث؟ ماذا تريدون أكثر مما حدث؟

---

[١] مسرحية فاوست، انظر: بيتر بورنر، غوتة ت: أسعد رزّوق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٥. أسطورة ألمانية قديمة تتحدث عن العالم الألماني المعروف بالاسم نفسه، المحبّ للعلم والمعرفة وعاشق مارغريتا وقاتلها والذي يبيع روحه للشيطان في سبيل بلوغ المعرفة الخارقة للطبيعة الأرضية وإحراز السلطان الدنيوي الأسمى. وعلى الرغم من أن فاوست غوتة اتخذت شكل مسرحية؛ فإن كثيرين يشيرون إليها على أنها ملحمة بسبب طول العمل وضخامته إذ يتألف من جزئين يشتملان على ١٢ ألفاً و١١١ بيتاً من الشعر وصفحتين من النثر الخالص.

وقد بدأ غوته في كتابة العمل عام ١٧٧٠ ولم ينهه إلا في عام ١٨٣٢، أي قبل وفاته بقليل.

صحيفة الرأي، ٢٠٠١/١٢/٢٨.

ظللت فترة أقف أمامها دون أن أقول شيئاً، ثم استدرت وبدأت أهبط الدرجات وقبل أن أخرج التفت إلى الوراء فرأيتها ما تزال واقفة هناك، وحيدة في أعلى تلك الدرجات المحطّمة". ص ٦٠.

مشهد يتكرّر ولو اختلفت التفاصيل، فالراوي الذي يصفها بهذه الهيئة، سبق له أن زارها في المستشفى لما "كانت ترقد على السرير مزرقّة الوجه وقد علقت فوقها زجاجة مملوءة بسائل ويمتدّ منها أنبوب شفاف إلى إبرة مغروسة في ظهر يدها..." وكانت تعاني حينها من تسمّم كحولي حين كانت تحاول الهروب من أحزانها باحتساء الكحول، ليظهر لنا أنها عانت حالة تسمّم أخرى في روما، لمّا واجهت واقعاً آخر منسلخاً من حلمها.

وعليه، وبقدر الخيبة كانت ردّة الفعل، فضحى التي لم يتسنّ لها أن تكون "إيسيت"، قررت أن تدخل في دائرة "ست"، لتصبح ضحى أخرى، مختلفة الشكل والمضمون: "جميلة ما تزال، ولكنها تهتمّ بصبغ شفتيها وبطلاء أظافرها. ضحى نحيلة الحاجبين الآن، قاسية العينين الآن، تمتدّ أناملها الطويلة المصبوغة الأظافر فوق المكتب الضخم ومن خلفها الباب المبطّن بالجلد يعلوه المصباح الأحمر..." ص ١٠٩.

وفيما بدا أن دائرة الشرّ قد ابتلعت ضحى حين تورّطت مع سلطان بك في عمليات فساد، وحين بدأت تدير بيتها للعب القمار مستدرجة حاتم في مشروع آخر لعلاقة عابثة ومضنية بالنسبة له؛ تعود ضحى إلى طبيعتها الأولى وكأنما سجّلت انتصاراً صامتاً على "ست" الذي لم يكمل دوره في تكوينها، وفي حين لم تستطع أن تكون "ست"، تسلم أنها ستعود إيسيت وإن ضلّت الطريق إلى أوسير: ":ان وجهها شاحباً، خالياً من الأصباغ، وكنت أنظر إلى جبينها، أكسو الحاجبين المزحّجين بالشعيرات الغزيرة القديمة وأستردّ ضحى..."

"وحين انتهت أطرقت ضحى وقالت "إيسيت" رحلت. رحلت من أيام روما وربما قبلها. لكنها رحلت... ثم قالت بما يشبه الهمس وكأنها تحدث نفسها: ولكني أعرف أنها حيّة وباقية. أعرف أن أخاها الشرير ست يقهرها فتسقط في الأرض، ولكنها تبحث في التيه عن أوسير... تتساقط أطرافها في ذلك التيه حين تضلّ الطريق إليه، تصبح هي أيضاً أشلاء مبعثرة ولكنها عندما تجد أويسير تكتمل من جديد. تتجنّح مرة أخرى ومن أحشائها يولد الصقر فتياً وكاملاً. يحلّق أمامها بعينيه الناريتين الّتين تريان "ست" في كل مكان وتطاردانه من كل أرض وتنطلق هي وراءه فرساً بيضاء جامحة فوق الصحاري الصفر، من وقع خطاها ينبت الزرع من جديد وتتطاول الأشجار..." ص ١٢٧.

ويبقى السؤال؛ هل سيكتمل حلم ضحى؟ هل باستطاعة الراوي اتّخاذ موقع أوسير؟ هل تعمّد "بهاء طاهر" إبقاء الراوي بلا اسم حتى يصل بنا إلى هذه النتيجة؟

لعلّ في تأمّل هذه الشخصية ما يشير إلى مقاربة واضحة للأبعاد ذاتها التي تجلّت في شخصيتي سيد وضحى؛ المرض، العدل، الخيبة، الخيانة. إذ نجد أنها في مجملها قد وجّهت شخصيته في تطوّرها من بداية العمل حتى نهايته، من الحياد إلى التورّط، ومن الهامش إلى وسط الحدث فاعلاً ومؤثراً.

فمن الصفحة الأولى يقدّم لنا "بهاء طاهر" الراوي من موقع المتفرّج الذي تداهمه الأصوات من بورصة الأوراق المالية، وتحديداً في اليوم الذي تلا التأميم: "في كل صباح كانت تأتينا تلك الأصوات من بورصة الأوراق المالية، وعندما تنتهي هناك تعلو في الطريق فنعرف أن وقت انصرافنا نحن أيضاً قد اقترب... عن نفسي لم أعرف أبداً ما الذي يدور هناك..." ص١٥.

تتوالى أسئلة أخرى تبقى معلقة بلا إجابة: ... "أنا لا أعرف حقيقة ما أريد" ص ٢٥. "أحياناً تجتاحني أشواق لا أعرف ما هي بالضبط" ص ٢٦.

وفيما يبدو أنه حياد اختياري مردّه إلى الخيبة التي تتبدّى ملامحها سريعاً حين يقول لضحى التي أعلن عن حبّه لها ودون مقدّمات في الصفحة الثانية من الرواية: "أنا مجرد موظف، لا أفهم كثيراً في السياسة ولا أريد أن أفهم... لم أقل لها إن السياسة كانت ذات يوم مأكلي ومشربي... كان ذلك منذ زمن بعيد على أية حال..." ص ١٦.

ذلك الزمن يعود لأيام دراسته الجامعية في كلية الحقوق، حين كان يخرج مع صديقه حاتم في مظاهرات تنادي بالحرية لا لمصر وحدها بل لكل العالم العربي؛ لمصر وفلسطين وتونس وسوريا والشرق كله...

"توقع العراق معاهدة مع إنجلترا لا تعجب الشعب هناك ولا تعجبنا فنخرج.... يقتل اليهود فلسطينيين في حيفا فنخرج؛ شهداؤك يا حيفا في الجنة، وثارك يا فلسطين في رقابنا...

"وحين نرى من بعيد طلبة مدرسة خليل آغا مقبلين نحونا بهتافاتهم الخاصة، ننتظر لحظة نستمع إلى تلك الهتافات، فنقارنها مع هتافاتنا لنختار الأقوى والأسهل، ثم تزداد هتافاتهم وهتافاتنا ارتفاعاً كلما اقتربنا من بعضنا البعض... نتبارى في الحماس وفي الوطنية، تصطخب موجة نحو موجة وحين تلتقيان تدويان معاً..." ص ١٩.

لكن ذاك الصخب انطفأ، وحلّ محلّه صخب من نوع آخر، وهو ما أسماه بالضجّة "انتهت الضجّة"، الجملة التي استهلّ بها الراوي الرّد، وثمّة صياح سريع وزعقة جماعية يومية في مبنى البورصة؛ المبنى المقابل لدائرته. تلك الضجّة التي بانتهائها يعرف هو أن وقت انصرافه قد اقترب:

"وعندما تنتهي هناك تعلو في الطريق فنعرف أن وقت انصرافنا نحن أيضاً قد اقترب" ص ١٥.

ولعلّ "بهاء طاهر" أراد الإشارة من كلمة "انتهت" إلى البداية؛ بداية عهد جديد ومرحلة جديدة يرقبها الراوي من بعيد ومن موقع المتأثر لا المؤثّر، فهو يعمل في مكتب مهمّش إدارياً إلى حدّ يسمح له بقراءة الروايات لملء فراغ ساعات العمل (مكتب ميت) حسب وصف صديقه حاتم، بعد أن سبق أن سمّاه الوزير الجديد الذي أتاهم بعد الثورة باسم (مكتب مراقبة التنظيم والإدارة) لكن الوزير تغيّر وبقي المكتب محتفظاً ببعض ما كان طلبه من جداول وخرائط تحدّد صفات الوظائف وشروط الترقية حسب الكفاءة... ولم يعد للمكتب أي أهمية سوى أنه بقي منفى مؤقت لبعض الموظفين الذين استحقوا غضب رؤسائهم.

في هذا الجوّ من الحياء الاختياري والجبري والإحساس بالتهميش وبالفراغ، بدا من المتوقع أن يُشغل الراوي بضحى؛ تلك السيدة الارستقراطية المثقفة الجميلة التي عيّنت في المكتب لمعرفتها باللغات الأجنبية.

في الوقت نفسه، يرصد الرّاوي التطور المتسارع على شخصية سيد والذي حدث ضمن إيقاع ثابت وخطّ بياني متصاعد بوضوح، وفيما يبدو أنها حالة أدعى لاستفزازه، يظهر عتبه على سيد لأنه يأخذ المسائل بجدّ أكثر من اللاّزم "غيرك يفكرون في أنفسهم وفي أولادهم ولكن أنت لم تمض عيك في الوزارة شهور وها أنت تجرّ على نفسك المتاعب..." ص ٣٣.

كما أن الراوي لا يريد أن يكون له شأن في علاقة سيد باللجنة النقابية للعمال: "هل قلت لك أترك اللجنة أو ابق فيها؟ ما شأني أنا؟".

هل تنقصني المشاكل يا سيد؟" ص ٣٣.

رغم ذلك، فسيّد حاضر في أفكاره، حتى في حواره مع ضحى:

"لم أرد على سؤالها ونظرت نحو الميدان، ولسبب ما تذكّرت سيد القناوي، لسبب ما قلت وفي وقت من الأوقات: حيّرني الظلم أيضاً... كل أنواع الظلم. عرفت جيداً معنى الظلم منذ كنت صغيراً". ولعله شكل آخر من الظلم الذي عاناه سيد وإن اختلف مصدره:

"كان أبي قاسياً جداً وكانت أمي وديعة جداً. تصحو مع الفجر، تعدّ لأبي الحمّام، وتجهّز له الفطور وتكوي ثيابه التي سينزل بها وتفعل بعد ذلك نفس الشيء لي ولأختي. ولكن أبي كان دائماً ومنذ الصباح يجد سبباً للشجار ولتأنيبها على تقصير من نوع ما... كان فاتراً أكثر مما يجب. البيض لم يسلق جيداً، أي شيء من أي نوع، وحين يبدأ لا يكفّ عن الإهانة والسَّباب حتى يخرج من البيت. وكانت أمي لا تردّ. نعتبر ذلك حقاً له. ولكني لا أنسى يوماً، وكنت صغيراً في المدرسة الابتدائية ولسبب ما، لعلّي كنت مريضاً، بقيت في البيت معها وحدنا وكانت أمي تربّي دجاجاً وكتاكيت فوق سطح البيت، ويومها صعدت إلى السطح وهي هناك ولكنها لم ترني، كانت تجلس على مقعد صغير تلقي الحبّ للكتاكيت التي تجمّعت حولها وتكلّمها بصوت خافت، تحكي للكتاكيت ما يحدث في الصباح، كل الإهانات التي وجّهها لها أبي وتقول ومع ذلك

فأنا لم أفعل شيئاً أبداً، والله أبداً. وأذكر أنني انسحبت قبل أن تراني وأنني نزلت السلّم جرياً ورحت في البيت أبكي. وماتت أمي صغيرة، هدّها عمل البيت وهدّها القهر. ماتت أيضاً صامتة دون أن تشكو. ولم أستطع حتى أن أكره أبي أو ألومه. هو أيضاً انهار بعد موتها. ظلّت تتعاقب عليه أمراض مختلفة حتى مات، وكنت وقتها بالكاد قد تخرجت من الكلية، لكنه لم يكن أبداً صديقاً لي ونادراً ما كان يكلمني أو أختيّ إلا لكي يعطينا أوامر أو ليسألنا عن أحوال الدراسة. كان وحيداً تماماً. لم يكن له اخوة، وانقطعت علاقته بأبناء عمومته وأخواله الذين يسكنون قريباً جداً في قرية بجوار القناطر الخيرية. كان صعباً عليه أن تفتح نفسه لأحد، حتى لولده، ولم تكن لديه كتاكيت يشكو لها". ص ٣٨-٣٩.

تلك كانت الصورة الأولى للظلم التي عايشها الراوي، وكان مصدره أب متسلّط لعلّه لا يختلف كثيراً عن "البيه" سيد البلد الذي صفع سيد ذات مرة. كذلك قد لا يختلف كل قوى الهيمنة والتسلّط والاستعمار التي غزت الوطن العربي وخرج هو في مظاهرات تعبيراً عن رفضه لها وسخطه عليها.

جميع الحقوق محفوظة

لكن ذلك كله انتهى به إلى الشعور بالخيبة، ومن ثمّ اختيار الحياد والارتداد إلى الداخل وخداع النفس بالانشغال بالهموم الأسرية الضيقة، مثل قلقه على أختيه وتامين المال اللازم لزواجهما. حتى أنه برّر بذلك خيانته لحاتم في لحظة ضعف وخوف أثناء اعتقالهما في أحد معسكرات الجيش بعد مظاهرة كانت تندّد بممارسات ما بعد الثورة، فهمس لأحد الضبّاط باسم حاتم لما سئل عن منظمي المظاهرة: "لماذا لم أكن أخاف من الرصاص وكنت أرتجف رعباً وأنا أرى هذه الأحزمة الصفراء والأحذية السوداء مشرّعة في الهواء؟... لماذا كان يشغلني خاطر صغير في تلك اللحظة؛ أن يعرفوا أني موظف فأفصل من عملي وتجوع سعاد وتجوع سميرة وأتشرد أنا؟ لماذا فعلت ذلك الشيء الذي لم أغفره لنفسي أبداً..." ص ٧٤.

ولعلّها الخيبة هي التي قادته إلى الخيانة لحظة فوجئ بها هو نفسه، لحظة خيانة تجاه من صنع حياته:

"الحقيقة أنه -أي حاتم- بصورة ما قد صنع حياتي، كنّا أنا وهو زميلين في المدرسة الثانوية وكنّا نشيطين جداً في المظاهرات، فكره كل ظلم: الإنجليز الذين يحتلّون البلد، والملك الذي يبيع البلد للإنجليز والباشوات الذين يقتسمون البلد مع الملك ومع الإنجليز، الذين يقضون نصف الوقت في أوروبا والوطن محتل والناس جياع... ولمّا جاءت الثورة فرحنا. قلنا تحقّقت 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 عزيزاً على الأرض لا يمسح الأطفال أحذية الآخرين ولا تتسوّل النساء في الطريق.

ولكننا رأينا ملوكاً جدداً وباشوات جدداً يريدون أن يستدلوا على البلد التي كنا مستعدين أن نفقد أنا وحاتم حياتنا من أجلها". ص ٧٣.

ولعلّ في ذلك تفسير واف للتحول الذي طرأ على رؤيته ومواقفه؛ حتى أصبح لا يعرف حقيقة ما يريد: "أنا لا أرغب في شيء أبداً بحماس حقيقي. لا أعرف متى بدأ ذلك. في الجامعة كنت متحمساً وكنت متفوّقاً وتوقع أساتذتي أن أواصل الدراسات العليا بعد التخرج لأعمل في الجامعة. وكنت أيضاً أنوي ذلك، بل وضعت مشروعاً طموحاً لرسالة الماجستير وحدّدت عنوانها "مفهوم الحرية في القانون" ولكن فجأة لم يعد كل ذلك يستهويني. أن أدرس وأشتغل في الجامعة وأحنّط نفسي وسط الكتب. وعندما اشتغلت في هذه الوزارة قنعت بالإدارة التي وضعوني فيها ولم أحاول أن أغيّرها... لم أطمح أبداً إلى ترقية أو وظيفة... لا أفهم حتى لماذا يطمح الناس" ص ٢٥.

ولعلنا نستشفّ السؤال الذي يريد أن يطرحه "بهاء طاهر" بين السطور؛ هل تبرّر الخيبة الخيانة؟ إلا أن تنوّع الشخصيات واختلاف ردود أفعالها تبعاً لذاك التنوع تجيب على السؤال، فخيبة سيد لم تقده إلى الخيانة، وظلّت فطرته البسيطة كفيلة بتحديد مساره دون تردّد. فكان سيد في نظر الراوي البطل الذي لم يكنه هو، وظلّ في نظره المؤهلّ لأن يحقق حلم الثورة في بعده المثالي. أما هو، ومنذ أن خان عرف أنه ليس كبيراً بما فيه الكفاية. ص ٧٤.

لكن رحلته إلى روما تبدو وكأنها تشكّل نقطة تحوّل مؤثّرة في موقفه، إذ يغادر الوطن إليها برفقة ضحى في منحة دراسية على حساب الحكومة، سبق أن سعى لها مطوّلاً ساعياً إلى الاستفادة من مردودها المادي لمساعدة أختيه.

وفي حين تبدو رحلة روما مناسبة لاكتمال مشروع حبّه وضحى؛ إلا أنها تحمل في الوقت ذاته بعداً آخر يتمثّل في التجربة التي واجهها مع "باولا" المرأة الإيطالية المشرفة على الدورة، والتي تعرض عليه خلال سهرة مرتبة في ملهى ماجن العمل ضمن ما بدا أنه شبكة تجسّس، مما يفهم منه وجود علامات استفهام عديدة على الدورة نفسها، تستشفّ من عبارات متناثرة لباولا، إذ تقول لهما ساعة وصولهما لمكان الدورة: "نحن ندرّس الإدارة هنا على الطريقة الحرّة، وأنتما كما أظن من بلد اشتراكي..." ص ٥٧.

"بعد فترة ستتعلّم أن تأخذ الأمور ببساطة، ستجد هنا اشتراكيين وشيوعيين ورأسماليين، والجميع يتكلمون ولا أحد يقصد شيئاً... وهزّت رأسها في توكيد وهي تكرّر، هنا لا يقصد أحد شيئاً!" ص ٥٧.

ثم لتسأله في جوّ مفعم بمحاولات الاستدراج الرخيص بعدما تعلن له أن مسألة العواطف انتهت منذ زمن..." هل يعجبك ما يحدث في مصر؟... أخذ أموال الناس... طرد الأوروبيين واليهود... الحرب مع إسرائيل...؟

"إسرائيل، لماذا تحاربونها؟"

وحين يقول لها: "متى حاربناها؟ إن كنت لا تعرفين فهي التي حاربتنا ومعها إنجلترا وفرنسا أيضاً إن كنت لا تعرفين...".

تجيب: "هذا لأنكم تريدون أن ترموهم في البحر. لماذا تكرهون اليهود؟ ألا يكفي ما جرى لهم في الحرب؟".

وحين يبادرها بالسؤال إن كانت هي نفسها يهودية، تخرج من صدرها صليباً ذهبياً كبيراً لتؤكد له بأنها كاثوليكية جداً، وبأنها ستعترف للقس يوم الأحد بكل ما دار بينهما. ص ٨٠، ٨١.

يشرح لها الراوي موقف العرب تجاه اليهود الذين عاشوا في مصر والوطن العربي مواطنين عاديين، منهم باشوات ووزراء، هذا في الوقت الذي كانت فيه أوروبا تقوم بذبحهم. ويستشهد على ما قال باستحضار ذكرى لأحد أصدقائه اليهود الذي رفض أن يسافر إلى إسرائيل قائلا: "سأظل في مصر حتى لو جندوني في الجيش. سأحارب، ولكني لن أغيّر جنسيتي ولن أغيّر ديني". ص ٨١.

جميع الحقوق محفوظة

وتمعن باولا في مناكفته بإعلان شكوكها حول الصديق غير مصدّقة لكلامه لتصل إلى نتيجة مفادها وأنه لو كان ثمة سلام بين مصر وإسرائيل لظلّ ذلك الصديق حيّاً، رغم تأكيد الراوي لها بأنه توفي بالسرطان بعد حياة طبيعية.

وحين تجزم أمامه بأن لا أحد يريد الحرب وبأن هناك كثيرين من المصريين يريدون السلام... يجيب بانفعال: "هناك مصريون يريدون السلام... وهناك منظمة تعمل من أجل السلام... وهذه المنظمة تتبع حلف الأطلنطي و... أليس كذلك"؟

يقول ذلك بحدّة مفاجئة مستذكراً ما سمعه في الإذاعة ذات مرة من اعترافات واحد من الجواسيس. "كم دولاراً في الشهر؟ كم دولاراً سآخذ في الشهر؟ كم ثمني عندك بالضبط يا باولا؟ لم يكن هناك داع لهذه المقدّمات: أنني أعجبك وأنني عاقل وأنني مختلف عن الآخرين... لم يكن هناك داعٍ حتى لهذه السهرة. هيا، حدّدي بالضبط: كم دولاراً في الشهر؟" ص ٨٢.

وفيما يعيش الراوي تلك الحالة من بعث الوعي؛ وفيما بدا أن دائرة وعيه تشرع بالاكتمال لتلتقي نقطة بدايتها مع نهايتها؛ تعلمه باولا بإجهاض ضحى الذي يتزامن مع إجهاض تلك المحاولة لاستدراجه إلى مستوى آخر من الخيانة أشد بشاعة.

من تلك الليلة، تتململ بذرة التحول في شخصيته، فتشكّل "روما" المكان دوراً في شروع التحول، مما يعني أن تلك المدينة كانت أكثر من "مكان أتاح للعاشقين فرصة اللقاء الطويل بعيداً

عن الرقباء في أرض الوطن. كما كان الغرض من "روما" شيئاً آخر غير توظيفها وسيلة لاستدعاء رؤيا ضحى القديمة... مما يحسم أمر استبدال ذاك المكان بآخر كالأقصر مثلاً..."[١].

كما أن الحوار مع باولا يكشف صورة الشرقيين عند الغرب، فحين يسألها الراوي: "ماذا تعرفين عن الشرق؟" تقول: "الكثير، يأتي شرقيون كثيرون إلى دوراتنا، وكل منهم يعتقد أن الإيطاليات لم يكنّ ينتظرن غيره... الرجال الإيطاليون يحبّون الشرقيات جداً... ص ٨٠.

عدا عن المضامين الفكرية المربية التي حملتها محاضرات الدورة من مثل توظيف المبدأ الميكافيللي بأن "الغاية تبرّر الوسيلة" في علم الإدارة، بمعنى أن رئيس أية مؤسسة مثله مثل الحاكم، يريد أن يضمن لدولته الصغيرة الاستقرار والنجاح، وأية وسيلة تصل به إلى هذه الغاية فهي مبرّرة، حتى لو تمّ بتجنيد بعض الجواسيس الذين سمّاهم (قائدي المجموعات) الذين يسارعون لإبلاغ الرئيس بأي حركة تمرد داخل مؤسسته، وضرورة أن يكافئهم هو دائماً ليستمر ولاؤهم له... ص ٧١، ٧٢.

لكن تحوّل الراوي يمرّ في مرحلة مخاض طويلة إذ يمرّ في محنة سببها صدود ضحى الذي بدا له مفاجئاً ومؤلماً، إذ يفقده تغيّر ضحى توازنه حتى ليستعين بإحدى العاهرات في التماس لمساعدته على الفهم. ولمّا يبتلعه اليأس يجد نفسه يحاور عجوزاً في روما حول فكرة الانتحار ليسمعه يقول: "لقد حاولت الانتحار ثلاث مرات... ولكن دائماً يأتي من ينقذك، لا يتركونك في حالك أبداً..." "عندما تقرر الانتحار تكون وقتها قد متّ بالفعل، ما ينقذونه بعد ذلك لا يكون هو أنت ولكن جثتك" ص ٨٩.

لكن، ورغم كل المعاناة، لا ينفذّ الراوي فكرة الانتحار، فالبذرة مازالت هناك تنتظر إعلان البعث من جديد. إذ يبادر إلى زيارة سيد في مستشفى التأهيل حال عودته من روما ليرقب بصمت مظاهر الروح المعنوية العالية لسيد وزملائه من المصابين. ثم يستجيب لطلب شقيقته سميرة لتعلم الطباعة على الآلة الكاتبة، ليتوسط لها بعد ذلك لدى حاتم فتتعيَّن موظفة في مصلحة قريبة من البيت. لكنه رغم ذلك يظلّ أسيراً لخيبته في الحب. فيدمن عادة الجلوس على المقهى كل يوم والتحديق في الفراغ إلى أن يحين موعد الانصراف من العمل، ليعود إليه بعد الظهر للعب الطاولة "واكتشفت عالماً هائلاً كان غائباً عني. عالماً من اللاشيء، وفي هذا العالم كانت ضحى بعيدة جداً، طيفاً يظهر أحياناً على حافة القبر" ص ٩٨. وفيما لم يقدم الراوي على الانتحار الفعلي، فقد اقترب منه إلى حدّ ملأت فيه رائحة الموت أيّامه، ليدخل في دائرة من العبث والعدمية، لعل أبرز شخوصها أحد القوّادين الذي كان يلقّب بالدكتور، والذي كان قد بدأ حياته طالباً في كلية الطب ثم ضبط في حالة غشّ خلال أحد الامتحانات ليطرد

---

[١] عبد القادر القطّ، ص ٩.

فيتحول إلى سمسار رقيق أبيض مستنداً إلى فلسفته الخاصة التي كأنما يبرّر من خلالها مهنتـــه: "النساء ألغاز لمن لا يعرفهن وفي منتهى البساطة لمن يعرف حقيقتهن. يعتقـــد الرجـــال أنهـــم وحدهم هم الذين يتمنّون امتلاك أكثر من واحدة. الحقيقة أيضاً يا صاحبي أنّ كل امرأة تتمنى لو امتلكت كل الرجال..." ص ٩٩.

وتكاد دائرة العدم تكتمل، ويكاد يعلن شروعه في الانتحار حين يقوده ذلك الرجل إلـــى إحدى المومسات عبر "شوارع ضيقة على جانبيها شواهد قبور... ليهمس الراوي متسائلاً: أجئت بي لامرأة أم لتدفنني؟" ص ١٠٠.

وفيما بدا أن الإجابة أقرب ما تكون إلى الاحتمال الأخير في ســـؤاله؛ تتحقّـــق مقولـــة العجوز الإيطالي، يواصل الراوي حياته بالجسد فقط دون الروح مستسلماً لشكل ما من أشـــكال الموت: "سكنت الموسيقى وأصبحت الحياة نشيجاً ممتداً لا صوت له يكاد يكون مريحاً ولذيذاً... إغماءة طويلة تتتابع فيها اليقظة في النهار والنوم في الليل..." ص١٠١.

وبدت له ضحى هي الخيط الواهي الذي يذكّره بالحياة، وفيمـــا عـــداها فهـــو المـــوت: "وأحياناً، فجأة، وسط تلك الإغماءة يدقّ طبل العرس القديم، كأنّه صدى الطبل، مرة واحدة قوياً ومفاجئاً. تأتي ضحى دون انتظار، تطلّ من بين سطور كتاب أو من عطر امرأة أخرى، أتشبّث بها، ولكن الصدى يموت فجأة كما بدأ، يرجع صمت الحياة من جديد" ص ١٠١.

فتكتمل "المفارقة الصارخة بين ما كان عليه الراوي صاحب ضحى حين رأى نفسه وهو في روما وسط أعمدة تيجانها من اللوتس... وكان شعاعاً من الشمس وموجة من البحر، ودخل قلب الأشياء وشهد بدءها... وما صار إليه بعد عودته إلى القاهرة من انهيار..."[١].

فضحى إن لم تكن بالنسبة إليه هي الحياة نفسها بكل تناقضاتها؛ "فلقد بدا أنها اختلطت في روحه، عبر الأسطورة، بكفاح الشر والبحث عن العدل وكأنما بدا له واضحاً أن ضحى "ضحية" بقدر ما هي مقترفة للشرّ، وأن حبّ العدل في روحها لم يمت..."[٢].

وكأنّها ضحى هي الثورة التي أورثته حالة الحياد بين تناقض الهدف والأسلوب، الحرية والقهر، الإصلاح والفساد، الحبّ والكراهية.

لكن ذلك الحياد لم يعد اختياراً حراً بالنسبة للراوي إزاء تصاعد الأحداث التـــي بـــدأت تدفعه للفعل والتأثير، لتتحقق مقولة العجوز الإيطالي مرة أخرى: "لا يتركونك في حالك أبداً... دائماً يأتي من ينقذك!".

---

[١] المصدر السابق، ص ٢٠.

[٢] علي الراعي، الرواية في الوطن العربي، دار المستقبل العربي، بيروت، ١٩٩١، ص ٦٧.

يتخذ الإنقاذ بعداً آخر هنا حين يجد الراوي نفسه في مواجهة مع عدو تسلّل إلى بيته مستبيحاً مساحته الخاصة المعنوية منها والجغرافية.

ذلك العدو كان عبد المجيد، الموظف الجديد خريج كلية التجارة الذي يعمل في حسابات الوزارة. يتقرّب من الراوي زاعماً أن علاقة قرابة تربطهما وبأنه يرى في الراوي عميداً للأسرة. ثم يتقدّم لطلب يد شقيقته سميرة، فيوافق هو على مضض ليدفع كل مدخراته من أيام المنحة إضافة إلى قرض بنكي ليشتري لها أثاثاً جديداً طبقاً لمواصفات عبد المجيد وشروطه ليقرر بعدها مشاركته في مكان سكنه.

ثم تداهمه استباحة أخرى من حاتم حين يكتشف الراوي محاولة منه للتقرب من ضحى بما يوحي بمشروع علاقة، دائرة الخيانة تكتمل، فحاتم يردّ له خيانته السابقة في حين تخون ضحى إيسيت. يحاول الراوي إبلاغ شكري زوج ضحى بكل ما جرى في روما ليبدو له أن شكري لا يريد أن يعرف!

تطرأ تحوّلات على شخصية شقيقته سميرة، "تلك التي لم تكن قد ورثت عن أمها إلا القليل، وكانت أقربهم شبهاً بأبيها، والتي حصلت على الإعدادية الفرنسية في وقت مضى ولم تكن تحبّ سوى قراءة المجلات الفنية..." ص؟.

سميرة تلك، وبعد زواجها من عبد المجيد؛ تبدأ تهتم بالاشتراكية والاتحاد الاشتراكي، وتنضمّ إلى ما يسمّى بلجنة العشرين في المصلحة التي تعمل بها وبدأت تتناثر في البيت عبارات التصعيد التنظيمي... ونقطة نظام... والعناصر السلبية" ص ١٠٤.

هذا في حين كفّ عبد المجيد عن تسميته بعميد الأسرة والبلد ليصنّف الراوي في خانة العناصر السلبية، ثم ليتمادى في تجاوزاته بعد نجاحه في انتخابات الوزارة عضواً في قائمة وكيل أول الوزارة. فتكثر تدخلاته في ميزانية البيت مدّعياً أنه ينفق على الراوي مما يدفع الأخير للابتعاد عن البيت طوال النهار وعدم العودة له إلا للنوم..." كان يحاسب سميرة بالمليم على كل طبخة تعدّها وفي كل ليلة يمسك ورقة وقلماً ويجري حسابات ويقسم المبلغ على ثلاثة ويذكّر بالفاكهة التي اشتراها بالأمس والليمون الذي اشتراه بعد صلاة الجمعة ويجمع ويطرح ثم يريني النتيجة فأقول لا أريد أن أعرف وأني أصدّقه. ولكنه في أول الشهر يخرج هذه الأوراق ويقول إنني مدين له بعدّة جنيهات فأدفعها دون مناقشة. وأخيراً، لكي أتخلّص من ذلك قلت إنني لن آكل أية وجبة في البيت فقال باشمئزاز أحسن، اصرف على المطاعم أفضل من أن تصرف على أختك، كن سلبياً كعادتك... وسكتّ. كنت أتحاشى الشجار معه من أجل سميرة التي كانت شديدة التعلّق به. تترك له تصريف كل شيء وتعتبر كل كلماته وتصرفاته قدوة تحتذى..." ص ١٠٥.

لكن هل كان يكفي أن يصمت الراوي ويترك المكان لعبد المجيد؟ أكان ذلك الفصل زهداً في المواجهة ومواصل لحالة الحياد، أم كان محاولة لتطويق دائرة الشر التي استفحلت وفي مساحته الخاصة؟ هل وجد الراوي في انسحابه ذاك خلاصاً من الأفعى التي احتلت بيته؟ أم أن للشرّ تجليات أُخَر وأفاع أُخَر حيثما اتّجه؟

تعود شخصية الراوي هنا لتقف في مواجهة شخصية سيد، الحياد البارد العتيد مقابل التورّط والاندفاع والحماسة؛ وكل منهما يحاول سحب الآخر إلى موقعه. فسيد بعد أن يؤدي فريضة الحجّ، يحاول إقناع الراوي بدخول انتخابات اللجنة القيادية ليكون ردّ الراوي: "اسمع يا حاجّ. لا أريد أن تكون لي أي علاقة بهذه المسألة... هذه الانتخابات للجنة قيادية، يعني من يرشح نفسه لها يريد أن يقود الناس... ومن يريد أن يقود لابدّ أن يفهم. فإذا كنت أنا شخصياً لا أفهم، فكيف تريد مني أن أقود غيري؟" ص ١٠٤.

وينجح سيد ضمن قائمته وإن كان ذلك بأصوات أقل من قائمة وكيل أول الوزارة والتي من ضمنها عبد المجيد. ثم يدخل في قائمة العمل ضدّ الفساد ضمن الاتحاد الاشتراكي في تنظيم سرّي ليتكشف أن سلطان بك وكيل أول الوزارة متورط في قضايا فساد وتجاوزات مالية واختلاسات، ليشاع عنه أنه يساري فيقول للراوي: والله لا أعرف معنى هذه الكلمة، أسمعها أحياناً في الخطب، وأحياناً يقولونها في اللجنة القيادية، ولكني لا أعرف بالضبط ما معنى كلمة يساري... هل هي شيء سيء جداً؟ يقول الرئيس في كل خطبة إننا يجب أن نحارب الفساد، إن هذا البلد بلدنا ولو تركنا البكوات يخربونه فسيقع على رؤوسنا. أنا أعرف كل شيء، أعرف ما يفعله سلطان بك والهانم التي كانت تجلس معك هنا، الرشاوي التي تقبضها، النسبة التي تأخذها والنسبة التي تعطيها لسلطان بك... الشيكات المزوّرة... وبدلات الاجتماعات الوهمية.... فإذا تحدثت عن ذلك يكونون هم الأبرياء وأنا في النهاية يساري!" ص ١٠٧.

وحين يسأله الراوي: فلماذا لا تقول لهم في الاتحاد الاشتراكي عن أفعال وكيل أول الوزارة ليتصرفوا معه بدلاً من أن تحكيها لي؟"

يقول سيد وهو يضحك: "هذا يا أستاذ لأنه هو شخصياً في الاتحاد الاشتراكي أهمّ مني بكثير، سلطان بك من القيادات التي فوق". وأخذ يلوّح بيده إلى أعلى" ص١٠٦.

وفي حين يقف سيّد حائراً مذهولاً في المسافة المربكة ما بين مثالية الثورة وأعدائها ممن نبتوا في رحمها، يحاول الراوي تلمّس مخرج ما بالانغماس في لعبة الشطرنج حيث المشهد الآن كله مربعات سوداء وبيضاء تتحرك فوقها البيادق والخيول والأفيال. الانتخابات معركة حسمت بين قائمة الحاج سيد وقائمة سلطان بك صاحب النفوذ ورأس الفساد. لكن اللعبة لم تبدأ بعد، مازال الراوي يقرأ كتب الشطرنج، مازال الرمادي حاضراً، مازال حياده نتاجاً لخليط الأسود والأبيض: "كنت أقيم في المقهى طوال الوقت، انتقلت من الطاولة إلى الشطرنج وكان ذلك

يقضي عل الوقت بطريق ممتازة... نحدّق صامتين في الرقعة سواء كنا نلعب أو نراقب الآخرين يلعبون..." ص ١٠٦.

وكأنما يسعى الراوي بذلك إلى أن يحدد الجميع مواقعهم، وكأنّما لابدّ من تحديد العناوين اشتراكية أم شيوعية، بناء أم هدم، لابدّ من دليل، اللاّعب الساذج يقع بسهولة في الفخاخ..." كنت أؤنب نفسي لأنه فاتتني نقلة حصان ممتازة في أحد الأدوار أو ابتسم في سرّي بسبب سذاجة نقلات لاعب آخر يقع بسهولة في الفخاخ حين تعطيه قطعة يكسبها... وتحول عقلي إلى مربّعات سوداء، وبيضاء تتحرك فوقها البيادق، والخيول، والأفيال". ص ١٠٦.

هل بدأت رؤيته تتضّح؟ أكان يسعى ألا يكون ذاك اللاعب الساذج الذي أغري بقطعة يكسبها؟ عرض باولا في وقت سابق كان مغرياً، وكان يمكن أن ينساق إليه ليكون هو نفسه اللاعب الساذج. لقد صار بمقدوره الآن أن يقرأ الواقع بدقّة أشد، كل يتخذ موقعه؛ سيّد يضع قدمه الوحيدة في المربّع الأبيض. مازال يناضل من أجل الحرية والعدالة، الفرق عنده بين حريته وحرية الاخوة في اليمن رغم ما دفعه من ثمن، ورغم اتهامه بالاشتراكية هناك وباليسارية في بلده. سيد مازال في الأبيض..." كان رجال الإمام يقولون للفلاحين لا تصلّوا مع المصريين في الجامع لأنهم كفرة... المصريون اشتراكيون والاشتراكيون كفرة وصدّقهم كثير من الناس وتركوا لنا المسجد... أنا رأيت الموت بعيني في اليمن وتلوت الشهادتين. رأيت رجلي تطير وكان يمكن أن تكون رأسي، وعشت أياماً بين الحياة والموت". ص١٠٨.

سيد هذا الذي ما برح المربع الأبيض؛ يقف قريباً ومجاوراً للمربّع الأسود حيث صارت ضحى التي اكتشف سيد أنها تدير بيتها للعب القمار، وبأن البوليس يعرف بالأمر ويراقب البيت.

تغيب هنا كل الأشياء ويحضر الحبّ، يحضر في وجدان الراوي سؤالاً مبهماً يحار في الإجابة عليه، إذ لم تعد تنفع اللامبالاة التي حاول إقناع نفسه بها، ولم ينفع وهم شعوره بالتشفّي تجاهها وهي تسقط إلى ذلك الحدّ، وخوت جملته "لم تكن إيسيت في أي وقت" من معناها، ليجد نفسه في مواجهة السؤال الكبير: "ما هو بالضبط ذلك المرض؟ ذلك الذي لا يشفيه كل النسيان وكل الشطرنج وكل دوران الساعات وكل امرأة غيرك وكل دكتور وكل حاتم وكل سيّد وكل كلام في السياسة وكل كلام في الفساد وكل كلام في الماضي وكل كلام في المستقبل؟ لماذا يتبعد ذلك الجناح حتى يصبح نقطة في فضاء السماء ثم يختفي وإذا به ينقضّ عليّ... يخفق فوق رأسي. أرى ظلّه 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 الحبّ وحيث اليأس وحيث المحيا وحيث الممات وحيث وجهك أنت؟" ص ١٠٩.

وفي حين يُستشفّ أن وراء كل ذلك ارتباط ضحى في وجدان الراوي بمرض العدل الذي بات يختزل الحياة نفسها، نجد أن الراوي يمعن في وصف حالة حبّ نموذجية حين نعشق

الآخر بكليتّه وبمجموعة تناقضاته وبمساحاته السوداء والبيضاء... فضحى هنا تبـــدد شخـــصية إنسانية غنيّة، ولعلّها أكثر غنى من الرمز الذي يمكن أن تمثّله، "وأكثـــر غنـــى مـــن معادلهـــا الأسطوري كذلك"[١].

وبعين المحبّ التي لا تخدع، ولا ترى إلا ما تؤمن به فيمن تحب، يعود ليرى إيـــسيت وراء القناع الذي تخفّت خلفه ضحى محاولة أن تكون أخرى مناقـــضة لـــصورتها الأصـــلية، فضحى.

لكنه ما يزال يرى فيها "ايسيت" التي تأتي دائماً وسط غيمة ومطر "أرى فـــوق خـــدك قطرات الماء المدوَّرة كندى الفجر وأشمّ في شعرك رائحة المطر البكر ومع صوتك يبحر شراع حنيني إلى غناء الكاهنات في المعبد والحوريات في البحر...." ص ١١٠.

إلى إيسيت تلك التي تحاول أن تكون ست، يكتب ورقة بيد ترتعش: "عرفت أن الشرطة تراقب بيتك. لا داعي للقمار الآن" ص ١١٠.

وإلى حاتم صديق العمر يعترف بخيانته السابقة ليبوح له حاتم بالمقابل بتفاصيل تورّطه مع ضحى ولعب القمار ليعرف أنهما الآن معاً" ضئيلان في طيّـــة ذلـــك الجنـــاح" ص ١١٣، إحساس غامر بالعجز والضآلة إزاء اتساع المساحات السوداء التي تكاد تجرف كل ما آمن بـــه بعدما اختار في لحظة ما أن يخون... "خنت السرّ وخنت العدل وخنت نفسي فأني ثمـــن آخـــر لأدفعه؟ ايّ قربان آخر يا إيسيت؟" ص ١١٠.

في لحظة الانكسار تلك، يظهر سيّد، ذاك البطل الذي لم يكنه الراوي يوماً، يكشف لـــه تفاصيل عمليات نصب تدار على يد سلطان بك وضحى والصهر عبد المجيد، رحلة مزعومـــة لعمال الوزارة، وإيصالات واستمارات مزيفة، هدايا، مقاولون يجرون ترميمـــات وهميّـــة فـــي الوزارة. وتدافع شبكة الفساد عن نفسها باتهام سيد بتورطه مع عناصر هدّامة. من جانب آخر يستدعي سلطان بك الراوي ليرشحه للعمل في مكاتب الوزارة في الخارج... رقعـــة شـــطرنج كبيرة تتحرك فوقها البيادق والخيول والأفيال والملوك والسلاطين!

لن يكون اللاعب الساذج هذه المرة، ولن يُغرى بقطعة يكسبها فيقع في الفخاخ "خـــارج المكتب قلت لضحى التي التفتت نحوي بنظرة مستفهمة وأنا أشير بأصبعي للباب المبطن بالجلد، قولي لهذا ألـــ ... أل... ولم أستطع أن أكمل. لكن ضحى ابتسمت فجأة وهي تتـــأملني مثلمـــا كانت تفعل في القديم" ص ١١٨.

لماذا ابتسمت ضحى؟ هل وجدت فيه أوسير من جديد؟ أم هل أدركت أنا اللهبة انتهـــت على الرقعة بموت الملك؟

---

[١] ادوارد خرّاط، ص ١٣.

وفي حين يتململ الراوي في ساحة الحياد وحصار الرمادي، يصطدم بمن مازالوا فيه هناك: "وكنت أسير في أحد الممرات عندما رأيت سيد القناوي وسط مجموعة من عمال الوزارة بزيّهم الرمادي... ص ١١٩ سألتهم لماذا؟... أفهم أن ما يفعله الحاجّ سيد يفعله من أجلكم، هذه الأموال التي سرقوها هي حقّكم أنتم، فلماذا تتركونه وحده؟" ص ١١٩.

مازالت الأغلبية تقبع في المساحة الرمادية، إنهم شهود الزور، حفنة من الخائفين المتفرجين. الأغلبية الصامتة التي ترقب شبكة الفساد لتجعل من الثورة مجرد حماقة تاريخية، وكأنما المأساة ليست في رقعة السوّاد. بل في رقعة الرمادي الممتد، الحياد والسلبية والخوف. أكان هذا ما أرادت ضحى التعبير عنه حين قالت: "لا يضيّع الدنيا الذين مع أو الذين ضدّ ولكن يضيّعها المتفرجون".

رغم ذلك، فالدنيا تكاد تضيع في نظر حاتم؛ اللاعب الذي أوهم نفسه أنه يعرف اللّعبة في زمن مضى. إذ يكتشف أن سطوة الشرّ تكاد تبتلع الجميع فحين يسأله الراوي عن رأيه في أزمة سيّد مع شبكة الفساد؛ يقول: "هذه مسألة يدخل فيها سيد بقدميه إلى وكر الأفاعي. كلّهم أقوياء. كلّهم يتساوون. في الوزارة وفي الاتحاد الاشتراكي وفي كل مكان... إن الحيّة لا تموت أبداً. إننا نحاول عبثاً معها لأنها تلتفّ حول الأرض" ص ١٢١.

وكأنّما يستحضر مقاربة تاريخية أكلت فيها الثورة أصدقاءها باسم حماية الثورة والاستقلال ومصلحة الشعب. حين يصبح طالب العدل عدوّاً للشعب. حين تمتد المسافة هائلة موحشة بين مثالية المبادئ التي تحملها الثورة، وصيادي الفرص الانتهازيين.

وفيما يبدو أنه احتفاء من بهاء طاهر بالإرادة الفردية والدافع الذاتي، والخلاص الفردي بتحقيق الثورة الخاصة لدى كل منهم، يقول الراوي لحاتم: "قد لا ينقذ من يطلب العدل العالم وقد لا يقضي على تلك الحيّة ولكنه ينقذ نفسه" ص ١٢٢.

لكن من ينقذ الثورة التي تفترض أن أعداءها هم من خارجها؟ من ينقذ المبادئ التي يفترض أن تصان من الداخل من الحيّة التي تموت أبداً؟ ولعل ذلك ما يجعل مشهد الجنود المتمرسين على سقف الإذاعة أمراً مثيراً للشفقة والسخرية: "لزم حاتم الصمت، وكان يميل برأسه نحو النافذة متطلّعاً في شرود إلى سقف الإذاعة الذي كان يزدحم الآن بجنود كثيرة يلبسون الخوذات ويتحصّنون وراء أكياس من الرمل" ص ١٢٢.

يصل الراوي أخيراً إلى وسيلة الخلاص الفردي والثورة الداخلية التي تبقي على الجذوة المتقدة لطالب العدل، وذلك حين يعود إلى بيته ليفاجأ بصهره عبد المجيد منتهكاً غرفته الخاصة في بحث عمّا يمكن أن يدين سيد القناوي ويبرّئ سلطان بك. فينتهي الأمر بضربه وطرده واستبعاد رأس ما للحية التي لا تموت أبداً. وحين تحاول سميرة التدخل دفاعاً عن زوجها يقول

الراوي: "احتملتك وأباك كثيراً يا سميرة... احتملتك أربعين عاماً يكفي هـذا. عاشـت الحيـة طويلاً في هذا البيت أيضاً. ها هو الباب مفتوحاً فاخرجي معه إن أردت..." ص ١٢٣.

ثم تتسارع الأحداث لتصبّ مبدئياً في صالح سلطان بك وأتباعه، إلا أن وكيـل النيابـة الذي بدا أنه مصاب بمرض العدل بدوره، يجري تحقيقاً في شركة السياحة ليتبيّن أن سـيارات الشركة لم تتحرك من مكانها ولم تنقل عمالاً في ذلك التاريخ إلى بورسعيد، فيظهر أن الحسابات كلها مزوّرة ليعاد التحقيق من جديد في الوزارة بوكلاء نيابة جدد.

وفي الوقت الذي صار فيه الراوي متصدياً للظلم، تعود ضحى لتستعيد ملامح "إيـسيت" من جديد، وهذه المرة أمام سيد نفسه:

"قال سيد وهو يضحك إن ضحى أصابها شيء في عقلها، قابلتني في الوزارة ولم تكـن من قبل تقول لي كلمة. تتكبّر بالطبع أن تكلّم أمثالي، ولكنها لما رأتني اليوم وقفت وقالت لي يا سيد أنت عتريس أو إدريس أو اسم من هذا النوع فتركتها وقلت لها ربّنا يـسامحك. نحـن لا نتشاجر مع النساء، لا تهمّنا النساء. نحنه نقطع رأس الحية.

وانصرف وهو يضحك. للمرة الأولى من وقت طويل أسمعه يضحك..." ص ١٢٥.

ثم تأتي ضحى للراوي؛ تأتي بالفستان الأبيض والحقيبة السوداء، أهو وقت الحسم ما بين الأبيض والأسود؟ أم رغبة غير معلنة لأن تزفّ إلى أوسير الذي وجدته أخيراً؟ ماذا بقي مـن الرمادي إذن؟ لعلها مساحة الكلام. "... وكنت أغلق شباك المكتب متأهّباً للانصراف بعد ظهر ذلك اليوم عندما شعرت بأقدام في المكتب الخالي وعرفت دون أن أنظر أنهـا هـي. شـممت العطر وسمعت قطرات المطر... كان نور صغير ينفد من الشباك وظللت أنا متجمداً في مكاني أنظر إليها وهي تقف عند الباب. طويلة وهالة شعرها الأسود تحيط بوجهها. لـم أكـن أرى ملامحها ومددت يدي شارداً فانفتح جزء آخر من الشباك وبانت ضحى. كانـت تلـبس ثوبـاً وتتدلى من كتفها حقيبة سوداء تمسك مقبضها الطويل". ص ١٢٥.

تستردّ ضحى نفسها، أم يستردّها الراوي، الأمر سيّان "كان وجهها شاحباً، خاليـاً مـن الأصباغ، وكنت أنظر إلى جبينها، أكسو الحاجبين المزججين بالشعيرات الغزيرة القديمة وأستردُّ ضحى..." ١٢٥-١٢٦.

هل عدل "فاوست" عن بيع نفسه للشيطان؟ هل من شأن عاشـقي العلـم والمعرفـة أن يدركوا أن تحييد أنفسهم عن لعبة الشياطين هو ضعف لا ترفّع؟ إن في مواجهة الأسئلة الصعبة والإجابة عليها بالفعل والتاثير وليس بالمراقبة الصامتة، ما يجعل المكان الذي يجمـع أوسـير وايسيت عصياً على الظلمة..." كان الشباك يصرّ قليلاً وهو ينفتح ببطء، وركّزت عليه بصري لكي أتجنّب النظر إليها، رأيت فـوق سـطح البيـت أمـامي حـدأة تحـوم تحـت الـسماء الزرقاء..." ص ١٢٦.

أهي الحدأة نفسها التي رأت ضحى نفسها فيها وهي تحلم بلقاء أوسير في زمن مضى؟

أم هي الحدأة نفسها التي ظهرت في سمائه حين قال له حاتم ذات مرة: "لم أفهم أبداً سبب الخيبة التي حلّت عليك، أنت الذي كنت أيام المدرسة والجامعة تمتلئ بالحماسة والهتافات وصدورنا للرصاص، فداؤك يا مصر، هل هكذا تريد أن تنتهي؟ من المكتب إلى البيت وبالعكس حتى تخرج إلى المعاش؟ قل لي لماذا حقيقة هجرت السياسة وهجرت كل شيء؟ قلت ناظراً من النافذة إلى رقعة السماء الزرقاء وإلى حدأة تحوم في الفضاء دون أن تحرك أجنحتها... لو أعرف يا حاتم سرّ الخيبة التي حلّت عليّ كما تقول لما سألتك ماذا أفعل؟" ص ٤٣.

لكن الحدأة الآن "تعلو مرفرفة بجناحين كبيرين وتختفي بعيداً ثم تنقضّ من جديد بجناحين ساكنين" ص ١٢٦.

وحيث أن "الحدأة هي أم الصقر، وهي الحالة التي تحوّلت إليها إيزيس وهي تبحث عن أوزيريس، وهي رمز للفخر، رشيقة وسريعة"[١].

نجد أن الراوي يدفع بالأحداث فيخرجها من سياقها الواقعي ليسلمها من جديد إلى روح الأسطورة، فضحى التي باعت نفسها للشيطان تعود لتؤكد له أن إيسيت وإن رحلت؛ إلا أنها حية وباقية، "أعرف أن أخاها الشرير ست يقهرها فتسقط في الأرض، ولكنها تبحث في التيه عن أوسير... تتساقط أطرافها في ذلك التيه حين تضلّ الطريق إليه. تصبح هي أيضاً أشلاء مبعثرة ولكنها عندما تجد أوسير تكتمل من جديد. تتجنح مرة أخرى ومن أحشائها يولد الصقر فتياً وكاملاً. يحلق أمامها بعينيه الناريتين اللتين تريان ست في كل مكان وتطاردانه من أرض وتنطلق هي وراءه فرساً بيضاء جامحة فوق الصحاري الصفر، من وقع خطاها ينبت الزرع من جديد وتتطاول الأشجار" ص ١٢٧.

لعلّ السؤال الأول الذي يحضر إلى ذهن المتلقي وهو ينتهي من قراءة "قالت ضحى" التي كتبها بهاء طاهر في ١٩٨٥؛ ما هي أوجه الالتقاء أو الاختلاف في المستوى الفني بينها وبين شرق النخيل التي كتبت عام ١٩٨٣؟

تلتقي الروايتان في الملمح الأبرز؛ وهو غياب اسم الراوي الذي هو ضمير المتكلم في العملين. وكذلك في تمحورهما حول مبدأ التحول؛ تحول الشخصية الرئيسية -الراوي- في شرق النخيل من حالة السلبية والحياد إزاء القضية الوطنية إلى الفعل والتورط والتأثير. في حين يبدأ في "قالت ضحى" فاعلاً نشطاً صاحب موقف سياسي وطني واضح، ثم لينسحب إلى الظل وإكياء ويعود بعدها إلى المواجهة والتحدي. بمعنى أن الخطّ البياني لشخصية الراوي -في هذا السياق- متشابه وإن اختلف في الاتجاه.

---

[١] شاكر عبد الحميد، ص ١٩٩.

وفي حين وضعنا بهاء طاهر أمام محورين متوازيين أو متداخلين في "شرق النخيل"؛ قضية الراوي العائلية الخاصة مع القضية السياسية العامة، نجد أننا في "قالت ضحى" "أمام تجربة واحدة ذات أبعاد متعدّدة في تجاهات مختلفة، وليس ما يحقّق هذا التعدّد والاختلاف والوحدة، هو وحدة الراوي فحسب وإنّما الواضح أن هناك أموراً كثيرة قد حسمت في داخل الكاتب سواء على المستوى الفكري أو الجمالي والتقني"(١).

وفي حين تظلّ "شرق النخيل" في حدود التناول الواقعي، تتصدى "قالت ضحى" لعوالم "الأسطورة والوهم والحلم وتنطوي على طموح كبير يفوق ما يحتمل حجمها الصغير"(٢).

ولعلّ أكثر ملامح الرواية إشكالية وإثارة لاهتمام النقاد هو البعد الأسطوري، إذ تراوحت الآراء بين من رأى أن تسلّل الأسطورة في العمل خلّص أسلوب الكاتب من السّرد الواقعي "ليرتفع إلى مشارف الشعر الجميل"(٣). إلى آخر يتساءل عن "المبرّر الروائي لاستعراض الكاتب لثقافته ومعرفته بالأساطير وبأصداء التاريخ في روما... دون أن يرى مبرّراً لاستخدام الأسطورة المصرية "إيزيس وأوزيريس" في أبعاد معاصرة، لأن ذلك يعدّ سقوطاً في رمزية الرواية الواقعية المستوفاة الشروط التي استنفذها "نجيب محفوظ" في الترميز لمصر بامرأة في عدد من رواياته لعلّ أبرزها "الكرنك" و"ميرامار"(٤).

هذا عدا عن أن "جوهر هذا العمل الروائي هو التاريخ في حين أن الأسطورة بطبيعتها غير تاريخية وذات قيم ميتافيزيقية لم يمسّها المؤلف ولا قاربها، بل استدعى الأسطورة أساساً لكي يضع حلاً للمأزق الاجتماعي والسياسي الذي يرصده بدقّة بالغة. والذي لا يمكن أن يحل إلا حلاً اجتماعياً سياسياً... وعليه فاستدعاء الأسطورة كان حلاً حزيناً..."(٥).

رأي يتعارض مع ما "كشفت عنه الدراسات الأنثروبولوجية والأثنولوجية الحديثة عن علاقات عميقة بين الأسطورة والتاريخ، إذ إن الأسطورة ليست إلا المراحل الأولى للمعرفة التاريخية، وليس التاريخ إلا التطور المعرفي الموضوعي للأسطورة"(٦).

---

(١) سيد البحراوي، ص ٣٨.

(٢) عبد القادر القطّ، ص ٧.

(٣) المصدر السابق، ص ٨.

(٤) عبد الرحمن أبو عوف، تراجيديا الثورة والقهر في رواية جيل الستينات، فصول،ا لقاهرة، ١٩٩٣، المجلد ١٢، العدد الأول، ص ١٧٧.

(٥) إدوارد خرّاط، ص ١٢.

(٦) محمود أمين العالم، أربعون عاماً من النقد التطبيقي، البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة، دار المستقبل العربي، القاهرة، ١٩٩٤، ص ١٥.

في حين يذهب دارس آخر بتشبيه "ضحى" بمصر بجمالها وغموضها وخلودها وتناقضها وهي التي تبحث عن أوسير الذي يمكن أن يمنحها حورس –المستقبل– الأمل"[١].

هذا مقابل من يرى أن قيمة "قالت ضحى" تمثّلت في أنها "بعثت إلى الحياة أسطورة إيزيس وأوزوريس وست، ليس عن طريق إجراء تنفّس صناعي حاوله قبل "بهاء طاهر" بعض الكتاب دون نجاح يذكر؛ وإنما عن طريق منح الحياة منحاً لهذه الأسطورة ولشخوصها ولمعناها، والتمكين لها من أن تغور أكثر وأكثر في الوجدان المعاصر..."[٢].

وهو رأي يقارب الرأي القائل بأن "ست يعيث في الأرض خراباً سواء في الأسطورة أو في الحياة الواقعية، إننا نلمس الخراب اختلاساً ومقامرة وبياتاً شتوياً لأعداء الثورة من داخلها ومن خارجها حتى لحظة الانقضاض... ويصبح المقهى المزدحم بالقوادين واللامبالين والمتفرجين سهماً يشير إلى النهاية المحتومة..."[٣].

تلك النهاية التي يتصدى لها المصابون بمرض العدل، المتصدّون للخيبة، الباحثون عن الحق والنور، وذلك من خلال التحوّل الذات والمبادرة الشخصية بعيداً عن الإملاءات العقائدية الفوقية الجاهزة.

ويبرز سؤال آخر يتعلق بموقع الأسطورة في العمل؛ ولماذا جاءت في منتصف القصة تماماً "لتشكّل بؤرتها وسرّتها المركزية ولبّها الغائر؟"[٤].

لماذا توسّط تقمّص ضحى لإيزيس منتصف الرواية تماماً؟ سواء من حيث الصفحات أو من حيث تقسم الفصول. إذ يقع في الفصل التاسع الذي تضمّن نهاية العلاقة العاطفية المتبادلة بين الراوي وضحى..

ولعلّ الإجابة تتمثّل في إحساس المؤلف بأنه أمام تقاطع حاسم في سياق الأحداث، خاصة وأن الفصل الثامن ينتهي بالعبارات:

"تقولين بصوت خفيض وأنت في حضني، هل رأيت يا فاوست؟ هذه الدنيا نغم لا عراك، عشق لا تمرّد، فسلّم، لا تفكّر" ص ٦٤.

هل حقيقي أن الدنيا هذه نغم لا عراك؟ عشق لا تمرّد؟ أي شرخ أصابته ضحى في وجدان الراوي بهذه الكلمات؟ هل أفاق من غيبوبة اختارها طواعية حين رضي التخلّي عن تاريخ من العراك ومن التمرّد؟

---

[١] شاكر عبد الحميد، ص ٢٠٠.

[٢] على الراعي، ص ٦٣.

[٣] غالي شكري، ص ١٥٥.

[٤] ادوارد خرّاط، ص ١٠.

إن استحضار الأسطورة هنا هو تصدّ لذاك التسليم وقرار غير معلن بالعودة إلى مساحة التفكير بعيداً عن حالة التخدير التي فرضتها تلك اللحظة الحميمة في أجواء مغرقة في الرومانسية وبعيدة غريبة عن أرض الوطن الأم.

إنه حسن التخلص –إن جاز التعبير– من حلم عابر فرضته لحظة حب إلى حلم آخر يريد به توجيه الأحداث والرؤى معلناً عن حالة مخاض مختلفة يفترض أن تنتهي بميلاد واعد حتى وإن عذّبته تلك الحالة. وهنا، تبرز قضية الرمز التي اختلف حولها النقاد بين إشادة "بالسمة الشعرية أو النجوى الشاعرية التي طغت على العمل في هذا الجزء بعيداً عن الشكل الحيادي التغريبي إلى المناطق الحميمة الجياشة بالحب والرمز وأصداء الأسطورة"[١]. ليظلّ السؤال الجدلي قائماً: هل اكتسبت الرواية قيمتها الفنية من حضور الرمز والأسطورة، أم من مضمونها الواقعي المستند على شبكة العلاقات الإنسانية في ظرف اجتماعي وسياسي واقتصادي معيّن؟ هل يختلّ بناء الرواية لو غاب البعد الأسطوري عنها؟ هل كانت شخصية ضحى بكل ما أغدقه الكاتب عليها من سمات إنسانية ونفسية –يزيد عن غناها الأسطوري– كيفلة بالارتقاء بالمستوى الفني للعمل؟

لعلّ همّ الكاتب كان في سعيه "لصياغة رؤيا جديدة للعالم مستمدّة من الذاكرة الثقافية وطبقاتها المعرفية المتراكمة؛ ما كان منها قديماً موروثاً، وما كان راسخاً في الثقافة العربية، أو وافداً من خلال التفاعل مع الثقافة العالمية المعاصرة، أو بمعنى آخر؛ إقامة التوازن بين هذه المكوّنات كلها"[٢].

وعليه، بدا أن حرص بهاء طاهر على عدم الوقوع في منزلق التسجيلية المؤرقة بالتاريخ الواقعي المباشر لتجليات الثورة، وإيمانه بأن الثورة ليست حدثاً سياسياً بقدر ما هي دعوة لصياغة حياة جديدة لشعب ذي جذور ضاربة في الحضارة الإنسانية –هو ما دفعه لخلق هذه اللّحمة بين الواقع والأسطورة.

إذن، فهي ليست قصة حب حزينة أو نزوة عشق غامضة بين الراوي وضحى فحسب، ولا محاولة لخلق حالة توازٍ بينها وبين قصة بحث عن العدالة في وطن ينوء بالمظالم؛ ولكنها علاوة على ذلك كله، قصة مصر نفسها في سعيها الصعب العصي من أجل الحرية وفي تشوّقها العميق لاستعادة مجدها وكبريائها. "وهي في الوقت نفسه قصة الكشف عن بذور العفن التي أدّت إلى تدهور مصر وإلى تمريغ كبريائها في الوحل. فهي في الظاهر قصة مصر الستينات،

---

[١] المصدر السابق، ص ١٠.

[٢] اعتدال عثمان، البحث عن الذات الحضارية، قراءة في أعمال بهاء طاهر، الثقافة الجديدة، القاهرة، فبراير ١٩٩٢، ص ٨.

ولكنها ليست تأريخاً لهذه الحقبة لأن عودتها إلى الماضي تستهدف العمل على سبر أغوار الحاضر، وفهم تياراته التحتية الدفينة"[١].

وفي ذلك ما يتعارض مع الزعم بأن أزمة "بهاء طاهر" "لا تتعدّى نقله أو إبعاده عن الجهاز الإعلامي بعيْد الثورة الناصرية ليقرر التعبير عن الأحداث برومانسية المثقف البرجوازي الصغير الذي يؤثر السلامة ويخشى على نفسه عندما يشتعل الحريق الاجتماعي، في حين دخل أبناء جيله معتقلات القلعة وطرّة وأبي زعبل"[٢].

ومقابل هذا التعدّد في الرؤى والاتجاهات وزوايا القراءة المختلفة للرواية؛ لعلنا نصل في نهاية الأمر إلى أن "بهاء طاهر" قد قدّم في روايته هذه قراءته الخاصة لتداعيات ثورة ١٩٥٢ وما تلا عهد التأميم، وذلك بإقامة توازن بين الحدث الروائي الواقعي وأسطورة إيزيس وأوزوريس التي جعل منها منطلقاً لانبعاث الأمل بتحقق العدل واكتمال أحلام الثورة بعد تعثّرها ما بين نقاء المنطلق ومتاهات السياسة وحالات الفساد الممتد.

من هنا، نرى أن العمل حمل مستويات مختلفة لعلّ أبرزها المستوى الأسطوري الذي شكّل مركز الرواية والذي تضمّن بعداً رمزياً يحتمل أن يكون في شخصية ضحى ما يرمز إلى مصر دون أن تفقد شيئاً من ملامح شخصيتها الروائية المكتملة، في حين أن العمل ظلّ يحمل الطابع الواقعي المتمثّل في قصة حبّ عولجت بأسلوب جديد بعيد عن النمطية. وهي بدورها وظفت لخدمة القراءة المتأمّلة المتأنية للظرف السياسي والاقتصادي والاجتماعي الذي ساد في حقبة ما بعد الثورة والتأميم.

السَّرد:

لعلّ في مناقشة عنصر السّرد في العمل؛ مما يثير تساؤلات عدّة قد يكون أبرزها: هل احتفى "بهاء طاهر" بأسلوب سردي خاص في "قالت ضحى" أداته في ذلك اللغة والحوار معزّزاً مقولة نورستر إن "القصة مخزن للصوت، وبأن المتعة تأتي بقراءتها بصوت عال، إذ إنها لا تروق للعين مثل معظم أجناس النثر وإنما تروق للأذن..."[٣].

ومن دون صعوبة تذكر، سنجد أن طبيعة المؤلف وبتأثير من مهنته الإعلامية الإذاعية ما يعزّز المقولة السابقة، خاصة مع احتفائه بالمؤثرّات الصوتية في غير مشهد:

---

[١] صبري حافظ، البدايات ووظيفتها في النص القصصي، الكرمل، نيقوسيا، ١٩٨٦، العدد ٢٢/٢١، ص ١٧٣.

[٢] عبد الرحمن أبو عوف، ص ١٧٨.

[٣] أ. م. فورستر، ص ٣٣.

"سكنت الموسيقى وأصبحت الحياة نشيجاً ممتداً لا صوت له يكاد يكون مريحاً ولذيذاً. إيقاعه دقات النرد وأقراص الطاولة. صلصلة الأكواب والأطباق. فتح الأبواب وغلق الأبواب. خرير المياه من الصنابير... الخبط على الأكتاف وأهلا.

القهقهات والهمسات. إغماءة طويلة تتابع فيها اليقظة في النهار والنوم في الليل. وأحياناً، فجأة، وسط تلك الإغماءة يدقّ طبل العرس القديم، كأنه صدى الطبل، مرة واحدة قوياً ومفاجئاً... ولكن الصدى يموت فجأة كما بدأ، يرجع صمت الحياة من جديد". ص ١٠١.

وتنسحب السمة الأسلوبية ذاتها على مطلع الرواية، إذ تبدأ بـ: "انتهت الضجّة وكانت جزءاً من الحياة في مكتبنا".

"في كل صباح كانت تأتينا تلك الأصوات من بورصة الأوراق المالية، وعندما تنتهي هناك تعلو في الطريق...".

وكان لتلك الأصوات نغم، مع الصباح تبدو بطيئة. همهمة جماعية خفيضة مثل تلاوة في صلاة غامضة. بعد فترة تشتد وتتصاعد. تتحول النبرة الخافتة البطيئة إلى صياح سريع، إن اشتباك جماعي يعلو وسطه صوت منفرد، حاد ورفيع لكنه محايد. رتابته إيقاع يضبط الزعقة الجماعية التي تتكرر فيها أرقام وعبارات أخرى... وعند الذروة تسكت تلك الأصوات فجأة... تأتي بعد ذلك من الطريق أبواق سيارات كثيرة وصيحات، تستمرّ في الشارع وسط مناقشات عالية تشبه الشجار". ص ١٥.

وفي حين تغلب المؤثّرات الصوتية تلك على بداية العمل؛ نجد أن المؤثرات البصرية تغلب على خاتمته:

"وانفتح الشباك كاملاً فاستضاءت الغرفة كلّها بنور النهار... وبرز جزء صغير من قرص الشمس..." ص ١٢٧.

"وما أن نكمل قراءة العمل حتى نكتشف أن جملة البداية "انتهت الضجة..." يمكن أن توضع في نهاية النصّ، وإن اكتسبت الضجّة فيها معنى مغايراً لمعناها الأول"[١].

وفي هذا الملمح الأسلوبي القائم على دائرية النصّ، ما يتسق مع مبدأ التغيّر والتحوّل الذي اعتمده المؤلف أصلاً في معالجته لشخصيات العمل.

"فالعلاقة جدلية بين البورصة والشارع، إذ إن ارتفاع الأصوات في الطريق مرهون بانتهائها في البورصة. وهكذا تؤسّس القصة تيارها التحتي من الدلالات بطريقة مراوغة وماكرة"[٢]. معتمداً عنصر المفارقة اللفظية، فالضّجة التي وراءها رجال البورصة الذين باتوا

---

[١] صبري حافظ، ص ١٥٨.

[٢] المصدر السابق، ص ١٥٩.

يسيّرون أمور المرحلة، والتي تنتهي بالصمت، "مقرونة بارتفاع صوت الشارع السياسي والنفسي معاً"[١].

كما تتجلّى تلك المفارقة في مواضع أخرى مثل: "كنا الآن على ناصية الشارع الجانبي الذي يقع فيه مكتبي فأشار سيد إلى البورصة المهجورة بنوافذها المظلمة وقال: ولكن أنا بالفعل تنوّرت..." ص ٣٥.

اللّغة والحوار:

إن صيغة الإفراد هي الصيغة الغالبة على الرواية بضمير المتكلم –الراوي– في العمل، والذي "يتسربل برداء ضمير الغائب... حتى يمكن الجمع بين حميمية الرواية بضمير المتكلم وعمومية الرواية بضمير الغائب وسلطتها"[٢].

"إن في تغييب اسم الراوي ما يمنح زاوية النظر الأساسية داخل الرواية نكهة الحياد، في حين يضيف تورّطه في الأحداث نكهة الارتباط إلى هذا الحياد"[٣].

وثمة مواضع للحوار المدمج المقدّم بحياد خادع وبلغة مقتصدة مختزلة، في حين يأتي الحوار في مواضع أخرى جارياً على سننه التقليدية: "قال"، "قالت"، "قلت".

دون أن تغيب بعض تقنيات المعالجة المسرحية، خاصة في الجزء المتعلّق بالأحلام إذ يكتسب السّرد طابع الحركة من خلال الحوار. "ليشكّل ٧٠% من رقعة قالت ضحى فهو السرد الذي يصف ويتابع؛ يصف التاريخ ويتابع الأسطورة"[٤].

ويتسّم هذا الجزء من العمل بالتداعيات وباعتماد المناجاة الداخلية "المنولوج". من خلال "لغة شاعرية تكتسب شاعريتها من الصرامة في استعمال الألفاظ ومن تخلّصها من كل الزوائد غير الموظفة فنياً، وليس بالاتكاء على المحسّنات البديعية"[٥].

وثمة علاقة فنية بين المدخل اللغوي وبدايات الفصول؛ "إذ تمثّل بداية الفصل الأول؛ بداية "أم" لأنها تحتوي بقية البدايات وتؤسّس الحالة العقلية والتناصّية للعمل برمّته. إضافة إلى وجود تقابل بين صياغات البدايات اللغوية وفصولها...

---

[١] المصدر السابق، ص ١٥٩.

[٢] صبري حافظ، ص ١٦١.

[٣] غالي شكري، ص ١٥١.

[٤] غالي شكري، ١٥٢.

[٥] صبري حافظ، ص ١٦٣.

ليصل "صبري حافظ" إلى نتيجة مفادها إن نسق تتابع البدايات يتسّق مع نسق الحركة القصصية الشاملة التي تحكم الأحداث والشخصيات..."[١].

كما أن اللّغة التي اعتمد عليها الكاتب في الصياغة الحلمية للنصّ الأسطوري؛ إنّما هي "لغة مصوّرة أشبه بلغة الأحلام... بسيطة ومرنة وسهلة القراءة، في حين أن رواية الأحلام غالباً ما تكون معقّدة بما لها من عناصر كثيرة وغير مدلول واحد..."[٢]. مما أضفى على النصّ حركية مستمدّة من حركية الدّلالة في الصورة الحلمية.

ولقد اتّسم الحوار في الرواية بأنماط لغوية متباينة ما بين المبسّطة، والعامية التي اتّسقت مع مستويات بعض الشخصيات ومواقعها، إضافة إلى لغة شعرية اقتضتها ظروف الحلم والتقمّص، وحضور الأسطورة. كما اقتضتها بالمقابل أجواء قصة الحب بين الراوي وضحى.

"تتجلى جدلية الذات والنحت في استخدام الكاتب لضمير المتكلم الفرد وضمير المتكلم الجمع. إذ يستخدم صيغة "انفعل" مثلاً المثقلة بإيحاءات البناء للمجهول لوصف انصراف الموظفين –وليس صرفهم. لتشير هذه الصيغة اللازمة إلى أن فعل الانصراف ليس تابعاً لإرادتهم، وإنما باعتبارهم كائنات تعيش زمن ردود الأفعال..."[٣].

مركز ايداع الرسائل الجامعية

الشخصيات:

كان قد تركّز التحليل السابق للرواية على تقابل شخصيات العمل وتناقضها، بما تطلّبه ذلك المبدأ من مقاربة لتلك الشخصيات لدراستها وتبيّن نقاط تلاقيها وتنافرها خلال السياق الكلي للعمل.

وعليه، تبقى الإشارة هنا إلى المعالجة الفنية لجملة الشخصيات الواردة في الرواية. ففي حين "تعمد البنية للغوية للعمل على التنوع والتكرار وتستخدم آليات الحذف والإضمار؛ نجد أن ذلك ينسحب على علاقات الشخصيات كذلك من حيث تقسيمها إلى رئيسية وثانوية وحاضرة وغائبة أو مغيّبة"[٤].

لقد سبقت الإشارة إلى شخصية ضحى وهي من الشخصيات الرئيسية، وتمّ تحليل جملة تناقضاتها الداخلية على ضوء المنهج النفسي.

---

[١] صبري حافظ، ص ١٦٣-١٧٢.

[٢] مراد عبد الرحمن مبروك، العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر، دراسة نقدية ١٩١٤-١٩٨٦، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩١، ص ١٧٣.

[٣] صبري حافظ، ص ١٥٩.

[٤] صبري حافظ، ص ١٥٨.

أما فيما يتعلّق بشخصية الراوي، فلقد ظهرت "شخصية رئيسية–ثانوية في آن معاً، فبعد أن كان قد شهد بدء الرواية ودخل قلبها؛ اصبح شخصية ثانوية على هامش الأحداث يرقبها من بعيد"[١] وذلك إلى أن يعود إلى دائرة الحدث ضمن حالة التحوّل التي عاشها وضحى في نهايات العمل.

ومن الشخصيات الرئيسية كذلك سيد القناوي التي "جسّدت قيمة معيارية لتجسيم المعنى التاريخي"[٢] لها لتبدو لنا "مصمتة أحادية، إذ اتّسمت بالاتّساق مع نفسها ولم ينلها شرخ التناقض الداخلي، فكانت شخصية قاربت الرمز"[٣]، مما سهّل على المتلقي التنبؤ بمسار نموّها وبردود أفعالها إذ مثّلت الإنسان المصري الصميم، ولعلّ ذلك ما ذهب إليه المؤلف وهو يصف سيّد بقوله:

"... وجهه غامق السّمرة، محدّد الملامح، عظمتا وجنيته بارزتان وتبدو عيناه السّوداوان كأنهما غائرتان في محجريهما". ص ١٧.

ومن الشخصيات الرئيسية أيضاً حاتم الذي مثّل نمطاً آخر للإنسان المصري الذي تاه في المسافة الحرجة بين النظرية والتطبيق فآثر إعطاء الأولوية لمصالحة الشخصية فركب الموجة باحثاً عن خلاصه.

ثم ظهرت شخصيات تجمعها روابط مشتركة وإن اختلفت المواقع، مثل باولا وسلطان بك وعبد المجيد والدكتور وشكري زوج ضحى، ولعلّها جميعها ترمز إلى رؤوس الحية التي لا تموت أبداً، إذ تقودها مصالحها الذاتية وأنانيتها وانتهازيتها. ولعلها أيضاً تمثّل المعادل الواقعي لـ "ست" أخي أوزوريس كما جاء في الأسطورة.

وثمة شخصيات حضرت للحظة خاطفة، لكنها بدت شديدة التاثير، مثل شخصية السنيور العجوز الذي انتحر ثلاث مرات وأنقذ، ليعبّر عن تجربته بعبارة "عندما تقرّر الانتحار تكون وقتها قد متّ بالفعل. ما ينقذونه بعد ذلك لا يكون هو أنت ولكن جثتك". ص ٨٩.

وكذلك هما شخصيتيا ابنيّ سيّد "صلاح وخالد"، وغنيّ عن الشرح ما يوحي بهما الاسمان كمؤشّر لموقف سيّد وعروبته ومشاعره القومية وإيمانه الراسخ بالتاريخ.

وثمة شخصيات غائبة كانت بالغة الحضور، مثل شخصية أم الراوي وأبيه اللذين تلمس امتداداتهما في شخصيتين حاضرتين في العمل هما شقيقتي الراوي سميرة وسعاد. إذ "ورثت سعاد عن أمها كل شيء تقريباً" ص ٤٢، تلك الأم التي هدّها قهر الأب الذي "كان دائماً ومنذ

---

[١] عبد القادر القط، ص ١٠.

[٢] غالي شكري، ص ١٥٤.

[٣] ادوارد خراط، ص ١٢.

الصباح يجد سبباً للشجار مع الأم ولتأنيبها على تقصير من نوع ما... كان فاتراً أكثر مما يجب..." ص ٣٨.

في حين كانت سميرة أشبه بأبيها ذاك، إذ تنحاز إلى زوجها عبد المجيد الانتهازي ضد شقيقها –الراوي–.

ومن الشخصيات الغائبة المؤثّرة أيضاً، شخصية الإقطاعي الذي صفع سيد في طفولته في القرية، وكذلك شخصية الضابط الشاب الذي تغاضى عن خيانة الراوي لزملائه، وإبراهيم الشاب اليهودي زميل الراوي أيام الجامعة.

فإذا كانت "ميّزة الرواية عموماً أنها تزيح الغموض الذي يكتنف الشخصيات الإنسانية والذي لا نتمكن من تجاوزه في علاقاتنا اليومية وحتى الحميمة منها؛[١]؛ فإننا نستطيع الزعم أن شخصيات "بهاء طاهر" في العمل قد حققت هذا الهدف إلى حدٍ بعيد.

جميع الحقوق محفوظة

الزمن:

يحدّد بهاء طاهر زمن العمل تحديداً مباشراً في الصفحة الأولى منه "في ذلك الصباح الصيفي في أول الستينات في اليوم الذي تلا التأميم..." ص١٥.

ثم ليتّسع الزمن ويتجاوز حدّه الواقعي الصارم إلى زمن تاريخي أسطوري تتخيل في رحلة عبر نفق الحلم، ثم ليعود الزمن الاعتيادي فتأخذ الأحداث مجراها ضمن إطاره.

وعليه، نستطيع العمل بزمنية مزدوجة

واقعية محددة: هي زمن الأحداث في القاهرة–روما.

متخيلة: زمن الحلم في روما.

إضافة إلى زمن مسترجع، هو زمن الطفولة، وزمن الشباب والمظاهرات الطلاّبية.

ولم يتقيّد زمن الواقعي للرواية بمبدأ الانعكاس التقريري المباشر، بل ظلّ زمناً يحمل رؤية إبداعية ضمن مكان وحدث وموقف. مما يحقّق الشروط الفنية "لزمنية الرواية" أي زمنها الباطني المتخيل الخاص وبنيتها الزمنية التي تتحدّد بإيقاع ومساحة حركتها والاتجاهات المختلفة أو المتداخلة لهذه الحركة..."[٢].

---

[١] أ. م. فورستر، ص ٥٠.

[٢] محمود أمين العالم، ص ١٣.

كما يقسم العمل إلى "وحدات زمنية قصيرة في سياق طولي تقطعه بين الحين والآخر عبارة "ومرت شهور" أو أيام، أو "وبعد وقت"، حتى نصل إلى الوحدة الزمنية التي تستوعب الحدث والدلالة"[١].

وعليه، فثمة مستويات زمنية مختلفة، معلنة ومضمرة أدت إلى اتّساع مدى الرؤية الفنية للمؤلف في معالجته للسياق إذ جاء عنصر الزمن متضافراً مع العناصر الروائية الأخرى في العمل.

المكان:

لعلّ في احتفاء "بهاء طاهر" بالمكان في "قالت ضحى" محاولة للقبض على ملامح مرحلة زمنية حاول استعادتها بإصرار مستنداً إلى مقولة "إن الزمان هو البعد الرابع للمكان، ومن ثم فالترابط وثيق بينهما"[٢].

من هنا بدا حضور المكان قوياً في العمل كلّه وإن تفاوت هذا الحضور تبعاً لما يقتضيه الحدث أو الموقف. ابتداءً من وصف المدينة الأم والتي هي القاهرة كما يفرضه الاستنتاج المنطقي، فكل ما حملته المدنية من آثار حاضرة وتاريخية، مثقل بالإيحاءات التي بدت لازمة لقراءة المرحلة الزمنية التي تتعرض لها الرواية.

فثمة غير إشارة للشارع الذي "احتل في الرواية العربية عموماً مكاناً بارزاً، إذ هو مسار المدنية وشريانها..."[٣]: ولعلّه هنا الشاهد الصامت على حدث صاخب: "وقفت في النافذة أتطلع للشارع الصغير الخالي الذي يطلّ على نهر البورصة... ص١٥.

لكن الشارع قد يحمل بعداً اشترافياً لما ستؤول عليه تطوّرات الحدث السياسي:

"وعادت ضحى تمشي صامتة ومكتئبة وأنا إلى جوارها لا أتكلّم... ووصل إليّ من راديو مفتوح على آخره في كشك للسجائر عبد الحليم حافظ وهو يغنّي "أبو زيد زمانك، أبو زيد زمانك وحصانك الهمّة والخدمة الوطنية"، وواجهني تمثال طلعت حرب في الميدان بديناً وفخيماً، وكانوا قد أزالوا تمثال سليمان الفرنساوي ووضعوا مكانه طلعت حرب. ولكن في محل فول

---

[١] غالي شكري، ص ١٥١.

[٢] ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرواية، وزارة الثقافة السورية، دمشق، ١٩٩٠، ت: يوسف حلاّق، ص ٥.

[٣] شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٤، ص ٦٥.

على ناصية الميدان كان هناك راديو آخر وكان عبد الوهاب يقول بصوت حزين: "الهوان وياك معزّة"... ص ٣٧.

ثم تطالعنا محاولة للنسج بين المكان والموقف النفسي للشخصيات في إطار الجدّ الاستشرافي ذاته، ففيما تتحدث ضحى عن فاوست الذي كان عجوزاً، والذي لم يكن صغيراً بحيث يقطف المسرّة ولا عجوزاً بحيث ينساها..." رحت أنا أنظر دون هدف إلى ظهر طلعت حرب..." ص ٣٩-٤٠.

ليتركنا نتساءل عن تعثّر الثورة في سياسة التصحيح الاقتصادي التي قادها طلعت حرب وانتهى الأمر بإقالته من منصبه.

ويرصد المؤلف تحوّلات الشارع المصري ذات الأبعاد الاقتصادية والاجتماعية المختلفة ليعلن على لسان الراوي: "أنا لا أفهم ما يحدث في البلد... ص ٣٧. ليؤكد استياءه من خلال عبارة ضحى: "الشارع أيضاً حياة، أجزاؤه كأعضاء الجسم وحين تغيّرها فكأنك تبتر عضواً من جسد" ص ٣٦.

جميع الحقوق محفوظة

فثمة محل فراء مشهور يعلق على واجهته أنه للبيع، وكان ثمة مقهى ناصية شارع الشواربي قد هدم ليبنوا مكانه "عمارة قبيحة"... ص ٣٧.

وكذا الأمر بالنسبة إلى مدخل الهيلتون، واستهجان ضحى من بناء عمارة حديثة بجوار المتحف واصفة إياها "بالتورتة الزرقاء"... ص ٢٧.

وللتغيرات المعمارية تلك اتساق مع التغيرات الاجتماعية التي عبّر عنها الشارع: "كان عدد البنات اللائي يرتدين "المني جيب" ويتمشين في الشارع يزداد وعدد الرجال الذين يحملقون فيهن أو يقولون تعليقات بذيئة أقل..." ص ٣٧.

وفي موقع آخر، يظهر الشارع دالاً على حالة التردّي التي وصل إليها الراوي حين انغمس في لذاته موشكاً على الضياع في متاهة عابثة وعدمية:

"ومضى التاكسي ناحية القلعة وبعدها أخذ الدكتور يوجّهه إلى شوارع ضيقة على جانبيها شواهد قبور... وفي ميدان صغير نزلنا ومشينا على أقدامنا من شارع ضيّق إلى شارع أضيق..." ص ١٠٠.

ونلاحظ أننا لا نجد لبيت الراوي أثراً يذكر في العمل إلا ما رافق الأحداث الأخيرة، أو ما جاء في تداعيات لذكريات طفولته... ص ٣٨. دونما تركيز يذكر على البيت نفسه مكاناً يحمل دلالات فنية تذكر. فلا علاقة بين الراوي ومكان سكنه، ولا وجود لتفاصيل تذكر عنه، وكأنما تعمّد المؤلف ذلك إشارة إلى غياب قيمة (السَكَنْ) في شخصية الراوي. هذا مقابل اهتمامه بإبراز الإذاعة مثلاً مكاناً حمل غير دلالة في السياق وتكرر ذكره مرات عديدة:

"ذهبت إلى مكتب حاتم في اليوم التالي لحديثي مع سيد... ومن نافذة ذلك المكتب كان يبدو مبنى الإذاعة العتيق بحجارته الضخمة البنية والمربّعة ونوافذه الواسعة المتجاورة. وكنت كلما نظرت إلى هذا المبنى من نافذة مكتب حاتم رأيته غريباً وسط البيوت الحديثة المحيطة به وكأنه أثر غامض من حضارة مجهولة..." ص ٢٠.

وفي إشارة توحي بتأطير الخطاب الإعلامي فيما بعد للثورة، أو للدلالة على الكلمة المحروسة بالسلاح، يأتي ذكر الإذاعة بالقول:

"والتفت حاتم بجانب رأسه إلى النافذة وإلى مبنى الإذاعة الذي كان فوقه جنديان يحملان مدفعين رشاشين وكان شارداً تماماً وهو يتكلم..." ص ٤٢.

ولقد عزّز بهاء طاهر هذا المعنى من خلال إشاراته إلى ما سميّ حينها بالتوجيه المعنوي، إذ جاء على لسان سيّد لما قال له حاتم:

"أنت يا سيد قناوي تصنع تاريخ الوطن في صرواح".

فيقول سيد مقطباً: "لا وحياتك يا أستاذ حاتم. لكي أموت في الجبل. كلامك يا أستاذ مثل كلام التوجيه المعنوي". ص ٤٧.

ليقول سيد في موضع آخر رداً على الراوي الذي يذكّره بتضحيته في اليمن: "أية تضحية يا أستاذ؟ ها أنت تتكلم مثل الأستاذ حاتم والتوجيه المعنوي... بالمناسبة، التوجيه المعنوي شغال هنا تمام. لم أسمع في حياتي ناساً تضحك طول الوقت مثل المصابين هنا... ص ٩٥.

ولعلها مفارقة يتعمدّها المؤلف حين يشير في السياق نفسه إلى الراديو الذي يصدح في الشارع بأغنية "أبو زيد زمانك" وأغنية "الهوان ويّاك معزّة"؟

ولعلّ مردّ اهتمام "بهاء طاهر" بالإذاعة تحديداً، هو أنه صاحب تجربة إذاعية في إذاعة مصر. وعليه فهو موضع يتماهى فيه المؤلف مع الراوي.

وثمة اهتمام بالمكان متمثّل هذه المرة بالمكتب، إذ يصف مكتب حاتم بقوله: "وكان مكتبه في الدور الخامس من ديوان الوزارة ويتميز عن مكتبنا كوكيل إدارة بوجود سجادة نظيفة على الأرض وعدّة مقاعد جلدية وصور ملونة للرئيس في برواز على الحائط خلف رأسه" ص ٢٠.

هذا مقابل ما وصف به مكتب سلطان بك:

"وكانت حجرة مكتب سلطان بك واسعة، لابدّ أن أمشي زمناً طويلاً قبل الوصول إلى مكتبه. وكانت ستائر كثيفة مسدلة على النوافذ بينما يزنّ جهاز تكييف بوشوشة رتيبة وتتدلى فوق رأسه نجفة كبيرة مطفأة ولكن مكتبه تضيئه عدة (أباجورات)... وجدت كرسياً جلدياً كبيراً أمام مكتبه فجلست عليه". ص ١١٦.

ومن جملة مفردات مثل: دارجة، كثيفة، كبيرة، عدّة، كبيراً.... نستشف ملامح من شخصية صاحب المكتب الذي عرف بالانتهازية والجشع.

وتلك هي أبرز ملامح المكان –المدينة– القاهرة كما شاء أن يوظفها المؤلّف، والتي لا تطرح جدلية نقدية كما طرحه المكان الآخر المدينة–روما. لماذا اختيار "روما" بالذات لتشهد التحول في العلاقة بين الراوي وضحى اكتمالاً ثم بتراً؟ ولماذا شاء المؤلف أن تحضر الأسطورة وحالة التقمّص هناك؟ لماذا روما وليست أية عاصمة أوروبية أخرى؟ "جملة من التساؤلات الخلافية أثارها عدد من النّقاد. إذ يتساءل عبد القادر القطّ: "لماذا لم تكن الأقصر مثلاً؟ على اعتبار أنها مناسبة لاستدعاء رؤيا ضحى القديمة لأنها الأقدر على ابتعاث الأسطورة وألصق بأصولها وشخصياتها، خاصة وأن ضحى قد سبق وسافرت مع أبيها هناك بعد عشر سنين من حلمها الأول بأوزوريس ورأت أحلاماً شبيهة كانت جديرة بأن يتسغني عنها الكاتب عن رحلة روما. وعليه، فإن روما لم تكن سوى مكان قصيّ يتيح لمشروع الحب والجنس بالاكتمال بعيداً عن أعين الرقباء"[١].

جميع الحقوق محفوظة

ولعلّ في العبارة الأخيرة بعض الصحة، إذ كان لابدّ من الانعتاق من سطوة المكان وما يحمله من ضغوط اجتماعية لم تكن لتتيح للراوي ولضحى الوصول إلى الكشف النفسي والانفتاح المطلوبين تمهيداً لتحقيق التحوّل في شخصيتهما.

ثم إن روما كانت مكاناً للمنحة التدريبية المزعومة التي ترتبط بشبكة للتجسس الدولي واستدراج عملاء من الشرق العربي عن طريق عنصر مثل باولا.

إن رحلة روما قد أظهرت "الفرق ما بين جوهر الحضارة الأوروبية والحضارة المصرية العربية مبيّنة أن إنسان الحضارات القديمة –كالفرعونية– يملك إمكانات الخلاص لوعي أبعاد ذاته الحضارية... هذه الذات القديمة بروافدها المتعددة ومجال حركتها المعاصرة داخل أفق الحضارة العالمية"[٢].

ولعلّ في هذا تفسيراً لاحتفاء المؤلف الشديد بإبراز سمات المكان في روما... روما بتماثيلها وآثارها وحدائقها ليصل إلى ما وراء ذلك من معان. خارجاً من إسار التنازل النمطي لعلاقة الشرق بالغرب والتي حفلت بها روايات أخرى عديدة. إذ أنه يستخدم المكان مقدّماً تفاصيله الدقيقة في احتفالية بالغة، فيصف الميادين والشوارع والحدائق والأزهار والمعابد، ويصف الفندق الذي نزل فيه وضحى بتأنّ بالغ يعيد لنا غياب المكان–البيت في مدينته الأم.

---

[١] عبد القادر القطّ، ص ٨.

[٢] اعتدال عثمان، ص ٨.

"كانت واجهة ذلك الفندق الذي حجز لنا فيه معهد التدريب أعمدة رومانية سامقة وفي مدخله تماثيل من رخام أبيض تقليد للنحت الروماني القديم. أما أرضية المدخل فكانت مفروشة بسجاجيد حمراء ويتدلى من فوقه نجف مستدير وضخم من الكريستال. ولكن حين صعدت إلى غرفتي وجدتها كغرف فنادق الإسكندرية القديمة: رائحة الخشب العتيق والسجادة المنحولة الوبر وإدراج الدواليب التي يعذب فتحها وعندما تفتح في النهاية تظهر من الداخل متربة ومبقعة... ص ٥٠.

أما المطعم الذي جلس فيه وضحى فكانت "مفارش موائده حمراء وفوق رؤوسنا أيضاً بامتداد المحل مظلة كبيرة حمراء مائلة تحجب الشمس"... ص ٥٢.

"وكانت المسلّة شرّعة كسبق قاني الحمرة يغوص مقبضه وسط دائرة من زهور حمراء... ص ٥٣، ما هي دلالات هذه الكلمة في سياق الحديث عن روما.

هل في مفردة "حمراء" التي تكررّت عدة مرات في وصف المكان ما يشير إلى طبيعة الحضارة الرومانية؟ تلك التي قامت على أنقاض الحضارة الإغريقية بكل ما شكلته الحضارتان من فروق وتباين في الرؤى والثقافة ومنهج الحياة.

ولعلنا نجد الإجابة عند "أبو صالح الألفي في كتابه" الموجز في تاريخ الفن العام". حين يعقد مقارنة بين الحضارتين؛ ففي حين اتسمت حياة الإغريق بالبساطة والميل إلى التأمل والفلسفة؛ كانت حياة الرومان مترفة معقّدة، إذ شغلوا بالفتوحات وبنشر حضارتهم التي شملت بلاد البحر المتوسط وجزءاً من غرب أوروبا.

وفي حين تركّزت العمارة الإغريقية في المعابد، فلقد تعددّت المباني الدنيوية في الحضارة الرومانية وذلك بسبب تعدّد الاحتياجات المدنية. وكان أبرزها الحمامات التي خصّصت لعلية القوم، ومبنى الكلوسيوم في روما الذي كان يتسّع لخمسين ألفاً من المتفرجين وتحت أرضيته غرف متّصلة بدهاليز كانت توضع فيها الحيوانات المخصّصة للألعاب أو لتعذيب الأسرى والعبيد في مباريات دموية ومؤثّرة.

أما فيما يتعلّق بفن النحت، فلقد اختلفت سمة هذا الفن عنه أيام الإغريق الذين احتموا بالمقاييس الجمالية وبالانسيابية في التكوين الجسدي، في حين ظلّ النحت الروماني متّسماً بالواقعية ومعبّراً عن الفردية في أدقّ تفصيلاتها بحيث تحاكي الطبيعة تماماً دون أن تضفي عليها شيئاً من الشاعرية أو الخيال، خاصة في التماثيل الشخصية لمشاهير رجالهم والتي أقيمت بإسراف في الساحات والمباني العامة والخاصة"[١].

---

[١] انظر: أبو صالح الألفي، الموجز في تاريخ الفن العام، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٨٥، ص ١١٠.

تبدو روما–المكان عنصراً مكانياً أراد منه المؤلف ما يتجاوز الانطباع الأول الذي يرسخ في الأذهان. ولعلّ في وصفه الملهى الليلي الذي عرضت فيه باولا عليه العمل في شبكة التجسس –ما يشير إلى امتدادٍ ما لسمات تلك الحضارة:

رجل عارٍ وامرأة عارية. الرجل ممشوق القوام... وفي يده سوط، الفتاة صغيرة وجميلة.... ثم فجأة يضيء المسرح نور أحمر وتدخل فتاة عارية أخرى، شعرها أسود طويل وبيدها سيف. تشهر السيف في وجه الرجل فيرمي السوط الذي بيده ويقفز مذعوراً إلى الخلف ثم يختفي... تتعانق الفتاتان عناقاً طويلاً وبطيئاً وكل منهما تحسس الأخرى... ص ٧٧.

خلال ذاك العرض الشاذ، يوظّف المؤلف المكان نفسه وتداعياته خلال عرض آخر قامت به "باولا" في استباحة أخرى لقيم الراوي الوطنية والأخلاقية.

وفي محاولة لمقاربة العلاقة التبادلية بين الإنسان والمكان؛ نجد أن مكاناً مثل روما يترك أثره في الشخصيات، روما بكل امتدادات الحضارة الرومانية فيها وفيما يعنيه ذلك من قيم خارجة عن منظومتنا القيميّة الأخلاقية، إذ لا يجد الراوي ضيراً هناك في عرض الزواج على امرأة متزوجة، كما لا يواتيه أي شعور بالذنب تجاه زوجها:

"كيف سأقابل الرجل الذي سرقت زوجته لنفسي لكي أتزوجها؟ ذلك الذي خنته دون أن أعرفه وسأحرمه من ضحى؟ الآن وأنا أتأمله، عجزت عن أن اشعر بالذنب. حاولت أن أشعر بأي شيء ولكني لم أستطع... ص٩١.

والأمر نفسه ينسحب على ضحى، تلك التي وجدناها تمارس قدراً غير قليل من تعذيب الآخر –الراوي– بعد قرارها بإنهاء العلاقة فجأة، ويتجلّى التأثر أيضاً في مواقفها اللاحقة؛ في استغلال منصبها ونفوذها للكسب غير المشروع، وفي علاقتها المريبة بسلطان بك، وفي استدراجها لحاتم.

لعلنا نستطيع أن نزعم هنا أن في هذه الظواهر ما يجيب على سؤال الراوي: "سألت نفسي ما سرّ غرام ضحى بالأطلال؟... لو طاوعتها لقضينا الأيام كلها نتنقّل بين المعابد الرومانية والمقابر العتيقة وأطلال المسارح... ص ٦٢.

أكان في ذلك الغرام حنيناً لم تعلنه ضحى للذة السطوة التي غابت عن طبقتها هي في مصر؟ أكان حنيناً لطبقة المالكين والإقطاعيين ولاتساع نفوذهم الذي خبى بعيْد الثورة؟ هل كانت تستمتع بشيء من التعويض النفسي وهي تتلمّس آثار تلك الحضارة الاستبدادية؟

بناء على ما سبق، نستنتج أن المكان عند بهاء طاهر في "قالت ضحى" ليس عنصراً جمالياً فقط بقدر ما كان أداة وظيفيّة خدمت سياق العمل على غير صعيد.

خالتي صفية والدير

كتب بهاء طاهر روايته "خالتي صفية والدير" بعيداً عن مصر في عام ١٩٩٠ خلال تنقّله ما بين جنيف والقاهرة وفريتاون، مما يعني أنها رواية غربة، بكل ما تفرضه هذه الحقيقة من تبعات وجدانية دفينة فالتحرّر من ربق المكان وشروطه يفضي برؤية الكاتب إلى مزيد من الحرية المشوبة بالتوق. خاصة وأن غربة الكاتب كانت غربة قسرية لمّا ضاقت به مؤسسات السلطة في العهد الساداتي كما ضاقت بعدد من المثقفين والمبدعين الذين تمرّدوا على الانخراط في المؤسسة الأدبية الرسمية المعنية أساسًا بالترويج لخطابها.

ولعلّ غربة بهاء طاهر تلك، قد ساهمت في امتلاكه لزاوية نظر جديدة مختلفة لبلده مصر، ولحالة رصد دقيقة لكل ما يدور فيها، تبعاً لقراءته الخاصة من جهة، وللمضامين التي يحملها الخطاب الإعلامي الغربي من جهة أخرى. خاصة بعد ظهور الجماعات الإسلامية الأصولية التي استهدفت إثارة الفتنة الطائفية على غير صعيد، مهدّدة أمن البلاد وسلامتها ولحمتها الاجتماعية واقتصادها الوطني. بناءً عليه، وجد الكاتب ملاذه في التاريخ الاجتماعي لمصر، والممثّل في قرية صغيرة في أقاصي الصعيد حيث عاشت الطائفتان الإسلامية والقبطية في سلام وتناغم واحترام متبادل.

ولمّا كان الشرط الإبداعي متعارض مع الطرح المباشر، آثر بهاء طاهر تنحية الدافع الأساسي لكتابة هذا العمل وتغليفه بقضية الثأر المتّصلة بالحب ليخلق صراعاً كان الدير وروح المحبة المسيحية عنصري احتواء في لجّة ذلك الصراع، مروراً بأحداث هزيمة حزيران وتداعياتها، وصولاً إلى ما يقارب التحذير الرهيف من هزيمة أخرى أشدّ ضراوة، قد تتمثل هذه المرّة بالفتنة الطائفية، وتقويض البيت–الوطن من الداخل إلى الحدّ الذي يستعصي فيه الإصلاح.

من هنا، فقد ساهم التوقيت الذي نشرت فيه الرواية في إثارة اهتمام القراء والنقّاد خاصة في أوروبا حيث ترجمت عام ١٩٩٣ إلى اللغة الإيطالية لتفوز عام ٢٠٠٠ بجائزة "جوسبي تشربي" من بين خمس روايات مصرية أخرى كانت مرشحة للجائزة نفسها في ذلك العام الذي خصّص للأدب المصري.

الجائزة تحمل اسم الموسيقار الإيطالي الذي ألّف اللحن الخاص بجيش محمد علي، مؤسس الدولة المصرية في القرن الثامن عشر، الذي كان أوصى قبل وفاته أن توضع ثروته في تصرّف مؤسسة ثقافية تحقّق التقارب بين الشعوب ثقافياً وإبداعياً. وعليه تختار المؤسسة أحد الشعوب، وتجري مسابقة بين الأعمال المترجمة منه إلى اللغة الإيطالية.

أما اللجنة المخوّلة بالاختيار فهي مجموعة قرّاء يرتادون المكتبات العامة، على أن ترسل لها المؤسسة الأعمال المرشحة، فيختارون العمل الفائز[١].

ولعل الاحتفاء بالرواية عربياً قد تجلّى باختيار أحد الأعمال النقدية ليفوز بجائزة "سعاد الصباح للإبداع الفكري والأدبي" لعام ١٩٩٤. إذ فاز الباحث "بهاء الدين محمد مزيد" بها عن دراسته النقدية للرواية، والتي حملت عنوان: خالتي صفية والدّير بين واقعية التجديد وأسطورية التجسيد".

تجري أحداث الرواية في إحدى قرى الصعيد جنوب مصر، حيث عاش الراوي طفولته وصباه وشبابه فرداً في أسرة تنتمي إلى مجموعة من العائلات انحدرت جميعها من عائلة واحدة، جدّها الأول هو "عسران بك" الذي عرف بثرائه.

القرية كانت أصلاً أرضاً بوراً بين تفتيش الأمراء في الشمال والأقصر في الجنوب أيام الحكم الملكي الإقطاعي وقد بناها الأجداد الفلاحين الذين فرّوا من الظلم فاستصلحوا أرض القرية الواقعة قرب الدير القديم ليمتلك كل منهم الأرض التي استصلحها. ثم لترتبط العائلات كلها تلك بروابط المصاهرة.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

تبدأ الرواية باستعراض العلاقة الوديّة ما بين القرية والديّر والتي قامت على تبادل الزيارات والهدايا في الأعياد.

المقدّس بشاي هو الشخصية الأكثر حضوراً في الدير وفي تلك العلاقة، وهو أحد رهبان الدير العارفين في تاريخ الدير والقرية، وفي شؤون الزراعة. لذلك فقد عرف عنه تواصله الدائم مع الفلاحين وأهل القرية عموماً.

وهو صاحب مواقف وطنية عروبية واضحة. إضافة إلى دماثته وشدة انتمائه للقرية وللدير وللناس.

"الخالة صفية" لم تكن خالة الراوي فعلاً، بل كانت قريبة لعائلة نشأت وتربّت بين أفرادها بسبب يتمها. وهي تكبر الراوي بما يقارب السبع سنوات، وقد عرفت بجمالها الأخّاذ الذي حال دون مواصلتها لدراستها الابتدائية خشية عليها من الحسد.

"حربي" قريب آخر للعائلة، كان يعمل بالزراعة مع والد الراوي. وفي حين عرف بوسامته بين شباب القرية، وبقرابته للعائلة، فقد شاع أن صفية لحربي. لكن تقع المفاجأة حين يقدّم حربي خاله عريساً لصفية، "البك القنصل" حفيد عسران بك والمعروف بثرائه ونفوذه، ووسط دهشة الجميع توافق صفية على الزواج بالقنصل الذي تجاوز الستين وسبق له الزواج مرتين دون أن ينجب.

---

[١] موقع أرابيا أون لاين، بهاء طاهر، الأديب الإشكالي، ٢٦ أكتوبر، ٢٠٠٠.

تتفانى صفية في خدمة زوجها، ثم تنجب منه ولداً.

إثر وشاية تتهم حربي بمحاولة قتل الولد حتى لا يرث البك؛ يغضب البك القنصل إلى حدّ مداهمة حربي في الحقل ليقوم مع نفر من الرجال بتقييده وضربه وتعذيبه إلى الحدّ الذي يدفع حربي إلى قتل البك. وفي الوقت الذي يعاقب فيه حربي بالسجن؛ تنذر صفية ابنها الصغير لأخذ ثأر أبيه من حربي الذي يُفرج عنه قبل نهاية مدة سجنه بسبب مرضه، ولا يكون أمام والد الراوي سوى الدير مكاناً لحماية حربي من ثأر صفية، التي لا تنتظر صغيرها حتى يكبر، فتقرّر الاستعانة بآخرين لقتله في محالة لم تنجح.

خلال المدة التي سجن فيها حربي يكون قد تعرف بـ "فارس" زعيم المطاريد في المنطقة وأسدى له خدمة، مما يدعو فارس وجماعته لزيارة حربي دون المساس بحرمة الدير.

تحدث نكسة يونيو ١٩٦٧، وتوعز السلطات إلى مأمور الشرطة في القرية لاستقطاب القادرين على التدريب العسكري الذي سرعان ما يتوقف بإيعاز آخر من السلطات نفسها. في الوقت الذي يبدي فيه المطاريد استعدادهم للتوجه إلى سيناء ومقاتلة العدو.

"حنين" أحد المطاريد، وهو قبطي يلمّح إلى وجود ذهب داخل الدير، ولما يدرك فارس ما يعنيه هذا من انتهاك لحرمة الدير، يطلق عليه رصاصة تصيبه بجرح في ساقه. ثم ليتحول بعدها إلى قاطع طريق يتعرض لأهل القرية بالسرقة والأذى، وتستخدمه صفية نفسها لقتل حربي، إلا أن حربي يباغته بطلقة ترديه قتيلاً.

تسوء صحة حربي تدريجياً إلى أن يموت، فتصدم صفية وتتردّى صحتها بالتالي لتدخل في شبه غيبوبة فتصرّح خلال حالة هذيان أنها موافقة على الزواج من حربي ثم تموت.

يختم الكاتب الرواية برصد التغيّرات التي طرأت على القرية بعد مرور ربع قرن على بداية الأحداث إذ يغادرها المقدس بشاي بعد شيخوخته ومرضه ليأتي رهبان جدد إلى الدّير، وتتحول القرية إلى بلدة منارة بالكهرباء وموصولة بباقي المنطقة بالطرق الإسفلتية.

يتفرّق أفراد العائلة، إذ يتوفّى الحاج والد الراوي وتنتقل والدته للعيش معه في القاهرة بعد أن تخرّج وصار موظفاً في الآثار في حين تتزوج أخواته ويتفرقن في مدن عربية وأجنبية مختلفة.

التحليل:

تضمنت الطبعة[١] التي صدرت بها هذه الرواية مقدمة للكاتب نفسه يستعرض فيها تفاصيل من تجربته الحياتية والأدبية. وقد جاء فيها أن والدته كانت تجيد رواية الحكايات

---

[١] بهاء طاهر، خالتي صفية والدير، دار الهلال، القاهرة، ١٩٩٠، ص ٢٧.

بموهبة غريزية، فهي وإن كانت قد تركت القرية في السادسة عشرة من عمرها بعد زواجها... ظلت القرية تعيش في داخلها....

وفي حين تتصدّر صفحات العمل عبارة "الأحداث والشخصيات والمواقع في هذه القصة من نسج الخيال، وأي تشابه مع الواقع هو محض مصادفة"...

يعود "بهاء طاهر" ليقول في المقدمة:

"لقد حرصت في أوّلها على أن أقول أن كل أحداثها من نسج الخيال. ليس بالضبط فجنين الخيال أيضاً هو الواقع".

وعليه فبين الواقع والخيال –على اختلاف مساحتيهما– جاءت رواية "خالتي صفية والديّر" ليبدأها الكاتب بالحديث عن الديَّر:

"يبعد الديِّر 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" ص ٢٩.

إذن، هو الديّر القريب البعيد، وكأنما يريد أن يقول من خلال النقاط المثبوتة في النص؛ إن أهل القرية حين وفدوا إلى حيث الدير لم يعمدوا إلى بناء بيوتهم ملاصقة له، ولعل دافعهم احترام عزلته ومهابته وخصوصيته. ومع ذلك "فالدير القديم الذي عرف بالدير الشرقي" يتماهى ويندغم في البيئة المحلية، "إذ يقع في حضن تلال صخرية بنية وأسواره العالية لا يختلف لونها عن الصخور المحيطة به"... "وكان مسموحاً لي أن أتجول على حريتي في الدير الذي يشبه قريتنا إلى حد ما بطرقاته المتعرجة وبيوته أو قلاياته المبنية بالطين والتي تختلف فقط في أن سقوفها على شكل قباب..." ص٢٦.

وعليه، فذلك الدير، مكان العبادة والرهبنة، يخرج عن المتوقع وعن صورته النمطية ليكون مكاناً أنيساً أليفاً محبّباً للراوي الطفل. وما يعزز ذلك شخصية "المقدس بشاي" ذلك الذي لم يكن يُعرف إن كان راهباً تحت الاختبار، أم مجرد خادم للكنيسة أم مزارعاً في أرض الدير؟ ولعلّ في ذلك الغموض الذي يحيط برتبته الكنسية، إشارة إلى خروجه من دائرة المهمة التبشيرية التي يكلف بها رجال الدين المسيحيون عادة في بعض المناطق.

رغم ذلك، فقد كان الشخصية الأشد حضوراً في الدير، فهو الذي كان يستقبل الراوي وأباه الحاج في الأعياد، مثل عيد السعف "وعيد السابع من يناير"[*] وهو الذي كان يهلل مرحباً بالراوي في عيد الفطر حين كان يحمل للدير الكعك المحلي الذي كانت توزّعه أم الراوي على الأقارب:

---

[*] يحتفل الأقباط بعيد الميلاد المجيد في السابع من يناير "كانون ثاني".

"وفي فجر العيد تكون قد رصّت في داخل العلب البيضاء أقراص الكعك المرشوش بالسكر تعلوه طبقة رقيقة من (الغريبة) المميزة بنعومتها وبحبّة القرنفل المرشوشة في وسطها ثم تطوي عليه الورق الشفاف وتضع غطاء العلبة الكرتون وتبدأ في العدّ: علبة خالتك صفية... علبة جدّك أبو رحاب... علبة خالك عبد الرحيم... وعلبة... وعلبة..." ص٣٠. بمعنى أن رهبان الدير الذين كانت تصلهم علبة مماثلة، كانوا في وعي الأم في منزلة أولئك الأقارب.

المقدّس بشاي صاحب العلاقة القديمة بالقرية والتي تمتد إلى أربعين عاماً، كان قد سبقه إليها "المتنيح باخوم" الذي عاش حتى جاوز المئة والذي لازمه بشاي عندما أتى إلى الدير في شبابه وحكى له أشياء عن تاريخ القرية وكيف كانت أرضاً بوراً بين تفتيش الأمراء في الشمال والأقصر في الجنوب. فجاءها الجدود فارّين من الظلم والقهر ليبنوا القرية ويستصلحوا الأرض المجاورة للدير حتى استطاع كل منهم امتلاك القطعة التي زرعها. ص٣٧.

ومن جملة التفاصيل التي يوردها الكاتب في وصف شخصية المقدّس بشاي، يعمل على نسخ علاقة ألفة بين المتلقي والشخصية، سواء أكان هذا الوصف لتركيبة بشاي النفسية أو في ملامحه الخارجية الشكلية:

كان يفتح لي المقدس بشاي البوابة المنخفضة وهو يحني مهللاً: "أهلاً بالتلميذ النجيب... أهلاً بابن الحاج الطيب... أهلاً بجيران الخير... ولم تكن حفاوته بالحمار تقل عن ترحيبه بي إن لم تزد... فكان يربّت على عنقه ويناغيه بعبارات التدليل ويكاد يقبّله... وانتابتني الدهشة من تصرفات المقدّس في أول الأمر ذهبت فيها إلى الدير بمفردي وسألته لماذا يعامل الحمار بهذه الطريقة فقال لي وفي نبرته شيء من العتاب: كيف تسألني يا ولدي وأنت تلميذ في المدرسة؟ ألم يدخل مخلّصنا أورشليم ممتطياً هذه الدابة فتهلّل له الشعب". ص٣١.

"تمنيت يا ولدي لو أني عندما قدّست ركبت هذا الحمار على درب مخلّصنا المبارك والعائلة المقدسة من مصر إلى أورشليم بدل أن أركب القطار إلى فلسطين، ثم تذكّر شيئاً ذات فجأة فترك الحمار وأخذ يعبث بلحيته مقطّب الجبين وقال وكأنه يكلّم نفسه: "الحمد لله أني قدّست قبل أن يأخذ الملاعين فلسطين... ثم رفع وجهه ويده نحو السماء وقال مبتهلاً: الربّ ينصر جمال فيخرجهم من القدس كما أخرج الإنجليز من مصر".

شرق الأردن هذا يا ولدي بلد بعيد جداً، يركبون له الطائرات وعمّك بشاي يخاف... ولمّا قال ذلك انفرجت أساريره مرة أخرى وأخذ يضحك ضحكاته العالية المتعاقبة. ص ٣١.

"فإذا مرّ وسط أرض السواقي ووجد أن فلاّحاً قد زرع عدسه والأرض رطبة أكثر مما يجب يقول له مؤنّباً: لماذا يا ابني بذرت هذا العدس قبل أوانه؟ ص٣٣.

"قال المقدّس بشاي لأبي وهو يضحك: أي قطن يا حاج في أرض بلدنا التي تطلع فيها الخبيزة بطلوع الروح؟ ازرع ذرة أحسن" ص ٣٤.

"لم يكن يطيق الجلوس وهو يتكلم، بل يتحرك دائماً يذهب ليعطي أوامر للرهبان الـذين يساعدونه في زراعة الأرض، أو يلتقط عشباً ضارّاً من وسط الزرع، أو يقلّم إحدى الأشجار، أو يسوي بفأسه جزءاً من الأرض وهو لا يكفّ عن الكلام ولا عن الضحك... ولم يكـن يغـضب عندما أضحك أنا من غرابة حكاياته، بل يضع يده على صدره وهو يقول مبتسماً: غداً ترى أن عمك بشاي على حق..." ص٣٧.

"كان يتمسك بعناد بتصوراته لما سمعه عن المتنيح ياخوم، الذي كان الدمع يجري فـي عينيه كلما ذكره...ص ٣٨.

ولا تخلو شخصية المقدّس بشاي من طرافة إذ يصرّ على أن اسم المحسن الذي تبـرّع لبناء القاعة هو كبّ النور أبو شعر سايح... محرّفاً الاسم الأجنبي كبالور إلى مـا يتفـق مـع مضمون الأغنية التي كان يرددها: يا أم النور: "مخاطباً السيدة العذراء"...٣٩.

"ثم بدأ صوته يتهدج بالبكاء وهو يغني قائلاً: علّمينا كيف نـشكر ونعظـم القـدير... ورحت أتأمل في دهشة وجهه الملتحي وعينيه الواسعتين المخضلتين بالدموع وأنـا أراه يـزداد شبهاً بتلك الوجوه المزينة المرسومة على الأحجار والأخشاب المتشققة المحيطة بنا... "المقدس بشاي كفّ عن الغناء فجأة مثلما بدأ فجأة وعاد إلى الابتسام والدموع لا تزال عالقة بعينيه"...

"ثم تردد قليلاً وقد هربت منه الفكرة وأخذ يحكّ جبينه بيده ويضحك ضحكاته العالية... ص٤١. "والتقط مكنسة صغيرة وأخذ يكنّس أرض القاعة مشيراً سحابة من تراب... ويعلن عن غضبه بسبب قلة السياح الذين يأتون لمشاهدة صور العذراء في الدير: فيقول بألم: حتى أنـت التلميذ الصغير ولا أنت من ديننا ولا نحن من دينك تعجبك الصور وتحب أن تتفرج عليها أمـا الخواجات السياح الذين يأتون من آخر الدنيا ويتزاحمون ويتدافعون ويكادون يقتلون أنفسهم في الحرّ والشمس من أجل نظرة على تماثيل المساخيط الكفار في برابي الاقصر، فلا أحـد مـنهم يضع حصوة ملح في عينه ويأتي لينظر إلى صور العذراء الطاهرة، ويقولون بعد ذلـك إنهـم نصارى... وكان قد كفّ عن الكنس فاعتدل ممسكاً ظهره بيده وقال وهو يتنهـد بالـصعيدية الصميمة "جبر يأخذهم كلهم".

فيتدخل الراوي هنا ليشرح بأن تلك العبارة لم تكن تعني سوءاً، بل تستخدم فـي جميـع حالات الغضب والسرور والمزاح، وأحياناً دون سبب على الإطلاق مثل صباح الخير ومـساء الخير.

"وكان المقدس بشاي آخر من يتمنى الموت لأي إنسان. رأيته بعيني ذات يـوم يبكـي وهو يضمّد ساق أرنب جريح في مزرعة الدير بالقطن والشاش ولم نكن نحن أيامها نرى هـذه الأشياء إلا في المستشفيات. كان أقصى علاج عندنا للجروح أن نكبسها بالبن، وفـي معظـم الأحيان أن نتركها للشمس" ص ٤٢.

ولعل ما يكسب تلك السمات الشخصية للمقدس بشاي الكثير من الصدق والسحر والجاذبية أنها تُروى من منظور الراوي الصغير الذي لم يكن يتجاوز الاثني عشر عاماً. وذلك ما دعا إلى اقتباسها حرفياً بلغة الراوي نفسه حتى لا تغيّر إعادة الصياغة من منسوب عفويتها، إذ بدا أن ذلك الصبي كان الأقدر على فهم المقدس بشاي وإدراك حجم نقائه وتلقائيته، ذلك الذي لم يكن بمقدور أهل القرية فهمه، فاتهموا المقدّس بشاي بخفة العقل إذ خالف الصورة النمطية المتوقعة لرجل الدين المتّشح بالرصانة والوقار والانعزال.

وبشكل عام فقد "أتاح عمر الراوي وعلاقته الأسرية الحميمة بالشخصيات كلها أن يتحرك بينها بسهولة، وخاصة بين عالم النساء والرجال فيها، وهما عالمان منفصلان في واقع الصعيد المصري بقوانينه الصارمة"[١]، وهذا ما يفسر وصفه الحميم لصفية:

"كانت أسعد لحظات طفولتي حين تضمني خالتي صفية إليها وأشمّ رائحة عطر الياسمين الذي تغمرها به جسدها..." ص٤٤.

وكأنما حسّ البراءة والنقاء الذي تجلى في وصفه للمقدس بشاي، يعود ينسحب على هذا المشهد، فالراوي يعتبر صفية "أجمل إنسانة في العالم "ص ٤٤".

إذ يغلب "حضورها الإنساني في وجدانه على حضورها الأنثوي"[٢] لذا فهي نظرة أجمل إنسانة، وليست أجمل أنثى. رغم ذلك فقد كانت تلفت الأنظار بجمالها. كانت دقيقة الملامح صغيرة الفم والأنف، وكلما قصّت جزة من شعرها الأسود نما واسترسل على ظهرها ناعماً وغزيراً حتى يتجاوز الطرحة السوداء التي كانت تغطي كتفيها وظهرها. أما عيناها فكان جمالهما فريداً. كانتا ملوّنتين ولكني لا أستطيع أن أصف لونهما، أقرب وصف لهما أنهما كانتا عسليتين فاتحتين في الظل، أما في الشمس أو في النور فكانت هاتان الحدقتان الآسرتان تصبحان ذهبيتين وتميلان إلى الخضرة وتمتزج فيهما ألوان كثيرة أخرى..." ص٤٦.

وفي حين يضع الكاتب لون عينيها في "سياق يشي بدلالات أسطورية، وكذلك شعرها الذي يوحي بجمال خاص يتأبى على الحبس"...[٣]. يعود ليعزّز هذا البعد الأسطوري في وصفه لشخصيتها: "كثيراً ما رأيت في صغري رجالاً" ونساء يبترون حديثهم حين تتطلع خالتي صفية من خلال أهدابها الكثيفة إلى من تحدثه... " ص ٤٦.

---

[١] صبري حافظ، خالتي صفية والدير–منظور القصّ وبينته الروائية المتراكبة، إبداع، ديسمبر ١٩٩٣، القاهرة، ص ١٠٣.

[٢] صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٢، ص ٦٦.

[٣] محمد بدوي، الكتابة والحنين -قراءة في رواية خالتي صفية والدير، فصول، مجلد ١١، العدد ٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣، ص ٢٤٦.

ولعلّ في استخدام مفردة "البتر" هنا ما يشي "بالقوة الداخلية الصارمة التي تتجلى في العينين لتصبح النظرة آلة قاطعة"[١] ولما نضع هذه الظاهرة في السياق الفكري الاجتماعي الذي كان قائماً على دونية الأنثى قياساً للذكر، نستشف البعد الغرائبي لها خاصة وأن صفية لم تكن قد بلغت الرابعة عشرة من عمرها حينذاك رغم أن خُطّاب صفية كانوا قد بدأوا يتوافدون على الحاج منذ أن كانت في العاشرة تقريباً ص ٤٦، وذلك ما دفع الأسرة وخاصة أم الراوي لمنعها من الخروج إلى المدرسة خشية عليها من تعرّضها للحسد. وإذا أضيفت هذه المعطيات كلها إلى يتمها، وإلى كونها صاحبة مال، إذ يشير الراوي إلى إن "والده الحاج كان الوصيّ المأمون على تربيتها وعلى رعاية ميراثها" ص ٤٥؛ قد نصل إلى العناصر التي شكّلت شخصية صفية فأورثتها ذلك الخليط من الاعتداد بالنفس والإحساس باليتم وربما بالوحدة، ولعلّ ذلك ما جعلها تبحث عن النظير الذي يليق بتميّزها، وعن الملاذ الذي يعوّضها فقدان والديها، فكان "حربي" الذي بدت صفاته كفيلة لإشباع ذلك التوق للأمان، وذلك الإحساس بالخصوصية وبالتّفرّد ويعبّر الراوي عن التناظر بين صفية وحربي بالقول:

"ومثلما كانت خالتي صفية جميلة بين البنات، كذلك كان عمي حربي جميلاً بين الرجال؛ كان طويل القامة، بشرته خمرية، ولكن في خدّيه دائرتين مشربتين بحمرة الدماء يحددها شاربه الأسود الذي يزيده وسامة بطرفيه المفتولين باستمرار، وكانت تبرز في رقبته العالية تفاحة آدم تتحرك بشكل واضح ارتفاعاً وانخفاضاً كلما تكلّم أو غنّى، فقد كان صوته القوي أجمل ما فيه..." ص ٤٦-٤٧.

ففي مظاهر رجولته: طول القامة، الشارب الأسود المفتول، تفاحة آدم... صوته القوي ما يعادل ويناظر مظاهر أنوثتها. ثم إنه "يتيم الأب والأم" مثلها ص ٤٦. وكما أن خُطّاباً عديدين تطلّعوا للارتباط بها، عرف عن حربي علاقته بإحدى الغجريات، "أمونة البيضاء الحلبية ذات الشعر الذهبي" التي تعشقه من دون الرجال على كثرة من كانوا يتمنون القرب منها... والتي ارتجلت أغنية ذات مرة سرعان ما شاعت في القرية يغنيها الرجال حين يهلّ عليهم حربي وهم يبتسمون ويغمزون بعيونهم ويرفعون عقيرتهم مترنّمين حاربي قلبي... حاربي قلبي، ولما لاقيته ما حاربي قلبي..." ص٤٨.

وفي حين يبادر الراوي بطرح السؤال: "ولكن هل كانت صفية تحبّ حربي؟" ص٤٨ يترك المجال لتتسلل الإجابة جلية في سرده لموقفين يشفّان عن تباين الموقف النفسي والتحول الذي طرأ على صفية خلال ما يقارب العامين:

---

[١] المصدر السابق، ٢٤٦.

"... أذكر من بدء طفولتي أنها وبقية أخواتي كنّ يتلصصن عليه من خلال الأبواب شبه المغلقة عندما يجلس مع أبي على الدكّة في صحن الدار يتحدثان عن الزرع أو يشربان الشاي ويتسامران. ولا أذكر إن كانت هي أو واحدة من أخواتي التي قالت عنه حين فاجأتهن مرة وهن يختلسن النظر إليه "سبحان الله... مثل فلقة القمر"... ويومها هدّدت بأن أفضحهن جميعاً عند أمي وأبي لقلة حيائهن فقبلتني خالتي صفية في جبيني وهي تسألني في عتاب "وترضيك فضيحتي يا ابن أختي؟". "فذاب في قلبي كل عزم" ص ٤٩-٥٠.

فصفية إذن في هذه المرحلة كانت مأخوذة بالأمل وبسحر الخفقة الأولى وهي تختلس النظر لحربي، حتى أنها واجهت تهديد الراوي ذا الطابع الصبياني باحتواء رهيف رقيق أذاب في قلبه كل عزم...

وفي إشارة إلى مرور زمن على تلك الحادثة؛ يعود الراوي ليصف موقفاً آخر ينبئ بالتحوّل ويضجّ بالخيبة التي إن لم تفصح عنها صفية قولاً، فلقد عبّر المشهد بما يكفي.

"وأذكر مرة أخرى أني رأيت خالتي صفية جالسة وحدها في صحن الدار ولم يكن في البيت سوانا وهي تغني بصوت خافت "حاربي قلبي" ومع أن أغنية أمونة البيضاء كانت أغنية مرحة راقصة اللحن، إلا أن خالتي صفية كانت تجلس يومها على الأرض مقرفصة، ممسكة رأسها بين يديها وهي تغني الكلمات ببطء، بلحن التعديد الحزين، وهي تميل بجسمها بشكل رتيب إلى اليمين وإلى اليسار ولما انتبهت لوجودي خلفها التفتت إليّ فجأة ببريق غريب في عينيها وقالت بلهجة لم أسمعها من قبل "لم جئت يا ولد؟..." امش، فتجمدت في مكاني" ص ٥٠.

إذن، ما يقارب الفضيحة قد حدث حتى وإن كان أمام الراوي الصبي. وكان هذا أكثر مما يحتمله اعتداد صفية بنفسها في مقابل خذلانها. فالفارق فاضح بين "فقبّلتي في جبيني وهي تسألني في عتاب..." وبين:

"التفتت إليّ فجأة ببريق غريب في عينيها وقالت بلهجة لم أسمعها من قبل... امش..." والراوي الذي يبادر بالسؤال الأول إن كانت صفية تحب حربي، هو نفسه الذي ذاب في قلبه كل عزم في الموقف الأول... وتجمّد في مكانه في الموقف الثاني.

بناء عليه، فتحوّل صفية كان قد بدأ قبل أن يصطحب حربي خاله البك لخطبتها، متوّجاً بذلك مشوار غفلته عنها والذي بدا لها أنه تجاهل صارخ لوجودها الكلّي.

لعل "بداية ثأرها تشكّلت عند هذه النقطة، من لحظة حكم حربي عليها بالموت، وتفريطه فيها، وكسره لقانون القرية الطبيعي الذي ربط بينها وبينه..."[١].

---

[١] صبري حافظ، مرجع سابق، ص ٢٤٦.

لكن قانون القرية ذاك، وضمن الأدبيات التي كانت متّبعة، كان يسمح أن يبادر الحاج والد الراوي لتنبيه حربي، خاصة وأنه هو نفسه كان قد بدأ يواجه مشكلة في ردّ خطّاب صفية، مختلقاً الأعذار، رغم أن حربي "ابن عم له من بعيد، وأرضه تجاور أرض الأسرة، وكثيراً ما شارك الحاج في الزرع، وكان يتردد على بيت الأسرة باستمرار ويعتبره الحاج أخاه الأصغر، خاصة أنه حرم من الأشقاء، في حين كانت تخاطبه أم الراوي بـ "يا ولدي" ص ٤٦.

تتكاتف تلك العناصر كلها، غفلة حربي، صمت الحاج، حبّ صفية المتواري لحربي، لتسوق الشخصيات إلى ما يقارب "القدر الإغريقي"[١] الذي يدفعها إلى مصائرها المحتومة عبر تلاقي الأضدّاد وتقاطعها، فشخصية البك القنصل تشكّل ذلك الضدّ مع شخصية صفية، فهو قد تجاوز الستين من عمره، وكان قد تزوج مرتين وترمل مرتين دون أن ينجب، وتقدّم لطلب يد صفية تحت عنوان "أنه يحتاج في هذا السن إلى من ترعاه وأنه فكر في البنت اليتيمة"... ص٥٤.

فهي بالنسبة لحربي أيضاً (أي بنت) من هنا بدأ ردّ فعل المرأة التي قررّت التحكم بالموقف وبالمصير، متجاوزة ألمها الخاص:

"تقول ورد الشام –إحدى أخوات الراوي– إنّ صفية تضرّج وجهها لما حمل أبي إليها الخبر وسألته بصوت خافت "حربي قال ذلك؟" فردّ أبي مستسلماً وهو يزفر "نعم يا ابنتي حربي قال ذلك". تقول أختي إنّ صفية رفعت بعد ذلك رأسها وكانت عيناها نصف وجهها وكان فيهما البريق الغريب وقالت لأبي بهدوء: "أنا موافقة يا والدي... سأتزوج القنصل وسأعطيه ولداً". ص ٥٥. ولم تقل "سألد له، أو سأنجب منه"، إذ لا تريد أن تتّخذ موقع المتأثّر المتلقّي، "فهي تعرف أن القنصل عقيم وأنه لم يجئ خاطباً ليحصل على طفل، لكنها هي تحدد نوع المولود. كأنّ ما سوف يحدث بعد ذلك مقدّر ومجاوز لرغبات الأفراد وقدراتهم..."[٢].

ويعود الراوي ليكسر الصورة النمطية المتوقعة لتلك الشخصية التي بدت طارئة دخيلة على مصير صفية، فالقنصل وإن كان حفيد عسران الكبير، والحائز مثله على رتبة البكوية من أيام الملكية، رغم أنه كان أكبر مالك للأرض في البلد؛ فهو بالنسبة للرّاوي أحبّ شخص إلى قلبه في طفولته... فتنسحب لغة البراءة ومنظورها لتقدّم البك القنصل من زاوية الرؤية كما يراها الطفل:

"كان البك القنصل هو فخر قريتنا وأحبّ شخص في البلد إلى قلبي في طفولتي... كان دائماً ما يحشو جيوبه بالملبّس والنقود الفضية الجديدة ويوزعّها على الأطفال. واعتاد أن

---

[١] علي الراعي–الرواية في نهاية قرن، دار المستقبل العربي، بيروت، ٢٠٠٠، ص ٨٧.

[٢] محمد بدوي، مرجع سابق، ص ٢٤٧.

يختصّني في الأعياد بجنيه غير مطوي، وهو الجنيه الوحيد الذي كان يصلني وإن ظلت أمي تصادره وتعطيني إياه على أقساط لكي لا تتلف الثروة أخلاقي" ص ٥١.

وفي حين تفترض أم الراوي أن الثروة تفسد الأخلاق؛ نجد أن القنصل الثري كان "الوحيد الذي طُبّق عليه قانون الإصلاح الزراعي، وتقبّل ذلك بكل هدوء وهو الذي قال للفلاحين الذين ذهبوا إليه ليؤكدوا أن الأرض أرضه حتى ولو كتبتها الحكومة بأسمائهم: "هذا رزق بعثه الله لكم فتمتعوا به، وفيم أريد أنا الأرض؟ من الذي سيرثني غيركم؟ كلنا أهل وأقارب. إن احتجتم إلى شيء فتعالوا إليّ وإن احتجت أنا إلى شيء فسآتي لكم".

ثم انصرف البك عن الزراعة بعد "أن حددّت ملكيته "بمائتي فدان"[١] وترك الأرض لابن أخته حربي يشرف على زراعتها ويحاسبه عنها. ليتفرّغ هو لأعماله التجارية. البك القنصل كان من الأثرياء الذين عاصروا العهدين، الملكية وما بعد الثورة. فرغم إقرار الراوي بأن البك لم يعمل في حياته قط في السلك الدبلوماسي؛ إلا أن تعامله مع كل الأطراف لم يخل من دبلوماسية، إذ استطاع أن "يقيم علاقة طيبة مع رجال الثورة" ص ٥٤. في حين احتفظ "بالطربوش الأحمر الذي لم يعد أحد غيره يرتديه في البلدة بعد الثورة فكان يزيده في عيوننا مهابة"... ص٥١.

"وهو الحاصل على رتبة القنصل الفخري من المملكة اليونانية، وكان قد زاره المرحوم صلاح سالم ومعه وفد من أعيان السودان..." ص٥٤.

وفي حين ترددّت شائعات بأن الفرح سيحييه عبد الوهاب وأم كلثوم مثل زوجتي البك السابقتين... "قال القنصل وهو يضحك" في هذا السن؟ تكفي الشربات وذبيحة للفقراء" ص ٥٦.

كان حريصاً على التواصل مع كل الطبقات وبحذق الدبلوماسي الماهر، وهكذا يقام الفرح مقتصراً على عشاء في السراي –قصر البك–، في الحد الأدنى من الصخب المتوقع:

"وخاب أملي في فرح عظيم لخالتي صفية مثلما خاب أملي في زواجها نفسه، فلم يكن هناك طبل ولا غناء واقتصر الأمر على عشاء في السراي وانطلقت زغاريد أمي وأخواتي وقلة من القريبات"... ص٥٦.

ويترك الراوي لخيال المتلقي رسم ما يتوقع من ردَّة فعل صفية إزاء مشاركة حربي في الفرح، إذ رقص في حديقة السّراي رقصة التحطيب على أنغام مزمار واحد وغنّى للبك القنصل أغنية مشهورة بدّل فيها وحوّر ليقول في نهايتها وقنصلنا سيد الرجال" ص ٥٦.

---

[١] انظر عبد العظيم رمضان، الصراع الاجتماعي والسياسي في مصر منذ قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ إلى نهاية أزمة مارس ١٩٥٤، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٨٨، ط٢، ص ٩٩.

ينتهي هذا الصخب القليل بصمت مشحون بما لم تفض به السطور، فصفية تعلن بلغة الجسد ما يدفع الراوي للبكاء الصامت:

"وبعد أن انصرف المأذون دخلت علينا خالتي صفية نحن أقرب أقربائها... كانت تضع الأحمر والأبيض وتلبس فستاناً أبيض لامعاً يصل إلى ما قبل كعبها... ولما رأيتها خجلة لا تدري ماذا تفعل بيديها تشبكهما مرة وتضع يداً على قلبها مرة أخرى وهي تجيل بيننا عينيها الجميلتين...

"في حيرة، أخفيت وجهي بيدي وبكيت دون صوت... ثم خرجت خلسة وجلست عند النافورة لأخذ راحتي في البكاء". ص٥٦.

فبين شعور صفية بالعجز أمام الحدث، "تشبك يديها"، ومع إحساسها بقلبها المشروخ تبدو وكأنها تتفقد وجوده "فتضع يدها عليه" لتأخذها الحيرة، علام ينبض بهذا الاضطراب رغم انكساره؟

ولعله عجز الراوي الصغير عن التعبير لا عن الفهم هو ما دفعه للبكاء بصمت محتمياً بالنافورة التي اعتادت على دورة الماء فيها، تماماً كما يفترض به أن يفهم دورة الحياة أمامه وهي تخطّ سيرها فيما لم يتوقع ولم يفترض لخالته صفية.

ثم لتعزز صفية نفسها الدهشة ذاتها لدى الراوي بعد زواجها:

"وما زلت أنا حتى الآن، بعد أن كبرت كثيراً يحيّرني هذا السؤال: لماذا أحبّت صفية بعد حبّها الأول الجميل ذلك الرجل الذي يبلغ أكثر من ثلاثة أضعاف عمرها؟ ولكن هل سأعثر في يوم على جواب حقيقي؟ وهل سأعرف إن كانت قد أحبّت القنصل لسبب ما أو أنها قد أحبّته فحسب مثلما تحب أية امرأة أي رجل؟ ذلك ما أفكر فيه الآن. من بعيد في الزمن ومن بعيد في المكان، أما في حينها وأنا طفل في أول المدرسة الابتدائية فلم يكن هناك ما يشعل الغيرة في قلبي مثل ذلك الحب الغريب، بل الوله الذي كانت خالتي صفية تعامل به البك القنصل..." ص ٥٨.

وثمة جانبان من هذا الملمح في شخصية صفية الجديدة لعل لكل منهما ما يبرره، الجانب الأول يتمثل ابتداءً في أن صفية أظهرت جانباً غير معروف لدى الأسرة قبل الزواج، إذ يعبّر الراوي عن ذلك بالقول:

"بعد الفرح بأيام بدأت صفية تظهر على حقيقتها..." ص٥٦ وكيف تجلّت هذه الحقيقة؟ تقول أم الراوي "إن البك القنصل لم يعرف في عمره الطويل سعادة كالتي أعطتها له صفية... إنها بين يدي البك وتحت رجليه". ص٥٦. وفي حين يتوقع من ريفية صغيرة يتيمة أن تستغل ظروف البك المادية لصالحها فتستثمر صباها وشبابها في تحقيق مستوى مغاير من الدعة والرفاهية؛ تخالف صفية هذا التوقع، فهي تقوم مع الفجر وتفعل مثلما كانت أم الراوي تفعل؛ تعدّ

الإفطار لزوجها بيديها وتظل واقفة بين يديه تلبي طلباته وتتأكد من أنه قد أفطر كفايته وأنه لم يكن هناك شيء ناقص أو شيء على غير هواه، وبعد الإفطار تكون قد أعدّت له بذلة نظيفة مكوية وقميصاً أبيض شاهقاً وتساعده بنفسها في ارتداء ثيابه ثم توصله حتى الباب وهي تنفض شيئا من جاكيته أو تسوّي ياقة القميص وتوصي السائق بأن ينتبه وهو يقود السيارة وأن يذكّر البك بموعد الغذاء إن أنساه العمل في المكتب نفسه" ص ٥٨.

ولهذا الجانب تبريرات عدّة، لعل أوّلها منظومة القيم الاجتماعية التي تحكم المرأة الريفية في تقديمها للواجب ضمن دستور أخلاقي نابع من الوعي الجمعي الذي يجعل إجلال الزوجة لزوجها قيمة لا يجوز تجاوزها.

ولعل في تلك المبالغة الشديدة رسالة ضمنية "تكشف بها لحربي عما فقده بالتفريط فيها، وكأنما هي بداية للثأر منه..."[١]. أو هو "خضوع للقسمة والنصيب كما يحدث لدى أهل الدلتا في مصر، إذ يتحول إلى عشق حقيقي وعبادة للزوج الرسمي المفروض"[٢] كل التبريرات، محتملة، لكن في الجانب الثاني من تعامل صفية مع البك ما يشي بما يتجاوز تلك الاحتمالات، خاصة وأن صفية لم تبدو من صنف النساء الريفيات اللواتي يسلمن أقدارهن للقسمة والنصيب بتلك البساطة، كل إذ تتمّ كل ردود أفعالها تجاه البك عن تعلق حقيقي يتمرد على ذلك المألوف المتوقع:

"كانت تبكي ويصفرّ وجهها إن تأخر عن موعد عودته، ترسل خدم المنزل كل واحد إلى جهة للبحث عنه. ولا تذوق طعاماً إن أصابه مجرد برد خفيف أو صداع، وتظلّ مقيدة جنب فراشه طيلة وعكته... لا تجدي توسلات أمي أو توسلات البك القنصل بأن تنام قليلاً أو تأكل قليلاً". ص ٥٩.

وعليه، فالاحتمال الأدعى بالتأمل هو أن صفية قد وجدت في البك القنصل ما يملأ الموقع الشاغر في وجدانها؛ موقع الأب... ولعلّ في ذلك إجابة على التساؤل الذي طرحه الراوي بداية، والذي لمس بنفسه حنوّ الأب في شخصية البك، هذا الذي تكتمل سعادته العظمى لما يتبيّن أن صفية حامل، الخبر الذي يجعل أم الراوي تقول "إنها لم ترَ حربي فرحاً كفرحته في ذلك اليوم". ففي الوقت الذي انطلقت فيه الزغاريد في البيت ووزّعت الشربات والكركديه كان حربي بعد سماعه الخبر قد جاء مهرولاً ليختطف بندقية الحاج المعلقة على الحائط فيطلق النار في الهواء وهو يرقص ويقول: "والله ربنا كتب لك الفرح يا خال... والله ربنا عوض صبرك وأعطاك على قد طيبة قلبك، وراح حربي يوزّع الشربات بنفسه على الرجال الجالسين في الديوان..." ص ٥٩.

---

[١] صبري حافظ، مرجع سابق، ص ١٠٤.

[٢] صلاح فضل، مرجع سابق، ٦٩.

ثم يحدث التحوّل الكبير على شخصية البك بعد مولد نجله "حسّان" تجاه حربي إثر وشاية تقول إن حربي قد أقسم على قتل حسّان كي لا يرث البك فيستأثر بالأرض والميراث"... ص ٦٢-٦٤ ويتصاعد هذا التحوّل مع حادث تحطم زجاج الشرفة ذات ليلة في الغرفة التي ينام فيها حسّان...

هنا، ومع هذا الإيقاع الصاخب الذي يملأ فضاء السّرد فجأة، قد يبدو أن تحليل العمل على ضوء الشروط الفنية التي تفرضها الحبكة الروائية يصبح شائكاً، إذ ينتفي في هذا الموضع من السّرد مبدأ السببية، ويصبح النص أقرب إلى الحكاية الشعبية من حيث طبيعة الصراع وطبيعة الشخصيات.

ففي حين بدت شخصية البك شديدة التصالح مع ذاتها، لتجمع بين النضج والانفتاح والخبرة، والطيبة والكرم؛ نجد أن اتخاذ موقف بتلك الحدّة مع حربي يخرجها عن نسقها المفترض، وكأنما تقاد الشخصية قسراً إلى مساحة تراجيدية لم يمهّد لها بمقدمات كافية.

فأيّ نوع من الوشايات تلك التي تغتال فرحة البك لنجله بغضبة هائلة على حربي؟ "كيف تصادف أن فرحة البك الطاغية بمولود نجله حسّان لم يكن يوازيها غير غضبته الهائلة على حربي الذي كان من قبل حبيبه وموضع سره؟ كيف وصل الأمر بقنصلنا الطيب، الذي لم يخرج منه العيب يوماً، أن يطرد حربي من حديقة السرّاي ويأمره ألا يضع فيها قدمه بعد الآن وألا يريه بعد اليوم وجهه؟" ص ٥٩.

وفي مجتمع ريفي تكثر فيه الوشايات في العادة، ومع تاريخ يشهد بعلاقة وديّة طيبة بين البك وأهل القرية، يتجلى ردّ الفعل الحادّ بعد حادثة تحطم زجاج النافذة في أشد الممارسات تطرفاً.

"بعدها تغيّر كل شيء... أصبحت السرّاي مثل نقطة البوليس يحيط بها رجال يحملون البنادق، وانتشر هؤلاء الرجال عند البوابة في زوايا الحديقة...".

وفي مؤشر لفقدان الثقة بينه وبين أهل البلد:

"والمصيبة أنهم لم يكونوا من أهل البلد بل كانوا عرباناً غلاظاً لا يعرفون قيمة لأحد، فتعرّض الداخل والخارج للسؤال والبهدلة، ولم تنج حتى النساء..." ص ٦٤.

وثمة تطرّف يناظر ذاك، لكن من جانب حربي، ففي حين بدا رمزاً للرجولة والقوة والعنفوان؛ نجده ينتقل إلى النقيض غير المبرر وغير المتّسق مع سماته كما ظهرت في بداية العمل. ولعل الروابط الأسرية والدستور الأخلاقي الذي يحتم عليه احتواء غضبة الخال لا تبرّر ذاك الخنوع وتلك السلبية التي واجه بها الموقف والتي تشي بها العبارات التي استخدمها الراوي:

"جاء حربي يومها مذعوراً إلى أبي..."

"يحبّ البك كخاله، بل كأبيه الذي مات عنه صغيراً... بل يحبه أكثر من نفسه"

"إذ من يكون هو جنب القنصل، جنب كبير العائلة وفخرها؟".

"أقسم إنّه مستعد أن يموت فداء تراب حذاء القنصل"

"لطم على وجهه وهو يسأل أبي ما الذي حدث حتى يغضب عليه البك؟

"أخرج مسدسه وقال لأبي أن يعطيه للبك لكي يضربه بالرصاص إن كان قد علم أن كلمة واحدة خرجت من فم حربي تسيء إليه..."

"قال لأبي أن يضربه هو نفسه بالرصاص توّاً إن كان قد سمعه أخطأ في حق البك" ص٦١.

وإمعاناً في مسخ الصورة الأولى لحربي الذي كان يفيض قوة وعنفواناً، ينقل الراوي صورته الجديدة وقد استمرأ موقع الضحية، فاكتفى بوساطة الحاج ليجلس هو مترقّباً جزعاً مستسلماً لقدره:

"خرج أبي قبل الظهر... طوال غيبته لم يذق حربي لقمة... ردّ الصينية إلى أمي مرتين دون أن يمسّ طعاماً. لم يقبل شيئاً غير الشاي وظلّ متربعاً على (الكنبة) وهو يهزّ نصفه الأعلى هزاً رتيباً ويدمدم بعبارات غير مسموعة ولا مفهومة... يلتفت نحوي بين الحين والآخر ويكرّر ذاهلاً ما كان أبي يقوله:

"لا حول ولا قوة إلا بالله" وهو يضرب كفاً بكف... تضرّجت وجنتاه الحمراوان وكان يقفز كلما سمع صوتاً ويجري خارج البيت..." ص٦٢.

ولما عاد الحاج من الاقصر قبل الغروب، أمسك بذراع أبي وهو يقسم عليه أن يوعيه بسرّ غضب البك عليه. ولما أخبره بمضمون الوشاية كان ردّ فع حربي مقتصراً على توجيه السؤال الحائر:

"من هم هؤلاء الناس؟ ماذا قالوا؟ لماذا لا يواجهه البك بهم؟ كيف يصدّق وشاية في حقّه وهو الذي عاش عمره كله يخدمه دون أن يطلب أجراً؟

وبعد أن يتأكد أن الحاج مقتنع ببراءته، ينتهي الموقف بعبارة "وعاد يمشي بطيئاً وصامتاً" ص ٦٢-٦٣.

ولعل جملة من التساؤلات تفرض نفسها، فإذا افترضنا أن العمل مفعم بالتوق إلى حياة القرية والروابط الأسرية المتشابكة التي تحكم نسيجها الاجتماعي، فالحدث الأخير يفضح هشاشة هذه الروابط حين تتخذ الوشاية هذا الدور المدمّر في علاقة حربي بخاله. كما ينمّ السياق ببعد طبقي يتجاوز علاقة القرابة ليشير إلى علاقة السيد بالعبد... إذ كيف يبرّر أن يعيش حربي العمر كله وهو يخدم البك دون أن يطلب أجرا؟".

كما أنّ في إلحاح الكاتب على أن تحدّر أهل القرية من جذر واحد ممثّل بالجدّ عسران بك الكبير، وتعمّده التطرّق لدرجات القرابة بين شخصيات العمل بتفصيل شديد؛ ما يحمل إدانة ما لذلك النسيج القابل للتهاوي والاهتراء أمام وشاية تفتقد أصلاً أساسها المنطقي ومقدّماتها المقنعة. والتي يعزّز دورها المدمّر ذاك فقدان الحوار بين الأطراف والذي تفرضه ببساطة صلات القربى ووشائج الدم المزعومة.

ذلك كله ما جعل من شخصية حربي صورة مزيفة لمشروع بطل سبق أن قدّمه لنا الكاتب مجلّلاً بسمات خلقية تضع المتلقي في أفق توقعات مغايرة تماماً للخطّ الذي حكم الشخصية لاحقاً.

ما الذي أراد الكاتب أن يقوله حين سلّم تلك الشخصية إلى الهزيمة في أقل المعارك والمواجهات شأنا؟ حتى لنحسب أن موت حربي الفعلي قد حدث عند هذه النقطة مشكّلة نقطة تقاطع زمنية مع مولد حسّان، مبرزة ثنائية الحياة والموت في أكثر المشاهد الروائية إشكالية وإثارة.

جميع الحقوق محفوظة

ثم تأتي حادثة تحطيم الزجاج، فتؤجّج من ثورة البك ضدّ حربي والتي يدعمها بشكل ما "تصديق صفية للوشاية" ص ٦٣ بدليل التغيّر الذي طرأ على تعاملها مع الأسرة إذ بدت أقل دفئاً وأكثر تحفظاً كأنما هي مقدمة ونذير للقيم العائلية التي بدأت تخبو: الألفة، المحبة، الثقة...

"اقتصر الأمر أيامها على مجيء صفية بالسيارة كل حين لكي تزورنا بمفردها؛ تدخل ضاحكة مهللة وتقبّل أمي وتقبّل أخواتي ولكن الأحوال لم تعد كما كانت... لم تعد أمي تضربها على صدرها وهي تضحك من قلبها وتقول يخيّبك يا صفية، لم تعد ترفع التكليف... ولما وجدت أخواتي أمي تعامل صفية بتحفّظ واحترام، كففن عن المزاح معها كما كنّ يفعل من قبل، باستثناء عبلة الصغيرة التي كانت في الرابعة من عمرها في ذلك الحين، وكان عبثها وتعلّقها برقبة صفية يبدو غريبا في هذا الجو الثقيل... وذلك حتى تقرر العودة إلى الاقصر... وتمسك أمي فيها لتبقى للغذاء وتظل تلح بينما تلح صفية في الاعتذار..." حتى ٦٥.

ثم يكون الحدث المنعطف في حياة معظم الشخصيات، حادثة المواجهة بين البك القنصل وابن اخته حربي، ذلك الذي استكان للموقف كليّة وعاد لإيقاع حياته المعتاد. "كان حربي قد تمنّى على بنت والده أن تعد له فطيرة لبن بيديها، فأعدتها وأرسلت معها لقمة غذاء، جلسنا نأكلها أنا وهو أمام بيته الملاصق للحقول بالقرب من نخلة عالية..." ص ٦٦.

وتتبدّى ملامح المفارقة حين تدور وقائع الحدث الميلودرامي الدامي في يوم استثنائي بجمالياته، "أذكر أنه كان يوما شتويا جميلاً دافئ الشمس كأنه الخريف الذي تخفّ فيه وقدة الشمس وتهب فيه النسمة الرائقة لا تحمل التراب ولا الزوابع..."

وكان يوماً جميلاً لأن زرع العدس الذي تغطي سيقانه القصيرة الخضراء الحقول في الطريق، نمت أزهاره الصغيرة الصفراء بين عشية وضحاها فزيَّنت الأرض كلها بتلك الدوائر الصغيرة، بحراً ذهبياً يحرك النسيم موجاته برقة ويحمل رائحتها الغضة الهادئة..." ص٦٥.

في ذلك اليوم الجميل الرائق ووسط تلك السكينة "تتقدم ببطء على الطريق البعيد عربة (الفورد) الحمراء وهي تلمع في الشمس، يراها حربي مثلما أراها ولكنه يحني رأسه على لقمته ولا يتكلم: فقط تحتقن البقعتان الحمراوان في خدّيه ويغشى الحزن عينيه... " ص٦٦.

أما البك القنصل، فيبدو من منظور الراوي الصبي في صورة نقيضة لصورته الأولى: "فهو الآن محاط بحرس من الرجال الغرباء المسلحين بالبنادق، ويرتدي بذلته الكاملة وطربوشه كالمعتاد، وفي يده عصاه ذات المقبض العاجي المطعم بالذهب..." ذلك الشيخ الستيني العقيم الذي كان يفيض كرماً على الراوي فيعطيه جنيها جديداً غير مطوي في الأعياد... ويتقبّل تقسيم أرضه بينه وبين الفلاحين... ويوصي يوم زفافه على ذبيحة للفقراء... تجعل منه (الأبوّة) إنساناً آخر مليئا بالقسوة والكراهية والقبح. "لا يمشي هو ورجاله على شريط الأرض المحاذي للقناة، بل يخوضون بأقدامهم في الزرع ويدوسون النبت والزهر...".

ورغم محاولة تودّده للراوي يومها، إلا أنه "يخاف منه ومن ابتسامته ومن أسنانه الصناعية وهي تبرق وسط وجهه الأسمر فيجري مبتعداً ليقف إلى جوار حربي ويلتصق به..." ص٦٦.

يصف الراوي مشهد تعذيب حربي بإسهاب، إذ يبدأ بصفعة يوجهها إليك حربي وهو محاصر ببنادق أربع مصوبة نحوه، ثم يأمر البك رجاله بنزع ثياب حربي عنه حتى لا يبق عليه سوى سرواله الطويل. ليبدأوا بضربه، ثم يتصاعد الموقف رغم تدخّلات بعض الفلاحين فيأمر البك رجاله بتقيد حربي إلى النخلة من صدره ورجليه مع ترك مسافة بينه وبين النخلة. "وأشار البك إلى رجاله فبدأ اثنان منهم كل واحد من ناحية يجذبان الحبل المرخي قليلاً حول صدر حربي ويرفعانه ببطء ثم يهبطان به إلى الأرض. وفي أول مرة لم يصرخ حربي وليف النخلة الخشن يحزّ في جلده ويمزّق لحم ظهره وساقيه... ثم بدأ يتأوّه وهو يفتح فمه على سعته وهم يدورون به حول جذع النخلة لليمين واليسار ويرفعونه ويخفضونه وقد بدأ الدم يطفر من جنبيه ومن كتفيه... حتى قال واحد من العربان بصوت عال محذّراً القنصل: يا بك ضاع جلد الظهر ونحن الآن في اللحم. أنت قلت أنه لن يموت ونحن لم نتّفق على جنايات..." ص ٦٦-٧١.

ورغم دموية المشهد، إلا أن ما يدعو للتأمل هو الحوار الذي جرى بين البك وحربي، إذ يومئ المشهد اللغوي إلى المسافة المؤثرة التي امتدت بينهما إثر الوشاية لتكشف الجوانب الحقيقية للعلاقة بينهما وقد تحررّت من روابط القرابة المزعومة، خاصة بالنسبة للبك القنصل:

"حربي: مرحباً يا خال شرّفت بلدك وأرضك...

البك بعد توجيه الصفعة إلى وجه حربي: تعرف الأدب يا كلب؟

حربي: إن كنت قد أخطأت فمن حقّك أن تؤدّبني... اقتلني إن شئت، أما أنا فلن أغلط في حقّ والدي.

البك لرجاله: قلّعوا هذا الكلب!

حربي: في عرضك يا خال... اقتلني بيدك ولا تترك الغرباء يفعلون ذلك يا والدي... لا تحمّلني هذا العار يا جدّي... اقتلني أنت.

البك للفلاحين الذين حاولوا التدخل: امشوا يا كلاب! كلكم إن استطعتم لهجمتم على بيتي مثله، كلكم لو استطعتم لقتلتم ابني لكي ترثوني حياً. امشوا يا كلاب..." ص ٦٨.

وهؤلاء هم الفلاحون أنفسهم الذين ذهبوا إليه بعد تطبيق قانون الإصلاح الزراعي ليقولوا له إن الأرض أرضه حتى ولو كتبتها الحكومة بأسمائهم...

وهو نفسه البك القنصل الذي قال حينها رافضاً أن يسمع أي كلام من هذا النوع: هذا رزق بعثه الله لكم فتمتّعوا به، وفيما أريد أنا الأرض؟... من الذي سيرثني غيركم؟ كلنا أهل وأقارب إن احتجتم إلى شيء فتعالوا إلي وإن احتجت أنا إلى شيء فسآتي إليكم" ص ٥٣.

هنا، نجد أن شخصية البك قد فقدت اتّساقها وخرجت بهذا التحوّل الدراماتيكي عن إسار الشخصية الروائية المحكومة بالتنامي الطبيعي. فدخلت في إطار شخصية الحكاية الشعبية التي لا تشترط إقناع المتلقي إزاء تحوّلاتها. إضافة إلى أن الحوار الذي يضجّ بمفردات نابية جارحة من ناحية، واستسلامية انتهازية منكسرة من ناحية أخرى يشفّ عن أثر سنوات القهر الطويلة وسيادة القيم القروية الذليلة التي لم تفلح الثورة نفسها ولا قوانين العدالة الاجتماعية في تحرير النفوس من سطوتها.

ولعل الجملة المبتورة للمقدس يشاي تشاء أن تكتمل هنا، تلك التي قالها ذات مرة وهو يحدث الراوي عن تاريخ القرية: "أهل هذا البلد أحرار يا ولدي لا يقبلون الظلم، ولولا..." ثم يخجل أن يبوح لي بما بعد لولا هذه..." ص ٣٨ فأهل القرية فرّوا من الظلم والقهر في تفتيش الأمراء، ثم استصلحوا الأرض البور المجاورة للدير ليمتلك كل منهم القطعة التي استطاع أن يزرعها... مما يعني أنهم كانوا على وعد مع الحرية والاستقلالية لولا أن سمحوا لإقطاعي جديد أن يبرز بينهم هو جدّهم عسران بك الكبير الذي استطاع شراء أرض إلى جانب الأرض التي أصلحها ليصبح الأغنى في البلد فيمارس البطش ذاته الذي مورس عليه وعلى أقاربه من أمراء الإقطاع في السابق، حتى أن ثراءه أهّله للتقرّب من الملكيين والحصول على البكوية بعد زيارة الخديوي للأقصر وبعد أن قدّم له بعض الخدمات..." ص ١٠٢.

ولعل هذا ما عبّر عنه الفلاح العجوز وهو يرقب تعذيب حربي، حين قال وبصوت مسموع: "هكذا كان آل عسران يفعلون بالفلاحين في الزمن القديم، اتركوهم الآن ينهش كل

منهم لحم الآخر". ص ٦٨. ذلك هو السبب الذي لم تجد معه توسّلات حربي ونداءاته المكرّرة للبك القنصل بألقاب: يا خالي، يا ولدي، يا جدي... إذ كانت محاولة بائسة لتذكير البك بروابط الدم، تلك التي لم تردع الأخير عن غيّة وإمعانه، وربما استمتاعه بتعذيب ابن أخته.

وكأنما ثمّة رسالة ضمنية يحملها السياق لتشير إلى أن الشعوب التي تخضع لعقود طويلة من القهر ولاحتلال، تتحول إلى شعوب متصالحة مع الظلم بشكل ما: مثل موقف حربي من خاله، أو امتلاك الاستعداد ذاته لإيقاع الظلم بالآخرين، مثل موقف البك القنصل والجدّ عسران بك الكبير. ولعلها الخطيئة الخفية للثورات عموماً، حين تسعى إلى التغيير السياسي دون أن يتّسق ذلك مع الاستعداد والتهيئة للتغيير الاجتماعي. وربما تجلى ذلك في أشد الصور تأثيراً، إذ ينسحب الانقياد للطبقة المالكة على الشيخ الجليل ذاته، والد الراوي، خطيب البلد وإمامها، ذلك الذي "وقف يتطلّع في ذهول... وبسبب لا أدريه انحنى يرفع من فوق الزرع طربوش البك الذي تدحرج بعيداً وراح ينفضه ويمسحه بكم جلبابه وهو يكرّر "لا حول ولا قوة إلا بالله" ص ٧٤ إذ بدا طربوش البك بالنسبة للحاج في تلك اللحظة أهمّ من الحدث الكبير؛ قتل البك على يد حربي حين غالى البك في الانتقام، وغالى هو في الصبر وتوسّل الرضى والصفح على ذنب لم يقترفه.

"... حربي الذي ضاع جلده والذي كان الدم يطفر الآن من كل مكان في ظهره وفي ساقيه وفي ذراعيه صرخ صرخة واحدة هائلة وهو يندفع إلى الأمام بقوة الألم وحده، فاهتزت النخلة العالية من عنف اندفاعته وانقطعت الحبال التي تقيده إليها. تمزقت في اندفاعته الحبال التي تقيد صدره وهو يطلق صرخته "يكفي" وانحنى بسرعة البرق يخلص قدميه واختطف واحدة من بنادق العربان الملقاة فوق الزرع ودفع البك في صدره وهو يواصل صرخته "يكفي" وصرخت أنا أيضاً حين رأيت ظهره المدمم تتدلى منه أنسجة من الجلد واللحم... ثم بدأ العربان يجرون نحو العربة... وتركوا البك يتراجع متعثّرا وحربي يدفعه بماسورة البندقية في صدره وهو يواصل صرخته يكفي ... ي... ي... ي قبل أن يطلق رصاصة واحدة في صدر البك الذي ترنّح لحظة جاحظ العينين وقال "وي" قبل أن ينكفئ على وجهه وسط الزرع" ص ٧٢.

ماذا أراد الكاتب من التركيز على ردّ فع الحاج وسط ذلك الجوّ الدرامي الذي اختلطت فيه أصوات العربان بصرخات حربي وصرخات البك وصوت إطلاق النار، دون إغفال للتضادّ اللوني اللافت للمشهد: "حربي يجمع ثيابه والدم يشر منه... والبك ممدد ببذلته الداكنة وسط الزهر الأصفر..." ص ٧٢.

هل عزّزت هذه المؤثرات كلها حالة استهجان، إن لم تكن إدانة، لموقف الحاج الذي اختار في تلك اللحظة الانحناء لرفع طربوش البك ونفضه ومسحه بكم جلبابه؟

هكذا، يبني الكاتب شخصياته واضعاً الملتقي في أفق توقّع سرعان ما يصادره موجّهاً تلك الشخصيات نفسها نحو التشوّه والهزيمة... إذ لم تشكّل مكانة الحاج الدينية الحصانة المفترضة ضدّ الخنوع للسيد أو للسلطة المادية.

وحربي بمكوّناته الجسدية -بدا مشروعاً ضبابياً لبطل سرعان ما انتهى به الأمر لارتكاب جريمة قتل إثر حالة تعذيب دموية، كان يمكن تفاديها بالمواجهة والحوار المباشر الشجاع.

لتأتي شخصية أخرى تقاد نحو هزيمة جديدة، هي شخصية صفية التي يكون ردّ فعلها الأول إثر تخفيض الحكم على حربي من خمس عشر سنة إلى عشرة بسبب اقتناع المحكمة أنها كانت حالة دفاع عن النفس: "ماله؟ ليتهم يفرجون عنه غداً... أريده هنا أمام عيني... وأريد أن يراه حسّان ليعرف من الذي سيقتله عندما يكبر..." ص ٧٥. لتشكل دائرة الثأر سجناً آخر لها.

"لم تبك ولم تصرخ لما نقلوا لها الأخبار، قيل إنها ضمّت حسّاناً إليها وظلت صامتة فترة طويلة قبل أن تقول يا حزنك يا صفية، أمك وأبوك ورجلك وابنك..." ص ٧٥. مما يشير إلى أن مقتل البك قد عزّز إحساسها باليتم الذي صار يتماً مركّبا هذه المرة، تراه في نفسها إذ فقدت من شغل موقع الأب في حياتها، وتراه في ابنها الذي سيعيش تجربتها الأليمة بفقدان أبيه.

وتبدأ مظاهر تحوّلاتها تتجلى فيما يشبه الإصرار على رفض الغياب؛ غياب الزوج الأب: "... تجولت في غرف السراي... غرفة غرفة... تتطلّع داخل كل منها ثم تغلقها بالمفتاح على حالها، أمرت الخدم أن يخرجوا جميعاً من السراي... ألا يمدّوا أيديهم على شيء أو يغيّروا من وضع كرسي واحد..." ص ٧٦-٧٧.

وفي الوقت الذي حملت فيه جثة البك إلى بيت العمدة، كان قرارها ألا تقترب لرؤيته إمعاناً منها في رفض فكرة موته: "لم تنزل من سيارتها، وحين جاء العمدة وانحنى على النافذة وقال لها البقية في حياتك يا بنتي... قالت: أنا لم أسمع ما قلته يا عمدة، جئت لأقول لك شيئاً واحدا -أدفن ابن عمك بمعرفتك ولا تقبل فيه عزاء، قل للجميع لا مأتم ولا عزاء...".

ثم يأتي قرارها الصارم بالثأر: "المأتم سيكون في السراي يوم يثأر حسّان لأبيه... وإياك أن تقول لهم من الذي قتله ... فهمت يا عمدة؟" ص ٧٧.

ولعلّ ما يضيف على الحدث مزيداً من التأثير والمفارقة، أن تصادر شخصية أخرى، هي شخصية الصغير حسّان، ذلك الطفل الجديد الوافد إلى الحياة بكل ما يفترض أن يحمله من الفرح والأمل، فيشرع في تحويله إلى أداة منذورة للقتل، وموسومة بفكرة الموت...

ذلك الحدث الذي صادر طفولة حسّان، كان أحرى بأن يصادر شباب صفية وأنوثتها، من هنا تبدأ التغييرات على هيئتها الخارجية: "في خلال شهر أصبحت خالتي صفية الجميلة، التي لم تكن قد بلغت العشرين بعد، تشبه امرأة عجوزاً وتتصرّف مثل العجائز" وكأنما أدركت مبكّراً

أن رصيدها من الجمال والشباب لم يكن ذا قيمة لدى حربي ولدى البك أيضاً الذي ارتبط بها لأنه "يحتاج في هذه السن إلى من ترعاه وأنه فكّر في البنت اليتيمة" ص ٥٤، وربما قادها إدراكها هذا إلى أن تحرق المراحل بشكل ساهم به الوعي واللاوعي في آن معاً: إذ يقول الراوي:

"لا أعرف تفسيراً لما حدث، ولكنّ خطوطاً كالتجاعيد بدأت تظهر في وجهها وفي رقبتها، ولم تعد تكتفي بالجلباب والطرحة حين تكون في البيت بل كانت تربط أيضاً منديلاً عريضاً أسود حول رقبتها. وكان جسدها الذي امتلأ قليلاً بعد مولد حسّان قد أصبح أشد نحولاً مما كانت قبل أن تترك بيتنا... وبدأت بشرتها الناعمة تبدو خشنة وتزداد سمرة يوماً بعد يوم، وهل يجوز أن أنقل ما سمعت أمي تقوله لأخواتي من أنها منذ نزلت البلد لم تعد تكثر من الاستحمام كما كانت تفعل في السراي أيام كانت تستحم فيا ليوم الواحد مرتين؟" ص ٧٨.

ثم وكأنها المحاولة ذاتها لرفض غياب البك وموته، تختار أن تمارس حالة من التقمّص لشخصيته: "ومع ازدياد سمرة بشرتها، خيّل إليّ أنها بدأت بالتدريج تشبه البك وأن لهجة كلامها بدأت تشبه لهجته. وكانت هي تتحدث عن القنصل دائماً باستخدام الزمن الحاضر، وكأنه لم يقتل ولم يغب عنها... وفي خلال شهور قليلة لم يعد هناك ما يشبه خالتي صفية غير عينيها الملونتين... وحتى هاتان العينان اكتسبتا وسط وجهها المسمّر رهبة مخيفة بالنظرة الصارمة التي تطلّ منهما" ٧٩-٨٠.

وتمتزج ملامح الشخصية الأسطورية بجوّ الحكاية الشعبية في رصد تحوّلات صفية: إذ يشاع في القرية أن "صفية مكشوف عنها الحجاب... وأن البك يأتيها في المنام كل ليلة ليحدثها بما كان وبما سيكون..." ٨١.

وتعزّز الثقافة الريفية والموروث الشعبي ذلك الطابع عليها، إذ حدث ذات مرة أن نظرت في عينيّ امرأة من زائراتها لتقول لها: منذ متى وأنت حامل يا بنت؟ فأخفت المرأة وجهها بطرحتها وقالت في خجل: "يا ليت يا خالة صفية، نزل على ظهري من أقل من شهر كانت المرأة تحكي القصة في كل بيوت البلد وتقول إن الخالة صفية عرفت أنها حامل من قبل أن تعرف هي...

ثم حدث أن قالت لأحد المزارعين: "حاسب من الثعبان الذي يلبد جنب الأرض... وإن قتلته لا تترك وليفته وإلا بحثت عنك وقتلتك ولو اختفيت في سابع أرض" ولمّا رأى الرجل بعدها الثعبان الكبير الأسود يزحف نحوه وهو يسوّي الأرض قطع رأسه بالفأس، ولم يطمئن بعد ذلك إلا حين فتش وسط عيدان الحلفا القريبة حتى وجد حية تحتضن بيضاً فأجهز عليها وهشّم بيضها..." ص٨٠.

وفي حين يبدو الإسقاط واضحاً في هذا الموقف، يتدخل الراوي هنا نافياً امتلاك صفية لتلك الملكات الخارقة: "ومع ذلك فلم يكن في تلك الأشياء التي تقولها خالتي صفية أية خوارق... هناك نساء غيرها كنّ يعرفن بالفراسة وحدها المرأة الحامل بل ويحددن نوع الجنين فلا تخيب نبوءتهن. وكان الحوض الشرقي مجاوراً لدغل منا لحلفا التي تلبد فيها الثعابين. فلم يكن تحذير خالتي صفية يخرج عن المألوف"... ص ٨٠-٨١.

وربما كان إحساسها بالانكسار هو دافعها لأن تشعر بالأهمية وبأية وسيلة ممكنة، حتى ولو تحوّلت إلى امرأة يرهبها الناس وحتى "الأطفال الذين كانوا يبكون بمجرد أن تنظر إليهم ويتشبثون بذعر بجلابيب أمهاتهم..." ص ٨٠.

ثم تتجلّى حالات تمردّها على ذلك الانكسار بالقيام بالأعمال ذاتها التي كان يقوم بها البك القنصل من إشراف على الزراعة وتأجير الأراضي ومحاسبة عمّال الدكاكين في الاقصر ووكلاء العمارات في قنا والقاهرة ومتابعة تسيير المراكب إلى السودان ونقل البضائع... ص ٨١.

جميع الحقوق محفوظة

فتبدو المفارقة صارخة هنا بين الشابة الصغيرة التي بُتّ بأمر زواجها في غفلة عن إرادتها وعاطفتها، وبين هذه الأخرى التي تجاوزت الأعراف الاجتماعية لتدير شؤوناً لا يعرف بها سوى الرجال، "وهكذا أصبحت صفية الجميلة التي كان يشتهيها كل الرجال هي الخالة صفية التي يرهبها الناس، وأصبح حقها أن تتصرف بطريقة لا تتصرف بها في البلد غير العجائز من النساء... كانت تستقبل الرجال في البيت..." ص ٨١.

وتمعن في استنكارها لأنوثتها التي ثبت لها أنها مزية بلا قيمة لحظة توسّط حربي لتزويجها من البك، حين تبدأ في تدخين "الجوزة" في حالة تمرّد إضافية على العرف السائد: "ومع ان الجوزة محرّمة في العادة على البنات وعلى الشابات، فقد انتزعت خالتي صفية حقّ (الجوزة) من أول مأتم حضرته، وبعد قليل كانت عندها جوزتها الخاصة في البيت..." ص ٨٤.

وفي حين تبدو أعراض بعض تحوّلاتها مقبولة ومتّسقة مع الفعل وردّ الفعل، وفي الوقت الذي ينفي فيه الراوي امتلاك صفية لقدرات خارقة؛ يعود ليضفي عليها شيئاً من تلك القدرات بما يستعصي على الفهم والقبول، مثلاً: كيف لشابة "لم تبلغ العشرين"، ص ٧٨، ولم تتلق تعليماً يذكر، أن تتقن فجأة، بعد ترمّلها السريع، شؤون الأعمال التجارية وإدارتها على ذلك المستوى من الكفاءة "الذي جعل المفلسين في القرية، وما أكثرهم، يتساءلون في دهشة عمّا ستفعله الخالة صفية بكل هذا المال الذي تكنزه في البنوك وفي الخزائن الحديدية إلى جانب ما ورثته عن البك؟"

"لتردّ هي بلهجة البك الخافتة، ولكن في إصرار: لا أحد يأكل حق حسّان... مال حسّان لحسّان" ص ٨١-٨٢.

من ناحية أخرى، تعود شخصية أمونة البيضاء للظهور في السياق في حين كان يمكن الاستغناء عن حضورها في هذه الأحداث اللاحقة لعدم توفر المسوّغات الضرورية لذلك. فإن وظفت في المرة الأولى للإشارة إلى شعبية حربي بين النساء ولغيرة الرجال منه، فإن توظيفها مرة أخرى لتعزيز تحوّلات صفية بدا مقحماً بعض الشيء: "وشهدت بلدتنا أيضاً في تلك الأيام ظهور تاجرة أخرى وإن اختلفت الطريقة والأسباب... ذلك أن أمونة البيضاء التي اعتقد الجميع أن فرصتهم معها قد زادت بعد سجن حربي، اعتزلت الرقص في الأفراح والمناسبات، وبدأت تعمل مثل بقية الغجريات: تحمل ربطة من أثواب القماش وصندوقاً من البضائع الرخيصة وتنتقل من بيت إلى بيت ومن قرية إلى قرية... وبدأت أيضا تخطّ الرمل وتضرب الودع. لم نسمع أنها عشقت من الرجال أحداً بعد حربي. وبالتدريج أصبح ظهورها في قريتنا نادراً، وقيل إنها تخاف من الخالة صفية... وأدهشتنا ذلك لأن الغجريات كن يخفن الأخريات ولا يخفن منهن. وهكذا ازدادت الرهبة من الخالة صفية عند الصغار والكبار" ص ٨٢.

صفية الآن التي أصبحت تتصرف كالعجائز وتدخّن (الجوزة) في المآتم، تمارس فيما بدا حالة "خرف" في موقف يشي بشخصية هستيرية أكثر مما يفيد في التعبير عن مشاعر مشحونة بالبغض تجاه جري؛ ففي حين أن الحاج لم يكن يناقش صفية في رفضها لإقامة المآتم لزوجها، ولا في حديثها عن ثأر حسّان لأبيه نجده "استشاط غضباً حين علم أن صفية سمّت حمار السبّاخ الأسود "حربي" وأنها كانت تأمر الخادم الموكل بالزريبة بأن يحضر "حربي" إلى فناء البيت فتضربه بالعصا ثم تأمر حسّاناً الرضيع أن يبصق عليه.!

ويتدخل الراوي هنا في إشارة لعلّها تومئ إلى طفولة حسّان المصادرة المنذورة للتشوّه فيقول: "وهكذا تعلّم حسّان أن يبصق قبل أن ينطق..." ص ٨٥ ويكون دفاع صفية عن موقفها إزاء غضبة الحاج: "ناري يا والدي... دعني أطفئ ناري". ليردّ عليها الحاج: ابن آدم ربنا كرّمه وحرام أن تسمّي حماراً باسم رجل... حرام... هل فهمت؟" ص ٨٧.

ثم يصف الراوي ردّ فعلها الهستيري: إذ "أطلقت صرخة عالية وقد تشنّج جسمها كلّه وراحت تدقّ صدرها دقات متعاقبة وهي تقول وثأري يا حاج؟ وناري يا حاج؟... كانت تدور حول نفسها في فناء دارها الواسع في الشمس المحرقة، تلطم خذيها وتجذب شعرها وإلى جوارها واحدة من الخدم تحمل حسّاناً الصغير الذي بدأ يبكي حين رأى أمه تصرخ لكنها لم تبال به، كانت تولول وكأنها تغني وهي ترقص رقصتها الجنونية: "حربي حماري... حربي حماري... والحاج يريد أن يأخذ مني ثأري... يرضيك يا بك؟ يرضيك يا بك؟" وكانت تتطلّع نحو السماء مخاطبة البك الذي تراه وحدها... كانت صفية تواصل هذيانها وهي تدور حول نفسها يتفصّد منها العرق الغزير ولكنها لا تكفّ..." ص ٨٧.

وعلنا نتتبّع هنا ملامح أخرى لهزيمة الشخصية التي يمثّلها الحاج؛ "في الطريق، وأنا أكاد أعدو لألحق به، سألته في شيء من الحيرة كيف يوافق صفية على أن تأخذ بثأرها بينما هو يخطب في المسجد دائماً ضدّ الثأر ويحاول أن يصلح بين العائلات التي تدبّ بينها الخصومة، فقال أبي في سورة غضبه: إخرس يا ولد..." ص ٨٧.

ثم وفيما بدا أنه تراجع عن تلك الحدّة؛ يعود فيقول: "... إن كبر ابنك... اسمع يا ولدي... عندي أمل فيك... عندي أمل في حسّان عندما يتعلّم ... عندي أمل عندما تكبر أنت ويكبر هو..." ص ٨٨.

ولعلّ ما أجدر بالتمسك بذلك الأمل، هو العمل... لكن الحاج وبكل ما يمثّله من سلطة دينية، أضعف من امتلاك أداة التغيير التي تفرضها شخصيته الاعتبارية في البلد ومكانته المؤثّرة. ليكتفي بزعم الأمل الذي قد يترادف هنا مع معنى القدر. ليؤكّد الموقف كله أن العرف الاجتماعي وبعض القيم المدمّرة مثل (الثأر) الذي ارتبط بالفكر الوثني الجاهلي، كلها أقوى وأشد تأثيراً من الخطاب الديني الذي يتراجع عاجزاً عن تغيير أنماط التفكير والسلوك والتي لا سبيل لتهذيبها إلا بالأمل تبعاً لرأي الحاج. لنسأل: أهو تسليم بأن الإرث الفكري المتردّي يفوق أثر الدين؟ إذن لماذا لم نلمس هذا التأثّر على الحاج الذي قضى سنتين في المعهد الديني في أسيوط؟

ولعلنا نقارب الحجم الحقيقي لذلك الشرخ من خلال ما أبداه الحاج من غضب على موقف صفية من الحمار، فالحاج لم يعترض على تعذيب ذلك الحيوان، بل تجاوز ذلك ليقول: "حرام، ابن آدم لا يكون حماراً". ص ٨٧.

ولنقارن موقفه هذا بموقف المقدس بشاي، الذي وصفه الراوي بالقول في موقف سابق: "ولم تكن حفاوته بالحمار تقل على ترحيبه بي إن لم تزد... فكان يربّت على عنقه ويناغيه بعبارات التدليل ويكاد يقبّله..." ص ٣١.

ثم لتكتمل الصورة عتامة بقتل الحمار (حربي): "فبعد أيام اكتشف الخدم حمار السبّاخ في الزريبة نائماً على جنبه وقد تشنجت سيقانه مرفوعة إلى أعلى، وقيل إنه مات مسموماً، ولم تتركز الشكوك على أحد لأن من غضبوا لحربي كانوا كثيرين"! ص ٨٨.

يشير الراوي إلى أن صفية كانت تستعيد ملامحها الأولى أحياناً نادرة، خاصة في صباحات الأعياد التي كان يحمل لها خلالها كعك العيد، ورغم ذلك فلم تكن تنسى أن تردّ التهنئة على الراوي بالدّعاء: "أريد العمر يا ابن أختي حتى يرتاح أبوه". ثم لتعطي للراوي الجنيه الجديد وهي تقول: "البك بعث لك هذه العيدية" وحين يتمنّع: تدفع الجنيه في صدره وهي تقول: "خذه، وحياتي عندك لا تغضب البك". ص ٩٠.

وكانت تجلو نيشان البك كل يوم، وتريه لحسّان الذي كان قد بلغ الثالثة أو الرابعة من عمره، ثم لتردّ لهفته عليه وهي تقول: "ستلعب بالملك حين تستحق الملك. عندما تكبر وتستحق الملك... ويعلق الراوي: "يبكي حسّان فتلاعبه صفية لكي تشغله وكنت أشعر بخوف على الصغير حين أراها تلاعبه، وكان هو أيضاً يشعر بالخوف، كانت تدغدغه بسرعة وعصبية وهي تصدر أصواتاً متلاحقة "دودو... دودودو... ابن البك بك... حسّان البك بك... وهكذا إلى يفزع حسّان فيقطع ضحكه الإجباري صرخات البكاء... ثم لينتهي الأمر بأن تتعب هي فتنادي إحدى الخدم لتعطيها حسّاناً الذي يبدو متلهّفاً إلى الابتعاد عن أمه..." ص ٩١ ليتركنا نسأل: أمصيبة ذلك الصغير في الأب الذي غيّبه الموت؟ أم في الأم التي لا شيء حاضر في أمومتها سوى ترقبّها له ليكبر فتبتلعه دائرة الشرّ مرة أخرى؟

وإذا عدنا إلى عنصر السببيّة الذي يفترض أن ينظّم الأحداث وردود الأفعال في اتّساق مقنع؛ كيف لنا أن نفسّر هذا الثقب المظلم الذي التهم أربع شخصيات في العمل حتى الآن: حربي والبك وصفية وحسّاناً الصغير، كل ذلك بسبب وشاية عابرة لم تستند إلى مقوّمات مقنعة، أو بسبب خفقة قلب لصبية صغيرة وغفلة غير متعمدة لشاب عوقب على ما لم يفعل، وليس على ما فعل!

الجزء الثالث من الرواية يحمل عنوان "المطاريد"، ويشير في بدايته إلى نقلة زمنية، إذ تبدأ الفقرة الأولى بعبارة "كنت في السنة الثانية الثانوية..." ص ٩٣. يبلغه والده الحاج بخبر الإفراج عن حربي من السجن بسبب مرضه وبقراره اصطحاب حربي إلى الدير حيث "لن تستطيع صفية أن تمسّه في حمى الدير ولن يستطيع أحدٌ أن يمدّ عليه يده" ص ٩٦. خاصة وأنه حصل على موافقة رئيس الدير بوساطة الراهب جرجس الذي زامله أيام دراسته في أسيوط.

يصطحب الحاج والراوي حربي خفية من محطة القطار إلى الدير في عربتهم، حيث يقوم المقدّس بشاي باستقبالهم ليستقر حربي في خصّ صغير وسط المزرعة قريباً من خصّ بشاي... قريباً من الحرية، بعيداً عنها... إذ يرجو منه الحاج أن يقسم على ألا يغادر المزرعة لأي سبب ليقول: "أعرف أن تقييد الحركة هو سجن أيضاً، ولكن ما باليد حيلة. استوص بالصبر يا ولد والدي، تذكر ربنا وصلّ له يا حربي. اجعل الصلاة قرّة عينك ينفسح أمامك هذا الخصّ الصغير ويتّسع كأنه الأرض كلها... ترى الجنة قبل أن يعدك الله بها..." ص ٩٨.

وفيما بدا أن التشوّه الذي أصاب صفية قد أصاب حربي بالمثل، يصفه الراوي بالقول: "وكنت بالكاد قد منعت نفسي أن تخرج منّي صرخة حين رأيت حربي بعد أن نزع عن وجهه اللثام. كان الشعر قد سقط عن معظم رأسه وأصبح خداّه بقعتين زرقاوين تتفشّى فيهما ندوب وجروح صغيرة متجاورة. وكانت في عينيه نظرة منطفئة. كان وجهه كله منطفئاً". ص ٩٩.

ولعلّ في هذه التحولات ما يؤكد مقولة د. علي الراعي في أن الرواية في جوهرها هي تراجيديا إغريقية... إذ يأتي تبرير الحاج مفتعلاً متهافتاً أمام بعض الفلاحين الذين لـم يعجبهم تدبيره لحربي وعاتبوه صراحة بعد صلاة الجمعة؛ فقال لهم أمام الجميع: "أو لم يرسل الحبيب عليه الصلاة والسلام أول المسلمين إلى النجاشي حرصاً على حياتهم؟ أنـا أتأسّـى بالحبيـب المصطفى". ص ٩٩.

فحربي هنا ليس بصحابي ولا بحامل رسالة، ومصدر الخطر المحدّق به ليس إلا امرأة تتوق للانتقام والثأر، إما لقلبها أو ليتمها الذي تجدّد بمقتل الزوج الستّيني!

وكأنها محاولة تضاف إلى جملة محاولات حاول الكاتب إضفاءها على شخصية حربـي بوصفه "مشروع شهيد"، لكن دون مسوّغات مقنعة. إذ يرتبط ذكره بالحسن والحسين على لسان والدة الراوي؛ ص ١٠٠، ليقترن مرة أخرى بالمسيح في عبارة المقدّس بشاي وهو يشير إلـى حربي: "انظر يا ولدي... انظر... وهذا أيضاً عاش للألم" ص ١٣٤.

ولعلّ في إقحام المفاهيم الدينية على شخصية بُنيت طبقاً لشروط الحكاية الشعبية حينـاً، ولشروط السمات الأسطورية حيناً آخر، بدا زائداً أثقل تلك الشخصية بما لا يلزم.

وفيما بدا أنه تعزيز لمكانة الدير وحرمته، تفشل محاولة صفية لقتل حربي مـن خـلال الاستعانة بحارسيها، إذ يكون ردّهما: يا ست صفية إن خرج من الدير قتلناه، ولكننا لا نستطيع أن نقتله في الدير، حتى المجرمون والمطاريد لا يفعلون ذلك. هذا حرام..." ص ١٠٠.

وفي حين تنشأ علاقة طيبة ما بين حربي والمقدّس بشاي ليمضيا الوقـت فـي تبـادل الأحاديث، ويتشاركا في تناول الوجبات، يحدث أن يبادر حربي بالعمل في الأرض مساعدة منه لبشاي. فيثير هذا الموقف غضب الحاج، لنعود مرة أخرى ونلمس امتدادات الحسّ الإقطـاعي لديه حين يقول لحربي بغضب: "هل سمعت من قبل عن واحد من أعيان البلد يعـزق الأرض مثل الأجرّاء؟ أتريد يا حربي أن تفضحني في شيبتي؟ ماذا تقول صفية لو سمعت أنك تمـسك بالفأس وتشتغل في أرض الدير؟ تقول إنهم أجّروك؟ تجعلني وتجعلك مسخرة القرية. هل ضاع مخّك يا حربي؟" ص ١٠٣.

يبرّر الراوي موقف الحاج الحريص على مكانة حربي، فتتراجع هنا القيمة الدينية التي تبارك العمل، ليبرز الفكر الاجتماعي الطبقي فيحكم الموقف، فحربي كان يعدّ من الأعيان مثـل الحاج تماماً، "أقصى ما يجوز له أن يفعله هو أن يحرس أرضه بالليل وبندقيته في يده و أن يقف ليشرف على المزارعين والأجراء، يعطيهم النصح ويوجّههم، لكنه لا يمدّ يده في الزرع..." ص ١٠٤.

ثم ليشير إلى ظاهرة "الفشخرة" التي كانت سائدة بين أهل القرية، حتى ليوحي أن موقف الحاج لم يكن يتجاوز تلك الظاهرة، إذ يؤكد على أن لا أحد من أعيان القرية كانت ثرياً بحق، ما

عدا البك القنصل. وكأنّما في جلسات المزاح التي كانت تمارس فيها تلك الفشخرة وادّعاء الثراء من أهل القرية ما يشكّل نوعاً من أنواع التعويض النفسي المشروع إزاء الإحساس بالتبعيّة والفقر والضّعة. فمنهم من كان يتحدث عن أنه نادم لأنه أنفق في زيارته الأخيرة لمصر عدة مئات من الجنيهات بسبب سهره كل ليلة مع بعض أصدقائه من القاهريين ومنهم ضباّط من مجلس الثورة... وآخر يقول إن لديه في ذمّة البك القنصل الشيء الفلاني ولكنه احتسبه عند الله لأنه لا يريد أن يجدّد أحزان صفية... وقد يصل الأمر حين تتقدم السهرة –وتدور خمرة البلح في الرؤوس– بأن يتظاهر أحدهم بالحزن وهو يضع رأسه بين يديه قائلاً إنه لا يعرف من أين يأتي بالفدية للمطاريد لأنهم أرسلوا له بالذات يطلبون مبلغ كذا... ص ١٠٤.

وتجيء الأحداث لتبرّر لأولئك ذلك الجنوح في الخيال وذلك التوق إلى الإحساس بالإرادة الفردية والحرية الحقيقية، تلك التي سرعان ما تستباح حين يظهر المطاريد في القرية فجأة: "كانت دهشتنا عظيمة حين حلّ بقريتنا الفقيرة ذات يوم جيش من الرجال ذوي الجلابين السود والعمائم البيضاء وفوق أكتافهم الرشاشات والبنادق...".

ويعود الوصف الأسطوري الممتزج بالخيال الشعبي ليُسبغ على ذلك الحدث: "وكانوا حوالي عشرين رجلاً، قطعوا طرق قريتنا وأزقّتها دون أن يلتفتوا يميناً ولا يساراً ودون أن يكلّموا أحداً. يتقدّمهم عملاق مهيب، لا يضع على كتفه بندقية بل يمسك بيده عصاً طويلة من منتصفها يدبّ بها الأرض أمامه على امتداد يده، وقد انسدل جلبابه عليه، ضيّقاً عند صدره وواسعاً عند قدميه كشراع أسود يقود تلك القافلة المنذرة بالشر فوق الرمال الصفراء..." ص ١٠٦.

وتأتي المفارقة في تلك الصورة من القوة والهيبة والفخامة والشرّ لتعزّز حرمة الدير ومكانته مرة أخرى حين تحدث المواجهة بين ذاك القائد والمقدّس بشاي:

"قال المقدس بشاي إنه لم يعرف رعباً في حياته كالذي عرفه حين فتح الباب فرأى ذاك الوجه وعلى البعد منه تلك الوجوه. ظلّ واقفاً في مكانه مشلولاً والرجل يتكلم ولكنه لا يسمعه. ولم يفهم شيئاً أيضاً حين رأى الرجل يصرخ في رجاله أن يرموا بنادقهم وأن يجلسوا على الرمل..." ص ١٠٦.

ثم يتبيّن أن قائدهم يسعى إلى لقاء حربي، لكن دون تجاوز لحرمة الدير، فهو وإن كان قد بثّ الرعب في قلب المقدس بشاي حين مدّ يده ليبقي باب الدير مواربا؛ً تلك اليد التي وصفها بأنها "قضيب من حديد"... فقد استجاب فوراً لرغبة الراهب جرجس لما طلب منه أن يلفّ حول الدير وأن يأتي دون سلاح وأن يترك رجاله جالسين أمام بوابة الدير...

وتتجلّى روح المحبة والتسامح الديني في الدير حين تكون تلك هي "المرة الأولى التي يدخل فيها واحد من المطاريد إلى حمى الدير... " ص ١٠٦.

ثم يتبيّن أن ثمة علاقة طيبة تجمع ما بين القائد وحربي: "وقيل إن حربي حين شاهد العملاق يتقدّم من خصّه اندفع نحوه مفرود الذراعين وهو يهتف "فارس"! فقال العملاق بصوت أجشّ وهو يعانقه "خادمك يا سيّد الرجال". ص١٠٦.

فارس هذا كما يصفه الراوي هو كبير المطاريد في المحافظة بعد "عطيتو" "الذي فَجَرْ... إذ لم يكتف بفرض الفدية على القادرين والمحتاجين على السواء، بل استولى لنفسه على قطعة أرض كبيرة في سفح الجبال شمال المحافظة وزرعها بالحشيش والأفيون وراح يتاجر. ثم إنه أكثر من القتل. وكان يقطع الطريق ويقتل بسبب أو بدون سبب...".

وكأنما ظلّ الوضع على حاله دون تدخّل من السلطات التي لم تستفز وتستنفر إلا "لما اعتدى على بعض الناس الذين لهم أقارب من المهمّين في القاهرة... فتحركت الحكومة وأرسلت الجيش الذي حاصر عطيتو في الجبل. ودارت الحرب سجالاً بين الطرفين. وظلّت الصحف تكتب عدّة أسابيع عن "كمّاشة" تطوّق المجرم وعن تضييق الخناق عليه. ولكن عطيتو لم يسقط في أي كماشة، بل حوصر في عزّ الليل في بيت امرأة بطّالة عند سفح الجبل كان يتردّد عليها ولم يتوقف عن زيارتها بعد تضييق الخناق..." ص ١٠٧.

ورغم هذه المبادرة المتأخرة للجهات الأمنية، ورغم أن الصحف كانت قد نشرت خبر مقتل عطيتو وتطهير الحكومة لمواقع المطاريد وإحراق زراعات الأفيون والحشيش؛ يعود المطاريد إلى الظهور بعد شهور وعلى رأسهم هذه المرة "فارس". العملاق المهيب الذي تحمل شخصيته مفارقات عدّة لعلنا نرصدها تباعاً كما وردت في السياق: فحين قيل إن رهبة المطاريد قد ضاعت بعد مصرع عطيتو؛ كان على فارس أن يدحض هذا الادّعاء بأسرع السبل وأشدّها تأثيراً. فاستغلّ موقف أحد بقالي الجملة في عاصمة المحافظة الذي قال علناً إنه لن يدفع الفدية وليشرب فارس من البحر... فما كان من فارس إلا أن ذهب إليه بمفرده في عزّ الظهر "فلمّا رآه التاجر مقبلاً نحوه كالداهية فرد ذراعيه مرحباً وهو يقول أهلاً بمعلّمنا وتاج رأسنا... ولكن فارس لم يردّ... دخل المحل وأمسك الرجل من شعره ثم دغّ رأسه على العارضة الرخامية كما يُدغّ فحل البصل. قيل هي خبطة واحدة تركه بعدها ملقى فوق الرخام متهدّل الذراعين يشرّ الدم من رأسه على الأرض، ثم جلس على مقهى قريب وراح يدخّن الشيشة في هدوء ساعة أو نحوها دون أن يجرؤ أحد على دخول المحل ليعرف إن كان الرجل حياً أو ميتاً..." ص ١٠٧، ١٠٨.

فارس إذن يتبع منظومة قيم خاصة وضعها لنفسه، ففي حين أقدم على مثل تلك الجريمة ليعرف الناس قدره ويهابوه كما يفترض، "كان يقال عنه إنه لم يفرض فدية على فقير أو على امرأة وإنه كان يبسط حمايته على جيرانه في سفح الجبل دون مقابل" ص ١٠٨.

كما يندرج في سياق تلك المنظومة القيمية الخاصة، العرفان بالجميل، هذا الذي دفعه لزيارة حربي في الدير، ذاك الذي أسدى له خدمة أيام السجن، حين أصيب فارس بمرض في عينيه أعجزه عن تكسير الحجارة في الجبل، "إذ كان لكل منهما حصة منها لابدّ أن يفي بها قبل آخر النهار وقبل العودة إلى الزنازين. ولم يكن الحارس المكلّف بهما يقبل أي أعذار. يجلد من يقصّر ويأمر بحرمانه من الطعام ويوقفه عارياً في الشمس بالساعات... ولما رأى حربي فارساً يتخبّط بمعوله؛ يضرب مرة في الأحجار ومرة في الهواء، يخبط ضربات عشوائية تهيل تراباً ولا تكسر حجراً، ذهب إليه وقال له: اجلس يا ابن العم. حصّتك وحصّتي عندي إلى أن يأخذ الله بيدك. وفي نهاية الأسبوع كان حربي الذي ظلّ يعطي في اليوم حصّتين من الأحجار لا يستطيع الوقوف على قدميه، فاحتضنه فارس وقال له: يا ابن العمّ، إن احتجت يوماً لهاتين العينين قلعتهما لك". ص ١٠٨، ١٠٩.

وتتجلّى إشكالية هذه الشخصية في مثل تلك المواقف، إذ يؤكّد على صدق وعده لحربي بردّ الجميل فيعرض عليه مرافقته إلى الجبل لحمايته هناك، ولما يعتذر حربي عن ذلك، يعود فيعرض تقديم الدية التي تطلبها صفيّة، فيثنيه الحاج عن تلك الفكرة إذ "تكهّن بردود فعل فارس على تصرفات صفية العصبية" ص ١٠٩.

وفي رصد لسلوك فارس وجماعته؛ نلمس محاولة مؤثّرة من الكاتب لخلق حالة من التعاطف مع تلك الشخصية لعلّها تصل إلى حدّ الإعجاب، إن استطاع المتلقي تجاوز فعلة فارس بتاجر الجملة. ليطرح السؤال؛ أي شكل من الأقدار العبثية تلك التي أودت بحربي إلى هذه النهاية، وأودت بفارس إلى السجن ومن ثمّ إلى قائد مطاريد؟

وما هو نوع الجريمة التي اقترف أصلاً قبل أن تسوقه الأقدار بهذا الاتجاه؟ ألا يبدو كلاهما مشروعين مجهضين لبطلين؟ أهي إشارة من طرف خفي إلى انتهاء عصر الأبطال القادرين على التغيير والتأثير لنراهما ضحيتين متأثّرتين بظروف عاتية هوجاء حولتهما إلى فارّين مطاردَيْن وإن اختلف الموقع؟

ففي حين يحاول الكاتب خلق شكل ما من التعاطف مع حربي، يعيد المحاولة نفسها مع المتلقي في تقديمه لشخصية فارس بكل أضدادها وتناقضاتها:

"وكان فارس ورجاله يتصرّفون في تلك الزيارة مثل مشايخ عرب يعرفون الأصول. لا يصلون وأيديهم فارغة، بل يحملون معهم "زيارة" من الفاكهة والفطائر لحربي..." ص ١١٠.

"وكان المطاريد يبدون الاحترام لأبي فيقفون جميعاً، وعلى رأسهم فارس إذا ما وصل وهم هناك، ثم يخفضون أصواتهم عندما يتكلمون ولا يغلطون في الكلام..." ص ١١٠.

وفي إشارة إلى بنية اجتماعية ذابت فيها الفروق الطائفية تماماً، يشير الراوي إلى وجود مسيحيين بين رجال فارس الذين كانوا" يدسّون نقودهم في يد المقدّس بشاي ويطلبون منه أن يضعها في صندوق الدير وأن يوقد لهم شموعاً في كنيسته". ص ١١٠.

وهؤلاء لم يميّزوا بالتعامل، إذ منعوا من دخول الدير مثل غيرهم، ليقول الراهب جرجس في حسم: "لا يدخل إلى حمى الدير خارج على القانون" ص ١٠٩. الأمر الذي لم يجادل فيه فارس، فهو وإن دخل الدير أول مرة، فلقد التزم لاحقاً برغبة الراهب واكتفى وصحبه بملاقاة حربي خارج الأسوار: فقد "حرص في كل مرة على أن يحرس صديقه عندما يخرج من حمى الدير: كان المطاريد يقفون حرّاساً ببنادقهم على مشارف الدير فوق الجبل، وكان فارس يضع يده على كتفه بمجرد أن يخرج مستعداً لأن يحميه بجسمه كلّه من أي غدر، ثم يفترشان الرمل وتتحلّق من حولهما دائرة من رجال فارس" ص ١٠٩.

من هؤلاء الرجال، مطرود مسيحي هو "حنين"، الذي كان "يتظاهر بالجدّ الشديد ويسأل المقدس بشاي خلال أحاديث السمر عن أسرار الدير والرهبنة زاعماً أنه يفكر هو أيضاً أن يترهّب... ليردّ بشاي وهو يضحك ضحكاته العالية: "لا تقدّس ولا تترهّب يا حنين... ولكن اترك صحبة السوء واترك السكة البطّالة لكي تمشي في سكة مخلّصنا...".

ثم يتجلّى تسامح فارس حين لا يثيره كلام بشاي عن السّكة البطالة، فيضحك عالياً بدوره وهو يقول: يا ليتك تأخذه معك حقاً يا مجدّس وتريحنا منه. ليس وراءه غير كثرة الكلام ووجع الدماغ..." ص ١١١.

وتمضي الأيام والليالي بحربي، الذي "لم يبق منه شيء غير صوته الجميل وارتجالاته التي صارت كلها للحزن" حسب تعبير الراوي، إذ يقضي سهراته مع المطاريد بالغناء الذي "يبدأ خافتاً مطرقاً ثم شيئاً فشيئاً يرتفع صوته ويردّد الجيل غناءه الحزين في الخلاء الواسع". ليرتجل أغنية لليل الطويل الذي تنشب نجومه جذورها في السماء ولسلاسل الفضة التي تقيّد الظلمة في السماء فلا يتحرك النجم ولا يتحوّل الليل..." ص ١١١. أهو الليل الذي تحدّث عنه امرؤ القيس في سياق مشابه للمضمون وللحدث، حدث الثأر ممن قتلوا أباه؟ أم هو الليل المجازي الذي قاد إلى هزيمة حزيران؟ هل تعمّد الكاتب الوصول إلى هذه النتيجة وهو يصف لنا شبح بطل شريد اكتفى بالغناء الحزين في تلك الليالي الخافتة النور وصوته وحده يضمّ الحلقة المهوشة المتناثرة فوق الرمل...؟ ص ١١٣.

إذ يقول الراوي بعدها مباشرة:

"ذات صباح جاءنا في البيت ضابط من الأقصر وهو شيء لم يحدث من قبل. كان ذلك بعد نكسة ١٩٦٧ بقليل وقد خيّم الحزن على قريتنا مثل كل مكان آخر، وكنا قد رأينا النكسة في البلد بأعيننا حين حلّقت فوق رؤوسنا الطائرات ذات النجمة الشبيهة برؤوس الخناجر المتقاطعة.

رأيناها تنقضّ على المطار السرّي القريب فصوّتت النساء حين تطايرت أجنحة طائراتنا الرابضة مشتعلة في الهواء ووقفنا نحن واجمين لا نجد حتى كلمة ننطقها..." ص ١١٣.

ثم يجري حوار بين الضابط والحاج حول دخول المطاريد إلى القرية، إذ يقول الضابط ردّاً على سؤال الحاج حول احتمالية القبض عليهم:

"قلت نقبض عليهم يا حاج؟ كيف؟ أنت تعرف أن لديهم رشاشات وبنادق آلية، وما يوجد من السلاح مع اثنين أو ثلاثة منهم أكثر ممّا في المركز كله" ص ١١٤.

يترك الكاتب تلك العبارة دون تعليق تاركاً المتلقي يتساءل:

كيف يتفق أن يملك المطاريد هذه الأسلحة كلها في حين تنقضّ على المطار (السرّي) القريب طائرات العدو فتتطاير أجنحة الطائرات (الرابضة) فتصوّت النساء! ثم أن السلطة لم تحرك ساكناً في وقت مضى لتقضي على الزعيم السابق للمطاريد إلا لما اعتدى على بعض الناس الذين لهم أقارب مهميّن في القاهرة... حينها فقط جاء ردّ الفعل فدكّت الحكومة معاقل المطاريد (بالطائرات)...

جميع الحقوق محفوظة

الآن وبعد النكسة، كان قد صار همّ تلك الحكومة المحافظة على هيبتها التي قد تتقص إذا استمر المطاريد في استعراض قوتّهم علناً في البلدة، فكان على الحاج أن يتوسّط لديهم لإقناعهم بركوب العربات بدل المرور جماعة في شوارع الأقصر.

ليأتي ردّ فعل المطاريد مفارقة تحتمل بعديْن، لعلّ أوّلهما الإشارة إلى وطنية هؤلاء وإن كانوا خارجين على القانون، إذ يقول فارس: "... أنا دمي يغلي من يوم أولاد الحرام ما أخذوا سيناء. قل للمأمور إن المعلّم فارس مستعد أن يأخذ رجاله إلى سيناء ليحارب اليهود إلى أن يخرجوا من البلد... لا نكون رجالاً إن بقينا هنا وأولاد الحرام هؤلاء هناك". ص ١١٧.

"فتتجلّى روح مصر حتى لدى أشقى أبنائها وأشدّهم خروجاً على القانون والنظام... إذ تشي تلك المروءة الحقيقية برغبة عارمة لتحويل الصراعات الجزئية إلى مجرى الصراع التاريخي العريض عبر الثأر من العدو الأكبر..."[١].

ولعلنا نتجاوز هذا البعد لتلمّس مفارقة أخرى أراد الكاتب مقاربتها بسخرية خفية. فالحكومة التي أصرّت على دخول حرب حزيران ومواجهة ذلك العدو الأكبر، كانت أضعف من أن تواجه العدو الأصغر المتمثّل في المطاريد الذين انتهكوا القوانين المدنيّة وأمن المجتمع الداخلي في تلك البقعة..." وما يوجد من السلاح مع اثنين أو ثلاثة منهم أكثر مما في المركز كله"... حسب تعبير الضابط المسؤول.

---

[١] صلاح فضل، مرجع سابق، ص ٧٧.

كل هذا تحت سمع السلطات ونظرها والتي لم تتحرك سابقاً إلا لأنّ أذاهم كان قد طال قريب شخصية معينة في الحكومة!

فكيف يمكن لمجتمع مخترق أمنياً من الداخل أن يواجه هجمة العدوّ الخارجي؟ ثم أن ما يأتي من أحداث يشير إلى أن المطاريد أنفسهم مخترقين من الداخل بدورهم، إذ يقول حنين فجأة وخلال مداولات زملائه حول كيفية التصدي لليهود: "على فكرة يا معلم، أنا سمعت أن هذا الدير مملوء بالذهب". فيعالجه فارس بطلقة سريعة وهو يصيح ملوّحاً بمسدسه: "أنا اسمي فارس وأنا فارس يا كلب! فارس لا يخون يا خائن...". فينبطح حنين على بطنه وهو يحيط رأسه بذراعيه ليصرخ في ذعر: أنا في عرضك يا معلّم... أنا كنت أمزح... يكفي، ضيّعت لي رجلي". ص ١١٨.

لتحضر مرة أخرى منظومة فارس القيمية، تلك المحكومة بنسبية الأشياء إلى حدّ صارخ، إذ يقول: "تريدني يا حنين أن أعتدي على الرهبان الذي أوصى عليهم ربّنا سبحانه وتعالى في القرآن؟" ص ١١٨. كيف يتّفق هذا الخطاب مع حادثة القتل البشعة التي سبق أن اقترفها بدم بارد فدغّ رأس أحد البقالين على العارضة الرخامية كما يدغّ فحل البصل..." ص ١٠٨.

مقابل هذا التضادّ في مواقف فارس، يأتي موقف المقدّس بشاي ضاجّاً بالمحبة والتسامح: "وانتبهنا لحظتها إلى أن المقدّس بشاي كان يأتي مهرولاً نحونا وهو يحمل القطن والشاش ليركع على ركبته إلى جانب حنين الذي ظلَّ ممسكاً رجله: هل دخلت الرصاصة؟ ثم أكمل وهو يفحص ساقه: كنت أعرف أنها لم تدخل ولكنه جرح كبير مع ذلك يا حنين. دعني أطهّر جرحك... كان المقدّس بشاي يتكلم بصوت عميق ومتهدّج... مدّ حنين ساقه مستسلماً بينما أخذ المقدّس بشاي يطهّر جرح الرصاصة التي أصابته تحت ركبته وهو يقول: قلت لك يا حنين أترك هذه السّكة لم تترك هذه السّكة فانظر أي أخذتك هذه السكة...". فيصرخ حنين في بشاي أن يعمل وهو ساكت ويكفيه ما هو فيه.

"قال المقدّس: أتعلم يا حنين أن مخلصنا غسل قدم يهوذا في ليلة العشاء الأخير؟ ردّ حنين ما بين السخرية والألم: كنت نسيت وأشكر الرب أنك علّمتني... فأنتصب بشاي واقفاً ونظر للسماء متأوّهاً بصوت عال وكأنه يحتجّ على كل ما في العالم من ظلم ثم قال: ولكنه خاف بعدها يا حنين... ولكنه خاف". ص ١٢٠.

يقول بشاي عبارته الأخيرة بأسلوب قريب إلى النبوءة، فالرؤية لديه واضحة صافية، وثمة تناغم واتّساق كاملان بين ما يعتقد وما يفعل، لا مسافة لديه بين الكلام والفعل... تلك هي شخصية بشاي كما شاء أن يقدمها الكاتب لرجل دين مسيحي لا نملك إلا أن نقارنها بشخصية الحاج الذي تطرح بعض مواقفه وردود أفعاله العديد من علامات الاستفهام المحيّرة والخطيرة

في آن معاً؛ مثال على ذلك موقفه يوم مقتل البك القنصل والتقاطه لطربوش لحظة مقتله، وموقفه من تسمية الحمار بحربي واعتراضه على التسمية فقط، لا على تعذيب الحيوان أمامه... ثم غضبه البالغ من عمل حربي في أرض الدير، وزجره لابنه الراوي في غير موضع بعبارة: "اخرس يا ولد"... وموقفه الأقرب إلى السلبية إزاء إصرار صفية على الثأر من حربي. كل تلك الإشارات تنبئ إلى أن الحاج الذي قضى سنتين في المعهد الديني في أسيوط ليصير بعدها خطيب مسجد القرية وإمامه، ظلّ محكوماً بمسافة باهتة حرجة بين القيم الدينية الإسلامية والموروث الاجتماعي السائد الذي لم يسجّل له تجاوزاً عليه إلا في قضية إصراره على تعليم البنات!

أهي تلك المسافة ما بين القول والفعل على الصعيد الشخصي، أو على الصعيد العام، هي التي قادت إلى النكسة؟ أهو نكوص الشخصيات عن الفعل والتأثير والتغيير هو الذي أدّى إلى الهزيمة، فحربيّ وفارس أشباح أبطال عبثت بهما ظروف هوجاء عاتية لعلّها تتجلّى عند حربي بخيبة أمل صفية فيه، في حين يختصرها فارس بكلمة "الزمان" ص ١١٩، هذه المفردة التي تفضح غالباً عجز المرء عن مواجهة الظروف فيتّكئ على الخطاب الشعبي لتبرير كل حالة ركود وسكون واستسلام.

أهذا ما يبرّر إعطاء الجزء التالي والأخير في الرواية عنوان "النكسة"؟ هذا الجزء الذي يبدأ بالحديث عن "المأمور حمزة"، رجل الشرطة "غير العادي المنحدر من أسرة ثرية جداً من محافظة قريبة، المشغول معظم الوقت بإدارة أملاكه أكثر من انشغاله بالمأمورية، ولهذا لم يشعر به أحد ولم يشك منه أحد..." ص ١٢١.

لكن النكسة شكّلت نقطة تحوّل في حياته وفي سلوكه المهني، ليبدو من القلائل الذين أحسّوا بمسؤوليتهم الفردية عن الهزيمة، وكردّ فعل يقترب من التكفير، "صار يقيم في عمله طول النهار والليل، ووضع في ركن مكتبه سريراً سفرياً صغيراً. كان يطوى في النهار وينتصب على الحائط في ركن من الحجرة".

ولما فقدت الشكليات معناها بعد النكسة، خلع (الجاكتة) التي عليها النسر والنجوم... وصار يكتفي بالقميص الكاكي ويشمّره إلى ما فوق كوعه..." ص ١٢١.

وبدأ يقوم بجولات في المدينة ليشرف على استتباب الأمن وليجمع التبرعات للمجهود الحربي. ودعا رؤساء الأسر المتنازعة إلى مكتبه ليعقد بينهم الصلح وليتعاهدوا أمامه، واضعين أيديهم على المصحف، بأنهم سينبذون ما بينهم من خصومات... وهو نفسه صاحب الرسالة التي كلّف الضابط بحملها إلى الحاج والتي تقضي باختفاء استعراض المطاريد من شوارع المدينة حرصاً على هيبة الأمن ولحكومة..." ص ١٢٢.

حمزة هذا –دون إغفال لدلالة الاسم– يعيش التحوّل بكل تفاصيله، فيحاول باجتهاد وضع اليد على أسباب الهزيمة بادئاً بنفسه ليشير إلى أن النكسة بدأت بالفرد قبل أن تصيب الأمة. فما طبّقه في البلدة الصغيرة من إجراءات تبدو محلية الطابع، تصلح للتطبيق على مستوى السياسات الداخلية في الوطن العربي كلّه، وبالوعي والإخلاص ذاتهما، يرى أن الحيلولة دون حدوث هزائم أخرى؛ لابدّ أن يكون بالاستعداد الحقيقي هذه المرة، إذ "فتح كل مراكز الشرطة أمام المتطوعين فتدفّق معظم القادرين في المدينة والقرى المحيطة وبدأ يشرف بنفسه على تدريبهم على دفعات..." ولما كان الراوي نفسه أحد هؤلاء المتدرّبين يصف الموقف بالقول:

"كنا نذهب في الصباح الباكر إلى قسم الشرطة فنجد السيد حمزة واقفاً بهيئته العسكرية يشرف على انتظام صفوفنا ويعلّمنا الضّبط والربط: يؤنّب بشدّة من ينحرف عن الصفّ أو من يقف في تكاسل أو تراخ. وبعد أن يعطينا توجيهاته يكلّف واحداً من الضباط أو الصولات بأن نعمل "طابور استعراض" في الأقصر، فكنّا نسير بخطوة عسكرية ونحن ندبّ بأقدامنا وننشد بأصوات عالية "الله أكبر... الله أكبر" ومصر مصر أمنا و"علم العروبة باقي"...الخ، إلى أن تبحّ أصواتنا ونعفّر كل شوارع المدينة بالتراب.." ص ١٢٢.

ثم لمّا حان وقت الجدّ، وبدأ السيد حمزة بتعليم المتدرّبين فنون استخدام السلاح، جاءته التعليمات من القاهرة بأن "يخفّ يده قليلاً ويهدأ"!

فلمّا تتوجّه كتيبة أحمس طارد الهكسوس –كما أحبّ أن يسميها هو من قبيل التفاؤل– تجد لافتة أمام القسم عليها إعلان كبير يقول إن التدريب تأجّل وإن خطابات سترسل إلى المتطوعين في الوقت المناسب...".

ينهي الراوي هذه الفقرة بعبارة: "ولم يحن هذا الوقت قطّ..." ص ١٢٢ وفي حين يغتال حماسة حمزة عمّ الرسول صلى الله عليه وسلم رمح جاهلي حاقد في زمن مضى؛ يعود الفعل ذاته يتكرّر في صورة أخرى ... ليتجلّى ذلك الاغتيال التعليمات الرسمية التي أدت إلى نكوصه، إذ "عاد يلبس سترته واختفى السرير السّفري من المكتب..." ص ١٢٣.

لكن وعيه يظلّ يحصّنه ضدّ مدّعي الوطنية، إذ يردّ على رسالة المطارد التي حملها له الحاج حول استعدادهم لقتال العدوّ على أن تزودّهم الحكومة بالسّلاح، بقوله: "ماذا لو أخرجوا اليهود بالفعل ثم بقوا هم في سناء؟ كيف نخرجهم منها؟"

وأمام الحجّة التي يسوقها الحاج بأنها فرصة للتخلص فيها من المطارد من الصعيد كلّة؛ يقول: سيظهر غيرهم يا حاجّ وأنت تعرف..." ص ١٢٣.

ويبقى السؤال؛ هل نعدّ هذا الجزء المتعلّق بالنكسة "مقحماً على النّص"؟[١]

ولعلنا نصل إلى دحض هذا الرأي إذا ما تتبّعنا المؤشّرات التي أنبأت بالنكسة قبل حدوثها، وفيما حاول الكاتب رصده عبر ما يمكن أن يسمّى "صناعة الهزيمة" بتقديم مدخلاتها ما بين السطور وعبر الشخصيات التي صنعت هزيمتها بنفسها على صعد مختلفة، فلقد قاد حربي نفسه إلى الهزيمة حين لم يواجه البك القنصل مباشرة ساعة ولادة الوشاية، وصفية هزمت نفسها بحبّها الصامت ثم بكراهيتها المعلنة، والحاج مهزوم بالمسافة بين خطابه الديني وأيدولوجيته الإقطاعية ليظلّ "نتاج شروط اجتماعية وثقافية تشدّه إلى القيم السائدة في بنية المجتمع"[٢]، والمطاريد مهزومون بتناقضاتهم القيمية؛ الأخلاقية والإنسانية. والسلطة مهزومة بالمفارقة ما بين خطابها القومي ومصالحها السياسية الخفية، بين المناداة بتحرير الأرض والهلع من تسليح الجماهير، إضافة إلى عجزها عن توفير الأمن الاجتماعي المفترض لمواطنيها. فوجود المطاريد مؤشر إدانة لذلك التقصير. إذ لم تتصد لهم إلا حين مسّ أذاهم قريب أحد الشخصيات الرسمية في الحكومة!

جميع الحقوق محفوظة

حتى ليقول المأمور حمزة للحاج في معرض حمل الأخير لرسالة المطاريد: "... قل لفارس إنه يخدم المجهود الحربي في هذه الأيام بأن يكف عن جرائمه في المحافظة". ص ١٢٣.

وكأنما جرائم المطاريد وانتهاكاتهم هي أمر حتمي لا رادّ له سوى هذا النوع من الخطاب؛ ثم يتبدّى العجز الفردي عن المواجهة في ردّ الحاج: "لا أستطيع أن أقول له ذلك يا حضرة المأمور..." ص ١٢٤.

إنه ذاته الخوف من مواجهة الآخر، خوف الشيخ الأزهري من مجرم طريد، وخوف شاب يتدفق عنفواناً وقوة من الثري الستيني، البك القنصل، حتى لينتهي به الأمر بما يشبه الندب الممجوج حين يقول: "أنا مثل النخلة العويل التي لا تطرح البلح ولا ترمي الظل... أنا انتهيت من زمن ولكن الموت يعاندني..." ص ١٢٥.

حربي والحاج؛ شخصيتان منتكستان مستلبتا الإرادة الحقيقية والقدرة على التغيير رغم امتلاكهما أدوات القوة والتأثير. ولعلّ الكاتب أراد أن ينعى من خلالهما حسّ المواجهة والتصدي ليسير بنا إلى مخرجات ما أسميناه بصناعة الهزيمة... فكانت النكسة.

ثم لتسير الأحداث منبئة بعدمية مؤثّرة تقود الشخصيات الرئيسية نحو نهاياتها المفجعة. فيعود مصير حربي ليلتقي بمصير صفية إذ يختار كل منهما الانتحار العشوائي من خلال السير

---

[١] بهاء الدين محمد فريد، خالتي صفية والدير بين واقعية التجسيد وأسطورية التجسيد، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٥، ص ١٣.

[٢] محمد بدوي، مرجع سابق، ص ٢٥٨.

الحثيث نحو الموت. فصفيّة صادرت ذاتها بالزواج من البك ومن ثمّ "بالالتصاق والاتحاد به إلى حدّ تقمّص شخصيته بعد موته"[١].

وحربي يمتنع عن تناول الطعام معلناً أنه نخلة عويل كسلت جذورها عن الشرب، حتى ليقول له بشاي: "النخلة لا يمكن أن تكون عويلة يا حربي إلا إذا كسلت جذورها عن الشرب، فلم تكسل أنت؟ كل واشرب وأنت ترعرع وترمي الظلَّ على فدّان... الجذور لا تموت إلا بمشيئة الرّب، فلم تميتها أنت؟ لم تميتها بيدك"؟ ص١٢٥.

وهكذا إلى أن يزداد ضعف حربي ومرضه رغم كل محاولات معالجته "إذ لم يفلح أطباء أسيوط ولا أطباء العاصمة ولا أعشاب المقدّس بشاي في شفائه" ص ١٢٦.

تظهر شخصية غامضة تقود مجموعة من قطاع الطريق يصفها الراوي "بالمصيبة الجديدة التي لم يعرفوها من قبل"... ص ١٢٦. إذ بدأوا بضرب صبية من القرية وشجّ رؤوسهم بكعوب البنادق... ثم ليظهروا على الطريق المؤدّية إلى الاقصر فينبّهوا المارة في الليل. "وقيل إن زعيمهم الذي يركب دائماً حصاناً أسود شخص لا يعرف الرحمة. يجرّد من يلقاه في الطريق من كل ما معه، وينكل بالمفلّسين الذين يوقعهم حظهم بين يديه فيجرّدهم من ثيابهم وينهال عليهم بالضرب وهو يسبّهم ويعنّفهم لأنهم يتصرفون كالآدميين ويذهبون ويجيئون على الطرقات وكأنهم أولاد القنصل... كان يقسم إن رأى واحداً بعد ذلك أن يقتله" ص ١٢٦.

وفي حين يعود العجز ليتصدّر الموقف بعد فشل شيخ الخفر وبقية الخفراء وكل حملاتهم وحملات الشرطة في القبض على اللصوص أو على زعيمهم؛ ينشغل أهل القرية في تفسير الظاهرة؛ بين معتقد أنهم هم أنفسهم المطاريد" وقد حليت القرية في عيونهم بعد أن داسوها وعرفوها" وبين من أحال الموضوع إلى "النجاسة التي يسببها السّكارى الذين يشربون عرق البلح في الغرفة الخلفية السرية لبقالة المعلم زرق" ١٢٧. ولعلّ في ذلك التفسير محاولة "لالتقاط عنصر واقعي من التاريخ المصري المعاصر، فقد راج في بعض مستويات الأيدولوجيا المصرية التفسير نفسه بعد هزيمة حزيران"[٢]. إذ هو تحليل أقرب إلى الفكر الغيبي منه إلى المنطلق الديني، مع هذا، يقدّم المقدّس بشاي رؤيته الخاصة المتّشحة بالنبوءة ليقول: هي ضربة حلّت ببلدنا وستزول، ضرب الرّب بلدنا من قبل سبع ضربات ثم كشف الغمّ، وستزول هذه الضربة بمشيئة الرب..." ص ١٢٩.

يترك الراوي مقولة بشاي مبهمة، إذ لم يبيّن أية ضربات يقصد، مع ذلك يجعله مستشرفاً للآتي من الأحداث: "أما الآن، بعد كل تلك السنين فإني أندهش كيف لم نفهم نحن في البدء ما

---

[١] محمد بدوي، مرجع سابق، ص ١٤٧.

[٢] محمد بدوي، مرجع سابق، ص ٢٥٧.

استنتجه المقدّس بشاي ببساطته وفطرته" ص ١٢٩. هذا في الوقت الذي ينغمس فيه أهل القرية في تأليف النكات خلال سهراتهم..." مثل قولهم إن قطاع الطرق وجدوا عمدتنا حامد عسران عائداً من الاقصر ذات ليلة ولمّا فتّشوه صعب عليهم فأعطوه بريزة، أو قولهم إن العمدة قدّم شكوى إلى الأمم المتحدة فأعلنت أنها تستنكر قطّاع الطرق وتؤكد إن ورقهم بحّر!" ص ١٢٨.

وكأنما يريد الكاتب أن يقول إن المقدّس بشاي المتّهم بالخبل... هو العاقل الوحيد في القرية! إذ يصدق حدس بشاي مرة أخرى وبشكل قاطع حاسم حين يقترب من حربي ليسأل: "يا حربي، في البدء... يعني يا ولدي في البدء تماماً... هل اختار الشرير المرأة أم اختارت المرأة الشرير؟".

ولمّا لم يجب حربي على السؤال، ليردّ بسذاجة: "يا مقدّس أنا مرمي جنبك هنا وأنت تسألني عن هذا الصنف؟ ماذا أعرف عن النسوان وأنا هنا؟ دعني أخرج وأنا أردّ عليك...".

يضحك بشاي وهو يقول: بل ستردّ عليّ يا حربي قبل أن يليّل الليل..." ولم يفهم حربي لماذا كان بشاي يلتفت كل لحظة إلى الجبل..." ص ١٢٩.

ثم لتصدق النبوءة التي سبق أن أعلن عنها بشاي مستشهداً بيهوذا الخائن فتتجلّى في مشهد ذي طابع مسرحي:

"... جرى بشاي نحو الجبل وهو يفرد ذراعيه على امتدادهما كأنه سيمنع الحصان الأسود والفارس الملثّم الذي ظهر من خلف الصخرة. ليصرخ بصوت ردّده الجبل: - إبعد يا حنين... إبعد يا يهوذا عليك لعنة الرّب...".

ولما كان الحدث يُروى على لسان حربي؛ يقول:

"إن تلك الصرخة هي التي أنقذت حياته، فقد استقرّت الرصاصة جنبه بالضّبط وهو مقرفص على الأرض... يقول إن البندقية اهتزت في يد حنين في تلك اللحظة وإن الحصان شبّ على ساقيه الخلفيتين فاستطاع حربي أن يخرج المسدس من جيبه وأن يصيب حنين في صدره فاستدار منكفئاً على الحصان وجرى به في الجبل. وكان بشاي لحظتها يبكي ويعدو نحو الجبل وهو يصرخ:

- يا حنين ارجع... لم خرجت من حظيرة الرب؟ ارجع يا حنين... الشّاة الضالّة أيضاً تدخل الملكوت، إن رجعت فارجع...

ولكن حنين كان قد ذهب بعيداً".

ثم ليتبيّن أن صفية كانت وراء المحاولة، إذ تقول وهي تنشج: اشهد يا بك إني حاولت... حتى مع المطارید حاولت... ص ١٣٠.

وفي حين جاء في سياق النص ما يربط بين حربي وشخص المسيح عليه السلام على لسان بشاي، نجد أن بشاي هو الأقرب لهذا الربط الذي جاء في إشارات متفرّقة، ومواقف

عديدة، وعبارات متناثرة تعمّد الكاتب التأكيد عليها في غير موقع. لعلّ أبرزهـا أن المقـدّس بشاي كان آخر من يتمنى الموت لأي إنسان... ص ٤٢. ثم يجيء موقفه الأخير ليوحي بأنـه كان المنقذ المخلّص... إذ أنقذ حربي بحدس غريب، مما يعني بالتالي أنه أنقذ القرية بأسرها من شرّ حنين بعدما كان الوحيد الذي تنبّأ بخيانته. فحنين الذي تحوّل إلى قاطع طريق بعدما كـان طريداً، كان قد تجاوز بتلك النقلة كل الضوابط والأعراف التي تحكم المطاريد، فكان شرّاً حقيقياً يهدّد الجميع بلا استثناء.

أما ما أراده الكاتب من جعل حنين القبطي هو الوحيد الذي انتهك حرمة الـدير؛ فهـو سعيه إلى "نقض أيدولوجيا انقسام المجتمع المصري إلى عنصرين متفارقين متباينين استناداً إلى ازدواجيته الدينية..."[١]. ليتمكّن من طرح أيدولوجيا مختلفة تصنّف المجتمع إلى ثنائيات أخرى بعيدة عن الفروق الطائفية. فيحيلها إلى بؤرة الصراع التاريخية في مثاليتها الأولـى؛ الخيـر والشرّ، وبهذا يخلّص كل شخصياته من هويّاتها الاجتماعية والطبقية والطائفيـة ليـضعها فـي خنادق متباينة حيث الخلاف واضح قاطع محسوم. ففي خندق الخير كان حربي والمقدّس بشاي والحاج، وفي خندق الشرّ كان القنصل وصفية وحنين المسيحي القبطي.

وتتبدّى اللّحمة الاجتماعية المتّفقة دون افتعال على حرمة الدير في تنادي القرية بكاملها وعلى رأسها العمدة في إخفاء تفاصيل حادث الانتهاك للدّير. فحين يعترض القمص مكسيموس على حادث إطلاق النار؛ يتّفق الجميع على الزّعم بأن شيخ الخفر هو الذي كمن للصّ وقتله.

وفي حين يقترح القمص مكسيموس على الحاج بناء بيت صغير يليق بحربي في حمـى الدير قرب الجبل –إشارة إلى حسن النوايا وثبات موقف الدير من حربي– يبدأ حربي بـدخول حالة الاحتضار:

"لم تكن قد مضت أيام، ولم يكن أبي قد شرع في البناء حين فوجئنا في الصباح بصوت يصيح من بعيد ويقترب من بيتنا. ولما خرجنا أنا وأبي مفزوعين رأينا المقدّس بشاي يجـري دون الحزام الذي يربط وسطه فتهدّل ثوبه عليه وتهدّل جسمه كله واختلط لهاثه ببكائـه وهـو يقول: أسرع يا حاج، أسرع، الرّب يستردّ الوديعة... أجهش أبي أيضاً بالبكاء وجرى في اتجاه الدير كما هو؛ بثياب البيت. وجريت وراءه..." ص١٣٣.

وهكذا حتى وصلا، فأسلم حربي روحه داخل الدّير... لكن بعد أن وضع الحاج رأسـه على حجره ناحية القبلة... ولقّنه الشهادتين...".

---

[١] محمد بدوي، مرجع سابق، ص ٢٥٢.

وفيما بدا أن أجواء الموت قد لفّت المكان كله؛ يقول الراوي: "مرّت جنازة حربي أمام السّراي الذي لم يفتح مرة واحدة منذ هجرته خالتي صفية. حانت مني التفاتة نحو بوابته التي علاها الصدأ... ورأيت النخل الأفرنجي وقد جفّ سعفه وتهدّل في لون بني كالح..." ص ١٣٥.

ثم وكأنّما يعود مصيرا حربي وصفية للالتقاء تأتي عبارة الراوي: "ولم تبقَ خالتي صفية طويلاً بعد رحيل حربي".

فتصيبها الحالة الهستيرية نفسها حتى لتلتقط حساناً من الأرض وهي تصرخ صرخة هائلة ثم لترميه بعزم قوتها نحو الحائط ولولا أن تتلقفه واحدة من الخدم، لكان قد تهشّم رأسه... كل هذا وهي تصرخ باستنكار: مات ميتة ربنا؟ لماذا فعلتم بي هذا كلّكم عليكم لعنة الله!"

ثم قيل إنها قامت بعد ذلك ودخلت إلى غرفتها ولم تنطق بشيء بعدها ولم تذق طعاماً أو شراباً". ص ١٣٥.

أهو قرار الموت نفسه الذي كان قد اتخذه حربي قبلها؟ فكما لم تنفع معه كل وسائل المعالجة؛ لم تنفع فيها حقن التغذية مع رفضها أن تنقل إلى المستشفى.

ثم وفي لحظة ما بين الصحو والغيبوبة تقول بصوت خافت طفولي: "نعم يا والدي. أعذرني. لا أستطيع أن أقوم... ولكن إن كان حربي يطلب يدي فقل للبك إني موافقة... أنت وكيلي يا والدي... وأنا موافقة على أي مهر يدفعه حربي... لا تشغل بالك بالمهر...

ثم أغلقت عينيها مرة أخرى ودخلت بعدها في غيبوبتها الأخيرة". ص ١٣٦. أهي صحوة الموت التي أعادت إليها ملامحها الأولى؟ فالصوت خافت طفولي واللحظة الزمنية المستعادة هي محاولة لتجسيد حلم لم يتحقق، أم هو سرّ المرأة وتناقضاتها الحادة حين تجتمع في وجدانها ثنائية الحب والحقد والرحمة والقسوة؟ إذ قالوا في بعض الموروثات الشعبية: "على قدر حبّ المرأة يكون انتقامها". لكن الركون إلى مثل هذا التبرير الجاهز، قد يفقد صفية دوافعها الأشدّ عمقاً وإنسانية، كما سبق وأشير لها في سياق التحليل. عدا عن أن ذلك المثل يغفل عن أن كبرياء المرأة هو الأدعى لإثارة نزعة الانتقام لديها فيما إذا خُدش أو أُهين. ولعل كل تلك الدوافع قد اجتمعت لدى صفية.

ويتوالى رحيل الشخصيات بالموت أو بما يقاربه... إذ يدخل المقدّس بشاي مرحلة الشيخوخة والخرف فيتوقف عن الذهاب إلى الاقصر لشراء احتياجات الدير ليقضي وقته كله في المزرعة ومع المزارعين وسط الحقول يعطي نصائحه لهم ويواصل السؤال عن حربي وخوفه عليه من حنين..." ثم ليقضي معظم الوقت يجلس في خصّه يغني أغنياته الحزينة لسيدة الآلام... وبين وقت وآخر يخرج إلى القرية شعث الحية متهدّل الثوب" ص ١٣٨.

وهكذا إلى أن يقرّر رئيس الدير نقله إلى المستشفى مستدعياً الحاج لمساعدته في المهمّة، ويبدو التماهي جلياً بين المصير الذي آل إليه بشاي وعناصر البيئة المحيطة: "وخيّل إليّ أن

الحصان البني الضامّر قد بدت في عينيه الدهشة حين رآنا نشدّه بعد كل تلك الشهور إلى العربة. وبدا متعثّراً وهو يجرّ العربة الصدئة العجلات". ص ١٣٩.

ولمّا عاد الحاج بالعربة إلى الدير مصطحباً بشاي، كان الخبر قد عمّ القرية، فاصطفّ أهل البلدة يرقبون "العربة الآتية تتأرجح من بعيد وأبي يحاول بطرقعات السّوط وبشدّ اللجام وإرخائه أن يحرك الحصان الذي كان قد نسى العدو، ولكن دون جدوى. ظلّ بالكاد يسير ويتعثّر وكأنه يوشك في كل لحظة على السقوط" ص ١٣٩.

فالحصان؛ ذاك الشاهد الصامت على الأحداث يسير بدوره إلى حيث الاختفاء عن القرية، تلك التي تغيّرت ملامحها إذ "كثرت السيارات على طريق المطار ودخلت البلدة مرحلة جديدة في الوقت الذي يغادرها فيه أحد معالمها، المقدّس بشاي، وسط جموع رجال البلدة الذين وقفوا لوداعه: "وحلّ الصمت بصفّ الرجال الواقفين حين جاءتنا العربة. واستطعنا أن نرى المقدّس بشاي بوضوح ولكنه لم يكن هو بشاي. كانوا لسبب ما قد خلعوا عنه ثوبه الأسود وألبسوه جلباباً عادياً وحلقوا له شعر رأسه ولحيته فبدا وجهه الأسمر ضئيلاً للغاية وغريباً تحفّ به مكان اللحية هالتان شديدتا البياض". ص ١٤٠.

فيغادر بشاي البلدة مشفوعاً بالمودّة والدعاء بالسّلامة، ليلوّح هو بدوره للراوي فيقول: "سلّم لي على..." وفي حين لم يستطع الراوي تمييز اسم من يريد أن يسلّم عليه، يبدو أن المقصود هو "حربي" الذي ظلّ في ذهن بشاي حياً... إذ هو الرمز الذي يجسّد اللّحمة النبيلة بين الطائفتين كما يجب أن تبقى.

لكن هل بقيت الأمور كما كان يرجى لها؟ يرصد الكاتب تحوّلات البلدة التي تمور بالتغيير ليترك المتلقي يستشفّ اتجاه تلك التحولات:

"كانت البلدة تتغير وكان الدير يتغيّر... جاء رهبان جدد متعلّمون وأصبحت هناك مكتبة كبيرة في قاعة "كبّ النور" التي أُعيد تنظيمها وطلاؤها...".

وفي حين كان الراوي قد صار في سنته الجامعية الثانية بكلية الآثار؛ يضيف: "وكنت أتردّد بين الحين والآخر على تلك المكتبة لدراسة، ولكني بدأت لأول مرة أشعر بالخجل والإحراج لأنني لم أعد أعرف أحداً من الرهبان معرفة وثيقة غير الراهب جرجس، ولم تكن المكتبة من اختصاصه...".

ثم وكأنها إشارة إلى مسؤولية الدير نفسه في بثّ حالة الغربة... يقول: "كان الرهبان الجدد مهذّبين ومستعدين دائماً لمساعدتي في أبحاثي، ولكن قليلاً منهم من كان يتحدّث لهجتنا الصعيدية أو يعرف تاريخ قريتنا..." ص ١٣٦.

ولعلّها غربة فرضتها تغيّرات البلدة نفسها بالمقابل، ففي حين وصلت الكهرباء إلى كل المنازل، والطريق إلى الدير صار مرصوفاً، والكثير من السياح صاروا يزورونه كما كان

المقدّس بشاي يتمنى، إلا أن أسرة الراوي، ولعل مثلها أسر أخرى، قد غادرت المكان لتتشتت في بقاع مختلفة، حتى ليقول الراوي: "... نادراً ما نجتمع كلنا معاً، وتبكي أمي أحياناً وحدتها وهي تسأل عما جرى". ص ١٤١.

وفي حين قد تفرض سنن الحياة وطبيعتها هذا النوع من الفرقة والبعد بين أفراد الأسرة الواحدة، إلا أن إصرار الكاتب على ذكر تفاصيل ذاك التشتت قد يثير التأمل: "أما أخواتي 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 حسّان الذي يصغرها ولكنها تعمل مع زوجها في فرع مكتب التصدير والاستيراد الذي يملكه حسّان في ألمانيا".

هذا في الوقت الذي يعيش فيه الراوي في القاهرة مع والدته بعد وفاة الحاج الذي حجّ مرتين؛ مرة لنفسه ومرة لحربي..." وتحقّق له ما كان يتمنّاه فمات في حجّته الثانية ودفن في المدينة إلى جوار حبيبه عليه الصلاة والسّلام". ص١٤١.

هل يدين الكاتب تلك الغربة الاختيارية لأسرته حين يقول:

"ويعث لي واحد من أبناء عمومتي دائماً برسائل عاتبة، يسألني لمَ أقفلنا البيت وتركناه مهجوراً؟ يقول إن الحيطان تهدّمت والجدران تشقّقت ولم يعد الترميم يصلح بل لابدّ أن نبني البيت من جديد". ص ١٤١.

أهي تداعيات النكسة تلك التي جعلت من الوطن عنصراً طارداً لأبنائه؟ لكن السؤال الذي يطرحه الكاتب يتجاوز النكسة السياسية إلى أخرى قد تكون أشدّ فتكاً وضراوة، فالبيت في الحالة الأولى قابل لإصلاح والترميم، إلا أن الدمار الحقيقي قد يكون حين يحدث الشّرخ في الداخل؛ داخل الوطن نفسه إذا ما تفشّت بذور الفتنة الطائفية التي قد تشعل النار داخل البيت نفسه فلا يعود قابلاً للترميم ولا لإعادة البناء. لهذا ينهي الرواية بالتساؤل المثير: "وأسأل نفسي إن كان مازال هناك طفل يحمل الكعك إلى الدير في علبة بيضاء من الكرتون؟

وأسأل نفسي إن كانوا مازالوا يهدون إلى جيرانهم ذلك البلح المسكّر الصغير النوى؟

أسأل نفسي...

أسألها كثيراً...

- انتهت -.

ولعلّه "لا يسأل وإنّما يتمنى، بل يكاد يعو ويحرّض. وهو إذ يستعيد هذا الماضي البعيد، فليس من أجل أن نستمتع بها كذكريات، وإنّما من أجل بناء بيت جديد في الحاضر..." [١].

---

[١] محمود أمين العالم، أربعون عاماً من النقد االتطبيقي، دار المستقبل العربي، القاهرة، ١٩٩٤، ص ٢٤٣.

العناصر الفنية

العنوان:

لعلّ في ابتداء العنوان بكلمة "خالتي"، ما يشير إلى رغبة الكاتب في إبراز البعد القيمي والثقافي للقرية، ذلك المتمثّل في الرابطة الأسرية التي كانت واحدة من ملامح تلك الثقافة، بما تفرضه من روح جماعية متداخلة متشابكة برابطة القربى والدم الواحد.

أما الاسم "صفيّة"، فقد يكون مشتقاً من الصّفاء الذي يحمل في داخله نقيضه فيما تفرضه أحداث الرواية. وقد يحمل بعداً دنياً تاريخياً، إذ هو اسم إحدى زوجات الرسول صلى الله عليه وسلم؛ "صفية بنت حيّي بنت أخطب، التي سباها عليه السلام من خيبر واصطفاها لنفسه"[١].

المكان:

جميع الحقوق محفوظة

يتجلّى اهتمام الكاتب بالمكان في حديثه عن الدير في بداية الرواية، إذ يصف موقعه من القرية بدقّة، ليصل بالمتلقي إلى إدراك تماهي ذلك الدير مع القرية، وفي حين يسهب في وصف سور الدير، "والخصّ الصغير من البوص الذي تحتضنه نخلات صغيرة متجاورة تلقي على الخصّ ظلاً دائماً..." ص ٣٧.

يلغي حيادية المكان المتوقّعة بصفته مكان عبادة ورهبنة وانعزال، فيضيف مزيداً من الحميمية على تفاصيله حين يوحي بأن تلك النخلات هي نفسها التي تطرح بلحاً مسكّراً صغير النوى لا تطرحه النخلات الأخرى في القري والتي يهاديها الدير لسكان القرية في الأعياد...".

وهكذا، يجعل من الدير مكاناً ممتداً بعلائق اجتماعية ودّية مع القرية وأهلها، ومكاناً أنيساً محبّباً للراوي الطفل الذي كان يستمتع بتأمل قاعة الدير "المستطيلة التي تختلف عن كل مباني الدير بسقفها المرتفع وبالطاقات المستديرة العالية الموجودة تحت سقفها مباشرة الشبيهة بطاقات أبراج الحمام، والتي كانت دائماً رطبة في عزّ الحرّ. وكانت هذه القاعة تضمّ آثار الدير: لوحات من صور لأشخاص ونباتات مرسومة على أخشاب قديمة وعلى قطع من النسيج، وعلى أحجار مكسورة مثبتة على الحائط إلى جانب تماثيل صغيرة متناثرة..." ص ٣٨، ٣٩.

وكأنّما ينسحب تأثير ذاك المكان على الراوي الطفل في مستقبل حياته، فيوجهه لدراسة الآثار في المرحلة الجامعية. لتستمر صلته بالدير عبر الزمن ليعود غليه مستعيناً بمكتبته في أبحاثه الجامعية.

---

[١] ابن هشام، السيرة النبوية، دار الجيل، بيروت، الجزء الرابع، ب. ت، ص ٢١٦.

وهكذا يقدّم الكاتب لنا هذا المكان "مجـاوزاً لوجـوده الـواقعي التقليـدي"[١] المتوقـع والمفترض.

أما المكان الذي حرص الكاتب على وصفه بكل أبعاده التقليدية المتوقّعة؛ فهو بيت البك القنصل المسمّى بالسّراي:

"وكان هذا البيت جميلاً بالفعل كالسّراي، كان معماره شرقياً، مدخله وواجهته من أقواس متعاقبة أشبه بالبواكي، واثاثه في الداخل من المقاعد الخـشبية والموائـد والأرائـك المطعّمـة بالصدف، وكانت هناك سجاجيد فارسية ثمينة على الأرض غير تلك المعلّقة علـى الجـدران، ونجـف يتـدلى مـن الـسقف وحداتـه مـن الفـضة المـشغولة تحتـضن مـصابيح كالشموع..." ص ٥٠-٥١.

ومن عناصر المكان التي تكرّرت في غير موقع، كان النخيل الذي يأتي ذكره متبايناً في كل مرّة؛ فالنخلات في الدير "صغيرة متجاورة تلقي على الخصّ ظلاً دائماً..." ص ٣٧.

أما نخلات السراي فهي "إفرنجية ذات جذع أبيض قصير تنتظم كأعمدة قـصيرة علـى مسافات منتظمة يصل بينها إفريز مكسو بفسيفساء زرقاء تتخلّلها زخرفة من الورود البيضاء... أما النخلة العالية في حقل حربي؛ فقد شهدت حادثة تعذيبه إذ "رُبط إلى جذعها ليحزّ ليفها الخشن في جلده ويمزّق لحم ظهره وساقيه..." ص ٧١.

وتبرز المفارقة صارخة في وصف ذلك الحقل المزدان بالنبت والزهـر ليـشهد أكثـر مواقف الرواية عنفاً وقسوة.

في نهاية الرواية، تغيم صورة المكان –القرية– وتصبح أقرب إلى الضبابية، إذ يقـصر الوصف على استحضار الصورة الجديدة في بعض التفاصيل العابرة مثل: "الطريق إلى الـدير قد أصبح مرصوفاً..." ص ١٤١.

ثم ليغيب المكان تماماً ليتحوّل إلى خبر في رسالة تأتي للراوي من أحد أبناء العمومـة يسأله: لِمَ أقفلنا البيت وتركناه مهجوراً... الحيطان تهدّمت والجدران تشقّقت ولم يعد التـرميم يصلح..." ص ١٤١. مع ملاحظة أن الراوي لم يأت على وصف بيت العائلة مطلقـاً خـلال السّرد. فشخصية ذلك المكان بدت غائبة تماماً ولم تحضر إلا لاحقاً وبهذه الصورة المتداعيـة. في حين بقيت صورة الدير حاضرة متجددة منذ بداية السّرد وفي نهايته، إذ تلحق به مكتبة كبيرة في قاعة "كبّ النور" التي يعاد تنظيمها وطلاؤها...

ومقابل أن صورة المكان كانت مقتّنة ومحدّدة وموظّفة لخدمة الأحداث الرئيسية فـي الرواية؛ نجد أن اهتمام الكاتب قد انصبّ على إبراز شخصية المكان من خلال المقاربة الدقيقة

---

[١] محمد بدوي، مرجع سابق، ص ٢٥٣.

المتأنية لملامح الثقافة الريفية والحياة الاجتماعية وألوان العلاقات الإنسانية التي سادت في القرية حينذاك والمحكومة بالشروط التاريخية والسياسية والأيدولوجية.

من هنا، جاءت الثيمة الرئيسية للعمل وهي قضية "الثأر"، أحد عناصر القيم الجمعية للقرية في سعي مجتمعها لسن قانون عدالة يتقاطع مع قوانين العدالة الوضعية التي سنّتها المجتمعات المدنيّة. ولعلّ ما يعزّز من تلك القيم الجمعية، روابط الدّم وصلات القربى التي تجمع بين أبناء القرية كلّهم. وهو ما تعرّض له الكاتب بإسهاب في السّرد؛ "فوالد الراوي ابن عم لوالدته وصفية هي بنت خال الوالدة... والجميع أبناء عمومة أو خئولة من قريب أو بعيد، فحربي ابن عمّ والد الراوي من بعيد"، ص ٤٦.

والقنصل كان عمّ الأم وخالها وجدّها عن طريق أنساب وقرابات مختلفة ص٥٥.

والجدّ الأكبر الذي انحدرت كل العائلات من صلبه هو العمدة حامد عسران. وفي حين تدور أحداث الرواية فيما يقارب ربع القرن، نعود لنجد أن "أخوات الراوي قد تزوجن من (أقرباء) متخرجين من الجامعات..." ص ١٤١، وكأنما هي إشارة إلى امتداد ذلك العرف الاجتماعي المتعلّق بزواج الأقارب، رغم تغيّر الظروف ورغم ازدياد عدد المتعلمين.

ولقد تعمّد الكاتب رصد ملامح ثقافية أخرى أضفت على العمل بعداً تسجيلياً خاصة يفيد في إبراز ثقافة المكان من جهة، ولعلّها تفيد في إضفاء سمة الموضوعية على الأحداث من جهة أخرى. إذ يستحضرها في غربته حيث لم تحل العاطفة أو الحنين دون مقاربة أمينة لكل المظاهر الاجتماعية والسلوكية السلبية التي قد تتعدّى في رسوخها الحدود الجغرافية للقرية لتسم المجتمع العربي في غالبيته الساحقة مشكّلة جملة من العناصر العديدة التي أدّت إلى النكسة، إذ عاقت تجربة عبد الناصر حلّ مشكلة الديمقراطية في مصر معوّقات كثيرة منها ما هو "اجتماعي مثل التخلّف العلمي والديمقراطي الكامن في الشّعب نفسه نتيجة سنوات القهر الطويلة وتفشّي الأمية وسيادة القيم القروية الذليلة..."[١].

ومن تلك الملامح الدالّة على حالة التخلف التي تكاد تشكّل نسيجاً متداخلاً متشابكاً على غير صعيد، الأحوال الصحية مثلاً، إذ تفقد صفية والديها في "واحد من أوبئة الملاريا التي كانت تضرب البلد كل حين" ص ٤٥.

أما الإشارات إلى التفرقة بين الجنسين لصالح الذكر، فلقد جاءت في مواقع عدّة في السياق على الرغم من أن المرأة تحتل عنوان العمل.

فالراوي يستأثر بحمل الهدايا الموضوعة في العلب البيضاء والسهلة الإمساك باليد "فقد كانت امتيازاً مقصوراً عليّ باعتباري رجلاً..." أما أخواته فتحمل كل منهنّ صينية حتى إذا

---

[١] عصمت سيف الدولة، هل كان عبد الناصر ديكتاتوراً؟، دار المسيرة، ١٩٧٧، بيروت، ص ٢٠١.

سقطت وتهشّم الكعك وتفتتت الغريْبة الثمينة وسط التراب رجعت باكية لتلقى من أمها الصفعات والركلات بسبب عماها الحيني وهي تنعى –أي الأم– بختها المائل في خلفتها السوداء من البنات..." ص ٣٠.

وثمة تأكيد في السياق على أن التعليم كان محظوراً على البنات في القرية، إلا في حالة أخواته، إذ يصرّ والده الحاج المستنير على أن يحصلن جميعهن على الإعدادية لكن دون أن يحل ذلك من أن يشعر بأن ذلك كان سبباً لانصراف الخطّاب عنهن، خاصة عن ابنته ورد الشام التي كانت قد اقتربت من العشرين..." ص ٩٤.

ويأتي ذلك التمييز الجنسي في صورة أشد تأثيراً حين يقترن تشبيه الرجل بالمرأة بمعاني الجبن والخنوع...

تقول صفية معلّقة على احتماء حربي بالدير: "هل رأيتم أن البك كان على حقّ؟ كان يعرف أن حربي امرأة. ها هو مثل النسوان، ها هو يختبئ من امرأة وطفل... اسألوا هذا المرأة لم يخاف من امرأة؟" ص ١٠٠.

ولمّا يرفض حارساها قتل حربي داخل الدير؛ تقول: اذهبا يا نسوان، هل تحرسني نسوان؟ اذهبا وناما جنبه. هاتا البنادق وخذا من عندي جلبابين يا حريم..." ص ١٠١.

وتلك العبارات، وإن كانت تشي بالتفرقة الجنسية، فهي تنمّ وبشكل مَرضي عن حالة خصام وتبرّؤ من المرأة لجنسها؛ من المرأة لذاتها.

المعتقدات الغيبية؛ الحسد والاتّصال بالأرواح:

في حين أن الحسد وارد في القرآن الكريم، إلا أن منطلقات الاعتقاد به في مجتمع القرية هي نتاج الثقافة الريفية أكثر مما هي نتاج فكر ديني أصيل. فلقد حرمت صفية من التعليم ومن الخروج من البيت بسبب جمالها الذي قد يعرّضها للحسد..." وكثيراً ما كانت أمي بعد أن ينصرف الضيوف ترقّيها وتبخّرها خوفاً عليها من العين..." ص ٤٦.

ثم يتجلّى الاعتقاد بالغيبات في موقف أهل القرية من المقدّس بشاي، إذ عزوا درايته بالزراعة وخبرته فيها إلى اتّصاله بالأرواح..." بل كانت قلّة من الموسوسين تخاف على الزرع من عينه لأن كل نبوءاته كانت تتحقّق..." ص٣٤. والنبوءات المقصودة هنا هو بعض أسرار الزراعة والعلم بطبيعة الأرض وحجم المحصول... الخ.

والظاهرة نفسها انسحبت على صفية التي كان يصدر منها ما يشبه الهذيان بعد مقتل البك القنصل، فساد الاعتقاد أن صفية "مكشوف عنها الحجاب، وأن البك يأتيها في المنام كل ليلة ليحدّثها بما كان وبما سيكون..." ص ٨١.

كان الاتصال بالأرواح هو تفسيرهم الحاضر لكل حالة يبدو فيها "الإنسان لا يتكلّم مثل الآخرين، أو يأتي بتصرفات غريبة". ص ٣٤.

وفي بعض الممارسات الأخرى ما ينبئ عن إيدولوجيا المكان، تلك المنحدرة من أنماط اجتماعية وثقافية غابرة... مثل تسمية صفية لحمارها باسم حربي وتعذيبه سعياً إلى تحقيره، "مثلما كان يفعل الصياد البدائي حين يصرع الحيوان المنشود في رسم أو أغنية أو قصة معتقداً أنه بهذا سوف يتمكن من صيده فعلاً..."[١].

ولعلّ في الظاهرة الاجتماعية التي وصفها الكاتب بـ "الفشخرة" ما يتّسق مع التحليل السابق بشكل ما؛ إذ تشي في محصّلتها بحالة تردّي للإرادة الفردية، وبالعجز عن المواجهة، وبغياب الوعي الذي يدفع إلى التغيير.

وقد أظهر النصّ ملامح مختلفة أخرى من الثقافة المحليّة المتّصلة بشخصية المكان، مثل تلك المتعلّقة بالمآتم والطقوس النسائية التي تتخلّلها: "وليست مآتم العزاء لنساء عندنا حزناً كلّها. فالحزن الحقيقي والصراخ والتعديد يستمر في الأيام الأولى، وبعد ذلك، وطوال أسابيع يتحول المأتم إلى جلسات هادئة تستمر في طوال النهار وتضمّ كل قريبات الميت، أيّ كل نساء القرية، ويُحمل الطعام كل يوم من بيت أو من أكثر من بيت. وتقارن النساء بين طبيخ هذه وطبيخ تلك..." ص ٨٢-٨٤.

وكذلك، يتطرق النصّ لوصف أجواء العيد كما عهدتها البيئة الريفية في الصعيد؛ "في الصباح كنت ألبس جلباباً جديداً وطاقية جديدة وحذاء جديداً... أخرج مع أبي، أتخلّف عنه خطوة واحدة. يعانق هو من يلقاه في الطريق ويلقي عليه بتحية العيد. لا يلبس جلبابه في هذا اليوم، بل يلبس جبّة وقفطاناً مكويين عند كوّاء مخصوص في الأقصر يستخدم مكواة الرِّجل..." ص ٨٩.

كما يستحضر الكاتب شيئا من التراث الغنائي الريفي من خلال الأغنيات التي كان يردّدها حربي مثل "عبادي يا واد عبادي" أو "رنّ الخلخال على السلّم صحّاني". إضافة إلى الأغنية التي ارتجلتها أمونة البيضاء: "حاربي قلبي... ولما لاقيته ما حاربي قلبي".

ومن خلال شخصية أمونة البيضاء، يصل بنا الكاتب إلى مقاربة مظهر اجتماعي آخر يتعلّق بالمغامرات النسائية لرجال القرية، إذ كانت الأعراف الاجتماعية تتساهل مع الرجل إجمالاً..." كان العشق مسموحاً به في قريتنا لمن لم يتزوجوا بل وحتى لبعض المتزوجين الذين فلت عيارهم..." ص ٤٨.

---

[١] محمد بدوي، مرجع سابق، ص ٢٥٧.

اللغة والأسلوب:

لقد استخدم الكاتب البنى اللغوية فيما يتناغم مع شخصية المكان وثقافته؛ من هنا جاء حرصه على توثيق النطق الصعيدي للكلمات، وفي صياغة العبارات. سواء أكان ذلك على لسان الشخصيات خلال الحوار، أو في الوصف والسّرد أيضاً. ولعلّ ذلك يتجاوز "حبّه العميق للصعيد وللحدوتة"[١] إلى التقيّد بالشرط الفنّي الروائي الذي يقتضي اتّساق الشخصية مع لغتها المبثوثة في العمل، وهكذا جاءت اللهجة الصعيدية ضرورة فنية أضفت على الشخصيات الموضوعية والعفوية والتلقائية التي حصّنتها من الافتعال غير المستساغ، مثل:

"ستردّ عليّ يا حربي قبل ان يليّل الليل" ص ١١٧.

"ولكن البك لمّا رآهم واقفين حول السراي كالعمل الردي..." ص ٦٣.

"وخفّت رجله هو عن الأقصر والسراي: ص ٦٤.

"شيلوا الولد بعيداً..." ص ٦٧.

"لا يصلون وأيديهم فارغة..." ص ١١٠.

"ترى شغلها كيف يا حاج؟" ص ١١٤.

لكن الاحتكام للعامية المحكية كان يتقاطع في بعض الأحيان مع اللغة الفصيحة بشكل قد لا يبرّره سوى عجز الأولى عن إيصال الفكرة بالشكل اللائق:

مثل جملة والدة الراوي: "يخيبّك يا صفية" ص ٦٥.

إلى عبارتها الفصيحة في موقع آخر: "فضحتني يا حاج، لم يكن ينقص إلا أن تطردني صفية، أنت تعرف النار التي تعيش فيها، فلم جعلتني أذهب إليها؟ نحرمها من ثأرها ثم نذهب لنشمت فيها؟ هذا حرام والله" ص ٩٩.

وتلاحظ مثل تلك المفارقة اللغوية في غير موقع في السياق وعلى لسان عدد من الشخصيات. وبهذا قد لا يختلف الكاتب عن غيره من الكتّاب الآخرين الذين يستعينون بالعامية والفصحى في آن معاً مستغلين قدرة كل منهما على التعبير والتأثير البلاغي أو الموسيقي، وعليه، تجمع لغة الرواية بين "تداعيات الفصحى في عقل المتلقي وبين الواقع المعيشي، فتفيد من ميّزات الفصحى وميّزات العامية في آن واحد"[٢].

ولقد تدخّل الراوي متخذاً موقع السارّد الشارّح في بعض المواقع داخل النّص مفسّراً استخدام بعض العبارات المتداولة التي قد يستعصي على المتلقي فهمها مثل: "هؤلاء ناس ورقهم

---

[١] سيد البحراوي، خالتي صفية والدير أسطورة سياسية، الهلال، القاهرة، ١٩٩٢، العدد ١، ص ٩٦.

[٢] بهاء الدين محمد مزيد، مرجع سابق، ص ٨٧.

بحر" إذ يشرحها بالقول: "وكانت هذه العبارة تعني أن الإنسان قد ضاع أو جنّ، لأنّ من تبحّر أوراقه الرسمية نحو العاصمة فمعنى ذلك أن مصيبة قد حلّت به". ص ٣٤.

إذ إن كلمة "بحّر" بالنسبة لأهل الصعيد تعني الوجه البحري حيث موقع السلطة التي ترسل لها الأوراق عادة.

ثم لنجد الراوي قد عاد واستخدم التعبير نفسه في السياق لاحقاً: "وهكذا بحّرت أوراق حربي" ص ٧٤. وجاءت في موضع الرثاء. ليعود ويستخدمها بمعنى السخرية حين يقول إن العمدة قد قدّم شكوى للأمم المتحدة فأعلنت أنها تستنكر قطّاع الطرق وتؤكد أن ورقهم بحّر..." ص ١٢٨.

كما يفسّر الراوي عبارة "جبر ياخدهم كلهم" التي جاءت على لسان المقدّس بشاي، ليقول: "ولم يكن لتلك العبارة على قسوتها أي معنى سيء في بلدنا، بل تستخدم في جميع حالات الغضب والسرور والمزاح، وأحياناً دون سبب على الإطلاق، مثل صباح الخير ومساء الخير" ص ٤٢.

جميع الحقوق محفوظة

أما فيما يتعلّق بالبنى التركيبية التي استخدمت في صياغة اللغوية؛ فقد كثر استخدام الفعل الماضي بحكم زمنية الأحداث، إلا أن بعض المشاهد اقتضت من الكاتب استخدام الفعل المضارع منفرداً، أو المضارع مع فعل من الأفعال الناقصة مثل كان..." كان يضربهم وكانوا يضربونه... وكان يصرخ وسط الضرب والمقاومة... ولم يكن البك يسمع شيئاً، ولم يكن يراني أو يرى شيئاً... كان يخلع طربوشه ويجفّف عرقاً على جبينه وهم يخلعون عن حربي ثيابه..." ص ٦٨.

وهو المشهد ذاته الذي اجتمعت فيه الأوصاف المتتالية المنتمية إلى حقل دلالي بعينه مع المجازات، إضافة إلى "صيغة "ليت" المثقلة بالحنين والبكاء المتّصلة بالتعديد الجنائزي السائد في الجنوب، ليتعاون هذا كله في خلق أفق انتظار، ما نلبث أن نلجه مع لكن الاستدراكية..."[١].

"ولكن ليت الأمور كما قال أبي وقفت عند هذا الحد وليت أمّي لم تحملني الغداء إلى بيت حربي المجاور لحقول..." ص ٦٥.

وثمة صياغات لفظية أخرى تعتمد الأفعال المثبتة أو المنفيّة لتؤكّد المعنى، مثل: لقد قرر الحاجّ أن يستعين بالدير في حماية حربي، فهناك لن تستيطع صفيّة أن تمسّه... ولن يستطيع أحد أن يمدّ عليه يده..." ص ٩٦.

"إذ يتكرر في هاتين الجملتين فعل "يستطيع" منفيّاً ليشير إلى القدرة السالبة في حين تحتوي كل جملة على مركّب فعلي "تمسَّه" و"يمدّ عليه يده"، ليحمل كل منهما أدنى درجات

---

[١] محمد بدوي مرجع سابق، ص ٢٦١-٢٦٢.

الفعل-الحركة، فيقع كل في سياق النفي ليشير إلى سلطان الدير على قلوب الجميع... أما الانتقال من الفاعل المعرّف "صفية" إلى الفاعل الفكرة "أحد" فيفيد انتقالاً إلى الأعمّ من الأخصّ ليوحي بشمولية وعمومية نفوذ الدير..."[١].

وفي المشاهد التي تقتضي الإيحاء بزمنيتها الحاضرة؛ يقتصر استخدام الكاتب على الأفعال المضارعة، وجاء هذا في وصف ردّ الفعل الذي عاشته "صفية" بعد مقتل البك، لتؤكد تلك الأفعال اضطراب مفهوم الزمن لديها:

"هذه فوضى لا تعجب البك... البك يفضّل أن تزرع أرض الحوض الشرقي قصباً..." ص٧٨.

أما فيما يتعلّق بالاستخدامات البلاغية للّغة، فلقد جاءت بعض الاستعارات لتعبّر بتكثيف شديد عن المعنى، مثل: "... فذاب في قلبي كل عزم..." ص ٥٠.

كما يوظّف الكاتب اللّبس المتّصل باسم الراهب الذي بنى القاعة؛ ليبني علاقة لغوية بين الاسم ودلالته البعيدة. إذ يرى "محمد بدوي" أن النصّ قد صاغ من هذا العنصر بنية لها سمات اللغز، فبين اسم "كبّ النّور أبو شعر سايح، و"كبالور" كما يسميه أحد الرهبان، و"كلومبر" كما يسميه ثالث؛ يجد أن في عبارة المقدّس بشاي: "قال لي المتنيح باخوم إن هذه الدنيا ظلام وإن النور هناك" ص ٤١. أن للظرفين "هنا" و"هناك" علاقة مع ما يقصد إليه النّص أن الدير والقرية مساويان للوطن، وعليه يمكن قبول التفسير الذي يرى في هذه البنية إشارة إلى اكتشاف "شامبليون" لحجر رشيد وبدء معرفة العالم بحضارة مصر القديمة، ومن هنا دلالة استخدام العلاقة اللغوية "كبّ النور" الذي يعني في مستوى من مستويات العربية نشر النور وإشاعته"[٢].

في حين يرى "صلاح فضل" أن اللّعب بكلمة "كبّ النور" أو "كبالور" يعكس تآكل الأشياء وتبدّل المعالم في الزمن المتقادم، وبأن الراوي الصبي وإن أراد الربط بين الاسم والمندوب السامي "كرومر" كإشارة لعلاقة الدين بين المستعمر والدير؛ فقد رأى الباحث أنها علاقة "متآكلة غير ثابتة تاريخياً ولا تقوى على مواجهة واقع الالتحام الأبدي بين أحجار الصعيد الصلدة، ليصل إلى أن تآكل الكلمة وغموض المرجعية ما هما إلا محاكاة صوتية إيتمولوجية لابنهام التحالف وعدم جدواه..."[٣]. وموقف "كرومر" التاريخي من سلبية الأقباط في التفاعل مع دعوان الانفصالية ذات البعد الطائفي. يتفق مع هذا الرأي. إذ حالت وطنية الأقباط دون نجاح تلك الدعوة آنذاك.

---

[١] بهاء الدين محمد مزيد، مرجع سابق، ص ٣٢-٣٣.

[٢] محمد بدوي، مرجع سابق، ص ٢٥٤.

[٣] صلاح فضل، مرجع سابق، ص ٧٥.

وقد لا يستبعد أن يكون دافع الكاتب وراء خلق ذلك اللّبس حول الكلمة مجرد محاولة إضافية لتعزيز الجانب الفطري الطريف في شخص المقدّس بشاي الذي بدا أن محصّلته المعرفية عموماً قائمة على النقل الشفاهي من الراهب باخوم وغيره. من هنا يأتي تحريف الاسم طبيعياً ومتوقّعاً ومتّسقاً مع لغته المستخدمة.

وتزخر خاتمة الرواية بالمفردات التي يربطها حقل دلالي واحد لتحمل إشارات عديدة:

"وأسأل نفسي إن كان مازال هناك طفل يحمل الكعك إلى الدير في علبة بيضاء من الكرتون؟

وأسأل نفسي إن كانوا مازالوا يهدون إلى جيرانهم ذلك البلح المسكّر الصغير النوى؟

أسأل نفسي...

أسألها كثيراً..." ص ١٤٢.

فالمفردات" "الكعك، البلح المسكّر، طفل، صغير، بيضاء". تشتمل كل منها على مركب فعلي موجب فيها يتعلّق بالارتباط الاجتماعي: "يحمل... إلى، و"يهدون... إلى..." و"على المستوى التركيبي يتكرر الفعل المضارع "أسأل" أربع مرات فيما يشي بعمق الحيرة والحنين"[١]. هذا الذي يؤكده "التكرار والتكثيف الشعري والاستفهام... إضافة إلى طريقة الطباعة التي تقترب من قصيدة النّثر"[٢].

السّرد:

"لا يبتدع بهاء طاهر في هذه الرواية تقنيات سردية جديدة بالنسبة لما ألفناه في القصّ العربي، ولكنه مع ذلك يقدّم نموذجاً شديد الإتقان والإحكام في بنيته السّردية..."[٣].

تجري الأحداث على لسان الراوي مستخدماً ضمير المتكلم "مذيباً بذلك الفروق الزمنية والسردية بين الراوي والشخصية والزمن جميعاً، جاعلاً الحكاية المسرودة مندمجة في روح المؤلف"[٤]. فالراوي شاهد ومشارك في الأحداث دون إغفال لتنامي وعيه الخاص، مذ كان طفلاً يرقب الحدث ويرصده، مع تنامي حركة الوعي الجمعي في أبعادها الاجتماعية والثقافية المختلفة. وإن بدت هذه الحركة بطيئة تكاد لا تدرك.

---

[١] بهاء الدين محمد مزيد، مرجع سابق، ص ٣٨-٣٩.

[٢] محمد بدوي، مرجع سابق، ص ٢٦٢.

[٣] صلاح فضل، مرجع سابق، ص ٧٨.

[٤] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية -بحث في تقنيات السّرد، عالم المعرفة، الكويت، العدد ٢٤٠، ١٩٩٨، ص ١٨٤.

الراوي، هذا الحاضر في السياق طفلاً وصبياً وشاباً، ينقل لنا الأحداث تبعاً لقراءته الخاصة في كل مرحلة، إضافة إلى أحداث سمعها أو وصلت إليه أو خبّر عنها والتي أدمجت في السّرد حتى بدا بعضها مقحماً على السياق المتوقع لراوٍ يراوغ في تحديد موقفه، فمن جملة مثل: "غير أني لست مهماً في هذه القصة... المهم ما حدث لخالتي صفية..." ص ٧٥؛ إلى سرد وصف دقيق لأحداث تشي بدوره البارز فيها متأثّراً ومؤثراً بشكل ما، مثل حادثة مقتل البك القنصل، وتهريب حربي إلى الدير. في حين تشي أحداث أخرى بمعرفة الراوي الكلية لتفاصيل كان غائباً عنها. مثل مقتل تاجر الجملة على يد فارس، أو تفاصيل علاقة حربي بفارس في السجن، إذ لا يشير السّرد إلى مصدر المعلومات أو مرجعيتها، لكن الأمر يبدو غير مفهوم حين يعود ليقول: "وكيف أصف ما حدث لخالتي صفية بعد مصرع البك؟ لم أر كيف تلقّت الخبر..." ص ٧٥.

في الوقت نفسه، نجد الراوي يستعين بفعل "قال" و"قالوا" أو "قيل لي" أو "سمعت" فالكاتب "يعيد خلق تجربته وفقاً للضرورات الفنية، إذ إن "مادة الرواية هي من الدرجة الثانية"[١] ومنقولة أصلاً عن والدته كما ذكر في المقدمة". رغم ذلك، فقد منحت ""أنا" المتكلم منتج النصّ قدرة أكبر على تطويع الأحداث ومكّنته من المراوحة بين الأزمنة والأمكنة"[٢]، إضافة إلى توسّطه حين لزم، بين النص والمتلقّي في شرح ما يتوقع أنه استعصى على الفهم مثل الأمثال الصعيدية والتعبيرات المحلية الريفية والتي سبقت الإشارة إليها.

وفي حين أن السّرد الذي جاء على لسان صبي، "لا يفسح أية إمكانية لاستخدام الميكروسكوب السيكولوجي..."[٣]. إلا أن طبيعة السّرد المشفوعة بالوصف الدقيق لردود أفعال الشخصيات إزاء الأحداث المختلفة، قد تكون ساهمت في تجاوز تلك الملاحظة إن لم تكن قد أضفت بعداً أكثر جاذبية، خاصة وأن ذلك الوصف يجيء من منظور صبي لا تخلو قراءته من خصوصية، إذ يحمل وصفه لصفية مثلاً مضموناً لعلّه يصبّ في الرسالة البعيدة التي يودّ النص إيصالها في المحصلة، رسالة المحبّة التي قد يجسّدها الدير بالقدر نفسه الذي تتجسّد به في مشاعر ذاك الصبي تجاه صفية: "وكانت أسعد لحظات طفولتي حين تضمّني خالتي صفية إليها". فالراوي ظلّ مفعماً بمحبة خالصة لم تغيرها الظروف: "... أجد خالتي صفية التي

---

[١] أحمد عباس صالح، خالتي صفية والدير رواية بهاء طاهر، العربي، الكويت، يناير ١٩٩٢، العدد ٣٩٨، ص ١٠٦.

[٢] محمد بدوي، مرجع سابق، ص ٢٤٤.

[٣] إبراهيم فتحي، الرواية المصرية، إبداع، القاهرة، ١٩٩٢، العدد ٥، ص ١٢٠.

نشأت أحبّها، تضع الجوزة جانباً حين تراني وتستقبلني مفرودة الذراعين..." ص ٩٠. "ولم أكن أحبّ النساء اللائي يدخنّ الجوزة، ولكني ظللت أحبّ خالتي صفية..." ص ٨٤.

من هنا، قد نصل إلى أن الكاتب قد نجح في تطويع مادة الرواية المنقولة، ليحوّلها إلى عمل إبداعي خاضع للشروط الفنية التي تقتضي حسن الانتقاء والاختيار، ومبدأ الإضاءة والتعتيم حسب ما تقتضيه رؤية الكاتب وهدفه من النصّ. "وطبقاً للقواعد الكلاسيكية في العملية السّردية فإن جميع الخيوط التي نثرها عبر الرواية في مفتتحها التأسيسي وفي نموّها المستطرد ومواجهاتها الدرامية المتعددة تمّ تجميعها قبيل الخاتمة وإغلاق دوائرها المتداخلة""[١].

الحوار:

يتّخذ الحوار في "خالتي صفية والدير" مستويات عدّة، إذ "يقيم الكاتب حواراً مع القارئ منذ بداية الرواية عندما يصف موقع الدير من القرية مستخدماً صيغة المخاطب "أنت" و"تاء" المخاطب في محاولة لإضفاء نوع من الألفة على هذا الحوار..."[٢]. ولعلّ ما يزيد من هذه الألفة الحوارات الداخلية التي يجريها الراوي مع نفسه في عملية تفكير معلنة تقترب من البوح الحميم أمام المتلقي.

"فيجب مثلاً أن أشرب حتى النهاية الشربات المعسّلة التي يقدمونها. لنا في الدير والتي لم أكن أحبّها، ويجب ألا أحدث صوتاً وأنا أشرب (وكان مستحيلاً بالطبع أن أقول لأبي إنه هو شخصياً والرهبان يشربون بصوت يسبقه شهيق كالصّفارة قبل كل رشفة)..." ص ٣٦.

هذا إضافة إلى عدد من التساؤلات الحائرة متنصّلاً من أنه الراوي العارف المدرك الذي يملك الحقيقة المطلقة: "مازلت أنا حتى الآن. بعد أن كبرت كثيراً يحيّرني هذا السؤال: لماذا أحبّت صفية بعد حبّها الأول الجميل ذلك الرجل الذي يبلغ أكثر من ثلاثة أضعاف عمرها؟... وهل سأعرف إن كانت قد أحبّت القنصل لسبب ما أو لعلّة ما أو أنها قد أحبّته فحسب مثلما تحبّ أية امرأة أي رجل؟" ص ٥٨.

ولعلّ من أبرز ملامح المشهد الحواري في العمل؛ أن لا حواراً جرى قطّ جرى بين صفية وحربي، ولا على أي مستوى، إذ يقتصر الأمر على ما نقل لها على لسانه في الجملة التي شكّلت منعطفاً في حياتها وشخصيتها، فحربي يقول: "إنه شرف لأي بنت أن يتزوجها البك ويرفع مقامها" ص ٥٤، دونما لفظ اسمها على لسانه، إذ هي هنا مجرد بنت، مقابل أنها لم تكن تعدّ نفسها مجرد بنت، ولا محيط القرية كذلك. فتعلّق هي: "حربي قال ذلك؟.

---

[١] صلاح فضل، مرجع سابق، ص ٧٩.

[٢] بهاء الدين محمد مزيد، ص ٦٣.

ولعلّ في غياب أي شكل من الحوار أو التواصل بين الشخصيتين كان متعمداً لتهيئة حدوث ذلك الشرخ بينهما والوصول به إلى أخطر نقطة تشعل دائرة الصدام.

أما الحوار المفصّل الذي دار بين حربي والبك القنصل يوم الحادثة، فقد أفادت الجمل الحوارية في تجسيد حجم الهوّة الطبقية والاجتماعية بينهما لتهزم بصلافة روابط القرابة وصلة الدّم التي شاء الكاتب فضح هشاشتها إزاء تلك المواجهة المؤثّرة المحكومة بالسيد والتابع. معزّزاً المحور الذي شاء التأكيد عليه في نسيج العلاقات، وهو أن الفارق الطبقي المتّصل بالموروثات التاريخية، هو أشد حضوراً وتأثيراً من مزاعم الروابط الأسرية، إذ لم تنفع ولم تجد عبارات حربي التي تكررت غير مرة وبإصرار خلال الحدث من مثل: يا خالي، يا والدي، يا جدّي... لم تردع كل تلك الألقاب الدالة الموحية في ردع القنصل عن اقتراف ذلك الكمّ من التعدي على إنسانية حربي وعلى كرامته وكبريائه. كان توسّل حربي مختصراً في عبارة: اقتلني بيدك ولا تترك الغرباء يفعلون ذلك يا والدي... لا تحملني هذا العار يا جدّي... اقتلني أنت". ص ٦٨. فيتبدّى ألم حربي الحقيقي، إنه اختراق دائرة القرابة على أيدي الغرباء. وليس العقاب نفسه.

وفي السياق نفسه، وكإشارة إلى غلبة العرف الاجتماعي والثقافة السائدة على صعيد البعد التربوي ضمن المنظومة الاجتماعية المحلية، يتردّد على لسان الحاج عبارات "اخرس يا ولد" غير مرة. من هنا، "يخلص الكاتب في نقل مفردات وآليات الخطاب اليومي في القرية مراعياً تلك المسافة المحتومة الثابتة بين الشخصيات التي قد تردّد صيغ النداء التجبّيّة والتدليلية، وصيغ نداء الأقارب"[١]، إذ تتكرر عبارة يا ولد والدي غير مرة على لسان عدد من الشخصيات، ثم لتتهاوى وتفرغ من محتواها حين ينساق أصحابها إلى دائرة العنف والشرّ والكراهية المتبادلة حتى لتتحوّل صلة القربى إلى شكل من العلاقة الهشّة المتداعية التي لم تصمد أمام الهمّ الجمعي المهدّد للكيان الاجتماعي.

الزمن:

تراوحت حركة الزمن في العمل بين زمن مستعاد وآخر ممتد منذ طفولة الراوي الذي كان في حوالي الثانية عشرة من عمره في بداية الأحداث التي تتّطرد في خطٍّ زمني مستقيم يمتد لربع قرن لتتوقف في مرحلة شباب الراوي وقد تخرّج من الجامعة ودخل الحياة العملية. ليكون حاضره هو نهاية السّرد الذي يبدأ بطفولته وماضيه. فنتلمّس خطّين زمنيين متوازيين، أحدهما

---

[١] بهاء الدين محمد مزيد، ص ٧٦.

له، وآخر للقرية، مروراً بتحديد نقطة زمنيّة فاصلة هي هزيمة حزيران عام ١٩٦٧. لينـدغم خط الزمن الخاص للراوي بزمن المكان في حركة مضطربة وإن بدت سائرة إلى الأمام.

ولعلّ دافعه إلى القفز المفاجئ في الصفحات الأخيرة ربع قرن، لم تكن سـوى محاولـة "لتعزيز التماهي بين الراوي والمؤلف، دون أية ضرورة فنية إلا إحداث ذلك التـأثير الجمـالي الداعي لانضمام المتلقي في تلك اللعبة الحميمة من التماهي"[١].

ولقد اعتمد الكاتب ظروفاً زمنية معيّنة في بدايات الجمل والفقرات لعلها "سـاهمت فـي تسريع الأحداث من ناحية، وساعدت في تجاوز حيّز زمني كبير في جمل قصيرة مثل "آنذاك... حينئذ... فيما بعد... بعد ذلك... الخ"[٢].

البناء الفني:

تتوزّع بنية الرواية على أربعة أجزاء وليس على فصول ليتمحور كـل جـزء حـول العنوان الذي يحمله بشكل كبير. إذ يحمل الجزء الأول عنوان (المقدّس بشاي) الذي يخصّـصه لتقديم هذه الشخصية مندغمة مع (الدّير) المرتبطين إلى مستوى التوحّد بالقرية وأهلها.

أما الجزء الثاني؛ فيحمل عنوان "خالتي صفية" ليمهّد فيه للتعريـف بـصفية وبحربـي وبالبك القنصل، ذلك الثالوث الذي شكل ضرورة الحدث المفصلي في الرواية. وهـو أطـول الأجزاء في الرواية.

الجزء الثالث، حمل عنوان "المطاريد" ليصل فيه إلى تشكيل حلقة وصل وفصل ما بينهم وبين الدير من جهة، وصفية من جهة أخرى، والوطن كله أخيراً ليمهّد إلى الجزء الرابع الـذي حمل عنوان "النكسة" الذي يتساوى تماماً مع الجزء الأول في الطول ويتباين معه في المضمون، إذ هو الجزء الذي يؤرّخ لبعض تداعيات النكسة المتصلة بانطفاء الشخصيات وبحـدث مـوت حربي، مقابل أجواء المحبّة والألفة والخصب التي صبغت طابع الجزء الأول.

أما الجزء الختامي فقد حمل ملامح التغيّـرات جميعهـا؛ تغيـرات المكـان والزمـان والشخصيات لينهي النصّ بأسئلة معلّقة يلقيها الكاتب بين يدي المتلقّي مواصلاً حالـة التفكيـر العلني أمامه حتى ليوحي بأن المتلقي ذاته هو واحد من المتأثّرين والمؤثّرين في سياق العمل منذ بدايته وحتى نهايته.

ولعلّ في بدايات الأجزاء الأربعة ما "يتوافق مع بنية النّص السّردي إذ يبـدأ الجـزءان الأولان بالعيد... والثالث بالامتحان، والرابع بالنكسة، فيما تبدأ الخاتمة بالجنازة..."[١]. ليعـود

---

[١] صلاح فضل، ص ٧٨.

[٢] محمد بدوي، ص ٢٤٤.

الكاتب ليلقي بحفنة من نور على تلك العتمة الطاغية حين ينهي الرواية بجملة "لابـــد أن نبنـــي البيت من جديد" والتي ترد مرّتين في الخاتمة. ص ١٤١-١٤٢.

الشخصيات:

"إذا سلّمنا أن "الرواية لا تريد أن تفقد القدرة على التحليق في الخيال والتجريد مع سعيها للإفادة من احتمالات التقاطع مع الواقع التاريخي..."[٢]. فإن تجليات ذاك التحليق قد تبدّى بشكل حاسم في بناء بعض الشخصيات التي خرجت بصفاتها النفسية والجسدية عن العادي والمألوف؛ مثل شخصية صفية وحربي والمقدس بشاي وفارس والتي سبق مناقشة سماتها الجسدية والنفسية والسلوكية خلال التحليل السابق للنص. إذ هي "أقرب إلى شخصيات الثقافة الأسطورية البدائية ممزوجة بالثقافة الفولكلورية الشعبية في آن معاً، فهي تنهض على التعارضات الأساسية مقسومة إلى خيّرة أو شريرة تجترح الأفعال وتحرّك المصائر"[٣]. فهي محكومة بالأضداد والتعارضات؛ الحب والحقد لدى صفية، الشجاعة والخنوع لدى حربي، الحكمة والجنون لدى بشاي، والنخـــوة والجريمة لدى فارس. وكأنها محاولة من الكاتب "لخلق توازن بين حمولتها الرمزية وعناصرها الوقائعية"[٤].

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وتأتي شخصية المقدّس بشاي لتمثّل المعادل الديني والإنساني لشخصية الحاج مـــصدر السلطة الدينية في القرية، إذ يلتقي خطاباهما بأسلوب بعيد عن التقريرية المباشرة لنلامس تلاقي الديانتين قيمياً وإنسانياً في غير موضع. فقيم المحبّة والرحمة مبثوثة بتقنين متعمَّد فـــي نـــسيج العلاقات في السياق، إذ تجد صفية اليتيمة ملاذها في بيت الحاج وبين أسرته. وبشاي صاحب قلب يتّسع لمحبة الإنسان والحيوان وحتى حنين الخائن. والعلاقة بين فارس وحربي قائمة على حفظ الجميل والمحبة والنخوة الخالصة.

والحاج نفسه هو الذي أشرف على ترحيل حربي ورعايته في الدير وخـــلال مرضـــه. كما لبّى نداء الراهب جرجس حين لزم نقل بشاي إلى المستشفى.

ورغم الجدلية التي تسم شخصية البك القنصل؛ فهو الذي سبق ورّحب بتقسيم أرضه بينه وبين الفلاحين.

---

[١] صبري حافظ، ص ١٠١.

[٢] بهاء الدين محمد مزيد، ص ٤٤.

[٣] المرجع السابق، ص ٢٤٤.

[٤] محمد بدوي، ص ٢٥٨.

ومن الشخصيات الثانوية التي كان لها تأثيرها في السياق رغم محدوديـة مساحتها، "المأمور حمزة" الذي مثل نموذجاً إشكالياً تتجلّى فيه تداعيات ما بعد النكسة.

أما شخصية "المتنيح باخوم" فلم تفد إلا في تأكيد أقدمية الدير على القرية، إذ كان مصدر التاريخ الشفاهي المتناقل للعلاقة بينهما.

وثمة شخصيات عابرة باهتة الحضور لم تخدم النص إلا في تعزيز حضور الشخصيات الرئيسية مثل أخوات الراوي. ووالدته والراهب جرجس وأمونة البيضاء. في حين لم تخل شخصية حنين من التنميط والتسطيح، إذ رسمت لتؤدي دوراً محدّداً لها بدقة، إذ مثّلت الشر الخالص الذي أدخلها دائرة المتوقّع في شخصيات القصص الشعبية.

أما الشخصية التي كان يمكن استثمارها فنياً وإنسانياً فهي شخصية الطفل حسّان. إذ لم يرد ما يشير إلى ظروف تربيته ونشأته بعد موت صفية. ففي حين جاء على لسان الحاج أن لديه أملاً حين يكبر حسّان... لم يرد في السياق ما يشير إلى أن حسّاناً قد مثّل جيلاً جديداً يحمل رؤية مغايرة استفادت من تبعات الإرث الثقافي القديم والتجربة الطفولية المؤثّرة. ولم يأت ذكره إلا في الصفحة الأخيرة حين ذكر الراوي أن "أخته عليّة تعمل مع زوجها في فرع مكتب التصدير والاستيراد الذي يملكه حسّان في ألمانيا!" ص ١٤١.

مركز إيداع الرسائل الجامعية

الرمز:

لم تخل رواية "خالتي صفية والدير" من إشارات رمزية قريبة التناول إذ جاء إيرادها في السياق متناسباً مع واقعية النص زماناً ومكاناً. فالإلحاح على تحدّر القرية من جذر واحد وأصل واحد، والتأكيد الذي جاء مبثوثاً في الأحداث على قيم الجماعة ودستورها الديني والاجتماعي والأخلاقي المسلكي؛ ما يتجاوز حدود تلك القرية إلى الإيحاء بأن المكان المعني هو الوطن كلّه. الذي قد يجمع أفراده ما يبدو أشدّ وأقوى من صلات القربى المباشرة التي لم تحصّن أهل القرية من عدائهم لبعضهم بعضاً. حتى لتبدو تلك القرابة أحد مظاهر الزيف الاجتماعي إذ خلت من المقوّمات الأخرى للتقارب الإنساني، كقيم المحبّة والرحمة والتسامح وفهم الآخر وفتح قنوات الحوار الإيجابي معه بمعزل عن موروثات الفكر الإقطاعي والسطوة الطبقية والمصالح السياسية المغرضة.

من هنا، جاءت ثيمة الثأر رمزاً لارتداد إنساني إلى عهد الفكر الوثني الذي قد يلتقي مع الفكر السّلفي المدمّر، وإن اختلفت العناوين والمنطلقات. إذ تجتمع كلّها لتجعل من الوطن عنصراً طارداً لأهله لينتهي الأمر بتقوّض البيت–الوطن حتى لا يعود الترميم يصلح... فيحدث الخلل المدمّر للذات الحضارية المصرية.

هل يريد الكاتب أن يقول "إن البيت الذي أصبح مليئاً بالشقوق هو بيت الذاكرة الثقافية المصرية؟"[١]. تلك التي أنتجت الإنسان العربي المصري ابن الحضارات القديمة المتعاقبة التي تؤهلّه بشكل حتمي للتصدي ولتغيير الواقع العفن ولامتلاك إمكانات الخلاص له وللآخرين لو استطاع إدراك هذه الحقيقة التي تكاد تكون حتمية تاريخية.

أهذا ما شاء بهاء طاهر التأكيد عليه من طرف خفي وهو يصنع شخصيات بدت "منساقة منذورة لقدر غيبي تجاوز إرادتها الإنسانية ليسلمها للصمت والخنوع؟"[٢].

من هنا، فالتفسير السياسي لأحداث الرواية يأتي ضرورياً سواء أكان في حدود الأحداث الواقعية أو الاستناد على الرمز؛ فإذا كانت صفية ترمز لمصر؛ "فقد كان في تخلّي عريسها الشعبي عنها –حربي– وتسليمها لرموز السلطة التقليدية تدميراً لصفية ذاتها دون أن ينقذ بهذا التخلّي السلطة الغائبة"[٣].

والنتيجة نفسها قد تتأتىّ من قراءة النص على مستوى أيدولوجي آخر، "إذ يصبح منطقياً أن زواج صفية من السلطة –البك– سواء الملكية أو الناصرية باطلة، كما أن تخلّي حربي النبيل عنها كان خطأً فادحاً وكلاهما أدّى إلى النكسة..."[٤].

ويجمع كل من اعتدال عثمان ومحمد بدوي وبعض النّقاد على أن صفية هي "مقلوب إيزيس وقد عادت كما وعدت في "قالت ضحى" لكنها تنكّرت لوظيفتها في الأسطورة وتقمّصت دور "ست" فأصبحت تمثّل نقيض الأسطورة الضدّ"[٥]. وينسحب هذا النقيض على البك القنصل الذي يوازيه في الأسطورة أوزريس، لكنه يقتل على يد حربي الموازي لـ "طيفون" القاتل الشرير.

ولعل هذا المنحى يتّفق مع "كسر نسق الترميز في اختيار اسمي البطلين صفية وحربي، كأحد أشكال المفارقة التي استخدمها الكاتب طوال نصّه وبأشكال عدة"[٦].

في حين يرى أحمد عباس صالح "أن صفية هي نوع من النساء تعرفه مصر جيداً وخاصة صعيدها..."[٧]؛ فإن بهاء الدين محمد مزيد يصل إلى أن الرواية تتقاطع في مواقع

---

[١] اعتدال عثمان، البحث عن الذات الحضارية–قراءة في أعمال بهاء طاهر، الثقافة الجديدة، القاهرة، فبراير ١٩٩٢، ص ١١.

[٢] محمد بدوي، ص ٢٥٢.

[٣] صبري حافظ، ص ١٠٦.

[٤] سيد بحراوي، ص ٩٧.

[٥] اعتدال عثمان، ص ١١. ومحمد بدوي، ص ٢٤٥.

[٦] محمد بدوي، ص ٢٥٨.

[٧] أحمد عباس صالح، ص ١١٠.

عديدة مع "سورة يوسف وقصة يوسف عليه السلام وزليخة..."[١]. إذ تلتقي صفات يوسف عيه السلام بصفات حربي الجسدية والنفسية، مقابل التشابه بين البك القنصل والعزيز ملك مصر، وكذلك بالنسبة لصفية من ناحية وامرأة العزيز من ناحية أخرى فيما يربطهما من أوجه شبه عديدة.

ويطرح محمد بدوي احتمالاً آخر لما ترمز إليه صفية؛ إذ قد تكون رمزاً "للمرأة الأرينية في الثقافة اليوناينة، إذ إن "الإيرينيات" اليونانيات هن آلهات الثأر اللائي يتحول شعرهن إلى أفاع ملتوية، منذرة بالموت والعقاب..."[٢].

مهما يكن؛ فكل تلك الاجتهادات والآراء النقدية تدلّ على أن النص حمّال أوجه. ولعلّ ما ساعد في ذلك وقوعه في المساحة الخصبة بين الحكاية الشعبية والأسطورة مما أغناه بالرموز المتعدّدة الدلالات.

وإذا وضعنا الظروف التي دفعت بهاء طاهر لتأليف الرواية في الاعتبار، مستحضرين أحداث الفتنة الطائفية، وممارسات الجماعات الأصولية في مصر، فقد نصل إلى أن صفية قد ترمز للتطرّف، إذ يشير سياق الأحداث إلى تطرفها في الحبّ وفي الحقد على السواء، وعليه يكون حربي رمزاً لعنفوان الشعب المصري وتماسكه، من هنا، يمكن التوصّل إلى الخطر الذي تجسّده حركات التطرف حين تسعى تحت عناوين مختلفة إلى مصادرة قوة الشعب المصري وصوته وطاقته ووجوده... لينتهي الأمر بهزيمة تلك الحركات نفسها، تماماً كما شاء لصفية أن تقضي مهزومة بتطرّفها.

من هنا، قد يحمل عنوان الرواية نفسه شيئاً من الرمزية إن لم تكن المراوغة في الإيحاء، ففي حين يبدو الأمر أنه الثأر –المتمثّل في صفية–مقابل– التسامح المتمثّل في –الدير–، فإنّ المتأمّل المتأنّي قد يصل إلى أنه التطرف مقابل الدير، والدير هنا هو المكان الذي قد يرمز إلى المسجد أيضاً، ليصل إلى أن يرمز إلى الوطن كله. إذ إن قيم المحبّة والرحمة والتسامح هي قيم إسلامية خالصة بشّر بها الدين الحنيف مثلما بشّرت بها المسيحية. وبالتالي، فتشوّه القيم تلك سيؤدي إلى تقويض المكان –البيت والوطن–.

---

[١] بهاء الدين محمد مزيد، ص ١٦–٢٢.

[٢] محمد بدوي، ص ٢٤٥.

الفصل الثالث

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الحب في المنفى

مقدمة:

حازت الحب في المنفى لبهاء طاهر، على جائزة أفضل رواية عام ١٩٩٥، وهو العام نفسه الذي أنجز فيه الرواية من حيث يقيم في (جنيف)، وصدرت فيه طبعتها الأولى عن دار الهلال التي نشرت طبعتها الثانية عام ١٩٩٦، وسط جدل عميق واختلاف بين النقاد الذين أجمعوا في نهاية المطاف على أن الرواية تتويج حقيقي لتجربة بهاء طاهر الأدبية.

وجاءت على الغلاف الأخير تعليقات عدد من النقاد للرواية التي وصفها علي الراعي بأنها "كاملة الأوصال" ووصفها شكري عياد بأنها "نموذج جديد للرواية الواقعية"، بينما رأى فيها محمود أمين العالم "رواية عن عصرنا كله.. تفيض بالوعي والإبداع" وقال عنها جلال السيد "بديعة يقص فيها راو مكشوف الجراح عن حياته-حياتنا بصدق كامل "فيما رآها جلال السيد "غاضبة وهادئة... عن الجلادين والضحايا تقف في صف أجمل الروايات العالمية بكل المقاييس"[١].

لكن محمود حنفي كساب قال إنها "مجرد سيرة ذاتية للكاتب، لا تضيف شيئا عما قدمه الرواد من تجارب السفر إلى الغرب والانخراط في ثنايا نسائه وبين أحضانهن فنالوا الفتات وبخلت عليهم بالعقل والمعرفة والتقدم كما هو الشأن لإبطال روايات (أديب) و(عصفور من الشرق) و(قنديل أم هاشم) و(موسم الهجرة إلى الشمال)"[٢].

والوقع أن إشكالية العلاقة بين الشرق والغرب في رواية الحب في المنفى ليست إلا عنصرا واحدا من عدة عناصر متشابكة ومتداخلة تتألف منها هذه التجربة الإنسانية العميقة، لكن سر الاختلاف يكمن في أنها ثنائية البعد، ذلك أن فيها بعداً موضوعياً وآخر ذاتي، طغى على ظاهرها فضلل بعض النقاد الذين أسقطوا عنصر الزمن (كبطل الضدّ) الذي يحرك الأحداث والمواقف، وذلك ما قصده الكاتب حين سجل في الصفحة الأخيرة الملحقة بالرواية. الوثائق الحقيقية لبعض معطياتها.

فالرواية على مستوى البحث إذن، تتيح للباحث فرصة الخوض في مجمل بهاء طاهر، تجربته، أدبه، أسلوبه، موقفه الإنساني، مثلما تتيح فرصة القراءة المتأنية في الأحداث والشخصيات والرموز والدلالات وسط حالة النفي الاختياري الذي أنتج أدبا مقابل النفي

---

[١] بهاء طاهر، الحب في المنفى، دار الهلال، القاهرة ١٩٩٥.

[٢] محمود حنفي كساب، الأحلام المنطفئة في رواية الحب في المنفى، جريدة أخبار الأدب، القاهرة، العدد ٢٠٤، ١٧ أغسطس ١٩٩٧.

الإجباري والهجرة القصرية سواء كانت خارج الوطن أو داخل النفس حين تعزل ذاتها، أو يعزلها الزمان.

يقول حليم بركات في مقالته "رواية الغربة والمنفى" هناك عدد من الكتاب العرب الذين اختاروا أو وجدوا أنفسهم في المنفى، في المرحلة الأولى من مطلع القرن، كان هذا شأن جبران خليل جبران وأمين الريحاني وإيليا أبو ماضي وميخائيل نعيمة ونسيب عريضة وغيرهم، وفي النصف الثاني، تتالت أمواج أخرى منهم الطيب صالح وإدوارد سعيد وكاتب ديب والطاهر بن جلون وآسيا جبار وغالب طعمة فرمان وبهاء طاهر وأهداف سويف وحنان الشيخ وهو شخصياً.

كذلك هناك من خبروا النفي والغربة في الداخل كما هو الحال بالنسبة إلى جبرا إبراهيم جبرا وعبد الرحمن منيف، منهم من رحلوا وراء البحار الداخلية والخارجية ومن عرفوا النفي القسري والوعي وداخل البلاد كما خارجها، ولم تعرف حياتهم الاستقرار.

ولذلك يمكن القول إن لدينا أدب منفى متميزاً، ومنه ذلك الأدب الرمزي والمجازي في محاولة لتجنب الرقابة والاضطهاد في الوطن، ولهذا نجد أن هناك من يقولون لكتّاب المهجر "إنه بإمكانهم أن يخدموا قضية الأدب العربي والقضايا العربية بشكل عام، لكونهم في الخارج ولبعدهم عن تأثير السلطات السياسية والاجتماعية والاقتصادية المسلحة بوسائل الترغيب والترهيب كافة..."[١].

لقد كُتب الكثير حول أدب الغربة، لكن ما يهمنا هنا وفي هذا البحث عن مخزون (الحب في المنفى)، ما يظهر تجربة بهاء طاهر الذي كسر بعض القواعد النفسية للغربة حين وظف الخلافات دائرة تلتقي فيها شخصيات الرواية حول خلافاتها، وحين وظف الاختلافات دائرة تجمع الأبعاد الإنسانية، بينما بدل الحنين بالذكريات، والموت كأي موت في أي مكان.

ولكن متى بدأت غربة بهاء طاهر؟

يقول أحد النقاد إن بهاء طاهر يشبه أمه، فهي مبعدة من قريتها الكرنك لا يفارقها طيفها أبداً، وهو مبعد من الوطن، يعيش ويكتب والوطن في قلبه، ولكن إبعاده كان ثلاثياً، إبعاد الصعيد الذي تشرب بأساطيره من لبن أمه، وإبعاد القاهرة التي كبر فيها، وإبعاد عن الكلمة سنوات طويلة بأمر السلطة، يتابع عن بعد ما يحدث في مصر، وكأن ما يحدث لمصر يحدث له، يتألم من العبث الساري تحت ستار الدين، يتألم من تحكم السلطة من الداخل، ومن سيطرة الصهيونية من الخارج، فيكتب كما كانت أمه تحكي، فالكتابة هيا لنفس الذي يبقيه على قيد الحياة، هي الخط الرفيع الذي يربطه بالبعيد المفقود.

---

[١] حليم بركات، خصوصية الرواية العربية، ج٣، فصول، المجلد ١٧، العدد ١، ١٩٩٨، ص ٤٢-٤٣.

لعل هذا التقديم عن بهاء طاهر الذي تعدّدت أوجه النفي في حياته يفسّر فيما بعد كل ما عبّر عنه في (الحب في المنفى) تعبيراً واعياً يتجاوز عقدة الآخر مختلفاً كان أو متفوقاً، ذلك أن الراوي يلتقي الآخر على الدرجة ذاتها من الحس الإنساني حين تكون المواجهة ضد الظلم والاضطهاد والانتهاك وسلطة السياسة والمال.

ملخّص الرواية:

ربما كانت كلمة "الحب" من تلك الألفاظ المبهمة التي لا تبلى جاذبيتها. ولكنها ستتحدد في كل مرة بطريقة مختلفة. وفي هذه الرواية بالذات ستظل كامنة في العمق حتى تضع لها المعنى بنفسك، ولكن قد يكون القيد في المنفى أوضح قليلاً. فالمنفى مكان بعيد عن الوطن والشخص المنفي هو غالباً إنسان لم يذهب إلى البلد الغريب باختياره، بل الغالب أنه شخص غير مرغوب فيه في بلده لأسباب سياسية، ولهذا نقرأ أحيانا عبارة "المنفى الاختياري" للدلالة على أن الشخص المنفي قد ابتعد من تلقاء نفسه، ولكن ابتعاده مرتبط دائماً بأسباب سياسية، ومنسوب دائماً إلى الوطن، بخلاف "المهاجر" الذي يذهب إلى المكان الآخر بمحض اختياره، سعياً وراء حياة جديدة.

"المنفى" إذن، يعني انقطاعاً، كما أن "الحب" مهما اختلفت ارتباطاته عن الكتّاب أو القرّاء، يعني اتصالاً. إذن فهناك، حتى في المنفى، محاولة للاتصال. ولاشك أن هذا يوحي، على مستوى الأحداث والشخصيات -بأن الشخص المنفي ليس وحيداً، فهناك -على الأقل- شخصية واحدة أخرى تبادله الحب، وقد يجمع "المنفى" عدداً من الشخصيات، وعدداً من علاقات الحب".

من أول الرواية عبّر بهاء طاهر على لسان الراوي عن تلك الثنائية (الحب، والمنفى) لتتّصل بالعنوان اتصالاً مباشراً، ويضع منها نبض روايته في قلب مدينة أوروبية رمز إليها بحرف (النون).

"اشتهيتها اشتهاء عاجزاً، كخوف الدنس بالمحارم".

"كانت صغيرة وجميلة وكنت عجوزاً وأباً ومطلقاً. لم يطرأ على بالي الحب، ولم أفعل شيئا لأعبّر عن اشتهائي".

لكنها قالت لي، فيما بعد: "كان يطلّ من عينيك".

"كنت قاهرياً، طردته مدينته للغربة في الشمال. وكانت هي مثلي، أجنبية في ذلك البلد، لكنها أوروبية وبجواز سفرها تعتبر أوروبا كلها مدينتها. ولما التقينا بالمصادفة في تلك المدينة (ن) التي قيّدني فيها العمل، صرنا صديقين". ص (٥).

كان الراوي مراسلاً صحفياً (ناصرياً) تجاوز العقد الخامس من عمره، نفته مرحلة السادات لكي يكون بعيداً عن رئاسة تحرير الصحيفة، وكانت برجيت مرشدة سياحية (نمساوية) أتمّت سبعة وعشرين ربيعاً.

وسبق أن تزوج من منار زميلته في الصحيفة، أنجب منها خالد وهنادي قبل أن يفترقا بالطلاق. الخلافات الزوجية كثيرة لكن السبب الحقيقي ضائع وسط زحمة العمل في القاهرة والتناقضات الاجتماعية والقيمية، بينما تظل الذكريات والاتصالات الهاتفية بالأولاد وأعداد الصحيفة التي تصل إليه تحمل مقالاتها خيطاً يشدّه إلى ماض مليء بالفشل.

في المؤتمر الصحفي الذي عقدته لجنة الأطباء الدولية لحقوق الإنسان عن الانتهاكات التي يتعرّض لها الشعب الشيلي تظهر "بريجيت شيفر" إلى جانب الطبيب "مولر" كي تترجم مأساة "بيدور ايبانيز" سائق التكسي من "سانتياجو" الذي تعرّض للتعذيب وقتل رجال الأمن شقيقه.

الصدفة تأتي ببيرجيت التي تتقن الإسبانية بين لغات أخرى لتقوم بدور المترجم بحكم معرفتها بالدكتور مولر، والصدفة تجمع أيضا بين الراوي وإبراهيم زميله بالصحيفة الذي سجن في عهد عبد الناصر مع الشيوعيين عام ١٩٥٩ والذي يعمل الآن في إحدى الصحف التابعة للمقاومة الفلسطينية في بيروت، لقاء يتيح تقديم كشف حساب يطال كل شيء حتى شادية التي حرّرها إبراهيم من علاقتها به كي لا يظلمها فتتحول من صحفية واعدة لتتزوج من صرّاف الصحيفة وتصبح امرأة مترهلة تعشق النميمة.

نعرف من الحوار أننا سنة ١٩٨٢ عام الاجتياح الإسرائيلي للبنان، إبراهيم يحاول عن طريق مولر وبرنار الصحفي الذي يتبنى طفلاً فيتنامياً ويعمل في صحيفة محلية أن يفضح الانتهاكات الإسرائيلية ضد المخطوفين الفلسطينيين واللبنانيين بمساعدة جيش سعد حداد ليجد تأثير اليهود على الصحافة عائقاً "أنا أصدّقك ولكن كيف يصدّقني رئيس التحرير، ماذا أفعل أنا وماذا يفعل هو لو جاءنا تكذيب رسمي وقيل لنا إن هؤلاء فدائيون وأننا بذلك نشجّع الإرهاب، أو قيل أخطر من هذا إنا نعادي السامية بالدفاع عن هؤلاء الإرهابيين" ص ٧٣.

في المقهى الذي يظل مسرحاً لبعض أجزاء الرواية يرسم الراوي أجواء الطبيعة لشهري الصيف والخريف، رسماً يضفي على الحوار قدراً من غربة مبهمة (كان هناك سحب خفيفة تنتشر في السماء تغطي قرص الشمس وإن لم تحجبه، ولكن مياه النهر فقدت التماعها وبدا سطحها المتموّج بلون الزئبق، وهجع البجع والبطّ قرب الشطّ، غمر المكان كله سكون لكنه لم يغمرني) المقهى تديره إيلين التي تكبر زوجها المصري يوسف عشرين عاما، يوسف درس في كلية الإعلام في القاهرة حتى السنة الثالثة حين سجن في عهد السادات، ثم هرب إلى ليبيا وجاء إلى تلك البلاد ليستقر فيها.

لكن الراوي يكشف لنا عبر الحوارات المتناثرة، الجوامع المشتركة بين شخصيات الرواية مثلما يعرض التناقضات الناجمة عن اختلاف الزمان والمكان والثقافة أيضا فيقدم لنا الذكريات المحفورة علامة يتعرف الأشقياء من خلالها "لا توجد ندبة تشبه أخرى أليس ذلك الشيء المحفور في أنفسنا علامة يتعرف بها بعضنا على بعض".

يروي لنا كيف ماتت أمه بالملاريا وهو في الرابعة من عمره وكان والده فراش المدرسة التي يتعلم فيها حيث يشعره الجميع بالمهانة لكنه ظلّ يفاخر بمهنة أبيه في الصحيفة وفي الاتحاد الاشتراكي وأمام منار "لم لا تفكر مثلاً في أنك صممت على أن تعلن فقرك وعلى أن تظهر من داخلك إحساس المهانة بسبب هذا الفقر".

أما إبراهيم الذي يرى في اضطهاد الشيوعيين في أوروبا باعثاً للأمل لأنهم "البديل لأزمة أوروبا ولمشكلة العالم، هم المستقبل وحتمية التاريخ" فقد كان ابنا لأب إقطاعي يسرق عرق الفلاحين ويخون (الهانم) "أفكر في ذلك الطفل الذي يطاردنا حتى آخر العمر".

وبريجيت التي تربطها بمولر صديق والدها المحامي الذي حارب في إسبانيا علاقة جدلية تروي مأساتها مرتين؛ مرة حين اكتشفت علاقة الدكتور مولر بوالدتها ومرة حين رفض مجتمع قريتها زواجها من زميلها في الجامعة (ألبرت) من غينيا الاستوائية بسبب لونه (دنس للجنس الأبيض) وتظل تتحمل القطيعة حتى تفقد طفلها بعد مشاجرة مع شباب القرية يتغير بعدها ألبرت الذي يتصل بنظام "ماسياس" ويعود إلى غينيا ليصبح سفيراً، مولر ساند ذلك الزواج وهو الذي دفعها لتدرّس اللغات "ساعدني على طريقته فدمر حياتي".

كان البوح المتبادل بداية الطريق نحو المجهول، مولر يبحث عن بيدرو الذي يهرب في اتجاه المقيمين بصورة غير شرعية، وألبرت يحاول الانتصار للمقهورين في فلسطين ولبنان بينما ابنه الحقيقي الذي هجره منذ سنين يهرّب السلاح إلى أفريقيا، وبريجيت تواصل عملها مع الشركة السياحية دون تصريح عمل وبأجر زهيد، أما الراوي فإنه يعيش حيرة الارتباط ببريجيت والهروب من الواقع؛ واقع السّن والتحوّلات في مصر، وخالد الذي يذهب نحو الأصولية الدينية ويرى الشطرنج محرّماً "هذا الطريق يبدأ بأنت مخطئ وينتهي بأنت تستحق القتل".

حتى منار تحولت كتاباتها إلى الشؤون الدينية وهنادي تستغيث من سطوة خالد الذي يريد منعها من الذهاب إلى النادي ويطلب من أبيه العودة إلى منار (إن أبغض الحلال عند الله الطلاق)، حيرة تأتي خلالها أحداث لبنان لتسقط أحلامه بالقدر الذي تسقط فيه صورة عبد الناصر المعلّقة على جدار الغرفة ليتهشم الزجاج وليظهر مرضه صارخاً حدّ (الجلطة)، برنار ينقله إلى المستشفى والأطباء ينصحونه بعدم متابعة الأخبار وبريجيت تقف إلى جانبه وتساعد على شفائه.

كانت "ماريان أريكسون" الممرضة النرويجية التي طردت من لبنان تروي مأساة مخيم عين الحلوة وكانت صحيفته تختصر المقال وتخفف العناوين (ارتياع في أوروبا لمجازر لبنان) فيصبح (دول أوروبا تنتقد مواقف إسرائيل) ص ١٣٣؛ أحداث لبنان غيّرت كل شيء لكن بريجيت تقول "أخشى أن أكون قد أحببتك"ص ١٤٦.

وسط هذه الأجواء الملبّدة بالكآبة يلتقي خريفه بربيعها، زمناً يهرب إليه فيحتويه "وكنت أسأل نفسي: ومن أنا لأستحقّ كل هذا الحب؟ أليس عاراً أن أفرح كل هذا الفرح، في هذا العمر، وفي تلك الأيام ووسط تلك الحرب؟".

من بين باقات الورود التي كانت تأتيه إلى المستشفى جاءت باقات الأمير حامد الذي يقيم في المدينة منذ فترة قريبة والذي أقام صلة مع يوسف بحجّة إصدار صحيفة تقدمية، يفهم يوسف أن الأمير يخطط لأخذ الإمارة من الأمير وولي العهد، وأن تسرّب أعداد للإمارة يساعده على تحقيق الهدف. يعمل معه من أجل تحسين وضعه من طباخ في مطعم زوجته إيلين إلى صحفي أو حتى تابع للأمير، ويوسف يرتّب لقاء الراوي مع الأمير حامد "لا نريد أن نكرر تجارب لندن وباريس" المطلوب صحيفة من نمط آخر أسبوعية وربما يومية" ص ١٥٦.

يرفض الراوي مبلغ "العشرين ألف دولار" من أجل النقاهة والتخطيط للصحيفة بينما تتكشف الحقائق؛ الأمير يتاجر بالخيول العربية وفي البورصة وهو شريك "إسحاق دافيديان" اليهودي المصري الأصل الذي يشتري المنازل الصغيرة ويهدمها ليبني عليها عمارات رغم احتجاج السكان عليه ويتبرع بسخاء لإسرائيل.

حين يدرك الأمير موقف الراوي يحاول الوصول إلى بريجيت التي تواجه مشكلة ندرة الأفواج السياحية فيرسلها مدير الشركة لتعلّم الأمير الفرنسية، تدرك هي الأخرى أن في الأمر شيء مريب فهو يتقن الفرنسية وهي ترد له قيمة الدرس الأول التي تعادل راتب شهر كامل.

حتى برنار الصحفي يدرك حقيقة الأمير "هناك طبخة كبيرة يعدونها لمنطقتكم، وما يجري في لبنان مجرد بداية. هناك إعادة ترتيب كاملة للأوراق، مفاوضات سرية بين كل الأطراف، مفاوضات بين أجهزة وبين منظمات، والأمير ضالع رئيسي فيها" ص٢٠٥. برنار يكتب ضد التيار ويتابع الوضع في لبنان ويندّد بالجرائم الإسرائيلية ويزداد خوفه على متبناه الطفل من المنظمات اليهودية.

يأتي صوت إبراهيم من لبنان "في صبرا جبال من الذباب تغطي جبالاً من الجثث" يروي مذابح صبرا وشاتيلا والتلفزيون يقطع مسلسل دلاس وينقل الصورة بدقة، والأحداث تدفع الراوي ليكتب بكثافة إلى صحيفته والصحف العربية في أوروبا ويرتّب مع آخرين مظاهرة كبرى تحاول مجموعة من اليهود التشويش عليها، لكن "رالف" الصحفي اليهودي الأمريكي يقول أمام المتظاهرين "إسرائيل هي التي دبّرت ورتّبت هذه المجزرة وشاركت فيها من الألف إلى الياء".

بعد المظاهرة يأتيه خطاب من مصر يحمل قرار إلغاء وظيفة المراسل الصحفي وأن عليه تنفيذ القرار خلال شهر، وبريجيت يبلّغها المدير أنه لم يعد يستطيع استبقاءها في الشركة لأن الشرطة تسأل عن تصريح العمل فتقرر العودة إلى النمسا بعد أن يدركا أن الأمير وراء ذلك "هذا عالم ماسياس وسمو الأمير، لا فائدة".

كانت لحظات وداع مريرة "نحن أقصى ما نستطيعه هو ما صنعناه بالفعل، إننا اختلسنا من الزمن لحظاتنا تلك" وعلى الطريق المؤدية إلى المطار تحاول أن تحرف السيارة إلى الوادي وهي تقول السلام هو أن ننام، أن نموت".

أراد أن يصفّي حساباً. سار في الطريق المؤدية إلى قصر الأمير، هناك الأسوار العالية والأبواب المغلقة والكلاب النابحة وصوت الحارس يقول "سمّوه يسأل لماذا لا ترحل من هنا سريعاً مثلما رحلت صديقتك" ص ٢٥٢. ويرتد إلى نفسه وقد هدّه الإعياء والألم "لن تصفّي مع العالم أي حساب".

يروي اللحظات الأخيرة "كل شيء ينتهي، أنت وبريجيت، أنت وإبراهيم وبريجيت، أنت وإبراهيم وبريجيت وإيلين ويوسف، أنت وخالد ومنار كل شيء ينتهي" ص ٢٥٣، حتى لحظة الموت على سفح الجبل ظلّ يحتفظ بحقّ سردها "وكانت الموجة تحملني بعيداً تترجرج في بطء وتهدهدني والناي يصحبني بنغمته الشجية الطويلة إلى السلام وإلى السكينة" ص ٢٥٤.

قد لا تعبر هذه القراءة الملخصة للرواية عن الروح الحقيقية للمعاني الإبداعية المنثورة عبر الحوارات والأحداث والأبعاد الإنسانية للشخصيات الرئيسة والفرعية، لكنها مجرد خلاصة للبناء العام الذي قامت عليها الرواية، وعناوين تكشف الأسماء والأدوار التي سنراها من خلال التحليل عوالم قائمة الذات، تتقاطع وتلتقي لتشكل رؤية المشهد الكليّ.

إن البناء الدرامي للرواية لا ينبع من الصراع بين الباطل الإسرائيلي والحقّ العربي، أو بين عروش النفط وإسرائيل وفصائل المقاومة الفلسطينية، أو بين التيارات العلمانية الصامدة والتيارات السلفية الزاحفة، أو بين طغيان المتسلطين وتهافت المدافعين عن العدل وحقوق الإنسان، "بل يتجسّد في شكل من أشكال التأليف الموسيقي يحتوي على لحنين أساسيين يتحاوران ويتفاعلان؛ اللحن الأول يجسّد الراوي وإبراهيم ويوسف وألبرت ومنار وشادية وخالد ويجسّد اللحن الثاني بريجيت وأباها ومولر وبرنار وإيلين والممرضة ماريان. ولكن كيف تعزف كل هذه الشخصيات لحناً واحداً رغم الاختلاف الواضح في طباعهم وثقافاتهم، ورغم تباين أدوار كل منهم؟"[١].

قبل الإجابة على هذا السؤال، لنتعرف، على مقوّمات شخصيات الرواية، والأحداث والعوامل النفسية التي شكّلتها ولكن على شكل لحن آخر.

---

[١] محمود عبد الوهاب، قراءة في الحب والمنفى، الثقافة الجديدة، العدد ٨٥، القاهرة، ١٩٩٥، ص ٩.

تحليل العناصر النفسية للشخصيات:

١- الراوي وأسرته:

نتعرّف على الراوي وهو في الرابعة من عمره، يتذكّر ليلة وفاة أمه بمرض الملاريا، ويصف اللحظات الأخيرة المطبوعة في ذاكرته "وجه كالشمع الأبيض يغسله عرق لا ينقطع، وأسنانها تصطك، تنتفض وتطلب الماء، يرى أباه يرفع رأسها ليسقيها الماء، فيتوقف ذلك الانتفاض فجأة وتميل برأسها على يده، يراه ينتصب منطلقاً نحوه في دهشة وهو يقول "خلاص يا ولدي" يغمره خوف حين نسوة يندفعن إلى الغرفة مولولات وهنّ يلوحنّ بطرحهنّ السوداء، يدفن وجهه في جلباب أبيه". ص ٦٦.

ثم يروي لنا يومه الأول في المدرسة وكيف كان فخوراً وقد ارتدى البذلة لأول مرة وأبوه (فراش المدرسة) يصحبه معه إلى المدرسة البعيدة عن المدينة، وكيف كان يشعر بالفرح حين يخرجه أحد المدرسين من الفصل ويطلب من أبيه أن يحضر بعض الطباشير، أو أن يحمل له إحدى الخرائط، وحين يساعد أباه في تنظيف الصفوف إلى أن كبر قليلاً وبدأ يشعر بالعار، وكان ذلك أول مرة "عندما شخط في وجهي أحد المدرّسين وهو ينظر في ساعته قائلاً "لماذا لم يضرب أبوك المسطول الجرس يا ولد؟... اخرج صحِّيه!" عندما كان التلاميذ يعيِّرونني إن ما تشاجرنا في الفسحة. أيامها كنا نحن الفقراء حفنة صغيرة في المدرسة وسط أبناء ملاّك الأرض وأبناء الموظفين في المدينة. يجدون في إهانتنا متعة وفخراً ويزيد العداء لو تفوقّنا في الدراسة. نجح البعض في ستر فقرهم، أما أنا فكيف كنت أستطيع؟... وكيف كنت أملك أن أخفي درجاتي العالية في كل المواد؟ ولكن حتى بعد أن خرج أبي إلى المعاش وأنا مازلت في المدرسة الابتدائية ظل لقبي متوارثاً لدى أجيال المدرّسين. عندما يأتي مدرس جديد ويبدأ كالعادة في قراءة أسماء التلاميذ ثم يسأل ذلك السؤال الذي لا مفرّ منه "ما هي مهنة الوالد؟"... يتطوّع أكثر من تلميذ في الفصل قبل أن أرد "كان فرّاش المدرسة"، فيعرف المدرس وأعرف أنا أنه لن يجد سبباً يمنعه من أن يسبّني ومن أن يُنزل بي كل العقاب الذي يخاف أن يصيب به أبناء الآخرين. كم مرة تشاجرت مع التلاميذ الذين أهانوني بسبب أبي؟... كم مرة ضربتهم وضربوني وأسلت دماءهم وأسالوا دمي دون أن أجسر مرة واحدة أن أبوح لأبي بسبب جروحي". ص ٦٧.

تلك هي طفولته المعذبة إذن؛ وفاة أمه وهو في الرابعة من عمره، وشعوره بالدونية بسبب وظيفة والده، وما يحيط بذلك كله من فقر شديد لم يمنع والده من أن يقتّر على نفسه، ويدّخر الملاليم والقروش لكي يعلّمه في الجامعة.

لكن حين صار الرئيس واحداً من أبناء الفقراء، ولم يعد الفقر عيباً، راح يفاخر بأبيه أمام منار أول تعارفهما، وأمام زملاء الصحيفة، وفي الاتحاد الاشتراكي، ومع ذلك عاد وشعر بالعار عندما كان يملأ كشف الأسرة، ويذكر مهنة الأب والجد يوم فكّر خالد بعد الثانوية العامة أن يدخل الكلية الحربية. فكان ذلك هو الطفل الذي ظلّ يلاحقه طول العمر.

لا نعرف منار إلا من خلال الراوي الذي أحبها وأحبته، واختارته من بين المحـــررين الذين تمنّوا خطبتها مع أنه كان أكثرهم فقراً، ولم يطل الوقت حتى يكتشف أن (ماما) هي الأهم في حياتها من والدها وأنها كانت تشعر بنوع من العار في حضوره أيام الخطوبة.

ويرسم لنا الراوي صورة حية لأسرة منار عن طريق اختيار بعض التفاصيل الدالة؛ مثل جلوس أبيها معهما وهما مخطوبان في غرفة الجلوس بالبيجاما، وافتخاره بما ناله من رئيسه في العمل من ثنائه على أسلوبه في كتابة مذكرة اليوم –وكانت بساطته سبباً في حبّ الراوي له وإن كان ذلك أثار عدم رضى زوجته، وجعل منار تشعر بنوع من العار لحرصها علـــى المظـــاهر الاجتماعية. "وكانت منار تبكي بالدموع لأنه اعتاد بعد خروجه إلى المعـــاش أن ينـــزل إلـــى الشارع بالجلباب وأن يجلس بالساعات عند الحلاق أو عند البقال أو على دكّة البـــوّاب. تقـــول وسط دموعها حرام عليك يا بابا... سمعتنا يا بابا... فيعدها وهو يعتذر محرجاً ومرتبكاً أنه لن يفعل ذلك مرة أخرى. ولكنه عندما مات فاق حزن منار عليه كل تصور. ظلت تبكيه شـــهوراً طويلة وتناجيه طوال الوقت كأنه جالس معنا تسأله كيف حاله هناك؟ لماذا تركها؟ ألا يـــشتاق إليها؟ وكنت أسأل نفسي إن لم يكن هناك إلى جانب الحزن نوع من تأنيب الضمير وأكـــدّ مـــا جرى بعد ذلك ما كنت أشكّ فيه. بالتدريج بدأت تتحدث عن أبيها على أنه كان موظفـــا كبيـــراً قويّ الشخصية يهابه الجميع في المكتب بسبب حزمه وشدته في الحق، رغم أنه لم يكن يـــؤذي أحداً وأخذت هي نفسها مع مرور السنين تقتنع بذلك، تطالبني في بعض الأحيان أن أكون حازماً مثل أبيها". ص ١٠.

يواصل الراوي عرضه للخلافات بينه وبين منار وخاصة بعد تنحيته عن وظيفة نائب رئـــيس التحرير، ولكن دون أن يحدد سبباً معيناً "كنت أبحث عن بؤرة الخطأ... خطئي أنا أو خطؤها". ص١١.

"هذا البحث الدائب اليائس عن سبب فشل الزواج والتردّد في الإلقاء باللائمة على أحـــد الطرفين دون الآخر والتساؤل المبرح عما يجعلنا ندمّر أنفسنا: "لماذا ندمّر أنفسنا بأيدينا؟" ص ٣٧ بينما نظهر وكأنه لا حول لنا ولا قوة أمام هذا التيار الجارف الذي يدفعنا أمامه ويرمي بنا إلى التهلكة؛ هو من مظاهر الرؤية المأساوية لهذه الرواية. حقاً هناك بعض التفسيرات القريبة؛ إذ يعترض طريق السعادة عقبات بعضها ذو طابع سياسي؛ إذ لا يمكن فصل فشل الراوي فـــي زواجه عن فشله السياسي، عن اندحار الناصرية التي كان يعتنقها بإخلاص شديد ونشأ ونمـــى وتطور على الإيمان بها"[١].

يذكر الراوي مشاهد من خلافاته مع منار، وكيف صار هجومها علـــى عبـــد الناصـــر ودفاعه المستميت عنه حيلة لتنفيس توتراتهما، لكن الجدل الذي جاء على شكل تصفية حـــساب

---

[١] محمد مصطفى بدوي، رواية الغربة –الحب في المنفى، فصول، المجلد ١٦، العدد ٣، القاهرة، ص ١٤٩.

ليلة كانا على وشك التوجّه إلى حفل عشاء عند أحد الأصدقاء، قد يفسّر لبّ الخلاف الـذي أدى فيما بعد إلى الطلاق؛ فقد عبّرت منار عن غضبها لأنها لا تملك ما يملكه صديقاتها مـن أطقـم المجوهرات، فيما عبر هو عن لعنته على عهد الانفتاح، فراحت تتهمه بأنه انفتاحي من قبل عهد الانفتاح، مستشهدة بالسيارة "المارسيدس" وشقة "جاردن ستي" وإدّخار العملات الصعبة وهو في مهامه الصحفية ثم تغييرها في السوق السوداء.

ويبدو الراوي مهزوماً وهي تواصل كشف الحساب "أنا لم أطلب شيئاً، وأنا لم أقل إنـي ثورية وأنا لم أحك قصصاً عن فقري في القرية، وعن عذاب الفلاحين، وعن العدل الذي ستأتي به الثورة، وأنا لم أهاجم الانفتاح". ص ٤١، وتساءل الراوي؛ هل كان ذلك إنـذارا بأنهـا قـد تحررت من شيء ما؟.

ثم يروي لنا كيف راحت منار تشتري الفضة من خان الخليلي ثم تعيد بيعها عندما ترتفع الأسعار واشترت بعد ذلك (ربع تاكسي) قبل أن يصبح كله ملكاً لها، وقبل أن تشتري من النقابة بالتقسيط قطعة من الأرض التي أعلنوا عنها في الغردقة وقطعة أخرى في الهرم.

هكذا أراد الراوي أن يجعل سبب الطلاق غير نهائي، وليس مرتبطاً بحادثة معينة، ولـم يحمّل المسؤولية لنفسه أو لمنار، وكأنه يريد أن يصل بالمتلقي لسبب نابع من رؤيته لأثر التغيّر السياسي على مجرى الحياة الاجتماعية، وبذلك قد نعتمد حقيقة لا خلاف عليها في السياق الزمني للأحداث، وهي أن زواجه تم في عهد جمال عبد الناصر، وأن طلاقه تم في عهد أنور السادات.

ولم تكن بقية أسرة الراوي (خالد وهنادي) بعيدة عن الدائرة النفسية للشخـصيات، وإن ظهرت هنادي في وضع يناسب الفتاة التي تستعد لامتحان الإعدادية وتمارس دلالها عبر الهاتف على والدها الراوي وتشتكي من سطوة خالد الذي يحاول منعها الذهاب إلى النادي.

وخالد الطالب المتفوق في الرياضيات والذي يبدأ حياته بكلية الهندسـة مُحبـاً للـشعر وللمسرح، يتحول عن كل تلك الاهتمامات رافعاً راية التحريم للشطرنج وللتلفزيون وللنادي.

في غياب والده يشعر خالد أنه وليّ أمر هنادي وينجح في دفع ميـول والدتـه لتـصبح (ملتزمة) وتتحول كتاباتها إلى الشؤون الدينية بعد أن ظلت تكتب في قضايا المرأة والمساواة مع الرجل زمناً طويلاً. ويحاول خالد أن يقنع والده بالعودة إلى والدته (إن أبغض الحلال عنـد الله الطلاق) بل ويحكم عليه بأنه غلطان.

"قال بإصرار: حضرتك عودتني دايماً على الصراحة وإننا نتكلم كأصحاب. فما تزعلش دلوقت لما أقول لك رأيي. إنت بصراحة غلطان... لأن زي ما قلت لحضرتك إن ده أبغـض الحلال وحضرتك غلطان".

سكت لحظة ثم قلت:

- وإيه لزوم "حضرتك" دي بقى يا خالد؟ كتّر خيرك يا ابني. إنت قلت رأيك بصراحة وأنا سمعته. بس برضه ما تفتحش الموضوع ده بعد كدة. وأنا متأكد إن ده كمان حيكون رأي والدتك لو كلمتها. مع السلامة دلوقت".

- و"عليكم السلام ورحمة الله". ص ١٩٠.

٢- بريجيت وأسرتها:

تضمّ أسرة بريجيت والدها المحامي ووالدتها، لكن دائرتها النفسية تشمل أيضاً الدكتور مولر صديق والدها وعشيق أمها، وكذلك زوجها ألبرت الأفريقي الهارب من نظام "ماسياس" في غينيا، ذلك الزواج الذي انتهى بالطلاق أيضاً.

وقد روت بريجيت قصتها بنفسها، وإن تدخّل الراوي أحيانا ليروي على لسانها، لكنها قدمت لنا طفولتها في لحظة تدفّق إنساني عبّر عنه الكاتب في الفصل الثالث من الرواية تحت عنوان (هذا المساء أريد أن أتكلم).

"كنا نسكن... أقصد نحن نسكن حتى الآن مدينة صغيرة في الغرب. وكنت ابنة وحيدة. لم أعرف في صغري أبي كما وصفوه لي في شبابه. لم أر فيه ذلك الحماس الذي قاده إلى الحرب في إسبانيا قبل أن أولد بكثير. رأيت فقط ما صنعته به عشرون سنة بعد ذلك. قيل لي إنه كان محامياً قديراً، ولكني عرفت أنه لا يقبل غير القضايا الصعبة، القضايا الخاسرة في الغالب. يقبل الدفاع عن الفقراء وعن النقابات بأتعاب زهيدة لمجرد أن يرفع ظلماً أو يثبت حقاً قانونياً ما للنقابات". ص ٦١.

وتمضي بريجيت في الحديث عن فشل وهزيمة والدها الذي يقضي شيخوخته في المنزل الذي ورثه عن جدها إلى أن تروي لنا علاقة الدكتور مولر بوالدتها.

"... أما عمّي مولر فكان يختلف؛ عمي مولر كان باستمرار طبيباً ناجحاً، واعتاد أن يأتي إلى البيت كثيراً في وجود أبي وفي غيابه. في الحقيقة كان يأتي أكثر في غيابه. دائما يحضر لي الحلوى ويحملني ويقبّلني. يسأل أمي التي كانت صحتها عليلة دائماً: كيف تشعر سيدتنا اليوم؟... يمسك معصمها ويمسك يدها ويتحسّس صدرها. يأخذها إلى الداخل ليواصل هذا الكشف أو يصرفاني إلى الخارج بحجّة ما. وكنت على ما أذكر في الثامنة من عمري عندما واجهت مولر. فتحت له الباب حين أتى، ولما قدم لي الحلوى رميتها وأخذت أضربه في بطنه ورجليه بقبضتي معا وأنا أصرخ: اذهب... اذهب... أنا لا أريد أن أراك... لا أريد الحلوى التي تحضرها... اذهب!... أنا لا أحبك!... وقف لا ينطق بحرف وكانت أمي أيضا تقف خلفي تضع راحتها على فمها وقد اتسعت عيناها. وبعدها لم يعد مولر يأتي، ولكن أمي

هي التي أصبحت تخرج كثيراً. وسكتت بريجيت قليلاً ثم قالت: هذا قبل أن تموت أمي. قبل أن تذهب إلى المصحة وتموت هناك". ص ٦٠-٦١.

هناك فصل آخر في حياة بريجيت شكّل أبعاداً نفسية عميقة فيها، إنه الارتباط بالطالب الغيني (ألبرت) الذي أحبّته أثناء دراستهما في الجامعة، كان مختلفاً عن بقية الطلبة الأفارقة حيث كان الفضول هو الذي يدفع الفتيات النمساويات للتحقّق من متعة ذلك الجنس الأفريقي الذي يتحدث عنه الجميع. ولم تعرفه في المرقص، بل عرفته في مكتبة الجامعة يحمل همّه الخاص، فهو لا يعرف متى سيعود إلى بلده... وحين قررا الزواج ظهر رفض أهل البلدة صارماً بسبب نوازع عنصرية، فماذا كان موقف الأب وماذا فعل الدكتور مولر؟.

لم يرد أبي أن نتزوج، قال لي على طريقته في الكلام ولكنك لست عاملة في بار!... يمكن أن يمرّ هذا الزواج لو كنت عاملة في بار... كأنه كان يرى كل شيء. نصحنا أن ننتظر كما كان قرارنا الأول، ننتظر إلى أن ينتهي ألبرت من الجامعة ومن ماسياس ثم نرحل بعد ذلك معا. قال لنا ما لم نكن حتى تلك اللحظة نفهمه جيداً؛ قال إن الناس في بلدنا يغمضون عيونهم عن العلاقة بيننا على أنها نزوة عابرة. حرية محكومة يسمحون بها للشباب على ألا تتجاوز الحدّ. أما الزواج فهو جريمة. دنس للجنس الأبيض كله لا يغفره أحد في بلدتنا. ولم نصدّق. مرة أخرى خسر أبي القضية. مرةأخرى كسب مولر وهو يلحّ على ألبرت: فلنلقنّهم درساً!... فليعلم أهل هذه البلدة البليدة أن الدنيا قد تغيرت... يجب أن يفهموا أخيراً أن العنصرية تحطّ من آدميتهم... كلام كثير راح مولر يردّده على آذان ألبرت مثل ذلك الكلام الذي كان يكتبه في منشورات جمعيته الوهمية حتى أثّر عليه في النهاية. أما أنا فبالنسبة لي لم يكن هناك فرق. قلت لأبي حتى لو قاطعتني البلدة كلها فإن بلدتي هي ألبرت. لا يعنيني أحد غيره.

كنت صادقة، ولكن أبي كان على حق..." ص ١١١-١١٢.

وحدث التغيّر الكبير في حياة بريجيت، حين خرجت تسير إلى جانب ألبرت على شاطئ النهر، حين كان طفله يتخلّل جسمها يومها حاصرهما شباب من أبناء البلدة ووقع شجار وقعت خلاله على الأرض، فأجهضت، فقدت الجنين، وفقدت ألبرت معه وفقدت نفسها في تلك اللحظات.

انهار حلم ألبرت الذي رسب في الامتحان وصار يشرب الخمر ليل نهار قبل أن يتصل بنظام (ماسياس) ويعود إلى غينيا وسط احتقار زملائه الأفارقة، وهناك ربما أصبح سفيراً.

كان مولر إلى جانبها، حاول البحث عن الجناة ونظم مظاهرة احتجاج ضد العنصرية بينما رجع والدها شاباً غاضباً ومحارباً، صمّم أن يجد هؤلاء الشباب وأن يُقدّمهم إلى المحكمة، وأن يكسب القضية لأول مرة فوضع ثلاثة منهم في السجن.

٣- إبراهيم المحلاوي:

مثلما أثّرت طفولة الراوي، وطفولة بريجيت وفشل زواجه من منار، وفشل زواجها من ألبرت في مسار حياتهما، نرى كذلك إبراهيم هو أيضاً قد تركت طفولته في حياته أثراً بالغاً لم يستطع التحرّر منه طيلة حياته.

يقول إبراهيم للراوي إنه نشأ في بيت كبير جميل له حديقة بديعة، وأبوه مالك الأرض في القرية كان يملأ البيت بالكتب التي يقتنيها ويجلّدها ويطبع عليها اسمه بخطّ النسخ المذهب دون أن يفتح منها كتاباً. لم يعرف إبراهيم السعادة في طفولته، وإن كان لا يدري متى بدأت همومه فيتساءل:

"هل كانت أمي هي السبب؟... ربما، هي أول حزن وعيت عليه في حياتي دون أن أفهم سببه. مازلت أراها هناك في بيتنا الكبير في القرية... في البيت الكثير الغرف، المملوء بالأثاث وبالصور وبالكتب، تتحرك وحيدة من غرفة إلى أخرى ترفع أشياء ثم تضعها مكانها... تلبس ثوباً للخروج ومجوهرات كثيرة ثم لا تخرج من البيت، ونادراً ما يزورها أحد. فقط تتحرك في غرف البيت وتتنهّد. كان أبي يقول لها دائما "يا هانم" ينحني أمامها وهي جالسة في مقعدها ويقبّل يدها. يسألها بمنتهى الأدب قبل أن يخرج "الهانم تأمر بشيء؟" فتتمتم "بالسلامة يابك" ولكن حتى وأنا صغير جداً كنت أعرف أنه يخونها باستمرار... كنت في الخامسة من عمري عندما رأيته أول مرة في الديوان فوق إحدى النساء... ملأني الغضب وعدت جرياً إلى البيت... شعرت حتى وأنا في هذه السن أنني يمكن أن أقتلها لو حكيت لها ما رأيت... كانت هشّة كفراشة... ما الذي فعله أبي بالضبط حتى حطّمها بهذا الشكل؟... ويؤكد إبراهيم أن ما كان يشقيه هو الظلم لا العقد الوهمية التي يتحدث عنها فرويد. ما أشقاه مع أمه هو نفس الظلم الذي عذّبه حين كان يرى أباه ورجاله يسرقون الفلاحين بعد ذلك.

قد يكون ذلك المحفور في ذاكرة إبراهيم هو الذي دفعه إلى اعتناق الماركسية. وقد يكون السبب أيضاً في فشل علاقته بشادية التي لم ترضَ بديلاً عن حبه وهو في السجن خلال عهد جمال عبد الناصر مع مجموعة الشيوعيين.

بعث إبراهيم من السجن إلى خطيبته شادية رسالة يحرّرها من الارتباط به وإنها إن أرادت انتظاره فهي "حرّة في أن تسلّي نفسها بالخروج مع من تشاء من الرجال".

ويقول الراوي "لا يقول الرجل شيئا مثل هذا لامرأة في بلدنا يا إبراهيم. – ولا في أي بلد آخر يا صديقي. ولكن هذا هو ما حدث. لو سألتني الآن لماذا كتبت تلك العبارة المشئومة فسأردّ عليك بأني لا أعرف. هل كنت أريد بالفعل أن أحرّرها من الارتباط بشخص لا مستقبل له؟ ربما. وربما كان هناك سبب آخر، يتغير الإنسان في السجن. العواطف المشبوبة في خارجه تنطفئ داخل أسواره. كانت رسائلها إليّ، على قصرها، ملتهبة بالحب والشوق، وكانت السطور التي أكتبها إليها خابية كالرماد، فاترة كأداء واجب ثقيل. لابد أنها فهمت بالتدريج أن

حبّي لها قد مات. كانت شجاعة وأصيلة حين ظلت متمسّكة بي كل هذه السنين. ربما راودها الأمل أيضا في أن الأمور ستتغيّر بعد الخروج من السجن لكنها بعد الغفران وبعد الانتظار الطويل رأت شخصاً آخر غير حبيبها القديم. رأت بالفعل كاتب تلك السطور الفاترة. وكان عبد اللطيف هناك. كانت تشعر بحبّه المكتوم لها مثلما تشعر بذلك كل امرأة. وكانت تعرف أن الصرّاف لا يحلم مجرد حلم أن تبادله المحررة الموهوبة حبه. ظلت بالنسبة له معبودة عصيّة أبعد من النجوم، أظن أن هذا العشق العابد هو ما كانت تحتاج إليه وقتها، هو ما كانت مستعدة لأن تضحي من أجله بكل شيء...

لعلها لو انتظرت قليلاً...

ولم يكمل إبراهيم ما كان يفكر فيه.

غمغمت قائلاً: نعم، لماذا ندمر أنفسنا بأيدينا؟" ص ٣٦-٣٧.

ولم تكن شادية وحدها التي لم يستطع إبراهيم التمسّك بها، لقد تكرر ذلك مع غيرها، لم ينجح في الارتباط بأية امرأة، "أظن أنني ضيّعت عمري أبحث عن واحدة تجمع بين كل المتناقضات، ولم تخلق بعد" ص ٣٧.

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

٤- يوسف وإيلين:

لم تكن شخصية يوسف من بين الشخصيات الأساسية في الرواية فحسب، بل إنه هو الذي قاد الراوي وبريجيت إلى أحداث أساسية بسبب علاقته بالأمير الخليجي الذي يريد إصدار صحيفة مهاجرة.

وكان يوسف متزوجاً أيلين صاحبة المقهى الذي يعمل فيه وهو المقهى الذي شهد لحظات التعارف وتعميق الصلات بين الشخصيات الرئيسة في الرواية.

كان يوسف في السنة الثالثة بكلية الإعلام. وكان محكوماً عليه بالسجن ستة أشهر، لأنه اشترك في مظاهرة هتفت ضد السادات، اشتبك مع حرس الجامعة، هرب إلى ليبيا بعد صدور الحكم ومن ليبيا جاء إلى النمسا، فكانت أيلين ملاذه الذي حصل بسببه على الإقامة لما تزوج منها.

ويريد يوسف أن يتحرّر من علاقته بأيلين التي تكبره بحوالي عشرين عاماً، ومن عمله في المقهى ويشجعه على ذلك مشروع الأمير فنراه يتغيّر في مسلكه وقناعاته ويتراجع عن إيمانه بمبادئ عبد الناصر إلى الأصولية الدينية.

ولكنه يروي حكايته منذ الصغر فيقول "كنت متفوقاً في الدراسة وكان أبي فخورا بي وتوقع لي مستقبلاً كبيراً. من صغري عشقت الصحافة. في المدرسة الثانوية كنت مذيع

الإذاعة المدرسية. وكنت أرسل مقالات لكل الصحف والمجلات، ظهر بعضها في بريد القراء. وفي الجامعة كنت طالب امتياز في السنة الأولى وفي السنة الثانية. كانت مجلة الحائط التي أكتبها من الألف إلى الياء تجتذب الطلبة عندما أعلّقها يوم السبت كل أسبوع. حتى طلبة الكليات الأخرى كانوا يأتون لقراءتها، أسميتها "النديم" وحاولت أن أستفيد فيها من أسلوب التنكيت والتبكيت فشعر الطلبة أنها تختلف عن الصحف الأخرى التي كانت تملأ الجامعة أيامها في سنة ٧٥ و٧٦. وكان أبي يكتب لي عناوين الموضوعات بالخط الثلث بقلم أحمر ويشاركني برأيه في تحرير كل عدد..

عن أبي ورثت حبّ عبد الناصر. كان مديراً في شركة من شركات القطاع العام ولكنه لم يمدّ يده يوماً إلى الحرام. وعشنا مستورين حتى بعد خروجه إلى المعاش. كان المعاش يكفينا ويزيد، أقصد في البداية، وازددت حباً لعبد الناصر وأنا أرى ما حدث لنا بعد موته. أرى أبي العجوز يتعذّب لكي يدبّر أمورنا بمبلغ المعاش الذي لم تعد له قيمة بينما اللصوص الجدد يزدهرون في كل مكان. وكنت أكتب عن ذلك في صحيفة الحائط. كنت أقارن بين حال الإنسان البسيط مثل أبي أيام عبد الناصر وما أصبح عليه في عهد الانفتاح، رشّحت نفسي أيضا لاتحاد الطلبة وفزت، وشاركت في كل الإضرابات والاعتصامات التي حدثت أيامها... ولكن جاءت بعد ذلك جماعات أصحاب الجلابيب التي أطلقتها علينا الحكومة فكانوا يمزّقون صحفنا كلما علّقناها، وإن قاومنا كانوا يضربوننا بقبضات حديدية يشبكونها في أصابعهم أمام أعين حرس الجامعة الذي كان يحرسهم وحدهم". ص ١٦٠-١٦١.

أما إيلين فقد شعرت بالريبة والخوف وهي ترى يوسف يتسرّب من بين يديها.

وفي تلك الأثناء كانت (إيلين) تحوم في المقهى، تضع على الموائد الخالية المفارش والشوك والسكاكين ولكنها تختلس نظرة نحونا بين الحين والحين. وكان يوسف يتابعها أيضا بنظره وهو تنتقل بين الموائد.

وبالفعل كانت إيلين تقترب منا ووضعت يدها على كتف برنار وهي تسأله: هل انتهيتم؟ ... يسألون عن يوسف في المطبخ. هو الرئيس كما تعلم!...

ظلت هناك ابتسامة على شفتيها ولكن نظرة صارمة أطلت من عينيها وهي تقول: أليس كذلك يا يوسف؟... يحتاجون إليك هناك". ص ٧٧.

لكن يوسف يبرّر للراوي موقفه فيما بعد ويقول "أريد أن أخلص من هذه المرأة". وهو في الحقيقة يريد أن يخلص من وظيفة (الطبّاخ). "ما أردته هو أن أشرح لك لماذا يهمّني موضوع هذه الصحيفة التي يريد الأمير أن يصدرها، أنا لم أتعذّب وأتغرّب لكي انتهي طباخاً" ص ١٦١-١٦٢.

٥- الصحفي برنار:

نعرف برنار صحفياً في إحدى الصحف المحلية، يحضر المؤتمر الصحفي الذي نظّمه الدكتور مولر باسم (لجنة الأطباء الدولية لحقوق الإنسان)، ليعرض حالة انتهاك حقوق الإنسان في التشيلي، وما يتعرّض له السجناء تحت حكم الجنرالات من تعذيب بالصدمات الكهربائية وغيرها، وذلك من خلال شاهده (بيدرو ايبانيز) سائق التاكسي الذي تم تعذيبه بوحشية على مرأى الأطباء في مستشفى سانتاجو قبل أن يتمكن من الهرب خارج شيلي ويتلقى العلاج في كندا.

ويبدو برنار محبطاً حانقاً رافضاً للظلم الذي يسود كل مكان، ويقول لنا الراوي:

"قامت الصحفية التي أمامي لتلتقط صورة لبيدرو الذي كان ينظر إلى الطبيب وإلينا بشيء من الحيرة والخجل. وبعد أن أخذت الصورة جلست وهي تقول بصوت مرتفع: لعنة الله على هذه المهنة!".

ورد برنار الصحفي الذي يجلس في الطرف البعيد من القاعة وهو يقوم من مقعده: أية مهنة؟... الصحافة أو إدارة الأمن الوطني أو الطب أو الكهرباء أو قيادة التاكسي؟

ثم ركل المقعد المعدني بقدمه وقال: أم هذا العالم؟

واستمر صليل المقعد لثوان ثم اختفى". ص ١٩.

نرى برنار بعد ذلك يحاول أن يكسر الحاجز في صحيفته كي تنشر مقالاته حول انتهاكات إسرائيل لحقوق الإنسان الفلسطيني واللبناني بعد أن تتعزّز علاقته بالراوي وإبراهيم المحلاوي الذي يتصادف وجوده في المؤتمر الصحفي.

ونعرف خلال الأحداث أن لبرنار ابناً هجره منذ سنوات، يعمل في تهريب السلاح إلى أفريقيا، وأنه يتبنّى طفلاً فيتنامياً لا يُخفي قلقه عليه من المنظمات الصهيونية إذا ساهم في فضح الممارسات الإسرائيلية في لبنان.

٦- شخصيات حقيقية:

ظهرت في الرواية شخصيتان حقيقيتان كما يشير بهاء طاهر في الكلمة الختامية ص ٢٥٥ "في الفصل السادس: شهادة الممرضة (ماريان) عما حدث في عين الحلوة حقيقية، وهي مزيج من أقوال منشورة، وحوار شخصي أجراه المؤلف معها، وقد غيّرت اسمها الحقيقي".

"وفي الفصل الأخير: شهادة الصحفي (رالف) حقيقية، الاسم حقيقي، والوقائع حقيقية" على الصعيد النفسي للشخصيتين لا نعرف شيئا من خلال الرواية، ولكن يمكن تصور شخصية ونفسيتها إذ تذهب إلى أماكن الخطر، واحتمالات الموت، كي تساعد الناس وتضمّد الجراح،

ويمكن تصور منظومة القيم التي تدفع بالصحفي اليهودي الأمريكي لكي يشهد على الملأ "إن إسرائيل هي التي دبّرت ورتّبت المجزرة في (صبرا وشاتيلا)، وشاركت فيها من الألف إلى الياء" ص ٢٣٣.

تحليل العناصر الثقافية للشخصيات:

نعود الآن إلى الفكرة التي عبر عنها الناقد محمود عبد الوهاب، فكرة اللّحنين اللذين جسدتهما مجموعة عربية وإفريقية ومجموعة أوروبية تحاورت وتقابلت وتقاطعت وتوازنت شخصياتها على شكل ألحان فرعية صاغت مع بعضها معزوفة (الحب في المنفى).

المجموعة العربية الإفريقية:

١- الراوي: مع أنه سيلتقي مع دائرة بريجيت على أساس ثقافته الخاصة إلا أنه حين يحكم السادات مصر بمبادئ مناقضة لمبادئ عبد الناصر التي يؤمن بها، لا يصنع شيئاً غير تأليف كتاب يموت بالسكتة الإعلامية، فيجمع نسخه المطبوعة في منزله، ليجعل منها شاهداً على براءة ذمته، ثم ينضم إلى شلّة الثرثرة التي تبكي على الأطلال، وتنتظر الثورة الشعبية القادمة.

٢- إبراهيم المحلاوي: يتحول عن عقيدته الدينية ويعتنق الماركسية، ويهاجم القومية العربية، ولكنه حين يرى مذابح صبرا وشاتيلا تنطلق صيحاته الدينية "ومن بعيد كان صوت إبراهيم كأنه في حلقة ذكر: لا إله إلا الله... لا إله إلا الله" ص ٢١٦.

٣- يوسف: كان متحمّساً لمبادئ عبد الناصر، تظاهر ضد السادات، وعندما تعرف على الأمير الخليجي تحول إلى الرؤى السلفية مثلما أوحى إليه الأمير.

٤- ألبرت: رغم ثقافته وانتمائه إلى بلده يسقط أمام جدار الاستعلاء الأوروبي، فيتحول إلى طالب فاشل سكّير، يعمل في خدمة الطاغية.

٥- منار: دافعت عن المرأة في مقالاتها، وهاجمت نظرة الرجل السلفية للمرأة، لكنها لبست الحجاب وراحت تبحث في كتب التراث عن نقيض رؤيتها السابقة.

٦- شادية: يحوّلها فشل حبها لإبراهيم من صحفية تشتعل بالحماسة للقضايا العامة إلى موظفة في الحسابات، وإلى امرأة تسيء، بالبدانة إلى جسدها، وبالإهمال إلى مظهرها وبالثرثرة، إلى كل ما بقي لها من احترام.

٧- خالد: تحول من طالب متفوق بالرياضيات، يشارك في مسابقات الشطرنج الدولية إلى شاب سلفي يُحرّم كل شيء.

المجموعة الأوروبية:

١- بريجيت: واجهت المحنة نفسها مع ألبرت، وأجهضت، لكنها تجاوزت مشاعر الحزن والإحباط، وراحت تستكمل دراستها وتنجح في نهاية العام، وتعمل لتنفق على نفسها وعليه، وتحاول مساعدته بكل الطرق، وتستأنف حياتها من بعده.

٢- والد بريجيت: خاض في شبابه الحرب مع الجمهوريين في إسبانيا، وظل يعمل محامياً عن قضايا الفقراء والنقابات رغم ما جلبه ذلك عليه من متاعب، ولكنه وقف مع ابنته ولاحق المجرمين الذين تسبّبوا في إجهاضها، والقبض عليهم ومحاكمتهم.

٣- الدكتور مولر: يتطوّع للحرب مع الجمهوريين في إسبانيا، ويعمل طبيباً في المجر، وعندما تقاعد عن العمل كوّن مع عدد من زملائه جمعية تدافع عن حقوق الإنسان، وتصدّى لنزعات الاستعلاء الأوروبي ضدّ السود والملوّنين.

٤- برنار: لم يمنعه حلمه بصحيفة واسعة الانتشار تنطق بالحقيقة، وتتصدى للظلم من أن يستغل هامش الحرية المتاح له في جريدته المحدودة الانتشار ليكتب بوضوح وتصميم وعزم.

٥- الممرضة مريان: لم تكن تنتمي إلى أي حزب سياسي، لكنها ذهبت إلى لبنان مع ممرضات متطوعات من السويد وهولندا وإنجلترا من أجل أن تعلن موقفها أمام اغتيال شعب يهدر العدوان الإسرائيلي دمه رخيصاً كل يوم.

"إذا كانت المجموعة الأولى عربية وإفريقية، والمجموعة الثانية أوروبية، فهل تدفعنا الرواية إلى الخروج من ثنائية التقابل بين روحانية الشرق ومادية الغرب إلى ثنائية جديدة تتكون من ضعف الشرق وخوره وسلبيته وقوة الغرب وصلابته وإيجابيته؟ لا تخرجنا الرواية إلى ثنائية أخرى... إنها تخرجنا من كل ثنائية لتغوص بنا بحثاً عن الجذر الإنساني الواحد الذي يحتوي في داخله على عناصر القوة والضعف أو النمو والانتكاس.

إن ضعف المجموعة العربية هو ثمرة أساليب في التربية والتعليم والتثقيف لا تعرف "البناء المتأني الصبور الذي يملأ كل مرحلة من مراحل العمر بما يناسبها نفسياً من الحنان والاهتمام، وفكرياً من المعارف والمبادئ، ووجدانياً من العقائد والفنون..."[١].

لقد ظهرت الفوارق الثقافية في معظم الدوائر التي التقت وتقاطعت فيها شخصيات المجموعتين، لكن الدائرة التي التقى فيها الراوي وبريجيت أظهرت مكانة العوامل الثقافية في تشكيل علاقة الحب بينهما، رغم فارق السن.

---

[١] محمود عبد الوهاب، مرجع سابق، ص ١١.

كان الراوي وحده هو من يملك بصيرة معرفة الذات، ومعرفة الآخر وفهم دوافعه والاعتراف بمواطن قوته وامتيازه والتجاوز عن أخطائه، وكان وحده يملك القدرة على إلغاء المسافة بين الفكرة والفعل، وبين الظاهر والباطن.

ربما كانت قيمة الصدق عند الراوي وعند بريجيت، هي حجر الزاوية في بنائهما النفسي والفكري والوجداني، تلك القيمة التي تصنعها الثقافة من خلال تذوق الموسيقى العربية والأوروبية، وقراءة دواوين من الشعر تنتمي لكل العصور: طرفة بن العبد والبحتري والمتنبي وأحمد شوقي والسيّاب وصلاح عبد الصبور وخليل حاوي وأمل دنقل، وقراءة الأدب العالمي: تولستوي وشكسبير وهمنجواي وأندريه مالرو ولوركا ونيرودا.

وتذوقت بريجيت الشعر العربي وإن لم تفهمه، وإن كانت ترسم من خيالها صوراً شعرية على هواها. "بين الحين والآخر تطلب أن أقرأ لها شعراً باللغة العربية، وتظل تنصت وهي تصوّب عينيها نحوي. ترفع يديها أمام وجهي إن حاولت أن أترجم لها قصيدة أو مجرد بيت من الشعر. تقول ما الأهمية... ألا تفهم أني كلما جهلت الألفاظ اخترقني الشعر؟... وأحيانا كانت تفاجئني. فمرة حين فرغت من قصيدة لصلاح عبد الصبور قالت لي ما أشدّ حزن هذا الإيقاع!... مثل إيقاع دموع تنزل مترددة من العين... وفي مرة أخرى ابتسمت وأنا أقرأ لها من معلقة امرئ القيس وقالت: ها هي قافلة مسالمة تشق الصحراء ببطء وفجأة تنقضّ عليها خيول الأعداء من كل مكان، ألا تسمع هذا الصخب؟" ص(١٢١).

وكم كان الفارق بعيداً بين ما يحمله شعر المتنبي من معانٍ وبين ما تتخيله بريجيت.

"ودفعت الديوان نحوي بعد أن انتهت وهي تقول: هيا... اقرأ تلك القصيدة التي يوجد فيها البحر تحت شمس ساطعة... التي تلمس فيها الأمواج الهادئة الشطّ وتنحسر برفق بينما تجلس النساء فوق الرمال يغزلن شباك الصيد، والأطفال يساعدون أمهاتهم، وفوق الصخرة يقف صبي يضع يده فوق رأسه ويتأمل البحر الأزرق، وحين يرى أول القوارب في الأفق يصيح بأعلى صوته فتترك الأمهات الشباك والغزل... ويجرين حتى تلمس أقدامهن الحافية الماء وتبتل ثيابهنّ وهنّ يلوحن ويتهللن، ويحيى الأطفال عيداً على الشاطئ... هيا، تلك القصيدة التي قرأتها لي بالأمس.

فتحت الديوان كيفما اتفق وبدأت أقرأ من الصفحة التي صادفتني:

إلى كم ذا التخلف والتواني وكم هذا التمادي وشغل النفس عن طلب المعالي ببيع الشعر في سوق الكساد وما ماضي الشباب بمسترد ولا يوم يمر بمستعاد..." ص ١٦٤-١٦٥.

هل قصد الراوي من سرد تلك الأبيات من قصيدة المتنبي أن يوصلنا إلى ذلك الفارق بين ثقافة الشرق وثقافة الغرب؟ ربما ... ولكن المواقف التي عبّرت عنها الشخصيات من المجموعتين دلّت بصورة مباشرة وغير مباشرة عن الفوارق الثقافية التي أشار إليها الناقد

محمود عبد الوهاب ليصل إلى خلاصة مفادها أن الراوي لم يقصد من ذلك بثّ اليأس في نفس القارئ العربي، بل مقاومة اليأس ببسالة عن طريق تغيير النمط الثقافي السائد، مدلّلاً بنموذج الاقتراب الذي حقّقه الراوي وبريجيت على قاعدة من المعرفة الثرية الراقية للأدب العالمي والموسيقى الظاهرة والباطنة في إيقاع اللغة وتعلّم دروس الحياة على قسوتها.

الدائرة الزمنية للرواية:

يعود جانب مهم من الضجة التي أثارتها الرواية إلى اختلاف النقاد حول العنصر الزمني الذي جاء لصالح النقد أو الفهم لبنائها الدرامي الذي صنعه بهاء طاهر ليقدم لنا صورة عن زماننا، يبرز فيها العنصر السياسي لوناً من بين الألوان، أو خيطاً من بين الخطوط المتقاطعة داخل الدائرة الزمنية، وهي ليست دائرة هندسية محدّدة القطر والمحيط، وإنما دائرة تتسع وتضيق، يلتقي فيها الزمان والمكان والأشخاص حتى يبدو المشهد الروائي واضحاً في بعده الإنساني سواء بالتوقيت اليومي والمناخ الفصلي والحدث الدرامي، أو الموروث السياسي والثقافي والفكري.

إنها تبدأ بداية هينة حين نعرف أن البطل، وهو صحفي كان يشغل مركزاً مرموقاً في العصر الناصري، يعيش الآن في هذه المدينة الأوروبية "مراسلاً" لصحيفته من الوجهة النظرية فقط. فمعظم ما يرسله إليها لا ينشر لأن العهد قد تغير. وفي الوقت نفسه هناك لاجئ من ضحايا الحكومة العسكرية التي أطاحت بالرئيس الشيلي المنتخب "سلفادور الليندي" في سنة ١٩٧٣.

"ولكن هذا زمان مضى وانقضى... لقد "انتهى يا صاحبي زمن الارتياع عندما ذبحوا الآلاف في استاد العاصمة هناك. انتهى زمن ذرف الدموع على الليندي بعد أن قتله العسكر. قتلوه بعد عبد الناصر بثلاث سنوات". ص ١١.

ولكن الزهور البرية الصغيرة في الغابة تحدّد الزمن بفصل الصيف. إنها إذن دائرة لينة مسترخية، دائرة الزمان–المكان الغربي الديموقراطي، باطنها فيه الرحمة وظاهرها من قبله العذاب، إلى حماها يلجأ المعذبون والمهانون، وإلى عدالتها يفزع المظلومون والشاكون. داخل هذه الدائرة اللينة يمكن أن يلتقي الصحفي الناصري وزميله الماركسي. يتذاكران، لا يتعاتبان ولا يتحاسبان، فقد "محا الموت أسباب العداوة بيننا" والماركسي، الذي جاء مندوباً عن إحدى الصحف اليسارية في بيروت ليحاول نشر بعض الوقائع، المدعمة بالوثائق، عن الفظائع التي يرتكبها الإسرائيليون في جنوب لبنان محتاج إلى زميله الناصري كي يعرّفه ببعض الصحفيين في هذا البلد، وهو بدوره يعرّفه بالطبيب مولر الذي قدّم نفسه على أنه ممثّل "لجنة الأطباء

الدولية لحقوق الإنسان" وبهذه الصفة عقد مؤتمراً صحفياً عرض فيه حالة اللاجئ الشيلي بيدرو إيبانيز، ومعه المرشدة السياحية التي تولّت مهمة الترجمة: بريجيت شيفر.

"ولكن دائرة "الزمان–المكان" تضيق وتحمى في آخر الرواية. إن المدينة الأوروبية الناعمة، وقد اكتست بجمالها الخريفي، تجيئها أخبار مذابح الفلسطينيين في صبرا وشاتيلا فلا تكاد تهتم، بل إنها لتكشّر أنيابها للعاشقين اللذين حاولا أن يأويا، داخل تلك الدائرة الجهنمية، إلى ركن صغير يقيمان فيه عرساً للحب والأمل، فتجبرهما على الافتراق والرحيل، كل إلى منفى جديد"[١].

تلك هي إذن الدائرة الزمنية للرواية، مجموعة من الدوائر الصغيرة والكبيرة تشمل الزمان والمكان في آن معاً، والأحداث عبر السرد والوصف والرمز والتماثل والتقابل، تمرّ كلها خطوطاً في مركز الدائرة الشمولية للرواية.

١ – الزمان–المكان:

جميع الحقوق محفوظة

"تداخل وتشابك الاثنان في كأس واحدة، مرارتها تفوق المأساة وتعلو على حسرة الفقد، هذه الكأس ليس لها سوى النفس الإنسانية مسرحاً ومكاناً يتناوبان أو يجتمعان فيه لخلق المرارات المستمرة في نفس الراوي الذي لا يدّعي معرفة ما يروي، يُخطّئ نفسه كثيراً في المنولوجات التي يتحدث فيها كثيراً إلى نفسه، أو تتحدث نفسه إليه عبر الماضي، ذلك الماضي ليس الزمني، بل هو الذي يمكث في مكان آخر.

ولأن أمكنة الرواية هي الضمير الإنساني والنفس البشرية. فليس هناك ترتيب ما للحوادث، أو أنها تحدث بالتتابع والتتالي، هناك دائما تجاور وموازاة بشكل أو بآخر. ذلك "أنها رواية التحولات: الفردية والجماعية فقد تبين عبر الرواية أن الفردي والجماعي يتبادلان الأمكنة.

"كذلك الماضي يتبادل الحضور مع الآني المعيش، ويصير الحاضر ماضياً والماضي حاضراً في صيرورة لا تنتهي، ودائرة لا تنقطع من اللف والدوران في السلفيات بكل أنواعها: الذاكرة الشخصية، السلفية السياسية، السلفية الدينية، سطوة الماضي"[٢].

"ولهذا ينعكس هذا التكدّس الإنساني الحدثي في بنية الرواية. وبرغم أن لكل فصل من فصول الرواية عنواناً؛ فلن نجد لهذا العنوان في الفصل إلا إشارة قد تكون أحياناً عبارة أو

---

[١] شكري عيّاد، القفز على الأشواك، كتاب الهلال، العدد١، القاهرة، ١٩٥١، ص ٢٢١.

[٢] يوسف وهيب–الحب في المنفى، جغرافية الفقد أو قيامة الماضي–الثقافة الجديدة، القاهرة، أكتوبر ١٩٩٥، ص ١٦–١٧.

جزئية داخل الفصل. أما الفصل، وكل فصل في الرواية فهو حركة عرضية أفقية متحركة بكل ما يتكدّس فيها ويتشابك ويتداخل من حكايات وأحداث وحوارات متنوعة. ولهذا لا يكاد يستقل أي فصل بشخصية واحدة أو ببلد واحد أو بحدث واحد. بل تتداخل وتتوازى وتتجاور أحيانا الأحداث والشخصيات والبلاد في الحركة العرضية الأفقية للفصل. إنها حركة إلى الأمام... نعم، ولكنها تتحرك بالعالم، ولا يحتكر حركته خطّ أو خيط واحد، بل هو أفق متعدد العناصر متحرك إلى الأمام ننتقل بين عناصره دوماً بما يمكن أن نطلق عليه ما تسميه البلاغة بأسلوب الالتفات.

إن الفصول تتحرك بالحوار سواء كان مونولوجاً، أو ديالوجاً، أو ديالوجاً مع آخر لا وجود له تاريخياً في لحظة المخاطبة فحسب، كما تتحرك بتغير الأمكنة من بلد إلى آخر، وتغير الأزمنة والحالات النفسية والمواقف..."[١].

ونلاحظ تلك الدائرة التي تجمع الزمان والمكان من أول الرواية حين يضعنا بهاء طاهر في صورة العلاقة بين الراوي وبريجيت قبل أن ينعقد المؤتمر الصحفي الذي شكّل بداية التعارف بينهما.

مكتبة الجامعة الاردنية

وخارج المقهى سرنا إلى حيث أركن سيارتي... سآخذها مثل كل يوم حتى باب المكتب الذي تعمل به، أتركها وأتظاهر أنا أيضاً أني ذاهب إلى عمل.

ولماّ وصلنا إلى السيارة قالت أريد أن نمشي قليلاً هل لديك مانع؟؟

مشت بجانبي بطيئة على غير عادتها، ولم نكد نتحرك خطوات حتى توقّفت وقالت بصوت حازم: اسمع لا أريد أن أراك بعد اليوم. سامحني ولكن يحسن ألا نلتقي. أظن أني أحببتك وأنا لا أريد ذلك. لا أريده بعد كل ما رأيته في هذه الدنيا.

وكنت أعرف ما رأته في هذه الدنيا فسكت لحظة وقلت كما تشائين. وراقبتها وهي تبتعد عني بخطوات مسرعة.

ولكن تلك لم تكن هي البداية". ص ٦.

كانت البداية في المؤتمر الصحفي حين التقى الحاضر بالماضي، الحاضر المتمثل في المؤتمر الذي نظمته لجنة الأطباء الدولية لحقوق الإنسان، وحضور د. مولر الناشط في قضايا حقوق الإنسان، وحضور الراوي المراسل الصحفي، وكذلك برنار الصحفي في الجريدة المحلية، وحضور بريجيت التي جاءت في غياب المترجم لتنقذ الموقف بحكم معرفتها باللغة الإسبانية، وحضور إبراهيم المحلاوي الصحفي المصري الذي جاء إلى المدينة طالباً فضح انتهاكات إسرائيل لحقوق الإنسان. كذلك بيدرو ايبانيز كأنه حضور المأساة من ماضي العذاب.

---

[١] محمود أمين العالم -ملاحظات على هامش الثقافة الجديدة، القاهرة، الحب في المنفى، يناير ٩٧، ص ٤٩.

أما الماضي فهو الحاضر في كل واحد من تلك الشخصيات التي التقت وافترقت وأقامت علاقاتها المباشرة وغير المباشرة في دائرة "الزمن-الإنسان".

٢- الزمان-الإنسان:

إن الرواية، من هذا المنظور، سلسلة من "الاعترافات الموجهة"[١]، ربما كان الراوي هو أضعف الجميع عزماً على مواجهة الحقيقة. إن أقصى ما يستطيعه هو قوله لزميله إبراهيم: "اكتشفت أنني أكذب". وعندما تفاجئه بريجيت، بعد قليل، بسؤال: "ألم تقل إنك تكره الكذب؟ يجيبها مصحّحاً: "لم أقل ذلك قلت إنني اكتشفت أنني أعيش في الكذب". ص ٦٠. ولكن هذا ربما كان كافياً لأن تحبه. فالجميع حولها يكذبون على أنفسهم ويعيشون كذبتهم أو لعلهم يستمتعون بها. تقول: "كل شيء يمكن غفرانه إلا أن تكذب على نفسك وتكذب على الناس عن عمد". يلاحظ الراوي. من الدقائق الأولى لاجتماعهم، أن علاقتها بالطبيب مولر يشوبها شيء من التوتر. يحاول الرجل أن يخفيه بتمثيل دور الأب، ينصحها ألا تفرط في التدخين، يشرح الأمر لرفيقيهما المصريين بأن أباها هو صديق عمره -حاربا جنبا إلى جانب في الحرب الأهلية الإسبانية. ولكن بريجيت تقول للراوي إنه كان أيضاً عشيق أمها، إنها اكتشفت هذه العلاقة وهي طفلة، وكرهته لذلك كره العاجز الذي لا يستطيع أن يغير شيئاً. أما الآن. وبعد سنتين من موت أمها، فهي تحتقره وتحتقر الدور التمثيلي الذي تقوم به في "لجنة الأطباء الدولية بحقوق الإنسان" ليست إلا لافتة يمارس مولر من خلالها لوناً من الهواية الشخصية بعد أن تقاعد من صنعة الطب. تقول بريجيت: "من يتعذّب يتعذّب وحده" فكل من حضروا ذلك المشهد الذي مارس فيه مولر هوايته المفضلة خرجوا ليمارسوا حياتهم العادية ونسوا بيدرو الذي هرب من المعتقل وأخاه الطالب فريدي الذي مات تحت التعذيب، وسيبقى يبدرو وحده ليواجه مصيره: مصير لاجئ في بلاد الغربة، يحتجزونه في معسكر ولا يدري ماذا يكون من أمره غدا"[٢].

وتبدو جدلية العلاقة بين الزمان والإنسان صارخة حين يستغرب إبراهيم من أولئك الذين يسألونه عن أخبار بيروت وكأن ما يقرؤون في الصحف لا يكفيهم فيقول الراوي:

- ربما كنت أنا أيضا سأسألك لولا هذا التنبيه، مع أن شاعراً كبيراً أخبرنا منذ وقت طويل بما يحدث الآن في لبنان...

قال إبراهيم باستغراب: شاعر؟

---

[١] شكري عياد، ص ٢٢٢.

[٢] المرجع السابق، ص ٢٢٣.

- نعم، أخبرنا منذ سنين بما يجري الآن حين قال: نحن من بيروت مأساة ولدنا بوجوه وعقول مستعارة...

تولد الفكرة في السوق بغيّاً ثم تقضي العمر في لفق البكارة.

كرّر إبراهيم: تقضي العمر في لفق البكارة... ما أصدقها من صورة!... كل الأفكار العاهرة تسمى نفسها الآن مبادئ وتزنى بالحقيقة. ثم رفع إصبعه منبها وهو يقول: ولكن ليس في بيروت وحدها... من هو هذا الشاعر؟

- خليل حاوي.

قطب حاجبيه قائلاً: لا أعرفه. هل هو قريب جورج حاوي؟

- كيف أدري؟... كل ما أعرفه أنه شاعر وأني أحبه.

وخطر لي أننا في الماضي كنا نعرف رجال السياسة بفضل الشعراء. عرفنا سيف الدولة وكافور بسبب المتنبي... لا العكس -ولكننا نريد اليوم أن نعرف الشاعر بالسياسي.

نقتل شعراءنا بالصمت ونقتلهم بالنسيان. وأردت أن أسأل إبراهيم: إن صحّ. أن الشعراء هم ضمير الأمة، فما مصير الأمة التي تنسى شعراءها؟..." ص ٣٣.

وقد نلاحظ داخل دائرة الزمان والإنسان، دائرة الحاضر والماضي في الإنسان ذاته أيضاً، نلحظها على شكل عبارات موجزة تثير شجن التحولات الفردية من خلال الحوارات المتناثرة عبر الرواية.

"ما الذي فتح كل هذه الجروح؟ أم أنها مفتوحة دائماً، وكل ما في الأمر أنني أتلهّى عنها في بعض الأحيان" ص ٤٦.

أيضاً الخوف من الاجترار والتداعيات المؤلمة:

"دعك من الشعر الجاهلي لكي لا يأتي بيت: (أو لم تكن تدري نوار بأنني وصال عقد حبائل جذامها) حتى لا تجر (نوار) (منار)..." ص ٦٩.

وفي حكايات الراوي لإبراهيم وهي بمثابة حكايات الراوي عن نفسه أو قل إنه يرى ذاته المنفية في الماضي بهزائمها ونجاحاتها في تلك الحكايات حتى لو جاءت على لسان (إبراهيم أو بريجيت):

"أنت لم تزعجني يا إبراهيم كل ما في الأمر أنني أفكر في شيء آخر، أفكر في ذلك الطفل الذي يطاردنا حتى آخر العمر، ألا توجد طريقة للتخلص منه؟". ص ٨٥.

"ولا تفتأ محاربات الماضي سواء ما آل إلى الذاكرة أو ذلك الماضي الذي لا يزال يحدث، ففي الوقت الذي يرى فيه (إبراهيم المحلاوي) في (بريجيت): "بدأت تهدهدني على صدرها وتحدثني برقة كما لو كانت تحدث طفلاً...

... "هي (شادية) ترجع لي في آخر العمر، ترجع هذه المرة كعقاب" ص ١٠٥.

"يرى إبراهيم في حضور الماضي عودة إلى ذلك الطفل الجميل الذي يريد هو والراوي الخلاص من متاعبه، إن خشية التكرار هي التي جعلت الجملة أو العبارة الأم: "أخشى أن أكون قد أحببتك" التي ذكرها الراوي في أول الرواية تعود وتتكـرّر ص ١٥٠ "إن أنـا إلا عجـوز مخدوع شقشق لحظة بالكلمات فلم تدر الكلمات إلا في أذنيه". "إلا أن الأمر يتعدى الكـلام وإن انطبق على عمل الراوي فقط في الصحافة وعلى نتاج كتاباته. فحين تصير الأمور إلى أفعـال حقيقية فإن الأفعال لا تنفجر في الأذن فقط إنما تتعداها إلى الداخل؛ الدم والعقل وكـل جـوارح الإنسان"[١]، حيث إن بريجيت لا تعود كعقاب له كما تصوّرها إبراهيم، ليس بينها وبين إبراهيم أي توحّد في الألم أو الفعل، فكل ما قالته له إن شكله جميل، الأمر يختلف مع الـراوي هنـاك حيث بريجيت ووحدة الألم والجرح وبالتالي صدق أفعالهما (لأنها لا ترجع لي في آخر العمـر كعقاب بل ترجع نعمة)" ص ١٥٠.

لعلّه من الضروري هنا أن نعاود عرض المشهد الروائي قبـل أن نـذهب إلـى خـطّ (الزمان–السرد) لأن الرواية ستدخل في الحاضر على شكل محيط للدائرة الزمنية وذلك بالتزامن مع أحداث لبنان عام ١٩٨٢.

والمشهد هنا محاولة لوصف العلاقات التي استقرت على شكل ثنائي وجماعي، علاقـة حبّ بين الراوي وبريجيت، وصداقة بينهما وبين وولر والصحفي برنار وإبـراهيم، وعلاقـة معرفة مع يوسف وإيلين، حيث يظل المقهى مسرحاً رئيساً تلتقي فيه تلك الشخـصيات لتتعـزز علاقاتها المشتركة وليُنتج الحوار شكل التقابل والاختلاف ليس فقط على صعيد الثقافة والعِرقْ، ولكن على صعيد النظرة لمعاني الحياة ذاتها.

كان الكلّ منشغلاً في أمر ما، د. مولر يتابع قضية بيدرو الذي اختفـى عـن الأعـين، وبرنار يزداد اهتماماً بقضايا حقوق الإنسان، وبريجيت تواصل عملها في الـشركة الـسياحية وتلتقي الراوي الذي يرافق إبراهيم في زياراته للصحفيين ومنظمات حقوق الإنسان قبل أن يعود إلى لبنان،، ويوسف يقترب أكثر من الأمير حامد الذي يقيم شراكة مع اليهودي دافيـديان فـي تجارة الخيول العربية والاستثمارات الأخرى، وإيلين مستعدة للتخلي عن يوسف بعد أن تحـوّل إلى السلفية (الأصولية).

وفي هذا السياق نكون قد تعرفنا على الشخصيات الرئيسة، ماضياً وحاضـراً، وعرفنـا التحولات التي حدثت في حياتها. وخاصة الراوي الذي وجدناه صحفياً ناصرياً في الستينيات لم يعد يحتفظ من عبد الناصر إلا بصورته وذكريات لم يعد متأكداً من أثرها الحقيقي. ثم نجده في السبعينيات مبعداً في عهد السادات مستشاراً لا يستشيره أحد بعد أن كانت بينـه وبـين رئاسـة

---

[١] يوسف وهيب، ص ١٨.

التحرير خطوة، وفي أوائل الثمانينيات مراسلاً لصحيفته في تلك الدولة الأوروبية ولا تحفل صحيفته بالأخبار التي يرسلها. وكانت علاقته بيريجيت في أول الطريق لم تكن حباً بعد.

"ولكي أطمئن نفسي أن هذا الذي يحدث بيننا ليس هو الحب كنت أردّد في داخلي أشياء كثيرة: إن ما يجمعنا هو حبنا للشعر في وقت لم يعد فيه للشعر مكان... إنني في وحدتي البعيدة اتخذها بديلاً عن أولادي... إنني أشفق عليها بسبب ما جرى لها... إننا برغم فارق العمر صديقان جمعتهما الغربة، فلم لا؟... ولكن شيئاً قلقاً في داخلي كان يسخر من هذا كله". ص ١٢٠.

ولم تكن علاقة الحب هذه التي ستقوى فيما بعد قبل أن تنتهي بالفراق أو الموت هي محور الرواية أو رسالتها الحقيقية لكنها وضعت الراوي أمام تحدي الصدق والوضوح في تقييم التجربة؛ تجربة عبد الناصر، بل تجربته الإنسانية هو في عهد عبد الناصر حتى نراه يقول: "أدرك الآن بصفاء كامل أن تشبثي بحلم عبد الناصر أيامها لم يكن مجرد إيمان بالمبدأ الذي عشت مقتنعاً به، بل كان أيضاً تشبثاً بحلمي الشخصي؛ بأيام النجاح والمجد والوصول.

ولكن بعد وقوع حرب لبنان وما ارتكبته فيها إسرائيل من فظائع، والعجز العربي والعالمي أمام المجازر وغزو المخيمات ومذابح صبرا وشاتيلا وعين الحلوة، وبعد أن يتناول بهاء طاهر هذه الأحداث بكل الحنكة والجرأة والتمرّس والغيرة القومية وتأصيل الوقائع بشهادات الشهود، تتبدى بكل الوضوح الشهادة الحقيقية التي تكمن وراء عمل بهاء طاهر والرسالة التي يريد أن ينقلها: نعم "لقد كان التشبث بالحلم أجدى وأشرف من التردي في شراك الضعف والمذلة والهوان"[١].

٣- الزمان-السرد:

تبدأ أحداث الرواية في سنة ١٩٨٢، وهي سنة غزو إسرائيل لبنان. وليس ورود هذا التاريخ اعتباطا بل هو اختيار مقصود من الروائي؛ لأن هذا الغزو بما أدى إليه من جرائم وحشية مثل مجازر صبرا وشاتيلا له علاقة مباشرة بأحداث الرواية وتطورها، بسلوك شخصياتها الرئيسية وبتأثير بعضهم في بعض. وكما يقول الراوي في هذه العبارة الموجزة شديدة الدلالة: "ولكن كل شيء تغيّر بعدما حدث في لبنان" ص ١٢١. هذا وإن كانت الأحداث في لبنان لم يرد ذكرها إلا في حوالي منتصف الرواية.

كنت أجلس في المقهى في ذلك الصباح من يونيو، منكباً على الجرائد التي اشتريتها... الجرائد العربية والإنجليزية والفرنسية محاولاً أن أستخرج شيئا من بين السطور. أن أتنبأ

---

[١] فتحي أبو رفيعة، إبداع، العدد ٨، القاهرة، ١٩٩٥، ص ٢١.

بالتغيير الذي سيحدث أخيراً في لبنان وفي مصر وفي كل مكان من الوطن. كنت منفعلاً ومتحمساً عندما دخلت بريجيت فلم أنتبه إلا وهي تقف أمامي. حييتها بسرعة وأنا أجمع الصحف لأخلي المنضدة. وبمجرد أن جلست بدأت أحدّثها عما قرأته وعما سمعته في الإذاعات. قلت لها: إسرائيل فرضت الحرب الشاملة على العرب بحجة غريبة هي أن شخصاً مجهولاً أطلق النار على سفيرها في لندن. ولكن بريجيت ظلت تستمع إليّ دون انفعال وأخيراً وبينما كنت مندفعاً في رواية التفاصيل قاطعتني بوجه مكفهر: كفى!... ألم أقل لك من قبل؟... أنا لا أقرأ صحفاً وليس في بيتي راديو ولا تليفزيون. أنا لا أريد أن أعرف شيئاً عن هذا العالم المجنون الذي لا أفهمه. ألم تكن أنت الذي قلت لي في أول لقاء بيننا إن هذه الحياة كذبة؟

فقلت لها بغضب وأنا أخبّط على الصحف المكوّمة أمامي: ولكن هذا الدم حقيقي جداً!!".

عاش الراوي "تلك الأيام من الحمى" يقرأ بنهم الصحف بكل اللغات ويشاهد كل النشرات في التليفزيون، ويكتب كل يوم رسالة مطولة إلى صحيفته بالقاهرة عن ردود الفعل في أوروبا على تلك المجزرة فلا تنشر الصحيفة إلا ملخّصاً مقتضباً. كان ينتظر أن شيئا سيحدث في دول العالم العربي. ولكن لا شيء يغيّر هذا الهوان. يصف الراوي تفاصيل هذه المجزرة وصفاً دقيقا مثيراً:

لا شيء غير الدبابات والقنابل تطير وتدك، والطائرات تقصف وجنود إسرائيل الأصحّاء يبتسمون في وجهي على الشاشة وهم يرفعون رشاشاتهم بعلامات النصر وفي المخيمات يجري الأطفال العرايا والأمهات بالشباشب البلاستيك وهن يلطمن الوجوه وسط أكواخ انزلقت أسقفها على جدرانها لتصنع أكواما مهوشة من التراب والطوب وأسياخ الحديد الملتوية وسط دخان أسود ودخان أبيض. ومصر تعرب عن الأسف ولجنة الاقتصاد تعقد اجتماعاً لبحث الخطة الخمسية. وصور تسقط وصيدا تسقط ومخيم عين الحلوة يباد ومخيم الرشيدية ومخيم المية مية كلها تسقط ويحترق، والسعودية تعرب عن الأسف وتعلن ثبوت رؤية الهلال وتبعث رسائل للملوك والرؤساء. والجزائر تستنكر وتعلن تيسيرات جديدة للمستثمرين الأجانب. والطائرات فوق بيروت –٢٠٠ قتيل و٤٠٠ جريح و٩٠ قتيلاً و١٨٠ جريحاً.. أرقام تنقلها الأخبار لا غير.. وشارع بأكمله يحترق وتفقد كل عمائره واجهاتها بعد ضربه بالقنابل الفراغية وتبدو في الصور بقايا الحياة في الغرف العارية –مناضد مقلوبة ولعب أطفال ملوثة بالدم وصور فوتوغرافية وتماثيل صغيرة للعذراء مهشّمة على الأرض وسط حرائق وجثث ملقاة على ظهرها وأخرى مكوّرة على جنبها، وامرأة عجوز مشلولة في ملجأ تجلس على مقعد وتحاول أن تدفعه للأمام أو للخلف وسط عنبر فقد جدرانه ولكن الأحجار المتناثرة في الأرض تمنعها من الحركة في أي اتجاه فترفع الشال الأبيض عن رأسها وتبكي..." ص ١٢٣.

هذه التفاصيل لا بد منها لأنها بالإضافة إلى شهادة الممرضة النرويجية عما حدث في عين الحلوة، التي نظم برنار مقابلة له معها في المقهى –والتي يصفها المؤلف بأنها "مزيج من أقوال منشورة وحوار شخصي أجراه المؤلف معها" –لابد منها لكي تفسر مدى تأثر الراوي بها، لا سيما وهو يعاني من ضغط الدم مما يسبب له أزمة قلبية كادت تودي بحياته لولا أن أنقذه برنار ونقله في سيارته على الفور إلى المستشفى كان قد طلبه في التليفون ولم يفهم شيئا مما قاله ولكنه سمع صرخة وصوت ارتطام السماعة بالأرض فأدرك ما حدث.

قالت "ماريان إريكسون" الممرضة النرويجية من بين ما قالت:

وفي الصباح كان كل شيء قد انتهى. أقصد أن كل شيء في المخيم كان قد انتهى. البيوت والبشر وكل شيء. عندما خرجت لحظات في الفجر لم أتعرف على المكان. كانت هناك حرائق في البيوت القليلة التي ظلت قائمة، ولهب ودخان يخرج من أنقاض البيوت التي تهدّمت. وكان هناك أشخاص قلائل يجوبون وسط الأنقاض. يبحثون عن أقاربهم أو عن جثث أقاربهم ويسعلون مثلي طول الوقت. لم يكن هناك صوت آخر غير السعال وأنين خافت مكتوم لا تعرف إن كان يصدر من البيوت القائمة أو من تحت الأنقاض. وعلى الأرض كانت الجثث والأشلاء في كل مكان، وبالذات حول المخابئ.

تحولت معظم هذه المخابئ إلى مقابر لمن لجأوا إليها، وكانوا يكدّسون بالعشرات أطفالاً ورجالاً ونساءً في هذه المخابئ، رأيت واحداً منها وكان قد تحول إلى بحيرة صغيرة تطفو فوقها رؤوس وسيقان وأذرع واستطعت أن أحصى من الجثث الطافية.

لاحظت أن صوتها اختنق وأنها كانت تشير إلي بيديها أن أوقف التسجيل فضغطت على الزر... ص ١٢٨-١٢٩.

– رجعت إلى العيادة وأنا أعدو وأبكي وقررت أن أكرر المحاولة التي قام بها دكتور كابيه بالأمس. كنت أعرف أنه لو قاد سيارة الإسعاف سائق فلسطيني فسيقضي عليه الإسرائيليون على الفور. فقدت أنا السيارة وأخذت معي زميلة هولندية وحشرنا في السيارة الحالات الخطيرة التي يلزمها إنقاذ عاجل. واحدة من هذه الحالات كانت سيدة اسمها خضرة الدندشي. أعرفها لأنها جاءت أصلاً إلى عين الحلوة من مخيم الرشيدية بعد أن دخله الإسرائيليون وقبضوا على زوجها. وأصيبت في مخيمنا بجرح غائر في كتفها وكانت ذراعها تتدلى منتفخة بالشظايا وبالدم المتخثر. كان لابد من بتره ولكن لم يكن لدينا أجهزة ولا أدوية. ذهبت بها مع الآخرين إلى المستشفى الحكومي غير أنه لم يكن هناك مكان. أخذتها إلى مستشفى خاص كنا نتعامل معه من قبل، وقابلت صاحب المستشفى واسمه غسان محمود.

أخذني إلى مكتبه وكان غسان مهذباً ولكنه كان حازماً وهو يقول لي إنه لا يستطيع قبول مرضاي. قال لي هذا مستشفى خاص له سمعته ومرضاك قذرون للغاية... لابد لي أن أحافظ

على سمعة المكان. ولم تنفع معه أي محاولة فعدت بمرضاي وتركتهم أمام بـــاب المستـــشفى الحكومي. كانت خضرة الدندشي فاقدة الوعي ولا أعرف إن كانت قد ظلت حية أم لا...

وعندما رجعت كان الإسرائيليون قد دخلوا المخـــيم... قبـــضوا علـــى كـــل الأطبـــاء والممرضين الفلسطينيين. وأخذوا كل الجرحى من الشباب وكانوا يسوقونهم ضرباً. قال لهـــم الدكتور فرانسيس: اعتقلوا الأطباء والممرضين هنا في المستشفى. عندي جرحى ومرضى من الأطفال والنساء واحتاج إلى هؤلاء الأطباء فقال له أحد الجنود:

– اسكت أنت يا إرهابي!... اسكت يا بادرماينهوف. ربما نعود لنأخذك أنت أيـــضاً..." ص ١٣٠.

في هذه المرحلة من الرواية، يحشد بهاء طاهر دوائر متحلّقة في دائرة الزمن الذي يبدو واقعاً معزّزاً بالتزامن التاريخي، والأحداث الموثقة، ليلتقي الواقع بالخيال علـــى شـــكل لحـــن متكامل، إيقاعه الحزن والشجن.

ولا يلبث الراوي طويلاً في المستشفى، ولكنه وهو هناك يتلقى العلاج، كان الخريف قد حلّ، وكان العالم الخارجي مريضاً بما يحدث في لبنان، وكانت ملامح الأمير حامد تحمل مرض المال العربي، وحتى بريجيت بدت مريضة بحبّه.

كانت الأشجار على جانبي الشارع في ذلك الحي الهادئ قد شحبت خـــضرتها ووشـــتها الأوراق الصفراء اللامعة والطرية، متوهجة في الشمس. وكل شجرة زهرة عملاقة مزخرفـــة بالألوان الخضراء الباهتة والخضراء المصفرّة والصفراء البنية والمشرّبة بالحمرة، والمفضضة، وألوان أخرى لا أعرف وصفها وسط ذلك العيد الخريفي. وكان الهواء يـــدفع بعـــض الأوراق فتتطاير ببطء مثل فراشات مذهبة قبل أن تستقر على الأرض... قبل أن تنضم إلى سرب هاجع آخر يصنع دائرة حول جذع الشجرة، ويرسم تحتها صدى شجرة أخرى صفراء، ترتعش بالهواء فيصدر احتكاكها صوتا صغيراً خشنا لكنه يدغدغ الحواس". ص ١٤٥

أتراه هو أيضا، نفسه، ذلك اليوم الذي قالت فيه بريجيت إنها تحبني؟ ذلك اليوم الذي جاء فيه الحب موجة عالية لسابح غشيم، فغمرته الموجة وصار يشهق في جوفها ويخـــبط بيديـــه لا يدري إلى أين؟... ولكن لم الكذب؟... كنت يومها أطفو فوق تلك الموجة، سعيدا ومغروراً، أني أنا –هذا العجوز–، قد أحبته هي، تلك الصغيرة الجميلة، وأنها من أجلي تدمع عينها وتـــرتعش يدها حين ألمسها وهي تقول في همس لا يبين: ما الذي يحدث لي؟... ومن أنا لأستحق كل هذا الفرح؟...

وكنت أسأل نفسي: ومن أنا لأستحق كل هذا الحب؟... أليس عاراً أن أفرح كـــل هـــذا الفرح، في هذا العمر، وفي تلك الأيام، ووسط تلك الحرب؟..." ص ١٤٦.

وينقلنا الراوي على جسر من السرد التصويري المهذّب للنقطة الأعمق في علاقته ببيريجت...

"وكانت لك طقوسك. تحبين أن ترقدي متكوّرة على جنبك وركبتاك عند صدرك وأنت مغمضة العينين. إبهامك في فمك تمتصينه بصوت خافت ورتيب، وأميل عليك فتتظاهرين أنك أجفلت من نومك وتصدرين غمغمات وكلمات ناقصة لا معنى لها كمناغاة طفل رضيع وأنت تمدّين ذراعك لمعانقتي. وتقولين بصوت صغير قبلني... قبلني كثيراً... قبلني في كل مكان، ولم أكن بحاجة إلى مجهود كبير لكي أفهم أنك تحبين كل ما يردّك للطفولة. قبل أن تستيقظ فيك الأنثى كاملة وناضجة.

أفهم... ولكن كيف أفهم ما حدث لي أنا؟... كيف استطعت في ذلك الخريف المتأخر من العمر أن أكون نداً لفتوتك العارمة؟... أن أغوص معك في تلك الدوامات الليلية فلا أغرق فيها ولا أنتهي؟... وأين ذهب الضغط والصداع خلف الرأس وتلك الزغللة التي لا تنتهي في العين؟

أوشكت أن أضحك حين قال لي الطبيب في يوم الكشف الدوري: هل رأيت؟... ها أنت الآن توشك أن تكون عادياً تماماً. أرى أنك تتبع النصيحة. لا انفعالات ولا مبالغة في أي شيء: أليس كذلك؟

قلت نعم". ص ١٤٩.

كيف نفسّر هذا الحب؟ لاشك أن ما ساعد على ولادته كونهما كلاهما غريبين جريحين انتهى زواجهما بالفشل والعذاب، وكانا بطبيعة الحال بحاجة إلى العزاء والسلوى. "لسنا هنا بصدد مشكلة علاقة جنسية بين شرقي وأوروبية، الشيء الذي نجده في الروايات العربية التي تدور حول تصادم الشرق بالغرب، وإنما نحن بصدد علاقة إنسانية سيكولوجية ليس للعنصرية فيها دور يعي به الطرفان. لقد كانت بريجيت شديدة التعلق بأبيها، وكانت تراه رجلاً مهزوماً، وربما كان هذا سببا آخر في تعلقها بالراوي الأب البديل، المهزوم هو الآخر"[١].

"ولكن هل يصلح الحب وحده أن يكون شكلاً من أشكال المواجهة؟ هذا ما تحاوله بريجيت والراوي، في النهاية يحاولان بالحب أن يغيبا عن هذا العالم الشرس وأن يعيشا لحظة فرح مقدس. بل تحلم هي بأن تنجب طفلاً مستحيلاً في هذا العالم المستحيل. ولكن هيهات لهما ذلك. إن العالم الواقعي، بأحداثه المأساوية المتوالية فضلا عن حرمانهما من إمكانية العمل، يقف لهما بالمرصاد..."[٢].

---

[١] محمد مصطفى بدوي، ص١٥٥.

[٢] محمود أمين العالم، ص ٥٠.

العالم على حقيقته يقف بالمرصاد، والروائي يقرّب المسافة بين دائرة الأمير حامد المشبوهة حين يعرض عليه الرشوة لكي يساهم في إصدار الصحيفة المبهمة الأهداف وبين دائرة المذابح في صبرا وشاتيلا حين يصمت العالم على الجرائم الإسرائيلية، ويقف العالم العربي متفرّجاً، بينما المدينة النمساوية تسمح بالاحتجاج ولا تسمح بالنشر في الصحف التي تسيطر عليها الدوائر الصهيونية.

وهكذا لم تدم سعادة الراوي وبريجيت طويلاً. كانت بريجيت تعمل مرشدة سياحية؛ لأنها كانت تجيد عدة لغات، وقد أوشك الموسم السياحي على الانتهاء، فحدثها مدير شركة السياحة عن شخص يريد أن تعطيه دروساً في اللغة الفرنسية. وتبين أن هذا الشخص هو الأمير حامد. ولما قابلته في قصره الفاخر وجدت أنه لم يكن في الواقع بحاجة إلى دروس في اللغة الفرنسية لأنه كان يجيدها، وكان هدفه أن يستغل بريجيت للضغط على الراوي لكي يقبل العمل في مشروع صحيفته لأنه بوسائله الخاصة كان يعرف العلاقة بينهما. ثم حين علم الأمير أن الراوي قد عرف سرّه وأنه لن يتعاون معه ولا يمكن رشوته، قرّر أن يتخلص منه ومن بريجيت. وأمكنه تدبير ذلك بسهولة، فأخبرها مدير الشركة أنها لن تستطيع البقاء في الشركة لأن البوليس سأله عن تصريح العمل الخاص بها، وهي لا تملك هذا التصريح، ونصحها بأن لا تبحث عن عمل آخر في المدينة للسبب نفسه. أما الراوي فقد جاءه خطاب من رئيس إدارة الصحيفة في القاهرة يخبره بأنه تقرر إلغاء وظيفة المراسل الصحفي في مدينة (ن) لأجل تخفيض النفقات على أن يتم تنفيذ هذا القرار خلال شهر من تاريخه. ولما علمت بريجيت فحوى هذا الخطاب صرخت: "هذا عالم ماسياس وسمو الأمير! لا فائدة!" ص ٢٤٣. وفعلاً، لم تكن هناك فائدة. كان الراوي يشعر بأنه إن اقترح عليها أن يعيشا في مدينة أخرى ويحاولا العمل بعيداً ستقول له: "سئمت الهرب و(هم) في كل مكان". وإن عرض عيها الزواج ستقول له: "أشباحنا كثيرة وستطاردنا أينما نكون. نحن أقصى ما نستطيعه هو ما صنعناه بالفعل: إننا اختلسنا من الزمن لحظاتنا تلك". ص ٢٤٥.

كانت مجازر صبرا وشاتيلا حدثاً هزّ كيان بهاء طاهر فجعل من تفاصيلها البشعة سرداً دراميا موثّقاً ببعض الأحداث الحقيقية التي سجلها كي لا تُنسى عبر الوصف الدقيق على لسان إبراهيم الذي اتصل مجزوعاً من لبنان وعلى لسان الصحفيين الذين عاينوا الجريمة وحتى على لسان رالف الصحفي اليهودي الأمريكي بينما دافيديان اليهودي المصري الأصل شريك الأمير حامد يردّ في الصحف لصالح إسرائيل.

بل إنه يعرض في حوار بين الراوي ويوسف ما هو أبعد من المذبحة، يقدم صورة تجسد ذبح العقل العربي كي لا يصنع شيئاً.

"قال وهو يهزّ يده في وجهي بعصبية –أفقت من الجهل، أفقت من الضلال! والفضل لسمو الأمير. أفهمني أشياء كثيرة كانت غائبة عني. هذه الدنيا يا أستاذ غابة مليئة بالوحوش ولن ينقذنا إلا أن نصبح أقوياء. ولن نصبح أقوياء إلا إذا استخدمنا عقولنا ورجعنا إلى ديننا وإلى أصلنا...

–ولكن إن كان الأمير يا يوسف هو الذي قال لك هذا الكلام، فكيف يعمل سموه مع دافيديان؟..

ثم تذكرت شيئاً فقلت: وماذا عن النبيذ الذي قدمه إليك يوم قابلناه؟

ابتسم يوسف في إشفاق وهو يهز رأسه قائلاً:

–ألم أقل لسعادتك إن السياسة بحر غويط؟... في بعض الأحيان يا أستاذ يجب أن تشتغل مع عدوك وأن تدخل في عبّه لكي تعرف سرّه! الأمير يشتغل مع دافيديان ومع الجن الأزرق لكي نصل إلى غرضنا بإذن الله. ومعك حق، سموه كان يقدم لي النبيذ عندما كنت في الضلال، بل هو يقدم لأعدائنا الويسكي عندما يزورونه. لكنه بعون الله لا يذوق قطرة خمر. إنما للضرورة أحكام.

ثم سكت لحظة قبل أن يقول بتأثر:

–أخذني سموه على كفوف الراحة حتى أوصلني إلى التوبة والحمد لله. ثم أفهمني كيف نخدم قضيتنا...

٤– الزمان–السياسة:

إذا جاز التعبير فتلك الدائرة واحدة من الدوائر الرئيسة في الرواية، وقد تشكّل محيطها من نقطة البداية بصورة واضحة، فالصحفي المصري منفي لأسباب سياسية وبيدرو هارب من تشيلي لأسباب سياسية ووالد بريجيت والدكتور مولر قاتلا في إسبانيا لأهداف سياسية، لكن تسجيل بعض وقائع الحرب في لبنان كان محل تعليق النقاد.

يقول محمود عبد الوهاب إن بهاء طاهر لا يؤرّخ لحلقة من حلقات الصراع العربي الإسرائيلي. ولا يحدثنا من منبر التنظير الأيديولوجي أو التحليل السياسي، لذا لا ينبغي التوقف طويلاً أمام تلك الفصول التسجيلية بكل ما تضمنته من صدق صارخ وجارح معاً، لأن ذلك التوقف قد يؤدي إلى تقزيم الرواية وتحويلها من عمل فني إلى منشور تحريضي، وقد يؤدي إلى طمس دلالات شكلها الفني بكل ما تضمنه من شخصيات وعلاقات وأزمنة نفسية وتداعيات ومحاورات وبكل ما يعزفه من تنويعات لتحولات شخصياته الرئيسية والفرعية.

ويقول الناقد إبراهيم فتحي إن صلب هذه الرواية مادة السياسية، لذا فالعنوان الذي كان جديراً بها ليس "الحب في المنفى" بل السياسة في المنفى، فالرواية واقعية حتى درجة التوثيق،

وأعتقد أن وصف الكاتب لمجازر بيروت وصبرا وشاتيلا لا يمكن أن يدخل باعتباره فناً روائياً لأنه وصف مباشر استغرق صفحات عديدة، ولذا فهذا الجزء لا يصلح لرواية! وإنما يصلح لعمل صحفي إعلامي، فالمادة لم تتحول جمالياً إلى مادة روائية، فلابد من تقطيرها إلى صيغة جمالية تدخل بناء الراوي.

ويرى (محمد مصطفى بدوي) أن الروائي غطّى عن طريق استخدامه وسائل السرد الحديثة حقبة طويلة من الزمن، وهي حقبة تسجل التطورات الخطيرة التي حدثت في المجتمع المصري والعربي خلال تاريخه الحديث. ويتم هذا التسجيل عن طريق مزج التجارب الشخصية الفردية بالأحداث السياسية العامة، وليس عن طريق مجرد السرد التاريخي الموضوعي المباشر. ويحدث هذا المزج حتى حين يعرض المؤلف لوقائع حقيقية ويستعين بالوثائق التاريخية.

وهكذا نشاهد من خلال تجربة الحب الشخصي ضمن ما نشاهد، بانوراما المجتمع العربي الحديث بهمومه وأزماته وآلامه.

أما الناقد (جابر عصفور) فيرى أن الرواية قدمت الدافع المهزوم، حيث تدفع البلاد الفقيرة ثمن رفاهية البلاد الغنية وحيث يستوي اليمين واليسار في البلاد الغنية حين يتولى الحكم في استغلال بلاد العالم الفقير وابتزازها بالديون، وحيث تحول تجليات هذه القوة بين برنار ونشر الحقيقة التي غدت كتابتها أصعب من إنقاذ الجرحى في بيروت، فهناك المصالح المشتركة التي ربطت بين إسحاق دافيديان والأمير حامد، وربطت بين الاثنين والعداء الأمريكي للمشروع القومي العربي والمشروع اليساري العالمي، وبين نظام ماسياس في غينيا الإسبانية في إفريقيا وإدارة الأمن الوطني في شيلي وبين أمريكا التي أعطت الأسلحة لإسرائيل كي تجربها في لبنان وابن برنار الذي يبيع السلاح للإفريقيين كي يقتل بعضهم بعضاً، وبين ذلك كله والرسالة المتكررة التي تقول: استسلموا ولا تفكروا في المقاومة"[١].

ويقول الناقد صلاح فضل: يتحدّد المصير الذي تقرره الرواية بجدلية محورية هي جدلية السياسة والحب، وانتصار التآمر على العواطف وهزيمة الحب أمام القوى السياسية المدمرة، انتصر الأمير خالد –المتعاون مع الأمريكان واليهود– بأن حرم بريجيت من عملها، وأنهى مهمة الراوي/البطل في المكتب الصحفي، وفرق بينهما، ثم بعث بقطيع الكلاب البيضاء تنبح في وجهه، عندما ذهب إليه في قصره ليصفي حسابه.

---

[١] مجلة الثقافة الجديدة، نقض الثنائية القديمة، ملف خاص، القاهرة، يناير ٩٧، ص ١٢.

بقي العالم، هكذا، تحكمه قوى التآمر السياسي الدولي دون أن تسمح للعواطف النبيلة، أو للمبادئ العليا، أن تكون من نصيب أهل هذه الأرض، وهي رؤية تتضمن مثالية وتبسيطاً في تفسير الظواهر، أن يكون ذلك هو الفهم الأعمق لمجرى الحياة وطبيعة التطور"[١].

ولعل بهاء طاهر أراد أن يترجم بعض هذه المعاني على لسان الصحفي برنار، ليعبر عن بعد إنساني عريض وليس مجرد انطباع ينبع من العالم الثالث.

-صحيفة التقدم! أفانتى! أفانتى... "إلى الأمام إلى الأمام..." ألا ترى أننا نفعل أشياء رائعة!... نهاجم بمنتهى الشدة العنصرية في جنوب أفريقيا، وندافع بحرارة عن حقوق النساء في العالم، ونكتب مقالات تفيض عطفاً على بلاد العالم الثالث، ونحن تقدّميون بالفعل! ولكن تعال، حاول مرة أن تكتب مقالاً حقيقياً عن دورنا نحن في أزمة هذا العالم الذي نذرف عليه الدموع!... تعال، حاول أن تعطي لما يحدث في لبنان الاسم الذي يستحقه!... إسأل كيف تكون هذه المجزرة اليومية حرباً، وكأنه يمكن أن تكون هناك حرب فعلا بين جيش جرار يملك أحدث الطائرات ويلقى أفتك القنابل من الجو ومن البحر على مدينة يحاصرها ولا تملك طائرة واحدة ولا جيشاً ولا أسطولاً. اسأل، كيف تكون حرباً أن يدافع مئات أو بضعة آلاف عن هذه المدينة بالبنادق والرشاشات أو حتى بالمدفعية والدبابات؟ أين هي الحرب في هذه المذبحة اليومية؟ اسأل"! ص ٢٠٢-٢٠٣.

مركز إيداع الرسائل الجامعية

البعد الجمالي للرواية:

رغم مأساوية أحداث الرواية التي تمازج فيها الماضي والحاضر إلا أنها حفلت بسمات الوصف الشاعري ولا سيّما في وصف مظاهر الطبيعة.

في "الحب في المنفى" أيضا درس جمالي هام يتجلى في لغة بهاء طاهر العذبة "الناطقة"، "فهو يبتدع ما يمكن أن نسميه النص/اللوحة كجداريات فنية ناطقة تفصل بين مواقف وجدانية معينة أو تمثل النغمة الختامية أو "الفينالي" لينهي بها موقفاً حاداً أو مونولوجاً داخلياً مؤثراً. هذه الجداريات تنتصب داخل النص بجماليتها المكثفة وعمقها الفكري والنفسي وصدقها الناصع فتضفي على النص أبهة كأنها أعمدة المعابد القديمة بما توحي به من غموض وأسرار. في معظم هذه الجداريات تركز عدسة بهاء طاهر وريشته وقلمه على طائر البجع الأبيض فيجسد فيه ما يريد أن يجسده من معنى في موقف معين"[٢].

---

[١] صلاح فضل، الحبّ في المنفى -تحويل الوقائع إلى سرد، أدب ونقد، العدد١٢٥، القاهرة، يناير١٩٩٦، ص ١٨.

[٢] فتحي أبو رفيعة، ص ٢٤-٢٥.

"تركت الشارع المرصوف وتوغلت في طريق مدكوك يتخلل الأشجار ثم ركنت في الظل. 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 تختفي لكي تعود كالمفاجأة. وكانت تلك الموجات المتتابعة تنير في مرورها الزهور البرية الصغيرة الصفراء والبيضاء التي تزخرف الأرض في الصيف... في المرة الأولى التي سافرنا فيها إلى الخارج في رحلة الأسبوع السياحية إلى بلغاريا، بهرتني تلك الزخرفة المنمنمة في الأرض مثلما بهرت منار". ص ٧.

ثم ليقدم ملمحاً آخرمن شخصية بريجيت عبر المكان وتفاصيله: كانت شقتها في الدور العاشر، شقة من غرفة واحدة واسعة أو تبدو كما لو كانت واسعة لأن الأشياء القليلة المتناثرة في جوانبها تترك وسطها كله خالياً. بعد المدخل كانت هناك (كنبة)، كبيرة إلى اليسار خمنت أنها تحولها سريراً في الليل وإلى جوارها مقعدان صغيران يحيطان بمائدة صغيرة من الخيزران عليها مفرش صغير منقوش بورود صفراء وحمراء، وفي نهاية الغرف كان هناك ساتر أسود تغطيه صورة فتاة تلبس كيمونو أبيض بحواف مذهبة وتخفي نصف وجهها بمروحة ورديه. ومن السقف كانت تتدلى كرة ورقية بيضاء تحتضن مصباحا وحيدا كبيراً. تركتني بريجيت ودخلت وراء الساتر، الذي يخفى وراءه المطبخ والحمام. سمعت صوت الماء من صنبور وقالت لي من هناك بصوت مرتفع قليلاً: دقيقة وسأكون معك، اعتبر نفسك في بيتك وخذ راحتك"... ص٥٨.

ونراه في مشاهد من الرواية يزاوج بين طقس الطبيعة وطقس الحب. "ظلت تمسك بيدي بين يديها وتربت عليها كأنها تهدهدها وهي تتطلع من زجاج النافذة. وكان المطر لحظتها يتساقط في قطرات كبيرة فوق النهر فتثب الأمواج وهي تستقبل تلك القطرات.

وقالت بريجيت وهي تنظر نحوي بابتسامة ماكرة: أرأيت؟... ها هي السماء تمارس الحب مع النهر وسيلدان أمواجا جديدة". ص ١٨٠.

ومرة أخرى، "لزمت الصمت والتفتُّ نحو النافذة من جديد. كان بخار الماء الذي تكاثف على الزجاج يحجب رؤية النهر والجبل، وحلَّت بالمقهى عتمة كعتمة الغروب. وحين عدت أنظر إلى بريجيت كانت تحني راسها وبدا وجهها الذي تحيط به الخصلات المهوشة مطموسا وكأنما يبين هو أيضا من وراء غيمة". ص ١٨٣.

ويماثل بين ولادة طفل وتجدد الحياة...

"وما يهم؟... لا يكون الوقت متأخرا أبداً لكي تقدم هديتك للحياة. طفل هو أنت وهو أنا. نعيش فيه معاً ونعيش معه، بعيداً... في جزيرة أو فوق جبل. نعلمه أن يحب الأشجار والزهور والشعر، ونعلمه هو أيضا كيف يتخذ من الأشجار أصدقاء له.

يصغي لما تقوله أغصانها ويفهم الرسائل التي تبعثها أوراقها المتساقطة. نعلمه أيضا ألا ينساها في الخريف. يقول للشجرة إنه معها في عذاب الموت والميلاد، وإنه هو أيضا سيولد معها من جديد حين تنبت أوراقها الخضراء مرة أخرى، لكنه لن ينساها وهي تقف عارية في الشتاء، بل يمنحها بحبّه الدفء. دعنا ننجب ذلك الطفل"! ص ١٨١-١٨٢.

لكن البجع في الرواية حمل دلالات كثيرة تفضي إلى أجواء الحوار أو الحالة النفسية لشخصيات الرواية وهي تخوض غمار المشهد الدرامي. ركزت عيني في النهر ومرت فترة طويلة لم أكن أرى فيها شيئا ولكني أفقت على حركة فوق السطح الساكن وضجيج. كانت هناك بجعة ترتكز على ذيلها وتشب بجسدها تكنس بجناحيها الأمواج بسرعة مخلفة وراءها خطين متوازيين من الزبد الأبيض. وذعرت بطّات رمادية صغيرة كانت تسبح متراصة خلف أمها فاندفعت نحو الحاجز الصخري أسفل النافذة وهي تصيح بأصواتها الرفيعة وتهزّ ذيولها التي لم ينبت فيها الريش بعد. أما البجعة فسكنت أخيراً وراحت تنزلق فوق الماء بجلال وهي تتلفت ببطء نحو اليمين واليسار". ص ٣٢.

وفي مشهد آخر... "ولكني لم أعلّق. تركته مستغرقاً في تأمل النهر الذي كانت مياهه الرائقة تندفع بسرعة وترفع موجات فضية متلاحقة تتألق بنور خاطف، وفي متابعة بجعات بيضاء تسبح في حركات دائرية وهي ترفع رؤوسها الشامخة متطلعة إلى النوافذ في صمت. ولم يكن البطّ بجسمه البنى ورقبته البنفسجية اللامعة يكتفي بالتطلع نحونا وهو يحوم بحركات قلقة تحت النوافذ، بل أخذ يحرك مناقيره، بنداءات متعاقبة، فاستجابت له سيدة تجلس بالقرب منا وراحت تلقي له بفتات الخبز". ص ٢٤.

ويقول أيضاً "وحولت أنا نظري نحو النافذة. كانت هناك سحب خفيفة تنتشر في السماء تغطي قرص الشمس وإن لم تحجبه ولكن مياه النهر فقدت التماعها وبدا سطحها المتموج بلون الزئبق وهجع البجع والبط قرب الشط، غمر المكان كله سكون غريب لكنه لم يغمرني" ص ٤٠.

وبمشهد البجع يمهد لاعتراف إبراهيم الخجول بما تصوّره حباً خادعاً يقول:

"شرب كوباً كاملاً من الماء في جرعات كبيرة ثم ملأه مرة أخرى وراح يتطلع إلى النهر في صمت. كانت هناك بجعة وحيدة مؤرقة تنزلق ببطء فوق سطح النهر الأسود وهي تحني رقبتها البيضاء الطويلة وتدفن منقارها في صدرها، راح إبراهيم يتابعها حتى اختفت ثم قال دون أن ينظر نحوي: أنا أحب بريجيت". ص ١٠١.

إن البجع هنا "عنصر فاعل في تجسيد ما يفكر فيه بهاء طاهر. والبجع في حيرته وفي شموخه وانزلاقه بجلال وهو ينظر ذات اليمين وذات اليسار، إنما يجسّد واقعاً مضطرباً مشوباً بالنذر"[١].

ويقول (محمود أمين العالم) عن البعد الجمالي في (الحب في المنفى) إن الرواية لا تتحرك فحسب بالحوارات التي تحمل أخباراً أو أحداثاً أو ذكريات أو مواقف، أو بالأمكنة والأزمنة المختلفة، وإنما تتحرك كذلك بالأشجار والزهور. فبالأشجار والزهور تمتلئ أغلب صفحات الرواية وهي أشجار وزهور متكلمة، تتكلم باختلاف لغاتها بين فصلي الصيف والخريف اللذين هما زمن الرواية. هي تتكلم بألوان زهورها وأوراقها وأغصانها، وحالات هذه الزهور والأوراق والأغصان. وأحيانا تخرج من طبيعتها النباتية لتصبح زهورا وقلوباً من حديد في سور قصر الأمير الخليجي المتاجر بالقومية العربية. وعلى جانب الأشجار والزهور، تتحرك الرواية وتتكلم في صفحات كثيرة فيها بالأشعار من طرفة بن العبد حتى بابلونيرودا... كما تتحرك وتتكلم بالبجع السابح على سطح البحيرة الذي تقول رقابه كما تقول ألوان الزهور وأوراق الشجر. على أن الرواية تتكلم كذلك عبر هذا كله، بجمالية سردها الذي يرتفع في بعض المواقف إلى أفق الشعر الصافي ذي العمق الدرامي. وهكذا تصبح جمالية السرد نفسه قيمة دلالية للرواية. وإذا تحاورت شخصيات الرواية، وتكلمت الأشجار والزهور والبجع وجماليات السرد، فإن وراء هذا كله، أحداث موضوعية جسام، هي أرضية الرواية وهي بعدها الموضوعي وحقيقتها"[٢].

نهاية الرواية-تحليل:

جاءت النهاية محتفظة بجمال السرد رغم مأساوية الأحداث ورغم ألم الفراق بالرحيل أو الموت، نهاية تجعل الحقيقة أشبه بالخيال، وتجعل الخيال أشبه بالحقيقة وسط الرؤى الغائمة والأسئلة المحيرة والمساحات المتداخلة بين السكينة والسلام، لكنه كان دائماً يخشى من ذلك اليوم الذي تختفي فيه بريجييت من حياته: "لم يبطئ كثيراً ذلك اليوم.

خشيت نهايته فجاءت أسرع مما توقعت. ظللت تحارب هواجسك وأنت تتخيل تلك النهاية: ستهجرك بريجيت!... ستجد شاباً من سنها، شخصاً من بلدها، يحب الرقص كما تحب هي، ويحب مثلها تسلق الجبال والتزلج على الجليد وتلك الأشياء التي كانت تذكرها عرضاً في حديثها معك والتي لا تعرف أنت عنها شيئا. هل ستصحو ذات يوم فتجد منها رسالة وداع، أو

---

[١] فتحي أبو رفيعة، ص ٢٥.

[٢] محمود أمين العالم، مرجع سابق، ص ٤٩-٥٠.

تجدها قد اختفت دون وداع؟ هل تأتي النهاية حين تسقط أنت مرة أخرى بعد أن تتمرد تلك الشرايين التالفة، فلا تكون صحوة أخرى ولا شفاء آخر؟

وهل تأتي النهاية دون صخب على الإطلاق؟ يذوي الحب وتقتله العادة والسأم؟ كل شيء تخيلته في لحظات الرعب من أن تختفي بريجيت من حياتك. كل شيء غير أن ينهى العالم، كما قالت هي ذات مرة، ما بينك وبينها. غير أن ينقض ذلك السيف من المجهول فيبترني منها". ص ٢٤٣.

كانت بريجيت قد قررت أن تعود إلى النمسا لتبقى فترة مع أبيها قبل أن ترى ما يمكن أن تفعله. أخذها في سيارته إلى المطار. وأرادت أن تضع حدا لعذابها وتهرب من "هذه الدنيا الكلبة" فحاولت أن تنتحر معه وأخذت تدفع السيارة إلى طرف الطريق وهي تردد كلمات هاملت في مناجاته الشهيرة عن الانتحار، ولكن الراوي جذب فرامل السيارة قبل أن تنزلق من حافة الطريق وحال دون انتحارها. وبعد أن ودّعها في المطار أحسّ بأن له حساباً أخيراً يجب أن يصفيّه في هذه المدينة، فصعد بالسيارة في الطريق الجبلية المؤدية إلى قصر الأمير حامد. أوقف السيارة وأخذ يصعد على الجبل ماشياً على قدميه باحثاً عن القصر وهو يلهث من فرط التعب. ذهب إلى بوابة القصر ولكن الأمير رفض مقابلته فعاد أدراجه وجلس ليستريح على شاطئ النهر؛ فإذا بشبح متدثّر بمعطف يجلس إلى جواره ويعرض عليه مخدرات ويبدو من صوته المرتجف أنه بيدرو وكان قد اختفى بعد المؤتمر الصحفي بقليل. فلما ناداه الراوي قام وجرى. وأخذ الراوي يتمدد على المقعد وينزلق دون مقاومة".

ولابد هنا من ملاحظة ظهور بيدرو في نهاية الرواية مثلما بدأت به يوم المؤتمر الصحفي الذي يشكل البداية الحقيقية للرواية، فبينما يسأل الناقد محمود أمين العالم "لماذا بيدرو في النهاية؟"[١]. يجيب الناقد محمد مصطفى بدوي، هكذا كما بدأت الرواية ببيدرو، انتهت أيضا ببيدرو وبذلك اكتسبت بنيتها شكلاً دائرياً"[٢]. وهذا ما تمّ التعبير عنه في البحث (بالدائرة الزمنية للرواية).

ولنسرد الأسطر الأخيرة من رواية (الحب في المنفى) كي نجيب على السؤال هل مات الراوي؟

"رفعت عيني ولكنه لم يكن بيدرو. كان شرطياً، وكان يتحول هو أيضا إلى نقط منمنمة، راحت تتموّج، وراحت تصغر وراحت تغيب.

وكان الصوت يأتي من بعيد... يا سيد سيد... هل أنت بخير؟

---

[١] محمود أمين العالم، ص ٥٠.

[٢] محمد مصطفى بدوي، ص١٥٦.

لم أكن متعباً. كنت أنزلق في بحر هادئ... تحملني على ظهري موجة ناعمة وصوت ناي عذب.

وقلت لنفسي: أهذه هي النهاية؟ ما أجملها! وكان الصوت يأتي من بعيد.

كان الصوت يكرّر يا سيد!... يا سيد!... ولكنه راح يخفت وراح صوت الناي يعلو.

وكانت الموجة تحملني بعيداً.

تترجرج في بطء وتهدهدني... والناي يصحبني بنغمته الشجية الطويلة إلى السلام وإلى السكينة". ص ٢٥٤.

"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... قالها على لسانه متعمداً. في القراءة الكلاسيكية للرواية نقول قد يكون هناك شيء خطأ. ولكن ليس مثل بهاء طاهر من يخطئ في بنية الرواية ومنطقها... فالروائي لا يموت في نهاية الرواية وما كان من الممكن أن يموت، ولكنه لا يحيا كذلك كشخص.

"الذي يحيا ويستمر ويواصل الرسالة... التي يحملها الناي بنغمته الشجية الطويلة... هو الفن، هو الكتابة، هو رحلة الإبداع الفني لإنجاز هذه الرواية، الخلاص بالفن، بالتعبير الفني الكاشف للحقيقة، بعد العجز عن الخلاص بالعمل والخلاص بالحب..."[١].

لكن محمد مصطفى بدوي يقول: إن الرواية جميعها مكتوبة بضمير المتكلم اللهم إلا قصة زواج بريجيت بألبرت، فهذه ترويها بريجيت نفسها حين تقصّها على الراوي. ولضمير المتكلم مزاياه وعيوبه في السرد؛ فهو يتيح للروائي فرصة أن يعرض للقارئ جميع ما يطرأ في ذهن الراوي من أفكار وهواجس وخطرات وانفعالات، مما يضفي على السرد غزارة وعمقاً وواقعية يوفرها الاعتماد على تيار الوعي. إلا أنه في بعض المواقف، وعلى مستوى سطحي، يقلل من الواقعية بمدلولها الساذج، وهو ما نشعر به في نهاية الرواية حين يصف لنا الراوي تجربة إشرافه على الموت مما يجعلنا نتساءل عن مصداقية مثل هذا الوصف وكيف أمكن توصيله إلى القارئ، وطبعاً لا يطرأ هذا التساؤل حين يتقمص الروائي شخصية الراوي العليم بكل شيء. هذا وإن كنا عن طريق استخدام خيالنا لا نجد من الصعوبة في قبول ما يرفضه المنطق أكثر مما نجد في قبول شخصية من شخصيات فن الأوبرا تجأر بصوتها وتغني وهي على فراشها تعاني من سكرات الموت. والراوي لا نعرف اسمه وإن كنا طبعا نعرف الكثير

---

[١] محمود أمين العالم، ص٥١.

عنه، وما نعرفه ندركه مما يعرضه هو علينا مباشرة في تأملاته وأفكاره ومن مواضع عدة في الحوار[١].

خلاصة عامة:

هل شكّلت الحب في المنفى اكتمال تجربة الرواية عند بهاء طاهر، بل هل تكتمل التجربة أصلاً عند أي كاتب أو إنسان؟ ذلك هو السؤال الذي اختلف حوله الناقدان (علي الراوي) و(صلاح فضل) وامتد إلى بقية النقاد لكي يجمعوا في نهاية المطاف على أن الكاتب: قدّم عملاً إبداعياً راقياً. كان محوره الإنسان أو النفس البشرية في زمان حاضر غائب ممكن مستحيل.

وقد حقق بهاء طاهر شعرية عالية من خلال نجاح السرد في تتبع وبناء إيقاعات العواطف إلى درجة إنارة مشاعر القارئ في مواقع عدة حتى لا يستطيع أن يمنع نفسه أن تندى عيناه في بعض اللحظات.

ولم تكن الحوادث السياسية من مثالب الرواية كما يرى بعض النقاد؛ لأن بهاء طاهر لم يقصد تسجيل الوقائع التي اختلطت فيها الأوراق واهتزت المبادئ والقيم وإنما قصد توليد أفكار مشبعة بالرؤى الفلسفية والاجتماعية، موظّفاً لسيرته الذاتية وتجربته الشخصية دون أن يفرضها أو يجعل منها محوراً ملموساً في الرواية.

ولذلك فإن الجزء المكتوب عن صبرا وشاتيلا تم توظيفه وفق معايير السرد الروائي ليجعل منه إدانة للعصر ولإنسان هذا العصر حين يكون عاجزاً متخاذلا يائساً من قدرته على مواجهة قوى البطش والقتل والظلم.

وكذلك لم تحمل (الحب في المنفى) عقدة (الخواجا) التي حملتها كثير من روايات (أدب المنفى) أو المهجر لأنها استبدلت المفهوم التقليدي للآخر النقيض بمفهوم الآخر الشبيه. وتنتقل مستوى التعارض إلى مستوى التوازي.

"ولا تحاول الرواية استبدال التراتب القمعي بنقيضه في الاتجاه، أو شبيهه في البنية، على نحو ما تفعل بعض الروايات التي تكدس الفضائل كلها في دائرة الأنا، والرذائل كلها في دائرة الآخر، وإنما تستبدل ببنية التراتيب نفسها بنية التناظر المتكافئ العناصر، تنسجها شبكة من العلاقات المتضافرة التي تنفي عن الآخر آخريته، حين لا يتبقى سوى الإنسان في نهاية المطاف، وحيداً، متوحداً، في دنيا المنفى الموحشة"[٢].

---

[١] محمد مصطفى بدوي، ص ١٥٢.

[٢] د. جابر عصفور.

الفصل الرابع

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

القصص القصيرة

مقدّمة:

إن أبرز ما يميّز عقد الستينات فيما يتّصل بالحركة الأدبية في الوطن العربي عموماً، وفي مصر تحديداً؛ هو اختلاط الموروث المعرفي لكتّاب القصّة مع مخزون مكتسب مصدره تأثّرهم بالاتجاهات الأدبية الغربية التي احتفت بالهمّ الوجودي حيناً، وبطروحات الفكر الاشتراكي أو الليبرالي الغربي حيناً آخر. إضافة إلى تفاعلهم مع التغييرات الثقافية والاجتماعية التي وجدوا أنفسهم يخوضونها. إذ شهد ذلك العقد تحوّلاً نحو تطبيق الاشتراكية الذي اصطدم مع غياب الأجواء الديمقراطية المفترضة، فظهر التناقض جلياً بين الشعارات التقدمية وبين قصور الأجهزة المسؤولة عن تطبيقها. ليتجلّى ذلك في السلبيات العديدة التي شابت قرارات التأميم وقوانين الإصلاح الزراعي وظهور مراكز قوى جديدة في الأجهزة التنفيذية والمؤسسات العسكرية والثقافية.

جميع الحقوق محفوظة

وفي حين تبنى هؤلاء الكتّاب مبادئ الثورة وآمنوا برسالتها في تحقيق العدالة الاجتماعية المأمولة؛ اجتمعت تلك الظروف لتقودهم إلى حالة من الإرباك الفكري والحيرة، وطغيان الشعور بالانسحاب واللامبالاة. وعليه، فليس غريباً بعدئذ أن نجد القصة القصيرة التي ألّفها كتّاب عقد الستينات "قد احتفلت بالاغتراب، والانسلاخ عن المجتمع، والعزلة، والعجز عن التلاؤم، والإخفاق في التكيف مع الأوضاع السائدة"[١].

من هنا، اتّسم أدب الستينات بملامح مغايرة عنها في الخمسينات، إذ تراجعت فيه الروح الاجتماعية الحماسية والملحمية التي عرف بها، ليتّجه إلى القصة القصيرة التي وجد الكتاب فيها مساحة رحبة للتجريب الأدبي ضمن مواضيع اتّسمت بالتحليل النفسي ليغدو الكاتب نفسه ومعاناته الخاصة نقطة انطلاق للتعبير الأدبي، وذلك هروباً من التناقضات الفكرية المعقّدة، مثل إشكالية الأصالة والمعاصرة، والتراث والحداثة، بكل ما اكتنفها من دعوات متناقضة عزّزت خيبة الأمل من نتائج الثورة التي انتهت بالكتاب إلى حالة من الاضطراب الأيدولوجي الواضح.

رغم ذلك، ظلّ لكل من رموز الموجة الجديدة أسلوبه التعبيري الخاص في القصة القصيرة من منطلق إدراكه الذاتي وقراءته الخاصة لتغيّرات والتحوّلات السياية، وبتجليات تلك التحوّلات على المستويات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية. لتبقى السمة المشتركة متمثلة في الانكسار النفسي والشرخ الروحي اللذين تجليا في أجواء القلق والتردد والانغلاق التي سادت مضامين النتاج الأدبي آنذاك.

---

[١] سيد النسّاج، أصوات في القصة القصيرة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٤، ص ٣٦.

ليتطلب هذا بدوره أدوات جديدة في التعبير الفني حملت بدورها تمرّداً صارخاً على الأساليب القديمة والمضامين النمطية. فجاءت القصة القصيرة في الستينات متجددة في الشكل والبنية والتقنيات الفنية، وبسمات أسلوبية لم تكن مألوفة في السابق، مثل "المونولوج الداخلي أو تيار الوعي، الارتداد-الفلاش باك، التفتيت والتقطيع، الاستطراد والثرثرات الكلامية المقصودة، العبث اللغوي والفكري، وجهات النظر، إضافة إلى استخدام الرمز والأسطورة"[١].

ثم كانت هزيمة حزيران ١٩٦٧، لتشكل منعطفاً آخر جديداً ومؤثراً في النتاج الادبي العربي عموماً، "وإن كانت قد أعادت بعض الكتّاب إلى واقع الحياة في مجتمعهم، وفتحت عيونهم على كل سلبياته، وأعادت إليهم الروح كي يتمّ الالتحام من جديد بالمشروع الوطني والقومي"[٢].

بهاء طاهر، واحد من ذلك الجيل من الكتّاب الذي تعرّض للظروف والمتغيّرات نفسها، فحمل نتاجه القصصي تجليّات التفاعل والتأثّر والرفض خلال مضامين مختلفة، عكست رؤاه في عقد الستينات، فيما قبل الهزيمة وبعدها.

وقد اختيرت لهذا البحث خمسة نماذج من قصصه القصيرة، روعي في انتقائها التاريخ من ناحية، وملامح التجديد في التقنيات الفنية من ناحية أخرى في محاولة للتعريف بخصوصية خطّه القصصي والإبداعي. أما القصص التي اختيرت للتحليل فهي، وهي تتراوح بين القصة القصيرة، والقصة الطويلة "Novellte".

الأب ١٩٦٤

المظاهرة ١٩٦٦

الخطوبة ١٩٦٨

بجوار أسماك ملونة ١٩٧٠

أنا الملك جئت ١٩٨٥

الأب

تبدأ القصة بحوار بين زوجين يتبادلان خلاله أربع جمل مقتضبة تشي بتوتر اللحظة الذي سرعان ما يقود إلى الانفجار:

---

[١] أحمد الزعبي، التيارات المعاصرة في القصصة القصيرة في مصر، رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، القاهرة، ١٩٩٥، ص ١٥٨.

[٢] سيّد النسّاج، ص ٤٠.

قال لها: مرتَّبك على جزمتي

فقالت له: إذن دعه لي

قال: ستأخذينه مع ورقة الطلاق

سألت: أنت تهددني...؟

مصرّح: أنت طالق.

مسرح الحدث "غرفة راكدة بهواء الأمس" وثمة "ملاءة قذرة متكوّرة" الزوجة سمينة وعاملة، والعقدة هنا هي راتبها وضغوط الحياة على الشريكين. وتأتي المفارقة في أنها تتلقى إعلان الطلاق وهي "تجلس على "طرف السرير تتكلم بصوت خافت وتعبث بكمّ الجاكيتة ووجهها للأرض..." لتكتمل حين تذهب إلى بيت أبيها بعد الظهر محمّرة العنيني من البكاء في المكتب.

في بيت ذويها؛ ثمة صورة أخرى مستنسخة لتلك المؤسسة الزوجية المقبلة على التداعي. الأم ذات ذراع ضخمة مزدحمة بالأساور الذهبية المدوّرة، أما الأب فيلبس جلباباً مقلّماً وطاقية من قماش الجلباب –دلالة على صراع آخر مادي الطابع يقبع في البيت الملاذ...

وفي حين (يفتي) الأب بأن الطلاق الشفاهي باطل مستنداً على ما سمعه من إحدى البرامج التلفزيونية، تبادر الأم لإفتاء نسائي الطابع يتّسق مع ثقافتها الخاصة:

– لو سمعت كلامي لما حدث ما حدث.

فقالت الابنة: تعلمين أنه لا يريد أن ننجب الآن.

سألت الأم: وهل تحتاج هذه المسائل إلى استئذان؟

فردّت الابنة: هو حريص. يحتاط دائماً.

ترجع الأم في كرسيها ذي (المسند الذهبي) لتقول وهي تتنهّد:

– ابنتي خائبة.

ولما بدأت الابنة في البكاء، تعود الأم لتقول بلا مبالاة:

– لا تبكي، في الليل سيعود كالكلب ويقبّل الأقدام.

إذن، سبب الشجار هو الخلاف على مبدأ الإنجاب، وغياب الحوار أدّى إلى الانفصال. لكن الأمر ليس بأحسن حالاً في بيت الأهل، فثمة مظاهر واضحة لطغيان شخصية الأم؛ "فالأب حين وجد الأم والابنة منهمكتين في الحديث؛ شعر بعدم أهمّيته وبأن أحداً لا يريده، وانسحب إلى غرفته وهو يسعل سعالاً مفتعلاً".

وكأنما لم يجد وسيلة لتأكيد حضوره وصوته إلا بالسعال المفتعل، ليتركنا نسأل: أهو معني بتأكيد ذاك الحضور للمرأتين أم بنفسه هو؟

يصدق استشراف الأم، فيأتي الزوج في الليل يمارس الطقس المتوقع للمصالحة، "يُترك في غرفة الجلوس بمفرده مدة طويلة".

وفي حين يورد الكاتب عبارة "ولعبت الأم مناورتها المعتادة". يأتي الحوار مدمجاً ليوحي بتكرر الموقف وبتكرّر الجمل والعبارات المستخدمة في ذلك الطقس:

"... ثم دخلت وحدها في تثاقل وعدم اكتراث وسألته إن كانت معه ورقة الطلاق أم تستدعي هي المأذون. شرح هو أنه لا يقصد وأن المسألة ترجع في الحقيقة إلى أن دمه متغير قليلاً هذه الأيام. فقالت الأم إن من يتغيّر دمه على نفسه ولا ينبغي أن يتغير على بنات الناس".

ثم تذكّره بأن من بين من تقدموا لابنتها الطبيب والمهندس...

يدخل الأب أخيراً، بعد أن تمّت المصالحة الفعلية، ليبدأ بسرد حكايات عن التفاهم، وكيف أنه "ظلّ طوال ثلاثين سنة يحل مشاكله مع زوجته بالتفاهم".

يتبدّى حضوره الهامشي مرة أخرى حين "نظر إلى زوجته لتوكد ذلك ولكنها كانت تضع يدها على خدّها وتنظر للأرض وبدا واضحاً أنها لا تسمع شيئاً مما يقول".

يسقط الكاتب الجوّ النفسي للزوج على عناصر الطبيعة وقت عودتهما لبيتهما: "كان الهلال رفيعاً كحاجب امرأة ونجوم كثيرة كالجدري في السماء...".

لتأتي جملته مشحونة بالقهر: "أمك هذه سوسة". كأنما يلّخص حالة (النخر) التي مرّ بها خلال حواره معها.

يكتمل طقس التصالح بينهما في الفراش. إلا أن الانفصال الروحي يظل حاضراً.

"تفكر هي في أيامهما الأولى وكيف كانت سعيدة. لم تكن سمينة كما هي الآن، وكانت تنام ورأسها على صدره وهو يحيطها بذراعه ويتكلمان باستمرار طول الليل. الآن لا يجدان شيئاً يقال. ما الذي يجب أن تفعله لتعود الأمور كما كانت؟".

وفي حين تجري مراسم اعتذار متبادل. "أنا آسفة"... "بالعكس أنا المخطئ".

هي – سأوفر من مصروف البيت.

هو – سأمتنع عن التدخين. لا أرضى أن تبقى زوجتي بفستان واحد في الشتاء".

ينتهي الحوار بموافقته على إنجاب الطفل.

"لن يزيد طفل واحد شيئاً. وأنت تريدينه من زمن. ما حقي أن أحرمك منه؟ يقول هذا ليستسلم لتداعياته عبر مونولوج داخلي يفصح عن إحساسه الحقيقي:

"الآن انتهى كل شيء على الأرجح. سيعطيها الطفل، وسوف تسعد به، وسيظل مشدوداً للوظيفة والبيت ولن يسافر في العالم كما كان يحلم. سوف تحيط به الشبكة مكملة".

ثم ليسرد بأسلوب ساخر قصة الحب المغرقة في النمطية التي تومئ إلى أن كليهما انساق لفكرة الحب ولانطباع جاهز مسبق عن التجربة المشتركة، ذلك الذي سرعان ما تهاوى أمام ضغوط الواقع المعيشي وأعبائه:

"كانت فتاة جميلة تقف على محطة الأتوبيس فابتسم لها: صباح الخير، نحن جيران هه؟... أهلاً وسهلاً... نمشي للمحطة التالية سيكون الأتوبيس أهدأ... ممكن نتقابل بعد الظهر؟ سينما-ريفولي فيها فيلم رائع... أحبك... وأنا أيضاً، أفكر فيك طول الوقت... متى ستتزوجني؟... ليس الآن، عندي ظروف... لماذا لم تجيء بالأمس؟... مشاغل... تهرب مني؟... أبداً والله... لو تركتني أموت، متى ستتزوجني؟... ثم الرسالة "غبت شهراً، سوف أنتحر... ثم اللقاء، والدموع: متى ستتزوجني؟ في الحقيقة ليس معي نقود... نقول؟ لا تهتم. وأمّها: لا تهتم نحن لا نبيع ابنتنا... ولكن الجهاز؟... لا تهتم، سيكون لها أحسن جهاز".

فنلاحظ أن الأب لم يكن له دور في هذه المرحلة أيضاً.

بتلك العبارات المختزلة المكثّفة الموحية بأساليب السرد التي تحكم القصص المألوفة الدارجة المفتقدة إلى الخصوصية أو الدهشة أو الحميمية؛ يصف الكاتب كيف وقع بطل قصته في (المصيدة).

ليعود ويعزّز النمطية ذاتها في المشهد الأخير من القصة، مستخدماً المكان نفسه، غرفة النوم التي تشهد الغربة والزيف والافتعال بين الزوجين:

"... كان يظنها نائمة عندما رأى صدرها الضخم يعلو ويهبط بانتظام، ولكن عندما استعد للخروج سمعها تقول:

- أين ستذهب الآن؟

فكذب: سوف أشتري شيئاً آكله. أنا جائع. تعلمين أنه لم يكن عندنا طبيخ اليوم (وضحك).

فقالت بصوت ناعس: سوف تتأخر الليلة كالعادة.

- لا، لن أتأخر.

انقلبت على جنبها وغمغمت: أنشغل... أنشغل عليك عندما تتأخر...

- لا داعي لأن...

ولكنها كانت قد نامت على كلماتها المألوفة، فنظر إليها لحظة، وضحك بصوت خافت وهو يطفئ نور الغرفة ويخرج.

لعلّ النصّ يضجّ بالإدانة ربما يقارب المحاكمة لعدد من الظواهر، قد يكون أولها، عمل المرأة، تلك الدعوة التي شهدت تصاعداً في عقد الستينات بتأثير من الفكر الاشتراكي الذي دعا إلى مساهمة المرأة في عملية الإنتاج والتنمية الاجتماعية. لكن بعض الإشارات في القصة

توحي بقصور هذا التطبيق ضمن منظومة ثقافية ظلّت متخلّفة عن الارتباط الشرطي المفترض بين عمل المرأة والوعي الاجتماعي الذي يستثمر هذا التوجّه لصالحه. فالزوجة سمينة، ولعلها دلالة على عمل مكتبي هامشي لا دور له في عملية الإنتاج والبناء المفترضين. وهناك ملاءة قذرة متكوّرة، ولم يكن في البيت ما يؤكل... مقابل هذا، فعمل الزوجة لم يمدّها بالإحساس بالأمان المفترض، إذ تسعى إلى تحقيقه من خلال الإنجاب... بمعنى أن وعيها هو مجرد امتداد لوعي الجيل السابق، الأم. وخطابها المستند إلى الثقافة الشعبية السائدة والمهيمنة. من هنا كان الطلاق أمراً مؤثّراً بالنسبة للزوجة التي قضت يومها باكية في المكتب...

من هذه النقطة؛ تتقاطع أحلام الشريكين. فالحوار الإيجابي غائب، والتنازلات المعلنة ليست سوى محاولة يائسة لاستمرار الحياة الزوجية ككينونة اجتماعية مفروضة ليس ضمن أجندتها توفير المشاركة الحقيقية أو النديّة أو حرية التفكير بصوت عال أمام الشريك. وفي حين تصادر مؤسسة الزواج تلك أحلام الزوج، وكادت تصادر حلم الزوجة بالإنجاب، يفضح النصّ عجزها عن خلق أحلام جديدة. فبالنسبة إليه: "انتهى كل شيء... ووقع في المصيدة". وبالنسبة لها لم تعد تعلم كيف تعيد الأمور إلى ما كانت عليه خلال أيام الزواج الأولى... فقد انطفأت الدهشة الأولى، وخفتت الخفقة المزعومة التي خيّل لكليهما أنها الحب. ليتحول الارتباط بالنسبة له إلى (شبكة) و(مصيدة)، فالزوجة السمينة تكاد تصبح نسخة عن أمها.

العنوان وإن حمل كلمة "الأب"، فالدلالة هنا مراوغة، إذ توحي للوهلة الأولى ببطل القصة الذي وجد نفسه سيتحول إلى أب، ليصادر هذا الحدث أحلامه كلها. لكن الأدعى للتأمل هو أن يعني الكاتب بها؛ أب الزوجة، ذلك النموذج الذي يكاد بطل القصة يتحول إليه تدريجياً، فضغوط الحياة ستبتلعه إلى الحدّ الذي يصبح فيه مضطراً لاستقاء معرفته من برنامج تلفزيوني عابر، في حين كان يحلم هو بأن يجوب العالم مسافراً.

ولعلّ مصيره ينسحب على معظم مؤسسات الزواج المرهونة بالمنظومة الثقافية السائدة، من هنا، فهي "تصوير حي بتجربة الإنسان والجماعة، وليست سرداً لهذه التجربة"[١].

ولعلّ من أبرز العناصر الفنية في القصة؛ هو الحوار الذي بدأ به الكاتب النّص، ثم لينتهي به في عبارات موجزة مكثفة جاءت موارّة بالصراع والحركة في بداية السرد، ثم لتنمّ بالأسلوب ذاته عن حالة الزيف والملل وفقدان التواصل في النهاية.

"إن عمل بهاء طاهر في الدراما الإذاعية مدة طويلة من الزمن وإلمامه بالنقد المسرحي، يفسّر قدرته على توظيف عبارات الحوار وجمله في إضفاء البعد الدرامي المطلوب"[٢] على

---

[١] محمود السمرة، في النقد الأدبي، الدار المتحدة للنشر، بيروت، ١٩٧٤، ص ١٣.

[٢] سيد النسّاج، ص ٤٠.

الموقف والمشهد. فإذ ينتهي النص بكلمة (يخرج)، تتبدّى المفارقة التي دفعت بطل القصة "للضحك بصوت خافت وهو يطفئ نور الغرفة..." ففعل الخروج هنا مجازي وهو قد أدرك أنه وقع بما سمّاه (المصيدة). والانطفاء قد حدث فعلاً لأحلامه في الحرية والسفر، أما الرسالة الضمنية للنّص فتكاد تشير بوضوح إلى أن الحرية هي قيمة أثمن من الأبوّة ومن فرحة الاحتفاء بحياة جديدة طالما أن التغيير الذي يفرضه الوعي الذي يفترض أن يميّز جيلاً عن آخر، هو منطفئ وساكن.

أما فيما يتعلّق بلغة القصّ، فقد قارب الكاتب العامية بتحفّظ وحذر، إذ لم ترد العامية إلا في مفردتين حملتا إيقاعهما الخاص وظلالهما الدالة: "مرتّبك على جزمتي". و"أمك هذه سوسة".

المظاهرة

يمتدّ زمن هذه القصة على مدى نهار واحد، وتسرد بضمير المتكلم؛ الشخصية المحورية في النص. تلك التي يعلن الكاتب عن إذعانها لأفعال الأمر منذ بداية القصة: "طلبت إلي أمي في الصباح أن أزور أخي الأكبر لأسأل عن زوجته المريضة...". ففي حين يكون الردّ: "لن أفعل" ينتهي الأمر بأن يقوم بما طلب منه.

ويتجلّى استلاب الشخصية تلك في كل التفاصيل الصغيرة؛ فالبوّاب قد سرق ثلاثة قروش حين ابتاع للعائلة البطاطس والطماطم واللحمة... وهو، الراوي، لم يملك القدرة على مواجهته بهذه السرقة. والأم مصرّة على طهو هذه الوجبة رغم معرفتها بأنه لا يحبّها. ينتهي الحوار الثنائي بجملتي الأم الآمرتين:

"توكّل على الله واذهب إلى عملك"

"اشرب الشاي قبل أن يبرد"، ص ٦٩.

في بيت أخيه؛ كان عليه أن يداعب أطفاله الثلاثة وأن يعطي نصائح غير مفهومة لزوجة أخيه الحامل في شهرها السادس التي تشكو له من حالة الضعف والإغماء التي تلازمها في حملها، وبسبب شقاوة الأطفال والخادمة التي لا يمكن الاعتماد عليها...

يستمع لها بصبر، ويسدي النصائح: غرفة النوم يجب أن تكون بحرية ليتجدد الهواء، كما يجب ألا تتعب نفسها، وأن تكثر من المشي...

ثم تضرب ابنتها الكبرى، ذات الخمسة أعوام، لأنها أمسكت بكوب من الماء أمام الراوي فشربت بعضه وصبت الباقي على فستانها. فيخرج هو من حالة إبداء النصائح إلى حالة مواساة للصغيرة الباكية.

حين يقبل الأخ، يدور حوار بينهما حول رغبة الراوي ببيع نصيبه في بيت ورثه الاثنان عن الأب: فيتخذ الأخ موقع الوصيّ:

-كلام فارغ، ماذا تريد أن تفعل بالنقود على أي حال؟ أنت موظف ولديك راتب. هل ستتزوج؟

-سأتزوج، سأسافر، سأشتري سيارة، سأشتري قطاراً... أنا حر!

-لا، لست حرّاً في أن تبدّد عرق المرحوم في كلام فارغ... لن أوافق على البيع، لن أوافق ولتشرب من البحر".

ينصاع أمام الموقف الذي ينتهي ببفعل يقارب أمراً جديداً "اشرب من البحر". ويخرج: "في المرة الماضية قلت له هذه سرقة، ولكنني في هذه المرة أنزلت الطفلة عن ركبتي وخرجت دون كلمة...".

وبسبب الحرّ الشديد في الخارج، يختار دخول أحد دور السينما، ثمة ما بدا مطلوباً منه هناك أيضاً، "أخذت أبحث في جيبي عن قرش أعطيه للعامل الذي قال لي بمجرد أن أستلم التذكرة (ميرسي) بطريقة عادية وملحّة للغاية".

وما أن ينتهي من حصار العامل، يجد نفسه يدخل فيما يشبه الحصار الجديد: "وعندما جلست على مقعدي نظرت إليّ جارتي نظرة جانبية معادية وثبتت ذراعها على المسند المشترك خشية أن أنفرد به، وانزويت في مقعدي، وابتعدت قدر الإمكان...".

تحضر المفارقة بين ردّة فعله تلك، وبين الإعلان المعروض أمامه عن الفيلم القادم "المصارع الوحشي"!

النظرة المعادية من المرأة في المقعد المجاور تتحول إلى نظرة فاترة حين تلتقي عيناها بعينيه، فيدرك أنها "في حوالي الأربعين، جميلة، لها عينان زرقاوان واسعتان وتمسك بيدها سيجارة". وحين أشعلتها "لاحظ لأول مرّة أن الصف الذي يجلس فيه كله من الرجال وأن عيونهم جميعاً تراقب حركاتها بنظرة بليدة، ملحّة، توشك أن تكون ناقمة".

ومن مجمل الشخصيات التي أحاطت بالراوي حتى الآن؛ هل يمكن لنا القول إن عبارة "سارتر" "الآخرون هم الجحيم"؛ هي مضمون الرسالة التي يحملها النّص؟

هذا احتمال وارد نظراً لما عرف عن تأثّر أدباء الستينات بأفكار سارتر وألبير كامي وبيكيت وغيرهم. فثمة انسحاب لدى الشخصية الرئيسية في القصة، وهي تبدو حتى الآن فاقدة لفعل شيء ما، فهي المتأثرة غير المبالية باتخاذ موقع التأثير حتى في أكثر المواقف بساطة.

لكن الأماكن على اختلاف مواقعها عنصر حصار، والشخصيات كذلك. حتى دار السينما التي يفترض أن توفّر نوعاً ما من العزلة، يجدها الراوي مكتظة بالمحاصرين، عبارته

لأخيه: "أنا حر" تبدو خالية من المضمون والمعنى. والمعادل الموضوعي هنا تمثّل في مضمون الفيلم المعروض أمامه على الشاشة: "فرقة جنود محاصرة، والقائد يرفض أن يستسلم...".

المثال أمامه، لكنها صورة فقط؛ فثمة إرادة فردية فعالّة، حصار يقابل بالمقاومة، لكن دون أن يغيب البعد الإنساني الشفيف: "بدأ القائد يتذكّر حياته وأول مرة قابل فيها زوجته على البحر...".

أما في الواقع، فالإرادة غائبة ومستلبة، والأبعاد الإنسانية التي يفترض أن تغني العلاقات مغيّبة؛ حواره الصباحي مع أمه، موقف أخيه منه رغم الحنوّ الذي أحاط به هو أبناء الأخ والزوجة... العلاقة اليتيمة التي يمكن أن تنمو في هذه اللحظة هي العلاقة الغريزية العابرة بين رجل وامرأة في صالة معتمة: "وحدث وأنا أعدّل من وضعي على المقعد أن اصطدمت ساقي بساق جارتي عرضاً فلم تبد أي حركة، وأبقيت ساقي كما هي. أردت أن أتأكد، فلامست بذراعي ذراعها المرتكزة على المسند دون أن أنظر نحوها –لمسة رقيقة للغاية– هكذا. لم تبعد ذراعيها أيضاً. مددت يدي نحو يدها ببطء فقبضت فجأة على أصابعي التي بللّها العرق، قبضة متشنّجة– وكان القائد عندئذ يقبّل حبيبته..." لينتهي هذا التصاعد الغريزي البحت بالقرار: "سآخذها إلى شقة حسن".

ولماّ شاء أن يمعن في استغلال الموقف ليمدّ يده على كتفها؛ تحول الحصار في الصالة في خطاب قمع معلن، ليقول أحدهم:

–أنا احترت. هل هذا فيلم حربي أم غرامي؟ فانفجرت الضحكات.

وقال الجالس قرب الراوي وهو ينحني بجسده بشدّة ليحملق فيهما ويجيب الآخر،.

–هذا فيلم جنسي، ممنوع لأقل من خمسين سنة".

تتحوّل الأصوات في العتمة إلى أدوات قمع جديدة: "انفجرت الضحكات والتعليقات، وأوامر القائد، وطلقات الرصاص، وصرخات الجنود...".

ولمّا خرج وإياها، "هدأ كل شيء بعد لحظة، الضحكات والرصاص".

وفي الربط بين المفردتين ما يشفّ عن أن تأثيرهما كان واحداً، الضحكات والرصاص كانت وسائل استباحة وانتهاك وقتل، وحين يقول الراوي "وكان وجه القائد ملوثاً بالطين" يوحي أن الحصار قد انتهى بالهزيمة؛ حصاره والمرأة، وحصار القائد في الفيلم!

السينما إذن، مكان آخر عزّز فيه الإحساس بالغربة، ليلتقي هذا المكان بدوره مع البيت، ومنزل أخيه. ثم لتتعزّز الغربة أمام نموذج إنساني تمثّل هذه المرة بالمرأة: "وعندما انتهينا إلى صالة السينما الخارجية الخالية ارتكزت على الحائط وتفجّرت دموعها الغزيرة..." أما الدافع إلى ردّ الفعل ذلك فلم يكن مردّه الجرح الاجتماعي المفترض، ولا الضحكات والتعليقات المهينة، بل كان بسبب ملاحظة:

-خمسين سنة قال... هل سمعته... هل ... هل... أنا في الخمسين؟

المرأة ذات العينين الزرقاوين الواسعتين، لم تكتف بحمل الملامح الغربية، بل تبيّن أنها تحمل الثقافة الغربية كذلك في جزئية شكلية تنمّ عن فهمها الخاص للحرية:

-"عندما كنت في باريس كان الناس يقبّلون بعضهم في الشوارع، ولم يكن أحد يهتم".

ويعرف منها أنها كانت هناك لدراسة الرسم، وبأنها متزوجة... يكاد يطرح السؤال:

-"وهل..." فتقاطعه بالمبادرة: "اسمع... تعال ندخل هنا،، سأدعوك على فنجان شاي" في المقهى رجال ينظرون إلى النساء اللاتي يجلسن وحدهن أو مع رجال آخرين.

"أما الفتيات الصغيرات فكنّ يجلسن سوياً يدخنّ السجاير ويحتمين بالنظر إلى بعضهنّ كي لا تلتقي عيونهن بعيون الرجال".

يجري الحوار بينه وبين المرأة ليوميء بمشروع تقارب إنساني رهيف: "... بادلتها الابتسام وأنا أشعر نحوها بحنان غريب وأحبّ عينيها الزرقاوين". المرأة لم تعد بالنسبة إليه. وفي هذه اللحظة، جسداً فقط، وتعزّز هي هذا التحوّل بالسؤال: "لماذا أنت حزين؟

-وكيف عرفت أني حزين؟

-من وجهك، من عينيك، كأن فيهما دمعة لا تنزل.

تتهرّب من الإجابة، يتجاهل فضولها، ويردّ على عبارتها المتوسّلة بسؤال آخر: فحين تقول: "أريد أن أعرف الحقيقة، أريد أن أعرفك، لا أحد أعرفه يكلمني عن شيء حقيقي... لم أعد أعرف أحداً".

يسأل هو -ولا حتى زوجك؟

هنا، تبرز نقاط الالتقاء بينهما، فالزوج غاضب لأنها لم تستطع أن تعطيه ابناً، تقدّم به العمر ولم تحقق له هذه الأمنية.

المرأة إذن عاقر، وتلتقي في ذلك مع حالة العقم العاطفي الذي يعانيه هو ممتزجاً مع الإحساس بعدمية الأشياء وعبثيتها. فتعرف أنه في الخامسة والعشرين، ولم يحبّ أبداً، ليطرح السؤال: مامعنى الحب؟ ثم ليتجاوز شعوره المتصاعد تجاهها فيقول: "وإلى أين ينتهي ذلك؟ كل بنت عرفتها لم تكن تبالي بأن تجد معنى ولا بأن تحب، بل بالزواج قبل كل شيء وأنا لا أريد أن أتزوج. لا أريد أن أفعل كما فعل أبي: أن أفتح بيتاً وأنجب أطفالاً وأتشاجر معهم ويتشاجرون مع أمّهم ويتشاجرون مع بعضهم ثم... ثم أموت أنا".

وفي حين يتبادل وإياها البوح على هيئة حوار؛ إلا أن التواصل لا يبدو مكتملاً إذ يطغى المونولوج الداخلي لكل منهما على العبارات المتبادلة:

"كان وجها قريباً مني ولكن صوتها كان يأتيني من بعيد)... "تراودني دائماً ذكرى أبي، عندما كنت تلميذاً كنت أسهر لأذاكر وكان أبي يعود متأخراً للبيت... يعود مخموراً ويدخل إلى

غرفتي فيحيّني ويجلس صامتاً قبالتي. لم يكن يترنّح، ولم يكن يتشاجر، بل لم يكن يتكلم مطلقاً: يجلس صامتاً، عيناه محمّرتان وبذلته داكنة، ووجهه حزين ومنكّس في الأرض، وأنا أنظر إليه –أحبّه ولكنني لا أستطيع أن أقول شيئاً.

–يعود زوجي مخموراً كل ليلة ولا يحييّني تحية المساء.

–لم يكن أحد يهتم بي، أخي الأكبر كان يريد منه نقوداً ليفتح مكتب المحاماة، وأخواتي البنات كن يردن منه نقوداً ليعطين أزواجهن. وأمي كانت تريد منه نقوداً لتعطي ابنها ولتعطي بناتها ولكن لم يكن أحد يهتمّ به. كانوا كلهم غاضبين عليه لأنه لم يكن يستطيع أن يعطي كل واحد ما يكفيه". "لقد مات أبي فما معنى حياته؟ ما معنى حياتي؟".

–"زوجي غاضب عليّ لأني لا أستطيع أن أعطيه ابناً".

مصدر الغضب في الحالتين سببه عجز الآخر عن تحقيق ما يرديه الأول، والعقم العاطفي دائرة تبتلع الجميع، والعلاقات الأسرية أو هي من سطوة الفردية، هذا في محصلته يحيل الحياة إلى لعبة عبثية، ما جدوى الحبّ؟ ما جدوى الزواج وتكوين الأسرة؟ ما جدوى العمل؟ الموت يلتهم الأشخاص والأشياء بالطريقة نفسها: "في كل صباح أذهب إلى عملي في الشركة فأعمل الشيء نفسه –أدفن أوراقاً في ملفّات وأبوّب الملفّات ولا أحد يسأل يوماً عن هذه الملفّات...".

الموت قدر مشترك، والعجز الإنساني في عمقه هو عجز عن الحبّ أولاً. الراوي أدرك ذلك منذ طفولته. حتى صار أسير هذه القناعة التي اكتفى بالتعبير عنها بالاستسلام والإذعان وقبول الظروف دون مناقشة. وهذا كله يجعل من موقف المرأة تجاهه تحدياً هو أضعف من مواجهته، فهي تتحدث عن الثقة، والفهم، والحب، والإحساس، ووصلت إلى الحدّ الذي تكاد تفهم فيه عقدته الحقيقية: "أنا درست علم النفس وأعرف. سوف أساعدك على التخلص من هذه العقدة"... "وسوف أرسم لك لوحة، سأسمّيها "الحزن".

فكان ذلك هو الأدعى للفزع والانسحاب والهروب السريع من أمامها:

–اسمعي، انتظريني دقيقة واحدة، سأشتري سجاير وأعود في الحال". يهرب ليلقي نفسه في الشارع، فالمرأة التي لم تكن سوى مشروع جنسي عابر، كادت تقدّم له مرآة يرى فيها ذاته المشروخة، كادت تذكّره بحقيقته، بضعفه وعجزه واستسلامه.

فزعه يدعوه للبكاء "لِمَ لا أبكي؟ أرتكز على هذا الحائط وأبكي؟ وما الفائدة؟ هل سأجن كما تقول أمي؟ وماذا يحدث لو جننت؟ لن أضطر لأن أكلم أحداً أو استمع إلى أحد. لن أمشط شعري كل صباح أمام المرآة وأكره نفسي...".

وسط تداعياته تلك، ينتبه على أمر غريب يحدث في نهاية الطريق، "كان هناك زحام وضجّة وموسيقى وأناس يحملون نعشاً غريباً...".

ولماّ سأل، كانت الإجابة: أخذنا الكأس، خمسة أهداف لواحد، تصوّر خمسة لواحد!".

يتخذ الموت هنا بعداً آخر يحمل سخرية مريرة، فالنعش يرمز للفريق الكروي المهزوم، والمظاهرة صاخبة احتفاءً بذلك النصر. "وأخذ البعض حول النعش يقلّدون صراخ البنسوة ويتلون بحركات مبالغ فيها وهم يلوّحون بالمناديل".

الجنازة حامية، والميت فريق كروي، والفرحة عارمة، والإنجاز خمسة أهداف لواحد... نصر مزعوم يدخل دائرة العبثية ذاتها، فيجد نفسه منساقاً للاشتراك في المظاهرة، إلى حيث النصر المزعوم والهزيمة المزعومة. لتنهي المظاهرة بالصدام، لكن هذه المرة مع مشجعي الفريق المهزوم. فتنشب معركة تستخدم فيها العصي الغليظة ليجد الراوي نفسه متورطاً في العراك..." وكان رجل مجروح في جبهته يمسك برقبتي وأنا أضربه في بطنه ضربات سريعة متتالية وهو ينظر إلي في كراهية... وأخذ يتأوه في ألم وأنا ألاحقه وأضربه بقبضتي معاً في ظهره بكل قوتي بينما يسقط شيء ثقيل على رأسي ولا أعود أرى شيئاً".

ففي حين ذكره الرجل بحالة الاختناق التي يعانيها وهو يمسك على رقبته، جاءت مقاومته كأنما هي للحالة أولاً قبل أن تكون موجّهة للرجل نفسه. ولعلها لحظة التحوّل التي قادت الراوي إلى إدراك المفارقة، فلعله شهد مظاهرات أخرى سارت في الطريق نفسه. مظاهرات منطلقها المناداة بالحرية والاستقلال في زمن مضى، حين كانت للأشياء معنى، وللإنسان رسالة وقيمة وإرادة فاعلة. لذلك، كأنما كان إذ يضرب الرجل –يضرب حالة بكاملها، ومناخاً نفسياً ومعيشياً لم يُبقِ منه هو سوى جسد يساق كل يوم إلى حيث لا يرغب ليفعل كل ما يصادر إنسانيته وإرادته وكرامته.

ففي حين كانت الأهداف الكبيرة العظيمة هي التي تقود الناس إلى المظاهرات، كان ممن قاده إلى المظاهرة هذه المرة "رجل قصير... يقضم أظافره... ويعمل عاملاً ليلياً في مطبعة...".

حين أفاق، وجد نفسه في سيارة كبيرة تمتليء بالرجال الذين ربطت رؤوسهم وأذرعهم بالشاش الأبيض". كان الجميع في طريقهم إلى الحجز.

يلحّ الرجل القصير في السؤال: ماذا لو بتنا في الحجز.

يقول له الراوي نافذ الصبر: "لن يحدث شيء لو بتنا الليلة في الحجز... اسكت" "سكت الرجل أخيراً، وسكتت كل الأصوات في العربة، فتنهدت بارتياح وأنا أسند رأسي المجروح في حذر إلى ظهر العربة لا أفكر في شيء، ولا أستمع إلى شيء غير صوت إطارات العربة الرتيب وهي تدرج على أسفلت الطريق". ص ٨٠.

فتأتي الفقرة الأخيرة في القصصة لتشي بالدونية "اسفلت الطريق" والتي ترتبط بالسكون. الحجز في هذا الزمان هو بسبب شغب رياضي، ولعلّه السبيل الـذي بقـي لإعـلان الـصوت والوجود بعد حالة الاستلاب التي يعيشها إنسان تلك المرحلة.

من هنا، فعنوان القصة يحمل عنصر المفارقة، إذ كانت "العنصر المهيمن على أعمـال أدباء الستينات لتتشكّل المبدأ التنظيمي الذي يحكم بنيات هذه الأعمال".

والقصة وإن تمحورت حول شخصية الراوي، فلقد التقـت فـي حركتهـا مـع جميـع الشخصيات الأخرى في همّ عام مشترك يشفّ عن عجز يكاد يكون عاماً عن التغيير، ليحـصل إلى أن بعض القيم لا تتجزّأ ولا تقبل القسمة العشرية، فالحرية التي تأتي بقرار سياسي فـوقي سرعان ما تتداعى حين تسوق الثقافة السائدة الأفراد لممارسة القمع المتبادل المتجلّي باسـتباحة خصوصية الآخر ومساحته الخاصة. والحبّ كذلك، ليس فكرة رومانتيكية إذا لم يمـارس أولاً في العلاقات اليومية الأسرية. فأم الراوي تتجاهل رغباته وتكتفي بإصدار الأوامـر، وزوجـة أخيه تبادر بضرب الطفلة لسبب تافه، والأخ يصادر حق الراوي في الحصول على حصّته مـن الإرث، والناس داخل صالة السينما منشغلون بمراقبة بعضهم، والنساء في الشارع وفي المقهى منشغلات بتحاشي نظرات الرجال. كما أن زوجة الأخ بدورها لم تبد سوى وعـاء للإنجـاب، والراوي نفسه، هرب من المرأة لمّا أحسّ أنها أعمق من مجرد مشروع جنسي. أما الاستثناء الوحيد فقد تمثّل في المرأة ذات القميص الرجالي والسروال المهلهل والتي كانت تقدم عرضاً في الشارع "تمسك بيدها شعلة من النار تضعها في فمها وتزفر لهباً" فكان الجالسون في المقهـى لا ينظرون إليها بل يحدّقون في الفراغ..." ص ٧٣.

ولعل لهذا اللاستثناء أبعاده المتمثّلة في جملة من التساؤلات: هل يفتـرض أن تخـرج المرأة من جلدها وأن تتنكّر لأنوثتها لتتخلّص من الانطباع المتشكّل عنها في أذهان الرجال؟ أهذا ما دعا بعض الحركات والدعاوى النسائية إلى الخطاب المتطرّف الصارخ في سعيها لإعـلان كينونتها الإنسانية الشاملة؟

لكنها دائرة القمع مرة أخرى، التي ضحيتها الرجل أولاً. إذ إن الاستلاب وغياب الإرادة الفردية كانا لعنة حلّت على الجميع. كل مستلب إلى قضيته الفردية الخاصة، من هنا، فلا متّسع للحب أو للمحبة أو للعلاقات الإنسانية الجميلة. فالراوي نفسه لم تستوقفه عبارة أمه "ستجد أكلك جاهزاً على المائدة لو تأخرت في الليل".

وأخو الراوي، لم يستوقفه حجم الحنو والمحبة الذي أحاط به الراوي أطفاله. والـراوي نفسه فرّ هارباً من المرأة التي كادت تقترب من عمقه الإنساني لتفهم حزنه وتحتويه.

وفي حين جاء بناء القصة مستنداً إلى موقف الراوي الذي انسحب على كـل المواقـف والمواقع في اتّساق محكوم بردّ فعل واحد هو الاستسلام لسطوة الآخرين وإرادتهم، والإذعـان

لكل أفعال الأمر منذ بداية السطر الأول للقصة؛ فلعلّ لحظة التنوير قد تمثّلت في نهاية النصّ بفعل أمر أصدره هو هذه المرة للرجل القصير الذي قاده إلى المظاهرة حين وجّه له الراوي كلمة "أسكت"...

ليأتي السؤال: أهي دعوة ضمنية من الكاتب لإسكات الغوغائية التي غدت تقود الشارع؟ لأن "اسكت" قد توحي بأن ثمة كلاماً جديداً يفترض أن يقال يعيد للحياة والأشياء معناها وللإنسانية قيمتها وعمقها.

بجوار أسماك ملوّنة

يتعلّق العنوان بحوض أسماك حيث المكان الذي يفترض أن يضمّ الشخصيتين، رجل وامرأة، زميلين في العمل، لكنه أسير حالة ميل لها، فاختار المكان "محل الشاي الهندي" للمصارحة.

جميع الحقوق محفوظة

يبدأ النص بحوار هاتفي مقتضب للاتفاق على اللقاء. فتجيء على لسانها عبارة: "يجب أن أنهي المكالمة الآن... أسمع صوت ماما في الصالة".

ثم: "لست متأكدة... سأفكر... ولكن لست متأكدة... لابدّ أن أضع السماعة الآن... باي باي..." ص ٦٥.

يجري الاتفاق أخيراً على الساعة السادسة موعداً للقاء.

"في الخامسة والنصف. كان يجلس على كرسي من الجلد الأحمر... وبجواره سمكتان حمراوان... تسبحان... وسمكة سوداء صغيرة تقف ساكنة في الحوض الزجاجي تحرك ذيلها وفقاعات من الهواء تتحرك خلال أنبوبة صغيرة في الحوض".

السمكة السوداء الصغيرة تقف (ساكنة)... ونظره هو (مثبت) على الباب الزجاجي. وفي المكان "مجموعة من البنات يتكلمن بفرنسية يتخلّلها (أما... والله العظيم... وجنان)" وفتاة وحيدة في حالة انتظار. ثم يدخل المكان "رجلان هنديان أحدهما بلباس طيّار، والآخر يلبس بذلة داكنة وربطة عنق لامعة، شعره أبيض لكن وجهه شاب وبشرته ناعمة".

تحضر الفتاة إلىالموعد في السادسة والثلث. "كانت تلبس ثوباً بلا كميّن. وعلى كتفيها بلوفر أصفر عندما جلست انحسر الفستان حتى منتصف الفخذين. فنزعت البلوفر وغطّتهما". ثم أبلغته أنها لا يجب أن تتأخر، لأنهم ينتظرونها في البيت.

يبادر الطيار الهندي بسؤال الرجل عن خان الخليلي، فيحدث لبس في إجابته ليدلّ على جهله بالإنجليزية. فتتدخل الفتاة هنا للردّ. فتعلن عن اعتقادها أنه يجب توزيع نشرة على

السيّاح تتضمّن المعلومات المفيدة. ثم لتردفه بتعليق مفاده أنها مندهشة من الخدمة في هذا المحل رغم أنه سياحي. لتقارنه بمحل (جروبي). فهو "يحافظ على مكانته رغم أنه مؤمّم". ولما قال إنه لم يدخل جروبي، "اندهشت...".

يشاء هو أن يكسر حاجز الغربة والتكلّف بينهما، فيحيك لها نكتة:

"كان يجلس مرة في محل (إيزافيتش) بميدان التحرير فمات أحد الزبائن على الرصيف بالسكتة القلبية، وتجمّع الناس حوله وغطّوه بالصحف فقال صاحب المحل اليوغسلافي بتأثّر إن هذا مضرّ بالسياحة".

الموقف كان من منظوره هو نكتة لعلها أقرب إلى السخرية المريرة، أما هي فكان تعليقها أنها لا تحبّ سيرة الموت.

لما جاء الشاي؛ "وضع لها السكر في الفنجان، وبدأ يصبّ الشاي... ولكنها لاحظت أن يده ترتعش...".

تكرّر له مرة أخرى اضطرارها للعودة إلى البيت، فالساعة قد أوشكت على السابعة... حتى لتتركنا نحن نسأل: لماذا حضرت أصلاً؟ وبتلك الهيئة المتأنّقة بإسراف؟

هل ثمة رسالة تودّ أن توصلها له حين آثرت طرح موضوع عائلي يتعلّق بخطبة أخيها؟ فطبيعة اللقاء ومقدّمات الحوار البارد المقتضب بينهما قد لا تسمح بذلك النوع من الحديث الذي جاء طارئاً ومقحماً بشيء من التعمّد منها:

"قالت إنها لم تكن تستطيع أن تأتي قبل ذلك لأنها كانت مع أخيها في بيت أسرة خطيبته. قالت إن أسرة خطيبة أخيها ناس جشعون. فقد أخذوا ألف جنيه في المهر لكنهم يقولون إن على أخيها أن يحضر النجف والسجاجيد أيضاً. وهذا في رأيها ذبح. صحيح أن أخاها ضابط طبيب ومرتّبه محترم، لكنه محتاج في هذه الفترة أن يكوّن نفسه. بالإضافة إلى ذلك فهو يأتي من الجبهة في إجازات قصيرة ولكن أهل خطيبته ينكّدون عليه كل مرة برغم ما يلي: يقدّم في كل مرة هدية محترمة لخطيبته، ويعطيها مبلغاً من المال لنفسها، ويؤكّد أنه ليست له مطالب خاصة في الجهاز أكثر من الحدّ المعقول. إنه يريد بيتاً يليق بمركزه فحسب ولو ضحّوا نصف تضحيته لكان هذا كافياً لقصر وليس لبيت. يجب في رأيها أن يكفّ عن طيبته، وأن يواجههم بصراحة...".

ذلك حديث طويل يتناقض تماماً مع زهدها السابق في إقامة أي شكل من الحوار الجاد معه خلال اللقاء. وفيما بدا أن رسالتها الضمنية لم تصل. يعبّر هو عن رأيه بعفوية ليقول إنه شخصياً لا يؤمن بالمهر والشبكة وغير ذلك.

وجاء ردّ فعلها سريعاً واضحاً "بدأت ترشف الشاي في صمت وهدوء، وراحت تتطلع للناس حولها. وحين تكلّم التفتت نحوه وزوت حاجبيها".

قال كيف أنه يودّ أن يقول لها أشياء كثيرة، وكان يتوقع أن تبقى معه فتــرة أطــول... وذكرها بما قاله لها في التلفون...

فكان ردّها "أنها تفضّل ألا يذكّرها بذلك. قالت إنها ستعتبرها هفــوة لــسان أو لحظــة طيش... فهي لا تحبّ الاندفاع وهما مجرد زميلــين فــي العمــل. ولا يعرفــان شــيئاً عــن بعضهما...".

قالت هذا بعد أن عرفت هي ما أرادت معرفته، فكان ذلك أدعى لانسحابها السريع مــن أمامه بعد أن أعلنت له عن إيمانها بالصداقة بين الجنسين، وعن إعجابها بالمكان لأنهــا تحــبّ السمك الملوّن... ومضت. "ظلّ يتابعها بنظره وهي في طريقها للباب الخارجي. ولكنه لاحظ أن الناس ينظرون له وهو واقف فجلس" ص ٦٨.

قد يوحي المستوى الأول لقراءة النّص أنها قصة حب متعثرة بين رجل وامرأة. أو مــا يمكن أن يسمّى حباً من طرف واحد. لكن القصة في عمقها تتجاوز ذلك لتشفّ عن حالة غربة، غربة لم تكن بين البطل وفتاة أحلامه، بقدر ما كانت بينه وبين مجتمع يمور بالتناقضات. بنية اجتماعية مستلبة بقيم وافدة لم تتمثّلها تلك البنية. ففقدت الأشياء والقيم تناغمها وصــار النتــاج هجيناً صارخاً بالتناقض. حتى لنصل أن المعادل الموضوعي لهذا المجتمع هو فــي حــوض السمك الذي يحوي لونين فقط؛ الأحمر السابح الذي يتحرك بحرية وانطلاق، والسمكة الصغيرة السوداء تقف ساكنة...

أهو الوطن المستلب ثقافياً باسم الثقافة الوافدة حيناً، وباسم السياحة حيناً آخر؟ فالــسياحة كانت أهم، في نظر الرجل اليوغسلافي،، من موت إنسان على رصيف الطريق...

تبرز عناصر الثقافة الوافدة بشكل مباشر في مفردات: ماما، باي باي، جروبي، الــذي أثار وحشتها أنه حافظ على مكانته رغم أنه مؤمم!، إيزافتيش وصاحبه اليوغسلافي، الــرجلان الهنديان، الفتيات اللاتي يرطنّ بفرنسية مختلطة ببعض العربية، لكن تلك العناصــر الظاهريــة تحمل بعدها القيمي الذي تجلّى في النمط المسلكي للفتاة والتي تشي بالتناقض؛ ينحسر الفــستان عن فخذيها فتنزع البلوفر لتغطيتهما. وتردّد في موقعين من النّص أنها يجب ألا تتأخر. وهي إذ تعلن أنها لا تبادله اندفاعه العاطفي فهي تؤمن بالصداقة بــين الجنــسين... ولا يهمهــا رأي الناس، ولكن "البنت مضطّرة لأن تحمي سمعتها"! وتبرّر انسحابها من المكان قبله بالقول إنهــا تفضّل أن تخرج وحدها حتى لا يراهما أحد ويسيء الظّن... لكن موقفها من أسرة الخطيبــة، خطيبة شقيقها، ينمّ عن رؤية تقليدية يحكمها البعد المادي أولاً وآخراً، حتى لو وصفت الخطيبة بالجميلة والمؤدّبة...

وتكتمل حالة التناقض بينها وبينه لما يتبيّن لها أنه لا يتقن الإنجليزية، ولم يسبق لـــه أن دخل محل "جروبي"، ويده ترتعش وهو يصبّ الشاي لها... وهو الذي لا يؤمن بالمهر والشبكة، وهو الذي ظلّ واقفاً لحظة مغادرتها حتى لاحظه الناس فجلس.

إنها السمكة الصغيرة السوداء التي ترقب السمكتين الحمراوين السابحتين... فهـــو ذلـــك الموظف الصغير البسيط الذي حلم بالحب في بيئة موبوءة بالفروق الطبقية الـــصارخة. فهـــو غريب عنها، وغريب مثل غيره من أبناء طبقته عن مجتمع يكاد يشعر أفراده أنهم هم الوافدون، وليس السياح، على ذلك المناخ المستلب ثقافياً وربما جغرافياً، فالمفارقة هنا أن محل إيـــزافيتش وصاحبه اليوغسلافي يقبعان في ميدان التحرير!

إنها قصة غربة البطل داخل مدينته، وغربة وطن داخل مـــساحته المـــستباحة بالوافـــد الطارئ الذي حوّل المجتمع إلى هجين لا متسع فيه للحبّ!

من هنا، جاء استخدام الكاتب لضمير الغائب "دالاً على الموضوع لا على الذات"، إذ يقدّم نموذجاً إنسانياً ممثّلاً لحالة التلاشي التي تكاد تطال تلك الكينونة.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الخطوبة

لعلّ أول ما يستوجب الانتباه عند تحليل هذه القصة؛ هو أنها كتبت عام ١٩٦٨، أي بعد هزيمة حزيران وما حملته من تداعيات قريبة وبعيدة، إذ قادت إلى مرحلة شهد فيها المبـــدعون عموماً مصادرة الأحلام واغتيالها، فعاشوا تجربة تحسّس الذات والموقع والوجود. وليس خافياً كم كان حجم المعاناة التي مرّ بها هؤلاء في سبيل تجاوز صدمتهم وامتلاك القدرة الكافية علـــى تمثّل الصدمة، ومن ثمّ القدرة على التعبير عن الحدث دون الوقوع في منزلق العدمية.

وفيما بدا أن بهاء طاهر كان واحداً ممن استعادوا شيئاً من الاتزان الداخلي؛ بادر بتأليف هذه القصة، فإذا كان المبدعون متفاوتين في دوافعهم إلى عملية الإبداع، فلعل كاتبنا هنـــا كـــان مدفوعاً بعنصرين محدّدين منهما، هما: "تحقيق التوازن، والرغبة في مواصلة الحيـــاة بطريقـــة أفضل"[١].

"الخطوبة" وإن اتخذت هذا العنوان ذا البعد الاجتماعي، فلقد نحت إلى الرمزية البالغـــة. وقد تتجلّى أولى ملامح هذه الرمزية في أن "ليلى" الفتاة التي يرغب البطل في خطبتها، لم يورد الكاتب عنها أية تفاصيل سوى اسمها، بكل ما يحمله هذا الاسم العربي الأصيل من تداعيات.

---

[١] سيزا قاسم، مشكلة الإبداع الروائي عنـــد جيـــل الـــستينات، فـــصول،العدد، المجلـــد ٢، القـــاهرة، ١٩٨٢، ص ١٤٣.

أما الشخصيتان الرئيسيتان في القصة منهما البطل الراوي بضمير المتكلم، ووالد ليلـــى. يجتمع عنصرا المكان والزمان مؤكدين للمنحى الرمزي للنّص. فزمن الحدث ساعة الغـــروب، ومكان الحدث: غرفة الجلوس في بيت ليلى حيث "رائحة الخشب الذي تحافظ عليه التهوية القليلة وندرة الاستعمال". وحيث "كان الشيش مغلقاً يحجب نور الغروب الرمادي" ص ٩.

يخلق الكاتب التناقض بين الشخصيتين منذ العبارة الأولى للقصة: "كنت قد اعتنيت بكل شيء... أخذني صديق مجرّب إلى حلاّق مشهور قصّ شعري وصفّفه ودلّك ذقنـــي وتقاضـــى جنيهاً... وبعد ذلك اشترينا ربطة عنق حمراء غالية وأزراراً فضيّة للقميص. وفي النهاية عندما وقفت أمام المرآة أصبحت وكأني شخص غريب. لم أكن أكثر وسامة ولكنني كنت مختلفاً...".

الاستعداد لخطبة ليلى كلّفه الكثير على المستوى الشكلي، ثم ليدخله في حالة استثنائية من القلق والارتباك:

"وخرجت من الباب بخطوات مسرعة ولسعني الهواء في وجهـــي فعرفـــت أن درجـــة حرارتي مرتفعة. وبينما كنت في التاكسي بدأ قلبي يدقّ بشدة، وتأكدت أن كل الكلمـــات التـــي أعددتها قد ضاعت وأنني لن أعرف أن أقول شيئاً لأبيها بعد عبارة مساء الخير. وبدأ العرق".

لماّ يصل إلى بيت ليلى ليستقبل في غرفة الاستقبال، تطالعه نجفة باهرة الإضاءة تنيـــر لوحة زيتية معلّقة على الجدار.

ملاّحان يقفان على طرفي الجندول، ويمسك كل منهما بمجداف طويل مغروس في الماء، وتغطي وجهيهما قبّعتان عريضتان، وفي خلفية الجندول البني، والبحر الأزرق، كان هناك ريف أوروبي ألوانه خضراء وحمراء برّاقة...".

ثم تطالعنا شخصية الأب المناقضة، ذلك الذي "فتح البـــاب فجـــأة، ودخـــل بـــالقميص والبنطلون، ونظارة طبية وخفّ منزلي. مدّ لي يده وهو يبتسم ابتسامة خفيفة. كانت يده باردة".

تتناثر في النص سمات الأب الخلقية في تمهيد غير مباشر لتكوين المفارقة المتمثّلة بين الشكل والمضمون:

"كان يضع ساقاً على ساق ويهزّ خفّه في قدمه فيبرز كعبه من الخفّ أملس ونظيفاً وشديد البياض، كبيضة كبيرة". ص ١٠.

"... فضحك ضحكة عالية كشفت أسناناً نظيفة لامعة لا توجد بينها فراغـــات" ص ١٤.

خلف ذلك البياضي، ثمة ما يشفّ عن عتمة روحية داخلية تأتي في إشارات متناثرة في الـــنصّ أيضاً، فالجملة الأولى التي وجّهها للبطل كانت: "هل أفتح الشيش؟"

"الربيع في مصر متقلّب ويغلب عليه البرد... الربيع الحقيقي في مصر هو الخريف فهو يخلو من الرطوبة".

وتبدأ تلك القمة الروحية المتجلية في الرأي والسلوك لتنمّ عن قبح داخلي: إذ يعتذر عن مشاركة البطل شرب عصير الليمون بسبب "أمعائه الغليظة!":

ثم بعد الدخول في حوار تقليدي يبدأه الخاطب بالحديث عن شـــهادته ومرتّبـــه وأبيـــه، مفترضاً أنها المعلومات التي يهمّ والد الخطيبة معرفتها؛ يكون السؤال:

"هل تعرف عبد الستّار بك؟ "مدير المنطقة التعليمية في الصعيد... لنكتـــشف أن الاســـم نفسه يحمل مفارقة جلية، لأن طبيعة الحوار تجري من جانبه متصيّداً من خلالهـــا حالـــة مـــن "الفضيحة، المزعومة، وكأنما يفتح ملف تهمة ذات طابع أخلاقي، يسبقه بجملة "لقد سألت عنـــك وأنا أعرف الكثير من البيانات... الكثير من البيانات".

ليشير إلى اصل القطيعة بين والد البطل وأعمامه؛ مستنتجاً أن الأمر يتعدّى خلافاً علـــى ميراث أرض ليتعداّه إلى العلاقة المشبوهة بينه وبين زوجة خاله حيث كان يقيم...

"كل الأسرة قاطعت أباك لأنه بدّد ميراثه في... لنقل في المتعة... كلهم ما عدا خالك... وكان الرجل مستعداً لتحمّل التهديد بالقتل".

"لا أعرف إن كنت تتجاهل ذلك أو تجهله... ولكن في ذلك الوقت ذهبوا إليه جميعاً، إلى خالك، وقالوا إنهم احتملوا كل ما فعله أبوك ولكنهم لا يستطيعون احتمال هـــذا (العـــار) كمـــا سمّوه... أي أن تكون زوجته على علاقة بك. وقالوا إنه إما أن يطلقّها وإما أن يقتلوها ويقتلوك في نفس الوقت".

ولا تجدي دفاعات البطل، "شائعات" "قصة غريبة "خرافة". ولا تأكيداته: "لست حقيـــراً لدرجة أن أفكر، مجرد تفكير، في زوجة خالي، لقد كانت... كانت كوالدتي... كوالدتي تماماً".

"أليست هذه خطتك لإبعادها عني؟ ها أنذا أقوم نيابة عنـــك بهـــذا... ســـوف أســـمعها بنفسي... هاها... زوجة خالي... لم لا تكون خالتي نفسها... أو ... أو... جدتي مثلاً. هـــا... ها... ها...".

ثم تأتي إشارة الرجل إلى عمله في البنك، وقصة قديمة عن تهمة تبديد سبق أن أعلنـــت النيابة الإدارية براءة البطل منها. يؤكّد البطل على ذلك. حتى لتأتي لحظة يشعر بها الوالد أنه أسقط في يده:

"لاحظت أن هناك ذرّات دقيقة من العرق تبرز على جبينه الأبيض المجعّد. كان وجهه شاحباً، والتزمنا الصمت".

في هذه اللحظة، تحضر اللوحة المعلّقة بصورتها الحقيقية، إذ كان الكاتب قد أسقط عليها خلال الحوار المحتد مشاعر البطل تبعاً لتصاعد الموقف أمام وابل الأسئلة:

"لم أجب ورحت أتطلّع إلى صورة الجندول فوق رأسه. بدت مغبّشة قليلاً" ص ١٤. وفي موقف متوتر آخر: "ملت برأسي إلى الخلف فاصطدمت عيني بمجدافي الجندول مسدّدين كحربتين..." ص ١٥.

"... وكنت لا أراه بوضوح، ولا أرى من اللوحة غير ألوان حمراء وصفراء" ص ١٨ "ولكن اللوحة واجهتني بملاّحيها المطموسي الوجه". ص ١٩.

فحين يتبيّن تفاصيلها بتركيز، يقول: المفروض أن الجندول في فينسيا... أقصد في مدينة. ولكن هذه الصورة تجعله في الريف. أقصد أن هذا خطأ".

موقف يشير إلى أن اللوحة كانت معادلاً موضوعياً للتزييف ولقلب الحقائق التي مارسها الرجل ضدّ البطل.

لكن والد ليلى لا ييأس من لعبة التزييف، فحين يصل البطل إلى النتيجة بقوله: أنا آسف ولن أزعجك أو أزعج ليلى مرة أخرى. سأقول إنك رفضت".

يكون الرد بعد مقدّمات مطوّلة:

أرجوك ألا تضحك. أنا بحاجة فعلاً إلى مساعدتك. لو قلت لليلى إنني رفضتك فسوف تتشبّث بك أكثر. أنا أعرف هذا، وسوف تكرهني وقد أجد نفسي مضطراً أن احكي لها كل شيء... قل لها إني قبلت... إنني أعطيتك موعداً آخر لنتفاهم بعد أسبوع أو أسبوعين".

ثم ليعرض عليه رئاسة فرع للبنك في مصر الجديدة بوساطة أحد المتنفذين من أصدقائه داخل البنك..." أنا من مصلحتي أن تبعد عن المكان الذي تعمل فيه ليلى وأنت ممن مصلحتك أن تعمل في الفرع الجديد".

وإزاء رفض البطل وإصراره على موقفه من ليلى، يأتي التهديد مباشراً: "نعم، نعم، أنا أعرف هذه الشجاعة. عرفت في حياتي كثيرين يرفضون صوت العقل، والآن العشرة منهم بقرش... أستطيع أن أنشر الإشاعة التي حرص أعمامك على إخفائها... أتعتقد أني سأتردد؟ أنظر إلي... بالمناسبة هل تعرف أن خالك حاول الانتحار مرة؟ نقلوه إلى المستشفى في حالة سيئة...".

"لا تقم الآن، جفّف عرقك قبل أن تخرج. قد يصيبك البرد في الخارج". هل انتهى مشروع الخطوبة هنا؟ هل انتهت جلسة التحقيق هنا؟ حيث الضوء الباهر وذاك السؤال المتكرّر؟ هل أفتح الشيش؟ كان يسأل لكن لم يكن في نيّته فتحه، فالنور هو الحقيقة، وليس في مصلحة الأب، رجل السلطة، رجل المخابرات أن يدخل النور، ولا أن تتجلى الحقائق.

وإذا كانت ليلى رمز للوطن أو للتحرير أو لأي قيمة تتّصل بالحق والعدل، فالهدف هو تحطيم من يسعى لها حين تقتضي المصلحة السياسية ذلك. ووسائل التحطيم والتدمير متعددة، منها هذا الأسلوب المستند على التعذيب النفسي.

ولم يراوغ الكاتب في التعبير عن ذلك النموذج، بل تتعمّد تجسيده لغةً وحركة وأسلوباً. فالأسئلة مفاجئة مباغتة. وثمة ادعاء بمعرفة تامة للحقائق وللتفاصيل. ولغة الجسد تشي بشخصية محقق هدفه تدمير الآخر لا التوصل معه إلى الحقيقة:

"عاد يميل نحوي ويهمس...". "ضحك وقال...".

"وقف وهزّني من كتفي وقال بصوت مرتفع...".

"قام مرة أخرى ووضع يديه على كتفي...".

"لم أتهمّك بذلك. هل تبكي؟"

"وضع يده في جيب البنطلون..."

"فمال نحوي وقال بسرعة وهو يهمس"

قال وقد تصلّب وجهه من جديد".

ثم ومع إصرار الخاطب، المتهم، جاءت محاولة جديدة للتأثير بالحديث عن انتحار الخال لتأتي بعدها مباشرة: جفّف عرقك قبل أن تخرج. قد يصيبك البرد في الخارج".

كيف واجه البطل أزمته تلك؟ أكان بإمكانه التخلي عن ليلى، الوطن، التحرير، الحرية... بالخوف من الحصار النفسي ذاك، أم كان بمقدوره اختيار الهجرة، (عرض العمل" بعيداً عنها)؟.

"جفّفت عرقي قبل أن أخرج. ولكن بينما كنت أنزل السلم تعثّرت قدمي وسقطت على وجهي. قمت بسرعة وبدأت أنفض التراب عن ملابسي وجسمي. استندت قليلاً على مقبض الباب الخارجي الكبير حتى هدأت. كان المقبض زهرة كبيرة مغلقة من النحاس...".

"... عبرت إلى الرصيف المقابل، وكان هناك محل حلاق مزدحم بالمرايا. رأيت نفسي، ورأيت تراباً في فمي، وخدشاً كبيراً متورّماً فوق حاجبي، تحسّست الخدش بيدي. كان الجلد مهترئاً ولكن لم تكن هناك أي دماء...".

"عبرت الرصيف مرة أخرى. نفضت كمّي جيداً أمام الباب. ولمحت ظلّي في الزهرة النحاسية اللاّمعة، ثم بدأت أصعد السلّم من جديد. ص ٢٣.

انتهت.

"بدأ يصعد السلم من جديد" باتجاه ليلى وكفعل مقاومة لكل الطغاة فالإصابة مجرد خدش خارجي لم يصب الصميم ولم يثنه عن نيّته في الانتصار لليلى. "كان الجلد مهترئاً ولكن لم تكن هناك أي دماء".

ولعل في المقبض النحاسي الذي تبدّي على شكل زهرة مغلقة؛ ما يرمز إلى البعد التاريخي للوطن، إلى مصر الفرعونية وشعارها المتمثّل في زهرة اللّوتس المقدّسة. ولعلّه رمز لكل القيم الجميلة النبيلة المستعصية على التفتّح في ظل الاستبداد ومصادرة الحريّات. فالملاحظ أن الكاتب قد أورد في الجزء الأول من الفقرة الأخيرة لفظة "مغلقة" مقرونة بالزهرة

النحاسية الكبيرة. أما في الجزء الأخير، وقد عاد لفعل المقاومة والتصدي، فلقد اختفت مفردة "مغلقة"، لتأتي العبارة "ولمحت ظلّي في الزهرة النحاسية اللامعة". فجاءت كلمة "لامعة" هذه المرةّ لتوحي بنهاية واعدة تنبئ وما بعدها عن الفعل الإيجابي..." ثم بدأت أصعد السلم من جديد".

أنا الملك جئت

يقول بهاء طاهر:

كان قد حدث في "جنيف" عاصفة ثلجية لم تحدث منذ قرن، وأصبحت المدينة كلها بيضاء، والمواصلات مقطوعة، وليس هناك صوت في الشارع أو في البلد كلّها. ولسبب ما، هذا الثلج ذكّرني باللرمل، بالصحراء، لا أدري لِمَ، كان البيت الذي أنزل فيه في الصعيد، تقريباً على أطراف القرية، قرية الصحراء، لذلك تجدني متأثّراً بالصحراء... فكتبتت جملة "في خريف ١٩٣٢ تجهّز فريد بك للسفر"...[١].

كان ذلك عام ١٩٨٥، أثناء وجود الكاتب في الغربة، ولعّها لحظة التوق الطاغية هي التي دفعته لاستهلال قصته بالعبارة المتّصلة بالسفر والرحيل. لكنّه توق قد يتجاوز الجغرافيا ليلامس أبعاداً ثقافية حضارية متداخلة، فثنائية المكان؛ فرنسا وصحراء مصر، وثنائية الشخصيات؛ مارتين وفريد وحشمت والآخرين هم نتاج ثقافتين التقتا في هذا النّص سوية مع شخصية مصر الفرعونية.

وفي حين يمتدّ الحدث عبر المكان، ويتفاوت حضور الشخصيات واقعياً وأسطورياً؛ تتميز بنية العمل عن إسار القصّة القصيرة لتتحول إلى قصّة طويلة. ولعلّ ذلك ما دعى الكاتب إلى اعتماد أسلوب السّرد المقسّم إلى لوحات مرقّمة من ١-٢٨ لوحة، تكاد كل منها تقترب لأن تصنّف قصّة قصيرة تعتمد التكثيف الفني في الحدث والشخصية والمضمون، دون أن تفقد الحبكة القصية الكلية اتّصالها حتى نهاية النّص. ليضعنا التحليل أمام السؤال: هل أحدثت هذه القصّة الطويلة التأثير ذاته الذي تحدثه القصة القصيرة، فيما يتّصل بلحظة التنوير، أو بوحدة الذبذبة الشعورية؟

هل خدم امتدادها ذاك تلك العناصر؟

وتبقى الإجابة لدى المتلقّي.

---

[١] حسينن عيد، مقابلة أدبية مع بهاء طاهرر -وجهاً لوجه، العربي، العدد ٤٩٠، الكويت، ١٩٩٩، ص ٧٣.

نموذج آخر حقيقي لأسلوب بهاء طاهر في سرد قصته القصيرة التي تلامس الأحداث فيها مخزون ثقافته المصرية العربية الإسلامية الإنسانية، ليربطها بخيوط وهمية تجدل الحقيقة بالخيال، والفلسفة بالصوفية، والقديم بالحديث وذلك على شكل التقاطات رمزية ودلالات لغوية تجعل القصة حالة من سفر نحو المعرفة والبحث عن الذات البشرية.

نجد في القصة الدكتور فريد، المتخرج من جامعة "جرينوبل" عام ١٩٢٤ والذي أحب خلال دراسته في فرنسا "مارتين" طالبة الآداب وتعاهد معها على الزواج، يصر على السفر في مغامرة بحثاً عن معهد فرعوني مجهول في صحراء مصر الغربية، منتزعاً موافقة والده فضيلة الشيخ عبد الله القاضي بالمعاش الذي يباركه ويعطيه مصحفاً صغيراً ليلازمه ويجعل من خادمه "راضي" مرافقاً له في رحلته ويهمس في أذنه بعد صلاة الجماعة "سلم أمرك تعد السكينة إلى قلبك..." ص ١٥٧.

كانت مارتين قد جاءت إلى مصر عام ١٩٢٥ وعندما رأى الشيخ عبد الله وجهها البريء كطفلة "وحين أسرته رقتها قال لفريد على بركة الله" ص ١٥٧، لكن مارتين تدخل بعد عودتها إلى فرنسا مستشفى للأمراض العصبية لعدة سنوات كان فريد يسافر خلالها كل سنة شهراً على الأقل لزيارتها إلى أن ماتت "في السنوات الأولى كان يحطمني أن أرى مارتين ملقاة في تلك المصحّة تتطلع إليّ ولا تعرفني تفتح شفتيها وتخرج تلك الأصوات الغريبة وأسنانها مطبقة على بعضها البعض فتنهمر دموعي" ص ١٥٩.

موت مارتين يغير حياة فريد لكن مخزون الذكريات يدفع به إلى البحث في كل اتجاه. في رسالتها الأخيرة تقول "قل لي لم صرت أخشى الضوء، قل لي لماذا أسدل الستائر كثيفة في النهار وأحبّ الليل؟ لماذا صار النور يجرح عيني؟" ص ١٧٢، ولعل تلك الأسئلة هي التي دفعت طبيب العيون فريد لإجراء أبحاثه العلمية بعد موتها (ملاحظات حول العلاقة بين ضعف الإبصار والتعرض لضوء الشمس المبهر: حالات من صعيد مصر، وبحث آخر (ظاهرة توقف إفراز الغدة الدمعية لدى الفلاحين المصريين في قرية تونيه) أما بحثه الأخير الذي اعتذرت الجمعية الملكية في بريطانيا عن نشره دون أبحاثه الأخرى (الذاكرة البصرية والمعرفة المتوارثة) هو الذي حمل الفكرة الخفية للرحلة نحو الصحراء حيث المعبد الفرعوني.

وحتى تكتمل الفكرة يسمع فريد من "فخري باشا" أحد مرضاه وصفاً عميقاً للصحراء" كان فخري باشا يسميها الجنة الصفراء. قال إنه ليس غريبا أن معظم الرسل عليهم السلام ظهروا في الصحراء أو عاشوا فيها. قال إنها بستان الروح" ص ١٥٨، وتزداد الفكرة اكتمالاً حين يروي له صديقه الدكتور "حشمت" تجربته في وفاة أمه الأرملة التي مرضت بالتيفود بعد زواج قصير وغير سعيد "ولمّا تسربت من بين أصابعي سألت نفسي ما جدوى الطب؟ ما جدواه إن كان لا يستطيع على الأقل أن ينظم عشوائية الموت حين يأتي في غير أوانه" ص ١٦٠.

حشمت يتطوع بعد ذلك في بعثة من علماء الأنثربولوجيا كطبيب ويسافر إلى أواسط أفريقيا ويخلص إلى أن الموت لا يأتي لمن يسعى إليه.

يختار فريد السفر إلى الصحراء فهي "عالم البريّة والوحشة والفضاء اللاّنهائي؛ مكان الوحي والإلهام، والوحدة والتوحيد، المكان الذي يقابل الماء ومن ثم فهو مكان الروح في مقابل الجسد، مكان الحقيقة، مكان البحث عن أسرار الحياة والموت الغامضة"[١].

ولعل فريد قد تأثر بملاحظات الجمعية الملكية لمّا رفضت نشر بحثه (الذاكرة البصرية والمعرفة المتوارثة) والذي رأى صديقه الدكتور حشمت أنه بحث يقدم لقسم الفلسفة لا لطبّ العيون فقد قالت الجمعية "إنها أسعدها أن تتلقى بحثه بعد ما عرفته عنه في دراساته السابقة من غزارة المادة الميدانية والتوثيق العلمي الذي يستند إلى التجربة والمشاهدة، وإذا كان البحث الأخير يستند إلى حدس مدهش فيبدو أنه مازال افتراضاً أولياً جداً بحاجة إلى كثير من الجهد العلمي" ص ١٥٨.

يأخذ الدكتور فريد معه أربعة حمالين وسبعة جمال ودليلاً ومؤونة من طعام وماء وتتحرك القافلة نحو الصحراء بحثاً عن الواحة المجهولة، وطوال الرحلة يظهر طيف مارتين "في الصحراء كان وجه مارتين في كل مكان، في التماعات السراب البعيد وفوق التلال وفي وميض النجوم، وفي الصحراء فريد يصلي كثيراً في الغروب ويبكي وحيداً في الليل" ص ١٦٤.

في "سوه" يخلي الكابتن "باتريك" البريطاني مسؤوليته من خطورة ما قد يجد فريد في طريق غرب القوافل، "يؤسفني أن أقول لك أنه لو حدث شيء، وهذا أكثر من محتمل، فلن أستطيع إرسال بعثة إنقاذ. هذا يتجاوز سلطتي..." ص ١٦٥ لكن فريد بدا مصمما لا يثنيه شيء عن الرحلة أو النداء، وكان لابد أن ترتاح الجمال بالقدر الذي سمح لراضي الزواج من فتاة يتيمة ليدفع فريد النقود ويشهد على عقد الزواج.

كان يرى وجه مارتين مع اكتمال القمر في تلك الليلة وهما يرقصان في القاهرة وفي قطار الصعيد وفي االكرنك حين رقص قلبها بالموسيقى. لمّا شعرت أنها قريبة من الحياة والفرح لأول مرة، "لم أشعر أبدا أني قريبة من حقيقة الحياة، من الفرحة ومن الجلال كما أشعر وأنا هنا ... ثم قالت بصوت خافت: لا أعرف كيف سأحتمل هذه الشهور في فرنسا قبل أن أرجع إليك هنا، لكي نتعمّد في النيل والمعبد ثم نكتمل" ص ١٦٦.

أهو ذلك الاكتمال الذي يتجاوز الحبّ إلى نوع من التكامل الحضاري بين ممثّله مارتين الفرنسية وفريد المصري؟ لكن ذلك التكامل يبدو عصياً برغم محاولات التقارب المتبادلة وإخلاص مارتين وفريد وسعيهما للاندماج الكامل. لقد فقدت مارتين عقلها وانقطعت صلتها

---

[١] شاكر عبد الحميد، الموت والحلم في عالم بهاء طاهرر، فصول، العدد ٦، القاهرة، ١٩٩٣، ص ١٩٥.

بالعالم وأصبح فريد يراها في المصحّة العقلية فلا تتعرف عليه. "فهل يعني ذهاب العقل هنا أن مارتين تنتمي إلى حضارة نسيت أصولها وأن محاولتها البحث عن عمق حضاري مفتقد –في أرض أخرى– أنما هي محاولة محكومة بالإخفاق منذ البداية؟"[١].

وهناك في الصحراء حيث تفيض الذكريات ومعها يفيض الحزن "قال فريد في همس: مارتين، لم جئت بي إلى هنا! ولم يكن عرف الجواب بعد". ص ١٦٦. "وبرغم ذلك فإن الحزن الذي ولّده جنون مارتين كان هو الدافع أو النداء الذي سيطر على فريد كي يبدأ رحلته بحثاً عن ذاته الحضارية وأصولها المنسية"[٢].

تمضي الرحلة والنداء الغامض ما برح يسيطر عليه ويدفعه، وتمرّ القافلة بمشكلات وصعوبات جمة، تهرب منهم الجمال ثم يتركه معظم الرجال بعد ذلك، ووسط هذه الصحراء القاحلة وتحت شواظ شمس ملتهبة يمضي الدكتور فريد ومن بقي معه من القافلة؛ شدوان وراضي، حتى يصل إلى المعبد، ذلك الذي قال شدوان الدليل لفريد عنه "كان مطمورا بالرمال ثم انكشف عنه، فكيف عرفت مكانه؟" ص ١٦٩.

ويأتي وصف المعبد ليحمل دلالات تشير إلى المعاني العميقة في القصّة ويحلّ رمز الضوء الذي يعتبر أحد محاورها الرئيسة "كان المدخل ناحية الشرق تصعد إليه خمس درجات من حجر ويتوسط أربعة أعمدة من جرانيتت وردي، عمودين في كل ناحية. وإلى يمين المدخل ويساره جداران كبيران نقشت على كل منها صورة لفرعون نحيل ولكنه بدين البطن، فوق رأسه قرص الشمس يرسل أشعة حمراء كالمروحة على تاج الوجهين. وفي الداخل المعبد مسقوفا ولكنه منير تتخلله الشمس من فتحة في سقفه فتضيء بهوا مستطيلاً. وعلى كل من جانبي البهو أعمدة عليها دوائر متعاقبة من رسوم حية الألوان" ص ١٦٩.

ويتواصل الوصف الداخلي الدقيق على شكل رسومات بألوان الأبيض والأحمر والنحاسي لتظهر الكتابة الهيروغليفية من أنهر متجاورة "الرسوم على الأعمدة كانت لزهور ملونة ومتفتحة من كل نوع وطيور محلقة ذات أجنحة مزخرفة" ص ١٦٩. ولم يجد شدوان وراضي الذهب لكن فريد وجد ضالته بينما يسقط التمثال الصغير لنفس الفرعون الذي يقبض على مفتاح الحياة على الأرض محدثاً دوياً لحظة أظلم المعبد فجأة "ولكن بعد ثوان دخلت الشمس المعبد من جديد من فتحة الغرب" ص ١٧٠.

---

[١] اعتدال عثمان، البحث عن الذات الحضارية–قراءة في أعمال بهاء طاهر، الثقافة الجديدة، فبراير، ١٩٩٩٢، ص ٨.

[٢] المرجع السابق، ص ٨.

"الضوء أسطوريا يرمز إلى الإبداع الكلي والتجلي، إلى العقل الأولي، والحياة، والحقيقة والإشراق والمعرفة المباشرة، وهو قوة ترتبط بالمجد والعظمة والبهجة والسرور، ترتبط بالبداية والنهاية، بالشروق والغروب، بالعصور الذهبية والحب والانبعاث، بالإبداع والخلق من ناحيـــة، وبالدمار والتخريب من ناحية أخرى –في حال غيابه–"[١]. فعندما أصبح الضوء عدواً لمارتين، عندما لم تعد تحتمله، تبددت وتلاشت وضاعت بالنسبة لفريد كل المعاني الإيجابيـــة المرتبطـــة بالنور، كل المعاني والإحساسات المرتبطة بالحب، والجمال، والحقيقة، والحرية، والمعرفـــة، والبهجة، والتحقق، والخير. ومن ثمة كانت رحلة الصحراء محاولة لاستعادة هذه المعاني التي فقدها.

وها هي القصة تدخل إلى مضامينها العميقة بأحداث تبدو بسيطة وسريعة لكنها تقودنـــا إلى حالة الاكتشاف الظاهر والباطن بأسلوب رمزي تأمّلي (أجهده الوقوف الطويل وقلّة المـــاء والأكل، كان يقف هناك في المعبد في النور الداني الذي يسبق الغروب، وشـــعاع مـــن شـــمس حمراء تنفد من فتحة الغرب، عندما تقرت أصابعه النقوش وقرأ بصوت خافت أنا... الملـــك... جئت ثم هبط الظلام" ص ١٧٣.

"لم ينم جيداً في تلك الليلة جاءته مارتين وكان وجهها أسمر، كانت تشكو من عينيها قالت له تنبت فيهما زهور" ص ١٧٤. ما معنى الزهور هنا؟ وما معنى أن تنبـــت فيهـــا الزهـــور؟ "فالزهرة برمزها الأنثوي ترتبط بالتوازن والعدل والميلاد والانتصار، وهي في حالتها البرعمية تشير إلى إمكانية ما، وعندما تتفتّح فإنها تمثّل نمواً وتجلياً خاصّين، وهـــي تـــرتبط بـــالنعيم أو الفردوس وبالأرض المباركة مقام الروح ومستقرها.

وإلى انفتاح عوالم الداخل، إلى امتزاج الروح بالجسد والماضي والحاضـــر بالمـــستقبل، الضوء، والإشراق، والمعرفة، والعقل، والتنبه، والحماية، ووضوح الهدف، بـــالنمو والامتـــداد والخصوبة والانبعاث. لكن ذلك كلّه كان حلماً، أو كان وهماً، أو كان حاجة واحتياجاً، وتوقـــاً وشوقاً نفسياً مسيطراً على وجدان فريد وجوده، خاصة بعد أن غابت مارتين "ماري"، "مريم" الأم العظيمة، الأرض الطيبة، التدفّق، الإبداع، الخصوبة، الطفولة، البراءة، الحياة، الحلـــم. غابـــت وجلس في الصحراء يفكّ مغاليق رموز وطلاسم وجدها أكاذيب وأوهاماً وتوهمات وتخـــيلات. الزهرة التي تنبت في غير أوانها، أو في غير مكانها (في االعين) ترمز إذن إلى سوء الحـــظ أو المرض، وغالباً ما ترمز إلى الموت. وقد كانت هذه حالة مارتين ثم حالة فريد بعد ذلك"[٢].

---

[١] شاكر عبد الحميد، مرجع سابق، ص ١٩٦.

[٢] شاكر عبد الحميد، ص ١٩٧.

وقبل أن ندخل مع فريد إلى مرحلة حلّ الأحرف المنحوتة، يظل الرجل المهلّل الثياب يظهر ويغيب فيراه فريد آخر مرة معه عنزتان "ولما حدق بصره لكي يتأكد... لكي يعرف إن كان هو نفس الشخص الملثّم الذي رآه أكثر من مرة، كانت الصور الآن تترجرج أمام عينيه وكان يرى أشياء ولا شيء" ص ١٧٤.

فريد يحل الرموز عبر المعرفة البسيطة التي تجلت في اللوحة الهيروغليفية التي أهداها إليه صديقه عالم الآثار ليكتب (فريد يحب مارتين) مثلما علّمه، وحين وضع إصبعه على الكتابة المنقوشة تحت صورة الفرعون قال: "أنا أعرف هذه الحروف –هاتان العينان المتجاورتان تنطقان الميم في مارتين وهذه الريشة القائمة على الهمزة أو الألف... هذه هي التاء في مارتين" ص ١٧٣.

أصبح الآن وحيداً، رحل شدوان وراضي والجمال، حل وثاق جمله وتركه يلحق بالركب الذي وجد ضالتّه في التماثيل التي قد يشتريها الإيطاليون في ليبيا، لا شيء سوى الثقوب التي تختفي فيها الأفاعي وروح مارتين "تمتم دون أن يدري صباح الخير يا مارتين" ص ١٧٢.

"نظر (يونج)[*] إلى الروح باعتبارها تحرّر غالباً من خلال ومضة من نور، في لحظات مفاجئة، غير متوقعة. الضوء هنا قوة تعمل على تكوين الملائكة (النور) كما يتخلّق منها الشيطان (النار) أيضاً. وفي الحالة الثانية يرتبط الضوء بالحية النارية المفترسة التي تخرج من حفرتها مستبدة ظالمة، تخرج مهتاجة تهاجم بغضب وعنف شديدين، كما لو كانت تريد أن تمزق كل ما حولها إرباً إربا"[١].

في اللحظات الأخيرة يضعنا الراوي في موضع نرى فيه فريد يكابد كالصوفي؛ يتدرّج في مراتب المعرفة وقد خاض مصاعب الطريق وغالب أهواء البدن ولواعج الروح. ها هو يقرأ النصّ كاملاً "بدأ بالسطر الأول في النهر الأول: أنا الملك جئت ولما المرأة ذهبت... ولما تفرّقوا الذين حولي... ولما وجدت نفسي وحيداً اكتملت في تمامي. ولما كنت أنت إلهي وأنا صفيّك... أنت النور وأنا صدى النور... أتملّى في ذاتي فأراك وأتملّى فيك فأراني فإني بعيداً عن الآحاد جئت لنكون واحداً أنا وأنت. الآن ولم يبق وقت وبقي الأبد. الآن أناجيك فتعرفني. أدوّن سرّي بعيداً عن الأعين لعينك أنت فتعرفني. أتطلّع إلى قرصك اللامع الذي يرقب من

---

[*] كارل جوستاف يونغ، يخالف المدرسة الفرويدية في التحليل النفي،ن توفي عام ١٩٦١. اهتم ببحث الإنسان عن الحقيقة والتفرّد. وله بحوث وكتابات ونظريات تناولت مواضيع متعلّقة بالديانات والأحلام والاساطير والأمراض والفنون الإنسانية.

[١] المرجع نفسه، ص ١٩٦.

السماء كل شيء وأنقش على الصخر سرّي: أنت حزين. ولما وجدت كل فرحة تلد نهايتها وجدت في فرحتك أنت المنتهى" ص ١٧٥.

لكن فريد يكتشف استحالة التطابق بين ذاتين تنتمي كل منهما إلى سياق تاريخي مختلف، لم يجد سوى الأوهام والأكاذيب والجانب الناري من الضوء الذي يرتبط بالثعابين والشياطين والقسوة والظلم والاستبداد والموت لم يجد سوى أكاذيب سطّرها أحد ملوك مصر القدماء عن انتصارات وهمية لم يحققها صرخ فريد بكل القوة التي بقيت في داخله أيها الكذاب. وتردد داخل المعبد الصدى الكذ ذ ا ا ب ب ب ب..." ص ١٧٥.

وحين يجري خارج المعبد يدوس فوق الحيّة السامة القاتلة محاولاً الهرب إلى الموت أو الانبعاث الجديد فيسقط على الأرض لا يدري إن كان الثعبان هو الذي لدغه أم لا، لكنه ينجو "كانت مارتين تمسح بيدهاعلى جبينه. قالت: اعطني يدك، قالت سنشرب معا من هذا النبع. كانت يد تسند كتفه وقرب فمه كان إناء من فخار فيه لبن. رفع رأسه فرأى عينين سوداوين تطلان عليه من وجه ملثّم. أشارت العينان إلى إناء الفخّار وقال صوت خافت إشرب. ستكون بخير. ولما مال برأسه رأى ساقين سمراوين مقرفصتين إلى جانبه، ورأى قدمين متشققتين تعلق بهما ذرات من الرمل. ولما رفع رأسه إلى الوجه الملثم سأله: من أنت؟!" ص ١٧٦.

"فهل حصلت المعرفة؟ وهل تمّ للذات التوصّل إلى الحقيقة وإن كانت نسبية؟ أم أن رحلة البحث عن الذات في عمقها الحضاري وتجلياتها المعاصرة تنتهي إلى النقطة نفسها التي بدأت منها"[1]: فقد بقي فريد حيا قادرا على إطلاق السؤال بما يحمل إشارة إلى عودة البحث عن الذات الحضارية الممزقة كي تبعث من جديد عبر صيغة وصياغة أخرى لعمل فني آخر.

وهكذا قدّم لنا بهاء طاهر نموذجه الخاص في تناول قضية الاحتكاك بين الحضارات التي تولد الشرارة التي تنقد في الذات وتقودها نحو المعرفة، ولعله يريد من قصة (أنا الملك جئت) أن نتعرّف على جذورنا وأصولنا قبل أن نعرفها للآخر الذي أنكرها. أو لعله يتساءل أي الحضارات أكثر قوة وبقاء حين يحدث التقابل أو الاختلاف؟

لقد وظّف بهاء طاهر معظم االعناصر الحسّية والروحية وما قد تختزنه الذاكرة والرؤية والمعرفة البسيطة وحتى الوهم لكي يدفع بالقارئ نحو التفاعل تارة، ونحو التأثر تارة أخرى، حتى يتأمّل معنى الحياة ومعنى الموت، ومعنى المعرفة ومعنى الانبعاث، واستكشاف المسافة التي تفصل بين ذات الحاضر وذات الماضي وبين الحاضر والغائب والممكن والمستحيل مهما اشتبكت أو توحدت.

---

[1] اعتدال عثمان، ص ٧.

وكان الزمان واضحاً في هذه القصة الطويلة أو الرواية القصيرة سواء من حيث التاريخ الميلادي أو مواقع الليل والنهار، وكذلك المكان المجسّد بالصحراء رغم المجهول، وبالمعبد رغم الرموز. والإشارات والنص المبهم، حتى الشخصيات رغم غموض الرجل الملثم كانت محددة الأدوار والنوازع والأهواء، بينما صنعت الشخصيات التي جاءت في بداية القصة (الشيخ عبدا لله وفخري باشا والدكتور حشمت) مقوّمات الرحيل نحو النداء ونحو المعرفة ونحو السؤال المفتوح: من أنت؟

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

خاتمة

يجمع النقاّد على أن الفرق بين القصة القصيرة والرواية ليس فرقاً في الطول، إذ تنحى القصة القصيرة نحو التجريد العقلي الخالص لتشتمل على الخصائص الأساسية الجوهرية المنتقاة بعناية من بين عناصر القصّ عموماً، مضافاً إليها الجانب التعبيري الإيحائي الذي مبعثه الإدراك والانفعال والحركة.

وعليه، فالقصة القصيرة هي "ذلك الفن النثري الذي يجمع بين الشعر والدراما، بين التجريد والتعبير، بين الرمز والكشف، بين الفعل والانفعال، بطريقة جعلت له خصوصيته الفائقة بين الفنون الأدبية بشكل عام"[١].

ولعلّ في إلمام بهاء طاهر بالفن المسرحي وأدواته التعبيرية؛ ما أضاف إلى الوصف السابق أبعاداً جديدة تجلّت في المعمار الفني لمعظم قصصه القصيرة. إذ يتخذ الحوار المقتضب ذو المفردات المثقلة بالإيحاء مساحة ملحوظة في النّص، وكذا بالنسبة لعناصر المكان التي تأتي مختزلة وموظّفة في مسرح الحدث بما يخدم الحالة الشعورية للشخصيات ولمضمون العمل عموماً.

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

رغم ذلك كلّه، "فإن الفصل التعسّفي بين عناصر القصة القصيرة يؤدّي بالضرورة إلى أحكام جزئية مبتسرة، إذ أنها تتلاحم بصورة حميمة، وتتبادل التأثّر والتأثير فيما بينها"[٢]. ولعل مردّ ذلك إلى أن القصة الجيدة تسقط بين يدي المؤلف، ومنذ اللحظة الأولى، كياناً كاملاً وتصوّراً يتوقّعه، وبخاصة النهاية، وبعد ذلك تجيء العناصر الأخرى؛ "تتخيّر الألفاظ، والبحث عن الألوان الموحية، إحلال لفظ مكان آخر أرقّ أو أدقّ..." [٣].

وهذا ما عبّر عنه بهاء طاهر بالقول: "الكتابة تأتي عندي بطريقة كليّة لتكون لحظة الكتابة لحظة احتشاد لكل الأفكار والتجارب والنظرة إلى الدنيا.

أما عن موسيقى التعبير فيقول: "... فأنت تكتب، ولكن لماذا تشطب؟ لإحساسك أن هذه الجملة أو الفقرة أو المقطع أو الشخصية في هذا السياق لا تسير مع موسيقى التعبير التي

---

[١] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية –بحث في تقنيات السّرد–عالم المعرفة، العدد ٢٤٠، الكويت، ١٩٩٨، ص ١٨٥.

[٢] شاكر عبد الحميد، سيكلوجية الإبداع الفني في القصة القصيرة، دار غريب، القاهرة، ص ٢٣٥.

[٣] شاكر عبد الحميد، ص ٣٤١.

تريدها. وهذه الأشياء لا تكون ضمن قرارات واعية... لأن الموسيقى جزء أو مكوّن أساسي منّي"[١].

وهذا الجزء لا ينفصم عن حاسية الكاتب لوقع المفردة وإيقاعها؛ تلك الخبرة التي اكتسبها ربما من عمله الإذاعي لسنوات طويلة.

تلك هي الخصوصية الفنية التي حاولنا مقاربتها وإبرازها خلال تحليل النماذج المعتمدة من نتاجه القصصي.

أما فيما يتعلّق بالمضامين، فلم يخرج بهاء طاهر بها عن غيره من كتاّب جيله، خاصة في عقد الستينات فيما يتعلّق بالاغتراب، والقلق الوجودي، والانعزال والانسحاب. إلا أن تلك المضامين لم تفض به إلى إعلان العجز والمزهد في التغير والتأثير. فقد حملت نهايات القصص لحظات تنوير واعدة حاملة لإشراقات ملموسة وإن بدت خافتة متعارية. كما جاء في قصص المظاهرة، والخطوبة، وأنا الملك جئت. أما قصتا الأب، وبجوار أسماك ملونة، فقد حملتا نظرة نقدية لواقع اجتماعي مفروض وإن لم يبد مرفوضاً بإطلاق، فقد شفّت السطور عن ميل إلى التلاؤم والتكيف اللذين يحملان توقاً غير معلن، أو لعله مؤجّل إلى التغيير.

مركز ايداع الرسائل الجامعية

---

[١] إبراهيم الفيومي، دراسات في الرواية والقصة القصيرة، وزارة الثقافة، عمان،، ١٩٩٧، ص ١٦٢.

خاتمة الدراسة

لقد بذلت أقصى ما أستطيع من جهد لتقديم كاتب عربي مصري نبعت خصوصية نتاجه الأدبي من منطلقات عديدة، لعلّ أبرزها غربته المركّبة؛ غربة جغرافية عن الوطن، وغربة نفسية إزاء المجريات التي تكاد تغتالهه من الداخل؛ سياسة الانفتاح وتبعاتها الثقافية والقيمية، الفتنة الطائفية، والتدمير العبثي لبنيته الحضارية تحت ستار الدين وحركات التطرف. إضافة إلى تداعيات عقد الستينات بكل ما حمله من خذلان لعدد غير قليل من المثقفين الذين كانوا قد علّقوا آمالاً عظيمة على الثورة الناصرية، ولم يكن موقفها منهم بحجم تلك الآمال. فبهاء طاهر واحد من جيل مثقف حرم من المبادرة ومن الفعل، حتى تجلّى ذلك في أعماله الأدبية في التركيز على ما يسمّى البطل الضدّ أو البطل المهزوم، ليأتي السّرد بالتالي على لسان راوٍ لا اسم له، ولا يمتلك الإجابات بقدر ما يطرح الأسئلة. كأنما هو قناع يتخفّى وراءه المؤلّف غالباً. وفي سعيه إلى تلك الإجابات الصعبة كانت تحضر الأسطورة ويحضر الرمز، ليدخل الكاتب في بحثٍ مضن عن الذات الحضارية المصرية وعلاقتها بتراثها القديم الأصيل من ناحية، وعلاقتها بالآخر الغربي من ناحية أخرى، ليعلن في هذه العلاقة الأخيرة موقف تمرّد على ما سبقه من أعمال أدبية احتشدت بالدهشة والانبهار والشعور بالدونية أمام الآخر الغربي. فيقدّم رؤيته ومواقفه تجاهه من موقع الندّية إن لم يكن الإحساس بالتفوّق والأهمية، إذ هو ابن التاريخ الضارب في الجذور. ولعلّ ما عزّز لديه هذه الثقة تؤهله الأكادمي، فهو خريج كلية الآداب، جامعة القاهرة، قسم التاريخ. وحصل في الجامعة نفسها على دبلومي دراسات عليا في التاريخ الحديث والإعلان.

هذا على صعيد المضامين، أما فيما يتّصل بالأسلوب فلقد قدّم نتاجه القصصي والروائي دونما استلاب لهاجس التجريب الذي ذاع بين أبناء جيله من الكتاب في العقود الثلاثة الأخيرة، فظلّ محافظاً على الشكل التقليدي للرواية الواقعية، وإن تجاوزها بحساسية شديدة دون أن يعدّ من روّاد حركة الحساسية الجديدة التي يمثّلها "ادوارد خرّاط" وآخرون، إذ يرفض أن يكون التجديد هدفاً في ذاته فيشكّل حالةَ استعلاء على الواقع المعيشي. فهو يرى أن الإغراق في الجانب الشكلي والجماليات التجريبية هما أمران بالغا الخطورة لأن الأولوية يفترض أن تكون للمضمون وللتواصل مع الجمهور.

أما المحاور الرئيسية التي تطغى على أعمال بهاء طاهر، فعلَّ أولها (السلطة) التي تتمثّل غير مرة في صورة الأب السلبية ذي الشخصية المتناقضة، أو الباردة المحايدة. دون أن يغفل عن تقديم صورة السلطة متمثّلة في سلطة التراث حيناً، أو سلطة الثقافة السائدة حيناً آخر، أو سلطة الزمن أو المال.

كما أن محورَ الموت يتكرّر في معظم الأعمال بمستويين؛ الموت الفعلي، والموت المجازي أو الرمزي الدال على غياب القيم الجميلة وعلى مصادرة الأحلام بمعايشتها.

من هنا، يأتي محور الحلم متكرراً في بعض الأعمال كأنّما يشكّل ملاذاً ووسيلة للشخصيات للتحرك والتحليق بحرية في فضاء الحياة حيث العدل والحق والحرية والحب. فثمة حلم دائم بحبّ قديم مققيم ومؤجج لدى العديد من شخصيات بهاء طاهر، فعلاقات الحب إما مبتورة أو مصادرة أو مغتالة بتغيّرات المرأة نفسها وتحوّلاتها.

المرأة في أعمال الكاتب تأتي في مواقع مختلفة؛ فموقع الأم الذي يوظّفه الكاتب غالباً لخلق صورة نقيضة للأب المستبد (السلطة). لكنها رغم القهر لا تفقد القدرة على التأثير والتصدي والمحبة. ولعلّها رمز قريب للأرض-الوطن.

وفي حين لا يشكّل موقع الأخت تأثيراً يذكر في السياقات إلا فيما ندر، تتخذ المرأة الحبيبة موقعاً لافتاً في نتاجه عموماً. فهي دائماً ذات موقف ورؤية، سواء اتفق معها البطل الراوي أو اختلف. إضافة إلى حرصه على سرد مواقفه العاطفية الحميمة معها بأسلوب حسيّ بعيد عن الإثارة. ليسجّل له ميّزة تحويل الموقف الحسّي إلى روحي متسامٍ مستند على لقاء كيانين إنسانيين بكل مقوماتهما الفكرية والثقافية.

أما المكان، فلم يكن حيادياً أبداً، بل استخدمه وسيلة لإضفاء الحالة الشعورية للشخصيات على عناصره المختلفة من ناحية، أو باستغلاله وسيلة لوصف شاعري مرهف يضجّ بالحنين. خاصة في تناوله للريف أو القرية حين يكونان مسرحاً للحدث.

أما الزمن، فهو حاضر واقعي أو آخر ستتعاد في دوائر متداخلة ومستحضرة بأسلوب تيار الوعي أو المونولوج الداخلي للشخصيات.

وفيما يتّصل باللغة، فهي فصيحة مبسّطة تتسم بالرشاقة لم ينح بها إلى العامية إلا فيما لزم تبعاً لمواقعع الشخصيات وبيناتها من ناحية، ربما يقتضيه استخدام المفردة العامية لإحداث التأثير المطلوب من خلال وقعها وإيقاعها. دون إغفال للصياغة اللغوية التي تشفّ عن ثقافة الشخصيات ومستواها البيئي والطبقي.

ويبقى ميل بهاء طاهر واضحاً لاستخدام الأسلوب الدرامي في السرد، مستخدماً فنون السيناريو والحوار وحركة الشخصيات وزوايا الرؤية في التعبير عن الحدث.

أخيراً، فكل قراءة للأدب الواقعي هي ابتكار وبحث يساهم في إغناء الـوعي بالظـاهرة الاجتماعية–التاريخية. فالتأويل مثل الكتابة والإبداع؛ يساهم دوماً ولو بطريقة غير مباشرة في تتشكيل الوعي واستعادة إدراكه للواقع بأشكاله المتعددة.

ومهمة القراءة النقدية الاجتماعية تقود غالباً إلى كشف جديد للأحـداث والوقـائع بمـا يقتضي استخدام لغة جديدة وطرح أسئلة جديدة مغايرة لما أراده النّص. لهذا، لا يـضع النقـد الاجتماعي نقطة النهاية التي تجعل من النّص نتاجاً نهائياً، بقدر ما يجعل منه نقطة انطلاق...

وحسبي أني حاولت. والله الموفّق،،،

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

قائمة المصادر والمراجع

أ- المصادر:

- بهاء طاهر، أبناء رفاعة، دار الهلال، القاهرة، ١٩٩٣م.
- بهاء طاهر، الحب في المنفى، ط٢، دار الهلال، القاهرة ١٩٩٦م.
- بهاء طاهر، خالتي صفية والدير، دار الهلال، القاهرة، ١٩٩٣م.
- بهاء طاهر، قالت ضحى، دار الهلال، القاهرة، ١٩٨٥.
- بهاء طاهر، مجموعة أعمال، ط٢، دار شهدى، القاهرة، ١٩٨٤م.

ب- المراجع:

- إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، ط٨، دار الجيل، بيروت، الجزء ١، ١٩٧٢م.
- إبراهيم الفيومي، دراسات، الرواية والقصة القصيرة، وزارة الثقافة، عمّان، ١٩٩٧، ص ١٦٢.
- ابن سيرين، تفسير الأحلام، المكتبة الثقافية، بيروت، ١٩٩٥م.
- ابن هشام، السّيرة النبوية، الجزء ٤، دار الجيل، بيروت.
- أبو صالح الألفي، الموجز في تاريخ الفن العام، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٨٥م.
- الطاهر مكّي، القصة القصيرة دراسة ومختارات، ط٤، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥م.
- "بهاء الدين" محمد مزيد، خالتي صفية والدير بين واقعية التجديد وأسطورية التجسيد، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الكويت، ١٩٩٥م.
- دينس كارين، الأمل، المنشورات العربية، باريس، ١٩٦٤.
- سيد محمود القمني، أوزوريس وعقيدة الخلود في مصر القديمة، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ١٩٨٨م.
- سيد النسّاج، أصوات في القصة المصرية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٤م.
- شاكر عبد الحميد، سيكولوجية الإبداع الفني في القصة القصيرة، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠١م.
- شاكر عبد الحميد، المرض العقلي والإبداع الفني، عالم الفكر، الكويت، ١٩٨٧م.
- شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١١٩٩٤م.
- صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٢م.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية

- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النصّ، عالم المعرفة، العدد ١٦٤، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٢م.
- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية –بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، العدد ٢٤٠، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨م.
- علي الراعي، الرواية في نهاية قرن، دار المستقبل العربي، القاهرة، ١٩٩١م.
- علي كمال، باب النوم وباب الأحلام، ط٢، دار واسط، بغداد، ١٩٩٠.
- محمد بدوي، الرواية الجديدة في مصر، دراسة في التشكيل والأيدولوجيا، المؤسسة الجامعية للنشر والدراسة والتوزيع، بيروت ١٩٩٣.
- محمد حسن عبد الله، الريف في الرواية العربية، عالم المعرفة، العدد ١٤٣، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٩م.
- محمد جابر الأنصاري، الناصرية بمنظور نقدي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٢م.
- محمد عثمان، القرآن وعلم النفس، ط٥، دار الشرق، القاهرة، ١٩٩٣م.
- محمد يوسف نجم، فن القصّة، دار صادر، بيروت، ١٩٩٦م.
- محمود أمين العالم، أربعون عاماً من النقد التطبيقي –البنية والدلالة في القصّة والرواية العربية المعاصرة، دار المستقبل العربي، القاهرة، ١٩٩٤م.
- مراد عبد الرحمن مبروك، العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر –دراسة نقدية ١٩١٤–١٩٨٦، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩١م.
- مصطفى عبد الغني، الاتجاه القومي في الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.

جـ– المراجع الأجنبية المترجمة:

- أ. أ. مندلاو، الزمن والرواية، ت: بكر عباّس، دار صادر، بيروت، ١٩٩٧م.
- أ. م. فورستر، أركان الرواية، ت: موسى عاصي، جروس برس، بيروت، ١٩٩٤م.
- بيتر بورنر، غوتة، ت: أسعد رزّوق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٥.
- بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، ت: عبد الستار جواد، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨١.
- ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرواية، ت: يوسف حلاّق، وزارة الثقافة السورية، دمشق، ١٩٩٠م.

جميع الحقوق محفوظة

الرسائل الجامعية:

- أحمد الزعبي، التيارات المعاصرة في القصة القصيرة في مصر، رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، القاهرة، ١٩٧٧م.

البحوث المنشورة في الدوريات:

- إبراهيم فتحي، الرواية المصرية، إبداع، العدد ٥، القاهرة، ١٩٩٢، ص ١٢٠.
- اعتدال عثمان، البحث عن الذات الحضارية –قراءة في أعمال بهاء طاهر، الثقافة الجديدة، العدد ٢، القاهرة، ١٩٩٢، ص ٧، ٨، ١١.
- جابر عصفور، نقض الثنائية القديمة، الثقافة الجديدة، العدد ١، القاهرة، ١٩٩٧م،ص ٧.
- حليم بركات، رواية الغربة والمنفى، فصول، المجلد ١٧، العدد ١، القاهرة، ١٩٩٨م، ص ٤٢، ٤٣.
- سيد البحراوي، خالتي صفية والدير أسطورة سياسية، الهلال، العدد ١، القاهرة، ١٩٩٢م، ص ٢٩، ٣٨.
- سيد البحراوي، نحو واقعية أسطورية في الرواية العربية المعاصرة –قراءة في قالت ضحى، الهلال، العدد ١، القاهرة، ١٩٩٢م، ص ٩٦، ٩٧.
- سيزا قاسم، مشكلة الإبداع الروائي عند جيل الستينات، فصول، المجلد ٢، العدد ٢، القاهرة، ١٩٨٢، ص ١٤٣.
- شاكر عبد الحميد، الموت والحلم في عالم بهاء طاهر، فصول، العدد ٦، القاهرة، ١٩٩٢م، ص ١٩٥، ١٩٦، ١٩٧، ١٩٨، ١٩٩، ٢٠٠، ٢٠٢.
- صبري حافظ، البدايات ووظيفتها في النّص القصصي، الكرمل، العدد ٢٢/٢١، نيقوسيا، ١٩٨٦م، ص ١٥٨، ١٥٩، ١٦١، ١٦٣، ١٧٢، ١٧٨.
- صبري حافظ، خالتي صفية والدير–منظور القصّ وبنيته الروائية المتراكبة، إبداع، ديسمبر، القاهرة، ١٩٩٣م، ص ١٠١، ١٠٣، ١٠٤، ١٠٦، ٢٤٦.
- صلاح فضل، الحب في المنفى–تحويل الوقائع إلى سرد، أدب ونقد، العدد ١٢٥، القاهرة، يناير ١٩٩٨، ص ١٨.
- عبد الرحمن أبو عوف، تراجيديا الثورة والقهر في رواية جيل الستينات، فصول، المجلد ١٢، العدد ١، ١٩٩٣م، ص ١٦٩، ١٧٧.
- عبد القادر القط، قالت ضحى بين الأسطورة والواقع، إبداع، العدد ٤، القاهرة، ١٩٨٦م، ص ٧، ٨، ٩، ١٠، ٢٠.

- غالي شكري، الحب والأرض بين التناظر و المفارقة، فصول ،العدد ٤، القاهرة ١٩٨٧، ص ١٤٧، ١٥١، ١٥٢، ١٥٣، ١٥٤، ١٥٥.
- محمد بدوي، الأدب والحرية، فصول، المجلد ١١، العدد ٢، القاهرة، ١٩٩٢م، ص ١٨٠، ١٨١، ٢٣١.
- محمد بدوي، رواية الغربة، الحب في المنفى، فصول، المجلد ١٦، العدد ٣، القاهرة، ١٩٩٧، ص ١٤٩، ١٥٢، ١٥٥، ١٥٦.
- محمد رفاعي، حوار مع بهاء طاهر، الثقافة الجديدة، العدد ٨٩، القاهرة، ١٩٩٦م، ص ٩٩.
- محمود أمين العالم، الرواية ببين زمنيتها وزمنها، فصول، المجلد ١٢، العدد ١، القاهرة، ١٩٩٣، ص ٤٩، ٥٠، ٥١.
- محمود أمين العالم، ملاحظات على هامش الحبّ في المنفى، الثقافة الجديدة، العدد١، القاهرة، ١٩٩٧م، ص ١٠٨.
- محمود عبد الوهاب، قراءة في الحب والمنفى، الثقافة الجديدة، العدد ٨٥، القاهرة، ١٩٩٥م، ص ٩، ١٨.
- محمود عبد الوهاب، قراءة في خالتي صفية والدير، هل ضاع كعك العيد؟ هل ضاع البلح المسكّر؟، أدب ونقد، العدد ٤، القاهرة، ١٩٩٢م، ص ٩، ١١.
- مسعود شومان، الحب في المنفى، تحويل الوقائع إلى سرد، أدب ونقد، العدد ١٢٥، القاهرة، ١٩٩٦م، ص ١٨.
- نعيم عطية، بهاء طاهر وشرق النخيل، إبداع، العدد ٨، القاهرة، ١٩٨٦، ص ٧، ٨.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الجرائد:

الرأي، عمان، تاريخ العدد ٢٠٠١/١٢/٢٨، ص ١٩.

المجلات:

العربي، العدد ٤٩٠، الكويت، أيلول ١٩٩٩. حسين عيد، وجهاً لوجه مع بهاء طاهر، ص ٧٠.

العربي، العدد ٣٩٨، الكويت، أحمد عباس صالح، دائرة نقدية في خالتي صفية والدير، ١٩٩٢.

الملحـــــق

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ملخصات من أعمال بهاء طاهر

الخطوبة: ١٩٦٨

الحدث الأبرز هو توجّه الخاطب إلى منزل الفتاة والتقاءه والدها، حيث جرى حوار بينهما تبيّن من خلاله أن الوالد يعرف –أو يزعم أنه يعرف– تفاصيل عديدة ومحرجة عن الخطيب وأهله. فيتعرض الخاطب إلى عملية تشريح خلال الجلسة من خلال تهم قد لا يستطيع ردّها. لكنّه ورغم التهديد ومحاولات الابتزاز من الوالد يقرّر العودة والمضي في مشروع الخطبة.

الأب: ١٩٦٤

القصة تنقل حالة خلاف يومي عابر لتقود إلى الكشف عن منزلق النمطية الذي تساق إليه العلاقة الزوجية تحت وطأة الضغوط الاقتصادية والاجتماعية، إذ تنتهي بمواجهة البطل لحقيقة أحلامه المختالة بعد الزواج ومشروع الإنجاب.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الصوت والصّمت: ١٩٦٦

أم أربعينية أرملة، وابنة شابة. حوار يدلّ على غربة واضحة بينهما. نفهم من السياق بأن الأم متحررة وعلى علاقة بأحد المحامين مما أدّى إلى غياب الاستقرار النفسي للابنة رغم امتلاكها لعمارة ورثتها عن أبيها.

وتتجلى صورة غياب الأم في انعكاس لحالتها إزاء طفلين فقدا أمهما وإحساسهما بالأمان. ثم يتعزّز هذا الأمر بحادثة الدهس التي توحي بالحضور الطاغي للموت.

اللكمة: ١٩٧٠

الحدث الرئيسي هو لكمة وجّهت من شخص مجهول إلى الشخصية الرئيسية في القصة، وكان ذلك في مكتبه وخلال عمله، مما أثار لغطاً كبيراً حوله، ولمّا كان من النوع الذي يعيش حياة هادئة رتيبة مسالمة مع والدته، فقد ازدادت تساؤلاته حول هذا الحدث الغريب، والذي لم يجد صديقاه –سمير وكمال– مبرراً مقنعاً له سوى بعض الاجتهادات التي تقترب من الاتهام.

وإمعاناً في عبثية الأحداث، تنتهي القصة باتهام إحدى المومسات له باستدعائها لمرافقته دون أن يفعل ذلك حقيقة.

نهاية الحفل: ١٩٧٠.

أحداث القصة تجري خلال حفل لعيد ميلاد إحدى الشخصيات، تضمّ مجموعة من المثقفين. أجواء صاخبة تمور بفرح زائف، قشرة هشّة تخفي وراءها معاناة حقيقية غير معلنة للموجودين، معاناة على مستويات سياسية وطنية عاطفية.

في نهاية الحفل ينكشف الغطاء ويتوقف التمويه لتظهر الآلام الحقيقية لكل منهم.

بجوار أسماك ملونة: ١٩٧٠

شخصيات في مكان عام، رجل وامرأة ومشروع حبّ متعثّر وسط أجواء محاصرة –لعل حوض السمك رمز لها– مع إرادة مبتورة للمرأة ضمن قيم مختلفة ومتناقضة.

المظاهرة: ١٩٦٦

موظف صغير عازب يعيش مع والدته ويأمل في بيع حصته من الأب لأخيه المتزوج ربّ الأسرة، لكنه لا ينجح. يصادف امرأة في السينما تشرع في التقرب منه بشكل يستفزّه فيمضي إلى حيث تجري احتفالات شعبية بنصر كروي. يندسّ في المظاهرة بلا حماسة، وينشب شجار بين مشجّعي الفريقين ليجد نفسه طرفاً فيه ومصاباً.

وتنتهي القصة وهو في طريقه إلى مركز الشرطة مع الآخرين المتورطين فعلياً في الأحداث.

أجواء تنمّ عن قهر شديد بسبب غياب الإرادة الفردية، وطغيان الإحساس بالهزيمة يقابله –وهو المشهد المضاد– الاحتفال بنصر واهٍ.

المطر فجأة: ١٩٦٦

شخصيتان في طريق عام، رجل وامرأة، حوار ينمّ عن حب من طرف واحد، ازدحام مربك. ولعل كلمة (رذاذ) دلالة على حلم الشخصية بحبّ جارف لم ينل منه سوى الرذاذ.

كومبارس من زماننا: ١٩٧٢

الشخصيات: شخصية الراوي–صاحب العمارة وزوجته. المهندس الكومبارس.

تجري الأحداث داخل عمارة سكنية يديرها مالكها بأسلوب تهكمي مستبدّ، ويطبّق على سكّانها قانونه الخاص المعتمد على الابتزاز الشخصي والإرهاب في حال بادر أحدهم لتقديم شكوى للجهات الأمنية.

الزوجة مطلقة صورياً لكنها على علاقة بصاحب العمارة، وهو بدوره صاحب تجربة مؤثرة مع الجهات الأمنية في زمن الإنجليز حين اتّهم بالتعاون مع الفدائيين تارة ومع الإنجليز تارة أخرى، رغم أنه رجل مادي منساق لمصالحه الشخصية أولاً وآخراً وسبق له أن مرّ بتجربة اعتقال، وشاهد بنفسه حالات الاضطهاد والتعذيب، فخرج مذلولاً منكسراً مصاباً بالسكري، لكن ذلك دفعه في المحصّلة لممارسة الأسلوب ذاته مع ساكني عمارته تهديداً وتسلطاً وجبروتاً.

شخصية الكومبارس –المهندس المثقف– الذي يؤدي أدواراً درامية دون نطق، تشير إلى حالة الصمت المفروضة على الرأي العام المثقف تجاه السلطة والتهديد.

بالأمس حلمت بك: ١٩٨٣

شخصية عربية تقيم في مدينة شمال أوروبا حيث تعمل وتعيش حياة رتيبة. "كمال" صديق يواصله عبر الهاتف، وهو مهتم بالصوفية ومؤرق بالقيم الإسلامية. "فتحي" زميل عمل حالم ومستسلم.

ماري آن فتاة أجنبية مواطنة في ذلك البلد، يخوض بطل القصة معها علاقة بسيطة لتبوح له بأنه تراه في أحلامها، وهي أحلام تحمل أبعاداً ميتافيزيقية. تعيش مع أمها وتعاني وحدة وخيبة ولها نوزعها الدينية بالمقابل.

تختفي "ماري آن" من حياة البطل فجأة، وحين يسأل عنها يفاجأ بخبر انتحارها، وبإحساس والدتها بأنه السبب في ذلك، وبأنه الرسول الذي خطف روحها.

النصّ مفعم بالروحانية والغيبيات، ويدور حول الإحساس الطاغي بالغربة النفسية أكثر من الغربة الجغرافية، ولعلّه إحساس تجلّى في شخصية "ماري آن" ابنة المكان أكثر مما تجلّى في شخصية البطل الوافد.

سندس: ١٩٨٣

سندس اسم بائعة متجولة في قرية ريفية، امرأة جميلة. لكن أم إدريس المرأة البسيطة التي تتسم بسذاجة نساء القرى تخشى على ابنتها الصغيرة "مباركة" من حسد سندس. وهي تؤمن بالغيبيات وتغالي في التطيّر أو التفاؤل من أقل المؤشرات وأبسطها.

النافذة: ١٩٦٩

تجري الأحداث في إحدى الدوائر الحكومية، مديرها يحمل شهادة الدكتوراه من اليابان... لكنه محروم من الامتيازات والترقيات.

نافذة أحد المكاتب تطلّ على مدرسة للبنات، إحدى الطالبات ابنة لشخصية متنفّذة، فتقدم شكوى بحق الموظفين الذين يقفون قرب النافذة، هذا في حين أن الطالبات أنفسهن يقمن بتشجيع الموظفين وإغرائهم بجرأة وعلانية.

يطلب التحقيق مع الموظفين بناء على تدخل الشخصية المتنفذة، ويجري تحقيق تفصيلي مطوّل مع الموظفين واحداً تلو الآخر. وبعقلية وأسلوب مخابراتي إلى درجة أن شخصية الراوي في القصة التي تصادف أن كانت تربطها علاقة صداقة قديمة بوكيل النيابة، تعاقب على كشف العلاقة لأن كشفها أتاح لبقية الموظفين التشكيك في عدالة التحقيق ونزاهته.

حدث صغير يتحول إلى ما يشبه كرة الثلج ليفضح زيف العلاقات، المحسوبيات وتسيّب الإدارات.

الخاتمة توحي بأنه وضع يستدعي النحيب "وكانت الصيحات تعلو وتختلط إلى أن صارت صرخة واحدة متقطعة تتكرّر باستمرار...".

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

فنجان قهوة: ١٩٦٥

قصة عائلة تفقد معيلها، أفرادها هم الزوجة، الابن سمير وهو شاب جامعي، مدحت الذي يصغره، الطفل الصغير ماجد، الأخت ليلى التي لم تكمل دراستها، ثم العمّ حامد، التاجر المقتدر السكّير الذي ابتلي بمسؤولية غير متوقعة.

تجد العائلة نفسها في ضائقة مالية بعد وفاة الأب، ويؤدي غيابه المفاجئ إلى حدوث شرخ في أحلام أفراد الأسرة. إذ يوصي العمّ حامد بانخراط سمير في العمل مما يعني انقطاعه عن الدراسة واغتيال حلمه بأن يصبح معيداً ويتزوج من فتاة أحلامه منيرة.

يحدث أن مدحت يسمع همسات لشخصين أثناء العزاء عن اختلاسات الأب. يقترح العم حامد تزويج ليلى لسعيد أفندي، موظف المعاشات الخمسيني، مما يعني اغتيال حلمها بالارتباط بابن الجيران أحمد.

مدحت يقوم بثورة على مخططات العم حامد، لكنّه يقمع من أخيه سمير. القصة تشي بأن غياب المعيل المالي للعائلة، لم يؤد إلى الفقر فقط، بل إلى استباحة مصائر أفرادها ومصادرة كل أحلامهم.

نصيحة من شاب عاقل: ١٩٧٥

قصّة تجري أحداثها على الطريق، يدور الحوار بين المهندس الشاب عادل وبين العم خليل بائع الجرائد الذي سبق له أن كان مدمناً على الأفيون. يتوسّل خليل لعادل لإعطائه شيئاً من النقود، ورغم إلحاحه وتوسلاته وتأكيداته بالتوبة عن تعاطي الأفيون يمتنع المهندس عن مساعدته رغم تأكيد خليل بأن حاجته للمال هي لعائلته ولأطفاله المحتاجين. وفي حين لا تنفع مع الأول كل سبل الإقناع يقتل خليل أخيراً دهساً في الشارع العام وهو مازال يلاحق المهندس الرافض لمساعدته، والذي قرر أن يبتعد عن المكان خشية أن يطلب شاهداً على الحادث فيتأخر عن موعد الشركة!

أنا الملك جئت: ١٩٨٥

قصص مبنية ضمن لوحات –٢٨ لوحة–

فريد بك، طبيب عيون تخرج من فرنسا وأحبّ زميلة له في الجامعة نفسها، كان باحثاً نشيطاً وطبيباً متميزاً ذاع صيته.

"مارتين" الفتاة التي أحبّ والتي كانت في حكم خطيبته تصاب بمرض نفسي عضال يقف هو إزاءه عاجزاً يائساً، فتتراجع إنجازاته.

د. حشمت صديقه كان قد مرّ بتجربة شبيهة مع والدته التي توفيت إثْر مرض التيفود، مما دفع به للعمل التطوعي في أواسط أفريقيا بحثاً عن جذور المرض وعن سبيل ما لمعالجته حتى كاد يمرض فعلاً في تلك الأجواء.

يعزم فريد بك على السفر بدوره بتشجيع من فخري باشا المفتون بالصحراء، يرافقه الخادم راضي والدليل شدوان.

تمضي المجموعة بعد أخذ كامل الاستعدادات في طريق القوافل ليتوقفوا في "سيوه" حيث شاء راضي الزواج هناك.

ثم يستأنفون السير مع راضي نفسه الذي يصرّ على مرافقتهم تاركاً عروسه، ويتوجهون نحو الغرب هذه المرة بعيداً عن طريق القوافل المطروقة، فتغمض معالم الطريق ويبدو كأنهم دخلوا في التيه.

وهكذا إلى أن يصلوا إلى معبد فرعوني غريب التصميم، هناك يحسب راضي وشدوان أنهما عثرا على كنز، ولما يخيب أملهما يتركان فريد بك وحيداً ويغادران. وهو بدوره لم يمنعهما رغم اكتشافه لمغادرتهما له خلسة.

يقضي فريد بك أيامه التالية وحيداً مع نقش لفرعون محاولاً فكّ الكتابة الهيروغليفية، ولما ينتهي يقرأ في مضمون النص تماهياً ما بين حالته وحالة فرعون.

لكن نقص الماء يفضي إلى سوء حالته الصحية، فيصيبه ما يشبه الهلوسة حتى ليرى رجلاً ملثماً يقف على تل بعيد كان وسبق أن لمحه في السابق ولم يصدّق الرؤية.

اللوحة الأخيرة ٢٨ تنتهي مع مارتين والملثّم أمامه وهو يستعيد وعيه بصعوبة. رحلة خرافية كان هدفها الوصول إلى الحبيبة البعيدة في عالمها المرضي، وانتهت بلقياها في رحلة جغرافية شكلاً روحانية مضموناً.

محاكمة الكاهن كاي-نن: ١٩٨٥

قصّة تؤرّخ لأحد الكهنة في العصر الفرعوني، تمرّد على الإله الأكبر لديهم آنذاك "آمون" منتقداً كثرة المعابد والمسّلات والقرابين التي تقدم له، كان مؤمناً بالعقيدة الشمسية التي تعود إلى الإله "آتون" إله النور والفرح والرحمة.

تُجرى له محاكمة من كهنة ثلاث، فيحكمون عليه بالإعدام بأشدّ الأساليب وحشية، الكاهن "سمنخ-آمون" يتعاطف معه بسبب زمالتهما أيام الدراسة الكهنوتية، وتنتهي المحاكمة بالتماس من المتهم كاي-نن بأن يوزن على ريشة الآلهة ماعت" التي تزن قلب الإنسان، فإن رجح القلب التهم الوحش آموت القابع تحت الميزان، التهم القلب وحرم صاحبه من جنة البعث إلى الأبد، أما إذا استقام الميزان فتعادل وزن القلب مع وزن الريشة؛ فهي النجاة.

وفيما ينوي الكهنة التلاعب سراً بالميزان والريشة؛ يبادر الكاهن سمنخ-آمون إلى ملاقاته في سجنه البعيد والعمل على إنقاذه بالسحر، لنستدلّ من خلال السياق أنه هو نفسه غير مقتنع بالإله آمون.

قصّة تاريخية فرعونية تتجلى فيها أزمة المثقف مع السّلطة الدينية.

محاورة الجبل: ١٩٨٤

الشخصية الرئيسية هي الراوي في القصّة، موظف متعلّم متوسط الحال يعيش على حلم أن يربح ورقة يانصيب، يشاركه في هذا الحلم سيدة بدينة مسنّة، وجرسون مطعم، وآخرون.

يلتقي في مساء أحد الأيام مع رجل مسنّ أشيب يفرض نفسه عليه في البدء بالحديث عن جمال المكان سابقاً -باب اللوق-. ثم يترافقان في مشوار نحو الجبل في تلك الأمسية الباردة، ويبدأ هناك حوار طويل يستشف المتلقي منه الكثير من التناقضات بين الشخصيتين؛ الأولى: حالم مسالم شاعر. والثانية: انتهازية مادية وصولية.

وتتجلّى التناقضات في حوارهما حول الشخصيات المختلفة في حياة كل منهم، وكذلك في الحديث عن المرأة والموت والشعر والحب والمال. لتوحي القصة في سطرها الأخير بانتصار الخير وغلبته.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

في حديقة غير عادية: ١٩٨٤

الحديقة هي حديقة كلاب في إحدى المدن الغربية، ولما يكتشف الراوي ذلك، يستسلم لتداعيات الإنسان العربي إزاء الحضارة الغربية وثقافتها، وذلك الاهتمام بالكلاب، إذ بدا له اهتماماً غير مبرّر وغير مفهوم.

يتعرف في الحديقة على امرأة عجوز تتودّد إليه وتحدثه عن وحدتها التي لا يؤنسها سوى ابنة وكلب يدعى "لوك"، زيارات الابنة متقطعة متباعدة، في حين لوك هو رفيق الأيام. يستمع إليها مرغماً لشعوره بالوحدة هو نفسه أيضاً.

بعد أن تغادره بقليل، يفاجأ بها ملقاة على الرصيف، فيطلب لها الإسعاف، ويجد نفسه أمام الكلب "لوك" مضطراً إلى رعايته بنفسه، مما يشير إلى تحوّل في موقفه السابق.

شرق النخيل ١٩٨٣-رواية-

جميع الحقوق محفوظة

قصة تدور حول طالب جامعي جاء من الصعيد إلى القاهرة ليكمل دراسته الجامعية حيث تتقاطع في حياته حادثتان، إحداهما عائلية خاصة، والأخرى وطنية عامة، ففي حين كان يعاني من شقاق عائلي بين أبيه وعمّه بسبب قطعة أرض، قُتل بسببها عمه وابن عمه وهما يدافعان عن حقهما فيها، تبدأ بذرة الوعي السياسي بالتشكل لديه في القاهرة حين تتسع دائرة الخاص لتصبح قضية وطنية عامّة متعلقة هذه المرّة بأرض سيناء المحتلة من إسرائيل.

شخصيات الرواية عديدة؛ منها "سمير" زميله العابث الذي تحوّل إلى ناشط سياسي وطني، وسوزي صديقة سمير المستهترة التي انخرطت في المقاومة بدوافع إنسانية.

ومن الشخصيات أيضاً، أفراد عائلة الطالب ذوي الأحلام المستلبة؛ أخته "فريدة" التي فقدت ابن عمها حسين بمقتله، وكان فارس أحلامها، والأب الانتهازي الذي كان سبباً غير مباشر لمقتل أخيه وابن أخيه، والأم الصامتة الصابرة التي تتبدّى ملامح شخصيتها في مواقف مختلفة أبرزها ما اختتمت به الراوية حين باركت تمرد ابنها على رمز السلطة الدينية في القرية.

شرق النخيل رواية تتصدى لعكس التحوّل في الشخصيات حين تتعرض الأرض للاحتلال والاستلاب.

خالتي صفيّة والدّير ١٩٩٠-رواية-

رواية يمتد زمانها عبر ربع قرن، تبدأ بطفولة الراوي، وتنتهي في مرحلة شبابه، مكان الراوية قرية في صعيد مصر حيث يوجد دير قديم يقطنه الراهب "بشاي" وعدد من الرهبان، تربط بشاي بالقرية وأهلها علاقة ودّية.

من شخصيات العمل والدا الراوي وأخواته وقريبه "حربي"، الشاب الذي كان متوقعاً أن يتقدم لخطبة "صفية" الفتاة اليتيمة التي تربّت في بيتهم. لكن "حربي" ينسف كل التوقعات -وتوقع صفية تحديداً- بتوسّطه للبك الكبير، أحد أثرياء القرية الرجل المسن لطلب يدها، فتوافق صفية.

سوء العلاقة بين البك وحربي بعد حين بسبب بعض الدسائس والوشايات التي أوحت للبك بأن حربي ينوي قتل ابنه الوليد من صفية، فيتعرّض البك ورجاله لحربي ويضربونه، لكنه في لحظة دفاع عن النفس يقتل البك، فيسجن ويمرض في السجن ليفرج عنه قبل أن ينهي مدته.

ولما كانت صفية قد أعلنت بأنها ستأخذ بثأر زوجها من حربي، يضطر والد الراوي إلى نقله إلى الدير حيث يقيم هناك مع بشاي لتنشأ صداقة بينهما.

تجري محاولة فاشلة لقتله من أحد المطاريد يبدافع من صفية، مما يدفع مسؤول الدير لطلب نقل حربي خارج حرم الدير. لكن حربي يموت ولا يمضي وقت حتى تموت صفية أيضاً بعد مرض لتبوح فيما يشبه الهذيان برغبتها القديمة بالارتباط بحربي.

ثم يموت بشاي أيضاً، وتنتهي القصة برحيل عائلة الراوي عن القرية، وبتصوير الملامح الجديدة لها.

ملاحظة: ثمة مقدمة للرواية كتبها المؤلف نفسه تحوي قدراً من سيرته الذاتية في الطفولة، وشيئاً عن تجربته الإبداعية.

الحب في المنفى ١٩٩٥-رواية-

مراسل صحفي عربي يعيش في مدينة أوروبية.

صحيفة تتحفظ على ما يرسل، فتنشرها أما محرّفة أو تكتفي بنشر الأخبار الخفيفة التي تصلها منهم.

الصحفي منفصل عن زوجته منار ولديه ولد وبنت يعيشان معها بالقاهرة.

يلتقي "بيرجيت" المرشدة السياحية في البلد نفسها، وتمضي العلاقة عادية إلى أن يتبين أنه منشد لها، في الوقت نفسه الذي أحبها فيه صديق قديم له هو إبراهيم الذي يعمل مراسلاً لصحيفة لبنانية تصدر في بيروت.

"بيرجيت" تعاني أزمة عائلية، والدها محامٍ صاحب مبادئ، في حين تقيم والدتها علاقة مع طبيب صديق للعائلة الذي يقود بدوره حملة خيرية لنصرة الشعوب المتضطهدة باسم لجنة الأطباء الدولية لحقوق الإنسان، والتي تبحث بانتهاكات حقوق الإنسان في العالم كافة.

ترتبط "بيرجيت" بشاب إفريقي كان زميلاً لها في الجامعة، ثم تنفصل عنه بسبب الضغوط الاجتماعية المتعلقة بالفروق العنصرية.

يوسف شاب عربي متزوج من امرأة مواطنة، ويعمل في مطعمها، ولديه أحلام في العمل الصحفي يتعرف بطل القصة بأحد أمراء الخليج المقيمين هناك فيعرض عليه إصدار صحيفة في المدينة لأسباب تبدو نزيهة ظاهرياً إلا أن وراءها طموحات سياسية خاصة به. يرفض البطل العرض بعد تأكده من علاقة الأمير بإحدى الشخصيات الصهيونية هناك.

يعيش البطل قصة حب عاصفة مع "بيرجيت" التي تصغره بسنوات عديدة ويعرف من خلال اتصالاته مع أبنائه أن ابنه الشاب انضم لجماعة إسلامية متطرفة.

في ذلك الزمن، يحدث الاجتياح الإسرائيلي للبنان ويتعرف على ممرضة نرويجية عاشت التجربة الواقعية هناك خاصة في مخيم عين الحلوة ومخيمي صبرا وشتيلا.

يخصص المؤلف صفحات طويلة لسرد تفاصيل الاجتياح والمذابح التي لم يكتب عنها في الصحف الغربية ما يكفي سوى ما سجله الصحفي برنار في صحيفة محلية تصدر هناك. لتظهر هنا ضغوط اللوبي الصهيوني على الإعلام الغربي.

يساهم هذا الحدث في تعزيز إحساس الراوي بالعجز والغربة والانكسار إذ يتزامن مع هجرة "بيرجيت" له؛ لأن عمله ينتهي في تلك المدينة فكان لا بد من رحيلها للبحث عن فرصة أخرى للعمل.

تنتهي الرواية بأجواء يشيع فيها عنصر الموت الحقيقي والمجازي؛ موت الأمل والحلم والحب.

قالت ضحى ١٩٨٥-رواية-

زمن الرواية أوائل الستينات بعد التأميم، إحدى نتائج ثورة الضبّاط الأحرار في مصر. البطل موظف في دائرة صغيرة مهمّشة، ضحى زميلة له وهي سيدة برجوازية متزوجة ومن الطبقة التي تأثرت بالتأميم.

حاتم مدير الدائرة، صديق للبطل ورفيق درب في العمل السياسي والمقاومة والمظاهرات أيام الانتداب الإنجليزي والملكية.

سيّد مناد بسيط في موقف سيارات قرب الدائرة، تراجع عمله بعد الثورة، فطلب من حاتم تعيينه ساعياً في الدائرة. ثم أكمل دراسته الإعدادية فتحول إلى موظف فيها وناشط في مجال حقوق العمال.

بطل الرواية يحب ضحى بصمت، وهكذا إلى أن تُعرض عليه منحة سفر إلى إيطاليا برفقتها لأنها امرأة (مسنودة) حسب تعبير حاتم.

في روما، تكتمل قصة الحب إذ تبادله مشاعره إلى درجة أن يعرض عليها الزوج رغم ارتباطها، لكن تحولاً ما يطرأ على مشاعرها وعلى تصرفاتها تجاهه، وتمر بحالة إجهاض هناك. تبرز شخصية "باولا" الفتاة الإيطالية التي تحاول تجنيده ضمن شبكة جاسوسية دولية.

يعاني هو من صدمة نفور "ضحى"، إذ كان يصيغ عليها وعلى علاقتهما الكثير من الأبعاد الأسطورية. وتنتهي المنحة فيعودان إلى مصر، لينجرف البطل في حياة لاهية عابثة.

يشارك سيد القناوي في حرب اليمن، فيعود فاقداً ساقه، ثم ينخرط في العمل السياسي العام ضمن الاتحاد الاشتراكي.

تنشأ علاقة بين ضحى وحاتم. ويضطر البطل للإقامة مع أخته سميرة التي كان قد شجعها على إكمال تعليمها وإتقان الطباعة ثم زوّجها من زميله عبد المجيد. فأقام معهما تحت ضغط نفسي قاس مارسه عليه الصهر وكان سياسياً وصولياً في الاتحاد الاشتراكي.

تترقى ضحى لتصبح مساعد وكيل أول وزارة لدى سلطان بك المتورط في عمليات فساد إداري على نطاق واسع، ويكتشف سيد إنها وزوجها يكرّسان بيتهما للعب القمار إضافة لتجاوزات كان يسهلها لها سلطان بك.

ورغم التبليغ عنها وإحالتها للقضاء، تظل ضحى في وجدان البطل صورة ذهنية أسطورية طاغية.

وتنتهي الرواية بما يشير إلى عودة ضحى إلى صورتها الأصلية كما أحبها البطل لنسأل إن كانت ضحى هي رمزاً للثورة بكل تحوّلاتها.

ونجد أنه في حين كُرّس العمل لفضح ممارسات وفساد ما بعد الثورة، فإنه لم يغفل إشراقاتها المتمثلة في واحد مثل سيد القناوي.

ABSTRACT

Baha Taher

Story writer and Playwright

By

Lana "Mahmmad Khair" Mamkigh

Superviser

Prof. Dr. Mahmoud Al Sumra

This study aims to introduce Baha Taher as a story writer and playwright through analyzing his literary experience that deal with his plays chronically, namely, sharq Al Nakhil 1983, Doha Said, 1985, My aunt sayfiyyah and the Abbey 1981, Love In The Exile 1995 in addition to short stories arranged chronically, as well the featrures off development in their notions and techniques, namely engagement 1985, in the vicinity of color fishess, in extra-ordinary garden, I am the king, have come up.

The study includes four chapters and annex, the first of which deals with the origin of creative development off Baha Taher, and the cultural and literary influences that fostered his vision and his expression vehicles (instruments).

The second chapters deals with analysing his three novels and tracks their creative line along with discussing their technical elements.

The third one handled the play of “Love in Exile” which retained the Stale Merit Reward for year 1995, due to being considered a specific diffferent addition to “exile literature” as agreed unanimously by most of critics and a culmination to his creative experience in the context of this research.

The fourth chapter deals with his experience on the short story with a list of all his stories and plays.

The conclusion exounded the essence off the writer’s literary experience in respect of pivvots and elements it rested upon and human factors and sciences that dashed and colored all of his works.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية