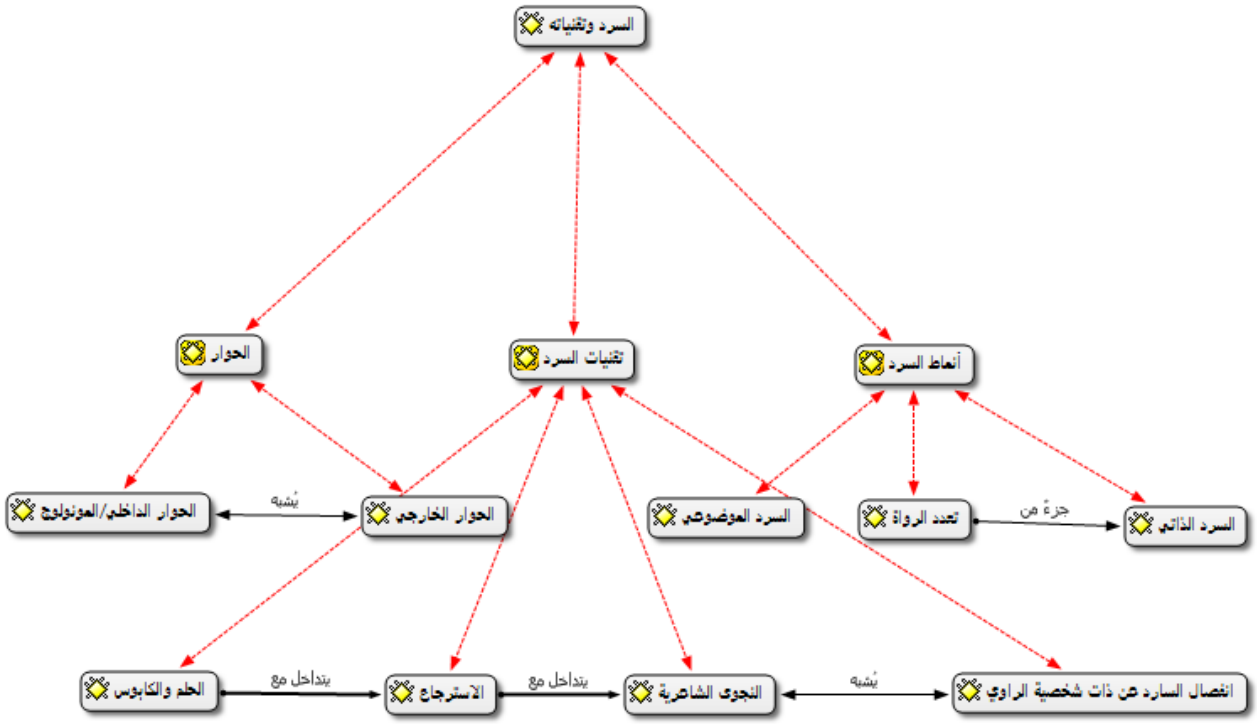
الفصل السادس: السرد وتقنياته

المقدِّمة

يحاول هذا الفصل لهذه الدِّراسة الإحاطة بمدى إتقان الكاتب في السرد وتوظيف التقنيات الفنية بحيث يُضفي البُعدَ الواقعي النقدي في الروايات المدروسة، وذلك للإجابة على السؤال الثالث للدِّراسة. ومن ثمّ يتناول هذا الفصل بالدراسة: أنماط السرد من السرد الذاتي إلى تعدد الرواة والسرد الموضوعي. كما أنه محاولة لمناقشة التقنيات السردية التي أكدّت حضورها في النصوص المدروسة. ومنها انفصال ذات السارد عن شخصيَّة الراوي، والنجوى الشاعرية، والاسترجاع، والحلم والكابوس. وإضافة على ذلك يركِّز الجانب الأخير لهذا الفصل على دراسة الحوار وشقّيْه: الحوار الخارجي والدَّاخلي.

وقد أظهرت نتيجة التحليل أنّ عنصر السرد وتقنياته، يتكوَّن من عناصر ثلاثة وهي: أنماط السرد، وتقنيات السرد، والحوار. وعلى هذا الأساس، يقسِّم الباحثُ هذا الفصلَ إلى ثلاثة مباحث. يناقش المبحث الأول أنماط السَّرد. ويركِّز المبحث الثاني اهتمامه حول تقنيات السرد المذكورة. كما يتناول المبحث الثالث الحوار وبُعديه: الخارجي والدَّاخلي الذي يسمى بالمونولوج. يشرح الرَّسم التوضيحي ٥ ١ هذه الفكرة بدقَّة كما يأتي:

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA



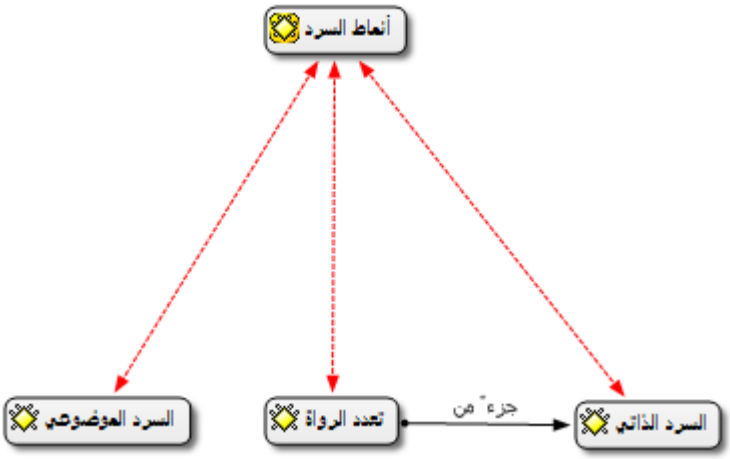
الرسم التوضيحي ١٥: السرد وتقنياته

يلاحظ من الرسم التوضيحي ١٥ أنّ عنصر السرد وتقنياته يتكوّن من: أنماط السَّرد، وتقنيات السرد، والحوار. ويتفرّع عنصر أنماط السرد إلى: السرد الذاتي، وتعدد الرواة، والسَّرد الموضوعي. وينبع من عنصر تقنيات السَّرد أربعة عناصر: انفصال السارد عن ذات شخصيَّة الراوي، والنجوى الشاعرية، والاسترجاع، والحلم والكابوس. كما يتبيّن أخيراً أنّ عنصر الحوار يتفرّع إلى فرعين: الفرع الأول هو الحوار الخارجي، والفرع الثاني هو الحوار الدَّاخلي.

المبحث الأول: أنماط السرد

يقدِّم هذا المبحث مناقشة حول أنماط السرد المعتمدة في الروايات المدروسة. وتحاول المناقشة إبراز مدى إتقان بهاء طاهر في توظيف الأنماط السردية الثلاث بحيث يُضفي البُعدَ الواقعي النقدي في النصوص الرِّوائية محل الدراسة. تُمثِّل العناصر التي تندرج تحت هذا المبحث مطالبَه. كما أنّ مجموعَها يمثل الرمز المصنّف والذي يشكّل عنوان هذا المبحث. ولهذه الرموز قواسم مشتركة تتمثل في كونها مجموعة من أنماط سردية اعتمدها بهاء طاهر في رسم الأحداث الاجتماعية والسياسية والاعتقادية التي عاشتها الشخصيَّات التي قام المؤلِّف بتصويرها في المجتمعات التي رسمها في عالم رواياته. وقد

أظهرت نتيجة التحليل باعتماد برنامج أتلاس تِي أيْ أنّ عنصر أنماط السرد مكوَّن من عناصر أخرى جزئية وهي: السرد الذاتي، وتعدد الرواة والسرد الموضوعي. ويأتي الرسم التوضيحي ١٦ ليشرح ما سبق بشيءٍ من التفصيل:



الرسم التوضيحي ١٦: أنماط السرد ومكوّناته

يعرض الرسم التوضيحي ١٦ أنماط السرد، وأنماط السَّرد هي الأساليب السرديّة. ويثبت أنّ السرد الذاتي، وتعدد الرّواة، والسرد الموضوعي مشكّلات أنماط السرد. كما يبرز العلاقة الارتباطيّة بين تعدد الرّواة والسرد الذاتي باستخدام سهم منبطح بين العنصرين. معنى هذا، إنّ تعدد الرّواة جزءٌ من السرد الذاتي. فالسرد في كلّ من الأسلوبين يوظّف الراوي بضمير المتكلِّم الذي يكون مشاركاً في الأحداث التي يرويها أو مشاهداً لها. إلا أنّ مثلَ هذا الرّاوي مفرد في السرد الذاتي، بينما يتعدَّد في تعدُّد الرّواة.[١١٩٥]

وتشير نتيجة المقارنة أنّ العنصر الأكثر وروداً والذي كثرت الاقتباسات عنه، تلك الاقتباسات التي يشير مجموعها إلى نمط السرد الذي اعتمده المؤلِّف هو السرد الذاتي؛ حيث ورد في أربع روايات. ويليه العنصر الثالث في كثرة الاقتباسات المشيرة إلى نمط السرد. ويليه السَّرد الموضوعي الذي وظّف في الرواية الخامسة فقط. ويأتي أخيراً العنصر والرمز الحر الثاني وهو تعدد الرواة الذي تمثَّل في الرواية السَّادسة فقط. ويأتي الجدول ليوضّح ما سبقت مناقشته:

[١١٩٥] لمزيد من الشرح حول العلاقة بين السرد الذاتي وتعدد الرواة يمكن الرجوع إلى المناقشات في المطلبين الآتيين.

الجدول ٩: محور أنماط السرد

الروايات / الرموز	P 1:	P 2:	P 3:	P 4:	P 5:	P 6:	
السرد الذاتي	38	129	78	230	5	0	480
السرد الموضوعي	0	0	1	0	278	0	279
تعدد الرواة	0	0	0	0	0	197	197
المجموع الكلي للعناصر في الروايات	38	129	79	230	283	197	956

مؤشرات الجدول:

P1 الرواية الأولى: شرق النخيل

P2 الرواية الثانية: قالت ضحى

P3 الرواية الثالثة: خالتي صفية والدير

P4 الرواية الرابعة: الحب في المنفى

P5 الرواية الخامسة: نقطة النور

P6 الرواية السادسة: واحة الغروب

إنّ أعلى نسبة للاقتباسات لنمط سردي هو نسبة الرواية الخامسة، السرد الموضوعي. وساعد حجم الرواية في كثرة الإشارات إلى الأسلوب السردي المعتمد في الرواية. وتجدر الإشارة إلى أنّ سبب تفوُّق الرواية الرابعة في نسبة الاقتباسات التي تشير إلى النمط السرد الذاتي هو أنّ الرواية تستحق إعجاب القارئ لجودتها أكثر من التي سبقتها. ثُم إنّ معظم النقاد اتفق على أنها تمثِّل ذروة تجربته الإبداعية في الفن الروائي. والنمط السرد الذاتي هو الذي تفوَّق على كُلٍّ من السرد الموضوعي وتعدد الرواة؛ ذلك أنه اعتمد في أربع روايات. ثم إنّ تعدد الرواة يشبه السرد الذاتي عبر اعتماد ضمير المتكلِّم "أنا". وهذا يدلُّ دلالة واضحة على أنّ الكاتب آثر السرد الذاتي على النمطين الآخرين. والسرد الذاتي غالبا ما يصوِّر التجربة الذاتية للكاتب، أو جانباً من تجربته الذاتية.

ويلاحظ أنّ الرواي الأولى هي التي سجلت أدنى نسبة للاقتباسات في محور أنماط السرد. والشيء الذي سبّب ذلك هو أنّ الرواية تمثِّل بداية التجربة الفنية الروائية للكاتب. ثم إنّ الحجم الصغير للرواية يساعد أيضاً في قلة الاقتباسات المشيرة

إلى السرد الذاتي. معنى هذا، أنّ الحجم الصغير للرواية حدد عدد ورود الصيغ السردية التي يستخدمها الراوي للإشارة إلى سرد الأحداث تارة، والمشاركة فيها تارة أخرى.

ويبدو مما تقدم مدى إتقان المؤلِّف في توظيف الأنماط السردية بحيث تضفي البعد الواقعي النقدي في رواياته. فقد حاول الرواة أن يصوِّروا بصدق المعاناة الداخلية للشخصيات، تلك المعاناة التي تسبِّب اغترابهم في الوطن تارة، وخارج الوطن تارة أخرى. وصوَّروا اضطراب العلاقات الإنسانية بينهم وبين سائر الشخصيات. وعرضوا رفض الشخصيات للاختلاف وعدم احترامها للاختلاف. وقاموا برسم مشاهد أحداث تؤكِّد حضور الأحوال الاقتصادية الاجتماعية الصعبة، وأحداث أخرى تبرز قساوة الأحوال السياسية في المجتمع المعاصر. وتؤكِّد النتيجة أيضاً أنّ الكاتب عنده وعي تام بالأنماط السردية؛ لأنه استطاع أن يوظفها كلها في رواياته.

المطلب الأول: السرد الذاتي

يتناول هذا المطلب والعنصر للسرد نمط السرد الذي يسمى السرد الذاتي. والسرد الذاتي يقتصر على تجارب فرد ما وذكرياته.[١١٩٦] يستخدم الراوي ضمير المتكلم، أيْ إنه يعتمد على الطريقة المباشرة في الحكي.[١١٩٧] وبذلك يبرز التماهي بالمروي. ويقوم، أساساً، بوظيفتي السرد والمشاركة في الأحداث التي يرويها. ومن هنا يبدو أنه جزء داخلي في الرواية التي يرويها.[١١٩٨]

تتراوح الرؤية بين الرؤية مع والرؤية من الخارج في السرد الذاتي. "ويتيح للشخصية أنْ تواجه القارئ مباشرة، فتتحدث إليه وتحاوره دون وصاية أو توجيه من الشخصيات الأخرى، وتكشف عن نفسها بحرية مطلقة دون أن تنتظر من يحجب عن

[١١٩٦] ولغ غانغ كايزير. ١٩٩٢م. *من يحكي الرواية؟ طرائق تحليل السرد الأدبي*. (ترجمة) محمد اسويرتي. الرباط: اتحاد كتّاب المغرب. ط. ١. ص. ١٠٧.

[١١٩٧] سنوسي شريط. ٢٠١٤م. "الراوي وتقنية السرد في رواية (موسم الهجرة إلى الشمال)". *مجلة قراءات*. الجزائر: مكتبة الرشاد للطباعة والنشر. د. ج. عدد (٠٤): جوان. ص. ١٧.

[١١٩٨] سمير الخليل. ٢٠١٦م. "الراوي ودوره في التلقي نزيف الحجر أنموذجا." ص. ٩٨.

القارئ أفكارها..."[١١٩٩] وسمي هذا النمط من السرد بالسرد الذاتي لأنه يُحيل إلى الذات.[١٢٠٠] ويلاحظ على السرد الذاتي بصيغة الأنا أنّ الراوي لا يستطيع أن يصوِّر انفعالات أو مشاعر الشخصيَّات الأخرى، حيث إنه يفقد القدرة على التدخُّل في نفس الشَّخصيّات الأخرى.[١٢٠١] إلا إنه يستطيع أن يُلاحظ مشاعر الشخصيَّات الأخرى وانفعالاتها من خلال تدقيق النظر في الملامح الخارجية للشَّخصيات والتي تنطوي على ما في داخل الشَّخصيّات.

وبالعودة إلى مجال التطبيق، يبدو أنّ اختيارَ المؤلِّف لنوع السارد الذي يتحمَّل عبءَ سرد أحداث الرواية الأولى وقع على السارد أو الراوي الذاتي، الذي يعتمد ضمير المتكلم الفرد. والراوي هو الذي يقوم بعملية الحكي.[١٢٠٢] وهو شخصية أساسيّة في أي عمل قصصي أو روائي. حيث إنه الوسيط الذي يختاره الروائي لينوب عنه في القيام بعملية السرد القصصي أو الرِّوائي من البداية إلى النهاية.[١٢٠٣] يقول الراوي بضمير المتكلم الفرد: "ذهبت إلى الكلية واستلمت الكلام المنتظر ورحت أقرأه وأنا أسير في الشمس..."[١٢٠٤] يؤكِّد هذا المقطع السردي حضور اعتماد ضمير المتكلِّم في العملية السردية. وكان ذلك في الجزء الأول للرواية. وفي الجزء الثاني قال الراوي بضمير المتكلم الفرد: "وها أنذا على فراشي لن أموت..."[١٢٠٥] وفي الجزء الثالث والأخير للرواية يقول الراوي الممسرَح نفسه بضمير المتكلِّم: "فتحت عيني فزعاً وصفير حاد يخترق أذني، واعتدلت بسرعة في الفراش أحاول أن أفهم..."[١٢٠٦]

على أنّ اعتماد المؤلِّف على راو بضمير المتكلِّم الفرد يضفي في النص بُعداً واقعياً عن طريق الإيهام بواقعية الأحداث والمواقف التي يقوم برسمها ونقلها إلى المتلقي. ومما يؤكِّد واقعية الأحداث التي يرويها الراوي بضمير المتكلم إنه يخيّط سرده

[١١٩٩] عدنان خالد عبد الله. ١٩٨٦م. *النقد التطبيقي التحليلي*. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة. ط. ١. ص. ٨٩.

[١٢٠٠] عبد الملك مرتاض. ١٩٩٨م. *في نظرية الرواية*. ص. ١٥٩.

[١٢٠١] عبد القادر أبو شريفة وحسين لافي قزق. ١٩٩٠. *مدخل إلى تحليل النص الأدبي*. ص. ١٢٧.

[١٢٠٢] جاسم حميد جودة. ١٤٣٥هـ/٢٠١٤م. *جمالية العلامة الروائية*. عمان: دار الرضوان للنشر والتوزيع. ط. ١. ص. ١٤٣.

[١٢٠٣] طه وادي. ١٤٢٣هـ/٢٠٠٢م. *الرِّواية السياسيّة*. الجيزة – مصر: الشركة المصريّة العالميّة للنشر – لونجمان. ص. ١٧١.

[١٢٠٤] بهاء طاهر. ١٩٨٥م. *شرق النخيل*. ص. ٥.

[١٢٠٥] المصدر نفسه. ص. ٢٩.

[١٢٠٦] المصدر نفسه. ص. ٥٩.

باستعمال بعض الصِّيغ التي تتمثَّل في: التفكير، "أفكر في..."، المعرفة، "أعرف أن..." والكلام مع النفس، "أقول لنفسي..."، والنية، "أنوي ونويت..."، والشعور. واستعمل في الجزء الأول صيغة المعرفة في قوله: "أعرف أن هذا الخطاب إلى فريدة لن يكتب"،[١٢٠٧] وصيغة التفكير حيث يقول: "طالما فكرت فيه لكنني لم..."[١٢٠٨] وفي الجزء الثاني استخدم المؤلِّف صيغة التفكير كما استعمل صيغة المعرفة في قوله: "لا أعرف. ولا أعرف أيضا إن كنت مستعدا..."[١٢٠٩]

واعتمد أيضاً صيغة الشعور في قوله: "لكني لم أشعر بشيء..."[١٢١٠] وكلمات توحي بالشعور: "وضربات القلب تهدأ. العرق البارد يجف. ضربات القلب السريعة تهدأ والضباب الذي على عيني يزول..."[١٢١١] وأمَّا في الجزء الأخير فقد استخدم صيغة الشعور بطريق غير مباشر. أيْ استخدم صيغاً أخرى تشير إلى الشعور: "فتحت عيني فزعا وصفير حاد يخترق أذني..."[١٢١٢] ولم يعتمد لفظ "نويت" هو بنفسه إلا عندما كان مع ابن عمه حسين عندما يتبادلان الحوار عن كيفيّة حلِّ مشكلة ملكيّة الأرض التي سببت انشقاقا بين الشقيقين: "عندما تزوجت وفكرت أن تهرب نويت أيضا أن أهرب معك."[١٢١٣] ومعنى ما سبق، أنّ الراوي الذي يعتمد ضمير المتكلم والذي هو شخصية رئيسة في الرواية يوهم ويشعِر القراء بواقعيّة حكايته عبر عرضه بما يشعر، وما يعرف، وما يفكِّر فيه، وما ينوي أن يقوم به، وحديثه مع نفسه أو مناجاته. كما أنّ هذه الصِّيغ السَّرديّة تؤكد مصادر حكايته بوصفه راوياً أسنِد عملية الحكي على عاتقه.

وبجانب الصيغ السردية التي يعتمدها الروائي لخيط العملية السردية، قد يعتمد على الرؤية مع والرؤية من الخارج. ويقصد بالرؤية في الدراسات السردية: كيفية تجلي السارد في النص السردي عامة، والروائي خاصة. والرؤية مع هي أن تكونَ

[١٢٠٧] بهاء طاهر. ١٩٨٥م. *شرق النخيل*. ص. ٧.

[١٢٠٨] المصدر نفسه. والصفحة نفسها.

[١٢٠٩] المصدر نفسه. ص. ٢٩.

[١٢١٠] المصدر نفسه. والصفحة نفسها.

[١٢١١] المصدر نفسه. والصفحة نفسها.

[١٢١٢] المصدر نفسه. ص. ٥٩.

[١٢١٣] المصدر نفسه. ص. ٤٦.

معرفة الراوي للأحداث تساوي معرفة الشخصية الروائية كما يرى تودوروف.[١٢١٤] وقد اعتمد على الرؤية مع عندما تسرد شخصية الراوي الممثَّل أو أي شخصية أخرى ما يحدث لها أو ما يحدث لشخصية أخرى، أو عندما يتحدث أو يعطي معلومات عن نفسه. ويستخدم في هذا الشكل ضمير المتكلم أو ضمير الغائب، مع الاحتفاظ بسياق الرؤية مع. كما يكون الراوي إما مساهما في الرواية أو شاهدا على الأحداث.[١٢١٥]

واعتمد على الرؤية من الخارج عندما يسرد الساردُ أحداثاً تخُص شخصية أخرى أو عن طريق شخصية أو شخصيات أخرى. أيْ إنّ الأحداث تتناول شيئاً عن تلك الشخصيات، كما أنه يكون حاضرا عندما تسرد تلك الأحداث. فبذلك يتعرف المتلقي على تلك الأحداث عبر الراوي الذي يكون حاضرا عند حدوثها أو عند الإخبار عنها لكنه ليس هو الذي يقوم بعملية الإخبار عن ما يحدث. يكتفي بالحضور، وبلعب دور المتوسط بين صاحب التجربة والقارئ. ومما يمثل الرؤية مع قوله في الجزء الأول من الرواية: "ذهبت إلى الكلية قرب الظهر..."[١٢١٦] وفي الجزء الثاني يقول: "وها أنذا. على فراشي لكنني لن أموت."[١٢١٧] ويقول في الجزء الثالث: "فتحت عيني فزعا وصفير حاد يخترق أذني، واعتدلت بسرعة في الفراش أحاول أن أفهم."[١٢١٨]

أمَّا بالنِّسبة للرؤية السَّردية التي يسمِّيها النقاد الرؤية من الخارج، فهي رؤية تؤكِّدُ حضورَ شخصيات أخرى مع حضور شخصية الراوي المشارك. وفي هذا النوع من النمط السردي لا يعرف الراوي إلا القليل مما تعرفه إحدى الشخصيَّات الحكائية.[١٢١٩] فلا ينبغي له، من خلال هذه الرؤية أو هذا المنظور كما سمّته سيزا قاسم، أن يقدم إلا ما يستطيع أن يخبر

[١٢١٤] أحمد صبرة. ١٩٩٧م. "جوانب من شعرية الرواية: دراسة تطبيقية على رواية "الحب في المنفى" لبهاء طاهر." ص. ٤٣.

[١٢١٥] خلف الله حنان. ١٠ أبريل ٢٠١٦م. "جماليات السرد القرآني في قصة ذي القرنين: دراسة سيميائية". *محضر جلسة اليوم الدراسي الوطني الثالث حول السرد. "فلسفة السرد"*. برج بو عريريج: جامعة محمد البشير الإبراهيمي – برج بو عريريج. ص. ٢.

[١٢١٦] بهاء طاهر. ١٩٨٥م. *شرق النخيل*. ص. ٥.

[١٢١٧] المصدر نفسه. ص. ٢٩.

[١٢١٨] المصدر نفسه. ص. ٥٩.

[١٢١٩] خلف الله حنان. ١٠ أبريل ٢٠١٦م. "جماليات السرد القرآني في قصة ذي القرنين: دراسة سيميائية". ص. ٢.

عنه بحواسه، أي ما يمكن أن يَسمع أو يَرى، ولذا لا يستطيع أن يعرف ما يجري في نفوس الشَّخصيّات.[١٢٢٠]

وتتمثَّل هذه الرؤية السردية في الجزء الأول في سؤال والد الراوي: "نحت؟ أعاد سؤاله غاضبا وهو يخمن أعاد سؤاله غاضبا وهو يخمن إجابتي فقلت وأنا أضحك لا. قال ولماذا تضحك يا كلب؟ ما الذي يضحكك؟"[١٢٢١] يشير هذا المقطع الحواري إلى حوار بين أفراد أسرة الراوي الممثّل. كما يشير إلى الرؤية من الخارج. أي رؤية شخصيات أخرى بحضور الراوي؛ لأنه في مثل هذا النمط من السرد الذاتي هو الوحيد الذي حمّله المؤلف مسؤولية سرد الأحداث. إنّ هذا النمط وهاتين الرؤيتين تضفي بعدا واقعيا على الرواية المدروسة عبر الإيهام بواقعية الأحداث التي يرويها السارد بضمير المتكلِّم.

إنّ السمة الذاتية التي تصاحب اعتماد السرد بضمير المتكلم تتجلى في هذه الرواية عبر قيامها على زمن خاص: يبدو أنّ القارئَ يتحرَّك في زمن واحد، لا تسير لحظاته حسب المنطق والعلّة أو السببيّة، ولكن حسب قواعد مرتبطة برؤية الذات لدلالة الحدث وميلها للبوح عن مكامن النفس؛ لأنّ الفروق بين تلك اللحظات الزمنية قد انهارت. معنى هذا، إنّ الذات تعيش الحدث أو تشهده، وبالتالي يذكّرها بحدث آخر بينهما تشابه، "فتستدعيه لتضم حدثا إلى حدث، وتربط بين معنى ومعنى آخر يعضده أو يُلقي بالأضواء عليه."[١٢٢٢]

وإنّ ضمير المتكلم الأنا، وما يأتي في محلّه في بعض صيغ الضمائر المتصلة به، ليس مجرد راو لأحداث رواية الرواية الأولى، بل إنما هو مشارك فيها. وكانت مشاركته تطغى في صنع الأحداث حتى يكاد يكون هو العين أو الكاميرا التي من خلال عدستها يرى القارئ كلَّ شيء.[١٢٢٣] وإنّ حركتَها وسلوكها وانفعالاتها وتصرفاتها ومواقفها هي التي تحدد كل شيء. وأشار أحمد صبرة إلى شيء مثل هذا في تحليله للرِّواية الرابعة: أنّ السَّارد، ومعه الأنا التي يستخدمها، التي

[١٢٢٠] سيزا قاسم. ٢٠٠٤م. *بناء الرواية: دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ*. القاهرة: مكتبة الأسرة. ص. ١٨٦-١٨٧.

[١٢٢١] بهاء طاهر. ١٩٨٥م. *شرق النخيل*. ص. ٦.

[١٢٢٢] محمد بدوي. ١٩٩٢م. "الكتابة والحنين: قراءة في رواية خالتي صفية والدير". ص. ٢٦٠.

[١٢٢٣] محمود أمين العالم. ١٩٨٥م. *ثلاثية الرفض والهزيمة دراسة نقدية لثلاث روايات لصنع الله إبراهيم (تلك الرائحة / نجمة أغسطس / اللجنة)*. القاهرة: دار المستقبل العربي. ط. ١. ص. ١٠٩.

تساوي، غالباً ما، الشخصية الروائية المركزية، يتغلغل بقوة في ثنايا النص: تراه في كل موقف. ويرجع هذا إلى اصطناع واعتماد هذا الضمير. ويُبرز المؤلِّف هذا التَّغلغل "من خلال إبراز الحياة الداخلية للشخصية الروائية الرئيسية وتفاعلاتها مع محيطها الخارجي".[١٢٢٤]

ثُم يمكن تحديد أعمال الراوي المشارك في الرؤية والتأمُّل والتحرك، ثم الانتقال الذي تتحرك وتنتقل به مشاهد الرواية تحركا وانتقالا حيزيا (مكانيا)، كتحركه وانتقاله من القرية في الصعيد إلى المدينة في القاهرة حيث دراسته الجامعية. ويتجسد أكبر عمل لهذه الذَّات في التوجه إلى قضية الوطن وتحرير الأرض. ولعلَّ مصدر اندفاعه لهذا العمل الذاتي الخطر هو كونه يعرف في قرارة نفسه أنه لم يستطع أن يوقف المأساة التي فككت أسرته، وتعرقلت مسيرة حياته التعليمية الجامعية، "ولم يعد قادرا على الحب، ولا على والتفكير،"[١٢٢٥] ثم صيّرته ينطوي في ذاته وداخله. ثم تخلص من هذه القيود الذَّاتية الفردية الممزقة، واندفع للجماعة والمجتمع والوطن.

وجدير بالإشارة الآن أنّ السَّرد الذَّاتي في الرواية قيد الدِّراسة استطاع إضفاء بعد واقعي نقدي على الرواية عبر نهوضه بتعرية النفس البشرية كما هي، وليس كما ينبغي أن تكون. ويشتمل هذا على تعرية الجوانب السَّلبية للمجتمع الذي يحكيه، وللذوات التي يحكي تجرباتها بجانب تجربته هو. فهو الذي حكى إحباطات آماله وآمال الشَّخصيّات المحيطة به. ورصد اغترابه واغتراب الآخرين الذين عاشوا معه. وصوّر ضياع القيم الاجتماعية الذي يبرز حضور الظلم واستحالة العدل. وكشف عن سوء الأحوال الاجتماعية الاقتصادية. ومثَّل الموت العياني والموت المعاني. ثم مسْرح مظاهرات الطلاب نتيجة مضايقتهم بالوضع السياسي. وسلَّط الضياء على قمع الحكومة احتجاجات الطلاب واعتصامهم. وصوَّر بعد ذلك التفكير على عادة بالية ناشزة: الأخذ بالثأر. وكل ذلك جوانب سلبيّة لحياة الإنسان المعاصر التي تبتغي الواقعية تعريته.[١٢٢٦]

[١٢٢٤] أحمد صبرة. ١٩٩٧م. "جوانب من شعرية الرواية: دراسة تطبيقية على رواية "الحب في المنفى" لبهاء طاهر." ص. ٤٤.

[١٢٢٥] محمد حسن عبد الله. ١٩٨٩م. *الريف في الرِّواية العربية*. ص. ١٧١.

[١٢٢٦] عبد الرزاق الأصفر. ١٩٩٩م. *المذاهب الأدبية لدى الغرب – مع ترجمات ونصوص لأبرز كتابها – دراسة*. ص. ١٤٠.

والظاهر أنّ اختيار المؤلِّف للنمط السردي للحكي في الرواية الثانية يقع على السرد الذاتي الذي يعتمد الراوي بضمير المتكلم أيضاً. وقبل الدخول في الرواية لاقتباس المقاطع النصية للاستشهاد بها على ظهور السِّمات والمظاهر الذَّاتيّة، تجدر الإشارة إلى أنّ تجلي صورة الخطاب الروائي في عملية الإخبار وانتقالها إلى عملية الانتقاد للذات تارة وللمحيط البيئي تارة أخرى، تتطلب اعتماد ضمير المتكلم (الأنا)، وإلا، وبدون ذلك تعجز الرِّواية عن تحويل نسقية خطابها وإيصال رسالتها إلى المتلقي. ويُشهد على هذا الضمير أنّ وجوده وتماهيه وذَوَبانه في الشَّخصيّة الرئيسة يُشعر القارئ بعمق المعاناة التي يرويها عن نفسه أو عن شخصيّة أخرى بينهما علاقة أو قرابة من نوع ما. ومن ثمّ يقترب القارئ من الأحداث ورؤية انعكاسها على الشخصيات التي تشارك في أحداث الرِّواية.[١٢٢٧]

وتُظهر قراءة الرواية الثانية أنّ الراوي الذي هو الشخصية الرئيسة والذي لم يحدد اسمه المؤلِّف إمعانا في تغريبه، شأنه شأن راوي الرِّواية الأولى، يروي حكاية، ويصف مشهداً، ويرصد ما يجري، ويتذكَّر ما جرى، ويرسم أشخاصاً. هذا بجانب تقديم الشخصيات التي تتحاور في الحوار الخارجي الثنائي والجماعي، المباشر وغير المباشر. ولا تروم الدراسة الاستشهاد بالمقاطع الحوارية أثناء مناقشة مسألة السرد الذاتي إلا ربما إشارة عابرة. إذ إنّ للحوار الخارجي والدَّاخلي مبحث خاص لهما في هذا الفصل. لكنْ ما دام طبيعة اختيار نوع الضمير تتحكَّم في مثل هذه المسألة الفنيّة، فتكفي الإشارة هنا إلى ما يقوم به الراوي من تقديم للحوار. وإذَا كان مشاركا فيه يصف انفعالاته وانطباعات والملامح الخارجية لمحاوره أو محاوريه. وحتى لو لم يكن مشاركا فيه يحاول أن يشير إلى الحركات والانفعالات التي تصاحب الحوار، مثل: رَنْوة حانية، نظرة حاقدة، هيئة من الصمت، حركة مشي، أو لحظة من الوجوم؛ وما إلى ذلك.

ثمَّ إنه يبرز قدرته على التوغل في أعماق نفسه، في حال كونه مشاركا في الحوار، ويكشف خفاياها وأسرارها وينقل للقارئ ما يدور بداخله. كما أنّ ما يسمى المنظور الذاتي الذي من خلاله يقدِّم بهاء مادته الروائية، يمثِّل الكاميرا مركزة على عين شخصية الراوي الممسرح، فينظر القارئ من خلال منظورها، ويرى ما يدخل في مجال هذه العين، ويخفى عنه

[١٢٢٧] معاذ بشير المناصير. ٢٠٠٩م. "الخطاب النقدي في الرواية العربية: الروايات الثلاثية نموذجا". ص. ٢٠٨.

ما يخرج عن دائرة رؤية هذه الشخصية.[١٢٢٨]

على أنّ مصادر الراوي في ما يحكيه عن عالمه الروائي تتجسد في: المعرفة أو عدمها، والسماع، والمشاهدة والتذكُّر، والتفكير، وما ينوي النهوض به وما إلى ذلك... يقول الراوي الممسرَح في بداية الرواية: "انتهت الضجة وكانت جزء من الحياة في مكتبنا."[١٢٢٩] ويقول عندما سافر مع ضحى إلى روما للدراسات العليا على المنحة الدراسية: "وأذكر حين ذهبت إلى باولا. تركت إحدى المحاضرات وذهبت إليها في مكتبها وكانت تجلس هناك وحدها، وحين رأتني خلعت نظارتها الطبية ونحت الأوراق التي كانت تقرأ فيها وقالت آه... سنيور، هل لدينا مشاكل؟ تغيبنا كثيرا عن المحاضرات في الفترات الأخيرة."[١٢٣٠]

إنّ المقطع السردي السابق من المقاطع السردية التي تشير إلى الحالة التي يجد الراوي الممثَّل نفسه بعد افتراقه عن ضحى. ويقول بعد الرجوع من روما: "كنت قد كففت عن القراءة. فبدأت أمارس عادة يمارسها الآلاف: أجلس على رصيف المقهى، وأهدق في المارة. أحيانا أيضا أحدق في الفراغ إلى أن يحين موعد الانصراف من العمل فأعود لأوقع من جديد، وبعد الظهر أرجع للمقهى."[١٢٣١] يؤكِّد هذا المقطع السردي اعتماد المؤلِّف على الراوي بضمير المتكلِّم، ويعبر مضمونه على محاولة الراوي الممسرَح إيجاد بديل لحزنه بعد حادثة الفراق بينه وبين ضحى.

وتظهر الرؤية مع في المقاطع السَّردية التي تتحدث الشَّخصيّة عن نفسها بالإفراد أو الجمع. يقول الراوي: "انتهت الضجة وكانت جزءً من الحياة في مكتبنا. في كل صباح كانت تأتينا تلك الأصوات من "بورصة" الأوراق المالية، وعندما تنتهي هناك تعلو في الطريق فنعرف أن وقت انصرافنا نحن أيضا قد اقترب."[١٢٣٢] يلاحظ حضور الرؤية مع في كلمات: "مكتبنا، تأتينا، فنعرف، انصرافنا، نحن". فالراوي يتحدث عن نفسه داخل الجماعة، جماعة العمال في الوزارة التي يعمل

[١٢٢٨] سيزا قاسم. ٢٠٠٤م. *بناء الرواية: دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ*. ص. ٢١٢.

[١٢٢٩] بهاء طاهر. ١٩٨٥م. *قالت ضحى*. ص. ١٥.

[١٢٣٠] المصدر نفسه. ص. ٨٧.

[١٢٣١] المصدر نفسه. ص. ٩٨.

[١٢٣٢] المصدر نفسه. ص. ١٥.

فيها. فيصطنع ضمير الجمع المتصل والمنفصل كما يتَّضح ذلك في الكلمات المشار إليها منذ قليل.

ومن صيغة الجمع يتحول الراوي إلى صيغة الإفراد في قوله: عن نفسي لم أعرف أبدا ما الذي يدور هناك، ولكني مثل غيري اعتدت العمل وسط الأصوات."[١٢٣٣] حيث تبرز هذه الرؤية في بالإفراد في الكلمات الآتية: "نفسي، أعرف، ولكني، غيري، اعتدت." يتبيّن هنا أنه يتحدث عن نفسه خارج جماعة العمال التي افتتح الرواية بالإشارة إليهم.

وإذاً تجلّت هذه الرؤية في قول الراوي المشارك: "وقفت في النافذة أتطلع للشارع الصغير الخالي الذي يطل على نهر البورصة."، فإنّ الرؤية من الخارج تظهر في قوله: "وجاءت ضحى، فوقفت إلى جانبي. ذلك إنه في بداية الجملة حتى الوصول إلى كلمة: "البورصة" كان القصّ عن نفسه. على حين عندما قال: "وجاءت ضحى..." تحول القصّ من نفسه إلى غيره، ضحى، زميلته في العمل، في مكتب واحد، والتي ستصبح حبيبته فيما بعد. وبذلك تحولت الرؤية أيضاً من الرؤية مع إلى الرؤية من الخارج. ومن ثمّ امتزج بين الرؤيتين في سرده.

وتظهر الرؤية من الخارج أيضاً في الحوارات الخارجيّة الثنائيّة والجماعيّة التي يتحدث فيها الراوي عن غيره من الشخصيات، أو تتحدَّث وتتحاور شخصيات أُخرى عن نفسها أو غيرها من سائر الشخصيات. يتمثل ذلك في الحوار الخارجي الثنائي بين الراوي وضحى. يقول الراوي: "قالت ضحى: فيم تفكر؟"[١٢٣٤] وتبدو هذه الرؤية كذلك في التعبير عن ملامح وجه أو أوجه محاوريه، أو حالاتهم النفسية التي تكاد تبدو من حركات أجسامهم، مثل قول الراوي بعد أن سألته ضحى عم يفكر وأجابها بأنه يفكر في الصمت: "فضحكت ضحى. لم أسمعها تضحك كثيرا منذ جاءت قبل شهور إلى مكتبنا.."[١٢٣٥] إنّ الجملة الأولى جاءت تعبيراً عن حركة الجسم التي تصاحب الحوار. والثانية تؤكِّد أهمية ملاحظة الراوي لأنها تساعد القارئ في فهم دلالة الإشارة إلى الملاحظة: ضحك ضحى.

ومما يتَّصل بذلك أنه مثلما تحدَّث الراوي عن ضحى وحركات جسمها التي تصاحب حوارها بوصفه راويا ذاتيا يتحدث

[١٢٣٣] بهاء طاهر. ١٩٨٥م. *قالت ضحى*. ص. ١٥.

[١٢٣٤] المصدر نفسه. ص. ١٥.

[١٢٣٥] المصدر نفسه. ص. ١٥.

عن صديقه حاتم (تحدث عن عدم حماسته أولا ثم قابل ذلك بالحديث عن طموح حاتم ونشاطه ثانيا.)[١٢٣٦] وليس هو فقط، بل إنّ الراوي الذي هو شخصية داخل الرواية، والذي تعتني الرواية برواية تجربته في المقام الأول، ثُمَّ تجربة الشَّخصيّات الأخرى في المقام الثاني، وبذلك تكون تجرباتهم امتداداً لتجربته هو؛ إذ إنّ لها نوعاً من العلاقة الارتباطيّة بتجربته، هذا الراوي يقوم بتصوير البعد الجسمي والاجتماعي لشخصيات عالمه الروائي.

ثم إنّ هذا الراوي الذاتي يعطي الشَّخصيّات فرصة فيما يمكن تسميته بالسرد الحواري أو الحوار السردي، كي تتحدث عن نفسها بكلماتها هي وبدون حاجز.[١٢٣٧] وعندئذٍ ترى الشَّخصيّة تحكي حكايتها، أو تستعيد رواية حكاية على غرار ما يفعله حاتم الذي يروي للراوي حكايته وحكاية نشأته ومتاعب عائلته، ثم حكايته لمتاعبه الفكرية وتحليله التاريخي الشخصي لتطور مسار الثورات. ومن الشخصيات التي فعلت ذلك، أو بعضاً من ذلك، ضحى وسيد والدكتور الذي الْتقى به الراوي بعد رجوعه من روما حيث يعاني من أزمة الحب، لأنّ ضحى رفضته في روما.[١٢٣٨]

ولقد وقع اختيار المؤلف لنمط السرد في الرواية الثالثة على السرد الذاتي أيضاً. أيْ إنّ الأحداثَ تصل إلى القارئ عبر أنا المتكلم بوصف صاحب الضمير جزءً من الأحداث التي يسردها.[١٢٣٩] وإضافة على ذلك، اختار المؤلِّف راوياً طفلاً. ويَسرد الأحداث من وجهة نظر طفل يكبر مع مرور الأيام والزمن وتطور الأحداث. وتُعتبر العودة إلى مرحلة الطفولة، أو الكتابة من منظور طفل مدخلا لحكي الأسطورة الواقعية. وهي أسطورة صفية وحربي التي يتداخل فيها الصبي بوصفه مشاهداً ومحباً للقصة.[١٢٤٠] يقول هذا الراوي الطفل في الجزء الأول الذي سماه المؤلِّف: "المقدس بشاي". "وكنا باعتبارنا أقرب البيوت إلى الدير جيرانا بمعنى ما. كانوا يهدوننا في المواسم بلحا مسكرا صغير النوى..."[١٢٤١]

[١٢٣٦] بهاء طاهر. ١٩٨٥م. *قالت ضحى*. ص. ٢٥.

[١٢٣٧] يمنى العيد. ١٩٨٦م. *الراوي: الموقع والشكل: بحث في السرد الروائي*. بيروت – لبنان: مؤسسة الأبحاث العربية. ط. ١. ص. ١١-١٢.

[١٢٣٨] بهاء طاهر. ١٩٨٥م. *قالت ضحى*. ص. ٩٩.

[١٢٣٩] محمد بدوي. ١٩٩٢م. "الكتابة والحنين: قراءة في رواية خالتي صفية والدير". ص. ٢٤٣.

[١٢٤٠] سيد البحراوي. ٢٠٠٣م. *الأنواع النثرية في الأدب العربي المعاصر أجيال وملامح*. ص. ٧٦.

[١٢٤١] بهاء طاهر. ١٩٩١م. *خالتي صفية والدير*. ص. ٢٩.

ويقول الرَّاوي في الجزء الثاني المعنون بعنوان الرواية: "خالتي صفية": "وكنت أعتبرها أجمل إنسانة في العالم..."[١٢٤٢] في الجزء الثالث الذي يسمى: "المطاريد": "كنت في السنة الثانية الثانوية وكنا نقترب من الامتحان عندما لاحظت أنّ أبي بدأ في الفترة الأخيرة يكثر من التَّردد على الدَّير دون أن يصحبني معه..."[١٢٤٣] ويقول في الجزء الرابع للراوية المسمى: "النكسة": "كانت أول مرة أرى فيها الراهب مكسيموس. وجدته قصيرا إلى حد ما، هادئ الطبع عيناه ضيقتان تلمعان بالذكاء..."[١٢٤٤]

أمَّا بالنِّسبة للرؤية مع التي تتجلى في الرواية، أيْ الرواية الثالثة، فيلاحظ أنها تتمثل في المقاطع السردية التي تروي شخصية الراوي عن نفسها بضمير المتكلم، كما كان الشأن في الروايتين السابقتين. وتصلح للاستشهاد المقاطع السردية والاقتباسات التي أتى بها الباحث للإشارة إلى ظهور السرد الذاتي في الرواية. وتتجلَّى الرؤية من الخارج في المقاطع السردية التي تظهر فيها شخصيات أخرى تتحدث عن نفسها أو تتحدث عن غيرها، أو المقاطع السردية التي يتحدث الراوي فيها عن الشخصيات الأخرى بنفسه مباشرة.

ويقول المقدس بشاي مخاطباً الرَّاوي في الجزء الأول: "يا ولدي أنا لا أعرف كب النور ولا كب المياه ولا كب الور ولا كلومبر كل ما أعرفه صورة له كانت مع المتنيح باخوم في صحيفة قديمة وكان شعره مفروقا في الوسط وينزل على جانبي وجهه. سألته وأين هذه الصورة الآن؟ فأشار بأصبعه إلى السماء وقال "الرب يعلم".[١٢٤٥] ويقول الراوي عن أخواته وخالته صفية في الجزء الثاني: فاجأتهن مرة وهن يختلسن النظر إليه "سبحان الله.. مثل فلق القمر".. ويومها هددت بأن أفضحهن جميعا عند أمي وأبي لقلة حيائهن فقبلتني خالتي صفية في جبيني وهي تسألني في عتاب "وترضيك فضيحتي يا ابن أختي؟"[١٢٤٦]

[١٢٤٢] بهاء طاهر. ١٩٩١م. *خالتي صفية والدير*. ص. ٤٤.

[١٢٤٣] المصدر نفسه. ص. ٩٣.

[١٢٤٤] المصدر نفسه. ص. ١٣١.

[١٢٤٥] المصدر نفسه. ص. ٤٠.

[١٢٤٦] المصدر نفسه. ص. ٤٨.

وتتجلّى سمة السرد الذاتي في هذا النص السردي عبر نهوضه على زمن خاص: كأنّ القارئ يتحرك في زمن واحد، لا تسير لحظاته سيراً منطقيا، ولكن حسب قواعد مرتبطة برؤية الراوي الذاتي لدلالة الحدث؛ لأن الفروق بين تلك اللحظات الزمنية قد انهارت. معنى هذا، إنّ ذات "الراوي الصبي الوديع المفعم بالبهاء، والذي يغيب اسمه في السرد فيشتد حضوره الروائي،"[١٢٤٧] تعيش الحدث أو تشهده، وبالتالي يذكّرها بحدث آخر بينهما تشابه، فتستدعيه لتضم حدثا إلى حدث، وتربط بين معنى ومعنى آخر يعضده أو يُسلط الأضواء عليه.[١٢٤٨]

ثم تتنوع مصادر الراوي فيما يرويه عن عالمه الروائي المتخيل. تصل الأحداث إلى القارئ من عين صبي، وطورا تأتي من عين الشّاب، وتمتزجان الحالاتان في كثير من الأحيان. وبذلك يمكنه التحرك عبر الأزمنة والأمكنة بسهولة. فأحداث الرواية تروى بضمير المتكلم أنا. حيث إنه يرى الراوي المتكلم أحداثا، أي هو شاهد عيان عليها فيرويها بعد أن شاهدها مباشرة أو بشيء من التأجيل في بعض الأحداث التي يتذكرها بعد مرورها بزمن معين وقد ذكره بها حدث رآه في الحاضر فيربط بينهما. "وهناك أحداث رويت له عن طريق أبيه أو أمه أو إحدى أخواته أو المقدس بشاي أو حربي.. إلخ، أو الناس عموما؛ أهل القرية الذين سمعوا أو رأوا، ووصل إلى السارد، الذي يحتال – في مثل هذه الأحوال – على تنمية سرده وإيصال رؤى للأحداث، وشائعات عنها، وأصداءٍ لها مستخدما صيغا من قبيل سمعنا. قيل. قالوا.. إلخ."[١٢٤٩]

لكن مع حرص هذا الراوي الذاتي على إفادة القارئ منبع علمه بعالمه السردي يبرز السارد العليم بكل شيء، أو الذي لا يحدد للقارئ مصدر علمه، عكس ما تعوّد عليه الراوي بضمير المتكلم في الرواية الثالثة. ومن المشاهد التي لم يبرز الراوي مصدر علمه بما يروي للقارئ، الأمر الذي يحوّله من الراوي محدد المعرفة إلى الراوي العليم بكل شيء، مشهد دخول فارس على البقّال الذي رفض دفع إتاوة المطاريد فصرعه على طاولة البنك. ثمّ مشهد تخبط فارس في

[١٢٤٧] صلاح فضل. ٢٠٠٣م. *أساليب السرد في الرواية العربية*. ص. ٦٦.

[١٢٤٨] محمد بدوي. ١٩٩٢م. "الكتابة والحنين: قراءة في رواية خالتي صفية والدير". ص. ٢٦٠.

[١٢٤٩] المرجع نفسه. ص. ٢٤٣.

السجن.[١٢٥٠] وهذان مشهدان يكادان يكونان سيرة ذاتية لفارس، زميل حربي في السجن، المعني بهما.

وتبقى الآن الإشارة إلى مدى إتقان الكاتب في السرد الذاتي بحيث يُضفي بُعد الواقعية النقدية على الرواية الثالثة. إنّ الراوي الصبيّ الذي كبر بتطور الحدث استطاع أن يصف عالما صغيرا حافلا بإحباط آمال شخصيات يحكي عن ذواتهم بالدرجة الأولى، عكس الروايتين السابقتين اللتين يهتم الراوي بحكاية ذاته في الدرجة الأولى. وأبرز مقدرة في رصد القضايا الاعتقادية التي تصور جوانب سلبية لحياة الإنسان المعاصر في المجتع المعاصر. ويبدو أنه راوٍ داخلي بارع يستطيع أن يُظهر سرداً رِوائياً يحاول أن يقبض على جمرة متقدة من قاع الحياة في صعيد مصر تفضل أن تجعل رؤيتها على ما يعتمل في داخل شخصية صفية وتصورها تصويرا خارجياً، وتسلِّط الضِّياء على حالاتها المتتالية.

وفعل الرَّاوي ذلك بأن صوّرها من كونها فتاة يحبها الجميع، وتحب هي الصغار، إلى أن تتحول فجأة إلى عبادة زوجها. ومن ثم تنقلب إلى آلة انتقامية تصب لعناتها على حبيبها الأول: حربي، محاولة الأخذ بالثأر، بعد أن قتل زوجها دفاعا عن نفسه.[١٢٥١] ومن جانب آخر حكى وصور آلام حربي الذي – على حد تعبير المقدس بشاي – عاش للألم. وكل هذه جوانب حياة سوداوية مأساوية يبتغي الراوي الكشف عنها حسب المعطيات الواقعية. كما يلاحظ أيضاً أنّ الذَّوات التي حكت قصصها هي ذوات أصحابها بسطاء؛ وهذا مظهر من مظاهر الواقعية كذلك.

لم يظل بهاء يختار السرد الذاتي نمطاً سردياً لرواياته: فقد حافظ على اصطناعه واعتماده مرة أُخرى في الرواية الرابعة له أيضا. قسّم الرواية إلى إحدى عشر فصلا؛ وعنون كل فصل بعنوان ينعكس على مضمونه، كما فعل في الرواية الثالثة. عنون الفصل الأول: "مؤتمر كغيره"، وعنون الفصل الأخير: "صعود الجبل".[١٢٥٢] ويبدو اعتماد المؤلِّف نمط السرد الذاتي في الفصل الأول في قول الراوي: "اشتهيتها اشتهاء عاجزاً، كخوف الدنس بالمحارم."[١٢٥٣] أتى هذا المقطع بصيغة

[١٢٥٠] بهاء طاهر. ١٩٩١م. *خالتي صفية والدير*. ص. ١٠٧-١٠٨.

[١٢٥١] صلاح فضل. ٢٠٠٣م. *أساليب السرد في الرواية العربية*. ص. ٧٠.

[١٢٥٢] بهاء طاهر. ٢٠٠١م. *الحب في المنفى*. ص. ٥، ٢١٩.

[١٢٥٣] المصدر نفسه. ص. ٥.

الإفراد. ويعبّر الراوي عن عالمه السردي بصيغة الجمع؛ وذلك في مثل قوله في المؤتمر الصحفي الذي شارك فيه بوصفه صحفياً: "بدأنا نوجه له أسئلة عادية تستوضح بعض التفاصيل والأرقام..."[١٢٥٤] وقال في الفصل الثاني: "ماذا لو أننا بالفعل قد عشنا الثورة التي نتكلم عنها؟ لو أنا قد عدنا لقرانا أو لأحيائنا الفقيرة نعيش مع أهلنا دون خطب ودون شعارات؟"[١٢٥٥]

وتتمثَّل الرؤية مع، والتي سماها محمد عزّام: الرؤية الدَّاخلية،[١٢٥٦] إذ إنها تشير إلى داخل الشخصية الروائية التي تحكي، في هذه الرواية في المقاطع السردية التي يتحدث الراوي أو السارد عن نفسه منفردا بصيغة الإفراد، أو التي يتكلم عن نفسه وشخصيات أخرى معه بصيغة الجمع. وتظهر الرؤية من الخارج في المقاطع السردية التي تتبادل شخصيات أخرى حواراً خارجياً بينها. ففيها تتحدث شخصية أو مجموعة من الشخصيات الأخرى عن نفسها أو عن شخصيات أخرى. وبذلك تتم الرؤية من الخارج. وتضفي هذه الرؤية شيئا من الديمقراطية لانفتاح موقع السارد على منطوقات شخصيات أخرى تطوِّر الحدث.[١٢٥٧]

وعلى سبيل المثال يقول إبراهيم المحلاوي في الفصل الثاني للرواية، الرواية الرابعة: "أنا أتكلم عمن يتطوع. عمن يعطي من نفسه للآخرين، بالفعل لا بالكلام العالي الصوت. أتحدث إن شئت عن الإنسانية التي لا تراها أنت هنا وأراها أنا هناك كل يوم."[١٢٥٨] ويبدو أنّ نمط السرد الذاتي الذي وقع الاختيار عليه في البنية السردية لهذه الرواية يُضفي عليها بُعداً واقعيا نقديا عبر الإيهام بواقعية الأحداث التي رسمها المؤلِّف للمتلقي، عن طريق السارد الداخلي الذي اختاره لهذه العملية الفنية.

ومن مصادر الراوي في المروي الشعور، وهو ما يشعر أو يحس به، والقيل: ويشمل هذا ما سمع من غيره من الشخصيات

[١٢٥٤] بهاء طاهر. ٢٠٠١م. *الحب في المنفى*. ص. ١٤.

[١٢٥٥] المصدر نفسه. ص. ٤٢.

[١٢٥٦] محمد عزّام. ١٩٩٦م. *فضاء النص الروائي: مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان*. سورية: دار الحوار للنشر والتوزيع. ط. ١. ص. ٧٧.

[١٢٥٧] يمنى العيد. ١٩٨٦م. *الراوي: الموقع والشكل: بحث في السرد الروائي*. ص. ١١-١٢.

[١٢٥٨] بهاء طاهر. ٢٠٠١م. *الحب في المنفى*. ص. ٣٩.

من شائعات أو حقيقات، والحكايات الشخصية التي تكاد تكون سيرة ذاتية لرواتها، فيرويها للقارئ، أو يقدِّمها ويتركها تتحدث بكلماتها. يتمثل هذا في الحكايات الشخصية لشخصية بريجيت وزوجها ألبرت، ويوسف، وإبراهيم المحلاوي. والمعرفة: يقول: أعرف، أو لا أعرف... والحلم والكابوس. والرؤية: ما رأى أو شاهد يرويه كذلك.

ويتمثَّل المصدر الأخير في التقرير، وهو من شخصيتين: الممرضة النرويجية، التي عبّرت عن شهادتها بوصفها شاهدة عيان على فظاعة ووحشية إسرائيل ضد العرب، أو بتعبير أدق: ضد لبنان،[١٢٥٩] والصحفي الأمريكي رالف الذي قدّم شهادته وتقريره عن الجرائم الحربية التي ارتكبتها إسرائيل في مذبحة صبرا وشاتيلا. فكان راويا ذاتيا حقيقيا وصادقا عبر هذا المصدر السردي. ومن تأثير هذه المصادر أنها تساعد الراوي في تنويع أسلوب عرض أحداث الرواية والمنابع السردية لها؛ ثمّ إنها تمنحه فرصة عدم التعرض لمسرحة أحداث لا خبرة له بها حتى لا يكشف هذا جهله بها.

على أنّ القارئ سيكتشف في نهاية الرواية أنّ "الأنا" يعلن، داخلياً، رفعه لراية الاستسلام، فيبحث عن الطمأنينة، ثم ينسحب من الصراع الدائر حوله.[١٢٦٠] إنّ الضمير المتصل الأول الذي يستخدمه الأنا، بعد الضمير الذي يشير إلى نفسه في افتتاحية الرواية، يلعب دوراً مهماً في الإشارة إلى وتحديد ظروف الراوي المشارك. ذلك أنّ الضمير يرجع إلى محبوبته التي أحبها في المنفى، بريجيت. إنّ علاقتهما الروحية علّمتها هذه الآلام التي يشكو منها داخلياً.

كانت بريجيت تسأله في الطريق إلى المطار عندما تريد أن ترجع إلى بلدها النمسا بعد أن فقدتْ وظيفتَها في الشركة السياحية وبالتالي فقدت حبيبها: "أين السلام؟" وكان ردّه: أن ننام، أن نحلم."[١٢٦١] ففسرته بريجيت بالاستسلام عن الصِّراعات الدَّامية في حياتهما، والقنوط باستحسان حالتهما من الآلام والفواجع تعصف بحياتهما. ثم أكّدت إجابته في استفهام إنكاري: "من يحتمل: غطرسة المتكبرين والطغاة والأمراء، وآلام الحب المخذول، والانتظار الطويل، واستحالة

[١٢٥٩] سيد البحراوي. ٢٠٠٣م. *الأنواع النثرية في الأدب العربي المعاصر أجيال وملامح*. ص. ٨٥.

[١٢٦٠] محمود أمين العالم. ١٩٨٥م. *ثلاثية الرفض والهزيمة دراسة نقدية لثلاث روايات لصنع الله إبراهيم (تلك الرائحة / نجمة أغسطس / اللجنة)*. ص. ١٤٤.

[١٢٦١] بهاء طاهر. ٢٠٠١م. *الحب في المنفى*. ص. ٢٤٨.

العدل، وهزيمة الرقة أمام الوحشية وكل تلك الأنانية وكل ذلك الظلم؟"[١٢٦٢] ويؤكّد مونولوجه في أكثر من موضع هذا الاستفهام الإنكاري في كونه يتمنى أن يتلاشى.

ثم إنّ الأنا الراوي يبدأ مرحلة جديدة من حياته تختلف كثيراً عن التي عاشها الرواة السابقون. فليس هو الطالب الفقير الذي فشل في مسيرة حياته الجامعية في الرواية الأولى. ويختلف عن الراوي الممثّل الذي ينتمي إلى البرجوازية الصغيرة ويقع في حب امرأة متزوجة، ويخاف من الأحذية السوداء التي كادت تصيره خائنا لصديقه حاتم في الرواية الثانية. كما يختلف أيضاً، اختلافاً صريحاً عن الراوي الصبي الذي تمتزج وتتراوح منظوراته بين الطفولة والشباب والكهولة، والحب والإعجاب ببطلي العالم الخيالي الذي يحكيه في الرواية الثالثة. كبر الراوي المشارك هنا، بل تقدَّم في السنّ؛ حيث إنه في الخمسين. وقد نُفِيَ إلى مدينة أوروبية (سويسرا في رأي نبيل سليمان)[١٢٦٣] لأسباب سياسيّة.

وتجدر الإشارة هنا إلى مدى إتقان الكاتب في السرد الذاتي بحيث يُضفي الواقعية النقدية في الرواية الرابعة. إنّ الراوي الصحفي يحكي عن ذوات، بما فيها ذاته في الدرجة الأولى، تُضنيهم أزمة الحرية، وتقهرهم فقدان العدل، وتعذبهم ظهور الفساد وإفشائه. يصوّر السرد الذاتي هنا شخصيات قريبة من الشرّ والفساد والمافيا التي تتحكم في مصائر الناس. وكشف عن تقزم الإنسان نتيجة تفاقم اغترابه في ظل الظروف الاجتماعية. وأكد حضور ما سماه بيتروف: التعب النفسي،[١٢٦٤] ومزاج اليأس وعدم الإيمان بالحياة. وبالتالي ما يقود هذه الذات إلى اتخاذ مصير تراجيدي يتمثل في انتحار الراوي المشارك.

يتّضح من كل ما سبق عن اعتماد الروايات الأربع الراوي الذي يعتمد ضمير المتكلم الأنا ويروي الأحداث من الداخل، وامتزاج رؤيتين: الرؤية مع والرؤية من الخارج، بشيء من التفاوت في عمق وصفاء الرؤية بين الروايات، ومصادر معرفته لعالمه الروائي، أنّ لهذا الراوي – بغض النظر عن أنه طفل في الرواية الثالثة يكبر مع تطور الأحداث وتقدُّم الحكي إلى

[١٢٦٢] بهاء طاهر. ٢٠٠١م. *الحب في المنفى*. ص. ٢٤٩.

[١٢٦٣] نبيل سليمان. ٢٠٠٣م. *جماليّات وشواغل روائيّة: دراسة*. ص. ١٢٨ و ١٢٩.

[١٢٦٤] س. بيتروف. ٢٠١٢م. *الواقعية النقدية في الأدب*. ص. ١٤٢.

الأمام – قدرة على تعرية خفايا النفس البشرية. ويترتَّب من هذا حضور قدرته في الكشف عن الجوانب السلبية لحياة الشخصيات التي تنتمي إلى المجتمع الذي يصوِّره.

ومن هذه الجوانب السلبية: الاغتراب بما فيه من كثرة إحباط الآمال واليأس، واضطراب العلاقات الإنسانية المختلفة وما يترتَّب من ذلك من انهيار العلاقات الزوجية والعلاقات بين الحبيبين والعلاقات الأسرية، وكراهية المختلف وما ينبثق منها من ممارسة العدوان على المختلف عنه الذي يكون هو الآخر دائماً.[١٢٦٥] استطاع الراوي كذلك أن يجسِّد ما يتصل بالأحداث الاجتماعية والسياسية التي تنهض بها شخصيات عالمه الروائي. ومن الأحداث الاجتماعية السَّلبيّة التي استطاع الراوي تجسيدها: سوء الأحوال الاقتصادية الاجتماعية، ضياع القيم الاجتماعيّة، وموت الشَّخصيّات.[١٢٦٦] أمَّا ما يتَّصل بالأحداث السِّياسيّة السَّلبية فتظهر في: الاحتلال والحروب السِّياسيّة والقبليّة، والمظاهرات والثورات والاعتصامات، ثم القمع السياسي والتسجين والنفي. كما أظهر هذا الراوي المتكلم مقدرة في تعرية الاعتقادات الاجتماعيّة السلبيّة التي تنمُّ عن معطيات الواقعية، أيْ تشير إلى اعتقادات شريرة مثل: الأخذ بالثأر في الرواية الثانية والسادسة، وعادة المآتم، في الرواية الثانية، وعادة الغولة في الرواية السادسة.[١٢٦٧]

المطلب الثاني: تعدد الرواة

يقابل هذا النمط السردي الراوي الأحادي الغائب أو المتكلِّم أو المخاطب. يعتبره بعض النقاد تقنية حداثية، وبعض آخر نمطاً سردياً يعتمده الروائيون الحداثيون كما كان الروائيون التقليديون يعتمدون الراوي الأحادي في رواياتهم. ويقصد بهذا المصطلح وجود رواة متعددون في رواية واحدة.[١٢٦٨] إنّ الرواية التي تعتمد هذا النمط السردي هي التي تتخذ الشَّخصيّات الرئيسة رواةً لها. كما تتخذ الرواية التقليدية راوياً أحادياً سارداً للأحداث من البداية حتى النهاية. فهي

[١٢٦٥] بهاء طاهر. ١٩٩١م. *خالتي صفية والدير*. ص. ٧١.

[١٢٦٦] بهاء طاهر. ١٩٨٥م. *شرق النخيل*. ص. ٦٨.

[١٢٦٧] بهاء طاهر. ٢٠٠٦م. *واحة الغروب*. ص. ١٦٦-١٦٨.

[١٢٦٨] جهاد عطا نعيسة. ٢٠٠١م. *في مشكلات السرد الروائي: قراءة خلافية*. دمشق: اتحاد الكتّاب العرب. ص. ٢٥٣.

شكل روائي جديد يُقدِّم الأحداث من خلال وجهات نظر مختلفة.[١٢٦٩] والشَّخصيّات الرئيسة هي التي تنهض بهذه المهمة. كذلك إنّ لكل راو مساحة سردية يُشغلها. ويعتبر راوياً مشاركاً في أحداث الرواية.

ومن هذا المنطلق يتفق تعدد الرواة، في هذا المنظور على الأقل، مع الراوي المشارك في السرد الذاتي في بعض خصائصه ومظاهره، ثم ازدواج الرؤية بين الرؤية مع والرؤية من الخارج. ويضع تارة مؤلِّف رواية متعددة الرواة راويا غائبا وسط الرواة المشاركين فيكون بمثابة مقدِّم لمحكياتهم ورواياتهم. على أنه يتحكَّم كل راو في المساحة التي أعطاه المؤلِّف إياها. ولا يبدو واحد منهم كلي المعرفة، ولا ينبغي له أن يكون كذلك. فكل ما في الأمر أنه يعرف ما يتعلق به هو، أمَّا ما يتعلق بالرواة والشَّخصيّات الأخرى فيعرف ذلك من خلالها. كما أنه يمكن أن يعرف تارة بعض الأحداث عن طريق شخصيات ثانوية والتي لا يتخذها الكاتب رواة لروايته.

وعلى أساس ما تقدَّم ذكره، رأى الباحث أن يفرق بين نمط السرد الذاتي وتعدد الرواة. وذلك لأنّ تكاملَ الحدث يتَّضح عبر تعدد زوايا الرؤية السَّردية.[١٢٧٠] يعتمد المؤلِّف في هذه الحالة الفنية شخصيات متعددة ويحمِّلها مسؤوليةَ القيامِ بسردِ الأحداثِ التي يشكِّل مجموعُها البنيةَ السَّرديّة للرواية. وإضافة على ظهور الرؤية مع والرؤية من الخارج اللتين تستخدم في السرد بضمير المتكلِّم، يبدو تعدد زوايا هاتين الرؤيتين حسب الشخصية التي تتولى تسلم راية الحكي فبذلك تكتسب الرواية تعدد زوايا الرؤية والمنظور.

ويلاحظ أنّ هذا العنصر يتيح للمتلقي فرصة وحرية موازنة ومقارنة بين ما تقول شخصيات مختلفة حول حدث أو موقف درامي واحد. ثم يُظهر التعدد في الرؤية مدى قوة العلاقة بين شخصيات معينة أو العكس، أو حتى مدى الصراع بينهما أو بينها. وذلك لأنّ أكثر من شخصية تخبر المتلقي عن حدث واحد، أو تحكي أجزاء وأبعاد أو تفاصيل حدث واحد بوجهة نظرها الخاصة. فبذلك يستطيع أن يقارن بين تلك الأجزاء والأبعاد والتفاصيل. غير أنّ المؤلِّف يضطر إلى

[١٢٦٩] عبد الحميد إبراهيم. ١٤١٦هـ/١٩٩٥م. *الرواية العربية والبحث عن شكل*. مصر: دار الهداية للنشر والتوزيع. ط. ١. ص. ١٧٢.

[١٢٧٠] لينداء عبد الرحمن راضي عبيد. ٢٠١٠م. "المرجعيات التاريخية والاجتماعية والجغرافية والإيديولوجية في رواية بهاء طاهر واحة الغروب." ص. ٤٠٠.

تكرار بعض التفاصيل الحدثية. وهذا شيء طبيعي تقتضيه طبيعة هذا النمط السردي. إذ توجد شخصيتان أو أكثر في فضاء واحد وتقوم بحدث واحد أو تشترك في القيام بحدث واحد؛ وبالتالي تتكوَّن لكل منها وجهة نظرها الخاصة لذلك الحدث نفسه.

ومن هنا يبدو أنّ بهاء قد اعتمد هذا النمط السردي في رواية واحدة، وهي روايته الأخيرة: الرواية السادسة. ويمكن القول إنه اشتاق إلى تجريب نمط فني سردي ما سبق له أن جربه من قبل. فانتقى الشخصيات الرئيسة في الرواية وأحملها هذا العبء الفني. كما فعل ذلك نجيب محفوظ في روايته ميرامار.[١٢٧١] وبذلك تحققت للمؤلِّف تجربة فنية لم تكن له تجربة سابقة، ولم يكن له تجريب فني سابق مثله من قبل. وقد وقع اختيار الروائي للشخصيات التي تتسلّم راية سرد الأحداث التي تمثلها على: محمود عزمي عبد الظاهر،[١٢٧٢] وكاثرين،[١٢٧٣] والشيخ يحيى،[١٢٧٤] والشيخ صابر،[١٢٧٥] والإسكندر الأكبر.[١٢٧٦]

وقد قسم الرواية إلى قسمين. وقسم كل قسم إلى فصول. يتناول القسم الأول حياة محمود وتجاربه، كما يتناول حياة شخصيات أخرى وتجاربها. وينتهي بنهاية الفصل الذي يتناول السيرة الذاتية للإسكندر الأكبر،[١٢٧٧] بعد أن أقلقتْ كاثرين روحه الراقدة في معبد أم عبيدة بزيارتها إلى المعبد، بعد انكسار ساق إبراهيم الشاويش، نتيجة وقوع حجر كبير على ساقه في المعبد. ويتناول القسم الثاني حياة محمود وتجاربه، كما يتناول حياة سائر الشخصيات وتجاربها بعد إصابة الشاويش. ويبدأ هذا القسم عندما ينتهي الإسكندر الأكبر من لعب دوره في الحكي.[١٢٧٨]

[١٢٧١] عمار أحمد المرواني. ٢٩ ديسمبر ٢٠١٤م. "الواقعية في روايات نجيب محفوظ رواية ميرامار أنموذجا". ص. ٥.

[١٢٧٢] بهاء طاهر. ٢٠٠٦م. *واحة الغروب*. ص. ٩.

[١٢٧٣] المصدر نفسه. ص. ١٧.

[١٢٧٤] المصدر نفسه. ص. ٥٩.

[١٢٧٥] المصدر نفسه. ص. ١٦١.

[١٢٧٦] المصدر نفسه. ص. ١٠٥.

[١٢٧٧] المصدر نفسه. ص. ١٢٤.

[١٢٧٨] المصدر نفسه. ص. ١٢٥.

ويقول محمود الذي تفتتح الرواية بسرده بوصفه إحدى الشخصيَّات الساردة المشاركة لأحداث الرواية السادسة: "يَقول لي زوجتك امرأة شجاعة، كأني لا أعرف كيف هي زوجتي! أليست ذاهبة معي برضاها إلى الخطر؟"[١٢٧٩] وتقول كاثرين التي جاءت ثانية من بين الرواة المشاركين في أحداث الرواية:

> أَعرف أن محمود سيوحشه هذا البيت الواسع. سيشتاق في صمت الصحراء إلى الحي الذي لا تهدأ فيه حركة الناس وغناء الباعة. لن يوحشه بالطبع قصر الخديو المجاور لنا الذي لم تطأه قدمانا وإن أحببت ما يظهر من خضرة حدائقه الجميلة من وراء الأسوار. لا يتصور محمود الحياة بعيداً عن بيته الذي لم يعرف غيره أما أنا فتنقلت بين ثلاثة منازل ولا يحرفني الحنين إلى بيت بعينه. يعود المكان إلى ذهني فقط حين أذكر سكانه فأسترجع حتى روائحه المألوفة وأركانه المنسية. تدهشني ألعاب الذاكرة."[١٢٨٠]

في حين يقول الشيخ يحيى بوصفه إحدى الرواة المشاركين في سرد الأحداث في الرواية المدروسة: "أُحب بكرة الصباح. تصحو روحي كل يوم في هذه الرحلة التي تسبق الشروق متوجهاً من بيتي في أغورمي إلى مجلس الأجواد. لم تعد عيني الكليلة قادرة على تمييز الصور."[١٢٨١] ويقول الإسكندر الأكبر، هو الآخر يشارك في عملية سرد أجزاء التجارب التي يكون بطلها: "لدغ الثعبان أمي لدغة الحب فحبلت أنا؛ أتاها الإله الكبش ثعابناً فكنت ثمرة الحمل المقدس."[١٢٨٢] ويقول الشيخ صابر، الشخصية الأخيرة التي تضطلع بمسؤولية القيام بسرد أحداث الرواية: "أتاكم يا أهل بلدي ما تستحقون. أنا أيضاً لست بمنجى من أن ينقضّ علي ذلك الطائر المحلق فوق رؤوس الجميع، غير أني لا أبكي عليكم ولا على نفسي."[١٢٨٣]

ويبدو أنّ المؤلِّفّ اختار هذه الشخصيات الخمس وأسند إليها مهمة رواية الأحداث لكونها أولا أقرب إلى أحداث الفصول التي ترويها. وثانيا إنّ الشخصيات الرواة تمثِّل، كما يرى ذلك بدري عثمان، الصوت المركزي ذا "النغمة

[١٢٧٩] بهاء طاهر. ٢٠٠٦م. *واحة الغروب*. ص. ٩.

[١٢٨٠] المصدر نفسه. ص. ١٧.

[١٢٨١] المصدر نفسه. ص. ٥٩.

[١٢٨٢] المصدر نفسه. ص. ١٠٥.

[١٢٨٣] المصدر نفسه. ص. ١٦١.

الأساسية المتميزة التي تشدّ إليها مختلف الذبذبات الفرعية الأخرى... [ويقصد بذلك: الأصوات الفرعية، وهي] الشخصيات الثانوية التي لا ترى ولا تحس ولا تتصور إلا وهي مقترنة بالشخصية الرئيسية على نحو مباشر أو ضمني."[١٢٨٤]

أمَّا بالنسبة للرؤية مع في هذه الرواية، فقد لاحظ الباحث أنها لا تختلف عن نظيرتها في الروايات الأخرى. إذ تظهر الشخصية التي تسرد الأحداث في إحدى الفصول التي تمت الإشارة إليها الآن تسردها بضمير المتكلم. ولا تختلف الرؤية من الخارج في هذه الرواية عن نظيرتها في الروايات التي سبقت أيضا. ففيها لاحظ الباحث أنّ الشخصية التي تأخذ لجام السرد رسميا في ذلك الفصل تعطي فرصة لشخصيات أخرى لمشاركة في عملية البنية السردية، عبر تبادل الحوار الخارجي بينها. وبذلك تقول تلك الشخصية أو الشخصيات شيئا أو أشياء عن نفسها أو عن غيرها من سائر الشخصيات. فإذاً لا تنحصر حريّة السَّرد في تلك الشَّخصيّة التي ألزمها الروائي تلك المهمة في ذلك الفصل بعينه. بل يعطي المؤلِّف فرصة لكي تعبِّر شخصيات أخرى عن مشاعرها وآلامها وهمومها تجاه ما يحدث في المجتمع الذي تعيش فيه. وتبدو هذه الرؤية واضحة في الحوارات الخارجية التي تتبادل فيها الشخصيات الحديث والآراء. وذلك للإيهام بواقعيّة الأحداث التي يرويها الراوي الممثّل. وبذلك تضفي المداخلات من الشَّخصيات الأخرى بعداً واقعياً للأحداث المرويّة.

يلاحظ في الرواية السادسة قدرة الرواية على استبطان معمّق للرواة الخمسة عبر الحوار الداخلي أو المونولوج. ولعل هذا يعتبر سدا للثغرة الفنية التي يتركها السرد الذاتي الذي يعتمد الراوي الأحادي. حيث إنّ تعرية النفس البشرية والتوغل في أعماقها يتوقف على شخصية الراوي الذي يحكي ذاته فقط. أما الشخصيات الأخرى فهو لا يستطيع أن يستبطنها بالقدرة التي يفعل ذلك لذاته، ولا ينبغي له أن يفعل ذلك. بل يكفيه أن يكتفي بالإشارة إلى الانفعالات التي تصاحب الشخصيات التي تتحاور،[١٢٨٥] ولا يحاول استبطان أسبابها. ثم ينقل أيضا إيقاع الحوارات والذي يشير إلى الحالات

[١٢٨٤] بدري عثمان. ١٩٨٦م. *بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ*. لبنان-بيروت: دار الحداثة. ط. ١. ص. ٢٣٣.

[١٢٨٥] أحمد صبرة. ١٩٩٧م. "جوانب من شعرية الرواية: دراسة تطبيقية على رواية "الحب في المنفى" لبهاء طاهر." ص. ٦١.

النفسية التي تجد الشَّخصيّات نفسها أثناء تبادل الحوار.

لكن كل ذلك لا يعني أنّ الراوي هناك يستبطن الشَّخصيّات بشكل دقيق. أمَّا هنا، في تعدد الرواة، فترى الشَّخصيّات الرئيسة التي يتخذها المؤلِّف رواة للرواية قد استطاعت أن تستبطن نفسها بشكل معمَّق، كما كان يفعل ذلك الرواة في الروايات التي تتخذ السَّرد الذَّاتي نمط السَّرد لها. فأصبح شأن بهاء شأن فوكنير الذي قال النقاد عنه إنه يجعل شخصياته الرئيسة هي التي تتكفَّل بالخطاب الدَّاخلي للعمل السَّردي.[١٢٨٦]

يتَّصل بهذا النمط السردي بالرواية متعددة الوجوه أو متعددة المنظورات في رؤية الحقيقة. فيبرز من هذا تعدد وجوه الحقيقة. وهو واحد من أهم الإسهامات الحداثية في قضية الرواية، تقوم على موضوعة فلسفية مهمة مفادها: أنّ الحقيقةَ شيء لا يمكن للإنسان استنفاده. "إن تعدد الرواة في تجليه الحداثي الهام ليس إسهاما تقنيا في بنية الرواية فحسب، بل هو قبل ذلك رؤية خاصة وهامة في الحياة والواقع والفن، وكل ما يمتدّ أمام الناظرين والعقل من مدى فسيح وعميق وثري بلا حدود في التجربة الإنسانية."[١٢٨٧]

ويُلاحظ أنّ الرواية السادسة تقترب من بلورة هذه الموضوعة في مسألة انتحار مليكة: فالقارئ لا يجزم بالقول إنها انتحرت أو ماتت موتاً طبيعياً، أو قُتلت. لكنها لم تكن غولة كما زعم مجتمعها. يتساءل الشيخ يحيى لما سمع نعيها: "أين الحقيقة وما جدوى أن أعرفها الآن وقد ضاعت مليكة؟"[١٢٨٨] وللرواة الأربعة، من الخمسة، مواقفها في هذه المسألة. وبعض الغربيين يختلف في استحقاق مليكة القتل لإزالة دنس الغولة؛ على حين أنّ الشرقيين، وعلى رأسهم الشيخ صابر، اتفقوا على قتلها. وطبيعي أنْ يتعارض الشيخ يحيى هذا الموقف السَّلبي الذي يتهالك عليه الشرقيين.

كذلك يتجلَّى ما يقترب من تعدد وجوه الحقيقة في اختفاء نعمة السمراء. لا يمتلك محمود معرفة ماذا حدث لها.

[١٢٨٦] عبد الملك مرتاض. ١٩٩٨م. *في نظرية الرواية*. ص. ٢٣٣.

[١٢٨٧] جهاد عطا نعيسة. ٢٠٠١م. *في مشكلات السرد الروائي: قراءة خلافية*. ص. ٢٥٦-٢٥٧.

[١٢٨٨] بهاء طاهر. ٢٠٠٦م. *واحة الغروب*. ص. ١٨٥.

صحيح أنها فرّت،[١٢٨٩] لكنه لا يعرف إذا كانت حية أو ماتت. وإذا ماتت لا يعرف أين ماتت. الحقيقة في كل ذلك لا يعرفها محمود ولا أحد غيره من الشخصيات يعرف. وتندرج تحت هذه الموضوعة: البحث عن الحقيقة، قضية اختفاء محمد عبيد، زميل الضابط يوسف خنفس الذي خان جيش بلده في التل الكبير وقاد الإنجليز ليغدروا به ويفتكوا به ليلاً. لا يعرف أحد ما إذا مات محمد عبيد أم إنه غاب فقط، كما يزعم بعض الناس.[١٢٩٠]

ولا يعرف أحد أيضاً حقيقةَ الأمر في مشاهدة الشيخ –كما يسمى الناسُ محمد عبيد بعد المعركة مع الإنجليز – مرة في الشام ومرة في الصعيد. وما يزال الشعب يتساءل عن رجوع محمد عبيد لتحقيق هدف الذين ينتظرون رجعته ليواصل الحرب ضد الإنجليز. لا يعرف الحقيقة أحد! ومما يتصل بهذه القضية كون الأربعة من الرواة الخمسة – أي باستثناء الشيخ يحيى – يحاولون أن يجدوا حقيقة أنفسهم من خلال بحثهم المستمر لذواتهم وللسكينة والسلام وطمأنينة النفس.

وتجدر الآن الإيماءة إلى أنّ اختيارَ نمط السرد الذي وقع على السرد الذاتي وتعدد الأصوات لم يكن عبثاً، بل وإنما لحاجة فنية. فقد جاء تعدد الرواة بعد أن جرَّب السرد الذاتي محض في أربع من رواياته الست. ومن هنا استطاع تعدد الرواة أن يعطي الشخصيات فرصة للمشاركة في البنية السردية. كما استطاعت تلك الشخصيات الرواة أن تعبِّر عن آلامها وضغوطاتها وهمومها. وبناء على ذلك قد استطاعت أن تضفي بعدا واقعيا على الأحداث التي رسمتها عبر الإيهام بواقعية تلك الأحداث. ولم تكتف الشخصيات بهذا فحسب، بل أظهرت مقدرتها في البوح عن مكامن النفس البشرية، والتجربات التي يمر بها الإنسان فيما يتعلق بالأحداث الاجتماعية السوداوية مثل: ضياع القيم الاجتماعية النبيلة واستحالة العدل وتفشي الظلم والقهر. ثم كشفت الأحداث السياسية السلبية نحو: الاحتلال والحروب السياسية والقبلية. كما عبّرت عن الأحداث الاعتقادية المظلمة مثل مسألة الغولة.[١٢٩١]

وفوق ذلك، إنّ تعددَ الرواة ساعد الشخصيَّات الرئيسة الخمس في تحليل البُعد الدّاخلي لها. وتحليل البُعد الدّاخلي

[١٢٨٩] بهاء طاهر. ٢٠٠٦م. *واحة الغروب*. ص. ٨٥.

[١٢٩٠] المصدر نفسه. ص. ٤٨.

[١٢٩١] المصدر نفسه. ص. ١٦٦–١٦٨.

للشَّخصيّات يكاد يكون الشرط الأساس للتصوير الواقعي المعمَّق للإنسان، كما يؤكِّد ذلك بيتروف.[١٢٩٢] والذي يتأمَّل النجوى الشاعرية التي تعبّر عن كراهية الشيخ صابر للشيخ يحيى، يُلاحظ قُدرة المؤلِّف على تشكيل المشاهد الدِّراميّة. ذلك أنّ كراهيّة الشيخ صابر دفعته إلى أنْ يُظهر طيبته للشيخ يحيى دائما، ثم يُبطن له مكراً وكرهاً وهلاكاً. وهذا الذي يشير إليه في قوله في هذه النجوى الشاعرية، كأنه يخاطبه حاضراً مع أنه غائب وإن كان قادما إلى مجلس الأجواد الذي يجلس فيه الشيخ صابر: "أسمع نهيق حمارك قادماً من أغورمي وسأعانقك يا يحيى عند وصولك مثلما اعتدت وأنا أحلم أن تتلاشى تراباً بين ذراعي."[١٢٩٣]

ويبدو أنّ الكاتب يعتمد التنوع والتباين والتناقض في تكوين أبطال الرواية الذين أسند إليهم مهمة سرد أحداث الرواية. كما يتشكَّل عالم من الأحلام النقيضة في ذهن كل واحد منهم. فبالنسبة لمحمود، إنه تتحكم في تكوينه النفسي الروح العدميّة (ذلك الذي نوقش في الفصل الرابع: محاور الواقعيّة في تصوير الشخصيات)، وتتنازعه مشاعر بأنّ نقله إلى الواحة، بوصفه ضابط شرطة، يعتبر عقاباً على ولائه للثورة العُرابية ورفضه للاحتلال الإنجليزي في وطنه: مصر. ولذا يتوقع الموتَ ويشتهيه إلى حد التهوّر.

ثمّ صُوّر المصير التراجيدي لمحمود بوصف ذلك سمة فنيّة تبتغي الواقعيّة النقديّة تجسيدها.[١٢٩٤] ولعلَّ هذا يكون إجابة للسؤال الذي يطرحه لنفسه، وهو إن كان ذلك الشاب "الموزع الروح قد اِلتأمت أجزاؤه أم زادته الأيام تبعثراً"[١٢٩٥] ذلك إنّ الأيامَ الحاملة للظروف الاجتماعيّة والسياسيّة القاسيّة قد زادت اوح ذلك الشاب تبعثراً. فشعرت الذات بأنها لا تستطيع تحمُّل كل ذلك الثقل على عاتقها، فاستسلمت وأنتهت ألمها الروحي والنفسي.

ويتلخص هدف كاثرين في خوض غمار الرحلة إلى واحة سيوة في العثور على ما يهديها إلى مقر مقبرة الإسكندر الأكبر

[١٢٩٢] س. بيتروف. ٢٠١٢م. *الواقعية النقدية في الأدب*. ص. ١٨٧.

[١٢٩٣] بهاء طاهر. ٢٠٠٦م. *واحة الغروب*. ص. ١٦٥.

[١٢٩٤] س. بيتروف. ٢٠١٢م. *الواقعية النقدية في الأدب*. ص. ١٤٠.

[١٢٩٥] بهاء طاهر. ٢٠٠٦م. *واحة الغروب*. ص. ١٦.

أولاً، ثم في توطيد علاقتها بزوجها ثانياً. ومع أنها استطاعت أن تحقق هدفها الأول، أو بالأحرى شيئاً منه، فإنها ما استطاعت أن تحقق الهدف الثاني. تحلم كثيراً بالرحلة إلى "الواحة التي خطا فوق رمالها الإسكندر الكبير وعاش فيها قصته المثيرة التي لازمته حتى الموت."[١٢٩٦] إلى هذا المدى كانت أهمية الرحلة بالنسبة لها. وقد أصيبت علاقتهما الزوجية بنوع من الاضطراب والتدهور؛ فعلقت أملها على الرحلة والفرصة التي تمنحها في أن تكون هي المرأة الوحيدة له هناك في سيوة ومن ثم تقربهما هذه الوحدة وترَمم العلاقة المتدهورة بينهما.

تقول كاثرين في هذا الموقف: "المهم أننا سنكون هناك محمود وأنا وحدنا. لا خطر هناك في أن تنازعني امرأة أخرى. الأخطار الأخرى ليست ثمناً باهظاً لنسترد حياتنا كما كانت في صفائها الأول."[١٢٩٧] لكنّ المفارقة أنّ الذي يحدث هو عكس ذلك تماماً؛ فقد زادت الحياة في الواحة بعداً بينهما. وقد شعرت شقيقتها فيونا بخراب العلاقة بينهما فأشارتْ إلى أنهما يستحقان السعادة. ومع ذلك تحطّمت تلك السعادة. ومما يشير إلى إخفاقها في تحقيق الهدف الثاني قولها: "هذا قرار نهائي. سأنتهي من حكايات محمود ومليكة وهذه الواحة ومن مصر وناسها. كل هذا سيصبح عما قريب وراء ظهري."[١٢٩٨] وذلك بعد سلسلة من الوقائع التي تجعل من قرارها مبرراً. وحتى لو لم تفعل ذلك أراد المؤلِّف أنْ يحطّم سعادتها ويحبط أملها، فيجسِّد مصيبتها بوصفها إنسانة في تجسيد مصيبة زوجها بأنْ ينتحر في نهاية الرواية. وهذا يتحتم انتهاء العلاقة بينهما إلى الأبد.

وتركز رواية الشيخ يحيى على إبداء الرغبة في التوازن والسلام والعدل. وتتمثل هذه الرغبة في معارضته للشقاق بين العشيرتين. ومن هنا ترفض روايته الحروب الأهلية بين الغربيين والشرقيين. كما يبدو أنه يحارب التقاليد والعادات الغامضة التي يتعامل معها أهل الواحة بوصفها مقدسات لا يمكن المساس بها.[١٢٩٩] ولذا رفض بشدة: عادة الغولة، وقبلها الزواج

[١٢٩٦] بهاء طاهر. ٢٠٠٦م. *واحة الغروب*. ص. ٢١.

[١٢٩٧] المصدر نفسه. ص. ٢٢.

[١٢٩٨] المصدر نفسه. ص. ٢٤٧.

[١٢٩٩] محمود قرني. ٢٠١٥/٠٣/٢٨م. "بهاء طاهر مؤسس تيار الوعي في الرواية المصرية". *العرب*. د. ج. السنة. ٣٧. عدد (٩٨٧٠): د. ن: د.م. ص. ١٤.

بالإكراه، كما يسميه الفقهاء. فهو ثوري إذاً من بين أهله البدائيين. ولا يستبعد أن يكون هذا هو السَّبب الرئيس في حبِّه الخالص لابنة خاله مليكة. ذلك أنها هي الوحيدة التي تختلف عن سائر خلق الله في الواحة. ولذا يعترف بالجمال الذي خلقها الله به، وبالقدرة الفذّة رزقها بها في الإبداع. ويبدو طبيعياً إبداء تحسّره الموجع لما تحطم ذلك الجمال وانتهى ذلك الإبداع. ثم يودع الواحة بمن فيها للعزلة عن الدنيا والاعتكاف إلى أن ينتقلَ إلى جوار ربه. وهو مثل محمود والإسكندر كان يبحث عن طمأنينة النفس طول حياته.

يكتشف سرد الشيخ صابر ما يخفيه قلبُه من حقد وضغينة للكل، باستثناء عشيرته: الشرقيين. فهو يكره الشيخ يحيى لدرجة أنه يتمنى له الهلاك دائما. وهو أشد كرهاً لمحمود وزوجه كاثرين. فهو إذاً يكره الرواة جميعهم، باستثناء الإسكندر؛ لأنه لم يعش في وسطهم، مع أنّ قبره — فيما يبدو — في الواحة. فعندما يعيش أربعة رواة في مكان وزمان واحد، يبدو أنّ الإسكندر لا يشارك الآخرين الزمن نفسه وإن كان يشاركهم المكان حيث مقبرته في الواحة. فإذاً إنّ رؤية الشيخ صابر رؤية سوداويّة متخلّفة عن الحضارة الإنسانيّة. ذلك إنه يعيش حياة مثقلة بالتفكير عن الأخذ بالثأر ضد الغربيين الذين كان واحدٌ من عشيرتهم سبباً في وفاة أبيه وفقده عيناً واحدة، والطفولة التي يحفها الرعب.[١٣٠٠] ولذا يحاول دائماً أن يوقع بين الغربيين والمصريين.

أمَّا الإسكندر الأكبر فتتجسَّد أهميته في عالم الرواية في ارتباط روحي وثيق بينه وبين كاثرين. وسبق أن أشير إلى أنّ الهدفَ الأكبر لقبول كاثرين الخطر المبطن في الرحلة إلى الواحة، هو الأمل في العثور على ما يهديها إلى مقر مقبرته. كان مثل محمود ممزقاً بين الظروف الاجتماعية والسياسية القاسية. وكثيراً ما يسأل نفسه سؤال الذات، كما كان محمود يسأل. ويحاول أن يعرف حقيقة هويته: من يكون؟ وما المطلوب منه في حياته؟[١٣٠١] فإذاً هناك نوع من التّماثل بينه وبين محمود عبد الظاهر، بطل الرِّواية. عاش ممزّقا بين من يجب أن يكون، وبين من هو، ثم بين ما عليه أن يفعل وبين

[١٣٠٠] بهاء طاهر. ٢٠٠٦م. *واحة الغروب*. ص. ١٦٢-١٦٣.

[١٣٠١] المصدر نفسه. ص. ١٠٧.

ما يفعل حقيقة. ثم مات لأنه لم يجد السّلام.

المطلب الثالث: السَّرد الموضوعي

يتناول هذا العنصر السرد الموضوعي الذي يظهر في رواية واحدة فقط من بين الروايات الست المدروسة. ولقد سبقت الإيماءة إلى أنّ السّرد الموضوعي هو الشّكل السّردي الذي يطّلع الرَّاوي على عالم الرِّواية كلّه، حتى الأفكار السِّريّة لأبطاله.[١٣٠٢] ويكتفي الراوي هنا بأن يكون شاهد عيان؛ ينقل الحكاية بأمانة غير أنه لا يتحدث عن نفسه لأنه خارج القصة التي يحكيها. ويستخدم ضمير الغائب أو الغياب.[١٣٠٣] ويوصف الراوي بالراوي العليم. حيث إنه يتمتّع بحريّة الحركة والتنقل بين العوالم المختلفة لشخصيات الرواية. وله قدرة على الرّؤية، كما يقتدر على حجب ما يراه مناسباً.[١٣٠٤] وسمي السرد بهذا الضمير بالسرد الموضوعي لأنه يُحيل إلى الموضوع.[١٣٠٥] ولذا يكتفي بعملية السرد؛ ولا يتحدث عن نفسه، ولا يشارك في الأحداث التي يرويها، بل ينقل فقط. وعندما يقوم هذا الراوي، الذي يغيب عن الرواية، بمهمة نقل الأحداث، فإنه يترك القراء خارج الرواية.[١٣٠٦]

إنّ المنظور الموضوعي للأحداث يُشير إلى اعتماد كاميرا خارج العالم الروائي والشخصيات والمحيط البيئي لها. وعندما تنفتح العدسة يرى القارئ المنظر الكلي، وتظهر له "بانوراما" عامة أو منظر شامل مفتوح. وحين تضييق تركز تصويرها على جانب من الصورة، وقد تضيق أكثر فتتّضح صورة عن قرب يُتعرف "من خلالها على أدق التفاصيل وعلى خلجات نفس الشخصية وانعكاساتها."[١٣٠٧]

ثم إنّ الساردَ في هذا النمط السردي يغدو أجنبياً في العمل السردي. أي إنه يصبح مجرد راوياً له. ويتمكَّن له ذلك

[١٣٠٢] توماشفسكي. ١٩٨٢م. *نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيون الروس*. (ترجمة) إبراهيم الخطيب. ص. ١٨٩.

[١٣٠٣] سمير الخليل. ٢٠١٦م. "الراوي ودوره في التلقي نزيف الحجر أنموذجا." ص. ٩٨.

[١٣٠٤] خلف الله حنان. ١٠ أبريل ٢٠١٦م. "جماليات السرد القرآني في قصة ذي القرنين: دراسة سيميائية". ص. ١.

[١٣٠٥] عبد الملك مرتاض. ١٩٩٨م. *في نظرية الرواية*. ص. ١٥٩.

[١٣٠٦] سمير الخليل. ٢٠١٦م. "الراوي ودوره في التلقي نزيف الحجر أنموذجا." ص. ٩٨.

[١٣٠٧] سيزا قاسم. ٢٠٠٤م. *بناء الرواية: دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ*. ص. ٢١٢.

بفضل الضمير الذي يعتمده، وهو ضمير الغائب أو الغياب: "الهو".[١٣٠٨] وحين يصبح الراوي مجردَ حاك يحكي، يترتب من ذلك أن يُنظر إليه بأنه راو ينفصل عن النص الذي يحكي، فيعامل معاملة وسيط أدبي ينهض بمهمة نقل ما سمِعَه، أو علِمَه من سوائِه للقارئ. ولكن ذلك يعطيه فرصة معرفة شخصياته وأحداث عالمه السردي معرفة كلية. فلذا يتخذ موقعاً خلفَ الأحداث التي يرويها. ومن ثمّ يبدو أنه ملمّ جداً بها: الأحداث والشَّخصيّات، وبتفاصيلها عليم وخبير.[١٣٠٩]

وعندما تلتفت المناقشة إلى الرواية الخامسة لدى بهاء، يتَّضح أنه اختار هذا النَّمط السَّردي، السَّرد الموضوعي، للقيام بمسؤولية سرد أحداث الرواية الخامسة. معنى هذا، أنّ الأحداثَ والتجارب التي رسمها الراوي لا تخصّه. وإنما تخص شخصيات الرواية. فهو إذاً ليس شخصية مشاركة في أحداث الرواية. بل يمكن القول إنّ السَّارد أو الراوي هنا غائب عن عالم الرواية ومؤرخ لأحداث التي تقع فيها. يعرف صغائر وكبائر التجارب التي عاشتها شخصيات الرواية ويقوم بنقلها إلى المتلقي. وربما لأجل هذا يسمى هذا الراوي العليم بكل شيء. أيْ هو يعلم كلَّ ما يحدث في عالم الرواية: قد أعطاه المؤلِّف هذه القدرة العلمية الفنية. ولا ينحصر علمه على الأشياء السطحية فحسب، بل يعرف حتى خفايا الشَّخصيّات وأعمق ما في نفسها. فقد أعطاه المؤلِّف القدرة على الدُّخول والغوص في نفوس الشَّخصيّات وإبراز ما تشعر به للمتلقي.

ومع كون معرفة هذا الراوي فوق معرفة شخصيات الرواية، إلا إنه تارة يعطيها فرصة كي تسرد الأحداث مباشرة من وجهة نظرها. ولازم أنْ يكون ذلك بطريقه، أو بحضوره. فالقارئ يشعر بحضوره في كل مكان وزمان الرواية. وبهذا تكتسب الرواية شيئا من الفنية وديمقراطية، حيث ينفتح موقع الراوي على أصوات الشخصيات، "فيترك لهم حرية التعبير الخاص بهم، ويقدم لهم منطوقاتهم المختلفة، والمتفاوتة، والمتناقضة، وبذلك يكشف الفني عن طابع سياسي عميق قوامه

[١٣٠٨] عبد الملك مرتاض. ١٩٩٨م. *في نظرية الرواية*. ص. ١٥٣.

[١٣٠٩] المرجع نفسه. ص. ١٥٤.

حرية النطق والتعبير."[١٣١٠] وسيأتي تفصيل ذلك لاحقا عند مناقشة حضور الرؤيتين اللتين تنفرد بها الرواية الخامسة: الرؤية من الخلف، والرؤية مع.

ويضاف إلى ما سبق أنّ المؤلِّفَ قسَّم الرواية إلى ثلاثة أقسام. سمّى كلَّ قسم باسم شخصية رئيسة تكون هي المحور الأساس لذلك القسم، أو بالأحرى يسرد الراوي العليم بكل شيء من وجهة نظر تلك الشخصية التي سمَّى المؤلِّف ذلك القسم باسمها. كما أنه افتتح القسم بالكلام عنها. وعلاوة على ذلك قسَّم كلَّ قسمٍ إلى فصول أشار إليها بأرقام. فبدأ القسم الأول بالكلام عن سالم لأنه سمَّى ذلك القسم باسمه. ويقول في هذا الصدد: "عاش سالم منذ طفولته في رعاية جده الباشكاتب."[١٣١١] وقد سمَّى القسم الثاني "لبنى"، ويقول في بداية ذلك القسم: "فتحت لبنى باب الشقة فواجهها الظلام، وعندما لمست المفتاح غمر نور النجفة الكبيرة الأثاث الثقيل الذي تكرهه في ردهة الاستقبال الواسعة: المقاعد الذهبية ببطانتها الفضية..."[١٣١٢] كما افتتح القسم الثالث الذي سماه: "الباشكاتب" بقوله: "عرف الباشكاتب متى بدأت عملية الترميم لكنه لم يعرف أبدا متى ستنتهي."[١٣١٣]

ويلاحظ أنه يمكن تسمية نمط السرد الموضوعي الرؤية من الخلف.[١٣١٤] أو يوصف بأنه شكل سردي يتخذ الرؤية من الخلف أساساً له. فالسارد أو الراوي العليم بكل شيء يستغل هذه المعرفة ويختفي خلف الشَّخصيّات ويسرد للقارئ أفعالها ويعبر عن شعورها وآلامها وأحزانها وأفراحها وضغوطاتها المتنوعة المختلفة. ومع هذه القدرة الفنية التي حصل عليها من المؤلِّف نفسه، إلا أنّ هذا لا يمنعه من أن يعطي فرصة لشخصيات أخرى تسرد الأحداث وتصور الأفعال والوقائع بنفسها للمتلقي.

واهتداء مما سبق، تبدو أولا الرؤية مع. وتعني إعطاء الراوي بضمير الغائب والعليم بكل شيء فرصة لشخصية أو أكثر

[١٣١٠] يمنى العيد. ١٩٨٦م. *الراوي: الموقع والشكل: بحث في السرد الروائي*. ص. ١١-١٢.

[١٣١١] بهاء طاهر. ٢٠٠١م. *نقطة النور*. ص. ٨.

[١٣١٢] المصدر نفسه. ص. ٨٠.

[١٣١٣] المصدر نفسه. ص. ١٦٨.

[١٣١٤] عبد الكريم المرابط. ٢٠١٤م. "التقنيات السردية وأبعادها الفنية في التجربة الروائية". *الرقيم*. كربلاء: دار الرقيم. د. ج. عدد (٦): صيف. ص. ٦٢.

لسرد الأحداث بنفسها. فتجد هذه الشَّخصية فرصة للتعبير عن مشاعرها بنفسها، فتروي الأحداث كما يرويها الراوي بضمير المتكلم، كما سبقت المناقشة حول الروايات الأربعة التي اعتمد المؤلف نمط السرد الذاتي. وهذا الذي يشير إليه مرتاض عندما يناقش ما تستميز به طريقة السرد في ألف ليلة وليلة.[١٣١٥] فعلى سبيل المثال: يقول الباشكاتب لصديقه الباشمخضر عندما شعر الأول أنّ الثاني ينخدع بمظهره، حيث كان له ماض مليء بالمغامرات مع النساء، كما ارتكب ذنوبا كثيرة: "لا تنخدع بمظهري فأنا لست أهلا لصحبة الأتقياء."[١٣١٦]

ويظهر هذا جيِّداً عندما تحدث الشخصية نفسها مباشرة، دون واسطة ذلك الراوي العليم بكل شيء، فتستخدم ضمير المتكلم، كما فعلت ذلك لبنى بعد رجوعها من الجامعة وقابلت سالم هناك لأولى مرة وقضت معه وقتا طويلا؛ فأصبحت سعيدة لأولى مرة في مدة طويلة: "...ولكني بالفعل أريد أن أحكي. هل أوقظ دادة برغم كل شيء؟ أذهب إلى أمي؟"[١٣١٧] وهذا المقطع السردي من الجزء الثاني للرواية. وتبدو الرؤية مع في القسم الثالث للرواية في قول الدكتور شوكت: "لا أعرف لي أقرباء ولكن أنا لا يهمني من يكون أبي أو أمي أو أقربائي. أنا شوكت ابن شوكت! أنا الذي صنعت نفسي ولا فضل لأحد علي. لم أرث أرضا ولا مالا ولم يساعدني خال ولا عم!..."[١٣١٨]وقد ظهر هذا المونولوج أثناء انتظاره وصول ابنته لبنى من روما، التي سافرت إلى هناك للمعالجة من مرضها والتي تمت في مصحة هناك.

ومن زاوية أخرى تظهر الرؤية من الخلف في الحوارات الخارجية التي تتبادلها الشَّخصيّات فيما بينها. تتحدث الشخصية عن نفسها تارة؛ وتتحدث عن شخصيات أخرى تارة أخرى. فعلى أية حال، لا تتغير ظهور الرؤية من الخلف في هذه الرواية، من زاوية تقديم الحوارات وأصحابها، عن الهيئة والشكل الذي ظهرت فيه الرؤية من الخارج في الروايات التي سبقت مناقشتها. والفرق بينهما هو إن المقدِّم للحوارات في الروايات السابقة هو راو داخلي لا يوصف بأنه كلي

[١٣١٥] عبد الملك مرتاض. ١٩٩٨م. *في نظرية الرواية*. ص. ١٤٨.

[١٣١٦] بهاء طاهر. ٢٠٠١م. *نقطة النور*. ص. ١٥.

[١٣١٧] المصدر نفسه. ص. ٨١.

[١٣١٨] المصدر نفسه. ص. ١٩٣.

المعرفة، على حين أنه يوصف بهذه الصفة هنا. وتفاديا من التكرار، يود الباحث أن يحيل القارئ إلى نقطة الحوار الخارجي في هذه الدراسة. وذلك في المبحث الرابع للهدف الثالث للدراسة.

تنطوي الواقعية على مشاكلة الواقع. معنى هذا، إنها تحرص على إعطاء القارئ "التفاصيل الدقيقة والحاسمة من أجل تصوير الأحداث والشخصيات بصورة صادقة قدر الإمكان."[١٣١٩] ويلاحظ أنّ الراوي بضمير الغياب يحاول أن يصوِّر الشخصيات والأحداث تصويراً دقيقاً. ولذا يراه القارئ يتتبَّع كل سكنات وحركات الباشكاتب، منذ شبابه مروراً بشيخوخته وانتهاء إلى تقاعده وعزلته في بيته. ولاحظ معي كيف يتتبع هذا الراوي العليم بكل شيءٍ تعاقب مختلف الأمراض على شخصية الباشكاتب من الضغط في الدم إلى نوبات ودوار ثم إلى الشلل الكامل. فمثل هذا التصوير الدقيق تصوير متعمد يهدف إلى إعطاء الحياة الأدبية للشَّخصية حتى تبدو مقنعة تستحق الوقت الذي يستهلكه القارئ في تتبع مسيرتها الأدبية.

إنّ هناك نقطة مركزية تلازم السرد كثيراً وهي كون أي سرد جيد مرتبطاً بسر يحتاج الراوي أن يبوح به للقارئ، أو يكشفه له. لكنه يفعل ذلك بالتقسيط لأجل الإيفاء باللعبة الفنية الأدبية، ولكي تتجلى الدرامية، ويثار ذلك تشوق القارئ وتطلعه لمعرفة الإجابة عن سؤال: "ماذا بعد ذلك؟" إنّ الراوي العليم بكل شيء ينعت بكونه راوياً غريباً. وغرابته ليست كامنة في افتراض أنه "يعلم كل شيء" فحسب، بل في ما يكتم في هذا العلم الكلي لهذا الراوي العجيب. وإن هو يعلم كلَّ شيء فيما يتعلق بالعالم الخيالي الذي يحكيه من خلف، فإنه دون ريب لا يُظهر كلَّ شيء للقارئ، على الأقل دفعة واحدة.

ومعنى ما سبق، إنّ الراوي يبدو كتوماً دائماً؛ ولهذا الكتمان صلة قوية بفكرة القَصّ أو السرد بوصفها عملية كشف تدريجي.[١٣٢٠] ومن هنا يظهر السر في كشف الراوي عن هوية الباشكاتب بالتدريج. وكذلك زواجه السري مع نازلي

[١٣١٩] السيّد إبراهيم. ١٩٩٨م. *نظريّة الرّواية: دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة*. القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع. ص. ٢٠١.

[1320] Bennett, A. & Royle, N. 2004. *An Introduction to Literature, Criticism and Theory*. UK: Longman Pearson. 3rd. ed. P. 243.

هانم. ثم تعاقب الأمراض المختلفة عليه، ثم ارتقاؤه إلى مرتبة رجل صالح في شيخوخته والفوز بنقطة النور التي ظل طول عمره يبحث عنها. ويفعل الشيء نفسه عن شخصيات وأحداث أخرى. ومنها: مرض سالم، ومرض لبنى واغتصابها، وحبها لسالم وافتراقها عنه والسبب الذي ينتج ذلك كله.

ويبدو من كل ما سبق أنّ نمطَ السرد الذي اختاره المؤلِّف لسرد أحداث هذه الرواية قد استطاع أن يُضفي بعداً واقعياً على الأحداث، وذلك عبر الإيهام بواقعية تلك الأحداث. وفوق ذلك إنّ الراوي قد اكتشف وأبرز التفاصيل الدقيقة لحياة الباشكاتب، وما يتصل بذلك من صراع داخلي حاد بين ميله للدنيا وناسها من جانب، وتطلعه للارتقاء إلى منزلة الرجال الصالحين.

ويبدو أنّ النمط السردي المعتمد في الرواية الخامسة يحرص على تقصي التفاصيل التي تدفع لبنى إلى الشعور بالاغتراب عن مجتمعها؛ مع أنها بين أهلها. ثم يلاحظ هذا الشعور الحاد بالاغتراب، ذلك الذي يشعر به سالم. ومن ثمّ يبدو أنه وحيد دائما مع أنه يعيش وسط أسرته. ولذا تتكرر إشارات الراوي العليم بكل شيء إلى شعورهما بالبرد. ومن هنا يبدو إنّ التعب النفسي يلازم هذه الشخصيات الثلاث، ومزاج اليأس لاسيما في لبنى. ثم يتضح مما سبق تفاقم اغترابهم عن المجتمع حتى وسط أسرتهم، كما يشير إلى شيء من ذلك بيتروف.[١٣٢١]

يبقى الآن ربط الروايات فيما بينها لإبداء التشابه والاختلاف في مسألة الأنماط السردية الثلاثة المعتمدة في الروايات الست. بادئ ذي بدء، إنّ الراوي في العمل السردي ومنه الروائي إمَّا أن يكون مشتركا في الأحداث، وإمَّا أن يروي عن بُعدٍ.[١٣٢٢] وإنّ السردَ الذاتي الذي يتجسَّد في أربع روايات يُفهم جيِّداً من منظور ما يسميه تودوروف، وينقل مرتاض عنه: الرؤية المصاحبة. حيث تفرض هذه الرؤية على الراوي أن يكون حاضراً عند كل شريط سردي أو كل سر من أسرار الشريط السردي الذي يزدجيه.[١٣٢٣]

[١٣٢١] س. بيتروف. ٢٠١٢م. *الواقعية النقدية في الأدب*. ص. ١٤٢.

[١٣٢٢] محمد نجيب التلاوي. ١٩٩١م. *الصوت والصدى: دراسة في تأثير ألف ليلة وليلة في الرواية العربية المعاصرة*. القاهرة: دار حراء. ط. ١. ص. ١٠٥.

[١٣٢٣] عبد الملك مرتاض. ١٩٩٨م. *في نظرية الرواية*. ص. ١٦٠.

ليس معنى هذا أنّ الراوي يعرف كل شيء يدور في عالمه الروائي؛ لا. كل ما في الأمر أنه يعرف ما يعرف، ولكنّ معرفتَه لا تفوق معرفة الآخرين. فما ينهض به هو رواية ما يشعر به، ويفكر فيه، ويشاهده، ويسمعه، ويشارك فيه، ويمر به... وتراه أثناء ذلك يكاد يكون في كل مكان، وفي كل موقف لأنّ الرؤية المصاحبة تصاحبه كالظلّ. ومن ثَم يظهر عندما يتجسَّد بعض مصادر معرفته لعالمه الروائي، مثلاً: شعوره، معرفته، أفعاله... لكن عند المشاهدة يعرض للقارئ ما يشاهده من مشهد من مشاهد الرواية، أو ما يمرُّ به. عندئذٍ يكون وسيطاً بين القارئ وصاحب التجربة.

إنّ الرؤية المصاحبة تتحكَّم في السرد الذاتي حتى في قضية الحوار؛ حيث يبدو للقارئ أنّ الحوارات الخارجية كثيراً ما تكون بين الراوي وشخصيَّات أخرى. وعندما لا يشارك الراوي في الحوار يكون مستمعاً إليه أو تحكي له شخصية أخرى ذلك الحوار، إمَّا مباشراً أو غير مباشر. يلاحظ هذا مثلا في الرواية الأولى. فالحوار الجماعي الذي يدور بين ركاب الترام والبوليس قريباً من ميدان التحرير حيث اعتصام الطلاب ومظاهرتهم يمثِّل ما أشير إليه.[١٣٢٤]

ومن الحوارات التي تمثِّل تحكُّم الرؤية المصاحبة في السرد الذاتي الحوار الثنائي الذي يجري بين والد الراوي وعمِّه، والذي يستمع إليه الراوي وينقله إلى القارئ، ثم الحوار الذي يدور بين عصام، الطالب الفلسطيني، رفيق غرفة سمير القديمة، وسمير، رفيق غرفة الراوي. فالْتقاء الراوي مع سمير، عندما يذهبان إلى ميدان التحرير لمكالمة لبنى كي ترجع إلى البيت إذ لا يوجد معنى لبقاء فتاة في الميدان ليلاً، وبإمكانها أن ترجع غداً، هذا اللقاء هو الذي يُطلع القارئ على الحوار الذي يجري بين الاثنين الأوليْن: سمير وعصام.[١٣٢٥] وما عدا هذه الاستثناءات فالراوي يغتدي مشاركاً في الحوارات الثنائية والجماعية كلها، بطريقة أو بأخرى. وهذه هي طبيعة هذا الراوي في الروايات الأربع التي أشير إليها منذ قليل.

على أنّ ضمير المتكلم يعتمد في الروايات التي بين يدي الدراسة، بطريقة تجسّد ما أثبته مرتاض عن جماليات استخدام هذا الضمير السردي. حيث إنه يمثِّل شكلاً سردياً يذوب في وجود الآخرين. فيتولَّد عن هذا شيء من الإلغاء الوجودي

[١٣٢٤] بهاء طاهر. ١٩٨٥م. *شرق النخيل*. ص. ٢٥-٢٦.

[١٣٢٥] المصدر نفسه. ص. ٣٠-٣٢، ٧٨، ٨٩-٩١.

للراوي المشارك؛ ذلك إنه لا يقدر على التفرّد، وإنّ معرفته لا تفوق معرفة الشخصيات الأخرى. كما أنه (السرد الذاتي) يحضر في الروايات نمطاً سردياً يدل على ذَوَبَان الراوي في المروي، وذَوَبَان الزمن في الزمن، وذَوَبَان الشخصية في الشخصية، ثم على ذَوَبَان الحدث في الحدث؛ ليصبحَ وحدة سردية متلاحمة تُجسّد في طيّاتها كلَّ المشكّلات السردية بمعزل عن أي فرق يُبعد مشكّلا سردياً عن سواه.[١٣٢٦]

ومن هنا يبدو أنّ الشكل السردي استطاع أن يُضفي مضمون الواقعية النقدية في الروايات التي اعتمدته. حيث يلاحظ استطاعة ضمير الأنا أن يتوغّل في أعماق النفس البشرية فيعريها بصدق، ويكشف عن نواياها بحق؛ ويقدمها إلى القارئ كما هي، لا كما يجب أن تكون. هذا بالنسبة لشخصية الراوي الذي غالباً ما يكون شخصية مركزية، صاحب التجربة، الذي تحيط به سائر الشَّخصيّات، باستثناء الرواية الثالثة. أمَّا الشَّخصيّات الأخرى، فمع أنه لم يستطع أن يتوغَّل إلى أعماق نفسها، كما يلاحظ ذلك عموماً على اعتماد هذه الصيغة السردية،[١٣٢٧] إلا إنه اقترب إليها وأبدى للقارئ ما يستطيع ملاحظته من تعبيرات الوجه التي تكون مدخلا لما يحتويه داخل الشخصية، وحالاتها النفسية، فيترك تفسير ذلك وإنتاجه للقارئ الفطن ولا يتدخّل فيما لا معرفة له به، ولم يشأ المؤلِّف أنْ تكون له تلك المعرفة.

تتشابه الروايات التي تتخذ السرد الذاتي شكلا سرديا لها إلى حد بعيد. وتنبثق خصائص هذا الراوي ونموّه عبر الروايات الأربع. فهو في الرواية الأولى طالب جامعي (ويبدو من هذا انتماؤه إلى الشخصية المثقفة) مع أنه يفشل في الدراسة بسبب المأساة التي تحل بأسرته. يتخرج الراوي ويصبح موظَّفا في وزارة غير محددة. ويقتنع بمكتب ميِّت لأنه فقدَ حماستَه وطموحه من أجل خيانته لصديقه نواها وعزم بتنفيذها لو لم يمنعه ضابط صغير من ذلك. ذلك راوي الرواية الثانية. لكنّه يرجع إلى مرحلة الطفولة وأيامها – لاحظْ أنّ هذا الأسلوب من خصائصه قبل الوقوف على ذلك – ومع ذلك يحافظ على ثقافته التي تمنحها له الدِّراسة التي يلازمها. ينمو ويكبر مع نمو وتطور الأحداث. ثمّ يظهر في نهاية الرواية

[١٣٢٦] عبد الملك مرتاض. ١٩٩٨م. *في نظرية الرواية*. ص. ١٦١.

[١٣٢٧] عبد القادر أبو شريفة وحسين لافي قزق. ١٩٩٠. *مدخل إلى تحليل النص الأدبي*. ص. ١٢٧.

يتضلّع بالثقافة ويصبح عاملا في الآثار.[١٣٢٨]

يعود هذا الراوي في الرواية الرابعة موظفاً أيضاً، إلا إنه صحفيا عكس ما كان عليه في الرواية الثانية. يظهر هنا في وضع مخالف تماما حيث تجبره الظروف السياسية القاسية على النفي إلى أوروبا، سويسرا، بالضبط.[١٣٢٩] يلتقي بذوات عدّة تشبه حالتُه حالاتهم. وظروفُه ظروفَهم. فهم مغتربون آخرون عن أوطانهم، مقتلعون عن جذورهم. وإن يكن في الروايات السابقة عازبا، إلا إنه يصبح متزوجا وذا عيال. ويحافظ على ثقافته بشيء من العمق؛ إذ يلفيه القارئ مؤلّفا لكتاب عن عبد الناصر.[١٣٣٠] كما يحافظ على معرفته باللغات، المهارة التي يكتسبها في الرواية الثانية.

ثمّ لئن يكن الراوي المشارك في ثلاث روايات يحكي ذاته وتجربته في الدرجة الأولى، وبذلك تتَّضح صدارة أهميته في الشريط السردي، ثم يحكي، أثناء حكايته لتجربته الذاتية، تجربات غيره من سائر الشَّخصيّات في الدرجة الثانية، فإنّ عكسَ ذلك هو الذي يحدث في الرواية الثالثة. حيث إنه يفقد صدارته في الأهمية من بين الذوات والتجربات التي يحكيها كما يعترف بذلك بنفسه. وبذلك يتراجع إلى الوراء ليحكي تجربات أحبّ الناس إليه بجانب والديه: خالته صفية وحربي بوصفهما شخصيتين تدور أحداث الرواية حولهما، وتتبع منهما.

ويتميَّز هذا الراوي بالحرص على الرجوع إلى أيام الطفولة وما يوازيها من أيام البراءة. وربما يفعل ذلك كونه يحكي عن إحباطات آمال والتمزق والحرمان وفقدان الحماسة والحرية؛ وعندما يرجع إلى تلك المرحلة الزمنية عبر الاسترجاع لا يلفي هذه السلبيات. فيعطيه هذا فرصة التنفس من محنته الوجودية. لكنّ الأمر يختلف عن سارد الرواية الثالثة، إذ يلتقي به القارئ طفلا وبالتالي لا حاجة إلى الرجوع إلى أيام الطفولة من جانبه. كما أنه لا يمثِّل الأهمية التي يمثلها في سائر الروايات الثلاث. ويمكن الإقدام بالقول بأنه استبدل هذه الميزة بميزة أخرى يتفرَّد بها هو، وهي: الحنين إلى الماضي بعد

[١٣٢٨] بهاء طاهر. ١٩٩١م. *خالتي صفية والدير*. ص. ١٤١.

[١٣٢٩] نبيل سليمان. ٢٠٠٣م. *جماليّات وشواغل روائيّة: دراسة*. ص. ١٢٨ و ١٢٩.

[١٣٣٠] بهاء طاهر. ٢٠٠١م. *الحب في المنفى*. ص. ٢٩.

أنّ كبر، والرِّثاء على المآسي التي تحل على حبيبيه: حربي وصفية.[١٣٣١]

ثم إنّ السَّرد الذَّاتي يعتمد النجوى الشاعرية وانفصال السارد عن ذات شخصية الراوي وتعرية النفس والتوغل في أعماقها عبر المونولوجات، أو ما يفضِّل أن يسميه مرتاض: المناجاة. كما يعبِّر الضمير الذي يعتمده، وهو ضمير المتكلم، على الحوار والسرد الحواري أو الحوار السردي والحلم والكابوس. لكنّ الرواية الثالثة تتخلَّى عن تصوير الحياة الدَّاخلية والنفسية لبطليها. ويكتفي الراوي الصبي بتصويرهما من الخارج. أمَّا التوغُّل والتَّغلغل في أعماق نفسهما فلم تكن لديه قدرة في القيام بذلك. وتتخلى كذلك عن النجوى الشاعرية وانفصال السارد عن ذات شخصية الراوي. أيْ إنّ السَّردَ الذَّاتي لم يعتمد لعرض هذه التقنيات السردية. وهذا الذي يؤكِّده سيد البحراوي حيث يشير إلى: إنّ الرِّوائي تنازل عن كثير من خصائصه الأسلوبية الجميلة التي تبلورت في أعماله الأدبية السَّابقة.[١٣٣٢]

يصل الراوي بضمير المتكلِّم قمة اليأس في الرواية الرابعة. فبعد أنْ تعرَّض للحوادث الممزقة للنفس يبدو أنّ ذاتَه لم تعد لديها قدرة أنْ تتحمَّل ما جاء على لسان بريجيت. أيْ إنه لم يستطع تحمّل غطرسة المتكبرين والطغاة، والانتظار الطويل، وآلام الحب المخذول واستحالة العدالة والقهر وهزيمة الرقة أمام الوحشية، وكل تلك الأنانية، وكل ذلك الظلم![١٣٣٣] ونتيجة لذلك يقنط ويقرر الانتحار. ثم ينتحر بالفعل في نهاية الرواية.

أمَّا بالنسبة لتعدد الرواة، فيمكن الإقدام بالقول بأنّ ما يميِّز السَّرد الذاتي عن تعدد الرواة هو ليس مسألة الضمير، بل مسألة الساردين الذين ينهضون بمهمة السرد. ففي السَّرد الذاتي هناك حضور لراوي واحد؛ على حين أنّ في تعدد الرواة، كما يشير المصطلح، يتعدد الرواة وإن يحتفظ على ضمير المتكلم في معظم الأحايين. ومن هذا المنظور، على الأقل في تمثّل الدراسة، يلاحظ أن تعدد الرواة امتداد للسَّرد الذاتي الذي يعتمد ضمير المتكلِّم، والفرق بينهما هو أنّ الراوي أُحادي في الثاني، بينما يتعدَّد في الأول.

[١٣٣١] محمد بدوي. ١٩٩٢م. "الكتابة والحنين: قراءة في رواية خالتي صفية والدير". ص. ٢٦٠.

[١٣٣٢] سيد البحراوي. ٢٠٠٣م. *الأنواع النثرية في الأدب العربي المعاصر أجيال وملامح*. ص. ٨٠.

[١٣٣٣] بهاء طاهر. ٢٠٠١م. *الحب في المنفى*. ص. ٢٤٩.

ويتميَّز تعدُّد الرُّواة عن السَّرد الذَّاتي في مسألة تعرية النفس البشرية والتغلغل في أعماق الشخصية. إنّ السَّرد الذَّاتي يستطيع أن يفعل ذلك بعمق في شخصية الراوي الداخلي الذي هو بطل الرواية. أما بالنسبة للشخصيات الأخرى فهو لا يمتلك هذه القدرة من أجل التحديد الذي يفرضه الضمير الذي يتبناه هذا النمط السردي. لكن مع ذلك يُطلع القارئ على ما يساعده في فهم ما في نفوس سائر الشخصيات التي يتعامل معها الراوي المشارك حسب ما حدث في الرواية الرابعة. أيْ أنّ الراوي يُطلع القارئ على الانفعالات التي تصاحب الحوار الذي دار بين بعض الشخصيات التي شاركت في المؤتمر الصحفي.[١٣٣٤] فذلك يساعد في فهم شيء مما في نفس الشخصية.

لكنّ الأمرَ يختلف في تعدد الرواة حيث إنه بفضل تجاوز الراوي الأحادي يحضر عدد من الرواة. ولكل راو قدرة كاملة على رواية الأحداث التي تتصل بشخصيته وتجربته. ومن ثمّ يستطيع هؤلاء الرواة، كل راو على حدة، التعبير عن مكامن نفسه ودخيلته، والإبانة عن ما يقض مضجعه عبر المونولوج أو المناجاة.[١٣٣٥] وبذلك يتمُّ استبطان معمَّق لهذه الشخصية وهذا الراوي بضمير المتكلم. إنّ الرواياتِ الأربع الأولى ما استطاعت أن تقدِّم بهذا العمق هذا الاستبطان المعمق للشخصيات الرواة. فهذا جمالية من جماليات هذا النمط السردي.

ويبدو السرد متعمّقاً نتيجة اعتماد هذا النمط السردي. وكذلك تعدد وجوه الحقيقة وصعوبة الإحاطة بها أو حتى استنفادها. وما يتعلق بهذا من محاولة ثلاثة من خمس رواة لاستكشاف حقيقة أنفسهم. ثم التباين والاختلاف المبين بين الرواة، الأمر الذي يُضفي درامية على الرواية والتطلع، بالاستمرار، إلى ما سيحدث لاحقاً. وفوق ذلك تتميز الرواية التي تتبنى تعدد الرواة بطغيان الماضي على الشخصيات، كأنها تعيش في الماضي وتحاول أن تعقد صلحاً معه. وذلك إضافة إلى ما تشترك فيه مع سائر الروايات من الرجوع إلى أيام الطفولة وما يوازيها من البراءة والنقاء.[١٣٣٦]

ثُم يلاحظ في النهاية تميّز السرد الموضوعي عن النمطين السابقين في امتزاج رؤيتين: الرؤية من الخلف، والرؤية مع.

[١٣٣٤] بهاء طاهر. ٢٠٠١م. *الحب في المنفى*. ص. ٤٩-٥٠.

[١٣٣٥] بهاء طاهر. ٢٠٠٦م. *واحة الغروب*. ص. ٦٦-٦٧.

[١٣٣٦] المصدر نفسه. ص. ٧٣-٧٥، ٨٣-٨٥، ١٠٦-١٠٧، ١٦٣.

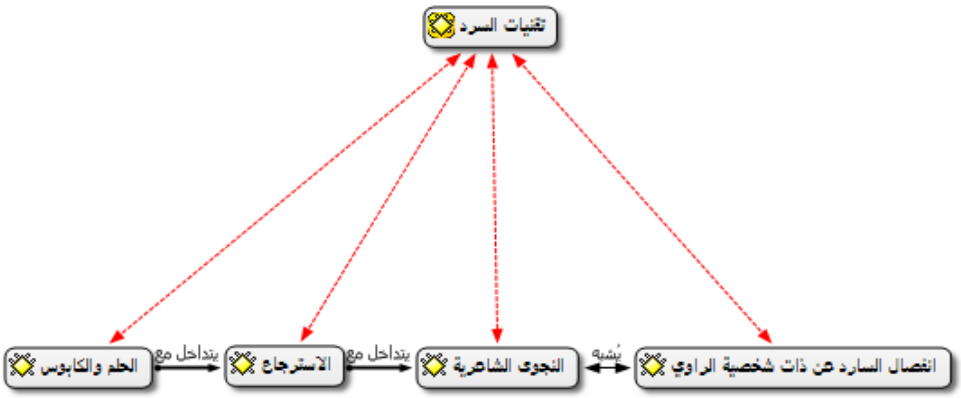
وكذلك النظر إلى الأحداث من ثلاثة منظورات: سالم، لبنى، والباشكاتب. وتشترك الروايات في اعتماد الرؤية مع. لكنْ تنفرد الخامسة باعتماد الرؤية من الخلف التي تسرد الأحداث بلسان الراوي الغائب عن العالم الذي يحكيه والمراقب له. وتشترك كذلك في تتبع حركات وسكنات الشخصيات الرئيسة بتفاصيل دقيقة تنمّ عن سمة من سمات الواقعية. كما أجاد الرواة تصوير المصائر التراجيدية لبعض الشخصيات[١٣٣٧] الممزقة بين الظروف الحياتية الاجتماعية والسياسية القاسية.

المبحث الثاني: تقنيات السرد

يناقش هذا المبحث تقنيّات السرد المعتمدة في الروايات المدروسة. وستحاول المناقشة استجلاء مدى إتقان بهاء طاهر في توظيف التقنيّات السردية الأربع بحيث يُضفي البُعدَ الواقعي النقدي في النصوص الرِّوائية محل الدراسة. ويظهر انفصال ذات السارد عن شخصية الراوي في أربع روايات، أيْ الروايات كلها ما عدا الرواية الأولى والثالثة. ويبرز عنصر النجوى الشاعرية في ثلاث روايات أيضاً: الرواية الثانية، والرابعة، والسادسة. وكأنّ وعي الروائي بالتقنية الأولى جاء بعد أنْ أكمل الرواية الأولى وشرع في الثانية، واحتفى في الثالثة، ثم استأنفه في الرابعة والْتزم باعتماده حتى الرواية السادسة. ويشبه وعي المؤلِّف بالتقنية الأولى وعيه بالتقنية الثانية.

ويتجلَّى الاسترجاع أو ما يسمى بالإنجليزية: flash back بوصفه تقنية سردية في الروايات كلها مع تفاوت في درجة البروز وكثرة الاستغلال بين رواية وأخرى. كما يتجلَّى عنصر الحلم والكابوس في جميع الروايات أيضاً. ومن هنا يناقش هذا المبحث تقنيات السرد، وتأتي تحته أربع مطالب. يتناول المطلب الأول انفصال السارد عن ذات شخصية الراوي. ويناقش المطلب الثاني ما سمّاه إدوار الخراط: النجوى الشَّاعرية. ويركز المطلب الثالث اهتمامه على قضية الاسترجاع. ويهتم المطلب الأخير بمسألة الحلم والكوابيس. وبناء على هذا، يأتي الرسم التوضيحي ١٧ ليبرز ما سبقت مناقشته كالآتي:

[١٣٣٧] س. بيتروف. ٢٠١٢م. *الواقعية النقدية في الأدب*. ص. ١٤٠.



الرسم التوضيحي ١٧: تقنيّات السرد ومكوّناته

يكشف الرسم التوضيحي ١٧ تقنيات السرد. ويلاحظ أنها تتكوّن من أربعة عناصر: انفصال السارد عن ذات شخصية الراوي، والنجوى الشاعريّة، والاسترجاع، والحلم والكابوس. إنّ الأسهم المنبطحة تشير إلى العلاقة الارتباطيّة بين العناصر. وتفيد العبارة المكتوبة على السهم الأول: "يشبه" أنّ بينهما علاقة تشابه. كما أنّ العبارة المكتوبة على سائر الأسهم: "يتداخل مع" جاءت للإشارة إلى أنّ هناك تداخلاً بين العناصر. ومن ذلك أنّ النجوى الشاعريّة تشبه انفصال السارد عن ذات شخصية الراوي في أنّ كليهما حديث نفسي، إلا أنّ الأول يأتي مناجاة شخصيّة لشخصية أخرى في حضورها وغيابها؛ بينما يأتي الثاني من شخصية واحدة. ثمّ إنّ التداخل بين سائر العناصر يشير إلى أنّ الحلم والكابوس يوجد في الاسترجاع. وأنّ الاسترجاع يوجد في النجوى الشاعريّة أو بالعكس.[١٣٣٨]

وتبرز نتيجة التحليل أنّ العنصر الأكثر وروداً عند المقارنة مع سائر العناصر في هذا المبحث هو عنصر الاسترجاع. وتشير كثرة الورود إلى كثرة الاقتباسات التي تكون مؤشرة إلى بروز تقنية الاسترجاع أكثر من غيرها من التقنيات السردية التي يناقشها الباحث هنا.[١٣٣٩] وتلي هذه التقنية في البروز تقنية انفصال السارد عن ذات شخصية الراوي. وتأتي بعد هذه تقنية النجوى الشاعرية. ثم تأتي في المرتبة الأخيرة تقنية الحلم والكابوس. ومن هنا يبدو أنّ الاسترجاع أكثر توظيفا عند الروائي، فانفصال ذات السارد عن شخصية الراوي، فالنجوى الشاعرية ثم الحلم والكابوس. ويأتي جدول بياني ليزيد

[١٣٣٨] لمزيد من الشرح يمكن الرجوع إلى مناقشات الباحث في المطالب الأربعة في هذا المبحث.

[١٣٣٩] للاطلاع على أمثلة الاقتباسات التي تشير إلى تقنية الاسترجاع يمكن الرجوع إلى المطلب الثالث في هذا المبحث.

شرحاً في ذلك كالآتي:

الجدول ١٠: محور تقنيات السرد

الروايات / الرموز	P 1:	P 2:	P 3:	P 4:	P 5:	P 6:	
الاسترجاع	20	19	3	35	36	53	166
الحلم والكابوس	4	3	0	3	19	8	37
النجوى الشاعرية	0	7	2	17	1	27	54
انفصال السارد عن ذات شخصية الراوي	0	1	0	26	32	23	82
المجموع الكلي للعناصر في الروايات	24	30	5	81	88	111	339

مؤشرات الجدول:

P1 الرواية الأولى: شرق النخيل

P2 الرواية الثانية: قالت ضحى

P3 الرواية الثالثة: خالتي صفية والدير

P4 الرواية الرابعة: الحب في المنفى

P5 الرواية الخامسة: نقطة النور

P6 الرواية السادسة: واحة الغروب

يبدو أنّ تفاوتَ نسب الاقتباسات في عنصر تقنيات السرد اتّبع التسلسل الزمني لصدور الروايات من الرواية الرابعة إلى الرواية السادسة. ثُم إنّ لعدد الصفحات يد في كثرة الاقتباسات. حيث زاد عدد صفحات كل من الروايات على مائتين. ويشير ذلك إلى النضج الفني للكاتب. كما أنّ هناك تطوّراً في وعيه بالتقنيات السردية حيث يرى القارئ أنّ ذلك الوعي يزداد بزيادة التأليف من الرواية الرابعة، ووصل إلى درجة عالية في الرواية السادسة.

ويبدو أيضاً أنّ الرواية الثالثة سجلت أدنى نسبة للاقتباسات التي تشير إلى تقنيات السرد، كما أنها خلت من تقنية: انفصال ذات السارد عن ذات شخصية الراوي والحلم والكابوس. وسبب ذلك هو أنّ المؤلِّف تنازل عن خصائصه الأسلوبية لصالح القص الشعبي؛[١٣٤٠] وذلك ليعلن انتماءه إلى الشعب. كما أنّ الحجم الصغير للرواية ساعد في قلة

[١٣٤٠] سيد البحراوي. ٢٠٠٣م. *الأنواع النثرية في الأدب العربي المعاصر: أجيال وملامح*. ص. ٨٠.

الاقتباسات التي تثبت حضور هذا المحور والتقنيات التي يتألف منها.

ثُم إنّ النتيجة تستجلي مدى إتقان الكاتب في توظيف التقنيات الفنيّة بحيث تضفي البُعدَ الواقعي في رواياته. فقد وظَّف الاسترجاع في إبراز تاريخية الشخصية. واستغل قوة الكوابيس في وصف الوعي المنشطر لدى الرواة والشخصيات الرئيسة، والتمزق بين ما يحدث فعلا، أي الوعي الكائن، وما تتطلع الشخصيات إلى حدوثه، الوعي الممكن. ولجأ إلى استخدام النجوى الشاعرية في رسم مدى تفقُّد الحبيب محبوبه. كما وظَّف النجوى الشاعرية لتصوير مدى تلهف شخصية تجاه شخصية أُخرى ذات قِيمة عندها. ثُم وظَّف انفصال السارد عن ذات شخصية الراوي لإبراز تمسك ذات الراوي للأخلاق الحميدة والقيم الاجتماعية النبيلة. كما أبرزت هذه التقنية نقداً للذات وثقافةَ المسكوتِ عنه في الرواية الثانية.

المطلب الأول: انفصال السارد عن ذات شخصية الراوي

هذه تقنية سردية أشار إلى حضورها ممدوح فرّاج النّابي في تحليله لإحدى متون روايات المؤلِّف. وكان ذلك في الحب في الرواية الرابعة لبهاء طاهر.[١٣٤١] وتتبع الباحث سائر الروايات فاكتشف أنّ هذه التقنية وهذا العنصر لم يقتصر ظهوره على الرواية الرابعة فقط، بل يتجلى في الروايات الثلاثة المذكورة في بداية هذا المبحث. عند القيام بسرد الأحداث يختار المؤلِّف سارداً لهذه العملية الفنية ويلصق ذات ذلك السارد في شخصية الراوي إذَا كان الراوي مشاركاً في الأحداث التي يرويها للقارئ.

وإذَا كان الراوي غائباً لا يشارك في الأحداث بل يرويها بضمير الغائب خارج عالم الرواية بوصفه راوياً عليماً بكل شيء، حينئذ يُلصق المؤلِّف ذات هذا السارد/الراوي بالشخصية التي تسرد الأحداث. فهو يختفي وراءها أو يقدمها بضمير الغائب ويترك لها المجال للتعبير عن نفسها بنفسها.[١٣٤٢] وذلك باعتماد ضمير المتكلم، في حالة الإفراد والجمع.

[١٣٤١] ممدوح فراج النابي. ٠٨ أغسطس ٢٠١٤م. "الحب في المنفى: بهاء طاهر والبحث عن الهوية". *الروائي: مجلة تعنى بشؤون الرواية*. http://www.alrowaee.com/article.php?id=904 ص. ٣.

[١٣٤٢] يمنى العيد. ١٩٨٦م. *الراوي: الموقع والشكل: بحث في السرد الروائي*. ص. ١١-١٢.

ويحدث انفصال ذات السارد عن شخصية الراوي حين تترك ذات السارد شخصية الراوي المشارك، أو الراوي الذي أعطاه الراوي بضمير الغائب العليم بكل شيء مجالا للتعبير عن نفسها بنفسها. وتتيح هذه العملية الفنية فرصة لإدخال صوت جديد وضمير جديد: ضمير المخاطب. ويكون هذا الضمير الجديد بمثابة ذات ساخرة ومؤنّبة ومدانة لأعمال شخصية المخاطبة وأفعالها وتصرفاتها ومواقفها.

وجدير بالذكر هنا أنّ شخصيةَ الراوي الممثَّل (المعتبر هو الشخصية التي تروي الأحداث من وجهة نظرها، ويمكن أن تكون شخصية رئيسة أو ثانوية) هي التي تصبح مخاطبة، أو مخاطب حسب الموقف وجنسية الشخصية الساردة. وهذا الانفصال يُعطي الذات المنفصلة فرصة السؤال والاستهزاء والسخرية على الشخصية التي تخاطب، الشخصية التي انفصلت عنها. وليست هذه التقنية محصورة على الأعمال الإبداعية العربية فقط، بل معتمدة كذلك عند الأوروبيين. ومن الذي اعتمدوا هذه التقنية السردية منهم: تشارلوت برونتي Charlotte Bronte في روايتها الوحيدة التي تسمى: "جين آير" Jane Eyre.[١٣٤٣]

وعلى هذا الأساس، يبرز انفصال ذات السارد عن شخصية الراوي في الرواية الثانية بعد أن تعرف القارئ على الشخصيات وبدأت الأحداث تنمو وتتطور بحبكتها المحكمة. بدأت المواقف تتأزم. كما أشرقت العلاقة بين ضحى والراوي المشارك في روما. عرض لها الزواج بعد أنْ أقرَّ حبه لها فرفضتْ. ربما فعلت ذلك لأنها تحب زوجها أو تحتاج إليه في مستقبلها أو تشعر بأنّ ذلك عار يجب أنْ تتجنبه. فسألته من هو وماذا يريد منها؟ وفيما يبدو لها إنه يدبر أن يذلَّها كي يرضي غروره.[١٣٤٤] ولم يستطع الإجابة على تلك الأسئلة. بل شعر بالغضب والإهانة وبكونه ضئيلا أمامها.

تجري الأحداث متلاحقة من هنا فيجد الراوي نفسه وحيداً يسأل نفسه في مونولوج أسئلةً لا يجد من يجيبه. فينفصل ذلك السارد عن ذات شخصية الراوي الممسرَح ويجيبه بعد أنْ سأل نفسه: "عرضت أن أتزوجها فأهانتني. فأين

[1343] Brontë, C. 2012. *Jane Eyre*. United Kingdom: Trans-Atlantic Press. P. 206.

[١٣٤٤] بهاء طاهر. ١٩٨٥م. *قالت ضحى*. ص. ٦٠.

خطئي؟"[١٣٤٥] "تعال هنا. لا داعي للكذب. تريد أن تعرف الخطأ؟ أي بذاءة في أن تعرض الزواج على امرأة متزوجة بالفعل.. لا داعي للكذب.. هناك شيء حقيقي في كل ما قالته."[١٣٤٦] ويدل الانفصال هنا على نوع من التهكم وجلد الذات، ومحاولة تسديد خطإ الراوي في تصرفاته تجاه المرأة المتزوجة: ضحى. كما يدل على توتر الشعور.[١٣٤٧] ويبدو أنّ المقاطع السردية التي تشير إلى هذا العنصر لم تكثر في هذه الرواية. لذا يتم الانتقال إلى الرواية التي تليها في استغلال تقنية الانفصال.

ويتجلَّى انفصال ذات السارد عن شخصية الراوي في الرواية الرابعة في بعض مقاطع سردية كالآتي: يقول ذلك السارد بعد انفصاله عن شخصية الراوي المشارك الصحفي بعد أنْ تعرَّف القارئ على بعض الشخصيات، وبدأتْ الأحداث تتطور وتتأزم الحبكة الفنية لتلك الأحداث، وبعد أن حاول جاهداً في البحث والعثور على بذرة الخطأ في فشل علاقته الطويلة الوطيدة المثمرة مع منار، تلك العلاقة التي انتهت بطلاق: "... لا، كفى! مرة أخرى انتبه وتوقف. إلى أين تريد أن تصل من ذلك. أنها سيطرت على الطفلين؟..."[١٣٤٨]

يصلح هذا المقطع السردي أن يكون إمَّا مونولوجاً أو مثالاً لانفصال ذات السارد عن شخصية الراوي. ويُوظَّف هنا للغرض الثاني. ويصبح هذا الانفصال هنا نوعاً من جلد الذات، أو أشبه بالمحاكمة لذات الراوي التي أوصلتْه إلى ما هو عليه: فقد سبقت الإشارة إلى أنه طردته صحيفته إلى مدينة في الغرب ليراسلها من هناك. ولذا يقول: "كنت مراسلا لصحيفة في مصر لا يهمها أن أراسلها.. ربما يهمها بالذات ألا أراسلها."[١٣٤٩] وكان مغتربا بعد أنْ فقدَ أشياء في غاية القيمة عنده، أو ربما هي كل شيء عنده: منار، وخالد وهنادي، ووضعه الصحفي. ولعل من أجل ذلك حاول في المنفى أن يبحثَ عن بذرة الخطأ، ولم يجد ذلك مهما حاول.

[١٣٤٥] بهاء طاهر. ١٩٨٥م. *قالت ضحى*. ص. ٦٠-٦١.

[١٣٤٦] المصدر نفسه. ص. ٦١.

[١٣٤٧] حسن البنداري. ١٩٨٨م. *فن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ*. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية. ص. ٣٤٥.

[١٣٤٨] بهاء طاهر. ٢٠٠١م. *الحب في المنفى*. ص. ١١.

[١٣٤٩] المصدر نفسه. ص. ٥.

على أنّ هذا الانفصال يكشف توتر العلاقة بين الراوي ومنار. كما يمكن أن يكونَ تمهيداً لما سيحدث بينه وبين بريجيت في الغربة. فقد هيَّأتْه هذه التجربة التي عاشها في ماضيه البعيد في القاهرة أن يستقبلَ مثل هذا الحب، رغم اعترافه: "كانت صغيرة وجميلة وكنت عجوزا وأبا ومطلقا. لم يطرأ على بالي الحب، ولم أفعل شيئا لأعبِّر عن اشتهائي."[١٣٥٠] وقد استمر في البحث عن بذرة الخطأ عندما فشلت محاولته الأولى. وفي هذه المرة أيضا أوقفت ذات السارد التي انفصلت عن شخصيته بوصفه راو مشاركا معتمدا على ضمير المتكلم الأنا وأصبح مخاطباً، فقالت له تلك الذات: "فلتعترف بأنك وقد ملأتك الهزيمة والغضب أصبحت نافد الصبر، مستعدا للشجار لأهون سبب مع منار ومع غير منار."[١٣٥١] ويعبِّر هذا الانفصال أيضاً عن نوع من جلد الذات أو محاكمة ذاته على الفشل والهزيمة. فعندما يكون مشغولا بالمحاولة على تحمُّل الذنب عليها تنفصل ذاته عن شخصيته لتذكِّره بما كان يفعل. ولا يستبعد أن يكون المذنب هو الراوي، أو يكون هو الذي قصر في حقها. ومن ثَم يمكن احتمال كونها هي الأخرى قد ملأتها خيبة الأمل وبالتالي نفد صبرها.

ومن جانب آخر من الرواية استمر الراوي غير المسمى يسترجع أيام ماضيه التي فشلت مع منار بعد أن أيقظ لقاؤه مع زميل مهنته القديم هذه الرغبة الملحة في استرجاع الماضي ومحاولة البحث عن بذرة الخطأ في فشل علاقته مع منار؛ وهذه المرة أيضا ينفصل السارد عن ذات شخصية الراوي المشارك لتسأله عن سبب وجهه اللوم عليها، وتحاول إثبات أنّ بذرةَ الخطأ ليست في كل ما يتصوَّره؛ ولذا يقول السارد: "ولكن مرة أخرى على أي شيء تلومها؟ لم تبتذل منار نفسها أبدا وهي تفعل ذلك. ألا تذكر أيامها زميلات محترمات كنا يعمن في مكاتب الصحيفة ذاتها الملابس المستوردة والنظارات والأدوات الكهربائية وزملاء محترمين كانوا يعملون بتجارة "الشنطة" بين القاهرة وبيروت؟ على أي شيء تلومها؟"[١٣٥٢] ويبدو من هذا المقطع السردي أنّ الراوي الصحفي قد فشل مرة أخرى في بحثه عن بذرة الخطأ في تهدم وشرخ العلاقة بينه وبين منار. على أن المقاطع السردية الواردة في الاستشهاد على انفصال السارد عن ذات شخصية الراوي المشارك

[١٣٥٠] بهاء طاهر. ٢٠٠١م. *الحب في المنفى*. ص. ٥.

[١٣٥١] المصدر نفسه. ص. ٢٨.

[١٣٥٢] المصدر نفسه. ص. ٤٢.

تُضفي على النص الروائي المستخلص منها تلك المقاطع طابعا واقعيا عبر الإيهام بواقعية الأحداث التي يرويها ذلك السارد الذي انفصل عن ذات شخصية الراوي المشارك. وتوجد مقاطع سردية كثيرة بجانب ما تمَّت الإشارة إليها تومئ إلى حضور هذه التقنية السردية في نص الرواية الرابعة.

وتظهر هذه التقنية في متن الرواية الخامسة في بعض مقاطع سردية كما يأتي: تقول ذات السارد بعد أن تمَّ انفصالها عن شخصية الراوي، وبعد أن أعطاها هذه الفرصة الفنية الراوي بضمير الغائب، فتقول: "نعم، كانت نيتك حسنة في كل ما فعلته، لكن كل شيء انقلب إلى عكس مقصدك، فلماذا إذن بدلا من أن تلوم شعبان لا تحاول أن تفهم السبب؟ هل هي عقوبة من الله؟..."[١٣٥٣]

جاء المقطع السردي السابق أثناء مونولوج من الباشكاتب. وكان يحاول البحث عن بذرة الخطأ في فشله في تربيته لابنه شعبان. وكما فعلت ذات الراوي المنفصلة عن شخصية الراوي في الرواية السابقة، حاولت هنا أيضا أن تثبت لصاحب التفكير أنّ ما يفكِّر فيه ليس صحيحاً. وبدلا من أن يلومَ شعبان على التقصير في التربية وفي انعزاله عن المجتمع وانطوائه في نفسه وعدم استجابته في التربية وفشله في الزواج وفي التجارة، الأفضل أن يفكّر في احتمال كون كل ذلك عقوبة من الله تبارك وتعالى لمغامراته مع النساء أيام توفر الشباب والرخاء والفراغ عنده.[١٣٥٤]

ومن هنا يمكن أن يكون ذلك المقطع السردي نوعا من جلد الذات أو محاكمة ذاته التي أوصلته إلى سوء الظن بابنه شعبان. كما يكشف توتر العلاقة بين الأب والابن. والعلاقة بينهما دائما – في الماضي والحاضر – لم تكن وطيدة، بدرجة لا يعرف الباشكاتب ما يدور في رأس ابنه، أو لا يدور في رأسه شيء أصلا، كما يقول ذلك في مونولوج ذات يوم.[١٣٥٥] وعلى هذا الأساس يلاحظ التباعد والتحفظ بينهما. وبالتالي يلاحظ أنّ شعبان يريد دائما أن يخرج من البيت. ويمكن أن يعتبر خروجه وغيابه المستمر من البيت نوعاً من الهروب من أفراد أُسرته وتذكيره بفشل علاقته معهم

[١٣٥٣] بهاء طاهر. ٢٠٠١م. *نقطة النور*. ص. ٣٦.

[١٣٥٤] المصدر نفسه. ص. ١٥، ٤٣.

[١٣٥٥] المصدر نفسه. ص. ٣٤.

جميعاً.

ولم يقتصر الانفصال في هذه الرواية على شخصية واحدة، كما هو الحال في الرواية السابقة. بل جاوز ذلك إلى شخصيَّة لبنى وسالم، وهي الشخصيات الرئيسة الثلاثة التي تدور معظم أحداث الروايات حولها. ولعل لاختيار نمط السرد بضمير الغائب يد في ذلك. أيْ إنّ ضميرَ الغائب أعطاه فرصة لاعتماد هذه التقنية السردية عند أكثر من شخصية. ويظهر انفصال ذات الساردة عن شخصية لبنى حيث تقول: "وما أهمية الجمال يا مثقفة يا من قرأت كثيرا! ألم يقل لك كل شعرائك إن الجمال في عين الرائي؟"[١٣٥٦]

وظَّف الراوي هذه التقنية السردية هنا بعد أن طرحتْ لبنى لنفسها، في مونولوج، مسألة كون سالم جميلا وما إذا كانت هي نفسها جميلة أو جذَّابة؟ يقول معظم الناس إنها جذابة. لكن ثمة فرق بين أن تكون الواحدة جميلة وأن تكون جذَّابة. ففي النهاية، هذا الجمال يكون شيئاً نسبياً، ويتوقَّف مداه على عين الرائي. ومن ثَم يكشف الانفصال هنا نسبية جمالها للقارئ ووسواسها وشكوكها حول بعدها الجسمي الذي يتمثَّل في جمالها وجذابتها. وفي ضوء ما سبق، يضفي الانفصال على هذه الشخصية وعلى الأحداث التي تعيشها بُعدا واقعيا من خلال الإيهام بواقعية موقف الشخصية والأحداث التي تسردها باعتماد هذه التقنية السردية.

وتتجلَّى هذه التقنية السردية في الرواية السادسة، الرواية الأخيرة، في شخصية الشيخ يحيى أولا، وفي شخصية كاثرين ثانياً، وفي شخصية محمود عزمي عبد الظاهر المأمور ثالثاً. ويتمثَّل الانفصال عند شخصية الشيخ يحيى عندما استغرق في مونولوج يحدِّث نفسه عما يفعله رئيس الأجواد، الشيخ صابر. أيْ إنه يقرأ دائماً في مجلس الأجواد كتَاباً مليئاً بنبوءاتٍ متشائمة تصب الهلاك على الواحة وأهلها. ومنها: "مكتوب أيتها الأرض أن يأتي عليك وقت تكونين فيه أرملة منكسة الرأس تحثو فوق رأسها التراب. مكتوب أنه سيمشي في طرقاتك الغرباء في زهو ويمشي أهلك مطرقين رؤوسهم. مكتوب

[١٣٥٦] بهاء طاهر. ٢٠٠١م. *نقطة النور*. ص. ٨٤.

أنه سيعلو صوت السفهاء ويتكلم الحكيم في كمّه."[١٣٥٧]

ويكون صعباً على الشيخ يحيى أن يردَّ نفسه عن أن يسأل الشيخ صابر: "أتلك هي كل المعاصي يا شيخ؟ أليس تمني الخراب هو أيضاً معصية من المعاصي؟ وأنت، ألا يتملكك الكبر وتسكن نفسك الكراهية؟ تكرهنا معشرة الغربيين وتخفي كراهيتك وراء نبوءاتك المزعومة كأنك تتمنى لو تنزل مصائبها بنا نحن اليوم قبل الغد."[١٣٥٨] ومن هنا تنفصل ذات السارد عن شخصية الراوي المشارك: الشيخ يحيى لتأنِّبه على ما يفعل حين تقول: "احترس يا يحيى. ها أنت تفكر مثلهم. تنظر بعين الغربيين مهما حاولت."[١٣٥٩]

وقد ظهرت تقنية الانفصال عند شخصية كاثرين أثناء زيارتها إلى معبد أم عبيدة للبحث على مقبرة الإسكندر الأكبر. فكَّرتْ في أنه لا يستبعد أن يكون الضريح هناك، ومن ثم فلماذا لا تبحث عنه؟ وكان عندها كتاب عن تحضير الأرواح فهل تستخدمه كي ترى أثر ذلك؟ ومن هنا سألتها ذات السارد التي انفصلت عن شخصية الراوي بعد أن بدأتْ تجرِّب تحضير الأرواح قائلة: "انتظري يا كاثرين! ما معنى كل هذه الإشارات الآن؟.. تحضير الأرواح ومعبد جنائزي وكتاب الموتى على الجدار! ربما ما يجب أن تبحثي عنه هو موت الإسكندر لا حياته!.. شيء له علاقة بموته. نعم!"[١٣٦٠] فوظفت التقنية هنا لتسدد خطى كاثرين ولتجعلها في طريق صحيح وما ينبغي أن تفعله في ذلك الموقف.

وتتجلى الواقعية في هذا العنصر عندما وجد السارد فرصة الانفصال عن الذات التي كان ملتصقاً بها، أيْ ذات الراوي، لانتقاد ذاته (الراوي) الذي لا يستطيع، هو بنفسه، أن يعترف بما يستطيع هذا الصوت الاعتراف به. ولا يستبعد أن يكون السبب في عجز الراوي القيام بمهمة الاعتراف بما يستطيع ذلك السارد الاعتراف به، هو كون الإنسان المعاصر يعيش في مجتمع يكره التابوهات، التي بدورها تمنعه من أن يفعل ما لا تقبله القيم الإنسانيّة النبيلة. فربما لو يعترف هو

[١٣٥٧] بهاء طاهر. ٢٠٠٦م. *واحة الغروب*. ص. ٦١.

[١٣٥٨] المصدر نفسه. والصفحة نفسها.

[١٣٥٩] المصدر نفسه. والصفحة نفسها.

[١٣٦٠] المصدر نفسه. ص. ١٠٢.

بنفسه بأخطائه، بوصفه راويا ذاتيا أو شخصية مركزية، ينفر منه القارئ الذي قد تحقق معه التماهي من خلال اعتماد ضمير المتكلم الذي يحقق القرابة بين الراوي والقارئ، ومن ثَمَّ يقرر اعتماد الانفصال حتى لا يكرهه القارئ كثيراً. وهكذا في الرواية الخامسة التي اعتمدت ضمير الغائب، فتعامل الشخصيات المركزية الثلاثة التي يصدر منها هذا العنصر معاملة الراوي الممثَّل في الروايات التي تعتمد السرد الذاتي والرواية السادسة التي تعتمد تعدد الرواة. كما أنّ هذا العنصر يقوم بتعرية النفس البشرية كما هي على حقيقتها، لا كما ينبغي أن تكون، حسب تصوّر الواقعية النقدية. وكثير من هذه الشخصيات تعاني من القلق والهم دون أن تجدَ لذلك مخرجاً، ولذا تعبِّر عن أسفها على هذا العالم الذي لا معنى له، وربما من الجنس البشري الوضيع.[١٣٦١] وتبيَّن للباحث أنّ هذه التقنية وسيلة سرد الأحداث لإحداث الأثر الجمالي في القارئ.[١٣٦٢]

المطلب الثاني: النجوى الشَّاعرية

يتناول هذا المطلب القضية التي ناقشها إدوار الخراط في تحليله للرواية الثانية.[١٣٦٣] ويقصد به نجوى الراوي حبيبته أو أي شخصية ذات قيمة عالية عنده وانفصال الراوي (غالبا ما يكون الراوي المشارك) عن القراء. أو قل نجوى إحدى الشخصيات شخصية أخرى لها منزلة عالية في نفسها. وتتمثل السمة المفاجئة لهذه التقنية في توجّه الراوي بالخطاب (السرد أو الحوار) إلى طرف ثان. سواء كان غائبا على نحو نجوى الراوية حبيبته، أو شخصية أخرى ذات قيمة عنده، كالشيخ يحيى في الرواية السادسة، "في لحظات الاحتدام الحميم والفقدان الموجع كأنه نداء. أو كان الطرف الثاني حاضرا كأنه غائب مع ذلك، على نحو نجوى ضحى إذ تروي أسطورتها الخاصة عندما توحدت بإيزيس وتتجه بهذا الخطاب إلى الراوية الذي يكاد يتدخل في الحوار."[١٣٦٤] وقد أظهرتْ نتيجة التحليل في برنامج أتلاس تي أيْ أنّ هذه التقنية تظهر في

[١٣٦١] س. بيتروف. ٢٠١٢م. *الواقعية النقدية في الأدب*. ص. ١٥١.

[١٣٦٢] سمر روحي الفيصل. ٢٠٠٣م. *الرواية العربية: البناء والرؤيا: مقاربات نقدية*. ص. ٩٧.

[١٣٦٣] بهاء طاهر. ١٩٨٥م. *قالت ضحى*. ص. ١٠.

[١٣٦٤] المصدر نفسه. والصفحة نفسها.

أربع روايات، وهي: الثانية، والثالثة، والرابعة والسادسة.

وتتجسَّد هذه التقنية السردية في الرواية الثانية بعد أن تعرَّف القارئ على الشخصيَّات:

> وبدأنا نتابع الأحداث وتطورها، وتتصاعد حبكتها في خطوطها المتراكبة بحذق حتى نصل إلى ذروتها... فجأة تغوص القصة في منطقة الشعر والأسطورة، منطقة ترتادها نجوى الراوية إذ ينادي حبيبته ويريد أن يسترجعها، والراوية — فجأة — ينفصل عنا، لا يعود يتحدث إلينا ولا يعود ينقل إلينا ما دار وما يدور من حواره، بل يتحدث فقط إلى حبيبته، يخاطبها، يناديها... أما نحن الذين كان يخاطبنا، فقد نفينا. لم يعد لنا — نحن الذين كنا معه — حضور.[١٣٦٥]

ويتمثَّل الطرف الأول للنجوى الشاعرية في الرواية الثانية، الطرف الذي يخاطب المحبوبة بضمير المخاطب في غيابها كأنها موجودة ماثلة أمامه، كأنه يناديها ويسترجعها، عندما يسترجع تجربته معها، التجربة التي تسجِّل حبها وشغفها للأطلال. كان يسترجع ما قالته له عن الأشجار والأطلال. وتقول ضحى في هذا الصدد عن طريق الراوي الممسرَح: "ليست الشجرة خضرة وظلا فقط وأن تكن خضرتها واحة لعينيك وقلبك في صحراء هذه الدنيا. الشجرة تناديك أن تصعد معها إلى أعلى، لا بعينيك وحدهما، ولكن لتكون أنت السر الذي يصعد في جوفها فتورق فوق أغصانها وتخلق أنت أجنحة خضراء للسماء، نخلة أو سنديانة."[١٣٦٦]

ومن هنا نسي القراء تماماً، هؤلاء الذين يتابعونه ويجعلهم نصب عينيه، وشرع يكلم حبيبته بضمير المخاطب كأنها موجودة أمامه مع أنها غائبة: "وكنت يا ضحى تقولين لي ذلك في انفعال كأنه الغضب، فهل كان ذلك لأنك تشعرين بنظرتي تتابعك مع الأزهار والأشجار في دهشة وحيرة؟ ولكن صدقيني أني كنت أحاول أن أحيا معك في الزهر وفي

[١٣٦٥] بهاء طاهر. ١٩٨٥م. *قالت ضحى*. ص. ١٠-١١.

[١٣٦٦] المصدر نفسه. ص. ٦٢.

الشجر."[١٣٦٧] ويبدو أنّ النَّجوى هنا جاءت لتسجيل لحظات الاحتدام والفقدان الموجع كأنه نداء للحبيبة التي افتقدها الحبيب.

تتمثل تقنية النجوى الشاعرية في الرواية الثالثة في شخصية صفية. يبدو أنها أحبت أو بالأحرى ولّهت البك القنصل عندما أحبط أملها من مبادلة حربي إياها الحب وتقدّم يتوسط للبك أن يطلب يدها. بعد وفاة زوجها في مشهد درامي عنيف دافع حربي عن نفسه عندما مارس البك العدوان ضدّه. عزمت على الأخذ بالثأر، واتبعت طرق ووسائل مختلفة. ومنها: إنها استأجرت حنين، إحدى أفراد المطاريد كي يقوم بقتل حربي ثأرا لزوجها الراحل، البك القنصل. لكنْ مرة أُخرى استطاع حربي أن يفلت من رصاص حنين ويصيبه بمسدسه الذي يستخدمه للدفاع عن النفس. ثمّ مات حنين نتيجة لذلك.

ولما وصل إلى صفية مقتل حنين "أخذت تنشج وهي تقول: اشهد يا بك إني حاولت.. حتى مع المطاريد حاولت.. واشهد يا بك أني سأحاول إلى أن ترتاح في نومك.. لن يغلبنا حربي."[١٣٦٨] إنّ البك الذي تخاطبه كأنه موجود بين يديها وأمامها، قد توفي. والذي يشير إلى ذلك قولها: "ترتاح في نومك." وإنّ شدّةَ التعلُّق به يجعلها تنسى بأنه قد انتقل إلى جوار ربه؛ فتعتبر غيابه وجوداً. أو إنها تعتقد أنّ روحَه موجودة معها دائماً تشرف على أفعالها وتصرُّفاتها. ومن ثَمَّ تناجيه: نجوى شاعريّة.

ويتجسَّد الطرف الذي يخاطب المحبوبة بضمير المخاطب في غيابها كأنها حاضرة ماثلة أمامه، يسترجعها ويناديها، يتجسد هذا الطرف من النجوى الشاعرية في الرواية الرابعة عندما يسترجع الراوي الصحفي تجربته مع بريجيت حول حكايتها التي حكتها له عن ماضيها البعيد، يسترجع الحكاية في مونولوج حيث يقول: "فهمت حكاية عالمك النائي عن دنياي، فلعلك كان يمكن أن تفهمي أنت أيضا لو حكيت لك. ربما كان يمكنك أن ترى مثلي عالما بعيداً عنك. قرية صغيرة لا

[١٣٦٧] بهاء طاهر. ١٩٨٥م. *قالت ضحى*. ص. ٦٣.

[١٣٦٨] بهاء طاهر. ١٩٩١م. *خالتي صفية والدير*. ص. ١٣٠-١٣١.

تشبه قريتك في شيء، قرية فقيرة في آخر الصعيد، ولكن يعيش فيها أيضا طفل وحيد مع أبيه."[١٣٦٩] فجاءت النجوى كنوع من التعاطف مع بريجيت الوحيدة وحكايتها وحكاية أبيها المهزوم، وعلى زوجها الإفريقي.

وقد جعلت كلمات بريجيت الراوي الصحفي يرى هؤلاء الناس في عين مخيلته ولذا يشفق عليها. وإذَا فهم حكايتَها مع البعد في المسافة، فلا يستبعد أنْ تفهم قصته كذلك، قصة طفل وحيد في قرية فقيرة. ويسأل الراوي ذلك الطفل عن طريق مباشر وباعتماد النجوى الشاعرية التي تتيح فرصة مخاطبة الغائب بضمير المخاطب باعتبار أنه موجود وماثل أمامه، ربما لقربه المعنوي ولشدة تعلق الراوي به في قلبه: "ما الفائدة في أن تلازمني في مغرب العمر؟ أية دروس سأتعلمها الآن؟ وبم يفيد تعلم الدروس وقد فات الوقت؟ أم أنك تريد أن تعلمني شيئا، بل تطلب حقا ما. ولكن ما هو؟"[١٣٧٠] ويزيد: "نعم أراك. أراك كما تأتيني دائما طفلا وحيدا. طفلا ماتت أمه بالملاريا وهو في الرابعة من عمره... تأتيني بعد ذلك دائما في يومك الأول في المدرسة..."[١٣٧١]

على أنّ تقنيّة النجوى الشاعرية تبرز مرتين فقط في الرواية الخامسة وفي موقف واحد، على عكس سائر الروايات. ويمكن القول إنّ ما يدعو الراوي العالم بكل شيء إلى أن يجعل لبنى تستوظف هذه التقنيّة هو شدة تفقد أمها. فعندما تسترجع شيئاً من ماضيها والشجارات التي كانت تدور بين أبيها وأمها، تلك الشجارات التي زادتها رعباً على الرعب والخوف الذي كان رفيقها منذ أن وعت على الدنيا، تناجي أمها قائلة: "الآن يمكنك أن تطمئني تماما يا دكتورة صفاء!"[١٣٧٢] يمكنها أنْ تطمئن لأنّ بعض الأشياء التي كانت تسبِّب الشجارَ بينهما اختفى.

وتتمثَّل بعض تلك الأشياء في: الإمبريالية.. والبروليتاريا، والدكتور شفايتزر.. والنرجسية. وعندما تتذكر ماضي أبيها الثوري الوطني في مونولوج تقول لبنى: "ولكن لا تهتمي يا دكتورة! ما زلت أنا هنا! لا إمبريالية ولا بروليتارية، نحن الآن

[١٣٦٩] بهاء طاهر. ٢٠٠١م. *الحب في المنفى*. ص. ٦٧.

[١٣٧٠] المصدر نفسه. ص. ٦٦.

[١٣٧١] المصدر نفسه. والصفحة نفسها.

[١٣٧٢] بهاء طاهر. ٢٠٠١م. *نقطة النور*. ص. ٨٦.

نهتف للرجل الذي كنتم تلعنونه: بابا لأنه البطل الثوري الذي أدخله السجن، وأنت لأنك سليلة المجد والشرف الدكتورة صفاء بنت الدكتور عبد العظيم بك."[١٣٧٣] تتَّضح جمالية هذه التقنية في أنّ المفروض للسياق السَّردي أن يكون الضمير للدكتورة صفاء في المثال الأول والثاني ضمير الغائب لغياب الشخصية. لكنّ الراوي قرّب الشخصيّة بأنْ جعل الضمير ضمير المتكلِّم، كأنه أسقط غيابها فصارت حاضرة مخاطبة توجد أمام لبنى بقوة خيالها الذي تجسّده هذه التقنية السرديّة وتبرز شعريّته.

وتتجلَّى هذه التقنية السردية في الرواية الأخيرة في شخصيّة محمود وكاثرين، والشَّيخ يحيى، بينه وبين الشيخ صابر، وبين كاثرين وفيونا، وبين محمود ووصفي. ومن جانب محمود وكاثرين اكتشف الباحث أنّ كاثرين كانت ترى في مونولوج أنّ محمود يفاجأها بتقلبات روحه وعدم استقراره على حال واحد. وفكرت في أن لها مهمة تنفذها في السيوة إلا أنّ الوقتَ لم يحن للتفكير في ذلك. "وأنت الآن يا محمود مهمتي، أنت شغلي الحقيقي. ما الذي يجعلك تنبهر إلى هذا الحد بخاطر الموت في العاصفة بدل أن يدفعك للتشبث بالحياة مثل إبراهيم ومثل كل الناس؟ وهل غيرت رأيك فجأة لكي ترضيني أم أن هذا جزء من تقلباتك التي لا أفهمها؟..."[١٣٧٤] ويُظهر هذا المقطع السردي اشتياق كاثرين إلى محمود وتفقدها إياه مع وجوده معها في الصحراء، وخاطبته بضمير المخاطب مع غيابه.

يتبيّن مما تقدّم أنّ النجوى الشاعرية تضفي بعداً واقعياً في الروايات المدروسة عندما تحاول الشَّخصيّات التعبير عن تفقُّدها وشدة شغفها وقلقها وهمّها وأسفها على المجتمع الذي تسوده إحباطات آمال، والأنانية واستحالة العدل، وانتشار الظلم. ومن ثمّ يبدو أنّ الروح الإنسانية، بوصفها سمة لازمة لأدب الواقعية،[١٣٧٥] تلازم هذه الشخصيات في محنتها الروحيّة النفسيّة. إذ إنّ علاقة الحب بينها علاقة تضطرب لتنهار فيما بعد. وللظروف الاجتماعية القاسية يد في ذلك. ويبدو من استغلال النجوى الشاعرية لدى بعض الشخصيات، لاسيما الشيخ يحيى، أنها وجدت في انحراف

[١٣٧٣] بهاء طاهر. ٢٠٠١م. *نقطة النور*. ص. ٨٦.

[١٣٧٤] بهاء طاهر. ٢٠٠٦م. *واحة الغروب*. ص. ٥٠.

[١٣٧٥] س. بيتروف. ٢٠١٢م. *الواقعية النقدية في الأدب*. ص. ١٥٣.

الناس "تعليلاً معقولا للانسحاب من الواقع،"[١٣٧٦] والعزلة الدائمة منه ومن المحيط البيئي والمجتمع كله.

المطلب الثالث: الاسترجاع

يناقش هذا المطلب الاسترجاع. ويقصد به إيقاف الراوي لمجرى أحداثه ليعود لاستحضار أحداث مضت.[١٣٧٧] ويعرَّف بأنه "استعادة لواقعة أو وقائع حدثت قبل اللحظة الراهنة، أو اللحظة التي يتوقف فيها القص..."[١٣٧٨] ومن النقاد من يرى أنّ المصطلحَ يقصد به الارتداد الزمني، أو الرجوع بالسرد إلى نقطة زمنية سبقت، تكون هذه النقطة الزمنية منطلقاً لامتداد معين، تنغلق في نهايته اللاحقة ويواصل الراوي سرده من حيث انفتحت ثم انغلقت. في حين يرى بعض النقاد أنه يقصد به سرد حدث سابق عن الحدث الذي يحكي الراوي أو السارد في الحاضر.[١٣٧٩]

ويتنوّع الاسترجاع إلى ثلاثة أنواع: ١ الاسترجاع الخارجي: يسترجع أحداثا وقعت قبل بداية الرواية ٢ الاسترجاع الداخلي: يسترجع أجزاء أحداث ماضية لاحقة لبداية الرواية قد تأخر تقديمها في الرواية. ٣ الاسترجاع المزجي: يجتمع هذا النوع بين النوعين: الأول والثاني.[١٣٨٠] ومن وظائف أو فوائد الاسترجاع بوصفه تقنية سردية أنه يستبطن به القاص أو الروائي تجارب الذات والتأمل الداخلي، حيث يقوم باستحضار ملفات الذاكرة بما تحتويه من أفكار ودوافع وتجارب وتأمل ومشاعر، لتفسير الحوادث وفهم دلالاتها وسد ما يعجز عنه الحاضر. ويأتي لتبرير أفعال الشخصيات وتصرفاتها في الزمن الحاضر، على غرار ما حدث في الرواية الأولى والرابعة كما سيأتي شرح ذلك لاحقا إنْ شاء الله.

وتبرز نتيجة التحليل أنّ هذه التقنية السردية تظهر في الروايات المدروسة كلها بتفاوت في درجة الظهور، على عكس

[١٣٧٦] حلمي محمد القاعود. ١٤١٥هـ/١٩٩٤م. *الواقعية الإسلامية في روايات نجيب الكيلاني: دراسة ونقد*. ص. ٩٠.

[١٣٧٧] أحمد التجاني سي كبير. ٢٠١٠/٢٠١١م. "شعريّة الخطاب السردي في رواية المستنقع للمحسن بن هنية." (رسالة ماجستير). جامعة محمد خيضر. بسكرة. ص. ٧٨.

[١٣٧٨] هيثم أحمد حسن الحاج علي. ٢٠٠٥م. "آليات بناء الزمن في القصة المصرية القصيرة في الستينيات". (رسالة دكتوراه). جامعة حلوان. ص. ١١٨. نقلاً عن: جيرالد برنس. ٢٠٠٣م .*قاموس السرديات*. (ترجمة) السيد إمام. ص. ٢٥.

[١٣٧٩] عماد علي سليم خطيب. ١٤٣٠هـ/٢٠٠٩م. *في الأدب الحديث ونقده: عرض وتوثيق وتطبيق*. ص. ١٠٣.

[١٣٨٠] سيزا قاسم. ٢٠٠٤م. *بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ*. ص. ٥٨.

التقنيتين اللتين ظهرتا في بعض الروايات واختفتا في أخرى. وربما لأهميتها يد في ذلك. ويشير هذا إلى وعي المؤلِّف بهذه التقنية السرديّة الحديثة ووظيفتها في البنية السردية لرواياته. وبناء على ما سبق، قام المؤلِّف بتوزيع الاسترجاعات في الرواية الأولى عبر ثلاثة أجزاء للرواية. ولا تقتصر الاسترجاعات على شخصية الراوي المشارك وحده، وإنما تشمل أيضاً شخصية رفيق غرفته سمير، وزميلة سمير، سوزي.

وتنهض هذه الاسترجاعات بمهمة إضفاء أبعاد زمانية ومكانية، وبالتالي تقوم بإضفاء بعد واقعي على الشَّخصيّات التي يخصُّها المؤلِّف بتلك الارتدادات الزمنيّة. ومن هنا يتحوَّلون من كونهم محض شخصيّات رِوائيّة متخيِّلة أو كائنات من ورق، حسب رؤية بعض نقاد الرِّواية،[١٣٨١] إلى كائنات اجتماعيّة أو بشر من لحم ودم.[١٣٨٢] يعيشون أزمات مختلفة ومتعددة تطاردهم أصداء أزماتهم ويحاولون عبر الاسترجاع العودة إلى تلك الأزمنة. كما يحاولون معرفة أسباب ما حدث؟ وكيف حدث؟

ومن ثَم تتوافر الملامح الخاصة للشَّخصيّات أو الشَّخصيّة – حسب الرواية وأحداثها – من خبرات الطفولة والنشأة والتكوين النفسي والعقلي وما إلى ذلك. وفي إطار الرواية الأولى يختصُّ الراوي الممثَّل بهذه المزايا والصِّفات. في حين أنّ الاسترجاعات التي تخص سمير أو سوزي لا تبرز شيئا عن طفولتهما. وربما لأنّ ذلك لا يخدم أي غرض سردي فني. فاكتفت الشخصيتان باستعادة ما تحتفظ بها ذاكرتهما من التجارب والخبرات السَّابقة.

على أنّ استخدامَ هذه التقنية السردية يقتضي أن يُرى المؤلِّف لا يجعل الأحداث تتوالى على نحو خطِّي تصاعدي. بل يُلاحظ أنه يقدمها متداخلة ببعضها البعض.[١٣٨٣] ويبدو تارة كيف يعمد السارد إلى إحداث نوع من التناوب في صوغ الحدث بين التراتبية تارة والتخلخلية تارة أخرى. وتارة تكون الاسترجاعات نوعا من القص السير ذاتي، لاسيما إذا توافرت لدى الشخصية أو الشخصيات التي تختص بالاسترجاع ملامح شخصية تاريخية اجتماعيّة.

[١٣٨١] عبد الملك مرتاض. ١٩٩٨م. *في نظرية الرواية*. ص. ٧٦.

[١٣٨٢] ممدوح فراج النابي. ٠٨ أغسطس ٢٠١٤م. "الحب في المنفى: بهاء طاهر والبحث عن الهوية". ص. ٣.

[١٣٨٣] عادل فريجات. ٢٠٠٠م. *مرايا الرواية: دراسات تطبيقية في الفن الرِّوائي*. دمشق: اتحاد الكتّاب العرب. ص. ١٢.

بادئ ذي بدء، تجدر الإشارة إلى أنّ المؤلِّف اختار للرواية الأولى يوما واحدا. ولذا يتحتَّم عليه أن يلجأ إلى إعطاء مساحة كبيرة من الرواية للاسترجاع الخارجي. ويستخدم هذا النوع من الاسترجاع لملء فراغات زمنية تساعد على فهم مسار الأحداث. كما فعلت ذلك فرجينيا وولف في روايتها مسز دالووي.[١٣٨٤] ومن هنا تتجلى هذه التقنية السردية في الرواية الأولى بعد بداية الرواية بصفحة واحدة، الأمر الذي يشير إلى أنّ بنية الحدث والحبكة معقدة. استوظف الاسترجاع بعد أن استلمَّ خطابا من أبيه في الجامعة وبعد أن قرأه. وكان محتواه هو الذي ولّد ذلك الاسترجاع. يعبر والد الراوي الدَّاخلي تحسره وتأنيبه على ولده حول تكرار رسوبه. فيهدده وينصحه في وقت واحد على ألا يتكرر رسوبه، وإلا الأفضل أن يترك الدراسة ويرجع إلى البيت.[١٣٨٥]

وكان محتوى الاسترجاع يشبه محتوى الرسالة: هو ارتداد حدث رسوبه في الصيف الفائت. دخل البيت ومعه خطاب سمير، رفيق غرفته، سأل أخته أن تزغرد إيذانا للنجاح. فظنَّ الجميع أنه نجح. إلا إنّ الأمرَ عكس ما يظنُّون. وانقطع الاسترجاع عندما بدأتْ أمه تبكي تحسرا. انقطع لمجيء شخصية أخرى، زميلة وحبيبة الراوي، ليلى. وقد جاء الاسترجاع هنا ليعطي معلومة سابقة مشابهة بمعلومة حاضرة، ولكي يبدأ عملية بناء مبرر التصرفات والأفعال التي يقوم بها الراوي والتغيرات التي طرأت عليه. كما أنّ السردَ الذي سبق هذا الاسترجاع تمهيد للاسترجاع الذي يُرجع القارئ إلى الأحداث التي حدثت في الماضي. ورصد تأنيب الأب على الولد وإحباط أمله فيه.[١٣٨٦]

وأمَّا بالنسبة لبروز تقنية الاسترجاع في متن الرواية الثانية، فقد لوحظ أنها تفتتح في نقطة تتوسط الحدث. ويقتضي هذا الاختيار الفني ظهور أو اعتماد الاسترجاع بوصفه تقنية سردية يعتمد عليها المؤلِّف، كما أنّ المؤلِّفَ أعطاه قدرة على استعادة ما تحتفظ به الذاكرة من تجارب وخبرات سابقة. ووزّع المؤلِّف هذه الاسترجاعات في بعض فصول الرواية، مثلاً الثاني والرابع والسابع، وما إلى ذلك. ولا تقتصر الاسترجاعات على شخصية الراوي المشارك فقط، وإنما تشارك في تمثيل

[١٣٨٤] سيزا قاسم. ٢٠٠٤م. *بناء الرواية: دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ*. ص. ٥٨-٥٩.

[١٣٨٥] بهاء طاهر. ١٩٨٥م. *شرق النخيل*. ص. ٥.

[١٣٨٦] المصدر نفسه. والصفحة نفسها.

هذه التقنية السردية ضحى وسيد القناوي وحاتم.

ويظهر الاسترجاع الأول في الرواية في بداية الفصل الثاني. والحاجة الفنية التي دعت إلى اللجوء إلى توظيف هذه التقنية هي حادثة إخبار سيد القناوي الراوي المشارك حاجته الملحة إلى مساعدته في الحصول على وظيفة في الوزارة التي يعمل فيها. فكَّر في زميله حاتم. هذا الذي استدعى ارتداداً زمنياً يسترجع فيه لقاءهما الأول. وكان ذلك في الثانوية في إحدى مظاهرات الطلاب المتكررة التي كانوا يخرجون فيها أيامها.[١٣٨٧]

وقد كشف الاسترجاع عن تفاصيل المظاهرات من أنواع الهتافات، والمدارس التي تخرج، والأماكن التي تجري فيها المظاهرات (ميدان الإسماعيلية الذي أصبح التحرير فيما بعد، وأمام المعسكر الإنجليز الذي صار الهلتون والجامعة العربية فيما بعد)، والأسباب التي تدفع الطلبة إليها.[١٣٨٨] وبعد التخرج وظف كلاهما. ولم يعد الراوي يهتم بأية سياسة غير أنّ صداقتهما استمرت كما كانت. سبق حاتم الراوي بدرجتين لبروز موهبة له تتمثَّل في قدرته على حفظ القوانين واللوائح الإدارية وأرقامها ونصوصها، واستطاع أن يصلَ إلى إدارة المستخدمين ثُم أصبح وكيلا لتلك الإدارة.[١٣٨٩]

وكادت تقنية الاسترجاع تختفي في الرواية الثالثة لبهاء طاهر لولا ظهور ثلاث ارتدادات زمنية صدرت من الراوي الطفل الذي يكبر بتطور ونمو الأحداث. وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ قلّةَ ورود الاسترجاع في هذه الرواية ما هو إلا تضحية من الكاتب بالخصائص الفنية، تلك الخصائص التي تجلت في مجموعاته القصصية والروايتين التي كتبت قبل الرواية الثالثة لصالح القص الشعبي.[١٣٩٠] يتضح الاسترجاع الأول عندما جاء حربي ومعه البك القنصل ليخطب البك يد صفية لنفسه. حينئذ يسترجع الراوي الطفل عبر تقنية الاستطراد كي يعطي القارئ معلومات كمّيّة عن الشخصية التي لم يكن القارئ يعرفها معرفة تفصيليّة قبل مشهد الخِطبة.

[١٣٨٧] بهاء طاهر. ١٩٨٥م. *قالت ضحى*. ص. ١٩.

[١٣٨٨] المصدر نفسه. ص. ١٩.

[١٣٨٩] المصدر نفسه. ص. ٢٠.

[١٣٩٠] سيد البحراوي. ٢٠٠٣م. *الأنواع الشرية في الأدب العربي المعاصر: أجيال وملامح*. ص. ٨٠.

يقول الراوي الطفل مباشرة بعد أن أخبر القارئ بمجيء حربي والبك معه إلى بيت أسرته الذي تعيش صفية فيه: "كان البك القنصل حفيدا لعسران الكبير، حائزا مثله على رتبة البكوية من أيام الملكية، ومع أنه كان أكبر مالك للأرض في البلد وصاحب أكبر بيت فيها، إلا أنه كان يعيش في الأقصر في بيت مستقل يقال عنه في بلدنا "السراي". وكان هذا البيت جميلا بالفعل كالسراي..."[١٣٩١] يلاحظ أنّ تدفّقَ السرد قد انقطع بعد أن أعلن الراوي حضور حربي ومعه البك. فبدلاً من أن يُخبر القارئ الذي يشتاق إلى معرفة ما سيحدث في ذلك الموقف، ترك ذلك الخيط السردي فجأة ليعطي معلومات كمّيّة عن البك كي يبدو شخصية واضحة وحتى تكون دلالة الأحداث المقبلة واضحة، وتبرز المفارقة بين صورته الآن والتي سينقلب إليها بعد تنامي الأحداث بوضوح أيضاً.

وتتميَّز الرواية الرابعة من بين خصائصها الفنية بكثرة الاسترجاعات. وهذه ظاهرة تؤكِّد حضورها في أدب المنفى أو الغربة.[١٣٩٢] واكتشف الباحث أنّ هذه الاسترجاعات تكون نوعا من نستالجيا أو تفقدا للوطن وحبا له. ولا يظهر هذا الحب للوطن عن طريق مباشر لاسيما إذا كان النفي قهريا وقسريا كما هو الحال عند بيدرو إيبانيز أو يوسف الذي يفر من فكرة العودة إلى مصر، ويتلخّص همه في التخلص من شأن زوجه إيلين. وكثيرا ما تعود هذه الاسترجاعات إلى زمن بعيد يوازي أيام الطفولة، كما تأتي تارة كنوع من القص السيرذاتي. ويبدو هذا في استرجاعات الراوي الصحفي الذي يسمى في المدرسة "ابن الفراش"، واسترجاعات بريجيت، وكذلك استرجاعات يوسف المصري، كلها توضع في زمن واحد: أيام الطفولة. حيث إنهم يستحضرون زمن الطفولة وما يوازيه من زمن البراءة والنقاء. ويأتي هذا الاستحضار كبديل المقاومة من الذات التي تشعر بالغربة أو المقاومة من الغربة نفسها.

قد قام المؤلِّف بتوزيع الاسترجاعات في جميع فصول الرواية ما عدا الفصلان الأخيران. ولا تقتصر على شخصية الراوي الصحفي، وإنما تشمل كذلك بريجيت، وإبراهيم المحلاوي، ويوسف، وبيدرو إيبانيز. ومن وظيفة هذه الاسترجاعات أنها

[١٣٩١] بهاء طاهر. ١٩٩١م. *خالتي صفية والدير*. ص. ٥٠.

[١٣٩٢] ممدوح فراج النابي. ٠٨ أغسطس ٢٠١٤م. "الحب في المنفى: بهاء طاهر والبحث عن الهوية". ص. ٣.

تقوم بمهمة إضفاء أبعاد زمانية ومكانية، كما تُضفي بُعداً واقعياً على الشخصيَّات. ومن ثَم يتحولون من كونهم محض شخصيَّات روائية متخيلة، أو كائنات من ورق، إلى كائنات اجتماعية أو بشر من لحم ودم، "يعيشون أزمات مختلفة، تطاردهم أصداء أزماتهم في أماكن اغترابهم فيعودون عبر الاسترجاعات إليها في محاولة لمعرفة أسباب ما حدث وكيف حدث؟ حيث تتوافر الملامح الخاصة للشخصيات من خبرات الطفولة والنشأة والتكوين النفسي والعقلي."[١٣٩٣]

وإضافة إلى ما سبق، تضفي هذه الارتدادات الزمنية على الشخصيات صوراً أقرب للصور الذاتية لكل شخصية؛ إذ إنها تحمل أبعاداً ذاتية لكل شخصية. ومن خلال الاسترجاعات يمتلك المتلقي قدرة على أن يشكِّل صورة حقيقية للشخصيَّة عندما يُخرجها من المتن الروائي فتظهر هذه المراحل والأطوار والمواقف الآتية لها: طفولتها، نشأتها، علاقاتها، علاقاتها بالشخصيَّات الأخرى في الرواية، وكيف أثرت في رسم مصائرها، أزماتها وصراعاتها وما إلى ذلك.[١٣٩٤]

على أنّ الاسترجاعات الأكثر أهمية هي التي تخص الراوي الصحفي وبريجيت. ذلك لكونهما الشخصيتين المحوريتين في النص، وترتبط بهما معظم الشخصيات الأخرى في علاقات متعددة ومتنوعة. وعلى هذا الأساس، تفتتح الرواية والراوي الصحفي موجود في المدينة الأوروبية التي نُفِيَ إليها طواعيا. فيعود بالمتلقي عبر الاسترجاع إلى وطنه الأصلي وتاريخه هناك، والأسباب التي أدت إلى وجوده هناك، والأزمة والصراعات التي تجعله يقرر أن يغترب إلى هناك اختياريا مع كونه بعيدا عن ابنيه: خالد وهنادي، ومشكلاته مع زوجه السابق التي يطارده صداها في المنفى. وبالتالي يظل يبحث عن بذرة الخطأ التي ولّدت كل تلك المشاحنات والشجارات الزوجية التي سببت الطلاق بينهما.

وجاء الاسترجاع الأول يستعيد الْتقاء الراوي بمنار والخطوبة والزواج ثم المشكلات الزوجية التي تولِّد المشاحنات والشجارات الزوجية التي انتهت بالطلاق البائن بينهما، وبالتالي ابتعاده من القاهرة ومن مصر كلها. ومن تلك المشكلات الزوجية التي اكتشف هذا الاسترجاع عنها: السيطرة على الآولاد، وانضمام منار في تجارة كسور التاكسي،

[١٣٩٣] ممدوح فراج النابي. ٠٨ أغسطس ٢٠١٤م. "الحب في المنفى: بهاء طاهر والبحث عن الهوية". ص. ٣.

[١٣٩٤] المرجع نفسه. ص. ٣.

ومسألة سياسية تتمثل في العقد والانفتاح، التي تشير إلى زمن عبد الناصر والسادات. وكانت التجربة التي ولدت هذا الاسترجاع هي ذهابه إلى مؤتمر صحفي دولي نظمتْه جمعية الحقوق الإنسانية الدولية. ركن سيارته بالقرب من غابة رطبة وهادئة... [١٣٩٥] قاده هذا المنظر الجميل الجذاب إلى أن يستعيد مشهدا ماضيا شبيها بهذا، حيث كان سفره الأول إلى الخارج مع منار. ثُم يسترجع سبب التعرض لمشكلة السيطرة على الطفلين.[١٣٩٦]

وبجانب ما يكشفه ذلك الاسترجاع، يشبه أيضاً نوعا من جلد الذات أو محاكمة لذاته التي أوصلته إلى ما هو عليه: أصبح صحفيا لا يهم صحيفته أن يراسلها، أو بالأحرى – على حد تعبيره – "ربما يهمها بالذات ألا أراسلها."[١٣٩٧] وكان مغترباً بعد أن فقدَ تقريباً كل شيء: منار، وخالد، وهنادي، ووضعه الصحفي، والعلاقات الاجتماعية التي عقدها هناك. أصبح باحثا عن بذرة الخطأ التي ولدت تلك الخسارة. وإضافة إلى ما سبق يكشف الاسترجاع عن توتر العلاقة وبوادرها بينهما، ولا يستبعد أن يكون تمهيداً لما سيحدث له في المنفى من ربط العلاقة بينه وبين بريجيت. فقد أراد المؤلِّف أن يهيأه بهذه الأزمة لاستقبال مثل هذا الحب رغم اعترافه: "كانت صغيرة وجميلة وكنت عجوزا وأبا ومطلقا. لمْ يطرأ على بالي الحب، ولم أفعل شيئا لأعبِّر عن اشتهائي."[١٣٩٨] وبالتالي شعوره بما يشبه الذنب في بعض الأحايين على أنه يفعل شيئا لا ينبغي لمن في مثل سنه.

إنّ أهمَّ الارتدادات الزمنيّة في الرواية الخامسة هي الخاصة بالباشكاتب أولاً ولبنى ثانياً. وهذا بغضِّ النظر عن وجود استرجاعات من شخصيات أخرى. قام المؤلِّف بتوزيع الاسترجاعات في الأجزاء الثلاثة للرواية. وافتتح المشهد الأول للرواية في نقطة تتوسط الحدث عند بعض الشخصيات على الأقل الباشكاتب وابنه شعبان والدكتور شوكت وزوجه الدكتورة صفاء، كما فعل في الرواية قبل هذه. أمَّا عند سالم فقد افتتحت الرواية في نقطة البداية.[١٣٩٩] ويقتضي هذا

[١٣٩٥] بهاء طاهر. ٢٠٠١م. *الحب في المنفى*. ص. ٨.

[١٣٩٦] المصدر نفسه. ص. ١١.

[١٣٩٧] المصدر نفسه. ص. ٥.

[١٣٩٨] المصدر نفسه. والصفحة نفسها.

[١٣٩٩] بهاء طاهر. ٢٠٠١م. *نقطة النور*. ص. ٨.

تعمّد الكاتب إحداث نوع من التناوب في صوغ الحدث بين التراتبية والتخلخلية. و المقصود بمصطلح التراتبيّة أن تكون الأحداث متسلسلة ومتعاقبة ومرتبة حسب قانون السببيّة. أمَّا التخلخليّة فهو عكس التراتبية والتعاقبية؛ أيْ أن تأتي الأحداث مفكَّكة ومن ثَم تحتاج إلى استرجاعات وارتدادات زمانية لسدِّ الفراغات التي تتركها هذه الصيغة السَّرديّة.

على أنّ معظمَ الاسترجاعات التي تخص الباشكاتب لا تعود إلى زمن قريب، وإنما تعود إلى زمن يوازي أيام شبابه ومغامراته في تلك الفترة الزمنية. أما التي تخص لبنى فهي بعيدة المدى إذ تعود بها إلى أيام الطفولة وما يعتريها من وساوس ومخاوف والشجارات التي كانت تدور بين والديها،[١٤٠٠] وما إلى ذلك. غير أنّ الارتدادات الزمنيّة التي يختص بها سالم تعود به إلى زمن قريب. إذ كما أشير أنّ حياتَه في الرواية تتَّبع خطاً تصاعدياً تسلسلياً، اللهم إلا في بعض مواقف يحتاج إلى استرجاع بعض الأحداث، أو تفاصيل حدث معين مثل حدث تحقق العشق بينه وبين محبوبته لبنى. ربما لضراوة أثر الموقف ما استطاع السارد العليم بكل شيء أن يعطي القارئ تفصيلاً مباشراً عن ذلك الحدث المشحون بالحزن والقلق والتوتر. وفعل ذلك لكلا الشخصيتين اللتين يضمُّهما الحدث: ما أعطاهما فرصة للإخبار عن تفاصيل الحدث مباشرة.[١٤٠١] فترك ذلك فرصة لاعتماد تقنية الاسترجاع التي تعد إحدى التقنيات السردية الحديثة لكونها أفضل من اعتماد الطريقة الإخباريّة المباشرة في ذلك الموقف الدرامي القلق.

كان الاسترجاع الأول في الرواية يخص شخصية شعبان والباشكاتب. ويطلع القارئ على قطاع من طفولة شعبان، وبذلك يكشف شيئاً من الحياة الزوجية للباشكاتب وأيام شبابه. كان شعبان منطويا في داخله. وكان يعجز عن الكتابة والقراءة والفهم ناهيك عن الاستيعاب. يواصل الاسترجاع ليكشف كيف يجعل الباشكاتب ابنه يترك تلك المحاولات في الدراسة ويعيد فتح محل أبيه الحاج السعدي له لعل الله يحدث بعد ذلك أمراً. وكان أبوه صديقا لجيرانه جميعاً في السوق؛ يخدمهم ويخدمونه. كما يجلب لهم الزبائن ويجلبون له كذلك. أما شعبان فيبدو أنه لم يستطع كل ذلك، أو حتى شيئاً من

[١٤٠٠] بهاء طاهر. ٢٠٠١م. *نقطة النور*. ص. ٨٥.

[١٤٠١] المصدر نفسه. ص. ١٣٧ و ١٤١-١٤٢.

ذلك. يعجز أن يصادق أحداً في السوق، كما يعجز أن يفعل ذلك في البيت.[١٤٠٢]

ويواصل الاسترجاع ليكشف للقارئ كيف يزوج الباشكاتب ابنه سعاد، امرأة جميلة ووديعة من قريبات زوجه سمية وقريتها. ويستمر الاسترجاع ليسجل جوانب أخرى من حياته وما يشبه نوعا من السيرة الذاتية لابنه. ويكشف جانب من استرجاع الباشكاتب حياته الزوجية ولقطات من أيام شبابه، وزواجه مع سمية، جَدّة سالم وفوزية. وكانا — سمية والباشكاتب – مثالا جيدا لحب طاهر: كل يشتاق إلى الآخر بدون تكلف في المشاعر.[١٤٠٣]

وبالنِّسبة للرِّواية السادسة فإنها تتميَّز بتعدد الرُّواة المروية لأحداثها. جرّب بهاء طاهر في روايته الأخيرة إلى الآن شكلا سردياً جديداً لم يسبق أن جرَّبه من قبل. حيث عيّن الشخصيات الرئيسة رواة رسمية تضطلع بمهمة القيام بسرد أحداث الرواية. واستخدم الباحث كلمة "رسمية" إذ إنه نوع من تعدد الأصوات الذي ظهر في الروايات السابقة، إلا إنه ليس على الشكل الذي اعتمد في الرواية الأخيرة. ففي الروايات السَّابقة يترك الراوي المشارك أو الراوي بضمير الغائب (كما هو الحال في الرواية الخامسة) المجالَ للشَّخصيّة كي تعبِّر عن نفسها بنفسها، بدون واسطته بوصفه راوياً له وجود في عالم الرواية كله، ويحقِّق هذا ما يسميه النقاد ومنظري الرواية الغربيين: الرؤية مع. ومِن ثَمَّ يعتبر ذلك صوت جديد يضاف إلى صوت الراوي الممثّل أو الراوي العليم بكل شيء.

وقد قسّم الرواية إلى قِسمين وكل قِسم مقسَّم إلى فصول. وفي بداية كل فصل يأتي المؤلِّف باسم الشَّخصيّة التي تضطلع بمهمَّة القيام بسرد الأحداث الواردة فيه. وهذه الشَّخصيّات هي: محمود عزمي، وزوجه كاثرين، والشيخ يحيى، والشيخ صابر، والإسكندر الأكبر. وهناك فصل واحد اجتمعت فيه ثلاثة من هذه الشخصيات تسرد الأحداث بتناوب.[١٤٠٤]

يفتتح المشهد الأول للرِّواية في نقطة تتوَّسط الحدث. ويقتضي هذا اللجوء إلى اعتماد الارتدادات الزمنية لسدِّ الفراغات

[١٤٠٢] بهاء طاهر. ٢٠٠١م. *نقطة النور*. ص. ٣٤-٣٥.

[١٤٠٣] المصدر نفسه. ص. ٤٢.

[١٤٠٤] بهاء طاهر. ٢٠٠٦م. *واحة الغروب*. ص. ١٧٢.

التي يتركها سياق السَّرد. فمثلا، تفتتح الرواية ومستر هارفي في النظارة يحدِّث محمود عزمي عن بعثته إلى الواحة.[١٤٠٥] فمن الواضح أنّ القارئَ يجد نفسَه في حاجة إلى معرفة الأحداث التي تسبِّب حدث البعثة. ومنْ ثَم تأتي وظيفة الاسترجاع لسدِّ الفراغات السردية. ومن هنا اكتشف الباحث أنّ هذه الاسترجاعات تتوزع في القسمين للرواية وفي معظم فصولها.

وكما سبقت الملاحظة في الروايات السابقة، هنا أيضاً لم تنحصر الاسترجاعات على شخصية واحدة، وإنما تشمل جميع الشَّخصيّات التي اختارها المؤلِّف للقيام بالسرد. ولا يستبعد أن يكونَ هذا راجعاً إلى أنّ كلا من الشَّخصيّات التي تضطلع بمهمة القيام بالإخبار عن الحدث تعتبر راوياً بضمير المتكلم، والأنا الذي يطغى ظهوره على ظهور سائر الشخصيات، على الأقل في الفصل الذي خصص لتلك الشخصية، مع أنها تعطي فرصة لشخصيات أُخرى تعبِّر عن نفسها بنفسها في حضورها.

يبدأ الاسترجاع بشخصية محمود عزمي بوصفه واحداً من الشخصيات الرئيسة والمنوطة بسرد الأحداث في الرواية. وتكون مجمل الاسترجاعات التي تخصه ما يشبه القص السير ذاتي. كما تعطي صورة ذاتية تعبر عن مراحل حياته: طفولته – نشأته – تكونه – مهنته – صرعاته الحياتية وتأزماته التي صنعت حاضره. وعلى هذا الأساس، تتكشف أمام القارئ طفولته في الاسترجاع الأول له: يتعرَّف على أسرته وبيتها الكبير الذي يقع في حي العابدين. ومنْ هنا يتعرَّف القارئ أيضاً على البعد الاجتماعي لهذه الأسرة: أيْ المكانة المرموقة التي تحتلها الأسرة في الوسط الاجتماعي الذي تعيش فيه. وتتكشف حالة البلد في آخر أيام الخديو إسماعيل.

ويتبيّن مما سلف أنّ عنصر الاسترجاع يُضفي على الروايات بُعداً واقعياً. ذلك أنّ الرجوعَ إلى أيَّام الطفولة الذي يحرص هذا العنصر التقني على إبرازه يُعدّ ميزة من مميزات الواقعيّة. حيث يبرز من خلال ذلك تاريخيّة الشَّخصيّة واجتماعيّتها.

[١٤٠٥] بهاء طاهر. ٢٠٠٦م. *واحة الغروب*. ص. ١٠.

ومعنى تاريخية الشخصية واجتماعيتها: "تصوير حياة الإنسان والمجتمع في سيرورة تطورهما..."[١٤٠٦] وكثيراً ما يتجلَّى ذلك في المشاهد الاسترجاعية للماضي البعيد.

المطلب الرابع: الحلم والكابوس

يُركِّز هذا المطلبُ اهتمامَه حول الحلم والكابوس. ذلك إنّ الحلمَ يعتبر تقنية من تقنيات السَّرد الروائي.[١٤٠٧] وقد الكتَّاب الحلم بوصفه تقنية تضفي الأدبيّة في النص الأدبي عامة، والنص الروائي خاصة.[١٤٠٨] ويبدو للباحث أنّ توظيف الحلم في الكتابة القصصية والروائية معاً يدفعها إلى الانفتاح على أنظمة أمثال الواقع النفسي الدَّاخلي والواقع الحلمي اللاواعي... ويجعله خطابا يقبل تعدد التأويل والتفسير. ويمكّنه "خطاباً يؤسسه الواقع واللاواقع، الوعي واللاوعي، خطابا يسأل الإنسان نفسه وقدره الكوني وتاريخه وانشغاله الاجتماعي والذهني."[١٤٠٩] تظهر تقنية الحلم والكابوس في خمس روايات. معنى هذا، أنها تختفي في متن الرواية الثالثة. ولا يستبعد أن يكون مردّ ذلك تضحية المؤلِّف بكثير من خصائص فنّ الرواية لصالح القص الشعبي الذي يؤكِّد ميله إلى الشعب.[١٤١٠]

ويتمثَّل الكابوس في الرِّواية في حلم الراوي الثاني. يقول الراوي المشارك في هذا الصَّدد:

> تحولت محطة القطار الصغيرة إلى ساحة كبيرة، إلى مرج ترعى فيه خيول كثيرة ووثب من بين الخيول ذئب تقدم مني وشبَّ 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 عمي وفريدة وأمي على رقبة الحصان نفسه الذي اندفع للسماء وكان فيها قمر راح يكبر وراح يعمق وراح يفتح في السماء السوداء سردابا

[١٤٠٦] س. بيتروف. ٢٠١٢م. *الواقعية النقدية في الأدب*. ص. ٢١٠.

[١٤٠٧] عادل فريجات. ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م. "قراءة تحليلية في الطريق إلى الشمس." *علامات*. جدَّة: النادي الأدبي الثقافي. ج. ١٣، عدد (٥١): محرم/مارس. ص. ٢٢٨.

[1408] Hafez, S. 1999. *The Genesis of Arabic Narrative Discourse: A Study in the Sociology of Modern Arabic Literature*. London: Saqi Books. P. 140.

[١٤٠٩] حسن المودن. د. ت. *الحلم الأدبي في "شمس سوداء". الكتابة القصصية: جماليات ودلالات*. د. م: د. ن. ص. ٧.

[١٤١٠] سيد البحراوي. ٢٠٠٣م. *الأنواع الشرية في الأدب العربي المعاصر أجيال وملامح*. ص. ٨٠.

مدورا منيرا نفذ منه الحصان وبدأ يسبح فيه سريعا وخفيفا لكني وجدت نفسي مرة أخرى وحيدا أمشي على قدمي وتقدم مني رجل...[١٤١١]

إنّ ما يطلق نافورة هذا الحلم – الذي يتحوَّل إلى كابوس – على حد تعبير غالي شكري،[١٤١٢] هو صعود الراوي إلى ذرة الأمل: "سأعود قريبا لأحضر فرحك وفريدة، وستكون الأرض لنا". ويضيف حسين تمنياً على أمل الراوي – الذي سيكبت فيما بعد – في قوله: "تتزوج أنت ليلى وأتزوج أنا فريدة، ويلعب أولادنا معا في الحديقة." يبدو أنّ أحداثَ هذا الكابوس ترتبط بموت حسين. كما يتَّضح مما سبق أنه يسجِّل شعور الراوي بالخوف في حدوث شيء ما في أسرته. ومن أجل ذلك يقول الراوي من قبل إنه أدرك هو وأبوه منذ بداية اختلافه مع أخيه أنّ شيئاً سيحدث.[١٤١٣] ووظِّف الحلم هنا بوصفه أسلوباً "من أهم الأساليب التي تحقق التركيز لعالم الشخصية النفسي..."[١٤١٤] حيث إنه ينير اللوحة الدَّاخلية لشخصية الراوي؛ ومن ثَمَّ يعرف القارئ ما تحلم به الشَّخصيّة.

ويتجلَّى الحلم في الرواية الثانية داخل الاسترجاع. وصدر ذلك من ضحى عندما تسترجع للراوي تناسخ روحها مع روح إيزيس أو إيسيت كما يسمى تارة. وقعت حادثة الحلم عندما كانت صغيرة في السابعة أو الثامنة من عمرها. فتحت عينيها بعد أن شعرت بأن معها واحد في الغرفة. وعندما نظرت في النافذة لم تر شيئا. ثم فجأة أصبح بدرا كاملا، فيبدو أنه ترك الغرفة ليتجلى لها قمرا حتى تعرفه.[١٤١٥] وكان الجو والأشياء التي تحيط بها حقيقية، إلا أنّ ضحى تشعر بأنها إيسيت وأنّ أوسير تجلى لها في القمر ووعد أن يصحبها معه في زورق الآلهة ليعبرا بحيرة السماء معا. وأغمضت عينيها ونامت وكانت سعيدة.[١٤١٦] وربما يذكرها هذا الحلم بوظيفتها الأسطورية وبتناسخ الأرواح بينها وأوسير.

على أنّ الأحلام تتفرع في متن الرواية الرابعة. منها أحلام مفزعة تتلاشى تفاصيلها فور استيقاظ البطل من النوم. ومنها

[١٤١١] بهاء طاهر. ١٩٨٥م. *شرق النخيل*. ص. ٥٨.

[١٤١٢] غالي شكري. ١٩٨٧م. "الحبّ والأرض بين التناظر والمفارقة." ص. ١٤٩.

[١٤١٣] بهاء طاهر. ١٩٨٥م. *شرق النخيل*. ص. ٣٠.

[١٤١٤] وئام رشيد عبد الحميد ديب. ١٤٣١هـ/٢٠١٠م. "تقانات السرد في الخطاب الرِّوائي العربي في فلسطين من عام ١٩٩٦-٢٠٠٦م." (رسالة ماجستير). جامعة الإسلاميّة – غزة. ص. ١٥٧.

[١٤١٥] بهاء طاهر. ١٩٨٥م. *قالت ضحى*. ص. ٦٦.

[١٤١٦] المصدر نفسه. ص. ٦٧.

أحلام مفزعة أو ما يسمى كابوسا، تبقى تفاصيلها واضحة في ذهنه. ولذا يستطيع أن ينقلها للمتلقي. وبالنِّسبة للنوع الأوَّل يقول الراوي الصَّحفي: "أغفو قليلا فتدهمني أحلام أصحو منها في فزع دون أن أذكر ما هي."[١٤١٧] أمَّا بالنسبة للنوع الثاني فيبرز مرتين في متن الرواية. يظهر الأول عندما تطارد الراوي وجه ذلك الطفل والذي كان نسخة نفسه عندما كان صغيرا فقيرا يعيش حياة مليئة بالحرمان. ويسأل نفسه في مونولوج عندئذ: "ومتى يسمح لي ذلك الطفل بأن أعقد الصلح معه؟ متى يتركني لو يأتي النوم!"[١٤١٨]

ويرى الرَّاوي الصَّحفي في الحلم إنه دخل في بهو طويل على جانبيه صفان من الرجال صلع الرؤوس، عرايا الصدور، يبتسمون في مكر وهو يمر بينهم مسرعا، يذكر أنّ هناك شيئا مهما يجب أن يفعله وإن لم يدرك تماما ما هو. يصعد مئذنة أو برجا. يصعد جريا لكن يدا ضخمة تدفعه إلى أسفل. يصرخ محتجا – يجب أن ينقذها.. يجب أن ينقذه! يكون مركب صغير وسط أمواج عاتية ومن فوقه طيور كالنسور تحوم وتنقض فوق المركب كالنذير. يظهر شخص فوق صخرة عالية يرتدي زيا رسميا وبيده عصا كالصولجان. يشير بعصاه بطريقة آمرة. ينهر الراوي قائلا تأخر الوقت! يحول عينيه إلى حيث يشير بعصاه.. يسمع صرخة ويرى عربات إسعاف كثيرة مقبلة. فيجري. لا يعرف إن كان يجري منها أو "خلفها..."[١٤١٩] ويبدو من هذا الكابوس إنه يعاني من مطاردة شيء ما، أو حادثة ما أو قوة أقوى منه بكثير ومن أجل ذلك تدهمه في النوم وتأتيه حلما ربما لتذكره بماضيه أو تأنِّبه وتعاتبه على تقصير من نوع ما.

ويتجلَّى الحلم والكابوس في متن الرواية الخامسة في شخصية سالم وجدِّه الباشكاتب. وهذا عكس الرواية السابقة، حيث اكتفى العنصر بالظهور في شخصية الراوي الممثِّل دون غيره. ولا يستبعد أن يكون لاختيار المؤلِّف راوياً بضمير الغائب يد في ذلك. إذ لا يوجد راوي مشارك تدور أحداث الرِّواية حوله. وعلى هذا الأساس، يتجلَّى كابوس سالم بعد حادثة تحقق العشق بينه وبين لبنى. وكان يقلقه أنها قبل حدوث ذلك كانت تقول له ستخسره. وربما هذا الذي دفعه إلى

[١٤١٧] بهاء طاهر. ٢٠٠١م. *الحب في المنفى*. ص. ٦٨.

[١٤١٨] المصدر نفسه. ص. ٦٨.

[١٤١٩] المصدر نفسه. ص. ٦٩-٧٠.

هذا الحلم. يقول الراوي العليم بكل شيء في هذا الصدد:

> جاءت صحراء واسعة بامتداد البصر. وكان ظمآن. فشرع يتلفت حوله في خوف وهو يبحث عن شيء ما يعرف أنه ضاع منه. فجاءته غزالة تعدو وتلهث وقفت إلى جانبه وراحت تتمسح به وتكلمت بصوت يعرفه ولا يستطيع أن يحدده وقالت لو فككت سحري سأعطيك ما تبحث عنه. فقال أنا أخاف من الساحرة التي رمتني في الصحراء، وأخذت البيت من جدي وسحرت فوزية...[١٤٢٠]

ويمكن أن يُقال إنّ الكابوس يعبّر عن ما يقاسيه ويعانيه سالم جسديا وروحيا وعقلياً. الأمر الذي يومئ إلى ويؤكِّد اهتمام المؤلِّف بالجانب النفسي لأبطال روايته.

على أنّ ظهور تقنية الحلم والكابوس في متن الرواية السادسة لم ينحصر على شخصية واحدة، بل تتجلى هذه التقنية في شخصيتي محمود وزوجه كاثرين. والملاحظ أنّ الأحلام والكوابيس في هذه الرواية وفي الروايات الأخرى مؤشر إلى جانب من البُعد النفسي للشخصية، وهو الخوف والقلق والهلع والصراع مع النفس.[١٤٢١] ويبرز الحلم الأول في الرواية السادسة والأخيرة في حلم محمود. كان حلما جميلا تلاشت تفاصيله سوى وجه جميل أيقظه مبتسما.[١٤٢٢] رآى وجه نعمة السمراء في الحلم. وردّه ذلك إلى أيام الأعياد وزمن البراءة. ومن ثَم استرجع أيام الطفولة وما يوازيها من زمن البراءة. استرجع ماضيه البعيد معها: صحبتها، حكاياتها وأسرارهما المتبادلة.[١٤٢٣]

وتحلم كاثرين بأختها فيونا. وكان الأصح أن يسمى كابوساً لما يحتويه من مشهدين مفزعين. رأت وجهها في تلك الليلة يتوارى "خلف قناع شفاف من الحرير تحاول أن تنزعه عنها بيديها معاً، لكنها كلما حاولت كانت تنزع وجهها نفسه، يصبح كالمطاط كلما شدت القناع."[١٤٢٤] وجاءت مرة أخرى بصحبة الإسكندر الأكبر. وقد اعتاد أن يزورها هو الآخر في الأيام الأخيرة. زارها في ليلة بوجه غاضب، إلا إنّ السّبب في غضبه هو غلطتها. ثم رأت فيونا تحتضنه وتحمله كأنه

[١٤٢٠] بهاء طاهر. ٢٠٠٦م. *واحة الغروب*. ص. ١٤٣.

[١٤٢١] عماد الدين سليم خطيب. ١٤٣٠هـ/٢٠٠٩م. *في الأدب الحديث ونقده: عرض وتوثيق وتطبيق*. ص. ١٠٥.

[١٤٢٢] بهاء طاهر. ٢٠٠٦م. *واحة الغروب*. ص. ٨٣.

[١٤٢٣] المصدر نفسه. ص. ٨٣.

[١٤٢٤] المصدر نفسه. ص. ١٤٠.

طفل يبكي. ولما اقتربت منهما وجدت طفلاً من رخام وفي عينيه الحجريتين دموع غزيرة. ثم أيقظها زوجها محمود وهو يسألها: "لماذا تصرخين؟"[١٤٢٥] هكذا انتهى كابوسها الذي يتعلق بالإسكندر الأكبر وأختها فيونا.

ويرى حلمي القاعود: أنّ الحلمَ – الرؤيا المنامية: هو تقنية سردية تعتمد للتغيير في سياق السرد الوصفي، وكسر حدته، "فضلا عن كونه وسيلة من وسائل البناء الدرامي تعويضا عن قسوة الواقع وجهامته، أو تمهيدا لما سيحدث من وقائع الرواية..."[١٤٢٦] والذي يمثّل ما يذهب إليه الناقد: حلم كاثرين. كانت تحتاج إلى مخاطبة روح الإسكندر فنفذت نصيحة عن ذلك في كتَاب لم تذكر اسمه. وبعد أن نادته بهذه الطريقة، أتاها في كابوس مرتين، ليلتين.

> في الليلة الأولى جاءني بصورته المنشورة التي أعرفها، جاء يمتطي حصاناً أسود يحلق في الفضاء بسرعة بجناحين أبيضين ثم اندفع يهبط فجأة نحوي وهو ينقض عليَّ مشهراً سيفاً لم أر مثل طوله، فصرخت. وفي الليلة الثانية أرعبني أيضاً حين جاءني وله ملامح مليكة وشعره الأشقر مضفور مثل ضفائرها الكثيرة. سألته لم فعلت هذا؟ فضحك بينما أخذت تلك الضفائر تتحرك وتتلوى وتتحول إلى ثعابين بدأت تزحف نحوي وتلتف حول جسدي، فصحوت أيضاً وأنا أصرخ.[١٤٢٧]

وبعد إمعان النظر في هذين الكابوسين، يمكن القول بأنّ روح الإسكندر صارت منذرة بالموت والعقاب على كاثرين أو اللذيْن بجوارها محمود أو فيونا. يتبيّن ذلك بشكل أوضح في الكابوس الثاني عندما تتحول ضفائر الإسكندر إلى ثعابين تزحف نحو كاثرين وتلتف حول جسدها. ومنْ ثمَّ يبدو أنّ الوصفَ المقترن بالثعابين يجعلها (الثعابين) تقترب من المرأة الإيرينية. "والإيرينيات اليونانيات هن آليات الثأر اللائي يتحول شعرهن إلى أفاعٍ ملتوية منذرة بالموت والعقاب..."[١٤٢٨] ومما يتصل بما يذهب إليه حلمي في الحلم: حلم محمود عندما تبتلعه الأرض. ذلك إنّ الحلمَ هنا يعتمد استباقاً، عن طريق غير مباشر، لما سيحدث لمحمود من ابتلاع الأرض له حينما يهدم معبد أم عبيدة. يحلم بمليكة تدفع صدره بجريدة

[١٤٢٥] بهاء طاهر. ٢٠٠٦م. *واحة الغروب*. ص. ١٤٠.

[١٤٢٦] حلمي محمد القاعود. ١٤١٥هـ/١٩٩٤م. *الواقعية الإسلامية في روايات نجيب الكيلاني: دراسة ونقد*. ص. ١٦٤.

[١٤٢٧] بهاء طاهر. ٢٠٠٦م. *واحة الغروب*. ص. ١٤١.

[١٤٢٨] محمد بدوي. ١٩٩٢م. "الكتابة والحنين: قراءة في رواية خالتي صفية والدير". ص. ٢٤٥.

سعف بحجم نخلة وتطفره في الأرض.[١٤٢٩] ويأتي حلم آخر بمثل هذه الدِّلالة. فبعد استرجاع حدث نعي أم محمود وإرساله برقية إلى أخيه ليخبره عن النعي، ردّ عليه الأخ بأنه لا فائدة في حضوره ما دام أنّ الجنازة قد تمت. والأفضل أن توزع مصاريف سفره صدقة على روح المرحومة.

تبقى الآن الإشارة إلى قدرة الحلم والكابوس في إضفاء بعد واقعي نقدي على الروايات المدروسة. وبالنسبة لهذه النقطة يمكن القول إنه قد كشف الأدب الواقعي النقدي الأبعاد الدَّاخلية للتكوين النفسي للإنسان.[١٤٣٠] وكذلك قد عدَّ بيتروف الحلم من الأبعاد الداخليّة الفعَّالة للتكوين النفسي.[١٤٣١] ومن هنا يفهم اهتمام الكاتب بتوظيف الحلم والكابوس بوصفهما تقنية فنية سردية يحرص من خلالهما على التصوير الروحي لأبطاله. كما يضيف إلى ذلك توضيحاً لِآلامهم ومعاناتهم الروحية حيناً، وتفصيلاً لما يقاسونه ويعانون منه جسدياً، حيناً آخر.

ويبدو في هذا الصدد أنّ الروائي اِلتفت عبر الحلم والكابوس إلى الخصائص الروحية والمعاناة الروحية للأبطال. ذلك أنّ بهاء لاحظ أنّ "التحليل النفسي يكاد يكون الشرط الأساسي والجوهري لعمق التصوير الواقعي للإنسان."[١٤٣٢] ويتجسّد صدى هذه الملاحظة في استغلال الراوي هذا الجانب الداخلي للإنسان في كل الروايات ما عدا الرواية الثالثة التي أشار سيد البحراوي إلى أنّ كاتبها أضحى بالخصائص الفنية الجمالية لنص روايته هذه من أجل الانتماء إلى القص الشعبي.[١٤٣٣] ولذا معظم التصوير للشخصيات الرئيسة للرواية الثالثة خارجي لا داخلي، مما يضعف قوة تلك الشَّخصيّات فنياً، مع أنّ الراوي الممسرَح يحاول أن يوحي بما تنطوي عليه الشَّخصيّات داخلياً من خلال رصد ملامحها الخارجية كما هو دأبه في سائر الروايات عند عرض الحوارات التي تجري بين الشَّخصيّات.

وتجدر الإشارة هنا إلى نقطة مهمة وهي كثرة الكابوس بطريقة تلفت الأنظار في أربع روايات: الروايات كلها ما عدا:

[١٤٢٩] بهاء طاهر. ٢٠٠٦م. *واحة الغروب*. ص. ٢٠٣.

[١٤٣٠] ياسين الأيوبي. ١٩٨٤م. *مذاهب الأدب: معالم وانعكاسات: الكلاسكية. الرومانتكية. الواقعية*. ص. ٣٣٥.

[١٤٣١] س. بيتروف. ٢٠١٢م. *الواقعية النقدية في الأدب*. ص. ٥٣.

[١٤٣٢] المرجع نفسه. ص. ١٨٧.

[١٤٣٣] سيد البحراوي. ٢٠٠٣م. *الأنواع النثرية في الأدب العربي المعاصر ملامح وأجيال*. ص. ٨٠.

الرواية الثانية والثالثة. ويعلِّل الباحث خلوَّ الثانية من أي حلم أو كابوس تعليل الناقد المصري: البحراوي حول الخصائص الفنيّة في أعمال بهاء الأدبيّة. أشار البحراوي إلى أنّ المؤلَّف أضحى بكثير من خصائصه الفنية التي تجلت في أعماله السابقة. وقد فعل ذلك لصالح القص الشعبي.[١٤٣٤] أمَّا بالنسبة لقلة ورود الحلم والكابوس في الرواية الثانية فيمكن الإقدام بالقول بأنّ الكاتبَ لم ير مبرراً فنياً للإكثار. لذا اكتفى بالقليل الذي أورده والذي يكون دالاً في سياق السَّرد وموقف الشَّخصيّة التي يصدر منها.

ثُم إنّ الروايات الأربع تكاد تتوحَّد في كثرة الحلم والكابوس فيها. وتختلف في عدد الحالمين والذين تحف بهم الكوابيس. ففي الرواية الأولى والرابعة يبدو أنّ شخصية الراوي الدَّاخلي هي الوحيدة التي تظهر عندها الأحلام والكوابيس. ويتزايد العدد إلى شخصيتين في الرواية الخامسة. ويرتقي العدد إلى الثلاثة في الرواية السادسة. لكنّ الحلمَ والكابوس يكاد يتفقان في الدِّلالة في الروايات كلها مع الاحتفاظ بدرجة العمق لدراميتهما ومدى تجسيدهما للمعاناة الروحية للشخصية. ذلك إنه كثيراً ما يشيران إلى ما سيحدث للشخصية التي يصدر منها الحلم أو الكابوس، أو شخصية قريبة منها، حسبما أومئ في الكابوس الذي يرى محمود نفسه والتراب تبتلعه في الرواية السَّادسة.[١٤٣٥]

لكنّ الحلم يكتسب بعداً أسطورياً في الرواية الثَّانية. فهو يعرض تناسخ الأرواح بين ضحى وإيسيت أو إيزيس. وتتحتّم الإيماءة هنا إلى أنّ الشخصيَّات التي تبرز فيها الكوابيس كثيراً ما تعاني من الخوف، أو تخاف من حدوث شيء معين في حياتها، ويمكن أن يكون ذلك الشيء هو فقْد الحبيب أو الأحبة، كما كان شأن لبنى وسالم والباشكاتب في الرواية الخامسة. ولذا يصورها الكاتب في حال كونها تشعر بالبرد فترتجف أو يرتجف عضو من أعضاء جسمها، أو يُلفت نظرها إلى جو بارد إشارة إلى ذلك الخوف.[١٤٣٦]

ويلاحظ أنّ التقنيات السَّرديّة التي يعتمدها المؤلِّف تعتبر امتداداً لذهن الشخصيات الرئيسة والثانويّة التي تستوظفها،

[١٤٣٤] سيد البحراوي. ٢٠٠٣م. *الأنواع النثرية في الأدب العربي المعاصر ملامح وأجيال*. ص. ٨٠.

[١٤٣٥] بهاء طاهر. ٢٠٠٦م. *واحة الغروب*. ص. ٢٠٣.

[١٤٣٦] بهاء طاهر. ٢٠٠١م. *نقطة النور*. ص. ٣٢، ٤٤، ٧٨، ٨٥، ١١٠، ١٢٥، ١٣٢، ١٣٥، ١٣٦، ١٤١، ١٩١.

وشعورها ولا شعورها وذكرياتها في الماضي وأحلامها في الحاضر، وآمالها في المستقبل. وتتشكل هذه المشكِّلات نتيجة تمزق الشخصية بين الماضي والحاضر. ويشهد على ذلك الاسترجاعات الكثيرة في الرواية السادسة، والتزام كل رواته بتوظيف هذه التقنية السردية. ومن هنا يبدو أنّ التقنيات السردية المعتمدة في الروايات المدروسة تعمِّق في تصوير المعاناة الروحية لأبطال بهاء طاهر. وقد سبق أن أومئ إلى أنّ تصوير المعاناة الروحية النفسية للبطل الروائي مما تحرص الواقعية على تصويره.[١٤٣٧]

ثم إنّ التقنيات السردية تُخفي هيمنة الضمير التقليدي النمطي، ضمير الغائب: "هو". ومقابل ذلك تُبرز الشَّخصيّة في سياق ثلاثة ضمائر أساسيّة: ضمير المتكلِّم: "أنا"، وضمير المخاطب: "أنت"، وضمير الغائب: "هو". ويمكن القول بأنّ الضمير الأخير يكاد يختفي مقابل ضمير المتكلِّم الذي يعتمده الروائي في خمس روايات من بين الروايات الست التي تُدرس. فإذاً في هذه الروايات لا يعتمد القارئ على الراوي العليم بكل شيء في معرفة الشخصية الروائيّة، وإنما يعتمد على الشخصية نفسها. لأنها "هي التي تمارس عملية الخطاب اللغوي نفسه، كما أنها هي التي تملأ المساحة النصّيّة، وهي إلى جانب ذلك تتجه مباشرة أو بطريق غير مباشر إلى استثارة سمع القارئ وذهنه وشعوره."[١٤٣٨]

المبحث الثالث: الحوار

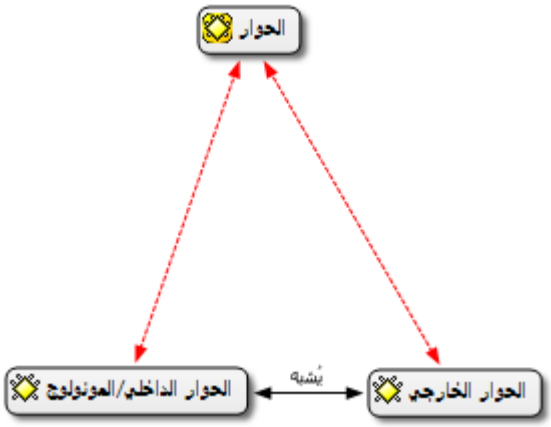
يناقش هذا المبحث الحوار في الروايات المدروسة. وستحاول المناقشة استكشاف مدى إتقان الكاتب في توظيف الحوار بحيث يُضفي البُعدَ الواقعي النقدي في النصوص الرِّوائية محل الدِّراسة. ومن أجل تحقيق هذا الهدف يهتمّ هذا المبحث بهذه القضية الفنية السردية التي تعتبر من أهم قضايا السرد، حيثُ تقف بجانب السرد، أو تكون جزءً منه. ذلك أنّ الحوار يُشكِّل جزءً أساسياً في السَّرد.[١٤٣٩] وينقسم الحوار إلى قسمين: الحوار الخارجي والحوار الدَّاخلي. وإضافة إلى ذلك قد أظهرت نتيجة التحليل في برنامج أتلاس تي أيْ أنّ عنصر الحوار يتفرّع إلى فرعين في الروايات المدروسة، وهما

[١٤٣٧] س. بيتروف. ٢٠١٢م. *الواقعية النقدية في الأدب*. ص. ٥٣.

[١٤٣٨] بدري عثمان. ١٩٨٦م. *بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ*. ص. ٢٤٠.

[١٤٣٩] أسماء أحمد معيكل. ١٤٣٢هـ/ ٢٠١١م. *الأصالة والتغريب في الرواية العربية: روايات حيدر حيدر نموذجا: دراسة تطبيقية*. ص. ٣٠٧.

النمطان اللذان قسما الحوار إليهما كما أشير قبل قليل. ومن هنا يتناول هذا المبحث هذين العنصرين أو النمطين للحوار. يتناول الباحث في المطلب الأول الحوار الخارجي، ويناقش الحوار الدَّاخلي أو ما يسمى المونولوج في المطلب الثاني. ويأتي الرسم التوضيحي ١٨ ليوضِّح ما سبق تناوله كالآتي:



الرسم التوضيحي ١٨: الحوار ومكوّناته

يعرض الرسم التوضيحي ١٨ الحوار بوصفه محوراً من المحاور التي تناقش في هذه الدراسة. ويتشكّل الحوار من الحوار الخارجي والحوار الدَّاخلي. كما أنّ السهم المنبطح بين العنصرين يشير إلى التشابه بينهما؛ ذلك أنّ كلاً منهما حوار. إلا أنّ الحوار الخارجي يختلف عن الحوار الدَّاخلي في كون الأول يحتاج إلى شخصيتين فأكثر. بينما يحتاج الثاني إلى شخصيّة واحدة لإبرازه.

وعند المقارنة بين العنصرين السابقين: الحوار الخارجي والحوار الداخلي، في هذا المبحث: الحوار، يبدو أنّ العنصر الثاني: الحوار الدَّاخلي جاءت الاقتباسات التي تشير إليه كثيرة في الروايات المدروسة؛ حيث بلغ عدد المقاطع النصية ٢٤٥ ويليه الرمز الحر الأول: الحوار الخارجي؛ فقد بلغ عدد المقاطع النصية المشيرة إليه: ٢١٥.[١٤٤٠] ويأتي جدول المقارنة ليوضِّح ما سبقت الإشارة إليه كالآتي:

الجدول ١١: محور الحوار

[١٤٤٠] للاطلاع على أمثلة الحوار بنوعيه، يمكن الرُّجوع إلى المطلبين الآتين في هذا المبحث.

الروايات / الرموز	P 1:	P 2:	P 3:	P 4:	P 5:	P 6:	
الحوار الخارجي	20	19	12	38	59	67	215
الحوار الداخلي/المونولوج	14	13	3	49	95	71	245
المجموع الكلي للعناصر في الروايات	34	32	15	87	154	138	460

مؤشرات الجدول:

P1 الرواية الأولى: شرق النخيل

P2 الرواية الثانية: قالت ضحى

P3 الرواية الثالثة: خالتي صفية والدير

P4 الرواية الرابعة: الحب في المنفى

P5 الرواية الخامسة: نقطة النور

P6 الرواية السادسة: واحة الغروب

يلاحظ أنّ الرواية الخامسة سجَّلت أعلى نسبة للاقتباسات لظاهرة الحوار الداخلي؛ والرواية السادسة فازت بأعلى نسبة للاقتباسات لظاهرة الحوار الخارجي. ومن أسباب كثرة ورود الحوار الداخلي في الرواية الخامسة اختيار الراوي العالم بكل شيء. هذا الاختيار منح الراوي قدرة على التنقل من شخصية إلى أخرى. وبذلك استطاع أن ينقلَ للقارئ حوارات داخلية لِست شخصيات: سالم، ولبنى، والباشكاتب، وفوزية، والدكتور شوكت، والدكتورة صفاء. وقد ساعد الحجم الكبير للرواية في كثرة الإشارات إلى الحوار الداخلي أيضاً. كما أنّ لاختيار المؤلِّف تعدد الرواة يد في كثرة الإشارات إلى الحوار الخارجي في الرواية السادسة. ويمثِّل التجمُّع بين الشخصيات في مجلس الأجواد / الشيوخ وبيت محمود عبد الظاهر المأمور الجانب الاجتماعي الذي عبَّر عنه بعض الحوارات الخارجية في الرواية السادسة.[١٤٤١]

ويلاحظ أنّ الرواية الثالثة أظهرت أدنى نسبة للاقتباسات التي تشير إلى حضور الحوار الخارجي والداخلي. ومن أسباب ذلك أنّ طابع القص الشعبي غلب على الرواية؛ أي كان اهتمامها على القص والسرد.[١٤٤٢] أضف إلى ذلك أنّ

[١٤٤١] بهاء طاهر. ٢٠٠٦م. *واحة الغروب*. ص. ١٦٦-١٦٨، ٢٢٠.

[١٤٤٢] سيد البحراوي. ٢٠٠٣م. *الأنواع الشرية في الأدب العربي المعاصر: أجيال وملامح*. ص. ٨٠.

الشخصيَّة التي تمثِّل الحوار الداخلي شخصية واحدة فقط، شخصية الراوي الطفل. صحيح أنّ توظيف الحوار الداخلي في الرواية الأولى والثانية والثالثة كذلك اقتصر على الراوي المشارك فقط، لكنّ تركيز الراوي الطفل على السرد في الرواية الثالثة جعله يقلل من توظيف الحوار الداخلي. ثُم إنّ الرواية لها حجم صغير، فهي في حدود ١٤٢ صفحة مع مقدمة للسيرة الذاتية للكاتب.

المطلب الأول: الحوار الخارجي

يتمثَّل النَّمط الأول للحوار في الحوار الخارجي. ويقصد به حوار تتحدث به شخصيتان. وهو الذي يسمى الحوار الخارجي الثنائي.[١٤٤٣] وهناك حوار يجري بين أكثر من شخصيتين. فذلك الذي يسمى الحوار الخارجي الجماعي. ومن وظائف كلا النوعين إضفاء بُعد واقعي للشخصية والحدث والموقف. ويقوم الحوار بأداء هذه الوظيفة الفنية عندما يكون مجرداً مِنْ أيِّ مغزى أو غاية فكرية. ويقترب هذا النمط من الحوار من المحادثة اليومية؛ إذ إنه يؤسَّس على رد فعل سريع أو إجابة سهلة، أو تبادل كلمات لا تحتمل التأويل المتعدد. كما لا يظهر منها موقف مكثَّف وعميق في مسألة فكرية أو اجتماعيّة أو سياسيّة أو عاطفية.[١٤٤٤]

ويلاحظ مثل هذا الحوار المعبِّر عن المحادثة اليوميّة التي ترسم واقعية الحوار دون أن يكون لها غرض رمزي في متن الرواية الأولى في حوار ثنائي دار بين الراوي المشارك وليلى حبيبته. ذهب الراوي إلى الكلية واستلمَّ خطاباً جاء مِنْ أبيه من القرية وراح يقرأه خلف المكتبة تحت نخلة. جاءت ليلى بعد برهة. ويقول الراوي أثناء تبادله الحوار معها:

> – أنا لا أستحق أن تهتمي بي. يجب أن تقتنعي بذلك يا ليلى أنا لا أستحق أن يهتم بي إنسان.
> – ولكن لماذا؟ لماذا؟ كنت شيئا آخر فما الذي حدث؟ كنت تقرأ. كنت ترغمني على أن أقرأ الكتب التي تحبها حتى صرت الآن لا أستطيع الحياة بدون القراءة والآن أنت نفسك لا تقرأ. لماذا؟

[١٤٤٣] حميدة أحمد عبد المجيد. د. ت. "البناء الروائي عند زينب بليل". (رسالة دكتوراه). جامعة أم درمان الإسلامية. ص. ٢٤٩.

[١٤٤٤] عمار أحمد المرواتي. ٢٩ ديسمبر ٢٠١٤م. "الواقعية في روايات نجيب محفوظ رواية ميرامار أنموذجا". ص. ١١.

كفى يا ليلى. أخجل من نفسي حين تقولين هذا. أخجل من نفسي بمجرد أن أراك. قلت لك أنا لا أستحق اهتمامك.

- وما فائدة هذا الكلام؟ ليته كان يفيد. قل لي ما الذي سيحدث لنا؟
- في هذا العام سوف تتخرجين. سوف تعيشين حياتك، وسوف تنسينني.
- ولماذا لم أنسك في أربع سنين؟ ولماذا لا تتغير أنت؟ ولماذا تغيرت أصلا؟ وما الذي حدث؟...[١٤٤٥]

ويبدو أنّ هذا المقطع الحواري يقدِّم الشَّخصيّة وموقفها الدرامي تجاه حادثة أثرت كثيراً في مجرى حياتها. كما أثَّرت في علاقاتها العاطفيّة والاجتماعيّة والأكاديميّة مع سائر الشخصيّات التي تربط بها علاقات متنوعة ومختلفة المستويات والدرجات. وقد ورد هذا الحوار الرشيق الحيوي في الجزء الأول للرِّواية. ويبدو في مثل هذه القطعة الحوارية أنّ صفات المتحدثين وأحوالهما الظرفية المكانية اختفت لتبرز أصواتهم بحيث يمكن أن يقال إنّ القارئَ أمام صورة صوتية سمعية.[١٤٤٦] كما أنّ الشخصيتين تتعرض لقضيّة مهمّة في حياتهما. فما يمس الحبيب، يمس الحبيبة.

ويلاحظ إضافة على ما سبق أنّ الحوار يؤدِّي دوراً مهماً في إضفاء بُعد واقعي على الجزء الحدثي أو الصورة الحدثية التي يرسمها. كما يؤدِّي دوراً مهماً في تطوير الحدث وتعميقه. ويرسم حالة الشخصيتين، أو بالأحرى البُعد النفسي للشخصيتين، ما تعاني منه وما يقضّ مضجعها وهمومها وآلامها. فيظهر من الحوار أنّ الراوي الممسرَح يعاني من مأساة غيّرت مجرى حياته. لكنه لا يريد أن يُقلق حبيبته وصديقته ليلى، فيترك ذلك لنفسه ولا يخبرها عن حقيقة ما جعله يتغيّر من شخصية تهتم بالقراءة والكتابة وملازمة المكتبة وحضور المحاضرات إلخ، إلى شخصية لا تهتم بشيء إلا الضحك والشرب والتدخين وما إلى ذلك.

وعندما تُبدي ليلى اهتماماً ورغبة في معرفة سبب تغيّر الراوي إلى الأسوأ يقول لها: "لا أعرف." و"لا أستحق أن تهتمي بي." وبذلك يتبيّن لها أنه لا يريد أن يتكلَّم. وإضافة إلى ذلك يخفِّف الحوارُ من رتابة السَّرد، حسب النظرة الواقعيّة

[١٤٤٥] بهاء طاهر. ١٩٨٥م. *شرق النخيل*. ص. ١٠-١١.

[١٤٤٦] بدري عثمان. ١٩٨٦م. *بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ*. ص. ٣١.

للحوار.[١٤٤٧] كذلك يُبرز الحوار وعي شخصية الراوي الممثَّل بإحباط أملها وميلها إلى اليأس. وإحباط الأمل واليأس عنصران من عناصر الاغتراب الذي هو محور من محاور الواقعيّة النقديّة.

ويرِدُ حوار آخر، رشيق حيوي محفو بالحركة. وذلك عندما يتعرض الروائي لإبراز اضطراب العلاقات الإنسانية المتمثِّلة في تدهور العلاقات بين الشخصيات والقهر الاجتماعي الذي يمارسه الآخر، العدو اللدود. في هذه المرة جاء عم الراوي إلى بيت أخيه ليناقشا موضوع قطعة الأرض التي يريد أولاد الحاج صادق أخذها منه قهراً. ويلاحظ أنّ الراوي المشارك لا يملك أن يشارك في ذلك الحوار.[١٤٤٨]

ويتَّضح في ذلك الحوار الخارجي الثنائي ميزة الراوي الممثَّل في نقل المحادثة التي تدور بين الشخصيتين: فهو لا ينقل الحوارَ وحده فحسب، "بل ينقل أيضاً الانفعالات المصاحبة له"[١٤٤٩]: "سمعت أبي يقول في صوت ضعيف". كما يهيأ لدخول شخصية عم الراوي في عالم الرواية. ويبرز مدى تدهور العلاقات الإنسانية بين الشقيقين بدرجة أنّ والد الراوي يريد أن يقف بجانب الأشرار، أولاد الحاج صادق، مع معرفته بأنّ قطعةَ الأرض لشقيقه وقد أصلحها والده، جَدُّ الراوي من العدم.[١٤٥٠] ويُظهر الحوارُ القهرَ والظُّلم الاجتماعي المتمثِّل في إرادة أخذ أولاد الحاج صادق أرض عم الراوي قهراً. وقد أدَّى كلُّ هذا إلى مأساةٍ تتمثَّل في مقتل عم الراوي وابن عمه كما أشير في أكثر من موضع في هذه الدِّراسة. ثُم إنّ الحوارَ يعطي حضوراً مميزاً للشخصيتين اللتين تتبادلانه.[١٤٥١]

ويتجلَّى الحوار الخارجي المعبِّر عن المحادثة اليوميّة التي تصوّر واقعيّة الحوار دون أن يكون له غرض فكري أو رمزي في الرواية الثانية في الفصل الثاني في محاورة دارت بين الراوي الممثَّل وضحى في طريقهما للذهاب إلى مقهى لتناول القهوة

[١٤٤٧] نبهان حسون السعدون. ويوسف سليمان الطحان. ٢٠٠٨م. "الحوار في القصة القرآنية: قصة موسى (عليه السلام) أنموذجا". *مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية*. جامعة الموصل: د. ن. ج. ٧. عدد (٤): يوليو. ص. ١١٨.

[١٤٤٨] بهاء طاهر. ١٩٨٥م. *شرق النخيل*. ص. ٣٠-٣١.

[١٤٤٩] أحمد صبرة. ١٩٩٧م. "جوانب من شعرية الرواية: دراسة تطبيقية على رواية "الحب في المنفى" لبهاء طاهر." ص. ٦١.

[١٤٥٠] بهاء طاهر. ١٩٨٥م. *شرق النخيل*. ص. ٥٥.

[١٤٥١] سهام سليمان ومهدية عابد. ٢٠١٦/٢٠١٧م. "التشكيل الحواري في الرِّواية الجزائرية – رواية العين الثالثة لجيب مونسي أنموذجا –". (رسالة الماجستير). جامعة الجلالي بونعامة. ص. ١١.

في فسحة الغداء. يقول الراوي:

سألتني ضحى لماذا لم تتزوج حتى الآن؟ هل أختك هي السبب؟
– أختان لا واحدة. لم يبق لهما في الدنيا غيري.
– وكم عمرك؟
– ستة وثلاثون.
– مثل زوجي تقريبا.
ثم رفعت أصبعها وهي تبتسم – أما أنا فأصغر منكما بكثير.
وكانت تبدو بالفعل دون الثلاثين.[١٤٥٢]

والملاحظ من الحوار الخارجي السابق أنه يخاطب الراوي سميرته، كما تسأله عن بعض الأسئلة وهو يجيب. ومن خلال شكل السُّؤال والجواب الذي يتخذه الحوار تظهر إحدى وظائفه: التّعرُّف.[١٤٥٣] حيث يتعرَّف القارئ على بُعدٍ خارجيٍ للراوي الممثَّل، أيْ أنّ عمره ستة وثلاثون. على أنّ المحادثة ليست مطردة ولا زائدة في سياق الأحداث وتسلسلها. إذ إنها تسجل وترسم جانبا من جوانب شخصيته النفسية. فمسألة عدم زواجه في تلك المرحلة من حياته لها علاقة بزهد مرتبه، ولذلك علاقة بعدم حماسته في الترقية لأنه خان زميله وصديقه حاتم.

وقد حدثَ حدثُ خيانة الراوي لحاتم يوماً ما، أثناء إحدى المظاهرات التي كانا يخرجان فيها مع الطلاب والعُمَّال. وقد سألته ضحى فيما بعد عن ماذا يفعل بَعد إتمام زواج أختيه؛ فأجاب بأنه لم يسأل نفسه هذا السّؤال. فطبيعي أنْ يدعو هذا إلى التَّساؤل: كيف يكون الراوي موظَّفاً في السادسة والثلاثين من عمره ولم يكن لديه تخطيط عن ما سيفعل في مستقبله؟ لماذا لم يكن لديه أي برنامج بعد زواج أختيه؟ فلا شك أنّ هذا يؤكِّد عدم حماسته أو طمعه في الأشياء والذي يكون مصدره خيانته لزميله وصديقه حاتم.[١٤٥٤]

وقد اكتشف الباحث بعد تصفُّح متن الرواية الثالثة أنّ الجزءَ الأول لها لا يحتوي على حوار متمثل أمام القارئ بصورة حيوية رشيقة. إذ غلب على ذلك الجزء المسمى: المقدس بشاي طابع القص الشعبي، حيث كان الاهتمام على القص

[١٤٥٢] بهاء طاهر. ١٩٨٥م. *قالت ضحى*. ص. ٢٤.

[١٤٥٣] محمد اسويرتي. ١٩٨٩م. "ميرامار أو جدل السرد والحوار." *فصول*. القاهرة: الهيئة المصريّة العامة للكتّاب. ج. ٨. عدد (١+٢): مايو. ص. ١٢٢.

[١٤٥٤] بهاء طاهر. ١٩٨٥م. *قالت ضحى*. ص. ٧٤.

والسرد. وقد أشير من قبل أنّ المؤلِّفَ استغنى عن توظيف الخصائص الفنية للرواية لصالح القص الشعبي.[١٤٥٥] فطغى صوت الراوي الطفل المشارك على سائر الأصوات. فكاد الحوار يختفي تماما فيه، اللهم إلا بعض جمل قصيرة مبثوثة في ثنايا ذلك الجزء في سطر أو أقل من سطر. ومن أجل ذلك استغنت الدِّراسة عن الاستشهاد بأيِّ مقطع سردي منه.

أمَّا في الجزء الثاني الذي سماه المؤلِّف خالتي صفية فقد ظهر حوار خارجي بين والد الراوي الطفل وحربي والبك القنصل. حدث ذلك عندما صاحب الثاني الثالث لطلب يد صفية. فاجأ والد الراوي هذا الموضوع فسكت مندهشا. فيقول الراوي الطفل في هذا الصدد:

> ولما ظل أبي صامتا قال حربي في حماس إنه شرف لأي بنت أن يتزوجها البك ويرفع مقامها، قال أبي متلجلجا إنه شرف لبيته أن يزوره القنصل، وأنه من أجل ذلك الشرف مستعد أن يعطيه رقبته نفسها لو طلبها أما زواج البنت فلابد فيه من رأيها.. لم يكن سهلا على أبي أن يرفض البك مباشرة مثلما رفض بقية الخطاب وحاول بهذا الكلام أن يجد مخرجا، ولكنه عندما قال ذلك صفق حربي بيديه وقال انحلت المشكلة والحمد لله: هذا الجمل وهذا الجمال. نسأل صاحبة الشأن.[١٤٥٦]

يلاحظ في هذا النص أنّ الحوارَ يسجِّل انفعال والد الراوي الطفل حول سماع طلب البك القنصل يد صفية بصحبة حربي وتقديم الموضوع والتعقيب منه. فالذي يتوقَّعه أفراد الأسرة هو أن يتقدَّم بطلب يدها هو، لا أن يصاحب أحداً ويروج له على أساس أنه أفضل وأشرف من يطلب يدها للزواج. وكان حربي ممتلئاً بالحماسة عندما راح يقدم البك، فأصبح الوالد يتلجلج في مبادلة الحوار. يعتذر للزوار بأنّ عليه أن يسأل صاحبة الشأن، ففعل ووافقت في أسف شديد. ويقوم الحوار بإضفاء بعد واقعي على الشَّخصيّات التي تمثل تتبادل الحوار وعلى الأحداث التي تمثلها.

ودار حوار خارجي ثنائي بين الراوي المشارك وبربجيت في الرواية الرابعة.[١٤٥٧] تعرّف عليها بداية في المؤتمر الصحفي الذي جاء إبراهيم المحلاوي من بيروت لأجله. وقامت بترجمة تحريرية من الإسبانيّة لغياب المترجم الأصلي. وترجمت شهادة

[١٤٥٥] سيد البحراوي. ٢٠٠٣م. *الأنواع النثرية في الأدب العربي المعاصر أجيال وملامح*. ص. ٨٠.

[١٤٥٦] بهاء طاهر. ١٩٩١م. *خالتي صفية والدير*. ص. ٥٤.

[١٤٥٧] بهاء طاهر. ٢٠٠١م. *الحب في المنفى*. ص. ٦٠.

بيدرو إيبانيز عن انتهاك حرمته الإنسانية في تشيلي. لقيها الراوي أيضا بعد انتهاء المؤتمر. ذهبت، مع الدكتور مولر، إلى لمقهى الذي كان الراوي وإبراهيم يتناولان القهوة فيه. وتسلسلت الأجزاء الحدثية إلى أن صاحبها إلى شقتها المؤثثة بأثاث يابانية. ويقول الراوي في صدد حواره مع بريجيت:

– هناك شيء حيرني مع ذلك ونحن نجلس في المقهى. شيء عن الدكتور مولر.. آسف للسؤال ولكن أقصد لماذا عندما كنتما تتحدثان معا كأن هناك بينكما..

ثم تلجلجت ولم أكمل ما كنت أريد أن أقول.

غير أنها شربت جرعة كبيرة من كأسها ثم وضعتها على المائدة وثبتت عينيها الزرقاوين على وجهي وهي تبتسم ابتسامة واسعة حركت كل تلك الغضون الرقيقة في ذقنها وحول عينيها وقالت: بيننا أشياء كثيرة.. أول شيء أنه كان عشيق أمي.

تراجعت للخلف كالملسوع وأنا أغمغم: أنا.. أنا.. متأسف للسؤال. لماذا تبوحين لي بذلك؟ أنا لم أتصور أن..

قاطعتني دون أن تغير ابتسامتها: ولماذا لا؟ ألم تقل إنك تكره الكذب؟

– لم أقل ذلك. قلت إنني اكتشفت أني أعيش في الكذب.[١٤٥٨]

يلاحظ أنّ الحوارَ الخارجي المقتبس أعلاه قد اكتسى طابع حب الاستطلاع والفضول من جانب الضَّيف، وطابع الاكتشاف المفاجئ من طرف المضيفة. إنّ الراوي يسأل بريجيت الغريبة عن علاقتها بدكتور مولر. فقد لاحظ بينهما تصرفات متبادلة ورد فعل متبادل. وبَعد أن لاحظ بعض التصرف منها بعد سؤاله، أجابته جأة وبابتسامة: "بيننا أشيء كثيرة. أول شيء كان عشيق أمي." فاجأه هذا الاكتشاف، فاعتذر على سؤاله. وسألها لماذا تبوح بمثل هذا السر للغريب؟ فتجيب لأنها تعرف أنه يكره الكذب. وما قالت شيئا غير الحقيقة. إلا إنه صحَّح ما قالت بأنه بدلا من أنه يكره الكذب، فقد لاحظ أنه يعيش في الكذب.

ومن الحوارات الخارجية في الرواية الرابعة حوار يبرز حرص الرِّوائي على توظيف الحوار للتعريف بالشَّخصيّة[١٤٥٩] وماضيها

[١٤٥٨] بهاء طاهر. ٢٠٠١م. *الحب في المنفى*. ص. ٦٠.

[١٤٥٩] سعيد أحمد أبو ضيف. ٢٠١٨م. "تراسل الفنون في الرواية العربية الحديثة (دراسة نقدية)". بحث مقدَّم لمؤتمر نادي القصة بأسيوط، إقليم وسط الصعيد الثقافي، بعنوان: *الواقع.. وتحولات السرد*. أسيوط، مصر: المؤتمر السابع دورة الروائي القاص زكرياء عبد الغني: نوفمبر. ص. ١٢.

الذي يسلِّط الضّوء على حاضرها. وهو الحوار الذي دار بين الراوي الصحفي وإبراهيم ويوسف المصري وبرنار. كان يوسف إحدى المغتربين من مصر مثل إبراهيم والراوي. كما راح الراوي وإبراهيم يسألان يوسف الأسئلة التي دفعتْه إلى قص حكاية اغترابه والظروف الاجتماعيّة السياسيّة التي أدت إلى ذلك كله.[١٤٦٠]

ومن الحوارات الخارجية في الرواية الخامسة حوار دار بين رجال أسرة الباشكاتب وفراج، خطيب فوزية، أخت سالم. يظهر هذا الحوار في القسم الأول للرواية. جاء فراج إلى بيت الأسرة ليخطب فوزية. إلا إنّ والدَ المخطوبة لم يقتنع بالخطيب ومظهره الذي ينم عن بُعده الاجتماعي. ولذا أراد أن يرفضه كما فعل والد ليلى في قصة الخطوبة لبهاء طاهر.[١٤٦١] غير أنّ شعبان لم يفتح ملف تفتيش بوليسي حول فراج، ولم يذهله بسلسلة من المفاجآت كما فعل والد ليلى. كل ما هنالك إنه سأله بعض الأسئلة التي تؤكد إجابتها أنه مستعد لتحمُّل مسؤولية الزواج. وما استطاعت التساؤلات أن تزعزع ثقته بالنفس كما حدث في حالة الخطيب في قصة الخطوبة. إذ إنّ الراوي وصفه بكونه: "يتكلم بلهجة شديدة التهذيب ولكن مع ثقة واضحة في النفس."[١٤٦٢] ويقول الراوي في صدد تبادل الحوار بين هذه الشخصيَّات:

> تدخل شعبان مرة أخرى ليسأل عن مرتبه في هذه الشركة، وعندما سمع المبلغ أصابه الذهول وسأل: وكيف تنوي يا ابني أن تفتح بيتا بهذا الراتب؟ ردّ فراج بأنه والحمد لله مرتب كبير بالفعل يزيد عن مرتب زملائه الذين عينتهم القوى العاملة في الحكومة. ثم إنه عندما كان في الجامعة كان يدرس ويعيش بأقل من نصف هذا المبلغ، فكيف لا يكفي بأكمله الآن الاثنين؟
> قال الأب: وعندما تنجب أولادا بإذن الله؟
> فرد الخاطب: سيكون المرتب قد زاد. قلت لحضرتك إن هذه الشركة جديدة ومستقبلها كبير. ستكون الترقيات فيها أسرع من غيرها، بل هناك يا عمي كلام عن احتمال سفري في بعثة إلى ألمانيا الشرقية... ولو فرجها ربنا بهذه البعثة إلى

[١٤٦٠] بهاء طاهر. ٢٠٠١م. *الحب في المنفى*. ص. ٧٦.

[١٤٦١] عيسى شيت يوسف. ١٤٣٥هـ/٢٠١٤م. "الاتجاه الواقعي في الأعمال القصصية لبهاء طاهر: مجموعة الخطوبة نموذجا." ص. ٤٠.

[١٤٦٢] بهاء طاهر. ٢٠٠١م. *نقطة النور*. ص. ٢٧.

ألمانيا قريبا فسأتمكن من ادخار مبلغ للمهر والشبكة.[١٤٦٣]

يلاحظ في النَّص السَّابق أنّ الحوارَ الخارجي مدفوع بدافع الشك والضجر. فإنّ والد الخطيبة يشك في كون الخطيب يستطيع تحمُّل مسؤوليات زوجه إن تمَّ العقد. ومع أنّ سالم لم يتدخَّل في الحوار إلا قليلا، إلا أنّ موقفَه من الخطيب يشبه موقف والده؛ إذ إنه يكره فراج في المرة الأولى التي قابله. ربما لأنه يسكن الحي نفسه الذي تسكن فيه الأسرة. وكان مصدر شك شعبان كون مرتب فراج ضئيلاً جداً لكونه موظفاً جديداً في شركة جديدة أولاً، وثانياً كون البيت الذي ينوي الحياة الزوجية مع فوزية بيتاً صغيراً جداً لا يتسع لأكثر من اثنين، وبالتالي تحدث مشكلة إن أنجبت أولاداً.[١٤٦٤] لكنّ فراج يؤكِّد للأسرة إنه لا يوجد داع للقلق؛ إذ إنّ المرتب يتزايد شيئاً بعد شيء وبعد الحصول على ترقية. كما يأمل في بعثة إلى ألمانيا الشرقية للدراسات العليا. ويساعد هذا أيضاً في الترقية وتزايد المرتب. وكان الحظ مع الخطيب، حيث وقف الباشكاتب بجانبه،[١٤٦٥] ربما لكونه شيخا مسنا صاحب تجربات مختلفة، يأمل في تحقيق آمال صهره في المستقبل.

ويأتي حوار خارجي جماعي في الرِّواية السَّادسة يضمّ أربع شخصيات: كاثرين: وهي الراوية للفصل الذي يرد فيه الحوار، ومحمود، ووصفي، وفيونا. تسرد كاثرين ما دار بين الشخصيات الأربعة فيما يأتي:

> استمر محمود في إلحاحه: لكنك تعلم أن مقرر التاريخ في المدارس منذ الاحتلال هو تاريخ إنجلترا فقط. التاريخ المصري ممنوع في مدارسنا الآن، ولكن يمكن بالطبع تعليم التلاميذ أهمية النظام والقوة من تاريخ إنجلترا أيضاً.
>
> قطّب وصفي جبينه وقد فطن إلى أن محمود يسخر منه فقال:
>
> – أعتقد سعادتك أنهم منعوا تدريس تاريخ مصر حتى يجنبوا التلاميذ دراسة مرحلة الفتنة والخيانة وتلويث أفكارهم.
>
> سأل محمود: أي خيانة تقصد يا حضرة اليوزباشي؟
>
> – خيانة عرابي ومن معه من العصاة بالطبع.
>
> قالت فيونا: تقصد عرابي باشا يا كابتن نيازي؟
>
> وسألها وصفي بدهشة: هل تعرفينه؟
>
> ردت: كنت صغيرة أيام ثورته، لكن أبي مثل كثير من الأيرلنديين في حينها كان

[١٤٦٣] بهاء طاهر. ٢٠٠١م. *نقطة النور*. ص. ٢٨.

[١٤٦٤] المصدر نفسه. والصفحة نفسها.

[١٤٦٥] المصدر نفسه. ص. ٣٢.

يعتبر عرابي باشا بطلاً يقاوم احتلال الإنجليز لبلده. علق صورته في مكتبه وظلت هناك طويلاً.

قال وصفي: إذن فهو لم يكن يعلم وأنت أيضاً بالتأكيد لا تعلمين أن عرابي...[١٤٦٦]

يعكس الحوار مشهداً تمثيلياً يتناول مناقشة حول الآثار والسِّياسة. يقودهم الحديث عن الآثار إلى الحديث عن التاريخ، تاريخ مصر. ومن ثمّ يتحدثون عن ثورة عُرابي باشا الذي انهزم في مقاومته للاحتلال الإنجليزي لبلده. تشير فيونا إلى أنّ هزيمة عُرابي لا تنزع البطولة عنه. وهذا رأي يشاركها فيه كثير من الأيرلنديين، ومنهم أبوها الذي علّق صورته في مكتبه لمدة طويلة.[١٤٦٧] ولذا كان له معجبون هناك. لكنّ وصفي يرى عكس ذلك حيث يراه خائناً ومثيراً للفتنة. ويبدو أنه هو الوحيد الذي يرى ذلك الرأي؛ فمحمود وكاثرين، يختلفان عنه أيضاً بدرجة أنّ كاثرين ترى إنه يستحق أكثر من تأنيب، لأنه يكاد يدافع عن احتلال الإنجليز لبلده. وعندما يصرّ وصفي على رأيه، تقترح فيونا الرجوع إلى موضوع الآثار بدلاً من السياسة التي تجلب الشقاق.

إنّ التّجمع يمثِّل وجود التَّواصل الاجتماعي،[١٤٦٨] أيْ العلاقات الاجتماعيّة بين الشَّخصيّات، وهو بدوره يجسِّد اهتمام المؤلِّف بتصوير الجانب الاجتماعي للواقع الإنساني، وهو مما تهتم بتصويره الواقعيّة.[١٤٦٩] ثم إنّ تصادمَ الآراء يعكس المواقف الثّقافيّة والفكريّة المتباينة والمتعددة للشخصيات المشاركة في الحوار. أيْ إنه يكشف عن جوانب التمايز بين أصوات الشَّخصيّات المتحاورة كما هو منوط بوظيفة الحوار.[١٤٧٠] ولا يوجد فيه هيمنة صوت شخصيّة معيّنة؛ بل يحاول المؤلِّف إعطاء كل شخصيّة دور المشاركة في إبداء رأيها حول القضيّة المطروحة بشيء من التوازن. ثم تشرف كاثرين على المشهد الحواري هذا بوصفها راوية تروي أحداث الفصل الذي يأتي فيه الحوار. كما يتميَّز المشهد للحوار السَّابق بنمط

[١٤٦٦] بهاء طاهر. ٢٠٠٦م. *واحة الغروب*. ص. ٢٢٠.

[١٤٦٧] المصدر نفسه. والصفحة نفسها.

[١٤٦٨] محمّد يوسُف نجم. ١٩٩٦م. *فن القصة*. ص. ٩٦.

[١٤٦٩] س. بيتروف. ٢٠١٢م. *الواقعية النقدية في الأدب*. ص. ٥٣.

[١٤٧٠] نجيب التلاوي. ٢٠٠٠م. *وجهة النظر في روايات الأصوات العربية: دراسة*. دمشق: اتحاد الكتّاب العرب. ص. ٥٩. و: حسن عليّان. ٢٠٠٨م. "تعدد الأصوات والأقنعة في الرواية العربية". *مجلة جامعة دمشق*. دمشق: مجلة جامعة دمشق. ج. ٢٤. عدد (١ و ٢): ص. ١٧٨.

التزامنية بين الحدث والنص حيث ترى "الشخصيات وهي تتحرك وتتكلم وتتصارع وتفكر..."[١٤٧١]

وتُبرز النظرة الفاحصة في المقاطع الحوارية الخارجية الثنائيّة والجماعيّة التي تمت مناقشتها، أنها تمتلك قدرة على إضفاء بُعد واقعي في الروايات المدروسة. وتقوم بهذه المهمة عبر إبراز جملة من الخصائص الفنيّة المسندة إلى الواقعيّة. منها: الرجوع إلى أيام الطفولة. إنّ الرجوع إلى أيام الطفولة (وتتبع تطور حياة الشخصية في سيرورة تطورها) هو الذي يسمى مبدأ التاريخية. والتاريخية سمة من السمات الجوهرية للواقعيّة بوصفها مذهباً فنياً في الأدب.[١٤٧٢] فعلى سبيل المثال، لم يصوِّر بهاء صحوة الراوي المشارك في نهاية الرواية الأولى وانضمامه لقضية الجماعة عبر مشاركته في مظاهرات الطلاب التي تجري في ميدان التحرير فحسب، بل قام بتجسيد "كل حياته الماضية عندما لم يكن قد امتلك بعد الوعي الكافي. لقد استطاع الكاتب، من خلال الحوار.. وأحاديث الشخصيات الأخرى أن يجسد المسيرة الذاتية الكاملة لبطله، كما فعل تولستوي في "الحرب والسلم".[١٤٧٣]

ومن الخصائص الفنيّة التي تبرزها الحوارات الخارجية: تصوير الراوي الحركات الجسمية التي تعترض حالات المشاركين في الحوار.[١٤٧٤] وتظهر علاقة هذه الخاصية الفنية بالواقعية من حيث عناية الواقعية "بالتفصيلات الدقيقة والثانوية حتى التافهة منها مما يتعلق بوصف الملامح والأصوات والألبسة والألوان والحركات والأشياء... إمعانا في تصوير الواقع وكأنه حاضر."[١٤٧٥] ومن أمثلة ذلك ما يقوله الراوي المسرَح في الرِّواية الأولى: "قال أبي وهو يتشاغل في تسوية فراء الخروف: الناعم الذي يتربع فوقه لكي لا تلتقي عيناه بعمي يا أخي وما أهمية بضعة قراريط."[١٤٧٦]

وفي الرواية الثانية يقول الراوي الممثَّل أثناء حوار بينه وبين ضحى: "ثم رفعت أصبعها وهي تبتسم – أما أنا فأصغر

[١٤٧١] سيزا قاسم. ٢٠٠٤م. *بناء الرواية: دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ*. ص. ٩٥.

[١٤٧٢] س. بيتروف. ٢٠١٢م. *الواقعية النقدية في الأدب*. ص. ٢١٠.

[١٤٧٣] المرجع نفسه. ص. ٢١٣.

[١٤٧٤] أحمد صبرة. ١٩٩٧م. "جوانب من شعرية الرواية: دراسة تطبيقية على رواية "الحب في المنفى" لبهاء طاهر." ص. ٦٠.

[١٤٧٥] عبد الرزاق الأصفر. ١٩٩٩م. *المذاهب الأدبية لدى الغرب – مع ترجمات ونصوص لأبرز كتابها – دراسة*. ص. ١٤٠.

[١٤٧٦] بهاء طاهر. ١٩٨٥م. *شرق النخيل*. ص. ٣٠.

منكما بكثير. وكانت تبدو بالفعل دون الثلاثين."[١٤٧٧] وتتمثَّل هذه الخاصية الفنية في الرواية الثالثة في قول الراوي الصبي عندما يسرد الحوار الذي دار بين والده وحربي في مسألة غضب البك عن حربي: "سحب حربي يده من ذراع أبي وظل يحدق فيه فترة في ذهول، ثم أدار ظهره ومشى دون كلمة. وبعد عن ابتعد كثيرا عاد وكنا أنا وأبي نفك الحصان من العربة وقال بصوت هادئ تماما: وأنت يا ولد والدي.. أنت تصدق أني قلت ذلك أو أني أفعله؟"[١٤٧٨]

وفي الرواية الرابعة تتجلَّى هذه الميزة الفنيّة في شخصية بريجيت. وذلك عندما يُلاحظ الراوي ملامح بريجيت وتعبيرات وجهها أثناء الحوار الخارجي الذي يضم أربع شخصيات: الراوي وبريجيت وإبراهيم المحلاّوي والدكتور مولر. يقول الراوي المشارك: "كانت تتطلع إلى مولر وحده وكأنها نسيتنا وعاد إلى وجهها ذلك التعبير الآخر الذي لم أستطع أن أحدده من قبل. ذلك الجمود الكامل في ملامحها وعينيها. قناع يسقط على الوجه فيخفيه."[١٤٧٩] وتبدو هذه الخاصيّة الفنية في الرواية الخامسة في وصف الراوي الخارجي ملامح المشاركين في الحوار: سالم ولبنى. يقول الراوي العالم بكل شيء: "سألته في توجه وقد عاودها ما تهرب منه... تنهدت بشيء من الارتياح وهي تقول: نعم... قال في انزعاج شديد..."[١٤٨٠]

ثم تتجلَّى هذه الميزة الفنِّية للحوار الخارجي في الرواية السادسة والأخيرة في ملاحظة كاثرين على تعبيرات وجه الضابط محمود والضابط وصفي وفيونا. وحدث ذلك عندما يدور حوار خارجي بين أربع شخصيات: كاثرين ومحمود زوجها وشقيقتها فيونا والضابط الجديد وصفي. تقول كاثرين: "استمر محمود في إلحاحه... قطب وصفي جبينه وقد فطن إلى أن محمود يسخر منه فقال... قطبت فيونا جبينها وقالت محاولة أن تخفي غضبها: كثير من زعمائنا في أيرلند انتهت ثوراتهم..."[١٤٨١]

[١٤٧٧] بهاء طاهر. ١٩٨٥م. *قالت ضحى*. ص. ٢٤.

[١٤٧٨] بهاء طاهر. ١٩٩١م. *خالتي صفية والدير*. ص. ٦٢-٦٣.

[١٤٧٩] بهاء طاهر. ٢٠٠١م. *الحب في المنفى*. ص. ٥٢.

[١٤٨٠] بهاء طاهر. ٢٠٠١م. *نقطة النور*. ص. ١٢٨.

[١٤٨١] بهاء طاهر. ٢٠٠٦م. *واحة الغروب*. ص. ٢٢٠.

ومما لا شك فيه، أنّ الحوارَ الخارجي وظِّف لتجسيد بعض الجوانب السَّلبيّة للحياة الاجتماعيّة والسِّياسيّة للشَّخصيّات. ومن أمثلة ذلك: الظُّلم الاجتماعي الذي يظهر في قتل عمِّ الراوي وابن عمِّه في الرِّواية الأولى.[١٤٨٢] والفساد الإداري، الذي يتمثَّل في تزوير رحلة العمَّال إلى بور سعيد،[١٤٨٣] والفساد الخلقي الذي تمثِّله ضحى، والذي أخبر سيدُ القناوي الراوي عنه في الرواية الثانية.[١٤٨٤] وفي الرواية الثالثة يتجلَّى الجانب السَّلبي للحياة الاجتماعيّة من خلال توظيف الحوار الخارجي في تصوير تعذيب حربي من يد البك ورجاله الغرباء.[١٤٨٥]

وفي الرواية الرابعة يبدو ظلم سياسي في إصدار الحكم على القبض على متظاهرين ضد السَّادات. ومن هؤلاء المتظاهرين يوسف. حكم عليه بالسجن لمدة ستة أشهر.[١٤٨٦] وفي الرواية الخامسة يتمثّل هذا الجانب السَّلبي السِّياسي في تسجين لبنى، الحدث الذي تعرَّف عليه سالم عبر الحوار الخارجي. وقد سجِّنت لأنها تحتفظ في غرفتها بمنشورات معارضة للسلطة.[١٤٨٧] وتبرز تعرية الجانب السَّلبي للمجتمع عبر الحوار الخارجي في الرواية السادسة في الحكم على مليكة بالموت لإزالة دنس الغولة.[١٤٨٨]

على أنّ هذا الميل إلى تصوير الجوانب السَّلبيّة للمجتمع هو الأمر الذي يجعل بهاء طاهر ينتمي إلى الواقعية النقدية. كما أنه هو الذي حدا ببعض النقاد إلى تسمية الواقعيّة النقديّة "الواقعية المتشائمة".[١٤٨٩] ويشير هذا إلى أنّ رؤيةَ المؤلِّف للشخصيّات التي تمثِّل تلك الجوانب السَّلبيّة رؤية تشاؤمية. لكن في الحقيقة إنّ الأمر ليس كذلك؛ إذ إنّ كل ذلك التصوير لم يكن "ناشئاً عن التشاؤم بقدر نشوئه عن الرغبة في الرّصد والمعالجة. إن أبرز مخازي ذلك المجتمع المصطخب

[١٤٨٢] بهاء طاهر. ١٩٨٥م. *شرق النخيل*. ص. ٩٣.

[١٤٨٣] بهاء طاهر. ١٩٨٥م. *قالت ضحى*. ص. ١١٣.

[١٤٨٤] المصدر نفسه. ص. ١٠٨.

[١٤٨٥] بهاء طاهر. ١٩٩١م. *خالتي صفية والدير*. ص. ٦٨-٧٢.

[١٤٨٦] بهاء طاهر. ٢٠٠١م. *الحب في المنفى*. ص. ٧٦.

[١٤٨٧] بهاء طاهر. ٢٠٠١م. *نقطة النور*. ص. ١٤٦ و ١٤٨.

[١٤٨٨] بهاء طاهر. ٢٠٠٦م. *واحة الغروب*. ص. ١٦٧-١٦٨.

[١٤٨٩] عبد الرزاق الأصفر. ١٩٩٩م. *المذاهب الأدبية لدى الغرب – مع ترجمات ونصوص لأبرز كتابها – دراسة*. ص. ١٤٠.

يصدر عن غاية خفيَّة وظاهرة في آن معاً، فهي خفيَّة لأن الكاتب لا يريد إيجاد الحلّ بنفسه ولكن يصوّر الأمور تاركاً القارئ يبحث عن الحلّ. وهي ظاهرة لأن من طبيعة المذهب الواقعيّ الاهتمام بمصير الإنسان والأخذ بيده إلى مستقبل أفضل..."[١٤٩٠] فكل ما قام به بهاء من تصوير لبعض سلبيات المجتمع إنما هو رغبة في إصلاح الراعي والرعيّة. أي إنه يتطلَّع إلى مستقبل إنساني أفضل في مجتمع محفو بالعدالة الاجتماعية التي تحقِّق كرامةَ الفرد وحريّته.

وتجدر الإشارة هنا إلى التشابه والتمايز بين الروايات في مسألة استخدام الحوار الخارجي الثنائي والجماعي. تتشابه الروايات في ميزة كون الراوي الذي ينقل الحوار، سواءً كان راويا ذاتيا أو موضوعياً أو متعدداً، لا يكتفي بذلك فحسب، بل ينقل هذا الراوي كذلك الانفعالات المصاحبة له، دون محاولة استبطان أسبابها. كما ينقل أيضاً إيقاع الحوار.[١٤٩١] وتنفرد الرواية الرابعة في اعتماد الحوار بالعامية، بدلاً من الفصيحة التي يلتزمها المؤلِّف ويفضِّلها.

وتتشابه الحوارات كذلك في الوظائف: بعضها يصوِّر الشَّخصيّة، وبعضها يقدِّم أو يطوّر الحدث، والبعض الآخر يقدِّم الجو أو الحالة، كما حدّد ذلك مورجان.[١٤٩٢] وكثيراً ما يحرص الروائي على تصوير الواقع النفسي[١٤٩٣] أيْ إنه يحرص التَّعبير عما تنطوي عليه عواطف الشَّخصيّة. يأتي مثل هذا – على سبيل المثال لا الحصر – في الرواية الثانية في الحوار الخارجي الذي يعترف الراوي بحبه لضحى وهي الأخرى تفعل الشيء نفسه.[١٤٩٤] فإذاً هنا تبوح الشَّخصيّة بمكنونات نفسها لشخصية أخرى.

ويحدث شيء من ذلك في الرواية الرابعة عندما تكشف بريجيت للراوي السرّ الذي بين أمها وزميل والدها الدكتور مولر. ذلك إنها صرّحت له بأنّ الدكتور عشيق أمها.[١٤٩٥] هكذا يعرض الكاتب الواقع النفسي لشخصية لبنى عبر الحوار بينها

[١٤٩٠] عبد الرزاق الأصفر. ١٩٩٩م. *المذاهب الأدبية لدى الغرب – مع ترجمات ونصوص لأبرز كتابها – دراسة*. ص. ١٤٠.

[١٤٩١] أحمد صبرة. ١٩٩٧م. "جوانب من شعرية الرواية: دراسة تطبيقية على رواية "الحب في المنفى" لبهاء طاهر." ص. ٦١.

[١٤٩٢] نبهان حسون السعدون. ٢٠٠٩/١٤٣٠م. "الحوار في قصص علي الفهادي: دارسة تحليلية." *دراسات موصيلية*. د.م: د.ن. د. ج. عدد (٢٦): شعبان / آب. ص. ٣٩.

[١٤٩٣] محمّد يوسف نجم. ١٩٥٥م. *فن القصة*. ص. ١١٦.

[١٤٩٤] بهاء طاهر. ١٩٨٥م. *قالت ضحى*. ص. ٥٤–٥٥.

[١٤٩٥] بهاء طاهر. ٢٠٠١م. *الحب في المنفى*. ص. ٥٩–٦١.

وبين أمها، الدكتورة صفاء، في الرواية الخامسة. أي إنه يوظف الحوار للكشف عن طبيعة الشخصية وصفاتها. يتجلى ذلك في مشهد حواري تتحدث الأولى عن حبها لسالم وخوفها عن فقده لو عرف سرّها، ذلك السرّ الذي يؤرقها: اغتصابها من الأستاذ حمام.[١٤٩٦] أو السِّر الآخر: عملها بالسِّياسة.

ومن أمثلة تصوير الحوار للواقع النفسي للشخصية أنه يكشف مخاوف نفس لبنى وسالم. هي تخاف من أنْ تخسره.[١٤٩٧] وهو الآخر يخاف منْ أن يفقدها، لكنها لم تجد الجرأة في أنْ تصارح أيّ إنسان بهذا الخوف إلا هو، وصديقتها دعاء. فاضطرّت إلى اعتماد الحوار الخارجي لتصرح له بذلك.[١٤٩٨] ويحدث شيء من هذا القبيل في الرواية السادسة عندما يحدِّث الشاويش إبراهيم المأمور عن السرِّ الذي تحتويه نفس وصفي اليوزباشي الضابط الذي جاء إلى الواحة متأخراً، وهو أنه يريد منصب المأمور، ويمكن الحصول عليه إذا تملَّق رؤساءَ شيوخ الشرقيين والغربيين.[١٤٩٩]

ويستوظف الحوار الخارجي للرجوع إلى أيّام الطُّفولة:[١٥٠٠] فهو يحمل إذاً طابعاً استرجاعياً مثلما فعل الراوي الممثَّل في الرواية الثانية، وبريجيت في الرواية الرابعة، ولبنى في الرواية الخامسة. فيبدو أنّ الروايات الثلاث تتوحَّد في هذا الجانب. ثم إنه يعبّر عن متاعب شخصية أو عائليّة، وتتشابه الروايات كلها من هذه الناحية بتفاوت في كمِّ التَّوظيف وعدد الشَّخصيّات التي تستوظفه لهذا الغرض. وهو وسيلة للاعتراف بسرّ في الماضي أو الحاضر. ويتّضح ذلك في الرواية الثانية، والرابعة، والخامسة، والسادسة.

وتنتظم الروايات كلها بنظام بروز الحوار الخارجي الثنائي والجماعي. ويهيمن الراوي المشارك عليهما بوصفه شخصية مهيمنة على مجمل العلاقات الموجبة والسالبة بين الشخصيات الأخرى. ويرجع ذلك إلى النمط السردي الذي يعتمده الروائي في الرواية. أيْ إنّ ذلك يحدث في الروايات التي تعتمد السَّرد الذاتي، وهي أربع، كما أشير سالفاً، ثُم في الرواية

[١٤٩٦] بهاء طاهر. ٢٠٠١م. *نقطة النور*. ص. ١١٥-١٢٢.

[١٤٩٧] المصدر نفسه. ص. ١٣٥ و ١٤٦.

[١٤٩٨] المصدر نفسه. ص. ١٤٣.

[١٤٩٩] بهاء طاهر. ٢٠٠٦م. *واحة الغروب*. ص. ٢٧٣-٢٧٤.

[١٥٠٠] فريال كامل سماحة. ١٩٩٩م. *رسم الشَّخصية في روايات حنّا مينة*. ص. ١٥٣.

الأخيرة التي تعتمد تعدد الرواة: الرواية السَّادسة. فالرواة كلها مشاركة في العالم الروائي. ولذا يهيمن حضورها، هي الأخرى، على المشاهد الحوارية في الفصول التي ترويها، كلُّ شخصيّة وراوي، أو راوية على حدة. أمَّا الرواية الخامسة التي تعتمد السرد الموضوعي ويقوم بعمليّة السَّرد فيها الراوي العليم بكل شيء، فإنّ ذلك الراوي العليم هو الذي يهيمن حضوره على المشاهد الحواريّة الثنائيّة والجماعيّة.

على أنّ الكاتب قبل ذلك كله اعتنى بلغته في الحوارات الخارجية اعتناء كبيراً، كما طالب بذلك مرتاض.[١٥٠١] لأنه يعي بأنها هي مادة هذا الإبداع وجماله، فلا يستطيع أن يصور أيَّ حركة مصاحبة لحالة المشاركين في الحوار، (وهذه ميزة للراوي في الروايات كلها)، أو لا يستطيع أن يقولَ الحوار الذي يوحي ويوهم بواقعية ما يجري بين الشخصيات من تبادل الكلام إلا باللغة. ولذا اختارها بعناية شديدة، وأصبحت تميل إلى الشفافيّة والمجاز، كما يقول محمد بدوي.[١٥٠٢] معنى هذا، إنّ اللغة في الروايات كلِّها فصيحة في جملتها؛ إذ إنّ المؤلِّف يراعي سلامة التركيب وبلاغة الجملة في كتابتها. فهي إذاً صافية قويّة ولا تعرف الركاكة. ثم إنها تعني بالتفاصيل والجزئيّات. لكنّ الذي يُلفت النَّظر في أسلوبه هو إنه لا يحتفي باستغلال التركيبات البلاغيّة ولا يعجبه التأنق في الأسلوب لأنه يرى ذلك عيباً لا بد من تجنّبه واستئصاله من العمل الرِّوائيّ.[١٥٠٣]

المطلب الثاني: الحِوار الدَّاخلي

يبدو أنّ هذا العنصر السَّردي يظهر في جميع روايات بهاء طاهر بتفاوت في درجة الظُّهور والتَّوظيف. الأمر الذي يبرز مدى وعي الروائي بفنيات السَّرد والتزامه بها. إلا أنّ استقراءَ الباحث للرِّوايات المدروسة كشف له أنّ هذا العنصر السَّردي قلَّ ظهوره في الرواية الثانية لسبب يذكره الباحث لاحقاً أثناء المناقشة. كما قلَّ توظيفه كذلك في الرِّواية الثالثة.

[١٥٠١] عبد الملك مرتاض. ١٩٩٨م. *في نظرية الرواية*. ص. ٩٧.

[١٥٠٢] حمدي السكوت. (إشراف وتحرير). ٢٠١٥م. *قاموس الأدب العربي الحديث*. ص. ١٧٧.

[١٥٠٣] بهاء طاهر. ١٩٩١م. *خالتي صفية والدير*. ص. ١٧.

إذ يتجلَّى في الجزء الثالث للرواية الذي سمي المطاريد، وفي خاتمة الرواية. ولا يستبعد أن يكون سبب ذلك يرجع إلى تضحية المؤلِّف بكثير من خصائص فنية لبنية الرواية والتي ظهرت في أعماله الإبداعيّة السَّابقة بوضوح. كل ذلك لصالح القص الشعبي الذي يهتم بالقص والتركيز على الحدث أكثر من اهتمامه بالقضايا الفنية الأخرى.[١٥٠٤] وبجانب هذه الرواية، يظهر هذا العنصر بكثرة في سائر الروايات محل الدِّراسة. ولذا يكتفي الباحث بمناقشة أبرز مثال لهذا العنصر في الروايات المدروسة، كل رواية على حدة، كما سبق مثل ذلك في مناقشة الحوار الخارجي.

وبناءً على ما تقدَّم، يظهر الحوار الدَّاخلي في الرواية الأولى على لسان شخصية الراوي الدّاخلي. بعد أن خرجت سوزي من شقة الراوي إلتقت بالبوليس في الطَّريق؛ ذلك لأنّ هناك مظاهرة الطلاب تجري. أخبرته سوزي أنه كان هناك طالب جامعي اعتدّ البوليس عليه وأخذوه معه مع كونه مجروحا. وقد ساعد شيخ مُسنّ في إبراز الطَّالب بعد أنْ أخفى نفسه في الترام بين المقاعد. وفجأة قام ابن الشيخ المسنّ الذي كان معه في الترام "ثم اندفع يجري خارج الترام وهو يبكي ويصيح بلادي بلادي فتلقفه العسكر. وصرخ الأفندي وهو يهمّ وراءه يا ولد وقام يصرخ في العساكر الذين يسدون باب الترام لا تضربوه. هذا ابني أنا. ابني أنا. لكن أحدهم لكزه في صدره بعصاه وصرخ فيه ارجع مكانك يا أفندي."[١٥٠٥] على أنّ هذه القصة هي التي أيقظت ذكرى خطيرة في نفس الراوي الممسرَح. فبعد أن انتهت سوزي من قص حكايتها حلّ به شرود. واستأذنها للنوم. ويقول في صدد مخاطبته نفسه عبر الحوار الدَّاخلي:

> وها أنذا. على فراشي لكنني لن أموت. العرق البارد يجف. ضربات القلب السريعة تهدأ. والضباب الذي على عيني يزول. لا لن أموت. ستنتهي هذه الحالة كما انتهت غيرها وغيرها وفي المساء سأكون مهيئا لأن أشرب من جديد. لا يأتي الموت حين يود الإنسان أن يموت. لا يأتي الموت لمجرد أن الإنسان يكره حياته. ملايين الناس تعيش هكذا. ربما. لست متأكدا. لا أعرف. ولا أعرف أيضا إن كنت مستعدا للموت أم لا. ألم يكن ذلك ما فكرت فيه ليلتها؟"[١٥٠٦]

[١٥٠٤] سيد البحراوي. ٢٠٠٣م. *الأنواع النثرية في الأدب العربي المعاصر أجيال وملامح*. ص. ٨٠.

[١٥٠٥] بهاء طاهر. ١٩٨٥م. *شرق النخيل*. ص. ٢٦.

[١٥٠٦] المصدر نفسه. ص. ٢٩.

يُصوِّر هذا الحوار الدَّاخلي تردد الشّخصيّة وصراعها الدَّاخلي.[١٥٠٧] ذلك أنّ الراوي المشارك يعبِّر عن انفعاله تجاه حكاية سوزي الحدث الذي وقع في الطَّريق بالقرب من ميدان التحرير. حلَّت به حالة الشرود وراح يتفصّد منه عرق بارد. كما أنّ الحوار مباشر لم يتدخَّل المؤلِّف فيه. ويلاحظ كونه متصلا ويرتبط بالحدث الرئيس في الرواية. وهو مقتل عم الراوي وابن عمه.[١٥٠٨] ويرصد الحوار الحالة الصعبة التي تحل به حتى يشعر بأنه قريب من الموت. وقد زالت هذه الحالة. وبعد انتهائها يقول سيكون مستعداً كي يشرب من جديد؛ إذ إنه اتخذ الشرب بديل الحزن الذي يكتنفه بسبب هذا الحدث الجلل ونتيجته. وربما لذا يقول إحدى الضباط الذين جاءوا إلى الشقة التي يسكنها هو وسمير أنه يعرف أنّ مقرَّه الدائم الآن هو بار ستيللا.[١٥٠٩] وهو الآن يكره حياته لكنَّ الموت لا يأتي لمجرد ذلك. ولا يعرف إنْ كان مستعداً للموت أو ليس مستعداً. ومن بواعث هذا المونولوج الذكرى التي تولِّد الحزن والقلق والخوف.[١٥١٠]

ويُلاحظ من خلال المقطع الحواري السَّابق أنّ شخصيّة الراوي الممثَّل التي لم يذكر اسمها والتي يصدر منها الحوار شخصية مهمة جداً. والشيء الذي يدعو المؤلِّف إلى توظيف الحوار الدَّاخلي في بنائها هو تعقّد البناء الفني لها؛ إذ إنّ بناءها لا يستقيم إلا به. وقد أحس الباحث في قراءته للرواية عامة ولذلك المقطع الحواري خاصة أنّ المونولوج لم يخرج عنها إجباراً، بل طبيعيا ينسجم مع الحالة النفسيّة التي تجد الشخصية التي يصدر الحوار نفسها فيها.[١٥١١] ولعلَّ الأثر الذي تتركه الحوارات الداخليّة السابقة التي تغوص في أعماق النفس الإنسانية يبدو أشد خطرا وقوة من الحوار الخارجي. لأنّ المونولوج السَّابق يرصد ويناقش أموراً ومسائل قد لا تواتي الشخصيّة جرأة على مناقشتها بحريّة وبساطة كما يقوم بتسويغها ومناقشتها الحوار الدَّاخلي.[١٥١٢]

[١٥٠٧] فريال كامل سماحة. ١٩٩٩م. *رسم الشخصيّة في روايات حنّا مينة*. ص. ١٦٩.

[١٥٠٨] بهاء طاهر. ١٩٨٥م. *شرق النخيل*. ص. ٦٨.

[١٥٠٩] المصدر نفسه. ص. ٦٦.

[١٥١٠] عماد الدين سليم خطيب. ١٤٣٠هـ/٢٠٠٩م. *في الأدب الحديث ونقده: عرض وتوثيق وتطبيق*. ص. ١٠٥.

[١٥١١] المرجع نفسه. ص. ١٠٦.

[١٥١٢] أسماء أحمد معيكل. ١٤٣٢هـ/ ٢٠١١م. *الأصالة والتغريب في الرواية العربية: روايات حيدر حيدر نموذجا: دراسة تطبيقية*. ص. ٣١٤.

ويلاحظ أنّ الحوارَ الدَّاخلي لم يظهر بكثرة في الرواية الثانية. وربما يرجع السَّبب إلى توظيف المؤلِّف تقنية النجوى الشَّاعريّة التي يراها الباحث مشابهة للمونولوج الذي بصدد مناقشته. حيث تحدِّث شخصيةٌ ما شخصيةً أخرى. تخاطبها كأنها بعيدة عندما تكون قريبة؛ وحينما تكون بعيدة تخاطبها كأنها قريبة ماثلة أمامها، فتناجيها وتستبطن أعمق نفسها لها. فمن هنا يبدو أنّ الفرقَ بين الحوار الدَّاخلي وتقنية النجوى الشَّاعريّة التي ناقشها الباحث في مبحث تقنيات السرد، أنّ في الثاني حضور ومخاطبة شخصيّة أخرى، في حين أنّ في الأول مخاطبة النفس ولا يوجد حضور لشخصيّة أخرى. وحتى لو وجد حضور شخصيّة أخرى، فلا تحدِّث الشَّخصيّة التي يصدر منها الحوار تلك الشَّخصيّة الحاضرة، إذ إنه حديث مع النفس.[١٥١٣]

ومن أمثلة الحوار الداخلي في الرواة الثانية حوار صدر من شخصية الراوي الممثَّل، والذي لم يسم هو الآخر. وتظهر خلفيّة الحوار في أنّ سيد القناوي أتى إلى الراوي في مكتبه. وقد تعوّد أن يأتي يُخبره عن أحدَث التطورات في الوزارة. ذلك لكونه أنشط من الراوي، ولكونه صاحب منصب في رقابة الوزارة. وبعد أن استطرد الحديث عن الفساد الإداري الذي يرأسه سلطان بك وتشارك ضحى مع عبد المجيد، صهر الراوي، أخبره أنّ البوليس تراقب بيت ضحى لأنها تدير الطاولة فيه. ومن ثَم يريد أن يحذّرها الراوي بأنْ تكف عن لعب الطاولة كي لا تضبطها البوليس. وقد فاجأه هذا الاكتشاف من سيد القناوي، فراح يسجّل رد فعله عبر الحوار الدَّاخلي. ويقول فيه:

> حسنا أنها تسقط إلى هذا الحد. لم تكن طيبة في أي يوم. لم تكن إيسيت في أي وقت. أحببتها يوما، وكما يفعل كل محب تصورت أنها أفضل بكثير مما هي في الحقيقة. رفعتها فوق غيرها من النساء وهي لا تفضلهن في شيء. تصورتها عالية، مجللة بالأفكار والأشعار، عبقة بالزهر والسحر. وها هي أدنى حتى من الأخريات.. أظل أكرر ذلك لنفسي. أعتقد أنني اقتنعت أن كل شيء قد مات. أقول لنفسي أن كل شيء بالفعل قد مات.[١٥١٤]

ويبدو في المقطع السابق أنّ الحالات الإنسانية التي تدعو إلى توظيف ذلك الحوار الدَّاخلي هي: حالة القلق والحزن

[١٥١٣] ايفلين فريد جورج يارد. ١٩٨٨م. *نجيب محفوظ والقصة القصيرة*. ص. ١٧١-١٧٢.

[١٥١٤] بهاء طاهر. ١٩٨٥م. *قالت ضحى*. ص. ١٠٩.

والخوف والمفاجأة.[١٥١٥] فقد فاجأ الراوي أنّ ضُحى تلعب القمار في بيت زوجها، وأنّ البوليس يعرف ذلك ويراقب البيت. وهذه المفاجأة تولّد الخوف والقلق والحزن في نفس الراوي. فعلى الرغم مِن قطع العلاقة بينهما إلا إنّ روح الراوي معها دائماً، بوعيه أو بدون وعيه. ومع ظهور الكلمة التي تشير إلى أنّ المؤلِّف مهَّد لهذا الحوار الداخلي، في قوله: "أقول لنفسي، أكرر ذلك لنفسي"،[١٥١٦] إلا إنّ المؤلِّف لم يجد فرصة للتدخُّل إمَّا للتعليق أو للشرح. ولم يكن الحوار متصلا، بل كان منقطعاً، إلا إنه يرتبط بحدث افتراق الحبيبين ومدى أثره وترسخه في نفس الراوي. ويبدي دهشة كبيرة في كيف انحطّت قيمة ضحى إلى ذلك الحد الذي لم يكن يتصوره أبداً ولم يكن يتوقّعه.

ويبدو أنّ الحوارَ الدَّاخلي السَّابق يُضفي بُعداً واقعياً على الحدث الذي تمثله الشَّخصيّة التي تمارسه. وهو الاكتشاف عن انحطاط قيمة ضحى، والذي ربما يكون نتيجة الظروف الاقتصادية الاجتماعية التي ساقتها إلى أن تحط بقيمتها إلى تلك الدرجة كي تحصل على بعض النقود لقضاء بعض الحوائج. أو ربما السبب الذي ساقها إلى ذلك هو عدم قناعتها النفسيّة. ومن هنا يبدو اهتمام الكاتب بتعرية الجانب السَّلبي للمجتمع الإنساني، وهذا مما تهتم بتصويره الواقعيّة النقديّة.[١٥١٧]

وقد سبقت الإشارة إلى ندرة ظهورِ عنصر الحوار الدَّاخلي في الرواية الثالثة. وذلك لسبب ذَكره الباحث في مقدِّمة هذا المطلب. وبعد استقراء الرواية، اكتشف الباحث أنّ هناك ثلاثة أمثلة. لكنّ الباحثَ يكتفي بمناقشة مثال واحد فقط للتمثيل. وبناء على هذا، يتمثَّل الحوار الدَّاخلي الذي اختير للتمثيل عند شخصيَّة الراوي الطفل المشارك في الأحداث، والذي، كسابقيه، لم يسم هو الآخر. وتتمثَّل خلفيَّةُ الحوار في مساعدة الولد والده في نقل حربي من القطار الذي سيأتي من القاهرة ويوصلانه إلى الدير. كان حربي في السِّجن لأنه قتل البك القنصل عندما كان يدافع عن نفسه أثناء

[١٥١٥] عماد الدين سليم خطيب. ١٤٣٠هـ/٢٠٠٩م. *في الأدب الحديث ونقده: عرض وتوثيق وتطبيق*. ص. ١٠٥.

[١٥١٦] بهاء طاهر. ١٩٨٥م. *قالت ضحى*. ص. ١٠٩.

[١٥١٧] الرشيد بو شعير. ١٩٩٦م. *الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوربية*. ص. ٤١.

تعذيب البك إياه.[١٥١٨] وكل هذا لسبب شائعة تقول إنّ حربي يريد أن يقتل ابن البك حسين كي يرث أمواله الطائلة. وقد فرج عن حربي قبل موعده لكونه مريضا. ونظراً إلى كون صفية صمّامة على أخذ ثأر زوجها، قرر الوالد أخذ حربي إلى الدير بعد أن نال موافقة رئيسه (الدير). وبهذا لن تستطيع صفيّة أنْ تمسّه بسوءٍ في حمى الدير. ولن يستطيع أيّ واحد أن يؤذيه داخل الدير،[١٥١٩] كما يرى الوالد، الذي لم يذكر اسمه هو الآخر. وبعد دخول حربي والوالد في العربة، جلس الراوي الطفل بمفرده في المقعد الأمامي المرتفع وهو يدعو الله في سرّه ألا يخذله الحصان العجوز في الطريق. وبعد ذلك شرع يحدِّث نفسه في مونولوج يقول فيه:

> فهل شعر الحصان بذلك الدعاء الخفي؟.. هل شعر بتوتري وأنا أجلس في العربة وأطرقع بالسوط فوق رأسه دون أن ألمسه هاتفا بصيحة النداء لكي يتحرك واللجام في يدي؟.. هل كانت ضربة أبي الخفيفة السريعة على رقبته قبل أن يركب هي أيضا رسالة خفية إلى حصاننا البنّي بألا يخذلنا في ذلك الصباح الصعب؟ هل أعدته لهفتنا وتوترنا فانطلق يعدو كأنما عادت إليه فجأة كل فتوة الشباب ورعونته حتى صاح أبي من داخل العربة التي تترنح بأن ألمّ...[١٥٢٠]

ويبدو من النص السَّابق، أنّ الحوارَ الدَّاخلي فيه يكشف ما في نفس الراوي الطفل من القلق والخوف والاضطراب والارتباك تجاه المسؤولية الشاقة التي حملها إياه الوالد. وجاء مونولوجاً مباشراً، فلم يجد الباحث أثرَ تدخُّل الرِّوائي فيه. كما أنه متصل، وليس منقطع. يرتبط بحدث إنقاذ الراوي لحربي. وهذه الأسئلة التي راح يسأل نفسه إياها تنمُّ عن حالة الشَّخصيّة القلقة المضطربة المرتبكة وتؤكِّدها. كما تكشف الأسئلة دهشة الراوي الطفل على مطاوعة الحصان طلب الأب والولد لإنقاذ حربي في أسرع وقت ممكن.[١٥٢١]

وعلى عكس الرواية الثالثة، يبدو أنّ هناك نماذج كثيرة للحوار الدَّاخلي في الرواية الرابعة. إلا إنّ الباحث يختار مثالا واحداً للمناقشة. ومن بين الحوارات الداخلية التي تجلت في الرواية قيد المناقشة، مونولوج يصدر من شخصية الراوي

[١٥١٨] بهاء طاهر. ١٩٩١م. *خالتي صفية والدير*. ص. ٧٢.

[١٥١٩] المصدر نفسه. ص. ٩٦.

[١٥٢٠] المصدر نفسه. ص. ٩٧.

[١٥٢١] المصدر نفسه. والصفحة نفسها.

الصحفي. اغترب إلى مدينة أوروبية لم يذكر المؤلِّف اسمها. يراسل صحيفته من هناك. وقابل زميل المهنة القديم، إبراهيم المحلاوي، يوم المؤتمر الذي نظّمته منظمة جمعية الأطباء الدولية لحقوق الإنسان. وناقشا وبعثا الماضي أثناء تناولهما الغداء في المقهى الذي يفضله الصحفي. ومن بين الموضوعات ناقشاها: افتراق الراوي الصحفي عن زوجه منار. حاولا تأصيل المسألة لكنهما ما نجحا. ويرى إبراهيم إنه لا يستبعد كونهما (الزوج والزوجة) يبحثان عن حب كامل ومستحيل. وعندما فقداه أصابهما إحباط الأمل، وجرهما الإحباط إلى مشاحنات وشجارات زوجية وإهانات متبادلة. وقد دفع الراوي الصحفي هذا الرأي إلى ابتداء حوار داخلي مع نفسه. ويقول في صدده:

> وسألت نفسي مرة أخرى: هذا أنا ومنار أم أنت يا إبراهيم؟ ألا تتحدث الآن عن نفسك بالذات؟ وهل كان هذا البحث عن المستحيل هو السبب في أنك تركت شادية أيام الشباب وفي أنك لم تتزوج حتى الآن؟ ولكن من أنا لأقول ذلك؟ إن كنت أجهل نفسي فكيف أحكم على الناس؟ ولكنه يسألني عن السبب. تقول رجل آخر وامرأة أخرى؟ لكم كانت الأمور سهلة ومفهومة! تقول...[١٥٢٢]

يُلاحظ في المقطع السَّابق، أنّ الحوارَ الدَّاخلي يُقدِّم "المحتوى النفسي للشَّخصية وهو انعكاس ذهن الشَّخصيّة في منطقة ما قبل الكلام من الأفكار والأحاسيس والصراعات."[١٥٢٣] كما يُعبِّر عن رد فعل باطني للراوي أثناء تبادله الحوار الخارجي مع صديقه إبراهيم المحلاّوي. وتكثر فيه أساليب الاستفهام. وإنّ حالة الذكرى والتأمُّل يعبِّران عن الحاجة الإنسانيّة لبعث هذا الحوار.

وعلى الرّغم من توظيف المؤلِّف تعبير يوحي بتقديم الحوار، وعلى كونه غير مباشر، إلا إنه مع كُلِّ هذا حوار داخلي مباشر. لأنّ الباحثَ لم يجد أثراً لتدخُّل الروائي فيه للشرح أو التعليق. وهذا التعبير هو: "قلت لنفسي". كما يبدو أنه متصل وغير متقطع. ويرتبط بحدث من الأحداث المهمة في البنية الفنية للرواية. وهو حدث افتراق الراوي الصَّحفي عن منار عبر الطلاق البائن. فقد آثر هذه المرة اللجوء إلى الحوار الداخلي ومخاطبة النفس في محاولته لتأصيل مسألة الطلاق

[١٥٢٢] بهاء طاهر. ٢٠٠١م. *الحب في المنفى*. ص. ٢٧.

[١٥٢٣] سيد إبراهيم آرمن وزهرا باك نهاد. ١٣٨٩هـ. ش. "تيار الوعي في "التلصص" لصنع الله إبراهيم. *التراث الأدبي*. د. م: د. ن. السنة. ٣. عدد (٨): ص. ١٣.

بينهما. لكنَّ كل الاحتمالات ليست كافية للإجابة عن سبب افتراقهما. فترك المسألة هكذا بدون إجابة.[١٥٢٤]

وقد كثرت النماذج الحوارية في الرواية الخامسة لبهاء طاهر – كما كان الأمر في الرواية الرابعة. ولذا يُتناول مثال فقط منها للمناقشة أيضاً. وبادئ ذي بدء، يروم الباحث الإشارة إلى أنّ هناك اختلاف بين هذه الرواية والروايات التي سبقتها في طبيعة بروز عنصر الحوار الدَّاخلي. ذلك إنّ تجليات المونولوج في الرواياتِ السَّابقة يقتصر على شخصيّةِ البطل، أو شخصية الراوي المشارك التي تطغي على سائر الشَّخصيّات. أمّا في هذه الرواية، فوُجد التَّوظيف لهذا العنصر يوزَّع بين الشَّخصيّات الرئيسة. وعلى سبيل المثال: سالم[١٥٢٥] ولبنى[١٥٢٦] والباشكاتب[١٥٢٧] والدكتور شوكت.[١٥٢٨] ولا شك أنّ لاختيار الراوي بضمير الغائب يد في استطاعة المؤلِّف أن يوزِّع المونولوجات على أكثر من شخصية. فالراوي بضمير الغائب يوفِّر للكاتب هذه الفرصة.[١٥٢٩] أمَّا ضمير المتكلِّم – كما يبدو للباحث – فقلَّما يوفِّر هذه الفرصة الفنية. اللهم إلا إذَا كان اختيار المؤلِّف هو تعدد الرواة، حيث كل راو – مع أنه على حدة يعتبر راوياً ذاتيا يعتمد ضمير المتكلِّم – يجد فرصة للدُّخول في أعمق نفسه واطلاع القارئ على ما بداخله من هموم وآلام وأحزان وقلق وخوف وأحلام ومفاجآت، وما إلى ذلك من الأمور الجادة التي تدعو إلى التأمل والتفكير، أو إلى القلق والحزن أو الفرح والسرور إلخ.

يتمثَّل النموذج المنتخب للحوار الداخلي في الرواية الخامسة في شخصية سالم. يتعلق الحوار بمسألة معرفة سالم للبنات والمعاملة معهن. تعرّف عليهنّ أول مرة وهو في السنة الثانية الثانوية. وذلك عندما رأى جارته ثريا تنظر إليه من شرفة بيتها وأعطته موعداً باستخدام لغة الإشارة.[١٥٣٠] قابل سالم ثريا بعد أن تغلّب على خجله بصعوبة. وربما أراد أن يثبت

[١٥٢٤] بهاء طاهر. ٢٠٠١م. *الحب في المنفى*. ص. ٢٧.

[١٥٢٥] بهاء طاهر. ٢٠٠١م. *نقطة النور*. ص. ٦٤.

[١٥٢٦] المصدر نفسه. ص. ٨٣.

[١٥٢٧] المصدر نفسه. ص. ١٨٤.

[١٥٢٨] المصدر نفسه. ص. ١٤٩.

[١٥٢٩] محا حسن يوسف عوض الله. ٢٠٠٢م. "الزمن في الرواية العربية (١٩٦٠ – ٢٠٠٠)." ص. ٢٤٣.

[١٥٣٠] بهاء طاهر. ٢٠٠١م. *نقطة النور*. ص. ٦٣.

أنه مثل بقية الأولاد من سنِّه. فقد قال له تلميذ في المدرسة إنه ليس رجلا ما دام لا يعرف أيَّ بنات. أحسَّ بالقهر والعجز. وأراد أن يقاوم خوفه ويثبت أنه مثل غيره. لكنْ عنده مشكلة تتمثَّل في أنه عندما يلتقي بالغرباء يجد نفسه معقود اللسان فيهرب الكلام من رأسه. وهذا الذي حدث في مقابلته مع ثريا: ما استطاع الكلام؛ هي التي تحدثت طول الوقت. وعندما افترقا لجأ إلى الحوار الداخلي ليعبر عن حزنه وغضبه على ما حدث له. يقول في صدد الحوار:

> لماذا كان خائفا إلى هذا الحد؟ لماذا تستطيع ثريا أن تتكلم ولا يستطيع هو؟ ما الذي يشل لسانه؟ لماذا يمكنه أن يتكلم مع جده ومع فوزية عن أشياء كثيرة والآن ضاعت كل الأفكار والألفاظ؟، ولماذا لم يعالجه الطبيب الذي أخذه أبوه إليه قبل سنوات؟ لكن يعالجه من ماذا؟، هو ليس مجنونا، أستاذ الرياضيات يقول إنه نابغ، يستطيع أن يحل أي مسألة أو معادلة قبل أي تلميذ آخر، فما الذي يمنعه من أن يتكلم مع ثريا؟ ولماذا كان يخاف من مقابلتها والخروج معها؟[١٥٣١]

يعبِّر هذا الحوار الداخلي عمَّا تعاني منه شخصية سالم من الحزن والغضب والإحساس بالعجز والقهر. وتلك هي الحالات أو الحاجات الإنسانية التي استدعت المونولوج. ومع أنّ المؤلِّف استخدم تعبير "يسأل نفسه" في بداية، والذي يكون مقدمة له، إلا إنّ الحوار يبدو مباشراً مع ذلك. ولا أثر لتدخل الروائي فيه إمَّا للشرح أو التعليق. وأنه جاء متصلا وغير متقطع. كما يرتبط ببعض أجزاء الأحداث المهمة التي ساعدت في البنية الفنية للرواية. مثلا الحالة النفسية التي يعاني منها سالم والتي تجعله معقود اللسان عند اللقاء مع الغرباء. وقد شفي من هذا المرض النفسي عندما لقي بلبنى والتي صارت حبيبته فيما بعد.

ويسجِّل الحوار غضبه على نفسه وعلى عجزه عن المعاملة مع البنات والتأمل في احتمالات الأسباب لذلك. ومع أنه نابغ في الرياضيات، ويستطيع تحليل أي معادلة أو مسألة رياضية، إلا إنه لا يعرف كيف يعامل البنات. فيسأل نفسه عن السبب أو الأسباب دون الوصول إلى الإجابة. وحتى اللقاء مع ثريا كان بدافع مخالفته مع الطالب الذي قال له إنه ليس رجلا ما دام أنه لا يعرف أيَّ بنات. ولولا ذلك لما استجاب لموعدها أصلا.[١٥٣٢]

[١٥٣١] بهاء طاهر. ٢٠٠١م. *نقطة النور*. ص. ٦٤.

[١٥٣٢] المصدر نفسه. ص. ٦٤-٦٥.

على أنّ الحوار الدَّاخلي هذا يُضفي بعداً واقعياً على الحدث الذي تمثِّله الشخصية التي تمارسه. وهو محاولة الحصول على إجابة حول سؤال مهم يدعو شخصية سالم إلى التأمل. وهو لماذا يعجز عن المعاملة مع البنات كما يفعل غيره؟ كانت هذه المسألة مهمة جدا عند سالم بدرجة أنه بكى وحيداً في البيت عندما قيل له إنه ليس رجلا لأنه لا يعرف أيَّ بنات.[١٥٣٣] ولا شك أنّ هذا أمر يقض مضجعه، ولذا يسأل نفسه لعله يجد إجابة.

وأمَّا بالنِّسبة لبروز عنصر الحوار الدَّاخلي في الرواية السادسة، فيودّ الباحث أن يشير إلى أنّ طبيعةَ تجليات العنصر تشبه طبيعة ظهوره في الرِّواية الخامسة. معنى هذا، إنّ بروزَ هذا العنصر لم يقتصر على شخصية واحدة فقط. بل قام المؤلِّف بتوزيعه على الشخصيات الرئيسة التي ألجمها بمسؤولية القيام بسرد أحداث الرواية. حيث إنّ الرِّوائي جرّب نمطاً سرديا لم يجربه في رحلته الإبداعية من قبل؛ وهو تعدد الرواة. فالراوي بضمير المتكلم ليس شخصية واحدة. وإنما مجموعة من الشخصيات التي يمكن اعتبارها رئيسة نظراً إلى طبيعة أدوارها وأهميتها في الرواية. كما أنّ البطلَ أخذ نصيبا أوفر من مساحة السرد. ومن رواة الرواية: محمود عزمي عبد الظاهر، المأمور، وكاثرين، زوجه، والشيخ يحيى، من كبار شيوخ الواحة، والشيخ صابر، رئيس مجلس الأجواد في الواحة.

ويتجلَّى النموذج الحواري للرواية السادسة في شخصية الشَّيخ يحيى. هو من كبار شيوخ الغربيين وعضو مِنْ أعضاء مجلس الشيوخ في الواحة. جاء إلى مجلس الشيوخ الذي يرأسه الشيخ صابر ذات صباح تلبية لدعوة الرئيس لحضور المجلس لمناقشة موضوع مهم. لاحظ أنّ المجلسَ وأصحابَه يناقش قضية المأمور الجديد وزوجه كاثرين. يبدو لديهم أنّ كاثرين تنتهك حرمةَ أغورمي في محاولتها للعثور على مكان يحتمل أن يكونَ مقبرة للإسكندر الأكبر أو ما يرشدها إلى المقبرة أو الضريح. هذا من جانب كاثرين.

أمَّا بالنسبة لمحمود، فكانت تصرفاته بوصفه المأمور الجديد تختلف عن تصرفات المأمورين الذين سبقوه. فهو لا ينهب شيئاً، ولا يجلد أحدا. "بل إنه يدفع حتى إيجار الحمير التي يركبها هو وامرأته. ويمشي في الطرق وحده – لا يحيطه الحرس

[١٥٣٣] بهاء طاهر. ٢٠٠١م. *نقطة النور*. ص. ٧٣.

الذين اعتاد أسلافه أن يرهبونا بهم."[١٥٣٤] هذا الذي يخيف الشيخ يحيى: ويتساءل لماذا يفعل ذلك كله وهو لا يحب أهل الواحة. فيرد الشيخ صابر على ما قال: "وأي مأمور جاء قبله كان يحبنا يا شيخ يحيى؟ كانوا يدفعوننا بأفعالهم إلى أن نقاتلهم، أما هذا فبأي ذنب نستحل دمه ونجلب على أنفسنا الخراب من جديد؟"[١٥٣٥] وهذه الإجابة هي التي تدفع الشيخ يحيى إلى مخاطبة نفسه قائلاً:

> في هذا معك حق يا شيخ صابر، ومع ذلك فهذا المأمور يخيفني أكثر من سواه. أنا لا أبالي كثيراً بمن يجلدون ويشتمون ويرهبون الناس بالجند في مواكبهم. هؤلاء مثلهم مثل مبروك. رأيتهم وخبرتهم في كل الحروب. هم يشعلون النار ويكونون أول من يجري عندما يشب الحريق، لكني أخاف هذا المأمور الصامت الذي يمشي في طرقاتنا وحده. أعلم أن من لا يخاف على حياته لا تهمه حياة غيره. تلفحني كراهيته كالنار في صمته وتكوى أكثر من بذاءة غيره. ما الذي ينتظر بلدنا على يده؟[١٥٣٦]

ويبدو في الاقتباس السابق، أنّ الحوارَ الدَّاخلي يصوِّر حالة الخوف والقلق اللتان تعتريان الشيخ يحيى. يظهر خوفه مِنْ تصرُّفات المأمور الجديد. وأخوَف ما يخاف منه في المأمور أنّ عنده يقين بأنّ من لا يخاف على حياته فلا تهمه حياة غيره. وقد دفعت الشيخ يحيى حالة الخوف والقلق إلى الهروب إلى نفسه ومخاطبتها في هذه المسألة الخطيرة التي تقلقه وتخيفه وتمنعه من الراحة. يرتبط ويتصل بحادثة مناقشة الشيوخ مسألة المأمور وزوجه وما يفعلان: يتصرف محمود بطريقة مخيفة. وتنتهك كاثرين — في نظرهم على الأقل — حرمة أغورمي أثناء بحثها للمكان الذي يمكن أن يكون مقبرة الإسكندر الأكبر أو دليل يرشدها إلى الضريح كما أشير.

ويسجِّل الحوار — بالإضافة إلى ما سبق — تصديق الشيخ يحيى ما قاله الشيخ صابر على غير عادته. وإبراز الفروق بين محمود والمأمورين الذين سبقوه، وقوة المأمورين وضعفهم. كما رصد الحوار أخوف ما يخاف منه الشيخ يحيى في المأمور

[١٥٣٤] بهاء طاهر. ٢٠٠٦م. *واحة الغروب*. ص. ٦٦.

[١٥٣٥] المصدر نفسه. ص. ٦٧.

[١٥٣٦] المصدر نفسه. والصفحة نفسها.

الجديد. ولذا يسأل في لهفة واضحة تنمّ عن خوفه من محمود: "ما الذي ينتظر بلدنا على يديه؟"[١٥٣٧]

أمَّا بالنِّسبة لمدى إتقان الكاتب في الحوار الدَّاخلي بحيث يُضفي بُعداً واقعياً نقدياً على الروايات المدروسة، فتجدر الإشارة إلى حقيقة مفادها أنّ الواقعيّة قد عملت "الكثير من أجل كشف الحياة الروحية الداخلية للمجتمع والإنسان بشكل صادق وصحيح."[١٥٣٨] ومن هنا يبدو أنّ الروايات تجسّد الحياة الروحية الداخلية للإنسان بعمق عبر اعتماد المونولوج إضافة إلى تمثيلها الجوانب الاجتماعية للواقع الإنساني. وخير مثال لتكشّف هذه الجوانب الداخلية للإنسان هو الأبطال في الروايات التي تعتمد نظام السرد الذاتي، علماً بأنّ تعددَ الرواة امتداداً له؛ إذ إنّ الرواة شخصيات داخل الرواية. والروايات التي تعتمد السرد الذاتي تصور تمزّق الإنسان نتيجة حادثة كبيرة أو مأساة تجعله يعاني كثيراً داخلياً وروحياً، ومِنْ ثمّ تراه ينطوي إلى نفسه وداخله.

ومما يتصل بهذه الفكرة أنّ ليف تولستوي يرى أنّ الغرضَ الأساس للفن يكمن في كشف الحياة النفسيّة للإنسان. وقد قال في هذا الصدد: "الغرض الرئيسي للفن هو قول الحقيقة حول النفس الإنسانية..."[١٥٣٩] وتتجسد هذه الرؤية الفنية لهذا الأديب العالمي بعمق وغزارة في الرواية الخامسة والسادسة. ذلك أنّ الروايتين قد وسّعت نطاق أو عدد الشخصيات التي كشفت عن أعماقها النفسية. ففي الرواية الخامسة تتجلى هذه السمة الفنيّة للواقعيّة النقديّة في الباشكاتب وسالم ولبنى والدكتور شوكت والدكتورة صفاء. بينما يتجلى هذا الغرض الرئيس للفن في الرواية السادسة في الشخصيَّات التي يتخذها المؤلِّف رواة له. والمؤكَّد إنّ معرفة القارئ بأنّ بهاء يعرف النفس الإنسانيّة وله قدرة على كشف أسرارها أمامه هو معياره الأساس في تقييمه وجعله ضمن كتّاب العرب الذين تعاد قراءة أعمالهم الروائيّة باهتمام وإعجاب، كما يلمح بيتروف إلى شيء من ذلك.[١٥٤٠]

[١٥٣٧] بهاء طاهر. ٢٠٠٦م. *واحة الغروب*. ص. ٦٧.

[١٥٣٨] س. بيتروف. ٢٠١٢م. *الواقعية النقدية في الأدب*. ص. ٥٣.

[١٥٣٩] المرجع نفسه. ص. ١٨٧.

[١٥٤٠] المرجع نفسه. والصفحة نفسها.

ويأتي ذلك إضافة إلى ما يقوم به بهاء من تحليل داخلي نفسي للذوات التي تنهض بمهمة السرد في الروايات التي تعتمد السرد الذاتي بدرجات متفاوتة. وتستثنى الرواية الثالثة حيث إنّ الراوي الطفل لم يكن مهماً في عالم الرواية أهمية بطليها: صفية وحربي حذو النعل بالنّعل. ومن ثَمّ يبدو استبطان نفس الراوي المشارك الطالب الجامعي مع حضور الزمن النفسي الذي تحفل به نفس الراوي وتجعل الحدث الرئيس يتكشّف بالتقسيط عبر الأقسام الثلاثة للرواية.

أمَّا الراوي المشارك الموظَّف في الرواية الثانية فهو الآخر يبدو تصوير البعد النفسي له في عمق يجعل القارئ يتعاطف معه في إحباطات أمله وفقده الحماس من أجل الخيانة التي فكّر فيها ومنعه غيره من البوح بها.[١٥٤١] وكذلك الشأن بالنسبة للراوي الممسرَح الصحفي في الرواية الرابعة. صوّر المؤلِّف البعد الداخلي لهذا الراوي عبر المونولوجات المبثوثة في الرواية. وينتهي به الأمر إلى الاستسلام والانهيار نتيجة اليأس والقنوط وفقدان آخر رصيد للمقاومة. ومن هنا يبرز تصوير المصير التراجيدي له كما هو دأب الأدب الواقعي النقدي. وهو الذي يتمثّل في انتحاره في أغلب الظن.[١٥٤٢]

ثُم إنّ النصوصَ الروائية المحللة تركز على، وتكثّف في بؤرة العمق الداخلي لذهن وشعور ولاشعور الشخصيات التي تصدر منها المونولوجات. ويترتب من ذلك إمكان القول بأنّ الروايات من زاوية الحوار الدّاخلي أعمال فنية تمّ الإخبار عن أحداثها من أعمق ذوات الشخصيات أكثر مما تمّ ذلك بواسطة تسلسل الأحداث الاجتماعيّة والسياسيّة والاعتقاديّة. وذلك لكثرة استخدام الصِّيغ السردية الدالّة إلى الداخل في الروايات. ومنها: "قلتُ لنفسي، فكّرتُ، أقول لنفسي، تذكرت". وذلك في الروايات التي يتقمص راويها ضمير المتكلم. ومن الصيغ السَّرديّة التي تدلُّ على الحوار الدَّاخلي أو المونولوج: "سرح بفكره، وفكّر، فكّرتْ، سأل نفسه، سألتْ نفسها، تساءل، تساءلتْ، قال لنفسه، قالتْ لنفسها". لكنّ الراوي أكثر في استعمال لفظ: "فكّر". وذلك كله في الرواية الخامسة.[١٥٤٣]

وخلاصة القول مما سبقت مناقشته في هذا الفصل، أنّ السَّرد وتقنياته تتجلَّى في الرِّوايات محل الدراسة. وإنّ السَّرد الذاتي

[١٥٤١] بهاء طاهر. ١٩٨٥م. *قالت ضحى*. ص. ٧٤.

[١٥٤٢] بهاء طاهر. ٢٠٠١م. *الحب في المنفى*. ص. ٢٥٤.

[١٥٤٣] بهاء طاهر. ٢٠٠١م. *نقطة النور*. ص. ١١٣.

يؤكِّد التجربة الذاتية، وهي بدورها تؤكِّد المعاناة الذاتية للشخصيَّات. وانطلاقاً من ذلك، يستنتج أنّ الرِّوايات قد رصدت معاناة الذات، والمعاناة الروحية للأبطال. فإمعان النظر في المباحث الثلاثة يبرز أنها تتكاتف وتتساعد في إظهار هذه النتيجة. وقد أثّر الروائي السرد الذاتي بضمير المتكلِّم على السرد الموضوعي.[١٥٤٤]

كما أنّ تعددَ الرواة الذي اختاره لروايته السادسة يعتبر امتداداً للسرد الذاتي. حيث إنّ الرواة الخمسة تستخدم ضمير المتكلم وتسرد الحكاية من وجهة نظرها. أيْ إنها تسرد جوانب الحكاية التي تكون بها أكثر علماً من الشخصيات الأخرى التي تشارك في صنع أحداثها. فهي بذلك تسجِّل تجربتها الذاتية في المقام الأول. وتسجِّل تجربة الشخصيات الأخرى في المقام الثاني. ومن هنا تُستنبط نتيجة ملازمة لنتيجة المعاناة الروحية للأبطال، وهي: إنّ بهاء يقول للمتلقي القارئ إنّ أبطالَه وشخصياته تعاني معاناة ذاتية، ولذا يختار راوياً ذاتياً لقص الأحداث الذاتية. فالذات أعرف بنفسها من غيرها. وقد أشير سابقاً إلى أنّ الواقعيّة النقديّة تهتم دائماً بتصوير هذه المعاناة الذاتيّة الرّوحية للشخصيات.[١٥٤٥]

ويلاحظ أخيراً أنّ المناقشات السابقة في هذا الفصل تدل على مدى إتقان الكاتب في السرد وتوظيف التقنيات الفنية بحيث يُضفي بُعداً واقعياً نقدياً في الرِّوايات المدروسة. ما يدل على مدى إتقان الكاتب في السرد هو توظيف الأنماط السردية الثلاثة المتداولة عند الروائيين. وما يؤكِّد مدى إتقانه في توظيف التقنيات الفنية هو توظيفه للتقنيات السردية الأربعة التي نوقشت في هذا الفصل بمقدرة فنية. ثُم إنّ أمثلةَ الحوارات الخارجية والداخلية تشهد أيضاً على مدى إتقان بهاء طاهر في السرد؛ حيث إنه يجعلها تمتزج بالسرد فيجد القارئ حوارات داخلية يمكن اعتبارها سرداً، كما جاء ذلك في الرواية الرابعة.[١٥٤٦]

[١٥٤٤] بهاء طاهر. ١٩٨٥م. *قالت ضحى*. ص. ١١٣.

[١٥٤٥] س. بيتروف. ٢٠١٢م. *الواقعية النقدية في الأدب*. ص. ٥٣.

[١٥٤٦] بهاء طاهر. ٢٠٠١م. *الحب في المنفى*. ص. ٥.