الخاتمة

قد أراد الباحث فيما سبق من المناقشات أن يبيِّن الواقعيّة في روايات بهاء طاهِر السّت. هذا هو الإطار العام للدِّراسة. وبناء على هذا، جاءت المحاولات التحليليّة تارة والوصفيّة تارة أخرى قائمة أساساً على ثلاث من أهم المكوِّنات الروائية التي تظهر الواقعيّة من خلال استغلالها: الشَّخصيّة، والحَدث، والسَّرد. وهنا يظهر الجديد الذي أضافته الدِّراسة في الدِّراسات الأدبيّة والنقديّة في أعمال الكاتب الرِّوائيّة: تمكّنها من وصف الرِّوايات كلها بأنها تتّسم بالواقعيّة.

تمثَّلت محاور الواقعية التي تناولتها الدِّراسة في: الاغتراب، واضطراب العلاقات الإنسانية، وعدم قبول الاختلاف. بالنسبة للاغتراب بدا أنّ النسبة العالية التي اكتشفتها نتيجة التحليل أشارت إلى أنّ تصوير الشخصيات في روايات بهاء طاهر دلَّ على انتمائه إلى الواقعية النقدية. ذلك أنّ الاغتراب يشكِّل عنصراً من عناصر الواقعية النقدية. وهو بدوره يتكوَّن من إحباط الأمل، واليأس، والروح العدمية، وبديل الحزن. ولاحظ الباحثون أنّ الإنسانَ المغترب كثيراً ما يفقد إنسانيته في مدينته وبالتالي يصبح عاجزاً عن التواصل مع المجتمع الذي ربّاه ومع ذاته المعطلة. ومن ثَم يعاني من الحزن والقلق وفقدان التوازن الفكري والاجتماعي.

واللافت للنظر أنّ الظلمَ هو الذي سبَّب وقوع الأحوال التي انطوت عليها كل عناصر الاغتراب. فالظلم هو الذي يجعل الأقليّات في المجتمع المعاصر تعاني من الحزن والبؤس لأجل إحباط الأمل الذي يسبِّب اليأس ثُم الروح العدمية ثم البحث عن بديل الحزن. وتلك الأحوال تجعل بعضاً من الأقليات ينتحر في النهاية كما حدث للراوي في الرواية الرابعة ومحمود عزمي عبد الظاهر في الرواية السادسة.

ولا شك في أنّ الرؤية رؤية سوداوية؛ إذ كثرت الإشارات إلى اضطراب العلاقات الزوجية والأسرية التي تعتبر دعائم كل مجتمع سليم. وما يدَّعم ذلك هو كثرة الإشارات إلى الموت في الرواية الثالثة والسادسة. أيْ إنّ بهاء صرَّح بتلاشي العلاقات الأسرية واختفائها في المجتمع. ومن ثَم دلَّت النتيجة على أنّ الرواية الثالثة رواية تدهور العلاقات الأسرية، في حين أنّ الرواية السادسة رواية تدهور العلاقات الزوجية. وبذلك دلَّ تصوير الشخصيات على انتماء بهاء طاهر إلى

الواقعية النقدية. ويرجع سبب ذلك إلى أنّ تدهورَ العلاقات الأسرية وتدهور العلاقات الزوجية عنصران من العناصر التي تكوّن اضطراب العلاقات الإنسانية، وهو عنصر من عناصر الواقعية النقدية.

كما أنّ علاقة الحب في مجمل الروايات فشلت دائماً. حتى عندما تبدو صافية نقية تتلألأ في سماء صافية، ينقض عليها طائر المؤلِّف ليقضي عنها. ولعل الكاتبَ أراد بذلك أن يعاتب الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي وراء فشل علاقات الحب بين الشخصيات. ومع ذلك هناك إشارات خفية مؤشرة بإمكانية استمرار بعض علاقة الحب، كما ظهر ذلك في الرواية الأولى بين الراوي المشارك وليلى، والرواية الخامسة بين سالم ولبنى.

ولعل بعض جوانب السيرة الذاتية للمؤلِّف أثَّر في كثرة الإشارات إلى ظاهرة اختلاف الشخصيات وكراهية المختلف، وهما عنصران من عناصر المحور الثالث من محاور الواقعية، وهو: عدم قبول الاختلاف. ذلك أنّ بهاء فقدَ موقعَه القديم في البرنامج الثَّقافي الذي كان يسمى البرنامج الثاني، وفقدَ كذلك عضويَّته في لُجان القراءة والمسرح. ومقابل هذا، واجه الحصار والعناء والغربة والعذاب، وما إلى ذلك مما فرضه النظام وفرضته السلطة آنذاك. كل ذلك لوجود اختلاف بينه وبين الحكومة. ولأنّ الحكومة كانت تختلف عنه وتكرهه، جعلته يفقد مصدر رزقه. وكان كل ذلك في عصر الانفتاح الذي عرف بملاحقة مشهورة للمثقَّفين. وبدا مما سبق أنّ تصويرَ بهاء طاهر البُعد الداخلي للشخصيات، من حيث عدم قبولها للاختلاف، دلَّ على انتمائه إلى الواقعية النقدية. وذلك من خلال مسرحة الأحداث التي تنمُّ عن مدى إصرار الشخصية على عدم قبول الاختلاف، العنصر الذي يكوّن محوراً من محاور الواقعية النقدية.

إنّ الشَّخصيّات الرئيسة في الرواية السادسة ساردة ومشاركة في الأحداث. وهي خمسة رواة اختبأ الكاتب خلفهم تباعاً؛ وكان يتنقل من واحد إلى آخر ليرى ما يمكن أن يراه كل واحد، أو ليقول ما يمكن أن يقوله حين يرى ما لا يراه غيره. ويروي الواحد من هؤلاء الرواة فيكون الآخرون موضع المروي عنهم: شخصيات مثل الشخصيات الأخرى في الرواية. وقد اختفت الصفات العتيقة التي اشتهر بها السارد التقليدي الموضوعي في هذه الرواية، مثل: "العالم بكل شيء"، و"الحاضر في كل مكان"، و"الناقل والجالب لكل وجهة نظر"، وحلّ محلَّها الجو الأخوي والإنساني والديمقراطي. وظهر

في الرواية تقدير الشخصية واحترام وجهة نظرها مع رغبتها في التعبير.

وتجدر الإشارة هنا إلى بعض حقائق تتعلّق بالشخصيات. ظهر في الروايات تقديم أبطال بلا أسماء سعياً من الرّوائي إلى التعميم. ثُمَّ إنّ الأبطال التي غابت أسماؤها في السَّرد اشتدَّ حضورها الرّوائي. وإنّ الكاتبَ اختار أبطاله، لا سيما الرواة، من الطبقة المثقَّفة، أيْ الطبقة البرجوازية الصغيرة. وهي الطبقة التي ينتمي إليها الكاتب في الواقع. وقد استعمل بهاء طاهر طريقتين في رسم البعد الداخلي النفسي والاجتماعي لشخصياته: طريقة الحوار بين الشخصيات وطريقة تمثيل أفعال الشخصية وانعفالاتها وسلوكياتها.

وقد تطور أسلوب الكاتب في التعامل مع شخصية البطل. لم يسم أبطاله في الرواية الأولى والثانية والرابعة. وكذلك لم يسم راوي الرواية الثالثة، مع أنه ليس هو البطل. لكن سمّى أبطاله في الرواية الخامسة والسادسة. ولذلك دلالته؛ فلم يعد هناك داع للتعميم. حيث كان يهمل تسمية أبطاله للتعميم. ثم إنّ هؤلاء الأبطال يروُون تجرباتهم الشخصية في المقام الأول، ويروون تجربات الآخرين الذين تربطهم بهم رابطة. كما أنهم يحملون ملامح شخصية للكاتب. ويشبه بعض جوانب حياتهم بعض جوانب السيرة الذاتية للكاتب. وعندما نشر الروايات الأربع الأولى كان في المنفى يحتاج إلى التخفِّي. أما عندما نشر الرواية الخامسة والسادسة فقد رجع إلى مصر وقد تغيّرت الأوضاع السياسية بحيث لا يحتاج إلى التستر والتخفِّي.

إنّ شخصية الأب كثيراً ما جاءت سلبية قاسية محايدة. وهي رمز إلى السلطة التي قاومها المؤلِّف في حياته. بقي حياً في بعض الروايات، بينما مات في بعضها. ظهرت شخصية العم في الرواية الأولى فقط، وانتهت بالموت ضحية للظلم الاجتماعي. وشخصية الأخ هي الأخرى ظهرت في الرواية السادسة فقط أيضاً. وشخصية ابن العم كذلك أتت في الرواية الأولى فقط، وانتهت هي الأخرى ضحية للظلم الاجتماعي مثل شخصية العم.

وجاءت شخصية المرأة في الرِّوايات في أماكن مختلفة. هناك الأم والأخت والحبيبة. وظَّف موقع الأم لخلق صورة نقيضة للأب المستبد. لكنها رغم كل القهر ما فقدت القدرة على المحبة والتصدي والتأثير. ولعل الكاتب وظّفها كي يرمز إلى

الأرض – الوطن. وما اختفت شخصية الأخت إلا في الرواية السادسة، لكنّ موقعها ليس له تأثير يُذكر. أمَّا المرأة الحبيبة فقد اتخذت موقعاً لافتاً في مجمل الروايات عموماً. فهي دائماً لها موقفها الخاص ورؤيتها الخاصة، سواء اتفق معها الراوي أو البطل أو اختلف. وكان الراوي حريصاً على سرد مواقفه العاطفية الحميمية معها بأسلوب حسي بعيد عن الإثارة. وحاول بذلك أن يصوِّر كيانين إنسانيين ليس غير.

ومن جانب الحدث لوحظ ظهور الحبكة في الرِّوايات المدروسة على نمطيْن. يظهر النَّمط الأول في الحبكة التي جاءت على النحو التقليدي من حيث الترتيب الزمني للأحداث. ويتجلّى هذا النمط في الرِّواية الثالثة. أمَّا النمط الثاني الذي يتخذ الترتيب الزمني للأحداث منحى استرجاعياً (فلاش باك) فقد استخدمه بهاء في سائر الرِّوايات كلها. ومن هنا بدا أنّ الزمن الروائي ساير الزمن الاجتماعي الواقعي تقريباً في الروايات كلها إلا الرواية السادسة حيث الرجوع إلى التاريخ. ولعلَّ ما يفسِّر هذه الظَّاهرة هو شغف الكاتب ودراسته للتاريخ. فتأثَّر أدبه بتجربته الذاتية.

وجاء التصوير للواقع الاجتماعي من خلال مسرحة الأحداث في المشاهد بدلا من سردها أو حكايتها. معنى هذا، إنّ معظم الأحداث مثِّلت تمثيلاً أمام عين القارئ كأنه يشاهد مسرحية معروضة على المسرح. ولذا بدا أنّ المؤلِّف فضَّل الأسلوب الدرامي والأسلوب الاستبطاني على الأسلوب المباشر في تصوير الواقع. وأمَّا نقد الواقع فقد أتى عن طريق الإشارات المتكررة إلى قساوة الواقع وفرض الشقاوة على الإنسان. لذا، كان أعلى الظواهر نسبة من الاقتباسات هو ظاهرة الموت، والذي بدوره أشار إلى موت المعاني والرموز، وموت العدالة الاجتماعية، أيْ فقدانها أو استحالة تحققها. ثم إنّ تسجيل الرواية الخامسة أعلى النسب لجميع الظواهر أشار إلى أنّ الوعي الكائن سلبي. ذلك أنّ السعادة الاجتماعية الاقتصادية ماتت. وأنّ القيم الاجتماعية النبيلة تخلّت الساحة لقيم اجتماعية سلبية. وأنّ الموت شمل كل أسرة. والمشاهد التي تصوِّر الواقع الاجتماعي تثير في القارئ الشعور بالتقزز والنفور؛ وبذلك تم نقد الواقع الاجتماعي. وبهذه الطريقة تمت الممازجة بين تصوير الواقع الاجتماعي ونقد الواقع في روايات بهاء طاهر الست.

وأشارت نتيجة التحليل في رسم الأحداث السياسية إلى تصوير الواقع ونقد الواقع السياسي. أشارت إلى تصوير الواقع

السياسي عن طريق مسرحة الأحداث السياسية وعرضها باستخدام الأفعال المضارعة للإشارة إلى حضور الأحداث أو وقوعها في الوقت الحاضر. كما أنّ النتيجة دلّت على نقد الواقع عبر عرض قساوة الإنسان على أخيه الإنسان من خلال الاحتلال والحرب، ثم قمع المتظاهرين وتسجينهم ونفي بعضهم. وحتى المظاهرات دلَّت على عدم المساواة، وضيق الأحوال السياسية الاجتماعية. وبذلك تمت الممازجة بين تصوير الواقع ونقد الواقع السياسي في الروايات المدروسة.

وأكّدت الإشارات الكثيرة إلى الحدث الاعتقادي في الروايات المدروسة أنّ بهاء طاهر قام بالممازجة بين تصوير الواقع الاعتقادي ونقده. وذلك عبر تفضيله لعرض الحدث الاعتقادي بدلاً من سرده سرداً. ويبرز نقد الكاتب للواقع الاعتقادي عبر إيحائه بقبح بعض الممارسات والعادات الاعتقادية التي صورها. ومن أمثلة ذلك عادة الغولة. وهي أنْ تلازم المرأة التي يتوفى زوجها البيت لمدة أربعة أشهر وعشرة أيام. ويحرم عليها الخروج لأي سبب. وإن جرُأت على الخروج تجلب للمجتمع الخراب والموت. ولا يجد المجتمع حلا لذلك الخراب والموت إلا قتل الغولة لرفع دنسها.

واتَّضح أنّ حيادية المؤلِّف في سرد الأحداث أقرب إلى الفن والأدب، وهي نقيض التقريرية والمباشرة التي تبتعد عن الفن، وتقترب إلى الصحافة. ثم عندما تخفف الرواية كثيراً من تدخلات الكاتب حين تروي أحداثها انطلاقاً من وعي الشخصية، أو تجعل الشخصية راويا، ذلك إشارة صريحة إلى حيادية وموضوعية الكاتب. كما أنّ الإشارة امتدت إلى وعي الكاتب بأنّ التدخّل يضر بالرواية غالبا، لأنه يخرج القارئ من عالم الراوي إلى عالم الكاتب، مما يُضعِف انفعاله بالتجربة المصوّرة.

وبدا مدى إتقان المؤلِّف في توظيف الأنماط السردية حتى أضفتْ البُعد الواقعي النقدي في رواياته في محاولته أن يجعل الرواة يصوِّرون – بصدق – المعاناة الدَّاخلية للشخصيَّات، تلك المعاناة التي سبَّبت 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 أكّدت حضور الأحوال الاقتصادية الاجتماعية الصعبة، وأحداث أخرى أبرزت قساوة الأحوال السياسية في المجتمع المعاصر. ومن ثَم بدا أنّ الكاتب عنده وعي تام

بالأنماط السردية؛ لأنه استطاع أن يوظفها كلها في رواياته.

ولقد استطاع السَّرد الذَّاتي في معظم الروايات أن يُضفي بُعداً واقعياً نقدياً على الأحداث المروية 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.

ثُم إنّ ضمير المتكلم الذي اعتُمد في الروايات المدروسة جسَّد شكلاً سردياً يذوب في وجود الآخرين. فتولَّد عن هذا شيء من الإلغاء الوجودي للراوي المشارك؛ ذلك إنه لا يقدر على التفرّد، وإنّ معرفتَه لا تفوق معرفة الشخصيَّات الأخرى. كما أنه (السرد الذاتي) حضر في الروايات نمطاً سردياً يدل على ذَوَبَان الراوي في المروي، وذَوَبَان الزمن في الزمن، وذَوَبَان الشخصيَّة في الشخصيَّة، ثم على ذَوَبَان الحدث في الحدث؛ ليصبحَ وحدة سردية متلاحمة جسَّدت في طيّاتها كلَّ المشكِّلات السردية بمعزل عن أيِّ فرق يُبعد مشكِّلا سردياً عن سواه.

قد بدا أنّ اختيار المؤلِّف السرد الذاتي في معظم الروايات يعني أنه هو الشَّكل السردي المفضَّل عنده. ودلالة هذه المفاضلة هي أنّ معظم الرواة يشبه المؤلِّف في بعض جوانب حياته. فالراوي للرواية الأولى طالب جامعي، يأتي من القرية إلى القاهرة؛ وكان الكاتب يأتي من القرية إلى القاهرة للدراسة الجامعية. كان الراوي في الرواية الثانية موظفاً، كما كان المؤلِّف موظَّفاً في الإذاعة في البرنامج الثاني. كما كان الراوي في الثالثة درس الآثار؛ ودرس المؤلِّف التاريخ. ثم كان الراوي في الرواية الرابعة صحفياً قبل نفيه إلى مدينة (ن)، سويسرا؛ وكان المؤلّف صحفياً هو الآخر قبل أن يُمنع من الكتابة ويلجأ إلى المنفى الاختياري في جنيف، سويسرا. فإذاً إنّ الرواة الأربعة يحملون ملامح شخصية، وشيئاً من السيرة الذاتية

لمبدعها، بهاء طاهر.

ثمّ لئن كان الراوي المشارك في بعض الروايات حكى ذاته وتجربته في الدرجة الأولى، وبذلك اتَّضحت صدارة أهميته في الشريط السردي، ثم حكى، أثناء حكايته لتجربته الذاتية، تجربات غيره من سائر الشَّخصيّات في الدرجة الثانية، فإنّ عكسَ ذلك هو الذي حدث في الرواية الثالثة. حيث إنه فقدَ صدارته في الأهمية من بين الذوات والتجربات التي حكاها، كما اعترف بذلك هو نفسه. وبذلك تراجع إلى الوراء ليحكي تجربات أحبّ الناس إليه بجانب والديه: خالته صفية وحربي بوصفهما شخصيتين تدور أحداث الرواية حولهما، وتنبع منهما.

وقد أوضحتْ نتيجة التحليل مدى إتقان الكاتب في توظيف التقنيات الفنيّة بحيث أضفتْ البُعدَ الواقعي في رواياته. علماً بأنّ الذي يحدد مستويات الأعمال الروائيّة ودرجة أهمّيتها في العصر المعاصر هو توظيف الإنجازات التقنية والجماليّة. ومن ثمَّ تبدو أهميّة توظيف التقنيات السَّردية الحديثة التي تبرز جمال الروايات وفنّيتها وأدبيتها. ومن هنا بدا أنّ بهاء طاهر قد وظَّف الاسترجاع في إبراز تاريخية الشخصيَّة. واستغل قوة الكوابيس في وصف الوعي المنشطر لدى الرواة والشخصيَّات الرئيسة، والتمزق بين ما يحدث فعلا، أي الوعي الكائن، وما تتطلع الشخصيَّات إلى حدوثه، الوعي الممكن.

ولجأ إلى استخدام النجوى الشاعرية في رسم مدى تفقّد الحبيب محبوبه. كما وظَّف النجوى الشاعرية لتصوير مدى تلهُّف 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.

ولوحظ أنّ التقنيات السَّرديّة التي اعتمدها المؤلِّف تعتبر امتداداً لذهن الشخصيَّات الرئيسة والثانويّة التي تستوظفها، وشعورها ولا شعورها وذكرياتها في الماضي وأحلامها في الحاضر، وآمالها في المستقبل. وتشكلت هذه المشكِّلات نتيجة تمزق الشخصية بين الماضي والحاضر. وشهد على ذلك كثرة الاسترجاعات في الرواية السادسة، والتزام كل رواته بتوظيف

هذه التقنية السردية. ومن هنا بدا أنّ التقنيات السردية المعتمدة في الروايات المدروسة تعمّق في تصوير المعاناة الروحية لأبطال بهاء طاهر. وإنّ تصوير المعاناة الروحية النفسية للبطل الروائي من الظواهر التي تحرص الواقعية على تصويرها. وقد كشفت الدراسة أنّ التقنيات السردية أخفتْ هيمنة الضمير التقليدي النمطي، ضمير الغائب: "هو". ومقابل ذلك برزت الشَّخصيّة في سياق ثلاثة ضمائر أساسيّة: ضمير المتكلِّم: "أنا"، وضمير المخاطب: "أنت"، وضمير الغائب: "هو". ويمكن القول بأنّ ضمير الغائب يكاد يختفي مقابل ضمير المتكلِّم الذي يعتمده الروائي في خمس روايات من بين الروايات الست التي دُرستْ. 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.

لا شك أنّ الاسترجاعات في الروايات المدروسة قامت بمهمة إضفاء أبعاد زمانية ومكانية، وبالتالي تقوم بإضفاء بعد واقعي على الشَّخصيّات التي تعتمد تلك الارتدادات الزمنية. وبالتالي تتحول من كونها محض شخصيات روائية متخيلة أو كائنات من ورق، كما يراها بعض نقاد الرواية، إلى كائنات اجتماعية أو بشر من لحم ودم، تعيش أزمات مختلفة ومتعددة؛ تطاردها أصداء أزماتها وتحاول عبر الاسترجاع العودة إلى تلك الأزمنة. كما تحاول معرفة أسباب ما حدث؟ وكيف حدث؟ حيث تتوافر الملامح الخاصة للشخصيات من خبرات الطفولة والنشأة والتكوين النفسي والعقلي وما إلى ذلك.

كما أنّ الاسترجاعات المدروسة أضفت على الشخصيات صوراً أقرب إلى الصورة الذاتية لكل شخصية؛ حيث تحمل أبعاداً ذاتية لكل شخصية. إذ من خلالها يستطيع المتلقي أن يكوِّن صورةً حقيقيّةً للشَّخصيّة إذا أخرجها من النص الروائي: طفولتها – نشأتها – علاقاتها بالشخصيات الأخرى في المتن، وكيف تؤثر في رسم صراعاتها الداخليّة والخارجيّة وتقودها إلى مصائرها.

واتَّضح في بعض الروايات اعتماد عنصر الزمن النفسي عبر اعتماد الاسترجاع. فبدا أنّ الشَّخصيّة المركزية التي روتْ

الأحداث وشاركت فيها لا تعي بالزمن التاريخي المنطقي الخارجي، لأنها تحتفل بالزَّمن الدَّاخلي النَّفسي من أجل تعرُّضها لمأساة تمنعها من مراعاة ذلك الزمن الخارجي. ولذا تكشفت الحادثة الرئيسة وأجزاؤها بتقطُّع في أماكن متنوِّعة وأوقات مختلفة، ولم تكن تُعير التسلسل الزمني أيّ عناية. وتتشابه الروايات كلها في ميزة الرجوع إلى أيام الطفولة. لكنْ تستثنى الرواية الثالثة. ذلك إنّ راويها طفل كبُرَ مع تطوُّر الأحداث وتقدُّمها والاسترجاعات فيها أقل عدداً مقارنةً بسائر الرِّوايات.

وظهر في الروايات المدروسة حلم ليلي وحلم نهاري أو حلم يقظة. لا تكف الشَّخصيّات أبداً عن الحلم؛ حيث إنه وسيلتها التي حاولتْ عبرها جعل البعيد قريباً، والمستحيل ممكناً. ثُمَّ إنّ الحلمَ وسيلة الشّخصيّات للهروب من قبضة الموت. واشتمل الحلم في جوهره على تداخل بين الأزمنة والأمكنة والشَّخصيّات. وقد وظِّف الحلم لاستشراف الأحداث اللاحقة كما في الحلم الأول للراوي المشارك في الرِّواية الأولى، وحلم سالم في الرواية الخامسة، وكابوس محمود عزمي عبد الظاهر، وكابوس كاثرين في الرواية السادسة.

وأوضحتْ الدراسة أنّ بعض الروايات سجَّل نسبة عالية من الاقتباسات لظاهرة الحوار الدَّاخلي؛ وبعض الروايات فاز بأعلى نسبة للاقتباسات لظاهرة الحوار الخارجي. ومن أسباب كثرة ورود الحوار الدَّاخلي 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 حجم الرواية في كثرة الإشارات إلى الحوار الداخلي أيضاً. كما أنّ لاختيار المؤلِّف تعدد الرواة نمطاً سردياً يد في كثرة الإشارات إلى الحوار الخارجي في الرواية السادسة. مثَّل التجمُّع بين الشخصيات في مجلس الأجواد/الشيوخ وبيت محمود عبد الظاهر المأمور الجانب الاجتماعي الذي عبَّرت عنه الحوارات الخارجية في الرواية السادسة.

وأبرزتْ مناقشة الحوارات الخارجية الثنائيّة والجماعيّة أنّ المؤلِّف متقن في السرد بحيث جعل حواراته طريقة للسرد. أيْ إنه وظَّفها لتطوير الحدث والكشف عن ملامح شخصيّاته. كما جعلها تمتلك قدرة على إضفاء بُعد واقعي نقدي في

الروايات المدروسة. وتقوم بهذه المهمة عبر إبراز جملة من الخصائص الفنيّة المسندة إلى الواقعيّة النقديّة. منها: الرجوع إلى أيام الطفولة. إنّ الرجوع إلى أيام الطفولة (وتتبع تطور حياة الشخصيَّة في سيرورة تطورها) هو الذي يسمى مبدأ التاريخية. والتاريخية سمة من السمات الجوهرية للواقعيّة النقديّة بوصفها مذهباً فنياً في الأدب.

فعلى سبيل المثال، ما صوَّر بهاء صحوة الراوي المشارك في نهاية الرواية الأولى وانضمامه لقضيَّة الجماعة عبر مشاركته في مظاهرات الطلاب التي جرت 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 الشخصيَّات الأخرى أن يجسد المسيرة الذاتية الكاملة لبطله، كما فعل تولستوي في "الحرب والسلم".

واتَّضح مدى الْتزام المؤلِّف بغنية توظيف الحوار الخارجي من خلال المناقشات في الدراسة. فحتى لو كان الحوار بسيطاً عاديا فهو كان يوظِّفه توظيفاً فنياً، ولا يُقحمه إقحاماً. كما أنه اتصف بطابع الكشف عن ماض الشخصية. وأبرز الموقف الدرامي للشخصية. كما رفع الحجب عن الشخصية، أيْ إنه عرَّفها. فقد عرف القارئ كثيراً من المعلومات الشخصية عن الشخصيات وتاريخها الشخصي من خلال الحوارات الخارجية.

وقد ظهر التنوّع في بيئات مشاهد الحوارات وأجوائها من البيئات المحلية في الصعيد والريف المصري، إلى بيئة القاهرة بطبقاتها الغنية، ثُم هناك البيئة العالمية والإنسانية وهي التي جمع فيها شخصيات من بلدان وثقافات مختلفة ووطَّنها في دولة جديدة وهي الرواية. وكان ذلك في الرواية الرابعة. وإنّ من الأماكن التي جرت معظم الحوارات فيها ما هو مرتبط بأصول الكاتب ومنابعه الأولى. وبدا أنّ حواراته تأثرت بخبرته الطويلة في الإذاعة في البرنامج الثاني، وكتابة السيناريوهات ومسرحيات إذاعية. كما أنه لم يُسرف في توظيف الحوار؛ حيث إنه وظَّفه بتوازن في مواقف تتطلبه. ولذا لا يطغى على السرد، كي لا يحوِّل الروايات إلى مسرحيات.

وجاء الحوار الدَّاخلي في بعض الرِّوايات حواراً بين النفس البشرية وذاتها، ووجد القارئ فيه تداخل المتناقضات وانعدام اللحظة الآتية وغياب الأشياء إلى حين وشحوب المكان. ثُم إنّ التساؤلات غير المجهورة التي زخر بها الحوار الداخلي،

كشفت البُعد الدَّاخلي النفسي للشخصيَّة وما يضطرب في أعماقها من صراع داخلي يأتي تجاوبا مع ما يحدث في الخارج؛ أيْ إنّ الصراعَ الدَّاخلي الذي ينمّ عنه الحوار الدَّاخلي تأثَّر بالأحداث الخارجيّة، أو الواقع الخارجي.

أمَّا بالنِّسبة لمدى إتقان الكاتب في الحوار الدَّاخلي حتى أضفى البُعد الواقعي النقدي على الروايات المدروسة فتجدر الإشارة إلى حقيقة مفادها أنّ الواقعيّة قد عملت الكثير من أجل كشف الحياة الروحية الداخلية للمجتمع والإنسان بشكل صادق وصحيح. ومن هنا اتَّضح أنّ الروايات جسَّدت الحياة الروحية الداخلية للإنسان بعمق عبر اعتماد المونولوج إضافة إلى تمثيلها الجوانب الاجتماعية للواقع الإنساني. والذي مثَّل تكشّف هذه الجوانب الداخلية للإنسان هو الأبطال في الروايات التي اعتمدت نظام السرد الذاتي، علماً بأنّ تعددَ الرواة امتداداً له؛ إذ إنّ الرواة شخصيات داخل الرواية. والروايات التي تعتمد السرد الذاتي تصوِّر تمزُّق الإنسان نتيجة حادثة كبيرة أو مأساة تجعله يعاني كثيراً داخلياً وروحياً، ومِنْ ثمّ يراه القارئ ينطوي على نفسه وداخله.

وقد برز ميل الرِّوائي إلى الواقعيّة النقديّة من حيث إنه ينقد المجتمع في الاغتراب واضطراب العلاقات الإنسانية، وانحراف سلوك الأفراد، والهزيمة الدَّاخلية، وفقدان العدالة الاجتماعية، وفقدان حريّة الفرد وكرامته. كما نبَّه المجتمع إلى تلك الظواهر عبر انتقاده إياها. وأهم من ذلك كله هو رصد الخلل الذي يصيب توازن المجتمع كله ومظاهره الاجتماعيّة الاقتصاديّة والسياسيّة والأخلاقيّة والاعتقاديّة. وتبيَّن من هذا إنّ المجتمع هو المسؤول عن كل تلك المآسي التي تعترض طريق سعادة أفراده. كما اتّضح من توظيفه والتزامه بالتقنيات السردية الفنّيّة أنه امتلك الوعي بفنّيّة الرِّواية، وأتقن أدبيَّة الرِّواية التي تنحو منحى الواقعيّة النقديّة. والحمد لله، فبعد أن تمّت الدِّراسة يُستخلص بعضاً من النتائج المهمة أبرزها ما يلي:

قد دل تصوير الشخصيَّات في روايات بهاء طاهر على مدى انتمائه إلى الواقعية النقدية. ذلك أنّ الاغتراب يشكِّل عنصراً من عناصر الواقعية النقدية. واللافت للنظر أنّ الظلم هو الذي سبَّب وقوع الأحوال التي تنطوي عليها كل تلك العناصر؛ حيث إنه يجعل الأقليّات في المجتمع المعاصر تعاني من الحزن والبؤس لأجل إحباط الأمل الذي يسبِّب اليأس ثُم

الروح العدمية ثم البحث عن بديل الحزن. وتلك الأحوال تجعل بعضاً من الأقليات ينتحر في النهاية.

رصدت الدِّراسة أنّ محاور الواقعيّة النقديّة التي استقت الرِّوايات مادتها منها تعكس البُعد الدَّاخلي النفسي للأبطال. ولذا جاء معظم تصوير بُعدها الدَّاخلي النفسي يعبِّر عن تفاقم الاغتراب داخل الوطن وبين الأهل أولاً، وخارج الوطن بعيداً عن الأهل والأسرة ثانياً. وكشفت الدراسة عن نظام صارم وهو إحساس الأبطال بالهزيمة الدّاخليّة، وهذا الإحساس هو الذي يقودهم إلى الاغتراب بنوعيه. كما أبرزت الدراسة أنّ الروايات استقت مادتها أيضاً من العذاب والشقاء والمآسي التي تعترض حياة الإنسان المعاصر. ولهذا يبدو إنّ الإنسان في عالم بهاء طاهر عاش متألماً. ثم أكَّدت الدراسة أنّ علاقات الحب كانت دائماً إما مبتورة أو مصادرة أو مغتالة بتغيّرات من الرجل والمرأة، أو من المرأة فقط، أو بتغيّرات الشاب والفتاة.

وقد تمت الممازجة بين تصوير الواقع ونقد الواقع عبر رسم الأحداث الاجتماعية الاقتصادية والسياسية والاعتقادية. وقام بهاء طاهر بذلك عن طريق إيقاظ المشاعر المتقززة لدى القارئ عندما يقرأ تفاصيل تلك الأحداث القلقة. فكأنّ الكاتبَ يقول لمجتمعه عليه أن ينظر جيّداً إلى الحياة التي يعيشها أفراده؛ فيها البشاعة ما فيه الكفاية. ومن ثَم عليه أن يتغيَّر. ومال الكاتب إلى استخدام الأسلوب الدرامي في وصف الواقع، موظفاً الحوار وحركة الشخصيَّة وزوايا الرؤية.

كشفت الدراسة أنّ الموت – العياني، إمَّا طبيعياً أو بسبب القتل أو الانتحار، والروحي، بسبب ضياع القيم الروحيّة – الذي كثرت الإشارات إليه يؤكّد حضور توقف معنى العدل الإنساني عن التحقُّق. ونتيجة لذلك، صوَّرت الأحداث، خاصة الاجتماعية الاقتصادية والسياسية، تناقضاً صارخاً بين ما تكون عليه الحياة في المجتمع الروائي فعلا، وبين ما يجب أن تكون عليه. ومن ثَم يتطلع الإنسان إلى العدالة والتوازن والسلام. وظهرت الرِّسالة الإنسانيّة الرُّوحية القيِّمة لهذا الفنّان وهي: إصلاح الرَّاعي والرعيّة. ومن هنا تمثَّل الوعي الكائن في فقدان القيم الجميلة النبيلة والحريّة والعدل والخير والحق والجمال. وبالمقابل، تمثَّل الوعي الممكن الذي تطلَّع إليه الكاتب في تحقُّق القيم الجميلة النبيلة والحريّة والعدل والخير والحق والجمال.

دلّت الأحداث الاجتماعية على موت الحب. ذلك إنّ الموت يصاحب الحب ويحاصره حتى يقضي عليه. ومع ذلك هناك إشارات في بعض الروايات إلى احتمال بعث الحب من جديد. وتلك الإشارات دلالة على التفاؤل في المستقبل. كما أنّ موت الأب والأم تكرر في مجمل الرّوايات المدروسة. وتارة تموت الأم وتترك الأب ثم يتبعها فيما بعد، أو العكس. وكان هناك موت جماعي عن طريق أوبئة الملاريا، أو الحروب السياسية التي سبَّبها الاحتلال الإنجليزي وظلم اليهود الإسرائيليين.

دلَّت الأحداث السياسية على قوة السلطة، وحضور الأنظمة السياسية الجائرة، وسيطرة المستعمر الإنجليزي. تمثَّل ذلك عبر الاحتلال والحروب السياسية، وقمع المتظاهرين، وتسجين بعضهم تارة، ونفي بعضهم الآخر تارة أخرى. وصوَّر الكاتب تصويراً حميمياً علاقة الصعيد مع أبناء مصر المسلمين وغير المسلمين؛ وكانت علاقة ودّية صافية. وكان هذا محاولة من الكاتب لمقاومة الفتن الطائفية، المشكلة الوطنية التي كانت قائمة في مصر، قبل صدور الرواية الثالثة.

اتَّضح مدى إتقان الكاتب في السرد وتوظيف التقنيات الفنية بحيث أضفى البُعدَ الواقعي النقدي في رِواياته. فقد حاول رواته أن يصوِّروا بصدق المعاناة الدَّاخلية للشخصيَّات، تلك المعاناة التي سبَّبت اغترابهم في الوطن تارة، وخارج الوطن تارة أخرى. وصوَّروا اضطراب العلاقات الإنسانية بينهم وبين سائر الشخصيَّات. وعرضوا رفض الشخصيَّات للاختلاف وعدم احترامها له. وقاموا برسم مشاهد أحداث تؤكِّد حضور الأحوال الاقتصادية الاجتماعية الصعبة، كما قاموا بتصوير أحداث أخرى تبرز قساوة الأحوال السياسية في المجتمع المعاصر. وتؤكِّد النتيجة أيضاً أنّ الكاتب عنده وعي تام بالأنماط السردية؛ لأنه استطاع أن يوظِّفها كلَّها في رواياته.

وقد دلَّ تفضيل الكاتب السرد الذاتي على وجود تشابه بين المؤلِّف والشخصيَّة الرِّوائيّة. واعتماداً على نمط السرد الذاتي، وتقنيات السرد، والحوار الخارجي والدَّاخلي، قد كشفت الدراسة أنّ الرواة استطاعوا أن يصوِّروا معاناتهم الروحية وهمومهم وآلامهم الذاتية وإحباطاتهم وانكسار أحلامهم. وكشفت الدراسة أيضاً عن المعاناة الذاتيّة والروحيّة للأبطال الذين عانوا من الإحساس بالهزيمة الداخليّة. ودلَّ هذا على تأثير الحياة الذاتيَّة في العمل الأدبي. فبهاء طاهر واحد من الجيل المثقَّف

الذي حُرم من المبادرة والفعل.

دلّت تقنية انفصال السارد عن ذات شخصيَّة الراوي على جلد الذات، وتأنيبها وإعادتها إلى الطريق الصحيح عندما تنحرف. وصوَّرت النجوى الشاعرية مدى شدة تفقُّد الحبيب محبوبته، أو مدى شدة تفقُّد الشخصيَّة شخصيَّة أُخرى ذات قيمة عالية عندها. كما أضفى الاسترجاع طابعاً شخصياً على الشخصيَّات، حيث أصبح لمعظمها تاريخاً شخصياً. وشكَّل الحلم وسيلة للشخصيَّات للتحليق في فضاء الحياة، حيث العدل والحق والحرية والحب وكرامة الإنسان. جعل الحلمُ المستحيلَ ممكناً. ثُم إنه أنار اللوحة الدَّاخلية لشخصيَّة الراوي. كما أنه اكتسب بُعداً أسطوريا. أما الكابوس فقد دلَّ على الاستباق.

قد مالت لغة الروايات إلى الشفافيَّة. كما خلت لغة السرد والحوار من العامية إلا في الرواية الرابعة، حيث استخدم الراوي العامية في مشهد حواري واحد بينه وبين ولديه. والصياغة اللغوية عند الكاتب أشارت إلى ثقافة الشخصيَّات ومستواها البيئي والطبقي. واللافت للنَّظر في أسلوب بهاء طاهر هو إنه لا يحتفي باستغلال التركيبات البلاغيّة ولا يعجبه التأنق في الأسلوب لأنه يرى ذلك عيباً لا بد من تجنّبه واستئصاله من العمل الرِّوائيّ. ولذا جاءت الرِّوايات كلها خالية من الأساليب البلاغية مثل التشبيه والاستعارة إلا نادراً.

التوصيات

يرى الباحث أنّ روايات بهاء طاهر ما زالت بحاجة إلى دِراسات متعمَّقة لاستخراج القضايا الفنية والأدبيّة فيها. ومن ثَم يوصي بأن تدرس الرِّوايات، كل رِواية على حدة، من زاوية اللغة الرِّوائية، والفضاء الرِّوائي، أيْ مجمل الأمكنة في الرِّوايات، وشخصيَّة البطل، ونظام الزمن الرِّوائي، ثُم الدِّلالة الاجتماعيَّة للشَّكل الروائي عند هذا الكاتب المتمكِّن.