مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 09 عدد: 5 السنة: 2020
ص: 177 - 191 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

الحياد والتورّط في أعمال بهاء طاهر
مجموعة "الخطوبة" ورواية "قالت ضحى" أنموذجا

Neutrality and involvement in Bahaa Tahir's work
Engagement" Collection and novel " Doha Said " as a model

[*] فاطمة الزهراء قويدري[1] د. نور الدين قارة مصطفى [2]
Fatima Zohra kouidri[1], Noureddine kara Mostafa [2]
[1] مخبر علوم اللسان، جامعة عمار ثليجي-الأغواط (الجزائر)
[2] جامعة عمار ثليجي-الأغواط (الجزائر)
fz.kouidri@lagh-univ.dz

تاريخ الإرسال:16 /2020/04	تاريخ القبول: 2020/04/17	تاريخ النشر: 2020/08/25

ملخص البحث

عرفت الرواية العربية على غرار الروايات العالمية جملة من التحولات سواء على صعيد الشكل أو المضمون، كون الرواية جنسا أدبيا قابلا للخرق والتغيير باستمرار، وهذه النقلة التي شهدتها الرواية العربية استندت بدورها إلى أسس ومرتكزات أدبية وتاريخية وثقافية واجتماعية، فالكتابة الروائية العربية بداية فترة الستينات مثلت لحظة انفلات وانعتاق من كل الأشكال التي قيدت الكتابة الروائية التقليدية.

وبهاء طاهر واحد من جيل الستينيات، تميّزت المرحلة الأولى من كتاباته بتأثّره بتيار التشييء أو ما يعرف بالتحييد، مثلت أعماله صيحة احتجاج وتمرد، حملت في طياتها دعوة غير مباشرة للتغيير، والانسحاب من الواقع المعقّد، عالمه عالم القهر البارد اتّخذ من اللغة التقريرية المحايدة قناعا، لغة عين صاحية خالية من كل عاطفة أو تورّط، وبقدوم رواية "قالت ضحى" التي تعتبر نقطة فارقة في مسيرته من حيث الصياغة والرؤية، كانت انطلاقة المرحلة الثانية من كتاباته، حيث انشقّ قناع الحيادية، وحملت الشحنة الشاعرية، وتجسّد الرمز واستدعيت الأسطورة.

الكلمات المفتاح: رواية عربية جديدة، تيار التشييء، بهاء طاهر، الحياد، التورط.

Abstract:

The Arab novel, like international novels, has known a number of transformations, whether in terms of form or content, the fact that the novel

[*] فاطمة الزهراء قويدري: fz.kouidri@lagh-univ.dz

is a literary genre that is subject to continuous breach and change. This shift in the Arab novel was in turn based on literary, historical, cultural and social foundations . The Arabic fiction writing at the beginning of the sixties represented a moment of estrangement and emancipation from all forms that restricted traditional fiction writing. Bahaa Taher is one of the sixties generation. The first phase of his writings was distinguished by his influence on the trend of objectification, or what is known as neutrality. His works represented a cry of protest and rebellion, carrying with them an indirect call for change and withdrawal from complex reality. His world, the world of cold oppression, adopted the neutral declarative language as a mask, a sober eye language devoid of all emotion or involvement. With the advent of the novel "Qalat Duha", which is considered a milestone in his career in terms of formulation and vision, the second phase of his writing was launched. Where the mask of neutrality split, carried the poetic charge, embodied the symbol and summoned the myth.
Keywords: A new Arabic novel, Neutralization, Bahaa Tahir, Neutrality, Involvement.

تمهيد:

بهاء طاهر واحد من الأدباء الذين عايشوا أهم الأحداث والتحولات التي شهدها المجتمع العربي والمصري بصفة خاصة، هذه التحولات أثّرت على الحياة الأدبية بوجه عام، وعلى كتاب الستينيات خصوصا، وهم رواد ما سمي لاحقا "بكتاب الحساسية الجديدة"، هذه الحساسية اشتملت على تيارات متعددة، ولعل انتماء كاتبنا لتيار التشييء هو ما ميّز المرحلة الأولى من كتاباته، هذا التيار الذي ينطلق من فكرة أن معنى العالم مختلف وأنه موجود أساسا ولكنه منتهك ،وأن العدالة مفتقدة، وأن المحبة مسلوبة، هذا التيار الذي هو في أساسه رفض لعالم القهر والإحباط، وبانقضاء الستينيات استطاع الكاتب أن ينتقل إلى مرحلة ثانية، مرحلة التورط بكل ما تحمله من نجوى واختراق الغرابة وتقلّب الشجن، واستدعاء الرمز والأسطورة، وهذا ما يدفعنا إلى التساؤل عن الطرائق التقنية التي تجسّدت في كل مرحلة من مراحل كتابات بهاء طاهر، من الحياد إلى التورّط.

1. تيار الكتابة الشيئية في الرواية العربية الجديدة:

قبل التطرّق لرواية تيار التشييئ كان لابد لنا من إماطة اللثام على ما يسمى بالرواية العربية الجديدة، وهو مصطلح يعبّر عن اتجاه في الكتابة الروائية العربية بداية فترة الستينات، وقد عُرفت

بالعديد من التسميات منها: رواية الحساسية الجديدة، ورواية اللارواية، والرواية الطليعية، "ويبدو أن تعدّد المصطلحات يؤكّد أن الرواية الجديدة لا تندرج في أفق محدد ووحيد، لأنها بطبيعتها البنائية وفلسفتها وهدفها تتمرد بحزم ضد هذا التحديد أو التصنيف، ولا يجوز أن نطلق عليها مصطلح مدرسة، لأنها ضدّ التقعيد والتقنين أولا ولاختلاف النزعات باختلاف كل أديب وباختلاف كل عمل أدبي"[1].

ارتبط هذا الاتجاه في الكتابة الروائية بجملة من التحولات والتغيرات التي لحقت الإشكالات المطروحة على المجتمعات العربية، هذه التحولات كان لها الأثر البالغ في انعطاف الكتابة الروائية وفي تسريع وتيرة التغيير فيها، فالنقلة النوعية التي شهدتها الرواية العربية استندت إلى أسس ومرتكزات أدبية وتاريخية وثقافية واجتماعية، وما يمكن التركيز عليه من هذه العوامل على وجه الخصوص ما يلي:

- غياب دولة الحق والقانون والعدالة الاجتماعية، واستفحال القمع والحكم الفردي.
- انتماء جيل هؤلاء الروائيين إلى التنظيمات السياسية اليسارية، في المشرق وفي المغرب.
- الآثار المهولة للهزيمة الكبرى التي ألحقت بالعرب "أو ما سمي بالنكسة في 05 جويلية1967 التي كانت بين مصر وسوريا والأردن ضد إسرائيل حيث منيّ العرب بهزيمة قوية احتلت فيها إسرائيل أراضي عربية جديدة، فصدمت هذه النكسة الانسان العربي، وحطمت كثيرا من كبريائه، وأحدثت في وجدانه ألما عنيفا"[2]، هذه الصدمة المروعة "ظلت تحفر عميقا في وجدان أبناء الأمة العربية، ولا سيما المثقفون الذين أدركوا أن الهزيمة لم تكن عسكرية فحسب، بل كانت حضارية أيضا، وأن محو الهزيمة والنهوض من جديد يتطلبان إعادة التفكير في البنى الفكرية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية للمجتمع"[3].

كل هذه العوامل هيأت المناخ الملائم لإعادة النظر، ومراجعة القيم والمبادئ والبنيات السائدة، فأثرت على نفسية الانسان العربي وجعلته يهتز من جذوره، ويراجع آليات تفكيره وطرق تعبيره، خاصة وأن الأزمات والحروب تحمل في معناها التجديد والتغيير والتمرد على كل ما هو سائد ومألوف، وبطبيعة الحال قد كان لكل هذا انعكاس واضح على الساحة الأدبية عامة

والروائية بصفة خاصة، فبدأ الأدباء يبحثون عن "شكل روائي جديد بعناصره وبنائه، وتفاعلاته الذاتية والموضوعية، وفلسفته وقيمه الفنية التي يسعى إلى تجسيدها"[4]، تغيرت رؤيتهم ومفهومهم للعمل الروائي واجتاحتهم الرغبة في انتهاك الشكل والتعبير بصورة جديدة ومختلفة، وتكسير التقنيات الفنية المعروفة، وكما يقول عنها عبد الملك مرتاض "إن الرواية تثور على القواعد وتتنكر لكل الأصول، وترفض كل القيم والجماليات التي كانت سائدة في كتابة الرواية، التي أصبحت توصف بالتقليدية، فإذا لا الشخصية شخصية، ولا الحدث حدث، ولا الحيّز حيّز (يقصد المكان)، ولا الزمان زمان، ولا اللغة لغة، ولا أي شيء كان متعارفا عليه في الرواية التقليدية متألقا، اغتدى مقبولا في تمثل الروائيين الجدد"[5].

استخدم صبري حافظ مصطلح "الرواية العربية الجديدة"، مؤكّدا أن الحساسية الروائية الجديدة هي تجاوز للإشكاليات القديمة، في حين يفضّل إدوار الخراط تسميتها "بالحساسية الجديدة"، ويفضّل هذا النوع من الكتابة على الكتابات السابقة والتي أطلق عليها مصطلح "الحساسية التقليدية"، لأن "الحساسية الجديدة" قد مثلت استشرافا قيمي جديد على المستوى الثقافي والاجتماعي والتاريخي[6].

يرى إدوار الخراط أنه في مجله "غاليري "68 وحولها تبلورت معالم "الحساسية الجديدة" أو ما يسمى موجه الستينات إذ كانت هذه الجماعة تسعى إلى ضرب وهم المؤسسية وخلخلة المفاهيم الرائدة في الإبداع وغدت الكتابة الإبداعية احترافا لا تقليدا، استشكالا لا مطابقة، إثارة للسؤال لا تقديما للأجوبة، ومهاجمة للمجهول لا رضى عن الذات بالعرفان[7].

وحسب رأي الخراط فإن تقنيات "الحساسية الجديدة" في القص تكمن في " كسر الترتيب السردي الطردي، فك العقدة التقليدية، الغوص إلى الداخل لا التعلق بالظاهر، تحطيم سلسلة الزمن السائر في خط مستقيم، تراكب الأفعال: المضارع والماضي والمحتمل معا، وتهديد بنية اللغة المكرسة، ورميها نهائيا خارج متاحف القواميس، توسيع دلالة الواقع لكي يعود إليها الحلم والأسطورة والشعر...وليست هذه تقنيات شكلية، ليست مجرد انقلاب شكلي في قواعد الإحالة على الواقع بل هي رؤية وموقف"[8].

كما حصر هذه الحركة الروائية في خمسة تيارات هي:

- **تيار التشييء أو التغريب أو التبعيد أو التحييد**: وهو تيار الرفض المشبوب المكتوم لعالم القهر والإحباط، ويختلف هذا التيار مع تيارات التشييء الغربية كون هذه الأخيرة تنطلق من فكرة أنه لا معنى للعالم...كما يعرّف الخراط هذا التيار بعلاقة الشخوص بالأشياء، إذ تفقد الشخوص دورها وفاعليتها في الرواية "ويصبحون بدورهم كالأشياء المقررة، موضوعة كأنها لذاتها، وكأنها لا تعني ولا تدل على شيء آخر غير ذاتها، شاخصة، وماثلة في ضوء خارجي بارد"[9]، ويتصدّر لائحة هذا التيار: بهاء طاهر، إبراهيم أصلان، محمود الورداني، زكريا ثامر، عبده جبير، إلياس خوري...
- **التيار الداخلي أو العضوي**: وهو عكس تيار التشييء، وهو تيار التورط، تبدو فيه الرؤية داخلية واللغة متفجرة حسية فوارة، ومن الروائيين الذين يندرجون ضمن هذا التيار: إدوار الخراط، إبراهيم مبروك، محمود عوض عبد العال، حيدر حيدر، محمد حافظ رجب وآخرون.
- **تيار استحياء التراث العربي**: "حيث يضفر الكاتب عمله بشرايين الفلكلور، أو يبتعث الحكاية الشعبية، ويمتح على الحالين من رصيد غني في الذاكرة الجماعية للناس"[10]، ويمثل هذا التيار: يحي الطاهر عبد الله، محمد مستجاب، جمال الغيطاني، عبد الحكيم قاسم وغيرهم.
- **التيار الواقعي السحري**: "حيث تسقط الحدود بين ظاهرية الواقع العيني المرئي المحسوس، وبين شطحات الخيال والاستيهامات المضفورة أحيانا بنسيج الواقع"[11]، ومن أقطابه: إبراهيم عبد المجيد، بدر الديب، سعيد الكفراوي، إبراهيم عيسى، وبعض أعمال حيدر حيدر السوري.
- **تيار الواقعية الجديدة**: وتندرج ضمنه كل كتابة تتداخل فيها كتابات الحساسية التقليدية والحساسية الجديدة، ويمثل هذا التيار: خيري شلبي، محمد المنسي قنديل، صنع الله إبراهيم، سليمان فياض، محمد المخزنجي، سلوى بكر ...

وما يجدر ذكره أن الخراط قد اعترف بأن هذا التصنيف "ليس إلا مجرد تأمل، لا تقنين، هو تصوّر لا تقعيد، هو افتراض عام"[12]، لأن أي كاتب من الكتاب الذين سبق ذكرهم يمكن أن يصنّف عمله في أكثر من تيار، "ومن ثم فإن الكاتب يعمل على نسف هذا التخطيط الأولي

لكتابات الحساسية الجديدة، إن المهم في هذا التصنيف هو كشفه عن قائمة الاهتمامات التي يمكن رصدها في أعمال الكتاب الذين ظهروا في الستينيات وغيّروا من طرق استقبال العالم وأشكال التعبير عنه"[13].

2. الحياد عند بهاء طاهر (قراءة في مجموعة الخطوبة):

بهاء طاهر قاص وروائي مصري من مواليد 1935م، عبّرت أعماله عن هموم وأوجاع الإنسان المصري خصوصا، والعربي على العموم، ولا سيما الصراعات الفكرية والمادية التي يعيش تحت وطأتها، وكانت أعماله صيحة احتجاج وتمرد، تحمل في طياتها دعوة غير مباشرة للتغيير، وهي السمة التي اشترك فيها مع من عرفوا بكتاب موجة الستينات، إلا أنه انفرد بصوته المميز، ورؤيته التي لا يشاركه فيها أحد، فظل إبداعه خارجا عن سلطان الأطر والمحاكاة واللافتات الجاهزة.

تنتمي أعمال بهاء طاهر لتيار التشييء كما سبق الذكر، فهي رفض أساسي للحياة، ودعوة غير صريحة "للانسحاب من الواقع المعقد، المضطرب، الثقيل الوطأة، الغني بالتفاصيل والهواجس والآمال والشطحات والإحباطات معا، نحو إقامة قناع للواقع، قناع جُرّد من كل لحمه، مرئي بعين صاحية، في ضوء خارجي، بارد، متساوي التوزيع، بنظرة زاهدة، محايدة، صارمة"[14]، كما أن هذا التيار يقوم على وصف الواقع الخارجي وصفا دقيقا وكأنما هو إطار للصور الفوتوغرافية بعين تبدو مفتقرة للانفعال.

إن انتماء صاحب مجموعة "الخطوبة" انتماء من نوع خاص، لأنه انطلق من ادراكه الذاتي، وقراءته الخاصة للمتغيرات السياسية والاجتماعية والثقافية، فنتاجه حمل في طياته تجليات الرفض والشرخ الروحي، والقلق والانغلاق والتردد، وهذا بدوره تطلب تجديدا في الشكل والبنية والتقنيات الفنية، واستدعى أدوات جديدة في التعبير ولنا وقفة مع هذه الطرائق التقنية التي تجلّت في نص بهاء الحداثي، وستكون الاستعانة في هذه القراءة بآراء إدوار الخراط كونه أول من تطرّق لكتابات رواد الحساسية الجديدة بالدرس والتحليل.

أصبح عالم بهاء طاهر عالم الكابوس الواعي، عالم القهر البارد، حيث يكاد يكون القمع هو دستور الحياة، ولعل ما يجعله متميزا هو لغته، التي يمكن أن نطلق عليها لغة قناع، تلك اللغة الهادئة، شديدة اليقظة، المحايدة، متزنة الإيقاع، لغة تقريرية، بل يمكن أن نقول عنها باردة، موجزة، خالية من كل حشو، خارجية، خالية من كل عاطفة أو تورّط، وبدون تدخّل أو تعليق، إلا أنها

تشي بانفعال عميق دفين وغاضب، لأن الكاتب هنا يلوذ وراء جدار العالم الخارجي، كلماته "انتفى عنها احتشاد الانفعال، وعرامة التقلب والجيشان، وزخم الدماء الحارة، واضطراب ما تمور به الأحشاء وغوامضها، هي كلمات مختارة بعناية ساطعة وهادئة النور، من قاموس الظاهر لا من سديم الباطن، من مجرى الحياة اليومية المحكوم والتعامل مع الأشياء الخارجية الواضحة، لا من تدفق تيارات اللاوعي التحتية"[15].

كاتبنا عيناه تلوحان لك في كتاباته خاليتين من أي تعبير، تنظران من بعيد، لا تلتقطان إلا علامات ظاهرية صغيرة، بدون معنى أو تفسير، وبهذا يجرّد الأشخاص والأشياء والأحداث من عضويتها وحرارتها، ويرفض أن يعطيها أي روح إنساني، فلا نكاد نقع على كلمة من كلمات الوجدان، أو العاطفة، والشواهد على هذا أكثر ما يفي بها الإحصاء في هذه المجموعة، ففي قصة "الصوت والصّمت" يقول الكاتب: "كان ذلك في صباح يوم حار، عندما فاجأت الشمس الناس وسط سماء صافية، شديدة الزرقة، بعد أسبوع من البرد والغيوم والمطر، كانت برك صغيرة من الماء لا تزال تحت الأرصفة تنعكس عليها الشمس في نجوم صغيرة خاطفة، أما الأشجار فقد غسلتها الأمطار، وانتبه إليها النّاس لأنها بدت أشجار خضراء حقيقية، وليس أشياء رمادية ومتربة على جانبي الطريق. كان كل شيء جديدا ولامعا، ولكن النّاس على شاطئ النيل بدو مرتبكين وسط ملابسهم الشتوية الثقيلة "[16].

ولعل اختيار بهاء طاهر الحوار مقوما أساسيا لنصه هو ما جعله متميزا، واختياره لهذه اللغة كان نتيجة حتمية لهذا الحوار، وتكاد تكون صيغة الإفراد هي الصيغة الغالبة على القصص الخمس التي تكونت منها المجموعة، أكثر من القصص الأربع الأخرى، وفي بعض الأحيان وبصيغة المتكلم المفرد ينزلق الكاتب إلى الحديث الداخلي عن الذات ولكن بثوب يجعله وكأنما يتحدث عن شخص آخر.

وبما أن كاتبنا ينتمي لتيار التشييء أو الرفض لعالم القهر والإحباط، وكما أشرنا سابقا بأن هذا التيار يقوم على اللغة التقريرية المحايدة، لغة العين الصاحية، فالسؤال الذي يُلحّ وبشدة هنا هو: كيف يمكن للحوار أو بالأحرى النص الحواري أن يكون أساسا منتميا إلى لغة الرؤية؟

كاتبنا يتشبّث بتفاصيل العالم المرئية، العالم الذي تقف فيه الأشياء والأشخاص في ضوء خارجي بارد، ويبني قصصه على غرار هذا العالم الجامد الذي تكون فيه لغة النظرة هي السيدة،

فإن الحوار هنا هو أنسب الصياغات النصية، لأنه بمقدوره حمل رسالة العين الصاحية، وأمثلة ذلك كثيرة في هذه المجموعة، مثلا في قصة "الخطوبة" وفي المقطع الذي يشير فيه المتكلم –بالحوار فقط لا بالوصف– إلى الشيش "كان الشيش مغلقا يحجب نور الغروب الرمادي، ولكن على ضوء النجفة الباهر شاهدت الصور: لوحة زيتية لملاحين يقفان على طرفي الجندول، ويمسك كل منهما بمجداف طويل مغروس في الماء، وتغطي وجهيهما قبعتان عريضتان، وفي خلفية الجندول البني والبحر الأزرق، كان هناك ريف أوروبي ألوانه خضراء وحمراء براقة"[17]، وهو حوار مضمر أدارته الشخصية الرئيسية، والراوي هنا هو من قام بتقمّص الشخصية وعلى لسانها يحكي ويصف، ولا يشير إلى شيء إلا وكان من صميمه أو كان أمامه، وعليه يصبح النص كلّه حوارا متصلا، متعدّد المستويات، والوصف تعنيه التفاصيل السطحية الدقيقة، حريصا على أن يبدو موضوعيا شيئيا.

وفي قصّة "اللكمة" ليست الأنا المتكلمة فيها إلا عنصرا من عناصر الحوار، وليست الفقرات غير الحوارية إلا امتدادا للحوار أو تمهيدا له، يقوم الراوي الذي لا نعرف له اسما بدور البطل الذي تُروى الأحداث على لسانه، في صورة حيادية، خالية من كل عاطفة أو تورّط، وفي المقطع الذي ساد في الصمت فجأة حين وقف البطل يتأمل الرجل الذي اعتدى عليه وبعد أن أمسك به الجنود: "الرجل كان قد ضُرب بقسوة فتلطّخ قميصه بالدم وتمزّق رباط عنقه الأزرق عند عقدته تماما حتى تدلّى خارج سترته، وأصبح على وشك الوقوع في أي لحظة، كان الدم ينساب من أنفه في نقطة سريعة متلاحقة تنزلق على شفتيه في خطوط متعرّجة ثم تسقط من ذقنه على ياقة القميص، وكانت إحدى عينيه مغلقة ومتورّمة، لم يكن في ملامحه شيء مميّز"[18].

"الحوار هو قوام كتلة النص عنده، ومشاهده مرسومة، وموضوعة بلغة مسرحية، وفي رؤية مسرحية: الأخذ والرّد، المواجهة، تطوّر الحدث، وترتّب الانفعالات–المترجمة دائما إلى حوار–يجري بالصياغة المسرحية، وتكثّف نسيج القصّة يتبدّى ويتأكّد من خلال التنامي والتّعقّد المسرحي أساسا"[19]، ومن هنا يتبدّى لنا أن قصص بهاء طاهر قصص مسرحية، فقصة "نهاية الحفل" تمتاز عن بقية قصص المجموعة كونها مسرحية فصل واحد، والحوار هو قوام كتلة النص فيها، فمن خلاله رسمت الشخصية والموقف والحبكة، وحدّدت طريق رؤية القهر والإحباط.

إنّ رفض بهاء طاهر لعالم القهر والإحباط لا يعني أنه يخلو من الانفعال، بل يمكن أن نقول أنّه يحمل رهافة شاعرية ولكنها مخرسة، وحرارة داخلية مكبوتة، هذا التّحفظ يوقظ الغضب

والأسى، وكأنّما به يقول إن هناك عالما آخر، وواقعا يتلاشى فيه القمع والإحباط، هي حيلة تقنية آثر بهاء طاهر توظيفها في اعماله، فتحفّظه يوصله إلى النقيض، وكأنما به يتعاطف مع ضحايا المجموعة، هذه المجموعة التي ظهرت فيها مفاهيم العبثية والحصار والرعب والادانة جلية وواضحة، في قصّة "الخطوبة" مواجهة بين ضحية وجلاد، بين الخاطب ووالد ليلى الذي أعاد الشاب إلى ماضيه البعيد، واستجوبه عن تفاصيل حياته وكأنما به محقق يوجّه له الاتهامات، ويهدّد بكشف أسراره وأسرار أسرته، البطل هنا ضحية ولكن هناك شك في براءته من الشائعات والاتهامات التي وجهت له بخصوص علاقته بزوجة خاله، حتى وإن كان بريئا، إلا أنه يحمل إثم آبائه وأعمامه، اذن هو ضحية مزدوجة، أمام جلاد يبدو أيضا وكأنه ضحية، ضحية لأنه يهتم لمصلحة ابنته الوحيدة، من هنا يتبيّن أن هناك ضحيتان في مواجهة طاغية من نوع آخر، نظام قيم متجمّد صارم، سلطان مجتمع قاس، وهذا ما تجلّى في كل قصص المجموعة، فضحايا بهاء طاهر ضحايا من نوع خاص، لا لشيء سوى أنهم ليسوا فريسة لليأس الكامل، هو رفض مكتوم والإيحاء به مضمر، ولكن الحصار فيه ليس محكم الاغلاق، ويفترض كسره، وبصياغة خفية واستعارية يقول الخاطب في "الخطوبة": "ثم بدأت أصعد السلم من جديد"[20]، هو فعل مقاومة وتصدي لكل طاغية، لأن بطل هذه القصة ليس عاجزا مسحوقا أمام هذه القوّة العاتية، واغترابه ليس نتاج انعدام الدلالة والمعنى، بل لافتقادهما.

ليست رؤية بهاء طاهر عبثية ولا اغترابيه، بالمعاني المباشرة التي توحي أعمال كافكا وكامي بها، يبدو عالم بهاء طاهر جائرا حقا، ومن غير سبب واضح في النهاية، ولكنه عالم محكوم ومحكم، ليس المعنى فيه –وبالتالي العدل–غير موجود أصلا ولكنه مفتقد أو مغيّب وهذا هو الفارق الأساسي بين افتقار العالم للدلالة، ومن ثم فإن انتفاء العدل فيه انتفاء جوهري[21]، وهذا ما ميّز عمل بهاء طاهر لأن مسعاه الخفي هو الوصول للنقيض، والرؤية في صميمها إدانة للواقع.

ولأن العبثية ليست هي رؤية بهاء طاهر، فإن التشكيل عنده –على هذا المستوى–محكم وقوي الحبك، فالقهر عند كافكا مفض إلى اليأس والاستحالة، وعند كامي ولأنه بلا معنى، فإن اليأس مترتّب عليه، ولكنّه باختيار حرّ ومسؤول، فليس في عمل بهاء طاهر يأس ميتافيزيقي، ولا عبثية الوجودية التي تحيط بالالتزام وتحتويه[22].

3. التورّط في رواية "قالت ضحى":

الروائي بهاء طاهر واحد من جيل الستينيات، عاصر أحداثا وأحلاما وآمالا وتطلعات ومشروعات نهضوية كبرى، نجح في خلق عالمه الخاص به، فخصوصية أعماله نبعت من منطلقات متعددة، لعل في طليعتها تلك الغربة بنوعيها، الغربة الجغرافية عن الوطن، والغربة النفسية إزاء المجريات، وقد كانت المرحلة الأولى من كتاباته مرحلة تقريرية، لغتها باردة مجردة من كل دماء الانفعال، عيناه خاليتين من أي تعبير، لا تقعان إلا على ما هو ظاهر، الوصف شديد اللصوق بالجزيئيات المحسوسة، مع الحرص على أن يبدو موضوعيا شيئيا، "عالم القهر البارد اليدين الذي يسحق النفس على مستويات عدّة من غير نبرة عالية واحدة، من غير أي تهدّج أو اصطخاب"[23].

وبقدوم رواية "قالت ضحى" التي تعتبر نقطة تحوّل فارقة في مسيرة صنعته الجادة المهمة معا، من حيث الصياغة ومن حيث الرؤية معا بلا انفصال ممكن بين الصياغة والرؤية استطاع الكاتب أن يكسر قبضة الحصار في اللغة وفي الرؤية، ومن هنا كانت الانطلاقة، انطلاق مرحلة ثانية ميّزت أعمال بهاء طاهر، وأعطتها خصوصية لم نعهد لها مثيل[24].

كتب بهاء طاهر هذه الرواية سنة 1985م، في جنيف، وهي عمل عاد به الكاتب إلى تاريخ مصر القديم، وواقعها المعاصر، حيث أن أحداث الرواية تدور في مطلع الستينيات، كما تعرضت إلى الأحداث والتطورات التي واكبت عهد جمال عبد الناصر، بدءً من قرار التأميم، ومرورا بحرب اليمن، ثم إقامة الاتحاد الاشتراكي، ولعل في تحديد البداية الزمنية للرواية في الصفحة الأولى منها، يقود إلى نتيجة مفادها أن هذا العمل كغيره من أعمال الستينيات يكاد يعدّ وثيقة تاريخية للحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية إبان الثورة الناصرية، تجلت فيه مظاهر الفساد السياسي والإداري، وبالرغم من هذا الثوب المراوغ الذي لبسته الرواية، إلا أنها تركّز على مبدأ التغيير الفردي الذي يسبق في أهميته وتأثيره التغيرات السياسية، كما أن الرواية تناقش قيم إنسانية مختلفة قد لا تكون بالضرورة محكومة بالأحداث السياسية والتاريخية.

"قالت ضحى" رواية "تتعامل مع القضايا السياسية والاجتماعية بقدر ما تتعامل مع الروح الميثولوجية للأسطورة المصرية، فالثورة والثورة المضادة والفساد والإفساد وتحول الضباط الأحرار إلى إقطاعيين جدد، وموت الروح الثورية، والفقر والقمع، والتسلط، والتخلف، وحرب اليمن، والصراع الإسرائيلي، والتحولات الكبرى التي مرت على بنية المجتمع المصري فيما بعد الثورة، كل

هذا تحتويه الرواية وتصور له وتعبر عنه لكن ليس بتلك النغمة الدعائية الفجة البعيدة عن البناء الجمالي للنص الروائي، كل هذه القضايا الاجتماعية والسياسية تقدم في النص ملتبسة مع أسطورة ايزيس الدالة على التطهر من الخيانة والانبعاث بعد الموت"[25]

"قالت ضحى" قصة يتردد فيها نداء شجن بطلب العدل، ورثاء حزين أمام مرض العدل، أول ما يلفت انتباهنا أن الكاتب استطاع أن يكسر قبضة الحصار في اللغة وفي الرؤية، وانشرخ قناع الحيادية الخدّاع، وخامر العمل دفء الشعر وحرارة التورط، وتنحت الرصانة القاسية أمام اختراق الغرابة وتقلّب الشجن، وتجسّد الرمز، ورفرفت أجنحة الأسطورة من بعيد[26]، القصّة توتر انتهى بتفاؤل محزن لا لشيء سوى لأنه مستدعى، من صنع الإرادة، ومنتزع من الأسطورة وحدها.

بهاء طاهر هو مؤلف المواقف المركبة غير المحلولة، حتى مواقف الحبّ في هذه القصّة تأتي مشدودة ومثقلة ومتجاذبة الأطراف، حبّ مركّب، ليس بريئا، متوتر حتى في اكتمال تحقّقه، هذه خاصية نلمحها في كل العلاقات المتشابكة في هذه القصّة، غنية بالتركيب والتقلّب والجيشان الذي نعرفه في الحياة، فالمتتبع لطفولة ضحى يجد أن الرفض وسم شخصيتها منذ طفولتها، من والد رافض أصلا لكينونتها لأنه كان يرغب بطفل ذكر "ولما جئته أنا صمّم على أن أكون أفضل من أي ولد قبل أن أبلغ الخامسة كان عندي في البيت مدرّسة للبيانو ومدرّسة للفرنسية، ولما كبرت قليلا أصبح يأخذني معه إلى الأرض ويشرح لي الزرع والحصاد وعلّمني ركوب الخيل. كل ذلك قبل أن أدخل إلى المدرسة، صمّم أن أكون أعجوبة لا مثيل لها، وكان يفاخر بي أمام أصحابه، ويستعرض عليهم مهارتي في اللغات وفي البيانو وفي الحساب، وقتها كان ذلك يسعدني ويشعرني بالغرور، وكنت أشترك معه في لعبته، لم أعرف إلا فيما بعد أنه سرق مني طفولتي وفرحي"[27]، وكأنما علاقة ضحى بأبيها علاقة متوترة، وما فعله الأب أتى من منطلق التعويض النفسي لذاته عن الولد الذي كان ينتظره بدل أن يرزق ببنت.

علاقة ضحى بزوجها مثلا علاقة زوجية ولكن رغم هذا ضحى تعيش خيبة في اختيارها، فالزوج كما تصفه "كان هو النجم، صورته دائما في الصحف، يخطب في الاجتماعات، بعد سنوات سيصبح وزيرا، من كانت تستطيع ألا تحبّه؟ نعم أحببته، وقال هو إنه يحبني، ربّما يكون بالفعل قد أحبّني، كنّا سعداء في شهر زواجنا الأول، ولكن بعد تلك الشهور بدأ يعود إلى حياته الأولى، كان مدلّلا من النّساء، وكان ذلك يرضيه، كان هو أيضا يريدني الزوجة الذكية الجميلة،

التي يتباهى بها التي تقيم له الحفلات والولائم التي تنجب له الأولاد بينما يعيش هو حياته الخفيّة اللذيذة بعيدا عنها، ولم تكن مغامراته خفيّة في تلك الأيام، لم يكن حتى يحاول اخفاءها"[28]، فبالرغم من هذه الخيانة التي تضرب بشريانها الخبيث في جسم هذه العلاقة، وبالرغم من أنانية هذا الزوج وتمحوره حول ذاته، فأن ضحى واصلت الصمت ولم تقابله هي بالمثل "طرأ على ذهني في لحظات غضب أن أخونه لأنه كان يخونني طوال الوقت، ولكن ذلك كان غضبا فقط، كنت أعرف في قرارة نفسي، أني لن أفعل ذلك، ليس من أجله هو ولكن من أجل نفسي، لا لأنني أحترمه ولكن لأنني أحترم نفسي"[29].

وهذا ما حصل كذلك في علاقة الراوي مع حاتم، الذي جمعته به صداقة عميقة، ومع هذا فإن الخيانة تنزل كالصاعقة، هذه الخيانة التي لم تلغ الصداقة ولم تقتلها، بل أصبحت تتغذى من الخيانة وتزداد قوّة ووثاقة بها، ولنا أن نستشف ذلك في كل العلاقات، والمواقف، في علاقة الراوي بسيّد، وعلاقته بأمّه وأبيه، وعلاقته بأختيه، ووكيل الوزارة سلطان بك.

هذه هي السجيّة المسرحية في عمل بهاء طاهر، "ومن خصائص هذه السجيّة أن الحوار هو الأداة الوسيط الفنّي الأساسي في هذا العمل، إن القصّة تجري كلّها بضمير المتكلّم الفرد، ولكنّه ليس ضمير النجوى الفردية الذاتية التي نذكرها في الأعمال الرومانتيكية، على العكس المتكلّم الفرد—الراوية–يعتمد ثلاثة أوجه أو ثلاث طرائق للحوار"[30].

الوجه الأول من الحوار هو طريق السرد، لأنه احتفى بأسلوب سردي خاص، وهي الطريقة التقليدية المباشرة التي يكون فيها شرح الحدث أو رصد ووصف ما يجري، باللغة الحيادية، المقتصدة، الموجزة، المصقولة، متزنة الإيقاع.

الوجه الثاني يشبه الوجه الأول ولكن يختلف معه في بعض التفاصيل، وهي طريقة الخطاب التي صبغت بصبغة الحوار المدمج المقدم بطريقة حيادية، ولغة مختزلة، المستخدم بالطريقة التقليدية: قال، قالت، قلت، "قلت أحببتك من وقت طويل، فقالت أعرف و..."[31].

وفي تضاعيف هذا الحوار يمكن أن تأتي "الحكاية" أو "استعادة الحكاية" أو "حكاية التفكير" أي تقليب أوجه قضية وتقرير موقف، وهذا موجود في القصة كلها.

أما الوجه الثالث للحوار وهو ما يطلق عليه الخراط النجوى الشاعرية وهي الطريقة الغالبة في الرواية، بضمير المتكلم الفرد، حيث يتخذ الحلم والأسطورة، والمجاز، مكانها أخيرا، بعد أن كانت

نفيت تماما في المرحلة الأولى من كتابات بهاء طاهر، وهذا الحوار يتخذ شكل التوجه المباشر بالخطابات إلى طرف ثان، سواء كان غائبا، أو كان الطرف الثاني حاضرا كأنه غائبا مع ذلك،

تتصدى الرواية "لعوالم الأسطورة والوهم والحلم وتنطوي على طموح كبير يفوق ما يحتمل حجمها الصغير"[32]، إن اللغة التي اعتمد عليها الكاتب في "الصياغة الحلمية للنص الأسطوري إنما هي لغة مصوّرة أشبه بلغة الأحلام، بسيطة ومرنة وسهلة القراءة، في حين أن رواية الأحلام غالبا ما تكون معقّدة بما لها من عناصر كثيرة وغير مدلول واحد مما أضفى على النص حركية مستمدة من حركية الدلالة في الصورة الحلمية"[33].

والسؤال الذي يطرح نفسه هو: لماذا استدعيت الأسطورة في منتصف القصة؟ أ لتشكّل بؤرتها وسرّتها المركزية، ولبّها الغائر؟ لماذا كان تقمّص ضحى لإيزيس منتصف الرواية حين انهارت العلاقة العاطفية وتدهورت الأمور؟

في لحظة اكتمال العشق بين الراوي وضحى تغوص القصّة فجأة في منطقة الشعر والأسطورة، منطقة ترتادها نجوى الراوية إذ ينادي حبيبته ويريد أن يسترجعها، والراوية فجأة ينفصل عنا، يحدّث حبيبته فقط ويخاطبها ويناديها، وتكشف له عن سرّها الأسطوري، من هذه النقطة المحورية تسير القصة في خط هابط وغائر باستمرار نحو عطب العلاقة[34]، حين اكتشفت أن الراوي ليس أوسير، بل هو انسان عادي مثله مثل زوجها قد تجري الخيانة في شرايينه، خاصة بعدما اعترف لها بخيانته لصديقه حاتم، هذا الاعتراف كان كفيلا بأن يغيّر نظرة ضحى له وتتبدّل عواطفها اتجاهه، خصوصا وأنه حرّك في نفسها ذلك الشعور المؤلم الذي قد عاشته في وقت مضى "حين تخون واحدا فأنت تخون العالم كله...حينما خنت صديقك فقد خنت أيضا أحلامك وأفكارك، لم يعد ممكننا أن تعود نفس الشخص"[35]، هذه التجربة تتحول إلى خيبة سرعان ما تدفعها للإجهاض، وفعل الإجهاض بحد ذاته لم يكن وليد الصدفة وإنما وقع على مستوى مسار العلاقات وفساد الأمور على المستوى الاجتماعي والسياسي في حقبة الستينيات.

الرواية اندمجت فيها بنيتين أساسيتين، وذلك بإقامة توازن بين الحدث الروائي الواقعي المتمثل في قصّة الحب، وطلب العدل على مستوى الاجتماعي والسياسي، ولعل استدعاء الأسطورة كان حلا للمأزق الاجتماعي والسياسي، لأن أسطورة ايزيس وأوزوريس هي منطلق لانبعاث الأمل بتحقيق العدل واكتمال أحلام الثورة المتعثرة، فعلى حد قول إدوار الخراط يعدّ بهاء طاهر مؤرخ

اجتماعي، كما هو مؤرخ لمنازع الفكر ومحبات القلب، استطاع أن "يؤرخ لقاهرة الستينيات بمعالمها التي اندثرت وكأنه بقوة الفن والحب يريد أن يبتعثها فتبقى بدا وبمزاجها السياسي والاجتماعي الذي اندثر أيضا كأنما يريد أن يثبّته بجو من الرّثاء والحيرة معا، لكنه فوق ذلك يؤرّخ لتقلّبات الرّوح والفكر عند أبطاله، وللهوى المشبوب الذي يحلق بقلوبهم ويمزّقها ويطوّح بها في شباك من العطب والمجد معا"[36].

إن المأزق الاجتماعي والسياسي، لا يمكن أن يحلّ إلا اجتماعيا أو سياسيا، من داخل الموقف لا من خارجه، كلما ظهر سيّد الذي لم تنل منه الخيبات، تلك الشخصية التي مثلت الانسان المصري، "جسّدت قيمة معيارية لتجسيم المعنى التاريخي"[37]، جسّدت هذه الشخصية بنقائها مثالا حيا لحلم الثورة، سيد قناوي هو الشخصية الوحيدة المصمتة الأحادية الكاملة الاتساق مع نفسها، التي لا ينالها شرخ التناقض الداخلي، لأنه يحمل قيمة المستقبل، لأنه جمّاع العناصر الإيجابية، سيد نقاؤه مطلق، مرسوم بكل براعة، يكاد يكون غير انساني وغير تاريخي، وفي المقابل الراوية البطل وصديقه حاتم اللذين يكوّنان وحدة أصولها الطبقية هي البرجوازية الصغيرة، وهناك ضحى سليلة البرجوازية العليا الليبيرالية، ومقابل سيّد هناك سلطان بك باعتباره السلطة التحتية الفاسدة التي تحبط كل مشروعات القيادة السياسية العليا[38].

خاتمة:

في ضوء ما تقدّم من الحديث عن الحياد والتورّط عند بهاء طاهر، تكشّف لنا أنّ بهاء طاهر يعدّ بحق صانع كبير من صنّاع أدبنا، ومن أهم الروائيين العرب الذين أسهموا في ضخ دماء جديدة في أوصال الرواية العربية، وهو ينتمي للحساسية الجديدة بل كان من صنّاعها وروادها، حملت أعماله في طياتها دعوة غير مباشرة للتغيير، والانسحاب من الواقع المعقّد، وهذا ما وسم المرحلة الأولى من كتاباته مما استدعى طرائق تقنية تماشت مع الرفض المكتوم لعالم القهر والإحباط، وهذا ما ألفيناه في مجموعة "الخطوبة"، فجاءت لغته لغة العين الصاحية، لغة تقريرية، محايدة، باردة، مجردة من كل عاطفة أو تورط، كلماته انتفى عنها احتشاد الانفعال، وعرامة التقلب والجيشان، الحوار هو المقوم الأساسي للنص، هذا الحوار القادر على أن ينقل ويحمل رسالة النظرة، مشاهده مرسومة، وموضوعة بلغة مسرحية، وفي رؤية مسرحية، إنّ رفض بهاء طاهر لعالم القهر والإحباط لا يعني أنه يخلو من الانفعال، بل يمكن أن نقول أنّه رفض مكتوم والإيحاء به

مضمر، هذا الرفض يحمل رهافة شاعرية ولكنها مخرسة، وحرارة داخلية مكبوتة، أما رواية "قالت ضحى" فهي نقطة تحول فارقة وبداية مرحلة جديدة، انشرخ فيها قناع الحيادية، وحملت الشحنة الشاعرية، وتجسّد الرمز واستدعيت الأسطورة، وخامر العمل دفء الشعر وحرارة التورط.

هوامش:

[1] شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية لجديدة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للفنون، الكويت، سبتمبر2008، ع355 ص14.

[2] أحلام حادي، جماليات اللغة في القصة القصيرة السعودية "قراءة لتيار الوعي"، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2004، ص130.

[3] محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2002، ص12

[4] شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية لجديدة، ص14.

[5] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الكويت، 1998، رقم 240، ص53.

[6] ينظر: إدوار الخراط، الحساسية الجديدة (مقالات في الظاهرة القصصية)، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993، ص14.

[7] ينظر: صبري حافظ، جماليات الحساسية والتغير الثقافي، مجلة فصول، المجلد السادس، العدد الرابع، سبتمبر1986، ص70.

[8] إدوار الخراط، الحساسية الجديدة (مقالات في الظاهرة القصصية، ص11، 12.

[9] إدوار الخراط، الحساسية الجديدة (مقالات في الظاهرة القصصية)، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993، ص15.

[10] إدوار الخراط، الحساسية الجديدة (مقالات في الظاهرة القصصية)، ص 18.

[11] المرجع نفسه، ص 19.

[12] المرجع نفسه، ص 20.

[13] فخري صالح، في الرواية العربية الجديدة، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2009، ص194، ص 195.

[14] إدوار الخراط، الحساسية الجديدة (مقالات في الظاهرة القصصية)، ص 16.

[15] المرجع نفسه، ص182.

[16] بهاء طاهر، الخطوبة، دار الشروق، (نسخة الكترونية)، ص41.

[17] المصدر نفسه، ص 10.

[18] المصدر نفسه، ص21.

[19]إدوار الخراط، الحساسية الجديدة (مقالات في الظاهرة القصصية)، ص185.

[20]بهاء طاهر، الخطوبة، ص30.

[21] ينظر: إدوار الخراط، الحساسية الجديدة (مقالات في الظاهرة القصصية)، ص189.

[22] المرجع نفسه، ص190.

[23]المرجع نفسه، ص 194.

[24] ينظر: المرجع نفسه، ص194.

عبدالله هشام محمد وفيصل النعيمي، تحولات ميثولوجيا في رواية (قالت ضحي) لبهاء طاهر، 2012مجلة

[25]التربية والعلم، جامعة الموصل، المجلد 19، العدد 5، ص232.

[26] ينظر: إدوار الخراط، الحساسية الجديدة (مقالات في الظاهرة القصصية)، ص194،195.

[27] بهاء طاهر، قالت ضحى، دار الهلال، القاهرة، 1985، ص59.

[28] المصدر نفسه، ص60.

[29] المصدر نفسه، ص75.

[30]إدوار الخراط، الحساسية الجديدة (مقالات في الظاهرة القصصية)، ص197، 198.

[31]بهاء طاهر، قالت ضحى، ص55.

[32] عبد القادر القط، قالت ضحى بين الأسطورة والواقع، إبداع، العدد 4، القاهرة،1986، ص07.

لانا محمد خير مامكغ، بهاء طاهر قصصيا وروائيا، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، 2002،

[33]ص102.

[34] ينظر: إدوار الخراط، الحساسية الجديدة (مقالات في الظاهرة القصصية)، ص200.

[35] بهاء طاهر، قالت ضحى، ص75.

[36] إدوار الخراط، الحساسية الجديدة (مقالات في الظاهرة القصصية)، ص194.

[37] غالي شكري، الحب والأرض بين التناظر والمفارقة، فصول، العدد 4، القاهرة، 1987، 154.

[38] ينظر: إدوار الخراط، الحساسية الجديدة (مقالات في الظاهرة القصصية)، ص202،203.