مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 13 عدد: 2، يونيو 2024
ص: 258 - 271 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

صورة البطل المهزوم في الرواية التشييئية: رواية (شرق النخيل) لبهاء طاهر أنموذجا

The image of the defeated hero in the Objective novel: The Novel (East Al - Nakheel) by Bahaa Taher as a model

فاطمة الزهراء قويدري[1] * / هجيرة بن الحرمة[2]
Fatima zohra kouidri[1] / hadjira ben horma[2]
مخبر علوم اللسان
جامعة عمار ثليجي-الأغواط (الجزائر)
Ammar Thaliji University-laghouat (Algeria)
kouidrifatimazohra8@gmail.com[1] / hadjirabenhormah@gmail.com[2]

تاريخ الإرسال: 2024/03/21	تاريخ القبول: 2024/04/08	تاريخ النشر: 2024/06/02

ملخص البحث

شكلت فترة ستينيات القرن الماضي مرحلة مفصلية في تاريخ الرواية العربية، كونها فترة مضطربة سياسيا واجتماعيا واقتصاديا، وقد كانت هزيمة 1967 وما تلاها من توابع كارثية نقطة تحول فاصلة، بحيث تشبع المناخ الاجتماعي والثقافي برائحة الهزيمة، وهذا بدوره انعكس على الساحة الأدبية عموما والروائية على وجه الخصوص، فراح الكتاب يرصدون الواقع بحس منكسر وبنزعات الإحباط واليأس والقهر، وبهاء طاهر واحد من هؤلاء، أتت ابداعاته الروائية لتؤكد انتمائها إلى حساسية مغايرة، أسس من خلالها معالم تجربته ضمن تيار الكتابة التشييئية، ويعدّ البطل المهزوم من بين أهم سمات هذا التيار، ولأن رواية (شرق النخيل) تمثل أنموذجا ثريا للرواية التشييئية كان البطل المهزوم أحد أبرز ملامحها، كون حس الهزيمة الداخلية كان أبرز سمة للواقع الجديد في الستينيات الذي حظر كل محاولة للتعبير الحر عن الذات، فما كانت صورة البطل المهزوم إلا افرازا من افرازات الواقع، مشكّلة المرتكز الأساسي والهاجس الفني الذي تقوم عليه الرواية التشييئية، ومن هذا المنطلق أتت هذه الدراسة لتميط اللثام على هذا الموضوع بالغ الأهمية، وتأسيسا على ما سبق ذكره انصب اهتمامنا على رواية (شرق النخيل) لتمثيلها تيار التشييء ولكونها نموذجا ثريا للدرس والتحليل، بحيث تمحورت الإشكالية الأساسية في الكشف عن الطريقة التي رسم بها بهاء طاهر بطله المهزوم وهو في ذروة أزمته.

الكلمات المفتاح :البطل المهزوم، الرواية التشييئية، شرق النخيل، بهاء طاهر.

* فاطمة الزهراء قويدري: kouidrifatimazohra8@gmail.com

Abstract :

The period of the sixties of the last century formed a detailed stage in the history of the Arabic novel, as it is a period of political, social, and economic, and the 1967 defeat and the catastrophic consequences followed by a decisive turning point, so that the social and cultural climate is satisfied with the smell of defeat, and this in turn was reflected in the literary scene in general and the narrative in the face In particular, the writers monitored the reality with a broken sense and the tendencies of frustration, despair and oppression, and a pure Bahaa one of these, his fictional creations came to confirm its affiliation with a different sensitivity, through which he founded the features of his experience within the current of fiscal writing, and the defeated hero is among the most important features of this current, and because the novel (East Al -Nakheel) represents a rich model of the fierce novel. The defeated hero was one of its most prominent features, since the sense of internal defeat was the most prominent feature of the new reality in the sixties that prohibited every attempt to free self And the artistic concern on which the fiscal novel is based, and from this standpoint this study came to stimulate this topic very important Based on the aforementioned, our attention was focused on the novel (East Al -Nakheel) for its representation of the installation of the emergence and because it is a rich model of lesson and analysis, so that the main problem centered مشon revealing the way in which Bahaa Taher drew his defeated hero while he was at the height of his crisis.

Keywords: The defeated hero, Objective novel, East Al -Nakheel, Bahaa Taher.

مقدمة:

تمثّل شخصية البطل عنصرا فنيا أساسيا يحتل مركزا مرموقا في الكتابة الروائية، وهذا ما عهدناه في الرواية التقليدية بحيث عنيت به عناية كبيرة، لاسيما في رسم ملامحه الخارجية، والتعظيم من شأنه، والسعي إلى إعطائه دورا ذا أهمية بالغة، بل كان وجوده جوهريا وأساسيا، لدرجة أن هذا الاهتمام المبالغ فيه يصل إلى حد أخذ اسم البطل وجعله عنوانا للرواية، فعمد الكتاب في تصويرهم لشخصية البطل من منطلقات قد تجد

مسوغاتها في الواقع المعيش، فنجد أن هذا البطل في الكثير من الأحيان يتمتع بالعديد من المواصفات الجسدية والنفسية والأخلاقية والتي تجعل منه شبيها بأي شخص في الواقع الفعلي، سرعان ما تلقى هذا البطل الضربة القاضية على يد أصحاب الرواية الجديدة منتصف القرن العشرين، فأصبح بطلا من نوع جديد، ليس فيه من البطولة سوى اسمها، بحيث فقد ما كان يميزه سابقا على المستويات النفسية والاجتماعية والإيديولوجية، وهذا نتيجة التحولات والتغيرات التي لحقت الإشكالات المطروحة على المجتمعات العربية، كغياب دولة الحق والقانون والعدالة الاجتماعية، واستفحال القمع والحكم الفردي، بالإضافة إلى الآثار المهولة للهزيمة الكبرى التي منيّ بها العرب سنة 1967، بحيث صدمت هذه النكسة الانسان العربي وأثرت على نفسيته وجعلته يهتز من جذوره، ويراجع آليات تفكيره وطرق تعبيره، كل هذه العوامل هيأت المناخ الملائم لإعادة النظر، ومراجعة القيم والمبادئ والبنيات السائدة، والتمرد على كل ما هو سائد ومألوف، فراح الكتاب يبحثون عن شكل روائي جديد بعناصره وبنائه، وفلسفته وقيمه الفنية التي يسعى إلى تجسيدها، من أجل تقديم رؤية جديدة عن واقع جديد، وقد كانت شخصية البطل أحد أهم العناصر التي طرأ عليها التغير، فقد أصبح دور البطل وحضوره ضئيلا، ولم يعد ينفرد بتلك الفضائل التي كان يتحلى بها بطل الرواية التقليدية، ونتيجة ذلك ظهر ما يعرف بالبطل المهزوم أو البطل الضد، المتميز بالعديد من المظاهر الداخلية الخارجية، كالانسحاب المستمر من الواقع، والعجز عن مسايرته، ومعاداة الخارج، والشعور الدائم بالإحباط واليأس واللامبالاة، بالإضافة إلى نمو متزايد للقطيعة بين مكونات عالمه الداخلية، وبين المكونات الخارجية، هذا البطل كان أحد سمات ومميزات الرواية الجديدة عامة، والرواية التشيئية بوجه خاص، ولعل أهم ما يميّز الرؤية الإبداعية في رواية (شرق النخيل) لصاحبها المبدع العربي الكبير بهاء طاهر هو بروز تشكلات متنوعة لذلك الحس المأساوي والاغترابي لبطلها، إذ لا وجود فيها للبطل بمعناه التقليدي، ومن هذا المنطلق تسعى هذه الدراسة الموسومة بـ "صورة البطل المهزوم في الرواية التشيئية: رواية (شرق النخيل) لبهاء طاهر أنموذجا" إلى الإجابة عن الإشكالية الأساسية التي تمحورت حول الطريقة التي اتبعها بهاء طاهر في بناء ورسم بطله المهزوم وهو في ذروة أزمته.

1- الرواية التشيئية:

شهدت الرواية العربية فترة ستينيات القرن الماضي نقلة نوعية، نتيجة للتحولات والمتغيرات التي لحقت واقع الأمة العربية، ولتفسخ قيم المجتمع وأصوله ومؤسساته بفعل الآثار الجسيمة التي خلفتها الحروب والنكبات، هذه المجريات كان لها الأثر البالغ على نفسية الإنسان العربي، بحيث قادته للشعور بخيبة أمل وإحباط أمام القيم الفكرية، والأحداث العاصفة والانكسارات، الأمر الذي أدى إلى تغير الرؤى والمفاهيم، وهيّأ المناخ الملائم لمراجعة القيم والمبادئ السائدة، وهذا بدوره انعكس على الساحة الأدبية عامة والروائية بصفة خاصة، فظهرت أشكال كتابية جديدة انتهكت وتمرّدت على التقاليد الجمالية المألوفة، وخرقت نواميسها رافضة كل ما هو تقليدي كلاسيكي، ممهدة الطريق للانتقال من حساسية تقليدية استنفذت عطاءها إلى حساسية جديدة، فتفجرت أشكال تهدف إلى إعادة انتاج الواقع عن طريق تعريته ورفضه والاحتجاج عليه لما فيه من صدع وتمزق،

والحساسية الجديدة على حد رأي (إدوار الخراط) هي نوع من الكتابة الانقلابية على التقاليد الروائية الراسية، تعد استشرافا لمنظومة جديدة من القيم على الصعيد الفني والثقافي والاجتماعي.

وتجدر الإشارة إلى أن البذور الأولى للحساسية الجديدة تعود إلى بداية انهيار الحقبة الليبيرالية، بالتحديد أربعينيات القرن الماضي، حيث احتضنتها المجلات الصغيرة التي لعبت دورا حاسما في مصر مثل مجلة "التطور"، و"البشير"، و"الفصول القديمة"، و"المجلة الجديدة"، حيث خاض غمراتها ثلة من المبدعين الذين شرعوا في التمرد على السلطة الواقعية في وقت مبكر، وإبداع أدب مغاير، أمثال (بشر فارس)، و(بدر الديب)، و(عباس أحمد)، و(إدوار الخراط)، و(فتحي غانم)، وإن كانت قد توارت وخفتت في الخمسينيات، ثم تحددت قسماتها في الستينيات، بتأثير من الواقع الاجتماعي، ونتيجة لأن الحساسية القديمة قد استنفذت عطاءها، ولربما بسبب موجة الواقعية التي غمرت الساحة الأدبية بغثاء كثير وجدوى قليلة، قد ثبت انحصارها وقصورها معا، وحول مجلة "غاليري68" التي مثلت أحد المنابر الأدبية التي كان لها الفضل في إحداث هذه النقلة تبلور مفهوم الحساسية الجديدة أو ما يسمى موجه الستينيات، وثبتت أقدامها، وأصبحت هي المرجع الحقيقي في الواقع الأدبي في مصر [1]، وتكرس حضورها على نحو جلي في السبعينيات-رغم الصمت شبه التام من جانب المؤسسة الأدبية-، والتف حولها مجموعة من الأسماء التي بزغ نجمها عاليا فيما بعد، من بينهم: (إدوار الخراط)، (بهاء طاهر)، (محمود الورداني)، (غالب هلسا)، (صنع الله إبراهيم)، (إبراهيم أصلان)، (جمال الغيطاني)، (علاء الديب)، (يحي الطاهر عبد الله)، (خيري شلبي)، (عبد الحكيم قاسم)..إلخ

وعن تجريبية الأدب في الستينيات يقول بهاء طاهر" كان ذلك الأدب تجريبيا لا لأنه يغامر في الشكل ولكن لأنه يتعدى مناطق محضورة على التعبير في حينها، تخلق بطبيعتها شكلا جديدا، أو أشكال جديدة وكانت تجربة البحث تلك صميمية في مصريتها لا تستعير أصابع أحد من الداخل أو الخارج...فتجربة الكتابة في الستينيات هي استجابة حقيقية لتجربة المجتمع في حينها، تعبير عنها ونقد لها"[2]، وقد استطاعت هذه الحساسية "أن تسهم في تخليص الرواية العربية من قبضة الأنساق الذهنية والتجريدية التي دأبت على اختزال الواقع والرواية معا إلى علاقات تبسيطية، وعلى التعلل بالأوهام الإيديولوجية تارة، وبنبل القصد أخرى، لقسر الواقع الإنساني على الوقوع في أحابيل رؤاها وأوهامها عنه، كما رفضت الانخراط في قطعية الكسل العقلي الذي استمرأ تكرار أنماط شريحة الحياة الآنية منها أو التاريخية وأحال الإبداع إلى قوالب جامدة وصياغات محفوظة"[3]، وتأسيسا على ما سبق فإن الحساسية الجديدة تشكل انعطافة أدبية تميزت بمبادئها الجمالية وبنائها ورؤيتها اللايقينية للعالم وكذا بفلسفتها، وبرفضها لما كان سائدا ومألوفا من التقاليد الروائية المعهودة وتجاوزها وانتهاك صيغها البالية.

وعن تقنيات رواية الحساسية الجديدة يرى (إدوار الخراط) لأنها 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، مساءلة-إن لم تكن مداهمة- الشكل الاجتماعي القائم ، تدمير سياق اللغة السائد المقبول، اقتحام مغاور ما تحت الوعي، واستخدام صيغة (الأنا) لا للتعبير عن العاطفة والشجن بل لتعرية أغوار الذات ...وليست هذه تقنيات شكلية، ليست مجرد انقلاب شكلي في قواعد الإحالة على الواقع بل هي رؤية وموقف"[4].

وما يمكن قوله أن كل التجارب الروائية بالرغم من تعدد أبنيتها وتنوع رؤاها فإنها تنطوي على ملامح وأصداء مشتركة مثل الحزن العميق والمرارة والأسى، والرغبة العارمة في تجاوز كل التقاليد الجمالية والمنظومات الفكرية والأيديولوجية، وفي الموقف من السلطة والزمان والعالم، ففي نسيج هذه التجارب نسمع نغمة هامسة خافتة تسعى إلى رثاء الانسان وهجاء العالم، وهي تجارب لا تعالج موضوعات محددة، لكنها تثير قضايا جمالية وفلسفية جديرة بالتأمل والحوار، وتختفي فيها البطولة والأبطال ويتلاشى الانسان، لكنها ترسم من وراء ذلك إشارات الاستفهام التي تنضج بالاحتجاج على أوضاع الانسان العربي المتردية، وتراها جريئة في تجسيد أبنية سردية جديدة، تصاغ بطرائق فنية حصيفة، طرائق تشجع على كسرها أكثر من اتباعها[5].

كما لم تقتصر رواية الحساسية الجديدة على طوير تقنيات السرد المعهودة وإنما تجاوزت ذلك باستحداث تقنيات جديدة لم تكن معهودة من قبل ابتدعها روادها، مثل توظيف التقنيات السينمائية، وتقنية التناص، والكولاج، وتعدد الأصوات ...إلخ

وقد حصر (إدوار الخراط) هذه الحركة الروائية في خمسة تيارات أساسية هي:

- **تيار التشييء أو التغريب أو التبعيد أو التحييد** -محل الدراسة-: 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"[6]، ويتصدّر لائحة هذا التيار: بهاء طاهر، إبراهيم أصلان، محمود الورداني، زكريا ثامر، عبده جبير، إلياس خوري...

- **التيار الداخلي أو العضوي**: وهو عكس تيار التشييء، 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، مُحَمَّد 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"[7]، ويمثل هذا التيار: يحي الطاهر عبد الله، مُحَمَّد 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"[8]، 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، مُحَمَّد المنسي قنديل، صنع الله إبراهيم، سليمان فياض، مُحَمَّد المخزنجي، سلوى بكر ...

وكما سبق الذكر فإن تيار (**التشييء**) أو ما يطلق عليه كذلك تيار التغريب، أو التبعيد "كيف ما شئت من هذه التسميات التي تريد أن تقول عن خصائص واضحة لمشهد قصصي، تقف فيه الأشياء، والأشخاص الذين أوشكوا أن يصبحوا-بدورهم-كالأشياء، مقررة، موضوعة كأنها لذاتها، وكأنها لا تعني ولا تدل على شيء آخر غير ذاتها، شاخصة وماثلة في ضوء خارجي بارد"[9]، هذا (**التغريب**) أو (**التشييء**) إنما هو رفض مشبوب ومكتوم لعالم القهر، وكأنه رفض أساسي للحياة، وهو على حد رأيه-الخراط- "دعوة 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"[10]، ويرى (مُحَمَّد بدوي) بأن "صرامة البناء قناعٌ، يتوخى إيجاد مسافةٍ بين منتج النص والواقع، قبل أن يكتمل في النص، فلا تصبح العلاقة بينهما، محكومة بطغيان الموضوع على مدركه، فذلك استنامة لهيمنته، ورضوخ لوطأته، وإنما يدخل منتج النص في ضرب من الصراع مع هذا الواقع، بغية تنميته، وتنظيمه، بحيث يمكن إعادة إنتاجه، دون سقوطه في أحبولة الصراخ الأيديولوجي الناجم عن نبالة الكاتب كمواطن، ورغبته في غناء نبالة الفقراء المقاومين لضراوة هذا الواقع"[11].

إن هذا الرفض أو الاحتجاج لا ينفي وجود الواقع، هو موجود أساسا لكنه مختلف ومنتهك، والعدالة مفتقدة والمحبة مسلوبة، وكأن الغرض الأساسي المضمر هو أن الحياة الجياشة، المتدفقة بحشدها ولحمها الوثير، بدمها السخن السيّال، لا يمكن الوصول إليها ولا يمكن تحقيقها،[12] وقد تنوعت تقنيات **الكتابة التشيئية** المتجهة إلى الخارج، فمن خصائصها الواضحة أنها تعتمد من حيث الشكل لغة هادئة، بل تكاد تكون باردة، مجردة من كل دماء الانفعال، ليس فيها احتدام أو حرارة العضوية والتورط، ومن حيث الرؤية تعتمد نظرة العين الصاحية التي ترصد الأشياء من الخارج، الوصف محايد، شديد اللصوق بالجزئيات المحسوسة، بالغ الحرص على أن يبدو موضوعيا، شيئيا، تعنيه التفاصيل الدقيقة السطحية، فيه أناة دقيقة ومتدبرة، وبطيء الإيقاع[13].

إذن تيار (**التشييء**) يقوم على وصف الواقع الخارجي وصفا دقيقا وكأنما هو إطار للصور الفوتوغرافية بعين تبدو مفتقرة للانفعال، "وقد خلصت اللغة، والرؤية من كل توشية، أو استطراد، لا شيء يفسرها أو يبررها، هذه (اللغة الرؤية) موجزة إلى أقصى ما يمكن الإيجاز، مصقولة كأنما لا حياة فيها، معراة من كل

حشو، (محايدة) النغمة والإيقاع، كأنها لا مبالية، حصى صغير مدور من الكلمات المغلقة على ذاتها، خلو من كل عاطفة أو تورط، جافة، تكاد تكون قاحلة، تكاد تكون رهبانية في قسوتها على نفسها وخلوصها لغرضها، تكاد تكون تقريرية فقط ومباشرة فقط"[14]، زد على ذلك أن زاوية الرؤية "هي زاوية سطحية أحادية، سطحية لأنها تلوذ بلغة تقريرية، جافة عارية من الامتلاء الوجداني، كأنها تحاول عبر جفافها تجسيد لقهر، وأحادية لأنها تصلنا من منظور واحد هو منظور السارد، الأمين في نقل ما يراه، اللائب بالصمت والمراقب"[15]، كما تبدو تداعيات القهر ومشاعر اليأس والقنوط والإحباط من أهم الملامح والعلامات الأساسية التي تساهم في تشكيل صيغة العالم المطروح والذي تقدّمه الأعمال الروائية والقصصية المنتمية لهذا التيار، فعلى الرغم من تلك الغلالة الرقيقة التي تسربل شكل الواقع الذي يبدو على حالة من الاستقرار والثبات، إلا أن ذلك لم يكن سوى صورة خادعة تخفي قلق العمق وتوتر الجوهر، وتصدعات الداخل، تلك التي تعكس نفسها دائما في طبيعة العلاقات السائدة، وأنماط السلوك وأنظمة التعامل التي تفرض شروطا معينة لابد من الاستسلام لها والرضوخ لسطوتها والانصياع لما تفرضه من قوانين لا يمكن مجابهتها أو التصدي لمشيئتها القاهرة[16].

ومن سمات وملامح الرواية التشييئية البطل المهزوم أو ما يعرف بالبطل الضد أو البطل السلبي، وهذا البطل ما هو إلا انعكاس للشرخ والصدع الذي مس المجتمع والواقع العربي ككل، وهذا ما سيتم تناوله بالشرح والتحليل في الجانب التطبيقي من هذه الدراسة.

وتندرج ضمن هذا التيار مجموعة من الأعمال الكتاب سبق ذكرهم أمثال: إبراهيم أصلان خاصة في "بحيرة المساء"، بهاء طاهر في "الخطوبة" وإن كان قد بدأ يكسر صرامة هذا القانون في أعماله الأخيرة وتلين دواخل الأشخاص بالتأمل والشعر كما تلين صرامة الأشياء إذ تطعّم باستعارات مرهفة ومأخوذة بأصابع رقيقة من رصيد الأسطورة، ومُحَمَّد البساطي، وجميل عطية إبراهيم، ويوسف أبو ريّة، ومن الجيل الأحدث، محمود الورداني، زكريا ثامر، عبده جبير، إلياس خوري، أحمد زغلول الشيطي...[17].

2- صورة البطل المهزوم في الرواية التشييئية: رواية (شرق النخيل):

تمثل الرواية الأولى لبهاء طاهر (شرق النخيل) أنموذجا ثريا ومتميّزا **للرواية التشييئية**،كتبها أواخر السبعينيات، ولم تنشر إلا سنة 1983م، في مجلة صباح الخير، ثم صدرت ضمن طبعة أولى بعنوان "شرق النخيل-لو نموت معا" سنة 1985م عن دار المستقبل العربي، ثم ضُمّت إلى مجموعة الأعمال الكاملة سنة 1992م، مزج فيها صاحبها حكايتين معا ضمن حبكة مركبة، بحيث تدور أحداثها بين الصعيد والقاهرة، ففي الصعيد تتحدث عن قطعة أرض رملية تم استصلاحها من قبل جد الراوي لتصبح حديقة كبيرة وجنة غنّاء، فيقع عليها نزاع عنيف بين العم وأبناء الحاج صادق، أفضى إلى جريمة قتل شنعاء في حق عم الراوي وابنه حسين، وفي القاهرة يتم تسليط الضوء على الواقع السياسي والاجتماعي ونقل المجريات وتداعيات ما بعد النكسة من مظاهرات واعتصامات، فاستطاع بهاء طاهر أن يمزج بين حكاية الأرض في الصعيد وحكاية الوطن والسلطة في القاهرة عن طريق تقنية الاسترجاع والمونولوج الداخلي، فحين يكون البطل في القاهرة

يقص علينا أحداثا جرت في الصعيد، والأمر كذلك حينما يكون في الصعيد ينقل ما حدث له وهو في القاهرة، وحادثة مقتل العم وابنه كانت بمثابة النقطة المحورية التي يدخل من خلالها الراوي طور التحول، إذ يخيّم عليه العجز واليأس واللامبالاة، وما يعمق مأساويته هو الانسحاب إلى داخل الذات والانطواء على النفس والتوشح بثوب اللامبالاة واللاجدوى، فاختيار بهاء طاهر لمثل هذا البطل أتى ليتماشى وتيار التشييء، كون البطل الضد أو ما يعرف بالبطل المهزوم أحد أبرز سمات الرواية **الشيئية**، وهذا ما أكده طاهر في مقدمة روايته (خالتي صفية والدير) بقوله "وفي مقابل البطل الواقعي الإيجابي الذي يحمل رايات الثورة الظافرة ظهر البطل الضد أو فلنسمه بصراحة البطل المهزوم، ذلك أن حس الهزيمة الداخلية كان أبرز سمة للواقع الجديد في الستينيات الذي حظر كل محاولة للتعبير الحر عن الذات وللتحرك الفعال"[18]، فشخصية البطل على العموم في الرواية الجديدة عبرت عن "الواقع الجديد شكلا ومضمونا، كما أنها في الرواية أمارة الخلق الأدبي، أما في الرواية الجديدة فقد انحط دورها وبهتت ملامحها وغابت عن حياتها الداخلية والخارجية، وتطور هذه الحياة وبواعث هذا التطور، وقد اكتفى بعضهم بأن دلّ عليها بحرف واحد أو مجهول (س) أو الضميرين هو، هي"[19]، وقد تميزت بالعديد "من المظاهر الداخلية والخارجية، تتمثل في العجز عن مسايرة الواقع ومعاداة الخارج، فضلا عن الشعور الدائم بالإضطهاد والرفض التام لكل المواصفات المتعارف عليها، مع نمو متزايد للقطيعة بين مكونات العالم الداخلي للشخصية وبين تلك المكونات الأخرى التي يتم رفضها من خلال شروط الخارج"[20].

نجد أن بهاء طاهر يلجأ إلى البطل المهزوم في الكثير من أعماله الروائية والقصصية؛ بطل سلبي لا يفعل شيئا، ليس عزوفا عن الفعل ولكن عجزا عنه، هو بطل لا مبال عاجز تماما، مكتف بالرصد والمراقبة، فيطل علينا هذا البطل المهزوم في رواية (شرق النخيل) وقد هيمن عليه العجز والموت والانهزام، ضمن فترة زمنية عاجزة في تاريخ مصر وفي تاريخ الأمة العربية ككل، يتشكل هذا البطل الذي يصل تهميشه إلى حد تجريده واستلابه حتى من اسمه، مغتربا عن عالمه وعاجزا عن مسايرة الواقع، مصدوما اتجاه هذا الواقع العبثي المأساوي الجائر المليء بالمرارة والقساوة، فتقف هذه الهزيمة الذاتية بكل ما تحمله من انكسارات وانتكاسات في النفس بموازاة نكسة 1967م، وما خلّفته من آثار موجعة انعكست بدورها على الواقع العربي، وتبدأ الزاوية الأولى من تشكيل البطل المهزوم في الرواية بلحظة حاضرة زمنيا تتمثل باستلقاء الراوي أمام مكتبة الجامعة بالقاهرة منعزلا عن عالمه وعن ما يدور حوله، يحاول كتابة رسالة لوالده الذي قد أرسل له بدوره رسالة شديدة اللهجة يحذّره فيها من الرسوب مرة أخرى في الدراسة، فيبدأ باسترجاع حادثة رسوبه، مستذكرا اللحظة التي وصلته فيها رسالة من صديقه سمير يخبره فيها بنبأ رسوبه وسط بكاء أمه وأخته وغضب والده ولا مبالاته هو ليؤرخ لبدايات تحوله السلبي وبدايات تكشّف أزمته النفسية، فالبطل يُظهر عجزه في اعراضه عن مواصلة دراسته وحضور محاضراته، بالرغم من تهديدات والده المتكررة، وما يعمّق مأساويته وانهزاميته هو حمله لتلك العقدة الطفولية المتمثلة بصورة الأم المضطهدة بفعل ذلك الأب الانتهازي المتسلط بحضوره ولسانه، فالبطل يحس حزنها ومرارة ما تعيشه، ولكنه يقف في المقابل مقهورا عاجزا عن فعل أي شيء أمام تلك السلطة

الأبوية الجائرة "**لكني منذ صغري عرفت أن أبي يفعل شيئا تكرهه أمي. سمعت بينهما أكثر من مرة حديثا هامسا ومتوترا، أمي بنبرتها المتوسلة الشاكية، وأبي بلهجته العنيفة الغاضبة. سمعتها مرة تقول له يستر عليك الله هذا المال جمر تأكله في الدنيا وفي الآخرة. لا خير فيه. أخاف على أولادي...وكانت أمي تسكت حين ينهرها أبي ويشتمها**"[21]، وهذه الكراهية لأكل مال الحرام نفسها انتقلت إلى الراوي حينما كبر "**وحين كبرت كرهت نقوده أنا أيضا وصرت أخجل منها. كنت قبل أن يحدث ما حدث لا أطلب منه شيئا وأكتفي بالقليل الذي يقدره هو لمصروفي**"[22]، كل هذا المقت والكره كان بسبب انتهازية الأب "وسياسته في تكديس المال بالطرق الملتوية والسلبية، إضافة إلى الجبن الذي يطل من نقاشه مع أخيه حول الأرض، بل ومع الراوي نفسه إذ يحاول إقناعه بازدواجيته القائمة على سياسته المراوغة والانتهازية، ثم الإمساك بسجادة الصلاة والتوجه إلى المسجد"[23]، وهذا ما زاد في عمق الفجوة التي تشكلت بين البطل ووالده.

وعن طريق تقنية الاسترجاع، يستحضر الراوي ذكريات الطفولة المؤلمة وتلك الانكسارات التي كان يقف أمامها مصدوما وعاجزا عن مسارتها، والتي كانت سببا في تحوله السلبي وفي وقوعه في دائرة العجز والإحباط، بدءا بتلك العداوة والخلاف الذي كان بين والد الراوي وعمه بسبب قضية الأرض وأولاد الحاج صادق، هذا الخلاف الذي أثر على علاقة-خطوبة- فريدة أخت الراوي وابن عمه، بعدما حل في بيت الراوي صمت ثقيل وخيّم جو من الحزن على أفراد العائلة "**كانت فريدة مختفية معظم الوقت وعندما أراها لا أجسر أن أرفع عيني في وجهها. أما أمي فراحت تطلق البخور طول الوقت لتطرد الشر وتبكي كثيرا في غيبة أبي. وتقول يا حزنك يا فريدة. يا حزنك يا أم فريدة. وأنا التي كنت أريد أن أفرح بفريدة وحسين هذا الصيف. ومن أين يأتي الفرح وأنا أعيش في هذا البيت. قلت تخرج فريدة من بيت الحزن فجاء الحزن إلى فريدة في البيت**"[24]، مرورا بالمنعطف الحاسم في حياة الراوي والذي كان السبب الأكبر في دخوله طور التحول والانفصال وهو حادثة مقتل عمه وابنه اللذان قدما أرواحهما فداء للأرض تحت وطأة تخاذل الآخرين، هذه الحادثة التي نقلها الراوي-البطل المهزوم-من خلال استرجاعه لما روته له والدته "**كان عمك رحمة الله عليه خارجا من الجامع بعد صلاة الجمعة ومعه حسين...أولاد الحاج صادق كانوا في الانتظار بالبنادق، رآهم عمك لكنه مشى وكأنه لا يرى شيئا، ابتعد الناس تركوه وحده ومعه حسين...صوبوا له البنادق، يقولون أن حسين سبقه ووقف أمام أبيه فقال له العوضي ابتعد أنت يا حسين هذا حساب بيننا وبين أبيك لا شأن لك به، لكنه وقف أمام أبيه ومد ذراعيه ليحميه...يقولون إن عمك دفعه بعيدا عنه، أخذ يدفعه وهو يقول ابعد يا حسين. ابعد يا ولدي عش أنت من أجلي...انطلق الرصاص وانكفأ الابن يحضن الأب والأب يحضن الابن والدم يجري مع الدم، رجع دم الابن إلى أبيه ورجعا معا لتراب الأرض متوضئين مصليين طاهرين**"[25]، على وقع هذه الفاجعة تتأزم نفسية الراوي-البطل المهزوم-ويصيبها نوع من الانكسار واليأس، لدرجة الانسحاب من الواقع والانفصال عن العالم الخارجي، والاكتفاء بالرصد والمراقبة.

يتعمد بهاء طاهر في رواية (شرق النخيل) اظهار عجز بطله المهزوم وحجم يأسه بعد فاجعة مقتل العم وابنه، فيتفاقم الوضع ويدخل البطل المهزوم في حالة من اليأس والاستسلام تقوده في الأخير إلى الانتحار، ولكن حتى الانتحار والموت يعجز عن فعلها رغم المحاولات العديدة " **نزلت حتى حافة الطين لأمشي في النهر الأسود حتى الموت...قلبي أخذ يدق بعنف واندفعت الدموع التي ظلت حبيسة طول النهار. لكني عرفت أيضا ساعتها أني أجبن من أن أموت حتى لو أردت**"[26]، "**وها أنذا على فراشي لكني لن أموت. العرق البارد يجف، ضربات القلب السريعة تهدأ، والضباب الذي على عيني يزول، لا لن أموت...لا يأتي الموت حين يود الانسان أن يموت. لا يأتي الموت لمجرد أن الانسان يكره حياته. ملايين الناس تعيش هكذا**"[27]، ولشدة احساسه بالفقد والضياع والعجز صار متعلقا بأمنية أخته فريدة، متمنيا الموت، هذه الفكرة التي أصبحت لصيقة بذهنه وبتصوراته ولا تفارقه أبدا "**نعم يا فريدة لو أنا نموت معا. لو أن الناس كالزرع ينبتون معا ويحصدون معا فلا يحزن أحد على أحد ولا يبكي أحد على من يحب. لو يحصد زرع البشر الذي ينبت معا كله في وقت واحد، ثم يأتي نبت جديد يخضر ويكبر، لا يذكر شيئا عما سبقه ولا يفكر فيما سيجيئ، فكيف ستكون الدنيا لو تحقق حملك يا فريدة؟ ولكن هناك ما هو أفضل، ألا ينبت ذلك الزرع من أصله فلا يكون شقاء**"[28]، فالبطل المهزوم الذي لا نعرف له اسما يتمنى موتا لا يؤلم، موتا جماعيا مريحا دون ألم لشدة احساسه بالقهر والإحباط واليأس، بل يتمنى أن لا تكون الحياة أصلا فلا ينبت ذلك الزرع من الأساس، ولكن حتى لو لم يستطع البطل المهزوم الانتحار إلا أنه في الأخير يقدم على انتحار ولكن من نوع آخر، انتحار تمثل في الانسحاب إلى داخل الذات والانطواء على النفس والتوشح بثوب اللامبالاة واللاجدوى.

كل هذه المجريات التي حدثت في الصعيد كانت من ماض بعيد استحضره البطل المهزوم عن طريق تقنية الاسترجاع وهو في ذروة أزمته ويأسه، فكل تلك الأحداث المؤلمة والذكريات الصادمة تلقي بظلالها على نفسية البطل وهو في القاهرة، فيُعرض عن الدراسة ويُظهر عجزه ولامبالاته بما يدور حوله، وما يعمق مأساويته اغراقه في الشرب كل ليلة إلى حد الثمالة، الأمر الذي زاد من استياء صديقته ليلى التي كانت على الدوام تأنبه وتنصحه وتحذره من عواقب مال آل إليه وضعه:

ـــأرجوك يا ليلى. لا تبدئي هذا التعذيب. نعم. نعم أنت تعرفين كل شيء وسمير يقول لك ووجهي يقول لك. أنا سكير. أشرب كل ليلة. أفكر أيضا في إدمان المخدرات لو أمكن. ماذا تتوقعين من طالب فاشل في السادسة والعشرين من عمره"[29].

من خلال هذا المقتطف من الحوار الذي دار بينهما يتكشّف لنا أن البطل المهزوم وهو في ذروة أزمته يائسا منكسرا، عاجز تماما عن إحداث أي تغيير أمام هذا الواقع المأساوي المليء بالمرارة والقساوة وأمام ماض يحمل الكثير من المآسي والانكسارات، فيؤثر البطل حياة العزلة، ويلجأ لكؤوس الخمر التي يرى فيها ملاذا وملجأ ينسيه الهموم، وهذا ما عبرت عنه ليلى بقولها "**أنا أعرف أنك تشرب كل ليلة...أنت الآن لا تفعل شيئا أبدا، لا تأتي إلى الكلية ولا تقرأ كما كنت تفعل من قبل**"[30]، ويظهر انسحاق البطل الضد وهوانه وحتى احتقاره

لنفسه في رده على صديقته ليلى بأنه لا يستحق منها هذا الاهتمام، ولا يستحق اهتمام أي انسان، لأنه وبكل بساطة سكير يشرب كل ليلة حتى الثمالة، بل أنه يفكر حتى في إدمان المخدرات إن أمكن ذلك، وبصريح العبارة يعترف بأنه طالب فاشل، ومن هنا يظهر عجزه واستسلامه، ويهجر كل ما آمن به ليبدو عشوائيا مهزوما منكسرا.

يتعمّد الكاتب اظهار عجز بطله المهزوم وحجم عبثيته وتحوله السلبي في العديد من المرات، كعجزه عن الكلام، في قوله "**حلمت أن يمر واحد أعرفه فيعطيني سيجارة ويمضي دون أن يكلمني**"[31]، وكذا عجزه عن فعل الكتابة "**طويت الخطاب وجلست على الحشائش الرطبة وراء المكتبة..أمسكت القلم وأسندت الكراس على ركبتي وأجهدت ذهني لكنني لم أستطع أن أكتب شيئا بعد (والدي المحترم حفظه الله) ثم رحت أنظر إلى أحواض الزهور عن يميني بحيث تموت زهور حمراء وزرقاء باهتة تحيط بها أسلاك شائكة علاها الصدأ وتقوست في وسطها حتى لامست الأرض**"[32]، ولعل رؤيته لمثل هذا المنظر، وللأزهار الذابلة والميتة والباهتة يوحي بدرجة احباط نفسيته المتعبة والمنكسرة والتي انهكتها فداحة العالم الخارجي، ما يفقل رغبته في الاستسلام وعدم الاستمرار، فتلك الأسلاك الشائكة الصدئة والتي انحنت وتقوست بداخلها تلك الأزهار إنما هي اسقاط للأزمة النفسية الحادة التي يمر بها فكأنما هناك تشابه وتشابك بين حالته وحالة هاته الزهور.

يتكشّف عجز البطل المهزوم كذلك حين يقف بمحاذاة سوزي، فتبدو فاعليتها وإيمانها بالمتظاهرين وتعاطفها معهم رغم كونها مومس لا تمت بأي صلة لمجريات الواقع السياسي ولكن رغم جهلها وتشوهها الاجتماعي إلا أنها أبت إلا أن مؤمنة وفاعلة في كل ما يحدث، إذ تنهمك في محادثة البطل بهول ما حدث من مواجهة مع الشرطة نجد هذا الأخير همه الوحيد اقتراض المال لشراء النبيذ والسجائر، ويقر بأنه لا علاقة له بالسياسة مما يومئ بالمفارقة بين طالب جامعي مثقف وبين مومس تجهل الكثير عن السياسة.

كما تحضر المرآة المكسورة لتدلل على التكسر الداخلي للذات، وتطل علينا صورة العنكبوت في الحمام مدللة على الصدع الذي اعترى الذات والواقع معا، بل أصبحت أقذر الأماكن-الحمام-في نظر البطل المهزوم ملجأ قادرا على احتواء هذه الذات المحبطة والمنكسرة والعاجزة، كهذا رسم بهاء طاهر بطله المهزوم الذي لا نعرف له اسما ولا ملامحا غير أنه بطل ليس له من البطولة إلا التسمية، بطل عاجز، ويائس، لا ينفلت حاضره عن ماضيه، إذ يتمازج مع ماضيه في صورة تصادمية تقوده لانكسار الذات موتها، لأنه لا يستطيع الموائمة بين حاضر مشوه وبين ماض قاده إلى هذا الحاضر، فيغلفه الإحباط واليأس مما يقوده إلى التوشح بثوب اللامبالاة واللاجدوى.

الخاتمة:

في ضوء ما تقدم من الحديث عن صورة البطل المهزوم وتجلياته في الرواية التشييئية تخلص الدراسة إلى جملة من النتائج في طليعتها أن البطل المهزوم شكّل في رواية (شرق النخيل) المرتكز الموضوعي والهاجس الفني الأساسي الذي تقوم عليه، كونه أحد أهم أبرز سمات ومميزات رواية الحساسية الجديدة وبالأخص الرواية

التشييئية، بحيث قدم بهاء طاهر بطله الضد وهو في ذروة أزمته، سلبيا، يائسا، منسحبا من واقعه، عاجزا عن الفعل، مكتفيا بالرصد والمراقبة، دون أن يتعدى ذلك للفعل أو التفاعل، مسلوبا من اسمه وميزاته وصفاته المحددة له، متوشحا ثوب اللامبالاة واللاجدوى، مفضلا حياة الوحدة والعزلة، واقفا مصدوما اتجاه واقع مأساوي جائر مليء بالمرارة والتناقضات، هو إذن بطل من نوع جديد، ليس فيه من البطولة سوى اسمها، بحيث فقد ما كان يميز البطل سابقا على المستويات النفسية والاجتماعية والإيديولوجية، ففي هذه الرواية يتعمد بهاء طاهر اظهار عجز بطله المهزوم وحجم يأسه وانكساره لأنه يرى بأن حس الهزيمة الداخلية كان أبرز سمة للواقع الجديد في الستينيات الذي حظر كل محاولة للتعبير الحر عن الذات، وهذا البطل ما هو إلا افراز لهذه المرحلة وما بها من خيبات وانتكاسات على مستوى الأحلام القومية والفكرية على الأعمال الروائية.

هوامش:

[1] ينظر: إدوار الخراط، الحساسية الجديدة (مقالات في الظاهرة القصصية)، دار الآداب، بيروت، ط1،1993، ص 13-14.

[2] بهاء طاهر، خواطر مغترب، مجلة إبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، العدد 11، نوفمبر 1984، ص123.

[3] صبري حافظ، مالك الحزين (الحداثة والتجسيد المكاني للرؤية الروائية)، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، المجلد 04، العدد 04، 1984. ص159.

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

[5] ينظر: شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2008، ص18.

[6] إدوار الخراط، الحساسية الجديدة (مقالات في الظاهرة القصصية)، ص15.

[7] المرجع نفسه، ص 18.

[8] المرجع نفسه، ص 19.

[9] المرجع نفسه، ص15.

[10] المرجع نفسه، ص 16.

[11] مُحَمَّد بدوي، الرواية الجديدة في مصر (دراسة في التشكيل والإيديولوجيا)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص113.

[12] ينظر: الحساسية الجديدة (مقالات في الظاهرة القصصية)، ص 16،26.

[13] المرجع نفسه، ص250.

[14] المرجع نفسه، ص16.

[15] مُحَمَّد بدوي، الرواية الجديدة في مصر(دراسة في التشكيل والإيديولوجيا)، ص154.

[16] ينظر: مُحَمَّد كشيك، اللجنة (الواقع المأساوي ودراما السقوط الفردي)، مجلة القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، العدد 86، 15 أغسطس 1988، ص12.

[17] ينظر: إدوار الخراط، الحساسية الجديدة (مقالات في الظاهرة القصصية)، ص17.

[18] بهاء طاهر، مقدمة رواية خالتي صفية والدير، ص 21، 22.
[19] جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، تر: صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، 1977، ص95.
[20] صبحية عودة زغرب، غسان كنفاني (جماليات السرد في الخطاب الروائي)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص 43.
[21] بهاء طاهر، رواية شرق النخيل، دار المستقبل العربي، القاهرة، مصر، 1985، ص35.
[22] المصدر نفسه، 36.
[23] ليندا عبد الرحمن راضي عبيد، البناء السردي في روايات بهاء طاهر، أطروحة دكتوراه، إشراف نبيل حداد، كلية الآداب،جامعة اليرموك، 2006/2005، ص 05، 06.
[24] بهاء طاهر، رواية شرق النخيل، 36.
[25] المصدر نفسه، ص69.
[26] المصدر نفسه،ص30.
[27] المصدر نفسه، ص29.
[28] المصدر نفسه، 69.
[29] المصدر نفسه، ص 8، 9.
[30] المصدر نفسه، ص09.
[31] المصدر نفسه، ص 11.
34 المصدر نفسه، ص06.

قائمة المصادر والمراجع:

أولا: المصادر:

- بهاء طاهر:

1- رواية خالتي صفية والدير، دار الهلال، القاهرة، مصر 1996.
2- رواية شرق النخيل، دار المستقبل العربي، القاهرة، مصر،1985.

ثانيا: المراجع باللغة العربية:

3- إدوار الخراط، الحساسية الجديدة (مقالات في الظاهرة القصصية)، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993.
4- شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2008.

5- صبحية عودة زغرب، غسان كنفاني (جماليات السرد في الخطاب الروائي)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006.
6- فخري صالح، في الرواية العربية الجديدة، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان،ط1، 2009.
7- مُحَمَّد بدوي، الرواية الجديدة في مصر (دراسة في التشكيل والإيديولوجيا)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت، لبنان، ط1، 1993.

ثالثا: المراجع المترجمة:

8- جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، تر: صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، 1977.

رابعا: المجلات العلمية:

9- بهاء طاهر، خواطر مغترب، مجلة إبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، العدد 11، نوفمبر 1984.
10- صبري حافظ، مالك الحزين (الحداثة والتجسيد المكاني للرؤية الروائية)، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، المجلد 04، العدد 04، 1984.
11- مُحَمَّد كشيك، اللجنة (الواقع المأساوي ودراما السقوط الفردي)، مجلة القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، العدد 86، 15 أغسطس 1988.

رابعا: الرسائل الجامعية:

12- ليناء عبد الرحمن راضي عبيد، البناء السردي في روايات بهاء طاهر، أطروحة دكتوراه، إشراف نبيل حداد، كلية الآداب، جامعة اليرموك، 2006/2005.

32.