# رحلة البطل الروائي في ضوء ثنائية القرية والمدينة وطبيعة المعالجة الفنية

محمد عبدالحكم عبدالباقي*

* حصل على الدكتوراه في الأدب العربي، من جامعة المنيا، ج.م.ع، عام 1987.
يعمل أستاذاً مساعداً بكلية آداب أسيوط، جمهورية مصر العربية.

AJH
98


## الملخص

طالعت عدداً كبيراً من الروايات العربية، وسجّلت حولها مجموعة من النقاط البحثية، وكان من الموضوعات التي استهوتني موضوع رحلة البطل الروائي في هجرته من المدينة إلى الريف والعكس، فآثرت مناقشة هذه الفكرة والوقوف على طبيعة المعالجة الفنية لهذه الأعمال الروائية. ومن ثم تحدد البحث في ثلاثة عناصر رئيسية:

1 ـ مفهوم البطولة في الأدب وتطوره.

2 ـ تحديد مصطلحي الريف والمدينة بين القديم والجديد.

3 ـ طبيعة المعالجة الفنية في هذه الروايات كل على حدة.

وأخيراً انتهيت إلى خاتمة تؤكد أن المواجهة بين عالمي القرية والمدينة قد أثرت إبداعات كثيرة وحملت أهدافاً فلسفية ونفسية. وهي إبداعات وإن بدت متباينة في شكلها الخارجي وفي طريقة معالجتها الداخلية إلاّ أنها تسعى نحو هدف واحد وهو تأكيد آثار هذه الرحلة على البطل الروائي.

ولم أقتصر في بحثي على صورة المدينة العربية بل تخطيتها إلى المدينة الأوروبية رغبة في تجاوز حدود الصراع المحلي والإقليمي إلى ما نسميه بالصراع الحضاري، ولعل السبب في ذلك يعود أولاً وأخيراً إلى رغبة الباحث في رصد أبعاد التفاوت بين مكانين، أحدهما يجسد صورة التخلف والجهل والبساطة والهدوء وثانيهما يجسد صورة الحضارة والمعرفة والضوضاء والتناقض، ومن ثم انعكس المكان على طبيعة الشخصية التي تسكنه وترك آثاره بوضوح شديد على ملامحها فبدا الاختلاف واضحاً بين النمطين.

ورغم هذا التباين بين البطلين نفسيًّا واجتماعيًّا وثقافيًّا وكذا التباين بين رحلة كل منهما ودوافعها إلاّ أن النتيجة تكاد تكون واحدة ،حيث لا يتحمل كلاهما صدمة المواجهة بكل أبعادها، ويصبح الفشل هو القاسم المشترك بينهما فيلجأ كلاهما إلى السخط وتحويل دفة الصراع مع المكان الذي يبقى المنغص الوحيد، والدافع الأساسي لهذا الفشل، وإذا كانت هناك استثناءات من ذلك فإنها تبقى في حيز ضيق ويكون وراءها هدف قومي أو أيديولوجي يسعى المؤلف إلى بلورته.

## مقدمـــة

شكلت ثنائية القرية والمدينة أهم المحاور التي دارت الرواية العربية في فلكها، لما يشكله هذا الموقف من تأثيرات بالغة الأهمية على قطاع عريض من البشر، يجوبون ـ كل يوم ـ رحلتهم بين هذين العالمين مؤثرين تارة ومتأثرين تارة أخرى، وهم في الحالتين إنما يعكسون تجاربهم الذاتية ورؤيتهم الفكرية.

والقارئ للرواية العربية يلمس بوضوح تعدد مظاهر تلك المواجهة بين المجتمعين، ما بين المادية والمعنوية وما يترتب على ذلك من نتائج نفسية تكاد تصيب البطل وتدفعه إلى اتخاذ موقف من موقفين، فإما أن يذوب في هذا العالم الآخر ويتحول بشخصيته من الضد إلى الضد، وهذا أمر قليل الحدوث بل يصل إلى حد الندرة، لأن كل شخصية لها تركيبتها الخاصة التي تعد ثمرة تلقائية للبيئة الاجتماعية بأعرافها وتقاليدها وهو ما يستحيل معه أن يتم هذا التحول بسهولة شديدة، وإن حدث ذلك فإنه يحتاج إلى هدم كامل وإعادة البناء من جديد، وإما أن يدخل البطل في صدام عنيف ومواجهة ضارية يتم على إثرها تحديد نهايته الفعلية التي تبدو ـ في معظم الإبداعات الروائية ـ على صورتين: إحداهما تصور استمرارية الرحلة لعدم وجود تغييرات في طبيعة المواقف التي أدت إلى عقد الرحلة، وهو ما يرمز به المؤلف إلى استمرارية صور الظلم والقهر والفقر التي كانت من أهم الأسباب للرحيل، أما ثانيتهما فتصور عودة البطل المهزوم إلى عالمه الأول كإشارة إلى عجزه التام عن إحداث التلاؤم المطلوب مع قيم المجتمع الآخر محور الصراع.

والواقع أن هذه الرحلة التزمت ـ في ضوء ما هو متاح من إبداعات روائية ـ مسارين أساسيين:

**الأول**: يرصد رحلة البطل من القرية إلى المدينة.

**الثاني**: يهتم بتصوير رحلته من المدينة إلى القرية.

وليس البطل واحداً في الحالتين، إذ لا يربط بين صورته في المسار الأول وصورته في المسار الثاني سوى القرية التي تضفي ظلالها على شخصيته فتعكس مشاعره الحزينة ومواقفه المؤثرة، ولكن فيما عدا هذا الموقف المشترك نجد التباين الكبير

بين شخصية البطلين، حيث إن شخصية البطل القروي تتسم ببساطتها والوضوح والمباشرة في التعامل، ومن ثم يكشف موقف الرحيل عن مدى تأزمه وخوفه من المجهول وهو ما يجعله متشائماً وحذراً منذ أن تطأ أقدامه أرض المدينة، في حين نجد ابن المدينة في رحلته لا يحس بالخوف والذعر لأنه يمتلك وسائله الملتوية المعقدة التي تمكنه من التلون والمراوغة، وأن يعيش بها حياته، إلى جانب أن الدوافع التي أدت إلى رحيلهما ليست واحدة أيضاً، فهروب القروي هو بمثابة التمرد على حياة الفقر والظلم والاستبداد ولهذا نجده يتطلع إلى الحياة الكريمة. أما رحيل ابن المدينة إلى عالم الريف فإنه يمثل غربة اضطرارية يسعى خلالها إلى حلم الوظيفة الذي يمهد له سبيل الحياة حين يعود إلى المدينة ومن ثم فهي غربة ـ في نظره ـ مؤقتة وليست أبدية.

ورغم هذا التباين بين البطلين نفسياً واجتماعياً وثقافياً وكذا التباين بين رحلة كليهما ودوافعها إلاّ أن النتيجة تكاد تكون واحدة، حيث لا يتحمل كلاهما صدمة المواجهة بكل متغيراتها وبكل أبعادها، ويصبح الفشل هو القاسم المشترك بينهما، فيلجآن إلى السخط وتحويل دفة الصراع مع المكان الذي يبقى المنغص الوحيد والدافع الأساسي لهذا الفشل. وإذا كانت هناك استثناءات من ذلك فإنها تبقى في حيز ضيق ويكون وراءها هدف قومي أو أيديولوجي يسعى المؤلف إلى بلورته.

وإذا كانت هذه الرحلة المستمرة بين هذين المجتمعين المتغايرين فكرياً واجتماعياً قد استهوت عدداً كبيراً من الروائيين العرب فترجموا رؤيتهم عبر مجموعة من الأشكال الروائية المتباينة، فإن من الواضح وجود اختلافات جوهرية في طريقة المعالجة بحيث تفاوتت هذه الإبداعات فيما بينها من حيث تحقيقها أو عدم تحقيقها لهدف الكاتب في إطار العلاقة الوثيقة التي تربطه بالمتلقي كشرط من شروط العملية الإبداعية.

كما أن الوقفة مع البناء الفني لمحاولة رصد أبعاد هذه الرحلة لبيان مدى النجاح الذي حققه الكاتب، ولاستكشاف مواطن الضعف البنائي قد جرتنا إلى ملاحظة أخرى مفادها وجود تشابه كبير بين عدد من هذه الإبداعات، سواء فيما يتصل بالشكل الخارجي أو فيما يتصل بالمحتوى الفكري وهدف الكاتب من ورائه.

## تمهيـد

## مفهوم البطولة في الأدب

تطور مفهوم البطولة عبر عدة عصور ارتدى خلالها أثواباً مختلفة، حيث بدأ البطل تراجيدياً عند اليونان والرومان كأوديب وأجاممنون وهيبوليت وغيرهم بما تحمل هذه الكلمة من أمارات النبل والأرستقراطية والملك. وظل على هذه الصورة غير العالية حتى غزت الرومانسية أوروبا وفي ظلها عاش البطل المعاصر في ذاتيته يجتر الوحدة والانعزالية والتقوقع داخل الأنا دون اكتراث بالواقع من حوله، ثم سرعان ما تغيرت النظرة «ولم يعد ثمة مكان للبطل الرومانسي الذي يحول الخارج في بساطة إلى طبيعة ليست في الحقيقة إلاّ تضخيماً لمشاعر الذات، ومجتمع يطغى عليها ويحرمها حقوقها الطبيعية، وأصبح ينظر إلى المجتمع من خلال مشكلاته الخاصة[1]»، وكان هذا وراء نزعات الاغتراب والانفصال والضياع.

ويؤكد د. أحمد العشري[2] هذا المعنى فيقول: «فحينما بدأت موجة الطبيعية والواقعية في الظهور أدى ذلك إلى تغير مفهوم البطل المأساوي ومدى مسؤوليته عن مأساته، وكان لعلم الاجتماع وتفسير السلوك عن طريق الوراثة والغريزة والبيئة أثره في حرمان الإنسان من أي مسؤولية حقيقية إزاء أعماله «كما أن الاكتشافات العلمية ـ في نظره ـ أدت إلى تحول دفة الصراع من صراع رأسي ديني إلى صراع أفقي اجتماعي ونفسي وبيئي، وساد شعور بأن مهمتهم تكمن في ملاحظة الحياة وتصوير مفارقاتها وتناقضاتها».

ولما كانت الواقعية بمفاهيمها المادية وانسحاق حاجة الفرد فيها في كيان حاجات الجماعة لا تفرز لنا بطلاً موضوعياً بالمعنى الدقيق، إلا أن «هذه العلاقة بأدق ما تحمل الكلمة من معنى ترد في أصلها إلى منبع عميق هو حاجة الإنسان إلى أن يقيم تواصلاً بينه وبين الآخرين، وأن يعيش مع الآخرين لا أن يفنى فيهم، إنه يشعر بالوشائج العميقة التي تربط الفرد بجماعة الناس، فالبطل في الأعمال الأدبية هو ـ من هذه الناحية ـ مقياس لشعور الإنسان بالأزمة. وبقدر شعور الإنسان بحاجته إلى تكييف

جديد لعلاقته بمجتمعه وبوضعه الاجتماعي يكون ازدياد أزمته وتعدد أبعادها، ومن ثم خصوبة شخصية البطل وعمق مأساته[3].

ومن ثم نتج في ظل الأدب الواقعي الاشتراكي ـ صورة البطل الإيجابي الذي يجعل شغله الشاغل في تشييد دعائم مجتمع جديد غير طبقي، وهو دائم الانشغال به والذود عنه كلما تعرض لشرور الآخرين وفي هذا يشترك البطل الإيجابي مع البطل في الأدب الشعبي في سمات مشتركة حيث إن كليهما يعيش لجماعته وينفعل بقضاياها ويتفاعل مع قيمها.

ونحن لا نريد الخوض في هذه التفسيرات التي تجعل البطل إيجابيًّا حيناً ومغترباً حيناً آخر وهامشيًّا في صور أخرى، لأن مسار البحث ووجهته لا تهتم بالبطل إلاّ باعتباره شخصية محورية دون إلباسها مفاهيم اشتراكية أو رأسمالية أو عقائدية... إلخ وفي هذا لا تعنيني صورته، وهل هي إيجابية تناقش الواقع وتقتحم قضاياه وتتخذ مواقف منه أم هي سلبية تكتفي باجترار الآلام والتقوقع داخل الذات والميل إلى الاغتراب الروحي والنفسي ـ بقدر ما يعنيني رصد الظروف الاجتماعية التي فرضت عليه هذه الرحلة ومدى قدرة الكاتب الروائي على تصوير رحلته بما يحقق لعمله عنصري التشويق والإقناع اللازمين لنجاح العملية الإبداعية.

## الريف والمدينة... ومحاولة لتحديد المفاهيم

ربما كانت قضية الريف والحضر من القضايا الأساسية التي أثارها ابن خلدون في مواضع كثيرة من مقدمته وتحت عناوين متعددة في عدة فصول متتالية، فنجده في الفصل الأول من الباب الثاني يتحدث عن «العمران البدوي والأمم الوحشية والقبائل وما يعرض في ذلك من الأحوال»[4]. موضحاً الفروق بين البدو والحضر قاصداً بالبدو المجتمع الريفي، وبالثاني مجتمع المدينة. كما نجده يتحدث في الفصل الرابع عن أثر الحضرية في انهيار النسيج المعياري والأخلاقي لسكان المدن تحت عنوان «في أن أهل البدو أقرب إلى الخير من أهل الحضر»[5] مفصحاً عن رأيه في تلوث الحضريين بكثير من مذمومات الخلق والشر، وابتعادهم عن طرق الخير ومسالكه... حتى لقد ذهبت عنهم مذاهب الحشمة في أحوالهم في حين كان البدو «أقرب إلى الفطرة الأولى وأبعد

عما ينطبع في النفس من سوء الملكات وبكثرة العوائد المذمومة وقبحها[6] كما نجده في موضع ثالث يتحدث عن البدو والحضر من الناحية الصحية في الفصل التاسع والعشرين من الباب الخامس تحت عنوان «في صناعة الطب وأنها محتاج إليها في الحواضر والأمصار دون البادية[7] كاشفاً عن أسباب المرض بوجه عام، وأن ذلك يرجع إلى كثرة الأكل وعادات الطعام وتلوث الهواء والركون إلى الراحة وهذه كلها عناصر لا تتوافر في البدو.

كما يذكر ابن خلدون أيضاً أن هناك علاقة إيجابية بين ازدهار العلم والتعليم وارتفاع درجة التحضر، وذلك في الفصل الثالث من الباب السادس تحت عنوان «في أن العلوم إنما تكثر حيث يكثر العمران وتعظم الحضارة»[8] وعلى ذلك يأخذ في إسداء نصحه لطالبي المعرفة بالرحيل إلى إحدى المدن الكبرى سعياً وراء هدفه.

وقد لمس ابن خلدون كذلك في مقدمته وجود تمايز بين لغة الحضر ولغة البدو[9] مؤكداً أن لغة البدو ظلت محتفظة بنقاوتها دون أن يطرأ عليها تغيير أو تحوير في حين تعرضت لغة الحضر لهذا التغيير نتيجة ما أصابهم من اختلاط بالقادمين من الأمم والشعوب الأخرى بسبب التجارة وغيرها.

من هنا نلاحظ مدى الفروق التي ميز بها ابن خلدون بين هذين المجتمعين من حيث النشاط الاقتصادي، ومن حيث العادات والتقاليد، ومن حيث الغرائز والأحوال النفسية... إلخ، مما يمكن أن يعد أرضية أساسية اعتمد عليها علماء الاجتماع بعد ذلك في ترسيخ وتحديد هذه الفواصل البيئية، وفي الخروج بعدد من المفاهيم السوسيولوجية التي تحدد مسار دراساتهم وطبيعتها، من ذلك ما يقوله الدكتور عبدالمنعم شوقي[10] في توصيفه لملامح المجتمع الريفي بأن «هناك نوعاً من الحراك الاجتماعي بمعنى أن الفلاح يستطيع أن يتحضر وينتقل إلى المدينة، كما أن ابن المدينة يستطيع أن ينتقل إلى الريف في وقت الأزمات، ومن ثم فإن هناك علاقة إيجابية بين الحراك والتحضر». كما نجده يفرق بين نوعين من الحراك، الحراك الطبيعي والحراك الاجتماعي منوهاً إلى أن الأول يعني تحرك العناصر السكانية أي انتقالها من مكان إلى آخر على سطح الأرض، أما الثاني فيقصد به تحرك الأفراد والجماعات من مركز اجتماعي إلى مركز اجتماعي آخر.

وقد يعني هذا أن دراسة هذه الفروق في ظل التطور التكنولوجي خضعت لبعض المقاييس العلمية والمناهج البحثية الحديثة والنظريات الجديدة، ويمكن لقارئ كتاب «الفروق الريفية ـ الحضرية»[11]. للدكتورين السيد الحسيني ومحمد علي محمد أن يقف على نظريات «سوروكين وزيمرمان وردفيلد وويرث» حيث استخدموا بعض الأسس الجديدة في إحداث هذا التمايز، منها الفروق البيئية وحجم المجتمع والفروق المهنية ومدى تجانس السكان وكثافتهم، كما قاسوا الفروق في اتجاه الهجرة، وأنساق التفاعل وشكل التباين الاجتماعي... إلخ.

ولكن الملاحظ أن هذه النظريات لم تسلم من النقد، لأنها لم تستطع أن تصل بنا إلى فروق حقيقية ثابتة يمكن أن تنطبق على أي شكل اجتماعي ثابت، وهو ما جعل ريتشارد ديوي "Richard Dewey" يؤكد في مقال له بعنوان «المتصل الريفي ـ الحضري حقيقي ولكنه نسبي غير هام» مؤكداً أن الكثرة المفرطة في عدد هذه العناصر تبعث على الشك في قدرتها على الفصل التام بين المصطلحين.

وقد درس الدكتور حسن الخولي هذه القضية دراسة شاملة في كتابه «الريف والمدينة في مجتمعات العالم الثالث[12]» حيث صنف العلماء في دراساتهم ونظرياتهم تحت اتجاهات ثلاثة هي:

**الاتجاه الأول**: لم يستطع أصحابه ـ رغم ما أصاب المجتمع الأوروبي والأمريكي من تقدم علمي هائل ـ أن ينفوا وجود هذه الفروق، وقد اتضح ذلك من نظرية شنور التي أجراها على عينة بولاية واشنطن 1966 وأثبت فيها أنLeo-F. Schnore الفروق لاتزال موجودة وراسخة في الأذهان وثابتة في السلوك الفردي حتى ولو تم الانتقال من مجتمع إلى آخر.

**الاتجاه الثاني**: يؤكد أصحابه أن مثل هذه الفروق بين المجتمعين بدأت تتناقص بصورة واضحة، بل تأخذ طريقها إلى الاختفاء والاندثار، ويمثل هذا الاتجاه «جلن فوجيت» "Glenn V. Fuguitt" الذي أجرى دراسته على المجتمع الأمريكي المعاصر.

**الاتجاه الثالث**: وهو الاتجاه الذي يعتنقه جونسون وجيبونز Gibbons وجورج دونوهي Donohue وادوارد جروس Gross. وقد أكد هؤلاء العلماء زوال هذه

الفروق الثقافية والصحية والنفسية بين المجتمعين.

وإذا كانت هذه الاتجاهات قد انصبت على قياس درجات الثبات والتغير بالنسبة للمجتمعين في البلاد المتقدمة علمياً فإن مثل هذه النظريات قد لا تتوافق مع شعوب العالم الثالث التي لا تزال فيها الفروق بين الريف والحضر ثابتة وقائمة في مختلف جوانب الحياة كما «أنها تتخذ وضعاً متميزاً أيضاً في كل بلد من هذه البلدان تبعاً للخصوصية الاجتماعية والاقتصادية والثقافية لهذا البلد، حيث إن هناك تفاوتاً بين بلدان العالم الثالث في مستوى التصنيع والتطور التكنولوجي وتحديث الأساليب الزراعية وارتفاع مستوى التعليم والاهتمام بالاتصالات الجماهيرية... إلخ[13].

فإذا أخذنا المجتمع المصري كنموذج للتطبيق نجد أن الباحثة نهى حامد فهمي في رسالتها للدكتوراه «القرية المتحضرة ـ دراسة اجتماعية للحوامدية» تؤكد أن الهجرة المتزايدة من مجتمع الريف إلى مجتمع المدينة أسهم في تقريب الفجوة الثقافية والاجتماعية نتيجة انتقال بعض الخصائص الريفية إلى المدينة وكذا العكس، مما ساعد على حدوث عملية مزدوجة في آن واحد أطلقت عليها مصطلح تريف المدينة وتحضر القرية. وقد سحبت الباحثة هذا الرأي على بعض الدول العربية الأخرى.

ولكن رغم هذا التقارب إلاّ أن «إدراك الفلاسفة بوجود فروق واضحة في عالمنا العربي بين مجتمع القرية ومجتمع المدينة[14] سيظل قائماً وخاصة فيما يتصل بالنشاط الاقتصادي والسياسي وكذلك في أشكال الحياة الاجتماعية.

## رحلة البطل والبناء الفني

ربما يلاحظ القارئ اختلاف الأشكال الروائية التي تعقبت البطل في رحلته المكانية أو الصدامية، فجاء بعضها محققاً للأهداف الفنية التي يسعى الكاتب إلى تحقيقها من خلال تصوير دقيق لأبعاد تحرك الشخصية المحورية، وإحداث التوازن الواضح الملموس في سرد الأحداث بغية تحقيق التأثير المناسب على نفسية المتلقي وخلق التشويق المطلوب لأي بناء روائي.

فالكاتب ـ في ضوء هذا الموضوع ـ لديه هدف أساسي يطمح إليه هو تصوير رحلة البطل من القرية إلى المدينة أو العكس، ومدى الصدام النفسي والروحي الذي

لقيه إثر هذه النقلة، ولهذا فهو مهموم بنقل الرحلة بمواقفها الفكرية إلى المتلقي في ثوب فني أنيق وبناء متكامل له بداية ونهاية، حتى يوفر لأحداثه الإقناع التام والضروري لأي عمل إبداعي.

فإذا أفلح الكاتب في الانتقال برحلة البطل انتقالاً طبيعياً متنامياً مع الحفاظ على المضمون الفكري يكون بذلك قد حقق رؤيته بمهارة كبيرة، ووازن بين شكل عمله ومضمونه دون الفصل بينهما. أما إذا أخفق في تحقيق هذا التنامي الحدثي التدريجي بحيث لا تؤثر المواقف في نفسية المتلقي لوجود خلل فني أو عثرات بنائية فإنه يتبين لذلك فشله في طريقة المعالجة، إذ تظل أفكاره مبتورة وغير مبررة وبالتالي غير مقنعة، وتبقى الرحلة مشوشة لأن الكاتب عجز عن تحقيق المقومات الفنية أو بعضها.

ولعلنا إذا حاولنا أن نطبق هذه المفاهيم والأسس على هذه الروايات الفنية التي ترصد رحلة البطل ومدى نجاحها في إحداث النمو التدريجي للأحداث نجد أن بعضها قد نجح كثيراً في توفير هذا التنامي المحسوب بدقة، في حين فشل بعضها الآخر وتحولت بفعل فجوات بنائية قد يكون وراءها الإسهاب في الوصف أو عدم الدربة في إحداث التوازن بين الشخصيات أو بين الأحداث أو فقدان التخطيط المسبق للعمل الإبداعي، وتداخل الأفكار في ذهن المبدع لحظة الخلق أو عدم توافر الإمكانات الذاتية في سبك المواقف النفسية المؤثرة من خلال لغة طيعة موحية تؤكد ثراء المبدع وإلمامه بالظواهر والأساليب اللغوية.

ولا يعني هذا أن نجاح الكاتب في خلق هذا النمو الحدثي المتوازن خلوه من نقاط الضعف التي قد تبدو واضحة إذا بدأنا نبحث عن الإيقاع داخل الرواية ومدى تلاحم الجزء مع الكل في إطار من الموضوعية التامة، ومدى تستر المؤلف وراء أحداثه وشخوصه دون تدخلات ذاتية تفقد الحدث قيمته والبناء فنيته، ومدى هروبه من سيطرة النغمة الوعظية والإرشادية التي تحيل الموقف التصويري إلى خطبة إنشائية تضعف من حلاوة الأداء، ويتحول معها الفنان إلى واعظ يقرر الحقائق ويسجل المواقف في أسلوب تقريري جاف يميل إلى المباشرة والاستعلاء في معالجة الشخصية، متناسياً أن «الروائي الذي ينظر إلى الحياة من خلال مفهوم جامد ثابت ينتهي إلى خنق الحياة وحبسها في إطار ضيق، وبذلك يفقد عمله حيويته وخصوبته. وليس يضر الفن

شيء مثلما تضره الدعاية المباشرة التي تتحول بالروائي من تصوير الشخصية إلى الوقوف منها موقف القاضي أو موقف الواعظ، فيفقد تعاطفه معها ويتحول إلى السخرية منها أو التهكم عليها أو النظرة إليها من جانب واحد أو الاستعلاء عليها[15].

كما أن اللجوء إلى رسم اللوحات الطويلة بأبعادها المختلفة والإكثار من المواقف الوصفية للشخصية والمكان والزمان والتطويل فيها إلى حد الإسهاب الممل، كل هذا من شأنه الإخلال بحركة الأحداث والإيقاع الروائي نتيجة الصراع بين استاتيكية المواقف الحدثية في بعض جوانب العمل الإبداعي وديناميكيتها في بعضها الآخر مما يفقد العمل توازنه المنشود ويؤثر سلباً على البناء ذاته.

وبالرجوع إلى رواية «قرية البتول» للكاتب اليمني محمد خيبر نلاحظ أن الكاتب استطاع أن يمهد لرحلة البطل على مدار ثلاثين صفحة، مجسداً الأسباب والدوافع التي جرت إلى رحيله من القرية ساعياً من خلال التصوير الحي إلى بلورة المواقف وإحداث التأثير النفسي للمتلقي ليعايش التجربة معايشة وجدانية خالصة.

ثم تبدأ رحلة المعاناة بموقف الفراق الذي وقف فيه الثلاثة (البطل والأم والزوجة) يتعانقون وهم يبكون ودموع كل منهم تبلل الآخر، ثم تناول صالح «صرته» وأخذ يقطع الجبال صعوداً وهبوطاً بينما «ظلت والدته وزوجته في مكان وداعهما تلوحان له بأيديهما حتى أخفته ظهور الجبال عن الأنظار، فعادتا إلى القرية كئيبتين حزينتين على فراقه، ينتابهما قلق شديد على ما يمكن أن ينتظر «صالح» في الطريق المجهول[16].

إن ما يميز **محمد خيبر** قدرته على رسم الصورة بعناية شديدة، وحنكته في عقد المواقف الجدلية، إذ يلاحظ القارئ أن موقف الرحيل وما يبعثه من حزن يكشف عن الصراع الجدلي المنبعث عن رغبة الإنسان في البقاء على أرضه وترابه وبين ما يفرضه عليه واقعه من حرمان وشقاء بحيث «لم يعد البطل يدري حقيقة هذه الأشياء المتناقضة التي تستحيل الحياة معها إلى صورة قاتمة تفيض بالخوف والرعب... إنها نهاية للإنسانية التي تتحطم فيها المبادئ والقيم، ويتمخض واقعها عن صنوف متباينة من المآسي والدمار فتهدر فيه كرامة الإنسان وتتبدد آماله ويتخلى فيه عن القيم الأصيلة»[17].

ومن ثم فإن رواية «قرية البتول» لا يخرج مضمونها الروائي عن قضية الحرية والعدالة والخير والشر، وهي مقسمة إلى ستة أجزاء أو فصول بلا عناوين ولكنها تحمل أرقاماً، وقد تستغرق الرحلة خمسة منها، يتم التركيز في ثلاثة منها على البطل في ضوء مشاهد محددة يلعب فيها المكان دوراً كبيراً:

**المشهد الأول**: يصور هبوط البطل على أرض «عدن» وتوهانه وخوفه في البداية نتيجة للموقف الصدامي الذي يتعرض له لأول مرة، حيث بهرته أضواء المدينة وزحام شوارعها بالناس والسيارات، وهو شيء لم يألفه في حياته من قبل، ثم نجاحه في الوصول إلى ابن قريته الحاج مانع الذي وجد لديه طيب المقام.

**المشهد الثاني**: يصور نقلة مكانية أخرى للبطل، يرحل فيها من مدينة عدن إلى البحر حيث يعمل على ظهر إحدى السفن الإنجليزية، ويلتقي فيها بصديقه فضل اليافعي، وقد أتاحت له هذه المهنة مشاهدة أماكن جديدة من العالم شرقاً وغرباً.

**المشهد الثالث**: تنتقل فيه الأحداث بالبطل إلى بيئة مكانية أخرى حيث يقيم في إحدى القرى السودانية المطلة على شاطئ البحر الأحمر، ويتعرف هناك على شخصيتين أساسيتين هما ناصر الهيثمي، وعبدربه الماوري ثم ينتهي هذا المشهد بالعودة إلى البحر مرة أخرى.

يتبين لنا من هذا الشكل الروائي أن الكاتب محمد خيبر ـ رغم ما تكشف عنه روايته من إيجابيات تخص البناء ورسم الشخصية وتعميق المكان والتنوع في البنية الزمانية والأسلوب الروائي ـ إلاّ أنه حول روايته في بعض مواقفها إلى ما يشبه «الريبورتاج الصحفي» والدليل على ذلك أنه أعطى بعض الشخصيات الروائية[18] مساحة كبيرة في روايته تستعرض فيها حياتها وذكريات الماضي القريب ومواقفها مع القهر والظلم، مبررة دوافع الغربة المكانية والعوامل التي أسهمت في تهجيرها عن الأهل والوطن.

وإذا كان الكاتب قد فصل رحلة البطل بهذه المواقف الثلاثة وسحب عنه الأضواء على مدار ست وتسعين صفحة فإن القاريء لا يشعر كثيراً بهذه الفواصل الطويلة لأنها تندرج تحت إطار الفكرة التي يسعى المبدع لتوصيلها إلى متلقيه، ولأنها

تعمق الصورة وتؤكدها، وأعني صورة الواقع المرير الذي يعيشه المجتمع اليمني قبل أن يبزغ فجر الحرية والاستقلال.

وقد واءم الكاتب في تصويره لرحلة البطل بين البنية المكانية والبيئة الزمانية، حيث بدا الزمن عنده ممتداً يلعب فيه الماضي الدور الأكبر لأن الرحلة ـ في مجملها ـ تقوم على التذكر والارتداد بالزمان إلى الوراء، والارتباط باللحظة الماضية رغم ما فيها من منغصات، كما ينسحب هذا الماضي الكئيب على الحاضر فيضفي عليه الكآبة واليأس، ويلقي بظلاله على المستقبل الذي يظل مجهولاً لا نرى صورته إلاّ في الأحلام والرؤى.

وربما نجد هذا واضحاً في جمعه بين الصيغ الماضية والصيغ الحاضرة لوجود هذا الارتباط الوثيق، ولأن نغمة الظلم لا تزال السائدة في عالمهم المضطرب، وقد يظهر هذا في قوله على لسان فضل اليافعي: «على كل حال يا أخ صالح كفانا حزناً... فمهما كانت نهاية الحاج مانع مؤلمة، إلاّ أنه مات موتة يمني... فاليمني معذب في حياته وفي مماته، سواء كانت في بلاده أو خارجها، ويكفي أنك تعلم كيف مات والدك في قرية البتول، وكذا والدي في بلدة القارة... إن الموضوع يا أخي، لم يكن كيف عاش الحاج مانع وكيف مات، ولا كيف عاش والدي ووالدك وكيف ماتا، لأنهم لم يكونوا إلاّ نماذج حية لحياة شعب بأكمله... كيف يعيش أفراده وكيف يموتون!!؟»[19].

من الملاحظ أن التداخل الزمني في الرواية يبدو أكثر وضوحاً في اللحظة التي يتفاعل فيها البطل مع الشخصيات الأخرى في صور حوارية وسردية، في حين تكثر صيغ الماضي بصورة لافتة للنظر لحظة استرجاع الشخصية للزمن لقص ماض قد انتهى شكلياً مثلما نجد ذلك في الفصل الثالث والخامس، وهو ماض له صفة الحضور السياقي أو على حد قول أحد الباحثين: «إنه ماض من حيث الدلالة[20]» وهذا ما نجد صداه في هذه الرواية.

وقد لا أكون مغالياً إذا قلت إن رحلة البطل أثرت بطريقة أو بأخرى على طبيعة المعالجة الفنية، فمال إلى استخدام تكنيك تيار الوعي. نلمس ذلك في تنويعه بين الضمائر سواء الخطاب أو الغيبة أو المتكلم وهو تنويع يتلاءم ـ دون ريب ـ والحالة

الشعورية للشخصية المحورية، كما أن استخدامه لهذه الضمائر الثلاثة كان مجرد زوايا مختلفة لبيان وجهة نظر البطل. هذا إلى جانب استخدامه لتكنيك «الفلاش باك» والمونتاج الزماني والمكاني وأسلوب القطع، وكلها تمثل تقنيات حديثة لم يكن للرواية اليمنية باع طويل فيها.

ويبدو أن تركيزه على الشخصيات التراجيدية وميله إلى لغة الحوار كان دافعاً إلى بروز الصراع الدرامي الذي قوى جذوته جمعه بين الثنائيات، والتضادات. إن موت الأب والأم والحاج مانع يقابله حياة بلقيس وولدها، كما أن الشرور التي تعرض لها البطل في قريته مثل الرحيل نتيجة ما كان يقاسيه أهل القرية من جنود عسكر الإمام يقابلها أعمال الخير من بقية الشخصيات التي عاش بينها، ولا سيما الحاج مانع الذي احتضنه ورأى فيه صورة ولده الغائب، وقونجي الذي فضله على بني جنسيته من الهنود ويسر له العمل في السفينة الإنجليزية، إضافة إلى أن صراع البطل مع البحر واليابسة يمثل تفسيراً حياً للصراع بين الإنسان والطبيعة، وأخيراً نجد أهم محور من محاور الصراع وهو الصراع بين الواقع والمثال، أي بين الظلم الذي يلاقيه الإنسان اليمني حيث تنتهك الأعراض وتموت فاطمة ويسجن أبوها وتسلب الأرض من عبد ربه وبين ما يجب أن يتحلى به الآدميون من حب وإخاء ومودة.

وهكذا استطاع الكاتب **محمد خيبر** أن يمنح قارئه حرية الحركة بين ماضي الشخصيات وحاضرها في سهولة ويسر، بسبب وعيه الكامل بمقتضيات البناء الفني رغم ما يشوب ذلك من عثرات تعوق حركته الانسيابية.

أما الكاتب التونسي **محمد العروسي المطوي** وفي روايته «حليمة» فقد أحدث مفارقة واضحة في رحلة البطل إذ لم يمهد لنا بشخصية «عبدالحميد» بأنها شخصية ثورية، وإنما أحدث انفصاماً بحيث نجد فترته الأولى في القرية منصبة على عمله في الحصاد وفلاحة الأرض، وعندما رحل إلى المدينة إذا به يتغير جذرياً ويصبح من الثوريين المطالبين بحرية بلادهم واستقلالها.

كما افتقد البناء الروائي عنده التوازن الدقيق في عرض الأحداث وتصوير الشخصيات ومتابعتها، و أعني بذلك الشخصيات المحورية ومن ثم جاءت بعض

الأحداث غير مبررة وغير مقنعة بل جاء بعضها مفتعلاً لا يقوم على أساس فكري.

ولم ينتبه الكاتب إلى حقيقة المداراة في سرد الأحداث الروائية وضرورة عرضها وتصويرها من وراء حجاب كثيف دون أن يعطي نفسه حق التدخل في تحريك الشخوص أو فرض الآراء عليهم أو مناقشة أفعالهم وتصرفاتهم. من ذلك إقحامه لنفسه في تبرير موافقة الأم على ذهاب حليمة إلى الحصاد حيث يقول: «قد يكون لتغيير المشاهد والأجواء مفعول نفسي على حليمة يخرجها مما هي فيه من أحزان وكآبة[21]» أو قوله: «ولست أعلم أي «الحروز» كان أنفع. الله أعلم بذلك»[22].

إن المطلوب منه كروائي «أن يختفي كلية وراء عمله، وأن يفسح المجال للشخوص لكي تتحرك في علاقات محددة، وأن يدع الأفعال تترابط وتتفكك على نحو معين، ثم أن يدع الحركة تنمو، والزمن يتحرك من الماضي إلى الحاضر أو العكس ومن الحاضر والماضي إلى المستقبل. ثم عليه بعد ذلك أن يبرز المغزى البعيد الذي تنسجم من حوله الأحداث، وتطور الزمن وحوار الشخوص مع بعضهم بعضاً»[23].

ولعبت اللغة أيضاً دورها في خلخلة البناء فانتفت لديه الدقة في التصوير، وأصبحنا إزاء حلقة مفقودة نتيجة عدم إجادته استخدام الكلمات الاستخدام الأمثل الذي يحقق به التنغيم المطلوب والتأثير المنشود.

صحيح أن الكاتب استطاع أن يصبغها بالصبغة التونسية بخصائصها المحلية، مما جعله يذيلها بمسرد لغوي أعده الأستاذ إبراهيم بن مراد ـ وهو ما يؤكد ربطها بالجماهير الشعبية ـ إلاّ أنه تحرك في روايته وفق تصور فكري انسحب على كافة عناصر العملية الإبداعية فهنا البطل عبدالحميد ومعه البطلة «حليمة» لا يتحدثان إلاّ بما يملي عليهما الكاتب «لا وفق ما يفرضه الواقع الاجتماعي المعقد... وكما هو معروف فلا يمكن خلق رواية جديدة بدون حوار محكم ومدروس بشكل جيد داخل العملية الإبداعية ككل، وإلا أصبح الإبداع القصصي المنتج عبارة عن حشد من الكلمات الرنانة أكثر من اللازم، فمحتوى الحوار وبناؤه يوضح بالضبط قدرة الكاتب على تحكمه في زمام الفن الروائي، وعلى تحكمه في الفكرة التي يريد إيصالها إلى قرائه»[24].

ولكن يبقى للكاتب أصالته في استخدام الموروث الشعبي في بنائه الروائي، لأن

ما يمكن ملاحظته هو أن الشكل الشعبي «يعد من أقرب الأشكال تعبيراً عن الأصالة، ففيه يمتاح الفنان من مخزون الشعب، وهو مخزون ترسب شيئاً فشيئاً على مدى السنين، ولم يكتب له البقاء إلاّ بسبب تعبيره عن وجدان الشعب وأحلامه وطموحه»[25].

لقد مال الكاتب إلى استخدام الأغنية الشعبية دون أن يوظفها توظيفاً جيداً وخاصة أنه يدرك مدى العلاقة الوثيقة بين هذه الصور الشعبية وبين الشخصية العربية بصفة عامة، وغاب عنه أن المهمة الموكولة إلى الرواية تتمثل في انتقاء الموروث الشعبي وتحميله الدلالة المطلوبة واختيار المكان المناسب له في البناء الروائي حتى لا يبدو وكأنه مقحم على النص وغريب عنه، ولذا يركز أحد الباحثين على هذا المعنى فيقول: «تعيش الجزئية الشعبية وتنبض بالحياة حين توضع في الإطار المناسب لها في الرواية بحيث تبدو من طبيعة منسجمة معها فتحتضنها الرواية كجزء منها. أما حين تكون غير منسجمة معها فإن الجزئية الشعبية تختنق داخل الرواية وتموت، وتكون عبئًا على الرواية وجانب ضعف فيها لا قوة»[26]، ومن أمثلة ذلك قوله:[27]

**سبع حمامات طارو　　حطوا على وادْ قابس**

**فيهم حمامة مريضة　　ما ضاقت الما من امس**

**تراس لاحق صبية　　عطشان والريق يابسْ**

وكذلك قوله[28]:

**مهبول من يزرع القول　　ما بين قفصه ولاكه**

**ومهبول من ياخد القول　　في حاجته راسماله**

فحركية النص «تقوم على دينامية اللغة التي تطرح مفاهيم متعددة. بينما النصوص التراثية (في رواية حليمة) تعتمد على المباشرة والإفصاح ولا تطرح أكثر من معنى واحد هو المعنى الظاهر»[29]

وربما كان من المآخذ الفنية التي أثرت على رحلة البطل المرتبطة بالبناء الفني، كثرة المترادفات في لغته دون أن تكون هناك مبررات كافية لهذه التراكمات اللفظية»

وفي هذا يقترب كثيراً من رواية «حب أم شرف» للكاتب الجزائري شريف شناتلية»[30]، من حيث فشل كليهما في ترسيخ ملامح البناء الجمالي، وفي إحداث التجسيد المناسب للأحداث من خلال التركيز على صور جزئية تتضام داخل إطار شمولي أعم يلعب فيه اللفظ دوره البنائي كلبنة أساسية لا يمكن الاستغناء عنها، ولنا أن نقف أمام صورة حية من صوره للتدليل على ذلك يقول فيها: «اللهم صل على النبي... من أين يأكل كل هؤلاء الناس؟ رحمة كبيرة... ألا يصدم بعضهم بعضاً... الحمد لله أن كنت في السيارة... ما شاء الله!... ما شاء الله... سلع... حوانيت... صياح... ضجيج... اللهم احفظنا بسترك، يا رحيم، يا رحمان!... هل تستطيع حليمة أن تعيش هنا؟... سبحان الله... تبارك الله... أطفال أزهى من الورد... اللطف! اللطف!... يالطيف حفظك... نساء مكشوفات يسرن في الشارع...»[31]

فهنا نجد تكرارًا مخلاً وتسطيحًا واضحًا في محتويات هذه الصورة كما نلمس نوعًا من المباشرة التي تغلف معظم البناء الروائي وتضعف فيه صدق الحس التأثيري باعتبارها تراكيب جاهزة يمكن الاستغناء عن أكثرها دون أن يجرنا ذلك إلى الإخلال بالبناء العام.

لأجل هذا جاءت محاولة محمد العروسي المطوي في تصوير رحلة البطل أقل فنية من محاولة معاصره عبدالمجيد عطية في «المنبت»، لأن الثاني استطاع ـ إلى حد كبير ـ أن يتلافى ما وقع فيه سابقه من هنات فنية، ووازن بين شكله ومضمونه، ولم يبتر مسار الرحلة والأحداث إلاّ ما ندر، وفوق كل ذلك أنه أعطى شخوصه حرية التعبير عن مواقفهم دون أن يقحم نفسه عليهم أو يفرض حلولاً لا تروقهم، وهذا ما أكده الكاتب في قوله: «وأخذت في تصوير أشخاص القصة ولم تكن لهم في نظري نفس الأهمية، وحاولت أن أكون إزاءهم موضوعياً واصفاً ليس إلاّ. وحاولت أن أجنب نفسي محبتهم أو كرههم أو تمجيدهم أو استنقاصهم. فلست حاكماً ولا قاضي تحقيق وليسوا متهمين، ولو كان لي ميل أو تفضيل أو تمجيد لشخص فربما كان لشخص الأم ولو أني حرصت على ألا أتعدى الواقع وألا أفرط في التمجيد»[32]

وقد يمكننا تقسيم الرواية إلى خمسة مشاهد أساسية هي:

**المشهد الأول:** يصور فيه موقف البطل ـ وقد عاودته الذكريات من خلال

استرجاعه للزمن ـ من النوائب التي حلت على أسرته ولا سيما موت الأب، وتصويره لهذا الموقف على مدار ثلاث صفحات كاملة تصويراً جيداً، ومدى تأثر الأسرة بموته وخاصة الجدة «آمنة» والأم «قمر».

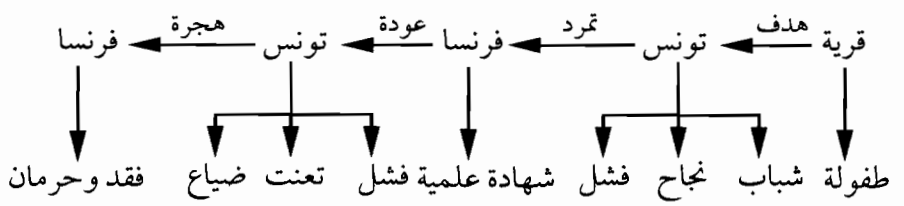
**المشهد الثاني**: يصور فيه الراوي العارف بكل شيء موقف الجدة من العم (علي) وزوجته (خديجة) ومحاولتها الوقوف مادياً ونفسياً إلى جوار أحفادها اليتامى (حسن وصالحة) ثم مفارقتها للحياة، وما حدث بعد ذلك من محاولة العم «علي» «جمع الشمل» بإعلان خطبة حسن من ابنته حبيبة وخطبته ابنه «جابر» لابنة أخيه صالحة.

**المشهد الثالث**: يصور الراوي رغبة البطل في إتمام دراسته وتحديه لإدارة المدرسة التي يعمل فيها ومثابرته بمعاونة صديقيه «إبراهيم ومصطفى» في مذاكرة البكالوريا، وإثبات تفوقه الذي يعقبه تمرده على ابنة عمه، وإعلان القطيعة بين الأسرتين لمواقف «العم» المثبطة لمسيرته العلمية.

**المشهد الرابع**: يعكس محاولات البطل المتكررة في إقناع الإدارة التعليمية للحصول على منحة دراسية تؤهله للالتحاق بالجامعة «حلمه الكبير» مع إعفائه مؤقتاً من التعليم، ولما قوبل طلبه بالرفض عزم على الرحيل إلى فرنسا ملتحقاً هناك بقسم الفلسفة، ومضحياً بوظيفته ومتمرداً على قوانين بلاده المجحفة.

**المشهد الخامس**: يصور الراوي فيه عودة البطل من فرنسا وظهور المنغصات الحياتية إذ رفضت الإدارة إعادة تعيينه، واعتبرته في مصاف الخارجين على النظام، كما ماتت أمه التي كانت تمثل لديه الارتباط الحقيقي بالأرض، ثم فشله الذريع الذي دفعه إلى الهجرة مرة أخرى حيث الضياع والتوهان في مفارقات الحياة.

ربما يتضح من مسار الأحداث أن رحلة البطل الروائي يمكن أن تتحدد معالمها واتجاهاتها وفق هذا الشكل المعد:



كما نلاحظ أن الكاتب نجح في التمهيد لرحلة البطل على مدار مشهدين كاملين حدد فيهما الدوافع وكشف عن الأسباب والمنغصات، ثم جاءت الرحلة بعد ذلك لتكشف عن مزيد من الصعوبات والعوامل النفسية للبطل. ومع قدرة الكاتب على الربط بين هذه المشاهد ورغبته في بناء روايته على طريقة الشكل التقليدي إلاّ أن الباحث يحس أن هناك حلقة مفقودة تفتقدها الأحداث وهي عدم القدرة على التأثير في القارئ، ومحاولة جره إلى مسار الأحداث نفسيًّا وذهنياً ليعيش التجربة ويعاني كما يعاني البطل في محنته.

قد يكون وراء ذلك إكثاره من الرسائل التسجيلية التي حشد بها روايته[33] وتحوّل لغته في كثير من فقرات الرواية إلى المباشرة والتقرير. وقد يكون وراءه عدم إجادته لإدارة دفة الصراع بصورتيه المعنوي والمادي، مع ضرورة الانتقال به من الخارج إلى الداخل، لأن هذا من شأنه تعميق الرؤية وتقوية الحس الشعوري وإضفاء المصداقية الواجبة عليه. قد يكون وراءه خلل بنائي ناتج عن عدم تمكن الكاتب من أدواته الفنية مما يؤثر سلباً على التوازن الفني والموضوعي للعمل الإبداعي.

وكان بمقدور «عبدالمجيد عطية» أن يجعل من اللازمة المتكررة كثيراً في الرواية ـ وأعني كلمة «المحكوم عليهم» ـ محوراً لصراع قوي يشغل كل جنبات الرواية. وكان هذا يتطلب منه الإيجاز في المشاهد التمهيدية، وتكثيف الرؤية، والتركيز على القضية تركيزاً كاملاً لأنها تشي بوجود كتلتين متصارعتين، والتقليل من المواقف الهامشية التي تبتر الأحداث وتضعف نغمة الصراع وتفقده تأثيراته.

ولم يستطع الكاتب أيضاً أن يتنبه إلى حقيقة التوظيف الكامل للتراث الشعبي ومحاولة الربط بين النصوص الشعبية ونسيج الرواية ذاته، فجاء بعضها على سبيل التحلية والزركشة مثل قول الراوي: «ألم أقل لك قلب المؤمن مخبره» أو قوله «وصية الميت عند رأسه» إلخ. دون أن يكمن وراءها دلالة غير مباشرة ترتبط بالمضمون الروائي، في حين جاء البعض الآخر مواتيًا للأحداث ومرتبطًا بالنسيج العام مثل تكرار الجدة آمنة للمثل القائل: «خذها من شبعان ولو جاع، ولا تأخذها من جوعان ولو شبع»[34].

وإذا كنا نؤيده حين ربط بين العقلية الريفية والخرافات الشعبية السائدة في هذه البيئة المكانية حيث ورد ذلك في مكانين في الرواية[35]، أحدهما حين مرض الأب والثاني حين رحل البطل إلى فرنسا إلاّ أن الإيجاز مطلوب في سرد هذه الخرافات، فالإشارة هنا أجدى من الاسترسال الذي لجأ اليه الكاتب ومن الإسهاب الذي طغى على الموقف الثاني بالذات إذ أحدث به بترًا واضحًا في مجرى الأحداث، إلى جانب أنه موقف غير مبرر فنياً أو مضمونياً.

أما عن لغة الرواية فمن الواضح أن الكاتب استخدم الفصحى في السرد، كما استخدم اللغة الثالثة في الحوار مع إيراد بعض الألفاظ العامية التي ترتبط باللهجة التونسية ومع ربطها في الوقت ذاته بالتراث الشعبي مثلما نجد في هذا الحوار الذي دار بين الجدة آمنة وزوجة ابنها قمر[36]:

ـ الجدة هذا مصوغي كله أمانة عندك جهاز ابنتي صالحة.

ـ قمر: إن شاء الله تجلينها أنت وتلبسينها إياه بيديك.

ـ إذا عشت أما إذا مت فلا أسامحك أمام الله إن أعطيت منه ولو خرصاً لسلفتك.

ـ بعدا للشر إن شاء الله بعد عمر طويل.

ـ أعرف قلبك الطيب وتسامحك مع الخصوم. لا تقولي فيما بعد «وصية الميت عند رأسه».

ـ كوني مطمئنة.

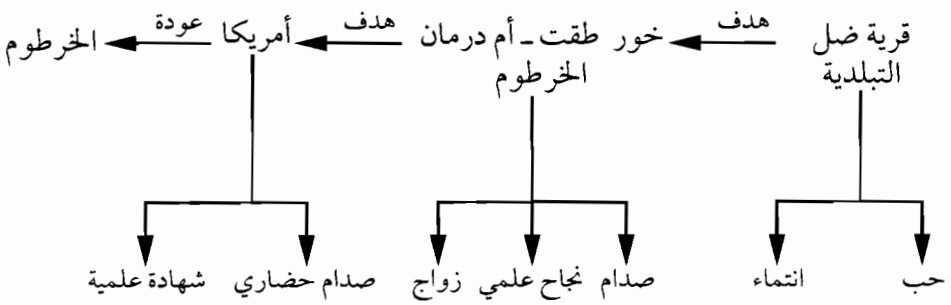
لقد كان توفيق الحكيم ويحيى حقي من أوائل الداعين إلى ضرورة خلق هذه اللغة الثالثة حسماً للصراع بين أنصار العامية والفصحى، وقد استخدمها أيضاً رواد القصة المصرية في قصصهم ورواياتهم في النصف الأول من القرن العشرين، ولكن يبدو أن عبدالمجيد عطية أغفل هذه الحقيقة حين ينسب إلى نفسه فضلاً سبق إليه حين يروي للقارئ تجربته مع المنبت فيقول: «ولكنني بعد تفكير وترو عزمت على أن أقوم بتجربة وأرى ما هو مداها من النجاح وهي أن أكتب

الحوار في لغة فصحى مع المحافظة على الشكل الدارج الضامن لبقاء القوة التعبيرية المتأنية خاصة من الأمثال السائرة، وفي هذا محاولة تطعيم الفصحى بالدارجة عكس ما يقع عادة»[37]

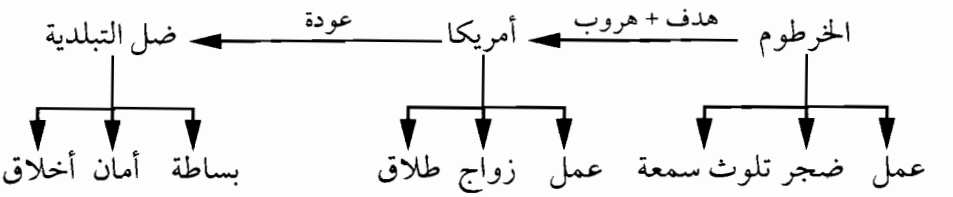
أما من حيث مسار الرحلة كما كشف عنه البناء الروائي فيشبه إلى حد كبير مسار رحلة الهادي الطيب في رواية «الذكرى للحبان» للكاتب السوداني «حسن أحمد» والتي جاءت متشابهة في كثير من ملامحها وأبعادها ورموزها مع رواية موسم الهجرة إلى الشمال للكاتب السوداني الطيب صالح[38]

فالهادي الطيب هو مصطفى سعيد من حيث خضوع كليهما لمجموعة من الدوافع التي أسهمت في تبني هذه الرحلة الطويلة مع فهمها الواعي لما يحمله المكان والزمان من منغصات تدفعهما إلى التجاوب العميق مع هذه المثيرات بغية مقاومتها والتغلب عليها، ولذا فالرحلة متقاربة مع وجود بعض الاختلافات التي تظهر من خلال هذين الشكلين اللذين يوضحان رحلة الذكرى للحبان:

**(الشكل الأول)** رحلة الهادي الطيب




**(الشكل الثاني)**



ولكن وجه الاختلاف يكمن في أن شخصية مصطفى سعيد كانت شخصية متناقضة وغامضة ومتفردة من البداية حتى النهاية، فهو يصف نفسه قائلاً: «لعلني كنت مخلوقًا غريبًا»ص23، «وأنني منذ صغري كنت أحس بأنني... أنني مختلف. أقصد أنني لست كبقية الأطفال في سني»ص 24، بل ويمتد التناقض إلى قسماته الخارجية وخاصة حين يصفه الراوي فيقول: «كان فمه رخواً، وكانت عيناه ناعستين تجعلان وجهه أقرب إلى الجمال منه إلى الوسامة. ويتحدث بهدوء، لكن صوته واضح قاطع، حين يسكن وجهه يقوى. وحين يضحك يقلب الضعف على القوة. ونظرت إلى ذراعيه، فكانتا قويتين، عروقهما نافرة لكن أصابعه كانت طويلة رشيقة» ص11، 12 وهذا ما حدا بأحد الباحثين إلى القول: «ولكن التناقض الذي تثيره شخصية مصطفى سعيد لا يقتصر على هذا الجانب وهو لا ينفصل عن تفرده المذكور، بل إنه يشكل إحدى ميزاته البارزة[39]».

وربما أثر هذا التناقض على رحلته في حين نجد شخصية الهادي الطيب تختلف في أبعادها الداخلية والخارجية عن شخصية مصطفى سعيد، حيث تظهر شخصيته أكثر تعلقًا بالجذور كما يبدو لنا حرصه على تسخير عقله لخدمة قريته. إنه يشعر بالتميز والتفرد ولكن تميزه لم يشطط به إلى تناسي جذوره أو التقاعس في تذليل الصعاب لهم، وهو ما يؤكده «الراوي العارف بكل شيء» إذ يكشف عن قلق البطل إزاء مشكلة ماء الشرب في قريته، وكيف أن أهلها يشترونه بالمال فنجده يقول واصفاً إياه: «كان الهادي يتجول في القرية بطولها وعرضها، يعبر التلال الرملية والسهول حول القرية جيئة وذهابًا منذ الصباح الباكر، وفي وسط النهار الحار وحتى المساء لا يعود إلى منزل أهله إلاّ بعد غروب الشمس وظهور النجوم في السماء الصافية عند بداية ليل الصيف الدافئ، وكان لا يلجأ إلى فراشه ليلاً إلاّ بعد أن يهده السير والجوال ويتعبه التفكير المستمر كأنه قيس يبحث عن ليلى .ومن يراه وهو يسير هائماً على وجهه، متجولاً في أنحاء القرية وتلالها يعتقد أن الحنين والشوق استبدا به وجعلاه يهيم في ربوع القرية يناجيها ويبث لها شوقه وحنينه»[40].

وقد جره هذا الحنين إلى إحداث إيقاع نفسي متوازن، فلا نجده متمرداً على الماضي في جزء واحد من أجزاء الرواية، لأنه لم يشعر فيه كما شعر مصطفى سعيد

بالمرارة والحقد، وإنما كان يرمز في نظره إلى الأصالة التي يرى أنها واجبة لبناء شخصيته المستقبلية، ولهذا لم يستطع أن يقرر ارتباطه بمحبوبته (ابنة المدينة) سناء إلاّ بعد موافقة والده ووالدته وأخواله على فكرته، كما أنه لم يحبها بطريقة ابن المدينة وإنما أحبها حبًّا رومانسيًّا يقوم على الحرمان والتعطش والحياء على طريقة ابن القرية المتأصلة في ذاته.

وإذا كان «حلم الهجرة نحو الشمال قد كلف مصطفى ثمناً غالياً، كلفه حياته، وكلفه أن يصبح مجرماً... وكلفه أن يعود من حيث ابتدأ»[41] كما أفقده أيضاً توازنه لأنه «حين عاد وجد نفسه ذا طبيعتين إحداهما تصارع الأخرى، إحداهما تمثل الفكر الغربي والأخرى تمثل الفكر الشرقي، وكان لا بد من انتصار واحدة منهما»[42]، كما اضطر إلى الانتحار «ليضع حداً لحياة صاخبة، ولحياة مزيفة جديدة ولوضع ما عاد يحتمله لا نفسيًّا ولا واقعيًّا فيقحم نفسه في النيل في لحظة فيضانه العنيف وينهي أسطورة حياته التي لم يستطع العالم الخارجي أن ينهيها»[43] فإن حلم الهجرة إلى أمريكا في «الذكرى للحبان» كان من أجل الوفاء بعهوده تجاه محبوبته سناء، حتى إنه حينما عاد مرة أخرى إلى أمريكا وتزوج من فتاة أمريكية لم يكن ارتباطه بها سوى قنطرة يعبر من خلالها إلى مصالحه التي تضمن الحياة الكريمة لزوجته «سناء» رمز السودان الخصيب ولطفليه اللذين يمثلان امتداد الأصالة في نفسه.

وهو حين يبرز هذا الجانب من الحياة في قريته، إنما يصدر عن رد فعل الغربة في نفسه وأثر الحياة المادية المسرفة في ماديتها على كيانه المعنوي وكأنه يمل هذه الحياة الجديدة، ويحن بروحه إلى حياة قريته الروحية يفتح لنفسه باباً للخلاص من قيود المادية[44].

لقد كان الكاتب ملتزماً إلى حد كبير بقضايا أرضه وأهله، أو بمعنى آخر كان «مهموماً بالبعد المكاني الذي يجسد التصاقه بالوطن الصغير ويفرض وجوده ويؤثر وينعكس في الوعي واللاوعي... في الأشياء الظاهرة والباطنة، وفي المحسوس وغير المحسوس»[45]، وربما انسحب هذا على تركيبته الشخصية التي ما عادت تقبل الأشياء المخلة بالآداب، والدليل على ذلك ثورته العارمة وقلقه النفسي الذي أصابه عندما وجد أخت زوجته ترتكب الرذيلة، وهو ما دفعه إلى التفكير في السفر إلى أمريكا مرة

أخرى وهناك لم يقبل أيضاً أن يعيش في الرذيلة فتزوج من الزنجية الأمريكية ليعصم بها نفسه من الزلل، ولتعينه على تذليل عقباته في هذا المجتمع الغريب.

وقد لا تجافيني الحقيقة إذا قلت إن البطل يذوب ذوباناً كاملاً في المكان (القرية) حتى إننا نحسن أنهما شيء واحد لا يتجزأ بحيث يشغل وصفه للمكان أكثر من ثلثي الرواية، وهو وصف يتسم بالحضور التام والاندماج الكامل. أما الثلث الأخير فينتقل فيه إلى المدينة بروح المكان الأول، ولهذا يجعل منه رقيباً فلا يتصرف في أمر إلا بعد أن يستلهم المكان في نفسه، ومن ثم جاء قرار خطبته لسناء من الريف، وتعامل مع المجتمع الأمريكي من خلال الريف، ثم أحس في النهاية برغبة ملتهبة تدعوه للعودة فأذعن لأمرها متخذاً قراره بالرجوع إلى جذوره حتى يبتر القلق الذي جلبته حياة المدينة بتناقضاتها.

إن بناء الرواية ـ إذن ـ يتطور وتتنامى أحداثه في ظل هذه الوحدة التامة والامتزاج المتواصل، كما تصبح لغة الرواية ذات مذاق شعبي خاص تتجدد في كثير من مفرداتها بالمحلية السودانية مثل قوله: «زول، اللبيض، اندايه، المريسة، نتيرب، الضهاري، شدرة، العنقريب، القطية، عديل، عزبات، رسينا، الشرقوق، الفشفاش، اللولية، براك... إلخ»[46]

ويستعين الكاتب أيضاً بالأغنية الشعبية[47] التي تحمل نبض المكان وتضفي عليه خصوصية وحضوراً كاملين، وقد بالغ الكاتب في توظيفه لهذا الموروث حتى انتزع منه عنوان روايته، بل كان له تأثيره في عودة البطل إلى شعوره الذي غاب عنه حين استبدت به القرية خارج حدود الوطن، وهو ما يفصح عنه الراوي العارف بكل شيء في قوله: «بعد الذكرى للحبان تبدل حال الهادي. صار وكأنه في غيبوبة، فتبلد إحساسه. كأنه لا يسمع ولا يرى عادت إليه ذكرياته مع حبيبته الحقيقية الأولى والأخيرة سناء... أحس بوخز الضمير. وحاول جهده أن يبقى متماسكًا[48].

وكان لهذا الالتحام سلبياته أيضاً على البناء الفني في الرواية، حيث دفعه هذا الحب إلى إضعاف الحدث أحيانًا بالوصف المسهب لأبعاد المكان وبرسم لوحات طبيعية طويلة مثلما نجد في تعليله لتسمية قريته «بضل التبلدية» ص 24، ومثل وصفه للقرية وعادات أهلها ص 12، 17، 21، 42، 77، 112، ومثل تركيزه في وصف

رحلة صديقه عباس إلى القرية وتسجيله لنقاط الاختلال القيمي والسلوكي بين ابن القرية وابن المدينة ص 110، 111.

ولكن حجم هذه الفقرات الوصفية الطويلة رغم أنها توهم القارئ بوقوفها كحجر عثرة في طريق الحدث النامي المتطور إلاّ أن تأثيرها لم يكن كبيراً أو يصل إلى درجة كسر البناء الروائي، لأنها كانت ـ في رأيي ـ مبررة فنيًا وأسهمت بطريقة أو بأخرى في تحديد الأبعاد الدرامية والإيحائية للرواية.

ولهذا ظلت متفوقة فنيًا على رواية «البحر ينشر ألواحه» للكاتب التونسي محمد صالح الجابري الذي بنى روايته على هيئة ملفات أربعة شغل الوصف حيزاً كبيراً منها من خلال عدسة البطل «دربال» الذي ساعدته الظروف باعتباره شابًا ريفيًا أن يرتاد المدينة لمواصلة رحلته التعليمية، وهناك يلتقي بشابين «الزين ووحيد»، وبهما يجوب شوارع المدينة وأزقتها، «ومع توالي الأيام كان يحس بأن قريتهم تتهدم طوبة طوبة... وأن حوشهم الواسع يتداعى للسقوط... تموت القرية وعلى أنقاض خرائبها تقوم عمائر كناطحات التراب تخط بمناسمها كورنيشًا صناعيًا تفتح له خلجاناً على البحر»[49].

وبدأ البطل منذ المشهد الثالث من الملف الأول في رصد أبعاد «حي مبروكة» واصفًا منازله وحاراته ومالكة الحي والناس الذين يقطنون فيه وصراعاتهم ومشكلاتهم رابطاً وصفه للبعد المكاني بالبعد الزماني محددًا بأيامه وشهوره وسنيه، ومجسدًا لأنماط بشرية متباينة مثل عبادو، علي رايس سبعينه، ززو، عليوة، إلخ».

إن حي مبروكة الشعبي يشبه إلى حد كبير زقاق المدق لنجيب محفوظ، من حيث قيامه بدور رئيسي في صياغة الأحداث السياسية والاجتماعية، كما أن المؤلف من خلاله يرصد حركة التفكير الاجتماعي والفكري، ويكشف به عن مفارقات الحياة التي تجعل مبروكة فجأة تعلن توبتها بمجرد رؤيتها في المنام لأبي الحسن الشاذلي، بل تطلب من ولدها «علي رايس» بناء مسجد على أطراف الحي كعلامة من علامات التحول.

ثم يرحل «دربال» إلى فرنسا، ويعود وقد بدأ حي مبروكة يتحول إلى معالم

عمرانية جديدة أخذت تنسحب على معالمه القديمة فتطمسها شيئاً فشيئاً. وكان البطل حريصاً على أن يجد مكاناً في هذا الحي يصل به ماضيه بحاضره حتى يفيق في نهاية المطاف على هاجس العودة إلى القرية.

إن الذي أضعف الحبكة الروائية في هذا العمل الإبداعي هو كثرة الشخصيات التي أربكت الحدث، إضافة إلى وقفة الكاتب مع كثير منها لتصوير أبعادها الداخلية والخارجية والاجتماعية، وهو ما أثر سلباً على إيقاع رحلة البطل منذ رحيله من قريته وعودته إليها.

فالكاتب ـ هنا ـ مهموم برصد الجزئيات التي لا تخدم البناء الفني، كما هو مشغول بتسجيل الوقائع الهامشية التي أسهمت بطريقة مباشرة أو غير مباشرة في تحجيم التطور الحدثي لرحلة البطل، وتحويل المسار أحياناً إلى فراغ سديمي. هذا إلى جانب أن البناء النفسي لأبطال الكاتب بدا مفككًا لأنه أبرز عجزه في التعامل مع جوهر الأشياء، وأساء جمالياً إلى طبيعة العمل الروائي.

أما النهاية فقد جاءت فجائية تحمل نبض التمرد على الواقع السياسي والاجتماعي الذي أقلق الشخصية التونسية وأشاع الرعب فيها نتيجة القبض الهوجائي على شخوص الرواية دونما معرفة الأسباب والدوافع، وهروباً أيضاً من الانحدار الخلقي الذي روج لحياة الرذيلة والخيانة التي يعيش فيها الشخوص ويعانون الكثير من ويلاتها ومفارقاتها.

إن «حبيبة» هي رمز لتونس فهي واحة تعطي الحب والحنان، أما أبناؤها وعشاقها فتختلف أهواؤهم وتتنوع مراميهم، فزوجها يخونها مع امرأة أخرى ولكنها تكاد تصفح لأنها تدرك أنه باع أهله من أجلها، ولأن قلبها لا يريد الهجر والقطيعة لأحبابها بل تحاول أن تقدم لهم الحب على النحو الذي يتضح في هذا الحوار بين البطل دربال والبطلة حبيبة إثر القبض على زوجها بتهمة انتهاك الأعراض:

حبيبة: لقد أدخلوه السجن

رنا إليها بانذهال ظاهر: السجن؟

ـ واستطرد يستطلع أخباراً أوفى: ألهذا صلة بعمله في الإدارة؟

ـ قالت بكبرياء مخدوش: من أجل امرأة.

..... ..... .....

دربال: لا بد أنها تهمة ملفقة.

قالت تقطع الشك عنه: كنت أحس بشيء كهذا منذ مدة وحاولت إثناءه.

ماذا تريدني أن أصنع وهو الذي هجر من أجلي أهله... لو تعجلت القطيعة لكانت فضيحتنا أكبر.

ـ في حبيبة خَبَر دربال معنى أن تخلص المرأة بروحها وأن تتوزع قلباً وعقلاً وحساً ليؤدي كل جزء من كيانها وظيفة في المكان المناسب.

ـ لا تجعلي هذا الحدث إحدى المصائب في حياتك، فالحياة تأتي بكل شائن قالت بنبرة من يقطع الأمل: والعائلة؟ ومستقبله؟ وابني[50]؟

وهنا تأتي النهاية لتعلن الحل من وجهة نظر الكاتب، إذ يراه في العودة إلى الأصالة والجذور والفطرة العربية النقية، بعيداً عن مذاهب واتجاهات الغرب والشرق الأقصى وما قد تجلبه هذه الاتجاهات من قلق وجودي وحيرة نفسية قد يتسببان في شعور الشخصية بالانفصام التام والإحساس بالضياع والاضطراب.

لقد آثر البطل الهروب من «تونس العاصمة» كمدينة تحوي المتناقضات وتفوح برائحة الصراعات السياسية والأهواء الدخيلة والحياة القابضة، وأخذ في البحث عن عالمه الإنساني الحقيقي الذي يرى فيه نفسه بين أناس فطريين بسطاء لا يعرفون الخيانة، لأنهم مطبوعون بقيم وعادات وأعراف اجتماعية ذات طابع متميز. وقد يكون هذا العالم الجديد بمثابة المنقذ من الضلال الذي يكتنف حياته ويشعره بالتوتر واللاأمان، وهو ما يوضحه قوله مخاطباً الشرطي: «العفو ياأخي أردت أن أصلح خطأ أوقعتك فيه... إنني لم أعد أقيم بالعاصمة لكنها الغفلة... أقيم الآن بعمدون.

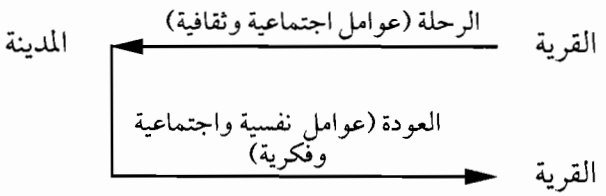
قال الشرطي وهو يصلح ما ظنه خطأ:

ـ إذن فالأستاذ يقيم بقرية عمدون... إنني أشكرك على احترام النظام... ليلتك سعيدة.

ـ خاطب دربال الشرطي بلهجة البدوي الذي يسترشد عن الطريق لأول مرة: ومن أي طريق يمكن أن أصل إلى عمدون؟

ـ أشار الشرطي بأصبعه صوب الأحراش البعيدة التي تختفي وراء التلال شرقًا[51].

نخلص من ذلك إلى أن معظم الإبداعات الروائية التي صورت رحلة البطل عبر المسار الأول تسير وفق نظرية ثابتة تحدد نقطة البداية والنهاية وفق هذا الشكل:




فالسمة الغالبة على هذه الروايات أنها تخضع لمنهج فكري واحد، فقد يبدأ البطل رحلته من القرية إلى المدينة ثم يعود إلى قريته في نهاية الرواية معبراً عن فشله في التكيف أو إحساسه بالقهر والضياع والغربة، مما يدفعه إلى ضرورة التفكير في العودة إلى الرحم مرة أخرى.

والرحلة في جملتها مليئة بالمعوقات والصراعات مما يجعل المسار الفني والإيقاعي يبدو في صورة منحنيات وتعرجات تفتر حيناً وتشتد حيناً آخر، وتعلو حيناً وتهبط حيناً آخر. كل هذا يرجع إلى طبيعة المعالجة الفنية لهذه الرحلة.

ولكن لا يعني هذا أن المسار الأول دوماً ينتهي بنهاية واحدة، فالمعلوم أن هناك إبداعات انطلقت من بداية واحدة ولكنها لم تنته مثلما انتهت الروايات السابقة. والدليل على ذلك رواية «طيور أيلول» لأملي نصرالله، حيث هاجرت البطلة من القرية إلى المدينة وحين أرادت أن تعود لم تتكيف نفسياً مع الماضي فوجهت سيارتها إلى المدينة مرة أخرى.

القرية ← المدينة ← القرية ← المدينة

وكذلك رواية «أحلام لا تكذب» لعزت محمد إبراهيم حيث نجد بطله «مختار» (ابن القرية) يعقد تصالحاً مع مجتمع المدينة وينهي رحلته بالزواج من نانا ابنة حي الزمالك بالقاهرة معلناً ارتباطه المادي بالمدينة الكبيرة الصاخبة بكل مفاتنها وترفها.

❊ ❊ ❊

أما إذا وضعنا الروايات التي تناقش رحلة البطل عبر المسار العكسي ـ أي المدينة إلى الريف ـ وأعني «يوميات نائب في الأرياف» لتوفيق الحكيم وإبراهيم الكاتب للمازني والبوسطجي ليحيى حقي وأصوات لسليمان فياض على مائدة التشريح الفني فإننا نلاحظ تفوق البوسطجي تكنيكيًّا وتصويريًّا من حيث طريقة التناول، وإبعاد الكاتب نفسه عن محور الأحداث، ومحاولة تصويره للمواقف والشخصيات من خارج ذاته دون تدخلات مباشرة قد تضر بالتقنيات الفنية اللازمة لبناء روائي جيد... هذا إلى جانب قدرة الكاتب على الربط بين جزئيات أحداثه برباط عضوي متنام يحقق قدراً من الدرامية المطلوبة لتشكيل بناء ديناميكي محسوب بدقة في تدرجه لأن «الميزة الكبرى للرواية تأتي من الإيهام بالحقيقة أو خلق عالم متميز له علاقاته الداخلية وتكويناته المترابطة، وتشابكاته المعقدة في شكل يستند أساساً إلى مبدأ اتصال أجزائها بعضها بالبعض الآخر في نسيج متماسك قوي وبنيان متين»[52].

وإذا كانت هذه الشروط الفنية قد توافرت في البوسطجي فإن الكثير منها لم يتوافر في محاولتيْ الحكيم والمازني. وربما يكون السبب في ذلك هو محاولتهما لإقحام ذاتيهما على طبيعة العمل الروائي، وخاصة أن كلا العملين، يعد ترجمة ذاتية لصاحبه، فإبراهيم الكاتب هو إبراهيم عبدالقادر المازني دون ريب، والنائب القانوني هو توفيق الحكيم ذاته.

ولعل الناظر في رواية «يوميات نائب في الأرياف» يلاحظ أن الكاتب صور رحلته عبر يومياته ومذكراته، فقد أتيحت له فرصة كتابتها خلال فترة عمله الوظيفي كوكيل نيابة في إحدى قرى مصر، وذلك في العقد الثالث من القرن العشرين وتم نشرها في طبعتها الأولى 1937. واستطاع الحكيم أن يسجل انطباعاته وتصوراته وتأملاته ونقداته بالتركيز على حكاية غامضة تتركز دعائمها على وقوع جريمة دون

معرفة الجاني، وهنا يستأنف النائب التحقيق من نقطة البداية، دون قدرة على مجاوزتها، إذ يجد نفسه أمام سراب كلما يظن أنه قد وصل إلى شيء ذي قيمة إذا به يعود صفر اليدين. وتستمر رحلة البحث عن الجاني في إيقاع بطيء قد يصيب القارئ أحياناً بالملل نتيجة لإحساسه بالاضطراب في عرض الأحداث وعدم الالتزام بقانون التوازن، وضرورة التنامي السريع للأحداث، بل الهروب كثيراً من دائرة السرد إلى لغة المواويل والأغاني الشعبية التي يعقدها الكاتب على لسان شخصية «الشيخ عصفور»، وهي شخصية تقوم بدور أساسي في بناء الرواية لأنها تمتلك ـ في نظر البطل ـ خيوط القضية والقدرة على حل ألغازها المتشابكة.

وربما يقوم الراوي بأخذ كلامه مأخذ الصدق فيقوم باستدعاء «ريم» أخت زوجة المجني عليه، كما يأمر باستدعاء خطيبها السابق «حسين» الذي لقي رفضاً من المجني عليه حينما أراد التقدم لريم. ولكن المحقق يجد نفسه في كل مرة أمام مراوغات المأمور والعمدة فيعجز عن الوصول إلى حقيقة العيار الناري. وفي النهاية تضيع كل هذه الخيوط، إذ لم يظفر النائب بالعثور على حسين، كما يعثر على جثة الفتاة غريقة. وكذلك يموت المجني عليه فتصبح القضية مفرغة من كل أبعادها، ولم يعد هناك دليل واحد يمكن أن يستند النائب عليه فتحفظ ضد مجهول.

ولكن يبقى للحكيم قدرته على تصوير الأمراض الاجتماعية والثقافية التي يعاني منها الريف المصري في فترته الزمنية المحددة بتأليف الرواية، وقدرته على تجسيد هذه القضايا من خلال المفارقات والمبالغات والتصوير الحي والدلالات الرامزة والوصف الدقيق... إلخ.

كما يبقى له حنكته في توظيف التراث الشعبي لخدمة البناء الروائي، ومحاولة الربط بين الموال والأغنية الشعبية والمثل وبين دلالة الفكرة التي يسعى إلى بلورتها مثلما نجد في قوله على لسان الراوي العارف بكل شيء:

«فتردد الشيخ قليلاً وسكت لحظة ثم لفظ آهة من أعماق قلبه، ورجع برأسه إلى الوراء. وجمدت عيناه كأنهما تنظران إلى شيء لا وجود له في عالم البحث والحقيقة، ورفع عقيرته بالغناء...

أنـــا كنـــــت صيـــاد وصيد السمـــك غيـــــة
نزلت بحـــر الســـــمك أصطـــــاد لـــي بنيـــة
وعجبني شكل السمـــك في البحـــر حواليـــــة
واحـدة بيـاض شفـتشـــي والثـــانيـــــة بلطيـــة

فقال المأمور صائحاً:

مفهوم، مفهوم واللي غرقت في الرياح من سنتين كانت البياض، والا البلطية؟؟

فلم يجبه الشيخ ولم يلتفت إليه ومضى يغني:

واحدة بياض شفتشي والثانيـــة بلطيـــــة
والثالثـة من بدعـهـا سـحـرت مـراكـبـيـة

وتنهد في العبارة الأخيرة واتخذ صوته فيها نبرة عجيبة ذات معنى(53).

ويبدو أن «الحكيم» كان مغرماً بهذه النصوص التراثية وبلغة المواويل والأغنيات الشعبية، مما دفعه إلى الإكثار منها على لسان الشيخ عصفور حتى غدا عمله هذا لازمة أساسية تؤدي دورها الدلالي الذي يبعدها عن كونها حلية شكلية كما يرى أحد الباحثين، «فتصبح الدلالة التي يحملها النص تدل على وعي الشخصية، وفي الوقت نفسه يحاول الكاتب أن يحمله مستويات أخرى رمزية كأن ترمز كلماته إلى ضياع ريم رمز المحبوبة الضائعة، لكنه لم يفسح للنص مجالات متعددة بل وقف به عند حد التعبير عن هموم الشخصية»(54).

وإذا تجاوزنا هذه المواقف التي تحملها الشخصيات إلى شخصية البطل باعتبارها ـ محور الدراسة ـ فإننا نلاحظ طبيعة النقلة المفاجئة من المدينة إلى الريف ومدى انعكاسات هذه الرحلة على نفسية البطل حيث أصابته بشيء من الكراهية لسلوك الفلاحين وجهلهم، وهو نفس الشعور الذي أصاب إبراهيم بطل رواية «إبراهيم الكاتب» والذي أظهر ضيقه بحياة الريف في قوله «قبح الله الريف وساكنيه»... «لو أنها كانت فتاة من أجلاف الريف لعذرتها»، «الواقع أن مجيئي هنا كان خطأ. يجب أن

أعود أدراجي أو أن أرحل إلى الإسكندرية».

لقد ضعفت أعصابه إلى درجة أنه كان يثور من سماع صوت بقرة أو حركة دلو، بل ترتفع ثورته عندما يحس بالعجز عن معايشة خيالاته الشعرية فهو باختصار شديد «أديب شاذ غريب الأطوار له نظرة خاصة إلى كل من حوله، ولكنه برغم ذلك كله شخصية قصصية ناجحة، استطاع المؤلف أن يقدمها بذكاء وأن يصور قلقها بقدرة فائقة، وليس قلق البطل إلاّ صدى لقلق المازني الرومانسي الذي عرف بهذا القلق كما عرف بالحساسية الشديدة»[55].

وهذا يؤكد أن الكاتب آثر أن يقدم للمتلقي خلال رحلته تجربة شخصية له، هي ـ في الأساس ـ تجربة عاطفية للبطل مع ثلاث فتيات (ماري، وشوشو، وليلى). وكل واحدة تحتل جزءاً من الرواية، أو كما يقول د. عبدالمحسن بدر «تشتمل الرواية على ثلاث لوحات تمثل كل لوحة قصة حب للبطل وعدم ربط هذه اللوحات ربطًا محكمًا[56] ومع ذلك فإن الرواية تعكس لنا أيضاً إمكانات المازني في «سبره للعالم النفسي للبطل، ورسم صور حية للحياة المصرية في القرية والمدينة، هذا إلى جانب تصوير عدد من النماذج البشرية وطائفة من العادات الاجتماعية»[57].

ولكن الشيء اللافت للنظر هو أن الكاتب لم يذكر طوال رحلته في الريف إلا شخصيتين قرويتين تعدان من الشخصيات الثانوية في الرواية، وهو ما يؤكد الصبغة التحليلية الفلسفية للرواية التي تفوق الملامح الواقعية، وكأن الكاتب مهموم بنفسية البطل/ المؤلف وصراعاته العاطفية دون تجاوز ذلك إلى رسم أبعاد اجتماعية خالصة.

وقد جر هذا الالتحام الكامل بين البطل والمؤلف إلى أن يفرض نفسه ويقحم ذاته على الأحداث المعروضة بحيث تنمُّ الأحداث الروائية عن شكل سيرة ذاتية تعكس مواقف البطل/ المؤلف ومحاولته إقناع المتلقين بتصرفاته وتحركاته، ولهذا تعددت المآخذ على الرواية، منها ما يتصل بالبناء الفني ومدى توازن الأحداث. ومنها ما يتصل بوصف الشخوص وتناقض بعض الأوصاف أحيانًا. ومنها ما يتصل بالحوار ومدى اتساقه مع الشخصيات المتحاورة... إلخ.

وربما كان هذا سبباً مباشراً وراء تفوق روايتي البوسطجي وأصوات فنيًا، حيث

تصور الرواية القصيرة الأولى «رحلة ابن المدينة» عباس أفندي ـ ناظر مكتب بريد كوم النحل وهي قرية تابعة لأحد المراكز بأسيوط ـ إلى الريف على غير رغبة منه، وهو ما يكشف عنه الراوي بضمير الغائب حيث يقول «كم تحسر عباس في هذا الوقت على أن الحظ الذي رماه في كوم النحل لم يجزه بإساءته عملاً مسلياً يعينه على تحمل الوحدة التي تكاد تقصف عمره، وتطير برج عقله».

وبدأت عواصف الوحدة تلعب لعبتها في عقل البطل، فأخذت تطل عليه أفكار شيطانية تهمس إليه بشغل وقت فراغه في فتح الخطابات وقراءة ما فيها من أسرار تخص أهل القرية على سبيل التسلية والترفيه عن النفس أو على حد قوله: «كنت في الأول أفتح الجواب اللي يجي تحت إيدي بالصدفة، كله عندي زي بعضه تسلية والسلام، لقيتها كلها سخيفة، بقيت بعد كده أنقي جوابات ناس أعرفهم. من دول مرة عجوزة تيجي كل يوم الصبح تسأل بنفسها عن جواباتها...»[58].

وهنا تبدأ ملامح الموقف التراجيدي الذي تدور محاوره حول شخصيتين أساسيتين «خليل وجميلة»، وبينهما قصة حب أسفرت عن لقاء مع الرذيلة في إحدى زيارات البطلة لأقاربها في قرية النخيلة التي يقطنها البطل مع أهله ومع أخته «مريم» صديقة «جميلة». وبين جميلة ومريم... عهد كله إيمان وغيرة وعتاب، عشق حاد لا تعرفه سوى مدارس البنات.

ربما نسج القدر لهما هذا اللقاء المفاجئ غير المرتقب، وعلى أثره بدأت أمارات الإعجاب تبدو على وجه البطلة وخاصة حين علمت بتفوقه في تعليمه وحصوله على وعد بوظيفة مدرس في إحدى مدارس الأقباط بالإسكندرية، إضافة إلى ما لمسته من صفات خلقية تميزه دون سواه فهو صاحب «شارب صغير ـ صغير جدًّا ـ شعر خفيف، يزين شفته. في حديثه لثغة لا ينساها من يسمعها ـ خده لا يعرف الموس إلاّ من وقت قريب يحمر ويصفر إذا تلاقى نظراهما»[59].

ثم جاء وقت الفراق فسافر خليل إلى عمله المرتقب وسافرت جميلة إلى قريتها «كوم النحل»، بعد أن تواعدا على المراسلة المتواصلة حتى تحين الفرصة ليتقدم خليل على إثرها لطلب الزواج منها، وبالفعل أخذت جميلة بمجرد نزولها إلى قريتها في

التفكير عن وسيلة تتم بمقتضاها مراسلة حبيبها دون أن يكتشف أهلها هذا السر الذي يعد خروجاً على العرف العام والتقاليد والقيم الاجتماعية السائدة. وقد وجدت بغيتها في العجوز «أم أحمد» وهي امرأة عجوز تتردد على بيوت القرية وتقوم بدور فعال في إحياء الأفراح وتلقين الدروس للفتيات قبل زواجهن وتذليل المشكلات لهن.

إن ما يهمنا هو أن البطل (ابن المدينة) استطاع من خلال رحلته إلى القرية أن يشترك في جريمة فادحة، كمحاولة منه للانتقام من هذا المكان الموحش الذي انتقل إليه مكرهاً فأخفى خطابات الحبيبين وقطع بينهما حبل التواصل، فتضاعفت المشكلات وازداد الطين بلة بعدم معرفة خليل بنتيجة التواصل الجنسي مع حبيبته، وكيف أسهم في إنبات بذرة في أحشائها أخذت تنمو حتى بدأت تظهر عليها أمارات الحمل الحقيقي فذاع أمرها واكتشف سرها، وكانت الهاوية التي أودت بحياتها.

لقد أسهم المكان في وقوع هذه المأساة، كما مثلت النقلة والتحول عبر هذا البعد المكاني في التمهيد لها فبتنا إزاء بطل مقهور بفعل المكان فيصب قهره وغضبه على من يقطنون هذا المكان فتجيء النهاية مؤكدة هذه الحقيقة، وهو ما يكشف عنه عباس في قوله: «لكني أنا متأكد أن البنت دي ماتت غدر... والسبب أنا... مافيش حد قتل البنت دي غيري أنا... أنا...»[60].

❊ ❊ ❊

أما رواية «أصوات» لسليمان فياض فقد جاءت نابضة بمقومات الحياة، وتعكس فاعلية المكان في العمل الروائي ليس باعتباره عنصراً من عناصر البناء الفني، ولكن لامتلاكه بعداً فلسفيًّا قلما تنبه إليه المبدعون. «فالمكان يعني فيما يعنيه البعد المادي للواقع أي الحيز الذي تجرى فيه ـ لا عليه ـ الأحداث»[61] أو بعبارة أخرى إنه يمثل «عاملاً روائياً وليس خلفية تزيينية»[62] وعليه يمكن أن يقوم بدور البطولة بما يضفي عليه الكاتب من التشخيص والحيوية والفاعلية، ومن ثم تصبح جدلية القرية والمدينة أو جدلية الشرق والغرب هي الظاهرة الأساسية التي تدور الرواية في فلكها.

وتبدو معالجة الكاتب لأحداث الرواية من خلال بلورته الدقيقة لعنصري الشخصية والحدث الروائي، نافذاً من وراء تحديده لمعالمهما إلى تجسيد مأساة الإنسان

المغترب الذي تدعوه النزاهة، كما يدعوه الحنين للجذور إلى العودة، وإذا به يقع في فوهة الضياع فيروح يبحث جاهداً عن ذاته المفقودة للوصول إلى الخلاص الحقيقي.

وقد قسم الكاتب روايته إلى أربعة أجزاء، ضم كل جزء منها مجموعة من الأصوات التي ترصد الحدث وهي كالآتي:

| (1) | (2) | (3) | (4) |
|---|---|---|---|
| عودة الغائب | دوامات في الدراويش | مذكرات محمود بن المنسي | الحصار |
| ـ المأمور | ـ حامد البحيري | ـ الجمعة 10 أغسطس | ـ أم أحمد |
| ـ محمد المنسي | ـ أحمد البحيري(أ) | ـ السبت 11 أغسطس | ـ زينب |
| ـ أحمد البحيري | ـ العمدة | ـ الاثنين 13 أغسطس | ـ المأمور |
| ـ العمدة | ـ أحمد البحيري(ب) | | |
| ـ محمود بن المنسي | | | |

وبالنظر إلى هذا التقسيم البنائي في ضوء الجدول السابق يتضح ما يلي:

**أولاً**: أن سيمون في الرواية تقوم مقام زهرة في ميرامار فهي محور القضية وأساس المشكلة الفكرية، وهنا رصد الواقع الفعلي للشخوص في ضوء علاقته بالرمز المحوري.

**ثانياً**: أن الكاتب يميل إلى التنويع في طريقة البناء بين طريقة السرد المباشر على ألسنة شخوص الرواية وبين طريقة المذكرات التي تعتمد على تحديد البعد الزمني تحديداً واضحاً، فيعطي محمود بن المنسي ـ باعتباره الشخصية الوحيدة في القرية التي تعرف لغة سيمون ـ جانباً كبيراً من الرواية ليكشف لنا عن وجهة نظر محايدة إزاء هذا الوجه الحضاري المادي، وفي لحظة من لحظات الوعي الكامل له على النحو الذي يصرح به الكاتب على لسانه فيقول: «ولمت نفسي لأنني لم أنتبه إلى ذلك، لأدون وجود سيمون في الدراويش في حدود ما أعلمه، ما رأيته، وما سمعته، وما أدركه، لكنني والحق أقول كنت غارقاً في حركتهما التي لا تهدأ، منبهراً إلى حد الصدمة بحيوية سيمون وبمحاولة الوعي بمغامرة حامد وراء الدراويش وعبر البحار السبعة وعليَّ الآن أن أتذكر ما حدث في هذا الأسبوع الذي مضى»[63].

وربما انسحب هذا التنويع على الإيقاع الموسيقي للرواية وعلى درجات الصراع وصوره، كما أسهم أيضاً في نقل مأساة سيمون/ الرمز للمتلقي في صورة موضوعية وواقعية. وبناء عليه أصبحت أحداث الرواية «أكثر تركيزاً على جوانب الصراع الإنساني الذي يدور بشكل درامي متتابع في باطن شخوصه، وتتحدد عبر هذا الصراع العلاقة الوطيدة والمستمرة بين الحدث الذي يرتكز على مفهوم فلسفي بالدرجة الأولى، ويحاول الكاتب معه بلورة أبعاد الصراع، وبين الشخصية باعتبارها المحرك الأساسي لهذا الحدث ومجسدة لمعالم فكرة البحث الفلسفي المستمر عن المطلق أو عن الحقيقة غير الواضحة المعالم»[64].

ومن ثم استطاع الكاتب أن يربط ربطاً واضحاً بين الشخصية الروائية والحدث ذاته، وأصبحنا إزاء قضية وفكرة واقعية تحتاج إلى وجهات نظر مختلفة تحدد درجة قبولها أو رفضها لها، وتعكس من خلال وجهة نظرها واقعها الاجتماعي بتناقضاته ومفارقاته العجيبة، أو بمعنى آخر إننا إزاء ما يسمى بالطريقة (الريبورتاجية) التي تعطي كل شخصية حق التعبير عن رأيها في صراحة ووضوح لازمين، وفي أسلوب مفعم بالحيوية والنضارة بحيث يتسلل صداه إلى القاريء فيبعث لديه عناصر التشويق المهمة التي تشير إلى نجاح سليمان فياض في عرض رؤيته الإبداعية.

فسيمون تمثل نقطة الارتكاز وهي أساس القضية، ولهذا تتعرض لفعلين متناقضين:

**الأول**: فعل القوى المحبة لها والعاشقة لفكرها وتتمثل في المأمور ومحمود بن المنسي.

**الثاني**: فعل القوى الضاغطة والمحبطة مثل العمدة، وزينب، والأم والعجائز وهذا ما جر الصراع إلى الاحتدام كما ساق الأحداث إلى التطور والتنامي وفق معايير فنية بنائية واضحة.

فالواقع أنه رغم هذه الوجهات المختلفة الراصدة لرؤى ذاتية للقضية المثارة على ساحة الحدث الروائي إلاّ أن الكاتب أفلح إلى حد كبير في تحقيق التوازن بينها، فلم نلحظ طغيان عنصر على آخر أو شخصية على شخصية أخرى حتى في وقفته الطويلة

مع مذكرات محمود بن المنسي لم تخرج عن كونها محاولة لزج الشخصيات الأخرى إلى مسار الحدث ومشاركتها بفعالية في تكوين الأحداث، وتدرجها وطريقة عرضها دون شطط أو جنوح. وهكذا يصبح «الانسجام في العمل الفني لا يستند إلى العلاقات المنطقية بين العوامل ولا إلى منطقية عكسها للقائم في الحاضر بل يستند إلى الانسجام الوظيفي[65].

وقد جاءت الفكرة مقدمة في محورين أساسيين:

**المحور الأول**: الأنا السردية العالمة بكل شيء وأعني بها الكاتب نفسه الذي يلتزم الموضوعية في سرد أحداثه الروائية، فلا يقحم نفسه عليها، ولا يتدخل في حركة الشخصيات أو يسيرها وفق هواه، بل إنه يدفعها لتتفاعل فيما بينها لتعرض مواقفها بحرية شديدة بينما يظل متخفياً وراءها.

**المحور الثاني**: أنا (الراوي) بضمير المتكلم وأعني به الشخصية المشاركة في بناء الأحداث الروائية والتي تحدد وجهة نظرها وتسجل مواقفها مع الشخصيات الأخرى دون أن تلم بمصائر الشخوص الأخرى.

وفي ضوء هذين المحورين تتحدد القضية «فكرة الرواية» من حيث كونها صداماً حضاريًّا بين واقع بيئي وواقع بيئي آخر تستمد زمنها منذ تهيأت الظروف لهذا الصدام بين الشرق والغرب، سواء أكانت ظروفاً عقائدية أم اجتماعية أم فكرية أم ثقافية، ولهذا فإن فكرة الرواية قديمة حديثة، فهي قديمة قدم توافر الأسباب لهذا الصدام، وحديثة من حيث طريقة التعبير عنها في صور مختلفة ومتنوعة، وربما كان الفن الروائي هو الفن الأكثر تحديداً لها.

أما عن زمن الرواية فلا يمكننا تحديده بسنواته تحديداً دقيقاً رغم ما غلب على أحداثها من تصوير للمظاهر السطحية والخارجية التي تبرز في أحاديث الشخوص وأفعالهم وتقاليدهم وصورهم وطريقة تفكيرهم. وأغلب الظن أنها دارت في أخريات الأربعينيات، لما جاء من إيماءات على لسان المأمور إضافة إلى ما كان يشيع في القرية المصرية وقتئذ من طوابع اجتماعية، ونفسية وثقافية.

ولكن ربما استفاد كثيراً في تصويره للبعد الزمني لمسار الأحداث الروائية

بالتقنيات الفنية الحديثة من حيث توظيفه لتكنيك «الفلاش باك» Flash back وذلك في وقفاته الروائية مع حامد وأحمد البحيري ومحمود بن المنسي، ومن حيث توظيفه أيضاً لتكنيك المونتاج الزماني الذي يعمق ثقافته السينمائية، وكذا اهتمامه باستخدام تكنيك المونولوج الداخلي في بعض المواقف مثلما يتضح من مناجاة أحمد البحيري لنفسه معلقًا على رغبة أخيه في صلة أرحامه فيقول: «وحدثت نفسي وأنا أتأمل السيجار والمال، أنه صاح، لا تغيب عنه شاردة ولا واردة، ولا يفوته فعل مكرمة، لم ينس أن يصل رحمه، لكنني والحق يقال، اعتبرته مجنوناً، لأنه يبدد كل هذا المال، ويثير من حولنا الحسد، وعشر هذا المبلغ يكفي لملء العيون التي لا يمكن أن يملأها سوى التراب، ويمكنني أنا أخوه وشقيقه أن أتاجر بهذا المال وحده الذي أعطاه لي في السماد والسباخ، والأرز، والقمح والجاز، والتقاوي والقطن والقماش وكل شيء، كل شيء، وقررت بيني وبين نفسي أن أنفذ كلامه بطريقتي»[66].

ولعل من الملامح المتميزة لهذا العمل الروائي أيضاً ما يتصل بحجم تأثره بالتراث الشعبي من حيث الشكل والمضمون. فالأحداث والشخصيات في هذه الرواية هي بعينها التي تتردد في الحكايات الشعبية، بحيث تبدو استفادته واضحة من طاقات التراث ورموزه من ناحية ومن طاقات عصره الفكرية والفنية من ناحية أخرى وبذلك يكون قد أتاح لروايته فرصة أن تستوفي الشروط الفنية الكفيلة ببقائها واستمرارها[67].

ولكن أهم ما يميز سليمان فياض أنه جعل استلهاماته للموروثات الشعبية والأسطورية ملتحمة بنسيج البناء الروائي عنده، كما أصاب في إعطاء بعضها دلالات تكشف عن رؤيته، وتحقق له التنامي المطلوب للأحداث. من ذلك ما أخذ صورة الحكاية الشعبية مثل قوله: «منذ حوالي مائة وخمسين سنة، وبين، وبين ما تذكرناه وهذا ما أكده لي جدي وحدثتني عنه جدتي، رحمة الله عليهما أن الفرنسيين قد أقاموا في الدراويش سنين، وعاشروا نساءنا، والعياذ بالله في غير حلال وبعضهم أقام في بلادنا، وأسلم، وتزوج من نسائنا ومارس التجارة أو فلاحة الأرض، واكتشفنا نقلاً عن المسنين أهل الخير والبركة نقلاً عن الأجداد الراحلين أن قريتنا مات فيها من أبناء الدراويش والبلدان المجاورة وبيد قوم سيمون سبعة عشر ألفا»[68].

وقد راح الكاتب يكرر هذا الموقف الجدلي ثلاث مرات من الرواية ليدلل على

قدم هذا الصراع الذي تغلغل في نفوس الناس وأصابها بالحسرة على شهدائهم، وليقوي من درجة التصادم بين الحضارتين (الغازية والمغزوة)، ويرصد درجات التنافر (فكرياً وعقائديًا ونفسيًا واجتماعيًا)، وهو ما خفف حدته «إمام المسجد» الذي يقوم مقام الولي أو الدرويش أو المتصوف في التراث الشعبي، ويلعب بذلك دورًا كبيرًا في حركة الأحداث وضبط درجات الصراع لما يحتل من مكانة رفيعة في نفوس القرويين الذين ينظرون إليه على أنه رمز للتقوى وأنه بابهم إلى الجنة، ولذا كان من الممكن أن يعمق الكاتب شخصيته، ويزج به إلى مسار الأحداث وهو ما لم يتنبه إليه سليمان فياض.

لقد كانت كلمات «إمام المسجد» هي السبيل الوحيد لتهدئة الصراع وإعادة الالتحام والتمهيد لنجاحه لو استغل الهدف استغلالاً جيداً، وخاصة حين نصح أهل القرية قائلاً: «إن ذلك شيء قد مات وأن الثأر من قوم سيمون يسقط بمرور سبعة أجيال»، ثم يقحم الراوي بضمير المتكلم نفسه على نحو ما نجد في طريقة الليالي العربية فيقول: «واكتشفنا أيضاً، ونحن نضحك، السر في هذا البياض الشاهق في وجوه بناتنا ونسائنا، والسر في كثرة العيون الملونة بين أولادنا في الدراويش وفي النواحي المحيطة بنا من فارسكور حتى عزبة البرج ومن بورسعيد حتى الإسكندرية»[69].

والإيمان بالحظ اعتقاد شعبي راسخ في أذهان الناس نرى صورته في الرواية، ومفاده «الاعتقاد بأن ذوي العقول غالبًا ما يحرمون من الحظ على عكس ذوي الحظوظ الذين يحرمون من العقل»[70]، ثم يحاول الكاتب الربط على سبيل التشبيه دون الخوض في الأحداث التاريخية بين حامد والحسن البصري، حيث يقول على لسان العمدة: «ما دفعه حامد بن مصطفى البحيري في ذلك اليوم كان يكفي لشراء فدانين، في زمن ارتفعت فيه أسعار الأرض والقطن وإيجار الفدان، وتذكرت واهب النعم ومقسم الحظوظ وفهمت ما عناه إمام المسجد عندما كان يقول لنا «وعسى أن تكرهوا شيئًا وهو خير لكم». أي نعم خرج حامد من بلدنا طريداً شريداً، وعاد من وراء سبعة أبحر عزيزاً مكرماً مثل حسن البصري الذي يحكي عنه إبراهيم المنشد[71].

ومن ثم نخلص إلى أن الحكاية الخرافية تلعب دورها في الرواية على النحو الذي كان يفعله القاص الشعبي أيضاً حين يمزج بين الحكايات الأساسية لألف ليلة

وليلة وبين غيرها من الحكايات الأخرى غير الأصلية. وهذا ما يؤكده الكاتب في موضع آخر من الرواية حيث ينصح حارس الشاطئ سيمون ألاّ تدع زوجها ينزل إلى البحر مرة أخرى معللاً ذلك بأن «البحر خائن وغادر مثل الموت وعزرائيل، وذكر لها بالمناسبة أن عزرائيل يقيم عادة في البحر حين لا تكون وراءه مهمة لقبض روح أحد، لكنه يحلو له أحياناً أن يتسلى بمن يقتحمون عليه بيته عندما تكون الأمواج غاضبة لتعزف له الموسيقى التي ينام على صوتها»[72].

**الخاتمـــــة**

لا تزال المواجهة بين عالمي القرية والمدينة تجد ميولاً لدى الروائيين العرب في كثير من إبداعاتهم، محققين بذلك أهدافًا فلسفية ونفسية على مستوى البطل الروائي الذي أفرز شعوره بالقلق والحيرة إحساسًا داميًا بالضياع ونتيجة ما يعانيه من تمزق عاطفي وتناقض إنساني مشين. فكان رحيله هو السبيل الأوحد للتعبير عن موجات اليأس والتشاؤم والظلم والسيطرة.

وقد ظهرت الانعكاسات النفسية والاجتماعية للغربة على نفسية الأبطال الروائيين، وخاصة أن بعضهم اضطر بفعل ظروف قاهرة إلى ترك أوطانهم وجذورهم إلى العيش في المدينة أو العيش في الريف حسبما يتضح من مساري الرحلة، مع اعترافنا في الوقت ذاته بتفاوت درجة الإحساس بالغربة بين القروي وابن المدينة وبتفاوت درجة الاستعداد للمواجهة والصراع.

ومن هنا يحدد الباحث دراسته برحلة البطل في ضوء ثنائية المكان وما قد تفرضه تلك الثنائية من صراعات نفسية يظل البطل غارقاً في متاهاتها حتى يفيق القارئ أخيراً على هدف الكاتب ورؤيته الفكرية مع الاهتمام برصد أبعاد هذا الصراع وما يحمل من رموز ودلالات، وبهذا نكون قد ابتعدنا كثيراً عن منهج التناول الذي عالج به الدكتور محمد حسن عبدالله موضوع الريف في الرواية العربية ليس على المستوى المنهجي فحسب وإنما يبدو بوضوح أيضًا في انتقائنا لأغلب النماذج الروائية التي لم يتطرق إليها في دراسته كمحاولة لإيجاد أبعاد جديدة في ضوء معالجة منهجية جديدة.

وربما بدا لنا من هذه الروايات ـ محور الدراسة ـ أنها متفاوتة فيما بينها في

تصوير رحلة البطل، سواء على مستوى الشكل الخارجي للرواية أو على مستوى طريقة المعالجة الداخلية ومدى التوازن البنائي الذي يمكن أن نستشفه ونحن نطالع هذه الأحداث في تطورها التصاعدي وتناميها المستمر.

وإذا كانت هذه الروايات قد تأرجحت بين الواقعية والرومانسية كما أن بعضها ينتسب إلى كتّاب محدودي الشهرة فإن النظرة الموضوعية مع ذلك تؤكد إمكانية تصوير هذه الرحلة عبر مسارها الفني، وذلك فيما يتصل بشخصية البطل ومدى تفاعله مع هذه الرحلة وفق رؤية ذاتية للمؤلف تترجم منظوره الفكري الخاص به.

## الهوامش والمراجع

(1) للمزيد انظر د/ أحمد الهواري: **البطل المعاصر في الرواية المصرية**، بغداد: منشورات وزارة الإعلام والثقافة، 1976، ص 37 وما بعدها، د. شكري محمد عياد: **البطل في الأدب والأساطير**، القاهرة: دار المعرفة، 1959، ص 157.

(2) د. أحمد العشري: **البطل في مسرح الستينيات بين النظرية والتطبيق**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992، ص 30.

(3) انظر البطل المعاصر، ص 48، البطل في الأدب والأساطير ص 148.

(4) انظر عبدالرحمن بن خلدون: **كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر** (المقدمة)، تحقيق حجر عاصي، بيروت: منشورات دار ومكتبة الهلال، 1986، ص 83، وقد قام المحقق بتقسيم المقدمة إلى ستة فصول رئيسية، ثم قسم كل فصل إلى مجموعة من الفصول الفرعية، ولذا سأفصل بينهما بجعل الستة الفصول أبواباً حتى لا يحدث لبس.

(5) المقدمة، ص 85.

(6) المقدمة، ص 85.

(7) المقدمة، ص 264، 265.

(8) المقدمة، ص 276.

(9) انظر المقدمة تحت عنوان «في أن اللغة ملكة صناعية» باب 6، فصل 37، ص 344.

(10) انظر د. عبدالمنعم شوقي: **مجتمع المدينة ـ الاجتماع الحضري**، بيروت: دار النهضة العربية، 1981، ص 138.

(11) انظر د. السيد الحسيني، ود. محمد علي محمد: **الفروق الريفية ـ الحضرية في بعض الخصائص السكانية ـ تحليل إحصائي**، القاهرة: دون تاريخ، ص 47.

(12) د. حسن الخولي: **الريف والمدينة في مجتمعات العالم الثالث**، القاهرة: ص 75 وما بعدها.

(13) الريف والمدينة في مجتمعات العالم الثالث، ص 89، 90.

(14) انظر: د. محمد عاطف غيث، د. غريب محمد سيد: المجتمع الريفي، الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، 1986، ص 115 بتصرف.

(15) د.عبدالمحسن طه بدر: **تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (1870 ـ 1938)**، الطبعة الثانية، القاهرة: دار المعارف، 1968، ص 204.

(16) محمد خيير: رواية **قرية البتول**، القاهرة: طبعة دار الهنا، عالم الكتب، 1979، ص 34.

(17) انظر بحثنا: محمد عبدالحكم: **دراسات نقدية وتراجم في الأدب العربي الحديث في مصر**، الطبعة الثانية، القاهرة: دار الآداب، 1995، ص 94.

(18) رواية قرية البتول، ص 77 حيث أتاح الكاتب لشخصية فضل اليافعي أن تقص حكايتها التي شملت من ص 77

إلى 120 وكذلك أتاح لشخصية ناصر الهيثمي من ص 192 حتى ص 229، كما أعطى عبدربه الماوري فرصته من ص 175 إلى 191.

(19) رواية قرية البتول، ص 140.

(20) د. مراد عبدالرحمن: **العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر**، الطبعة الأولى، القاهرة: دار المعارف، 1991، ص 218.

(21) محمد العروسي المطوي: رواية **حليمة**، الطبعة العاشرة، تونس: الشركة التونسية للتوزيع، 1983، ص 38.

(22) رواية **حليمة**، ص 50.

(23) د. نبيلة إبراهيم: **نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة**، كتاب الشهر، عدد 20، النادي الأدبي، الرياض، دون تاريخ، ص 24.

(24) د. عبدالحميد إبراهيم: **القصة اليمنية المعاصرة** (1939 ـ 1976) الطبعة الأولى، بيروت: دار العودة 1977، ص 327.

(25) واسيني الأعرج: **اتجاهات الرواية العربية في الجزائر**، الجزائر: المؤسسة الوطنية للكتاب، 1986، ص 287، 288.

(26) صبري مسلم حمادي: **أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة**، الطبعة الأولى، بغداد: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980، ص 206.

(27) رواية حليمة، ص 42.

(28) رواية حليمة، ص 43.

(29) العناصر التراثية في الرواية العربية، ص 140.

(30) انظر مجلة **آمال**، وزارة الثقافة والإعلام ـ الشركة الوطنية للنشر، عدد 43، الجزائر: 1978.

(31) رواية **حليمة**، ص 57.

(32) انظر عبدالمجيد عطية: مقدمة رواية «**المنبت**»، تونس: الشركة التونسية للتوزيع، 1983، ص 115.

(33) انظر رواية المنبت، ص 67، 77، 78، 79، 111.

(34) المنبت، ص 22، 25، 72.

(35) انظر الرواية المنبت، ص 14، 15، 52، 53، 54، 55.

(36) الرواية المنبت، ص 25.

(37) انظر: المنبت الرواية، ص 116.

(38) انظر: الطيب صالح: **موسم الهجرة إلى الشمال**، الطبعة الثانية، بيروت: دار العودة، 1969.

(39) د. سامي سويدان: **أبحاث في النص الروائي العربي**، الطبعة الأولى، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، 1986، ص 150.

(40) حسن أحمد: **رواية الذكرى للحبان**، الطبعة الأولى، مطابع دار الخليج، 1980، ص 39.

(41) د. أحمد الزعبي في: **الإيقاع الروائي**، الطبعة الأولى، عمان، دار الأمل 1986، ص 66.

(42) د. ماهر حسن فهمي: **قضايا في الأدب والنقد**، قطر: دار الثقافة، 1986، ص 318.

(43) الإيقاع الروائي، ص 65.

(44) د. محمد زغلول سلام: **القصة في الأدب السوداني الحديث**، معهد البحوث والدراسات العربية، 1970، ص 113.

(45) هذه الفقرة للكاتب علاء الدين وحيد في كتابه: **في القصة القصيرة**، القاهرة: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، 1976، ص 306.

(46) أشار الكاتب السوداني حسن أحمد في هوامش روايته إلى معاني هذه المفردات.

(47) انظر رواية الذكرى للحبان، ص 19: 126، 187.

(48) رواية الذكرى للحبان، ص 187.

(49) رواية محمد صالح الجابري: **البحر ينشر ألواحه**، تونس: الدار العربية للكتاب، 1980، ص 22.

(50) البحر ينشر ألواحه، ص 199.

(51) البحر ينشر ألواحه، ص 202، 203.

(52) د. سيد النساج: **الأدب العربي المعاصر في المغرب الأقصى**، الطبعة الأولى، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985، ص 268.

(53) انظر: توفيق الحكيم: **يوميات نائب في الأرياف**، القاهرة: دار الآداب، 1967، ص 81، 82.

(54) العناصر التراثية في الرواية العربية، ص 143.

(55) انظر: د. عبدالحميد القط: **بناء الرواية في الأدب المصري الحديث**، 1982، الطبعة الأولى، القاهرة: دار المعارف ص28، د. عبدالحميد إبراهيم: **القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث**، القاهرة: دار المعارف، 1973، ص 168.
(56) انظر: د. عبدالمحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، ص 344.
(57) د. أحمد هيكل: **الأدب القصصي والمسرحي في** مصر، الطبعة الرابعة، القاهرة: دار المعارف، 1983، ص 154.
(58) انظر يحيى حقي: مجموعة **دماء وطين**، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، 1979، ص 32.
(59) مجموعة دماء وطين، ص 50.
(60) مجموعة دماء وطين، ص 74.
(61) ياسين النصير: **إشكالية المكان في النص الأدبي**، بغداد: د. ت. ص 155.
(62) د. عبدالرازق عيد: **في سوسيولوجيا النص الروائي**، الطبعة الأولى، دمشق: الأهالي للطباعة والنـــشر، 1988، ص 146.
(63) سليمان فياض: رواية **أصوات**، ص 68.
(64) هذه الفقرة من كتاب نصر محمد إبراهيم: **الشخصية وأثرها في البناء الفني لروايات نجيب محفوظ**، الطبعة الأولى، جدة: شركة عكاظ للنشر والتوزيع، 1984، ص 76.
(65) سوسيولوجيا **النص** الروائي، ص 212.
(66) رواية أصوات، ص 45.
(67) انظر: أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية، ص 83، 84.
(68) انظر: رواية أصوات، ص 23، 24.
(69) انظر: رواية أصوات، ص 24.
(70) أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية، ص 50.
(71) رواية أصوات، ص 54.
(72) رواية أصوات، ص 73.