الراوى الطفل وبنية السرد الذاتى
قراءة فى رواية (خالتى صفية والدير)

د / رفاعى يوسف عبد الحافظ
كلية الآداب بأسوان - جامعة جنوب الوادى

تتشكل بنية الخطاب السردى فى رواية (خالتى صفية والدير) وفقا لمجموعة من الآليات والرؤى الفنية التى تفرضها صيغة (الراوى / الطفل). فنقطة الانطلاق المحورية فى الرواية، تبدأ مع عملية استرجاع الراوى لأحد أيام عيد الفطر التى مر عليها أكثر من ثلاثين عاما، وعند هذه النقطة، وهذا اليوم، يتوارى الراوى فى مرحلته العمرية الحاضرة ليترك مهمة السرد للراوى الطفل فى زمن (الفعل النصى/ الفعل الماضى). تتم آلية التدفق العفوى والتلقائى للسارد الطفل، من خلال هذه العملية المحسوبة للاستدعاء والاسترجاع الزمنى للأحداث والشخوص والأمكنة، والراوى مشارك فاعل، وشاهد على كل ذلك لكونه جزءا من الحكاية، وأحد الفاعلين فى مجريات الأحداث بالنص.

يروى (السارد / الطفل) الأحداث بضمير المتكلم، وغاية ما يريده الكاتب من ذلك أن يصل بتقنية السرد الذاتى إلى إثارة الدهشة، حيث إن الراوى لا تدهشه الأحداث بقدر ما تبهره الشخوص والأمكنة، فيقيم معها حوارا مدهشا يعبر عن حالة من التمازج بين هذه الشخوص داخل هذه الأمكنة. "والحوار المعبر الرشيق سبب من أسباب حيوية السرد وتدفقه.. فالكاتب الذى يلجأ إلى طريقة السرد المباشر أو إلى الطرق الفنية الأخرى، لا يحتاج إلى أن يحدث قراءه بلغة عامية... ولكن أكثر الكتاب يلجأون إليها فى الحوار لتضفى عليه صدقا وحيوية وواقعية."[1] تتضافر الزوايا والأركان الفنية جميعا للوصول إلى ما يتغياه الكاتب على المستويين الفنى والإنسانى، حين يمزج: الخاص بالعام، الإنسان بالمكان، الماضى بالحاضر.

أولا: الحدث بين تجاذبات العشق والدم

أحداث الرواية فى مجملها العام تتسم بالبساطة التى تتوافق ورؤية السارد الطفل، تلك الرؤية المباشرة التى جمعت الأحداث وركزتها حول علاقة صفية بحريى، أو الحب والثأر.

ومن خلال تداخل الأحداث وتشابكها بين المباشرة والترميز، يبرز الكاتب تصوراته الخاصة للعلاقات الجزئية والكلية بين الأحداث والأمكنة من جانب، والأحداث

والشخوص من جانب آخر. هذه التصورات الجدلية التى دعمت البناء الفنى المتنامى للحدث الروائى وفقا لمقابلات الحب بالثأر، أو تجاذبات العشق والدم، وقد جسد الراوى هذه المقابلات والتجاذبات فى :

(١) صدمة صفية فى حبها لحربى / مقابل / صدمة حربى فى حبه للبك:

اجتماع صفية وحربى على حب البك القنصل، تقع ضمن الأشياء الكثيرة التى استعصى فهمها على عقلية الراوى. يدهش الراوى الطفل من حالة الحب - الذى يصفه بالحب الغريب التى تسيطر على صفية تجاه زوجها العجوز البك القنصل، حيث يقول: "ومازلت أنا حتى الآن، بعد أن كبرت كثيرا يحيرنى هذا السؤال: لماذا أحبت صفية بعد حبها الأول الجميل ذلك الرجل الذى يبلغ أكثر من ثلاثة أضعاف عمرها ؟ ولكن هل سأعثر فى يوم على جواب حقيقى؟ وهل سأعرف إن كانت قد أحبت القنصل لسبب ما أو لعلة ما أو أنها قد أحبته فحسب مثلما تحب أية امرأة أى رجل؟ . فلم يكن هناك ما يشعل الغيرة فى قلبى مثل ذلك الحب الغريب.. ولم يكن عشقها يعرف الزمن، بل ظل ثابتا إلى الأبد."[٢]

صفية التى تغيرت بعد زواجها من القنصل، غدت أحوالها لغزا محيرا، وبات تبدل مشاعرها مدهشا، دهشة تستدعى وتولد فيضا من الأسئلة أكثر من استدعائها أحاسيس المفاجأة والاندهاش. صفية التى اشتعل قلبها وعقلها حبا لحربى، تتزوج من البك القنصل. وهى فى عمر أحفاده ويظل السؤال ملحا مؤرقا للراوى: كيف ولماذا أحبت صفية هذا القنصل العجوز؟ وكانت أكثر الأمور غرابة وإثارة للدهشة هى تلك المبالغة التى أبدتها صفية فى حبها له، بصرف النظر عن كونها زوجة ترعى بيتها وزوجها، إلا أنها أحبته على حد وصف الراوى. هذا الحب الغريب الذى يتخطى حدود الوله والعشق لهذا القنصل، ويتخطى كذلك حدود الزمن لديمومته واستمراره. ويعدد الراوى أوجه أوعلامات هذا الحب الغريب:

- كانت تبكى ويصفر وجهها إن تأخر عن موعد عودته.
- تأبى تناول الطعام إن أصابه مجرد برد أو صداع خفيف.
- كانت تستيقظ مع الفجر لتشرف بنفسها على إفطاره وإعداد ثيابه.

إن حب صفية القديم والجميل على حد قول الراوى لحربى، هو الذى استدعى هذه الأحاسيس المختلطة من (الدهشة/المفاجأة/الاستفهام) عند متابعته تبدل أحوال صفية، وحبها الغريب لزوجها القنصل. يتحدث الراوى عن صدمة صفية فى حبها الجميل قائلا:

وبلغت صفية السن الشرعى دون أن يتقدم لها حربى، ومرت شهور وسنة وأكثر من ذلك واستبدت الحيرة بأبى وأمى بسبب ذلك الصمت.. وحين بلغت صفية السادسة عشر تقريبا جاء حربى إلى البيت وجاء معه البك القنصل... لكى يطلب البك خالتى صفية لنفسه.. ولما ظل أبى صامتا قال حربى فى حماس إنه شرف لأى بنت أن يتزوجها البك ويرفع مقامها.. تقول ورد الشام إن صفية تضرج وجهها لما حمل أبى إليها الخبر وسألته بصوت خافت (حربى قال ذلك؟).. تقول أختى إن صفية رفعت بعد ذلك رأسها وكانت عيناها نصف وجهها وفيهما البريق الغريب وقالت لأبى بهدوء: أنا موافقة ياوالدى سأتزوج القنصل وسأعطيه ولدا.[٣]

كانت صفية منذ طفولتها تتيه عشقا فى حربى، ومع كل يوم يضاف إلى عمرها يزداد حبه فى قلبها، وتتعلق صفية بالأمل وتترقب الأسرة كلها اليوم الذى يأتى فيه حربى لخطبتها، ويأتى حربى بصحبة البك القنصل لا لكى يخطب صفية لنفسه، بل ليخطبها للبك العجوز. تبلغ الصدمة ذروتها بصفية، وعلى الرغم من ذلك ترفع رأسها فى شموخ وكبرياء، وتستجمع قوتها وكرامتها المغدورة وتوافق على الزواج من القنصل فى تحد صارم لمشاعرها وحفظا لكبريائها. وتتبدل أحوالها بعد زواجها من البك القنصل، وتقدم نموذجا فريدا للزوجة الوفية المحبة لزوجها وبيتها، لتحسم صدمتها المدوية فى حربى، وتنهى الصراع العنيف فى داخلها بين:

- الحب الجميل ← حبها الأول (لحربى/ الشاب)
- والحب الغريب ← حبها لزوجها (القنصل/ العجوز)

لم تكن صدمة حربى فى حبه وإخلاصه للبك القنصل أقل وقعا وعنفا من صدمة صفية فى حبها وحلمها بحربى. يقول الراوى عن تلك الصدمة، مع انقلاب البك على حربى بعد أن كان يعامله معاملة الابن: "وتقول أمى أنها لم تر حربى فرحا كفرحته فى ذلك اليوم.. وتقول وعيناها تدمعان: والله فى الدنيا كلها لم يظلم أحد مثل حربى ظلم الحسن والحسين. إذ تصادف أن فرحة البك الطاغية بمولد نجله حسان لم يكن يوازيها غير غضبته الهائلة على حربى الذى كان من قبل حبيبه وموضع سره؟ كيف وصل الأمر بقنصلنا الطيب.. أن يطرد حربى من حديقة السراى ويأمره ألا يضع فيها بعد الآن قدمه وألا يريه بعد اليوم وجهه؟ جاء حربى يومها مذعورا إلى أبى، طلب إليه أن يجعله يفهم. قال لأبى لو يعرف البك القنصل كم إنه يحبه كخاله، بل كأبيه الذى مات عنه صغيرا ولم يعد

يذكره بل يحبه أكثر من نفسه.. أقسم إنه مستعد أن يموت فداء تراب حذاء القنصل، فما الذى حدث. لطم على وجهه وهو يسأل أبى ما الذى حدث حتى يغضب عليه البك"[٤].

كانت صدمة حربى فى البك القنصل الذى أحبه وأخلص له عنيفة وقاسية، وبخاصة أن حربى ظل وقتا وهو لا يفهم، لا يجد مبررا لغضبة القنصل عليه، عندما يصارحه الشيخ بأسباب غضب البك عليه يتعمق جرحه وتزداد صدمته. فكيف بالبك الذى عده خالا وأبا، وأغلى عليه من نفسه أن يصدق فيه مثل هذه الأكاذيب التى اختلقها حساده ونسبوها إليه؟ كيف يصدق أن حربى يريد به أو بابنه شرا، وهو على استعداد أن يفدى بحياته تراب حذاء البك القنصل؟

ويظل السؤال عالقا: لماذا اجتمعاصفية وحربى على حب البك القنصل والإخلاص له حتى النهاية؟ والإجابة تأتى منطقية بعد متابعة الراوى لسيرة حياتهما بظروفها الاجتماعية والنفسية الخاصة والتى يمكن أن نجملها فى شقين أساسيين: (اليتم المبكر/الغربة النفسية). صفية تعانى اليتم المقيم منذ طفولتها المبكرة، تعيش وتكبر فى كنف الشيخ وزوجته بدافع صلة القرابة بينهم جميعا. غير ذلك لم يمنع من تزايد الإحساس بالغربة الذى تعانيه صفية فى بيت الشيخ، فهى مهما طال بها المقام ضيفة غريبة على البيت وأهله. كذلك كان حربى الذى عاش اليتم فى سن مبكرة تقريبا. فكما كانت صفية تنظر إلى الشيخ نظرة الابنة لأبيها، كان حربى ينظر للقنصل نظرة الابن لأبيه. فهما:

- قد جمعهما إحساس اليتم المبكر والغربة النفسية.
- اجتمعا على حب البك القنصل والإخلاص له حتى النهاية.
- جمعتهما براءة الحب وعنف الصدمة فيمن أحبوا ولمن أخلصوا.

(٢) تحولات صفية بعد مقتل البك / مقابل/ تحولات أمونة بعد سجن حربى:

لم تكن صفية وحدها التى تذوب عشقا فى حربى داخل القرية، بل كانت هناك (أمونة الغجرية) والتى شاعت علاقتها بحربى فى أرجاء القرية. يقول الراوى عن عشق أمونة لحربى: "وكان من المعروف أن حربى على علاقة بأمونة البيضاء الحلبية (أى الغجرية) ذات الشعر الذهبى التى ترقص فى الأفراح، وأنها تعشقه من دون الرجال على كثرة من كانوا يتمنون القرب منها. وذات مرة ارتجلت أغنية فى أحد الأفراح سرعان ما شاعت فى القرية، يغنيها الرجال حين يهل عليهم حربى وهم يبتسمون ويغمزون

بعيونهم ويرفعون عقيرتهم مترنمين (حاربى قليى... حاربى قليى، ولما لاقيته ما حاربى قليى) وكان حربى يبادلهم الابتسام والدعابة دون حرج. وعلى كل حال فلم يكن هذا العشق سببا يمنع حربى من التقدم لصفية لو أنه أراد.(٥)

كان حربى نموذجا لجذوة الشباب والرجولة الكاملة لكل فتيات القرية. فلم يكن غريبا أن تقع أمونة الغجرية البيضاء فى عشق حربى، فما كان منها إلا أن ارتجلت أغنية تعبر بها عن هذا العشق والفتون. ولم يكن ذلك خافيا على أهل القرية الذين كانوا يداعبون حربى بأغنية الغجرية وعشقها، وحربى يتقبل الأمر بروح طيبة مرحة تتوافق مع التقاليد الحاكمة للقرية، تلك التقاليد التى لم تجد فى ذلك العشق أمرا ممنوعا أو مستهجنا. وهنا نتعرف على ذلك العشق المسموح به فى القرية للشباب الذين لم يتزوجوا بعد، أو حتى أولئك الذين تزوجوا (وعيارهم فلت) على حد تعبير الراوى.

يرصد الراوى تغير أحوال أمونة الغجرية التى تغنى وترقص فى الأفراح بعد سجن حربى، حيث يقول: "وشهدت بلدتنا أيضا فى تلك الأيام ظهور تاجرة أخرى وإن اختلفت الطريقة والأسباب. ذلك أن أمونة البيضاء التى اعتقد الجميع أن فرصتهم معها قد زادت بعد سجن حربى، اعتزلت الرقص فى الأفراح والمناسبات، وبدأت تعمل مثل بقية الغجريات: تحمل ربطة من أثواب القماش وصندوقا من البضائع الرخيصة... وبدأت أيضا تخط الرمل وتضرب الودع. لم نسمع أنها عشقت من الرجال أحدا بعد حربى. وبالتدريج أصبح ظهورها فى قريتنا نادرا. وقيل أنها تخاف من الخالة صفية."(٦)

تتبدل أحوال أمونة الغجرية بعد سجن حربى، وكأن قلبها وعشقها ومشاعرها قد تم انتزاعها جميعا، لتسجن هى الأخرى مع حربى. يفاجأ أهل القرية بعد سجن حربى بأن الغجرية التى كانت مطمعا للرجال، لم يفز بها أحدهم، فقد اعتزلت الغناء والرقص، لتعمل مثل بقية أقرانها من الغجر فى بيع الأقمشة وبعض البضائع، أو مزاولتها لبعض أعمال التنجيم فى أحيان أخرى، حتى ظهورها فى القرية تم على فترات متباعدة، ثم أصبح نادرا لخوفها من صفية وثأرها. علة التغير وتبدل الأحوال عند أمونة تتقاطع مع علة صفية، بين تجاذبات العشق والدم تتبدل الشخوص وتتحول المواقف، تظل مشاعر الحب واحدة، برغم القتل والسجن والثأر:

- علة التحول عند صفية ← حادثة (مقتل البك)
- علة التحول عند أمونة ← حادثة (سجن حربى)

وقد جمعهما عشق حربى

تتشابك الخيوط، وتتلاقى الأضداد، تتقاطع المشاعر بين: صفية بثأرها، وأمونة بعشقها، حربى بجريمته وسجنه. تتبدل أحوال صفية بعد مقتل (زوجها) البك القنصل على يد (حبيبها) حربى. يقول الراوى عن صفية الأرملة الشابة: "كيف أصف ما حدث لخالتى صفية بعد مصرع البك؟.. وأدهشنى التغيير الذى حل بخالتى صفية بعد مصرع البك وبعد أن عادت لتقيم فى القرية. لا أتحدث عن أنها خلعت الفساتين التى كانت تلبسها فى السراى وبدأت تلبس مثل بقية نسائنا الجلباب الطويل الأسود.. ولكنى أتحدث عن التغيير الذى أصاب شكلها. ففى خلال شهر أصبحت خالتى صفية الجميلة التى لم تكن قد بلغت العشرين بعد، تشبه امرأة عجوزا وتتصرف مثل العجائز، أو أصبح مسموحا لها أن تتصرف مثل العجائز.. خيل إلى أنها بدأت بالتدريج تشبه البك وأن لهجة كلامها بدأت تشبه لهجته وكانت هى تتحدث عن القنصل دائما باستخدام الزمن الحاضر، كأنه لم يقتل ولم يغب عنها... وهكذا أصبحت صفية الجميلة التى كان يشتهيها كل الرجال هى الخالة صفية التى يرهبها الناس. أصبح من حقها أن تتصرف بطريقة لا تتصرف بها فى البلد غير العجائز من النساء."(٧)

صفية الجميلة التى كانت تعيش فى كنف الشيخ، لم تعد هى صفية الأرملة الشابة التى تسعى وراء حربى طلبا لثأر زوجها. يدهش (الراوى/الطفل) من هذا التبدل فى أحوالها الشكلية والسلوكية بعد مقتل زوجها البك القنصل، وانتقالها من سراى الأقصر إلى العيش فى منزلها بالقرية. فمن الناحية الشكلية غيرت صفية ملابسها المدنية وارتدت ملابس القرية الطويلة السوداء، هذا بالإضافة إلى تبدل ملامحها وتبدل سحنتها، فتغدو وهى شابة فى العشرين من عمرها أقرب إلى امرأة عجوز أثقلها الزمن. وشيئا فشيئا تتوارى ملامح صفية الجميلة، لتحل محلها ملامح البك حتى يحمل وجه صفية ملامح زوجها المسن نفسها، صوتها يحمل نبرة صوته نفسها وطريقة كلامه أيضا. أما من الناحية السلوكية فإن صفية تتصرف مثل العجائز فى القرية، بل وتتعامل فى تجارتها ورعاية ميراثها كما يتعامل الرجال، حتى أصبحت بملامحها الشكلية وتصرفاتها الحيوية مصدرا للفزع والخوف الذى يربك الصغار والكبار أيضا.

تتصارع داخل صفية (الزوجة/الأم الأرملة/ الشابة) أحاسيس مختلطة ومشاعر متضاربة ما بين: (حبها/ وثأرها) داخل إطار العرف والتقاليد الصارمة المتوارثة. فهى تغالب مشاعر حبها الأول القديم (لحربى – الحب الجميل). وفى الوقت نفسه تتملكها رغبة فى الثأر من حبيبها القديم لقتله(زوجها (القنصل – الحب الغريب). ومع تصاعد الأحداث

يختلط الأمر على الراوى ولا يدرك قطعا إن كانت صفية تريد الانتقام من حربى بسبب قتله زوجها، أو لكسره قلبها وتجاهله حبها قبلا. وصفية وسط كل هذه الأمواج المتلاطمة من المشاعر المتضادة، تفقد حتى إحساسها بالزمن، للدرجة التى تجعلها دائما تتحدث عن الماضى بصيغة الحاضر فى محاولة بائسة لإنكار وتخطى ما حدث.

ومن هذا نجد أن (صفية/وأمونه) معزوفة مكرورة على وتر واحد مشدود بين جانبين من العشق والدم، والفارق بينهما يجسده تعاطيهما المختلف لتلك الأغنية التى انتشرت بين شباب القرية:

(أمونة) ← ترتجل أغنية تعبر بها عن غرامها وعشقها لحربى: (حاربى قلبى.. ولما لاقيته حاربى قلبى)، تغنيها وهى ترقص فى أحد الأفراح مفعمة بالبهجة والأمل.

(صفية) ← أما صفية فهى تردد كلمات الأغنية بشكل جنائزى رتيب على الرغم من لحنها المرح الراقص. أقرب إلى (التعديد الحزين) على حد تعبير الراوي.

فما بين اللحن المرح الراقص، واللحن الجنائزى الحزين تكمن المفارقة التى تجمع بين صفية وأمونة، بين تجاذبات العشق والدم، أو تناقضات الحياة والموت.

(٣) "الحمار" كرمز لإهانة حربى/ مقابل / "العصان" كرمز لتكريم حربى:

تحتضن صفية ابنها، وتجتر آلامها القديمة الجديدة بعد مقتل زوجها، محاولة أن تحافظ لابنها (حسان) على ثروته من جانب، وتحفظ حقه فى ثأر أبيه من جانب آخر. ولهذا كانت صفية أكثر الناس انزعاجا من مرض حربى وتدهور حالته الصحية. يقول الراوى: "وكانت خالتى صفية أشد انزعاجا على صحة حربى منى ومن أبى ومن المقدس بشاى. قيل إنها تدعو له بالشفاء وبطول العمر وكانت تسأل عنه كل زواره وتوغرلهم أن ينصحوا أبى بأن يحضر أطباء من أسيوط بل ومن القاهرة إن أمكن. قيل إنها فى أحد المآتم انخرطت فى البكاء وراحت تلطم خديها وهى تقول: يامصيبتى لو مات حربى. ماذا أقول للبك؟ قولوا لى ياناس ماذا أقول للبك؟ تركناه يموت قبل أن نأخذ ثأرك ونطفئ نارك؟"[٨]

موقف صفية من مرض حربى له ما يبرره، حيث إنها لا تريد أن يفلت من ثأرها بالموت مريضا طريح الفراش، ولهذا نجدها تحتال على مرض حربى بالدعاء له تارة، وبالإيعاز للشيخ بأن يعتنى به ويعالجه تارة أخرى. تظل حالة حربى المرضية مؤرقة ضاغطة على صفية، وكلما تنامى إلى مسامعها تدهور حالته الصحية، تشعر وكأن الأمر والحياة بكاملها تفلت من بين يديها، تلطم صفية، تنخرط فى البكاء، تولول على مصيبتها.

فلا يدها تطال حربى لتنتزع روحه وتأخذ ثأرها وترتاح، ولا تضمن أن يظل حربى حيا حتى تتمكن من قتله.

يوفر الشيخ ملاذا آمنا لحربى فى الدير بعيدا عن متناول صفية وثأرها، فتلجأ صفية إلى أهون الأمور، وهو الانتقام من حربى (بشكل طفولى) مهين. يقول الراوى: "ولكن أبى استشاط غضبا حين علم أن صفية أسمت حمار السباخ الأسود (حربى)، وأنها كانت تأمر الخادم الموكل بالزريبة بأن يحضر (حربى) إلى فناء البيت فتضربه بالعصا ثم تأمر حسان الرضيع أن يبصق على حربى. وهكذا تعلم حسان أن يبصق قبل أن ينطق. كنت مع أبى يوم ذهب إليها، وحين دخل على صفية وأرادت أن تقبل يده سحب يده منها بعنف وقال لها: قلبى غاضب عليك ياصفية.. وقال لها بلهجة هادئة: الذى قتل أباه ياصفية رجل لا حمار. ابن آدم ربنا كرمه وحرام أن تسمى حمارا باسم رجل.. حرام .. هل فهمت؟"[٩]

يتوارى حربى داخل الدير، بعيدا عن صفية وثأرها، فما كان منها إلا الانتقام -مؤقتا- بشكل طفولى، وقد أتى هذا الانتقام الطفولى بشكل يتوافق فنيا ومنطقيا مع:

- العقلية الفطرية (للراوى/الطفل)
- حداثة سن (حسان/ الرضيع)
- المرحلة العمرية (لصفية/ الشابة)

يغضب الأب الشيخ من صفية بعد علمه بأنها أطلقت اسم حربى على حمار السباخ الأسود، لتضربه بالعصا وتعلم طفلها أن يبصق على (الحمار: حربى). ويدور النقاش الغاضب بين الشيخ وصفية، هى تدافع عن حقها فى الانتقام من حربى، لإطفاء نارها، والشيخ يدافع عن قيمة الإنسان وكرامته، ويبدى غضبه من تلك الوسيلة المهينة فى الانتقام. وهنا يمكننا أن نرصد هذه الحالة من إقرار كل منهما صفية والشيخ بحق الآخر وواجبه تجاه القضية، فهى تحترم أداء الشيخ لواجبه وتقره فى مساعدة حربى، وهو يحترم حق صفية فى ثأرها منه ويقره. وبين الحق والواجب تبرز سطوة التقاليد الغالبة على الأحداث والشخوص جميعا.

فى مقابل (حمار السباخ الأسود) رمز الانتقام المهين لحربى، يأتى (حصان العربة العجوز) رمزا لتكريم حربى والتعاطف معه وحمايته. يقول الراوى: "وأمام باب المحطة بالضبط كان الحانطور يقف فركب حربى فى المقعد الخلفى.. ربت أبى على رقبة الحصان ربتة خفيفة وصعد إلى جوار حربى بينما جلست بمفردى فى المقعد المرتفع

الأمامى وأنا أدعو الله فى سرى ألا يخذلنى الحصان العجوز وأن يصبح كما قال أبى (حمامة) فهل شعر الحصان بذلك الدعاء الخفى؟ هل شعر بتوترى وأنا أجلس فى العربة وأطرقع بالسوط فوق رأسه دون أن ألمسه هاتفا بصيحة النداء لكى يتحرك واللجام فى يدى؟ هل كانت ضربة أبى الخفيفة السريعة على رقبته قبل أن يركب هى أيضا رسالة خفية إلى حصاننا البنى بألا يخذلنا فى ذلك الصباح الصعب؟.. فانطلق يعدو وكأنما عادت إليه فجأة كل فتوة الشباب.. ولكننا كنا نعرف، أبى والحصان العجوز وأنا، أننا قد نجحنا وأننا قد أنقذنا حربى"[١٠]

تتشكل فرقة إنقاذ حربى من (الأب/ الابن/الحصان)، حيث يعد الشيخ العدة لاستقبال حربى بعد خروجه من السجن، ويصحبه من محطة القطار إلى الدير شرق القرية قبل طلوع الفجر. ولم تكن المهمة سهلة مع حصان العربة العجوز الذى يخشى لضعفه وشيخوخته من عدم قيامه بالمهمة العاجلة على الوجه الأكمل. لكن الحصان العجوز جعله الراوى بطلا يتحمل مسئولية اللحظة والمهمة، ويقوم بأدائها بقوة وقد عادت إليه فجأة فتوة الشباب، حيث يصل بهم وبالعربة إلى باب الدير فى وقت قياسى. هنا يقارن الراوى بين رمزين أساسيين فى قضية صفية وثأرها مع حربى:

- (حمار) السباخ الأسود ← وسيلة انتقام من حربى (رمز المهانة)
- (حصان) العربة العجوز ← فى مهمة إنقاذ حربى (رمز الكرامة)

(٤) رمزية تعامل الشيخ مع طربوش البك/ مقابل / رمزية تعامل صفية مع نيشان البك:

يقدم الراوى (الطربوش) نموذجا رمزيا يتوازى مع صاحبه البك القنصل من جانب، وطريقة التعامل معه من جانب آخر. يتحدث الراوي عن طربوش القنصل وهيئته العامة: "كان البك القنصل حفيدا لعسران الكبير، حائزا مثله على رتبة البكوية من أيام الملكية، ومع أنه كان أكبر مالك للأرض فى البلد وصاحب أكبر بيت فيها، إلا أنه كان يعيش فى الأقصر فى بيت يقال عنه فى بلدنا السراى.. وكان البك هو فخر قريتنا وأحب شخص فى البلد إلى قلبى فى طفولتى. كان يلبس باستمرار فى الصيف والشتاء بذلة داكنة وقميصا أبيض وربطة عنق، حتى فى عز الحر، وحتى وهو يتجول فى طرقات قريتنا المترية، أما الطربوش الأحمر الذى لم يعد أحد غيره يرتديه بعد الثورة فكان يزيده فى عيوننا مهابة"[١١]

يحتفظ البك القنصل بهيئته وهندامه التقليدى المعتاد، بما يكفل له الوجاهة والمهابة بين أهله، ووضعيته فى محيطه الاجتماعى والاقتصادى. ويقدم الراوى وصفا

مفصلا لتلك الملابس التقليدية التى يلتزم البك القنصل بارتدائها فى مختلف الأجواء صيفا وشتاءً مع إصراره على الطربوش الأحمر الذى يتفرد بارتدائه بعد ثورة ١٩٥٢. ويرجع التزامه بهذا الهندام التقليدى الذى يعلوه الطربوش إلى عدة أسباب أهمها:

١- (الوجاهة) الاجتماعية التى تفرض عليه كأحد الوجهاء والأعيان أن يقدم نموذجا فى هيئته وهندامه، وبخاصة وهو على رأس هذا الاتجاه المحافظ فى المنطقة بأسرها.

٢- (المهابة) التى يوفرها هذا الزى الرسمى التقليدى للبك القنصل بين أبناء قبيلته ومنطقته اجتماعيا واقتصاديا.

٣- (الطبقية) الغالبة على المجتمع المصرى فى ذلك الوقت، والتى كانت ترفع طائفة الوجهاء والأعيان على رأس المجتمع، وتضعهم على قمة الهرم الاجتماعى. فكان لزاما على البك القنصل أن يحافظ على هذه الهيبة، وسيلة للتعبير عن هذا الوضع الطبقى المتميز.

ويفسر كل هذا وغيره طريقة تعامل الشيخ مع طربوش البك العجوز بعد مقتله. يقول الراوى: "ولم يكن البك يسمع شيئا، ولم يكن يرانى أو يرى شيئا، كان يخلع الطربوش ويجفف عرقا على جبينه وهم يخلعون عن حربى ثيابه... ورأيت أبى آتيا يجرى من بعيد وهو يصيح (وقف يا حربى.. وقف يابك).. وكان حربى يجمع ثيابه والدم يشر منه وهو يجرى والبندقية فى يده نحو الجبل، وكان البك ممددا ببذلته الداكنة وسط الزهر الأصفر. وقف أبى يتطلع فى ذهول إلى ذلك كله حتى أنه لم يرنى ولسبب لا أدريه انحنى يرفع من فوق الزرع طربوش البك الذى تدحرج بعيدا وراح ينفضه ويمسحه بكم جلبابه وهو يكرر لا حول ولا قوة إلا بالله."[١٢]

فى أحد أطول الأيام التى يسرد الراوى أحداثها، يعرض لمشهد الصدام الدامى بين حربى والبك القنصل، والذى انتهى بمقتل البك رميا بالرصاص. يأتى الشيخ مسرعا فى نهاية المشهد، لكنه يأتى متأخرا بعد أن انطلقت الرصاصة التى اخترقت صدر القنصل وأردته قتيلا. ينظر الشيخ للقتيل وقد تمددت جثته بين الزرع، وبدلا من اهتمامه بجثة البك، نراه ينحنى ليلتقط طربوشه المتدحرج بعيدا، ويبدأ فى تنظيفه بطرف ملابسه. هذا الموقف الغريب من الأب يدهش الراوى الطفل ولم يجد تفسيرا لتركه الجثة والتقاط الطربوش وتنظيفه.

ربما كان فى ارتباط البك القنصل بالطربوش، واعتقاد الجميع فى رمزية الطربوش ما يفسر الموقف برمته. أضف إلى ذلك أن الطربوش هنا يأخذ قيمة معنوية، ودلالة رمزية لا تختلف كثيرا عن رمزية ودلالة (ارتداء العمامة) فى تلك المنطقة من صعيد مصر. يموت البك أو يقتل، لكن لا يهان فى طربوشه بما يحمله من قيمة ودلالة.

وأمام مبررات تعامل الأب مع (طربوش القنصل)، نجد هناك صورة أخرى موازية تتجسد فى تعامل صفية مع (نيشان القنصل). يقول الراوى: "ورغم أن البك لم يعمل فى حياته قط فى السلك الدبلوماسى، ولم يمارس شيئا غير الزراعة والتجارة، فقد كان قنصلا حقيقيا. كان لسبب لا أدريه حاصلا منذ صدر شبابه على رتبة القنصل الفخرى من المملكة اليونانية، وأنعم عليه ذلك الملك القديم بنيشان، مازال موجودا فى بيته فى القرية فى علبته القطيفة الحمراء... ثم تقوم صفية وهى تحمل حسان، تتجه إلى دولاب زجاجى فى الغرفة، تفتحه بمفتاح صغير فى جيبها. فى ذلك الدولاب صندوق مطعم بالصدف، وعلبة القطيفة الحمراء التى تضم نيشان البك، وكان النيشان لا معا دائما لأن خالتى صفية كانت تجلوه كل يوم"(١٣)

يغيب البك القنصل عن الحياة، وتظل متعلقاته حاضرة بما تحمله من دلالات رمزية. قدم الراوى عند حديثه عن القنصل وصفا لهندامه وهيئته، واختص طربوشه كأحد العلامات الرمزية الدالة على الشخصية والمرحلة بالاهتمام، وترك للقارئ فرصة تفسير اهتمام الأب بهذا الطربوش بعد مقتل البك. وفى مشهد مقابل تتعامل صفية بالخصوصية نفسها والجلال مع ذلك النيشان الذى حصل عليه البك القنصل قبل الثورة، حيث تحرص على أن يظل النيشان لامعا فتنظفه كل يوم، قبل أن تعيده داخل علبته القطيفة الحمراء مرة أخرى. وكأن الزوج القتيل قد تجسد فى هذا النيشان الذى تحفظه، وتحرص على أن يظل بالحضور والجلال نفسه.

(٥) مشهد احتضار حربى / مقابل / مشهد احتضار صفية:

كانت هناك مقدمات لموت حربى، عرض لها الراوى من خلال حديثه عن تدهور حالته الصحية من جانب، ومن خلال رؤية حربى لنفسه فى أيامه الأخيرة من جانب آخر. يقول الراوى: "فقد بدأت صحة حربى تتردى بسرعة. ظل أبى يجدد الأدوية الكثيرة التى كتبها أطباء مصر، وكثيرا ما كنت أحملها إلى حربى غير أنه كان يزداد انطواء وصمتا..سألته مرة وكان يرقد أمام الخص على جنبه متوسدا ذراعه وقد شرد بصره: ماذا

بك يا حربى؟ ما هو مرضك؟ فقال وصوته لا يكاد يبين: أنا يا ولدى مثل النخلة العويل التى لا تطرح البلح ولا ترمى الظل. أنا انتهيت من زمن ولكن الموت يعاندنى."(١٤)

يترقب حربى الموت، والموت يعانده. فمنذ أيامه الأخيرة فى السجن وهو يعانى المرض، وبعد خروجه وإقامته فى الدير، بدأت صحته تتدهور بسرعة، ولم تفلح مع حالته الأدوية الكثيرة التى كان يتعاطاها ليزداد ضعفا ونحولا، انطواء وصمتا. وحين يسأله الراوى الطفل عن حقيقة مرضه، نراه يتنهد شاكيا وكأنه يرثى نفسه وحاله وهو يتأرجح ما بين المرض والشفاء، الحياة والموت. يصور حربى نفسه بما يشبه النخلة العجوز الجافة اليابسة التى عجزت عن العطاء ظلا وثمرا، حيث تتحول النخلة من رمزية الخير والإثمار والسمو، إلى رمز للعجز والجفاف والانكسار. بهذا يكشف حربى مرثيته البكائية عن نفسه بالقول: (أنا انتهيت من زمن ولكن الموت يعاندني)، وبمثل هذه الحالة اليائسة التى تتملك حربى، يصبح الموت مطلبا بعيد المنال يطلبه ولا يناله، يرجوه أن يأتى فيعانده مبتعدا.

يصور الراوى هذه المرثية - مرثية حربى المريض- وكأنها مقدمة لمشهد احتضاره ونهايته. يقول الراوى عن مشهد احتضاره: "رأينا المقدس بشاى يجرى دون الحزام الذى يربط وسطه فتهدل ثوبه عليه وتهدل جسمه كله واختلط لهاثه ببكائه وهو يقول: أسرع ياحاج. الرب يسترد الوديعة.. أجهش أبى أيضا بالبكاء وجرى فى اتجاه الدير... كان يقول: يارب رحمتك. ارتحت ياصفية؟ لن أرى حربى قبل أن يموت ياصفية.. يارب أريد ان أراه ... واستجاب الله لدعاء أبى. حين وصلنا كان حربى يرقد زائغ العينين، بالكاد يتردد النفس فى صدره، ولكنه استطاع أن يميزنا، ولما وضع أبى رأسه على حجره ناحية القبلة مد حربى يده ليمسك بيد أبى وقال بصوت شديد الخفوت: سامحنى ياوالدى.. فقال أبى: سامحنا أنت ياحربى... ياولدى... يابووى.. ولما لقنه الشهادتين وأسبل عينيه، انحنى يحضنه ويبكى."(١٥)

تأتى لحظة موت حربى، تلك اللحظة المرتقبة التى كان ينتظرها حربى، وكأنها فرصة للخلاص: الخلاص من مطاردة صفية وثأرها، والخلاص من آلامه وأوجاعه البدنية والنفسية، لتتحرر روحه أخيرا من أسر هذا البدن العليل. آن للجسد النحيل العليل أن يتوارى، يستريح. وآن للنخلة العجوز اليابسة أن تنكسر. "وتنتهى الرواية.. يموت المقدس بشاى وقبله مات حربى، ثم صفية وهى تحلم أو تهذى بأن حربى قد جاء ليخطبها. ولابد أن القارئ سيلحظ بسهولة أن بهاء طاهر قد أسرف فى دقته الإبداعية لهذه الرواية التى تحتشد

لحد الفيض، بغنائية فريدة، فهو يرويها بضمير المتكلم (الراوى) والذى جعله جزءا مهما من الرواية وشخصية مؤثرة فى مسار أحداثها ومواقفها.[١٦]

يأتى مشهد احتضار حربى مفعما بالشوق والشجن، يسرع المقدس بشاى للشيخ ليكون بجوار حربى فى لحظاته الأخيرة، ويدخل الجميع (المقدس بشاى/ الشيخ/ الراوى) فى نوبة من البكاء وهم يهرولون صوب الدير لرؤية حربى قبل موته، وكل ما كان يرجوه الشيخ وهو يسرع باكيا ناحية الدير، أن يلحق به ويراه قبل أن تفيض روحه لبارئها، وبالفعل يجده مازال حيا، ويحتضنه باكيا، وكانت آخر كلمات ينطق بها حربى هى طلب السماح من الشيخ، فما كان من الشيخ إلا أن طلب من حربى أن يسامحهم جميعاً على ما أصابه من ظلم وسجن ومرض، وهو الذى عاش يتيما غريبا شريفا بينهم، والآن يموت غريبا بعيدا عن قريته وداره، جورا وغبنا، ليضع الموت حدا لمحنته التراجيدية البائسة.

ويأتى مشهد احتضار صفية وموتها مكملا لمشهد موت حربى، مع تطابق فى الإطار العام، واختلاف فى التفاصيل. يقول الراوى: "ولم تبق خالتى صفية طويلا بعد رحيل حربى... ثم قيل إنها قامت بعد ذلك ودخلت إلى غرفتها ولم تنطق بشىء بعدها ولم تذق طعاما أو شرابا. أبلغوا أبى بما حدث فأتى لها بطبيب من الأقصر. كشف عليها وكانت فى شبه غيبوبة فكتب لها حقنا للتغذية، ولكنها ظلت مع ذلك تتدهور بسرعة.. وكنت أزورها مع أبى فى تلك الأيام ولم تكن وقتها تتعرف على أحد. ولكنها ذات يوم أفاقت من غيبوبتها وتطلعت إلى أبى الذى كان يقف إلى جوار سريرها. ظلت تنظر إليه فترة بعينين متعبتين، لم يغب جمالها رغم كل ذبولها، وقالت بصوت خافت، صوت طفولى: نعم ياوالدى. أعذرنى لا أستطيع أن أقوم، ولكن إن كان حربى يطلب يدى فقل للبك إنى موافقة.. أنت وكيلى ياوالدى وأنا موافقة على أى مهر يدفعه حربى.. لا تشغل بالك بالمهر.. ثم أغلقت عينها مرة أخرى ودخلت فى غيبوبتها الأخيرة."[١٧]

كانت لحظة موت حربى مؤشرا لبداية العد التنازلى لأيام صفية على قيد الحياة. جاء خبر وفاة حربى كالصاعقة والزلزال الذى ارتجت له نفس صفية وعقلها، وكأن حياة صفية كانت مرهونة بحياة حربى، أو كانت تستمد حياتها ووجودها من بقاء حربى حيا. تنهار صفية فاقدة وعيها عن تلقيها خبر وفاة حربى، وتدخل فى غيبوبة بلا طعام ولاشراب، وتتدهور صحتها بسرعة، ويسقط لديها الحد الفاصل بين الوعى واللاوعى. فعندما أفاقت من غيبوبتها للحظات تنظر إلى الشيخ لتبوح بمكنون نفسها وقلبها، وتردد تلك العبارات التى كانت تتأهب لقولهامنذ سنوات عند مجئ البك

القنصل مع حربى إلى بيت الشيخ، وكانت تعتقد أن البك القنصل جاء ليخطبها لحربى وليس العكس والمفاجأة أن العكس المستبعد واللامعقول هو الذى حدث. والمشاهد تتلاقى وتتباعد:

(صفية): حاضرة فى مشهد موت حربى و(حربى): حاضر فى مشهد موت صفية.

وما بين: (ذبول الصحة/ نحول البدن/خفوت الصوت/زوغان البصر) يموتان:

(صفية)	(حربى)
تدخل فى غيبوبة تفيق منها للحظات	فى كامل وعيه لحظة احتضاره
↓	↓
ترتد زمنيا ليوم خطبتها فى الماضى	لحظة معايشة مع واقعه الزمنى الحاضر
↓	↓
تطلب من الشيخ الموافقة على خطبتها من حربى	يطلب من الشيخ السماح على ما سببه للجميع

ثانيا: خصوصية الأمكنة وسطوتها الغالبة

بداية من تلك الصفحات التى أراد لها الكاتب أن تكون مقدمة للرواية، يطلعنا على خصوصية الأمكنة التى تحتضن الأحداث، بحيث لا يقدم هذه الأمكنة بوصفها كيانات جامدة جافة، بل بكونها حية نابضة، باعثة على الحياة والقدرة على الاتصال والتواصل. يقول الكاتب فى تلك المقدمة: "كان أبى وأمى من الصعيد، ومن قرية الكرنك على وجه التحديد التى تقع فى حضن المعبد الشهير. وقد ظل أبى حتى نهاية عمره يحلم بأن يبنى بيتنا هناك ويعود ليقضى آخر أيامه فى مسقط رأسه. غير أن ذلك الحلم لم يتحقق إلى أن توفى وأنا فى السنة الأولى فى الجامعة. ولم أعش أنا فى القرية إلا فى إجازات قصيرة، ومع ذلك فقد كنت أعرف عنها أدق التفاصيل والتطورات.. ولكن القرية ظلت تعيش فى داخلها حتى نهاية عمرها"[١٨]

تأتى عبارة الكاتب: (فقد كانت قريتى هى أمى)، بمثابة المفتاح السحرى الذى يمكن به معالجة النص، حيث تتبلور العلاقة بين: (الكاتب/ الابن) و(القرية/ الأم). ومن خلال هذه العلاقة تتحدد الرابطة وتتوحد بين: (الروى/ الطفل) و(المكان/القرية). فعلى الرغم من الهجرة المبكرة لأسرة الكاتب بعيدا عن قريته الجنوبية، فإن الأسرة تظل متعلقة بالأمكنة: الأم تظل مشاعرهاحتى نهاية عمرها متعلقة بقريتها الجنوبية، تتوق إليها وتهفو للعودة إلى أحضانها.

ويظل حلم العودة ماثلا أمام الأب، لكى يبنى للأسرة بيتا جديدا فى أرجائها. ومن هذا المنطلق تتحدد الرؤية الفنية لمن يطالع هذا النص من بين إبداعات بهاء طاهر، حيث "إن التناول النقدى لبعض الأعمال الفنية باعتبارها مرايا عاكسة تكشف ما يعترى الذات الجماعية من تحولات نفسية وفكرية وعقائدية فى مرحلة ما قد يعطينا بعض مؤشرات صحية فى أدب بعض الكتاب ذوى المواهب المتواضعة والثقافة المحدودة. لكن فرض هذا الإطار على كتاب لهم موهبة بهاء طاهر الفريدة وثقافته العميقة وطموحه إلى تجاوز العرضى والآنى واحتشاده لمعاينة الجوهرى والحقيقى"[١٩]

وإذا ما تركنا الصفحات التى قدم بها الكاتب رؤيته، ودخلنا إلى متن الرواية نجدمومن السطور الأولى يقدم وصفا (طبوغرافيا) للدير ومحيطه. يقول الراوى: "يبعد الدير مسيرة نصف ساعة تقريبا من آخر بيت قبلى البلد، وأقل من ذلك الوقت بكثير على ظهر ركوبة. ومع ذلك فهو لم يكن يبين من أى مكان فى القرية، ولا حتى من فوق سطح بيتنا الذى كان هو آخر البيوت. اسمه الوحيد المعروف عندنا هو الدير الشرقى. فأنت تشرق عند نهاية القرية فى طريق غير ممهد عبر الصحراء حتى تصل إلى الجبل كما يقول أهل البلد عن تلك التلال الصخرية البنية اللون، وهناك تجد فى حضن التلال الثلاثة الدير بأسواره العالية التى لا يختلف لونها عن الصخور المحيطة به"[٢٠]

يقدم الراوى وصفا جغرافيا دقيقا للدير، يعد بمثابة توطئة (للمكان/البطل) الذى استحوذ على نصف عنوان الرواية. يستعرض الراوى الأبعاد المساحية للدير، فهو أولا يبعد عن آخر بيت من بيوت القرية مسيرة نصف ساعة، يقبع فى حضن الجبل بتلاله المتعددة، وعلى الرغم من مساحته الواسعة الممتدة أفقيا بأسواره العالية، فإنه لا يبين للرائى حتى لو اعتلى أسطح منازل القرية. وهنا يرى الراوى أن يحدد معالم وصفه للدير من خلال نقاط أساسية تؤصل خصوصية الدير، أو المكان البطل فى النص من خلال:

(١) أن الدير لايبدو غريبا وسط الأمكنة، سواء تلك الصخور والتلال التى يقبع فى وسطها وأخذ مادتها ولونها، أو القرية التى لا يختلف كثيرا عن بيوتها مع فارق المساحة، فغدا الدير بهيئته ومادته وألوانه جزءا من محيطه يتآلف ويتوافق معه ماديا ومعنويا.

(٢) يستوجب الموقع والتفاصيل والوصف، أن يطلع على الدير (طائر محلق) بنظرة بانورامية، حيث لا يبين الدير للرائى حتى لو اعتلى أسطح منازل القرية. وقد فرضت هذه النظرة الفوقية احتضان التلال الصخرية له، وكأن الطبيعة تركته وديعة فى حضن البيئة والأمكنة.

(٢) يلجأ الكاتب إلى نمطية السرد الوصفى كلما تطرق الحديث عن الأمكنة، وكأننا نشاهد أحد الأفلام التسجيلية، تطوف فيه كاميرا التصوير داخل الدير وفى محيطه، ويقوم صوت الراوى بالتعليق والوصف المصاحب لهذه الصورة التى ترصد الأمكنة وتبعث فيها الحياة، فتبدو حية نابضة، تكتسب حيويتها من حيوية الشخوص، وحرارتها من دفء العلاقات الإنسانية التى يعبر عنها الراوى خير تعبير.

وبهذه المقدمة الوصفية، وهذا السرد الوصفى للدير ومحيطه، يمهد الكاتب الأرض أمامه للأحداث والشخوص التى تحتضنها الأمكنة حتى تأخذ هذه الأمكنة دورها البطولى الموكل إليها فى النص، حيث تتبدى هذه البطولة واضحة فى أرجائها، بتفاصيلها الجغرافية والوصفية. ولا تقتصر هذه النظرة المفعمة بالدهشة عند مشاهدة الراوى لتفاصيل الدير فقط، بل نجد هذه الدهشة التى لا تخلو من الإعجاب عند سرده الوصفى لمنزل البك فى مدينة الأقصر أيضا يقول الراوى: "كان البك القنصل حفيدا لعسران الكبير.. ومع أنه كان أكبر مالك للأرض فى البلد وصاحب أكبر بيت فيها، إلا أنه كان يعيش فى الأقصر فى بيت مستقل يقال فى بلدنا السراى. وكان هذا البيت جميلا بالفعل كالسراى، كان معماره شرقيا، مدخله وواجهته من أقواس متعاقبة أشبه بالبواكى، وأثاثه فى الداخل من المقاعد الخشبية والموائد والأرائك المطعمة بالصدف، وكانت هناك سجاجيد فارسية ثمينة على الأرض غير تلك المعلقة على الجدران.. أما أجمل ما فى هذا البيت، وما أستطيع أن أتخيله فى كل لحظة كأنى أراه، فهو ذلك الممشى الطويل فى الحديقة الذى تحف به على الجانبين أشجار النخيل الإفرنجى"[٢١].

تتشابه ملامح وتفاصيل منزل البك فى المدينة (الأقصر) مع تفاصيل ومكونات الدير فى صحراء القرية، ويعمد الراوى إلى عقد هذه المفارقة المكانية بين: (الدير/فى القرية) و(منزل البك/فى المدينة) لتقابلها مفارقة تشخيصية أيضا بين: (القاتل/حربى) و (المقتول/ البك). ففى الوقت الذى تغلق فيه أبواب منزل البك بعد قتله، تفتح أبواب الدير لتحتضن حربى وتكفل له الحماية، بعيدا عن صفية وثأرها، ويظل السؤال عالقا وملحا: لماذا الدير وليس المسجد؟

تأتينا الرواية لتقدم لنا رؤية واضحة حول العلاقة بين المكان وتشكيلات الحدث الروائى. ومن خلال هذه العلاقة ندرك بؤرة المنظور الدرامى الذى يتخذه الراوى ويوجه به رؤية الرواية، فهو لا يضع نفسه فى مكان واحد يرصد منه الأحداث ملغيا وجود الآخر،

فالآخر فى هذه المواجهة إنما هو جزء من كينونته تمثله صفية حاملة غدر الثأر وقرابينه، وأبوه الذى يعترف بحقها ويناورها هو الذى رباها. والدير جزء من لعبة المراوغة والمطاريد رمز لصراع القوة والعدل ونسبية كل منهما. حينئذ يتبين لنا أن الدراما الحقيقية لا تنبثق من مواجهة الحق بالباطل، لأن الأمر يصبح حينئذ واضحا لا لبس فيه ولا ألم منه، وإنما تتفجر على وجه التحديد من صراع حق وحق آخر.(٢٢)

تخير الكاتب الدير ليلجأ إليه حربى، بعيدا عن متناول يد صفية وثأرها، وذلك لإثبات تلك العلاقة الخاصة التى ربطت المكان (الدير) بالحدث الروائى (لجوء حربى للدير هربا من ثأر صفية). فللمكان هنا قدسية دينية واضحة عبر عنها الكاتب بهذا الحدث الروائى الذى أوجد به رابطة وثيقة، ليس بينه وبين المكان فقط، وإنما أوجد أيضا رابطة فريدة بين أهل الدير (من المسيحيين)، وغيرهم من سكان القرية (من المسلمين). فمنذ بداية النص يحدد الكاتب هذه الرابطة الخاصة ويؤكد عليها. والدير له طبيعة دينية خاصة تفرض عليه طريقة فى التعامل والتعاطى مع محيطه الجغرافى، تختلف عن تلك الطريقة التى يتعامل بها المسجد مثلا مع محيطه حيث نجد:

الخصوصية والانغلاق (للدير) ⟵ مقابل العمومية والانفتاح (للمسجد)

اختار الكاتب الدير مكانا محوريا للأحداث التى تعصف ببطلنا، وتجعل منه الملجأ والملاذ الأخير، بعد أن ضاقت عليه قريته، هربا من انتقام صفية وثأرها. وبما أن المكان/ الدير، له قداسة دينية خاصة، فإن العلاقة الناتجة لهذه الرابطةتبين المكان والحدث علاقة خاصة تجسد محاور الصراع بين:

العاطفة (حب صفية القديم لحربى) ⟵ والواجب (طلب ثأرها من هذا الحبيب)

وتلعب المرأة/ صفية، العامل المشترك فى هذا الصراع بين المكان والحدث الروائى من جانب، وأهواء العاطفة ومسئولية الواجب من جانب آخر. يأتى اختيار الكاتب للدير مكانا يلجأ إليه حربىبعيدا عن ثأر صفيةاختيارا منطقيا. يقول الراوى عن ذلك: "ثم انحنى أبى وقال فى حزن: حربى مريض هم يفرجون عنه قبل موعده لأنه مريض... سنقابل حربى فى القطار الذى سيأتى من مصر وسنوصله إلى الدير .. لن تستطيع صفية أن تمسه فى حمى الدير ولن يستطيع أحد أن يمد عليه يده... لم تعترض البلد على التدبير الذى استقر عليه أبى. كان هناك اثنان أو ثلاثة لم يعجبهم هذا التصرف وعاتبوه صراحة بعد صلاة الجمعة فى المسجد. استمع إليهم صامتا، ثم قال أمام الجميع: أو لم يرسل الحبيب عليه الصلاة والسلام أول المسلمين إلى النجاشى حرصا على حياتهم؟ أنا أتأسى بالحبيب المصطفى، أمن الجميع على قوله، بعدها لم يفتح أحد فمه بكلمة."(٢٣)

وسط كل الخيارات المتاحة أمام الأب الشيخ لإخفاء حربى فى مكان آمن، يقع اختياره المنطقى العقلانى على الدير، نظرا لطبيعته الخاصة كمكان منغلق على نفسه، يحمل من القدسية الدينية عند أهله ما يجعله محل تقدير واحترام الجميع، هذا بالإضافة إلى المبرر الدينى الذى ساقه الشيخ لمن عارض هذا الاختيار من أهل القرية. فكما يلجأ حربى اليوم إلى الدير، هربا من صفية وثأرها، لجأ جمع من المسلمين الأوائل إلى النجاشى ملك الحبشة المسيحى، هربا من عنت وجبروت كفار قريش فى أيام الإسلام الأولى. وبهذا المنطق وهذه الحجة استطاع الشيخ أن يقنع الجميع باختياره للدير كمكان آمن يأوى إليه حربى. ساعد على ذلك ما يتوافر للأمكنة الدينية من قداسة تغلف هذه الأمكنة بحرمة يحفظها ويصونها الجميع مهما اختلفت الديانات والمذاهب. ولهذا كان الاختيار المنطقى والحتمى للدير حتى يكفل له الحماية والملاذ الآمن، بخلاف كل الخيارات المكانية الأخرى، حتى المسجد الذى يحمل نفس القدسية ويحظى بنفس التقدير والحرمة، إلا أنه يختلف عن الدير لكونه مكانا عموميا مفتوحا ليس للمصلين والعابدين من أبناء المنطقة فحسب، بل لكونه أيضا متاحا حتى لعابرى السبيل من المارة والمسافرين. وبناء على ذلك يتم تدبير معيشة حربى فى الدير بعد خروجه من السجن مريضا بعد موافقة رئيس الدير على حمايته داخل حدود أسواره.

يحظى (المكان/ الدير) بمنزلة وحرمة تقارب حرمة المرأة فى الجنوب بمصر عامة. وعلى الرغم من هذه القيمة الدينية للمكان (المسيحى)، فإن سكان القرية - وأغلبهم من المسلمين - لم يعترضوا أو ينكروا على حربى أو الشيخ هذا اللجوء للمكان المسيحى، حتى من اعترض منهم أو استنكر هذا الاختيار، استطاع الوالد الإمام أن يقنعه بجدوى التصرف ومنطقية الاختيار، وذلك من خلال استقرائه وعرضه للموروث الدينى الإسلامى. فالدير ذلك المكان الشبيه بالقرية وبموروثه المسيحى هو الذى تكفل بحماية حربى بعد أن ضاقت به الأمكنة الأخرى أو لفظته، حتى السجن الذى دخله لفترة لفظه خارجا لمرضه، فاحتواه الدير بحرمته وأمنه. والمحصلة فى علاقة الأمكنة بالشخوص والأحداث، كون المكان يفرض تقاليده وسطوته الغالبة على الجميع. يؤكد الكاتب على ذلك فى العديد من المشاهد الروائية، منها على سبيل المثال:

(١) المشهد الأول:

يقول الراوى: "المهم ما حدث لخالتى صفية.. سمعت أنها لم تبك ولم تصرخ لما نقلوا لها الأخبار قيل إنها ضمت حسان إليها.. وتجولت فى غرف السراى غرفة غرفة داخل كل منها

ثم تغلقها بالمفتاح على حالها.. وحملت حسان بين ذراعيها وقالت للسائق أن يتجه بها إلى البلد.. وحين جاء العمدة وانحنى على النافذة وقال لها البقية فى حياتك يابنتى، قالت خالتى صفية: أنا لم أسمع ما قلته ياعمدة، جئت لأقول لك شيئا واحدا: ادفن ابن عمك بمعرفتك ولاتقبل فيه عزاء، قل للجميع لا مأتم ولا عزاء، المأتم سيكون فى السراى يوم يثأر حسان لأبيه، وإياك أن تقول لهم من الذى قتله، فهمت ياعمدة"(٢٤)

المكان يفرض تقاليده وسطوته الغالبة على الجميع مهما اختلفت الأحداث والشخوص. بعد أن وصل خبر مقتل الزوج، تتصرف صفية وفقا لتقاليد المكان والأعراف المتبعة فى مثل هذه الظروف الاستثنائية، حيث تأمر بغلق (المكان/السراى) غرفة غرفة على الحالة نفسها التى كانت عليها عند تلقيها خبر مقتل زوجها صاحب السراى. والمتبع هنا ألا يفتح المنزل مرة أخرى إلا بعد أخذ ثأر المقتول. تنتقل صفية إلى دارها فى القرية وتبدأبوصفها الزوجة صاحبة الثأر فى إعطاء التعليمات الملزمة وفقا لتقاليد المكان ، حتى عندما يقول لها العمدة: (البقية فى حياتك)، ترد عليه بحسم أنها لم تسمع ما قاله، وأمرت بأن يتولى دفن الزوج، وألا يقبل أحد العزاء، فالعزاء والمأتم سيكون فى السراى بعد أن تأخذ ثأرها من قاتل زوجها، وتنبه على العمدة بصرامة ألا يفصح للشرطة أو النيابة عن اسم القاتل. الأعراف والتقاليد المكانية تفرض على الجميع، حتى لو تعارضت مع المنطق أو القانون، فللمكان قانونه الخاص الذى يفرض على الجميع أن يحترم إرادة صفية فى الأخذ بثأرها، ويبرر لها أن تخفى المعلومات عن جهة التحقيق حتى يفلت القاتل من قبضة القانون العام، حتى يتاح لأهل القتيل أن يوقعوا به (العقاب/ القتل) وفقا للقانون الخاص للمكان.

(٢) المشهد الثانى:

يقول الراوى: "حزنت فى أول مرة تشاجر معها أبى، ظلت صفية بعد وفاة البك على احترامها له باعتباره والدها فكانت تقبل يده وتخفى الجوزة قبل أن يدخل عليها، ولم يتغير من ذلك شىء رغم علمها بأنه هو الذى أنقذ حياة حربى، وأنه الذى شد له المحامين فى أسيوط ومصر، وأن يذهب لزيارته فى السجن فى مصر مرة كل شهر. كانت تعرف أن هذا واجبه، ولم يناقشها أبى أيضا فى رفضها لإقامة مأتم للبك ولا فى حديثها عن ثأر حسان لأبيه، كان كل منهما يعرف أن الآخر يفعل ما عليه"(٢٥)

فى هذا المشهد يؤكد الراوى على سطوة المكان وغلبة قانونه الخاص، فعلى الرغم من إدراك الأب أن صفية تسعى وبقوة لقتل حربى، ومعرفة صفية أن الأب يساعد حربى من بداية توكيله للمحامين الذين يدافعون عنه فى القضية، حتى سعيه لإخفاء حربى فى الدير بعيدا عن متناول يدها، فإن هذا لايمنع إدراكهما الأب وصفية بأن الآخر يؤدى

واجبه وفقا لقانون المكان وتقاليده. لهذا احتفظت كل الأطراف باحترامها لبعضها، واحترامها للواجب المفروض على كل منهم أمام الحدث العام، فلا تنكر صفية على الأب وقوفه بجانب حربى قاتل زوجها لأنها تدرك أن هذا واجبه، ولا الأب ينكر على صفية رغبتها المحمومة وسعيها الشديد لقتل حربى وحربى نفسه يدرك هذه الأعراف ويقر بحق صفية فى ثأرها، وواجب الأب فى مساعدته وحمايته. كان الجميع (الأب/صفية/ حربى) يدرك أن الآخر يؤدى ما عليه من واجب، تفرضه وبقوة مقتضيات الحال وقانون المكان.

(٣) المشهد الثالث:

يقول الراوى: "وذات مرة رأيت حربى وقد خلع جلبابه وأمسك فأسا حين كان بشاى يعزق الأرض لكى يعزق معه. ولما قلت ذلك أمام أبى بطريقة عابرة تغير لون وجهه واستبد به الغضب. قام من فوره وقال آمرا: تعال معى.. ولم يكن المقدس بشاى موجودا لحسن الحظ عندما وصلنا وعندما انفجر أبى فى حربى بمجرد أن رآه: منذ متى ياحربى تعمل أجيرا فى الأرض تعزق وتحرث؟ هل سمعت من قبل عن واحد من أعيان البلد يعزق الأرض مثل الأجراء؟ أتريد ياحربى أن تفضحنى فى شيبتى؟ ماذا تقول صفية لو سمعت أنك تمسك بالفأس وتشتغل فى أرض الدير؟ تقول إنهم أجروك؟ تجعلنى وتجعلك سخرة القرية، هل ضاع مخك ياحربى؟ فأحنى حربى رأسه وقال: سامحنى ياوالدى. مرة وفاتت ولن أرجع لها."(٢٦)

طبيعة الشخوص تفرض بعض القيود على علاقتهم مع المكان من ناحية، وعلاقتهم بالحدث من ناحية أخرى. صحيح أن الدير قد احتوى واحتضن حربى، إلا أن الشخوص فى النهاية تظل لها قوانينها الخاصة، ومنظورها المختلف حول المسلمات والبدهيات المألوفة. فالمكان له قدسيته وقانونه الخاص، كذلك حربى. بانتمائه المؤقت للدير. يحكمه أيضا قانونه الخاص فى علاقته مع هذا المكان، فهو يظل على الداوم ضيفا وافدا، سيفارقه يوما.

ما يصعب الموقف ويجعل الأب يثور على حربى هذه الثورة العارمة. عند عمله بالدير كالأجير. أن أهل القرية تعارفوا على هذا (العرف الطبقى) الذى يمنع على الأعيان العمل بأيديهم فى الأرض كالأجراء، فما بالك لو كانت هذه الأرض داخل الدير. هذه السطوة الغالبة لتقاليد المكان هى التى جعلت الأب يثور ويغضب هذه الغضبة المتصاعدة ويلاحق حربى ويمطره بوابل من الأسئلة وعلامات الاستفهام الاستنكارية التى نزلت على حربى كالصاعقة، وجعلته يحنى رأسه معتذرا فى إقرار واضح لمخالفته تلك التقاليد التى يفرضها المكان بسطوته الغالبة على الشخوص والأحداث. "فلا يدخل

المكان لذلك فى القصص بوصفه انتشارا مجردا للأحداث ولحركات الشخوص، بل بوصفه بطلا من الأبطال، محورا محركا للشخوص والأحداث، فلم يعد أحجارا وترابا وكومة غبار، إنه الكائن الذى نألفه ونحبه، ندافع عنه، ثم نشعر بالأسى لفقده.(٢٧)

لا يريد الراوى أن يظل (المكان/الدير) منغلقا على نفسه ومن فيه بقيمه وتقاليده الدينية العريقة الراسخة، بل يتسع المكان مرغما هذه المرة لتقبل الأحداث والشخوص الطارئة، والتى لم يتوقع أو يتهيأ أن يكون لها أى دور فى المكان. فأين المطاريد من هذا المكان الدينى؟! ولكن الكاتب يقتحم المكان صراحة بهذه الأحداث العارضة، ويولج فيه هذه النماذج البشرية الغريبة، ويدفع الحدث إلى الذروة، ويفسح المكان قدر الاستطاعة لاحتواء الشخوص والأحداث فيستوعب الدير المطاريد فى زياراتهم لحربى، حتى لو استظلوا بظل أسواره الخارجية.

يقول الراوى فى خاتمة الرواية: "كانت البلدة تتغير وكان الدير يتغير.. كم مر من السنين؟ ها أنا الآن أعيش فى القاهرة وتعيش أمى معى بعد رحيل أبى.. أما أنا فمازلت أعمل فى الآثار ونادرا ما أذهب إلى البلد. أعرف الآن أن هناك كهرباء فى كل منازل قريتنا، أن أحدا لم يعد يشعل الكلوب.. ويبعث لى واحد من أبناء عمومتى دائما برسائل عاتبة. يسألنى لم أقفلنا البيت، وتركناه مهجورا؟ يقول إن الحيطان تهدمت والجدران تشققت ولم يعد الترميم يصلح بل لابد وأن نبنى البيت من جديد. ويقول لى إن من ليس لديه بيت يحاول أن يبنى بيتا فكيف نترك نحن البيت يتقوض؟ يلح أن أبنى البيت من جديد."(٢٨)

إذا كان الكاتب فى مقدمته للرواية قام ببلورة العلاقة بين: (الكاتب/الابن) و (القرية/الأم)، وذلك من خلال إقراره: (كانت قريتى هى أمى). فإنه يأتى فى خاتمة النص، وقد مرت سنوات طوال بأحداث وتقلبات مختلفة، ويعبر عن هذه المتغيرات بقوله: (كانت البلدة تتغير وكان الدير يتغير.. بل ولابد وأن نبنى البيت من جديد). فبعد هزيمة ١٩٦٧ كل شىء تغير وتقوض وضع (البيت/الوطن) بعد أن تهدمت جدرانه وتشققت، ولم يعد الترميم يجدى لإصلاحها، ومن هنا تأتى الدعوة بأن يتم إعادة بناء البيت من جديد. فلابد أن يواكب هذا التغير رغبة فى إعادة بناء الوطن على أسس ومقدمات جديدة ومختلفة عن تلك المقدمات والأسس التى أدت إلى تصدع البيت وهزيمة الوطن.

ثالثا: الراوى وبنية السرد الذاتى

تتعدد أوجه السرد الروائى وطرائقه ما بين: (التشخيصى، الوصفى، الحكائى، الذاتى..) وذلك وفقا لتنويعات هذه الطرائق المختلفة وتداخلاتها. ونقف هنا فى رواية خالتى صفية والدير أمام السرد الذاتى الذى يجعل من الراوى أحد شخوص العمل الروائى، المشارك الفاعل والشاهد على الأحداث والشخوص، حيث يصبح الراوى جزءا من الحدث، وأحد الفاعلين فى مجريات النص الروائى بشكل عام. والمتكلم فى الرواية هو دائما، وبدرجات مختلفة، منتج إيديولوجيا وكلماته هى دائما عينة إيديولوجية. واللغة الخاصة برواية ما، تقدم دائما وجهة نظر خاصة عن العالم تنزع إلى دلالة اجتماعية تدقيقا، باعتبار الخطاب نصا إيديولوجيا، فإنه يصبح موضوعا للتشخيص فى الرواية، وأيضا فإنه يجنب الرواية أن تغدو لعبة لفظية مجردة. وبالإضافة إلى ذلك، وبفضل التشخيص الحوارى لخطاب له قيمة إيديولوجية غالبا يكون خطابا راهنا وفعالا فإن الرواية، أكثر من أى جنس لفظى آخر، تحول دون بروز النزعة الجمالية واللعب اللفظى الشكلانى المحض.(٢٩)

مع أول مشاهد الرواية يقدم الكاتب بهاء طاهر الراوى الطفل نموذجا للربط وعقد الصلة بين الدير بقاطنيه والقرية بأهلها. يقول الراوى عن زيارته للدير محملا بهدية العيد لقساوسته: "يبعد الدير مسيرة نصف ساعة تقريبا من آخر بيت قبلى البلد، وأقل من ذلك الوقت بكثير على ظهر ركوبة.. وكنا باعتبارنا أقرب البيوت إلى الدير جيرانا بمعنى ما. كانوا يهدوننا فى المواسم بلحا مسكرا صغير النوى لا تطرحه فى بلدنا سوى النخلات الموجودة فى مزرعة الدير. واعتاد أبى فى طفولتى -منذ أكثر من ثلاثين سنة أن يصحبنى معه فى أحد السعف وعيد ٧ يناير لكى نعيد على الرهبان. وفى عيدنا الصغير كانت أمى تكلفنى بأن أحمل من جملة العلب التى تعبئها بالكعك (علبة الدير). وكنت فى العادة أنهى كل مشاوير الهدايا بعد صلاة العيد وأرجئ علبة الدير قبل الظهر لكى آخذ راحتى بالكامل."(٣٠)

يجسد الراوى الطفل تلك الرابطة الحميمة، والعلاقات الطيبة الموصولة بين الدير (المسيحى) والقرية بأغلبيتها المسلمة من خلال هذه (المجاورة الجغرافية). ويأتى الحرص متبادلا من الجانبين على استمرار هذه العلاقات الطيبة، وأبسط علامات هذا الحرص على التلاحم والتماسك، تبدو من خلال الهدايا المتبادلة فى المناسبات والأعياد. الدير يرسل بعض ثمار نخيله الفريد إلى منزل الراوى، والأب يرد بهدية من كعك عيد الفطر يرسلها

مع ابنه للدير، هذا بالإضافة إلى الزيارات التى يقوم بها الراوى مع أبيه لتقديم التهنئة فى الأعياد المسيحية كأحد السعف وعيد الميلاد. تبدأ هذه الصلات المتبادلة بين الجانبين منذ أكثر من ثلاثين سنة يتابعها الراوى مجسدا لهذه الرابطة الطيبة التى تتوافق مع فطرية ونقاء الراوى فى مرحلة الطفولة، وكان هذه العلاقات الحميمة فى نضجها، يجسدها ويعبر عنها الراوى ببراءته الطفولية.

من أبرز السمات الفنية الغالبة على السرد الذاتى فى رواية خالتى صفية والدير تلك الواقعية التسجيلية، والحرفية التقريرية التى صبغت الصورة الوصفية فى النص الروائى بصبغة فنية تقريرية متداخلة مع خاصية (العلاقات الجغرافية) التى بدأت مع وصف الراوى للدير وصفا (طبوغرافيا) بأبعاده وهيئته الجغرافية، قياسا بأبعاد القرية المتاخمة للدير وهيئتها.

ويحدد إطار الصورة الوصفية، رؤية الراوى الطفل بما يتصدى لوصفه. وهذا ما يمكن أن نرصده فى مشاهد وصفية محددة، منها:

١- وصف الراوي للخالة صفية:

يقول: "ولم تكن خالتي صفية تكبرني بأكثر من سبع سنوات، كما أنها لم تكن في الحقيقة خالتي وكنت أعتبرها أجمل إنسانة في العالم، لا أستثني سوى فاتن حمامه..ومنذ الصغر كانت صفية تلفت الأنظار بجمالها. كانت دقيقة الملامح، صغيرة الفم والأنف..أما عيناها فكان جمالها فريدا. كانتا ملونتين ولكني لا أستطيع أن أصف لونهما، أقرب وصف لهما كانتا عسليتين فاتحتين في الظل، أما في الشمس أو في النور فكانت هاتان الحدقتان الأسرتان تصبحان ذهبيتين وتميلان إلى الخضرة وتمزج فيهما ألوان كثيرة أخرى"[٣١].

٢- وصف الراوي لحربي:

يقول: "ومثلما كانت خالتي صفية جميلة بين البنات، كذلك كان عمي حربي بين الرجال. كان حربي طويل القامة، بشرته خمرية، ولكن في خديه دائرتين مشربتين بحمرة الدماء يحددهما شاربه الأسود الذي يزيده وسامة بطرفية المفتولين باستمرار. وكانت تبرز في رقبته العالية تفاحة آدم تتحرك بشكل واضح ارتفاعا وانخفاضا كلما تكلم أو غني، فقد كان صوته القوي هو أجمل ما فيه، يعرف الكل ذلك، فيلحون عليه لكي يغني في الأفراح والليالي، أو يتطوع هو من تلقاء

نفسه تحية لصاحب المناسبة..أو يرتجل ويضيف إلي الأغاني الشائعة مدحا يذكر فيه صاحب الفرح أو المناسبة"[٣٢].

٣- وصف الراوي للبك القنصل:

يقول: "وكان البك القنصل هو فخر قريتنا وأحب شخص في البلد إلى قلبي في طفولتي كان يلبس في الصيف وفي الشتاء بذلة داكنة وقميصا أبيض وربطة عنق، حتى في عز الحر، وحتى وهو يتجول في طرقات قريتنا المتربة، أما الطربوش الأحمر الذي لم يعد أحد غيره يرتديه في بلدتنا بعد الثورة فكان يزيده في عيوننا مهابة..ورغم أن البك لم يعمل في حياته قط في السلك الدبلوماسي فقد كان قنصلا حقيقيا..كما أنه مازالت هناك صورة للبك القنصل في شبابه..وقد اجتهد المصور في الإضاءة ليخفي سمرته الغامقة واتساع فمه"[٣٣].

٤- وصف الراوي لمنزل البك:

يقول: "كان يعيش في الأقصر في بيت مستقل يقال عنه في بلدنا (السراي). وكان هذا البيت جميلا بالفعل كالسراي، كان معماره شرقيا، مدخله وواجهته من أقواس متعاقبة أشبه بالبواكي..أما أجمل ما في هذا البيت وما أستطيع أن أتخيله في كل لحظة كأني أراه، فهو ذلك الممشى الطويل في الحديقة الذي تحف به علي الجانبين أشجار النخيل الإفرنجي.. وكان وسطها نافورة صغيرة إفريزها من الفسيفساء الزرقاء المزخرفة نفسها، ويخرج الماء منها في أقواس هابطة كسعف النخيل"[٣٤].

يقدم الكاتب هذه المشاهد التي تبدو صورة وصفية في مجملها أقرب إلى التسجيل التقريري هذا علي الرغم من اجتهاد الكاتب في أن يضفي علي هذه الصورة تلك النظرة الطفولية للراوي بما يطغى عليها من أحاسيس الدهشة والمفاجأة والانبهار بجماليات تفاصيل المشهد أو الصورة. وعلى عادة الصورة الوصفية، تغلب المشاعر الراوي قبولا أو نفورا – على رسم ملامح الشخوص وصفاتها. ولنا أن نلاحظ هنا اختلاف الصورة الوصفية التي يقدمها الراوي لصفية وحربي من جانب، والبك القنصل ومنزله من جانب آخر، حيث تتحكم مشاعر الراوي الخاصة في تحديد جماليات الصورة، حيث جاءت صورة صفية أو حربي تحمل دلالات الانبهار والإعجاب الذي يقترب من العشق. علي عكس صورة البك القنصل والتي قدمها الراوي بشكل تقريري اقترب بالصورة إلي (البورتريه الفني) الجاف الذي يتحول إلي صورة فوتوغرافية صامتة بلا حياة. ومن هنا لا يختلف وصف الراوي للبك

العجوز كثيرا عن وصفه للبيت أو السراي العتيقة التي يملكها، وذلك على عكس الصورة الوصفية لحربي التي تنبض بالحياة وحيوية الشباب.

يستكمل الراوي هذه الصيغة التسجيلية التقريرية التي غلبت علي الصورة الوصفية بما يعرضه من محددات واضحة لأعمار الشخوص داخل الرواية. "علي أن رصد التتابع الزمني لا يتم بمعزل عن الحدث الروائي، لأننا نرصد تتابع الزمن من خلال الأحداث. فإذا مر الراوي بحدث معين وكان هذا الحدث حزينا أو سعيدا، فحينئذ قد تشعر الذات الساردة أن الزمن قد توقف عند هذا الحدث. كما أن الانتقال فجأة من حدث معين إلي حدث آخر بينهما مسافة زمنية معينة يؤدي إلي القفز الزمني، كما أن توافق العملية السردية للحدث مع الحالات الشعورية للسارد يؤدي إلي توافق الزمن مع السياق الحدثي ومع الحالات الشعورية للسارد وهو ما نطلق عليه بالتوافق الزمني"[٣٥].

ومن خلال هذه المحددات أوجد الكاتب منهجية منطقية في تتبع المراحل العمرية المختلفة للراوي وفقا لتطور الأحداث وتصاعدها الدرامي في النص. ومن هذه المتابعات العمرية التي يتوقف أمامها الراوي قوله:

- "كنت في وقتها في الثانية عشرة من عمري تقريبا، أنهيت الابتدائية ودخلت الإعدادية والمفروض أنني أفهم كل شيء، لهذا لزمت الصمت ولم أسأل عما لم أفهم"[٣٦].
- "ولم تكن خالتي صفية تكبرني بأكثر من سبع أو ثماني سنوات، كما أنها لم تكن في الحقيقة خالتي. وكنت اعتبرها أجمل إنسانة في العالم"[٣٧].
- "وكنت أنا محروما من ذلك لأن أمي وأبي اعتبراني من سن السادسة تقريبا (رجلا) يجب أن أتجنب اللعب مع البنات ومع خالتي صفية بالذات"[٣٨].
- "لم أكن وقتها قد دخلت المدرسة بعد، على أن السنين مرت.. وحين بلغت صفية السادسة عشرة تقريبا جاء حربي إلى البيت وجاء معه البك القنصل"[٣٩].
- "ألجمت الدهشة أبي وظل يتطلع صامتا إلى البك الذي كان قد تجاوز الستين من عمره في ذلك الوقت، وكان قد تزوج مرتين وترمل مرتين دون أن ينجب"[٤٠].
- "ففي خلال شهر أصبحت خالتي صفية الجميلة، التي لم تكن قد بلغت العشرين بعد، تشبه امرأة عجوزا وتتصرف مثل العجائز"[٤١].

- "أذكر مثلا عندما كبر حسان قليلا، عندما أصبح في الثالثة أو الرابعة من عمره، وكنت قد دخلت المدرسة الإعدادية وأصبحت أحمل منفردا الكعك إلى الأقارب وإلى الدير"(٤٢).
- "كنت في السنة الثانية الثانوية وكنا نقترب من الامتحان عندما لاحظت أن أبي بدأ في الفترة الأخيرة يكثر من التردد على الدير دون أن يصحبني معه"(٤٣).
- "كان يخشي أن يكون سبب انصراف الخطاب عنها وقد اقتربت من العشرين، وعن أخواتها، هو إصراره على تعليمهن"(٤٤).
- "وفي تلك الأيام السوداء قلت زياراتنا لحربي. كنت أيامها في الثانوية العامة منهمكا في المذاكرة للحصول على المجموع"(٤٥).
- "أقضي الأجازة الصيفية بعد أن نجحت في السنة الثانية بكلية الآثار عندما شاهدت نهاية تلك الأحداث. كانت البلدة تتغير وكان الدير يتغير"(٤٦).

النص في بنيته السردية العامة عبارة عن: (عملية استرجاع) لأحداث وقعت للراوي منذ أكثر من ثلاثين سنة. يستعيد الراوي الأحداث من خلال تطورها الزمني وفقا للمراحل العمرية التي مر بها، وكانت كل مرحلة بمثابة علامة فارقة في حياته وتطور الأحداث. جاءت أبرز هذه المراحل العمرية لتوثق الأحداث التي يرويها الطفل (بضمير المتكلم)، والبداية وهو في سن السادسة وتنتهي بعد أن أصبح الطفل شابا في السنة الثانية من دراسته الجامعية بكلية الآثار، حيث يرصد في نهاية المشهد الروائي – عند عودته للقرية في إجازته الجامعية – حالة التغيير التي لحقت بالجميع، الأماكن والشخوص. يقول الراوي معبرا عن هذا التغيير: (كانت البلدة تتغير وكان الدير يتغير)

ومن خلال تعدد الأصوات، تتداخل أزمنة السرد، حيث إن "زمن القص قد يكون تاليا لزمن القصة التي يحكيها، أو قد يكون العكس ذلك كما في الرواية التي تعتمد علي النبوءة، أو قد يكون مصاحبا له حين يأتي القص في الزمن المضارع، أو قد يحدث حينئذ أن يتخلل اللحظات المختلفة للقصة في الزمن المضارع قص علي مستوي الزمن الماضي"(٤٧). وتأتي هذه المتابعة لمراحل تدرج عمر الراوي، وربطها بتطور الأحداث لتعطي إجابة منطقية ومبررا فنيا لاختيار الكاتب لشخصية (الراوي/ الطفل). هذه الشخصية التي أتاحت للكاتب أن يقدم هذا النمط من السرد الذاتي بشكل عفوي أو فطري برئ، بعيدا عن التعقيدات التي تفرضها شخصيات الكبار من رواة الأحداث. أضف إلى ذلك أن اختياره هذا النموذج – الراوي الطفل – أتاح للكاتب أن يعرض وجهته الفنية في النظر إلى الكون

وقضايا الوجود الإنساني، وتفسير العلاقات والروابط بين الشخوص (العلاقات الإنسانية) والأمكنة (العلاقات الجغرافية) يعرض كل ذلك بعين ورؤية طفل، تثيره الشخوص والأحداث، فتتكاثر في عقله موجات من الاستفسارات والاستفهامات، بعضها يجد له إجابة، وبعضها الآخر تظل عالقة في ذهنه بلا إجابات. ومن أمثلة هذه الأسئلة التي تظل عالقة في ذهن الراوي بلا إجابة:

- **التساؤل الأول:**

يقول الراوي: "ولكن هل كانت صفية تحب حربي؟ لا أستطيع أن أجزم، غير أني أذكر من بدء طفولتي أنها وبقية أخواتي كن في العادة يتلصصن عليه من خلال الأبواب شبه المغلقة عندما يجلس مع أبي على الدكة في صحن الدار يتحدثان. ولا أذكر إن كانت هي، أو واحدة من أخواتي التي قالت عنه حين فاجأتهن مرة وهن يختلسن النظر إليه (سبحان الله مثل فلق القمر) ويومها هددت بأن أفضحهن جميعا عند أمي وأبي لقلة حيائهن فقبلتني خالتي صفية في جبيني وهي تسألني في عتاب (وترضيك فضيحتي يا ابن أختي؟) فذاب في قلبي كل عزم"[٤٨].

يسأل الراوي ذلك السؤال الذي لا يستطيع أن يقدم عنه إجابة قاطعة شافية، يتعلق السؤال المؤرق بحقيقة مشاعر صفية تجاه حربي، وهل يمكن أن تترجم هذه المشاعر حب صفية لحربي؟ وعلى الرغم من تقديم الراوي – بعد ذلك – ما يدل دلالة قاطعة على حبها، بل وعشقها لحربي، فإن الكاتب وهو يتعامل مع (الراوي الطفل) يجعل هذه الإجابة تتأرجح بين نعم ولا، ليتناسب ذلك – منطقيا – مع عقلية الراوي الطفل التي لا تستطيع الاستيعاب أو القطع بحقيقة هذه المشاعر، فلا تأتي الإجابة مباشرة أو واضحة، لتتوافق مع قدرة الطفل ودرايته المرحلية لمثل هذه المعاني المجردة المعقدة التي تحكم علاقات الكبار.

- **التساؤل الثاني:**

يقول الراوي: "ومازالت أنا حتى الآن، بعد أن كبرت كثيرا يحيرني هذا السؤال: لماذا أحبت صفية بعد حبها الأول الجميل ذلك الرجل الذي يبلغ أكثر من ثلاثة أضعاف عمرها؟ ولكن هل سأعثر في يوم على جواب حقيقي؟ وهل سأعرف إن كانت قد أحبت القنصل بسبب ما أو لعلة ما أو أنها قد أحبته فحسب مثلما تحب أيه امرأة أي رجل؟ ذلك ما أفكر فيه الآن من بعيد في الزمن ومن بعيد في المكان، أما في حينها وأنا طفل في أول المدرسة الابتدائية فلم يكن هناك ما يشغل الفكرة في قلبي مثل ذلك الحب الغريب، بل الوله الذي كانت خالتي صفية تعامل به البك القنصل"[٤٩].

إذا كان الراوي الطفل في التساؤل الأول تشغله حقيقة مشاعر صفية تجاه حربي، فإنه هنا يتساءل عن كنه هذا الحب الغريب الذي تشعر به صفية تجاه زوجها العجوز البك القنصل الذي يزيد عمره أكثر من ثلاثة أضعاف عمرها. تمر السنوات بالراوي الطفل، وتظل الإجابة عن هذا السؤال عالقة في عقله وقلبه بلا إجابة. فكيف يمكنه أن يفسر ذلك الحب الغريب، بل الوله الذي تشعر به تجاه القنصل العجوز، وتعامله معاملة غاية في العشق واللهفة؟ وكيف يمكنها أن تنقلب علي حبها الأول (الحب الجميل) لحربي، لتستبدله بذلك (الحب الغريب) للبك القنصل؟ وما بين: الحب الجميل والحب الغريب، تزداد التساؤلات العالقة في ذهن الراوي – طفلا وشابا – وهو يقف أمام هذه الشخوص بمشاعرها المختلطة المتصارعة، فلا يعرف (من يحب من. ولماذا؟). يجد الراوي الطفل صفية تحب حربي ولا يعرف كيف ولماذا؟

ويحيره حب صفية للبك العجوز ولا يجد لذلك تفسيرا منطقيا يشبع فضوله، أو يريح عقله المجهد بهذه الانفعالات والمشاعر المنطقية واللامنطقية في آن.

- التساؤل الثالث:

يقول الراوي: "وكيف أصف ما حدث لخالتي صفية بعد مصرع البك؟ لم أر كيف تلقت الخبر فقد ظللت مريضا بعد لكمة الأعرابي.. المهم ما حدث لخالتي صفية. سمعت أنها لم تبك ولم تصرخ لما نقلوا لها الأخبار. قيل أنها ضمت حسان إليها وظلت صامتة فترة طويلة.. قيل أنها نهضت بعد ذلك وتجولت في غرف السراي غرفة غرفة، تتطلع داخل كل منها تغلقها بالمفتاح علي حالها.. وأدهشني التغيير الذي حل بخالتي صفية بعد مصرع البك القنصل، وبعد أن عادت لتقيم في القرية"[٥٠].

تتعلق الأسئلة الحائرة في عقل الراوي الطفل بالخالة صفية، ومرجع ذلك يعود إلي تعلقه بها، ذلك التعلق الذي كان يشعره بالغيرة عليها، ليس من حبها لعمه حربي فحسب، بل ومن حبها للبك القنصل (زوجها العجوز)، بعد ذلك. وبعد مقتل البك (زوجها الحبيب) على يد حربى (حبيبها القديم)، يدهش الراوي انقلاب أحوال الخالة صفية، ويعجز الراوي عن وصف ما حدث لها وتفسير أفعالها وتصرفاتها الغريبة بعد فقدها للزوج العجوز.

فلا هي بكت أو صرخت، وإنما ضمت ابنها الرضيع (حسان) إلى صدرها في صمت دام طويلا، ثم قامت بهدوء وتؤدة مستغربة، تغلق أبواب غرف السراي غرفة غرفة علي حالتها، وتخرج منها الطعام والخدم، وتغلق السراي تماما، وتتجه عائدة صوب بيتها في

القرية مرة أخري، لتبدأ رحلة عذاباتها المتجددة، بحثا عن ثأر زوجها، وسعيا خلف حبيبها الأول قاتل زوجها. وفي القرية تتبدل أحوال صفية (الزوجة الشابة) وتتحول في أيام قليلة إلي (الأرملة العجوز) فتتغير مشاعرها وتصرفاتها وفقا لهذا التحول العنيف والفجائي.

- التساؤل الرابع:

يقول الراوي: "كانت صفية تواصل هذيانها وهي تدور حول نفسها يتفصد منها العرق الغزير ولكنها لا تكف، وكان أبي يسحبني.. وفي الطريق وأنا أكاد أعدو لألحق به، سألته في شيء من الحيرة كيف يوافق صفية على أن تأخذ بثأرها بينما هو يخطب في المسجد دائما ضد الثأر؟ فقال أبي الذي كان في ثورة غضبه: أخرس ياولد. فخرست توقف أبي في الطريق ومال نحوي..وقد حلت محل الغضب في عينيه نظره تكاد تكون حزينة وقال: إسمع يا ولدي، عندي أمل فيك، عندي أمل في حسان عندما يتعلم، عندي أمل عندما تكبر أنت ويكبر هو"(٥١).

حين يسأل الراوي نفسه، لا يجد في الغالب إجابة عن تساؤلاته. وعندما يسأل غيره يتم نهره وزجره تحت دعوى صغر سنه. والمحصلة في الحالتين أن تظل الأسئلة عالقة بلا إجابات شافية تريحه، فيجهد عقله ويحتار وجدانه، بحثا عن الإجابات الكامنة وراء الأبواب والشخوص والمشاعريشعر الراوي بالسؤال المؤرق يضغط على عقله، محاولا إيجاد التفسير المنطقي لما يراه من مواقف:

- موقف صفية ⟵ وتفهمها لتصرف الأب في رعايته لحربي وحمايته من ثأرها.
- موقف الأب ⟵ وتفهمه لتصرفات صفية في سعيها للثأر من حربي.

تدهش الراوي هذه المواقف التي يجدها غير منطقية. فكيف تتفهم صفية موقف الأب من حربي، وتدرك أن الأب يؤدي واجبه؟ وكيف يتفهم الأب موقف صفية، ويدرك أن صفية تؤدي واجبها كزوجة وأم؟ فيقف الراوي وقد حيرته المواقف والشخوص، فلا الأب ينكر علي صفية رغبتها في قتل حربي، ولا صفية تنكر علي الأب حمايته لحربي. لأنهما ببساطة يؤديان واجبهما المفروض عليهما وفقا للحالة وتقاليد المكان والبيئة الصارمة.

البنية السردية في النص تعتمد في لغتها بشكل عام علي الوضوح والمباشرة والأسلوب الخطابي الذي يتناسب مع رؤية الراوي الطفل وعقليته. وقد أدى ذلك في كثير من مواضع الرواية إلي عرقلة الفكرة، واعتراض انسيابية السرد الذاتي، وبخاصة عندما يتوقف السرد لعرض بعد التعبيرات والمفردات الخاصة بثقافة البيئة والتي تفرضها طبيعة المكان القروي الجنوبي. ومن أمثلة ذلك:

- هؤلاء ناس (ورقهم بحر)..ص ٣٤.
- إن البنية (نجمها خفيف) سريعة التعرض للحسد..ص ٤٧.
- وهكذا (بحرت أوراق) حربي ص ٧٤.
- صحيح أن من عيوب قريتنا (الفشخرة)..ص ١٠٤.
- ورأي وجهه (يبك) منه الدم وقد عاد كالحصان..ص ١٢٦.

ويمثل هذه التعبيرات المتناثرة في النص، والتي يتوقف الراوي أحيانا لتفسير بعضها وشرح دلالة بعضها الآخر، يمكننا أن نرصد عرقلة انسيابية السرد الذاتي، وكأن الكاتب أراد أن يقدم قاعدة معجمية بسيطة لتفسير وشرح التعبيرات والمفردات المتداولة في المنطقة.

يعرض الكاتب – علي لسان الراوي الطفل – بعض المشاهد السردية الطويلة نسبيا، ليتضح من خلالها جدلية: (حضور) أو (غياب) الراوي. ومن أبرز هذه المشاهد في النص:

- حربي وصدامه العنيف مع القنصل حتى الموت...(موت القنصل)، ص ٦٥: ٧٤ (حضور الراوي الشاهد والمشارك الفاعل في الأحداث)
- حربي وصداقته الحميمة مع فارس حتى الموت... (موت حربي)، ص ١٠٧: ١٢٠. (غياب الراوي وحضوره فجأة في نهاية الأحداث)

على الرغم من جدية الأحداث، وتقديم الراوي للمأساة الدرامية التي عصفت بالشخوص بين العشق والدم، وما أوجده من متناقضات تتصارع وتتصادم داخلها، فإن الأمر لا يخلو من بعض المشاهد الساخرة – علي قلتها – في الرواية. ولعل أبرز هذه المشاهد الفكهة التي تتناسب مع طبيعة البيئة من ناحية، ورؤية السارد الطفل من ناحية أخري، ما يذكره الراوي حول رموز السلطة:

(مأمور المركز/ عمدة القرية)، في محاولة جادة في الابتعاد عن السخرية، من الشخوص الأخرى الذين يحبهم ويتعلق بهم، فيبعدهم تماما عن هذه السخرية، ويتخلى عن هذه الروح الساخرة الفكهة وهو يتحدث عنهم.

يقول الراوي عن مأمور المركز: "فرد فارس بكل جد: قل لحضرة المأمور إن المعلم فارس يقول لك إنه ورجاله وقطاريد خط الصعيد كله مستعدون للذهاب إلي سيناء ليطردوا منها اليهود.. ضرب السيد حمزة كفا بكف وقال: لم يبق إلا هذا ألا تكفينا مصيبة واحدة؟ قال أبي: لا يسمح الله ياحضرة المأمور. الرجل يريد أن يرحل ومعه كل المطاريد فماذا في ذلك؟ قال السيد حمزة: فيها الكثير ياحاج شغل دماغك، ماذا لو أخرجوا

اليهود بالفعل ثم بقوا هم في سيناء؟ كيف نخرجهم منها؟ وكان المأمور يقول ذلك وهو يضع سبابته على رأسه. ولم يكن لدى أبي رد على ذلك فأحني رأسه وهو يغالب الابتسام"(٥٢).

يرسم الراوي مثل هذه (الصورة الكاريكاتيرية) الساخرة لمأمور المركز، أحد رموز السلطة التنفيذية وقت هزيمة ١٩٦٧. ينظر المأمور نظرة قاصرة لمقترح الشيخ، حين يعرض عليه رغبة زعيم المطاريد في خروجهم إلى سيناء المحتلة لقتال اليهود، فما كان من المأمور إلا أن وضع سبابته على رأسه - مدعيا الفهم - ورفض هذا الاقتراح تحت دعوي أن المشكلة هي كيفية إخراج المطاريد من سيناء لو استطاعوا هزيمة اليهود وإخراجهم من هناك. وهنا يفصح الكاتب عن طبيعة العقلية الأمنية والتنفيذية القاصرة التي كانت تدير أمور البلاد في هذه الآونة، والنتيجة المنطقية لإدارة مثل هؤلاء الحمقى من التنفيذيين هي الهزيمة. وقد كانت حتمية في يونيو ١٩٦٧. فما هي الأولويات أمام المأمور في مثل هذه الظروف التي مر بها الوطن، قضية التحرر، أم تغليب الرؤية الأمنية المعوجة للداخل الوطني والتي ترتاب في أنشطة الجميع، حتى نواياهم ورغبتهم الصادقة في المساعدة؟

المشهد الثاني لهذه الروح الساخرة الفكهة التي يقدمها من خلال السخرية العبثية المتعلقة برجال السلطة بعد هزيمة ١٩٦٧. يقول الراوي عن عمدة القرية: "وهكذا اقتصرت سهرات أصحاب المزاج على تعاطي الجوزة المعمرة وهم يستمعون إلى الراديو، وكانوا يطلقون في تلك السهرات نكاتا تتردد في اليوم التالي في البلد، مثل قولهم إن قطاع الطرق وجدوا عمدتنا حامد عسران عائدا من الأقصر ذات ليلة ولما فتشوه صعب عليهم فأعطوه بريزة، أو قولهم إن العمدة قدم شكوى إلي الأمم المتحدة فأعلنت أنها تستنكر قطاع الطرق وتؤكد أن ورقهم بحر"(٥٣).

يصبح عمدة القرية رمز السلطة التنفيذية مثارا لسخرية أهلها، فهو عمدة قليل الحيلة، يتندر أهل القرية بضعفه وانفلات الأمور من بين يديه في صورة نكات تتردد بين جنبات القرية كل صباح.

ومن خلال هذه السخرية العبثية يمزج الراوي بين واقع السياسة المحلية والدولية، حيث تتساوى قرارات عمدة القرية قليل الحيلة، مع قرارات الأمم المتحدة المغلوب على أمرها. ويكشف الراوي أن عبثية الموقف الدولي يأتي انعكاسا منطقيا لعبثية الموقف الداخلي والعربي المهترئ.

رابعا: تنويعات الدلالة الرمزية للشخوص

يشكل يوم عيد الفطر نقطة الارتكاز، وقاعدة انطلاق الراوي وهو يستدعي هذا اليوم من الذاكرة، ويسترجع تفاصيله، ومن ثم ينطلق – زمنيا – بالأحداث والشخوص إلي:

الأمام ← بآلية (استباق استشرافي) للأحداث والشخوص.

الخلف ← بآلية (استرجاع استدعائي) للأحداث والشخوص.

من خلال هذه الرؤية يتضح دور الشخوص في بنية الخطاب السردي للرواية، بما تحمله هذه الشخوص من دلالات رمزية (شعبية/ دينية/ وطنية). يتابع الراوي التطورات النفسية والاجتماعية لهذه الشخوص وفقا لتطور الأحداث والواقع المحيط ما بين: الشك والقلق، الدم والألم، الغربة واليتم.. ويقدم مجموعة من الشخوص البارزة التي تمثل وحدات رمزية بدلالات متضافرة لتشكل في مجملها لوحة تتخطي حدود وتفاصيل وملامح الشخوص، لتحلق في عالم أقرب إلي الأسطورة منه إلي الواقع.

١- بشاي/ القديس الحزين:

يقدم الراوي المقدس بشاي في صورة إنسانية فاعلة مؤثرة، وجزء أصيل من الواقع الاجتماعي للقرية، وأقرب إلى التصورات الشعبية للشخصية منه إلي الأطر الدينية بدلالات أكثر عمقا. وربما هذا ما جعل الكاتب يعنون الجزء الأول من الرواية باسم (المقدس بشاي). يقول الراوي: "وعندما أصل إلي بوابة الدير كان يفتح لي المقدس بشاي..ولم تكن حفاوته بالحمار تقل عن ترحيبه بي إن لم تزد..فكان يربت علي عنقه ويناغيه بعبارات التدليل ويكاد يقبله. وانتابتي الدهشة من تصرفات المقدس.. وسألته لماذا يعامل الحمار بهذه الطريقة؟ فقال وفي نبرته شيء من العتاب: كيف تسألني ياولدي وأنت تلميذ في المدرسة؟ ألم يدخل مخلصنا أورشليم ممتطيا هذه الدابة فتهلل له الشعب؟"(٥٤).

تخالف صورة المقدس بشاي في الرواية تلك الصورة النمطية لرجل الدين المسيحي، وبخاصة تلك التي تقبع خلف أسوار الأديرة في المناطق الصحراوية. فالصورة النمطية المتداولة عن هذه الطائفة تصفهم بالعزلة والتقوقع داخل أديرتهم، بعيدا عن الحياة اليومية بمداخلاتها وصراعاتها الدنيوية. فهؤلاء الذين وهبوا أنفسهم للعبادة، لا ينخرطون – غالبا – في مثل هذه التوترات الحياتية المقلقة.

أما المقدس بشاي، ذلك القديس الحزين على حد وصف الراوي – فإنه يخالط الناس ويتعامل مع إشكالياتهم اليومية، يشاركهم بآرائه ويتفاعل معهم كأحد أبناء القرية، حتى تتشكل صورته كهمزة وصل بين الدير القرية، وعلامة فارقة في الأحداث والشخوص داخل النص. وبالإضافة إلى الدور الذي يمارسه المقدس بشاي مع فلاحي القرية، وقيامه بتقديم المشورة والنصح – كالمشرف الزراعي – للفلاحين في مواسمهم الزراعية المختلفة، فإن الدور الأساسي للمقدس بشاي – كما ورد في النص – هو رفقته واحتضانه لحربي خلال فترة إقامته في الدير، تلك الفترة التي عكست مدى الرقة والتسامح التي تتسم بها شخصية المقدس بشاي، رقة جعلته يتعامل مع (الحمار) بمثل هذه المودة والحميمية التي تتساوى مع رقته في التعامل مع الراوي الطفل.

ينصهر المقدس بشاي بملامحه وقسماته مع تفاصيل الأمكنة وملامحها في الدير والقرية – حتى يصبح جزء منها وهي جزءا منه. يقول الراوي: "أذكر في أول مرة دخلت فيها تلك القاعة مع المقدس بشاي أنه توقف أمام صورة للعذراء وهي تحتضن المسيح الرضيع وتحنو عليه بعينيها وبدأ صوته يتهدج بالبكاء وهو يغني.. ورحت أتأمل في دهشة وجهه الملتحي وعينيه الواسعتين المخضبتين بالدموع وأنا أراه يزداد شبها بتلك الوجوه الحزينة المرسومة على الأحجار المتشققة المحيطة بنا"[55].

لم يكن في استطاعة بشاي القديس الحزين أن يتحمل الضغوط النفسية التي سببتها مأساة حربي، وبخاصة حينما ترتبط لديه هذه الحادثة بقصة المسيح مع يهوذا. تتصدع نفسية المقدس بشاي، وتنهار روحه الرقيقة وهو يعايش هذه المأساة المتجددة، فيأتي المشهد الختامي لبشاي القديس الحزين مأسويا بائسا، حيث يفقد بشاي عقله الذي لم يتحمل كل هذه الضغوط العصبية، ولم يستطع الإجابة عن السؤال الأبدي: لماذا يحدث ذلك دائما بين البشر؟ وتكون النهاية المحتومة أن يذهب المقدس بشاي إلي مستشفي الأمراض العقلية، لتكتمل دائرة الحزن بموت حربي، ومن بعده صفية، ثم بفقدان المقدس بشاي لعقله، كما فقدت الأمكنة منطقها مع تصارع الشخوص والأحداث.

٢- حنين/ يهوذا:

عرض الراوي شخصية المقدس بشاي كأحد أوجه الخير والشفافية الروحية، وفي المقابل تأتي شخصية (حنين) تجسيدا للشر والحقد. فبالإضافة لكونه أحد أفراد عصابة مطاريد الجبل، فإنه يأتي بشكل رمزي مواز لشخصية (يهوذا) في التراث المسيحي. يقول

الراوي عن الشر الكامن في نفس حنين: "وكان بشاي الوحيد الذي ينضم إلي حربي والمطاريد في يوم الزيارة..واعتاد بشاي أن يشترك معهم في أحاديث السمر، غير أن واحدا من المطاريد اسمه حنين، كان يسرف في العبث معه، وكان المعلم فارس يرده أكثر من مرة في شيء من الغضب فيقول حنين متكلفا البراءة: أنت تكره لي الخير يامعلم؟ يمكن أقدس وأصبح مثل هذا الرجل الطيب. فيقول بشاي وهو يضحك ضحكاته العالية: لا تقدس ولا تترهب ياحنين.. ولكن أترك صحبة السوء وأترك السكة البطالة لكي تمشي في سكة مخلصنا"(٥٦).

تعمد الكاتب أن تحمل شخصية حنين الكثير من السمات الرمزية الدالة، فحنين هو واحد من مطاريد الصعيد وسط مجموعة فارس زعيم المطاريد الذي جمعته بحربي صداقة ومودة داخل السجن. من البداية يكشف لنا الراوى عن طبيعة هذه الشخصية وانحطاطها الأخلاقى الذى جعل من حنين (المسيحي) شخصية نافرة منفرة تشكل علاقتها مع الأمكنة والشخوص التي تحمل قداسة دينية – قمة العبث والتهكم من (المكان / الدير) ، (الشخوص /بشاي) ولم يكتف حنين بهذا الفتور العقدي، وهذه الحالة من السطحية والخصام الدائم مع الأمكنة والشخوص، بل مع نفسه أيضا. يلمح حنين إلي فكرة السطو علي الدير، فما يكاد يكمل نيته حتي تأتيه رصاصة من فارس زعيم المطاريد. ويستثمر الكاتب الفرصة لكي يقدم شخصية حنين بصورة رمزية موازية لشخصية (يهوذا) في التراث المسيحي.

يقول الراوي عن تجسد يهوذا في حنين، علي لسان المقدس بشاي: "قلت لك ياحنين اترك هذه السكة لم تترك هذه السكة فانظر أين أخذتك هذه السكة. فصرخ حنين في بشاي أن يعمل وهو ساكت ويكفيه ما هو فيه. غير أن بشاي بعد أن انتهي من تضميد ساقه ربت عليه وضحك ضحكته وهو يقول: هل تعرف دينك ياحنين؟ قال حنين ساخرا وهو يتحسس ساقه: علمني يامقدس..فقال المقدس وكأنه لم يسمع: أتعلم ياحنين أن مخلصنا غسل قدم يهوذا في ليلة العشاء الأخير؟ رد حنين ما بين السخرية والألم: كنت نسيت وأشكر الرب أنك علمتني..فانتصب بشاي واقفا ونظر للسماء متأوها بصوت عال وكأنه يحتج علي كل ما في العالم من ظلم ثم قال: ولكنه خان بعدها ياحنين.. ولكنه خان"(٥٧).

يقوم المقدس بشاي بمعالجة ساق حنين من الرصاصة التي أصابته من فارس زعيم المطاريد، ويذكره بسيرة المسيح المخلص مع يهوذا ليلة العشاء الأخير. وتتضح الرؤية

الرمزية التي تجعل من حنين صورة رمزية لشخصية يهوذا. وحين يترك حنين صحبة المطاريد، ويفارق المكان مرغما ليمارس اللصوصية في محيط الدير والقرى المجاورة، لم تجد صفية سوى حنين تلك الشاة الشاردة لتعقد معه اتفاقا على قتل حربى. ويبدع الراوى فى تصوير هذا المشهد الذى يحاول فيه حنين اغتيال حربى، وتدخل المقدس بشاى لإنقاذ (حربى/المسيح) من خيانة (حنين/يهوذا)، فينتبه حربى ويبادره برصاصة من مسدسه ترديه قتيلا، وينتهي المشهد وقد انتصرت كل معانى الخير والعدل.

٣- حربي/ المسيح:

يقدم الراوي شخصية حربي بأوصافه الجسدية والأخلاقية، كأحد أبطال السير الشعبية. يقول: "ومثلما كانت خالتي صفية جميلة بين البنات، كذلك كان عمي حربي جميلا بين الرجال..كان حربي طويل القامة، بشرته خمرية، ولكن في خديه دائرتين مشربتين بحمرة الدماء يحددهما شاربه الأسود الذي يزيده وسامه بطرفيه المفتولين باستمرار، وكانت تبرز في رقبته العالية تفاحة آدم تتحرك بشكل واضح ارتفاعا وانخفاضا كلما تكلم أو غني، فقد كان صوته القوي هو أجمل ما فيه"(٥٨).

يرسم الراوي صورة تفصيلية لملامح وقسمات حربي، صورة تقدم حربي كأحد النماذج الإنسانية التي تتشابه إلى حد بعيد مع أبطال السير الشعبية، فعلى الرغم من فتوته وحيوية الشباب المتدفقة من ملامحه، فإنه رقيق المشاعر، يحمل بين جوانحه قلبا صافيا وروحا شفافة، وكل ذلك جعله مطمعا لكل فتيات القرية، فكل واحدة منهن كانت ترى في حربي فارسا لأحلامها وتماما لصورة رجلها الذي تتوق إليه وترجو الارتباط به، أضف إلى ذلك ما كان يتمتع به حربي من أخلاق رفيعة جعلته محل ثقة الجميع، وبخاصة البك القنصل الذي أوكل إليه أمور إدارة أملاكه الزراعية.

لكن هذه الحالة من الصفاء النفسي الذي كان يغلف علاقة الجميع، تتغير وتتبدل بعد وقوع الخلاف والصدام الحاد بين حربي والبك القنصل. يتحدث الراوي عن هذا الصدام الدموي بينهما في أطول المشاهد السردية بالرواية علي الإطلاق، يقول: "لم يكن البك يسمع شيئا..كان يخلع طربوشه ويجفف عرقا علي جبينه وهم يخلعون عن حربي ثيابه وحين انتهوا وحين وقف أمام القنصل ملطخ الوجه والصدر والسروال بالدم، وقد انتفخ وجهه وتورمت عيناه قال البك بصوته الهادئ: لا تخف يا حربي ولا تتعجل الموت. سأجعلك تتمنى الموت دون أن تراه..ثم أشار إلى الرجال فجذبوا حربى نحو النخلة..قيدوه إلي النخلة من صدره ومن رجليه، ولكن تركوا مسافة بينه وبين النخلة"(٥٩).

يعرض الراوي هذا المشهد المأسوي لتعذيب حربي وصلبه، حتى قتله للبك القنصل، وقد صبغ الكاتب هذا المشهد بلون الدم. تبدأ عذابات حربي المتجددة ومأساته التي تفوق في دراميتها وبؤسها مآسي أبطال الملاحم التراجيدية حين ينقلب البك القنصل عليه، ويقوم رجاله بشد وثاق حربي إلى النخلة وتعذيبه، وبين الألم والصراخ ينتهي المشهد بتحرر حربي من وثاقه، وقيامه بقتل البك القنصل، لتبدأ مرحلة أخري من عذاباته سجينا مريضا. حتى بعد أن يتم الإفراج عنه ويخرج من السجن الإجباري، يدخل إلي سجن آخر اختياري داخل الدير بعيدا عن صفية وثأرها، ويظل حربي يعاني المرض والألم، تكويه أوجاعه النفسية أكثر من آلامه البدنية، حتي يتحرر – بالموت – أخيرا من أوجاعه وآلامه.

يقول الراوي عن موت حربي بعد أن عاش مريضا مقهورا مظلوما: "حين وصلنا كان حربي يرقد زائغ العينين، بالكاد يتردد النفس في صدره. ولكنه استطاع أن يميزنا..ولما لقنه أبي الشهادتين وأسبل عينيه، انحني يحضنه ويبكي. وعند باب الخص كان المقدس بشاي يقف جاحظ العينين، عاجزا في لحظتها حتى عن البكاء، ولما رآني أبكي احتضنني بقوة ثم أبعدني عنه قليلا وظل يضع يدا علي كتفي ويشير بيده الأخرى المرتعشة نحو الجسد المسجي بينما عيناه تزدادان اتساعا وقال لي في دهشة بالغة: أنظر يا ولدي..انظر وهذا أيضا عاش للألم..أتري؟"(٦٠).

تمتد عذابات حربي ومأساته سنوات ليست بالقصيرة، لينهي الموت هذه العذابات المتجددة، ويضع حدا لهذه المأساة والملحمة الدرامية البائسة. وتأتي لحظة احتضار حربي تكثيفا لهذه الدلالات الرمزية، حتى تكتمل هذه الدلالة الرمزية بتصوير حربي بشكل يوازي المسيح في رحلته – في العقيدة المسيحية – مع الصلب والآلام. "والموت في أعمال بهاء طاهر موجود بشكله العياني الفعلي الجسدي المحدد، وموجود أيضا بشكله الرمزي الاستعاري الإيمائي. موت الإنسان في أعمال بهاء طاهر ليس موتا بجسده فقط، ليس موت المخ أو القلب أو يتوقف اندفاع الدم في الجسد فقط لكن هناك أيضا موت المعاني والرموز والمثل.."(٦١).

فالمقدس بشاي يشير إلي حربي ساعة وفاته قائلا: (وهذا أيضا عاش للألم). تختلط كل هذه الصور المختلفة والمتعددة بكل ما تحمله من دلالات رمزية وفنية حول شخصية حربي وتقديمه في صورة:

- أبطال السير الشعبية ← بملامحه وأخلاقه السامية.
- أبطال الملاحم التراجيدية ← بمأساته وعذاباته المتجددة
- بطولة المسيح المتألم ← بقداسته وآلامه النبيلة.

٤ صفية/ العذراء:

صفية الجميلة بما تحمله من قلب ينبض بالحب والأمل، وما تتسم به من ملامح مريمية أخاذة آسرة، تعصف بها الحوادث والأنواء التي تقذفها مرة: أسيرة لعشق حربي. ومرة ثانية: زوجة محبة للبك العجوز. وثالثة: أرملة تطلب ثأر زوجها من حبيبها القديم. يقول الراوي عن صفية الجميلة: "وكانت أسعد لحظات طفولتي حين تضمني خالتي صفية إليها وأشم رائحة عطر الياسمين الذي تغمر به جسدها..ومنذ الصغر كانت صفية تلفت الأنظار بجمالها، كانت دقيقة الملامح، صغيرة الفم والأنف وكلما قصت جزة من شعرها الأسود نما واسترسل علي ظهرها ناعما وغزيرا..أما عيناها فكان جمالهما فريدا: كانتا ملونتين ولكني لا أستطيع أن أصف لونهما.."(٦٢).

صفية التي تحمل هذا الجمال الفريد، كانت تستحق وتنتظر حربي الذي يجسد كل معاني الحيوية والشباب. فمن وجهة نظر الراوي:

صفية (الشابة النموذج) ⟵ تستحق وتنتظر حربي (الشاب النموذج).

ولكن المفارقة تأتي من تلك الصدمة، بل الصفعة التي تلقتها من حربي حين جاء ليتوسط في خطبتها للبك القنصل العجوز، في الوقت الذي كانت تنتظر أن يتقدم هو لخطبتها. ويعد زاوجها من القنصل العجوز تتبدل صفية لتصبح نموذجا للزوجة المحبة لبيتها وزوجها، ولكن مقتل هذا الزوج العجوز علي يد حربي – حبيبها الأول – أدخلها في صراع أعمق وأكثر تعقيدا من قدرتها علي التحمل والصمود.

فهو صراع ما بين:

(العاطفة / حبها القديم لحربي– والواجب / ثأرها لمقتل زوجها).

التحولات والصراعات التي تعصف بصفية، تقدمها كأحد الرموز الدلالية في النص، وكل مرحلة في حياتها تفضي بها إلي مزيد من عذابات المرحلة الأخرى:

أ- صفية الشابة الجميلة التي تترقب خطبتها لفارسها وحبيبها حربي.

ب- صفية الزوجة والأم المحبة الوفية لزوجها العجوز ووليدها الصغير.

ج- صفية الأرملة الشابة الساعية لثأر زوجها من حبيبها القديم.

د- صفية المريضة التي تلفظ أنفاسها دون أن تحصل علي الحب أو الثأر.

فكيف يمكن لشابة صغيرة أن تتحمل كل هذه التحولات والصراعات النفسية العميقة، فتتحول صفية المأزومة المنكسرة إلي رمز للألم: (صفية...العذراء/ سيدة الآلام).

الرمزية إذن يظل تعريفها بأنها فن التعبير عن الأفكار والعواطف ليس بوصفها مباشرة ولا بشرحها من خلال مقارنات صريحة وبصورة ملموسة، ولكن بالتلميح إلي ما يمكن أن تكون عليه صورة الواقع المناسب لهذه الأفكار والعواطف وذلك بإعادة خلقها في الذهن من خلال استخدام رموز غير مشروحة"(٦٣).

يقول الراوي عن مشهد موت صفية بعد أيام من موت حربي: "ولم تبق خالتي صفية طويلا بعد رحيل حربي، ورفضت أن ينقلوها إلي المستشفي فقال الطبيب أنه لا فائدة، وكنت أزورها مع أبي في تلك الأيام ولم تكن وقتها تتعرف علي أحد، ولكنها ذات يوم أفاقت من غيبوبتها وتطلعت إلي أبي كان يقف إلي جوار سريرها. ظلت تنظر إليه فترة بعينين متعبتين، لم يغب جمالهما رغم كل ذبولها، وقالت بصوت خافت، صوت طفولي: نعم ياوالدي. أعذرني لا أستطيع أن أقوم، ولكن إن كان حربي يطلب يدي فقل للبك إني موافقة، أنت وكيلي ياوالدي، وأنا موافقة علي أي مهر يدفعه حربي، لا تشغل بالك بالمهر، ثم أغلقت عينيها مرة أخري ودخلت بعدها في غيبوبتها الأخيرة"(٦٤).

لم تكن صفية راغبة في قتل حربي سعيا لثأر زوجها العجوز، لكن الحقيقة أنها كانت تسعي للثأر من حربي لأنه قتلها هي، حين جاء ليخطبها لغيره وبالتحديد للقنصل العجوز، وتأتي لحظة موتها معبرة عن هذه الحقيقة التي تؤرقها، حيث تتكثف الأزمنة ويعود بها العقل والحال ليوم مجئ حربي طالبا يدها، فتطلب من الشيخ – وهي بين الغيبوبة والإفاقة – أن يوافق علي خطبتها من حربي، وأن يتساهل معه في طلبات الزواج.

صفية التي عاشت – وكذلك حربي – للألم واليتم والغربة النفسية، يقدمها الكاتب نموذجا ومعادلا موضوعيا للوطن بما يعتريه من صراعات وتناقضات، وهنا يدعم الكاتب هذه العلاقة بين الخاص والعام، فيمزج بين هموم وأزمة (صفية / الفرد) وأزمة (الوطن/ الجماعة) في فترة حرجة مر بها (العقل الجمعي) المصري بعد هزيمة ١٩٦٧.

تتوازي المعاني المجردة المتناقضة عند الحديث عن صفية وعذاباتها المتجددة، وصراعاتها المأزومة: (الحياة / الألم – الموت/ الخلاص)

بذلك يستطيع الكاتب أن يخرج بنصه من هذه الأطر الضيقة، والرؤي المحدودة إلي دلالات أكثر عمقا، تضيف إلى النص الروائي تلك الرحابة وذلك الشمول الذى حول المكان من مجرد قرية جنوبية إلى دلالة وطن بأكمله. كما جعل صفية المرأة المصرية الجنوبية، أحد النماذج البشرية التي تحمل كل دلالات الوطن بواقعه ومأسيه.

هذه الدلالات الرمزية يطوف حولها الكاتب بحرص شديد، وبقدسية أشد، طالما تتعلق (بالمرأة/ الدين/ الوطن) ثم يكتسب الجرأة التي تمكنه من اقتحام هذه الرموز، سبيله في ذلك وعدته هذه الوحدات والرموز الفنية التي تتفاعل مع بعضها البعض، لتصل بالنص الروائي لقمة هذه الرمزية. وتموت صفية – كما مات حربي قبلا – دون أن تصل لمبتغاها، فلا هي تتخلص من صراعاتها الداخلية التي تمزقها، ولا هي تثأر من حربي الذي حطم قلبها وقتل زوجها، فتموت صفية وهي تهذي بحبها ووجيعتها، كما مات حربي من قبل بعد أن عاشا مع الألم وللألم.

- **هوامش البحث:**

(١) د. محمد يوسف نجم. فن القصة. ص ١١٧.
(٢) بهاء طاهر. خالتى صفية والدير. ص ٥٨.
(٣) المرجع نفسه. ص ٥٠: ٥٥.
(٤) المرجع نفسه. ص ٥٩: ٦١.
(٥) المرجع نفسه. ص ٤٨.
(٦) المرجع نفسه. ص ٨٢.
(٧) المرجع نفسه. ص ٧٥: ٨١.
(٨) المرجع نفسه. ص ١٢٥.
(٩) المرجع نفسه. ص ٨٥.
(١٠) المرجع نفسه. ص ٩٦ :٩٨.
(١١) المرجع نفسه. ص ٥٠ :٥١.
(١٢) المرجع نفسه. ص ٦٨، ٧٢.
(١٣) المرجع نفسه. ص ٥٣، ٩٠.
(١٤) المرجع نفسه. ص ١٢٥.
(١٥) المرجع نفسه. ص ١٣٣.
(١٦) محمود حنفى. كسا بحكيرياء الرواية. ص ١٠٥.
(١٧) بهاء طاهر. خالتى صفية والدير. ص ١٣٦.
(١٨) المرجع نفسه. ص ٦.
(١٩) د. محمود عبد الوهاب. قراءة فى إبداعات مصرية معاصرة. ص ٣٥.
(٢٠) بهاء طاهر. خالتى صفية والدير. ص ٢٩ : ٣٠.
(٢١) المرجع نفسه. ص ٥٠.
(٢٢) د. صلاح فضل. أساليب السرد فى الرواية العربية. ص ٧٢.
(٢٣) بهاء طاهر. خالتى صفية والدير. ص ٩٦ : ١٠٠.
(٢٤) المرجع نفسه. ص ٧٧.
(٢٥) المرجع نفسه. ص ٨٤.
(٢٦) المرجع نفسه. ص ١٠٣.
(٢٧) لؤى على خليل. مجلة عالم الفكر. ص ٢٤٣.
(٢٨) بهاء طاهر. خالتى صفية والدير. ص ١٣٦ : ١٤٢.
(٢٩) ميخائيل باختين. الخطاب الروائى. ص ١٠٢.
(٣٠) بهاء طاهر. خالتى صفية والدير. ص ٢٨.
(٣١) المرجع نفسه. ص ٤٦.
(٣٢) المرجع نفسه. ص ٤٦ : ٤٨..
(٣٣) المرجع نفسه. ص ٥١ : ٥٣.
(٣٤) المرجع نفسه. ص ٥٠ : ٥١.
(٣٥) د. مراد عبد الرحمن مبروك. بناء الزمن فى الرواية المعاصرة. ص ٩١.
(٣٦) بهاء طاهر. خالتى صفية والدير. ص ٣٢.
(٣٧) المرجع نفسه. ص ٤٤.

(٣٨) المرجع نفسه،ص ٤٦.
(٣٩) المرجع نفسه،ص ٥٠.
(٤٠) المرجع نفسه،ص ٥٤.
(٤١) المرجع نفسه،ص ٧٨.
(٤٢) المرجع نفسه،ص ٨٨.
(٤٣) المرجع نفسه،ص ٩٣.
(٤٤) المرجع نفسه،ص ٩٤.
(٤٥) المرجع نفسه،ص ١٣٧.
(٤٦) المرجع نفسه،ص ١٣٦.
(٤٧) د. السيد إبراهيم،نظرية الرواية،ص ١٥٢.
(٤٨) بهاء طاهر، خالتى صفية والدير، ص ٤٨.
(٤٩) المرجع نفسه،ص ٥٨.
(٥٠) المرجع نفسه،ص ٧٥ : ٧٧.
(٥١) المرجع نفسه،ص ٨٧.
(٥٢) المرجع نفسه،ص ١١٦، ١٣٣.
(٥٣) المرجع نفسه،ص ١٣٧ ، ١٢٨.
(٥٤) المرجع نفسه،ص ٢١.
(٥٥) المرجع نفسه،ص ٤٠، ٤١.
(٥٦) المرجع نفسه،ص ١١٠.
(٥٧) المرجع نفسه،ص ١٢٠.
(٥٨) المرجع نفسه،ص ١٤٧.
(٥٩) المرجع نفسه،ص ٦٨ ،٦٩.
(٦٠) المرجع نفسه،ص ١٣٣، ١٣٤.
(٦١) د. شاكر عبد الحميد،مجلة الثقافة الجديدة،ص ٢٨.
(٦٢) بهاء طاهر،خالتى صفية والدير،ص ٤٦.
(٦٣) تشارلز تشادويك،الرمزية،ص ٤١.
(٦٤) بهاء طاهر،خالتى صفية والدير،ص ١٢٦.

- المصادر والمراجع

(١) بهاء طاهر. خالتى صفية والدير
(دار الهلال. القاهرة)

(٢) تشارلز تشادويك الرمزية. ترجمة: نسيم إبراهيم يوسف
(الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٩٢)

(٣) د. السيد إبراهيم نظرية الرواية دراسة لمناهج النقد الأدبى فى معالجة فن القصة
(دار قباء للطباعة والنشر. القاهرة ١٩٩٨)

(٤) د. شاكر عبد الحميد. مجلة الثقافة الجديدة
(الهيئة العامة لقصور الثقافة. القاهرة يناير ١٩٩٧)

(٥) د. صلاح فضل أساليب السرد فى الرواية العربية
(الهيئة العامة لقصور الثقافة. القاهرة ١٩٩٥)

(٦) لؤى على خليل مجلة عالم الفكر المجلد ٢٥ العدد ٤
(المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب الكويت)

(٧) د. محمد يوسف نجم. فن القصة
(دار الثقافة. بيروت)

(٨) محمود حنفى كساب بكبرياء الرواية قراءات فى الرواية المصرية الحديثة
(الهيئة العامة لقصور الثقافة. القاهرة ٢٠٠٠)

(٩) د. محمد عبد الوهاب قراءة فى إبداعات مصرية معاصرة
(الهيئة العامة لقصور الثقافة. القاهرة ١٩٩٤)

(١٠) د. مراد عبد الرحمن مبروك بناء الزمن فى الرواية المعاصرة
(الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٩٨)

(١١) ميخائيل باختين الخطاب الروائى. ترجمة: محمد برادة
(دار الفكر للدراسات والنشر القاهرة ١٩٨٧)