Bartın Üniversitesi
İslami İlimler Fakültesi Dergisi
Journal of Bartin University
Faculty of Islamic Sciences

Sayı/Issue: 19
Bahar/Spring 2023
DOI: 10.59536/buiifd.1283971

جماليات الشكل التاريخي في رواية "واحة الغروب" لـــ بهاء طاهر

BAHA TAHİR'İN VÂHATU'L-GURÛB (SÜRGÜNDE GÜNBATIMI) ROMANINDAKİ TARİHSEL BİÇİMİN ESTETİĞİ

THE AESTHETICS OF THE HISTORIC FORM IN THE NOVEL OF WAHAT AL GHOROUB BY BAHAA TAHER

Mamdouh FARRAG
Dr. Öğr. Üyesi, Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, Temel İslam Bilimleri, Rize / Türkiye
Asst. Prof., Recep Tayyip Erdoğan University, Basic Islamic Sciences, Rize / Türkiye

mamdouh.farrag@erdogan.edu.tr
orcid.org/0000-0002-7521-0171

Makale Bilgisi/Article Information
Makale Türü/Article Types: Kitap İncelemesi/Book Review
Geliş Tarihi/Received: 15 Nisan /April 2023
Kabul Tarihi/Accepted: 23 Haziran / June 2023
Yayın Tarihi/Published: Haziran / June 2023
Atıf/Cite as: Farrag, Mamdouh. "Cemâliyyâtü'ş-Şekli't-Târîhî fî Rivâyeti "Vâhatü'l-Gurûb" li-Bahâ Tâhir". *Bartın Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi Dergisi* 19 (Haziran 2023), 72-99. https://doi.org/10.59536/buiifd.1283971
İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelendi ve intihal içermediği teyit edildi. / This article has been reviewed by at least two referees and scanned via a plagiarism software.

ملخص

بهاء طاهر واحد من أهم الروائيين العرب، قدّم للمدونة الروائية الكثير من الأعمال الإبداعية، مالت جميعها إلى التاريخ وقراءة السياقات الثقافية والاجتماعية والسياسية، إلا أنه استخدم أدوات وتقنيات بعيدة عن الشكل التاريخي المتعارف عليه، ولئن كان استعار من أحداث التاريخ ما يتلاءم مع الواقع. فإنه استطاع أن يقدم عبر رؤية وضعت الماضي والحاضر تحت عين واحدة، فيرصد التحولات السياسيّة والاجتماعيّة لواقعه، وقد أكدت كتاباته أنه لم ينفصل عنه، بل جعل أدبه مرآة لذلك، فتجلى الواقع بكل إشكالياته في نصوصه المتعدّدة (القصصيّة والروائيّة وغيرها). لكن أهم شيء وقف عليه هو قضية الصراع العربي – الإسرائيلي، إذ لا تخلو رواية من رواياته من الإشارة إلى الصّراع، وما يتعرض له الشعب الفلسطيني والعربي بصفة عامة من انتهاكات.

تقف هذه الدراسة عند واحدة من أهم أعماله الروائية وهي "واحة الغروب" لتستكشف البنيات الجمالية والشكلية التي استخدمها الكاتب لتمرير رسالته. فالكاتب يعود من جديد للتاريخ ولكن لا يعكسه، وإنما ليقرأ الحاضر ويضعه موضع المساءلة، فالعودة للتاريخ هنا لا لتمجيد التاريخ وصناعه، وإنما لفحصه والوقوف على مواطن الضعف، والتي مع الأسف تكررت في الواقع العياني.

تسعى الدراسة وهي تستعين بالمناهج النقدية الحديثة لتفكيك النص، ورد دواله إلى مدلولاته للبحث عن البنيات المهيمنة في النص. ومن ثم ركزت الدراسة على تحليل الشخصيات وعلاقتها بالأحداث، وكيف رسم المؤلف الشخصيات وفقًا للصراع الذي فرضته البيئة المنتجة لهم والتي تشكلوا بأنساقها.

كلمات مفتاحية: بهاء طاهر، واحة الغروب، الرواية التاريخية، التقنيات، البنيات الجمالية.

ÖZ

Arap romanının önemli isimlerinden biri olan Baha Tahir, roman külliyatıyla tarihî, kültürel, sosyal ve politik bağlamları okumaya yönelen birçok özgün eser sunmuş ancak bilinen tarihsel formdan farklı araç ve teknikler kullanmıştır. tarihin olaylarından gerçeğe uygun olanı ödünç almış olsa bile bilinen tarihsel biçimden uzak araç ve teknikler kullanmıştır. O, romanlarında geçmişi ve bugünü bütüncül bir bakış açısıyla yansıtabilmiş ve kendi gerçekliğinin siyasi ve toplumsal dönüşümlerini izleten bir vizyon sunabilmiştir. Tahir'in yazıları gerçekliğin edebiyattan ayrılmadığını, aksine edebiyatını onun bir aynası olduğunu tekit etmiştir. Böylece gerçeklik tüm sorunlarıyla birlikte Tahir'in çoklu metinlerinde (hikâye, roman vd.) ortaya çıkmıştır. Onun üzerinde durduğu en önemli konu, Arap-İsrail çatışması meselesidir. Çünkü Tahir'in tüm romanlarında bu çatışmaya ve özelde Filistin, genelde Arap halkının maruz kaldığı ihlallere göndermeler bulunur.

Bu çalışma, yazarın mesajını iletmek için kullandığı estetik ve biçimsel yapıları ortaya çıkarmak adına en önemli kurgusal çalışmalarından (roman) biri olan *Sürgünde Günbatımı*'na odaklanmaktadır. Yazar bu çalışmasında tarihe yönelir ancak daha çok bugünü okur ve sorgular. Burada tarihe dönmek, tarihi ve onu yapanları yüceltmek için değil, onu incelemek ve zayıf yönlerini bulmaktır. Bu çalışma, modern eleştirel yaklaşımları kullanırken, metindeki baskın yapıları aramak için yapı söküm tekniğini uygulamakta ve bu yapıların işlevlerini anlamlarına atfetmeyi amaçlamaktadır. Bu nedenle çalışma, karakterlerin olaylarla olan ilişkilerini ve yazarın onları üreten çevrenin dayattığı çatışmaya göre karakterleri nasıl çizdiğini ve kimin örüntülerini oluşturduğunu incelemektedir.

Anahtar Kelimeler: Baha Tahir, *Sürgünde Günbatımı*, Tarihi Roman, Estetik Yapılar.

ABSTRACT

Bahaa Taher, one of the important names of the Arabic novel, has presented many original works that tend to read historical, cultural, social and political contexts with his novel corpus, but he used different tools and techniques from the known historical form. Even though he borrowed the truthful ones from the events of history, he used tools and techniques that were far from the known historical form. In his novels, he was able to reflect the past and the present with a holistic perspective and presented a vision that followed the political and social transformations of his own reality. Taher's writings affirmed that reality is not separated from literature, on the contrary, his literature is a mirror of it. Thus, reality with all its problems emerged in Taher's multiple texts (story, novel, etc.). The most important issue he focuses on is the issue of the Arab-Israeli conflict. Because

in all of Taher's novels, there are references to this conflict and the violations suffered by the Palestinian people in particular and the Arab people in general.

This study focuses on Sunset in Exile, one of his most important fictional works (novel) in order to reveal the aesthetic and formal structures used by the author to convey his message. In this work, the author turns to history, but mostly reads and questions today. To return to history here is not to glorify history and those who made it, but to examine it and find its weaknesses. While using modern critical approaches, this study applies the deconstruction technique to search for dominant structures in the text and aims to attribute the functions of these structures to their meanings. For this reason, the study examines the relationships of the characters with the events and how the author draws the characters and who creates their patterns according to the conflict imposed by the environment that produced them.

Key words: Bahaa Taher, *Wahat Al Ghoroub*, Historical Novel, Aesthetic Structures.

مدخل

يمثّل بهاء طاهر[1] (1935- 2022) حالة استثنائية في الثقافة العربيّة عامّة، والكتابة الإبداعيّة بصفة خاصّة؛ فهو على المستوى الإنساني **"كائن انعزالي وحيد"** كما وصفه سليمان فياض[2] يمتاز بإنسانيته العالية، المفرطة في الرقة والتواضع إلى حدّ الخجل، أما على المستوى الإبداعي، فيتسم عالمه بأنه عالم شفيفٌ، مُغاير عما هو سائد من كتابات مجايليه، وُصفت كتاباته بأنها كتابة شاعرية **"تَطْرد الحزن"** يتجلّى فيها إلى جانب جمال التصوير الذي لا يخرج عن الحدث، وبراعة في اللُّغة السّهلة المقتصدة – وإن اتسمت بشاعريتها[3] – الحسُّ الوطني (والقوميّ) العالي، وقد انعكست هذه الصّفات الشّخصيّة على إبداعه قاطبة، فكان إبداعًا مغايرًا يَحْمِلُ هموم صاحبَه وتوجساتِه، وأيضًا تساؤلاته، مدافعًا عن القيم الإنسانيّة كالحرية، والعدالة، والحق، والكرامة، والتعدديّة، والتعايش، وقبول الآخر بأسلوب تميّز بالرقة والعذوبة، وشخصيات غاية في الإنسانيّة (ليست كائنات من ورق كما عند رولان بارت(1915- 1980)) يبدو عليها القلق والتوتر، تُعاني أزمات كثيرة في علاقاتها على المستوى الشّخصي (على نحو: أزمة ثقة في ذاتها، توتر العلاقة بين الآباء والأبناء، فشل العلاقات: الزوجيّة والحب، والصّراع بين الرؤساء والمرؤوسين... إلخ)، فدومًا هي مهزومة، مُنسحبة إلى ذاتها، تغرق في التساؤلات؛ بغية العثور على هويتها و سببًا لأزمتها، وإن كانت مهمومة بقضايا وطنها لا تنفصل عنه حتى ولو عانتْ من جفوته وقسوته، فهي دومًا معطاءة، لا تبخل عليه بروحها[4].

وقد جاء تعامله مع واقعه بوصفه مثقفًا عضويًّا[5] فاعلاً بتعبير جرامشي، فلم يتعالَ على مشاكله وقضاياه، بل انشغل بقضاياه الكبرى، وتأثّر بانكساراته وهزائمه،[6] فجاءت أعماله الروائيّة والقصصيّة تجسيدًا

---

[1] ولد بهاء طاهر في الجيزة، ينتمي لأسرة صعيدية، درس في كلية الآداب قسم التاريخ، عمل مترجمًا في الهيئة العامة للاستعلامات بين عامي 1956 و1957، وعمل مخرجًا للدراما ومذيعًا في إذاعة البرنامج الثاني الذي كان من مؤسسيه حتى عام 1975، وبعد منعه من الكتابة، ترك مصر وسافر إلى أفريقيا وآسيا، فعمل مترجمًا في الأمم المتحدة، وعاش في جنيف بين عامي 1981 و1995. قدم جزءًا من سيرته الذاتيّة في مقدمة رواية "خالتي صفية والدير" (1995)، ثم بعد ذلك أشار إلى رحلته في المنفى في سيرة بعنوان "السيرة في المنفى" (2017) والكتاب عبارة عن شذرات من مسيرته ومعاناته مع غربة بدأت منذ الصغر، وإن كان مرر الكثير من أجزاء حياته عبر انعكاسات على أبطال أعماله، ومن أهم الرواية التي اقتربت فيها ذات البطل من ذات المؤلف / بهاء طاهر، رواية الحب في المنفى، وخالتي صفية والدير.يمكن الرجوع إلى مقدمة كتاب: بهاء طاهر, *خالتي صفية والدير* (القاهرة: مؤسسة دار الهلال, 1991), المقدمة صفحات متعددة.

[2] في لوحة قلمية صادقة بعنوان **"مالك الحزين"**، وصفه سليمان فياض هكذا: "بدا بهاء لي وحيدًا، ومنعزلاً، بل بدا لي متكبرًا ومتعاليًّا، ربما ليخفي ضعفًا ووحدة مقيمين، ولم يتحدث معي بهاء حديث مثقف يستعرض ثقافته...."، وتارة ثانية يقول: "كان يؤثر العُزلة، يلتقي بالناس ولا يلتقي بهم، يُصادق الناس ولا يصادقهم، يجلس مع الناس ولا يجلس معهم"، راجع: سليمان فياض، *كتاب النميمة، المساكين* (القاهرة: مركز الأهرام للترجمة والنشر, 2001)، 23.

[3] الاتكاء على هذه اللغة اليسيرة السهلة التي غايتها التوصيل والإبلاغ قدر الإمكان، له مرجعه، فهو يعوّل أهمية كبيرة على اللغة فيقول: " يجب على المثقف أن ينطلق من تراث الشعب وأن يخاطبه باللغة التي يفهمها"، فهو يرى أن ما حققه المثقفون المصريون من إنجازات، بدءًا من رفاعة الطهطاوي وصولاً إلى طه حسين، سببه أنهم استطاعوا أن يخاطبوا الشعب منطلقين من تراثه وباللغة التي يفهمها، "لكن منذ عشرين أو ثلاثين عامًا والمثقفون يقولون كلامًا غير مفهوم على الإطلاق، ولا يمت بصلة للواقع المعاش، ويستغربون بعد ذلك أن الناس لا تستمع إليهم، وذلك لافتقادهم نقاط الالتقاء بالناس، راجع: بهاء طاهر, *أبناء رفاعة، الثقافة والحرية* (القاهرة: مؤسسة دار الهلال، د.ت)، 32.

[4] سيد في قالت ضحى، ضحى بساقه، ومع هذا لم يشكُ أو يتبرم، بل سعى لكشف الفساد، ونضال من أجل هذا بهاء طاهر، *قالت ضحى* (القاهرة: مؤسسة دار الهلال، د.ت)، 44 وما بعدها.

[5] يُفرّق غرامشي بين المثقف التقليدي وهو الذي يؤدّي وظيفة فكرية في المجتمع كالمعلم والطبيب، ورجال الدين والإداريين، وبين المثقف العضوي، الذي لا ينعزل عن مجتمعه بل يشارك فيه بأنشطة، أي إنهم يناضلون باستمرار من أجل التغيير"، راجع: أنطونيو غرامشي : "كراسات

لهذا الواقع بكل إشكالياته وأزماته (السياسيّة) اللتيْن انعكستا على إنسانه فأُصيب بالاغتراب تارة، وفقدان الأمل تارة ثانية، وضياع البوصلة (أو المصير) تارة ثالثة. فهو مؤمن إيمانًا كاملاً – كما يقول – بأن للكتابة «رسالةً ودورًا... (كما إنه لا يستطع) تذوّق الأدب بمعزل عن الرسالة».[7]

وليست نتائج هذه الأزمات ببعيدة عن بهاء طاهر نفسه[8]، فنُفي نفيًّا اختياريًّا بعد طرده من البرنامج الثاني (البرنامج الثقافي) الذي كان يعمل فيه مذيعًا ومخرجًا. الشيء المهم في علاقة إبداعه بالواقع؛ فلئن انتسبت أعماله إلى الواقع، إلا أنه أخضعها لشرائط الفن الذي هو – على حدّ تعبير إرنست فيشر (1918– 2007) – "خلق وابداع وليس محاكاة للطبيعة"،[9] كما مَال بهاء طاهر في كتاباته إلى الإنسان وأسئلته الوجودية المتعلّقة بالحرية[10] والعدل والخير، والكرامة والحب بما في ذلك روايته التي يُنسبها النقاد (قسرًا) إلى التاريخ.

1. عوالم بهاء طاهر الروائية

القضايا الاجتماعيّة الملتبسة بالسياسة هي محور أعمال بهاء طاهر منذ روايته الأولى **شرق النخيل** (1985)، ثم **قالت ضحى** (1986)، و**خالتي صفية والدير** (1991)، و**الحب في المنفى** (1995) و**نقطة النور** (2001) وصولاً إلى **واحة الغروب** (2006)، في كل عمل من الأعمال السابقة قضية سياسيّة محوريّة عربيّة أو محليّة، يتعامل معها بوعي ورهافة دون خطابيّة زاعقة أو مباشَرة، متمثلاً لمقولة الراوي في **قالت ضحى** "الحياة التي أحلم بها نغم لا عِراك"،[11] ولا يغيب عن قارئ أعمال بهاء طاهر احتلال القضية الفسلطينيّة مكانة

السجن"، وأيضًا: إدوارد سعيد, *صور المثقف محاضرات ريث*, تحقيق منى أنيس, ترجمة غسان غصن (بيروت: دار النهار، 1996)، 23 وكتابه عن "أبناء رفاعة: الثقافة والحرية"، صورة من صور المثقف النهضوي، الذي لا يكتف بالفعل بالمقاومة، بل يكتب مدافعًا عن المناضلين والذين قدموا إنجازات حقيقية للوطن، فالكتابة في المقام الأول دفاع عن التنويرين، وأفكارهم التي قادت إلى النهضة، بدءًا من الحاكم محمد على الذي كان النواة الأولى لخلق جيل من النهضويين بالبعثات التي قام بها، واهتمامه بالتعليم، ومن هؤلاء أيضًا رفاعة رافع الطهطاوي ودوره في بعث فكرة الوطنية المصرية، ثم محمد عبده الذي يستكمل مسيرة المواطنة والمساواة التي بدأها الطهطاوي، ويذهب بها بعيدًا، وكذلك عبد النديم وجهوده التنويرية عبر صحيفة "التبكيت والتنكيت"، وطه حسين ويحيي حقي وغيرهم. راجع ، بهاء طاهر: "أبناء رفاعة: الثقافة والحرية" .

[6] تعتبر أعمال بهاء طاهر الروائية (القصيرة [النوفيلا]، والطويلة)، تجسيدًا لمآزق الأمة العربية وانكساراتها، فالسلطة هي العبء الأكبر، خاصّة لو انحرفت عن مسار الديموقراطية، وهو ما عبّر عنه في مقالة في مجلة الهلال بعنوان: طاهر، "الكاتب والسلطة"، *مجلة الهلال* 7 (يوليو، 1995)، 9 – 16 ساعيًّا لقراءة العلاقة الإشكالية بدءًا من المدونة التراثية متمثلة في "كليلة ودمنة"، فقد مال إلى رأي ابن المقفع بأن وظيفة الكاتب هي إصلاح الحاكم والرعية معًا ولا شيء أقل من ذلك. ص 8، فالكاتب وفقًا لمفهوم ابن المقفع يسعى إلى تغيير العالم، ومن ثم اعتمد ابن المقفع على الأليجوري ليوصل رسالته إلى الحاكم. ولم يتوانَ بهاء طاهر على امتداد حياته في الانخراط في قضايا الجماهير والدعوة إلى الحرية ونبذ الاستبداد، ومن أجلّ مواقفه انضمامه إلى الشباب في الوقفة الاحتجاجية ضد وزارة الثقافة في 2013.

[7] بهاء طاهر، "خواطر مغترب عن عدد القصة"، *مجلة إبداع* 11 (نوفمبر، 1984)، 121.

[8] إيمانه بأن الكاتب الذي يريد تغيير العالم عليه ثمن لا بد أن يدفعه، وقد يكون الثمن هو حياته نفسها، وقد تعرض لهذا في معارضته لسياسة السادات، فتم إبعاده عن العمل، وهو ما اضطره للسفر خارج مصر لفترة من الزمن، راجع: طاهر، *خالتي صفية والدير*, 12 وما بعدها.

[9] إرنست فيشر، *ضرورة الفن*، ترجمة أسعد حليم (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998)، 16.

[10] لم يفت بهاء طاهر الربط بين الثقافة والحرية، وتناولها في كتابه "أبناء رفاعة: الثقافة والحرية"، فهو يعزو في نشأة الدولة المصرية الحديثة (الدولة المدنية) إلى المثقفين ودورهم المهم في إحداث التغيير الفكري الذي قاد مصر خطوة خطوة رغم الهزائم والانكسارات لتتجاوز ما كانت عليه، وإن كان يعول على إرادة الحاكم في إحداث التغيير كنموذج محمد على الذي أحدث طفرة كبيرة في الدولة المصرية بإرسال البعثات، فأيضًا يشيد بالدور الذي لعبه التعليم لإحداث النهضة، وهو إنجاز من إنجازات محمد علي، راجع: طاهر، *أبناء رفاعة، الثقافة والحرية*، مواضع مختلفة من الكتاب.

[11] طاهر، *قالت ضحى*، 68.

بارزة في أعماله، فترددت أصداؤها في الكثير من أعماله الروائيّة، فعمد في رواية **شرق النخيل** إلى تفكيك المرويات الرائجة عن بيع الفلسطينيين أراضيهم لليهود، بل قدّم صورة مغايرة لواقع المأساة، إذْ تعزف الرواية على وتر أو فكرة الفداء في التراث الأخلاقي – الديني، فأهالي قرية حلحول يفْدُون الوطن بأرواحهم وأجسادهم، لا كما راجَ عنهم من تخليهم عن هويتهم ببيع أراضيهم، وتتجاوز الرواية فكرة الصّراع حول قطعة الأرض في القرية، إلى "بُعد قومي" لتصبح بتعبير هومي بابا "سردية المجتمع الكبرى"،[12] باستلاب أرض فلسطين، وتعدُّ بهذا رواية رائدة في التمثيل السردي، ذلك الفن الذي يمتد إلى **كليلة ودمنة**[13] عند ابن المقفع (724- 759م).

ولا يتوقف الاستلاب على قطعة الأرض مقارنة بفلسطين، فثمة استلاب عاطفي وصراع على الراوي، فمنافسة حبيبته ماجدة تحاول الاستيلاء عليه. ثم أخذت القضية منحى مهمًا في روايتي **قالت ضحى** و**خالتي صفية والدير** يتبلوّر في معنى الكرامة وضرورة الدفاع عنها، أما في رواية "**الحب في المنفى**" فكانت تجسيدًا للأزمة الحقيقيّة (أو الجرح) التي أصابت الإنسان العربيّ بالشرخ وكشفت الأوجه المستترة، والعميلة التي تعمل لحساب الصهيونية، وتسعى لسقوط النبلاء وأصحاب المواقف في بئر الخيانة. وقد بدا قوميًّا وهو يدافع عن القضية ويعرّي كل الأيديولوجيات التي رفعت شعاراتها دفاعًا عن القضية دون أن تقدّم شيئًا ملموسًا على الأرض، في المقابل استمرّ نزيف الدماء والأرواح، وخسارة المزيد من الأراضي

في صورة **ساق سيد** (عامل البوفية في رواية قالت ضحى) الذي أُرسل إلى اليمن، وكانتْ قربانًا للسياسات الخاطئة، وبالمثل كانت انتقاداته حادّة في **شرق النخيل** و**قالت ضحى** لغياب الحريات، وتوغل الفساد في السلطة، ثم جاء نقده اللاذع لسياسة الانفتاح في رواية **نقطة النور** فكانت الرواية بمثابة تفكيك لاستعارة الرئيس الأب[14] التي أشهرها الرئيس السادات، فعملت الرواية على نقيضها عبر غياب سلطة الأب[15]

---

[12] هومي بابا، *موقع الثقافة*، ترجمة ثائر ديب (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2004)، 156.

[13] كليلة ودمنة من تأليف الحكيم الهندي "بيدبا" للملك دَبْشليم، وقد استخدم المؤلف الحيوانات والطيور كشخصيات رئيسية فيه، حاول من خلاله إبراز العلاقة بين الحاكم والمحكوم، وما يجب أن يحكم بين الطرفين، ترجم الحكايات عبد الله المقفع من الفهلوية إلى العربية في العصر العباسي، وتحديدًا في القرن الثاني الهجري.

[14] يمكن الرجوع إلى كتاب: عماد عبد اللطيف، *استراتيجيات الإقناع والتأثيرفي الخطاب السياسي: خطب الرئيس السادات نموذجًا* (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2012)، 129–130 وتحديدًا: الفصل الثاني المعنون بـ: "البلاغة الأبوية: استعارة عيلة (عائلة) مصر"، من ص: 122-188- حيث يقول عبد اللطيف: إنه في هذه الاستعارة يتم تصوير الدولة بوصفها عائلة؛ يحتفظ الحاكم فيها لنفسه بدور الأب؛ رب العائلة وكبيرها، في حين يُفرض على المواطنين القيام بدور الأبناء والبنات" وهذه الاستعارة تقوم بالربط بين شروط التواصل بين الأب والابن (في الريف المصري خصوصًا) وشروط التواصل بين الرئيس والمواطن بهدف فرض القيم الأبوية في الحوار على أشكال التواصل اللفظي بين أفراد الشعب ومؤسسة الحكم.

[15] هذا واضح في العلاقات الإشكالية بين أبطال العمل، بتقويض صفة الأب، بل سعى إلى قتل الأب بالمعنى المجازي (سياسيًّا واجتماعيًّا)، الرواية تتحدث عن جيل السبعينات الذي فقد بوصلة الأب، وتربّى على اليتم مع أن الأب موجودٌ (على نقيض ما كان يكرّس له الرئيس) لكنه تخلّى عن صفة الأبوة، كما فعل شعبان والد سالم وفوزيه بترك الابن لجده لباشكاتب، وعدم عنايته بفوزية فسقطت في المحرّم مع جارهم، وهو ما عالجه الجد عندما علم بحنكة، ومع هذا راح يحاكم الأب (الباشكاتب) بأنه أفسد عليه حياته، وأفسد أبناءه. ونفس الشيء حدث مع لبنى حبيبة سالم، التي فقدت معنى الأبوة مع إن الأب موجود هو الدكتور شوكت الذي يُمارس كل شيء إلا الأبوة، فهو منشغل في عيادته وعلاقاته وشربه الخمر. وبالمثل علاقة سالم بالأسرة حتى يُلقبه الجد بعبادة بن الصامت، ومرة كسر صمته في البيت، وراح يسبّ ويشتم بأقذع الألفاظ، فأخذه الأب إلى طبيب، فقال له "إنه يفعل ما يفعل الابن ولكن في سره، فما أكثر ما يستحقون الشتم"، ولم يطمئن الأب، فذهب إلى طبيب آخر، ومن كثرة ما أصابه من علاج سأل الحفيد جده:

داخل البيت، سواء بعلاقة الابن فراج بالأب الباشكاتب توفيق، أو علاقة الأب بالأبناء، وحالة اللاوفاق واللا اتفاق التي كانت سائدة بين الطرفين.

1.1. فضاء الصحراء

صدرت رواية «واحة الغروب»[16] ضمن سلسلة (روايات الهلال عدد نوفمبر – 2006)، وقد صدرتْ مِنْ قبل مُنجَّمة في مجلة المصوَّر، بدءًا من العدد الصادر بتاريخ 2006/5/26. في هذه الرواية يعود بهاء طاهر إلى عالم الصحراء من جديد، وهو العالم الذي أبدع فيه قصته الطويلة (النوفيلا) **أنا الملك جئت**،[17] يطرق فيها عَالَم الصحراء، وعلى الأخص «واحة سيوة»، ناشدًا الطهر والخلاص لشخصياته، التي تُعاني أزمات حقيقيّة، لا تُكْتَشف إلا في الصحراء، ومن هذه أزمة «محمود عبد الظاهر» البطل الرئيسي، والذي تظهر تباعًا منذ وطأت أقدامه الصحراء.

يشيّد بهاء طاهر من عالم الصحراء وتحديدًا من عالم واحة سيوة،[18] مروية شديدة العذوبة والقسوة في آنٍ واحدٍ، فالمروية تقف على حدود هذا العالم بتاريخها (أي الواحة) المقاوِم والعنيد منذ غزاها جيش الوالي محمد علي، وضمّها إليه، وبذلك أنهى "استقلالها الذي استمرّ لمئات من السنين" وقد أظهرت على مدار تاريخها شموخًا وعزةً فـــلم تخضع خلالها (سيوة) "لأي دولة أو قوة خارجيّة"، ويشيد بنضالها على الاستقلال وعدم الخنوع؛ حيث قاوم أهلها "حكم المصريين، لا يكفون عن التمرد والثورة على الجنود ومحاربتهم"،[19] وكذلك بتناقضات عالمها وعاداته، بلغة سلسة عذبة شاعرية تقترب من الصوفيّة في درجات كثيرة منها، مُسلّطًا الضوء على مجتمعٍ (بإنسانه ومعتقداته وتكوينه) شديد التعقيد بصراعاته القبلية وأنساقه وحدوده العشائرية التي تقسّمه إلى عشيرتيْن كبيرتيْن متخاصمتين، هما الشرقيون والغربيون، بينهما أنساب ودماء؛ عالم شديد الغرابة، تشكّل الحرب والمعارك التي لا تنقطع حياتهم وعلاقاتهم، فهي تهدأ حينًا قد يتخللها سلام مؤقت بزواج مليكة من الشيخ معبد الهرم الذي يكبرها بأعوام كثيرة، ثم ما تلبث أن تندلع من جديد.

2.1. البُعد الأُسطوري للصحراء

"هل أنا مجنون يا جدي" فقال الجد:" لا يا ولدي بل نحن المجانين" كأنّ ما يفعله سالم هو الصواب في ظل واقع متردٍ يستوجب التمرد والاحتجاج ولو بالسبّ والشتم، لا بالسكوت والخنوع. الصمت هو ما دفع الجد لأن يبحث في ملفاته عن الجرائم التي يرتكبها من ليس لهم سوابق، أو عن تفكّك الأسرة، والجشع والميول الإجرامية في تناقض للدور المفروض الذي تلعب سلطة رب العائلة. وهو المعنى الذي تكتمل صورته مع قرار هدم البيت في نهاية الرواية والباشكاتب على فراش الموت بهاء طاهر، *نقطة النور* (القاهرة: مؤسسة دار الهلال، 2007)، مواضع مختلفة من الرواية.

[16] صدرت الطبعة الأولى من الرواية عام 2007 عن روايات الهلال، لكن هنا جميع الإحالات في المتن مصدرها طبعة دار الشروق للرواية، الطبعة الحادية عشرة 2013، ومن ثم وجب التنويه بهاء طاهر، *واحة الغروب* (القاهرة: دار الشروق، 2013).

[17] صدرت ضمن كتاب عام 1989. Bahāʾ Ṭāhir, *Anā al-malik ǧiʾt: maǧmūʿa qiṣaṣiyya* (al-Qāhira: Dār al-Šurūq, 2010).

[18] تقع واحة سيوة في الصحراء الغربية، تبعد حوالي 300 كم عن ساحل البحر المتوسط إلى الجنوب الغربي من مرسي مطروح، يوجد بواحة سيوة آثار شهيرة منها معبد أمون، وتعرضت للكثير من الغزوات، يمكن الرجوع إلى موقع المعرفة على الانترنت.

[19] طاهر، *واحة الغروب*، 24.

يكشف بهاء طاهر عن العوالم المشكّلة لهذا العالم، بلغة مقتصدة وشاعرية، وسرد سلس ناعم يأخذانك إلى تخيّل هذه العوالم والعيش في أجوائها؛ فالعالم مُنقسم على نفسه، يتكوّن من طبقات اجتماعيّة، لا تختلف عن النظام الطبقي السّائد إلا في المسميات؛ فهناك مجتمع الفلاحين والسادة أو الزجالة والأجواد. الهيمنة الكليّة للأجواد فهم يملكون الأرض والبساتين، ويسكنون في البلدة الكبيرة، ويتحكمون بقراراتهم في كل صغير وكبير من شؤون الواحة وأهلها وصراعاتها مع الحكومة. أما الزجالة فهم مجندون للعمل في فلاحة الأرض. يعملون وينامون في البساتين "ممنوع عليهم الزواج أو دخول المدينة وعبور أسوارها بعد غروب الشمس"،[20] وإن كانوا بمثابة جند الأجواد "في ساحة القتال"،[21] الشيء الوحيد الذي يجمع العشيرتين هو مقاومة الحكومة التي تهددهم بالضرائب، وعندما يمتنعون عن دفع الضرائب تُرسل إليهم جنودها ورجالها، فيثور أهل الواحة (شرقيين وغربيين) عليهم.

وعلى مستوى ثانٍ تأخذ الصحراء بُعدًا يمزج بين المعرفي والأسطوري والإشراقي في علاقة الضابط محمود بكاثرين، فكاثرين التي يُخايلها عالم كل شيء فيه "كالأساطير، المكان والناس والتاريخ والجغرافيا"،[22] تُفاجَأ بأن الرحلة كشفتْ لها عن جوانب جديدة لم تكن تُدركها عن محمود وعن الصحراء التي قرأتْ عنها كثيرًا، وعن أختها فيونا فيما بعد. بداية، كلاهما (محمود وكاثرين) كانت الرحلة في شكلها الظاهر أشبه بمهمة للطرفين؛ فمحمود مكلّف من مرؤوسية بجمع الضرائب من البدو، وتأديبهم، وأن ينجح فيما فشل فيه مَن سبقوه إليها، أما كاثرين فهي – الأخرى – حاولت أن تكتشف لغز الإسكندر، القائد الذي غزا العالم ملكًا، ولكنه تحوّل لابن إله حينما دخل أرض مصر، وبالخصوص أرض الواحة. ولهذه المهمّة استعدت جيدًا بأن قرأتْ كل ما كُتب عن الصحراء، وكل ما كتبه الرحالة والمؤرخون وما وجدته في مكتبات القاهرة، وأيضًا سعت عبر هذه الرحلة إلى استرداد محمود إليها، على أمل "أن تغيره الرحلة الطويلة وأن يبعث الخطر روحه الهامدة"،[23] فتتمكن من أن تجد "محمود الحقيقي" مهما طال الوقت، وأيضًا ربما – كما تقول –"سأكتشف كاثرين، حقيقة أجهلها؟".[24]

3.1. البُعد النفسي للصحراء

تُضفي الصحراء على إنسانها بُعْدًا نفسيًّا[25] كاشفًا لعوالم الداخل ومكنونه. وقد فطن لطبيعة الصحراء وتأثيرها الفاعل على إنسانها الأميرالاي سعيد، فعندما كلّف محمود بالمهمة، أخبره أن الصحراء «جنة الأنبياء

[20] طاهر، *واحة الغروب*، 12.

[21] طاهر، *واحة الغروب*، 70.

[22] طاهر، *واحة الغروب*، 58.

[23] طاهر، *واحة الغروب*، 57.

[24] طاهر، *واحة الغروب*، 58.

[25] للوقوف على أبعاد المكان بتفاصيل أوسع يمكن الرجوع إلى: صلاح صالح، *قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر* (القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع، 1997). صفحات متفرقة من الكتاب.

والشعراء، إليها يفرُّ كل مَن يترك وراءه الدنيا لكي يجد نفسه وفيها تورق الأنفس الذابلة وتزهر»،[26] في إشارة إلي طبيعتها الساكنة التأمليّة، وبالمثل شَعرت كاثرين بأنها "بستان الروح"، فما إن وصلت إليها حتى شعرت بالتغيير فتقر "كلانا تغيّر في هذه الواحة"،[27] ولِمَ لا والصحراء -كما تقول - "تحمل في كل لحظة جديدًا"، وهذا الشعور يدفعها لأن تتحدى "سأكتشف شيئًا جديدًا لم يكتشفه المؤرخون"،[28] وعلى الرغم من أنها سعت إلى استعادة محمود (جسديًّا) في الصحراء إلا أنها تنتهي في نهاية الأمر إلى الاعتراف بأنها فشلت "لم نعد حبيبين منذ أن جئنا إلى الواحة، ولم نعد زوجين منذ أن فرقتنا دماء مليكة، لم يعد يلمسني ولا عدت أنا أيضًا ألمسه"،[29] وكأنّ الصحراء عرّت علاقتهما، فصارت دواخلهما واضحة بعيدة عن الزّيف أو التنميق في العلاقة. أما محمود عبد الظاهر فراح يغوص إلى داخله أكثر وأكثر، لدرجة أنه يشعر بـــ"إن الصحراء تنتشر داخل نفسه".[30]

تُفاجَأ كاثرين بعد أنْ قطعت الصحراء، بأنها لا تعرفها، وهي التي قرأتْ كل الكتب عنها، فما إن هبت العاصفة حتى أدركت أنها أكتشفت عالمًا آخر "فالكتب لم تُحدّثها عن الصحراء الحقيقيّة: لم أعرف منها كيف تتغير الألوان فوق بحر الرمال عبر ساعات النهار، ولا وجدت فيها كلمة عن تحرُّك الظلال وهي ترسم سقفًا رماديًّا نحيلاً على قمة تل أصفر أو تفتح بوابة داكنة في وسطه، ولم تعلمني كيف تنعكس السُّحب العالية الصغيرة فوق كثبان أسرابًا مسرعة من طيور رمادية، ولم تتحدث عن الفجر، بالذات الفجر، وهو يتحوّل من خيط رقيق أبيض في الأفق إلى شفق أحمر، يزيح الظلمة ببطء إلى أن يتوهج الرمل بحرًا ذهبيًّا مع أوّل شعاع للشمس، وساعتها تنفذ إلى أنفي رائحة لم أعرفها في حياتي أبدًا من اختلاط ندى الفجر بالشمس رائحة شهوانية لا نتفذ إلى أنفي وحده، بل تتفتح لها مسام جسمي كله فأكاد لولا الخجل، لولا أصوات رجال القافلة الذين استيقظوا خارج الخيمة، أن أمسك بيد محمود وأقول له تعال هنا بسرعة! فوق هذا الرمل المبتل!".[31]

في مقابل ما تسعى إليه كاثرين، وتريد تحقيقه كمغانم (ماديّة ومعنويّة) من هذه الرحلة،[32] فإن محمودًا يقرن الموت بالصحراء، فهو كما يقول "أما ما أعرفه أنا فهو أن هذه الصحراء ستحاربنا وكذلك الواحة وأعداء نعرفهم وآخرون نجهلهم وسنموت بالطبع في النهاية. سنموت مثل كل الناس، ولكن لايجب ألا نموت

---

[26] طاهر، *واحة الغروب*، 41.

[27] طاهر، *واحة الغروب*، 205.

[28] طاهر، *واحة الغروب*، 92.

[29] طاهر، *واحة الغروب*، 261.

[30] طاهر، *واحة الغروب*، 57.

[31] طاهر، *واحة الغروب*، 56.

[32] تُعلن عن هذا في النص أكثر من مرة ومن هذا قوله الصريح: "المهم أننا سنكون هناك محمود وأنا وحدنا، لا خطر هناك في أن تنازعني فيه امرأة أخرى. الأخطار الأخرى ليست ثمنًا باهظًا لنسترد حياتنا كما كانت في صفائها الأول"، راجع: طاهر، *واحة الغروب*، 24.

مهزومين؟"،[33] وتارة ثانية يُفصح عن خوفه قائلاً: "خوفي من وصول القافلة سالمة إلى مقصدها لا يقلُّ عن خوفي من أن تضل الطريق. أعلم جيدًا أني ذاهب إلى المكان المنذور لقتلي".[34]

كما يقترن الموت بمليكة فتموت ضحية لنواميس، وعادات هذه الصحراء، والتي ترى فيما فعلته مليكة اختراقًا لنواميسها، حتى إن خالها الشيخ يحيى، والذي استنجدت به، عجز عن إنقاذها من هذا الغُبن الذي طُبِّق عليها بهتانًا وزورًا "لم أستطعْ أن أخرجها من ظلماتها شابًا ولا شيخًا، حاولتُ وعجزتُ، لم يهدني ربي إلى السبيل، لكني الآن أعرف طريقي، سأعتزلكم إلى الأبد، لم تعد بي قوة لأخرج إلى الصحراء كما فعلت بي في شبابي، سألزم الحجرة الصغيرة في حديقتي ولن أرى فيكم أحدًا".[35]

2. عوالم الرواية... تعدد الأصوات

ثمة ثيمات تطرد في إبداع بهاء طاهر بصفة عامة، ولا يعني اطرادها أو تكرارها أنها مُستهلَكة أو معالجة سطحيّة، بل على العكس فتكرارها – هنا – يعكس ثراءً وحيوية، وكذلك اطرادها يُضفي أبعادًا (أو دلالاتٍ) جديدة مغايرة عمّا كانت عليه في إبداعاته السابقة. وأوّل هذه التيمات اعتماد الراوي على تقنية "تعدّد الأصوات"؛ حيث كلّ شخص في الرواية يتحدث بصوته باستثناء شخصيتي القديسة "فيونا"، التي تتحدث عنها أختها "كاثرين"، و"مليكة" تلك الزهرة البرية التي أُريقت دماؤها في الواحة، والتي يروي عنها خالها الشيخ "يحيى" بصوته، محمّلاً نفسه إثم ما حاق بها "مرة أخرى لم أستطع لك شيئًا يا مليكة. لم يستطع خالك أن يحميك طفلة ولا امرأة"،[36] ومرة أخرى مُحمّلاً الجميع إثمها "أي ذنب مثلاً جنته هذه الطفلة".[37]

التاريخ من الثيمات الحاضرة والمطّردة في معظم إبداع بهاء طاهر، ولكن ليس التاريخ القارّ كما هو عند جورج لوكاتش الذي يحيل إلى مفهوم الانعكاس الواقعي والماركسي المباشر،[38] حيث الاتكاء على التوثيق والتحقيب، والذي نراه في مرويات جرجي زيدان(1861- 1914)،[39] وعلى الجارم (1881- 1949)،[40] ونجيب محفوظ (1911- 2006)،[41] ومحمد جبريل (1938-....)،[42] ويوسف زيدان

---

[33] طاهر، واحة الغروب، 44.

[34] طاهر، *واحة الغروب*، 44.

[35] طاهر، *واحة الغروب*، 82.

[36] طاهر، *واحة الغروب*، 82.

[37] طاهر، *واحة الغروب*، 83.

[38] جورج لوكاتش، *الرواية التاريخية*، ترجمة صالح جواد الكاظم (بغداد: منشورات الجمل، 2021)، 6. فهو يتناول درجة الوعي بالتاريخ في الأعمال التي تناولتها الدراسة، باعتبار أن الرواية إحدى أدوات تصوير التاريخ الأكثر تفصيلا وصدقًا في استجلاء ما حدث. راجع ص 6 ومواضع متفرقة من الكتاب.

[39]. **جرجي زيدان** (1861- 1914) روائي وصحافي لبناني، اشتهر برواياته التاريخية مثل: المملوك الشارد، وأرمانوسة المصرية، أبو مسلم الخرساني، العباسة أخت الرشيد، والأمين والمأمون، صلاح الدين الأيوبي، وفتاة القيروان، وشجرة الدر. وغيرها.

[40]. **على الجارم** (1881- 1949) أديب وشاعر وروائي، من أعماله الروائية: فارس بني حمدان، الشاعر الطموح، هاتف من الأندلس، شاعر ملك نهاية المتنبي وغيرها.

(1959-...)[43] (عزازيل تحديدًا)، وغيرهم ممن تناولوا في أعمالهم حقبة تاريخيّة معينة أو شخصيّة من الشخصيات المهمّة، وإنما يأتي في سياق "التاريخانيّة الجديدة" (New Historicism) التي تهدف إلى فَهم العمل الأدبي أو الأثر الأدبي ضمن سياقه التاريخيّ، مع التركيز على التاريخ الأدبي والثقافي، والانفتاح أيضًا على تاريخ الأفكار، وبمعنى آخر فقد ارتَبطت التاريخانيَّة الجديدة بمفهوم التاريخ والتطوُّر التاريخي والثقافي، وقراءة النصوص والخطابات التاريخيَّة في ضوء مقاربة تاريخانيَّة جديدة، تُعنى باستكشاف الأَنساق الثقافيَّة المُضمرة، وانتقاد المؤسَّسات السياسيَّة المُهيمنة، وتَقويض المقولات المركزيَّة السائدة".[44]

1.2 الرواية وتفكيك السلطة

رواية **واحة الغروب** لا تقدّم تاريخًا للثورة العرابيّة أو حتى تُفسّر أسباب الهزيمة، وإنما تعكس أثر الهزيمة على السياق العام الاجتماعي والسياسي وتقوّض آليات السّلطة (بكافة أشكالها؛ سياسيّة، عرفية، جسديّة)، سواء أكانت سلطة الاحتلال، أو السّلطة التابعة له، وهو ما يكشف عن أبعاد ما بعد استعمارية،[45] حيث تفكيك صورة الاستعمار البغيض، عبر صور متعدّدة منها أفعاله الإجرامية في التل الكبير، وانتهاز ما جرى في الإسكندرية لاحتلال البلاد، وأيضًا عبر تدخلاته في الأمور الداخليّة للبلاد وسيطرته على الأعوان والحكّام فصاروا جميعًا تحت ولائه، وكذلك عبر صورة الزوج مايكل سيّئ الأخلاق، وصورة الأب المتعصب الكاثوليكي الغيور، ونظرته الإقصائيّة للشرق، فمع أنه علّمها حبّ الشرق وعشق آثاره، لكن بشرط أن تبقى "بعيدة عن ناس الشرق الأحياء" فهم في نظره "فقط مستودع للتاريخ"،[46] وهذه النظرة تتساوى مع نظرة الأم الاستعلائيّة ورفضها هذا الزواج دون إعلان صريح.[47]

وكذلك تندّد بسُلطة أهل الواحة وسياستهم العنصرية والإقصائيّة مع الزجالة والنساء والغرباء، وكأنه يساوي بينهم وبين سياسة الاحتلال الإمبرياليّة في الاستحواذ والهيمنة والإقصاء، أو حتى سُلطة الجسد، متمثلة في صورة نعمة (الجارية السمراء) التي استلبت رُوحه وقد أضاعها بيده فرحلت عنه، وبغيابها سعى إلى التحرّر من سطوتها لكنه فشل، فسعى لتكرارها عبر أجساد نساء كثيرات؛ فراح عبر سرديته يفكّك هذه السلطات ورغبتها في الهيمنة وفرض النفوذ، ومحاولة تشويه المهزوم، أو إضعاف المتعاطف، وينتصر للمهمَّش والمظلوم

---

[41]. **نجيب محفوظ** أديب وروائي مصر، ألف العديد من الأعمال الروائية الاجتماعية والتاريخية، ومن أعماله التاريخية: عبث الأقدار (1939)، رادوبيس (1943)، كفاح طيبة (1944)، والعائش في الحقيقة (1985)

[42]. **محمد جبريل** روائي مصر، له العديد من الأعمال الروائية والقصصية، ومن أعماله التاريخية الأسوار (1972)، إمام آخر الزمان (1984)، من أوراق أبو الطيب المتنبي (1988)، قلعة الجبل (1991)، وغيرها من أعمال.

[43]. **يوسف زيدان** من أشهر أعماله رواية "عزازيل" وقد حصل بشأنها على جائزة البوكر العربية 2009.

[44] جميل حمداوي، "التاريخانية الجديدة"، *موقع الألوكة* (15 مارس، 2012).

[45] للمزيد يمكن الرجوع إلى كتاب: جون ماكليود، *نظرية ما بعد الاستعمار والرواية: دراسات ومقالات مختارة*، تحقيق جمال الجزيري، ترجمة أشرف زيدان (القاهرة: مؤسسة بيان للنشر والتوزيع، 2020)، 23.

[46] طاهر، *واحة الغروب*، 25.

[47] طاهر، *واحة الغروب*، 24.

محاولاً رفع الغُبن عنه كما في حالة الضابط محمد عبيد وأحمد عرابي، في مقابل التنديد بما فعله الضابط محمود الذي أُجبر على الاعتراف بخيانة عرابي، فتساوى مع الضابط يوسف خنفس في خيانة جيش بلاده في التل الكبير حيث "قاد الإنجليز ليغدروا به ويفتكوا به ليلاً"، وكأن الراوي الذي يتماثل مع أيديولوجيا المؤلف الضمني يسعى إلى تفكيك معنى الخيانة سواء على مستوى رأس السلطة نفسها حيث "الخديو انتقل من قصر إلى قصر ليحتمي بالأسطول الذي يغزو بلده، ولاذ به كثير من كبراء البلد"، وكذلك "الجيش انسحب بعد تدمير الطوابي، دون أن يشرح لهم سبب خروجه من المدينة، والشرطة تركتهم دون حماية ممن يحرقون وينهبون"،[48] وأيضًا على مستوى الأفراد وعلاقتهم بالسُّلطة، كما في حالة يوسف خنفس، أو الإميرالي سعيد الذي حثّه على قبول الاعتراف بعمالة عرابي على عكس الحقيقة، وكذلك أهل الواحة مع المأمور باعتباره ممثلاً للسلطة، فتعاملوا معه بالحيلة والموارة، أو الأفراد مع بعضهم البعض كما في حالة كاثرين وأختها فيونا وعلاقتهما بمايكل المستترة، ولم تظهر إلا عند وفاته. وكذلك محمود وكاثرين وخياناته المتعدّدة، وصولاً إلى خيانة أهل الواحة لمليكة، إلى أن غدروا بها وقتلوها.

تفكيك فعل الخيانة يجعل الراوي العائد على الضابط محمود عزمي يدخل في مونولوج أشبه بمحاكمة للنفس، ولكنها محاكمة قاسيّة، إذْ لا يعفيها من المسؤولية، وفي نفس الوقت يشير إلى المسؤول الحقيقي دون مواراة، فيتساءل هكذا:

> - "أسأل نفسي طول الوقت عن الخيانة. سألت نفسي كثيرًا: لماذا خان الباشوات والكبار الذين يملكون كل شيء؟ ولماذا يدفع الصغار دائمًا الثمن، يموتون في الحرب ويسجنون في الهزيمة بينما يظل الكبار أحرارًا وكبارًا؟ وسألت نفسي: ولماذا يخون الصغار أيضًا؟ لماذا خان الضابط يوسف خنفس جيش بلده في التل الكبير وقاد الإنجليز ليغدروا به ويفتكوا به ليلاً؟ كيف كان يأكل معهم وينام معهم ويضحك معهم؟ وهل وقعت عيناه على زميله الضابط محمد عبيد وهو رابض على مدفعه وسط الفوضى والهزيمة يطلق النار على الإنجليز حتى صهرته حرارة مدفعه كما سمعنا؟ كم أحببته وكم أحبه الناس! لم يصدقوا أنه مات. يقولون إنه غاب فقط. يسمونه الشيخ عبيد ويقولون إنه شوهد مرة في الشام ومرة في الصعيد. ينتظرون رجعته ليواصل الحرب ضد الإنجليز! لكنه يظل حلمًا، أما يوسف خنفس فهو الحقيقة الباقية. لماذا يرحل عبيد في عنفوانه مثل طير يمرق في السماء بسرعة ويعيش خنفس الصحراء تغدر لمجرد عاصفة أتت في غيرها أوانها! تعال أحدثك أنا كيف يكون الغدر!".[49]

[48] طاهر، *واحة الغروب*، 53.

[49] طاهر، *واحة الغروب*، 55.

كما تسعى السردية بتسجيلها للعادات والتقاليد والموروثات الثقافية التي تحكم الواحة، إلى تعرية الأنساق المهيمنة على أهلها، وبيان تأثير هذه الأنساق المشكّلة لحياتهم حتى لو تعارضت مع القيم السائدة في المجتمع الأم. فالتاريخ وأحداثه ليس هما الحاضريْن في المروية، وإنما الواقع (زمن كتابة الرواية) أي الحاضر عبر الإدانة بتساؤلات الخيانة، الشيء المهم الذي أكدته الرواية بتبني راويها التاريخانيّة الجديدة أن حضور التاريخ يتوارى مقابل الحضور الطاغي لنتائج التاريخ البارزة عبر الهزائم التي مُني بها الضابط محمود، أو في صورة صراعات العشريتيْن (الشرقيين والغربيين) ضد الباغين والمحتلين، والغريب أن التاريخ هنا ظاهر بصورة نقيضة، فهو الشيء الوحيد الذي جمّع القبلتين، ما عدا ذلك فالدماء هي الرابط بين الاثنين، دماء هنا ودماء هناك تسيل بسبب الأطماع أو المجد الشخصي كما في حالة صابر.

2.2. جدليّة الشرق والغرب

ومن الثيمات القديمة الجديدة؛ جدليّة الشرق والغرب والصراع بينهما،[50] أو الأنا والآخر،[51] هنا يطرح بهاء طاهر هذه الجدليّة[52] برؤية جديدة ومغايرة عن تلك الرؤية التي عُولجت بها القضية في الإبداع العربي قاطبة،[53] سواءً في «عصفور من الشرق» (1938) لتوفيق الحكيم (1898 - 1987)، أو«قنديل أم هاشم» (1940) ليحيى حقي (1905 - 1992)، أو «الحي اللاتيني» (1953) لسهيل إدريس (1925-2008)، أو «موسم الهجرة إلى الشمال» (1966) للطيب صالح (1929 - 2009)، فهو لا يُقدّم الصراع بين الشرق والغرب في **واحة الغروب** الذي يُمثّله كلٌّ من «محمود عبد الظاهر»المصري، وزوجته «كاثرين» الإيرالندية، على أنه صراع ينتهي إلى «منتصر ومهزوم». وإنما يُقدّم «كحالة» تعكس طبيعة العلاقة بين الطرفين، تتمثّل في «سحر الشرق» هذا السحر الذي طلَّ من عينيّ كاثرين فقرأت عن «الواحة» وعن مصر الكثير، قبل أن تأتي، لدرجة أن هذا السِّحر صار هاجسًا لها أو حُلمًا تحلُم بتحقيقه.

---

[50] راجع: عصام بهي، *الرحلة إلى الغرب في الرواية العربية الحديثة* (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1991)، مواضع متفرقة من الكتاب.

[51] سعت الدكتورة ماجدة حمود إلى تجاوز هذه الثنائية في كتابها: "إشكالية الأنا والآخر (نماذج روائية عربية)، ولم تقصرها على صراع الشرق كما فعل عصام بهي، إنما جعلت محور الصراع بين الأنا (الشرق - الذات العربية) والآخر المختلفة معه هوياتيّا وعقائديًّا، فدرست صراع الأنا العربية والإفريقية والأنا العربية والأسيوية، والأنا والآخر اليهودي، وإشكالية الأنا والآخر المستعمر إلخ من ثنائيات تجاوزت الشرق والغرب والصراع القديم، راجع: ماجدة حمود, *إشكالية الأنا والآخر، نماذج روائية عربية* (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآدب، 2013)، مواضع مختلفة من الكتاب.

[52] في كتابه:" أبناء رفاعة: الثقافة والحرية"، تناول الموضوع من زاوية طه حسين، فدرس العلاقة بين"نحن والغرب" من منظور أدب طه حسين، ويرى أن صورة الغرب عند العميد لا تقتصر على أوروبا الحديثة، بل هي ترجع في الزمن إلى اليونان القديمة التي تتوهج صورتها في كتاباته كمنارة للإنسانية وكفردوس مفقود"، راجع ص 42 (من طبعة دار الشروق، الطبعة الثانية 2011) طاهر، *أبناء رفاعة، الثقافة والحرية*، 42.

[53] طاهر، *واحة الغروب*، 21–22.

«أتمنى من زمن بعيد، أحلم بالرحلة فى الصحراء دون أن أتخيّل أنها ستتحقق بهذه الطريقة. حلمت أن أرى الواحة التي خطا فوق رمالها الإسكندر الكبير.. وعاش فيها قصته المثيرة التي لازمته حتى الموت، عندي أحلام أخرى هناك، لا أجسر حتى على التفكير فيها الآن».[54]

هكذا شكّل الشرق وما يوازيه / مصر وواحاتها، حُلمًا لدى كاثرين تتمنّى تحقيقه، هذا الحُلم لم يقتصر على كونه حُلمًا، بل صار واقعًا بعد مجئ فيونا القديسة (المريضة)، لتُعالَج فى هذه الواحة على يد الشيخ «يحيى» رغم اعتراض أختها «كاثرين» على بدائية العلاج، إلا أنها تعترف أن هذه الوصفات التى قدّمها لهما الشيخ يحيى، خفّفت من نسبة السُّعَال، والتي فشلت في تحقيقها الأدوية الأوربية. الشيء الآخر الذي أظهرته الرواية عن علاقة الشرق بالغرب، هو «سُوء الفهم» الذي يتعمده الغرب على الرغم من المعرفة المسبقة بالشرق، وهو ما يكشف عن الصورة الذهنية الإمبريالية المتكرسة للشرق، وهذا ما ظهر جليًا من علاقة مليكة وكاثرين. فعندما لاذت مليكة بـــ (الآخر) / كاثرين، بعدما فقدت خيط التواصل مع أهلها (خالها وأمها)، قابلتْ كاثرين هذه الرغبة فى التواصل بصدود. هذا الصدود نَتَجَ عن "سوء الفهم" على الرغم من أن المعرفة المسبقة لـــ كاثرين بالواحة، وعاداتها كانت كفيلة بتغيير معاملة كاثرين لـــ (مليكة)، التي تصورت رغبة مليكة فى التواصل معها نوعًا من الشذوذ. فأخذت تصرخ فيها بأنها ليست سافو «نعم أحفظ أشعارها عن تلميذاتها وعشيقاتها لكنى لست مثلها، وكنت أغنم لنفسى فى انفعال بهذه الجملة الوحيدة " لست سافو، لست سافو».[55]

كما أنّ «سُوء الفهم» اختزل محاولة مليكة فى الاتصال والتواصل مع هذا العالم الجديد / البديل وعلى الأخص كاثرين التى تشاركها حُب الآثار، وقد عجّل بنهاية مليكة، رغم أن مصيرها كان معلومًا مُسبقًا طبقًا للعادات والأعراف التي خرقتها مليكة بتمردها. فسوء الفهم، هو الذي جعل كاثرين تختزل محاولة مليكة للتواصل معها في فعل جنسي / شاذ، فاستدعت (سافو)، وأعلنتْ رفضها أن تكون مثل سافو برغم حبها لشعرها وحفظها له. على أن ملكية (ذهنها) لم ينصرف إلى هذا أساسًا، فهي كما وصفها الشيخ يحيى "زهرة برية"، أما التبرير الوحيد المقبول لموقف مليكة من خلع ملابسها أمام كاثرين، ومحاولة تقبيلها واحتضانها الذي فسرته كاثرين على النحو السابق، فيتمثّل في أن التعارف الذى تمّ بين كاثرين ومليكة، تمّ ومليكة ترتدي زيًا لأحد الصبيان، وهذا — من وجهة نظر مليكة — كان عائقًا بينها وبين كاثرين ومن ثمّ تراءى لها خلع ملابسها، لتؤكد لها أنها مثلها، فلا تجزع منها، لكن للأسف خاب أملها، وبدلاً من أن يُقرِّب بينهما، باعد بينهما، فتملكتها شخصية غريبة، ورفضت أن تكون سافو، لذا فأخذت تقاوم. وفي المقابل مليكة تسعى

[54] طاهر، *واحة الغروب*، 21–22.

[55] طاهر، *واحة الغروب*، 174.

للتواصل عبر الجسد، وبينما هما في حالة شدّ وجذب دخل محمود، وعندما رأى المنظر، توارد إلى ذهنه ما يُدّبره الأجواد ضد كاثرين ورغبتهم في الانتقام منها، وعلى الفور حاول إنقاذ كاثرين منها.

3.2. الرواية والمنفى

أما الثيمة الثالثة التي تطرد في أعمال (بهاء طاهر) فهي [النفي]،[56] فمثلما كان النفي في «الحب في المنفى»[57] 1995، هو التيمة الأساسية لهذا العمل، فإن النفى هنا يُشكِّل محورًا أساسيًا فى البناء الدرامى للأحداث؛ حيث تبدأ الرواية بالنفي للبطل / محمود عبد الظاهر، وإنْ كان بصورة مُضمرة، فالرحلة إلى الواحة في حقيقتها، هي نوع من النفي والعقاب له. الذهاب إلى الواحة جاء فى صيغة ترقيّة لبطل الرواية (محمود عبد الظاهر)، ولكن عندما نعرف نوعية وطبيعة العمل الذي سوف يقوم به في الواحة يتضح البعد الآخر للرحلة وهو النفي. فهو مُكلّفٌ بجمع الضرائب من أهل الواحة، والمعروف عنها أن أهلها متمردون، انقلبوا على الحكومة غير مرة، ووصل تحديهم للحكومة بقتلهم المأمور السابق، بهذا يتضح أن تكليف محمود بهذه المهمة، ما هو إلا رغبة في التخلّص منه في هذا المستنقع. لكن ما الدافع من وراء التخلّص منه بهذه الطريقة؟!

ربما كان لوطنيته مبّررٌ لهذا، فهو مشهود له بالوطنيّة منذ صغره، حيث تعلّق بعبد الله النديم. وكان مُحبًّا له، يستمع لخطبه مع والده في المقهى الذي يأتي إليه، وعندما كبر وقف إلى جوار العرابيين عندما هاجمتهم الحكومة، وإن كان بعد تضييق الخناق عليه اضطر– آسفًا – إلى وصفهم بالبغاة، وهي التهمّة التي أخذ يجلد ذاته عليها في الصحراء. ومع علم محمود بحقيقة الرحلة، وما يمكن أن يكون مصيره – هناك – فيها، إلا أنه يُقْدِم عليها، وكأنّ هناك واعزًا يشده إليها، هذا الواعز هو الذي جعل محمود يستسلم لها، بدءًا من أخذه كاثرين معه وهو يَعلم الخطر الذي ينتظره في هذه الواحة، إلى إقباله على الموت منذ أن وطأت أقدام القافلة الصحراء، منادياً عليه: «فلتأتِ مُسْرْعًا».

وإذا كانتِ السُّلْطَةُ مارست النفي / بالإبعاد لمحمود، إلا أن الهدف الذي مُورس فيه النفي مختلف؛ ففي حالة محمود كان بغرض التخلّص منه، أما في حالة كاثرين، فإن نفيها – داخل الواحة – في المنزل – عن طريق إجبارها من قِبَل محمود، على البقاء في البيت، بعدما ازدادت تهديدات الأجواد بقتلها زعمًا منهم أنها انتهكت حرمات بيوتهم، فالنفي هنا يأخذ صورةً مناقضة لواقع النفي الأصلي – فهنا من أجل حماية كاثرين منهم. كما لم يقتصر النفي – هنا – على مَنْ هم خارج الواحة، بل يشمل مَنْ فى الواحة، وبالأخص الشيخ

---

[56] يمكن الرجوع إلى: محمد الشحات, *سرديات المنفى ، الرواية العربية بعد عام 1967* (عمان - الأردن: أزمنة للنشر والتوزيع، 2006)، 80، للوقف على علاقة الرواية بالمنفي، والتفرقة بين المنفى والاغتراب، وعلاقة هذا بالهوية، وقد درس رواية "الحب في المنفي" ضمن روايات الفصل الأول، ص 80 وما بعدها. .

[57] صدرت رواية "الحب في المنفى" عام 1995 عن روايات الهلال، ومن قبل صدرت منجمة في المصوّر، والرواية تعكس التقلبات السياسية التي أعقبت النكسة، وأحداث اجتياح بيروت 1982، ومذابح صبرا وشاتيلا، وغيرها من أحداث جسام كشفت عن الهوان العربي وغيبة ضمير العالم، وكذلك تتعرض الرواية إلى الانقلابات التي حدثت في أمريكا اللاتينة وإفريقيا والصراع على السلطة، وحالة الاغتراب والنفي التي يتعرض لها المعارضون لهذه السلطات. بهاء طاهر, *الحب في المنفى* (القاهرة: مؤسسة دار الهلال، 1995)، مواضع متفرقة من النص.

يحيى، مع أن النفي لم يُمارس عليه من سُلطة عُليا ظاهرية، كما ي حالة محمود / وكاثرين وإنما وقع النفي نتيجة لظروف فرضتها، أخلاقيات الشيخ يحيى التي تتعارض مع عادات الواحة. فيهجر الواحة، في المرة الأولى ليجد نفسه، بعدما ضاقت نفسه من الحرب، ويُعلن شرطه للانضمام لقتال الشرقيين، بأنْ تكون هذه الحرب آخر الحروب بينهما، وما أنْ سخروا منه، أكدّ أنه لن ينضم لقتال الشرقيين إلا إذا نَفَّذوا هذا الشرط، نقاتلهم غير قتالنا كل مرة،«فلننتصر نحن أو ينتصرون، بل نقاتلهم إلى أن يفنوا هم أو نفنى نحن».[58] وعندما انسحب رجال قومه، بقى وحده، إلا أن الشرقيين رفضوا أن يقتلوه مع إمكانية هذا وعرضوا عليه «أن ينضم إليهم ويبقى واحدًا من الشرقيين، إلا أنه ركب حماره، وتقدم إلى الصحراء عازمًا ألا يعود».

أما في المرة الثانية فهي بعدما فشل فى إنقاذ مليكة تلك الزهرة البرية فيهجر الواحة إلى داخل منزله. فيقول «لم أستطع أن أخرجها من ظلماتها شابًا ولا شيخًا. حاولت وعجزت لم يهدنِ ربي إلى السّبيل، لكني الآن أعرف طريقي. سأعتزلكم إلى الأبد، لم تعد بي قوة لأخرج إلى الصحراء، كما فعلت في شبابي. سألزم الحجرة الصغيرة في حديقتي، ولن أرى منكم أحدًا».[59]

3. واحة الموت ... كنداء للخلاص

الوصف الدقيق الذي يُلخص أحداث الرواية هو وصفها بواحة الموت؛ فالموت في الواحة لا يأتي فجأة، بل متوقعًا، محمود ومليكة كلاهما يستشعر الموت، فمحمود يستشعر الموت ويُقدم عليه، ومليكة يستشعر بالنيابة عنها خالها الشيخ يحيى موتها، منذ طفولتها، وبعد زواجها من معبد الهَرِم الهالك، ثم هروبها، يستشعر ما يدبِّرُه لها الغربيون ومع هذا الاستشعار لخطر الموت مِن كليهما، إلا أنهما لا يحتاطان له، بل على العكس يُقْدمان نحوه إقدامًا، وكأن كليهما مدفوع إليه برابط غريزي . فمحمود يعلم الخطر، والمؤامرات التي سوف تُحاك له، إذا ذهب إلى الواحة، ومع هذا يذهب. ومليكة تتمرد على زوجها، وتهرب، وعندما يموت معبد، تلزمها العادات بالبقاء في البيت وإلّا تعرضت للعنة ومع هذا تخرج وكأنها تتحدى هذه التقاليد والعادات، وانتهى الحال بها إلى الموت.

تسيطر أجواء الموت وظلاله على معظم أجزاء النص، وقد يصل إلى حدِّ استدعائه، فمنذ بداية الرحلة إلى الصحراء، وأجواء الصحراء تخترق ذات محمود، وتصل ذروتها في الصمت المطبِق المحيط بالجميع، وهذا الصمت وذلك السكون المحيطان يستدعيان لديه الموت وتعجيل النهاية:

«أفكر في أشياء كثيرة، لا سيما فى النهاية

[58] طاهر، *واحة الغروب*، 156.

[59] طاهر، *واحة الغروب*، 185.

- هل أخاف الموت! بالطبع، ومَنْ لا يخافه؟ أسأل نفسي كيف سيباغتني في الواحة برصاصة ؟ أو كموت عادي بعد مرض قصير أو طويل. في حادثة عابرة! باختناق في الحمام، أو تسمم من طعام!
- هل يأتي بدون أيّة مقدمات على الإطلاق! مئات الأشكال تختبئ في زوايا مُظلمة، لتنقّض مرة واحدة هي نفسها النهاية، أتعمد كثيراً أن أنسى، لكنني لا أنسى في هذه الرحلة ".[60]

يستعرض الراوي / محمود في هذا المقطع، صورَ وأشكال الموت التي يتوقع أن تواجهه أو تباغته في هذه الواحة، المنقاد إليها، بواعز لا يعلمه، صور عِدّة بدءًا برصاصة مجهولة، أو بعد مرض، أو حادثة عابرة كاختناق في حمام، أو تسمم من طعام، إلى أن يأتي فجأة بدون مقدمات. هذا الاستعراض لصور الموت، يؤكد الحتميّة القدريّة للموت، والتي تتحقّق في النهاية دون توقّع منا نحن القراء، حيث يُقْدم عليه الراوي عندما لم يأتِ هو، وقد كان من قبل لا يخافه ويواجهه فهو حسب مونولوجه الذاتي الذي يواجه فيه ذاته في الصحراء: "لكني لم أولد جبانًا، مهما قلتُ عن نفسي، في الإسكندرية قد كنتُ أواجه الموت في كل لحظة دون تفكير في الهروب. تحركتُ دون تردد وسط شظايا القنابل والحرائق ورصاص البدو، وعصابات النهب والسلب، كأني أبحثُ بالفعل عن الموت... فمنذ متى تغيرتُ؟ منذ تلك اللحظة التي أطعت فيها نصحية سعيد وتنكرت في التحقيق لكل شيء".[61]

وفي ذات الوقت يشير هذا الاستعراض، إلى محاولة الراوي ترويض نفسه أمام هذا العدو الذي سوف يأتي، ولا مناص من قدومه. وإذا كان هو / الراوي، يستدعي صورَ الموت المنتظر عند قدومه إلى الواحة، فإن فِعْل الموت يتجسد فعليًا من خلال تحذير الأميرالاي سعيد له، بعدم اصطحاب زوجته / كاثرين معه «لما في الرحلة من خطر على حياتها» ومن ثم نستشف الخطر المنعكس عليه هو شخصيًا، باعتباره هو أداة الحكومة، في جمع الضرائب وما فعله أهل الواحة مع المأمور السابق له. حيث قُتل على يد أهل الواحة.

وعلى الرغم من الحيلة التي يلجأ إليها الراوي / محمود لمراوغة الموت، والمتمثلة في (ترويضه) وتدريب نفسه على تقبُله بأية طريقة يأتي بها، إلا أن الراوي بمجرد أن يُكشّر الموت له عن أنيابه عبر إغواءاته التي تظهر تباعًا، يبدأ الارتباك يُسيطر على الراوي، فما إن هدأت العاصفة الأولى التي تعرضت لها القافلة، والتي كاد الجميع أن يهلكوا فيها، حتى يفقد محمود ثباته ويصيح في الموت وكأنه شخص أمامه «فليأتِ بسرعة! أودُّ النهايّة كراحة جميلة من عبء لا يُحتمل، فليأت! لكنه لم يأتِ»،[62] هذه الرغبة في النهاية، والتي يسعى إليها

[60] طاهر، *واحة الغروب*، 29–30.
[61] طاهر، *واحة الغروب*، 165.
[62] طاهر، *واحة الغروب*، 53.

الراوي، والواضحة في استخدام صيغ الأمر [لام الأمر+الفعل المضارع]، وتكرارها، ثم (الترحيب به) أودُّ النهاية ، تؤكد التناقض فيما يقول، فهذه الأفعال أظهرت جزعه من الموت، الذي بدأ هو (الآخر) في مراوغته. ومن ثم تزداد مراوغة الموت / لمحمود، من خلال العاصفة الرملية التي أطاحت بالقافلة:

«تطايرت حمولة من الأقمشة التي انتشرت أشرعة ملّونة هاربة في الفضاء، والأواني المعدنية التي راحت ترتطم ببعضها البعض فى صليل متتابع وسط صراخ الجمال، وصياح الرجال، بينما زحف التل الحلزوني نحونا بسرعة وهو يسوق أمامه رمالاً تنفذ إلى وجوهنا المُلثمة مثل السهام، ومع اقتراب السحاب تحوّل صفير الزوابع إلى هزيم مدّوٍ، ولم يعد أحد يسمع ما يصرخ به الدليل، احتضنتُ كاثرين في صدري ونحن نترنح مثل الباقين نركع برغمنا فوق الأرض، نسقط ثم ننهض ونترنح من جديد وسط دائرة الجِمال الباركة محاولاً أن أحميها ونفسي من وابل الحصى والحجارة الصغيرة التي ترجمنا قبل أن تطبق علينا الظلمة الكاملة، ويلفنا الهدير، فلم أعد أسمع حتى صوت كاثرين التي كانت تصرخ وهي تتشبث بي».[63]

هكذا يرسم الراوي (العائد على محمود عزمي) المُعذّب والمُستعذّب الموت الذي لم يأتِ. فِعْلُ الموت الذي واجَهَتْهُ القافلة بما فيهم محمود، والذي استشعره عن قرب وقد جَعله «عاجزًا عن التنفس». فرد الفعل الذي استشعره محمود، جاء تأكيدًا؛ لأن الموت صار قريبًا منه، ولم يَعُدْ مجرد «مراوغة» كما كان يتخيّل.

1.3. صور الموت

صورة الموت التي تجسدت فعليًّا للراوي على شكل (العاصفة) هي واحدة من المواجهات المباشرة بين محمود / والموت. والتي حاول – من قبل – الراوي مراوغته عَبْر «ترويض الموت» وتهيئة نفسه للمواجهة، جعلته من الاطراد والتكرار، يستدعي في الذاكرة صورة الموت الفعْلِي، والتي تُمثِّلها صورة أمه وعلى الأخص تلك الصورة التي تجسدتْ على الكرسي «وعندما فتحتُ الباب والكوب في يدي، رأيتُ رأسها يميل على صدرها».[64] هذه الصورة للموت، التي التصقت بذهن الراوي، ولم تفارقه حتى إنه يقول «لم أنسها»، بل جعلته حائرًا، وظل على إثرها شهرين عاجزًا عن فهم أيّ شيء «لم أفهم، وما زلت عاجزًا عن الفهم». استدعاء هذه الصّورة التي تُعدُّ أوّل صورة حقيقيّة للموت في مخيلة الرّاوي (العائد على محمود عزمي) وما لها من تأثير عنيف وقاسٍ عليه، يؤكّد أن الموت، وعلى الأخصّ صوره انتقلت من مرحلة المراوغة إلى المواجهة، لدرجة أن ردّ فعل الراوي إزاء الموت صار حميمًا فـــ«تمنّاه من قلبه» وعندما عرفه عن قرب اكتشف أنه «ناعم ورقيق».

[63] طاهر، *واحة الغروب*، 34–35.

[64] طاهر، *واحة الغروب*، 30.

ردّ الفعل من قِبل محمود، صار استسلامًا له، بعدما خَبُرَ أنه لن يستطيع مقاومته. كما أن استسلام محمود للموت، وازاه استسلام آخر من قِبَل كاثرين، ويظهر هذا الاستسلام من خلال حديثها الذي توجهه إلى محمود «ما أعرفه أن هذه الصحراء، ستحاربنا وكذلك الواحة، وأعداء نعرفهم وآخرون نجعلهم وسنموت بالطبع في النهاية ، سنموت مثل كل الناس ولكن يجب ألا نموت مهزومين».

انتهت مرحلة المراوغة بين محمود والموت، لتبدأ مرحلة الإقدام عليه (الاستسلام)من قِبَل محمود في نهاية الرواية. فيستعجل الموت فيتخيله، أي يتخيل نفسه ميتًا ويتقبل العزاء في نفسه.

> «السرادق واسع وأنا واقف أتقبّل العزاء في محمود عبد الظاهر لكن كل المقاعد خالية ولا أحد يأتي، يجلس شيخ قارئ على دكة عالية لكنه يفتح فمه ويغلقه دون صوت ولا أحد يأتي. ثم السرادق حديقة واسعة مزدحمة بالناس يلعب فيها كثير من الأطفال، وأنا أسير وحدي أحمل طيات من قماش أبيض، أستوقف رجلاً عجوزًا وأسأله عن مكان المقابر فيشير بيده دون أن يتوقف ويقول استمر فأتبع إشارته وأجدني على شاطئ نهر تحف به أشجار اللبلاب تتدلى غصونها فى الماء، وأنا ممسك بيدى فتاة جميلة، ونضحك معًا، وأقول لها تصوّري كنت ميتًا لكني عشتُ من جديد، فتقول بفخر هذا بفضلي أنا».[65]

هذا الحُلم اليقظة الذي يَحْضر فيه الراوي جنازة نفسه، ويرى نفسه فيه ميتًا، فهو كما يقول «كنت ميتًا، لكني عشتُ من جديد»، بمثابة حياة جديدة، وبالأحرى موت محمود في الرواية، هو بعث جديد ليس له هو وفقط، وإنما لنا نحن، وهذا ما يُفسّر ما أقْدم عليه في نهاية الرواية من تفجير معبد (أم عبيدة)، وتفجير نفسه فالراوي يُعلن: «يجب ألا يبقى للمعبد أثر، يجب أن ننتهي من كل قصص الأجداد ليفيق الأحفاد من أوهام العظمة، والعزاء الكاذب، سيشكرونني ذات يوم، لابد أن يشكروني»[66]

موت الفرد الذي أقدم عليه الراوي، ليحيا الآخرون، هو البعث الجديد أو هو العيش من جديد الذي أعلن عنه الراوي من قبل، فاكتشف أن حياته كاذبة / خائنة، تخلّت عن الكثيرين بدءًا من(نعمة السمراء) الذي ظلّ طيفها يلاحقه في كل مكان، حتى في الصحراء التي توهمت كاثرين أنها سوف تعيده إليها، فيبقى لها مخلصًا بعيدًا عن نزواته النسائية. أو في أحلام اليقظة، ومراجعته لمواقفه مع العرابيين وكيف اضطر لوصفهم بأنهم [بُغاة]. كل هذا جعله يقف في الصحراء في مواجهة مع هذه الذوات التي أرقته فيصيح **«ما مشكلتي؟».**

الوجه الثاني للموت الفعلي في هذه الواحة هو «موت مليكة» ابنة أخت الشيخ يحيى، مليكة عالم الطهر والبراءة في مواجهة الحقد والغل الذي يمثله الشيخ صابر. موت مليكة – هنا – جاء تجسيدًا وانصياعًا لأعراف الواحة وتقاليدها، مشكلة مليكة – مع أنها ليست طرفًا فيها – أنها زُوجت بِرَجل يكبرها / الشيخ مِعْبد العجوز الفاني من قبيلة الشرقيين، قبلتِ الأم تزويجها لهذا الشيخ الفاني، بناءً على نصيحة من المهدي

[65] طاهر، *واحة الغروب*، 264.

[66] طاهر، *واحة الغروب*، 264.

السنوسي الذي رأى في إتمام الزواج، حقنًا للدماء المراقة بين الغربيين والشرقيين. أرغمت ابنة الخامسة عشر دون تجربة، وما إن وصلت إلى بيت زوجها الكهل لم تستطع صبرًا، فهربت وعادت إلى أغورمي تطلب الطلاق، ومعبد يرفض الطلاق .

يستغل الشيخ صابر تمرد (مليكة) على العودة، ويتحدث عن نبوءاته، عن الغولة التي تظهر، وبهذا يحكم الحصار على مليكة، وينتهي الأمر بالموت / سواء بانتحارها أو قتلها من قِبَلْ أمها.وبهذ يصبح موت مليكة مُوازيًا لموت القيم والأخلاق التي تحالفت كلها ضد (مليكة). فمليكة رفضت بمفردها بعد أن تخلّى عنها الأقربون (خالها / الشيخ يحيى)، والغرباء الذين لاذت بهم (كاثرين). وقفت أمام أسطورة زائفة (روّجوها) لا لشيء إلا ليحققوا أغراضهم الدنيئة. فالشيخ صابر لم ينسَ مقتل أبيه، وهو صغير على أيدي الغربيين، ومن ثم عمد إلى الانتقام من هذا القتل في صورة (مليكة) ابنة أخت الشيخ يحيى غريمه الأول. وإذا كان زواجها غرضه الأساسي وقْف نزيف دماء الشرقيين والغربيين كما توّهموا من قبل، فإن موتها جاء ليكشف هذا الغرض الزائف، ويُعلن الغرض الحقيقي، فكما قال الشيخ يحيى: "ما معنى أن ترفض غربية واحدًا من مشايخ الشرقيين؟ إما أن تعود وإما..."[67]

2.3. واحة اكتشاف الذات

في بداية القسم الثاني، يبدأ محمود عبد الظاهر لحظة مكاشفة مع نفسه، لحظة مكاشفة لذاته التي يراوغها من خلال حديثه عن الموت والحياة، حقيقة الموت الذي ينتظر أن يُباغِتَهُ في هذه الصحراء دون أن يدري كيف يقابله وبأي شكلٍ. في مونولوج طويل نسبيًا يقف مع نفسه ليكشف كل الأقنعة عن هذه الذوات المخاتلة والتي تدّعى البطولة، وأنها وطنيّة، لدرجة أنها حُوكمت بسبب صلتها بعرابي وأعوانه يقول في هذا المقطع الطويل:

> «ها هي أزمتي. في لحظة واحدة باتت أزمة محمود عبد الظاهر الحقيقية في ثوانٍ معدودة، سقطت صورة ماضٍ كاذبٍ رسمته لنفسي وسقطت معها كل أفكاري المنافقة عن الحياة والموت، أتباهى أمام نفسي بماضٍ بطولي، وأتعمد نسيان لحظة الخزي، اعتبر نفسي في الشرطة مظلومًا وشهيدًا، ولعلي أسوأ الجميع، والضابط المتمرد المغضوب عليه بسبب ماضيه الوطني أيام الثورة، أعجبني الدور فصدقتُ نفسي لعلى تعمدت أيضًا أن أنقل هذه الأسطورة لكاثرين أول أيام علاقتنا، وأحاديثنا الغاضبة الممتزجة بالشجن عما فعله الإنجليز بأيرلندا، ومصر وعمّا أصابني أنا بالذات من الإنجليز، لكن تعال الآن انتهى وقت الخداع، ما الذي فعلته أنا بالصبط في الثورة؟! (.....) فما الذي فعلته أنت بالضبط؟!

[67] طاهر، *واحة الغروب*، 79.

أطلقت النار على البدو بعد أن أطلقوا هم عليك النار، ما الذي كان يمكن لإنسان آخر أن يفعله غير ذلك ليدافع عن نفسه. أصابتك الحرب التي مات فيها الآلاف برصاصة في كتفك لم تقضِ على حياتك ولا هددتك بالموت!»[68]

مونولوج طويل أشبه بالمحاكمة، لكن مَنْ يُحاكم مَنْ ؟ البطل يحاكم ذاته وهي أشدّ أنواع المحاكمات فالذات تقف — هنا – في مواجهة نفسها، هكذا يكشف المونولوج حقيقة الراوي، تلك الحقيقة التي أوهم الآخرين بغيرها إلا أنه وجد هذه الذات في الصحراء. كما تقول كاثرين «لماذا لا يكون كلانا قد وجد حقيقته في هذه الواحة»[69].

قناعة محمود بحقيقة ذاته، وفشله في الخداع، وكشفها على الملأ، لم تأت عارضة، وإنما سبقها تمهيد، وكأن هذا التمهيد بمثابة تَقبُّل للتغيرات التي طرأت على محمود، ومنها المصالحة مع ذاته، واكتشاف ذاته / الحقيقية التي غامت وسط أحداث بعضها لم يكن سببًا فيها مثل: ادّعاء البطولة مع زميله (طلعت) ومن بعده (مع الطفل محمود). هذا التغيّر الذي طرأ على محمود، بدأ يظهر منذ بدء الرحلة، وهذا ما لاحظته كاثرين «منذ أن وطأت أقدامه الصحراء، يغوص محمود داخل نفسه، أراه يغوص أكثر فأكثر»[70] غوصه داخل نفسه، كشف كل الأوهام، والبطولات الزائفة التي كان يدعيها، بما في ذلك أسباب عجزه عن نومه.

1.2.3. تخاذل الشيخ يحيى

إذا كانت الصحراء، أنارت بصيرة محمود، فعرف ذاته (المجهولة له)، فإنها نفسها أظهرت الشيخ (يحيى) بصورته الواقعيّة، عكس الصورة التي عرفه عليها أهل الواحة، الشيخ يحيى هو كبير الأجواد الغربيين، والذى تعلَّم من المغاربة فى مسجد إبراهيم الدسوقى، ومسجد أبي العباس في الإسكندرية، يبدو من خلال نظارته ذي الذراع الواحدة، والأخرى المربوطة بـــ(خيط دوبارة)، وعينه الكليلة، مثقفًا وخبيرًا بالواحة وأهلها، وأيضًا بصراعاتها، هو الكبير فى عشيرته الغربيين، إلا أنه يتنازل عن رئاسة مجلس الأجواد، لغريمه الشيخ (صابر) كبير الشرقيين، لا لضعفه، وإنما تفاديًّا للصراع بين الشرقيين والغربيين، وهذا ما أغضب قومه منه.

هذا التنازل عن حقه المشروع فى رئاسة مجلس الأجواد، يُعَدُّ وجهًا صريحًا للشخصية الأخرى التي يختفي خلفها (الشيخ يحيى) بمظهره الدال على الحكمة والخبرة، وجه الهروب والتخاذل، ومن المواقف التي تدعم هذا الرأى، أنه عندما اختلف مع قومه أثناء صراعهم مع الشرقيين – لم يواجههم – وإنما هجرهم إلى «الصحراء دون أن يعلم لنفسه هدفًا ولا مستقرًا»،[71] وفي النهاية بعد رحلة الهجران والتيه في الصحراء، يصل

[68] طاهر، *واحة الغروب*، 126–127.
[69] طاهر، *واحة الغروب*، 176.
[70] طاهر، *واحة الغروب*، 149.
[71] طاهر، *واحة الغروب*، 9.

إلى قناعة بأنه «لم يفز بشيء». ومن تخاذله أنه عندما يقف أمام الشيخ صابر الذي يفتخر دائمًا بأنه تعلّم في جامع الزيتون بتونس، ويزيد في هذه الحكاية دون أن يجرؤ أن يقول له "«أَنْهِنا من هذه الحكاية يا صابر، صدّعت رءوسنا بحكاية تونس والزيتون».[72] وكذلك تظهر قمة التخاذل في موقفه من زواج مليكة ابنة الخامسة عشر من معبد العجوز، الفاني، فهو لم يعترض على هذه الزيجة رغم نبوءته بفشلها، وأنها لن تخمد الصراع بين الغربيين والشرقيين أو توقف نزيف الدماء بينهما، بقدر ما تزيدها اشتعالاً. الشيء الوحيد الذي فعله بعد موافقة أخته (خديجة) يقول «حاولت ما استطعت لكن أختي ركبت رأسها»[73] في محاولة للتنصل وإلقاء المسؤولية على الآخرين.

الشيء الوحيد الذي كان ناجحًا فيه، ومميزًا هو قوّة الإدراك. فقد أدرك أنّ مثل هذا الزواج لن يكتملَ، وبالفعل هربتْ مليكة، لائذة بأمها، مُصرّة على الطلاق، إلا أن معبدًا يرفضه. والشيء الآخر الذي كان يُدركه أن مليكة لن تعود «أعرف أن مليكة لن تعود، وأعرف أن فكرة المهدي لوقف الحرب لن تفيد ولن يتغيّر شيء لو تزوّج كل الشرقيين من الغربيات أو العكس، لن ينزع التزاوج تلك البذرة الكامِنة في النفوس».[74] كما أن عجزه عن إيجاد حلّ لمليكة يجعله يعترف بأنه خَذَلَها فيقول «مرة أخرى لم أستطع لكِ شيئًا يا مليكة، لم يستطع خالك أن يحميك طفلة ولا امرأة».[75] هذا العجز هو مرادف للتخاذل الذي أصاب الشيخ يحيى، وصار عاجزًا عن أن يقدم حلاً لأي شيء.

ومن مواقفه المتكرّرة في خذلان مليكة أنه عندما كانت تأتي إليه صغيرة لتشكو من الأولاد والبنات بأنهم يغشون، وتطلب منه أن يعاقبهم، فيتظاهر أمامها بأنه يزجرهم، ولكن يسأم الأطفال منه فيمنعوها عن اللعب معهم. وتتكرّر مواقف خذلانه لها عندما تعطيه تماثيلها، وتقول له كسِّرها أنت يا خالي، فمع عدم قدرة قلبه على تحطيم هذه التماثيل، إلا أنه يعرف أنه لا يستطيع الاحتفاظ بها، فيأخذ موقفًا وسطًا؛ فلا هو بقادر على أن يخفيها حتى لا يُتهم من الكبار أو الصغار، فيقولون أن يحيى يلعب مع الشياطين. وفي ذات الوقت يخشى أن يُحطمها أمامها فيتركها فترة حتى ترحل «فيدفن هذه التماثيل في الأرض، ويسوى فوقها التراب والطين».[76] أمام عذاب نفسه حيال مواقفه المتخاذلة مع مليكة تلك التي كانت «فرحته في هذا البلد المليء بالكآبة والأحزان» يضطر إلى أن يعترف أمامها بعد أن عرّى نفسه: «لم أستطع أنا إنقاذك مِن أُمّك ولا من

[72] طاهر، *واحة الغروب*، 60.
[73] طاهر، *واحة الغروب*، 70.
[74] طاهر، *واحة الغروب*، 70.
[75] طاهر، *واحة الغروب*، 72.
[76] طاهر، *واحة الغروب*، 72.

معبد ولا من صابر ولا من الشرقيين ولا من الغربيين، أرى الآن ما سيدبرونه لكِ بعد كل الضجيج والتهديد والكذب».[77]

إزاء هذه المواقف التي ظهر فيها بصورة المتخاذِل، يُعلن أنه سيهرب، ولكن هذه المرة «سألزم الحجرة الصغيرة في حديقتي ولن أرى منكم أحدًا».[78] هذا الانزواء في منزله، يرعى حديقته وأزهارها، دالٌ قوي على الفشل في المواجهة، وعدم الصمود، فلا هو قادرٌ على أن يظهر بمظهر الكبير الذي ينتظر الجميع لرأيه السديد، ولا هو قادرٌ على أن يعدهم بأن يحقّق لهم ما يأملوه منه، وليس ببعيد عنه عدم قدرته على مساعدة مليكة. وما دام هو عاجزًا عن إيجاد الحلول، فالانكفاء على الذات أسلم وأسهل له حتى يحقّق لنفسه الطمأنينة التي لم يعرفها مطلقًا، وأنّى له منها. وهو بهذه الصورة.

2.2.3. مليكة المرآة لكشف الحقائق

هو كبير الأجواد الشرقيين، ويرأس مجلس الأجواد (الغربيين والشرقيين) بعد أن تنازل له عنه الشيخ يحيى في محاولة فسرنا أسبابها سابقًا، دائمًا يفخر – على الشيخ يحيى — بأنه تعلّم في جامع الزيتونه، ويحفظ كتابًا يضم نبوءات، يتلوها ويرددها دائمًا، وهو صاحب فلسفة في نشرالخوف، حيث يوهم أهله بالخوف، من خلال تلك النبوءات التي يرددها وكان آخرها نبوءة (الغولة) التي أنهت حياة مليكة، هو في فلسفته كما يقول "أنه بالخوف يستطيع أن أحكمكم".[79] يسعى دائمًا إلى إشعال الفتنة بين الغربيين والشرقيين، لا يهدأ أبداً في إذكاء نار الفتنة ولا يجد فرصة، إلا واستغلها من جانبه للإيقاع بالغربيين الذين يُكن لهم كراهية لا حدود لها نابعة من مقتل (والده) وهو صغير على أيدي الغربيين. كل هذه الأحقاد الدفينة لا تظهر إلا في مواجهة ذات مليكة.

مليكة وحدها مثل الصحراء تُسْقط هذه القناعات التي يُخفي خلفها وجهه القبيح وشهوته في الانتقام. تُسْقط مليكة هذا القناع الكاذب، والذي توّهم الشيخ يحيى من قدرته على المداورة والخداع أن الشيخ صابر هو الذي منع الأجواد من قتل كاثرين زوجه الضابط، لأنها كشفت عورات نسائهم، فيقول الشيخ يحيى الذي خال عليه القناع «قلت لنفسي هل أكون قد أخطأت في حقك يا صابر، أنت فعلت اليوم كل ما تستطيع لتصرف الزجالة والأجواد عن فكرة القتل. كل هذه الأقنعة حتى فقدانه لعينه اليسرى منذ زمن والتي لا يرى بها، ولا يعلم أحد عنها شيئًا، كل هذا يَسْقُط أمام مليكة، فيقول:

---

[77] طاهر، *واحة الغروب*، 70.

[78] طاهر، *واحة الغروب*، 185.

[79] طاهر، *واحة الغروب*، 164.

«أتاكم يا أهل بلدى ما تستحقون. أنا أيضاً لستُ بمنجى من أن ينقضَّ عليَّ ذلك الطائر المحلِّق فوق رءوس الجميع، غير أني لا أبكي عليكم، ولا على نفسي فلتكتسح النقمة الجميع ولو هلكت معكم، لكني سأحاول قبل النهاية أن أذوق طعم الثأر الذي اشتقت له عمرى كله..

لن أغفر لأحد، لا للغربيين ولا للمصريين، ولا حتى للشرقيين، لن أنسى ما أصابني منهم جميعًا، قد جاءت اللحظة التي انتظرتها طويلاً، وسيكون جمعكم أداة طيعة في يدي».[80]

الصورة التي ظهر بها الشيخ صابر بمجرد ما عَلِمَ بما حدث لمليكة، وهو الذي روّج لها من قبل، صورة أخرى غير التي كان عليها وهو يرأس مجلس الأجواد، وينزع فتيل القتل، فهو لم يُخْمد النار، وإنما كان يؤجلها ليُشْعلها في وقت آخر، مناسب، اختاره بعناية. يوم أن خرجت مليكة بعد أن حكمت عليها العادات والتقاليد بألا تخرج بعد وفاة زوجها الشيخ معبد، وإلا ظهرت الغولة.

فكرة الثأر من قتل أبيه على يد الغربيين لم تفارقه رغم أن أهله قتلوا العمدة يوسف في معركة، قبل أن يهنأ بمنصبه عامًا واحدًا، أو بالانتصارات المتتالية التي حققوها على الغربيين، ومع أن محاولاته للانتقام لم يتمّ لها التحقق والنجاح، عندما رفض أهله دفع الضريبة للمأمور. وهو ما أظهر الغربيين بمظهر المتمردين. فيقعوا فريسة للمصريين والذي يمثلهم المأمور. فتأتي له الفرصة، وهي(مليكة) وعندما انتهى المجلس دون أن يتطرقوا لمشكلة مليكة، يقول – في خبث – أن المأمور يريد حلاً وعقاباً لمليكة على ما فعلت معه واعتدائها على زوجته، ويتركهم ليصلوا للحل دون أن يقوله، وهو قتل مليكة؛ لأنها صارت غولةً تُنْذِرُ بالشَّرِ والخَرَابِ على الجميع.

3.2.3. موت مليكة مرثية للجميع

مليكة هي رَمْزُ الطهر والنقاء أو بمعنى أدق هي المعادل للصحراء، فإذا كانت الصحراء عرّت الجميع، فإن مليكة وقفت جنبًا إلى جنب مع الصحراء في تعرية الآخرين (الشيخ يحيى / الشيخ صابر / كاثرين ومحمود) ومع كل هذا الطهر والنقاء، إلا أنها تقع فريسة للجميع سواءً أهل الواحة الذين قدموها قربانًا لعاداتهم وتقاليدهم البائدة، أو أهل الغرب الذين لاذت بهم فتخلّوا عنها، وقدّموها كبشًا للقتل.

هكذا صاغ بهاء طاهر في هذه الرواية الفاتنة نموذج البطل الضد[81] بتعبير لوسيان جولد مان، الذي يفعل ضد ما يعتقد فيه الآخرون، فالصحراء ومليكة جردا الشخصيات من الزيف والمخاتلة، ووقفوا أمام

---

[80] طاهر، *واحة الغروب*، 161–162.

[81] يتخذ البطل عند لوسيان جولدن مان صيغتي؛ الأولى البطل الإشكالي وقد ورد هذا المفهوم من قبل عند جورج لوكاتش في "نظرية الرواية"، وكان يقصد به أنه بطل ليس سلبيًا أو إيجابيًا وإنما هو متردد بين عالمي الذات والواقع، يعيش تمزقًا في عالم فض، فهو يحمل قيمًا أصيلة يفشل في تثبيتها في عالم منحط يطبعه التشيؤ والاستلاب والتبادل الكمي / النفعي القيم الاستهلاكية، والثاني: البطل الضد هو البطل الذي يحمل قيمًا إيجابية، ويمتثل لمبادئ حتى وإن كان الواقع يشير إلى عكسها، ولا يكتفي بالصمت بل يجابه هذا الواقع بما يملك من أدوات من أجل التغيير، وإن فشل، يكفي أنه لم يقف سلبًا أو منصاعًا لقيم السوق الاستهلاكية، وإنما يرجح القيم التبادلية. راجع: سيد البحراوي، *محتوى الشكل في الرواية العربية، النصوص المصرية الأولى* (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1996)، 48 وما بعدها.

أنفسهم في حالة تجرد تام، محمود أقرّ بما فعل من قبل، وكاثرين عثرت على حقيقتها، ويحيى كشف عن قناع الحكمة والوقار اللذيْن يظهر بهما أمام الأجواد، فانتقاده لمعبد العجوز الذي تزوج من مليكة التي يصلح أن يكون جدها، لم يتوانَ عن لوم نفسه بأنه تزوج مثل معبد الكثير من النساء، وإن كان توقف عن هذا منذ سنين. الأهم من اعترافه بعجزه أمام صابر وحيله في تأجيج الصراع، وإشعال فتيل الحرب، هو اعترافه بعجزه عن حماية مليكة. حالة العجز التي ظهر عليها الشيخ يحيى، جسدها عبر مشهد الجلوس "تحت ظل نخلة إلى جوار العين ومليكة لا تقارفه" ويواجه ذاته بتساؤلات تكشف عن عدم القدرة على المواجهة، وإن واجه فشل وها هي الأسئلة التي تبدو كصرخات تعري ذاته العاجزة وهو مَن هو من الأجواد الذين يؤخذ برأيهم:

- لماذا وضعوها وسط الرحى التي تطحن الجميع بالحرب والخصام والنزاع؟
- ولماذا الحرب؟
- ولماذا كل الشقاء والتعب في الأرض؟
- يمكنني أن أفهم حتى نبوءات صابر التي تصب الهلاك على الناس جزاء لما يرتكبونه من المعاصي، ولكن ماذا عمن لا يرتكبونها؟
- أي ذنب مثلاً جنته هذه الطفلة؟[82].

خاتمة

انتهت الدراسة وفق اتباعها آليات النظرية النقدية الحديثة وما أقرته من منهجيات يتعلّق بعضها بعلوم السرديات، والبعض الآخر بنظريات ما بعد الاستعمار، إلى القول بأن الكاتب استطاع عبر رؤية حياديّة وإن كانت محملة – نوعًا ما – بأيديولوجية لا تنتصر للماضي، إعادة قراءة التاريخ أو الزمني المرجعي للرواية، وقدّم رؤية لا تكتفي بإدانة الماضي، بل وكذلك الحاضر، فالمؤلف لجأ إلى البنية التاريخيّة لنصه كقناع لمحاكمة الواقع، فحضور الهزيمة جاء منعكسًا على السياق الثقافي ولاجتماعي والسياسي، وبذلك يكون التاريخ حاضرًا بشخصياته وزمانه، إلا أن الواقع أيضًا حاضر بموازته للماضي، فالرواية استطاعت وهي تستعير من الرواية التاريخية شكلها دون الأخذ بآلياتها الشكليّة القديمة؛ أن تُجسّد صراع الإنسان مع ذاته أولاً، ومحاولة اكتشافها وسبر أغوارها، فالرحلة إلى الصحراء بما اكتنفها من غموض ومخاطر وقسوة وخوف وتهديد، وازاها – على الجانب الآخر – رحلة إلى داخل النفس/ الذات، ليس على مستوى ذات البطل (محمود عزمي) وفقط، وإنما – أيضًا – على مستوى ذوات الآخرين؛ زوجته / كاثرين، والشيخ يحيى، وفيونا، حيث سعى الجميع إلى ترويض ذواتهم ومهادنتها والوصول بها إلى حالة وفاق ورضا، لا بالمداورة والخداع، وإنما بالتجرد والاعتراف بالخطأ، للوصول إلى حالة سلام نفسي، وأيضًا صراعه مع واقعه الصّعب ومجادلته له، وحالة العراك لكي يحيا الإنسان،

[82] طاهر، *واحة الغروب*، 82.

رغم كافة الصعوبات، وأيضًا قدمت صورة من صور التكيّف مع الواقع مع كل أخطاره، في تجسيد حقيقي لمعنى البحث عن الحياة، واقتفاء أثرها. كما تدعونا الرواية إلى البحث في ذواتنا عن حقيقتنا، فلا أحد يكشف حقيقة الإنسان سوى الإنسان نفسه، وهذه مهمة صعبة، فكما يقال: أعظم الحكمة معرفة الإنسان نفسه، وكما قال الإمام عليّ كرم الله وجهه: "فمن عَرَف نفسه عقل، ومَن جهلها ضلّ".

استطاع الروائي عبر استعارته تقنيات حديثة تعتمد عبر تعدد الأصوات والشخصيات المتوازية والنقيضة أن يطرح مفاهيمه الجماليّة للرواية التاريخيّة، فلا الزمن يعود إلى الماضي بصورة مباشرة أو آلية، ولا الشخصيات تخرج من حوليات التاريخ ومدوناته، وإنما هي شخصيات (في معظمها) واقعية من لحم ودم، وليست من ورق بتعبير رولان بارت، وإن استعان ببعض الشخصيات التاريخية / الواقعية ليُضْفِي نوعًا من المزاوجة بين التاريخ والواقع. كما تضع الرواية مفهوم الرواية التاريخيّة عبر الممارسة الفعليّة في اختبار حقيقيّ لتمثّل المفاهيم الجديدة (أو التاريخانية الجديدة) التي دعت إليه النظرية النقدية الحديثة في قراءة التاريخ وإعادة تأويله من جديدٍ عبر المتخيّل الروائي، ونجح الكتاب في تطويع المفهوم لنصه بعيدًا عن العكس الآلي للتاريخي، كما تتماس الرواية في أحد أوجهها مع مفاهيم ما بعد الاستعمار بالردّ بالكتابة على المرحلة الاستعمارية البغيضة التي مرت بها المنطقة.

المصادر والمراجع

بابا، هومي. *موقع الثقافة*. ترجمة: ثائر ديب. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة،2004.

البحراوي، سيد. *محتوى الشكل في الرواية العربية*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، 1996.

بهي، عصام. *الرحلة إلى الغرب في الرواية العربية الحديثة*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، ط 1، 1996.

حمود، ماجدة. *إشكالية الأنا والآخر (نماذج روائية عربية)*. الكويت: عالم المعرفة، ع 398، ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2013.

دنقل، أمل. *الأعمال الشعرية الكاملة*. القاهرة: مكتبة مدبولي، طبعة ثالثة، 1987.

سعيد، إدوارد. *صور المثقف: محاضرات ريث*. ترجمة: غسان غصن، وراجعته: منى أنيس. بيروت: دار النهار، ط1، 1996.

الشحات، محمد. *سرديات المنفى: الرواية العربية بعد عام 1967*. عمان: أزمنة للنشر والتوزيع، ط 1، 2006.

طاهر، بهاء. *خالتي صفية والدير*. القاهرة: مؤسسة دار الهلال، 1991.

طاهر، بهاء. *الحب في المنفى*. القاهرة: مؤسسة دار الهلال، ط 3، 2005.

طاهر، بهاء. *السيرة في المنفى*. القاهرة: دار أجيال للنشر والتوزيع، وبردية، ط 1، 2018.

طاهر، بهاء. *أنا الملك جئت*. القاهرة: مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ت.

طاهر، بها. *أبناء رفاعة: الثقافة والحرية*. القاهرة: مؤسسة دار الهلال، ط 1، 1993.

طاهر، بهاء. "*الكاتب والسلطة*". *مجلة الهلال*، عدد 7، يوليو، 1995.

طاهر، بهاء. "خواطر مغترب عن عدد القصة". *مجلة إبداع*، عدد 11، السنة الثانية، 1984.

طاهر، بهاء. *واحة الغروب*. القاهرة: دار الشروق، ط2، 2013.

عبد الصبور، صلاح. *الأعمال الكاملة، (ديوان تأملات في زمن جريح)*. بيروت: دار العودة، ط 1، 1972.

عبد اللطيف، عماد. *استراتيجيات الإقناع والتأثير في الخطاب السياسي: خطب الرئيس السادات نموذجًا*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، ط 1، 2012.

فياض، سليمان. *كتاب النميمة: المساكين*. القاهرة: مركز الأهرام للترجمة والنشر، ط 1، د.ت.

فيشر، إرنست. *ضرورة الفن*. ترجمة: أسعد حليم. القاهرة: مكتبة الأسرة، الأعمال الفكرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

لوكاتش، جورج. *الرواية التاريخية*. ترجمة: صالح جواد الكاظم. بغداد: منشورات الجمل، 2021.,

ماكويد، جون (وآخرون). *نظرية ما بعد الاستعمار والرواية: دراسات ومقالات مختارة*. ترجمة: أشرف زيدان، تقديم ومراجعة: جمال الجزيري. القاهرة: مؤسسة بيان للنشر والتوزيع، ط أولى، ط 1، 2020.

Kaynakça

Abdu'l-Latîf, İmâd: *İstratîciyyâtu'l-İknâ' ve't-Te'sîr fi'l-Hitâbi's-Siyâsî: Hutebu'r-Reîs es-Sâdât*. Kahire: el-Hey'etu'l-Mısrıyyeti'l-Âmme li'l-Kitâb, 1. Basım, 2012.

Abdu's-Sabûr, Salâh. *el-A'mâlu'l-Kâmile*. Beyrut: Daru'l-Avde, 1. Basım, 1972.

Al-Bahravi, Seyyid. *Muhteve'ş-Şekli fi'r-Rivâyeti'l-Arabiyye.* Kahire: el-Hey'etu'l-Mısrıyyeti'l-Âmme li'l-Kitâb, 1. Basım, 1996.

Baba, Homi. *Mevkiu's-Sekâfe*. çev. Sâir Dîb. Kahire: el-Meclisu'l-A'lâ li's-Sekâfe, 2004.

Behiyy, İsâm. *er-Rihletu ile'l-Ğarb fi'r-Rivâyeti'l-Arabiyyeti'l-Hadîse*. Kahire: el-Hey'etu'l-Mısrıyyeti'l-Âmme li'l-Kitâb, 1. Basım, 1991.

Donqul, Emel. *Dımne'l-A'mâli'ş-Şi'riyyeti'l-Kâmile*. Kahire: Mektebetu Medbûlî, 3. Basım, 1987.

eş-Şahhat, Muhammad. *er-Rivâyetu'l-Arabiyye Ba'de Âmi 1967*. Amman: Ezmine li'n-Neşri ve't-Tevzî, 1.Basım, 2006.

Fayyâd, Süleymân. *Kitâbu'n-Nemîme: el-Mesâkîn*. Kahire: Merkezu'l-Ehrâm, 1. Basım, 2001.

Fisher, Ernst. *Darûretu'l-Fenn*. çev. Es'ad Halîm. Kahire: Mektebetu'l-Usre, 1998.

Hammûd, Mâcide. *İşkâliyyetu'l-Ene ve'l-Âher*. Kuveyt: Âlemu'l-Ma'rife, 2013.

Lukács, George. *er-Rivâyetu't-Târîhiyye*. çev. Sâlih Cevâd el-Kâzım. Bağdat: Menşûrâtu'l-Cemel, 2021.

McQuaid, John vd.. *Nazariyyetu mâ Ba'de'l-İsti'mâr ve'r-Rivâye*. çev. Eşref Zeydân. Kahire: Müessesetü Beyân, 1. Basım, 2020.

Said, Edward. *Suveru'l-Musakkaf: Muhâdarâtu'r-Reys*. çev. Gassân Gusn, Beyrut: Daru'n-Nehâr, 1. Basım, 1996.

Tahir, Bahâ. *el-Hubbu fi'l-Menfâ*. Kahire: Daru'l-Hilal, 3. Basım, 1995.

Tahir, Bahâ. "el-Kâtibu ve's-Sulta". *Mecelletu'l-Hilâl* 7 (1984).

Tahir, Bahâ. *Ene'l- Meliku Ci'tu*. Kahire: Mektebetu'l-Usre, 1998.

Tahir, Bahâ. *Hâletî Safiyye ve'd-Deyr*. Kahire: Daru'l-Hilal, 1991.

Tahir, Bahâ. "Havâtiru Muğteribin an Adedi'l-Kıssa". *Mecelletu İbdâ'* 2/11 (2013).

Tahir, Bahâ. *Vâhatu'l-Gurûb*. Kahire: Daru'ş-Şuruk, 2013.

Tahir, Bahâ. *es-Sîretu fi'l-Menfâ*. Kahire: Daru Ecyâl, 1. Basım, 2018.

Tahir, Bahâ. *Ebnâu Rifâa: es-Sekâfetu ve'l-Hurriyyetu.* Kahire: Daru'l-Hilal, 1. Basım, 1993.