

بناء الشخصية في رواية نجمة أغسطس لصنع الله إبراهيم

خليل پرويني (الكاتب المسؤول)*

كبرى روشنفكر**

علي رضا كاهه***

الملخص

بعد التحولات التي طرأت على المجتمع المصري في منتصف القرن العشرين وما بعدها، سعى الروائيون الواقعيون إلى الاقتراب من الحقيقة أكثر من ذي قبل لتقديم رؤية جديدة عن الواقع الجديد، ومن ثم بدأوا يبحثون عن أساليب جديدة أكثر ثراء في التعبير عنه. وقد كان لعنصر الشخصية دور كبير في أي عمل روائي يكتبه الكتاب الواقعيون، ولكن الطريقة التي اتبعها الواقعيون الجدد في تقديم شخصياتهم السردية، ورسم ملامحها، أصبحت مختلفة عن طرائق المتقدمين. ومن بين الروائيين المتطلعين إلى تجديد الكتابة الروائية صنع الله إبراهيم الذي يعتبر أحد أدباء جيل الستينيات في مصر، وأبرز الروائيين المنتمين لتيار الواقعية الجديدة في إنتاجه الأدبي. تعد روايته نجمة أغسطس (١٩٧٤م) نموذجاً لسعي هذا الروائي إلى الخروج من أسلوب السابقين في رسم الشخصية، إذ لا وجود فيها للبطل بمعناه التقليدي؛ فالشخصية الرئيسة رجل عادي لا يحمل اسماً وعنواناً، والحال نفسه بالنسبة للشخصيات الثانوية التي تبقى مسطحة حتى نهاية الرواية، وليس لها ملامح غير أسمائها أو غير وظائفها المحددة. الكلمات الدلالية: نجمة أغسطس، صنع الله إبراهيم، الواقعية الجديدة، اللابطل، الشخصيات المسطحة.

kparvini@modares.ac.ir

*. أستاذ مشارك بجامعة تربيت مدرس، إيران.

kroshan@modares.ac.ir

** . أستاذة مساعدة بجامعة تربيت مدرس، إيران.

a.kahe@yahoo.com

***. طالب الدكتوراه في اللغة العربية وأدائها بجامعة تربيت مدرس، إيران.

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. هادي نظري منظم

تاريخ القبول: ١٣٩٣/١/٢٢ش

تاريخ الوصول: ١٣٩٢/٧/٧ش

المقدمة

تحتل الشخصية مركزاً مرموقاً في الرواية، حيث تمتدّ منها وإليها جميع العناصر الفنية في الرواية، وتعد بمثابة العمود الفقري للقصة. وقد جاء في معجم مصطلحات نقد الرواية في تعريفها بأنها: «كل مشارك في أحداث الحكاية، سلباً أو إيجاباً، أما من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصيات بل يكون جزءاً من الوصف... وهي تتكون من مجموع الكلام الذي يصفها الراوي ويصور أفعالها، وينقل أفكارها وأقوالها.» (زيتوني، ٢٠٠٢م: ١١٣-١١٤) ويتمحور حول الشخصية المضمون الذي يود الكاتب إيصاله للقارئ، من خلال فكرها، وسلوكها، وحركتها داخل الرواية، ولذلك قيل: «هي في القصة مدار المعاني الإنسانية ومحور الأفكار والآراء العامة. وهذه المعاني والأفكار المكانية الأولى في القصة منذ انصرفت إلى دراسة الإنسان وقضاياه، إذ لا يسوق القاص أفكاره وقضاياه العامة منفصلة عن محيطها الحيوي، بل ممثلة في الأشخاص الذين يعيشون في مجتمع ما.» (هلال، ١٩٩٧م: ٥٢٦)

وتختلف الشخصيات الروائية بعضها عن بعض في الصفات، والأدوار، والأهمية، لذلك قام نقاد الرواية بتقسيم الشخصية إلى نوعين: الرئيسيون: وهم الأبطال، ويظهرون في أكثر مواقع الرواية. والثانويون، الذين يظهرون في بعض المشاهد ثم يغيبون في المشاهد الأخرى. كما أن هناك تقسيماً آخر للشخصيات ويكثر تداول كلمات تصف الشخصيات من حيث طريقة العرض. فمن هذه الكلمات: مدوّرة،^١ ومسطّحة،^٢ أو نامية،^٣ وثابتة.^٤ والحقيقة أن هذه الكلمات استخدمها لأول مرة فورستر في كتابه "وجوه الرواية". والشخصية المدورة هي الشخصية التي تنهض بدور يتطلب الحركة والتغيير من فصل لآخر ومن حدث لآخر. فهي تؤثر في الحوادث وتتأثر بها وتتغير مع تقدم الزمن، ولا تبقى على وتيرة واحدة. أما الشخصية المسطّحة فهي لا تتمتع بالديناميكية التي تتمتع بها المدورة، ولا تفصح عما في عالمها الداخلي، فلا يستطيع القارئ رؤيتها إلا

1. Round character
2. flat character
3. Dynamique
4. Statique

من جانب واحد: هو الذى اختاره الكاتب. (زيتوني، ٢٠٠٢م: ١١٤؛ خليل، ٢٠١٠م: ٢٠٦-٢٠٧)

ومن المعروف أن الرواية عنيت عناية كبيرة بالشخصية، لاسيما في رسم ملامحها الخارجية، فضلاً عن طبقتها الاجتماعية، وعلاقتها بالآخرين، بهدف جعلها كالإنسان في عالم الواقع. فكأن الشخصية في الرواية التقليدية كانت هى كل شىء «بحيث لا يمكن أن نتصور رواية دون طغيان شخصية مثيرة يقحمها الروائي فيها؛ إذ لا يضطرم الصراع العنيف إلا بوجود شخصية، أو شخصيات تتصارع فيما بينها، داخل العمل السردي. من أجل ذلك كنا نلغى كثيراً من الروائيين يركّزون كل عبقريتهم وذكائهم على رسم ملامح الشخصية والتهويل من شأنها، والسعى إلى إعطائها دوراً ذا شأن خطير تنهض به تحت المراقبة الصارمة للروائي التقليدي الذى كان يعرف كل شىء سلفاً عن شخصيات روايته، وعن أحداثها وزمانها ومكانها.» (مرتاض، ١٩٩٨م: ٧٦) وفي نفس الاتجاه هناك بطل كانت الرواية التقليدية تذهب في رسم ملامحه والتعظيم من شأنه كل مذهب. وقد قيل في تعريفه بأنه «ذلك الذى يلعب دوراً رئيسياً في القصة أو المسرحية، وتنطوى نفسه على صفات وقوى يتعاطف معها القراء أو النظارة دون غيره من الشخصيات.» (وهبة، ١٩٧٤م: ٢١٠)

مما يدعو للانتباه أن الطريقة التى يتبعها المحدثون في تقديم شخصياتهم السردية، ورسم ملامحها الخارجية والنفسية وتحليلها تختلف اختلافاً واضحاً عن طرائق المتقدمين. وبين الروائيين المتطلعين إلى تجديد الكتابة الروائية نجد آراء كل من أندري جيد، وفيرجينيا وولف، وهنرى جيمس، تتقارب في الاتجاه وتعتدل في المذهب حول ما ينبغى أن تكون عليه الشخصية في الرواية. ولكنهم لم يكونوا أولى رؤية مستقبلية واضحة في رسم شخصيات الرواية حتى اندلعت الموجة الثورية التى كان من روادها: ألان روب جرييه، وناتالى ساروت، وميشال بوتور، وكلود سيمون، وصمويل بيكيت، والآخرين الذين لم يترددوا في الإعلان عن موت الشخصية الروائية في منتصف القرن العشرين. ومن هذا المنطلق أصبحت رواية الشخصيات كما يرى ألان روب جرييه: «ملكاً للماضى.

فقد كانت من الصفات التي تميّز حقبة معينة: أعنى الحقبة التي وصل فيها الفرد إلى قمة مجده.» (روب جرييه، لا تا: ٣٦)

أما بالنسبة للبطل في الرواية المعاصرة فيمكن القول بأن دوره قد أصبح إلى حد كبير ضئيلاً، والروائيون والنقاد يجمعون على أن الرواية الجديدة تصور بطلاً من نوع جديد، ليس فيه من البطولة سوى اسمها، ولا ينفرد بتلك الفضائل التي كان أبطال القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين يتحلّون بها. (انظر: الهواري، ١٩٨٦م: ٤٢؛ هلال، ١٩٩٧م: ٥٣٤) ويتفق هذا القول مع ما ذهب إليه ألان روب جرييه في التمييز بين الرواية التقليدية والرواية الجديدة، فالرواية التقليدية كما يرى: «آيلة للسقوط فقد تخلى عنها سندها الكبير البطل، فإذا لم تتماسك من جديد فذلك لأن حياتها كانت مرتبطة بحياة مجتمع انتهى تماماً الآن.» (روب جرييه، لا تا: ٣٦ و٣٧)

ونتيجة اختفاء البطل من الرواية الجديدة، قد ظهر ما يسميه البعض "اللابطل" (برنس، ٢٠٠٣م: ٢٧) أو "البطل المضاد" ١ كما سمّاه لطيف زيتوني، وهو شخصية رجل ساذج أو مغفل أو ضعيف، ذات دور رئيسي في الرواية، ولا تتمتع بصفات جسدية أو معنوية متميزة. (زيتوني، ٢٠٠٢م: ٣٦ و٣٧) وقد قيل بأن هذا التحوّل أي اختفاء الشخصية في الرواية الجديدة يشهد وفق جولدمان على العملية السريعة لـ "التشيؤ" ٢ التي تزيل أي مبادرة إنسانية، لتميل بالفرد إلى السلبية. (زيمّا، ١٩٩١م: ٣٦)

ومن هذا المنطلق يعتبر "التشيؤ" أحد المصطلحات الرئيسة التي دخلت الأدب الفرنسي المعاصر مع نهاية الخمسينيات، وخاصة مع موجة "الرواية الجديدة"، وهي بشكل عام «نزعة الاهتمام بالأشياء التافهة عادة، التي تحيط بالناس، أو بالشخصيات الفنية التي يرسمها الأديب، دون اهتمام حقيقي بإنسانية هذه الشخصيات، ولكن مع تطور الفلسفة الكامنة وراء هذا الاهتمام، شرع الأدباء يرسمون الشخصيات الإنسانية نفسها بالطريقة ذاتها، أي بوصفهم أشياء فيما أصبح يعرف بـ "تشيؤ" الإنسان، أو تحوّل الإنسان إلى مجرد شيء أو أحد العناصر الجامدة في البيئة، مفعول به دائماً وليس فاعلاً

1. Antihero

2. Chosism

أبدأً.» (خشبة، لاتا: ١٥٩) وقد تمثلت هذه النزعة في البداية في الإسراف في وصف أو رسم تفاصيل الأشياء الجامدة في البيئة المحيطة بالشخصيات الإنسانية وذلك دون وجود رابط فني بين الشيء الموصوف بدقة شديدة، وبين الحدث الدرامي أو الشخصية الفنية، إذ يكتسب الشيء أهميته من اهتمام الأديب به - في حد ذاته - وليس من علاقة الشيء بالحدث ولا بالشخصية في القصة.

يعتبر الروائي المصرى صنع الله إبراهيم^١ من أبرز الروائيين المنتمين للاتجاه الواقعي الجديد في جيل الستينيات، وتعتبر روايته "نجمة أغسطس" (١٩٧٤) من الأعمال الروائية المهمة التي استطاعت تقديم رؤية بالغة الدلالة في فترة مهمة من فترات تاريخ مصر، إلى جانب تحقيق إنجاز شكلي جديد. يحكى سارد الرواية عن ذهابه إلى مدينة أسوان لمشاهدة أعمال بناء السد العالمى وكسب بعض المعلومات عن وتيرة بنائه، ثم يواصل رحلته إلى مدينة "أبى سنبل" لمشاهدة الأثار الأثرية هناك. وقد استطاع صنع الله إبراهيم في روايته هذه أن يعين في تفاصيل وقائع الحياة اليومية في أسلوب واقعي جديد، وينقد الواقع السياسى والاجتماعى للمجتمع المصرى بعد ثورة يوليو ١٩٥٢م في إشارات رمزية.

تهدف المقالة إلى إلقاء الضوء على كيفية بناء الشخصية في رواية نجمة أغسطس، والفرضية التي تتبعها هي غياب البطل في هذه الرواية كما كنا نجد في الروايات الواقعية. إن هذه الشخصية إلى جانب الشخصيات الأخرى لا تتطور، وتبقى مسطحة طيلة الرواية. والمنهج الذى تتبعه الدراسة تكاملية، أى إن الدراسة تبنت الاستعانة بنظريات وآراء الدارسين والنقاد المختلفة لتحليل عنصر الشخصية في الرواية بعد استخراجها، ومن ثم إخراج البحث بشكل وصفى - تحليلي، لا يخلو من وجهة نظر مؤلفي هذا المقال.

خلفية البحث

قام محمود أمين العالم في كتاب ثلاثية الرفض والهزيمة (ط ١، ١٩٨٥م) بدراسة نقدية

١. كاتب روائى ومؤلف قصص قصيرة، ولد سنة ١٩٣٨ في القاهرة. (بن شيخ، ٢٠٠٨م: ١٠) وقد جاءت روايته الأولى "تلك الرائحة" (١٩٦٦) بمثابة إعلان عن توجهه الأدبي الكامل. من رواياته الأخرى اللجنة (١٩٨١)، بيروت بيروت (١٩٨٤)، ذات (١٩٩٢)، شرف (١٩٩٧)، وردة (٢٠٠٠)، إلخ.

لثلاث روايات لصنع الله إبراهيم (تلك الرائحة، نجمة أغسطس، اللجنة) ويعتقد الناقد بأن النص الأدبي هو بنية داخل سياق زمني وتاريخي محدد، ومن هذا المنطلق أراد تحليل بنية هذه الروايات. لم يحلل الدارس عناصر هذه الروايات تحليلاً ممنهجاً، ولم يتطرق إلى عنصر الشخصية وأنواعها وطريقة تقديمها في رواية نجمة أغسطس.

وحاول محمد بدوى في كتاب الرواية الجديدة في مصر، دراسة في التشكيل والإيديولوجيا (ط ١، ١٩٩٣م) تبين علاقة الشكل الروائي بالبيئة الاجتماعية التي تنتج في سياقها. اختار الدارس عدداً من الروايات المصرية، من ضمنها نجمة أغسطس لصنع الله إبراهيم، مركزاً على تحليل المضمون دون الإشارة إلى عناصر الرواية وتحليلها. ويعتقد محمد الباردي بوجود الصلة بين الرواية العربية الحديثة في مصر والرواية الجديدة في فرنسا، ومن هذا المنطلق يدرس في كتابه الرواية العربية والحداثة (ط ٢، ٢٠٠٢م) نماذج روائية من أعمال ثلاثة روائيين مصريين، من بينهم صنع الله إبراهيم. تناول الباحث في المبحث المسمى بطبيعة الشخص، إشكاليته في روايات صنع الله إبراهيم في نظرة سريعة دون الإمعان في التفاصيل.

الشخصية الرئيسية (اللابطل) وطريقة عرضها

كان من المؤلف في الروايات التقليدية «أن يقوم شخص من أشخاصها بدور البطولة في أحداثها، وينال تصويره من الكاتب العناية الكبرى، ويكون محور القصة والرابطة بين أشخاصها الآخرين، وقد يكون مع ذلك معبراً عن سلوك كثير من أهل طبقتهم الاجتماعية، يريد الكاتب أن ينعي عليهم موقفهم من وراء تصويرهم تصويراً موضوعياً، أو يقصد إلى إغذارهم في سلوكهم، ملقياً التبعة على القيم السائدة الظالمة في مجتمع يجب أن تتميز هذه القيم فيه.» (هلال، ١٩٩٧م: ٥٣٣) وكان يجب عليها «أن تتمتع باسم علم، بل باسمين إن أمكن: اللقب واسم الأسرة. يجب أن يكون لها أقارب وورثة. يجب أن تكون لها وظيفة... ثم يجب أن يكون لها طابع ووجه يعكس هذا الطابع، وماض قد شكل هذا الطابع وذاك الوجه.» (روب جرييه، لا تا: ٣٥) قد كانت هذه الشخصية الرئيسية تكتسب صفتها لا من دورها فقط، بل من خصاها أيضاً؛ فلها عناصر مميزة لا

توجد لدى الشخصيات الأخرى في الرواية؛ علامة مميزة، ماض معروف، لقب، وصف جسدي، ووصف نفسي.

ولكن خلافاً للرؤى السابقة في رسم الشخصية الرئيسة أو البطل، أول ما يلفت نظر القارئ إلى رواية نجمة أغسطس هو غياب البطل، إذ نحن في الرواية أمام سارد أو رجل عادي هو نفس الكاتب، بحيث تكاد تكون نجمة أغسطس عملاً يقف بين الرواية والترجمة الذاتية، وبين الرواية والريبورتاج الصحفي. إن السارد هو الشخصية الأساسية المتواجدة طوال الرواية التي ليست فيها بطولة بالمعنى التقليدي الذي نعرفه في القصص الواقعية أو ما يمكن أن يطلق عليه في اللغة الفرنسية «L'etypé». (مرتاض، ١٩٩٨م: ٨٠)

إن هذه الشخصية الرئيسة -السارد- إنسان عادي، لا يحمل اسماً، وإنَّ أيّاً من الأوضاع الحوارية العديدة التي يحفل بها النص الروائي لا يتضمّن ذكراً لاسمه. وفي الحالات القليلة التي تفترض النطق به ينقلب الحوار إلى السرد ليبقى هذا الاسم مجهولاً خلافاً لما هو الأمر بالنسبة إلى بقية الشخصيات في الرواية. يقول السارد: «عرّفتي بنفسه قائلاً إنه جوال ويدعى ذهني. وذكرت له اسمي بدوري.» (إبراهيم، ١٩٨٠م: ١٥٦) ويظل حتى نهاية الرواية لا اسم له ولا عنوان. وفي مشهد آخر يتكرر هذا الأمر حينما يطلب شخص باسم جرجس اسم السارد وعنوانه كي يزوره في القاهرة: «...أخرج مفكرة صغيرة بالية من جيبه وفتح إحدى صفحاتها مقدماً إياها لي: - اكتب لي اسمك وعنوانك.

استندتُ إلى حافة الصندوق وكتبت له اسمي وعنوان أحد أصدقائي.» (المصدر نفسه:

١٨١)

وقد عمد الكاتب إلى عدم ذكر اسم الشخصية الرئيسة، ولعله كان متأثراً في هذا الأسلوب بالروائيين الجدد في الغرب، لأنه بإمكاننا أن نجد هذه التقنية في بعض روايات كافكا، وناتالي ساروت، وميشال بوتور، وكلود سيمون، وسمويل بيكيت وغيرهم، إذ أصبحت الشخصية في رواياتهم غير واضحة الملامح، أو بالأحرى كما يرى النقاد «لم تعد اليوم إلا ظلماً لنفسها حتى لو أن الاسم الذي ينبغي عليه بالضرورة أن ينتحله،

يشكل للروائي شيئاً من الإحراج.» (إيف تادييه، ١٩٩٨م: ٥٢)

وإذا أردنا التعرف على سارد نجمة أغسطس نجد بعض صفاته وملاحظه الداخلية من خلال بعض الحوارات، وفي تأملاته. وهو شاب غير متزوج؛ ونفهم هذا الأمر من قول صديقه سعيد، حينما يخاطبه قائلاً: «لا أدري لماذا لم تتزوج حتى الآن.» (إبراهيم، ١٩٨٠م، ٧٠) وأيضاً نفهم من تأملات السارد بأنه في الرابعة والعشرين من عمره: «سأل سعيد "تانيا" عن عمرها فقالت إنها في السادسة والعشرين. وفكرت أنها لو كانت أنقصت عامين من عمرها الحقيقي تكون في سن واحدة.» (المصدر نفسه: ١٠٥)

والسارد يقدم نفسه على أنه صحفي يعمل في جريدة ما، دون أن يذكر اسم هذه الجريدة. وعلى سبيل المثال عندما ذهب إلى بيت الشباب للمبيت، يقرأ المسؤول عن البيت بطاقته، ويسأله عن عمله:

«فقلت إنى أشتغل بالصحافة... قرأ البيانات المدونة في البطاقة وتوقف عند خانة المهنة الخالية: أنت قلت إنك تعمل...؟

قلت: صحفي. لم أكن أعمل عند إخراج هذه البطاقة.

سألني عن المجلة التي أعمل بها، فذكرت له اسم واحدة.» (المصدر نفسه: ١٧)

ويتكرر الأمر عندما يسأله شخص آخر اسمه ذهني عن عمله:

«سألني عما أعمل، قلت إنى صحفي.

سألني باهتمام: فين؟

ذكرت اسم مجلة...» (المصدر نفسه: ١٥٦)

ولكن نفهم أنه لا يعمل صحافياً في صحيفة خاصة، بل يكذب ليبرّر وجوده في منطقة بناء السد، ويستفيد من هذه الصفة المختلفة لكي يجد تيسيرات وتسهيلات للإقامة، وللأكل، والانتقالات. وهو يقول صراحة في القسم الثالث: «تذكرت ما كنت أتجاهله دائماً وهو أن أول شيء سيتعين عليّ عمله عند عودتي إلى القاهرة هو البحث عن عمل.» (المصدر نفسه: ١٧٩ و ١٨٠)

ثم يظهر أنه سجين سياسى سابق:

«تحوّل إلى ذهني وسألني عما إذا كنت دخلت السجن.

فوجئت بالسؤال وأجبت بالإيجاب.

قال: أنا برضه حزرت. إمتي؟

ذكرت له التاريخ.

قال: أنا كمان كنت معتقل.» (المصدر نفسه: ١٨٦)

نلاحظ أن المؤلف لا يعطى القارئ معلومات عن السارد بشكل كامل، بل يتركها ترد شيئاً فشيئاً. فندرك فيما بعد أنه يحترف الكتابة، دون أن يتبين فحوى ما يكتبه أو الهدف من هذا العمل: «أخرجت قلماً وورقة وكتبت قليلاً. قرأت ما كتبت ثم مزقت الورقة.» (المصدر نفسه: ٢٣) «عدت إلى الحجرة وتناولت مفكرتي. كان العرق قد بللها وأتلف بعض صفحاتها. فجلست في الصالة وبدأت أنقل ما تلف في صفحة نظيفة.» (المصدر نفسه: ٢٥)

إذا أردنا التوسع في الكلام بالنسبة لهذه الشخصية فتجد الإشارة إلى أن القارئ للرواية أمام موقف يتجلى فيه اغتراب الأنا - السارد، لأنه منذ البداية وطوال الرواية يبقى وحيداً. تبدأ الرواية بقوله: «... وقفت أتأمل الديوان الخالي... تحرك القطار دون أن ينضم أحد إلى قمرتي.» (المصدر نفسه: ٥) وهكذا نجده عاكفاً على ذاته، وينظر إلى زجاج النافذة في القطار، ولكنه لا يرى غير الحقول الخضراء الخالية من أى إنسان، «أضىء نور العربة. وأصبحت النافذة مرآة سوداء لا تعكس غير وجهي.» (المصدر نفسه: ٧) وما أكثر المواضيع التي تشير وحدة السارد وإحساسه بها. لعلنا نكتفى بالإشارة إلى حديثه عن ميكل أنجلو عندما يتهمه سعيد بأنه كان منحرفاً شاذاً فيقول له السارد دفاعاً عنه إنه كان «مجرد إنسان وحيد.» (المصدر نفسه: ١١٧)

لا شك أن الآمال بعد ثورة يوليو ١٩٥٢م كانت قوية في إنتقاذ الشعب من الفساد والقمع، لكن المثقف المصرى قد أحس بالصدمة بعد إخفاق الثورة في الوصول إلى الديمقراطية والعدالة الاجتماعية، مما أدى إلى شعوره بالغرابة، وهو شعور جاء نتيجة المواجهة بين العالم الأمثل، والواقع المعيش، فأصبح يعيش عاجزاً تجاه النظم والمؤسسات السائدة التي تعطل إمكاناته وتمنعه من التمرد الحر الخلاق. وفي مثل هذه الظروف يبقى أمام هذا المثقف خياران: «إما الانسحاب من الواقع وتجنب المواجهة والهرب

واللامبالاة واليأس والنشأوم والاقتصاص من الذات، وإما المصالحة الظاهرية مع الواقع والرفض الضمني له، الأمر الذى يفسر نشوء الأفتنة وتناقض الظاهر والباطن، أو التناقض بين الذات والموضوع.» (عثمان، ١٩٨٢م: ٩٤)

وإن تأملنا مواقف سارد نجمة أغسطس نلاحظ أنه اختار الخيار الأول، لأن الشعور بالغربة يدفع الشخص إلى التجوال أو السفر «لما فيه من كشف عن حقيقة ذاته والتعرف إليها بعيداً عن العامة.» (العبدالله، ٢٠٠٥م: ٧٤) إنه مسافر ذو حقيقة قد جاء إلى أسوان ليتفرج، بل بالأحرى يريد أن يكون شاهداً لحدث أو لمشروع ضخم ملأت أخبارها الصحف. عندما يلقاه سعيد في مستهل الرواية يبدى تعجبه من ضخامة حقييته قائلاً: «إنها تجعلى أبدو كالمهاجرين.» (إبراهيم، ١٩٨٠م: ٤٢)

إن أغلب العلاقات بين السارد والآخرين هى علاقات عابرة تفتقد الصداقة الوطيدة، والاستمرار، والعمق. فالآخرون يتواجدون ويتكلمون لكننا لا نجد تفاعلاً معهم. حتى علاقته ببعض الشخصيات أمثال سعيد وتانيا وذهنى، رغم عمقها النسبي فى مراحل من رحلة السارد، تختفى بسرعة سواء فى المجال الشعورى أو مجال الذكريات، ويبقى السارد وحيداً وتظل المسافة متواجدة بينه وبين الآخرين، ولا نجده يستخدم كلمة صديقى على الإطلاق. وإذا بحثنا عن مفتاح آخر يبين تمزق العلاقات بين الراوى والشخصيات، نلاحظ عدداً هائلاً من أفعال قال وقلت، وهذا طبعاً يعبر عن ثرثرة الشخصيات وابتعادها عن مجال الفعل. إن الراوى لا يتكلم إلا عند الضرورة، والسؤال، والرد:

«سألنى ذهنى ونحن نشرب الشاى عما إذا كنت سأبقى طويلاً فى أبى سنبل.

أجبت: حسب الظروف.

- وحتنزل فىن؟

قلت: فى استراحة الشركة.

وتمنيت لو كنت واثقاً من ذلك حقيقة.

قال: وبعد كده؟

قلت: بعد كده؟ حارجع.

قال: مش رايح السودان؟

قلت: السودان؟ ليه؟

قال: المسافة بين أبوسنبل والحدود ما تزيدش عن ثلاثين كيلو.

قلت بعد فترة: ولو حَيِّتُ أروح، ما مَعِيشَ بَسبور.

ضحك قائلاً: ومين عاؤز بسبور عشان يَعدِّي الحدود.» (المصدر نفسه: ١٦١-١٦٢) فالحوار في مظهره العام يكون مقتضباً، والإجابة على قدر السؤال وكأننا في محضر رسمي، دون انطلاق في الحديث، بل هو يسمع أكثر مما يتكلم وينقل الحوارات. ومن هنا تأخذ المسافة بينه وبين الآخرين بعداً آخر وهو الكذب الذي يمارسه السارد بعض الأحيان في تعامله مع من حوله تعبيراً عن هذه المسافة التي بينه وبين الأشخاص، وتأكيداً لعدم اكترائه ببعض ما يجري حوله وعدم ثقته بالآخرين. والأمثلة عديدة في الرواية؛ وفي مشهد عند وصول السارد إلى أبي سنبل يشتكى له العاملون من إهمال الصحافة لهم، فيقول لهم: «لقد جئت لأعطي الصورة الحقيقية عن العاملين في هذا المكان النائي.» (المصدر نفسه: ١٩٠) وبعد دخوله في غرفة الضيوف وشعوره بالجوع يقول مع نفسه في سخرية جلية: «بما أني قادم لإعطاء الصورة الحقيقية عن العاملين هنا فلا شك أني مستحق عشاء على الأقل.» (المصدر نفسه: ١٩١) وعندما يبلغه عباس خبراً ليس للنشر، وهو سقوط لوح من الإسمنت على عامل روسى أدى إلى قتله، والمسؤول عن هذا الحادث عامل مصري، يقول له السارد: «الأفضل أن أذهب إلى الهيئة بنفسى فربما كان هناك ما يصلح للنشر.» (المصدر نفسه: ١٣٨) ولكنه يخرج للبحث عن الهاتف ليتحدث إلى تانيا.

يمكن القول بأن الكذب في المواقف السابقة يجسد العلاقة المتفسخة بين السارد وبين الآخرين. وبإمكان القارئ أن يرى نفس المعاملة من قبل الآخرين الحذرين من السارد أو المستخفين به. والأمثلة عديدة لتأكيد هذا القول في الرواية للكشف عن هذا الأمر وذلك في الأوصاف التي يعطيها السارد عن نظرات الآخرين له، أو سلوكهم نحوه. نكتفى بنماذج منها:

«... اختلست النظر إلى السيدة التي كان يتحدث معها فرمقني بنظرة عدائية وأنا أمر

من خلفه.» (المصدر نفسه: ٦)

«أحضر لى جرسون غاضب ساندوتشاً رديئاً من الفول وكوباً من الشاي لا طعم له... أعطيته قرشاً هبة فاحتفظ به في يده وهو يتطلع إليه في استهانة. ورفع بصره إلى وقد ازداد وجهه غضباً. أعطيته قرشاً ثانياً وغادرت المقهى.» (المصدر نفسه: ١٨)

«سرت إلى ميدان المحطة فلم أجد اتوبيساً واحداً. وقال لى الناظر في تهمّ إنه لا توجد سيارات الآن إلى الموقع.» (المصدر نفسه: ٢٤)

«استقبلتنا امرأة ضخمة ذات وجه جامد لا يعرف الابتسام.» (المصدر نفسه: ٩١)

وإذا كان الآخرون موضع الشك والحذر والالتهام من جانب السارد، فأصبحوا هم كذلك يحدّقون بوجه السارد أو يتصور أنهم ينظرون إليه دائماً نظرة الحذر، والاستخفاف، ليزداد شعوره بأنه غريب ووحيد.

الشخصيات الثانوية وطريقة عرضها

بعدما كان الروائي الحقيقي هو ذلك الذى يخلق الشخصيات و«تعامل الشخصية في الرواية التقليدية على أساس أنها كائن حى له وجود فيزيقى؛ فتوصف ملامحها، وقامتها، وصوتها، وملابسها، وسحنتها، وسننها، وأهواؤها، وهواجسها، وآمالها، وآلامها، وسعادتها، وشقاوتها» (مرتاض، ١٩٩٨م: ٧٦) يبدو أنها أصبحت لا مكان لها في روايات تيار الواقعية الجديدة، لأن «العصر الحديث ليس عصر الأشخاص المتميزين المحدى الملامح بل عصر الفرد الضائع في غمار الناس.» (الحوارى، ١٩٨٦م: ٤٣) وقد انتهى عهد الشخصيات النمطية التى تجسد فضيلة ما، أو نقيصة معينة، وتخرج من ماضيها بكيان نفسى وتسعى إلى أهدافها في المستقبل.

ما يلفت النظر في نجمة أغسطس هذا العدد الكبير من الشخصيات، الذى لا دور لأكثره في الواقع، إلا أن وجودهم ضرورى كى يتّموا أجزاء من المشهد السردى أو الحوارى. إن هذه الشخصيات بأسرها لا تحمل بطاقة شخصية أو عائلية ولا نعرف شيئاً عن تاريخ ميلادها أو وضعها الاجتماعى أو الطبقي أو ماضيها الأسرى أو المهنة التى تمتنها.

هناك أولاً مجاميع بغير أسماء، نعرفهم من خلال سلوكهم أو السارد هو الذى يقدمهم؛ كالسياح، والعمال المصريين والروس، والمهندسين، والجنود، ورجال المباحث العامة، وسائقى العربات، ومدير إدارة المركبات، ورئيس الصندل ومساعديه من الميكانيكيين، ومقاوول الأنفار والفلاحين المتحمسين لمشروع السد، إلخ. ويتعرف السارد على جميع هذه الأشخاص طوال الرواية عبر الحديث العابر أو الرؤية والملاحظة، أو عبر الحذر والخوف من المطاردة (رجال المباحث) أو عبر الحوار للحصول على معلومات (السائقون والمهندسون).

وهناك ثانياً علاقات بأشخاص آخرين لهم أسماء محددة مثل: صبرى الذى يعمل فى مشروع بناء السد. وهو أول من التقى به السارد عند وصوله إلى منطقة السد العالى. وهو صديق قديم، لكنه لا يريد أن يعاود ما كانا يهتمان به فى الماضى معاً (النشاطات السياسية)، ولهذا سرعان ما تنتهى علاقته به ولا يأتى له ذكر بعد ذلك. وهناك البرديسى وهو مجرد خادم ولا يختلف عن محمود خادم الفندق، أو فقير خادم الاستراحة أو رمضان. وهناك عويس، ونبل، وعباس، وفوزى مهندس التفجير، وسامية الصحفية، وصيام، وفاليرى. كما أن هناك أيضاً آخرون التقى بهم السارد خلال رحلته إلى أبى سنبل مثل أحمد، وفهمى، وجرجس، ورفعت، وخليلى، وشوقى.

إنهم جميعاً رغم اختلاف مستواهم الاجتماعى والوظيفى فى الرواية شخصيات ليس لهم ملامح غير أسمائهم أو غير وظائفهم المحددة أو فى بناء السد أو فى نقل المواد الأثرية فى المعابد. فلا يوجد وصف مستفيض لجميع هذه الشخصيات، وليس ثمة علاقة حميمة ومتطورة بينهم وبين السارد. وهم جميعاً مجرد مصادر للمعلومات كخليلى مهندس الآثار الذى يلقاه السارد فى أبى سنبل ويتحدث للسارد عن تاريخ رمسيس الثانى وباقى الفراعنة. وفهمى الذى يجب على أسئلة السارد حول أسماء الأماكن التى يرون عليها فى الطريق إلى أبى سنبل.

ومقابل الشخصيات السابقة نجد شخصيات أكثر أهمية، ودورها أكثر وضوحاً. لهذه الشخصيات عمق أكبر وعلاقة أشد خصوصية مع الأنا السارد. إن أول هؤلاء هو سعيد الصحفى؛ ويكاد يكون الشخص الأول فى الرواية من حيث مرافقته المستمرة

للسارد في الجزء الأول من الرواية. ونعلم عن سعيد بأنه قد أصبح أصغر مدير تحرير في الصحافة المصرية وتزوج وله ولدان. (إبراهيم، ١٩٨٠م: ٣١) وقد كان له في الماضي بعض نشاطات ونضالات سياسية:

«سرنا ونحن نتبادل الذكريات. ومررنا بمجندى بوليس حربي ذكرنا بحرس الجامعة.

قلت: هل تذكر الليلة التي قضيناها في قسم البوليس؟

انفجر ضاحكاً وقال: وجعلنا ندق الجدران ونصيح إننا محتجزون بلا قانون وأنا

نريد النيابة. تصور.

تذكرنا أستاذ القانون الدستوري الذي كان مصرأً على الاحتفاظ بطربوشه رغم أن الثورة ألغت الطرابيش. وكان يحاضر بلهجة فخمة ضاغطاً على مخارج الألفاظ ونهايات الجمل كأنه يتكلم في البرلمان.

قال سعيد: لقد رأيت أخيراً بلا طربوش مثلاً مهدماً.» (المصدر نفسه: ٣١)

أما الآن فبات سعيد عديم الثقة في كل شيء، فهو شخصية محبطة جاء إلى السد ليكتب بعض المقالات عن وتيرة بناء السد. يقول للسارد: «أنا آت هنا بأمل وحيد. أن أعيش بضعة أيام خارج كل ما ترمز إليه القاهرة. أظنك رأيت تلك النشوة المتشجعة التي تظهر على وجوه بعضهم عندما يرد ذكر السد العالي؟ كأننا جفّت أرواحنا ولم تعد قادرة على الوقوف بمفردها ولا بد من تعليقها على شيء.» (المصدر نفسه: ٤٥) إنه يعيش اغتراباً مكانياً عن القاهرة وينتهي الأمر به بالعودة إلى القاهرة بعد مرضه والخوف من انتشار الوباء في منطقة السد. فلقد ساعدت هذه الشخصية السارد في الحصول على مسكن أثناء إقامته في أسوان، كما وفر له سبل الانتقال والالتقاء بالمسؤولين، وكان بينهما في غرفتهما المشتركة أحاديث حول الماضي والسخط على الحاضر.

أما الشخصية الثانية التي تعبر عن علاقة حميمة مع السارد فهي تانيا السوفيتية. وقد نشأت بينهما علاقة حب سرعان ما تحولت هذه العلاقة إلى ممارسة الحب، وتصل حماسة السارد إلى حد إعلان رغبته في الزواج منها: «قررت أن أذهب إلى تانيا وأعرض عليها الزواج.» (المصدر نفسه: ١٤٢) ومن خلال حوار حميم بين السارد وهذه الشخصية نحصل على معلومات قليلة عنها، ولكنها تختفي تماماً من وجدان السارد ومن

أحداث الرواية، ولا إشارة إليها من قريب أو بعيد ولو بشكل عابر. وهناك شخصية ثالثة جرى بينها وبين السارد حوار ذو عمق ودلالة، وهى شخصية ذهنى التى يتعرف عليها السارد خلال رحلته إلى أبى سنبل. وهو سياسى ملاحق من قبل المخابرات، هرب إلى السودان، ثم اتجه إلى الكونغو. وقد دعا ذهنى السارد أن يرافقه فى رحلته ولكن السارد اعتذر عن هذه الدعوة. ولعلنا نحس جانباً من تعاطف السارد معه عندما قام بإعطائه «كل ما تبقى لدى من طعام.» (المصدر نفسه: ١٨٦) ولكن سرعان ما يختفى ذهنى كذلك كبقية الشخصيات فى هذه الرواية ولا تحقق أية علاقة مستمرة.

إذن لا توجد فى رواية نجمة أغسطس شخصيات نامية تتطور وتتمو قليلاً قليلاً، بصراعها مع الأحداث أو المجتمع، مثلما كنا نعهد ذلك فى الروايات الواقعية. إن الأحداث فى الرواية المصرية عامة كانت تستهدف تجسيداً فنياً لهموم ومعاناة الحياة المصرية فى الفترات المتوترة قبل وخلال وبعد الحرب العالمية الثانية، وكانت الروايات تعطى القراء اعتقاداً بأن الشخصيات قابلة للفهم وقادرة على التغير والتأثير، وكانت الشخصيات تتطور فى القصة، وقد تتغير أفكارها ومسلكها بتقدم الأحداث. كما هو الحال بالنسبة للبطل الذى كان يقع فى مواجهة الظروف التى يوجد فيها، وعليه أن يقوم بالسعى لإثبات جدارته وتحقيق ذاته.

لكن صنع الله إبراهيم يجتنب السرد السائد الذى يتسم فى الأغلب بتقديم أوصاف مسهبة و منحازة للشخصيات الرئيسة وغير الرئيسة، عن طريق الأوصاف المحايدة التى تقدم الشخصيات كما هو، فيصف ما يراه من زاويته، كأنه عين كاميرا، ومن ثم يكاد يتميز جميع صفات الشخصيات التى ينقلها الكاتب بصفات بصرية، تجعلهم حاضرين أمامنا، مثلما يعبر عنه النص التالى: «رأيت عجوزاً أجنبياً يرتدى قميصاً مخططاً ويأتى بحركات غريبة. تقدم بحذر من صراع الباب ودار معه إلى الخارج. وواصل المصراع دورانه وإذا بالعجوز يقفز منه إلى الداخل وهو يلهث.» (المصدر نفسه: ٨٤)

وقد استعارت الرواية هذه التقنية من السينما فأصبح فى الرواية شىء يشبه الكاميرا التى تنقل الصور نقلاً محايداً. وهذا الشىء هو ما يسميه عبدالرحيم الكردي:

”العاكس“ ١. وفي هذه الحالة قد يكون الراوى نفسه عاكساً، بل إن العاكس يأخذ من الراوى أهم ميزة فيه وهى رؤية الأشخاص والأشياء من خلال عينيه. لكن العاكس مجرد مرآة تُمكن القارئ من أن يجد موقفاً بين الأحداث، كأنه يشاهد فيلماً تسجيلياً، تتتابع فيه اللقطات، أى إنه يقترب أكثر من الموضوعية. (الكردى، ٢٠٠٦م: ١٣٥-١٣٦) و الأمثلة على ذلك فى نجمة أغسطس كثيرة، نأتى بنماذج منها:

«انتبهت إلى شخص أنيق ذى ملابس كاملة وقف إلى جوارى مباشرة. كان يغطى حذاءه بغطاء من الجلد يصعد إلى ركبتيه فيحمله من التراب. وإلى جواره وقف شاب فى قميص وبنطلون.» (إبراهيم، ١٩٨٠م: ٢٩)

«جلسنا خلف كهلين متأنقين كانا يتبادلان حديثاً هادئاً به شىء من الكلفة. وكان أحدهما يرتدى عوينات طبية سميقة سوداء اللون وتتصاعد منه رائحة عطر أولد سبايس.» (المصدر نفسه: ٩٨)

«رأيت زنجياً فارح الطول يقترب من أحد الباعة واضعاً يده فى وسطه باستعلاء. كان يرتدى جلباباً أبيض يصل إلى قدميه الحافيتين. وكان شعره طويلاً يتدلى على كتفيه مجدلاً فى ضفائر رفيعة للغاية. وبرزت منه عصا حديدية غريبة الشكل. وحول خصره النف حزام عريض من الجلد.» (المصدر نفسه: ١١٧)

والتأمل فى المقاطع السابقة يلاحظ أن رواية نجمة أغسطس قد اقتربت من الرواية الواقعية الأمريكية عند همينجواى الذى كثرت المقارنة بين رواياته وفن السينما. إن لجوء صنع الله إبراهيم إلى لغة السرد الفيلمى فى رسم الشخصيات إقرار باستعصاء اللغة الروائية التقليدية عن التقاط المشاهد اليومية العديدة ونقلها إلى القارئ فى صورتها النابضة. ويبدو أيضاً أن الكاتب كان متأثراً بأمثال فولكنر، ودوس باسوس، وداشيل هامت، لأن «هؤلاء ما كانوا يعنون بتحليل الآراء والعواطف لشخصياتهم، بل يتتبعون الوصف الموضوعى للمظهر الخارجى لهذه الشخصيات، تاركين للقارئ الاستدلال على السلوك، فالأفعال والأحداث القوية مصورة دون شرح أو تفسير يضعف من قوتها. وعلى القارئ فى استخلاص مغزاها جهد كبير.» (هلال، ١٩٩٧م: ٥٢٠)

وأما بالنسبة للعنصر النسائي في الرواية فلا تظهر النساء كشخصيات ذات دور أساسي، ولم يتطرق الكاتب لعواطف الرجل تجاه المرأة، باستثناء تانيا الروسية التي يبدي السارد تعاطفاً معها. فنقرأ عن فتاة الدرج أو فتاة جلد النمر أو إفريقية أو فرنسية: «سمعنا دقات متلاحقة فوق الدرج فتحولنا نرقب فتاة أوروبية تهبط.» (إبراهيم، ١٩٨٠م: ٣٩) «ظهرت فتاة الدرج عند الباب.» (المصدر نفسه: ٤٠) «أقبل فوج من السائحين من الخارج وارتموا على المقاعد وهم يلهثون. كانت بينهم أفريقية... قال سعيد إنها تشبه القشطة السوداء ووقفت أخرى فرنسية إلى جوار المروحة الكهربائية... ووقفت فتاة جلد النمر فجأة واتجهت إلى السلم المؤدى إلى الطابق الأعلى...» (المصدر نفسه: ٨٤)

ويكون هذا النزوع الظاهراتي في وصف الشخصيات متسقاً مع اتجاه عام في الفنون الطليعية المحدثه، هو تشيؤ الإنسان، وهو اتجاه مضاد لما كان سائداً في الرواية الواقعية التقليدية، أي إن النقل الأمين والفتوغرافي للأشخاص ليس إلا من ناحية إبراز ميكانيكية الحياة في مجتمع تستعمل حكومته من ناحية التكنولوجيا في بنائه ومن ناحية أخرى تستغل الاشتراكية للوصول إلى أهدافها الشخصية، فلم يبق إلا أناس قد فرغوا من إنسانيتهم.

النتيجة

سعى صنع الله إبراهيم في روايته إلى الاقتراب من الواقع أكثر فأكثر، وركز في الرواية على الحياة الخارجية برؤية واقعية جديدة تختلف عن واقعية السابقين. ومن هذا المنطلق اختار الروائي شخصيات روايته من الواقع، ولكنه عرضها بطريقة مختلفة عما كان مألوفاً في الروايات الواقعية التقليدية، إذ اختفى البطل في نجمة أغسطس، والشخصية الرئيسية هو السارد المغترب الذي لا يحمل اسماً، وليس له عنوان أو ملامح خارجية؛ لا تتطور بل تبقى غير نامية؛ كما هو الحال بالنسبة لسائر الشخصيات التي ليس لبعضها دور أساسي ولا ملامح لها غير أسمائهم أو غير وظائفهم المحددة إلى جانب بعض الشخصيات التي لها دور أكثر أهمية ووضوحاً في الواقع، ولكن الروائي يتعامل

معها على أساس أنها شخصيات لا تحمل بطاقة شخصية أو عائلية، اختفى منها الوصف النفسي، فباتت مسطحة.

المصادر والمراجع

- إبراهيم، صنع الله. (١٩٨٠م). نجمة أغسطس. الطبعة الثالثة. بيروت: دار الفارابي.
- إيف تاديبه، جان. (١٩٩٨م). الرواية في القرن العشرين. ترجمة وتقديم محمد خير البقاعي. لا ط. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- برنس، جيرالد. (٢٠٠٣م). المصطلح السردي (معجم المصطلحات). ترجمة عابد خزندار. ط ١. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.
- بن شيخ، جمال الدين. (٢٠٠٨م). معجم آداب اللغة العربية والأدب الفرنكفوني المغاربي. ترجمة مصباح الصمد. ط ١. بيروت: (مجد) المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
- خشبة، سامي. لا تا. مصطلحات فكرية. لا ط. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- خليل، إبراهيم. (٢٠١٠م). بنية النص الروائي. ط ١. بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون.
- روب جرييه، ألان. لا تا. نحو رواية جديدة. ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى. لا ط. القاهرة: دار المعارف.
- زيتوني، لطيف. (٢٠٠٢م). معجم مصطلحات نقد الرواية. ط ١. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.
- زيبا، بيير. (١٩٩١م). النقد الاجتماعي. ترجمة عائدة لطفي. ط ١. القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع.
- العبدالله، يحيى. (٢٠٠٥م). الاغتراب (دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلون الروائية). ط ١. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- عثمان، اعتدال. (١٩٨٢م). «البطل المعضل بين الاغتراب والانتماء». مجلة فصول. المجلد ٢. العدد ٢. صص ١٠٢-٩١.
- الكردي، عبدالرحيم. (٢٠٠٦م). السرد في الرواية المعاصرة. ط ١. القاهرة: مكتبة الآداب.
- مرتاض، عبدالملك. (١٩٩٨م). «في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)». مجلة عالم المعرفة. العدد ٢٤٠.
- هلال، محمد غنيمي. (١٩٩٧م). النقد الأدبي الحديث. لا ط. القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.
- الحواري، أحمد إبراهيم. (١٩٨٦م). البطل المعاصر في الرواية المصرية، ط ٣. القاهرة: دار المعارف.
- وهبة، مجدى. (١٩٧٤م). معجم مصطلحات الأدب. لا ط. بيروت: مكتبة لبنان.