مِحنَةُ صَوغِ شَخصِيَّةِ البَطَلِ فِي الرِّوَايَةِ المِصرِيَّةِ رِوَايَةُ (البُلطِ، مَلحَمَة بُورسَعِيدَ) أُنمُوذَجًا

د. أَحمَد يُوسُف عِزَّت
مدرس الأدب العربي الحديث، بكلية الآداب جامعة بورسعيد

تاريخ استلام البحث :
تاريخ قبول البحث :

الملخص

يرى الباحث أن صوغ شخصية البطل في رواية (البلط ملحمة بورسعيد) شائك ومراوغ ومُشِع، ويمثل محنة كتابية حقيقية؛ إذ إن شخصية البطل تحديدا (وهي في الرواية المذكورة: غريب نظير مجلع، وامتداده نوار السلسبيل) يتصارع فيها (بالقوة نفسها، والعنفوان ذاته) عنصران عميقان، يسيران جنبا إلى جنب، طيلة السرد الروائي، وهما:

١- العنصر المقدس الافتراضي لا الواقعي، الذي يسمو به الكاتب عن البشرية الخالصة، مخالطا إياه بعلاقات الإنسان الأول بالبطل الإله.

٢- العنصر الإنساني الواقعي لا المفترض، الذي يهبط به الكاتب إلى البشرية الخالصة، بكل ما فيها من هوجاء وتدفق ونقص وعوار... وربما جمال خاص!

الكلمات المفتاحية: السرد، شخصية البطل، محنة، الإلهي، البشري.

Abstract

The character of the protagonist (in this novel: ALPOLT, PORT SAID EPIC), in which he struggles (GHREEB NAZER MAGLAA, NAWAAR SALSABEEL, with the same force, and the violence itself) Two profound elements go hand in hand throughout the narration:

1. The virtual sacred element is not the real one, which is called by the writer of pure humanity, interfering with the first human relations with the hero of God.

2 - The real human element is not assumed, which descends the writer to the exclusive humanity, with all the agitation and flow and lack of vision ... And perhaps a special beauty!

تصدير:

الرواية هي سَرد نَثْرِي طَوِيل، يصف شخصيات خَيَالِيَّة أو وَاقِعِيَّة، وأحداثًا على هَيئَةِ قَص مُتَسَلسِل[١]. والرواية كما قال النقاد، هي: "الحكاية المروية، وهي مأخودة من الحكي. فالرواية عبارة عن حدث يُحكَى ويُروَى ويتناقل عن طريق الرواية الشفاهية، ثم بعد ذلك أصبح مصطلحا يطلق على الرواية المكتوبة، التي تحقق نوعا من الإبحار في زمن معين، في بيئة معينة، مع شخصيات مرت بأحداث بذاتها"[٢]. كما أنها أكبر الأجناس القصصية، من حيث: الحجم، وتعدد الشخصيات[٣]، وتنوع الأحداث[٤]. ظهرت الرواية في أوروبا؛ بوصفها جنسًا أدبيًّا مستقلا، وذلك في بِدَايَات القرن الثامن عشر الميلادي، ولقد أضاف الباحثون قائلين: "إن أغلب الدراسات التي تناولت هذه القضية، قد اتفقت على أن الرواية هي نوع أدبي وفد إلينا من الغربببعد الاتصال الحديث به، وهذا الرأي هو الرأي الأصوب والأدق علميا"[٥]. والرواية (بعامة) هي: حكاية مُتَخَيَّلَة تعتمد تقنية السرد **Narration**، بما تحويه من: وصف وتفصيل[٦]، وحوار[٧]، وصراع بين الشخصيات (فيما يُسَمَّى الحَبكَة: **The Plot**)[٨]، وما ينطوي عليه ذلك من: العُقدة[٩]، وذُروَة[١٠]، ثم الانفراجة أو حَل العُقدَة[١١]. ومن أهم عناصر بناء الرواية: (الشَّخصِيَّة) **The Character**، والشخصية في الرواية هي التي تجذب القاريء؛ فإن تَحَقُّق صحة البناء الروائي، وَقفٌ على صحة بناء الشخصية الروائية **Novelistic Character**[١٢]. ولأجل الوصول إلى البناء الراقي؛ لابد أن تكون الشخصيات الروائية، ذات أبعاد ثلاثة، شأنها (في ذلك) شأن بقية شخصيات الحياة: بعد يمثل المخاوف والآمال **Fears And Hopes**، وبعد يمثل نُقَاط قوة وضعف **Points Of Strength And Weakness**، وبعد يمثل الهدف البعيد، أو الرَّغبَة الدَّفِينَة **The Underlying Desire**[١٣]. أما عن (شخصية البطل)، فإنها: المكون المحوري في العمل الأدبي، ودائما تكون مَرِنَة، وقادرة على الانسجام والتغير (ولو اكتسبت ذلك بعد عَنَاء)[١٤]. ولكنها تتعرض (في سَوَادِهَا الأَعظَمِ) إلى مِحنَةٍ في صوغها داخل البناء السردي الروائي، وتحديدا في الرواية المصرية. يحاول الباحث (في ثنايا البحث) أن يُنَقِّبَ (ما استطاع إلى ذلك سبيلا) عن مِحنَةِ صَوغِ شخصية البطل في الرواية المصرية؛ إذ إن جَمهَرَةَ الروائيين المصريين (عبر التراكم الزمني لفعل الكتابة) قد تَوَاضَعُوا على حَصرِ شخصية البطل الروائي في مكونات (أو لنقل عقبات) عشرة**Components Of Narrative Personality**، تبدو (إجمالا) في العرض الآتي بيانه: "تَعَثّره في الحدث السردي لوجود تحد أمامه يعترضه بشراسة، ثم يأتي رفضه وتأَبِّيه على هذا التحدي، ثم إجبار نفسه على قبول التحدي المذكور، ثم الانسلاخ (عبر السفر أو الهروب الذاتي) لأجل المضي قدما في طريق ابتكار محاولات للانتصار، ثم حشد القوى واستخلاص الحلفاء، ثم مجابهة الشرور التي تحاول قهره، ثم تحدث فترات خَامِلَة في الإيقاع السردي **Idle Rhythm**؛ تُجَسِّد نُكُوص النفس وسِيَادَة اليَأس تَنبَلِجُ بعدها أسارير الفرج، ثم يعقب ذلك ظهور قوة روحانية تُمَكِّنُهُ من مواجهة المواقف الصعبة، ثم تبدأ المواجهة الحاسمة للشرور مرة أخرى، ثم فجأة ينتصر الحق"[١٥]، ثم ينتقل البطل

الروائي من مرحلة تعلمه إلى مرحلة تعليم غيره ووعظه[١٦]. ويقابل شخصية البطل، شخصية (الخَصم الكَئود) The Character Of The Arch Rival، وهي (إجمالا) القوى التي يُنَاضِلُهَا البطل. وشخصية الخَصم تُقَدِّم عنصر الشَّر في الحدث الروائي[١٧]، وقد يكون الشر ظاهرا في صورة بسيطة ومباشرة، أو صورة مُعَقَّدَة مُركبة، ومُرتَبِطَة بأحداث وشخصيات متعددة في السرد الروائي. ولا يتمثل الخَصم في شخصٍ واحدٍ فقط، يحاول هزيمة البطل والانتصار عليه؛ فمن الجائز أن يكون صراع البطل نَفسَانِيًّا مع سلوكه وقراراته غير السَّدِيدَةِ، التي تُرَاوِدُهُ وتُحَاصِرُهُ؛ فيحاول جاهدا التغلب عليها[١٨]. ولقد رأى الباحث، أن هناك محنة في صوغ شخصية البطل في الرواية المصرية، ولقد أطلق عليها الباحث لفظ (مِحنَة)، والتي يَنصَرِفُ مَعنَاهَا ويدور، حول: المعاناة، والمُكَابَدَة، والجَهد الجَهِيد، وليس (إشكالية)؛ لأن الباحث افترض أن الكاتب الروائي المصري، يعاني معاناة شديدة في صوغ شخصية البطل الروائي؛ إذ إن شخصية البطل يتنازعها (منذ دراما الإنسان المصري الأول) عنصران (إن جاز التعبير): الأول هو العُنصُر المُقَدَّس The Sacred Element، وهو ما تَبَقَّى من تقديس الإنسان المصري الأول، لصورة البطل الإلهي، الذي يسيطر على أفراد القبيلة، ويكبح جماح مخاوفهم، ويحارب عناصر الطبيعة الشريرة، وينتصر للخير والفضائل[١٩]. والثاني هو العُنصُر البَشَرِي Human Element، وهو الجزء الذي ينظر إلى الإنسان نفسه، مجردا من ملامح البطولة الكونية المطلقة؛ فيكشف مثالبه وعواره وربما إخفاقاته المتصلة بعجزه الجَلِيِّ عن إدراك الكَمَالِ المَرجُو[٢٠]. هذان العنصران شكلا (فيما يرى الباحث) محنة في صوغ شخصية البطل في الرواية المصرية؛ ما حدا بالباحث أن يحاول إثبات ملامح تلك المحنة، وآثارها في التجربة الروائية المصرية، عبر نموذج روائي مصري، حاول الباحث حال اختياره له، أن يتسق مع البيئة التي يحياها الباحث؛ حتى يكون أقرب إلى مُحِيطِهِ المِصرِيِّ المَعِيشِ. ولقد انتقى الباحث محنة صوغ شخصية البطل في رواية (البُلط ملحمة بورسعيد)[٢١]، للأديب والفيلسوف والفنان والمؤرخ المسرحي البورسعيدي: عباس أحمد[٢٢]، أنموذجا للتطبيق في البحث؛ لما رآه فيه من محنة دامغة في صوغ شخصية البطل الروائي، بامتداداته المختلفة، داخل السرد الروائي.

منهج البحث:

سيعتمد الباحث (بمشيئة الله سبحانه وتعالى) في بحثه، على المنهج الوصفي التحليلي Descriptive Analytical Method، والمنهج المذكور يَنبَنِي على وصف ملامح ظاهرة ما، أو افتراض ظاهرة من الظواهر؛ وبيان العوامل التي تتحكم فيها؛ ومن ثم تأتي محاولة استخلاص تحليل للنتائج بغية تعميم ما افترضه الباحث من ظواهر.

رواية البلط٢٣، ملحمة بورسعيد:

وإنها لرواية أدبية، أصدرتها وزارة الثقافة المصرية، بالهيئة العامة المصرية للكتاب، عام ستة عشر وألفين للميلاد. والرواية تتكون من جزأين اثنين، يندرج تحت الجزء الأول (الذي يبدأ بلحظة

المَخَاض، وينتهي بموت شخصية غَرِيب نَظِير مجلع[٢٤]، وهو شخصية البطل في صورتها الأولى في الرواية المذكورة، وانقضاء مظاهر الحياة البديعة في حارة الحَطَّاب ببورسعيد؛ مسقط رأس أديبنا) اثنا عشر فصلا فرعيا، وفصل أخير لاحق، عنوانه: (بِبلُوجرَافيَا)[٢٥]. يبدأ كل فصل روائي، من الفصول المُشَار إليها في الرواية المذكورة، بعنوان منفصل، يوجز (هَونا مَا) المحتوى، ويُكَرِّسُ لما يريده الكاتب[٢٦]. ويندرج تحت الجزء الثاني (الذي يبدأ بانزواء الكلب تِرنتِن[٢٧]؛ عقب استشهاد غريب نظير صاحبه، الذي وضع نفسه بنفسه في المقبرة، في مشهد وداع دِرَامَاتِيكِي مُوجِع، وينتهي برصد الكاتب، عبر تنويعاته السردية، لمظاهر التأثيرات السلبية، التي حَاقَت بالمشهد البورسعيدي؛ عقب سياسة الانفتاح، التي أفشلت، من وجهة نظر الكاتب، الهُوية البورسعيدية، كما قالت شخصية كوثر، محبوبة البطل نوار، وهو امتداد شخصية البطل عقب وفاة غريب نظير في الرواية المذكورة. كوثر فقدت (بطرق متدرجة عبر السرد الروائي): حياءها، وفِتنَتِهَا، وصحتها، وتماسكها؛ بوصف ذلك نتيجة حتمية، ومعادلا موضوعيا مُنتَظَرًا، لما تَعَرَّضَت له مدينة بورسعيد[٢٨]). ويندرج تحت الجزء الثاني، من الرواية المذكورة، أحد عشر فصلا فرعيا، يختتمه الكاتب بهجرة شخصية نُوَّار النهائية عن بورسعيد؛ إذ إنه يقول في آخر الفصل المعنون (الانفتاح ثم الخروج): "وَأَيقَنتُ أَنَّهُ لاَ عَيشَ لِي بَعدَ اليَومِ فِي رُبُوعِكِ بُورسَعِيد... وَهَكَذَا رَحَلتُ!"[٢٩]. والرواية المذكورة مكونة من سبعين ومائتين صفحة من القَطعِ الكَبِيرِ. ومن الجدير بالذكر، القول إن النُّقَادَ والبحَاثَة قد أسهبوا في الحديث عن التصور النصي لرواية السيرة الذاتية، التي باتت مرتكزا أساسيا، لما أسماه الناقد والفيلسوف الألماني (غُوتهولد إفرَايم لِيسِينج) البَوح الذاتي المُطَوَّر **Self-Explanatory Developer**، أو الرحلة الصورية المفارقة، التي يرتحل المبدع (خلالها) في أنساق ذاته، أو ذوات من تداخلوا (وتداخلن) معه، في سياق السرد الحكائي للرواية[٣٠]. أما عن الرواية المذكورة، والتي اتخذها الباحث نموذجا تطبيقيا، لفكرته البحثية عن مفهوم المِحنَة في صوغ شخصية البطل في الرواية المصرية، وبرغم ملامح السيرة الذاتية الواضحة في السياق السردي للرواية المذكورة؛ إلا أن الباحث حاول أن يضع لها جنسا تصنيفيا (رغم أن ثُلَّة من النقاد، يتحسسون من التصنيف الحاسم للإبداع السردي الروائي) مفترضا أنها تنتمي إلى رواية الخِطَابَات غَير المُتَنَاهِية **Narrative Of Endless Speeches**[٣١]، وهو نوع حديث نسبيا، تَشَكَّلَ تلبية لضرورة وضع الروايات ذات الامتدادات النصية المتعددة، في نسق معرفي واحد. ففي رواية (البُلط) وهي عين البحث، رأى الباحث ملامح: الخِطَاب الذَّاتِي الخُرَافِي **The Mythical self-Discourse** (سمت الواقعية السحرية)[٣٢] الذي تراه ماثلا في رمزيات عدة، ومنها: عِفرِيتُ السُّلَّم ذو العَينِين اللتين تُشعَّانِ نَارا[٣٣]، والفَم الطَّوِيل الخُرَافِي[٣٤]. والرنين المُلغِز المُوقَّع[٣٥]، وَالقَابِلَة العَرَّافَة العَجُوز[٣٦]، والحَكِيم المَهِيب ذُو العَينِ الوَاحِدَةِ[٣٧]...إلخ. ومن ملامح تيار الوعي **Stream Consciousness**، الذي لاَحَ في مَيدَان الرواية الحديثة؛ بوصفه ثورة حقيقية على الشكل التقليدي المُعتَاد[٣٨]، وحَظِيَ بتعريفات وتوضيحات عدة؛ نظرا لتأرجحه بين: الوضوح والغموض، وانبعاثات الذهن الواعي **Emissions Of The Conscious**

Mind[٣٩]، ومنه في رواية البُلط: (الوعي المذهل للرضيع حين قُلِبت وضعيته؛ فأدرك أنه يرى العالم معكوسا![٤٠])، واستخدام تقنيات المونولوجات الداخلية Internal Monologues (مثل مونولوج شخصية نوار؛ حال مُعَافَسة بطة جارته البَدِينَة له على السُّلَّم المظلم[٤١])، واستخدام تقنية الهامش الداعم للجانب المعرفي التأريخي لأحداث الرواية، ويرى الباحث أن الكاتب قد اجتهد في صوغ الهوامش[٤٢]؛ ومِن أَظهَر الهوامش في الرواية المذكورة، ما ذُكِرَ في الهامش المرجعي رقم (٥)، في الصفحة السابعة عشر من الرواية. إذ تحدث الكاتب فيه عن (الإشكَربِيه، أو الإسكربيه)، وهم عمال الشحن وتموين السفن، والهامش المرجعي رقم (٨)، في الصفحة الرابعة والعشرين من الرواية المذكورة، حال حديثه عن خلفيات (ذَيلِ الحِدَّأَةِ) وكيف أنه عبارة عن ذيل سمكة عملاقة تُسَمَّى الحِدَأة، يُتَرَكُ الذيل في المِلحِ إلى أن يَجِف؛ فيصبح كرباجا له أثر شَنِيع. والباحث يرى أن طاقة الوصف عند (عباس أحمد) فاقت إيحاء اللغة؛ بمعنى أن قدرته المذهلة على الوصف؛ وَهَبَتِ اللغة سحرا خاصا، ومنه قوله: "انعطفت العربة ناحية شارع الحميدي، وهو معدة بورسعيد"[٤٣]. ومن أروع الوصوف المشهدية في الرواية، مشهد طقس اللنبي، في الصفحة الثلاثين من الرواية، إن وصف المشهد يفوق لغة الطقس روعة وعمقا وتأملا. إنه ميل إلى الابتسار الأسلوبي الموحي[٤٤]، ومنه في الرواية، قوله: "الأطفال مازالوا في الشاعر بدون، والحارة في ذروة!"[٤٥]. الباحث يرى أن الكاتب ينتقل (بخفة ثعلب) من المادي إلى المعنوي، ومنه في الرواية المذكورة، قوله وهو يتحدث عن حواري مدينة بورسعيد القديمة: "وَسَحَبَتهُ أَقدَامُهُ إِلَى أَمَاكِنِهَا وَمَدَاخِلِهَا... وَمَعَانِيهَا!"[٤٦]، ومنه (أيضا) قوله: "ارتجف لمرأى الحارة وما فيها، ومد يده ليلعب مع مرحلة جديدة في حياته"[٤٧]. ولقد اعتمد الكاتب تقنية خلط الزمان بالمكان (صورة من صور الزمكانية) بصورة سردية شديدة الإبداع، ومنه قوله: "زحف الليل واختلطت أصوات الحارة ليلها بنهارها، والرنين الموقع، وصاحب الموقع، والشخص الوقح أمام المعدية"[٤٨]، وقوله أيضا: "تقلب كثيرا وجيوش الظلام تحاصره"[٤٩]. ومن الملامح الملهمة في الرواية المذكورة، الآتي بيانه: استخدام بدايات حادة السرعة والقوة (على المستوى الزمني)، ومنه في بداية الفصل الثاني من الجزء الأول (الطفولة) قوله: "تفرقت الأسرة بالطلاق... هرب الأب واختفى وتزوجت الأم"[٥٠]. ومنه بداية الفصل المعنون (إيمائية)، من الجزء الأول، وهو الذي بدأ بثمانية عشر فعلا متتاليا[٥١]. التراكيب الوصفية المدهشة، مثل وصفه للقابلة قائلا: "وشفاهها غليظة تتحرك في رقبة منتظمة"[٥٢]. ويصف الليل قائلا: "أقبل الليل بكثرة وشدة"[٥٣]. خلق نسق سردي غير متسق منطقا، ولا يعتمد على تزامن متوقع (مما يلهب ذائقة المتلقي) ومنه: "فاصطدم بالمولدة العجوز... فنطقت اسمه؟!"[٥٤]. ومنه (أيضا) قوله: "فرحت أمه فرحة مصطنعة... فأيقن الصغير أن أمه قد تزوجت وأنه لن يراها!"[٥٥].

ولأن الرواية (من حيث تشكيلها الخطابي) تجنح إلى التعدد في: الفضاءات، والشخصيات، والأزمنة، والحالات، والتحولات؛ فإن الكتابة هنا (كما قال بحاثة النقد ومفكروه) تقع بين مجالي: السرد الحكائي، من حيث ميلها إلى التركيز على شخوص وزمكان محدد وثابت (بورسعيد وحاراتها

وتفصيلاتها الدقيقة)، وآليات قصيدة النثر من حيث بلاغة اللغة، وكثافة الجمل السّردية المحمَّلة بكثير من التأشير والإحالات والإيحاء، دون أن تبتعد عن الإطار الروائي؛ باعتباره خطابا سرديا منفتحا على أنواع الخطابات الأخرى[٥٦]. ولعل من نافلة القول الإشارة إلى أن (الذات) كما فَنَّدَهَا النقاد والباحثون وعلماء النقد الأدبي، بنشيدها الذي لا يمل تكراره، وبكائناتها الحقيقية والخرافية، التي طالما شكلتها الذاكرة الإنسانية على مر العصور، تجتذب الإنسان نحو كتابة تفاصيل مغامراته بسلاسة جمة[٥٧]. ذلك أن الذات الواعية للكتابة **Self Conscious**، قد تَشَكَّلَت في مخيلة الإنسان برموز متعددة، ودلالات كونية متنوعة، فهي رمز لدينامية الحياة؛ لأنها مكان الولادات والتحولات والانبعاثات؛ مما كان سببا في ارتباط دلالة الذات بالخصوبة والعطاء والولادة (كما في روايتنا التي تبدأ بمشهد بديع للولادة[٥٨]، ووعي الجنين بالذات المنفعلة داخل الرحم[٥٩]). كما أن الذات (كما أشار النقاد الحداثيون) وضعية متحركة ومتأرجحة بين اليقين والشك (فليس كل ما تقوله الذات قطعي الثبوت)، وهو صورة للصراع الأزلي بين الحياة والموت في آنٍ معًا[٦٠].

ملامح محنة صوغ شخصية البطل في رواية البلط:

ومن جملة ملامح الرواية المذكورة، ما انبنى عليه تصور الباحث، لما حاول تسميته مِحنَة صَوغِ شخصية البطل (والبطل في هذه الرواية شخصية غريب نظير مجلع، وامتداده "أو ربما نظيره كما هو واضح من اسم غريب نظير" هو شخصية نوار؛ وبرغم أنهما شخصان في الحدث السردي؛ إلا أن القاريء يستطيع أن يستشف الرباط المحكم بين الشخصيتين؛ عبر تراكم فصول السرد الروائي)، ومنه في الرواية الآتي بيانه:

- أولا: ملامح العنصر المقدس في شخصية البطل (غريب / نوار):

ملامح العنصر المقدس الافتراضي (لا الواقعي) في صوغ شخصية البطل في السرد الروائي، هو حيلة من حيل نقل الجانب الشعوري للمُتَلَقِّي صوب أهمية وخطر المُتَلَقَّى، إضافة إلى كونه ميلا إلى مغازلة المِزَاج السحري لدى المتلقي المصري، الذي يؤمن بالماورائيات ويعبدها (وفق طرق خاصة وسرية؛ منذ فجر التاريخ[٦١]). ومنه في الرواية، الآتي:

١- فكرة التنبؤ بميلاد طفل مميز وخارق (والباحث يرى أنه قد تكون لهذه الفكرة صلة بمضامين الأسطورة الإغريقية[٦٢] بل والمعتقد الميثولوجي للمصريين، والشبه، الذي يحاول الباحث إثباته، واضح) ومنه قوله: "تنبأ رجل حكيم له عين واحدة... يجب رعاية هذا المولود... إنه عنصر متميز وخاص في محيطنا... لم أعرف من قبل نوعية كنوعية هذا الصغير"[٦٣]، ثم يعود قائلا ومؤكدا عنصر القداسة الافتراضية، على لسان القابلة: "إنك نوع غريب، مازلت أذكرك لقد وُلِدت وأنت تفهم العالم حولك... كان ينقصك أسنان حتى تأكل!"[٦٤]. ويضيف الرجل الحكيم قائلا: "رغم تعاسة الظرف الذي واكب مولده"[٦٥]، مثل الأنبياء (بصورة افتراضية لا واقعية) الذين صادف مولدهم التحطم والتهدم والانكسارات؛ إنذارا ببداية جديدة للعالم على يديهم، وفي ذلك يقول الكاتب على

لسان الحكيم المتنبيء: "هذا شيء مميز... ارعوه جيدا ويا سعد أمه عندما يكبر!"[٦٦]. ثم يعود غريب ليصف نوار وصفا واضحا؛ يؤكد تميزه، إذ يقول: "أنت مميز... أنت وصفك الوحيد... إنك السَّلسَبِيلُ"[٦٧].

٢-ولقد أكد الكاتب نفسه وعي شخصية البطل بتميزه أو ملامح قداسته الافتراضية، وفي ذلك يقول الكاتب: "اعتاد الصغير أن يشاهد نومه... فكان يغفو ويغمض عينيه ويسمع كل الأشياء حتى الدبيب... ويرى عالما بأكمله ممزوجا بالواقع والحلم"[٦٨].

٣- الاقتراب من البعد اليسوعي القبطي، حال حديثه عن مولد شخصية (نَوَّار)، إذ إن الكاتب يقول عنه: "حملته أمه ولم يقربها رجل؟!"[٦٩].

٤-الاقتراب من البعد المُوسَوِي وما حدث له في مصر، حال حديثه عن تقريب شخصية (غريب)، لامتداده الحي (نوار)؛ إذ إنه يقول له: "اخلع نعليك... وقوي جسمك... يا نوار... نطق غريب اسمه وهو ذاهل... يا ولد لا تستغرب... أنا أعرف اسمك... هذه شغلتي ومسئوليتي... أنا رئيس الحارة... ولا يدخل أحد الحارة قبل أن أعرف"[٧٠].

٥- تأليه الشخوص (مثل أسطورة جلجامش، الذي كان ثلثه من البشر، وثلثاه من الآلهة، في مدينة أُورُوك[٧١]) ومنه قوله في التمهيد لتميز بطل الرواية الخارق، ولقد استخدم الكاتب طريقة مبتكرة في تقطيع الجمل والعبارات خاصة غريب نظير، فجعلها كأنها وحي شعري، إذ إنه يقول:

"غريب الأسطورة
البطل الذي لا يقهر
سيد الحارة ورئيسها
بطل الأبطال
وحامي الحمى
غريب الأول والآخر..."[٧٢].

ومنه قول غريب، يلقن نوار الوصايا العشر:

"لا نعتدي على ضعيف
ولا نغدر من الخلف
ولا نقاتل إلا القادر
لا نسرق
لا نزني
لا نأكل حراما
لا تضرب امرأة
لا تشتط على طفل

ولا تَحمِل على عَجُوز

الجميع هنا أهلك

فحافظ على لحمهم"[٧٣].

ثم يعود غريب يقول لخليفته نوار (الذي يماثل الهيئة الميثولوجية والدينية المصرية والشرقية لكن بصورة افتراضية غير واقعية، وفكرة الاستخلاف راسخة في الموروث المصري): "قد تكون يوما ما... خليفتي!"[٧٤]. ثم يعود غَرِيب (في موضع سردي آخر) ليستخلفه باعتباره خير البشر، قائلا بما يناسب المقام من الحارة: "أنت خليفتي... أنت أحسن ولد!"[٧٥]. ولقد أوضح الكاتب وصوفه التي يريد بها إضفاء عنصر القداسة الافتراضية، لشخصية البطل (فيما يرى الباحث) قائلا عن غريب: "هو رئيس الحارة وفتوتها... غريب لا يُقهَر ولا يَقهَره حتى الموت... غريب علامة أبدية فوق الموت والمُلِمَّات"[٧٦]. ثم تحدث الكاتب صراحا عن البطل غريب الذي أعطى نوار (امتداده في السرد الروائي) اسما لا يجوز تغييره قائلا: "لقد قرر غريب ذلك ولن يكون له اسم غير اسمه... إن له صفة فقط وهو السلسبيل... إنه لا يعرف لها معنى... ولكن هذه مشيئة غريب!"[٧٧].

<u>ثانيا: ملامح العنصر الإنساني في شخصية البطل (غريب / نوار):</u>

ملامح العنصر الإنساني الواقعي (غير الافتراضي) في صوغ شخصية البطل في السرد الروائي، هو آلية استطاع بها الكاتب استنزال الشخصية إلى قواعدها الأرضية الواقعية إن جاز التعبير، ما ينافي العنصر الآخر الذي حاول الباحث التنقيب عن آثاره وملامحه في صوغ شخصية البطل في الرواية المذكورة، ومن جملة ملامح العنصر الإنساني في الرواية المذكورة، الآتي بيانه:

١- خلق المشهدية الإضافية المُلَفَّقَة، التي تُحَرِّف (عمدا) الموروث المجتمعي؛ لتسقطه (في براعة زائدة) على الواقع النفسي والإنساني للشخوص (فالإنسان يجري عليه ما يجري من الخلط والإسقاط؛ مما لا يناسب العنصر الآخر الصارم المهيب في تكوين شخصية البطل)، ومنه في الرواية المذكورة، ترديد شخصية نوار البطل لطقس اللنبي؛ إذ إنه حذف اسم (اللنبي) أصلا، ليضع اسم (شومان)، الرجل الذي طرده وأسرته من البيت القديم، وكل ذلك أثناء دوران الطقس البورسعيدي المبهر[٧٨].

٢- مثول عناصر الدراما المسرحية في الرواية (ومنها فصل ديالوج، وهو حوار مسرحي بديع ومقتضب بين نوار وغريب، وطريقة وصف البطل لشخوص الرواية وانعكاساتهم عليه[٧٩])؛ لكنها (إجمالا) لم تخرج العمل من الإطار الروائي، فإن فيه ما فيه من عناصر أنسنة الشخصية الروائية (إن جاز التعبير)؛ عبر استعراض هذا الضعف الذي يعانيه البطل غريب وامتداده (شخصية نوار) في السرد[٨٠]؛ ما يتنافى مع العنصر المقدس الافتراضي في صوغ شخصية البطل في الرواية المذكورة.

الخاتمة والنتائج:

يرى الباحث أن صوغ شخصية البطل في رواية (البلط ملحمة بورسعيد) شائك ومراوغ ومُشِع، ويمثل محنة كتابية حقيقية؛ إذ إن شخصية البطل تحديدا (وهي في الرواية المذكورة: غريب نظير مجلع، وامتداده نوار السلسبيل) يتصارع فيها (بالقوة نفسها، والعنفوان ذاته) عنصران عميقان، يسيران جنبا إلى جنب، طيلة السرد الروائي، وهما:

١- **العنصر المقدس الافتراضي لا الواقعي، الذي يسمو به الكاتب عن البشرية الخالصة، مخالطا إياه بعلاقات الإنسان الأول بالبطل الإله.**

٢- **العنصر الإنساني الواقعي لا المفترض، الذي يهبط به الكاتب إلى البشرية الخالصة، بكل ما فيها من هوجاء وتدفق ونقص وعوار... وربما جمال خاص!**

حواشي البحث

١- يرجع، د. وفيق محمود، فن الرواية، دار أفق التنوير للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٩م، ص: (١٢).

٢- فاروق خورشيد، صحيفة الأخبار، القاهرة، عدد (١٣/٨/١٩٨٦م). وهذا الرأي هو الأساس في كتابيه في الرواية: الرواية العربية عصر التجميع، دار الشروق، القاهرة، ط٣، ١٩٨٢م، والأصول الأولى للرواية العربية، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢م.

٣- إضافة إلى الشخصيات الرئيسية، توجد الشخصيات المُسَاعِدَة (الثَّانَوِيَّة) Secondary Characters: إذا كانت الرواية ترتكز على بطل، أو بطلين (يمثلان قوى الخير والشر)، فإن هناك شخصيات أخرى متعددة، تُكمِلُ البناء الروائي وتُسَمَّى الشخصيات: المساعدة Supporting Character، أو الثانوية، أو الفرعية Sub-Characters (مع اختلافات طفيفة في تعريف كل من: المساعد، والثانوي، والفرعي). فقد لا يكون لهم دور رئيسي في السرد الروائي، لكنه وجودهم أساسي؛ وبدونه لن تَكتَمِلَ دورة الحدث الروائي. د. وفيق محمود، فن الرواية، ص: (٤٣)، ويرجع، د. محمود السيد نجيب، الشخصية في الرواية العربية، دار الوعي الحديث للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢م، ص: (٢٩) وما بعدها.

٤- تنوع الأحداث Variety Of Events، وهي: محاولة حل البطل للعقدة بعد اكتشافها، لكنه يُقابل بقوى الشر التي تحاول منعه من حل هذه العقدة، وهنا تصبح الأحداث متصاعدة ومتنوعة. وقوى الرغبة المحمومة في التغلب على هذه الشرور، تظل ملازمة للبطل طوال أحداث القصة، وهذه الرغبة لا تجعله يستسلم. وهذه الأحداث المتصاعدة والمتنوعة هي قوى الصراع بين البطل وخصومه، ويبدأ البطل في رحلته بالبحث عن مِفتَاح الحل، وقد تتلاشى هذه الرغبة باديء الأمر إذا تعرض للهزيمة؛ لكن سرعان ما تعاوده مرة أخرى، لكي يحل العقدة ونصل إلى نهاية الرواية. د. سلمى مِردَان، آفاق الرواية العربية، دار الآداب الجديدة، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٨م، ص: (٦٤).

٥- د. سيد البحراوي، محتوى الشكل في الرواية العربية، النصوص المصرية الأولى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٩٦م، ص: (٣٧).

٦- التفصيل في الرواية Details Of The Novel من أهم خصائص الرواية؛ إذ إن كاتبها يميل إلى الإسهاب في سرد الأحداث، بما فيها عناصر الزمان والمكان ولا يترك شيئا؛ إلا أن يقدم له وصفا مفصلا. إذ إن السرد الروائي يستمد امتداده من الوصف التفصيلي المشار إليه. ويضم السرد أمورا عدة؛ تعكس دقائق الأمور في البيئة أو المجتمع. فإن نظرة الكاتب هنا في الرواية هي نظرة شمولية؛ لا تقتصر على خبراته الشخصية، وإنما تشتمل على: أحداث، وطبائع، وعادات، وأزمنة قد لا يكون مَرَّ بها. د. سلمى مردان، آفاق الرواية العربية، ص: (٧٣).

٧- الحوار **Dialogue**، هو: المحادثة، أو تبادل الكلام بين شخصين أو أكثر من شخصيات الرواية، ووظيفة الحوار الأساسية؛ هي إعطاء فكرة عن أحداث الرواية وعن زمانها ومكانها. ونجاح الحوار يتحقق بالاستخدام الصحيح لـ: الكلمات، واللهجات، والنبرات الصوتية الملائمة. وإن أهم مقومات نجاح الحوار الروائي؛ يتمثل في ابتعاد الكاتب عن استخدام اللغة الرسمية، التي يصعب على القاريء فهمها؛ إلا بعد قراءتها مرات عِدَّة. مع تجنب تكرار المكونات الآتية: [ثم قال: "---"، وصرخ: "---"، ثم رد قائلاً: "---"... إلخ]، والكاتب الماهر يكتفي بأن يكتب الجملة الحوارية بطريقة واضحة؛ يستطيع القاريء فهم من الذي يقوم بتوجيه الحديث ولمن؟ وإذا كانت هناك ضرورة لاستخدام مثل هذه الكلمات؛ فيتم اللجوء إليها دون قطع تسلسل الرواية أمام القراء. يُرجع، د. سعيد غريب عواد، الرواية وملامح الحوار، دار الفكر للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ص: (٩٠).

٨- الحبكة **The Plot**، هي: سير أحداث القصة ناحية الانفراجة. ويوجد نمطان لأحداث الحبكة الروائية، وتنقسم إلى قسمين اثنين: الأول الحبكة النمطية **Traditional Plot**، وفيها تسير الأحداث بالشكل المُتَوَاضَع عليه؛ من: البداية الطبيعية للحدث السردي، ثم التسلسل الطبيعي في حدوث الأزمة، ثم تصاعدها، ومحاولة حلها. والقسم الثاني الحبكة المركبة **Complex Plot**: التي تبدأ الأحداث فيها بالنهاية (أو ما يشبه تقنية الفلاش باك، أو وَمِيض العَودَة إلى الوَرَاء **Flash Back**)، ثم يتم استعراض الأحداث السردية، التي أدت إليه؛ أي أن الكاتب يبدأ بالعقدة، ثم يحاول حلها. د. محمد شكري خطاب، الغوص في عوالم الرواية الحديثة، المكتبة الأدبية العصرية، القاهرة، ط١، ١٩٩٤م، ص: (٧٦). ويُرجع، فاطمة الزهراء أزرويل، مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، مصادرها العربية والأجنبية، لافوميك، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٩م، ص: (٢٨) وما بعدها.

٩- العقدة **Node**، ويُطلق على العقدة (الحَبكَة الأُولَى)، وهي: بدء الصراع الذي يخلق الحركة المتدفقة في الإيقاع الروائي، وويجسد تَقَدّم أحداث السرد، وهو المشهد أو الحدث الذي يُغَيِّر من حياة (البطل – البطلة)، إذ إنها (العقدة) قد ترسله في رحلة (متخيلة – واقعية)؛ لكي يحل هذه العقدة أو الصراع. وبدون وجود العقدة، وحدوث التغير في شخصية البطل، وظهور عنصر التشويق والإثارة؛ تظل الرواية ساكنة بلا حَرَاك. د. محمد شكري خطاب، الغوص في عوالم الرواية الحديثة، ص: (٥١).

١٠- الذروة (نقطة الظهور) **Peak**، فإذا كانت العقدة هي (الحبكة الأولى)، فإن ذروة الحدث الروائي، هي (الحبكة الثانية)، وهي اللحظة التي يكتشف فيها البطل، طبيعة العقدة المقدمة في الرواية (الصراع) وعلاقتها بحياته. ويُطلَقُ عليها (لحظة الكينونة) **The Moment Of Being**، وهو نص ما قالته الكاتبة الإنجليزية المشهورة (فيرجينيا وولف) **Virginia**

Woolf. وفيها تتضح جميع العلاقات في الرواية بين الخير والشر وقد لا يعرف البطل كيفية حل هذه العقدة لكن كل شيء وكل معلومة تتضح أمامه في هذه المرحلة من الرواية. السابق، ص: (٥٥).

١١- حل العقدة Resolve The Node، هو: النقطة التي تَقِلُّ عندها حدة التشويق والإثارة عند هذه النقطة في الرواية، إذ إن الأحداث تعود من جديد إلى إيقاعها الطبيعي الذي بدأت به. وهنا يتم التوصل إلى الحقيقة، التي بمقتضاها يَحل البَطَلُ عقدة الصراع. وفي هذه المرحلة لم يعد البطل هو الوحيد الذي يعلم بالمشكلة؛ ولكن أصبحت الحقائق مرئية أمام شخصيات العمل كافة. يرجع، السابق، ص: (٦٥).

١٢- يرجع، د. سالم عبد العليم، الشخصية ومرتكزات البناء الروائي، المكتبة الثقافية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٣م، ص: (٧٨).

١٣- يرجع، السابق، ص: (٨٠).

١٤- يرجع، السابق، ص: (٨٤).

١٥- يرجع، السابق، نفسه.

١٦- الوعظ Preaching، هو: القيمة التي تقدمها الرواية، ويدور حولها مضمون الرواية بأكمله. كما أنه يمكن وصفه بأنه: الرسالة أو الدرس الذي يحاول الكاتب (عبر شخصية البطل وغيره) أن يلقنه القارىء. ويُكشف الستار عن هذه القيم؛ من خلال العقبات التي تواجهها شخصيات الرواية، محاولين تخطي هذه العقبات؛ من أجل إحراز الهدف المرجو. د. سلمى مردان، آفاق الرواية العربية، ص: (٣٩).

١٧- يرجع، السابق، ص: (٩٠).

١٨- يرجع، السابق، ص: (٩٣).

١٩- يرجع، د. سمير وهيب نبيل، الميثولوجيا الفرعونية وآثارها في الأدب المصري الحديث، دار معابر الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٦م، ص: (١٠٥).

٢٠- يرجع، السابق، ص: (١١٢).

٢١- عباس أحمد، البُلط ملحمة بورسعيد، رواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ٢٠١٦م.

٢٢- الروائي والفنان والممثل والمخرج البورسعيدي: عباس أحمد، المولود بمدينة بورسعيد، عصر الثاني من أيلول سبتمبر، عام خمسة وثلاثين وتسعمائة وألف للميلاد، بحارة الحطاب ببورسعيد القديمة، ولقد ورد عنه في توثيق الباحث له، في إحدى دوريات وزارة الثقافة، ما نصه: "إنه نبت المدينة الطهور المِضوَاء، الفارس الجسور الذي كُنَّا (أقصد جيل ما بعد الوسط من تلاميذ تلاميذ: عباس أحمد) نستمتع بحكايا تلاميذه عنه، ونحن نجلس القُرفُصَاء وَجِلِين، في أروقة

قصر ثقافة بورسعيد. سَكَنَت زوايا وجداننا عظائمه وإنجازاته المسرحية المُثلَى، وكيف أنه كان يُجلِسُ مريديه؛ ليعلمهم ويثقفهم ويحاضرهم، في إخلاص وتفانٍ لا مثيل له، مثل فيلسوف أثيني مُلهَمٍ، مَشُوق إلى حُب الحكمة وفَضِيلَة التأمل، ثم يسألهم (في حصافة) قراءة كتاب من كتب المسرح، مثل كتاب: دروس التمثيل لقُسطَنطِين ستانسلافسكي، أو كتاب ضرورة الفن لأرنست فيشر، أو مسرحية من تراث المسرح العالمي، مثل مسرحيات: السحب والضفادع لأريستوفانس، أو خاب سعي العشاق وسيدان من فيرونا لويليام شكسبير، أو نزوة العاشق وفاوست لجوته، أو الأعمى ورُومُولُوس العظيم لفريدريش دورنيمات، أو المتحذلقات ومدرسة الأزواج لموليير، أو بَعَل وطبول في الليل ودائرة الطباشير القوقازية لبرتولد بِرِيخت...إلخ. فينبري غَض من تلاميذه النُّجَباء (وما أكثرهم!)؛ يقرأ النص المطلوب في شغف وأناة، ثم يشرح لرفقائه وأساتذته فحوى ما فهم، وليس ما قرأ! هذا هو المسرح الذي انشق عن المعابد والمجامع المقدسة، هذا هو الفن الذي كان طقسا في أعياد الإله ديونيزيوس (أو باكوس، أو باخوس). ولقد كان (عباس أحمد) الوقود الحي، الذي أشعل الحركة المسرحية ببورسعيد، وفق فكر يقوم على الوعي العِلمِي والإدراك الثقافي، لا التلقين المُسِف أو العجلة الهوجاء. ولقد أرخ (عباس أحمد) مؤلفات تترى، تحكي عن رواد المسرح البورسعيدي، وهي تربو على الثلاثين مؤلفا، متراوحة في الحجم ومتساوية في الأصالة والقيمة. وفيها، يتحدث عن نشأة فن المسرح ببورسعيد، التي تعود (حسب استقصائه الدقيق) إلى أواخر القرن التاسع عشر الميلادي، على يد شخصية مجهولة، اسمها [الأستاذ جَاد]. الذي كان موظفا في هيئة البريد المصرية، وكيف أنه كان المخرج المسرحي الأول في بورسعيد، أخرج مسرحية (مجنون ليلى) لأحمد بك شوقي، وجَلَبَ الصَّبَّار والثَّرَى (مستلزمات الديكور) من قاهرة المُعِز، وحَوَّل المسرح إلى صحراء فيها مقبرة، وقام الفنان البورسعيدي: حامد الصفتي، بتمثيل دور (مجنون ليلى)، وكيف أن [الأستاذ جاد] تزامن إبداعه، مع إبداع الفنان والمخرج المصري القدير: (عزيز عيد). أسرني حديثه الساحر، عن (عم زكي) سائق الحُنطُور، والممثل البورسعيدي، الذي كان معلما للأخوين الموهوبين: خَضِر ومحمد الطُّوبجِي، وكيف أنهما في نادي (المِّريخ الرياضي) ونادي (العُمَّال) ببورسعيد، قد انتشلا موهبة (عباس أحمد)، وموهبة فناني جيله، من أمثال: (محمود ياسين، والسيد طُلَيب، وشوقي نعمان، ومحمد عبد العاطي خليفة، وعلي كامل... وغيرهم) مقدمين إياها إلى بُؤرة النور، إلى حيث حي الإفرنج؛ ليرى شباب المسرح مبنى فخما وعريقا، اسمه (نادي المسرح). وكان من زمرة مؤسسيه، الكاتب البورسعيدي: عباس علام. تأثرت أيما تأثر، حال حديثه عن ظهور فرقة (بلدية بورسعيد) أو (الفرقة الإقليمية)، والتي تألفت من موظفي المحافظة، تحت قيادة الفنان والمخرج البورسعيدي: نصر الدين الغريب، وكيف أنهم أبدعوا في إخراج الريحانيات، ومسرح الفُودفِيل المصري برشاقة. وحين قامت معركة ١٩٥٦م، وعقب

صدور قرار التأميم؛ اتجه عباس (ورفاقه الثوريون) صوب المسرحيات الوطنية، التي تربط (ربطا حميما) الواقع الاجتماعي المعيش بالحَرَاك الثوري. وكيف أن ذلك أسفر عن تكوين فرقة (مسرح الطليعة)، وكانوا فعلا طليعة المسرح البورسعيدي، وهم الفنانون: عباس أحمد، ومحمود ياسين، وشوقي نعمان، وعلي فلا، وعلي كامل، ومحمد عبد العاطي خليفة، ومحمود إبراهيم، وحَسَن غَانِم، ومُحمد ويُوسُف العسيلي. وقدمت الفرقة أعمالا مسرحية ملهمة، منها: مشهد من الجسر رائعة آرثر ميلر، والمحروسة لسعد الدين وهبة، والناس اللي تحت لنعمان عاشور. وكيف أنه اتجه إلى قصر الثقافة، وكان وقتها تحت الإنشاء، قصر الثقافة بالنسبة إلى عباس أحمد كان حُلم العمر؛ إذ إنه استطاع أن يُنشيء أول (إستوديو علمي لحرفيات التمثيل) ببورسعيد، مع مجموعة من الشباب الموهوب، الذين شكلوا نُوَاة الحركة المسرحية البورسعيدية الكُبرى، ومنهم: أحمد سخسوخ، ومراد منير، وأحمد سيد الوزير، وفوزي شنودة، والعربي برهام، وصلاح الدمرداش، ومحمد الكتاتني، والسيد رضوان، وعادل منسي، ومحمد عبد العاطي خليفة، وأحمد عجيبة، وسمير زاهر، وعماد عبد الرحمن، وجلال العشري، ومسعد الحطاب، وسيف الدين زَرَّاع، وعبده مخلص، وفؤاد صالح، ونصر السمطي (مسرحي وعازف موسيقي)، وأحمد متولي، ومحمود حلبية، ومتولي سكرانة، ومديحة سكرانة، وكمال عرفة، ومحمد العسيلي، ويوسف العسيلي، وأحمد خلف، وعاطف عبد الرحمن، وحسن الوزير، ووصفي همام، ومحمد شوشة، ومحمد الزغبي، وعلي الجوهري، ودولت إبراهيم، ومحمد حسن، ونجيب سليمان، وعلاء الشوادفي، وعبده الوزير، وعماد العليمي، وعادل برهام، ومحمد الحديدي، وعادل زهدي، والسعيد حامد، وحسين عز الدين، ورجب سليم. ثم توافد على الفرقة بعد ذلك: محمد الحناوي، ومحمد بدوي، وحُسنِي عَكرِي، ومحمد الشيخ، ومحمد وجدي، وإبراهيم فهمي. قدمت الفرقة المذكورة، عروضا مسرحية رائدة، ومنها: عيلة الدوغري لنعمان عاشور، والسبنسة وسكة السلامة لسعد الدين وهبة، والقضية لفهمي الخولي، وملك القطن وجمهورية فرحات ليوسف إدريس، والزوبعة لمحمود دياب، والاستثناء والقاعدة لبرتولد بريخت، والحصار لألبير كامو، والنديم في هوجة الزعيم لمحمد أبو العلا السلاموني، واليهودي التائه ليسري الجندي، والندم لعباس أحمد، وبورسعيد تعظيم سلام للسيد طليب. ثم تَحَدَّثَ عن الظواهر المسرحية التي نبتت في: الساحة الشعبية ونادي العمال، ومن الأسماء التي لمعت في المِضمَار المذكور، الفنان والمخرج البورسعيدي: رشدي إبراهيم. ثم إذ به يتحدث عن الفرق المسرحية الخاصة ببورسعيد، ومنهم فرقة كانت تحت قيادة الفنان: عبده متولي، وتحدث أيضا عن نشأة فرقة مسرحية بورسعيدية بقيادة الفنان: محمود الحطاب، تلك التي توجهت إلى (نادي المعلمين)؛ والتي أفرزت (بعد ذلك) الفنان والأديب: علي بركات. تحدث عن أدباء المسرح البورسعيدي الكبار، الآتية أسماؤهم: عبد الفتاح البيه، والسيد الخميسي، ومصطفى اللبان، وصلاح عبد

الله. وتحدث عن (عُمر الحَلوَجِي) وتجربته المسرحية، وعبد القادر المرسي ومختبره المصري الحديث، وعن شباب الإخراج المسرحي، من أمثال: خالد توفيق، وكمال أبو الخير. يتحدث (تفصيلا) عن عمالقة الفن المسرحي ببورسعيد، ومنهم: السيد كامل، وإبراهيم الدُّرُنكِي، وعبد السلام هيكل، وبدر الدين حسانين، والسيد رضوان (الذي أطلق عليه عباس أحمد: فنان بدرجة عصامي)، وكمال عرفة، وسيد عبد السلام (الذي أطلق عليه عباس أحمد: النسخة الأولى لمدير المسرح التنفيذي)، وعلي بركات (الذي أطلق عليه عباس أحمد: المثقف الموسوعي الفيلسوف)، وأحمد أبو النور (الذي أطلق عليه عباس أحمد: أعظم نبتة في تاريخ الفرقة الإقليمية)، ومحمد بدر (الذي أطلق عليه عباس أحمد: الفتى الأول)، وصلاح الدمرداش (الذي أطلق عليه عباس أحمد: الفنان الكبير)، ورأفت ونجيب جبر، وعبد الرحمن عرنوس، وعلية الجباس، وسمير زاهر، وعادل اللبان (الذي أطلق عليه عباس أحمد: دون كيشوت المسرح)، وأبو بكر الصديق أحمد عبد الحق، ومحمد متولي (الذي أطلق عليه عباس أحمد: ظاهرة إخراج لم تستمر كثيرا)، وعباس همام (الذي أطلق عليه عباس أحمد: فنان بخلطة صوفية)، ومحمد علي كامل، ودرويش منسي (الذي أطلق عليه عباس أحمد: الحاج)، وفوزي نعمان، وإكرام إسماعيل الأمير (الذي أطلق عليها عباس أحمد: الفدائية البطلة)، وسهير عبد السلام، وفاطمة جاد، وجَازِيَة شعبان. أما اليوم؛ فإننا نلتقي مع وجه آخر من وجوه مبدعنا المتعددة، إنه وجه الأديب الروائي، والإبداع الأدبي ليس بجديد على (عباس أحمد)، فلقد حَبَّر ما يربو على ستة عشر كتابا، ما بين: العمل النقدي (مثل كتاب: فِقه الممثل)، والتأليف المسرحي (مثل مسرحية: النَّدَم، ونُسَيبَة بنت كعب، والموقع٢٣)، والكتابة القصصية والروائية". د. أحمد صالح محمد، تاريخ رواد الأدب والفن ببورسعيد، وزارة الثقافة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠١٠م.

٢٣- البُلط هي أرض بورسعيد بمن يعيش عليها، وهي تلك الأرض الصغيرة التي تشكل شبه جزيرة؛ يحدها من الجهات كلها: البحر الأبيض، وقناة السويس، وبحيرة المنزلة، ويربطها بالوطن المصري كباري. ولقد سميت هذه الأرض البلط؛ إما نسبة إلى سمك البُلطِي، الذي تأكله المدينة وتشتهر به، وإما نسبة إلى الاسم الإنجليزي (Port-Said) بورت سعيد، وحذفت الراء واستبدلت مع الاستعمال الشعبي لاما؛ فصارت تُنطق (بلط)، والبَلاَطوَه هم أهل هذه المدينة، ويعرف ابن بورسعيد بأنه بلطي والجمع بَلاَطوَه. ولقد قل استعمال وصف البلط والبلاطوه؛ عقب معركة ١٩٥٦م. عباس أحمد، رواية البلط ملحمة بورسعيد، الجزء الإجباري، ص: (٧).

٢٤- رواية البلط، فصل (الشهادة)، ص: (١٥٢).

٢٥- السابق، فصل (ببلوجرافيا)، ص: (١٥٨).

٢٦- السابق، وفصول الجزء الأول منه تبدأ من ص: (١١)، وتنتهي عند ص: (١٦٠).

٢٧- السابق، فصل (الكلب ترنتن)، ص: (١٦٣).

٢٨- السابق، فصل (الانفتاح ثم الخروج)، ص: (٢٦١).

٢٩- السابق، فصل (الانفتاح ثم الخروج)، ص: (٢٦٩).

٣٠- يرجع، د. مِريَام كُوك، يَحيَى حَقي تَشرِيح مُفَكر مِصرِي، The Anatomy Of An Egyptian Intellectual YAHYA HAQQI, 2000، الفصل الثاني: (الإنسان والمجتمع الحديث)، ترجمة: د. خيري دومة، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، العدد: (٨٠٧)، ط(١)، ٢٠٠٥م، ص: (٧٣) وما بعدها.

٣١- يرجع، د. فاطمة موسى، سحر الرواية، الفصل الخامس: (المؤثرات الأجنبية في الرواية المصرية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط(٢)، عام ٢٠٠٣م، ص: (٧١).

٣٢- يرجع، د. محمد عناني، الأدب وفنونه، الباب الثالث: (النثر)، الفصل الثاني: (الرواية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة: (الأعمال الفكرية)، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط(٢)، عام ١٩٩٧م، ص: (٥٥).

٣٣- رواية البلط، فصل (الطفولة)، ص: (١٩).

٣٤- السابق، نفسه.

٣٥- السابق، فصل (الجنين) ص: (١٢)، وفصل (الصبا)، ص: (٢١).

٣٦- السابق، فصل (الطفولة)، ص: (١٤).

٣٧- السابق، فصل (الجنين)، ص: (١١).

٣٨- يرجع، د. محمد بدوي حسين، الرواية الحديثة في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط(١)، عام ٢٠٠٦م، ص: (٢٨).

٣٩- يرجع، السابق، ص: (٥٣).

٤٠- رواية البلط، فصل (الطفولة)، ص: (١٤).

٤١- السابق، فصل (التجربة الأولى)، ص: (٤٢، ٤٣).

٤٢- رغم أن بعض النقاد يعتبر الهوامش المرجعية في الرواية، خرقا لكتلة السرد الدرامية المتسقة، لكنه رأي مردود. يرجع، د. محمد شكري خطاب، الغوص في عوالم الرواية الحديثة، ص: (٨٠) وما بعدها.

٤٣- رواية البلط، فصل (الطفولة)، ص: (١٨).

٤٤- يرجع، د. محمد بدوي، الرواية الحديثة في مصر، ص: (٧٥).

٤٥- رواية البلط، فصل (الطفولة)، ص: (١٩). والباحث لاحظ أن ابتساره الأسلوبي مبدع؛ إذ إنه يقول ما نصه: "الأطفال مازالوا في الشارع بدون..." وترك ذهن المتلقي يخمن بدون ماذا؟!

حتى يبحر القارىء معه ويسبح سباحة عقلية حرة في مخايلات المعنوي ومرائي المادي المشهود.

٤٦- رواية البلط، فصل (الطفولة)، ص: (١٩).

٤٧- السابق، فصل (الطفولة)، ص: (٢٠).

٤٨- السابق، نفسه.

٤٩- السابق، فصل (الصبا)، ص: (٢١).

٥٠- السابق، فصل (الطفولة)، ص: (١٤).

٥١- السابق، فصل (إيمائية)، ص: (٣٤).

٥٢- السابق، فصل (الطفولة)، ص: (١٤).

٥٣- السابق، فصل (الطفولة)، ص: (١٦).

٥٤- السابق، نفسه.

٥٥- السابق، عينه.

٥٦- يرجع، د. محمد بدوي، الرواية الحديثة في مصر، ص: (١١٠).

٥٧- يرجع، السابق، ص: (١١٥).

٥٨- رواية البلط، فصل (الطفولة)، ص: (١٤).

٥٩- السابق، نفسه.

٦٠- يرجع، د. محمد بدوي، الرواية الحديثة في مصر، ص: (٨٧).

٦١- لقد أشار الكاتب نفسه، إشارات عدة؛ ترمي إلى مضامين القداسة (إما تلميحا وإما تصريحا) ومنه قوله عن علاقة المقدس بالشائع اليومي: "كان مقدسا وشائعا في بورسعيد تسمية الحارة، وهي تجمع ثلاثة شوارع كبيرة وثلاثة صغيرة، قد تزيد وقد تقل، وهذه الحارة تشكل داخلها تعصبا وانتماء شديدا". عباس أحمد، رواية البلط، فصل (الطفولة)، ص: (١٩).

٦٢- يرجع، د. محمد بدوي، الرواية الحديثة في مصر، ص: (٩٧).

٦٣- رواية البلط، فصل (الجنين)، ص: (١١).

٦٤- السابق، فصل (الطفولة)، ص: (١٧).

٦٥- السابق، فصل (الجنين)، ص: (١١).

٦٦- السابق، نفسه.

٦٧- السابق، فصل (الصبا)، ص: (٢٥).

٦٨- السابق، فصل (الجنين)، ص: (١١).

٦٩- السابق، فصل (الجنين)، ص: (١٢).

٧٠- السابق، فصل (الصبا)، ص: (٢٤).

٧١- يرجع، د. محمد بدوي، الرواية الحديثة في مصر، ص: (٦٣).

٧٢- السابق، فصل (الصبا)، ص: (٢١).

٧٣- السابق، ص: (٢٢، ٢٣).

٧٤- السابق، ص: (٢٣).

٧٥- السابق، نفسه.

٧٦- السابق، ص: (٢٥).

٧٧- السابق، ص: (٢٦).

٧٨- السابق، ص: (٣٠).

٧٩- السابق، فصل (إيمائية)، ص: (٣٥).

٨٠- السابق، فصل (الديالوج)، ص: (٣٧) وما بعدها.