بِنيةُ الحكايةِ
وغوايةُ المتخيّل

الطبعة الأولى
1440 هـ
2018 م

اسم الكتاب: بِنيةُ الحكايةِ وغوايةُ المتخيّل
التأليف: أ.د أحمد عبد العظيم رومية
موضوع الكتاب: أدب
عدد الصفحات: 168 صفحة
عدد الملازم: 10.5 ملازم
مقاس الكتاب: 14x20
عدد الطبعات: الطبعة الأولى
رقم الإيداع: 2018/22868
الترقيم الدولي: 978 - 977 - 278 - 728 - 9

محفوظة جميع حقوق

يمنع طبع هذا الكتاب أو جزء منه بكل طرق الطبع، والتصوير، والنقل، والترجمة، والتسجيل المرئي والمسموع والحاسوبي، وغيرها من الحقوق إلا بإذن خطي من الدار.

دار البشير للثقافة والعلوم
elbasheer.marketing@gmail.com
elbasheernashr@gmail.com
01152806533 - 01012355714

بِنيةُ الحكايةِ وغوايةُ المتخيّل

تجلّيات الواقع في الرّواية العربية

الأستاذ الدكتور

أ.د أحمد عبد العظيم رومية

أستاذ الأدب والنقد المساعد

بكلية الألسن - جامعة عين شمس

وبكلية العلوم والآداب بطبرجل - جامعة الجوف

دار البشير للثقافة والعلوم

إهداء

إلى أنْقياء القلوب

إلى مَن نسجوا مِن نُبل الكلمة

ومِن نُبل الموقف.. أبدعَ الحكايات

دُمتم أبطالًا نُبلاء في حكايات الحياة

بيْن يديِ الكتاب

لا يملّ النّقد من الرّبط بين الأدب والحياة، تمامًا كما لا يملّ الأديب من مُحاكاة الواقع فنيًّا وحمل همومِه، وصياغته فنًّا أدبيًّا راقيًا، ينجح في كسْر جموده والتغلّب على مُشكلاته، والاستمتاع بالمُتاح من مُعطياته.

لا شكّ أنّ خيطًا رفيعًا دقيقًا يربط بين جُلِّ نماذج السّرد الإنساني على اختلاف كُتَّابها، وطبيعة موضوعاتها، وطرق معالجتها الفنية، والقوالب والفنون الأدبية التي تنتمي إليها بمعايير النقد التجنيسيّة؛ هذا الخيطُ الرابط هو اتخاذُها جميعًا من الحياة مادّةً خامًا للمعالجة، وصدورها كلّها عن **يقين ورغبة مشتركين**.

أمّا اليقين؛ فهو أنّ ذات السارد قد امتلكت رصيدًا معرفيًّا، وتراكمت لديها خبرة حياتية جديرة بأنْ تُنْقل إلى الآخرين ليفيدوا منها؛ حينما تسهم- بجمالية أدواتها الفنية- في صياغةِ وعي الإنسان والارتقاء بقدراته على العيش والتكيّف مع مواقف الحياة المختلفة وما يكتنفها من صراعات، وما يعتملُ في جنباتِها من صور النشاط الإنساني والطبيعي على حدّ سواء.

وأمّا الرغبة؛ فإنّما هي رغبة السارد في الحكي؛ تلك الرغبة التي تملك عليه قلبَه حتى تستحيلَ في وجدانه «**ضرورة**»، إنّه يريد أن يقول شيئًا،

وفي ثنايا هذا الذي يريد قولَه شعورٌ بالتحقّق، شعور بالمشاركة الإنسانية؛ إنّ هذه الرغبة تمثل قاسمًا مشتركًا دافعًا للحكي عند كلّ مَن قام به على مرّ التاريخ، سواء كان هذا السّارد ساردًا شعبيًّا كما في السّيَر الشّعبية، أمْ رحالة كابن بطوطة، أم مدوِّنًا أديبًا كالميداني مجمعه، وغيره من مدوِّني الأمثال، وما يرفدها من قصص تفسيري، أم قاصًّا روائيًّا محنكًا مثلما هو حال ذلك الجيل المتتابع من الروائيّين (يوسف إدريس- محمد ناجي- نعمات البحيري- عادل عصمت) الذين وقع اختيارنا على بعض أعمالهم لتكون نماذجَ تطبيقية نتمكّن من خلالها من كشف أسرار البناء السّردي وجماليات الحكي، عبْر تيمات منوّعة تمتاح جمالياتها وأسرار أدبيّاتها من الواقع، دون أنْ تقع في أسر التقليد المباشر أو التوجيه الفجّ.

إنّها إذًا الرّغبة في بناء الحكاية وتنظيم عالمها تنظيمًا يستمدّ ناجزيّته من منطق الواقع بما هو كلّ جامع بين ما هو كائن، وما هو غائب يظلّ حلمًا ومتخيلًا تسعى الذاتُ إلى تحقيقه والوصول إليه، لتبقى المغامرة وتظلّ الحكاية مصدرًا لمتعةٍ متجدّدة بتجدّد جرأة السارد على الحكي، ونهَم المتلقّي إلى القراءة والمطالعة والمعايشة.

إنّها رغبة نجدُ صداها عند كلّ أولئك الذين ذكرناهم ممّن مارسوا القصّ، وعند غيرهم الكثير من أدبائنا وروائيّينا الكبار، أو حتى عند أولئك

الأشخاص البسطاء العاديّين، الذين يمارسون هواية الحكي مشافهة مع المُحيطين بِهم من أفرد أسرتهم أو أصدقائهم وزملاء عملهم.

***

إنّ مقاربتنا النقديّة هنا تنطلق من يقينيْن أوليّين:

الأوّل: يفيده النظر الاستقصائي لكافّة أنماط السلوك الإنساني، التي تتأسّس على رغبة الذات الإنسانية المستمرّة في التجديد والتحديث، ومن ثمّ تحقيق التنوّع والفرادة الجمالية لكلّ نصّ أدبي عن غيره من نصوص الإبْداع الأخرى. ممّا يجعل من تتابعات الإبداع السّردي عند الأدباء في أجيالهم المتتابعة، وتجاربهم الفنية المتفاوتة، مراكمة مستمرّة لصور وتيمات سرديّة، لكلّ منها فَرادتها وخصوصيّتها في مسيرة الإبداع السردي.

والثّاني: يكمن في كوْن الإبداع الأدبي عامّة، والسّردي خاصّة، منشؤه ضرورة متمثّلة في رغبة الإنسان (المبدع/ المتلقي) في التعامل مع انْعكاسات الواقع والحياة والقيم في صورةٍ جمالية (أدب)؛ ليصير الأدب لونًا من التّعامل الإمتاعي مع الواقع والحياة، بل ربّما كان- كما يصفه بعضهم- «التعليم بإتاحة المتعة»[1].

(١) ب. برونيل/ د. ماديلينا/ و.د. كوتي/ ج.م. جيليكسون، النقد الأدبي، ترجمة: هدى وصفي، طبع الهيئة العامة للكتاب - مكتبة الأسرة ١٩٩٩م، ص٣٠.

وقد وقعَ اختيارُنا في هذه المقاربة النقدية على أربعةِ أعمالٍ بشكل أساسي، تمثّل كلّ رواية منها تجلّيًا مميّزًا متفردًا لجانبٍ من جوانب الواقع الإنساني وانعكاساته في مرآة السّرد الروائي العربي، وهذه الروايات على التوالي هي:

١) رواية «**العيب**» ليوسف إدريس[١]: وهي الرّواية التي تجسّد- في رأينا- **تيمة المواجهة أو (مساءلة الواقع)**؛ حيث تتألّق رغبة المبدع في التّعبير عن العلاقات الاجتماعية القائمة عبر معادلات فنية جديدة تنطلق ممّا هو واقعي، لتتخطّى حدود الوعي السائد؛ إنّها رواية تتمثّل مهمتها- بتعبير شكري عزيز الماضي، «في تجسيد رؤية فنية، أي تفسير فني للعالم»[٢]. إنّها رواية تسعى- عبْر حسّها الواقعي- إلى تقديم مساءلةٍ نقدية متدثّرة بثياب الفنّ لآفاتِ الواقع في مجتمع المدينة منذ الخمسينيّات إلى الآن.

إنّ هذه الرواية بهذا المنْحى تمثل آليةً أوليّة في تعاطي الفنّ السردي مع الواقع، وهي آلية المواجهة العنيفة التي تضع الواقع في خانة الاتهام؛ وتمارس معه المساءلة الجادّة، الباحثة عن أسئلة تفسّر مواطن الضعف والخلل في بناء الواقع والمجتمع.

---

(١) يوسف إدريس، العيب، ضمن الأعمال الكاملة «الروايات»، دار الشروق الطبعة الأولى١٩٨٧م-١٤٠٧هـ..

(٢) شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، سلسلة عالم المعرفة عدد ٣٥٥ سبتمبر ٢٠٠٨م، ص١١.

٢) رواية «**خافية قمر**» لمحمد ناجي[١]: وهي رواية تمثّل نقلة نوعيّة واضحة من قلب الواقعية القائمة على التحديث والسعي نحو كشف العلاقات الواقعية في ثيابٍ من النّضارة الداهشة للمتلقي، متخطّية حدودَ الوعي السائد إلى واقعيةٍ جديدة من نوع بالغ المفارقة للواقع تحت ما أسماه الباحثون بـ«**الواقعيّة السحرية**»؛ حيث الانتقالُ من علاقات تبدو- مهْما جافت الواقع وتعالت عليه- واقعية تنبض بمعطيات الواقع وتفاصيل الأشياء الصّغيرة المعيشة في حياتنا، إلى علاقات أساسُها الفصل لا الوصل، والمجافاة الواضحة والقطيعة المريرة مع واقعٍ باتت الذات ترفضه؛ فباتت الرّواية فيه وقد تخلّصت تقريبًا من كلّ إهابها الواقعي، في الوقت الذي تبلغ أقصى درجات الانشغال بهذا الواقع والتأثر به واستنهاضه.

إنّ آفاق الواقعية السّحرية مع «**محمد ناجي**» في لغْزه السردي «**خافية قمر**» تعكس همومَ الوعي الإنساني اليقظ لأديبٍ عاش مرارة الهزيمة العسكرية والحضارية والنفسية على السواء؛ فأراد أن يعبّر عن جِماع أزمته الإنسانية عبْر عالم أسطوري يمتزج فيه الحلمُ بالخيال بالتاريخ ليقدّم إرهاصًا أدبيًّا باللّحظة المعيشة وبأفق المستقبل القريب؛ مصورًا حالة الترقّب خادشًا شعورَ الدّهشة مع اقترابه الفني من كشف حدود الأزمة، واضعًا نفسَه والآخرين أمام تحدّي اللحظة الراهنة في مواجهة التحدي والأخطار.

---

(١) محمد ناجي، خافية قمر، دار الهلال، يناير ١٩٩٤م.

ومن ثمّ، فإنّ رواية «**خافية قمر**» تمثّل تجسيدًا **لتيمة السحرية أو (مجاوزة الواقع)**، التي تعلن عن طبيعتها المتمرّدة العصية على الربط القسري بين وقائعها وتفاصيل الواقع المعيش، ومعها يغدو «ما يقصّه علينا الرّوائي لا يمكن التثبّت منه، وما يقوله لنا يجب أن يكفي بالنتيجة، لإعطاء كلامه مظهر الحقيقة»[1]؛ إنها لون من التمرد على الواقع بمجاوزته والهروب منه، وهي آليةٌ ثانية من آليات التعامل الفني/ السردي مع الواقع.

٣) رواية «**يوميّات امرأة مشعّة**» للراحلة نعمات البحيري[2]: وهي تمثّل لونًا مغايرًا من ألوان السّرد الروائي، وتيمة مختلفة من تيمات التعامل مع الواقع ورصْده؛ هي **تيمةُ الألم** أو **(مقاومة الواقع)**. فمِن محمد ناجي بفانتازيته الرّمزية التي تكشف عن ألم النّفس، وآفة المجتمع بشقّيه (المرأة والرّجل) إلى آفة الجسد، وألم المرض العُضال، الذي تأخذنا عبْره الأديبة الرّاحلة «**نعمات البحيري**» لنخوضَ غمار الواقع ومُعترك الذات الإنسانية في رحلةِ كفاح ونضالٍ مع آفات الواقع ذاته الذي اشتكى منه رفيقاها في الإبداع «إدريس» و«ناجي»، لكنّها رحلة تنتهي بها من عموم الأزمة والهمّ

(١) ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، الطبعة الثالثة ١٩٨٦م، ص٦.

(٢) نعمات البحيري، يوميات امرأة مشعة، صادرة عن مكتبة الأسرة ٢٠٠٦، وقد اعتمدت في الدراسة على نسخة «وورد» حملتها من موقع:
http://www.goodreads.com

المُشترك إلى خصوص المرض في «**يوميّات امرأة مشعّة**»؛ حيث تنجح ببراعة روائيةٍ عركتها الحياة فأخرجت أجملَ ما لديها؛ في مزج الجماعي بالفردي في تصوير ألمِ المرض وألم الواقع على حدّ سواء.

تمثّل «يوميات امرأة مشعة» لونًا روائيًّا مائزًا؛ تتبدى فيه تراجيديا ألم المرض، ودراما معاناة الأنثى، فتصير بذلك نموذجًا دالًّا على الرواية النّسائية، التي هي- في رأيي- لونٌ ومظهر من مظاهر التجدد في الرواية العربية. ولعلّ مظهر الجدة فيه ينفرط ابتداء من تلك اللغة النسائية برَيَّاها الأنثوي المميّز من ناحية، وبتراجيديتها وبكائيتها المازجة- بحرفيّة- بين السّواد والبياض؛ إذ يأتلف عند نعمات البحيري الألمُ والمرض مع حبّ الحياة والمرح، ليتشكّل من هذا المزيج سردٌ قصصي حيوي ثري، يدهش القارئ بطيبته وأنثويته السمحة.

والرّواية- فضلًا عن كلّ هذا- تمثّل، كما أشرنا، آليةً مغايرة من آليّات تعامل الفنّ السردي مع الواقع؛ وهي آلية المقاومة المستميتة لآفات الواقع، وابتلاءاته.

٤) رواية «**أيّام النّوافذ الزرقاء**» لعادل عصمت[١]: تأتي في الختام لعاملَيْن اثنين: الأوّل زمني، هو تاريخ النشر، الذي يجعلها أحدث التجارب الرّوائية

(١) عادل عصمت، أيام النوافذ الزرقاء، دار شرقيات للنشر، الطبعة الأولى ٢٠٠٩م.

التي تعالجها الدراسة، فالرواية صادرة عن دار شرقيات للنشر عام ٢٠٠٩م. والثّاني عامل موضوعي يتمثّل في **تيمة الحلم** التي تمثل- في رأيي- الآليةَ الأخيرة والأعلى من آليّات التعامل السردي مع الواقع؛ وهي آليّة الحلم الساعي إلى تحقيق ما يمكن تسميته- استلهامًا لمفاهيم علم النفس- بـ «**التسامي**» على الواقع عبْر آلية الحلم، الذي يأخذنا سردًا إلى مناطق الألفة في ذاكرتنا؛ ممّا يخفّف- لا شكّ- من ضغط الواقع على الذات الإنسانية في مسيرتها المحفوفة دومًا بالصعاب والمشقات.

وإذا كانت «**ذاكرة الألم**» هي حافزُ الكتابة الأكثر ضغطًا وإلحاحًا على «نعمات البحيري»؛ فسنجد لونًا آخرَ من الذاكرة سيكون مرتكَزًا لبناء السّرد في تجربة «**عادل عصمت**»؛ إنّها «**ذاكرة الحنين**» التي غلّفت رائعته التي حاز عنها جائزة الدولة التشجيعية، تلك الروايةُ التي اختار لها اسمًا يحيل القارئ إلى التاريخ القريب «**أيّام النوافذ الزرقاء**»، فهي تنطلق تقريبًا مِن الواقع نفسه المرير الذي مرّ برفاقه السابقين، وإنِ اختلفت الرؤية وطريقة المعالجة، وآليات بناء السرد والحكاية عند كلّ واحدٍ منهم.

إنّ السردَ- بهذا المفهوم- سلوكٌ يومي بقدْر ما هو حرفة فنية، فكيف كانت ملامحه مع روائيّينا؟ وكيف كانت ملامح يقينهم بقيمة ما يحكون؟ وإلى أيّ مدى بلغت رغبتهم في الحكي؟! وكيف كان اقتدار كلّ واحد منهم

على بناء عالمه الفني الخاصّ متوسلًا بكلّ ما أتيح لهم من جماليات السرد؟ وفي الأخير، كيف كان كلّ منهم ممثلًا لتيمةٍ سردية مائزة في تعالقٍ بين ما هو واقعي وما هو فني/ سردي وجمالي؟!

هذا ما تجيبنا عنه الفصولُ الأربعة التالية، التي اخترنا أنْ نعالج في كلّ فصلٍ منها تجربةً روائية لواحدٍ من الأدباء، بحيث تأخذ معالجتنا شكل نقاطٍ محورية تلتزم المنهجيّة العلمية، وتتّسم بالتحرّر من قيود التنظير الأكاديمي في آنٍ معًا.

لقد توسّلت هذه الدراسة المتواضعة بمقولاتِ علم السرد من جانب، وتطوّرات علم الخطاب وغيره من الحقول المعرفية ذات الأساس اللساني من جانبٍ آخر، وبقيّة مقولات النّقد الأيديولوجي من جانبٍ ثالث لتفيد من كلّ ذلك في محاولتها الإجابة عن تلكم الأسئلة المتعلّقة بحدود العملية الإبداعية، وآليّات البناء السّردي للرواية العربية في تشكّلاتها الفنية المختلفة والمتنوّعة، بعدما اكتملت أركانُ هذا الفن الأدبي ورسّخت قواعده في الثقافة العربية بعد أكثرَ من قرن من الترجمة والنقل والتجريب لفنون الرواية بكلّ تيّاراتها وتحولاتها التي شهدها الغرب والعرب على حدّ سواء.

وقد أفدنا في بحثنا- كذلك- من حسَّنا النّقدي المتراكم عبْر الممارسة المستمرّة للقراءة والنقد الأدبي لنصوص الإبداع السردي العربي بدءًا من

التّراث، ومرورًا ببدايات الإبداع الرّوائي وتأصيله الفني على يدِ روّاده الأوائل، ووصولًا إلى مرحلة التّجريب التي بزغت بها وصدحت إبداعات أجيالٍ متلاحقة من الروائيّين العرب، الذين سعوا بجهودهم إلى المفارقة والتميّز عن جيلِ الآباء؛ سعيًا منهم لتحقيق فرادتهم وإثبات بصمتهم الخاصة في مجال الإبداع الرّوائي من ناحية، وانقيادًا منهم لمتطلّبات المستجدات الحضارية المتلاحقة بما تشكّله من أدوات ضغطٍ دائمة ومستمرّة تفرز حالة إبداعيّة لها مواصفاتها الخاصّة، ومنطلقاتها النفسية والفكرية المميزة.

المؤلف

أحمد عبد العظيم رومية

١٥ رجب ١٤٣٨هـ

١٢ أبريل ٢٠١٧م - الجوف

الفصل الأول

تيمة المواجهة (مساءلة الواقع)

«العيب» ليوسف إدريس

بين مغازلة الواقع وجماليات السرد

تيمة المواجهة أو (مساءلة الواقع)

«العيب» ليوسف إدريس.. بين مغازلة الواقع وجماليات السرد

مدخل:

لقد اخترنا لشغْل مساحة هذا الفصل من الدراسة نموذجًا دالًّا من أجْمل ما صاغ «إدريس»؛ هو روايته «العيب» التي جمعَ فيها بين استخلاص القيمة الإنسانية والمعرفية من قلب الواقع المصري، وتوظيف جماليات السّرد عازفًا على فنون التصوير والمشاهد السينمائية حينًا، وراسمًا بالألوان «بورتريهات» بارعةَ الدقّة لنماذج إنسانية دالّة من قلب هذا المجتمع ذاته في أحيانٍ أخرى، ومتّكئًا على تحفيز حاسّة السمع بوقع كلماته المنتقاة بعناية فائقة أحيانًا ثالثة.

وقد تمّ البحث في هذا الفصل في مبحثيْن وتعقيبٍ ختامي:

أمّا المبحثُ الأول فيتعلّق بمقاربة فضاء العتبات (العنوان.. الاستهلال) مع ربْطه بمضمون النصّ الرّوائي من ناحية، وبفضاء الإرسال والاستقبال بين المبدع/ يوسف إدريس وقارئه من ناحيةٍ أخرى.

وأمّا المبحثُ الثاني فخصّصته الدراسة لتتبّع جماليات السرد؛ تلك المتعلّقة بمسارات الحكي، وعناصر الحكاية، وفنّيات العملية السّردية المختلفة، مع ربط كلّ ذلك- في خطوةٍ نقدية تكامليّة- بالتوجيه الأيديولوجي لمغزى العمل الرّوائي الذي يمثّل تيمة شديدة الحضور في جُلّ إبداعات «يوسف إدريس».

المبحثُ الأوّل

فضاءُ العتبات.. بين مَعايير المجتمع وقلم الأديب

لقد كشف لنا يوسف إدريس عن قدرته العجيبة على الغوص في قلب المجتمع، واستكشاف عمق العلاقات الإنسانية، وهو الأمر الذي يتبدى جليًّا من خلال روايته «**العيب**»، تلك التي التقط خيوطَها من واقع المجتمع المصري، محاولًا استكشاف طبيعة المعايير التي تحكم رؤيتنا لمفاهيم خطيرة في مجتمعنا المصري كمفهوم العيب، إنّه العيب من مُنطلق مغرِقٍ في المحلية، العيب في مجتمع المدينة المصري.

١ - العيب.. مراوغةُ الدّلالة وعمق المغزى:

إنّ الرواية تحاول إثارةَ وعي القارئ حول كلمة «**عيب**»، تلك الكلمة ذاتُ الأحرف الثلاثة، المتداولة أشدّ ما يكون التداول، ربّما إلى الحدّ الذي فقدت فيه تحديدها تحديدًا واضحًا جامعًا مانعًا.

أين العيبُ هنا؟!..

سؤالٌ عميق يتغيّا الأديب بثّه إلى المتلقي..

هل هو نزول المرأة إلى مجال العمل جنبًا إلى جنب مع الرجال؟

أو هو ذلك الموقف السّلبي الساخر من جمهور الموظفين الرجال؟

أو أنّه يكمنُ في السّلوكيات اللاأخلاقية التي حاول بعضُ أصحاب النّفوس الضعيفة ممارستها مع الموظّفات الجدد؟

أو العيبُ هو ذلك التحوّل من الطّهر والبراءة عند البطلة «سناء»، التي خرجت من بيتها إلى العمل، فصاحبَ ذلك خروجها عن الأخلاق والقيم، ففقدت عذريّتها الأخلاقية حينما قبلت الرّشوة، واستسلمت لتحرّشات أحدِ زملائها في مجتمع العمل الصاخب، وفي ظلّ مجتمع المدينة الذي لا يعيرُ مثلَ هذه الخروقات الأخلاقية كثيرَ اهتمام ما دامت تحدُث في السرّ، ولا يشعر بها أحد؟

أسئلة كثيرة، ربّما لو فتّشنا فيها لوجدنا لها أبعادًا سياسية أعمق، تتناسب مع تلك الرّوح الثورية التي تمتّع بها «يوسف إدريس»، وتلك الجَسارة التي عرفت عنه في مواجهة القوى السياسية في عصره.

٢-العيب.. العنوانُ المشكلة:

العنوان هو أوّل شفرةٍ تقابل المتلقي في محاولته الولوج إلى النّص، حيث «يتّخذ العنوان في أيّ مؤلف وضعيّة أولى ضمن النص الموازي مشكّلًا ضرورة أساسية»[١].

(١) د.شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي (التجنيس، آليات الكتابة، خطاب المتخيل)، كتابات نقدية (١٢١)، أبريل ٢٠٠٢، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ص ١٦١.

إنّه- إذًا- الملتقّي الأوّل لطرفي العمليّة التواصلية الإبداعية **الكاتب/ القارئ**؛ وفيها يستظهر الكاتب ابتداءً قدرته على خلخلةِ وعي القارئ وتحفيزه لمواصلة القراءة؛ ولذلك فقد اختار يوسف إدريس لهذا اللقاء الأوّل تلكَ اللفظة المشكلة «**العيب**».

لقد وسمنا العنوانَ هُنا بـ«**المشكلة**»، ولعلّ هذا من باب المناسبة مع الإشكاليّة الدّلالية التي يثيرها العنوان بفعل خصوبته الدلالية وحبله بدلالاتٍ شتّى لا تفتأ تثير في ذهن القارئ تساؤلات عدّة من ناحية، ومع تلك الطبيعة التصنيفيّة التي يمكننا إدراج رواية «**العيب**» في إطارها بوصْفها رواية «مشكلة» من ناحية أخرى[1]؛ حيث تناقش الرواية مشكلةً اجتماعيّة غاية في الأهمية والحيوية، تمسّنا جميعًا بصورةٍ أو بأخرى، وتتطوّر فيها المشكلة بتطوّر الأحداث وتعقّد الحبكة؛ إنّها **مشكلة** «**سناء**» بطلة الرّواية؛ تلك الفتاة البريئة الطّاهرة التي تلتحق للعمل بإحدى المصالح الحكومية ضمن خمس فتيات تمّ تعيينهن في حدثٍ تاريخي هو الأوّل من نوعه بعدما كانت «**المصلحة من يوم إنشائها والعاملون فيها رجال في رجال...**»[2]، ثمّ تتوالى

(١) هكذا صنفتها الدكتورة نوال زين الدين في دراستها البنيوية القيمة عن روايات يوسف إدريس. انظر: نوال زين الدين، روايات يوسف إدريس، دراسة بنيوية توليدية، دار قباء للطباعة، ٢٠٠٣م، ص٣١٥.

(٢) يوسف إدريس، العيب، ص٥.

الأحداث لتسقط «**سناء**» في فخّ الخطأ والعيب ممثّلًا في مشاركة زملائها في قبول الرّشوة ابتداء، ثمّ تفريطها في عرضها واستسلامها لتحرّشات «**الجِنْدِي**» بعد ذلك؛ وهو السقوط الذي يمثّل رمزًا لسقوط الذّات الفردية في براثن السلوكيات المشينة المُستشرية في جسد المجتمع الذي يمثّل الذات الجمعيّة والمحيط الاجتماعي للشخصية.

هكذا دائمًا يتعمّد يوسف إدريس أنْ يقف «أمام معاني كلمات لها وقع السّحر والرعب (كالعيب والحرام والشرف)»[1]. فماذا يقصد «إدريس» مِن وراء هذه الكلمة؟!

إذا كان المدخل الطبيعي لدراسة العنوان هو البحثَ في **دلالته اللّغوية**؛ فإنّ المعجمَ اللّغوي العربي يحصر دلالة هذه الكلمة في نطاق ضيقٍ قد لا يجاوز دلالة السّلوك الشائن أو الوصم بسوء؛ ففي اللسان:

«العَابُ والعَيْبُ والعَيْبَةُ: الوَصْمة.. والجمع: أَعْيابٌ وعُيُوبٌ.. والمَعابُ والمَعِيبُ: العَيْبُ.. وعابَ الشيءُ والحائِطُ عَيْبًا: صار ذا عَيْبٍ. وعِبْتُه أَنا، وعابه عَيْبًا وعابًا، وعَيَّبه وتَعَيَّبه: نَسَبه إِلى العَيب، وجعله ذا عَيْبٍ.

(١) عبد الرحمن أبو عوف، يوسف إدريس وعالمه في القصة القصيرة والرواية، مكتبة الأسرة ٢٠٠٥، ص١٥. ويقول في موضع آخر: «كان دائما يبحث في نهم ودأب عن معاني كلمات لها دلالات ورموز متعددة وبعيدة الغور في وجدان وقاع وقلب عقل الشعب المصري، العربي، الشرف، العيب، الحب ...» ص٩٠.

والمَعايبُ: العُيوبُ. وشيءٌ مَعِيبٌ ومَعْيُوبٌ، على الأَصل. وتقول: ما فيه مَعابة ومَعابٌ أَي عَيْبٌ.

وعابَ الماءُ: ثَقَبَ الشَّطَّ، فخرج مُجاوزَه.

والعَيْبة: وِعاءٌ من أَدَم، يكون فيها المتاع، والجمع عِيابٌ وعِيَبٌ.

والعَيْبَةُ: ما يجعل فيه الثياب.

والعربُ تَكني عن الصُّدُور والقُلُوب التي تَحْتوي على الضمائر المُخْفاةِ: بالعِيابِ. وذلك أَن الرجلَ إنما يَضَعُ في عَيْبَته حُرَّ مَتاعِه، وصَوْنَ ثيابه، ويَكتُم في صَدْرِه أَخَصَّ أَسراره التي لا يُحِبُّ شيوعَها، فسُمِّيت الصدور والقلوبُ عِيابًا، تشبيهًا بعِيابِ الثياب..»[1].

لكنْ شتّان بين دلالة لغوية مُجَرَّدة من سياقها- أو شبه مُجرَّدة- ودلالات سياقيّة تثرى دلالتها بقدْر ما تتمتّع به من تداولية تضرب بجذورها في سياقات خطابيّة عدّة (اجتماعية.. أخلاقية.. دينية.. أو سياسية).

إنّ لفظة «العيب» هنا- شأنها شأن كثيرٍ من عنوانات «إدريس»- ترفدُ من دلالات الواقع الاجتماعي بعاداته وتقاليده وأعرافه وأنماط سلوكياته

(١) ابن منظور، لسان العرب، عيب، الموسوعة الشعرية (الشعر ديوان العرب)، المجمع الثقافي أبو ظبي: ١٩٩٧- ٢٠٠٣م، الموقع الإلكتروني، والبريد الإلكتروني:

:http://www.cultural.org.ae-Website

e-mail:poetry@ns1.cultural.org.ae-

وطبيعة علاقات أفراده؛ إنّه مثل «الحرام» و«حادثة شرف»؛ وهي عنوانات تتأسّس بلاغتها ابتداءً على مقدار الصدمة التي تسببها تلك المفردات شديدة الحساسية (الحرام.. العيب.. الشرف).

والطريف أنّ هذه الدّلالة السياقية للكلمة ذات البعد الاجتماعي لها جذورها في المادة اللّغوية لمادة (ع ي ب) التي سبق ذكرها؛ إذ نجد في ثنايا هذه المادّة اللغوية بعض السياقات الدّالة، التي تساعدنا في رسم ظلالٍ دلاليةٍ لمفهوم «العيب»، أهمّ هذه السياقات قوله: «وعابَ الماءُ: ثَقَبَ الشَّطَّ، فخرج مُجاوزَه» تلك العبارة التي تشير إلى دلالة موازية في لفظة «العيب» بمدلولاتها الاجتماعية، إنّها دلالة الخروج عن حدود المألوف، فالعيبُ بالنسبة للماء هو خروجٌ عن نطاقه المرسوم، عن حدوده الأبدية المرسومة جغرافيًّا، والمحدّدة لغويًّا من خلال الدّال «الشط».

وهكذا «العيب» في مدلولِه الاجتماعي في عالم الإنسان، إنّه خروجٌ عن المألوف، وحَيْدٌ عن متوارث الأعراف والعادات والتقاليد؛ إنه خروج فرديّ عن روح الجماعة وقيمها.

إنّ هذه الدلالة تقودنا إلى ثنائيّة سيكون لها حضورها البالغ في سائر بنية الرّواية، إنْ على مستوى الموضوع أو على مستوى البنية الشكلية؛ إنّها ثنائية **الفرد/ الجماعة**؛ تلك الثنائية القائمة على علاقةٍ جدليّة مراوغة لا تكاد تستقرّ على صورة أو تثبتُ على حال؛ **فالفرد** دائمًا في جدلٍ مع **محيطِه الجمعي** بين

إفادةٍ منه واستعانة به في بناء ذاته الفردية، وتمرّد عليه، ورفض لبعض قيمِه التي ترى فيها الذات الفردية عدوانًا على حقوقها وانتقاصًا من حريّتها.

والأطرف في هذه الدّلالة أن يكون خروجُ الذات الفردية عن حدود الجماعة وتمرّدها على قيودها هو الهدفَ المرجو حينما تبلى قيم هذا المجتمع فيصير بؤرةً لممارسة السلوكيات السيئة من كالرشوة (المُقَنَّعة) وغيرها من مظاهر الانحراف الأخلاقي والسلوكي.

هُنا، يصبح الخروج على الجَماعة تصحيحًا للمسار، ومحاولةً لرسم حدودٍ جديدة لشاطئ هذا البحر الذي نحيا فيه «**بحر الحياة**».

٣- لذّة القراءة من العنوانِ إلى الختام:

إذا كان مِن طبيعة العنوان تحرّره الدّلالي، وانفتاحه- بقدْر ما تتيح له اللّغة من انفتاح- على احتمالات شتّى للتأويل[١]؛ **فإنّ هذا العنوان «العيب» يبدو للمتأمّل شَرَكًا ينصبه الكاتب للمتلقّي ليراوغه ويحاوره حول احتمالات التأويل وحدود الدلالة.**

العنوانُ- كما نرى- يعتمد الاقتصادَ اللغوي، بل إنّ العنوان- بصفة عامة- يمتاز نوعيًّا عن سائر البنية النصية للحكي من حيث كوْنه «يمثّل

(١) انظر: د. محمد فكرى الجزار، العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨م، ص٣٠.

أعلى اقتصادٍ لغوي مُمكن، وهذه الصّفة على قدرٍ كبير من الأهمّية، إذ إنّها في المقابل ستفترض أعلى فعالية تلقٍّ مُمكنة، حيث حركة الذات أكثر انطلاقًا وأشدّ حرية في تنقّلها من العنوان إلى العالم والعكس»[1].

«**العيب**» كلمةٌ مُفردة في صيغة التّعريف بـ «**ال**»، وهي صيغة تراوغ معهودَ الدّلالة في وعي القارئ مستثمرةً تلك الدلالة المزدوجة لـ «ال» التّعريف في العربية؛ والتي تتراوح بين **العهدية والجنسية**. وإننا نميلُ هنا إلى الدّلالة الأولى «**العهدية**»؛ ومَفادُها دلالة «ال» على شيء مُتعارف عليه معهود بين المتكلّم والمُستمع، أو الكاتب والقارئ؛ كأنْ نقول: «جاء المدرس»[2].

إنّ العنوان باستناده على تلك العهديّة التي تفترض ميثاقًا مشتركًا بين (المُرسِل والمستقبِل) تناسب واحدةً من أهمّ وظائف العنوان كما حدّدها السيميائيّون ودارسو علم النّص؛ وهي عقد «**ميثاق قراءة**» بين الكاتب والقارئ.

يصير العنوانُ إذًا هو لقاء التّعارف بين المتلقّي والمؤلِّف من ناحية، وبينه وبين النّص المؤلَّف من ناحية أخرى من خلال شفرةٍ لغوية يفترض فيها- رغْم افتقارها اللّغوي- أن تختزل الدّلالة العامة الشاملة للنّص، كما تختزل

(١) المصدر السابق، ص١٠.

(٢) انظر: ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب، تحقيق د.عبد اللطيف محمد الخطيب، ط.١ الكويت١٤٢١هـ-٢٠٠٠م، الجزء الأول، ص٣١٤ وما بعدها.

مقصديّة المؤلف وأهدافه، بحيث يتوجّه العنوان إلى المتلقي حاملًا مرسلته في دلاليّته، حملًا مقصودًا من المرسِل، ونابعًا من إرادته إبلاغ المتلقّي بجماع المرسَلة على مستوى الجنس، والموضوع، وحتى على مستوى موقف المرسلة من خطابها الذي تتأسّس داخله[1].

لكنّها رغم ذلك تتجاوز- في الآن ذاته- تلك الدّلالة العهدية المشتركة بين الطّرفين؛ لتؤسّس لبينة المفارقة، حين يحقّق العنوان الشيء وضدّه في الآن ذاته، إنّه يقيم ميثاقًا للقراءة ثمّ لا يلبث أن يهدم هذا الميثاق، **وما بين إقامة الميثاق ونقضه تتأسّسُ متعةُ القراءة وتتحقق للرواية نصيتها وجماليتها ودراميتها.**

ولذلك يمكننا أن نلخّص هذا المسار الفنّي المعقد بين السارد (صنيعة الكاتب) والقارئ في المراحل الثلاث الآتية:

١- **في البدْء صَدمة:** إنّها صدمة قراءة تلك الكلمة المراوغة بكلّ ما تحبل به من دلالات وما تحملُه من إشكالية؛ تخلص منها الذات القارئة ابتداءً بتثبيت دلالة أوليّة للكلمة، إنّها **الدّلالة العهدية** التّوافقية لكلمة «العيب» كما استقرّت في وعي الجماعة (جمهور القرّاء) عبْر رصيدها الماضي من الخبرات والتجارب في سياقها الشّرقي.. العربي.. المصري؛ فيتّجه الوعي ابتداءً إلى ذلك الفعل الفردي الخادش للآداب العامة، والذي يخرج على مألوفِ

(١) انظر: د. محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص٢١.

عادات الجماعة وتقاليدها وأعْرافها في سلوكٍ مُشين يصل ذروته في الأفعال المخلّة بالشرف والعرض.

٢- **لحظة الإفاقة من الصّدمة:** وهنا تبدأ الذّات القارئة في مراجعة هذه الدّلالة المُتحصَّل عليها؛ فتمعّن النظر في البنية اللغوية، والدلالات العميقة المُمكنة للكلمة، وتكتشف- حينئذ- كمَّ التساؤلات المُمكنة التي يثيرها العنوان.

إنّ أوّل مصادر هذه التساؤلات هو بنية الحذْف التي اعتمدها الكاتب حينما قدَّم لنا عنوانًا مفردًا لا يخلو من أنْ يكون مسندًا يحتاج إلى مسندٍ إليه، أو أنْ يكون مسندًا إليه يلزمه مسندٌ يتمّم دلالته ويكمل نصّيّته.

إنّ العنوان هنا- وكذلك الحال في غالبية العنوانات- يعتمد «الغياب الصّياغي لبعض مكوّناته، أي أنه يتعمّد حذف بعض دوالّه، فهو يأتي ناقصًا صياغيًّا في الأغلب، واستحضار هذا المحذوف أو الغائب يحتاجُ إلى استحضار بنية العمق، ثمّ ربط هذه البنية بالفضاء النصّي المحيط بالعنوان»[1].

وهُنا تتتابع التأويلاتُ وتمارس الذات في لحظات تأمّل خاطفة لعبة الكلمات المتقاطعة أو سمِّها «**الكلمات الناقصة**»:

---

(١) د. محمد عبد المطلب، بلاغة السرد، سلسلة كتابات نقدية (١١٤)، الهيئة العامة لقصور الثقافة سبتمبر٢٠٠١م، ص ٢٣، ٢٤.

لعلّه أراد: رأيت العيب.

أو يقصد: لا تفعلوا العيب.

لكنّ الدلالة الأكثر إلحاحًا ستهيمنُ على وعي هذا القارئ في صورة تساؤلٍ استفهامي: **ما العيب؟!**

٣- **ماذا بعد؟** هكذا وبوصول فعْل القراءة إلى إشكاليّة العنوان يبدأ فصلٌ جديد من القراءة المشوب بلذّة البحث عن جواب، لذّة استكشاف الدّلالة التي تكمن في بطن هذه الكلمة المُشْكِلة «العيب».

ولنْ ينتهي هذا الفصل إلّا مع الكلمة الأخيرة للرواية، حينها ستقف الذّات رابطة من جديد بين جُملة الختام وبنية العنوان مستعرضة شريطًا طويلًا يضمّ كلّ موقف درامي بين دفتي الرواية.. كلّ مشهدٍ حواري.. وكلّ جُملة تفسيرية شارحة تدخل بها الرّاوي قصدًا أو بغير وعي.

عندئذ، تتولّد الدلالة مُتباينة في درجة وضوحها ونصوعها تباينَ درجات وعي كلّ قارئ ودرجة ثقافته ومرحلته العمرية وجدّيّته في فعل القراءة.

وأقلّ ما سيكتشفه هذا القارئ من مفارقةٍ في دلالة الكلمة هو الانتقالُ بها من الفردية إلى الجماعية؛ فالمجتمع هنا الذي يمثل (**الذّات الجماعية**) هو الذي يمارس العيب؛ والكاتب يسعى إلى إدانةِ هذا العيب، الذي مثّل خروجًا

على طهر (**الذات الفردية**)/ **سناء** وانتهاكًا لبراءتها، فهو لا يتوقّف عند العيب بوصفه سلوكًا فرديًّا صادمًا لقِيَم الجماعة؛ وإنّما هو سلوكٌ اجتماعي وآفة مجتمعيّة توشك أن تهدم هذا المجتمع وتقوّض أركانه، بعدما صارت من القوة بحيث تجتثّ في طريقها كلّ نبتة فردية صالحة؛ وهي حريصة على استقطاب الآخرين ليندرجوا في عداد المرتشين والساقطين[1].

إنّ العنوان «العيب» بهذا المفهوم هو «**شَرَك**»- كما قلنا- ينصبه الكاتب للمتلقّي ليراوغه ويحاوره حول تلك الدّلالة العهديّة المتعارف عليها؛ علَّه ينجح في إقناعه بضرورةِ مراجعة وعْيه، واستبدال دلالة أخرى أكثر نضجًا لهذا العيب بتلك الدّلالات الاجتماعية البالية القائمة على أسسٍ سطحية، وعلى ازْدواج في المعايير، حسبَ الهوى ومقتضيات المصلحة الشخصية.

---

(١) انظر: شخصية «عبادة بك» على سبيل المثال وحرصه على إسقاط «سناء» في حبائله لتنضم إلى قائمة المرتشين بالمصلحة، وهو حرص يكشف عن شخصيته إذ «لم تكن هذه أول مرة يتولى فيها إفساد ذمة موظف، ولن تكون الأخيرة، إذ بصرف النظر عن أنها بعض عمله فقد تربت لديه هواية قوامها ذلك الجزء من العمل ... وكان يفخر أن موظفا كبيرا أو صغيرا، مديرا أو وزيرا لم يصمد أمامه أبدا...» العيب، ص١٠٠، ١٠١.

وانظر أيضا خطاب سناء الموجه إلى الجندي في مناقشة بينهما عن الرشوة والفساد: «انت مش غلطان، انت فسدان. كلكم كنتم في يوم من الأيام بني آدمين، وبعدين لقيتم حد علمكم الكلام ده وفسدكم، وخلاص دلوقتي كلّ همكم انكم تفسدوا الناس وتحللوا الفساد في نظرهم، عشان يغلطوا ويتورطوا ويبقوا زيكم ما يصبحش في حد أحسن من حد» ص٨٦.

وحتى لا يكون الكاتبُ فجًّا مباشرًا؛ فيفقد إبداعه قيمته الجمالية؛ **فإنّ «يوسف إدريس» يسلك مسالكَه الفنية في رسم هذه الدّلالات البديلة للكلمة رسمًا فنيًّا ملوِّحًا لا مصرِّحًا**؛ إذ يتركُ لهذا القارئ الفرصة لاستخلاص هذه الدّلالات عبْرَ مشاهد ومواقف درامية متتالية ومتتابعة على ما سنبيّن بعد.

٤- بلاغةُ الاستهلال:

للاستهلال علاقةُ نسبٍ وقربى ببنية العنوان السابقة عليه من ناحية، وبعالم الحكاية اللاحق عليه من ناحيةٍ أخرى، إذْ هو اللقطة الافتتاحية التي تمهّد للحدث، وتوجّه مسار السّرد؛ وهذا ما تحقّق في السطرين الأول والثّاني.

«ثلاث مرّات في تاريخ المصلحة ازدحمت مثل هذا الازدحام.. يوم توفِّيَ سعد زغلول ونعاه النّاعي، ويوم طُرِدَ الملك، واليوم الذي عُيِّنَتْ فيه سناء. ففي ذلك اليوم تمّ تعْيين خمسٍ من زميلاتها الناجحات في المسابقة، وفي نفسه أيضًا انقلب المستحيلُ حقيقة، وانقلبت المصلحةُ سوقًا أرخص ما فيها الكلام، بل لا شيء فيها غير الكلام. المصلحة من يوم إنشائها والعاملون فيها رجال في رجال..»[1].

(١) المصدر السابق، ص٥.

بهذا الاستهلال المُباغت يحقّق الكاتب **صدمة وتحفيزًا للقارئ، صدمة** كتلك التي حقّقتها لفظة «العنوان» بما ترفلُ فيه من معانٍ ثرية كما بيّنّا من قبل. إنّ مصدر الصدمة هنا هو استحضار تلك الأحداث السياسية البارزة في تاريخ الوطن (**وفاة سعد زغلول- طَرْد الملك وحَلّ الملكية وإقامة الجمهورية**)، ثمّ اكتملت دلالة الصدمة بذلك التجاور بين هذين الحدثين، وحدث ثالث هو «**تعيين سناء**»؛ وهو الأمرُ الذي يولد نوعًا من «**المفارقة**» المَصْحوبة **بتحفيز القارئ** لمواصلة القراءة في فضولٍ وشغف حميميْن لمعرفة هذه الـ «سناء» التي استحقّ قرار تعيينها أن يقترن بالأحداث الجسام ويُنظَم في عدادها، وفي ذهْنه تساؤل يتواصل مع مسلسل التساؤلات التي سبقَ للعنوان أنْ أثارها في وعيه: من سناء؟ ما الحكاية؟

هذا هو السّؤال الذي يُسْلِمنا إليه الاستهلال ببنيته التشويقيّة هي الأخرى، علَّنا نمسك بالجواب عنه بتلمّسنا أطراف الأحداث كما يسردها الكاتب.

إنّ بلاغة الاستهلال هُنا تنبع من حقيقة دوره بوصفه بداية؛ حيث «دور البداية هو البحث عن افتتاح السّرد، وعقد ميثاق القراءة مع المتلقّي»[1]. **وكأنّ الطرفان مع هذا الاستهلال قد تعاهدا**- فيما تعاهدا عليه- على أنّ

(١) شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي، ص١٩٣.

تعيين سناء في المصلحة حدثٌ غير عادي؛ وأنهما معًا في سبيل الوقوف على سرّ هذه الحقيقة.

إنّ هذا الاستهلال فوق ذلك يأتي بمثابة إضاءةٍ مبكّرة لعناصر الحكاية الرّئيسة:

- **المكان**: المصلحة.

- **الشخصية الرئيسة**: سناء.

- **اللحظة الزمنية الفارقة (نقطة البداية الزمنية)**: اليوم الذي عُيِّنت فيه.

- **سرّ الأزمة الدرامية**: الذات الجمعية للمجتمع المصري، والتي أشار إليها بالفعل «**ازدحمت**» الدّال على غوغائية الجماعة وتخبطها اللّذين شكّلا الأزمة الحقيقية التي يسعى الكاتب إلى مناقشتها.

المبحثُ الثّاني

بين مراوغة الواقع وجماليات السرد

١- سلطانُ الأدب على قلب الطبيب:

ظاهرةٌ بدأت عند الكتّاب الغربيّين، ثمّ وجدناها بعد ذلك تفشو في أدبائنا العرب، هي الجمعُ بين مهنٍ علمية كالطب والهندسة، وفنون الإبداع الأدبي شعرِه ونثره، فكما حدث ذلك مع الدكتور(الطبيب) إبراهيم ناجي، والدكتور أحمد زكي أبو شادي والمهندس علي محمود طه، ومع الكاتب الأديب الطبيب محمد كامل حسين، فقد تولّدت موهبة السرد القصصي من رحم دراسة الطب ومزاولة مهنته عند أديبنا البارع «يوسف إدريس».

كانت هذه الملحوظةُ هي فحْوى كلام الدكتور طه حسين ضمن تقديمه للكتاب الثّاني ليوسف إدريس «**جمهورية فرحات**»، الذي جمع فيه بين القصّة القصيرة والرواية في آنٍ معًا[1].

فهل كان لهذا التّزاحم بين الانتماءين (الانتماء للطب والانتماء للأدب) أثرٌ على إبداع يوسف إدريس؟! وكيف كان هذا الأثر إن وُجِدَ؟!

---

(١) انظر: مقدمة د. طه حسين لرواية «جمهورية فرحات» ليوسف إدريس، ضمن الأعمال الكاملة «الروايات»، ص٦.

يجيبنا عميدُ الأدب العربي عن هذا التساؤل بقوله:

«على أنّ جذوة الأدب يذكّيها ويقوّيها أنّ تجاور العلم في بعض القلوب والعقول فتستمدّ منه قوةً ومضاء، قلّما يظفر بها الذين يفرغون لتنميق الكلام ويصرفون عن حقائق العلم صرفًا»[1].

إنّ يوسف إدريس الذي بدأ رحلته مع السرد القصصي مبكرًا، وهو لَمَّا يزلْ طالبًا في كلية الطب؛ قد غَالَبَه الفنّ بسحره؛ فوقعَ في أسر الإبداع والأدب، حينما استدرجته تجاربُه الأولى بنضجها الذي شهد به القاصي والدّاني إلى الغوص في بحر الفنّ القصصي، فلمع نجمه قاصًّا متمكنًا وروائيًّا واعيًا ملمًّا بتفاصيل الحياة ودقائق الأمور، وخلجات النفس الإنسانية.

لقد جمع إدريس بين الطب والأدب، فكان الطبّ زادًا له أمدّه بخبرات حياتيّة ثريّة ومتنوعة؛ حينما هيَّأ له الاحتكاك بالإنسان في أشدّ حالاته حرجًا وضعفًا، وبالتالي صراحة وفيضًا بريئًا؛ في حال مرضه، ناهيك عن خبرته بالإنسان سليمًا معافى في دروب الحياة الأخرى.

إنّه كما وصفه طه حسين «طبيب، حين يكتب يضع يدَه على معناه كما يضع يدَه على ما يشخص من العلل حين يفحص مرضاه، وينقل إلينا خواطرَه كما يُصوّر أوصاف العلل، وكما يصف لها ما ينبغي من الدّواء..

(١) المصدر السابق، ص٦.

فلمْ أرَ تصويرًا لشارعٍ أو ميدان تختلط فيه جماعات الناس على تباين أشكالهم وأعمالهم وألوان نشاطهم، كما أرى عند هذا الكاتب الشاب»[1].

٢- دراما السقوط.. بناءُ الحدث والشخصية:

تمثّل هذه الرواية استكمالًا لصورة المجتمع المصري، واستقصاء مشكلاته الاجتماعية والأخلاقية، بعدما بدأ بتصوير المجتمع الريفي في رائعته الرّوائية «**الحرام**»[2]، التي جسّدَ لنا من خلالها طرفًا من جناية المجتمع بقيوده ومشكلاته.. بفقره وضعفه على المهمّشين من أبنائه؛ فاختار لنا الشخصية النسائية الريفية «عزيزة» ليجسد عبْرَها- ومِن خلال ضعفها- معاناةَ الطبقات الكادحة الفقيرة، ثمّ أكمل في هذا العمل «**العيب**» الصورة في الجانب الآخر من جوانب المجتمع المصري؛ في مجتمع المدينة، الذي إنِ اختلف في طبيعة مشكلاته فإنّه يشترك مع الرّيف في «الحرام» في ارتباط هذه المشكلات بالمجتمع ذاته، في طبيعة المعايير الاجتماعية والأخلاقية التي تحكم العلاقات في المجتمعين كليهما.

---

(١) المصدر السابق، ص٧، ٨.

(٢) الحرام هي واحدة من أبدع ما قدَّم يوسف إدريس، وواحدة من العلامات الروائية الكاشفة لمشكلات الريف المصري في تلك الحقبة الزمنية التي كان الريف المصري يرزخ تحت وطأة الإهمال والتهميش؛ فراح ضحية بين أمراضه جسدية وأخرى اجتماعية عطلته كثيرا عن الإسهام في نهضة الوطن والاستفادة من مظاهر نهضته وتقدمه. انظر: يوسف إدريس، الحرام، ضمن الأعمال الكاملة «الروايات».

هذه هي القضية الأيديولوجية التي يسعى «إدريس» لمناقشتها؛ وقد توسّل للوصول إلى ذلك بإمكانات السّرد المختلفة راسمًا لنا شخصياته الفاعلة تبعًا لدوْرهم الدرامي ووظيفتهم في بناء الحدث؛ وإن كان الحدث محورَ اهتمامه الأوّل؛ وهي أمورٌ تتّضح جميعًا مع البدايات الأولى للرواية:

«وانقلبت المصلحة سوقًا أرخصُ ما فيها الكلام، بل لا شيء فيها غير الكلام. المصلحة من يوم إنشائها والعاملون فيها رجال في رجال..

ولم تكنِ استحالة التصوّر تحيزًا ضدّ المرأة، ولكنها استحالة أن يعتقد أحدُهم أو يهضم أن تستطيع فتاة أو سيدة ما في الوجود أن تجد لها مكانًا داخل هذه المؤسّسة الرجاليّة الخالصة.

الضجّة لم تحدثْ إلّا حين ذهبوا إلى عملهم ذاتَ يوم كالمعتاد لا بهم ولا عليهم، فوجدوا في أكثرَ من حجرة من حجرات المصلحة فتيات، وأكثر من هذا وجدوا قراراتٍ بسرعة قد كُتِبت على الآلة الكاتبة في أقسام المُستخدمين، ومكاتب جديدة- وخطّان تحت جديدة هذه- أُعِدَّت وجلست عليها الفتيات...»[1].

هكذا ومنذ الصفحات الأولى للرّواية يفتح السارد (ومن خلفه الكاتب يوسف إدريس) عدستَه على رصد الواقع المصري، منتقيًا لنا واحدةً من

(١) العيب، ص٥، ٦.

التّجمعات البشرية ذات الكثافة العالية؛ حيث تكون الفرصة مهيَّأة باقتدار لرصد كلّ آفات المجتمع ومشكلات الواقع، والوقوف على قوانين عمل هذه الجماعة الخاصّة، والتعرف على مصادر الخلل[1]؛ إنّها إحدى المصالح الحكومية.

*** بناءُ الحدث.. خيار أيديولوجي:**

الرّواية رواية «**حدث**» تهتمّ بفكرة، بمشروع إصلاحي في ذهن الكاتب يتواءم مع توجّهه الواقعي القائم على الكشف العميق لخبايا المجتمع المصري (ريفي- مدني) بما يصطرعُ فيه من نزاعات، وما يسري في أوصاله من أوجاع وآفات.

---

(١) لا شك أن متطلبات الاجتماع البشرى في ظل أماكن مكتظة بالسكان تتطلب وجود أنظمة كاملة من القوانين القائمة على تنظيم العلاقات بين أفرادها وحل النزاعات «ففي العالم المغلق حيث يعيش عدد كبير من الناس متزاحمين يحتك بعضهم بالبعض الآخر ويصطدم بعضهم بالبعض الآخر، فإن العنف في العلاقات البشرية يعطي الفرصة للقانون». جان دوفينيو، فضاءات العرض المسرحي، ت: حمادة إبراهيم، طبع: مركز اللغات والترجمة-أكاديمية الفنون، والكتاب منشور بالفرنسية، باريس ١٩٧٧، ص١٦.

وهنا تظهر المشكلة العظمى حينما تتشكل قوانين خاصة داخلية لهذه الجماعة تذهب في اتجاه واحد هو تحقيق المصلحة الفردية لأعضاء هذه الجماعة في مواجهة الجماعة الأكبر التي تنتمي إليها وهي «المجتمع».

من أجل ذلك لا يانع «يوسف إدريس» ولا يتردّد في **التضحية بالشّخصية**؛ فتكون وسيلةً للوصول إلى الهدف، الوصول إلى حقيقة الدّاء الاجتماعي؛ وربما أيضًا **خدمة مسلّمات الكاتب الفكرية وتوجّهاته** حول علاقة الفرد بالمجتمع.. أثر المجتمع على الفرد وعلاقة ذلك بفكرة الجريمة، فيرى- ضمن ما يرى- أنّ سهام إدانتنا للفرد الذي يقع في الخطأ لا بدّ أوّلا أن تُوجَّه- وبالقدر ذاته- إلى المجتمع الذي احتوى هذا الفرد وأثَّر في وعْيه، وشكَّل في كثيرٍ من الأوقات أداةَ ضغط نفسي بالغ القوّة والقسوة على وعيه؛ مستغلًّا ضعفه الفردي.. فقرَه.. حاجته المادية أو المعنوية[1].

هذه القناعة، وتلك العلاقة التسلّطية من المجتمع على الفرد تبدّت في الرّواية في موقف الجَماعة (ممثّلة في مجتمع الزملاء في المصلحة) من الذّات الفردية للبطلة «**سناء**» حينما أعْوزتها الظّروف إلى مبلغٍ من المال لسداد مصروفات شقيقها الأصغر «أسامة»؛ حيث تنصَّلت الجماعة من مسئوليّاتها، وتركتها تقع فريسةً لظروفها الاقتصادية؛ بل والأكثر من ذلك أنّ بعض أفراد هذه الجَماعة كان يتعمّد الامتناع عن مساعدتها تشفّيًا منها لرفضها مشاركتهم فعْلهم الإجرامي بقبول الرّشوة؛ وهو ما شفَّ عنه- على سبيل المثال- حوار

(١) رغم قناعتنا بدور المجتمع في تنشئة الأفراد، وتأثيره في سلوكياتهم إن سلبا أو إيجابا؛ فإننا نتحفظ على الإفراط في الربط الإلزامي بين انحراف الفرد وظروف الجماعة المحيطة به؛ ربطا من شأنه إشاعة جو من التبريرية على سلوكياتنا ينتفي معه العقاب فتنتشر الفوضى ويعم البلاء.

الجندي معها حول هذه المسألة؛ حيث أفادها في نهايته بأنّ السبب وراء عدم مساعدته لها- كما يقول- «**السّبب يا ستي إنّك بصراحة كنتِ عايشة في أوهام لسّه خارجة م المدرسة ولا تفهمي حاجة من الدنيا بتاعتنا دي اللي مطلّعة عنينا، واللي مطلّعين عنيها. كنتِ ح تعرفيها إزّاي إلّا بكده؟ إلّا إنّك تنزنقي زيّ ما انزنقنا وما لقيناش اللي يسمّي علينا، قلت: سيبها يا واد عشان تعرف إنّ الفلوس هي الـ master key واللّا أنا غلطان؟**»[1].

هكذا إذًا **ينطلق «إدريس» من وعيٍ أيديولوجي مركّز على خدمة الفكرة والحدث على حساب الشخصية** إلى الحدّ الذي دفع بعض الباحثين إلى نقْد تلك النتيجة التّعسفية التي وصل إليها الكاتب ببطلته «سناء» حينما انتهى بها إلى سقوطٍ أخلاقي مدوٍّ؛ لم يقف عند حدود الفساد المالي (مشاركة الجماعة في قبول الرّشوة)؛ وإنّما امتدّ إلى فساد أخلاقي يراه بعض النقاد-وأراه كذلك- غير مبرّر وغير معقول أو مقبول[2].

---

(١) العيب، ص٨٦. وانظر بداية هذه الأزمة المالية وآثارها النفسية على البطلة: ص٧٥ وما بعدها.

(٢) انظر على سبيل المثال: السيد يسين، التحليل الاجتماعي للأدب، مكتبة مدبولي القاهرة ١٩٩٢م، ص١٥٦، حيث يشير إلى موقف د. نعمات فؤاد من هذه النهاية التعسفية. وانظر كذلك: د. عبد الحميد عبد العظيم القط؛ الذي أشار إلى فكرة التعسف في النهاية في أكثر من موضع مشيرا إلى ما يشبه إجماع من النقاد على هذا الحكم. د. عبد الحميد عبد العظيم القط، يوسف إدريس والفن القصصي، دار المعارف ١٩٨٠م، ص٣٦، ص٨٨.

تأتي هذه النتيجة التعسّفية رغم محاولات الكاتب المتكرّرة طوال فصول الرواية التمهيد لهذا التحوّل؛ مؤشرًا له بتحوّل تدريجي في مشاعر «سناء» تجاه «الجندي»[1].

*** بناءُ الشخصية.. من منظور الرّاوي إلى المنظور الغيري:**

رغم كلّ هذه الحقائق المتعلّقة بتقديم الحدث على الشخصية في الاستحواز على اهتمام «إدريس»؛ فإنّ ذلك لم يعنِ إهمالًا لرسم الشخصية عنده، بل على العكس وجدناه- كعادته دائمًا في الاهتمام بالتفاصيل ورصْد دقائق الأمور- حريصًا على وصف شخصيّاته مستغرقًا سائر جوانبها الخارجية الشكلية، والنفسية الداخلية، بل ويحرص على تتبع مسارات تطور شخصياته، وخاصّة تلكما الشخصيتين الرئيستين «سناء» و«الجندي»؛ فسناء يقدّمها لنا «الراوي» عبْر منظور زملائها الأربعة بالمكتب الذي خرجوا-رغم اختلاف شخصياتهم ومآربهم- برأي واحد:

«جميلة التقاطيع، مسمسمة، سمراء قليلًا، ومن كلّ أدوات الزينة لا تستعمل سوى الرّوج، ليس غامقًا كالسّمراوات حين يضعْنه، ولكنّه روج مؤدّب هو الآخر ليس هدفه أن يبرز جمال الشفاه، إنّما هدفه فقط أن يدلّ على وجودها ويحدّدها، وكان واضحًا أنها ليست مؤدبة فقط، ولكن أدبها من

(١) انظر تلك المواضع من الرواية على سبيل المثال: ص٨٢، ٨٣.

النّوع الذي لا يمكن التحوّل عنه، فهي لا تستعمله لأنّها مع رجال مثلًا أو تخاف على سمعتها، ولكنّه أدب حقيقي نابع من طبعها»[1].

وهُنا نلاحظ براعةَ «إدريس» البالغة في رسم بورتريهات بالغة الدقّة والإحاطة بجوانب شخصيّاته؛ فمِن الأوصاف العامّة (جميلة التقاطيع- مسمسمة) إلى المظاهر الشكلية التفصيلية (سمراء) ووصولًا إلى التحليل النفسي للشخصية (أدبها الحقيقي النابع من طبعها).

وتتعاظم قدرة «يوسف إدريس» على رسم الشخصية في أعيننا باستخدامه تلك الحيلة الفنية حينما يجعل رسمَ شخصية «سناء» يأتي لا عن وعْيه هو؛ وإنّما عبْر منظور الزملاء، فحقّق بذلك قيمةً مزدوجة حين يقدّم لنا وصف الشّخصية المرسومة أمامنا «سناء» من ناحية، والوصف النفسي لتلك الشخصيات التي يقدّم لنا الوصْف عبْر رؤيتها؛ فمِن خلال الإجابة عن السّؤال: **كيف نظرت الشّخصيات؟ وماذا رأت؟** نقف على طبيعة الرجال وحقيقة نظرتهم للمرأة التي تمثّل القطب الآخر الذي يشاركه الحياة على هذه الأرْض، وبينهما دومًا حالات من الشدّ والجذب جُبل عليها الطرفان منذ بدء الخليقة.

إنّ أنظار الزّملاء «**ما لبثت في أزمنةٍ متفاوتة، وبسرعات متفاوتة، وتردّد وأدب وقلّة أدب وقوّة إبصار متفاوتة أيضًا، أنِ استدارت إلى «السّت»**

(١) العيب، ص١٥.

تتفحّصها وتحلّل ملابسها إلى عواملها الأولية وأثمانها، ووجهها إلى أنفٍ وعيون ونوع بودرةٍ وطريقة تصفيف شعر، وحذاءها الواضح من تحت المكتب لتحدّد إلى أيّ الطبقات الاجتماعية تنتمي»[1].

إنّ هذه القيمة المزدوجة بلغت ذروتَها مع شخصية «الجندي» الذي انفردَ دون بقيّة الزملاء بنظرةٍ خاصّة اتّسمت بالفحص والتحليل: «**غير أنّ الجندي لم يفتْه أنْ يلاحظ أنّها قد طلتْ قدميها بالمانيكير، وقد أسعده اكتشافه هذا سعادةً لا توصف، فهو في نظراته لجنس النساء عامّة كان دائمًا يحاول أن يجدَ فيهنّ أو في شخصياتهنّ ما يسمّيه هو بعلامة «الرضا الموارب»**[2].

إنّه يبحث عن مؤشّرات دلاليّة في الشخصية علَّه يجد ما يبشِّر بما أسماه «**الرّضا الموارب**»، والذي وجد أمارته في طلاء الأظافر على قدميها.

هذا الوقوفُ أمام **منظور** «**الجندي**» **لشخصية** «**سناء**» سيكون الخيطَ الأوّل الذي ينسج الكاتب من طرْفه الصورة الأخرى الموازية للشخصية الرّئيسة الثانية في الرّواية؛ وهي شخصية الجندي ذاته، الذي أظهرت هذه الرّؤية السابقة جانبًا من انحرافه السلوكي، وهو الأمرُ الذي استفاض في

(١) المصدر السابق، ص١٤. ولاحظ هنا لفظة «الست» التي تختزل صفة هذه الموظفة بالنسبة للزملاء، وتكشف في الآن ذاته عن نظرة جنسية يشترك فيها الزملاء جميعهم رغم تفاوت أخلاقهم وشخصياتهم.

(٢) المصدر السابق، ص١٥.

رسْمه «إدريس» فصوّر لنا «الجندي» بأسلوبه الفنّي غير المباشر من خلال **منْظور الرّؤية الغيري للبطلة** «سناء» وما أصابَها من شعور بالاشمئزاز والنفور:

«ولقد اطمأنّت لهم جميعًا، وفي وجودهم لم يكن جهازُ رادارها الأنثوي ينقل إليها أيّة نوايا ذَكَرِيَّة خافية، جميعًا ما عدا الجندي فقد كان الجهاز الكامن في أعماقها يدقّ كلّما حاول أن يقترب منها أكثر من اللازم.. كانت **دقّات اشمئزاز واستنكار.. فلا شكله كان عجبها**، ولا طريقته في معاملتها ولا علاقته بزملائه، ولا أيّ رأي قاله أو كلمة خرجت من فمه. حتى **عادته في تدخين سجائره نفرَتْ منها، فقد كان يبتلع النفس ثمّ يفتح فمه ويترك الدّخان يخرج منه وحده دون أن ينفثَه أو يبذل جهدًا في إخراجه.. وكم أصبح الجندي في رأيها بشِعًا إلى درجة تتقزّز فيها** من مجرّد أن تراه يقطع عمله ويتحدَّث أو يضحك...»[1].

وبذلك الوصف يكتمل الطرف الأوّل للمعادلة بوجود عنصريها (الخير والبراءة + الفساد والانحراف)؛ في انتظار ما تسفرُ عنه من نتائج.

ولأنّ «يوسف إدريس» يؤمن بالسّنن الاجتماعية- تمامًا كما يؤمن بالسّنن الكونية- فقد كان مدركًا لحقيقة التغيّر الأخلاقي، وأنّها لا تأتي بين يومٍ

(١) المصدر السابق، ص١٩، ٢٠.

وليلة، بل تتدرّج مستعينة بفعل الزمن وتتابع الأيام، وما يتعاقب عبْرها من تجارب تعمل أثرها في تبديل قيم الذات وخلخلة قناعات الذات الفردية (الأخلاقية والنفسية والفكرية).

وتوافقًا مع هذا اليقين، وذلك الإدراك بتدرّج التحولات الشخصية؛ حرصَ «إدريس» على رصْد التغيّرات النفسية التي تتعرض لها «سناء»، فتتحوّل هذه الشخصية التي كانت منذ قليل رمزًا للطّهر والبراءة والتضحية من أجل الآخرين إلى آخر تلك الأوْصاف التي تشكلت من خلال الوصف الذي سبق تقديمه عبْر وعي الشخصيات (زملاء العمل) ابتداءً، ثمّ تراكمت من خلال مواقفها المتتابعة وأحاديثها الذاتية في المصلحة وفي البيت على حدّ سواء؛ تتحوّل هذه الفتاة البريئة الطاهرة المضحّية إلى نموذج للامبالاة التي تختزلها في عبارتها المفتاحيّة للجندي «**ولا يهمّك**»[1].

٣- السّخريةُ السّرديةُ بين بنية المفارقة وفنّ النكتة المصرية:

تضعُ التجربة الواقعية المتسلحة بتوجّه أيديولوجي- كما هو الحال مع «إدريس»- الكاتبَ في اختبارات فنيّة خطيرة تتعلّق في الأساس بمقدرته على التغلّب على جفاء المنطق الأيديولوجي والتوجّه الفكري اللذين يطغيان على رسالته الإبداعية. هُنا، يلجأ الكاتب إلى حيَل الفنّ المختلفة من مزج

(١) المصدر السابق، ص١١٠.

بين الوصْف والسرد، أو مناوبة بين استخدامات الضمائر، وصيغ الحديث (مباشر وغير مباشر)، وغيرها من الوسائل البلاغية، والطاقات اللغوية المختلفة.

أحدُ أبرز أسلحة الكاتب في تحقيق هذا التّنويع الجمالي هو التصوير السّاخر للأحداث؛ تصويرًا يخرجها من جفائها الواقعي، مستثمرًا روح الواقع في إقامةِ عالمٍ موازٍ لعالم الواقع المحيط به، دافعًا بذلك قارئه من التّململ والضيق.. وتتعاظم هذه الوسيلة الفنية حينما تسعفه معطيات واقعه في تشْكيلها؛ وهو ما توفّر لإدريس الذي استثمرَ الطبيعة المرحة الساخرة للرّوح المصرية في توْظيفه لاثنتين من هذه الوسائل الساخرة لا تنفصل إحداهما عن الأخرى؛ بل تتكاملان معًا؛ هما (المفارقة والنكتة):

*** النّكتة صناعةٌ مصرية:**

«في تلك السّاعات الأولى من اليوم الأوّل لم تكنِ الآراءُ محدّدة، بل لم تكنْ هناك آراء على الإطلاق! **ضحكات وقهقهات كنت تجد، تريقة كنت تجد،** لا على الموظّفات الجديدات ولكنْ على أنفسهم، أو على وجه أصحّ على الضّعفاء منهم، وبالذات تلك النماذج الغلبانة التي ليس باستطاعتها **التّريقة أو قول النّكات**. أحدهم يقترح على عمّ فرج- موظّف الخزنة- أنْ يذهب ويبحث لنفسه عن عملٍ آخر، إذ هُم في الطريق إلى فصله من عمله بسبب

شكله القبيح، وتعيين موظّفة خزنة من طراز مارلين مونرو. **والنكات تنهالُ** على الحاج إبراهيم الفرّاش ذي اللحية. بُكْره السّت تبعتك تشتري خضار يا حاج.. واللا ترضَّع النونو.. وذلك الذي يقترح على متعهّد البوفيه أن يفتح فاترينة الرّوج والريميل**! إلى آخر ما استطاعت عقول الموظفين ابتكارَه من أبواب القافية والتنكيت**»[1].

تقوم الرواية- كما كرّرنا القول- على النقد الاجتماعي الذي يتّسم بالواقعية؛ ولكنّها **واقعية متوشّحة بسلاح السّخرية**، الذي يوظّفه «يوسف إدريس» من واقع المجتمع المصري ذاته، الذي يسعى إلى نقده.

يصوّر «إدريس» في الفقرة السابقة حالةَ الفوضى التي تعقب أي قرار جديد؛ حالة من فقدان الوعي أو انعدام التوازن، يصوّرها لنا يوسف إدريس حينما يرسم لنا بالكلمات- سردًا ووصفًا وحوارًا- ردود أفعال هذه الطائفة من الموظّفين الحكوميّين في إحدى المصالح الحكومية حين صدمهم تنفيذ قرارٍ حكومي صادم لمألوف واقعهم الاجتماعي؛ إنّه اليوم الأول لدخول المرأة إلى مجال العمل الحكومي جنبًا إلى جنبٍ مع الرجال، الذين دفعتهم العادة إلى الاعتقاد بأنّ العمل داخل هذه المصلحة هو حكرٌ عليهم لا يجوز- بل لا يعقل- أنْ تنازعهم فيه المرأة.

---

(١) المصدر السابق، ص١١، ١٢.

النّص من زاويةٍ أخرى يحلل لنا- بقراءةٍ محليّة له- جزءًا من مقومات الشّخصية المصرية، إنّها **السخرية**.. سرّ تفرّدِ هذا الشعب المصري العجيب، الذي يتّسم بالقدرةِ العجيبة على الخروج من كلّ أزماته وصدماته بسلاح السخرية والنقد؛ إنّه فنّ النكتة الذي يصحّ أن ننسبه إلى المصريين، فنقول إنَّ «**النكتة صناعةٌ مصرية بحق**».

تُعدّ هذه النكتة التي استمدّها «إدريس» من الواقع المصري واحدةً من كثيرٍ من فنون الشّعب المصري التي كانت سببًا في تفوّقه القصصي؛ إذ هو- كما وصفه أحدُ الباحثين- يستلهم «من فنون الشعب المصري في الحكي والسّرد والتّشخيص والوصف والتعليق على الحدث مفردات جماليّة جعلته سيدَ وعميدَ القصة المصرية»[1].

لكنّ هذا ليس كلّ شيء، فإذا كان الأدب الحقيقي كائنًا متكاملًا لا تقوم له قائمة إلّا باتكائه على قدميْن راسختين؛ هُما: (**الإمتاع والإقناع**)؛ فإنّ إرادةَ الرّوائي «إدريس» لم تكن مجرّد إمتاعنا بهذه الروح الساخرة، وإنّما هو يريد أنْ

(١) عبد الرحمن أبو عوف، يوسف إدريس وعالمه في القصة القصيرة والرواية، ص٤. والطريف في هذا الأمر أن إدريس» نفسه يعي هذا التوظيف الفني للنكتة المصرية الشعبية في دفع الملل عن قارئه؛ يقول: «إن النكتة قصة بالغة القصر، لكنها أيضا قصة حادة مفعمة بالحيوية وخاطفة. فالشعب «المصري» ينتابه الملل بسرعة، ويُحب أن تكون الأشياء حلوة وموجزة». هذا الكلام نقلا عن ب.م كربر شويك، الإبداع القصصي عند يوسف إدريس، ص١٤٥.

يؤدّي **رسالته التنويرية** عبْرَ هذه السخرية المحبّبة إلى نفس القارئ. إنّه ينتقد هذه النظرة المتوحّدة للواقع، النظرة القائمة على تقديس المألوف والعادة، واعتبار الخروج عليهما عبثًا بالمقدّسات أو تبديل للمسلمات.

إنّه ينقد- كذلك- هذه الممارسةَ القهريّة، القائمة على تصنيف طبقي مُتناهي التدرّج، فجميعنا تُغرينا قدرتنا، ونغترّ بالفارق الاجتماعي بيننا وبين مَن دوننا لممارسة سطوتنا عليهم، إمّا بطشًا وظلمًا وقهرًا، وإمّا سخرية واستهزاء كما رأينا في ممارسة هذه الفئة من الموظفين مع مَن دونهم مِن العمّال والسُّعاة.

إنّها الرغبة في ممارسة السّلوك الاستعلائي على الآخرين، ولن يعدم واحدٌ منّا أناسًا يلونه مرتبةً ليمارس عليهم مثلَ هذا السلوك التّسلطي، وربما حتّى هذا العامل نفسه «الحاج إبراهيم الفرّاش»، لا يتردّد في ممارسة سلوك استعلائي مماثل على زوجته وأولاده.

*** المفارقةُ السّردية:**

يتميّز السّرد بتوظيف بنية الطّباق والمقابلة على نطاق أوسع يتخطّى حدودَ التضاد بين الكلمة والكلمة، أو الجملة والجملة، إلى حدود الموقف الدّرامي أو السّردي؛ فنجد الموقف الدرامي في مقابل الموقف الدرامي، أو الخبر الحكائي في مقابل الخبر الحكائي إجلاءً لتباينات الحياة وإبرازًا لتناقضات

التّجارب الإنسانية المختلفة، التي يسعى السّرد إلى نقلها للمتلقي بوصْفها وسيلةً تشويقية، وهدفًا تربويًّا تنويريًّا في الآن ذاته.

هذا بالتحديد ما يُمكن أن نشير إليه هُنا بما يسمّى «**المفارقة السردية**»، التي تمثّل بنية جمالية ذات لصوقٍ خاصّ بعالم الحكاية.

إنّ هذه المفارقة هي بنية جمالية قائمة على ازدواجية الدلالة، وملامستها- في بعض حالاتها- نوعًا من التورية في المعنى[1]، التي تنطوي بدوْرها على ضربٍ من المقابلة، أو التناقض بين مدلولين ودالّ واحد.

تتأسّس رواية العيب في مُجمل بنيتها على مغازلة مفهوم المفارقة على تعدّد دلالات هذه المفارقة وأنواعها؛ وهو الأسلوبُ الذي «من خلاله تدمج المأساة بالمَلهاة، ويحدث انقلابٌ في الدلالة، وتؤدّي هذه المفارقات دورًا بالغ الأهمية على صعيد جماليات التلقي وتجسيد رؤية الكتابة»[2]. وإذا

(١) تجعل د. نبيلة إبراهيم من العناصر التي تتحدد بها المفارقة «وجود مستويين للمعنى في التعبير الواحد، المستوى السطحي للكلام على نحو ما يعبر به، والمستوى الكامن الذي لم يعبر عنه ...» انظر: د. نبيلة إبراهيم، المفارقة، مج قضايا المصطلح الأدبي، مجلد٧،ع٣،٤ إبريل - سبتمبر ١٩٨٧م ، ص١٣٣ . كما يشير د. محمد العبد إلى العلاقة بين المفارقة، ومعنى التورية في حديثه عن نوع من أنواع المفارقة «مفارقة الحكاية والإيهام»، انظر : د. محمد العبد، المفارقة القرآنية دراسة في بنية الدلالة، دار الفكر العربي، ط١، ١٤١٥هـ - ١٩٩٤م، ص١١١.

(٢) شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص٣٤.

كانت الرّواية تتأسّس في مجملها- كما قلت- على توظيف المفارقة؛ فسيكتفي البحثُ فقط بالوقوف السّريع على بعض المحطات والعلامات البارزة الدالة لتوظيف فكرة المفارقة؛ إنْ على مستوى اللفظ أو على مستوى الموقف السّردي:

- **دلالةُ العيب نفسها**: فهي دلالة مُراوغة تتراوح دلالتها بين خطأ الذّات الفردية، وإدانة الذات الجمعية للمجتمع ككلّ، بوصفه شريكًا في الإيقاع بالفرد في براثن الخطيئة، وذلك على ما بيّنّا بإفاضة تُغني عن التكرار في مناقشتنا لدلالة العنوان.

- **المنطق المغلوط**: حينما لجأت «سناء» إلى الشّكوى لمدير الإدارة في العمل من مضايقات «الجندي» التي كانت قد فاقت حدود الاحتمال؛ والتي جاءت نتيجتها من باب المفارقة؛ حينما عاد إلى المكْتب موجِّهًا عبارات التّحدي إليها: «**بتشتكيني؟.. هو أنا من بتوع الكلام ده؟ طيّب.. بُكْره نشوف**»[1]. بل والأكثر من ذلك قيامه بمغالطة مستفزّة حينما عاودت شكواه للمدير فما كان منه إلّا أن ردّ تهمتَها باتهام مضادّ كاذب «**وقسمه وتأكيده لقسمِه وأيمان الطلاق التي توالت من فمِه، وهو يؤكّد أنّ شيئًا ممّا قالته لم يحدث، وأنها تتبلى عليه، وأنّها هي التي تتمحّك فيه وتناوشه على أمل- أن تتزوّج منه،**

(١) العيب، ص٢٨.

وأنه مظلوم.. أي والله مظلوم لا يدري ما يفعل في هذه البلاوي التي تتساقط من حيث لا يعلم فوق رأسه. يا بيه عيب.. أنا راجل متجوّز وعندي تسع عيال.. ما تخليها تشوف حدّ تاني تتلقّح عليه يا سعادة البيه..»[1].

– **المصلحة.. ازدواجيّة الصورة:** حيث المفارقة الناشئة عن ظاهر تلك المؤسّسة (شكلها الخارجي) وأسرارها (سراديبها الخفية) «**وكأنّ أسفل البناء الضخم الذي أنفق الرجال عشرات السنين في إقامته سراديب خفيّة، حفروها وجعلوا لها أبوابًا محصّنة سرّية لا يمكن أن يفطن لها غريب..**»[2]. ومِن هنا تتصاعد دلالة المفارقة بالوقوف على العمل الرّسمي للمصلحة (**استخراج التصاريح**) والعمل الخفي لها (**بيع التصاريح**): «**استخراج التصاريح، ذلك هو العمل الرّسمي للمكتب**، أهْون العملين وأقلّهما شأنًا واهتمامًا وأبطؤهما سرعة إنجاز. بل هو في الواقع لم يكن أكثر من مجرّد لافتةٍ رسمية معلّقة لتدلّ الزبائن على المكان الذي باستطاعتهم أن يتوجّهوا إليه **لنهو** العمل الثاني، **العمل الحقيقي الدائب.. بيع التّراخيص**، بيعها بأثمان لم تحدّدها المصلحة ولا الوزارة وإنما حدّدتها تقاليد ورثها الموظّفون جيلًا عن جيل، وباشكاتبًا عن باشكاتب..»[3].

---

(١) المصدر السابق، ص٢٩.

(٢) المصدر السابق، ص٣٥.

(٣) المصدر السابق، ص٣٦.

- **الازدواجية المعياريّة في وعي الموظفين حيال فكرة الرشوة:** حيث تكشف كثيرٌ من الحوارات بين الشخصيات، وحتى تعليقات الكاتب عن هذه الرّؤية المزدوجة التي تحمل لونًا لذيذًا من المفارقة الصّادمة لوعي المتلقّي، والتي تعمل على خلخلة وعْيه بالوقوف على الرأي والرأي الآخر، وتظهر مدى براعة الذات الإنسانية في ممارسة التبريرات النفسية لسلوكياتها الخاطئة؛ وتصل هذه المفارقة إلى ذروتها في حوارها مع عمّ شكري الباشكاتب والتي انتهت باتّفاقها معهم على عدم تدخلها في شئونهم مقابل عدم تدخلهم في شئونها قارئين جميعًا «**الفاتحة على كده**»[1].

- **تحوّلات البراءة في شخص البطلة** «**سناء**»: والتي وصلت ذروتها في ختام الرّواية بعبارتها الصادمة حتى لأسوأ الأشخاص أخلاقيًّا في المصْلحة «الجندي»، حينما فاجأته بقوْلها: «**ولا يهمّك**» ثمّ طلبها منه أن يكون اللقاء بينهما بعيدًا عن أعين الناس[2].

وهكذا تبدو لنا المفارقة- في قراءتها وتلقّيها- مرتبطة بوجود الإنسان والتّعبير عنه والتعامل معه، وهي من ثمّ معبّرة عنه فاضحة لنوازعه وخباياه، ولا عجب في ذلك؛ فقد جعلت د. نبيلة إبراهيم من عناصر المفارقة وشروطها أنه لا بدّ فيها من وجود **ضحيّة** عليها مدار المفارقة، ولشخصها

(١) المصدر السابق، ص٥٤. وانظر الحوار كاملا: ص٥١ - ٥٤.

(٢) انظر: المصدر السابق، ص١١٠، ١١١.

تتّجه السخرية أولًا؛ فتصبح المفارقة معها «أشبه بستارٍ رقيق يشفّ عمّا وراءه من هزيمة الإنسان.. وربّما كانت المفارقة تهدف إلى إخراج أحشاء قلب الإنسان الضحيّة لنرى ما فيه من متناقضات وتضاربات تثير الضحك.»[1].

٤- بساطةُ التفاصيل.. فسيفساء الصّورة:

للوصول إلى المغزى العميق والإقناع المعرفي طريقان؛ أحدهما قصير واضحٌ مباشر، والآخر طويل متخفٍّ وغير مباشر؛ وإلى النوع الثاني ينتمي عالم الفنّ الروائي؛ فعبْر التفاصيل الدقيقة ترتسم ملامح الصورة وتتشكّل القيمة المعرفية والدلالات الإنسانية العميقة التي تمثّل موضوعًا متداولًا بين ذاتَي السّارد والقارئ، وإذا كان الأدباء يتفاوتون في درجة هذا الاعتماد على جَمالية التفاصيل الحياتية الدقيقة؛ فإنّ «إدريس» قد أظهر غرامًا كبيرًا بهذا المنْحى الإبداعي؛ إنّه «غرامه الكبير وعشقه الذي لا يهدأ للتفاصيل حتّى لتكاد تكون قصّته لوحة كبيرة من الزخرفة الإسلامية المليئة بالجزئيات المنمنمة»[2].

---

(١) د. نبيلة إبراهيم، المفارقة، ص١٣٢. ونلاحظ هنا أن الضحية الأولى لمعظم تلك المفارقات هو شخصية البطلة «سناء» التي تأتي رمزا للذات الفردية التي تصير ضحية لواقع المجتمع ومشكلاته.

(٢) رجاء النقاش، يوسف إدريس .. بين العيب والحرام، ضمن كتاب د. يوسف إدريس بقلم هؤلاء، تأليف: مجموعة من المؤلفين، مكتبة مصر، ص١٤٠.

وسنكتفي هُنا بإيراد نموذجين دالّين على قدرته الوصفية الرائعة من ناحية، واهتمامه الفنّي بالتفاصيل من ناحية أخرى:

* **بورتريه المدخّن:** «يومها وبعد ما بقيت في الرّدهة فترة تسأل عن محيي أفندي الذي قيل لها أنْ تذهب إليه بالورقة التي معها، وفي الطّرقة الطويلة نسيت اسمه ووقفت حائرة تسأل الساعي الجالس فوق كرسي واضعًا ساقًا على ساق، ومن تحت شاربه الكثّ غير المشذَّب تخرج كمّيات هائلة من الدخان أكثر بكثير من التي يجذبها تباعًا من السّيجارة النّحيفة التي لا تكاد تظهر بين أصابعه»[1].

* **فلسفةُ المكان والشخصية:** «استقرّت سناء على مكتبها الذي جاء وضعُه في أسوأ مكانٍ في الحجرة، فالحجرة لها أربعة أركان، وكلّ موظّف فيها قد اختارَ له ركنًا تشبّث به واحتمى، واحتلَّه احتلالًا أبديًّا، وكلّ ما يميّز ركن الباشكاتب رئيس الثلاثة، أنّ مكتبه أكبر قليلًا ومتقدّم قليلًا بحيث يواجه الدّاخل إلى الحجرة»[2].

في المشهديْن السابقين تتّضح غواية التفاصيل على وعي «إدريس»، وبراعته في استقصاء أدقّ التفاصيل والأوصاف منتقلًا من الوصف الخارجي إلى التحليل النّفسي الشارح لأبعاد الشخصية، فلا يتردّد «إدريس» في رصْد

(١) العيب، ص٦، ٧.

(٢) المصدر السابق، ص٧.

تفاصيل المشْهد السردي الذي يقدّمه رغم ما قد توحي به هذه التفاصيل من عدم صلةٍ بصلب الحكاية أو انعدام الفائدة من تقديمها للقارئ؛ ولكنّ مواصلة القراءة وانْضمام تلك التفصيلات الدقيقة لبعضها يكشف عن قيمَتِها في لضْم بُنى الحكاية، وإحكام بنائها، بل وتمام نَصِّيّتِها. «فأنت بعد التّعب والتأنّي والخطوات البطيئة تصلُ إلى شيء ثمين عميق. وهذا هو ما يجعلك تشعرُ أنّك كسبت، ولم تخسرْ من هذا المشوار الفني.. المليء بالمُنعطفات والمُنحنيات»[1].

في وصف السّاعي المُمسك بسيجارته اهتمامٌ برسم أبعاد الشخصية ومدى شعورها- هي الشخصية التي تقع في ذيل سلم التدرج الوظيفي بالمَصْلحة- بالفخرِ والاعتزاز «**واضعًا ساقًا على ساق**» التي تنضمّ إلى صورته الشّكلية وطريقة تدخينه للسيجارة التي توحي للقارئ بنوع من مشاعر التوجُّس، أو سمِّه التّحفظ وعدم الارتياح له، وهي المشاعر والمعاني التي يجدُ القارئ تفسيرًا لها فيما هو آتٍ من أحداث الرواية حين يكتشف أنّ هذا الـ«**ساعي**» له دورٌ حيوي في عمليات الفساد المالي (الرشوة) بالمصلحة؛ إذْ هو «**الواسطة خفاجي ذلك الساعي ذو الشارب الكثّ وسحب الدخان الغزيرة، الواقف على باب المكتب «ليفنط» الزبائن.. ويفتح الباب للسالكين**»[2].

---

(١) رجاء النقاش، يوسف إدريس .. بين العيب والحرام، ص١٤٠.

(٢) العيب، ص٣٦.

وهكذا الحالُ مع وصف الموْضع القلق الذي احتلّه مكتب «سناء» بالحجرة في ظلّ تشبّث كاملٍ وأبدي من كلّ شخصية بمقعدها وموضعها؛ وهو مشهدٌ وصفيّ عميق المغزى أسهمَ كثيرًا في إبراز دلالات المفارقة المجتمعيّة، وزيف بعض المعتقدات التي تتوهّم تملّكها للأمكنة والأشياء؛ أو أنّها ستُخلَّد في أماكنها؛ إنّه على الجُملة مشهدٌ يقدّم نقدًا عميقًا لعقم التّصورات، وعدم التسليم بضرورة التطوّر، وهو المعنى الذي يتعزز بعد ذلك عبْرَ تطوّر أحداث الرواية حينما تتمكّن الفتيات الخمس من تثبيت أقدامهنّ في العمل بالمصلحة ضاربين تلك المعتقدات في مقتلٍ فارضين ما يمكن تسميته بـ«**حكم الأمر الواقع**».

إنّنا هنا أمام بنية من المفارقة بين صورتيْن: أمّا الأولى فهي صورة ذهنيّة؛ تلك المترسّخة في وعي الجماعة حول طبيعة العلاقة الاحتكارية بين الرّجل والمرأة والعمل؛ وإذا كانت «الصور الذهنية التي نشكلها عن العالم وعن الآخرين وعن أنفسنا أيضًا محكومة بدرجات تحدّدها طاقاتنا الحسية والعقلية ومواقعنا ووظائفنا وأدوارنا وخبراتنا من التجارب السابقة»[1]؛ فإنّ هذه الصور الذهنيّة بدوْرها «تتحكّم في علاقاتنا الإنسانية مع أفراد العائلة

(١) سيد قطب، الحبر البراق: نظرية الانعكاس في النقد الأدبي – قراءة في رسالة التربيع والتدوير، مجلة جسور، العدد الأول شتاء/ ربيع ٢٠١٢م، طبع مكتبة الآداب – القاهرة، ص١٧٧.

والجيران والأصدقاء والزملاء. ومعظم هذه الصور تنشأ من أقوال نسمعها وتتراكم فينا منذ الصغر»[1].

وأمّا الصورة الثانية، فهي صورة وصفية رسمتها قريحة السارد الإبداعية في هذا المقطع الوصفي.

هذا بالضّبط ما حدث تراكمات عرفية واجتماعية موروثة لصورة احتكارية، تقابلها وتصارعها صورة مستجدة مستحدثة يحاول الواقع أن يفرضها عبْرَ مُمارسة فعلِ خلخلة تدريجي لما رسخ في الوعي الجمعي.

إنّ تصوير الحجرة بأركانها الأربعة جاء مصحوبًا بعلاقة هذه الحجرة بالموظّفين الأربعة؛ وبالتالي فالمشهدُ يأتي عاكسًا أهمية الدور الذي يؤدّيه تصوير المكان خلال العمل السردي في إجلاء أبعاد الشخصيات الإنسانية التي تخترقه وتحيا خلاله؛ إذْ «يبرز جليًّا إسهامُ المكان في تشكيل الشّخصيات...»[2]. إنّ المكان هنا ليس محايدًا أو عاريًا من الدلالة؛ وإنما تمّ التّلاعب به وتوظيفه لإسقاط الحالة الفكرية.

(١) المصدر السابق، ص١٧٨.

(٢) صلاح صالح، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار شرقيات للنشر، الطبعة الأولى ١٩٩٧م، ص١٣٣.

تعقيبٌ ختامي

على كلّ حال، لقد مثّل «يوسف إدريس» نموذجًا ناجحًا لتحديد المسار في الحياة، نموذج الطبيب الذي لم يغْرِه سموّ المكانة الاجتماعية للطبيب، ولم يثنِه جفاءُ تخصّصه العلمي عن ممارسة ذلك الفن الأدبي المرهف؛ فنّ القصّ بأنواعه المختلفة، بل على العكس وجدناه يستلهم هذا العلم الذي تعلمه بتعمّقه في الذات الإنسانية جسدًا وروحًا، في استبطان الشخصيات والغوص في عمق مشاعرها وتحليلها تحليلًا يعجز عنه كثيرٌ من الأدباء.

يمزجُ «إدريس» في هذه الرواية- وهذا شأنه في جلّ إبداعه- بين المُغامرة النصيّة شديدة الذكاء التي تغازل القارئ وتتمكّن من النفاذ إلى حسِّه محققةً أثرَها الجمالي الإمتاعي، وبين التوجّه الفكري الأيديولوجي المتوافق مع نظرته للأدب وموقفه منه؛ حيث يرى في الأدب أداةً إصلاحية لا تكتمل قيمته إلّا بقدرته على النّفاذ إلى قلب الواقع، واستعراض صنوف الأدْواء التي يعاني منها المجتمع على مستوييه الفردي والجمعي على السّواء.

إنّه ينطلق من التّعاطف مع الذات الفردية حين يدين الجماعة، وهذا التّعاطف ليس اعتدادًا بهذه الذات أو انتصارًا لها على حساب الجماعة؛ بل على العكس إنّه يشجع الجماعة معلنًا عنْ دوْرها في توجيه السلوك. فإذا كان

هذا التّوجيه المجتمعي كما يرصده هنا- وكما رصده في روايات أخرى كثيرة كالحرام وحادثة شرف- توجيهًا سلبيًّا يؤدّي إلى انحراف الفرد وإسقاطه في دوّامة الحرام والعيب والخطيئة؛ فإنّ «إدريس» يرسل ضمنًا-ومن خلال هذه الجدليّة بين الفرد والجماعة- رسالة مَفادها ضرورة التحرّك الفردي في إطار الجَماعة؛ تحركًا يسعى إلى تغيير السّلبيات وتجاوز ميراث الخطأ والتقاليد العرفية البالية.. إلى معالجة آفات المجتمع؛ حتى يصير هذا المجتمع بدوره وعاءً طيبًا ومتنفسًا نقيًّا لكلّ ذات فردية.

يقدّم لنا «إدريس» القيم والمبادئ وهي تتأرجح بين طرفي ثنائية (سلبي.. إيجابي) في علاقاتٍ من الدّفع والتّدافع المحرك والحافز، الذي يسمُ حركة هذا الإنسان الجهول بطبعه، وهو التدافع الذي لولاه لتوقفت الحياة وتعطّلت جوانبها، وهو المعنى الذي نتعلّمه من قول القرآن الكريم:)**وَلَوْلا دَفْعُ اللهِ النَّاسَ بَعْضَهُمْ بِبَعْضٍ لفَسَدَتِ الأَرْضُ**(١).

إنّ «إدريس» يخاطب الذّات الجمعيّة للمجتمع المصري في صورة أجزائها؛ يخاطب كلّ ذات على حدة؛ فإن صلُح الجزء، صلح إن شاء الله الكلّ.

(١) البقرة: من الآية:٢٥١.

الفصل الثاني

تيمة السّحرية (مجاوزة الواقع)

ذاكرة الجنون وهموم المجروح

في «خافية قمر» لـ «محمد ناجي»

تيمة السّحرية (مجاوزة الواقع)

ذاكرة الجنون.. وهمومٌ المجروح في «خافية قمر» لمحمد ناجي

مدخل:

إنّ مقاربتنا النّقدية في هذا الفصل تسعى إلى الولوج الحذر- في مغامرة كشفيّة موازية لمغامرة الكتابة- إلى ذلك العالم السّحري الذي لا يخلو تصويره- وهكذا الحالُ في نصوص الواقعية السحرية- من مزالق دلالية ورمزية؛ تتعمّق خطورتها بمقدار جرأة الكاتب وجسارته في الجمع بين النّقيضين: معطيات الواقع.. وأساطير الخيال، بل أوهام العقل وهلاوس الذاكرة.

إذا كانت الطبيعة الاعتباطيّة المحْضة، التي تحكم علاقة الدّال بالمدلول، علاقة قوامها التواطؤ والمواضعة بين جماعة المتعاملين باللغة إنتاجًا وتلقيًا.. كتابة وقراءة أو نطقًا واستماعًا؛ فإنّ هذه الاعتباطية في الدلالة تكون أكثرَ عمقًا حينما تسعى إلى تحطيم مألوف الدّلالة، وتمارس بحِرفية بالغة لعبةَ الكراسي الموسيقية بين الدّال والمدلول.

إنّنا مع «محمد ناجي» في باكورةِ إنتاجه الرّوائي «خافية قمر»١٩٩٤م، وفي غيرها من إبداعاته نجد أنفسنا إزاء حاذق ماهر بفنون الصنعة اللغوية؛

والإسقاط الرّمزي الشفيف القائم على الجمع بين متناقضين يرفض هو نفسه أنْ يعترف بما بينهما من علاقة تضادّ (الواقع.. الخيال).

١- مِن قصيدة الدّراما إلى شعريّة السّرد:

إنّ أسلوب ناجي هنا- وكما عهدناه دائمًا في الرواية- يفيض شعرًا في لغةٍ تعتمد الرمزية وتنهلُ من سحر اللغة وبلاغة الرمز:

«قمر فوق..

قمر تحت..

فخٌّ منصوب في السماء لعيون النساء

وشرك في باطن الأرض

يصطاد خطا الرجال

حاذر، حاذر أيها القادم

قمر فوق

قمر تحت»[1].

لعلّ هذه الشّعرية المتدفّقة ترجع في حقيقتها إلى علاقة الرواية عنده بالشّعر؛ فالروايةُ وُلدت عند ناجي من رحِم طموحه إلى الوصول إلى قصيدة دراما عربية؛ فأنتجَ في المقابل رواية شعرية ساحرة.

---

(١) محمد ناجي، خافية قمر، ص٢٢، ٢٣.

إنّ الكتابة في وعي «ناجي»- وحسب تعبيره- هي «**احتراق بالحياة**»؛ احتراق يحجل بالقارئ بين سراديب الواقع ومتاهات الأسطورة.

وهكذا لا يترك ناجي لقارئه اختيارًا سوى اللّجوء إلى المغامرة بالتأويل واقتناص الدّلالات (التي لن تخلو من رمزية) من بين ركام اللغة وجزالات الأسلوب الأدبي؛ وهذا ما سأحاولُ القيام به في السطور القليلة القادمة؛ لعلّي أقدِّم نموذجًا لما يُمتع به «ناجي» قارئه من مغامرة دلاليّة ممتعة ومفيدة في الآن معًا؛ مغامرة قوامها إيمان «ناجي» بشراكة القارئ للمبدع في تكوين عالم الحكاية وبناء دلاليّتها.

٢- «**خافية قمر**».. **العنوانُ اللّغز**:

هكذا اختار «ناجي» عنوانَه شديد الثّراء؛ الذي يمتاح من المعين ذاته الذي يغترف منه لغة روايته كلّها؛ فالعنوان قائم على المفارقة الدلالية النّاجمة عن تباين الطاقات الدلالية للفظتين: (خافية- قمر)؛ ففي حين تشير الأولى «**خافية**» إلى معاني الخَفاء والاستتار، ومن ثمّ الغواية والوهْم وضياع الحقيقة، ترمزُ اللفظة الثانية «**قمر**» إلى النّور الذي تستضيء به الأعرابُ في صحاريها؛ فيكون بمثابة المُعين على السّير والمرشد لوقع الخطى الوئيد حينما تفقد ضياءَ شمس النهار.. إنّ خافية هنا تغازل- ربّما- دلالة الليل الذي يختصّ القمر بالظهور فيه وإضاءة سمائه، انتظارًا لفجر آتٍ لا محالة، حتى وإنْ طال انتظاره علينا حين يعيينا الفكر، وتؤرّقنا هموم الحياة وأشجانها.

من ناحيةٍ أخرى ربّما أمْكننا النّظر إلى تلك المفارقة في بنية العنوان بين لفظتيه (خافية.. قمر) بوصفها إسقاطًا لتباينات الوعي بين الروح الفرديّة القلقة لذات الأديب، وبين الوعْي المغيَّب للمجتمع الذي يبدو- حسْب منظور الكاتب- كما لو كان رافضًا للإبصار، مصرًّا على الرّزوخ في أوْهامه وهواجسه التي سبّبت أزمة حضارية، وبدلًا من الاستضاءة بنور هذا القمر؛ تؤثر الجماعة الوقوعَ في غوايته؛ فتهيمُ به رمزًا للوهم والانخداع والرّكون إلى مقولات القدماء وخرافات الماضي السقيم بأوجاعه وآلامه.. بإحباطاته وعثراته.

٣- الاستهلال.. ميثاق القراءة:

«لم أنتبه لانصرافهم إلّا بعد أن كنت قد أتمَمْت حديثي، لم أستطعْ أن أخمّن متى مضوا بالضبط، لا يهمّ، لا بدّ أنّ أحدهم قد سمعني حتى قرب النّهاية، لا يهمّ، كتبت كلّ شيء حتى لا يضيع من الذّاكرة، من لم يسمع سيقرأ، في النهاية لا يهمّ مَن يسمع ولا مَن يقرأ، المهمّ أنْ أقول وقد قلت كلّ شيء. تمام»[1].

هكذا استهلّ «ناجي» روايته بعقد ميثاق قراءة أوّلي مع القارئ، يتكئ على بيان الوظيفة الخطابيّة الأولى، الوظيفة التي تمثّل مركز الثقل؛ إنها الوظيفة

(١) السابق، ص٥.

التعبيرية؛ فهو يكتب- ابتداءً- لأنّه يشعر بالرغبة الحميمة في الكتابة، ويقول منطلقًا من شبقٍ محموم بالكلمة؛ وهو حين يكتب يعي دور الكلمة المكتوبة في حبس الكلام واعتقاله في رموزٍ أبجدية[1]؛ حبسًا تقاوم به الذاتُ ضعفَ الذاكرة الذي يهدّدها بالضياع وفقدان الهوية «**كتبت كلّ شيء حتى لا يضيع مِن الذاكرة**».

منذُ البداية إذّا يعلن الكاتبُ أزمته المنبثقة عن أزمة أمّة بكاملها؛ إنّها أزمة الذّاكرة؛ فحين تغيب ذاكرة الماضي تضيع معها معالم الحاضر ويتبدّد الحلم بالمستقبل.

هذا بالضبط ما يؤرّق الذّات المبدعة فتقوم بمغامرتها عبْر الذاكرة؛ مستحضرةً **فكرة الجنون** مسوّغًا للمزج بين الواقع والمتخيّل؛ الحقيقة والوهْم، ومناخًا مناسبًا لتصوير صراع الذّات الفردية مع محيطها الجمعي المُنغمس حتّى النّخاع في هلاوس الماضي وأوهام الجهل والتخلف.

«**تحلَّقوا حولي بملابسهم البيضاء، توسّلت إليهم:**

(١) واحدة من أهم خصائص اللغة المكتوبة هو حبسها للكلام واعتقاله حتى من خلال الطباعة التي تعمل على حبس الكلمات آليا ونفسيا على السواء في الفراع. انظر: والترج أونج، الشفاهية والكتابية، ترجمة: حسن البنا عز الدين، مراجعة: محمد عصفور، سلسة عالم المعرفة(١٨٢)، شعبان ١٤١٤هـ/ فبراير ١٩٩٤م ، ص ٢١٢.

- لا تؤذوني..

- نحن هنا لنساعدك.

- لكنّكم لم تصدقوني!

- أنت هربت، لم تمكّنا من علاجك...»[1].

ولعلّ من باب المفارقة هنا أنْ تنطلق مغامرة الكاتب من وحي الذاكرة ذاتها، رغم أنّها تسعى إلى تجاوزها من خلال فعل الكتابة، الذي تسعى الذّات عبْرَه إلى التأكيد على هشاشة الذاكرة؛ هشاشة تبدّت عند الكاتب نفسه حينما أعلن عنها عبْرَ حالة تشتّت الوعي وبلادة الانتباه (**لم أنتبه.. لم أستطعْ أن أخمّن**)؛ بل بلغت ذروتها مع الجُملة المفتاحية التي تتكرّر ثلاث مرّات في هذا الاستهلال القصير، ثمّ تظلّ تتكرّر عبْر فصول الرواية ومقاطعها ومشاهدها «**لا يهمّ**»؛ إنّها الجُملة النتيجة التي وصلت إليها الأمة في واقعها المأساوي، وكأنّما الكاتب هُنا يذكرها رصدًا للواقع، واعتراضًا عليه في آنٍ معًا، وكأنّه يقصد الإثبات لا النفي «مهمّ»؛ يريد أن يقول حينما يصبح كلّ شيء مهْما في حياتنا، حينما نهتمّ لأمرنا ولواقعنا، حينما ننتبه، حينئذ فقط ربّما تحقّق لنا ما نريد.

إنّ «**لا يهمّ**» هنا هي بيت الدّاء الذي تنطلق منه الذات في تألّمها بواقع يرسفُ في قيود الجهل والتخلّف وغياب الوعي، والقيمة، والهدف. إنه

(١) محمد ناجي، خافية قمر، ص١٧، ١٨.

المجتمع الذي يغرق في جراحه «**جراح عبد القهار المجروح**» وقد أسَرَته الأسطورة «**خافية قمر**» التي صارت رمزًا للوهْم الذي يسيطر على وعي الجَماعة فَتَفْرُغ حياتهم من مضمون مهمٍّ جدير بالعناية والاكتراث، ويصير ما عدا هذه الخافية «لا يهمّ».

٤-التّاريخُ الوهمي.. أزمةُ الذاكرة السرديّة:

«المسألة تعقَّدت يا سادة، أبلغوا حفيد الزَّباء وصحبَه أنّ المسألة تعقدت، وثبت الفئران على القلعة فأكلت دفاتر الأنساب، ومحتِ الأسماء الزباء وإدريس والمجروح وسلمى وقمر.. حتى عبد الحارس أكلته الفئران»[1].

ضياعُ التاريخ، فقد الهوية، أرق دائمٌ مستمرّ في وعي الكتابة؛ ولذلك فهو يلحّ- ويكرّر إلحاحه- على الذّاكرة البديلة؛ على سجلّ المكتوب الذي يبقي له على بصيصِ الأمل الوحيد في أنْ تعود الأمور إلى نصابها؛ وأنّه ذاتَ يوم سيأتي مَنْ يُجيد قراءة هذا التاريخ، ومن ثمّ يتمكّن من بناء حاضر الأمّة من جديد:

«أشرت للحقيبة التي أحتفظ بها معلّقة على كتفي دائمًا، وقلت:

- كلّ شيء هُنا في هذه الحقيبة، وستقرؤها ذات يوم»[2].

---

(١) السابق، ص١٧.

(٢) السابق، ص٩.

إنّنا هنا إزاءَ فكرة «**التاريخ الوهمي**» الذي يلجأ إليه الكاتب لمعالجة القضايا السّاخنة ذات الأبعاد السياسية والتي ظهرت بصورةٍ جليّة في روايته «**مقامات عربية**» ١٩٩٩م[١]؛ ونرى هنا انعكاسًا لها ربّما لأسباب فنيّة مغايرة؛ ربّما لمراوغة الكاتب واستفزاز وعْيه للتواصل مع هذا التاريخ الوهْمي (المستمدّ من ذاكرة الجنون)، والواقع الحياتي المَعيش بكلّ ما فيه من إحباطات ومظاهر فقدٍ وتردٍّ حضاري، وضياع هويّة، وطمس لتاريخ بفعل عمْدي قصدي في أحيانٍ، وبفعل الغيبوبة الجماعية التي آلت إليها المُجتمعات العربية في أحيان أخرى.

٥-الشّخصياتُ.. التّسمية والرمز:

وبما أنّنا أمام تاريخٍ وهمي، أو سمِّهِ (عالمًا رمزيًّا موازيًا للواقع)؛ فالشّخصيات إذن تنتمي إلى الرّمز، وتصير ظلالًا وإشارات توحي أحيانًا، ولكنّها لا تعطي دلالة قاطعة، بل ربّما راوغت وتناوبت على أكثر من دلالة، ربّما إلى حدّ التناقض. إنّها شخصيات الرواية الجديدة التي تتّسم ببقائها «مجرد أطياف أو أسماء، أو هي مجرّد حروف لا معنى لها (س. ص) أو رموز أو ضمائر أو أصوات»[٢].

---

(١) محمد ناجي، مقامات عربية، دار الهلال، صفر ١٤٢٠هـ، يونيو ١٩٩٩م.

(٢) شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص١٥.

إنّ إدريس البكاء.. وعبد القهار المجروح.. يأتيان رمزيْن لجراح في جسد الأمّة: «إدريس البكَّاء يا جل، أعظم ملوك الأرض الذين مشوا على هذه الأرض..»[1].

إنّ إدريس هنا رمزٌ للملك الزائل؛ فهو يَرِد في الرّواية عبْر إحالة رمزيّة قلقة ومضطربة؛ فتستمدّ الرواية من طاقته الدلالية ما يحيل إلى نبي الله «إدريس» أوّل مَن لبس المخيط- كما رُوِيَ- وأوّل من خطَّ بالقلم[2]؛ في حين لا يلبث الاسمُ ذاته أن يحيل- في سلوكٍ مراوغ- إلى مُلْك الأدارسة الأشراف الذين حكموا بلاد المغرب فترة من الزمن[3]، ثمّ هو في النهاية- وعلى الجُملة- رمزٌ للمجد العربي الذي صار في خبر «كان»، حين أصابه التحوّل، فصار الملك لعنة، وتحوّلت المملكة والملك والحضارة والأدارسة من هنا المكانية للذات إلى هناك صوبَ الشمس وجهةَ الشرق؛ حيث يعيش الأدارسة الحقيقيون؛ هناك في الشرق البعيد توجد حضارة الأدارسة:

---

(١) محمد ناجي، خافية قمر، ص٧.

(٢) انظر في ذلك: أبو هلال العسكري، الأوائل، والنويري، نهاية الأرب في فنون العرب، ضمن الموسوعة الشعرية.

(٣) وكانت فترة ازدهارهم ١٧٢-٢٢٣هـ. انظر في ذلك: د.سعدون عباس نصر الله، دولة الأدارسة في المغرب العصر الذهبي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر- بيروت، الطبعة الأولى ١٤٠٨هـ/ ١٩٨٧م.

«يسخر منّا سكّان القرى والكفور المجاورة ويسمون بلدنا خافية قمر، فيغضب بنو عبد، ويتوثّبون رافعين عصيهم، ويصيحون:

-الخافية عندنا، نعم، ولكن اسم بلادنا روضة إدريس.

-إدريس لعن أرضكم، وكتب على ساكنها الفقر والخوف.

-في بلادنا الخير والبركة، وكرامة المجروح لا تخفى على أحد.

-هي لعنة أخرى من لعنات إدريس.

-بل مكرمة منه، كان يحب أرضنا وفيها كانت روضته.

-لعنته عليكم وعلى أرضكم حتى يجيء الطوفان، أمّا بلاده فكانت هناك.

-أين؟

يشيرون صوب الشمس ويقولون:

-هناك، في الشرق توجد أرض واسعة يسكنها الأدارسة إلى اليوم، هناك كان موطئ قدميه»[1].

إنّ النّص هنا يقدّم لنا الذات الجمعية في سلوكٍ دفاعي عن صورتها وتاريخها ووعيها- حتّى وإنْ كان وعيًا مشوّهًا- أمام الآخر؛ وفي مواجهة

(١) محمد ناجي، خافية قمر، ص٣٥، ٣٦.

الجَماعات الأخرى التي تمارس سخريتها من واقع مأساوي ولعنات ونكبات تعجز هذه الذات الجمعية حتى عن إدراك حقيقتها؛ فتتّخذ لديها مسميات رنّانة وهمية (خافية قمر- روضة إدريس- كرامة المجروح).

على الجانبِ الآخر، كان «عبد القهار المجروح» رمزًا واضحًا للتحوّل إلى الضعف وفقد الخصوبة والقدرة والقيمة:

«في الزّمن القريب اختلطت الأنساب.. لم يكن أمام بني عبدٍ إلّا أن يتدافعوا بالمناكب فوق الجسْر مع الذّاهبين شمالًا صوب المدينة. هناك باعوا غلالهم، وسدّدوا صكوك الدَّين، واشتروا أقمشة الكتان وأساور العاج، وعادوا بعد الظهيرة من المدينة غربانًا مكفهّرة ينعون قلّة ما بقي في أيديهم. فوق الجسر تعاركوا، قتل رجلٌ منهم رجليْن، وفرّ القاتل ولم يعدْ، وفرّ أحدهم جريحًا ينزف من رئتيه.

ولدتني سلمى بنت العربان لهذا الرّجل في العام التالي، وبقي هو على فراشه ينتظر الموت الذي لم يأتِ أبدًا..»[1].

هُنا كان أصلُ الحكاية إذًا؛ حكاية التحوّل الحضاري من القرية إلى المدينة، حكاية الانتزاع من الأصل، وفقدان النّسب بتحوّل الذات العربية عن قيمها الرّوحية لتلهث وراء متاع المدينة الذي لم يخلف لها إلّا الهوان والحسْرة وشقاق

(١) السابق، ص٣١، ٣٢.

ذات البيْن. والأكثر من ذلك ضعف عبد القهار المجروح، الذي قد يرمز في أفق التلقّي إلى الكيان الديني الذي بقي مجروحًا ينزف من رئتيه، وتصالحت الجَماعة مع واقعها الجديد، ورضيَت به «**منّا القاتل ومنّا القتيلان والجريح الذي لم يجفّ دمُه، فلننس العداوة، ولتكنِ الأرض لمن تبقّى من رجالنا، أمّا المجروح فله صدقة معلومة تفيض بها أيدينا**»[1].

هكذا رضي أفرادُ الجماعة بأن يمدّوه بين الحين والآخر ببعض من وقتهم (الصدقات)، ثمّ ما لبثوا أن انصرفوا عنه.. وحين عادوا وصالَه مرّة أخرى كانت هذه العودة بعدما ذاع صيتُه رمزًا للكرامة عبر التمسّح والتبرّك.. عادوا إليه وإلى وصْله بالصدقات «**يلتمسون به الكرامة بين الخلائق**»[2].

امتدادًا لهذا الولَع بانتقاء الأسماء التي تحمل ظلالًا دلاليّة توازي ظلال الواقع التي يتعامل معها «ناجي» ويغازلها في حكايته، تأتي «**سلمى**» بذلك الاسم العربي الأصيل لنلفي أنفسنا معها تحت ظلال الحضارة العربية التي فقدت مصدر خصوبتِه وفحولتها الذاتية الأصيلة حينما صار «المجروح» قعيد الفراش، لا يقوى على الفعل، فلجأت والحالُ هذه إلى فعْل الحرام الذي يكون «**عبد الحارس**» ساردُ الرواية وبؤرة الأزمة نتاجًا لها.

---

(١) السابق، ص٣٢.

(٢) السابق، ص٣٣.

يضبطها القادمون للتبرّك على سطح الدار مع جعفر ابن الفراغلة، وحين يواجهها المجروح بفعلها تصيح فيه وفي الحضور متخلّية عن صمْتها:

«لماذا تنظرون إليَّ؟ أو تظنونه ابن عبد القهار؟ أوَ كنت تقدر أن تهبني مثل هذا الولد يا رجل وأنت راقد بعلَّتك؟!»[1].

إنّه «عبد الحارس» إذا ذلك الراوي الذي يسرد لنا منذ البداية بضمير المتكلّم، والذي طالعناه منذ بداية الرواية يتخبَّط في حيرته، ويعاني جنون ذاكرته، مردّدًا- كما أشرنا آنفًا- عبارته المفتاحية «**لا يهمّ**».

إنّه نتاج للقفر والضعف، نتاج الخطيئة الحضارية- ربّما- التي نتجت عن زواج الشّرق المريض بالغرب المتقدّم حضاريًّا بعدما عجزت مقومات الحضارة العربية أن تبقى على خصوبتها؛ فصار الإنسانُ العربي في هذا العصر نتاجًا طبيعيًّا لهذا الجرح؛ ولذلك لا نستغرب حينما يُصرُّ «المجروح»- رغمَ اعتراف سلمى بعدم أبوّته لعبد الحارس- على أنه أبوه؛ ولده من جرحه «**والله ما حملت به ولا ولدته وإنّما حملته وولدته من جرحي هذا، فأنا أمّه وأبوه، ثمّ دفعته إليها فأرضعته، وهاأنذا أشهدكم أنه ابني لجرحي**»[2]. إنّها إشارة إلى ذاتية الخطيئة؛ وإلقاء لتبعة الخَوَر الحضاري الذي باتتِ الذّاتُ العربية تعانيه

(١) السابق، ص٦١.

(٢) السابق، ص٦١.

وتكابده على هذه الذات العربية، وذلك الميراثُ الحضاري ذاته الذي تسبب بعجزه في حالة الهيمنة الحضارية للآخرين على الذات.

وهكذا دومًا يُراهن «ناجي» على شخصياته (إدريس البكاء وعبد القهار المجروح وسلمى وعبد الحارس...) في تصوير العالم انطلاقًا من قناعة شخصيةٍ عنده بأنّ الإنسان هو «محور العالم الذي نعيشه».

٦-المكانُ.. المدينة:

في انتقالةٍ أخرى من الشّخصية إلى المكان تقابلنا «**المدينة**» التي تقف بين طموحات التقدّم ومعاول الهدم؛ فحينما يهمّ الصبية- سعيًا منهم لمقاومة مخاوفهم من عدوٍّ مجهول- بنصب مجانيقهم لإلقاء حجارتهم يحذّرهم العمّ: «**افعلوا ما تريدون ولكنْ حذارِ أن يفلت منكم حجر ويسقط فوق المدينة.. أنتُم حرّاس هذه المدينة فلا تهدموها بأيديكم**»[1]. يواصل الصبية وينقلون حربَهم إلى الشوارع والأزقّة؛ ويتركنا السّارد دون أن ندري:

ما حقيقة هذا العدو الذي يقاتله الصبية؟!

هل ينجح الصبية في معركتهم؟!

وعلى الجُملة: هل تنجو المدينة؟!

---

(١) السابق، ص١٠٦، ١١٤.

أسئلة تظلّ مُشرَعة إلى أن يختتم الرّواية بمقدمته الثالثة؛ ممّا يحيلنا إلى بنية الرّواية وهيكلها الذي تأسّس على ثلاث مقدّمات (مقدّمات فقط ولا توجد فصول)، وهو مؤشّر سيميائي شديد الأهمّية في تشكيل فعل القراءة.

إنّه بهذه المقدّمة التي يختتم بها روايته يرسخ مبدأً أساسيًّا من مبادئ «الرّواية الجديدة»، التي تحمل في أحد مرادفاتها مصطلح «رواية اللارواية»[1]، وهذه حقيقةٌ يلمسها قارئ «خافية قمر» دونما عناء، فالقارئ لو أراد تلمّس خيوط حكاية محدّدة الملامح مكتملة الأحداث واضحة الشّخصيات، ما استطاع إلى ذلك سبيلًا.

إنّ المبدع هنا عبْر ابتكار هذه الآليّة الفنية في بنائه السردي يبقي أفق التلقّي مشرعًا على تساؤلات قلقة تتعلّق بالهوية والمصير على مستوييه الفردي والجمعي معًا. وكأنّه يوجّه إلى قارئه رسالة مُفادها: أن أكمل أنت عزيزي القارئ، ولتشترك معي في صناعة نهاية لما بدأناه معًا عبْر فعلَيِ الكتابة والقراءة، أو لتشترك معي في صياغة فصول الرواية التي تغدو والحال كذلك مرادفًا ومعادلًا للواقع الإنساني القلق المتدنّي، الذي يعلن الكاتب عن حاجته إلى إعادة بناء وصياغة وصناعة.

---

(١) يشير شكري عزيز الماضي إلى تنوع التسميات والمصطلحات لما أسماه بالرواية الجديدة؛ وذكر عدة أسماء أخرى؛ منها: رواية اللارواية Ani Novel ، والرواية التجريبية Experimental Novel ، ورواية الحساسية الجديدة، والرواية الطليعية ... انظر: أنماط الرواية العربية الجديدة، ص١٤.

الفصلُ الثّالث

تيمة الألم (مقاومة الواقع)

ذاكرة الأنثى بين آلام المرض ودوائر الحكي في يوميات امرأة مشعة

تيمة الألم (مقاومة الواقع)

ذاكرةُ الأنثى بين آلامِ المرض ودوائر الحكي

في يوميّات امرأة مشعة

مدخل:

تبدو نعمات البحيري في روايتها الأخيرة «يوميّات **امرأة** مشعة» كما لو كانت تمارس فعلَ عودة على بدء؛ والبدْء هنا أشير به إلى باكورة أعمالها في مجموعتها القصصيّة الأولى «**نصف امرأة**» الصادرة عام ١٩٨٤م[١]؛ حيث تتبدّى ذاتها امرأةً محركًا وحافزًا رئيسًا لفعل الحكي عندها؛ الأمر الذي يلمسُ معه القارئ حضور الكاتبة «نعمات البحيري» بوصفها «**امرأة**» أكثر من حضورها بوصفها مُبدعة، وهو الحضور الذي يعلن عن نفسه نصيًّا في لقطة العنوان الأولى؛ حيث الدّال «**امرأة**» الذي اتّسم في العنوانيْن كليهما بسمة مشتركة هي «**التشوّه**»؛ فهي إمّا «**نصف امرأة**» تعاني اجتزاء المجتمع لذاتها الأنثى في تعاملِه معها مكتفيًا منها بالجسد؛ ومهملًا روحها وذاتها النّابضة بالحركة والحيوية والشّعور بالحرية؛ وإمّا «**امرأة مشعة**» تتألم بإشعاعها الذي سبّبته لها رحلة طويلة مع العلاجين الكيميائي والإشعاعي، فصارت- على

(١) نعمات البحيري، نصف امرأة، طبع دار الحرية ١٩٨٤.

سبيل المجاز- بمثابةِ «امرأة مشعة»، ممّا يلزمها- شعورًا منها بالمسئولية- أن تنتحي جانبًا بعيدًا عن المجتمع حتى لا تصيبه بالضّرر؛ إنّها تعاني في كلا التجربتين- تجربة البداية وتجربة النهاية- نوعًا من الإقصاء والانْفصام بينها وبين المجتمع.

وإذا كان الإقصاءُ في الحالة الأولى مردّه حجم الضّرر الذي يسببه لها المجتمع حين يسيء معاملتها لتصير مسخًا مشوّهًا «نصف امرأة»، أو هكذا كان شعورُها، فإنّ هذا الإقصاء في عملها الأخير «يوميات امرأة مشعّة» كان ناجمًا عن تجربة مغايرة؛ أكثر قدرية من سابقتها، هي تجربة المرض.

وبيْن التجربتين يستمرّ الهاجس النّسوي مسيطرًا على كتاباتها؛ فتصوغُ من هُموم المرأة وأبرز قضاياها مع الواقع والمجتمع والحياة سردًا قصصيًّا شائقًا يتشكّل منه ما يشبه عقدًا طرزت به عنقها؛ فتوسّطت حبّات هذا العقد مجموعتها القصصيّة «ضلع أعوج» ١٩٩٧م[1]؛ حيث تطرح في هذا العمل سؤالَ الواقع بلغة الفنّ حول ماهية الاعوجاج والأسباب الكامنة وراءه، ومَن تسبّب فيه، وكأنّها عبر ثنائية الدلالة- وبنوعٍ من التورية الدّلالية- تسعى إلى نقْض ما ترسّب في وعي الجماعة من مفاهيم حول حقيقة «الضّلع

(١) نعمات البحيري، ضلع أعوج، صدرت عن الهيئة المصرية للكتاب عام ١٩٩٧ في مختارات فصول، ثم صدرت عن مكتبة الأسرة عام ٢٠٠٣.

الأعوج» الذي صار في المخيّلة الجماعية للوعي العربي- وعلى خلاف سياقه النّبوي[1]- مرادفًا لدونيّة ممقوتة للمرأة، دونيّة تدفعها إلى السّعي للثورة عليها وطرحها، لتستبدل بها مفهومًا آخر لاعوجاج الضلع، تلصقُه بالمجتمع بما يشوبُه من ندوب عصورٍ متلاحقة من الضعف والوهن والتخلّف والتآكل.

وهكذا يبدو إبداعُ «نعمات البحيري» نتاجًا لواقع مأزومٍ تشغل مركزه ذات الأنثى بكلّ رصيدها من الشّعور بالإحباط والقمع والقهر والرغبة في الثّورة والتحرّر والتمرّد، سواء كان هذا الشّعور حقيقيًّا أم زائفًا، راجعًا إلى أزمةٍ داخلية لها بوصفها أنثى أم نتاجًا لتجربة قهرٍ فردية «**حالة**» عانتها في محيطِها الاجتماعي، أم نتاجًا لظاهرة اجتماعية عامّة- يمكن وصفها بالانتشار- في المجتمع.

---

(١) وجدير بالذكر أن نص الحديث جاء في معرض الوصية بالنساء لا ذمهن، فنص الحديث -كما ورد في البخاري- (استوصوا بالنساء، فإن المرأة خلقت من ضلع، وإن أعوج شيء في الضلع أعلاه، فإن ذهبت تقيمه كسرته، وإن تركته لم يزل أعوج، فاستوصوا بالنساء) البخاري، كتاب الأنبياء، باب: قول الله تعالى: {وإذ قال ربك للملائكة إني جاعل في الأرض خليفة}، حديث ٣١٥٣. موسوعة الحديث النبوي الشريف الإلكترونية/ موقع روح الإسلام.

ولا يخفى ما في الحديث من دعوة للرجل بالرفق بالمرأة والاستوصاء بها، لا قهرها وازدرائها كما يمارس بعض الجهلاء في مجتمعاتنا، أو كما يدَّعي بعض المغرضين تشويها لموقف الإسلام من المرأة.

إنّ الأمر المسلّم الوحيد المستنتج من ذلك أنّ نعمات البحيري قد مارست لونًا جديدًا من الإبداع الرّوائي؛ فخطت خطوة فيما يسمّى بالرواية الجديدة، التي يمكن القول إنّها «تعبيرٌ فني عن حدّة الأزمات المصيرية التي تواجه الإنسان، فالذّاتُ المبدعة تحسّ غموضًا يعتري حركة الواقع ومجْراها»[1].

لا يعني ذلك بحالٍ تطابقًا كاملًا بين أعمال «البحيري» أو بين عمل وآخر، وإنّما يبقى لكلّ عمل فرادته التي تتمثّل ابتداءً في محور الحدث، وفي المغْزى العام. وإذا كان لا بدّ في كلّ عملٍ إبداعي من وجود حالة من الحلم، ولا مفرّ لكلّ عملٍ روائي من توفّره على فكرة تشغل بؤرة الحدث؛ فإنّ نظرةً نقدية فاحصة ستكشف عن تبدّل واضح على مستوى الفكرة (أو الهاجس) بين أعمالها الثّلاثة المُشار إليها في مطلع هذه لدراسة، ففي حين كان هاجسُ الاكتمال هو المعنى الغالب في مجموعتها الأولى «نصف امرأة»، فقد غدا هذا الهاجسُ مقتصرًا على التقويم والتصويب لمسار رؤية المجتمع للمرأة أو هو تقويمٌ لاعوجاج المجتمع حسبما يُفهم من مغزى العنوان في مجموعتها «ضلع أعوج»، في حين يتراجع هذا الحلم إلى الوراء ليُستبدل به حلمٌ آخر وأمنية أخرى في روايتها «يوميّات امرأة مشعة» هو **حلم الحياة** ذاتها، والتغلّب على المرض في استجابة طبيعية من ذات المبدع لمتطلّبات المرحلة؛ ولعلّ الحلم هنا

(١) شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص١٥.

يتمّ عرضه في التجربة الروائية مرفودًا بحيثيّاته وملابساته شديدة الجلاء؛ فلا يجد القارئ صعوبة في تفسير هذا التحوّل في طبيعة الحلم المهيمن على مجريات الحكي برَدِّ هذا التحوّل إلى اختلاف المرحلة التي احتضنتْ ميلاد التجربتيْن كلتيهما؛ ففي حين كان نزق الشّباب هو المعاملَ الأكثر حضورًا وتأثيرًا في العمل الأول؛ غدتْ حكمة السّنين وما نجم عنها من حالةِ نضج الذات وإيمانها بحقائق الحياة وإدراكها لدراما الواقع، إضافة إلى حالةِ المرض هي المؤثرات الأكثر تشكيلًا للتجربة الرّوائية عندها في عملها الأخير.

إنّ هذه الرواية باختصارٍ تنتمي إلى ما يُمكن تسميته- ولعلّ التسمية مُستلهمة من نعمات البحيري نفسها- بـ«**أدبيّات المرض والألم**»، تقول نعمات البحيري: «صار المرض والألم خبرة لها أدبيّاتها الخاصة»[1].

١-حلمُ الحياة.. مقاومةُ المرض:

يُسْلمنا حديثنا السابق عن **حلم الحياة**، الذي صار بديلًا لحلم الاكتمال عند «نعمات البحيري»، إلى دالٍّ لغوي كان له حضورُه الدلالي الواضح في روايتها هو دالّ «**الحياة**» بوصفه الدّال الذي يحمل معنى مقاومة الموت، وهو حضورٌ يكتسب زخَمَه وناجزيّته الدّلالية من حضور مقابله الدلالي «الموت» الذي تدفع حالة المرض العُضال- محْور الرواية ومركز ثقلها- باتّجاهه.

(١) نعمات البحيري، يوميات امرأة مشعة، ص١١٣.

إنّ نعمات البحيري تمكّنت من مجابهة آلام المرض وجراحه برغبة حقيقيّة في الحياة «فتجاسرتُ على الجرح والألم وقلتُ أعيش الحياة»[1]؛ إنها تكشف عن نوعٍ من تحدّي الألم، والرّغبة في الحياة. وقد استعانت في سبيل تحقيق هذا النّصر على آلام المرض بوسائلها الخاصة؛ فتستأنس بالآخرين حينًا، وتحيا بالكتابة حينًا، لكنّها في كلّ الأحوال لا تعدم معينًا لها على تحمّل آلام الحياة.

إذًا، فنعمات البحيري تعشق الحياة، وترى في الصحبة الطيبة ورفاق الحياة معينًا على تحمّل أعبائها ودعم إرادة الحياة، فلسان حالها ومقالها ينطق بأنّ حياتها مع الآخرين مصدرُ قوة وطاقة دفع لتحمل الآلام: «سأعدّ اليوم «هدنة» بعد «المعركة» التي دخلتها مُرغمةً دون اختيار ونتج عنها تشوّه في الجسد، وكسور ورضوضٌ في الرّوح والنّفس، وربّما في العقل.. لكنّ القلّة التي راحت تتكاثر شيئًا فشيئًا ساندتني عبْر كتابة وزيارات وتليفونات، عمّقت في داخلي إرادة الحياة»[2].

وهُنا يُمكن القول إنّ كتابة «نعمات البحيري»- في مُجمل إبداعها عامّة، وهذا العمل الروائي خاصّة- تشفّ عن شخصية مُنغمسة في الحياة؛ محبّة لها، بل متورّطة في تفاصيلها حتى النّخاع، فهي تقاوم المرض والموتَ عنْ وعي

(١) السابق، ص٣٩.

(٢) السابق، ص٦٤، ٦٥.

وبصيرة؛ ملتمّسة في الإبداع سلاحها الأكثر عونًا على اجتيازِ محْنة المرض والتأقلم معها؛ نلفيها تستمع إلى أحدِ أصدقائها المقرّبين وهو يؤكّد لها «أنّ ٦٠٪ من العلاج هو الحالة المعنوية. هي التي تقوّي الجهاز المناعي وتمنحه قدرةً هائلة على المقاومة، وكان الطريق للمقاومة بالإبداع..»[١].

إنّ عشق نعمات البحيري للحياة الذي نلمحه في هذه الرواية ليس مجرّد ردِّ فعلٍ أمام مُصاب المرض الذي عكّر صفو حياتها، وصار يهدّد وجودَها ويضرب بوحشيّته خلايا جسدها، وإنّما هو عشقٌ قديم يلمحه القارئ في جلّ أعمالها، فمُنذ مجموعتها الأولى «نصف امرأة» يتملّكها- حسب تعبير سيّد البحراوي- عشقُ الحياة؛ عشقٌ يتغلغل إلى شخوص القصص المختلفين على اختلاف سِماتهم وصفاتهم[٢]، بل ينتقلُ هذا العشق في عملها «يوميات امرأة مشعّة» إلى القارئ عبْر إطلالاتها المتكرّرة من نافذتها، التي تمثّل رمزًا لرغبة الرّوح في التحرّر والوصول إلى مساحة من الرؤية في الأفق الممتدّ الزاخر بمؤشرات الحياة المختلفة، تنظر إلى الشارع بصخبه، وإلى الأشجار والحدائق التي طالما أبدت غرامَها بها، كما أبدت غرامَها بالطبيعة ومظاهر الحياة النقيّة التي لم تلوّثها يدُ العبث الإنساني، فانتقلت لأجل هذه الطبيعة الحيّة للسّكنى

(١) السابق، ص٥.

(٢) انظر: سيد البحراوي، الأنواع النثرية في الأدب العربي المعاصر أجيال وملامح، ص٢٣٣.

في تلك المدينة البعيدة «مدينة ٦ أكتوبر»، متحمّلة لأجل ذلك التّضحية بقربها من الأهل والأصدقاء.

لم يكنْ بعدها إلى هذه المدينة النائية إذًا نوعًا من البُعد عن الحياة، بل كان رغبةً في التمتّع بالحياة، والتّغلغل في تفاصيلها، الأمرُ الذي يعكس جوانبَ عديدة من شخصية «نعمات البحيري»، ومن أهمّ هذه الجوانب نتلمّس عبْر روايتها «يوميّات امرأة مشعّة» ذلك النزوعَ إلى المغامرة بالتورّط في الحدث، تبدَّى ذلك في أسلوبِ كتابتها؛ حيث اللغة الحيويّة السلسة الممتاحة من الرّصيد اللغوي الحيّ للشارع المصري، والأبنية التصويرية التي تنبض بالحياة، وتضْفيها على الموجودات والأشياء من حولها؛ ممّا يشي ببلوغ ذروةِ المشاركة الوجْدانية لمُحيطها البيئي والاجتماعي وانخراطها في فعل تواصلٍ مستمرّ مع مُعطيات الحياة مِن حولها، وهو المعنى الذي ترجمته واقعيًّا إلى فعلٍ حينما ورَّطت نفسها في تلك المشاجرة التي دارت بين حارسِ الأمن والشابّ الرّيفي البسيط «**لم أشعر إلّا وأنا أضع نفسي في أي ثيابٍ وأهرول على السّلالم لأخلص الولد من قبضة العفريت. بدا صوتي محبوسًا إلّا أنّه ناهض ليخرج ويصرخ في رجل الأمن.. حذّرته من استمرار قبضةِ يده على الولد.. هدّدت رجل الأمن بأنّني كاتبة ولن أقبل إلّا بتخليص الولد.. أخيرًا استقرّ الرأي على الذّهاب به إلى مكتب الأمن الذي يبعدُ مسافة كبيرة عن طريق بيتي**»[1].

(١) نعمات البحيري، يوميات امرأة مشعة، ص٦٠، ٦١.

وهُنا تقدّم شخصية «نعمات البحيري» في روايتها تمثيلًا واضحًا لما يُمكن تسميته بـ«**البطل الإيجابي**»- حسبَ سيد البحراوي- الذي طالما أوكلت إليه مهامًا إيجابية في جلّ إبداعها القصصي؛ فيبدو بطلًا متمسّكًا بمنظومة كاملة من القيم، إنّه البطل «الذي يعرف المخرج من المأزق، وهو هنا- دائمًا- الالتحام بالجَماعة، وخاصّة جماعة الفقراء»[1].

إنّها غواية الحياة التي تنزلق في متاهاتها الكاتبة، ولكنّها تظلّ محافظة- رغم تعقّدات المتاهة- على وعيٍ رهيف بقيمة الحياة وبمفهوم واضح محدّد لها، فما هو مفهوم الحياة يا تُرى في وعي «نعمات البحيري»؟!

إنّ الإجابة عن هذا السؤال ينبغي ألّا تنفصل عن طبيعة هذه الذات الإنسانية التي نتحدّث عنها، إنّها ذات «نعمات البحيري» الأديبة الكاتبة، ومن هذا المنطلق فلنْ نكون بحاجةٍ إلى أن نجهد أنفسَنا في الإجابة، بل نترك لها هي الجواب الذي قدّمته عبْر وعْيها السردي بصوت الرّاوي العليم حين أعلنت لنا عن معنى الحياة بالنسبة للكاتب؛ حيث «تتراوح أمامه الحياة بين ما هو كائن وما يجب أن يكون»[2].

إنّ منطوق الكاتبة هُنا حول ماهية الحياة التي تؤمن بها، إذا ما أضفنا إليه نزوعَها الدائم إلى الحرص على الانخراط في واقع الحياة- إلى حدّ إقحام نفسِها

(١) سيد البحراوي، الأنواع النثرية في الأدب العربي المعاصر، ص٢٤٠.

(٢) نعمات البحيري، يوميات امرأة مشعة، ص٤.

في بعض الأحيان في المشكلات- ليعكس لنا سمةً مائزة ليس للكاتبة فقط، وإنّما للمثقّف المدرك لحدود دوره في الواقع والسياق الاجتماعي المُحيط به؛ فهو دائمًا مهمومٌ بهذا السياق في دوائره المختلفة:

- في دائرة التّواصل الإنساني البحْت يتعاطف مع الآخرين ويشاركهم همومهم، وربّما تناسى بعضًا من همومه كما فعلت «نعمات البحيري» التي لم يثنِها المرضُ وأوجاعه عن الانشغال بشابّ فقير بائس لا يربطها به سوى الشّعور الإنساني الفطري.

- وفي الدائرة الأوسع تنشغل نعمات البحيري، كما انشغل كثيرٌ من أبناء جيلها، بقضايا الوطن، وهموم الواقع المؤلمة بتقلباته السياسية والاقتصادية والاجتماعية والإنسانية العامة.

٢-الحياةُ.. الأمل والتأمّل:

لا شكّ أنّ تجربة المرض كان لها دورُها الحافز في تمسّك الكاتبة الواضح بالحياة، ولا أدلّ على ذلك من تتبّع الألفاظ الدالة على الحياة، وقد أحصيت- على سبيل التّقريب لا الحصر- تكرار بعض الكلمات الدالة فوجدتها على النحو التالي:

(حياة = ٧٨ مرّة/ حيوي، حيوية = ٥ مرّات/ أحيا= ١٢ مرّة/ حياتي= ١٣ مرّة/ حيات [مضافة إلى ضمير آخر]= ٩ مرّات/ أعيش= ١٢ مرّة/ العيش= ١ مرّة واحدة).

مِن هذا الإحصاء التقريبي يتبيّن أنّ ما لا يقلّ عن ١٣٠ لفظة دالة على الحياة وردت في الرواية، وهكذا يبدو دالّ «الحياة» بحضوره بالغ الثّراء في النصّ مؤشرًا على حالة الارتباط الشديدة بين ذات الكاتبة والحياة؛ فهي تتأرجحُ بين مشاعر التبرّم من الحياة تارة «**الحياة البليدة الجافة**»، والخوف عليها والبكاء على انفلاتها تارة «**الحياة تفلت من بين يدي امرأة في منتصف العمر**»، وهجائها «**حياة سقيمة**» مرّة ثالثة، والانصياع لها وإدراك طبيعتها وسطوتها تحت ما أسمته «**قانونًا للحياة**»[١] مرّة أخرى، لكنّها تعود لتبتعد في أكثرَ من مرّة عن هذه الحياة لتتأمّلها، فتخصص فصلًا كاملًا لاسْتِكناه حقيقة الحياة عنونَتْه «**كبد الحياة**»، وفيه تقول:

«**أُثَبِّتُ المشهد وأظلّ أرقب الحياة في المستشفى وهي تنشط رغم المرض الذي يترنّح في زواياها.. صارت الحياة في عيني كادرًا سينمائيًّا ومشاهدَ وإشارات أستدعيها وأثبتها وأحرّكها.. مشاهد خاصّة جدًّا يتمّ إزاحتها من كوادر قنوات التليفزيون والفضائيات والذاكرة.. مشهد عزاء، عمليّة دفن في المقابر، قطة ميتة، وجه يحتضر، غرفة العمليات، مشاهد الحبّ بين الغني والفقيرة في الأفلام العربية القديمة.. كلب ميت، مشاهد القتل والعنف على وجوه جنود الاحتلال هنا وهناك...**»[٢].

(١) انظر: نعمات البحيري، يوميات امرأة مشعة، ص١٣، ص٦٧، ص٦٨، ص٦٦ على التوالي.

(٢) السابق، ص١١٢، ص١١٣.

لا يخفى علينا ما يجمعُ هذه المشاهد- التي استدعتها الكاتبة من ذاكرتها- جميعها من خيطٍ دلالي رابط، هو الموت بشتّى تجلّياته المادية والمعنوية، وهو ما يستدعي لنا في المقابل- وببلاغة المسكوت عنه- المقابل الدّلالي الذي هو **الحياة**؛ وكأنّ الكاتبة تبعث إلى القارئ عبْر رصدها لمشاهد الموت تلك برسالة مَفادها: انتبه، أنت تتمتّع بنعمة الحياة.

إنّ تجربة «نعمات البحيري» مع الكتابة تجسّد لنا بالواقع العملي فكرة الشّعور بالنعمة الغائبة عن أذهاننا، نعمة الحياة؛ وتعبّر عن ذلك في عبارة تجمَع بين البساطة والإيحاء، لتقول واصفةً حالها رغم معاناة المرض وآلامه: «**أبتهجُ بأنّني مازلت فعلًا على قيد الحياة**»[1].

أيّ إدراك هذا لعظمة الحياة وقيمتها ذلك الذي نتلمّسه في مشاعر امرأةٍ تقف على حافّة الموت، ولكنّها تعي ببصيرةٍ وبثبات أنّها لا تزال متمتّعة بالنعمة الكبرى «نعمة الحياة»، ولأنّها كاتبةٌ فهي تعرف كيف تمثل الحياة قمّةَ الدّراما الإنسانية، وتعربُ لطبيبها عن وعْيها بهذه الدراما، فتحثّه على الإفصاح عن حقيقة مرضها: «لي محاولات غير بائسة في كتابة الدّراما، وأفهم على نحْوٍ ما **دراما الحياة**»[2].. إنّ الكاتبة تعي دورَ السّرد في تمثيل **دراما الحياة** واختزال عصارة التجربة الإنسانية بكلّ ما يعترك في ثناياها من صراعاتٍ وعلاقات

(١) السابق، ص٥٠.

(٢) السابق، ص٨.

ولحظات متباينة أشدّ ما يكون التباين ما بين حبّ وكُره وفرحٍ وحُزن ونشوةٍ وألم.. إلخ. إنّها تطلق مفهوم «**دراما الحياة**»، وتعي جيدًا من خلال خبرتها في عالم السّرد والحكاية أبعادَ هذه الدراما.

لذلك لا تخْلو كتابة «نعمات البحيري» من صورٍ تقدّم خلالها نقدًا للواقع ولقوانين الحياة التي تحكم سلوك البشر، فتضع يدَها بحكمة أديبٍ بارع على **قانون الغاب** الذي يستمتع بنو البشر بتطبيقه مع مَن دونهم: «وداهمني شعورٌ بأنني ورّطت نفسي مع حفنةٍ من الذئاب البشرية الذين يعيشون تداعيات فقرٍ وغباء وعَتَه، يرونها الحكمة العظيمة والرائعة.. إنْ لم تكن ذئبًا أكلتك الذئاب.. فقرّر كلّ خروف أو ديك أو حتى كتكوت أنْ يكون ذئبًا على الآخرين، خاصّة الأشدّ بؤسًا وضعفًا وأقلّ قيمة وقامة عنه»[1].

٣- الحياة بالكتابة:

إنّه التحقّق بالكتابة، ذلك الذي صار همَّ أديبةٍ بحجم نعمات البحيري يحاصرها المرض، فتلجأ إلى الكتابة لتختبر حقيقةَ وجوها؛ لتقول لنا: «حين أرى اسمي مطبوعًا على الورق في جريدةٍ أو مجلة أتأكّد أنّني مازلت على قيْد الحياة وبداخلها وفي قلبها وبين ثناياها وطياتها وجنباتها الجميلة، ربما لأنّني اختزلت وجودي كلّه في الكتابة والإبداع»[2].

---

(١) السابق، ص٦١.

(٢) السابق، ص٥٤، ٥٥.

وهكذا، ومَن عشق الحياةَ إلى دراما الحياة نقفُ مع عشقٍ ثانٍ هو عشق اللّغة؛ حيث نستمتع بانسيابيّة لغة نعمات البحيري التي تتّسم بالسهولة والبساطة. وإذا كانت اللّغة هي الانعكاس الذهني والعقلي للحياة عند الإنسان عامّة، فإنها- أيْ تلك اللغة- تصير مع أديبةٍ كنعمات البحيري هي الحياة ذاتها؛ إذ تصنعُ منها وعبْرَها عالَمها الخاص تنأى إليه بأحلامها وآلامها فتجد فيه دفءَ الصديق الذي يعوّضها عن إحباطات واقعٍ مأزوم حتى النخاع.

تكشف لنا نعمات البحيري في روايتها «يوميّات امرأة مشعة» عن وعي بالغ بأهمية هذا الفضاء اللّغوي الذي يمثّل ملتقى الكاتب والقارئ؛ فهو غالبًا ما يُوظَّف من قِبَل الكاتب لتحفيز القارئ على قراءة النص والتواصل معه[1].

في هذا المجال تشهد رواية «يوميات امرأة مشعة» ظهورًا واضحًا لواحدةٍ من أهمّ ما يميّز إبداع البحيري؛ ألا وهو ذلك الانتهاك اللغوي والأسلوبي والبلاغي الذي لا تفتأ الكاتبة تمارسه طوالَ النّص.

ولا عجبَ في ذلك، فالعمل الأدبي- أولًا وقبْل كلّ شيء- هو تشكيلٌ لغوي خاصّ ومميّز، إنّه بناءٌ لغوي يستقي أسسَه الأولى وخطوطه الرئيسة من

(١) انظر: عفاف البطانية، النصوص وسياقاتها (دراسة في الأدبية والأيديولوجيا، والخطاب)، مجلة فصول ع٥٨، شتاء ٢٠٠٢م، ص٦٨.

المستوى المعياري للغة، ثمّ يعمدُ إلى ملء هذه الفراغات بين خطوطه الرّئيسة بتشكيلاته الجمالية، القائمة في حقيقتها على إحداث قدرٍ من الانحراف اللغوي، مع ما لهذا الانحراف من قيمةٍ جمالية نابعة من التغريب والخروج عن رتابة المألوف، وهو الأمرُ الذي يؤدّي إلى إحداث لذّة انتباهية لدى المُتلقي، وهنا تكمنُ أصالة العمل الأدبي «في جدّته، وفي تلاؤم المعنى الذي أراده المؤلف مع العبارة اللغوية التي استعملها»[1]، وهو- لا شكّ- قلب يعتمدُ على خرْق منظّم ورشيد لقواعد تركيب الجُمل بالقدر الذي يخرج بها عن التّكرارات المملّة، إلى إحداث المفاجأة التي تجذب المتلقي للعمل، وهو ما يحقّق للعمل الأدبي خصوصيته كذلك.

إنّ نعمات البحيري تُجري- وبحرفيّة بالغة- عمليات خرق وخلق وتجديدٍ مستمرّة على العبارات والتراكيب والألفاظ، وتبتكر الصور وتتناصّ مع مقولات الآخرين وعقولهم ووجدانهم. إنّنا إذًا أمام لغةٍ فنية مائزة لعلنا نتلمّس بعضًا من أسرار تميّزها في النقاط الآتية:

١) التّناص:

استئناسًا بأصوات الآخرين وأرواحهم تستجدي «نعمات البحيري» عبْر نصّها السّردي زياراتهم لها وإيناسهم لوحْشة المرض؛ فتزرع- بمهارة

(١) بسام بركة وآخران ، مبادئ تحليل النصوص، الطبعة الأولى ٢٠٠٢م، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ص١٣.

امرأة مشعّة عقليًّا ووجدانيًّا- تناصّات لذيذة تنهلُ من أرواح الآخرين الذين يتلاقون بأقوالهم مع روحها ووعْيها ومشاعرها الدافقة. وحتى ملفوظات الآخرين التي كان يمكن أن نعدّها أصواتًا حوارية داخل النّص السردي بدتْ في كثيرٍ من المواضع نوعًا من التناص يستحضر أصوات الآخرين ويستحضر معها أفكارهم وأرواحهم ووعيَهم الفكري ومواقفهم من الحياة؛ فمنذ صفحة الإهداء تستحضر أرواح مَن أسمتهم «رفقاء الحلم والهمّ الواحد».

وتمتدّ بنية التّناص بشكلٍ أكثر صراحة في صفحة الاستهلال التالية مباشرة بأصوات اثنين من أعلام الفكر والأدب في الثقافتين الغربية والعربية؛ فتلتمسُ من مقولة «كافكا» عزاءً لها[1]، وكأنّها تقدّم بين يدي قارئها اعتذارًا مقدّمًا عمّا وصفته بترنّح البطل على خشبة المسرح؛ أو كأنها تصدر في ذلك عن وعيٍ بسلوك القارئ الفضول الرابط بتلذّذ بين الكاتب وبطله المتألّم بنار التجربة، وكأنها تخشى لونًا من ألوان الاستجابة السلبية لدى بعض أنواع القرّاء الذين يقفون عند أوّل درجات التلقي، والذين يتعاملون بسخرية مع آلام البطل.

(١) يقول كافكا: «ينبغي عدم السخرية من البطل وهو يترنح على خشبة المسرح بعد أن أصيب بجرح قاتل. إننا نمضي سنوات من حياتنا ونحن نرقص من الألم». نعمات البحيري، يوميات امرأة مشعة، ص٣.

ومن جهة أخرى، تستجدي الكاتبة مِن مقولة الشاعر العربي الكبير «محمود درويش» نصرًا- ولو صغيرًا- على الحياة[1]، وكأنّها عبْر هذين التّناصين ترسم لقارئها أفقًا تقريبيًّا لما ينتظره من أحداثٍ حين يدخل إلى عالمها الدرامي، إنّها تدعوه لمطالعة دراما ثريّة تجمع بين الموت والحياة، وبين ترنّح البطل ضعفًا وصمودِ المحارب الذي بداخله إصرارًا على تحقيق شيء من النصر؛ إنّها باختصارٍ دراما الحياة والموت اللذين يسكن «المرض»- بوصفه دالًّا دراميًّا حاكمًا لمجمل أحداث الرواية- في منطقة وسطى بينهما.

في غيْر موضع من رواية «امرأة مشعّة» تتناصّ الكاتبة مع كلمات الآخرين مُتخذة من كلماتهم جسرًا للعبور من حالة اليأس إلى التجلُّدِ في مواجهة صعاب الحياة، تتناصّ مع كلمات الكاتب المسرحي «جان جينيه» عن علاقة جَمال الإنسان بجرحه وألمه المكنون فتقول معقّبة: «كلمات عبّرت عنّي بصدقٍ، وتحفّزني لأعيش الحياة قفزًا على الأحزان، متخطّية كلّ الجروح وكلّ المصاعب وكلّ الآلام»[2].

(١) يقول: «في كلّ كتابة إبداعية نصر صغير على الموت، وهزيمة صغرى أمام إغواء الحياة التي تقول للشاعر: هذا لا يكفي، فما زالت القصيدة ناقصة! ..مثل هذا المحارب لا تليق به السكينة». السابق، ص٣.

(٢) وذلك في قوله: «لكل فرد جمال خاص به، وأصل هذا الجمال هو الجرح المتفرد، هذا الجرح مختبئ ومكنون داخل كلّ إنسان». السابق، ص١١٤.

هكذا كان دأبُها مع أصواتِ الآخرين؛ فكانت تناصّاتها معهم تواصلًا روحيًّا، لا مجرّد دوالّ لغوية تشغل مساحة على الورق في رواية «يوميات امرأة مشعة».

٢) اللّغة من السهولة إلى التلاعب:

قلنا في موضعٍ سابق إنّ لغة «نعمات البحيري» تتّسم بالحيوية والسّلاسة الممتاحة من الرصيد اللغوي الحي للشارع المصري، والأبنية التّصويرية التي تنبض بالحياة، وهنا يسعنا الزّعم بأنّ واحدًا من أسرار هذه السّلاسة اللغوية نابعٌ من رشاقتها في التّعامل الابتكاري مع اللغة؛ تعاملًا يصل إلى حدّ التلاعب الفَكِه الممتاح- هو الآخر- من طاقات اللغة اليومية المتداولة.

إنّنا مع نصّ «نعمات البحيري»- كما سبق القول- أمام خرقٍ أسلوبي واسِمٍ لذاتها وشخصها من ناحية ولعمق تجربتها الإنسانية مع المرض من ناحيةٍ ثانية؛ وأولى ملامح هذا الخرق تتبدّى على مساحات الورق نصيًّا عبر اللّعب المنظّم مع الألفاظ والكلمات، نُمسك بها مع ذلك النّص الموازي، النّص العتبة في بنية الغلاف حينما تمارس انتهاكها اللذيذ والمتعمّد للغة في المُراوغة بين لفظتي «قلم» و«ألم»؛ مستغلّة الخيطَ الواصل بينهما في العامية، فجاء عنوانُ روايتها على صفحة الغلاف في هذه الصورة:

يوميّات امرأة مشعّة

رواية

بألم

نعمات البحيري

لقد صار فعلُ الكتابة- عبْر هذا الدّال المراوغ- موصولًا بعمق التجربة المتمثّل في الشّعور بالألم الذي لا نستطيع أن نفصل فيه بين ما هو مادي من أثر المرض العضوي، وما هو نفسي ينهك قوى الروح مصاحبًا لألم البدن أو منقطعًا عنها موصولًا بإيقاع الحياة الذي اختزلته هي نفسها في تعبيرها البليغ «**مفرمة الحياة**»؛ فحياة نعمات البحيري- ومِن ورائها حيوات الآخرين- تنطوي على «**كمّ هائلٍ من التناقضات تدفعنا دفعًا في مفرمة الحياة**»[1].

٣- الصّورة وبلاغة التسمية:

وبعيدًا عن مثْل هذه الأهداب التي تبدو فضلة تتدلّى من متن النص الرّوائي للكاتبة يكشف لنا المضيّ قُدمًا في فعل القراءة عن غرامها- المرفود ببراعةِ كاتبٍ ماهر- بممارسة ضروب من اللعب باللغة مستفيدة حينًا من الرّصيد العامّي للوعي الجمعي المصري؛ فحينما تتطرّق إلى الحديث عن المرض تشير إلى أنّه «مازال هناك مَن يدعوه بالخبيث، وهناك مَن يقول

(١) السابق، ص٦١.

«**المرض الوحش**»، أو «**اللّي ما يتسمّاش**» وكأنّ مجرّد ذكر اسمه يستعدي ـ حتمًا ـ شراسته»[1].

واستمرارًا لهذا النّهج تتحدث- في موضعٍ آخر- عن سيارتها التي شقيت كثيرًا من أجل الحصول عليها، تقول: «أسميتها «**فلّة بنت خوخة اللي جت بعد دوخة**» اشتريتها وأنا أنحت في صخر عنيد لتحسين شروط الحياة، في واقع لا يقلّ خبثًا وشراسة عن المرض. وما إنْ بدأت أجني ثمار كدّي وتعبي حتى فاجأني المرض»[2]. إنّها مع هذه العبارة التي وسمت بها سيارتها- فضلًا عن عامّيتها- تنهل من رصيد الذات من الشقاء في رحلة عمرها كلّه حتى لحظة المرض العضال.

ومن بلاغة التّسمية إلى بلاغة التشبيه تصاحبنا الكاتبة عبْر روايتها التي تنهض منذ عنوانها بمغامرةٍ بلاغية قائمة على التشبيه البلاغي لذاتها الأنثوية في لفظة العنوان «امرأة مشعّة». تصاحبنا الكاتبة عبْر روايتها في رحلة لعالم المرضى والمستشفيات، ولأنّ هذا العالم لا يخلو من كآبة دلالية تفوح منها رائحة العقاقير والأدوات الطبية وتطلّ منها مشاهد المرض والعجز؛ فقد التمستْ «نعمات البحيري» في عبقريتها اللغوية مخرجًا فنيًّا آمنًا تجنب به

(١) السابق، ص١١.

(٢) السابق، ص١٣.

قارئها- وتخفّف به عن ذاتها- الشعورَ بالضيق أو النفور؛ فنلفيها في لغةٍ تصويرية ساخرة تقدّم لنا لونًا ممّا يمكن تسميته بـ«الكاريكاتير السّردي» الرائع؛ تقدّم من خلاله تصويرًا للمستشفى بطرقاته وممرضاته ومرضاه ممّن ابتُلوا بالسّرطان تقول: «كنت أراهم مثل كائنات قادمة من عالمٍ آخر.. حتى الممرّضات جامدات الوجوه، قصيرات، صغيرات الحجم بعيون مصمتة. بَدَوْنَ لي مثل أورامٍ صغيرة تسير على الأرض»[1].

إنّ المستشفى ذاتها لم تخلُ بطرقاتها من دلالة الألم النفسي الذي أضفته عليها «نعمات» من عميق وجدانها؛ إذْ «بدا الإسفلت ينزل ويصعد وينحني وينحدر ويطول ويقصر، وساقاي على الأرض شديدتا النحول»[2].

لاحظ في القطعتين السابقتين سيطرة فعل الرؤية وتحولاتها (كنت أراهم- بَدَوْنَ لي- بدا الإسفلت)؛ وكأنّ أفعال الرؤية وفي مقدّمتها الفعل «بدا» على وجه الخصوص؛ قد صارت الكلمة المفتاحية لمثل تلك التشبيهات والتّسميات التي تنضح برؤية ذاتية شديدة الخصوصية يمتزج فيها الطبيعي الواقعي بالنّفسي الوجداني، فيتكرّر استخدامها لها في كثيرٍ من الأوصاف:

فتصف العلاج الكيماوي: «بدا بعد وقتٍ **كحليف متواطئ** مع المرض». كما تصفُ جهاز الرّنين المغناطيسي: «بدا الجهاز مثل **وحشٍ كبير** يخرج منه

(١) السابق، ص١٢.

(٢) السابق، ص١٣.

لسانًا معدنيًّا بمقدوره أن يحمل إنسانًا»، إنها بعدما تسترسل في تقريب صورةِ هذه الآلة اللعينة للقارئ عبْر أكثر من جُملة، تجمل ذلك في النهاية ببيان انطباعها المرير تجاهها. وتتكرّر الأوصاف والتشبيهات للآلة نفسها «الآلة الضخمة **رابضة مثل وحش أبيض** يفرط في إخفاء أسنانه ومخالبه وأذرعه وأياديه»[1].

إنّها هُنا توظّف واحدة من سِمات الرواية الجديدة وهي الاعتماد على الوصْف في نقل الحالة الوجدانية للمتلقي[2]. إنّه نوعٌ من بلاغة التسمية وعبقرية الوصْف تناولت الكاتبة خيوطه من وعي العامة لتنسج على منواله عديدًا من التّسميات والأوصاف التي تخرق العلاقة الاعتباطية المألوفة بين الدّال والمدلول؛ محقّقة بذلك نوعًا من لفت انتباه القارئ محدثةً بذلك أثرها التّشويقي.

٤- ذاكرةُ الحلم ودوائرُ الحكي:

لعلّنا قد لمسنا مركزيةَ ذاكرة الذات القاصّة في صناعة رواية «يوميّات امرأة مشعّة»؛ يدعمُ هذه المركزية ما نطالعه من خروقاتٍ زمنية لمسارِ الحكاية الرئيسة- إذا افترضْنا فترةَ المرض هي صلب الحكاية ومتنها الرئيس- لتروح

(١) السابق، ص٨٨.

(٢) انظر: شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص١٦.

الذات وتغدو في ردْهات الماضي تستحضرُ منه وتنهل من وعاءِ ذاكرتها المتْخمة- على ما يبدو- بصنوفِ الآلام والأوجاع في فعلٍ دائم ومتجدّد غدتْ بنية الحكاية معه أشبهَ بالحلقات الدائرية التي تنتظم جميعًا وتتحلّق حول لحظات المرض الآنية.

يتكرّر دخولها المستشفى تارةً لإجراء تحاليل وفحوصات، وتارةً لإجراء أشعّة رنين مغناطيسي، ومرّة لإجراء جراحة البتر، ومرّات تدخل المستشفى للخضوع لجلسات العلاج الكيميائي، وفي كلّ مرّة لا تجد متنفسًا لها سوى ممارسة لعبتها المفضّلة بالعودة إلى الزمن الماضي عبر ذاكرة ثريّة بأصناف الذّكريات التي يجمعها خيطٌ دلالي واحدٌ هو «مأساة الأنثى».

مِن هذه المشاهد نلتقط مشهدَ الخضوع لعملية استئصال الورم؛ لنطالع عبْر السّرد كيف مارست «نعمات البحيري» لعبتَها مع الذاكرة؛ تقول:

«ولتفادي الوقوع في مشكلات جسيمة مع الجثث؛ رحت ألعب لعبتي القديمة لتبديد الوقت والملل.. أجترّ من غيمات الزمن القديم مباهج صغيرة.. المشهدُ كاملًا تحتفظ به ذاكرتي وأستدعيه دائمًا، ثمّ أتراجع.. آن الأوان لفكّ أسْره. هناك ضرورةٌ ملحّة ليكون ماثلًا أمامي مثل ذكرى فاضت رائحتها في الخريف.. ووجه «فيفي».. «بنت عبد العزيز بتاع اللّبن» الذي يتحرك في شوارع العباسية البحرية كلّ صباح»[1].

(١) نعمات البحيري، يوميات امرأة مشعة، ص٣٢، ٣٣.

إنّنا هنا إزاءَ عملية زرع زمني بارعة تبدو كومضة في محيط الحكاية المُمتد؛ إنّ فعل التذكّر عبْر آليّات الحلم في ساعات اليقظة، ذلك الذي كانت الكاتبة تلجأ إليه هربًا مِن ألم المرض وتجارب العلاج المريرة، ليبدو مصدرًا لجانبِ الخيال الذي تقتصر مهمّته في هذه الرّواية- بوصفها عملًا واقعيًّا «يوميات»- على تنظيم الواقع وترتيب عناصره، ممّا يكشف لنا عن رهافة هذه الذاكرة وبراعتها في التعامل الذكي مع الواقع تعايشًا وتذكّرًا وتنظيمًا.

إنّها إذًا حساسية الكتابة عند الكاتبة «نعمات البحيري»، التي تدرك بحسّها المُرهف المواطن الأكثر ثراءً في الذاكرة المتخمة بجبال من الذّكريات بين ألم وفرح، وضيق وسعة، وشقاء وسعادة، وإن كان نصيبها- كما أسلفنا- من الألم والضيق والشّقاء أكثر وأوفر.

وأخيرًا، فإنّ أبرز ما وسم هذا الإبداع الأنثوي، وتكَشَّف عبْر هذا النّموذج الأدبي «يوميّات امرأة مشعّة» هو ذلك الامتزاج بين ما هو ذاتي وما هو جمْعي وقومي؛ فنعمات البحيري تبدو كاتبة تعي مسئوليتها جيدًا تجاه واقع لم يقدّم لها الكثير، لكنها استطاعت- رغم عمق جرحها الذاتي وعِظَمِ آلامِها الجسدية والروحية التي ولّدها المرض- أن تنسلخ من همّها الذاتي لتعرج على هموم الوطن وأوجاعه، فكان خروجها من أحد الهمّين إلى الآخر دائمًا متّسمًا بالسهولة والزّلاقة حدَّ الاندماج والتوحّد بين الهمّين.

الفصلُ الرّابع

تيمة الحلم (التسامي على الواقع)

ذاكرة الحنين رحلة الذات بين الفهم والتّحقق في «أيام النوافذ الزرقاء»

بنية الحلم

ذاكرة الحنين .. رحلة الذات بين الفهم والتحقق في أيّام النوافذ الزرقاء

مدخل:

ليست جائزةُ الدولة التشجيعية، تلك التي حصل عليها «عادل عصمت»[1] مؤخّرًا سوى نتاجٍ ومحصّلة طبيعية لتطور أدائه الفني في الإبداع الرّوائي، بعْدما استطاع أن يصل الماضي بالحاضر في واقعٍ فنّي متماسّ مع واقع البطل، ومفارق له في آن، من خلال روايته «أيام النوافذ الزّرقاء».

وإذا كان بإمكاننا أنْ ننسب «عادل عصمت» إلى جيلين اثنين بوصفه كاتبًا ينتمي إلى جيل الستينيّات مولدًا، وإلى جيل الثمانينيّات كتابة؛ فإنّ

(١) الأستاذ عادل عصمت كاتب روائي من أبناء مدينة طنطا، ولد عام ١٩٥٩م، وتخرج في كلية الآداب جامعة عين شمس، قسم الفلسفة عام ١٩٨٤م، ثم حصل على ليسانس الآداب قسم المكتبات من جامعة طنطا عام ١٩٩٦م، ويعمل أخصائي مكتبات بالتربية والتعليم، صدر له أربعة روايات: «هاجس موت» و«حياة مستقرة» و«الرجل العاري»، وأخيرا ..«أيام النوافذ الزرقاء» التي حصل عنها على جائزة الدولة التشجيعية فرع الآداب ٢٠١٠، كما صدر له مؤخرا كتاب «ناس وأماكن». انظر: حوار مع سارة درويش، نشر بجريدة وفد الدلتا، ونشرته الصحفية في مدونتها: http://sa7afya-3o2bal-amaltk.blogspot.com

عطاءه الفني- مثله مثل غيْره من الكتاب والمبدعين- قد مرّ بمراحل من التطوّر والاستواء، حتى وصل إلى مرحلة النّضج في بداية التسعينيات، ثمّ حقّق توهّجه الفني بعد قرابة عشرين عامًا فطالعنا بروايته «أيام النوافذ الزرقاء» ٢٠٠٩م، ليتمّ رباعية روائية بدأها بـ»هاجس موت» ١٩٩٥م، ثمّ »الرجل العاري» ١٩٩٨م، ثمّ «حياة مستقرة» ٢٠٠٤م.

«مواجهة مع فراغ الروح»[١] هكذا وصف عادل عصمت تجربته الرّوائية في «أيّام النوافذ الزرقاء»، وهي هكذا حقًّا كما تترسّب في وعي القارئ، رواية مليئة بالمواجهة والصراعات النفسية المريرة بين ثنائيات متباينة ومتكاملة في آن؛ بين الماضي والحاضر، الواقع والخيال، الذات والآخرين، التحقّق والضياع، إنّها مواجهة مع فراغ الروح تستحضر فيه الذّات كلّ هذه المتضادّات لتؤلف عالمًا غضًّا يمتاح من دراما الحياة بكلّ متناقضاتها؛ ليجبر القارئ على مواصلة نهمةٍ لأحداث الرواية.

وإذا كانت سمةُ النصوص الأدبية الرفيعة قدرتها على استثارة فعل القراءة والنقد عند المتلقّي، فإنّ هذه الرّواية قد نجحت بثراءِ أفقها الدلالي والجَمالي في استثارةٍ وعي الناقد، فقدّم محاولته النقدية الطامحة إلى كشْف شيءٍ من

(١) من حوار مع هبة إسماعيل، نشر بالأهرام المسائي، السبت ١٣ رمضان ١٤٣٢هـ/ ١٣ أغسطس ٢٠١١م، عدد ٧٤١٢.

أسرار أدبية السّرد؛ ذلك الفنّ الأدبي الذي يستمدّ حضوره من قدْرته على استقطاب الوجْدان الإنساني إبداعًا وقراءة، فما بين الواقع وتجربته، والفنّ ومغامرته، تنهض المقاربة النقدية لهذا العمل الروائي الأخير «أيّام النوافذ الزرقاء؛ مقاربة تراوح في حركتها بين عنصري الإبداع السّردي (الحكاية/ الخطاب). وفي هذا الإطار، وانسجامًا مع ما تتمتّع به الرّواية من ثراءِ المحاور الفنية؛ فقد اخترنا في قراءتنا لها أن نتحرّك على بعض أبرز تلك المحاور التي قد يسلم بعضها إلى بعض على النّحو الآتي:

١- سؤالُ الذّات وقضية الرؤية:

يمكنُنا النظر إلى الرواية في مُجملها بوصفها- حسب تعبير عادل عصمت نفسه- «محاولة في الفهم»[١]، إنّها محاولةٌ لفهم الذات والمجتمع، محاولة لإعادة قراءة الماضي واستشراف آفاق المستقبل؛ فيتكشَّف لنا أنّ الأزمة الحقيقية المهيمنة على مجريات الرواية هي أزمة المعرفة؛ وهي أزمة تتسلّل أشعتها عبْر ملفوظ الراوي في خطاب الاستهلال على النّحو التالي:

«الآن، هنا، في تلك المدينة الخليجية، يمرّ اليوم وراء الآخر، **أخمّن تقريبًا** ملامح ما سيحدث غدًا، وفي الأسبوع القادم والشهر القادم، وأحيانًا **يخيّل إليّ** أنني أرى طريقة موتي؛ سوف أرقدُ على الكنبة في بيت جدتي، هناك،

(١) من حوار مع هبة إسماعيل بالأهرام المسائي.

في المدينة التي نشأت وتربّيت فيها وسط دلتا النيل، وأغمض عينيَّ **وأترك الضوء ينسحب**»[1].

إنّه استهلالٌ ثري يجمع جلّ الخيوط الفنية والأيديولوجية للعمل، فالرّاوي هُنا يحاول- جاهدًا- التذرّع بما يمكن تسميته «**الوعي الزائف**»؛ وكأنّه يعزّي نفسه بهذا الوعي، وبتلك الرؤية الاستشرافية التي بات يتمتع بها في مواجهة ما يستجدّ من أمور غدِه؛ لكنّ لفظ الراوي هنا يفضح حقيقة هذا الوعي الزائف الذي يراوح مكانه في خانة التخمين والتخيل والتقريبية (أخمّن تقريبًا- يخيّل إليّ)، إلى أن تتبدّد مقوّمات الرؤية تمامًا (وأترك الضّوء ينسحب) بفعل الموت الذي يستشرف هيئته في سلوكٍ أقرب ما يكون إلى فعل الهروب المُتجَمِّل من واقع عجز عن مساءلته.

إنّها النتيجة التي انتهى إليها صوت الراوي، فوضعها مبكرًا بين يدي القارئ، حين يعلن في موضعٍ آخرَ من نفس صفحة الاستهلال فشله في الوصول إلى الجواب؛ في العثور على ذلك الذي أعاق حياتَه عن الجريان، وجعل منه شخصًا لا ينتظره شيء، وترك له مستقبلًا فارغًا كالعدم[2].

---

(١) عادل عصمت، أيام النوافذ الزرقاء، ص٧.

(٢) يقول: «لم أستطع العثور على ذلك الذي أعاق حياتي عن الجريان، وجعل مني شخصا لا ينتظره شيء». السابق، ص٧.

مِن ناحية أخرى، فإنّ «النّوافذ الزرقاء» التي اختارها الكاتب معبّرًا للولوج إلى عالمه الفني وأحداث روايته تعكس حالة وجدانية، وقضية معرفيّة في الآن ذاته. إنّني أختلف مع مَن يرى في الرواية، وخصوصًا «فكرة النوافذ الزرقاء»؛ إسقاطًا سياسيًّا، وإن كانت- بتوسيع أفق القراءة- تحتمله.

إنّ الرواية في مجملها تنطلق من رغبةٍ حثيثة في تلمّس خيوط الحقيقة، ويبدو أنّها الأزمة والمحور الرئيس للحكاية في هذا العمل، فإذا كان العنوان في بنيته ودلالته يحيلُ إلى مرحلة تاريخية محدّدة لها أبعادها السياسية المهمّة (مرحلة نكسة ١٩٦٧ وما بعدها)، وإذا كان الراوي في العمل قد حرص على تضمين الحكاية بعضًا من الإشارات السياسية والحوارات والنقاشات- الحادّة في بعض الأحيان- بين الأصدقاء (الخال محمود- منير زاهر- أشرف العباسي)، فإنّني لا أرى في البُعد السياسي داخل العمل المحور الرئيس، بل أرى أنّ الجانب المعرفي- وانعكاساته الوجدانية- هو العامل الأكثر حضورًا وتأثيرًا في العمل، بوصفه قضية إنسانية تحكم طبيعة العلاقات بين الناس وبعضهم من جانب، وبين الناس والحياة من جانبٍ آخر، وهو ما يمكن تلمّسه- إضافةً إلى دالي العنوان والاستهلال- عبْر المحطّات الآتية من الرّواية:

- **قضيةُ الرّؤية وتشوّشها**، وضيق الجدّة من هذا اللون الأزرق الذي يصيب النفس بحالةٍ من الضيق والتألم، والذي بدا في ردّها على شيخ الحارة وقت أنْ مرّ ينبّه على دهن النوافذ باللون الأزرق، فتصاعد بينهما الحوار؛

لتنطق مصدرةً عن ضيق نفسي شديد: «لن أعيش في هذه الغبشة، فليضربوا البيت كما يشاءون»[1].

ولعلّ في ذلك ما يدلّنا على طبيعة النفس الإنسانية التي تميل إلى الوضوح، وتأنس لصفاء الرؤية، في حين تضيق بالظلام، وترفض الصورة المشوشة والألوان الضبابية.

– **فكرة السر** بين البوح به وكتمانه، كانت مهيمنة على كثيرٍ من الأحداث؛ فالبطل دائمًا ما يبحث عن أسرار ويتتبع أخبار الآخرين، ويشعر أنّ ثمة سرًّا دفينًا خفيًّا عصيًّا عليه؛ كلّ شيء بدا له محاطًا بسرّ: الجدّة وطقوسها في رتق الملابس وتمتماتها وغرفتها كانت بالنسبة للراوي مصدرَ إلغاز، وصوت الهمس الذي كان ينبعث من غرفة الجلوس في بيت والده مثَّل هو الآخر سرًّا لم يفهمه إلّا في مرحلة متأخرة. حتى خروج المرأة المسيحيّة «أمّ عايدة» في الأصباح الباكرة ذاهبة إلى الكنيسة وارتدائها الملابس السوداء كان لغزًا حيّر الراوي كثيرًا.

ألغاز وأسرار كثيرة تتناثر وتتوارى عبْر علاقات الشخصيات بعضها ببعض، حتى غدتِ الشخصية تلوم نفسها في بعض الأحيان على إفشائها سرّ نفسها للآخرين، فاقتبست مقولة المسيح عليه السلام: «لا تلقوا بدركم

(١) السابق، ص٣٦.

قدّام الخنازير كي لا تدوسها وتدوسكم»[1]، وهي مقولة وجَدَ فيها الخال محمود «تبريرًا كافيًا لصيانة أسراره الحميمة»[2].

ولعلّ هذه الوفرة من الأسرار والألغاز تعكس نَهَمَ الشخصية الطفوليّة لدى الراوي/ البطل، وفضوله الذي يدفعه دائمًا إلى التساؤل واستجلاء الحقائق من الكبار.

– واحدة من هذه الحوارات التي ينتجها الفضول تقودنا إلى منطقة أخرى من سعي الذات الإنسانية إلى وضوح الرؤية وتحقيق المعرفة؛ وذلك حينما أجابته الجدة عن سؤاله حول ماهية صلاة الاستخارة التي أدّتها الجدة بصدد تزويج الخالة سميرة من والد البطل؛ فيقول واصفًا مقالتها: «قالت جدتي يومها أشياء مبهرة عن المعرفة الكلية لله، عن قدرته على الإحاطة بنا، وإدراك السّرائر، وقالت شيئًا– ظلّ سحره يطاردني– عن النور الذي يضيء روح المرء ويبدّد الهموم من القلب كما يبدّد نور الشمس ضباب الصباح»[3].

– تناصّ آخر وظّفه السّارد في حكايته يشير إلى هاجس المعرفة وضياع الحقيقة أو غيابها، ومخاطر هذا الغياب، إنه تناصّ الكاتب مع رواية «السجين

(١) ونص الكلام في الكتاب المقدس: «وَلاَ تَطْرَحُوا دُرَرَكُمْ قُدَّامَ الْخَنَازِيرِ، لِئَلاَّ تَدُوسَهَا بِأَرْجُلِهَا وَتَلْتَفِتَ فَتُمَزِّقَكُمْ» متى ٧ : ٦.

(٢) عادل عصمت، أيام النوافذ الزرقاء، ص٤٢.

(٣) السابق، ص٨١، ٨٢.

والكنز»- ولعلّها الرواية التي اقتبست منها السينما المصرية الفيلم السينمائي «أمير الانتقام»- وهو تناص يؤكّد هو الآخر سعي الذات للبحث عن الحقّ والحقيقة، وتحقيق العدالة المفقودة؛ إذِ العدالة ما هي إلّا فرع على المعرفة اليقينية، وبضياع المعرفة أو تشوّهها تغيب العدالة ويقع الظلم، ويسجن البريء. يشير السارد إلى أنّ هذه الرواية كانت أول روايةٍ يقرأها معقبًا ببيان مدى تعلّقه به وأثرها في نفسه: «لا أظنّ أنّني سأقرأ كتابًا بعدد المرّات التي قرأت فيها هذه الرّواية»[1].

- إنّه الغرام بامتلاك الحقيقة وتحصيل المعرفة؛ ومن ثمّ التّباهي بها في بعض الأحيان حينما تحكم علاقتنا بالآخرين مشاعر من الغيرة والحسد؛ ولذلك فالبطل يتحدّث عن معارف الأخ «محمد»، وأنه- على الرّغم من يقينه بأنه كان يعرف كلّ شيء- لم يكن يميل إلى معارفه ولم يكن يهتمّ برأيه، ذلك «لأنه يجهل ما أعرف..»[2].

- إنّها الحقيقة والحقيقة المضادة التي يكرس لها العمل في أكثر من موضع؛ فلعلّ الأمر كما يقال كثيرًا «للعدالة وجوه كثيرة»، وحوارات الشّخصيات تعكس هذا التباين في المواقف؛ والراوي يتمتّع بهذا القدر من رحابة الصدر

(١) السابق، ص٤٥.

(٢) السابق، ص٣٩.

الذي يجعله يقبل بمثل هذا التباين الذي قد يصل إلى حدّ التناقض؛ فيرصد حوارًا ساخنًا بين الجدّة والخال محمود، بعدما تضاربت الأنباء بشأن ضرب مصانع المحلّة ووقوع طائرة بالقرب من المنصورة وأسر طيّارها؛ فتباينت مواقف الشخصيات هي الأخرى بين الخال النّاقم على سياسة التعتيم الإعلامي- ولعلّ هذا الموضع هو الإسقاط السياسي الأبرز في الرواية- والجدّة المتحمّسة لجانب الحكومة، فتردّ عليه في رفض واستنكار شديدين: «اسكت. أنت لم ترَ شيئًا. لقد بنوا البلد. مصانع وأرض للفلاحين. لم ترَ شيئًا، كان الناس حفاة. اسكت، إنّهم يبنون البلد»[1].

إنّ قارئًا لهذا العمل اليوم، لن يمرّ على مثل ذلك الحوار الساخن دون أن يستحضر واقع الثورة المصرية اليوم، ويربط بين حالة المراجعة الذاتية والنقد الدائم والمستمر لمكتسبات ثورة ١٩٥٢م وما أعقبها من حالات جدل واضطراب سياسي، ومنحنيات اقتصادية واجتماعية اضطربت بها أحوال البلاد والعباد، واكتنزت بأسرارها أدراج وعقول رموز الحكم في مصر حتى قيام ثورة ٢٥ يناير، وما أعقبها هي الأخرى من حالات جدل وتخبّط واضطراب أمني وسياسي غامت في ثناياه الرؤية وغابت المعرفة اليقينية، فبات المصريون يَشْكُون سؤالَ المعرفة ذاتَه، ويلتمسون سبل الفهم

(١) السابق، ص٣٧.

التي طرقها من قبلهم راوي عادل عصمت في أيام النوافذ الزرقاء، لتتأكّد دورة التاريخ وأنه- حقًّا- يعيد نفسه.

- إنّ شخصية الخال محمود على وجه الخصوص تنطوي على لونٍ زاعق من المفارقة الناجمة عن تشوش الرؤية وغياب الحقيقية الكاملة بين ركام من الصراعات النفسية بين شقيقين شاب علاقتهما- كما شاب علاقة الراوي مع أخيه محمود- شعورٌ بالغيرة دفع الخال إلى الإلقاء باللائمة على أخيه «نبيل»، الذي تخلّى عن مسئوليّاته تجاه البيت، فاختلّت أركانه بسبب أنانيته التي يفسّر بها الخال محمود بقاءه في سفره وعدم استجابته لنداءات الجدة المتكرّرة بالعودة، في حين تكشف لنا الأحداثُ عن صورة شديدة السلبية للخال محمود كانت سببًا مهمًّا في تقويض أركان البيت وشعور الجدة بالحزن والهمّ برفضه دخول الامتحان خوفًا من أحد مصيرين يعقبان ذلك (الحرب- السّفر)، وهو الأمر الذي تَكَشَّف عن مفارقة غريبة، فرغم كلّ ذلك الألم الذي عاناه، واستعداده التامّ لأنْ يفعل أي شيء حتى لا تحزن أمّه مرّة أخرى، فقد كان هو مصدرَ ألمها الشّديد، ذلك «أنّ رسوبه في الدراسة الذي كان- حسب ظنّه- حماية لها من الألم، كان مصدر ألمها»[1].

- **الظّلام والموت**: هاجس فقد البصر كان مصدرَ غواية ألقت بظلالها على شخصية الراوي، بل ربّما كانت سببًا رئيسًا في توفير مقوّمات موهبة الفن

(١) السابق، ص٤٢.

القصصي عن «عادل عصمت». لقد مثّل هذا الهاجس دعمًا لتأويلنا أزمة الرواية الرئيسة بأنها أزمة رؤية ومعرفة في المقام الأوّل، فبدافع من خوفٍ مجهول من فقد البصر اندفع الراوي إلى تحصيل أكبر قدرٍ من القراءة من جهة، ومن جهةٍ أخرى دفعه إلى تأمّل الأشياء من حوله تأملًا دقيقًا «في تلك الفترة كنت خائفًا خوفًا غامضًا. الخوف أثير أسود غير مرئي تحت جلد الحياة الأبيض العادي. لم يكن الموت هو مصدر خوفي، بل الظلام الذي سأسكنه بعد أن أفقد البصر. فكان عليَّ تحصيل أكبر قدرٍ من القصص والحكايات والصور قبل أن ينطفئ النور. لا أعرف مَن غرس تلك الفكرة بهذه القوة حتى أصبحت إحدى أشباح طفولتي»[1].

مِن أجْمل مقاطع الرواية ذلك المقطع الذاتي الذي يجري به قلمه مسترسلًا عن الظلام والموت والحياة، والخيط الواصل بين ذلك كلّه؛ أليس في هذا المقطع نوعٌ من المكابدة، الناجمة عن بحث مضنٍ عن وضوح الرؤية، التي تمثّل بالنسبة للذات مرادفًا للحياة، بل هي أكثر من الحياة، حتى أنّ الصوت لا يخشى مِن الموت بقدْر خشيته من الظلام؟!

لقد غدتِ الرؤية الذهنيّة عند السارد- كما أخبره مدرّس الرسم- نوعًا من التعويض المُمكن عن فقد البصر، بل كانت عزاء ومصدر تحرّر من سطوة هاجس فقد البصر، ومن ثمّ القدرة على مقاومة العمى:

(١) السابق، ص٤٧.

«منذ ذلك الوقت، أصبحت الرؤية دراستي. التفحّص ومتابعة دقائق الأشياء. يوم الجمعة أبقى في الجنينة، أراقب حركات النّمل وطيران الحشرات الصغيرة.. كلّ شيء عندما نتفحّصه يزداد وضوحًا ومتعة. في كلّ مرّة تظهر تفاصيل جديدة»[1].

إنّ هذه الرؤية الذهنية الناتجة عن حالة التأمّل- المشوب بالخوف مِن فقد البصر- صارت رافد المعرفة الأول لدى الكاتب، ولا عجب في ذلك «فالرؤية هي التي تضع لكلّ شخصية (فردية أو جمعية) تصوّرها ومواقفها واتجاهاتها الشعورية والسلوكية»[2]. لقد لمسَ الكاتب- بهذه الفقرةِ- حقيقةَ موهبته الإبداعية التي نشأت عنده مصاحبة لهذه الرؤية الذهنية التي يشير إليها.

- الحكايات التي يردّدها سامي كانت هي أخرى مصدرًا للشك، ومحلًّا للظنّ، فقليلًا ما تجد أمرًا قطعيَّ الدلالة، الصور شبحية، والرؤية مضبّبة، فما يحكيه الرّاوي عن سامي يشوبه الشك، وتحيط به هالة من الخيال والفانتازيا، حتى سامي نفسه يظنّ ولا يقين عنده، «يظن أنّ صوت الطيور هو الذي أعاد إليه الحياة»[3]. وكذلك الحال في كثير من المواضع.

(١) السابق، ص٤٩.

(٢) سيد قطب، الحبر البراق، ص١٧٧.

(٣) عادل عصمت، أيام النوافذ الزرقاء، ص٥٠.

– **المكتبة.. رمزُ المعرفة**: واحد من الدوالّ شديدة الرمزية في الرّواية هو «المكتبة» ذلك الفضاء الخاص، الذي يمثّل بوابة إلى المعرفة، وسبيلًا لبناء الشخصية وتشكيل ملامحها الفكرية والأيديولوجية، وقد بدا مدى تعلّق الكاتب بالمكتبة في أكثر من موضعٍ من الرّواية، حتى غدا حديثُه عنه موازيًا لحديثه عن شخصية مهمّة من شخصيات الحكاية.

وبالنّظر إلى صورة المكتبة في الرواية يلفت نظرنا ذلك التنوع الأفقي لها من ناحية، والبناء التراكمي لها من ناحية أخرى، ففي الرّواية مثلًا يرد ذكْرُ ثلاثة مكتبات مختلفات، الأولى هي مكتبة الجد/ الخال، والثانية مكتبة «سمير» ابن المرأة القبطية، والثالثة مكتبة المدرسة. أمّا على المستوى التراكمي فتصوّر لنا الرواية مراحلَ بناء المكتبة التي تماثل تمامًا بناء معارفنا وخبراتنا، إنّه بناءٌ تراكمي يبدأ مع والد الجدّ وكتبه الدينية، ويمرّ بالجدّ وكتبه الخاصّة بالزراعة، لتكتمل صورتها مع إضافات الخال «الذي اعتنى بالمكتبة وأعدّها، وجعلها شيئًا ذا قيمة. أضاف.. مجموعة كبيرة من كتب الألف كتاب وروايات الهلال وكتب طه حسين والعقاد ونجيب محفوظ والأعداد الكاملة من المكتبة الثقافية، وغيرها؛ وجعل منها مكتبة»[1].

ونلفي الذات الراوية في الحكاية تتنقل بين المكتبات الثلاث تحاول افتضاضَ بكارة هذا الفضاء الساحر، واكتساب صنوف المعرفة الموزّعة بين

(١) السابق، ص٢٦.

كتبه، يبذل الراوي قصارى جهده في استرضاء الخال حتى يرفع القفل عن المكتبة ويسمح له بالاستمتاع برفقة الكتب التي أحبّها وتعلّق بها منذ أعطته الخالة سميرة الكتاب الأول. وحينما يفقد الأمل في خاله «محمود» ويدرك أنه بات يسوّفه، يتوجّه إلى مكتبة المدرسة، ثمّ يواصل هوايته في القراءة والمعرفة عبْر مكتبة «سمير» الزاخرة بعدد كبيرٍ من الروايات البوليسية التي راح الراوي يستعيرها منه تباعًا.

إنّ المساحة التي استحوذ عليها الحديث عن الكتب والمكتبات في الرّواية ليعزّز ما نذهب إليه من محورية هاجس الرؤية والمعرفة على الرواية، وسنلمح في بعض المواضع نوعًا من البكاء على زمن المعرفة الذي تبدلت مفرداته ومعطياته، حينما يستحضر حكايات الخال «محمود» عن مجموعات الكتب التي حرص جدّه على اقتنائها، فيصف لنا هذه المجموعات في لغة تعكس حالة الانبهار التي استشعرها الراوي تجاه هذا الزمن الجميل، الذي كانت التجارة فيه جسرًا للمعرفة، ووسيلة لنشر الوعي والثقافة: «في تلك الفترة كان الكتاب له قيمة، تتمّ قراءته ومناقشته. التجار لم يكونوا مجرّد تجّار- كما يزعم خالي «محمود»- كانوا فقهاء»[1].

وكأنّ الراوي بهذا الإفصاح عن إعجابه بزمن احتلّ فيها الكتاب وشغلت فيه المكتبة- بوصْفهما منبرًا المعرفة- مكانة مرموقة، يدين السّياق الراهن الذي

(١) السابق، ص٢٨.

لم يعدْ للكتاب فيه قيمة حقيقية، ومن ثمّ تراجعت قيمة المعرفة، وتشوّشت الرؤية، في ظلّ «نوافذ زرقاء» تحجب من النور والمعرفة أكثر بكثير ممّا تنفذ.

١- تيمةُ الرحلة.. سفرٌ مستمر:

مِن لحظة الاستهلال نفسها التي سبقت الإشارة إليها يتأكّد هذا الحضور الطاغي لتيمة الرّحلة في رواية «أيام النوافذ الزرقاء»؛ فهو استهلال يختزل عمقَ التجربة الإنسانية التي يصدر عنها الروائي محاولًا مدّ خيوط إبداعه السّردي لتشدّ الماضي إلى الحاضر، وتقيم ذلك الرباط النفسي العميق بين مكانيْن وزمانيْن:

- **هنا**.. المدينة الخليجية.
- **هناك**.. المدينة التي نشأت وتربّيت فيها وسط دلتا النيل.
- **الآن**.. لحظة الكتابة .
- **الأمس**.. أوان التجربة ووحي الذاكرة المتخمة.

من جهةٍ أخرى، تنطوي بنية العنوان «أيام النوافذ الزرقاء» على أنوية رحلية تختزلها لفظة «أيام» التي تحيلنا إلى رحلةٍ زمنية ترتحلها الذات عبْر ماضي عمْرها في عملٍ يتماسّ- ولا شكّ- مع السرد الذاتي الذي عُنونت إحدى أبرز علاماته بالدّال «الأيام» لعميد الأدب العربي طه حسين؛ فترصد

لنا هذه الذات الراوية عبْر أحداث الحكاية رحلة الذات خلال قرابة أربعين عامًا من عمرها.

وحينما نتحدّث عن فعْل الرحلة لا نغفل أنّ لهذا الفعل مستويين اثنين[1]:

١- **الانتقالُ المكاني** للذات نحْو فضاءات متعدّدة ومتنوعة، وهو الارتحالُ الذي تجسّد في تلك الحركة الدءوبة لشخصيات الرواية ما بين ارتحال لطلب العلم، وآخر لطلب الرزق، وثالث فرضته ظروف الحياة ومستجدات الأحداث.

٢- **الانتقالُ الذّهني** عبْر الزمان وما يشتمل عليه ذلك من المكابدات والتجارب التي ضمّت فترات مختلفة من حياة الراوي عبر قرابة أربعين عامًا، منذ الطفولة والصبا إلى أن تحقّقت له لحظة الكتابة والاسترجاع بفعل الذاكرة بما يتدرّج فيه فعل التذكّر هنا من مستويات رؤية تتراوح في درجةِ وضوحها ونقائها بين الضّبابية والتشويه في أقصى الطرفين إلى حدّ الوضوح التام والنصوع على الطرف الآخر، وإن كانت هذه الذّكريات، التي حرص الراوي على إثباتها بين طيات روايته، تنتمي- في مُجْملها- إلى اللون الثاني المتّسم بالوضوح والحيوية كما وصفها في قوْله:

(١) يقسم شعيب حليفي عنصر الارتحال إلى مستويين رئيسين: ارتحال ذهني، وارتحال فعلي. انظر: شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي، ص٢٣.

«في ذلك البيت عشت أيامًا تبدو، الآن، حيّة لا ينالها التبدّل. تبدو هكذا على البعد، لكن وقت عيشها، لم أكن أعرف أنها ستصبح نقطًا صغيرة من الفرح»[1].

إنّه يقدّم لنا أحداثًا مادّتها الخام الذاكرة بعد أن اختمرت فيها كلّ هذه التّجارب، ممّا انعكس بدوره على إثراء الحكي وتغذيته في الكتابة إذ من المُرجّح «أنّ هذه المدّة الطويلة الفاصلة بين التجربة وتقييدها يجعل فعل الرّؤية منصهرًا في الذّاكرة التي تستدعي أفعالًا أخرى أقدر على إرواء الحكي»[2].

وما دُمنا نتحدّث عن الذاكرة، فحديثنا موصولٌ إلى توظيف الزمن، فمعَ فعْل التذكّر نجد أنفسنا أمام حركةٍ أفقية على المسار الزمني تمتدّ إلى قرابة أربعين عامًا، ويلفي الكاتب نفسه- وهو يشرع في بناء حكايته- إزاء لحظتيْن تشكّلان حدّين فاصليْن لهذا المسار وتفرضان وجودهما على وعْيه، هُما نقطة البداية التي تمثّل اللحظة الأكثر تعمّقًا في ماضي الأحداث، والنقطة النهاية التي تمثّل لحظة الكتابة الآنية الراهنة للمبدع؛ إنّ وقوفنا أمام هاتيْن اللّحظتين على تباينهما يفرض علينا سؤالًا فنيًّا يمكن صياغته على هذا النحو:

(١) عادل عصمت، أيام النوافذ الزرقاء، ص٧، ٨.

(٢) د.شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي، ص ٢٣٥.

كيف استطاعَ الرّاوي أن يمزج بين اللّحظتين ويؤلّف بينهما؟!

سؤالٌ يتعلّق في الأساس بالغايات الجمالية والفنية التي تقع في وعي الكاتب، مُصطنعة خطابها الخاص، الذي غالبًا ما يعمل على تكسير هذا التّتابع السّردي الزمني المنطقي، فيقدّم أو يؤخر، أو يمارس حيلًا أسلوبية أخرى.

وإذا كُنا الآن قد طرحنا **السّؤال**، فإنّنا سنلتمس **الجواب** عنه في فقرة الاستهلال ذاتها؛ إذْ بطريقة الـ«**فلاش باك**»، ومن ضمن خيارات عدّة لترتيب الأحداث[1]، اختار الراوي أنْ يبدأ حكايته من نقطة النهاية، تلك النّقطة التي تمثّل المساحة الفارقة بينه وبين الآخرين مكانيًّا، والتي تعكس بدوْرها مساحةً أخرى نفسية وروحية، وهو ما يسمح له أن يحيا تلك الحالة، مع سؤال التحقّق ومحاولة الكشف، إذ يبدو عند هذه النقطة أنّ الذات تختار لنفسها مكانًا منعزلًا عن الآخرين لتعيش لحظات الحلم والتذكّر التي اجترتها من الماضي؛ فعبرت عنها من خلال مفارقتها من حيث الرؤية لجميع الآخرين الذين تفرّقوا في البلاد، وفرّقتهم الأهواء والأمزجة والطّباع التي تجعل من كلّ واحدٍ منهم شخصية مميزة متفرّدة.

(١) للمزيد عن قضايا الترتيب الزمني، انظر: جيرار جنيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم – عبد الجليل الأزدي – عمر حلمي، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الثانية، ١٩٩٧م، ص٤٧– ٥١.

ومِن هذه البداية، تتوالى الأيام التي رأى فيها الراوي بعد انقضاء كلّ هذا الزمن شيئًا جديرًا بأنْ يُقال ويُحكى. إنّ «أيام» عادل عصمت هي مطيّة يرصد لنا من خلالها عددًا كبيرًا من تجارب السّفر المتنوعة والمتعددة، والمتفاوتة طولًا وقصرًا، ما بين سفر داخلي من أجل طلب العلم (سفر محمد في قطار السادسة للالتحاق بكلية الزراعة)، أو السعي في العمل لطلب الرزق من مدينة طنطا إلى بلدةٍ أخرى (سفر الخال محمود للعمل في قرية صغيرة بالقرب من طنطا)، أو السّفر الجبري للشخصية بعد زواجها من بيتها ومدينتها إلى بيتٍ آخر في أطراف المدينة أو بالأحرى في القرية (الخالة سميرة)، أو ذلك الانتقال الجبري من بيت الجدّة إلى بيت الأب. أو رحلة أكبر لطلب سعة الرزق في دول الخليج، أو حتى في دول غربية (ألمانيا أو كندا حيث سافر إليها كلّ من نبيل ومحمد وأفراح)[1].

حتى «عبده الأصيل» الذي كان عاملًا في مطبعة الأصيل، واهتمّ «عادل عصمت» برصد حكايته، أو سمّها رحلته، انتهت حكاية حبّه وغرامه بصفيّة، بسفره للعمل في الخليج في نهاية السبعينيات، وهو سفرٌ لا يخلو- حسبما أرى- من نوعٍ مِن الهروب من الواقع، ثمّ إنّ هذا السفر نفسه كان

(١) انظر: عادل عصمت، أيام النوافذ الزرقاء، ص٩٥، ١٠٢، ٨٧، ٩٦، ٩ على التوالي.

مصدرَ تشويه لهذه الشخصية؛ حيث طمست ملامحها فلم يعدْ يتعرّف أحد عليه «وقد اختفت ملامحُه تحت ندبٍ من جروح السكاكين»[1].

إنّ الرحلة في أبسط مفهومٍ لها هي انتقال عبْر المكان، و«لأنّ الانتقال من مكانٍ إلى آخر هو تحوّل من المعلوم إلى المجهول»[2]؛ فإنّ تلك الحركة الدءوبة لشخصيات رواية «عادل عصمت» تتبدّى لونًا من السعي إلى مراكمة المعرفة أو السّعي الدءوب للبحث عن المزيد باستكشاف آفاق المجهول من دروب الحياة بالحركة سفرًا وهجرة وانتقالًا.

إنّ فعْل الرحلة في كلّ تجلّياته السابقة يظلّ متلبّسًا بدلالة استكشافية؛ إنّها الرّحلة في دروب الحياة على تنوّعها وتفاوتها التي تشكل فعل حركة مضطرب تتوه الذات في خضمّه فتعجز عن استجلاء مستقبلها، ولا يبقى لها غير محاولة استجلاء الماضي، فهو- حسب تعبير الكاتب نفسه- «لحظات من حياتنا الشخصية أو الاجتماعية لا تموت أبدًا»[3] فلعلّها تجد فيه كشفًا معرفيًّا يعزّيها عن مستقبلٍ تفتقده وتشكّ في كينونته وطبيعة ما سيأتي به من أحداث.

---

(١) السابق، ص٧٢.

(٢) د.شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي، ص٢٣.

(٣) من حوار له مع أسامة الرحيمي، نشر بجريدة الأهرام، ٢٤/ ٨/ ٢٠١٠م.

٣- أشعّة الذّاكرة وتداعيات الحكي:

قلنا إنّ عادل عصمت يمارس فعلًا تذكّريًّا يركّز على الماضي ويستدعيه؛ وأداته لهذا التذكّر هو ذلك الراوي المشارك، وهو نمطٌ من الرواة تمكّنه مشاركته في الأحداث من رؤية شمولية وفّرتها له عملية التذكر؛ «فنراه ينطلق من الذّاكرة، وكأنّ المشهد حاضر خلف الزجاج الذي يتطلّع منه.. ويستحضر عالمًا بينه وبين الحاضر مسافة زمنية طويلة، ولكنّها تتلاشى أمام العيْن المبدعة ليصفَ لنا من الذاكرة ما رآه بالفعل»[١].

لعلّ إحدى سهام النّقد التي يمكن أن توجّه لرواية «أيام النوافذ الزرقاء» هي ذلك التّداخل بين الحكايات وافتقادها التّرابط العضوي نتيجة لتنقل

---

(١) عيسى مرسي سليم، منظور الرؤية في السرد الذاتي (خلوة الغلبان لإبراهيم أصلان نموذجا)، مجلة فيلولوجي، كلية الألسن، جامعة عين شمس، عدد يناير ٢٠٠٥م، ص٢٠، ٢١. أما بالنسبة لمصطلح «الراوي المشارك» فهو واحد من أنماط الرواة يتسم بمشاركته في الحدث، وبالتالي يقدم رؤيته للقارئ بشكل تدريجي من خلال رحلة استكشافية يصاحبه فيها القارئ عبر فعل القراءة. انظر : عبد الوهاب الرقيق، في السرد» دراسات تطبيقية «، ط١ – ١٩٩٨م، دار محمد على الحامي، تونس، ص ١٠٣، و لمزيد من التفصيل حول أنماط السرد المختلفة، انظر :

Wayne C. Boothe ،The Rhetoric Of Fiction ، ch 3 ، types of narration P -149-161.

حيث يتناول «بوث» أنماط السرد على أكثر من محور؛ أهمها محور الضمائر السردية، وخاصة التمييز بين الحكاية بضمير المتكلم «أنا» وبضمير الغائب الـ«هو» وبالتالى التمييز بين مشاركة الراوى أو عدم مشاركته.

الراوي المستمرّ من شخصيةٍ إلى أخرى، فقد تبدو الرواية- رغم من قصرها النسبي- غير مُترابطة في بعض الأجزاء، والحقيقة أنّ هذه الخلخلة- وأؤثر أن أسمّيها هكذا- في العلاقة بين الأحداث والأفكار تشكّل واحدة من خصائص «الرواية الجديدة» التي تتّسم باعتمادها على «الانحرافات السردية المتكرّرة المتعمّدة، فهناك انتقالٌ من حدث إلى حدث، ومن مكانٍ إلى آخر، ومن شخصية إلى ثانية. وهذه الانحرافات المتعمّدة تكسر التّسلسل الزمني، بل تفقد الزمن أهمّ خصائصه (أي التسلسل)»[1].

ورغم ذلك تبدو لي هذه الخُروقات الزمنية مبرّرة، بل هي نتيجة طبيعية تسبّب فيها عاملان:

أمّا الأوّل، فهو عاملُ الذاكرة التي يسعى الراوي بوحيٍ منها، وبدافع من حنين هو أبرزُ ما يميّز الرواية، فيصير تنقّله من حكاية إلى أخرى محكومًا بتداعيات الذاكرة المشبوبة بشبكةٍ من المشاعر المتضافرة والموزّعة على الشخصيات والأماكن والأزمنة وسائر عناصر الحكاية.

وأمّا العامل الثاني، فلا ينفصل تمامًا عن سابقه، ومردّه إلى طبيعة العلاقة الجدليّة العصيّة بين زمن الحكاية وزمن الخطاب، فزمنُ الحكاية (متعدّد الأبعاد) وزمن الخطاب (أحادي الاتجاه)، وهذا يعني إمكانية وقوع أكثر

(١) شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص١٥.

من حدثٍ في لحظة زمنيّة واحدة، الأمر الذي يعجز الخطاب عن محاكاته، ممّا يستدعي من الكاتب للتدخّل بوسائل متنوعة للتوفيق بين الخطيّتين، إمّا عن طريق التّداول أو التتابع أو التّضمين «ومن هُنا تأتي ضرورة بثّ التعاقب الطبيعي للأحداث; حتى في حال حرص المبدع على متابعة هذا التعاقب عن كثب»[1]. فيلجأ إلى عمليات تقديم وتأخير، وعلى الجُملة يقوم بتحريف خط الحكي.

إنّنا في رواية «أيام النوافذ الزرقاء» أمام لونٍ من ألوان التداخل الزمني الذي يأخذ شكلَ دوائر ينطلق الكاتب في كلّ واحدة منها بطريق الاسترجاع، حتى يأتي على آخرها، ثمّ يواصل استقصاء أطراف الحكاية مع شخص آخر، وفكرة أخرى، فيعيد ابتداء الزمن مرّة أخرى، ويستمرّ في بناء الحكاية حتى يأتي على آخرها.

وهكذا تسير الأمور، فبعد نقطة البدايةِ من **هناك** «إمارة الشارقة بالإمارات» **والآن** الذي يمثّل لحظة الكتابة الراهنة للمبدع، يتنقل بنا صوت الرّاوي بين شخصيات عالمه المختزن في وعاء الذاكرة التي تبدأ من مرحلة الطفولة وعلى صوت جدّته التي تأتيه في المنام صائحة: «إلحق.. طائر أبيض

(١) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، سلسلة عالم المعرفة، عدد٢٤٠، شعبان ١٤١٩هـ/ ديسمبر ١٩٩٨م، ص٢١٩. وانظر كذلك: عبد الوهاب الرقيق، في السرد، صـ٣٠.

ينقر زجاج النافذة، قمْ وهشّه بعيدًا»[1]، لتعيده بهذا الحلم إلى بدء الحكاية والنّسخة القديمة من الحلم الذي رأته الجدّة، ورأت فيه نبوءة بموت «فؤاد» الذي مثّل حدثًا مركزيًّا أثَّر كثيرًا في مجريات الأحداث داخل بيت الجدة.

ومِن الحديث عن الجدّة- التي ستظلّ قاسمًا مشتركًا في جلّ حكايات الرّواية ومحورًا للذكريات ورمزًا للدفء العائلي المفتقد- ينتقل الراوي إلى الحديث عن «موت فؤاد»، ليردفَه بالحديث عن «بيت الجدّة» ذلك المكان السّحري شديد الجلاء في ذهْن الراوي، ومنه يتطرّق الحديث إلى الجدّ ومكتبته.. ثمّ الحديث عن «سفر نبيل».. ثمّ حكاية الخال محمود ومشاكله مع الجدّة، ومن حديث الراوي عن الخال محمود إلى علاقته هو بالمكتبة وحبّه للقراءة، لينتقل- بغيْر مبررٍ سوى التداعي الحرّ للأفكار والذكريات- إلى الحديث عن «سامي» وحكايته عن «عازر» وما جرى معه في المخابرات العسكرية، ثمّ حكايات «أمّ عايدة» المرأة المسيحيّة وابنها سمير، ثمّ حكاية «صفيّة» وعلاقتها بعبده الأصيل، ثمّ حكاية الخالة سميرة وزواجها[2].. وهكذا إلى أنْ تنتهي أحداث الرّواية في تداخلٍ لا يشعر فيه القارئ بملل من حكايات تلك الشخصيات التي شكّلت متضافرة بتداخلها هذا انعكاسًا صادقًا وأمينًا للواقع بكلّ مُلابساته وتعقيداته وتداخلاته.

---

(١) عادل عصمت، أيام النوافذ الزرقاء، ص١٠.

(٢) مفاصل هذا الحكايات من الرواية هي على التوالي:ص١٥، ٢٦، ٣٢، ٣٧، ٤٥، ٤٩، ٥٧، ٦٥، ٧٣.

إنّ هذه الحكايات بمثابةِ رحلات مستقلّة لكلّ شخصية، ومتداخلة في آنٍ لتشكّل شبكة العلاقات المحيطة بالكاتب، الذي يسعى إلى لمّ الشمل، ويبكي مع كلّ مُفردة، ومع كلّ تفصيلة حدثٍ صغيرة حالة التشتت والافتراق التي أصابت العائلة، وربّما المجتمع الإنساني المحيط به.

٤- هاجسُ الافتراق وأحلامُ العائلة:

إذا كان الهاجسُ الرئيس في رواية «أيام النوافذ الزرقاء»- كما سبقت الإشارة- هو هاجسَ المعرفة وتشوّش الرؤية؛ فإنّ هناك هاجسًا يشاركه موقع الصدارة، ليشغلا معًا مركزيّة الحكاية، التي تتحلّق حولها جلّ الحكايات والأحداث التي يرويها السّارد؛ إنّه هاجس الافتراق والتشتت الذي يعاني الكاتب من تَبِعاته، فيفيض من خلال رمز «الجدّة»، وعبْر وسيطه السّردي «الراوي» حنينًا وشوقًا إلى ذلك الدّفء العائلي الذي بلغت ذروة افتقاده منذ ماتت «الجدّة» نفسها، ليصل الحالُ به وبأفراد أسرته إلى الشتات بين «هنا» إمارة «الشّارقة» الخليجية حيث يقيم الراوي، و«هناك» المدينة المصرية ذات الطابع الريفي «طنطا» حيث الخال «محمود»، وأصقاع الغربة المتنوعة بداية من «ألمانيا» حيث هاجر الخال «نبيل» منذ العام ١٩٦٦م، ولم يعدْ إلى بلاد الصقيع «كندا» حيث يقيم الشقيقان «محمد» و«أفراح».

إنّهم معظم أفراد العائلة، الذين تباينت وجهاتهم منذ صغرهم، وإن مثلت «**الجدّة**» رباطًا يجمعهم في حياتها، إذ تظهر الرواية محاولاتها الدءوبة التي فشلت- في مُجملها- في لأمِ الجرح والحفاظ على شمل العائلة.. ثمّ تمدّدت حالة الجفاء، وتشتّت الشمل تمامًا بموتها، وبقيت هي رمزًا تعدّدت أيقوناته- حسبما يبوح صوت الرّاوي- في مخيّلة كلّ واحد منهم: «لم تعدْ لجدّتي غير الصّورة الذهنية التي يكوّنها كلّ منّا لها. لم تعدْ لها إلّا تلك الصورة الشّخصية الخاصة بكلّ فردٍ على حدة.. لم يتبقّ غير أنْ يحاول المرء أنْ يعثر على روحِها الضائعة، التي أصبحت جزءًا من روح كلّ منّا: خالي «نبيل» في ألمانيا و«محمد» و«أفراح» في كندا، وأنا هنا في إمارة الشارقة وخالي «محمود» هناك في طنطا»[1].

لقد سعى الكاتب- عبْر تناصّ الحكايات السابقة داخل العمل- إلى إبراز هاجسِه النفسي المُلِح، وهو رفض فكرة السّفر بتبعاتها النفسية الأليمة، التي تجعل منه مصدر فراق وألمٍ وتشتّت نفسي واجتماعي عبّر عن ذلك بأكثر من وسيلةٍ، وعبْرَ عدّة طرق، من أبرزها:

- **البيت.. ذلك الفضاء الأليف**: إذْ تتّكئ الرواية- في كثيرٍ من أجزائها- على دَلالات ذاتية ثريّة تتعلّق في الأساس بفكرة «البيت الأليف»، أو «بيت

(١) السابق، ص٩.

الطفولة» التي يلحّ عليها «باشلار» كثيرًا، مشيرًا إلى طابعها الذاتي فـ«انطلاقًا من تذكّر بيت الطّفولة تتّخذ صفات وملامح المكان طابعًا ذاتيًّا، وينتفي بعدها الهندسي»[1].

رغم الاقتصاد البادي في رواية «أيام النوافذ الزرقاء» في توظيف الخطاب الوصفي؛ فإنّ ما خصّصه الكاتب من مقاطع لوصْف بيت الجدّة (الفضاء المكاني المحوري في الرواية) يدلّ على عمق الارتباط النفسي بين الكاتب والمكان، وهو ارتباط استمدّ عمقَه من عُمق علاقة الذات الراوية بمَن يسكن البيت، وفي مقدّمتهم (الجدّة- الخالة سميرة) اللّتين مثلتا بالنسبة إليه أمًّا بديلة؛ إنّه يخصّص هذا المقطع ليقدم وصفًا تفصيليًّا دقيقًا للبيت: «بيت جدّتي له بابٌ خشبي بجوار المدخل الرئيسي، يؤدي إلى جنينة صغيرة، بها عددٌ من أشجار الجوافة والليمون وشجرة برتقال، وتوتة كبيرة، تميل على السّور المغطى بنباتات متسلقة. قصاري من الفخار مرصوصة في صفوف بجوار سلم يقود إلى شُرفة واسعة، بها كراسي الخيزران. إلى اليمين من مدخل غرفة الجلوس، دولاب كبير أبوابه من الزجاج، يشتمل على عددٍ كبير من روايات الهلال والروايات العالمية ومجلدات تفسير القرآن..»[2].

---

(١) غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية بيروت، الطبعة الثانية ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤م، ص٩.

(٢) عادل عصمت، أيام النوافذ الزرقاء، ص٢٦.

لم أوردْ هذا المقطع إلّا لأدلّل به على ما اتّسم به وصف الراوي من دقّة تنهض دليلًا على مدى تعلّقه به، «إذ إنّ الأثاث في الرّواية لا يلعب دورًا «شعريًّا» اقتراحيًّا فحسب، بل دورًا إيحائيًّا؛ لأنّ هذه الأشياء مرتبطة بوجودنا أكثر ممّا نقرّ ونعترف عادة»[1]؛ ولذلك فإنّ رسوخ صورة البيت في الحكي بهذه الطريقة يدلّنا على مدى التماهي الحادث بين شخص الراوي وفضاء بيت الجدّة. أمّا ما يتعلّق بعمق العلاقة الإنسانية التي جمعته بسكان المكان من الأهل والعائلة؛ فقد تكفّلت مواطن متفرّقة في الرواية ببيانه.

إنّ الكاتب في غيْر موضع يستحضر الطقوس والملامح اليومية التي كانت تضفي على المكان/ البيت هذا الدفء الذي بات يفتقده، فيستحضر «صوت حوافر خيول عربات الخبز في شارع الحلو»، ويتنسّم «رائحة الصباح المعتادة» مع مجيء «أمّ وداد» حاملةً «كسرولة الفول»، ويتردّد في أذنيه «صوت العصافير»، ويستعيدُ في دفء استمتاعه بـ «جلسات رتق الملابس» في صحبة جدّته، ويتذكّر «الزهور البنفسجية» التي كانت عادته أن يصعد سورَ الجنينة لاقتطافها[2].

لكنّ المقطع الأكثر اختزالًا لعمق الأزمة الوجدانية التي عانى منها الراوي، ومن ورائه الجدّة- وربّما أفراد العائلة كلّهم- هو ذلك المقطع الذي يصف فيه حال البيت بعد موت الخال فؤاد:

---

(١) ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص٥٣.

(٢) السابق، ص١٠، ١١، ١٢، ١٤، ١٥.

«تغيّر طعم البيت. أصبح الهواء ثقيلًا. في لحظات الشرود أسمع همسًا يسري في الجوّ. العيون مفتوحة على اتساعها. الصمت يجسّد أصوات الأبواب والنوافذ ورنين أواني المطبخ. كفت «أفراح» عن تقليد صوت «شادية»، حتى نداءات باعة الشوارع بدتْ بعيدة، لا يصاحبها ذلك المرح، عندما كانت جدتي تقف على العتبة بملابس البيت، تشتري لنا شيئًا أو تساوم بائع الخضار. توقّفت تلك الأحداث الصغيرة التي كانت تعطي للأيام طعمًا.. أصبحت غرف البيت أكثر اتساعًا، والوقت بلا فواصل»[1].

لعلّ في هذا المقطع نموذجًا سرديًّا مقابلًا لفنّ البكاء على الأطلال في القصيدة الشعرية، فكلّ شيء يفيض حسًّا وتأثرًا، وقد جرى لونٌ من «شخصنة المكان»، و«تمكين الإنسان»، إنْ جازَ لنا التعبير؛ ففعل التحوّل والتغيّر في دلالته السلبية هو السّمة المهيمنة على صورة الأشياء، وقد جرى تجسيد المكان في صور تمكّن لعلاقةٍ أقوى من الملامسة والملابسة عبر حاسة التذوّق «تغير طعم البيت»، وحاسّة السمع «أسمع همسًا يسري في الجوّ»، «الصمت يجسّد أصوات الأبواب والنوافذ ورنين أواني المطبخ». وفي هذا التصوير الأخير- على وجْه الخصوص- تتبدّى علاقة الإنسان بالمكان، ويتمّ تشخيص المكان بصمت الإنسان الذي يعكس حجم الهمّ والحزن والأسى.

(١) السابق، ص٢١، ٢٢.

وهكذا، فإنّ المكان يصير علامة وأثرًا ماثلًا مجسّدًا لنوعية الإنسان الذي سكنه وطبيعته، ولتبدّلات حالته الوجدانية، ومن ثمّ تتحقّق غايات الحكاية المعرفية والتواصلية، في ثوب من النّضارة توفّره بنيتها السردية.

وإذا كانت العلاقةُ بين المكان والشخصية، في الكتابة القصصية، تتحدّد بما يشتركان فيه معًا من تشكيل الأثر الأكثر بقاء واستمرارية من آثار عملية القراءة، إذ يتشكّل هذا الباقي من آثار قراءتنا لأيّ عمل أدبي- خاصّة السردي- في أمرين: أوّلهما: المكـان، وثانيهما: الشّخصية التي تتحرّك في هذا المكان[1]، فإنّنا سنلحظ أنّ ذكريات البيت الأليف ما زالت تداعب خيالَ الراوي، فهي وإنْ سعى جاهدًا إلى تجاوزها، لا تزال قابعة تمارس نوعًا من الضغط الوجداني عليه. وكأنّ النصّ السّردي يضعنا أمام علاقةٍ وطيدة ومتبادلة بين الشخصية والفضاء المكاني؛ فالمكان يتحدّد بأثر الشخصية وحركتها خلاله، والشخصية يلزمها وجود فضاء تمارس فيه أفعالها.

إنّها علاقةٌ متبادلة قوامها الأخذ والعطاء؛ إذْ لا تتشكّل الأمكنة والفضاءات- في الفنّ السّردي- إلّا بناء على الأداء الدرامي للشّخصيات، بداية من الراوي ذاته، ووصولًا إلى سائر أنماط الحركة الإنسانية عبْر الفضاء. إنّها علاقة من الخلق والتماهي.. إلى الحدّ الذي دفع باحثًا مثل آلان روب

(١) انظر: محمد السيد محمد إبراهيم، بنية القصة القصيرة عند نجيب محفوظ دراسة في الزمان والمكان، كتابات نقدية عدد١٤٣، الطبعة الأولى ٢٠٠٤، ص٢٢٩.

غريبه إلى المبالغة في نسبة الأمكنة والأزمنة إلى الإنسان، فرأى أنهما من عمله[1].

- «**رتق الملابس**».. **ذلك الطّقس النفسي**: واحدة من الرموز شديدة الثّراء في رواية «أيام النوافذ الزرقاء» تمثّله جلسات رتق الملابس التي كانت «الجدّة» حريصة على المواظبة عليها بشكل تخطّى- كما صوّرته الرواية- حدود القيمة النفعية المادية المباشرة لفعلٍ منزلي تمارسه ربّة بيت لتجدّد به عمر ملابس أفراد أسرتها؛ ليتحوّل هذا الرمز إلى دالّ بازخ الثراء على عمْق الأزمة النفسيّة التي عانتها الجدّة، ومِن ورائها الراوي؛ إنّها أزمة التمزّق الاجتماعي والتشتّت الأسري الذي بدأت بوادرُه بسفر الخال الأكبر «نبيل» مع العام ١٩٦٦م، ليعقبه موت الخال فؤاد ١٩٧٠، ثمّ مخالفة الخال محمود لرغبتها وامتناعه عن دخول الامتحان، وأخيرًا زواج الخالة «سميرة» وانتقالها إلى بيت الزوجية.

لا شكّ أنّ فعل «رتق الملابس» قد اكتسب في «أيام النوافذ الزرقاء» دلالة رمزية شديدة الثراء، وغدا فعلًا مرنًا يقبلُ عديدًا من التّأويلات، ولكن يبقى التأويل الأقرب- من وجهة نظري- هو ذلك الهاجس الذي شغل الكاتب، وكان مصدر شقاء الجدّة، بعودة الغائب واجتماع الشّمل، وعمارة

(١) انظر: صلاح صالح، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار شرقيات للنشر، الطبعة الأولى ١٩٩٧م، ص٥٣.

البيت، وهو ما عبّر عنه ملفوظ الرّاوي شديد الجلاء: «كان الحزن يأتي من منطقة أعرفها، من صمت جلسات رتق الملابس **وانتظار عودته** ليرفع الحمل عنها **ويعمّر البيت**»[1].

إنّ جلسات رتْق الملابس وفْق هذا النص بالغ الوضوح، تبدو معادلًا فنيًّا- وظّفه الراوي ببراعة روائي ماهر- لمحاولات وآمالِ الذات في تحقيق الدفء والاستقرار الاجتماعي؛ في تحقيق العمارة التي مِن أجلها خلق الإنسان؛ وانظر معي لملفوظ الرّاوي «**ويعمر البيت**».

إنّ هذا الدالّ وذلك التأويل من الوضوح بحيث يستغني عن مزيد إثبات، ورغم ذلك فمؤشّرات دعم هذا التفسير السيميائي لفعل «رتق الملابس» كثيرة في الرواية؛ وعلى رأسها هذا النص ذاته الذي يربط بين جلسات رتْق الملابس، وأمل الجدّة في عودة المسافر وعمارة البيت. وأضيف إلى ذلك أداة الرتق نفسها «**علبة الخياطة**» التي صوّرها لنا الراوي في بداية الرواية تصويرًا ينبئ ببداية النهاية؛ حيث «بدأ الصدأ يزحف على حوافّها، ولم أعدْ قادرًا على رؤية وجهي على السطح الداخلي اللامع للغطاء، بعد أن تكاثرت عليه نقط بنية داكنة...»[2].

---

(١) عادل عصمت، أيام النوافذ الزرقاء، ص٩١.

(٢) السابق، ص٢٢.

إنّ هذه النّقط البنية الداكنة رمزٌ لآلام العائلة التي توالت عليها، ليس فقط منذ زمن السّرد، وإنّما امتدّت إلى ما قبله، إلى موت الأمّ «ثريا» وموت الجدّ «يوسف» الذي خاطبته الجدّة في لحظة ضيق، معاتبة إيّاه على تركها بمفردها تكابد هذا الهمّ[1].

وإذا كانت «علبة الخياطة» معادلًا للأداة التي يتحقّق بها الأمل في لمّ الشّمل ورتق الأحزان، وإعادة الحياة إلى طبيعتها، فليس بمستغربٍ إذا أن تختفي هذه العلبة نفسها قبيل موت الجدّة، بعدما انقضت فترةٌ فقدت فيها علبة الخياطة بريقَها ووقارها حينما أصبحت عادة الجدّة أن تنسى المكان الذي تركتها فيه[2].

- «**فوبيا السّفر**» عند الخال محمود، الذي مثّل الشخصية الكلاسيكية المحافظة إلى حدّ الجمود وتوقّف عجلة الزمن، ففي تشكيل شخصيّته يتبدّى ردّ الفعل المغرق في الإسراف والتطرّف لفكرة السفر، ولفكرة الحرب كذلك، بوصفهما معًا مصدرًا للفرقة وتشتيت شمل العائلة؛ فعقب حواره السياسي السّاخن الذي أهانه فيه صديقه «منير زاهر» بشدّة، واتّهمه بالعدميّة وعدم الوطنية، يبرر السارد رفضَه للحرب بأنه «لم يكنْ يحبّ أن يذهب إلى

(١) انظر: السابق، ص١٣.

(٢) انظر: السابق، ص٢٢- ٢٤.

المكان الذي جاءت منه الكوارث لأسرته، لا يريد أنْ يحارب أو يسافر إلى الخارج»[1].

والطريف في الأمر هنا أنّ هذه الفوبيا متكرّرة، أو قلْ إنها متوارثة من الجدّ، الذي تردّد لمدّة ست سنوات في قبول دعوات صديقه السوري المتكرّرة بزيارته في دمشق، وحينما اتخذ قراره بالسفر تراجع في اللحظات الأخيرة؛ بعدما أفزعته ضخامة المركب، فعاد إلى أبنائه مدّعيًا المرض، وظلّ يداوي في الأثر النفسي السيئ لهذه الحادثة ليالي طويلة نسخ فيها السيرة النبوية بخط يده[2].

– مؤشّر أخير نتلمّسه هذه المرّة من أهداب النص الروائي، وأقصد بها طبيعة الإخراج الطباعي للرواية، التي بدا فيها الكاتب «عادل عصمت»– حسبما استقرأت– حريصًا على تحقيق الوحْدة والتلاحم بين أجزاء العمل، فلم يقسمه إلى فصول، وحتى حينما كان يضطرّ إلى التوقف والانتقال فيما يشبه تقسيم الفصول كان يستعيض عن ذلك بفواصل تتسم بالبساطة، وتصل أكثر ما تفصل، من خلال نجمات ثلاث تتوسّط السطر الأخير عند كلّ فاصلٍ من فواصل روايته التي بلغت تسعة فواصل على هذه الصورة:

***

(١) السابق، ص٤٢.

(٢) انظر: السابق، ص٣٠.

إنّه سلوك- كما أراه- ينطق بالهاجس النفسي ذاته الذي تشرّبه الراوي من شخصية الجدّة التي كان شديد اللصوق بها، لصوقًا يعكس افتقادًا نفسيًّا عميقًا لأمّ قتلها الأب، أو قتلها سلوكه الغريب معها كما ظنّ الخال «محمود». وهو قتل يقودنا إلى مناطق ومواجهات نفسية فاضت بها الرواية، وهو ما يسلمنا إلى مظاهر المواجهة النفسية تحت ما يسمّى في علم النفس بـ«عقدة أوديب» أو «عقدة الخصاء»[1]، وإن تضافر معهما مظاهر أخرى للتأزّم النفسي والوجداني التي عاناها الراوي أو رصدها.

٥- عقدةُ أوديب.. مواجهة مع الحقيقة:

قتل الأب، وإقصاؤه كانت واحدةً من العلامات اللافتة في العمل، فالقارئ يقارب على الانتهاء من الرواية ولا يطالع إلّا إشارات عابرة تنمّ عن قدرٍ كبير من التجاهل. ثمّ تأتي أولى الإشارات الحقيقية للوالد الذي يغضب ويصرّ على اصطحاب أبنائه للإقامة معه في بيته، وفي حين تنجح «الجدّة» كعادتها في إثنائه عن رغبته إلى حين لم يكن بعيدًا حيث توفيت الجدّة، فصار انتقالهم إلى بيت الوالد أمرًا واقعًا لا جدال فيه، وفي هذه اللّحظة يكشف الراوي- بشرحٍ وتفسيرٍ منطقي لتجاهل بدا مقصودًا من الكاتب- حقيقة

(١) وهما عقدتان ترتبطان معا بروابط سببية كما أوضح سيجموند فرويد، انظر: سيجموند فرويد، الموجز في التحليل النفسي، ترجمة: سامي محمود علي، وعبد السلام القفاش، طبعة مكتبة الأسرة ٢٠٠٠م، ص١٤٢- ١٤٤.

هذا الأب الذي كان منشغلًا بشهواته، وأنّه- وهذا هو الأهم- كان السببَ في موت أمّه «ثريا»، كما أخبره الخال «محمود»، وكأن الكاتب بذلك يجري عمليةَ انتقام نفسي من الأب، ولا عجب في ذلك فالعامل النفسي كان شديدَ الجلاء في جلّ جنبات العمل، وتفاصيل الحياة التي يسردها الكاتب بلغةٍ إنسانية شفيفة كاشفة عن عُمق المشاعر الإنسانية التي تعاني الحرمان، وافتقاد الحنان والدّفء الأسري، الذي ولَّده في مرحلةٍ مبكّرة- لا شكّ- موت الأمّ مصدر الدّفء الأسري الأول في البيت، ثمّ زواج الخالة «سمير» التي كان الراوي ينظر إليها أحيانًا على أنّها أمّه، وأخيرًا موت «الجدّة» الذي كان- كما يقولون- القشّة التي قسمت ظهر البعير.

في هذا الإطار ذاته تتكامل «عقدة الخصاء» مع «عقدة أوديب»، ليشكّلا ضغطًا نفسيًّا رهيبًا على الراوي، حين يطارده هاجس «فقد البصر» الذي يعادل نفسيًّا- كما صوّره الراوي بعمقٍ نفسي شديد- الخوف من الخصاء، فباتت الروايةُ في سلسلة من المواجهات النفسية المعقدة، سواء مع الشخصيات أو مع المخاطر والأشياء؛ كالخوف من فقد البصر، أو حتى خوف الخال «محمود» من الشرّ المجهول الذي يتربص به خلف فعلي «الحرب» و«السفر».

وامتدادًا لهذه السّلسلة من المواجهات النفسية نجد أنّ «**الغيرة من الأخ**» تيمةٌ متكرّرة في الجيلين: في جيل الأخوال، حيث رأينا كيف ألقى

الخال «محمود» باللائمة على أخيه الأكبر «نبيل» الذي سافر وألقى بأنانيته تبعات المسئولية عن ذلك الكيان الاجتماعي شديد الأهمية المسمّى «بيت» على الآخرين، ومنهم الخال «محمود» الذي فشل بسلبيته ورفضه الخضوع لقانون الحركة والتطوّر في تحمّل هذه المسئولية، وهي غيرة لم يسلم منها حتى الأخ المتوفّى «فؤاد»، الذي قدّمه الراوي في صورة اعتراضية وهو يتكلّم عن الخال محمود الذي لم يبكِ ذلك اليوم العصيب الذي مات فيه أخوه «فؤاد»، وكأنّه يعقّب بقوله: (كان «فؤاد» يتعالى عليه، وكان وسيمًا والبنات تحبّه)[1]. وجيل الأبناء حيث حالة الجفاء التي ينطوي عليها خطاب الراوي الشارح لطبيعة العلاقة بينه وبين الأخ «محمد»؛ حيث يرفض أنْ يستمع إلى معارفه، ويبرر ذلك بالمقارنة بين ما يمتلكُه كلّ منهما من معارف، يقول: «لأنّه يجهل ما أعرف..»[2]. ثمّ يواصل وصفَ طبيعة العلاقة الرابطة بينهما مشيرًا إلى أنّ «صمتًا خشنًا وعدوانيًّا نما بيننا، لم يمكّنني من معرفة ما كان يضمر. وكان عصبيًّا.. لم أكنْ أظنّ أنّ «محمد» عصبي حتى في أحلامه، ومتشدّد»[3].

فالنصّ كما نرى زاخرٌ بألفاظ تكشف في وضوح عن سلبية المشاعر، بل عدائيّتها، تلك التي تربط بين الأخوين، فألفاظ من قبيل (يجهل- خشنًا-

(١) عادل عصمت، أيام النوافذ الزرقاء، ص٣٢.

(٢) السابق، ص٣٩.

(٣) السابق، ص٩٤.

عدوانيًّا- يضمر- عصبيًّا- عصبي- متشدّد) كلّها تصبّ في خانة الرّفض والعداء والحسد.

٦- استنساخُ الذّاكرة.. تيماتٌ متكرّرة:

واحدةٌ من خصائص بناء الحكاية في معظم إبداعات «عادل عصمت» هو الاستنساخ، وأقصد بذلك التكرار النمطي- الذي قد يعيبه عليه بعضُ النقاد- لبعض التّيمات والعناصر، وعلى رأس ذلك يأتي تكراره للشّخصيات التي نجدها هي هي في أكثرَ من عملٍ روائي، ولكن متلبّسة في كلّ مرّة بثياب مختلفة، بحيث يخفي هذا التباين في الثياب تشابهًا في نمط الشّخصية وخصائصها، وهو ما يعكس نمطًا من تكرارية الذاكرة، المرفود بتكرارية- تمثّل هي الأخرى مثلبًا ومأخذًا على الكاتب- في المشاعر والأحاسيس، التي تتّسم- في مُجملها- باليأس وسيطرة روح الإحباط والاستسلام للواقع.

وسأكتفي هُنا بضرب بعضِ الأمثلة لشخصيات تتكرّر وتُستنسخ بين عمليْه الرّوائيّين المتتاليَين «حياة مستقرّة»[1]، و«أيام النوافذ الزرقاء»، فالرّاوي/ البطل في الرّوايتين يحظى ابتداءً بوجود أخ وأخت؛ هُما: (حسام ونورا) في «حياة مستقرّة»، و(محمد وأفراح) في «أيام النوافذ الزرقاء».

وبتعمّق أكثر يستقصي حدودَ المشابهة، سنجد أنّ شخصية «نورا» تتماسّ مع شخصية «أفراح» على مستوى التّسمية بدلالتها الإيجابية الباعثة على

(١) عادل عصمت، حياة مستقرة، طبعة دار شرقيات ٢٠٠٤م.

البَهجة والانشراح والمرح، ومن جهةٍ أخرى تأتي شخصية حسام- هي الأخرى- بدالّها الاسْمي «حسام»، بما يحمله الاسم من دلالة على الحسم والصّرامة والجديّة، متماسّة مع شخصية الأخ «محمد» الذي أضفت عليه ظروف موت الأم، وموقعه أخًا أكبر للراوي نوعًا من الجدّية والصرامة- بل العدوانية والعصبية والتشدد حسب وصف الراوي- انتهت بسفره المفاجئ هربًا من واقعٍ مأزوم في بيت الأب، وفي حضور زوجة الأم «كريمة صبحي» بسلوكها المريب.

ومِن جهةٍ أخرى، فإنّ دلالة الحسم والفصل في تسمية الأخ «حسام» كانت قاسمًا مشتركًا بين الشخصيّتين في العملين، ففي حين مثّل سفر «محمد» هروبًا أفضى إلى انْفكاك عروةٍ من عرى المودّة والرباط الأسري، ثمّ باتت- إضافة إلى سفرِ غيره من الشخصيات كالخال نبيل والأخت أفراح والرّاوي نفسه- علامة على التفكّك والانفصام وانتقاض نسيج العائلة؛ فقد كان «حسام» هو الآخر معول الهدم الأوّل الذي أفضى إلى انفكاك عرى الأسرة وتشتّت الشمل، الذي تجسّد عبر الحدث المركزي «**بيع البيت**».

لكنّ الطريف هنا أنّ الشخصية في عملٍ ما قد تتماس مع أكثر من شخصية في العمل الآخر، ومثالُنا على ذلك هو شخصية الأخ «حسام»، التي رغم مجيئها معادلًا للأخ الأكبر «محمد» في «أيام النوافذ الزرقاء»، تتماسّ من

ناحيةٍ أخرى مع شخصية «الخال محمود» بسلبيّته وتشاؤمه، وتوقّفه عند لحظة زمنية بعينها لا يفارقها.

ليست الشخصيات فقط التي تتماسّ، وإنّما الرموز والأحداث أيضًا تتماسّ؛ فالمكتبة ذلك الفضاء الأثير الذي يرى فيه «عادل عصمت» ذاكرة وعاءٍ للمعرفة والفهم والرؤية الواضحة؛ كانت- كما سبقت الإشارة- دالًّا شديد الأساس؛ ربّما بحكم تخصّصه في دراسة المكتبات، وربما بحكم تكوينه الأيديولوجي والفكري، ولذلك لا نعجب عندما نجدُ هذا الدال نفسه يُوظّف-في خلفية أحداث روايته «حياة مستقرة»- من الكاتب في تقديم ظلال لأسباب الإحباط العام حين يستدعي ذكرى حرب ٦٧، و٧٣ في شخص الأستاذ توحيد **مدير المكتبة**.

ومِن جهةٍ أخرى، فإنّ هاجسي **الحرب والسفر** بآثارهما السلبية، كانتا تيمتين واضحتي الحضور في العملَيْن، **وهاجس الشتات**، وافتقاد الدفء العائلي، كان الصرخة الأعلى صوتًا في العملين، والرمز إليه تمّ في العملين بأكثرَ من صورة، ففي حين مثَّل فعل «الرتق» المتكرّر في رواية «أيام النوافذ الزرقاء» متضافرًا مع رمز «علبة الخياطة» دالًّا على سعي الذات إلى لمّ الشمل، وتحقيق الوحدة والألفة وتجديد ما بلِيَ أو فتر من قديم العلاقات الإنسانية التي تربط بين أبناء العائلة؛ نجدنا في رواية «حياة مستقرّة» أمام هذا المشهد شديد الوضوح والتعبيرية:

«كنت بالمِّ أشلاء صاحبي، كلّ ما ألمّها تقع مني، وتطلع مرّة تانية. أرفع إيده من على الأرض، تكون معايا على دراعي، أبصّ ألقاها مغروسة في الرّمل ونصفها مفرود قدامي».

إنّ رواية «حياة مستقرة» تستحضر- عبْر هذا المشهد التمثيلي- أحداث حرب ١٩٩١م، كما استحضرت في خلفيّة أحداثها حربي ٦٧ و٧٣ في إشارةٍ إلى واقع تضافرت كلّ محدّداته في صياغة حالة من الإحباط واليأس، ولعلّ الرواية من هذه الزاوية تتماسّ مع تلك الحالة المُسْتَحْضِرة لسياق الحرب منذ لقطة العنوان «أيام النوافذ الزرقاء» التي تصوّر للقارئ منذ البداية أثرًا من آثار حرب الاستنزاف، ومِن ورائها أحداث نكسة ١٩٦٧م، ثمّ حرب ١٩٧٣ وما أعقبها من صلح تضاربت الآراء حول القبول به أو رفضه، وامتداد هذه النكسات العسكرية والمحن السياسية في واقعنا المعاصر الذي بدأ بحرب الخليج ١٩٩١م، ولا تزال فصوله تتوالى حتى اللّحظة الراهنة.

إنّ الدّال ١٩٦٧- على وجه الخصوص- في هذا العمل الروائي يكتسب زخمًا وثقلًا في توجيه مسار الرواية، وقد شاركه في ذلك كثيرٌ من الأعمال الروائية والقصصية، منها «خافية قمر»، تلك الرواية التي سبق تناولُها بالبحث، والتي تنطلق من الهمّ ذاته، وإن اختلفت بعدها في العملين بين بعد «قومي» مثّلته «خافية قمر» وبعد «فردي إنساني» مثّلته أحداث «أيام

النوافذ الزرقاء»، لكن تبقى هزيمة ١٩٦٧ قاسمًا مشتركًا بينهما، وبين غيرهما من الأعمال. لقد كانت هزيمة عام ١٩٦٧- كما يرى صاحب الرّواية العربية الجديدة- «بمنزلة الحدّ الفاصل بين مرحلتين في حياة الرواية في الوطن العربي، فمع الهزيمة سقطت قيمٌ كثيرة.. وبهذا المعنى فإنّ الهزيمة أحدثت خلخلة في هذه الأبنية، وفي منظومة القيم السائدة، ومنها القيم الفنية والمعايير الجمالية، كما جعلت الشخصية المحلية تهتزّ من جذورها»[1].

وكما كان لهذا الجوّ من الاختلال والاهتزاز القيمي أثره في شخصيات «خافية قمر» كما أسلفنا، فقد انطبعت آثاره- وإن كان بطريقة مختلفة- على وعي الشخصيات وتشكيل ملامحها في هذا العمل «أيام النوافذ الزرقاء».

إنّنا- كما أشرت في موضعٍ سابق- أمام عملٍ مصطبغ بلون الحزن، باللون الأزرق، لون النوافذ التي حجبت الرؤية وأورثت الهمّ والحزن في قلب الجدّة وقلوب المحيطين بها؛ فصار العمل في مجْمله مظلّلًا بحالة كآبة لم تنفصل في تشكّلها عن طبيعة الشخصيات الموظفة في العمل، فهي تنتمي- في مجملها- إمّا إلى نمط الشخصية الرافضة أو «المعارضة»، وإمّا إلى الشخصية الكئيبة:

- الخال «نبيل» يسافر إلى ألمانيا ويرفض العودة إلى مصر.

- الأخ «محمد» يرفض أحيانًا أن يخبر أخاه الراوي عن حقيقة الأحداث من حوله، وإذا أخبره فإن الراوي من جهته يشكك فيما يقوله ولا تعجبه

(١) شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص١٤.

آراؤه، كما يرفض محمد مرارًا وتكرارًا الاستجابة لطلب الوالد الانتقال للعيش معه في بيته. ثمّ في النهاية يسافر هو الآخر، ويترك أخاه دون أن يخبره بذلك.

– الخال «محمود»، يتّسم بالسلبية في مجمل سلوكياته وتصرفاته، فهو دائمًا ما كان يعارض الجدّة، كان يمتنع عن دخول الامتحانات حتى وصلت الأمورُ بينه وبين أمّه إلى منتهاها، فنهرتْه وشرع هو في الرحيل من المنزل. وبعد وفاة الجدة كان رافضًا باستمرارٍ لفكرة الزّواج، ورافضًا لذلك المشروع التّجاري الذي عاد أخوه «نبيل» من سفره ليعرض عليه شراكته فيه، كما كان معارضًا للراوي في بداية الرواية حينما منعه من دخول المكتبة عقابًا له على إهماله في ترتيبها؛ لقد كان– كما وصفه الراوي– «يرفض أن يتحرّك فحسب. جسده يرفض أن يطيع»[1].

– حتى الشّخصيات الثانوية قد اصطبغت هي الأخرى باللون ذاته، فصفيّة تُعرض عن «عبده الأصيل» وتتجاهل حبّه، ممّا يدفعه إلى حالةٍ من الشرود تنتهي بهروبه عبْر السفر إلى الخارج. وأمينة المكتبة تمنع الراوي من الاستعارة، فتعارض– كما عارض خاله محمود من قبل– نهَمِه الشديد للقراءة والكتب «تلك السّيدة النحيلة التي ترتدي إيشاربًا أسود وتجلس على كرسي

(١) عادل عصمت، أيام النوافذ الزرقاء، ص٤٢.

بعيدًا عن المكتب الذي يواجه الباب.. كانت عبوسًا، وخوفي منها يعادل خوفي من الأرامل اللاتي يزرن الأموات في صباح الجمعة.. قالت بصوتٍ خافت: «ليس للإعارة»[1]. وزوجة «سمير» ابن السيدة القبطية «أم عايدة» تتّخذ موقفًا معارضًا سلبيًّا بسوء معاملتها لأمّ عايدة، والذي انتهى بانفرادها بالابن حينما ذهب ليعيش في بيت حماته؛ ليترك أمّ عايدة فريسة لشبح ابنتها «عايدة» التي ماتت محترقة.

– حتى الشخصيات الغائبة والمتوفّاة انطوت على رمزية المعارضة، حينما كانت سببًا في تبدّل السعادة إلى همّ وحزن للآخرين، فموت فؤاد أورث الجدة والأخت والأسرة كلها حزنًا وهمًّا، وأفقد البيت حيويته. وموت الأمّ ثمّ الجدة من بعدها كان مصدرَ شقاء للراوي وأخيه بعدما اضطرّا للانتقال للعيش في بيت أبيه فتعرّضا لمضايقات زوجة الأب «كريمة صبحي» التي لم تتوقّف– هي الأخرى– عن معارضة محمد.

إنّ ظلالًا شبيهة بتلك الشخصيات لا شكّ أنّك ستقابلها في رواية «حياة مستقرة» التي حمل عنوانها في طيّاته لونًا من التّضاد، حينما أطلق الصّفة «مستقرّة» وأراد ضدّها «غير مستقرة» وهي حياة– بهذه الصفة– لا تختلف كثيرًا عن حياة الراوي في «أيام النوافذ الزرقاء».

---

(١) السابق، ص٤٦.

تعقيب.. الحكايةُ بنتُ الذاكرة:

لقد صرّح الكاتب في روايته بمصدر الإلهام في حكايته، فتوزّعت عنده في ثلاثةِ روافد؛ الأوّل: ما قرأه من حكايات وقصص، والثاني: حكايات سمير الملهمة، تلك التي اتّسمت بواقعية شديدة تدفعه- وهو المتيقن من اختلاقِ سمير لها- إلى تصديقها، بل العيش فيها كما لو كانت واقعًا حيًّا: فهو «يحكي عن مغامرات شيقة، لا تشكّ أبدًا أنها مؤلفة، ففيها أسماء شوارع تعرفها، وبنات رأيتهن ذات يوم في الشارع.. كانت حكاياته محكمة البناء، يجب الانتباه وأنت تسمعه، فكلّ تفصيلة لها قيمة وضرورة للوصول إلى الذّروة التي يعدّ لها.. رغم أنّني صدّقته وعشت معه حكاياته على أنّها وقائع»[1]. وأمّا الرّافد الثالث: فذاكرته التي تتناص مع أحداث حياته الواقعية، والشخصيات التي أثّرت فيه، والأماكن التي انطبعت في مخيلته؛ يقول: «لكن أحداث حياتي كانت تدخل أحداث القصص ونعش خالي «فؤاد» يفسح لنفسه مكانًا في كلّ قصة، وكلّ النساء في القصص تستعير وجه «صفية»»[2].

(١) السابق، ص٥٨، ٥٩.

(٢) السابق، ص٥٧.

لا شكّ أنّ في إشارة «عادل عصمت» إلى هذه الروافد ما يؤصل للأصْل الشفاهي الحكي، ويدعم حقيقة أن الحكاية قديمة قدم الإنسان على الأرض، وأنّ كثيرًا من الناس امتلكوا موهبة القص والحكي، فليس مَن مارسوا فعل الكتابة القصصية هُم فقط مَن يجيدون الحكاية والقص، وإنّما هناك كثيرٌ من المبدعين ضاعت إبداعاتهم بقصور الحلقة الواصلة بين ما هو شفهي وما هو كتابي، ولعلّ القرى المصرية زاخرة بهذا الصنف من المبدعين بالفطرة الذين تعثّرت خطاهم نحو المطبعة، وإن كان جيلنا الحالي بما أتاحته له ثورة التكنولوجيا أكثر حظًّا، وأقدر على التحوّل بموهبته من حيّز القدرة على الإبداع، إلى حيّز الإبداع والنشر والتواصل.

المؤلف

في سطـــــور

- **الاسم**: أحمد عبد العظيم محمد، لقب العائلة (رومية)
- **مواليد**: ٢٦/ ١/ ١٩٧٧
- **الحالة الاجتماعية**: متزوّج، وله ثلاثة أولاد: إسراء، أسماء، حازم
- **الدرجة العلمية والوظيفية**: أستاذ مساعد، تخصص الأدب والنقد بكلية الألسن جامعة عين شمس، مصر. وحاليًا: أستاذ مشارك بكلية العلوم والآداب بجامعة الجوف (السعودية).
- **له مؤلّفات عدة في هذا المجال، منها**: شخصية المكان في أدب الرحلة (ابن بطوطة أنموذجًا)، ضمن إصدارات دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة، و«شعرية السّرد في التراث: دراسة في كتاب الاعتبار لابن منقذ»، عالم الكتب الحديث- الأردن (تحت الطبع ٢٠١٧م)، وعدة كتب تأليف مشترك؛ منها: بلاغة القصة، وهوية الشخصية العربية، وبلاغة الرواية، والأدب الثائر. وأخيرًا كتاب خطاب النثر العربي، الصادر عن عالم الكتب ٢٠١٦.
- **له عددٌ من البحوث المنشورة في مجلات علمية محكمة هي**: مجلة فصول المصرية، ومجلة جسور المصرية، ومجلة مقاربات المغربية، ومجلة شرقيات

الصادرة عن كلية الآداب جامعة استانبول، ومجلة فيلولوجي الصادرة في كلية الألسن جامعة عين شمس المصرية.

- **له عددٌ من المقالات المنشورة في دوريات عربية، مثل:** مجلة الرافد الإماراتية، ومجلة الرواية المصرية، ومجلة الأدب الإسلامي الصادرة عن رابطة الأدب الإسلامي العالمية، ومجلة تراث الإماراتية، وشبكة الكتاب والمفكرين العرب الإلكترونية (الألوكة).
- **حاصلٌ على عددٍ من الجوائز في حقل النقد الأدبي، مثل:** جائزة اتحاد كتاب مصر (الجوائز الخاصة) في ٢٠١١م، وجائزة الهيئة العامة لقصور الثقافة في النقد القصصي عام ٢٠١٢م، وجائزة إحسان عبد القدوس أعوام: ٢٠٠٩، و٢٠١٢، و٢٠١٥م، وجائزة مختبر السرديات (مكتبة الإسكندرية) ٢٠١٢م، وجائزة طه حسين من مركز رامتان ٢٠١٠م. وجائزة مركز طلعت حرب الأدبي عام ٢٠١٢م.
- **شارك في عددٍ من المؤتمرات العلمية، مثل:** مؤتمر كلية الألسن في الأدب واللغة عام ٢٠١١م. فضلًا عن المشاركة في عددٍ من الفعاليات العلمية التي نظّمت بإشراف جهات ثقافية مصرية، مثل: المجلس الأعلى للثقافة، ومكتبة الإسكندرية، والأسبوع الثقافي لكلية الألسن ٢٠٠٩.
- **مدير تحرير مجلّة جسور في اللّسانيات والنقد الأدبي، منذ عددها الأوّل يناير ٢٠١٢ حتى عددها الرابع ٢٠١٦م.**

فهرس

المصـادر والمراجــع

* أولًا: القرآن الكريم.

* ثانيًا: مصادر باللغة العربية:

١- الكتاب المقدس، سفر: متى.

٢- بسام بركة وآخران، مبادئ تحليل النصوص، الطبعة الأولى ٢٠٠٢م، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة.

٣- رجاء النقاش، يوسف إدريس.. بين العيب والحرام، ضمن كتاب د. يوسف إدريس بقلم هؤلاء، تأليف: مجموعة من المؤلفين، مكتبة مصر.

٤- سعدون عباس نصر الله، دولة الأدارسة في المغرب العصر الذهبي، دار النّهضة العربية للطباعة والنشر- بيروت، الطبعة الأولى ١٤٠٨هـ/ ١٩٨٧م.

٥- سيد البحراوي، الأنواع النثرية في الأدب العربي المعاصر أجيال وملامح.

٦- السيد يسين، التحليل الاجتماعي للأدب، مكتبة مدبولي القاهرة ١٩٩٢م.

٧- شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي (التجنيس، آليات الكتابة، خطاب المتخيل)، كتابات نقدية (١٢١)، أبريل ٢٠٠٢، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.

٨- شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، سلسلة عالم المعرفة، عدد ٣٥٥، سبتمبر ٢٠٠٨م.

٩- صلاح صالح، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار شرقيات للنشر، الطبعة الأولى ١٩٩٧م.

١٠- عادل عصمت:

- عادل عصمت، أيام النوافذ الزرقاء، دار شرقيات للنشر، الطبعة الأولى ٢٠٠٩م.

- حياة مستقرة، طبعة دار شرقيات للنشر، الطبعة الأولى ٢٠٠٤م.

١١- عبد الحميد عبد العظيم القط، يوسف إدريس والفن القصصي، دار المعارف ١٩٨٠م.

١٢- عبد الرحمن أبو عوف، يوسف إدريس وعالمه في القصة القصيرة والرواية، مكتبة الأسرة ٢٠٠٥.

١٣- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، سلسلة عالم المعرفة، عدد٢٤٠، شعبان ١٤١٩هـ/ ديسمبر ١٩٩٨م .

١٤- عبد الوهاب الرقيق، في السرد «دراسات تطبيقية «، ط١- ١٩٩٨م، دار محمد علي الحامي، تونس.

١٥- محمد السيد محمد إبراهيم، بنية القصة القصيرة عند نجيب محفوظ دراسة في الزمان والمكان، كتابات نقدية عدد١٤٣، الطبعة الأولى ٢٠٠٤.

١٦- محمد العبد، المفارقة القرآنية دراسة في بنية الدلالة، دار الفكر العربي، ط١، ١٤١٥هـ- ١٩٩٤م.

١٧- محمد عبد المطلب، بلاغة السرد، سلسلة كتابات نقدية (١١٤)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سبتمبر٢٠٠١م.

١٨- محمد فكري الجزار، العنوان.. سيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨م.

١٩- محمد ناجي:

- خافية قمر، دار الهلال، يناير ١٩٩٤م.

- مقامات عربية، دار الهلال، صفر١٤٢٠هـ، يونيو ١٩٩٩م.

٢٠- نعمات البحيري:

- يوميات امرأة مشعة، صادرة عن مكتبة الأسرة ٢٠٠٦.

- نصف امرأة، طبع دار الحرية ١٩٨٤.

- ضلع أعوج، الهيئة المصرية للكتاب عام ١٩٩٧ في مختارات فصول، ومكتبة الأسرة عام ٢٠٠٣.

٢١- نوال زين الدين، روايات يوسف إدريس، دراسة بنيوية توليدية، دار قباء للطباعة، ٢٠٠٣م.

٢٢- ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب، تحقيق عبد اللطيف محمد الخطيب، ط.١ الكويت١٤٢١هـ-٢٠٠٠م، الجزء الأول.

٢٣- يوسف إدريس:

- جمهورية فرحات، ضمن الأعمال الكاملة «الروايات»، دار الشروق، الطبعة الأولى١٩٨٧م-١٤٠٧هـ..

- الحرام، ضمن الأعمال الكاملة «الروايات».

- العيب، ضمن الأعمال الكاملة «الروايات».

*** ثالثًا: مصادر مترجمة:**

٢٤- ب. برونيل/ د. ماديلينا/ و.د. كوتي/ ج.م. جيليكسون، النقد الأدبي، ترجمة: هدى وصفي، طبع الهيئة العامة للكتاب- مكتبة الأسرة ١٩٩٩م.

٢٥- ب. م كربر شويك، الإبداع القصصي عند يوسف إدريس، ترجمة: رفعت سلام، الطبعة الأولى ١٩٩٣م، دار الصباح، الكويت.

٢٦- جان دوفينيو، فضاءات العرض المسرحي، ت: حمادة إبراهيم، طبع: مركز اللغات والترجمة- أكاديمية الفنون، والكتاب منشور بالفرنسية، باريس ١٩٧٧.

٢٧- جيرار جنيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم- عبد الجليل الأزدي- عمر حلمي، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الثانية، ١٩٩٧م.

٢٨- سيجموند فرويد، الموجز في التحليل النفسي، ترجمة: سامي محمود علي، وعبد السلام القفاش، طبعة مكتبة الأسرة ٢٠٠٠م.

٢٩- غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية بيروت، الطبعة الثانية ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤م.

٣٠- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، الطبعة الثالثة ١٩٨٦م.

٣١- والترج أونج، الشفاهية والكتابية، ترجمة: حسن البنا عز الدين، مراجعة: محمد عصفور، سلسة عالم المعرفة(١٨٢)، شعبان ١٤١٤هـ/ فبراير ١٩٩٤م.

*** رابعًا: مصادر أجنبية:**

32-Wayne C. Boothe،The Rhetoric Of Fiction، 2d. ed. Chicago، University of Chicago press.

*** خامسًا: دوريّات:**

٣٣- حوار مع هبة إسماعيل، نشر بالأهرام المسائي، السبت ١٣ رمضان ١٤٣٢هـ/ ١٣ أغسطس ٢٠١١م، عدد ٧٤١٢.

٣٤- حوار مع أسامة الرحيمي، نشر بجريدة الأهرام، ٢٤/ ٨/ ٢٠١٠م.

٣٥- سيد قطب، الحبر البراق: نظرية الانعكاس في النقد الأدبي- قراءة في رسالة التربيع والتدوير، مجلة جسور، العدد الأول شتاء/ ربيع ٢٠١٢م، طبع مكتبة الآداب- القاهرة.

٣٦- عفاف البطانية، النصوص وسياقاتها (دراسة في الأدبية والأيديولوجيا، والخطاب)، مجلة فصول ع ٥٨، شتاء ٢٠٠٢م.

٣٧- عيسى مرسى سليم، منظور الرؤية في السرد الذاتي (خلوة الغلبان لإبراهيم أصلان نموذجًا)، مجلة فيلولوجى، كلية الألسن، جامعة عين شمس، عدد يناير ٢٠٠٥م.

٣٨- نبيلة إبراهيم، المفارقة، مج قضايا المصطلح الأدبي، مجلد٧،ع٣،٤ إبريل- سبتمبر ١٩٨٧م.

*** سادسًا: مصادر إليكترونية:**

٣٩- حوار مع سارة درويش، نشر بجريدة وفد الدلتا، ونشرته الصحفية في مدوّنتها:

http://sa7afya-3o2bal-amaltk.blogspot.com

٤٠- موقع الموسوعة الحرة «ويكيبيديا».

- http://ar.wikipedia.org

٤١- الموسوعة الشعرية (الشعر ديوان العرب)، المجمع الثقافي أبو ظبي: ١٩٩٧- ٢٠٠٣م، الموقع الإلكتروني، والبريد الإلكتروني:

http://www.cultural.org.ae-Website:

-e-mail:poetry@ns1.cultural.org.ae

ومنها على وجْه الخصوص:

- ابن منظور، لسان العرب.

- أبو هلال العسكري، الأوائل.

- النويري، نهاية الأرب في فنون العرب.

٤٢- موسوعة الحديث النبوي الشريف الإلكترونية/ موقع روح الإسلام، صحيح البخاري.

٤٣- نعمات البحيري، يوميات امرأة مشعة، نسخة «وورد» محمّلة على موقع:

http://www.goodreads.com

فهرس

الموضوع	الصفحة
إهداء	٥
بين يدي الكتاب	٧
الفصل الأول: تيمة المواجهة (مساءلة الواقع)	١٦
العيب ليوسف إدريس بين مغازلة الواقع وجماليات السرد	١٩
مدخل	١٩
المبحث الأول: فضاء العتبات.. بين معايير المجتمع وقلم الأديب	٢١
١- العيب.. مراوغة الدلالة وعمق المغزى	٢١
٢- العيب.. العنوان المشكلة	٢٢
٣- لذة القراءة من العنوان إلى الختام	٢٧
٤- بلاغة الاستهلال	٣٣

المبحث الثاني: بين مراوغة الواقع وجماليات السرد ٣٦
١- سلطان الأدب على قلب الطبيب ٣٦
٢- دراما السقوط.. بناء الحدث والشخصية ٣٨
٣- السخرية السردية بين بنية المفارقة وفن النكتة المصرية ٤٧
٤- بساطة التفاصيل.. فسيفساء الصورة ٥٦
تعقيب ختامي ٦١
الفصل الثاني: تيمة السحرية (مجاوزة الواقع) ٦٢
ذاكرة الجنون وهموم المجروح في خافية قمر لمحمد ناجي ... ٦٥
مدخل ٦٥
١- من قصيدة الدراما إلى شعرية السرد ٦٦
٢- خافية قمر.. العنوان اللغز ٦٧
٣- الاستهلال.. ميثاق القراءة ٦٨

٤- التاريخ الوهمي.. أزمة الذاكرة السردية ٧١

٥- الشخصيات.. التسمية والرمز ٧٢

٦- المكان.. المدينة ٧٨

الفصل الثالث: تيمة الألم (مقاومة الواقع) ٨١

ذاكرة الأنثى بين آلام المرض ودوائر الحكي ٨٣

مدخل ٨٣

١- حلم الحياة.. مقاومة المرض ٨٧

٢- الحياة.. الأمل والتأمل ٩٢

٣- الحياة بالكتابة ٩٥

٤- ذاكرة الحلم ودوائر الحكي ١٠٤

الفصل الرابع: تيمة الحلم (التسامي على الواقع) ١٠٧

ذاكرة الحنين.. رحلة الذات بين الفهم والتحقق ١٠٩

مدخل ١٠٩

١- سؤال الذات وقضية الرؤية ١١١

٢- تيمة الرحلة.. سفر مستمر ١٢٣

٣- أشعة الذاكرة وتداعيات الحكي ١٢٩

٤- هاجس الافتراق وأحلام العائلة ١٣٣

٥- عقدة أوديب.. مواجهة مع الحقيقة ١٤٣

٦- استنساخ الذاكرة.. تيمات متكررة ١٤٦

تعقيب.. الحكاية بنت الذاكرة ١٥٣

المؤلف في سطور ١٥٥

قائمة المصادر والمراجع ١٥٧