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.