

ناقلة صالحة: مسارات وفواصل في قراءة رواية سعود السنعوسي

د. لطيفة جاسم التمار⁽¹⁾



ملخص

الأهداف: دراسة رواية "ناقلة صالحة"، دراسة نقدية تحليلية، عبر جوانب الرواية المتشعبة من خلال مكونات البنية الروائية، التي نحاول بها أن نقرب صورة البناء الفني الذي يؤسس للرواية والتفسير للعمل. **المنهج:** قسمت منهجية الدراسة إلى عدة نقاط: (1) التصنيف الفني للرواية. (2) البداية وإيحاءات الموضوع. (3) التشكيل الفني للرواية. (4) شخصيات الرواية. (5) الراوي وبناء لغة النص. (6) الشفاهية. (7) النقد الثقافي. (8) بين التسجيل، والتحليل، والتأويل. **النتائج:** (1) اهتم المؤلف بالعناية بلغة الرواية. (2) تعرف طبائع المجتمع البدوي. (3) جماليات القبح تعتمد على الذوق العام. (4) يستطيع المتلقي أن يعيد بناء النص من خلال عنصر التأويل. (5) أضافت هذه الرواية نوعاً من التوازن المحسوب لدى المتلقي بين الذاتي والموضوعي- الفردي والمجمعي. **الخاتمة:** نصل إلى أن هناك شخصيات رئيسية ظاهرية وهناك شخصيات رئيسية خفية سيرت العمل الروائي، وأثرت به تأثيراً إيجابياً في تطوير الأحداث، وبخاصة المشهد الختامي، كما أن الرواية أعادت أسطرة خصال البداوة العربية، الإيجابية منها والسلبية، وأخبار العشق وقصصه عند العرب لتحبيبها في الوجدان.

الكلمات المفتاحية: التشكيل الفني، الراوي ولغة النص، الشفاهية،

التسجيل، التحليل

(1) جامعة الكويت، الإيميل: altamarlatifa@gmail.com

- تُسَلِّمُ البحث في: 2020/7/14، عُدِّلَ في: 2020/9/8، أُجيز للنشر في: 2020/9/13.

المقدمة

حول التصنيف الفني

الرواية القصيرة التي نُعنى بها، عنوانها: "ناقاة صالحة" للأديب الكويتي سعود السنعوسي. صدرت طبعتها الأولى في أغسطس 2019. ولا يزيد حجمها عن 160 صفحة من القطع الصغير؛ فهي -من حيث التصنيف النقدي- "رواية قصيرة"، وهذا الحجم من الروايات يقع بين "القصة القصيرة" بأصولها الشكلية والفنية المقررة، و"الرواية" بامتدادها، وقدرتها الاستيعابية لأشكال إبداعية مختلفة (كالشعر، والخطب، والمحاورات، والنوادر.. إلخ). ولفن الرواية القصيرة مصطلحه الخاص Novella الذي يتحقق من خلال شرائط خاصة حددتها معاجم فنون السرد⁽¹⁾، وهذه الشرائط -في جملتها- متحققة في "ناقاة صالحة"، كما سنرى.

وقبل أن نعرض لأهم هذه الجوانب نشير إلى أمرين:

الأمر الأول

أن المؤلف (السنعوسي) حرص على أن يضع علامة الضمة فوق التاء المربوطة (ناقاة) بما يحتم أن تكون (صالحة) في موقع المضاف إليه الذي يعني الملكية أو التلازم. على أن السياق، في حوار بين الفتاة صالحة، والفتى -الذي تهواه- دخيل

(1) في معجم مصطلحات الأدب يشار إلى أن الـ Novella تعبير إيطالي يعني قصة. وهي سرد قصصي ثري، قصير نسبياً، تمكن مقارنته بالقصة القصيرة المطولة، أو الرواية القصيرة، ويميز هذا النوع بأنه زاخر بالحيوية، يقتصر عادة على حدث أو موقف أو صراع مفرد، وينبغي أن يكون للحدث فيه نقطة تحول غير متوقعة، حيث تكون النهاية مباغتة، حتى لو كانت نتيجة منطقية. ويشير المعجم إلى "قوزاق" تولستوي، و"قلب الليل" لنجيب محفوظ كمثالين للنوفيل. وتدلنا الشبكة العنكبوتية التي تضيف رواية "الشيخ والبحر" للكاتب الأمريكي همنغواي إلى نوع النوفيل - تدلنا على وجود أطروحة دكتوراه للباحث أبو المعاطي الرمادي، نال بها درجته عام 2003 عن النوفيل، فحدد أهم ملامحها بأنها: ذات حجم متوسط، وتتميز باستهلال خاص قصير ومركز، وفيها حس كوميدي أو تراجميدي، ولغتها مكثفة، تقترب بالسرد من الشعر، وتتميز كذلك بازدواجية الدلالة، وأن الكاتب يلمح ولا يصرح، ولها بطل محوري واحد، وحدث مركزي واحد، فضلاً عن الإيجاز في مختلف عناصرها، وقدرتها على إثارة الأسئلة دون الاهتمام بطرح أية إجابات.

ابن أسمر، وهو ابن خالها، استوحى هذا العنوان في صياغة عبارة أخرى، بأن ذكر "ديار صالحه"، بالإضافة الدالة على النسبة أو الملكية، فلما راجعته الفتاة (المراهقة) عدلها إلى: ديارُ صالحه، ثم عدلها مرة أخرى بعبارة توجه المعنى وجهة أخرى: صالحه للعيش فيها!! (السنعوسي، 2019، ص. 49-50). وكذلك يستدعي هذا العنوان خبراً /قصة قرآنية عن ناقلة صالح الذي بعث إلى ثمود⁽²⁾، غير أن "السنعوسي" تجنب ما كان بين النبي صالح وقومه تماماً في سرديته باللفظ أو الإيحاء، وإن لم يستطع أن يتجنب -بالدرجة ذاتها من الاستقلالية- بعض إيحاءات رواية إبراهيم الكوني (الروائي الليبي، ولد 1946) وهي بعنوان: "ناقلة الله"، وقد صدرت هذه الرواية عام 2015؛ أي قبل رواية "السنعوسي" التي نُعنى بها بأربعة أعوام تقريباً. وإبراهيم الكوني من الشهرة وخصوصية الإبداع، بحيث لا يسهل تجاهل كتاباته، مهما كانت وجهتها، وبخاصة أنه -في جملة رواياته- يؤثر أن يظهر فيها طابع التجربة الصحراوية الليبية في قطاعها السكاني الأمازيغي (الأمازيغ هم البربر في العرف العربي العام)⁽³⁾.

الأمر الثاني

أن مؤلف "ناقلة صالحه" سعود السنعوسي، صدر له قبل هذه الرواية روايتان: "ساق البامبو" (2013)، و"فنران أمي حصة" (2015)، وقد صنعت الرواية الأولى مفاجأة أدبية نقدية على مستوى الإبداع العربي، بما تحقق فيها من جرأة الطرح، والنقد المجتمعي. وفي مجال المدى الزمني للرواية فإن "ساق البامبو" طرحت إحدى مشكلات المجتمع الكويتي الراهن، في حين طرحت "فنران أمي حصة" ما يمكن أن يعد أزمة المجتمع الكويتي في الأزمنة الآتية (المستقبل)، من خلال المتخيل السردية.

(2) يقترن اسم صالح (النبي) بالناقلة في الآية القرآنية: وَيَقَوْمٍ هَٰذِهِ نَاقَةُ اللَّهِ لَكُمْ ءَايَةٌ فَذُرُّوهَا تَأْكُلْ فِي أََرْضِ اللَّهِ وَلَا تَمْسُوهَا بِسُوءٍ فَيَأْخُذَكُمْ عَذَابٌ قَرِيبٌ ﴿١٤﴾ -سورة هود- الآية 64، وفي سور قرآنية أخرى.

(3) لإبراهيم الكوني أكثر من رواية تُعنى بحياة الأمازيغ التاريخية والراهنة، ومنها تلك الرواية: ناقلة الله، ومن قبلها روايات أخرى، من أهمها: البحث عن المكان الضائع، هكذا تأملت الكاهنة ميم، وغيرها. وفي دراسة عن رواية "ناقلة الله" تنبهنا على نقاط تشابه مختلفة، وسنعود إليها. راجع: (الكوني، 2018، ص. 237).

أما هذه الرواية "ناقاة صالحة": فتطرح قضية (البداءة العربية) وصراعاتها في مطالع القرن العشرين، ومن ثم يكتمل التشكيل الزمني في اتجاه الراهن (= ساق البامبو)، ثم الآتي (= فنران أمي حصة)، ثم الماضي القريب (= ناقاة صالحة) في الروايات الثلاث- على التعاقب.

البادية.. وإيحاءات الموضوع

تجري أحداث رواية "ناقاة صالحة" بين بادية نجد، وبادية الكويت. وقد يكون من المهم أن ننتبه إلى العلامات الزمانية التي تحاول أن تصنع إطاراً يعين على تأمل طبائع المكان، مرتبطاً بالسياق الزمني الذي جرت فيه الأحداث، وقد جرت بين إمارة حائل وإمارة الكويت (1901) وقد أعقبتها معارك أخرى، مثل معركة هدية (1910)، وواقعة حمض (1920) التي ورد ذكرها في الرواية، (وشارك في القتال فيها "صالح" وأثنى بجراح أدت إلى وفاته)، كما ورد ذكر بناء سور الكويت في تعليته الثالثة (1920)، وقد تصدرت الرواية أشعار دخيل بن أسمر، مع تسجيل عام (1901) توقيتاً لقصيدة (الخلوج) لهذا الشاعر. على أن "دخيل بن أسمر" وقد انتحل اسماً آخر - إذ اضطر إلى النجاة بنفسه، فهرب إلى الكويت، هو: "محمد بن عبدالله الشاوي"، عاش به زمناً في الكويت، وشاهد التعليق الثالثة لسور الكويت 1920، وبهذه المعالم يتحدد الإطار الزمني لأحداث الرواية (الرشيد، 2016) (4).

ونحن نعرف أن "فن الرواية" قد استحدث ليحبر عن المدينة الحديثة، متزامنة مع أوائل القرن التاسع عشر في أوروبا، وظهر ما يعرف بالطبقة الوسطى (أو البرجوازية) ومن ثم ظهر فن الرواية في رعاية (الرومانسية) التي أعقبت - وناقضت (الكلاسيكية). ومع هذا فإن فن الرواية ما لبث أن تمرد على أصوله في الالتزام بالمدينة، وبالطبقة الوسطى، وبالتوجه الرومانسي فيما بعد.

على أن رواية "ناقاة صالحة" تضرب بجذورها (الموضوعية) في التاريخ العربي، من وجه آخر، وإن كانت العلامات الزمانية التي تعود بموضوعها إلى أوائل القرن

(4) في هذه المعالم والتواريخ يراجع (الرشيد، 2016، ص. 362، 382، 394، 422، 426، 438) "وقعة حمض"، "بناء سور الكويت" (ص. 441) ويمكن الاستعانة بتلخيص الحكاية في داخل الرواية بما سُجل تحت عنوانها "ناقاة صالحة" على الشبكة العنكبوتية.

العشرين، كما عرفنا، فإنها تضرب بجذورها في قصص العشق، وأخبار الحب العذري التراثية، غير أنها لا تجعل من هذه الرواية (ناققة صالحة) "رواية تاريخية" بالتحديد الفني النقدي لهذا المصطلح؛ إذ إنها لا ترعى التعاقب الزمني، وليس هدفها إبراز الأحداث التاريخية، كما أن أبطالها الفاعلين ليسوا معدودين بين صناع التاريخ؛ ومن ثم فإن انتسابها إلى القصص العاطفية التي رويت عن ليلي العامرية وصاحبها قيس، وبثينة وصاحبها جميل بن معمر، أقوى تواصلًا مع موضوعها، وطرفاه الفتاة المراهقة (صالحة) وابن خالها، الذي يكبرها بنحو أربع سنوات (دخيل بن أسمر)، بما يجعلها -رغم هذا الإلماح التاريخي- تنتسب إلى الرواية الرومانسية، كما سنرى. وإذا فإن "ناققة صالحة" تأخذ وضعها الحقيقي في حكايا الحب، وتحدياته، وفواجعه، فتنسب بذلك إلى تراثها العربي الذي عني به مؤرخو الأدب- الشعر بصفة خاصة (الأصفهاني، ص. 1-95)⁽⁵⁾، حتى وإن بدت الفتاة (صالحة) أكثر جرأة وقدرة على الاحتفاظ بعواطفها ونزعاتها الخاصة، والتمسك بها ضد اتجاهات (الكبار من الآباء) الذين يقررون مصائر أبنائهم⁽⁶⁾.

التشكيل الفني للرواية

ستكون لنا عودة إلى الرؤية النقدية لمكونات "ناققة صالحة" من حيث المسارات والمداخل النقدية التي (تفسر) هذا العمل الإبداعي، وصحيح ما أشار إليه "غراهام هو" عن "أهمية توضيح بنية الأعمال التي نشعر بأن لها بنية، لكنها لا تتلاءم مع الهياكل التقليدية أو المعروفة" (هو، 1973، ص. 28)، غير أن أسئلة النقد التقليدية لا تزال -فيما نرى- مطلوبة لتقريب صورة البناء الفني (التشكيل) الذي يؤسس للرؤية والتفسير. وقد تصلح أسئلة الناقد الإنجليزي "فورستر" Forster للدخول

(5) عُني أبو الفرج الأصفهاني بصفة خاصة بأخبار العشاق في كتاب "الأغاني"، ونخص أخبار مجنون بني عامر ونسبه، وعلاقته بليلى وعشقتها.

(6) وهذا نقيض تلك الصورة التي رسمتها أشعار قيس، وأخبار ليلي فيما نسب إليهما في كتاب "الأغاني"؛ فقد كانت ليلي سلبية تماماً في الدفاع عن حبها، وارتضت الزواج ممن اختار أبوها، وهذا ما حدث مع صالحة، غير أن الأخيرة حين أتيح لها أن تأخذ إجراءً يستجيب لرغباتها، لم تتردد في تنفيذه، ومواجهة الأخطار المحتملة على قسوتها.

إلى عالم التشكيل الروائي؛ فقد حدد هذا الناقد العناصر الأساسية في أية رواية بأنها: الشخصية، الزمان، المكان، الحدث. كما حدد ثوابت الحياة الإنسانية لجميع البشر في خمسة، وهي: الميلاد، الأكل، النوم، الحب، الموت. ويلاحظ -كما نلاحظ معه- أن موضوع "الحب" قد استأثرت به الروايات، في حين أهملت أو تراجعت العناصر الأخرى لمكان الهامش أو التجاهل، وهذا الاهتمام بعاطفة الحب -في رأيه- يفسره أن "الحب" قاسم مشترك أعظم بين جميع البشر الذين يتطلعون إلى المعرفة بأسراره ومغامراته ومصائر أصحابه، وأن الحب يستطيع أن يشكل حكاية طريفة، ومشوقة، ولأن الحب -أخيراً- يستطيع أن يستوعب -في أسبابه وفي مضمونه وفي معوقاته- موضوعات أخرى؛ مثل: فروق الطبقة، واختلاف العرق، والدين، وتفاوت الأخلاق، والانتماء المجتمعي والأيدولوجي.. إلخ (Forster, 1966, p.54). وهذه -تقريباً- أهم الشواغل الإنسانية التي يستطيع الروائي أن يحملها لبعض شخصياته المؤثرة في مسار أية رواية. فإذا عدنا إلى "ناقة صالحة"، فإن هذه الفتاة المراهقة (صالحة) استطاعت بمفردها -غالباً- وفي محاولاتها للارتباط بمن أحبت (ابن خالها: دخيل بن أسمر) قبل زواجها من ابن عمها (صالح) وحتى بعد الزواج من ابن العم، استطاعت هذه (الحكاية) في داخل الرواية، أن تقدم إلينا صورة القبيلة العربية في زمانها المستمر، وقيمها المعهودة، من حيث اعتزاز الفرد بذاته، وعدم قدرته على مجابهة الجماعة، وما تكتنز من تقاليد موروثية.. وقد تحقق هذا التمثيل (الجمعي) للقبيلة، رغم انفراد صوت صالحة في أهم مراحل الحدث الممتد، بوسائل متعددة سنشير إليها.

إن عاطفة الحب وما يتعرض له ما بين منطلق التقاليد، الذي يراه جيل الآباء حتمياً، وارتباطاً واجباً، وينقسم تجاهه جيل الأبناء ما بين معتنق لمنطق الآباء؛ لأنه يرى فيه مصلحته في اتجاه ما، ومتمرد على هذه الحتمية استجابة للرغبة الخاصة، وما تؤثره النفس ويشتهيها القلب، هو الذي يشكل خيوط النسيج الممتدة والمتعارضة (بين اللحمة والسداة) في هذه الرواية القصيرة، فيمنحها حيويتها الدافقة. وسنتوقف -في فقرة آتية- عند رواية هذا الحدث الممتد المتشعب في علاقاته ما بين الأخوة، وأبناء العم، وابن الخال، وكيف أدى هذا التعدد في الرواة إلى إضفاء

الشعور بجماعية الأحداث، عبر تعدد الأصوات، كما أسهمت الحركة في المكان، وتغير المشهد الطبيعي، مع اختلاف الفصول في إضفاء هذا الطابع الجمعي (القبلي أو القبائلي) في إطار رواية قصيرة يمكن أن تعد بمثابة سيرة ذاتية للفتاة، وقصة حبها لابن خالها، وقسرهما على الزواج من ابن عمها.

شخصيات الرواية

يمكن أن نغامر بإجمال الرؤية في هذه الرواية القصيرة، بأنها: تعيد أسطورة أخبار العشق وقصصه عند العرب، لتحيي في الوجدان خصال البداوة العربية، الإيجابية والسلبية. فإذا كان من حقنا أن نعتمد هذه الرؤية بما يترتب عليها من تمييز عناصر البناء الفني في الرواية، فإننا -اعتماداً على ما تقدم- نزع من شخصياتها الأساسية تنحصر في أربع شخصيات: "صالحة"، وابن خالها "دخيل"، وابن عمها "صالح"، وابن عمها الآخر "فالح"، هؤلاء هم أركان (الفعل القولوي والعملي) في الرواية، ولعل الترتيب السابق يناسب درجة الأهمية، وقوة الحضور والتأثير في مسار الأحداث.

"صالحة" هي الشخصية الأولى التي أبرزها عنوان الرواية، أو عتبتها الأولى، وهذه الفتاة التي نلتقي بها وهي على مشارف المراهقة، وفي الظروف المحددة التي تولت إخبارنا بها (أنها وحيدة أبيها، ومحل إعجابه، حتى كانت تُدعى في القبيلة بكنية "بنت أبيها")؛ من ثم تمتعت باستقلالية، وجرأة في الجواب، بما يؤكد لها هذه الخصوصية. وعلى الرغم من أن الأجواء التي تحركت فيها، وتفاعلت قصة الحب بين "صالحة" و "دخيل" لا تعطي مجالاً لشطحات الخيال والتمني، بقدر ما تغري بالتحدي، والتخفي، وإضمار ما يعاند المعلن من الموثيق والعهود -فإن شخصية "صالحة" يمكن أن تقرأ قراءة "رومانسية"- بالمعنى العلمي للمصطلح.

يُعنى هلال (1971) في كتابه "الرومانتيكية" بتعقب أصل هذا المصطلح، وتحديد دلالاته، فيبين أن أصل كلمة رومان Roman في الفرنسية القديمة في العصور الوسطى، تطلق على قصة من قصص المخاطرات، شعراً أو نثراً، ثم ما لبثت أن اكتسبت المعنى المذهبي في مقابل (الكلاسيكية)، وبقي للكلمة معناها

الاشتقاقي "فكانت تدل على الإنسان الحالم، ذي المزاج الشعري، المنطوي على نفسه، ثم امتد معناها إلى ما يشمل شبوب العاطفة، والاستسلام للمشاعر، والاضطراب النفسي، والفردية، والذاتية" ص (4-3)، ويؤكد هلال على جموح العاطفة وجيشانها لدى الشخص الذي يحمل وصف "الرومانسي" أو "الرومانتيكي"؛ ومن ثم فالأديب الرومانتيكي -عنده- هو الذي يجحد سلطان العقل، ويتوج مكانه العاطفة والشعور، ويسلم القيادة إلى القلب، والشخص الرومانسي تهيمن عليه لغة الأحلام، ولغة التنبؤ الشعري (ص.13)، أما الكتاب الذين يمكن وصفهم بأدباء الرومانتيكية؛ فقد توجهت إبداعاتهم في اتجاه الرجل المتوحش في الأكوخ والأدغال؛ لأنه صورة للإنسان الفطري، كما خرج من يد الطبيعة (ص.17). ويضيف غنيمي هلال ما يمثل مزيداً من الكشف لخصوصية الشاعر والأحاسيس لدى "صالحة" وانتسابها إلى النموذج الرومانسي -كما قرره النقاد- بأن يقول: "الرومانتيكي لاستسلامه لمشاعره وعاطفته يحس بجمال الطبيعة، ويهيم بها، ويصف مناظرها، وخصائص كل منظر فيها، ويحب العزلة بين أحضانها" (ص.21). وكما نرى فإن هذه الخصوصية الانفعالية، والانطواء على المشاعر الخاصة، فضلاً عن عشق العزلة بين مظاهر الطبيعة في صورتها البسيطة الفطرية... هذه الصفات جميعاً تتطابق وما وصفت به وتحدثت عنه "صالحة"، وممارسته عملياً، قولاً وفعلاً، كما سنرى في رصد أحداث الرواية. كما أشار كتاب "الرواية والخيال الريفي" إلى هذا الشغف بالطبيعة لدى الشخصية الرومانسية، مقترنة بالحبكة الغرامية المفرطة في العاطفية (سليم، 2018، ص.228).

وإذا صح أن يكون مدخلنا إلى عالم "صالحة" الداخلي الخاص، هو هذا الشطط الرومانسي، فقد يصح أن يكون مدخلنا إلى الشخصية التي تعادلها حضوراً وتأثيراً، وتشاركها عواطفها (العشقية بصفة خاصة، فضلاً عن الإعجاب العام) هو: أن هذا الفتى المراهق "دخيل"، يمكن أن يكون النموذج النمطي لفتى القبيلة، وطبائعها المتوارثة عبر الأزمنة، فلم يكن مجرد صدى لجرأة الفتاة التي أحبته (وهي ابنة عمته) وأحبها، بل على العكس، كان -بالنسبة إلى صالحة- معلماً، وكابحاً، وملتزمًا بالقيم العامة، مع قوة المبادرة، واستقلال الرأي، ونفاذ البصيرة.

أما "صالح" وهو ابن العم، الذي سيتزوج "صالحة"، على الرغم من أنها لم تحمل نحوه أية عاطفة تتجاوز صلة القرابة، وعلى الرغم من معرفته بأن حقوق (ابن العم) - المكتسبة بحق القرابة- تعطيه أولوية الاحتفاظ بها، أو التحفظ عليها، لتكون زوجة له في المستقبل، فإنه لم يضع هذه الاعتبارات -المكتسبة بقوة النظام القبلي- موضع الرعاية في سلوكه العام، فكان أقرب إلى الهوج والتسرع، وتجاوز السلوك المقبول والمعقول.

ونصل إلى شخصية "فالح" - الأخ الأصغر لـ"صالح"، ويمكن أن نجمل هذه الشخصية بأنه النموذج المثالي؛ بمعنى المسجد لأهم صفات "فتى القبيلة" النفسية والسلوكية والجسدية والثقافية -على السواء- ومع ذلك -ولعل هذا من نمطية الشخصية أيضاً- أنه كان موضع تجاهل من أبيه، واستخفاف من أخيه، فلم يبق له إلا الاعتبار والتحقق الذي يرى صداه في نظرة "صالحة" إليه، وتقدير مواهبه المميزة، وفي حديث "دخيل" عنه، وتعامله معه، أما بالنسبة لحضوره في الرواية؛ فإنه "حضور الغياب"؛ من ثم ينطوي على مشاعر تجاهل الأب، وتنكر الأخ، وربما تستخف به وتنطوي على قدر من تمنى رحيله أو زواله⁽⁷⁾.

"صالحة" و "دخيل" هما قطبا العمل الإيجابي (المعلن) والمؤثر مباشرة في قصة الحب التي حددت إطار الرواية من البدء حتى الختام، وقد تحركت فيها عواطفهما، وتبادلا الإعجاب في سن صغيرة، ويبدو أن هذا التبكير في يقظة

(7) "حضور الغياب" مصطلح نقدي جرى تداوله في الربع الأخير من القرن الماضي عند بعض نقادنا العرب، ويراد به عدة معانٍ تجتمع على نوع من "المفارقة" وربما "التناقض" بين المعلن والخفي؛ ومن ثم يمكن أن يشمل "حضور الغياب" "الشخصية الصوفية" التي تهيم في عالمها الخاص، فتغيب عن وجودنا البشري المجتمعي، وهي أكثر حضوراً وبصيرة به، وبالعالم الخاص، كما يشمل الشخصية التي تمثل بالنسبة إلينا نوعاً من الحميمية والمودة لا نستشعرها إبان حضورها، غير أننا نتبين جمال ما تمثله، وانفرادها بطبائعها المرغوب فيها بعد رحيلها، أو مفارقتها، وبذلك يرتبط حضورها بغيابها، وقد يشمل "حضور الغياب" الشخص الذي يترك أثراً قوياً في وجدان شخص أو أشخاص محددين، ولكنه لا يمثل هذه الحالة (الوجودية) لدى الآخرين- بوجه عام. وهذا المعنى الأخير يتطابق وصفات "فالح" في هذه الرواية، وليس مصادفة أن الفصل الأخير في الرواية، الذي تحدث فيه "فالح" أو يفترض أن يتحدث فيه ترك بغير كلام (مجرد صفحة بيضاء) فهذا نوع من حضور الغياب!! ينظر (السنعوسي، 2019، ص.161).

المشاعر مرهون بالطبيعة وبتأثير الفراغ، وقد يعطي تأمل قصص الحب التراثية هذا المعنى⁽⁸⁾ (الأصفهاني، ص.11). وقد حظي كل منهما بنوع من الخصوصية؛ إذ كانت "صالحة" ابنة وحيدة لأبيها، الذي لم ينجب غيرها، كما كان "دخيل" ابناً وحيداً لأبيه، ولعل هذا يبدو غريباً، أو نادراً في البيئة البدوية قديماً وحديثاً؛ إذ عرف من طبائع هذه البيئة وموروثها الميل إلى العزوة والتقوي بالأبناء خاصة، فهذا الانفراد كأنما يعطي نوعاً من الخصوصية والتوافق بين الفتاة وابن خالها، في حين كان الطرف الثالث (المنأوى) في قصة الحب، والمعادل لشخصية ورد في أخبار قيس وليلى) هو: "صالح" ابن عم "صالحة". بتحليل صيغ الأسماء سنجد توافقاً صوتياً ومعنوياً بين: صالح وصالحة، غير أن هذا التوافق لم يتجاوز السطح، ولكن القيم المتوارثة في البيئات المغلقة، وفي مقدمتها: البادية، تعطي أفضلية لابن العم في الزواج من ابنة عمه، والأقوال الماثورة، والأمثال تؤكد على هذا المعنى، ولعل اختيار اسم (دخيل) لابن الخال الذي أثره قلب (صالحة) يحمل شارة الاغتراب (أنه دخيل على بنية القبيلة)، وهذا الاختيار للأسماء، على الرغم من محاولة إسناده لأشخاص لهم وجودهم التاريخي القبائلي في تلك الحقبة، فيما نص عليه "سعود السنعوسي" في الملحق الذي أعقب ختام الرواية، هذا الاختيار لم يجاوز السطح أو المظهر، وحتى في حال اختلاف التوجهات والمحالقات بين قبيلة الفتاة (صالحة)، وقبيلة (دخيل)⁽⁹⁾. فإذا كان "صالح" قد نشأ وتربى وكبر في رعاية أبويّة تضيء عليه خصوصية لا ينالها أخوه الأصغر، فإن هذا الشعور لم يمنحه ما يحتاجه التصدر ووراثة الزعامة (المحتملة) من الحكمة والرزانة، والتحكم في النزوات العارضة؛ ففي أعقاب هزيمته

(8) وقد أشار قيس بن الملوح -فيما ذكر صاحب الأغاني- ما يؤكد اتجاهه المبكر إلى حب ليلي ابنة عمه، إذ يقول:

تعلقت ليلي وهي ذات ذؤابة ولم يبذ للأتراب من ثديها حجماً
صغيرين نرعى البهّم يا ليت أننا إلى اليوم لم نكبر ولم تكبر البهّم

(9) كانت بطون قبيلة بني عامر بينها خلاف في الاتجاه السياسي، وقد تنبه الشاعر أحمد شوقي في مسرحيته (مجنون ليلي) إلى وجود هذا الخلاف، وأنه لا يؤدي إلى إفشال قصص الحب، إذ أسند إلى قيس قوله في المسرحية:

ألأني أنا شيعي وليلى أموية اختلاف الرأي لا يفسد للود قضية

أمام دخيل في موقف عارض، ما لبث أن ترصد له، وقد ملكه الغيظ وهاجمه في الظلام بخنجره، وقد أخفى وجهه، ولكن (دخيل) استطاع أن ينتزع الخنجر، ويتعرف صاحبه، ويحفظ الحادثة في نفسه، ولم يتعجل بالقصاص.

الراوي وبناء لغة النص

أول ما يواجه متلقي نص الرواية هذه العناوين/العتبات، التي تنتصب مثل العلامات الإرشادية على الطرق، توجه السير، وتحدد المسافات، وتدل على أهم ما ينبغي تعرفه من أسرار خريطة المكان، وقد سبقت الإشارة إلى العتبة الأساسية (عنوان الرواية = ناقلة صالحه) بما يحتمل من قراءة تقوم على الوصف (الخبر) والإضافة الدالة على الملكية، ثم تتعاقب العتبات الداخلية فنواجه بيتين من الشعر، تحت عنوان (كلمة) منسوبين إلى "دخيل بن أسمر" من قصيدة (الخلوج)، وتحديد زمن القول، بأنه عام 1901 (أي قبل معركة الصريف بزمن طويل)، وهذه الكلمة أو العتبة الداخلية، تنبئ برؤية قاسية، وتمزق شعوري نحو الكويت التي يضطر إلى التمسك بها، حماية لذاته. إذ يقول "دخيل بن أسمر" من قصيدة (الخلوج):

"غيمتك شحت.. ومالح كل موج

أعطش، ويا كويت بيرك مالحه

ومنزلك قلبي، وأنا لولا الخلوج

ما أترك ديارى لديره صالحه"

ينطوي البيتان على تناقض في وصف الكويت، من منظور دخيل بن أسمر الهارب من الموت بسبب ما نُسب إليه (حُمل عليه زوراً) من شعر بدايته يتغزل في "صالحه"، ثم يختم بهجاء حاد (لوالد صالح وفالح، شيخ القبيلة) فكان هربه إلى الكويت، والتخفي تحت اسم "محمد بن عبدالله الشاوي" الغريب الوافد، الذي عاش على مشارف المدينة. وهذه الحالة من التنازع الداخلي (العاطفي) تجاه الكويت، سنجد في عتبة تالية، نُظمت على نسق الشعر الحديث (شعر التفعيلة)، مُهرت بتوقيع "دخيل الخليفة" الشاعر الكويتي المعاصر، الذي استعان السنعوسي بأشعاره

الشعبية في مواقف متعددة من الرواية، وهذه العتبة التالية تحمل ذات المفارقة التي حملها البيتان السابقان، وإن يكن في تصوير يلائم العصر الراهن⁽¹⁰⁾.

بعد هاتين العبتين المنظومتين على المعنى ذاته الجامع بين ضدين، كل منهما بلغة زمانها - تتوالى أقسام الرواية، وهذه الأقسام تتصدرها عناوين/عتبات على النحو التالي، وقد أضفنا إليها أرقاماً مسلسلّة، ليسهل تعقب مواقعها، والاهتداء إليها:

- 1- الشيخ محمد "الوصول أكثر مشقة من الرحيل" (السنعوسي، 2019، ص.11-21).
- 2- ثم مقطع مستقل/عتبة: من شعر "دخيل الخليفة" (السنعوسي، 2019، ص.23).
- 3- دخيل "كان عليّ ألا أكون أنا" (السنعوسي، 2019، ص.25-45).
- 4- ثم مقطع مستقل/عتبة: من شعر "دخيل الخليفة" (السنعوسي، 2019، ص.47).

(10) تقول أبيات العتبة الثالثة من شعر الشاعر الكويتي "دخيل الخليفة":

لا نجمة في الليل تنعشني
بضحكتها
ولا عنوان من أفلوا
يضيء دروب من ظلوا
ولا رحب السبيل
أبكي،
وعشقتك/ قبر أجدادي
وطعم الذكريات يضح بي:
"يا عاشق الرمل الذي لم يحتمل قدميك
لحظة خطوها،
صبرٌ جميل"

تبدو المفارقة التصويرية في هذه الأبيات بين: غياب النجم، وغياب الضحك، وغياب العنوان، مع بقاء عشق الرمل (الأرض) والذكريات، وقيور الأجداد، والدعوة إلى الصبر الجميل!! وقد استعان "السنعوسي" بأشعار "دخيل الخليفة" بعضها من ديوانه بعنوان: "بحر يجلس القرفصاء"، وبعضها من ديوان "صاعد إلى أسفل البئر".

- 5- صالحه "قد أكذب لأخبركم الحقيقة، هذه هي الحقيقة" (السنعوسي، 2019، ص.49-57).
- 6- فقرة بدون عنوان، غير أن الراوية فيها "صالحه" راوية الفقرة السابقة، وإن خصت ناققتها "وضحى" بهذه الفقرة (السنعوسي، 2019، ص.59-82).
- 7- فقرة بدون عنوان، الراوية فيها "صالحه" مثل سابققتها، مع اختلاف الزمن (السنعوسي، 2019، ص.83-92).
- 8- فقرة بدون عنوان، الراوية فيها "صالحه" بعد نقلة زمنية، إذ صارت زوجة لصالح (السنعوسي، 2019، ص.93-104).
- 9- فقرة بدون عنوان، الراوية فيها "صالحه" وتوتر علاقتها بزوجها صالح هي المعنى المستمر (السنعوسي، 2019، ص.105-114).
- 10- فقرة بدون عنوان، لا تزال "صالحه" تروي كاشفة عن علاقة التراسل أو الرمز بينها وبين ناققتها "وضحى" (السنعوسي، 2019، ص.115-119).
- 11- فقرة بدون عنوان، لا تزال "صالحه" تروي، كاشفة عن تصاعد التوتر في علاقتها بزوجها، وإهمالها لطفلها، وكيف تلقت خبر وفاة الزوج، فقررت أن تقصد الكويت، لتلقى حبيبها القديم "دخيل" (السنعوسي، 2019، ص.121-126).
- 12- لا تزال "صالحه" تروي في فقرة بدون عنوان عن ماضيها قبل الزواج، وصادم "دخيل" و "صالح" وجهاً لوجه (السنعوسي، 2019، ص.127-133).
- 13- فقرة تصف فيها صالحه رحلاتها إلى الكويت، فتنقل بها إلى الزمن الراهن، وتصف الطريق الصحراوي ما بين إمارة حائل ومدينة الكويت (السنعوسي، 2019، ص.135-148).
- 14- مقطع من شعر "دخيل الخليفة"، تنصده (أنا) الضحية، رمزاً لصالحه (السنعوسي، 2019، ص.149).
- 15- فقرة بعنوان: "دخيل" يتولى فيها الرواية، واصفاً رحلته الهاربة إلى الكويت، وسجنه بها (السنعوسي، 2019، ص.151-152).

- 16- مقطع من قصيدة من شعر "دخيل الخليفة" (السنعوسي، 2019، ص.153).
- 17- فقرة قصيرة بعنوان "الشيخ محمد"، (وهو عود إلى أول عناوين السردية) وهذه الشخصية قناع لدخيل، زمن هربه إلى الكويت (السنعوسي، 2019، ص.155-159).
- 18- صفحة يتوسطها اسم "فالح"، ويشغلها امتداد البياض بلا كتابة⁽¹¹⁾ (السنعوسي، 2019، ص.161).
- 19- وفي ختام الصفحة التالية -البياض كذلك- كلمة (تمت).
- 20- ملحق عن "ديار صالحة" (السنعوسي، 2019، ص.167-173).
- على هذا الترتيب، تواترت أقسام الرواية، ولعلها كشفت عن حضور الراوي عبر أقسامها، وهو راوٍ يختلف بين قسم وآخر، وإن تولت "صالحة" تقديم الأحداث ووصفها في النسبة الغالبة من هذه الأقسام.
- لقد صيغت لغة قسم "الشيخ محمد" -وهو المفتوح- من منظور الراوي الغائب/ العليم، وقد بدأ برسم المكان، الاقتراب من سور الكويت، ثم الوصول إلى السوق قريباً من "دروازة الجهراء"، ثم يبدأ بوصف مكونات السوق، ورصد أنماط التعامل الحكومي مع العامة، ووصف ما يساعد المتلقي على المعرفة بطبائع المكان. ولهذا عندما يُسأل عن الخلوج (ناقة دخيل بن أسمر الحقيقية) لا يملك إلا أن يقول عنها: العلم عند الله!

وسنرى -في فقرة تالية- أن اللغة في السياق الحكائي لم تختلف كثيراً رغم اختلاف من يتولى الرواية (ما بين دخيل = الشيخ محمد، وصالحة). ولهذا مسوغه الثقافي والنفسي؛ فالثقافة القبلية ذات طابع شامل مؤثر في كافة شخصياتها، فضلاً عن حالة التوحد الروحي والعاطفي النفسي، ما بين "صالحة" و "دخيل"، مما لا بد أن يكون له أثر في طريقتهما في التعبير عن مكنون النفس، وإن اختلفت مستويات الرؤية.

(11) اهتمت بعض المراجع بتفسير الفراغ الطباعي والبياض، في الكتابة الأدبية، فالصفحة البياض تؤكد عدم رغبة الكاتب في معالجة موضوع ما، وكأنه يدعو القارئ إلى أن يملأ هذا الفراغ، فالفراغ مقابل الصمت. ينظر (أونج، 1994، ص.233)

الشفاهية

عُني كتاب والترج. أونج، بعنوان: "الشفاهية والكتابية" بالفرقة بين الثقافات، والآداب المتداولة عن طريق الكتابة، والأخرى المتداولة عن طريق الشفاهية (أونج، 1994)، وفي مقدمة المترجم يصف الثقافة العربية بأنها شفاهية الأصل، وإن تحولت إلى الكتابية منذ مطلع الإسلام (ص.11)، وإن كانت اللغة في ذاتها ظاهرة شفاهية، كما أن الثقافة الشفاهية تعلي من شأن "لغة الجسد" التي تواكب التواصل الشفاهي، وقد تقصر عنها إمكانات النقل الكتابي. ونلاحظ أن الطابع الشفاهي هو النمط الأسلوبي واللغوي السائد في هذه الرواية، فهي تنتمي إلى الأدب الشفاهي (Oral Literature)، حتى وإن كان سعود السنعوسي قد خطها بقلمه، ونقلتها عنه المطبعة، كما أننا نتلقاها عن طريق العين وليس الأذن، وتتجلى هذه الشفاهية في عدد من الحركات والظواهر الوصفية والجسمانية، كما تتجلى في المفردات والعبارات والأساليب، وهذا ما سنحاول تبيانه.

ليس مصادفةً أن الرواية في أول فصولها، حيث "الشيخ محمد" = دخيل، يحاول أن يشغل الناس عن فضولهم في التطلع إليه، لغربته عن بيتهم، بأن يعزف على الربابة ويحكي بالشعر حكاية (الخلوج)⁽¹²⁾. كما سنجد الربابة وغناء الشعر الشعبي إحدى سمات "دخيل" و "فالح"؛ إذ كان يحمل كل منهما ربابته على ظهره، وهذا معلم شفاهي ملازم للشخصية البدوية.

(12) تولت الرواية - الهامش ص.7- شرح معنى خلوج، بأنها: الناقاة إذا مات أو ذبح حوارها (ابنها)، إذ تظل مدة تحن إليه، ويخالجها الحزن، حيث يكون لها صوت عويل ونحيب يثير الأسى، وتعود إلى المكان الذي فقدته فيه. وسنرى -في الرواية- كيف عالج "دخيل" الناقاة الخلوج، بأن أوهمها بأنها ولدت ناقاة صغيرة (فقدت أمها) (السنعوسي، 2019)، ونضيف أن العربي القديم كان يستعيز في خداع الناقاة التي فقدت ابنها أو منع من رضاعتها للإفادة من لبنها، بأن يُحشى جلد بعير صغير بالقش، ويوضع إلى جوار الأم التي تنخدع فيه وتحن إليه، وتدر الحليب، ويطلق عليه (البوّ)، وقد جاء في شعر الفرزدق في مطلع إحدى قصائده، بمدح سليمان بن عبد الملك ويهجو جريراً:
حنن بزوراء المدينة ناقتي حنين عجول تبتغي البوّ رائم

أما من ناحية الطابع الشفاهي للغة؛ فقد تحقق في عدد من الظواهر:

- 1- العناية بذكر المفردات المفصلة ذات الطابع الحسي (بخاصة) والربط بينها بأداة العطف، وهذا متحقق في استخدام من تولوا الرواية، ومن عبرت الرواية عن حضورهم؛ فالشيخ محمد يشير إلى قوافل الإبل بأنها محملة بالصوف، والسمن والكمأ، والإقط، وحليب النوق، والحَمْض، وروث الإبل (السنعوسي، 2019، ص.13). وفي السياق ذاته بالمقابل يشير إلى: أواني الفخار، والألومنيوم، والتمور، والبن، والرز، والحنطة، والشعير (السنعوسي، 2019، ص.13-14). وفي وصفه للسوق يشير إلى زاوية بيع الأغنام، الحمير والبغال، زاوية الأبقار، والخيل، إلخ. وهذا الميل إلى التفصيل في ذكر المحسوسات يناسب الراوي الشفاهي؛ إذ يلبي حاجته إلى مساحة زمنية يهندي فيها إلى المعنى التالي، كما يجسد المشهد البصري الذي يكفيه مؤونة إقامة البرهان على صدق ما يروييه. وهذه السمة -العناية بالتفاصيل الحسية- لا تقتصر على الشيخ محمد = دخيل، سنجدها فيما تروييه صالحة؛ إذ تصف الصحراء بأن الأرض التحفت بالرمث، والعرفج، والعلندة والثُّمام، وكل نبات الربيع... إلخ (السنعوسي، 2019، ص.65).
- 2- انتشار الصيغ أو الرواسم (الكلاشيهات) وتكرارها، بما تحمل من دلالة ثابتة. وسنجد الشيخ محمد = دخيل، يكرر، فضلاً عن الناقاة الخلوج: الشيخ عازف الربابة، ولحيته المحناة (السنعوسي، 2019، ص.17-18)، كما وصفت "صالحة" بأنها: ناقشة الحناء، وبأنها بنت أبيها (السنعوسي، 2019، ص.26-29)، كما درجت "صالحة" على وصف الغنم بأنها "الشيابه الغبية" (السنعوسي، 2019، ص.83).
- 3- الاستعانة بالأمثال والأقوال المأثورة؛ مثل ما روى دخيل عن والدته، معبرة عن اعتقادها بسوء حظه بأنه لو تاجر بالأكفان لكسد الموت وغادر الديار، وتقول: (دخيل حظك قليل، وزمانك بخيل) (السنعوسي، 2019، ص.26)، ومثل ترديد "دخيل" المثل: (الخال خلي والعم ولي) (السنعوسي، 2019، ص.28)، ويصف مكان هجرته بأنه: (لا ناقة لي فيه ولا بعير)

(السنعوسي، 2019، ص.31)، كما يستخدم الأقوال الماثورة إذ يعبر عن الربابة بقوله: (يا بنت لا يعجبك صوت الربابة، تراه جلد حوير فوق عيدان) (السنعوسي، 2019، ص.70)، وقوله (التفكير تأخير).

4- الاهتمام بالكلمات المعبرة عن صفات الأصوات؛ من مثل: تجعجع (ص.12)، يلعلع (ص.15)، نهيق -مأمة- سهيل (ص.15)، تنوح البهيمة (ص.19)، نواح ناقاة (ص.42)، لا بغام ولا رغاء ولا عويل (ص.42)، تجعجع (ص.51)، 61، 73، 74)، تكرر (ص.60)، أنا أكرر (ص.118).

5- ومن الكلمات/الصور البصرية المميزة: مزبدة (ص.12)، فوح ثمار النبق (ص.13)، مخزراً عينيه (ص.18).

فهذه التعبيرات التي تجمع بين المأثور الثقافي، والصيغة الجاهزة، والإيقاع، تسهل على ذاكرة الراوي استحضارها. على أن هذه الرواية لم تحصر أسلوبها في إطار المأثور من المفردات والعبارات الجاهزة، فقد تضمنت أمرين على قدر من التباعد:

الأمر الأول

اللجوء إلى استخدام مفردات مهجورة، وإن تكن فصيحة، وأهمها:

- البعير ساري "يتزغم شبقاً"⁽¹³⁾ (السنعوسي، 2019، ص.44).
- خزرت عيناى عن النوم (السنعوسي، 2019، ص.41)، مخزراً عينيه (السنعوسي، 2019، ص.73)، خزر صالح عينيه (السنعوسي، 2019، ص.81)، يخزر الصبي⁽¹⁴⁾ (السنعوسي، 2019، ص.157).

(13) في المعجم الوسيط: تزغم الجمل: ردد رغاءه في لهازمه، تزغم الفصيل: حن حينئذ خفيفاً.
(14) في المعجم الوسيط: خزرت العين خزراً: صغرت وضافت خلقةً، وحولت. وخزر فلان: فتح عينه وأغمضها. وخزر: نظر كأنه يرى بمؤخر العين. خزر الشيخ عينيه: ضيق جفنيه ما حتى كأنهما خيطنا ليحدد النظر.

- الخرائق⁽¹⁵⁾ (السنعوسي، 2019، ص.113).

- تهوئل⁽¹⁶⁾ (السنعوسي، 2019، ص.152).

ونرجح أن لغة هذه الرواية كان باستطاعتها أن تستغني عن أكثر هذه المفردات المهجورة، وما يمكن أن نطلق عليه: "الشعور بالخصوصية البدوية"، وليس من شك في أن اللغة من أهم علامات الخصوصية.

الأمر الثاني

أنه في مقابل هذه المفردات والتعبيرات المهجورة - وإن تكن عربية فصيحة- استخدم استعارات وصوراً عصرية، من أهمها:

- يعانق الصمت (السنعوسي، 2019، ص.19).

- رفرقة القصيدة حرة (السنعوسي، 2019، ص.21).

- أنشودة الذئب (السنعوسي، 2019، ص.41).

- أطفو بين يقظة وإغماء (السنعوسي، 2019، ص.80).

فهذه استعارات وكنيات تليق بمثقف معاصر أو حديث، وقد يصعب أن تجري على بديهة "دخيل" أو "صالحة".

من منظور النقد الثقافي

في فقرة سابقة عرضنا لما يمكن أن تجسده شخصية "صالحة" من طبائع الشخصية الرومانسية، وطريقتها في إدراك الأشياء والأشخاص، فضلاً عن "قراءة" الطبيعة، وتأويل مشاهدتها، والعلاقة بالحيوان (الناقة وحوارها)، ولكن هذا لا يؤدي إلى تصنيف هذه الرواية على أنها "رومانسية". وبعيداً عن رواية "ناقة صالحة" نستعيد المقولة النقدية التي ترى أن تشكيل أي عمل إبداعي على مواصفات مذهبية

(15) في المعجم الوسيط: الخرنق ولد الأرنب. والفتي من الأرناب: يكون للذكر والأنثى. والجمع: خرائق.

(16) في المعجم الوسيط: الهوذة: القطة الأنثى، جمعها: هوذ. هوذة: ضرب من الطير.

محددة الأطر والتفاصيل، دون تخطي حواجزها، يؤدي إلى هشاشة هذا العمل وضعفه؛ مما يعني أنه لا محيد عن إخضاع العمل لوسائل تشريحية متعددة، ونستعين على تأييد مقولتنا هذه بما ذكر الناقد الفرنسي جينت (1999) من أن حالة التداخل أو التقارض بين الأشكال الفنية الثلاثة: الشكل الغنائي، والشكل الملحمي، والشكل الدرامي، يمكن أن تتجلى وتمتزج في بنية واحدة، وأن يكون هذا التداخل أحد مصادر ثراء الفكرة، وحيوية الأسلوب، وتعدد وسائل التشويق.. إلخ⁽¹⁷⁾ (ص.8، 9، 13، 18، 20، 25).

من هذا المنطلق يحق لنا أن نتلمس بعض الخصائص التي تستجيب للنقد الثقافي في "ناقلة صالحة"⁽¹⁸⁾ متجاوزين -مرحلياً- مقولات النقد الأدبي في عنايته بالعناصر الجمالية (المشكلة للأدبية في النص الإبداعي) - إلى ما يحرص عليه هذا النقد الثقافي من اهتمام بالمهمشين، والمقموعين، وامتداده إلى نقاط اهتمامه المعرفية، التي تقوم على رعاية الجوانب الاجتماعية، والأخلاقية، والسياسية، والثقافية، والكشف عن "جماليات القبح"، بل الكشف عن المعنى المرفوض، المختفي تحت الصياغة الجميلة المبهرة.

أول ما يلفتنا أن "ناقلة صالحة" اختارت مكاناً قصياً مهملاً، أو مسكوتاً عنه في مرويات ومأثورات التاريخ العربي على امتداده، ولعل هذه الرواية تمثل باكورة الرصد والتحليل لحقبة زمنية محددة ومهملة (روائياً) لمنطقة حائل، وساكنيها من القبائل والبطون، وهذا التهميش للأرض، يتلاءم وتهميش النسق القبائلي في التكوين العربي العام، ربما إلى درجة اعتبار هذا النسق القبائلي معوقاً أو معطلاً لتشكيل الدولة الحديثة. ومن الصحيح ما سبقت الإشارة إليه من أن فن الرواية نشأ

(17) ويمكن أن نضيف صورة تقريبية من جانبنا؛ فكما نعرف أن جميع المنشآت المبنية تتكون من: الحجر، والحديد، والخشب، والزجاج، والملاط، ولكنها تتمايز في النسب المستخدمة من كل عنصر، كما تتمايز في التشكيل النهائي للمبنى، وهذا التشكيل هو الذي يفرق بين ما ندرك أنه للوهلة الأولى - مدرسة، أو مسجد، أو قاعة احتفالات.. إلخ.

(18) "النقد الثقافي" لا يزال موضع تحفظ في تطبيق مبادئه بين النقاد العرب، على الرغم من دفاع الدكتور عبدالله الغدامي (2000؛ 2002) عنه، وتحبيذ مبادئه وأهدافه. وقد يفضل بعض النقاد من المعاصرين مصطلح: "القراءة الثقافية" (عبدالمطلب، 2013).

واستمد طاقة حيويته من انتسابه إلى (المدينة) الحديثة/الصناعية/الأوروبية بشكل أساسي، غير أن هذا لم يمنع بعضاً من كبار الرواة العالميين من الكتابة عن جماعات الغجر، والهنود الحمر، ولكن ظلت القبيلة العربية بمعزل عن الاهتمام الروائي، أو في درجة الندرة والإشارة العابرة، على أن حصر الاهتمام في نمط الحياة البدوية لم يقصد تمجيد تلك الحياة، ولا الإعلاء من شأن أخلاقياتها، بقدر ما هي (الرواية) توصيف وتعرية لما في حياة البادية من عنف، وجمود، وفضاظة، ورغبة عن أعمال الفكر، والتمرد على الجمود المأثور، حتى ترددت عبارة: (التفكير تأخير) غير مرة، ولعل هذه الجفوة في تصوير سلوكيات البدو، والكشف عن قسوتهم، لم يكن يتاح للنقد الجمالي (الشكلي) أن يكتشفها أمام انبهاره بالغرابة والعجائبية (التي سنتوقف عندها فيما بعد) وطرافة الاستخدامات المجازية، وحالة التراسل الفني.

ويلتقي تهميش المكان، وتهميش الحقبة الزمنية مع "تهميش المرأة"، وكما عرفنا فإن عدداً من الذكور (الرجال) يشاركون، بل لعلهم صناع المستوى الصدامي/الصراعي في الرواية، ومع هذا تظل "الأنثى" - ماثلة في "صالحة" هي الشخصية الأقوى حضوراً، والممسكة بزمام السرد، بل إننا نتلقى صفات الأشخاص وتحديد العلاقات، وتمييز الطبائع من منظور هذه الشخصية الأنثوية دون غيرها، بل أكثر من هذا - ففي الرواية مواقف ومقاطع وعبارات شعرية -سيتاح لنا أن نشير إليها- ستكون -غالباً- في المستوى الإدراكي والتخييلي لشخصية صالحة دون غيرها. مع هذا تظل "صالحة" - مجرد أنثى (مجموعة) في أخص خصوصياتها الشعورية، وهو عاطفتها الخاصة تجاه المتنافسين في استرضائها، وإبداء الرغبة في الزواج منها.

وهناك وجه مختلف لقمع الأنثى في القبيلة (وإن يكن ليس وقفاً على المرأة البدوية) وهو نظر الذكر (الرجل) إليها على أنها تابعة له، ومحل متعته، ومصدر لذته، وينبغي أن تقضي حياتها في إعداد نفسها لأداء هذه المهمة. والمثير للألم أن المرأة - البدوية، في الرواية التي نحن بصدها - تؤمن بهذا التصور، وتبذل جهدها لتحقيقه؛ بما يعني أنه ينتمي إلى نوع "الخبرة النسوية المتوارثة". فها هي ذي عجوز القبيلة (أم دحام) التي تتولى إعداد نساءها للزواج، وتوليدهن، وتدريبهن

على تربية الأطفال.. إلخ. على الرغم من وضوح الرفض الحاد الغاضب، والطائش⁽¹⁹⁾ من جانب "صالحه" لما قبل أبوها تحجيرها للزواج من "صالح". تصور صالحه حالتها النفسية وردود أفعالها عقب إعلان قبول والدها لخطبة صالح، ومن ثم قطع الأمل في الاقتران بدخيل، فتقول: "قاطعت نقش الحناء على كفي اليمنى، مذ ذلك اليوم صرت أكره مجالسة نساء أبي"⁽²⁰⁾ وعجائز القبيلة في الخيمة، وقد استحالت كل أحاديثهن لي حول صالح، تنخر رأسي وتزعجني مثل القمل في جلدة الرأس، وما انفكت حسنى تناكفني بما أخجل من سماعه من أحاديث الفراش، وعن صالح الذي سوف يرى فيّ ما لا أستطيع رؤيته، وتوضح وهي ترقص حاجبها إزاء عدم فهمي: "حبات الخال في ظهره" (السنعوسي، 2019، ص. 93-94). أما عجوز القبيلة (أم دحام) فقد "كانت تمطرني بالنصائح كي أناسب مزاح صالح. تطيبنني من أجل صالح، تغسل شعري من الصنبان ببول الإبل من أجل صالح، لا أحد يسألني ما أحب. ابن عمك لا يحب هذا، ابن عمك يحب ذلك، اعتني بشعرك من أجل صالح، كلي كثيراً لتدب العافية في جسدك من أجل..". (السنعوسي، 2019، ص. 95).

على أن "صالحه" في تكوينها النفسي، لم تكن (دائماً) تلك الفتاة العاطفية التي تعلق شعورها بابن خالها، فقد اكتسبت من طبائع البيئة قدراً من الجفاء والقسوة، يتجاوز هذه العلاقة الخاصة بابن خالها، يوجه تعاملها مع الأغيار، فقد عبرت غير مرة عن كراهيتها لطفلها لأنه ابن صالح، الذي تكرهه، حتى لقد رفضت إرضاعه، كما رفضت أن تختنه (أم دحام) وتحملت تهديدها بأن الأقلق ملعون!! وأيضاً مع قربها من -بلوغ أرض الكويت- غضبت على ناققتها، فذبحت حوارها في فورة هذا

(19) "صالحه" هذا الموقف الشعوري بعبارات مثيرة تروي: "حجرني صالح نهار رحيل ابن خالي يوم الدحل. قرر عمي ووافقه أبي على الفور. صالحه لـ صالح. تم يا طويل العمر. ما أخفيت حفيظتي، ولا ادخرت شتيمتي وقت التقيت صالح عند مرعى الغنم: "يلعن أبوك!". ثم ركضت ألود بالخيمة أضم ركبتني إلى صدري، وأسند إليهما جبينني، وأطبق أذني (السنعوسي، 2019، ص. 93).

(20) كان هذا الأب متزوجاً من أربع نسوة، مع هذا لم ينبج غير تلك الفتاة "صالحه"، غير أن صالحه كانت تأنس إلى آخر زوجاته، وتسمى حَسْنَى، وكانت حسنى تمازح صالحه وتدللها، وتندب نفسها لإرشادها لكيفية معاملة الرجل (السنعوسي، 2019، ص. 94).

الغضب، الذي تصورته انتقاماً لطفلها، الذي قتلتها "وضحى" غير أن هذا الختام (العجائبي) يحتاج إلى وقفة خاصة، قد تحملنا على تأويل دلالتها⁽²¹⁾.

يبقى من ملامح "النقد الثقافي" ما أطلق عليه المعنيون بهذا النقد (جماليات القبح)⁽²²⁾، وهذا وارد في الرواية، ولعلنا لمسنا بعض ملامحه في تصوير "صالحة" للصئبان في شعرها، ومقاومته ببول الإبل، وتعبيرها عن جفائها تجاه ابنها الذي تعبر عنه بقولها: "لا أفهمني إذا ما صرت لوحدي في حضرة صغيري. أفكر في مجيئه، ونفوري منه في شهر مولده الأولى، حتى إن ثديي لم يدرا حليباً حين أتم الشهر الثالث. لم أحمله إلا لماماً، نهرتني أم دحام وهي تمد يديها تناولني الرضيع: "ولدك يا بنت.. خرج من أحشائك!" أخفيت يدي وراء ظهري، وأشحت بوجهي بعيداً: "كما لو أنني تغوطته" (السنعوسي، 2019، ص.121).

إن هذه اللغة (الاعترافية الجافية) تثير الإعجاب كما تثير العجب: الإعجاب بجسارة التعبير، وما ينطوي عليه من صراحة متجاوزة، والتعجب من قبحه وجرأته على اقتحام المعاني الوضيعة، والإشارات المنبوذة التي لا تقال عادة عند الأسوياء. لقد عبرت عن علاقتها بولدها بعبارة: "ولدي الذي أكره وأحب"، وتقول عنه: "أه يا ولدي الملعون مذ كان في بطني" (السنعوسي، 2019، ص.123). ومن المهم أن نوضح - في هذا الموضع - ما نريد بجماليات القبح، فهذا الوصف ليس من منظور طبقي للألفاظ، ولا يعتمد على المعجم والدلالة، وإنما يعتمد على الذوق العام.

(21) ينظر في هذا المصطلح (العجائبي) تودوروف (1994) وفي التقديم نعرف أن تودوروف يربط العجائبية بالفانتاستيك بوصفه جنساً أدبياً له خصوصية، ويلتقي الفانتاستيك أو (العجائبي) أو يندرج ضمن تراث الأساطير والفولكلور، وهذا المصطلح الأخير يمكن أن يستوعب كل ما انطوت عليه رواية "ناقة صالحة".

(22) تشير موسوعة "النظرية الأدبية المعاصرة" إلى ما يطلق عليه: "جماليات القبح" بمصطلح "نظريات القبح" Theories of the Grotesque، وتعيد استخدام هذا المصطلح إلى محاولات التأليف الإبداعي المتصادمة مع القيم الجمالية الكلاسيكية. ومن ثم فقد انصرف إلى المسرحية المصنوعة، والكوميديا المرتجلة، وصور المسخ، والسحرة والشياطين، وما إلى ذلك. وقد توسع النقد المعاصر في استخدام "جمالية القبح" وصفاً للألفاظ والأوصاف المستهجنة والمستفحمة، وما يمكن أن يوحي بالفظاظة ومخالفة الطباع السوية (مكاريك، 2016، ص.347).

بين التسجيل، والتحليل، والتأويل

(أ) التسجيل: يرتبط هذا المصطلح الوصفي للغة الأدبية بنشاط الرواية الواقعية، التي تنقسم إلى: واقعية تحليلية، وواقعية تسجيلية، وهذه الأخيرة تصف الأشياء، والأشخاص، والمشاعر المختلفة في حدود المؤلف، والمادي، والمشاهد. ولعل هذه القدرة على الوصف التسجيلي لم تكن تعد من مطالب صناعة الأدب الذي يعتمد على التخيل والمبالغة، ويفضل لغة المجاز بطاقتها التصويرية ومبالغاتها.. إلخ، إلى أن اخترعت آلات التصوير (الفوتوغرافيا) التي أقتعت الكتاب بأن الواقع (في ذاته) ينطوي على جمال إذا ما أحسن النقل عنه، وفي هذه الرواية سنجد الطابع التسجيلي يشيع في وصف الأشخاص، والمشاهد. يتجلى هذا في أمرين أكثر من غيرهما.

الأول: رصد الحركة الحسية في شتى مصادرها: الطبيعة، الإنسان، الحيوان، وهذا بدوره ما يناسب فراغ البيئة البدوية من الحواجز والحوائل التي تعطل انطلاق البصر للاكتشاف، والانشغال عن رصد المشاهدات، كما أن رصد الحركة (الحسية) سيحمل دلالة إضافية تخص الانتماء، أو الحالة النفسية، أو الزمن. ففي البدء يعدل "الشيخ محمد" (دخيل) عقال رأسه المائل، كيلا يتعرف أهل المدينة إلى القبيلة التي ينتمي إليها (السنعوسي، 2019، ص. 11)، وتصف "صالحة" ابن عمها الأصغر (فالح) حين باغتها، فتأملته - بهذه العبارات: عينان واسعتان دعجاوان كبيرتا السواد، تحت حاجبين شامخين مثل جناحي عُقاب، أنفٌ حاد ووجنتان سمرراوان نانتتا العظام، (السنعوسي، 2019، ص. 130، 131)، ويلاحظ أن هذا الوصف -في مستوى صدوره- يعبر عن رؤية "صالحة" لهذا الفتى الذي لم تتعلق به، وإن كان شعورها نحوه محايداً. الثاني: العناية بالتفاصيل الحسية كذلك، وقد سبق التمثيل لهذا المنحى الأسلوبى، ونمثل له هنا بوصف "صالحة" لما ترتب على هطول المطر، وهي في خيمتها منفردة، مع طفلها في الصحراء: "واصل المطر انهماره طيلة الليل الذي لم أنم منه ساعة. خشيت على الصغير من هوام الأرض وزواحفها التي لاذت بالخيمة، تنذرى عن المطر" (السنعوسي، 2019، ص. 121)، أما

في زمن جفاف الصحراء؛ فقد "التحفت الأرض بالرمث، والعرفج، والعلنده، والثمام، وكل نباتات الربيع" (السنعوسي، 2019، ص.56) ولعل هذا الاقتباس الأخير كان يغني فيه الاجتزاء بالعبارة الأخيرة عن تلك التفاصيل، التي استدعاها الطابع التسجيلي، والاهتمام برصد المشهد الحسي. وقد سبقت الإشارة إلى إسراف الراويين (دخيل، وصالحة) في رصد التفاصيل المحسوسة. وكذلك يدخل في التسجيل ما غصت به صفحات هذه الرواية القصيرة من عبارات تحمل سمة الخبرة البدوية المميزة، التي لا تكشف عن نفسها إلا من خلال المعيشة الحقيقية، المقترنة بالممارسة، وقد سبقت الإشارة إلى معالجة صنّبان الشعر ببول الإبل.

ويمكن أن نقول في مستهل هذا الانتقاء للحالات الشعرية إن الإطار العام للرواية شعري في صميمه، إذا سلمنا بأن جوهر الشعر يتجلى في ارتفاع درجة الانفعال وتجاوزه المدى المألوف في حياة الأشخاص، وعمل المخيلة، وطاقتها التصويرية الملونة والمشكلة بالصيغ البلاغية، ويعبر عبد الرحيم الكردي عن "شعرية النوع الأدبي"؛ إذ يربطها بوظيفة الفن التي تكمن في خلق صور تمنح متلقيها الدهشة نفسها التي تمنحها الأشياء أو الأحداث الحقيقية في الواقع... فالشعرية صيغة اصطلاحية تقترب من مفهوم الجمالية، وتكسر نمطية الألفة والعدول عن معياريتها الرتيبة (الكردي، 2017، ص.15). بالنسبة للعنصر الأول في تأصيل الشعرية: (الانفعال) فإن الشخصيات -جميعها تقريباً- في حالة من التحفز، والجاهزية للهجوم أو للدفاع، واختزان مشاعر الرضا أو السخط حسب السياق، بما يرفع من وتيرة التحدي بين شخصيات الرواية من علاقات، كما يفترض أنها علاقات قرابية تهيئ حالة التلقي لقدر من المسالمة إن لم يكن المودة التي لم نجد عليها دليلاً!! وتتحقق هذه الشعرية في تعبيرات وأوصاف مختلفة، ويتجلى هذا - في صورته الواضحة- عبر مدركات "صالحة" التي تعبر عنها في سياقين بصفة خاصة: في علاقتها بناقتها (وضحى) من خلال حالة التوحد التي تشعر بها تجاه هذه الناقه، من ثم يأتي وصف هذه العلاقة شعرياً، يحمل حساً جمالياً صوفياً: "انحنى وضحى بعنقها إليّ، تمسح جسدي برأسها

ممتنة وقت عدت لها بصغيرها، مررت كفي أمسد وبر عنقها، أطمئنتها. كان الوبر يعلق بين أصابعي، وينتشر نتفاً في الهواء مثل بذور الهندباء الطائرة، وقت ينفخها الصغار.. كالغيم أبيض يعكس أشعة الشمس، يهبها مظهراً أكثر جاذبية أمام فحلها ساري، في موسم البرد والتزاوج" (السنعوسي، 2019، ص. 55، 56). وتصل حالة التوحد بين الفتاة والناقلة، بأنه حين اندس صغير الناقلة "يممص ضرعها، نظرت إليهما ساهمة، وقد غافلني الحليب وراح يدر من صدري مبللاً ثوبي. جلست أرضاً ألقم ثديي للصغير". فهذا الوصف الشعري للمشهد النادر يؤكد الترابط النفسي بين صالحة وناقلتها وضى. كما يتجلى هذا الطابع الشعري في وصفها لرحلتها قاصدة الكويت، كأن تقول: "فيما مضينا في أول الدرب، على ظهر وضى المتهادية في مشيها، لاحت لي كائنات البرية تغادر بيوتها أفواجاً، تحت الشمس في العراء، تشيعها صرصرة الهبوب" (السنعوسي، 2019، ص. 110). وصف المشهد هنا شعري في مكوناته، وفي رؤيته؛ إذ يمكن أن نراقب عمل الحواس في تجسيد المشهد الذي تعمل في تجسيده الحواس جميعاً.

(ب) التحليل: وهذا الأسلوب (التحليلي) أخذ موقعه في فن الرواية، موازياً لنشاط الدراسات النفسية، وبخاصة بعد أن غني فرويد (Freud) بالأحلام، وبالعلاج النفسي، مع مطالع القرن العشرين، (ألف كتابه "تفسير الأحلام" 1900، وتوفي 1939). أما بالنسبة لأساليب الكتابة الروائية؛ فإن الروائي قد يعتمد إلى الوصف النفسي للأشخاص، أو التحليل للأحداث والسلوكيات من منظور مباشر، كما قد يستنتج هذا التحليل من خلال "قراءة" عناصر الرواية، والكشف عن أسرار تشكيلها، وعلاقات شخصياتها. وفي رواية "ناقلة صالحة" يمكن أن نجد الكثير من الأوصاف النفسية المنسوبة إلى "دخيل" ثم إلى "صالحة" وهما اللذان توليا تقديم الأحداث والشخصيات، ووصفها. أما التقنية الجديرة بالاهتمام؛ فتتجلى في ذلك الترابط بين "صالحة" وناقلتها "وضى"، وما يستخلص منه -في القراءة النقدية- من حالات نفسية، وإسقاطات، ونبوءات، كما سنرى.

تربط "صالحة" ظروف ولادتها ووفاة أمها عقب الولادة، بولادة الناقاة "وضحى" ونفوق أمها في ذات اليوم: "نفقت أم وضحى مثل أمي أثناء ولادة بكرها أيضاً. أتذكر كيف فجع أبي بنفوق الناقاة الأم، وكنت أسألني إن كان قد فجع بموت أمي بالدرجة نفسها، وهو الذي له من الزوجات في أقل الحالات ثلاث: ما الذي يبكيه لموت ناقاة وهو يضحك؟" (السنعوسي، 2019، ص.60) هذا الرباط نفسي مع تفاوت الزمن، كما تروي صالحة: "ولدت وضحى قبل أن تدهمني حيضتي الأولى بثلاثة أحوال، أحببتها لأنها تشبهني. ماتت أمي ساعة ولادتي" (السنعوسي، 2019، ص.59)، وعن "وضحى" تروي: "سمعت نداء وضحى ناقتي البيضاء الأثيرة، يسمونها في القبيلة: ناقاة صالحة، لشدة التصاقنا ببعض" (السنعوسي، 2019، ص.50)، وتعبر عن حالة التلازم بينهما: "أنحت وضحى بعنقها إليّ تمسح جسدي برأسها ممتنة، وقت عدت لها بصغيرها" (السنعوسي، 2019، ص.55). أما وقد بلغت حميمية العلاقة بين "صالحة" وناقتها "وضحى" هذا المدى من التراسل الشعوري؛ فإن الناقاة تكتسب في رؤية الفتاة نوعاً من "الأنسنة"، حتى تكاد تعدها أختاً لها.

(ج) إمكانات التأويل: قبل أن نحاول إضاءة المستوى التأويلي لهذه الرواية، الذي أغرت به، أو دفعت إليه وحتمته المشاهد الختامية فيها. نشير إلى بعض الأمور المتقدمة زمنياً على صدور هذه الرواية. فقد سبقت الإشارة إلى رواية "ناقاة الله" لإبراهيم الكوني، ولعل هذا الكاتب الليبي الأمازيغي أول من أعطى الناقاة حضوراً ودلالة عميقة في بنية روائية، ولعلها مفارقة تستحق أن نجلوها - أن التراث العربي احتفى بالناقاة في خطابه الشعري، إن كانت الرفيق والصديق في رحلة الشاعر أياً كان هدفه من الرحلة وواقعيتها، أو افتراضها تحت شعار: (رحل في شعره)، ومع هذا جرى تجاهل الناقاة تجاهلاً مطلقاً في زمن الرواية العربية لأسباب أشرنا إليها قبل. على أن مستويات حضور رواية "ناقاة الله" للكوني في توجيه الرؤية لرواية "ناقاة صالحة" تبدأ بالتنبيه على إمكانات (الهرمنيوطيقا/التأويل)، وهذا المصطلح Hermeneutics يعني: "القراءة القادرة على انتظار المؤجل، وفهم الملتبس، وقبول المحتمل؛ سعياً إلى اختراق سطح النص، واستخراج ما تحته من أوجه دلالية" (السعودي،

2018، ص.237). بل إن التأويل يأذن للقارئ بأن يعيد بناء النص من جديد؛ ومن ثم يعد خطوة في اتجاه نظرية التلقي التي تولي جل عنايتها للتفاعل المتشكل بين أفق النص وأفق المتلقي (السعودي، 2018، ص.238)⁽²³⁾. على أن عزل المشاهد الأخيرة في الرواية عن السياق -ولو بقصد تكبيرها تحت المجهر- لا ينبغي أن يشغلنا عن بعض الأحداث العابرة، فقد تكون هذه الأحداث العابرة مفاتيح، تُبرز من المشاهد الختامية معاني وتأويلات ضرورية لتوجيه الدلالة الكلية للرواية. سنحتفظ في ذاكرتنا بهذا التراسل إلى حد الامتزاج بين "صالحة" وناققتها "وضحى"، على ألا يشغلنا هذا عن إشارة مهمة أو تبدو أهميتها في توجيه التأويل وتماسكه، وذلك حين حاول صالح أن يطبع شعار القبيلة على جسد الحُوار بسيف حديدي محمي بمراءى من أمه الناققة، فاعتزمت "صالحة" وحررت الحُوار، لتأكدنا من أن الناققة الأم إذا رأت ما فعله صالح بصغيرها، ستنتقم -لا محالة- منه، من ثم روت خبراً متوارثاً لأحد أسلافها، الذي أساء لبعيره صعب المراس، فأثقل عليه بعدما شاخ، فتربص له البعير في أحد أسفاره معه وحيداً، وطارده حتى ألجأه إلى تل عال، ثم توارى البعير مما حمل ذلك الجد على النزول، غير أن البعير -الذي اختزن غضبه- ظهر فجأة وطارده، حتى برك فوقه يهرسه (السنعوسي، 2019، ص.54-55) وتقول صالحة: "نحن من ذرية ذاك الرجل، ومنه اتخذنا اسم فرع القبيلة؛ المهروس، وعليه صرت صالحة آل مهروس" (السنعوسي، 2019، ص.55). أما البعير فقد حمل اسم: "الهارس"، وتقول صالحة: "وضحى سليلة الهارس" (السنعوسي، 2019، ص.57) بما يعني أن التوحد قد تم بين سليلة الهارس وسليلة المهروس! هذا إذن تأسيس لعداوة قديمة، بين الإبل -والبدوي يدرك ذلك جيداً بخبرته المكتسبة- أن الجمل لا يتنازل عن حقه إذا ما أُسيء إليه. وفي الرواية وصفت صالحة زوجها صالح بأنه: "أحقد من جمل!" (السنعوسي، 2019، ص.127).

(23) وفي هذه الدراسة تتكشف نقاط تشابه بين السابق "ناققة الله" واللاحق "ناققة صالحة"؛ من حيث اتخذ الكوني من الناققة بطلاً وأنسبها بصورة أسطورية من خلال اتحادها مع روح محبها بطل الرواية الآخر (السعودي، 2018، ص.240).

وهنا نصل إلى المشاهد الختامية في توجه "صالحة" محمولة فوق ظهر "وضحي" ومعها وليدها، وكان القصد من الرحلة أن تلقى حبيبها القديم "دخيل"، وقد خلا لها الطريق -فيما تتصور- بعد مصرع زوجها صالح.

اقتربت الكويت في هذه الرحلة بأنها الأمل والغاية، تقول صالحة: "رفعت رأسي إلى الشرق الذي تهباً لبزوغ الفجر. الشمس تشرق من الكويت" (السنعوسي، 2019، ص.142) ولكنها في مقام آخر تتساءل -وقد ألهمت سيات الشمس، أو كما تعبر: "الشمس تطبخ رؤوسنا"- فتقول: "أتكون الكويت سحابة تبشر بما لا يجيء؟ أم سراباً لا يرضيه نأى أبدي؟ أم نجمة ترشدنا إلى كل الدروب إلا درباً يؤدي إليها؟" (السنعوسي، 2019، ص.135) وهذا القلق يأتي من جانبين: فصالحة لا تعرف كيف تجد حبيبها القديم، والناقة -بدورها- قد عانت في الرحلة، وقد بدت مشارف مدينة الكويت تبدو من موازاة الجهراء على شاطئ الخليج، عوت الذئاب فحاولت صالحة أن تحتمي بناقتها، فتركبها، غير أن الناقة أبت، وفي حين كان الطفل يلعب مع الحوار ضاقت به الناقة لمنافسته على حليبها، فرفضته فلقى حتفه، وهكذا انقلب الوضع إلى مشهد دموي، إذ لم تتردد صالحة في ذبح الحوار أمام أمه، ولم تأبه لنواحها، في حين دخلت صالحة في مستوى من الهلوسة وتداخل مشاهد من حياتها في قرب دخيل، وأيام حبه. وتختتم هذا المشهد الدموي بعد أن تحولت صالحة إلى "خروج" مثل ناقته، بأن تكومت تحت الخيمة إلى جانب طفلها الميت، فماتت إلى جواره.

بعد هذا العرض للمشهد الختامي، وسوابقه المؤثرة في توجيه المعنى، نتوقف عند احتمالات التأويل، وقد سبقت الإشارة إلى أهميته. أما الطريق إليه؛ فيعتمد على إمكان إسقاط ذات القارئ داخل عقل الآخر (المبدع) خلال تلقيه التعبيرات الثقافية، وبذلك تعد الهرمنيوطيقا ضرباً من سيكولوجية تأملية وحدسية لا تبحث فقط عما يقوله نص ما، بل عن عبقرية مبدعه، وكما يرى الفيلسوف الألماني ويليام ديلتاي؛ أن جميع العلوم الإنسانية تنطوي بصورة أساسية على إمكانات التأويل، لكل نتاج ثقافي إنساني، من النصوص والفنون والأفعال. فالفهم الهرمنيوطيقي هو نتاج حوار حقيقي بين الماضي والحاضر، يحدث عند انصهار "الآفاق" بين الاثنين، ومن ثم ليس ثمة معنى نهائي أو محدد لعمل ما... فالفهم الحقيقي يقتضي تبنياً

أو انتماءً للتقاليد والثقافة التي تطوقنا؛ حيث يلتقي فيها عالم النص وعالم القارئ ويندمجان معاً. أما الفيلسوف الفرنسي بول ريكور فيحدد ثلاث مراحل أساسية للفهم الهرمنيوطيقي للأعمال الأدبية:

1- تحليل موضوعي بدرجة ما للنص ذاته.

2- عملية القراءة التي يتحقق فيها عالم النص، وتعني نظرية استجابة القارئ بشكل خاص بهذا المستوى.

3- مرحلة استحواذ الذات على معنى النص وجودياً وفكرياً. ويتحدد هدف التأويل مبدئياً في إعادة بناء موقف المؤلف، حتى مع التسليم بأنه لا يوجد لنص ما معنىً محدد سلفاً، فمعناه بشكل كلي نتاج لطريقة تأويلنا له (مكاريك، 2016، ص.367-375).

ومن المهم أن نتوقف عند مشهد حوار، طرفاه "صالحه" و "فالح"، وفقرة ذات طابع اعترافي (سري) تكشف عن هاتين الشخصيتين المهمتين في توجيه تأويل الدلالة التي تمثل الرؤية المستخلصة للرواية، المشهد الحوارية: تروييه صالحه، كما تستعيده:

وجه فالح منطفئ لا يحمل سروراً في خبر... جاء فجراً يمتطي ناقته، يحمل بندقيتين على ظهره...
- "صالح صويب"

قال دونما تحديد نوع الإصابة. نظرت إلى إحدى البندقيتين اللتين في حوزته؛ بندقية صالح! التفت إلى صغيري، وأنا أتخيل صالحاً يموت بسبب رصاصة عثمانية⁽²⁴⁾. أجفلت من خاطر مر ببالي عن مأل ولدي بموت صالح. سألت فالحاً عن موضع الإصابة في جسد شقيقه: "أين؟"
أشار صوب الشرق: الكويت.

هزرت رأسي أوضح: أين موضع الإصابة في جسد صالح؟

(24) عثمانية هنا تعني: أن البندقية صناعة تركية في آخر أزمنا السلطنة العثمانية.

- قطب حاجبيه الكثرين المغبرين: لو أنك تسألين عن الموضع السليم في جسده.
- هل يعني ما حوله ؟، سألته:
- كان على ظهر ذلوله لا يزال، نظر إلى البعيد يردف:
- صالح لم يكن واعياً في يوم.
- نظر في عيني ملياً، أردف: لا أظنه يعود.
- ليت رسول ابن صباح ما جاء يطلبه للانضمام إلى الهجانة. قلت له يتمكنني
الفرع أفكر فيما سوف يصير لولدي.
- نظر بعيداً قبل أن يقول: ما طلبه أحد.
- "ولكنك قلت.."، قلت له أذكره بلحظة مجيئه قبل أيام.
- أنا أقول أشياء كثيرة"، قال باسماً وهو يلتهمني بعينه.
- نكز بطن ناقته. اقترب إليّ ينحني هامساً، كما لو أن للبرية آذاناً متلصصة:
- "ودخيل بن أسمر"
- تسارع وجيب قلبي. مد فالح سبابته يصوبها ناحية الشرق بعدما أفضى
باسم "دخيل". استقام على ظهر الناقة يشير إلى صدره:
- "وأنا.. تعرفين دربي".
- ساط ظهر ناقته بعود الخيزران، رفع صوته:
- أحب من يجيئني حراً على هواه (السنعوسي، 2019، ص. 105-108)
- هذا المشهد الحوارى يصعب تقبله في مستوى التسجيل، لما يسفر عنه من جنوح
تأمري فظ، يلغي معنى الأخوة، ويستهن باللياقة، وفي هذا ما يحفز إلى أن يوضع
المشهد برمته تحت مختبر التأويل.
- إن مستوى المكاشفة في الحوار، وفي الاعتراف يغري بتوجيه المعنى إلى
التأويل، وليس إلى الوصف المباشر (التسجيلي) أو حتى التحليل الواقعي، على

الأقل؛ لأننا ندرك -بتقاليد الفن الروائي المستقرة- أن التحليل الواقعي لا يأتي على لسان الشخصية التي يفترض أنها تمارس الفعل.

ونختم.. بأن هذه الرواية "ناقلة صالحة" التي تفقد فيها صالحة -من حيث ظاهر الشكل- الصياغة، هي في الحقيقة رواية (صالحة، وفالح) أكثر من أن تكون رواية (صالحة ودخيل)؛ فابن الخال العاشق، الذي فرَّ إلى مدينة الكويت وهو موضع الإعجاب المطلق من ابنة عمته، لم يؤثر إيجابياً في تطوير الأحداث وبخاصة في المشهد الختامي، أو المشاهد الختامية التي أدت إلى مأساة النهاية. إن الذي دبر هذا الختام الدامي هو (فالح) بما ادعى، وبما أضمر، وبما هدد. وهذه الجوانب الثلاثة هي التي صنعت مأساة "صالحة".

المراجع

- الأصفهاني، علي بن الحسين. (د.ت). *الأغاني (الجزء الثاني)*. وزارة الثقافة والإرشاد القومي. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر.
- ألين، جراهام. (6102). *التناص* (محمد الجندي، ترجمة). المركز القومي للترجمة.
- أونج، والترجنز. (1994). *الشفاهية والكتابية* (حسن البنا عزالدين، ترجمة). سلسلة عالم المعرفة (182). تودوروف، تزفيتن. (1994). *مدخل إلى الأدب العجائبي* (الصديق بو علام، ترجمة). دار شرقيات.
- جينيت، جيرار. (1999). *مدخل إلى النص الجامع* (عبدالعزیز شبيل، ترجمة). المشروع القومي للترجمة.
- الرشيد، عبدالعزيز. (1926). *تاريخ الكويت*. اعتنى بنشره: خالد عبدالقادر عبدالعزيز الرشيد. 2016.
- السعودي، نزار جبريل. (2018). *تمثيلات الوطن في رواية ناقة الله لإبراهيم الكوني: دراسة سيميائية تأويلية*. *المجلة العربية للعلوم الإنسانية*. 36(144)، 261-237.
- سليم، سماح. (2018). *الرواية والخيال الريفي* (عبدالرحمن طارق الشرقاوي، ترجمة). المركز القومي للترجمة.
- السنعوسي، سعود. (9102). *ناقة صالحه*. دار العربية للعلوم.
- شوقي، أحمد. (د.ت). *مجنون ليلى*.
- عبدالمطلب، محمد. (2013). *القراءة الثقافية*. المجلس الأعلى للثقافة.
- الغدامي، عبدالله. (2000). *النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية*. المركز الثقافي العربي.
- الغدامي، عبدالله. (2002). *النقد الثقافي رؤية جديدة*. مجلة فصول، (59)، الربيع.
- فتحي، إبراهيم. (0002). *معجم المصطلحات الأدبية*. دار شرقيات للنشر والتوزيع.
- الكردي، عبد. (2013). *قراءة النص*. سلسلة كتابات نقدية.
- الكردي، عبدالرحيم. (2017). *شعرية النوع الأدبي*. مجلة فصول، (98)، شتاء.
- الكوني، إبراهيم. (2018). *تمثيلات الوطن في رواية ناقة الله*. *المجلة العربية للعلوم الإنسانية*، (الخریف)، ص. 237.
- المعجم الوسيط*. (د.ت.). *المجمع اللغوي*.
- مكاريك، إيرينار. (2016). *موسوعة النظرية الأدبية المعاصر (الجزء الأول)* (حسن البنا عزالدين، ترجمة). المركز القومي للترجمة.
- هلال، محمد غنيمي. (1971). *الرومانتيكية*. دار نهضة مصر للطبع والنشر.
- هو، جراهام. (1973). *مقالة في النقد* (محيي الدين صبحي، ترجمة). المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب. مطبعة جامعة دمشق.
- Abdulmutalib, M. (2013). *Cultural Reading (in Arabic)*. The higher institution of culture.
- Alan, G. (2016). *Intertextuality*. (in Arabic) (Mohammad Algendi, Trans.). National translation center.

- Alasfahani, A. (n.d.). *The songs* (in Arabic). Ministry of Culture and National Guidance, The General Egyptian organization for writing, translation, printing and publishing.
- Alghathami, A. (2000). *The cultural criticism: Reading the Arabian culture* (in Arabic). The cultural institution.
- Alghathami, A. (2002). Culture criticism a new vision (in Arabic). *Fosoul Magazine*, (59), spring.
- Al-Koni, I. (2018). Representations of the homeland in the novel of God's camel (in Arabic). *The Arab Journal of the Humanities*, (autumn), p. 237.
- Alkurdi, A. (2013). *The Critical writing series* (in Arabic).
- Alkurdi, A. (2017). Literary genre poetry (in Arabic). *Fosoul Magazine*, (98), winter. *Almojam al waseet* (in Arabic). (n.d.).
- Alrushaid, A. (2016). *Kuwait History* (in Arabic).
- Al-Sanousi, S. (2019). *Salha's Camel* (in Arabic). *Dar alarabiya for sciences*.
- Alsaudi, N. (2018). Representation of the homeland in the novel Naqat Allah of Ibrahim Al-Kouni: A Semiotics and interpretation study (in Arabic). *Arab Journal for the Humanities*, 36(166), 237-261.
- Fathi, I. (2000). *Arabic literature dictionary* (in Arabic). Dar AlSharqiyat for publishing.
- Forster, E. M. (1966). *Aspects of the Novel*. Penguin Books.
- Genette, G. (1999). *Entry to the omnibus text* (in Arabic) (Abdulaziz Shebel, Trans.). The National Translation Project.
- Hilal, M. (1971). *Romanticism*. Dar Nahdet Misr for printing and publishing.
- Ho, G. (1973). *Article in criticism* (in Arabic) (Muhye Aldeen Subhi, Trans.). The Supreme Council of Arts and Letters. Damascus University Press.
- Makarek, E. (2016). *Encyclopedia of literary theory* (in Arabic) (Hasan Albana Ez Aldein, Trans.). The National Translation Project.
- Ong, W. (1994). *Orality and Literacy* (in Arabic) (Hasan Albana Ezaldeen, Trans.) Kuwait.
- Salim, S. (2018). *The Novel and rural fantasy* (in Arabic) (Abdulrahman Tareq Alsharqawi, Trans.). The National Translation Project.
- Shawqi, A. (n.d.). *Layla's crazy play* (in Arabic).
- Todorov, T. (1994). *A Structural approach to a Literary Genre* (in Arabic) (Alsideeq bu alam, Trans.). Dar sharqiyat for publishing.

"Salha's Camel": Paths and breaks in reading Saud Al-Sanousi's novel

Dr. Latifah J. Altammar⁽¹⁾

Objectives: The study of the novel "Salha's Camel" is a critical and analytical study of the novel branched aspects through the components of the fictional structure, as we try to bring the image of the artistic structure that establishes the vision and interpretation of the work. **Method:** The study was divided into several points, as it starts with the technical classification of the novel first, the Badia and topic suggestive second, third was the technical composition of the novel, forth the characters of the novel, fifth the Narrator and Text Language building, sixth Orality, seventh the Cultural criticism, then between registration, analysis and interpretation came eighth. **Results:** The study comes to few outcomes; the author was interested in the language of the novel, we learned about the natures of the Bedouin community, the aesthetics of ugliness depend on general taste, the reader can reconstruct the text through interpretation, and that the novel added a sort of calculated balance among the recipient between the subjective and the objective, as well as the individual and society. **Conclusion:** We find that there are major apparent personalities and hidden main characters that have narrated the work of the novel and had a positive impact on the development of events, especially the closing scene. Also, the novel has re-established the characteristics of positive and negative Arab nomadism, and the love stories and stories of Arabs.

Keywords: Art formation, the narrator and the language of the text, orality, recording, analysis

(1) Kuwait University, E-mail: altammarlatifa@gmail.com

- Submitted: 14/7/2020, Revised: 8/9/2020, Accepted: 13/9/2020.

د. لطيفة جاسم التمار، حاصلة على دكتوراه في الأدب العربي الحديث من جامعة القاهرة، كلية الآداب في جمهورية مصر العربية، 2012، تعمل حالياً مدرساً مساعداً مشاركاً في جامعة الكويت، كلية الآداب، قسم اللغة العربية. الاهتمامات البحثية: جميع الجوانب الأدبية المتعلقة باللغة العربية و الدراسات الأدبية الحديثة.
الإيميل: altammarlatifa@gmail.com

للاستشهاد:

التمار، لطيفة. (2023). ناقلة صالحه: مسارات وفواصل في قراءة رواية سعود السنعوسي. مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية، 49(188)، 305-339. <https://doi.org/10.34120/0382-049-188-007>

To Cite:

Altammar, L. (2023). "Salha's Camel": Paths and breaks in reading Saud Al-Sanousi's novel. *Journal of the Gulf and Arabian Peninsula Studies*, 49(188), 305-339. <https://doi.org/10.34120/0382-049-188-007>

