https://www.doi.org/10.34120/0382-048-184-006

البحوث والدراسات

تناسق التشكيل ..ومرونة التأويل: قراءة نقدية تحليلية في رواية "الورد لك .. الشوك لي"

د. لطيفة جاسم التمار *

ملخص

الأهداف: دراسة الرواية عبر طرح مكونات البنية السردية من البداية إلى النهاية، دراسة نقدية تحليلية ذات طابع تكاملي.

المنهج: تقوم المنهجية على مكونات البنية السردية المتمثلة في: (1) قراءة العتبات: عنوان الرواية وعناوين الفصول. (2) الشخصيات: هي الدعامة الأساسية التي تنهض عليها الرواية. (3) المكان والزمان: المكان في الرواية، أقوى حضوراً من الزمان. (4) التقنيات: الأدوات والوسائل والمواقف والأفكار ذات الطابع التفاعلي الذي تتشكل من خلاله الرواية. (5) مرونة التأويل: محاولة تحديد الدلالة، واحتمالات التأويل مفتوحة دائماً في الكتابات السردية.

النتائج: (أ) غنى الاحتشاد الفني واللغوي، والثقافي والقيمي، الذي وظفه الكاتب في تشكيل مكونات الرواية. (ب) يتحقق في العمل الوحدة العضوية، التي تدل على اكتمال البناء وقابلية التأويل. (ج) العمل زاخر بدلائل الوعي الفني والمعرفي والفكري.

الخاتمة: نصل إلى أن ذات مبدع النص، هي المعادل التأويلي لهذا النص المتناسق في تشكيله، والغني في احتمالات تأويله. الرواية ذات طابع تكاملي تتسم بالطرح المتدرج لمكونات البنية السردية من البداية إلى النهاية.

الكلمات المفتاحية: التناظر الاجتماعي، النسوية، صراع الأجيال، العتبات، التقنيات.

* جامعة الكويت، الإيميل: altammarlatifa@gmail.com

- تُسلّم البحث في 2019/7/3، عُدّل في 2019/10/9، أجيز للنشر في 2019/12/24.

حقوق الطبع والنشر محفوظة - مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت

للاستشهاد بهذه المقالة انظر ص. 226

المقدمة

هذه الرواية آخر ما صدر للدكتور سليمان علي الشطي، من أعمال إبداعية، (صدرت عام 2014)، وهي تعد رواية قصيرة، غير أنها زاخرة بدلائل الوعي الفني والمعرفي والفكري، بدرجة تحتاج إلى كثير من الحذر، ومعاودة القراءة بهدف الكتابة عنها، أو اكتشاف جمالياتها، وأسرار بنيتها[1]، فهي من ناحية الحجم لا تزيد على (160 صفحة من القطع الصغير) غير أنها تحتشد بالشخصيات، وبالأحداث، وبالتنظيرات، وبأساليب العرض المختلفة، كما سنرى.

وتتعدد المداخل التي تتيح للقراءة النقدية –لهذه الرواية– أن تضيء من خلاله أهم الملامح الفنية التي يزخر بها هذا العمل: "الورد لك .. الشوك لي"، وأن نستكشف عبره أهم ملامح الرسالة التي يبعث بها إلى متلقيه، وهذه الإمكانية تدل على غنى الاحتشاد الفني، واللغوي، والثقافي، والقيمي، الذي وظّفه الكاتب في تشكيل مكونات هذه الرواية. وقد نبالغ أو نتجاوز إذا قلنا إن كل عمل إبداعي يحمل بطبيعته استعداداً للإفضاء بأسراره الفكرية والجمالية، مهما كان المدخل الذي يؤثره الناقد، وهذه أهم المداخل التي (كان من الممكن) أن نتخذها مفتاحاً رئيساً لاكتشاف سائر عناصر التكوين، وسنكتفي بالإشارة إليها، وأسباب تحفيزها، على سبيل تنبيه مدارك المتلقي، على الرغم من أننا –في هذه الدراسة– قد آثرنا المضيّ على هدى مبدأ التكامل، والتكافل بين عناصر البناء؛ بحيث تتحقق "الوحدة العضوية" التي هي أقوى أسانيد الحكم باكتمال البناء وقابليته للتأويل (سيم وفان لوون، 2005، ص.19)[2]؛ ومن ثم يمكن أن نشير إلى ثلاثة مداخل (في مجال الاحتمال):

1- التناظر الاجتماعي: وهذا ملمح أساسي في اختيار الحدّ الزمني لبدء السرد ونهايته؛ فقد بدأ مقترناً بإرهاصات التطور الاجتماعي في الكويت (منتصف الخمسينيات)، وانتقال النشاط العام من زمن الغوص، إلى زمن النفط والتوكيلات التجارية، وما صحب هذا من تغير، في مستويات الدخل، ومستويات التطلع

(1) في مجال الإبداع، صدر للدكتور سليمان الشطي –قبل هذه الرواية- أربعة أعمال: الصوت الخافت (مجموعة قصصية) 1970، رجال من الرف العالي (مجموعة قصصية) 1982، أنا .. الآخر (مجموعة قصصية) 1994، صمت يتمدد (رواية) 2009. أما مؤلفاته النقدية؛ فقد بلغت تسع دراسات، سجلها في نهاية هذه الرواية التي نحن بصددها.

(2) نص العبارة: "كلما زادت الوحدة العضوية، عظم شأن العمل الأدبي".

إلى الحرية الشخصية، والاتصال بالعالم الخارجي لدوافع مختلفة، ويمتد الزمن ليتجاوز العشرين عاماً (وربما الثلاثين عاماً)؛ إذ يتجاوز الحرب الأهلية اللبنانية أواسط السبعينيات. وهذا المدى الزمني –الطويل نسبيا، بالقياس إلى رواية قصيرة- يغري القارئ بمراقبة التطور الاجتماعي، وانعكاسات الزمن المنفتح على العلاقات الأسرية. إن هذه الدرجة من الوضوح –كما سنرى– في رصد التحولات الاجتماعية في الأسرة والمجتمع، تغري بتعقب هذا العنصر الكاشف لأهم مكونات الرواية (العيد، 1986؛ عبيدة، 2003)[3]، وبخاصة حين تتخذ أحداث الرواية وشخصياتها الملامح الواقعية.

2- النسوية: فعلى الرغم من أن مؤلف الرواية "رجل"، فإنه أسند إلى العنصر النسوي أهم الأدوار المؤثرة في تطوير الحبكة، وتحديد الرسالة. ونحن نعرف أن المرأة (= الأنثى) ضرورة فكرية وفنية في رواية تحرص على أن تصور حقبة من الزمن، ولكن قضية "النسوية" –إذ علا صوتها في تيار الحداثة، وما بعد الحداثة– لم تكن تطالب بإبراز دور المرأة في الأعمال الفنية –على اختلاف وسائلها– وإنما تطلب إنصاف المرأة في مواجهة القمع الذكوري، وهنا مجاهد إلى تحرير مصطلح "الأدب النسوي" أو "النقد النسوي" من الارتباط بأن تكون الكاتبة امرأة !!

فقد "توجد نساء أكثر تمسكاً من الرجال بالنظام الأبوي المهيمن ... (كما) يوجد رجال أكثر حرصاً في إبداعاتهم من إطلاق حرية المرأة وطاقاتها المعطلة" (مجاهد، 2016، ص.231). وقد تولت المرأتان: شيخة (الأم) بخذلانها وسلبيتها، والابنة المثقفة (فوزية) توجيه الأحداث، وتحديد المصائر، وفي الرواية نساء أخريات تمتعن بالحضور القوي، سواء بالتأثير في نظائرهن من النساء، أو معارضة (وترويض) هيمنة الرجال، بما يعلي من قيمة هذه الرواية في سياق النظرية النسوية (سيم وفان لولون، 2005)[4].

3- صراع الأجيال: وهذا وجه مترتب على امتداد "زمن الرواية"، وقد شهدت الجد الكبير، وجيل الآباء، المستهدف لمتغيرات "المسموح به" و "الممنوع"، وهو جيل يتسم بالحيلة والكر والفر، ليستخلص لنفسه ما تمليه عليه رغباته، يحاول

(3) العيد في دراسة بعنوان:"الكتابة والتحولات الاجتماعية" تشير إلى جدلية العلاقة بين الكتابة، والتحولات الاجتماعية، وتقرر استحالة النظر إلى الكتابة .. خارج التحولات الاجتماعية عند كثير من المنظرين. وعبيدة تقرر أنه لا يوجد راوٍ دون مروي له إلا في المذكرات.

(4) اهتمت دراسات عديدة بالحركة النسوية، وعدها بعض الدارسين "نظرية".

التوفيق (الظاهري) بين هذه القيم المتوارثة الراسخة في جيل الأجداد، وبين النزعات الشاردة التي تمليها وتسوغها تطلعات مستحدثة. ثم يأتي جيل الأحفاد، ينطوي على ولاء فطري لقيم الأجداد، ويتمرد –من منظور ثقافي على درجة من الوعي– ضد نزوات الآباء، وإن قيدته ولاءات متوارثة، كما أن له قياساته الخاصة.

هذه –على الأقل–: ثلاثة مداخل، باستطاعة كل منها –منفرداً– أن يقود القراءة النقدية إلى اكتشاف الأحداث الجوهرية المشكلة للرسالة التي تحملها الرواية إلى متلقيها.

ويمكن أن نقول –في ختام هذا التمهيد العام لإمكانات الدخول إلى عالم الرواية– : إننا سنعتمد في هذه الدراسة على خلاصة ما قدمنا، غير أننا –ما دمنا بصدد تقديم دراسة نقدية ذات طابع تكاملي– سنبدأ من البداية، لنصل –عبر الطرح المتدرج لمكونات البنية السردية– إلى النهاية، بما تحمل من إمكانات التأويل.

المنهج

أولاً: قراءة في العتبات

"العتبة" –في معناها العام، المستمد من اللغة، ومن الممارسة [5]– "موضع اجتياز وانتقال وعبور وارتقاء، فالعتبة –بهذا المعنى مدخل إلى شيء يليه، أو مدخل ينقلك من مكان خارجي، إلى مكان داخلي من الخارج إلى الداخل، فهي نُقلة نوعية. والعرب تُكني عن المرأة بالعتبة، وهذه إشارة سيميائية إلى أنها هي مفتاح البيت، فإذا صلحت صلح البيت، وإذا فسدت فسد البيت" (قطوس،2011، ص.14). ومن الوجهة النظرية يقال: "عتبات النص" بصيغة الجمع؛ لأن "العنوان" عتبة، و"الإهداء" عتبة أخرى، و"العبارات المقتبسة أو الأقوال المأثورة" عتبة ثالثة، والفقرة الأولى في المتن عتبة رابعة، ومع هذا التوسع في مفهوم العتبات، وما يترتب عليها من توجيه في قراءة النص، فإن "عتبات" هذه الرواية تحتاج إلى تعقب يتجاوز ما ذكر؛ فلدينا عنوان الرواية: "الورد لك .. الشوك لي"، ويمكن أن "يقرأ" – نقدياً– بأكثر من طريقة، فهذه العبارة لم ترد في سياق النص، وهي غير مشكولة، من ثم

(5) العتبة [مادة ع ت ب] في معجم لسان العرب: أسقفة الباب: التي توطأ. وقيل: العتبة العليا، والخشبة التي فوق الأعلى: الحاجب، والأسقفة السفلى .. والجمع: عتب وعتبات، والعتب: الدرج، وعتب الدرج: مراقيها، إذا كانت من خشب، وكل مرقاة منها عتبة . ويتفاءل بعض الناس أو يتشاءمون بحلولهم في بيت جديد يطلقون على ذلك "عتبة"، وكذلك بحلول شخص جديد ويطلقون عليه "قدم"، فالأقدام والأعتاب الجديدة تكون موضعاً للتفاؤل أوالتشاؤم.

لا نعرف قائلها، وإذا كانت "لي" قاطعة الدلالة على المتكلم (المذكر أو المؤنث) فإن "لك" لا يتحدد مرجعها إلا بأن توضع الفتحة أو الكسرة، فوق الكاف أو تحتها؛ لتقطع بطبيعة هذا القائل. على أن "السياق الروائي والطبائع السائدة" ترجح أن العبارة مقولة أنثوية، تأخذ معنى "المفارقة" و "اللوم" الذي يصل حد التقريع أو الشكوى، وإن لم يتبع العبارة بعلامة استفهام أو علامة تعجب، وبذلك استقر فيها معنى "الإقرار" و "الإخبار" وما يؤكد تباعد المصائر. وكذلك نلحظ غياب أداة العطف التي تعني "الربط" بدرجة ما، أما غيابها فيعني – أو قد يعني– استحكام القطيعة بين "الراوي" و "المروي له" اللذين يشكلان الصياغة فيدلان على التقاطع والتناكر، حتى مع ضرورة أن يكون (في كل رواية، وبخاصة مع وجود الراوي (المتكلم) بضمير الأنا، على امتداد السرد، أو في بعض مقاطعها) مروياً له، أو عليه، على أننا –من منظور يضع "صورة الغلاف"؛ باعتبارها عتبة ممهدة لولوج عالم الرواية– يمكن أن يكون القائل والمتلقي هما المرأتين [الأم: شيخة، وابنتها فوزية] أو هما المرأتين: [الأم شيخة، وأختها المناقضة لها في كل طبائعها: دانة]، وفي هذين الاحتمالين، ستكون العجوز مسدلة الثياب هي تلك المرأة (شيخة) السلبية المهزومة في عقر دارها، وتكون المرأة الأخرى ابنتها التي أفادت من تجربة أمها، فاكتسبت وعياً زائداً بمصادر قهر المرأة في المجتمعات التقليدية، أو هي هذه الأخت (العابثة) التي أكلت لحم أختها .

وهناك –عبر مراحل الأحداث المتنامية– عتبات أخرى وكأنها [سلالم] الدّرج الخشبي التي وصفها معجم "لسان العرب"؛ فقد قسم السارد مرويته المسرودة في عشرة فصول (!!) اختار لكل فصل عنواناً (فرعياً) هو بمثابة عتبة داخلية، تبدو –أحياناً– ضرورية إذ تنقل مكان الحدث الممتد، وبذلك يتحقق مفهوم العتبة، أنها (حد فاصل واصل) لا يعني انقطاع "الما قبل" عن "الما بعد"، بقدر ما يعني إعطاء فرصة لالتقاط الأنفاس، وتمهيداً لتلقي ما سيكون. على أن السارد اختار لكل فصل عبارة/ عنواناً، على هذا النحو المتسلسل:

- الفصل الأول: أحلم بالعدل .. لا أشكو (ص.5).
- الفصل الثاني: عندما تجلس حول النار لا تستبعد الاحتراق (ص.23).
- الفصل الثالث: الحياة ذهول مستمر (ص.43).
- الفصل الرابع: بخار القِدر علمنا متى نرفع الغطاء (ص.49).

- الفصل الخامس: كنت ميتة فتم ضبطي بالحياة (ص.59).
- الفصل السادس: لا نبحث عن السعادة، يكفينا أن ننجو من الألم (ص.85).
- الفصل السابع: أشرعتي ممزقة، فدع الريح تبحر بي (ص.101).
- الفصل الثامن: سأفضي لك بسر .. عندما التقيت بك لم أتوقع أن يحدث شيء (ص.117).
- الفصل التاسع: الاستسلام أفضل فضيلة المرأة (ص.127).
- الفصل العاشر: لا ننسى .. ولكننا نُسامح (ص.157).

وهذه العناوين/العتبات الفرعية (يقطين، 1989)[6] لا تعبر عن مستوى مستقر في الصياغة، أو متدرج في الدلالة باكتناز مضمون الفصل. فالعنوان الأول، والعنوان الأخير يحملان دلالة عامة على موقف (فوزية) في مواجهة الحصار الفكري الذي اعترض طريق شعورها بالحرية والانعتاق من خلال الكتاب الذي ألفته فأهاج عليها بعض المشتغلين بالدين، وقدمت بسببه إلى المحاكمة. والعنوان الأخير يمهد لتقبل نهايات الأحداث (القاسية) التي واجهتها (فوزية) في حياتها، والرضا بالمقسوم، والميل إلى مصالحة النفس، ومسامحة من قسوا عليها. أما العناوين/العتبات الأخرى فإنها تعبر/تلخص المعنى العام، وهذه العناوين –في جملتها– تصف أحوال تلك الأم المخذولة المقهورة (شيخة) في مراحل من تجربتها القاسية، وإن أرسلت بعض هذه العتبات ومضات منعكسة على محتوى تلك الفصول التي كانت "فوزية" لا تكتفي فيها بموقع الراوي أو المراقب أو المشارك من طرف بعيد ؛ لأنها ملكت زمام الأحداث، ومارست "حريتها" قدر استطاعة بيئتها أن تستوعبها، فكانت الراوية، و"البطل" أو المشارك في البطولة، في هذه الفصول.

وإذا كان تقسيم الشكل المكتوب هو الذي منح العتبة الرئيسية مكانها على الغلاف، وحدد مواقع العتبات الفرعية في مداخل الفصول العشرة، فإننا سنكتشف نوعاً/مستوى ثالثاً من العتبات، قد يتأخر النص عليه صراحة وتحديداً، ولكننا –في موقع التلقي– ومن خلال المشاعر المثارة والتوقعات المتوجسة للراوية، سنعيد ترتيب التفاصيل، التي كانت سبباً مباشراً للتوجس وتوقع الشر، حين تكشف تلك الراوية عن

(6) في نقد الرواية –أية رواية– لا بديل عن تقسيم "الخطاب" إلى "وحدات".

جوهر العمل الذي قامت به، فقامت (قيامة) بعض رجال الدين عليها !! إن "فوزية" – ومنذ الصفحة الأولى– تتحدث عن كتاب خاضت فيه رحلة بحث طويلة استمرت ثلاث سنوات، ولكن ما كاد يمضي على نشر الكتاب شهر واحد حتى جاء الخطاب المجهول فتحركت القضية. وأصبح الكتاب وصاحبته –فجأة– موضوعاً صحفياً ومحلاً لهجوم توقعته واحتاطت له في توثيق بحثها وضبط منهجه، غير أن هذه الاحتياطات لم تحل بينها وبين تقديمها للمحاكمة. وإذ نعرف أن قضايا المرأة وحريتها هي الموضوع، فلابد أن ندهش حين تذكر أن سبعة من المحامين تطوعوا ليدافعوا عن حرية الرأي، ولم تكن بينهم امرأة!!. على أننا يمكن أن ننظر إلى موضوع هذا الكتاب على أنه –في عنوانه– يكتنز الصيغة الإجمالية لموضوع هذه الرواية. العنوان هو: "التفكير المنحرف .. دراسة في التخلف الحضاري"، غير أن هذا الموضوع العام، الذي يمكن أن يتناول موضوعات لا علاقة لها بأمور العقيدة، أو يكتفي بعرض أمور عامة لا تلمس –بشكل مباشر– العصب المكشوف لمجتمع تقليدي، يعتقد بأمور، ويعلن نقيضها. وهذا النوع من السلوك – بصرف النظر عن تطبيقاته الدينية التي قدمتها إلى المحاكمة– هو ما عانته "فوزية" مشاهدة ومشاركة في مأساة أمها التي تفتح وعيها الأنثوي على معاناتها، وعجزها عن مساندة هذه الأم المهزومة، ثم ما عانته ممارسةً في زواجها من "نجيب" ابن عمها داود، وقد وصف نجيب (المتخرج في الجامعات الأمريكية) بأنه من "الجماعة"، ولكنه عاقل!! (الشطي، 2014، ص.114) وقد عانت معه كثيراً، بسبب تقلباته وطابعه العملي (الانتهازي)، هذا العنوان للكتاب موضع المحاكمة، أرى أنه يمثل "عتبة" من نوع خاص. إن "التخلف الحضاري" الذي يحمله عنوان كتاب ألفته "فوزية" - هو السبب لكل ما عانته أمها (شيخة) مع أبيها (سالم)، وما عانته هي (فوزية) في زواجها من ابن عمها، مع اختلاف الأسباب المعلنة، وردود الأفعال. إن "التفكير المنحرف" القائم على ابتسار النصوص الدينية، وعزلها عن سياقها، وتحريف ما تدل عليه، والتوسع في إثارة الشبهات.. كل هذه الأسباب الدالة على التفكير المنحرف، المؤدية – بالضرورة– إلى التخلف الحضاري، هي التي صنعت نسيج هذه الرواية، واختارت شخصياتها، ورتبت أحداثها من البدء إلى الختام، فلا غرابة في أن نعد عنوان هذا الكتاب "عتبة" يكتنفها الما قبل، والما بعد، و"مفتاحاً" شاملاً (Master Kay) وشارحاً لكل ما انطوت عليه هذه السردية من أحداث أليمة لحقت هذه الفتاة وأمها –من قبل– ووشحت حياتهما بالحزن واليأس.

ثانياً: الشخصيات

الشخصيات، على تنوعها جنساً وأعماراً وطبائع .. هي الدعامة الأساسية التي تنهض عليها الرواية –أية رواية (سيم وفان لوون، 2005، ص.67،86)[7]، وطبيعي جداً– بالنسبة لفن الرواية بصفة خاصة– أن يقوم "الحب" فيها بدور مؤثر؛ لأن هذه العاطفة – دون غيرها تقريباً– قادرة على أن تحمل في طياتها صراعات مختلفة [طبقية، اجتماعية، دينية، مذهبية، عرقية..] (Forster, 1966, p.61) ومن المتوقع أن تختلف درجات الفاعلية والتأثير فيما بين شخصيات الرواية التي تحاول أن "تشاكل الواقع" (مندور، 2004، ص.41)[8]، ومن الطبيعي أن تكون بينها درجات من الاختلاف، وهذا أحد التقسيمات للسيطرة على شخصيات الرواية، وهناك تقسيمات أخرى كالذكورة والأنوثة، والأجيال (جيل الأجداد، فالآباء، فالأحفاد)، وهناك التقسيم الخلقي أو القيمي (الأخيار، والأشرار، وما بينهما)، ولعل بنية هذه الرواية تؤثر المزج بين الجنس (الرجال والنساء) والفاعلية في صناعة الأحداث وتوجيهها. ويحفزنا على هذا الاختيار المنهجي أمران، الأول: أن أهم الشخصيات المؤثرة إيجاباً أو سلباً تربط بينها درجات من القرابة القريبة جداً: "فشيخة" تزوجت (سالم) ابن عمها، وقد أنجبت منه بنتاً (فوزية) التي حين تقارب سن المراهقة ستتولى الإمساك بزمام السرد، ويخضع السياق –في عمومه– لرؤية الراوي المشارك، وولداً (خالد) الذي أخذته خالته الكبرى ليؤنس وحدتها، فتعلقت به وتعلق بها، وقدم – معها– أنموذجاً لحضور الغياب، وحين زهد سالم في زوجته طلقها، ليتزوج من أختها الجميلة ذات الحيوية الفائقة (دانة)، وهكذا تدور أحداث وصراعات النصف الأول من الرواية وصراعاته بين ابن العم (سالم) وابنتي عمه: شيخة، ودانة.

أما "فوزية" –مؤلفة الكتاب– التي رأينا أهم الأحداث والتطورات والدوافع المعلنة والخفية بين أمها (شيخة) وأبيها (سالم)، وخالتها (دانة) ومن وراء هؤلاء جميعاً تلك (الجدة) أم الأم، التي كانت السبب المباشر لما نزل بابنتها "شيخة" من الهوان، انتهى إلى طلاقها وطردها من بيتها، ومعها ابنتها الطفلة (فوزية) ولم تجد حرجاً، بل كانت تحسّن لابنتها الأخرى المطلقة بعد ثمانية أعوام من الزواج – اقتناص زوج أختها !! ها هنا يتجلى

(7) من هنا ترى "جوليا كريستيفا" – (الناقدة البنيوية، وإحدى مؤسسات الحركة النسوية في النقد) أن الروايات –في جملتها– متناصة، وإن سبقها "باختين" إلى طرح هذا المبدأ، غير أن كريستيفا هي التي توسعت في طرح مفهوم "التناص".

(8) مشاكلة الواقع من وضع محمد مندور. الدراسة بعنوان: "دعاء الكروان و مشاكلة الواقع".

"التفكير المنحرف"، الذي يوصل بالضرورة إلى "التخلف الحضاري"، كما نص عليه عنوان الكتاب موضوع القضية التي قُدمت بها "فوزية" إلى المحاكمة.

إن "فوزية" – الطفلة /الصبية على أبواب المراهقة، التي تولت رصد طبائع أمها الكئيبة ووصف سلوكياتها، هي التي رصدت ووصفت حيوية خالتها وتلاعبها، واستجابة أبيها وفرحه بهذا التغير الذي يبث الحياة في بيته الساكن. وفوزية -التي تجرعت مع أمها كأس لعنة الطلاق والطرد- هي التي سكتت تماماً عن ذكر والدها، بعد أن رأته في موكب زفافه إلى خالتها، في حين انهارت أمها وفقدت الوعي .. تلك الليلة، فلم نعرف شيئاً عن مصير زواجه الجديد، واكتفت الراوية "فوزية" بأن ذكرت أنها قصدته واستشارته حين قررت أن تكمل دراستها في القاهرة، لتدرس بكلية الآداب، وقد وافق الأب بعبارة مقتضبة، وكأن استئذانه مجرد تحصيل حاصل، ثم ذكرت أنها كانت تحصل منه على معونة مادية (إذا طلبتها)!! –على أن "فوزية" لم تذكر لنا شيئاً عن مآل ما ورثت من ثروة كبيرة عن أمها (بعد التحول الذي سنعرف) – وإن كان باستطاعة القراءة المدققة أن تكتشف ذلك من خلال أسفارها إلى أمريكا، وإلى لبنان؛ بما يدل على درجة من اليسار المادي، ودرجة موازية من الحرية الشخصية، التي كانت حريصة عليها أشد الحرص.

لقد عرفت "فوزية" الحب، في موعده الطبيعي، حين كانت طالبة جامعية، تخالط زميلاتها من بنات الكويت في سكن الطالبات، كما تخالط زملاءها في الجامعة، وتخالط شباب الكويت في الحفلات المشتركة التي يقيمها "بيت الكويت"، ومنها تتفرع اللقاءات الشخصية. في هذا المجتمع (الكويتي) المحدود في القاهرة، لاقت إسماعيل، ولم يكن لقاءهما الأول؛ فقد عرفته صبياً ليلة زواج أبيها من خالتها، وطرد أمها، فقد استضافتها جارتهم أم إسماعيل – ويكاد يكون في عمر فوزية الطفلة، (ومن الملاحظات الطريفة والمفارقات النادرة أن أم إسماعيل تواسي "شيخة"، وتوفر لها ولابنتها المأوى المؤقت، في حين كان زوجها –أبو إسماعيل– يمشي في موكب زفة سالم إلى زوجته الثانية (دانة)؛ لأنه لا يملك إلا أن يجامل "جاره" بحكم الجوار في الفريج[9])، وكانت "فوزية" الطفلة عانت من رفسات "إسماعيل" الطفل النائم إلى جوارها، وقد اختفى بعد زمن قصير، وظهر في ذاكرتها فجأة حين وجدته مشاركاً في انتخابات بيت الطلبة بالقاهرة، وكانت له شخصية ذكية، تعرف مداخل الكلام، وقد مهد لأن تتعلق به فوزية. غير

(9) الفريج: هو النطق اللهجي الكويتي، ربما كان أصله (الفريق) – وهو يناظر الحارة المصرية، كوحدة سكنية اجتماعية، تفرض تقاليدها، وموروثاتها وأخلاقها على ساكنيها.

أنها تلقت تحذيراً من صديقاتها، وتلقى إسماعيل تحذيراً من جهات لم نعرفها، تحذرها، وتحذره من الإقدام على خطوة الاقتران؛ لأنه يختلف عنها في المذهب (إسماعيل شيعي، وفوزية سنية)؛ ومن ثم لن يكون الزواج تقوية للمودة السابقة، وتدعيماً للجوار القديم، وإنما إعلاناً بإنهاء المودة، وسخطاً على الجوار القديم.

وهنا ظهر العم داود، الذي أجاد تدبير/ اجتذاب فوزية إلى الارتباط بابنه نجيب. ومن المفارقات التي لا يصعب تبريرها أن فوزية –وقبل الزواج من نجيب– ذهبت إلى أمريكا، ولقيته، واكتشفت عن قرب أهم عيوبه!! [كأن تلاحظ أنه لم يدخل بها إلى أي مطعم على الإطلاق، اكتفاءً بالسندوتش!! واستنتجت من هذا أنه حريص، وغير مجامل]، مع هذا لم تستطع أن تثقب "شبكة" علاقات القرابة، لقد تزوجته لتكتشف عيوباً أخرى إضافية (انتهازية مع تصاعد الموجة "الإسلامية" في المجتمع)، وإفادته منها، ومحاولة فرض معتقدات تلك الجماعة على زوجته، فلم يكن بد من أن تطلب منه الطلاق، وبذلك استردت حريتها.

الفاعلية وتوجيه الأحداث في رواية: "الورد لك .. الشوك لي"، في جملتها بيد هاتين المرأتين: الأم شيخة، والابنة فوزية، التي لم تُرد أن تكون أماً لطفل من نجيب ابن عمها، وقد انتهت كل منهما إلى فشل حياتهما الزوجية، مع اختلاف الموقف؛ إذ طردت شيخة -طردها سالم- في حين كانت فوزية هي الطاردة لنجيب، إن صح التعبير.

لم تكن "شيخة" فتاة جميلة، كما كانت تعرف أن أختها (دانة) أصغر وأجمل[10] وحين جاء عمها فخطبها لابنه سالم، فإنما كان يرعى واجب القرابة وترتيب العمر بين الأختين، في حين كان ابنه (الزوج المرتقب) يملك معرفة سطحية بابنتي عمه، غير أن أخواته الثلاث أبدين عدم رضاهن عن جمال شيخة وتمنين لأخيهن لو أنه تزوج (دانة)، ولكن جيل الأبناء لا يملك حق معارضة الآباء، حتى (العريس/سالم نفسه) لا يجرؤ على مفاتحة أبيه في هذا الاختيار. يمكن أن نلاحظ بتأمل العلاقات وتحرك المشاعر أن المشكلة كانت في (شيخة) وليست في (سالم)؛ فمنذ البدء كانت "شيخة" تسلّم (لنفسها) بأن زوجها سيؤخذ منها[11]، وأنها ليست نداً له حتى مع درجة القرابة، وفضلًا عن هذا الهاجس المتمكن فإنها

(10) في اختيار أسماء الأختين نوع من "تواطؤ المؤلف"؛ فمع أن اسم "شيخة" في العرف الخليجي، يعادل "أميرة" في المكانة المجتمعية، فإنه لا يبرأ من إيحاء بالعجز والتقدم في العمر. أما "الدانة" عند أهل الخليج؛ فهي اللؤلؤة الكبيرة !!

(11) تقول الراوية –فوزية– عن أمها: "توافق النصيب مع الأمل، تزوجت من سالم ... جاء خالد ثم أنا، ولكن شعور الاطمئنان لم يأت، ثمة خوف مستقر، يقينها لا يتزحزح من أنه سيخطف منها، ولم تستطع أن تكتم هذا الهاجس" !! (الشطي، 2014، ص.12).

لم تحاول أن تغيّر من نفسها؛ فقد حدث أن مات أبوها (جد الراوية/فوزية) فانتقلت أمها إلى بيت ابنتها شيخة، لتعيش في رعاية زوج ابنتها، الذي ما لبث أن وجد نفسه (كبير عائلة) وتأكد لديه هذا الشعور بالتسيّد، حين طُلقت (دانة) الأصغر والأجمل، وطردها زوجها، فلحقت ببيت أختها؛ لأن أمها تعيش فيه!! وهكذا وجد سالم نفسه مسؤولاً عن ثلاث من النسوة يقمن في بيته: امرأته شيخة، وأختها دانة، وأمهما، وفي الوقت الذي لم تحاول فيه الزوجة (شيخة) أن تنهض للسيطرة على مجريات بيتها، وكأنما استسلمت لهزيمة كانت تتوقعها، تقدمت (دانة) لتفعّل علاقتها بزوج أختها، وتنحرف بها إلى مودة خاصة خارج علاقة القرابة[12]. والمثير للتساؤل أن الأم (المشتركة) ظلت تتعامى عن تجاوزات دانة – في الاقتراب من زوج ابنتها وإثارة اهتمامه، وكأنها تسلم بخطأ زواجه من شيخة.

لم تشعر "شيخة" أبداً بشعور "صاحبة البيت"، وأنها مضيفة لأمها وأختها، وأن للضيافة حدودها، فظلت في موقع المشاهدة السلبية، ملازمة لسلوكياتها التي تغري الآخرين بتجاوزها وإهمالها، كانت متمسكة بالثياب السوداء، التي تزيدها قتامة، وكانت حريصة على أن تنام (منفردة)، كما تركت رعاية ولدها الوحيد لأختها الثالثة، وكأنها نسيته أو لم تلده، كانت -باختصار- تنشر الكآبة وتعيشها، وكأنها تقيم الأحزان (سابقة) لما سيجري لها، في حين تقدمت (الجميلة الجسورة) غير عابئة بشيء، توثق علاقتها بزوج أختها، بدأت بإجراء تبديلات عامة فيها استجابة لمحدثات البيئة، كشراء "لوكس" بديلاً للمصباح الشاحب، كما اشترى سالم "راديو" وراح يمد له "الإيريال" ودانة تساعده وتقترح تعديلات تدل على رهافة ذوقها، والآخر يستجيب لرغباتها راضياً، والجدة وأمهما -بالنسبة لفوزية- تلزم صمتها الغامض، فإذا جاء الانتقاد من كبار الأعمام تصدت الأم للدفاع عن ابنتها الطموح، وتصدى سالم (الزوج) كذلك مدافعاً بأنها ليس لها مكان آخر !! (الرواية، ص.40)، وبزعم أنها "بين أختها وأمها" (الرواية، ص.41).

بعد زمن ليس بالطويل بدأت "شيخة" تستكشف إمكانياتها، وتمارس علاقات نسائية في دائرة مختلفة بعد طلاقها، ما لبثت أن غيرت من قتامتها وسلبيتها؛ من ثم برزت للمنازلة، فاستردت بعض حقوقها، وأولها أن طردت زوجها السابق وأختها زوجته

(12) تصف فوزية مشهد لقاء خالتها بوالدها أعقاب طلاقها وطردها، من ثم لجوؤها إلى بيت أختها: "... بانفعال ساخط، اتجهت خالتي إليه، كشفت جزءاً من ساقها، تضع يدها أعلى الساق تستره، وتشير إلى الأسفل، ثم تستره، بصوتها المميز بتأثيره: - انظر يا بو خالد، رفسني على بطني ..كل جسمي ..ليست هذه المرة الأولى .. دخيلك يا بو خالد ... تلتف حولها جدتي منحنية، تصحبها إلى غرفتها، تغيب الصورة، يتضخم الإحساس بقديم يتجدد" !! (الشطي، 2014، ص.13).

وأمها من البيت؛ إذ كان مكتوباً باسمها استرضاء لها عند الزواج، ثم ما لبثت أن هدمته، وأدركها "التثمين"[13] فعرفت معنى الثروة، وحازتها !!

كيف تغيرت "شيخة" أو: انتقلت إلى هذه الصورة "الإيجابية"، بعد سلسلة طويلة من سنوات الخذلان ؟ إن الراوية لم تطرح هذا السؤال بهذا التحدد، غير أنها رصدت من الأحداث والعلاقات المتدرجة ما غيّر من طبائع هذه الأم وقدراتها ومواجهة متغيرات حياتها، وكأنما ولدت من جديد، غير أن هذه "الولادة الجديدة" (Herz & Gallo, 1996, p.65)[14] لم تحدث فجأة، وما كان يمكن أن تحدث فجأة، فالتغير يحدث بالتدريج إلى أن تكتمل دوافعه أو تكاد، ومن ثم يفرض حضوره، وكأنه حدث فجأة !!

لقد تدرجت العوامل المؤثرة في تحول (شيخة) من الاستسلام للهزيمة، إلى مهاجمة خصومها وانتزاع حقوقها وممارسة حياتها ما بين العوامل السلبية، والعوامل الإيجابية، وفي خمس صفحات متتابعة (الرواية، ما بين ص.52 إلى ص.56) وفي مقدمة السلب الذي تحول إلى إيجاب: هذه الصدمة غير الأخلاقية، وغير المتوقعة: انتزاع أختها لزوجها، وتخلي أمها عنها، وخذلان ابنها الذي يعيش في كنف خالته الأخرى لها. فكأنما لم يعد أمامها إلا أن تتقدم وتدافع، أو تذوي وتموت. وكذلك كانت فترة ضيافة أم إسماعيل لها، فقد كانتا تسترسلان في الحديث الودي المواسي، حتى فتحت مغاليق الكلام عند شيخة، ولعل ظهور "وضحة" المفاجئ – وهي امرأة مزواجة ذات تعبيرات وإشارات فاضحة لا

(13) التثمين: إجراء اقتصادي اتخذت منه حكومة الكويت طريقاً لتخطيط المدينة الجديدة، بما يناسب عاصمة حديثة قابلة للامتداد، وذلك بأن تشتري البيوت المتهالكة (وحتى العشيش) القديمة بأسعار مبالغ فيها، وبذلك تنقل جزءاً من رأس مال الدولة إلى الأشخاص؛ ليتمكنوا من التفاعل مع معطيات الحياة الجديدة. ولم يكن التثمين عشوائياً أو منحازاً، فقد خضع لخطة مرسومة ساعدت على إنهاء عصر، وبداية عصر جديد، يشمل الجميع .. بدرجاتهم.

(14) "الولادة الجديدة" مصطلح نفسي، له جذوره في العقيدة المسيحية، أشار إليه "يوحنا" في بداية إنجيله في الإصحاح الأول، ثم شرحه في الإصحاح الثالث. وهذه الولادة الجديدة رمز للتمرد على الانحراف العقدي والخطيئة، باتباع سبيل المسيح، فكأنما أعطى أتباعه قلباً جديداً، وروحاً جديدة، بما يعني: البدء من جديد. أما الدراسات النفسية الحديثة؛ فقد رددت هذا المصطلح ليدل على ما تمر به الشخصية في عمل أدبي من صراع تعجز عن مواجهته، فتتعرض لمعاناة وألم يكونان سبيلها للنجاة من الصراع، أو التحدي الذي تواجهه، فتخلع هذه الشخصية عنها مشاعر اليأس والقنوط، وتتمكن من تحقيق ذاتها، وبهذا تولد من جديد. هذا نص التعريف ومصدره:

The archetype of Birth/Death/Rebirth often presents the main character in a conflicting situation with which he or she barely can cope. Through pain and suffering, the character's spirit survives the challenge or struggle, so that he or she is able to shed feelings of despair or hopelessness. Through a process of self-realization the character is reborn (Herz & Gallo, 1996, p.65).

تبالي، وكانت قد رحلت عن "الفريج" مع زوجها السابع، فهذه المرأة "المزواجة"، الصريحة في تعبيراتها عن أسرار الحياة الزوجية، ما لبثت أن زارت أم إسماعيل، فحملت –بحديثها الصريح– "شيخة" على الضحك، والمشاركة الشعورية، لقاء بعد آخر، حتى اكتسبت شيئاً من القدرة على المواجهة، آزرته ومكنته الثروة التي حصلت عليها أعقاب "التثمين".

لقد عبرت فوزية عن فرحها بالصورة الجديدة لأمها بعبارة موجزة بقدر ما هي صادقة: "أمي ليست أمي"[15]؛ إذ أوصتها باطراح الخوف، لأنه طريق الخسران ..

إن "فوزية" التي أمسكت بخيوط السرد من خلال تولي "الرواية" في أهم السياقات، لم تفض إلينا بأسرار وراثتها، غير أنها تبعت وصية أمها، فاكتسبت الجرأة، ولم تخش احتمال الخسارة، غير أنها –في النهاية– انتهت –تقريباً– إلى النقطة/الحالة التي بدأت منها أمها!! ونوضح هذا من خلال ممارسات فوزية القولية والعملية، لنجد فيها نوعاً من الجرأة والانفراد والتحدي (الوجودي) في تعاملها مع ما يعترض حياتها، غير أنها أكملت الدائرة؛ إذ انتهت إلى الوحدة، واللوعة. إن فوزية في القاهرة عاشت (حريتها بحسابات بيئية دقيقة). مع هذا ظلت –على المستوى السلوكي– أسيرة القواعد الاجتماعية. كانت سنوات حياتها في بيت الطالبات بالقاهرة أزهى سنوات عمرها، عرفت حرية الفكر وحرية الحب، وعرفت من النماذج الشخصية بين زملائها (الكويتيين خاصة) وبعض الوافدين للدراسة في القاهرة ما أمدها بذخيرة قيمة من خبرة الحياة العملية، ولهذا اكتسبت الكثير من صدق الحدْس؛ مما يترتب عليه الوثوق بالأشخاص، أو الابتعاد عنهم.

فيا لها من مفارقة؟! ها هي ذي تعيد سيرة أمها مع زوجها ابن عمها، على أن "خاطف الزوج" ليست أختها -فلم يكن لفوزية أخت- إنه الزوج نفسه بانتهازية طباعه، وجمود مشاعره، وعجزها عن إصلاحه، وكأنها بكل ما تلقت من علم، وما خبرت من الحياة العملية، تعود قسراً إلى الصورة الأولى.

إن تشابه البدايات لم يؤد إلى الصيرورة ذاتها، فـ "فوزية" عاشت حياة كاملة التحرر أو تكاد في القاهرة، وكان تعلقها بإسماعيل، في تصورها يحقق لها السعادة التي تريد، ولكن التحذيرات من الطرفين (طرفها السني، وطرف إسماعيل الشيعي) أصاب الفتى

(15) الوصف المكمل أو الشارح لهذا التغير يبدو في مقولة فوزية عن أمها: "لم تكن التي أعرفها، أصبحت تبتسم كثيراً، تتكلم، تعلق على كل حديث. غابت نظرتها الساهمة، قالت لي مرة: إياكِ والخوف على أي شيء، فالخوف قيد ثقيل، عندما تهابين الخسران تخسرين ... إياك إياك والخوف، لا شيء يستحق" (الشطي، 2014، ص.52).

بالخذلان فألحق بمشروعها الهزيمة، وأصابها بما يشبه حال أمها زمن انكسارها، فقلبت في أوراقها القديمة، ووجدت عنوان "ريمون"، فذهبت إليه في جبل لبنان، ووجدته قد استرد ثيابه الكهنوتية، فأحسن لقاءها، وساعدها على دخول مشفى خاص بالمسيحيات. فدخلته تحت اسم مصطنع "آن بولين" (الرواية، ص.133-134) ولكن "الثوب المستعار" في "آن بولين" لم يؤدِّ بها إلى "ولادة جديدة"، ولهذا سهل على –عمها وابنه نجيب– أن يدخلاها بيت زوجية نجيب، الذي ما لبث –حين أدرك اتجاه الريح– أن أطلق لحيته، وقصّر ثوبه، وأرغمها على التحجب، وحين ضاق صدرها عن احتمال المزيد، وكانت ممتنعة عن الإنجاب، طلبت الطلاق .. وحصلت عليه.

ثالثاً: المكان .. والزمان

المكان، أو الأمكنة ذات أثر قوي في تشكيل الشخصيات ودمغها بطابع معين، والمكان في هذه الرواية أقوى حضوراً وتأثيراً من "الزمان" حتى مع التسليم بالمقولة التي ترى أن الزمان –بالضرورة– ملازم للمكان، وأنه –الزمان– صانع المصائر والتحولات. بدأت حياة الأسرة (الحمولة) في "الفريج"، وحين انقسمت في بيتين أو أكثر فإنها ظلت في الموقع نفسه، بما يعطي دلالة الثبات والسكون، وكان البيت الذي جمع بين سالم وشيخة وأبنائهما في الفريج نفسه، كذلك. وهنا ننتقل من "المكان" الموقع، إلى "المكان" الموضع؛ فقد كان البيت بمساحته المحدودة مؤثراً إيجابياً في إتاحة فرص التلاقي والانشغال بين سالم و"دانة" – أخت زوجته، فكان الاجتماع في هذه المساحة المحدودة سبباً في تسريع "الكارثة"؛ وإذ تنتقل شيخة وابنتها إلى البيت المجاور (بيت أم إسماعيل) فإن هذا الانتقال "المكاني" يفتح الطريق إلى النقلة النفسية التي وضحناها بالولادة الجديدة. ومن ثم يمكن أن ننظر إلى استيلاء "شيخة" على بيتها، وطرد زوجها السابق وأختها وأمها منه، علامة سيميائية على التمرد المطلق ورفض الماضي، وهدم هذا البيت اقتلاع لكل آثار الماضي والتخلص منها.

وفي المقابل، حين لا تفضي الراوية "فوزية" بشيء يدل على نوع معيشتها في كنف أمها، فتسكت عن هذه المساحة الزمنية، والمكانية – باستثناء أننا ندرك سلفاً أنها –بالضرورة– تعيش في الكويت، وأن حياتهما أصبحت أكثر يسراً وحرية مما سبق، فإن هذا المسكوت عنه يعطي انطباعاً بغياب الخصوصية؛ ومن ثم غياب التأثير، وإذ نكتشف أن "فوزية" تعيش في القاهرة، وتتحرك بين نواديها ومقاهيها وندواتها، نتوقع أن

"مرحلة جديدة" في حياتها قد بدأت، وهي -الراوية- لا تخيب ظننا، فإنها تصف وتفصّل وتفسّر وتعقّب وتستنتج في تفاصيل سنوات القاهرة وعلاقاتها بزملائها وزميلاتها بما يشعرها –ويشعرنا تبعاً– بأن ما نراه إنما هو من "حسنات" المكان، وما كان يمكن أن يحدث بالطريقة ذاتها في أي مكان آخر. في القاهرة، ولا نستبعد اقترانه "بزمن" بواكير شبابها: أحبت إسماعيل، وذهبت معه إلى السينما (الشطي، 2014، ص.90) وعدت هذا الانفراد –من جانبها– مبادرة وجودية. ونقرأ وصفها الصريح بما دار في ظلام قاعة العرض السينمائي: "ركن السينما، الظلمة أضاءت فأشرق في داخلي، مددت يدي ووضعتها على يده، طوقني، حرّك أصابعه على شعري، ثوان محشودة بالحياة المتوترة، شفتاه على خدي، سكنت، تحركت، استدرت ببطء، ثم بعنف، والتقت الشفتان. دارت الدنيا بي، دخلت منطقة لهيب تفصلك عن متاعب المادة، تحلق مغمض العينين .. كل ما في الظلام مباح. جاء نهار الشارع، يستيقظ التفكير، يغزونا الخجل، يسود بيننا صمت. من يجرؤ على الخطوة التالية" (الشطي، 2014، ص.90). لدينا في هذا الاقتباس ثلاثة أماكن: السينما –بوجه عام– وركن قاعة العرض كزاوية، إذ تصعب مراقبة الجلوس، والشارع، أو نهار الشارع: ولكل مكان إمكانات سلوكية وسياق فكري كأنه (الشيء لزوم الشيء): فمجرد دعوته للذهاب معها إلى السينما، بعد تجول غير قصير في الشارع، إنما كان بقصد الحصول على "حرية" أوسع مما يتيح الشارع، واختيار مقعدين في "الركن"، يدل على خبرة سمعتها من زميلاتها، ولهذا أتاح المكان فرصة لقبلة مختلسة ونادرة، فلما خرجا إلى الشارع، لم يكن هو –نفسياً– الشارع الذي كانا فيه من قبل، هنا، الصياغة "اعترافية"، تجاوز طابع "السيرة" إلى خصوصية "الاعتراف" لقد كان سيرهما في الشارع جنباً إلى جنب، موقظاً لمشاعر الرغبة التي تتجاوز -في تصورها- قدرة الشارع على الستر، من ثم كان تفكيرها، واستجابته الفورية، لدخول السينما، وتفاعل الموقف تلقائياً فوصل إلى أقصى المتاح في ركن مظلم من قاعة سينما، فلما عادا إلى الشارع، وقد هدأت الرغبة، قفز السؤال المفترض: وماذا بعد؟ ولم تنتظر طويلاً، فقد بدأ هو رحلة النكوص مبتدئاً بـ: "أمي طريحة الفراش" ليصل إلى: "هذا الحب لا يجب أن يؤول إلى عداوة .. أحبك لدرجة أنني لا أريد الاقتران بك" (الرواية، ص.91). وكذلك يمكننا "قراءة المكان المنعزل" –الموازي للركن المظلم في قاعة العرض السينمائي– على طريقة غاستون باشلار: "إن كل ركن في البيت، وكل زاوية في الحجرة، وكل بوصة في المكان المنعزل الذي تعودنا الاختفاء فيه، أو الانطواء فيه على أنفسنا هو رمز للعزلة بالنسبة للخيال؛ أي أنه بذرة الحجرة والبيت ... إن الوثائق الأدبية حول هذا الموضوع

قليلة؛ لأن هذا الانطواء الجسدي إلى الداخل يحمل علامة السلبية، بالإضافة إلى هذا فالركن المنعزل الذي ننزوي فيه ينزع إلى رفض أو كبح، أو حتى إخفاء الحياة؛ أي أنه يصبح نفياً للكون" (Bashlal, 1984, p.143). وإن هذا التأويل الرمزي لواحد من أهم المعنيين بالمكان في الأدب – يستدعي الموقف النقيض في دوافعه، الموصل إلى النتيجة ذاتها، فقد كانت (شيخة) أم فوزية زمن كآبتها تلزم ركن بيتها لا تبارحه إلا إلى غرفتها المعزولة لتبيت فيها...

لقد تعددت الأماكن في سياق الرواية، وتكررت الإشارة إلى بعضها، ولكن هذا التكرار لم يكن مصدره الشغف والإعجاب غالباً، وإنما تأكيد صدقية الحدث بذكر المكان، وكأنه شاهد الواقعية، حتى وإن أحال على متخيل ذهني مجمل، يطفو فوق تفاصيل يفترض أنه لا حاجة إليها. وهنا نذكر "المحكمة"؛ فقد شغلت قضية الكتاب الذي ألفته فوزية: "التفكير المنحرف .. دراسة في التخلف الحضاري" ثلاثة فصول (من مجموع عشرة فصول) وإن لم تشمل الفصل في جملته: في الفصل الأول (ص.6 وما بعدها) والفصل الخامس (ص.59 وما بعدها)، والفصل السابع (ص.101 وما بعدها) غير أنه في جميعها يذكرها ككيان مجرد، ومن هذه التعرضات الثلاثة فصلان يجريان في قاعة المحكمة (الخامس والسابع) فتصل إلى القاعة، حيث المنصة والقاضي، وجدل المحامين، في عبارات مبتسرة ذات طابع تجريدي، لا نشعر معه بأجواء المحاكمة، كما ندركها في الواقع، أو حتى في "أفلام" السينما. ولا يختلف كثيراً وصف رحلتها إلى بيروت (في أثناء حربها الأهلية) فقد كان مجملاً يستمد تفاصيله من الذاكرة التي شكلتها رحلات قصيرة، وربما صور السياحة والصحافة. وبذلك تنفرد أيام القاهرة بالوصف الأكثر حيوية ونضارة، من حيث التفاصيل ودلالته على المشاعر، وما يعكس من حساسية عالية. بعد انتهاء حفلة اتحاد الطلاب وقد اختطف إسماعيل إعجابها بزلاقة لسانه وتوثبات فكره، تعود فوزية إلى سكن الطالبات مشياً مع زميلتها سعاد، بضمير الغائب: "منتعشة، تمنت أن يستمر مسير المجموعة فلا تصل إلى بيت الطالبات، كانت الحفلة شعاعاً (!!) انحدر إلى الجسد فغسل الروح من الداخل، تمنت مثل هذه اللحظات فأصبحت الآن تعيشها"، لم يعد صوت من حولها سوطاً يلسعها كي تمدّ خطوها، تسير في الطريق بطريقة متعرجة، الأنوار المتفرقة والخافتة في الشارع تسمح للروح بالانطلاق، تنتقل من رصيف إلى المقابل له ثم تعود .. (بعد حوار قصير ضاحك مع رفيقتها، يعود السارد الذي يعرف بواطن الأمور): "صوت الأشجار وظلالها تلاشي أنوار الشارع،

العتمة فيها بهاء يكشفه بين لحظة وأخرى ضوء مصباح يتخلل فروع شجرة، أصوات ضحك يصدر من بلكونات الشقق. رجل في الخمسين يسرع مجتازاً الجمع السائر، في آخر الشارع اثنان يسيران متجاورين إلى حد التلاصق. رجل وامرأة يتكئان على حاجز البلكون، أكتافهما متلاصقة، خطفت نظرة .. لمت نفسي .. " (الشطي، 2014، ص.79،80). لقد أطلت الاقتباس في وصف مشهد الشارع وما فيه من حركة، وقد لا يشغلنا أن المؤلف (الدكتور سليمان الشطي) قد عاش في القاهرة، في ضاحية "الدقي" بضع سنين، أعد فيها أطروحته للدكتوراه، فله خبرة مميزة ومباشرة بالشارع القاهري، غير أننا نستبعد هذه الملاحظة الخاصة من أسانيد النقد، فالذي يعنينا في قراءة الوصف السابق رصده الدقيق لعمل الحواس "السمع والنظر" والإحاطة بجملة المشهد ومكوناته الجزئية، وتعقب انعكاسات المشهد المرئي (كما يبدو لفوزية) على تصوراتها السلوكية والأخلاقية، مع هذه الحساسية الفائقة في تعاقب أو تواشج بقع الضوء والعتمة في الشارع، وحتى التطلع إلى (بلكونات) الشقق، وهنا يفضل السارد لفظ (البلكونات) المصري المتداول، على لفظ (الشرفات) العربي الفصيح، على الرغم من أنه في مستوى إدراك القارئ المتوقع.

وفي تلقي القارئ للمكان العام (الكويت، القاهرة، زيارة أمريكا، الكويت، لبنان، الكويت) بحسب تعاقب مراحل عمر الراوية (فوزية) مبتدئاً بتفتح مداركها ووعيها بما يدور حولها، حتى مشهد الختام، وقد نفضت يدها من زواجها بابن عمها (نجيب) وعادت من رحلة الاستشفاء إلى جبل لبنان، ولقيت إسماعيل – هواها الأول –مصادفة في مطار الكويت– فكان الختام تكورها أمام قبر أمها !! هذه القطاعات المكانية اقترنت –بالضرورة– بسياق زمني متصل/ منفصل، ولكن "تقنيات الزمن" في هذه الرواية تتجاوز هذا التقسيم العام، حتى وإن تباينت صفات المكان مع كل انتقالة "زمكانية" مما سبقت الإشارة إليه.

رابعاً: التقنيات

نقصد بالتقنيات (Technics): الأدوات والوسائل والمواقف والأفكار ذات الطابع التفاعلي الذي تتشكل منه بنية السرد، على الجملة: مكونات النص اللغوية والمفهومية التي شكلت منه كياناً متميزاً عن غيره.

الجملة الأولى في السرد: "جلال بلا جمال" – تأتي خاطراً عابراً لوصف مبنى المحكمة كما تراها فوزية التي استدعيت لسؤالها بشأن كتابها المثير. ونعرف –في

السطر الخامس– أننا نتلقى ما سنعرفه عن طريق الراوي (الراوية المشاركة: فوزية)، وسنحتاج إلى مسايرة الزمن الروائي حتى نعرف أن "فوزية" ألفت كتابها بعد طلاقها من نجيب (ابن عمها) بعد زواج دام اثني عشر عاماً، وستمضي الرواية –في مجملها– محكومة بانتقاءات هذه الراوية، ومع أن الراوي المتكلم الذي يعرف كل شيء، أو بالأحرى يخضع مجريات السرد في حدود رؤيته أو مشاركته، على أنه يجد وسائل يستكمل بها ما غاب عنه لتظل "القصة" قادرة على التماسك، قادرة على إشباع حاجة المتلقي إلى أن يعرف. ومع أن الراوي المتكلم شائع في الروايات الحديثة خاصة، فإن بعض النقاد لم يتحمس للتلقي عبر هذا الوسيط، فوصفته "يمنى العيد" بأنه منحاز (العيد، 1986، ص.25،33)، ويرى "مجدي وهبة" في معجمه الفلسفي أن "أنا" Ego – هو الذات التي ترد إليها أفعال الشعور جميعها وجدانية كانت أو عقلية أو إرادية ... وهو أساس الحساب والمسؤولية (وهبة، 2016، ص.105). ويصف "النعيمي" دور الراوي بأنه: "يتكفل بالإيحاء لنا بتتابع الزمن الخارجي بطريقة يمكن حسابها دون الرجوع إلى الساعات والتقاويم.." (النعيمي، 2002، ص.22) ونرى أن هذه مبررات كافية ومقنعة لأهم ما يمكن أن نؤطر به تقنيات هذه الرواية، وإذا كان البدء من (الكويت) مكاناً لا يحتاج إلى حافز، وأن تنقلاتها ما بين مصر وأمريكا ولبنان كانت له أسبابه الحياتية المباشرة، كما أنه يمكن أن يقرب إلينا توجهات المجتمع الكويتي -عبر الخمسينيات- وهو يغادر "القوقعة" التي تكاد تكون منغلقة على نفسها، لتعرّف العالم الخارجي الذي يتسع مع تقدم عمر الراوية، واتساع أفق تطلعاتها. وإذ يرتبط ابتداء التحامها بالأحداث مع بلوغها التاسعة من العمر وطلاق أمها في الوقت ذاته، فإن اختيار (الطلاق) بداية الصدمة ومحفز الوعي لدى الراوية، فإن رحلة عمرها انتهت بالطلاق (طلاقها) كذلك، وقد ذهبت إلى زيارة أمها في قبرها بحثاً عن السلوان بالمشاركة في المصير، على أنها (الراوية) عرضت لذكر شخصيات من قراباتها، وأحداث مما جرى قبل زواج أمها وأبيها دون أن تُعنى بأن تكشف عن مصادر معرفتها، وهذا متوقع؛ لأن "الراوي" –على درجة معينة من الوعي تلامس سن الشباب– قد يعرف الكثير دون أن يُعنى بتثبيت مصادره، إنه –غالباً– يحتكم إلى الحب والغرابة (أو التعلق والاستطراف)، وقد أحبت فوزية جدها لأبيها، وتعلقت به وبذكراه، وتباهت بسماحته وتسامحه، ولم تأخذ الموقف نفسه من جدها لأمها، أما جدتها لأمها؛ فقد نالت منها ما تستحقه "أم" لم تكن تعدل بين بناتها، وألحقت بها خالتها، ووصفتهما

بالتواطؤ الظالم[16] (الشطي، 2014، ص.20-22). ومع هذا التعاطف المستحق العادل من الابنة الراوية تجاه أمها، فإنها لم تجمّل (قبيح) هذه الأم، وهي –في مجموعها– تعود إلى ضعف ثقتها بنفسها؛ إذ أيقنت بأنها غير جميلة، ومن ثم (ربما) لا تستحق زوجها، وكانت أختها الأصغر (خالة الراوية) نقيضاً لها، وكان توظيف المكان، وألوان الثياب من أهم ما يبرّر الرفض أو الاستجابة، وفي مشهد (ص.20 من الرواية) لزمت شيخة (الزوجة) دكة المطبخ المطلة على الحوش، بينما كانت "دانة" تغني وتلعب بساقيها. كما أجاد السارد توظيف الألوان وما تثير من غرائز. كانت شيخة تلبس الأسود، بخاصة عصابة الرأس السوداء، وكان هذا يزيد من نفور زوجها، بينما حرصت دانة على اللون الوردي، وهو أول ما لفت سالم (الزوج) إلى أخت زوجته اللاجئة إلي بيته. وهذا المستوى الدقيق في رصد مسوغات الرفض والقبول في موقعه الصحيح (عمر،1997، ص.20)[17]، كما يشير أحمد مختار عمر إلى إعجاب العرب باللون الأحمر، فالأحمر القاني من نواصع الألوان. والأرجوان: شديد الحمرة، والعنم والعندم: الأحمر، والإضريج صبغ أحمر (عمر،1997، ص.38)!! وفي المستوى الدلالي يعد اللون الأحمر "محفزاً" لانفعالات الرغبة !!

هذه الالتفاتة إلى "اللون" وما يدل عليه من الرغبات الخفية ومستويات الرفض والاستجابة، مما يقوي حق هذه الرواية "الورد لك .. الشوك لي" بأنها رواية حديثة، ليس في مستوى موقفها من "القضية النسوية" فقط، وإنما –أيضاً– لجملة هذه اللمسات والتحليلات الدقيقة التي تتخلل سياقها.

وكما أشرنا إلى "اللون"، نشير إلى "لغة الجسد Body Language" التي نلحظها بقوة في المواقف الانفعالية، فتبدو الحركة العضوية المصاحبة بمثابة برهان على صدق الاستجابة والإقناع بطبيعتها، ولغة الجسد ليست وليدة إرادة، وإنما هي أداة تعبير فطرية تعود إلى أول لغات التخاطب البشرية، المعتمدة على إطلاق الأصوات الانفعالية، ونعني لغة الإشارة، غير أنها -بعد اكتساب "الكلام"- حافظت على موقعها من خلال الاستجابة

(16) يلاحظ فيما تذكر الراوية (فوزية) عن أمها وجدتها وخالتها (التي اقتنصت) أباها: أن المساحة المعطاة لكل من النسوة الثلاث تتناسب مع مشاعرها، كما تعبر عن ملازمتها (الغريزية) لأمها، وإن لم تحاول (تجميل) حالتها التعسة. كما فضحت (تسلل) خالتها في حركاتها المكشوفة. وفيما يخص الجدة التي كثيراً ما أبدت الراوية عدم فهمها لهذا الانحياز المتعسف، المتحامل على أمها، فقد صورت حواراً بين النسوة الثلاث، حواراً كاشفاً، نعده بمثابة اللحظة الفارقة، والعلامة المفارقة، التي يصعب التعايش بعدها.

(17) يذكر عمر أن "الألوان" أول ما يخطف بصر الطفل وهو في أيامه الأولى، وأنها تنادي عينه قبل أن تنادي لسانه أو عقله.

التلقائية، وبخاصة في المواقف التي لا يسعف الكلام في الاستجابة لها. وقد تكررت إشارات هذه اللغة الجسدية التي قد تكون تصويراً، كما قد تكون نذيراً بمثابة نبوءة:

- ففي ليلة زفاف شيخة إلى سالم تحكم التقاليد بأن يتقدم "الرجل" ليأخذ بيد العروس، غير أنه حين أخذ بيدها تعثرت حتى ضغطت بثقلها عليه (الرواية، ص.31).
- وكان تعبير شيخة؛ إذ سمعت طبول زفاف زوجها إلى أختها، أن هرولت، ثم وقفت متسمرة، اتكأت على الحائط ملتصقة لا حركة فيها (الرواية، ص.44.45).
- وفي لقاء انفرادي بين فوزية وإسماعيل على شاطئ النيل: "قطعنا مسافة كبيرة مشياً، أحاديث لا رابط بينها... شعرت بيده فوق يدي. توقف لا إرادي، استندنا إلى حاجز النهر .. استيقظت منتفضة، جاء حب جعل كل جسمي دماً ورودياً يتلاطم بين الشرايين فتشتعل النيران" (الرواية، ص.86).
- حين أوصلها حوار إسماعيل الذي تملص فيه من إمكان زواجهما، عادت فوزية إلى بيت الطالبات: "بعنف ألقيت حقيبتي على الطاولة، اترزحت على الكرسي، مال بي إلى الخلف حتى كدت أستلقي" (الرواية، ص.92).
- وفي تكوين منظر فريد، تروي قصة "ياسمين" صانعة السجاد اليدوي ذات الأصابع العبقرية، وقد تعلق قلبها بشاب (سيد يوسف، من سلالة آل البيت) وقد شغفها حباً "شع أمل في داخلها، عيناها مشغولتان بمنظر يوسف، بينما أصابعها تتحرك بليونة لم تعهدها، شكة (الميبر) في رص الخيوط لها لذة تدغدغها، تتوقف كثيراً ثم تندفع الأصابع تنسج لغتها .." (الرواية، ص.145).
- "أحست ياسمين بانتفاضة تذّكر، فعندما كان سيد يوسف يمر أمام النافذة، يرفع يده إلى فمه، يرسل قبلة، تخفض رأسها، تضحك، ترتعش، تدب حياة جديدة في أصابعها. كان قلبها يرتعش فيرسم، يتلوى النسيج منساباً، تدب الحياة في السمكة، تتطاير قطرات الماء" (الرواية، ص.150).

أما "القصة داخل القصة"؛ فليست من مبتكرات الحداثة[18]، ولكن هذه التقنية ذات التأثير الواضح في منحى المعنى واحتمالات التأويل –كما سنرى– تمثل إضافة نادرة في

(18) قد يلجأ السارد في الرواية إلى قطع السياق بذكر ما يمكن أن يشكل "قصة قصيرة" مكتملة الأركان؛ وذلك بقصد إضافة تقنية مختلفة، وتهيئة المتلقي لاستقبال حدث أو أحداث مختلفة عما سبق، وتهيئة المتلقي لدخول الانعطافة الأخيرة للسردية الأصل، ولهذا تكون "القصة داخل القصة" عادة قرب نهاية الأحداث، ويشترط في القصة داخل القصة أن تكون بمثابة رافد أو نبوءة تهيئ "أفق التوقع" لتلقي خاتمة العمل.

أساليب السرد الحداثية؛ إذ تروي حكاية فتاة إيرانية، تمارس نسيج السجاد اليدوي، تعيش بجهد عملها، غير أنها حين تعرف الحب لا ترتبط بمن أحبها وأحبته، ولا من أحبته ولم يفطن لحبها، لقد ساقها أبوها إلى من لم يحبها. وهنا لنا ملاحظتان:

1- أن حكاية ياسمين، وإن تبدو منفصلة عن جسد الخط الرئيسي للسرد، فإنها لا تكف عن إرسال ومضاتها، فضلاً عن اتفاق نهايتها مع الخط الصاعد من رواية فوزية لأطوار حبها بين من تهواه، ومن يرغب فيها !!

2- والملاحظة الأخرى أن تصوير خطرات النفوس، وأشكال الرسوم، ولغة الألوان ودرجات تعبيرها المعلن والخفي، ترتفع بقيمة هذه المساحة الخاصة، كما تؤثر إيجاباً في تعميق المشاعر والأفكار فيما يتعلق بالسردية الأصل، وتكشف في المؤلف (سليمان الشطي) عن طاقة شعرية راقية !!

أما الملاحظة الشاملة التي تستوعب "لغة الجسد" في الرواية؛ فهي أنها مسندة إلى شخصيات نسائية في جملتها، وفي مستويات وضوحها، ولعل هذا ما ينسجم مع طبائع النساء، فإن كان من ملاحظة تكميلية، فإنه يمكن القول أن انفعالات (الذكور) تبدو في أصواتهم (ارتفاعاً وحدة، أو همساً وحناناً) أكثر مما تبدو في استجاباتهم الحركية.

ويمكن القول –إجمالاً– إن ما سبق ذكره يمثل الأساليب التي تضيف إلى هذا النص ما يسلكه في نطاق "الرواية الحديثة"، ولا يعني هذا أنها –الرواية– تخلصت أو نبذت تقنيات التشكيل الفني المتداولة منذ الرواية الواقعية التي سادت حتى منتصف القرن العشرين، على التقريب؛ فمن حيث العنصر الزماني سنجد الاسترجاع الجزئي المقترن بالتداعي، فإن فوزية إذ تفتش في دفاترها القديمة عقب خلاصها من أزمتها مع زوجها تتذكر زميلها اللبناني (الراهب ريمون) نهاية الخمسينيات فتقصده بعد اثني عشر عاماً شغلها فيها الزواج (الرواية، ص.125)، وفي مجلس فوزية مع أمها – عقب فشلها مع إسماعيل ... تتذكر (الرواية، ص.97) بل إن استدعاء أحداث تنتمي إلى الماضي البعيد متكررة في سياق السرد، فبمناسبة ذكر جدها، تتذكر فوزية أنها كانت تترك عنده إذا شب الخلاف بين والديها (الرواية، ص.70) وفي عودتها إلى المحكمة تتذكر حادثة إذ كان عمرها ست سنوات (الرواية، ص.102) بل إن فوزية كونت لنفسها زمناً خاصاً، فقد ربطت بين عدد سنوات زواجها من نجيب وعمل الخادمة الآسيوية عندها، وهو اثنتا عشرة سنة (الرواية، ص.117).

على أن الراوية –في سياق روايتها- أشارت مرتين إلى زمن محدد؛ إذ تصف زمن بقائها مع أمها –ضيفتين– في بيت أم إسماعيل بأنها قضت "شهراً كاملاً" (الرواية، ص.47)، وكذلك حددت زمن تبادلها الحب مع إسماعيل أنها استمرت خمسة شهور (الرواية، ص.88) غير أنها قبل أن تفاتح أباها بشأن رغبتها بالدراسة في القاهرة، تستدعي ذكرياتها بعد "زمن ساكن" لا تحدده (الرواية، ص.64).

وإذ جمعت "فوزية" في يدها خيوط السرد، فتولت تقديم "القصة" للمتلقي على السياق الذي تشاء، فإنها – وهذا متوقع في رواية تتطلع إلى تمكين صورة الواقع، ومن ثم لا تدعي أنها (الراوية) كانت –بشكل مباشر– حاضرة في كل المشاهد واللقاءات .. إلخ، فإنها "ناورت" حول هذا الوضع بأن جعلته ممكناً بطريقة أخرى، ففي اللقاء الحاسم الذي انتهى إلى قطيعة بين فوزية وإسماعيل، روى إسماعيل ما كان من حوار له مع ابن عمه محمود (الرواية، ص.88،89) الذي بصّره باستحالة زواج الشيعي من سنية، حتى وإن كان الشيعي يتزوج الإيطالية المسيحية الكاثوليكية، لأنهم "ليسوا معنا"!! الصداقة ممكنة، أما الزواج؛ فعصبٌ حساس، وبهذه "الحيلة الفنية" دخل "محمود" ثالثاً في حوار المشهد الراهن، وإن يكن غائباً عن المشهد.

خامساً: ... ومرونة التأويل[19]

هذه الفقرة الختامية في دراستنا، ونأمل أن تكون قد استطاعت تقريب (القصة، وطريقة سرد القصة) في هذه الرواية المثيرة، وفيما يتعلق بالتأويل، أو محاولة تحديد (الدلالة) فإن مرونة هذا الجانب قال بها نقاد حداثيون من ذوي التأثير العميق في فنون السرد: "باختين" من ناحية إصراره على الطابع الجمعي للمعنى، ولذلك –هكذا يقرر– لا يوجد معنى ثابت لأية قصة، فهي دوماً حمالة أوجه على مستوى التأويل (سيم وفان لوون، 2005، ص.66). واحتمالات التأويل مفتوحة دائماً في الكتابات الرمزية، أو تلك التي تستخدم الرموز ولو مرحلياً. والمهم –في التأويل– ألا يصدر عن توهم أو رغبة باطنة لدى الناقد أو المتلقي؛ إذ لابد من ثوابت وركائز تنهض عليها محاولة التأويل. وإذ نعيد النظر في رواية "الورد لك .. الشوك لي" سنجد أن هذه العتبة الأولى لا تحدد القائل،

(19) في مقدمة دراسة (قاسم، 2014) تقابل بين عالمين: عالم الطبيعة، وعالم الحضارة، وهذا الأخير هو المسؤول عن إسباغ المعنى على العالم الأول، ومن ناحية التأويل ترى المؤلفة أنه بدأ بمحاولة البحث عن المعنى، وقد نشط هذا الاتجاه مصاحباً لتفسير القرآن الكريم، والحديث النبوي، وفي الغرب نشط متعلقاً بالكتاب المقدس .. إلخ.

ولم تحسم المتلقي (المقول له) -وإذ كان سياق السرد (من منظور الراوية: فوزية) فإنه يرجح أن الأشواك كانت (غالباً) من نصيب المرأة، وهذا ما جعلنا نبدأ بطرح المنظور الأنثوي، وعد هذه الرواية مشاركة في "قضية النسوية". مع هذا تكشف تقنيات الرواية عن تأويلات (إضافية) تستحق الاهتمام بها، فالكتاب الذي ألفته "فوزية" وقُدمت بسببه للمحاكمة، تناول آيات وأحاديث- جرى تأويلها وتحريف دلالتها بما يكبت حياة النساء ويفرض عليهن تبعيةً وخضوعاً ليست من أصول الدين ولا أهدافه. وقد تولى الكتاب نفسه، كما تولى محامي الدفاع، تصحيح المرويات المنقوصة بقصد توجيه التأويل، بما يفتح طريقاً لقضية حاضرة (أخرى) هي: "تجديد الخطاب الديني" وحتى على افتراض أن أحداث حياة شيخة، ومن بعدها ابنتها فوزية – لا تكشف عن مشاركتهما (معاً) في الموضوع الديني، فإنهما (معاً) كانتا ضحية لافتراضات وافتراءات اتخذت من "الدين" –في مبادئه السامية– سبيلاً إلى قهر المرأة، وحرمانها حقوقها العاطفية، في مجتمع يأذن بالزواج بين المسلم –أياً كان مذهبه– وغير المسلمة، ولا يأذن بزواج السنية من شيعي، أو العكس !!، وحتى بعد الوفاة -كما تسجل الرواية- تنفصل مقابر السنة عن مقابر الشيعة !!

وقد أدار الكاتب –سليمان الشطي– الحوار بين شخصيات السرد بكل اللغات واللهجات الممكنة، وهذا الوجه (الانتقائي) له دلالته. يقول رولان بارت (بارط) في كتابه: "لذة النص" (بارط، 2001، ص.39): "إن الكاتب –من حيث هو صنيع اللغة- يقع في حبال حرب منتوجات الخيال (اللهجات)، غير أنه ليس إلا لعبة فيها؛ ذلك بما أن اللغة التي تكونه (الكتابة) هي دائماً خارج كل محلّ (لا ينتمي إلى مكان) وبمجرد التعدد الدلالي (المرحلة الأولية للكتابة) يكون الالتزام (الحربي) لكلام ما مشكوكاً فيه، وذلك ابتداء من أصله، والكاتب يقع دوماً في البقعة العمياء للإنسان .... إنه ضروري للمعنى، (للمعركة) ولكنه محروم هو ذاته من المعنى الثابت، فمحله وقيمته (التبادلية) تتغيران بحسب حركات التاريخ وحسب الضربات التكتيكية للصراع ... ولا رغبة له في الحصول على شيء سوى المتعة المنحرفة للكلمات ... والمفارقة هنا أن مجانية الكتابة هذه (التي تقارب عن طريق المتعة مجانية الموت) يصمت عنها الكاتب". هذا الاقتباس من "بارت" يضع أمامنا بوضوح هذه الخاصية اللغوية التي آثرها، أو انساق إليها، الكاتب/المؤلف، فمع التراكيب والمفردات العربية الصحيحة، تنتشر الأمثال والعبارات

الكويتية بما تحمل من دلالة اجتماعية خاصة، بدءاً من "حلاة الثوب رقعته منه فيه"[20]، التي كانت فاعلة في صناعة الموقف المحرك الأساسي: (زواج شيخة من سالم ابن عمها –كما كانت حاجزاً دون الفعل– زواج فوزية من إسماعيل) – وكذلك يمكن أن نتلمس حضور الكاتب /المؤلف / سليمان الشطي – وهو أستاذ جامعي له خبرة بالتراث الأدبي العربي، وخبرة موازية بالنقد الحديث، كما حقق ذاته (الفنية) بمجموعات القصة القصيرة والرواية - في تعبيرات بذاتها قد يضعها على لسان محامي الدفاع في المحكمة؛ مثل قوله: "لا أريد فهم النصوص، ولكن كيف فهمها الناس وطبقوها" (الرواية، ص.73) كما أن "دوافع الإبداع الفني" التي تحدثت عنها صانعة السجاد اليدوي (ياسمين) مع حاجيه (الرواية، ص.148) هي في مستوى المؤلف أكثر منها انتساباً إلى الشخصية المصنوعة، وكذلك حديثه عن الفن الانطباعي (الرواية، ص.150) واللوحة السيميائية (الرواية، ص.159).

لقد بدأت هذه الدراسة بإشارة إلى مداخل محتملة، تصدرها (التناظر الاجتماعي)، وهذا التناظر يأخذ صورته عند الفرد، كما عند الجماعة. وقد أشار "ستانلي هايمن" في مقدمة كتابه: "النقد الأدبي ومدارسه الحديثة" إلى التأثير القوي لعلم الاجتماع في توجيه النقد، لا ينافسه إلا علم النفس، ونص عبارته: "استعار النقد من علوم الاجتماع المتزاحمة، نظريات ومقدمات عن طبيعة المجتمع، والتغير الاجتماعي، والصراع الاجتماعي، وصلة هذه بالأدب والظواهر الثقافية" (هايمن، 1958، ص.13).

إن عناية الكاتب (سليمان الشطي) برصد ملامح التغير في شخصية (فوزية) ومظهرها واستجابتها لطبائع المكان، يظهرها في زمنها القاهري في صورة التوافق والانسجام؛ إذ تستجيب لغناء أم كلثوم (الرواية، ص.85)، كما ارتدت (البنطلون، والميني جيب)، ودخنت الشيشة في مقهى الوردة، وتصل دقة الرصد إلى أن يذكر أنها، حتى بعد عودتها إلى الكويت، تشرب الشاي في كوب (وليس في استكانة مثل أهلها) (الرواية، ص.96) .. إلخ . وهذا الترابط إلى درجة التوحد هو ما يقرب إلى أن تكون ذات مبدع النص هي المعادل التأويلي –إذا صح هذا التعبير– لهذا النص المتناسق في تشكيله، الغني في احتمالات تأويله.

(20) من المفردات المغرقة في عاميتها الكويتية: الدوة (ص.9)، الوجاغ (ص.15)، ذهين (ص.28)، اللنكة (ص.46)، الكرجية (ص.102)، وغيرها، ومن الأمثال: اكسر للبنت ضلع، يطلع لها ألف ضلع (ص.71)، وغيره كثير.
وفي "الزمن المصري" تشيع المفردات والصيغ والتعبيرات المصرية كما بينا، وحتى الخادمة الآسيوية تخاطب سيدتها: ماما إنتي يكلمني؟ (ص.117).

المراجع

بارط، رولان. (2001). *لذة النص* (فؤاد صفا، والحسين سحبان، ترجمة؛ ط.2). دار توبقال للنشر.

باشلار، غاستون. (1984). *جماليات المكان* (غالب هلسا، ترجمة؛ ط.2). المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

سيم، ستيورات، وفان لوون، بورين. (2005). *النظرية النقدية* (جمال الجزيري، ترجمة). المركز القومي للترجمة.

الشطي، سليمان. (2014). *الورد لك .. الشوك لي*. مكتبة آفاق للنشر والتوزيع.

عبيدة، علي. (2003). *المروي له في الرواية العربية*. كلية الآداب، منوية، دار محمد علي.

العيد، يمنى. (1986). *الراوي: الموقع والشكل*. مؤسسة الأبحاث العربية.

قاسم، سيزا.(2014). *القارئ والنص: العلامة والدلالة*. مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

قطوس، بسام. (2011). *عتبة التأويل، وعتمة التشكيل*. وزارة الثقافة.

مجاهد، أحمد مصطفى. (2016). الخطاب النسوي في مسرحية إيزيس. *دورية سرديات*، ص.231.

مختار عمر، أحمد. (1997). *اللغة واللون*. عالم الكتب القاهرة.

المصري، ابن منظور. (د. ت). *معجم لسان العرب*.

مندور، محمد. (2004). *في الميزان الجديد*. مكتبة نهضة.

النعيمي، أحمد. (د. ت). *إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة* [رسالة ماجستير، جامعة اليرموك]. موقع دار المنظومة على الشبكة العنكبوتية .

هايمن، ستانلي. (1958). *النقد الأدبي ومدارسه الحديثة* (إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، ترجمة). دار الثقافة.

وهبة، مراد. (2016). *المعجم الفلسفي*. الهيئة المصرية العامة للكتاب.

يقطين، سعيد. (1989). *تحليل الخطاب الروائي*. المركز الثقافي العربي.

Aleid, Y. (1986). *The narrator: Location and Appearance* (in Arabic). The Arab research foundation.

Alnoami, A. (N.D.). *The rhythm of time in the contemporary Arab novel* (in Arabic) [Master Thesis]. College of Literature, Yarmouk University.

Al-Shatti, S. (2014). *Roses for you ... Thorns for me* (in Arabic). Afaq Library for Publishing and Distribution Kuwait.

Barit, R. (2001). *The pleasure of the text* (in Arabic) (Fouad Safa, & Alhussain Sahban, Trans.; 2th ed.). Dar Toubkal for Publishing.

Bashlar, G. (1984). *Aesthetics of the place* (in Arabic) (Ghalib Halsa, trans.; 2th ed.). Foundation of University studies for publishing and distribution.

Forster, E. M. (1966). *Aspcts of the novel*. P.61.penguin book.

Herz, S. K., & Gallo, D. (1996). *From Hinton to Hamlet: Building Bridges between Young Adult literature and the Classics*. Greenwood Press.

Hyman, S. (1958). *Literary criticism and modern methods* (in Arabic) (Ehsan Abbas & Mohammed Yousif Najem, trans.) House of Culture.

Mukhtar Omar, A. (1997). *Language and color* (in Arabic). World of books, Cairo.

Mandoor, M. (2004). *In the new scale* (in Arabic). The renaissance of Egypt library.

Megahed, A. M. (2016). *Narratives, A refereed quarterly scientific journal, published by the Egyptian society of narrative studies* (21st ed.) (in Arabic). Suez Channel University, Egypt.

Obaida, A. (2003). *Narrated to him in the Arabic novel* (in Arabic). College of literature, Manawiya, Dar Mohammed Ali.

Qasem, S. (2014). *The reader and text: The sign and connotation* (in Arabic). Family bookstore, The Egyptian General Authority.

Qattus, B. (2011). *The threshold of hermeneutics, and the darkness of the formation* (in Arabic). Ministry of Culture.

Sim, S., & Van Loon, B. (2005). *Critical theory* (Jamal aljazaeri, trans.) (in Arabic). The national center for translation.

The Egyptian, Ibn Manthor. (N.D.). *Lexicon of the Arab tongue* (in Arabic).

Wahba, M. (2016). *The Philosophical dictionary* (in Arabic). Egyptian General Book Authority.

Yaqteen, S. (1989). *Narrative discourse analysis* (in Arabic). Arab Cultural Center.

The Consistency of Composition and Flexibility of Interpretations A Critical Reading Analysis of the Novel "Roses for You and Forks for Me"

Dr. Latifah J. Altammar*

Abstract

Objectives: This reading aimed to study the novel by presenting the components of the narrative structure from the beginning to the end, a critical analytical study of an integrative nature.

Method: The method is based on the components of the narrative structure represented by reading the thresholds; the title of the novel and the titles of the chapters, the characters; the character is the mainstay on which the novel stands, place and time; the place in the novel is stronger and of a higher presence than the time, techniques; tools, means, attitudes, and ideas of an interactive nature through which a novel is constructed, in addition to flexibility of interpretations; attempt to define significance, and possibilities of interpretations are always open in narrative writings.

Results: The novel is rich in the artistic, linguistic, cultural and value-related sense that the author used in constructing his novel. And it stands as an organic unit that indicates a complete construction and lends itself to interpretations. The work is rich in evidence of artistic, cognitive and intellectual awareness.

Conclusion: We find that the creativity of the author is reflected in a text that is consistent in its construction and rich in its possibilities of interpretations. The novel is of an integrative nature, characterized by the gradual presentation of the components of the narrative structure from the beginning to the end.

Keywords: Social symmetry, Feminism, Generations struggle, Thresholds, Techniques

* King Khalid University, Email: altammarlatifa@gmail.com

- Submitted: 3/7/2019, Revised: 9/10/2019, Accepted 24/12/2019.

All Rights Reserved-Academic Publication Council-Kuwait University

To Cite p. 226

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 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. (2022) تناسق التشكيل .. ومرونة التأويل: قراءة نقدية تحليلية في رواية "الورد لك .. الشوك لي". *مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية*، *48*(184)، 199-226.
https://www.doi.org/10.34120/0382-048-184-006

To Cite:
Altammar, L. (2022). The Consistency of Composition and Flexibility of Interpretations: A Critical Reading Analysis of the Novel “Roses for You and Forks for Me” (in Arabic). *Journal of the Gulf and Arabian Peninsula Studies, 48*(184), 199-226 .https://www.doi.org/10.34120/0382-048-184-006