

الرواية الكويتية
بين جيلين

رقم الإيداع

د. إبراهيم خليل

الرِوَايَةُ الكُويْتِيَّةُ بَيْنَ جِيلَيْنِ

مقالاتٌ مختارة



الطبعة الأولى 2022

المحتوى

7	مقدمة الكتاب
9	رمادي داكن على سبيل الاستثناء
19	من الجيل الماضي
21	صندوق أسود آخر لإسماعيل فهد إسماعيل
27	ليلي العثمان وصمت الفراشات
39	صمت يتمدد لسليمان الشطي
53	من الجيل الحاضر
55	ظل الشمس لطالب الرفاعي
67	الرفاعي في رواية النجدي
73	خرائط التيه وعروس المطر لبثينة العيسى
89	ساق البامبو: لغة واحدة لا تكفي
111	الأنا والآخر في سجين المرايا للسنعوسي
117	عرائس الصوف والأدب النسوي
125	الخاتمة
129	للمؤلف
137	المؤلف

مقدمة الكتاب

وقع بين يدينا ذات يوم كتاب بعنوان الأدب الكويتي في نصف قرن. وهو جامع أبحاث الندوة التي عقدت على هامش مهرجان القرين الثقافي الثامن في الكويت في محنتم العام 2000 وهو عام الكويت عاصمة للثقافة العربية 2001. والكتاب الذي يقع في جزئين لم أطلع للأسف إلا على الجزء الأول منه، فوجدته مقتصرًا على الشعر. وقد تضمن أوراقًا لكل من خليفة الوقيان وجميل عبد المجيد ود. علي عشري زايد ود. سعاد عبد الوهاب. تناولت الأوراق موضوعات عن الشعر منها: استدعاء التراث في الشعر الكويتي- المصادر، والصيغ، والدلالات، وعلي عشري زايد. ومنها المرجعية والتناسل؛ والأنماط؛ لسعاد عبد الوهاب. والورقتان المذكورتان عن تمسك الشعر الكويتي بالتراث، وتوظيفه في التعبير المبتكر عن معاناة الشاعر وهمومه.

ومن الأوراق ما يبحث في اللغة الشعرية بين (العمودي) والتفصيلي لجميل عبد المجيد. ومنها ورقة تتوقف بنا لدى شيء آخر وهو البنية الإيقاعية في الشعر الكويتي. ولا ريب في أن هذه الورقة تشترك مع ورقة جميل عبد المجيد من بعض الوجوه، فمحمد العمري، وهو من المغرب، يتطرق لأربعة أنماط؛ العمودي، والتنويع، والتفصيلي (الحر) وقصيدة النثر. وقد سلك ما اطلع عليه من الشعر الكويتي في هذه الأنماط الأربعة: النظم، والموشح، والحر، والنثر، الذي تناول منه قصيدة من ديوان " رقيقة دري " لعبد الله السريع. وأخرى بعنوان " الجسد الآخر " لعللي حسين محمد. وقد سعينا للاطلاع على الجزء الثاني من الكتاب المذكور الذي أعيد نشره في العام 2008 في طبعة ثانية جديدة، للوقوف على ما يختص بالنثر، لا سيما القصة القصيرة، والرواية، إلا أن محاولتنا باءت بالإخفاق، والفشل الذريع.

ومما حفزنا على التفكير في تتبع القصة، والرواية الكويتية، ما لاحظناه من تغييب لها بصفة لافتة من بعض المراجع التي تناول فيها مؤلفوها الرواية العربية. ففي كتابه " بانوراما الرواية العربية " يقتصر سيد حامد النساج(1982) على نماذج من مصر والشام والعراق والمغرب العربي والسودان، ولم تظفر الرواية الخليجية بقليل من الاهتمام بما في ذلك الرواية الكويتية. وعلى هذا النحو أهمل د. محمد حسن عبدالله- من مصر- الرواية الكويتية في كتابه الموسوم بعنوان " الريف في الرواية العربية " (1989) على الرغم من صدوره في الكويت عن سلسلة عالم المعرفة(رقم 143) إذ اقتصر كسابقه سيد حامد النساج على نماذج من مصر، وبلاد الشام، والعراق، والسودان، والمغرب العربي. ولا يختلف كتاب د. إبراهيم السعافين دراسات في أدب الخليج العربي (2008) عن الكتاتين السابقين. بدليل ما يذكره الناشر من حيث أن الكتاب يعطي الأولوية لأدبي الإمارات وعُمان، ولا يجد القارئ في مسرد المصادر أي عنوان كويتي. وكان جميل حمداوي قد نشر في دراسات الخليج والجزيرة العربية(2010) ما يمكن أن نعهده فهرساً أو كشافاً لما نشر من روايات كويتية بين عامي 1948 و 2008 ويتضح من هذا الكشف كثرة الروائيين والروائيات، وتنوع اتجاهات الرواية؛ فبعضها واقعي، وبعضها الآخر تجريبي، وبعضها نسوي يلج على قضايا المرأة.

ومن نتاج تتبعنا هذا تجمعت لدينا بضع مقالات، ودراسات، منها ما يتناول القصة القصيرة، ومنها ما يتناول الرواية لدى سليمان الشطي، وإساعيل فهد إساعيل، وطالب الرفاعي، وسعود السنعوسي، وبثينة العيسى، وليلى العثمان. وميس العثمان. ومن هذا الذي تجمّع على قلته، ونذرة كتابه، وجدنا فيه ما يستحق أن ينشر في كتاب معتدل الحجم، كهذا الكتاب، الذي نأمل أن يكون مساهمة متواضعة للتعريف بجانب مهم من الأدب الكويتي، ولا سيما الرواية بين جيلين.

المؤلف

1

رمادي داكن على سبيل الاستثناء

من المعروف أن القصة، قصيرةً كانت أم طويلة، تقوم كتابتها على ثلاثة أركان. أولها المؤلف، وثانيها الراوي - السارد- والثالث هو القارئ. فالمؤلف ينبغي ألا يظهر فيها مباشرة، والقارئ هو ذلك المتلقي الافتراضي الذي شغل المؤلف بتوجيه الخطاب السردى إليه طمعًا في اجتذابه لمتابعة النص، والاستمرار في القراءة، مع التأثير فيه. والراوي، أو السارد، هو شخص آخر مستقل عن المؤلف، منفصل عنه، وإن كان في حقيقة الأمر من اختراعه.

فالكاتب الذي يكتب قصصًا عدّة لا يمكن أن يضطلع براوية هذه القصص من حيث هي حوادث، ومجريات عاشها، أو شهدها، أو شارك فيها، لا سيما إذا كان السرد يتضمن وقائع حدثت في الماضي السحيق، أو في أمكنة غير موجودة إلا في الخيال، كتقصص العجائب، والخراف.

ولهذا يختار المؤلف راويًا على وفق المخطط السردى، إذ ينبغي له أن يكون قريبًا من الشخصوس، لصيقًا بهم، حتى لو كانت شخصيات تاريخية مثلًا، أو من عالم الخوارق (فانتازيا) Fantasy أو حتى من عالم الحيوان⁽¹⁾. وقد وُصف الراوي بعبارة story teller وأدق كلمة عربية تقابل هذا التعبير هي كلمة " حكاوي " لأنّ الحكواتي هو من يروي

الحكايات، لا أكثر ولا أقل. وهذه التسمية تقوم على فرضية مفادها أن الحكاية تمثل العمود الفقري للقصة، ولكن بعض القصص قد تخلو من الحكاية، إذ يكتفي بعض الكتاب بمشهد يتألف من سلسلة شراخ وصفية لا تتضمن سوى القليل من السرد الذي لا يؤبه له. وفي هذه الحال تكون القصة قصة ضعيفة، لا مزية فيها، ولا تشويق. وهذا هو مأزق الكثير مما يُنشر تحت مُسمى القصة القصيرة جدًا.

ونظرًا لخطورة السارد في القصة، وتبعًا لما يتجلى في الكثير من الأعمال القصصية، وجد الدارسون للسارد ثلاثة أقنعة تُخفي مراوغته، وتقلباته. أحدها أن يكون مشاركًا في الوقائع، ضالعًا في الحوادث، وفضلا عن ذلك هو الراوي لما جرى. وقد وُصف هذا النوع من الراوي مجازًا بالكاكاتب الضمني Implied author أي أنه كاكاتب مُتخيّل يبتكره المؤلف لينوب عنه في الكتابة والتأليف. ويصفه بعضهم بالسارد المُسرح Dramatized narrator أي أن له دورًا في تمثيل الحكاية في النص القصصي كدور الممثل في العرّض المسرحي.

ولهذا النوع من الرواة فضائل لا نجدها في غيره. فهو ينشيء علاقة مباشرة مع القارئ في غياب المؤلف الحقيقي. وبتكرار استخدامه ضمير المتكلم يُضفي على الوقائع المحكيّة مصداقيّة أكبر، وعلى المتخيّل السردية صفة الاعتراف، أي أن ما يروى من الحوادث وقع فعلا وليس بالشيء المتخيّل، وإنما هو شيء حقيقي. بيد أن لهذا النوع خطره أيضًا، فهو يوهم المتلقي، في الكثير الجَم من الأحيان، بأن الوقائع جرت للمؤلف نفسه،

وأن القصة جزءٌ من سيرته، وذكرياته، مع أنّ هذا ضربٌ باطلٌ من الظنّ. علاوةً على أنّ الثقة بهذا الراوي مشكوكٌ فيها؛ فقد تبدو آراؤه في الشخصيات الأخرى في القصة التي يرويها منحازةً، وغير نزيهة، وتفسيره لبعض التصرفات، أو الوقائع، ليست بريئة من الأنانية، والإثرة.

الساردُ المغلن

ففي قصص " رمادي داكن " للكويتي طالب الرفاعي (دار السلاسل، الكويت، 2019) يجد القارئ عددًا غير قليل من القصص التي يغلبُ عليها هذا النوع من الراوي. ففي "لحيةٌ وشاربٌ" نجد الساردة سيدة متزوجة من رجلٍ يهتم بذقنه، وشاربيه، أكثر من أيّ شيءٍ آخر. ذلك لأنه يعتقد أن الرجولة تكمن فيهما، وأن الرجل بلا لحية، وبلا شاربين كئيبين، لا بد من الارتياح في رجولته. ومن هذا الباب يجد لنفسه حقًا في أن يرغم زوجته على ارتداء الحجاب، والنقاب. وتدعُ الساردة نتيجة الضعف الذي نشأت عليه الأنثى وسط الكثير من العادات، والتقاليد، والمفاهيم الدينية الخاطئة، والتربية السيئة المتحجرة. بيد أنها تنثور عندما يطلب منها الذهاب إلى البنك لتطلب قرضًا من بضعة آلاف لبيتاع بها سيارةً جديدة يتباهى بها، ويزهو، أمام أصدقائه، ورفاقه في الوظيفة، فسيارته أصبحت قديمةً " حُرْدَة ". والسؤال الذي يشجع الساردة على التمرد لأول مرة هو: كيف يجروُ على هذا، وهو الذي لا يفتأ يعتزُّ بلحيته، وشاربيه، علامتي الرجولة، والفحولة، ولا يخطر له ببال أن الاعتماد على

راتب الزوجة يطعنُ في تلك الفُحولة، ويتناقضُ مع معايير هاتيك الرجولة.

وتبلغُ الساردةُ ذروةَ الغضب من هذا الزوج عندما يرفض عُرْضَهَا، وهو أنْ تشتري هي السيارة لا هو، وتقدمها له مقابل تحريرها من الحجاب، والنقاب، وزاد على ذلك الرفض حدّةً أنْ " طارت كفته ليصفغني على خدي. تلاقثْ نظراتنا.. فصرختُ به .. أكرهك " (ص16)

فما الذي يؤكد لنا أن ما ترويهِ الساردة - ها هنا - عن الزوج، ورأيه في الرجولة، وأنها فعلا تتمثل فيما يمتلكه من شارب كَثِّ، ولحية كثيفة تغطي صدره، شيءٌ صحيح؟ ألا يمكن أن يكون فيما تراه ضربًا من التحامل الخفي؟ لا سيما وأنها ليست على وفاق معه، بدليل أنّ يده أمتدت إليها بصفعة دفعت بها للتصرّيح بكراهيته. والكراهية علّة كافية لاستبعاد النزاهة، والصدق الموضوعي، عما ترويهِ السيدة عن زوجها، وما يتصل به من تأويلات. ومما يزيد الطين بِلّة أنّ الساردة أفادتنا في نهاية القصة بقبوله العرض، وإذعانه، ضاربًا غرض الحائط باللحية والشاربين.

ويتكرّر هذا الضربُ من الزوارة، أيّ الراوي المشارك، المعلن، الذي يُصرّح بدوره في الحكاية، في قصة بعنوان " قُرْب المدخل ". إذ يبدأها طالب الرفاعي بالقول على لسان الشخص الذي يُفترضُ أدائه دور البطولة في القصة: " جالسٌ في مكنتي. الاجتماع ينتظرنِي. رجل الشاي والقهوة.. يطرق الباب. صباح الخير. " (ص19) تتطلب الحكاية مثل هذا السارد، كون هذا المراسل، أو القَرّاش، يريد أن يقول شيئًا لمديره،

بيد أن هذا يستعجله، ويضيق ذرعًا بتردده. فالرجل يذكر اسم ابنه الوحيد تارة، ويذكر عمره تارة، وأنه طالب في الجامعة، وقد أمضى ثلاث سنوات في الدراسة، ولم يتبقّ لتخرجه الكثير. وهذه الطريقة القائمة على التردد و(الجلجة) في الحوار تستفزّ المدير الذي ينتظره اجتماع، فيقول لنفسه " ربما يريد مني مساعدة مادية ما.. سأعطيه مبلغًا وأطرده " وهذا الملفوظ النفسي- إذا جاز التعبير - من حزمة السمات الأساسية التي يختلف بها الراوي المشارك عن سواه. وما إن همّ بتقديم ورقة من فئة الخمسة دنانير للمراسل حتى صدمَ المدير المتعجرف بالحقيقة، وهي أن الرجل أراد أن يقول: إن ابنه قُتل في حادث سير مروريٍّ أمام مدخل الجامعة، وأنه في حاجةٍ لمن يعزّيه (ص21).

وفي هذه القصة، كالتي قبلها، شيءٌ مما ينتقصُ ثقتنا بالراوي. فقد بدا لنا متحاملًا على رجل القهوة والشاي، فمن البداية لا يطبق الاستماع إليه كي لا يتأخر عن الاجتماع، وتناسى هذا السارد أن تناول القهوة يحتاج لبعض الوقت الذي ينبغي ان يمرّ قبل الذهاب للاجتماع، ولهذا لا مُسَوِّغٍ لوضعية الضجر، والاستفزاز، التي بالغ في الحديث عنها، وهو يُصغي لذلك المسكين الذي شكّل بابنه الوحيد. على أنّ موقع الراوي- ها هنا- يغفر للمؤلف هذه الصفة في سارده، فلعل المؤلف الرفاعي أراد أن يوحي بطبع من طباعه، وهو الكبرياء الزائف.

السارد الخفي

وعلى الرغم من أنّ هذا السارد يطرد ظهوره، ويتواتر في مروياته استخدام ضمير المتكلم، إلا أنّ بمقدور المؤلف أن يوظف راويًا مشاركًا له موقعه في الحكاية، مستخدمًا ضمير المخاطب، لا المتكلم. وهذا النوع نادرٌ في القصة، والرواية، ندرّةً شديدة. إلا أنه مع ذلك متواتر. ففي قصة "قطّ صغير" من مجموعة الرفاعي، يجد القارئ نموذجًا منه. فالراوي يخاطب الشخص الذي يُفترض فيه أن يكون بطلاً للقصة: "نومك كان منقطعًا ليلة البارحة." (ص 26) وبهذه البداية يوحي المؤلف باختفاء الراوي الحقيقي خلف ستارة العُرف الذهني المتفق عليه بين الكاتب والقارئ، وهو وجود من يخاطبُ البطل مذكّرًا بالمجريات. وهذا السارد الخفي لا يفتأ يؤكد معرفته الدقيقة، والموثوقة، بعالم البطل. لذا نجده في المتواليات السردية يُذكره بالمجريات من مثل: "في بداية الأسبوع الفائت كنت قد وضعت قدمًا في مكتب المدير العام. العمّ أبو براك؟ المليونير؟ في الطابق الثلاثين؟" (ص 25)

ثم تمضي القصة في متواليات كهذه "مذ عملت في الشركة وأنت تصادق أبا براك .." (ص 26) ويذكره في موقع تالي بوفاة أبي براك، وما شَعَرَ به، وأحسّ، عندما تلقى النبأ الفاجع. "اللقمة انحسرت في بلعومك حين جاءك الاتصال: أبو براك تُوفي" (ص 26) وحين يبلغ الأمر بالكاتب إلى الحوار، يتوقف الاتكاء على ضمير المخاطب. ونلاحظ هذا في الآتي:

- ما الذي جاء به؟

سألت هدى

- احتاج مديرًا للمنجرة. انتظرُ اتصالك، ولكَ تحديدُ الراتب .. (ص 28)
قال الزائر الهندي.

على أنَّ البساطة غلبت على هذه القصة، وأضعفت الوهج الذي يُتوقع أن يحدثه فيها السارد، فجاء باهتًا شاحبًا كأني سرد عادي، لا مزية فيه، ولا طرافة. مع أن هذا النوع من الراوي - على الرغم من صعوبة اعتماده في السرد- من أفضل التقنيات السردية إذا صح أن يوصف بالتقنية السردية. فاللافت أن هذا الراوي يوحى للقارئ بدقة ما يرويه، وصحته، بما يؤكد من حوادث جزئية سبقت الحدث الرئيسي.

وقد تجنَّب المؤلف الرفاعي هذه البساطة في قصة أخرى لجأ فيها إلى هذا النوع من الراوي، وهي بعنوان " لوحة للهواء " فالساردُ الخفيُّ يخاطبُ من يُفترض أداءه دورَ البطل، قائلاً " قبل قليل دخلت صالة العرض " ثم يروي ما كان من شأن هذا الرجل المولع باقتناء اللوحات الفنية، وشراءها من المعارض. " مساءً أمس حين جئتُ إلى المعرض أبصرتُهُ بقماته الطويلة .. " مشيرًا بذلك لعلاقة هذا الرجل بالفنان، ثم بإشارة سريعة يفتح قوسين لحوار سيجري بين الاثنين:

- مساء الخير

بادركَ بإشارةٍ من يده

- اللوحة تنتظرُك. (ص 27)

ولا يفتأ الكاتبُ يستخدم هذه الطريقة التي يهين فيها ضمير المخاطب على الخطاب، حتى في أثناء لقائه بسيدة توقفت، وفي نظراتها يتضح الإعجاب باللوحة التي اختارها لنفسه، مما يدفع به لمبادأتها بالحديث:

- جميلة، اللوحة!

بادرَتهَا بعبارتك، ظلَّت واقفةً لثوانٍ قبل أن تردَّ عليك

- أحبُّ اللونَ الرماديّ.

ومع أن القصة تعالج موضوع عمى الألوان، والاختلاف بين الأزرق والرمادي، وموقف الفنان نفسه من هذا، إلا أن الموضوع لا تأثير له في أن الكاتب نجح في تطبيق الفكرة السائدة عن السارد المشارك الذي لا يتحدث عن نفسه، بل يتحدث مع آخر عن هذا الآخر، الذي هو موضوع القصة. وهذا الضرب من السرد يبدو للقارئ أكثر صدقاً حتى من السرد المتكئ على الراوي العليم، والراوي المُمسرح، لأنه بما يصدر عنه من أقوال، يوثق ما يرويه، فإذا كنت - عزيزي القارئ - لا تثق في ما يرويه المؤلف عن الشخص، فإن هذا السارد بلهجته القائمة على تذكير المخاطب بما حدث له، أو معه، يُضفي على مروياته مصداقية أكبر. إذ هو يخاطبُ البطلَ، الذي هو الفاعل، مُذكرًا بالفعل الذي قام به. وقد لا يكتفي بهذا، بل يفسره تفسيراً قائماً على ما يوهنا بمعرفته الدقيقة بخفايا هذا المخاطب، وأسراره.

والسارد الذي من هذا النمط يُذكرنا بالقصص التراسلي، أي بذلك القصص الذي يُكتب على هيئة رسائل متبادلة بين الشخص. لأنّ الرسالة التي يبعث بها أحد الشخص للآخر تتضمن تذكيره بالحوادث، والمجريات، استعادةً، أو تركيزاً. ومن الممكن أن نمثل - ها هنا - برواية " ذاكرة الجسد " لأحلام مستغاني، ورواية " الحديقة السريّة " لمحمد القيسي، ورواية الفرنسي بيير دي لاكلو "Laclos" علاقات خطيرة " 1782. أما اللافت في هذه المجموعة " رمادي داكن " فهو خلوقها من أيّ قصة تعتمد السارد العليم، والقصص الست والعشرون يراوح فيها الكاتب بين سارد مسرح، أو مشارك، وسارد مشارك عن طريق التحوّل مع الشخصية الرئيسيّة في النصّ.

-
1. انظر كتابنا **بنية النصّ الراوي**، ط1، بيروت: الدار العربية للعلوم (ناشرون) 2010 ص 77-99 وللمزيد: عبد الرحيم الكردي، **الراوي والنص القصصي**، ط2، مصر: دار النشر للجامعات، 1996 ص ص 116-136 وانظر **مفاهيم نقدية** ص 77.
- * انظر ما كتبناه عن رواية **ظل الشمس** للمؤلف في كتابنا **بين الرواية والسيرة**، ط1، عمان: أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، 2020 ص 67-76

من الجيل الماضي

2

صندوق أسود آخر لإسماعيل فهد إسماعيل

لإسماعيل فهد إسماعيل (1940-2018) روايات كثيرة، ومجموعات قصصية، وأعمال مسرحية، ودراسات عن القصة العربية القصيرة في الكويت، والكلمة والفعل في مسرح سعدالله ونوس، ودراسة في شعر علي السبتي، وأخرى عن ليلي العثمان. وقد بلغ عدد مصنفاته نحو 43 مصنفًا. وتعد رواية «صندوق أسود آخر» آخر ما نُشر له من روايات، وأعيد نشرها بعد رحيله في سلسلة إصدارات platinum book (2018).

والساردة، في هذه الرواية، محامية كويتية في السابعة والثلاثين من عمرها، وهي من أم كويتية، وأب من الفئة التي يطلق عليها الكويتيون وصف بدون، أي: ممن لا هوية لهم، فقد دخلوا الكويت في ظروف معينة، وعاشوا فيها، وتزوجوا وتوالدوا وفقدوا هويتهم الأصلية، ولم يكتسبوا الهوية الكويتية؛ فهم لهذا السبب يعانون الكثير من التمييز والتفرقة، التي ترقى إلى مستوى الميز العنصري.

اسم الساردة (زينب) يوافق الاسم الذي يتردد في رواية وقعت بالصدفة بين يدي المحامية لمؤلف غير معروف، وعنوان الرواية «في حضرة العنقاء والخل الوفي» وليس هذا وحده ما يتوافق مع الساردة، وإنما يتوافق ذلك أيضا مع كون بطل هذه الرواية المنسي بن أبيه هو الآخر من فئة البدون. ويتراءى للمحامية زينب أن كاتب هذه الرواية، التي عثرت عليها في مقهى، يحتوي على ركن برفوف خشبية مزدحمة بالكتب، يخترع فيها شخصية افتراضية تبرز فيها شخصيات عدة، وربما كان والدها الذي لم يذكر اسمه في الرواية أحد هؤلاء الأشخاص.

لهذا تحاول - أولا - معرفة المؤلف، وثانيا البحث عما إذا كان بطل الرواية المنسي بن أبيه شخصية حقيقية، أم أنه من صنع الخيال، أما الأسباب التي تجعلها منشغلة بهذا البحث، ففي مقدمتها اعتقادها بأن الكاتب ربما يروي في كتابه عن العنقاء والخل الوفي حكاية أيبها - البدون - الذي مات منتحرا في غرفة التوقيف، بعد أيام قليلة من احتفالها - هي وهو- بعيد ميلادها السابع. لذا تروي الساردة بدقة تفاصيل تلك الحادثة التي أودت بوالدها للاعتقال، بتهمة الاعتداء على ابنته ذات السبع سنين، ذلك لأن اثنين من رجال الشرطة شاهدوها في سيارة قريبا من الشاطئ بعد الغروب بساعات في جو ماطر، وقارس، والطفلة في مظهر تبدو فيه شبه عارية، لأن تنورتها انزلقت عن خصرها بسبب الأحوال والمطر، ولأنها وطأت بقدمها على حاشية التنورة، ما أدى إلى انزلاقها عنها، واقترحت السيارة، وهي تنتفض بردًا. وقد تكررت رواية

الساردة لهذه الحادثة تارة بالتفصيل، وتارة بإشارة سريعة مختصرة، ولعل هذا التكرار راجع لكون الساردة تمكنت بعد ثلاثين عاما من تلك الحادثة من الحصول على ملف التحقيقات، واحتفظت بالأوراق في صندوق أسود، من ذلك النوع الذي احتفظ فيه المنسي بن أبيه بما لديه هو الآخر من أوراق. وكلما خلت إلى نفسها استعادت تصفح هاتيك الأوراق في ما يشبه السرد المتقطع الذي يتناوب فيه المحققون مع قائد المخفر- بالطبع- توجيه الأسئلة للمتهم الذي أنكر التهمة، وأضرب عن الطعام بلا فائدة، وفي المقابل تقوم أم الساردة في ما توحى به الأوراق بالتخلي عن زوجها البدون، وتؤكد المجريات أنّ ما تدعيه الأم من أنها تزوجت هذا البدون بعد قصة حب، مجرد ادعاءات، بل كانت كثيرا ما تقابل وفاءه بالنكران، وتنظر لمحبهه لزيب نظرة احتقار، وازدراء، لا تخلو من غيرة. وقد تزوجت بعد موته مرارا، ولم تكن تستمر مع الزوج إلا حقبة قصيرة، ثم تتزوج غيره، وهكذا..

وفي الأثناء وفقت زيب في العثور على مؤلف «في حضرة العنقاء والخل الوفي» واعتادت على اللقاء به في كل سبت، والتحدث معه عن التحقيقات، وانضم إلى تلك اللقاءات رجل أعمال كويتي (سلطان) وروى لها حكايته مع الكويتية من الأصل الإيراني جيهان، التي تعرف عليها في عرض مسرحي، وأراد الزواج بها، إلا أن أباه رفض بإصرار ذلك الزواج، مردّدا في أثناء ردوده المتشددّة كلمة (بدون). أما جيهان، فقد أزمعت السفر إلى أمريكا حفظا لعلاقة الشاب بأبيه، الذي هدده بجرمانه

من الإرث. ولكنه بعد سنوات استعاد علاقته بجيهان، وارتحل معها مرارا لإفريقيا للسياحة، ونشأت بطبيعة الحال صداقة بينه وبين زينب، وأصبح ذا رأي في حكاية أبيها الذي انتحر بعد أيام قليلة من عيد ميلادها السابع. وقد أرسل إليها في ما يشبه الحكاية داخل الحكاية بوكيه ورد كبير ظنته الأم عربون حب، وتقدمة لزواج منتظر يضم سلطان وزينب في قصص ذهبي. وتستغل الأم هذه المبادرة، ومن باب النوایا الطيبة، تحت زينب على القبول، مع أن الرياح لا تجري بما تشتهي سفائن الأم، فلم يكن الورد الذي بعث به سلطان سوى مُجاملة لا أكثر.

كوايس زينب

على أن الكاتب إسماعيل فهد إسماعيل آلى على نفسه في هذه الرواية إلا أن يضع القارئ في أجواء كابوسية مرت بها زينب. وفاة الجدة، ثم وفاة الأم، وقبلهما انتحار الأب في ظروف غامضة، وملتبسة، ومثيرة لسوء الفهم. وفي ضوء هذه المجريات يتعرف القارئ غير الكويتي على معاناة شريحة من الناس يعيشون في الكويت، ولا يمتلكون هوية ما. وهم – في هذه الحال – مثلما تم تعليقات صاحب «في حضرة العنقاء والخل الوفي» محرومون من الحب الحقيقي، ومحرومون إلى حد ما من العمل، ومن الكرامة الفردية، ومن حقوق الإنسان. ورواية كهذه لا بد من أن تجد طريقها إلى قارئ ينبغي له أن يقرأها قراءة من نوع خاص، لذا نجد إسماعيل فهد إسماعيل ينحو في كتابته لها منحى من يعتمد المونولوج الداخلي. فالمرأة، التي اكتسبت الجنسية الكويتية، عملا بقانون تسوية

أوضاع أبناء الأرامل الكويتيات المتزوجات من كويتيين ينتمون لفئة البدون، تهمس - في غالب الأحيان- لذاتها، مخفية ما يدور في أعماقها من هواجس بشأن الأب الذي مات في غرفة التوقيف. تخفي ذلك حتى عن أقرب الناس إليها أمها، التي تسلت لغرفة زينب، واستخرجت ملف التحقيقات من الصندوق الأسود، ووجدت زينب في هذا تلصصا، وانتهاكا سافراً لخصوصيتها، فأخذت الصندوق إلى النجار الإيراني حجة الله، وطلبت منه أن يعد له قفلا، ففعل.

وقد لامتها الأم على ذلك، فردت عليها ردا يفهم منه أنها لم تكن مهتمة بذلك الأب قبل ثلاثين عامًا، فما الذي يدفعها للاهتمام به الآن؟

وهذا النوع من المونولوج يضفي على الرواية ثنائية الإخفاء والإيضاح، فهي، في الوقت الذي تخفي فيه المعلومات عن بعض الشخص، تدلي بها لآخرين. فقد تعاونت مع مؤلف العنقاء على التوصل لاستنتاجات بخصوص اتهام الشرطة لأبيها، فقد تزامنت الحادثة مع انهيار سوق المناخ، وانتشار ظاهرة سرقة الأطفال، واختطافهم، والاعتداء الجنسي على بعضهم. فحكاية أبيها تستحق أن تكون موضوعا لرواية ذات حبكة جيدة.. وهو لا يختلف معها في أن هذه الوقائع تستحق أن تكون رواية، ولا يستبعد أن تقوم هي (زينب) بكتابتها لا هو.

ومن يقرأ الرواية يجد غموضًا في تتبع الحوادث، لأن المؤلف - رحمه الله - اختار أسلوبًا في الكتابة يقرب من أسلوب القصة السايكولوجية. ومن مظاهر هذا الأسلوب أن المحكيات السردية جاءت مُدججة، إذ لا

فرق فيها بين حوار مع الشخصوس وحوار الساردة مع نفسها، ولا يستطيع التفريق بين الذكريات المستعادة، والوقائع الجارية في زمن كتابة النص. وقد يقرأ المرء عددًا من الصفحات التي تفتقر إلى التنظيم في فقرات تدل على أين تبدأ المتتالية السردية وأين تنتهي، وقد تجاوز هذا إلى طريقته في بناء الجمل، فهي على الأكثر، والأرجح، جمل غير مكتملة، والجملة الواحدة قد تكون مُجرأة.. متناثرة.. تفتقر للترابط. ومع هذا كله، ونظرًا لما يتخلل الرواية من تداعياتٍ نفسية، ومن تواتر، وتوثر، لا تخلو من تشويق يجعل القارئ لاهثًا وراء الأحداث لمعرفة ما ستنتهي إليه زينب، وهذا – بلا ريب – سمة من سمات النص الروائي الممتع والشيق.

3

ليلى العثمان في صمت الفراشات

بعد مجموعاتها القصصية العشر: امرأة في إناء 1976 والرحيل 1979 وفي الليل تأتي العيون، 1980 والحب له صور 1982 وفتحية تختار موتها 1987 وحالة حب مجنونة 1989 و55 حكاية قصيرة 1992 والحواجز السوداء 1994 ويحدث كل ليلة 1998 وليلة القهر 2005 ورواياتها الخمس: المرأة والقطة 1985 وسمية تخرج من البحر 1986 وخذها لا أريدها، وحلم الليلة الأولى صدرت للكاتبة الكويتية ليلى العثمان رواية بعنوان صمت الفراشات (دار الآداب، بيروت: 2007) التي أعيد نشرها غير مرة.

يجمع عنوان الرواية بين (الصمت) و(الفراشات) أما الفراشات فتعني بها النساء، على اختلافهن، واختلاف ألوانهن. فهي تلمح في أكثر من إيحاء لذلك. تقول في موقع من الرواية " الفراشات تتطير بأجنحتها الزاهية، كم هي رهيبة؟ وناعمة؟ ما تنبس حتى برفيف أجنحتها ، هل خلقت الفراشات بلا صوت؟ وهل كتب علي في هذا القصر أن أمارس صمت الفراشات " (ص 46) وتوميء لهذا في موضع آخر إذ تقول الساردة: آويت إليه مثل فراشة متحررة(ص86) وفي موقع ثالث تسبغ

على ذاتها صفة الفراشة " ماذا عن الواقع ؟ أستطيع تغيير ألوانه، وتكسير قضبانه، لأتسرب منه فراشة حرة " (ص 256) وأما الصمت فتعني به القهر، والقمع. فالكل يأمر (نادية) بطلاة الرواية، والساردة الوحيدة فيها، بالصمت. الأم (زينب) تطلب منها أن تصمت. والمدرسة التي تزعمها بكثرة الأسئلة تطلب منها أن تصمت. وشقيقها الأكبر (فيصل) يطلب منها هو الآخر التزام الصمت. نايف الزوج المسن الذي كانت لها حكاية طويلة معه، ومع قصره، فأول الكلام عنده هو أن تلتزم الصمت. وألا تتكلم عما تراه أو تسمعه في قصره المزدهم بالعبيد والخدم والحشم، أو تلاحظ ما يرتكب فيه من الموبقات. وهذا كله في كفة وأوامر الطبيب عبد الرحمن بالتزام الصمت لمدة أسبوعين متتالين مع عدم التدخين في كفة أخرى.

تناقض

واللافت للنظر ما في حكاية نادية محسن هذه من تناقض صارخ يصدم القارئ، لا بعد أن ينتهي من قراءة الرواية، بل من البداية، بل من اللحظة الأولى. فعلى الرغم من أن العنوان هو صمت الفراشة أي الفتاة - إذا جاز هذا التحريف - فإنها هي الساردة الوحيدة، التي لا تكف عن الكلام طوال الرواية. من الكلمة الأولى حتى السطر الأخير. وهذا يعني أن المرأة التي تشكو عدم السماح لها بالكلام، هي وحدها من يتكلم، والآخرين يجري الكلام عنهم بجرأة وتحامل أحيانا، وفي شيء من عدم الحياد في أحيان أخرى.

فالعجوز الشيخ نايف الذي تصوره الساردة - بطلاة الرواية- في صورة من يقف على حافة قبره، على الرغم من أنه في الستين من عمره، لم تترك صفة قدرة إلا وألصقتها به، واللحظات القليلة التي سُحِح له فيها بالكلام هي التي كان يوجه بها أوامره لنادية بقسوة تتجاوز العنف، وبغلظة لا يتوقعها القارئ. فما الخطأ الذي ارتكبه نايف هذا إذ تزوج من نادية التي باعها والداها للرجل العجوز على أمل أن يتوفاه الله قريبا وترث ما يمتلكه من المال والأطيان. لا سيما وأن المؤلفة لم تشر لحوافر هذا المسن إلا إشارة واحدة عابرة يكاد القارئ لا يتنبه إليها، فقد زار بيت محسن والد نادية - في حي الرميثة - الذي يعمل في شركته، ووقع بصره عليها، فأعجبته. وتقدم لها خاطبا مثل أي رجل آخر يتقدم للزواج من فتاة في عمر أولاده، أو أحفاده. وهذا الأمر يكاد يكون طبيعيا في بيئة كالكويت أو الإمارات أو دول الخليج. ويكاد يكون طبيعيا في غيرها لكن المؤلفة تصور لنا هذا المزواج في صورة الحيوان المتوحش الذي لا يتقبل العقل البشري بعض تصرفاته التي تبدو مغايرة لطبيعة الإنسان، وحتى لطبيعة الحيوان. فالرجل الذي يعاني ضعفا جنسيا يستنجد بعبده عطية ليفض بكارة العروس ليلة زفافها أمامه، وهو يشاهده، ليسهل عليه مضاجعتها بعد ذلك(ص20).

حدود التخييل الممكن

وهذا التصرف سواءً من الرجل نايف، أو العبد عطية، تصرف غير مقبول في الحدود التي يتصف بها الجنس البشري. ولهذا فإن هذا المشهد

الذي أفرطت المؤلفة بالتركيز عليه، وتواتر ذكره في الرواية مرارا، مشهد خرج بنا عن حدود التخيل الممكن إلى غير الممكن. فحتى الحيوان لا يتوقع منه هذا التصرف مع أثنائه. أما ما تبقى من تصرفات الزوج، كالحجر عليها داخل قصره، ومنعها من زيارة الأهل، أو الخروج من أسوار القصر، فقد يكون أمرا مقبولا، إلا أن الكتابة تتبالغ في ذلك كثيرا.

دوافع

والسؤال الذي يطرح نفسه، ولا يجد له القارئ جوابا، هو ما الدوافع التي تجعل نايفاً ينظر لزوجته الصغيرة نادية نظرة عداة شرس، وكأنّ له ثارا لديها، ويريد الانتقام منها بأخذه، لا سيما وأنّ المؤلفة لا تشير، ولو إشارة واحدة، لما هو متوقع من نادية عندما تقدم إليها هذا الرجل، سوى تذكير والديها بتقدمه الكبير في السن. تقول في حوار مع أمّها "بس هذا عجوز على حافة قبره. وترد الأمّ عنده مصاري كثير. بكرة بتعيشي أميرة، بموت وترثين أمواله". (ص50) وجاء تمتعها بخولا، ولم تعاند في القبول حين رأت والديها يرغبان في هذه المصاهرة طمعا في الإرث المتوقع بعد أن يأخذ الله أمانته، ويوزع الإرث بينها وبين زوجاته، وأبنائه، وبناته، وهذا يبدو للقراء شيئا طبيعيا لا يحتم على الرجل (نايف) أن يكون حاقداً عليها كل هذا الحقد الذي يبدو في تصرفاته شبه المتكررة.

غياب اللياقة

ثمة مشاهد أخرى خرجت فيها الكاتبة عن لياقة السرد الروائي، و ما يحتمله هذا الفن، بل كل فن. فإذا تجاوزنا موضوع العبد (عطية) وموضوع

السوط الذي ألهب به ظهر الفتاة، وتذكرنا موضوع الخادمة جورجيت، فإن المشهد أضع على الكاتبة ما تحاول الإيجاء به مرارًا، وهو الضعف الجنسي الذي يعاني منه الرجل (نايف). ذلك لأنه يحضاره لجورجيت، ومطارتها الغرام أمام نادية، مفتخرًا بفحولته (ص 57)، شيء ينقض ما بني فيما سبق، بما في ذلك استنجاهه بعطية ليلة الزفاف. وغياب اللياقة السردية يتضح في أن المؤلفة لم تنتبه لمسألة الانسجام الاجتماعي بين نايف وأصهاره. فليس من طبع السادة الذين في مثل موقع نايف، بثرائه الفاحش، واستعلائه على الآخرين، أن يسعى للزواج من فقيرة كنادية، وأن يحظر عليها، وعلى نفسه، زيارة أصهاره في الحي الشعبي (الرميشية) الذي يقيمون فيه. فهذا شيء لا يستقيم، ولذلك يجد القارئ في العزلة الشديدة، والحبس المتواصل الذي فرضه على نادية في قصره بحي فنطاس مدة 4 سنوات، لا يُسمح لها فيها بزيارة ذويها إلا مرة، أو مرتين، شيء لا يتقبله القارئ، بل يقف منه موقف المتسائل: أين يعيش هذا (النايف) وفي أي عصر؟

مفارقات

أما المفارقات في هذه الرواية فكثيرة، ومتكررة. فعندما تمكنت نادية من مغادرة القصر، هاربة نحو حي (الرميشية) الذي تقيم فيه الأسرة (ص 73)، وبعد أن روت لهم ما تعرضت له من ممارسات، صعقوا لهول ما سمعوا (ص 74). كأنهم يعيشون في المريخ، أو على كوكب الزهرة. لا هواتف يطمئنون بها على ابنتهم، ولا أي وسيلة من وسائل التواصل التي

أصبحت سمة هذا العصر. يقول محسن الأب تعليقا على ذلك " حسبي الله ونعم الوكيل. ما بي قادر أصدق كل هذا يطلع من شيبة النخرة. وين أروح بعمرى؟ شقدر أسوي؟ هذه مصيبة، وطبّت على راسي " (ص 79). وقد جاء حضور العجوز الشيخ للمنزل غاضبا مهددا متوعدا شاتما حضورا يزيد الطين بلة. إذ لا يتوقع من هذا الرجل شبه المتداعي، الغاني، أن يكون بهذه الغلظة، والقسوة، على أنسبائه محسن، وأم فيصل زوجته. وقد وصفهم في سورة غضبه بالكلاب. وهنا يتساءل القارئ أي سيد هذا، وأي ثري ارستقراطي، هو الذي يُصاهر عائلة لا فرق في رأيه بينها وبين الكلاب؟ (ص 81).

مفاجأة

وبما أن الرواية من حيث هي فنٌّ سردي يخضع لقوانين دقيقة متفق عليها لدى كتاب الرواية، ولدى من يقومون بالكتابة عنها تقریظا وتقدا، وهي قوانين تشترط في كلّ واقعة محكيّة، أو حادثة مروية، أن تنسجم مع قوانين الاحتمال أو الضرورة. فنحن نقول عن الواقعة إن كانت ضرورية حادثة متوقعة، أو محتملة، فإذا لم ينسحب عليها التوقع كانت مفاجأة. والمفاجأة التي لا تحتملها الضرورة، ولا تنبئ عنها الاحتمالات، تخلُّ بجبكة الرواية، وتضفي طابع العشوائية على السرد، وعلى المتن الحكائي⁽¹⁾. وقد جاءت وفاة العجوز نايف، الذي صوّر لنا في بعض الوقائع على أنه وحش الفلا، في سورة غضبه من هروب نادية لمنزل ذويها، مفاجأة (ص 87). وتبعت هذه المفاجأة قدوم عطية لمنزل دار محسن، وهو لا يعرفه أساسًا،

مفاجأةً أخرى لينقل الخبر، وليتبدل حال المأزومين إلى حال الفرحين، ولو أن محسنا قاطع بعضهم، قائلًا: لا شئانة في الموت.

من الطبيعي أن يموت بعض الناس فجأة. ولكن المؤلفة ليلي العثمان لم تكن موفقة إذ اختارت هذه النهاية لهذا الرجل في تلك اللحظة. كانت نادية قد استولت على بعض المجوهرات من ذهب ومن فضة ومن أحجار كريمة (ص 61)، لكن الأمور باتت على وشك الاختلاف. فبعد وفاة الرجل سترث ما كانت تتمناه زينب وزوجها محسن. صحيح أن للرجل أبناءً من زوجاته الأخر، وبناتٍ، لهنّ أزواجهنّ، وسيرثن نصيبهن من تركة الرجل (ص 92)، بيد أن ما تظفر به نادية من النصيب يكفي لنقلها من طبقة الفقراء المعوزين لطبقة الأثرياء المستثمرين. فقد ابتاعت عمارة على شاطئ البحر، وعهدت لكلّ من أبيها وأخيها فيصل لاستثمار ما تبقى من المال في المقاولات (ص 108). وعلى هذا النحو بدا على الأسرة - بصفة عامة - شيء من الغنى، والثراء، بعد الذي كانت تعانيه من الإفلاس، والفقير.

تقاطع الحكايات

ولا تخلو رواية صمت الفراشات من حكايات أخرى تتقاطع مع حكاية نادية بنت محسن، وزينب. أولها حكاية تضخم الوترين الصوتيين. والطبيب المعالج عبد الرحمن وعبادته التي تقع في السالمية. والعملية الجراحية. وقد تكررت الإشارة لهذه العملية مرارا وتكرارا، حتى لتبدو في بعض الأحيان وكأنها الحكاية الرئيسة في الرواية. بدليل اطراد

الحديث عنها في بعض المواقف اطرادا لا يتطلبه السياق. كالحديث في صفحات عن التحضير للعملية، وتجهيز حقيبة نادية، وحشوها بما يلزم وما لا يلزم، والعودة إلى الموضوع نفسه مرة أخرى (ص175) في تفصيلات تسبب سأمًا للقارئ " بدأت الممرضة تعد إربتها. قضت بضع دقائق وهي تبحث عن وريد مناسب. ثبتتها باللاصق لاستخدامات المخدر. بعد ذلك جهرت إبرة أخرى. حقنتها في العضل بخفة، وخرجت " (ص178)

وحكاية أخرى هي حكاية الالتحاق بالجامعة، ودراسة اللغة العربية. والدكتور جواد الذي يبدي اهتماما خاصا بها يوشك أن يكون ضربا من العشق، وتبادله الشعور نفسه (ص119). ويمضيان في هذه العلاقة التي تتجاز شوطا طويلا، وتبلغ شأوا بعيدا، كالالتقاء في المطاعم، وزيارة بيوت الأصدقاء معا، والتجول في سيارة واحدة. وتكتشف بعد هذا كله أنه متزوج من أمريكية، وله ابن منها عمره 9 سنوات (ص125). وهو يشترط إن اضطر للزواج منها أن يكون الزواج سرا. زواج (متعة) بمعنى من المعاني. وهي ترفض ذلك رفضا قاطعا " مثل هذا الزواج لن يعطيني الشعور بقيمتي كامرأة تستحق أن يكون لها زوج يتباهى بها أمام العالم والناس، وتُطلّ معه على الدنيا المفتوحة، ويحقق لي مشروع الأمومة الذي تحلم به كل امرأة " (ص160)

حكاية عائشة

وثمة حكاية ثالثة تتقاطع مع هذه الحكايات، ألا وهي حكاية عائشة، التلميذة التي تغيبت أسبوعا عن الدروس، فلما استفسرت منها المدرسة

نادية، أفضت إليها بما كان من شقيقها الذي اغتصبها في غياب والديه عن البيت (ص189). وفي هذه الحكاية ما يستفز القارئ، فالشاب الذي اغتصب أخته شخص غير متدين، ولا يخاف الله، فكيف يفرض على أخته - وهي الضحية - ارتداء الحجاب؟ وهذا التصرف لا ينسجم مع مقومات، أو طبائع، هذا الشخص. فإما أن يكون متدينا فلا يقدم على ما أقدم عليه من فعل إجرامي محظور في كل الشرائع، وإما أن يكون شيطانيّ الطبع، فلا يشترط على أخته الضحية ألا تذهب للمدرسة إلا محتجبة. وهذا كله أفضى في نهاية الأمر لانتقاع عائشة عن المدرسة. ثم تبين لاحقا أنها أقدمت على الانتحار(ص203).

توازي هذه الحكاية حكاية أخرى وهي الكوابيس والأحلام التي تراها نادية في منامها مع عطية (ص205). وما تراه في منامها مع عائشة وخاتم الخطبة(ص235) وما رآته في منامها أيضا مع الموت " شاهدتني في ظلمة، وأن من هم حولي يسجّونني فوق لوح خشبي ثم يدلونني في حفرة ويدفنونني. ويأتي عطية صارخا بصوت كالرعد يهز المكان، ويتشلني من الحفرة، ويحملني بين ذراعيه القويين، ويطيّر بي فيما يتهاوى الكفن متطائرا في الأفق " (ص 219). تضاف إلى ذلك الملاحظة التي تبلغ بها لهذا العبد على الرغم من ارتياب الجميع، ونفورهم منه. هذا مع أن أولى المآسي في الحكاية تقترن بعطية، فهو الذي انقضّ عليها بلا رحمة، تلبية لأمر سيده نايف، واغتصبها أمام عينيه، وانقضّ عليها بالسوط مرارًا.

وقد يكون الإشفاق على عطية أحد الحوافز، والدوافع، التي جعلت نادية تشعر بشعور خاص نحوه، فتسعى لتدريبه، وتعليمه قيادة السيارة، وتوظيفه في الشركة، وتمنحه شقة (تمليك) بلا مقابل في العمارة. فكأنها تتقمص شخصية إبراهيم لنكولن وتسعى مثله لتحرير العبيد، والتعامل مع العبد بصفته إنسانا لا فرق بينه وبين غيره لا من حيث اللون، ولا من حيث العرق، ولا من حيث النسب فكرة جيدة، غير أن الأمور تصطدم بالواقع، ولهذا أحبط عطية نفسه مشروع نادية. فبعد المغازلات، والغراميات، فضل أن ينسحب من حياة نادية، وغادر الحيّ.

وهذا هو الفرق بين عطية الذي حسم أمره، واختار أن يرحل بعيدا. في حين تظل نادية أسيرة الماضي الذي يعتادها من حين لآخر. ماضيها مع نايف، ومع جواد، ومع عائشة، ومع صفاء، ومع بهية، وجورجيت، وزنوبة، وصوفي. الماضي الذي يقيد بها بسلاسل، وإن كانت من حرير.

البناء

تتبع الكاتبة عددا من الإجراءات في السرد الروائي، أحدها توظيف المونولوج الذي يفضي لنا بما يمور في عالم الشخصية الداخلي. والطابع الملمح على المونولوج أنه خاص بنادية وحدها لا بشخصيات أخرى. وهذا نموذج يشقّ عن الهواجس التي شغلها في اثناء استقبالها للمعزين بالمرحوم نايف " أتأمل الوجوه وأنساءل إن لم يأت الشر منهن - تريد بنات المرحوم- أتى من الرجال أولاده. وأزواج بناته. لم أشعر بأي خوف. كنت أشد أزري بأمي القوية. أنظر إليها وإلى عينيها المتربصتين بالوجوه.

بحركتها المتعمدة التي توحى للجالسات بأن المكان (القصر) يخص ابنتها فهي سيدته الوحيدة". (ص 98) وعدا عن هذا تستخدم الحوار في غير قليل من المشاهد، والمرويات. وهي تنوع الحوار: الأم زينب، والأب محسن، والأخ فيصل، وزوجته إيمان، لكل منهم طابع خاص في الحوار. كذلك تلجأ للتواتر، وهو إعادة الحدث الواحد مرارًا. فقد تواتر ذكر ليلة الزفاف واستعانة العجوز بالعبدة عطية مرارا (ص 206) واستعادت مرارا زيارة عيادة الطبيب في السالمية وتكرر الحديث عن العملية والصمت لمدة أسبوعين.

وتعتمد الحذف، والانتقال السريع، من موقف لآخر، بينها فجوة من الزمن، ففي موقع ما من السرد تكتفي بعبارة واحدة " احتملت شهور العدة بكل ثقلها وكآبتها " (ص 100) وفي موقع ثانٍ " الأيام تكرر وتفر بأساها " (ص 238) وفي موقع آخر تكرر بالطريقة ذاتها القفز عن بعض الحوادث " مضى شهر ونصف الشهر والبيت لا يخلو من المعزين " (ص 239). وهذا يضيئ الطابع السريع على إيقاع السرد لكنها في بعض المواقف تلجأ إلى الإفراط في التفاصيل مما يؤدي لنتائج عكسية، ومن ذلك استعادة المجريات عن زواج محسن وزينب وأيام العشرة في حلب (ص 48). وفي ذلك إسهابٌ يكبح جماح السرد، ويجعله بطيئا، ويضيئ عليه الشعور بالإيقاع البطيء، لا بالسريع. وقد تخللت الرواية شطحات كثيرة تعيق التقدم الزمني؛ كالحديث مرارا عن الجلوس مقابل البحر " وحيدة أجلس مقابل البحر. كأنني مستريحة على أرجوحة من البلور.

يؤرجحني الصمت دون أن يمسي. لا يخلع عني أثوابي . لا يغير طريقة جلوسي. لا يعبث باصابعي الناعمة، لا ينزع عن أطفري طلاءها الوردي. لا يشد شعري. ولا يعض شفتي" (ص184). أما شخصيات الرواية، فباستثناء شخصية نادية، وإلى حد ما جواد، وعطية، تظل الشخصيات الأخرى شاحبة، ولا تعلق بذهن القارئ كثيراً.

1. سبق أن عالنا هذه الإشكالية ولا سيما في كتابنا مشكلة البنية في الرواية العربية المعاصرة، ص 45، 54، 67، 85، 114، 121، 142، 163، 172

4

صمت يتمدد لسليمان الشطي

يقول عيسى أحد شخوص الرواية «صمّت يتمدد» لسليمان الشطي (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2009) مخاطباً أخاه الأصغر صالحاً «أريدك أن تكون رجلاً.. مريم لم تترك لاسمنا قيمة عند الناس. قذفتنا في الحضيض لذا أريدك أن تكون رجلاً. وتعرف معنى الشرف، والمحافظة عليه.. إن تلطيخه لا يزيله إلا الرجال. وأنت الآن يا أخي رجل. ويجب أن تعلم أننا - أنا وأنت- اللذان سيكتب عليهما الهبوط إلى ما دون الحقارة إذا لم تتدارك الأمر.. فكُن رجلاً.» (ص226)

وبعد هذه الفقرة، التي تتضمن مفهوماً محدداً للرجولة والشرف، يقوم الشقيقان عيسى وصالح بخنق شقيقتها مريم في غياب الأم عن البيت، وبعد أن أتما المهمة التي تزيل العار، احتمالاً الجسد الذي فارقت الروح، ودفناه، وقال عيسى مخاطباً أخاه «خلاص. غسلنا شرفنا. سيقتي اسمنا عاليًا طاهرًا.» (ص230) واختفى عيسى بعد أن قذف بأخر حفنة تراب على قبر مريم، وقالت الأم عندما صدمت بما فعله الرجلان " فعلتموها يا سَقَلَة؟ لن أغفر.. لن أسامح.. يا رب حاسبهم حساباً

شديدًا ، وعذبهم عذابا نكرا. اللهم اجعلها ملعونين في الدنيا والآخرة .. "

(ص231)

البصّاص

فمقتل مريم جريمة شرف، يتخذها سليمان الشطي محورًا لروايته، ذلك أن بعض الشكوك التي أوغرت صدر الأخ الغيور عيسى جعلته يقدم على ارتكاب هذه الجريمة دون أن يتحقق من أن لشقيقته علاقة بالمدعو غازي شامر، أم لا. لذا يقوم الكاتب، معتمداً على الراوي المشارك، وهو – ها هنا صالح- بذكر التفاصيل التي تُقدّم لنا هذه الشخصية تقديماً يجعلنا- كصالح- على يقين من أن غازي ومريم بريئان، وأن الجريمة تم ارتكابها لأن مراهقاً غزراً، أنيقاً، ثرياً، أضرّ به الدلال، فنشأ فاشلاً في حياته الدراسية، وفاشلاً في علاقاته الاجتماعية، والعاطفية، فلم ينجح في أن يقيم علاقة طبيعية مع أي فتاة، ولذا طفق يوارى محزه باختلاق الكثير من الحكايات الوهمية عن علاقاتٍ غرامية يتشدد بها في مجالس المراهقين. فهو، أي غازي « ساذجٌ، وبسيط، وفي موقع متوسط بين الغبي والذكي، شكله الخارجي منمق، ويستطيع أن ينفق نقوده التي لا حصر لها عليه، وعلى أصدقائه، بغير حساب» (ص158). لا يميل هذا الشاب من التسكع في الأزقة، والشوارع، بصّاص، محترّف، يعتقد أن وجهه الوسيم يمكن أن يمنحه الجاذبية القصوى لدى النساء، ولأنه لم يكن كذلك، فقد دأب يُولف الحكايات الغرامية التي يجعل من نفسه بطلا لها، ويثرثر في ذلك ما طابت له

الثرثرة، والذين استغلوه من المراهقين، والشواذ، ومنهم عيسى، شقيق مريم، كانوا يتداولون تلك الحكايات، ولا يدري أحدٌ كيف أُقِمَّ اسمُ مريم - الضحية- في واحدة من هاتيك الأكاذيب، فاستقبلت أذنا عيسى، وحواسه المتحفزة ضدّ مريم- أساسًا - تلك الحكاية، فاشتعلت في صدره نارُ الغيرة. (ص163).

يقول صالح في موضع تذكّر فيه الحدث على سبيل الاسترجاع " عندما أتأملُ يدي التي حملت في تلك الظهرية أطرافَ الجسد المزرق، أسأله: هل قامتُ يدي بهذه الفعلة لأن تافهًا مثل غازي شامر ينسج الحكايات، فتهشّم رقاب الأخوات « (ص163).

تحرير

وكيف لصالح أن ينسى ذلك، ولعله - فيما يذكر - قد سمع قائلًا يقول له: « لاحظ أختك. ولا تتسرع في الاتهام. واسأل عنها. افتح عينيك.. واسأل عنها غازي شامر، إن كنتَ رجلًا... الغضب.. التلاسن.. الكلمات تتمدّد، والإشاعات تتّسع.. وعيسى يقاتل الغبار المتطاير بين قدميه، فكيف لا يندفع لما هو أكثر من القتل؟» (ص165) حدثت الجريمة إذاً لسبب واهٍ، واختفى كلُّ من عيسى، وغازي. واختفاء الثاني منها زاد من قوة التهمة، فهل كان لاختفائه علاقة بالجريمة، وبالضحية؟ تسرّب قول مثل هذا القول يفسر سبب الاختفاء(ص166). وزاد الطين بلّة العثور على غازي شامر طريحًا يئن وقد غرست في ظهره سكين. ولحسن حظه ساعد العثور عليه بعد

وقت قصير من الاعتداء على إنقاذه، وإسعافه، وشفائه، من تلك الطعنة، لكن، ما مسَّوَّحُ اختفاء عيسى. تقول الحكاية: إن عيسى بعد الجريمة تكرر غيابه عن البيت، وتكررتُ عودته إليه متأخرًا، وهو يخفي بعض وجهه بلثام تارة، أو بقناع تارة، وفي إحدى الليالي عاد مسرعًا، وصدْرُه مُلَطَّخٌ بِنَقْعِ الدَّمِ. (ص 167) فلا يستبعد الراوي على من اعتاد مشاجرات أواخر الليالي مع السكرى، والحشَّاشين، أن يُقدِّم على اغتيال غازي شامر، الذي بُعِدَ أن شفي من جرحه عاد إلى سيرته الأولى.

ثلاثون سنة

وبعد 30 سنة من تلك الحادثة، وبعد أن لعبت الأقدار بمصائر الشخص، وأصبح صالح موظفًا في الخارجية تتعاوره السفارات من مدينة لأخرى، جاءتته الأخبار بأن غازي شامر، الذي كان قد أصبح من كبار الأثرياء المعدودين في الكويت، قبل أن تنهَى إمبراطوريته في سوق المناخ، محلًّا في العاصمة التي يشغل فيها وظيفة معاون في سفارة بلاده، ويدفع إليه السفيرُ بورقة فيها رقم غرفته، واسم الفندق الذي يقيم فيه (ص 169). وهذا يعني أن علي صالح أن يقابل الزائر الذي تكتمس جولته الخارجية طابعًا شبه دبلوماسي. وتلك إشارة تفتح فم الراوي بلا توقف، فهو يروي الكثير عن غازي، وعن علاقته بعيسى، وعن علاقتهما بالآخرين. وفي الوقت نفسه تمثل تلك الإشارة حافزاً يدفع بصالح دفعًا لاستعادة ما جرى لمريم (ص 175).

اثبات الحكايات

والواقع أنّ هذه الرواية تتضمن، في متوالياتها المحكية، سلسلةً من القصص، لا قصة واحدة. ومن ينظر في ثبت الشخص، وما يحيل إليه كلّ اسم من الأسماء من حكايات، يقف على شيء من حقيقة هذا النصّ المتشعب. فعلاوة على شخصيات صالح، وعيسى، ومريم، ونجيبه، التي تبلغ الثلاثين عند كتابة الرواية (ص100) ثمة دلالة، وحكايتها مع صالح. وهي حكاية تطل برأسها في مواقف عدة. أولها الحب الأول في طور المراهقة، فهو - أي صالح - ما يزال يتذكر القبلة الأولى، ويتذكر رحيل ذوميا إلى منزل آخر بعيد عن الحي، مما حال بينها وبين اللقاء ثانية (ص82). وتطل برأسها مرة أخرى إذ يلتقيان بمحض الصدفة في الجامعة، فقد شاءت الأقدار أن يلتحقا بجامعة واحدة، ومع أن صالحًا حاول استعادة الحب القديم الأول، وتجديده، إلا أنّ ما جرى لمريم على يديه، ويدي أخيه عيسى، وما شاع عن علاقة مريم بمجهول، وقف حجر عثرة دون تجديده. ذلك لأنها فاجأته يومًا بما يشبه الابتعاد عنه، والتخلي عن ذلك الحب، والانتقال من تلك الجامعة إلى أخرى بمصر (ص193). وتطل الحكاية برأسها مرة أخرى بعد نحو عشرين عامًا من ذلك الهجر، إذ يتصل به السفيرُ واعدًا بإرسال أوراق السيدة دلالة، وتشاء الأقدار أن تكون دلالة نفسها (ص176) ولهذا تغدو الإشارة لأوراق دلالة، ورجاؤه أن يتابع بنفسه معاملتها بالسرعة الممكنة، منطلقًا يعيد الراوي - صالح - إلى الماضي البعيد، مستعيدًا مذاق القبلة

الأولى (ص178).. ومسيرة الاحتجاج عشية انفصال الوحدة بين سورية ومصر (ص180) وتردُّدها المستمرّ إلى بعض المقاهي، وتجديد العلاقة القديمة بجل ما فيها من نداوة ترطبُ جفاف الحياة القاحلة لطلبة مغتربين، لكنها، وبعد أن تراخى حبل الآمال بالوصول، فاجأته ذات يوم بسؤال " حدثني عن أختك مريم ". (ص192) وهذا سؤالٌ ينطوي على نوايا - بلا ريب - تفسرها كلمات أخيها ذات يوم « لا زواج من هذه العائلة. أمامك حلان؛ إما أن تنتقلي إلى القاهرة، أو تبقيين في الكويت بلا دراسة ... " (ص193) وهو ما فتى يتذكر ما قالته قبل أن تفارق: « أنت شاركت في تلك الفعلة؟ كيف؟ أتمنى أن أعرف هل يمكن لهذه العيون أن تكون بتلك القسوة؟ ثم غادرت دون أن تلتفت.. " (ص198)

هذا ما كان بينها قبل نيف وعشرين عاماً، والآن تطل برأسها من جديد في السفارة « تلاشت بهجة الانطلاقة الأولى .. هبط عليه شيء من الماضي.. يقف متأملاً رحيل المرأة التي أضاعت الفرصة الأولى، والأخيرة.. تذكر لحظة الفراق .. " (ص198) . فمصرع مريم إذاً هو أحد الأسباب التي جعلت حكاية صالح، ودلال، تتوقف في اللحظة التي كانت ينبغي لها فيها أن تستمرّ، وتدوم، وتتجدد. وهو أيضاً السبب الذي يجعل الأم - ابنة الملا الذي أمضى حياته في تعليم الفتيان القراءة، والكتابة، وحفظ القرآن - تنزوي عن ابنها، ولا تطبق النظر في وجهها بعد تلك المأساة، وتطرّد ابنا عيسى من بيتها حين جاءها زائراً

مودعًا، وهو على أعتاب الآخرة، بعد أن استشرى في بدنه السرطان،
وامتدَّ إلى كبده.

يحيى العززي

والحكايات التي تتقاطع، وتلتقي، في هذه الرواية متعدّدة، فممة
حكاية ليحيى العززي، الذي كان حتى وقت قريب صديقًا لصالح، وفي
صباه انتظم في حزب سياسي، يرفع شعارات هي مزيج من الفكر القومي
والماركسي (ص 19) وقد تقاذفته هو الآخر العواصم، والمدن. وأخيرًا، ها
هو في روما وزوجته غير المعلنة (رغداء رَجْلان) تلتحق به، ويقع لها ما
وقع، إذ فارقت الحياة .. وتناولت الصحف حكايتها تناوولا لا يخلو-
كالعادة - من زياداتٍ، واتهاماتٍ، وتأويلاتٍ، وظلت تمضغ سيرته حتى
أيقن أنه مهزومٌ، يعاني من الشعور الفاضح بالانكسار، فقرر العودة إلى
التدريس، لعل في ذلك ما يؤثر في هذا الجيل من المتعلمين الذين هم
أملُ المستقبل، وعُدَّة العَدِ الآتي. (ص 96) وهذا في الواقع لا يقلل من
أثر الصدمة التي تركتها الإشاعات، كالزعم بأنه كان يرتبُ صفقة مع
الطليان، وأن لرغداء دوراً في تلك الصفقة، وأن المال الخليجيّ غير
بريء من مؤامرة تسعى لتغيير الحكومات.. مقابل ذلك ثمة أصواتٌ تدافع
عن يحيى المناضل الشريف المكلف بمهمّاتٍ وطنية .. تياراتٌ واتجاهاتٌ
تؤكد وجود صراعٍ داخليّ في الحزب. ولهذا كان الحلُّ في الإنزواء ببلدة
هامشية على كَثَبٍ من الحدود. (ص 98، وانظر ص 42- 47) أي أن

صاحب السنوات الطوال من الانخراط في الواجحة السياسية انتهى به
النضال الشريف إلى لا شيء. (ص32)

ومن الشخصيات التي لها حكاية في هذه الرواية خالد العصور، أحد
أصدقاء عيسى، الذي أصبح من أصحاب الملايين (ص118) وحמיד،
الذي يؤدي دور الوُسواس الختاس، ولا سيما حين يتعلق الأمر بعلاقاته
هو وصالح بيئعات الهوى. (ص148-153) وسميرة المغرمة بقراءة
الكتب الدينية. وسالم النايز الذي توثقت علاقة صالح به كثيراً منذ
الصبا، ثم أصبح نائباً في البرلمان، وأدى دوراً في الكشف عن خلفيات
الانهيار المفاجئ في سوق الأسهم المعروف بسوق المناخ في أغسطس
- آب 1982. (ص158)

فتنة النص السردى

وليس تعدد الحكايات في هذه الرواية هو هاجس الكاتب سليمان
الشطى، فهاجسه الأقوى، والأظهر، والأبين، فيما نطقت ونحسب، هو
بناء روايته بحرفية عالية تجمع بين التشويق، والتقنيات السردية الجديدة
التي تحيل الوقائع إلى شكل فني يستطيع الدارس، والباحث، أن يتتبع
ما فيه من قوة، مثلما يتتبع ما في القصيدة الجيدة من مظاهر الجودة،
هذا على الرغم من أن النص - في رأينا - لا يخلو من بعض الغموض
الذي يُعزى لعدول الكاتب - أحياناً - عن تعيين ما يتحدث عنه من
حوادث، وأماكن، فعلى سبيل المثال يجد القارئ نفسه تأمها بين مدن
عدة، والحالات التي حدد لنا فيها المدن قليلة، فذكر القاهرة، وذكر

الكويت، وذكر لندن، وذكر روما.. وقد يُطلق الكاتب من حين لآخر إشارة تومئ لحدث مفصلي في الرواية، غير أنه لا يجرؤ على التحديد لسبب لا نجده. فهو مثلاً يشير لانهبيار سوق المناخ (ص158) ويضربُ عن ذكر أي تفاصيل تتصل بهذا الحدث. ويذكر الانفصال الذي فصم عرى الوحدة بين سورية ومصر (28 سبتمبر – أيلول 1961) ولا يشير للمكان الذي خرجت فيه المظاهرات الاحتجاجية على وقائع كهذه. ويذكر ما أحاط بيحيى العزازي من ظروفٍ، ولا يذكر شيئاً عن الوقائع السياسية التي فُسرت على أنها محاولات لقلب نظام الحكم، أو مؤامرات لتغيير الحكومات، وما شابه ذلك من تحليلاتٍ يمكن لقلة من القراء أن يتذكروا ما يتصل بها من حوادث جرت في الكويت في الخمسينات من القرن الماضي انتهت بإبعاد الشيوعيين من البلاد.

السرد تذكراً

أما عن نهج الكاتب في حبك أحداث روايته، وحكاياتها المتشابكة، فيحتاج من الشطي اعتماد طريقتين، أولاهما التذكر، والأخرى التواتر. وفي الطريقتين لا مندوحة له عن اعتماد المونولوج، والديالوج، والخلط بين الزمن الماضي والزمن الحاضر، وما بينهما من مضارع تخيلي، وإلى ذلك لا بد له من التنوع في الراوي، فيراوح بين الراوي كلي العلم، والراوي المشارك غير العلم، في تلك الأجزاء التي يتحول فيها من السرد الذاتي إلى السرد الموضوعي. وسوف نقف فيما تبقى من هذه الدراسة إزاء هذه التقنيات مشفوعة بما هو ممكن من الأمثلة، والاقتراسات.

ومن النظرة الأولى في هذه الرواية يستخلص القارئ أن استراتيجية التذكر تغطي على السرد بصفة عامة، يتذكر صالح، وهو الذي نهض بدور الراوي المشارك غالبًا، اللحظات الأخيرة لمريم: « لسانها الذي اندفع خارجاً ثم تدلى مقضوماً من طرفه عادت صورته. تكومت بجانب الباب . ملكة المنظر . ارتعش. ضاقت عيناه. يد أخيه القوية تشده. يجب أن ننجز العمل كرجال، لتبق رجلاً. ترشح. سقط. " (ص146) وعندما يستقبل صالح صديق الماضي يحيى في روما يسترسل سيال الذاكرة « كان قد خرج من المعتقل قبل سنة، خبرة الأب دفعته إلى حث ابنه على الدراسة في الخارج، بعد تجربة السجن، لم يرضح لطلب والده، فثمة دورٌ له في العهد الجديد. ولكن العواصف لم تتأخر، والتهمت الثورة عدداً من زملائه، الذين كانوا معه في السجن " (ص14). وهو في كل حين يتذكر ذلك المشهد، الذي طوّقت فيه يدا عيسى عنق مريم، وشدّت عليه شدّاً إلى أن أطلقت الروح. (ص50) ولا يفتأ الراوي يتذكر مواقف من الطفولة « صَغُرَ عما كان يعهده، يوم أمسكت بقطعة من الخشب، وأهوت بها على كتفه، ابتعد.. ليعود ويجلس إلى جانبها مرة أخرى. ودون أن تنظر إليه تلقي بحزمة ساخنة فيتلقفها .. تطردُ لهيب النار بصوت يهمس بغناءٍ شجيٍّ. لم تكن آنذاك وحدها كما هي الآن.. مريم كانت معها .. اختفى هذا كله .. غابت الصورة... تلاشت الظلال.. " (ص144)

ويتوافق التواتر مع التذکر مرارا، فالحوار الذي دار بين الأم والشقيقتين يتكرر، وهو يتذكره "كلماتها لا تتغير. محفورة في قلبي .. لن أرضى عنكما، سيريني ربي فيكما يوماً .. " (ص143) وعلى كثرة ما تكرر تذكر الراوي صالح لمصرع مريم، فإن المرء لا يستطيع أن يقتبس ذلك كله، ولا بعضه. وهذا ما يستعيده، وهو يصغي لأخيه عيسى متحدثا عن مرضه الذي وصف الطبيب الإنجليزي له خطورته: «الخوف في مثل حالي حين يصل المرض الخبيث إلى الكبد من المستقيم. الموت المتوقع يأتي بالتدرج.. لم يحدث هذا لمريم.. لم يكن متوقعا.. ولا متدرجا. فجأة كان.» (ص122) ومن قبيل التواتر تكرار الكوايس من حين لآخر، ففي «المنام تراءى له مريم وهي تصرخ سأقتلك مثلما قتلتنى، لا تدعني أراك.» (ص116) وثمة كابوس آخر يزعم الراوي أنه يعتاده مرارا، يقول في المشهد الأخير للكابوس «صرخ فاستيقظ.. أول ما فعله هو إشعال سيجارة. ماذا تعني عودة هذا الحلم مرة أخرى» (ص39)

تداعيات

تصاحب هذه الطرق السردية اللجوء للتداعيات النفسية، وهي لا تختلّف عن التذکر، ففي زيارة يحيى إلى العاصمة التي يقيم فيها الراوي، ووصول صالح للفندق، واجتيازه لبعض الممرات الفخمة، وكان ذلك بعد سنتين من جريمة الشرف، تنقله مشاهد الفندق لأخرى «عندما دخلت بيتنا الذي هجرته أمي بعد الحادثة بسنتين، كانت الروائح باقية لتبيح الذكري، ذكرّنتي بحضن مريم» (ص36) الرابط طبعا بين الفندق

وهذه الذكرى هو اختلاف الرواَح. ولعل مثل هذه التدايعات النفسية، وهي حجة في الرواية، تستدعي أن يعتمد الكاتب التنوع في الزمن، فعلاوة على التنقل المطرد من الحاضر إلى الماضي، نجده يستحضر ذلك الماضي باستخدام ما يعرف بالمضارع التخيلي، والأمثلة التي تتجلى فيها هذه الطريقة في السرد كثيرة، يقول في الموقف الذي تبع وفاة رغاء المفاجئة: « انصَمْتُ إلى رجل الأمن الذي كان قد تركني للحظات. وراح في حديثٍ جدي ظننته الطبيب يُطلعه على تقريره.. ويشير إلى سطور فيه. أَلْتَقِطُ أطرافاً من الكلمات لكنني لا أقدرُ على تتبع فحوى حوارهما.. ألمحُ بحجبٍ يرفع رأسه.. ينظر إلينا.. تحتضنُ كفاه جانبي وجهه. يلتفت إلى رجل الأمن .. يشرُحُ الحادثة من خلال تقرير الطبيب .. » (ص41)

ولعل القارئ قد لاحظ، من الاقتباس، أن المؤلف يراوح بين السارد المشارك والسارد العليم، وهذا ديدنه في جل متواليات النص، ومن يقف إزاء الفصل العاشر مثلاً، يتحقق من سلامة هذا الانطباع، فهو، في بدايته، يقول: « قبل ربع ساعة جاءه صوت السفير" (ص176) واستمر في السرد عن قدوم دلال للسفارة باستخدام السارد العليم الموضوعي، لكنه في المقابل يستخدم الحديث بين السارد العليم والبطل « عندما تضع إصبعك في السنة الثالثة من المرحلة الجامعية تكون محطة الهبوط الأخيرة قد اقتربت. " (ص177) وما هي إلا بضعة أسطر حتى نجد السارد قد تحول إلى سارد مشارك مباشرة: « اكتشفتُ

دلال للمرة الثانية، فقلتُ لنفسي: لا... لست هاربًا، ولست من الذين يتكؤون داخل جلودهم» (ص178) وهذا - في الواقع - ما يجده القارئ في الرواية من البدء حتى نهاية الحكاية برحيل عيسى شقيق الراوي. ومثل هذه (التقنيات السردية) تُضفي على رواية الشطبي «صمّتْ يَمَدَّدُ» ما يبعث فيها التشويق، ويشعرنا بأنه تشويق لم يقم الكاتب بفرضه على القارئ فرضًا، بل هو تشويقٌ نابعٌ من سلسلة المحكيّ، ومن تنوع السارد، ومن تداخل الذكريات، وتواتر الوقائع، واطراد المرويّات.

من الجيل الحاضر

5

ظل الشمس لطالب الرفاعي من القصة إلى الرواية

ينحو طالب الرفاعي في ظل الشمس (دار الشروق، 2012) منحى جديدا غير مألوف، ومبتكر غير معروف، إذ يختار حكايته، ويعالج حبكنه، التي يتناول فيها أوضاع المصريين الوافدين إلى الكويت، على الرغم من أنه ليس مصريا، فشخصيات روايته هذه في الغالب من الشخصيات المصرية التي دفعت بها الحاجة دفعا لمغادرة أم الدنيا، والسفر طمعا بالحصول على فرص يكسبون فيها من النقود ما يعودون به إلى بلادهم، ويحققون به ما يظنونه آمالا في حياة حرية كريمة، بعيدة عن العوز، والفاقة. مع الاستقرار المريح البعيد عن مشكلات الحياة اليومية، مع الفقر والشظف.

وحلمي هو أحد هؤلاء الشبان في الثامنة والعشرين من عمره. درس الآداب في جامعة القاهرة. وبعد تخرجه عمل مدرسا للغة العربية بمرتب قدره 130 جنيها مصريا (وفي موضع آخر ذكر أن المرتب 150 جنيها) وهو مرتب يكفيه أسبوعا واحدا، ويمضي بقية الشهر بالديون، والسلف. يقول في واحد من مونولوجاته " حياتي كلها صارت بالسلف؛ الدواء ،

واللبس، والسجائر، والقهوة، أظل معطلا أنتظر أول الشهر، وما إن أمسك بالراتب حتى يتبخر قبل أن أسدّد ديوني " (ص45)

تغريه زوجته سنوية بالسفر إلى الكويت، وزاده تشجيعا أن الحاج متولي - عم سنوية- الذي عرّفنا به تعريفا ينم على سوء طبعه، وخلقته(ص53) مستعد لمساعدته على استصدار تأشيرة سفر للكويت بعقد عمل، على أن هذه المساعدة ليست بلا مقابل، وليست لوجه الله، بل مقابل 1500 دولار. وهو مبلغ يضطره لبيع الغالي، والنفيس، فضلا عن الاقتراض " لم يكن أمامي خيار آخر غير السفر، مدرّس قد الدنيا براتب 130 جنيا .. مدرس خيبان في هذا الزمان. البأس . ما عاد أحد يهتم بالدروس الخصوصية .. فهي من نصيب مدرسي الرياضيات، والفيزياء، والكيمياء، والأحياء، والإنجليزي. راتي ينتهي بنهاية الأسبوع الأول من الشهر، فأعيش بقية مديونا لسيد صبي المقهى . وأبقى خجلا من نفسي طوال الوقت. حائرا لا أدري أين أذهب بوجهي منه" (ص29).

قبل أن تقترح عليه سنوية فكرة السفر كان قد فكر طويلا بمخرج لوضعه المعيشي. وفي كل مرة كان يفكر فيها لا يقع اختياره إلا على إحدى دول الخليج. (ص41) وعندما علم أبوه الذي يشبه سي السيد في رواية نجيب محفوظ " قصر الشوق .." (ص 30 و ص54) بنيتها السفر اتسعت بينها شقة الخلاف. قال له أبوه: " لن تنفك الكويت ".(ص33) وتوسلت له أمه ترجوه ألا يسافر. وحتى سنوية التي اقترحت عليه

السفر، وأوحت له بالفكرة، بكت ليلة سفره. ونعمة - زوجة الحاج متولي التي لا تكتم عشقها له، ووقّرت له مبلغ ألف جنيه على سبيل الدين، أسفّت بمرارة لسفره. وقالت له " لن تجد في الكويت واحدة مثلي. بعثني بثمن رخيص " (ص46).

وعلى وقع هدير الطائرة ، في الأجواء ، وفي الساعات القليلة بين مغادرتها مطار القاهرة، والهبوط بمطار الكويت، أستعاد حلمي ماضيه بلياليه الحلوة والمرّة. تذكر طفولته، والشجرة العجوز، وأيام المدرسة، والجامعة، وحكاية خطبته لسنية، وزواجهما ، وقدم الطفل الأول، سعد، الذي بلغ الثالثة من عمره. تذكر علاقته بالآخرين؛ صالحة، وهدى، وشقيقتيه، ونعمة. وعوض ابن الجيران، الذي سافر قبله للكويت بسنوات(ص26) وسيد- صبيّ المقهى - الذي طالما منّ عليه بمبلغ من المال على سبيل الاقتراض، والتسليف، عشية عيد الأضحى (ص49-50). ودسوقي زوج شقيقته درّية المقيم في الكويت منذ سنتين.

ومن ذكرياته هذه ينتشله شخصٌ بقميص أبيض وياقة منشاة(ص27) عرف منه أنه كاتب القصة الكويتي طالب الرفاعي. فقد كان عائداً على متن الطائرة من القاهرة إلى بلده الكويت، ومعه المجموعة القصصية أبو عجاج طال عمرك(ص55) وأخرج، وهو منكبٌّ على تصفح الكتاب قصاصة من الورق، ودفع بها إليه ليكتشف حلمي بعد ذلك أن في الورقة بعض الأسماء، ومنها اسمه، واسم منال التي لا يعرف من تكون.

خبيّة

ثمّة لغزٌ غامض في هذه العلاقة العابرة، بين مؤلّف حقيقي هو طالب الرفاعي، ووافد إلى الكويت هو بطل الرواية ظلّ الشمس، والسارد الوحيد فيها حلّمي. وفي الفصل الثاني من الرواية يتلقّى حلّمي هذا سيلاً من الصدمات التي توقّظه من أحلامه، على الرغم من لقائه بعدد من المصريين الذين سبقوه إلى العمل في الكويت. أمثال دسوقي الذي سبق ذكره، والمعلم سباعي، والمهندس رجائي، الذي يتضح لاحقاً أنه " حرامي " لهفّ رواتب العمال في شركة أبي عجّاج للمقاولات، وولى هاربا إلى مصر. وفتحي صديق المهندس رجائي، والشيخ حسن الذي يشغل وظيفة ممّمة في الشركة، ولا يسمح بمرور أيّ معاملة من بين يديه دون أن يتقاضى عليها رشوة خمسين، أو مائة، أو مائتي دينار كويتي. ومن الذين عرفهم أيضاً، وكان لهم أثر في ما لقيه من إشكالات مدام نجاة، الكويتية، التي فتحت له قصرها المنيف ليعطي شقيقتها منال دروساً خصوصية لقاء مبلغ يعادل خمسين جنيهاً عن كل درس. ومما يدهش له حلّمي أن منال هذه ورد اسمها في جملة من وردت أسماؤهم في قصاصة الرفاعي.

كهربائي أم مدرس

على أن حلّمي لم يطل به الزمن حتى اكتشف، وبعيد ثلاثة أشهر من قدومه (ص 63) أن كل ما كان قد سمعه عن الكويت، وما فيها من العمل المتوافر، بكثرة، ووفرة كوفرة " القشّ على القشّ " والنقود التي "

على قفا مين يشيل " ليس صحيحًا. وقد جاءت أولى الصدمات من عقد العمل الذي صُتف فيه كهربائيا، لا مدرسًا، مع أنه لا يعرف في الكهرباء أي شيء. يقول : " أنا لا أعرف شيئًا عن الكهرباء " (ص52) وقد حاول العثور على عمل - أي عمل- ولو في التمديدات الصحية بلا فائدة. قضى ثلاثة أشهر قبل أن يجد عملا مع دسوقي، وسباعي، وغيرهما في سكن العزاب بحي خيطان الشعبي. يضيق ذرعا بحرارة الجو الدبق، الحانق، بما فيه من غبار ناعم ينفذ في مسامات جلده، ويفرز عرقا يتصبَّب كثيرا فيعوزه للاستحمام مرارا(ص68). وتزيد الطين بلة تلك الإجراءات المعقدة لاستصدار الإقامة. والتصريح المدني، والترخيص بالعمل، والكفالة، والشيخ حسن، نزيل الغرفة ذات الرقم 17 (ص76) لا يوقع ورقة إلا بعد أن يقبض خمسين، أو أكثر (ص78-79). وعليه في هذه الحال أن يقترض، وعلى دسوقي أن يؤدي دور بنك التسليف، والإقراض. هرب من الدين في مصر ليغرق فيه في الكويت. مع الفرق، وهو أن الديون في الكويت أكبر، وأصعب سدادًا. يقول السارد حلبي " ثلاثة أشهر قضيتها حبيس هذه الغرفة التحس. ثلاثة أشهر، وأنا بحسرتي. الرائحة الحانقة.. ودويُّ المكيف.. وصورة يُسرى الملونة بملاص البحر .. أظللّ مستلقيا أحديق في فراغ السقف المقشّر .. لا أجد مخرجا لورطتي، ولا أعرف أين أولي وجهي.. " (ص80)

ليلة قدر

حين اصطحبه دسوقي إلى فيلا مدام نجاة في حي النزهة الراقي، وهو حيٌّ مختلف عن حيّ خيطان الشعبي، ظن أن أبواب السماء قد فُتحت له في ليلة قدر، وأن مصائبه هانت، وأنه على كثر من الانتقال من العسر إلى اليسر، ومن الفقر إلى الثراء الفاحش. فهي علاوةً على أنها مديرة مكتب رئيس مجلس إدارة الشركة، ثرية جدًا، وتتجلى مظاهر ذلك الثراء في المنزل، وما فيه من الفخامة، فضلًا عن الخدم والحشم. قال دسوقي مشيرًا لهذا كله " فُرِحْتُ يا عم ! انبسط يا عم " (ص 97) وعلى الرغم مما يمثله منزل مدام نجاة حلمي من واحةٍ ظليلة في صحراء قاحلة، تم على ذلك العبارات القليلة التي تفيض رقة، وشاعرية، وهو يصف بها القصر، وما فيه من الرخام، والزجاج المعشق الملون، والأسوار الحديدية المشغولة، وبوابات الخشب العملاقة المنقوشة بالزخارف المحفورة حفراً، والشوارع النظيفة التي تصل أجزاء الحديقة بعضها ببعض، والأرصفت المزدانة بالبلاط الملون.. والسيارات الفارهة ذات الموديلات الجديدة، والمراكب العالمية المصطفة أمام المنزل، وكأنها في مرءاب عمومي.. علاوة على هذا كله، ذلك الكرم الحاتمي الذي استقبل به الضيفان؛ حلمي ومرافقه دسوقي (ص 99-100).

على الرغم من هذا كله انقلب هذا النعيم حميمًا عليه، ووبالا، فإذا تجاوزنا الشرائح الوصفية للمكان، وتلك التي تتضمنها ذكريات حلمي عن منال، وتلميحاتها الغزلية، ورغباتها في أن تتخطى علاقة التلميذة بالمدرس

الخصوصي، إلى عشق ملتهب، وشهوة محمومة، لتبادل الغرام مع هذا الشاب العشريني، وهي الفتاة القاصر التي لا تخشى تبعات هذا العشق، إذا تجاوزنا ذلك، وتخطيناه، اكتشفنا أنّ الشاب، وعلى الرغم من حذره الشديد، واحترازه الأشدّ، وقع في شرك هذه العلاقة، سواءً أكان هذا بفعل الضغوط التي هيمت عليه بسبب غيابه الطويل عن زوجته سنية، وما سببه غيابه من كبت، ومن احتياج للمرأة، أو تحت تأثير الضغوط التي تسببها له إغراءات الفتاة، فقد ضبط الاثنان وهما متلبسان، وكانت هذه العلاقة سببًا في فضيحةٍ كبرى قادته إلى السجن، والحكم عليه بالحبس لمدة خمس عشرة سنةً مع النفاذ.

وتطايّر رذاذ الفضيحة، وانتشر. ولم يسلم منه دسوقي - ابن عم حلمي - الذي طردته الشركة من العمل، وأصبح مهددًا بالترحيل من الكويت. (ص185)

من ترك داره قل مقداره

في السابق كان قد حاول الاتصال بطالب الرفاعي لعله يساعده. وقد فعل ذلك مرة واحدة. وبعد ذلك تواترت في ذهنه التساؤلات عن الغموض الذي يحيط بهذا الرفاعي. وما ينوي فعله به " صاحبني قادمًا من القاهرة. سهّل لي الحصول على البطاقة المدنية. ثم هوية العمل. هو مدير مشروع يزيد عدد العاملين فيه على الألف ". وفي المرة الثانية التي طلب فيها مساعدته في تغيير الكفيل لعله يعمل في مدرسة خاصة بمرتب مائة دينار رفض مساعدته، قائلاً " أنت لم تكمل في الكويت سنتين.

ومن المستحيل تحويل إقامتك " (ص172) ونصحه بدلا من ذلك بالعودة إلى مصر. بقاءك في الكويت ليس في مصلحتك طالما أنك لا تجد عملا. تذكر عندئذٍ المثل المعروف الذي يقول " من ترك داره قلَّ مقداره " .

مآسي المصريين

على أن طالبا الرفاعي لا يكتفي في روايته هذه " ظل الشمس " بتسليط الضوء على مآسي المصريين، ومنها مأساة حلمي الذي طاف الكويت بحثا عن الرزق، فوجد السجن عوضا عنه، وإنما يسלט الضوء على مآسي الوافدين من مصريين، وغير مصريين. فمن بين الحكايات العابرة لأفق الرواية قصة مهندس الصيانة أكرم شاه. وهو أفغاني لا مصري. كان قد استدان من أحد الإقطاعيين الأفغان مبلغا كبيرا ليستخرج تأشيرة سفر للكويت، وفيها ارتكب جُرمَ الانتحار تاركا قصاصة ورق كتب فيها أنه لا يحلُّ أحدًا مسؤولية انتحاره، وأنه يتحمل وزر هذه الجريمة وحده. يقول: " لا أستطيع العودة إلى بلدي لأنني لا أملك ثمن تذكرة السفر. وليست لدي رغبة في البقاء ها هنا. لم يعد لي بيت، ولا زوجة، ولا أطفال، لهذا قررت الانتحار " (ص 163).

ثور الساقية

ومثل هذه الفاجعة حكاية سويلم. وغيره من العمال الذين تأخرت روايتهم، وأجورهم خمسة أشهر، ليسطو عليها المهندس رجائي بعد تسلمه لها، ويولي هاربًا إلى مصر. وعندما شكوا لمدير الشركة، قيل لهم: " إن أجوركم دُفعت وتسلمها المهندس رجائي، ولا يمكن أن يعاد صرفها مرة

أخرى ". ويلقي المؤلف الضوء علاوة على ما سبق على الظروف التي تحيط بحياة هؤلاء الوافدين " فالعامل منهم يعمل مثل ثور الساقية .. يدور طوال الوقت. وإذا حدث أن توقف بسبب مرض أو أي سبب ثان فتمه مائة عامل آخر. فالعمل في الشركة عجلة جهنمية تدور بلا توقف، وبلا رحمة. لا يوم خميس . ولا يوم جمعة. ولا عطلة رأس السنة . ولا عطلة عيد . لا وقت لديهم للراحة. فالراحة ترفُّ لا يعرفه العمال الغلابي ". وتسلب الرواية الضوء أيضا على طرائق الغش، وفنون الفساد الذي يتقنه مديرو الشركات، والمهندسون، والمقاولون. ومن ذلك - مثلا- تركيب أنابيب الصرف الصحي من نوع مختلف عما هو محدد، ومعين، في العطاءات. وهذا شيء كشفت عنه مرويّات المهندسين بكري، ورجائي، قبل أن يولي هذا وجهه شطر مصر بأجور العاملين (ص 160- 161).

أسلوب القصة

ومن يقرأ هذه الرواية قراءة فنية مستقلة عن معاناة الشخصيات التي تعبر عنها الحوادث، يلاحظ هيمنة أسلوب القصة القصيرة على المؤلف الرفاعي. ولو لم تشر كلمة الغلاف الأخير لإسهاماته في القصة القصيرة ومنها مجموعته " أغمض روجي عليك " و " مرآة الغش " و " حكايا رملية " و " سرقات صغيرة " و " الكرسي " وأبو عجاج طال عمرك " لاكتشف القارئ بنفسه أن هذا الكاتب من المحلّصين للقصة القصيرة إخلاصًا شديدًا شأنه في ذلك شأن الكاتب المخضرم محمود الريماوي، والكاتب إبراهيم أصلان، والكاتب سعيد الكفراوي. فالرواية من البداية

حتى الخاتمة لا تتعدى، ولا تتجاوز وحدة الموقف، وهو خيبة المسعى التي لقيها حلبي - معلم اللغة العربية الجامعي - من قدومه للكويت، مغادرا قريته، وأسرته، بحثا عن الرزق، على الرغم من أن كثيرين حذروه، ونصحوه، وألحوا عليه أن من ترك داره قل مقداره. ومع أن المؤلف الرفاعي جعل روايته هذه في أربعة فصول، إلا أنها تبدو لنا فصلا واحدا مترابطا بؤرته التي تلتقي فيها خيوط السرد هي مأساة حلبي، الذي لا يفتأ ينتقل بنا من الكويت لمصر، ومن مصر للكويت. فالمشهدان المكيان يتناوبان على شاشة الذاكرة، ويتتابعان في الكوايس تارة، وفي الأحلام تارة أخرى.

الشخص

ومما يقرب أسلوب الكاتب في هذه الرواية من القصة القصيرة أن الشخص تمهين عليها شخصية حلبي، وتحتل بؤرة النسيج السردية. فعلى الرغم من أن الكاتب حشد في فصول الحكاية كلا من الأب، والأم، وسنية، ونعمة، والحاج متولي، وعوض، ومحمود، ودسوقي، والمهندس رجائي، وسيد صبي المقهى، وسباعي، ودريّة شقيقة حلبي، و طالب الرفاعي نفسه، وآخرين مثل: سويلم، وجسوم العراقي، ومرسي المهندس - رأس الأفعى- وتاج، والشيخ حسن الذي يتلقى رشوة عن كل معاملة، وجون الهندي، وبكري المهندس، والمنتحر أكرم شاه، ومدام نجاة، ومنال، على الرغم من هذا العدد من الشخص، فإن الرواية في الواقع تقتصر على أداء الدور الذي يضطلع به حلبي، لا أكثر ولا أقل.

فلا يُذكر أحدٌ من هؤلاء إلا لأنه يسهم بصورة أو بأخرى في مأساة الشاب حلبي. فالغرض من هذه الرواية- إذن - هو تصوير محنة السارد - حلبي - وهو موقفٌ واحدٌ يمكن التعبير عنه بمفردة الندم الذي بدد أحلامه، وخيَّب آماله، بالاستقرار المادي، مستبدلاً الحبس بذلك الحلم على ذمة فضيحة كبيرة لا تليق بمدرس سابق. فظلَّ الشمس، على الرغم من أنها تشبه من حيث البناء المعاري السيرة الذاتية لحلبي، إلا أنها رواية بالمعنى الدقيق الذي يتفق مع معطيات نظرية التجنيس.

تداعيات

وهذا النسيج من الحوادث المروية، والوقائع المحكية، تتخلله تداعيات، واسترجاعات، تذكرنا أيضاً بأسلوب الكاتب القصصي. ففي كل موقف يمر به حلبي تتثال عليه فيه عباراتٌ أبيه تارة، وكلماتٌ سنية تارة، أو وعود الحاج متولي تارة، أو عتَب نعمه تارة أخرى " لن تجد في الكويت واحدة مثلي. بعثني بثمن رخيص " أو بعض ما في رسالة دسوقي التي حذر فيها من القدوم إلى الكويت في تواترٍ لافتٍ لما في الحكاية من تواتر. وحتى العبارات التي كتبت بها الرواية بصفة عامة تذكرنا بلغة القصة القصيرة. وهذا نموذج واحد من نماذج كثيرة تؤكد ذلك " الشمس بالكاد توارت. شمس غير التي أعرف. شمس معاندة.. تودُّ لو تظل على رؤوس العباد ليلاً نهاراً. شمس صحراء قاسية. تصبُّ الرصاص المصهور على رؤوس البشر. شمس أغسطس الحارقة. شمس تحرق ظلها .. وتركه صهداً بقية الليل " (ص108).

الحوار

والحوار في الرواية عبارات مجزأة في الغالب الأعم، يكثر فيها الحذف، والإضمار، امتثالاً لمبدأ التركيز والتكثيف:

- نمشي

أحبته

- طبعاً نمشي

- إلى سوق الفروانية

- إلى أي مكان

تضاف إلى ما سبق وحدة المكان في الرواية - الكويت - فمشروع القرين ، وحيّ خيطان، وحيّ النهضة، وفيلا مدام نجاة، دائرة محدودة الانساع تضيء على مرويّات الرفاعي في ظلّ الشمس عاملاً مساعداً لضغط الحوادث، والمجريات، في قالبٍ قصصيّ يضيق كلما اتسع الزمن، ويتكثف كلما ازداد الكلام، فهو أقرب إلى القصة القصيرة منه إلى أيّ شيءٍ آخر. على الرغم من أنّ حجم النص يتجاوز الـ 190 ص. وهذا ليس بغريب، ولا عجيب فرواية " الجريمة والعقاب " لدستويفسكي يحسبها كثيرون من القصة القصيرة مع أنها تقع في مئات الصفحات، فالعبرة ليست في الحجم، وإنما في الموقف.

الرفاعي في رواية النجدي

بعد سلسلة من الأعمال القصصية منها أبو عجاج طال عمك (1992) و أغمض روجي عليك 1995 و امرأة الغبش 1997 و حكايات رملية 1999 و سرقات صغيرة 2011 و الكرسي 2012 و الروائية منها: ظل الشمس 1998 و رائحة البحر 2002 و سمر الكلمات 2006 و الثوب 2009 و في الهُنا 2014 صدرت للكويتي طالب الرفاعي رواية أخرى تضاف لما ذكر من رواياته عن دار السلاسل بعنوان **النجدي** (الكويت: 2017) و النجدي هو الاسم الذي غلب على بطل الرواية علي النجدي.

و في كلمة قصيرة على الغلاف الخلفي كتب أحد أحفاد علي النجدي، قائلاً " النجدي رواية تستحضر بخيال متوقد أحداث الساعات الأخيرة من حياة جدي (النوخذة) علي ناصر النجدي " وهي- أي الرواية - إذ تتخذ من تعرضه لعاصفة بحرية غادرة مساء الاثنين 19 كانون الأول - ديسمبر 1979 خاتمة للحكاية، تقدم رسدا دالا لجزء من تاريخ أهل الكويت، وعلاقتهم بالبحر، مثلما رواه القبطان الاسترالي آلن فاليرز، في كتابه المهم " أبناء السندباد " Sons of Sindibad وقد استفتح الرفاعي روايته بفقرة من ذلك الكتاب. تقول الفقرة " لا تبدو مدينة الكويت المسوّرة في أفضل حالاتها إذا نَظَر إليها المرء من الميناء، إلا أن واجهتها

البحرية التي تمتد مسافة ميلين اثنين من أكثر الواجحات البحرية إمتاعا في العالم، لما يراه الناظر في تلك الواجحة من أحواض لصناعة السفن، والقوارب الكبيرة والصغيرة، وهي تقف متلاصقة على طول تلك الواجحة البحرية الممتدة شرقا وغربا بمحاذاة الشاطئ الضحل المنبسط.

الجزء الأخير

ويبدو أنّ المؤلف الرفاعي اكتفى من حديث الأحفاد بالجزء الأخير من الحكاية، وهو الذي يقع في الصفحات من 111 إلى 172 التي يروي فيها السارد المشارك (النجدي) حكاية العاصفة التي أودت بحياة بعض الأشخاص، وقد يكون النجدي أحد هؤلاء، إذ يقول في نهاية المرويات " أنا ولدك يا بحر، نسي إليك، نوحدة، السفينة ستأتي إليّ، بوم بيان الحبيب، سأبقى في البحر لحين مجيئها، لن أفارق البحر. " (ص 172) وقد يجد القارئ في هذا ما يوحي بأنّ علي النجدي قد غرق فبمن غرق ذات ليلة من ليالي شهر كانون الأول الباردة من العام 1979 وقد يفهم من العبارة أن النجدي يتوقع قدوم السفينة بوم بيان التي ستنقذه من البحر، لكنه، مع ذلك، يمتنى أن يبقى فيه، حتى وإن كان ذلك يعنى الغرق، فهو مثلما يسمي نفسه " ابن البحر " واليه ينتهي، وينتسب.

وتعود بنا الحكاية لطفولة النجدي، فعندما كان صبيا صغيرا تمنى أن يصطحبه أبوه في رحلاته البحرية للصيد، ولكن أمه التي تحشى عليه ما يحدث في البحر من كوارث يتناقل أخبارها الناس في الكويت من حين لآخر تمنعه من ذلك، بيد أنه ينكب على يديها يقبلها كي تسمح له بتحقيق

ما يرغب فيه، وينشده، وهو أن يكون بحارا. وتمرور الوقت لانت عريكة الأم، ولانت قناتة أبيه، فافتنع بضرورة اصطحابه معه، والسباح له بالمشاركة في الرحلات البحرية، ليس للصيد فحسب، بل وللغوص أيضاً، والبحث عن المحار، واللؤلؤ. وما هي إلا سنوات معدودات حتى قلده قيادة المركب، واستحق بذلك لقب (نوخدة) وهو الاسم الذي يقابل كلمة القبطان في غير الكويت.

البطل هو الراوي

وفي متتاليات الحكاية الكثير من التفاصيل التي يرويها المؤلف على لسان النجدي. إذ لا يفتأ يروي لنا ما جرى له، ولمن معه من البحارة في رحلات الصيد والغوص. فهذا هو العمل الوحيد الذي أجاده الكويتيون في ذلك الزمان قبل اكتشاف النفط. فكان أكثرهم يعيشون على الصيد البحري، واستخراج اللؤلؤ. وفي الأثناء تزوج النجدي من (شممة) التي أنجبت له ابناً ربهتم قبل وفاتها التربية التقليدية الجيدة. على أن النجدي كان قد تأخر في زواجه، وذلك أنه اشترط قبل الزواج أن يرى الفتاة التي تُخطب له رأي العين قبل أن يوافق، وقبل أن تجرى معاملات عقد النكاح، وإلا فهو لن يتزوج ألبتة. وفي هذا كائن المؤلف يقدم لنا نموذجاً للشباب الكويتي الثائر على العادات، والتقاليد البالية المتحجرة. فالأم، والأخت، والأب يحاولون اقناعه باستحالة ذلك، إلا أنه يُبدي عنادا. وقد أتبع له في خاتمة المطاف رؤية شممة قبل الزواج، لكن هذه الرؤية تبدو للقارئ مفتعلة، ولسيت كما ينبغي. وهما يكن من أمر، فقد استعاد

النجدي تفاصيل الزفاف بعد أن بلغ من العمر عتياً. وتوفيت شمة التي كانت (نوخدة) في البيت فيما هو (النوخدة) في المراكب، والسفن: " ملأ الحزن قلبي يوم موتها، أداري دمعتي في وداعها.. همستُ لها ملفوفة بعباءة جنازتها السوداء: لماذا يا شمة تركني وحيداً؟ "

رتابة السرد

عدا أحاديث الصيد، ومرويات الغوص، ورائحة السمك، وشميم قتره الروبيان، يجد القارئ نافذةً أخرى كأنَّ المؤلف الرفاعي توقع فيها ما يدفع الملل عن القارئ، وهي زواجه مرة أخرى من نورة.

علاوة على هذا الجانب ثمة شيء آخر يدفع الملل عن القارئ الذي لا يُظن أنَّ في تكرار الحديث عن الغوص في معظم الحكاية، ما يسليه، ويسره، ويبعث فيه الشعور بالترقب. كالإشارة لكتاب سيف الشمالان عن تاريخ الغوص على اللؤلؤ في الكويت. والإعلان عن قدوم القبطان الأسترالي آلن فاليرز، أو الحديث عن إتمام بناء سفينة العائلة " بوم بيان " في 1937 وهي السفينة التي كان النجدي يشير لقدومها لإنقاذه، متوقعاً أن تخترق العاصفة البحرية، والرياح المزمجرة الغضبي. فهذا وغيره قد يكسر حدة الرتابة في محكيات الصيد، والغوص، بما فيها من تفاصيل متكررة تثير الضجر في بعض الأحيان، إن لم يكن في كلِّ الأحيان.

وفي هذا السياق ثمة ما يلفت النظر، وهو سقوط طفل لامرأة من شَحَر عُمان في البحر، وقد تطلب إنقاذه الكثير من الجهد، والمحاولات الفاشلة تارة، وشبه الفاشلة تاراتٍ أُخر. يجري ذلك وسط هياج الحشد

الهائل من أهل الشحر في المركب، وصياح الأم وليدي .. وليدي .. والخوف من أن تفترس أسماك القرش الطفل. وما زاد هذا السرد توترًا المحولات الزائدة في المركب، وانتشار الشُعاب، والصخور، على كثر منه. والغضب الذي يجتاح الحشود، والحركة، والهباج الذي يهدد المركب بالميلان، والانتقلا على أحد جانبية بسبب الثقل الزائد، وفي هذا المناخ المتوتر يرتفع الصياح، والصراخ، بالحذر: علّوا الشراع. ارفعوا العارضة. تفرّقوا داخل المركب بدلا من التجمع في ناحية واحدة. وقد تكون الغاية من التركيز على هذا الجزء من حكاية النجدي لفت النظر لما يتصف به النجدي من صلابة، وأنه (نوخدة) بحق، وسيظلّ طوال حياته كذلك. إذ هو، على الرغم من كل ذلك، قوي الشكّية، والعزيمة، لا يضعف، ولا يلين: "فتحت عينيّ عاشقَ بحر، ولم أزلّ" و "ولدتُ من خاصرة البحر" و "أصدقائيّ يأتون للصيد في البحر.. وأنا أحيء لأعيش ذكريات عمري". (ص 107)

عاصفة في البحر

وما أنقذ رواية الرفاعي من الرتابة حديث السارد الشيق عن العاصفة، وصعوبة المواجهة بين النجدي وصحبه سلمان، وعبد الوهاب، وغيرهما.. والطبيعة الغضبي التي تأتلف فيها قوى البحر الهائج، والرياح العاتية المزججة، والبرد الشديد القارس. يستنفد النجدي ورفيقاه ما لديهم من وسائل المقاومة، بعد ما ثبت لهم ألا حول لهم ولا قوة. هم يحاولون إنقاذ أنفسهم، والعاصفة تبذل جل ما لديها من عناد، وتدفع بهم وبمركبهم في

حركة دائرية مثل دوامة تجذيمهم، وتشد بهم شدًا إلى أعماق البحر. ولا شكّ في أن الخطر تزايد باندفاع المياه داخل المركب مما يؤدي إلى اليأس من النجاة، أو إلى ما يشبه اليأس. يقول عبد الوهاب: البرد والمطر يجمدان كنفّي. قال النجدي ردا على تساؤل عبد الوهاب: إنه يذكر يوم تعرض لما يشبه هذه العاصفة في مضيق هرمز على كئيب من جزيرة سلامة (ص 149). يقول هذا بينما الآخر، يتوسل: أرجوك.. ساحني.. سأموت.. ويمتف به النجديّ لا تياس . سننجو. (ص 150)

وهذا الصراع بين الإنسان المستضعف، وقوى الطبيعة الغضبي، ربما هو العظة الوحيدة التي يخلص القارئ، ويفوز بها، من قراءته لهذه الرواية. ولولا ذلك لكانت مجموعة ضخمة متراكمة من (السواليف) عن الصيد والغوص، لا تخلو من تكرار، ولا من رتابة مملة، وتفصيل زائدة، ومفردات عن أسماء الأسماك، وأدوات الصيد، وأجزاء المركب، وألقاب البحارة، مما يضيف لمعجم القارئ ألفاظا لا يعرف إلا القليل، الذي لا يؤبه له، من معانيها. عدا عن ذلك لا تختلف تقنيات السرد في النجدي- باستثناءات نادرة- عما هو مألوف، ومعروف، في السرد التاريخي، أو شبه التاريخي، الذي يروي للقارئ ما تعرض له بحار مغامر، أو قبطان (نوخدة) من مجريات في البحر، وحوادث، بعضها حلوة، وبعضها مرة.

خرائط التيه وعروس المطر لبثينة العيسى

أن تعاد طباعة الرواية (خرائط التيه) للكويتية بثينة العيسى (الدار العربية للعلوم- بيروت) أربعًا من الطبعات في سنة واحدة ، فذلك لا يعني إلا شيئًا واحدًا، وهو كثرة الإقبال على قراءتها، ورواجها بين المهتمين بالرواية بوصفها الفن الأدبي السردي الأكثر شعبية بين فنون الأدب. فهي رواية تبدو من النظر الأول، رواية مشوقة، وقدما قيل إن التشويق هو أحد العناصر الأساسية التي تميز الرواية الجيدة عن غيرها من الروايات الزائفة والرديئة.

ففي مستهل الحكاية تمسك الكاتبة بتلايب القارئ وبأنفاسه وهي تروي بالتفصيل ذلك المشهد الكوني للحجيج- نحو 3 ملايين - وهم يطوفون بالكعبة المشرفة، في ذلك الطوفان البشري الهائج من الناس يجري التركيز على نحو يشبه تركيز الفيلم على أحد الأشخاص، على سيدة كويتية (سمية) تطوف كغيرها من الطائفين ممسكة بيد ولدها (مشاري 7سنوات) الذي جاءت به متعمدة لأداء الفريضة على الرغم من أنها ليست واجبة على من هم دون سن البلوغ، وعلى أمتار منها (فيصل) زوجها يواصل هو الآخر الطواف مع الطائفين. ونجأة يندفع سيل من الأفارقة المسكين بعضهم بأيدي بعض ويخترقون المسافة

القصيرة بين سمية ومشاري فأفلتوا يده من يدها وافترق الابن عن الأم وصاحت به أن يواصل المشي كي لا يداس تحت الأرجل. وتلك كانت الفاصلة التي شطرت المشهد إلى شطرين، أحدهما مأساوي، يأخذ بتلايب القارئ، وهو يتابع مثلها حكاية الطفل الذي تاه عن أبويه، ومصيره بين 7 ذي الحجة و 29 منه .

يتنقل بنا الراوي بعيد هذه الحادثة التي امتدت آثارها وتشعبت من مكة إلى عسير، فجازان، فساحل البحر الأحمر، فعبور القوارب باتجاه سيناء في مسارات بحرية محظورة، فإلى صحراء سيناء بما فيها من قفار ممتدة حتى حدود العريش شمالا، ولا يفوت الراوي - أيضا - أن يصلنا بالحدود الجغرافية لفلسطين المحتلة، مسلطا الضوء على ما تداولته وسائل الإعلام الغربية من تجارة مادتها الأعضاء البشرية، والصفقات السرية التي تؤكد ضلوع مسئولين إسرائيليين، ومصريين، كبار في هذه التجارة.

شخصيات

بيد ان هذا الهيكل الذي بنيت عليه الرواية، بما فيها من تفاصيل توختها الكاتبة حتى بدت جسما حيا من لحم ودم، ليس كل شيء، فالكاتبة حشدت شخصا لهذا الغرض، فعلاوة على سمية، وفيصل، والذي مشاري، الذي تاه، وأصبح كالكرة بين أقدام اللاعبين، ثم شخصيات أخرى بعضها من الكويت، وفي مقدمتها سعود شقيق فيصل، وهو شخص يختلف عن شقيقه في طباعه، ومزاجه، وهذا شيء يلاحظه

القارئ كلما تلاشت الآمال بالعثور على الصبي، وثمة شخص آخر جيء به من الكويت، وهو مازن، ومن الشخصيات النسائية رويانا التي تسهم في نقل الصبي من مكة إلى الجنوب بعد أن أوهمته أنها تساعد على العودة لأمه سمية، بيد أنها مثلما ظهرت في الفيديو قبضت على مشاري، وخدرته، وغطته، واحتملته بين ذراعيها، واختفت به. وكشفت الأحداث عن علاقتها بجرجس، وهو شخصية أخرى تتزعم عصابة تقوم بخطف الأطفال التائبين عن ذويمهم، ويبيعهم لعصابة أخرى. وكانت رويانا قبل أن تتعرض للطعن من جرجس قد اتصلت بفيصل مستخدمة رقم هاتفه المدون على قصاصة يحتفظ بها الصبي، وطلبت منه فدية لإعادة ابنه إليه. ولهذا الاتصال فعل الحافز المحرك لكثير من المجرّيات في الرواية.

ومن الشخصيات التي عنيت بها بثينة العيسى شخصية جرجس نفسه. الذي اختفى في نهاية الرواية، وربما كان لاختفائه الغامض علاقة بالمشادة التي دارت بينه وبين عثمان، سائق سيارة الدفع الرباعي، أو بالمسؤول عنه. وثمة شخصيات أخرى منها نظام شجاع الدين - الباكستاني- الذي يدير مزرعة لرجل أعمال سعودي (إبراهيم حجاب) وكان قد توفي مؤخرًا، فهذا المزارع يعيش وحيدًا، وقد عثر بالصدفة على الطفل مشاري، الذي كان قد هرب في أثناء المشاجرة التي اشتدت بين جرجس وعثمان ورويانا على الشاطئ، وانطلق راكضًا على غير هدئ، فقادته قدماه إلى أبواب تلك المزرعة، وارتمى متعبًا ليعثر عليه الباكستاني، ثم يأويه في المزرعة، لكنه بعد ذلك أساء معاملته، إذ قام

باغتصابه مراراً، وتحولت العلاقة بينها إلى علاقة عدااء. وحاول الصبي الاتصال بأهله مستخدماً هاتف نظام النوكيا، لكن أحدًا لم يردّ على ذلك الاتصال المتكرر، ولا يتضح السبب إلا من باب التأويل، وهو أن يكون هاتف الباكستاني نظام يخلو من مفتاح الاتصال الدولي.

ومهما يكن من أمر، فإن نظامًا - الباكستاني - لم يُطَق بقاء الطفل على تلك الحال الصحية المتدهورة، فقَرّر التخلص منه مرتين. ولكنه عدل في كل منهما عن تنفيذ قراره هذا. وبعد أن أيقن مشاري أن نظامًا يودّ التخلص منه، هرب من المزرعة، لتقوده قدماءه - كما في المرة الأولى - إلى مزرعة أخرى، للشيخ عيسى مفتاح، الذي أخبر الأمن فورًا، كونه كان قد تابع حكاية الطفل الكويتي الختفي في الصحف. فما كان من الأمن إلا أن اتصل بعائلة الطفل، يقول الراوي: بعد يومين من البحث، واثنين وعشرين يومًا من الاختفاء .. وفيما الجميع يشاركون في تمشيط الشواطئ للمرة الثانية، اقترب أحد الضباط من فيصل - والد مشاري - وهمس : بو مشاري، لدينا أخبار .. " (ص 394).

مكبّ النفايات

ولم تكن تلك الأخبار إلا البشارة بالعثور على الصبي، على أنّ هذه الحبكة، وتلك الشخصيات، تنفتح لتستوعب مجريات أخرى، نجدها - غالبًا - في الفصل الحادي عشر.

فعندما غلبت الشكوك على العصابة - عصابة جرجس - وعبورها البحر الأحمر باتجاه سيناء، اضطرت العائلة لمتابعة البحث. لذا

نجدهم يجلبون في مطار شرم الشيخ الدولي. ويتصلون بفريق من المحققين، ويأثمون بعد ذلك العريش. ويجلون ضيوفا على القسم الأول في مديرية أمن العريش. ويقضون بضعة أيام متنقلين بين فندق " سويس إن " ومديرية أمن العريش، والمستشفى، حيث الجثث المتحللة، والمتعفنة، في ثلاجة الموتى. ومن خلل هذه الجولات مع فرق التحقيق، والبحث الجنائي، تسلط بثينة العيسى الضوء على مآلات كامب ديفد، والتطبيع مع الكيان الإسرائيلي، متخذة من شخصية (هويشل) المهزّب الذي تاب عن التهريب، وقُبِلت توبته على رأي المصريين، مفتاحًا يفضي إلى الكشف عن الكثير من الأسرار التي تكتنف العلاقة بين الاحتلال وبعض المسؤولين الكبار في الداخلية المصرية، مِّن سَهَلوا، بوصفهم شركاء للإسرائيليين في تجارة الأعضاء البشرية، عمليات التهريب. وكان بعضهم وزيرًا في الداخلية في حكومة محمد حسني مبارك قبل ثورة 25 يناير. وعاد الراوي للكشف عن هذه الحقائق في الفصل الثالث عشر. يقول هويشل ما يأتي: " إنهم يقبضون مبالغ هائلة لقاء تسلُّمهم الجثث من إسرائيل. . ويقومون برميها في الصحراء. الجريمة لم تقع ها هنا. هذا المكان مجرد مقبرة .. يعني مكب نفايات بشرية لشبكات الجريمة. وهذا هو الأمر المثالي لهم. لأنَّ أحدًا لا يستطيع التصدّي له. هل فهمت؟ "

(ص374)

المرويات

وعلى الرغم من أنّ الزمن الذي يفصل بين فقدان مشاري، والعثور عليه، لا يتعدى ثلاثة أسابيع، إلا أن المؤلفة استطاعت - براءة - أن تطيل في المرويات حتى لكأنها تروي أحداثا، ووقائع، تجري في سنوات، ولهذا تلد للقارئ تلك التفاصيل، وتلد له متابعة البحث كما لو أنه يتابع فيلما بوليسيًا، فيأمل معرفة النهاية، سعيدةً كانت بالعثور على الصبي، أم غير سعيدة. وتؤقُّ القارئ لمعرفة المزيد يشتمد أواره كلما انصبَّ الساردُ بالحديث عن الجرائم التي ترتكب ضدَّ الأطفال التائهين، ويزداد الطين بلّة كلما طُلب من الأب (فيصل) التعرف على ابنه من بين الجثث المتحللة في ثلاجة الموتى. وهذا الموقف يتكرّر مرارًا بما فيه من قسوة استثنائية. وبسبب هذه المواقف التي تخفّل بها " خرائط التيه " لبثينة العيسى، وتتوافر فيها كثيرا، فقد تعدّ قراءتها تجربة لا تتكرّر في غير هذه الرواية إلا نادراً، مما يشهد للمؤلفة بقدرتها على كتابة الرواية بحرفيّة مُحكّمة زاخرةً بالتشويق.

عروس المطر

وعلى الرغم من أن رواية "عروس المطر" رواية مونولوجية، بمعنى أننا نصغي فيها لصوت المرأة المستوحدة (أسماء) التي تروي ما تزويه في إطار يشبه الاعترافات، أو اليوميات، إلا أنها نجحت في أن تخفي هذا النسق المونولوجي وتجعل منه بناءً مضمرًا في نصّ حافل بالأصوات، وأولها هو صوت الساردة أسماء، التي بدأت المحكيات السردية بالإفصاح

الصريح المباشر عن أنها تعاني من عقدة نفسية متأصلة لديها منذ الولادة. فقد تضمنت أخبار الأسرة أن والدتها حين كانت حاملاً أظهرت أجهزة التصوير وجود اثنين من الأجنة في الرحم، وأنها كانت خلف الجنين الذكر، ولهذا ظنوها حاملاً بمولود واحد، حتى إذا حان موعد الولادة تبين أنها أحَدُ شقِّي التوأم. (ص15)

حسد الذكورة

فهي تعاني منذ ذلك الحين إذاً من الرتبة الثانية بعد الطفل الذكر. وليت المشكلة أو العقدة التي تعاني منها هي هذه العقدة فحسب، ونعني ما يعرف بحسد الذكورة، فهي، مع ذلك، تفتقر للجهال افتقاراً يدعو للنفور منها، إن لم يكن الاشمئزاز، والتقرُّز. فكانت على النقيض من المولود الآخر، زرقاء، مُشعرة، جاحظة العينين، قصيرة، بدقن مدقوقة (ص15). وإحساسها هذا بالدمامة يجعلها تبدو مثل بثرة متقبحة (ص13). والعالم كله لا يحفل بها، ولا يعيرها أيَّ انتباه. لذا تشعر بالوحدة على الرغم مما يحيط بها من ضجيج وعجيج. ولا يقع بصرها إلا على الأشياء الغريبة، عديمة القيمة، والروائح النتنة، والأفكار الشاذة، والوخدة. (ص19) ومن جوانب هذه العقدة النفسية ما تتصوره في شقيقها أسامة. الذي يبدو نقيضاً لها تماماً، لا من حيث أنه الذكر، وهي الأنثى (وليس الذكر كالأنثى) ولكن لأنه يجسد - على الدوام- وبغفوية مطلقة، " النقيض التام مني. حاجب أزج، وبشرة دسمة بيضاء، وقامة شاحخة... ببساطة ضدي المسالم الذي يمثل كل ما أريد أن أكونه. . ولم

أُكِنه. وكأننا على تكدُّسنا - أنا وهو - في الرحم نال الحظ كله الذي حُصِّص لنا. وترك لي خياراتٍ محدودة. لأجبيء أنا كما أنا. مجرد أنا. فتاةٌ بلا امتيازاتٍ، وبدقن مدقوقة ". (ص21)

المثل الأعلى

وتستعيد أسماء ذكرياتها مع المعلمة أبله (حصه) التي طالما شجعتها على القراءة والكتابة. وهي تتذكر ذلك لأنها رأت، وترى، فيها المثل الأعلى الذي استقرَّ لديها، وأرادت اللحاق به. فقد كانت تتمنى لو أنها هي. ووجدت أخيراً، وبعد أن بلغت السادسة والعشرين، حجةً لتعود إلى أحضان هذه المربية. فقد قررت أن تؤلف كتاباً تروي فيه السيرة الشخصية لتلك المعلمة التي هي في نظرها ليست مربية فحسب، بل أديبة، وعبقريّة، تستحقُّ أن يقتدي بها كثيرون.. وقد قلبت هذه الفكرة وأدارتها في ذهنها كثيراً. وعندما عزمّت قالت لنفسها: عندي نموذج جاهز، وملائم، لما ينبغي أن تكون عليه حياة فتاة توشك على السادسة والعشرين، وتكره وجهها.. ساكون سعيدة حين أفكك تلك الشيفرة الخبوءة في أكثر أقاليم الله قدسيّةً .. في القلب (ص40) ".

وبعد أن فكّرت طويلاً، وعزمّت على التنفيذ، استقبلتها المعلمة التي دُهِشت لهذه الفكرة. وتعقيباً على السؤال عن السبب الذي يدعوها لتأليف كتاب عنها تجيب: " إذا لم أجد شيئاً حقيقياً أفعله فسأتحول إلى خشبة. أريد شيئاً أنغمس فيه حتى أطرافي القصيّة. وأنسى في خضمّه أنني أنا. الصفرء، الجاحظة، أم ذقن مدقوقة، ووجه يشبه

صندوقاً ميثئاً.. أريد أن أنسلخ مني.. أتحرّر مني.. أنطلق خارجي في ركض أبدي صوب البياض الفسيح في الورقة. أريد أن أتوضأ به لأتطهّر من وجهي الرّجس " (ص48) وفي تمام اليقظة - لا في كابوس من الكوابيس - ترى أسماء أنها تجد نفسها بعد ضياع استمرّ ستا وعشرين سنة. تجد نفسها في العودة و" النكوص " إلى مرحلة الطفولة التي تتلمذت فيها لتلك السيدة. وبهذا تنقذ نفسها من أن تكون مجرد خشبة لا تستطيع الإفلات من رعبها اليومي. " تهتري المرأة بسرعة وهي وحيدة " (ص52) وحيدة ليس لأنها تفتقر إلى حميمية الأم، أو الأب، أو الأخ، أو زوجة الأب (وسمية- أم محمد) فحسب، ولكن لأنها تبلغ السادسة والعشرين ولما يأتيها طالبُ قُرب (ص53). فالمرّة الوحيدة التي جاءها فيها لم يعد، لا هو، ولا أمّه، ولم يكلفنا نفسيهما الاتصال للاعتذار على الأقل.

الشقيق الوهي

عندما تزور أسماء منزل أبيها المزواج، تلتقي إحدى زوجاته، (وسمية- أم محمد) وتمتدُّ الثرثرة لأجلٍ طويل، لكن الزوجة، والأب، لم يسألا عن أسامة، فقد سألا عن أمها التي تقضي أياماً حلوة في الأردن، وعن أخبارها، وعن أخبار السكن في الجابية. ولم يسألا عن ذلك الذي يُفترض أن يكون في مقدمة من يسألا عنه (ص60). وسيُتضح للقارئ من هذه الإشارة - في ما يشبه الاستشراق - أن أسامة الذي طال الحديث عنه، في الرواية، وطال الحوار معه، تارةً في سخط، وطورا في محبة، ودعابة، ما هو إلا شقيق وهيي، لا وجود له في الواقع، مع أنّ

البطلة أساء، التي يبدو أنها تعاني من مرضٍ نفسي هو التوهم، لا تفتأ تتحدث عنه، وتتحدث إليه، وهو أيضا يحدّثها. وتذكر لنا بعض هواياته وممارسته لألعاب التلفزة، وقراءته لكتاب البسطامي ..إلخ. ويتّضح لنا أيضا أن أساء اخترعت هذا الشقيق إلى جانبها، وتخيلت أنه حيّ، مع أنه ولد ميتًا، لغاية في نفس يعقوب. فعندما قدّمتِ الأم المتروكة من عمان إلى الجارية دار الحديث مطولا بين الفتاة والأم. وتطرقنا فيه لموضوعات عدة. ولم تذكر الأم شيئا عن أسامة. وعندما ذكّرتها الفتاة به قالت الأم: أي أسامة؟ (ص176) فتقول أساء " أكو أمّ تُنسى ولدها " (ص177). وحين تنكر الأم أن لها ولدا بهذا الاسم، تعلق الابنة: أنتِ رحبتِ مع خالي. أبوي راح مع حريمه. هو وحده الذي كان معي. طوال الوقت معي. وأخيرا تقول الأم: أنا صحّح كان في بطني توأم.. بس الولد مات. كان ميتًا. وأنت اللي عشتِ .." (ص178).

فالحكاية التي وصلت إلى هذه الذروة سبقت الإشارة إليها في اللقاء الأول الذي جمع أساء بوسمية، وبالآب، الذي عدد- في زهو - أساء أولاده من زوجاته الأربع، ولم يأتِ على ذكر أسامة هذا. على الرغم من أنه يتزعم حملة إنقاذ المنكوبات اجتماعيًا، والمطلقات، وكأَنَّ النساء بتن طريقه للجنة (ص64).

خيبة التوقع

أما أبلة حصّة، فقد استقبلتها للمرة الثانية في مكتبة المدرسة، وفي مونولوج مطوّل تصف لنا الساردة تلك المعلمة وصفا يؤكد ما ذكرناه،

وهو أنها تجبّد المثل الأعلى، والنموذج الفائق للإنسان النقي الذي تمنى لو أنها تكونه. وعند بدء طرح الأسئلة في ما يشبه التحقيق الصحفي عن شخصية أبلّة حصة التي سيدور حولها الكتاب، تقترح عليها الأخيرة أن تعطىها ورقة تدوّن فيها كل ما يمكن أن يخطر لها ببال عن هذا الجانب. وما عليها إلا أن تعيد كتابته فتحول ضمائر المتكلم، حيث ترد، إلى ضمائر غيبة. هذا الموقف أغضب أساء كثيرًا " فقد جاءت، وفي نيّتها أن تفعل شيئًا يستحق أن تنغمس فيه حتى أطرافها القصية، لا لكي تأخذ أوراقًا ثم تعيد كتابتها في المنزل. " جئت لأجد أوراقًا بيضاء أملؤها بما أكتبه وأنشره أنا.. شعرتُ بالخيبة تسيل في ضلوعي.. كدتُ أختنق.. "

" (ص72)

يتكرر هذا في كثير من المواضع. وهو ضربٌ من التواتر الذي يظهر بوضوح في عروس المطر. ومن خلال الأوراق الخضراء، وغير الخضراء، تتألف لدى القارئ سيرة شخصية لهذه المعلمة التي لم تتزوج، وهي غارقة في حب شاب يتابع دراسته العليا في الطب في أميركا، وتنظم فيه شعرًا غزليًا صادق العواطف. وهذا لا يعني أن الأمور بين حصة وأسواء تسير بصفة دائمة على ما يرام. فقد ثارت المعلمة في الفتاة الكاتبة، الواعدة، عندما قرأت بعض ما كتبتة عنها وعن سني الطفولة، فلم يعجبها الأسلوب، واتهمتها بتشويه النصّ (ص133).

تحوّل سردي

وهذا الهاجس الذي يجعل الساردة تشعر شعورًا قاتلا بأنها خشبة، لا يحول دون ظهور حوافز جديدة تتضمن تحولا سرديا ذا معنى. فعندما قامت البطلة بزيارة لبيت أبيها - وهي الزيارة التي أشرنا إليها- دعيتها وسمية لحضور حفل زفاف لابن خالتها. والقصد من هذه الدعوة أنها تريد أن تمنحها فرصة أخيرة للزواج، فالأمهات يحضرن حفلات الزفاف للبحث بين المدعوّات عن يرشحنهنّ أزواجًا لأبنائهن. وهذه الدعوة - في الواقع - وقعت على سمع الساردة وقوعا مثيرًا للسخرية. فهي لا تثق بمظهرها المفتقر للجاذبية، لذا لا تتوقع أن تعجب بها واحدة من الباحثات في العرس عن كنائن، هذا أولا. وثانيا؛ لأنها ترفض هذا الأسلوب. فالأعراس ليست حفلات زفاف فحسب، وإنما: " بتسريحة الشعر المهولة هذه، والشعر الصناعي الذي عقصوه لكي يدشنوا فوق رأسي عش الغراب، والظلال الزرق فوق عيني، وأحمر الشفاه الفوشي الفاقع.. أشبه لطحّة من الرعب الملون .. أشبه ممرجانا بأكما. " (ص148) وهذا ما يدفع بها دفعا للتردد حيال الدعوة.

لكنها، وفي نهاية المطاف، وتحت الضغط، والإلحاح، تذهب للعرس، و" وسمية تلكزني أن أرقصي. تريدني أن أرقص رقصًا مشوها. لا تريد أن أرقص بقدر ما تريد لي أن أرى.. الرقص نداءً آتِي. الرقص يخبرك عما ينبغي أن تكوني عليه. الرقص كشف. الرقص بخورٌ وألوان وعطورٌ وأجساد وحيوات المستقبل . و .. " (ص149)

وهذا المشروعُ بالطبع كُتِبَ له الفشل، كالذي سبقه بخمس سنين. ويُذَر هذا الإخفاق لاحت في السابق، عندما حدثتها وسمية عن شاب " خوش ولد هو. مدرس تربية بدنية. وراتبه حلو. وأصغر إخواته. تزوّج.. وطلق مرة واحدة. ما عليك.. العيب فيها، مو فيه. هو خوش ولد. وما يعيبو شي. اسمه طارق. " (ص 99).

الصندوق الأسود

وهذا التقديم للخطيب المرتقب أثار حفيظة الفتاة، فلاحث لها شفتا زوجة الأب حمراوين متكزتين تغلقان ثم تفتحان في سرعة دائبة، وكأن صاحبتهما تخلق في سماوات بعيدة. في موازاة هذا الإخفاق جاء إخفاقها في متابعة تأليف الكتاب. فبعد أن اعتذرت لها المعلمة حصّة عن الموقف المتشنج، أخذت تحثّها على مواصلة التأليف واللقاءات. فاشترطت أساء على المريية ألا يكون اللقاء في مكتبة المدرسة، وإنما في بيت (حصّة) التي استغربت هذا الشرط، ووافقت عليه بلا تحفُّظ. هناك أفرطت أساء في وصف الحجرة: السجادة، والستائر، وغطاء السرير الأبيض، وقطع الأثاث الأمريكية الصنع، ومنضدة التسريح. وقوارير العطر. وعلب البودرة.. وأقلام أحمر الشفاه.. والأمشاط.. كل هذا لم يشف غليل أساء في التعرف على الأستاذة، فما كان منها إلا أن خرّت على ركبتيها.. وراحت تحدق وتبحث تحت السرير. وحصّة تراقبها في دهشة، وتسألها عم تبحثين، فتجيب عن صندوق الأسرار(ص155). وصندوق الأسرار هذا شيء كانت قد ذكرته حصّة

في أحد دروسها قبل سنوات طويلة. وقد تخلصت منه " قَطِيته من زمان ". و " كيف تستطيع أن تجعلني أومن ثم تأخذ إيماني مني. كيف تستطيع أن تأخذ مني شيئاً بهذه الخصوصية؟ حلمتُ به وتخيّلته وشممته في خيالي.. أهبذه البساطة المرعبة؟ كيف تستطيع أن تتكلّم بهذه الشعاعية عن ذكرى مينة بالنسبة لها، وتصرف كما لو أنها حية؟ كيف تستطيع أن ترمي شيئاً بهذه القيمة؟ وتتكلّم عنه خارج الأوراق الملونة؟ على أنه مجرد هرطقة طفولية في حين... - أي زيف هذا؟ أي انقسام؟ أي دجل؟ " (ص156)

إخفاقات الساردة

إذا، فُجعت أساء هذا النموذج المثالي، والذي أظهر أنها خُدعت فيه هو إلقاء الصندوق في المهملات. فهو نموذجٌ زائفٌ، وهي، أي - حصة - لا تشبه ذاتها. (ص157) هذه العبارة القصيرة الموجزة تتضح خيبة التوقُّع، وفقدان الثقة بمشروع الكتاب. وإخفاقها هذا تبعته إخفاقات أخرى، إخفاقها في مشروع الزواج الذي لم يبدأ بعد. وإخفاقها في أن يكون أسامة أخاها الحي الذي تتصور فيه نقيضها المتمم لجانبها الأثوي، ليتضح أنه شبَّح لا وجود له في الواقع. وهذه الإخفاقات تتوالى، لا يحكم أنها امرأة بلغت السادسة والعشرين دون أن تحقق ما تصبو إليه، ولكن لأنها أيضاً ليست سيدة نفسها، ولا تستطيع التحكم بمصيرها، ولا تملك إلا القليل من الخيارات. فالحياة لا تنتظر الذي يلوِّحون لها من بعيد أو لا يلوِّحون. الحياة، ببساطة، لا تنتظر سنا

وعشرين سنة لفتاة وحيدة، وغير جذابة. وهذا أمر مريع، وفضيع.
فكيف تَطْرُدُ الزمن من الوعي به، وكيف تفارق أحساسها القَلْبُ بما
مضى ويمضي منه؟

مفردة بصيغة الجمع

تلك هي حكاية أسماء - عروس المطر- التي تشعر بالوحدة ، أو
بكلمة أدق، بانعدام التشيؤ. فالناذج العليا التي تراءت لها عن كَثِبٍ
تتساقط: أسامة، حصة، الأم المتروكة، زوجة الأب، الأب نفسه، كلهم
أتضح أنهم زائفون، وغير حقيقيين. أقنعة براقة تخفي وراءها وجوها
شائمة، متوحشة، والعالم كله غارق في التزييف، تزييف لا نهاية له.. عن
إصرار، وعن ترصد سابقين. فالمرأة، بصفتها امرأة، لا مكان لها إلا
المطبخ. والحياة بالنسبة لها- إذا تجاوزنا الحمل والولادة - طبق شوربة،
أو حساء بصل، تعده على عَجَلٍ للغداء.

لقد نجحت الكاتبة بثينة العيسى - مثلما أشرنا في مستهل هذه
الفصلة عن عروس المطر- في أن تجعل من أسماء مفردًا بصيغة الجمع.
فهي تنمص شخصية أسامة تارة، وشخصية حصة تارة أخرى، وشخصية
وسمية تارة، والأب طورًا، فتتحدث بأصوات هؤلاء، لذا جاء الحوار في
الرواية مع وفرته، وكثرته، وتعدد المواقف فيه، حوارًا مفتوحًا على جلّ
الاحتمالات. وذلك شيء يصعب تحقيقه إلا على من هو متمرس في كتابة
الرواية كتابة حقيقيّة، لا عن طريق التلقيق، والترقيع، وكأنّ الإبداع
الروائي لا يختلف عن سمكرة الأنايب، وطلاء الجدران.

8

ساق البامبو للسنعوسي لغة واحدة لا تكفي

تستوعب الرواية، على الرغم من هيمنة أسلوب معين على الكاتب، تنوعاً في اللغة يبلغ حد التنوع في الشخص. وهذا ما تقوم عليه الفكرة التي شرحها باختين فيما يعرف بالمبدأ الحوارية. أو البيليفونية، وهذا المصطلح مأخوذ من الموسيقى، فالأوركسترا تتضمن في العادة عدداً غير قليل من العازفين الذين يستخدمون آلات موسيقية مختلفة، فيكون الناتج عن هذا التنوع فناً موسيقياً مركباً من أنغام متعددة، ومتباينة، في مزيج يشهد على براعة اللحن. وعلى هذا فإن باختين في اعتقاده أن لكل شخصية من شخصيات الرواية نهجها الخاص، لا في الكلام فحسب، بل في التفكير، والتحدث مع النفس، ومع الآخرين. فإن كانت الشخصية مثقفة تكلمت كلام المثقفين المتعلمين، وإن كانت أدنى تعليماً وثقافة دل كلامها على هذا المستوى، وتجلت فيه تلك الرتبة. أما الأسلوب العام الذي هو أسلوب الكاتب، فيظهر ويختفي، ولا يتجلى إلا في الوصف، والتعليقات على بعض المواقف من موضع لآخر. لهذا فإن القصة، والرواية، كليهما تمثلان طيفاً من الأساليب لا أسلوباً متجانساً واحداً.

ولا يغيين عن البال أن المزية اللافتة في الفنون الأدبية السردية من قصة، ورواية، إفراطها في الاعتماد على التخيل الحكائي، بمعنى أنها في

المقام الأول تهتم بالمروي، وثانيا : قريها الشديد من فكرة محاكاة الواقع. وهذه المحاكاة تتطلب في ما تتطلب أن يكون الأسلوب مسانداً ومساعدًا على جعل المتخيّل يبدو في نظر المتلقي مطابقا للواقع، فإذا كان الشعر يعتمد توافر المجاز، والاستعارة، والانزياح، والحرص على السلاسة، والوزن، والإيقاع، واللجوء بسبب ذلك للتقديم والتأخير ، والحذف والتكرير، والاعتراض والالتفات، والمطابقة والتجنيس، والمساواة والإطناب، وغير ذلك من الأساليب، فإن الرواية، والقصة، لا تتوخيان من ذلك إلا القليل في أوضاع مشهدية خاصة تقتضي وتتطلب الجنوح للشاعرية.

يقول أحد الشخوص في رواية محمد حسين هيكل (1914) ما يأتي:

- من حق يا خليل، إنت بدك تجوّز حسن؟

فأجابه خليل بصوت هادئ

- والله يا سلامة يا خويا بدي. لكن مش عارف أجوزه مين. ابني يا اخويه ما يجبّش البنات اللي كلهم دوشة. وبعملوهم الصبح غارة والمغرب قتلة. ويا معجل ما يغضبوا. وأهي حيرة يا سلامة يا خويه.

فقال له صاحبه بصوت ملآن أدعى ما يكون للثقة، والاطمئنان:

- يا الله يا خويا بلا كلام. انت اللي محير روحك. طيب ولما مش عاجبك دول، ما غيرهم كثير. أقول لك على وحده من اللي

فاتوا دول؟ وحده ما عليها كلام؟ زينب. زينب مالها؟ اوع تقول عليها حاجه. (ص160)

يحكي الكاتب في هذا الحوار أصوات المتحاورين. وهما من عامة فلاحي مصر في ذلك الزمان. يتكلمان على سجيتهما، ونسمع دليل ذلك في العامية التي تتجلى في الاسم الموصول اللي، وفي اسم الإشارة دول، وفي كسر همزة الضمير إنت. وكلمة بدي التي أصلها الفصح بؤدي . وأداة النفي مش، وطريقة السؤال: زينب مالها. وإسقاط بعض الأصوات الهجائية من بعض الكلمات مثل وحده بدلا من واحدة، والقلب المكاني في أصوات بعض الكلمات؛ فكلمة اتجوز أصلها تزوج مما يذكرنا بقاعدة القلب المكاني في مثل آبار وآراء وآرام. وفي مثل ملعقة التي تستعمل معلقة.

ومن وجوه الاستعمال العامية استبدال التاء بالتاء في كثير، وأسلوب التحذير في إوع بدلا من إياك. ومثل هذا الحوار يمثل أسلوبا سائدا في الرواية، لكن ثمة عبارتان تمثلان أسلوب المؤلف، وهما: فأجابه خليل بصوت هادئ، و فقال له صاحبه بصوت ملآن أدعى ما يكون للثقة، والاطمئنان . فهو، أي المؤلف، يصف الصوت بالامتلاء، وهذا مجاز، لأن الصوت ليس وعاءً يمكن أن يكون فارغا حتى يملا، ولكنه قصد بذلك القوة التي تتم على الثقة بما يقول. وقد فسر ذلك السياق عندما أضاف " أدعى ما يكون إلى الثقة والاطمئنان " . فكل من خليل وسلامة و - الراوي- الذي هو قناع المؤلف، أسلوب في الكلام

يختلف، أو يقترب به من الآخرين. وإذا، فإن الأسلوب في الرواية يختلف باختلاف الشخص، ويتنوع بتنوع المواقف والأغراض.

ساق البامبو

وفي ساق البامبو لسعود السنعوسي يجد الدارس نموذجًا جيدًا لدراسة اللغة السرديّة كاشفا عن قواعد اللعبة الخفية حين يجيد الكاتب ممارستها بدقة. فبطل الرواية (هوزيه) الذي له من الأسماء اثنان ، ومن الأوطان اثنان، ومن الأديان اثنان، ومن اللغات ما يشاء؛ الفلبينية، والإنجليزية ، والعربية، التي يفترض فيها أن تكون لغته الأولى، ولغة أبيه راشد الطاروف. ومع ذلك يعد نفسه جاهلا باللغات، على الرغم من أنه بطل الرواية الذي يضطلع مرارا بدور السارد المشارك في الحكاية، وبدور المسرود له، أو المروري عليه مرارا، فهو يسمع عددا من اللغات، بعضها يترجمه معاني وأفكارا ، وبعضها يظل غامضا ومبهما ، وإن كان الإحساس بدلالاته لا يخفى. فهو يصغي لوشوشة الصخور، وتغريد الطيور، وخريرالمياه في الأودية والأنهار، وحفيف أوراق الأشجار، ويشعر بأن هذه الأشياء تهمس له بشيء مجهل لغته، وهو على يقين من أن لكل شيء روحا ، وأن من هذه الأرواح ما يتفتق عن إحياءات، فمشهد النمل وهو يتسلق جدران الصخور تستدل منه ميرلا شيئا وهو قرب سقوط الأمطار على الرغم من خلو السماء من السحب. تقول له " اسرع! أسرع .. سوف تمطر. انظر كيف اختفت الطيور . وانظر هنا الكثير من النمل على الجدار.. أنت لا تفهم شيئا " (ص 115)

لغة الجسد

تؤرّق هذه المسألة هوزية - تعدد اللغات- لأنه يضطر في كثير من الأحيان لاستبدال لغة الأشياء من جسد ومن كائنات حية ، ومن أزياء ، ومن موسيقى ، باللغة الطبيعية، فلبينية كانت أم إنجليزية أم عربية يفترض أنها لغة أبيه. فعندما روت له أمه حكاية الزواج المنوع الذي ربط بينها وبين أبيه راشد بشهادة غسان ووليد ، أشارت له بسببتها على موضع في أسفل الورقة قائلة: هذا توقيع غسان. ثم تنقل إصبعها إلى التوقيع الثاني مشيرة "إمضائه مجنون . كم يشبهه؟ حدثت في الإمضاء الثاني . إمضاء من ماما؟ ابتسمت وهي تطوي الورقة : وليد " (ص46) . فهو يعاني ما يعانيه الأخرس والأصم في تواصله مع الآخرين ، فلا يجري هذا التواصل ، لا بالقراءة، ولا بالاستماع ، وإنما بالإشارة.

لقد اتسمت حياته اللغوية إذًا باعتماد الإشارات عوضا عن الأصوات، والإيماءات عوضا عن الكلمات، أداة لا للتلقي فحسب بل أيضا أداة للتعبير. فعندما توفي جده مندوزا كانت الأدوات اللغوية التي عبر بها عن هذا المشهد بعض الإشارات، مثل: عواء الكلب وايتي، وصياح الديكة ، والشموع التي تشي رآحتها بانطفائها قبل وقت قصير. ويتوقف التيار الكهربائي. وهيئة مندوزا المستلقي على أحد جانبيه بوضعية الجنين ، ووجهه بين كفيه كمن يتقي مواجهة منظر. (ص167) فعباراته هذه مثلما يتّضح إيماءاتٌ يعوزها التحديد بكلمات ذات مدلول معجمي. والإيماء في هذه الرواية يتسع ليستوعب ما يعرف باللغة

الموازية، ونعني بها لغة الجسد، فهي شائعة فيها شيوعا ملحوظا. فعندما قابل عددا من الكويتيين في منتجع بوراكي، واحتسى معهم كأسا من الرد هورس red horse وأخبرهم في ذروة النشوة بأنه كويتي، وأنه سيذهب يوماً للكويت، وإن طال الزمن، وجّه له أحدهم تهديدا بإيماة، وهي الضغط بقدمه على الأرض كأنه يسحق عقب سيجارة. وفهم هوزيه من تحريك سبابته، وهو يهز رأسه من وراء زجاج السيارة، أنّ في تلك الإشارة تهديدا؛ بمعنى إياك أن تفعل (ص163). وفي السياق نفسه يترجم ما يراه ويسمعه من حركات الشبان الكويتيين وهم يرقصون، ويصفقون على وفق إيقاع معين، ومن حركة الأجساد، وملامح الوجوه، ومن تمايل الراقصين على الجانبين، والاندفاع بالصدر إلى الأمام وكأنه يسحب حبلا خفياً، تتشكّل لديه هوية متميزة للكويتيين " أصبحت أميز الكويتيين، ثيابهم، قبعاتهم، نظاراتهم الشمسية " (ص151).

ولبطل هذه الرواية قاموسه الخاص الذي يحرر لغة الجسد من محتواها الانطباعي الوصفي إلى دلالات، فلامح الوجه، واحمرار العينين، لها معنى حين يُقدم لخالته (أيذا) مبلغا من المال، راجيا ألا تنفقه على تدخين الماريجوناً. فتعده. معلقا على ذلك يقول " كيف لي أن أصدق وعيناها الحمراء، وملامحها الجامدة، تشهد على أنها في عالم آخر لحظة الوعد الذي قطعته لي ". (ص145). أما نظرة أحد الأشخاص إلى ساعتها، فتعني انتهاء وقت الزيارة " نظرتُ للساعة في يدي لتفهم أي

بأنّ وقت زيارتي قد انتهى " (ص 145) ووضع السبّابة على الشفتين معناه ضرورة التزام الصمت والهدوء. وهزة الرأس بطريقة معينة تعني ردّاً إيجابياً على سؤال، أو اقتراح: " تحدثت مع غسان بالعربية . ثم التفتت إليّ، وهي تقول بوجه ملؤه السعادة:

- أنت عيسى

ابتسمت لها هازناً رأسي إيجاباً

- تفضلاً (ص 217).

يكتفي السارد بتلك الحركة من رأسه، ولا يتكلم، كأنّ هزة الرأس تنوب مناب الكلمات في التعبير. أما رفع الحاجبين إلى أعلى في أثناء الحديث بالعربية ، التي لا يفهمها بعد، فتعني لديه الدهشة " هزت رأسها في شيء يشبه الابتسامة، تحدثت وغسان بالعربية، في حين كنت أراقب تعبيرات وجهها الحادة. حاجباها مرفوعان للأعلى .. حين كانت تتحدث لغسان. كنت أنقل نظري بينها كأنني أشاهد فيلماً بلغة أجهلها من غير ترجمة. رحّت أترجم ما سمعته من حديثها مثلما أشتهي. سوف نعد له غرفة خاصة ليعيش هنا معنا .. نحن سعداء جداً بعودته إلى بلاده وأهله " (ص 218). أما حركة اللسان في فم المرأة الكويتية فتذكره بطريقة الهنود الحمر في التعبير، والتهافت " قطع تأملاتي شيء غريب . امرأة تضع كفها بالقرب من فمها، وتحرك لسانها بسرعة، فتصدر صوتاً يشبه ذلك الذي يصاحب هتافات الهنود الحمر، وأهانيجهم. "والمقصود بهذا الوصف هو الأغاريد التي سمعها في مناسبة ما في

الكويت. فالصوت - ها هنا- يمتزج بحركة اللسان، وراحة اليد. ولدى الهنود تستدعي أيضا الرقص الذي يقومون به تعبيرا عن الابتهاج، أو التحدي. أما تحول لون الوجه إلى شيء من الحمرة، فيعبر عن الخجل تارة، وعن الغضب تارةً أخرى، فعندما دفع الشرطي في المطار بجوازه الكويتي الأزرق - على الرغم من انه يتمتع بملامح فلبيني - تحول وجه الشرطي للون الأحمر بسبب الغضب. " زرقة جوازي أحالت لون وجه الشرطي إلى الأحمر. التفت إلي زميله، والابتسامة على وجهه، مشيراً بقبضة يده، رافعا إبهامه، وتلك إشارة باليد، أو الإصبع، للدلالة على أنه يؤيده. (ص186) زرايةً بزميله الذي انصاع أخيراً، وختم الجواز مرغماً كارها لا حراً، ولا مختاراً. وهو موقف يبلغ حد الشئمة بالشرطي الذي رفض بادئ الأمر ختم جوازه لكونه يظنه فلسطينياً، يصطف ضمن رعايا الخليج. وتبدو بعض الوجوه خالية من الملامح، باهتة بلا تعابير. وهذا إن كان يعني شيئاً في لغة الجسد، فإنه يعني الحزن، يقول البطل: لو سئلت يوماً: كيف يبدو الحزن؟ لأجبت عن ذلك: في وجه غسان. (ص187) فهو لا يفتأ يرى في الوجوه، وفي الأيدي، وفي الأعين، علاماتٍ، وهذه العلاماتُ تتم على معانٍ شأنها شأن الكلمات، والعبارات، في دلالاتها على المعاني.

لغة الأشياء

فاللغة وحدها لا تكفي. بدليل ما يجري بينه وبين غسان. فقد طلب منه ذات مرة أن يقرأ له شيئاً مما يكتب، فوافق هذا الأخير. على أن

يقوم أولاً بترجمة القصيدة للغة الإنجليزية. لأنَّ عيسى (هوزيه) لا يعرف العربية. وبعد أن أخذ ورقة وقلماً ، وترجم ما يعترزم قراءته، لم يلبث طويلاً حتى أشعل سيجارة كدأبه كلما شرع في الحديث. وبدأ يلقي الأبيات بالإنجليزية بصوت جميل ينخفض تارةً، وיעلو تارةً، محرّكاً ذراعيه بطريقة تمثيلية مدهشة. وعلى وجهه إحياءاتٌ تعبيرية مؤثرة. يقول " تأثرتُ كثيراً بأداء غسان التعبيري حتى أوشكتُ الدموعُ تنقُرُ من عيني " (ص 195) فهو على الرغم من أنه لا يعرف الإنجليزية جيداً، إلا أنه يقع بيسر تحت تأثير الأصوات. وقد تملكه الخجل حين سأله غسان قائلاً: ما رأيك؟ فقال متردداً:

- لم أفهم شيئاً.

ذلك أن كلمات غسان إنجليزية بالفعل، بيد أنها جميعاً لا تؤلف جملة مفيدةً واحدة. وواقع الحال أن هذا السارد المضطلع بدور البطل في ساق البامبو، يعاني الارتباك، والحيرة، على مستوى الأداء اللغوي، وهو لا يفتأ يعزز اعتقادنا بأنه يستعيز عن الكلمات بالأصوات، والأشياء، والألوان.

فمن الأشياء التي تنبئ عن سلسلة من المعاني المضمرّة في لغة السارد الصخورُ مثلما مر. والأمواج أيضاً. ففي المشهد الذي يحاول فيه الصلاة قرب تمثال السيدة مريم العذراء، يستقي الخشوع من أصوات الأمواج المتكسرة حوله على صخور الشاطئ. فهي " تبث داخلي شيئاً من الهدوء. ترتطم الأمواج بالصخرة، ترش قطراتها المألحة على وجهي.

أمسحها بظاهر كفي. أنا لا أبكي يا أمنا مريم، قطرات من مياه البحر، لا ثقلي. سمعت صوتا يخالط أصوات الأمواج كأنه صوت الغوز هينغ⁽¹⁾ (ص 153) التي تقول بموسيقاها ما لا تقوله الكلمات. وتعبّر بالنغم عما لا تعبّر عنه العبارات. فعندما سمع من صديقه تشانغ مقطوعة موسيقية بعنوان " عطر زهر الياسمين " تأثر بها تأثرا شديدا، وانقلب تشانغ على أحد جانبيه للنوم، فسأله عما تقوله تلك القطعة، فأجاب: كلّ ما لدي عنها قلته في الموسيقى. ثم يتساءل هوزيه " أن تصدر تلك الآلة نغمت موسيقية، فهذا بدهيّ، لكن أن تنتّ الأوتار عطر الياسمين، فهذا ما لا أجد له تفسيراً " (ص 139).

ومما يلفت النظر، في تتبع هوزية لمعاناته مع اللغة، اكتشافه المتكرر للموسيقى، سواء تلك التي تصدر عن الآلات، أو عن اللسان مثل الأغاريد، أو عن الأيدي في التصفيق الإيقاعي، وقد اضطرّ توضيحا لهذا محاكاة الأصوات كتابة بالأحرف. فهو يقول بالإنجليزية لركاب القارب " أنتم، أي الكويتيون، تصفقون هكذا .. تك . تك . تك .. تك. بهذا الإيقاع. ويلتفت إلى الركاب عن يساره: وأنتم تصفقون بهذا الإيقاع تك. تك. تك. هل هذا واضح؟ " وبما أن الأزياء والملابس تمثل نظاما من العلامات في مجتمع ما يميزه عن غيره، فقد رأى هوزيه عندما عاد إلى الكويت ما يخالف مدلول العلامة في الفلبين. من ذلك أن الراية الوطنية مثبتة في أسفل السارية، لا في أعلاها. " قلّك لغسان: طريقتنا مختلفة

في رفع الأعلام في أعلى السارية. هز غسان رأسه، وقال بالإنجليزية،
وفي الكويت، وفي كل مكان. ولكن الدولة في حداد.

- حداد؟

- نعم! ولهذا الأعلام منكّسة. مات أمير البلاد فجر اليوم (ص 187)

تلك كانت الصدمة الأولى التي تلقاها هوزيه عند وصوله لما يفترض أنه بلده. غير أن هذه الصدمة تمثل بالنسبة له اكتشافاً جديداً، وهو طريقة التعبير عن الحزن على من توفاه الله، ولا سيما إذا كان أميراً. وبذلك تنفتح له الطرق لرصد المختلف والمؤتلف من العلامات. فعندما تجول في المدينة تغيرت الصورة التي رسمت في ذهنه عن الكويتيين. فمن ملابسهم يستدل على التنوع الهائل للسكان بعد أن كان يظنهم نوعاً واحداً. فالبعض يرتدي ثياباً تحاكي آخر صرعات الموضة، وبعضهم يرتدي الثياب التقليدية (الدشاديش) وأناس بالشورت والتي شيرت. وآخرون يرتدون الجينز. ثياب ضيقة على الرغم من نخافة من يرتدونها. وآخرون يرتدون قبعات. والبعض بغطاء الرأس الأبيض، أو الأحمر .. ملابس جذابة .. تنانير قصيرة وأخرى طويلة .. ألوان زاهية .. وجلايب سود داكنة. وأخرى يغطين رؤوسهن بالأحجة (ص 204).

يتضمن هذا المونولوج الكثير من الدلالات التي تعبر عنها تلك الملابس والأزياء من مستويات متباعدة من المعنى. فقد اضطرّ لتغيير الفكرة التي رسمت في ذهنه منذ قابل عدداً من الشبان في منتج بوراكي. علاوة على هذا يتواتر في الرواية التعبير بالصور المؤطرة

المعلقة على الجدران في غرفة راشد، وتلك التي يحتفظ بها في ألوم كبير. فواحدة من تلك الصور للكاتب الشهير ليو تولستوي. وأخرى للشاعر الكويتي المعروف فهد العسكر. وثالثة للشيخ عبدالله السالم الصباح. فالصور، والمقتنيات، تشف عن المستوى الثقافي للأب راشد من جهة، وتم على هويته الوطنية من ناحية أخرى. وهو في تأمله للصور .. ومحدثه عنها، يسر غور الحياة الثقافية لوطنه الجديد إذا ساغ التعبير. فقد توقف طويلاً إزاء الملابس، والذقون، والشوارب، وغطاء الرأس، والعقال، الذي يسميه الحلقة السوداء المثبتة. وأدهشه أنها لم تكن حلقة في صورة الشيخ عبدالله السالم بل هي " مربعات سود متصلة بخيوط صفر عريضة للربط بينها، وتبدو في شكلها كالتاج (ص236). فهو لا يفتأ يعبر بهذه الأشياء عن أكتناهه لواقع الحياة في بيئته الجديدة بعيداً عن استخدام الكلمات.

الاختلاف اللغوي

والحق أن سؤال التواصل بين هوزيه- عيسى- والآخرين في ساق البامبو لا يقتصر على لغة الجسد، ولغة الأشياء، والتعامل بالإشارة، أو بصوت الموسيقى، وخشخشة الأشواك، وأصوات الأمواج، ووشوشة الصخور، وما في الصور من خطوط وظلال. وإنما لا يني يحاول التغلب على عقدة الاختلاف اللغوي، والتباين اللساني. لكن هذا السارد وهو بطل الرواية يعاني من ازدواجية المدلول. فعلى سبيل المثال يستخدم كل من هوزيه وغسان كلمة صغيرة بمعنى مختلف. وهذا الاختلاف

ليس نابعا من جهل المتكلم بمعنى الكلمة، وإنما من السياق المقامي. فإذا يعجب هوزيه من خشية آل الطاروف من انضمامه إليهم وأثر ذلك السلبي على زواج بناتهم، يقول له غسان معلقا: حكايتك هي حكاية عائلة الطاروف. الكل سيعلم بالأمر. فالكويت صغيرة. فاصدا بهذه الكلمة سرعة ذبوع الخبر، وانتشار الإشاعة التي لا تخفى على كبير أو صغير. لكن هوزيه يعلق على هذا تعليقا يؤكد أن للكلمة مدلولاً آخر: نعم صغيرة، حتى إنها ضاقت بي. فالسياق ها هنا يوحي بازددواجية المدلول مع وحدة الدال. والموقف ذاته يتكرر في الحوار بين نورية عمه هوزيه- عيسى وشقيقتها عواطف، " الكويت صغيرة، والكلام ينتشر بسرعة. لو علم فيصل - زوجها- وأهله بأمر ذلك الولد ستهتز صوري أمامه، وأصبح أضحوكة لأخواته، وزوجات إخوته. " (ص 211) وفي حوار آخر نكتشف موقفا مغايرا. فالتجانس الصوتي في كلمتي (تعال) العربية وكلمة (تا- آل) وهي اسم بركان شهير في باتانغاس، يفجر في ذهن السارد هوزيه تساؤلات عن البركان، مع أن الخادم الهندي يدعوه بالكلمة، ولا يشير لذلك البركان. لذلك يضطر لتكرار النداء باستخدام الإشارة باليد مع النطق بكلمة come فيتجه خلف الخادم نحو المطبخ.

فالثنائية اللغوية هاجس يتخلل نسيج هذه الرواية. فكم من موقف اضطر فيه الكاتب لاستخدام الكلمات بالحروف اللاتينية كتابة، فقد قرأ هوزيه على صناديق الموز المصدرة من الفلبين اسم كويت هكذا Kuwait فما كان منه إلا أن انتبه لذلك الاسم، فلاحظ عليه التاجر

ذلك، قائلًا أين تقع بلدك؟ وبلهجة العارف المتأكد من دقة الجواب، وصحته، قال هوزيه: قريبة من السعودية. فعلق التاجر قائلًا: نعم، هم لا يزرعون الموز هناك. ولهذا يستوردونه من هنا. لو كنت موزةً لتمكّنت من الذهاب إلى هناك". فمثل هذه الإشارة المكتوبة استدعت عددا من الملفوظات التي تحمل هي الأخرى مدلولات تتم على توق السارد لمغادرة الفلبين، والذهاب إلى الكويت موطن أبيه. والسارد لا يخفي الحيرة، وهو يروي الحوادث بلغة فلبينية ينشد ترجمتها للعربية، فحين يذكر اسم مكان معين يذكره بالأحرف اللاتينية تارة، وتارة بالعربية، تصرّحًا طورًا، وتمويها طورًا آخر. فبعد أن تحدث طويلًا عن معبد سان-غوان ذكره بالأحرف اللاتينية. وكثيرًا ما تتحول تعبيراته لخليط من اللغتين العربية والإنجليزية دون أن ينسى العقد المبرم بيننا وبين الكاتب. وهو أن الرواية كتبت أصلاً بالإنجليزية ثم جرت ترجمتها للعربية، فيروي على سبيل المثال لقاءه الأول بالشبان الكويتيين عند صخرة ويلز فيذكر اسمها بالإنجليزية (ويلز روك) ثم يلقي التحية عليهم بالعربية: السلام عليكم. وهي تحية علمته أمه النطق بها من غير أن يكون على دراية بمعناها، فجوته بإجابة بصوت واحد: وعليكم السلام.

ولكنه لم يلبث إلا قليلًا حتى تحول إلى stop .. stop قلت لهم سأكشف لكم سرا. أنا كويتي. فانفجروا ضاحكين. نعم. أنت على حق. كويتي ولكن made in Philippines ويتكرر مثل هذا الموقف في أثناء وجوده في الكويت. فعندما اتصلت عمته خوله بغسان لتخبره بأن

ماما غنيمة وافقت على إقامته معهم في البيت اندفع صائحاً بتهور .. yes..
yes .. yes .. وهذا الخليط ظاهرة يواجهها القارئ من عنوان الرواية
المؤلف من كلمتين إحداهما عربية والأخرى (بامبو) ليست عربية. ومن
هنا نجد السارد مضطراً ليذكر ما الذي يقوله الفلبينيون عن البامبو :
كاويان. وفي كثير من البلاد العربية، ومنها الكويت يسمونه خيزران.
(ص 226)

ومن هذه الإشارة نستطيع أن نستمد مفتاحاً للمسألة اللغوية
والتواصلية في هذه الرواية المحكمة.

الثنائية اللغوية

فالثنائية اللغوية تلوح لنا في الأسماء قبل كل شيء. جوزفين، وآيدا،
وميرلا، وبيدرو، والبومباي، وهو الاسم الأخير لجدّه، وتشيلنغ، ولقبها
المقدم على اسمها إينانغ، وألبيرتو الذي اقترنت به جوزفين، بعد طلاقها
من راشد، وأدريان، وخوزيه ريزال، أحد أبطال الفلبين القوميين. ومن
الأسماء الأعجمية بيننا Pinya وهو الاسم الأسطوري الذي اشتق منه
اسم الفاكهة المعروفة أناناس. تضاف إلى هذا أسماء ماريما وهي صديقة
ميرلا، والوشم على ذراع هذه الأخير MM تضاف إلى هذا كله
الأوصاف الأعجمية المتكررة في وصفه للنساء، ومن ذلك المستيزا
mestiza وهذه الكلمة تكرر ظهورها غير مرة بالعربية والإنجليزية.
والصحيح يجب أن تكتب بصائت ضيق مستدير على النحو الآتي

mestizo وهو لقب يطلق على الشخص الناتج عن تزواج رجل أوروبي بامرأة آسيوية، أو هندو أمريكية.

والبطل السارد نفسه له أسماء عدة، فهو عيسى تارة، وهوزية تارة، وخوسيه تارة أخرى. ولكنه مع غناه بالأسماء لا يذكر إلا أنهم ينادونه باللقب أرابو Arabo .

وهذا ما يدفع به دفعا للتصريح من حين لآخر بأنه يتعذب نتيجة هذا الوضع التواصل المربك. وهو الوضع الذي عانت منه أمه طويلا قبل أن تتقن التكلم ببعض الكلمات، مثل: السلام عليكم، وشاي، قهوة، وواحد . اثنان . ثلاثة. وذلك ما يعاينه هو. مصداق ذلك ما يذكره الكاتب على لسان جوزفين من أنها سألت راشدا عما دار بينه وبين أمه غنيمية فور قدومه للبيت ، وعلى يديه طفل حديث الولادة (عيسى) قالت لهوزية تروي ما كان " كان - أي راشد - يعيد تمثيل المشهد أمامي مترجما ما دار فيه من حوار كي أفهم. بكيت. بكيت كثيرا على والدك يا هوزيه " (ص 29) ويتكرر الموقف نفسه مع الابن. فعندما دلف إلى المسجد للمرة الأولى قيل له أن يفعل مثل الذي يفعله الإمام. ولكنه ندم على ذلك لاحقا " وتمنى أن يذهب مثلما يذهب الكويتيون للجامع، وأن يستمع للإمام الذي يقف في المنصة، وأن يفهم ما يقوله، بدلا من أن يرفع كفيه مقلدا الرجال من حوله أمين. أمين " (ص 44) ويتكرر الموقف ذاته مرة أخرى. فعندما عاد برفقة غسان للكويت، وزار البيت الكبير للمرة الأولى، التي قابل فيها عمته، وأخته خوله، وجدته غنيمية، أخذ

يراقب أحاديثهم بعضهم لبعض، يتنبه لتعابير الوجوه، والأيدي،
والحواس، وحركة السبابة وهي تثبت النظارة على قسبة الأنف،
والطريف في الأمر أنه يتمنى التحدث بالعربية بدلا من الإنجليزية، أو بدلا
من الفلبينية. في حين أن الآخرين يحاصرونه ولا يريدون له ذلك. فلا
يسمحون له بتجاوز حاجزه اللغوي. فحولة مثلا لا تكلمه بالعربية على
الرغم من أنه اكتسب الدراية ببعض العبارات. وعندما سأها لم تفضل
الحديث معه بالإنجليزية، أجابت " أحبها في المحادثة أكثر من العربية.
عندئذ قال: الذي لا يحب لغته الأم أسوأ من سمكة تننة. والسمكة التننة
الواحدة تفسد السمك كله في رأي خوسيه ريزال "

وعندما توجه إلى منزل جدته غنيمية لتهنئتها بعيد الأضحى، وقد تدرّب
طويلا على النطق بعبارة عيد مبارك يا ماما غنيمية، ساءه أن تدعوه
بكلمة come .come وبعيد أن دست في يده ورقة من فئة عشرين
دينارا قالت له بإشارة من يدها go .go. وعندما قرر ترك البيت
العائلي للإقامة وحده في شقة مستأجرة، طلبت غنيمية من خولة أن
تترجم له ما تقول. وما تقوله هو رفع جرابته الشهرية من مائتي دينار إلى
400 فالترجمة تعني أنّ من يحيطون به يرفضون له أن يتأقلم مع محيطه
اللغوي، ويذكرونه دائما بأنه غريب الوجه واليد واللسان. وعندما التقى
الفلبيني إبراهيم سلام وتعارفا وتحدثا معا بالفلبينية سرعان ما زل لسان
هذا الأخير ظنا منه أنه لا يعرف معنى الكلمة فشرح له بطريقة عفوية
أن السلام تعني peace وهذا هو معنى التحية السلام عليكم.

العبارة المجزأة

من الملاحظ ها هنا أن التضاييف اللغوي، والتراكم اللساني، لم يحل دون ظهور الطابع المحكم للغة السرد، ولا سيما غلبة النسق الذي تمتاز به لغة القصة القصيرة أكثر من الرواية. فهو - أي الكاتب- ينجح إلى العبارة المجزأة التي تغلب على القصة القصيرة لا على الرواية. فهو يصف مشهد غرق أدريان على النحو الذي يذكرنا بأسلوب القصة القصيرة " هنا.. ها .. تصرخ زوجة خالي بيدرو.. صراخ ميلا يتبع الـ .. هنا.. نواح خالتي آيدا.. أضواء المصابيح اليدوية تتجه نحو مكان واحد . الكل يجري. بين بيتنا وبيت جدي.. تبعتهم. قفز خالي بيدرو في مجرى الماء. يحمل شيئاً. يضعه على حافة المجرى. بريق يضيء المكان. تفرق الجميع. وجه أدريان بين كفي خالي. أزرق. داكن. سائل أسود كثيف يسيل من فمه ومن منخريه.. خالي بيدرو يضغط على صدره.. يضغط.. يضغط. يضغط . " (ص 304)

فمثل هذه العبارات المجزأة تشي بأن الكاتب يروي الحدث على لسان السارد في هيئة لقطات مستخدما ما يعرف بعين الكاميرا. وهذا النسق لا يفتأ يتكرر في الحوار الثنائي الذي يدور مطردا بين جوزفين وبيدرو الذي أعلمها بتوصيل بضاعة لشركة يملكها رجل أعمال كويتي . نظرت باهتمام إلى وجهه ، بعينين نصف مغمضتين ، واصل.

- تعود ملكيتها لرجل أعمال كويتي

فتحت عينيها على اتساعها

- أكل. وماذا بعد؟

لم يبعد عينيه عن وجهها، قال

- رجل معروف في الكويت. يقول أحد موظفيه.

تفرّست أمي وجه خالي الذي أتم حديثه

- كاتب روائي، أو شيء من هذا القبيل

انتصبت أمي واقفة قبل أن تقول

- هل تعتقد ...

فالعبرة الأخيرة عبارة غير مكتملة ، عباراتٌ أخرى مضمرة الأركان ،
كأنما تقول له: هل تظن أن هذا الرجل ذو علاقة براشد؟ أو يعرف عنه
شيئا. يمكن أن يفيدنا. هيا بنا لمقابلته. بسرعة. هيا. وهذا كله استغنى
عنه المؤلف بالبياض الذي انتهت به العبارة: هل تعتقد .. وفي الحوار
الذي جرى لاحقا بين إسماعيل، وجوزفين، تطرد العبارة المجزأة اطرادا
لافتا للنظر

- اسمي إسماعيل

أجابته أمي

- أنا جوزفين سيدي. وهذا عيسى ابن..

واضح أن العبارة لا تكتمل لأن الابن يقاطع

- هوزيه

صحّحَ والدتي

- هوزيه ابني

وهذا الاجتزاء في العبارة يخفي نوايا جوزفين التي كانت تود لو تقول ابن راشد الطاروف. ثم استعاضت عن ذلك بعبارة تخفي حقيقة ما كانت تنوي قوله، وتود التصريح به، حين قالت ابني..

ففي الحوار تتجلى العبارة المقتضبة، القصيرة، الموجزة، الناقصة، التي يمنح إليها أكثر كتاب القصة القصيرة التزاما ومراعاة لمبدأ التكثيف، والتركيذ، والاقتصاد في اللغة إلى درجة الشح. وفي مقام آخر تعود جوزفين للحوار مع إسماعيل فهد إسماعيل الكويتي، فتسأل عما إذا كان يعرف أحدا باسم راشد.

- آلاف في الكويت يحملون هذا الاسم.

- راشد الطاروف يا سيدي .

ارتفع حاجبا الرجل إلى أعلى ، واصلت أي

- كاتب، يسكن في

- قرطبة؟

فوجئت والدي

- نعم. نعم سيدي !

- هل تعرفه؟

هزّ الرجل رأسه إيجابا . سألته أي

- معرفة شخصية؟

واصل الرجل هزّ رأسه. (ص 97)

واضح أن الكاتب سعود السنعوسي يقوم باختزال الحوار عن طريق العبارات الناقصة، والمجتزأة. يسكن في .. قرطبة؟ ثم الاكتفاء بهز الرأس مرتين. وهي تعني ردا إيجابيا على السؤال المتكرر: معرفة ، ومعرفة شخصية؟ أما الإشارة لكومة الأوراق على المكتب، وادعاء الكويتي أن راشدا موجود فيها ، فتلك عبارة مجزأة أيضا تفي بمتطلبات الكثير عن أنه يكتب رواية راشد أحد أبطالها الميامين. وأن الرواية على وشك أن تنتهي. لأن بطلها راشد وقع أسيرًا في أيدي العراقيين.

على أن جوزفين التي لم تفهم ذلك في أول الأمر، ظنت في الرجل الظنون. فالتفت لابنها هوزية قائلة بالفلبينية تبا لبيدرو، يبدو أن هذا الرجل مجنون. فقاطعها إساعيل، قائلا : لست مجنونًا. ثم أوضح لها ما عناه بإشارته لكومة الأوراق، مؤكدا أن راشدا موجود هنا، قاصدا أنه أحد شخوص هذه الرواية التي تجري كتابتها على هذه الأوراق. واستخدام العبارة المجزأة في الرواية هو آخر التقاليع في السرد الروائي. وقد لجأ إلى ذلك محمود الرماوي في روايته " حلم حقيقي " و طالب الرفاعي في " ظل الشمس " وسعود السنعوسي في هذه الرواية ساق البامبو. فهو لا يستخدم العبارة المجزأة في السرد وحده، بل في الحوار أيضا. وهذا مثال واضح لحوار يجري بين هوزية وميرلا:

- بماذا تفكر؟

وكم يدافع عن تهمة

- لا شيء

- لا تظن أنني لا أفهمك. منذ فترة. نظراتك. تصرفاتك. مستحيل ما تفكر فيه. . هوزيه
- نعم. نعم. مستحيل.
- أين تكمن الاستحالة
- ابنة خالتي أنتِ
- سبب تافه. يحول بيني وبين رغبتى؟ لو رغبت؟ . سبب آخر يمنعني. لو لم تكن رجلا ..

واضح إذا أن ما ذهبتنا إليه في الحديث عن تأثر الكاتب بلغة القصة القصيرة، ولا سيما الجنوح نحو استعمال الجملة المجزأة، يضيف على الرواية بصفة عامة طابع التجانس الشكلي، على الرغم مما تحتفي به من تنوع لغوي، وارتباكات التواصل اللساني. فمن لغة الجسد إلى لغة الموسيقى والأشياء والألوان والملابس والحركات التي تتجلى في الرقص، وفي الرأس والوجه والعينين واليدين والحاجبين، واللغة التي تفسر على غير وجه، وتفصح مُترجمةً عن احتمالات عدة. مما يؤكد الفكرة التي يذهب إليها بعض اللسانيين، والدارسين السرديين – كميخائيل باختين- من أن الرواية تمثل بحكم ما فيها من نظام سيميائي عدداً غير قليل من مستويات اللسان، وأوضاع الكلام، فهي أوضاع تحرر الدوال من مدلولاتها العرفية الاصطلاحية لأخرى سياقية أو ذاتية.

1. الهوزينغ آلة موسيقية اعتاد صديقه تشانغ العزف عليها كل ليلة قبل الذهاب للنوم.

9

الأنا والآخر في سجين المرايا

في الصفحة قبل الأخيرة من روايته «سجين المرايا» (الطبعة 14 بيروت 2018) يشير الكويتي سعود السنوسي إلى المكان الذي أرسل منه عبد العزيز- بطل الرواية والسارد الوحيد لها - رسالته الأخيرة إلى من يهيمه الأمر، الموسومة بالعنوان «عبر البريد» إلى بيت الزنبق على أنه الموقع الذي أرسلت منه. وبيت الزنبق هذا هو- في الواقع - محل صغير لبيع الأزهار، ونباتات الزينة، ملحقة به حديقة صغيرة لرجل عجوز في إحدى ضواحي لندن. تتعلق هذه التسمية بحكاية طويلة، فعبد العزيز، الذي كان في التاسعة من عمره عندما اجتاح العراقيون الكويت، فقد أباه في الأثناء، وفقد بعد ذلك أمه، ثم جده بابا إبراهيم. واستولى خاله على ميراث العائلة، وبلغ العشرين من عمره وهو كثير الحزن والأسى على أمه بدرجة أكبر من غيرها، وعاش بسبب تلك الكوارث، التي مر بها، نحولاً، منطوياً، ضعيف الشخصية، لا سيما أمام الجنس الآخر. ووقع بصره، ذات ليلة، على هاتف محمول نسيه أحد الحضور على مقعد في صالة السينما، فأخذه، وهو يعتزم تسليمه لأحد الموظفين الذين كانوا قد غادروا السينما إلى بيوتهم، فحاول تسليمه للشرطة الذين نصحوه بالاحتفاظ به ريثما يتصل صاحبه.

كان الهاتفُ من تلك الأجهزة ذات اللون الوردي الأنيق، الذي لا يليق إلا بالجنس اللطيف، وكان ما توقَّعه، فقد اتصلتُ به إحداهنَّ (ريم) واتفقا على إحضار الهاتف لمنزل الفتاة. عرف بعد زيارته للمنزل، وتسليم الجهاز لوالد الفتاة، أنها ريم ابنة سلطان سيف أحد قادة المقاومة، وأحد الأشخاص الذين شهدوا مقتل داود عبد العزيز، والد الفتى. وتوثقت عرى العلاقة بين الاثنين؛ ريم وعبد العزيز، ليكتشف أنها تحبُّ الإنكليزية، وتبعث أكثر رسائلها القصيرة بها، ومن شدة تعلقه بالفتاة قرَّر الذهاب إلى بريطانيا لتعلم الإنكليزية في كلية متخصصة بتدريسها للأجانب. فاجتمع له في هذه الرحلة التعليمية - إذا جاز التعبير - الكثير من التجارب، والخبرات، وتفتَّحت عيناه على أسرار كانت خفيَّة عليه في ما مضى.

بيت الزنبق

فقد تعرف مندهشا على ذلك العجوز المحبِّ للأزهار، الدائم التشذيب لشجيرات حديقته الصغيرة، الملم بمعلومات كثيرة عن كل نبتة، وعن كل زهرة، وعندما التقاه، وسمع منه كلمة Lily وكانت ريم تستعملها مشيرة للزنابق، من تلك اللحظة أطلق على دكان العجوز اسم بيت الزنبق The lily house وتغيرت لديه الكثير من المفاهيم، علاوة على أن السيدة جاكلين - وهي ربة البيت التي تستضيفه مدة الدراسة في إحدى غرف منزلها المؤلف من طابقين - أخضعتُه لبرنامج الحياة اليومية للإنكليز. وعرَّفته على كاترين، وهي فتاةٌ في مثل عمره تقبُّ في

الحجرة المقابلة لحجرته في الدور الثاني. نشأت الصداقة بين عبد العزيز الكويتي، والبريطانية كاترين، وقد دعاها مرارًا إلى بيت الزنبق، واستضافته هي الأخرى في المقهى الذي تعمل فيه، وفي مطاعم، وكانت ترافقه يوميًا في الطريق إلى الكلية، ودعته مرة إلى مسرحية «شبح الأوبرا» ثم إلى الفندق.

ومما استغربه في تلك الدعوة أنها حجزت لها وله غرفتين متداخلتين لا يفصلهما عن بعضهما سوى باب. ولطالما قضيا بعض الوقت على العشب الرطب قرب البحيرة، وتحت ضوء القمر. وظنَّ عبد العزيز أن حياته انقلبت رأسًا على عقب: «أصبحت أرى حياتي من منظور آخر، أصبحت أفضل حالًا مما كنتُ عليه قبل سفري». ولشدة انبهاره بلندن، وما يحيط بها من صَواحٍ، وما فيها من أناس ينظرون للحياة نظرة ملؤها التفاؤل، والفرح، فقد تجاوز مدة الأشهر الثلاثة المتفق عليها في الدراسة. وعندما قرر العودة إلى الكويت تلقى رسالة قصيرة على هاتفه المحمول، وهي الأولى، والوحيدة، التي تلقاها من الوطن، تنذره بفقدان الوظيفة لتأخره عن موعد العودة. وأخيرًا، وجد السبب وجيبًا للمقارنة بين حياته في الكويت وهنا في لندن.

يتذكر زملاءه الموظفين، وأحاديثهم السمجة عن الجنس، وعلى الرغم من أنَّ في ذاكرته صفحاتٍ مبهرة عن أمه، وعن جدته، وعن طفولته، إلا أن هذا كله تلاشى، وهو ينظر إلى كاترين التي راحت تبكي بمرارة لأن هذا الكويتي (الحلف) عبد العزيز، سيُغادر، ولن تراه مجددًا. فيا

لهؤلاء، كيف يمكن للمرء ألا يغرق في بحر محبتهم، لا سيما إذا قارنه بموقف تلك التي جاء إلى بريطانيا من أجل أن يكسر حاجز اللغة بينها وبينه: ريم سلطان سيف.

ما يملأ خيال السارد، في هذه الرواية، سجين المرابا، موقفان، يرتبط كل منهما بمكان، موقف ريم أو مريم- شخصية واحدة- مرتبطاً بالكويت، حيث الحياة القاحلة.

قبول الآخر

لم يكن الافتتان وحده هو ما أذهل عبد العزيز تجاه الآخر الغربي، ففي واقعة جرت وهم يتناولون العشاء على مائدة السيدة جاكلين، بحضور ابنها آدم، وكاترين، وبعد أن قدمته لابنها، سأل آدم «مُسلم؟» فأجابه عبد العزيز مرتبكا أن نعم. فأشاح آدم بوجهه نحو أمه بنظرة اشمئزاز، قائلاً: «كَمْ أَنْتِ مُتَهَوِّرة!».«

وهذه الإشارة تؤكد أن الغرب - في رأي السارد - ها هنا - ليس على سوية واحدة. فجاكلين بعد قليل قدمت اعتذاراً لعبد العزيز «جئت لأعتذر عما بدر من آدم. لقد كانَ فظًّا معك». وهذه البادرة من جاكلين كانت درساً لعبد العزيز الذي يوشك على العودة إلى وطنه الكويت، حيث لا يتقبل الآخرون الآخر. فقد اكتشف بعيد عودته ما في بلاده من تزييف، فريم، التي أحبها، تبين له أنها ليست (ريم) وإنما هي (مريم) وأن كل ما كان بينهما من حبٍّ مغلف بقشرة الخديعة. فعندما تواصلوا، واستجابات لاتصاله، استخدمت لغة مواربة كأنها تخاطب امرأة

لا رجلاً، وذكرت لها- له- أنها في مجمع تجاري، رفقة الوالدة، وعندما تنتهي من التسوق سوف تتصل بها- به- عندئذٍ حرص على اللحاق بها في المجمع، لا لإحراجها، ولكن ليرأها ولو من بعيد؛ فقد كاد الشوق يقتله، ورؤيتها قد تطيل عمره. ووجد سيارتها في المكان الذي اعتادت على إيقافها فيه. وانتظر داخل سيارته يستمع لأغاني نجاة، ومضت ساعات بدون أن تظهر، لا هي، ولا الوالدة، وحاول الاتصال بها ليتلقى بصفة متكررة عبارة الهاتف مغلق.

وبعد الانتظار، اكتشف أنّ مريم لم تكن داخل المجمع، بل كانت في سيارة شخص آخر قام بإحضارها للمراب، وذلك الآخر هو الشاب الذي سبق لها أن تحدثت عن علاقتها المنتهية به، وكنا يتبادلان الأحاديث ضاحكين عندما انطلقت سيارة الشاب، وهي تلوح له مودعة: هاي...

موقفان ومكانان

من هذا يتضح أنّ ما يملأ خيال السارد، في هذه الرواية، سجين المرايا، موقفان، يرتبط كل منهما بمكان، موقف ريم، أو مريم - شخصية واحدة - مرتبطاً بالكويت، حيث الحياة القاحلة، والشمس التي تسوط الأدمغة بشواظ من نار، وموقف كاترين، أو جاكين، المرتبطتين ببيت الزنق، والمقهى، والبحيرة، والحضرة الرطبة تحت ضوء القمر الفضي، وحيث الناس الذين لا يستطيع المرء إلا أن يهيم بهم حباً، وإعجاباً، حتى إن بدرت منهم مواقف متشنجة في بعض الأحيان كوقف آدم. سجين

المرايا إذن، على الرغم من أن بداياتها توجي بانغلاق البطل، فقد انتهت
نهاية أخرى، إذ اكتشف كم كان مخدوعًا، ولم كان عليه أن يغيّر من نظرتة
للأنا أولاً، وثانيًا للآخر

عرائس الصوف والأدب النسوي

يبدو أن كتابة الرواية لدى الجيل الحاضر من الأدباء الكويتيين تلاحقها إشكالية الكتابة القصصية. فميس خالد العثمان كاتبة قصة قصيرة صدرت لها مجموعات عدة منها أشياءها الصغيرة، وعبث، و صلوات الأصابع، وكتبت أيضا الرواية. ولها عدد منها: غرفة الساء، ورواية ثؤلؤل، ورواية لم يستدل عليه، ورواية عقيدة رقص، وأخيرا الرواية الموسومة بعنوان عرائس الصوف.(بيروت: 2007)

وهذه الرواية مثلما جاء في دراسة لإشراق عبد النبي أقرب إلى القصة منها للرواية⁽¹⁾ وهذا الانطباع فيما نظن ونحسب لم يأت من حجم الرواية الصغير (106ص) ولا من الأسلوب الكتابي وحده، بما فيه من هيمنة الشعر على النثر، ومن غلبة التركيز على التفصيل، والتكثيف على الاطراد، الذي يحيل المتواليات المحكية إلى موقف واحد يجري عليه التركيز، فينتج عنه ما يعرف بوحدة الانطباع. فالساردة مروانة، على الرغم من تنقلها الدائب بين الشخصوس: دليلة، وعوجة، ونذر، وورد، وحابس، والعم مصيوب، والشبيخة غزوى، ونسوة حي النزلة، وهو حي يقع في جبل الكوم، وعلى الرغم من تنقلها في الأمكنة أيضا، وفي

اللحظات الزمنية التي تتابع فيها المجريات منذ أن تعرفت هي ودليلة على مغازلات (نذر) من نافذة البيت الكبير، ورسائله التي يبعث بها عبر الفضاء من النافذة إلى سطح المنزل، على الرغم من هذا كله، لا يشعر القارئ بتغيير كبير في مستوى الأحداث، والوقائع، الذي يعتاده في الروايات.

فالساردة مروانة، وهي ابنة حابس، تحيا هي ودليلة ابنة الخادمة السوداء عوجة، كأنهما أختان في منزل واحد، تمانان في غرفة واحدة، وعلى فراش واحد، وتحت غطاء واحد. وسبب هذه الأخوة أن مروانة توفيت والدتها عندما وضعتها، وأما دليلة ذات البشرة الداكنة، فقد كان والدها قد توفي تاركا زوجته الصانعة (عوجة) حاملا، فوضعتها بالطبع، وقد تزامن الوضع مع وفاة زوجة الأب حابس. فقرر الزواج من الصانعة عوجة لكي تقوم بتربيتهما الاثنتين في البيت نفسه. ونشأت الطفلتان نشأة الأختين. لكنهما مع الزمن عرفت كل منهما أنها من أم وأب مختلفين.

في سن المراهقة اعتادت الفتاتان على التلهي بصنع عرائس الصوف على السطح. ومع ذلك لم تكن عرائس الصوف لتمنعها من النظر إلى النوافذ المحيطة التي يستطيعان رؤية ما بداخلها من السطح. وثمة نافذة في البيت الكبير، بيت العم مصيوب، يطل منها ابنه الشاب (نذر) وتلاقت نظراته بنظراتها فوجه إليها ذات يوم غمزة، أو نصف غمزة، بكلمة أدق. وكانت هذه الغمزة إشارة من الشاب الغني، الذي يكبرهما بنحو عشر سنوات، وتشبهه كل بنات حي النزلة، لموقعها من القلب.

تجمدنا، وحارتنا في تلك الغمزة، ولمن هي؟ أي من التي قصدتها بها؟ أهي لدليلة السودان أم لمروانة ذات البشرة البيضاء المشرقة؟ لم تطل بهما الحيرة كثيراً، فقد سعدنا بما اكتشفناه، وهو أنها أصبحتنا في عداد الصبايا الجميلات اللائي يمكن لشبان الحي أن يتقدموا لها خاطبين. تقول مروانة: أدركنا أننا صرنا فئتين جميلتين قادرتين على لفت انتباه شباب الحي. وزهونا أكثر، لأننا فرنا بقلب (نذر) ابن مصيوب شيخ العشرة.

لم يطل الأمر كذلك بنذر حتى تقدم خاطبا لدليلة صاحبة اللون الداكن. ابنة عوجة الخادمة التي تزوجها حابس. وسرعان ما انتشر الخبر في الحي انتشار النار في الهشيم الجاف. وتناوشت الإشاعات أم الفتاة. قيل مثلاً: ظلت تحوم حوله حتى اصطادته بابنتها السودا⁽²⁾. وأوقعته بتعاويدها وسحرها، وإلا لما ترك ابنة عمه البيضاء بأصلها الطيب. على أنّ الإشاعات لم تقف عند هذا، فقد طالت الألسنة والدة نذر الشيخة غزوى. سُمعت من النساء من تقول: غدا ستملأ البيت فراخا سودا. وستكوي الشيخة غزوى حرقه بهذا النسل الفاسد⁽³⁾.

تتابع الساردة ما جرى في العرس، غير أنها بعيد ذلك تشير إلى أن (نذرا) ظل على ما كان عليه يغازلها هي. وفي موقف لا يخلو من إثارة جذبها إليه بقوة قائلاً سأظل أحبك بقوة، وسيغدو حبنا مشكلة لا مثيل لها. والغريب اللافت أنها بعد هذا ارتمت في حضن دليلة التي أفهمتها فيما بعد أن (نذرا) لم يدخل بها، ولا يقربها، وأن مزاعمها عن تمزيق ثوب الزفاف الأبيض لعدم صبره أكذوبة اخترعتها للتغطية على

هذا. فهو في الحقيقة ممتنع عن معاشرتها معاشرة الأزواج. ولعله عاهد نفسه على ذلك تجنباً لما قد يأتيه من أبناء سود⁽⁴⁾.

وتومئ الساردة لمعرفة الشبيخة غزوى بهذا. ويبدو أن الحلوة التي جمعت بين عوجة وغزوى تمخضت عن اتفاق غير معلن، وهو ألا تنجب دليلاً أطفالاً من نذر⁽⁵⁾. وهذا شيء يشجع مروانة على المضي، والاستمرار، في سيرتها الأولى. تصعد الدرج باتجاه السطح وترنو في شغف للنافذة. ونذر يواصل بدوره غزله وإشاراته وقبلاته المرسلات من بعيد. دون أن يفرط باللقاءات السريعة والعابرة عند فوهة البئر الذي يقع في وسط المسافة بين البيتين.

وهنا تسلط الكاتبة الضوء على مشاعر الغيرة المترجة بالمحبة. فمروانة تغار من دليلاً لكنها تحبها حباً شديداً. وما يضعها في مأزق أن نذرا عرض عليها الزواج. " شعرت أن ثمة شيئاً يدور في داخل ذلك العقل، وما أخطأ حدسي. لا سيما بعد أن امتلأ قلبي به حد الإغراق⁽⁶⁾. " وعلى طريقة كاتب القصة القصيرة عندما يسترجع أحداثاً فرعية وقعت في السابق، تسترجع مروانة حكاية نذر وأمه غزوى التي كان أبناؤها يموتون الواحد تلو الآخر، وهم حديثو الولادة أو قبل الولادة. حتى إذا كان التذر من مصيوب، فجاءه طفل بشرته به القابلة حسنة، فسماه نذرا. وفي أثناء هذه الحوادث المستعادة تلوح عوجة، ودليلاً، بما لديهما من هموم عن نذر " يريد أطفالاً يحملون اسمه، وهو لا يقربها " تقول عوجة. أما دليلاً فتقول " لا يلمسني، يتعطف علي بقبلة علي

جيني كلَّ صباح. أدخل بعدها لأستحم وأترك شعري مبلولا. لا أدري،
إن كنت أخدع نفسي، أم أوهم الشيخة غزوى " (7)

وفي مونولوج داخلي تفضي مروانة بما هو سرّ. أدمنت الحب خلصة
تماما كما يفعل اللصوص المحترفون. وجدنتي مرتبطة به لدرجة يصعب
تفسيرها (8). وفي ليلة مجنونة -على ذمة الساردة- حدث ما حدث.
واضطرت مروانة لاحقا لمراجعة القابلة التي أخبرتها بأنها حامل. ولم
تستطع لفرط حباها لدليّة أن تخفي عنها ذلك. فقالت لها هذه الأخيرة:
أتعطيني هذا القادم؟ سأبقى بعيدة عن الأعين، ولن يعرف بأمرك
أحد. على أن يكون الطفل لي أنا. وبهذا تدخّل حكاية القصة في إشكال
جديد، وهو لمن سيكون هذا الطفل، إذا قدر له ان يولد، وأن ينعم
بالحياة (9).

وما إن وضعت مروانة الطفل، وسماه أبوه وزداً، حتى فتحت بين
الأختين أبواب كانت موصدة. على أن ما أخفته مروانة عن دليّة هو
ذلك العشق الجنوبي الذي عرفاه نذر وهي. وهي لا تستطيع بالطبع أن
تبوح بهذا. ولا أن تشرح لها كيف استلقيا - هي ونذر - قبل أن يتزوجا
على سرير مطرز بالضوء، وتبادلا رضابا محلى بسكر الجنون. فيما كانت
تحفّ بهما النافذة ذاتها التي تحتفظ بقهقهات المحبة، وعبارات الابتدال
(10).

وإذا تجاوز القارئ الاحتفالات بولادة ورد، ونموه، ومناغاته،
وحبوه، ومشيه الخطوات الأولى، وجدنا نذرا يتزوج مروانة، وتموت

عوجة، وتتذكر مروانة أمها، وتساءل أين دفنت، وحابس لا يدري أين كان الدفن. وتتعرف على خالتها شاهة، ودليلة تواصل لأيام طويلة صنع عرائس الصوف.

نسوية الرواية

والسؤال الذي ينبغي علينا إثارته الآن هو: هل نستطيع أن ندرج عرائس الصوف، وهي رواية يغلب عليها السرد المكثف، والأسلوب الشعري، في عداد الأدب النسوي؟ وهو الأدب الذي يسعى لإلقاء الضوء على معاناة المرأة نتيجة التحيز الذكوري في المجتمع الأبوي. ثمّة إشارات لكنها ليست بالقدر الذي نجده في رواية صمت الفراشات ليللى العثمان (11). فالمرأة، إن كانت عوجة، أو دليلة، أو مروانة، أو غزوى، لا تعاني في هذه الرواية من التمييز (الجندي) وإنما يعاني ما يعانيه الآخرون في المجتمع بصفة عامة، بعيدا عما تسمح به هذه التصنيفات. فنذر وأبوه مصيوب والشيخة غزوى ينتمون لعائلة تحتكر مشيخة العشيرة. والآخرون حابس وابنتاه، أو من هما في حكم ابنتيه، وخادمته (عوجة) التي أصبحت زوجته، ينتمون لشريحة نستطيع الزعم بأنها شريحة مهمشة.

وقد برزت في الرواية ملفوظات تعبر عن شيوع خطاب التفريق على أساس طبقي. من ذلك " البيت الكبير " و "النافذة الكبيرة" والشيخة، وشيخ العشيرة القادم. إلى جانب تفضيل المواليذ الذكور على الإناث، والتفريق بين البيض والسود. فالفريق الثاني فاسدٌ تبعا للون، لا

لشيء آخر. فممة إذن قلق شبه عام يحتاج فضاء الشخصوص في الرواية مصدره هما: التفريق الاجتماعي بين الناس على أساس طبقي، والتفريق على أساس لوني، فالسود عبيد والبيض أحرار، ومن هو الذي يساوي بين العبد والحر؟

وما لا ريب فيه، ولا شك، أن الكاتبة بتحيز الساردة مروانة البيضا لنذر، والطفل ورد، مع حبها الشديد لدليلة، وتقبلها فكرة أن يكون الطفل لهما معا، فكرة جيدة تنقُص ما تذهب إليه ليلى العثمان في " صمت الفراشات". وذلك أن العبد الأسود عطية أحبط مشروع نادية بنت محسن، وزينب، للمساواة، وتحرير العبيد على طريقة إبراهيم لنكولن، برفضه تلك الحرية، ومغادرة الحي.

• مستخرج من القدس العربي، لندن، 18 يوليو- تموز 2022

1. إشراق عبد النبي، سؤال الهوية في رواية ميس العثمان عرائس الصوف، مجلة الخليج

العربي، مج 46، ع 3-4، س 2018، ص 238

2. ميس العثمان، عرائس الصوف، بيروت 2007 ص 11

3. عرائس الصوف، ص 14

4. عرائس الصوف، ص 23

5. عرائس الصوف، ص 24

6. عرائس الصوف، ص 36

7. السابق نفسه ص 36

8. السابق، ص 37

9. السابق، ص 43

10. السابق نفسه ، ص 57

11. راجع ما ورد عنها في هذا الكتاب ص 27-38

الخاتمة

هذه جولة متواضعة الاتساع في عدد من الروايات الكويتية، ومجموعة قصصية واحدة، هي " رمادي داكن " لطالب الرفاعي. ينتسب بعض مؤلفيها للجيل السابق الذي تفتح عطاؤه في منتصف القرن الماضي، وما بعده، كإسماعيل فهد إسماعيل، و ليلى العثمان، وسليمان الشطي. وبعضهم ينتسب للجيل التالي لأولئك الكتاب من أمثال بثينة العيسى، وطالب الرفاعي، وسعود السنعوسي، وميس العثمان. ومن يطلع على هذه الروايات، والفصول التي توقفنا فيها عندها، يلاحظ المدى البعيد، والشوط الطويل، الذي سلكته الرواية في الكويت، فتجاوزت به الواقعية المألوفة في السرد الروائي، والقصصي، إلى لون من الكتابة الحداثية التي توظف بعض التقنيات الجديدة.

فحنُّ نقف في رواية ساق البامبو على معالجة معمّقة لعلاقة الرواية من حيث هي فن نثري سردي باللغة، وتعدد المستويات اللسانية، وعلاقة ذلك بالهوية. واتجاه الكاتب لتوظيف لهجات، ولغات متعدّدة في النسق الروائي، على أساس أن لغة واحدة لا تكفي. والكاتب نفسه يلخّ في روايته: ساق البامبو، وسجين المرايا، على ضرورة الانفتاح على الآخر. ويتطلع كغيره من الكتاب الحداثيين لكسر طوق الانغلاق، والتفتح على الغير.

وهذا تقريبًا ما نقف عليه، ونجده واضحًا لافتًا في خرائط التيه لبثينة العيسى، التي تمدد فضاء الرواية لديها ليشمل ما هو أكثر من فضاء الكويت. فنتتبع موسم الحجيج، وما تعرض له شخص الرواية من إشكالات. فهي رواية تشهد للكاتبة بثينة العيسى بالقدرة على الكتابة بجرافية محكمة، وإتقان لافتٍ للنظر. أما روايتها " عروس المطر " فهي رواية مونولوجية نجحت فيها العيسى في أن تجعل من أسماء، وهي بطلة الرواية، مفردًا بصيغة الجمع. إذ استطاعت أن تتقمص كلا من أسامة، وحصّة، وسمية، والأب، فتتحدّث بأصوات هؤلاء في حوار مفتوح على جلّ الاحتمالات. وذلك شيء يصعب تحقيقه إلا على من هو متمرس في كتابة الرواية كتابة حقيقية بعيدة عن التلقيق، والترقيم، الذي يحيلها إلى ضربٍ من السّمكرة..

وفي " ظل الشمس " لطالب الرفاعي نجده يعالج من خلال شخصية حلمي ابن الثامنة والعشرين مآسي الوافدين المصريين في الكويت. وما يقاسونه من صعوباتٍ، بعضها من الجوّ الخانق، الدّبق، وبعضها من الغربة عن الأهل، وبعضها من الديون وصعوبة السداد، وبعضها من الفضاخ التي يجبرون على أن يكون لبعضهم دورٌ فيها، وبعضها من النّصّابين الذين يسطون على أجور العاملين، ومهرون بها إلى مصر في ليلةٍ بلا قمر، وبلا نجوم. وأخيرًا الصعوبات التي تواجه القلة منهم مع الترحيل، وانتهاء عقود العمل، والتسفير.

بيد أن روايته الموسومة بعنوان النجدي تعاني سرديا من تراكم ممل للسواليف عن الصيد، والغوص، ولا تخلو من تكرار، ولا من رتابة مملة، وتفصيل زائدة. خلافا لعرائس الصوف لميس العثمان التي تقترب من القصة لما يغلب عليها من تكثيف وتركيز، والريادة في ترسيخ النظرة الإنسانية المفعمة بالحب تجاه أولئك الناس الذين كتب عليهم أن يكونوا من ذوي البشرة السوداء لا البيضاء، ومن العبيد المهمشين، لا من السادة الأحرار المنعمين.

ومما لا ريب فيه، ولا جدال، أن بعض كتاب الجيل الأول، وإن كانوا يتقنون الصنعة الروائية اتقانا يحسدون عليه، إلا أن لديهم كغيرهم بعض الهفوات. وهذا ما تشير إليه دراستنا لرواية صمت الفراشات لليلي العثمان. فقد وقعت في غير قليل من التناقض، وفي العشوائية فيما يختص بطبائع الشخصوص. وأفسدت روايتها بما فيها من تخيل يتجاوز الممكن لغير الممكن. ومن يقرأ رواية صندوق أسود آخر لإسماعيل فهد إسماعيل، وما ذكرناه عنها في موقعها من هذا الكتاب، يلاحظ غموضًا في تتبع الحوادث، لأن المؤلف - رحمه الله - اختار أسلوبًا في الكتابة يقرب من أسلوب القصة السايكولوجية. ومن مظاهر هذا الأسلوب أن المحكميات السردية جاءت مُدمجة، إذ لا فرق فيها بين حوار مع الشخصوص، وحوار الساردة مع نفسها، ولا يستطيع التفريق بين الذكريات المستعادة، والوقائع الجارية في زمن كتابة النص. وكغيره من كتاب الجيل السابق، نجد سليمان الشطي يكتب روايته وهاجسه

الأقوى، والأظهر، والأبين، فيها، هو بناء روايته بحرفية عالية تجمع بين التشويق، والتقنيات السردية الجديدة، التي تحيل الوقائع إلى شكل فني يستطيع الدارس، والباحث، أن يتتبع ما فيه من قوة. غير أن الرواية لا تخلو من بعض الغموض، سببه كثرة الأمكنة التي تتحرك فيها الشخصيات، واتساع المدة. وتقلب المآلات بالشخص، فقد كانت الرواية في حاجة لشيء من التركيز.

للمؤلف

1. الشعر المعاصر في الأردن، ط1، عمان: جمعية عمال المطابع التعاونية، 1975
2. في الأدب والنقد، ط1، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ورابطة الكتاب الأردنيين، 1980
3. من يذكر البحر، (قصص) ط1، عمان: رابطة الكتاب الأردنيين، 1982
4. تداعيات ابن زريق البغدادي الأخيرة، (شعر) ط1، عمان: مطبعة شوقي معبدي، 1984
5. في القصة والرواية الفلسطينية، ط1، عمان: دار ابن رشد للنشر- والتوزيع، 1984
6. مقالات ضد البنيوية، ط1، عمان: دار الكرمل للنشر- والتوزيع، 1986
7. تجديد الشعر العربي، ط1، عمان: دار الكرمل للنشر- والتوزيع، 1987
8. الانتفاضة الفلسطينية في الأدب العربي، ط1، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، 1990
9. فصول في الأدب الأردني ونقده، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 1991

10. أوراق في اللغة والنقد الأدبي، ط1، دار الينابيع للنشر، عمان،
1993
11. أحاديث في الشعر الأردني والفلسطيني الحديث، ط1، عمان:
دار الينابيع، 1993
12. الرواية في الأردن في ربع قرن 1968-1993، ط1، عمان: وزارة
الثقافة، 1994
13. القصة القصيرة وبحوث أخرى، ط1، عمان: رابطة الكتاب
الأردنيين، ودار الكرم لل نشر والتوزيع، 1994
14. فخري قعوار دراسة في فنه القصصي، ط1، عمان: دار الكرم
للنشر والتوزيع، 1995
15. النص الأدبي تحليله وبنائه، ط1، عمان: دار الكرم للنشر-
والتوزيع، 1995
16. الأسلوبية ونظرية النص، ط1، بيروت: المؤسسة العربية
للدراسات والنشر، 1997
17. أمين شسار الشاعر والأفق، ط1، عمان: صحيفة الدستور
والاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، 1997
18. محمد القيسي- الشاعر والنص، ط1، بيروت: المؤسسة العربية
للدراسات والنشر، 1998
19. تحولات النص، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 1999
20. الضفيرة واللمب (دراسات في الشعر العربي القديم والمعاصر)
ط1، عمان: الدائرة الثقافية بأمانة عمان، 2000

21. ظلال واصدء أندلسية في الأدب المعاصر، ط1، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2000
22. جبرا إبراهيم جبرا الأديب الناقد، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2001
23. أقنعة الراوي، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 2002
24. في النقد والنقد الألسني، ط1، عمان: الدائرة الثقافية في أمانة عمان؛ ودار الكندي، 2002
25. مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن، ط1، عمان: دار الجوهرة للنشر والتوزيع، 2003
26. مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث، ط1، عمان: دار المسيرة، 2003
27. في اللسانيات ونحو النص، ط1، عمان: دار المسيرة، 2003
28. نقاد الأدب في الأردن وفلسطين، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2003
29. فصول في نقد النقد، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 2005
30. تيسير سبول من الشعر إلى الرواية، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005
31. من معالم الشعر الحديث في الأردن وفلسطين، ط1، عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2006
32. شعراء تحت المجهر، ط1، عمان: ورد الأردنية للنشر- والتوزيع، 2006

33. في دائرة الضوء- تراجم وشخصيات، ط1، عمان، الدائرة الثقافية-
أمانة عمان، 2007
34. فن الكتابة والتعبير (مشترك)، ط1، عمان: دار المسيرة، 2007
35. في الرواية النسوية العربية، ط1، ورد الأردنية للنشر- والتوزيع،
عمان، 2007
36. مقاربات في نظرية الأدب ونظرية اللغة، ط1، عمان: دار
مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2007
37. عروض الشعر العربي، ط1، عمان: دار المسيرة، 2007
38. بنية النص الروائي، ط1، عمان، عمادة البحث العلمي، الجامعة
الأردنية، 2008
39. من الاحتمال إلى الضرورة، ط1، عمان: مجدلاوي للنشر-
والتوزيع، 2008
40. في السرد والسرد النسوي، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 2008
41. من الشعر الحديث والمعاصر، ط1، عمان: دار ورد الأردنية
للنشر والتوزيع، 2009
42. المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي، ط1، دار مجدلاوي للنشر-
والتوزيع، 2010
43. مدخل إلى علم اللغة، ط1، عمان: دار المسيرة، 2010
44. في نظرية الأدب وعلم النص، ط1، بيروت: الدار العربية للعلوم
(ناشرون) 2010

45. شعرية القصة القصيرة وحوار الأجناس، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 2010
46. من أدب البلدان في القدس وعمان، ط1، عمان: الدائرة الثقافية – الأمانة، 2010
47. تأملات في السرد العربي، ط1، عمان: دار فضاءات للنشر- والتوزيع، 2010
48. محمود درويش - قيثارة فلسطين، ط1، عمان: دار فضاءات للنشر- والتوزيع، 2011
49. الصوت المنفرد (من القارئ إلى النص ومن النص إلى القارئ)، ط1، عمان: أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، 2011
50. أوراق لسانية ونقدية معاصرة، ط1، عمان: مجدلأوي للنشر- والتوزيع، 2012
51. الرواية. التاريخ. السيرة، ط1، عمان: دار أمواج للنشر- والتوزيع، 2012
52. واقع الدراسات النقدية العربية في مائة عام، ط1، عمان: عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، 2013
53. قضايا لغوية معاصرة بين النظرية والتطبيق، ط1، عمان: مجدلأوي للنشر والتوزيع، 2013
54. راهن الدراسات النقدية في الوطن العربي، ط1، الرياض، كرسي عبد العزيز المناع للدراسات اللغوية والأدبية – جامعة الملك سعود، 2013

55. مقدمة في علم أصوات اللغة العربية، ط1، دار أمواج للطباعة، عمان، 2013 ط2، 2021
56. الأسلوبية العربية – مدخل إجرائي، ط1، عمان: دار جهمينة للنشر والتوزيع، 2014
57. نحو النص بين النظرية والتطبيق، دار أمواج للنشر- والتوزيع، عمان: 2014
58. بحوث وأوراق في أدب الأردن وفلسطين، فضاءات للنشر- والتوزيع، ط1، عمان، 2014
59. أساسيات الرواية، ط1، عمان: فضاءات للنشر والتوزيع، 2015
60. بلاغة الرواية ومسارات القراءة، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2015
61. حاضر الشعر وتحولات القصيدة- نحو قراءة جديدة للشعر العربي المعاصر، الآن (ناشرون وموزعون) عمان، ط1، 2016
62. مراوغة السرد وتحولات المعنى، فصول في القصة القصيرة، الآن- ناشرون وموزعون، ط1، عمان، 2016
63. جولات حرة في مرويات ليلى الأطرش من 1988- 2014، الآن، عمان، ط1، 2017
64. ناصر الدين الأسد وآثاره في اللغة والأدب، أمواج للطباعة والنشر- والتوزيع، عمان، ط1، 2017
65. جبال أبو حمدان 1970- 2015، ورد الأردنية للنشر- والتوزيع، عمان، ط1، 2017

66. محمود الريمائي من القصة إلى الرواية، دار فضاءات للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2018
67. اجتهادات نقدية في الشعر والقصة والرواية، الألفية للنشر- والتوزيع، عمان، ط1، 2018
68. الناقد وعالمه- دراسات مختارة- إحسان عباس، جبرا إبراهيم جبرا، يوسف اليوسف، ط1، أمواج للطباعة والنشر- والتوزيع، عمان 2018
69. القابض على الحجر، حميد سعيد - فصول في شعره وفي ما كتب عنه، ط1، هبة للنشر، عمان، 2018
70. محمد القيسي- قيثارة المنفى وتباريح الشجن، ط1: عمان، دار أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، 2017
71. روايات عربية تحت المجهر، ط1: عمان، دار فضاءات للنشر- والتوزيع، 2018
72. علي جعفر العلاق شعرية الحداثة وحداثة الشعر، ط1، عمان، هبة للنشر، 2018
73. الذاكرة والمتخيل في الخطاب السردي ، ط1: عمان، دار أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، 2019
74. محمود السمرة والنقد الأدبي، ط1، عمان: هبة للنشر- والتوزيع ، 2019
75. بين الرواية والسيرة في ضوء نظرية الأدب، ط1، عمان: دار أمواج للنشر والتوزيع، 2020

76. في البلاغة الجديدة وقضايا أخرى ، ط1، عمان: دار أسامة للنشر والتوزيع ، ودار النبلاء، 2021.
77. فدوى طوقان وآخرون، ط1، عمان : دار أمواج للطباعة والنشر- والتوزيع، 2021
78. شاعران من فلسطين البرغوثي وعز الدين، ط1، عمان: دار الخليج للطباعة والنشر، 2021
79. السرد وظواهره في القصة العربية القصيرة، ط1، عمان: دار الخليج للطباعة والنشر والتوزيع، 2021
80. ألفاظ الألوان ودلالاتها عند العرب- دراسة معجمية دلالية، ط1، عمان: دار أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، 2021.
81. لغويات، ط1، دار الخليج للطباعة والنشر، عمان، 2021
82. مفاهيم نقدية، ط1، عمان: دار الخليج للطباعة والنشر، 2021
83. مشكلة البنية في الرواية العربية المعاصرة ، ط1، دارالخليج للطباعة، عمان، 2022
84. لغويات ج 2 ، دار الخليج للطباعة والنشر، عمان، 2022

المؤلف

- أستاذ اللغة والأدب في الجامعة الأردنية منذ العام 1992 وأسهم في التدريس بجامعات أخرى منها الجامعة الهاشمية، وجامعة عمان الأهلية، وكلية عبري الجامعية في سلطنة عمان، وآداب جامعة الملك سعود لمدة سنتين.
- عضو رابطة الكتاب الأردنيين منذ العام 1974
- عضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب.
- عضو هيئة تحرير مجلة عمان قبل أن تتوقف.
- عضو وحدة السرديات في جامعة الملك سعود - فرع الرياض
- كاتب في الموسوعة الفلسطينية الطبعة الثانية، وعضو لجنة تأليف معجم أدباء الأردن .
- عضو لجان اختيار الفائزين في جوائز الدولة التشجيعية والتقديرية لعدد من السنوات بتكليف من وزارة الثقافة.
- عضو جائزة فلسطين للشعر- دورة فدوى طوقان.

- عضو اختيار الفائزين في جائزة الملك عبدالله الثاني للتميز حقل الآداب لدورة 2016
- شارك في مؤتمرات دولية في كل من بغداد ودمشق والرقّة وطرابلس الغرب وتونس والقاهرة وفي بيرزيت بفلسطين، وبجاية في الجزائر، وعمّان.
- شارك في عضوية اللجان التحضيرية لمؤتمرات قسم اللغة العربية في الأردنّية .
- عضو تقويم البحوث العلمية لعدد من المجلات الأكاديمية كمجلة العلوم الأنسانية، ومجلة مجمع اللغة العربية الأردني، ومجلة اتحاد الجامعات العربية، ومجلة جامعة النجاح، والمجلة الأردنية للغة العربية - مؤتة، ومجلة عالم الفكر- الكويت، ومجلة جامعة الأزهر - غزة، ومجلة إربد للبحوث والدراسات، ومجلة دراسات لجامعة القدس، ومجلة جامعة جرش الأهلية.
- عضو النظر في بحوث الترقيات لعدد من الجامعات، منها جامعة الأنبار في العراق، وجامعة الملك سعود في الرياض، وجامعة أم القرى، وجامعة القدس المفتوحة في فلسطين.

- شارك في عدد من المؤلفات الجماعية، ونشرَ البحوث في المجلات الثقافية، والمحكمة. وأسهم طوال سنوات في الندوات، والملتقيات الأدبية في الأردن بعمان، وفي الزرقاء، وفي إربد، وفي السلط، وفي مادبا، وفي العقبة، والكرك.
 - أشرف على غير قليل من رسائل الماجستير، وأطروح الدكتوراه، وقد وجد كثيرٌ منها طريقه للنشر في كتب.
 - عضو لجان المناقشة في الأردنية، واليرموك، والهاشمية، وآل البيت، ومؤتة، والملك سعود - الرياض.
 - صدرت له مؤلفات تربو على الثمانين كتابا تتنوع بين اللغة، والنقد الأدبي النظري، والتطبيقي، في الشعر، والقصة القصيرة، والرواية، وكُتِبَ تراجم الأدباء، وأسهم في تأليف الكتب الأكاديمية، ومنها المشاركة في مهارات الاتصال، وهو في جزأين، وكتاب فن الكتابة والتعبير، وأصدر كتابًا عن عروض الشعر العربي، وآخر بعنوان مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، وهذا الأخير يدرّس في عدد من الجامعات، ويحال إليه بصفته مرجعًا شاملا لهذا الموضوع.
- صدرت عنه ثلاثة كتب، وبحث، وهي:

- إبراهيم خليل ناقدا لزياد أبو لبن 2013
- مرافئ التأويل عن إبراهيم خليل بين اللغة والأدب
حرره نضال القاسم 2017
- القراءة الفاحصة لأماني حاتم بسيسو 2019
- ومبحثُ بعنوان نقد الرواية في الأردن- إبراهيم خليل
نموذجا لهناء عمر خليل من جامعة الإسراء، وقد قبل
للنشر في المجلة الأردنية للغة العربية 2020.