

عن رواية السنعوسي الأخيرة.. ربما كانت “حناء صالحة” لا ناقتها

كتبه عمرو الغزالي | 24 أكتوبر, 2019



يظل سعود السنعوسي واحدًا من روائي جيله اللامعين، وتظل روايته “ساق البامبو” واحدة من عيون الأدب الروائي في منجز الألفية الثالثة للروائي العربي، تستمد أهميتها من جدية أدائها السردية، وجدة رهانها الخطابي، وقيمها الفنية التي آمنت بها.

لذا، كان لا بد من وقفة جادة مع عمله الجديد “ناقعة صالحة”، التي حوت أزمت فنية عدة، ما يعيد إطلاق جرس إنذار خاص بالتساؤل عن أثر حضور الجوائز الأدبية في حكم المتلقي على العمل الجديد للكاتب، ومدى اعتبارها جواز مرور لتحصيل العمل الجديد درجة من القبول بشكل مسبق، وخاصة أن “ناقعة صالحة” لاقت احتفاءً نقديًا عند صدورها مؤخرًا، رغم ما تحويه من أزمت في أدائها الفني، بما عطل إنجاز خطابها الرؤيوي والجمالي، وهو ما استحق في ظني التوقف.

إجمالاً، تعتمد “ناقعة صالحة” على قصة تراثية كويتية راوغ الكتاب في تفاصيلها بين الوقائعية والتخيل، عن مقتل الفتاة “صالحة” (التي يقوى الظن بأنها السبب في تسمية منطقة ديار صالحة

بهذا الاسم) بالكويت، حيث مات (صالح) زوجها وابن عمها الذي تزوجها رغم حبها لابن خالها الشاعر دخيل بن أسمر، الذي كان مقيماً في إمارة الكويت وقت وقوع تلك الحرب، تحت اسم مستعار محمد الشاوي، حيث اعتمد السنعوسي على خلفية تاريخية من وقوع حرب بين ابن رشيد أمير حائل وأحد دواهي الصحراء وشجعانها، ومبارك الصباح أمير الكويت بوصفه حليفاً لآل سعود في ذلك الوقت.

يمهد الكاتب بأن شخصية سالحة “في الحقيقة ما كذبت قط، ولكنها مثل العجائز إن أرادت قول الحقيقة مثلتها بحكاية تختلقها”

ويعد النص تعليقاً على الحكاية الحقيقية، مع إعادة إنتاجها، دون الاستغناء عن محاولات دلالية تتماس مع رؤية الكاتب لوطنه الكويت في تاريخها وحاضرها ومستقبلها، وفي سبيله لتحقيق ذلك وقعت الرواية في العديد من الإشارات المباشرة الفجة، كذلك حوى العديد من الجمل الحكيمة النهائية المعلقة، التي لا يتناسب بعضها وتركيبية الشخصيات التي يريد تصدير الخطاب من خلالها، ولعل أبرزها شخصية سالحة (الغبية)!

يمهد الكاتب بأن شخصية سالحة “في الحقيقة ما كذبت قط، ولكنها مثل العجائز إن أرادت قول الحقيقة مثلتها بحكاية تختلقها، النعجة الغبية سكبت وعاء الحليب، فأفهم أنها من أسقطته.. عاثت الأفعى في أعشاش الحباري، فأعرف أنها داست بيوضها عامدة أو بغير قصد”. ص27، ويخلق لها معادلاً موضوعياً له حكايته وهي (وضعى) ناقثها الأثيرة، لإسقاط كل الأزمات على هذا المعادل، لكنه منذ البداية يلحق القارئ أن (وضعى) ظل ل(سالحة)، فجاءت المحولات التأويلية التي قام بها حضور الناقاة مباشرة للغاية في إسقاطاتها على “سالحة”، غير خالية من الجمل التقريرية النهائية التي تفتقد إلى حد أدنى من الإشارية التي كان بإمكانها وحدها أن تمنح علاقة القارئ بالنص بعضاً من حيوية، فعلى سبيل المثال في رحلة سالحة الأخيرة إلى الكويت، نجد صيغ استفهامية صريحة تضرب بعرض الحائط ما دشّن له العمل في مساحة سردية تصل إلى نصف العمل تقريباً، فنقرأ مثلاً “لو أن للإبل لساناً ناطقاً، لسألت وضعى عن ساري، أتراها تحبه؟ أم أنها مجبورة أن تحتمل من أجل صغيرهما؟ وهل يستحق الصغير صبرها؟ ماذا لو أن صغيرها ليس من صلب ساري؟ ألم تجفل من زوجها في لقائهما الأول قبل حولين؟” ص 84، لتتوقف وتتساءل: هل وظيفة العمل الإبداعي أن ينتج الأسئلة في قراءات لا نهائية وأن تختلف مسارات هذه الأسئلة وصياغاتها وتأويلاتها أم أن وظيفته أن يسقي المتلقي أسئلة نهائية لا تنتج أكثر من مساحتها على الورق؟

وهذه التساؤلات أدت إلى تضيق السنعوسي في ظني فرصة أن ينسج العمل هذه الحالة من التماهي بين المكشوف والمخبوء بما يمنح براحاً تخيلياً غير مقيد، لولا تأكيد سعود على غياب رهانه على القارئ، فنقرأ على سبيل المثال: “... ولكن حسنى، الشابة الحسنة، زوجة أبي الرابعة لعبت دور الوسيط لمعرفة مدى تعلقي بوضعى مذ ولادتها بذاك الطرف، وأنا التي تكفلت بإرضاعها منذ لحظة ولادتها وعلى مدار أسبوع: “سالحة تشوف نفسها في وضعى”، أي أنه ينبه مرة أخرى إلى أن (وضعى) هي المعادل الموضوعي ل(سالحة)، فانتبه أيها القارئ.

إن كانت الرواية حاولت إعادة فتح ملفات لها امتدادات حاضرة على مستوى إعادة الإنتاج، كحادثة صالحة وحروب القبائل وغير ذلك، فإن الصياغات الفنية التي اعتمدتها لتسريب خطابها جاءت معظمها مباشرة للغاية

هذا، فضلاً عن الجمل الكلاسيكية الطابع ذات المعنى المنتهي عند معنى لفظه، كإجابة دخیل عن سؤال صالح: هل نلتقي؟ فتكون إجابته “في عيون الإبل”، ليمهد ابتداءً لمشهد النهاية، وهو ما يحيلنا أيضاً إلى استقرار الجمل التقريرية في بداية كل فصل، وهي جمل تصلح لأن تكون اقتباسات ذات طابع حكيم تلقيني للقارئ أكثر منها عبارات من ضيقها تتسع معانيها، مثل العبارة التي يصدر بها فصل صالحة “قد أكذب لأخبركم الحقيقة/ هذه هي الحقيقة” تذكيراً بالحيله ذاتها، أو “الوصول؛ أكثر مشقة من الرحيل..” - وإن كانت علامة الترقيم (!) هنا كانت موفقة للغاية لأنها تمنح اتساعاً لمكانية تبادل الوصول والرحيل أماكن (السبب) و(النتيجة)، انطلاقاً من وظيفتها اللغوية الرئيسية حيث تأتي بين الدال وسببه، وكذلك بين الدال ونتيجته، والأخيرة “كان علي ألا أكون أنا”، جاءت الجمل الثلاثة كاشفة لما هو في الفصل ذاته دون أن تضيف إلى معنى الحدث، وبالتالي إلى فضاء الرؤية الذي يمنح القارئ لينتج من النص نصه الخاص به، ومنها أيضاً “وأنا في طريقي مثقلة بأحمال ذكرى الأمس، أخشى أن تغوص قدمي في طين اليوم” ص 112، فبدلاً من أن يكون الرهان على فكرة (الرحلة) بتفاصيلها الدقيقة، وتقلبات المناخ التي تكفي دهرًا لا بضعة أيام، أصر الكاتب على تلقين القارئ الرابط بين رحلة صالحة كحالة مكثفة لقصتها، وكذلك “وحده الاغتراب يمنحك حنيناً لكل ما تكره في ديار تشاقتها”، أو “إنها الحكمة في لغة الأشياء الصامتة، كما يقول دخیل”، إلى غير ذلك من التركيبات التي تهدر القدرات التصويرية للغة في نفس تلك السياقات أو في سياقات شبيهة.

في الفصل الأخير - وهو عبارة عن صفحة واحدة بيضاء - وظّف الكاتب فكرة الفراغ النصي بشكل ممتاز، بما يفتح الفضاء التأويلي للنص، لكنه اختار أن يكون العنوان في منتصف الصفحة، تاركاً بعده صفحة بيضاء، على خلاف الفصول السابقة، لكي يضمن انتباه القارئ وبما أن المضمون هنا يتم إنتاجه عن طريق الشكل، بل الشكل فقط، فكان الأفضل أن يحافظ على النسق الشكلي، حتى يؤدي الفراغ وظيفته التأويلية كاملة.

وإن كانت الرواية حاولت إعادة فتح ملفات لها امتدادات حاضرة على مستوى إعادة الإنتاج، كحادثة صالحة وحروب القبائل وغير ذلك، فإن الصياغات الفنية التي اعتمدتها لتسريب خطابها جاءت معظمها مباشرة للغاية على خلاف غاية العمل التكميلية بغض النظر عن إصابتها، فنقرأ: “سألت فالحًا عن موضع الإصابة في جسد شقيقه”.

“أين؟”

أشار صوب المشرق:

“الكويت”.

هزرت رأسي أوضح:

“أين موضع الإصابة في جسد صالح؟”.

قَطَّب حاجبيه الكَثِينِ المغْبَرين:

“لو أنك تسألين عن الموضع السليم في جسده!”.

“هل يعني ما حوله؟”، سألته.

كان على ظهر ذلوله لا يزال، نظر إلى البعيد يردف:

“صالح لم يكن واعيًا في يوم”. ص 106

الحوار معني بتصدير أن موضع الجرح هو (الكويت)، وأنه مرتبط بشكل أو بآخر بقضية (الوعي)، لكنه أدى مهمته بمباشرة تنحرف بالكتابة الإبداعية عن وظيفتها التخيلية الأساسية في ظني، وهو ما يكرره السنغوسي في غير موضع، مثل “ليس لي ولا للصغير إلا الصبر على سياط الشمس، وحليب ضرع زاحمنا به الحوار، ونبوءة بشرتي بها سحابة لا تعود، أ تكون الكويت سحابة تبشر بما لا يجيء، أم سراب لا يضيئه نأي أبدي؟ أم نجمة ترشدنا إلى كل الدروب إلا دربًا يؤدي إليها؟”، الرواية ص 135، فكان يمكن له أن يكتفي بعرض أزمة صالحة وتيهها، ويترك للقارئ فضاءً يتحرك فيه بخياله، لكنه يصر على أداء يستغني عن قيمة (الإشارة) برمتها.

حناء صالحة.. الفرصة المهدرة

وبينما انصبت عناية العمل على الناقدة كمعادل موضوعي، تم إهمال الحناء التي ربما منح الرهان عليها الرواية روحًا جديدة، ليتحرك المتلقي في براح نفسي جديد له تفاصيله وعلاماته التي تختلف عن تلك التي يخلفها التفاعل القائم بين (صالحة) وناقثتها.

فالحناء هنا علامة تحمل مخزونًا ثقافيًا ظهرت مرات ثلاث خلال الرواية، الأولى منها في بيان لمحبة صالح، وفي الإسقاط على حالة الفصام التي تعاني منها، فاليد اليمنى للذبح، بينما اليسرى لنقش الحناء، فنقرأ: “أنت لا تجيدين صنع شيء بيدك اليمنى، نقشتها بالحناء تلك النقوش الباهرة،

وتركت كفك اليسرى لفتاة أخرى تنقشها هذا النقش الرديء،” كان على صواب، أنا لا أجد شيئاً بيدي اليمنى إلا الذبح، مذ علمني أبي مثل الأولاد ذبح الخراف صبيحة عيد الأضحى” ص 78، وهو المقطع الذي أحالي فور قراءته إلى بطل “هدوء القتل” لطارق إمام، الذي كان يزرع ويكتب الشعر باليد اليسرى، بينما كانت اليمنى للقتل، مع الوضع في الاعتبار اختلاف الوسائل والغايات لدى كل منهما، أي طارق وسعود.

وحضور البعد التشكيلي للحناء بوصفه مكوّن ثقافي في هذه البيئة، حمّلها الكاتب قدرًا من الخطاب الثقافي والجمالي للعمل، لتقوم بدور مرآة كاشفة لتطوّر شخصية “صالحة” مثلاً، فنقرأ في فصل يتناول رحلتها إلى صالح “أخرجت من المزودة حفنة من طحين الحناء. رحت أعجنها بقليل من الماء، وأمضيتُ وقتي أنقش على كفي اليمنى زهورًا برية وأوراق شجر. مضى وقت طويل مذ اتخذت قراري العزوف عن نقش كفي. أخرجتُ مكحلي وكحلّلتُ عيني. غفوْتُ إلى حين تيبس نقوش الحناء في كفي ويجف طين الدرب”. ص 114، وباستقراء تتبع العلاقات هنا بين جفاف نقش (الحناء) الدال على استقراره، وجفاف (طين الدرب) يمكن أن ينتج العديد من العلاقات التي قد تضيء على ماهية أزمته في تلك اللحة وطريقة تعاملها.

احتوت الرواية في نهايتها ملحقًا توثيقًا، لكنه لم يخل إشارات تكمل دوائر العلامات في الرواية، وبخاصة الإشارة إلى شهادة الرحالة الإنجليزي جي.آر. إدوارد في مطلع القرن العشرين

كثفت كذلك الحناء البُعد النفسي لبعض الشخصيات وروابطها الدلالية المباشرة بصالحة، كطلب أم دحام من صالحة في إحدى المرات أن تنقش لها كفها بعد أن نقشت كفوف بنات القبيلة: “أسندت كفها المرتعش إلى ركبي: “انقشي”، وفيما كنت أنقش لها بتلات زهور مسحت ظاهر كفها، ثم أسندتها إلى ركبي ثانية. انفرجت شفتاها عن لثة فارغة من الأسنان، وقالت بصوت النعجة: “هذي النقشة للصغيرات الحلوات مثلك”، فتحت عينيها على اتساعها تردف: “أنا عجوز، انقشي لي الشمس”. فالديالوج السابق كان موحياً للغاية، حتى وصل جملة (أنا عجوز، انقشي لي الشمس)، الذي نستحضره في ص 125 “نظرت إلى الشمس فوق هامة ناقي، وتذكرت شمس الحناء في كف أم دحام، أنصتُ إلى ثغائها: “ما فاد في الشمس عناد”، بما يستدعي لدى القارئ مخزونات عن الشمس، بوصفها كائن سرمدى الطابع، شاهد على كل القصص وأصحابها، بل ويشارك في إنضاجهم، بأبعادهم المادية والمعنوية.

احتوت الرواية في نهايتها ملحقًا توثيقًا، لكنه لم يخل إشارات تكمل دوائر العلامات في الرواية، وبخاصة الإشارة إلى شهادة الرحالة الإنجليزي جي.آر. إدوارد في مطلع القرن العشرين، التي ضمنها مقابلته هو ودليله حادي الإبل السود لفتاة تربط وليدًا إلى ظهرها، وتحمل صفات صالحة كاملة، لكنه يذكر على سبيل المثال أنها كانت تقطع الصحراء سيرًا على الأقدام، وأنها – أي الفتاة – عضت دليله من كتفه، وهو الحدث الذي يرد في الرواية بحضور “وضحي” ناقة صالحة، وقيام الناقة بفعل العض، لأنها بالطبع ظل صالحة ومعادلتها الموضوعي!

