وليد الرجيب

«بدريّة» لوليد الرجيب: نوستالجيا من داخل وعي حديث

حين تزور الكويتَ اليومَ باحثاً عنها، فإنّك لن تجد من هذه المدينة إلاّ أشلاء من أبوابها وسورها. فلقد شَهِدَت الكويتُ، في عمليّة التحوُّل من الاقتصاد التجاريّ «الميركانتيليّ» والبحريّ إلى الاقتصاد النفطيّ الريعيّ، أعلى حالات الحراكات الجغرافيّة والاجتماعيّة. وإذا كان تكوُّنُ النثر السرديّ الكويتيّ الحديث قد ارتبط بمحاولة إنتاج التعبير السرديّ عن عمليّة التحوُّل تلك ـ كما نجد ذلك منمذجاً في سرديّات فهد الدويري الذي يمكن اعتبارُه بمعايير معيَّنة مؤسِّساً لذلك السرد ـ فإنّ رواية **بدرية** لوليد الرجيب (التي حظرتْ الرقابةُ الكويتيّةُ توزيعَها في فترة معيَّنة) تواصل تلك العمليةَ التأسيسيَّةَ التي تَطْرح أسئلةَ العلاقة بين ما يُسمَّى بالتجديد الحضريّ والسرد الحديث. وليست **بدرية** في عمقها إلاّ روايةَ الحراكات تلك:

ـ الجغرافيّة (من «حوليّ» القديمة، إلى العمارات والأسواق الحديثة على الطراز الأوروبيّ)؛

ـ والاقتصاديّة ـ الاجتماعيّة (انهيار الاقتصاد البحريّ التقليديّ، وتحوُّل البحّارة القدامى إلى عمّال في شركة النفط الإنكليزيّة، وتكيُّف التاجر التقليديّ مع متطلّبات نمط الإنتاج النفطيّ)؛

ـ والسياسيّة (تشكُّل أجهزة الدولة الحديثة، وولادة الطبقة العاملة وتشكُّل تعابيرها النقابيّة والحزبيّة المبكّرة، وتطوُّر العصيانات المطلبيّة إلى إضرابات سياسيّة، وتبلور الارتباط ما بين الوعي الطبقيّ العماليّ والوعي الوطنيّ العربيّ).

وتَرْصد **بدرية** آثارَ هذه الحراكات على مسقط رأس الراوي/المؤلِّف الضمنيّ «حوليّ». ومن هنا تقوم اللُّعبة السرديّة على تمثيل الواقع وتمثيل الكتابة لنفسها في آن واحد: ففي قيامها على تمثيل الواقع نكون إزاء لحظةٍ بدأتْ في العشرينيّات، إلاّ أنّها تتسارع مع لحظة بدء «شركة الجاز البريطانيّة» باستثمار النفط، وصولاً إلى اندلاع الإضراب العماليّ الكويتيّ رداً على العدوان الثلاثيّ على مصر في عام ١٩٥٦. وأمّا في قيامها على تمثيل نفسها، فنحن إزاء مستوى الزمن الأسطوريّ الذي ينفتح على مستوى العجائبيّ في السرد الشعبيّ. ويتجلّى ذلك في حكايةِ بَلَهِ «عبادين»، الذي يستعيد نمطَ المجاذيب الشعبيين المحبوبين، وفي مجمل النظام الحكائيّ العجائبيّ المرتبط بالأشجار وعالم الجنّ وما هو فوق طبيعيّ. وبمعنى آخر، نحن إزاء عالمَيْن سرديَيْن متداخلَيْن، هما: العالم السرديّ التخييليّ الذي يوحي بمرجعيّته وواقعيّته، والعالم الفانتازيّ الأسطوريّ.

*

في هذا الإطار، تكتسب **بدرية** أهميةً متعدِّدةَ الأبعاد في تطوُّر النثر الروائيّ الكويتيّ. ولعلّ جانباً أساسياً من أهميّتها تلك تكمُنُ في أنّها روايةُ المكان الأول المدمَّر، أو البيت الأليف حسب تعبير باشلار. ولا ريب أنّ هذا الجانب يشكِّل أحدَ جوانب اعتناء الرواية بآثار تلك الحراكات المركَّبة، غير أنّه الجانب الأكثر بروزاً وهيمنةً في نظرنا، لما يَطْرحه على تطوُّر النثر الروائيّ في منطقة الخليج والجزيرة العربيّة من أسئلة عن العلاقة ما بين المكان والتخييل. فالمكان هنا في **بدرية** هو إطار تنظيميّ اجتماعيّ وأخلاقيّ ورمزيّ شامل للعلاقات الاجتماعيّة واستقطاباتها. غير أنّه بوصفه مكاناً مدمَّراً يَحْضر تخييلياً في شكل مميَّزٍ هو الشكل النوستالجيّ (الحنينيّ) الذي يبدو لوهلة أولى أقربَ إلى جماليات الشعر منه إلى جماليات الرواية. ولا ينفي ذلك أنّ الراوي/المؤلِّف الضمنيّ يقترب من المكان بوصفه إطاراً لنمط أنتروبولوجيّ، فيقترب ـ من ثم ـ من قاعه الاجتماعيّ السفليّ والشعبيّ والعاميّ، متوقِّفاً عند مشاهد وصفيّة سرديّة تَسْتحضر نمطَ حياةٍ غدا ميتاً اليوم في الكويت. لكنّ الجانب النوستالجيّ هو المهيمِن. ولعلنا نَفْهم هذه الهيمنة إذا ما رَبطنا هذا الجانبَ بحدّة الحراكات الناتجة عن الانتقال العنيف إلى اقتصاد النفط وعلاقاته الجديدة الفاتكةِ بما قَبْلَه.

يبدو الرجيب في ذلك مولعاً بـ «حوليّ»، مسقطِ رأسه، مثلما هو شأنُ هنري ميلر في **ربيع أسود** (Black Spring) المولع بالحيّ الرابع عشر في بروكلين حيث ترعرع. ونحن لا نَقْصد هنا مقارنةً ما بين الرجيب وميلر، بقدر ما نقصد الإشارةَ إلى موقع النوستالجيا إلى المكان الأول في الرواية. إنّ النوستالجيا، بوصفها الحنينَ إلى الماضي، تنطوي على نزعة ارتكاسيّة، إلاّ أنّها تتمّ هنا في رواية الرجيب داخل وعيٍ حديث، غَدَت

إنَّها رواية المكان الأوّل المدمّر، الذي لا يمكن أن يُستعاد إلاّ بشعريتّه

النوستالجيا اليومَ بعداً أساسياً من أبعاده. فهو يتمّ برسم الأصفى، لا بالرجوع إلى الماضي. وهكذا تقوم رؤيةُ الراوي/المؤلِّف الضمنيّ للعالم على أنّ ميلاده مرهونٌ بالقوى الجديدة التي أطلقتها الحداثةُ نفسها. تنفي الحداثةُ هنا نفسَها، ولكنْ يمكن (بل يجب) القولُ إنّ هذا هو من طبيعتها الديناميكيّة، وإلاّ فإنّها تتجمّد في مدوّنات ولا تعود سيرورةً «لا أولَ ولا آخر». وربما يكون ذلك ظاهراً، أبرزَ ما يَظْهر، في الوعي بمعناه الإيديولوجيّ، إلا أنّه لا يمكن أن يَبْرز في التخييل ـ وتحديداً في تجربة رواية المكان الأول ـ إلاّ في أشكالٍ نافيةٍ للعالم النثريّ، أي للعالم الوقائعيّ اليوميّ، في سبيل عالمٍ أسمى. يعود الرجيب هنا الابنَ الخالصَ لثقافة الحداثة بتعقيدها، بين ما يُنجزه من تهديمٍ جذريٍّ لقوى شائخة (مصير بونشمي التاجر التقليديّ الشرهِ القحّ، الذي يحرص على أن يَظْهر بكل الخصال التقليديّة الكريمة) وبين التطلُّع إلى القوى الجديدة (بدرية وفهد). إلاّ أنّه في توتُّره يستعيد عالمَ الماضي كجزءٍ من فردوسٍ مفقود. وليس هذا العالم إلاّ عالم مكانه الأول المدمَّر: مسقط الرأس (حوليّ).

إنّ أهميّة المكان في **بدرية** لا تَصْدر عن حضور مستواه الديكوريّ أو التزيينيّ في إطار تقنية المشهد الوصفيّ الذي يتميّز باللّون المحليّ (رغم أهميّته الخاصة في النثر السرديّ الكويتيّ)، كما لا يَصْدر عن قوّته التخييليّة بالإيحاء بمرجعيّته وواقعيّته، بقدر ما يَصْدر عن استحضاره شعرياً وقد حَمَلَ كلّ الصفات التي تَجعل منه مكاناً أصلانياً مفقوداً ومستعاداً عبر التخييل في زمانٍ ينفيه. وقد كنّا سابقاً، في إطار فهم «علمويّ» لنظريّة الأجناس الأدبيّة، نرى أنّ شعرية الرواية تمثّل ضعفاً في عنصرها الروائيّ. غير أنّ طرح مسألة المكان أعاد النظر في ذلك، وطَرَحَ تلك النظريةَ كنظرية وصفيّة لا معياريّة تَقْبل تشكُّل أجناس جديدة أو المزجَ ما بينها. إنّ رواية **بدرية** بهذا المعنى هي رواية المكان الأول المدمَّر، الذي لا يمكن أنْ يستعاد إلاّ بشعريّته.

لسنا في **بدرية** إزاء رواية الحيّ أو الحارة أو البلدة أو المدينة المعهودة في السرد الواقعيّ العربيّ (أي التي تُوهمنا باتّساقها واحتماليّتها وواقعيّتها)، بقدر ما نحن إزاء رواية الحارة المفقودة والمدمَّرة التي لا تستعاد بطبيعة الحال إلاّ بشكل طِفْليّ (أيْ التي تقصد إيهامَنا بلاتّساقها وشروخاتها). ولهذا فإنّها لن تستطيع أن تمثّل الواقعَ دون إضفاء منحى أسطوريٍّ عليه، تبدو فيه وكأنّها تمثّل ذاتَها. من هنا فإنّ الأفعال التي حدثتْ في المكان تتراكم في استذكار الراوي/المؤلِّف الضمنيّ/الصبيّ كوقائع، لكنْ دون أيّ انتظام زمنيٍّ. ولعلّ الرجيب قد استفاد هنا ببراعة من خبرته الطويلة ككاتب قصة قصيرة في توظيف المقطوعات المتداخلة التي تؤدّي هنا وظيفةَ تهشيم الزمن. إنّها حقاً لا تَقْلب هنا نظامَ تتابع الزمن، لكنّها تهشّم التناسبَ بين وضعيّات الوظائف السرديّة، ما بين زمن **السرد** وبين زمن **الحكاية**. وهذا ما يعطيه نسبياً مزيةً روائيّةً.

وتبعاً لذلك، يتعدّى حضورُ المكان البعدَ الجغرافيّ إلى البعد الدلاليّ. فلا نجد في **بدرية** أيَّ وصفٍ جغرافيّ لذاته إلاّ بشكلٍ عابر، مع أنّنا نجد ذلك بالطبع في أعمال أخرى دفعتْ بعضَ المهتمّين بالمكان الروائيّ إلى القول بأنّه يُمْكن أن ندرسه بغضّ النظر عمّن يَشْغله (كأن نَدْرس الشوارع بغضّ النظر عمّنْ يمشي فيها أو يركب في السيارات المارّة عليها). وبكلام آخر، يستعاد المكانُ في **بدرية** سرديّاً أيْ عبر الصورة التي تَخْلقها اللُّغةُ. فدمار «حولي» هو دمارٌ لنمطٍ إنسانيّ متكامل يستعيده الراوي/المؤلِّفُ الضمنيّ بطريقة الاستذكار النوستالجيّ. إنّ الراوي يحدِّد هنا مكانَه النفسيَّ. وليس المكانُ النفسيُّ، في ضوء ما يُمْكننا أن نفهمه من شعريّة المكان، إلاّ الإستثارةَ التي يحرّكها الحسّ.

إنّ السرد الموضوعيّ يوهمنا بواقعيّته حتى من الناحية النحويّة. وهو ما هيمن فعلاً على العلاقة ما بين السرد الواقعيّ والمكان. غير أنّ ما يهيمن هنا هو نمطُ السرد الذاتيّ. لا يهمّ الوضعُ النحويّ هنا سواء أكان السارد سارداً ذاتيّاً أم موضوعيّاً، لأنّ لعبة الراوي في **بدرية** هي لعبة التناوب والاختلاط ما بين هذين السارديْن. الأساسيُّ هنا هو الوظيفة، لا شكلُ الحضور النحويّ. ويرتبط هذان الحضوران النحويّان في **بدرية** بوظيفة محدّدة، تتمثّل في تخطّي علاقات المكان التقليديّة إلى علاقاته الشعريّة. ففي كلٍّ من الحضورين، لسنا إلاّ إزاء عين الصبيّ الحنينيّة تتطلّع إلى مكان الأول المدمَّر. فـ «حوليّ» تقع جنوب مدينة الكويت، حيث مياهُ الآبار العذبة، وأشجارُ السدر المثقلة بالنبق؛ وهي مرتع طيور الربيع ومنتجعاتها، وممرّ لسيول الأمطار، ومحطة لمستنقعات ما بعد المطر؛ وهي الأراضي المنبسطة، المكسوة بالنوير والخبيز، واخضرار يأخذ الألباب؛ إنّها السماء الزرقاء، صافيةً نقيّةً، أو يسبح الغيمُ فيها بجذل. هي الظلال المنعشة في الصيف، وهي دفء المواقد والحكايات في الشتاء (ص ١٩ ـ ٢٠).

ولا يخرج زمان حولي عن ذلك: فزمانها هو أيضاً شعريّ أساساً، لا يقاس بالساعات والأيام والشهور والسنوات بل بالنوستالجيا. وهذه هي آيته: «عندما كان حسنُ الظن أكبر.. والمساحات بامتداد أكثر.. وغزوُ الآلات الصفراء التي تدكّ الأرضَ، تَحْفر وَتَهْدم، لم يَحنْ بعدُ.. زمانُ الحب المذبوح.. والشعر كجرح مفتوح.. زمانُ الخرافة والرهبة.. زمان الحواريّ المتعرِّجة.. والحوائط النصف نصف.. طين وإسمنت، زمانٌ أخاذ» (ص ٢٠).

* * *

يستهلّ الراوي الشريطَ السرديَّ بإمساك القلم واستذكار مسقط رأسه الأول: «مَنْ عاش في حوليّ في ذاك الزمان لا بدّ وأن يشعر بشعوري.. فحوليّ المزيجُ من كل شيء.. مزيجٌ من كل شيء» (ص ١٩). كان الراوي قد أمضى اثنيْ عشر عاماً في الدراسة في الولايات المتحدة لم ينسَ فيها حوليّ قط. وحين يُمْسك القلم، على غرار قطعة الكعك المغموسة في فنجان الشاي في **البحث عن الزمن المفقود** لمارسيل پروست، يندلق عالمُ حوليّ وتاريخه ويتدفّق بوصفه تاريخَ الكويت وحراكاتها الحادة. وفي نهاية الشريط السرديّ يقود الراوي سيارتَه باتّجاه بيته الأول: «ذهبتُ إلى بيتي، وحنين يشدّني إلى الماضي، وآلافُ الأسئلة عن مئات الأشخاص تراودني» (ص ١٥٣). فلا يرى من أبناء حوليّ إلاّ فلاّح، البحّار المبلتر الذي يُمضي حياته في دار العجزة في صنع «الطواريف»، وكأنّه يعوِّض عن عالم البحّار الثاوي فيه، والذي أُرغم على التحوُّل إلى عاملٍ نفطيّ، ثم أدّى تعذيبُ هندرسون إيّاه إثر الصدام الأوّل مع الإدارة الإنكليزيّة للشركة إلى كرهه النفطَ والإنكليزَ وإلى اختلال توازنه النفسيّ. ومن هنا لا يجد الراوي شيئاً من حوليّ التي عرفها بعين الصبيّ أو الفتى قبل دثارها: فلقد تغيَّرتْ معالمها وتهدَّمتْ، ولم يبق من حواريها المتعرِّجة، وبحرتها وحوائطها النصف نصف، وأشجار سدرها المثقلة بالحكايات العجائبيَّة، وأمكانها المحاطة بالأساطير والخرافة، وبيوتها الطينيَّة الحميمة، حيث يعرف الجميعُ كلَّ شيء عن الجميع، إلاّ آثارٌ شحيحةٌ يُستدلّ عليها بصعوبة. فيكتب الراوي بلغة الأسيان المتحسِّر: «اختفت كلُّ ملامح الطفولة والذكريات الجميلة.. لا يوجد أيُّ أثر لطفولتنا» (ص ١٥٢).

يواجه الراوي في استعادته النوستالجيّة لمسقط رأسه الأول بين الزمان الشعريّ الملحميّ وبين الزمان النثريّ: هناك، في حوليّ المهدّمة، الشعرُ... وهنا النثرُ. وتبدو هذه المواجهة وكأنّها متشرِّبة بالأطروحة الهيغليَّة ـ اللوكاشيّة عن التحوُّل من الزمان الشعريّ الملحميّ الذي هو زمانُ السعادة، إلى الزمان النثريّ الذي هو زمانُ الشقاء. غير أنّ الرجيب يقترب منها ويعمِّمُها على العلاقة ما بين روايته والمكان الأول. ففي الزمان الشعريّ يعيش الإنسان متّسقاً ومنسجماً وممتلئاً بالعالم، بقدر ما يعيش في الزمان الثاني منفياً مغرَّباً متأسياً ومقتلعاً من جذوره. ويتمثَّل هذا الانعطافُ برمّته في مصير «بدرية» التي لا يَعرف أهلُ حوليّ أصلَها لكنَّهم كلَّهم أهلُها. من الواضح أنّ الرجيب ينمِّطها هنا بوصفها حوليّ/الكويتَ الأولى قبل مجيء شركة «الجاز البريطانيَّة»: فهي كلُّ حولي، كما أنّ كل حولي هي «بدرية» الطفلة ثم الصبيَّة. إنّ «بدرية» هي رمزُ تناغم حولي وسعادتها واتِّساقها وتكافلها الذاتيّ. إنّها، بكلام آخر، الزمانُ الشعريُّ الملحميُّ الضائع. تغدو «بدرية» مع استثمار شركة «الجاز» محطَّ استملاكٍ من بونشمي، التاجرِ التقليديّ والملاّكِ العقاريّ الشره المزواج الذي يكيِّف نشاطاته مع احتياجات شركة النفط ومتطلّباتها، ومن فهد البحّار القديم المتحوِّل إلى عاملٍ في الشركة. ويتمكَّن بونشمي، بفعل سيطرته على مفاتيح السلطة والثروة، من إرغام «بدرية» على الزواج منه، في حين يأخذ فهد بالنواح. إنّ بنية الشخصيَّة مبنيَّةٌ هنا، إذن، على التقاطب ما بين بونشمي وفهد: بونشمي العنِّين الذي لا يستطيع أن يَدْخل ببدرية، وفهد الذي يستعيدها عذراءَ بعد طلاقها منه واحتضاره وموته إبّان الإضراب العماليّ رداً على العدوان الثلاثيّ. وما يهمُّنا من العلاقة ما بين استملاك بدرية، ومسألةِ المواجهة ما بين الزمانَيْن الشعريّ والنثريّ، هو أنّ «بدرية» تكتسب هنا صفات التناغم الكونيّ الذي ساد زمانَ السعادة الأول. فهي «كل شيء حلو»، «رائحة الأرض من بعد المطر»، «السماء الزرقاء»، «طائر الجنَّة»، «كل الفتيات». وكان يُمْكن هذه الصفاتِ أن تكون مجردَ صفاتٍ غنائيَّة رومنتيكيَّة، لولا صلتُها بمسألة المواجهة تلك ما بين الزمانَيْن. فخلال احتجاز بونشمي لبدرية وإخفائه إياها خلف جدران حريمه، تنوح الأشياءُ والكائناتُ مع فهد، وتشارك البَشرَ فقدانَ الاتِّساق والسعادة؛ حتى الكلاب المجهدة والقطط الجائعة تتأثَّر بذلك. ليس احتجازُ بدرية واختفاؤها هنا سوى رمزٍ لتحوُّل حولي من زمانها الشعريّ إلى الزمان النثريّ، إذ خلال غيابها تنتشر لأول مرة «موجةٌ من التوتُّر والمشاحنات بين أهل الحيّ»، ويكثر اللُّصوص:

«اختفت بدرية، واختفت معها أجواءُ البراءة والمرح والدفء، وأصبحنا نحسّ بشجنٍ يدفعنا لأن نتشاجر ونبكي لأدنى سبب. تخاصمنا، عندما ضربَ واحدٌ منا الآخر بحجرٍ سال دمٌ ثخين من رأسه على جبهته.. تعاركنا عشرات المرات في السابق، وتعفرتْ وجوهُنا وملابسنا بالغبار، ولكن لم يُسِلْ أحدُنا دمَ الآخر، ولم نتخاصم بجديّة.. لو كانت بدرية معنا.. هل يحدث ما يحدث؟ هل تغيَّر الزمان؟ هل تغيَّرت الأشياء»؟ (ص ٨٢).

من هنا يحدث عام «الهدامة» في غياب بدرية، إذ يتحوَّل الخيرُ لأوَّل مرّة إلى شرّ، وتتحوَّل السعادة إلى شقاء، ويغدو المطرُ شؤماً على حولي التي تجتاحها السيول. لقد مضى زمانُ السعادة إلى غير رجعة، وحولي تعيش في زمان الشقاء والاغتراب عن نفسها، وغدت شيئاً آخر. لكنّ الراوي يجعل «فهد»، العاملَ النقابيَّ وقائدَ إضراب ١٩٥٦، يستعيد بدرية من احتجاز بونشمي لها. يواجه الراوي/المؤلف الضمنيّ هنا ما بين قوى الشيخوخة وقوى الحيويّة، ما بين القديم المتحضِّر والجديد الفتيّ. وتكون استعادةُ بدرية في إطار ثنائيَّة الشعر/النثر محاولةً لاستعادة زمان الشعر في زمانٍ نثريٍّ ينفيه. وتبقى الرؤيةُ السرديةُ محكومةً هنا باستعادة زمانها الطفليّ السعيد وانتشاله من الاغتراب الروحيّ والاجتماعيّ والوطنيّ.

وبهذه الدلالات العميقة لمعنى العلاقة ما بين الإنسان والكون والتاريخ، لا تكتسب الاستعادةُ النوستالجيَّةُ لمسقط الرأس في رواية الرجيب صفةَ المكان الأول وحسب، بل صفةَ المكان الأصليّ أيضاً. وكأنّ الرجيب يدفعنا إلى استذكار جملة نوڤاليس في **مقتطفات**: «ليست الفلسفة في الحقيقة إلاّ الحنينَ إلى الوطن، إلى مسقط الرأس.. إلى أين نحن ذاهبون؟ إلى بيتنا على الدوام» □.

حلب