مؤرّقات القصّ وعوامل شعريّته
في مجموعة وليد الرجيب

الريح تهزّها الأشجار

د. نضال الصالح

© حقوق النشر الإلكتروني محفوظة ل

www.nashiri.net

© حقوق الملكية الفكرية محفوظة للكاتب

نشر إلكترونيا في سبتمبر 2003

بعد "تعلق نقطة تسقط.. طق"، و"إرادة المعبود في حال أبي جاسم ذي الدخل المحدود"، و"طلقة في صدر الشمال"، يتابع القاصّ الكويتي وليد الرجيب[1]، في مجموعته الرابعة: "الريح تهزّها الأشجار"[2]، بحثه الدائب عن ملامح مميّزة لقصّ لا يكتفي بتأكيده أصالة الهاجس الثقافيّ لديه، بل يتجاوزه إلى ما هو فنّي / جمالي، ينتقل معه، وعبره، قلق الوصول إلى أشكال تعبيرية وأساليب سردية متطوّرة من فضاء التوقع إلى أرض التحقّق.

ويتجلّى هذا البحث من خلال تقسيم القاصّ موادّ المجموعة التي تُعنى بها هذه الدراسة إلى ثلاثة أشكال سردية: قصص بالمعنى المتواتر لفنّ القصّة، ومتتالية قصصية، وما يصطلح القاصّ عليه بـ"قصص تلغرافية"، كما يتجلّى في انفتاح الإهداء الذي يصدّر به القاصّ هذه النصوص، "إلى الربيع"، على أكثر من مستوى كنائي، يخصّب فعاليات التأويل ويعدّد أطيافها الدلالية. ويتجلّى، ثالثاً، فيما يتضمّنه عنوان المجموعة، "الرّيح تهزّها الأشجار"، من "انزياح"(écart) عن المألوف في الذاكرة الجمعيّة، أي عمّا استقرّ في هذه الذاكرة من أنّ الرّيح هي التي تهزّ الأشجار، من جهة، ومن مفارقة في علاقة الإسناد النحوي بين مَن يقوم بالفعل ومَن يقع عليه الفعل، أي تقديم الثاني على الأوّل، من جهة ثانية. كما يتجلّى، أخيراً، في ترجّح تلك الأشكال، وعدد النصوص في كلّ شكل، وأجزاء المحكيّ في بعض هذه النصوص، كـ"الديك"، بين ثلاثة أرقام لها سحرها وقدسيّتها المميّزان في المنجَز الأسطوريّ والمعتقد الديني: ثلاثة، وستة، وسبعة.

1- النصوص القصصية:

ينتمي إلى الشكل السرديّ الأوّل من المجموعة، أي إلى فنّ القصّة بمعناه المتواتر، ستة نصوص، هي: "دسم البحر"، و"دموع وزغاريد"، و"روائح"، و"الدم الجافّ"، و"الزئبق يرتفع.. ينخفض"، و"الديك". وعلى الرغم من أنّ معظم مؤرّقات القصّ في معظم هذه النصوص يتّسم بتجاوزه ما هو محلّي إلى ما هو إنسانيّ، بسبب غوص القاصّ على الكلّيات المعنوية التي يشترك فيها أبناء البشرية جمعاء، كعاطفة الحبّ مثلاً، فإنّه، بآن، يتّسم بصلته الراسخة بالبيئة التي يصدر المحكيّ القصصي عنها، أي بما هو خليجيّ عامّة، وكويتيّ خاصّة.

والمجموعة تفصح عن هذه السمة فيها منذ نصّها القصصيّ الأوّل، الذي يجسّد، باقتصاد لغوي / حدثيّ شديد التكثيف، علاقة التوحّد التي تربط بين أبناء الخليج والبحر، ويهجو، على نحوٍ غير مباشر، امتلاء شواطئ هذا الأخير بناقلات النفط، ويُضمِر، بآن، كما أرى، هجاء لغزو العراق للكويت، الذي أضاف إلى التصدّعات الكثيرة التي أحدثها في الواقع العربيّ تصدّعاً في البيئة البحرية الخليجية أيضاً. فعلى الرغم من تلك اللازمة / الاستفهام التقريري بالمعنى البلاغي، الذي كان يردّدها أحدهم

لراوي القصّة كلّما همّ بنزع ملابسه للسباحة: "أكو دسم في البحر؟"، فإنّ صاحب اللازمة / الاستفهام، بسبب ولعه بالبحر، لم يكن لينتظر الإجابة عن سؤاله، إذ سرعان ما كان يطلق جسده نحو الماء، ليخرج بعد ذلك وهو يقول: "وايد دسم في البحر".

والسمة نفسها، أي تجذير فعالية القصّ في البيئة المحلّية، يتجلّى في النصّ الثاني، "دموع وزغاريد"، الذي يرصد فيه القاصّ، بتكثيف لغويّ / حدثيّ أيضاً، طقوس الختان في المجتمع الكويتي، التي تُحدِث تعديلات واضحة بين أفراد الأسرة،، إذ يدفع الأب إلى صغيره / سارد القصّة "روبية" كاملة بدلاً من "أربع آنات" كان الصغير قد طلبها لشراء "مشروب زمزم"، وتقدّم الأمّ، بعد أن تلبسه "دشداشة" جديدة، علبة ألوان قائلة له: ".. أبيك ترسم لي برّ وبحر"، وينسى الأخ الأكبر الهلال الأزرق تحت عينيه بسبب لكمة منه في الليلة السابقة، وتنفتح كفّ الجدّ عن "روبية" أخرى لتستلقي في كفّه، ويبدي الضيوف لطفاً غير مألوف معه، إلى أن تعلو الزغاريد، ثمّ صوت يقول: "غدا الشرّ".

وتتجلّى تلك السمة على نحوٍ أكثر وضوحاً في النصّ الثالث، "روائح"، الذي يفكّك فيه القاصّ بنى العلاقات الاجتماعية التي تضبط إيقاع الحياة اليومية في وطنه الكويت، وفي الخليج عامّة. بدءاً من التحية المتكلّفة فيما بين الجيران الذاهبين إلى عملهم صباحاً، مروراً بانطلاق الخادمات إلى أجهزة الهواتف ثمّ التقلّب على أسرّة مخدوميهم، فرنين هواتف السيارات، الذي تتبعه "أصوات العشيقات والعشّاق في الجانب الآخر"، وتراكض بعض الأوروبيين وربّات البيوت البدينات المحجّبات، المعتاد صباحاً، على شاطئ البحر، فمعاقرة الخواء في العمل، إلى بيع أحدهم للخمر سرّاً ثمّ مسارعته للوضوء بدعوى "ساعة لربّك وساعة.."، واستخراج آخر، مقرّب من المدير، إقامات للعمّال وزوجاتهم بمبلغ زهيد، وانتهاء بعودة هؤلاء جميعاً إلى بيوتهم وهم يقودون سيّاراتهم التي تسير "باتجاه واحد كقطيع منهك".

كما تتجلّى في النصّ الرابع: "الدمّ الجافّ"، الذي يتتبّع فيه القاصّ، عبر خطابات الأقوال بين الشخصيات، نمط علاقات الإنتاج القائمة في المجتمع الكويتيّ، والذي يمكن عدّه مرثيّة للقاع الاقتصادي في هذا المجتمع، الذي ينتمي إليه معظم القادمين من شرق آسيا خاصة. فما إن يكتشف أحد عمّال الميناء جسداً مهشّماً لعامل آخر، حتى تندفع أسئلة العمّال، الذين تجمهروا حول الجسد، وحيرتهم فيما إذا كان قد قُتِل أو انتحر أو سقط لتكشف مظاهر السلب الذي يعانيه المنتمون إلى هذا القاع، إذ يعلّل أحدهم سبب انتحاره بقوله: "ربّما بسبب عدم استلامنا لرواتبنا منذ ستة أشهر. ممّا ترتّب عليه وصول أخبار من بلده عن جوع أطفاله"، ثمّ يضيف: "زوجته تعمل خادمة في أحد البيوت، هنا. لديه خمس بنات كلّهن هناك في البلد"، ويتطوّع ثان ليقول: "كان دائم الشكوى من أنّ مخدوم زوجته يتحرّش بها"، ويتابع ثالث: "هل تذكرون قبل أسبوعين عندما استدعاه المسؤول واتهمه بأنّه شيوعي لأنّه حاول أن يحرّضنا على الإضراب حتى نحصل على أجورنا المتأخرة؟". ولم يكن من هذا المسؤول، بعد أن ردّ أحدهم على سؤاله عن سبب تجمهرهم وتركهم لأعمالهم بقوله إنّ "يونس" قد قُتل، إلا أن صرخ "فاتحاً فمه بأقصى حدّ: - وهل هذا سبب يوقفكم عن العمل؟".

وعلى الرغم من أنّ قصّة "الزئبق يرتفع.. ينخفض" تبدو جزءاً من السيرة الذاتية

للقاصّ، أو لعلّها كذلك، فإنّها لا تنأى بنفسها عمّا هو جمعيّ وعام، ولاسيّما عمّا يبدو مؤرّقاً لدى معظم أبناء الخليج الذين تطارد أكثرهم لعنة الإصابة بمرض السكّري، كما هو متواتر في الكثير من تقارير المنظمات الصحّية العالمية. فبعد أن يكتشف الطبيب أنّ ضغط مريضه عال، وأنّ نسبة السكّر مرتفعة لديه، وبعد أن يحدّد له وصايا عدّة ويدعوه إلى الالتزام بها، يُحدِث انقلاباً في حياة هذا المريض الذي سرعان ما يمتنع عن الأكل، وينزوي بعيداً عن أفراد أسرته، وتستعر في داخله هواجس كثيرة: "سأترك هذه الحياة وأرحل، والمؤلم أنّ الجميع سينساني، فهاهم أولادي يذهبون إلى المدرسة ويتركونني وحيداً.. هاهي زوجتي التي قضيت معها خمس عشرة سنة.. تخرج في أجمل صورها إلى العمل". وتبلغ به هذه الهواجس حدّاً من التورّم يدفعه إلى كتابة وصية لزوجته يختتمها برجائه لها بأن تحتفظ بالبحث الذي كان قد بدأه منذ سنوات عن "تناسخ الأرواح"، وبأن تربّي أولادهما على ذكرى أبيهم. ولأنّه لم يمتثل، كما قدّر، لوصايا الطبيب، فدخّن لفافة واحدة، هُرع إليه ليشكو له ارتفاعاً في الضغط وتوتّراً في عضلة القلب، وحين يقول له الطبيب وقد فرغ لتوّه من قراءة ورقة تخطيط القلب وقياس الضغط: "ما شاء الله.. إنّ ضغطك أفضل من ضغطي.. (و) قلبك كقلب الأسد. أنت.. في حالة صحّية رائعة.. وستعيش حياة مديدة.. ويبدو أنّ ما أحسست به كان نتيجة قلّة الأكل"، يعود إلى البيت "بشكل عاصف مشرقاً مبتسماً"(45)، وعندما تبادره زوجته، ذاهلة وهي تمسك وصيته، بسؤاله: "أين كنت؟ وما هذه؟"، تستعمر حمرة مفاجئة خدّيه، ويداري ارتباكه قائلاً: "لا.. لا شيء. كانت مجرّد محاولة لكتابة قصّة".

وتستثمر قصّة "الديوك"، أطول نصوص المجموعة، بكفاءة واضحة معطيات القصّ الأليغوري / الرمزي، لتعرّي من خلالها الوعي البطريركي / الذكوريّ المستبدّ من جهة، ولتهجو الإذعان لإرادة الواقع من جهة ثانية. ويمكن القول، بكثير من الاطمئنان، إنّ هذه القصة تمثّل علامة فارقة في المجموعة، ليس بسبب تمكّن القاصّ من استثمار تلك المعطيات فحسب، بل بسبب قدرته الواضحة على إحداث تواز مستمرّ بين الديك / الرمز، والواقع الذي يحيل إليه هذا الرمز، أيضاً. فالديك الفاتن والدجاجات الثلاث اللواتي كنّ ينظرن "إليه بوله وتدلّه، بينما يعبث الديك بمشاعرها بشكل دائم"، ليسوا سوى ذلك الواقع الملوّث، عبر تاريخ الإنسانية الطويل، بانشطاره الدائم بين إرادتين متضادتين، أو روحيتين، بتعبير "خلف" سارد القصة وبطلها: روحية الديك وروحية الدجاجة.

كانت مشكلة "خلف" الأساسية، بل الوحيدة، هي ترجّحه الدائم بين هاتين الإرادتين / الروحيتين، وعلى الرغم من وعيه بهذه المشكلة، ومن بذله محاولات عدّة لتحرير نفسه منها، فقد ظلّت لعنة الترجّح تلك تطارده إلى أيّ مكان ذهب وفي أيّ مكان حلّ: في الحفل الذي حضره بدعوة من أحد زملائه في العمل، وفي مواجهة ضابط الشرطة بوصفه شاهداً على ما نال العتال من أذى المواطن "ط"، ثمّ في حفل العشاء الذي أقامته الوزارة تكريماً لفرقة الأوبرا، ومع زوجته التي عزمت، بعد صبر، على مغادرة المنزل، وفي سوق السيارات المستعملة.. ولم ينقذه من تلك اللعنة سوى منظر الدجاجة التي كانت مشرفة على الهلاك بعد دفاعها المستميت عن صغيرها أمام الديك الذي كان

يسير مترنّحاً والدم يقطر من جروحه البليغة: "انتابني شعور غريب، فرغم أساسي وشفقتي على الدجاجة، إلا أنني وجدت نفسي مديناً لها".

2- المتتالية القصصية:

تتكوّن المتتالية القصصية في مجموعة "الريح تهزّها الأشجار" من سبعة نصوص: "الفراشة واللهب"، و"قلبك زنزانتي"، و"نجمتاك وشهابي"، و"تك.. تك"، و"بين يدي سراب"، و"عيناك ورياتي"، و"الريح تهزّها الأشجار"، يجمعها عنوانٌ واحد هو "ذاتان وحبّ". ولعلّ من أهمّ ما يميّز هذه النصوص السبعة هو أنّها نصّ واحد تمّ نثر مادته الحكائية إلى عدّة نصوص، وتصدير القاصّ لكلّ منها بمتفاعل نصّي شعري معاصر، يختزل، أو يكاد، محتوى القصّ في كلّ منها، ثمّ انضواء مقاصد الخطاب في هذه النصوص جميعها تحت لواء قيمة إنسانية واحدة، هي: الحبّ، الذي يتجلّى فيها، جميعاً أيضاً، بوصفه قوّة خالقة، لا تكتفي ببعث الإنسان من رميم الخواء الروحي المحدق به فحسب، بل تستنهض فيه، أيضاً، أنبل ما بدا له أنّه يمكن تأجيله، أو عدم الالتفات إليه، أمام تلك القضايا الكبرى التي تتطلّب إدارة الظهر لكلّ شيء عداها.

ففي النصّ الأوّل من المتتالية، "الفراشة واللهب"، الذي يستعيد، ببراعة واضحة، وعلى نحوٍ غير مباشر، أجواء المقاومة الشعبية الكويتية للغزو العراقي، يتماهى الحبّ بمعناه المتواتر بين الرجل والمرأة بحبّ الوطن، ويندغمان، حتى ليشكّلا كلاً واحداً غير قابل للتجزيء. فعلى الرغم من انتصار إرادة الثاني على إرادة الأوّل، أي الحبّ بمعناه المتواتر، الذي يتمّ التعبير عنه بقول سارد النصّ المتماهي بمسروده للمقاتلين: "معكم"، فإنّ هذا الانتصار لا يعني نفياً للأوّل، بقدر ما يعني رغبة في حمايته من كلّ ما يتربّص بالوطن من أعداء.

وفي النصّ الثاني، "قلبك زنزانتي"، تتباسق هذه العاطفة الإنسانية لتبدّد حيرة المرء بين أن يخلص للمنسيّ في حياته وأن يستجيب لهذه العاطفة نفسها، إذ ما يلبث إلحاح السادرة في هذا النصّ، المتماهية بمسرودها أيضاً، على أنّ "الحبّ حالة ألم دائم"، وعلى إدارة ظهرها لعيني ذلك المقاتل الذي كان يردّد: "الوطن هو خياري الأوّل، ومن دونه أنا لستُ أنا"، وعلى عدم تلبيتها لطلبه، هذه المرّة، في موعد خارج المستشفى، ما يلبث ذلك كلّه أن يتلاشى وعقارب الساعة تعلن تأخّره عن المجيء في الموعد الذي حدّده: "هذه المرّة سأخبرك أنّ لديّ مناوبة ولن أستطيع الخروج من المستشفى. لماذا أنظر في الساعة؟ مرّت خمس دقائق على موعدك. في العادة أنت دقيق في مواعيدك. مرّت عشر دقائق.. نصف ساعة.. اللعنة عليك، لماذا لا تأتي؟".

وعبر مادّة حكائية موّارة بالمماهاة بين ما هو وطني وما هو إنسانيّ يستعيد النصّ الثالث، "نجمتاك وشهابي"، ما يبدو مؤرّقاً في النصّ الأوّل من المتتالية نفسها، ففي خضم كتابة أحد المقاومين لمنشور يدعو فيه إلى مقارعة الغزاة، تنبثق عينا الحبيبة كنجمتين تملآن فضاء حياته المنذورة للوطن.

ويبدو النصّ الرابع من المتتالية، "تِك.. تَك"، إعادة إنتاج لنصّ "قلبك زنزانتي"،

بل استكمالاً له، أو ترميماً للمحكيّ فيه. فالطبيبة التي ظلّت تداري حبّها لذلك المقاتل، ثمّ تلعنه لأنّه أخلف موعده، هي، على المستوى النفسي، الطبيبة ذاتها، أو تكاد، في هذا النصّ أيضاً، التي على الرغم من إهمالها المتعمّد لمن تحبّ، فإنّها تتضوّر حنيناً لسماع صوته على الهاتف، وتنفق ليلها وهي تعلّل نفسها بأن يستجيب ذلك الهاتف الأخرس لنداءات قلبها المضرّج بالتوتّر، والتي، بدلاً من أن تفصح عن حبّها له، وهي تجده أمامها صبيحة اليوم التالي، تكبح هذا الحبّ، مسوّغةً ذلك، لنفسها، بكرامتها التي تثنيها عن الجهر بحبّها، إذ تقول له: "جيّد أنّك أيقظتني باكراً، إذ يجب أن أذهب إلى المستشفى حالاً".

وعلى النحو نفسه يتجلّى النصّ الخامس من المتتالية، "بين يدي السراب"، الذي يبدو هو الآخر محاولة لملء تلك الثغرات الحكائية في نصّي: "قلبك زنزانتي"، و"تك.. تك"، التي يصوغها، هنا، الرجل نفسه وقد بلغ به الحبّ حدّاً لا يمكن معه احتمال تردّد الطبيبة بين أن تجهر بحبّها له أو تساعده على جهره هو بهذا الحبّ، أو تتابع كبحها لذلك النداء الخالب في أعماقها. ولئن كان المحكيّ في النصّين المشار إليهما قد انتهى إلى النقطة التي بدأ منها، أي التردّد، فإنّه في هذا النصّ يؤول إلى النهاية نفسها، أو إلى السراب: "حياتي تسير بوضوح منهجي، ولم أسقط في وهم أو غموض أو حيرة، لا أتوقف إلا لكي أعرف موطئ قدمي، أمّا معك فلا تحليل ولا وضوح، فسلوكك لا يخضع لمنطق".

وعلى الرغم من أنّ عاطفة الحبّ نفسها، التي تشكّل قاسماً مشتركاً بين النصوص السابقة من المتتالية، تتابع حضورها في النصّ السادس، "عيناك ورواياتي"، أيضاً، فإنّ ثمّة ما يضيفه هذا النصّ إلى سابقيه في هذا المجال، هو إفصاحه عن مرجعيّات قمع الأنثى لتلك العاطفة، من جهة، وانتهاء فعالية القمع هذه إلى نقيض ما انتهت إليه تلك النصوص، من جهة ثانية. فساردة النصّ، وبطلته، التي كان عذابها الحقيقي يكمن في تردّدها بين أن تمتثل للنداء الجديد لقلبها أو أن تخمد هتافه لها، ما تلبث أن تنصاع لإرادة هذا النداء، على الرغم من تجربة الحبّ المريرة التي كانت قد عصفت بها عندما كانت طالبة في الجامعة، والتي كانت تقف جداراً صلداً بينها وبين ما يبعث الحياة في عروقها من جديد.

ويكاد النصّ السابع من المتتالية، الذي تحمل المجموعة عنوانه، أي: "الريح تهزّها الأشجار"، يكون تنويعاً على نصيّ "قلبك زنزانتي"، و"تك.. تك". فكما يتمّ، في الأوّل، إخماد صوت الحبّ لصالح ما هو وطني يتمّ، في هذا النصّ، إخماده لصالح ما هو سياسي. وكما ينتهي هذا الصوت، في الأوّل، إلى اكتفاء الطبيبة بامتنانها لمن أحبّت لإيقاظه لها، ينتهي، في هذا النصّ، إلى استبدال السياسي بإفصاحه عن حبّه للطبيبة التي عالجته قوله: "لن أستطيع أن أراك مرّة أخرى، فظروفي لن تسمح، وربّما أسافر ولن أعود أبداً".

3- قصص تلغرافية:

يصوغ الشكل الثالث من أشكال القصّ في مجموعة "الريح تهزّها الأشجار" ستة نصوص: "الدورة"، و"صرّاف البنك"، و"الضمّ والجيب"، و"الوجه الآخر"، و"طقوس الفكّ والارتباط"، و"لعبة كوت"، يشكّل كلّ منها محكياً مستقلاً بنفسه، ومميّزاً، على مستوى مقاصد القصّ من سواه. ولئن كان من أبرز سمات القصص التي تنتمي إلى الشكل الأوّل ارتباطها الظاهر بالمجتمع الذي ينتمي القاصّ إليه، فإنّ من أبرز سمات النصوص التي تنتمي إلى هذا الشكل، باستثناء "لعبة كوت"، هو مقاربتها للمشترك الإنسانيّ، أي لما ينسحب على مجمل المجتمعات، وعلى معظم عصور التاريخ، ثمّ حضور عنصر المفارقة فيها جميعاً بوصفه الحامل الأساس الذي تنهض عليه، وبه، عملية القصّ والمغزى منه بآن.

ففي نصّ "الدورة" يكثّف القاصّ في أسطر قليلة ما تعانيه المجتمعات الطبقيّة من مفارقات جارحة بين مَن يملكون كلّ شيء ومَن لا يملكون سوى قوّة عملهم، بين نظيفي الملابس / وسخي القلب ونظيفي المعدة / وسيخي الملابس، وبين الذين يتقلّبون على أسرّتهم في الليل نشوة والذين يتقلّبون أرقاً، وبين مَن يقضون نهاراتهم بمراودة السكرتيرات ومَن يقضونها بالاستجابة لأوامرهن. وتتجلّى المفارقة نفسها في نصّ "صرّاف البنك" الذي يعدّ آلاف الدنانير للآخرين بينما ليس ثمّة دينار واحد لديه، كما تتجلّى في نصّ "الضمّ والجيب" الذي يختزل، في سطر ونصف، خضوع القيم لدى كثير من الناس لطبيعة ما في أكفّ الآخرين.

وفيما لا يزيد على سطرين ونصف يعرّي نصّ "الوجه الآخر" الزهوّ الكاذب الذي يتقنّع به بعضهم وهم لا يملكون شيئاً، وينبري نصّ "طقوس الفكّ والارتباط"، بكثير من السخرية السوداء منذ عنوانه، لهجاء الوعي البطريركي الذي يرى في الزواج معركة أرباح وخسائر، ويستثمر نصّ "لعبة كوت" المفارقة اللفظية ليفضح آليات الوعي لدى بعض الأجهزة الأمنية في دول العالم الثالث.

شعريّة القصّ

يبدي وليد الرجيب ولعاً ظاهراً بالتجريب، كما يبدي جهداً واضحاً في بناء نصّه القصصيّ، وفي إحداث توازن مستمرّ بين محتوى القصّ وكيفية أو كيفيات أدائه الجماليّ لهذا المحتوى، وفي استثمار معظم التقنيات التي تخلّص المادة الحكائية من شوائبها الخام لتجعل هذه المادة فنّاً بالمعنى الدقيق للفنّ.

ويمكن تلمّس أولى تجليات هذه السمة لديه في عدم ترتيبه لنصوص هذه المجموعة حسب تسلسل تواريخ كتابتها، بل حسب انتماء كلّ منها، باستثناء نصوص الشكل الأول، إلى الحقل / الشكل السردي الذي يخصّه من جهة، والتنويع في أشكال القصّ من جهة ثانية. ثمّ فيما تتضمّنه مفردة "الرّيح" في عنوان المجموعة من حمولة دلالية تتجاوز الجذر المعجميّ للمفردة إلى ما هو كنائي / استعاريّ يغاير ما استقرّ في

عناوين المنجَز السردي العربيّ، القصصي والروائي، التي تشكّل هذه المفردة مكوّناً لافتاً للنظر في الكثير منها، كما في رواية العراقي عبد الرزاق المطلبي "الأشجار والريح"1971، ورواية الفلسطيني يحيى يخلف "بحيرة وراء الريح"1991، وفي مجموعة البحريني أمين صالح "ندماء المرفأ.. ندماء الريح"1987، ومجموعة المصري نبيه الصعيدي "باب الريح"1986، وأخيراً فيما يضمره هذا الكنائي / الاستعاريّ من إحالات إلى مظهرين تشي بهما نصوص المتتالية خاصة، أحدهما وطنيّ، والثاني إنسانيّ: يتعلّق الأوّل بالغزوّ العراقيّ للكويت، الذي أكّدت المقاومة الشعبية الكويتية خلاله إمكان قدرة الأشجار على مواجهة الرّيح، بل على هزّها، ويتّصل الثاني بما هو عاطفيّ يبدو الحبّ معه، ومن خلاله، قوّة سحرية لا تصمد أمامها أعتى الحصون وأشدّها تماسكاً.

وعلى الرغم من أنّ عناوين مجمل النصوص تبدو مستلّة من داخل النصوص نفسها، فإنّ كلاً منها لا يتّسم بوصفه مفتاحاً تأويلياً يرهص بمحتوى النصّ، أو يؤذن بمحكيّه، على النحو المتواتر في السرود التقليدية، بل بوصفه مجازاً لا يفصح عن هذا المحتوى إلا مع آخر كلمة من النصّ، كما في "روائح"، و"الدم الجاف"، و"الديك"، وفي مجمل نصوص المتتالية.

وتتّسم فعاليات تبئير القاصّ لموضوعاته بتنوّع المنظورات أو الرؤيات السردية، وبانبثاق هذه المنظورات / الرؤيات من داخل النصوص نفسها، ثمّ بتعدّد ضمائر الخطاب السردي التي تتمّ من خلالها وبوساطتها عمليات صوغ المحكيّ القصصي، ليس عبر النصوص فحسب، بل في النصّ الواحد أحياناً أيضاً. وغالباً ما يلجأ القاصّ، في هذا المجال، إلى ما يُصطلح عليه في السرديات باسم: "الرؤية المجسمة"(Vision Stéréoscopique)، التي تعني رواية الحدث من خلال أكثر من شخصية، ومن خلال وجهات نظر متعدّدة، والذي يجد مثاله الأكمل في المتتالية القصصية "ذاتان وحبّ"، التي يستخدم القاصّ فيها تقنية "التواتر"(fréquence)، أو "التردّد" الذي يعني وصف الحادثة الواحدة مرّات عدّة. ومن اللافت للنظر أنّ مجمل الرواة في النصوص المرويّة بضمير المتكلّم هم رواة متماهون بمرويّهم، أي بوصفهم جزءاً من الحدث القصصي، كما في قصّة "دموع وزغاريد" التي يتمّ صوغ محكيّها من خلال الطفل الذي يقع عليه فعل الختان.

والنصوص جميعاً، وبأشكالها الثلاثة، وبسبب اقتصادها الحدثي، تخلو من النوافل والفيوضات الحكائية الزائدة على محتوى القصّ، وعلى نحوٍ دالّ على اشتغال القاصّ اشتغالاً كافياً على نصّه وبه، وعلى وعيه بالأطروحة النقدية القائلة إنّ الفنّ لا يعرف الضوضاء.

ومن اللافت للنظر أنّ شخصيات القاصّ، باستثناء "يونس" في "الدمّ الجافّ"، و"خلف" في "الدّيك"، مجرّدة من العلامات اللغوية، وأنّ ثمّة مظهراً سردياً مهيمناً على فعاليات تعيين القاصّ لهذه الشخصيات، هو اختزال الأخيرة إلى صفاتها فحسب، كالأب، والأم، والأخ الأكبر، والجدّ، والرجل ذي الحقيبة الجلدية والنظارات الطبية، في قصّة "دموع وزغاريد"، وعامل التنظيفات، والسكرتيرة، ورئيس القسم، والمدير، في قصة "روائح"، والطبيبة في نصوص المتتالية كافة. ومسوّغ ذلك رغبة القاصّ في

تعميم نماذجه الإنسانية / الأدبية على مجمل الواقع الذي يصدر عنه، أو الذي يستمدّ موادّه الحكائية منه.

ولا تتجلّى فعاليات البحث عن صيغ تعبيرية وأساليب سردية متطوّرة من خلال تلك التنويعات التي ينتجها تقسيم فعاليات الكتابة نفسها إلى أشكال سردية مختلفة: قصصية، ومتتالية، وقصص تلغرافية، فحسب، بل من خلال "مسرحة" القاصّ للكثير من محكيّات نصوصه، حتى لتبدو الكتابة القصصية في بعض هذه النصوص أشبه ما تكون بالكتابة الدرامية، كما في نصّ "الزئبق يرتفع.. ينخفض" الذي يتمّ تجزيء المحكيّ فيه إلى وحدات يتصدّر كلّ منها عنوان دالّ على موقع الحدث أو زمنه وأحياناً الشخصية المعنية به: في البيت، في الصباح، زوجتك في العمل، أنت في البيت، في العيادة...

وتتّسم لغة القصّ بتكثيفها الشديد، كما تتّسم الجملة القصصية في النصوص جميعها بارتهانها إلى نسق نحويّ مهيمن، نسق الجملة الفعلية المسندة إلى صيغة المضارعة دائماً، التي تجعل الحدث والشخصية في حركة وحضور مستمرّين، يجسدان فعلاً مسرحياً أكثر منه سردياً، كما في تصدير القاصّ لقصّة "الزئبق يرتفع.. ينخفض" التي تفصح عن هذه السمة في عنوانها أيضاً: "يرتفع الزئبق.. يرتفع.. يرتفع.. ثمّ ينزل ببطء.. ببطء، ثمّ بسرعة.. يزيل الحزام الضاغط.. يجلس إلى مكتبه.. يضع نظارته، ثمّ يخربش على الورقة.. وهو يردّد..". وتجدر الإشارة، في هذا المجال، إلى كفاءة القاصّ الواضحة في ملء جملته القصصية بحمولات دلالية تكثّف مغازي القصّ إلى الجوهريّ منها تماماً، كما في قصّة "روائح" التي تضيء فيها جملتا: "وتحرّكت السيارات في الشوارع باتجاه واحد كقطيع يُساق إلى المسلخ"، و"قدتُ سيارتي مع السيارات العائدة باتجاه واحد كقطيع منهك" واقع الرتابة الضاغطة التي تفترس الإنسانيّ في الإنسان في المجتمعات الاستهلاكية.

ورغبة من القاصّ، كما يبدو، في تجذير نصوصه في البيئة التي ينتمي إليها، فإنّ معظم خطابات الأقوال / المشاهد الحوارية في معظم النصوص ينتسب إلى المنطوق الشعبي في هذه البيئة، وإلى حد يبدو معه أنّ ثمّة فعاليات "تكويت" واضحة لهذه الخطابات، لا تكتفي بتعزيز محاولات التجذير تلك فحسب، بل تدفع بالنصّ إلى أقصى مدى ممكن من التعبير عمّا هو محلّي / كويتي بامتياز، كما في المقبوسين المشار إليهما من قصة "دسم البحر"، أي: "أكو دسم في البحر؟"، و"وايد دسم في البحر"، وكما في قول الجدّ لحفيده، في قصة "دموع وزغاريد"، قبل أن تبدأ طقوس الختان: "هذي هيّ. من بطن أمّك لي بطن القاع، وبينهم ضحكة وبيجوة، يا أمّا إنك ريّال وإلا تبول عليك الريابيل".

هوامش

(1)- مواليد : الكويت 1954. ماجستير في التربية. شغل مواقع مختلفة في مجالي التربية والثقافة. بدأ الكتابة والنشر منذ مطلع الثمانينيات، وهو قاصّ وروائي. صدر له أربع مجموعات قصصية: "تعلق نقطة تسقط..طق" 1983، و"إرادة المعبود في حال أبي جاسم ذي الدخل المحدود" 1989، و"طلقة في صدر الشمال" 1992، و"الريح تهزّها الأشجار" 1994، ورواية: "بدرية" 1989.

(2)- الرجيب، وليد. "الريح تهزّها الأشجار". ط1. دار النهج الجديد، الكويت 1994.

السيرة الذاتية للكاتب د. نضال الصالح

- مواليد: سورية. حلب 1957.
- دكتوراه في النقد الأدبي الحديث بتقدير "امتياز"
- عضو اتحاد الكتّاب العرب. جمعية النقد الأدبي.
- عضو هيئة تحرير مجلة "الموقف الأدبي".
- عضو جمعية العاديات. مستشار الشؤون الثقافية.
- عضو لجنة تأريخ القصة القصيرة والرواية في سورية.
- مدرّس الأدب والنقد في كلّية الآداب بجامعة حلب.
- نال عدداً من الجوائز الأدبية على المستويين المحلّي والعربي، في: القصّة، والرواية، والنقد الأدبي.
- حائز لعدّة شهادات تقدير من مؤسسات عربية مختلفة: الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة، ومنتدى الفكر العربي بعمّان، ودائرة الثقافة والإعلام بالشارقة، ونادي الجسرة الثقافي بالدوحة، ومجلس مدينة حلب.
- شارك في عدد كبير من الندوات الثقافية، داخل سورية وخارجها، بالاشتراك مع عدد من الأدباء والمبدعين والنقاد العرب، وفي أكثر من برنامج ثقافي تلفزيوني.
- عضو لجان تحكيم في عدد من المسابقات الأدبية في سورية.
- كتب مقدّمات عدد من الأعمال الإبداعية العربية والأجنبية المترجمة.
- كتب عن إبداعه ونقده عدد كبير من الأدباء والنقّاد، منهم: أنيس منصور، ود. قاسم المقداد، ود. نعيم اليافي، ود. عبده عبود، ود. عبد الله أبو هيف، ود. رضوان القضماني، وشوقي بغدادي، وحيدر علي، ونذير جعفر، وجمال عبود، ورباب هلال، وعمر جمعة.
- أعدّ الكاتب والمخرج المصري عادل الحلفاوي نصوص مجموعته "مكابدات يقظان البوصيري" في سباعية درامية لإذاعة صوت العرب، وبُثّت السباعية مرّتين.

- صدرت له المؤلفات التالية:

1- "مكابدات يقظان البوصيري". قصص. ط1. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1989.
2- "الأفعال الناقصة". قصص. اتحاد الكتّاب العرب، دمشق 1990.
3- "جمر الموتى". رواية. ط1. دار سعاد الصباح، الكويت 1992.
4- "طائر الجهات المخاتلة". قصص. مركز الإنماء الحضاري، حلب 1998.
5- "تحوّلات الرمل، الحكائي والجمالي في القصة القصيرة في قطر". نقد. دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة 1999.
6- "المغامرة الثانية، دراسات في الرواية العربية". نقد. اتحاد الكتّاب العرب،

دمشق 2000.
7- "النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة". نقد. اتحاد الكتّاب العرب، دمشق 2001.
8- "معراج النصّ، دراسات في السرد الروائي". نقد. دار البلد، دمشق 2003.
9- "أديب نحوي، الأعمال الكاملة". إعداد وتقديم. وزارة الثقافة، دمشق 2003.
وله تحت الطبع:
- "نشيد الزيتون، قضية الأرض في الرواية العربية الفلسطينية". نقد.
- "القصة السورية القصيرة في التسعينيات". نقد.
- "عالم وليد إخلاصي القصصي". نقد.
- "أصوات جديدة في الرواية السورية". نقد.