المجلة
الثقافية
مجلة ثقافية تصدر عن الجامعة الأردنية

الروائي غالب هلسا

ثلاث صور لعوالم غالب هلسا — **فيصل درّاج**

بلاغة المكان السردي: المكان وتوظيفه في رواية **الخماسين** — **هيثم الحاج علي**

الذاكرة في رواية **البكاء على الأطلال** لغالب هلسا — **جمال شحيّد**

فكر الرواية عند غالب هلسا — **وليد حمارنة**

"العالم والنص والناقد" في كتابات غالب هلسا — **محمد شاهين**

العدد الثمانون 2011

المجلة

الثقافية

مجلة ثقافية تصدر عن الجامعة الأردنية تأسست عام 1983

العدد الثمانــون

كانون الأول 2011

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(2002/959/د)

© 2011 تعود جميع حقوق النشر إلى المجلّة الثقافية.

ما ورد في هذا العدد يعبّر عن آراء الكتّاب أنفسهم، ولا يعكس آراء هيئة التحرير، أو سياسة الجامعة الأردنية.

المواد التي ترد إلى المجلة لا ترسل إلى أي جهة أخرى للنشر، وبخلافه نعتذر عن عدم نشرها.

تكتب المواد المرسلة بخط واضح أو تطبع بواسطة الحاسب الآلي ويفضل إرسالها على قرص مدمج أو بالبريد الإلكتروني.

يخضع ترتيب المواد لضرورات فنية وإخراجية.

المواد التي ترد للمجلة لا ترد إلى أصحابها سواءً نشرت أو لم تنشر.

الاشتراكات

داخل الأردن	للأفراد	للمؤسسات
	10 دنانير	20 ديناراً

خارج الأردن	للأفراد	للمؤسسات
	50 دولاراً	100 دولار

رئيس التحرير
محمد شاهين

المستشار الفني
رافع الناصري

هيئة التحرير
حمود عليمات
رشدي خليل
عاصم الشهابي
نهاد الموسى

تنفيذ الإخراج
منـال عمـــر

التنفيذ الطباعي
مطبعة الجامعة الأردنية

المبيعات والتوزيع
ختام الأزهري

المراسلات باسم رئيس التحرير، ص.ب.(13088):
الرمز البريدي 11942 الجامعة الأردنية
عمان – الأردن
تلفون 5355000 فرعي 21044
فاكس 5300822 6 00962
E.mail: cult.j@ju.edu.jo

يمكنكم تصفح المجلة على موقع الجامعة
www.ju.edu.jo

الافتتاحية

5 غالب هلسا ينظر إلى أعلى — رئيس التحرير

ملف العدد: الروائي غالب هلسا

16 ثلاث صور لعوالم غالب هلسا — فيصل درّاج

30 بلاغة المكان السردي: المكان وتوظيفه في رواية الخماسين — هيثم الحاج علي

45 الذاكرة في رواية البكاء على الأطلال لغالب هلسا — جمال شحيّد

55 فكر الرواية عند غالب هلسا — وليد حمارنة

64 «العالم والنص والناقد» في كتابات غالب هلسا — محمد شاهين

لوحة الغلاف

للفنان جهاد العامري - الأردن

ملف العدد القادم

صور الربيع العربي

دراســـــات

84 عصر التطرفات: نقل وتقديم: فايز الصيّاغ — إريك هوبزباوم

99 ترجمة الأدب العربي المعاصر في اليابان: ملامح عامة وتجربة شخصية — كاورو ياماموتو

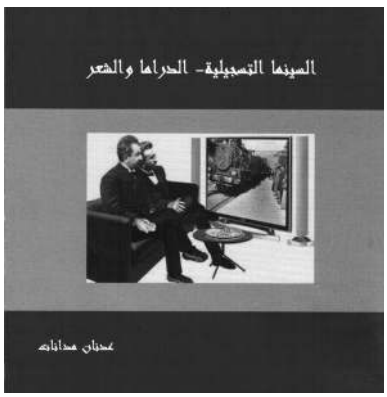
105 غالب هلسا: صورة الفنان في ذاته الشخصية — سمير قطامي

حـــــوارات

112 حوارات غالب هلسا في وجوهه الفكرية — التحرير

15

153



159

113 حوار حول أعمال سبقت رواية سلطانة

119 غالب هلسا يلقي أضواء على رواية سلطانة

122 الحديث الأخير عن الرواية الأخيرة

125 غالب هلسا وعالمه الثقافي

أقـــــواس

133 بعض ما كتبه غالب هلسا — التحرير

136 الزير سالم

143 تيسير السبول

فنـــــــون

154 النحات العراقي محمد غني حكمت: موسيقى الخشب وفضاء الأسطورة الشعبية — محمد العامري

مـراجعـــــات

160 السينما التسجيلية: الدراما والشعر — فيصل درّاج

164 هيكل الأبارتهايد: أعمدة سرابية... سقوف نووية — علي محافظة

168 فلورنسا وبغداد: فنون عصر النهضة وعلوم العرب — مي مظفّر

172 جمالية البَيْن - بَيْن في الرواية العربية — خليل الشيخ

175 العربية والأنا والهوية: دراسة في الصراع والإقصاء — حسين ياغي

181 حداثة السرد والبناء في رواية في البال — نضال القاسم

غالب هلسا ينظر إلى أعلى

رئيس التحرير

روى لي فرانك كيرمود، الناقد البريطاني المعروف، قصة شهدها بمناسبة حضوره ندوة نقدية أقامتها الجامعة العبرية، بعنوان «نظرية الاختلاف والتنوع» التي عُرِف بها الفيلسوف دريدا وعُرِفت به، وقدّم الندوة دريدا نفسه. يروي كيرمود كيف احتج دريدا قبل بداية الندوة على غياب الطرف العربي، معلقاً بأن متطلبات الندوة تستدعي بدايةً حضور مختلف الأطياف في المنطقة، مضيفاً أنه لا ينوي من حضور الطرف العربي الدفاع عن حقوق العرب ولا الدخول في السياسة، بل إنه يريد أن يوفّر المكونات الأساسية التي يلتئم بها النقاش.

خرج على الفور أحد منظمي الندوة باحثاً عن عربي «يكمّل النصاب» كما أراده دريدا. بعد قليل عاد المنظم ومعه رجل بدين طويل يغطي شاربه فمه والجزء السفلي من ذقنه وأُجلس مع الجالسين وبدا الموقف لدريدا وكأنه استقام، مشيراً إلى أن الوقت قد حان لبداية الحوار. يقول كيرمود إن الفضول قد دفعه بعد أن انتهى دريدا من عرض أفكاره عن الموضوع إلى التحدث مع من بدا ممثلاً للطرف العربي الذي بقي صامتاً طيلة فترة النقاش التي أعقبت حديث دريدا. علم

من ذلك الرجل البدين أنه دخل إلى قاعة الندوة وخرج منها أيضاً دون أن يعلم عن الموضوع شيئاً وأنه ظن في البداية أن الرجل المنظِّم كان يقوده إلى قسم الشرطة أو إلى مكان مشبوه لا علم له به؛ إذ إنه، الرجل البدين، درزي لا يعرف من العربية إلا ما تيسر من المفردات البسيطة، وقد كان في طريقه إلى مصبغة يمتلكها في ضاحية قريبة من حي هداسا حيث تقوم الجامعة.

القصة في حد ذاتها ليست أكثر من طرفة بالنسبة لكيرمود؛ إذ إنه ربما لم يتوقع أن الإقصاء الفعلي من المكان يلازمه إقصاء مجازي أيضاً. وربما لا يعرف أيضاً أن الحادثة ليست إلا نمطاً متكرراً؛ فما جرى في الندوة نمط يتكرر في الأدب الإسرائيلي أو ما يشير إليه غالب هلسا بالأدب الصهيوني، كما نرى على سبيل المثال لا الحصر في روايات عاموس عوز التي أقصت الطرف العربي وكأنه لا وجود له على وجه البسيطة (التفاصيل في محور العدد). سألت كيرمود: وكيف كان شعور دريدا وهو يقف خلف المنصة في انتظار عربي يدخل إلى القاعة؟ فأجاب: «كان ينظر أغلب الوقت إلى السقف، إلى أعلى، محاولاً قدر الإمكان أن يتجنب النظر إلى جمهور الجالسين أمامه». لا بد من أنه افترض سلفاً أنهم حضروا وفي ذهنهم خلفية عن فلسفته التي تنادي بتخطي حواجز الاختلاف التي أقامها البشر لكي لا يكتسب الاختلاف صفة التمييز التي من خلالها تظهر سلالة الشعب المختار أو أي سلالة طبقية من نوع أو آخر.

أين يقف غالب هلسا من هذه القصة التي تتجاوز إثارتها في الطرف المُقصى مجرد الدهشة والسخرية؟ في اعتقادي، فإنّ غالب هلسا يتعامل مع روايات عاموس عوز التي قرأها جميعاً، كما يقول لنا، والتي لخص ثلاثة منها، وترجم واحدة منها وهي **الحروب الصليبية** وعلق على الأدب الصهيوني ضمن هذا السياق (التفاصيل في محور العدد)، مثل ما تعامل دريدا مع الندوة: دريدا احتج على إقصاء الطرف العربي، وفعل غالب هلسا بالمثل عندما أشار محتجاً إلى إقصاء الطرف العربي من روايات عاموز. رضي دريدا بما ارتضى به غالب هلسا بسلطان الفن وجمالياته كطرف رابح في المعادلة بين الفن والواقع حتى لو كان الواقع معطوباً إلى هذه الدرجة، درجة إقصاء الآخر. يرى دريدا أن جماليات العمل الفني تكمن في الاختلاف الذي يبشر بالتعددية والاعتراف بوجود أطراف التعدد دون تمييز طرف على آخر بسبب العرق أو اللون أو الدين أو ما شابه ذلك. كذلك عارض غالب هلسا أي توجه يدعو إلى أحادية النظرة أو المنظور. بإيجاز يلتقي غالب هلسا مع دريدا في تقديره لقدرات الفن التي تكاد تجب الواقع المعطوب بطريقتها الخاصة مع أن توجه دريدا فلسفي أكثر من كونه مثالياً كما هي الحال عند غالب هلسا، هذا إذا أردنا أن نميز بين الفلسفة والمثالية، وتلك قضية أخرى.

ولا بد أن نشير في هذه المناسبة إلى أن الظروف التي عمل دريدا من خلالها للتنظير من أجل إحقاق حق جماليات الفن هي ليست نفس الظروف التي حثت غالب هلسا على تبني جماليات الفن. فالأول ينظر من سعة الظرف ضمن آفاق الحداثة وما بعد الحداثة الواسعة،

والثاني يقبل على الموضوع ليس فقط بفعل تبني أولويات الأمور في الفن والحياة، وإنما بضرورة ظرفية ملحة. جماليات الفن هي ما تبقى لغالب هلسا من قارب نجاة ومن أمن في الاستمرار في العيش؛ فمنذ أن أُقصي من مسقط رأسه قسراً ليعيش مشرداً في أكثر من بلد عربي وهو لا يحمل معه إلا **سلطانة** «تنظر إلى أعلى»، حتى أصبح هو وسلطانة توأمين ينظران إلى أعلى، إلى جماليات الفن السامية التي لا بدّ من أنها أعانته على تخطي ظلمات السجون التي زُجّ به فيها. ولمزيد من الإيجاز يمكننا القول: دريدا منظِّراً في كتاب وغالب هلسا شخصيةٌ في رواية.

كثيراً ما نعجب بشخص نعرفه ونسبغ عليه صفة «شخصية في رواية» لنرفع من قدره في دنيا الواقع، ونعلو به إلى عالم الخيال، ليتبوأ تلك المكانة التي تحظى بها الشخصية الخيالية. والأمر برمته مرتبط بالعملية الروائية والعلاقة بين الذات الحقيقية للراوي والشخصية الروائية التي تصنعها تلك الذات.

ومهما حاول الروائي أن يبعد ذاته التي يعيشها عن الشخصية التي يبدعها فنه الروائي، فإن هذه الذات تتسلل بطريقة أو بأخرى وبدرجات تختلف من روائي إلى آخر إلى عالم الشخصية الخيالية لتصبح جزءاً منها في نهاية الأمر، وكم من روائي كتب رواية هي في الواقع سيرة حياته فنياً. بمعنى أن الذات الحقيقية تنظر دائماً إلى أعلى محاولة انتشال نفسها من «وَحْلِ» الواقع المعيش.

كثيراً ما يأخذ بعض النقاد العرب على غالب هلسا أنه لا يولي اهتماماً للفصل بين شخصه وشخصية روايته، وأنه يلغي ما يشار إليه في النقد التقليدي للرواية بالمسافة الاستطيقية التي يجب توفرها في الرواية لتفصل بين الراوي والمروي عنه، بل إن أولئك النقاد يستهجنون تسمية الشخصية الروائية باسمه شخصياً. ولو أردنا أن ننصر غالب هلسا لقلنا إنه اختار أن يتخطى نقد الرواية الذي طلع علينا في بواكير الأعمال النقدية للرواية؛ إذ إن المسافة الفاصلة المشار إليها وتنوع وجهة النظر أصبحت مع الزمن أموراً شكلانية خصوصاً بعد أن تطورت تقنية الرواية وتخطت مثل هذا التأطير التقليدي. ويبدو أن غالب هلسا أضحى يميل إلى تبني نظرية الرواية ونقدها الحداثي الذي أصبح يعطي اللغة أهمية خاصة كعنصر أساسي في عملية الإبداع، وأن الشخصية الروائية ليست اسماً، بل لغة تشكل شخصية وتصنعها.

وقد أدرك غالب هلسا أن المسافة المطلوبة لتحقيق لغة إبداعية في الرواية يمكن أن تتخطى أوجه التقنية الشكلانية التي تحدث عنها الرواد الأوائل بل ويمكن استبدالها بذلك الفاصل (وهمي طبعاً) الذي يقيمه الروائي بين الراوي وظروفه القمعيّة التي قد تؤدي حدتها إلى حرمانه من القدرة على التعبير وإسكاته إلى الأبد. كيف يتعامل الروائي (أو الفنان بشكل عام) مع قوة تقصيه وتشرده وتطارده وتسجنه؟ إما أن يستكين ويصبح التعبير عن القمع بشكل جمالي مغيباً، وإما أن يقابل الموقف بمثل ما قابله باوند عندما ألقي القبض عليه وسجن في بيزا وكتب ما يعد أجمل أشعار الإنجليزية، في تلك الأشعار قال: «تبّاً للذين يوقعون الهزيمة بالغير/معتقدين أن القوة وحدها هي الحق». (**أناشيد بيزا**، النشيد76).

وفي موقع آخر من النشيد يقول: «ما يهم في النهاية العاطفة النوعيّة/ التي حفرت على التو أثراً في المخيّلة، حيث ترقد الذاكرة»، مؤكداً أنه لا يمكن لقوة أن تسلب العاطفة من صاحبها.

كثيرة هي الشواهد أو المشاهد الروائية التي تجسم إمكانيات الفن وقدراته على تحييد سطوة المعتدي تمهيداً لسماع صوت الراوي وهو ينطلق مدوياً بالحقيقة التي يستهدفها القمع عادة، محاولاً وأدها وهي ما زالت في مهدها الروائي، وفي هذه الحالة تكون اللغة الخلاّقة سيدة الموقف. شاهدان أو مشهدان أقدمهما على سبيل المثال لتوضيح الأمر، وأكاد أجزم أن غالب هلسا قد مرّ بهما في قراءاته، وربما أعجب بهما.

الأول من **سداسية الأيام الستة**، **الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل**، والثاني من رواية **الإخوة كرامازوف**. وقد كان الروائيان من الكتاب الأثيرين عند غالب هلسا. وكنت قد أوردت المشهدين في مناسبة سابقة، وها أنا أعيد الاستشهاد بهما هنا بشيء من التفصيل. هذا هو الراوي في **سداسية الأيام الستة**:

... وفيما أنا خارج من الساحة الداخلية إلى الساحة الخارجية مطلق السراح، وقفت على طرف الطريق من بيسان إلى العفّولة، استوقف سيارة تحملني. فإذا بسيارة خصوصية على رقمها حرف «ش» بالعبرية إشارة إلى أنها من مواليد «شخيم»، وهي نابلس لا غير، تتوقف فجأة أمامي ويدعوني سائقها إلى الصعود، فأصعد شاكراً.

وكان أن جلست في المقعد الخلفي وحيداً وأنا مستوحد. وكانت فتاة جالسة إلى جانبه ولم أرَ منها سوى شعر فاحم السواد كشعري بلا شيب. فقلت في نفسي: أنا في إيش وفكري في إيش؟

وما اجتزنا طرفاً من الطريق حتى دهمني السائق بالسؤال: كنّا نعود قريباً في سجن شطّة فأخبرنا الزملاء بأنّك التقيت سعيداً، ولكن المدير أنكر وجوده.

فهل تعرف له من مكان؟

فانقبضت نفسي من هذا السؤال. فتحسّست مقبض الباب كي أنزل من هذه السيارة الملغومة، إلاّ أنها كانت مسرعة. فأسرعت أجيب، وأنا مذهول:

– أنا سعيد!

فالتفتت الفتاة ذات الشعر الفاحم السواد نحوي لفتة زوبعية وهي تصيح:

– بل أخي سعيد.

– يعاد!

– حبيبي.

– يعاد!

أو هذا ما أحسب الآن أنه قد جرى بيننا. أمّا في تلك اللحظة التي كانت أقصر من اللحظة، فإنّني لم أكن أسمع شيئاً، ولم أكن أرى شيئاً سوى عينين خضراوين يتألّق بؤبؤاهما بنور سماوي افتقدته عشرين عاماً.

لقد رأيت يعاد، عشرين عاماً من يعاد، دفعة واحدة، في عينيها وفي صوتها وفي شعرها وفي قامتها. فكيف تشعر سمكة أطاحت بها زوبعة، دفعة واحدة، ثلج تراكم على سطح نهرها عشرين

عاماً! يا تراب القطب الجنوبي، قل لهم كيف يكون شعورك لو انحسرت من فوقك ثلوج الدهر دفعة واحدة! يا لظى البراكين ارمِ لهم حكايتي! ويا صخر بلادي انفجر ينبوعاً!

أمّا أنا فانفجرت بكاء.

فأوقفا السيارة. فنزلت يعاد وانتقلت إلى المقعد الخلفي بالقرب مني. فأخذت يدي بين يديها فوسدتهما صدرها ثم وسدت رأسها كتفي فامتزجت دموعنا. وكان السائق يزغرد ببوق سيارته ويسير بها بطيئاً كأننا في موكب عرس.

- سعيد، سعيد.
- يعاد، يعاد.
- أخيراً وجدته.
- ولن تفقديه أبداً.
- كيف حاله؟
- على ما ترين، يا يعاد!

واستحوذتني رغبة جامحة في أن أصفّق، في أن أغنّي، في أن أزغرد، في أن أصرخ حتى تنهار من على صدري طبقات الخنوع والمذلّة والحاجة، والصمت، نعم يا سيدي، عظيم يا سيدي، أمرك يا سيدي! فينطلق قلبي من صدري، حرّاً يطير، يحلّق في أجواء النسور، ينادي على الناس: مثلكم أنا يا ناس، شجاع مثلكم، ومثلكم لي قدمان ثابتتان على الأرض وظهر مستقيم وقامة طويلة ورأس في السماء، سعيد بشجاعتي مثلكم يا ناس. يعاد إلى جانبي يا عالم! صغيرة كعصا الراعي، جديدة كالحلم القديم!

عشت الأعوام العشرين لوحدي. عشتها بعيداً عن يعاد. عشتها حتى الثمالة، حتى القعر. شربت كأسها المرّ كله وحدي. فلم يبق لها منه أيّة قطرة. أنقذتها من هذه السنوات العشرين المريرة، فبقيت يعاد صبية في العشرين وبدون عشريني. عادت إليّ كما كانت، هي هي، تضحك وتبكي، تتحدّى وتحب، وتناديني: سعيد!

سعيد أنا يا عالم! اسمعي يا دنيا، من الخط الأخضر حتى الأفق الأزرق، القفار والحقول، القبور والسماء. لقد انطلقتُ خارج الساحتين حرّاً، الداخلية والخارجية. أصبحت حراً.

سعيد، أنا سعيد!

ولكنّني فعلت أمراً آخر هذه المرّة. فبدون أن أدري بما دفعني اندفعت ففتحت باب السيارة وألقيت نفسي منها، ويدي بيد يعاد لا أتركها. فوقعنا على التراب الجاف وأنا غائب عن الوعي (ص176-178).

أما المشهد الآخر الذي يوازيه في التأثير فهو من **الإخوة كرامازوف**، ويعرض مشهد دمتري عندما يمثل أمام المحكمة وهو متهم بقتل والده رغم أنه ليس بالقاتل ولكنه في جميع الأحوال يشعر بالذنب.

وبينما تتأهب المحكمة لإصدار القرار النهائي بالعقوبة، ينهض دمتري من على الكرسي الذي كان جالساً عليه أثناء استماع المحلّفين إلى الدفاع فينزوي في ركن جانبي فيه منضدة كبيرة تغطيها قطعة من القماش. يجلس دمتري عليها فيغالبه النعاس فينام.

وفي هذه الأثناء، يغشاه حلم غريب خارج عن

المكان والزمان، يرى فيه نفسه في مكان ما في أحد السهول (حيث كان يقيم منذ زمن بعيد) راكباً في عربة يجرّها حصانان عبر الثلج والجليد، وعلى مقربة رأى قرية تبدّت له منها أكواخها السوداء، ونصف هذه الأكواخ قد احترق ولم يبق منها سوى الدخان الأسود الذي التصق بالهواء وهو يصعد إلى أعلى. وبينما هو يطوف بالعربة رأى على جانبي الطريق عدداً هائلاً من النساء الفلاحات يقفن في صف على طول الطريق بدا عليهن الضعف والهزال، وقد لفتت نظره امرأة كان لون وجهها قانياً، طويلة نحيفة جداً، بدت كأنّها في الأربعين على الرغم من أنها قد تكون لم تتجاوز العشرين، كانت تحمل بين ذراعيها طفلاً يبكي، وكان قد جفّ الحليب في ثدييها ولم يبق فيهما نقطة واحدة، وظلّ الطفل يبكي بساعديه النحيلين العاريين وبقبضتي يديه الزرقاوين من البرد.

سأل دمتري السائق الفلاح الذي كان يقود العربة: من الذي يجعل هذا الحشد يبكي؟ فأجابه السائق: الطفل هو السبب. وقد تأثر دمتري بالطريقة التي أجابه بها السائق الفلاح وهو ينطق بكلمة الطفل، وأحب الطريقة التي نطق بها الفلاح الكلمة. وتبدّت له من خلالها مشاعر الشفقة. ولكن دمتري ألحّ على السؤال بغباء، فقال: لماذا لا يغطّون سواعد الطفل العارية؟ لماذا لا يلفّونها؟ وجاءه الجواب: لأنّ الناس فقراء، احترقت بيوتهم، لا خبز لديهم، وهم يتسوّلون، لأن كل ما لديهم احترق.

أنكر دمتري ما كان يرى ولم يفهم من الأمر شيئاً، وقال: أخبروني، لماذا تقف تلك الأمهات الفقيرات هناك؟ لماذا الناس فقراء؟ لماذا الطفل فقير؟ لماذا تبدو الأرض جرداء؟ لماذا لا يعانق الناس بعضهم بعضاً؟ لماذا لا يغنّون أغاني البهجة؟ لماذا يغطّيهم سواد البؤس؟ لماذا لا يطعمون هذا الطفل؟

وهكذا يجد في نفسه رغبة قوية في طرح هذه الأسئلة مع أنها تبدو له غير معقولة ولا معنى لها، وشعر في داخل نفسه بعاطفة شفقة لم يعرفها من قبل. كان يرغب في البكاء، وفي عمل شيء ما لهؤلاء جميعاً حتى لا يضطر الطفل إلى البكاء، ولا يضطر غيره إلى أن يذرف الدموع مرّة أخرى منذ اللحظة التي يصبح فيها قادراً على العمل بالرغم من كل العوائق وكل الإهمال الذي يسببه آل كرامازوف لتحقيق هذا الغرض، وهكذا توهّج قلبه ورأى نفسه يندفع بشدّة نحو الضياء، وتملّكه شوق للحياة لأن يعيش ويستمر في العيش بحياة جديدة حاملاً مشعل الضياء، أراد أن يسارع في عمل شيء من أجل كل هذا... الآن وفي الحال.

وبينما كانت روحه ترتجف بالدموع، توجّه نحو المنصة، وقال إنّه على استعداد أن يوقّع على أي شيء يريدون منه التوقيع عليه، وقال بصوت غريب فيه نور جديد وكان البِشْرُ يغطي وجهه: أيها السادة: لقد رأيت حلماً جميلاً.

هذا هو المشهد الذي استحوذ على انتباه الروائي فورستر فاقتطفه في **أركان الرواية** (1927) مُدلِّلاً على النبوءة كركن مهم في الرواية يكشف الخطاب الروائي فيه عمّا يُروى ولا يُفْصِح (ص120-122).

ولو قارنّا بين المشهدين لوجدنا تطابقاً كافياً؛

إذ يذكّر المشهد الواحد بالآخر، سعيد مثل دمتري متّهم بريء. يحدث معه ما يحدث مع سعيد، وهو قد خرج من السجن لتوّه، وفي سيارة تقلّه من مكان لآخر. وحلم دمتري، وهو على وشك أن يدخل السجن، أنه يجوب القرية في عربة يجرّها حصانان. كلا المشهدين ينتهيان برغبة عارمة في التوقيع على ما تيسّر. غير أنّ أبرز وجه لهذا التطابق هو تحوّل الذات الفردية عند كل من سعيد ودمتري إلى ذات جماعية تتفوّق إلى حدّ كبير على فرديّتها (التي لا تفقدها حتى في هذا التحوّل)، وعلى المواقف العادية التي نعايشها يومياً. إن ما يقوله فورستر في معرض تعليقه على دمتري وشخصيات دوستويفسكي بشكل عام ينطبق إلى حدّ كبير على سعيد وشخصيات إميل حبيبي. يقول فورستر: «إنّ دمتري كشخصية في حدّ ذاتها لا يعني الكثير ولا يصبح حقيقة لنا إلاّ من خلال ما يوحي لنا من إيحاءات تتعدى الحدود الظاهرة لنا من شخصيته، وهذا يعني أنّ عقله ليس مؤطّراً البتّة... ولا نستطيع أن نفهمه إلاّ إذا رأيناه وهو يسمو فوق المألوف. لم يركّز دوستويفسكي مثلاً على دوره وهو راقد فوق الصندوق الخشبي ولا وهو في أرض الأحلام، بل على صورته في مكان يلتقي فيه مع بقية الناس من بني البشر. إنّ دمتري هو نحن جميعاً، وهو الرؤية التنبؤية، وفي الوقت ذاته الإبداع الفني للروائي... فهو الامتداد والذوبان والوحدة التي تتكوّن من خلال مشاعر المحبة والعطف في مكان يوحى به إلينا ربما لا يتّسع له عالم الرواية... إنّ عالم شخصيات دوستويفسكي ليس عالماً مخيفاً ولا اليغورياً (شبه رمزي)، بل إنّه العالم العادي الذي يشكّل عالم الرواية الذي يرجع في صداه إلينا... ويعني هذا أنّ دوستويفسكي لا يخفي عنّا شيئاً (كأن يجعله سراً غامضاً)، ولا ينقل إلينا معنىً مبطناً (تحتويه الرمزية)، بل يقدّم لنا شخص دمتري كرامازوف فحسب، ولكي تكون الشخصية شخصاً فقط عند دوستويفسكي فما عليها إلاّ أن تشترك في رجع الصدى مع بقية الناس. ونتيجة لكل هذا وذاك ينساب التيار الهائل فجأة في كلمات: «لقد رأيت حلماً جميلاً» مثل حلم سعيد «الجديد القديم»... إنّ شخصيات دوستويفسكي تطلب منّا أن نشاطرها شيئاً أعمق من تجاربها، فهي تحمل إلينا شعوراً ميتافيزيقياً في بعضه، ولكنه الشعور الذي يغوص بنا في عالم نستشفه من خلال تجاربنا وهي تسمو فوق السطح بعيداً عنّا ولكنها قريبة منّا. ومع أننا لا نُعد أولئك الناس العاديين إلاّ أننا لا نفقد شيئاً بل نصبح مثل ما يقولون: «البحر بداخل السمك والسمك بداخل البحر» (ص122-123).

●●●

أوصى إميل حبيبي أن يكتب على شاهد قبره في حيفا: «باق هنا». وهل لنا أن نقترح على رابطة الكتاب الأردنيين التي تبذل جهوداً مشكورة في ترميم بيت غالب هلسا في ماعين تمهيداً لعمله متحفاً أن يكتب على المدخل: «غالب باق هنا»؟ وأن يكتب على الشاهد عند مدخل ماعين: من رحم هذه البلدة ولدت سلطانة وجريس مثل ما ولدت يعاد وسعيد من رحم الشارع بين العفولة وبيسان، وما زالوا جميعاً يعيشون في جماليات المكان وتعيش فيهم جماليات المكان، وهم جميعاً ينظرون إلى أعلى، شأنهم جميعاً شأن دمتري

وأمثاله الذين يستمرون في العيش بيننا بعد موت من حاول إقصاءهم من الوجود ورحيلهم إلى عالم النسيان. هذه هي المفارقة الساخرة في الحياة وفي الفن التي من خلالها يربح بنو البشر الرهان على قهر التسلّط أياً كان نوعه!

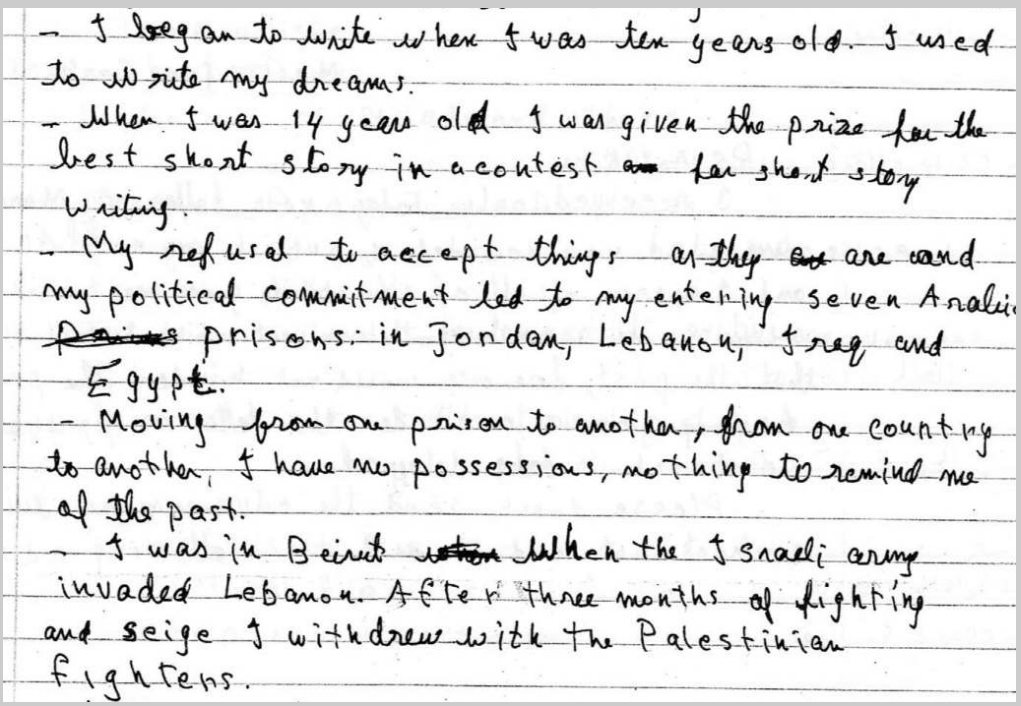
كثيراً ما تلتقي حتمية التاريخ مع واقعية الرواية (تحول الواقع إلى فن) في مواجهة الواقع التاريخي المهيمن، مما يؤدي في النهاية إلى منع استمرار هيمنة ذلك الطرف في تسلطه على الطرف الآخر المُقصى من الوجود. ذكر كيرمود في سياق حديثه عن تلك الندوة التي ورد ذكرها آنفاً «أن حتمية التاريخ أعادت القدس إلى أهلها بعد عقود من الزمن كانت تخضع فيها لسيطرة الصليبيين.» هذه الحتمية نفسها، استطرد كيرمود قائلاً: «ستتعامل مع وضع القدس الحالي بالمثل مستقبلاً.» ملاحظة كيرمود هذه جديرة بالاعتبار؛ فهي بطريقة غير مباشرة تحثّ الروائي العربي على ألا يلغي حتمية التاريخ من حسابه، ولكن دون الاعتماد عليها كلياً أو الانتظار إلى زمن حدوثها على الأقل. وكلما قلت المسافة بين الزمن التاريخي أو زمن الحدث وبين الزمن الذي يتم فيه الإبداع الروائي توفرت الفرصة أكثر لمزيد من تحقيق أفق أوسع لجماليات العمل الفني المرغوبة. هذا ما جعل غالب هلسا يعلق على أن غياب بعدي الزمان والمكان في **الزير سالم** جعله ينطلق بحرية في تفكيك الحكاية وإعادة تركيبها. وهذا ما جعل فورستر يميز بين المؤرخ الذي يقيده الزمن وبين الروائي الذي لا سقف زمني له في التعامل مع الواقع المعيشي.

وهذا ما جعل فورستر أيضاً يُضمّن كتابه النقدي **أركان الرواية** ملحقاً من **الإخوة كرامازوف** ليؤكد أهمية النبوءة (prophecy) في الرواية وكخاصية تميز الرواية بمجملها عن التاريخ. وعبارة فورستر الشهيرة هي «أن الروائي يخلق بينما المؤرخ يسجل». والعبارة التي تقابلها هي أن الروائي يتجنب قدر الإمكان محاكاة حدث مضى وانقضى، بل يرى ببصيرة نافذة مالا نراه «قبل الأوان»، إن صح التعبير. ألم يتنبأ فورستر برحيل الاستعمار البريطاني عن الهند في روايته **الرحلة إلى الهند** (1924) قبل ما يزيد على عقدين من الحدث الفعلي (1948)؟ ألم يتنبأ كوتزي، الروائي من جنوب إفريقيا، في روايته **عصر حديدي** بانطلاقة التحرر على يد مانديلا قبل خروجه من السجن فعلاً بسنوات؟ والشواهد على شفافية النبوءة وحضورها في الرواية لا حصر لها.

ولو أردنا أن نعطي النبوءة وصفاً ميثولوجياً لقلنا إنها أشبه بطائر العنقاء الذي يخرج من رماد الفناء السفلي إلى أثير الحياة العلوي. «سلطانة» كانت تنظر دائماً إلى أعلى. كذلك كان سلطانها، ولولا ذلك لوأدته سلطة القمع قبل الأوان ولحرمنا من وجود سلطانة بيننا، لكنه تحدى التسلط بجماليات الرواية مؤثراً، أبداً، «النظر إلى أعلى»◆

المراجـــع

- حبيبي، إميل، **سداسية الأيام الستة، الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل وقصص أخرى**، بيروت، 1980.
- شاهين، محمد، **آفاق الرواية: البنية والمؤثرات**، القاهرة، 2007.
- Derrida, Jacques, *Margins of Philosophy*, London, 1970.
- Forster, E.M., *Aspects of the Novel*, London, 1927.



- I began to write when I was ten years old. I used to write my dreams.
- When I was 14 years old I was given the prize for the best short story in a contest ~~on~~ for short story writing.
- My refusal to accept things as they ~~are~~ are and my political commitment led to my entering seven Arabic ~~Prisons~~ prisons: in Jordan, Lebanon, Iraq and Egypt.
- Moving from one prison to another, from one country to another, I have no possessions, nothing to remind me of the past.
- I was in Beirut ~~when~~ when the Israeli army invaded Lebanon. After three months of fighting and seige I withdrew with the Palestinian fighters.

مقطع من رسالة بخط غالب هلسا إلى صديقه جيرار، الكاتب الفرنسي المعروف؛
يسرد عليه بعضاً من سيرته الذاتية.

ملف العدد

فيصل درّاج

هيثم الحاج علي

جمال شحيّد

وليد حمارنة

محمد شاهين

ثلاث صور لعوالم غالب هلسا

فيصل درّاج

تتوزّع عوالم غالب هلسا على مساره الذاتي، الذي أخذ به إلى أكثر من بلد وتجربة، وعلى إبداعه الروائي الخصيب، وعلى شخصيته البسيطة المركبة التي جمعت بين الندى والحنظل.

1. مدخل مسقوف بالغبش

في العناية المركزة. قالها موظف المشفى الدمشقي متباطئاً دون أن ينظر إليّ. حين استفسرته بحركة قلقة أجاب: هناك، في آخر الممر، تحت، اسأل هناك. وفي مكان هناك، تحت، وليس في آخر الممر، رأيت، من خلف الزجاج، غالب هلسا، هادئاً مغطّى بالبياض ويحدّق في الفراغ.

رفع وجهه مبتسماً، وقد طغت عليه طفولة معابثة، لم تفارقه ملامح الصبي البريء الذي كانه، وإنّ علتها صفرة أقرب إلى الجفاف. كان يبدو من خلف الزجاج بعيداً، مبتسماً، محاطاً بما يشبه الضباب. يقاسم المرضى السكون والبياض، تاركاً لوجهه الطفولي القديم أن يدلّ

عليه. وكان في وجهه ما يرسل بتحية مضطربة توحي بالاعتذار.

أذكر مما أذكره من غالب هلسا صورتين: صورة لها علاقة بالهيئة، وأخرى بالروح. وكانت له أيضاً صوره الكثيرة، التي تأتي من هيئة لا تميل إلى الثبات، ومن روح تجمع أزمنة الإنسان المختلفة وتميل إلى الطيران.

ذات ظهيرة، وفي شهر آب، كان عائداً إلى مسكنه في منطقة «القردان»، في بيروت، مسح عرقه وغمغم بما يشبه الكلام، وتابع السير كما لو كان ذاهباً إلى مهمة لا يعرفها سواه، مصاحباً الطفل الذي فيه وتلك «الجاكيت» التي كانت تلازمه في جميع الفصول. فهي عليه في الربيع والخريف، وهي عليه أكثر في الشتاء، وقد يلقي بها على ظهره إن اشتد الحر، لكنها لم تكن تفارقه أبداً. كان في لباسه الثابت يعاند، ربما، واقعاً خارجياً اغترب عنه، أو وفاء لصورة قديمة سكنته، وكان فيه، أولاً، تعبير عن حرية داخلية واسعة، جعلت غالب يختار الطريق الذي يسير فيه، والمشية التي يقطع بها الطريق، وشكل اللباس الذي لا يلتفت إلى الآخرين. وظل سائراً في طريق أصبح جزءاً منه، إلى أن أرهقته الطريق وتطلع إلى الراحة.

انتهى ذلك المغترب، المتجدد في اغترابه، إلى قفص من بياض في دمشق، يقف على مسافة منه موظف متباطئ، استهلكته الحياة اليومية. واحد من هؤلاء الذين وقعوا في قبضة عادات فقيرة، ينفر غالب منها وهو سائر، شبه وحيد، في طريق عرف بدايته ولم يسأل عن نهايته. كان هناك شغف المشي، الذي كان يدرس به طبائع المدن وهو ينتقل فيها من شارع إلى آخر، مدفوعاً بفضول المعرفة، أو هارباً من ثقل يجثم عليه.

في قفص المستشفى الأبيض، كان غالب وحيداً مع طفولته، مع أطياف أمه أو مع أصداء قصة حب واعدة أحبطتها الأيام. لم يكن المعطف هناك، ولا شيء إلا ما يذكر بالمرض، وذلك الضيق المرهق، الذي تجابه أسواره ذاكرة سائرة إلى الأفول، حيث لا مكان لشوارع القاهرة المتقافزة، ولا لمراتع الطفولة التي رأى فيها غالب الصبي أنثى تسير شامخة وتتطلع إلى فوق تدعى: سلطانة.

كان في الاغتراب الحاسم، الذي يرسمه فضاء المستشفى بعنف لا رحمة فيه، ما يوقظ في الذاكرة الكاتبة شخصيات غالب الروائية، المتقاطعة والمتوازية، وما يضع أمام الذاكرة العفوية صور غالب الإنسان، مبتسماً متسائلاً متأذياً متمرداً محتاراً مختنقاً ومكتئباً،... وصورته العفوية المتسامحة وهو يقول: هل قرأت هذا الكتاب؟ ثم يضع سيجارة في «المبسم» وقبل أن يشعلها يقول: «كتاب كويس»، ويتابع الطريق.

في روايته الأولى **الضحك** اقتفى غالب آثار ذاته، أو آخر يشبهه، أو ثالث جمع غالب فيه رغباته الصاخبة، محاوراً «فتى من ذاك الزمان»، زمن خمسينيات القرن الماضي، الذي بدا حكيماً لا يحتاج إلى دليل. كان لذلك الزمن فتنة أقنعت غالب، أو قرينه، أن يقيّد ذاته إليه، مساوياً بين ملامح الزمن وإشارات من سيرة ذاتية، تحيل على رغبات الذاكرة، لا على ما كان

يمكن أن يكون. كان «الفتى» الذي أراد الروائي أن يضع سرّه فيه، مثقفاً، من هؤلاء الذين يشتقون الأحلام من الكتب، ويرفعون الرغبة بالكتابة إلى مقام المدينة الفاضلة. هل ياتي الاغتراب من اختصار الحياة إلى كتاب، أم من صعوبة قراءة الكتاب الذي أراد أن يكون حياة؟ في النصف الأول من السؤال ما يفصل بين الكلمات ومواضيعها، وفي نصفه الثاني ما يستدعي صعوبة التأويل التي تمنع عن «المريض المحاصر بالبياض» العثور على الجواب الأخير.

لا غرابة أن تحتل الكتب موقعها المطلوب في بدايات رواية **سلطانة**، حين كان الصبي مصاباً بالدهشة، وأن يكون لها موقع في الرواية الأخيرة **الروائيون**، حين غادرت الدهشة الصبي الذي ظل صبياً إلى أن رحل. ولعل فتنة الكلمات المتعالقة ببعضها: الكتب والحياة والدهشة والموت والأنثى التي تتطلع إلى فوق، هي التي جعلت غالب هلسا مغترباً، ومغترباً لا شفاء له، منذ أن عطف الدهشة على الطريق، واختار طريقاً يبدأ من «قرية امرأة تنظر إلى أعلى» ويتجه إلى بلدان عربية وغير عربية، ربما، وصولاً إلى طريق يَنْهى السائرين فيه عن الكلام.

بطل رواية **الضحك** مغترب، أضاع ما لا يريد وفتش عمّا يريد وأضاعه من جديد. فالحب، الذي يملي على شخصين مختلفين أن يتكلما لغة واحدة، يتلامح إخفاقه قبل أن يصل، في إشارة إلى زمن ثقيل الكلمات واهن الأركان، فاصلاً بين «الفتى» والزمن الذي يريد، ومرسلاً «نادية» إلى مصائر مختلفة، لن يرى غالب مطالعها إلا صدفة. يترسب زمن الوعود في الشخصيات التي أخلصت له، مكافئاً الإخلاص بندوب معطّلة الشفاء. ومع أن الاغتراب، في رواية **الضحك**، يتكشّف في مصائر متوازية، كان مرغوباً أن تكون متطابقة، فهو، كما شاءه الروائي، يتجلى في «رخاوة الوجود»، إذ الكلام مبعثر متقطّع، وإذ بين الشخصيات فجوات عصيّة على الاندمال. لذا يبدو المكان ضيقاً في اتساعه، تبتذله حركة الجسد كما تشاء، وتضيق به الروح، على خلاف السجن، الذي يعتقل الجسد واللغة والحركة، ويدع الروح المختنقة تناجي السماء.

في روايته **الخماسين**، حيث ذرات الرمال تستبيح الكائن وتدخل إلى حيث تشاء، يبدو «الضيق» مجازاً للوجود، يخترق المدينة ويجول في الشوارع وينفذ إلى البيوت ويحط على الصدور. يتجلّى في هذا المجاز، الذي يجمع بين الضيق والضيّق، وبين اختناق الروح واستبداد الأمكنة، الإبداع السلطوي الذي يتأبط العبث، حيث السلطة تقيّد ما أراد، أن يكون طليقاً، مستعيضة عن العفوي بالمصطنع، وعن تلقائية المعطى بإشارات قامعة. فبعد الرمل الهائج الذي يكتسح ما شاء يأتي رجال المخابرات، ذلك الرمل المسلّح الذي يهندس وجود الإنسان المقهور، ويرحّل غالب هلسا من قاهرة السبعينيات إلى بغداد، مؤثراً لجوءاً، ليس أخيراً، إلى بيروت.

راقب غالب، في روايته **الخماسين**، تداعي المكان، إذ الحديقة، في النظام البوليسي، ليست حديقة، وإذ الشارع الواسع الممتد مقطع بأكثر من عين ورقيب، وإذ أبواب البيوت الموصدة قابلة للاغتصاب من دون جهد كبير. ولهذا أضاف الروائي اللون الأحمر إلى أكثر من مكان وزاوية، تعبيراً عن الخوف والعنف وعن لا متوقع يبتر الكلام. إذا كان رمل الخماسين يعتدي على الهواء

ويقصّر مساحته، فإن عصا الجلاد في السجن، تعتدي على الروح وتقصّر أعضاء السجين، تاركة صدراً ملتاعاً يناجي القمر، وصوتاً شائهاً لا هو بصوت الإنسان ولا بصوت الحيوان الجريح.

من أين صدرت تلك الحساسية الرهيفة، التي عالج بها غالب «حطام إنسان» في روايته **الخماسين**؟ جاءت من تقاسيم التجربة وتداول الحكايات ومن «شغف التجوال»، الذي جعل غالب يكره الأماكن المغلقة، وجاءت من قوة الأحلام المتمردة التي تشير إلى مدينة خضراء، أبدية المراوغة.

2. المرأة والحلم الفاضل

تدور رواية غالب هلسا حول امرأة تساوي الجمال، أو يساويها الجمال، لأن في حضورها الخارق ما يكسر معايير الجمال المألوف. يصف السارد، وهو يرجع إلى صبا تؤرقه كهولة ثقيلة، المرأة المثال، قائلاً: «رأيتها مقبلة من بعيد. تسير وكأنها في طريقها إلى فوق، إلى السماء. ليست كالأخريات تنجرّ أقدامهنّ على الأرض...» (ص41). امرأة تسير إلى السماء، مغايرة نساء الجمال المألوف اللواتي يسِرْن على الأرض، مجبولة من طينة خاصة، تلزم الناظر إليها بتجربة عشق فريدة. يعطي جمالها حياة عاشقها أسساً جديدة: «لقد وقفت سلطانة، منذ تلك اللحظة، بيني وبين كل امرأة عرفتها»(ص158)[1].

جمع السارد، وهو يعود إلى زمن الطفولة والصبا في قرية أردنية، بين زمن البراءة الأولى الذي يتطيّر من الدنس، والمرأة الأصل التي تجسّد الجمال النموذجي ولا تتغير، فإن تغيّرت عاودت الظهور في أجساد جديدة. تتحدّد المرأة الأصل، التي تأخذ أشكالاً كثيرة، امرأة أولى وأخيرة، يهواها الإنسان ويظل أسير حبها حتى النهاية. فكما تتوالد في نساء يشبهنها ويغايرنها في آن، يتوالد حبها ويتوزّع على نساء مختلفات، ويبقى عاشقها مشدوداً إلى صورة المرأة الأولى. ولهذا يلتقي السارد بعد **سلطانة** السائرة إلى فوق، بابنتها، التي هي صورة عنها، في انتظار أن يلتقي، بعد ثلاثين عاماً تقريباً، بامرأة قاهرية هي صورة عن المرأة الأولى واستئناف لبراءتها التي سقطت في منتصف الطريق. يقول السارد: «كان قد مضى على آخر مرة رأى فيها سلطانة سبعة عشر عاماً»، ثم يكمل الكلام راسماً ملامح «سلطانة» أخرى: «كان لها طلعة: العنق الشامخ، والصدر البارز، والقامة الممشوقة الطويلة،...، ولها وجه يستغرق في اللحظة كأن الآخرين لا وجود لهم، وكان لها ذلك الإشعاع الذي يخترقك رغم الزحام حولك...» (ص 420).

قاد التصوّر الرومانسي السارد إلى المرأة الفاضلة، وقاده تصوره «الواقعي» إلى امرأة ملموسة، تصوغ العشاق ويصوغها أصحاب الجاه والثروة. تجاوز السارد، الموزّع على الواقع والمثال، تمزّقه بالركون إلى نسق من النساء الجميلات، يحتضن القروية البريئة والمرأة المومس والفتاة الثورية والأم المرضعة، التي تثير فيه حواس مختلطة، والأم التي تسبغ على النهار الألفة والحنان والطيبة. ولذلك تنوس المرأة الأصل بين الأنثى الجميلة المشتهاة، التي تسقط وتنتقل ملامحها إلى أخرى، وشخصية الأم، التي تصبح في اللاوعي أماً وأنثى معاً.

يصف السارد المرأة التي أرضعته أثناء مرض أمه: «آمنة في الذاكرة. صاغت رؤيتي للنساء وأعادت إنتاجها في كل مرحلة من مراحل العمر. هي وسلطانة حلم القرية الشبقي السري، الملعون، الفاجع، الممنوح والمستحيل معاً...».

يوحّد السارد بين الأنثى المشتهاة والأم المرضعة أكثر من مرة: فالأولى، كما الثانية، صاغت رؤيته للنساء، وهما شكلان متكاملان لحلم القرية، يتقاسمان الجمال ويوقظان الرغبة،... يفصل السارد بينهما ويوحّدهما، معلناً رغبة في تملّك الطرفين معاً: رغبة سريّة ومعلنة، تحيل على جسد وروح وممنوع ومسموح ورومانسي وشبقي، وتحيل الثنائيات جميعاً على أم مستترة، يستبدل بها اللاوعي ما شاء من النساء. تضيء الثنائيات موقع المرأة في التصور الرومانسي للعالم، فبها تبدأ الحكاية وتنتهي، جميلة وساذجة حيناً، وطاهرة مقدسة حيناً آخر، وهي وجود ملتبس مرغوب وممنوع في آن يقرّر أن المرأة هي المدخل الواسع إلى قراءة التصور الرومانسي للعالم في علاقاته كلها.

يشتق التصور الرومانسي المستقبل من ماضٍ جميل، ويشتق الزمنين من زمن أصل قديم، يساوي الكمال ويلتبس به. تصبح المرأة في هذا التصوّر طريقاً إلى المعرفة، ويغدو العشق والمعاناة وجوهاً من بحث معرفي، يمزج بين الحدس والتجربة والوعي واللاوعي والعقلي واللاعقلي،... ولهذا تتجلّى «القرية»، التي هي مجاز الطفولة والفردوس المفقود والنقاء الراحل، في وجوه وأجساد نسائها كما لو كانت المرأة، بصيغة الجمع، مرجعاً للوجود في وجوهه المختلفة. تبدو المرأة، في حضورها المعلن، وجهاً جميلاً وجسداً مرغوباً، وتتراءى، في وجودها المستتر، دليلاً منيراً إلى معرفة ماكان.

تخلق الأنا العالم وتنظّم علاقاته مصرّحة، منذ البداية، بأنها المبدع الخلاّق الأول الذي يبعث بمخلوقاته إلى وجهات مختلفة. ولهذا توحي الرواية، في صفحتها الأولى، بشيء لا شكل له، يستيقظ ولا يستيقظ ويعابثه النعاس، إلى أن ينقشع السديم وتنبثق الأنا المبدعة الخالقة واضحة بلا إبهام: «وهكذا استيقظ جريس». تبني الكلمات الثلاث جملة تقول: «هكذا خلقت نفسي» وأعطيتها اسماً، لأن مانح الاسم يمتلك المسمّى وقراره. غير أن الخلق، مهما كان شكله، يبدأ بالكلمة التي هي «القوة الخالقة الأولى في الوجود»، كما يرى الرومانسيون. لذا ينصرف الخالق، بعد ظهوره، إلى توليد مخلوقاته وتتويجها بالتسمية: «كنت سائراً في طريق التنبه. كان ذلك حين حزمت أمري وقرّرت أنا في القرية...» (ص14).

ينبثق السارد الخالق من سديم يشبه النعاس، ويصطحب معه عالماً متوالد العلاقات حسن التنظيم، يحتضن الأم التي تشرب القهوة المرّة مع جيرانها، وباب الدار الكبيرة ذا الصرير الذي تختلط فيه الصرخة بالأنين، وبنات القريات الجميلات ومنحدر الشمس في حمرته الكابية والقسيس وزوجته والطريق المتجه غرباً المنفتح باتجاه القدس... تفصح الصور جميعاً عن فعل الخلق الذي يوقظ، متوسّلاً الكلمة، عالماً مضى، مركزه المرأة الجميلة المتعددة الوجوه التي تعبّر عن طهر البداية ودنس ما يتلوها. يساوي الخلق

معركة منتصرة تقترح ما شاءت من المخلوقات، يتوسطها خالق تزامله كلمة مطيعة تترجم حدسه إلى أسماء ومواضيع ومصائر.

«هكذا استيقظ جريس»، أو هكذا أيقظ ذاته وطاف في العالم ووضع أسراره في كتاب، مبرهناً أن الكتب كلمات، وأن الكتب والكلمات مرجع العالم وأصله القويم. فكما استيقظ «جريس» وأيقظ معه ما شاء من المخلوقات، استيقظ غيره في كتب أخرى، ساق مخلوقاتها خالقون منتصرون. فلا شيء أقوى من الكلمة، التي تبعث عوالم غير مسبوقة، وتخبر أن العالم هو الكتب، وأن ما تقول به الكتب يتنفس الهواء ويمشي في الشوارع. يأخذ الكتاب وضع المرأة، يفسّران زمن البراءة الأولى ويشيران إلى سبل البراءة المستعادة. ولهذا تُستهل الرواية بالمرأة والكتاب معاً، ففي كل كتاب امرأة، مثلما تعبّر كل امرأة عن كتاب.

يقول السارد في الصفحة الثالثة: «سوف أحكي عن الرواية التي أقرأها». يحضر السارد، مباشرة، مصطحباً المرأة والكتاب، موحياً بأن المرأة هي الكلمة، وأن الكلمة المرأة جوهر هذا العالم. يظهر بعد صفحة واحدة عنوان الكتاب: «أقرأ رواية العبرات للمنفلوطي»، الذي يسبقه مباشرة اسم المرأة أو عنوانها: «ما الذي حدث لخضرا؟ كانت هي البادئة»، إلى أن يقول: «من خلال أحلام اليقظة خلقت نهاية سعيدة... ثم رأيت خضرا تقف أمامي...». يأتي الواقع بما تقرّره الرواية، وتكتب الرواية ما نطق به الواقع؛ فلولا رواية **العبرات** لما تذكر السارد «خضرا»، ولولا الأخيرة لما فكّر السارد بكتابة رواية يحتفي الكاتب، بعد أربع صفحات، بأدباء لهم شهرة واسعة: «أعلم أنه لم يقرأ لهم إلا القليل: طه حسين، ومصطفى لطفي المنفلوطي، والعقّاد الذي كان يقول عنه معقد مثل اسمه». ينطوي الكلام على المحاكاة والخلق معاً، لأن السارد يحاكي «العبرات» ويبدّل نهايتها، دون أن تتبدّل هالة الكتاب المثال في شيء.

بعد رواية **العبرات**، التي خلق لها «جريس» نهاية جديدة، ينصرف الصبي الحالم إلى رواية غوستاف فلوبير **مدام بوفاري**، المرأة الرومانسية التي اعتقدت أن ما تقول به الروايات تستضيفه الحياة. ولعل مصير المرأة المؤسي، الذي هو تعليق طويل على حوار الروايات والحياة، هو ما يجعل عمل فلوبير يصاحب طويلاً الصبي الحالم، الذي أراد رواية جديدة تستبدل بدموع العشاق ابتسامة عامرة تتكفّل الحياة بديمومتها. وهذا ما يجعله يبحث عن الجواب في روايات أخرى: «وعشت عاشقاً، أو وحيداً، أقرأ الروايات التي أعشقها: **جزيرة الكنز**، **مرتفعات وذرنج**، **خان الخليلي**، **آلام فيرتر** وقصص إدجار ألان بو. و... **مدام بوفاري**... (ص207). أقام الصبي الرومانسي حياته على العشق ومحا الحدود بين الواقع والخيال، منتهياً إلى عشق سعيد يشبه زمن الطفولة، أو زمن الحلم الذي تتبادل فيه الكلمات والرغبات المواقع: «المساحات الفارغة، اللامعة، البعيدة عن الشارع، حملتها معي وأجريت فيها لقاءات خيالية مع من أحب،...».

يأخذ التنقل المتواتر بين الحلم والواقع معناه الواضح اعتماداً على مقولتين رومانسيتين أساسيتين، تقول الأولى: حياة كل إنسان رواية، لا فرق إن كتبت، أو تركت من دون كتابة. وخلاصة القول، التي لا تحتاج إلى تعليق طويل، أن الحياة

جملة من الروايات، وأن الروايات سرد لوقائع الحياة. والفرق بين الكتابة وغيابها قائم في «الفرد المبدع»، الذي يدرك أن في الكلمة قوة لا تقاوم. أما المقولة الثانية فتقول: تنزع كل عاطفة حقيقية إلى التحقق، كما لو كانت العاطفة قوة خالقة. يحيل الأمر، في النهاية على جدل الذات والموضوع، بالمعنى الرومانسي، الذي يرى الموضوع امتداداً للذات، ويرى في «الأنا الهائلة» مرجعاً للعالم ومركزاً له. تتراءى في التصوّر ملامح «الخالق المطلق»، الذي يحاكي حدسه الذاتي، معتبراً «الحدس معرفة تجسّد مواضيعها، دون حاجة إلى عون خارجي».

تعثر القراءة المتأنية في رواية غالب هلسا **سلطانة** على المقولات الرومانسية: المرأة، الجمال، العاطفة الملتهبة، العزلة، الأم، قوة المعرفة، الإنسان الأصل، الإبداع، وذلك الحنين الملتاع إلى عالم نقي بدئي، اقترحه الرومانسي وتصوّره وآمن بإمكانية وجوده. غير أن ماركسية هلسا تحوّر قليلاً متاعه الرومانسي،حين تضع إلى جانب الأنا الخالقة، بصيغة المفرد، أنا خالقة جماعية تعبّر عن «الجماهير» التي تصنع تاريخاً جديداً، أو عن المناضلين المثقفين، الذين يؤمنون بقوة «الرواية النظرية» ويحتفون بقوة الكلمات. تبني الأنا المفردة عالماً غنائياً يرضي العشاق، وتنشئ الأنا الجماعية مجتمعاً لا صراع فيه ولا طبقات. ينبثق، في الحالين، عالم جديد مجازه زمن الطفولة، الذي هو زمن البراءة والخير والثورة.

يسبق الإيمان قراءة الكتاب وتخلق القراءة الإيمانية معنى الكتاب قبل قراءته، مساوية بين المعرفة والإيمان، وبين المعرفة الإيمانية والحقيقة الخالصة: «تبيّن له أن كل كتاب يقرأه كان كشفاً جديداً،...، وأدهشه أن كل كتاب جديد يعيد إليه المقولات الاشتراكية أكثر صفاء ووضوحاً...». تعود المقولات الاشتراكية أكثر وضوحاً بفضل إيمانية متحزّبة، تفيض على الكتب والقراءة، ذلك أن القراءة الإيمانية تقبض على الحقيقة مطمئنة إلى صوت جماعي لا يقبل بالأفراد والقراءة المفردة. ولعل استبدال الجماعي بالفردي هو الذي ينتج «نظرية كلية الحقيقة»، ويعيّن الحقيقة الكليّة شأناً جماعياً، يستحق من يخرج عليه لقب المرتد أو «التحريفي». تقول الحقيقة الخالصة بأمرين: أولهما أن المؤمنين بها جزء منها، وثانيهما أن خصومها جزء من الباطل. يقرأ المناضل الحقيقة في كتاب **الدولة والثورة**، ويمر على الباطل في كتاب **مشاهداتي في الولايات المتحدة**. تكون الطبقة العاملة، في الحالين، تجسيداً للنظرية الحقة ومبشراً بها ومدافعاً عنها.

تتضمن الأطروحة الاشتراكية ضماناً مزدوجاً: ضماناً تصرّح به علميّة النظرية، أو نظرية علمية استخرجت قولها من معرفة التاريخ، وضماناً ثانياً تعلن عنه أهدافها، التي تنقل الإنسانية من «ما قبل التاريخ» إلى التاريخ، متطلعة إلى تحرير الإنسان من الاستغلال والاضطهاد والعماء، وتنصيبه سيداً على ذاته والعالم.... يفضي هذا الانتقال إلى الإنسان الشامل، الذي تجاوز اغترابه واستعاد جوهره المفقود، وإلى الإنسان الكلي الذي يجعل من العمل لعباً ومن اللعب عملاً، منتهياً إلى عالم غنائي لا تناقض فيه.

تعيّنت **سلطانة** مجازاً جمالياً دينامياً يخترق الأزمنة، ملبّياً رغبات أنا فردية، تختلط بالأنا الجماعية وتكتب روايتها. لن تكون الثورة، بالمعنى الجماعي، إلا «سلطانة» أخرى، تشتعل وتخبو وتقترب وتبتعد وتظل ماثلة في الأفق، في انتظار وصولها الأكيد. وعلى الرغم من الفرق الظاهري بين «شخص» محدد الاسم، أو الأسماء، ونظرية ثورية لا تقبل بالشخصنة، فإن الإيمانية ضمان وجود العلاقتين؛ فلا جمال من دون وعي يؤمن بديمومة الجمال، ولا ثورة من دون وعي جماعي يؤمن بالثورة، قبل أن يسأل عن سبلها. تتكشّف الأطروحة الاشتراكية، بهذا المعنى، مقولة جمالية رومانسية، تحتفي بالصوت الجماعي والأهداف المشتركة، وتقول بقوة المعرفة والإنسان المبدع وغنائية الإنسان الممتد في الطبيعة وجمالية الطبيعة الممتدة في الإنسان. لذا تتحول سلطانة «سلطانة» ولا تغيب، ويبقى للكتب حضورها الواسع، وتظل أطياف الثورة هناك، تصاحب المثقفين المؤمنين بالمستقبل.

يقول شليجل: «إن كل إنسان مثقف، أو يثقّف نفسه، يحمل في أعماق كيانه رواية. أما أن يتوصل إلى التعبير عنها أم لا، أو أن يكتبها أو لا يكتبها، فليس بأمر ذي بال». تتعيّن رواية المثقف الرومانسي، مهما كان شكلها، سيرة ذاتية صريحة أو مضمرة، تحتفل بوجوده وتبرهن أنه مركز جميل لعالم موعود. لذا يتحدث «جريس» عن «سلطانة» وهو يتحدث عن ذاته، ويرى السارد ما يرى ويعلّم شخصياته الرؤية والرؤيا، ويتأمل المؤلف المبدع ومخلوقاته ويشعر بالمسرّة. إنه مركز ذاته ومركز غيره ومركز القرية التي كانت والمدينة الفاضلة التي ستكون. والسؤال هو: إن كان المثقف الرومانسي ينشئ ما شاء من المخلوقات الجميلة، في رواية تلتبس بالسيرة الذاتية، فكيف تكتب «جماهير الثورة»، المشبعة بالرومانسية، روايتها الجماعية؟ يتوزع الجواب على اتجاهين: تحدث الإيطالي غرامشي عن «المثقف الجمعي»، الذي يستطيع، نظرياً، أن يكتب روايته، وتحدث الماركسيون عن المسافة الموضوعية القائمة بين العمل الذهني والعمل اليدوي، التي تدع الكتابة للمثقفين وتترك «العمال» مع جهدهم العضلي. والنتيجة، رغم «وحدة الأحلام»، لا تنقصها المفارقة: يبني المثقف المبدع مدينته الفاضلة، ويترك ما خارجه ينتظر مدينة موعودة. يفسر الفرق المستمر بين الطرفين ديمومة حلم المدينة الفاضلة وتنوّع أشكالها، منذ أفلاطون إلى يومنا هذا.

3. السلطة والكابوس

في رواية **الخماسين** يتحدّث السارد عن الغبار، الذي يهاجم الإنسان والمكان الذي يأوي إليه: «تيار الهواء المندفع من الحارة جاءه مثقلاً بالغبار... كان يشعر بأنّ أصدقاءه هجروه في ساعة المحنة. هم الذين سوف يشكو إليهم ويستريح. فالغبار، وأشار بيده إلى سقف الصالة، موجود هنا أيضاً وبكميات أكبر من الخارج. الغبار فقط، هذا الغبار، يبدو أنّه مصاب بالحساسية من تراب الخماسين هذا، يجعله يشعر بضيق التنفّس وبالتهاب الحنجرة... «ولكني حزين، وهذا الجو الخماسيني يخنقني، يقتلني، يجعل التنفّس مستحيلاً». هذا الجو الخماسيني القاتل يجعله يشتاق إلى البحر... يواجه السارد الغبار بالشوق إلى البحر مقارناً، ضمناً، بين البحر

والغبار، القمع والحريّة، مصرّحاً بأنّ في الجو عطباً لا يأتلف مع الإنسان وأعراف الطبيعة الطيّبة. بنى هلسا روايته على منطق التعارض الذي يواجه المشوّه بالسوي، والكراهية بالحب، ويعارض المعطوب بالصحيح. يظهر المجاز واضحاً في الربط غير المتوقع بين الغبار الثقيل و«غياب الأصدقاء وقت الشدّة»، لأنّ الخماسين، بالمعنى المجازي، فعل معادٍ محمّل بالأذى.

يقول السارد في مطلع الفصل الرابع محدثاً عن امرأة حالمة يلاحقها الغبار: «يعذّبها الآن هذا الهواء المحمّل بالتراب ودخان الشاحنات، ويؤذي عينيها، يرافقه صداع وطعم حريق في حلقها كبقايا القيء. والريح صفراء تهب، فتصبح الوجوه شائهة. في هذه الساعة ينسحب المعنى من العالم كما ينسحب اللون من الوجه، فيبدو مضحكاً...»(ص328). إنّها الريح المرض، التي تسبّب الصداع والقيء، وتسحب اللون من الوجه. والريح المرض هي اغتيال المعنى من الوجود، أو هي الوجود المريض، الذي يجهض معنى الوجود، كما يجب أن يكون. لذا يتحدّث في الصفحة الثانية، وعلى غير توقع، عن: «عناق جسدين في حلم جميل يستمر طويلاً بعد اليقظة...». يضيء العناق الجميل، المتحقق خارج عالم اليقظة، كآبة الكابوس الذي يجثم على عالم اليقظة. وعلى هذا فإنّ جملة «يعذبها الآن هذا الهواء المحمّل بالتراب ودخان الشاحنات، ويؤذي عينيها...»، تعبير عن اتساع القمع الذي يجتاح الداخل والخارج معاً.

يدخل الروائي إلى عالم القمع من خلال عنصرين يكشفان عن لا إنسانيته الباهظة: العنصر الأول مجاز «الغبار» والعنصر الثاني رغبات الإنسان العادية، مثل الحب والنجاح والراحة. يمهّد هذا التداخل، بشكل إيقاعي متصاعد، إلى تصوير عالم ينسحب منه المعنى. تصوير متصاعد، تشير إليه صور قاتمة متقطّعة: «خطوات لها صراخ مكتوم كعظام تتهشّم. غبشة أول المساء تهبط على المدينة، كطيور سوداء مرتجفة. سائر بري يتوقع انغراس المطوى في كتفه... متسوّل له صوت خشن نابح»(ص332 - 334).

ربما تكون روايته **الخماسين** من الروايات العربية القليلة التي نفذت إلى قرار الإنسان المذعور، وهي تنفذ، في الوقت ذاته، إلى قرار الفضاء السلطوي المرعب. يصف الروائي إنساناً ينتظر دوره في «المراجعة» بالشكل التالي: «كانت يدا الرجل الذي يخفي وجهه بجريدة الأهرام ترتعشان،...، كان الجانب الأيسر من وجهه ابتداء من الفم حتّى طرف العين اليسرى يرتعش بشكل متواصل. كأن موجات صغيرة تسري سريعة، متلاحقة تحت سطح الجلد. وكان يلهث. يجتذب أنفاسه بصعوبة. أخذ وجه الرجل يتشنّج وشفتاه تنفرجان عن أسنانه التي أخذت تصطك... بين حذائي الرجل اللامعين جداً وتحتهما رأى بركة ماء صغيرة...».

يكشف هلسا، في نثره المحكم، عن عجز اللغة، التي تلتقط سطح العذاب الإنساني ولا تنفذ إلى قراره. يحرّضه الشعور بالعجز على إعادة بناء الصورة مستعيناً بعنصرين: توسيع زمن العذاب المرئي، فما يحصل له جذور يمتد إلى الأبد: «على كرسي قرب البوابة كان يجلس مخبر سمين... بدا وهو مستغرق، ساكن، كأنّه يجلس في هذا المكان، في ضوء القمر، منذ زمان طويل، من مئات السنين... (ص 346)»، ومضاعفة توسيع

الزمان بتوسيع المكان: «لم يكن ذلك تعذيباً، بل كان أشبه بطقس عتيق، بطقس سحرة، يجري في ضوء القمر، وتلك الولولات اكتسبت طابع بكاء كوني...». ينجم عن توسيع أبعاد الصورة تثبيتها وتحويلها إلى صورة واسعة تتسم بالديمومة؛ ذلك أنّ الكون يشهد على «حدث هائل»، قوامه تحويل العاقل إلى مجنون والإنسان إلى «لفيفة ترقص، ترقص بالفعل». يختم السارد قوله: «إن كابوس تلك اللحظة لم يفارقه أبداً».

بنى هلسا خطابه على ثنائية السويّ والشاذ، العقلاني واللاّعقلاني، المتعارف المألوف والغريب الذي يحطّم إلفة المعنى الإنساني. يصيّر اللامألوف الصراخ المعذّب «زغرودة» وتلوّي الجسم المعذّب «رقصاً»، والفضاء كله وجوداً معادياً للإنسان «ينذر بالأذى»، وواقع الأمر أنّ السارد يدرك أنّ «لحظة العذاب» لا يعبّر عنها، كما يقول، فيقوم بتوسيع المكان والزمان ويتوقف، بتفصيل شديد، أمام ملامح الضحيّة والجلاّد، ويعمد إلى إضاءات متلاحقة، تسبق «الطقس السحري» أي «أشكال التعذيب» وتتلوه. فوصف الحب والمرأة والطموح الإنساني يسبق «مشهد العذاب» ويعقبه، وكذلك عناوين الفصول الروائية المعبّرة عن غياب الطمأنينة: «الحزن ساعة الغروب، القهر، مرثية، شباك على الرعب...»، وصولاً إلى سيرة «مدمن» لا أخلاق له.

أشار صنع الله إبراهيم في **تلك الرائحة** إلى غربة المتهم عن جمهور مستكين، لا يدري بما يدور حوله. يعود هلسا إلى الإشارة ذاتها قائلاً: «كنت أرى كل شيء يشيخ ويهرم ويموت، والناس يسيرون في الشارع وكأنّ ذلك طبيعي تماماً...» (ص479). إنّ ما يبدو طبيعياً في الروايتين، غير طبيعي بامتياز، لأنّ الطبيعي هو الاعتراف بحقوق الإنسان الأساسية.

4. انطفاء الأحلام

عاد الروائي في آخر رواياته **الروائيون** (1989) إلى «النظرية الصائبة»، منتقلاً إلى قاهرة ما قبل حرب حزيران 1967 وبعدها. كان الروائي، في زمن الكتابة، يقترب من شيخوخته والحلم الماركسي قد اعتلّ منذ زمن وأصبحت التجربة كلها قابلة للتقويم. ولأنّ الماضي أكثر الأزمنة وضوحاً، ترك الروائي الحاضر مع تداعيه وعاد إلى الماضي، سارداً حكاية موت تأجّل الإعلان عنه. لا موقع في زمن الماركسي المكتهل لأنثى خصيبة ولا لكتاب يجمع بين الصواب والانتصار. تنفتح نهاية الرواية على موت صريح، بعيداً عن زمن **سلطانة**، الذي كلّما اعوجّ أسعفه جمال دائم الحضور.

وضع هلسا في عمله الأخير خطاباً آيديولوجياً مباشراً، يشرح مآل «نخبة شيوعية مصرية» تألقت، زمناً، وسقطت سريعاً في موت بطيء. جاء الموت من سلطة مستبدة، تواجه التنوّع السياسي بالسجون والجلادين، ومن خطاب سلطوي تلفيقي يقول شيئاً ويفعل غيره، ومن «عوالم المثقفين» التي تحتمل الطهر والبراءة والمساومة المرتبكة والحسبان الدنيوي. قابل الروائي بين شيوعيين يؤمنون بقوة الأفكار وبالإرادة الإنسانية المقاتلة وسلطة تدمي الأفكار والكتب وتكرّم الجلاّدين، معلناً، في النهاية، عن انتصار السجون ومكتبات الظلام. استبدلت رواية **الروائيون** بـ **سلطانة**،

الأنثى المشبعة برموز الخصب والانبعاث، امرأة لا هالة لها، يغيب حضور «الأم» المتواتر، ولا يتبقى لها إلا حضور ومضي، يلمع سريعاً ويحاصره الظلام: «برز وجه الأم، فجأة، صارماً، أبيض، مؤطراً بمنديل وشعر أسودين. عيناها سوداوان، واسعتان،... منذ زمن بعيد لم يتذكرها، فما الذي جاء بها صارمة، تحمل إليه اللوم والإدانة؟...» (ص935). كانت «الأم»، في زمن مضى، تفصل بين الطهر والدنس، وتهزم الأخير، وكان «الصبي» نقياً، وكان الطرفان رمزين من رموز الثورة والأمان[2].

استدعى «المفكر المهزوم» وجه أمه مستجيراً بنقاء مفقود، ومحتجاً على مآل لا يليق بنظرية أرادت توليد التاريخ من جديد. أعلن غاضباً عن انفصال رمزي عن حاضنة انتمى إليها طويلاً، وعن رغبة بعودة زمن غنائي لن يعود. سأل المثقف المغترب الموت حلاً منعته عنه الحياة. قدم السارد خطاباً يتهم «الأرواح المفككة»، وصاغه بأدوات فنية تجعل التفكك أكثر وضوحاً. كان السارد الرومانسي، في زمن ثقافة واعدة، مرتبطاً بشكل فني عضوي، يلتبس بسارد عليم، لا ينفصل عن شخصياته ولا تنفصل شخصياته عنه، ويسوسها مطمئناً إلى أفق مفتوح. فهو من شخصياته وشخصياته منه، و«الأنا الهائلة» تحتضن الطرفين.

لهذا يغيب ضمير المتكلم في الرواية ويهيمن ضمير الغائب، فلا وضوح ولا يقين ولا اتصال، وما كان موحّداً، تنطقه «أنا خالقة» وتنطق من خلاله، تحوّل إلى شظايا بشرية، تخاف الوجوه وتلتمس الأقنعة. انطوى زمن الوعي الرومانسي وانطوى معه الشكل الفني العضوي، في نبرته الغنائية، وأخذ مكانيهما شكل فني قلق أقرب إلى «التقرير الصحفي»، يلتفت إلى نثار النهار ولا يعبأ بملامح الوجوه. كأنّ الراحل الجميل الذي أراد في **الروائيون** تقديم رواية وشهادة، جعل من الشكل الفني مرجعاً لـ «المضمون» ومضاعفة له. أملى الشكل، الذي يوحي بالتفكك، حواراً مترهلاً، يحيل على شخصيات فارقت زمناً حالماً كثيفاً ودخلت، واجفة مغلوبة، إلى زمن وجهه قناع وقناعه واهن يميل إلى السقوط.

أنتج هلسا، المثقف القلق، شكلاً فنياً مخلخلاً، يحيل على مناضلين مغلوبين، اطمأنوا إلى «بعض الحقائق»، أو لم يطمئنوا إلى شيء، واطمأنوا، في الحالين، إلى قدرة السلطة على ابتلاع ما خارجها. فبعد خروج المثقفين من السجن بدوا، كما تقول الرواية، غرباء عن مجتمعهم، لم يفتقدهم حين اعتقلوا أحد، كما لو كانت ثنائية القهر والإعلام السلطوية قادرة على إلغاء عقود من الكفاح. أفضى جدل الهزيمة والإلغاء الذاتي إلى شخصيات مفرغة، تعترف بما لا تقتنع به وتقتنع بما لا تستطيع التصريح عنه، وتنظر إلى أكثر من اتجاه في آن. اكتفى الروائي، وهو يعاين شخصيات يكتسحها التداعي، بوصف الشخصيات من خارجها، قامات واهنة الملامح باستثناء فترة السجن وضعها الاغتراب خارج ذاتها ودفعها الوهم خارج نظريتها، وشدتها المساومة إلى خارج طبقتها المفترضة. وإذا كان لـ «الكتاب» سلطة وهالة في زمن **سلطانة**، فهو مرجع الحلم والثورة، فلا حضور له في زمن الخيبة غير المتوقعة.

أعلنت عناوين الفصول الروائية الثلاثة، بشكل مستقيم، عن رحلة بطولية متوّجة بالخسارة. سرد «السجن»، وهو عنوان الفصل الأول، اللقاء بين مثقف مناضل وجلاّد أمّي، وأعقبه فصل «عالم الأوهام الجميلة»، الذي رصد ما لا يعطبه السجن وتعطبه الأوهام الذاتية، وتلاه فصل «الجحيم»، الذي تأمل هزيمة تكاثرت إلى هزائم. أفصحت العناوين عن دلالة مواضيعها، واختصرت أزمنة الشخصيات المختلفة إلى زمن خارجي عقيم، حيث الفرد يدور حول ذاته ويصل إلى لا مكان، ويتبادل مع غيره قشور الكلام وينسى الكلام؛ فبعد أن كانت الشخصية في السجن واضحة الشكل، محددة الملامح واللغة، أصبحت بعده سديمية الشكل، فقيرة الكلام. رصد هلسا، بموهبة مخادعة، العلاقة بين «الحرية» وتجلّي الملامح، وبين السجن الخارجي الكبير واندثار الوجوه.

رسم الروائي عطب الإنسان في النظام القمعي بشكلين: الثنائيات العاطفية التي يبنيها الحب ويهدمها الجلاد؛ إذ لكل سجين حب ينتظره، ولكل عاشقة مسجون تحنّ إليه. بيد أن تجربة السجن تزيح الأمور الطبيعية عن مواقعها، تبذر فيها عطباً، يكاثره الخروج من السجن وعدم الخروج منه أيضاً. كأن السجن يعطب القلب ويفرج عن أرواح شاردة الاتجاه. فما كان قبل السجن لا يعود كما كان بعده. وواقع الأمر أن هلسا، الذي كان يقترب من ستيناته، قرأ في مأساة المثقفين المصريين مأساة الوجود في ذاته، حيث الحالم يرى إلى «رابية» وينتهي إلى «زنزانة». وطّد الروائي قوله بـ «تكرارية» الصورة، التي تختصر الأيام المتواترة إلى يوم وحيد فقير المعنى، كما لو كانت أزمنة الحياة في تعدديتها سقطت في زمن سلطوي، يسبقه السجن ويتلوه.

مزج هلسا، كما فعل دائماً،بين السيرة الذاتية والسيرة الجماعية. كتب ما عاشه في زمن، وكتب إحساساً بالفجيعة صدمه في زمن لاحق. استعار من **سلطانة** ثنائية الطهر والدنس، وتأمل بها «عادلين» نزل عليهم ظلم كبير. وإذا كان الطهر، في زمن الصوت الرومانسي، يلتبس بأمومة واسعة الحضور، فإن الطاهر في زمن الخيبة ينتهي إلى الانتحار. اقترب الروائي، وهو يقترب من أيامه الأخيرة، من القول الرشيد: «الأكثر علواً هم الأشدّ سقوطاً»، موزعاً العلوّ على المناضل الأخلاقي والسقوط على «بقايا المثقفين». ولعل إحساسه بالفجيعة اللصيق برومانسية لم تنطفئ، دفعه إلى تعرية الشخصية المثقفة من نقائها المفترض؛ إذ أراد الرومانسي المهزوم أن يرجم «رفاقاً» هزموه حين خذلوا قضيتهم.

دافع عن المثقف الرومانسي، عن صورته الإيجابية، مرتين: مرة أولى عن طريق السلب، حين رحل عن عالم الدنس وسار مع كتبه إلى قبره الأخير، ومرة ثانية عن طريق الإيجاب، حين ترك وراءه «مناضلة» تتابع ما آمنت به من دون اضطراب. ملاحظتان تثيرهما رواية هلسا في هذا المجال: تنتسب المناضلة المتمسكة بقضيتها إلى القاع الاجتماعي، جاءت من بيئة معدمة وتعلمت القراءة والكتابة على أيدي المثقفين المخلصين، كما لو أن الروائي يرجم المثقفين المحترفين والنخبة القائدة ويعفّ عن غيرهما. أمّا الأمر

الثاني، فيمس «البطل الإيجابي» القديم، الذي كان يقوده التاريخ المتخيّل إلى نصر منتظر، قبل أن يسوقه انقشاع الأحلام إلى موت طوعي.

عبّر السارد الطهراني، رمزياً، عن تشاؤمه الشديد بأكثر من طريقة: لا يعيش الشيوعيون العلاقات الأسرية، كأنهم لا يعرفون العائلة ولا يرغبون بتأسيسها، يرتبطون وينتظرون ويتطلعون ويقبضون على الفراغ. والمعنى ملتبس، يحيل في وجه منه إلى هشاشة وجودهم، ويكشف وجه آخر عن قدر مأساوي. فعلى الذاهبين إلى المدينة الفاضلة أن يكتفوا بأطيافها. تغيب العائلة ويغيب معها، لزوماً، النسل، أو الاستمرارية البيولوجية، باستثناء المرأة «الفقيرة الأصول»، التي أنجبت بنتاً. كأن الشيوعيين الذين يريدون إنجاب الثورة لا ينجبون، أو أن السلطة القامعة تمنعهم عن الإنجاب وهي تمنع عنهم شروط الحياة العادية.

هل هزم الشيوعيون أنفسهم قبل الأوان أم هزمتهم السلطة قبل الأوان وبعده؟ لا جواب يحمل برهاناً قاطعاً. بيد أن الأكيد أن الأحزاب تعيش بالسياسة وأن الاستبداد المتوارث يعيش بقتل السياسة. تمر رواية **الروائيون** على صورة «السياسة السلطوية» مرات أربع: «الخطيب الاشتراكي الرسمي» الذي يدافع عن «اشتراكية حقة» تساوي بين اختلاف الرأي والخيانة، و«ضابط المخابرات الصعيدي» الذي يخفي جهله بمسدسه ويحوّل التعذيب إلى «مدرسة وطنية»، والرئيس جمال عبد الناصر، الذي اشترى بعض الشيوعيين بحفنة من الجنيهات، بعد خروجهم من السجن لا قبله، وسلطة ما بعد عبد الناصر التي حوّلت «الفولكلور الصعيدي» إلى نظرية ثقافية. وكما تبني السلطة القهرية سياسة شكلانية فوق أشلاء السياسة الحقيقية، تُواجه الثقافة بفولكلور ثقافي سلطوي، يدمر الثقافة والفولكلور معاً. ولهذا يحاور «المخبر» المثقف الحزبي ليصبح «مخبراً» آخر.

ما هي وجوه المأساة في مسار مثقف ثوري خادعه الطريق؟ الوجوه كما مرّ عليها هلسا تباعاً هي: السجن، خيانة المنهج، فقدان العائلة، غياب الاستمرارية البيولوجية أو احتمال غيابها، و«إيمانية الوعي الكتبي». يحيل الوجه الأخير، كما نعلم، إلى بهجة المعرفة المنفتحة على الكون والتاريخ، التي إن تحزّبت تحوّلت إلى معرفة إيمانية مكتفية بنفسها، لا تحفل كثيراً بالكون والتاريخ. وبسبب جمالية المعرفة، التي تبدأ بالكتب وتنتهي بها، تلوذ شخصيات هلسا بالكتب؛ فالمرأة التي تجاوزت جهلها تحلم بتأليف كتاب، والمثقف الطهراني يحاول أن ينقذ نفسه بالكتابة، والفتاة التائهة تقرأ شيئاً في علم الجمال. إذا كان إيمان المثقف الملتزم من «إيمانية وعيه الكتبي»، فما الذي يتبقى له إذا سقط في منتصف الطريق؟ قد يقع الوعي الواقعي على جواب لا مفاجآت فيه؛ فالكتب وجه أبدي من وجوه الخليقة على خلاف الوعي الموغل في رومانسيته، الذي ينتحر، أو يعود إلى وضع ما قبل القراءة.

أنتج هلسا نموذجاً ثورياً تراجيدياً، يحلم بالثورة ودفء العائلة، ويريد أن يجمع بين المفاهيم النظرية ووقائع الحياة البسيطة. حين يتذكر الطهراني زمن «ما قبل السياسة» يقول: «هذه هي فكرة إيهاب. فكرته المنسية ولكنها تعيش في داخله بعمق، عن البيت: مكان تزول فيه الأوجاع، ويمنحك، ماذا؟ ماذا تسمي ذلك؟ أجل. يمنحك الحماية. مكان مكتظ بالأمهات

ونساء غامضات، مغويات، يبرقن في العتمة... بيت نصف مستشفى ونصف قلعة»(ص906).

يصوغ المهزوم بلغة دافئة أطياف الطفولة والبيت الآمن، بعد أن فقد اتجاه المستقبل، ويتمنى أن يرى تفاصيل الحياة، بعد أن خذل الكتب وخذلته الكتب: «عندما يكتشف الإنسان أن كل تفاصيل الحياة المجانية والمهملة قد تحوّلت إلى ثروة حقيقية، عندما تصبح هذه التفاصيل أجزاء في كلية ذات معنى...» (ص834). ينطوي الحنين إلى البيت، كما تنطوي بهجة اكتشاف تفاصيل الحياة، على وجهين: وجه الهزيمة ووجه أشد ثقلاً عنوانه مأساوية الوجود الإنساني الذي لا يروض أبداً؛ ذلك أن للمثقف الرومانسي موقعاً ما في جميع الأزمنة، مثلما أن في جميع الأزمنة ما يغتصب موقع المثقف ويطرده خارجاً.

أدرج غالب، بين شخوص روايته، شخصية روائي تخلّى عن حلم الرواية وآثر الانتحار. والدلالة واضحة: لا موقع للكتابة الروائية في مجتمع مقموع، أو: لا موقع للعمل الروائي المتعدد الأصوات في مجتمع يسوسه صوت وحيد يلغي السياسة. والنتيجة النهائية، شاءها كاتب **الروائيون** أو لم يشأها، هي التالية: لا أفق للمجتمع العادل، وهو مشروع متعدد الأصوات، لأن هذا المشروع، رغم مستوياته المتنوعة، رواية كبرى. ولهذا دعا غالب روايته بـ**الروائيون** وجعل من كل ناشط روائياً بالقوة◆

الهـــوامـش

1- غالب هلسا: **الأعمال الروائية الكاملة**، المجلد الثاني، دار أزمنة، عمان، 2003م.
2- غالب هلسا: **الروائيون**، دار أزمنة، عمان، 2002م.

بلاغة المكان السردي

المكان وتوظيفه في رواية الخماسين

هيثم الحاج علي

يشكل الوعي بالمكان مرتكزاً أساسياً للشخصية الإنسانية، إنه الوعي حين يبتعد عن التجريد مقترباً من تجسيد الزمان عبر ارتباطه بالأماكن التي تدور فيها أحداث لها تأثيرها الواضح في تكوينه. وهو الأمر الذي تم التعبير عنه في الدراسات الجغرافية بشخصية المكان، استغلالاً للمجاز اللغوي الذي يقوم بتشخيص الأشياء، في محاولة للتعبير عن قدرة المكان على اختزان الأبعاد الحضارية والثقافية والإنسانية، بل الزمانية كذلك، في داخله بما يجعل من كل مكان شيئاً فريداً[1].

وقد تجلى التعبير عن هذا الوعي بالمكان في اللغة، ومن ثم في السرد، حين نرى أن كلمة (مكان) تعني صرفياً اسم المكان من الفعل اللازم (كان) الموحي بالتكون والتخلق، حيث سيصبح الوعي بالمكان جزءاً من الوعي بالذات وما يحيط بها.

ومن ناحية أخرى، يعتبر عديد من الدارسين أن السرد الحديث نتاج المدينة الحديثة، وأن الموازاة بين المدينة والرواية أمر لا فكاك منه؛ فقد «غدت العلاقة بين الرواية والمدينة في التراث النقدي الغربي موضوعة أساسية مهمة من الموضوعات التي يمكن انطلاقاً منها وخلالها التعرف على قطاع كبير من تجارب الروائيين فضلاً عن التعرف على معالم التطور الفني للرواية الحديثة والمعاصرة»[2].

يتخذ المكان، إذن، في السرد المعاصر أهمية كبرى من حيث هو أحد العناصر الأساسية التي يعتمد عليها السرد في تشكيل فضائه، بحيث يصبح قريناً للوعي الزماني؛ إذ إن «الزمن يرتبط بالإدراك النفسي، أما المكان فيرتبط بالإدراك الحسي، وقد يسقط الإدراك النفسي على الأشياء المحسوسة»[3]، وهذا الإسقاط ينحو إلى التعامل السردي حين يصير تصور المكان داخل السرد مقترناً بالرؤية التي يحاول السارد أن يبثها في نصه، وهي الرؤية ذاتها التي تجعل من العنصر المكاني عنصراً تتم معالجته من خلال المستوى البصري والتشكيلي ليسهم في بناء نصه، وهو ما يسوغ للسارد التلاعب بالسمات المحسوسة للمكان؛ فالمكان الذي «ينجذب نحو الخيال لا يمكن أن يبقى مكاناً لا مبالياً ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر، ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تحيز»[4]، وهو ما يسوغ التعامل مع هذا العنصر بوصفه تقنية سردية تحمل شحناتها البلاغية الخاصة النابعة من انحرافها عن شكل وجودها الواقعي، خاصة من خلال علاقة هذه التقنية بجوانب السرد وتقنياته الأخرى، وهو الأمر الذي يمنح المكان سماته الإبداعية الخاصة.

●●●

يمكن النظر إلى غالب هلسا بوصفه أحد أولئك الروائيين، بل المبدعين، العرب الأوائل الذين انتبهوا جمالياً إلى الأهمية التي يتخذها المكان داخل الوعي ثم داخل العمل الأدبي، وذلك من خلال ترجمته المبكرة لكتاب جاستون باشلار **جماليات المكان**[5]، ثم في كتابته النقدية عن المكان وأثره الجمالي في الرواية التي جمعها في كتاب **المكان في الرواية العربية**[6].

وإذا كان غالب هلسا قد ميز بين ثلاثة أنواع من الأماكن من حيث المعالجة السردية، فقد قسم هذه الأنواع إلى:

«المكان المجازي، ونجده في رواية الأحداث، وهو محض ساحة لوقوعها ولا يتجاوز دوره التوضيح، ولا يعبر عن تفاعل الشخصيات والحوادث». وهو النوع الذي يتحدد عبر تعامل الروائي معه في القص التقليدي، بحيث يصبح مجرد خلفية للأحداث ولا أثر له فيها. والنوع الثاني هو «المكان الهندسي، وتصوره الرواية بدقة محايدة تنقل أبعاده البصرية فتعيش مسافاته وتنقل جزئياته من غير أن تعيش فيه». وهو النوع

الذي يتواتر وجوده في التعامل الواقعي مع السرد، وهو تنمية للنوع السابق مع الاحتفاظ بكونه مجرد مسرح للحوادث، أما النوع الثالث فهو «المكان بوصفه تجربة تحمل معاناة الشخصيات وأفكارها ورؤيتها للمكان وتثير خيال المتلقي فيستحضره بوصفه مكاناً خاصاً متميزاً»[7]، ومن خلال هذا التقسيم تتضح رؤية غالب هلسا لمدى فعالية كل واحد من هذه الأنواع، كما يتضح ميله الجمالي كروائي إلى النوع الثالث الذي يعتبره أكثر الأنواع فعالية في داخل النص؛ إذ يبدو في نظره أكثر ارتباطاً بالشخصية ورؤيتها، ومثيراً للمتلقي وخياله، وهو الأشد تميزاً من أدوات الروائي التعبيرية.

إن غالب هلسا، الروائي والمترجم والناقد، يميل إذن إلى التعامل مع المكان ذلك التعامل السردي الجمالي البلاغي، ليصبح المكان في روايته عنصراً أصلاً فعالاً و«ليس عنصراً زائداً في الرواية؛ فهو يتخذ أشكالاً ويتضمن معاني عديدة، بل إنه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله»[8]، وهو الأمر الذي يؤكده غالب هلسا بنفسه في تقديمه لكتاب باشلار **جماليات المكان**، الذي سلف الحديث عنه، إذ يقرر أن «العمل الأدبي حين يفتقد إلى المكانية فهو يفقد خصوصيته وبالتالي أصالته»[9]، وهو ما يتضح في تجربة غالب هلسا من خلال عناوين بعضها، مثل تلك التي تركز على المكان بوصفه العنصر الأساسي، مثل رواية **ثلاثة وجوه من بغداد**. وسوف تحاول الدراسة من هذا المنطلق الوقوف على التعبير السردي عن المكان لدى غالب هلسا من خلال التركيز على تقنيات المكان الروائي في رواية **الخماسين**.

تقنيات المكان الروائي في الخماسين

تعد رواية **الخماسين** (1975) الرواية الثانية لغالب هلسا بعد رواية **الضحك** (1971)، وهي الكتاب الإبداعي الثالث له بعد مجموعته القصصية **وديع والقديسة ميلادة** (1969).

يبدو حضور المكان في رواية **الخماسين** قوياً على مستوى تشكيل الحدث وإسباغ رؤية العمل، تلك التي تنطلق من العنوان، فالخماسين هي تلك الرياح التي تهب على مصر في بدايات الربيع قادمة من الصحراء الكبرى محملة بأتربة ورمال صفراء تلون الجو وتغيّب الشمس، فيبدو المكان المفتوح مغلقاً معتماً بسبب هذه الأتربة، كما يصبح ضاغطاً وخانقاً كذلك، وهي الصفات التي تركز الرواية عليها وتدور حولها من خلال سرد غالب الصحفي الأردني الذي يعيش في القاهرة عن الحوادث التي تمر به وعلاقاته بالقاهرة وبشخصيات أخرى[10]، متخذاً منطلقه منذ البداية لحظة استثنائية ضاغطة تمثل مؤثراً مهماً على نفسية الشخصيات التي يحكي عنها، كما تتحول الأنا الساردة عند غالب أحياناً إلى صورة الرواية بضمير الغائب، وكل هذا مما يسوغ رؤية تفاصيل المكان من خلال عين فاحصة له ووافدة عليه وإن ارتبطت به، كما يبرر التركيز على علاقة هذه التفاصيل بالشخصيات المضغوطة في داخله، ليبدو سرد الشخصيات المقهورة هو الأساس الذي ينبني عليه خطاب الرواية: «أحس بالقهر وهو يراها مضغوطة بفظاظة وسط تلك الأجساد ذات الرائحة النفاذة»[11].

إن البداية توحي، هكذا، بعلاقة خاصة مع المكان الروائي الذي يضفي سمات القهر

والاختناق على الشخصيات في الرواية. إن الضغط الناتج عن ازدحام الأتوبيس في الفقرة السابقة لم يقع، فيما يرى صوت السارد، على جسد الشخصية (ليلى) بل وقع عليها كلياً (يراها مضغوطة)، وهو ما ينم عن رؤية واضحة لتشكيل المكان وأثره؛ ذلك أن المكان «لايقتصر على كونه أبعاداً هندسية وحجوماً، ولكنه فضلاً عن ذلك نظام من العلاقات المجردة يُستخرج من الأشياء المادية الملموسة بقدر ما يُستمد من التجريد الذهني، أو الجهد الذهني المجرد»[12]، وهو ما يمكنه من أن يفتح الباب لمناقشة سمات المكان الروائي وتقنيات التعبير عنه في مثل هذه الرواية.

المكان انعكاس للشخصية ومؤثر فيها

تهتم رواية غالب هلسا ببناء الشخصية، وتستغل كل الإمكانات السردية لكي تخرج بهذا البناء متسقاً مع الرؤية السردية التي تقوم عليها الرواية، وهو الأمر الذي يتضح في **الخماسين**؛ إذ تبدو العلاقة مع المكان إحدى أهم تقنيات السرد لديه، وهي الطريقة التي يبدو المكان فيها «كما لو كان خزاناً حقيقياً للأفكار والمشاعر والحدوس، وتنشأ بين الإنسان والمكان علاقة متبادلة يؤثر فيها كل طرف في الآخر»[13]، بما يحيل إلى رؤية حديثة نسبياً للأداء السردي تغير من رؤية المكان التقليدية في السرد، تلك التي كانت ترى المكان مجرد خلفية تتحرك أمامه الشخصيات. إن المكان هنا يعبر في الأساس عن رؤية السارد للكون وكيفية التعبير عن هذه الرؤية مع استغلال إحدى أهم الأدوات الجمالية فيها.

يلتقط غالب هلسا شخصياته، كما أسلفنا، في لحظات استثنائية من الانضغاط والقهر تحت وطأة الاغتراب أو قهر المجتمع أو القهر السياسي، لكنه في **الخماسين** يدعم استثنائية تلك اللحظات بعاصفة استثنائية يكون تجليها المكاني مؤثراً في تلك الشخصيات عن طريق إسهام الأتربة الخماسينية في دعم الإحساس بانغلاق المكان المفتوح وحبس الشخصية في داخله؛ إذ تتحول القاهرة إلى مجرد هياكل لمبانٍ ليس لها لون: «على كوبري الجامعة، منعكساً على صفحة السماء الكابية بالغبار والعتمة، كان السائرون أشباحاً يحدد أطرهم ضوء المساء الشحيح»[14].

لقد أسهمت العاصفة، كذلك، في قلب جوانب الصورة؛ إذ نرى الكوبري منعكساً على صفحة السماء، ويتحول السائرون، في نظر السارد، إلى مجرد أشباح ليست لهم ملامح واضحة، محققين بذلك نقطة انطلاق لتلك الحالة التي يحاول التعبير عنها من الاغتراب والرغبة في الهرب، غير أنه في وسط تلك العتمة يلمح ما يكوّن تشكيلاً بصرياً يتراوح بين الضوء والعتمة؛ فمن ناحية تسهم الأضواء الخافتة في تحديد أطر للأشباح السائرة، ومن ناحية أخرى يبدو توزيع الأضواء على المشهد ذا أثر واضح في الرؤية «شبابيك قليلة مضاءة وفي نهاية الكوبري عمارة في مرحلة التشطيب، ثم حديقة الحيوانات وحديقة الأورمان، تبدوان كدغلين أسودين»[15]، وهنا نرى أن الرؤية يتم توسيعها من مجرد الأشخاص المحيطين والأماكن الأكثر قرباً لتشمل كل الأجواء المحيطة بعين السارد، وفي صورة تظهر ترابطاً تشكيلياً بين العناصر المكونة للمكان بما يمكن أن يجعلنا ننظر إلى «المكان

بوصفه شبكة من العلاقات والرؤيات ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشييد الفضاء الروائي، فالمكان يكون منظماً بنفس الدقة التي نظمت فيها العناصر»[16]. إن رسم المكان على هذا النحو سيبدو متمماً لعنوان الفصل «عالم الطيرة والفزع»؛ فالمكان المظلم سيبدو للسارد مرشحاً لصناعة مفاجآت سيئة، ولذلك فهو يبدأ في رسم الشخصيات وجوانب المكان الأخرى انطلاقاً من هذه الرؤية.

إن العلاقة المتبادلة بين الشخصية والمكان تعد أساساً مهماً في التعبير عن دواخل الشخصيات، وهو ما أكده أني أرنو حين قال: «أنا المكان الذي أوجد فيه»[17]؛ فعلى سبيل المثال تحدد ليلى، طالبة معهد السينما المقهورة، النجاح الذي تحلم به في مظاهر مكانية في الأساس؛ إذ إنه لديها: «فريجيدير ضخم للغاية، فوتيلات عريضة، أضواء غير مباشرة، شبابيك تطل على النيل»[18]، وهو هذا التحقق المكاني للنجاح المتخيل الذي سوف يحيل إلى عكسه الواقع عليها، حيث بالإمكان أن تنعكس تماماً سمات المكان الذي تعيش فيه لتوحي بالقهر والفشل الواقعين على الشخصية.

ولا يقتصر الأمر على القهر، بل إن المكان يؤدي، كذلك، دور مفجر الذكريات بالنسبة إلى الشخصية حين تكون العلاقة ذات تاريخ بالنسبة إليها: «ما زالت الأماكن التي عبراها معاً مشحونة بتداعيات ليلى المتقطعة: كوبري النيل، القصر العيني الجديد، كوبري الجامعة»[19]، وهو الأمر الذي تؤكده علاقة الشخصية بالمكان، تلك التي تبدو على مستوى الأداء اللغوي في جملة صغيرة؛ مجرد سؤال تطرحه ليلى على غالب: «أنا عايزة أعزمك عالغدا... بتحب تاكل فين؟»[20]، وهنا يبدو مكان الطعام أهم من الطعام ذاته بالنسبة إليها، وهو ما يطرح التأكيد على أهمية المكان بالنسبة إلى الشخصيات، كما تبدو هذه العلاقة المتبادلة بين المكان والشخصية ممثلة لركيزة مهمة في بناء الخطاب السردي والجمالي في الرواية بما يجعل من تواترها على مدار الرواية أمراً مرتبطاً بتعدد الشخصيات وتعدد أماكنها، تلك الأماكن التي تختلف بين كونها أماكن مفتوحة أو أماكن مغلقة.

لاتقتصر أهمية الأماكن المغلقة في الرواية على كونها مسرحاً محدد الأبعاد يمكن الإحاطة بالأحداث التي تقع فيه بسهولة، بل إن هذه الأماكن تمثل في بعض الأحيان الملاذ الذي تلجأ إليه الشخصيات، مصداقاً لقول هنري بوسكو الذي نقله عنه باشلار وترجمه غالب هلسا بعباراته الخاصة حين قال: «كلما كان البيت قوياً كانت العاصفة ممتعة»[21]، وهو الأمر الذي يتحقق بوضوح في المشاهد التي تراقب فيها إحدى الشخصيات العاصفة الخماسينية من خلف زجاج شباك متين تشعر معه الشخصية بأمان الاختباء[22]، بما يمثل انعكاساً مهماً من المكان على الشخصية، وإن كان ذلك المكان ممثلاً للنوع الهندسي الذي أشار إليه غالب هلسا.

إن رصد الداخل في الرواية يتم عبر توحد الشخصية معه في مقابل الخارج، خاصة حينما يكون الداخل هذا بيتاً، لتبدأ الشخصية في إسقاط صفاتها على مكانها بما يصنع جدلية تمتد ظلالها على الرواية، وبحيث «يشكل الداخل

والخارج انقساماً جدلياً، ولهذا الجدل حدة جدل النَعم واللا التي تحسم كل شيء»[23]، وهو ما يمد أثره على رؤية الشخصية لنفسها، خاصة حين تعرف أن الجسد ما هو إلا قشرة تواجه بها العالم «يشعر بأنّ ذلك الجسد هو مجرد قشرة خارجية لروح متوقدة، لعنف له صلابة الفولاذ، يحس بجسده خارجه، ومن خلال هذا الانفصام بينه وبين جسده تبدأ الخطوة الأولى لمواجهة بؤس العالم الذي هجم عليه مباغتاً لا يرحم»[24].

غير أن الرواية لا تتوقف عند المكان في حدوده الداخلية، ليبدو التوحد بالعالم سائراً في اتجاهين؛ أحدهما يعكس ما بداخل الشخصية على أبعاد المكان وسماته، والآخر يلقي بسمات المكان على هذه الشخصية.

ففي الوقت الذي تؤثر فيه الخماسين في الشخصية من حيث امتداد حالة الخماسين على مدار الرواية وأثرها السلبي الخانق، فإن هذا الشعور يظهر مرة أخرى حين يدخل الراوي (غالب) إلى المصعد مع صديقته حيث « يختنقان في ذلك الصندوق الحديدي، فعادت إليه كوابيس النهار: الفزع والصمت واللامبالاة والتراب، تراءت له متربصة به بمجرد أن يخطو خارجاً من المصعد، أخذ جسده يرشح بالعرق»[25].

إن التأثير الخانق للمصعد بوصفه مكاناً ضيقاً لا يتخذ مجالاً لطرح تأويلات سيكولوجية بقدر ما يعد امتداداً لذلك الشعور الذي يسقطه المكان الروائي على الشخصيات، بما يدعم فكرة الانسحاق التي تركز عليها الرؤية السردية.

ومن ناحية أخرى، فإن هذا المكان بأبعاده الهندسية الثابتة قد ظل مؤثراً، وذلك عبر التعامل مع هذه الأبعاد ذاتها لإسقاط انفعالات الشخصية عليها، بحيث «يبدو أن إنجاز الصورة يتضمن قرارات يصدرها العقل مع أخذ متطلبات عالم الرؤية في الاعتبار»[26]، وهو ما يتم تحقيقه في رواية **الخماسين** في مواضع عدة؛ فعلى سبيل المثال يتم إسقاط شخصية بسيوني (ساعي وكالة الأنباء مدمن الأفيون) على جغرافيا المكان الذي يسكنه، ليظهر رصد المكان كالتالي: «حواري بولاق أبو العلا تمتد طويلة دون نهاية مثل كوابيس مدمن الأفيون، شارع رئيسي يمتد باستقامة وعنه تتفرع الحواري الضيقة، وتلتف وتدور، حتى لتفاجأ بأنك دخلت أحد البيوت بينما تظن نفسك أنك مازلت في الشارع، ويدور بسيوني مع تلك الحارات ويتوه ويكتشف طريقه مرة أخرى ثم يتوه مرة أخرى»[27]. إن هذا الرصد لأبعاد المكان لا يغير فيها، لكنه يلاحظ منها ما يمكن أن ينطبق على شخصية بسيوني كما رسمها فيبدو مدمن الأفيون يعيش في شوارع تشبه فضاءات عقله الملتوية المتداخلة، كالأفاعي التي لا يمكنك فك طلاسمها بسهولة، بحيث يؤدي المكان، هكذا، بأوصافه رسالة روائية مهمة، فنحن «في الرواية لا نواجه فضاء خاصاً وإنما أجزاء وعناصر منظوراً إليها بطريقة خاصة، فالرؤية هي التي ستمدنا بالمعرفة الموضوعية أو الذاتية التي تحملها الشخصيات عن المكان»[28]، غير أن هذه العلاقة نفسها هي التي يتم تطويرها في الرواية لتصبح علاقة ذات دلالة تأويلية بالنسبة إلى القارئ، حين يكون من أهم وظائفها أنها تخلق «الفضائية التي تؤثر على الفعل التأويلي من حيث إن النص يخلق حقلاً مطابقاً مولداً بإدماجه

القارئ في علاقة دينامية مع النص»[29]، وهو ما يتم عبر إدخال القارئ إلى عالم يشبه عالمه، لا تتغير فيه سمات المكان أو أبعاده بل تتغير دلالاته حسب تطابق السمات مع تلك الرؤية التي يقوم القارئ نفسه باستخراجها من النص، بما يجعل علاقته بالمكان والنص المعبر عنه علاقة جدلية إيجابية في الأساس.

وهو الأمر ذاته الذي يمكن ملاحظته في علاقة السارد البطل (غالب) مع المكان الذي يمثل ماضيه والذي يحن إلى مواصفاته العتيقة وهدوئه وانعزاليته رغم قربه من وسط القاهرة، والنساء اللاتي يسكنّه، في مقابل المكان المليء بالأضواء والضوضاء الذي عبر عنه بكلمة «عالمه»، خاصة إذا وضعنا هذين المكانين في مقابل شارع الشيخ ريحان الذي تقع فيه وزارة الداخلية، والذي يورد عنه مشهداً دالاً يبدو فيه البطل وقد خرج تواً من الاحتجاز والتحقيق، ليظهر الشارع كظلمة مهولة تجعله أشبه بحديقة أغلقت أبوابها، وذلك لأنه كان يسير «بجوار سور الوزارة، يشعر بأنه مازال في قبضتها، إحساس الكآبة والقهر مازال كما هو»[30]، إنه الإحساس الذي يسيطر على أماكن الماضي وعالم الحاضر فيجعلها انعكاساً للخواء الناتج عن القهر الذي يشعر به، وذلك لأن «إضفاء صفات مكانية على الأفكار المجردة يساعد في تجسيدها، وتستخدم التعبيرات المكانية بالتبادل مع المجرد مما يقربه إلى الأفهام»[31]، بما يعود بنا مرة أخرى إلى فكرة علاقة القارئ الإيجابية مع النص، وهكذا يتم إسقاط مشاعر الشخصية على المكان لتصبح أكثر اقتراباً من التعبير عن الرؤية السردية وخطابها.

إن علاقة الشخصية الروائية بالمكان الروائي، إذن، علاقة معقدة في صورة ما أو قل متراكبة وتبادلية في صورة لا يمكن فك شفراتها إلا عن طريق رؤية سردية واضحة يمكنها أن تضفر بين كليهما لتمنح القارئ تلك الرؤية الواضحة، غير أن هذا التضفير يتم عن طريق مجموعة من التقنيات السردية التي تربط المكان بعناصر السرد المختلفة.

المكان وحركة الزمن السردي

يعد ارتباط الزمان والمكان أحد أهم منجزات العلم الحديث، بما أحدثته النسبية من أثر في الوعي الإنساني حين «اصطدم علم الفيزياء بعدد من الصعوبات التي نشأت عن قبول الزمان والمكان المطلقين وأسفر حل هذه الصعوبات بواسطة النظرية النسبية التي وضعها آينشتين عن تدمير هذين العمودين التوأمين للفيزياء الكلاسيكية»[32]، ومن هنا سيبدو مفهوم الكرونوتوب، أو ما ترجم بالزمكانية، ممثلاً لانعطافة مهمة في تطوير مفهوم المكان بوصفه المجال الحيوي للحركة، وهو الأمر الذي انتقل إلى الرؤى الإبداعية بما يمكننا من رؤية انعكاسه على معالجات غالب هلسا للمكان الروائي في روايته التي نحن بصددها.

يرتبط الزمان والمكان في الرواية بإمكانية توسيع مجال الحركة بالنسبة إلى الأحداث عبر ما يسمى تقنية المونتاج، تلك التي تعيد تركيب الأحداث، لا على حسب ترتيب حدوثها التاريخي، ولكن تبعاً لطرق توزيعها في المكان حسب رؤية فنية واضحة، وهو الأمر الذي يتحقق بصورة متكررة عبر نص رواية **الخماسين**.

يتم الربط بين الزمان والمكان في الرواية عن طريق معالجات تقنية سردية تسهم في توسيع الرؤية، وأهمها الاستباق الزمني Flash forward، وهي التقنية التي يتواتر استخدامها في الرواية مرات عديدة؛ مرة منها من خلال وعي غالب الذي يمثل صوت الراوي، ومرة من خلال وعي ليلى، ويبدو رابط المكان بين الزمانين اللذين يحدث بينهما الانتقال هو العنصر الأهم، فالاستباق الأول يحدث عندما كان غالب في انتظار التحقيق في مبنى المباحث العامة، حيث يتبلور القهر في صوره الغفل النقية، وبعد وصفه الدقيق لمكان الانتظار يفتح الباب لتوقع ما سوف يحدث له فيما بعد في أثناء التحقيق وبعده، لينفتح السرد على الأحداث التالية في أماكن متعددة أخرى تبدأ بزنزانة مظلمة يتم حجز الراوي فيها[33]، ثم يتطور الأمر مرة أخرى حين يعود ليصف من ينتظرون التحقيق، ليبدأ في استباق جديد يصف فيه زنازين سجن القلعة حيث المعتقلون السياسيون[34].

إن الروابط التي تربط بين الزمن الواقعي والاستباق في هذه الفقرات هي في الأساس روابط مكانية؛ إذ السجن والتحقيق والتعذيب هي السمات الأساسية للمكان الذي ينطلق منه التخيل. إن الأماكن هنا أماكن ضاغطة وقاهرة بطبيعتها، تفتح الباب للشخصية لأن يكون توقعها دائماً يميل ناحية ما هو أكثر سوءاً، «لم يكن ذلك تعذيباً فيما بدا لغالب، بل كان أشبه بطقس عتيق، بطقس سحرة يجري في ضوء القمر، وتلك الولولات اكتسبت طابع بكاء كوني»[35]، إنه الكابوس الذي يبدأ في تخيله منذ لحظة دخوله إلى مبنى الوزارة، التي ستبقى على مدار الرواية علامة مهمة على ضغط المكان بوصفه أيقونة للقهر الذي تدعمه صفات الظلمة والرؤية الشبحية والإحساس بالمراقبة الدائمة والتسلط، وهو الأمر الذي ينسحب على كثير من أماكن الرواية التي تمثل المباحث ذروتها.

وهو الأمر نفسه الذي يتم استكماله عن طريق الاسترجاع Flash back، حين يقوم الراوي باسترجاع حكاية القاتل المحكوم بالإعدام، في محاولة لتوسيع الفكرة حتى يكون الخيال منطلقاً من المكان وموسعاً له عبر الخيال في الزمن، ولتبدو العلاقة الجدلية بينهما متحولة إلى علاقة تكاملية في السرد؛ إذ إنها ستؤدي في النهاية عند العودة للمكان الأصلي إلى تعميق ذلك الإحساس بالقهر وتجذيره في داخل الشخصية «هذه المسيرة تتخلله الآن... تملؤه بتوقع السقوط المفاجئ»[36]، وهو ما يؤكد الدور الذي يؤديه المكان في بناء الشخصية لدى غالب هلسا.

وفي مناسبة أخرى يوسع التخيل من المجال المكاني، حين تتخيل ليلى في استباقاتها ما سوف يحدث، من وجهة نظرها، ولن يحدث أبداً على المستوى الفعلي داخل الرواية، الأمر الذي يناسب شخصية ليلى التي تبني مستقبلها في أحلام اليقظة، وتنتزع نفسها من المواقف السيئة من خلال التخيل كذلك: «سار الترولي وهبط عليها ركود ثقيل، ودت لو تموت أو تكون إنسانة أخرى في مكان آخر (انفتح باب الشقة، خلفه كان يطل ذلك الوجه المغلف بالعنف المنذر، وجه الأب، حاولت جاهدة أن تبعد تلك الصورة). وسط زحام الترولي كانت تعرف

ماذا تريد: عتمة حجرتها»[37]، إن القهر الواقعي والقهر المتخيل في الفقرة السابقة لهما علاقة وثيقة بالمكان: الترولي والشقة، وهو الأمر الذي يجعل ليلى تحدد ما تريده في النهاية متمثلاً في مكان آخر (حجرتها المظلمة) بدلالة العزلة الواضحة المضافة إلى الخصوصية المفقودة. إن خيال ليلى له علاقة بالأماكن في الأساس، ولذلك فإنه ينشئ مستقبله الخاص الذي تتوقعه هي، ليبدو هذا التوقع نوعاً من التحصن ضد هجمات المستقبل المجهول، غير أنه على المستوى التقني يتم توسيع دائرة المكان والتحرر من أسره المادي عن طريق عمل الوعي في الزمان في أكثر من اتجاه، وهو الأمر الذي يمثل ركيزة بنائية في رواية **الخماسين**، كما يمثل جانباً مهماً من رؤيته الجمالية والتشكيلية للمكان؛ تلك التي يبين وعيه بها عن طريق تعليق السارد: «هنا يتحطم التسلسل التاريخي للأحداث، تحاول أن تبدأ من جديد، ولكن ذلك التسلسل ينفلت منها زاخراً صاخباً»[38]، ليبدو الانفلات والتحطم كاسرين لنظام المكان الواقعي ومقيمين للرؤية الخاصة لليلى، إنها «أنماط جديدة وتراتبات جديدة للمكان، يقول برجسون: إن اختلال النظام في المكان ليس إلا نظاماً غير متوقع»[39].

اعتمد غالب هلسا إذن في وقت مبكر على الاستباق بوصفه ركيزة بنائية في العمل على توسيع الفضاء الروائي، زمانه ومكانه، محيلاً بذلك تلك الركائز المعتمدة على مرجعيات واقعية إلى ركائز سردية؛ إذ إن «الملفوظ السردي يستمد تحققاته الفعلية من طبيعة المواقع التي تسمح للقارئ بإقامة تقابل أو تعالق محتملين بين العالم الممكن والعالم الواقعي، وتتوسع بذلك لتوازي ثقافة القارئ لتدفع به إلى بَلْورة الدلالة الكلية للنص»[40]، وهو الأمر الذي يجعل من استغلال الزمان والمكان على هذه الصورة استخداماً يسهم في صناعة بلاغة خاصة للنص السردي، خاصة فيما يتعلق بالمكان الذي يصبح استخدامه مقترناً بفكرة تشكيل الصورة بما يخلق منطقة تقاطع واضحة بين الصورة البلاغية والصورة السردية، وبما يخدم صناعة دلالة كلية تعتمد على بنية الشخصية وانفعالاتها ووعيها، وتهدف في النهاية إلى خدمة هدف كلي يتمثل في رؤية الدلالة العامة للرواية.

المكان صانع للحدث السردي

ظل المكان على مدار تاريخ السرد عنصراً تشكيلياً مهماً، لكنه في الأساس ذلك العنصر الذي يوضح وصفه المناخ العام الذي تدور فيه الأحداث، الأمر الذي أدى إلى كونه عنصراً سلبياً، يتدخل في صناعة النص بالقدر الذي تكون فيه هذه الخلفية مهمة فقط وتبعاً للمساحة التي تتركها العناصر السردية الأخرى.

وقد رأينا في الصفحات السابقة كيف أن رواية **الخماسين** قد انبنت في الأساس على رؤية خاصة للمكان، وهو الأمر الذي يجعلنا ننظر إلى طبيعة اللغة التي عبر بها غالب هلسا عن المكان ليصبح تبعاً لها إيجابياً وفاعلاً للأحداث، فالمكان في النص الروائي مكان متخيل وبناء لغوي «تقيمه الكلمات انصياعاً لأغراض التخييل وحاجته؛ فالمكان، إذن، نتاج مجموعة من الأساليب اللغوية المختلفة والمختلقة في النص»[41].

ينحو الوصف المكاني لدى غالب هلسا إلى أن ينظر إلى المكان بوصفه فاعلاً سردياً، ونظرة إلى جملة مثل: «الشارع المشجر الذي يفصل حديقة الأورمان عن حديقة الحيوان يحرسه نصب مختار وينطلق كالسهم إلى باب جامعة القاهرة»[42] تبين أنه يتم التعبير عن المكان بوصفه فاعلاً نحوياً بل ومعبراً عن فاعل سردي، وإذا كان تعبير مثل «الشارع يفصل بين...» متواتراً في الاستعمال العادي، وإذا كان النصب يقوم بدوره في الحراسة، فإن انطلاق الشارع كالسهم، في دلالة على استقامته الشديدة، هو تعبير يجعل الشارع فاعلاً لفعل حركي يبدو فيه هذا الشارع صانعاً لجزء من منظومة سردية مترابطة، وهو التعبير الذي يتكرر مرة أخرى بعد عدة صفحات بالتعبير ذاته وإن بصورة تختلف قليلاً عن سابقتها: «وطلبت من الشارع الذي يمتد مستقيماً كالسهم ينفذ إلى هضبة المقطم... طلبت منهم جميعاً أن يتوقفوا وينتظروا حتى تستمتع بمداعبة جرحها الغائر»[43].

إن الشارع هنا يقع في البداية في موقع المفعول به النحوي، لكنه يبقى فاعلاً سردياً لفعل الاستماع وتلقي الطلب، وهو يمتد، لكنه ليس ذلك الامتداد الساكن المألوف في الأماكن؛ فهو متحرك كالسهم، مرة أخرى، وهو ينفذ إلى الهضبة ليصنع حركته المؤكدة لمثيلتها في الجملة السابقة، وهو الأمر الذي يلاحظه السارد بعين الراصد المكاني المؤكد على فعل المكان الإيجابي، حتى لو كان في موقع المفعول به، «نحن نواصل السير في قلب حلة ضخمة ملأى بالغبار العاصف، وكان الكوبري يهتز تحت قدمينا كجسد حي بفعل مرور السيارات»[44].

إن الحركة والحياة اللتين تدبان في الأماكن وتجعلانها تتحرك هما الناتج الأهم من هذه الرؤية التي لا ترى في المكان مجرد بعد هندسي يقوم بعمل الخلفية، لكنها إعلان واضح عن الوجود الفاعل لهذه الأبعاد داخل السرد بما يجعل من الأثر الجمالي أثراً متصاعداً على مدار النص، بما يسهم في صنع الضغط ودعمه على الشخصيات التي تشعر بالقهر من كل العناصر التي تحيط بها حتى المكان.

من ناحية أخرى، يقوم المكان بدور مهم في صنع أنواع العلاقات المختلفة بين الشخصيات، وهو ما يظهر واضحاً في معالجة المكان في الجزء الثالث والأخير من الرواية (ما بعد الرواية) التي يهرب فيها غالب من خماسين القاهرة إلى الإسكندرية كملاذ من ضغط المكان المختنق الضيق. غير أن رؤية العلاقات تبدو مختلفة بشكل واضح بين الأماكن المغلقة والشاطئ المفتوح؛ ففي المكان المغلق يتعرض غالب لقهر من نوع مختلف عندما يزعجه نادل المطعم فيدير وجهه إلى البحر كأن البحر باتساعه هو الملاذ من هذا القهر، وعندما يريد هذا النادل أن يفرض عليه طلباً: «بيرة... مش كده؟» يطلب غالب شاياً على الرغم من أنه كان ينوي أن يطلب بيرة، لكن النادل أبى إلا استكمال القهر: «اشرب الشاي وسيب اللبن»[45]، وهو الأمر الذي يتجاور في صورة موحية مع المشهد السابق الذي يرى فيه غالب إحدى الأسر جالسة في نفس المكان المغلق تتظاهر بالسعادة، لكن فعل المكان المغلق يظهر في كون الأب والأم لا يفعلان شيئاً بالفعل سوى أنهما ينهران أطفالهما باستمرار.

ويظهر عمق هذا التشكيل عندما يخرج غالب إلى شاطئ البحر ويجلس في مكانه الذي اعتاده، «خلال ذلك أعيش خيال اختلال المسافات والرؤى، تلك التي تأخذ طابعاً حاداً عند ساكني الشقق الضيقة والشوارع المزدحمة»[46]، حيث يبدو التلازم بين شكل المكان وتركيب الشخصية ورؤيتها للعالم، بل إن الأمر يمتد ليرسم عالماً كاملاً في الخارج له سماته الخاصة التي تلقي بظلالها على مرتاد هذه الأماكن ويرى الناس من منظورها؛ فهو ينظر إلى «الأجساد شبه العارية... تعطي دائماً وهم أنها ممكنة بوفرة لا مثيل لها، ولكنها في الوقت نفسه بريئة، مصفاة من الجنس كأنها أجساد محارم»[47]، إنها الرؤية التي لها علاقة بالمكان وبالإتاحة في المكان، فالرغبة لاتقف لديه على الجسد فقط لكنها تتعلق، كذلك، بالتشكيل البصري الذي توجد في داخله؛ «فالمرأة منهن لا تصبح موضوع رغبة إلا إذا رأيتها تخرج من كابينتها وقد ارتدت ملابسها وأخفت عريها»[48].

هكذا يسهم المكان بصورة واضحة في رسم العلاقات كما يراها غالب هلسا، وهو ما يصوغه في صورة لغوية تهتم بهذا التداخل وتنتجه نصاً يشكل المكان ويشكل من المكان شخصياته وشبكات علاقاتها، وهو ما يتكرر، وإن بصورة مختلفة، في عدد من المواقف الأخرى التي تكون في مجموعها خريطة للنص يمكنها أن تمنحنا رؤيته في وضوح؛ فما بين الشوارع التي عاش فيها بسيوني ساعي وكالة الأنباء، والحجرة الضيقة أسفل سلم الوكالة التي يعيش فيها، تبدو شخصية بسيوني مدمن الأفيون الذي يتخلى عن إطاره الذي يحيا في داخله عندما يحتك بحجرات المكاتب الواسعة النظيفة في الأدوار العليا، ويرسم لنا السارد تلك الشخصية التي تحاول الفكاك من جميع صور أسرها، ليتحلل من الأماكن والملابس ويقوم بعمل عرض ستربتيز أمام ابنة المدير، لكن المكان يكون حاضراً بقوة في أثناء هذا الفعل كذلك، فهو يقف عند باب الحجرة وينادي، وعندما لا ترد يذهب إلى الداخل ويدير ظهره للشباك المفتوح ثم يبدأ في عرضه[49]، وما بين الباب والشباك يظهر المجال واسعاً للحركة بالنسبة إلى ساكن الأماكن شديدة الضيق، كالمسرح الذي يتحرك عليه بطلاً لعرض يحاول أن يجعل جمهوره متمثلاً في تلك الفتاة التي أصبحت بالنسبة إليه سيدة لا يبتغي سواها، لتكون نهايته الرجوع إلى أماكنه الضيقة؛ منزله القديم أو زنزانة سجن في نوع من أنواع العقاب.

لقد قام المكان، إذن، في الرواية بتشكيل العلاقات بين الشخصيات بالصورة التي تجعل فعله واضحاً في رسم هذه العلاقات، ومن ثم في تنمية الأحداث التي تقوم عليها تلك العلاقات، وهو الأمر الذي يؤكد الرؤية الخاصة التي رأى بها كاتبنا المكان وإمكانات تطويره التشكيلية والتقنية بما يجعله العنصر الأهم الذي يكاد يتخذ دور البطولة في هذا النص.

خاتمة

بلاغة المكان في رواية الخماسين

فيما تقدم نرى الطريقة التي عالج بها غالب هلسا التشكيل المكاني في رواية **الخماسين** انطلاقاً من رؤيته الخاصة لجماليات المكان كما

ترجمها في كتاب باشلار، وكيف أن المكان لم يعد لديه مجرد عنصر في السرد يمثل خلفية الأحداث، بل إنه قد قارب في بعض الأحيان أن يتخذ دور البطولة المحركة للأحداث والمشكلة للشخصيات وانفعالاتها.

وإذا كانت الأماكن في الرواية قد تنوعت بين المكاتب والمنازل؛ بين الميادين والشوارع والأزقة؛ بين السجون في القاهرة والإسكندرية، فإن هذه الأماكن قد ظهرت في النهاية في صورة تمثل لوحة كبرى يضغط معظمها على الشخصيات ويخنقها متأثرة بالزمن وتجلياته المكانية المتمثلة في آثار الخماسين على المكان.

من ناحية أخرى، فإنّ غالب هلسا قد ركز على الأماكن ذات الأبعاد الهندسية الضيقة بما تضفيه من إحساس بالكآبة والقهر على الشخصيات، وهو الأمر الذي يجعل من انعدام الرؤية سمة تتكرر في أكثر من مشهد.

إن الرصد البصري الذي جعل من المكان الواقعي لدى غالب هلسا مكاناً روائياً فاعلاً على المستوى الإيجابي ليبدو هو التقنية التشكيلية الأهم التي أزاحت رؤية المكان من مجرد خلفية للأحداث يراها القارئ بوصفها مجرد مسرح تجري فوق خشبته الأحداث، إلى عنصر فعّال داخل النص للتعبير عن علاقة الشخصيات بالعالم السردي وبالشخصيات الأخرى؛ فالمكان «مجرد وسيلة لغوية تستعمل للتعبير عن هذه العلاقات، وهم يرون أن العلاقات المكانية بين الأجسام لا تحتاج إلى وجود شيء ملموس قائم بذاته اسمه المكان إلا بقدر ما تحتاج العلاقة بين مواطني بلد ما شيئاً ملموساً اسمه المواطنة»[50]، وهو ما يحيل إلى التعامل البلاغي مع المكان؛ فإذا كانت البلاغة تبغي في أحد أهدافها استغلال كل الإمكانات التعبيرية المتاحة لتوصيل دلالة دقيقة وموحية ومعتمدة على التشكيل، فإن المكان في هذه التجربة الروائية المتميزة لم يكن مجرد أداة فحسب، لكنه اتخذ، كذلك، عدداً من الأشكال والتحولات التي جعلته تقنية مرنة وبلاغية في الوقت ذاته؛ بمعنى أنه قد صار مكاناً مجازياً يتم تجاوز دلالته الأصلية، ليتم منحه حال وجوده في سياق النص دلالة أخرى مغايرة، وجمالية في الوقت ذاته، وهو ما امتازت به تجربة غالب هلسا في **الخماسين** ◆

الهـــوامش

1- راجع في ذلك الفصل الأول من: جمال حمدان: **شخصية مصر وتعدد الأبعاد والجوانب**، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1994، ص68، 69.

2- حسين حمودة: **الرواية والمدينة: نماذج من كتاب الستينيات في مصر**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية (109)، القاهرة، منتصف سبتمبر، 2000، ص19.

3- سيزا قاسم: **بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، القاهرة، 1984، ص76.

4- جاستون باشلار: **جماليات المكان**، ت: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط (3). 1987، ص31.

5- جاستون باشلار: **جماليات المكان**، ت: غالب هلسا. وقد بدأ غالب هلسا هذا الكتاب بمقدمة تؤكد هذا الوعي ونصّ على أنها واحدة من أوائل المرات التي يحدث فيها هذا لكتاب مترجم إلى العربية، وهو ما يؤكد أهمية تلك الرؤية والرغبة في توضيحها عند غالب هلسا، على المستوى النقدي و كذلك، على المستوى الإبداعي، وهو الأمر الذي تركز عليه هذه الدراسة.

6- غالب هلسا: **المكان فى الرواية العربية**، دار ابن هانئ، دمشق، 1989. وهو الكتاب الذي لم يعتمد على مراجع أو دراسات وصفه بأنه مجرد انطباعات نقدية.

7- غالب هلسا: **المكان في الرواية العربية**، ص98.

8- حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1990، ص33.

9- راجع: جاستون باشلار: **جماليات المكان**، مقدمة المترجم غالب هلسا، ص5، 6.

10- يحيل اسم السارد وصفاته بوضوح إلى المؤلف بما يشير إلى احتمال كون الرواية سيرة ذاتية، غير أننا سنعامل النص بوصفه رواية إحالة على العنوان الفرعي المكتوب على غلاف الكتاب الذي رجعنا إليه، **الأعمال الروائية الكاملة**.

11- غالب هلسا: **الأعمال الروائية الكاملة**، ج(1): **الضحك**، **الخماسين**، **السؤال**، دار أزمنة، عمان - الأردن، بدون تاريخ، ص309.

12- اعتدال عثمان: **إضاءة النص**، دار الحداثة، بيروت - لبنان، 1988، ص5.

13- حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، ص31.

14- غالب هلسا: **الأعمال الروائية الكاملة**، ص334.

15- غالب هلسا: **الأعمال الروائية الكاملة**، الصفحة نفسها.

16- حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، ص54.

17- نقلاً عن جاستون باشلار: **جماليات المكان**، ص125.

18- غالب هلسا: **الأعمال الروائية الكاملة**، ص332.

19- غالب هلسا: المرجع السابق، ص310.

20- غالب هلسا: المرجع السابق، ص311.

21- راجع جاستون باشلار: **جماليات المكان**، هامش ص62.

22- راجع غالب هلسا: **الأعمال الروائية الكاملة**، ص321.

23- جاستون باشلار: **جماليات المكان**، ص191.

24- غالب هلسا: **الأعمال الروائية الكاملة**، ص422.

25- المرجع السابق، ص393.

26- جاستون باشلار: **جماليات المكان**، ص20.

27- غالب هلسا: **الأعمال الروائية الكاملة**، ص429.

28- حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، ص42.

29- جوزيف إ. كيسنر: **شعرية الفضاء الروائي**، ت: لحسن أحمامة، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء – المغرب، 2003، ص30.

30- غالب هلسا: **الأعمال الروائية الكاملة**، ص357.

31- سيزا قاسم: **بناء الرواية**، ص75.

32- إيين نيكلسون: «الزمان المتحول»، مقال ضمن كتاب : **فكرة الزمان عبر التاريخ**، تحرير: كولن ولسن، ترجمة: فؤاد كامل، مراجعة: شوقي جلال، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة **عالم المعرفة**، رقم (159)، الكويت، مارس، 1992، ص173.

33- غالب هلسا: **الأعمال الروائية الكاملة**، راجع ص341، 342، 343.

34- المرجع السابق، ص345.

35- المرجع السابق، ص346.

36- المرجع السابق، ص343.

37- المرجع السابق، ص329.

38- المرجع السابق، ص330.

39- صلاح صالح: **قضايا المكان الروائي**، ص43.

40- محمد فكري الجزار: **البلاغة والسرد**، الهيئة المصرية العامة للثقافة، سلسلة **كتابات نقدية**، رقم (201)، أكتوبر، 2011، ص355.

41- مصطفى الضبع: **استراتيجية المكان**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة **كتابات نقدية**، رقم (79). القاهرة، أكتوبر، 1998، ص151.

42- غالب هلسا: **الأعمال الروائية الكاملة**، ص310.

43- المرجع السابق، ص330.

44- المرجع السابق، ص321.

45- المرجع السابق، ص459.

46- المرجع السابق، ص473.

47- المرجع السابق، ص473.

48- المرجع السابق، الصفحة نفسها.

49- المرجع السابق، ص440، 441.

50- ب.س.ديفيز: **المفهوم الحديث للزمان والمكان**، ت: السيد عطا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، 1998، ص12.

المراجـــع

- اعتدال عثمان: **إضاءة النص**، دار الحداثة، بيروت، لبنان، 1988.
- إيين نيكلسون: «الزمان المتحول»، ضمن كتاب: **فكرة الزمان عبر التاريخ**، تحرير: كولن ولسن، ت: فؤاد كامل، مراجعة: شوقي جلال. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة **عالم المعرفة**، رقم (159)، الكويت، مارس، 1992.
- ب.س.ديفيز: **المفهوم الحديث للزمان والمكان**، ت: السيد عطا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، 1998.
- جاستون باشلار: **جماليات المكان**، ت: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1987.
- جمال حمدان: **شخصية مصر وتعدد الأبعاد والجوانب**، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1994.
- جوزيف إ.كيسنر: **شعرية الفضاء الروائي**، ت: لحسن أحمامة، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2003.
- حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1990.
- حسين حمودة: **الرواية والمدينة: نماذج من كتاب الستينيات في مصر**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، رقم (109)، القاهرة، منتصف سبتمبر، 2000.
- سيزا قاسم: **بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، القاهرة، 1984.
- صلاح صالح: **قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر**، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 1997.
- غالب هلسا: **الأعمال الروائية الكاملة**، (ج1): **الضحك، الخماسين، السؤال**، دار أزمنة، عمان – الأردن، د.ت.
- غالب هلسا: **المكان في الرواية العربية**، دار ابن هانئ، دمشق، 1989.
- محمد فكري الجزار: **البلاغة والسرد**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، رقم (201)، القاهرة، أكتوبر، 2011.
- مصطفى الضبع: **استراتيجية المكان**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، رقم (79)، القاهرة، أكتوبر 1988.

الذاكرة في رواية البكاء على الأطلال لغالب هلسا

جمال شحيّد

«أتذكّر... إذن أنا موجود». على غرار الكوجيتو الديكارتي، نستطيع أن نبني مقولة تربط بين التذكر والوجود الإنساني، لأن الكائن البشري من دون ذاكرة وذكريات وتذكر واستذكار لا يمكنه أن يحقق ذاتيته وجوهره. وعُنيت الدراسات الحديثة، في مجالات الطبّ والفكر والأدب، بموضوع الذاكرة، وتطورت هذه الدراسات في العقدين الماضيين بخاصة، لا سيما في المضمار الطبّي، علماً بأن الأبحاث عن الذاكرة قديمة جداً. ولكنها في القرن التاسع عشر، ومع اكتشاف الدكتور دي بروكا مواقع العِيّ (aphasie) والنطق في تلافيف المخ، أصبحت محطّ أنظار العلماء، وصار المخّ كفسيفساء تتحكم كل قطعة فيها بوظائف الإدراك والإحساس والفعل والقول.

فرُسمت، منذ نهاية القرن التاسع عشر، خريطة للمخ تتحدّد فيها مواقع هذه الوظائف. وصار هناك شبه إجماع على تقسيم المخ إلى خمسة فصوص أو مواقع: الفَصّ الجبهوي وهو مركز الحركات المتسقة والتوافقية، والفص الجداري وهو مركز الإحساس، والفص القذالي وهو مركز الإبصار والرؤية، والفص الصدغي وهو مركز السمع والتكلم، والمخيخ وهو مركز التوازن والتنسيق العضلي. والذاكرة مرتبطة بجميع هذه المواقع، وخصوصاً بتلفيف الحصين (hippocampe). وأطلق عليه هذا الاسم لأن شكله يشبه ذيل حصين البحر.

وانطلاقاً من الأبحاث الطبية الحديثة، تم تصنيف الذواكر البشرية بطرق مختلفة. فميّز الباحثون بين الذاكرة ذات النطاق الضيّق أو الآنية والعابرة، وهي التي تخزّن معلومة مآلها النسيان السريع (التأكد في التنقّل من رقم الحافلة المناسبة ولونها، تذكّر رقم هاتف قبل تخزينه...)، وبعامة لا تدوم هذه المعلومة أكثر من نصف دقيقة، وبين الذاكرة ذات النطاق الأوسع التي تعتمد على الملاحظة والتجارب والمحاولات وتخزّنها. وميّزوا في هذه الأخيرة بين الذاكرة الحدثيّة (التي تتذكر الأحداث الشخصية وتضعها في إطارها الزماني والمكاني وتعيدها إلى تفاصيل الماضي) والذاكرة الدلالية وتُعنى بالكلمات والمفاهيم والمعلومات التي تلقّاها الإنسان في المدارس والجامعات أو طالعها في الكتب والمجلات. وتضاف إليها الذاكرة الشعورية التي تسجّل الانطباعات الحزينة والسعيدة، والذاكرة العاطفية التي ترتبط بالذكريات الخيالية وبتطوّر ردود الأفعال عبر سني العمر، والذاكرة الخيالية التي تبني الذكريات الموهومة وتسجّل شتى الأهواء العابرة في فلك الروح. وتوجد أنواع أخرى كثيرة من الذواكر، لن أتطرّق لها في هذه المداخلة ويمكن أن تُقرأ في كتب كثيرة[1]. وسأوضح من خلال التطبيق على نصّ غالب هلسا، أيّة ذاكرة من هذه الذواكر ركّز عليها الكاتب.

●●●

ومن بين الكتّاب الذين أولوا الذّاكرة اهتماماً لافتاً، لا بد من ذكر مارسيل بروست. فالذاكرة هي «المقولة الرئيسية التي شكلت نقطة البداية والنهاية لديه. تبدأ رحلة الثلاثة آلاف صفحة في سباعيته بكلمة زمن وتنتهي بها، لأن استعادة الزمن لا تتمّ إلا عبر التذكّر، بمعنى أن الذاكرة هي الوسيلة التي تُشعرنا بالتاريخ وبالزمن، وخصوصاً بالناس الذين يعيشونهما. فالذاكرة، كما يقول بودلير، هي حاستنا السادسة التي ربما تتحكّم بباقي الحواس، وهي حسب بروست طاقة للديمومة والتغيير»[2]. ومن بين الكتّاب العرب الذين أعاروا الذاكرة اهتماماً خاصاً، لا بدّ من ذكر جبرا إبراهيم جبرا. ففي كتابه **الفن والحلم والفعل** يقول: «الذاكرة هي قوة سيّالة دينامية مرنة جداً، تفعل في نفسك بحيث كلما وجدت نفسك تحت هيمنتها، وجدت نفسك مُثاراً، لأنك تكتشف فيما تتذكّر أشياء لم تكتشفها عندما تذكّرتَ هذا الحدث بالذات فيما مضى، هذا النوع من الذاكرة هو النوع المحيي والمهم في خلق الروائي»[3]. ويرى أن موقف الإنسان من

الزمن يتصل بموقفه من الذاكرة: «أنا نتيجة ما أتذكر، سواء أكانت الذاكرة هي ذاكرة فعل (أعمال، أحداث، أشخاص)، أم ذاكرة قراءات ومطالعات وأفكار»[4].

هذا الاهتمام بالذاكرة، ولا سيما الجمعيّة منها، حرصت عليه جميع الشعوب الراقية التي عُنيت بمطارح ذاكرتها فسجلت تراثها اللغوي والفكري والأدبي والفني والآثاري والتاريخي، وأحاطت لغتها بعناية كبيرة، فخدمتها علمياً في صرفها ونحوها وتراكيبها ومفرداتها وتعابيرها وأمثالها، وتتابع باستمرار تطورها اللغوي فترصد المستحدثات اللغوية وتقيم لها لوائح سنوية تُدرجها في القواميس الحديثة. ويؤسفني أن أقول إن ذاكرة اللغة عندنا نحن العرب ذاكرة عاطفية لا تستند كما يجب إلى بحوث ألسنية علمية ناضجة.

1- مدوّنة الذاكرة في رواية البكاء على الأطلال

منذ أن فتحت الصفحة الأولى من هذه الرواية، فاجأتني كلمة «ذكرى» التي كرّرها الكاتب أربع مرات: «تصحو الذكرى، تتمطى، تنوء، وتشتمله. تُب، تُب، تك تَ تك. إيقاع قديم مكتنف بعطر العود والمسك والبخور ينبعث من أثواب النساء السابغة الضافية...»، «وللإيقاع، عندما توغل في الذكرى، عندما تتلبسك الذكرى كأنها حالة انجذاب، مذاق البنّ ونفحه القوي: انكشف الغطاء عن بئر الذكريات، فهبّت روائحها...» (ص8). يتذكّر الراوي، وهو على الأرجح الكاتب نفسه، النساءَ وآمنة ورقصة الخنجر، وعندما حلّ ضيفاً على عائلة مؤلفة من أب وأمّ وطفلة، أخذ يطالع عيني الطفلة السوداوين الناعمتين ورأى في بياضهما زرقة القيشاني. وهنا «يتذكّر، والثلج يكسو الأرض والسماء جهمة أنه كان يرى الثلج تخالطه زرقة معتمة» (ص9)... «وأصبحت الذكرى مجرّد مساحات من الأرض البيضاء المشمسة» (ص9). وعندما يمعن النظر في ذلك الأب البدوي الذي كان يهرس حبات البنّ في المهباش، ذلك الأب الأسمر والطويل والخشن، يتذكّر أنبياء التوراة فيقول عنه: إنّه «نبي عبراني يطالع المارقين بغضب صاعق لأنهم خيّبوا توقّع يهوه» (ص10). وترقص الطفلة كوثر على وقع المهباش، وتغني «بيّاع البيارق طلّ»، فيتذكّر ثدي آمنة اللدن الذي ضغط على كتفه، وعندما راح يتملّى وجه الطفلة كوثر، تذكّر «وجوه الملائكة في لوحات رفائيل»، وتذكّر «وجه المسيح في لوحة رسام إيطالي نسي اسمه»، وتذكّر «وجه انغريد برجمان، مرتدية ثياب الراهبة، وهي تركع أمام الصليب، رافعة عينيها، تتضرّع إلى صاحب الوجه المتقلّص بالألم، بالمسامير المدقوقة في يديه وقدميه»(ص14)، وكانت تمثّل دور العذراء مريم. وعندما كانت الطفلة ترقص، وهي في حضنه، بالت عليه، فأحضرت له الأم بنطال بيجاما لتغسل بنطاله، وعندها «تذكّر فجأة أمّه التي جذبت بنطال البيجاما إلى أسفل، معرّية إياه أمام جمع من النساء... وقالت: انظرن، ها قد أصبح رجلاً» (ص16).

واللافت في الرواية هو أن الذكرى غالباً ما تكون مشوبة بالألم واللوعة والأسى: «كانت لوعة الذكرى تعصر قلبه» (ص20). وغالباً أيضاً

ما تتحوّل إلى استذكار. لقد استذكر عائشة بنت طلحة التي «جسّدها ذلك الفنان العظيم أبو الفرج [الأصفهاني، صاحب كتاب **الأغاني**] وقرّبها حتى كدت أن أراها... حاولتُ أن أستعيد عالمها بشغف [...]. أتجوّل بين الجواري، أرى طلعتها الشامخة عندما تصحو متضاحية من نومها» (ص25). وينتقل غالب هلسا من ذكرى معاصرة: ذكرى جارته التي «خرجت إلى البلكونة واتكأت على حاجزها، من فتحة قميص النوم أطلّت وعود: النحر النقي ومنبت الثديين» إلى عائشة بنت طلحة التي تذاكر رجال قريش جمالها: فكانت «محطوطة المتنين، عظيمة العجيزة، ممتلئة الترائب، نقية الثغر وصفحة الوجه، فرعاء الشعر، لفّاء الفخذين، ممتلئة الصدر، خميصة البطن، ذات عكن، ضخمة السرّة، مسرولة الساقين، يرتجّ ما بين أعلاها إلى قدميها» (ص27).

ويستذكر الدار في قريته الأردنية، وهو في القاهرة، يقول: «تعود إليه الدار، ومجلس الرجال (حكايات الفرسان والحبّ والأشعار ولحن الربابة)، وأصوات النساء ثرية منغومة... طرقات القرية، البيوت المسوّرة»، ويضيف: «... ثم فجأة دهمته الذكرى وسط إضاءة سمراء مبهرة»(ص 44). ويتذكّر الفتاة البدوية، راعية الغنم التي حاولت تقبيله عندما كان فتى يافعاً فهرب منها، فعدت وراءه «ممسكة طرف ثوبها بيدها، وساقاها عاريتان، وصاحت به: توقف يا ولد يا نصراني، لن أفعل بك شيئاً، كنت أمزح فقط...» (ص45). وبعدها مباشرة يقول: «شرب جرعة من كبّاية القهوة ففاجأه طعمها الغريب، ثم تذكّر أنّه أضاف شراب الروم إليها» (ص46).

و«يتذكّر عندما كان يأتي بعض الأصدقاء [من المثقّفين]» أنها كانت تعدّ لهم الطعام والقهوة ثم تعتذر متذرّعة بالنوم. وبعد انصرافهم يفتح باب الحجرة فيراها تقرأ رواية بوليسية، فيلومها على انسحابها، فتقول إنهم كلّهم بلا ذوق «لا يشغلهم شيء سوى الثقافة. تلفظ كلمة «الثقافة» باشمئزاز... أصبح كل شيء يتعلّق بالثقافة والمثقفين يثير اشمئزازها وجموح غضبها» (ص61). ويضيف الكاتب: «يرهقه التذكّر، فيبحث عن اللحظات الممتعة في تلك العلاقة... ثم يضيع كل شيء في فقدان للذاكرة يولّد عذاب ضمير يدمّر كل تماسك وثقة بالآخر» (ص62). والذاكرة التي يتكلّم عنها ذاكرة مرهفة تنسى ثم تتذكّر: «في تلك الليلة... يحاول ألاّ يتذكّر... ولكنّها تتسلّل إليه من خلال تحويل ما حدث في الماضي إلى حلم يمكنه أن يعيد صياغته حسبما يشاء. وفجأة يتذكّر بوضوح فائق» (ص65). كأن هذه الذاكرة صورة طبق الأصل عن علاقته برحمة: علاقة مليئة بالشجار والملل، والرغبة الجنونية أيضاً، مما دفع الراوي إلى البحث «عن نسيان سريع» (ص65). وبسبب هذه العلاقة القلقة، يجد ذات مفتاح الشقّة وتحته ورقة كُتبت عليها كلمتان: «شكراً. رحمة»، وبسبب ضياع رحمة، «لا يريد أن يتذكّر ما حدث بعد ذلك. كان مؤلماً وكفى (...). ثم ما حدث بعد ذلك لا يرغب، لا، لا يحب تذكّره، يجب محوه من الذاكرة» (ص70). وأصبحت رحمة «مجرّد ذكرى... يجب أن ينساها» (ص 72).

ويتعرّف بعد ذلك على عزّة، ويتذكّر الجلسة الأولى في بيته: «يتذكّرها على طرف الكنبة في شقّته. يكاد يلمس عنقها ذاك الذي يحوطها كمجال كهربائي، عندما فكّر هكذا تذكّر الهزّة التي أحدثها سلك الكهرباء المكشوف لمّا أمسك به خطأ، يشعر بالنبذ»(ص75). ولأن هذه الذاكرة مأزومة، فإنها دائماً في صعود وهبوط: «سار إلى باب العمارة، نسي، ثم تذكّر»(ص86)، «يصبح التذكّر خلقاً من عدم. ماذا كنت أقول؟»(ص86). ونجد غالب هلسا أحياناً يقارن بين ذاكرة عزّة وذاكرة الراوي: «كيف يكون هذا الرجل حيّاً في ذاكرته هو بينما هي، عزّة، لا تكاد تذكره؟»(ص87)، «وبعد أن تنفست بعمق كأنها تطرد خاطراً مضجراً قالت: إنها تذكّرته، إنّه رجل من الحتّة»(ص87). أما هو فقال: «إنه يذكّره بذلك الرجل الضخم، العابس، العنيف، الذي كان يظهر في أفلام شارلي شابلن القديمة، هل تذكره؟» (ص87). ثمّ تشحب ذكرى هذا الرجل حتى تندثر كأنها غيمة برزت ثم انقشعت ثم برزت من جديد. ويذكّره رقم 12 الذي يتلفّظ به بائع الجنبري بـ «عدد تلاميذ المسيح، أنت بطرس وعلى هذه الصخرة أبني كنيستي» (ص144).

وتنصبّ عملية التذكّر على حدث وقع في الماضي: «يتذكّر ذلك المشهد. كانت بدايته كوميدية»؛ بينما كان ينتظر المصعد، إذا برجل كثيف الشعر، قاتم، عنيف، يخرج منه، وتذكّر، بينما كان في المصعد، أن الرجل مجروح في جبهته وحاول ضربه أمام شقة حبيبته عزّة، وفي إحدى مغامراته الغرامية يقول: «تحقق ذلك بطريقة خاصة جداً يقف شعر رأسه رعباً كلّما تذكّرها» (ص134). وفي مكان آخر يقول: «تمتصّه الذكرى، الرعب» (ص146)، و«انفتح جرح الذكرى. كانت مؤلمة وجميلة كأنها ذكراه الخاصة» (ص149)، و«أنت جيفة تعيش على الذكرى» (ص171)، و«ما زالت تلك اللحظات النهائية تنفذ إلى قلبه كالسكين كلما تذكّرها» (ص187)، و«ذكرى من الشتاء الفائت ترين عليه برعبها؛ ينفضها فتنزلق إلى الداخل» (ص122). أما عنوان الرواية، فله دلالات تذكرية لافتة، ذلك أنه يرجعنا إلى الشعر الجاهلي والقصيدة الطللية بأجوائها البدوية المفعمة بالاستذكار والحنين. وفي نهاية الرواية يقول: «حين أتذكّر فسوف يندرج كل ما حدث في سياق العالم المضجر» (ص211).

وأحياناً تكون الذكرى غائمة وضبابية المعالم: «تبيّن له أنه لا يستطيع التذكّر بوضوح وهو يمشي. يستحضر الكلمات وتغيب الصورة. ولكن عليه أن يتذكّر وأن يحوّل الذكرى إلى حلم يقظة وإلاّ فإن الاستمرار في السير يصبح مرهقاً، مُملاً» (ص100). وفي أغلب الأحيان تكون الذكرى مرّة وممضّة: «للذكريات إيلام المجهود العضلي الشاق» (ص110)، لأن صاحبها (الراوي أو غالب هلسا) إنسان نزق، حائر، لا يقرّ له قرار، ولأنه ينوس كثيراً بين الحلم والواقع «ويظلّ يمشي ويمشي، يحاول أن يتذكّر ذلك الشيء الذي يلحّ عليه، ويجب أن يفعله دون إبطاء، فلا يستطيع. يثقل عليه حتى الاختناق شعور كلما تأخر تذكّر ذلك الشيء، كلما كان القيام به أشدّ صعوبة (ص182)». «ذهب إلى دورة المياه. تذكّر وهو

في طريقه إليها أنه لم يعد بحاجة إلى ذلك» (ص186).

وكثيراً ما يعود غالب هلسا إلى المقارنة بين مشهدين أو ذكريين، واحد معيش والآخر مُتصوّر. في فصل: «البحث عن جمال الدين الأفغاني»، عند لوحة لرسام هولندي من القرن السابع عشر: «أب متجهّم ومتقزّز، وأمّ مغتاظة تخلع ملابس طفلتها التي بلّلت ثيابها، كلب مُقْعٍ ينظر إلى الطفلة بحنان. وتذكّره هذه اللوحة بما حصل له في بداية الرواية عندما بللته الطفلة كوثر، بنت مضيفه» (ص15). وينتقل من ذكرى الطفلة ولوحة الفنان الإيطالي إلى «ذكرى قديمة» بطلتها «الفتاة البدوية المتجردة في الكهف... عيناها مسبلتان، ملمس كتفها المدوّر الناعم، زلق في يده. الرغبة تجعل الذكرى واقعاً أو تكاد. يقترب منها ويلتحمان... استغرق في الرؤيا القديمة، اشتملته فأصبح الشارع مختلفاً». وتكثر التداعيات الذكروية في نص غالب هلسا بحيث تصبح مفتاحاً من مفاتيح النص. ففي فصلين مكرّسين للبحث عن الشيخ جمال الدين الأفغاني وعن مقهى سليمان الذي كان يجلس فيه، يتصوّر الكاتبُ الشيخ «جالساً خلف باب المقهى الزجاجي، محاطاً بمجموعة من المطربشين والمعمّمين. الجميع صامتون، ساكنون كأنهم تماثيل، تلك التي في المتحف الزراعي» (ص168). ويتصور الأب والأمّ مضيفيه في بداية الرواية، أو أبوي الطفلة كوثر «يتعاونان، وهو يحاول أن يشرح لهما، ويضعانه في البيجاما، ويجد نفسه في السرير، وعصير الليمون والقهوة اللاذعة مرّة أخرى. كل شيء يبدأ من جديد» (ص175).

كأني بالكاتب هنا يعود إلى مقولة الفيلسوف ديموقريط: كلّ شيء يمرّ، ولا شيء يبقى؛ لا يستطيع الإنسان أن يستحمّ في ماء النهر نفسه مرّتين. وفي الفصل الأول من «جملة اعتراضية» (وفي الرواية ثلاثة فصول بهذا العنوان)، يصل «خالد» في ساعة يأس إلى البناية التي تسكن «عزّة» فيها، وإذا بـ«المصعد الضخم، القديم الطراز، الذي تستطيع أن ترى مَن في داخله من الصاعدين والهابطين، ذكّره بأيام مضت ولن تعود، بعالم له قواعد وتقاليد معروفة بمصر من قصص يحيى حقّي وروايات نجيب محفوظ وإحسان عبد القدوس التي قرأها قبل أن يجيء إلى مصر» (ص179). وأثناء صعوده الدرج يلمح مقرّ «دار الثقافة الجديدة» لسلامة موسى (على ما أعتقد) ويتخيّل في الداخل سكرتيرة قد «اعتقلت بسبب اتّهامها بالاشتراك في المظاهرات» ويتخيّل مستخدمَيْن آخرين اعتقلا للسبب نفسه (ص179). ويتذكّر وهو يمشي باكياً تحت المطر قولة أمّ أبي عبد الله، آخر ملوك الأندلس: «ابك مثل النساء ملكاً مضاعاً لم تحافظ عليه مثل الرجال»، ويهذي وينادي باسمها: «أجل يا ملكتي، يا مملكتي...» (ومملكة الراوي هي طبعاً حبيبته عزّة) (ص188). وفي بحثه المهلوس عن الحبيبة يتذكّر «تمثال الملكة تي وهي تجلس بجوار زوجها، وقد مالت بردفيها نحوه في إغواء لعوب، مدرّب، ملامسةً جانبه الأيسر، وتعلم أن هذا الجسد الشامخ، الفاجر، يخفي صلابة ابنة الشعب التي شقّت طريقها نحو القمّة بمجهود خارق، ويخفي أعظم مبادىء الإنسانية التي لقنتها لابنها أخناتون، وبعد ذلك أغوته وجعلته يتزوجها ويهجر نفرتيتي» (ص210).

2- حيثيات الذاكرة

ترتبط الذاكرة بمكان وزمان معينين وبنمط من الحياة اليومية خاص بشخوصها. والمكان والزمان يلعبان دوراً حاسماً في ارتباط الحدث (أو الأحداث) بالتاريخ. لذا حاول بعض المنظّرين استحداث كلمة واحدة تجمع بينهما: الزمكانية (chronotope). وأعتقد أن الناقد الروسي ميخائيل باختين كان أول من استعملها في دراسته الرائعة عن رابليه والكرنفال في الأدب الشعبي. وأكاد أجزم قائلاً: لا يستقيم النص الروائي إلا إذا تشبّث بمكان وارتبط بزمان، وكلاهما يجعلانه نصّاً إنسانياً بامتياز.

●●●

من المعروف أن الظروف السياسية التي مرّ بها غالب هلسا جعلته ينتقل من مدينة إلى أخرى: من عمّان إلى بيروت وإلى بغداد ومن ثم إلى القاهرة، وحطّت به الرحال أخيراً في دمشق حيث توفي عام 1989، وفي اليوم نفسه الذي ولد فيه (18 كانون الأول / ديسمبر 1932). والمكان الأول في رواية **البكاء على الأطلال** هو القاهرة التي أقام فيها غالب هلسا ثلاثاً وعشرين سنة متواصلة، ولكنّه طُرد منها عام 1976 في عهد الرئيس أنور السادات الذي بطش بالشيوعيين واليساريين، ومنهم غالب. وعام 1980 كتب رواية **البكاء على الأطلال**، وهي استذكار لتلك السنوات الطويلة التي عاشها في القاهرة. وبما أن النصّ هو أقرب إلى السيرة الذاتية، تبدو لنا القاهرة فيه مدينة لمسها الكاتب وتحسّسها واشتم روائحها وعرف خباياها وأسرارها. يقول: «يزهر في قلبه حلم يقظة، يفجّر شوقاً ويبعث ذكرى. يمتزج بالإيقاع وبشوق إلى الانتماء متجسداً في حلم أن يذوب في القاهرة القديمة. تبدو له الجوامع والحواري الضيّقة والمشربيات والمقابر بحجراتها البيضاء وحدائقها والنساء بأجسادهن الباذخة وجرْس أصواتهن العنيف، أكوام البخور واللبان الدكر، والعقود والمسابح، و«شوف بختك بتعريفة»، وروائح القدم العريقة، و«حي، حي... مدد يا حسين، مدد»... تبدو له القاهرة القديمة كسياج يحميه من الرعب، والخوف من الآتي» (ص135-136). و«يوغل في الزحام. الشارع يبث رائحة حسية غير محددة: روائح أجساد ناضجة، مكتنزة بدعاء رغبة فاجر. في الممر المؤدي إلى سينما راديو يرى الماكينة التي تصنع الفشار...» (ص136). ويستعرض المشاهد الشعبية التي استرعت انتباهه، كما تنتقل أمام عينيه الشوارع والحواري: ميدان التوفيقية، ميدان التحرير، المسرح القومي، جنينة الأزبكية، العتبة، ميدان الأوبرا، قصر النيل، شارع الأزهر، القلعة... ويصل إلى المقهى الذي كان يجلس فيه «جمال الدين الأفغاني وحوله محمد عبده وسعد زغلول وأديب إسحق وعرابي وهيمنجوي وازرا باوند وجرترود شتاين» (ص137).

وما أكثر المقاهي التي تحدّد معالم القاهرة في رواية **البكاء على الأطلال**، شأنه في ذلك ربما شأن نجيب محفوظ: جروبي، ريش، سليمان باشا، زينة، بار سيسيل، إكسلسيور... ويراقب روّاد المقهى بنظرات ثاقبة: هناك امرأة «تجلس على الطرابيزة المجاورة تشرب القهوة. نظرة جانبية إلى اليسار فتلتقي عيونهما. ترتعش

عيناها، تشرب رشفة من فنجان القهوة، ثم تعود تبادله النظر. لا يدعوها كما يفعل الآخرون، يغمزون بعيونهم ويشيرون بأيديهم، هذا إذا لم يفعلوا أموراً أخرى أشدّ بذاءة، بل سوف يمدّ ذراعه اليسرى ويحني رأسه ويقول: قاعدة لوحدك ليه يا مدام؟» (ص139).

واللهجة القاهرية هي اللهجة السائدة في حوارات النص، ولكننا نجد في بعض الأحيان تقاطعاً بين العاميّة والفصحى: «لا يا خويا، ما اقدرش اتأخر على البيت»(ص144)، ويليها: «أودّ أن أسأل حضرتك عن التصريح الذي أدليت به مؤخراً، إذا كنت تذكرين...»(ص145).

أما العادات الشعبية فأعارها غالب هلسا اهتماماً خاصاً: بائع اللبن الذي يعبر باب العمارة وتشتري منه النساء نصف النائمات، صاحب قدرة الفول «يقف الآن في الميدان يضع الأطباق الصغيرة المطلية بالقيشاني الأزرق والأبيض متجاورة على سطح عربته، ويملؤها بالفول الساخن ويضيف إليها الزيت الحار وقليلاً من الملح والشطة وسلطة الطماطم والجرجير والبصل»(ص156)، عمّال الورديات الذين يلبسون أفرولات زرقاء، الصعايدة بجلابيبهم وعمائمهم البيضاء، عمّال النظافة بمكانسهم الطويلة وعرباتهم المربوطة إلى حمير، أتوبيسات المدارس، الناس الذين يظنونه سائحاً أمريكياً أو إنكليزياً بسبب بياض بشرته، النساء اللواتي يراقبن الشارع من خلف الشيش، ألوان مصابيح الكازينو السوقية (ص159-160)، بائعو بسطات الكتب، صورة لمحمد عبد الوهاب في أغنية «يا اللي ساكن في قلبي»، أغنية شادية «وطني حبيبي وطني الأكبر»، وردة الجزائرية وعبد الحليم حافظ وفايدة كامل.ويتوقف أحياناً عند مشهد صغير يتم في الشارع: كالعراك الذي عاينه لطفلين: «عباراتهما مبتورة، مختنقة:

- «سيب يا ابن الكلب».

- «ودين النبي لاشرب من دمك».

كان كل منهما يمسك بكيس ورقي جمع فيه أعقاب السجاير. وضعا الكيسين على الأرض بعنف والتحما في عراك لاهث»، فيهرع إلى تفريقهما عن بعضهما: «عيب يا محمود! ده إبراهيم زي أخوك الصغير»(ص169).

أما نقاط العلام الزمنية، فهي أقل وضوحاً من الإشارات الجغرافية التي تدل على المكان. فلا نجد في الرواية أي تاريخ زمني يشير إلى السنة التي تتمّ فيها الأحداث. نجد أحياناً بعض الإشارات إلى الزمن الساعي: «في السابعة صباحاً، وهو في وهدة النوم، دهمه إحساس ممضّ بالكارثة. في مثل هذه الساعة من كلّ يوم يستيقظ مرهقاً ليذهب إلى العمل»(ص38). «يصحو لثوان قليلة، فيقول لنفسه، كيف استطاع ذلك الرجل أن يعلم أنني ذاهب إلى شارع فؤاد لو لم يكن هنالك تربص شرير؟»(ص40). «فعلاً، كان قيصر كويس كتير، بس رغاي وبيقعد عشرين ساعة علشان يعمل كباية شاي» (ص52). «أخذ الملل يتخلل علاقاتهما وينخلها نخلاً. يكاد يستطيع أن يحدد تاريخاً لبداية ذلك. لقد استهلكا علاقتهما في فترة قصيرة. ما بين الحديث المتّصل، والجلوس في الكازينوهات

لم يكن يجد وقتاً كافياً للنوم. في لحظة ما من أوقات الليل أو النهار يكون فيها جالساً على الكنبة، أو متمدداً على السرير، وهي في الحمّام، يغشاه النوم كأنه حالة إغماء»(ص59). ولكن اللافت في الإشارات الزمنية هو استعمال غالب هلسا صيغة المضارع السردي الذي يبدأ منذ السطور الأولى من الرواية: «كأن الرغبة تنتشر في داخلي في توق لا يرويه شيء»(ص216). وهذا المضارع هو الصيغة الفعلية الطاغية في تضاعيف النص، كأني بغالب هلسا أراد أن ينقل الماضي –زمن السرد الكلاسيكي– إلى زمن قريب جداً منّا، إلى زمن ما زال يعجّ بحياة الحاضر. وهذا أسلوب كان وارداً في الرواية الأوروبية الحديثة وانتقَل إلى الرواية العربية الجديدة التي أعقبت عام 1967. والنص بكامله يبحث عن جملة مفيدة معيشة في الزمن الحاضر: «أحاول أحياناً أن أقول شيئاً فيتبيّن لي أن الكلمات التي سوف أستعملها خالية من المعنى، أو بالأصح لها معانٍ غير محدّدة، وأنه من المستحيل أن تكوّن جملة مفهومة – كدت أن أقول مفيدة... كيف تكون الجملة مفيدة؟»(ص193)؛ ذلك أن الحياة جملة اعتراضية (ص123-134 و 178-189) [وهما فصلان في نهاية الرواية يحملان هذا العنوان].

واللافت أيضاً أن معالم الذاكرة تدور في أجواء ثقافية تكثر فيها المساجلات الفكرية والأدبية والفنية والسينمائية، ويعود فيها شخوص الرواية إلى بعض أعلام الفكر الأوروبي والعربي: «قال: لا تكثروا الحديث عن أوروبا ولا تعتبروها مثالاً يجب أن نحتذيه. الرواية مثلاً، مجرد مثال، قد ماتت في أوروبا وتنبعث في العالم الثالث. وتوالت الأسماء في خطبته: جون ابدايك، سول بيلو، نورمان ميلر (رواية **العاري والميّت**، وماذا بعد ذلك؟)، ناتالي ساروت، وآلان روب جرييه (تقاليع، مجرّد تقاليع)، جونتر غراس (سوف أحكي لكم عن روايته **الطبلة الصفيح**)، أمّا كرواك، فلنتحدّث بجدّية، ولا نحاول أن نخدع أنفسنا، هل، بصراحة، قرأتم شيئاً له؟»(ص124). ويرد حديث كثير عن السينما الأمريكية والفرنسية، وسينما العالم الثالث، وعن الفن التشكيلي العالمي بيساروف كمثال. يسأل أحدهم: «انظر إلى الرسامين المصريين الذين ذهبوا إلى أوروبا، هل استفادوا من ذهابهم؟ هل تحسّن مستواهم الفنّي؟»(ص126). وتفرقع بعض الأبيات الشعرية الجاهلية والعباسية، تبدأ الرواية بسبعة أبيات مستلّة من معلقة أمرىء القيس:

«كأني غداة البين يوم تحملوا

لدى سمرات الحيّ ناقف حنظل»...

ويستشهد أحد روّاد المقهى الذي كان يجلس فيه جمال الدين الأفغاني ببيت لأبي تمّام يقول:

«لا تسقني ماء الملام فإنني

صبّ قد استعذبت ماء بكائي»(ص140).

ويورد الكاتب عبارة مشهورة لجمال الدين الأفغاني يقول فيها: «إلى متى تظلون نياماً أيها المصريون؟ انهضوا من سباتكم الثقيل الكئيب الذي استمرّ عشرات القرون»(ص140). ويعود بنا إلى العبقري أبي الفرج الأصفهاني ويعلّق

قائلاً: «كم مرّة يا أبا الفرج جعلت عائشة بنت طلحة تخلع ثيابها وتتعرّى؟ وعندما وقع عليها الأمير جاءت بالأعاجيب. ماذا كانت تفعل الرقابة يا أبا الفرج؟ هل كانت رقابة على المسائل العسكرية فقط؟»(ص138). وكانت إحدى نساء الرواية تقرأ رواية **الليدي شاترلي** للورانس(ص141). أمّا عزّة، فكانت تحضّر رسالة ماجستير عن غراهام غرين، وتحاول أن تغوص في أجواء غرين الدينية، علماً بأن الأستاذ المشرف يهتمّ فقط «بخطة البحث والمراجع والبيبليوغرافيا»، وعزّة تريد أن تصل إلى مفتاح أدبه: **بؤس العالم بلا إله**(ص197). وغالباً ما يشعر القارىء بأن الكاتب يسخر من المثقفين وثقافتهم عندما يعلّق قائلاً: «في النهاية هنالك بعض الفوائد للثقافة»(ص127).

●●●

من بين الكتّاب الذين رحلوا ولم ينالوا حقّهم من الدراسة والتقدير، لا بدّ من ذكر اسم غالب هلسا. وبعد وفاته منذ أكثر من عشرين سنة بدأ النقّاد العرب يعون أهمية ذلك القلم الأردني الذي شرّح المجتمع العربي إبان الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين ووصف أزماته بعين ثاقبة يقظة انطلقت من تحليل يساري عميق وموضوعي ساقه بلغة متوثبة بالحيوية والبساطة في آن. وفي رواياته عموماً، ورواية **البكاء على الأطلال** خصوصاً، برز موضوع الذاكرة الجمعية والفردية كمفتاح رئيس لفهم التاريخ والزمن◆

الهـــوامـش

1- Jean-Yves et Marc Tadié : *Le Sens de la mémoire*. Paris, Gallimard, 1999 (Collection Folio essais).

Laurent Petit : *La Mémoire*. Paris, PUF, 2006 (Collection Que sais-je ?).

Science et Vie : Les performances de la mémoire humaine. N° 212, Septembre, 2000.

جمال شحيّد : **الذاكرة في الرواية العربية المعاصرة**. بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2011.

2- من مقدمة الجزء السابع **الزمن المستعاد** التي كتبها جمال شحيّد، القاهرة، دار الشرقيات، 2005، ص8.

3- **الفن والحلم والفعل**، بغداد، دائرة الشؤون الثقافية العامة، 1985م (مقتبسة من كتاب ماجد السامرائي، ص231، انظر الحاشية رقم 4).

4- ماجد السامرائي: **حوار في دوافع الإبداع مع جبرا إبراهيم جبرا**. سوسة، دار المعارف للطباعة والنشر، 1996، ص232.

فكر الرواية عند غالب هلسا

وليد حمارنة

لا تتوقف اللغة عند غير القابل للقول، بل تتوقف عند ابتداء مادة القول. فمن لا يصل إلى مادة القول هذه، يبقى أسيراً للتمثيل، حتى وإن بقي صامتاً. وغالب، إن صمت، إلاّ أنه لم يصمت أبداً ولم يكن أسيراً للتمثيل؛ إذ كان يبحث عن مادة القول في ذلك الشرخ بين لغتين في اللغة الواحدة.

وإذا كان الشعر إعلان انتصار موسيقى اللغة على تركيبها أو سيطرة الإيقاع على الفكرة، فإن كتابات غالب الإبداعية تمثل موقفاً مؤيداً للتركيب، بل ومبالغة في رفض سيطرة الوزن على الاستخدام بما يحقق انتصاراً ليومية اللغة على أدبيتها التقليدية الموروثة المصطنعة.

وعلى ذكر أدبية اللغة الموروثة وما يُسمّى بأعراف المؤسسة الأدبية (والنقدية كذلك)، تتبادر إلى الذهن مقولة المناسبات التي درسناها ولا زال العديد من شبابنا يعانون منها في دراسة الأدب. فلكل قصيدة ومقطوعة أدبية مناسبة، ومهمة الناقد أو الدارس هي استكشاف واستكناه هذه المناسبة التي تجعل فهم النص مرتبطاً بها. وبذلك تصبح النصوص هوامش على سيرة الكاتب، بينما الأجدى أن تكون سيرة الكاتب التي نبتدعها هوامش نصوصه. نجد الكثير من هذه المدرسة النقدية في كتابات العديد من النقاد الذين كتبوا عن غالب (وأخص بالذكر بعض أصدقائه أو من عرفوه، وجلّهم أصدقائي كذلك).

وهذه المدرسة في التفسير المرتبطة بسيرة الكاتب لها تراث مديد وجليل في الدراسات الأدبية شرقاً وغرباً. ومما يبعث للوهلة الأولى على تقبُّل هذا التفسير وجود عناصر متعددة في نصوص غالب هلسا الإبداعية تبدو وكأنها تُشجِّعُ مقاربة كهذه بل وتؤيدها. ومن هذه العناصر الأماكن التي تجري فيها أحداث الروايات والكثير من الأحداث التي يذكرها.

ولكن ما يستدعي انتباه القارئ الذي لا يعرف تفاصيل حياة الكاتب أن اسم الشخصية الرئيسية في كثير من رواياته هو غالب. وغالب في الروايات كاتب ومثقف ومهتم بالسياسة كما كان غالب هلسا في حياته. تبدو كل هذه العناصر (وأنا لم أذكر سوى القليل منها) وكأنها تبرير كامل لمقاربة الأعمال الإبداعية وكأنها مكوِّنات سير ذاتية للكاتب. ولو لم تكن الأمور كذلك، لما كانت أعمال غالب مهمة كما أرى.

قد تكون المخادعة إحدى أهم سمات النص الأبدي المتميِّز. والنص المُخادِعُ أو المُخاتِل هو ذلك النص الذي ما إن يعتقد القارئ أنه اكتشف معانيه وفك رموزه، حتى يفاجئه ذلك النص بمعانٍ أخرى، على القارئ أن يستكنهها... وهكذا دواليك. والمهم في هذا أن المعاني المكتشفة لا يُلغي بعضها بعضاً بل يمكن أن تتجاوز ما سماه البعض تعدد المعاني أو تعدد مستويات المعنى، والنص المخادع لا يقبل بالمعنى الواحد الطاغي الذي قد ينتجه بعض النصوص؛ إذ تتعدد المستويات المعنوية، إلاّ أنها تكون متعددة في أطر تراثية يكون فيها المستوى الأعلى ناظِماً ومستوعباً للمستويات الأخرى الأدنى منه والتي تُعتبر أقل عمقاً «أو تجريداً» منه. النص المخادع كما قُلت لا يقبل بهذا، بل يُبقي المعاني المختلفة موازيةً لبعضها البعض بحيث تنتج عبر تفاعلها وانشداداتها معانٍ جديدة. إلاّ أن النص المخادع بصفته هذه لا يقبل الاستخلاص السطحيّ للمعنى، فهو أساساً مخادع؛ أي إنه يفعل فعله عبر استخدام أدوات ومعايير وأوصاف ولغة مليئة بالمفارقات المضمرة أو الواضحة. وعلى الرغم من أن غالب كان ينتقد دوماً أولئك الذين يركبون شخصيات رواياتهم وكأنها أمثلة توضيحية، إلاّ أنني سألجأ لذلك لتوضيح هذه النقطة.

من المتعارف في نظريات الرواية والسرد أن السرد على المستوى اللغوي قد يكون بأنواع ثلاثة لكل منها مقوماته وخصائصه اللغوية التي

نتعرَّفُ إليه عبرها. هناك سرد يستخدم ضمير المتكلم وآخر يستخدم ضمير الغائب والثالث ضمير المخاطب. وقد استُخدِم ضمير المتكلم أساساً في السير الذاتية والمذكرات قبل شيوع استخدامه في الأعمال القصصية والروائية. أما السرد باستخدام ضمير الغائب فقد كان (ولا يزال) طاغياً في الكثير من الأعمال الروائية والقصصية. وقد تطور عبر القرون الثلاثة الماضية باتجاهات مختلفة. والسرد بضمير المتكلم يسمح للراوي بالدخول إلى أعماق شخصية واحدة، ولكنه يبقى محدوداً في معرفته للآخرين من جهة وبحكم وجوده بزمان ومكان متعينين من جهة أخرى. إذن السرد بضمير المتكلم يتسم بمحدودية رؤية ومنظور الراوي الشخصية والذاتية، بينما يتسم السرد بضمير الغائب بكونه أكثر قدرةً على مقاربة الأشياء «بموضوعية» نسبية؛ إذ هو خارج ذاتيات الشخصيات، ولذلك سمّى الكثير من النقاد الراوي بضمير الغائب بأنه كُلّي المعرفة؛ إذ تسمح له المعايير الأدبية والسردية بأن يوجد في أماكن مختلفة في الزمان نفسه. وتسمح له كذلك بالولوج إلى عقل وتفكير الشخصيات المختلفة والتَعَرُّف إلى ذاتياتها (كل ذلك بحسب المعايير الأدبية). وقد تطور نمط من السرد بضمير الغائب (خاصةً منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر) يسمح بالانفصال ما بين الشكل اللغوي للسرد والمنظور؛ أي يسمح للراوي هذا، على الرغم من استخدام ضمير الغائب، بالاقتراب من شخصيات ما، بل وحتى وصف الأشياء من وجهة نظرها. فيكون الشكل موضوعياً خارجياً، إلاّ أن المنظور والرؤية تكون أشبه ما تكون بالذاتية؛ بمعنى أن يقيم الكاتب فصلاً بين من يقول ومن يرى. وقد أدخلت هذه الطرائق السردية تعقيدات كثيرة من أنماط السرد لا مجال للدخول فيها؛ إذ كلما كشف النقاد والدارسون عن استخدامات جديدة ومختلفة لنمط سرد ما، قام الكتاب والمبدعون بتطوير أشكال وأنماط جديدة ومتجددة، وهذا هو الصراع المثمر الدائم بين الكاتب المتميز والناقد الحاذق.

يستخدم غالب هلسا في رواياته النمطين من السرد ويخلط بينهما في العمل الواحد؛ إذ نجد فصلاً أو جزءاً بنمط سرد ما يليه جزء أو فصل بنمط سردٍ آخر. لكن استخدام غالب لهذين النمطين فيه تعقيدات كثيرة قد تخدم رواية **الخماسين** مثالاً لتوضيحها.

يستخدم غالب هلسا في الفصلين الأولين من الخماسين نمط السرد بضمير الغائب ثم ينتقل في الفصل الثالث لنمط السرد بضمير المتكلم ليعود في الفصلين الرابع والخامس لضمير الغائب. وما يبعث على الاستغراب بل والتفكير المحليّ أن الفصل الثالث حيث يستخدم ضمير المتكلم يتنافى ويتعارض بشكل كبير مع المعايير المعروفة لهذا النمط.

فهذا الفصل حكاية عن قرني وليس عن غالب (اسم الشخصية الرئيسية في الرواية)، ويتسم بالكثير من الموضوعية ولا ينقل لنا شيئاً مهماً عن شخصية غالب الراوي في هذا الفصل. بينما نجد في الفصل الرابع المكتوب بضمير الغائب مدخلاً إلى العالم الداخلي لليلى (اسم الشخصية الأنثى

الرئيسية في الرواية)، وكذلك في الفصل الخامس المكتوب بضمير الغائب مدخلاً إلى العالم الداخل لغالب. يقوم غالب هلسا إذن بكسر الأعراف المتعلقة بأنماط السرد، وهذا ليس بالأمر الجديد أو غير المعروف في الكتابة الروائية. ولكن ما هو جدير بالاهتمام أن غالب هلسا كثيراً ما يفعل ذلك في الروايات التي اختار أن يكون اسم شخصيتها الرئيسية غالب. وهنا يتبادر للذهن سؤال أعتقد أنه مهم: هل هذا محض مصادفة، أم هو جزء من المخادعة التي يقوم بها الكاتب؟ أليست هذه إشارة (بل إشارة مهمة) إلى ما قد يساعدنا في تفكيك النص والتوصل إلى استنتاج مناقض لما قد نتصوره وبحق عن أن في الرواية سيرة ذاتية لغالب هلسا الكاتب الذي عمل في القاهرة في وكالة الأنباء الصينية وبعد ذلك في وكالة الأنباء الألمانية الشرقية مترجماً، ولكن قلب الأعراف في استخدامات نمط السرد يقول لنا وبعنادٍ أن نرى المفارقة في هذه الإشارات؛ فالفصول الذاتية مكتوبة بنمط «موضوعي» والفصول الموضوعية مكتوبة بنمط «ذاتي»، لذلك يجب أن لا نتقبل الإشارات ونفسرها تفسيراً سطحياً بل أن نقلبها رأساً على عقب كما يفعل غالب الروائي بالعرف السرديّ. ولكن إن فعلنا هذا، ألا نكون قد أصبحنا ضحيَّة لتلك الخدعة السردية التي يقوم بها غالب وذلك لاستبعاد تأويل النص تأويلاً بيوغرافياً؟ متابعة هذه الإمكانيات لن تنتهي وهي بذلك تُبقي إمكانيات التأويل مفتوحة ولا متناهية وتصبح بذلك عمليات إنتاج المعنى أهمّ من المعنى نفسه الذي يبقى متأرجحاً في «الحالين».

وهناك جانب آخر قد تفوق أهميته ما ذكرناه قبل قليل وهو المتعلق بالمصداقية والموثوقية (ويجب التأكيد هنا على التفريق بين الاثنين). إن الأعراف الأدبية السردية التقليدية والواقعية تقول بأن مصداقية السرد بضمير الغائب أعلى من مصداقية السرد بضمير المتكلم، وكثيراً ما تكون الموثوقية كذلك إلاّ عندما تتعلق بذاتية السارد؛ فعندها قد تكون موثوقية السرد بضمير المتكلم أعلى من موثوقية السرد بضمير الغائب، فإن استخدام الكاتب أكثر من نمط سردي يُنتجُ تراتباً داخلياً في موثوقية نصه ومصداقيته. وهذا هو الحال في النص الذي يستخدم فيه الكاتب ضمير الغائب.

تشكل المعاناة بشكليها الفردي والجماعي موضوعاً رئيسياً في كافة روايات غالب هلسا، وأهم مظاهر المعاناة عنده تتجلى في «ثيمة» تطرق لها الكثيرون؛ ألا وهي إشكالية التواصل بما فيها اللاتواصل والصمت. إلاّ أننا نلحظ (خاصة في روايات غالب المصرية) أن المعاناة هذه يجاورها بل ويتداخل معها دوماً نوع من الفرح، وكأن ثقل المعاناة مجبولٌ بخفة الوجود. وهذا الفرح مُقلِقٌ للتعاسة التي تعانيها الشخصيات في أحيان كثيرة، وكأن الفرح سديم يتخلل كل المعاناة البشرية (داخلية كانت أو خارجية) وينفخ فيها ذلك النفس الذي يحوِّل العيش إلى شيء قابل للحياة. وهذا جانب آخر للنص المخادع عند غالب هلسا، وهو نص تتمازج فيه جدية الموضوع واللغة وتعقيدها مع خفة في اللغة والموضوع تزيل الغمام عن المعاناة وفي الوقت ذاته تُسائل صرامة الجدية وتخفّف من ثقلها على النفس. هي مواجهة الواحد بالمتعدد ومواجهة المفهوم

بالتجربة. والمتعدد كما التجربة يتميزان بالثراء النابع من اللانظام والفني المرتبط باللاتكرار، وهذا التحدي وهذه المواجهة الدائمة للواحد وللمفهوم تخفف من صرامتهما وتقربهما من الفيض والفوضى.

إذن في نصوص مخادعة كهذه، أين نستطيع اكتشاف المفكر في الروائي أو ما أسميه فكر الرواية عند غالب؟ وذلك عطفاً على ما قاله الفيلسوف الألماني ديلتاي Dilthey من أن كل مفهوم شعري أو أدبي محترم يشكل ابستمولوجيا. لذلك لن أتابع هنا ما قاله وصرّح به غالب عن الفن الروائي فقط، بل أشدد على أنّ كتابات غالب الروائية تَشي بأفكار حول مفهوم الرواية بعضها مُضمَر والآخر صريح. وهدفي هنا ليس القيام بنقدٍ أدبي لنصوص غالب ولا استخراج الجمل المتعلقة بالكتابة بشكل عام (مثال ذلك استشهاد الروائي الصديق إلياس خوري في إحدى رواياته بقول لغالب:أن تكتب هو أن تكذب. وهذه المقولة بحاجة لدراسة خاصة مجالها ليس هنا).

أود أولاً أن استكشف المعايير والمفاهيم المحورية في ممارسة غالب هلسا الروائية، وثانياً ربط هذه المفاهيم المحورية بأصولها الفكرية والفلسفية والأدبية الجمالية التي يمكن أن توفر أساساً للحديث عنها كفكر. وسأستخدم لهذا أعمال غالب هلسا الروائية ومقالاته النقدية والسياسية بالإضافة إلى مواد غير منشورة في حوارات مطولة معه.

في إحدى مقالاته عن يوسف إدريس يُحيل غالب هلسا إلى دوستويفسكي قائلاً: لهذا السبب تصبح أفكار دوستويفسكي لا قيمة لها، بينما يكتسب فنه ثراء متزايداً «مع الزمن». وقد يتبادر للوهلة الأولى أن في هذا تكراراً لما قاله إنجلز عن بلزاك وديكنز، ولكن تفحص هذه الفقرة في إطار سياقها يجعلنا نتوصل إلى استنتاج مختلف قليلاً؛ ألا وهو أن في هذا تلخيصاً لما سمّاه ومزت وبيردزلي Wimsatt & Beardsley الأغلوطة القصدية (Intentional Fallacy)؛ بمعنى أن العمل الأدبي لا يتطابق بالضرورة مع أهداف الكاتب من كتابته، وأن تأويلات أو تفسيرات النص التي يقدمها الكاتب لا يجوز أن تُعْتَبَر تفسيرات قاطعة للعمل الروائي. ولكن، هل يعني هذا أن آراء الكاتب غير مهمة أو أن فكر الكاتب ليس له وجود في النص بل في الشخص فقط؟ لا أعتقد ذلك؛ إذ إن غالب هلسا في العديد من كتاباته النقدية ركّز على أهمية فكر الكاتب في النص. وفكر الكاتب ليس الفكر المتشكِّل والمقولب في صيغة مفاهيم ونظريات يعلن عنها بقدر ما يشتمل على الأشكال المتعيِّنة لجملة مفاهيم (قد تكون مترابطة أو غير مترابطة) لكنها تمثل الأسس والمحاور للممارسة الكتابية، ولا يهمني هنا إن كان غالب واعياً وعياً تاماً بهذه المسائل والمفاهيم، بل يهمني استنباطها من نصوصه ورؤية علاقاتها مع مفاهيم نظرية مضمرة.

يقول غالب هلسا في سياق آخر: «إن ما أعنيه هو بالتحديد أن الأديب يكتب عن الواقع من خلال معطيات وتقاليد أدبية تقف عائقاً بين الأديب وبين تجارب الحياة التي يعيشها». وفي إحدى مقابلاته يقول: «إنّ الرواية صياغة سريّة تحدياً لعالم قائم» وإنّ الروائي «يعيش الحياة

بأسلوب من يريد أن يقبض على كل شيء ويعيش كل شيء. لكن الحياة بحد ذاتها منفِّرة له... يريد الحياة كما هي في الرواية ولا يريدها كما هي في الواقع». (الحديث هنا عن **الروائيون** وعن إيهاب، لكن كذلك عن غالب هلسا).

لنعد صياغة هذه الأقوال بلغة نقدية: إن العائق الرئيسي بين الكاتب والواقع هو المؤسسة الأدبية بأعرافها ونظمها وتراثها. وهذه المؤسسة تفرض على الكاتب رؤى وأنماطاً معينة تعمل كوسيط بين الكاتب والعالم. إلاّ أن الكاتب يعي ذلك، وفي وعيه هذا يقوم بتمزيق هذه الأعراف والرؤى والأنماط وتكسيرها، فيرى الحياة منفرة ومختلفة عن تصوراته لها في النص الأدبي، لذلك تصبح ممارسة الكتابة عملية تحدٍ للعالم ولمفاهيمه. وبالطبع، فهذا الفهم للعلاقة بين الكاتب والعالم وبين الكاتب والمؤسسة الأدبية بأعرافها وتقاليدها هو موقف حداثي أساساً. وسأعود لاحقاً لمناقشة هذا الجانب وتحديده بشكل أدق.

أما خطوتنا التالية التي تسبق الحديث عن المفاهيم المحورية في رواياته، فهي التذكير بالأدباء والنقاد الذين استخدمهم غالب هلسا كمرجعيات في الحديث عن الأدب وعن ممارسته له. كان الرباعي دوستويفسكي وبلزاك وفوكو وكافكا يشغل غالب هلسا دوماً. أما بعض الكتاب والنقاد ممن كان له منهم موقف سلبي بشكل عام، فهم العديد من كتاب الواقعية الاشتراكية، باستثناء غوركي، بالإضافة إلى أكثر ممثلي الواقعية السحرية في أمريكا اللاتينية وكذلك لوكاش بين النقاد.

ومن الملاحظ أن بين المجموعة الأولى كتاب واقعيون وكتاب حداثيون. كذلك الحال بالنسبة للمجموعة الثانية. وسنحاول ربط هذا بالنقاط الأخرى تالياً. إذا انتقلنا إلى الروايات ومحاولة استخراج بعض المفاهيم منها كما في تعيينها، ولكي لا تتحول هذه الدراسة إلى مقاربة نقدية لأي من أعمال غالب هلسا (فهذا له كما قلت موقع آخر)، فإنني لن أفصّل في الحديث والتوسع في أساليب التحليل المستخدمة للتوصل إلى هذه المفاهيم، وسأكتفي بذكر أهمها محاولاً الإيضاح قدر المستطاع.

1. على عكس المفهوم الكانتي للزمان والمكان بصفتهما حدسين أو معطيين مسبقين (apriori) لا يمكننا دونهما أن نتواصل مع العالم، فإن الزمان والمكان في روايات غالب هلسا يتشكلان عبر التنافر والتناحُر بين الموضوعي والذاتي. فالزمن لديه مرجعية تتحدد بالتاريخ والسياق الزمني للأحداث بمفهومها التاريخي الخارجي، وذلك عبر الإحالة إلى أحداث وسنين محددة من التاريخ خارج الرواية. وفي الوقت نفسه نجد أن الزمن الروائي منشطر منكس متعرج لا يلتزم بالاستمرارية التي نربط بها مفهومنا الطبيعي للزمان. وأنا لا أتحدث هنا عن تقنيات السرد فحسب، بل عن تشكيل غالب هلسا لأزمنة متعددة داخل النص تتنافر فيما بينها لتصبح أحد المكونات الأساسية للتواترات داخل الحبكة (إن كان بإمكاننا الحديث عن حبكة بالمفهوم التقليدي) وللتشرذم والتشظي في تجارب الشخصيات ولإشكالية صعوبة التواصل بينها، كما تشكل أساساً لتلك العلاقة الصعبة والمعقدة

بين الداخلي والخارجي، خاصة لدى شخصيات الروايات الرئيسية.

2. يتشكل مفهوم الواقع داخل العالم المتخيّل وليس داخل الواقع المعاش. ونلحظ لدى تحليل روايات غالب هلسا أن تشكُّل مفهوم الواقع داخل النص الروائي يتميز بالانشداد بين مفهومين للواقع يتصارعان ويتنافسان دون حلٍّ ودون سيطرة أحدهما على الآخر؛ إذ إنهما يتجاوران بالرغم من اختلافهما. وأعتقد أن هذا الانشداد بين مفهومي الواقع يعطي روايات غالب هلسا بعداً متميزاً ويساهم في إخراج رواياته من أحادية التفسير الذي نميز به الكثير من النقد الروائي لغالب هلسا. ولأحدِّد هذين المفهومين.

نجد أولاً مفهوماً للواقع يمكن أن نسميه تشكُّل الواقع بصفته سياقاً، وهذا يعني أن الواقع يتشكل في وعي الإنسان (أو الشخصية) عبر تراكمات من التجارب في سياق حياته مع الآخرين ومع البيئة المحيطة به. والأسس التي ينبني عليها هذا الفهم للواقع هي أن الواقع موجود خارج الذات، إلاّ أن الذات قادرة على التعامل مع الواقع وعلى فهمه عبر التمثيل، وفي حالتنا هذه يكون التمثيل عبر اللغة. وتكون اللغة أداة شفّافة نستطيع بها تمثيل هذا الواقع بصدق إن استطعنا أن نتيقن قوانينها (أي اللغة) وأن نطوعها لأغراضنا. وكلما كان الواقع أكثر تعقيداً توجب علينا أن نجعل لغة التمثيل لهذا الواقع أكثر تعقيداً.

أما المفهوم الثاني للواقع فيمكن تسميته تشكُّل الواقع بصفته تجربة للمقاومة. وهذا المفهوم ينبني على أساس أن الذات غير قادرة على تطويع الواقع وجعله موضوعاً للمعرفة بشكل كامل. وبذلك لا يمكننا النظر إلى الواقع بصفته مادة متوفرة قابلة للتطويع. وفي هذا نقضٌ لأحد الأسس المعرفية التقليدية التي ترى في العلاقة المعرفية علاقة بين ذات عارفة وموضوعها؛ فالواقع حسب هذا المفهوم يُرْبكُ الذات بل ويطالبها أن تخضع هي له. وبهذا تنعدم مركزية التمثيل وتصبح اللغة «أداة» لعملية معقدة من الحوار والصراع بين الذات التي لا تستطيع أن تعبر عن نفسها سوى باللغة والتجربة التي لا يمكن ترجمتها بشكل كامل إلى لغة. فإن كان المفهوم الأوّل للواقع بصفته سياقاً يوفّر للرواية الاتساق الخطيّ(linear consistency)، فإن المفهوم الثاني للواقع يكسر هذه الخطية وهذا الاتساق.

ومن أهم أشكال تمظهر تلك العلاقة الانشدادية بين مفهومي الواقع هذا وجود روائي داخل الرواية يكتب رواية عن موضوع الرواية نفسه الذي هو جزء منها. نعم، هناك العديد من الروائيين والكتّاب ممن كتب عن كتابة الرواية، إلاّ أن وجود الروائي وموقعه في روايات غالب هلسا يختلف قليلاً. فالروائي هنا يكتب ذاته أي يعيد صياغة المادة الواقعية عبر العكس الذاتي بطريقة لا متناهية كما هي في لوحات الفنان Escher.

3. إشكالية العلاقة بعلم النفس في تشكيل الشخصيات وفهمها، ومن الواضح هنا أنني أختلف إلى حد كبير مع الكثير من النقاد الذين ركزوا على تفسير نصوص غالب وشخصياته تفسيراً فرويدياً.

صحيح أن غالب هلسا يستخدم مصطلحات علم النفس الفرويدي وكذلك بعض المصطلحات المستمدة من أعمال إريك فروم Erich Fromm، ولكنه يستخدم هذه المفاهيم للتوصيف وليس للتأويل أو الفهم. وأشدد على أهمية التفريق بين هذين المستويين عند مقاربة النصوص الأدبية. فقد يستخدم الكاتب مفاهيم ومصطلحات مختلفة من مدارس فكرية متعددة، إلاّ أنه يقوم بإخضاعها لسياق لغوي ومعرفي روائي يعطيها أبعاداً مختلفة فتصبح إذ ذاك مفاهيم وصفية تفيد التواصل وليست مفاهيم تحليلية تفيد التأويل والتفسير. ومن الجدير بالذكر أن فرويد نفسه تحدث عن هذه العملية (وتبعه في ذلك كل من لاكان والتوسير)، وكذلك تحدث غالب هلسا عنها في بعض كتاباته. لكل خصوصياته. لكن العمل الروائي يحتاج إلى رابط أو مرجع نستطيع عبره كقرّاء أن نعطي تفسيرات وفهماً للعمل. ونجد لدى العديد من الروائيين الكبار أن هذا الرابط هو مرجعية اللغة والانسيابية الزمانية وودودية المكان كما هو الحال مثلاً عند ديكنز وبلزاك وتولستوي. إلاّ أن بعض الكتّاب رفض هذا النوع من الرابط مركزاً على أهمية الجماليّ بصفته ذوقاً ومحدداً لعمليات تشكل الذوات في العمل الروائي. ومن أهم النماذج لذلك هنري جيمز. أما مجموعة أخرى من الكتّاب أهمها جويس وبروست وكافكا، فقد شدّدت على ضرورة تعدد الروابط والمرجعيات؛ إذ لا مرجعية واحدة ولا حتى عدة مرجعيات قادرة على توفير العدة اللازمة لتأويل العمل الروائي.

وعمليات التفسير والتأويل للعمل الأدبي ما هي إلاّ محاولة لرد الخاص إلى العام والمتعيّن إلى المجرّد، وفي عملية الردّ هذه يحوّل الناقد النص المنفتح والمتعدد المستويات إلى نص أقل تعقيداً في محاولة لعرض النواظم الرئيسية التي تتحكم بالعمل.

لنحاول ربط هذه النقاط بشكل آخر تجريداً. إن مفهوم التجربة مفهوم مركزيّ في أعمال غالب هلسا وفي تكوين الشخصيات وتشكيلها والتواصل بينها. والتجربة عند غالب هلسا تجمع بين ما سمّاه الفيلسوف الألماني ديلتاي «التجربة والتجربة المعاشة»؛ إذ الأولى تلك التجارب الحياتية التي يتوجب علينا إخضاعها لتفسير وتأويل محدّد لكي تدخل في إطار وعينا وذاكرتنا. بينما التجربة المعاشة هي تلك التجربة التي تتسلّل وتتغلغل في وعينا دون عمليات عقلية وتفسيرات وتأويلات وجهود، بل تبدو وكأنها جزء طبيعي من وعينا وفهمنا للعالم. وإن كانت التجربة تلعب دوراً مركزياً في تشكُّل الذات الفردية الواعية بوجودها وبتناقضاتها مع العالم، فإن التجربة المعاشة تلعب الدور المركزي في تشكّل الذات الجمعية. لقد كان غالب هلسا واعياً بأن عملية السرد بحد ذاتها هي إفقار للتجربة المعاشة لأنها تضع الذات والخاص وما سمي الآن والهنا hic et nunc في إطار السردية. كذلك لا يمكن وضع الذات والخاص والآن والهنا في إطار شبكة من المفاهيم لأن في هذا إفقاراً لها. كذلك نلحظ في كل كتابات غالب هلسا القصصية تلك المحاولة الدؤوبة لتكسير السردية وتسلسلها وذلك كخندق أخير للمقاومة؛ مقاومة الرّد إلى مفاهيم وإلى منطق السرد.

وإن أردنا وضع غالب هلسا في إطار جمالي تاريخيّ، يمكننا القول إنّه كان يحاول ويجاهد دوماً للحفاظ على جملة من المكتسبات الروائية

للواقعية، لكنه كان دوماً يرى محدودية الواقعية، وذلك عبر تأطيرها بالواقع، ولأنها لا تحوِّل الواقع إلى إشكالية، وكذلك الكتابة. إلاّ أن حسّ غالب هلسا ووعيه كروائي كان بالأساس حداثياً بالمفهوم الأدبيّ، وقد سيطرت هذه الثنائية على أعماله الروائية وعلى مفهوم الرواية كما يتجلى في تلك الأعمال.

إلّا أن علاقة غالب هلسا بالحداثة كانت علاقة إشكالية كذلك، خاصة فيما يتعلق بذلك المفهوم الفلسفي للحداثة الذي يرى في الأدب بشكل خاص، وفي الجمالية بشكل عام، الشكل الأرقى والأهم للفهم والمعرفة، وأهم ما تبناه من الحداثة هو تركيزها على ضرورة البحث عن شروط إمكانية وصف ما لم يَعُد واقعاً موضوعياً وخارجياً، وما لا يمكن رده إلى شبكة الآراء والأفكار والمعايير التي تحددنا وتميزنا كأفراد.

هكذا نستطيع فهم النقاط المذكورة آنفاً والمتعلقة بغالب هلسا كناقد وكروائي. والسؤال المفتوح الذي أود طرحه في النهاية هو: أين يقع غالب هلسا في إطار مؤسسة الرواية العربية، وهل يمكن لعمل غالب هلسا أن يشكِّل تراثاً أو نموذجاً للكتابة الروائية وللأجيال التالية؟◆

«العالم والنص والناقد»*
في كتابات غالب هلسا

محمد شاهين

كتب إدوارد سعيد مقدمة قصيرة لكتاب أسرار الأدب الأمريكي لمؤلفه الراحل توني تانر والذي نشرته مطبعة جامعة كيمبردج (2000)، معبراً عن كفاءة المؤلف والصداقة التي نشأت بين الصديقين؛ تلك الصداقة التي اتخذت من قضايا الأدب والنقد ركيزة ظلت داعمة لعلاقة التقدير والإعجاب بين الاثنين. على كل حال، ليس هذا موضوعنا، ما أود أن أشير إليه هنا هو عبارة إدوارد سعيد التي تشيد بإنجاز صديقه والتي يعدها إدوارد سعيد منطلقاً هاماً يقف وراء إبداع صديقه في ميدان الفن. يقول إدوارد سعيد إن صديقه كان يمتلك إحساساً مميزاً بأخلاقيات الفن (sense of morality) جعله يتحلى بشجاعة فائقة في التعبير عما يحجم المبدعون عادة عن الجهر به!

* يرجى ألا يفهم من العنوان أن النقاش سيدور حول كتاب إدوارد سعيد الذي يحمل العنوان نفسه.

ويوضح إدوارد سعيد مقولته بالإشارة إلى كتاب توني تانر النقدي الذي اختار فيه الكشف عن أخلاقيات الشخصيات الروائية من النساء اللواتي تميز سلوكهن بالانشقاق عن المألوف مما أدى إلى وصمهن من قبل مجتمعهن بالشذوذ واعتبارهن خارجات عن أعراف المجتمع.

يرى توني تانر في مدام بوڤاري في رواية **مدام بوڤاري** وهستر في رواية **الحرف القرمزي** وأنا كارنينا في رواية **أنا كارنينا** وغيرهن من الشخصيات الروائية حساً أخلاقياً أصيلاً يتحدى الواقع الخارجي الموضوعي الذي يمثل المألوف كقيمة أساسية في المجتمع، ويجعلنا نرى ما هو أسمى بكثير مما اعتدنا أن نراه ونرضى به، بل ونطمئن إليه. باختصار، يشيد إدوارد سعيد بشجاعة صديقه الذي يجعل ذاته النقدية تتعامل مع ذلك الوعي الشجاع لتلك الشخصيات.

عدت إلى قراءة غالب هلسا فوجدت أن تعليق إدوارد سعيد يمكن أن يشكل مدخلاً لقراءة غالب هلسا؛ إذ إن قراءة ما بين السطور في إنتاجه تجعلنا نحس بصدى أخلاقيات الفن، وهو، إن جاز التعبير، جماليات الفن، وإن كان هذا الصدى يؤدي واجبه الفني، بدون خلاف، كما نرى في قصة **الزير سالم** و**تيسير السبول**، وما شابههما، فإنه لا يفعل التأثير ذاته في كتابته عن الأدب الصهيوني. لنبدأ أولاً بالصدى الإيجابي.

نقرأ قصة **الزير سالم** ونظن بداية أن الراوي يعيد علينا سرد القصة الفولكلورية من قبيل الفكاهة والتقاليد المألوفة لدينا سلفاً عن الحكاية الشعبية المعروفة والمشهورة في وسط الهرج والمرج الشعبيين، لكن **الزير سالم** سرعان ما يتحول على يد غالب هلسا إلى سرد فني يتفوق على الحكاية الشعبية نفسها من خلال نقله شخصية الزير سالم من زمن ومكان مجهولين إلى زمن الحاضر ويجعلنا نراها تتجسم في أشخاص حقيقيين في ماعين، يعيش معهم الراوي بألفة ومحبة.

وهكذا أصبحت حكاية **الزير سالم** هي الحدث اليومي الذي أعيشه. وها هي ذيولها، الغجر كما كنت أعتقد، تعيش بيننا بفضائحها المدانة والمضحكة معاً. كانت السيرة تجعل الواقع أسطورة وتجعل الأسطورة واقعاً. منذ تلك اللحظة وحتى الآن، وأنا أعيش ذلك اللبس بين الواقع وإمكاناته الخيالية. الواقع يخفي سراً على الدوام، وهذا ما يجعله متأهباً في كل لحظة لأن يكشف عن عالمه السري الغرائبي(ص12).

كيف يخترق خيال الراوي حجب الفانتازيا ويحولها إلى واقع مألوف نعيش معه ونراه ماثلاً أمام أعيننا، وكأن الحكاية تولد من جديد في ذات الراوي؟ وهذا ما فعله كبار الشعراء أمثال كوليردج في أنشودة **الشيخ القديم** عندما قرّب إلينا صورة **الشيخ القديم** الذي لا نعرف له مكاناً ولا زماناً، وبالمثل فعل المترجم أنطوان جالان عندما ترجم حكايات **ألف ليلة وليلة** في أوائل القرن الثامن عشر وجعل شهرزاد تتسوق بقبعتها في شوارع باريس بهدف تطويع الحكايات إلى واقع مألوف يمكن أن يعيشه القارئ الفرنسي آنذاك. وعندما نقل فتزجيرالد **رباعيات الخيام** إلى الإنجليزية عام 1859 أعمل خياله وأعطى

لنفسه الحرية في استخدام تقاليد الشعر الإنجليزي في العصر الفكتوري ليجعل الترجمة الإنجليزية مقبولة إلى حد كبير عند القارئ المعاصر لذلك العصر، فجاءت **الرباعيات** المترجمة فعلاً وكأنها من نظم شاعر كلاسيكي فكتوري مثل تنيسون، وهذا ما فعله أحمد رامي عندما ترجم **الرباعيات** إلى العربية. وقبل سنوات ظهرت ترجمة جديدة **للكوميديا الإلهية** وقدم الملحق الأدبي لصحيفة **التايمز** اللندنية عرضاً للترجمة عنوانه (المجازي طبعاً) «دانتي أضحى إنجليزياً»؛ بمعنى أن الترجمة نجحت في تقديم نسخة من الكوميديا التي كتبت أصلاً بالإيطالية إلى القارئ الإنجليزي لتجعله يشعر وكأن دانتي كتبها بالإنجليزية.

هذه الأمثلة، وغيرها كثير، تؤكد نظرية ياكوبسون وأمثاله من علماء اللغة، وهي أن اللغة ليست دالاً لواقع موضوعي (object) بل هي استعمال ينشأ من انزياح يمارسه الفاعل على ما هو مألوف ليخرج هذا المألوف من حالة السكون. والفاعل هنا هو ذات الفنان التي تنأى عن اللغة المألوفة إلى ما هو أبعد من مجرد محاكاة الواقع كما هو أو كما ألفناه.

يقول لنا غالب هلسا إنه قرأ **الزير سالم** وهو في التاسعة أو العاشرة من عمره في فترة الإجازة الصيفية التي كان يقضيها في ماعين ولا يدري كيف قرأها. ولكنه يستحضر أحداث **الزير سالم** واستقباله لتفاصيل الحكاية فيما بعد.

ورغم أن المعارك كانت تتم بين راجلين لا فرسان، ولم تستخدم فيها السيوف، ولم يقع فيها قتلى، لكنني رأيت فيها صورة لحرب البسوس. كانت زوجة شيخ إحدى القبيلتين المتحاربتين تنتمي إلى القبيلة الأخرى. وهذه المرأة هي التي أسقطت صورتها على جليلة. كنت أعرفها جيداً لأنها كانت أمي بالرضاعة. وكما أسقطت صورتها على جليلة استعرت شخصيتها وملامحها لبناء شخصية آمنة في روايتي **سلطانة** (ص11).

ويستطرد غالب هلسا معلقاً أن ما حدث بين القبيلتين لم يكن أكثر من احتكاكات لا أهمية لها مؤكداً شحنه لها بمعطيات حرب البسوس مضيفاً عليها أبعاداً أسطورية. ولا ينسى غالب هلسا أبداً دور شاعر القبيلة التي تنتمي إليها أمه بالرضاعة: كان أسود نحيلاً اسمه (أبو نزال) وكنّا نسميه (الزقرت). كان قادراً على أن يحيل أبسط الأحداث إلى ملاحم أسطورية (ص11). وبعد أن يعرض لقصيدة الشاعر المكتوبة بالعامية يشرح معناها قائلاً: ومعنى هذه القصيدة: ضحى أمس حدثت معركة غربي قرية (ماعين). أفراد القبيلة الأخرى هبطوا من الجبل كقطيع من الخنازير. همهم ملء بطونهم، فهزمهم رجال شجعان (ص11).

وبالمثل تقوم شاعرة القبيلة الأخرى، كما يخبرنا غالب هلسا، بالرد على الشاعر:

إنها تصف الشيخ بالرجل الذي يكثر من مداعبة يديه، ويأكل القمح المجروش والمطبوخ باللبن الحامض دون أن يضيف إليه السمن، بأنه كاذب، يحوّل الهزائم إلى انتصارات ولا يكف عن الافتخار بها (ص12).

وتكتسب الحكاية على يد غالب هلسا أبعاداً

تجسم قدرة «الأسطورة»، كما يسميها غالب هلسا، على الالتحام بالواقع، وبدون هذا الالتحام يبدو العالم عند غالب هلسا مجرد تراكمات عرضية ورتيبة تفقد سر العالم الغرائبي الذي يولد من رحم الحكاية الأسطورية أو الأسطورة الحكائية؛ إذ أصبحت الحكاية عند الصبي وعياً جديداً يتحدى واقع الحياة المألوف والمتسم بالملل.

ونستذكر هنا موقفاً مشابهاً لشخصية پپ (P.p) في **الآمال العظام** للروائي ديكنز؛ إذ ينقذه، أي پپ، خياله من الاستمرار في تحمل الضجر الذي يسيطر عادة على حياة الريف الرتيبة. فأسطورة الزير سالم توازي أسطورة مس هافيشام التي اشتغل بها خيال پپ.

ورغم أن الخيال يلعب دوراً فعالاً في تناول حكاية **الزير سالم** وإعادة تركيبها، إلا أنه يتخذ مساراً مختلفاً عن مسار الخيال في رواية ديكنز. ففي الوقت الذي ينجو فيه پپ من ملل الحياة في الريف من خلال تحوله إلى حياة المدينة بكل ما فيها من بريق عبر أسطورة مس هافيشام ليكتشف بعد التجربة أن حياة الريف التي هجرها والتي لم يحتملها خياله هي الحقيقة، وأن حياة المدينة التي توهم أنها المستقر الحقيقي الذي توهم أن خياله يتسع له ما هي إلا سراب زيّنه له خياله إلى حين. يعود پپ إلى مسقط رأسه بعد أن تكشفت له الأبعاد الحقيقية لبعدي الأسطورة والواقع. تنتهي رواية ديكنز بتصالح پپ مع الواقع الذي هجره يوماً ونبذ الأسطورة التي تبناها خياله. أما غالب هلسا، فإن خياله يتخذ مساراً مغايراً؛ إذ إنه ينبذ الروتين الذي تستقبل به الأسطورة الملل الذي تعيشه القرية مما يعطي الأسطورة قوة فاعلة تتحدى الواقع، من خلال الالتحام بين الأسطورة والواقع، كما يشير غالب هلسا، وتقاطع الماضي مع الحاضر لتصبح الأسطورة حاضرة في واقع معيش.

يتعامل غالب هلسا مع الحدث، أي حدث، ببصيرة نقدية ثاقبة؛ إذ إنه لا يتوقف عند وصف الحدث أو ذكره في سياقه الزمني الماضي أو التاريخي أو الأسطوري، بل إنه يخضعه إلى تناص يجعلنا نراه من منظور جديد لا يوفره زمنه الذي حدث فيه أصلاً. وغالباً يكون أسلوب المفارقة الساخرة* (irony) الأداة الأثيرة عند غالب هلسا التي يستعين بها في قراءة الحدث. فالمعروف أن المفارقة الساخرة تكشف عن التباين بين ما يبدو في النص قصداً وما يوحيه النص من قصد بعيد وغير مباشر لا يفصح عنه النص. من هنا يبدو التباين أو حتى التناقض أحياناً بين ظاهر النص وباطنه، بين ما يقال وما لا يقال (والذي نعرّفه أحياناً بالمسكوت عنه)، بين الواقع والخيال.

المفارقة أو المفارقة الساخرة إذن استراتيجية نقدية ينفذ غالب هلسا من خلالها إلى باطن الحدث متجاوزاً السياق الظرفي المعيّن الذي جرى

* لا توجد ترجمة تفي بالغرض لكلمة irony. يترجمها البعض «مفارقة» والبعض الآخر «سخرية»، ويقترح فيصل درّاج ترجمة ربما تكون أوفى غرضاً وهي «المفارقة الساخرة».

فيه الحدث. وتتضح معالم هذه الاستراتيجية أكثر من القراءة المكثفة التي يقدمها غالب هلسا لحياة تيسير السبول وفنه.

●●●

يعلل غالب هلسا انتحار تيسير السبول من خلال فكرة الوجودية عند كامو مشيراً في قراءته إلى ميرسو بطل **الغريب** وإلى روكانتان بطل **الغثيان**، وكأن تيسير اقتفى بطريقة أو بأخرى أثرهما وانتهى الأمر إلى ما انتهى إليه تحت تأثير من الصورة التي رسمها لهما المؤلف. يلاحظ غالب هلسا أن الفرد عندما يفقد ثقته بقيم المجتمع الذي يعيش فيه، كما يحصل مع البطلين المذكورين، فإنه يرى نفسه أمام خيارين لا ثالث لهما؛ الأول: أن يعود إلى نفسه باحثاً عن قيم بديلة تحدد وجوده من جديد، بعد أن فقد ما كان يربطه بالمجتمع ومؤسساته من قيم وعادات وتقاليد وطقوس. والخيار الآخر هو الانتحار. ولسوء الحظ، يعلق غالب هلسا، يختار تيسير هذا البديل. ويستطرد غالب هلسا قائلاً إن تيسير حاول أن يعبر عن الواقع الاجتماعي المفرغ من القيم بديماغوجية حزبية علّق عليها آمالاً عراضاً؛ إذ توهم أنها ستشكل ملاذاً آمناً لأحلامه وأحلام جيله (جيل الستينيات) الذي رأى في شعارات حزبه وطناً بديلاً يقوم على الديموقراطية والحرية والعدل والمساواة وما إلى ذلك من مفردات تبيَّن لاحقاً أنها مجرد كلام أجوف لا يغيّر في الواقع المعطوب شيئاً. ولمزيد من التوضيح يقدم غالب هلسا أمثلة من رواية تيسير السبول المعروفة وهي: **أنت منذ اليوم**.

يرى غالب هلسا أن تيسير السبول يستخدم تقنية التداعيات أو التداعي في بناء روايته، وهي قضية تعبر عن الشعور بواقع حال الراوي في الحاضر الذي يولّد عفوية تدعو إلى استذكار حوادث من الماضي من جعبة الذاكرة، وهي حوادث لا تنتظم في سياق زمني معين وخارجة عن التسلسل الزمني الذي نعيشه فعلاً في حياتنا اليومية.

وهي تقنية ازدهرت في الرواية الإنجليزية في العقد الثاني من القرن العشرين. يطلق عليها أحياناً تيار الشعور؛ إذ تتداعى من خلاله الذكريات العامة والخاصة بالراوي دون ترابط منطقي وهي وليدة التصور الجديد للزمن الذي كان بيرجسون، الفيلسوف الفرنسي، أحد أركانه؛ إذ إنه استبدل بمفهوم زمن التسلسل الخارجي الذي يتكون من وحدات زمنية محددة وحدات غير متساوية بمفهوم وحدة الزمن الشعورية التي تلد من رحم الشعور في منطقتي الوعي واللاوعي في الوعي بالزمن الحاضر.

ويعلق غالب هلسا على هذه التقنية قائلاً: إنها نتيجة طبيعية للقمع الذي يتعرض له الراوي الفرد في المجتمع العربي؛ إذ أضحى هذا الراوي مضطراً للبحث عن الحرية داخل ذاته بعيداً عن هيمنة الرقيب الاجتماعي. والمعروف أن تقنية الشعور نشأت في الغرب كثورة مناهضة للتقنيات التقليدية مثل الحبكة والقصة والشخصية النمطية التي كانت تتحكم في عملية السرد في الرواية التقليدية. وفي جميع الحالات، فإن تعليق غالب هلسا يدل على اهتمامه الجاد بالبحث عن

اللحمة بين واقع الحياة وواقعية الفن أو جمالياته الشكلانية. غير أن اهتمامه هذا لا يفي بالمنظور الذي كان مسكوناً به؛ إذ تظل تقنية التداعيات غير كافية للتعامل بجدية مع المجتمع ومؤسساته لتكوّن طرفاً في المعادلة التي تربط الواقع الاجتماعي بالواقعية الفنية؛ فهي مجرد تقنية شكلانية جديدة لها محدوديتها.

وقد انتقد لوكاش ووليمز تقنية التداعيات لأنها تتمركز حول حالة السكون التي لا تقدر على الدينامية المطلوبة للتحرك نحو منظور أبعد من مجرد التداعيات، وقدّما أمثلة من جويس وفرجينيا وولف، من أجل توضيح الخلل الذي يعتري هذه التقنية لأنها تحاكي حالة شعور فردية داخلية ساكنة؛ إذ إنها لا تحاكي غير ذاتها مهما بلغ فيها شوط المحاكاة، ولا تقدم للواقع الذي تخرج منه بعداً اجتماعياً يمكن أن يثري الحياة التي نعيشها. فالتداعيات التي تنطلق من اللحظة الراهنة تظل أحلاماً وأوهاماً وآمالاً وأمنيات في الهواء دون أن تتحقق على شكل محسوس وملموس، وربما يعود إعجاب غالب هلسا بهذه التقنية إلى أنها تشخيصية؛ أي أنها تكشف لنا عن الواقع المتردي وهي تسترجعه، ولكن دون أن تكون لديها القدرة على خلق منظور يمكن أن يغير من تردي الواقع. مع كل هذا يحاول غالب هلسا أن يوسع من منظور هذه التقنية وأبعادها المألوفة في الغرب برفع سقف التداعيات من وعي ذاتي فردي محض إلى وعي جمعي يخلق وعياً جديداً مربكاً.

إن الرابط بين مستويات التداعي، عند تيسير، ينبثق من عناصر المفارقة، والتناقض، والانفعال. فالعياني يستدعي نقيضه، أو من يشكّل مفارقة معه، أو يستثير إحساساً مماثلاً، ولكنه قديم. يعني هذا أن الرواية تعتمد اللحظة الحية، المعيشة حاضراً، عبر تداعيات تنفتح على أكثر من مستوى. ولا تقتصر هذه الدينامية على العلاقة بين المشاهد، بل تقوم أيضاً على العلاقات بين العناصر المكونة للمشهد. وعلينا أن نتأمل جيداً هذه العلاقات، التي سوف نسميها تقنيات، لأنها أهم ما قدم تيسير في تاريخ إبداعه الموجز والواعد (ص 206-207).

لا أعتقد أن غالب هلسا كان غافلاً عن أن هذه التقنية أو التقنيات تخرج جميعها من حالة سكون وتظل تدور في الحالة نفسها مهما تفنن الراوي في استخدام حالات المفارقة الساخرة والتناقض والانفعال.

وفي سياق حديثه عن تيسير السبول يذكر غالب هلسا أن روايته، رواية غالب هلسا، **الضحك** تتبنى نفس تقنية التداعيات في **أنت منذ اليوم**: كلتاهما تتمثل المجتمع في صور متشظية تعكس صورة التشظي الكلية للمجتمع الذي يعيش بدون قيم تؤلف بين أفراده ومؤسساته! وما يلاحظ على غالب هلسا أنه نظر إلى تقنية التداعيات أو المفارقة الساخرة على أنها قادرة على تحمل مسؤولية الأدب في المجتمع، وأن بإمكانها أن تحظى بما يعرف بالواقعية النقدية (Critical Realism) أو الواقعية السايكولوجية التي تكتفي بالكشف عن العالم الداخلي للفرد كنقيض للعالم الخارجي

الذي مارسته الواقعية التقليدية التي اهتمت بمحاكاة المألوف (Mimetic Realism). أما النوع الآخر من الواقعية فهو ما يدعى بالواقعية الاشتراكية (Socialist Realism) وهي الواقعية التي تتعدى حدودها تشخيص الواقع من خلال التداعيات إلى منظور يهدف إلى تغيير الواقع، بسبب ما فيها من دينامية تتعدى سكون النوعين الآخرين من الواقعية. فهي تتفوق على حالة السكون الخارجية للواقعية التقليدية وتتعدى أيضاً حالة السكون المشابهة في الواقعية النقدية. هل كان غالب هلسا يأمل أن تقوم الواقعية النقدية بمهمة الواقعية الاشتراكية بمجرد أنها تخطت الواقعية التقليدية؟ أم كان يعتقد أن الواقعية النقدية يمكن أن تتطور من خلال اللغة على طريقة ديالوجية باختين (الذي يرد اسمه عرضاً في سياق النقاش) لتصل في النهاية إلى ما تصل إليه الواقعية الاشتراكية ولكن بجمالية تفتقدها الواقعية الاشتراكية، كما اعتقد غالب هلسا؟

يحيل غالب هلسا القضية برمتها إلى القارئ كما يتضح لنا من الجملة التي يختتم بها النقاش:

وبكلمة أخرى، فإن جمالية هذه الرواية تكمن في طزاجتها، في كشفها لواقع نعيشه، ولكننا لا نعرفه. إن هذه الطزاجة بالذات تجعل من القارئ مبدعاً (ص 215).

توضح لنا هذه الخاتمة اهتمام غالب هلسا بنظرية التلقي و جماليتها، وربما اعتقد أنها يمكن أن تقفز على التقسيمات المذكورة أعلاه للواقعية وخصوصاً الواقعية الاشتراكية التي يمكن أن تجبُّها نظرية التلقي بتقاطع قطبيها: النص والمتلقي، كركيزتين رئيسيتين في الأدب والمجتمع (أو الأدب في المجتمع).

●●●

هذه الخاتمة تجعلنا نتساءل عما إذا كان غالب هلسا نفسه هو القارئ المبدع أو على الأقل القارئ الذي اتخذ من نفسه مثلاً على الممارسة العملية لتوضيح نظرية التلقي، فقدم مساهمات عدة ترتكز بالدرجة الأولى على قراءة نقدية حرة تبدو وكأن صاحبها يحاول إعادة تركيب النص من جديد دون التقيد بسلطة المألوف من القول النقدي. أبرز هذه المساهمات تعليق غالب هلسا على عاموس عوز كما نرى في تلخيصه لثلاث روايات وترجمة الرواية الرابعة وهي **الحروب الصليبية** مصحوبة بتعليقاته النقدية التي جاءت على شكل دراسة نقدية. ويحق لنا أن نتساءل: لماذا سقطت هذه المساهمة من حساب النشر عند جميع الناشرين لأعمال غالب هلسا فظلت محصورة في ذلك الكتيّب الذي نشرته المؤسسة العربية للدراسات والنشر؟ ربما يعود السبب إلى طبيعة الموضوع الحساس الذي لم يبد غالب هلسا حرجاً في تناوله لقضية قومية عاشها هو والمخلصون من جيله يناضلون من أجلها، وكان من الطبيعي أن يهتم غالب هلسا كروائي بالرواية التي يكتبها الطرف الآخر ويقدم القارئ العربي إلى الإنتاج الذي يمس قضية العرب الكبرى فقرأ روايات عاموس جميعها كما يقول لنا وعلق عليها في مناسبات عدة.

مساهمات غالب هلسا في كتاباته عن الأدب العبري جاءت في أواخر السبعينيات؛ أي بعد سنوات من ظهورها بالعبرية وترجمتها إلى الإنجليزية؛ إذ كان غالب هلسا يقيم في العراق آنذاك. وقد نشرت مجلة **الأقلام** العراقية هذه المساهمات، و قامت المجلة بتخصيص عدد عن الأدب الصهيوني تضمن من بين ما تضمن كتابات غالب هلسا عن الموضوع، ونال غالب هلسا نصيبه من الهجوم من الكاتبة المعروفة بديعة أمين، وقام غالب هلسا بالرد عليها. ما أود أن أقدمه هنا هو مناقشة ما جاء في كتاب غالب هلسا من تلخيص وترجمة وتعليقات، وهو المصدر الذي اعتمدت عليه الناقدة في هجومها على غالب هلسا، وما نقدمه هنا يهدف إلى توضيح ملابسات الموضوع وظروفه بشيء من التفصيل.

يركز غالب هلسا في دراسته على المعطيات الصهيونية وهي العذاب الصهيوني ثم على يهود الشتات ثم على يوتوبيا العمل اليدوي الصهيوني في المستوطنات الذي هو المتطلب الرئيسي للمستوطنين الصهاينة، ويخلص في النهاية إلى أن عوز روائي ناجح في فنه الروائي لأنه يعالج موضوعات تتعلق بالآيديولوجيا الصهيونية التي يرى غالب هلسا فيها أن عوز يسخر ممن يعتقد من الصهاينة أن الصهيونية ما زالت صالحة للاستعمال.

تعليق غالب هلسا القائل إن الآيديولوجيا غير صالحة للعمل الروائي أمر نسبي؛ فكل رواية تقريباً لا تخلو من الآيديولوجيا حتى ما يناهض منها الآيديولوجيا. فالرواية تقوم أصلاً على فكرة. المهم كيف يتبنى الروائي هذه الفكرة، كم من الروائيين سجن أو اضطهد أو عذب بسبب تناوله المخالف لآيديولوجية السلطة الحاكمة في وطنه! ألم يطرد الروائي سولجتسين من روسيا بسبب عمله الروائي المناهض للشيوعية في روسيا؟ فالرواية التي تتضمن قدراً معقولاً من جمالية الفن الروائي لا تخضع للآيديولوجية الفجة؛ فهي لا تلتقط آيديولوجية محددة لتعرضها كما هي سائدة خارج الرواية بل لتتناولها من جوانب مختلفة لتصبح فكرة جديدة لها أوجه متعددة كانت بداية خافية على القارئ أو الناقد أو المستقبِل. إن من أهم وظائف الروائي هو خلق أبعاد جديدة في واقع أي آيديولوجية، ولو لم يكن غير ذلك لكان الروائي واحداً منا أو من حزب الآيديولوجيا الحاكمة أو المهيمنة، وهذا أمر بدهيّ. مع كل هذا لا أعتقد أن غالب هلسا كان غافلاً عن هذا الأمر وهو الروائي الناقد الذي يعرف أسرار المهنة. لكن غالب هلسا انطلق من تاريخ الصهيونية وممارستها الفعلية التي انتهت إلى احتلال أرض الغير وهي بالنسبة لغالب هلسا ولأبناء العروبة ممارسة لا تقبل المفاوضة؛ أي أن غالب هلسا لم يعامل الآيديولوجية الصهيونية كباقي الآيديولوجيات، لكنها بالنسبة لعاموس عوز وللقارئ اليهودي وغير العربي بشكل عام مثل بقية الآيديولوجيات تخضع للتحول في الإبداع الروائي، وهناك مئات الروايات التي تتخذ من معطيات الصهيونية موضوعاً لها وتنتهي بمنظور قريب من منظور عاموس عوز الروائي. في هذه الحالة، لا بد لغالب هلسا من أن يتذكر أن القارئ المبدع المشار إليه في الخاتمة المذكورة أعلاه هو غير القارئ العربي الذي أصابه عذاب الصهيونية واكتوى بنار آيديولوجيتها.

إن تصريح غالب هلسا بالنسبة لعدم صلاحية الآيديولوجية الصهيونية مادة للرواية، مشيراً إلى أن هذا ما فعله عاموس عوز في رده على بديعة أمين، نوع من المثالية في النظرة إلى الفن التي ينطلق منها غالب هلسا؛ إذ إنه يعتقد أنه لا بد من الفصل بين الفن بما فيه من جماليات وبين الموقف السياسي أو المعتقد الآيديولوجي، في حالة وجود فجوة بين الحالتين. ويحاول إقناعنا بأن عدداً من عظماء الكتاب لهم مواقف سياسية لا أخلاقية. ويدعونا غالب هلسا في هذه الحالة إلى أن نفصل بين إنجاز الكاتب الفني وبين سلوكياته غير المقبولة أخلاقياً لدينا. ربما يكون هذا الأمر خلافياً، غير أن غالب هلسا يرتكب مغالطة كبيرة عندما يذكر الشاعر باوند كمثل على ضرورة الفصل بين الفن والسياسة وينعت باوند بأوصاف يبدو أنه التقطهابكل أسف من الدعاية الأمريكية والصهيونية التي قوبل بها باوند بعيد إلقاء القبض عليه في إيطاليا عندما وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها وانتصر فيها الحلفاء واتهم بالخيانة العظمى؛ إذ كان باوند طيلة الحرب يذيع أحاديث من راديو روما تندد بالحلفاء وبسياسة أمريكا التي اعتبرها اللاعب الرئيس في الحرب. وقبل الحرب، حاول الاتصال مع زعماء بلده في أمريكا ليثنيهم عن المشاركة في الحرب معتقداً أن على أمريكا (كما ذكر في مقالة له) أن تكف عن لعب دور الشرطي في العالم. باختصار، إن الوصف الذي وجهه غالب هلسا إلى باوند والذي استمده أصلاً من موقف مغرض تبنته مجموعة لا تحظى بتقدير في الوسط الثقافي أو حتى الإعلامي لم يعد مسموعاً ولا حتى مقروءاً. في جميع الأحوال تظل المقارنة بين روائي شهرته محدودة (ساهمت مجلة **الكومنتري** المعروفة بآيديولوجيتها في هذه السمعة كثيراً) وبين شاعر عظيم يعد رائد المدارس الأدبية في القرن العشرين وخرج من عباءته مشاهير الحداثيين، وعلى رأسهم إليوت، تظل هذه المقارنة غير متكافئة. فمنذ أن ألقي القبض على باوند ووضع في مصحة سينت إليزابيث في واشنطن كأسير واستمرت محاكمته بعد ذلك زهاء ثلاثة عشر عاماً وهو موضع اهتمام مشاهير النقاد والمفكرين في العالم. من منا لا يذكر هيو كنر ودونالد بوش وإيفا هسي وديفد مودي... وعشرات المشاهير الذين كرسوا جهودهم لدراسة باوند؟ ومنذ منتصف السبعينيات من القرن الماضي يعقد مؤتمر عن باوند كل عامين في عاصمة من عواصم العالم آخرها المؤتمر الذي عقد في جامعة لندن في أواخر شهر تموز الماضي وضم كعادته صفوة النقاد في العالم، وما زالت الدراسات عن باوند تصدر من أشهر دور النشر العالمية.

ولو توفرت الفرصة لغالب هلسا لأن يتعرف على باوند أكثر لأيقن على الفور أن ما قاله هو نفسه (غالب هلسا) في الصهيونية لا يساوي شيئاً مقارنة بما قاله باوند. فهنالك رسالة من باوند في مكتبة جامعة ييل تقول إن العالم سيكون أصلح حالاً بدون روزفلت وزبانيته، وتحتفظ مكتبة جامعة ييل بمئات الرسائل والمقالات التي لم تنشر بعد لما فيها من نقد لاذع للصهيونية. ولهذا يعد باوند أبرز شخصية أدبية أسبغت عليها الدعاية الصهيونية صفة اللاسامية.

وعندما قامت إسرائيل عام 1948م، صرح باوند علناً بأن إسرائيل هي الدولة الثانية في العالم بعد الفاتيكان التي تقوم على أساس ديني، وكان من الأنسب، على حد قول باوند، أن تقوم في روما لا في فلسطين!

أقول: لو اطلع غالب هلسا على نشاط باوند في عقد الثلاثينيات من القرن الماضي وعلى ما قام به من دراسات للنظام النقدي وتاريخه لأدرك أن نقده للصهيونية لم يكن على أساس عرقي أو ديني، بل كان جزءاً من منظومة الربا وتاريخه عبر العصور مؤكداً العلاقة الحميمة بين النظام النقدي وأوجه الحياة المختلفة. ولا ننسَ أن باوند قد صاغ قضايا المال والربا شعراً بعد أن درسها نثراً، وهي ما زالت شاهداً على اهتمامه بأكبر القضايا التي تهم البشرية. وفي اعتقادي، فإن غالب هلسا كان سيحجم عن أي مقارنة من شأنها أن تربط عاموس عوز وباوند لو أنه على الأقل قرأ أشعار باوند التي تخص الفاشية والصهيونية ومقالاته الأدبية والنثرية التي تتعرض من قريب أو بعيد لقضايا السياسة. وكم كان بودّي لو أنه قرأ تعليق باوند على روتشايلد وأمثاله من الذين تحكموا في اقتصاد العالم، أو قرأ ما كتبه باوند عن **تاجر البندقية**، مسرحية شكسبير المعروفة بمعالجة الآيديولوجية المذكورة.

●●●

لو حصر غالب هلسا تعليقاته في أمرين جاء على ذكرهما عرضاً لانتهى إلى غير ما انتهى إليه من قراءة لروايات عاموس عوز. وهما أن روايات عوز تهدف في نهاية المطاف إلى التركيز على دولة علمانية في إسرائيل لا تقوم على معطيات الصهيونية. أما الأمر الثاني فهو أن عاموس عوز تجاهل في رواياته أي وجود للعرب كلاعب أساسي في المنطقة. ولو أن غالب هلسا أولى هذين الأمرين ما يتطلبانه من عناية مفصلة لانتهى الأمر به إلى تقدير مغاير لفن عاموس عوز. وكيف ذلك؟

صحيح أن روايات عوز توهم بأنها تنحو نحو قيام دولة علمانية. يذكر ميخائيل بالمبو، على سبيل المثال، في كتابه **إسرائيل الاستعمارية** *Imperial Israel* تعليقاً لعاموس عوز يقتبسه من حديث يوجهه الروائي إلى أشد المستوطنين تطرفاً وهم جوش إمونيم (Gush Emunim) بمناسبة عبثهم بحياة أهل الضفة الغربية: «إنهم يدفعون باليهودية بالتاريخ إلى الوراء للوصول إلى تطرف القبلية المتعصبة والوحشية المغلقة على نفسها»، وفي موضع آخر يقتبس بالمبو عوز وهو يخاطب أولئك المستوطنين نتيجة احتلالهم أراضي السكان في الضفة الغربية قائلاً: «إنّ الغرب لا يسعه إلا أن يتساءل: هل الهدف الحقيقي لأولئك المستوطنين هو إعادة بناء بعض الفانتازيا الدينية والقومية؟» (ص 216 - 217).

ومع التقدير الذي نكنه للمؤرخ، إلا أنه ظن خيراً بتعليق عوز الذي لا يزيد على استفهام استنكاري. هل مثل هذا التعليق يقوم بما يجب أن يقوم به نحو مستوطنين متطرفين يعلنون ليل نهار أنه لا تفاوض مع العرب بأي وسيلة لأن التوراة تأمرهم بملاحقتهم والقضاء المبرم عليهم؟ ربما يدعو عوز وأمثاله إلى دولة علمانية، لكنها علمانية مزعومة، تسيّرها دينية صهيونية

كما يؤكد الواقع المعيش. هذه حقيقة يعرفها عوز وغيره حتى لو حاول الهروب من الصراحة عن طريق استعمال مراوغ للغة. وعلينا أن نتذكر أن قيام دولة علمانية وفق استنتاج غالب هلسا من روايات عوز لا يعني أن عوز يقصد قيام دولة علمانية على أنقاض المعطيات الصهيونية، بل إنها دولة علمانية بروح صهيونية جديدة.

لقد فات غالب هلسا أن يتذكر أن عاموس عوز وكتاباته بما فيها رواياته هي امتداد لوعي جديد عند الكتاب الإسرائيليين بضرورة طرح استراتيجية جديدة لاستمرار وجود اسرائيل في المنطقة، وذلك بعد أن تكشفت أباطيل معطيات الصهيونية، ليس فقط للعالم، بل للإسرائيليين أنفسهم. فهذه مثلاً يوتوبيا الصهيونية التي نادت بالعمل اليدوي في المستوطنات قد حلت محلها المكننة (كما يلاحظ غالب هلسا نفسه، ولكن دون أن يعي الأبعاد الأخرى المقصودة)، وها هو الخطر الروسي الذي اعتقدت الصهيونية أنه خطر دائم أصبح في خبر كان (وقد كان عوز محقاً في منظوره له كما اتضح لاحقاً عندما تفكك الاتحاد السوفييتي)، وها هي قصة يهود الشتات تتلصت في أهميتها ولم تعد هجرتهم إلى إسرائيل ذلك العنصر الأساسي. أما العرب فلم يكن لهم حضور أصلاً في روايات عوز. لقد فات غالب هلسا أن عوز ينطلق فعلاً من الحاضر ولكن بوعي جديد ومتحول من الماضي بطريقة أو بأخرى وبمنظور يتناسب مع الوعي بالحاضر. قبل سنوات كتب سيجيف، أحد المؤرخين الجدد، كتاباً بعنوان **ألفس في القدس**، وأحرز الكتاب رواجاً كبيراً. تقرأ عنوان الكتاب وتظن أن ألفس ينوي إحياء حفلة غنائية في القدس، لكن اسم المغني لا يرد في أي سياق غير العنوان. يبقى على القارئ أن يتخيل عودة مزامير داوود إلى القدس ليحيي وجود دولة عبرية مسالمة تحتفي بالغناء.

يعتقد سيجيف ورفاقه من الكتاب أن الصهيونية لم تعد وسيلة ضرورية لإسرائيل؛ إذ إن هناك ما أصبح يعرف بزمن ما بعد الصهيونية (Post-Zionism) وقد جاء الكتاب رداً غير مباشر على أطروحة تاريخ الصهيونية وما يتعلق بإنشاء وطن قومي لليهود في فلسطين، وإنه لمن المفارقة بمكان أن يكون إدوارد سعيد هو الذي نحت كلمة ما بعد (post-) كما يتضح في دراساته الرائدة ما بعد الاستعمار (Post-Colonialism)، وأن تكون دراسة سيجيف وغيره رداً عليه بشكل مباشر. تقول أطروحة سيجيف ومثيلاتها إن الصهيونية كآيديولوجية أدت دورها على خير ما يرام وإنها ليست باطلة بقدر ما هي بحاجة إلى تجديد؛ إذ إنها كانت ضرورة مرحلية تخطت في الوقت الحاضر ذلك الوضع الذي نشأت من أجله، وأصبحت بحاجة إلى مرحلة ما بعد التأسيس المستقبلية، حيث الاستقرار والسلام والأمن. فعندما يسخر عوز من شخصيات رواياته التي ما زالت تتصرف ضمن معطيات الصهيونية فإنه لا يعني التعبير عن موقف سلبي من الصهيونية، كما ظن غالب هلسا بحسن نية، وإنما كان يريد أن يبين للعالم (وخصوصاً للقارئ اليهودي) أن تلك الشخصيات ربما كانت تعيش خارج الزمن وأن عليها أن تتنبه إلى أن الرياح قد غيّرت اتجاهها، وعلى الصهيونية أن تستمر ولكن في شكل جديد،

بعد أن أدت واجبها كاملاً ومشكورة في مرحلة سابقة، على حد قول المؤرخين الإسرائيليين الجدد، وأن على إدوارد سعيد وأمثاله أن يكفوا عن هجومهم على الصهيونية وأن يلتفتوا إلى ما بعد الصهيونية.

والنتيجة أن الصهيونية، كما استشف عوز، لم تعد بحاجة إلى ممارسة استراتيجيتها التقليدية. هذا ما فات غالب هلسا ملاحظته، فالرواية تتميز بالمكر، والراوي إنسان ماكر. أما غالب هلسا فهو روائي مخلص للواقع بمثل ما هو مخلص للواقعية، ولا غرابة في أن يقع في شرك الفن الذي أخلص له لأنه في الأصل مخلص لواقع يوتوبي. ولمزيد من الإيضاح، بل والإنصاف لغالب هلسا، هذه بعض التفاصيل التي آمل أن تضع النقاط على الحروف.

●●●

يعد كتاب غالب هلسا **نقد الأدب الصهيوني: دراسة آيديولوجية ونقدية لأعمال الكاتب الصهيوني عاموس عوز: مع الترجمة العربية الكاملة لرواية الحروب الصليبية** مساهمة تستحق أن يعاد تقييمها ضمن أعمال غالب هلسا، بعد أن ظلت طيلة هذه المدة على هامش إنجازاته؛ إذ إنها لم تحظ بعناية كافية تجعلها تخرج من منطقة الظل وتضعها في دائرة الضوء مع بقية إنجازاته.

ومن قبيل الإنصاف، فإن عمل غالب هلسا هذا يستحق دراسة مفصلة لا يتسع لها المجال هنا. لذلك فإني سأكتفي بتقديم عرض مختصر، علّه يكون حافزاً للقيام بدراسة لاحقة تفي بالغرض المنشود وتضع الأمور في نصابها.

هكذا يوجز غالب هلسا ما يدور من فكرة في روايات عوز:

1. من وجهة النظر الصهيونية «... تحمل هذه الروايات فكرة أن اليهود جاءوا ليعمروا الأرض فقابلهم العرب بالسيف الذي ارتد عليهم وجعلهم يعودون إلى التراب الذي جاءوا منه؛ أي أن التخلف العربي كان عليه أن يخضع للتقدم اليهودي وينحني له. وإذا قاوم العربي احتلال أرضه، فهو يفعل ذلك دون سبب ودون منطق. وقد سبق أن أوردنا النص من الرواية الذي يعبر عن هذه الفكرة. وكذلك أوردنا النصوص التي تشير إلى أن العرب سوف يواجهون بالسيف إلى أن يكفوا» (ص53).

2. ثم يتابع غالب هلسا الحديث عن هذه الروايات ليبين هذه المرة ما يقع عوز فيه من تناقض لا نستطيع تجاوزه بغض النظر عن رفضنا لمنطقه على حد تعبير غالب هلسا:

- الشعب العربي الفلسطيني لم يوجد قط، ولكنه موجود وهو يعادي اليهود الطيبين دون سبب أو منطق!
- الشعب الفلسطيني طرد من أرضه بحد السيف، ولكنه لم يوجد قط فوق هذه الأرض!
- اليهودي يريد أن يتعايش مع العربي الفلسطيني، ويمد اليهودي يد الأخوة فيرفض الفلسطيني... ولكن هذا الفلسطيني لا وجود له. لقد مر عبر هذه الأرض وعاد إلى الغبار الذي جاء منه!

- يجب أن يستعد اليهودي لمنع العربي من العودة إلى أرضه، لأنها ليست أرضه ولم يوجد عليها يوماً.

والغريب في المسألة أن ثمة نقاشاً واسعاً داخل الكيان الصهيوني حول: هل يوجد عرب في فلسطين، أو هل وجد عرب على أرض فلسطين أم لا؟ ويعتبر الذين يقولون إن هنالك عرباً فلسطينيين أناساً متطرفين ومعادين للكيان، وتشن ضدهم الحملات. بل إن حكومة بيغن قد منعت مسلسلة تلفزيونية بعنوان (خربة خزعة) عن قصة ليزهار تقول: إن جيش الدفاع الإسرائيلي قد أجلى العرب عن إحدى القرى العربية، وذلك باعتبار أن هذا سوف يؤدي إلى القول إنه كان هنالك عرب في فلسطين» (ص 53 - 54).

3. لكن التناقض الأكبر والأكثر أهمية هو التناقض الذي يتجلى في تبرير غالب هلسا لتناقض عاموس عوز؛ إذ يقول:

«إن هذا كله يشير إلى أن الفكر الصهيوني لا يستطيع أن يكون آيديولوجية تخلق فناً حقيقياً. ولكن روايات (عوز) الأربع تشير إلى أنه يملك حس فنان. وفنه يصطدم بالمقولة المجردة. من هنا يأتي دور الفكاهة بالأسلوب الذي نراه في هذه الروايات. إنها محاولة لإخفاء الافتعال الآيديولوجي من خلال السخرية التي تخدم غرضين في هذا المجال: الأول أنها تضفي طابعاً حيادياً على الموقف؛ أي أنها تقول: «إنني غير مؤمن بهذه المقولة. ولكنني أعرضها بحياد، وخير دليل على ذلك أنني أسخر منها». والثاني ذو طابع بنائي. فالكاتب لا يسخر إلا من الشخصيات التي ينحاز إليها، والتي يرى فيها كذلك تجسيداً للمقولات الصهيونية. أما الشخصيات المدانة فلا تكون موضعاً للسخرية. وهكذا يوجد الكاتب توازناً بين مقولاته السنتمنتالية وبين عرضها بشكل واقعي وفني؛ أي أن يسخر من البطل الخير، كما يراه هو، ويعامل الشخصيات الشريرة بجدية واحترام. إنه حتى الألمان الذين أخذوا الحاخام وشوهوه يبدون في مظهر جاد إذا قورنوا بالصورة المضحكة التي يبدو فيها الحاخام» (ص62).

4. وفي محاولة لتبرير التناقض الذي يقع فيه عاموس عوز يقول غالب هلسا إن الراوي فقط هو الذي يتحكم في وجهة النظر في رواياته؛ إذ إن الشخصيات تظل صامتة، ويعني بذلك أن الراوي يسخر من كل ما تقوله شخصيات رواياته التي تتبنى معطيات الصهيونية، ويعني هذا في نظر غالب هلسا أن الراوي يقف على الحياد وهو في هذه الحالة أشبه بالمتفرج. ليت غالب هلسا تذكر قول الروائي د. هـ. لورانس وهو: إياك أن تثق في الراوي الذي يحكي الرواية، عليك أن تثق في الحكاية بمجملها وربما يجدر أن نوردها هنا كما وردت في لغتها الأصلية:

.Trust the tale, not the teller

ويعني لورانس أن وجهة النظر في الرواية هي حصيلة ما يجيء على لسان الراوي والشخصيات جميعها دون استبعاد طرف من الأطراف التي تشترك في العملية الروائية كاملة.

5. لا يوجد ما يبرر كل هذا التناقض عند غالب هلسا سوى أنه يقع أسير التقنية التي سبق

الحديث عنها في **الزير سالم** و**تيسير السبول** وكأن تقنية المفارقة الساخرة أو ما شابهها تحمي المؤلف من الانزلاق إلى مسار الشخصيات أو حتى الارتباط بها بعد أن يتم إبداعها. إن الشخصيات عند غالب هلسا هي المتهمة بحمل عبء معطيات الصهيونية، ومؤلفها بريء بسبب التقنية التي تجعلها تقيه شر وجهة النظر.

هل كان غالب هلسا يفكر في البنيوية التي تنحي المؤلف ومقاصده جانباً وتركز على اللغة نفسها كنظام محكم يعمل من داخل نفسه، أم كان واقعاً تحت تأثير رولان بارت وأطروحة موت المؤلف؟

6. من الواضح أن غالب هلسا وقع في شرك تقنية المفارقة الساخرة، عن هذا الشرك يقول لنا الناقد الكبير ليونل ترلنج في سياق تعليقه على المفارقة الساخرة في روايات جين أوستن ما يلي:

معظم الناس يبالغون كثيراً في مفهوم المفارقة الساخرة، بل ويخشون كثيراً من وقعها. وهذا يظهر واضحاً جلياً من استجابتهم بداية لأبسط معانيها عندما تجعلنا بدعة البلاغة نقول شيئاً مغايراً لمعناه؛ إذ يكون المعنى أقل أو أكثر من القول. وبالمثل، ينزلق معظم الناس في اشتقاق معنى فضفاض للمفارقة الساخرة تصوغه على نمط من تفكير شخصية من الشخصيات المعروفة كما هي الحال عند مونتين، على سبيل المثال». ويتابع ترلنج تعليقه على المفارقة الساخرة قائلاً: «إن المبالغة الشديدة في قيمة المفارقة الساخرة وخوفنا الشديد جداً من سطوتها تؤدي بنا إلى سوء فهم للدور الذي تستطيع أن تلعبه في الحياة الفكرية والأخلاقية... وعلينا أن نتنبه إلى أن المفارقة الساخرة في أوسع اشتقاقاتها اللغوية تمتلك نوعاً من الخبث (malice). فالساخر يهدف إلى ممارسة سلطته على التفكير الحَر في الذي يكون صاحبه مطبوعاً على نوع من ثقة خارجة عن سياق مكانها وزمانها. كذلك يقوم الساخر بممارسة السلطة نفسها على شيء مريح نتوقعه، فيه خيبة أمل.

ويذكرنا هذا التعليق بالنصوص التي يستشهد بها غالب هلسا من رواية **أنت منذ اليوم** مبيناً قدرة تيسير السبول الفنية على إبداع المفارقة الساخرة وهي تمارس سلطتها على المتلقي.

ويلاحظ ترلنج أن خبث التقنية عند جين أوستن لا يكون موجهاً فقط نحو مجموعة معينة من شخصيات رواياتها المعروفة، بل إلى القارئ نفسه. ويعني ترلنج هنا أن القارئ لروايات جين أوستن يتحول عن معتقداته وعن أخلاقيات الحياة التي ألفها وذلك تحت تأثير المفارقة الساخرة التي تودعها الروائية شخصياتها؛ إذ تجعل جين أوستن قارئ رواياتها يخرج عن انسجامه مع المألوف في الحياة إثر تعرفه على شخصيات تعصف بهذا المألوف، مستهدفة منظوراً يتعدى ما يصدر عنها من قول وفعل، مكتفية بما تخلفه من تأثير ينساب إلى القارئ بعفوية فنية على نحوٍ ربما لا تخلو معه العملية برمتها من خداع. أليس هذا ما حصل مع غالب هلسا الذي انتهى به الأمر إلى الاعتراف بنجاح عاموس فنياً؟!

ويؤكد ترلنج أن هذا التدخل في عالمنا الأخلاقي والفكري الذي نأنس إليه ينتج عن مكر

من جانب المؤلف. فعندما نستجيب مسرورين إلى جين أوستن فإن هذا يكون في غالب الأمر بسبب اعترافنا بما هو مواز في عالم الخبرة إلى ظرف المفارقة الساخرة الذي يكشف لنا دائماً أكثر مما نراهن عليه.

ويخلص ترلنج إلى أن استقبال القارئ للمفارقة الساخرة في روايات جين أوستن قد توزع بين من وقع تحت سحر المفارقة الساخرة فأبدى إعجابه بفن الروائية بسبب نجاحها في توظيف هذه التقنية، وربما يكون غالب هلسا من هذه الفئة، وبين من رأى في المفارقة الساخرة خدعة فنية جعلت فئة معينة من القراء تعبر عن اشمئزازها. من بين هذه الفئة الأخيرة مارك توين الذي يلاحظ أن فن أوستن يوحي بتقزز حيواني (animal repugnance). أما إمرسون فقد جعله كرهه للروائية يصفها بأنها عقيمة (-st erile) وهمجية (vulgar) بسبب فن المفارقة الساخرة.

هنالك تعليقان من هذا النوع يوردهما ترلنج على لسان الدكتور شابمان بخصوص جين أوستن وكرهه لها: الأول التحيز السياسي (political prejudice) والآخر المثالية المتسرعة (-impat ient idealism).

في اعتقادي، فإن غالب هلسا وقع ضحية سوء تقدير للتحيز السياسي الذي اتخذ عاموس عوز من خبث المفارقة الساخرة مظلة لإخفائه، والثاني هو مثاليته المتسرعة التي كان يضمرها بشكل عام للتقنية الفنية وهي مزدانة بخبث الساخر والسخرية. وهكذا يقع غالب هلسا في شرك جماليات الفن الخبيثة.

ويبدو أن الثقة التي يوليها غالب هلسا للمفارقة الساخرة جعلته يرى تأثيرها مناسباً لقراءة عوالم مختلفة ومتباعدة تناولها في كتاباته، وفات عليه في الوقت ذاته أن هذه التقنية لا يمكن أن تتسع أبعادها لقضية كبرى مثل قضية المواجهة مع إسرائيل التي تختلف في حجمها إلى حد كبير عن العوالم الأخرى التي ولج إليها مثل عالم حكاية **الزير سالم** و**تيسير السبول** وقصص كثيرة أخرى كالتي تتضمنها **الخماسين** على سبيل المثال؛ إذ نجحت قراءته لها، لا لسبب إلا لأن تقاطعها مع الإشكالية السياسية والاجتماعية ليس مباشراً وحاداً بل فضفاضاً يسهل على المفارقة لملمته وخلق منظور جديد له من عناصره الهشة أصلاً. لهذا نجد المفارقة الساخرة التي رأى فيها غالب هلسا قوة استثمرها عوز ليحيد بها عن المعطيات الصهيونية؛ قوة تختزل القضية برمتها.

ربما يكون غالب هلسا محقاً في رؤيته لعالم عوز الروائي الذي يتحقق فيه الحياد بين الروائي وشخصياته، لكن التساؤل الذي فات على غالب هلسا التوقف عنده هو: أي حياد هذا الذي يحققه المؤلف ويباركه الناقد؟ يخبرنا الروائي الناقد فورستر في كتابه **أركان القصة** أن على الروائي أن يخفي وجهة نظره عن شخصياته وألا يعمل على توصيلها إلى تلك الشخصيات. ويعني هذا أن الروائي يحتفظ بوجهة نظره دون أن يصرح بها خشية أن يجعل شخصية أو أخرى تحظى بامتياز لا تحظى به بقية الشخصيات أولاً وثانياً كي لا تنزلق العملية الروائية إلى القول المباشر فيفقد الحدث في الرواية قيمته الدرامية المطلوبة

التي تجسم وجهة النظر فعلاً كي لا تتحول الشخصيات إلى بوق في يد صانعها. يبدو أن غالب هلسا لم يتنبه أن المفارقة الساخرة، مهما أحسن الظن بها وحاول توسيع حدودها، تتوقف في وظيفتها عند مجرد الإشارة إلى الفرق بين ما يقال وبين ما هو مقصود مما يقال دون صريح العبارة.

لو تعامل غالب هلسا مع روايات عوز ضمن المنهج التاريخي لتبين له أن عوز لا يمكن أن يكون حيادياً بأي شكل من الأشكال ما دام ينكر تماماً وجود الآخر في رواياته التي تجري أحداثها على أرض ذلك الآخر وفي سياق تاريخه. ليس هذا طبعاً خافياً على غالب هلسا، لكنه حصر نفسه في جزئية تقنية لا تقدر على النفاذ إلى أبعاد الموضوع من قريب أو بعيد. وما دام غالب هلسا على وعي بأهمية «القارئ المبدع» فقد كان بإمكانه أن يبين أن عوز قد أسقط من حسابه القارئ العربي مثل ما أسقط الطرف العربي من رواياته أصلاً. مثل هذا الوضع يلقي على عاتق غالب هلسا مسؤولية جسيمة؛ إذ إنه يتناول وضعاً شاذاً يجعلنا نتساءل عن نوعية القارئ الذي قدّم له غالب هلسا الأدب العبري تلخيصاً وترجمة وتعليقاً، وعن دوره هو نفسه في هذا التقديم. ربما شعر غالب هلسا من البداية بأن الموقف مربك مما دعاه إلى تقديم الملاحق التوضيحية التي لا تقل إرباكاً.

●●●

ما من شك في أن غالب هلسا أقبل على مشروع الأدب الصهيوني بنية حسنة، بل وبشعور قومي صادق، وكأننا به يسأل نفسه: أليس من الضروري أن نطّلع على ما يكتبه الآخر عن حياتنا لنحدد موقفنا بدقة من المواجهة معه، وأن يتعدى اطلاعنا المدونات التاريخية والإعلامية التي تجد سبيلها إلينا، لسبب أو لآخر، بطريقة أسهل بكثير من الإبداع الفني، أدباً كان أوغير ذلك. وكأننا بغالب هلسا أيضاً يلقي على نفسه كروائي عربي مسؤولية خاصة في هذا الاتجاه.

ومشروع غالب هلسا المتواضع جداً يجعلنا نستذكر مشروع إدوارد سعيد الكبير الذي أحدث تغييراً جوهرياً في التعرف على صورتنا في ثقافة الغرب. ومن قبيل المفارقة أن يتزامن مشروع غالب هلسا مع مشروع إدوارد سعيد؛ فقد ظهر الأول بعيد ظهور **الاستشراق**، **وبدايات**. كيف لنا أن نفسر غياب إدوارد سعيد من أطروحة غالب هلسا في حين أن عدداً من دراسات إدوارد سعيد ظهرت مترجمة إلى العربية في أهم المجلات العربية في عقد السبعينيات من القرن الماضي، بل وكان بإمكان غالب هلسا أن يطّلع عليها مكتوبة بالإنجليزية التي يتقنها قراءة وكتابة؟!

ولو قدر لغالب هلسا أن يطلع على أطروحات إدوارد سعيد الثقافية التي، كما نعلم، غيرت المشهد الثقافي في العالم، لتغير توجهه ولطلع علينا بأطروحة تقع ضمن الأطروحة الثقافية الكبرى التي تتخطى بأفقها الواسع حدود الجماليات الضيقة وتضعها ضمن خطاب المعرفة المتنوعة في العالم الذي نعيش فيه.

أطروحة إدوارد سعيد التي ربما فات على غالب هلسا الاطلاع عليها، تتلخص في أن الأدب الغربي ليس بريئاً، مهما زينته جماليات الفن،

حتى لو كان منتجوه لا يضمرون قصداً استعمارياً يمكن أن يقدَّم للقارئ خارج حدود جمالياته أصلاً؛ أي أن القراءة المنصفة لرواية ما هي إلا تلك القراءة الشمولية للمنظومة الثقافية التي تتعدى حدود الجماليات الفنية. وقد بينت في دراسة بعنوان **إدوارد سعيد: أسفار في عالم الثقافة** كيف أن إدوارد سعيد تناول روايات وأعمالاً فنية عدة يتصل موضوعها بأطروحة كتابه. من هذه الروايات **مانسفيلد بارك** التي علق ترلنج على تقنيتها كما ورد أعلاه. يلاحظ إدوارد سعيد كيف أن الرواية تدور حول ثقافة الاستعمار، بدليل أن شخصية الرواية تتخذ من تجارة قصب السكر في جواتيمالا مصدراً لكسب المال من أجل انفاقه فيما بعد على تحسين أحوال الحي المعيشية في مانسفيلد بارك. وما يود إدوارد سعيد توضيحه هنا هو أن جماليات الرواية يجب ألا تنسينا صورة ثقافة الاستعمار فيها.

وفي هذا السياق، لا يسعنا إلا أن نفترض أن إدوارد سعيد قد تأثر بسلفه في المنصب الأكاديمي في جامعة كولومبيا، ترلنج، الذي يعد من مشاهير النقاد في عالم الدراسات الإنسانية. ولا يُخفي إدوارد سعيد نفسه تأثره بأخلاقيات الفن التي أسس معالمها ترلنج عبر سنوات طويلة في الجامعة نفسها.

وقد وضح إدوارد سعيد أطروحته هذه مستشهداً بعدد كبير من الروايات الإنجليزية والفرنسية وبأعمال فنية أخرى مثل **أوبرا عايدة** التي بيّن أنها ليست مجرد عمل فني غنائي بل أيضاً عمل سياسي استعماري.

ماذا لو قدم غالب هلسا الأدب الصهيوني ضمن العنصر الثقافي وأخلاقيات فنه الشمولية بدلاً من الانحياز إلى عنصر الجماليات الفنية الذي لم يعد حديثاً ذلك المكوّن في العلاقة الشائكة بين العالم والنص والناقد؟

●●●

وبعد، فمهما تكن الأسباب التي حملت غالب هلسا على اللجوء إلى فصل مرتبك بين الأخلاقي والجمالي، فإن المؤكد، كما يقول عارفوه، اعتناقه بلا تحفظ وبشكل متسرع ما قاله فردريك إنجلز، وهو يقرأ بلزاك: «يمكن أن يكون الأديب رجعياً في مواقفه السياسية المباشرة، وتقدمياً في القول الأدبي الذي تأتي به كتابته»؛ أي أن الأديب يقول شيئاً ويصرّح إنتاجه الأدبي بقول آخر منتهياً إلى انزياح شاءته الكتابة ولم يهمس به الأديب. ذلك أنّ ما أكده إنجلز لا يفصل تماماً بين الآيديولوجيا العامة التي تخترق وعي الأديب و الآيديولوجيا الخاصة التي تعيد الكتابة صياغة علاقاتها، كما لو كانت الأخيرة «تفضح الأولى» وتكشف عن حقيقتها مهما كان الظاهر الذي تعلنه.

لن ينطبق هذا على عاموس عوز؛ فهو صهيوني في آيديولوجيته الأولى بقدر ما هو صهيوني في إنتاجه الأدبي. وهذا يعني أن الراحل غالب هلسا لم يتعامل مع نص إنجلز بالحذر والحيطة اللازمين. فقد كان بلزاك فرنسياً يكتب عن المجتمع الفرنسي على خلاف عاموس عوز الذي يكتب عن مجتمع مختلف، متناسياً كلياً أخلاقيات الكتابة التي لا تتفق مع اقتحام الشعوب وطردها واستباحة أرضها.

لقد طبق غالب هلسا، ربما عشوائياً، ما قال به إنجلز على عاموس عوز، معطياً الكتابة قوة

خارقة، تحرر البشر من آيديولوجياتهم المختلفة وتوحدهم جميعاً في فضاء مختلف عنوانه «الإبداع».

إن الجمالي لا يعارض الأخلاقي إن لم يكن تعبيراً عنه بمستوى معيّن. يمكن القول في النهاية: أنتج غالب «الجمالي» في نصوصه الإبداعية، وأخفق في تحديد الجمالي حين أراد أن يكون ناقداً أدبياً يرى في الجمال علاقة مكتفية بذاتها!◆

المراجـــع

- هلسا، غالب، **نقد الأدب الصهيوني- دراسة آيديولوجية ونقدية لأعمال الكاتب الصهيوني عاموس عوز: مع الترجمة العربية الكاملة لرواية الحروب الصليبية**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1981.
- هلسا، غالب، **أدباء علموني ... أدباء عرفتهم**، جمع وتحقيق ناهض حتر، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1996.
- هلسا، غالب، «مناقشات حول عدد الأدب الصهيوني»، **الأقلام**، العدد (4)، 1980، ص 124 - 130.
- شاهين، محمد، **إدوارد سعيد: أسفار في عالم الثقافة**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2007.
- Oz, Amos, *Unto Death,* translated by Nicholas de Lange in collaboration with the author, London: The Toby Press, 1971.
- Palumbo, Michael, *Imperial Israel*, London: Bloomsbury, 1990.
- Trilling, Lionel, *The Moral Obligation to be Intelligent: Selected Essays,* edited with an introduction by Leon Wieseltier, Northwestern University Press, 2008.

دراسات

إريك هوبزباوم

نقل وتقديم: فايز الصيّاغ

كاورو ياماموتو

سمير قطامي

عصـــر التطرفات

إريك هوبزْباوْم
نقل وتقديم: فايز الصيّاغ

مقدمة

عصر الثورة، وعصر رأس المال، وعصر الإمبراطورية، ويستكمل المؤرّخ العالمي الشهير إريك هوبزْباوْم في عصر التطرُّفات عرضه الموسوعي لتاريخ العالم المعاصر. وهو يرى أن القرن العشرين «الوجيز»، بحسب تعبيره، بدأ باندلاع الحرب العالمية الأولى (1914-1918) والثورة الروسية (1917) وانتهى بانهيار الاتحاد السوفييتي والأنظمة الشيوعية في أوروبا الوسطى عام 1991، وتخلّلته الحربان العالميتان، وانهيار الإمبراطوريات الاستعمارية القديمة، وحروب الاستقلال والتحرر الوطني، ثم الحرب الباردة التي أعقبتها مرحلة الهيمنة الأمريكية والصراعات الإقليمية والثورة المعلوماتية.

وعلى نحو ما فعل هوبزْباوْم في تصديره لمجلدات «العصور» الثلاثة التي سبق إصدارها بالعربية، فقد خصّ هوبزْباوْم هذه الترجمة لكتاب **عصر التطرُّفات** بمقدمة تناول فيها تداعيات القرن العشرين وتأثيراتها في العالمين العربي والإسلامي، فضلاً عن مقابلة مطوّلة أُلحقت بالنص الأصلي للكتاب، وحلّل فيها هوبزْباوْم أبرز التطوّرات في العقد الأخير من القرن الماضي والعقد الأول من القرن الحالي.

ويعتبر إريك هوبزْباوْم (المولود عام 1917) من أبرز المؤرخين المعاصرين، بل إن أغلب المراقبين يعدونه «شيخ المؤرخين» الأحياء. وقد درس وتولى التدريس في جامعات فيينا وبرلين وكامبريدج. وهو عضو في الأكاديمية البريطانية والأكاديمية الأمريكية للفنون والعلوم، والرئيس الحالي لكلية بيركبيك في جامعة لندن، وله نحو ثلاثين مؤلفاً مرجعياً حول التاريخ الحديث والمعاصر. وقد عرف، وهو اليهودي مولداً والماركسي منهجاً، بمعاداته للصهيونية والسياسة التوسعية الاستيطانية الإسرائيلية. وبصدور **عصر التطرُّفات** يختتم الأكاديمي والباحث في قضايا التنمية الإنسانية الدكتور فايز الصُيّاغ ترجمته لـ **رباعية** المؤرخ البريطاني العالمي التي تغطي الجوانب السياسية والاقتصادية والثقافية في العالم المعاصر في الفترة الممتدة بين الثورتين الفرنسية والصناعية في الربع الأخير من القرن الثامن عشر حتى نهاية العقد الأول من القرن الحادي والعشرين. وفايز الصُيّاغ باحث سوسيولوجي، وزميل زائر في مركز الدراسات الاستراتيجية في الجامعة الأردنية وبرنامج الأمم المتحدة الإنمائي. عمل أستاذاً في جامعة تورنتو الكندية، ونشر بالعربية والإنجليزية عدداً من الدراسات التنموية والاجتماعية والثقافية. وقد نال جوائز عربية دولية مرموقة مثل (جائزة زايد الدولية) و(جائزة خادم الحرمين الدولية) على بعض ترجماته ومنها: **علم الاجتماع** (2008) لأنتوني غدنز و**عصر رأس المال** (2009) لإريك هوبزْباوْم.

يقول هوبزْباوْم في التصدير الخاص الذي وضعه للترجمة العربية لـ **عصر التطرفات**، وتنشره **المجلة الثقافية** اليوم: إن التاريخ العام للعالم لا يتطرق إلا بصورة وجيزة وعابرة لتاريخ الدول والمناطق المفردة، وقد يكون من المفيد التركيز، تحديداً، على جوانب التفاعل بين بقاع العالم الناطقة بالعربية والفارسية من جهة، وأجزاء العالم الأخرى من جهة ثانية، وعلى دورها في التاريخ الأوسع للقرن العشرين. ويضيف أن هذا التصدير يرمي إلى وضع تاريخ القرن العشرين في متناول القراء الشباب، ومنهم الطلاب، الذين لم تلامس تجربتهم وذكرياتهم تاريخ المراحل التي سبقت عام 1990. ويصدق ذلك، بصورة خاصة، على البلدان الإسلامية التي تتراوح فيها نسبة من هم دون الخامسة عشرة من العمر بين 30 و 45 بالمئة من السكان.

ويضيف هوبزْباوْم: «إن إمبريالية ما قبل عام 1914 واصلت ازدهارها حتى ما بعد الحرب

العالمية الثانية؛ بل إن الإمبراطوريتين الأوروبيتين الكبيرتين، البريطانية، وإلى حد أقل، الفرنسية، كانتا تسيطران في العالم على مساحات أوسع مما كان عليه الحال قبل الحرب العالمية الأولى. فقد اقتسمتا، في ما بينهما، المستعمرات الألمانية السابقة، وكذلك التوابع ومناطق النفوذ العثمانية في الشرق الأوسط. وأدخل البريطانيون عنصراً إضافياً غير متوقع إلى المنطقة عام 1917 بإصدار «إعلان بلفور» الأخرق الذي وعد اليهود بِـ «وطن قومي» غير محدد الهوية في فلسطين. ومع أن هاتين الدولتين اتفقتا على اقتسام الشرق الأوسط بينهما في اتفاقية سايكس-بيكو عام 1917، فاستولى الفرنسيون على سوريا ولبنان، والبريطانيون على بلاد ما بين النهرين وفلسطين وما كانوا يأملون في السيطرة عليه في شبه الجزيرة العربية، فإن الشرق الأوسط العربي ظل تحت الهيمنة البريطانية حتى خمسينيات القرن العشرين. وهكذا، خضع المسلمون بين الحربين، مباشرة أو على نحو غير مباشر، وربما للمرة الأولى في تاريخهم، لحكام غير مسلمين، في مستعمرات رسمية، أو محميات مستقلة ظاهرياً. ويخلص هوبزْباوْم في هذا التصدير إلى أن منطقة الشرق الأوسط «كانت، وستظل، مزعزعة من الوجهة الاجتماعية»، وأن نهاية الحرب الباردة قد «تركتها أكثر قابلية للانفجار من أي وقت مضى». وما زال ذلك يصدق على الأوضاع الراهنة في هذه الآونة. والواقع أن التغير الحقيقي الذي طرأ على الوضع في المنطقة وآثاره على التطورات الدولية، إنما يبرهن على أن مشكلات الشرق الأوسط لا يمكن حلها أو السيطرة عليها حتى من جانب أغنى القوى العسكرية وأكثرها سطوة في أيامنا هذه. وإذا أراد مؤرخو المستقبل أن يحددوا مؤشراً على بداية النهاية لاستئثار الولايات المتحدة الأمريكية وحدها بالهيمنة على العالم، فإنهم، ولا ريب، سيفكرون أول الأمر في حرب العراق. وإذا قدر لمشكلات المنطقة أن تُحل، فإن ذلك لن يتم على أيدي قوى خارجية، بل عن طريق قوى داخلية في المنطقة».

وفي الفصل الإضافي الأخير من **عصر التطرفات** الذي جاء في نحو 1120 صفحة، بما فيها نحو مئة صفحة من التعريفات المفهومية للمصطلحات والأعلام أضافها المترجم، كعادته، إلى النص الأصلي، يحلل هوبزْباوْم أبرز التطوّرات العالمية خلال العشرين سنة الأخيرة منذ انهيار المنظومة الشيوعية حتى عام 2010، ويرى في معرض الحديث عن الاستراتيجية الأمريكية في عهد أوباما أن الأخير «قد أهدر فرصته وبددها». «وآفاق المستقبل، في تقديري، ليست مشجعة كثيراً»... «وعندما ننظر إلى أكثر مسارح النزاع الدولي سخونةً في العالم، فإن حلّ الدولتين، كما هو متصوَّر في الزمن الراهن، لا يفتح أفقاً مستقبلياً يمكن الركون إليه في فلسطين... وأشك في أن يكون الأمر وارداً في اللحظة الراهنة. ومهما كان نوع الحل، فإن شيئاً لن يحصل ما لم يقرر الأمريكيون أن يغيروا رأيهم كلياً، ويمارسوا الضغط على إسرائيل. وليس ثمة ما يشير إلى حصول شيء من هذا القبيل».

وفي لقاء خاص مع **المجلة الثقافية**، يتحدث الدكتور فايز الصيّاغ عن جهوده في ميدان الترجمة. وهو يرى أن جهوده إنما تمثل إسهاماً متواضعاً في تعريف قادة الرأي والنخب التربوية والسياسية والاقتصادية، والقراء العرب عامة، بالإنتاج الفكري الجديد والمهم خارج العالم العربي، عبر الترجمة الاحترافية الأمينة الموثوق بها، للأعمال والمؤلفات الأجنبية المَعلمية الجديدة أو المتجددة القيمة، في مجالات الدراسات الإنسانية والاجتماعية عامة، وفي العلوم الاقتصادية والاجتماعية والإدارية والسياسية والثقافية والفنية بصورة خاصة. وثمة بعد آخر للترجمة، على ما يرى الصياغ؛ فهي، من ناحية، تضع في متناول الدارسين والطلبة الجامعيين العرب مؤلفات عدد من المفكرين الأجانب، ومن منظورات سياسية وسوسيولوجية وثقافية متكاملة. و من ناحية أخرى، فإن هذه الكتب المرجعية، وهنا مربط الفرس، تطرح قدوةً تُحتذى أمام جميع الباحثين والأكاديميين، وبينهم «الباحثون!» العرب، عندما يكتبون «الدراسات» المقرصنة المشبوهة، أو يختارون الأبحاث الوصفية السردية المسطحة والمؤلفات القاصرة، ويطالبون الطلبة، بل يرغمونهم، على حفظها بوصفها سدرة المنتهى في العلم والمعرفة!

عصر التطرفات والعالماف العربي والإسلامي

إريكْ هوبْزْباوْمْ★

إن القرن الذي يتناوله هذا الكتاب هو العصر الأكثر خروجاً عن المألوف في تاريخ البشرية حتى الآن. ويرمي هذا التصدير، الذي وضعه المؤلف خصيصاً للطبعة العربية من تاريخ هذه الفترة إلى تحقيق هدفين. فنظراً لأنّ التاريخ العام للعالم لا يتطرق إلا بصورة وجيزة وعابرة لتاريخ الدول والمناطق المفردة، فقد يكون من المفيد التركيز، تحديداً، على جوانب التفاعل بين بقاع العالم الناطقة بالعربية والفارسية من جهة، وأجزاء العالم الأخرى من جهة ثانية، وعلى دورها في التاريخ الأوسع للقرن العشرين.[1] ومن جهة ثانية، يرمي هذا التصدير إلى وضع تاريخ القرن العشرين في متناول القراء الشباب، ومنهم الطلاب، الذين لم تلامس تجربتهم وذكرياتهم تاريخ المراحل التي سبقت عام 1990. ويصدق ذلك، بصورة خاصة، على البلدان الإسلامية التي تتروح فيها نسبة من هم دون الخامسة عشرة من العمر بين 30 و45 بالمئة من السكان.

في عام 1914، كانت أوروبا، أي منظومة الدول الأوروبية، تحكمها كلها تقريباً أنظمة ملكية. وكانت المناطق التي استوطنها المستعمرون الأوروبيون قد وصلت ذروة الهيمنة على العالم في ذلك العصر. بيد أن هذه الهيمنة، التي تعود جذورها إلى القرن السادس عشر، كانت حديثة تاريخياً، وكما ثبت بعد ذلك، قصيرة الأجل. ولم يكن فيها ما يدل على تفوق، عقلي أو فكري أو غير ذلك، لدى الرجال والنساء المتحدرين من غربي شبه الجزيرة المكونة من قارتي أوروبا وآسيا. وعلى الرغم من ذلك، فلم يكن ممكناً إنكار تلك الهيمنة التي غيرت مسار العالم التاريخي، وبخاصة في القرن التاسع عشر. وحتى من الوجهة الديمغرافية، فإن سكان ما كان يعتبر في الماضي منطقة هامشية كانوا، عام 1913 وبعده، يشكلون أكثر من أي وقت مضى الجانب الأعظم من سكان العالم؛ أي ما يقارب الربع، هذا إذا لم نأخذ بالاعتبار الكتل السكانية الهائلة المتحدرة من المستوطنين الأوروبيين من الأمريكتين وأوقيانوسيا.[2]

وخارج نطاق الأمريكتين، فإن الجانب الأعظم من سطح الكرة الأرضية ومحيطاتها، التي أعاد تشكيلها الاستعمار الكولونيالي الأوروبي، وكان أكثرها قد تحرر آنذاك، كان واقعاً تحت السيطرة السياسية للقوى الإمبراطورية السياسية أو تلك التي تأتمر بأمرها. وكان واضحاً أن الإمبراطوريات القائمة آنئذ، وهي الصين، وإيران، والإمبراطورية العثمانية، قد بدأت تتهاوى وتعتمل فيها بوادر حركات نهضوية ثورية. ومن ناحية أخرى، فإن الولايات المتحدة الأمريكية، وهي مجتمع المستوطنين البيض الرأسمالي، المسيطر على قارة أمريكا الشمالية، كانت منذ سبعينيات القرن التاسع عشر قد أصبحت تمثل الاقتصاد الصناعي الرئيسي في العالم، فتفوقت بذلك على منافسيها الأوروبيين. وفيما كان لبروز الاقتصاد المُعوْلم دور محوري بالنسبة لبريطانيا، وهي الاقتصاد المسيطر في القرن التاسع عشر، فإنه لم يكن للولايات المتحدة الأمريكية غير صلة هامشية به؛ إذ إنها ركزت على استثمار أراضيها الشاسعة. كما لم تكن ذات حضور ملموس خارج أمريكا اللاتينية، وبعبارة أدق، خارج منطقة الكاريبي والمحيط الهادي.

هذا المجتمع الأوروبي، الذي نشأ أساساً في القرن التاسع عشر، وهذا النظام العالمي، أصيبا بانهيار مُطبق ميؤوس منه في الحرب العالمية الأولى. وقد وَصَفتُ الفترة الزمنية الممتدة بين عامي 1914 وأربعينيات القرن العشرين بأنها «عصر الكارثة»، وهي تشكل الجزء الأول من هذا التاريخ الذي أسميته «وجيز القرن العشرين». لقد كانت فترة اتسمت بالحرب الشاملة الطاحنة التي انفلتت من عقالها، وتخللتها بضع سنوات من الانقطاع في العشرينيات. وكانت كذلك فترة شهدت سقوط الدول والأنظمة التي أحدثت ثورات اجتماعية وثورات مضادة هائلة سيطرت على «عصر الكارثة» والحرب الباردة في أعقاب الحرب العالمية الثانية. كما وضعت نهاية للسيطرة العالمية التي مارسها نظام القوة الأوروبي الإمبريالي، واستُبدل بها، خلال ما تبقى من القرن العشرين، نظام سياسي عالمي يقوم على التوازن بين قوتين عالميتين هما

الولايات المتحدة الأمريكية، واتحاد الجمهوريات السوفييتية الاشتراكية حتى انهياره عام 1991.

كان ذلك نتيجة للثورة الأعظم على الإطلاق، التي ولدت في أعقاب انهيار النظام القديم في الحرب العالمية الأولى (1914-1918)، وهي المسماة «ثورة أكتوبر» في روسيا. واستهدفت تلك الثورة تحويل العالم، اجتماعياً واقتصادياً، من اقتصاد رأسمالي إلى مجتمع اشتراكي، وفي سياق عالمي، ولكن بدءاً من الاتحاد السوفييتي الجديد الذي ورث أكثر الأقاليم التابعة للإمبراطورية الروسية القديمة المترامية بين بحر البلطيق، والبحر الأسود، والمحيط الهادي. بيد أن الثورة الروسية لم تنتشر في البلدان الأخرى في السنوات التي أعقبت الحرب العالمية الأولى، مع أنها تركت آثارها على الفور في أرجاء العالم كافة، وبخاصة في آسيا، وتحديداً في الصين. وكان انتشارها بعد الحرب العالمية الثانية دراماتيكياً مثيراً. فبعد أقل من ثلاثة عقود من وصول لينين إلى مدينة پتروغراد الثورية القديمة (سانت بطرسبرغ)، كان نحو ثلث سكان المعمورة يعيشون في دول تحكمها أحزاب شيوعية. بل إن النظام الاقتصادي السوفييتي الجديد بدا، حتى في العالم الغربي، بديلاً حقيقياً للسوق الرأسمالية العالمية لعدة عقود بعد الأزمة الاقتصادية الكبرى بين عامي 1929 و1933.

إن الزلزال الكوني الذي داهم الرأسمالية قد شلَّ حتى الاقتصاد الأمريكي العملاق نفسه. وبدا أن الاقتصاد السوفييتي، من خلال برنامج الخطة الخمسية فيه، يتمتع بالمناعة ضد هذه الأزمة العالمية. وخلال نصف القرن اللاحق، تركت «الخطط» ومساعي «التخطيط» الاقتصادي آثارها على مختلف الحكومات، على اختلاف اتجاهاتها الآيديولوجية، سواء في أوقات الحرب أوالسلم، وبخاصة تلك الحكومات التي تركزت أولوياتها على التعافي من تداعيات الحروب، أو الحريصة كل الحرص على التحديث عبر التصنيع. وما وصفه المراقبون الفرنسيون بِـ «السنين الثلاثين المجيدة» للاقتصادات الغربية بعد الحرب العالمية الثانية إنما كان يرتكز إلى قدر من إدارة القطاع العام، بل والتخطيط الاقتصادي الذي كان قد ولّد صدمةً لدى دعاة الليبرالية الاقتصادية قبل عام 1914، وتخلت عنه الحكومات النيوليبرالية في سبعينيات القرن العشرين. وتشكل فترة التغيير والتأزم تلك خاتمة لهذا الكتاب. وقد أصابت مقتلاً من الاقتصادات الاشتراكية، وشهدت بوادر التحول التاريخي لمركز الثقل العالمي من الدول الغربية باتجاه آسيا (في مطلع القرن الحادي والعشرين)، وانهيار اقتصاد العالم الرأسمالي القائم على انفلات الأسواق الحرة.

ومع ذلك، فقد أُرجئ انهيار النظام القديم في «عصر الكارثة». وعلى الرغم من بروز حركات مهمة مناهضة للكولونيالية، ولا سيما في نطاق الإمبراطورية البريطانية، فإن إمبريالية ما قبل عام 1914 واصلت ازدهارها حتى ما بعد الحرب العالمية الثانية. بل إن الإمبراطوريتين الأوروبيتين الأكبر، البريطانية، وإلى حد أقل، الفرنسية، كانتا تسيطران في العالم على مساحات أوسع مما كان عليه الحال قبل الحرب العالمية الأولى. فقد اقتسمتا، في ما بينهما، المستعمرات الألمانية

السابقة، وكذلك التوابع ومناطق النفوذ العثمانية في الشرق الأوسط. وأدخل البريطانيون عنصراً إضافياً غير متوقع إلى المنطقة عام 1917 بإصدار «إعلان بلفور» الأخرق الذي وعد اليهود بـ «وطن قومي» غير محدد الهوية في فلسطين. ومع أن هاتين الدولتين اتفقتا على اقتسام الشرق الأوسط بينهما في اتفاقية سايكس-بيكو عام 1917، فاستولى الفرنسيون على سوريا ولبنان، والبريطانيون على بلاد ما بين النهرين، وفلسطين، وما كانوا يأملون في السيطرة عليه في شبه الجزيرة العربية، فإن الشرق الأوسط العربي ظل تحت الهيمنة البريطانية حتى خمسينيات القرن العشرين.[3]

وهكذا، خضع المسلمون بين الحربين، مباشرة أو على نحو غير مباشر، وربما للمرة الأولى في تاريخهم، لحكام غير مسلمين، في مستعمرات رسمية، أو محميات مستقلة اسمياً، وفي حالة واحدة (هي الجزائر) أجزاء من الحاضرة الاستعمارية الأصلية. وكانت بلدان المغرب [العربي] بما فيها المغرب، منذ عام 1912، تحت السيطرة الفرنسية أساساً، والمشرق [العربي] كذلك تحت الحكم البريطاني، باستثناء سوريا ولبنان، وغدا جنوب آسيا بأكمله خاضعاً لسيطرة الإمبراطورية البريطانية، وجنوب شرق آسيا تحت سيطرة الهولنديين، بينما بسطت إيطاليا سيطرتها على ليبيا وأجزاء من القرن الأفريقي. ولا نستطيع في هذا السياق أن نصف حكام السكان المسلمين في تركيا [كمال أتاتورك] الثورية وفي جمهوريات الاتحاد السوفييتي بأنهم مسلمون. بل إن الجمهورية التركية ألغت منصب الخلافة (التي كان يتولاها السلطان العثماني) عام 1924، وهو قرار كانت له آثاره حتى بين جماهير المسلمين السنّة. وفي الهند (التي كانت آنذاك تضم الباكستان وبنغلادش) أدت ما تسمى «الإهاجة الخلافية» الداعية إلى الإبقاء على الخلافة إلى الإسهام في بروز حركة الاستقلال الهندي. وباختصار، فإن الشرق الأوسط والعالم الإسلامي أصبحا في وضع تاريخي جديد لا سابقة له.

وفي الوقت نفسه، فإن المنطقة التي عرفت في البلدان الغربية بعد سقوط الإمبراطورية العثمانية باسم «الشرق الأوسط»[4] اكتسبت في الشؤون الدولية أهمية أكبر بكثير مما كانت عليه في القرن التاسع عشر؛ فقد احتفظت بالأهمية التجارية والاستراتيجية التي كانت طرقها البحرية قد اكتسبتها، وبخاصة بالنسبة للإمبراطورية البريطانية، بعد شق قناة السويس. غير أن إمدادات النفط الهائلة من العراق، وإيران، والخليج العربي، منحت الشرق الأوسط دوراً جديداً وحاسماً خلال هذا القرن عندما استعاضت الاقتصادات الصناعية عن الفحم بالنفط والغاز بوصفهما المصدر الرئيسي للطاقة اللازمة للصناعة وعمليات النقل والمواصلات. فقد ارتفع عدد السيارات والناقلات في أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية مما يقارب 700 ألف عام 1910 إلى نحو 38 مليوناً مع بداية الحرب العالمية الثانية. غير أن استهلاك النفط الخام في الولايات المتحدة الأمريكية وحدها تضاعف خمس مرات بين عامي 1940 و1975. وفي ذلك الوقت، كانت ثلاثة أرباع أرباح احتياطات الطاقة

في الولايات المتحدة الأمريكية تعتمد على البترول والغاز الطبيعي (روستو: 256 -258)★★. وكان النمو المتسارع للاقتصادات الأوروبية، وبخاصة في قطاع المواصلات والنقل، يرتكز، في المقام الأول، إلى الطاقة المستمدة من البترول. وقد تضاءلت أهمية دور النفط، نسبياً، منذئذٍ، غير أن إنتاجه استمر في التزايد مع تضاعف استخدام العالم للطاقة بين عام 1970 وأوائل القرن الحادي والعشرين (2004). وغدا النفط هو منبع الثروات الهائلة التي مكنت بقاعاً كانت، تاريخياً، تحتل مكانة هامشية، مثل المملكة العربية السعودية وإمارات الخليج، من تجنب الفورات السياسية التي حدثت في باقي المنطقة، واكتساب القوة والنفوذ المتزايدين، مع المحافظة على أشكال الحكم التقليدية فيها.

وكان قد تم الإقرار بأهمية نفط الشرق الأوسط قبل الحرب العالمية الأولى من جانب الصناعة، ومن جانب الحكومات الأوروبية بالدرجة الأولى، وبخاصة الحكومة البريطانية التي احتاجت إلى البترول لتشغيل أسطولها البحري. وكانت إيران هي المصدر الأول الذي جرى استغلاله؛ إذ وقّع الشاه اتفاقية النفط الأولى عام 1901، غير أن دور العراق (الذي كان آنذاك تحت ظل الإمبراطورية العثمانية) جاء بعد ذلك عام 1912 مع إنشاء شركة البترول التركية (وهي شركة تركية بريطانية ألمانية) التي سرعان ما أصبحت تحت السيطرة البريطانية التامة. غير أن الثورة الروسية أوقفت مصادر النفط الأوروبية الرئيسية، مما زاد من أهمية الشرق الأوسط. ولم تكن الشركات في الولايات المتحدة الأمريكية، التي تتمتع بموارد وطنية ضخمة، تبدي اهتماماً خاصاً بالمنطقة إلا في الفترة الممتدة بين الحربين العالميتين، غير أنها غدت هي المنتفع الأساسي من نفط العربية السعودية، الذي بدأ إنتاجه تجارياً للمرة الأولى عام 1938.

●●●

أصبحت هذه المنطقة المجزأة سياسياً وذات الأحجام السكانية الصغيرة، باستثناء مصر وإيران، في بؤرة السياسات الدولية، بفعل موقعها الاستراتيجي وثروتها البترولية على حد سواء. وقد كانت في فترة ما بين الحربين، وفي ظل الهيمنة البريطانية الفعلية، تعيش على هامش الشؤون الدولية، منشغلة بمشكلاتها الإقليمية. بيد أن الأهمية الاستراتيجية المحورية لهذه المنطقة اتضحت خلال الحرب العالمية الثانية، عندما أوشكت الجحافل الألمانية على احتلال مصر، وعقد روزفلت، وستالين، وونستون تشرتشل، مؤتمرهم الأول في طهران عام 1934. وبعد الحرب العالمية الثانية، تعاظمت أهمية المنطقة وازدادت تفجراً أكثر من أي وقت مضى منذ انتصار العثمانيين على الإمبراطورية البيزنطية.

ويعود ذلك إلى تضافر أربعة تطورات رئيسية متزامنة. فقد أفضت الحرب إلى قيام نظام عالمي جديد تسيطر عليه الولايات المتحدة الأمريكية واتحاد الجمهوريات الاشتراكية السوفييتية، مما أدى إلى قيام دول ذات نفوذ سياسي متعاظم (1944-1950)، تحكمها الأحزاب الشيوعية. وواجهت «الدولتان العظميان» بلداناً أوروبية

ضعيفة لم تعد في وضع تستطيع معه ممارسة السيطرة المادية على إمبراطورياتها. ولم تعد تلك البلدان قادرة على الوقوف في وجه التقدم المثير لحركات التحرر الاجتماعي المناهضة للإمبريالية في أجزاء من آسيا وشمال أفريقيا. وأدرك البريطانيون ذلك قبل غيرهم من القوى الإمبراطورية، فانسحبوا من جنوب آسيا عام 1947 (وتركوا خلفهم دولتي الهند وباكستان المستقلتين)، مع أنهم، في الشرق الأوسط، حاولوا، وفشلوا فشلاً ذريعاً، في استعادة سيطرتهم على قناة السويس بالقوة المسلحة بمساعدة من فرنسا وإسرائيل عام 1956. وتخلت فرنسا عن سيطرتها المباشرة على تونس والمغرب، وخسرتها في الجزائر بعد حرب طاحنة مريرة (1954-1961). وقامت بريطانيا والقوة العظمى الجديدة، الولايات المتحدة الأمريكية، بحركة التفاف خلفية أطاحت بحكومة مُصدَّق المعادية للإمبريالية (1951)، وأعادت مكانها حكم الشاه الموالي للغرب. ومع أن هذه الترتيبات ظلت فعالة لنحو ثلاثة عقود، فإنها أسفرت آخر الأمر عن وقوع التغير الأكثر راديكالية في الشرق الأوسط، وهو الثورة الإيرانية عام 1979. ومما زاد كذلك في استمرار المواقف المعادية للإمبريالية وتعاظمها قيام دولة إسرائيل عام 1948، كدولة واثقة جيدة التسليح من المستوطنين الأوروبيين في فلسطين، بطرد السكان العرب، جماعياً، من أرضهم، وممارسة القمع على سكان المناطق التي احتلتها في حروبها اللاحقة. وستظل قضية فلسطين والفلسطينيين، التي لم تحل بعد، أكثر من أي أمر آخر، هي التي تعترض الطريق المؤدي إلى خلق شرق أوسط قابل للحياة في مرحلة ما بعد الحكم العثماني والسيطرة الإمبريالية.

بعد اندحار الإمبراطوريات الأوروبية، إذن، أصبح الشرق الأوسط، وسيظل، منطقة عدم استقرار على الصعيد العالمي، لا يمكن السيطرة عليه من جانب أي من القوى المحلية أو الخارجية. وحتى قبل غزو الولايات المتحدة الأمريكية للعراق عام 2003، فإن المنطقة عانت عدة حروب، على حدود إسرائيل، في الأعوام 1956 و1967 و1973، وبين العراق وإيران (1980-1988)، وحول الكويت عام 1990. يضاف إلى ذلك قيام إسرائيل بغزو لبنان أكثر من مرة، واندلاع الثورات والصراعات والحروب الأهلية بما فيها العمليات العسكرية (غير النظامية) في اليمن وجنوب شرق الجزيرة العربية.

●●●

أدى ذلك كله إلى تحول الأوضاع في كل من المغرب، والمشرق، وبقية العالم الإسلامي؛ فقبل عام 1914، وباستثناء مصر (وكذلك، في سياق مختلف، إندونيسيا)، لم تكن للحركات المناهضة لأوروبا أية أهمية في تلك المنطقة الشاسعة. ويعود بعض ذلك إلى أن الجانب الأكبر من المقاومة المعادية للإمبريالية في الشرق الأوسط كان موجهاً إلى الإمبراطورية العثمانية، كما أن الجماعات المُسيَّسة، التي شملت الفئات المتعلمة أساساً، كانت كذلك تضم المتحمسين للتحديث الذي كان يعني الغربنة آنذاك. وقد زودهم ذلك بالأدوات اللازمة للتحرر السياسي، مثل مفاهيم الأحزاب، والبرامج السياسية، والدساتير، والآيديولوجيات، ومنها القومية المصرية والقومية

العربية. وقد تصدر المسيحيون اللبنانيون التيار الأخير كحركة معادية للحكم العثماني. وكانت القومية مستقلة عن الدين. وحتى عام 1940، كانت منظمة مماثلة، هي حزب المؤتمر الوطني الهندي، قد تولت تمثيل المسلمين والهندوس واستقطابهم على حد سواء، وبخاصة في ظل زعيمها الكبير عبد الغفار خان في الأقاليم التي تضم البشتون، حصرياً، في الإقليم الحدودي (الذي أصبح جزءاً من الباكستان اليوم) المحاذي لأفغانستان. وحتى قيام حركة «حماس»، كانت القومية هي التي توحد المسلمين وشتى الفئات المسيحية، بل غير المؤمنين كذلك، داخل الحركة الفلسطينية. بل إن نفوذ الاشتراكية والشيوعية كان أكثر علْمانيةً.

لم تلعب الآيديولوجية الإسلامية، إذن، دوراً ذا بال في الأنشطة السياسية التحررية، إلا في بلدان المغرب، وهي المنطقة الوحيدة التي تدفق عليها الاستيطان الأوروبي الجماعي، وجزئياً في ظل الحكم الأوروبي المباشر (في الجزائر). وفي هذه الناحية، كان للتيار التحديثي الإسلامي المصري، الذي حفزه محمد عبده (1849-1905)، نفوذ مؤثر، لأنه وازن الكفة مع الممارسات السائدة في الأرياف لدى الصوفيين والأولياء الذين كانوا على أتم الاستعداد لقبول الحكام الأجانب. وفي الجانب الآخر، كان أكثر المفكرين والناشطين السياسيين يعتبرون الإسلام التقليدي عقبة كأداء. غير أن الحركات السياسية الداعية إلى التحديث والعَلْمنة لم تجتذب جماهير السكان المسلمين التقليديين إلا في الحالات الاستثنائية التي عبرت فيها عن السخط على الانتهاكات الأجنبية. وفي الفترة الممتدة بين الحربين، لم تكتسب هذه الحركات كامل قوتها إلا في تركيا، نتيجة للحرب والثورة،[5] مما حول تركيا المهزومة في الحرب العالمية الأولى خلال بضع سنوات إلى دولة علمانية تحديثية متشددة في ظل كمال أتاتورك. وفي مصر، تكفل حزب الوفد القومي الاتجاه بتأمين دستور لمصر ومكانة شبه مستقلة عن الإمبراطورية البريطانية عام 1922، غير أن نفوذه ظل محدوداً.

إن الانسحاب الفعلي للقوة الأوروبية بعد الحرب العالمية الثانية هو الذي أدى إلى تحول الأوضاع. فقد أتاح الفرصة لتحقيق استقلال سياسي وعسكري حقيقي لبلدان المنطقة التي أصبح بوسعها الآن أن تتطلع إلى الدعم من إحدى الدول العظمى التي كانت رحى «الحرب الباردة» تدور بينها.

وفي الوقت نفسه، كما رأينا، فإن النمو المدهش في اقتصاد العالم الصناعي خلال السنين الخمس والعشرين التي أعقبت الحرب العالمية الثانية، وهي ما يعرف بِـ «السنين الذهبية» للرأسمالية التي أعيد تشكيلها مجدداً، قد منح البلدان الغنية بالنفط في المنطقة ثروة ونفوذاً سياسياً لا سابق لهما، مع أنه عمّق كذلك، على نحو مثير، وجوه الاختلاف بين حال شعوب المنطقة من جهة، وشعوب البلدان الغربية الغنية من جهة أخرى. لقد أصبح في وسع حكومات المنطقة أن تتحكم بالإنتاج، سواء عن طريق شركات النفط التي طالها التأميم (العراق بعد عام 1945، وإيران عام 1951)، أو بإبرام اتفاقيات أكثر فائدة مع شركات النفط العالمية (المملكة العربية السعودية

عام 1950). وأمسكت بزمام أسعار النفط العالمية من خلال منظمة البلدان المنتجة للبترول (أوپك)، التي أنشئت عام 1961، بمبادرة من العراق، وإيران، والكويت، والمملكة العربية السعودية وڤنزويلا، وهي الدول التي كانت آنذاك تتحكم بالجانب الأكبر من إنتاج البترول في العالم. وغدت هذه القوة الجماعية الجديدة سلاحاً سياسياً في الحرب العربية الإسرائيلية عام 1973، عندما فرضت منظمة مماثلة لأوبك هي منظمة الأقطار العربية المنتجة للبترول (أوابِك)، حظراً على تصدير النفط إلى الولايات المتحدة الأمريكية وغرب أوروبا (وكانت المنظمة قد أنشئت بعد الحرب العربية الإسرائيلية عام 1967). وجاءت صدمة نفطية سياسية أخرى في أعقاب الثورة الإيرانية عام 1979. وتزامنت الأزمة النفطية عام 1973 مع نهاية السنين الذهبية للنمو الاقتصادي الغربي بعد الحرب، ومن ثَمَّ كان هذا التاريخ مؤشراً مناسباً على نهاية عصر جديد في تاريخ القرن العشرين الذي ربما شارف على نهايته، في الوقت الذي أخطّ فيه هذه السطور، ببدايات الجَيَشان في الأوساط المالية العالمية عام 2008.

لم يكن مفاجئاً أن تمثل مرحلة ما بعد الحرب العهد الذهبي للحركات العلْمانية الساعية إلى التحرر الوطني والاجتماعي في المناطق الغربية من العالم الإسلامي، التي تولت الزعامة فيها الآن جماعات من الضباط التقدميين في القوات المسلحة. وتزعمت هذه الحركات المراحل الأساسية الباقية من النضال المسلح ضد القوى الإمبريالية، كما تجلّى في الحرب الجزائرية (1954-1961)، وأوجدت أنظمة حكم جديدة تسلمت زمام السلطة في المنطقة، بما فيها شبه الجزيرة العربية التي يسيطر عليها الحكام التقليديون، فوضعت خاتمة للسلطة البريطانية في عدن واليمن الجنوبي. ووجدت الآيديولوجية القومية العربية العلمانية ذروة تجلياتها في مصر أيام جمال عبد الناصر، بعد أن تولى «الضباط الأحرار» السلطة عام 1952. وكانت النسخة الأكثر تعبيراً عن ملامحها هي حزب البعث الذي أسسه اثنان من المدرّسين السوريين في أربعينيات القرن العشرين، واستولى على الحكم، بمعونة القوات المسلحة، في سوريا وفي العراق في أوائل الستينيات. ولم تستمر التطلعات القومية العربية إلى ما هو أبعد من الاتحاد القصير الأجل بين مصر وسوريا في «الجمهورية العربية المتحدة» (1958-1961)، غير أن أنظمة الحكم العلمانية القومية ما زالت في سدّة الحكم في كلتا الدولتين، وكانت كذلك في العراق حتى الغزو الأمريكي عام 2003.

كانت عقود ما بعد الحرب مباشرة هي الفترة التي حققت فيها روسيا السوڤييتية النصر على الفاشية، وتعاظمت فيها أهمية الحركات الشيوعية ونفوذها السياسي، ولا سيما في العراق، وإيران، والسودان. وعلى الرغم من أهمية الدور الذي قامت به الأحزاب الشيوعية أحياناً، فإنها لم تكن - إلا في حالات نادرة - هي الزعامة المقبولة لحركة التحرر المعادية للاستعمار في الشرق الأوسط، خلافاً لما حدث في الصين وڤيتنام، حيث كانت تضم أبرز ممثلي الكفاح الوطني والاحتجاج الاجتماعي على السواء. فلم يتسلم

الشيوعيون في هذه المنطقة مقاليد الحكم على الإطلاق، بل جرى تهميشهم وقمعهم من جانب الحكومات في مرحلة ما بعد الإمبراطورية.

●●●

في المرحلة التي أعقبت الحرب العالمية الأولى، لم تكن ثمة قوة أكثر راديكالية من تركيا كمال أتاتورك والاتحاد السوفييتي في الهجوم على الإسلام، وهو دين الأغلبية في المنطقة، مع أن تركيا التي تدين الأغلبية الساحقة من سكانها بالإسلام، أبدت احترامها لقوة المشاعر الدينية لدى مواطنيها، ولكنها أحكمت سيطرة الدولة على مؤسساتهم الدينية. ومن جهة أخرى، اعتمد حكام المنطقة على الخمول السياسي لدى الجماهير المسلمة، إلا في مصر حيث أصبح «الإخوان المسلمون» بزعامة حسن البنّا قوة سياسية يحسب لها الحساب في ثلاثينيات القرن[6]. ومنذ انتهاء الإمبريالية الغربية، أخذت حدة العداء بالتزايد بين أنظمة الحكم الجديدة والحركات العلمانية من جهة، وعمليات التجييش السياسي المتعاظمة للجماهير المسلمة في بلادها من جهة أخرى. وساندت التيارات الإسلامية حركاتٌ دينية شتى، تطالب بالعودة إلى أصول الدين الصحيح. ومنذ سبعينيات القرن، عادت بعض الجماعات الأصولية الصغيرة، التي تدّعي لنفسها الإسلامَ الحق، إلى تبني «الجهاد» عن طريق العمل المسلح ضد الولايات المتحدة الأمريكية والآخرين المسلمين. وأسفر ذلك عن تداعيات دولية مثيرة وبعيدة الأثر.

كان ثمة تقدم مشهود للحركات السياسية الإسلامية في البلدان المسلمة غربي الباكستان، وبخاصة بعد الثورة الإيرانية عام 1979، وهي الأولى التي وصلت فيها حركة من هذا النوع إلى سدة الحكم. وغدت الأحزاب الإسلامية تمثل القوة السياسية الرئيسية في أكثرية دول المنطقة التي جرت فيها انتخابات نيابية، بما فيها حتى تركيا. بيد أن الإسلام، بتياريه السنّي والشيعي على حد سواء، دينٌ شمولي عالمي في منظوره، ومن ثم، فهو لا يكفي بحد ذاته لتوفير الرابطة التي تشد أركان دولة عالمية من النوع الذي شاع في القرن الماضي، وأصبح يشار إليه باسم «الأمم المتحدة». فقد غدت جميع بلدان العالم تقريباً في هذه الأيام في عداد الدول/ الأمم ذات الأراضي والحدود المحددة، وفقاً للنموذج الريادي الذي طرحته الثورة الفرنسية، وحتى إيران في المرحلة ما بعد الثورية. وقد يكون الدين واحداً من عناصر التضامن الوطني في ما بينها، وتشتد شوكته بصورة خاصة عندما تقف هذه البلدان في مواجهة بلدان معادية من ديانة أخرى، غير أنه ليس العنصر الوحيد. وهكذا، فإن الإسلام لم ينجح في إيجاد هوية مشتركة وفعالة لباكستان، وهي الدولة الجديدة الوحيدة التي نشأت (عام 1947) بوصفها، تحديداً، دولة أقامها المسلمون للمسلمين.

كان تصاعد الحشد الشعبي للإسلام السياسي ذاك يعكس، في أكثر من ناحية، التغيرات الاجتماعية البارزة في العالم منذ الحرب العالمية الثانية، وبخاصة ما تضافر فيه النمو الديمغرافي المتسارع مع الزحف الحضري المكثف. وربما كان حجم السكان في المنطقة قد استقر في حدود 30 مليون نسمة بين عامي 1000 و1800 خلال فترة

السيطرة الغربية. غير أنه أخذ بالنمو بحيث تجاوز 45 مليوناً بين عامي 1875 و1913. ومنذ عام 1950، تسارع نموه وارتفع من 79 مليوناً إلى ما يقرب من 375 مليون نسمة***.

وكما تبين نصوص هذا الكتاب (انظر الجزء الثاني من الفصل العاشر)، فإن مصادر الرزق لدى سكان المنطقة، وهي الزراعة والثروة الحيوانية، قد انكمشت على نحو حاد منذ أواسط القرن العشرين. وصاحب ذلك تقلص حياة البداوة الرعوية وأنماط العيش السائدة لدى البدو الرحل والمجتمعات الأخرى التي تعتمد على تربية الماشية. وقد كان لهؤلاء وأولئك دور محوري في تاريخ القارة اليوراسيوية وفي شمال أفريقيا. بل إن هذه الجماعات أدت دوراً سياسياً بارزاً حتى في القرن العشرين بوصفها من المصادر المهمة لاجتذاب المجندين إلى الخدمة العسكرية. وكانت أعداد هؤلاء (التي لا يمكن تقديرها إلا على سبيل التخمين) أقل دائماً من أعداد التجمعات السكانية المتوطّنة المستقرة، غير أنها كانت في البلدان الجافة في المغرب والمشرق تمثل قطاعاً سكانياً يؤبه له حتى في مطلع القرن العشرين: 30-40 بالمئة في العراق، و40 بالمئة في المملكة العربية السعودية، و25 بالمئة في وقت متأخر عام 1960، و10 بالمئة حتى في التجمعات السكانية المستقرة في مصر (تسعينيات القرن التاسع عشر). وبحلول سبعينيات القرن العشرين، كانت هذه النسبة قد انخفضت إلى 3 بالمئة في الأردن، وأقل من 3 بالمئة في العراق، وبحلول التسعينيات، إلى 3.5 بالمئة فقط حتى في ليبيا.

ونظراً لأن المنطقة شهدت قدراً متواضعاً من التصنيع خارج قطاع النفط، فإن ما يقرب من نصف عدد السكان في الشرق الأوسط وشمال أفريقيا (وفقاً لحسابات منظمة العمل الدولية) يكسبون الرزق في ما يسمى القطاعات «الرمادية»، أو «السوداء» غير النظامية في تلك الاقتصادات. كما أن العمالة المتاحة لمخرجات التعليم العالي، التي ارتفعت نسبها إلى مستويات عالية في العالم منذ ستينيات القرن الماضي، ما زالت دون مستوى الطلب في المنطقة. ومن المتوقع أن تؤدي هذه الأوضاع إلى تعزيز التيارات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية الساخطة، في منطقة تزعزع فيها الاستقرار جراء تضافر عملية التحديث المتسارعة، ولكن المشوَّهة، والتنافس والصراعات بين القوى الخارجية والإقليمية على حد سواء.

●●●

ما زال الشرق الأوسط، منذ الحرب العالمية الثانية، يتمركز في بؤرة الاهتمامات السياسية العالمية. وقد دفعته إلى قلب الصراعات العالمية، ثلاثة تطورات حدثت في العقود الأخيرة من القرن العشرين. وكان أولها انهيار الاتحاد السوفييتي، الذي كان متوقعاً عند سقوط النظام الشيوعي في أفغانستان. وكان الاتحاد السوفييتي قد حاول الإبقاء على هذا النظام بالوسائل العسكرية، ولكنه باء بالفشل، شأنه في ذلك شأن جميع من حاولوا، سابقاً ولاحقاً، غزو تلك البلاد. وفيما ظل حكام بلدان المنطقة على حالهم دون تغيير، فإن هذا الحدث قد رفع السيطرة الشيوعية عن الجمهوريات السوفييتية التي يقيم فيها المسلمون (أذربيجان، قازاخستان، تركمانستان،

أوزبكستان، طاجيكستان، وقرغيزستان)، وأدخلها في محور السياسة الدولية الأمريكية، والحركات الإسلامية الأصولية والجهادية البالغة النشاط، التي كانت قد حظيت بدعم أمريكي سعودي ضد السوفييت في أفغانستان.

بيد أن نتائج التطور الثاني، وهو الثورة الإيرانية عام 1979، كانت، بما لا يقاس، أبلغ أثراً وأعمق وقعاً. فمنذ [إعلان استقلال الولايات المتحدة الأمريكية] عام 1776، كانت هذه الثورة هي الأخيرة في سلسلة الثورات الكبرى، التي تمثل منعطفات حاسمة في تاريخ العالم، والثورة الأولى التي لم يستلهم زعماؤها الآيديولوجيات العلمانية التقدمية المستمدة من عصر التنوير في القرن الثامن عشر. كما أكد حدوثها الهشاشة التي تتسم بها الأنظمة الملكية غير المستصلحة في المنطقة. فهي، بعبارة أدق، لم تُطِحْ بالإمبراطور فحسب، بل تَحدَّتْ قوة الولايات المتحدة الأمريكية التي كانت قد أعادته إلى سدة الحكم وقدمت له المساندة منذ عام 1953. كما وضعت إيران، التي يبلغ عدد سكانها نحو 70 مليون نسمة، في المرتبة نفسها التي تحتلها تركيا ومصر، إضافة إلى أنها تغطي مساحة أعرض بكثير من أية دولة إسلامية أخرى إلى الغرب من ممر خيبر. كما برزت إيران بعد تلك الثورة كفاعل مستقل وهائل في لعبة القوى في المنطقة.

إن الثورة الإيرانية، وتحول المنظمات الجهادية الكفاحية ضد أمريكا، وانتعاش الحركة الفلسطينية بفعل «الانتفاضة» بين عامي 1987 و1993، تشكل بمجموعها المهاد للتطور الخطير الثالث. ويتمثل ذلك في استئناف التدخل المسلح المباشر، للمرة الأولى منذ عام 1956، من جانب الدول الأجنبية، وهي، في هذه الحال، الولايات المتحدة الأمريكية تساندها بريطانيا العظمى، في الشؤون الداخلية للمنطقة. وقد جرى جُل ذلك بعد التاريخ الذي ينتهي إليه هذا الكتاب.

عندما وضعتُ هذا الكتاب، خلُصت في تحليل التاريخ والعالم الثالث (في الفصل الثاني عشر) إلى أن منطقة الشرق الأوسط «كانت، وستظل، مزعزعة من الوجهة الاجتماعية»، وأن نهاية الحرب الباردة قد «تركتها أكثر قابلية للانفجار من أي وقت مضى». وما زال ذلك يصدق على الأوضاع الراهنة في هذه الآونة. والواقع أن التغير الحقيقي الذي طرأ على الوضع في المنطقة وآثاره في التطورات الدولية منذ وضع هذا الكتاب قبل خمس عشرة سنة، إنما يبرهن على أن مشكلات الشرق الأوسط لا يمكن حلها أو السيطرة عليها حتى من جانب أغنى القوى العسكرية وأكثرها سطوة في أيامنا هذه.

وإذا أراد مؤرخو المستقبل أن يحددوا مؤشراً على بداية النهاية لاستئثار الولايات المتحدةالأمريكية وحدها بالهيمنة على العالم، فإنهم، ولا ريب، سيفكرون أول الأمر في حرب العراق. وإذا قدر لمشكلات المنطقة أن تُحل، فإن ذلك لن يتم على أيدي قوى خارجية، بل عن طريق قوى داخلية في المنطقة.

أما احتمالات هذا الحل، وكيفية حدوثه، فإن القرن الحادي والعشرين سيتولى الإجابة عن مثل هذه التساؤلات◆

الهوامش

* انظر: **عصر الثورة** *Age of Revolution*، **عصر رأس المال** *Age of Capital*، **عصر الإمبراطورية** *Age of Empire*، و**عصر التطرفات** *Age of Extremes*. ترجمة الدكتور فايز الصُيَّاغ، مؤسسة ترجمان/المنظمة العربية للترجمة، في الأعوام 2007، 2008، 2010، 2011 على التوالي.

1. ينبغي الإشارة إلى أن هذه المناطق تشكل جزءاً صغيراً من الإسلام على صعيد العالم. فأغلبية المسلمين، الذين يفوق عددهم 700 مليون نسمة، يعيشون إلى الشرق من إيران، ولهم تاريخ مختلف في القرن العشرين.
2. بحلول عام 2007، كانت هذه النسبة قد هبطت، مرة أخرى، إلى 11%.

Fischer Weltalmanach 2008 (Frankfurt, 2007), pp. 28-29.

3. كانت ثمة محاولات فاشلة لتقسيم تركيا نفسها بين فرنسا وروسيا وإيطاليا.
4. يبدو أن من ابتكر هذه التسمية هو المفكر الاستراتيجي الأمريكي آ. تي. ميهان A. T. Mahan عام 1901 لوصف شبه الجزيرة العربية والمناطق المحاذية لها على الجانبين.

** Rostow, W. W., *The World Economy: History and Prospects*.

(London, 1978), pp. 210-212.

5. كانت التحولات التي طرأت على البقاع المسلمة من الإمبراطورية الروسية ومن اتحاد الجمهوريات الاشتراكية السوفييتية بعد عام 1923 من الآثار الجانبية للثورة الروسية عام 1917.
6. خلال فترة الحكم البريطاني، عملت الزعامات الإسلامية في فلسطين كذلك على استنهاض المقاومة المعادية للإمبريالية.

غير أن قيادات الحركة الفلسطينية وتطلعاتها لم تكن إسلامية الطابع منذ عام 1948 وحتى ظهور «حماس».

*** *New York Review of Books*, Election Issue, October 29, 2008.

ترجمة الأدب العربي المعاصر في اليابان

ملامح عامة وتجربة شخصية

كاورو ياماموتو★

ترجع معرفة اليابانيين بالعالم العربي إلى القرن الثامن الميلادي، وذلك من خلال مصادر صينية، ومنذ القرن الثامن عشر بدأ بعض المثقفين اليابانيين الكتابة عن العالم العربي معتمدين بشكل أساسي على معلومات من الغرب.

وظلت اليابان الحديثة تسير على نهج الغرب في طريقها إلى التحديث والتطوير حتى الاستعمار لبلدان في آسيا، وتأثرت نظرتها نحو العالم العربي بما كان منتشراً في الغرب من أفكار عن هذا العالم العربي، الذي كان ولا يزال عند كثير من اليابانيين عالماً بعيداً وغريباً يصعب فهمُه. وجدير بالذكر أن حكايات ألف ليلة وليلة التي تُرجمت أول مرة في عام 1875 من اللغة

★ باحثة مشاركة في جامعة طوكيو للدراسات الأجنبية.

الإنجليزية إلى اللغة اليابانية ثم تُرجمت عدة مرات من الإنجليزية والفرنسية كان لها تأثير بالغ في تشكيل مخيلات اليابانيين عن العالم العربي. ويُذكر هنا أيضاً أن شينجي مايجيما الذي يعد من رُوّاد دراسة التاريخ الإسلامي في اليابان بدأ إصدار ترجمة لألف ليلة وليلة من النصوص العربية في سنة 1966، وبعد وفاة شينجي مايجيما في سنة 1983 تابع عمله أوسامو أيكيدا الباحث المتخصص في الأدب العربي الذي أكمل ترجمتها في سنة 1993.

أما الاهتمام بالأدب العربي المعاصر في اليابان، فكانت له خلفية مختلفة تماماً؛ إذ يعود إلى انعقاد المؤتمر الأول للكتاب الآسيويين في نيودلهي بالهند عام 1956، ثم المؤتمر الأول للكتاب الإفريقيين والآسيويين في طشقند بأوزبكستان عام 1958 عقب مؤتمر باندونغ بإندونيسيا الذي دعا إلى التضامن بين الدول الآسيوية والإفريقية. وأسس الكتاب اليابانيون الذين شاركوا في هذين المؤتمرين لجنة للاتصالات من أجل عقد اجتماع مؤتمر الكتاب الإفريقيين والآسيويين في طوكيو في عام 1961. وشهدت الستينيات انقسامات حادة بين صفوف حركة الكتاب الإفريقيين والآسيويين على المستوى العالمي بسبب صراعٍ بين الصين والاتحاد السوفييتي وقع في ذلك الوقت، إلا أن الاتصالات بين المكتب الدائم في القاهرة واللجنة اليابانية ظلت مستمرة دون انقطاع.

وفي عام 1974 تأسست الجمعية اليابانية لمؤتمر الكتاب الإفريقيين والآسيويين، وذلك بناءً على دعوة من نخبة كتاب يابانيين، منهم كنزابورو أوي الذي حصل على جائزة نوبل للأدب فيما بعد، وهيروشي نوما الذي تولى رئاسة الجمعية. واستهدفت تلك الجمعية تبادل الآراء والتعاون بين الأدباء على المستوى الفردي بعيداً عن الدولة. وفي السنة ذاتها، عقدت هذه الجمعية المؤتمر الياباني-العربي للتضامن الثقافي في عدة مدن يابانية، شارك فيه كتاب وشعراء عرب، منهم محمود درويش ويوسف السباعي، وصدر في تلك المناسبة كتاب **مختارات من الأدب العربي المعاصر** تحت إشراف الكاتب الشهير والحاصل على جائزة لوتس هيروشي نوما. ويتضمن الكتاب 23 عملاً أدبياً من القصة والشعر والمسرحية والنصوص النقدية ترجمت من العربية على أيدي مستعربين يابانيين بالتعاون مع كتاب وشعراء معروفين، ويعتبر هذا الكتاب أول محاولة جدية وواسعة النطاق في إطار الجهود المبذولة من أجل تقديم الأدب العربي المعاصر إلى الساحة الأدبية اليابانية.

وفي هذا السياق، صدرت أيضاً عشرة مجلدات من سلسلة مختارات من الروايات العربية الحديثة من أكبر دور النشر الأدبية في اليابان تحت إشراف هيروشي نوما خلال الفترة من سنة 1978 إلى 1980. وأظن أن هذا العمل قيّم جداً على المستوى العالمي؛ إذ يشمل مجموعة رائعة من الروايات العربية الحديثة منها **عصفور من الشرق** لتوفيق الحكيم و**الأرض** لعبد الرحمن الشرقاوي و**بين القصرين** لنجيب محفوظ و**موسم الهجرة إلى الشمال** للطيب صالح و**رجال في الشمس** و**عائد إلى حيفا** لغسان كنفاني.

وهكذا لم يقتصر الاهتمام بالأدب العربي المعاصر على أوساط المستعربين، بل امتدّ أيضاً إلى الأدباء والقراء اليابانيين خلال السبعينيات والثمانينيات. أما عن مجلة **لوتس** التي كان يُصدرها المكتب الدائم لمنظمة الكتاب الإفريقيين والآسيويين في القاهرة باللغات الإنجليزية والفرنسية والعربية اعتباراً من 1968، فقد ظلت بمثابة باب أساسي لمعرفة الأدب العربي المعاصر. و قد تُرجم الكثير من الأعمال الأدبية العربية التي نُشرت في مجلة **لوتس** إلى اليابانية واحتلت بشكل منتظم صفحات المجلات الأدبية وعلى رأسها مجلة **شين نيهون بونغاكو** التي كانت تصدرها جمعية الأدب الياباني الجديد التي لها علاقة وثيقة بالجمعية اليابانية لمؤتمر الكتاب الإفريقيين و الآسيويين. وأسهم أيضاً كثير من الأدباء اليابانيين المعروفين بكتابة تحليلاتهم وتعليقاتهم على الروايات العربية التي شملتها سلسلة مختارة من الروايات العربية الحديثة. وعلى سبيل المثال، كتب كنزابورو أوي مقدمة المجلد الخاص بأعمال غسان كنفاني.

وثمة عوامل اجتماعية وسياسية واقتصادية عديدة كانت تكمن وراء هذا الاهتمام بالأدب العربي المعاصر، منها مثلاً فكرة التضامن مع شعوب العالم الثالث، وتداعيات أزمة النفط، وتصاعد الوعي بخطورة القضية الفلسطينية.

بدأ في أعقاب حرب حزيران 1967 (أو النكسة)، ظهور حركات تهدف إلى التضامن مع حركة التحرير الفلسطينية بين أوساط طلبة الجامعات والمواطنين اليابانيين، وتمثل أنشطة حركة الجيش الأحمر الياباني الصورة الأكثر تطرفاً بين هذه الحركات. وفي 6 تشرين الأول عام 1973 اندلعت الحرب في الشرق الأوسط، وامتنعت الدول العربية المنتجة للنفط عن تصديره، مما تسبب في وقوع مانسميه [صدمة النفط] التي ساهمت بشكل كبير في جذب انتباه القائمين على السياسة والاقتصاد في اليابان إلى أهمية القضية الفلسطينية؛ إذ قام أمين مكتب رئيس الوزراء في ذلك الوقت «نيكايدو» بإصدار تصريح نيكايدو الذي يطالب فيه إسرائيل بالانسحاب الكامل من الأراضي التي احتلتها في عام 1967. كما قامت الحكومة اليابانية بإرسال وفد إلى الشرق الأوسط لتوضيح الموقف الياباني المؤيد للدول العربية. وفي عام 1977 تم افتتاح مكتب منظمة التحرير الفلسطينية في طوكيو، وعيّن فتحي عبد الحميد أول ممثل للمنظمة في اليابان. وتوافد على فتحي عبد الحميد كبار السياسيين والاقتصاديين في اليابان بغية التعرف على الأوضاع الفلسطينية والعربية، وفي عام 1979 أنشأ مجموعة من نواب البرلمان الياباني اتحاد أصدقاء فلسطين الذي كان له نشاط متميز لدرجة أن جرت العادة على أن يترأسه وزراء الخارجية المتعاقبون.

وكان فتحي عبد الحميد نفسه أديباً، ولعب دوراً كبيراً في إطار تقديم الأدب العربي عامة والفلسطيني خاصة لليابانيين. وأصدر مكتب منظمة التحرير الفلسطينية مجلة **فلسطين بلادي** من عام 1980 إلى عام 1983، وكانت مجلة **فلسطين بلادي** تحتوي على أعمال شعرية وقصصية لمحمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد وغسان كنفاني، وكلها مترجمة إلى اللغة اليابانية.

ولكن المجتمع الياباني بدأ يفقد اهتمامه بالعالم العربي منذ منتصف الثمانينيات، ويقول في ذلك يوزو إيتاغاكي، وهو باحث كبير في شؤون الشرق الأوسط، إن الاهتمام بالشرق الأوسط أخذ يتلاشى بشكل سريع في الأوساط السياسية والاقتصادية اليابانية بعد تغير أوضاع سوق النفط العالمية بسبب الحرب العراقية الإيرانية. ولم تعد هناك حاجة ماسة لتوجيه عناية خاصة إلى الدول العربية المنتجة للنفط. ومع اندلاع حرب الخليج الأولى، ثم انطلاق مسيرة السلام في الشرق الأوسط، أخذت اليابان في التراجع عن سياساتها الخارجية المستقلة التي طالما أيدت من خلالها مواقف الدول العربية. وتجلى تخلي اليابان عن سياساتها المؤيدة للدول العربية، في تأييدها للحرب الأمريكية على الإرهاب بعد حوادث 11 سبتمبر، وإرسالها قوات يابانية إلى الأراضي العراقية.

وألقت هذه الأحداث بظلالها على الساحة الأدبية أيضاً؛ إذ تفككت المنظمة العالمية للكتاب الإفريقيين والآسيويين في إثر انهيار الاتحاد السوفييتي. أما الجمعية اليابانية لمؤتمر الكتاب الإفريقيين الآسيويين فقد استمرت في مزاولة نشاطاتها لسنوات أخرى، ولكنها هي أيضاً حلت نفسها في عام 1997، وتبع ذلك توقف إصدار مجلتها *AALA*. كما توقف إصدار مجلة *Griot* التي بدأ إصدارها عام 1991 بهدف التضامن الثقافي مع العالم الثالث في مواجهة ما ذكره الرئيس الأمريكي بوش الأب عن النظام العالمي الجديد. وهكذا فقدت الأعمال الأدبية العربية المترجمة إلى اليابانية عدة وسائل للوصول إلى القارئ الياباني.

وازداد الأمر سوءاً مع استمرار أزمة قلة الإقبال على شراء الكتب بشكل عام وكتب الأدب المترجم بالتحديد. وعلى سبيل المثال لا الحصر، واجه نوبوأكي نوتاهارا، صاحب الفضل الأول في ترجمة وتحليل وتقديم عدد كبير من الروايات العربية في فترة السبعينيات والثمانينيات، صعوبات جمة في فترة التسعينيات في سعيه من أجل العثور على دار نشر يصدر من خلالها ترجمة لأعمال إبراهيم الكوني ومحمد شكري. وكذلك أكيهيرو تاكانو الذي بذل جهوداً كبيرة من أجل تقديم مجموعة من الروايات المصرية للقارئ الياباني، مثل أعمال محمد مستجاب، ويحيى طاهر عبد الله، وقد توفي تاكانو تاركاً وراءه عدداً كبيراً من الترجمات التي لم تعرف طريقها إلى أيدي القراء. ومن الأمثلة البارزة أيضاً، هارو أوهاناوا الذي عمل سفيراً في وزارة الخارجية، وكرس حياته بعد تقاعده لترجمة أعمال نجيب محفوظ. ولكن رغم ما يتمتع به نجيب محفوظ من شهرة في اليابان، لم يتمكن أوهاناوا من نشر كل ترجماته، وخصوصاً النصوص الطويلة منها، مثل **السكرية**.

ومن الحالات الاستثنائية نُشرت نحو عشرة كتب للكاتبة نوال السعداوي مترجمة من اللغة الإنجليزية، وذلك نتيجة للاهتمام البارز في فترة التسعينيات من جانب الناشطات النسائيات في اليابان بقضايا المرأة العربية. ومن المفارقات أيضاً الرواج الذي حظيت به أعمال طاهر بن جلون، وفي الآونة الأخيرة أعمال ياسمينة خضرة المترجمة من اللغة الفرنسية. أما عن ترجمة كنوز الأعمال الأدبية العربية من اللغة العربية مباشرة

إلى اللغة اليابانية فهذا أمر آخر كما ذكرت من قبل.

وفي ظل تلك الظروف، أتصور أن توفيقي في نشر ترجمتي لرواية **الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل** للأديب الفلسطيني إميل حبيبي عام 2006 من خلال دار نشر متخصصة في نشر الكتب الأدبية وتحظى بسمعة جيدة، إلى جانب تقبل عامة القراء اليابانيين للكتاب وما ناله من تقدير كبير من الجرائد والمجلات الأدبية المتخصصة، يُعد معجزة بكل المقاييس.

وفي تقديري، فإن نجاح تجربة ترجمة هذا الكتاب يرجع الفضل فيه إلى أمرين؛ أحدهما هو أنه على الرغم من فقدان الاهتمام المتزايد بالعرب، هناك قدر ثابت من الاهتمام احتفظ به اليابانيون تجاه القضية الفلسطينية، وظهرت فئات جديدة من اليابانيين تُبدي الاهتمام بالقضية الفلسطينية منذ اندلاع الانتفاضة الثانية.

وعلى سبيل المثال، فإن سلسلة مختارات من الروايات العربية الحديثة التي تطرقت إليها منذ قليل؛ هذه السلسلة توقف طبعها منذ زمن بعيد، باستثناء مجلد واحد هو الجزء الخاص بأعمال غسان كنفاني، الذي أعيد طبعه مرة ثانية بعد مرور عشرة أعوام على نفاد الطبعة السابقة نظراً لاجتذابه المستمر لقراء جدد. ومن الجدير بالذكر أن أعمال غسان كنفاني المترجمة، ولاسيما **عائد إلى حيفا**، من أكثر الروايات العربية رواجاً بين القراء اليابانيين، بل وكانت سبيلاً إلى تعرف عدد من القراء إلى القضية الفلسطينية، وبخاصة الأدباء من بين أحفاد الكوريين الذين أدى الاستعمار الياباني في شبه الجزيرة الكورية إلى أن يعيشوا في اليابان؛ إذ وجدوا في تصوير غسان كنفاني لمسائل مثل (حياة المرء كلاجئ) و(ماهية الوطن) تصويراً لقضايا مشتركة لما يعانون منه، مما يثير مشاعر التعاطف تجاه هذه الترجمات. ومن هؤلاء «سوكيونشيكو» الذي كتب نقداً رائعاً عن رواية **عائد إلى حيفا**، وقدم غسان كنفاني إلى أناس لم تكن لديهم قبل ذلك اهتمامات بالقضية الفلسطينية.

ولكن الفضل الأكبر في نجاح هذا الكتاب يرجع بالتأكيد إلى روعة رواية **المتشائل** في حد ذاتها. فهذه الرواية ليست مما تسهل قراءته حتى على القارئ العربي؛ إذ تصور لنا، وبأسلوب متميز ومحنّك، قصة حياة فلسطيني يعيش داخل الدولة العبرية، وهي حياة مليئة بالتناقضات والصراع مع الذات، مما يجعلها بالتأكيد أكثر صعوبة على القارئ الياباني.

وعلى الرغم من ذلك، أثنى الكثيرون على هذه الرواية واعتبروها من الروايات ذات المستوى أو الطابع العالمي، وتقبّلوها على أساس أنها تطرح عدة قضايا تتميز بعالميتها أو كونيتها وانتمائها لعصرنا الحاضر.

وقد حرصت خلال ترجمتي لهذه الرواية إلى اللغة اليابانية على العناية بأمرين؛ أحدهما الحفاظ على الأسلوب المحنك وإيقاعات النص الأصلي بقدر الإمكان. ومن ثم استخدمت أسلوباً يشبه أسلوب تلك القصص الكلاسيكية الطريفة في اليابان.

والأمر الثاني الذي أوليته عناية خاصة هو النقل بقدر المستطاع لما تحتويه هذه الرواية من معلومات ثقافية وتاريخية واجتماعية وفيرة إلى القارئ الياباني. وتحقيقاً لذلك، أضفت ما يصل إلى مئتين وخمس وستين ملحوظة هامشية، وهو أمر يندر وجوده في الروايات. بل وضعت هذه الهوامش أسفل النص المترجم في كل صفحة حتى تكون سهلة المنال وحتى لا تمثل عائقاً لمن يريد الاستمتاع بقصة الرواية. كما حرصت على أن تكون الهوامش في حد ذاتها مادة غنية للقراءة كماً وكيفاً.

وصراحة، كنت أخشى رد فعل محبي الأدب في اليابان تجاه هذه الهوامش، ولكن ما حدث كان على العكس تماماً؛ فقد لاقت استحساناً كبيراً وهو ما برهن لي على نضوج القارئ الياباني. وفي إحدى المقابلات حول الانطباعات عن ترجمة هذه الرواية، دعا يوزو إيتاغاكي الباحث الكبير في شؤون الشرق الأوسط إلى ضرورة مشاركة القارئ الإيجابية وعدم اكتفائه بدور المستهلك للرواية، قائلاً «أظن أن على القارئ أن يسجّل إضافاته إلى هوامش الكتاب حتى بعد الانتهاء من قراءة الرواية». ومن المقولات التي لن أنساها ما قاله الكاتب يوجيرو ساتو في تعليقه على ترجمة الرواية من أنه عند بداية قراءته لهذه الرواية «واجهتني صعوبات دفعتني إلى مراجعة الهوامش الواحد تلو الآخر بسبب اختلاف الثقافة والبيئة، ولكنني أشعر بأن هذه الصعوبات هي جزء من تلك الصعوبات التي يعيشها الفلسطينيون، وكلما قطعت شوطاً في قراءتي احتواني أسلوب النص الساخر المتميز».

إن الأعمال الأدبية التي تترك بصماتها على تاريخ الأدب العالمي ليست بالضرورة مادة سهلة الاستهلاك، بل من الوارد أن تكون صعبة. وطبعاً يزداد الأمر صعوبة مع الأدب المترجم الذي ينتمي إلى ثقافة وبيئة مختلفتين كما ذكر ساتو. إن قراءة الأدب المترجم وتعقب الهوامش الواحد تلو الآخر أمر صعب بالتأكيد، غير أن وجود القارئ الناضج المتفهم لصعوبة الحياة في حد ذاتها، والذي لا يشكو من صعوبة قراءة الأدب المعبِّر عن هذه الحياة الصعبة، أمرٌ جدير بأن يشجّع المترجم على بذل محاولات دائبة.

وفي نهاية حديثي عن الموضوع أود أن أطرح الأسئلة التالية:

- ما نوعية الأعمال الأدبية العربية التي يمكن للقارئ الياباني أن يتقبلها؟
- ما الذي نحتاج إليه من أجل تأهيل أجيال من مترجمي الأدب العربي؟
- كيف نوفر فرصاً لنشر الأعمال الأدبية العربية المترجمة؟◆

غالب هلسا
صورة الفنان في ذاته الشخصية

سمير قطامي

حظي غالب هلسا بمكانة مرموقة في حركة الثقافة العربية بما قدّم من روايات، وما ترجم من كتب، وما كتب من مقالات نقدية وفكرية وسياسية، وما شارك به في ندوات وحوارات... وقد عدّه كثير من النقاد واحداً من الرموز الثقافية المهمة في العالم العربي، وعلماً فارقاً من أعلام الرواية العربية، وقد حظي باهتمام النقاد المصريين والسوريين والعراقيين والأردنيين... وكتبت عنه دراسات عديدة في الصحف والمجلات، وأقيمت حوله ندوات عدة، ودرست أعماله، وحللت رواياته بأكثر من منهج وأسلوب ومدرسة. فهل قدّم غالب هلسا، بأعماله الروائية، رواية جديدة، بأسلوب مختلف، وطرق حديثة؟ وهل يمكن تصنيف رواياته في إطار الرواية الحديثة؟ وهل ترك بصمة واضحة في مسيرة الرواية العربية ؟

بعد قراءتي لروايات غالب هلسا، أحسست أن الرجل يكتب الرواية بأسلوب أقرب إلى رواية القرن التاسع عشر في أوروبا؛ أي الرواية المليئة بالتفصيلات، والتي يحضر فيها الكاتب بقوة، ويكون هو محورها الأساسي، مما يذكرني بنجيب محفوظ عندما سئل في إثر إصداره ثلاثيته في خمسينيات القرن العشرين: لماذا تكتب الرواية بأسلوب القرن التاسع عشر؛ أي الرواية الفضفاضة ذات التفاصيل الكثيرة، والتي تكون شخصية الكاتب حاضرة فيها بشكل صارخ؟ فكان ردّه أن هذا الأسلوب هو الأكثر قبولاً لدى القارىء المصري. وعندما كتب روايته **اللص والكلاب** أواخر الخمسينيات قال: ها أنا الآن أكتب بأسلوب القرن العشرين، وكان يعني بذلك الرواية المكثفة التي تعتمد على الإشارة والإيحاء، وأسلوب الاسترجاع والاستبطان، وتستغني عن التفصيلات الكثيرة، ولا تحضر فيها شخصية الكاتب بشكل صارخ. وقد واصل نجيب محفوظ بعد ذلك مسيرته الروائية التحديثية، فكتب **السمّان والخريف**، و**الطريق**، و**الشحاذ**، و**ثرثرة فوق النيل** و**ميرامار**... وغيرها من الروايات التي كان يحاول في كل منها أن يكون مجدّداً في الوسائل والأدوات، إلى أن بلغ حدود رواية التداعي، وتداخل الأحداث والأزمنة، والأحلام، ومزج الواقع بالموروث التاريخي والخيالي والشعبي، في روايات مثل: **العائش في الحقيقة**، و**رحلة ابن فطومة**، و**ليالي ألف ليلة وليلة** و**الحرافيش** وغيرها.

فهل نظلم غالب هلسا إذا قلنا إنه لم يستطع تجاوز حدود الرواية الكلاسيكية، كما وعاها وتأثر بها عند دوستويفسكي وتولستوي ونجيب محفوظ في مرحلته الأولى ؟ وهل نظلمه إذا قلنا إنه كان يدير الرواية حول ذاته، بشكل مباشر، وبلا موارية أو تمويه، وذلك برواية الأحداث بضمير المتكلم، أو استخدام اسم غالب لبطل الرواية، أو الإشارة المباشرة إلى قريته ماعين، ودراسته الثانوية في عمان، والجامعية في القاهرة ؟ وهل نغالي إذا قلنا إن الرواية عند غالب هلسا تطغى فيها خيوط السيرة الذاتية على خيوط الرواية الفنية، فنغدو أمام أعمال روائية تسجيلية في كثير من صفحاتها، نقرأ فيها حوارات حقيقية تمّت بين غالب وأصدقائه وصديقاته، حول السياسة والحزب الشيوعي والسلطة والجنس والعمل...؟ كثير من هذه الحوارات لا يتصل ببنية الرواية، أو يغنيها فنياً، ولا يجد له القارىء ضرورة أو داعياً، وهذا دفع بأحد النقاد إلى التجرؤ على القول إننا ندخل إلى رواية **الروائيون**، آخر أعمال غالب، من بوابة يعرفها القارىء سابقاً لغالب هلسا؛ أي بوابة أبطال التقينا بهم أو بأسمائهم في أعمال سابقة له، كتفيدة بطلة **السؤال**، ومصطفى زوجها، وكناديا المستعارة في تخيلات البطل من روايته الأولى **الضحك**، بحيث نستكمل في **الروائيون** أجواء للكاتب طالعناها سابقاً؛ أجواء حياته في مصر التي رأيناها في أعماله **الضحك** و**الخماسين** و**البكاء على الأطلال** و**السؤال**. ولعلّ هذا الترابط الملاحظ في كل أعمال غالب هلسا هو الذي يحول دون الحديث عن **الروائيون** كعمل مستقلّ؛ فهناك الأبطال أنفسهم، والذهنية نفسها، وغالب نفسه[1].

ويقول ذلك الناقد إن استحضار النقاشات

السياسية إلى صفحات الرواية ليس غريباً على غالب هلسا، بل هي حالة متكررة في كل ما كتب، أو بتعبير آخر، حالته هو المنقولة إلى الرواية، أو هي تخرج من مفهوم الإبداع الأدبي لتدخل ضمن إطار البيان التوضيحي للفكرة حسبما يبرهن عن هذه الحالة المتكررة في مجمل أعماله، إلى جانب التكرارات الأخرى: إن غالب الموجود فيها هو غالب هلسا السيرة الذاتية. ويضيف ذلك الناقد: إن غالب هلسا لم يكتب، في اعتقاد الناقد، من خلال رواياته السبع، إلا رواية واحدة، كانت العناوين المختلفة لها تنويعات في فصولها[2].

كتب غالب سبع روايات أولها **الضحك** وآخرها **الروائيون**، وكان في ذلك كأنه يتمثل قول الروائي الفرنسي بلزاك: «أستطيع الاعتراف على ألسنة أبطالي بأشياء ما كنت لأجرؤ على الاعتراف بها لو لم أكن روائياً»؛ إذ كانت رواياته صفحة مفتوحة غير مشذبة من سيرة حياته وعلاقاته وأحلامه وهواجسه وصراعاته وآماله... باح فيها عما في نفسه، مطلقاً العنان لذاكرته لتستعيد ما مرّ به، دون اعتبار لتابوهات الجنس والسياسة والدين الضاغطة في المجتمع العربي، أو كما يقول عنها أحد النقاد: «إبداع غالب هلسا يكاد يكون في معظمه وصفاً مستفيضاً لهذه الرحلة الطويلة المضنية بين واقع الاغتراب بالمعنى الفلسفي، وبين محاولات الانتماء المستحيل»[3]، بل إنه نقد تجربته الحزبية نقداً حاداً لا يقوى عليه إلا من أوتي فكراً حراً لا يمكن أن تقولبه النظريات الجامدة. وقد جاءت رواياته تعبيراً عن تكوينه النفسي وأزمته الذاتية بين الواقع السيء، والمثال المنشود غير المتحقق، وما تعرّض له من عذاب ومعاناة في السجون والمنافي، أوجد عنده شرخاً حاداً في نفسيته، بقوله ملمحاً لما كان يحدث في السجون المصرية التي اعتقل فيها: «كالمغناطيس اجتذبه وجه الصبي، حاول أن يقاومه فلم يستطع. كانت فتنة غريبة تتلبس الوجه، شيء ما في انحناءة الرأس، والعينين المسبلتين، ثم ... تلك الحركة السريعة برأسه إلى الوراء، يردّ خصلة من شعره الكستنائي... الصبي يفوح جنساً وعنفاً، عندما استيقظ على حركة كان أحد النيام يئن، ثم رآه ينهض، يسير متعثراً في مشيته، ويغادر الحجرة متجهاً إلى اليسار. نظر غالب في ساعته، كانت الثانية وبضع دقائق». وفي موقف آخر يصف اغتصاب أحد الفلاحين بهذه العبارات: المدير وأمين الشرطة يمسكان بأحد المساجين الذي يمسك ببضاعته. يخرجون هكذا من الغرفة.

قال أحمد: أخذوه للزنزانة.

كان صوته فاجعاً، ولم يدرك غالب دلالة العبارة إلا في ما بعد. الزنازين الداخلية يحتلها العريقون في عالم الجريمة.[4]

يقول غالب: «في الرواية يقول الكاتب نفسه أساساً»، وهذا ما نراه واضحاً في كل رواياته، بل إن غالباً يصرّح ويشير ويوحي، بل يؤكّد في بعض الأحيان، أن بطل الرواية هو غالب نفسه، تارة باستخدام الاسم نفسه، وأخرى بما يذكره من صفات ومعلومات ووقائع قد حدثت معه؛ فجريس في رواية **سلطانة** من قرية جنوبية مثل ماعين، ينتقل إلى مدرسة المطران في عمان، ويدخل العالم السري للشيوعيين، وينتقل إلى بيروت للدراسة في الجامعة الأمريكية. وبطل رواية **الخماسين** هو غالب الذي كان يعيش في القرية الأردنية، ويعمل في وكالة الأنباء الألمانية الشرقية

في مصر، ويتصل بالشيوعيين المصريين، وينشغل بالعلاقات النسائية المصرية المتعددة. والبطل في **ثلاثة وجوه لبغداد** هو غالب المرحّل من القاهرة إلى بغداد، الذي يسير في شارع الرشيد ويقف أمام مكتبة يقرأ عناوين الكتب ليجد أحدها له، وهو **زنوج وبدو وفلاحون**، وأنه مطبوع في بغداد من قبل وزارة الثقافة والإعلام العراقية دون أن يأخذوا موافقته. وعندما يذهب إلى وزارة الثقافة يجد بعض الأدباء والشعراء الذين يعرفونه، فيسألونه عن سبب إخراجه من مصر، فيخبرهم عن الندوة التي أقيمت في القاهرة عن المخطط الأمريكي في المنطقة العربية، وكان مشاركاً فيها، ليقبض عليه بعد الندوة ويرحّل إلى بغداد[5]. وهو إيهاب بطل **الروائيون** الذي تخرّج من كلية الصحافة في الجامعة الأمريكية، وعمل في وكالة أنباء أجنبية، وهو منخرط بالشيوعيين المصريين، وغير متزوّج، ويقيم علاقات نسائية عديدة، ويتعرّض للسجن. فغالب لا يوهم القارىء، بل يقدّم تجربة حياتية غنية، لا تخلو من التسجيلية ووصف علاقاته النسائية والجنسية، بأسلوب روائي حواري شائق يمزج فيه الواقع بالمتخيل، والمحسوس بالمجرد، والحقيقي بالحلم، والواقعي بالخيالي. وقد وصفه أحد النقاد بهذه العبارة: «غالب هلسا في رواياته عينان تتفتحان بدهشة على الكون. عينا طفل معابث مراهق وعدواني ومشاكس أيضاً... تدهشه الدنيا فيخوض فيها، يقبل عليها بنهم الذاهب منها في اللحظة الآتية، ويريد لهذه الدنيا أن تصير أكثر إدهاشاً وحرية وكمالاً، وأقلّ قمعاً وكبتاً وتقريعاً للذات، فيرصد العلاقات والصراعات وتصرفات البشر، يكتشف ويكشف ما هو شرس، وغير إنساني فيها، وغير عادل، فيكتب وفي توقه ويقينه أيضاً أنه يعيد فعلاً تشكيل العالم... يندفع في انتقاد ما هو قائم، يكتشف ويكشف اختلال مختلف البنى والعلاقات»[6].

لقد ربط غالب في رواياته بين الحياة والنص، معتمداً في كثير من الأحيان على ما اختزنته الذاكرة من صور ومواقف ومفارقات، مستمداً من تجربة الحياة لغته الروائية البعيدة عن اللغة المعجمية، والحوار الواقعي القائم على اللهجة العامية المصرية والعراقية والأردنية، بما يسبغ على رواياته نكهة شعبية خاصة، والقارىء لا يحتاج إلى جهد كبير كي يكتشف أن ذات غالب طاغية في كل أعماله الروائية إلى حد يبدو فيه أن كل الأحداث والأشخاص تدور حوله. وهكذا يتماهى صوت المؤلف بصوت الراوي بصوت البطل، لتصبح كأنها صوت واحد مسيطر في كل الروايات، على الرغم من أن غالباً قد أخذ على جبرا إبراهيم جبرا، في إطار نقده لروايته **السفينة**، سيطرته على شخصيات رواياته، واتهمه بأنه يضع الفكرة أولاً ثم يفصّل الأحداث والشخوص؛ إذ يقول إن الأحداث والشخصيات والعلاقات والبنيان في **السفينة** عناصر مركبة للبرهنة على فكرة أو أفكار ومواقف مسبقة، والمخطط الفكري المسبق هو الذي يحرّك الأحداث والشخصيات، ويتحكم بمسارها بشكل عام، ويكشف عدم وجود انسجام داخل الشخصية الواحدة... فسلوك الشخصية يتناقض مع المعطيات النفسية والاجتماعية التي يزوّدها بها المؤلف؛ بمعنى أن هذه الشخصيات لا تتصرّف،

أو تتكلم وتفكر، حسب منطقها هي وتناقضاتها كشخصية حيّة تملك خصوصيتها ومصيرها، بل هي تتحرك وتقول كلامها حسب منطق المؤلف، أو حسب منطق الفكرة المسبقة التي يريد المؤلف إيصالها عبرها... يلصق فكرته هو بها، فتغادر الشخصية استقلاليتها وإنسانيتها وفرادتها، لتصير صوتاً للمؤلف، وتنزاح الرواية عن روائيتها فتصير حوارية وليست روائية، الأساس فيها هو الصدام بين أفكار مجرّدة[7]. وأقول: على الرغم من أن غالباً قد أخذ على جبرا تفصيله الأحداث والشخصيات، والنطق بلسانها، فإنه لم ينج من ذلك في رواياته؛ إذ نراه مسيطراً سيطرة تامة على الأحداث والشخصيات، ونراه حاضراً ومهيمناً، يصف ويفصّل ويصوّر ويفسّر ويوجّه ويعلل ويحلل[8]، وهذا هو التباين بين صوت الروائي وصوت الناقد. ومع ذلك يمكننا القول إن روايات غالب هلسا لا تنجو من سيطرة الذات الساردة التي انتقد حضورها غالب في روايات جبرا إبراهيم جبرا.

استغرق غالب في عالمه الشعوري، وعاش في صراعاته الذاتية والاجتماعية، واستبطن ذاته وذوات الشخصيات أكثر من كشف العالم الخارجي، لتتحوّل الرواية عنده إلى شكل من أشكال الرواية النفسية الاستبطانية، على الرغم من أنه يقال عنه إنه يصوّر الواقع، ولا غرو في ذلك، فغالب متأثّر بقراءاته في علم النفس، ومدارس التحليل النفسي، ونظريات فرويد، فلا نعجب إذا رأينا انعكاس ذلك في رواياته.

وإذا كان هناك من يصنّف بعض أعمال غالب الروائية بالرواية الحديثة، لأنها تركّز على العالم الشعوري الداخلي، وتهتمّ بتصوير انعكاس الأشياء والأجواء والعلاقات الخارجية على اللوحة النفسية[9]، فأنا أرى أن غالباً في جلّ رواياته لم يستطع تجاوز حدود التسجيلية الكلاسيكية، وإنْ حاول إدخال أسلوب التداعي في أعماله، وتداخل الأماكن والأزمان والأحداث، والمزج بين الواقعي أو الحقيقي، والمتخيّل، أو بين اليقظة والحلم، أو إشاعة الجو الأسطوري في بعض الأعمال، وهذا يعود إلى سعة قراءة غالب في عالم الرواية وقضايا النقد، ولذلك نجد أنفسنا أمام «غالبين»: غالب الروائي الذي لم يستطع أن يغادر حدود الكلاسيكية والتسجيلية إلا قليلاً، وغالب الناقد المطلع على النظريات النقدية الحديثة، المتأثر بها في معالجاته النقدية لأعمال بعض الروائيين العرب، العاجز عن ترجمتها في أعماله الروائية الإبداعية، على الرغم من محاولات بعض النقاد قراءة أعمال غالب الروائية قراءات خاصة، وتفسيرها على نحو خاص بهم ربما لا يتفق مع السياق.

وبعد، فإذا كان هناك من يرى أن الرواية لا تنفصل كثيراً عن السيرة الذاتية، وأن كل رواية لابد أن تنطوي، بشكل أو بآخر، على السيرة الذاتية للكاتب، أو على شيء منها، فأنا أرى أن الرواية الجيدة، وهي فن تخييلي، هي التي لا تبدو فيها السيرة الذاتية بشكل صارخ ومباشر، بل تغلف بغلاف من الرموز والإيهام والإيحاءات، كي لا تصبح سيرة مباشرة أقرب إلى التقريرية.

ومع إعجابي بقدرة غالب هلسا على استبطان الذات، وإدارة الحوار، والغوص إلى العوالم الداخلية للشخوص، وعلى دقة الوصف وجماله،

وحدّة تصوير العلاقات الجنسية، وواقعية الحوار وبساطته... أقول مع إعجابي بكل ذلك، فإن هذا لا يمنعني من القول إن روايات غالب هلسا لم تخل من هنات ومواطن ضعف كالمباشرة والتقريرية والتسجيلية والتفصيل الواسع والحوارية وحضور شخصية الكاتب... وكأن الهدف الأول من الكتابة الروائية هي تلك الجوانب، لا إبداع عمل فني سردي جمالي ساحر، عميق في بنيته وقدرته الإبداعية الآسرة، شكلاً وموضوعاً.

وما يثير دهشتي هو اعتقادي أن غالب هلسا يمتلك القدرة الفنية لتحرير روايته من ذلك النوع من السرد الذاتي الشخصي الذي ربما يكون على حساب فنية الصورة التي تتمثلها وتمثلها الشخصية الروائية من خلال الموضوعية الحيادية المعهودة في الفن الروائي. وربما يدفعنا هذا إلى البحث عن المزيد من مبررات حضور السارد الروائي في أعماله الروائية◆

الهوامش

1- جميل حتمل، «غالب هلسا: **الروائيون**»، **عالم غالب هلسا**، مؤسسة عبد الحميد شومان، عمان - الأردن، 1996، ص 35،36.

2- المرجع السابق، ص 46.

3- نزيه أبو نضال، **عالم غالب هلسا**، مؤسسة عبد الحميد شومان، عمان - الأردن، 1996، ص 15.

4- **ثلاثة وجوه لبغداد**، آفاق للدراسات، قبرص، 1984، ص29 .

5- **ثلاثة وجوه لبغداد**، آفاق للدراسات، قبرص، 1984، ص 38-39 .

6- محمد دكروب، **عالم غالب هلسا**، مؤسسة عبد الحميد شومان، عمان - الأردن، 1996، ص 63.

7- المرجع السابق، ص 58.

8- شكري عزيز ماضي، **غالب هلسا وتطور النسق الروائي - وعي الكتابة والحياة، قراءات في أعمال غالب هلسا**، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، 2004، ص 97.

9- المرجع السابق، ص99.

حـــــوارات

حوارات
غالب هلسا في وجوهه الفكرية

هذه مختارات من حوارات متعددة، أجريت مع غالب هلسا، تناولت رواياته المتلاحقة، بدءاً من الضحك وانتهاءاً بـ الروائيون، وكشفت عن ثقافته الواسعة، ومنظوره إلى الواقع والأدب والعالم.

مهما يكن ما قال به «الروائي المغترب»، فإن حقيقته، التي لا تعطى كالحقائق جميعاً مرة واحدة، ماثلة في ممارساته المتعددة الطبقات، وفي ذلك القول الذهبي: من لا يكون واقعياً خارج الكتابة لا يكون واقعياً داخل الكتابة.

كان غالب واقعياً، وكان واقعياً على طريقته، التي برهنت أنه لا وجود للواقعية بصيغة المفرد. وهذا ما يعلن عنه هذا الحوار، الذي قام به محاورون، من بلدان عربية مختلفة.

من هؤلاء المحاورين: يوسف ضمرة، بسام حجّار، حنان الشريف.

والشكر لدار أزمنة للطباعة والنشر في عمان التي نشرت عن غالب هلسا وحواراته أكثر من كتاب. والشكر إلى إلياس فركوح، الأديب والقاص والمشرف على دار أزمنة، الذي سمح بالرجوع إلى هذه الكتب، وإدراج مادتها في هذا العدد.

حوار حول أعمال سبقت
رواية سلطانة

❖ **إنّ قراءة أعمالك الروائية، التي بدأت مع رواية الضحك ثم الخماسين والسؤال تفترض النظر إلى المرحلة التاريخية التي ترافقها؛ أي أنّ هناك محاولة لدفع «الرواية التاريخية» إلى أفق يترافق مع الواقع الاجتماعي (العربي). فهل تعتقد أن العمل الروائي محكوم بالضرورة بحركة الواقع هذه في معرض سعيه لاكتساب قيمة تاريخية وفنيّة؟**

في الحقيقة، العمل الروائي ليس محكوماً بالضرورة؛ لأنّ كل إنسان يعيش خارج إطار نفسه، لا يستطيع إلا أن يدخل ضمن الحركة الاجتماعية الموجودة وأن يعيش في كنفها. حتى في الروايات التاريخية التي تتحدث عن التاريخ السابق، هناك إسقاطات للواقع الموجود. ففي مسرحية **حلاق بغداد** مثلاً تناولٌ للواقع في العصر العباسي، وهي، في الوقت نفسه، تتحدث عن إنسان معاصر يحمل هموم مجتمعه. أمّا نحن فقد حاولنا أن نختار طريق الحريّة أيام عبد الناصر ونطالب الإنسان بأن يفيد المجتمع ولا يقصر نشاطه على أن يقول رأيه. وهذا يعني أن يعطى الإنسان منديل أمان وأن يرفع عنه سيف السلطة. أعتقد أنّ الواقع هو نوع من ردود فعل لواقع يفرض نفسه بشكل من الأشكال. وحتى الانسحاب من الواقع نفسه نوع من التفاعل معه.

وأنا أعتقد أن الرواية تكون تاريخية بهذا المعنى بالذات، سواء أكانت نقلاً لواقع معين أم رؤية متميزة لهذا الواقع. فبالضرورة إذن أن لا أحد يكتب خارج هذا الإطار.

أما بالنسبة للروايات الثلاث، لم يكن هناك طبعاً أي تقصّد لكتابة الواقع التاريخي. أذكر أن **الضحك** كتبت في البداية كقصة قصيرة، ثم طالت. **الخماسين** تبدأ بحادثة موجودة فعلاً. فتاة رأيتها وخطر لي أن أكتب شيئاً عنها. وكنت أطرح على نفسي في ذلك الوقت مسألة تكنيكية بحتة. وهذا يعني أنّ هناك مسألة الاختيار في العمل الفني: هل من الممكن أن يكتب الإنسان فناً يسجّل فيه وقائع الأوضاع التاريخية في مصر دون أن يقوم بعملية اختيار فني وعملية بناء روائي؟ في **الخماسين** كانت فكرة الرواية هي الغالبة، أما **السؤال** فهي تروي حقبة واقعية في مصر، يوم برز من سُمّي السفاح سنة 1961، وأشغل الناس به. ولا أعرف في الحقيقة كيف استعدت هذه المرحلة وكتبت عنها. وهذا يعني أني لم أكن أقصد في أي من رواياتي الثلاث أن أتكلّم عن مراحل تاريخية معيّنة، ولكن عملية الكتابة كانت تعيش هذه المراحل بشكل أو بآخر.

❖ **الواقع يكاد يكون هو المعطى البارز في أعمالك الروائية. ففي رواية الضحك مثلاً، هناك، إضافة إلى البناء الروائي والشغل عليه، وهذه المتابعة الدقيقة لهواجس الإنسان البورجوازي الصغير في حالة من الانهيار والتفكّك الداخليين، متابعة لمرحلة تاريخية تتسم بصعود وبانتكاسات الحركة الشيوعية في مصر. وفي رواية الخماسين هناك أيضاً هذه المرافقة للواقع العربي عبر استحالة كتابة الرواية التي يريدها «غالب»، والتي تبدو في الختام قابلة للاكتمال. أما في السؤال فهناك إشارة إلى واقعة حقيقية حدثت في بداية**

الستينيات. وهذه المرحلة التي يتناولها العمل الروائي تشير إلى قوى سياسية واجتماعية موجودة على أرض الواقع. ويأتي التعبير عنها في بناء فني «مشغول» ويبدو هذا البناء الروائي الشديد التماسك في رواية السؤال حيث يبدو «المشهد» في ذروة تماسكه الهندسي. فهل يمكن دفع هذا «التركيب الروائي» بحيث يترافق مع الحدث التاريخي الذي تكلّمت عنه، أم يتحوّل إلى هاجس فني محض؟

أريد في البداية أن أضيف شيئاً حول رواية **السؤال**. لقد كتبت هذه الرواية بسرعة كبيرة جداً لدرجة أنها كتبت وأعيدت كتابتها في ظرف أربعة أو خمسة أشهر. كأنها كانت مكتوبة في داخلي ثم كتبت بسرعة رهيبة وبدون أية محاولة للتزويق أو الهندسة. هذه الرواية حتى في قراءتها، سهلة كأنها حكاية. والذي يزيد من سهولتها هو البناء الحدثي الواقعي الذي تقوم عليه. وليس في شخصياتها أية شخصية مبتكرة تماماً. كل شخصية لها أصولها الواقعية وكل حدث له أصوله الواقعية. وأعتقد أنها غير مشغولة. فأنا أرى مثلاً أني اشتغلت **الخماسين** و**الضحك** وقد بذلت مجهوداً كبيراً في كل من هاتين الروايتين. أما في **السؤال** فكنت أكتب عشرين صفحة يومياً. وأنا أعتقد أن الأشياء التي تطرح نفسها هي الوقائع، الأحاسيس، الأحاديث. أما الإطار التاريخي فيكمن في لاوعي الإنسان، وهو غير متقصّد. أي تقصّد في الإطار التاريخي وحشره يكون محض افتعال. لم يكن في ذهني أبداً أن أعبّر عن مرحلة تاريخية في **الضحك** وإنما عبّرت عن علاقة رجل بامرأة داخل الحركة الشيوعية في مصر يعانيان من المشكلة نفسها. **السؤال** كانت مسألة غريبة، وكنت أكتب أشياء واقعية ثم أقرأها للذين كتبت عنهم وهم كانوا يساهمون في تصحيح وقائعها. وكنت قد كتبت القسم الأكبر منها قبل أن أسأل نفسي فجأة: ماذا أفعل؟ فقد كنت أكتب في الأيام الأولى دون أن أعرف حقيقة ما أفعله. ثم توقفت عن الكتابة لغاية ذهابي إلى الإسكندرية فوجدت أنّ الرواية تتصل وتستمر. لذلك يبدو لي أنّ الإطار التاريخي غير متقصّد أبداً والمتقصّد هو كتابة الرواية نفسها والاستمرار بها.

❖ **إذن هناك هاجس فني يحكم الكتابة الروائية في تجربة غالب هلسا. ولا يمكن عزل هذا الهاجس الفني عن المعاناة اليومية. وبإمكاننا أن نقول إن رواية السؤال تطمح لأن تكون تجربة جديدة؛ بمعنى أنها تحاول أن تعمل على ضبط السياق الروائي بضرورات الهاجس الفني. ولكن، هل تضيف السؤال أي جديد إلى الكتابة الروائية التاريخية التي وصلت إلى ذروة تعبيرها الفني مع نجيب محفوظ؟ فهل تحاول السؤال في طموحها الأسلوبي أن تحمل أي إضافة للشكل الروائي التقليدي؟**

لا أعتقد أنّ **السؤال** تمثّل هذا الطموح. إنها رواية بسيطة وكتبت بشكل عادي جداً. فلا أعتقد أنها تمثّل جديداً على هذا المستوى. هذا بالإضافة إلى أنني أعتقد أنّ نجيب محفوظ لم يكتب، بعد **الثلاثية** طبعاً، إلاّ القليل. فهل يعني هذا أنني متحيّز؟ هناك كتابة للتجربة، ونجيب محفوظ ابتدأ بعد **الثلاثية** ربما باستثناء **السمّان والخريف** يصوغ مقولات عقلية ويركّبها

على أحداث. ولغاية **الثلاثية** كان يكتب عن تجارب عايشها فعلاً. بعد ذلك بدأ يصنع نظاماً ذهنياً محدّداً وأفكاراً محدّدة ثم يعمد إلى تركيب السياق عليها. في رواية **ميرامار** مثلاً، هناك 5 أو 6 شخصيات، وكل شخصية تمثّل طبقة أو اتجاهاً داخل مصر، وكل شخصية هي الطبقة، ومسارها هو مسار الطبقة نفسها، ورأيك في الشخصية هو رأيك في الطبقة وما تمثلها، فيحتار القارئ بين أن يكون ما يقرأه رواية أو بحثاً اجتماعياً وبين شخصيات حقيقية وبين تفسير ذهني لطبقات المجتمع. أما **ثرثرة فوق النيل** فأنا لم أجد أنها رواية جيّدة. **أولاد حارتنا** تروي التاريخ بطريقة أن إبليس هو إبليس. فإذا كان ثمّة إضافة في **السؤال**، فهي إضافة تجربة خاصة عايشتها وحاولت أن أعبّر عنها. بالمناسبة، أذكر أنّ نجيب محفوظ كتب عن التجربة نفسها في روايته **اللص والكلاب**، لكنّه بسبب اندفاعه في الحياة العامة، خلق نموذجين غريبين هما المومس الفاضلة (نور) واللص الشريف (بطل الرواية). وهذا يعني أنّ نجيب محفوظ تأثّر بالرأي الشائع حول السفاح، وقد تحدّث عنه في الرواية كما كانت إشاعات الناس تنقل صورته. كأنه صدق السفاح عندما تكلّم (في الصحف) عن زوجته الخائنة والناس الذين خدعوه. لم يسأل نجيب محفوظ لماذا صنع الرأي العام من السفّاح بطلاً؛ أي أنّه شارك في العملية. أنا في الحقيقة لاحظت أنّ الناس جعلوا من السفّاح صنو السلطة. وحتى «الشكل البوليسي» الذي كتبته هو نوع من «السخرية» (parodie) على الأدب البوليسي. السفّاح هو السلطة والرد عليه لا يكون عبر البوليس لأنه موجود ضمن جهاز البوليس نفسه، فهو ضابط التعذيب في المعتقلات (معتقل الواحات). والبحث عنه يتم عبر بحث الشعب نفسه، لأنّ الأحياء الشعبية مفتوحة وهو لا يستطيع أن يقوم بجرائمه إلاّ في أحياء معينة تمثل عزلة (عزلة المثقفين) عن الواقع الاجتماعي إلى حدّ ما؛ فهذه التركيبة البوليسية لا تفترض مجرماً خفياً واكتشافه لا يتم إلا عبر رؤية البطل لواقع الناس. وعندما طرح عليه (البطل) السؤال: «ما هي الشيوعية؟» وجد نفسه عاجزاً عن الإجابة. وعلم أنّه لم يكن شيوعياً في يوم من الأيام وأنّه بدأ يصبح شيوعياً لأنّ فتاة شعبية عادية طرحت عليه السؤال ولها مطلبها. إنها تريد بطولة غير بطولة السفّاح والسلطة.

أعتقد أنّ هذه المقارنة بين روايتي **السؤال** و**اللص والكلاب** صحيحة إلى حد ما، لأنّ السياق الروائي فيهما يعبّر عن الحركة نفسها وعن التجربة نفسها التي خبرناها في مصر الستينيات.

❖ **حول العلاقة بالسلطة، تطرح رواية السؤال هذه العلاقة عبر علاقة مصطفى بتفيدة وعلاقته بالآخرين. فهل يعني هذا أنّ السؤال تحاول أن تخوض السجال الدائر اليوم، حول علاقة المثقف العربي بالسلطة وعلاقة المثقف كسلطة بالشعب؟**

المثقف كلمة واسعة جداً، لذلك أحصر كلامي في وضع الكاتب العربي. والكاتب العربي موظف في السلطة (المؤسسات الصحافية، الإذاعة، التلفزيون، السينما...إلخ)؛ فهو مستوعب داخل

هذه الأجهزة الصناعية إذا جاز التعبير. والكتابة عمل ثانوي بالنسبة له. حتى إن كاتباً كبيراً مثل نجيب محفوظ، فهو يعتمد أساساً على وظيفته.

لقد أصبح الكاتب موظفاً لدرجة أنه عندما تتاح له الفرصة للخروج على رتابة الوظيفة يحاول أن يبقى أميناً لها. والكاتب العربي يميل نحو هذا الاختيار. أما اختياره الآخر فهو دعم السلطة بوصفها رب عمل. أنا أعتقد أنّ كثيراً من الحكّام جاءوا إلى السلطة بخوف فعلي من الكتّاب والمثقفين، ولكن فكرة الاقتراب من السلطة وكسبها (عند المثقفين) جعلت من بعض هؤلاء الحكّام ديكتاتوريين فعليين.

إن هذه العلاقة بين المثقف والسلطة، خاصة بعد تحوّل هذه الأخيرة إلى رب عمل وحيد في العالم العربي، جعلت من المثقف مجرّد جهاز من أجهزة السلطة. وحتى في حالات تمرّده فهو مستوعب داخل هذا الجهاز. والحل لا يأتي إلاّ بعمل حاسم: كيف يستطيع الكاتب أن يرفض «وظيفته» لدى السلطة وينصرف للكتابة؟ هناك ظاهرة أخرى ترتبط بهذه القضية، وهي تحول الكتابة (بعد سن الأربعين) إلى مجرّد روتين. وربما يكون السبب في ذلك أن أيّة سلطة في العالم تحاول أن تستوعب المثقف في أجهزتها. فمن الملاحظ، مثلاً، أنّ الأدب والفن يموتان في المجتمعات الرأسمالية. الفنان التشكيلي مثلاً أصبح موظفاً، ولم يعد يعبّر عن كليات ولم تعد اللوحة نتيجة رؤية للعالم، بل أصبحت مجرّد «ديكور». هناك مواصفات باتت تفرض عليه من الخارج. حتى فنون صنع الثياب، أصبح الفنان فيها خاضعاً لرواج ما يبدعه في موسم واحد ثم ينتهي بعد ذلك، لأن الإنسان الذي كان يصنع كل هذه الأشياء كان يصنعها بكليته وليس بمهارته. ومقتل الفنان العربي هو في انتقاله من فنان إلى صاحب مهارة.

❖ **هناك أمل ما، يطبع النهايات في أعمالك الروائية. فعلى الرغم من الواقع المأساوي (الانهيار) الذي تعبر عنه رواية الضحك أو الخماسين، وعلى الرغم من السلطة المنتصرة في رواية السؤال، يبقى الأمل في «البطل الإيجابي» الذي يقوم على استشراف حركة التاريخ في تلاؤمها مع الوعي الإيجابي لهذه الحركة وانكشاف قيمتها. لا يبدو أنّ فكرة «البطل الإيجابي» تزدهر في كتابة السبعينيات (سبعينيات القرن الماضي في مصر) ولا يبدو أنّ لحظة الانهيار تنتهي فيها.**

أعتقد أنّ هناك «قصر نظر» يغلب على كتابة السبعينيات. هذه الكتابة لم تنتج شيئاً متميزاً لأنها قطعت عن الرؤية التاريخية للواقع. حتى التشاؤم يطرح على طريقة «المونولوجات الخطابية الزاخرة بالغنائية الساذجة».

أعتقد أن هذا الداء سببه تأثّر البعض بما يأتينا من أوروبا دون أن يقرأوه بشكل جيد. الأدب ليس «موضة». أنا أفضّل تولستوي على حداثة روب غرييه مثلاً. وأفضّل جويس على العشرات من أنصاف الكتّاب. وأنا أعتقد أن تشاؤم السبعينيات هو تشاؤم المهارة. والمهارة ترسم حداً هو أقرب إلى «الموضة»، وهي جزء من عملية تدمير الفن

الدائرة في أوروبا ومن التعامل بالمهارة مع الفن، والاستعاضة عن القناع الإفريقي «ببيار كاردان» مثلاً. إنها نوع من السقوط الفني. الفن يتخطّى كل هذا، حتى بالرجوع إلى الوراء أحياناً. ونحن نعلم أن حلم الماضي السحيق هو أفق المستقبل. والخضوع لهذه «الموضة» هو الإيغال في الاغتراب السائد في أوروبا اليوم.

فكرة آلان روب غرييه عن تشييء الإنسان تفترض موت الإنسان نفسه. فإذا كان الإنسان هندسياً هو شيء من الأشياء فهو سيّد هذه الأشياء كلها. وهذه الرؤية بعيدة عن الفن لأن ذروة ما يقدّمه «غرييه» مثلاً هو مشروعه الهندسي، وإذا ما توصل في ذلك إلى الكمال فسوف يكون مهندساً رائعاً، ويكون مثاله الأعلى علم الهندسة أو علم الفلك، ولكن ليس الفن بأي حال◆

غالب هلسا يلقي أضواء على رواية سلطانة

❖ كان قد مضى على آخر مرة رأى فيها سلطانة، سبعة عشر عاماً، وكان يجلس في مقهى إيزائيفتش يراقب المظاهرة. المظاهرة التي تعرف فيها على عزة للمرة الأولى، وعزة تشبه سلطانة إلى حد بعيد، هل بدأت الرواية فعلياً من هنا؟ وهل عزة هي وجه من وجوه سلطانة؟

عزة هي بطلة رواية **البكاء على الأطلال**، ووجودها في الرواية الأولى يشكل نفياً لسلطانة على المستوى الآيديولوجي، لأن عزة تنتمي إلى فكر اليسار الشاب المعارض لحكومة السادات، في حين أن سلطانة تمثل المفاهيم الكمبرادورية في مسقط رأسي. وفي رواية **سلطانة** كانت عزة هي الوسيلة التي استطاع بها جريس أن يتخلص من الرباط الدموي مع سلطانة. هذا على المستوى الآيديولوجي، أما على المستوى الشخصي أو العاطفي، فلقد كانت سلطانة تمثل بالنسبة لجريس هذا الانبثاق العنيف والمغوي للأنوثة في مجتمع يقمع المرأة حيث استطاعت أن تحقق ذاتها عبر حريتها. من هنا التحمت سلطانة برغبات جريس الحادة بالمرأة، وبالمثال البدئي للأم، في حين أن عزة كانت تمثل المحاولة لامتلاك العالم من خلال الحب. أما بالنسبة للشق الثاني من السؤال:

فبالفعل، ابتدأت الرواية منذ تلك اللحظة التي رأى فيها عزة في المظاهرة، هذه اللحظة التي أصفها في **البكاء على الأطلال**. لقد استعاد سلطانة من خلال عزة، ولكن سلطانة انهارت في داخله بمجرد انكشاف البعد الاجتماعي لها، وعلى هذا الأساس فالرواية المتعلقة بسلطانة منذ البداية هي نوع من التذكر الذي اتخذ شكلاً سردياً بدلاً من التداعي.

❖ لكن جريس ظل محافظاً على الموقف المثالي من سلطانة في الرواية، رغم أنه يدرك حقيقتها كعميلة للاحتلال.

الواقع أن الرباط بسلطانة انقطع، ولهذه الأسباب مجتمعة، وقد تجسد ذلك في الحلم الذي رآه؛ إذ حلم أنه يركب باصاً، وأن هنالك شخصاً سخيفاً يدق الجرس لإيقاف الباص، والجميع يتذمر منه، ولكن سلطانة تعجب بهذا الشاب وتقول إنه (يدق جرس عصرنا). إن افتعال وسخف هذه الجملة قد جعله يرى أكذوبتها، وإذا كنت تذكر الرواية جيداً، فقد كان هذا الحلم موازياً لذلك الحديث الصحفي الذي أجرته معها إحدى صحف المقاومة الفلسطينية، والذي كان مليئاً بالافتعال والكذب. هنا تكشف الوجه القبيح لسلطانة، وجه الكمبرادور العربي الذي يود أن يحتوي في داخله المجتمع كله ابتداء من الجناح المتعاون مع إسرائيل حتى يسار المقاومة الفلسطينية. هذا الكمبرادور في نشأته قد كدّس أمواله من ثلاثة مصادر. تجّار الحبوب والمواشي مع إسرائيل، وتجّار الألماس، وتجار الحشيش مع إسرائيل أيضاً. فإسرائيل هي التي أمدت هذه الطبقة بنسغ الحياة. وتسمية هذه الطبقة بالطبقة البرجوازية الوطنية، على اعتبار أن لها دوراً ثورياً، هو شيء أقرب إلى السذاجة السياسية.

❖ هل لهذه الأسباب كانت تراودك فكرة أن تكون الرواية عن أميرة وليست عن سلطانة؟

كانت الكتابة الأولى للرواية عن أميرة فقط، ولم يكن هناك ذكر لسلطانة أو آمنة أو عزة، وفي

شكلها هذا لم تكن الرواية أكثر من قصة حياة فتاة قروية في المدينة تحولت إلى مومس، وقد استفاد أهلها من علاقاتها مع زبائنها ثم قتلوها دفاعاً عن العرض. وفي الكتابة الثانية انبثقت سلطانة وآمنة لتحتلا الجزء الأكبر من الرواية. الرواية في شكلها الأول كانت احتجاجاً عاطفياً على تحول علاقات التكافل الأسري والتقاليد الزراعية القبلية إلى علاقات تجارية، أما الكتابة الثانية فقد تحولت إلى محاولة درس نشوء الكمبرادور العربي وانحلال العلاقات الأسرية، ولكنني حافظت في المخطوطتين على الصورة التي رسمتها لهؤلاء الشبان الذين يبحثون عن معنى للحياة وعن الخروج من تفاهة وضيق المدن الصغيرة.

❖ **هل كانت سلطانة تعني بالنسبة لجريس الحبيبة أم خصوصية الارتباط بالمكان؟**

بالطبع إنني أعود الآن للرواية كمتأمل فيها، ولا أدعي أن ما سأقوله كان قصدياً عندما كتبتها. تمثل سلطانة، كما أعتقد، صورة الأم البدئية التي تجمع خصائص ووظائف متعددة؛ فهي الأم وهي المومس وهي الفعل الكفؤ، وهي بهذا تنتسب إلى صورة الأم التي انحدرت إلينا من مرحلة الأمومة حيث كانت الأم هي المسيطرة ولها الدور الأساسي في الاقتصاد وفي الحياة، في حين كان للرجل دور ثانوي.

❖ **إذن ماذا كانت تمثل آمنة؟**

بالنسبة لآمنة هي تمثل نمطاً آخر من أنماط الأم البدئية التي تجسد الجمال.

وألاحظ هنا أن النساء في هذه الرواية أمهات. كل واحدة منهن تمثل نمطاً من أنماط الأمومة.

أذكر أني ألقيت محاضرة في ندوة أقيمت في فاس بالمغرب، وكان موضوعها «المكان في الرواية العربية»، وتحدثت عن المكان الأليف الذي هو بيت الطفولة. وأذكر أنني قلت إن التراث الأدبي العربي يحمل ملمحاً هاماً؛ إذ كلما استعاد مكانه الأليف استعاد أيضاً مجتمع الأمهات. ذكرتني بذلك قصائد لامرئ القيس وغيره من الشعراء الجاهليين الذين عندما يبكون على الأطلال يتذكرون نساء لهن ملامح الأم البدئية. يبدو أن هذه المحاضرة التي ألقيتها عام 1979، قد وجدت تجسيداً عملياً لأفكارها في رواية كتبت عام 1984 دون أن يكون هذا الربط بين المسألتين مقصوداً. فهل كانت المحاضرة تعبيراً عن لا وعي، أم يمكن القول إن استعادة المكان الأليف تستدعي استعادة مجتمع الأمهات؟◆

الحديث الأخير عن
الرواية الأخيرة

❖ **لنبدأ من عملك الروائيون.**

الروائيون يمكن أن تؤخذ على أنها الجزء الثاني لرواية **السؤال**، ويمكن أن تقرأ مستقلة؛ بمعنى أنه ليس من الضروري لمن يقرأها أن يكون قد قرأ رواية **السؤال**.

هي في الحقيقة حول مصر ما قبل سنة 1967 وما بعدها. بعد أن انتهيت منها اكتشفت أنّ هناك تشابهاً بينها وبين رواية **الضحك**، من ناحية الأوهام، ذلك العالم الجميل الذي دفن، ثم خيبة الأمل.

فقبل عام 1967، كان هناك حلم كبير، كبير جداً؛ أنّ الشعب سيضحي، أنّ الحريات مقموعة، أنّ هناك إشكالات كثيرة في مصر، ولكن مقابل ذلك يبنى جيش قوي سريّة، من تصريحات مسؤولين بأننا نملك أقوى قوة ضاربة في الشرق الأوسط، وذلك اعتماداً على تقارير المعهد الاستراتيجي البريطاني. وعلى ذلك بنى الإنسان حلماً أنّه في فترة معيّنة، في لحظة معيّنة، سوف نحرّر فلسطين، واعتقدوا أنّه شيء منطقي أن تشمل تضحياتهم هذه فئات الشعب كافة: مثقفين، عمالاً، وفلاحين... إلخ، من أجل التحرير.

ثم جاء عام 1967؛ ففي اليومين الأول والثاني ابتدأت الأوهام تزداد حدّة، فما كان يسمع من الراديو أو وكالات الأنباء، كان يصاغ على أنّ الجيش المصري وصل تل أبيب، وأنّ الجيوش العربية الأخرى التقت معه عن طريقها لتحرير فلسطين.

ثم اكتشفت الحقيقة كاملة وحصل انهيار نفساني وروحي لا مثيل له، خصوصاً بين الفئة المثقفة. إنه نوع من الإحساس بالغبن كوننا ضحينا كل هذه التضحية من دون مقابل.

❖ **هل تحتوي الرواية على شيء توثيقي؟**

في الحقيقة ليس بالضبط، ولكن هناك وقائع توثيقية. أذكر مثلاً كيف سمعت خبر الحرب. كانت «سامية صادق» تذيع برنامج الأسرة، وكانت تقدم طريقة صنع البامية وكيف تطبخ (البامية المهروسة)... انقطع البرنامج، وأعلن أنّ إسرائيل قامت بهجوم جوي؛ وأسقط لها 40 طائرة. أذيع الخبر واستمر البرنامج، ثم فجأة تغيّرت البرامج إلى مارشات عسكرية. الحكايات التي كانت تدور وقتها، والنقاشات، وما كانت تكتبه الصحف... كل ذلك ضمن الإطار العام للرواية.

❖ **والإطار الخاص؟**

الإطار الخاص مشكلة الروائي باستمرار. فالناس يتكلّمون باستمرار عن الرسامين كيف يعيشون حياة متوترة، لكن أحداً لم يلمس مأساة الروائي، هذا الرجل الذي يود أن يمسك العالم كله، لأنّ الرواية شيء كلي ويفلت منه باستمرار. وكونه مرتبطاً بعملية غريبة، تأتي الرواية من اللاوعي، وعليه أن ينتظر التطوّر على هذا الأساس، وفي الوقت نفسه أن يعيش الحياة بأسلوب من يريد أن يكبر على كل شيء، ويلمس كل شيء. يعيش كل شيء، ولكن الحياة في حد ذاتها منفرة له، يريد الحياة كما هي في الرواية ولا يريدها كما هي في الواقع.

❖ **إنه جزء، على ما أعتقد، من تجربة غالب هلسا الخاصة أيضاً.**

في الرواية وفي تجربتي الخاصة، إنها جزء من تجربتي الروائية؛ إذ اكتشفت متأخراً أن المنطلقات التي ابتدأت أكتب منها، وسواءً أكانت منطلقات تغيير العالم أم الرغبة في الشهرة أم الرغبة في الفلوس أم في الثراء؛ كلها انتهت، لم يعد لي أي رغبة من هذه الرغبات. الرغبة الوحيدة أن أكتب. لمن أكتب ولماذا أكتب؟ لا أعرف! وفي الوقت نفسه، عندي الحنين لعالم أليف، عالم الأسرة، عالم الأطفال، عالم الأصدقاء، وما يعلم الروائي أنه محروم منه. لكن الرواية صياغة سريّة ضد الواقع أو تحد لعالم قائم.

❖ **إنه واقع أو حياة «غالب هلسا».**

وبالنسبة لبطل الرواية «إيهاب» أيضاً.

❖ **ما أود قوله هو أنّ ذلك ليس مشكلة كل الروائيين أو معظمهم. إنها تجربة خاصة... حياتك. كيف بدأ ذلك التأزم، ما هي جذوره؟**

هي طفولتي التي كانت أساس المشكلة، بنيت كل عالمي على أساس التحدي، والتحدي السري للعالم. كنت أصغر أفراد العائلة، ولسبب من الأسباب أنهيت دراستي الابتدائية قبل سنتين من موعدها. وكذلك الثانوية؛ فقد كنت أصغر طالب في الصف. فإحساسي أنّ الطلبة كلهم كبار بالنسبة لي وكوني مساوياً لهم كانت مشكلة أيضاً. فاضطهاد الصغير واحتقاره في بنية مجتمعنا شيء لا علاج له، ومهما عملت أبقى الصغير المحتقَر، دفعني ذلك كي أبني في داخلي عالماً من التحدي أواجه به هؤلاء الكبار... عالماً لا يقول لهم إني الآن مساوٍ لكم، ولكن في المستقبل سوف تكتشفونني. بهذا تكوّنت شخصيتي. ولم يزل ذلك بالنسبة لي مشروعاً قيد التنفيذ، مشروعاً ليس فيه شيء كامل متكامل. هذا أيضاً ما جعل عندي الرواية عملاً سرياً، فيه تحد للعالم.

❖ **كيف تجسّد ذلك في الرواية؟**

تجسّد في رغبة البطل أن يقيم علاقة مع امرأة يقابلها، من دون أن يتعدّى ذلك حدوداً معيّنة. فمن الواضح أنّ هذا الروائي يبحث عن أمه، فإذا وجدها في امرأة ما، يجب ألا تتعدّى العلاقة جدار التحريم، وألاّ تكون أكثر من صداقة عميقة...

❖ **هذا موجود في معظم أعمالك الروائية.**

إنه التكوين الأساسي الذي لا أستطيع التحكّم به. فلحظة خرق جدار التحريم مع أي امرأة يكون الشعور بالقذارة، بأنّ المرء متلبس. وصلت عندي هذه الأزمة إلى حدود الذهاب إلى أطباء الأعصاب وأطباء نفسانيين◆

غالب هلسا
وعالمه الثقافي

❖ **ليس من السهل الدخول إلى عالمك الثقافي، ولعلّ المشكلة تتمثّل في البداية، فكيف نبدأ: الرواية، النقد الروائي، الفكر...؟**

أحب أن أبدأ بمعلومة بسيطة، وهي أنني بدأت الكتابة في سن العاشرة. كنت كل صباح أكتب أحلامي. أصبحت عندي تجربة الحلم. أصبحت هذه أحد المكوّنات الأساسية لتجربتي، ومن النادر أن أكتب قصة أو رواية لا تدخل فيها تقنية الحلم أو حضور الحلم نفسه، ولهذه المسألة كما أعتقد أبعاد تتصل بمفهوم الكتابة عندي.

❖ **هناك عبارتان تصلحان لأن تكونا مدخلين واسعين للحوار: تقنية الحلم، ومفهوم الكتابة.**

لكل مجتمع بنية داخلية في الغالب لا يدركها من يعيش ضمنها.

البنية ترى من خلال ما يمكن أن نسميه الوعي الزائف. والسؤال بالنسبة للروائي هو: كيف يكتشف هذه البنية؟ هنالك عدّة مخاطر. أولاً، أن ترى هذه البنية من خلال مجموعة من القيم والصفات الاجتماعية، وهذا أردأ أنواع الأدب، ونجده في المسلسلات التلفزيونية؛ إذ يعبّر الأدب عن مفهوم الأخلاق التقليدي في البنية الاجتماعية والروحية. يتجسّد أيضاً، الوعي الزائف، من خلال إحالة الواقع إلى منظومة من الأفكار، وهذا نوع من الأدب شديد الانتشار والشعبية لأنّه يعيد للقارئ إنتاج أفكاره الخاصة عن الواقع، فيجد القارئ مجموعة أفكاره في هذا النوع، ولكن لا يجد معرفة حقيقية.

❖ **لكن القارئ هنا غير معني بالمعرفة الحقيقية.**

هو قارئ من النوع الذي يبحث عن تأكيد معارفه الخاصة، وينطبق هذا بشكل رئيس على الأدب الذي ينطلق من معطيات سياسية. وهذا يدفعني للعودة إلى البنية الاجتماعية والوعي الزائف.

إن على الروائي أن يصغي للاوعيه؛ ففيه تكمن البنية الاجتماعية، وكل كاتب جاد تتقمّصه هذه البنية حتى لو حاول إلغاءها بوعي زائف. مثالنا على ذلك دوستويفسكي. كان مأزق الكتابة عنده أنّه يريد أن يطرح أفكاراً في رواياته تتعلّق باستحالة قيام العدالة على الأرض؛ أي نفي المفهوم الاشتراكي الذي يرى إمكانية قيام هذه العدالة على الأرض.

❖ **لكن دوستويفسكي أكثر من استخدام تقنية الحلم واللاوعي، حتى إنّ كثيراً من علماء النفس يعودون إلى أعماله كـ - موديل- يصلح للدراسة.**

هذا صحيح، لكنّه كان يصارع على الدوام البنية الداخلية للمجتمع الروسي التي تفرض نفسها على أدبه. ففي **الجريمة والعقاب** لم يبرهن على استحالة العدالة على الأرض، بل على استحالة العدالة تحت ظل روسيا القيصرية؛ أي عكس الفكرة التي كانت في ذهنه، هذا يشير إلى أنّ بنية المجتمع الروسي الداخلية كانت أقوى من وعيه الزائف، بل إنّ أعماله نبوءة ضخمة بهذا التمزق الذي يتخلل المجتمع الروسي وبالحدث الضخم المقبل.

ما أردت أن أقوله هو أن الوعي الزائف مثبط، ولكي يتم تجاوزه فإنّ ذلك يحتاج إلى روائي بحجم دوستويفسكي، وهو واحد من أعظم روائيي التاريخ إن لم يكن أعظمهم.

❖ **وماذا عن وعيه الزائف؟ ألم يترك أثراً في أعماله الروائية؟**

تجاوزه بصدقه وحدسه الفني.

البنية اللاواعية فرضت نفسها عليه؛ ففي داخل كل شخصية روسية في أعماله نجد هذا التمزّق الرهيب والصراع بين الشيطان والملاك، مثلاً، وهو بهذا يعكس التمزّق الاجتماعي الموجود في روسيا في ذلك الوقت.

❖ **يقول غالب هلسا إن البنية الاجتماعية لا يدركها من يعيش ضمنها، وإن على الروائي أن يكتشف هذه البنية، أو على البنية نفسها أن تفرض هذا الحضور العاري، لكني أتساءل: ألم يكن دوستويفسكي يعيش ضمن هذه البنية الاجتماعية؟**

لكن هناك شرطين تحققا فيه. الأول: عبقريته الروائية، والثاني: أن ظروف حياته قد أتاحت له أن ينفصل عن هذه البنية ثم يعود إليها. فلقد قضى وقتاً طويلاً في المهاجر والسجون، لذا فإن شرط التعبير عن هذه البنية هو معايشة بنية اجتماعية أخرى مختلفة.

❖ **لندع دوستويفسكي. كيف يعرف القرّاء أن أعمالك الروائية تستوفي شروطك النظرية أم لا، وكيف لا يخرج شخص ما ليقول إن الأفكار هي التي أقامت بناءك الروائي؟... ألم يكتب بعض النقاد ما معناه أنك تبني رواياتك اعتماداً على شكل هندسي مصمّم؟**

بالنسبة لي عندما أكتب لا أنطلق من فكرة مسبقة أو تصميم جاهز لرواية، بل لا أعرف ماذا سأكتب، أذكر أنني كتبت **الضحك** وفي ذهني أن أكتب قصة قصيرة، لكنها امتدت حتى أصبحت بهذا الحجم.

فالرواية تكتب نفسها ثم تتوالى الصور والمشاهد إلى درجة تفاجئني أنا كأنها صيغت في مكان لا أعرفه وتشكّلت على هذا النحو.

❖ **يتصل هذا بما قلته عن تقنية الحلم.**

الحلم لغة خاصة؛ لغة اللاوعي عندما يعبّر عن نفسه بصور ورموز، والكتابة الروائية بالنسبة لي هي تدفّق هذه الصور والرموز على الورق. من هنا تستطيع هذه البنية الداخلية أن تعبّر عن نفسها بعيداً عن الوعي الزائف الذي شرحناه، وبعيداً عن الرؤية السطحية للأشياء. فمن مفارقات الوعي الإنساني أنّ الجانب الثاقب والعميق كامن في داخله، ولكن شروط الواقع العملية تضلله باستمرار، والحلم صورة لهذه البنية اللاواعية يقابلها خلق حالة من الحريّة الداخلية تستطيع فيها الصور والرموز المكبوتة في اللاوعي أن تتجلّى وتتجسّد.

❖ **لكن الرواية ملزمة باحتوائها على المعرفة الحقيقية، وهذه المعرفة لا توجد في رواية الأفكار كما أشرت، وهذا يعني أن المعرفة الحقيقية نابعة من الأعمال التي تستخدم تقنية الحلم وتغرف من اللاوعي. والسؤال هو: كيف تتجلّى المعرفة الحقيقية دون مساهمة من الوعي؟**

السؤال الذي يجب أن يطرح: ما هي طبيعة الوعي الذي تقدّمه الرواية بشكل خاص والفن بشكل عام؟

الوعي الزائف يحيل الإنسان إلى مجموعة من المقولات الذهنية والأخلاقية. أما الفن الحقيقي فيحيل الإنسان إلى ذاته؛ إلى تجربته الخاصة. فوضع التجربة المعاشة ضمن شكل فني لا يمكن أن يكون إلاّ إعادة بناء لتجربة القارئ.

❖ **أي قارئ؟**

أي قارئ.

❖ **لكن هذا يعني أن القارئ الذي يجد في الأدب أفكاره الخاصة ولا يجد المعرفة الحقيقة، غير مسؤول عن تلك النزعة التي تتحكم فيه كلما قرأ شيئاً جديداً، هذا يعني أنه مستعمَر، بفتح الميم، من قبل الوعي الزائف الذي يتحكّم في تلقيه للأدب.**

هذا الوعي وبناه الجمالية قد أوجدت أشكالاً ثابتة لرؤية القارئ. مثلاً، المشاهد السينمائية تقولب ذهنه على مسارات معيّنة في الحدث الدرامي، كلقاء العاشقين الذي ينتهي بالزواج. مفهوم الخيانة وعقوبتها الأخلاقية. مفهوم المرأة كوظيفة للرجل. علينا أن نحرّر القارئ من هذه القوالب؛ أن نعيد إليه تجربته الخاصة التي هي أوسع وأغنى بكثير من هذه القوالب الجاهزة. علينا أن نفتح مسام عالمه الداخلي حتى يعيد بناء نفسه وتجربته ضمن شروط الحريّة الداخلية وليس ضمن القوالب التي ذكرت. يحدث هذا عندما يجعل الروائي شخصيّاته تتخذ مسارها الذي لا تحدّده فكرة مسبقة؛ فمفهوم الحياة أوسع بكثير من المفهوم الأخلاقي والرؤية الذهنية للحياة.

كيف يجيء الوعي عندي في العمل الروائي؟ عندما أخلق عالماً من الرموز والصور ويصبح هذا العمل خارجياً مسجلاً على الورق، فإنني على نحو ما أكتسب قدرة على محاكمته. أستطيع أن أرى البنية التي في داخل هذا العمل. لذلك تصبح الكتابة الحقيقية عندي هي إعادة كتابة الرواية.

الرواية تعطي نفسها دون إرادة مني. أكتشف أنني بنيت منطقاً داخلياً لهذه الرواية دون أن أعيه عند الكتابة؛ فالكتابة الثانية هي نوع من الانتقال من مرحلة البوح إلى مرحلة الشكل الفني.

❖ **هل للشكل أهمية كبرى لديك، تقفز فوق العناصر الفنية الأخرى؟**

ليس الشكل ما يهمني. عندما أكتب أشعر بأن على كل جملة أن تلمس وتراً داخلياً. في الكتابة الثانية عليّ أن أملأ الفراغات؛ إذ قدّمت مجموعة من الصور والتجارب التي يجب أن تتشكل. كثيرون ممن كتبوا عن رواياتي اعتقدوا أنّ هناك بناء هندسياً قمت ببنائه. والحقيقة أن المسألة ليست كذلك. بنية الرواية عندي تلقائية تماماً ومنطقها هو منطق الحياة الداخلية.

❖ **إذا أردنا تحديد مفهوم الشكل الروائي، فإنّ هذا يستلزم منا صياغة مفهوم الشكل، ولذا فأنا أفضّل التعامل مع عمليات التنظيم الشكلي، التي هي أقرب إلى التماسك، والوضوح، وقد عدد جيروم ستولنيتز أكثر من ثلاث أو أربع عمليات تنظيم شكلي، وهذا يعني أن هناك ضابطاً يتحكّم**

في الشكل، وهذا الضابط ينفي عامل التلقائية في بنية الرواية.

هذا الضابط أيضاً تلقائي.

❖ **لا أدري كيف يمكن للصور والرموز التي تتجلّى على الورق أن تنتظم تلقائياً. وإذا كان ذلك كذلك، فلماذا يكتب غالب هلسا الرواية مرّتين؟ لِمَ لا يتركها تذهب للناس دون مراجعة؟**

أعطيك مثالاً من **الضحك**. كانت هناك موازاة بين قصة حب رومانسية ومجموعة من الوثائق النثرية والصحفية. تلقائياً كنت أعيش الرفض لأن استسلم للموجة الرومانسية؛ إذ إنّ تكويننا الأساسي في مصر في الخمسينيات هو الاعتراض على هذه الرومانسية في الأدب والثرثرة العاطفية، فجاءت الوثائق لتوقف تيار الرومانسية في الرواية. وهذه تجربة تستحق التسجيل.

في مصر الخمسينيات كنا نشعر بالزيف إزاء مجموعة من المفاهيم الجمالية والأنماط الأدبية السائدة، مثل فكرة المومس الفاضلة. اللص الشريف. البطل المطلق. العشق الرومانسي... إذ شعرنا بأنه استيراد لأنماط إنسانية من الأدب الأوروبي الذي كان سائداً في القرن التاسع عشر، وكان قدوتنا هو (هيمنجواي). تلك اللغة الجافة المليئة بتفاصيل عالم محدّد، وبلغة وضعية لا تترك مجالاً لانفعال فائض أو لثرثرة عاطفية.

حاولنا أن نقلب مفهوم الرومانسية على رأسه. أذكر أنّ من أوائل القصص التي نشرتها قصة يشعر فيها البطل بالتقزّز من محبوبته ويعزم أن يتخلّى عنها في جو جعلته الرومانسية العربية قمّة اللقاء بين حبيبين. فالمكان حديقة فيها بركة ماء يعوم عليها البط، والعشّاق ينتشرون بين الأشجار، ولكن البطل جعل من هذه اللحظة بالذات مناسبة لأن يتخلّى عن حبه.

❖ **إنّ قصة وديع والقديسة ميلادة من القصص التي كتبتها قبل تجربة خمسينيات مصر. وفيها تظهر ملامح التخلي عن، أو معاداة، الرومانسية، وهذا يدل على أنّ لديك الاستعداد الروحي لقبول تلك المؤثرات.**

نعم، الحقيقة أن المسألة تتصل بتكويني النفسي؛ فأنا لا أستسيغ التعبير عن العواطف أو الثرثرة العاطفية. وبهذا أستطيع القول إنني كنت تلميذاً لهيمنجواي قبل قراءته. إنني أخجل من التعبير عن نفسي بوضوح، والأغلب أن هذا هو السبب في أنني لم أنشر أعمالي إلاّ بعد كتابتها بفترة طويلة جداً. كان اكتشاف الذات بالنسبة لي نوعاً من الفضيحة، لذلك لم أنشر **وديع والقديسة ميلادة** إلاّ بعد اثني عشر عاماً، كما لم أنشر **زنوج وبدو وفلاحون** إلاّ بعد تسعة عشر عاماً، ولم أنشر **الضحك** إلاّ بعد عشر سنوات. هناك تجاوز للمألوف كان يخجلني على الدوام، أكتب وأخفي ما أكتب، إلى أن جاءت ظروف جعلتني أنشر هذه الأعمال.

❖ **هذا الوضع يذكرني بدوستويفسكي؛ أي أنك منذ الطفولة وقبل خروجك الموضوعي من القرية، المجتمع، كنت تعيش نوعاً من الانسلاخ والنفي الداخلي.**

نعم. لذلك تطغى الوحدة على كتاباتي، ويبدو العالم لي باستمرار في حالة سيولة، تعاد صياغته في كل مرة.

أعتقد أنني في عالمي الروائي أصوّر مأزقاً أعيشه على الدوام. استحالة الاندماج في بنى المجتمعات التي عشتها واستحالة الانفصال، ويجد هذا تعبيراً عنه في علاقة الشخصية الرئيسية بالمرأة. فمن المستحيل الاستغناء عنها، ومن المستحيل معايشتها.

❖ **تبدو المرأة في أعمالك معادلاً موضوعياً للبنية الاجتماعية، أو ربما تكون هي البنية نفسها.**

هي جزء من هذه البنية، وموقفي منها هو موقفي نفسه من البنية الاجتماعية. الاثنتان تراوغانني وتوهمانني باندماج كامل. عنصر الكشف هو استحالة هذا الاندماج والعودة إلى الوحدة.

والحقيقة أنني، لغاية الآن، لم أستطع أن أتخلّى عن هذا الموقف الملتبس وعن هذا التناقض الوجودي في حياتي. لقد افتقدت اليقين إلاّ بما أكتب. وفي الرواية الأخيرة، وهي الجزء الثاني من **السؤال**، توصّلت إلى ضرورة انتحار البطل، ولا أدري هل هذا حكم على حالة التناقض التي أعيشها أم مقدّمة لتجاوز حالة الانفصال. كل ما أعلمه أنني قبل انتحار البطل بسطور قليلة توقفت عن الكتابة، ومضى أكثر من خمسة شهور لم أستطع فيها أن أجعله ينتحر، ورافقت هذا حالة من القلق والاكتئاب لا أعرف كيف أخرج منها. إنني الآن أقف على مفترق الطريق. شيء ما ينبئني أنّ هذه بداية جديدة لمرحلة جديدة من الحياة والأدب. وهنالك إحساس آخر بأنّ هذه هي النهاية، فأنا معلّق بين الموت والولادة الجديدة. هذا هو مصدر قلقي.

❖ **في الحديث عن مفهوم «الوحدة» الذي بدأت به تجربتك الروائية، ما مدى تجسده في علاقة البطل الرئيسي بالمرأة قبل أن ننتقل إلى العناصر الأخرى في عالمك الروائي؟ إن علاقة البطل بالمرأة تلفت الانتباه في رواياتك إلى بعض التشابهات التي نقع عليها في مجمل رواياتك.**

أعتقد أن كل روائي له محور رئيسي يدور حوله، وقد سبق أن تحدثت عن هذا في بعض الأعمال النقدية. هناك نقطة مركزية تكرر نفهسا في أعمال الكاتب، وهناك دلالة أكثر عمقاً تعيد إنتاج نفسها. بالنسبة لي، عندما أتأمل أعمالي كقارئ، إضافة إلى معرفتي بدقائقي النفسية، أستطيع أن أقول إن علاقة البطل بالمرأة تعيد إنتاج المأزق الحياتي له. فهو الغريب الذي يريد أن يعيد انتماءه من خلال المرأة، لذلك تحمل هذه المرأة خصائص نمط بدئي، أو امرأة كلية. إن هناك نمطاً نسائياً يمتلك عناصر ثبات تتسلل إلينا منذ أقدم العصور، يحمل ملامح الأم والحبيبة والمومس. البطل يلتقي بهذا النمط ليعبر من خلاله هذه الفجوة القائمة بينه وبين البنية الاجتماعية. إنّ هذا الطموح المؤلم للاندماج تقابله على الدوام عناصر تؤكد الانفصال، فتبدو المرأة في عالمي تحقيقاً لحلم غير قادر على الاستمرار. هذا هو الخاص في هذه المسألة، أما العام فهو مأزق الوجود الإنساني الذي خرج به البطل من المجتمع البدائي ليصبح فرداً دون تحقيق الشروط الموضوعية لنموه كفرد. فتصبح فرديته نوعاً من إدارة الظهر إلى المؤسسة الاجتماعية التي تذكره دوماً بعالم قديم خرج منه ولم يعد إليه.

يكمل هذه الرؤية للمكان أني ألاحظ أن المكان في رواياتي مغلق ومجتزأ من العالم كأنه عودة إلى رحم الأم، أو إلى تاريخ طفولة كان اندماج الإنسان فيه بالمكان متحققاً. إن المكان هنا ليس إطاراً هندسياً

ولكنه مكان ألفة. ويعيش فيه البطل لحظات الاندماج مع المرأة وبالتالي مع البنى الاجتماعية. لذلك فهو يحمل ملامح بيت الطفولة الموجود أنطولوجياً في ذاكرة كل إنسان. ويبدو العالم الخارجي مصيدة للبؤس لأنه يذكر على الدوام بذلك الانفصال بين البطل وبنية المجتمع الذي نعيش فيه.

❖ **يبدو أن مفهوم المرأة الكليّة في إجابتك السابقة مختلف عمّا فصّلته دراستك النقدية «المرأة في عالم حنا مينة الروائي». هل هذا صحيح؟**

المرأة التي أتحدّث عنها هنا هي إعادة إنتاج لنمط بدئي يبدأ منذ مرحلة الأمومة في تاريخ الإنسانية، حين كانت المرأة هي العنصر الأساسي في الإنتاج، وهي المسيطرة اجتماعياً. هذا النموذج يعيد إنتاج نفسه رغم تهميش المجتمع الأبوي للمرأة، وقد رافق إنتاجه الفني جميع القفزات الأدبية في كل العصور. أذكر كمثال في كتاب **العالم مادة وحركة** تحدّثت عن أبي نواس وكيف أنتج هذا النمط في شعره، فجعل المرأة مزيجاً من حرية كاملة ومن خبرة اجتماعية كاملة أيضاً، وقدرة غير عادية على الاستقلال. نلاحظ وجود هذا النمط أيضاً في أعمال جوته، وعند دوستويفسكي بشكل خاص. أما المرأة الكلية التي أشرت إليها في حديثي عن حنا مينة، فهي مسألة أخرى. لقد قلت إنه في تصويره للشخصيات الإنسانية يعيد إنتاج مفهوم مجتمع بطريركي متخلّف يرى في المرأة مجرّد وظيفة للرجل، وظيفة واحدة لا أكثر. لهذا خلت رواياته من النساء اللواتي يتجاوزن وظيفتهن للرجل، أو المرأة الواقعية التي تجمع العديد من الوظائف. فتشابه المصطلحين يسبّب هذا اللبس.

❖ **كيف يوظّف الحلم نفسه في أعمالك الروائية؟ وما هي الأهمية الفنية وراء هذا التوظيف؟**

الحلم هو أكثر العناصر تجذّراً في الإنسان، وأكثرها صدقاً. لا يمكن لحلم أن يكذب في دلالاته على شخص حالم. كما يحمل بطبيعته تقنيات العمل الفني؛ مجموعة من الصور والرموز تحمل دلالات اجتماعية ونفسية على شخصية الحالم كما تتصل، أعني عملية الحلم، بهذا الانبثاق التلقائي للصور والرموز في العمل الفني. ومن خلال الحلم نستفيد تجربة أصيلة، كتجربة عالم الطفل الذي يقيم أبنية ذات خيال متوهّج دائماً. لا أعرف فنّاً عظيماً افتقد القدرة على كشف نفس الطفل. فمن خلال عيني الطفل نرى العالم طازجاً ومتشكّلاً في بنى فريدة. إنّ هنالك أعمالاً تشكيلية تتعلّم من الطفل كيف ترسم، ومن خلال هذا تجاوزت المفهوم القديم للتشكيل؛ أعني به محاكاة الواقع، إلى التعبير عن الداخل، وهذا أيضاً ما أضافه الفن الإفريقي للأوروبي؛ فإن تحطيم التشابه بين التماثيل والأقنعة الإفريقية وبين الواقع الذي تصوّره قد منحها طاقة تعبيرية هائلة. هذه الطاقة هي التي أنجبت مدارس الفن الجديد ابتداءً من بيكاسو، وإلاّ لما انتقلنا إلى موضوع آخر. كان أكثر من عبّر عنه هيجل وماركس، وهو الفرق بين الواقع والمظهر. فحين نقرأ الواقع كمجموعة من الظواهر فإننا لا بد أن نخطئ لأن الواقع العميق يختلف عن ذلك، ويوضّح هذا بصورة مدهشة كتاب باشلار **تكوين العقل العلمي** حين قال:

النظرة الأولى للواقع دائماً خاطئة. إذاً فالحلم عنصر شديد الصدق والواقعية بمعنى من المعاني ويجب الإفادة منه في كل عمل فني.

❖ **التركيز على الطفولة والتركيز على الحلم بعيدان بالتأكيد من مسألة الاندماج والانفصال، فقد أشرت إلى أن عدم القدرة على الاندماج يتمثل في النكوص إلى الطفولة والحلم.**

أنا أتحدث عن موضوع آخر هنا. أتحدث عن الإنسان الذي تم تكييفه اجتماعياً فاغترب عن ذاته وعن قواه المبدعة، وأصبح يعيد إنتاج المفاهيم الاجتماعية السائدة. إنّ ما يقدّمه الفن والأدب بشكل خاص هو إعادة الإنسان إلى تجربته الحقيقية وكشف الوعي الزائف الذي يحدثه التغيير الاجتماعي. هي وسيلة الفن الأساسية للمعرفة، وعلينا أن ندرك أن الفن هو الوسيلة الأساسية للمعرفة الإنسانية. وحين نعيد من خلال هذه العملية الإنسان إلى تجربته الصادقة، إلى وعيه الأصيل، نلغي وعيه الزائف. هنا أيضاً معيار التفريق بين الفن الاستهلاكي الرديء والفن الحقيقي. الفن الرديء يعيد إنتاج المفاهيم الاجتماعية والمواضعات موضع التساؤل. أما الفن الجيّد فيبطل عملية الاندماج التي يفقد فيها الإنسان نفسه ويغترب عن نفسه، ومثال ذلك معيارا النجاح الاجتماعي والثراء، وهما من المعايير الأخلاقية المكرّسة. الفن يناقشهما من خلال أثرهما على الإنسان، وقد يكشف عن فقدان الإنسان لإنسانيته وروحه خلال الاندماج في العملية الاجتماعية المتصلة بالنجاح. أما الحلم ورؤية الطفل فهما يعيدان الإنسان لذاته؛ يعيدان له تلقائية حطّمها التكيّف الاجتماعي، ويضيفان إليه وعياً في العمق.

❖ **هذا يعيدنا إلى العالم الروائي، أو بمعنى آخر: كيف يصل هذا الروائي بفنه (وسيلته الأساسية للمعرفة) إلى العقل العربي المسكون بقدسية الماضي، وكيف يمكن أن يكون مؤثراً فيه؟**

الروائي يطرح من هذه المشكلة جانبها المشخص؛ نشوء الفرد في مواجهة المواضعات الاجتماعية والأخلاقية التي هي تعبير عن مجتمع نصفه إقطاعي ونصفه تجاري. إنه يطرح هذه المسألة ليعبّر عن طموح الإنسان إلى تجاوز مأزق مجتمع يريد إنتاج نفسه وحريته الخاصة. المأزق الاجتماعي في رأيي هو جذر مأزق الوجود الذي يعيشه الإنسان العربي؛ فالاندماج في البنية الاجتماعية يعني على نحو ما التخلي عن مكاسب حققها الإنسان كفرد، منها الضمير والصدق. وإضاءة الرواية لأعماق الإنسان العربي بكشف الخلل في هذه المفاهيم والمواضعات هي الموضوع الروائي الأول.

إننا لا نعيش مأزقاً ميتافيزيقياً، بل اجتماعياً. ومن واجب الروائي أن يكشف هذا المأزق في الممارسة اليومية◆

أقـــــواس

التحـــرير

يستدعي النظر إلى أعمال غالب هلسا الروائية تعبيراً محدّداً: الروائي المثقف. فعلى خلاف «الروائي الصغير» الذي يدور حول حكاية تستغرقه، أعاد غالب، روائياً، خلق الحكاية، بمواد ثقافية وحوامل فنية، مدركاً أن في الحكاية البسيطة ما يترجم معنى الواقع والوجود. جاء هذا الإدراك، الذي يخبر عن وظيفة الفن، من ثقافة واسعة، تحوّل الحكايات إلى فضاء روائي خصيب، وتستولد منه بصيرة ترى الآتي في مجال الحاضر المباشر.

تُقدّم دراستا غالب عن: الزير سالم وتيسير السبول شهادة على العالم الفكري والوجداني لهذا «الروائي المغترب»، الذي لازمه طيلة حياته فضول معرفي لا يكف عن التجدّد، حوّل ما قرأ إلى مجال للحوار والمساءلة. ولعل هذه القراءة الناقدة، التي تصل بين المرئي والمحتجب، هي التي أذابت سيرة الزير سالم، وما يشبهها من نصوص تراثية، في عالم غالب الروائي؛ إذ ما مضى يشاكل القائم، وإذ القائم والمنصرم يحتملان تشكيلات روائية متعددة.

لم يكن إدراج ما مضى في المعاش المباشر، كما يقول غالب في دراسته عن الزير سالم إلا تعبيراً عن فكر حر، يمزج بين أمكنة مختلفة وأزمنة لا سبيل إلى التقائها. برهن الروائي، الذي قضى طفولته في «ماعين» عن معنى الفن، روائياً، حيث الفن مواجهة لعالم يومي كثير القيود، وحيث في الفن حرية ملوّنة لا تسمح بها الحياة اليومية. جاءت وظيفة الفن من وعي مركّب، يستدل بالثقافي على دلالة الأشياء، ويحوّل واقع الأشياء إلى سؤال ثقافي، ويعطف الثقافة وعالم الأشياء على منظور سياسي، هو سمة كل فنان حديث. لا غرابة في أن يعيش غالب هلسا حداثته الفكرية، متنقلاً من مكان عربي إلى آخر، وأن يرى هوامش «الأمة» المبعثرة، وأن يحلم بمستقبل يعيد إلى المبعثر وحدته السويّة.

وإذا كانت دراسته عن الزير سالم شهادة على فكر اعتنق الحرية، فقد كان في دراسته

عن تيسير السبول مايدّلل على ثقافة متعددة المستويات، يمتزج فيها الأدب العربي واليوناني والأوروبي، وما يقيم صلة بين رواية الغريب وأفكار الفيلسوف غاستون باشلار الجمالية. جعلت هذه الثقافة، التي أقامت بين الثقافة والسياسة تلازماً أقرب إلى تلازم الشفتين والأسنان، من غالب هلسا ناقداً أدبياً رهيف المنظور، ومفكراً سياسياً يربط التداعي بأسبابه الموضوعية، ومنظّراً لمّاحاً يفصل بين المثقف الحديث، وذاك «المتعلم الريفي»، الذي يعتقد أن معرفة «النحو العربي» تجعله مثقفاً.

في ممارسات غالب هلسا الروائية ما يضيء معنى المتخيل الروائي والعناصر التي تشكّله. ففي هذا المتخيّل لا وجود للواقع بصيغة المفرد ولا وجود لمعنى أخير؛ فللأسطوري ما يقوله، وللأحلام أقوالها، وللتجربة اليومية ما تفصح عنه، والكل مسكون بالتداعي والفراغ. ولعل حذف المسافة بين الأزمنة، كتوليد أكثر من واقع من الواقع المعيش، هو الذي جعل من الزير سالم وحكايات ألف ليلة وليلة و«نجلاء» الجاحظ عنصراً مستقراً في كتابة هلسا. أمّا التداعي والانقسام والتشظي، فهذا كله هو وراء احتفائه برواية تيسير السبول، ذلك «المغترب الجوهري» الذي أعطاه «المغترب المتجدد»، غالب هلسا، قراءة نيّرة، بلغة راحل آخر هو: سعد الله ونوس.

الاحتفاء بعالم «الجزئيات الصغيرة المقاومة» التي لا تنتصر ولا تهزم، هو متكأ هلسا في قراءة يوسف إدريس وإدوار الخراط وإبراهيم أصلان، وهو المتكأ الذي دعاه، مبكراً، إلى رفض «البطل الإيجابي»، أكان ذلك عند حنا مينة إن وجد، أو بشكل مقلوب، عند الراحل الكبير جبرا إبراهيم جبرا.

في هذين النصين: الزير سالم وتيسير السبول، ما يضيء، ولو جزئياً، منظور غالب هلسا إلى العالم، حيث الحياة اليومية رخوة ومليئة بالفراغ، وحيث للأحلام المتحجبة قوة تخلق النصوص الكبيرة، مثل: سلطانة، والضحك، وذلك النص الذي لا يليق به النسيان؛ أي الخماسين.

الزير سالم

بدأت ممارسة الكتابة وأنا صغير جداً. لا أذكر السن بالتحديد، قد يكون العاشرة. كنت استيقظ مبكراً جداً، قبل استيقاظ التلاميذ في المدرسة الداخلية، وأجلس لأكتب أحلامي. كانت أحلاماً جميلة، ولكنني، وأنا في داخلها، كنت أعرف أنني أحلم. كنت إذا رأيت فتاة جميلة في الحلم أسرع وأعانقها، قائلاً لنفسي: «لماذا أتردد؟ إنه مجرد حلم».

عندما أكتب ما حدث في الحلم أضيف إلى ما حدث رغباتي الخاصة التي لم تتحقق في الحلم. «ما المانع؟ إن أحداً لن يقرأ ما كتبت». كانت الكتابة عاري السري والخاص، ووسيلتي للخروج من الرتابة والملل. وحين قرأت (كافكا)، فيما بعد، انفجرت عوالم الحلم في داخلي، ولهذا كنت أفهم جيداً عبارة ألبير كامو: «كافكا دائماً بإزائي».

لم يعلمني أحد الكتابة، ولم يشجعني أحد على المضي فيها. وكنت أقرأ لأكوّن أفكاراً خاطئة لم يعن أحد بتصحيحها. كنت قد أعددت نفسي للبحث عن (أرسين لوبين) لأشاركه في مغامراته. كان صديقاً، على نحو ما. وكنت أتصور أنه ينتظر قدومي. لم أعرف إلا فيما بعد أنه شخصية خيالية وأن (موريس لابلان) قد خلق هذه الشخصية قبل ولادتي بسبعين عاماً. سألني إسكافي القرية، الذي كان يعيرني روايات (أرسين لوبين)، إن كان (أرسين لوبين) شخصية حقيقية. نبرة الشك في صوته جعلتني أفقد أعصابي، فأقسمت له على أنه حقيقي، وأن أخي الأكبر، الذي يعرف اللغتين الإنجليزية والفرنسية هو الذي قال لي ذلك. لم يقل لي ذلك بالطبع، ولكنني كنت مستعداً لرواية كل الأكاذيب حتى لايتحطم مشروع حياتي؛ أي الانضمام إلى (أرسين لوبين).

«نحن جيل بلا أساتذة»: هذا ما قاله القصّاص المصري محمد حافظ رجب، رحمه الله. لقد علّمنا أنفسنا بأنفسنا. عندما قرأت **ألف ليلة وليلة** للمرة الأولى، كنت في الثانية عشرة، شعرت بغضب حقيقي لهذا التعصب الذي تمتلئ به ضد المسيحيين. فشحذت قلمي وكتبت رسالة عتاب، قصيرة ولكنها بليغة، إلى البابي الحلبي، ناشر الكتاب الذي كنت أعتقد أنه مؤلفه، قلت فيها: إنه في هذه المرحلة التي تواجه فيها الأمة العربية الاستعمار والصهيونية يجب على الكاتب أن يسعى إلى توحيد عنصري الأمة، المسلمين والمسيحيين، لا أن يفرقهما. تساءلت: من المستفيد من هذا التفريق؟ وأجبت: إنه الاستعمار والصهيونية.

بعد ذلك بسنين عديدة، وقد بدأت إقامتي الطويلة في القاهرة، شاهدت دار نشر البابي الحلبي ومكتبته. من الخارج كانت تبدو دكاناً صغيراً معتماً، تقع على بعد أمتار قليلة من الباب الرئيسي للجامع الأزهر. في عمق الدكان رأيت رجلاً عجوزاً يجلس، ساعتها وددت لو كنت حاضراً والسيد البابي يستلم رسالتي فأرى ردود فعله.

ولكن أليست لذلك ميزة ما؟ أعني غياب السياق التاريخي للشخوص والوقائع وخلط الأزمنة والأمكنة واعتبار التاريخ واقعاً يومياً يدور حولنا. ذلك ما حدث لي عندما قرأت حكاية **الزير سالم**.

قرأتها وأنا في التاسعة أو العاشرة من عمري. قرأتها في القرية ولا أدري كيف؛ إذ المفروض أن أكون في عمان، في المدرسة الداخلية. الأغلب أنني قرأتها في فترة الإجازة الصيفية. بدت لي أحداث السيرة قريبة من الزمان والمكان. فعندما قال لي من كنت أثق برأيهم إن جساس، قاتل كليب، هو الجد الأكبر للغجر انتقمت لمقتل كليب بطريقتي الخاصة. فكلما جاء الغجر إلى بيتنا حاملين طبولهم وزماميرهم، يتسوّلون أو يعرضون رقصاتهم، كنت أهمس بصوت خافت، حتى لا تسمعني أمي، بأقذع الشتائم ضد جساس. وكنت أندهش لأن ذلك لم يكن يثير غضبهم، أو حتى انتباههم. المهم أن مأساة مقتل كليب كانت تعيش في داخلي كحدث يتطلب الانتقام؛ فالجرح ما زال طرياً. ربما كانت تلك ميزة فقدان السياق التاريخي؛ إذ ينطلق الخيال دون حدود، ونعيش التاريخ بكل تحيّزاته ومآسيه كأنه تحقق «الآن وهنا».

أكثر ما اجتذبني في السيرة، جليلة، زوجة كليب وأخت جساس، وبالتحديد ذلك الولاء المنقسم بين قبيلة زوجها القتيل وقبيلة أخيها القاتل. تصورتها مديدة القامة، صامتة، بجفنين ذابلين، ملتهبين قليلاً، وعينين سوداوين، براقتين وواسعتين، وتقاطيع رقيقة حتى الشفافية، وذلك الصمت الحزين الوقور، وتلك السيطرة المحكمة على حركات الجسد، والصوت الهادئ.

لم تتشكل هذه الصورة من السيرة؛ إذ كانت تفتقد الملامح الواقعية في تصوير الأحداث والشخصيات، بل من الواقع ذاته. كان سكان قريتنا ينقسمون إلى قبيلتين كبيرتين: قبيلة إسلامية وأخرى مسيحية. قبيلة العوازم الإسلامية كانت تنقسم إلى قبائل أصغر حجماً. وفي الفترة التي كنت أقرأ فيها سيرة الزير سالم كان هنالك خلاف ومعارك محدودة، بالحجارة والعصي، بين قبيلتين من قبائل العوازم.

ورغم أن المعارك كانت تتم بين راجلين لا فرسان، ولم تستخدم فيها السيوف، ولم يقع فيها

قتلى، ولكنني رأيت فيها صورة لحرب البسوس. كانت زوجة شيخ إحدى القبيلتين المتحاربتين تنتمي إلى القبيلة الأخرى. وهذه المرأة هي التي أسقطت صورتها على جليلة. كنت أعرفها جيداً لأنها كانت أمي بالرضاعة. وكما أسقطت صورتها على جليلة استعرت شخصيتها وملامحها لبناء شخصية آمنة في روايتي **سلطانة**.

الأغلب أن ما حدث بين القبيلتين كان مجرد احتكاكات لا أهمية لها. ولكنني شحنتها بمعطيات حرب البسوس، مما أضفى عليها أبعاداً أسطورية. ولم تكن السيرة وحدها هي المسؤولة عن ذلك، بل كان كذلك شاعر القبيلة التي تنتمي إليها أمي بالرضاعة. كان أسود نحيلاً، اسمه (أبو نزّال) وكنا نسميه (الزفت)، كان قادراً على أن يحيل أبسط الأحداث إلى ملاحم أسطورية. ها هو يصف إحدى تلك المعارك، فيقول:

أمسِ الضّحى صَارَت الهيّة

«بسهيلة» غرب ماعين

والزِّلِم كتَّت مع التَّلَعَهْ

وتقول عَانةْ خَنَازير

واقع يا دَبْشِة يا بو الرِّغْفَان

مِن ضَرْبِ عيالٍ مَسَاطِير

ومعنى هذه القصيدة: ضحى أمس حدثت معركة غربي قرية (ماعين). أفراد القبيلة الأخرى هبطوا من الجبل كقطيع من الخنازير. همهم ملء بطونهم، فهزمهم رجال شجعان.

ردت عليه شاعرة من القبيلة الأخرى:

يا عمّي يا مِمْسد الذُّرْعَان

يلّي منِ الكَفَن مَا لِيهَا

يَا حِيفي عَليكُم لا يَا الشّيْخَان

وعْلُومكمُ اليُومْ كَذّابَة

يوم تكتّون معَ التَّلَعَهْ

ولويش العِز والبَابه!

إنها تصف الشيخ؛ ذلك الرجل الذي يكثر من مداعبة يديه، ويأكل القمح المجروش والمطبوخ باللبن الحامض دون أن يضيف إليه السمن، بأنه كاذب، يحول الهزائم إلى انتصارات ولا يكف عن الافتخار بها.

وهكذا أصبحت حكاية الزير سالم هي الحدث اليومي الذي أعيشه. وها هي ذيولها –الغجر كما كنت أعتقد– تعيش بيننا بفضائحها المدانة والمضحكة معاً. كانت السيرة تجعل الواقع أسطورة وتجعل الأسطورة واقعاً. منذ تلك اللحظة وحتى الآن وأنا أعيش ذلك اللبس بين الواقع وإمكاناته الخيالية. الواقع يخفي سراً على الدوام، وهذا ما يجعله متأهباً في كل لحظة لأن يكشف عن عالمه السري الغرائبي.

ما زلت حتى الآن أخشى أن أعيد قراءة حكاية الزير سالم. أخاف أن تفقد الأسطورة قدرتها على الالتحام بالواقع فأفقد لحظة البداية، فيصبح العالم مجرد تراكمات عرضية ورتيبة، تفتقد السر، وتفتقد العالم الغرائبي الذي يختبئ خلفه.

لم يكن ذلك هو الأثر الوحيد لحكاية الزير سالم. عندما انحلت تلك السيرة في واقعي فإنها شحنت من حولي من الناس بملامح بطولية. توالي التشكل في داخلي، ولا تتوقف عن التشكل. قبل أن أقرأ الحكاية كنت أصدر حكمي على الناس من خلال حضورهم الآني. أما بعد ذلك فأصبحت أراهم عبر تاريخهم. لم يكن ذلك التاريخ مؤكداً حتى بالنسبة لي. كان مجرد معلومات، قد أكون فهمتها خطأ أو قد تكون كاذبة، أو ربما فسّرتها تفسيراً خاطئاً، أعيد بناءها وأصنع لها سياقاً. ينتج عن ذلك أن الناس –بالنسبة لي– دمجوا في تاريخ القرية وفي الأساطير القديمة. وإذا افتقد المشاهد اللقاء السعيد بين الأسطورة والواقع فلن يستطيع فهمهم بمجرد رؤيتهم من الخارج، ولن يستطيع أن يحبهم، كما أحبهم أنا.

أذكر التحولات التي طرأت على (أبي نزّال) بعد أن كسد الشعر، ولم يعد أحد يكترث به. أصبح لصاً يسرق الخراف والجديان عندما تغفل عيون الرعيان وعيون كلابهم. ولكن رجال الدرك يمسكون به أحياناً وهو متلبس، فيضعون جلد الجدي وأمعاءه على رأسه ويدورون به في شوارع القرية، فتسير القرية وراءه ضاحكة متشفية.

رأيته عندما أصبحت اللصوصية حرفته. أصبح نحيلاً، رثاً. انطفأ البريق في عينيه الصفراوين، وأصبح شعره مجرد كليشيهات، يلقيه للارتزاق. ورغم ذلك ظل، بالنسبة لي، مندمجاً بأسطورته التي شكلتها حكاية الزير سالم والواقع. أذكر أنه زارني مرة، وقد بدا في أقصى درجات تعاسته. صمت طويلاً، ثم قال:

يا غَالِبْ يَا مفْرش الدّيوَانْ

ودلاَلِ كيف مِبَاهير

واللّي مثْلَك خيّر يِطْرُونُه

لَنْ جوه ربعاً مِسَايير

ثم توقف. لم تعد القافية تسعفه. توترت أصابعه وأخذ يفرك يديه، ثم قال:

بِالْكَرَمْ مِتْنَصّيك طلاب

وِدّي بَس سَعْفِيه

لم يكن ذلك شعراً، بل مجرد نداء استغاثة بائس. ملأت كيساً صغيراً من الدقيق، وأضفت إلى ذلك بعض السكر والشاي وجزءاً من قروشي القليلة وأعطيته إياها. كان ذلك في الصباح. وجاءني عصراً يخفي شيئاً تحت عباءته، تبين لي بعد قليل أنه فخذ خروف. قال لي: يا ابن أخي. ليس عندي بيت يليق بك لأعزمك عليه فجئت لك بهذا.

ورغم علمي بأن اللحم مسروق، فقد تأثرت كثيراً لهديته وأخذتها منه شاكراً.

***

سيرة الزير سالم أصبحت، عندي، بؤرة التقاط لمجموعة من الشخصيات الأدبية ومفتاحاً لفهمها. كما كانت دليلاً لي في الأدب اليوناني. إن تلك الرغبة في الانتقام التي تعيش مع الشاب، الزير سالم، حتى موته، ومع الطفل يكبر ويقوى ساعده، وينتقم لأبيه كليب، رأيتها في مقتل (أغاممنون) وانتقام (أورست) و(ميديا). الأغلب أن هذه الأساطير اليونانية نشأت في ظرف اجتماعي شبيه بالظرف الذي دارت فيه حرب البسوس.

أذكر أنني عندما قرأت مسرحية **ميديا** لـ (يوربيديس) ظللت ثلاثة أيام أعيش عالم تلك المسرحية وقد انفصلت تماماً عن الواقع. حدث لي ذلك مرة أخرى عندما قرأت روايتي نجيب محفوظ **خان الخليلي** و**السراب**.

لا أدري الآن إن كانت جليلة قد طوت قلبها على تلك الرغبة الهائلة بالانتقام لزوجها، وهل صبرت حتى كبر ابنها، وقد أخذت تغذيه بتلك الرغبة، أم كانت تعيش ذلك الانقسام بين ولاءين. لا أستطيع الإجابة، ولكنني أسقطت هوسي بالانتقام لمقتل كليب عليها؛ ذلك الهوس الذي جعلني

أطارد من كنت أعتقد أنهم أحفاد جساس بالشتائم أينما رأيتهم. كنت أريدها أن تكون مشحونة بتلك الرغبة الهائلة التي لن يطفئها إلا مقتل جساس.

الآن أستعيد موضوعية كنت افتقدها. فعندما قرأت في كتاب **العقد الفريد** لابن عبد ربه، ذلك الفصل المعنون بأيام العرب اكتشفت أن حرب البسوس التي دامت أربعين عاماً كانت معارك محدودة، وكان ضحاياها قليلين جداً. ومن قراءتي في كتب أخرى أن كليباً كان طاغية، حتى قيل إن الحر لا يعيش في أرض تخضع له. هنا يتجسد لي جساس في ضوء جديد: ذلك الرجل الذي أراد أن يحمي امرأة مسكينة تملك ناقة وحيدة، اغتصبها كليب، فقام جساس بقتل الطاغية الذي لا يرحم.

وتتهاوى الأساطير المنسوجة، وحكايات أهل قريتي عن الزير سالم. قيل إنه بصق في يد واحد من قوم جساس، فاخترقت تلك البصقة، كأنها رصاصة، يد ذلك الرجل. وتبدو صرخته «كليب حي» مشؤومة حقاً. كما لم تعد تثير حماسي تلك التحليلات، بما فيها تحليلات صديقي شوقي عبد الحكيم الذي يرى أن أحداث حرب البسوس دارت على ضفتي الأردن، وأن أبطالها تركوا أثرهم العميق في المنطقة، بما في ذلك المدن. فالقدس (جروسالم) هي مدينة سالم.

ولن أعود لقراءة هذه السيرة لأنني أعتقد أنها سوف تملؤني بالضجر. فأية حرب تافهة، بمقاييس عصرنا، تلك التي لا يقتل فيها إلا أفراد معدودون. ولكن جليلة تعود إلي فجأة. فمنذ أيام كنت أقلب صفحات كتاب **الأغاني**، فوجدت النص التالي:

«لما قتل جساس... كليباً... اجتمعت نساء الحيّ للمأتم، فقلن لأخت كليب: «رحّلي جليلة عن مأتمك، فإن قيامها فيه شماتة وعار علينا عند العرب» فقالت لها: «يا هذه اخرجي عن مأتمنا، فأنت أخت واترنا وشقيقة قاتلنا» فخرجت وهي تجر أعطافها؛ فلقيها أبوها مرة، فقال لها: «ما وراءك يا جليلة؟» فقالت: «ثكلى العدد، وحزن الأبد، وفقد حليل، وقتل أخ عن قليل؛ وبين ذين غرس الأحقاد، وتفتت الأكباد». فقال لها: «أوَ يكفّ ذلك كرم الصفح وإغلاء الديات؟». فقالت جليلة: «أمنية مخدوع ورب الكعبة! بالبُدن تدع لك تغلب دم ربها!». ولما رحلت جليلة قالت أخت كليب: «رحلة المعتدي وفراق الشامت، ويل غدا لآل مرة، من الكرة بعد الكرة»، فبلغ قولها جليلة، فقالت: «وكيف تشمت الحرة بهتك سترها وترقب وترها؟ أسعد الله جد أختي، أفلا قالت: «نفرة الحياء، وخوف الاعتداء؟»»، ثم أنشأت تقول:

فِـعْـلُ جَـسّـاسٍ عـلـى وَجْـــدِي بـهِ ... قَـاطِـعٌ ظَـهْـري ومُـــدْنٍ أجَـلـــي

يـــا قـتـيـلاً قـوّضَ الـدّهـــرُ بـــهِ ... سَـقْـفَ بَـيْـتـيّ جـمـيـعـاً مِـــنْ عَـلِ

هَـــدّمَ الـبَـيْـتَ الـذي اسـتَـحْـدَثْـتُـهُ ... وانْـثَـنَـى في هَـــدْمِ بَـيْـتِـي الأوّلِ

خـصّـنـي قَـتْـــلُ كُـلَـيْـب بِـلَـظـى ... مـن وَرَائِـــي ولَـظـى مُـسـتَـقْـبَـلِ

يَـشْـتَـفِـي المُـــدرِكُ بـالـثّـأرِ وَفِـي ... دَرَكِـــي ثَـــأرِي لِـكُـــلّ المثكـل

لَـيْـتَـهُ كـــانَ دَمِـــي فـاحْـتَـلَـبُـوا ... بَـــدَلاً مِـنـه دَمـــاً مِـــنْ أكـحـلِـي

إنـــنـــي قـــاتـلـــةٌ مـقـتـــولـــةٌ ... ولـعـــلّ الله أنْ يـــرتـــاحَ لـي

تيسير السبول

يبدأ كامو روايته **الغريب** هكذا:

«اليوم ماتت أمي، أو ربما ماتت الأمس. لا أعرف. تلقيت برقية من مأوى العجزة تقول: توفيت والدتك. الدفن غداً. لك أصدق مشاعر الأسى. ومثل هذا القول لا يفيد بشيء. ربما ماتت يوم أمس».

وعندما طلب إجازة من رب العمل تصوّر ميرسو أنه غضب، فقال: إن موت أمه ليس غلطته. وعندما سُئل عن السبب الذي جعله يطلق الرصاص على البدوي، قال إن ذلك بسبب ضوء الشمس. فكيف نصف رؤية ميرسو للعالم؟ إنها رؤية تلغي المنظور أو البعد الثالث من الصورة من العالم من حوله، فيصبح ذا بعدين؛ بمعنى أنها تفتقد بعدها الاجتماعي، بعد التقاليد والقيم والمفاهيم التي صاغت البشر ومؤسساتهم الاجتماعية التي تشكل بمجموعها الرؤية الكلية للذات وللآخرين.

يطلق الوجوديون على هذه الحالة [حالة ميرسو في **الغريب** وحالة روكانتان في **الغثيان**] صفة العبثية المضحكة. لقد شاعت ترجمة absurd بالعبث، في الأدبيات العربية. ولكن الكلمة الأصلية تحتمل المعنيين. إنها الحالة التي يفقد فيها الإنسان ثقته بكل المسلمات الاجتماعية ويكون عاجزاً، في الوقت ذاته، عن إيجاد قيمه الخاصة والتزامه النابع من ذاته.

يرى كامو أن هنالك خيارين أمام إنسان كهذا: الانتحار، أو بناء التزام نابع من ذاته. وقد اختار تيسير سبول، مع الأسف، طريق الانتحار.

ومأساة تيسير هي مأساة الشباب العربي، الذي تم إدخاله في دائرة شريرة ومفرغة. ولكنها صادفت في تيسير حالماً كبيراً ذا حساسية مرهفة فكانت الفاجعة.

إن الشباب العربي، وتيسير بشكل خاص، قد تخلّى عن مسلّمات مجتمع متخلف، واتخذ بدلاً منها مسلمات الديماغوجية السياسية، اليقين والامتثال نفسيهما. قال له الديماغوجيون: «إن الأهداف الكبرى للعرب: الوحدة، والديموقراطية في أعلى أشكالها، والعدالة الاجتماعية والرفاه، وسحق الأعداء، سوف تتم بسرعة، ودون جهد كبير».

من خلال هذه الديماغوجية، بنى صورة جميلة لعالمه المقبل الذي سوف يتحقق بسرعة ودون

جهد. والسمة الأساسية للديماغوجية أنها تبسيطية، تغفل أو تجهل تعقيدات الواقع، ومن ثم تقفز من فوقها. رأى تيسير، وشباب جيله، أن الواقع لا يطيع حلمه، فانساق إلى الرؤية العبثية المضحكة، حيث فقد كل شيء معناه، وأصبح مضحكاً.

كانت روايتي **الضحك** التي كتبتها قبل رواية **أنت منذ اليوم** بفترة طويلة، تعبر عن الأزمة ذاتها؛ ففيها تتفتت رؤية كاملة إلى شظايا عبثية.

إذاً، هذه هي المشكلة... الفاجعة: عالم شديد التعقيد، لا تحدد مساراته الأحلام الوردية والنوايا الطيبة لشباب لم يرغبوا في رؤية تعقيده، بل يتحدد سيره بمصالح ونوايا واستراتيجيات الداخل والخارج المتقاطعة والمتعارضة... أمام عالم كهذا وقف تيسير، ونحن كلنا، يعلن خيبة أمله لأن أمته لم تطع أحلامه، ولأن الزعماء الديماغوجيين، أنصاف الأميين، لم يفوا بوعودهم. وهكذا أصبح كل شيء مضحكاً، بلا معنى. عالم بلا منظور، كل ما يدور فيه عشوائي، لا يندرج في سياق رؤية أو نظرية موحدة. فكيف عبّر تيسير في روايته **أنت منذ اليوم** عن هذه الرؤية الفاجعة؟

رواية **أنت منذ اليوم** تعكس في بنيتها تهشم الرؤية المتكاملة: لوحات قصيرة متتالية، لا يربطها زمان أو مكان أو حدث واحد. تتاليها يأخذ شكل القصيدة الجاهلية، حيث يتم الترابط بين الأجزاء من خلال التداعي فتصير الصورة، أو مشاعر اللحظة، صوراً ومشاعر تخضع لعملية التداعي هذه. وهذه الرواية بذلك تشكل خروجاً عن نمط الكتابة العربية السائد.

وللتداعي بين المشاهد دينامية خاصة. فما يعاش في اللحظة الحاضرة، أي ما هو عياني ومباشر، يستدعي ذكرى قديمة، تستدعي بدورها مشاعر وأحاسيس قديمة وجديدة؛ بمعنى أنّ مجرى الوعي لا يتم على مستوى واحد، بل على مستويات متعددة، فهو الحاضر المباشر، وهو تاريخنا الشخصي. وهو أيضاً، ما احتفظت به الذاكرة من حكايات وأحداث.

إن الرابط بين مستويات التداعي، عند تيسير، ينبثق من عناصر المفارقة، والتناقض، والانفعال. فالعياني يستدعي نقيضه، أو ما يشكّل مفارقة معه، أو يستثير إحساساً مماثلاً، ولكنه قديم. يعني هذا أن الرواية تعتمد اللحظة الحية، المعاشة حاضراً، عبر تداعيات تنفتح على أكثر من مستوى.

ولا تقتصر هذه الدينامية على العلاقة بين المشاهد، بل تقوم أيضاً على العلاقات بين العناصر المكونة للمشهد. وعلينا أن نتأمل جيداً هذه العلاقات، التي سوف نسميها تقنيات، لأنها أهم ما قدم تيسير في تاريخ إبداعه الموجز والواعد.

سوف نبدأ بتقنية سوف نطلق عليها اسم «السخرية من الذات». ولتسهيل الحديث، سوف نورد اقتباساً من الرواية. كان على الراوي عربي أن يسكن مع شاب غريب الأطوار لمدة يومين، يرحل بعدهما الشاب ويترك الحجرة لعربي. يصعد الدرج ويقدمه السمسار إلى المجنون «أسمر، أصلع الرأس، مع أنه شاب:

- الأخ من أين؟

سألني. أجبت:

- بدوي.

فهش مرحباً.

- الله يحييكم البدو. فيكم أصالة.

شكرته وأخبرته أن الأصالة معدومة لدينا كما لدى الآخرين. وفهم أنني أتواضع فحسب».

إن المؤلف، هنا، لا يتقمص شخصية الراوي. فالراوي جزء من اللحظة، والمؤلف يستشرفها. رغم ذلك هنالك السخرية من الذات التي يستعملها الكاتب كثيراً. وهذا شديد الندرة في الرواية العربية. الروائي العربي، عادة، يلجأ لتبريز الذات وتزيينها عندما يختار شخصية تنطق باسمه؛ بمعنى أنه، في هذا، لا يستشرف اللحظة ولا الموقف، ولكنه يغرق فيهما.

هنالك قول لـ غاستون باشلار: إن المبدع الحقيقي هو القادر على أن يسخر من ذاته. وأعتقد أن ما يعنيه باشلار هو ربط الإبداع الحقيقي بالموضوعية، لأن السخرية من الذات تعني محاسبة الذات بتجرد، وتعني أيضاً انفتاحاً على التجاوز.

دعونا نقرأ هذه الفقرة:

«قال، الراوي، للرفاق إنهم عانوا من نقص الكراسات العقائدية هناك وإنه يعترف بنقص ثقافته ويريد المزيد فطمأنوه وامتدحوا رغبته».

نلاحظ أن الجملة خالية من النقط والفواصل التي استبدلت بها واو العطف. إنها بهذا تخرج عن إيقاع الكتابة الأدبية لتتدرج في إيقاع الكلام اليومي. فالسخرية من الذات تنبثق، أولاً، من هذا الإيقاع الملهوف للعبارة، وتأتي كذلك من رغبته الواضحة في استجداء المديح، وقد تحققت هذه الرغبة «فطمأنوه وامتدحوا رغبته».

والمصدر الثالث للسخرية من الذات، هو أن الراوي يكشف نفاقه بالذات؛ ففي حين يطالب بزيادة الكراسات العقائدية، يقول لنفسه: «غير أن الكراسات الحزبية تضجره. لقد عرف أنها متشابهة، ولا معنى لتوزيعها كل أسبوع».

ويستعمل المؤلف تقنية أخرى للسخرية من الآخرين، تعتمد التقنية السابقة نفسها، في وجه من وجوهها، وهي تحويل الحديث المباشر إلى حديث غير مباشر. مثال ذلك وصفه لردود فعل الناس بعد انفكاك الوحدة بين مصر وسوريا:

«ففرح بعض الشعب وابتأس بعض الشعب، وصمت كثيرون. غير أن المذيع طالب الناس بألا يحزنوا، ووعد بوحدة صحيحة تقوم بين كل العرب. إلا أن هناك من لم يصدق، فبكى ما استطاع البكاء، ووجد أفراد لزموا الفراش مرضاً، ثم أبلوا بعد يوم أو اثنين...».

إن السخرية، هنا، تتولد من وضع سياق في القول بدلاً من سياق آخر. إن عبارة «ووجد أفراد لزموا الفراش، ثم أبلوا بعد يوم أو اثنين...» ذات نكهة جسدية خالصة، يكون استعمالها في العادة للحديث عن إنسان أرهقه العمل، أو أصيب بالزكام، فلزم الفراش يوماً أو يومين.

وهكذا فإن إحالة مشاعر وطنية إلى حالة جسدية خالصة تجعلها مضحكة. يشبه ذلك قولنا في وصف إنسان إنه كان شجاعاً وسميناً. إن اقتران الصفتين، المادية والمعنوية، يجعل قولنا مضحكاً.

نجد الشيء ذاته في فقرة أخرى:

«كف خطيب مسجد الجامعة عن مهاجمة الاشتراكيين والملحدين وكرّس خطبه لمهاجمة ملابس النساء القصيرة وأمور تخصيصية أخرى».

فالانتقال من مسألة مهمة إلى أخرى تافهة يثير الضحك.

وأما تحويل الحديث المباشر إلى حديث غير مباشر فهو واضح في الاقتباسات السابقة. منها:

«غير أن المذيع طالب الناس بألا يحزنوا، ووعد بوحدة صحيحة... إلا أن هناك من لم يصدق، فبكى ما استطاع البكاء...».

المذيع يصدر أوامر لا يمكن أن تطاع؛ إذ طالب الناس بألا يحزنوا، وكأن الحزن يأتي بأمر وينتهي بأمر مضاد. كما يعطي وعوداً محددة بقيام وحدة صحيحة لم يكن قادراً على تحقيقها. إنه مضحك في أوامره ووعوده. وكذلك كانت استجابة المستمعين؛ فبدلاً من اكتشاف حماقة المذيع انخرطوا في البكاء.

عندما نتأمل هذه العبارات جيداً نكتشف أن حماقة المذيع اتضحت لنا بسبب استعمال تقنية القول غير المباشر. يكفي أن نعيد هذه العبارات إلى أسلوب الخطاب المباشر؛ أي نقل كلام المذيع كما قاله، حتى يتضح لنا أنه فقد طابعه المضحك، وأصبح مجرد مادة إعلامية عادية لا تثير السخرية.

إن استعمال المؤلف لهذه التقنية يتميز بالأصالة، ويكشف عن حرية داخلية يمتاز بها الفنان الموهوب.

ولكن، لماذا تثير هذه التقنية مثل هذا الأثر القوي في المتلقي؟

أعتقد أننا نجد الإجابة عند باختين. يرى باختين أن كل قول يفترض مستمعاً. إن هذا الافتراض يحدد أسلوب صياغة القول ومضمونه. فما الذي فعله المؤلف من خلال هذه التقنية؟

لقد ألغى هذا الافتراض، فبدا القول مجانياً.

ربما كان أهم التقنيات التي استخدمها تيسير عن موهبته، هي تلك التي يستعملها في إقامة العلاقات بين المفردات التي تشكل المشهد. إن تلك المفردات غير محالة إلى بناء ذهني، إلا كإطار عام، ولا إلى الحبكة الروائية، بل إلى ردود الفعل التلقائية. إن هذا يمنح الرواية طزاجة متجددة.

يقول الراوي في وصفه لامرأة عجوز كانت تحاول أن تعبر الجسر، الذي دمرته الطائرات الإسرائيلية، إلى الضفة الأخرى من النهر:

«... ورغم أنني سمعت دائماً من يتحدث عن صفرة الوجوه الخائفة، فلم يحدث أن رأيت وجهاً صغيراً كهذا، مصفراً تماماً كقشرة ليمونة».

إن المؤلف يقيم علاقة بين الذاكرة والواقعة العيانية: صفرة الوجه الخائف كصورة رسخت في الذاكرة وهذا الوجه الأصفر الصغير. إن لهذه العلاقة بين المعطيين وظيفة إبستمولوجية (معرفية) محددة؛ فالمسلمات القائمة في وعينا (ولا وعينا) تحال إلى مضمونها الواقعي ليتم نفيها أو تأكيدها.

إن قاصاً مثل يوسف إدريس، مثلاً، يسعى إلى تحطيم قبلياتنا؛ أي أفكارنا الثابتة عن العالم. فصورة السفاح الرهيب في خيال الطفل تنهار عند رؤيته، كان ضئيل الحجم، كما تعاني مزيداً من الانهيار عندما يراه ينتحب لأن زوجته تخونه. هذا في روايته **الغريب**، أما في روايته القصيرة **قاع المدينة** فنشاهد القاضي، رمز الوقار والعدالة، وقد تحوّل إلى مراهق يختلس النظرات إلى فخذي الخادمة، وهي تمسح البلاط.

وهذه وظيفة إبستمولوجية لأنها تقودنا إلى جوهر المعرفة؛ إذ هي ليست مجرد معلومات يحشى بها الدماغ، بل اقتراب تدريجي ومستمر نحو الحقيقة. يتم ذلك من خلال تحطيم أطر معرفية قديمة، انسلخت عن معطياتها الواقعية، وأصبحت مجرد أشكال فارغة، واستحداث أطر جديدة انبثقت من الواقع لتوها. وبكلمة أخرى فإن المعرفة عملية متصلة، مستمرة إلى ما لانهاية، تقوم على تحطيم القديم وبناء الجديد.

سوف نورد مثالاً آخر يكشف زاوية جديدة من هذه التقنية:

«على المصلبات ترتفع لافتات الدعاية الانتخابية:

(صوت الإسلام تحت قبة البرلمان، انتخبوا...)

(إليكم مرشح العمال والفلاحين، ممثل الكادحين...)

(من أجل القضاء على الاستعمار والصهيونية، انتخبوا...)

رأيت ملابس النساء في الفترينات، ألوانها عديدة وكلها معروضة بشكل خلاب».

إننا هنا أمام انطباعات أولى: اللافتات الانتخابية، وملابس النساء. حاسة البصر أقامت العلاقة بين الاثنين. التشابه بين الدعاية الصاخبة التهريجية للمرشحين وبين العرض الحسي (الخلاب) لملابس النساء، يجمع بينهما.

«ورأيت مزيداً من اللافتات: (من أجل حياة برلمانية ديمقراطية سليمة، انتخبوا...)، وتذكرت عائشة. لقد أضعتها إلى الأبد».

هنا يتبع المؤلف توارد خواطر الراوي، فضياع الحياة البرلمانية ذكّره بضياع عائشة. نرى ذلك أيضاً في رد فعل الراوي على حديث الشاب غريب الأطوار:

«شرح لي أن الزعيم لم يجبن، ولم ترجف خلجة واحدة فيه حين واجه الموت. وأفادني أن الزعيم أعدم نصف واقف على ركبتيه. فدهشت، وكنت أعتقد أنهم يعدمون واقفين».

ألا تذكرنا هذه الاستجابة برد فعل ميرسو في **الغريب**، حين أهمل المسألة الأساسية، وهي موت أمه، وانشغل في تحديد اليوم الذي ماتت فيه؟ فما هي دلالة هذا الانحراف عن الموضوع الأساسي؟

في السيرة الذاتية لفوركي يشهد الطفل دفن والده. يراهم يهيلون التراب في القبر المفتوح فيأخذ في البكاء. وعندما يسألونه عن السبب، يقول إنهم جرفوا الضفدعة مع التراب، فدفنوها. فأنّبته جدته وقالت له إن عليه أن يبكي لموت أبيه، لا لموت الضفدعة.

إن الطفل، هنا، هو صوتنا الواقعي والحقيقي، لأنه يدلنا على الارتباط الواقعي لتداعياتنا. إن الضرورة التي تحتم الارتباط بين موت الزعيم والإعجاب بشجاعته، وبين علم ميرسو بموت أمه والتفجع الفوري عليها، وبين موت الأب وبكاء الطفل، هي ضرورة قسرية يتم فيها إخضاع تداعيات تلقائية للقفص الحقيقي للمواضعة الاجتماعية. فعبر هذه المواضعة، يصبح ما يحدث واجب الحدوث؛ بمعنى أننا نلغي الحياة لمصلحة القيم الاجتماعية الصارمة. هكذا يصبح السؤال المطروح: هل الأدب يعبر عن التجربة كما عشناها، أم تتم مصادرتها خضوعاً للطقوس الاجتماعية؟ إن تهمة قتل البدوي تجد رافداً لها في ملاحظات مدير مأوى العجزة حول سلوك ميرسو خلال جنازة أمه:

«ورداً على سؤال آخر، قال إنه فوجئ بهدوئي يوم دفن والدتي، ولقد سئل عما يعنيه بقوله (هدوء) فنظر المدير إلى حذائه، وقال إني لم أبد الرغبة في مشاهدة أمي، ولم أبك مرة واحدة عليها، وإنني ذهبت فوراً إثر دفنها، دون أن أنحني بكل حواسي فوق قبرها.

وقال إن شيئاً آخر فاجأه أيضاً؛ فقد ذكر له أحد مستخدمي الجنّاز أنني كنت أجهل كم تبلغ أمي من العمر». وتبلغ هذه الاتهامات حداً جعل المحامي يتساءل: «أخيراً، نريد

أن نعرف ما إذا كانت التهمة الموجهة إلى موكلي هي دفن أمه، أم قتله رجلاً؟»، فيصرخ المدعي العام: «نعم، إنني أتهم هذا الرجل بأنه دفن أماً بقلب مجرم».

فما هي خطيئة ميرسو الحقيقية؟

إنه وقد فقد القدرة على فهم المنظور، أو بُعد المسلمات الاجتماعية، قد خضع تماماً لتداعياته التلقائية، وأصبح سلوكه نتاج رؤية يظهر فيها العالم وقد اتسم ببعدين. وهكذا نستطيع القول إن خطيئة ميرسو الكبرى التي تم تضخيمها إلى الحد الأقصى هي أنه لم يخضع تداعياته للمواضعة الاجتماعية.

عند تيسير، في هذه الرواية، لا تقيم تداعيات الراوي اعتباراً للمواضعة الاجتماعية، ولا للمنطق الاجتماعي الذي نطلق عليه صفة الحس السليم. دعونا نقرأ هذه المقاطع من الرواية:

«ولاحظ عربي أن الخادمة التي يحشرونها تنام معه في الغرفة... كانت غائبة عن حسه لفترة. ثم عراها واكتشف أن جسدها الداخلي نظيف جداً، فجاس خلاله بلذة. ويبتئس حين يرى أن وجهها، بعد أن ترتدي ملابسها، وسخ جداً...».

«ولأن الخادمة ظلت وسخة الوجه، أحب من بعيد صبية سمراء تغدو لمدرستها كل صباح في الميعاد نفسه...».

هنا نجد الانطباعات الأولى للراوي، التي حددها منطق تداعياته الخاص. إنها تحيلنا إلى تداعياتنا نحن، حين لا يحكمها منطق المسلمات والطقوس؛ أي عندما نكون أحراراً. وبهذا المعنى نستطيع القول إن الأدب الجيد يحررنا. كيف؟ سنشرح ذلك بعد قليل.

والآن، هل نستطيع أن نضع هذه الملاحظات المتفرقة في سياق مفهومي منسجم؟ سنحاول ذلك.

نتبين أهمية التقنيات التي استخدمها تيسير في **أنت منذ اليوم** عندما نقيم رباطاً بينها وبين مسألتين: وظيفة الأدب، وجماليته. إحدى وظائف الأدب، وأخطرها، أنه يجعلنا نعيش تجارب حياتنا اليومية مرة أخرى، ولكن برؤية وفهم مختلفين. إن تجاربنا اليومية مستلبة لأنها محالة دوماً إلى إطار مرجعي متكلس، فقد مضمونه الواقعي وأصبح شكلاً فارغاً، وأعني بالإطار: المسلمات الاجتماعية. يكفي أن نطرح على المواضعة الاجتماعية

سؤالاً منطقياً واحداً حتى يتكشف لنا فراغ هذا الشكل الميت. إن لهذا الشكل، بالطبع، مضمونه، ولكنه أولاً ليس ما يدعيه، وثانياً: مضمونه الأساسي مضمون قمعي.

مثال ذلك أننا نوافق على أن تعمل الفتاة موظفة. وقد يكون من مقتضيات عملها أن تجلس مع واحد من زملائها في حجرة واحدة مغلقة، لا يدخلها أحد إلا بإذن. ذلك مقبول تماماً. ولكن حين يدعوها هذا الزميل إلى شرب فنجان قهوة في مكان عام، فإن موافقتها تصبح فضيحة. هذا هو منطق المواضعة الاجتماعية: الخلوة مع رجل لست ساعات يومياً أمر مقبول، والجلوس في مكان عام أمام مئات الأعين شيء مستنكر.

ما هو المضمون الحقيقي لهذه المسلمة المتناقضة؟

وراء ذلك استعباد المرأة واعتبارها وسيلة إنتاج بلا حقوق. فخلوتها مع الرجل تأتي بالمال، وجلوسها في مقهى يحقق العكس، ويعطيها حق الراحة والمتعة، وهذا أمر غير مقبول. إن المسلمة الاجتماعية بتصلبها وعنجهيتها تخفي مضمونها الوحشي بغلاف من الحرص على شرف المرأة وسمعتها.

وهكذا تصبح ردود فعلنا وأفكارنا وانفعالاتنا مقننة. إننا نلغي أبعادها ونقتصر على ردود الفعل التي حددتها القيم السائدة. أما الكيفية التي يتم بها ذلك فتنقلنا إلى البحث في آلية الجهاز العصبي للإنسان، وهذا البحث يحتاج إلى متخصص. يكفي أن نقول إن التداعي الحر، للأحداث والأفكار، يتوقف، أو ينحرف نتيجة لكوابح في الجهاز العصبي مصدرها القمع الاجتماعي بكل أشكاله.

من هنا تبرز الوظيفة الخطيرة للأدب الجيد: إنه يقدم لنا تجاربنا الخالية من الحياة والمعنى ليشحنها بطاقة معرفية هائلة. فعندما نقرأ في رواية **أنت منذ اليوم** أن الراوي زهد في جسد الخادمة لأن وجهها يكشف عن وساخته عندما ترتدي ملابسها، فإن الرواية تجردنا من مسلمة طبقية وتكشف لنا رغباتنا الحقيقية. كذلك فإن العقل الطقسي يقبل خطبة المذيع الحمقاء: لا تحزنوا، سأحقق لكم وحدة صحيحة. ولكن بمجرد أن نصوغها على شكل خطاب غير مباشر يكتشف العقل الخامل أنه انخدع، لأن المؤلف قد غير الشكل النمطي للخطاب. فلم نعد في خطبة المذيع مضمرين كمستمعين، بل أصبحنا نقاداً.

دعونا نقرأ:

«وقال لنفسه: أحب أن أحمل وشم دولة عظيمة. أنا متأكد من هذا. غير أن الكراسات الحزبية تضجره. لقد عرف أنها متشابهة، ولا معنى لتوزيعها كل أسبوع. يسقط الاستعمار. نعم، لكن كيف؟ لم تكن الكراسات مفصلة، ولم تحمل له الاكتفاء».

لقد أدرك أن الحزب الذي ادعى أنه الشكل الملائم للمضامين الجديدة، الحاضرة والمستقبلية، قد أصبح شكلاً فارغاً؛ تكراراً لقول مبهم، لا يحيلك إلى واقع أو إلى ذاتك، بل إلى نفسه كإطار مرجعي. أصبح طقساً اجتماعياً. لذلك كان مفهوماً أن يستقيل من هذا الحزب. إنه بذلك يحتج على فراغ الشكل، ويدعونا إلى الاحتجاج عليه. بهذا تصبح الحياة، من خلال الأدب، تجاوزاً مستمراً. فالإنسان ينفتح على معرفة لا نهائية. وهذا ما وصفناه قبل قليل بأنه «عملية» تمييزاً لها عن تكديس المعلومات.

وأنت منذ اليوم لا تكتفي بصياغة الحدث اليومي في شكل جديد، بل تمنحنا حرية التداعي، التي يوقفها ما يسمى عادة الحس السليم. فهي حين تطلق حرية دفع الواقعة العيانية إلى كامل ترابطاتها وتداعياتها، فإنها تحرض آلية أخرى على العمل بكامل طاقاتها، نعني بها «آلية العقل»، التي ينفتح أمامها مجال المضي في محاكماتها حتى نهاياتها المنطقية. إن العقل يفعل ذلك بعد أن يكون قد امتلأ بالمضامين الحية التي تخلصت من عبء الأشكال المتحجرة التي تكتم أنفاسه.

هذا عن علاقة هذه التقنيات بوظيفة الأدب، التي حددناها بقولنا إنها وظيفة معرفية، فماذا عن علاقتها بالمعطى الجمالي؟

الفصل بين وظيفة الأدب وجماليته فصل تعسفي. فوظيفة الأدب جزء من جماليته. ولكننا نستعمل هذا الفصل للإيضاح الجمالي. يعني، إضافة إلى الوظيفة، الكفاءة التي ينقل بها الأديب تجربته إلى المتلقي. واستعمال التقنيات التي ذكرناها كان، بهذا المعنى، جميلاً. إنها تحدد التجربة اليومية، فتثير خيال المتلقي ووعيه لتجربته الخاصة. إنها تعرض الوجوه الجديدة للحدث فتوقظ جهازاً عصبياً تعوّد التكرار، وبالتالي تعوّد تلقي وقائع الحياة وهو نصف نائم. ولكنه يستيقظ أمام الجِدَّة.

وبكلمة أخرى، فإن جمالية هذه الرواية تكمن في طزاجتها، في كشفها لواقع نعيشه، ولكننا لا نعرفه. إن هذه الطزاجة بالذات هي التي تجعل من القارئ مبدعاً.

فنون

محمد العامري

النحات العراقي محمد غني حكمت:

موسيقى الخشب وفضاء الأسطورة الشعبية

محمد العامري

لم تفارقه الابتسامة قط في حياة عبّدها بموسيقى الخشب ورنين الإزميل، كما لو أنه يختبر الخلق من جديد عبر حوارات لا تنتهي في المادة والشكل، لكنه كان الأكثر إخلاصاً لموسيقى الأنثى في طبيعة خطوطه، الخطوط اللينة التي تنسرب من رائحة الخشب ليؤثث لنا كائنات عشقناها وهي ماثلة في فضاء العرض والبيوتات البغدادية والعمانية.

أشكال تتحرك من الداخل لتبدو للوهلة الأولى صامتة لكنها الأكثر حركة في توصيف وجودها الإنساني.

محمد غني حكمت (بغداد، 1929–2011)، تخرج من معهد الفنون الجميلة في العام 1953. ومن ثم ذهب إلى روما ليدرس النحت هناك، وحصل على دبلوم النحت من أكاديمية الفنون الجميلة فيها في العام 1959. وحصل على دبلوم الميداليات من مدرسة الزكا في روما عام 1957. وواصل الاختصاص في صب البرونز في فلورنسا عام 1961. وهو عضو مؤسس في جماعة الزاوية وتجمع البعد الواحد، وعضو في جماعة بغداد للفن الحديث. وأثناء عودته إلى بغداد أسهم في تفعيل حركة النحت العراقي عبر مشاركاته العديدة، ليقيم العديد من المعارض الشخصية في روما وبيروت وبغداد وعمان والبحرين، إلى جانب حصوله على جائزة أحسن نحات من [مؤسسة كولبنكيان] عام 1964.

هذا الفنان لم يدرك أبداً حجم الزمن الذي مر على روحه، لذلك ظل حاملاً حلمه بإزميل رشيق أخرج لنا من الخشب الصامت روحاً وثابة ومناخاً إنسانياً وثقافياً ممتلئاً بالحب والقلق على حد سواء.

ترك النحات حكمت خلفه مجموعة هائلة من التماثيل والنصب الجمالية والجداريات في شتى العواصم العربية، أهمها: تماثيل شهرزاد وشهريار، وعلي بابا والأربعين حرامي، وحمو رابي، وجدارية مدينة الطب، وتمثال الشاعر أبي الطيب المتنبي، ونصب الحرية وكهرمانة وتجارب أخرى كلف بها من قبل أمانة بغداد، منها مصباح علاء الدين السحري الذي سيوضع في ساحة الفتح بالقرب من المسرح الوطني، وتمثال آخر عن شموخ بغداد سيوضع في ساحة الأندلس، وتمثال عن إنقاذ مسلة التاريخ العراقي سيوضع في حدائق منطقة المنصور، و نافورة

تحوي شعراً لمصطفى جمال الدين ستوضع في منطقة الكاظمية، ونصب جمالية أخرى في البحرين وعمان عبر مشروع الممر التاريخي.

تظهر أعماله سماتها الأسلوبية المستقاة من تاريخه الخاص والعام؛ تاريخ النحت السومري والأختام الأسطوانية والرقم الطينية وإيقاعات الزخارف العربية الإسلامية. وقد صاغها بمهنية عالية فأخرج من عناصرها كل المعاصرة التي تتحرك في حياتنا اليومية، فلم ينجز عملاً في حياته إلا وكان مسحوباً إلى مرتكزات الشرق؛ مرتكزات تشكل معادلاً موضوعياً لما أنجزه الغرب ليقول بأعماله: نعم، لدينا ما نقوله بالنحت والرسم. هذا هو حكمت الذي ظل وفياً لتاريخ أمته.

الابواب المفتوحة على الحياة

اهتم النحات حكمت بالأبواب وحكاياتها المفتوحة على العشق؛ فقد تزينت بيوتات عراقية وأردنية وعربية بتلك الأفاريز الموشاة على واجهات أبوابه الشرقية، بل وتصدرت أبوابه كنائس في الغرب، وهو أول مسلم يسند إليه نحت بوابة لكنيسة غربية. هل كان يريد من أبوابه أن تكون مفتوحة على جمال العصر العباسي والآشوري؟ وهل أراد لها أن تكون مفتاحاً جمالياً يستقبل زوار البيت؟ لقد جمعت تلك الأبواب في

كتابٍ صدر عن دار الأديب للصحافة والإعلام ليقدم أنموذجاً لأبواب مكثت في صدر البيت كتحف فنية تشتهي المشاهدة يومياً لما تحمله من أسرار بنائية في الفعل الخطوطي والتوريقات النباتية المستقاة من الحضارات الشرقية؛ فقد حكت تلك الأبواب مراسيل لعشاق وقصائد مشهورة لأعظم الشعراء.

أبواب تغنت بالماضي الجميل لمنطق الفعل الجمالي في الحضارات العربية الغابرة، أثثت لنا بيتاً مشفوعاً بتعاويذ سحرية نتلمسها في جسد الخشب؛ باب يتقدم إليك بحكايات وتشابكات أشبه بنسيج محكم كما لو أنه جدائل لينة من مادة صلبة مقاومة للريح، أبواب مكثت فيها أقواس الأنثى. فقد كان محمد غني حكمت شغوفاً بحركة الأنثى حيث الخطوط اللينة والأقواس والزخارف النباتية المورقة كما لو أنها موسيقى سائلة من رائحة الخشب.

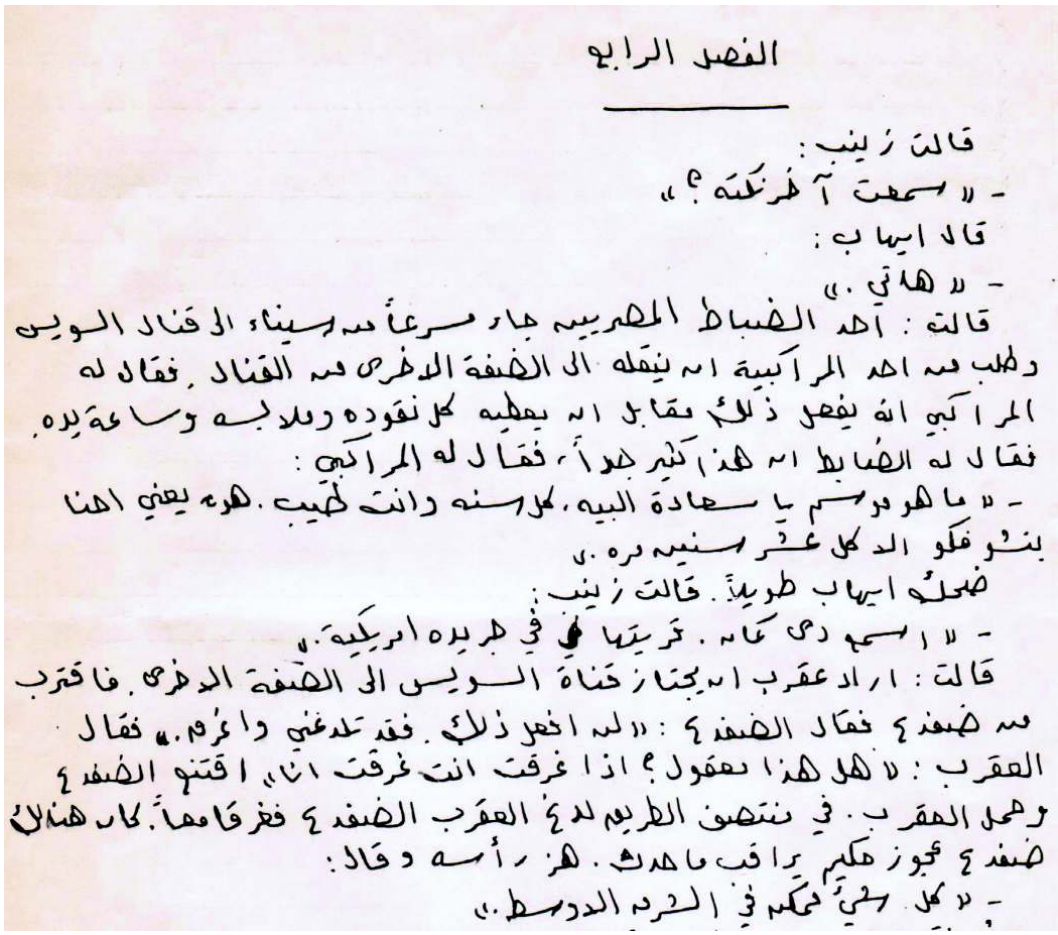
أبواب أعطت نكهة خاصة للبيوتات الشرقية؛ إذ تأخذك تلك الأبواب إلى سحرية ما، سحرية لها علاقة بحرز يحمي تلك البيوتات، كتابات تحرس الزوار وتفاصيل تنام في سرير الخشب.

فنان شغوف بالخشب الذي أصبح يعرف أسراره، يعرف أماكن عناد الخشب وأماكن اللين ليطوعها لموضوعاته؛ ذلك الخشب الذي ضم جسده الطري إلى التراب، فلم يسقط إزميله إلا حين هوى جسده في الغياب. ففي كل لقاءاتي معه كان دائم الابتسام ويتحدث عن مشاريع فنية طموحة كما لو أنه لم يزل شاباً يافعاً يريد أن يفعل كل الأشياء.

ففي كل عاصمة يحل بها يفكر كيف يمكن أن تكون أجمل؛ فقد أنجز جدارية في حدائق الملك حسين (رليف)، وكان يطمح كما قال لي أن يصمم نوافير في قاع العاصمة عمان.

الأنثى التي تمكث في رائحة الخشب

في جانب آخر من التجربة أخلص محمد غني حكمت لكائناته الإنسانية، وتحديداً فكرة تأنيث الشكل وتجلياته في مادة النحت ومنطق المادة سواء كانت من البرونز أو الخشب وصولاً إلى الاسكتش (الرسم الأولي للشكل النحتي). فقد تمظهرت إناثه عبر فكرة تداخل الأقواس وليونة الموجة في الخط النحتي لتظهر الأنثى في وحدتها كأنها عاصفة متحركة، نحس الريح يحرك شالها وهو جزء من التحايل على صلابة المادة، ونرى إلى نحته للكائنات الجمعية (عائلة الإنسان) فنشهد تحقيقه لرغباته في تأكيد مادة الخط اللين عبر تداخلات الخطوط بين الأشكال كي تبدو وحدة واحدة منسجمة في إيقاعها وموسيقاها الداخلية والظاهرة. فالأيدي تبدو حالة من التشابك في الرقص ليشكل العمل النحتي روحاً واحدة متماسكة في قيمها الفنية.نحت يمكث في القصيدة وخطوط تؤجج الموسيقى، لتحرك ريحاً كامنة في المادة، ورشاقة في مبالغاته في النسب الطولية للشكل النحتي متجاوزاً الأوكتاف الجمالي المتعارف في تاريخ النحت، فبدت تلك الأشكال كما مسلات آدمية تحاول الإمساك بالأفق البعيد◆



الفصل الرابع

قالت زينب:
- «سمعت آخر نكته؟»
قال ايهاب:
- «هاتي.»
قالت: أحد الضباط المصريين جاء مرعاً من سيناء الى قناة السويس وطلب من احد المراكبية ان ينقله الى الضفة الاخرى من القناة. فقال له المراكبي انه يفعل ذلك مقابل ان يعطيه كل نقوده وملابسه وساعة يده. فقال له الضابط ان هذا كثير جداً، فقال له المراكبي:
- «ما هو موسم يا سعادة البيه، كل سنه وانت طيب. هوه يعني احنا بنشوفكو الا كل عشر سنين مره.»
ضحك ايهاب طويلاً. قالت زينب:
- «اسمع دي كمان. تريتها في طريده امريكيه.»
قالت: اراد عقرب ان يجتاز قناة السويس الى الضفة الاخرى. فاقترب من ضفدع فقال الضفدع: «لم افعل ذلك. فقد تدغني وانا عوم.» فقال العقرب: «هل هذا معقول؟ اذا غرقت انت غرقت انا.» اقتنع الضفدع وحمل العقرب. في منتصف الطريق لدغ العقرب الضفدع فغرقا معاً. كان هناك ضفدع عجوز حكيم يراقب ما حدث. هز رأسه وقال:
- «كل شيء محكم في الحرم الاوسط.»

مقطع بخط يد غالب هلسا من الفصل الرابع من رواية **الروائيون**.

مراجعات

فيصل درّاج

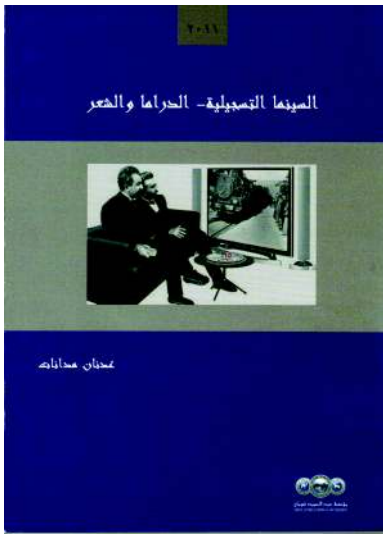
علي محافظة

مي مظفر

خليل الشيخ

حسين ياغي

نضال القاسم



السينما التسجيلية: الدراما والشعر

مراجعة: فيصل درّاج

الناشر: مؤسسة عبد الحميد شومان (2011)، (260 صفحة)

تأليف: عدنان مدانات

عاش عدنان مدانات عالم السينما قبل أن يكتب عنه، وكتب عنه بعد أن عرفه، وتابع الكتابة والمعايشة، منذ أربعة عقود حتى اليوم. ولذلك لم يكن النقد السينمائي عنده مهنة، بقدر ما كان منهجاً في الحياة؛ ذلك أن السينما شكّلت شخصيته، وحدّدت أشكال مساءلته للفن والثقافة والواقع معاً. ولو عرف النقد مصطلحاً عنوانه: «الإنسان السينمائي» لكان عدنان ذلك الإنسان، الذي يسائل «الفن السابع» ويسأله، منتهياً إلى ذاكرة قوامها الصورة والمونتاج والسيناريو، وتلك «الملصقات» التي لا يدرك قيمتها إلا من أدمن الذهاب إلى «الصالات» الصغيرة والكبيرة.

أخبر «الإنسان السينمائي» عن اختياره، كما أخبر عن ممارسة الاختيار، في سيرة كُتبية، تضمنت بحثاً عن السينما، صدر عام 1974، و**وعي السينما** الذي صدر عام 2010، وأكثر من عشرة كتب صدرت بين هذين التاريخين. لكن عدنان، ذلك الإنسان الذي يميل إلى الصمت، لم يكتفِ بالدراسات، فذهب إلى ما أراد أن يذهب إليه، فوضع أكثر من «سيناريو» للسينما والتلفزيون معاً، وعمل ما استطاع على نشر الثقافة السينمائية، وساهم في نشاطات سينمائية تشهد على خبرته، فكان عضواً في لجان التحكيم أكثر من مرة.

وحين مال إلى الترجمة، وهو الذي يعرف أكثر من لغة، وقع خياره على السينما أيضاً. فنشر كتاباً عن المخرج الإيطالي فرانشيسكو روزي وآخر عن غريفت، ولم يكن في الأحوال جميعاً بعيداً عن إيزنشتين وفيلليني وأنطونيوني، وصولاً إلى صلاح أبو سيف ويوسف شاهين.

في كتاب عدنان مدانات الأخير **السينما التسجيلية: الدراما والشعر** ما يوقظ الذاكرة في أكثر من اتجاه. هناك التقديم الذي كتبه قيس الزبيدي ذلك العراقي الموهوب المغترب، الذي أخرج ذات مرة **اليازرلي**، المأخوذ من عمل لحنا مينة، وتابع مساراً مجتهداً يحتشد فيه الاغتراب؛ ذلك أنه كان يعمل في المتاح لا في ما يريد. ويأتي الاتجاه الثاني من «ثقافة الالتزام»، التي تقاسمها مدانات والزبيدي وغيرهما، وتعاملت مع الدور الاجتماعي للثقافة بجدية عالية. فقد اقترب هذان الفنانان، قدر ما استطاعا، من كل إبداع سينمائي يعترف بحق الانسان في حياة عادلة، أكان ذلك في «أيام الشباب» أم كان ذلك الإبداع ينتمي إلى دزيغا فيرتوف، السوفييتي الذي كتب صفحات رائدة عن الفيلم التسجيلي. أما الاتجاه الثالث فلا حدود له، يأتي من فلسطين وكوبا وبلاد الصرب ويمر بالأردن ويحلّق كما يشاء ثم يحطّ في لامكان.

ومع أن مدانات طليق في حياته وممارساته، فقد أراد في كتابه الجديد أن يدور في مجال السينما التسجيلية، التي هي فن متميز له قواعده وأصوله وبناته الموزعون على جميع الأزمنة. يقول في التمهيد: «إذن، يتعلق موضوع هذا الكتاب بالسينما التسجيلية كوسيلة تعبير فنية تحديداً...»، والقول الأخير صحيح؛ فلا وجود لإبداع إلا في تمييزه عن غيره، وفي ما يفصله عنه، كما لو كان الإبداع يتحقق داخل التمييز، لا في الانفتاح على مشارف عامة. ومن أجل الكشف عن دلالة تميّز الفيلم التسجيلي حاور عدنان ثلاثة من الفنانين العرب الذين مارسوه: الفلسطيني ميشيل خليفي صاحب **صورة من ذكريات خصيبة**، الذي عاد فيه إلى فلسطينيين اختلطوا بتراب أرضهم، والمخرج التونسي محمود بن محمود صاحب فيلم **عبور**، أما المقابلة الثالثة فأجراها مع السوري نبيل المالح، الذي أخرج **بقايا صور** المأخوذ من رواية لحنا مينة تحمل العنوان ذاته. اختار عدنان مخرجين مبدعين، وحاورهم عن أعمالهم الإبداعية وفيها، كاشفاً عن منظورهم ومنظوره ومقدماً في التحديد الأخير، صورة واضحة عن دلالة الفيلم التسجيلي. ففي هذه الأفلام يختلط التوثيقي بالمتخيل، دون أن يعني ذلك أن أحدهما

متفوق على غيره، لأن معنى التوثيقي، سينمائياً، يتأتى عن توظيفه الفني لا عن «صدق الوثيقة» أو زيفها.

ولأن «الإنسان السينمائي» يدور في عوالم السينما المختلفة الأزمنة، لامس عدنان «كلاسيكيات السينما الصامتة» مذكراً من بعيد بـ «مقصورة الدكتور كاليغاري» الذي ورد اسمه مطوّلاً في دراسات نظرية عن السينما، منتقلاً إلى فيلم **انتصار الإرادة** الذي بدا ذات يوم كما لو كان دعاية للنازية الألمانية، والذي قدمت مخرجته ليني ريفنشتال فيلمها **انطباعات من تحت الماء** في العام 2002، وكانت قد بلغت من العمر مئة عام. غير أن عدنان، الذي يتجوّل طليقاً في مجاله، لا يلبث أن ينتقل إلى اللبناني برهان علوية ويعلق على فيلمه **مازن والنملة** (2009)، كاشفاً عن العلاقة بين الشعر والسينما، وبين السينما وغيرها من الفنون، لأن الفنون يحاور بعضها بعضاً.

يستكمل عدنان ملاحظات تنوس بين التعليق والانطباع بإشارات إلى فيلمين لبنانيين، هما عملان فنيان وشهادتان عن الحرب الأهلية في لبنان، من ناحية، وعن علاقة «النهار اللبناني» بالتهديدات الإسرائيلية. ربما كان في الفيلم – الوثيقة ما دعا عدنان إلى حوار ميشيل خليفي، وإلى التعليق على عملي اللبنانيين: فيليب عرقتنجي وخليل جريج وجوانا حجي؛ ذلك أن «التوثيقي» يذهب مباشرة إلى مشاغل البشر، أو مآسيهم. والأمر ذاته هو الذي يحكم على فيلم كوبي؛ فهو ليس تسجيلياً بالضرورة، لكن فيه ما تقول به السينما التسجيلية ويفيض عليها، وكذلك الحال مع فيلم السوفييتي ميخائيل روم **فاشية عادية** (1965)، الذي حظي في زمانه بتقدير كبير.

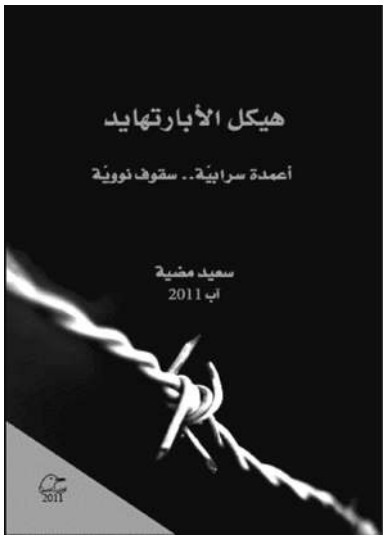
وجه مدانات في كتابه **السينما التسجيلية: الدراما والشعر**، تحية إلى السينما التسجيلية، التي تقارب الواقع المعيش وتتجاوزه؛ ذلك أنها ترصد الواقع وتقوم بتأويله بأدوات جمالية متنوعة. إنها «شعر الوقائع» بلغة المخرج التسجيلي السوفييتي الكبير دزيغا فيرتوف. ولهذا لا تبدأ هذه السينما «جنساً صغيراً» مقارنة بالسينما الروائية، إنما هي «جنس سينمائي» مستقل وواضح الهوية، تأخذ من السينما الروائية مفهوم «الحقيقة»، وتعيد صياغته بلغة فنية تقترب من الشعر. ولهذا يطلق عليها السينمائي التسجيلي الهولندي المبدع يوريس ايفنس صفة «ضمير السينما».

رجع مدانات، وهو يثني على السينما التسجيلية، إلى قول فيرتوف عام 1939، الذي جاء فيه: «إنني أجيء لا بالريشة، بل بالكاميرا السينمائية، بالجهاز الأكثر اكتمالاً، وأريد أن أتوغل في الطبيعة بهدف فني وبهدف تحقيق اكتشافات أنموذجية فنية والوصول إلى الحقيقة الثمينة، لا على الورق، بل على شريط الفيلم، عن طريق المراقبات، عن طريق التجربة» (ص137). تنشد السينما التسجيلية، مثل كل فن كبير، جمالية الحقيقة، إن صح القول، معترفة بالفن الجميل الذي ينتهي، لزوماً، إلى مدارات الحقيقة. وبهذا المعنى، فإن السينما التسجيلية لا

تقاس بالسينما الروائية، من حيث هي، بل تقاس بعلاقة ثالثة تبدأ بالفن وتنتهي به. ولعل هذا المعيار هو الذي يضع السينما الأولى في السينما الثانية؛ فالروائي تسجيلي بدوره، وتضع السينما الثانية في الأولى؛ ذلك أن التسجيلي له روائيته الخاصة به، والمحصلة إلغاء الحدود الفاصلة، طالما أن «الجميل» ملازم للفنون جميعاً.

نقرأ في الكتاب: «هذه التجارب وغيرها أعطت للسينما التسجيلية مشروعيتها الإبداعية ووجودها الفني الجمالي المستقل بالتوازي مع السينما الروائية التمثيلية. وبالنتيجة تكرّس نوعان أو بالأحرى منهجان من السينما: الأول نوع روائي يقوم على إعادة «تركيب» العالم بواسطة الخيال، والثاني تسجيلي يقوم على أساس إعادة «تنظيم» مادة الواقع» (ص149).

عدنان مدانات ذاكرة سينمائية، تمتد من كوبا إلى فلسطين ومن ألمانيا إلى الأردن، قرأ الفن السينمائي في زمانه، وقرأه في تاريخ السينما كله، الممتد من الأخوين لوميير إلى سينما «تل الزعتر»، وهو في سعيه الطويل ناقد مجتهد ومتفرج دؤوب وإنسان مفتون بالفنون. يقول ناقد فرنسي: «لا تكون السينما فناً إلا عندما تكون الكاميرا في عين شاعر». حلم مدانات، منذ زمن طويل، أن يضيف إلى عينيه عيناً ثالثة ؛تعيد تنظيم مادة الواقع»◆



هيكل الأبارتهايد: أعمدة سرابية ... سقوف نووية

مراجعة: علي محافظة

الناشر: دار عمان للنشر (2011)، (169 صفحة)

تأليف: سعيد مضية

يحتوي هذا الكتاب على معلومات مهمة وغزيرة جدير بالقارئ العربي الاطلاع عليها. صدر الكتاب في آب 2011، ويبدو أنه مدعوم من حملة مناهضة الجدار العنصري في الأردن. يحتوي الكتاب على تمهيد وخمسة فصول وخاتمة في مئة وست وتسعين صفحة من القطع المتوسط. موضوعات الكتاب لا تنبئ بها عناوين فصوله وتمهيده وخاتمته.

وأستطيع أن أجمل هذه الموضوعات بما يلي:

1- الآيديولوجيا الصهيونية: خصائصها الفاشية والشمولية والعنصرية.

2- إسرائيل: قيامها وسياسة التطهير العرقي التي مارستها منذ صدور قرار التقسيم عن الأمم المتحدة في 29 تشرين الثاني 1947 حتى اليوم، ومخالفاتها للقانون الدولي وللمعاهدات والاتفاقيات الدولية وللأعراف والتقاليد الدولية.

3- الدعم الأمريكي لإسرائيل عسكرياً وسياسياً واقتصادياً وإعلامياً ودولياً.

4- الدعم الرسمي الأوروبي الغربي لإسرائيل عسكرياً وسياسياً واقتصادياً وإعلامياً.

5- نضال الشعب الفلسطيني في مقاومة الصهيونية والاحتلال الإسرائيلي.

6- الكشف عن أساليب الخداع التي مارستها الحركة الصهيونية وإسرائيل والمسيحية المتصهينة لتبرير قيام دولة إسرائيل، وقتلها للفلسطينيين وطردهم من بلادهم، واعتبار مقاومتهم الوطنية إرهاباً يجب القضاء عليه.

أعرف السيد سعيد مضية بأنه أديب وكاتب صحفي يساري. وهذه أول دراسة بحثية أقرأها له. ولعل أكثر ما ضايقني في قراءة الكتاب تشتت المعلومات والأفكار الغزيرة الواردة فيه، والقفز من فكرة إلى نقيضها، وغياب الانسجام والتنسيق بين الأفكار والمعلومات الواردة فيه، والتكرار الممل للفكرة الواحدة في العديد من فصول الكتاب.

في تناوله للتمييز العنصري، يذكر المؤلف آراء الإسرائيليين المعارضين للتمييز العنصري قبل أن يبين للقارئ، العنصرية الدينية، والممارسة العنصرية في المحاكم الإسرائيلية، وفي الجامعات الإسرائيلية، وترحيل البدو الفلسطينيين من قراهم وأراضيهم، وفي معاملة سكان الضفة الغربية مع التركيز على مدينة الخليل وتهويد مدينة القدس، وتخريب المنشآت الإنتاجية والزراعية الفلسطينية. ويختم الفصل الأول الذي يدور حول التمييز العنصري بعنوان جانبي «التحدي»، يدور حول مناهضة إسرائيل من قبل إسرائيليين أمثال الأكاديميين ستيفن وهيلاري روز، ونعوم تشومسكي، وجوديت بتلر، والصحفيين ميشيل ليرنر، وحاييم هانغبي، وميرون بنفنستي. ومن الكتاب اليهود الفرنسي ستيفان هيسيل، والكاتبة اليهودية الألمانية إفلين فالينسكي.

في الفصل الثاني من الكتاب يتناول المؤلف المسيحية الصهيونية منذ بداياتها في القرن السادس عشر حتى اليوم. وركز المؤلف على القرنين التاسع عشر والعشرين وعلى البروتستانتية والإنجليكانية. وهو يخلط بين الصهاينة اليهود والصهاينة من المسيحيين الغربيين. وبين أن التقنيات الأثرية في فلسطين كانت دوافعها صهيونية دينية، مبرزاً دور وليام أولبرايت العالم الأثري الأمريكي في هذا المجال.

ولا يجد المؤلف حرجاً بعد ذلك مباشرة في الحديث عن استعمال بن غوريون السلاح البيولوجي لقتل عرب فلسطين. ثم ينتقل للحديث

بالتفصيل عن كتاب فاضل الربيعي **فلسطين المتخيلة** الصادر سنة 2008. وبعدها يتناول تعاون الحركة الصهيونية مع ألمانيا النازية، والمحرقة واستغلالها سياسياً وإعلامياً من قبل الحركة الصهيونية وإسرائيل. وينتقل المؤلف بعدها إلى الهستدروت، ثم يعود إلى الدراسات التوراتية، فالتطهير العرقي الذي مورس ضد عرب فلسطين، وتسخير الدين لخدمة إسرائيل، والشخصية العربية في الأدب العبري، فعودة أخرى إلى الدراسات التوراتية. وهكذا نجد في الفصل الثاني كشكولاً عجيباً من المعلومات والآراء والأفكار التي كان من الواجب أن تحتل مكانها تحت عناوين ثابتة تتناول مجمل الأفكار الواردة تحته، دون تبعثرها بهذا الشكل العبثي.

يبدأ المؤلف الفصل الثالث بالدراسات التوراتية ونقدها، ويعرض آراء الناقدين لها مثل: يسرائيل بلكند، ولكنه ما يلبث أن يحشر مواقف أبراهام بورغ وألبرت إينشتاين، ومارتن بوبر، وحنة آرندت، وهنريتا شولد تحت العنوان نفسه، ولا صلة لهم بالموضوع، ثم يعود إلى فاضل الربيعي وكتابه الآنف الذكر، والدكتور كمال صليبي وكتابه **التوراة جاءت من جزيرة العرب**. ويلخص فصولاً من كتاب الربيعي، مثلما يلخص عدة كتب عن تاريخ العرب قبل الإسلام، ويعرج على مملكة الخزر اليهودية جنوبي روسيا. ويعرض لتاريخ اليهود في أوروبا في عصر التنوير في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. ويعرض لآراء المستشرق يوليوس فيلهاوزن في كتابه **أسفار التوراه**، وظهور التيار الإصلاحي بين يهود أوروبا. وينهي هذا الفصل بالقول إن حركة «بناة الهيكل» الألمانية التي أقامت إحدى عشرة مستعمرة ألمانية في فلسطين كانت تدعو إلى إقامة دولة لليهود في فلسطين. وهذا غير صحيح؛ فبناة الهيكل هم من المسيحيين البروتستانت الألمان الذين اعتقدوا بضرورة الهجرة إلى فلسطين لإقامة دولة مسيحية فيها تعجل في عودة المسيح إلى الأرض وإقامة مملكة الرب.

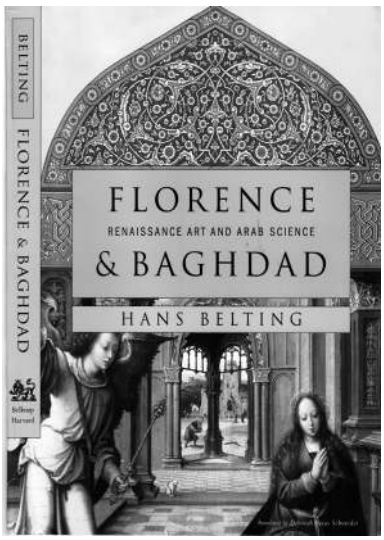
يعود المؤلف في الفصل الرابع إلى المسيحية الأصولية ورديفها السياسي «المحافظين الجدد» في عهود الرؤساء ريغان وبوش الأب وبوش الابن وأوباما في الولايات المتحدة الأمريكية. ويبين سياسة المحافظين الجدد وخطرهم على الاقتصاد العالمي وعلى شعوب العالم الثالث، باتكائهم على الدين وتبنيهم للعقيدة الصهيونية، ويوضح دور الأكاديميين اليهوديين دانيال بايبس وبرنارد لويس في هذه المجموعة السياسية، ناهيكم عن دور فؤاد عجمي وعلاقته الوثيقة معها. وتوسع المؤلف في بيان دور المحافظين الجدد في دعم إسرائيل وخدمة مصالحها وتشجيعها على سياستها العنصرية في فلسطين المحتلة. ثم ينتقل إلى الأكاديميين الغربيين الذين تعرضوا للقمع والاضطهاد بسبب مواقفهم المناهضة لإسرائيل ولسياستها العنصرية أمثال: وارد تشرشل، وإيرفين تشيميرينسكي، ونورمان فنكلشتاين. ويعرج المؤلف على شركة اليهودي البريطاني ميردوخ وإمبراطوريته الصحفية، ودورها في الدفاع عن إسرائيل وتشويه النضال الوطني الفلسطيني، وعلاقتها بالمحافظين الجدد في أمريكا.

يخصص المؤلف الفصل الخامس من كتابه لمأسسة التضامن مع فلسطين. ويبدأ بالحديث عن اللامبالاة العربية الرسمية والشعبية منذ اجتياح إسرائيل للبنان وعاصمته بيروت سنة 1982 حتى سنة 2011. ويرى أن ثلاثة من المثقفين الفلسطينيين رصدوا هذه الظاهرة والمرحلة، هم: جوليا نومير خميس، ومحمود درويش، وإدوارد سعيد، ثم ينقلنا إلى ربيع الشعوب العربية الذي أدخل تغيرات حادة على المزاج الشعبي. ويرى أن الوعي السائد في البلاد العربية يعكس هيمنة الطبقات المحافظة والرجعية. وينتقد المؤلف ما جرى على الساحة العربية حتى آب 2011، ويلقي عليه ظلالاً من الريبة والشك. ويقدم اقتراحات ستة أو توجهات ستة لتصحيح المسيرات الشعبية العربية. ولكنه يشيد بالمقابل بتركيز الهبات الوطنية على نضال اللاعنف. ويرى أن هذه الهبات العربية قد وضعت النضال الفلسطيني على عتبة تطور نوعي، وتفكك جبهة دول الاعتدال العربية. ويمتدح باولو فريري التربوي الأمريكي اللاتيني في دراساته وآرائه المناهضة للتسلط والاستبداد.

ويدعو المؤلف إلى قيام اتحاد كونفدرالي من المنظمات الأهلية لتثقيف الجماهير سياسياً ورفع سويتها الفكرية، وينادي أيضاً بانتقال المقاومة الفلسطينية إلى حركة تحرير قومية تندمج مع الحركات التحريرية العربية الأخرى، على أمل أن تتحول الحركات الشعبية العربية الراهنة إلى حركة كفاح عربية واحدة تسعى إلى التحرير والديمقراطية والتنمية الاجتماعية والوحدة العربية.

في الخاتمة، يرى المؤلف أن قيام إسرائيل مشروع استعماري غربي أثبت فشله، وأن كثيراً من اليهود أدركوا هذه الحقيقة وبدأوا بالهجرة المعاكسة منها.

خلاصة القول، في الكتاب معلومات وأفكار قيمة، وربما كان المؤلف قد كتبها مقالات في الصحف ثم جمعها في كتاب، فجاءت متنافرة لا ترابط بينها◆



فلورنسا وبغداد
فنون عصر النهضة وعلوم العرب

مراجعة: مي مظفّر

الناشر: Oxford University Press (2011)، (288صفحة)

تأليف: هانز بيلتنغ

ظلّ تأثير حضارة العرب وإنجازات علمائهم على أوروبا من الأمور الغامضة والمتخفية في تاريخ تطور العلوم والفنون في أوروبا. لكن النصف الثاني من القرن العشرين شهد ظهور الدراسات الحديثة التي ذهبت بعيداً في أعماق التاريخ في بحث موضوعي، وبدأت الحقائق تتجلى بالتدريج، لتظهر دور الثقافة العربية ومدى تأثيرها على هذه النهضة، لا في مجال نقل ثقافة اليونان فقط، وإنما أيضاً بالاكتشافات التي أضافها علماء العرب إلى تلك العلوم بشقيها الطبيعي والإنساني.

أما الفنون البصرية فلم يكن لها نصيب وافر من هذه الجهود إلا في جوانب تتعلق بفنون الخط والزخرفة وصناعة الكتاب المرسوم، على الرغم من أن قراءة تاريخ الفن الأوروبي، ومتابعة

تطوره وكماله في عصر النهضة في فلورنسا، وما ترويه أدبيات هذا التاريخ من إنجازات مبدعيها المعماريين بشكل خاص، وتأثرهم بالنظريات العلمية، والرياضيات بشكل خاص، يثير تساؤلاً أعمق عن سبب هذه الثورة في هذه المرحلة تحديداً، وما إذا كان للعلوم العربية أي علاقة بهذا التطور. وظل بحث تأثير العلوم الإسلامية على الفنون البصرية في أوروبا القرون الوسطى أمراً لم يسبق حتى التفكير في طرحه.

لكن كتاب **فلورنسا وبغداد، فنون عصر النهضة وعلوم العرب**، لهانز بيلتنغ Hans Belting، الذي صدر أصلاً باللغة الألمانية ثم صدر بالإنجليزية في 2011 بترجمة ديبورا لوكاس شنيدر★ Deborah Lucas Schneider، هو أحدث إصدار ظهر في الغرب حول تأثير الثقافة العربية على الغرب، وأول بحث من نوعه في مجال الفنون البصرية الأوروبية. فهو يحمل أجوبة شافية عن حقيقة تأثر ثقافة الغرب بثقافة العرب، كما يزيح الستار عن حقيقة لقاء الثقافتين، وطبيعة التأثير الذي أحدثه. بل إن كتاب **فلورنسا وبغداد** يخطو خطوة أبعد مدى ليبحث في جذور الطفرة الفنية المذهلة التي حققها فنانو عصر النهضة في فلورنسا من خلال اكتشاف «المنظور perspective» في تكوين اللوحة.

أحدث استخدام المنظور في بناء اللوحة الفنية في عصر النهضة ثورة في تاريخ الإبصار، كما غيّر الثقافة البصرية في مرحلة الحداثة تغييراً شاملاً؛ فقد أتاح المنظور للرسامين أن يصوروا العالم من حولهم من موقع نظر المشاهد. وما تكشفه هذه الدراسة الرائدة لكتاب **فلورنسا وبغداد** أن نظرية المنظور ليست نظرية غربية، وإنما نابعة من مكان آخر، إنها صيغت في بغداد في القرن الحادي عشر الميلادي (الرابع الهجري) من نظرية الإبصار التي وضعها ابن الهيثم (أبو علي ابن الحسن 965-1039، ولد في البصرة وتوفي في القاهرة)؛ عالم الرياضيات الذي عرفه الغرب باسم «الحسن Al- Hazen».

في هذا الكتاب يروي مؤلفه هانز بيلتنغ Hans Belting، المؤرخ الألماني الكبير والمنظّر المتخصص بفنون العصر الأوروبي الوسيط وعصر النهضة والفنون المعاصرة، تاريخ اللقاء بين العلم والفن، بين بغداد العربية وفلورنسا عصر النهضة؛ ذلك اللقاء التاريخي الذي ترك تأثيره المتواصل على ثقافة الغرب. يذكر المؤلف في مقدمة كتابه هذا، أنّ لبغداد التي كانت على مدى العصور العباسية مركز العالم العربي ورمز علوم العرب، تأثيراً عميقاً على فلورنسا عصر النهضة. كما يؤكد أنه تنبه إلى هذه الحقيقة من خلال قراءته كتاب *Islamic Science and the Making of European Renaissance*★★

★ The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Messachusetts and London, (2011).

★★ *Islamic Science and the Making of European Renaissance*. MIT Press, Cambridge, Massachusetts (2007).

لجورج صليبا، أستاذ العلوم الإسلامية في جامعة كولومبيا، فهو، كما يقول: «يلخص موضوع كتابي تلخيصاً تاماً». والعودة إلى جذور النظرية العلمية، باعتراف بيلتنغ، يثير جدلاً أوسع؛ إذ كيف يمكن لنظرية عربية قائمة على التجريد الهندسي أن يعاد التفكير بها في الغرب وقلب معناها بالكامل ثم تحويلها إلى نظرية للإبداع الفني؟ وكيف جعلت هذه النظرية العربية من النظرة المحدقة gaze محوراً للإدراك الحسي perception برمته، ومكنت الفنانين من إعادة إنتاج هذه النظرة لرسم اللوحات، أو في مفردات التصوير الفوتوغرافي الحديث، أي «الصور المتماثلة»؟

انتشر في الغرب خلال القرون الوسطى، وعن طريق الأندلس، زخم من الأدبيات المترجمة من العربية، كان من بينها رسالة أبي علي الحسن بن الهيثم عن البصريات (الفصل الثالث من الكتاب)، لكن نصوص هذه الرسالة وما تثيره من مضامين مثيرة للجدل، لا تقتصر جميعها على كونها منقولة من أصول إغريقية، بقيت متخفية لزمن طويل، ولم يتضح بعضها إلا في عصر النهضة، في أعمال كوبرنيكوس مثلاً أو في اكتشاف الغرفة المعتمة، في أعمال كيبلر وديكارت.

إن المنظور، كما ابتدعه فيليبو برونوليسكي وليون باتيستا ألبيرتي في القرن الخامس عشر، ظل قضية يعنى بها الفنانون فقط. غير أن تتبع المصطلح استدعى من الباحث إقحام ثقافة أخرى فاعلة، وإثارة الأسئلة الجديدة التي يناقشها هذا الكتاب. وعبارة «ثقافتان» هنا لا تشير فقط إلى العلوم الطبيعية والإنسانيات، التي هي مدار نقاشات كثيرة هذه الأيام، وإنما إلى اللقاء التاريخي بين ثقافة الغرب والثقافة العربية.

تقوم دراسة هانز بيلتنغ على فرضية تناقض ما شاع فهمه عن عصر النهضة في الغرب؛ ذلك أن المنظور في الفن قائم على نظرية عربية الأصل، وهي نظرية رياضية لها علاقة بالإشعاعات البصرية وهندسة الضوء. وقد شرع الباحث بتتبع موضوعه من البحث عن مصطلح المنظور وتاريخه العلمي المختلف عن تاريخه الفني. فمصطلح المنظور شاع استخدامه بين العلماء في القرن السادس عشر، وهو يرد في النصوص الكلاسيكية القديمة مرادفاً لمصطلح البصريات optics. ثم اكتشفه الفنانون ليغيروا من خلاله مفاهيم بناء اللوحة والنظر إليها، وهو اليوم لا يستخدم إلا في تاريخ الفن، بوصفه مصطلحاً فنياً، حيث يشير المنظور إلى أول نظرية ترى أن الصور انعكاس لنظرة المشاهد، وليس العكس.

كان الفنانون والمعماريون في فلورنسا يستخدمون مصطلح الإدراك الحسي قاعدة لأعمالهم، وقد وجدوا هذا المصطلح في التراث العربي لعلوم الرياضيات؛ إذ يؤكد هذا الأمر لورنزو غيبرتي، وهو من رواد المرحلة المبكرة من عصر النهضة، وقد ظل يستخدم مصطلح الإدراك الحسي في معنى مزدوج، وقد أورد في كتابه **ملاحظات عن الفن** (صدر في ثلاثة أجزاء تحت عنوان *Commentaries*) اقتباساً طويلاً من ترجمة إيطالية لرسالة عربية تضمنت

نظرية علمية عن البصر. من أجل ذلك كان لا بد للباحث، كما يؤكد بيلتنغ، من أن لا يقصر دراسته على بحث المنظور في الفن فقط؛ فأهمية هذا المصطلح لا تنجلي إلا من خلال سياقه الأوسع، والعودة إلى نشأته في العلم والفن.

يكشف المنظور عن بعده الثقافي حين يفهم في صيغة صورة. والمنظور لا يقف منعزلاً بمفرده حتى في نطاق الفن؛ ذلك أنه يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمفهوم الحديث للبورتريت. فقد كان له دور فاعل في الإعداد المسرحي منذ بدايات المسرح الدنيوي، كما أن فكرة «النافذة» بمعناها الفلسفي والفني، لا يمكن عزلها عن النافذة كنموذج للإدراك الحسي. وهكذا فإن اكتشاف الأفق، الذي هو مفهوم جديد للمكان، ينخرط أيضاً ضمن السياق الذي ظهر منه المنظور. والمشهد الكلي لا يكتمل من غير الحديث عن الوعي الذاتي، الموضوع الحديث الذي يضع نفسه أمام الصورة ذات المنظور، وكيف يكتشف المشاهد ذاته من خلال اتخاذ موقع كهذا. أما الفعل الذي ينشغل به المشاهدون فهو «التحديق gazing»، وهو العامل الذي لم يكن له أي ذكر في النظرية البصرية السابقة التي قامت عليها فكرة المنظور، بل ما زالت أدبيات البحث في المنظور تفتقر إلى البحث عموماً في هذا الموضوع.

يناقش الفصل الرابع من الكتاب الجدال الذي أثير حول المعرفة والإدراك الحسي بين رجال العلم ورجال اللاهوت، ويمثل حالة واحدة. أما الجدال الآخر فقد بدأ لدى طرح فكرة المكان الرياضي من قبل Biago Palacani مستنداً إلى اكتشافات ابن الهيثم، واستخدامه له استخداماً مبتكراً.

غير أن تأثير هذه النظرية لم يظهر كاملاً إلا بعد تحويل النظرية العربية الأساسية عن البصر، وهي غير ذات علاقة بفن التصوير، إلى نظرية تصويرية. فيتابع الباحث (بيلتنغ) خطوطها الغربية لأنها القضية المركزية لهذا الكتاب؛ فيبحث في ثقافتين متباينتين لدى مناقشة فن التصوير وممارسته في الغرب، أو الطريقة التي ينظر بها أفراد المجتمعين إلى الصورة، وهو ما يتضح جلياً من خلال استخدام المنظور الذي لا مقابل له في الشرق. ويقول: «قد نكتفي في هذه اللحظة بالتنويه إلى أنه في الوقت الذي أعطت فيه النظرية العربية في الرؤية دوراً مهيمناً للضوء، وهو بطبيعته غير تشخيصي، فإنه يحيل الضوء حصراً إلى مملكة العقل. وما يتبع ذلك أنه من غير الممكن تحويل الصور الذهنية إلى شيء مادي، كما لا يمكن استنساخها أو إعادة تصويرها في قالب مجسد».

لا شك في أن النظر إلى الثقافة التصويرية الغربية من خلال عدسات ثقافة مختلفة يظل مشروعاً جريئاً، ولكنه يحيل إلى الثقافتين بجلاء أفضل. ولم يكن غرض الكاتب من الإقدام على هذه الدراسة ذات الوجهين، عصر النهضة والثقافة العربية، سوى هدف واحد وهو الوصول إلى حقيقة كلمة Blickwechsel، التي تحمل معنى مزدوجاً: «انتقال النقطة المركزية» و«النظرة المتبادلة». ذلك ما يحاول الكتاب تحقيقه بفصوله الستة مع مقدمته وخاتمته◆

جماليّة البيْنَ–بيْن في الرواية العربيّة

مراجعة: خليل الشيخ

الناشر: مؤسسة نادي الكتاب بالمغرب (2011)، (420 صفحة)

تأليف: رشيد بنحدو

يبيّن الناقد والمترجم المغربي رشيد بنحدو في مقدمة كتابه أنه اكتشف منطلقه الجمالي القائم على البينَ – بيْن بعد أن جمع دراساته عن الرواية العربية في المشرق والمغرب؛ فقد استرعى انتباهه أنه كان يهتم أثناء قراءته للنصوص الروائية، من غير سابق تدبير أو قصد، بخاصيّة جمالية وفكرية تتمثل في تذبذب النصوص بيْن مقتضييْن أو أكثر، سواء أكانا شكليْن فنيّين أم تقنيتين في السرد أم لغتيْن حكائيتين أم شفرتيْن ثقافيتيْن أم رؤيتين للعالم... أو غير ذلك من الثنائيات الموحية بالتعارض. لكن اهتمامه السابق بالبين – بين كان يكتفي بإبراز تجليّات هذه النزعة وفحص آثارها المدروسة وتأويل رهاناتها ، فعاد في كتابه هذا إلى محاولة تأطير تلك النزعة في تصورات تجريدية ومصطلحات دقيقة تجمع بين التحليل النصيّ والتنظير النقديّ.

يقدم بنحدو في مدخل الكتاب الذي يسميه «في القوة التداولية لمفهوم البين –بين» عرضاً عميقاً لهذا المفهوم The In-between في المناهج النقدية المختلفة، ويقدم ما سبق أن أشارت إليه تلك المناهج بوصف البين – بين يحتل موقعاً وسطاً بين شتّى أنواع الثنائيات المتعارضة. فعلى الصعيد السيكولوجي يمرّ الانسان بأزمات واختلالات تجعله في مواقف حرجة بين طرفين أو منزعين كما صورها المسرح اليوناني والمسرح المعاصر.

أمّا على صعيد الهوية، فإن هذه المسألة تتجلى بوضوح في تجربة الانفصام المأساوية التي يعيشها المهاجرون من ذوي الأصول الإفريقية في الغرب، حيث يجد المهاجر نفسه ممزّقاً بين ثقافته ولغته وحضارة بلد الاستقبال الذي يرفضه. وتفترض تجربة البين – بين من منظور الأنثروبولوجيا الثقافية التعارض بين الثقافي والمثاقفة. وفي الحقل اللساني تمثل اللغة البينية كل لغة ثانية يتعلمها غير الناطقين بها بما هي نسق لهجيّ، وسيط ، تتفاوت درجة ثباته ويتكون من تمازج عناصر من لغتهم الأصلية والثانية.

أشار بنحدو في ثنايا ذلك المدخل إلى تجارب نقدية استطاعت أن تلمح هذا البينَ- بيْن ، فذكر سيميائيّة رولان بارت وتمييزات الشكلانيين الروس بيْن المتن الحكائي والمبنى الحكائي وتمييز جيرار جينيت بين المتخيل والسرد، مثلما تحدث عن الكرنفالية عند باختين وارتباطها بالحوارية التي رأى فيها إشارة إلى العلاقة المابينية التي يعقدها النص الروائي مع نصوص أخرى.

يتكون هذا الكتاب من عشرة فصول تدرس في مجموعها أربعاً وعشرين رواية بعضها مكتوب بالعربية وبعضها الآخر مكتوب بالفرنسية؛ فبنحدو يتوقف عند روايات كلّ من: عبد الكريم غلاب، ومحمد برادة، ومحمد شكري، والطاهر بنجلون، ومحمد عز الدين التازي، وإيدمون عمران المليح، وأحمد المديني، ويوسف القعيد، وفاضل العزاوي، ومحمد خير الدين، وإدوار الخراط.

يتوقف بنحدو عند هذه الأعمال الروائية من خلال البينية التي التزم بها منهجاً نقدياً ويعيد الحديث بالتالي حول المسائل النقدية المتعلقة بالسرد مثل: العنوان والعتبات النصيّة، والسيرة والمتخيل، والقص والميتاقص، والنص والتناص، والكتابة وقراءة الكتابة من هذا المنظور الجمالي. وقد أفضت هذه المقاربات، كما أشار الناقد المغربيّ نور الدين درموش إلى «إبراز النص الروائي مجالاً يعتمل فيه التناقض والتنافر، وفضاء مخترقاً بخطوط متضاربة، مائلة وفالتة، وليس معبراً مستوياً ومؤمناً لخطوط ثابتة ومستقيمة. من ثمّ، لم يفض تحليل هذه المكوّنات إلى رسم تماسك أو استعادة انسجام النص الروائي، بل أفضى بالأحرى إلى كشف صدوعه وكسوره وتأرجحه المزمن بيْن المثيل والمختلف».

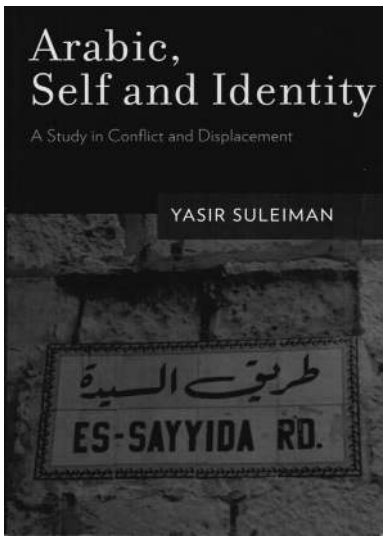
يختتم بنحدو كتابه بخاتمة يسميها «البين – بين قدراً للرواية العربية»، يعيد فيها على نحو مختلف الأمثولة التي سبق له أن استمدها من جدار برلين وما كان يشير إليه من حد فاصل بين عالمين. فإذا كان بنحدو يشير في المفتتح إلى

الفيلم الألماني **رجل الحائط** للمخرج الألماني Reinhard Hauff الذي يعود إلى عام 1982، فإنه يعود في الخاتمة إلى الأمثولة ذاتها من خلال مسرحية فرنسية تسمى «البين – بين» تشير، كما أشار الفيلم، إلى التذبذب بين فضاءين وإلى التوزع والانشطار بينهما؛ فما إن يصل بطل الفيلم إلى برلين الغربية حتى يفكر بالعودة إلى برلين الشرقية وكأنه على حد تعبير غوته الشهير «الانسان لا يسافر ليصل». أما في المسرحية فإن السؤال المطروح يتمثل فيما إذا كان من الممكن تخطي الجدار حتى بعد زواله. ينتقل بنحدو من هذه الأمثولة إلى الروايات المدروسة في ثنائياتها التي تحكمها مسائل جمالية أو أنطولوجية ويقوم بقراءتها وتفكيك بنيتها ورؤيتها في ضوء تلك الجمالية.

يختتم بنحدو كتابه بتساؤل يقول:

«هل يمكن لهذا الكتاب أن يدّعي لنفسه أنه وضع اللبنات الأولى لأفقٍ بحثيّ جديد في النقد الروائي العربي؛ أفقٍ يتم فيه تركيز الاهتمام على الكتابة الروائية، لا من جهة استقلالها واستكفائها بذاتها، وإنما من جهة ارتهانها بـ «البين بين»؛ أي، والحالة هذه، بالمراوحة بين انتحاءات شكلية واختيارات فكرية ومواقف وجودية تبدو متعارضة؟ أعترف بأنّ هذا الطموح إذا كان لم يخامرني وأنا عاكف على توليف فصول هذا الكتاب، فإنّ كونه يفرض نفسه عليّ الآن في صيغة استفهامية، بعد أن بدأ الكتاب يستقل عني بنفسه، يؤكد دون شك مشروعيته وكذا أهمية أفق البحث هذا».

وهو تساؤل يؤكد حرص الناقد على أن يعرض رؤيته النقدية الجادة والجديدة والبعيدة عن التناول المدرسي للإبداع الروائي في إطار غير وثوقي. ومن اللافت للنظر أن بنحدو يحرص على تقديم مصطلحات نقدية مبتكرة في إطار رؤية نقدية تسعى لاكتشاف ما تنطوي عليه النصوص الروائية من حيوية وديناميةلتكون البينية تعبيراً عن حركية النصّ وقدرته على التعبير عن متناقضات الحياة◆



العربية والأنا والهوية:

دراسة في الصراع والإقصاء

مراجعة: حسين ياغي

الناشر: Oxford University Press (2011)، (288صفحة)

تأليف: ياسر سليمان

هذا العنوان، العربية والأنا والهوية: دراسة في الصراع والإقصاء، هو ترجمة لـ *Arabic, Self and Identity: A Study in Conflict and Displacement* .

منذ مقالة له عام 1997 عن «اللغة العربية والنزال»، وياسر سليمان يركِّز اهتمامه في البحث اللغوي على العلاقة بين اللغة العربية والهوية، وبين العربية والصراع. وقد جاء هذا الكتاب استمراراً لهذا الاهتمام ولدراسة الأسماء المستعملة في اللغة العربية وعلاقتها بالصراع السياسي وبالتهجير، ولإلقاء الضوء على علاقة الذات بالهوية الجمعية.

لم يدرس ياسر سليمان في هذا الكتاب دور اللغة العربية في الرمز إلى الهوية ودورها في الصراع الاجتماعي السياسي وحسب كما فعل في مؤلفاته السابقة، لكنه اهتم بارتباطها بالهوية الفردية للإنسان العربي. فقد جمع بياناته اللغوية من السِيَر الذاتية والسرد الذاتي والاستبطان من جانب، ومن الأعمال الأدبية من جانب آخر. وساوى في احترامه للبيانات اللغوية بين هذه التي أنتجها مختصون وتعليقات العامَّة على الشأن العام التي تعُجُّ بها الإنترنت، صانعاً بهذا فتحاً بحثياً لم يعتد عليه الدرس اللغوي العربي.

منهج المؤلف في نقاشه للموضوع منهجٌ نوعيٌ رمزيٌ تكامليُّ المعرفة، يستفيد فيه من علوم عديدة غير العلوم اللغوية مثل الأنثروبولوجيا والسياسة والنظرية الأدبية والتاريخ والجغرافيا السياسية. وهو يدرك جيداً المؤثرات العقدية عليه وعلى اللغة التي يستخدمها في درس الظاهرة اللغوية وما يُمكِنُ أن يَفعلَه هوى المؤلف من إجحاف. ففي الفصل الثاني من الكتاب، وصف ياسر سليمان سبع ثنائيات منهجية استُخدِمَت لدرس اللغة العربية اجتماعياً سماها «التصدعات السبعة» وهي: العلاقات الإحصائية في دراسة التنوع اللغوي مقابل العلاقات غير الإحصائية، والمنهج الكمي مقابل النوعي، والتجريبية مقابل غير التجريبية، والرمزية اللغوية مقابل الوظيفية اللغوية، والدرس اللغوي الشعبي مقابل الدرس اللغوي التخصصي، والتصنيف الثقافي اللغوي مقابل التصنيف البنيوي التركيبي، والبحثُ أحادي التخصصِ مقابل البحث تداخُليِّ التخصصات. ثم وصف منهجية بحثه قائلاً:

«أنا أرى أن خُتار البينية في دراسة اللغة العربية في إطار اجتماعي تتطلب تعددية الرؤى، وهو ما يؤدي إلى التقاء المنهجيات أعلاه بأساليبها وتفسيراتها ومعارفها في شراكة وِندِّية غير متنافية»(ص40)، واتفق بهذه الرؤية مع جوشوا فيشمان في أنَّ «أَحَدِيَّةَ المنهج لن تصل بنا إلى نتيجة» مقتبساً منه أنّ «ثمة مستويات متنوعة من التحليل، وأنواعاً متعددة من البيانات، وطرقاً كثيرة للإثبات. كُلٌ منها قيِّمٌ بنتائجه... ويجب أن تؤخذ عليه محدودياتُه والبُقَعُ العمياءُ في مجال رؤيته... ويجب فوق كل ذلك أن تُستَعمَلَ معاً بالتوازي ليدعَمَ بعضُها بعضاً ويُوضحه خدمةً للمشروع المشترك»(ص40). ويُحذِّر ياسر سليمان من أن منهجه غيرَ الأحادي في درس اللغة العربية في إطارها الاجتماعي يُحَتِّمُ على الباحث أن يُعرِّفَ العَقَديَّ في عمله ويعزِله حتى لا يَحلَّ محلَّ الفكري والتجريبي. وابتدأ بنفسه، فعكف على دراسة وصفية ذاتية للثقافة العربية (autoethnographic) في الفصل الثالث من الكتاب.

اتخذ ياسر سليمان نفسَه موضوعاً لبحث العلاقة التي تربط اللغة بالذات الإنسانية، فاستخدم الذاكرة والاستبطان والسرد الذاتي ليصف سلوكه اللغوي حين عمل مدرباً للمعلمين في قطر، فركَّزَ الحديث على جانبين من سلوكه اللغوي: استخدامه العربية الفصحى في سياق التدريب وتحريمه على نفسه التناوُبَ اللغوي أثناء هذا التدريب. وراقب سلوكه اللغوي بهدف تحليل المعنى الرمزي للفصحى وللتناوب لاستكشاف أبعاد التأثير اللغوي على الهوية والذات. فخصَّ

بالتأمُّلِ الدلالات الرمزية لاستخدام الفصحى دون مضامين الكلام الفصيح. وخصَّ دلالات تحريم التناوُبِ اللغوي على نفسه دون السياقات التي قد ينزِعُ فيها نحو هذا التناوُب. وكان ديدنه في ذلك هو أن يُبَرهِنَ على أهمية دراسة الدلالة الرمزية للاستخدام اللغوي في المجتمع لما لها من علاقة وطيدة بالسياسة والتاريخ. وقد برهن فعلاً على الثراء الدلالي الذي يُنتجُه المنهج النوعي للبحث اللغوي؛ هذا الثراء الذي كان المنهج الكمّي سيفوتُهُ أو يتجاوزه. فمنهجية الباحث المنبثقة عن الذاكرة والاستبطان والسرد الذاتي استطاعت أن تسبُرَ أغوار النفس البشرية للتعرف على الدوافع التي تُنتج سلوكاً لغوياً دون آخر وعلاقة ذلك السلوك بالهوية والذات. فمع أنَّ الفصلَ الثالث من هذا الكتاب كان وصفاً لدوافع سلوك شخص واحد في سياقٍ واحد فلا يصلُحُ للتعميم، إلا أنّه «دراسة حالة» قد يتردد صداها لدى ناطقين بالعربية الفصحى كُثراً كانوا أو قِلَّة، وهي بالتالي تُلقي الضوء على هُوِيَّة هذا الشخص ورؤيتِه لذاتِه. وقد أوضحت الدراسةُ أن الذات ليست مجموعة الأدوار التي يؤديها المرء وحسب، بل هي بِنيَةٌ مُتشعِّبة يدخُلُ في تركيبها الانتماء الجمعي والوازع الخُلُقي والاهتمامات الشخصية والمعالجة الذاتية والمصلحة الخاصة، وأنَّ الهوية هي «مشروع الذات»؛ مشروعٌ مرتبط بمَوْضِع الاستخدام اللغوي وبمفهوم الغَيرية والاختِلاف. فاستخدام الكاتب للفصحى لا دلالَةَ له في غياب خَيار العاميَّة، والتبادُل اللغوي لا دلالَةَ له في غياب عدمه. الغَيرية والاختلاف إذن هما ما يبني الهويةَ ويخلق الدلالات الرمزية.

ينتقل المؤلفُ في الفصل الرابع لبحث العلاقة بين اللغة والذات من جهة والتفاعل بين مفاهيم الصراع والمعاناة والعولمة من جهة أخرى، منطلقاً من أربعة نصوص كتبها عربٌ عاشوا في الشَّتات هم: إدوارد سعيد وليلى أحمد ممن عاشوا في بلاد ناطقة بالإنجليزية ومصطفى صفوان وأمين معلوف ممن عاشوا في بلاد ناطقة بالفرنسية. وهو يبدأ أولاً بتحليل للنص الواحد من حيث رؤيته للعلاقة بين اللغة والذات ومن حيث اهتمامه بمفاهيم الصراع والمعاناة والعولمة. وعند الانتهاء من تحليل النصوص الأربعة يُقارنُ الكاتبُ بينها. وما كان اختيار هذه النصوص موضوعاً لدرس العلاقة بين اللغة والذات والهوية بسبب تناولها المنهج لموضوع اللغة والمجتمع، بل لأنها جميعاً تأمُّلِيَّة ولأنَّ مؤلفيها عاشوا في الشَّتات ولأنَّهم مرّوا بكُروبٍ أثَّرَت عميقاً في حياتهم؛ فإدوارد سعيد تأثرت هويتُه بنكبة 1948 وبنكسة 1967 اللتين خسر فيهما وطنه كاملاً. وهو يصف اللغة في مذكراته «خارج المكان» بأنها «صدعٌ كبير» في حياته، ترتبط بـ «أشكالٍ من الصراع والرحيل والوصول والوداع والنفي والتوق للماضي والحنين للوطن»، وهي بهذا الصيقة بتاريخ فلسطين الدموي وبوَقْعِ ذلك على عائلة سعيد. كما إنها جزءٌ لا يتجزأ من الأرق الذي انتاب طفولتَه بسبب ذلك الصَّدع اللغوي الذي تسبب في أن خصَّ العربية بالحميمية والإنجليزية بالمعاملات، وألقى ظلالَه على ما يُسَمِّيه سعيد «الهوية المُضنِيَة» التي جعلتْه طِفلاً يشعر بأن «هويتَه العربية لا تمنحه القوة بل الحرَج والعَناء»(ص90)، وجعلتْهُ راشداً مُهاجِراً يشعر بالازدجار كلما لجأ إليها طلباً للأُلفَة

مع عرب الشَّتات، مع أولئك الذين ارتبطت اللغة لديهم بـ«الصَّدع الذي يفصِل بين الرجل الأبيض والعربي»(ص144). وهكذا فقد خلُصَ ياسر سليمان إلى أن العربيةَ ارتبطت بالسلبية في طفولة سعيد وشبابه، لكنها أصبحت فيما تلا من نُضجه الفكري وسيلةً للردِّ على النظام الاستعماري ووسيلةً للفخر والانتماء والمتعة. فبعد هزيمة عام 1967، حين دخل سعيد في الدفاع عن شعبه الفلسطيني وعن العرب والمسلمين، فقد اصطلح مع هويته العربية وعلَّم أبناءه العربية. وما كانت مقالة «العيش في اللغة العربية» التي ظهرت عام 2004، بعد وفاته، إلا خاتمةً مناسبة لبحثه عن الهوية.

وتأثرت رؤى ليلى أحمد لذاتها بالنكبة وبثورة يوليو 1952 المصرية وتبعاتها. ففي مذكراتها «عبور الحدود» تحدثت عن وَقْع ثورة يوليو عليها وهي في سن المراهقة، وتحدثت عن بغضها لآيديولوجيا العروبة ولأعمال الثوار وللخطاب القومي، وهو ما أثَّر في موقفها من اللغة العربية الفصحى. فهي تربط بين هذا الذي تكره واللغة العربية الفصحى التي استعملتها آلة الإعلام لنشر فكر الثورة بين الجماهير حتى أصبحت العربية الفصحى رمزاً للقومية العربية. وارتبطت في ذهنها بالأكاذيب والأضاليل والاضطهاد. لهذا فإن ليلى أحمد ترفض أن تكون الفصحى عاملاً من عوامل هويتها، وتفضل عليها اللغة الدارجة، وكأنها بهذا تتخلَّص من جِراح الماضي وآلامِه. وهي تصور الفصحى وسيلةً لهيمنة الرجال على النساء وللإكراه وللتعبير عن سُلطَة نصوصٍ دينية من العصور الوسطى على الحاضر. لهذا فإن ليلى أحمد تدعو إلى تبنّي اللغة الدارجة انتصاراً للحداثة وتحرراً من سلطان الفصحى والقراءات الذكورية للنص الديني. وهي بهذا تجعل الدارجة عنواناً لهويتها الليبرالية الرافضة للمذهبية اجتماعيةً كانت أو سياسيةً.

أما مصطفى صفوان فأهمَّته حرب 1967وأحداث الحادي عشر من سبتمبر؛ فكان لهما حضور في **الكتابة والسلطة** الذي ظهر عام 2001، والذي استغرق المؤلِّفَ أربعين عاماً ثم ظهر ثلثه باللغة المصرية الدارجة وثلثاه الآخران بالعربية الفصحى. يدَّعي صفوان، المحلل النفسي المصري المهاجر إلى فرنسا منذ 1947، أن الفصحى لغةٌ ميتة وأنَّ الدارجات العربية لغات مستقلة تختلف عن الفصحى أكثر مما تختلفه اللغات الرومانسية عن اللاتينية، وأنَّ إحدى الدارجات تتباين عن الأخرى أكثر مما تتباينه الإسبانية عن الإيطالية. وهو يربط بين الكتابة والاستبداد في العالم الثالث. فلأنّ الكتابة العربية عادةً ما تكون بالفصحى، فإن السلطة الحاكمة أعطتْ لغةَ الكتابة هالة وقدسية تتواضع أمامها اللغة المحكية وتُحتَقَر، وهو ما منح هذه السلطة والطبقة المثقفة احتكاراً لتفسير النصوص واستغلالاً للعامة والأميين. لهذا، وسعياً للتحرر من الحكم السلطوي وطلباً للديمقراطية فإن صفوان يرى أنْ يُرفَعَ من شأن الدارجة وأن تُعامل على أنها لغة مستقلة يُكتَبُ بها وتُعَلَّم في المدارس وتُستَعمل في وسائل الإعلام والإنتاج الثقافي والإدارة الحكومية. ويذهب صفوان مذهباً صعباً عندما يدَّعي أن اللهجات الدارجة لغات ترتبط بالعربية الفصحى ارتباط البنات بالأم.

وقد هزَّت الحرب الأهلية في لبنان كَيان أمين معلوف وتركت العولمةُ بصماتها على هويته وذاته، فجاء كتابه المترجم عن الفرنسية **الهويات القاتلة** (1999) ليتحدث عن الهوية ويشرح رؤيته لذاته. فأمين معلوف الصحفي اللبناني الذي هاجر إلى فرنسا عام 1976 أثناء الحرب الأهلية اللبنانية يؤكد على تعددية هويته ووحدانية ذاته، ويتحدث عن تأثير العولمة على اللغة والهوية قابلاً ببعض الآثار الإيجابية، معترضاً على الهيمنة اللغوية التي تجلبها. وهو بهذا يتصرف مثل الفرنسيين في خوفه من طغيان اللغة الإنجليزية، لكنه في الوقت ذاته يعتبر الهوية أمراً لا يتجزأ، فنصفه ليس لبنانياً ونصفه الآخر فرنسي، بل هو هُوَ كَوَّنَت هويتَه تأثيراتٌ لبنانية وأخرى فرنسية. وهو يرى أن العولمة خلقت هويات مُركَّبة تحمل في داخلها «كائنات حدودية» تخترقها الصُّدوع الإثنية أو الدينية. وهو يحمِّلُ هذه الهويات المركبة واجب أن «ينسجوا الروابط ويزيلوا أسواء الفهم ويُعقِّلوا البعض ويُهدئوا بعضهم الآخر ويُسوّوا ويوفِّقوا... قَدَرُهم أن يكونوا صلاتِ وَصْلٍ وعبّاراتٍ ووسطاء بين مختلف الجماعات والثقافات المتنوعة»(ص10).

ويتحول ياسر سليمان في الفصل الخامس للحديث عن الصلة بين الأسماء العربية من جهة والذات والهوية والصراع من جهة أخرى. وهو يتناول أسماء الأشخاص وأسماء الأماكن والأسماء الحركية معتمداً في ذلك على فرضية أن الدلالة الرمزية للأسماء هي التي تؤهلها موضوعاً للبحث الاجتماعي اللغوي لا دلالتها المرجعية. وهو يُركِّز اهتمامه على الأسماء العربية المستخدمة في الشرق العربي وإسرائيل وتركيا وإيران وتلك التي يستعملها العرب في المهجر مستثنياً بذلك الأسماء المستعملة في شمال إفريقيا بسبب التأثيرات الأمازيغية والفرنسية عليها. ويتخذ منهجية التحليل الكُلّي للتعريف بفئات المعاني المستخدمة في التسميات منطلقاً من علاقتها بالهوية والصراع، ويستعمل التفكيك التفصيلي لعيّنة من الأسماء ليشرح تأثير الهوية والصراع عليها.

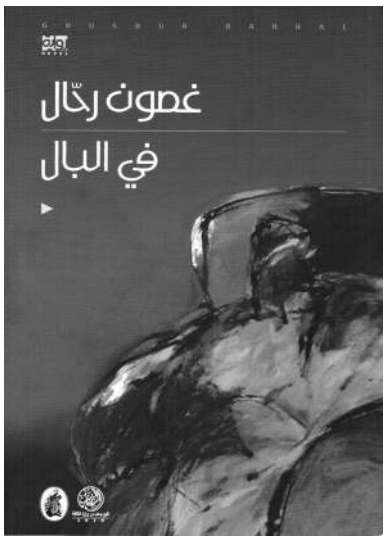
اكتشف ياسر سليمان في هذا الفصل أنَّ دلالات الهوية وارتباطاتها بتسمية الأشخاص والأماكن لا تُستَثار إلا في حالات الصراع السياسي والثقافي التي من شأنها إذكاء الهيمنة وما يقابلها من مقاومة الهيمنة، والإكراه والصَّد، والاندماج الثقافي والتغاير الثقافي، وأن هذه الدلالات تؤثر على اتجاهات تسمية العرب في الشتات وما يُصاحبها من ذكريات وتنازُع في الولاء إلى المنابت والأصول أو إلى البلد المُضيف. وقد كان لأحداث الحادي عشر من سبتمبر 2001 وَقْعٌ عميق على التسميات تراوح بين المواءمة مع تسميات البلد المضيف باستعمال أسماء محايدة والمنازعة بالإصرار على أسماء لصيقة بالعربية والإسلام تحدياً لهيمنة الدولة ومواجهةً رمزيةً لعنصرية المجتمع.

أسماء الأماكن تعكس جراح الصراع على نحو أكثر جلاء؛ فالصراع الاسرائيلي الفلسطيني يتجلى في تغيير أسماء المدن والقرى والشوارع والمعابد من العربية إلى العبرية ترجمةً للحكاية اليهودية للتاريخ وتأكيداً على الهوية

الوطنية العبرية. ويمتد صراع الهوية الاسرائيلي العربي إلى العلوم والأكاديميا فيُسخِّرها لتبرير سياسة مصادرة الأرض العربية بالقوة، ويمتد إلى الكتابة على الجدران التي يمارسها اليهود والعرب أحدهما ضد تسميات الآخر، لأن هذا الصراع إنما هو خلافٌ على ملكية الأرض يتخذ من رمزية اللغة منهجاً.

والأسماء الحركية انعكاسٌ أوضح لصراع الهوية هذا لعلاقته بوسائل الإعلام وبالرأي العام. لهذا فمعظم الأسماء الحركية لها دلالات رمزية للتأثير على جماهير متعددة تتباين في رؤاها وفي منظوماتها القيمية. وتُستخدم الأسماء الحركية عادةً لشحذ الهِمَم أو لإلقاء الذُعر وتثبيط الهِمَم أو للسَّبق الأخلاقي. وهي في غالبها استعارات تستفيد من التجربة الإنسانية برمزية مُفرِطة سواء منها المتعلق بالصبر أو بالثبات أو بالعدالة أو بالنصر أو بالعناية الإلهية...إلخ.

لقد وجدتُ في هذا الكتاب قراءةً ممتعة أخذتني إلى رحاب الفلسفة والسياسة واللغة معاً وابتعدتْ بي عن جفاف التنظير والتجريد الذي يشيع في الدرس النحوي والصرفي والصوتي والفونولوجي والدلالي. وأُعجِبتُ أيما إعجاب بقدرة ياسر سليمان على أن يَحْبُك كتابه حول فكرة بسيطة فحواها أنه باستطاعة الدرس الاجتماعي اللغوي أن يستفيد من الاستبطان والسرد الذاتي والمنهج النوعي في البحث إلى جانب المنهج الكمي والتجريبي. كتاب **العربية والأنا والهوية** متقنُ الصَّنعة وحَسَنُ المنهج، أوصي أن يقرأه كلُّ المهتمين بالبحث الاجتماعي اللغوي◆



حداثة السرد والبناء في رواية في الـبـال

مراجعة: نضال القاسم

الناشر: المؤسسة العربية للدراسات والنشر (2011)، (242 صفحة)

تأليف: غصون رحال

مدخل

عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر صدرت مؤخراً للكاتبة غصون رحال رواية جديدة بعنوان في البال. وقد جاءت الرواية في 242 صفحة من القطع المتوسط. وجدير بالذكر أن غصون رحال روائية أردنية، مارست مهنة المحاماة في الأردن حتى عام 2006، وهي حاصلة على شهادة الماجستير في القانون الدولي، ودبلوم في علم الإجرام من بريطانيا حيث تقيم حالياً، لها أربع روايات هي: موزاييك، شتات، خطوط تماس، في البال. ويمكن القول إن هذه الغزارة في الكتابة مؤشر على فيض الموهبة وليس سطحيتها، ودليل على حماسة الكاتبة في الوصول لموقع متميز تستحقه على خارطة الإبداع الأردني والعربي.

تمثل رواية في **البال** استمراراً متصاعداً لإبداع الكاتبة وعوالمها المتميزة، وهي بلا شك رواية متميزة بعالمها ورؤيتها، متميزة بفضائها وشخوصها، متميزة بلغتها وأسلوبها، وتلك أهم مقومات الكتابة الروائية بشكل عام. وتفرّدت الرواية بحميمية ودفء الخصوصية في كتابة المشاعر الشخصية بأسلوب بسيط ومرح، لكنه ساخر مرير. وهي ترتكز على لقاء تجربتين من المنفى،إحداهما اختيارية والأخرى قسرية؛ إذ التقى بطلا الرواية في مكان محايد هو لندن.

ورغم ما يمكن أن يقال عن حداثة تجربة رحال،التي برزت في أواخر التسعينيات من القرن الماضي، فإنها كانت الأكثر حضوراً وتألقاً خلال السنوات العشر الماضية، من حيث نوعية الكتابة وخصوصية موضوعاتها، المرتبطة ارتباطاً عميقاً بالبيئة المحلية، والتي تمزج بين الواقعي والرمزي والخيالي، في مشاهد تثير الدهشة والإعجاب، وتعبّر عن موهبة ينتظرها الكثير من الانتشار. وقد تناول باحثون ونقاد هذه الرواية في أعمالهم وصنفوها في مكانة عالية.

تناولت الرواية العدوان الصهيوني الغاشم على غزة من منظور أدبي؛ ففي أسلوب سردي مشوّق، وضعت رحال كل خبراتها المعرفية والجمالية والإبداعية للكشف عن مسيرة طويلة من محطات الصراع العربي الإسرائيلي، من خلال استعراض تفاصيل الحياة اليومية لمصائر الأفراد والجماعات في أتون التحولات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي عاش الشعب العربي الفلسطيني تحت وطأتها، في محاولة للبحث عن الهوية لفلسطينيي الشتات. وتطرقت الرواية إلى مسألة المقاومة وعملية السلام والحدود والسفر ومشاكله وقضايا الحياة بشكل عام.

❖ الشخصيات

حاولت رحال في روايتها أن تكشف لنا أغوار شخصياتها التي تظهر فجأة وتختفي فجأة. شخصيات منفلتة من المكان والزمان ولكنها تشبهنا حد التطابق، أو هي رجع صدى لأحلامنا وتيهنا وغربتنا في هذا الكون. وقد استطاعت الكاتبة أن تكشف عن إحباطات الأبطال، أو تصور مشاعر الحيرة والقلق والتيه عند الشخصيات من خلال الشخصيات المحورية في الرواية، وكذلك من خلال استعمال مكون الحوار. وكثيراً ما لجأت الكاتبة في هذه الرواية إلى المونولوج أو الحوار الداخلي، ويتجلى هذا المظهر التعبيري خاصة في اللحظة التي تخلو فيها الشخصية إلى نفسها فتنهال عليها الذكريات والأفكار، أو خلال اللحظات التي تكون فيها متوترة وقلقة ومضطربة.

وفي إطار رسمها لشخصيات روايتها استطاعت رحال أن تعطي فكرة كاملة عن حياة شخصياتها الرئيسة: رهام مختار ووليد الفارس ورضوان الفارس وزوجته وأبنائه ووالد ووالدة رهام والكهل اليوناني ياني وإلهام وزوجها لطفي وابنتهما إيمان، وأن ترصد معاناة العلاقة بين وليد ورهام التي تشوبها تناقضات الحياة وتساؤلات الوجود وظروف المرض وتجربته.

وقد منحت رحال في روايتها المرأة كل فكرها ووجدانها من خلال طرحها لمجموعة من الشخصيات الرئيسة والثانوية التي منها لورا وإلهام وأم عماد وليس ورهام، وقد نجحت

رحال في جعل المرأة تبوح عن ذاتها ومعاناتها وغاياتها ومتطلباتها، بل كشفت فلسفتها الفكرية والثقافية، والأهم الاجتماعية، وجعلتها تبوح بأحاسيسها ومشاعرها.

وبهذا يمكننا القول إن شخصيات رحال هي شخصيات حقيقية، ارتادت أمكنة حقيقية، في زمان حقيقي يمتد بين منتصف الأربعينيات في القرن الماضي ونهاية العقد الأول من الألفية الجديدة، شخصيات حرّكتها طموحات كبيرة في الغالب، لكنّ نهايتَها كانت فاجعة أو غريبة أو منسحبة من الحياة: وجوه وحكايات من فلسطين والأردن والعراق والكويت وتركيا وقبرص وبريطانيا؛ ذلك أن الأسماء منتقاة ومرسومة سردياً بعناية ودقة فائقتيْن، ليتِمّ تمثّلُها جمالياً وإنسانياً.

❖ التقنيات السردية

تضع الكاتبة روايتها على لسان راوٍ رجل بصورة أساسية، ورواة وشخصيات يعيشون المنفى البريطاني من مواقف ومواقع مختلفة، وهو المنفى الذي تعرفنا عليه منذ الرواية الأولى للكاتبة **موزاييك**، ثم الرواية الثانية **شتات**؛ إذ تخوض غصون في أسئلة المنفى الحياتية والمعيشية من جهة، لكنها من جهة ثانية تتعمق في إثارة الأسئلة الوجودية لهذا الفلسطيني الذي يعيش المنفى مكرهاً أو مختاراً لا فرق. واللافت أن غصون رحال في روايتها، تمشي في الاتجاه المعاكس لما يلجأ إليه سواد كتاب القصص والروايات؛ فهي تخاصم كل الابتزازات الشكلية والمضمونية لتقدم نصاً عارياً إلا من أدبيته المرهفة وعمق أغواره. ذلك أنها لا تتخفى، مثلاً، وراء عنصر التشويق أو خلف جرعات زائدة من اللقطات الساخنة كي تخفي عجزاً أو تحتال على قرائها. ولكنها تقدم أفكارها في خلاصات مركزة. في ومضات سريعة، قد تشد انتباه القارئ إلى دقة التفاصيل الآتية، وتغريه بالنهل من العيون الدفاقة، من نهر السرد الهادئ المنساب، حيث تتصادى الرواية بالحكاية اليومية والسيرة والرحلة والقصيدة في تناغم وانسجام.

وقد خرجت هذه الرواية في تقنياتها السردية عن المألوف في عالم السرد، وأسست على المناورة السردية لخلق شكل جديد من داخل المتعارف؛ فالشكل القصصي فيها لا ينفصل عن البنى الحكائية والدلالية، وبقدر ما تتحدد قيمة النصوص من منظورها الشكلي، بقدر ما تتعزز من منظورها الدلالي. وقد كان السرد الحواري فى رواية رحال سمة رئيسية وأساسية ترتبط بالنسيج العام للرواية عندها، وهي تلجأ إليه دائماً لإثراء النص بثيمة الصراع الدرامي، والصراع النفسي الذي يعبر عن مكنون دواخل الشخصية وما يمليه عليها الموقف والفعل القصصي للنص.

وعليه، فإن تجربة غصون رحال في الكتابة السردية تمتاز بالغنى والتنوع على صعيد البنيات التركيبية والدلالية... وترتكز أعمالها على معايير نقدية وجمالية تتعلق باللغة وبالتقنيات وبنية السرد وثراء الموقف الإنساني والتشكيل الجمالي والرؤية وأسلوب المعالجة. وأظهرت تلك المعايير حين تطبيقها تميز رواية رحال، خاصة في تماسكها الكلي لُغةً، وسياق الأحداث وتوفر السلاسة السردية، رغم لجوء الكاتبة إلى التقطيع ونبذ التسلسل التقليدي. وجاء بناء الرواية متماسكاً لم يعترِهِ أي خَلَل يُصيب القارئ

بالنكوص، أو يدفعه لإعادة قراءة ما سبَق، مما يدل على وعي كتابيّ متقدم لا ينبهر بلعبة الشكل ولا يُفرط بكليّة العمل.

❖ الزمان والمكان

إن دلالة الزمن في الرواية دلالة كثيفة ومتعددة الجوانب، وتتمحور دلالته في زمن حاضر متجذر التاريخ مؤطر به يهدف إلى التحول لزمن مغاير جديد بمفاهيمه ومعاييره. وفي الرواية أزمنة متعاقبة ومتداخلة؛ فمن زمن الانتداب البريطاني على فلسطين إلى العام 2006 الذي هو زمن السرد، يقع الكثير من الحوادث، ويتذكر الراوي والبطلة الكثير من ذكرياتهما الشخصية وذكريات الأهل في الكويت،لكن الزمن الراهن، البريطاني هو الطاغي في مواجهة الماضي «الزمن يا صديقي لدينا محاصر،أسير،محنط،لا حدود فاصلة بين البداية والنهاية.. نعيش في أمس أبدي أطاح باليوم والغد..». وتشير الساردة في متن الرواية إلى مظاهرة بمناسبة مرور 40 سنة على النكسة، وهذا يعني أن أحداث الرواية قد وقعت في العام 2007. وهذا يؤكده رضوان الفارس من خلال حواره مع رهام عندما قال لها: «غادرنا الكويت في ربيع عام 1992. ومن حسن حظّنا جميعاً أن أم عماد تحمل الجنسية البريطانية، ويحق لها حسب القوانين البريطانية أن تضم عائلتها. تقدمنا بطلب الحصول على الجنسية البريطانية وبعد سنتين فقط حصلنا عليها. صرفت لنا الحكومة معاشاً أسبوعياً ثابتاً، ووفّرت لنا المسكن والعلاج المجاني، وها نحن نعيش في هذه الغربة منذ أربعة عشر عاماً...»(ص31). وبذلك فإن هذا الحوار يؤكد بشكل قاطع أن تاريخ وصول رهام إلى بيت رضوان الفارس في لندن هو في العام 2006، أما بقية الأحداث فقد توزعت حتى العام 2007 والعام 2008. ومن الشواهد الدالة بهذا الخصوص وفاة الشاعر الفلسطيني محمود درويش التي أشير إليها بشكل صريح، وأحداث غزة التي حدثت في هذه الفترة، وبهذا يكون الزمن الروائي الذي استطعنا رصده في الرواية محصوراً بين الأعوام (2006-2008).

أما المكان الروائي، فمما لا شك فيه أن رواية **في البال** غنيّة بالنصوص والمواقف، محورُها الأساس الاحتفاء بفضاء المدينة، وهو ما يحفظ للحدث الروائي الكثير من الطزاجة والحرية. الشيء الذي يسمح بالحديث عن هندسة سردية مختلفة، تأخذ بعين الاعتبار عامل الفضاء كمكوّن لا يرتهن إلى المواضعات السردية المطروقة، بل يقوم بأدوار تتجاوز ما دأب عليه الاشتغال السردي التقليدي، وتقترح بديلاً نسغه بطولة المكان. ويعيش أبطال رواية **في البال** في لندن، تلك المدينة التي عاشت فيها الكاتبة غصون رحّال وغاصت في أعماقها واستلهمت منها كل عوالم وأحداث وشخصيات رواياتها التي يمتزج فيها الحلم بشيء آخر هو القوة؛ قوة التعبير عن رؤية الكاتبة للعالم، وقد جاء اختيار الكاتبة لهذه المدينة بسبب أنها تمثل منطلقاً تاريخياً جوهرياً لمأساة الشعب الفلسطيني وتبعثره في الشتات من وعد بلفور إلى السياسات الحالية تجاه القضايا العربية، كما أنها، لندن، تمثل بعداً سياسياً مستقبلياً كملاذ لطالبي اللجوء من الشعوب المنكوبة على اختلاف جنسياتها، وهذا البعد هو ما جعل التقاء أبطال الرواية ممكناً، وتترجم الروائية هذا من خلال تركيزها على لقاء تجربتين من المنفى، أحدهما اختياري، والآخر

قسري، لذلك التقى بطلا الرواية في لندن كونها مكاناً محايداً. والعلاقة مع بريطانيا في هذا الشأن تعود إلى أيام الانتداب البريطاني على فلسطين، حيث كان والد أم عماد زوجة رضوان الفارس قد غادر فلسطين إلى قبرص بجواز سفر بريطاني مؤقت، كان الإنجليز يمنحونه حينها لمساعدة الناس على السفر. وقد استقرّ الرجل في منطقة نائية في شمال الجزيرة حيث تكثر مناجم النحاس، عمل في أحد المناجم، وسرعان ما وجد له شريكة من سكان المنطقة تزوجها وأنجب منها ثلاثة أولاد وبنتاً، وبعد زمن قصير حصل الوالد على الجنسية البريطانية، وبهذه الطريقة حصلت أم عماد وإخوتها على الجنسية البريطانية، لأن قبرص كانت مستعمرة بريطانية وقتها (ص27). وهذا أتاح لعائلة رضوان الفارس بعد اجتياح الكويت أن تهاجر إلى لندن، وهنا تطرح قضية دور بريطانيا في تشريد الفلسطيني/العربي ثم احتضانه مواطناً من الدرجة العاشرة، فهي توفر له العيش ضمن حدود الضرورات والأساسيات.

إذن، يُعالَج هذا الفضاء بإبداعية تمنحُه امتدادا غرائبياً يَسِمُ كل ما فيه، حديقة Hyde Park، محطة Oxford Circus، إجوار رود، Marble Arch، الحانات، محطة Westmins-ter، مبنى البرلمان، ساعة BIG BEN، قطارات الأنفاق، محطة Royal Park، سوق الأحد الشعبي Sunday Market، ميدان Kensingt-on، المطعم اليوناني، كوخ ياني، وهي تصف كذلك الكثير من المواقع الهامة في اسكتلندا ومنها: قلعة «أدنبرة» الشهيرة، الأراضي المرتفعة High La-nds، بحيرة «لوخ نيس» الشهيرة بأسطورة التنين الغامض، مضيق «سليت»، ميناء «ماليج»، مدينة «فورت وليام» التاريخية، مدينة «غلاسكو»، وتتكاثر الأمكنة في الرواية لكن في دائرة المكان الكبير وهو مدينة لندن بطرقاتها الكبيرة وأزقتها الصغيرة وأسواقها الجميلة ومطاعمها الأنيقة وعرباتها الفارهة وتنوع سكانها لأنها واحدة من أهم العواصم الغربية بل عاصمة الأحداث في العالم. كل هذا تلمحه من خلال السرد الروائي تصريحاً وضمناً؛ فالمكان حافل بالحدث، حافل بالصور، حافل بالحركة البشرية، متجذر بالرواسب الاجتماعية، والمكان الرئيس الآخر هو الكويت وهو المكان الأثير عند عائلة رضوان الفارس وعائلة رهام، ويتضح أن الكاتبة اكتفت بالإشارة إلى بعض أسماء الأمكنة في الكويت ومنها (النقرة، السالمية، حولّي، سوق المناخ) ولكنها لم تركز كثيراً على مجريات الأحداث واكتفت بتفصيل طبيعة عمل رضوان الفارس كسائق للأمير ووالد رهام مختار الذي عمل في إحدى الشركات في الكويت محاسباً لسنوات، ومن ثم انتقل مع عائلته للعيش في مدينة عمان، وهي المدينة التي لا تخفي رهام مشاعرها تجاهها، ويتضح ذلك من خلال السؤال الذي فاجأ وليد به رهام عندما قال لها: «هل أفهم مما قلت أنك لا تحبين العيش في عمّان؟ فانتبهت وكأنها تعود من مكان بعيد، وأجابت ببعض المرارة: يعني، يمكنك القول إن علاقتي بعمان علاقة ملتبسة يصعب تفسيرها أو وصفها، أحياناً أراها خبزي وشرابي وأحياناً أخرى أحسّ بها غير ذلك. أبتعد عنها كي أراها، أخاصمها لأعاود التصالح معها، أعاقبها ثم أصفح عنها...»(ص49).

❖ لغة السرد

استطاعت المؤلفة أن تمنح روايتها ألواناً من

الحوار العقلاني التأملي الخالي من الاندفاع لأي اتجاه، وقد أخلصت الكاتبة إلى الواقعية البرهانية فكانت روايتها أكثر ثراء بلغتها وتراكيبها وصورها. وتستثمر غصون رحّال احتكاكها اليومي بالمفارقات اللغوية، لتقدم للقارئ عالماً دينامياً حياً له قدرة كبيرة على التعبير عما يحفل به الواقع، فلا تستنسخ هذا الواقع وإنما توظف عناصره لتثبيت البنى الدلالية. وأما لغتها، فهي لغة تجعل القارئ يسير وراء مفرداتها الطازجة السلسة لتدهشه المعاني والتراكيب في مفارقاتها، حتى أن القارئ ينتهي من الرواية آملاً ألا تنتهي؛ إذ لا تشبع نهمه الخاص لها.

وتبدو الكاتبة في هذه الرواية متمردة على الشكل الروائي السائد، إلا أنها لا تضيع في متاهات الشكلانية المتطرفة، إنما هو فك أسر اللغة لتشكيل خطاب لابد من أن تغلب فيه الوظيفة السردية. هناك جمل قصيرة تختصر سنين عدة من المعاناة: «هم يصنعون الواقع ونحن نكتفي بالرصد... احتلوا أرضنا فجعلنا من فلسطين أسطورة شعرية، شردونا فكتبنا في اللجوء والمنافي والحنين أطناناً من الأغاني... المشكلة أننا لم نكن يوماً فاعلين»، لذا يبدو في سياق السرد نوع من امتنان لناشطي السلام الغربيين الذين يبذلون جهدهم دعماً لقضية فلسطين. على مستوى آخر، تبدو لغة رحال شديدة التقطير والحذق، وتستمر طيلة الرواية دون أية تزايدات أو ترهلات، وهي سمة تميز لغة رحال في معظم أعمالها، وربما كان البناء المحكم الذي يتمحور حول شخصية رهام حافزاً لهذا التقشف الذي حدد النمو الدرامي في إطار لم ينشغل بالثرثرة أو التداعيات، أو الرغبة في البحث عن السيرة الشخصية في أضابير الحكايات المترامية هنا وهناك، على ما نرى في الرواية الجديدة المطروحة في السنوات الأخيرة.

❖ بناء الرواية

غاية هذه الرواية الكشف عن موقف المثقفين العرب من الحرب الأخيرة على غزة، وبيان صمود الإنسان العربي الفلسطيني، وفضح جرائم المعتدين الصهاينة التي اقترفوها بحق الشعب الفلسطيني وتعريتها، إلى جانب أنها تحاول أن تستكشف جماليات النص من خلال تأويل علاقته بالذات الفلسطينية الفردية أو الجمعية. وتسير الرواية وفق خطين يتقاطعان معظم الوقت بسبب تقاطع حياة البطلين. الخطان هما أحداث غزة والهجوم الإسرائيلي الهمجي عليها وعلاقة اثنين بعضهما ببعض في عمر الأربعين، والصلة التي تربطهما بأحداث غزة أقوى من صلة أي عربي آخر، لأنهما فلسطينيان ولدا من أهلٍ طردوا من وطنهم وذاقوا مرارة سلب الهوية التي انتقلت الى أولادهم. وترصد الرواية معاناة العلاقة بين وليد الفارس ورهام مختار التي تشوبها تناقضات الحياة وتساؤلات الوجود، وظروف المرض وتجربته.

وتستمر غصون رحال في طرح إشكالية المنفى بالنسبة إلى الفلسطيني عموماً، وبالنسبة إلى المرأة الفلسطينية على نحو خاص، من دون أن تعطي امتيازاً لمنفى المرأة، بل هي تضعها في المواجهة نفسها التي يواجهها الرجل مع المنفى. وقد حاولت إظهار معاناة الفلسطيني الذي يحمل وثيقة سفر وليس بحوزته هوية أو جواز سفر، وذلك من خلال طرح نموذج عائلة رضوان الفارس والتركيز على معاناة وليد، وهذه معاناة تخصه عدا الناس جميعاً، حيث تتعرقل أمور انضمامه

إلى أهله أكثر من مرة جراء حمله وثيقة سفر مصرية لا تعترف بها السفارات. كما يتركز جهد الكاتبة على تسليط الأضواء على فلسطينيي الكويت في مرحلة اجتياح صدام حسين لها، ولجوء الفلسطينيين إلى دول عربية وغربية عدة منها بريطانيا. وتتحدث الرواية عن حالات الاغتراب الفلسطيني وقضية المنفى والهوية والعاطفة المهجرة بين هذين القطبين، وكأن قدر الفلسطيني التشرد مراراً ومن جيل إلى جيل. وتتوافر عناصر البناء الروائي كافة في رواية **في البال**،حيث نجد أنفسنا أمام شخصيات متكاملة الملامح، أبطال رئيسيين وآخرين مساعدين، أحداث متصاعدة، أمكنة محددة المعالم ومتنوعة التضاريس الجغرافية، رصد اجتماعي مركز لمفردات البيئة، وتحيط بكل ذلك رسالة فكرية أرادت رحال إيصالها إلى المتلقي؛ الشيء الذي يسمح بالحديث عن هندسة سردية مختلفة، تأخذ بعين الاعتبار عامل الفضاء كمكوّن لا يرتهن إلى المواضعات السردية المطروقة، بل يقوم بأدوار تتجاوز ما دأب عليه الاشتغال السردي التقليدي، وتقترح بديلاً نسغه بطولة المكان. ويمكننا أن نصف هذه الرواية بأنها رواية علاقات اجتماعية مختلطة ولدت في ظروف سياسية مختلطة، فكان من الطبيعي أن تكون النهايات مأساوية وساخنة. ذاكرة رهام مليئة بالموروث الشعبي، عادات وأمثال وتقاليد وكلمات، ولذلك عندما تكتب تستخدمها كلها من أجل ترسيخ الأرضية الاجتماعية لعملها، وهي بهذا الأمر تنجح نجاحاً كبيراً. ولا عجب في أن الرواية تنتهي بمشهد احتضار البطلة مع استنكار الهجوم على غزة كما بدأت بهما تماماً، حيث تقع الفصول الباقية استذكاراً لكيفية اللقاء والمحاورات. وما يشد في هذه الرواية هو سيل الحكايات وانثيالات الذاكرة الحية لشخوصها. حكايات مجموعة من المغتربين والمنفيين والمهاجرين الذين لا تجمعهم أي صلة، سوى رابطة العروبة. يلتقون في بلد من بلاد الغربة، وخلال تلك الغربة يكتشفون ذواتهم وآلامهم ولحظات الفرح، وإن على قلتها، التي لامست شظايا حياتهم، التي أكلت الغربة ومتاعب الحياة بعيداً عن الأرض الأولى وعن الأحبة والأهل الجزء الكبير منهم. وتحقق رحال نقلة نوعية في روايتها الجديدة **في البال**، وتنتقل رحال على مستوى بناء الرواية إلى صرامة وهندسة غير مسبوقتين تتحدد في إطاريهما شخوص الرواية ويتمحور البناء حول شخصيتي رهام ووليد دون أن تتشظى السرود داخل إطار تحكمه علاقات لا إنسانية في معظمها وتهدف إلى خلق حالة من التماهي بين الدور الاجتماعي وبين الكيان الإنساني.

وفي خضم هذه الدراما الإنسانية، يكتشف القارئ أن رحال تمتلك قدرة هائلة في التعبير إلى جانب مخيلة خصبة انعكست في لغتها الشعرية، التي أضفت جماليات رائعة على مجريات الأحداث والحوارات ضمن بناء درامي لافت قل مثيله. على هذه التخوم إذاً تبني غصون رحّال روايتها؛ فهي تتكئ على كتابة فيها الكثير من المزج الجميل والناجح بين البساطة باعتبارها فناً وبين الموضوعات الحميمة وذات الوشائج العميقة بحياة شخصياتها، من دون أن تنسى المناخات الحارّة التي تشيع في سطور روايتها، والتي تجعل من هذه الرواية اجتهاداً فنياً يستحق الإعجاب والتحية◆

Number 80

Al-Majallah Al-Thaqafiyyah (founded in 1983)
A cultural journal published
by the University of Jordan
No. eighty, December 2011

cover Illustration

Jehad Al Amiri - Jordan

Editorial Correspondence including subscriptions, submission of articles and books for review, should be addressed to the Editor-in-Chief.

P. Box: 13088 Amman 11942 Jordan,
The University of Jordan
Tel: +962 6 5355000, Ext.: 21044
Fax: +962 6 5300822
E.mail: cult.j@ju.edu.jo
Content of the journal is available at:
www.ju.edu.jo

Editor - in - Chief
Mohammad Shaheen

Art Advisor
Rafa' al Nasiri

Editorial Board
Asem Shehabi
Humoud Ulaimat
Nihad Al-Mousa
Rushdi Khalil

Production and Layout
Manal Omar

Printing Production
University of Jordan Press

Sales & Distribution
Khetam Azhari

© 2011 by Al-Thaqaffiyyah.

The journal does not assume responsibility for the views expressed by its contributors.