خطاب التخييل الذاتي
في الرواية العربية

خطاب التخييل الذاتي في الرواية العربية

د. سلطان الزغول

الطبعة الأولى 2022

© حقوق الطبع محفوظة بموجب عقد 2022.

الآن ناشرون وموزعون

المدير العام: د. باسم الزعبي

الأردن، عمّان، شارع الملكة رانيا، مجمع المفلح التجاري (87)، ط1. هاتف: 797162720.65620722(962+)

alaan.publish@gmail.com

alaanpublishers.com

تصميم الغلاف: م. سجود العناسوة

لوحة الغلاف:paul klee

All rights reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means without prior permission in writing of the publisher.

جميع الحقوق محفوظة. لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أيّ جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأيّ شكل من الأشكال، دون إذن خطّي مسبق من الناشر.

ISBN:978-9923-13-495-5

المملكة الأردنية الهاشمية

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية

(2022 /4 /2031)

813.03

الزغول، سلطان عارف علي

خطاب التخييل الذاتي في الرواية العربية مدونة غالب هلسا الروائية نموذجا/ سلطان عارف الزغول. عمان. الآن ناشرون وموزعون، 2022.

(148) ص

ر. إ: 2031/ 4/ 2022

الواصفات: الروايات العربية/ / اللسانيات/ / التحليل اللغوي/ / الدراسات الأدبية/ / اللغة العربية

يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبّر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى

د. سلطان الزغول

خطاب التخييل الذاتي
في الرواية العربية

دراسة

المحتويات

المقدمة 7
منهج الدراسة: أطروحة المقاصد والتأويل 9
تمهيد: الرواية والإنسان والعالم 29
الفصل الأول: مدونة غالب هلسا والتخييل الذاتي 41
الفصل الثاني: قراءة العالم من خلال الذات 49
الفصل الثالث: رواية الضحك: الفسيفساء الروائية 99
المصادر والمراجع 143

سيرة الناقد 147

المقدمة

تشكّل تجربة غالب هلسا الروائية واحدة من أعمق التجارب الروائية العربية وأغزرها، وأكثرها مراوغة لقارئها الذي يتوه خلال تشظياتها الزمانية والمكانية، وتتابعها عبر أحلام اليقظة المستمرة. ما يدفع بها منذ أن أصدر روايته الأولى بعنوان «الضحك» عام 1970 إلى عالم الرواية العربية الجديدة.

ولد غالب في قرية ماعين قرب مدينة مادبا الأردنية عام 1932، وعاش في عمان نهاية أربعينيات القرن العشرين وأوائل خمسينياته، قبل أن يغادرها إلى القاهرة نهائيا، حيث عاش ودرس وعمل واعتقل إلى أن رُحّل عنها إلى بغداد عام 1976. وما كاد يستقرّ في بغداد حتى خرج منها عام 1979 إلى بيروت التي بقي فيها إلى أن أخرج منها إثر الاجتياح الإسرائيلي. ثم ما لبث أن استقر في دمشق إلى أن توفي عام 1989 غريبا عن مسقط رأسه. وهذه السيرة الغنية جعلت روايته خير ممثل للرواية العربية.

وقد بدأتُ هذه الدراسة بتوضيح أطروحتي المنهجية، وهي أطروحة المقاصد والتأويل التي تنفتح على المقصدية والتأويلية، وتفتح ذراعيها لعالم مبدع النصّ بكل ما فيه من تعدّد. فهي لا تنغلق على بناء النصّ الجمالي، وإن كان زادها الأول، بل تفتح أبوابه على ما يحيط به من عوالم، سواء أكانت متعلقة بصاحبه، أم بالمجتمع الذي أنشأ فيه، أم بتاريخه ضمن إطار جنسه أو الأجناس الفنية الأخرى، مع التركيز على تناصّاته التي تجعل منه جزءا لا يتجزّأ من ذاكرة العالم الصاخبة والغنيّة.

ثمّ مهدت لدراستي بإطلالة على عالم الرواية الصاخب المتجدد والمتغيّر، وعلى الرواية العربية منذ أن كانت تقليدية تابعة، مرورا بمرحلة نضجها المتمثلة بالرواية الحديثة، وحتى ظهور الرواية الجديدة التي أرى أنّ غالب هلسا كان أبرز روّادها، إن لم يكن يمتلك حق

ريادتها، نظرا للتاريخ الذي خطّ فيه روايته الأولى عام 1966، واستمراره يضيف ويجدد عبر مدوّنته الروائية الغنية والضخمة.

في الفصل الأول ركّزت على مفهوم التخييل الذاتي وعلاقته بالرواية والسيرة الذاتية، وأوضحت وجهة نظري في المفهوم، ثم ربطت المفهوم بنهج غالب هلسا في بناء الرواية، وهو الذي أصدر روايته الأولى قبل أن يُنحت المفهوم ويُعرف في أوروبا بسنين طويلة. أما في الفصل الثاني فجلت عبر عالم غالب هلسا الروائي متسلّحا بأطروحة المقاصد والتأويل، مستكشفا علاقة هذا العالم الغنيّ والصاخب بالتخييل الذاتي. وفي الفصل الثالث والأخير قدمت قراءة مركّزة على رواية «الضحك»، الرواية الأولى لغالب هلسا، وهي الرواية المرآة، التي يمكن أن ترى فيها الرواية العربية الجديدة نفسها في أوضح صورة. وكان من الطبيعي أن يأخذ الفصلان الأخيران الحجم الأكبر من صفحات هذه الدراسة التطبيقية.

أرجو أن أكون في هذه الدراسة قد قدّمت صورة جليّة عن مقطع غنيّ من مقاطع الرواية العربية، التي لا تفتأ تدهشنا كلّ يوم بتجددها وكشفها، وانعطافاتها الغنية، وتوسع حضورها في إطار عالم الرواية الكبير.

والله ولي التوفيق

منهج الدراسة

أطروحة المقاصد والتأويل

أطروحة المقاصد والتأويل

تتحكّم المقصدية بكلّ فعل لغوي، فهي تحدد شكله وتعطيه معناه. ولا يكاد يخلو أيّ تناول لهذا الفعل من التطرق إليها، سواء أكان تناولا نافيا لجدواها في الدرس اللغوي، أم معليا من شأنها ودورها فيه.

سوف أوضح مفهوم المقصدية، قبل أن أعرّج على دور الفلسفة الغربية في التنظير لهذا المفهوم، وجعله أساسا من أسس نظرية المعرفة. ثم أوضّح آراء علماء اللغة في الدلالة المقصدية، مركّزا على نظريتي غرايس وسورل اللتين جعلتا الذات منطلقا لخلق عملية التواصل. بعد ذلك أمضي إلى الخطاب الأدبي بوصفه عملا لغويا غير مباشر، يحرص على قصدية اللغة الأدبية، ويقوم على توليد وتحويل الصياغات اللغوية المتعارف عليها، ويكتسب من شكل هذا التحويل جوهره ويضمن خلوده. ثم أنتهي إلى أطروحة المقاصد والتأويل التي تشكّل رافعة لا غنى عنها في قراءة النصّ الأدبي، وإن رفضها أصحاب نظرية القراءة المنغلقة التي لا تعترف بما هو خارج النصّ المتناول. وهذه الأطروحة هي المنهج الذي أتبعه في هذه الدراسة، وقد رأيت أن أقدّمها تقديما وافيا قبل الدخول في تفاصيل دراستي.

عرّج كثير من دارسي النصّ الأدبي العربيّ، سواء في القديم أو الحديث، على السياق، أو أوّل خطاب المؤلف مدّعيا أنه أراد كذا وكذا. لكنّني هنا بصدد التناول المنهجيّ الواعي للمقصدية نظرية معرفية وطرحا في اللغة والتأويل النقدي.

• مفهوم المقصدية

القصد في اللغة إتيان الشيء، وقصدْتُ قصدَه: نحوْتُ نحوه[1]. وقد سادت نظرية القصد في فكر فلاسفة العصور الوسطى الأوروبيين، وكان القصد عندهم هو فعل العقل لإدراك الموضوع، أما المقصدية فهي خاصية الشعور في إشارته إلى الموضوع، أو في طريقه لإدراكه. ثم طوّر هوسرل هذه النظرية حتى أصبحت أساسا معرفيا لفلسفته الظاهرية. ويقوم مفهوم المقصدية عنده على أنّ كلّ فعل من أفعال الشعور البشري هو فعل قصدي. أي أنّ الشعور يقصد المُدرك حسّيا، ويقصده لذاته، فكلّ فعل شعوري لديه مُدرَكه الخاص، وهو لا يفصح عن نفسه إلا حينما يقصد شيئا محسوسا، وهو فعل يستخلص معناه من الواقع، ويتمّ التعبير عنه بكلام محدّد المعنى يمكن أن يُدعى المقاصد، أو الغايات[2].

• المقصدية ونظرية المعرفة

إنّ اللغة «شكل من أشكال الوجود. وكلّ معرفة بهذا الوجود إنما تؤدي إلى إعادة فهمنا للغة نفسها... أن يكون الإنسان موجودا معناه أن ينطق ويتكلّم، ويدلّ ويرمز، كما يفكّر ويتأمل، ويستدلّ ويبرهن، بل معناه أنّه لا يمكن أن يفكّر ويتأمّل إلا عبر اللغة»[3]. وتعبّر المقصدية عند هوسرل عن خصوصية الوعي باللغة، وجعلها شأنا من شؤون هذا الوعي. وهي أدخل في الدلالة على حال الأنا عند اليقظة بوصفها حالا نموذجية لوصف حياة الوعي، كما أنها أقرب للدلالة على ما بين الذات المتحدثة واللغة من قرب وتدان. فالأمر

---

(1) انظر ابن منظور، محمد بن مكرم: **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، (مادة قصد).

(2) انظر خصاف، علي السيد: اللغة-القصدية-الاعتباط تعريفات وتعويل على منهج عالم سبيط النيلي، **جريدة كل العراق**، 16/ 7/ 2009، http://www.kululiraq.com.

(3) حرب، علي: **التأويل والحقيقة**، دار التنوير، بيروت، ط2، 1995، ص (22).

لا يتعلّق بالكلمات في حدّ ذاتها، بل بكونها غرضا للنظر، حيث يكون إنجاز الفعل آية على حضور الأنا قرب الموضوع الذي هو موضوع مقصدي. فإنجاز الأفعال على نحو مخصوص يدلّ على أنّ ما اتّصل بالوعي منها هو غرض تجب نسبته إلى الأنا. وينبغي توحيد الأفعال المقوّمة للألفاظ، والأفعال المقوّمة للمعاني حسب نظام الإحالة على المقاصد، أي أن تتّجه الأنا إلى المحتويات المقصدية بوصفها القاعدة القصوى لكلّ إنجاز عبر اللغة[1].

يؤكد هوسرل أنّ العبارة مناط المعنى والدلالة، ولذلك ينبغي ضبط مداها على نحو تكون فيه كلّ كلمة وكلّ تأليف بين كلمات ضمن وحدة قولا ذا دلالة. فوحدة القول تناسبها وحدة الدلالة، أما المفاصل اللغوية وأشكال القول فتناسبها مفاصل الدلالة وتشكيلاتها. وينجز المتكلّم بنحو مسترسل دلالة باطنية حين يتحدّث، تتطابق مع الكلمات وتحييها، ونتيجة لهذا الإحياء تحلّ الدلالة بالكلمات والأقوال وترقى بفعل هذا الحلول إلى رتبة المعنى[2].

جاءت فلسفة هوسرل الظاهرية ردّا على تراث الغرب الفلسفي الذي يعلي من شأن الأنا، فالفلسفة الأوروبية الكلاسيكية ترى أنّ الشعور الإنساني هو بالدرجة الأساس إدراك للذات أو لأفكارها حول الواقع الخارجي، أي أنّه شعور مغلق موجّه لانطباعات ومفاهيم تحدث في مساحة الذات المغلقة، ويصل إلى الأشياء الخارجية عن طريق التفكير الداخلي الذي يحصل ما بين المفاهيم والانطباعات. وإذا كان ديكارت قد قرن الوجود بتفكير الأنا فإنّ هوسرل هدف إلى جعل الشعور قاصدا للأشياء الخارجية، وإلغاء التقسيم التقليدي ما

(1) انظر إنقزو، فتحي: **هوسرل ومعاصروه (من فينومينولوجيا اللغة إلى تأويلية الفهم)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، 2006، ص (60-61).

(2) انظر المرجع نفسه، ص (54-55).

بين الواقع الخارجي والشعور الذاتي، بل محو ما يدعى بالذاتية، فهو يرى أنّ شعور الإنسان يقصد الأشياء أبدا[1].

• المقصدية في التواصل اللغوي

يمكن أن ينقسم التواصل إلى ثلاث علاقات بينيّة: العلاقة الدلالية، وهي علاقة العلامات بالأشياء، والعلاقة التداولية، وهي علاقة العلامات بالمتخاطبين أو المؤوّلين، والعلاقة الإعرابية، وهي العلاقة القائمة بين العلامات نفسها. والتداولية في تعريف موريس قسم من الدلائلية، يُعنى بالصلة القائمة بين العلامات ومستعمليها. أما كرناب فأكّد أنّ أيّ لسانيات هي بالضرورة تداولية ما دامت تحيل على المتكلم، وحتى على مفهوم القاعدة، بما أنّ كلّ قاعدة يوجدُها الاستعمال. أما مدرسة بالو ألتو فترى أنّ هناك مستويين للمعنى في الرسالة التي تعبّر عن التواصل البشري: المحتوى، أي المعنى الحرفي، والعلاقة، وهي الدلالة التداولية. ومستوى العلاقة أهمّ من مستوى المحتوى[2]. وبذلك فهي تفرّق بين المعاني اللغوية المجردة التي تصنعها علاقات الكلمات، والدلالة المقصدية التي يصنعها المتخاطبون، ثم تعطي الأهمية لمقصدية المتكلم.

ميّز غرايس الدلالة المقصدية عن الحالات غير المقصدية، موضّحا أنّ كلّ حدث، سواء أكان لغويّا أم غير لغوي، إما أن يكون محتويا على نية الدلالة أو لا يكون كذلك، فتراكم الغمام يدلّ على أنّ السماء قد تمطر، وهو حدث له دلالة ليس وراءها قصد. أما قولنا لأحد الناس «اقرأ»، أو «أغلق الباب» فهو قول ذو دلالة مقصدية واضحة. لكنّ المرسل قد يخفي قصده كي يؤوّل المستقبل مقصدا ضمنيا ليس هو مقصده الحقيقي، مثل

---

(1) انظر المرجع نفسه، ص (40-41).

(2) انظر بلانشيه، فيليب: **التداولية من أوستين إلى غوفمان**، ترجمة صابر الحباشة، دار الحوار، اللاذقية، سورية، 2007، ص (45) وص (111).

تقطيب الجبين للإيهام بأنّه مشغول، والحال أنه ليس كذلك. وتفترض عملية التواصل المقصدية وجود طرفين إنسانيين: مرسل ومتلقّ[1].

تتحكّم المقصدية بالفعل الكلامي بتحديد شكله وخلق إمكانية معناه، ويفرّق سورل بين المقصد، وهو ما كان وراءه وعي، والمقصدية التي تجمع بين الوعي واللاوعي. فالمقصدية تكون وراء حالات عقلية مثل الاعتقاد والخوف والتمنّي والحب والكراهية من جهة، ومن جهة أخرى وراء أحداث توجهها نحو الأشياء والحالات الواقعية. وقد انتبه سورل إلى أنّ هناك حالات عقلية أخرى كالغضب والاكتئاب، ليس وراءها مقصدية، لأنّ الرغبات والمعتقدات يجب أن تكون حول شيء ما، بينما لا يكون الغضب أو الاكتئاب دائما حول شيء معين[2]. ويؤكّد سورل أنّ المواضعات الاجتماعية والقواعد وسياقات المنطوق تؤدي دورا أساسيا في تحديد الفعل الكلامي، فليس المعنى حصيلة للمقصدية الفردية حسب، وإنما نتيجة للممارسات الاجتماعية أيضا. فالقدرة على فعل الكلام تتحقّق في عقل المرء، أما إنجاز هذا الفعل فهو تعبير عن المقصدية، وكلّ من القدرة والإنجاز ممارسة اجتماعية[3].

يقول سورل في كتابه «المعنى والعبارة»: «ينبغي أن نميّز بعناية بين المعنى الحرفي للجملة، وما تعنيه الجملة عند المتكلم عندما ينطق بها لإنجاز عمل لغويّ، لأنّ معنى التلفّظ مختلف عن المعنى الحرفي للجملة. وفي ما يخصّ الكلام فإنّ المعنى الحرفي

(1) انظر مفتاح، محمد: **تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناصّ)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، ط4، 2005، ص (164). راجع بلانشيه، فيليب: **التداولية من أوستين إلى غوفمان**، ص (147-148).

(2) انظر مفتاح، محمد: **تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناصّ)**، ص (165).

(3) انظر إسماعيل، صلاح: **النظرية القصدية في المعنى عند جرايس**، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة الكويت، الحولية الخامسة والعشرون، 2005، ص (104-105).

للجملة حشو، لأنّ أصناف المعنى الأخرى (التهكّميّة، والاستعارية، وغير المباشرة) ليست خصائص للجمل البتة، ولكنها خصائص لتلفّظ المتكلّم بها»[1]. لكنّه يؤكّد أنّ معنى الجملة يجب أن يتحدّد عن طريق معاني الكلمات وترتيبها وفقا لقواعد اللغة، وإذا كان ما يعنيه المتكلم بنطق الجملة أمر يتعلّق بمقاصده، فإنّه لا بدّ من مراعاة اصطلاحات اللغة، وقواعد استعمال الجمل[2]. وتبقى الفكرة المحورية في فهم المعنى عند سورل هي المعنى لدى المتكلّم، يقول في ذلك: «إنّ معنى الجملة هو بصورة تامة مسألة تتعلّق باصطلاحات اللغة. ولكنّ الجمل أدوات للكلام. وهكذا حتى وإن كانت اللغة تقيّد المعنى لدى المتكلم، فإن المعنى لدى المتكلم لا يزال هو الصورة الأساسية للمعنى اللغوي، والسبب في ذلك أنّ المعنى اللغوي للجمل يعمل ليمكّن المتكلّمين باللغة من استعمال الجمل لتعني شيئا ما في المنطوقات»[3].

تتخذ نظريتا غرايس وسورل الذات منطلقا لخلق عملية التواصل. وإذا كان غرايس يحصر مقاصد المتكلم بتأثيره في المتلقي بناء على ميثاق بينهما، فإنّ سورل وسّع النظرية لتشمل كثيرا من الظواهر الإنسانية واللغوية[4]. كما أنّ الإشارة إلى المتكلّمين ومقاصدهم ذات أهمية بالغة في فهم اللغة عند ستراوسون الذي يقول: إننا لا نفهم اللغة إلا إذا فهمنا الكلام، ولا نستطيع أن نفهم الكلام إلا إذا عرفنا هدف الاتّصال[5]. ويؤكّد محمد مفتاح أنّ العملية الكلامية تعكس مواقف الذات وأفعالها وحالاتها العقلية، وتمثّل في الوقت نفسه

(1) بلانشيه، فيليب: **التداولية من أوستين إلى غوفمان**، ص (141).

(2) انظر إسماعيل، صلاح: **النظرية القصدية في المعنى عند جرايس**، ص (55-56).

(3) المرجع نفسه، ص (75).

(4) انظر مفتاح، محمد: **تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناصّ)**، ص (166).

(5) انظر إسماعيل، صلاح: **النظرية القصدية في المعنى عند جرايس**، ص (37).

العلاقات الإنسانية المتفاعلة[1]. وهو بذلك ينبّه إلى أهمية المجتمع الذي يخلق التعابير اللغوية ويعطيها معناها.

• مقصدية الخطاب الأدبي

الخطاب الأدبي هو توليد وتحويل للقوالب اللغوية في زمان وفضاء معيّنين، بكيفيّة هي جوهره وسرّ حياته وتعيينه[2]. ويصف سورل الخطاب الأدبي بالعمل اللغوي غير المباشر، فهو ضرب من الاستعارة القصوى، تتجاوز دلالته دلالة الألفاظ، وترتكز على مواضعات مضمرة خاصة، وعلى عقد واقع بين الكاتب والقارئ. وفي مناقشته لمشكلة الاستعارة يؤكّد سورل أنّ المعنى الحرفي للجملة يقوم بدور محدود جدا، ويحاول اكتشاف المبادئ التي تسمح بالانتقال من هذا المعنى إلى دلالة القول عند المتخاطبين، فيبيّن أنّ الاستعارات لا تشتغل وفق التشابه بالضرورة، لأنّ بعض الجمل ليس لها أيّ معنى حرفي، ولا تنطبق إلا استعاريّا[3].

يقول علي حرب: «ليست البلاغة صناعة لغوية صرفة، بل هي العلم بالمعاني كما فهمها عبد القاهر الجرجاني»[4]. ثم يؤكّد أنّ «الطاقة على الإيحاء التي يمتلكها المجاز هي التي تشكّل الفسحة التي تتقوّم بها اللغة الشعرية والأدبية عامة»[5]. ويتشكّل الخطاب الأدبي حسب الأحوال النفسية لقائله ضمن بنية نفسية وسياق عام، وهو يتحوّل من حال إلى حال

(1) انظر مفتاح، محمد: **تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناصّ)**، ص (169).

(2) انظر مفتاح، محمد: **ديناميّة النصّ**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، ط2، 1990، ص (52).

(3) انظر بلانشيه، فيليب: **التداولية من أوستين إلى غوفمان**، ص (73-74) وص (194).

(4) حرب، علي: **التأويل والحقيقة**، ص (27).

(5) المرجع نفسه، ص (28).

تبعا لمقصديّة قائله وحالته النفسية، كما أنّ تراصّ الكلمات ومواقعها ونسجها في النصّ له دلالة سيميائية، فتقديم بعض الألفاظ، مثلا، يعكس الاهتمام بها بناء على طبيعة اللغة المستعملة، ومقصدية المتكلم[1].

إذا كانت «السيميائية لا تبحث إلا في الأشكال التي يتم من خلالها التعبير عن المعنى»[2]، فإن التحليل الدلالي ينطلق من العناصر الملموسة التي يقدمها لنا النص، ثم يتسع لمجموع العلاقات التي تدعّم الخطاب المدروس، وهنا يتدخّل مفهوم النظير، وفي آخر المطاف يجدر بنا أن نربط المستويات الدلالية الخاصة بالموضوع الذي قمنا بتحليله[3].

ينزع كلّ إنسان، كما يؤكّد بلانشيه، إلى الاعتقاد أنّ بناءه/ تركيبه للواقع هو الواقع مطلقا، والحال أنّه مجرّد تأويل لهذا الواقع. بل إنّ كلّ خطاب ينعكس بفعل التلفّظ به، وبين الشفافية والكثافة يقول الخطاب عن نفسه شيئا غير ما يصرّح به. فكلّ خطاب يستدعي جزئيا خطابات أخرى يواصلها ويولّدها، سواء أدرك ذلك المشتركون فيه أو لم يدركوه، ضمن نسق دائريّ تنشدّ فيه العناصر بعضها إلى بعض[4]. والخطاب الأدبي «لا ينقل العالم بحرفيّته، وإنما يسهم في إعادة صوغ الحياة وتشكيلها. إنّه ينطوي على توتّر وقلق دائمين، على نفور من المألوف العادي، وعلى رفض للقائم والسائد»[5]. ويتميّز هذا

(1) انظر مفتاح، محمد: **تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناصّ)**، ص (70-71) وص (73-74) وص (79).

(2) كورتيس، جوزيف: **سيميائية اللغة**، تر ليلى بن عرعار، دار نينوى، دمشق، 2012، ص (26).

(3) انظر المرجع نفسه، ص (108).

(4) انظر بلانشيه، فيليب: **التداولية من أوستين إلى غوفمان**، ص (113) وص (154-155).

(5) حرب، علي: **التأويل والحقيقة**، ص (50).

الخطاب باستثماره لإمكانيات الرمز والإيقاع، وحرصه على قصدية اللغة الأدبية، بمعنى الارتباط الطبيعي بين الدال والمدلول[1].

إذا كان بعض الفلاسفة المعاصرين يعارض فكرة أنّ اللغة تخضع للتحكم العقلي أو القصدي من جانب المتكلم، ويعارض النظرية المقصدية مدّعيا أنّها تنظر إلى المعنى على أنّه فاعلية محكومة بالعقل، وتمنح المتكلّمين نوعا من التحكّم الفعلي بمعاني كلماتهم[2]، فإنّ محمد مفتاح لا يجعل المقصدية هي العلة الأولى والأخيرة في إنتاج الخطاب وتفسيره، فهي طرف لا يكتسب معناه إلا بمقابله، وهو المجتمعية. ويؤكّد أنّ مفهومي المقصدية والمجتمعية مفهومان ما وراء نظريين[3].

لعلّ محمد مفتاح من أكثر الدارسين العرب اهتماما بالمقصدية، واستخداما لها في التحليل الأدبي، لكنّه ينهج نهجا تفاعليا في قراءة النصّ، يسخّر فيه النظرية المقصدية إلى جانب التفكيك والسياق التاريخي والمعجمي وغير ذلك من الأدوات. يقول مفتاح: المقصدية «أساس كلّ عمل وفعل وتفاعل، وهي شرط ضروري لوجود أية عملية سيميوطيقية»[4]. وهو يؤكّد أنّ المقصدية لا تقتصر على المتكلم، ولكنها تشمل المخاطب أيضا، ولهذا قد تتفق المقصديّتان درجات من الاتّفاق، وقد تختلفان درجات من الاختلاف، ما أدى إلى طرح إشكاليّتها الفلسفية والمنهجية، فهي غالبا لا تظهر في النصّ،

(1) انظر مفتاح، محمد: **ديناميّة النصّ**، ص (55-56).

(2) انظر إسماعيل، صلاح: **النظرية القصدية في المعنى عند جرايس**، ص (74).

(3) انظر مفتاح، محمد: **تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناصّ)**، ص (166).

(4) مفتاح، محمد: **ديناميّة النصّ**، ص (9).

بل يُفترض أنها تكمن خلفه. ومهما اختلفت وجهات النظر في كيفيّة تناولها فهناك إجماع على وجودها، لأنها تُكسب الكلام ديناميّة وحركة، بل هي منطلق الديناميّة[1].

ويلخّص مفتاح وجهات النظر المتباينة حول المقصدية قائلا: إنّ بعض الدراسات التي اعتنت بالمقصدية قد نظرت من جهة تفوّق المتكلّم. بينما نظرت دراسات أخرى إلى دور المتلقي، وتصوّرت ألا فرق بين محوري عملية التخاطب إلا من حيث الأخذ بزمام المبادرة. لكنّ دراسات ثالثة ذهبت إلى جعل المتكلم لعبة في يد المتلقّي، فهو يكيّف خطابه حسب رغبات المتلقّي، ويصير ناطقا باسمه[2]. وبعد تمعّنه في النصّ القرآني يضيف مفتاح: «لدينا نصوص دينية آمرة أو ناهية، ولنا أخرى محاجة مقنعة، وثالثة متقمّصة لشخصية المتلقي ومتضرّعة له»[3]. ولعلّه يشير ها هنا إلى تطابق النصّ القرآني مع تعدّد وجهات النظر حول المقصدية، فالنصوص الآمرة أو الناهية تأتي من جهة تفوّق المتكلم، أما تلك المحاجة المقنعة فتراعي محوري عملية التخاطب، بينما تنظر النصوص المتقمّصة لشخصية المتلقي من جهة تفوّق المتلقّي وتضرّع المتكلّم له.

ربما كان انفتاح النصّ القرآني هذا الانفتاح قد نبّه بعض علماء التفسير إلى تأسيس علم دعاه مقاصد الشريعة، وهو علم يركّز على دور القصد في اتجاهات التشريع، ويأخذ في الحسبان سياق النصّ، وتناسق خطابه، ويلجأ إلى تفسير النصّ المشكِل بغيره من النصوص[4].

---

(1) انظر المرجع نفسه، ص (38-39).

(2) انظر المرجع نفسه، ص (46).

(3) المرجع نفسه، ص (46).

(4) لمزيد من المعلومات حول علم مقاصد الشريعة يمكن الرجوع إلى كتاب الكيلاني، عبد الرحمن إبراهيم: **قواعد المقاصد عند الإمام الشاطبي**، المعهد العالمي للفكر الإسلامي في الولايات المتحدة ودار الفكر، سورية، 2007. ويدرس الكيلاني قواعد هذا العلم عبر ما ساقه الشاطبي في كتابه «الموافقات في

لا تتحكم المقصدية وحدها في إنتاج الخطاب برأي مفتاح، فإضافة إلى دور الذات المتكلمة في إيجاد الخطاب، يتمّ المقصدية بمفهوم آخر هو التفاعل، الذي يعني عنده علاقة المرسل بمتلقّيه، سواء كان المتلقي فردا أو جماعة، موجودا بالفعل أو بالقوة. وهي علاقة تسلب من المتكلم السلطة المطلقة على إصدار خطابه، وتجعله يكيِّف هذا الخطاب على قدر عقل متلقّيه، وضمن قواعد ضمنية أو معلنة تحكم علاقتهما، فينال رضاه ويستميله، ويحصل التفاعل نتيجة إطلاق الخطاب. ثم يفرّع مفتاح مفهوم المقصدية إلى أربعة أنواع قائلا: المقصدية هي ما يحرّك المنتِج من معتقدات وظنون وأوهام لإنجاز كلامه، وبما أنّ صنع القرار اللغوي يشارك فيه قطبان أساسيان، هما المنتج والمتلقي في زمان ومكان معيّنين، فإنّه يتعيّن تقسيمها إلى:

- مقصدية المنتج والمتلقي الحاضرين اللذين بينهما ميثاق.
- مقصدية المنتج المضمرة التي يحاول المتلقي المعاصر له استكشافها بناء على قرائن خارجية ونصّية، ويكون تأويل المتلقي نتيجة لمقصديته.
- مقصدية المنتج المعلنة التي يحاول المتلقي غير المعاصر له أن يفهمها ويتأوّلها.
- مقصدية المنتج المضمرة التي يسعى المتلقي غير المعاصر له أن يستخرج تأويلها[1].

يضاف إلى مقصدية المؤلف مقصدية النصّ التي يوضّحها قول إمبرتو إيكو: «إنّ الديناميّة المجرّدة التي تنتظم من خلالها اللغة في شكل نصوص، تمتلك قوانينها الخاصة،

أصول الشريعة»، مظهرا أثر المقاصد في ضبط فهم النص الديني، ليأتي فهما صحيحا متبصرا بغاية المشرّع ومقصده، ويؤكّد أنّ الدراسات في علم المقاصد تتيح المجال لانطلاق هذا العلم بوصفه علما منضبطا في ذاته، وضابطا لغيره من العلوم.

(1) انظر مفتاح، محمد: **ديناميّة النصّ**، ص (50-51) وص (82-83).

وتنتج معنى مستقلا عن إرادة من يتلفّظ به»[1]. ولعلّ اللاوعي الجمعي ينفذ إلى النصّ الأدبي دون أن يقصد مؤلّفه ذلك، ومن هنا جاء قول مفتاح إنّ المؤلف يعيش في سياق عام ذي محدّدات اقتصادية واجتماعية وسياسية وثقافية، وفي سياق خاص به وبمخاطبه، وبهذا تنفتح إمكانات تأويل مقاصد المؤلف تبعا لإمكانات المتلقي الذي قد يضيء مكبوتات من خلال مؤشرات نصّية تكشف عن مقاصد للمؤلف لا يعلم هو عنها[2].

ومن الإشارات الدالة التي يعتمد فيها مفتاح على التراث العربي في الاستنتاج قوله: توجد خصائص بنيوية وظيفية تجعلنا ندعو كتابة ما بالكتابة الصوفية، وهذه الخصائص الأركان التي يمكن أن تنطبق على كل كتابة هي: الغرض المتحدث عنه، والمعجم التقني، وكيفية استعماله، والمقصدية. وهي جميعها تكوّن وحدة غير قابلة للتجزئة، فإذا تناول مؤلف بعض الأغراض الصوفية دون أن يستعمل المعجم الصوفي في سياق يلائمه، فكتابته ليست صوفية، كما أنّ كتابة تهدف إلى بعض مقاصد الكتابة الصوفية دون أن تستعمل لغتها أو تطرق أغراضها ليست كتابة صوفية، أما إذا تناول مؤلف الأغراض الصوفية واستعمل القاموس الصوفيّ ولم يقصد ما يهدف إليه التصوّف فكتابته ليست صوفية، كما نجد في بعض مؤلفات الحب[3]. وإذا كانت مقاصد المؤلف هي التي تجعل النصّ يصاغ بكيفية معينة، ويتبنى استراتيجية خاصة، فإنّ محمد مفتاح يخلص إلى القول إنّ «رصد المقصدية،

(1) مفتاح، محمد: المقصدان والاستراتيجية، **الأدب القديم أية قراءة (أوراق ندوة)**، تونس، جامعة الحسن الثاني، 1992، ص (159-160).

(2) انظر المرجع نفسه، ص (159).

(3) انظر مفتاح، محمد: **ديناميّة النصّ**، ص (129-130).

وحساب دور المخاطب، وتوطينهما ضمن زمان ومكان معينين عمليات ضرورية ينبغي أن تسبق كلّ عملية فهم وتأويل»[1].

• المقاصد والتأويل

أجمعت التأويلية الفلسفية وبعض فلاسفة اللغة والتداوليون على أنه لا غنى للمؤول عن مفهوم القصد والمقصدية لإدراك معنى النص، وتأويله تأويلا ملائما ومنسجما. وقد راعى بعض الدارسين استعمال النصوص الموازية للمؤلف نفسه رفعا لإبهام النصّ[2]. فها هو هوسرل في تناوله للإشكالية التأويلية ينقل مفهوم التحليل إلى سياق يصبح فيه موضوع التحليل القصدي هو كشف الممكنات الثاوية في الوعي، كشف غرضه الشرح والتبيين والإيضاح لكل ما هو مقصود من جهة الوعي. وبمطابقة مقصدية الوعي للتحليل القصدي مطابقة صناعية ومنهجية صارمة جعل هوسرل فلسفته الظاهرية فلسفة المعنى، أو فلسفة تأويل المعنى من جهة التحام الفكر بنفسه. وعندما تصبح المقصدية معنى المعنى أو لغة اللغة عند هوسرل فإنه يعيد تربية البصر على الإبصار بنفسه. وبعطف البنية القصدية، أي جوهر حركة الفكر في فلسفة هوسرل، على أساسها، أي على ذات الفكر، بوصف هذه البنية قطب أفعال، يتمتّن ويرتفع مستوى الكفاءة التأويلية، كما يبيّن جان غروندان[3].

ينتمي النصّ بوصفه تجلّيا للحظة إبداعية إلى حياة المؤلف الباطنية، مثلما ينتمي إلى نوعه الأدبي، ولا يحدث الفهم التامّ إلا ضمن هذا الكلّ الموضوعي والذاتي. وعندما نحاول فهم نصّ ما لا نحاول أن ننتقل إلى داخل عقل المؤلف، بل إلى المنظور الذي كوّن

(1) المرجع نفسه، ص (89).

(2) انظر مفتاح، محمد: **مجهول البيان**، دار توبقال، المغرب، 1990، ص (112).

(3) انظر إنقزو، فتحي: **هوسرل ومعاصروه (من فينومينولوجيا اللغة إلى تأويلية الفهم)**، ص (151-153).

فيه المؤلف أفكاره[1]. ولا يظهر النصّ في شاكلة واحدة، وإنما في كيفيّات متعددة وراءها مقصدية المرسل، ومراعاة مقصدية المخاطب، والظروف التي يُروّج فيها النصّ، وجنس هذا النصّ. وهذه الخلفيات نفسها تؤدي إلى اختلاف استراتيجية التأويل[2].

يرى هرش أنّ معرفة مقاصد المؤلف هي خطوة أولى للوصول إلى تأويل موضوعي. وتتجلّى مقاصد المؤلف في قواعد اللغة التي يطلق عليها «مبدأ الاشتراك». وهو يفرّق بين المعنى والدلالة، فالمعنى الذي يمثّله نصّ ما هو ما يعنيه المؤلف باستعماله متوالية من الأدلة الخاصة، أي أنّ هذه الأدلة تمثّل المعنى. أما الدلالة فتعني العلاقة بين المعنى والشخص أو المفهوم أو الوضع، أو أي شيء يمكن تخيّله. والمعنى عنده ثابت غير متغيّر، لأنّ مقاصد المؤلف التي صدر عنها هذا المعنى قد أعطيت بكيفية نهائية. أما المتغيّر فهو الدلالة التي يمنحها كلّ مؤول للنص حسب مقاصده. وبذلك يصبح المعنى هو موضوع الفهم والتأويل، أما الدلالة فهي موضوع الحكم والنقد. ومهما اختلفت التأويلات لا تتناقض لأنها معتمدة على أرض معنوية مشتركة قابلة لإعادة الإنتاج، هي المقاصد[3]. وبذلك يقدم هرش أطروحة مقصدية تبالغ في تعظيم دور الوعي والإرادة في إنتاج المعنى.

أما يوهل فعدّد محددات التأويل، وجعل مرتكزها وعمدتها المقاصد الواعية واللاواعية، ومقاصد المؤلف عنده هي العرف المميّز الملائم، فإذا ما حُدّدت منطقيا تأويلات ممكنة لسانيا لنصّ معين فهي صحيحة، أما إذا ما احتملت بعض الكلمات في النص أكثر من معنى فإنّ مقاصد المؤلف ترجّح أحدها. وتتجاوز مقاصد المؤلف قواعد

(1) انظر غادامير، هانز جورج: **الحقيقة والمنهج**، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار أويا، طرابلس، ليبيا، 2007، ص (400).

(2) انظر مفتاح، محمد: **مجهول البيان**، ص (89).

(3) انظر المرجع نفسه، ص (105).

اللغة وإلزامات الجنس الأدبي، وهي سابقة على النصّ، ويمكن أخذ ما صرّح به منها، كما يمكن أن يرفض، إذ قد يكون هدف المؤلف هو التعمية وتوجيه المؤول في طريق غير سليم. فالمقاصد الواعية وحدها غير كافية، ويمكن أن تكون مضلّلة. أما غير المصرّح به منها فيجب الاجتهاد في الكشف عنه. لكنّ الاستغناء عن المقاصد بشقّيها نكوص إلى بنيوية منغلقة. ولعلّ المقصدية تتوسّط متضادين هما: التأويلات اللامتناهية التي تتناقض أحيانا، والتأويل الحرفي الوحيد. فهي تنطلق من ثبات المعنى لثبات مقاصد المؤلف، ومن تغيّرات التأويل الخاضع لإلزامات عصر المؤلف والسياق الذي يعيش فيه[1].

تدّعي أطروحة المقاصد أنّ معنى النصّ ثابت غير متغيّر، فمدار أكثر النصوص الأدبية هو الحياة والموت والجنس والغيب، أو علائق البشر مع بعضهم، أو علائقهم مع الطبيعة والكون. وبذلك تصير النصوص الأدبية كلّها مشتركة في ثوابت أو نوى من المعاني لا تعدوها، وإنما يختلف المؤلفون في تأويلهم لها، على أساس أنّ كلّ مؤلف هو مؤول. وبهذا يصبح النصّ الأدبي ذا معنى وحيد مستمد من شيء محصور، ورغم ذلك لا يحاط بمعانيه، فهو ثابت من حيث الجوهر متغيّر من حيث التأويل، إنه مطلق ونسبي في الوقت نفسه. وبافتراض ثبات المعنى لثبات المقاصد تتمّ المطابقة بين النصّ الأدبي والأفعال الكلامية التي لا تصدر إلا عن وعي وسبق إصرار، وهي محصورة العدد[2].

لكن هل يمكن ضبط المقاصد في النص الأدبي حقا؟ رغم ثبات الجوهر وحصر الموضوعات التي يمكن أن تلامسها النصوص الأدبية، إلا أنّ هذا الثبات خادع مراوغ، وذلك الحصر وهم، فمحاورة أيّ موضوع من المواضيع العامة التي يمكن حصرها يمكن أن تقدم عبر الأدب تعددا لا نهاية له، وتباينا في زوايا النظر وطرق الدخول والخروج، وحيّزا

(1) انظر المرجع نفسه، ص (105-106).

(2) انظر المرجع نفسه، ص (109-110).

واسعا للبناء الجمالي، وعبورا بين الموضوعات بالاستناد إلى أحدها. أي أنها تقدم مقاصد لا يمكن حصرها عبر كلّ موضوع من الموضوعات العامة المشار إليها.

تذهب الأطروحة المضادة للمقصدية إلى أنّ ما يحدّد المعنى هو الخصائص اللغوية المشتركة بين فئة من الناس، إذ من خلال معرفتنا المعجمية والتركيبية والدلالية يُضبط معنى النصّ في استقلال واستغناء عن البيّنات الخارجية المستمدّة من المواضعات العمومية للاستعمال. لكنّ أصحاب نظرية المقاصد التركيبية يعتمدون على المادة اللغوية في الفهم والتأويل، ومع ذلك يرون أنها غير كافية، ولا بدّ من معرفة معتقدات صاحب النصّ ومواقفه وآرائه، بل إنّ هذه المعتقدات والمواقف والآراء هي التي تكون وراء استعماله للغة بتداعياتها وإيحاءاتها. فالمقصد يرجح معنى على آخر، كما أنّ الاستناد إلى النصّ أمر ضروري لما يحتويه من انسجام وتعقيد[1].

ربما كان تحديد هوية النصّ الأدبي وجنسه مساعدا في انضباط مسار التأويل، ولعل اختيار الكاتب الجنس الأدبي الذي يبدع فيه يعضد وجود المقاصد التي تدفع المؤلف إلى اختيار جنس تعبيري دون آخر. فحيثما نلتمس الانسجام والسياق وطرق البناء اللغوية فإننا نلتمس مقاصد المؤلف. وتتدخل مقاصد المؤلف في انتقاء عناصر من السياق العام، والنظر إليها نظرة خاصة. وتدخل في هذا السياق الأعراف الاجتماعية والثقافية، والشروط التداولية، والأسس البيولوجية المتفاعلة للعلاقة الوثيقة بين اللغة والثقافة والبيئات الاجتماعية. فكلّ نص أدبي يُنتج ضمن محدّدات وأطر تلقّ معينة، وضبط الزمان والمكان والأشخاص وجنس الخطاب عناصر ضرورية للتأويل العادل المنسجم العقلاني، لأنها تؤطّره وتجذّره في أسسه المادية[2].

(1) انظر المرجع نفسه، ص (110-111).

(2) انظر المرجع نفسه، ص (111-112).

إذا كان التأويل «إحالة من دلالة إلى أخرى، وإعادة تأوّل معنى سابق. وتأوّل المعنى مجدّدا لا معنى له سوى أنّه تجديد الفهم نفسه»[1]، فإنّ النصّ الأدبي يمكن أن يقبل تعدّد القراءات، لكن ما لا يقبله هو التأويلات غير المتناسبة منطقيا، لأنها تحطّم أهمّ دعامتين يقوم عليهما مفهوم النص، وهما: الانسجام والتعقيد المنظم[2].

- **الخلاصة**

حاولت قبل الدخول في تفاصيل دراستي أن أحدّد مفهوم المقصدية، ثمّ أوضح هذا المفهوم في فلسفة هوسرل، بوصفه جزءا من نظريّته المعرفية التي تلقف منها فلاسفة اللغة هذا المفهوم. بعد ذلك انطلقت إلى إسهامات فلاسفة اللغة في تطبيق مفهوم المقصدية على الفعل الكلامي، ونظرت في رؤية غرايس وسورل خصوصا، كونهما قد جعلا المقصدية أساس عملية التواصل الإنساني. وكان هذا منطلقا للدخول إلى مقصدية الخطاب الأدبي، والتطرّق إلى أطروحة المقاصد والتأويل. ويمكن أن نخلص إلى ما يلي:

- البنية القصدية هي جوهر حركة الفكر، وبدراسة الفكر من خلال هذه البنية يتمتّن ويرتفع مستوى الكفاءة التأويلية.
- الخطاب الأدبي عمل لغوي غير مباشر، تتجاوز دلالته دلالة الألفاظ، وترتكز على مواضعات مضمرة خاصة. ويتميّز بحرصه على قصدية اللغة الأدبية، بمعنى الارتباط الطبيعي بين الدال والمدلول.
- لا يمكن إنكار المقصدية في الخطاب الأدبي، وهي تنقسم إلى مقصدية صاحب الخطاب، ومقصدية المتلقي، ومقصدية النصّ الذي ينتج معنى مستقلا عن إرادة صاحبه.

---

(1) حرب، علي: **التأويل والحقيقة**، ص (23).

(2) انظر مفتاح، محمد: **مجهول البيان**، ص (112).

- يتنازع صاحب الخطاب، والمتلقي، والسياق الاجتماعي والثقافي والسياسي صياغة النصّ. والتأويل المنسجم العقلاني ينظر إلى محدّدات وأطر إنتاج النصّ.
- تتجاوز مقاصد المؤلف قواعد اللغة وإلزامات الجنس الأدبي، وهي سابقة على النصّ. وتنطلق المقصدية من ثبات المعنى لثبات مقاصد المؤلف، ومن تغيّرات التأويل الخاضع لإلزامات عصر المؤلف والسياق الذي يعيش فيه، وما يتسرّب إلى النصّ دون إرادة صاحبه.
- يقبل النصّ الأدبي تعدّد القراءات، لكنه لا يقبل التأويلات غير المتناسبة منطقيا.

تمهيد

الرواية والإنسان والعالم

الرواية والإنسان والعالم

يعبر الفن «عن استيعاب الإنسان للعالم استيعابا عمليا وروحيا»[1]. والأدب «شكل جمالي تعبيري له ما يسوغ تعبيريته ويجعلها جزءا من الفنون الجميلة عامة ومن الفنون الإيحائية غير التصويرية خاصة»[2]. ويتساءل أمبرتو إيكو: إذا كان الكون السردي يُبنى بشكل طفيلي استنادا إلى معطيات العالم الواقعي، فلماذا يروقنا التخييل السردي كثيرا؟ ثم يجيب: إنه يمدنا، دون قيد أو شرط، بما يسمح لنا بممارسة تلك الملكة التي تمكننا في الآن نفسه من إدراك العالم وإعادة بناء الماضي[3].

ربما شكل ميغل دِ ثربانتس في «دون كيخوت دِ لامانتشا» دفعة هائلة للرواية التي ظلت تتجاوز نفسها، على المستويين الشكلي والمضموني، عبر طريق طويلة امتدّت قرونا. حيث قدم ثربانتس عملا روائيا ثريا بمادته، معقدا ببنيته، منفتحا على تعدد القراءات، بدءا من نشيد الحرية المتأجج في روحَي بطليه، دون كيخوت وتابعه سانتشو، وحتى عند ريكوت الموريسكي، مرورا بالحديث عن كيفية الكتابة، الذي يقدم تجربة مبكرة جدا في الميتاقصّ[4]، والتداخل في القسم الثاني بين الرواية والواقع، في نمط يقطع التخييل

(1) إبراهيم، علي نجيب: **جماليات الرواية**، دار الينابيع، دمشق، 1994، ص (24).

(2) المرجع نفسه، ص (34).

(3) انظر إيكو، أمبرتو: **6 نزهات في غابة السرد**، تر سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، 2005، ص (150) وص (208).

(4) نرى مع أحمد خريس نجاعة هذا المصطلح أكثر من غيره في ترجمة (Metafiction) إلى اللغة العربية. يقول خريس: إن (Meta–ميتا) تشير إلى العلم المتعالي ذي الطبيعة المشتركة مع المبحث الذي يتعالى عليه، لكنه يختلف عنه في اهتمامه بعلله الأصيلة وأبعاده القصوى. أما مصطلح (Fiction) الذي يعني

ويتجاوزه، مذكرا القارئ أنه يقرأ رواية لا يعيش حلما من أحلام البطولة الفائقة، وليس انتهاء بانفتاحه على الشكل السردي العربي؛ حيث تتوالد الحكايات من بعضها على طريقة ألف ليلة وليلة[1].

اتفق النقاد منذ هيغل حتى آلان روب غرييه على أنّ الرواية شكل ملحمي متحول، استقل شيئا فشيئا عن الأصل الملحمي وامتلك قوانين خاصة به. غير أن فاليت يرى أن الرواية **نظام رمزي من بين أنظمة رمزية أخرى، يقدم تصورا عن العالم والعلاقات الشخصية والمتبادلة ويكشف في النهاية عن معنى الأشياء كلها أو يعلن عن خلوها منه.** ولعل ما يميز الصورة الروائية يستند إلى التصاقها القوي بالإنسان الذي يوشك أن يكون موضوعها الأوحد. والصورة الروائية زمانية، فالقصة المروية تتطور خلال زمن معين ظاهر الإيقاع والحركة، وليس مضمرا كإيقاعات لوحة تشكيلية أو تمثال منحوت، وإن كان من الصعب فصل الزمانية الروائية عن مكانيتها، فالزمن محور مركزي في الرواية، ولولا ارتساماته المتعددة الأبعاد لما أمكن أن تحيا الشخصيات، وتقوم بأي فعل يذكر، ولما تهيّأ للصراع المراد عرضه أن يرى النور. وتتشابك هذه الملامح كلها في البنية الكلية للرواية التي تجسد حركة الحياة، وتعيد خلقها في علاقات جمالية تنسج داخل النصّ. وليس من عائق يحول دون الاستفادة من إمكانات الفنون الأخرى التقنية والتعبيرية، فهي يمكن أن

السرود النثرية المتخيلة فيختلط بالتخييل. وهو يرى أن ترجمة المصطلح بالميتاقصّ أفضل من ترجمته بالميتارواية، لأن الرواية متضمنة في القصّ، أما الميتاسرد فيضمّ فنونا وكتابات سردية أخرى. انظر خريس، أحمد: **العوالم الميتاقصية في الرواية العربية**، أزمنة للنشر، عمان، 2001، ص (35-36).

(1) من أفضل الترجمات العربية لرواية ثربانتس عن اللغة الإسبانية ترجمة رفعت عطفة الصادرة عن دار ورد، دمشق، 2004.

تصور الواقع تصويرا فيلميا، كما في السينما، وأن تتبنى الحوار المسرحي، أو تضارع فن الرسم أو الموسيقى[1].

توسعت إمبراطورية الرواية، فخلق بلزاك المدن الكاملة بشوارعها المرصوفة وبيوتها المظلمة، وأضحك ديكنز الأجيال وأبكاها، وعاد ديستوفسكي بالرواية إلى اهتماماتها بالحرية الإنسانية، ونقل هربرت جورج ويلز قراءه إلى القمر، وأوضح كيف غزا الأرض وحوش أتت من المريخ. وتبين أنه ليست هناك حدود للخيال البشري، إذ يمكن استغوار مجالات الفضاء والأزمنة كلها بواسطة الرواية. لكن أعظم منجزاتها هو تحرير الإنسان من نفسه وفتح إمكانات جديدة للارتقاء[2].

آذن مقدم القرن التاسع عشر بسيادة ما سمي بالوعي الواقعي روائيا. والنظرة الواقعية إلى الواقع نهضت أساسا على فكرة مفادها أنه يمكن للفرد الكشف عن الحقيقة مستندا إلى حواسه التي تقدم له تقريرا صادقا عن العالم حوله. وتعكس الكتابة الروائية الواقعية، كما تزعم، الواقع عكسا مباشرا دقيقا دون تورط في زخارف الصنعة اللفظية الكلاسيكية، وتركز على فردية شخوصها، مسهبة في تفصيلات الفضاء الروائي الذي يغلف الأحداث. فطرحت رواية القرن التاسع عشر الواقعية نفسها مصدرا ثقة للمعلومات، وكافحت في جعل العالم الروائي صورة صادقة عن عالم مجتمعها، دون تفكير بالوسيط اللغوي. فالروائي مشغول في تفاصيل حياة شخوصه الذين اختلقهم، وهم يشبهون أولئك الحقيقيين، كما زعم، فهو يصف بحياد دون تورط عاطفي تجمعات بشرية، وبيئات اجتماعية، وأحداثا يراقبها، لاعبا

(1) انظر إبراهيم، علي نجيب: **جماليات الرواية**، ص (35-38).

(2) انظر ولسن، كولن: **فن الرواية**، تر محمد درويش، دار المأمون، بغداد، 1986، ص (48).

عبر سارده كليّ العلم والسلطة دور المبدع العرّاف. وبذلك غدت الكتابة الروائية نوعا من ملاحقة الأحداث وصياغتها في حبكات[1].

احتاج الإنسان «أكثر من ألفين وخمسمئة عام بعد الإلياذة لتطوير سرد المغامرات على شكل رواية. حيث حلَّق الخيال الإنساني تحليقا عاليا، وكانت واحدة من أغرب الطفرات الارتقائية في تاريخ الجنس البشري. ثم وقعت الرواية على نحو غير معقول ضحية لقصور الوعي ذاته الذي جاءت لمعالجته، إذ قام الروائي بضغط أنفه بقوة على الواقع. هكذا شخصت عيناه كالدجاجة، وتبخر إحساسه بالحرية، ووقع في شرك حركة السرد الأمامية والآلية»[2]. وأمام طغيان الواقع على الخيال كانت مهمة الروائي مهمة روحية، وهي أن يحرر نفسه من هذه المحدودية ويحقق رؤية متسعة الزاوية، ثم ينقل ذلك للقارئ[3].

شعر الروائي التجريبي أنه يعيش في عالم مرتبك وصاخب ويخلو من الروح، واكتشف أنه «لا يستطيع محاكاة العالم الخارجي بشكل دقيق، غير أنه قادر على الإضافة إليه عبر ما ينشئه من عوالم كتابية»[4]. فحاول استخدام تقنيات جديدة لنقل رؤيته الذاتية عن الواقع. وأبرز الروايات التجريبية في أوروبا «تدور حول الاغتراب، وهي كلمة اخترعها كارل ماركس لوصف إحساس الإنسان الحديث بعدم الانتماء إلى مجتمع على درجة كبيرة من الآلية»[5].

---

(1) انظر خريس، أحمد: **العوالم الميتاقصية في الرواية العربية**، ص (55-59).

(2) ولسن، كولن: **فن الرواية**، ص (190).

(3) انظر المرجع نفسه، ص (191).

(4) خريس، أحمد: **العوالم الميتاقصية في الرواية العربية**، ص (73).

(5) ولسن، كولن: **فن الرواية**، ص (156).

• الرواية في الوطن العربي

إذا كان مولد الرواية العربية قد جاء استجابة للتحولات التي طرأت على المجتمع العربي إثر احتكاكه بالغرب الصناعي، فإن هذا يدلّ على أنّ العلاقة بالغرب هي المحور الأساس الذي نفحت الرواية العربية منه وما تزال. وقد تعرف القارئ العربي الفنّ الروائي بوساطة الترجمة أولاً، لكن المترجمين كانوا يحرّفون الروايات الغربية لتتلاءم مع البيئة العربية. ثم بدأت مرحلة التأسيس لهذا الفنّ عربيّا بمحاولة سليم البستاني التي نشرها عام 1870 على صفحات مجلة الجنان البيروتية، وأسماها «الهيام في جنان الشام»، لكنّ الأمر احتاج إلى ما يقارب نصف قرن قبل أن تظهر «زينب»، الرواية الفنية الأولى، لمحمد حسين هيكل عام 1913، والذي لم يشأ أن يسمّيها رواية، بل «مناظر وأخلاق ريفية» بقلم «مصري فلاح»[1].

يمكن تمييز ثلاثة مستويات لتأثر الرواية العربية بالمؤثرات الأجنبية التي أسهمت في انبعاث الرواية أولا، ثم تجديد المسار الروائي ثانيا. المستوى الأول هو محاكاة ونقل حرفي، تمثل بالتعريب والتمصير، والمستوى الثاني هو التفاعل، الذي تمثل باقتباس التقنيات الفنية وتوظيفها. أما المستوى الثالث فهو الاستلهام، حيث يتمّ تمثّل التقنيات والأدوات، أي توظيفها بإتقان ووعي بحيث تندغم في نسيج العمل الإبداعي[2].

هيمنت الروايات التقليدية في الوطن العربي على حقل الرواية عقودا طويلة، ولم تفقد هيمنتها إلا بعد أن استنفدت أغراضها. وهي مهمة بدلالاتها، وإن تكن فقيرة في بنائها

(1) انظر القاضي، إيمان: **الرواية النسوية في بلاد الشام**، دار الأهالي، دمشق، ط2، 1992، ص (15-16). انظر أيضا الزغول، سلطان: **بهاء السرد**، دار الألفية، عمّان، 2018، ص (13).

(2) انظر الماضي، شكري عزيز: **أنماط الرواية العربية الجديدة**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2008، ص (165-166).

ومحتواها. وقد جسدت قيما تقليدية في رؤية الفن والإنسان والعالم، وكانت مجرد وسيلة لنقل الأفكار والعبر والعظات، وليست تصويرا لتجربة متكاملة. واهتمت بالأحداث التي تبدو غير مشذّبة فنيا، فالأحداث تتراكم ولا يربطها إلا المصادفة، أو تدخلات السارد المباشرة. أما الأمكنة والأزمنة فتبدو عاجزة عن التفاعل مع العناصر الأخرى. وينهض بمهمة السرد، في الأغلب، راو عليم بكل شيء. وتظهر الشخصيات باهتة أمام الوعظ والإرشاد أو إلحاح الأفكار. كما أن الشخصيات تتحدث بلغة الكاتب وتنقل أفكاره وآراءه بلغة تتصف بالتقريرية أو البلاغة الشكلية، أو تعلوها نبرة خطابية حماسية. لهذا كله تأتي الفصول أو المشاهد غير مترابطة، ويبدو البناء برمته غير متماسك، فهي ببنائها وأدواتها تعيد إنتاج الوعي السائد[1].

ظهرت الرواية العربية الحديثة تلبية للحاجات الجمالية الاجتماعية المستجدة، دون إغفال أثر التراث من ناحية والمؤثرات الأجنبية من ناحية ثانية. ويدل ظهورها على انتقال الفن القصّي من مرحلة البساطة والتقليد إلى مرحلة النضج الفني. فهي تعبير عن وعي فني متطور، وتجسيد لمفاهيم أدبية ونقدية جديدة تتصل بوظيفة الرواية وماهيتها وصلتها بالواقع وعلاقتها بالمتلقي. والرواية الحديثة تصدر عن وعي جمالي يتخطى الوعي السائد ويتجاوزه إلى آفاق جديدة، ومهمتها تجسيد رؤية فنية، أي تفسير العالم فنيا. وهذه الرؤية تعكس إحساسا عميقا بالقدرة على فهم الظواهر والربط ما بينها وتفسيرها وتعليلها. ما

(1) انظر المرجع نفسه، ص (8-10). انظر أيضا الماضي، شكري عزيز: **الرواية العربية في فلسطين والأردن**، وزارة الثقافة الأردنية، عمان، 2014، ص (21-23).

يعني أن تشكيلها الفني تجسيد لرؤية وثوقية للعالم، على الرغم من تنوع الرؤى الفنية وتعددها وتناقضها أحيانا[1].

أهم ما يميز بناء الرواية العربية الحديثة تصميمها المتقن، والترابط بين الأحداث، والتفاعل بين الحدث والشخصية الذي يؤدي إلى نمو الأحداث وفق مبدأ السببية، كما يؤدي إلى تطور الشخصية وتناميها. ما يعني التوازن في العلاقة بين الحدث والشخصية، والشخصية والزمان والمكان. ويختفي الكاتب لتقديم المادة الروائية بموضوعية فنية تحقق التأثير والإقناع الفني. وكثيرا ما يُستخدم فيها ضمير المتكلم، أو يتعدد الرواة وتتنوع الضمائر، أما اللغة فإيحائية تصويرية بعيدة عن المباشرة. وهي تهدف إلى الإيهام بواقعية عالمها الفني، ما يفرض على الروائي الاهتمام بالتفاصيل التي تجعلها مشابهة للعالم الحقيقي[2].

استند ظهور الرواية العربية الحديثة إلى مرتكزات أدبية وثقافية واجتماعية وسياسية وحضارية، منها تراكم الخبرات الفنية والأدبية، وتطور الوعي الجمالي، والاحتكاك والتواصل مع تجارب الروائيين الأجانب، والمدّ الفكري والنهوض الثقافي والقومي في خمسينيات وستينيات القرن العشرين. أما الرواية الجديدة أو التجريبية أو الطليعية التي تجسّد رؤية لايقينية للعالم فجاءت في ستينيّات القرن العشرين تتمرّد على الجماليات

(1) انظر الماضي، شكري عزيز: **أنماط الرواية العربية الجديدة**، ص (10-13). انظر أيضا الماضي، شكري عزيز: **الرواية العربية في فلسطين والأردن**، ص (50-51).

(2) انظر الماضي، شكري عزيز: **أنماط الرواية العربية الجديدة**، ص (11-12). انظر أيضا الماضي، شكري عزيز: **الرواية العربية في فلسطين والأردن**، ص (50-51).

الروائية المألوفة، وتستند إلى مفهوم جديد للرواية والفن ولجماليات التلقي وللعلاقة بين المتخيل والواقعي والأدب والواقع[1].

الرواية الجديدة تعبير فنيّ عن حدّة الأزمات المصيرية التي تواجه الإنسان، فالذات المبدعة تشعر بأن الإنسان مهدد بالذوبان والتلاشي في ظل تفتت القيم واهتزاز الثوابت وحيرة الفرد وغموض الزمن وتشظي المنطق المألوف، وهي تجد أن جماليات الرواية الحديثة وأدواتها غير ناجعة في التعامل مع الواقع والتعبير عنه. لذلك تسعى إلى تأسيس وعي جمالي جديد قائم على جماليات التفكك لا الوحدة والتناغم، وتفجير منطق الحبكة القائمة على التسلسل والترابط وتفتيتها وبعثرتها. وفي ظل مكابدة الرواية الحديثة لإخفاء الكاتب بحثا عن تقديم مادة روائية موضوعية، يتدخل الروائي الجديد مظهرا نفسه، بل يتعمد مخاطبة القارئ، ويعلق ويشرح لتحطيم مبدأ الإيهام بالواقعية، ناهيك عن الانحرافات السردية المتكررة المتعمدة لكسر التسلسل الزمني. وتظهر الشخصيات مجرد أطياف أو أسماء، أو هي مجرد حروف أو رموز. أما اللغة فذات مستويات متعددة، وأحيانا متمردة على التراكيب والقواعد. ذلك كله يجعل الشكل في الرواية الجديدة ينمو من خلال التجربة ويخضع لمتطلباتها، وليس قالبا جاهزا. وهي رواية تثير الأسئلة الفنية الصادمة، وتهز وعي القارئ الجمالي، وتحتجّ وترفض ما هو متداول ومألوف. مع التأكيد على تنوّع نماذجها وتعدّد ألوانها واختلاف مناهجها في التصوير[2].

---

(1) انظر الماضي، شكري عزيز: **أنماط الرواية العربية الجديدة**، ص (13-14).

(2) انظر ساروت، ناتالي: **انفعالات**، تر فتحي العشري، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1971، ص (18-25). انظر أيضا جرييه، ألان روب: **لقطات**، تر عبد الحميد إبراهيم، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1985، ص (25). راجع الماضي، شكري عزيز: **الرواية العربية في فلسطين والأردن**، ص (94-96).

يقول كولن ولسن: «إن دارون وماركس وفرويد غيروا وجه الثقافة الغربية. ولكن تأثير الرواية كان أعظم من تأثير الثلاثة مجتمعين»[1]. وقد ظلت الرواية تهرب من الأسس والمواصفات الثابتة، ظلت تتجاوز نفسها وتنفتح على آفاق جديدة، كما ظلت تنفتح على أشكال التعبير الفنية المتعددة عبر العصور، فتنهل من الملحمة والشعر والمسرح والموسيقى والتشكيل، ثم من السينما، تماما كما تنهل من نبع الحياة المتدفق دون قيود، ابتداء من الأسطورة الموغلة في القدم، وليس انتهاء بوسائل التواصل الاجتماعي في القرن الحادي والعشرين.

(1) ولسن، كولن: **فن الرواية**، ص (28).

الفصل الأول

مدونة غالب هلسا والتخييل الذاتي

مدونة غالب هلسا والتخييل الذاتي

ينقل كولن ولسن قول شكسبير «إن الفن يحمل مرآة تعكس الطبيعة»، ليعلّق: من الأدق أن نقول: إن الفن «مرآة يرى فيها المرء وجهه هو. ولكن لماذا يريد المرء أن يرى وجهه هو؟ لهذا السبب المهم: إنه حتى وقت رؤيته وجهه لا يعرف من هو، والقصة أو الرواية هي محاولة الكاتب لخلق صورة ذاتية واضحة»[1]. لكنّ هذا لا يعني «أن هدف الروائي خلق صورة ذاتية تعبر عن سيرة حياته. فذلك أمر سهل بما فيه الكفاية، كما أنه ليس مهما بدرجة خاصة. إن الهدف الحقيقي إسقاط صورة ما يريده، وفي بعض الأحيان فإن ما يريده غير واضح تماما»[2]. فإذا نظرنا في تجربة غالب هلسا بتمعّن عرفنا أنه يعرف ما يريده تماما، فهو كاتب ملتزم بقضية إنسانية جوهرية، هي قضية الحرية وما يتفرّع عنها أو يرفدها في الاتجاهات كافة، ومنفتح على العالم بأبعاده الأفقية والعمودية، أعني ما يمور من أفكار وفلسفات وانعطافات في محيطه، وما أنتجته الإنسانية عبر تاريخها من قيم وأفكار وفلسفات لا يمكن إدراكها دون إدراك المحيط.

ثم يوضح ولسن فكرته، فيؤكد أن خطوة الروائي الأولى هي محاولة خلق صورة للذات، مدركا أن ما يحاول القيام به هو «خلق مرآة يستطيع بواسطتها أن يرى وجهه. والخطوة التالية أن يفهم أن هدف الأدب ليس تسجيل عالم البداهة، بل العبور إلى ما ورائه، وتحقيق الانفصال عنه... إن رموز الكاتب هي بالأساس فكرته الخاصة بالحرية، وإن عمله يتعلق بالرحلة نحو الحرية. وهذه هي آلية الإبداع الأساسية»[3].

---

(1) ولسن، كولن: **فن الرواية**، ص (19).

(2) المرجع نفسه، ص (78).

(3) المرجع نفسه، ص (179).

ولعل مقاربة تجربة غالب هلسا الروائية عبر صفحات هذه الدراسة تؤكد أننا أمام كاتب أنجز آلية الإبداع الأساسية، فهو قد خلق صورة لذاته، بل خلق مرآة استطاع بواسطتها رؤية وجهه واضحا، في إطار قضايا أمته الكبيرة، وليس في إطار الذات الضيّق، وهو قد عبر بديهيات العمل الإبداعي إلى ما ورائها، ووظّف رموزه الخاصة التي شكّلت فكرته الخاصة عن الحرية، أما عمله الإبداعي كلّه فيتعلق بالرحلة نحو الحرية.

أما المدهش في هذه التجربة فهو أنه يمكن مقاربتها في ضوء أطروحة نقدية أنجزت في الثلث الأخير من القرن العشرين، علما أن صاحبها توفي عام 1989. أعني أطروحة التخييل الذاتي، وهو اتجاه سردي يقع بين الرواية والسيرة الذاتية، حتى أن كثيرا من الدارسين يعدّه جنسا مستقلا.

ولكن قبل ذلك ما هو المقصود بالتخييل الذاتي؟

تؤكد مرغريت دوراس أننا «لا نكتب شيئا خارج الذات»[1]. لكنّ فيليب لوجون عمد على امتداد كتاب «السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي» إلى عدّ مصطلح الرواية مرادفا للتخييل، مقابل اللاتخييل والمرجعية والواقعية، وهما السمتان الأساسيتان للسيرة الذاتية، التي يعرّفها بأنها «حكي استعادي نثري، يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصة»[2]. فلوجون يضع حدّ السيرة الذاتية بشخص واقعي يحكي حياته، وليس ساردا لا يتعدى كونه حجة على الورق، أي أن ما يؤسس السيرة الذاتية هو اختلافها الجوهري عن التخييل، عبر الإحالة على ضمير

(1) كليرك، توماس: **الكتابات الذاتية**، تر محمود عبدالغني، أزمنة للنشر، عمان، 2005، ص (10).

(2) لوجون، فيليب: **السيرة الذاتية- الميثاق والتاريخ الأدبي**، تر عمر حلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، 1994، ص (22).

متكلم ملموس، وليس على شخصية متخيلة. فالتخييل ضد السيرة الذاتية التي هي جنس أدبي مرجعي[1].

ويوضح توماس كليرك الفرق بين الرواية المكتوبة بضمير المتكلم والسيرة الذاتية، فالمؤلف في السيرة الذاتية «ذات وموضوع النص في آن واحد، الشيء الذي لا ينطبق على الرواية بضمير المتكلم، ولا على الرواية بضمير المتكلم التي تحمل فيها الشخصية اسما مخالفا لاسم المؤلف. وإذا لم تحمل الشخصية أي اسم يبقى التطابق غامضا... إن نصوص ضمير المتكلم هي حالات خطيرة وجدت لإزعاج المنظرين وإسعاد القراء، يحدث أن تنخرط بسرعة في عالم سهل التصديق، يمكن أن يكون حقيقيا لأن له المظهر الشكلي للحقيقة، بسبب القوة المرجعية الذاتية لضمير (أنا)»[2]. وتتميز السيرة الذاتية «بالاستعمال المتواتر للعلامات التي نستطيع أن نقول عنها إنها مرجعية أكثر منها واقعية، لأن لفظ واقعية يردُّنا إلى التخييل. وإذا كان لا شيء يفرِّق بين العالمين على المستوى الشكلي، حيث نجد فيهما الأسماء العلم، الأماكن الواقعية، التواريخ، كل العلامات التي تهدف إلى جعلنا نصدق الكلام، فإن السيرة الذاتية مع ذلك أخضعت هذه العناصر لميثاق مشروع»[3].

تناقض السيرة الذاتية التخييل الروائي عند لوجون، لكنّ توماس كليرك يرى أن النوعين يتكاملان: «إذا كانت السيرة الذاتية، في حدها البنيوي، تناقض التخييل، فإنه يجب إعادة التفكير في هذا التناقض لكون هذين النوعين يتكاملان أكثر مما يتناقضان»[4]. وتكاملهما

(1) انظر كليرك، توماس: **الكتابات الذاتية**، ص (18-19).

(2) المرجع نفسه، ص (20).

(3) المرجع نفسه، ص (24).

(4) المرجع نفسه، ص (52).

يؤدي إلى الاعتراف بالتخييل الذاتي. وهو مصطلح ابتكره الروائي والباحث الفرنسي سيرج دوبروفسكي سنة 1977، عندما حدّد جنس روايته «خيوط/ أبناء» (fils) بأنها «تخييل ذاتي»، في ردّ إبداعيّ على فيليب لوجون الذي استبعد أن يكون في تاريخ الرواية نصٌّ قائم على ميثاق تخييلي صريح يحمل فيه البطل اسم المؤلف ولقبه. فرواية دوبروفسكي تثبت أنَّه يمكن أن يتطابق البطل والروائي في الاسم، ومع ذلك يكون النص تخييليّا[1]. وسرعان ما انتشر مصطلح التخييل الذاتي في الساحة النقدية، وظهرت بحوث تعاملت معه بوصفه ممارسة سردية جديدة. من أبرزها دراسة فانسون كولونا التي ركزت على جانب أساسي هو وضع ذات الكاتب/ السارد موضع المادة التخييلية، أي جعل هذه الذات محور العمل الروائي[2].

يتبنى توماس كليرك تعريف ماري داريوسك للتخييل الذاتي، قائلا إنه جنس يقع وسط الرواية والسيرة الذاتية، وهو تخييل يطابق بين الكاتب والسارد والشخصية، وقد عرّفته ماري داريوسك، بأنه **سرد بواسطة ضمير المتكلم يعدّ نفسه تخييلا، لكنّ الكاتب يظهر فيه جواني الحكي تحت اسم علم، بحيث يكون التشابه رهانا مستندا إلى كثير من آثار الحياة.** وبذلك يمكن القول إن التخييل الذاتي جنس يلعب على مستويين: فغموضه الحتمي يشكّل لبعضهم شذوذا نظريا، ويظهر لبعضهم الآخر تجديدا. ومثله مثل كل تجديد يجيب التخييل الذاتي على الحاجة إلى التعبير بطريقة مغايرة، وهنا تكمن أصالته الأكيدة، ويعيد ربط العلاقة بين اللايقين والذات المعاصرة. كما أن له جدارة إثارة سؤال الحقيقي والمزيف:

(1) انظر القاضي، محمد وآخرون: **معجم السرديات**، دار محمد علي للنشر، تونس، 2000، ص (79).

(2) انظر منصوري، ليدية: صعوبة ضبط مصطلح التخييل الذاتي، **صحيفة رأي اليوم**، لندن، 26/ 1/ 2020.

الكذب، النسيان، الاستيهامات[1]. وإذا جاز لي فإنني أعترض على جزئية في تعريف داريوسك للتخييل الذاتي، وهي قولها إنه «**سرد بواسطة ضمير المتكلم يعدّ نفسه تخييلا**»، فتوظيف الضمائر لعبة سردية، يمكن أن يستخدم منها الروائي ما شاء لتحقيق مقصده في تقديم عمل فنيّ متميز. وطالما يحقق هذا العمل شروط التخييل الروائي، ويستند إلى عوالم الذات فله أن يستخدم ما شاء من ضمائر السرد. أما القضية الأخرى في مقاربة توماس كليرك خلال تبنيه تعريف داريوسك فهي وصفه التخييل الذاتي بالجنس المنفصل. فهل نستطيع أن نذهب معه ومع دوبروفسكي، ومع كثيرين غيرهما ممن قارب التخييل الذاتي أو تبناه هذا المذهب؟

يعرّف جيرمي هوثورن الرواية بأنها «سرد خيالي، نثري... تُصوّر فيها شخصيات وأفعال تمثل الحياة الحقيقية للماضي أو الحاضر على شكل حبكة، ذات تعقيد ما»[2]. أي أنَّها عمل فني مُتخيل، يتّخذ النثر وسيلة توصيل، وأساسها قصصي، ومادتها الأحداث والشخصيات، وفيها مزج للخيال والحقيقة عبر حبكة ذات تعقيد ما. وعلى بساطة هذا التعريف فإنه لا يخرج التخييل الذاتي من عوالم الرواية. فإذا أضفنا إليه قول عبد الملك مرتاض أن الرواية تتخذ «ألف وجه، وترتدي في هيئتها ألف رداء، وتتشكل أمام القارئ تحت ألف شكل، مما يعسر تعريفها تعريفا جامعا مانعا. ذلك لأنَّنا نلفي الرواية تشترك مع الأجناس الأدبية الأخرى بمقدار ما تستميز عنها بخصائصها الحميمة وأشكالها

(1) انظر كليرك، توماس: **الكتابات الذاتية**، ص (56).

(2) هوثورن، جيرمي: **مدخل لدراسة الرواية**، تر غازي درويش عطية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1996، ص (5).

الصميمة»[1]. تبين لنا أن التخييل الذاتي نهج خاص اتّخذه السرد الروائي في إطار الرواية الجديدة، ولا أطمئنّ إلى عدّه جنسا، ما دامت الرواية الجديدة تتخذ دروبا شتى، بل إنها «بشكلها ومضمونها تختلف عن الرواية التقليدية بمقدار ما تختلف من كاتب لآخر من كتاب هذه الموجة نفسها»[2]، لكن ما يجمعها هو نبع التخييل الروائي.

حين تذوب ذات الكاتب في السرد، ولا يرى القارئ إلا رابطا مربكا بينها وبين الشخصية الروائية، فلا يتخيل الكاتب الأحداث حسب، بل الاستيهامات والنماذج وفق شكل يخون الحكاية الواقعية. أما التماسك في الشخصية المرجعية، فإن الكاتب يكسّره ويبعثره حتى لا يبقى منه إلا الظلال. حين يحدث ذلك، كما يفعل غالب هلسا في عمله الروائي، يمكن عدّ العمل منتميا إلى التخييل الذاتي. وبناء على ما سبق أرى من الأجدر أن تقرأ تجربة غالب هلسا الروائية في ضوء لعبة التخييل الذاتي بوصفها تيارا من تيارات الرواية الجديدة، لا جنسا جديدا أو هجينا.

(1) مرتاض، عبد الملك: **في نظرية الرواية**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص (11).

(2) ساروت، ناتالي: **انفعالات**، ص (14).

الفصل الثاني

قراءة العالم من خلال الذات

قراءة العالم من خلال الذات

تعدّ تجربة غالب هلسا الروائية خير ممثل للرواية العربية الجديدة، فرواياته تتعدد فيها الأشكال والأساليب الفنية، كما أنها تسبح في فضاءات عربية متعددة، لا تفرق بين القاهرة أو بغداد أو عمان، وتنهل من المدينة، مثلما تنفتح على القرية متجاوزة أيّ مقولات تدّعي انتماء الفن الروائي لفضاء دون آخر.

من العجيب أن هذا الكاتب العربي بامتياز كتب الرواية الجديدة في منتصف ستينيات القرن العشرين، وقبل نكبة حزيران التي زلزلت الفكر والثقافة العربيين، حيث انتهى من مخطوطة رواية «الضحك» قبل أن يعتقل في القاهرة عام 1966[1]، وهي الرواية التي صدرت طبعتها الأولى عن دار العودة في بيروت عام 1970. فهو قد بدأ بالانفتاح على آفاق التجديد في الشكل الروائي، وتجاوز الرواية العربية الحديثة إلى الرواية الجديدة مبكّرا، ولعل اطّلاعه على التجارب الغربية، نظرا لثقافته الإنجليزية، قد ساهم في هذه الريادة.

ولا بدّ من تسليط ضوء كاشف على مدوّنته الروائية الفريدة في عوالمها وآفاقها الغنية؛ التقنيات الفنيّة التي يوظّفها، والمضامين التي يعبّر عنها، قبل الدخول في قراءة معمّقة

(1) يورد غالب هلسا هذه المعلومة في مقدمة رواية «**السؤال**» التي يتحدث فيها عن ظروف اعتقاله، وما حدث لمخطوطة رواية «**الضحك**»، ويسندها القراءة التحليلية للرواية التي لا تظهر فيها آثار كارثة العرب عام 1967، بينما تتم الإشارة إلى أحداث تاريخية أخرى في خمسينيات القرن العشرين، شكلت خلفية للحدث الروائي وأثّرت في الشخصيات. انظر هلسا، غالب: **السؤال**، دار الوعي، دمشق، ط2، 1986، ص(8).

تفصيليّة لروايته الأولى التي تمثّل إحدى الروايات الرائدة في عالم الرواية العربية الجديدة[1].

(1) من المفارقة أن مسألة الريادة في كتابة الرواية العربية الجديدة تُنسب لروائي أردني آخر، هو تيسير سبول الذي صدرت روايته اليتيمة «**أنت منذ اليوم**» عن دار النهار في بيروت عام 1968، انظر مثلا الماضي، شكري عزيز: **الرواية العربية في فلسطين والأردن**، ص (96-97). وهي رواية تتناول شخصية عربيٍّ يدعى «عربي» محبط من كارثة عام 1967. بينما كتبت رواية «الضحك» قبل الكارثة، كما يتضح من خلال قراءتها وتحليلها المعمّقين، وإن تأخر صدورها حتى عام 1970. وإذا أخذنا بحسباننا تاريخ الصدور وحده معيارا كان السبول هو الرائد، أما حسب منهجنا في القراءة فإن رواية الضحك هي الرواية الرائدة في هذا المجال، ناهيك عن أنّ كاتبها استمرّ في نهجه التجديدي حتى ثمانينيات القرن العشرين.

أولا: رواية «الضحك»[1] وتشظّي الذات وانكساراتها

في رواية «الضحك» تظهر الشخصية الرئيسية بلا اسم، وما يهيمن على السرد هو عوالم أحلام اليقظة التي تنقلنا بين أماكن وشخصيات متباعدة، ومنطق الخوف الذي يغلّف الأجواء ويضغط على الشخصيات، والتشظّي المكاني والزماني، إذ يمتدّ فضاؤها بين القاهرة، حيث كان يعيش الكاتب منذ أواسط خمسينيّات القرن العشرين، ومعسكر المتطوعين قرب بورسعيد، زمن العدوان الثلاثي على مصر عام 1956، وفيه تلقى هلسا تدريبا عسكريا، وبغداد التي عاش فيها قبل انتقاله إلى القاهرة ردحا من الزمن، وبلدة أردنية نُفي إليها، ونعلم من سيرة الكاتب أنه فرضت عليه الإقامة الجبرية في مدينة مادبا الأردنية أوائل خمسينيّات القرن العشرين، وعمان حيث أكمل هلسا دراسته الثانوية وعاش نهاية الأربعينيّات وأوائل الخمسينيّات. ما يشير إلى نهل الكاتب من سيرته الذاتية في بناء عالم الرواية. وإن كان لا يذكر أسماء تلك الأماكن، فهو يكتفي بإشارات إلى المدينة، والبلدة، والقرية، والمعسكر. أما اسم بغداد فيظهر وحده خلال التذكّر.

كما أنه يضمّنها وثيقة أدبية تاريخية تتعالق مع السرد، مجتزأة من كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، وأخرى توضّحها من كتاب الحيوان للجاحظ، وقطعا إخبارية وإعلانية من عالم الصحف والمجلات والتلفزيون، ناهيك عن الشعر الذي يندمج في جسد الرواية، ولا أقصد اللغة الشعرية، بل قصيدة نثر يختم بها الجزء الأول من الرواية، والقصص القصيرة فانتازية الطابع التي تنشأ عبر سياق السرد على لسان بعض الشخصيات التي تروي مقاطع من سيرتها الذاتية أو مشاهداتها الغرائبية، تنفصل عن جسد الرواية وتتّصل به في

(1) صدرت الطبعة الأولى من هذه الرواية عام 1970 عن دار العودة في بيروت، ثم صدرت طبعة ثانية منها عام 1981 عن دار المصير في بيروت، أما الطبعة الثالثة، وتتضمن أعمال الكاتب الروائية كاملة، وهي الطبعة المعتمدة في هذه الدراسة، فصدرت في عمان عام 2003 عن دار أزمنة.

الوقت نفسه، ما يذكِّر بالشكل السردي الذي تقوم عليه حكايات «ألف ليلة وليلة»، إضافة إلى فنّ الرسالة التي يندمج فيها الشخصي بالعام على لسان بعض الشخصيات.

وظّفت الرواية بعض التقنيات السينمائية، كتقنية عين الكاميرا وتقنية القطع السينمائي. كما وظفت الخبر الصحفي، وفنّ الإعلان، والوثيقة الأدبية التاريخية، والمذكّرات، وفنّ السيرة، والأغنية الشعبية، والميثيولوجيا الشعبية، والقصة القصيرة، والقصيدة، والرسالة. وبذلك انفتحت على عوالم متعدّدة، اندمجت في السرد وتماهت معه لتعبّر عن حداثية مبكّرة جعلتها خير ممثّل للرواية العربية الجديدة.

ثانيا: رواية «الخماسين»[1] وتقنية الميتاقصّ

من اللافت أنّ شخصية ليلى تظهر في أول سطر من رواية «الخماسين» مع الشخصية الرئيسية. وشخصية ليلى سبق أن ظهرت في رواية «الضحك»، حيث أسماها مرة ليلى ومرة أمينة في تماه مع حالة الضياع التي تعيشها الشخصيات. وتقنية اللعب بالأسماء وصلت ذروتها في رواية غالب هلسا «ثلاثة وجوه لبغداد». من جهة أخرى تظهر شخصية نادية وملامح من ذكرياته معها، وهي ذكريات سبق أن عرفناها في رواية «الضحك»، كأنما يتابع السارد في «الخماسين» من حيث انتهى في «الضحك»، في لعبة روائية مفتوحة يتداخل فيها الذاتي والتخييلي. خاصة وأن الشخصية الرئيسية في رواية «الخماسين» تظهر باسم غالب خلال الأحداث، بل إن السارد في أحد المشاهد لا يكتفي باسمه الصريح، بل يصرّح باسمه واسم أبيه في الرواية، حيث يجد ورقة عند بواب العمارة التي يسكن فيها، تتضمن استدعاءه لمراجعة وزارة الداخلية المصرية، ويقرأ فيها اسم غالب سلامة. وفي حالة من حالات التداعي الداخلي يتساءل السارد عن الفرق بين العطف والحنان، فيقرر أن يتّصل بالروائي إدوار الخراط ليسأله عن ذلك. فهو يقطع سياق السرد، ويكسر الإيهام الفني عبر الإشارة الصريحة إلى اسم الروائي الكامل مرة، والالتفات لصديقه الخراط في العالم الواقعي يشرح له مفاهيم لغوية مرة أخرى. ويحدث مثل هذا في رواية «البكاء على الأطلال»، حيث يزور السارد صنع الله إبراهيم في «دار الثقافة الجديدة»، ويتّصل من هناك بحبيبته عزة، فإذا علمنا

(1) صدرت الطبعة الأولى من هذه الرواية عام 1975 عن دار الثقافة الجديدة في القاهرة، بعد أن حذفت منها الرقابة المصرية مقاطع كبيرة، ما دفع الكاتب إلى أن يعيد طباعتها في دار ابن رشد في بيروت عام 1978، ثم صدرت عام 1999 في القاهرة عن وزارة الثقافة المصرية في طبعة ثالثة. أما الطبعة المعتمدة في هذه الدراسة فهي الطبعة الرابعة التي صدرت في عمان عام 2003 عن دار أزمنة ضمن أعمال الكاتب الروائية الكاملة.

أن اسم السارد في «البكاء على الأطلال» هو خالد، وأن غالب هلسا عمل في هذه الدار مع أصدقائه من الكتاب الطليعيّين، تبيّن لنا المدى الذي بلغه في لعبة التخييل الذاتي، وهذه المزاوجة بين السرد والحياة الواقعية في لعبته الروائية.

يسيطر الإحساس بالخوف على الشخصية الرئيسية التي تشعر أنها مراقبة في «الخماسين»، وهو إحساس طغى في رواية «الضحك» على الشخصيات كلها تقريبا، كما أن عوالم الخوف والترقّب تتجلّى أيضا في رواية «السؤال»، لكنها تطغى وتسيطر في «ثلاثة وجوه لبغداد». أما التداعيات الحرّة التي لا تخضع لضوابط، وهي تداعيات ساخرة تتضمّن نقدا اجتماعيا وتاريخيا وثقافيا عميقا، فتظهر كثيرا في رواية «الخماسين»، ثم تظهر في «السؤال»، لكن بحدّة أقل، قبل أن تنفلت من عقالها في «البكاء على الأطلال».

من جهة أخرى تظهر شخصية سعاد عبر ذكريات السارد في الفصل الختامي من رواية «الخماسين»، وهي امرأة تنتمي إلى أحد الأحياء الشعبية، تظهر أيضا في روايتي «السؤال» و«الروائيون» بالبذرة نفسها، وتمتلك حضورا أكبر في الروايتين. والفكرة التي يمثّلها حضورها في الروايات الثلاث هي فكرة البرجوازي الصغير الذي يتوقع شرّا من امرأة الحي الشعبي، ويعتقد أنها ستستغلّه، ما ينجلي عن خطأ أو سوء فهم. فإذا ما تذكرنا شخصيتي نادية وليلى اللتين تستمران في روايتين متتابعتين، بل إن نادية تظهر في ذكريات إيهاب، الشخصية الأساسية في رواية غالب الأخيرة «الروائيون»، كما تظهر شخصية عزة بالبناء نفسه في روايتي «البكاء على الأطلال» و«سلطانة»، وهو ما يشير إلى ثيمة تميّز عمل غالب هلسا الروائي الذي يشبه فصولا من السرد المتواصل غير المنقطع عبر أعماله الروائية كلها. وهنا نتذكر وصف كُتّاب الرواية الجديدة الذين «لا يبدؤون ولا ينتهون، وإنما يصبّون

رؤاهم التي وإن جاءت معقدة أو غير منطقية فلأنها تعبير صادق عن الواقع الخارجي، المعقّد وغير المنطقي»[1].

في مشهد آخر من «الخماسين» يفارق المرأة الحلم، التي تمثّل المرأة الأم الكاملة في نظره، وسبب ذلك قول هذه المرأة له إنه يعيش الحياة من أجل الكتابة، وإنه سيكتب عن اتصالهما الجنسي كما فعل في روايته «الضحك»، إذ وصف كل ما حدث له مع نادية، ما يؤكد المدى التجريبي الذي وصله في الرواية، فهو لا يخضعها لأي منطق تقليدي، ويخلط بين السيرة والتخييل الروائي، بل يقدّم الرواية ضمن لعبة التخييل الذاتي. وخلال ذلك يتحدث عن علاقة الحياة بالكتابة، في توظيف واع للميتاقصّ، ولعل المظهر التجديديّ الأبرز في رواية «الخماسين» هو تقنية الميتاقصّ التي تظهر في أكثر من مشهد من مشاهد الرواية، قبل أن تبلغ ذروتها حين يخصّص لها فصلا ختاميا عنوانه «ما بعد الرواية»، وهذا الفصل يعدّ تجربة غنية في توظيف هذه التقنية.

تنتقل عجلة السرد في «الخماسين» بين الساردين: العليم والمتكلم. ويراوح الزمن حسب منطق الذاكرة؛ بين زمن تعيشه الشخصية الرئيسية، ورجعات إلى ماض بعيد، ومراوحات زمنية إلى الأمام والخلف. وربما تخفّ حدة التشظي الزمني في هذه الرواية عن سابقتها، إذ يمكننا بشكل أقل قلقا متابعة خيوطها الزمانية والمكانية. وخلال مراجعة الشخصية الرئيسية لمبنى وزارة الداخلية تظهر السلطة الضاغطة، والقلق والخوف الذي يغلّف عوالمها، خاصة حين يستذكر تجربته في السجن، ويراوح بين ذكرياته في سجن أردني وسجن مصري. أما القرية فتحضر في الذكريات الأليفة التعويضية عن واقع مؤلم. ويوظّف السارد تجربة الكاتب الذاتية، سواء في السجن أو القرية، فهو قد تعرّض للاعتقال فعلا في

(1) ساروت، ناتالي: **انفعالات**، ص (20).

الأردن ومصر، وعبر هذا التوظيف يبني رواية تنتمي إلى تيار التخييل الذاتي في كثير من مفاصلها.

يخصّص السارد جزءا مهما من «الخماسين» للحديث عن شخصية المخبر بسيوني، في سرد تختلط فيه السخرية بالتحليل النفسي، بل يدخل في متاهات أحلام هذه الشخصية التي انتهت إلى معاقرة الأفيون، بعد تاريخ حافل بالقوادة والتعامل مع المستعمر الإنجليزي، ثم يتمّ اعتقال بسيوني بعد أن تحرّش بطفلة ألمانية. وفي هذا الجزء من الرواية نلمح أجواء الرواية الحديثة لا الجديدة، فهو يقدم فيه بناء متماسكا ينطلق من نقطة أساسية في السرد، ثم يبلغ الذروة قبل أن يصل إلى النهاية. كما أن الروائي يوظّف تقنية تعدد الأصوات في «الضحك» وفي «البكاء على الأطلال»، وفي «سلطانة». وهي من تقنيات الرواية الحديثة التي لا يقطع غالب هلسا معها الخيوط في رواياته، فهو يظلّ في أجزاء من البناء يعتمد نهجها اليقيني، وإن كان في الأغلب الأعمّ ينقضّ على نهجها ويحطّمه مُعوِّلا على التقنيات الجديدة.

ثالثا: رواية «السؤال»[1] والتقنيات الفرويدية

تتميّز رواية «السؤال» بأن الشخصية الرئيسية فيها مصري اسمه مصطفى. ويظهر مصطفى في «الروائيون»، لكنه يفقد دوره المحوري. وتُعدّ «الروائيون» الجزء الثاني من رواية «السؤال»، حيث تنمو شخصيات رواية «السؤال» في حبكة مشابهة، لكن الروائي يضيف إليها شخصية رئيسية جديدة هي إيهاب، ممثّلُه في السرد، بل إنه يمتلك ذكرياته حول نادية وعالم الآمال الوردية في المعسكر الذي تدرّب فيه إبان العدوان الثلاثي على مصر عام 1956، كما ظهر في روايته الأولى «الضحك». من جهة أخرى تتطوّر تفيدة، الشخصية المركزية في رواية «السؤال»، امرأة الحي الشعبي التي تزوجت مصطفى في نهايتها، إلى كاتبة روائية في «الروائيون»، كما تظهر سعاد من شخصيات «السؤال» في الرواية الأخيرة بملامحها نفسها. ونعود هنا للتأكيد على الثيمة التي تميّز بناء غالب هلسا الروائي، والذي يكاد يكون فصولا من سرد متواصل غير منقطع. وهي ثيمة يتميّز بها كُتّاب الرواية الجديدة.

يخيّم على أجواء «السؤال» ظهور سفاح يقوم بقتل النساء وتشويههنّ، ولا يتورع عن قتل بعض الرجال وإخصائهم. وهو يمثّل جزءا من تقنيات السلطة في العنف أو أحد إفرازاتها، إذ يتبيّن في النهاية أن السفاح أحد ضباط المعتقل الذي سبق أن اعتقل فيه مصطفى. وتسيطر عقدة الإخصاء على جرائم السفاح، بل إن الرواية تركّز في جزء كبير منها على هذه العقدة ذات المرجعيات الفرويدية، ففي مشهد قتل عبد العليم، أحد شخصيات

(1) صدرت الطبعة الأولى من هذه الرواية عام 1979 عن داري الفارابي وابن رشد، وصدرت الطبعة الثانية منها عام 1986 في دمشق عن دار الوعي. أما الطبعة المعتمدة في هذه الدراسة فهي الطبعة الثالثة التي صدرت في عمان عام 2003 عن دار أزمنة ضمن الأعمال الروائية الكاملة للكاتب.

«السؤال»، حين أخصاه السفاح «رأى وجه أبيه ملتحيا محايدا... ينتزعه من حضن أمه»[1]. والتركيز على هذه العقدة رأيناه في رواية «الضحك»، وضمن المرجعيات الفرويدية نفسها. كما أنه يذكرنا بشخصية بسيوني في رواية «الخماسين»، حين حلم بأن أباه يقوم بإخصائه، ثم تمخّض الأب عن حسن، تاجر الأفيون الذي تأخر عليه. وفي هذا المقام لا بدّ من توضيح رؤية فرويد لعلاقة الابن الأوديبية بأبيه، والمرتكزة على حال الأب وأبنائه في المجتمع البدائي حسب فرضية داروين.

انطلق فرويد من فرضية داروين حول الوضع الاجتماعي البدائي للإنسان، والتي تفيد أنّ البشر كانوا يعيشون في جماعات صغيرة، يسيطر على كلّ منها الذكر الأكبر سنّا، الغيور على النساء والأقوى، ما وقف حائلا بين باقي الذكور والإباحية الجنسية. هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنّه تأمّل حال القبائل التي تعيش حياة بدائية، ومنها سكان أستراليا الأصليون الذين لا يفلحون الأرض، ولا يربون من الحيوانات الأليفة إلا الكلب، ولم يعرفوا فنّ صنع الخزف، وهم يتغذّون من لحوم الحيوانات التي يصطادونها ومن جذور النباتات التي يقتلعونها، كما أنهم لا يعرفون الملوك ولا الزعماء، ورغم ذلك يتجنّبون بمنتهى الشدة والصرامة إقامة العلاقات الجنسية بين الأقرباء. وعوضا عن المؤسسات الدينية والاجتماعية فإنّهم يتّبعون نظام الطوطميّة؛ فالقبائل تتفرّع إلى عشائر، وكلّ عشيرة تتسمّى باسم طوطمها الذي هو في العادة حيوان يؤكل لحمه، وله علاقة خصوصيّة مع كامل العشيرة، فهو الأب الأول للعشيرة، وهو حاميها من الأخطار، لذلك يلتزم أبناء الطوطم التزاما مقدّسا بألا يقتلوا طوطمهم الذي لا ينحصر بحيوان فرد، بل يشمل أفراد النوع جميعهم، كما أنّهم يتجنّبون الاتّصال الجنسي مع أبناء الطوطم من الجنس الآخر. لكنّ

(1) هلسا، غالب: **الأعمال الروائية الكاملة (1)، السؤال**، ط3، أزمنة للنشر، عمان، 2003، ص (546).

العشيرة تقوم بقتل طوطمها المقدّس بصورة احتفالية في مناسبات معيّنة وتلتهم لحمه المحرّم[1].

واستنادا إلى فرضية داروين وحال القبائل الطوطميّة يرى فرويد أنّ حيوان الطوطم يمثّل الأب المرهوب الذي قتله الأبناء وتمتّعوا بنسائه، ثم ندموا ندما شديدا على فعلتهم، ومن هنا جاء تحريم قتل الطوطم، وممارسة فعل الجنس مع المحارم[2]. ثم يضيف: «ولعلّ الوليمة الطوطميّة... هي استعادة وذكرى لهذه الفعلة الإجراميّة الجديرة بالتذكّر، التي بدأت معها أشياء كثيرة: التنظيمات الاجتماعية والقيود الأخلاقية والدين... لقد كانوا يكرهون الأب الذي وقف حجر عثرة جبارة أمام حاجتهم السلطوية ومتطلّباتهم الجنسية، لكنهم كانوا يحبونه أيضا ويعجبون به. وبعد أن قضوا عليه... نشأ شعور بالذنب... وما حظره الأب سابقا بوجوده، يحظره الآن الأبناء على أنفسهم... بأن لا يسمحوا بقتل بديل الأب، وهو الطوطم، وأن يتخلوا عن جني ثمار القتل، بأن يحرموا أنفسهم من النساء اللواتي أصبحن بدون بعل. بذلك أوجدوا من شعور الابن بالذنب التابوين الأساسيين للطوطمية اللذين يتطابقان بالتالي حتما مع الرغبتين المكبوتتين لعقدة أوديب»[3].

تهزم تفيدة السفاح في «السؤال»، في إشارة لشخصيّتها الأمومية المهيمنة، وهي حين ارتبطت بمصطفى جاءت لتنتشله «من وهدة الخضوع المدمّر لمعطيات الشموليّة الأبوية»[4]. وتعبّر تفيدة عن شخصية المرأة الأم القوية العطوفة، التي تعيد تنظيم بيت

(1) انظر فرويد، سيغموند: **الطوطم والتابو**، ترجمة بو علي ياسين، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، 1983، ص(22-25) وص(128) وص (130) وص (151).

(2) انظر المرجع نفسه، ص (167-168).

(3) المرجع نفسه، ص (169-170).

(4) هلسا، غالب: **الأعمال الروائية الكاملة (1)، السؤال**، ص (789).

مصطفى الفوضوي، كما فعلت نادية في «الضحك»، وعزة في «البكاء على الأطلال» و«سلطانة». وحين يمارس مصطفى معها الجنس لا يشعر بالغثيان، وعدم شعور الرجل بالغثيان حين يكون برفقة المرأة الأم ثيمة أساسية تتكرّر في مدونة غالب هلسا الروائية. ومثلما ظهرت شخصية ليلى في «الضحك» قبل أن تعاود الظهور في «الخماسين»، تظهر شخصية عزة طفلة في رواية «السؤال»، قبل أن تشكّل محورا أساسيا في الرواية اللاحقة «البكاء على الأطلال»، وتعود لتظهر في الفصل الختامي من رواية «سلطانة». وهي ثيمة سبق أن أشرت إليها. ثم تنتهي رواية «السؤال» بزواج مصطفى من تفيدة وحملها، وحين أخذته الشرطة إلى السجن «رأى تفيدة تجلس في حجرة الصالة منتفخة البطن كبيرة راسخة، وكان يبدو المكان كامتداد لها»[1]. وفي ذلك إشارة دالة على التفاؤل والأمل الرومانسي الذي لا نراه كثيرا في روايات غالب هلسا.

(1) المصدر نفسه، ص (849).

رابعا: رواية «البكاء على الأطلال»[1] وإعادة خلق الماضي لعبور الواقع

ما هو سبيل الوصول إلى كنوز الماضي الدفينة؟ يقول كولن ولسون معلقا على رواية البحث عن الزمن المفقود: «إن الحلّ الذي يقدمه لنا بروست هو أن نحاول استحضار الماضي، أن نعيد خلقه، وذلك بواسطة الكتابة عنه كتابة مفصّلة، وتكون النتيجة بالطبع رواية عظيمة»[2]. هذا ما يكاد ينطبق على تجربة غالب هلسا في رواية «البكاء على الأطلال».

في إيماءة خاصة يفتتح هلسا رواية «البكاء على الأطلال» بمقاطع من معلقة امرئ القيس في الذكرى والتفجع على الفراق. ثم تبدأ الرواية بعنوان جانبي هو «إيقاع المهباش»، حيث يصوّر السارد العليم الشخصية الرئيسية جالسا في ضيافة شخصيتين يطلق عليهما «الأب والأم»، ومعهما طفلة صغيرة اسمها كوثر. وهو يدقّ بأصابعه على سطح طاولة أمامه الإيقاعَ الذي تستدعيه الذاكرة، وترقص الطفلة على إيقاع ضربات يديه، وهو إيقاع مرتبط بالقرية وعوالمها؛ القصيدة النبطية على الربابة، صهيل الخيول، أصوات النساء الثريّة وبينهن أمه يصنعن قِرى يتكون طبعا من المنسف. ونرى آمنة، المرأة الأم التي تمتلك حضورا قويا في رواية «سلطانة»، وتمثل مع سلطانة الصورة المتكاملة للمرأة في عقله وخياله، نرى آمنة تأخذ دور (الحاشية) في رقصة «السامر (الدحيّة)»[3] البدوية المشهورة في

(1) صدرت الطبعة الأولى من هذه الرواية عام 1980 عن دار ابن خلدون في بيروت، ثم صدرت طبعتها الثانية، التي نعتمدها في هذه الدراسة عن دار أزمنة في عمان ضمن الأعمال الروائية الكاملة.

(2) ولسن، كولن: **فن الرواية**، ص (16).

(3) هي رقصة صحراوية منتشرة في البادية الأردنية ترتبط بمناسبات الأفراح، يقف فيها الرجال على شكل نصف دائرة يحدُون ببطء وخفوت، ثم يتزايدون حتى يكتمل صفّهم، فيرتفع التصفيق ويحتدّ، ثم ترتفع الأيدي وهم يرددون بحماسة: (دحياهي.. دحياهي). وعندما يصلون منتهى النشوة والحماس يرددون (أبو الهوش.. أبو الهوش)، فيخرج واحد منهم يدعى (الحاشي)، يقفز قفزات سريعة ومنظَّمة مشجعاً لهم.

الصحراء الأردنية، والتي تعبّر عن الرغبة الجنسية في صورتها الأولية. وإذا كانت صورة آمنة تظهر هنا كومضة في إطار لوحة القرية بتفصيلاتها المتعددة، فإن السارد في رواية «سلطانة» يفصّل دقائق ما يحدث في الرقصة، موردا كثيرا من الأشعار، وكيف ترد (الحاشية) على الذكور المحيطين بها شعرا. ويقدّم آمنة بوصفها (الحاشية) النموذج. فهي عصيّة على الهزيمة أمام قائد الجوقة في لعبة الخنجر المعبّرة عن مقاومة الأنثى الأولية لهجوم الذكر.

يرسم السارد لوحة تشكيلية للمشهد بالمعنى الحرفي، فهو يقدّم تفاصيله كاملة كأنما يصف لوحة معلّقة في الذاكرة، ويظهر الأب في «البكاء على الأطلال» ممثلا لسلطة مهيمنة، أما الأم فتظلّ محايدة، بينما تُمثّل الطفلة إلى جانب الشخصية الرئيسية في الرواية الجانب المتمرد. هذا المشهد مشهد مركزي في الرواية، وتتم استعادته بتقديم تفصيلات جديدة كلّ مرة، فيمضي الزمن الروائي في خط أفقي، لا يكاد يتقدم عموديا، بل يراوح عبر الذكرى ليعود من جديد إلى نقطة الانطلاق نفسها. وخلال هذا المشهد، وعبر استعادة الذكريات، نرى من جديد أمه متجهّمة بعد أن ضبطته واقفا مع امرأة غريبة في بيتهم، وهو مشهد سبق أن رأيناه في «الضحك»، وسنراه مفصّلا من جديد في «سلطانة». ونرى أبله القرية في مناسبة اجتماعية يومئ برأسه ويوقّع بقدميه على وقع كلمات إيقاعية: «بياع البيارق طل».

يرافق إيقاعُ المهباش والقرية الشخصيةَ الرئيسية بعد أن يخرج من ذلك المشهد إلى الشارع، حيث نقرأ جملة مركزية لها علاقة بالقرية حلّلنا ما يشبهها في رواية الضحك:

ويشتدّ الحماس أكثر فأكثر مع بروز (الحاشية)، وهي امرأة جميلة وراقصة بارعة رشيقة، عادة، وتحمل بيدها سيفا أو خنجرا تدافع به عن نفسها، إذ يحقّ لكلّ رجل في السامر أن يلمسها، ومن المألوف أن تجرح عدداً من الراقصين الذين يحاولون أن يلمسوها، لأنها لا تتهاون في ذلك. وترقص (الحاشية) وهي تلوّح بالسيف والمنديل، ويتناسب رقصها مع سرعة المصفّقين. حتى يطلب المشاركون في الرقص الشاعر، فيقطع الرقصة بشعره، فيتحولون إلى تصفيق بطيء بضرب خفيف على الأكف، كما تبطّئ (الحاشية) سرعة رقصها. ثم يتحوّل التصفيق إلى حركة إيمائية دون صوت.

«الإيقاع وضع المنظورات في سياق جديد، سحب عليها إحساسا مفتقدا عتيقا بالألفة مع الأشياء... العالم يدخل في سياق قديم، ويصبح مفهوما، والإيقاع ماض لا يتوقف»[1]. ويحافظ الزمن على مراوغته في الرواية، فيتقدّم ثم يرجع، ورجوعاته متفاوتة، مرة يكون قريبا، وأخرى بعيدا أو بعيدا جدا. وهو يستعيد صورة من القرية على شكل ومضة سريعة، ثم يقدم تفصيلات للمشهد القديم، فالأبله مثلا يظهر بسرعة في استعادة سريعة خلال المشهد الافتتاحي، ثم يُخصّص له فصل عنوانه «العبيط»، فتُضاف تفصيلات جديدة. ومن خلال ربط ذكريات الكاتب في القرية الأردنية بذكريات الشخصية الأساسية فيها، الذي يعيش في القاهرة ويمضي في شوارعها تائها عبر حلم اليقظة الطويل، ننظر كيف صاغ هلسا في زمن مبكر رواية تخييل ذاتي قبل ظهور المصطلح في أوروبا نفسها.

من الملامح الدالة في الرواية محاورة الشخصية الرئيسية مع نص تراثي من كتاب الأغاني بعنوان «عائشة بنت طلحة»، وهذا يذكرنا بقصة الدلال الخصيّ في «الضحك»، حين نقل وثيقة أدبية تاريخية لها دلالتها ووظّفها في سياق الرواية، لكنه في «البكاء على الأطلال» لا يقدم الوثيقة مجردة، بل يروي القصة بلغته، ويعيش تفاصيل المشهد المروي في الكتاب التراثي. ثم تدخل عائشة في حلمه ليخلص إلى أن «الزمن المدمّر الذي ينقضُّ علينا ولا يبقي على شيء»[2]، هو المحرك في استعادة هذه الصورة القديمة، فأين ذهب ذلك الجمال والشغف الذي وصفه أبو الفرج؟ إنه الموت الذي يقضي على أي مباهج إنسانية. ثم يخلص إلى هذه الحقيقة: «تبيّنت آنذاك أن جميع المشروعات الإنسانية بلا جدوى، وأن

(1) هلسا، غالب: **الأعمال الروائية الكاملة (2)، البكاء على الأطلال**، ط2، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، 2003، ص (24).

(2) المصدر نفسه، ص (32).

سعي الإنسان كله باطل»[1]. كما يحاور نصا تراثيا آخر حول مفكّرين من أبرز مفكري الخوارج وقادتهم، هما أبو الوازع الراسبي ونافع بن الأزرق، ويفعل ما فعله مع نص أبي الفرج، مركزا على العلاقة بين الكلمة والفعل وأيهما أجدى. وتظل شخصيتا عائشة بنت طلحة والراسبي تظهران في تداعياته وتأملاته طوال الرواية.

في رواية «البكاء على الأطلال» يتنقل السرد بين صيغتي السارد المتكلم والعليم، في لعبة سردية يتّبعها هلسا في معظم الروايات، لكن اللافت أنه يتحول إلى السارد العليم في هذه الرواية حين يصف تفاصيل الشخصية وعوالمها الداخلية ويغور معها في أحلامها وإحباطاتها، ثم يجول معها في القرية ويتابع مشاهدها المستعادة من الذاكرة، فهل يعارض بهذا نهجا رائجا متبعا في الرواية الحديثة، بأن كان يقود السرد فيها راو متكلم، على العكس من نهج الرواية التقليدية باتخاذ السارد العليم؟ ثم يمضي سارده العليم في سبر علاقة الشخصية الرئيسية بعزة الحبيبة التي تختلط أحيانا بنادية من رواية «الضحك»، فكأنه عبر هذه الجولات يتحايل على الفوارق بين السيرة والرواية، فلا نعرف أي حد بينهما، فهو عبر خلطهما لا يدع مجالا للتفريق بين الخيال والواقع، بين غالب الكاتب وشخصياته في الروايات كلها. كما يختلط الزمن عبر الأحلام والذكريات والوقائع حتى تكاد تنعدم الفواصل. وهذا ما يؤكد أنّ مدونة هلسا الروائية كلّها يناسبها أن تُقرأ في ضوء لعبة التخييل الذاتي الروائية.

يقول كولن ولسن: الأحلام «تعطينا نوعا خاصا من الحرية. إذ إن تجربتنا الإنسانية الأساسية هي الشعور بالحدود. حيث تقيّدنا عشرات الحبال الرفيعة: الجاذبية، والجوع، وغرائزنا، والتوق إلى الأمان»[2]. ثم يضيف: «إن حلم اليقظة هو الأساس الصحيح للآداب

(1) المصدر نفسه، ص (33).

(2) ولسن، كولن: **فن الرواية**، ص (79).

كافة... الطبيعة والواقعية الاشتراكية والتحليل النفساني والتجربة اللغوية، هذه جميعها مقتربات ممتعة إلى الرواية. إلا أنها ليست مادتها أو جوهرها. والدافع الرئيس للرواية هو ضرورة خلق واقع مرغوب فيه، أي إسقاط صورة للحياة التي تهوى أن تعيشها، ونمط للإنسان الذي تريد أن تكونه»[1].

هذا ما نلمسه في «البكاء على الأطلال»، إذ تتداعى الأحلام والذكريات كأنما هي تعويض عن واقع مؤلم، ويبرز فيها التداعي الحرّ للذاكرة، وتقنية الحكاية داخل الحكاية التراثية، وذلك كله يحدث خلال مسير الشخصية الرئيسية بين السرير والمطبخ، بينما يسيطر البرد الخارجي على المشهد، ويُضاف إلى البرد الذي ينمو في داخله من أثر فراق الحبيبة، وإلى الرعب وتوقع الشرّ والشعور بالغثيان وآلام الفقد والتفجّع. والبكاء على الأطلال بكاءٌ على الماضي المفتقد؛ النساء والأصدقاء، والقرية قبلهما. والماضي عبارة عن نساء في أغلب الأحيان، يظهرن أحيانا محددات بالاسم، وفي أحيان أخرى مجردات من الأسماء، لكن الجسد يسيطر على الذاكرة، يختفي المحيط والناس والتفاصيل الأخرى إذا حضرت المرأة، وتعيش النساء مسيطرات على المشهد الذي يُعدّه ليكون زادا في الذاكرة لأحلام قادمة لا محالة. وربما كانت هذه الرواية حلم يقظة طويل يستمر، حتى حين يبحث عن ذكريات المقهى الذي كان يجلس فيه جمال الدين الأفغاني تنبني العلاقات عبر الأحلام والذكريات، سواء خلال مسيره أو جلوسه في المقهى. وما يميز رواية «البكاء على الأطلال» هو الانفلات إلى التاريخ أكثر من مرة، فعائشة بنت طلحة تراوغه أكثر من مرة، والوازعي كذلك، ثم يظهر أبو نواس، وأبو تمام، وعمر بن أبي ربيعة، وسكينة بنت الحسين، وهو خلال ذلك يبحث عن جمال الدين الأفغاني الذي يشكل عنده رمزا من رموز الحرية.

(1) المرجع نفسه، ص (120).

تمضي التداعيات في «البكاء على الأطلال»، خلال مسير الشخصية الرئيسية في القاهرة، على منطق الذاكرة المختلط بمجال الرؤية، فيذوب الزمن عبر السرد بين ماض حاضر بقوة، وواقع ساكن غير مقبول، وتاريخ حيّ في المشهد. ويمكن أن نطلق على السرد في الرواية أنه متشظٍّ، فهو يتشظى بين التلفزيون والمجلات والصحف المعروضة في الشوارع، والأغاني التي تصل أصواتها إلى مجال سمعه، وكتب التاريخ والأدب وقصصها بدلالاتها المتعددة، والشعراء، والشخصيات التاريخية، ونيكسون وعبد الناصر والسادات والعهد الجديد في مصر في سبعينيّات القرن العشرين، والقرية الحاضرة أبدا، ذلك كله في بانوراما مركزها شخصيّة متشظّية بفيض الذاكرة والعلاقات المفتوحة على الاتجاهات كلها. ونرى فيها استخدام أسلوب رواية «الضحك» في نقل أخبار وقصص وإعلانات من التلفزيون والصحف والسينما وتضمينها في جسد الرواية، وذلك بعض ملامح السرد الذي يميّز الرواية الجديدة.

تنضح السخرية من كل حدث أو فعل خلال «البكاء على الأطلال»، وتفيض هذه السخرية على كل ما يحيط بالشخصية الرئيسية، حتى على الرعب والخوف المتصاعد. بل إنّ السخرية تغلّف الرغبة في الموت للتخلص من السكون المستشري، رغم الحركة الصاخبة حوله وهو يمضي عبر الشوارع والأزقة، ملاحظا ما تقدّمه وسائل الإعلام للناس من مواد هلامية مائعة. وخلال ذلك لا يملك إلا الماضي القديم: «اشتاق إلى ماض من قريته جعلته الذكرى ذهبيا، وإلى ماض تعرّف عليه من كتب التاريخ. اشتاق إلى عالم لأنه أصبح ذكريات قديمة شاحبة مستسلمة»[1].

في نهاية الجزء الثالث من «البكاء على الأطلال» يظهر اسم الشخصية الرئيسية، نعرف أنه خالد حين يصاب بالهذيان بعد أن يغمى عليه، وهو اسم لافت، ويظهر لأول مرة في

(1) هلسا، غالب: **الأعمال الروائية الكاملة (2)، البكاء على الأطلال**، ص (187).

الدلالة على الشخصيات الرئيسية في روايات غالب هلسا التي تمثّله ككاتب، وتنهل من ذكرياته الخاصة ووقائع سيرته، لماذا خالد؟ هل له علاقة بالخلود، وارتباط بالتاريخ العربي الذي صار مجرد أطلال يبكي عليها؟ ربما. خاصة أن الهذيان الذي أصابه قد أثاره وجوده في القاهرة القديمة، ما يتوافق مع التعلّق بالماضي، كما أن فقد الوعي والشعور باللاجدوى يتوافق مع افتقاد الحب والماضي الجميل بمستوياته المتعددة: الحضارة العربية القديمة، القاهرة في عهد محمد عبده والأفغاني بوعودها الجميلة، والقرية جنة اليقين والأمان. أما حضور الأب، بما يمثله من سلطة، لأخذه بعد أن أصيب بالإغماء، من قلب التاريخ في القاهرة القديمة إلى بيته، بيت الأب الذي لا نعرف له اسما في الرواية إلا أنه الأب فقط، فهو حضور رمزي للأب الحامي رغم قسوته، رغم آرائه التي يفرضها على الآخرين دون نقاش. لعلّه رمز لعبد الناصر، الأب الغائب الذي حقّق له الأمان، مقابل الضياع الذي يعيشه في عهد الانفتاح الساداتي.

من المشاهد المؤثرة في رواية «البكاء على الأطلال»، والتي تمتلك مركزية في عالم غالب هلسا النفسي، وتتكرر في أكثر من رواية، صورته طفلا بين جمع من النساء يطلب أمه، وتمدّ فتاة يدها وتجذب لباسه السفلي لينكشف عضوه أمام النساء، فيرتبك مع ضحكاتهن الصاخبة ولا يرفع لباسه، ويسمع تعليقات لاذعة: لقد أصبح رجلا، سوف أقطعها لك. هذا المشهد، الذي يبدو أنه يمتلك مرجعيات ذاتية عند الكاتب، ربما ساهم في تركيز غالب الروائي، الذي يندمج بسارده بوعي وقصديّة، على توظيف عقدة الإخصاء الفرويدية في نصّه الروائي. وهي العقدة التي وظّفها في «الضحك» و«السؤال» كما أشرت سابقا.

خامسا: «ثلاثة وجوه لبغداد»[1] ولعبة الأسماء والغرائبية

في الوجه الأول من رواية «ثلاثة وجوه لبغداد» نلاحظ أن السرد يمضي على نمط الرواية الحديثة، وهو يراوح بين زمنين: زمن هادئ (غفا.. ثم استيقظ) أحداثه بسيطة متواترة، والزمن الماضي الذي يستعيد فيه زملاءه في سجن القاهرة قبل أن يرحّل إلى بغداد. ويحسّ القارئ خلال السرد أنه يجول في بغداد مع السارد، يرى ويسمع. وخلال ذلك يجول معه عبر ذكرياته وأشواقه للقاهرة، التي شكّلت مع القرية البعيدة عناصر الذاكرة الأساسية.

ثم يقارن بين عالمين من عوالم بغداد في نص لافت، بعد أن اندمج في عالم المثقفين العراقيين: «للحظات تذكر أصدقاءه المصريين في شارع سيد سلطان علي، وأجرى مقارنة سريعة نفذت في قلبه كالسكين؛ في ذلك الشارع استغرقوا في تفاصيل الحياة اليومية، زاد الكاتب وماؤه، المادة الخام للفكر والأدب الحقيقيين، مصدر التنوع والجِدّة. لقد بدؤوا مؤكدين الخصوصية والتمايز، الأحداث الصغيرة المشبعة برائحة الحياة، وانتهوا إلى التشابه (كلنا عرب ولكنها اللهجة). أما مع هؤلاء المثقفين فتنتفي الفروق، وحين تُذكر فإنما كطرائف. شعر بأنه يتخلى عن وظيفته الحقيقية، عن الكاتب في داخله. لم يبق إلا الحذق والخبرة التكنيكية، وتلك الحكاية التي لا تنتهي: حكاية حياته»[2]. فكأنما يشير بوضوح خلال السرد إلى تداخل الذاتي بالتخييل الروائي، أو بعبارة أدق التخييل الذاتي، ليس في هذه الرواية حسب، بل في عالم هلسا الروائي كله.

---

(1) صدرت الطبعة الأولى من هذه الرواية عام 1984 عن دار آفاق في قبرص، ثم صدرت طبعتها الثانية عام 1992 عن دار النجمة في الرباط. أما الطبعة المعتمدة في هذه الدراسة فهي الطبعة الثالثة التي صدرت في عمان عام 2003 عن دار أزمنة ضمن أعمال الكاتب الروائية الكاملة.

(2) هلسا، غالب: **الأعمال الروائية الكاملة (2)، ثلاثة وجوه لبغداد**، ط3، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، 2003، ص (278).

بعد سرد يشكّل فيه الزمن عامل اطمئنان، وإن تداخل مع الماضي كذكرى، يكاد يكون سيرة ذاتية متتابعة الأجزاء، وإن رواها سارد عليم، ينتقل إلى الوجه الثاني من وجوه بغداد «الحفلة»، وهي لعبة الأسماء، أو «كوميديا الأسماء» كما يطلق عليها. وتبدأ اللعبة حين يلمح ظل امرأة يسقط على الزجاج في حي مختلف من أحياء بغداد، هواؤه ناعم ونقي رغم حرّ بغداد القاتل. وحين يذكر المرأة يراها «في إطار التاريخ، الأسطورة–حلم اليقظة متجذر في التاريخ، في عراقة الماضي، وحكايات ألف ليلة وليلة، وكتاب الأغاني، وهذه بغداد في النهاية. والذاكرة لا زمن لها. وهذا الشارع ذاكرة الأسطورة والتاريخ والحلم، وأنت في قلبها»[1]. وهنا يستخدم لأول مرة في رواياته ضمير المخاطب. وهو تغيّر لافت في استخدام ضمائر السرد، لا نجده كثيرا في روايات هلسا.

يمهّد السارد للعبة التي يبنيها في الوجه الثاني من وجوه بغداد منذ البداية بهذه الإشارات الدالّة إلى حي بغدادي هارب من صهد صيف بغداد إلى عوالم حلمية ناعمة نقية تختلط بتاريخ بغداد السحري والمدهش، وهو الحي الذي يحتضن الحدث الحلم، ثم حين يصرّح: «ما تكاد تغادر هذا البيت وأنت مفعم بالخذلان وخيبة الأمل، حتى ينبعث حلم اليقظة مرة أخرى أقوى مما كان... إنك تعيد بناء البيت، تغرس له جذورا عميقة في الأرض، أقبية وسراديب وزنازين، توسّع حديقته، تصنع له حوشا داخليا كحوش المسافر خانة في القاهرة، وشبابيك ضيقة عالية بزجاج معشّق، وتضع حواجز للصوت. وماذا ينقصك! فكل تكنولوجيا أحلام اليقظة تحت تصرفك»[2]. فيقدم هذه الإشارة الواضحة إلى أحلام اليقظة لنتأكد أننا نمضي في رواية تجوس عوالم الحلم المنفتح على الواقع وعلى الذاكرة الغنية، الغنية بالتاريخ وبالقرية التي تقبع في الذاكرة بعالمها المطمئن الأليف.

(1) المصدر نفسه، ص (283).

(2) المصدر نفسه، ص (284).

من القرية تعود ذكرى الطفلة البدوية التي داعبته في كهف منعزل في طفولته، وهي ذكرى تتكرر في رواياته، كما يعود مشهد جبال الأردن الشرقية والغور والبحر الميت ونهر الأردن والحصّادين واللاقطات على أطراف القرية، مشهد نكاد نحفظه وهو يتكرر في روايات هلسا. وخلال ذلك تمتلكه ذكريات الأمومة بشكل صارخ: «ودخل في غيبوبة الألوان الكامدة، الألوان الصارخة، الشمس والسماء والزهور والماء والغروب، والمشاهد الثابتة تتمخض عن انفعالاتها وهي ساكنة، والعطور القديمة، روائحها تعيد إنتاج الصور... تذكر يا جنيني عذوبة أماسي الصيف...»[1]. وتتداخل صورة المرأة التي بجانبه (ليلى أو سهام) بصورة الأم القديمة الخالدة في عقله، والمرتبطة بالقرية رمز الأمان واليقين. إنها المرأة الأم مرة جديدة، والتي تشكّل ثيمة أساسية في معمار هلسا الروائي. كما أن تفاصيل القرية التي ولد فيها غالب الكاتب تتوهّج في مدوّنته التخييلية لتندمج في اللعبة الروائية، ليس في «ثلاثة وجوه لبغداد» حسب، بل تتدفّق في حكيه المتواصل الذي لا ينقطع عن بعضه البعض، وهذا كما سبقت الإشارة ملمح أساسي من ملامح الرواية الجديدة.

يظهر الراوي العليم ليؤكد شعور غالب بوجود خطأ في دعوته إلى الحفلة، ثم يتساءل: هل دعي إليها حقا؟ وفيها يتعرّف على بعض الوجوه، لكن أسماء أصحابها تتملّص وتراوغ. ويختلط اسم عباس باسمه عند مخاطبيه طوال لعبة الحفلة، أما المرأة التي يسميها ليلى ثم تختلط بسهام فتتصرّف معه بتهوّر حين تداعب جسده بين الناس، في تماه واضح مع الأحلام الجنسية. وتستمرّ المراوحة بين الأسماء في لعبة سردية يتداخل فيها الواقعي بالفانتازي، فيظهر مثلا شاعر يُحدّثه عن قصيدة كتبها، وخلال الحوار يفهم غالب أنه يعرف الرجل جيدا، وسبق أن أبدى إعجابه بقصيدته، ثم يُعلمه الشاعر أنّ القصيدة نشرت، لكن دون أن يظهر اسمه عليها، فيطلب منه غالب أن يدافع عن اسمه بقوة وتحدّ، لكنه يفاجأ أن

(1) المصدر نفسه، ص (325).

الشاعر يدعوه (عباس) لا (غالب)، فيبتعد عنه مغتاظا. وفي الحفلة أيضا يحسّ أنه مراقب «بنظرة ثاقبة شريرة يحسّ بها غالب تتخلله حتى العمق»[1]. ثم حين يندمج في الجنس مع تلك المرأة المراوغة على مقعد في الحديقة يلاحظ أن الرجال في الحفلة يصطفّون خلف النافذة يراقبون ما يحدث. وحلم الجنس أمام الناس سمة تتكرر في روايات هلسا، وهي ذات مرجع نفسي ليس هنا أوان مناقشته.

في حواره مع ليلى أو سهام في الحفلة يقدم فاصلا من الميتاقصّ، وفي الوجه الثالث (زحف الغابة)، حين يتحول ضمير السارد إلى المتكلم، ومنذ المطلع يبدأ الميتاقصّ، ويتكرر في أكثر من مشهد مؤكدا على انتماء «ثلاثة وجوه لبغداد» إلى عالم الرواية الجديدة. وخلال ذلك يشير إلى أنه يسكن الطابق الأرضي من بيت بغدادي يشغل الطابق الأعلى منه أيوب المهووس بالجنس، لكنه يحرم نفسه منه ويمارس رياضة قاسية ليخفّف من وطأته على نفسه، ثم يصاب أيوب هذا بالجنون، ومثلما يُحضر غالب في «الضحك» لجاره عبد الكريم فريق مستشفى المجانين، يفعل ذلك في هذه الرواية مع أيوب.

يستمر وصف بغداد في الوجه الثالث، وهو غير الوصف الذي لاحظناه في الوجه الأول، والذي كان يعبّر عن اكتشاف لتفاصيل المكان، فيصفها كأنما يصف لوحة جمالية وهو ينظر من مكان سكنه: «من النافذة بدت بغداد لوحة رائعة. الشمس بكل بهائها تستقرّ في وسط سماء عميقة الزرقة. أشجار النخيل تمتدّ حتى دائرة الأفق. أشجار اللارنج والبرتقال تحيط بالبيوت المكوّنة من طابقين... كانت بغداد بستانا حقيقيا، قطعة من الجنة الشرقية»[2]. ثم يصف تفاصيل الشوارع عند خروجه في صهد الشمس، والطوابير في كل مكان، وشعارات

(1) المصدر نفسه، ص (304).

(2) المصدر نفسه، ص (361).

حزب البعث وصور الرئيس ونائبه التي تملأ الشوارع، والسيارات الفارهة التي لا تلتزم بقوانين المرور.

وهذا يذكرنا بمقارنة ريكاردو بين فعل الوصف وفعل السرد في زمن الرواية، والذي خلص فيه إلى أن الوصف قد يجمّد حركة الأحداث. وهو يحدّد للوصف أربعة أشكال: الوصف الضعيف الذي يتطلبه المعنى السابق له، والوصف المُمهّد للمعنى أو الإرهاصي الذي يكون وروده ضروريا في سياق الروي، والوصف الدالّ الذي يتضمّن معنى في ذاته يعبر عن سيرورة السرد، والوصف الخلاق الذي يبتلع السرد ويبني المعنى وحده. ولعل الوصف والسرد يتكاملان في بنية الرواية، دون أن يكون بالإمكان الاعتماد على أحدهما دون الآخر. حيث أن البعد المكاني يستدعي الوصف والبعد الزماني يتطلّب السرد، ومن عمودية المكان وأفقية الزمن يتكون الفضاء الروائي[1].

نلاحظ في هذا الوجه أن الحدث يتجمّد عبر الوصف الشاعري لبغداد، والذي يمهّد لخروج السارد إلى قلب اللوحة التي وصفها بتأمل جمالي، ليبرز التناقض بين صورة اللوحة الشاعرية من الخارج، وتفاصيلها المرهقة من الداخل، والمتمثّلة في حرّ الصيف الخانق، وتناقض الشعارات المرفوعة في جنبات الشوارع مع مشاهد البؤس والمعاناة الظاهرة في طوابير الناس اللاهثة للحصول على الخبز والحاجيات الأساسية. فهو يقدم وصفا إرهاصيا ممهّدا للمعنى، ووصفا دالا يعبر عن سيرورة السرد، لكنّهما يتكاملان بإبداع وقصدية ذات دلالة. أما الوصف الخلّاق الذي يبتلع السرد ويبني المعنى فهو منتشر في مشاهد كثيرة خلال الرواية، خاصة عبر توظيف تقنية الحلم، وجولات الذكرى في عالم القرية، والذي أشرنا إلى بعضه.

حين يدخل السارد مكان عمله في المكتبة الوطنية يلاحظ أن الحجرات التي تضم الفتيات وضعت على واجهاتها صفائح كرتونية سوداء، كما صدر قرار من مدير المكتبة

(1) انظر إبراهيم، علي نجيب: **جماليات الرواية**، ص (337-338).

بمنعه من الحديث مع فتيات المكتبة. هذا السور الكرتوني أنهى علاقة حب من خلال النظرات بدأت تنشأ بينه وبين فتاة عبر الجدار الزجاجي. وهو يظن أن اسمها ليلى قبل أن يتبين أنها سهام. والسارد هنا كأنما يفسّر ما حدث من خلط في الحفلة المتخيلة عبر سرد واقعي. وحين تدخل تلك الفتاة مكتبه في اليوم التالي، متحدّية قرار المنع، تدير معه حوارا حول روايات نجيب محفوظ، وهو يشبه حواره مع فتاة الحفلة، في إشارة ثانية إلى أن خلط الأسماء في تلك الحفلة انبنى على خلطها في واقع الشخصية الروائية.

تتوقف حركة السرد ليوثق الكاتب أحداثا جرت عام 1978 في العراق، وهو يكشف عن تفاصيل اجتماعية مهمة، خاصة ما يتعلّق بالمرأة العراقية ووضعها الاجتماعي والفكري. هذا الأسلوب التوثيقي سبق أن استخدمه هلسا في روايات سابقة، كرواية «الضحك»، ورواية «البكاء على الأطلال»، ثم تجلّى في رواية «سلطانة»، وهو مما يميز الرواية الجديدة عن الحديثة التي تقدم إيهاما روائيا بالواقع الحقيقي، لا يجوز أن ينقطع بوثائق أو تدخلات خارج زمن السرد.

في تطوّر للأحداث، يذكرنا بما حدث في الحفلة من خلط، يبدأ باستقبال ليلى على أنها سهام، ثم تزوره سهام خائفة من ملاحقة الأمن وتقيم عنده، ولا يمكن تعرّف الحدود بين الحقيقة والأوهام في هذه العلاقة المغلّفة بالأحلام، والخوف، والترقب، والإيغال في تفاصيل تنجلي عن أحلام وخيالات تراود السارد. فهو يقدم أجواء فانتازية، يختلط عبرها الخوف بالرغبة بالأوهام في إطار الواقع المعاين، ثم يدخل الدهليز، ما يذكرنا برواية «الضحك» التي دخل فيها عبر الحلم المخيف دهليزا. لكن الدهليز هنا ينقله إلى الطابق العلوي الذي كان يقيم فيه أيوب قبل أن يُجنّ، وتستقبله ليلى في غرفة أيوب التي أصبحت غرفة حلمية منظّمة، خالية من الغبار. وفي حديثه مع ليلى يتداخل الهذيان واللامنطق بالوقائع السياسية والإحساس بوجود شخص مجهول يتلصّص ويراقب، ثم يقتحم البيت دون أن يرياه فعليا. ثم ينجلي الأمر عن أيوب يدخل الغرفة حاملا سكينا، فينتهي حلم

السارد بلقاء ليلى إلى كابوس يوقعه في غيبوبة. ويغرقنا السارد في أوهامه، فرغم اتضاح الحركة الحلمية وانجلائها عن رعب شامل، تحضر سهام، وتدخل غرفة أيوب لتجد علامات ليلى فيها، ما يشير إلى أن الأحداث من بدايتها إلى نهايتها كابوسية.

بعد ذلك يشعر القارئ أنّ السارد يعود إلى المنطق في سرده، حين يخبرنا أن سهام اعتقلت بعد أن انقطعت عن زيارته، وأنه صعد إلى غرفة أيوب فلم يجد إلا الغبار، ثم حاول زيارته في المستشفى، لكنه منع عنها. ثم ما يلبث حتى يختم الرواية بأجواء فانتازية غرائبية: إذ يصوّر حفلة جديدة في غرفة أيوب تجتمع فيها شخصيات الرواية كلها.

يبدأ المشهد الغرائبي بعاصفة انطلقت فجأة واقتلعت كل شيء من مكانه في الطابق السفلي الذي يشغله، وظلمة عمّت ما حوله، وريح جعلته يدور حول نفسه ويسقط ثم ينهض، حتى تمكن أخيرا من الوصول إلى حجرة المكتب، واطمئن إلى أن العاصفة لم تدخله، وأن روايته التي يكتبها بأمان: كانت أوراق الرواية «تسبح في فضاء الحجرة برقة كأنها حمامات بيضاء»[1]. ثم خرج من المكتب مطمئنا على الرواية، وصعد إلى الطابق الأعلى، حيث وجد شخصيات الرواية كلها مجتمعة في غرفة أيوب، ما عدا ليلى. ورغم أن النوافذ كانت مفتوحة على اتساعها لم يكن للريح من أثر في هذا الطابق. وفي نهاية المشهد يقرر أن يعود إلى الطابق السفلي حيث الدمار، وخلال خروجه من غرفة أيوب يدعوه شخص لم يتبين ملامحه إلى الحفلة، فيؤكد أنه سيأتي.

في الحفلة الأولى تضيع الأسماء، وفي الحفلة الختامية تختفي الأصوات في غرفة أيوب. ويمكن القول إن لعبة ليلى وسهام تنمو من الحفلة المتخيلة إلى المكتبة، حيث يعمل، ثم إلى السرير حيث ينام. وتظهر بغداد بتفاصيلها الجمالية المحببة، كما يظهر جانبها المخيف الذي قاد أيوب إلى الجنون. بغداد التي احتضنت غالب هلسا الكاتب، قبل أن يشعر

(1) هلسا، غالب: **الأعمال الروائية الكاملة (2)، ثلاثة وجوه لبغداد**، ص (473).

بالتضييق عليه ويغادرها بعد أن اطمأن على حماماته، أو أوراق روايته البيضاء التي ستخرج من العاصفة بأمان. فتصير الرواية لعبة مراوغة، بل تخييلا ذاتيا.

يشير السارد في الوجه الأول من الرواية إلى اسم غالب متضمنا الكنية، حين يطالع خلال تجواله في بغداد كتاب «زنوج وبدو وفلاحون»[1] معروضا في إحدى مكتباتها، ويلاحظ أن الناشر هو وزارة الثقافة والإعلام العراقية، فيمضي إلى الوزارة ليطالب بمكافأته عن الكتاب. ثم يندمج في عالم المثقفين العراقيين. وإذا أضفنا هذا إلى لعبة الأسماء التي يتوه فيها الشخصية الرئيسية بين اسمي غالب وعباس، كما تتوه فتاته بين اسمي ليلى وسهام، سواء في الوجه الثاني أو الوجه الثالث، عبر فانتازيا روائية تقودها تقنية الحلم، وبما أننا نعرف، من خلال سيرة الكاتب الذاتية، أنه وصل بغداد فعلا، وعاش فيها تلك الفترة الزمنية التي تجري أحداث الرواية خلالها، وكان فاعلا في تفاصيل المشهد الثقافي في بغداد قبل أن يغادر إلى بيروت، نجد أنه لا بدّ من قراءة هذه اللعبة الروائية بوصفها جزءا من تيار التخييل الذاتي.

اللوحة الغرائبية في «ثلاثة وجوه لبغداد»

بقي في نهاية هذه الإطلالة على الرواية أن أشير إلى مشهد دالّ، يصوّر لوحة يتخيّلها غالب السارد على الجدار الكرتوني الذي أقامه مدير المكتبة لمنعه من مشاهدة الفتيات العاملات في المكتبة. وخلال ذلك يستدعي لوحة تشكيلية من الذاكرة ليعيد ترتيبها وفق منطق الخوف والرعب الذي تعيشه الشخصيات في الرواية. وهو مشهد لا أعتقد أنه يقرأ بمعزل عن تقنية التناصّ، لأن السارد يصرّح بأنه يعيد بناء اللوحة في المشهد نفسه.

(1) مجموعة قصصية لغالب هلسا صدرت عن دار المصير في بيروت عامي 1976 و1980، ثم عن دار أزمنة في عمان عام 2002.

لا يتقيد التناصّ بزمان ومكان، فالكاتب يستطيع الرحيل عبر الأزمة والأمكنة ليستحضر من خلالها فلذات غالية من التراث تناسب مضمون نصّه وإنتاجيته الدلالية، معتمدا في ذلك على مخزونه الثقافي والمعرفي. وعلى هذا الأساس يستعلي النصّ على الزمان والمكان، لأنه يستطيع امتلاكهما منذ بدء العالم حتى حاضر النصّ. ويعرّف فيليب سولرز التناصّ بأنّه كل نصّ يقع في مفترق طرق نصوص متعدّدة، فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها، وامتدادا وتكثيفا ونقلا وتعميقا. ويميّز سولرز بين ثلاثة مستويات للنص: طبقة سطحية هي الألفاظ والجمل والمقاطع المكتوبة التي تُقرأ بوضوح، وطبقة وسطى هي التناصّ أو الجسد المادي للنصّ حيث تتقاطع النصوص وتُحمل إلى نطاق أبعد من حدودها، أما الطبقة العميقة فهي الكتابة أو انفتاح اللغة. ومجموع هذه الطبقات لا يؤسّس موضوعا أدبيا، ولكن أثرا معرفيّا. كما أنّ النصّ المكتوب لا نهائي، لأنه مكوّن من متتاليات لا تأخذ دلالتها إلا من خلال علاقاتها. وقارئ النصّ مرغم على أن يصير طرفا في النصّ[1].

يمتلك التناصّ قدرة على تجميع تمظهرات متعدّدة للنصوص الأدبية، فيشكّل تقاطعاتها، وترابطها، فالأدب يكتب في علاقته مع العالم، وعلاقته مع نفسه، وتاريخه، وتاريخ إنتاجه، والمسار الطويل لأصوله. ويتساءل تيفين ساميول: ما الذي يملكه الأدب غير ما يتذكّره عن ذاته؟ فالأدب لم يتوقف يوما عن التذكّر، وممارسة متعة التكرار، حيث

(1) انظر المديني، أحمد: **في أصول الخطاب النقدي الجديد** (مقالات مترجمة)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987، ص (105). راجع البقاعي، محمد خير: **آفاق التناصّية** (مقالات مترجمة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص (69). وانظر ساميول، تيفين: **التناصّ ذاكرة الأدب**، تر نجيب غزاوي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007، ص (9). راجع أيضا موسى، إبراهيم نمر: **آفاق الرؤيا الشعرية**، وزارة الثقافة الفلسطينية، رام الله، 2005، ص (19). وانظر عزام، محمد: **النصّ الغائب**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص (21). انظر أيضا ناهم، أحمد: **التناصّ في شعر الرواد**، سلسلة رسائل جامعية، بغداد، 2004، ص (15).

يتأمّل ذاته في مرآته الخاصّة، وعبر الاستعادة الهدّامة أو المسلّية يقوم الإبداع بتجاوز ما سبقه. وهكذا يضعنا مفهوم التناصّ في مجال التفكير حول ذاكرة الأدب، وأبعادها وحركتها، بخاصة ضمن آلية المرجعية والواقعية، أو الربط بين الأدب والواقع، ويصبح ممكنا تعريف الأدب بحيث لا يبقى التناصّ عملية إعادة كتابة، بل وصفا لحركات ومقاطع من الكتابة في علاقتها مع ذاتها ومع الآخر. وتتبدّى عندئذ مظاهر التوأمة بين العمل ومجمل الثقافة التي تغذّيه وتخترقه بعمق. ويسمح التناصّ بفهم صفة أساسية للأدب هي الحوار الدائم الذي يجريه هذا الأدب مع نفسه، والذي هو حركة الأدب الأساسية[1].

يُعدُّ التناصّ نتيجة تقنية وموضوعية للعمل الدائم والدقيق وغير المقصود أحيانا لذاكرة الكتابة. ويقوم استقلال الأعمال الأدبية وفرديّتها على علاقاتها المتغيّرة مع مجموع الأدب، كما تحدّد هذه الأعمال موقعها الخاص في حركة الأدب. ويكتسب هذا الموقع تعريفه من خلال ارتباط العمل الأدبي بالتيّارات التاريخيّة، ومن خلال علاقته بالجنس أو الصنف الذي يندرج تحته، ومن خلال الارتباط المتغيّر لهذا العمل مع قاعدة، ومن خلال التعديل الممكن لطبيعة الخطاب في النصّ. وهذا ما يفسّر أنّ ذاكرة الأعمال الأدبية تشكّل حيّزا غير مستقرّ، حيث يسيطر النسيان والذكريات الهاربة والاستيعاب المفاجئ والانمحاء المؤقت. وتنبئنا الآليات التناصّية عن عمل الذاكرة، مشيرة إلى أنّ عصرا أو مجموعة أو فردا قد أنتج أعمالا سبقتها أعمال أخرى، وتعبّر هذه الآليات عن أهمية الذاكرة، وصعوبة عمل من يعرف أنّه يتبع آخر ويأتي بعده[2].

أما المشهد الذي أعنيه في رواية «ثلاثة وجوه لبغداد»، فهو حين يطالع السارد السور الكرتوني، ويراقب بتمعن البقع الرمادية القاتمة عليه، «كانت بعثا لصورة قديمة احتفظت بها

(1) انظر ساميول، تيفين: **التناصّ ذاكرة الأدب**، ص (5-7).

(2) انظر المرجع نفسه، ص (45-46).

ذاكرتي منذ عهد الطفولة. كانت مرسومة على خشب بالألوان القاتمة للقديس مارجرجيوس. كان يرتدي خوذة رومانية ودرعا، يجلس فوق حصانه ويسدّد رمحه إلى الأعماق السوداء لفم التنين، وكان الرمح ينفذ من الفم ليبرز من أسفل البطن. البقعة الرمادية، كما تبيّن لي في تلك اللحظة، إعادة توزيع لعناصر تلك الأيقونة. أصبح التنين نصيرا لمارجرجيوس، أما رمح القديس فقد توجه إلى مجموعة من الأطفال، من الذكور والإناث العراة. ويواصل الأطفال عبثهم البذيء رغم أن الرمح قد اخترق جسد كل واحد منهم، مخلّفا فراغا يخترق القلب وينفذ إلى الظهر. أما التنين فقد أشعل بالنار التي ينفثها من فمه شعر الأطفال، فأصبح فوق كل رأس هالة احتراق يتلوى الشعر في داخلها كالأفاعي. ومن مسدس القديس انطلقت رصاصات لتخترق كلّ الأجساد»[1].

يدلّ التناصّ على ما دعاه لوران جيني بالتحويلات التي يمارسها نصّ جامع على ما يتشرّبه من خطابات متعدّدة، حيث يُنشئ النصّ علاقة مع نصوص أخرى يستثمرها ويتحاور معها، ما يؤدي إلى تعدّد الوعي في الخطاب. وبذلك يصبح عمل التناصّ علاقة تكرار وتوزيع، أو اقتطاع وتحويل على حدّ تعبير كريستيفا؛ فالاقتطاع يعني اعتماد النصّ الجديد على نصوص أخرى سابقة، واستخدامها في بنيته وفق قوانين وآليات خاصة. أما التحويل فهو توظيف النصوص السابقة وجعلها مزيجا متفاعلا لتوليد دلالات جديدة منها. فالنصّ في النوع الأول «جيولوجيا كتابات» على حدّ تعبير بارت، وفي النوع الثاني «مزيج كيميائي» على حدّ قول باختين؛ أي أنّ العلاقة التي تربط النصوص بعضها ببعض هي علاقة تفاعل[2].

---

(1) هلسا، غالب: **الأعمال الروائية الكاملة (2)، ثلاثة وجوه لبغداد**، ص (391).

(2) انظر موسى، إبراهيم نمر: **آفاق الرؤيا الشعرية**، ص (18). راجع جهاد، كاظم: **أدونيس منتحلا**، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1993، ص (36).

نلاحظ هنا إعادة صياغة للأسطورة الدينية في تناصّ إبداعي معها، فيصوّر هذا المشهد من الرواية الخوف والرعب الذي تعيشه الشخصية الرئيسية، والذي لا يمنعها من المضيّ قدما، وهو يقوم بعملية تحويل تُولّد من اللوحة التي تُصوِّر الأسطورة دلالات جديدة في تفاعل غني معها. في هذا التركيب الإبداعي ينزع السارد عن اللوحة دلالاتها المألوفة ليقدم دلالات جديدة. فهو يتكئ على النصّ القديم، المتمثّل في اللوحة التي تصوّر انتصار القديس على التنين الشرير، ليبني نصّا مفارقا بعناصر جديدة لها دلالتها الخاصة، فيقف القديس إلى جانب التنين بمواجهة الأطفال، ورغم القسوة التي يتّبعانها، والمتمثلة بالنار والحديد والرصاص الذي يصيب أجساد الأطفال، يصرّ هؤلاء على المواجهة، ويتابعون حياتهم. وبذلك يتشرّب السارد الخطاب الذي تقدّمه اللوحة، لكنّه ينشئ عبر التحاور معه واستثماره وعيا جديدا.

سادسا: رواية «سلطانة»[1] وجدل السيري والتخييلي

تبدأ رواية «سلطانة» بصحو جريس، الشخصية التي تمثّل المؤلف، من النوم في القرية، ويصف ذلك راو عليم. وتتعدد الضمائر في الرواية، بين راو عليم وراو متكلم، وشخصيات تنطق بوجهة نظرها. ويتمّ الانتقال من زمن التخييل الروائي إلى سرد توثيقي، يتمثّل في لقطات من التاريخ الحقيقي للقرية وقبائلها. كما يتمّ اللجوء إلى تقنية الحلم، وإيقاف الزمن الروائي بالانحراف المتكرر، والانفتاح على ماضي الشخصيات، والتفصيل في تاريخها، والوصف الممتدّ مع الاستغراق في التفاصيل. ويلاحظ أن لغة الانحرافات التاريخية، التي تجمد حركة السرد الروائي، فيغيب الزمن والمكان والأحداث والشخصيات، تتباين عن لغة السرد، فهي لغة محايدة توثيقية. ولعل معظم صور القرية، التي ظهرت في روايات غالب هلسا السابقة غائمة أو واضحة، تجد في هذه الرواية الضخمة ما يوضّحها، أو يكررها في إطار سردي متماسك، وليس مجرد استعادات تعبّر عن الشوق والحنين.

الجزء الأول من الرواية عنوانه «القرية»، وهو يبدأ بالحلم والرغبات والعلاقة الخاصة مع الجسد يصفها راو عليم. مرة جديدة يستخدم غالب هلسا صيغة الراوي الكلي العلم في سرد يركز على المشاعر الداخلية والأحلام والرغبات، ثم يطالعنا سارد متكلم يصحو من نومه غائم الرؤية يتساءل عن مكان وجوده. وعبر تقنية عين الكاميرا السينمائية ينتقل السرد مع حركة عينيه إلى السقف، لنتعرف المكان الذي يتواجد فيه من خلال المعالم التي يشاهدها. ثم يستمر بوصف معالم البيت وهو يدور فيه، فيتوقف الزمن أو تبطؤ حركته عبر

(1) صدرت الطبعة الأولى من هذه الرواية عام 1987 عن دار الحقائق في دمشق. أما الطبعة المعتمدة في هذه الدراسة فهي الطبعة الثانية التي صدرت في عمان عام 2003 عن دار أزمنة ضمن أعمال الكاتب الروائية الكاملة.

الوصف، فهو مثلا يستغرق في الحديث عن بقعة ضوء تتشكل على البساط الصوفي، حتى أنه يحدد من خلالها الوقت من النهار. ثم يخرج أمام البيت وخلال ذلك يصف الباب وصريره، ولا ينسى النظر إلى السماء واصفا المشهد، ثم يمسح المكان المحيط بتقنية عين الكاميرا التي تأخذ صورة القرية بجبلها وهضبتها حيث يكوّم الفلاحون حصادهم. ويتداخل وصف المكان بتقديم توضيحات عن سكانه.

يتحرّك الحدث ببطء: دجاج يتجمع، كلب يفتح عينيه بكسل، جريس يدخل البيت ليعدّ إفطاره، مع تفصيل كل خطوة يقوم بها، فيعطي صورة كاملة عن الحياة الغنية بالتفاصيل البسيطة المختلفة. ثم يعود إلى أحلام اليقظة. بعد ذلك يفكر بالخروج، فيصف أجواء القرية وحاراتها ودكاكينها، ثم يعود لوصف عملية غلي الشاي وشربه قبل العودة لحلم اليقظة، وهذه المرة بطلته خضرا، ثم ينتبه إلى أن خضرا أمام البيت، فيرتبك، ويتبعثر حين يكلمها. ثم يستعيد مشهدا بطلته خضرا، حدث معه سابقا، يوضح خجله وعدم قدرته على المبادرة مقابل جرأة الفتاة. وترافق جريس في هذه المرحلة رواية مدام بوفاري التي يعيش تفاصيل حياتها. وكان في مرحلة سابقة، كما يذكر، يرافق العبرات التي أنشأها المنفلوطي عن رواية ألكسندر دوماس «غادة الكاميليا». مشيرا إلى تربيته الرومانسية في المرحلة المبكرة من حياته.

في مشهد البداية يقدم مسحا عاما للشخصية الرئيسية وطبيعتها النفسية، ويعطي تفاصيل عن القرية وسكانها. ثم تعود أمه إلى البيت، ويشير خلال وصف التفاصيل إلى أساسيات عيشه في القرية، والروتين اليومي، وطعامه الأساسي وطريقة إعداده، وتعامله مع سكان القرية، ومغامراته الخجولة مع فتياتها. ثم تظهر سلطانة وابنتها أميرة خلال حديثه مع أمه، ما يقود السرد إلى خيوط اللعبة الروائية الأساسية: سلطانة وأميرة وعلاقته بهما. والموضوع الأساسي في حوارات أمه وكثير من الجيران والمعارف هو كلب أميرة الذي أحضرته معها

من عمان. وهو حدث مهول عند سكان قرية أردنية في أربعينيّات القرن العشرين، ولا يقل عنه أهمية وضع امرأة لأحمر الشفاه، إذ تعلق أمه: «مثل القطة اللي أكلت عيالها»[1].

على الرغم من أن حركة السرد بطيئة أصلا، كثيرا ما يوقفها الراوي (جريس) ليصف بتمعن مشاهد في القرية، من ذلك وصفه الانحدار السحيق الذي تطل منه قريته ماعين على الأغوار والبحر الميت وأضواء القدس، حيث تتحول اللغة إلى الشعرية العالية المحلّقة. وهو مشهد سبق أن ورد في أكثر من رواية لهلسا. وتتعدّد مستويات اللغة في «سلطانة» حسبما يقتضي الحال: فالحوار باللهجة المحكية الأردنية يعبّر عن مستوى الشخصيات الثقافي، وتتناغم لغة الوصف والسرد مع المادة الموصوفة أو المسرودة، فتبدو اللغة متوازنة لا مبالغة فيها، فإذا اقتضى الأمر سخرية فإن اللغة تعبق بها. من ذلك مثلا مشهد يمشي فيه جريس مع صديقه بطرس باتجاه الهضبة المطلة على جبال القدس في نهاية موسم الحصاد، حيث تبدأ اللغة موحية بالصور البلاغية في وصف موسم الحصاد: «على جانبي الطريق كان القصل المتبقي من بعد حصاد القمح يضفي على الأرض إحساسا بالعري. فراغ الأرض من الحصادين واللاقطات جعل الأرض تبدو معتمة»[2]. ثم تعود في حوار جريس مع بطرس والصبي الصغير الذي صادفهما لتتناسب مع الواقع الاجتماعي للشخصيات، فيدير حواره مع الصبي باللهجة الأردنية، ومع بطرس المتعلم بلغة المثقفين المتوسطة بين الفصيح والعامي، وما إن يصل الصديقان حافة الهضبة ويشاهد السارد ظلال جبال القدس حتى تعود خلال الوصف إلى الارتفاع من جديد.

في الحديث عن اللغة في مدونة غالب هلسا الروائية نستذكر أنه أطلق على أحد الفصول في رواية «البكاء على الأطلال» فصل (العبيط)، وهي تسمية تتناسب مع وجود غالب هلسا

(1) هلسا، غالب: **الأعمال الروائية الكاملة (3)، سلطانة**، ط2، أزمنة للنشر، 2003، ص (23).

(2) المصدر نفسه، ص (147).

في مصر، حيث كان يستخدم مسمّيات اللهجة المصرية في سياق رواياته: (العبيط، الأوتوبيس، الكوبري، المراكبي..)، كما أنه يدير الحوار في رواياته التي تدور أحداثها في مصر بهذه اللهجة. أما في رواية «الضحك» فتنوع الحوار بين اللهجات المصرية والعراقية والأردنية، وذلك راجع لتنوع مكان السرد. وثمة أمثلة غزيرة على مستويات اللغة المتعددة في رواية «سلطانة»، كما في روايات هلسا كلها، من ذلك أن جريس قضى ليلة ملأى بأحلام اليقظة والخيالات الجنسية الصاخبة وما إن صاح الديك حتى وصف فجر القرية بلغة موحية: «فتحت عيني فبدا لي الفجر، وللحظة تخيّلت أن الفجر قد انبثق من فم الديك»[1].

حين يعود جريس ليلا إلى بيته، يصف ليل القرية الجبلية الموحش، المشحون بالخرافات، والخوف من الموت، وقصصه المرتبطة برعب العتمة، وذكريات غزوات البدو. ثم يلخّص تفاصيل ليله في القرية: عشاء كالإفطار، والغداء غالبا، مكوّن من البندورة والبيض والجبن مع الشاي، أمه تحكي عن القرية في الماضي: عن آمنة التي كانت فاتنة القرية، وتروي قصائد لشاعر القرية أنشأها لأجلها. وترسم أمه صورة ملأى بالفرسان وبالسهرات الممتدة العابقة بالحكايات. ثم تنام أمه ويعود إلى عالم القلق وأحلام اليقظة، وهو ينام على سطح الدكان المطلّ على الشارع قرب أمه. ويروي خلال تداعياته الليلية عن حدس أمه بالموت، وهي تسمع نحيب بنات غيث، وهذا مشهد سبق أن وصفه في رواية «الضحك» خلال تذكره القرية.

من خلال «سلطانة» نتعرف على الحياة الاجتماعية في القرية الأردنية أربعينيات القرن العشرين، وعلى معالم القرية وسوقها وأدق تفاصيلها، وطريقة الخطاب، والمحاورات، وطرق البيع البسيطة، ولغة البائعين، ولغة كبار السنّ، ولغة النساء الخاصة. ونكاد نعيش مع جريس تفاصيل حياته، نقرأ معه مدام بوفاري، نمشي معه في الحوش، نترقب معه وصول

(1) المصدر نفسه، ص (87).

خضرا، نقف أمام الدجاج ونرى الكلب، ثم نقف أمام باب المضافة التي تدفع ذكريات طفولته المبكّرة إلى الواجهة، قبل أن نخرج معه إلى السوق، ونسمع بائع الملح يصيح بصوت أجش: «يا زينك يا الملح»، والحصادون يغنّون لتحميس أنفسهم، وفتاة تغني أغنية شعبية. ذلك كله ينهال في رواية كتبها هلسا بعد فراق قريته بأكثر من ثلاثين عاما، دون أن يتسنّى له رؤيتها مرة واحدة.

ويقدم السارد ملامح كثيرة من الذاكرة الشعبية، عبر مشاهد من التاريخ الاجتماعي للقرية الأردنية ذات دلالة. فيربط شخصية الأم بمثيولوجيات الموت، التي يمثّلها نحيب نجوم بنات غيث، وحين يصف القرية في الليل يشير إلى مثيولوجيات أخرى ترتبط بالليل وعوالمه المظلمة، منها حكاية عزيز (الملطوشة) التي اضطرب عقلها عندما نظرت في المرآة في الظلام. ويوم الأحد يوثق ما تصنعه أمه في (ذكرانية العذراء): «سلقت القمح، ووضعت السليقة في صينية كبيرة بعد أن مزجتها بالسكر الناعم، ورصّعت سطحها بقطع الحلوى المختلفة الألوان، وغرست عددا من الشموع فيها. سوف يتم توزيعها على المصلين ليطلبوا الرحمة والمغفرة للأموات»[1]. وفي موعظة الأحد في الكنيسة يتحدث الخوري صليبا عن (مد الخضر)، وهو مقدار من القمح يساوي اثني عشر كيلو غراما، من المفروض أن يقدمه كل فلاح، وتوزعه الكنيسة على المحتاجين، لكن الفلاحين يتردّدون في تقديمه، والخوري لا يوزع شيئا مما يصله على المحتاجين، و(الخضر) شخصية مقدسة في المخيال الشعبي الأردني، والعربي عموما، عند المسيحيين والمسلمين.

يندغم السرد بالوصف ويتداخل مع الحوار في حركة متواصلة للظم بناء متناسق ومتكامل دون نتوءات، ويقدم صورة حية عن القرية الأردنية في النصف الأول من القرن العشرين. وتتخلل ذلك حكايات تتوالد من رحم ذاكرة القرية الغنية بالغرائبي والأسطوري،

(1) المصدر نفسه، ص (43).

فكأننا أمام سرد عجائبي ينقلنا إلى أجواء الجنس وعوالم مكائد النساء في ألف ليلة وليلة، وذلك عبر تضمين الحكايات، والانتقال من قصة إلى قصة ضمن خط السرد الأساسي، ما يوحي بالنمط الشهرزادي في السرد. من ذلك قصة الهريج المغوي وأحداثه الجنسية، وربطه بعوالم امرئ القيس التي يصوّرها في معلّقته: «يبدو أن الغواية كانت تفوح من هذه الأماكن منذ أقدم عصور التاريخ العربي»[1] حين خرج امرؤ القيس بصديقته إلى منخفض من الأرض صخري يشبه الهريج. وتتوالد الحكايات: قصة آمنة حين خطبها هزيم وكاد أن يشعل حربا في القرية، وما قيل فيها من أشعار، وأم سلطانة وعلاقاتها السرّية، وصليبا ولقاؤه بسلطانة في الهريج عندما كانت في أول شبابها، وحكاية زواج صليبا من صبحا وهو طفل، ثم علاقته بالبدوية زوجة الراعي، وتحوّله من حياة الليل والعربدة ليصبح قسيسا. ثم ما نلبث أن نجد قطعة من السرد التاريخي عن القبائل التي تعيش في القرية، مسيحية ومسلمة، وعلاقتها بالبداوة والفلاحة والتجارة وتحولاتها الاقتصادية، ويستخدم السارد خلال ذلك الهوامش التوضيحية. وهذه الهوامش تظهر كثيرا في الرواية، إما لتضيف تفصيلات جديدة إلى السرد، أو تضمن قصصا جديدة، أو تفسّر معاني الكلمات العامية.

يقوم السارد، وهو عارف بأفكار الشخصيات واضطراباتها الداخلية، بتقديم لمحة عامة عن المسألة التي سيطرحها من تاريخ القرية، وبعض أقوال المعاصرين لها، مضيفا توضيحات تاريخية واجتماعية واقتصادية، ثم يتابع حركة الحكاية في تسلسلها المنضبط. ويستخدم تقنية القطع السينمائي التشويقية للانتقال بين مشاهد الرواية التي تدور أحداثها في طبقات زمنية متعددة من الماضي.

في جزء من السرد يتعلق بآمنة يتحول السارد إلى مؤرخ شعبي يقدم نصّا مليئا بالهوامش التي توضح مسارات الحكاية، وتطول بعض الهوامش عارضة مُلحا تذكرنا بأساليب السرد

(1) المصدر نفسه، ص (69).

الحكائي العربي الشعبي، ونمط ألف ليلة وليلة المتداخل، فتختلط الذاكرة الشعبية المزينة بالشعر النبطي بتفاصيل السرد المتكئ على موقف الكاتب المندمج بسارده من المرأة. ويتحدث عن أسطورة آمنة موضحا سبب نسبة الأسطورة إليها: أليست «الأسطورة شكلا يبلور شعورا جماعيا تجاه ظاهرة ما، في مرحلة معينة من مراحل التطور؟»[1]. ويُظهر هلسا في هذا الجزء حقائق نفسية تتعلق به شخصيا، وبتجربته في الكتابة والحياة: «آمنة في الذاكرة، في اللاوعي ربما، تتجدّد دوما، صاغت رؤيتي للمرأة، فأعدت إنتاجها في كل مرحلة من مراحل العمر. هي وسلطانة وقفتا بيني وبين جميع النساء. أردتهنّ جميعا أن يكنّ الاثنتين معا، ولما كان ذلك مستحيلا فقد أصبحت علاقاتي بالنساء مجموعة من خيبات الأمل. آمنة حلم القرية الرومانسي المعلن، وسلطانة حلم القرية الشبق السرّي الملعون»[2].

تنبني الرواية على فكرة أنّ آمنة هي الجانب الإيجابي للأم، وتمثّل الحنان والمحبة الصافية والعطف والعطاء والصفاء. أما سلطانة فهي الوجه الآخر الجسدي الممتلئ بالشبق والرغبة. والسارد يعشقهما معا وتختلط مشاعر الرغبة الجسدية بالمحبة الخالصة نحو كل منهما، فهما يشكلان الأم المرغوبة المعشوقة التي تحدث عنها في أكثر من رواية، والتي تجلّت في رواية «الخماسين» كما سبق أن أشرت.

رغم أن الزمن يمضي مطّردا في الرواية، تقطعه بعض الاسترجاعات التوضيحية من التاريخ، أو الإيغال في عالم الأحلام التي تمتلك زمنها الخاص، لكنها تمضي في إطار الزمن المتقدم عبر حركة السرد، رغم ذلك نلحظ بعض الاستطرادات السردية التي تنتقل إلى المستقبل، فهو مثلا يتحدث عن آمنة، ثم ينتقل فجأة لمشهد زيارة جريس لابنتها سمحة في عمان بعد سنوات وحديثهما عن أمها، ولا ينفكّ خلال ذلك يشير إلى ذاكرة القرية الشعبية،

(1) المصدر نفسه، ص (89).

(2) المصدر نفسه، ص (89).

فمن خلال اسم سمحة يستذكر طريقة الفلاحين في كيل القمح بالصاع، والذي يتضمن طقوسا خاصة: «لا يذكرون الأرقام، بل تبرّكا، يغيّرونها، فبدلا من واحد يقولون «الله واحد»، وبدلا من اثنين يقولون «النبي زين»، وبدلا من سبعة يقولون «سمحة» لأن سبعة هي شتيمة تعني أنك تتمنّى للإنسان أن يكون مسبوعا، والمسبوع هو من أرعبه الأسد حتى فقد صوابه»[1].

ينتقل جريس من القرية إلى عمان، ويصلها من قمة (مصدار عيشة)، ويقدم وصفا ثمينا لعمان في نهاية أربعينيات القرن العشرين، فنتعرف على شوارعها، وباعتها المتجولين، وزوارها، وفقرائها، وزحمة حارة المهاجرين، ومعروضات شارع الملك طلال التي يستهلكها الريفيون، وخلال ذلك يصف مشاعره الداخلية حول علاقته بالمدينة واندماجه فيها، ويتذكر فترة دراسته في مدرسة المطران قبل أن ينهي الثانوية. ثم يصل إلى غرفة أصدقائه ويستحم ثم يخرج: «حين غادرت الحجرة كنت شخصا آخر. أخذت أبني إحساسي بالألفة مع الشوارع والأمكنة. انتمائي إليها مجرد قشرة خارجية، ففي داخلي رواسب كوابيس الشبق والضجر والغبار. كنت أخدع المدينة، وقد أخجلني ذلك من نفسي»[2]. وخلال تجواله لا يفتأ يدخل في ممرات الذاكرة، وتتدفذق ذكريات فترة دراسته في عمان، وعلاقة الفلاحين بالمدينة، وأحلام اليقظة التي تعيش معه. وتتناغم السيرة الذاتية مع السرد الروائي بوضوح عبر هذه الذكريات.

كما يقدم وصفا ثمينا لساحة المسجد الحسيني ومحيطها، فنكاد نرى بوضوح باعتها والحيوانات المنتشرة فيها: الجمال والحمير والأغنام والخيول والأبقار، وتجار المواشي واللصوص والشحاذين والعتالين والبدو والفلاحين، والعاهرات اللواتي «يخفين وجوههن

(1) المصدر نفسه، ص (98).

(2) المصدر نفسه، ص (205).

بحجاب أسود شفاف». ويلامس تفاصيل تتعلق بإفرازات حرب 1948 من خلال محتويات الساحة من الأثاث والمجلات العبرية والإنجليزية والعربية التي «يبيعها بدو ليس عندهم أدنى فكرة عنها. ابتداء من الساعة العاشرة مساء، أو قبل ذلك بقليل، يذوب الزحام ويبدو الميدان مهجورا وكبيرا وعتيقا جدا. في ساعات الليل تحسّ أن الميدان ينتمي إلى مدينة عريقة، لا إلى مدينة أنشئت على عجل. للدكاكين المغلقة وشبابيك الجامع والكاراج المظلم ملامح عالم إسلامي ينتمي إلى عصور ماضية»[1].

حركة السرد بطيئة ومليئة بتوقّفات الوصف والذكريات المتنوعة، وخلال ذلك يقدم السارد تعليقات تعبر عن مشاعره تجاه الواقع، وربما كانت مشاعر جديدة في زمن السرد الحديث بعد تجربة طويلة، أي أنها تعبر عن مشاعر الكاتب، لا السارد الذي هو في الحقيقة غير منفصل عنه. يقول مثلا: «كنت أعلم في أعماقي أن عمان خاوية، وأنها قرية محافظة. ولكن الأمور اختلطت عليّ. كنت أعيش عمان باعتبارها تحققا لأحلام ولدت فيها، أحلام تكوّنت بإيحاءات هذه المدينة. ولكنّها عجزت عن أن تفتح أمامي مجالا واحدا يمنحني الفرح»[2].

في طريقه إلى بيت سلطانة في جبل اللويبدة يلاحظ أناقة البناء ودقة التنظيم، ثم يقارن بين بيوت الأغنياء والبيوت القديمة للطبقات المتوسطة والفقيرة في عمان: بيوت الأغنياء مبنية على النمط الأمريكي، فهي بيوت متباعدة تفصلها حدائق مسورة بالغة الأناقة، ويحيط بها الورد الجوري، وهي تفتقد إلى الألفة التي تطبع الأحياء القديمة بشوارعها الضيقة التي تقي المارة من صهد الشمس والبرودة في الشتاء، أما العزلة التي تحققت في هذه البيوت فليس فيها حياة خاصة؛ فالعزلة عن الجيران يقابلها انفتاح مرهق للعلاقات العائلية والقبلية. في

(1) المصدر نفسه، ص (225).

(2) المصدر نفسه، ص (213).

حين أن النباتات المستعملة في البيوت القديمة هي النباتات المتسلقة والعطرية وعباد الشمس وأحواض البقدونس والنعناع. ما يشي بإشارة إلى ثقافة البسطاء التي تدمج الجميل بالمفيد. وبعد أن يقابل السارد سلطانة يعلق: «مع سلطانة رأيت وجها جديدا للمرأة الحلم. استعدت حماسي للحياة أكثر من أي وقت مضى»[1].

القسم الثالث من الرواية بعنوان «التذكر»، حيث تظهر ثلاثة أصوات: طعمة وجريس وسلطانة. فالكاتب الذي مضى في سرد متتابع، خلا بعض الانعطافات في حركة الزمن وعوالم الحلم وتاريخ الشخصيات، ينتقل إلى تقنية تعدد الأصوات المألوفة في الرواية الحديثة.

في تذكر طعمة يبدأ الراوي العليم السرد واصفا موقع بيت طعمة، ومركزا عدسة رؤيته على الشرفة التي يجلس عليها مراقبا الطريق. ثم يسلم دفة السرد لطعمة ليتحدث عن أميرة حين كانت طفلة تعمل خادمة تمرّ أمام شرفته. ثم يعود السارد العليم ليضفي تفصيلات جديدة، وهو يجول في أفكار طعمة ويعرف تفاصيل مشاعره. وهذا يتيح له أن يتابع أفكار أميرة ويتبعها إلى المنزل الذي تعمل فيه، ويمضي مع أحلام يقظتها التي يدخلها طعمة. قبل أن يعود إلى طعمة في بيته. وبذلك ينهج هلسا نهج الرواية الحديثة في هذا الجزء من الرواية. وهو نهج طغى على أجزاء أخرى كثيرة كما سبق أن أشرت.

في تذكُّر جريس يحدد الراوي العليم المكان، وهو شقة في القاهرة، يصف محتوياتها ويركز على وجود الكتب في كل مكان. إنه بيت الكاتب الذي يتقنّع بشخصية جريس، لكنه يوظّف سيرته الذاتية في بناء معماره الفنّي. ويوضح كيف نظّمت عزة الشقة وجعلتها مكانا مريحا. وسبق لعزة أن حضرت حضورا قويا في رواية «البكاء على الأطلال»، وكانت تنظم حياة الشخصية الرئيسية كذلك. فرغم الاختلاف في طريقة بناء رواية «سلطانة» التي تميل

(1) المصدر نفسه، ص (380).

إلى نهج الرواية الحديثة، مع بعض الخروجات على هذا النهج، نلاحظ أنّ غالب هلسا يحافظ على أسلوبه في الحكي المتواصل الذي لا ينقطع إلا بالتوقف نهائيا عن الكتابة، كأنما يكتب ذاته عبر التخييل.

ثم ينتقل السارد إلى موضوع الرواية، ما يذكرنا بأسلوبه في «الخماسين»، حين وضع فصلا في آخرها عنوانه «ما بعد الرواية»: «كان جريس قد بدأ يكتب رواية عنوانها «الخادمة»، جعل أميرة بطلتها. قال لعزة إن الرواية قد خطرت له كإجابة على سؤال، سبق وأن طرحته عليه: لماذا لا تعود إلى الأردن؟»[1]. لكن عزة تسحرها شخصية سلطانة، وخلال حديثها عن سلطانة استعاد عشقه لها، حيث انبثقت ذكريات منسية عنها وانبعثت من جديد. قال لعزة: سوف أعيد كتابة الرواية. فعلقت: سيكون عنوانها سلطانة. «قال لها إن الرواية قد بنيت واكتسبت نسقا، وبموجبه لا يمكن إلا لأميرة أن تكون بطلتها»[2]. لكنه فعل ما حدست به عزة، بعد أن اكتشف أن إعجابه بعزة سببه ربطه بينها وبين سلطانة عندما رآها أول مرة.

لا نقف هنا عند توظيف تقنية الميتاقصّ وحدها، فالتخييل الذاتي يسيطر على هذا الجزء من الرواية التي اقتربت كثيرا من نمط الرواية الواقعية الحديثة لولا توظيف الوثائق التاريخية والهوامش الطويلة فيها. فنحن نلاحظ اندماج السيرة بالتخييل الروائي الذي لا يجد مرجعيته المناسبة إلا عبر التخييل الذاتي، وإن كان اسم الشخصية الرئيسية غير اسم الكاتب، وإن تم استخدام تقنية الراوي العليم لوصف كثير من مشاهد هذا الجزء من الرواية.

(1) المصدر نفسه ، ص (423).

(2) المصدر نفسه، ص (423).

يصف الراوي حلما لجريس بطلته سلطانة وعشيقها حكمت في حافلة قاهرية، فيبدأ باستعادتها مضيفا تفاصيل جديدة لم تكن في السرد السابق. من ذلك أنه حين كان جريس في بيت سلطانة «ابتسمت له. مدّت يدها وأخذت تداعب شعره. كان ذلك ممتعا، ولكنه ودّ لو يبكي... ثم رفعت رأسها ونظرت في وجهه، وبيدها مسحت العرق عن وجهه. كانت حركة أم قروية تتأمل وجه ابنها. بأصابعها أخذت تزيل العرق عن وجهه»[1]. ما يذكرنا بإلحاح هلسا على صورة المرأة الأم الحانية التي يعيشها سارده في رواياته كلها تقريبا.

يظهر الميتاقصّ في تتبع السارد العليم شخصية جريس الكاتب داخل الرواية، وكيف أعاد صياغة ما حدث بينه وبين سلطانة. ويناقش قضية اللهجة في الحوار الروائي، وتحويرها من العامي إلى الفصيح. وحين ينفر من عزة، بسبب عيشه حتى النخاع ذكرى سلطانة، ثم يتصافيان، يحاول أن يشرح لها: «كان بإمكانه أن يقول لها إن المسألة خاصة بتقنية الكتابة الروائية، وهي كذلك بالفعل في وجه من وجوهها، فأن يكون للروائي مثل هذه العلاقة بإحدى شخصياته الروائية يعني أنه لا يستطيع أن يصوّرها بشكل موضوعي، وبالتالي فالعمل الروائي سيخضع لغنائية تدمّر وحدته وقدرته على الإقناع»[2].

يتحدث السارد عن تفاصيل في حياة جريس وعزة خلال كتابة الرواية، ومناقشات تثبت أن زمن هذه الأحداث يلي هزيمة حزيران عام 1967. ثم ينتقل إلى مستقبل أبعد كثيرا حين يشير إلى واقعة حدثت لجريس، أو بالأصح لغالب، في بيروت حين كان يجلس ليلا في ساعة متأخرة، وقُتل شخصان يسكنان فوقه. وهذا مشهد آخر يوضح قوة تيار التخييل الذاتي في رواية «سلطانة»، رغم طريقة بنائها المختلفة عن روايات غالب السابقة.

(1) المصدر نفسه، ص (432-433).

(2) المصدر نفسه، ص (447).

كتب غالب هلسا رواية «سلطانة» في أواخر سنيّ حياته، عبر الرجوع إلى ذكريات سحيقة، بعد أن بهتت في نظره قضايا الحاضر، التي ظلّ يعالجها مضفيا عليها مناظر دائمة من ذكرياته في القرية، ثم قام في رواية «سلطانة» بلظمها في سرد بهيّ فائق متميز عن رواياته السابقة كلها. ويدأب السارد في الرواية على تقديم إشارات مفتاحية مشوقة تلخّص الأحداث في كل فصل، ثم يقوم بتوضيح التفاصيل، وخلال ذلك تحضر تقنيات متنوعة كالقطع، والاسترجاع، والقفز أماما، والوصف الإيضاحي الذي يكون ساخرا أو محفزا للإعجاب أو مهادنا، وإعطاء فرصة للشخصية لتعبر عن وجهة نظرها عبر توظيف تقنية تعدد الأصوات، عدا عن تقنية الحلم الذي يرافق معظم شخصيات الرواية في التعبير عن مشاعرها وآمالها.

سابعا: «الروائيون»[1] وانحسار الأحلام والانتحار

أشرت في سياق الحديث عن روايات غالب هلسا السابقة إلى مشاهد من هذه الرواية، ترتبط بما سبقها من روايات، وهي روايته الأخيرة التي كتبها قبيل وفاته. كما ذكرت أنها تشكّل استكمالا لبناء شخصيات رواية «السؤال»، إذ تعدّ الجزء الثاني منها. وفي حين انتهت «السؤال» بالأمل، فإن «الروائيون» تنتهي بانتحار الشخصية الرئيسية فيها، الذي يمثّل الكاتب، بعد أن تضمحلّ الأحلام وتنجلي عن واقع مرير. ويضيف هلسا إلى هذه الرواية شخصيات جديدة، بل إن أبرز شخصيتين فيها (إيهاب وزينب) لم تكونا من شخصيات «السؤال»، كما يطرح رؤية أكثر نضوجا من تلك التي طرحها في «السؤال».

موضوع الرواية الأساسي هو تأثيرات هزيمة حزيران على الشخصيات التي تمثّل الطبقة المثقفة، ويبرز فيها الروائيون، ومن هنا نشأ عنوان الرواية. وهي تتناول أحلامهم قبيل هزيمة عام 1967، ثم انكسارهم النفسي بعدها، وما جرى لهم من أحداث انتهت بانتحار إيهاب، الروائي الذي يمثّل شخصية غالب وأفكاره. ويتناول هلسا في أخريات عمره تأثيرات الهزيمة بعد مرور سنوات طويلة عليها، وامتداد مسافة كافية سمحت له أن يتمعن فيها، ويراها بوضوح.

تنتهي رواية «السؤال» بسجن مصطفى، وتبدأ الروائيون في جزئها الأول بمصطفى يعيش حياة السجن، أما تفيدة فدخلت الجامعة ودرست الأدب الانجليزي وكتبت مسلسلا تلفزيونيا، وتستعد لتكتب روايتها الأولى. ومن رفاقه في السجن نتعرف على حسن، الذي يتحول بعد الإفراج عنه إلى المثلية الجنسية، وإسماعيل الفدائي القديم الذي يمتلك صفات القائد.

---

(1) صدرت الطبعة الأولى من هذه الرواية عن دار الزاوية بدمشق عام 1988، ثم صدرت عن دار أزمنة عام 2003 ضمن الأعمال الروائية الكاملة، وهي الطبعة المعتمدة في هذه الدراسة.

الشخصية الرئيسية في الرواية هو إيهاب الكاتب، والذي يبني علاقة مع زينب بعد خروجه من السجن، ثم يكتشف أنها بغيّ، وهو ينتحر في نهاية الرواية بعد انسداد الأفق أمامه ونهاية الحلم. وإيهاب يعمل مترجما في وكالة أنباء ألمانيا الشرقية بعد خروجه من السجن، وكان يعمل قبل سجنه في وكالة الأنباء الصينية، فهو يتماهى مع غالب في عمله واشتغاله الروائي. وخلال السرد يتحاور مع زينب حول رواية صديقه عبد الحكيم قاسم «أيام الإنسان السبعة»، الذي كان صديقا لغالب أثناء إقامته في القاهرة. وهنا نستحضر لعبة التخييل الذاتي من جديد.

يقول إيهاب لزينب: إنه يحب الحياة لكنه لا يعيشها. يراقبها فقط. الحياة هامشية، مجرد مادة للكتابة. وقد وردت هذه الفكرة في رواية «الخماسين» على لسان شخصيتها الرئيسية التي كان اسمها غالب. كما يستذكر معسكر الفدائيين ووجوده فيه مع نادية، مثلما ظهر في «الضحك» من علاقة بين نادية وشخصية الرواية الرئيسية الذي ظل بلا اسم. وتبدو القرية في عين إيهاب قبل الموت جنة مفقودة، كما رأينا عند شخصيات غالب الرئيسية كلها في رواياته. وحين يخاطب إيهاب نادية في حنين صارخ إلى الماضي نتساءل هل غالب من يفعل ذلك؟ ويحكي إيهاب لزينب مشاهد من عالم السجن وصفها غالب في «الخماسين». من خلال ذلك كله يتضح لنا أن الرواية تنبني على لعبة التخييل الذاتي رغم أن اسم الكاتب لا يظهر فيها، ورغم أن السارد فيها كليّ العلم. فلا يرجع انتساب الرواية، أي رواية، إلى نمط سردي معين من خلال الشكليات الخارجية التي يجترحها النقاد، بل من خلال قراءة معمارها الفني وتوجهاتها الفكرية.

أما المظهر الأبرز في هذه الرواية فهو توظيف تقنية الميتاقصّ التي تظهر بكثافة، حتى تكاد تشكل تعبيرا صريحا عن همّ الكاتب غالب هلسا، الذي يطرحه مرة بعد مرة، ومشهدا

وراء مشهد عبر معاناة إيهاب وهو يحاول أن ينهي روايته، كما هو الحال مع تفيدة التي تكتب روايتها وفي ذهنها قارئ ضمني نموذجي أوحد هو إيهاب.

الفصل الثالث

رواية الضحك: الفسيفساء الروائية

رواية الضحك: الفسيفساء الروائية

تشكّل هذه الرواية صورة ساطعة من صور الرواية الجديدة؛ فالشخصية الرئيسية دون اسم، ويهيمن على السرد عوالم أحلام اليقظة التي تنقلنا بين أماكن وشخصيات متباعدة، ويسيطر الخوف والقلق على الشخصيات ويضغط عليها. وهي تتشظى مكانيا وزمانيا، كما أنها تتضمّن الوثيقة الأدبية التاريخية، والوثيقة الإعلامية والإعلانية، والأغنية الشعبية، ناهيك عن القصيدة والقصة القصيرة، عدا عن مقاطع سيرية تتصل بحياة الكاتب. فانفتحت على عوالم متعددة اندمجت في السرد وتماهت معه لتعبّر عن حداثية مبكّرة جعلتها خير ممثّل للرواية العربية الجديدة، رغم أنها كتبت في مرحلة كانت تسيطر فيها الرواية الحديثة تماما على المشهد الروائي العربي.

في هذا الفصل سأقدّم عرضـًا موسّعـًا للرواية، متمعّنا في انفتاحها على الأشكال التعبيرية المتنوّعة التي جعلتها تتماهى مع فن الفسيفساء، ومدى مساهمة هذه الأشكال في بناء المعمار الروائي في إطار التخييل الذاتي، غير غافل عن المضمون الفكري ورسالة الخطاب الثقافي في الرواية. كما سأتحدث خلال ذلك عن التقنيات الروائية الأساسية. ويبقى السؤال الأساسي: هل خدمت هذه الوسائل الجديدة التي اجترحها الكاتب السرد أم كانت عبئا عليه؟ وهل تمكّن الكاتب من السيطرة على عالمه الواسع الغني بالأشكال أم انفلت منه؟

– 1 –

يبدأ الجزء الأول من الرواية بفصل عنوانه «جنة اليقين»، أما الفصول اللاحقة فهي أرقام محايدة بلا عناوين، وعلى العكس من إشارة العنوان اليقينية فإننا نمضي عبر حلم كابوسيّ الطابع يغلفه اليأس والخوف.

يأتي السرد على لسان الراوي المتكلم، وينطلق من اللحظة التي فارقته فيها البغيّ، فيعبّر عن شعوره بالاشمئزاز من جسده، و«الحنين يجتاحني إلى رتابة نظيفة. تلك لحظة تصبح الهزيمة فيها مؤكدة»[1]. فالرتابة والنظافة عنده تعني السياق الطبيعي والعادي للحياة، وهو ما لا يطمئن إليه ولا يطيقه، لذلك فهو تعبير عن الانهزام.

ثم يمضي عبر الحلم، يجول في شارع أليف يصف تفاصيله الجمالية، قبل أن يلج باب عمارة، ثم يدخل مصعدا في عمارة أخرى، وهو لاهٍ عن خطر قريب منه. ويوظّف خلال ذلك تقنية عين الكاميرا السينمائية لمتابعة السائر في حركته في الشارع، ثم يُسلَّط الضوء على اللوحة التي تحمل رقم العمارة، بعدها يخفت الضوء عندما يبتلعه باب العمارة، ونلمح لون سجادة الممر الحمراء، باب الشقة أزرق، ثم يفتح الباب قبل أن يصل إليه، قلبه يخفق بعنف، يترقب فجيعة تقترب، ثم قطع للمشهد في اللحظة الحاسمة وعودة إلى واقع السارد في الحاضر، حيث يقف تحت الماء يغسل توتّره.

وسرعان ما يعود إلى عالم الأحلام: «حلمت أنني أسير في شوارع مسقوفة تشبه الأنفاق. والظلمة في داخلها كانت سوداء حالكة، وصديقي الذي أسمع صوته ولا أراه كان يقهقه:

(1) هلسا، غالب: **الأعمال الروائية الكاملة (1)، الضحك**، ط3، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، 2003، ص (13).

جُسنا طويلا في تلك الأنفاق الكابوسية»[1]. وهكذا يمضي: بيوت تتهدم، وأنوار تطفأ، وغارة جوية، حجرة مسدلة الستائر، قرب نهاية النفق يختفي الصديق، وهو يتوه فيرى أكواما من الحجارة تتكدّس كتلال صغيرة، وهذا منظر مألوف في القرية، ثم يسمع صوت طائرات مبتعدة، بعدها يظهر رجل يسوق حمارا محمّلا برفقة صبي صغير، ثم فجأة يبرز رجل طويل عيناه تلمعان بجنون، وشعره طويل مرسل يمسكه من الخلف بقسوة. ويمضي في متاهات مشابهة عبر الكابوس حتى ينبِّهه نادل ودود أنه مراقب، ويظهر صديقه ثم يختفي، لكنه في النهاية يجد نفسه أمام ثلاثة محققين، أحدهم صديقه الذي كان يسير معه في النفق، يصرخ أنه بريء، ثم يصحو مرتعشا، وعرق بارد يغطي جسده، «كنت ما أزال أرى المحقّقين الثلاثة أمامي»[2].

هذا المدخل الكابوسي هو اليقين الذي يعيشه ويعيه في حاضره، أما الماضي الذي سيبدأ بالرجوع إليه في الفصول التالية مستذكرا تفاصيله، فهو الوهم الذي ركن إليه وألفه، وبنى عبره أحلاما عريضة هو ورفاقه من المثقفين خلال العدوان الثلاثي على مصر عام 1956 وما تلاه من أحداث، ثم تحطّمت الأحلام مرة واحدة بعد أن اعتقل معظمهم عام 1959. وهنا نستذكر قول كولن ولسن: «إن نشوء الرواية كان يرتبط ارتباطا وثيقا بقضية الحرية الإنسانية»[3]، لنقول إن قضية الحرية لا تتعلق بنشوء الرواية حسب، بل يستمر ارتباطها بالرواية والإبداع في كل زمان ومكان.

في الفصل الثاني نراه يجلس مع رفاقه المثقفين والكتاب في ناد من نوادي القاهرة الثقافية، يستمعون لشاعر يلقي قصيدته، ثم يناقشونها بحماس. في الجلسة نادية التي تنشأ

(1) المصدر نفسه، ص (14).

(2) المصدر نفسه، ص (16).

(3) ولسن، كولن: **فن الرواية**، ص (49).

بينه وبينها علاقة حب سرعان ما تلتهب، حيث ينتقل السرد إلى منطقة زمنية لاحقة: «كانت مستلقية، وأخذت أضع زهور الفل والياسمين في شعرها، في بلوزتها، زهرة على العينين المغمضتين من وهج الشمس، زهرة في أذنها اليمنى وأخرى في اليسرى. ملء كفي زهور في صدرها...»[1].

يبدأ الفصل الثالث بتساؤلات عن المرأة المحبوبة التي تملك ذات المحبّ، ثم ينقلنا إلى مشهد أكثر قدما في قريته الأردنية: «كان الثلج يكسو طرقات القرية. كان ثلجا قذرا، ملوّثا بالطين وبنفايات البيوت. والبرودة تتسلّل إلى قدمي تلدغه كالأفعى، ثم تنساب في العظام. أمام نار المقهى التي كانت تلسع الوجوه»[2]. وتتمحور أحاديث الشبان في تلك المقهى حول المرأة والجنس. ثم قطع وانتقال إلى مشهد في النادي الثقافي القاهري، هذه المرة ندوة فكرية تثير صخب الحضور، بعدها يخرج برفقة نادية، يتحدّثان بألفة وهو يسير معها حتى بيتها.

يعود في الفصل الرابع إلى نقطة انطلاق السّرد؛ يصحو من النوم في غرفة مظلمة في ساعة متأخرة من الليل، يتذكّر البغيّ ما إن يشمّ بقايا رائحتها في الفراش. «لم تكن بي رغبة للنهوض من السرير، ولكنّ إحساسا غامضا بالإثم كان يدفعني خارج السرير. كانت الساعة الواحدة بعد منتصف الليل. تحت (الدشّ) تذكّرت نادية. لم أرها منذ سنتين، أو ربما أقل من ذلك. ربما أكثر. أصبحت فاقدا الإحساس بالزمن»[3].

بعد أن مضى الزمن أفقيا عبر الأحلام والكوابيس والذكريات المتنوعة طوال الفصول الثلاثة الأولى، عاد السارد إلى نقطة الانطلاق يسير بتواتر زمني. فالشخصية الساردة يصحو

(1) هلسا، غالب: **الأعمال الروائية الكاملة (1)، الضحك**، ص (19).

(2) المصدر نفسه، ص (21).

(3) المصدر نفسه، ص (25).

من نومه، ويستحمّ، ثم يخرج ليشرب القهوة في أحد المقاهي القريبة، يراقب عربات تجرّها خيول متعبة محمّلة بالخضروات، يصف ما يشاهده بعناية خلال جلسته أو سيره، فزمن السرد يمضي ببطء معقول يتوافق مع حركة الشخصية. ثم يصل إلى (كوبري) الجلاء، يتجه نحو شرطي على الجسر ويعطيه سيجارة ليفتح معه حوارا. يسأله الشرطيّ عن الوقت، فيجيبه أن الساعة هي الثانية. ثم يسأل الشرطيَّ عن السيارة التي سقطت في النهر من هذا المكان قبل سنتين، هل انتشلت جثتا الرجل والمرأة اللذين كانا فيها؟ وخلال حواره مع الشرطي يقترب صاحب مركب نهري منهما، ويعرض عليه نزهة في النيل، وحين يشعر أن الشرطيّ لا يعرف شيئا عن الحادثة يتركه ليسأل قائد المركب السؤال نفسه، ثم ينقطع المشهد على وقع ضحك الرجل.

في مشهد جديد، بعد هذا القطع الذي يشبه القطع السينمائي التشويقي، يقول: «سرت في ذلك الشارع الذي يشبه النفق. أغصان الشجر المتشابكة التي تفصله عن السماء والعمارات المجاورة كانت تسمح بمرور بعض ضوء المصابيح، وربما القمر، فيسقط على الأرض بقعا مستديرة كقروش فضية كثيرة العدد. رائحة الأشجار والطمي حريفة كرائحة الأرض الخصبة. إن عطرا خفيفا يشيع في الجوّ كعطر جسدها. وأدركت منذ تلك اللحظة أن ذلك الشارع المسقوف بوشي دقيق من الأوراق والفروع سيظل يذكرني بعناق الأيدي، بالتصاق جسدينا، بالمنظر الجانبي لوجهها، بجرس صوتها الواثق»[1].

ويتابع بالتقنية نفسها؛ ينقطع المشهد، ويبدأ مشهد آخر يصور حالها حين دخلت شقته أول مرة، وكيف نظّمتها حتى صارت بيتا. وحين خرجا يتمشيان في ذلك الشارع قبّلته تحت ظلال الأشجار. فالسارد يعيش الذكرى الماضية التي تعبّر عن عالم حالم أليف جميل، وهو مدرك لتفاصيله غير قادر على أن يتجاوزه.

(1) المصدر نفسه، ص (27).

يبدأ الفصل الخامس وهو يجذّف في المركب ليريح قائده، كان يقوده لمكان غرق السيارة. المعلومة المهمة التي نعرفها عن الحادثة أن رائحة الجثتين كانت لا تطاق. ويمضي السرد على الحال نفسها من قطع وانتقال إلى الذكريات والأحلام، ونتعرف خلاله على تفاصيل علاقته بنادية، وتيهه في الشوارع يبحث عنها بعد أن فقدها. ثم يختتم الفصل بمقاطع إعلامية وأغان حماسية تصوّر أجواء حرب عام 1956 وتأثيراتها على الشعوب العربية.

إذا كانت الفصول السابقة تتميّز بالتشظي، والانفلات إلى الكوابيس، والانقطاعات المفاجئة، في تعبير عن أحوال الشخصية؛ خوفها ومعاناتها وانهياراتها النفسية وشعورها بالانهزام، فإننا في الفصل السادس نجد السرد ينساب مطمئنا، يتطوّر فيه الحدث وينمو بهدوء، بما يتوافق مع اطمئنان الشخصيات وأمانيها بالنصر وتحقيق طموحات الشعب العربي بالتحرر والتقدم. ذلك أن مكان السرد هو معسكر تدريب للمتطوعين الراغبين في الدفاع عن مصر خلال العدوان الثلاثي عام 1956. فإذا ما انفلت السارد إلى الذكرى فهي ذكرى رومانسية من عالم القرية البعيدة، تعزز واقع الحلم الرومانسي الذي يغلف زمن السرد، وتتضافر معه لتشيع البهجة والجمال على الكائنات والشخصيات المطمئنة الضاحكة المسترخية، رغم أجواء الحرب، والقصف والتدمير الذي يصل آذان المشاركين في المعسكر.

يبدأ الفصل بمشهد نرى فيه أفراد المعسكر «يتناولون طعامهم في شهية وصمت»[1]، وأصوات الانفجارات تتتالى، «فترات السكون كانت مجرد انتظار لانفجار تالٍ»[2]. ثم يأخذ السارد نادية ويبتعدان عن المعسكر، يشمّ رائحة الأرض الخصبة، فتنبعث ذكريات

(1) المصدر نفسه، ص (44).

(2) المصدر نفسه، ص (44).

بعيدة في نفسه، وأشواق مجنونة للجبل وضوء القمر والفراغ اللانهائي[1]. إنها القرية التي تملك نفسه كما يظهر في مواقع كثيرة من الرواية.

تنبعث الرومانسية الحالمة من السرد، والربط المعهود عند الرومانسيين بين المرأة والأرض: «وأجلس بجانبها وأشمّ رائحتها التي هي رائحة الحقول في الليل، والمياه الجارية، وظلال الصخور الرطبة. قالت إنني لو أصغيت جيدا، أصغيت بجد وإخلاص لسمعت النجوم وهي تدور على محاورها»[2]. أما مراقبة النجوم في ليل المعسكر فتستدعي القرية الأردنية من جديد: «وقد تمدّدت على رمال الصحراء شهورا عدة، وعيناي معلّقتان بالنجوم، الصمت لا يقطعه سوى نداءات الحارس الليلي المتباعدة... وفي ليل القرية الطويل كنت أراقب النجوم منذ مغيب الشمس، فأرى الزهرة أول ما أرى، ثم المريخ، ثم نجوم الدب الأكبر، ونجوم الدب الأصغر، ثم الثريا. وأدقّق النظر وأتأكد من وجود نجمة ألمسها... وكنت أرى نجمة الصبح عند الفجر. وتظلّ أمام عيني بعد أن تطلع الشمس»[3]. إنه سرد حالم شاعري لغته تنساب باطمئنان وجمال، إنه عالم القرية اليقيني المفتقد.

ترتبط حكايا النجوم بمشهد أمه تصحو من النوم فزعة مرعوبة تقول: «سمعت نحيب بنات غيث، وتشير إلى النجوم. سمعتها مرة قبل أن يموت خالك، ومرة قبل أن يموت أخوك الأكبر، وها أنا أسمعها... وترفع يديها مبتهلة طالبة الرحمة والصفح»[4]. وهذه الميثيولوجيا الشعبية التي يلحّ عليها غالب هلسا، بأن يشير إليها في أكثر من رواية من رواياته، هي ميثيولوجيا رائجة عند كثير من الشعوب العربية، ولعلّها تندغم بالصفاء

(1) انظر المصدر نفسه، ص (45).

(2) المصدر نفسه، ص (47).

(3) المصدر نفسه، ص (47).

(4) المصدر نفسه، ص (48).

والإحساس المرهف والحدس العميق الذي تمتلكه الأمهات، خاصة في القرى والصحاري، وهي موغلة في القدم عند العرب ويردّد صداها الشعر العربي منذ بداياته قبل الإسلام.

ثم تندمج الحبيبة بالأم القديمة اللامتناهية، الأم الأولى التي تناغمت مع الأرض، تلك الأم التي ظل غالب هلسا يبحث عنها، ويلهث للوصول إليها في أعماله الروائية كلها: «إن هناك عناية ما قد وضعت سرّ التي بجانبي في تلك الأم الأولى التي ألقت برأسها على جبال لبنان ومدّت ساقيها على حافّتي وادي الأردن العظيم، ومن تشقّقات ذلك الجسد أتى طوفان المياه لينتهي إلى تلك البحيرة القابعة في قاع العالم، الفاتكة بكل حياة تقترب منها»[1]. وهذا الربط بين الأم والوطن يتناغم مع النزعة الرومانسية التي تغلّف أجواء هذا الفصل.

يستمرّ السرد يعبّر عن جمال الماضي العابق بالأحلام العظيمة في الفصل السابع، الذي تهيمن عليه أجواء المعسكر الخاصة، والتدريبات، والحوارات المرحة، حتى يصلهم خبر إيقاف الحرب قبل أن يشاركوا فيها. لكن البغيّ تظهر في قطع مفاجئ لتفاوضه على ثمن المتعة قبل أن يشعر برائحتها النتنة، مقابل رائحة الأرض الطيبة التي تفوح من نادية. وبذلك يذكرنا بالواقع المرّ الذي انفلت منه إلى الماضي الجميل.

يتضمن الفصل الثامن وجهة نظر نادية، فيأتي السرد على لسانها، لنتعرّف مشاعرها في بداية علاقتها بالسارد الأساسي، الذي لم تشر إلى اسمه. وهي تستذكر هذه العلاقة جالسة في غرفتها، فتعود إلى اللحظة التي قبّلها فيها القبلة الأولى في ذلك الشارع المسقوف، ثم تنتقل إلى عوالم المعسكر الصاخبة بالحياة، وتستعيد ذكريات بعيدة من قريتها، ومن القاهرة قبل ثورة الضباط الأحرار. وتتداخل الذكريات بالأحلام بتفاصيل الحاضر الذي

(1) المصدر نفسه، ص (50).

تعيشه، والذي يسير الزمن فيه بطيئا مفسحا المجال لعقلها أن يجول في عوالم الماضي المتعددة. فتستعيد تفاصيل علاقتها به، مركّزة على مشاهد بعينها برومانسية حالمة، حيث تركّز على مشهد الحديقة حين ملأ جسدها بالزهور، مضفية عليه تفصيلات أوسع. كما تظهر لازمة المرأة الأم، وهي هاجس أساسي من الهواجس التي ينبني عليها فن هلسا الروائي، على لسانها: «شعرت أنّ عليّ أن أحميه، شعرت به كما أشعر بطفل حملته في أحشائي وأرضعته من ثديي»[1].

ثم يحدث تحول في السرد، يعود صوت الراوي الأساسي ليتداخل مع صوت نادية، مبرزا وجهة نظره في تفصيل من تفصيلات جلسة الحديقة، وسرعان ما تستعيد السيطرة على عجلة السرد بحيوية. فكأنما يقوم هلسا هنا بتحطيم بنية رواية وجهات النظر الحديثة، عبر التدخل في صوت الشخصية الراوية (نادية)، وإقحام صوت الراوي الأساسي خلال عرضها وجهة نظرها. مع التأكيد أننا لسنا بصدد رواية من روايات وجهات النظر، بل أمام رواية تجريبية تجترح أساليب متعددة، وتسلك مسالك شتى في بنائها المختلف، لكن الناظم الأساسي فيها هو التخييل الذاتي، حيث يقدّم هلسا نتفا من حياته وذكرياته، وتفاصيل ومقاطع منتقاة من سيرته ليدمجها في البناء الروائي الذي لا يقدم سيرة ذاتية خالصة، ولا تخييلا روائيا خالصا، بل تخييلا ذاتيا مكتمل البناء.

يركز السرد في الفصل التاسع على تأثيرات ثورة تموز عام 1958 في العراق على حركة الأحداث التي يصفها السارد، وردود الأفعال المتحمّسة بين رفاقه، والآمال العريضة التي بنوها على هذه الثورة. في هذا الفصل يعود السارد لقيادة دفة سرده، وتبدو نادية مركز هذا السرد الذي يتدفق حنانا ومحبة وطمأنينة يحيطها، في حين تظهر هي شخصية جذابة

(1) المصدر نفسه، ص (78).

محبوبة. يفطران معا في صباح الثورة في مقهى صغير، وسرعان ما يجتمع أصدقاؤهما حولهما فيه لمناقشة الحدث الخطير.

يصف السارد طريقة تناول نادية للطعام: «كان يمتعني دائما أن أراقب نادية وهي تأكل. كانت تفعل ذلك بجدية واحترام... الطعام بالنسبة لي مجرد واجب ثقيل، إذ أقذف في جوفي أكبر كمية ممكنة من الطعام بأسرع ما يمكن، راغبا خلال ذلك أن أنتهي منه وأستريح... أما نادية فكانت عندما تأكل تؤدي طقسا جميلا، كانت تمارس الأكل باحترام وحرفية. كما لاحظت أن نادية وحدها دون من عرفت تمسك الأشياء بأصابعها، أما الآخرون فهم يستعملون اليد كلها»[1]. وتتكرّر المقارنة بين طريقة أكل كل من الرجل والمرأة في رواية «السؤال» وروايات أخرى، فهي علامة من علامات الأنوثة الفائقة عنده.

كما يشير إلى الحلم الرومانسي الذي سيطر على الشعب العربي بالوحدة والتحرر دون الاستناد إلى قواعد متينة، من خلال ردود من حوله على خبر ثورة العراق: «بدا لنا ذلك الحلم وكأنما تحقق، العقبات مثل ورق مقوى تتمزّق بمجرد أن تُمسّ. إننا نخطو إلى ذلك اليوم حتى دون أن نجهد أنفسنا، بلا عناء ولا عذاب»[2].

سرعان ما ينقله هذا كله إلى بغداد: «عند العصر سرنا على كورنيش النيل... ثم فجأة أخذت أشمّ روائح بغداد. في يوم كهذا وساعة كهذه من عام 1952 دخلت بغداد...»[3]. وكأنما نطالع في هذا الجزء من السرد فصلا من فصول السيرة الذاتية: تحديد زمن دخوله بغداد بدقة، واستذكار روائحها الحريفة، والفندق الذي نزل فيه، وحديثه عن طقوس الطعام والشراب في بغداد، والسمك المسقوف في شارع (أبو نواس)، والشمس الشرسة، وجلد

(1) المصدر نفسه، ص (89).

(2) المصدر نفسه، ص (94).

(3) المصدر نفسه، ص (96).

بغداد الخشن القاسي، لكنّها «كانت تنفذ إليّ من آلاف المسام حتى أصبحت دائما تحت جلدي، وتحت أهدابي. في مدن كثيرة أخرى يعيش الإنسان غريبا إلى الأبد. حتى أهلها يصبحون غرباء. أما بغداد فتأخذ القادم إليها من القلب، تعجنه، تفسخه، ثم تعيد تركيبه حتى ليصعب عليه أن يتعرّف على نفسه»[1]. ويمضي بروح عاشق يجول في تفاصيل بغداد، ويستذكر بعض الأغاني الشعبية العريقة التي تحيله إلى حكايات ألف ليلة وليلة والعصر العباسي الزاهر. قبل أن يختم بالقول: «في حياتي حبان عظيمان، بغداد ونادية... وعندما أرغموني على مغادرة بغداد رأيتها من خلال الدموع مثقلة بالطيب والمَنْح، مخدرة بالغواية، مبسوطة اليدين»[2]. وهنا يبرز التخييل الذاتي بأبهى صوره، كيف يندمج مقطع معروف من تاريخ الكاتب الشخصي في جسد الرواية بانسياب، وبما يتعالق مع أحداثها التي تدمج العلامات المرجعية بالعلامات الواقعية. علامات تعبّر عن أحداث تتعلق بالذات بعلامات التخييل الروائي غير المنفصل عن الواقع.

ثم يقدم خاتمة للجزء الأول من الرواية ترقى إلى أن تشكّل قصيدة متكاملة برمزيتها وعمقها ولغتها العالية المحلّقة في فضاء الصور الشعرية والمجازات والاستعارات، فتصير نادية هي الأم الأولى المرتبطة بالأرض العربية وبتاريخها العريق منذ أقدم العصور، وأكتفي بإيراد بدايتها:

«نادية

عطر الجبال.

الأم الأولى التي ألقت رأسها على جبال لبنان

مدّت ساقها على سلسلة الجبال الشرقية لتداعب أصابع قدمها الصحارى الميتة.

---

(1) المصدر نفسه، ص (96).

(2) المصدر نفسه، ص (100).

مدّت ساقها الأخرى على جبال الجليل والقدس حتى صحراء سيناء»[1].

لكنّ فقد نادية ارتبط بفقدان الأمل، والعودة «إلى التيه الأكبر، إلى الأرض التي شققها العطش وجفّت البذور في رحمها»[2]. ارتبط إذن بالواقع المرّ الذي تعيشه الشخصية الرئيسية، ولا أقول البطل، فالبطولة مفتقدة في عصر الرواية الجديدة.

(1) المصدر نفسه، ص (101).

(2) المصدر نفسه، ص (102).

– 2 –

يُفتتح الجزء الثاني من الرواية بوثيقتين، أولاهما مقتطعة من كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، تتحدث عن خصي يدعى الدلال، و«لقب بالدلال لشكله وحسن دله وظرفه وحلاوة منطقه وحسن وجهه وإشارته»[1]. ومن بين الروايات التي أوردها أبو الفرج عن سبب خصيه يلتفت هلسا إلى روايتين تتعلقان بجارية للخليفة الأموي سليمان بن عبد الملك، تُجمعان على أنه لاحظ ميلها أثناء وجودها معه لصوت عذب يصدح بالغناء، فأحضر المغني وأمر بخصيه[2]. أما الوثيقة الأخرى فهي توضح الأولى وتتمّها، وتتحدّث عن أحوال الخصيّ ومنشأ هذه العادة في بلاد الروم، وهي مستلّة من كتاب الحيوان للجاحظ: «وكل خصاء في الدنيا فإنما أصله من قبل الروم، ومن العجب أنّهم نصارى، وهم يدّعون من الرأفة والرحمة ورقة القلب والكبد ما لا يدّعيه أحد من جميع الأصناف»[3]. وترتبط أحداث الجزء الثاني من الرواية بهاتين الوثيقتين الأدبيتين التاريخيتين، كما سيتّضح لاحقا.

تحت عنوان «مذكرات منفي» ينتقل السارد من الفضاء القاهري الذي ابتدأ به إلى فضاء أردني، هو بلدة لم يُسمّها، وصلها مُقيّد اليدين تنفيذا لحكم صدر ضدّه بالنفي والإقامة الجبرية. يستقبله الضابط المسؤول، الذي يمثّل صورة الأب بالمعنى السلطوي للبلدة

(1) هلسا، غالب: **الأعمال الروائية الكاملة (1)، الضحك**، ص (105). راجع الأصفهاني، أبو الفرج: **الأغاني**، ج4، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط2، 1950، ص (270).

(2) راجع قصة الدلال كاملة عند الأصفهاني، أبو الفرج: **الأغاني**، ج4، ص (269–301).

(3) هلسا، غالب: **الأعمال الروائية الكاملة (1)، الضحك**، ص (107). راجع الجاحظ، عمرو بن بحر: **الحيوان**، ج1، تح عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ط2، 1965، ص (124).

كلها، ويحدّد له مكان سكنه الذي اختاره له، ومواعيد مراجعة مركز الشرطة كلّ يوم. ثم يزوره شبان من البلدة يخبرونه أنهم كانوا ينتظرون مجيئه بلهفة. وقد سبقت الإشارة إلى توافق هذا الحدث الروائي مع حدث بارز في سيرة هلسا، تمثّل في فرض الإقامة الجبرية عليه في مدينة مادبا الأردنية.

في هذا الجزء من الرواية ينبني التخييل الذاتي في أوضح صوره، نحن أمام كاتب ينهل من علامات مرجعية ليستكمل بناءه التخييلي. وهو يدمج بين العلامات السيرية والتخييلية دون عوائق، فتصير الذات موضوع السرد التخييلي، وهي تتصل به مرجعيا، لكن هذا السرد التخييلي ليس تماما ما عاشته في الواقع، خاصة إذا تابعنا التفاصيل الغرائبية التي تتكئ عليها الرواية.

يبرز من بين الشبان المتحمّسين لقدومه إلى البلدة محمود وعيسى، أما محمود فينتحر، ويقول له قبل وفاته: «لا تحاول إنقاذي، إنها أكذوبة كبيرة»[1]. لكنّ عيسى يصاب بالجنون. وهذا ما دفع السارد إلى أن يتخذ قراره بالتسلل هاربا من البلدة. وقد زاره عيسى قبل أن يُجنّ، وروى له حلما يؤرّقه بصوت خائف خافت: «حلم أنه يندفع من نافورة المياه المعدنية التي في قمة الجبل. سار مع الشلال إلى المجرى دون أن يصاب بأذى. جرّه السيل إلى الكهف... رأتْه قادما مع التيار، أمسكت بيده وجذبته إليها. دون أن يتبادلا كلمة واحدة ضاجعها. فجأة نظر في وجهها فاكتشف أنها أمه... قال إن أشد ما يعذبني هو استرجاع تلك المتعة التي لم أعرف لها مثيلا»[2]. وغير خافية المرجعيات الفرويدية المتمثلة بعقدة أوديب التي يعبّر عنها هذا الحلم. وهي مرجعيات تثير اهتمام هلسا كثيرا في رواياته، وقد سبق أن أشرنا إلى بعضها.

---

(1) هلسا، غالب: **الأعمال الروائية الكاملة (1)، الضحك**، ص (114).

(2) المصدر نفسه، ص (115).

يتعرّض عيسى للتعذيب في مركز الشرطة. من بعد ذلك صار كثيرَ الصمت، ويتجنّب الساردَ الذي تنبّه إلى أن أهل البلدة يقدّرون الضابط المسؤول كثيرا؛ فهو قد أوقف عادة (البشعة) التي كانوا يستخدمونها لحرق لسان أي شاب يصبح خطرا على نساء البلدة، واستخدم علاجا طويلا يتكون من الهرمونات والضرب على أماكن تجمّع الأعصاب في الجسد، وبذلك يحوّل الشاب إلى خصيّ وأبله.

نلاحظ أنّ زمن السرد يتحرّك بسرعة في حديث السارد عن البلدة، فهو يلخّص أحداثا كثيرة بجمل قصيرة، ويقتصد في الوصف، ويشير إشارة سريعة إلى محمود الذي انتحر دون أن نعرف تفصيلات هذا الحدث المهم، ولا خلفياته. أما جنون عيسى فكأنه في تناوله بهذه اللمحات السريعة يقدم تطبيقا سرديا لوثيقتي أبي الفرج والجاحظ اللتين تحدّثتا عن الخصاء، فهو يحلم أحلاما جنسية خارجة عن العرف الاجتماعي، وبدلا من معالجة عقدته النفسية يتم خصاؤه، فصار يتجنب السارد البعيد عن أي جاه أو نفوذ، كما يورد الجاحظ عن استخفاف الخصيّ «بمن لم يكن ذا سلطان عظيم، أو مال كثير، أو جاه عريض»[1]. وهو مما ينقله هلسا في نهاية مقتطفه من كتاب الحيوان[2]. أما عادة (البشعة) الشعبية فيحوّلها من عالمها الخاص بحياة الصحراء إلى وسيلة عقاب في البلدة تتعلق بالجنس وحده، ليشير إلى أن أهل البلدة راضون عن السلطة الأبوية التي يسبغها قائد مركز الشرطة عليهم، مطمئنون لحمايته. وبذلك فهم يشاركون في خضوعهم ويساهمون فيه.

تظهر اللهجة الأردنية للمرة الأولى في الرواية في مشهد يصوّر عرس عيسى، وبذلك بدأت أولى معالم هذه البلدة تتضح. ويبدأ المشهد برقص مريم أخت عيسى، والفتيات حولها يغنّين الأغاني الشعبية التي يورد السارد مجموعة منها. ثم يقرّر عيسى أن يتكلم قبل

(1) الجاحظ، عمرو بن بحر: **الحيوان**، ج1، ص (159).

(2) هلسا، غالب: **الأعمال الروائية الكاملة (1)، الضحك**، ص (107).

ممارسة رقصة الدب، لكنه بسبب ما تعرّض له من تعذيب جسدي وقهر نفسي لم يستطع أن يقول شيئا، فبدأ التعبير بجسده عبر رقص سريع ظلّ يزيد سرعته حتى توقف فجأة ومزّق قميصه، «كانت الجروح تغطي جسده كله والدم ينزف. نهض عدد من الرجال وأخذوا يضربونه. في ثوان أصبح وجهه متورّما أزرق. قيّدوا يديه وقدميه وألقوا به في طرف الحجرة»[1].

لم يتعاطف أهل البلدة مع عيسى، وعوضا عن مواجهة ضابط الشرطة الذي قام بتعذيبه، بعد أن كشف علنا آثار التعذيب، هاجموه بعنف وقسوة، ثم قيّدوه وحبسوه. فهل تشير الرواية إلى تضافر السلطات بمستوياتها المتعددة على قمع الفرد الذي يحاول أن يتمرّد أو يخرج عليها أو يعبّر عن ذاته؟

لا بدّ هنا من الإشارة إلى قول فوكو: «السلطة لا تنحصر في المؤسسات السياسية... إنها متعددة التوجه: فهي تعمل من أعلى إلى أسفل، إنما من أسفل إلى أعلى أيضا»[2]. ويضيف: تمارَس السلطة في المؤسسات المتنوعة (المدرسة، المستشفى، السجن)، فإذا أقامت تكنولوجيات السلطة التأديبية علاقات بين هذه المؤسسات أصبحت السلطة فعالة، أو كما يسميها: سلطة منتجة[3]. لكن فوكو يرى أنّ الهيمنة ليست جوهر السلطة، هو لا ينكر وقائع الهيمنة الطبقية، لكنه يحاول أن يثبت أنّ السلطة تمارس على المهيمِنين بقدر ما تمارس على المهيمن عليهم، ويضرب مثالا يوضّح هذا: في السجن يخضع الحراس والسجناء لإجراءات النظام والمراقبة نفسها، فحراس السجن والسجناء والذين شيّدوا

(1) المصدر نفسه، ص (118).

(2) دريفوس، أوبير وبول رابينوف: **ميشيل فوكو مسيرة فلسفية**، ت جورج أبي صالح، مركز الإنماء القومي، لبنان، بلا تاريخ، ص (166).

(3) انظر المرجع نفسه، ص (166).

السجن يشتركون في علاقات سلطوية لا يمكنهم السيطرة عليها[1]. وهذه النظرة تقوده إلى أن يعرّف السلطة بأنها: «قالب شامل من علاقات القوى التي تعمل في وقت محدد وفي مجتمع معين»[2].

البلدة التي يتحدث عنها السارد بلدة سياحية، يؤمّها السياح الأجانب خاصة، وفي ذلك إيماءة لا تخفى إلى مدينة مادبا الأردنية التي خضع الكاتب للإقامة الجبرية فيها، وهي مدينة تضمّ معالم سياحية بارزة وكنائس عريقة، ولذلك تُعدُّ مقصدا للسياحة الأوروبية والأمريكية. ومادبا غير بعيدة عن قرية ماعين التي ولد فيها، والتي تقع قربها شلالات ماعين المعدنية، التي نجد ما يشبهها في حلم عيسى الجنسي؛ الطبيعة الطبوغرافية والكهوف المحيطة. وبذلك تتضح لعبة التخييل الذاتي التي يجترحها هلسا في سرد كُتب قبل أن يخطّ دوبروفسكي مصطلحه بسنين طويلة، إنها سمة الإبداع التي تجتاز الحدود الزمنية والمكانية. خاصة أننا أمام مبدع يدمج التخييل الروائي بالذاتي بوعي وقصدية، عبر بناء جديد كل الجدة في زمن كتابته، بهدف تعرية الواقع، والنظر في المرآة كي يتسنى له إدراك العالم.

بعد أن اقتصد السارد في وصف البلدة مطلع هذا الجزء من الرواية حين أعلن وصوله إليها، حتى ظهرت دون ملامح، بدأ بالحديث عنها كمقصد للسياح الأجانب، تمهيدا للدخول في عالمهم الغني. فبعد انحسار فصل الشتاء: «يعاد افتتاح الفنادق الصغيرة المتناثرة على أطراف البلدة، وتبعثر الظلمةَ أنوار النيون التي يقوم أصحاب المقاهي بتركيبها، ويعاد صفّ الكراسي على أرصفة الشوارع أمام المقاهي والمطاعم والدكاكين ليجلس عليها أهل البلدة عند العصر... تأخذ بعض الوجوه الأجنبية في الظهور على

(1) انظر المرجع نفسه، ص (166-167).

(2) المرجع نفسه، ص (166).

بلكونات الفنادق وأمام المقاهي الصغيرة. الحدث الأكبر هو افتتاح الكازينو المطلّ على الميدان الكبير»[1].

هذا (الكازينو) هو المكان المفضل لجلوس السياح الذين يتعرّف السارد عليهم ليكتشف «أنّ معظمهم له صلة بالكتابة. منهم صحفيون وكتاب قصص بوليسية، وشعراء، وعوانس باحثات عن الجنس، وآخرون مصابون بالشذوذ الجنسي لهم عيون ضاحكة وبسمات لا تنطفئ وقدرة غريبة على إقامة العلاقات والصداقات السريعة»[2].

يركّز السارد على شخصيتين أمريكيتين لهما دور مهم في حركة الحدث الروائي، الشخصية الأولى هي كولن أندرسون الخجول ضعيف الشخصية الذي يخطب مريم أخت عيسى فتوافق بشرط أن ينقذ أخاها، لكن الضابط المسؤول يتدخل، ويقف في طريق هذا الزواج الذي يمكن أن يؤدي إلى إنقاذ عيسى وخسارة مريم التي يرغب فيها الضابط ويخشاها في الوقت نفسه، فيهرب كولن إلى بلاده، ثم يعود من جديد فتعامله مريم باحتقار، ما يدفعه إلى ترك البلدة مرة أخرى. أما الشخصية الثانية فهي كلارنس العجوز، المرأة الذكية الساخرة، التي هجرت زوجا ناجحا وأولادا وبيتا وجاءت إلى البلدة لاصطياد العمال والخدم والمتعطلين وعيش حياة مهينة، رافضة القيم جميعها. وبعد يأسها من كولن تلجأ مريم لكلارنس، وحين تنوي مساعدتها يسلّط الضابط عليها مجموعة من الرجال يغتصبونها، ثم يمزقون جثّتها ويلقونها في إحدى تلال البلدة.

نلاحظ أنّ مريم تلجأ إلى الأمريكي ضعيف الشخصية لإنقاذ أخيها، ثم إلى الأمريكية المتهتّكة دون جدوى، فهما شخصيّتان مشوّهتان. ويعلن السارد خلاصة مرويّته عن البلدة، وفي قلبها مريم وعيسى مخاطبا كولن: «كانت تريد أن يشفى عيسى، لأنها تعلم أنه بدأ بكتابة

(1) هلسا، غالب: **الأعمال الروائية الكاملة (1)، الضحك**، ص (119).

(2) المصدر نفسه، ص (120).

تاريخ تلك البلدة قبل أن يخصى، وكانت تعلم أنه لو شفي لكانت شهادته هي النار التي ستحرق تلك البلدة وتعيد صياغتها... في البلدة الآن صراع رهيب دام طرفه الأول مدير البوليس والطرف الآخر مريم. ومريم تحتفظ بسهم أخير ستستعمله إن فشلت؛ سوف تقتل مدير البوليس، وقد أعدّت العدة، ولا شيء في الدنيا يرعب مدير البوليس مثل مريم... إنه يكاد يصاب بالجنون بين رغبته في مريم والخوف من انتقامها. وأنا متأكد أنه عندما طلب منك أن تغادر البلدة كان الذي يحرّكه هو الغيرة»[1].

يضع السارد على كاهل مريم وحدها هذا العبء الثقيل، وبذلك تقدّم الرواية دورا محوريا للمرأة التي أخذت على عاتقها إنقاذ البلدة الخاضعة كليا للضابط. ومن الثيمات البارزة في فن غالب هلسا الروائي تعظيم دور المرأة على مستوى الوعي الاجتماعي والسياسي والثقافي، فنادية في الرواية تقوم بدور محوري، وتحمل السلاح وتقف في معسكر المقاومة، كما تشارك في الحوارات والندوات السياسية والثقافية، حتى صارت رمزا للوطن. وتكمل عزة في روايات لاحقة دور نادية المحوري. وحتى عندما تكون المرأة بسيطة غير متعلمة نشأت في حي شعبي فقير كتفيدة في «السؤال» و«الروائيون»، فإنها تناضل لتتعلم وتعرف وتكتشف إمكانياتها حتى تصير كاتبة روائية. وقد ظلّ غالب طوال حياته الإبداعية يكتب سيرة المرأة الأم التي تمثّل له الأمان المطلق.

يهرب السارد من البلدة، وينتقل إلى المدينة التي لا يسميها، لكننا نعرف من إشاراته خلال السرد أنها عمان. وهناك يقابل كولن الذي يخبره بتفاصيل رحلته إلى بلاده بعد أن ترك مريم، حيث عرضته أمه على طبيب نفسي قبل أن يعود إلى الأردن من جديد، وقد أبلغه طبيبه النفسي أنه مصاب بعقدة أوديب. ثم ينحدر كولن أكثر وأكثر، فيدمن الخمر، ويمارس المثلية الجنسية، فتأتي أمه لتأخذه: «شيئا فشيئا أخذ كولن أندرسن يتحلّل

(1) المصدر نفسه، ص (134).

ويتفسّخ... زرته مرة في حجرته، وكان أمامه زجاجة ويسكي. كان يشرب دون أن يضيف إليها أي شيء. قال لي: إنني أكتب الآن. وناولني رزمة من الأوراق. قلت له: إنني كتبت لأمك أن تأتي وتأخذك من هنا. ثار كولن وأخذ يزعق، وهشّم الكأس الذي كان يشرب منه مدميا يده، ولم تنجح جميع محاولاتي لتهدئته. كان عليّ أن أذكر تلك الثورة فيما بعد عندما أتت تلك العجوز الضئيلة الحجم التي عرفت فيها أم كولن، وكيف أنه قد سار معها دون أن يبدي كلمة اعتراض واحدة»[1].

تحت عنوان «مذكرات كولن أندرسن» تنقلنا الرواية إلى عوالم جديدة مختلفة على لسان كولن، يختلط فيها السرد القصصي الكافكاوي، كما يتمثّل في «المحاكمة»، بأحلام اليقظة والكوابيس، وهو سرد لا يخضع لأي منطق أو ضابط، إلا منطق تيار العبث واللامعقول. وبعد أن يقدّم فانتازيا تعبّر عن تفسّخ قيمي بمرجعيات جنسية نفسية عابثة تتوافق مع شطحاته الجنونية، كما يظهره السارد، يصوّر شخصية كلارنس التي هربت من الصرامة الكاثوليكية التي يمثّلها زوجها في العلن، ودعارته السرّية، إلى رحابة الشرق والانفتاح الجنسي دون ضابط، مع ما يرافق ذلك من عذاب وتأنيب داخلي. ويعبّر ولسون عن مجتمعه وعن الشرق بمنطق مأزوم مليء بالعقد النفسية.

ثم يتحوّل السرد من قيادة الراوي المتكلم إلى سرد يقوده الراوي العليم الذي ينتقل بنا إلى القاهرة، لنتعرّف على الصحفي عادل، وهو صحفي مثقف ذو مرجعيات في الأدب وعلم النفس والفكر تظهر فيما يكتب، لكنه يتحوّل إلى متنفّع يستغلّ موقعه لجمع المال وإقامة العلاقات الجنسية مع الفنانات. وظهر خبثه بشكل صارخ حين قاد حملة عنوانها (لا. لن تسقط أمينة)، لإنقاذ فتاة من حبائل الفقر والانحدار إلى بيع جسدها، فجمع مبلغا طائلا من المال، بعد أن أثارت الحملة ضجة إعلامية كبيرة، وصلت أصداؤها إلى دول

(1) المصدر نفسه، ص (131-133).

الخليج العربي. وخصّصت الجريدة التي يعمل فيها عادل مبلغا شهريا للفتاة، ثم بعد أن خفّت الضجة قطعته عنها. أما عادل فاشترى سيارة جديدة، وبعد أن ارتوى من الفتاة زهد بها، وألقاها إلى زملائه، ومضت في انحدارها إلى أن تحوّلت إلى ممارسة البغاء.

يؤكد ميشيل فوكو أن الخطاب في أي مؤسسة يعبّر عن تلك المؤسسة، مدّعيا أنه يطلب الحقيقة. وعبر اعتماده على دعامة المؤسسة يمارس نوعا من الضغط على الخطابات الأخرى، فكأنما يتحول إلى سلطة[1]. وحينما تستولي مؤسسة على سلطة الخطاب فإنها توجه هذه السلطة في سبيل سيطرتها على المجتمع ما استطاعت. لكن الظروف المحيطة تتحكم بقدرتها على هذه السيطرة أو عدمها، فكلما انحدر الوضع الاجتماعي والاقتصاديّ والثقافي أكثر أعطى فرصة أكبر للنخبة التي تسيطر على الخطاب، وتعمل على الإمساك بزمام الأمور في المجتمع. وهذا يفسّر ما فعله عادل، المثقف الواعي الذي يملك سلطة إعلامية قاد خطابها، فوجّه أفكار الناس نحو ما يريد، وقادهم إلى الخضوع لمنطقه، دون أن يدركوا الغاية الحقيقية من خطابه العاطفي الذي استفادت منه المؤسسة التي يعمل بها، بأن زاد توزيع صحيفتها، فامتدّ تأثيرها وتراكمت أرباحها.

وهنا يأتي دور المثقف المنتمي بفضح آليات هذا الخطاب وتفكيكه، ما يساعد المجتمع على فهمه وإدراك توجهاته. وهو الدور الذي يقوم به غالب هلسا عبر تقديم هذا النموذج الواقعي، وفضح وسائل السلطة الإعلامية في توجيه المجتمع نحو ما تريد. «لا يتعلق الأمر بتخليص الحقيقة من كلّ منظومة سلطة، إذ إنّ ذلك وهم، لأن الحقيقة ذاتها سلطة، بل بإبعاد سلطة الحقيقة عن أشكال الهيمنة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية التي تشتغل داخلها»[2].

(1) انظر فوكو، ميشيل: **نظام الخطاب**، ت محمد سبيلا، دار التنوير، بيروت، 1984، ص (14).

(2) المرجع نفسه، ص (83).

بعد أن وظّفت الرواية الوثيقة الأدبية التاريخية، والخبر الصحفي، وفنّ الإعلان، والمذكرات، وفنّ السيرة، والقصة القصيرة، والقصيدة، نجدها توظف فن الرسالة الذي يتمثّل برسائل تحمل توقيع (م.ن) أرسلت إلى الصحفي عادل، وهذه الرسائل تتضمّن سردا كابوسيّا يشير إلى شروخ اجتماعية ونفسية يعيشها هذا الشخص الذي حرص على إخفاء هويّته، وكشف عن انهيار في العلاقات داخل المجتمع الذي يعيش فيه، رغم قشرة الرصانة والاتزان الخارجية.

فهو يروي مشاهداته داخل حافلة تسير في شوارع القاهرة بشكل أشبه بفانتازيا من رحم الواقع؛ التصاق الرجال بالنساء، أم تتمسّك بطفلها الرضيع بيد واحدة، وتحاول أن تتشبّث خشية السقوط بيدها الأخرى وتحمي نفسها من التحرشات في الوقت نفسه، رجل يصطدم بآخر نتيجة توقف الحافلة المفاجئ وشجار تطوّر إلى طعن لم يثر حفيظة أحد أو اهتمامه، بل ألقت الحافلة بالرجلين إلى الشارع وأكملت سيرها: «نظرت في وجوه الرجال والنساء. حاولت أن أرى أو أسمع شيئا. كنت سأستردّ ثقتي بهذا العالم لو أنني لمحت تعبيرا ما، وكلمة تشير أن واحدا، واحدا فقط يشعر بالندم لما حدث... هل كانوا خائفين؟ لست أعتقد، وإلا فبماذا تفسّر أنّ الرجال ما زالوا يلتصقون بالنساء القليلات... ماذا حدث للناس؟ من أين أتى كل هذا القدر؟ كيف استطعنا أن نرعى كل هذه الوحشية؟»[1].

ثم يتابع كاتب الرسالة أنه قفز من الحافلة وهي تسير، وفكّر بإلقاء نفسه من الجسر إلى ماء النيل. أما المطعون فقد كتبت الصحف أنه سار «ساعة كاملة وهو ينزف إلى الوحدة الصحية في بولاق. فحصه الطبيب وقرّر أنّ إصابته سطحية، وطلب إليه أن ينتظر، وبعد

(1) هلسا، غالب: **الأعمال الروائية الكاملة (1)، الضحك**، ص (160-161).

خمس دقائق مات وهو ينتظر. أما ركاب الأوتوبيس والكمساري والسائق فلم يتقدم منهم أحد ليدلي بأية معلومات للبوليس»[1].

في رسالة أخرى يصف ما حدث في حيّ راق من أحياء القاهرة بعد أن انقطعت الكهرباء، وكيف تحوّل الرجال والنساء الذين كانوا يتنزهون بوداعة إلى الشراسة والعنف الجسدي، والاعتداء الجنسي.

ثم يلتقي عادل بصاحب الرسائل في سبيل أن يستفيد من كتابة قصّته، وحين يجده كائنا ضعيفا يبدأ بالتهرب منه رغم محاولات الرجل الكثيرة للتواصل معه. واللافت هو أن اللقاء يتمّ على جسر الجلاء، حيث يشير الرجل إلى أنه يشمّ رائحة الموت تنبعث من السيارة التي غرقت وفيها رجل وامرأة متعانقان، وهو يشعر أن هذه الرائحة تنتشر في أفق المدينة حتى تملأه. هذه الرائحة تظل تطارده حتى ينتحر أخيرا. ونتذكر هنا أن السارد كان يبحث في القسم الأول من الرواية حول هذه الحادثة، ما يربط الأحداث بخيط رفيع.

تعبّر الرواية إذن في تشظياتها الزمانية والمكانية عن واقع متشظ، موغل في لاإنسانيته كما تصوّره وثائق (م.ن) القاهرية، وكما ظهر في قصة ومذكرات كولن أندرسن الأمريكي الذي فرّ من ضغط المجتمع الغربي فضاع في عوالم الشرق، وفي حياة كلارنس التي فرّت من حياة عائلية جامدة وصرامة أخلاقية مزيّفة تمور تحتها حياة جنسية سرّية مشوّهة لتلقى حتفها في أرض بعيدة بشكل مأساوي. وفي أحداث البلدة الأردنية التي قادت عيسى إلى الجنون، ومريم إلى الضياع بين دوامة التقاليد وعسف ضابط الشرطة وتفاهة الأجنبي الذي تعلّقت بحباله كي تخرج من دوامتها. وظهرت أيضا في ذكريات السارد عن بغداد التي عشقها فلفظته خارجا. ما يعني أنّ هذا التشظي غير محصور في واقع معين، بل هو يضغط في كل مكان.

(1) المصدر نفسه، ص (161).

يعود السارد الكاتب إلى ذكرياته الشخصية في القرية، حين كان طفلا في الثالثة عشرة من عمره، ليضمّها إلى هذه الفسيفساء الروائية: «في تلك القرية الجبلية أخذت الشكوك تراودني: هل يوجد إله حقا؟... جسدي الصغير أصبح محشوّا شبقا ورغبة وعدم تحقّق، أي رغبة ملأى بالسأم. ولم تكن الكتب التي أقرأها، بعض أعداد قديمة من مجلتي الهلال والمقتطف، تزيدني إلا ارتباكا، وأحاديث من حولي كانت تضخّم شكوكي. عند العصر كنت أذهب لأزور القسيس، ففي مثل هذه الساعة يجتمع بعض رجال القرية عنده»[1].

تتساءل ورنوك: لماذا نقدّر الذاكرة هذا التقدير العالي؟ ما وظيفتها؟ ليس في حياتنا العملية، حيث يبدو واضحا أننا لا نستطيع البقاء دونها، بل في حياة المخيلة، وفي الفن، وفوق كلّ شيء في تقديرنا لأنفسنا. فقد انشغل الفلاسفة التجريبيون منذ القرن السابع عشر بدراسة الذاكرة واختبار تجربة التذكر، فبحثوا في مكوّنات هذه التجربة، وكيفية استخلاص المعرفة منها. وقد أدرك الفلاسفة أنّهم دونَ إضاءة العلاقة بين التجربة التي يمرّ بها الشخص في الحاضر، وتلك التي مرّ بها في الماضي سيعجزون عن تقديم نظرية في الذاكرة تميّز بشكل حاسم بينها وبين المخيلة، رغم التقارب بين الاثنتين غالبا. وقد حاول لوك نهاية القرن السابع عشر من خلال «**مقال في الفهم البشري**» أن يكيّف الفلسفة للحسّ الفطري. وهو يرى أنّ عقل الإنسان ضيق، لأنّه لا يستطيع وضع أفكار متعددة تحت النظر أو التأمل في وقت واحد، لذلك كان من الضروري أن يمتلك مستودعا يلقي فيه تلك الأفكار التي يمكن أن تنفعه في وقت آخر. لكننا لا نتذكّر كلّ شيء متى شئنا، يقول لوك: أحيانا تتلاشى الأفكار في العقل بسرعة، وتغيب عن الفهم تماما، وما تتركه من آثار لخطواتها أو رموز دالة عليها لا يزيد على ما تتركه الظلال وهي تطير فوق حقول القمح. أما هنري بيرجسون فقد عدّ الذاكرة نقطة تداخل بين كيانين لا يمكن قياسهما بالطريقة نفسها

(1) المصدر نفسه، ص (177).

أبدا، فالذاكرة تؤدي وظيفتها على أساس أنها جسر بين عالم العلم المحدد والعالم الروحي الذي نعيه بالحدس فقط، وليس بوسعنا التعبير عن حقائقه بلغة دقيقة. وهو يرى أنّ إدراكنا للعالم، الإدراك الذي نحاول أن نعبّر عنه بدقة من خلال اللغة، هو ظاهرة فسيولوجية، إلا أنّ إدراك العالم هذا، رغم أنّه فسيولوجي، يكون مشرّبا بالذاكرة[1].

تقول إليزابيث انسكومب: الذاكرة ليست ببساطة معرفة الماضي، إنها معرفةٌ سببُها الماضي. ويؤكد توماس ريد أنّ الذاكرة نوع من المعرفة. لذلك فإننا نحتاج لكي نسيطر على العالم، ونشقّ طريقنا فيه، إن لم نقل نَصِفه، إلى أن تتوافر لدينا الذاكرة. أي أن نمتلك المعرفة التي تؤمّنها هذه الذاكرة. فشخصية الإنسان هي سلسلة التجارب والمواقف والعواطف التي تدخل في خلق شخص ما، وهي تتكون من شظايا صغيرة. وهذه الذات المكوّنة من شظايا يمكن أن تُمنح الوحدة من خلال إعادة عيش الماضي في الحاضر[2].

إن التساؤلات التي يطلقها السارد المتوحّد بالكاتب عبر عمل ينتمي إلى لعبة التخييل الذاتي، والحيرة التي عاشها في مرحلة الطفولة، قد مهدت لبناء موقفه الفكري من العالم. لم تكن تساؤلاته تجد من يُشبعها، فالقسيس يشنّ حملة عنيفة على الملحدين، لكنّ هجومه يتركّز على نظرية التطوّر التي ينسبها إلى فولتير، ما يشي بجهل مطبق وتهافت أي حوار من الأساس. «كنت في تلك السن أفتقد حسّ الفكاهة، ولذا كانت هذه المناقشات تملأني بالغيظ لما تحويه من أخطاء تاريخية. وأخذت القرية تبعث الضجر في نفسي، ذلك الضجر الذي جعلني أنظر بعين جديدة إلى الجبال البعيدة. كانت تبدو من بعيد شفافة نقية كأنها مصنوعة من ضباب أزرق. وفكّرت بغموض: خلفها تكمن الأحلام والأساطير»[3].

---

(1) انظر ورنوك، ميري: **الذاكرة في الفلسفة والأدب**، ص (16) وص (29) وص (30-32) وص (47).

(2) انظر المرجع نفسه، ص (42) وص (74) وص (147) وص (153).

(3) هلسا، غالب: **الأعمال الروائية الكاملة (1)، الضحك**، ص (179).

ثم يقوم برحلة إلى الجبال، ممنّيا نفسه أن يصل إلى أعلى القمم المطلّة على الوادي: «قلت لنفسي: سأغرق بعد قليل في ذلك الصفاء. وسأجد الشعر الذي مات في القرية»[1]. ويمضي عبر مسيرة طويلة يصعد سفح الجبل، وكلما شعر بأنه اقترب من القمة ازدادت بعدا وشموخا، لكنه يصمّم على الوصول إلى القمة رغم ارتفاع الجبل، ورغم الخوف الذي أخذ يُنشب مخالبه في نفسه، صار يشعر بوجود شخص يلاحقه، «كان يبدو كضمير اجتماعي يودّ أن يعيدني إلى الحياة العادية المسئمة»[2]. وخلال صعوده الصعب لم يكن يجد أي آثار إنسانية، كطريق تتلوّى بين الصخور، أو بقايا طعام، أو آثار نار، كل ما شاهده بعض الزواحف، أو أعشاب نحيلة السوق في الشقوق المظلمة. ثم نظر خلفه:

«بدت القرية جميلة وأنيقة كأنها مصنوعة من ورق مقوى ناصع البياض، تشبه القرى التي نشاهدها على صفحات التقاويم السنوية. كان ذلك مخيّبا إلى أقصى حدّ. لم أعرف أنني اقتربت من القمة إلا عندما وجدت نفسي أقف فوقها... كنت أقف على قمة العالم. كل شيء حولي كان ينحدر متراجعا. إلى الغرب كان الغور: انحدار جبلي سحيق يزيد على الستين كيلومترا حتى يصل إلى الوادي الذي يشقّه نهر الأردن. كان النهر أمامي يسير متعرّجا وسط خضرة ساطعة حتى يصبّ في البحر الميت الذي يشبه مرآة صقيلة تعكس أشعة الشمس المُعمية... الطرف الآخر من الوادي كان يأخذ في ارتفاع متناسق على قمّته تبدو القدس، كان بإمكاني أن أرى شوارع العيزرية... وأحسست بشكل ما أنني على وشك تحقيق حلم السفر الذي كان يلحّ عليّ باستمرار. بدت لي المدن والقرى في الجانب الآخر من الوادي كأنما انبعثت لتوّها من محيط أزرق مشمس، وأنها بانتظار القادم من بعيد. كنت متأكدا أنني إذا ابتعدت عن قريتي بعدا كافيا فإنني سوف أجد ذلك اليقين الذي أبحث عنه،

(1) المصدر نفسه، ص (179).

(2) المصدر نفسه، ص (180).

ذلك الفردوس الذي أخرجتني منه شكوكي وانتظاري لعلامة، وتحوّلت حياتي بعده إلى محاولات مستمرة يائسة لاستعادة ذلك اليقين»[1].

يحاول هلسا أن يفهم مآلات حياته من خلال استرجاع هذه الرحلة، ووضعها في سياق تجربته الغنية خارج القرية، والممتلئة بالخيبات والهزائم والمنعطفات الفكرية والسياسية والاجتماعية، فيصل إلى أن الجنة التي كان يبحث عنها في الخارج هي قريته نفسها. حين تأمل القرية من قمة الجبل أدرك جمالها الخارجي، وحين يتأملها في زمن السرد، وهو موجود في فضاء قصيّ عنها، يجد أنّه خرج من جنّتها مبتعدا عنها باحثا عن اليقين، لكن حياته تحوّلت «إلى محاولات مستمرة يائسة لاستعادة ذلك اليقين»، لاستعادة القرية نفسها التي فرّ منها.

هذه النظرة الشاعرية للجبال والسرّ الذي يناله من يخترقها صعودا، ثم قيامه بالفعل بهذه الرحلة المرهقة التي حققت له صفاء منقطع النظير تتناصّ بشكل واضح مع تجربة نيتشه في رحلته الجبلية للحصول على الحكمة والمعرفة خلال كتابه الشهير «هكذا تكلّم زرادشت»[2]. ويبلغ التماهي بين الرحلتين مداه في تأمله الجمالي لتفاصيل المكان: «كان المنظر في كلّ لحظة يتفتّق عن تفاصيل مدهشة. وكلما أدمت النظر بدا أشدّ حيوية وفتنة»[3]، وفي شعوره بالقوة الخارقة: «ازددت أنا إحساسا بالقوة والثقة... أحسست بأن جسدي أصبح ذا قدرات أسطورية؛ أنني أستطيع أن أصل إلى الجانب المقابل من الوادي بقفزة واحدة. بدا لي أنّ الطيران ممكن. التحليق في السماء الصافية إلى ذلك الجانب الآخر من

(1) المصدر نفسه، ص (180-181).

(2) نيتشه، فريدريك: **هكذا تكلم زرادشت**، تر فليكس فارس، دار القلم، بيروت، بلا تاريخ، انظر مثلا ص (226-227).

(3) هلسا، غالب: **الأعمال الروائية الكاملة (1)، الضحك**، ص (181).

الوادي الآسر... فكرت أنني سيد العالم، أملك الإرادة، وجسدي وجميع الأشياء التي تحتي سوف تطيع»[1].

لكنه سرعان ما يتمايز عن تجربة نيتشه، ويفقد الإحساس بالقوة الخارقة، عندما يستحضر الموت، وما يرتبط به من خوف وكآبة، من خلال استعادة مشهد يظهر فيه الهيكل العظمي لعمّه: «رأيت لحيته الكبيرة المستديرة البيضاء ثم ذلك الهيكل العظمي. أشار الحفّار إليه وقال: بقايا المرحوم... كل ذلك مرّ في لحظة وعبر مخلّفا إحساسا بالخوف... ثم اكتسى المنظر كلّه بالكآبة والخوف»[2]. ثم يدرك الحقيقة الواقعة، حقيقة ضعف الإنسان، فتنتابه مشاعر متناقضة تنتهي بنوبة بكاء: «وفاجأتني محدودية جسدي. إنني مجرد هذه الأطراف الضئيلة التي تنتهي عند حذائي. وأخذ شيء كالضحك يثقل صدري ويتحجّر في حلقي، يكاد يمنع تنفّسي. خفت أن أضحك وحدي في هذا الخلاء. ولم يكن ضحكا. إذ انخرطت في البكاء»[3].

ولعلّ عنوان الرواية يختمر في هذا المشهد، فهو يعبّر عن الإنسان الذي يضحك حين يكون في قمة مأساته، الضحك مقابل البكاء وبديلا عنه. ثم يؤكّد مركزية هذا المشهد الاستعادي من ذكريات القرية حين يضيف: «ما زلت أرى ذلك الطفل مقرفصا على الجبل، مستغرقا في البكاء. أراه من مختلف الزوايا، من سفح الجبل يبدو كشاهد قبر. من الجوّ كطائر حطّ ليستريح، من قمة جبل آخر كتلة ضئيلة مرتعشة وسط شفافية زرقاء. حلمت مرة أنّ قدمه انزلقت فهوى. صحوت مرعوبا وأنا أراه يرقد داميا ممزق الثياب في قاع العالم»[4].

---

(1) المصدر نفسه، ص (181).

(2) المصدر نفسه، ص (181-182).

(3) المصدر نفسه، ص (182).

(4) المصدر نفسه، ص (182).

تُختزن البيانات المتضمّنة في النصّ، أو التي تدور في فلكه في الذاكرة. وتكمن المشكلة في معرفة أنماط البيانات التي يُحتفظ بها في الذاكرة، وكيف ترتبط هذه العملية بفهم النصّ؛ ما الذي يحدث للمعلومات المختزنة في الذاكرة؟ ثم ما الذي نتذكّره من النصّ بعد سماعه أو قراءته؟ يلعب السياق الانفعالي أو العاطفي للنصّ دورا ما، فقد نغتبط أو نغتاظ مما نسمع أو نقرأ، لكن المهم في تلقي النصّ هو السياق الإدراكي[1]. ولقد أدرك هلسا الرسالة المعرفية لنصّ نيتشه ونمطه الجمالي الهائل وتأثّر به، لكنه حاول أن يعيد بناء رسالته بالتوازي معها في بعض تفصيلاتها، والانفصال عنها في مآلاتها.

يؤكد مارك أنجينو أن التناصّ أداة مفهومية بقدر ما هو علامة، رواق معرفي يشير إلى موقف، إلى حقل مرجعي. وإذا كان مصطلح التناصّ كأداة صيغية يخضع دون انقطاع لعملية إعادة تحريك وتأويل بوصفه رواقا، فإنّ مرجعيّته مزدوجة بدورها، بحكم أنّه متبنى من قبل مجموعات كثيرة في أفق توفيقي حينا، وحصري حينا آخر، وباستعمال ملتبس طورا، ودقيق طورا آخر. وهكذا فإنّ استعمال مصطلح التناصّ قادر على أن يعطي دلالة أولى لدالّ جامع مشترك شديد البداهة. فثقافة الكاتب ومعارفه وقراءاته جزء لا يتجزأ من آفاق نصه وتجلياته. وقد ركّز ميشيل ريفاتير وبول زمتور على عنصري التذكّر والمرجعيات النصّية في مناقشة مفهوم التناصّ. فريفاتير يعدّ مرجعيات النصوص جميعها نصوصا أخرى. أما بول زمتور فيرى أنّ جدلية التذكّر التي تنتج النصّ وهو يحمل آثار نصوص متعاقبة تدعى هنا بالتناصّ. فالذاكرة أو المقروء الثقافي أو الحضور التاريخي كلها مصادر كامنة في وعي أو لاوعي الأديب، تسهم في تشكيل النصّ الجديد. لكن مشكلة هذه النماذج المثالية الكبرى، والتي هي الأنواع والخطابات والحجج والأفكار المشتركة، أنّها تأتي لتخصّص

(1) انظر فضل، صلاح: **بلاغة الخطاب وعلم النصّ**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، آب 1992، ص (244-247).

وتميّز ما كان غائما في الأطروحة التي تقول ببساطة إنّ النصّ هو نقطة التقاء نصوص أخرى[1]. وأظنّ أنّ ما فعله هلسا في تناصّه مع نيتشه خلال هذا المشهد الاستعادي، الذي يعيد بناء الذكرى في ضوء زمن ثقافي واجتماعي ومعرفي جديد ومختلف، يؤكّد هذه الأطروحة النقدية.

بعد ذلك ينتقل بنا السارد من أجواء القرية، التي توضح بما لا يقبل الشك نهجه في التخييل الذاتي خلال سرده، ليقدم مشهد سقوط سيارة من جسر الجلاء في النيل بطريقة الخبر الصحفي، ذلك الحادث الذي أشار إليه أكثر من مرة في فصول الرواية، وبحث عنه في بدايتها بوصفه حدثا يؤرّقه. فيتناول أسباب السقوط، وما رواه شهود العيان عن الحادث، وما كتبه المعلقون في الصحف، وأقوال باعة الشوارع المتناقضة. ثم يشير إلى التركيز الإعلامي على الحادث، وإعلان الصحف أن محاولات انتشال الجثتين المتكررة قد فشلت بسبب الفيضان، وما تلا ذلك من قصص غريبة وإشاعات حول الحادث، طالت المرأة المتوفاة خاصة، فهي تغني لأم كلثوم حينا، وحينا آخر تظهر عارية تنظر من السيارة الغارقة لمن يمرّ قربها. ورأى أحد الصحفيين في تحقيق كتبه عن الحادث، ومُنع من النشر، أنه قد أمسك بلحظة من الزمن تتوالد فيها الأسطورة، منبّها إلى أنّ معظم الحكايات لها طابع جنسي، وتدور حول الفتاة، وتتميّز بالسخرية التي تُعدّ صفة أساسية من صفات الشعب المصري.

ثم يضمّن السارد مقتطفات من الصحف تتعلق بعشق الشباب لأم كلثوم، وفن التعامل في حفلات الطعام، واتجاه ممثّلي السينما إلى التلفزيون، وعناية الفتيات بالبشرة والشعر والرشاقة، وأخبار الرياضيين، وقراءة الطالع، وبعض الإعلانات الدعائية لمنتجات متنوعة،

(1) انظر المديني، أحمد: **في أصول الخطاب النقدي الجديد** (مقالات مترجمة)، ص (101-102) وص(110). راجع البقاعي، محمد خير: **آفاق التناصية** (مقالات مترجمة)، ص (64) وص (76-77).

وغير ذلك من المسائل التي يرى فيها مادة للسخرية والعبث، لكنّ الصحف تشغل الناس بها رغم سخافتها، وتقودهم للاهتمام بها عبر التركيز عليها. وبذلك ينهي هذا الجزء من الرواية بإشارات إلى الطريقة التي يتمّ عبرها ترسيخ التفاهة، خاصة أن السارد يشير إلى منع تحقيق الصحفي الجادّ من النشر، وهو الذي يتناول الحادث بعمق ورصانة، مقابل ما تنشره الصحف وتحاول ترسيخه.

هذه القطع المستلّة من الوسائل الإعلامية لا تنفصل في الرسائل والإشارات التي تتضمنها عن الأحداث السابقة؛ الحادث الذي انشغل الناس به، حتى صار نقطة مركزية يتابعها السارد نفسه منذ بداية الرواية بعد أن فارقته نادية، وما رواه (م.ن) من فانتازيا واقعية قبل أن ينتحر أخيرا هربا من رائحة الموت التي تطلقها السيارة الغارقة، وما حدث لأمينة بين الواقع الحقيقي وما أبرزه الإعلام في حملة (لا. لن تسقط أمينة).

– 3 –

في الجزء الثالث من الرواية نعيش مع السارد المتكلم والشخصيات المحيطة به زمن انهيار الأحلام الكبيرة، وانحداره في غياهب الخوف والمطاردة. ويبدأ السرد بصوت السارد سائرا في الليل يعبُر شوارع القاهرة، ويعبّر عبر تقنية الوصف عن الخوف والأخطار تحيطه من كل صوب؛ إنها ليلة رأس السنة، والشوارع يملأها المخبرون واللصوص والسكارى والعاهرات. وحين يصل العمارة التي يسكن فيها في الخامسة صباحا، تُشيّعه أبواق عربات الشرطة التي تملأ الشوارع، ويُبلغه البواب خائفا أنّ أصدقاءه الذين يسكنون في العمارة نفسها اعتقلوا. ثمّ يُدقّ جرس الباب فيملأ نفسَه الخوف، ويعيش توتّرا وانفعالا قبل أن يفتح الباب ليرى جاره عبد الكريم يقف مرتبكا خائفا.

يبدأ باستعادة الليلة من بدايتها، في حركة دائرية تمضي بالزمن إلى الخلف: الخوف والترقّب يبدأ قبل أن يحدث شيء فعليا، نادية قربه تطلب منه الاستعداد للخروج إلى حفلة رأس السنة برفقتها، صورة القرية تحضر عبر أمه الغاضبة حين رأته يجلس مع زوجة جارهم، فتختلط ذكرى قديمة بذكرى الليلة السابقة، ثم يدفعه «الخوف والخيبة والتوتر، فقدان الثقة بالذات وبالآخرين، كابوس الفاجعة»[1] إلى أن يُهين نادية، وتبدأ أول مشاجرة بينهما، فيجلس وحده مذعورا من فكرة فقدها: «ماذا يبقى لي، أي معنى يبقى لو هجرتني نادية»[2]. لكنهما يتصالحان: «أصبح لجسدها طعم اللقاء الأول. استغرقنا في ذلك الالتصاق محاولين أن ننسى أنفسنا، والهموم التي تنهش في أجسادنا كأنها أسلاك شائكة.

(1) هلسا، غالب: **الأعمال الروائية الكاملة (1)، الضحك**، ص (198).

(2) المصدر نفسه، ص (199).

أن ننسى ذلك النفي الذي أخذنا نسير نحوه دون أن تكون لنا القدرة على تجنّبه، وإحساس الخطر المعلّق فوق رؤوسنا كبناء قد يتهاوى في أية لحظة»[1].

بعد أن يستغرق السارد في تفاصيل تلك الليلة منذ بدايتها، مركّزا على الشرخ الأول في علاقته بحبيبته، والذي كان نتيجة لترقّب الكارثة الجماعية التي ستصيب التنظيم السياسي الذي ينتميان إليه، فهو يرى نادية طوال الرواية مرتبطة بآمال العمل العام والكفاح وسقوط الاستعمار، ما يعني أنّ أي انهيار جماعي سيقود إلى انهيار علاقتهما بالضرورة. بعد هذا الاستغراق ينتقل إلى الحفلة، حيث أظهرت نادية تغيّرا في موقفها منه، وظلت تركّز على نقاط الاختلاف بينهما. وحين غادرا الحفلة ظلّا يحسّان باقتراب الخطر، ويشعران بوجود من يتابعهما.

يسيطر الخوف وترقّب الخطر على حركة الحدث والشخصيات، سواء في حاضره أو في الماضي القريب الذي ينتقل إليه السارد عبر تقنية الاسترجاع، أو حتى في استعادة ذكرى القرية القديمة التي جاءت في إطار الخوف نفسه، لكن في ظل سلطة أخرى هي سلطة التقاليد.

فيما يشبه الفاصل الإعلاني ينقلنا السارد فجأة في نهاية الفصل إلى مقاطع من مجلات العناية بالجمال والأناقة، وبعض أخبار الصحف الطريفة، والمقاطع التلفزيونية المتعلقة بالرياضة والأنوثة والجاذبية، والأخبار السياسية. فكأننا أمام رجل يقلّب التلفاز وأمامه صحف ومجلات يطالعها، لكنه مسكون بهموم أخرى يهرب منها عبر ادعاء الجلوس في سهرة كسل. ومن خلال ذلك يدأب السارد على قطع السرد عبر هذه الفواصل المرتبطة بما يحدث خارج زمن السرد، متخلّصا من أي إيهام بالواقعية، في مفارقة وقطع مع نمط الرواية الحديثة التي تحرص على تماسك البناء الروائي.

(1) المصدر نفسه، ص (200).

يبدأ الفصل الثاني بتوالٍ زمني: «في اليوم التالي لم تأت نادية»[1]، وهي من المرات القليلة التي يتتابع فيها الزمن دون شروخ، لكنه خلال جلوسه في مطعم يستعيد ذكرى قديمة في أحد أحياء القاهرة الشعبية. ثم يزور نادية في بيتها، ويراوح السرد بين زمن الحدث الرئيسي وزمن الذكرى الماضي، والرابط بينهما هو الخوف وترقّب الخطر في أي لحظة. ثم يخرج من بيت نادية خائبا خائفا، وهما يشعران بتعالي الخوف الذي يشكّل حاجزا منيعا بينهما. ويمضي السرد على الوتيرة نفسها من سيطرة الخوف والفزع من كل ما يحيط بهما. أما جاره عبد الكريم فيسيطر عليه رعب أشدّ ينتهي به إلى الجنون. وكما انتهى الفصل الأول بمقتطفات إعلامية ينتهي هذا الفصل كذلك، مع التركيز على أخبار السينما والممثلين.

في الفصل الثالث تُعتقل نادية. وتتصاعد حدّة السرد المشحون بالرعب لتصوير الكابوس المستمر الذي يعيشه السارد، وتُسند الحواراتُ المتخيلة بينه وبين من يراقبه سيطرةَ الخوف من مصير مجهول، والذي يمنعه من ممارسة أي عمل. ثم يلتقي بليلى، الفتاة الصغيرة التي عرفها في المعسكر، ويتناول معها الطعام، ويشيع جوّ من الألفة بينهما، رغم أن نادية كانت محور حديثهما. لكنّها في اللقاء الثاني بينهما تُظهر تحفّظا تجاهه وتتركه بسرعة.

يطلق السارد على فتاة المعسكر الصغيرة التي التقاها اسم ليلى، ثم يدعوها باسم أمينة، ونتذكر لعبة الأسماء التي وصلت ذروتها في رواية «ثلاثة وجوه لبغداد»، لنجد جذورها في هذه الرواية الأولى لغالب هلسا. كما نتذكر حملة الصحفي عادل (لا. لن تسقط أمينة)، فكأنّما توحي الرواية للقارئ أننا أمام بطلة تلك الحملة الصحفية نفسها، خاصة إذا عرفنا أن أمينة تظهر في نهاية الرواية في شقة صديق له، فيعرف أنها تمارس البغاء. فهو يومئ إلى شروخ وتصدّعات طالت الشخصيات التي كانت تحمل الحلم الكبير في المعسكر؛ فمثلما

(1) المصدر نفسه، ص (211).

فقد هو تماسكه، وسُجنت نادية التي طالتها الشروخ قبل السجن وبعده حتى تصدّعت علاقتها به، كذلك سقطت أمينة التي تنفصم في عقله إلى شخصيتين، واحدة في إطار الحلم القديم يراها ليلى، وأخرى في زمن التصدّع وسقوط الحلم تنكشف عن أمينة. فكأنما تندفع الشخصيات جميعها إلى الخسارات. وفي هذا الإطار نفهم كيف يقود السارد سرده الموحي بربط الأحداث بخيوط واهية تكاد تتفتق من رهافتها، ولا تنجلي صورة هذه الأحداث إلا بالتمعّن في تفاصيلها المتنوعة، خاصة أنه يجول عبر الأزمنة والأماكن، ما يقطع كثيرا من الخيوط السردية. وبذلك يتّضح لنا أنّ رواية «الضحك»، التي أنجزت في زمن مبكّر من عمر الرواية العربية، تعبير عن سرد مفارق للسرد المطمئن المتتالي الذي تعوّد عليه القارئ العربي في زمن الرواية الحديثة.

يأتي الفصل الرابع بصوت عبد الكريم، وهو عبارة عن تتال جنوني، وهلوسات تعبّر عن أجواء رعب تعيشها هذه الشخصية التي تشعر أنها مطاردة ومنتهكة. ويتيح السارد الأساسي لهذه الشخصية الإشكالية أن تعبّر عن نفسها بحرية، ليدعم الفضاء الكابوسي الذي يصوّره الجزء الثالث من الرواية.

يبدأ الفصل الخامس بمقطع وصفيّ لبعض شوارع القاهرة في الليل، يدفعه إلى تذكّر بيت أمه في القرية، ووجه أمينة التي يبدو أنها صارت تحتلّ مكانا بارزا في أفكاره وأحلامه، ثم ينتقل في إطار من السخرية إلى مقارنة ليل القاهرة المعتم بما قرأه من وصف لليل باريس ولندن في الروايات الكلاسيكية، قبل أن يسخر من بناء رواية تشارلز ديكنز، أشهر روائيي إنجلترا، التي تُحلّ مشاكل شخصياتها في النهاية مهما بلغت من التعقيد. ثم يقدّم رؤيته في كتابة الرواية باقتضاب: «في مدينة كباريس الأضواء تجعلك لا تستطيع التفريق بين الليل والنهار. هذا شيء لا يطاق. يجب أن يكون هناك بعض الليل في الليل. في حواري لندن العتيقة ليلٌ ثقيل مليء بالتهديد والخوف. هل أولئك الديكنزيون سعداء بعد أن تُحلّ جميع

ألوان سوء التفاهم المحيطة، وبعد أن تهبط عليهم كميات خرافية من النقود؟ كنت دائما أستغرب لماذا تنتهي القصة بمجرد اكتشاف سوء التفاهم والتدبير السيّئ وملكية النقود. وما زلت أعتقد أن الصدق يستلزم من الكاتب أن يكتب حكاية لا تنتهي أبدا، وأنّ عليه أن يكتب في آخر صفحاتها اعتذاره: لا أستطيع أن أمضي أكثر من ذلك لأنه عليّ أن أموت»[1].

هذه قطعة من الميتاقصّ، تشبه مفهوم التغريب في مسرح بريخت الملحمي، حيث يُكسر الإيهام الفنّي عبر مخاطبة الجمهور مباشرة، ودعوته إلى إبداء رأيه، وربما التحاور معه. وهو من بقايا الملحمة التي تعمد إلى كسر الإيهام عبر تعليقات الكورس. وكذلك يفعل الروائي حين يتدخّل خلال السرد لتقديم وجهة نظره في كتابة الرواية. وهي تقنية دأب على استخدامها كثير من الروائيين المنتسبين إلى تيار الرواية الجديدة، ونجدها شائعة بكثرة في روايات هلسا، وربما كانت رواية «الضحك» أقل رواياته توافرا على هذه التقنية. بحكم زمن كتابتها قبل أن يترسّخ مفهوم الميتاقصّ في الرواية العربية. لكنّها تعبّر عن وعي مبكّر بهذه التقنية. من جهة أخرى يطبّق غالب هلسا وجهة نظره في كتابة الرواية التي يجب أن تكون «حكاية لا تنتهي» فعلا عبر مدوّنته الروائية كلها، التي تنبني بتتابع لمسناه في عرضنا لها في فصل سابق، مستذكرين قول ناتالي ساروت في وصف كُتّاب الرواية الجديدة أنهم «لا يبدؤون ولا ينتهون، وإنما يصبّون رؤاهم التي وإن جاءت معقدة أو غير منطقية فلأنها تعبير صادق عن الواقع الخارجي، المعقّد وغير المنطقي»[2].

في الفصل السادس تخرج نادية من السجن، لكنّ شيئا في داخلها قد مات. ويخبرها عن إدخال عبد الكريم إلى مستشفى المجانين، وهو حدث شكّل مجرد بداية لكابوس من الرعب المتواصل الذي سيعيشه السارد ورفاقه جميعا: «كان علينا أن نتعود الرعب ونجعله

(1) المصدر نفسه، ص (241).

(2) ساروت، ناتالي: **انفعالات**، ص (20).

مركز حياتنا وقانونها الداخلي. أخذنا نتمثّل تفصيلاته الداخلية... نبحث عنه تحت السرير... ثم اكتشفنا أننا في النهاية قد تعوّدناه إلى حدّ الرغبة المستمرة في بعثه كلما انكسرت حدّته في داخلنا، وأصبح يمتعنا هذا العالم الشيزوفريني الذي امتلأ بالأرواح المرعبة، وهذا الإحساس الماسوكي بالإحباط والهزيمة... وكانت تلك بداية طريق طويل من الأكاذيب والزيف»[1].

ثم يضمّن السارد في نهاية الفصل بعض الأخبار الغريبة عن الحيوانات والكواكب. وهي أخبار تتوافق مع الأجواء الغرائبية التي يعيشها، كما أنها تُكمل نمط سرده الذي يدأب على كسر الإيهام الروائي بهذه المقتطفات الإعلامية.

في الفصل التالي يزور أحد أصدقائه الذين يعملون في السعودية، وفي طريقه إليه في حي (جاردن ستي) الراقي، وما إن يرى الممرات الضيقة في حدائق البيوت ذات الطراز الأوروبي حتى يمتلئ حنينا إلى قريته الصغيرة التائهة بين الجبال، «وشوقا إلى الإحساس القديم بمحدودية العالم وباليقين. إلى خلود الإنسان الذي لا يعرف الخوف من الموت ولا القلق... لقد كان حنينا إلى ذلك اليقين المصمت الكثيف الذي لا يتخلّله أية حيرة أو تساؤل»[2]. ففي غمرة التيه والخوف تصبح القرية هي جنة اليقين والطمأنينة، حتى لو كان هذا اليقين وهذه الطمأنينة في الجهل الذي يخلو مما يحيّر أو يثير الأسئلة. وعلينا ألا ننسى أنّ العنوان المدخل في بداية الرواية هو «جنة اليقين» التي لم نجد فيها إلا كوابيس وأوهاما ومخاوف، حتى إذا استعاد صعود الجبل قرب القرية رأينا أنه ظن اليقين في الرحلة بعيدا عن القرية، ثم عرف بعد أن ابتعد أنّ جنته هناك في نقطة انطلاقه. ويجب أن نلاحظ من جديد

(1) هلسا، غالب: **الأعمال الروائية الكاملة (1)، الضحك**، ص (249).

(2) المصدر نفسه، ص (261).

انتماء الرواية إلى التخييل الذاتي عبر هذه الروابط التي تلظم التخييل الروائي بالعناصر الذاتية.

وما إن يصل مدخل عمارة صديقه حتى يعيد بناء المشهد الذي طالعنا أول الرواية عبر الحلم، حيث عين الكاميرا تتابعه أمام لوحة عمارة، يدخل بابها ويرى سجادة حمراء في الممر، وأمام باب الشقة يقف مترددا، فيُفتح الباب قبل أن يرنّ الجرس، مضيفا عليه بعض اللمسات الأكثر واقعية، فكأنه يقدّم سردا دائريا يعود إلى نقطة الانطلاق بعد أن يمضي ويجول في مساحات عريضة زمانيا ومكانيا. وهو ما يجعل السرد في الرواية ينتمي إلى تقنية التصميم لا الحبكة. ويمكن القول مع شكري عزيز الماضي إن السرد «يتشكّل من خلال الصراع بين الحبكة والتصميم، مع غلبة الأخير وهيمنته، أي التصميم»[1]. ونمضي معه في توضيح الفرق بين التقنية الحديثة والجديدة في السرد، فهو يقول:

البنية السردية المألوفة تعتمد على الحركة، وسرعةُ الحركة أو بطؤها نتاج الحبكة، أي المبنى الحكائي، لأن الحبكة تتعلق بديناميات السرد. أما بنية السرد الجديد فتتجسد من خلال التصميم. وإذا كانت الحبكة تنهض على التتابع، فإن التصميم ينهض من خلال التجاور والتكرار والتداخل والانحرافات. والمقصود بالتجاور أنه لا توجد مشاهد بالمعنى المألوف، بل شذرات ولقطات وصور سردية تتجاور، ما يفرض انحرافات متكررة في مجرى السرد الذي يوحي بالتزامن لا بالتعاقب. أما التكرار فلا يتوقف على الانحرافات السردية، بل نجده في بعض الأحداث والصور والأفكار والحالات والأوضاع. ولا شك أن التكرار يؤدي إلى التداخل. أما الشخصيات فهي لا تنمو ولا تتغير، بل يُكتفى بردود أفعالها المتباينة إزاء أوضاع متشابهة، فهي مجرد أدوات للإيحاء بالمناخ الروائي المنشود. وهي بنية تهتم بجماليات التفكك، لهذا لا يُكتفى بالتجاور والتكرار، بل يضاف إليهما الوصف

(1) الماضي، شكري عزيز: **أنماط الرواية العربية الجديدة**، ص (39).

الجمالي لا التفسيري، والصور السردية الغرائبية، والاسترسال الحرّ، والتأمل، واللغة المُكثّفة الموحية الرامزة. ولا يعني هذا أنه سرد يخلو من الحبكة، بل أن هناك صراعا محتدما بين الحبكة والتصميم ينتهي لمصلحة الأخير، أو تكون الحبكة خفية باهتة مضمرة تعاني الانقطاعات والصدوع لدرجة عدم الشعور بوجودها. فهي حبكة تنمو بما يشبه نموّ نسيج العنكبوت، لا بشكل عضوي إلى الأمام. وإذا ما تقدمنا في بعض الصور السردية فإننا نتقدم بشكل متعرج ومنفرج، ولا نلبث أن نتوقف لنعود، وهو ما ينتج عنه التكرار، مع التنويع أحيانا ومع التماثل أحيانا أخرى[1].

ويكاد شكري عزيز الماضي يصف رواية «الضحك» في هذه المقاربة لعالم سليم بركات الروائي، على الرغم من البون الشاسع بين نمطه في السرد ونمط هلسا، لكن ما يجمعهما هو الانتماء إلى عالم الرواية الجديدة.

يقدّم الفصل اللاحق وجهة نظر أمينة أو ليلى التي كانت في شقة صديقه، كانت تعيش نقطة تحوّل في حياتها، وتحدس بأن السارد الرئيسي قادم لتخرج معه من هذا الواقع الذي انحدرت إليه. لذلك طلبت من الرجل أن يفتح الباب، رغم أن أحدا لم يدقّ الجرس، وحين فتحه صديقه، بينما كان هو مترددا بين إتمام الزيارة والعودة، تفاجأ بأمينة، فأخذها من يدها دون أن ينطق كلمة واحدة، وخرج بها بعيدا وسط ذهول الصديق، وظلا يضحكان ضحكا متواصلا حتى وصلا (كوبري) الجلاء. حيث وجدا نفسيهما في مكان غرق السيارة التي ما زالت تضمّ جثتي الرجل والمرأة، فعادا يضحكان ضحكا هستيريا، «ثم أدركت فجأة أنها على وشك البكاء»[2]. الضحك الذي يغطي المأساة التي تعيشها الشخصيات، الضحك حتى البكاء، لأن منبعه الحزن لا الفرح، هذا هو الضحك الذي يومئ إليه عنوان الرواية.

---

(1) انظر الماضي، شكري عزيز: **أنماط الرواية العربية الجديدة**، ص (39-41).

(2) هلسا، غالب: **الأعمال الروائية الكاملة (1)، الضحك**، ص (267).

لقد كان السارد يحتار كلما قابل أمينة من تغيراتها في مواجهته، كان يرغب فيها ويخشاها، ليس فقط لأنها صديقة نادية، ولكن بسبب تقلّب مزاجها. في هذا المشهد نعرف أنها تمارس البغاء، وهو ما يفسّر تقلباتها عندما كانت تواجهه. لكن وصوله إلى المكان الذي تتواجد فيه يحدث انقلابا في حياتها، فتهرب معه من عالم لا تنتمي إليه. وفي مشهد جديد يجلس السارد مع نادية يتحدّثان باستغراب عما جرى لأمينة. ثم يراجع مواقفه الفكرية في ضوء الأحداث المتلاحقة: «لا شيء الآن يعذبني مثل دويّ التحاليل والتعريفات الجامعة المانعة. مثل خنق العالم... في كلمات قليلة. هذا العالم الذي لا نعرفه إلا معرفة طفيفة وسطحية»[1]. ويعلن اشمئزازه من عالم الحقائق الكبيرة الذي لا يعنى بالتفاصيل. أما نادية فتبدو تائهة. وهو بذلك يربط الحدث الخاص بشخصية أمينة بعالم واسع كبير يخنقه اليقين بامتلاك الحقيقة.

في فصل جديد تسرد نادية وجهة نظرها في العلاقة مع السارد الرئيسي، فتظهر الحيرة والخوف الذي يسيطر على مشاعرها. وتعبّر عن إحساسها ببروده معها، رغم تصنّعه الرغبة. وهو يعترف لها أن سبب تغيّره وبروده هو الإحساس بالهزيمة. لكنها تلاحظ أن الاتصال بينهما قد انقطع، «وقد أخذت أبني حياتي الخاصة بعيدا عنه»[2]. ثم يغلف الفتور علاقتهما مدة من الزمن، أما جلساته مع أصدقائه فتملأها التفاهة، فمع الإحساس بالهزيمة لم يعد مكان للجدية في حياتهم.

ثم يقدم فصلا ينبني على التبادل؛ حيث تطرح نادية وجهة نظرها، ثم يطرح السارد وجهة نظره، وهي تتحدث عن انبعاث مشاعر جديدة، متفائلة باستعادة الروح السابقة لعلاقتهما. أما هو فيقول: «لم أكن آنذاك غافلا تماما عن تلك الحرارة والصدق، وهما

(1) المصدر نفسه، ص (272).

(2) المصدر نفسه، ص (281).

يخترقان سماء البلادة. ولكن ذلك الشعاع ما إن ينفذ حتى تبتلعه ظلمات السخرية والضجر والخوف واللاجدوى لتحوّله إلى مسخ غارق بالافتعال، ذلك ما كانت تعمله فينا ماكنة الضحك»[1]. ثم تغادره نادية، وتكون هذه نقطة الانفصال النهائي. فيصاب بنوبة ذكرى القرية في موسم الحصاد، في محاولة للهروب من الواقع الذي وصل إليه، فيكاد يرى الحصّادين معفّرين وهم جالسون يتناولون طعامهم البسيط، ولاقطات السنابل يبحثن في الأرض المحصودة، ويستعيد أغاني الحصّادين، ومنظر طرقات القرية، وجلسات النساء حول أباريق القهوة المرة.

ثم يقول: «لفّني الحنين إلى ذلك كالماء الدافئ. في الليل حلمت أنني أطير بلا توقّف فوق المقطّم، حي القلعة، الأزهر، وأنا أحاول أن أتعلّق بمآذن المساجد، ولكن دون جدوى. تبيّنت بعد قليل أنني أطير فوق القرية. أرى البيوت وأسطح الدور والحيطان واضحة المعالم، ولكنها خالية تماما. ثم اتّجهت إلى قمة الجبل العارية التي تلتفّ القرية حولها... كانت القمة كعهدي بها مكسوّة بالأعشاب القصيرة الطازجة الخضرة، ولكنّ قوة لا قبل لي بها كانت تدفعني بعيدا. أحطت الشاهد بكل ما لديّ من قوة، ولكن يديّ انفلتتا بقوة عاتية، وعاودت التحليق وأنا أبحث بلهفة عن شيء أتعلّق به فلم أجد»[2].

لقد لفظته القاهرة فهرب عبر الحلم إلى القرية، لكنها لفظته أيضا، فعاد كما كان المغترب الدائم الذي يعيش اغترابه في الأماكن التي أحبها، بل عشقها. ثم يتابع السارد نقل الحوارات التافهة التي تجري في جلساته مع أصدقائه، فكأنما يعبّر عن الردّ على الهزيمة بالتبلّد. وفي نهاية الرواية يقول السارد: «انقطعت نادية عن لقائي وانسلّت بصمت... مع مضيّ الوقت أخذت تلك العلاقة في التحلل... وانسحب ذلك على كل شيء في حياتي:

(1) المصدر نفسه، ص (290).

(2) المصدر نفسه، ص (296).

الأحداث والقيم والأفكار أخذت تتفجر وتتحول إلى آلاف الأجزاء التي لم يعد بإمكانها أن تؤلّف أي معنى... وعندما أسير في شوارع المدينة كان إحساس رهيب بفاجعة مرتقبة يستولي عليّ»[1]. ويضيف: «لقد أصبح الرعب هو الوجه الآخر والمكمّل للضحك... لم يعد يضحكنا إلا الوجه المرعب للعالم، الرعب ذاته»[2].

بعد الفراق بدأ يستولي عليه شعور الرعب، صار يخاف من أن يكون لنادية قريب سفّاح يلاحقه، ما دفعه بسبب هذه الأوهام إلى تغيير مكان سكنه، والتفكير بمغادرة البلد، «وكثيرا ما كنت وأنا أتجوّل في المدينة أدقق النظر باحثا عن ذلك الوجه المتربص بي، مما شحن الأفراد حولي بقوى شريرة مخيفة»[3].

وبهذه النهاية يطوي غالب هلسا آخر صفحة من صفحات «الضحك» ليفتح أولى صفحات روايته التالية في تتابع حكائي لا ينتهي إلا بالموت، كما ذكر في سياق هذه الرواية. وهو تتابع لا يفتأ يتخذ التخييل الذاتي نمطا روائيا في عمله كله، إذ تصير الذات جزءا من التخييل الروائي. وليست المسألة نهلا من السيرة الذاتية، بل حياة الذات في الرواية بتفاصيلها وأحلامها ورغباتها وشخصياتها وتقنياتها، وهي ذات مدركة محيطها، ملتزمة بقضايا أمتها، مؤمنة بالحرية سبيلا أوحد للارتقاء. لذلك لا تنغلق على عوالمها الخاصة، بل تتفاعل مع الواقع في محاولة لتغييره.

(1) المصدر نفسه، ص (303).

(2) المصدر نفسه، ص (304).

(3) المصدر نفسه، ص (305).

المصادر والمراجع

1. إبراهيم، علي نجيب: **جماليات الرواية**، دار الينابيع، دمشق، 1994.
2. إسماعيل، صلاح: **النظرية القصدية في المعنى عند جرايس**، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة الكويت، الحولية الخامسة والعشرون، 2005.
3. الأصفهاني، أبو الفرج: **الأغاني** (ج4)، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط2، 1950.
4. إنقزو، فتحي: **هوسرل ومعاصروه (من فينومينولوجيا اللغة إلى تأويلية الفهم)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، 2006.
5. إيكو، أمبرتو: **6 نزهات في غابة السرد**، تر سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، 2005.
6. البقاعي، محمد خير: **آفاق التناصّية** (مقالات مترجمة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.
7. بلانشيه، فيليب: **التداولية من أوستين إلى غوفمان**، ترجمة صابر الحباشة، دار الحوار، اللاذقية، سورية، 2007.
8. ثربانتس، ميغل دِ: **دون كيخوت دِ لامانتشا**، تر رفعت عطفة، دار ورد، دمشق، 2004.
9. الجاحظ، عمرو بن بحر: **الحيوان** (ج1)، ط2، تح عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، 1965.
10. جرييه، ألان روب: **لقطات**، تر عبد الحميد إبراهيم، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1985.
11. جهاد، كاظم: **أدونيس منتحلا**، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1993.

12. حرب، علي: **التأويل والحقيقة**، دار التنوير، بيروت، ط2، 1995.

13. خريس، أحمد: **العوالم الميتاقصية في الرواية العربية**، أزمنة للنشر، عمان، 2001.

14. خصاف، علي السيد: اللغة-القصدية-الاعتباط تعريفات وتعويل على منهج عالم سبيط النيلي، **جريدة كل العراق**، 16/ 7/ 2009، http://www.kululiraq.com.

15. دريفوس، أوبير وبول رابينوف: **ميشيل فوكو مسيرة فلسفية**، تر جورج أبي صالح، مركز الإنماء القومي، لبنان، بلا تاريخ.

16. الزغول، سلطان: **بهاء السرد**، دار الألفية، عمّان، 2018.

17. ساروت، ناتالي: **انفعالات**، تر فتحي العشري، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1971.

18. ساميول، تيفين: **التناصّ ذاكرة الأدب**، تر نجيب غزاوي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007.

19. عزام، محمد: **النصّ الغائب**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

20. غادامير، هانز جورج: **الحقيقة والمنهج**، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار أويا، طرابلس، ليبيا، 2007.

21. فرويد، سيغموند: **الطوطم والتابو**، ترجمة بو علي ياسين، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، 1983،

22. فضل، صلاح: **بلاغة الخطاب وعلم النصّ**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، آب 1992.

23. فوكو، ميشيل: **نظام الخطاب**، ت محمد سبيلا، دار التنوير، بيروت، 1984.

24. القاضي، إيمان: **الرواية النسوية في بلاد الشام**، دار الأهالي، دمشق، ط2، 1992.

25. القاضي، محمد وآخرون: **معجم السرديات**، دار محمد علي للنشر، تونس، 2000.

26. كليرك، توماس: **الكتابات الذاتية**، تر محمود عبد الغني، أزمنة للنشر، عمان، 2005.

27. كورتيس، جوزيف: **سيميائية اللغة**، تر ليلى بن عرعار، دار نينوى، دمشق، 2012.

28. الكيلاني، عبد الرحمن إبراهيم: **قواعد المقاصد عند الإمام الشاطبي**، المعهد العالمي للفكر الإسلامي في الولايات المتحدة ودار الفكر، سورية، 2007.

29. لوجون، فيليب: **السيرة الذاتية- الميثاق والتاريخ الأدبي**، تر عمر حلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، 1994.

30. الماضي، شكري عزيز: **أنماط الرواية العربية الجديدة**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2008.

31. _____: **الرواية العربية في فلسطين والأردن**، وزارة الثقافة الأردنية، عمان، 2014.

32. المديني، أحمد: **في أصول الخطاب النقدي الجديد** (مقالات مترجمة)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987.

33. مرتاض، عبد الملك: **في نظرية الرواية**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.

34. مفتاح، محمد: **تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناصّ)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، ط4، 2005.

35. _____: **ديناميّة النصّ**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، ط2، 1990.

36. _____: **مجهول البيان**، دار توبقال، المغرب، 1990.

37. _____: المقصدان والاستراتيجية، **الأدب القديم أية قراءة (أوراق ندوة)**، تونس، جامعة الحسن الثاني، 1992.

38. منصوري، ليدية: صعوبة ضبط مصطلح التخييل الذاتي، **صحيفة رأي اليوم**، لندن، 26/ 1/ 2020.

39. ابن منظور، محمد بن مكرم: **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، بلا تاريخ.

40. موسى، إبراهيم نمر: **آفاق الرؤيا الشعرية**، وزارة الثقافة الفلسطينية، رام الله، 2005.

41. ناهم، أحمد: **التناصّ في شعر الرواد**، سلسلة رسائل جامعية، بغداد، 2004.

42. نيتشه، فريدريك: **هكذا تكلم زرادشت**، تر فليكس فارس، دار القلم، بيروت، بلا تاريخ.

43. هلسا، غالب: **الأعمال الروائية الكاملة (1)**، دار أزمنة للنشر، عمان، 2003.

44. _____: **الأعمال الروائية الكاملة (2)**، دار أزمنة للنشر ، عمان، 2003.

45. _____: **الأعمال الروائية الكاملة (3)**، دار أزمنة للنشر، 2003.

46. _____: **السؤال**، دار الوعي، دمشق، ط2، 1986.

47. هوثورن، جيرمي: **مدخل لدراسة الرواية**، تر غازي درويش عطية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1996.

48. ورنوك، ميري: **الذاكرة في الفلسفة والأدب**، تر فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2007.

49. ولسن، كولن: **فن الرواية**، تر محمد درويش، دار المأمون، بغداد، 1986.

د. سلطان الزغول

شاعر وناقد أردني، عضو رابطة الكتاب الأردنيين واتحاد الكتاب والأدباء العرب، ورئيس فرع رابطة الكتاب الأردنيين في عجلون في دورتها الأولى (2012-2014)، ودورة (2021-2023)، ورئيس تحرير مجلة عجلون الثقافية التي صدرت عن عجلون مدينة الثقافة الأردنية عام 2013. يحمل درجة الدكتوراه في الأدب والنقد من جامعة اليرموك عام 2014. ودرجة الماجستير في الأدب والنقد من الجامعة نفسها عام 2009. ويحمل إجازة (بكالوريوس) في اللغة العربية من جامعة تشرين السورية عام 1997. فاز بجائزة الدكتور سامح الرواشدة للدراسات النقدية التي تمنحها رابطة الكتاب الأردنيين عام 2017. كما فاز في مسابقة الإبداع الشبابي التي نظمتها اللجنة الوطنية العليا لإعلان عمان عاصمة للثقافة العربية 2002/ حقل الشعر. وقد نشر قصائده وأبحاثه النقدية في عدد من الصحف والمجلات الأردنية والعربية.

الإصدارات الشعرية:

1- في تشييع صديقي... الموت، دار أزمنة، عمان، 2004.
2- ارتعاشات على جسد الخريف، دار أزمنة، عمان، 2007.
3- حضن الأفول، هبة ناشرون وموزعون، عمان، 2019.

الدراسات النقدية:

1- فضاء التشكيل وشعرية الرؤى (قراءات في قصة إلياس فركوح القصيرة)، دار أزمنة، عمان 2010.
2- تمثيلات الأب في الشعر العربي الحديث، عالم الكتب الحديث، إربد 2012.

3- سحابة صهباء فاقع لونها، وزرة الثقافة الأردنية، 2013.

4- القصيدة العربية الحديثة وتعدد المرجعيات، وزارة الثقافة الأردنية، 2015.

5- البنية الفكرية في القصيدة، الآن ناشرون وموزعون، عمان، 2016.

6- البطركة الثقافية، الآن ناشرون وموزعون، عمان، 2016.

7- الذاكرة الثقافية للقصيدة العربية في العصر الحديث، دار أزمنة، عمان، 2018.

8- بهاء السرد، دار الألفية، عمان، 2018.

9- سؤال المرجعيات في الشعر الأردني، وزارة الثقافة الأردنية، 2019.