ثلاثة وجوه
لغالب هلسا روائيّا

ادوار الخرّاط

من المعروف أنَّ لغالب هلسا سبع روايات منشورة هي على التوالي:

١ ـ **الخماسين**، دار الثقافة الجديدة، القاهرة ١٩٧٥.
٢ ـ **الضّحك**، دار العودة، بيروت ١٩٧٩؟
٣ ـ **السّؤال**، ابن رشد ـ الفارابي، بيروت ١٩٧٩.
٤ ـ **البكاء على الأطلال**، ابن خلدون، بيروت ١٩٨٠.
٥ ـ **ثلاثة وجوه لبغداد**، آفاق للدراسات والنّشر، قبرص ١٩٨٤، طبعة أولى؛ ونجمة، الرّباط ١٩٩٢، طبعة ثانية.
٦ ـ **سلطانة**، دار الحقائق، بيروت ١٩٨٧.
٧ ـ **الرّوائيّون**، الزاوية، دمشق ١٩٨٨.

والعالم الرّوائي عند غالب هلسا عالم واحد، متنوّع المناحي وله عُمْق، لكنّه محدّد، متواتر القَسمات ومتساوق الشّخصيّات، يدور أساساً حول شخصيّة الرّاوي الذي تأتينا أحياناً بضمير المتكلّم، أو أحياناً أخرى بضمير الفرد الغائب الذي يتبدّى سريعاً على أنّه قويّ الحضور، ومركزيّ، وينبثق العالم الرّوائي منه، وهو أساساً قناع شفيف حيناً وسافرٌ أحياناً لشخصيّة الكاتب نفسه، بل إنّه يتّخذ اسمه صريحاً، وله ملامح غالبة من حياة الكاتب نفسه.

ويمكن، من بين اختيارات عدّة، أن أقرأ هذا العالم من خلال ثلاثة وجوه رئيسيّة، من دون أولويّات: أوّلاً العمل السّياسي السرّي الثوري غالباً وما يترتّب عليه من مشاهد السّجن؛ وثانيّاً التورّط الشبقي وما يسبقه ويصحبه ويعقبه من مناورات غراميّة أو انحيازات عاطفيّة أو عقابيل الحبوط والإشباع على السواء؛ ثالثاً وأخيراً ذلك اللّبس، واختلاط الهويّات، والحيرة، والهزيمة في النهاية.

غالب، كاتباً وشخصيّة روائيّة على حدٍّ سواء، هو ابنٌ وفيٌّ وقادر على الإفصاح لتلك الحقبة التي زلزلت البلاد العربيّة جميعاً تقريباً، من أواخر الأربعينات حتى أواخر الثمانينات: حقبةِ الآمال المشرقة والآفاق الفِساح والخيارات المفتوحة والشّعارات المجلجلة، حقبة التفتّح ـ لا الانفتاح ـ على ميادين عريضة تكاد أن تكون لانهائيّة من العمل والإقبال على الحياة والعكوف على إرساء أسس جديدة لأبنية شاهقة من الوعود والتطلّعات، لتأتيَ الضّربة الساحقة في ١٩٦٧ والانهيار، والهزيمة في أكثر من ميدان وأخصّها إن لم يكنْ أجلاها ميدان الرّوح الجماعيّة إن صحّ هذا التّعبير، ثمّ الانكسار والتشتّت والصّراعات الدّاخليّة في الوطن وفي النّفس على السواء، والسقوط والتبعيّة ثم الجهد الدّائب الموصول، حتّى الآن، نحو لمِّ الشّعث، والنهوض، والمواجهة.

غالب ابنٌ بارٌّ لهذه الحقبة كلّها، سواءً على الصّعيد الشّخصي أو على الصّعيد النصّيّ.

* * *

اتّخذتُ **ثلاثة وجوه لبغداد** موضوعاً رئيسيّاً لهذه المقالة الموجزة عن ثلاثة وجوه لغالب هلسا روائيّاً، لا لمجرّد أنّها رواية بديعة وممثّلة لعالم غالب هلسا الرّوائي فحسب، بل لأنّها كذلك تكاد تكون من حيث البناء والاتّساق الرّوائي أكمل كتبه. ولا أعني بالاتّساق الرّوائي ذلك الإحكام التقليدي في الصنعة الرّوائيّة أو تجويد التقنيّات المطروقة في الرّواية الواقعيّة حيث تتوازن العناصر الرّوائيّة من سرد وتعليل وتحليل وحوار، وتُفرش المقدّمات والمشوّقات للقارئ في البداية وتتصاعد الحبكة أو العقدة في الذروة ثمّ تنفكّ في النهاية على نحوٍ يرضي فضول القارئ ويريحه ويسلمه إلى نومٍ هنيء؛ فتلك طريقة في العمل الرّوائي أظنّها قد استنفدت إمكانيّاتها، ومن الممكن الآن أن يخرج الرّوائي على كلّ هذه المواضعات أو بعضها، ويبقى مع ذلك في عمله هذا الاتّساق الذي يسري في جسد النصّ مُضمَراً أو في مستوى ثانٍ من مستويات الدلالة.

غالب هلسا، روائيّاً، يختصّ بمقدرة خارقة على ابتعاث اللّحظة، على أن يخلقها أو يعيد خلقها بكلّ تفصيلاتها، إيحاءً وحضوراً. العينُ الرّوائية هنا صاحية كلّ الصّحو، لاقطة لدقائق هي على صغرها وجزئيّتها تجسّم المشهد الخارجي والدّاخلي على السّواء، تجعل دماء الحياة تتدفّق لا في الأجسام النسائيّة، مثلاً، بل حتّى في الثياب، والأثاث، والجوّ النفسيّ أو الطّبيعي معاً. عالمه الرّوائي يقوم على تراكم وتتابُع هذه اللّحظات ـ والخَطَرات والانفعالات ـ على خطوط هي عادةً مطّردة على سَنَنها، على مساراتٍ يتعذّر عليك أن تجد لها نواةً مركزيّة محرِّكة إلّا في شخصيّة الرّاوي نفسه. وتتشعّب هذه المسارات، كُلٌّ على حِدة، تقريباً، لكي تنتهي إلى «لانهاية»؛

أي تصبُّ في بقاعٍ تظلّ مفتوحة للإمكانات، دون خواتيم مغلقة أو «حلُول» مُشبِعة.

يصدق ذلك على معظم روايات غالب هلسا.

أمّا ثلاثة وجوه لبغداد فلعلّ فيها اتّساقا أكبر، أو تَراسُلاً وتناغماً بين مقوّمات البناء الرّوائي أكثر حميميّة من سائر روايات غالب هلسا. وقد يرجع ذلك إلى قصرها ووجازتها النسبيّة، وهو الأمر الذي أتاح لها تملّكاً لمقوّماتها لعلّه تراخى، أو انسـاب على سجيّةٍ أخرى، في الرّوايات الطويلة.

* * *

إذا سلّمنا بأنّ غالب هلسا إنّما كتب نصّاً روائيّاً واحداً، فإنّ عالمه النصّي وثيق الصلة بالعالم الذي عاشه الرّوائي، من غير أن يكونا متطابقين، لا بمعنى تطابق الأحداث والشّخوص فقط، بل بما هو أكثر من ذلك. إذ ليست هناك سلطة للواقع المعاش على النصّ المكتوب؛ فلكلّ حياته ولكلّ سياقه، مهما بدا من أوجه التّشابه بل ما يمكن أن يسمّى، بمعنىً ما، التّطابق.

ما إن يصبح العالم نَصّاً حتى يكون له سياقه المغاير في الجوهر للسياق المستهلم منه حتّى إن صحّت هذه العبارة. ليس ذلك فقط بمجرّد واقعة الاختيار والاختزال (أو الاستفاضة، سواء) بل بفعل التعمّد الرّوائي كلّه أوّلاً، ثمّ بالموقع النصّي داخل نصوص أخرى للكاتب نفسه ثانياً، الأمر الذي يضفي عليه دلالة خاصّة. وليس التعمّد الرّوائي هنا، بحال، مرادفاً للتدبّر أو التعمّل أو القصديّة السّافرة بل قد يتأتّى عن عَمْدٍ خفيٍّ حتى عن الكاتب نفسه فيدور أو يجوس في خبايا طبقة تقع تحت الوَعْي (إذا صحّت طبوغرافيا طبقات الوعي التي هي أساساً ديناميّة ومتقلّبة لا ستاتيكة أو جيولوجيّة).

«الظلام، والمكان الغريب، جعلا ذلك يبدو وكأنّه يحدث خارج سياق هذا العالم؛ جعلاه جديّاً كالطّقوس، كحركة الأفلاك في فراغ رماديّ»؛ أليس في هذا، هذا بالضبّط قوّة النصّ؟ ومغايرته؟ فهذا المشهد الذي يدور في سجن أوقعُ أثراً ـ في داخل النّص ـ منه في الواقع.

ومن هنا فإنّ أحد الوجوه الرئيسيّة في هذا العالم النصّي هو وجه العمل اليساري الثوري ـ السرّي غالباً والعلني أحياناً ـ وما يلحق به على نحوٍ حتميٍّ من عالم السجون السفليّ وما يجري عليه من عمليّات قمع وقهر جسماني.

«لم يستدعها بالتواتر الزمني.. بل كان يستحضرها كمشاهد، يتأمّلها، ويعيد استرجاعها إلى حدّ تعذيب الذّات» (**ثلاثة وجوه لبغداد**، ص ١٦).

هذا بالضبط ما يحدث في العمل الرّوائي كلّه لغالب هلسا، لا ما يحدث فقط في هذه الرّواية بالذّات.

إنّ «تعذيب الذّات» هنا ردٌّ على التعذيب الذي توقعه أجهزة القمع على غالب الرّوائي وغالب المروّي في وقتٍ معاً.

وفي هذا العالم ـ كما نعرف ـ تختلط أشباح المساجين. كلّهم مظاليم وكلّهم يردّون على التعذيب بالتعذيب: السياسيّون الذين يصمدون في السّجن ثمّ تتشقّق في أرواحهم صدوع الانهيار في الخارج، والجنائيُّون أو مجرمو القانون العادي الذين يغتصبون ضحاياهم في السّجن اغتصاباً جنسيّاً أو معنويّاً. وكأنّما هؤلاء الضّحايا أنفسهم مشاركون بدورهم في عمل الاغتصاب، متواطئون مع غاصبيهم، وكأنّما الفريسة تُدبّر بل تستدعي عملية الافتراس.

> نظرة الصبي كانت نافذة، وقحة، ضاحكة. ولكن شيئاً ما، دنيئا، فيه استغاثة نفذ منها إلى غالب.. فتنة غريبة تتلبّس الوجه، شيء ما في انحناءة الرّأس والعينين المسبلتين.. ثمّ تلك الحركة السّريعة برأسه إلى الوراء يردّ خصلة من شعره الكستنائي.. الصّبي يفوح جنساً وعنفاً. (ثلاثة وجوه لبغداد، ص ١٨ و١٩).

فهذا الصّبي السّجين المشبوه الذي لعلّه ينقل إلى سجّانيه أخبار زملائه وقرنائه المسجونين، ضحيّة بلاشكّ، ولكنّه يردّ على القهر بما عنده من أسلحة: الجنس والخيانة والتواطؤ مع جلاّديه.

وفي مشهد مروِّع ومقزّز ويكاد يُشفي على «الجُروتيسك» إذ يبتعث النصّ عَمليّة اغتصاب جنسيّ في داخل سجن الترحيلات نقرأ:

> كانت عيناه مسبلتين وقد بدا أنفه رقيقاً وشفتاه رقيقتين، مشحونتين بحزن أنثوي، خاضع ـ كان (الصّبي) كامرأة تعيش حزنها في ظلّ حاميها (ثلاثة وجوه لبغداد، ص ٩٢).

وكأنّما شبق السّجن هو أيضاً سجن الشّبَق.

يظلّ عالم السّجن مستحوذاً على نصّ غالب هلسا حتّى روايته الأخيرة **الرّوائيّون** التي تُستهلّ:

> شعر مصطفى بوطأة الصّمت.. يصغي للصّمت المسكون بعذاب وأشواق خمسة آلاف سجين سياسيّ (الرّوائيون، ص ٣).

وكأنّما السّجن هو الردّ الذي يكاد يكون حتميّاً على العمل السّياسيّ الثّوري، فما أندر ما نجد في هذا العالم النّصيّ مشاهد الفرح والأمل والاستشراف البهيج للانتصار. أليس في هذا استشراف مسبق لعقابيل العقدين الأخيرين من حقبة الأمل والآفاق المتفتّحة ثمّ الانكسار والهزيمة؟

وتتخلّل العمل الرّوائي كلّه عند غالب مشاهد العمل السّياسي والثّوري، وتحليلات للأوضاع السّياسيّة والطبقيّة لا في البلاد

العربيّة فحسب بل على الصعيد العالمي كذلك. وهو يورد هذه التنظيرات في حوارات يتراوح توفيقه في إيهامنا بأنّها مُقْنِعة، كأنّه لا يهتمّ حقّاً بأن يسبُك عناصر الإيهام فيها، أو كأنّ الرّوائي يقبل نتوءها عن جسد النّصّ ـ هل هو نتوءٌ حقّاً؟

* * *

الوجه البارز الثاني من وجوه العالم الرّوائي لغالب هلسا، كما لا يخفى، هو هذا الهمّ ـ بل هذا الهوس ـ بالشبق، أو بالإيروطيقيّة.

أزعم أن الشبق عند غالب ليس بهيجاً أو فرحاً، بل ليس تحقُّقاً، إلّا على سبيل الاستثناء من القاعدة.

أمّا القاعدة: فهي في تصوّري ما يمكن أن أسمّيه «ضدّ ـ الشَبَق» anti - érotism، وهو هنا يستخدم المشهد والخطاب الإيروطيقي لكي يدحض الإيروطيقيّة، لكي يصل بها إلى ضدّها: الخذلان، والفشل، والسّقوط.

كأنّ في هذا المسعى ما يتساوق، ويتراسل مع المشهد السّياسي نفسه: من الأمل إلى الحبوط، من التوهّج والتشوّف إلى القتامة وما يشارف اليأس وإن كان لا يتردّى تماماً في هُوّته.

ويكفي هنا أن ننظر بسرعة إلى آخر ما نشره غالب: المشهد الأخير في **الرّوائيّون** ـ وهو مشهد مُنبئ ومتنبّئ معاً ـ بعد حوار قصير متشنّج نعرف فيه مدى ابتذال زينب وامتهانها لنفسها لأنّها تعترف بهذا الابتذال بأنّها متاحة ومُذلّة باختيارها أو برغمها، فوجئ إيهاب بأنه استعاد رجولته. قالت زينب وهي تنهض من تحته «أنا سعيدة جدّاً»؛ أمّا إيهاب ـ أليس قناعاً آخر لغالب؟ ـ فقد وضع حبّتيْ سينايد في فمه وشرب كأس البراندي حتى آخره. «عندما عادت زينب من الحمّام أدركت من النّظرة الأولى أنّه ميت» **الرّوائيّون**، ص ٣٩١).

لم يكن موت إيهاب هنا هو ذلك الموت المقترن بضرورة العشق أو غاية الشّبق. لم يكن الموت الذي يكاد صوفيّاً، بل هو موت اليأس، كأنّه نَفَض يديه من اللّعبة كلّها بعد أن شرب كأس حياته ـ كما عرفها ـ «حتّى الآخر».

> من تلك النشوة كانت عربدة جنسيّة وقحة تتجلّى ـ (ثلاثة وجوه لبغداد ص ٨٤)؛ . . . اللّقاء الجسدي لا يوحّد بين اثنين ولكنّه يفصلهما، إذ يصبح كلّ منهما باحثاً ومستجدياً لمتعته الخاصّة يرى في الآخر مجرّد وسيلة (ص ٦٩)؛ أحسست . . . بجسدها يندفع بقوّة نحوي وهي تطلق همهمات مختنقة ثمّ يرتخي فيها كلّ شيء ويموت . . (ص ١٢٥)؛ لم يكن لما يدور بينهما علاقة بالجنس (ص ٦٩).

ليست في مشاهد الإيروطيقيّة ـ وحتى التلمّظ الشبقي أو الابتذال الجنسي ـ علاقة بالجنس مباشرة. بل إنّ العلاقة هنا هي دائماً بشيء آخر: المشاهد الشبقيّة تهدف إلى بحث، أو تساؤل، أو تقرير، أو شوقٍ لاجسديّ من أصفى الأحوال.

أشرتُ إلى العلاقة القويّة بين القهر والجنس في سياق تيمة الحَبْس، وهي علاقة تتصاعد إلى ذروتها بارتباط الجنس بالاغتصاب، وارتباط العُدْوان والامتهان القمعي بالجنس. الجنس هنا مقترن بالتّعذيب أو التّهديد أو الابتزاز، وبالوحشيّة على كلّ الأحوال. تيمة الزجاجة المهشّمة العنق التي تُدفع في مؤخّرات الرّجال لإذلالهم وحملهم على الاعتراف، تيمة متكرّرة، ومع النساء يستعلمون زجاجات غير مهشّمة حتى يسهل عليهم ممارسة الجنس معهنّ (ص ١٦٠ ـ **ثلاثة وجوه لبغداد**).

وحتى في مشهد الحفلة:

> هل يضعونها الآن في إحدى تلك الحجرات، ويضعون عصابة على عينيها، وكمّامة على فمها؟ أهي مُلقاة عارية على السّرير مفروجة السّاقين بالقوّة والمحتفلون من الرّجال يتوالون واحداً إثر الآخر؟ . . . ثمّ سيفكّون العصابة والكمّامة ويضعونها بين يديه: تفضّل أستاذ، حبيبتك . . زوجتك ـ (ثلاثة وجوه لبغداد، ص ٤٩).

ومن الخصائص التي تميّز الفعل الجنسي عند غالب البذاءة، والحماقة، والمعابثة. والشواهد على طول عمله الرّوائي أكثر من أن تُحصى (انظر مثلاً في **ثلاثة وجوه لبغداد** ص ١٥٠).

ومن أوضح الفقرات على «ضدّ ـ الشبقيّة» ذلك المشهد (في صفحة ١٨٤) من **ثلاثة وجوه لبغداد**:

> أحاول إبعادها عنّي ولكن تشبّثها بي يزداد. أحسست بها تطوّقني بيدين يستحيل الفكاك منهما . . . وتندفع في العناق الذي بدأ يتّخذ طابعاً عنيفاً وقد أصبحت ذراعاها كطوقين من الفولاذ المرن وتقول بهمسٍ مليء بالعنف: اسكت اسكت اسكت.

ولعلّ من تفريعات الحسيّة في هذا النصّ عكوفه على صنوف الطّعام وهَمّه المقيم بالأكل ومشكلاته وهيئاته. ومازلت أزعم أنّ هذا العكوف هو المقابل لعزوف مكبوت مدفوع به إلى الاستخفاء تحت قناع الإقبال والحفاوة بالطّعوم والمآكل.

> أصبح اختيار الطّعام معضلة حقيقيّة. ـ (ثلاثة وجوه لبغداد، ص ٥٠).

ومع أنّ هذه العبارة جاءت في معرض سردٍ لحكاية أو مشهد من حكاية، فلعلّها في ظنّي تنسحب على معضلة الأكل في العمل الرّوائي كلّه، أي معضلة التشقيق في هذه الحسّيّة العامّة التي تندرج تحتها الإيروطيقيّة، تشقيق الطّعام والتلمّظ به منشرجاً عن وضع ثنائي ازدواجي Ambivalent بين القبول والإنكار في وقت معاً، بين العكوف والعزوف، في آنٍ معا، سواءً في الجنس أو في الأكل وفي الشُّرْب.

كنت في البداية أتناول عشائي في مطعم بساحة الطبقيلي يقدّم المشويّات، لحم الغنم المشوي، كلاوي، كبدة، قلوب غنم.. (ص ١٢٢ ثلاثة وجوه لبغداد)؛ دخول حياة المطبخ هو النفاذ من سياق الثوابت الجاهزة إلى الخلوة التي تدور فيها العمليّات الأوّليّة، التي تحوّل المواد إلى وظائف. هنا، في المطبخ تتعلّم صنع الأشياء. تحطّم القشرة الصّلبة لعالم أصمّ (ص ١٤٢).

هنا يرتفع الرّوائي بالمطبخ إلى مصافّ فلسفيّة ميتافيزيقيّة تقريباً ولكنّه يعود، هذا الرّوائي المرويّ، ليقول:

قلت لها: مشتاق لك جدّا جدّاً. ولم أكن صادقاً، فشوقي إلى الطّعام كان أكبر... كنت آكل بشهيّة هائلة ولكن لا أحسّ للأكل طعماً... (ص ١٧٧).

* * *

هذه تأويلات لها ما يساندها في النصّ، وقد تُتاح لهذا النصّ تأويلات أخرى، إن كان لابدّ من التّأويل لتعميق تذوّق العمل الرّوائي وإدراكه معاً.

لكنّي أظن أنّه ممّا يفرض نفسه على القارئ فرضاً ذلك الوجه الثالث لعمل غالب الرّوائي وهو ما أسمّيه لَبْس الهُويّة، والحيرة، والاختلاط، وهي التي تنتهي، كما رأينا في نهاية **الروائيّون** باختيار الموت.

ومع أنّ هذا الوضع الرّوائي الذي يترتّب ـ كما هو واضح ـ عن الوضع السّياسيّ ـ الاجتماعيّ الثقافيّ العام في الوطن العربيّ، فإنّني لا أخطئ قطّ عندما أفرّق بين ذلك الوضع كلّه، وبين موقف غالب هلسا المواطن الإنسان الرّجل الذي لم يتردّد يوماً في الانخراط، بقوّة طَوال حياته، وأيّاً كانت اختياراته الإيديولوجيّة، في معترك العمل الثّوري الإيجابي النشط. وهو الذي كان مِثالاً، أثناء اجتياح القوّات الاسرائيليّة لبيروت، إذ كان شعلة متّقدة ومتّصلة من العمل والإقدام والشجاعة والاستهتار الباسل بالأخطار.

سوف أرجع أساساً إلى **ثلاثة وجوه لبغداد** لدعم ما أذهب إليه في الوضع الرّوائي الذي يقوم على ما أسمّيه اللّبْس العميق في الهويّة وفي المصير.

نحن هنا بإزاء شخصيّة نسائيّة ـ هي الشّخصيّة الرئيسيّة ـ تقوم بالدّور الأساسيّ في الرّواية، بل تدور الرّواية حول محورها، ولكنّنا حتى النهاية تقريباً لا نعرف مَنْ هي: أهي ليلى، أم هي سهام؟ بل الأهمّ هنا هو أنّ الرّاوي غالب لا يعرف هويّتها على الحقيقة، وإنّما تتخايل له مرّةً باسم سهام ومرّة باسم ليلى ـ وليلى هذه تأتي كثيراً في روايات غالب فكأنّها ابتعاث عصري حديث لليلى الأخيليّة الأخرى. موضع العشق الأبدي في التّراث الشّعري العربي، وكأنّها في الوقت نفسه نفيٌ لهذه الليلى القيسيّة العامريّة، إذ تتقلّب هويّتها تحت اسمٍ مراوِدٍ آخر بهويّة مغايرة.

بل إنّ غالب، الرّاوي المروي نفسه، يختلط اسمه على النّاس، وعلى ليلاه ـ سهامه نفسها: فهو أحياناً عبّاس، وهو أحياناً «عبّوس». ويكاد أن يختلط اسمه عليه هو نفسه:

ـ ابتعد غالب عنه متعجّلاً وهو يقول لنفسه: «يحمل لي كلّ هذه العواطف ولا يعرف حتّى اسمي (ص ٤٨).
ـ قال بصوت حاول أن يجعله طبيعيّاً: «إيه أخبار سهام؟».
قاطعته... بحدّة: «ـ لكن أنا سهام!».

وليست المسألة مجرّد اختلاط أسماء، أو خطأ في النّداء:

ـ قالت ببطء: ولكن ما هي أهميّة الاسم؟
قال غالب: الاسم هو كلّ شيء.
ولكنّ العبارة «ما هي أهميّة الاسم؟» رسخت في قلبه وأخذت تتوالد (ص ٦٦).

المسألة عنده إذن أعمق وأهمّ بكثير من مجرّد الاسم، فالوردة هي الوردة، تحت أيّ اسم، فماذا في الاسم؟ كما تقول جولييت (ليلى شكسبير، أم سهامه؟).

وفي موضع آخر:

أحسّ غالب أنّ ليلى ـ اسمها حقّاً وصدقاً ـ قد عزمت أمرها... فمن خلال ذلك العناق، والعري، والاندفاع الجسدي، وبذلك الجسد الأفعواني المرن، المجدول بصلابة اسفنجيّة، عبّرت عن رفضها أن تعيش حياتها دون اسم أو هويّة... (ص ٦٨).

المناط هنا بالفعل هو تحديد الاسم أيّ تحديد الهويّة. فهل تحدّدت الهويّة، على إطلاقها، في هذا العالم النصيّ؟ وهل تحدّدت هويّة ليلى، واسمها، حتى إذا كان الرّاوي يقول لنا إن اسمها ليلى حقّاً وصدقاً؟ إنّه يعود المرّة بعد المرّة لكي يخلط الأسماء والهويّات: «شعرت باليأس من التوصّل إلى رسالة أو خارطة لا اعتراض لي عليها» (ص ١١٠). ولعلّه من الصّحيح أنّ مشاهد اختلاط المشاهد والمعارف والأسماء والهويّات المتكرّرة تحدث أساساً قبل مشهد الحفلة التي في طريقه إليها «يهبط السلّم إلى الدمار»؛ ولكن التخليط يستمرّ أساساً في سياق هذه الحفلة، أي في سياق الدّمار.

أليس هذا مفصحاً عن الدّلالة التحتيّة أو المضمَرَة للنصّ «الغالبيّ»؟

بل إنّه يذهب إلى أبعد من ذلك. وفي نطاقٍ حلميّ أو كابوسيّ تتوالى مشاهد إنكار الوجود نفسه، وجود ليلى ـ سهام، واختفاء الآثار التي تتركها، ووجود صديقه وزميله في السّكن أيّوب الذي لا ينتهي به الأمر إلى الجنون فحسب، بل كأنّما ينتهي إلى العدم ذاته: «لا وجود

لليلى؟.. ما معنى هذا؟... لا وجود لها» (ص ١٦٤) «هل وُجدت سهـام أصلاً؟» (ص ١٦٥) «هـذه ليست ليـلى.. لم تكن سهـام» (ص ١٧٢).

فإذا كانت «ليلى ـ سهام» على رغم عزمها أن تبقى محدّدة الاسم والهويّة، تظلّ مختلفة، بل إنّ وجودها نفسه يوضع موضع السؤال، فإنّ شخصيّة أيّوب تلقى مصيراً محزناً ومضحكاً قليلاً إذ ينقل إلى المصحّة العقليّة في مشهد أقرب إلى مليودراما عربة اسمها الرّغبة. ويظهر في مشهد كابوسيّ غرائبيّ بينما العاشقان على سريره، ولا إمكانيّة هناك لأن نحدّد ما إذا كان هذا المشهد، حتى في سياقه النصيّ، واقعة أم كابوساً بحتاً، ولا مجال هنا بالطبع للإشارة إلى واقعٍ خارجيّ، غير نصيّ، يُروَى عنه. فليس بين أيدينا إلاّ هذا النصّ المحمّل بدلالاته عن الواقع، ولكنّه لا يروي عن الواقع ولا يعكسه ولا يطابقه مطابقة حدَثيّة.

* * *

تبقى لي إشارات سريعة إلى بضع خصائص في هذا العالم الرّوائي الخصيب بالدلالة، والممتع في الوقت ذاته.

وأوّل هذه الخصائص في تقديري هو ما يمكن أن أسمّيه **اقتران المشهد الخارجي بالمشهد الدّاخلي**.

فليست العين اللاّقطة الذكيّة اليقظة نادرة في الرّواية العربيّة الآن، ولكن هذه النظرة النافذة المليئة بالتّفصيلات تقترن، عند غالب، باهتزازات الدّاخل اقتراناً حميماً يكاد يكون عضويّاً. كما تقترن بحبٍ مخامر ودائم بالبيئة الكونيّة أو الطّبيعة، وليست هذه ـ كالمعتاد ـ مجرّد استعارة المشهد الخارجيّ ليدلّك أو «يرمز عن» الحالة النفسيّة للرّاوي أو لشخوص الرّواية، بل هي أعمق وألصق بكثير، وتصل إلى ما يشبه التوحّد بينهما، وتبادل الفعاليّة بين أقنومين في جوهر واحد.

إنّ دلالة مشاهد المدينة من الخارج ـ أيّ مدينة سواء كانت بغداد أو القاهرة أو عمّان أو قرى الأردن ـ تتجاوز بكثير مجرّد الديكور الذي يَسنُد الدّراما الدّاخليّة ويؤطّرها. هذه المشاهد هنا موصوفة بحياد ودون نسق كما يبدو لأوّل وهلة، وكأنّما هي خارج سياق السّرد الرّوائي.

لكنّها هي نفسها السّياق، والنّسق، والدّراما الدّاخليّة، وهي نفسها التي تحمل التعليق على المشاهد الدّاخليّة، أو على الأصحّ هي نفسها الرّؤية الدّاخليّة. ليس المشهدان قطبين متكاملين فقط، بل إنّهما متداخلان، متواشجان، فكأنّ المشهد الخارجي متورّطٌ في غور الدّاخل، وكأنّما المشهد الداخليّ مرئيٌّ بحياد، في ضوء هادئ مَشّاع، ويتحوّل الجسم العضوي الفيزيقيّ إلى شيءٍ غير جسدي، كما يحدث العكس: «أنا عازم على جعل العينين تنطقان؛ وأن أصل إلى نتائج محددة» (ص ١٠٧)؛

> يصبح للصوت لون، وملمس، ورائحة، لون ضبابٍ ورديّ، كثيف، رجراج، ضباب له ملمس جسد الطفل الطّريّ، المبلول، ولباب الفاكهة النّاضجة، ورائحة الأرض المعشبة، وليل أريحا في الصّيف، قارورة عطر الليمون.. وهو في داخله جنين، يعوم في ذلك الرّحم (ص ٦٧).

وانظر أيضاً مشهد وصف الخريف والصّيف والشتاء في بغداد (في صفحة ١٥٠). فليست هذه مشاهد مُقْحَمة، وأجنبيّة عن نصّ هذا العالم، بل هي تقع في صميمه إذ تنتهي الفقرة الطّويلة الممتعة بأنّ الخريف ألغى المناطق المحايدة، وألغى كرم المقاتِل وشرفه. ألا يبدو لأوّل وهلة أنّ الكلام عن كرم المُقاتِل وشرفه لا صلة له بوصف الخريف والصّيف والشتاء، هل هو مجرّد نزال مع الجوّ وتقلّباته؟ أتصوّر أنّ الإجابة واضحة.

وقبيل نهاية **ثلاثة وجوه لبغداد** نقرأ: «كان كلّ شيء هادئاً. الأشجار تغرق في صمت قديم، والنّخيل ساكن لا تتحرّك ورقة واحدة من أوراقه. والصّمت؛ فقد انتهت جميع الأصوات. تأمّلت السّماء. كانت رماديّة ـ زرقاء. وفي الشّرق كانت بيضاء لامعة، فيها لمسات حمراء شفّافة ورقيقة. كان هذا الجزء من السّماء يقبع لامعاً، ناعماً، ساكناً بانتظار طلوع الشّمس» (ص ١٩٨).

فهل هذا مجرّد إسقاط على سماء الشّرق، كما كان يحدث بشكل فجّ على أيدي صغار من أسموا أنفسهم واقعيّين؟ أليست عذوبة المشهد ونفاذه نافيين بحدّ ذاتهما لأن يكون هذا المشهد مجرّد إسقاط فقط؟ ولماذا أتى المشهد قبل النهاية، قبل أن يهبط غالب السلّم إلى الدّمار؟ في نهاية تنبّؤيّة أخرى قبل نهاية **الرّوائيون**؟ هذا مشهد سماء الرّوح، أيضاً.

ليست هذه الرّؤية مقصورة على رواياته الأخيرة فقط، بل إنّنا نجد في أوائل روايته الأولى **الخماسين** أنّه دخل في عالمه العصابي، عالم التطيّر والفزع. «غبشة أوّل المساء تحطّ على المدينة كطيور سوداء مرتجفة. من انحناءات الشّارع حيث تترصّده ظلمةٌ أشدّ كثافة كانت عبارات ليلى تنبثق» (ص ١٨).

أو انظر صفحة ٤٩ هكذا عفوَ الاختيار من **الخماسين**: «بدت المرئيّات.. ثقيلة ومنفصلة كأنّها توقّفت في مكانها فجأة؛ حابسة النّفَس والحركة، متأهّبة..».

أو انظر مشهد كابوس طوابير انتظار الخبز في صيف بغداد المحرق (ص ٩٩، **ثلاثة وجوه لبغداد**) إنّ الوصف هنا ـ بمجرّده ـ دراما كاملة.

وصحيحٌ أنَّ غالب الـرّاوي ـ المرويّ لم يكن قطّ مشغـولاً بالنّـظر إلى سماء «ميتافيزيقيّة» ما، المشهد الخارجي ـ والدّاخـلي ـ معاً طبيعيٌ فقط، لا يشي ـ في تقديري ـ بأيّة دلالة ميتافيزيقيّة، أو غيبيّة، ولكنّه لذلك لا يقلّ روحيّة وعمقـاً، بحال. والمشهـد الخارجي دائـماً عنده مرتبط بالمدينة أو بالقرية ـ وداخلٌ في غَوْر النّفس ـ لكنّه ليس رمزاً أو شفـرة عن أشواق صـوفيّة أو علويّـة مفارقـة لهـذا العـالم. ليست في الشّمس والقمـر والنّجوم والسّحب، مثـلاً، دلالات دينيّـة؛ فظلال المعاني الإلهيّة منفيّة عن هذا العالم.

* * *

من الخصائص التي يتميّز بهـا الفنّ الرّوائي عنـد غالب مـا يصحّ أن أسمّيه الواقعيّة الجديدة ـ التي تنقض وتناقض «الواقعيّة» التقليديّة المطروحة الآن حتّى حدّ الابتذال أحياناً.

وواضـحٌ أنَّ البناء الـرّوائي عنـده لا ينهـج منهـج طـرح العقـدة وفكّها، ولا منهج التّحليل والتّعليل التسـويغي (ولا أقول العقـلاني) أو منهـج التوازن التقليـدي ـ كـما أسلفت ـ بـين مقـوّمـات العمـل الرّوائي.

واقعيّته تهزم الواقعيّة التّقليديّة بقدرٍ من الحرّيّة ـ والانثيال أحيـاناً كثيرة ـ «صفاء الـرّؤية يجعـل المرئيّـات (والمحسوسـات، والانفعالات أيضاً) شديدة الوضـوح والتّحديـد» [ص ١٨٩ ـ بتصرّف من عندي من **ثلاثة وجـوه لبغداد**] . وهـو ما يسمّى أحيـاناً بـالواقعيّـة المفرطـة أو سَرَف الواقعيّة Hyper - realism ولكنّها واقعيّة تتيح ساحتها أيضاً للحلم، لا باعتباره شيئاً منفصلاً يحـدث في النّوم أو في اليقـظة، بل بوصفه داخلاً في نسيج الواقع مضفوراً فيه ومقـوّماً منـه. وسواءٌ كـان تهويماتٍ سانحة أم كوابيس جارحة أو رؤى سيرياليّة فتراها كما نجد في مشهـدٍ غرائبي، يـأتي (أيضاً) قبيـل نهاية **ثـلاثـة وجـوه لبغـداد** حيث تأتي التّفصيلات الخارقة للمألوف والكـابوسيّـة تقريبـاً في ضوءٍ شـديد التّحديد والوضوح، ودون أيّة كلمة مشحونة بأيّة طاقة انفعاليّة، الأمر الذي يوشك أن يقترب من تقنيّات الرّواية الجديدة التشييئيّة، تقنيّـات «النظرة» (صفحات ١٩٦ و١٩٧ و١٩٨).

لكن هذه الواقعيّة لا تتردّد في استخدام تقنيّات كـان قد ارتـادها «دوس بـاسوس» في عشرينيّـات القرن في روايـاته المعـروفة ومنهـا: **ثـلاثيّة أمـريكا**، **ومنتصف القـرن**، أعني تقنيّات التّسجيـل والتـوثيق والتّقارير الصحفيّة أو الإخباريّة، وهو ما استغلّه غالب، بإسرافٍ ربّما، في رواية **الضّحك** مثلاً.

هـذه واقعيّةٌ تـأخذ من التقنيّـات الميلودراميّة بطرف. وقـد كـان هاجس الميلودراما، وجاذبيّتها في آنٍ معاً، من هموم غالب الرّوائيّـة، وقد أفصح عنهـا إفصاحـاً في داخل نسيـج عمله الرّوائي ـ كـما كان يفصح باستمرار عن هموم تفكيره الإيديولوجيّ والسّيـاسيّ وتحليلاتـه وتعليلاته لتطوّرات الأحداث على السّاحة العالميّـة، ولاسيّما في مجـال العمل الشيوعي داخليّاً كان أم دوليّاً.

لكنّ التـوثيق، والميلودرامـا، لم تكونا عنـده إلّا جـزءاً من نسيـج حيّ. ذلك أنّ جسد الرّواية ـ كجسـد المرأة ـ «يستمـدّ حياتـه وجمالـه وإغواءه من الجسد ككل . . .» (ص ١٠٨ ـ **ثلاثة وجوه لبغداد**).

وأخيـراً فإنّ من تنـاقضات هـذه الواقعيّـة الجديـدة مع أسـلافها الـواقعيّين القـدامى أنّها تتورّط في الأسـطوريّ، فيـما هـو «أكـبر من الحياة» كما يُقال.

وعنـدي أنّ صورة المـرأة عند غـالب ليست فقط «واقعيّـة» بكـلّ تفصيـلاتها الجسـدانيّة والـرّوحيّة ودقـائق تكويناتها عضـويّاً وشبقيّـاً ومجتمعيّاً، بل هي تتجاوز ذلك إلى مـا يقارب «الأنيـما» عند يـونج، فهي امرأةٌ «كُلّيّةٌ» إن صحّ هذا التّعبير. إنّها دائماً قـويّة، مستحـوذة، مسيطرة، شامخة، ومهما كان اسمها ليـلى، سهام، سلطانـة، منال، تفيدة، فهي نموذج علويّ archetype:

> «جسـدها المحكـوم بإرادة قـوية متمكّنـة» (ص ٦٩ ثـلاثـة وجـوه لبغداد).
>
> «بدا في الوجه لمحة من ذلك التّحفظ الأنثوي الـذي يسيّطر عـلى جسـدٍ مهدّد بـالانفـلات والتبعـثر. وفي الجسـد المنسـاب تحت القميص بدا الجسد الأنثوي بكلّ عطائه وخصبه. وكانت نعومةٌ خضرة تحيطها كـالهالـة. كدت أصرخ «أحبّـك»... (ص ١٦٢ ثلاثة وجوه لبغداد).
>
> ـ «كـانت تجلس معتدّة، محتشمـة. وكـان احتشـامها يعني تلك السّيـطرة المرنـة، الواثقـة، على هـذا التيّار الـدّافق من الأنوثـة الوافرة، انضباط ذلك الشّق الفاصل بين الثديين الصلبين، من تلك اللّمعة الباهرة لفخذيها المستديـرين القويّين» (الخماسين، ص ٤٨).
>
> ـ «ظهرت مرّة ثانية: شامخة أسطوريّة، شعـرها الأسـود ينساب عـلى كتفيهـا، صـدرهـا معتـدّ، حـركـاتهـا واثقـة» (الضحك ص ٨٤).
>
> ـ «من خـلال قميص النّوم استـطعت أن أرى العنق الشّـامـخ، والنّحر الصّقيل النّاعم... وعندما وقفت لتجفّف وجهها تكوّر الثـديان، وانحسر البـطن، وبدا الجسـد متماسكـاً، قويّـاً، فيـه رشاقة من ستكون خطوتها التالية راقصة» (سلطانة ص ٢١٨).
>
> ـ بشرتها لدنـة، رطبة، تتسرّب منهـا شهوة... لا أدري كيف، ولكن هذه المسام المفتوحة تفيض بعصـارة أنثويّـة، شبقيّة، غـير مرئيّة» (سلطانة ص ٢٩٣).
>
> «كان وجهك ـ ذلك الشّحوب، ولمعة العينين الضارعتين، المعلّقتين بوجهي ـ . . . مُبْهِظاً بتلك الشّهوة المحضة التي لا تعرف الحدود أو القيود... صريحة، خالصة، لا يعوقها شيء.. بحثت في كلّ النّسـاء عنك. النّسـاء وهمٌ، وأنتِ، أنتِ الحقيقـة التي لا تتكرّر، البـاقية» (سلطانة ٤٦٤).

وواقع الأمر أنّها حقّاً باقية، ولكنّها تتكرّر باستمرار في بحثه عنها، في «كلّ النساء». هذه هي المرأة ـ الأسطورة الواحدة المتكثّرة معاً: النموذج الأوّليّ الرئيسيّ الذي يُلهم النساء والرجال جميعاً ويخضعهم لسطوته.

ولا يتردّد غالب في أكثر من موضع في أن يشير إلى أنّ هذا النموذج كأنّه حَرَمٌ لا يُنال. هذه المرأة الأسطورة منيعة، وليست مُتاحة ولا مبذولة، لأنّ الشَّبق عنده دائماً ملتبس بين التحريم والابتذال، لأنّه شبق كما قلت ضد الشَّبق. انظر مثلاً لا حصراً، (صفحة ٣٤٧) من **سلطانة**: «استقبلتني (بَلْجيا) بوجه عرقان، أنف منتفخ بالإجمال والغضب المكبوت، وجسد مبلّل (بلجيا وكلّ نساء العائلة لا يخطرن في خيالي إلاّ مبلّلات) [وهل دلالة البلل والماء الشَّبقيّة الجنسيّة عند فرويد وعند غيره وفي الأساطير البدائيّة بالأمر الخافي؟] وشعر منكوش، ونحرها عارٍ حتى أعلى الثديين (اللّحم المبذول، اللّين، العرقان، المقزّز، لحم المحارم) قبّلتني بشفتين جافّتين على خدّي...».

هذا هو الوجه العكسيّ للشّبق ـ اللاّشبق، لكنّه وجهٌ لصيقٌ ملازمٌ كالحواذ العصابيّ.

إشاراتٌ سريعة أريد أن أُنهي بها هذه الدراسة الوجيزة: منها عقيدة النصّ الشعبويّة، إيمانه المطلق بعامّة النّاس، الإيمان الذي يتبدّى في شخصيّاته النسائيّة المتكرّرة التي «ترتفع» من صفوف الغَمْر المجهّل إلى مصاف المثقّفات الماركسيّات اللاّتي يقرأن الأدبيّات الشيوعيّة وغيرها ويصلن إلى مستويات ثقافيّة تكاد لا تُصدَّق (ما أهمّية الإيهام المقنع التقليدي في هذا السياق؟). ومنها ثانياً أنّه اتّخذ قراراً (ليس في الرواية فقط) بأنّه:

> سيعيش بين هؤلاء النّاس، العمّال المصريّين والعراقيّين الذين هم رجال حقيقيّون.. وعندما غشيه رعب القرار، قال لنفسه «لبعض الوقت، على الأقلّ» وسوف يبتعد عن المثقّفين ابتعاده عن الوباء..»... «وتشكّلت الصورة ببطء في ذهنه: العمل اليدوي ـ لم يحدّده بل أخذ يحسّه منذ تلك اللحظة في ذراعيه وكتفه (هل في ذلك ما يذكّر بتولستوي الجزمجي الهاوي؟ لكن العقيدة ـ الحلم هنا ليست هواية) الحجرة الصغيرة التي سوف يسكنها في هذا الحيّ الشعبي. وتنبّه للحظة أنّه عاش ذلك في حيٍّ معروف، في القاهرة، ولكن الصورة استمرّت في التشكّل، مستعيرة معطياتها من تلك الحجرة في حيٍّ معروف. سوف يكتب. هناك مائدة تصلح للطعام والكتابة (ثلاثة وجوه لبغداد ص ١٤).

* * *

ومنها مقدرة هذا النصّ على استدراج مستويات اللغة في نسيجه. فليست الحوارات باللّهجة المصريّة، والعراقيّة، والشّاميّة، شواهد على مهارة لغويّة لا تكاد تتعثّر إلاّ في الأندر الأقلّ، فقط، بل إنّ هناك مستوى آخر من التعدُّديّة اللّغويّة التي لا انفصال لها، بداهةً، عن تعدُّديّة الرؤية والدلالة. وهو التراوح المحسوب بين لغة الشعر الرقيقة النّاعمة، ولغة التقرير البارد العقلانيّ أو حتّى التسويغيّ المباشر، بين لغة العشق و«هذيانه» كما يقول، ولغة النظرة التشييئيّة التي تشتبك وتتورّط بخلجات النّفس الجوّانيّة.

* * *

من خصائص هذا الفنّ الروائي الغنيّ صحوه الدائم بإزاء السّقوط في هوّة الميوعة العاطفيّة، يقظته وتنبّهه لأخطار هذا التردّي الذي يمكن أن يُؤدّي بالنصّ إلى التهلهل والترهُّل يوردانه موارد التهلكة.

وهو يعالج احتدام النصّ بعدّة تقنيّات منها تقنيّة التغريب، التدخُّل المباشر من الكاتب ـ الرّاوي، إذ يضع نفسه بين النصّ وقارئه: يوجّه الخطاب مباشرة إلى القارئ، كأنّما يوقظه ويحميه من الانسياق وراء عاطفيّةٍ متسايلةٍ ما. ومثال ذلك أن يقول النصّ الرّاوي:

> هل أنا بحاجة إلى رواية تلك المعركة التي دارت بين أيوب ورجال الشرطة.

وذلك في محاولة لنفي ونقض الإيحاءات العاطفيّة لمشهد مماثل مؤثر وموسٍّ إلى حدّ الميلودراما في مسرحيّة تنسي وليامز الشهيرة **عربة اسمها الرغبة**.

ومن هذه التقنيّات سخرية الكاتب الرّاوي بالذات، ومن التقرير، أو الغنائيّة التي سبق له أن وضَعَها، بكلّ جدّيّة:

> قبل أن يجلس فكّر: هل يجلس ملتصقاً بها، مثلما كان في الداخل؟ بدا ذلك خارج سياق الموقف، لا ينسجم مع الغابة والشعر، ولقاء عاشقين في ضوء القمر؟ (في ص ٦٢ من ثلاثة وجوه لبغداد).

هذا كاتب كبير بأكثر من مقياس، وفي تقديري بل في يقيني أنّ عالمه الروائي سيظلّ غنيّاً، ممتعاً، قابلاً لأكثر من تأويل، ومتجدّداً، لأنّ خصبه الروحيّ كبير.