

لغالب هلسا روائياً

ادوار الخراط

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

- ١ - الخماسين، دار الثقافة الجديدة، القاهرة ١٩٧٥ .
- ٢ - الضحك، دار العودة، بيروت ١٩٧٩؟
- ٣ - السؤال، ابن رشد - الفارابي، بيروت ١٩٧٩ .
- ٤ - البكاء على الأطلال، ابن خلدون، بيروت ١٩٨٠ .
- ٥ - ثلاثة وجوه لبغداد، آفاق للدراسات والنشر، قبرص ١٩٨٤، طبعة أولى؛ ونجمة، الرباط ١٩٩٢، طبعة ثانية.
- ٦ - سلطنة، دار الحقائق، بيروت ١٩٨٧ .
- ٧ - الروائيون، الزاوية، دمشق ١٩٨٨ .

والعالم الروائي عند غالب هلسا عالم واحد، متنوع المناحي وله عمق، لكنه محدد، متواتر القسّمات ومتساق الشخصيات، يدور أساساً حول شخصية الراوي الذي تأتينا أحياناً بضمير المتكلم، أو أحياناً أخرى بضمير الفرد الغائب الذي يتبدى سريعاً على أنه قوي الحضور، ومركزي، وينبثق العالم الروائي منه، وهو أساساً قناع شفيف حيناً وسافر أحياناً لشخصية الكاتب نفسه، بل إنه يتخذ اسمه صريحاً، وله ملامح غالبية من حياة الكاتب نفسه.

ويمكن، من بين اختيارات عدّة، أن أقرأ هذا العالم من خلال ثلاثة وجوه رئيسية، من دون أولويات: أولاً العمل السياسي السري الثوري غالباً وما يترتب عليه من مشاهد السجن؛ وثانياً التورط الشبكي وما يسبقه ويصحبه ويعقبه من مناورات غرامية أو انحرافات عاطفية أو عقابيل الحبوط والإشباع على السواء؛ ثالثاً وأخيراً ذلك اللبس، واختلاط الهويات، والحيرة، والهزيمة في النهاية.

غالب، كاتباً وشخصية روائية على حدّ سواء، هو ابن وفي وقادر على الإفصاح لتلك الحقة التي زلزلت البلاد العربية جميعاً تقريباً، من أواخر الأربعينات حتى أواخر الثمانينات: حقة الآمال المشرقة والأفاق الفساح والخيارات المفتوحة والشعارات المجلجلة، حقة التفتح - لا الانفتاح - على ميادين عريضة تكاد أن تكون لانهائية من العمل والإقبال على الحياة والعكوف على إرساء أسس جديدة لأبنية شاهقة من الوعود والتطلعات، لتأتي الضربة الساجقة في ١٩٦٧ والانهيار، والهزيمة في أكثر من ميدان وأخصها إن لم يكن أجلاها

ميدان الروح الجماعية إن صحّ هذا التعبير، ثم الانكسار والتشتت والصراعات الداخلية في الوطن وفي النفس على السواء، والسقوط والتبعية ثم الجهد الذائب الموصول، حتى الآن، نحو الشعث، والنهوض، والمواجهة.

غالب ابن بار لهذه الحقة كلها، سواء على الصعيد الشخصي أو على الصعيد النصّي.

أخذت ثلاثة وجوه لبغداد موضوعاً رئيسياً لهذه المقالة الموجزة عن ثلاثة وجوه لغالب هلسا روائياً، لا لمجرد أنها رواية بديعة ومثيلة لعالم غالب هلسا الروائي فحسب، بل لأنها كذلك تكاد تكون من حيث البناء والاتساق الروائي أكمل كتبه. ولا أعني بالاتساق الروائي ذلك الإحكام التقليدي في الصنعة الروائية أو تجويد التقنيات المطروقة في الرواية الواقعية حيث تتوازن العناصر الروائية من سرد وتعليل وتحليل وحوار، وتُفرش المقدمات والمشوّقات للقارئ في البداية وتتصاعد الحكمة أو العقدة في الذروة ثم تنفك في النهاية على نحو يرضي فضول القارئ ويرمجه ويسلمه إلى نوم هنيء؛ فتلك طريقة في العمل الروائي أظنها قد استنفدت إمكانياتها، ومن الممكن الآن أن يخرج الروائي على كلّ هذه المواضع أو بعضها، ويبقى مع ذلك في عمله هذا الاتساق الذي يسري في جسد النصّ مُضمراً أو في مستوى ثانٍ من مستويات الدلالة.

غالب هلسا، روائياً، يختصّ بمقدرة خارقة على ابتعاث اللحظة، على أن يخلقها أو يعيد خلقها بكلّ تفصيلاتها، إيحاء وحضوراً. العين الروائية هنا صاحبة كلّ الصحو، لاقطة لدقائق هي على صغرها وجزئيتها تجسم المشهد الخارجي والداخلي على السواء، تجعل دماء الحياة تندفق لا في الأجسام النسائية، مثلاً، بل حتى في الثياب، والأثاث، والجو النفسي أو الطبيعي معاً. عالمه الروائي يقوم على تراكم وتتابع هذه اللحظات - والخطرات والانفعالات - على خطوط هي عادة مطردة على سننها، على مسارات يتعدّر عليك أن تجد لها نواة مركزية محرّكة إلا في شخصية الراوي نفسه. وتتشعب هذه المسارات، كلّ على حدة، تقريباً، لكي تنتهي إلى «النهاية»؛

أي تصبُّ في بَقاعٍ تظلّ مفتوحة للإمكانات، دون خواتيم مغلقة أو «حلول» مُشيعَة.

يصدق ذلك على معظم روايات غالب هلسا.

أما ثلاثة وجوه لبغداد فلعلَّ فيها أتساقاً أكبر، أو ترأسلاً وتناغماً بين مقومات البناء الروائي أكثر حميمية من سائر روايات غالب هلسا. وقد يرجع ذلك إلى قصرها ووجازتها النسبية، وهو الأمر الذي أتاح لها تمككاً لمقوماتها لعلّه تراخي، أو انساب على سجيّة أخرى، في الروايات الطويلة.

إذا سلّمنا بأن غالب هلسا إنما كتب نصّاً روائياً واحداً، فإنّ عالمه النصّي وثيق الصلة بالعالم الذي عاشه الروائي، من غير أن يكونا متطابقين، لا بمعنى تطابق الأحداث والشخوص فقط، بل بما هو أكثر من ذلك. إذ ليست هناك سلطة للواقع المعاش على النصّ المكتوب؛ فلكلِّ حياته ولكلِّ سياقه، مهما بدا من أوجه التشابه بل ما يمكن أن يسمّى، بمعنى ما، التّطابق.

ما إن يصبح العالم نصّاً حتى يكون له سياقه المغاير في الجوهر للسياق المستهلك منه حتى إن صحّت هذه العبارة. ليس ذلك فقط بمجرد واقعة الاختيار والاختزال (أو الاستفاضة، سواء) بل بفعل التعمد الروائي كلّهُ أوّلاً، ثمّ بالموقع النصّي داخل نصوص أخرى للكاتب نفسه ثانياً، الأمر الذي يضيف عليه دلالة خاصة. وليس التعمد الروائي هنا، بحال، مرادفاً للتدبّر أو التعمّل أو القصديّة السّافرة بل قد يتأتّى عن عمْدٍ خفيّ حتى عن الكاتب نفسه فيدور أو يجوس في خبايا طبقة تقع تحت الوعوي (إذا صحّت طوبوغرافيا طبقات الوعوي التي هي أساساً ديناميّة ومتقلّبة لا ستاتيكة أو جيولوجيّة).

«الظلام، والمكان الغريب، جعلاً ذلك يبدو وكأنّه يحدث خارج سياق هذا العالم؛ جعلاه جدياً كالطّفوس، كحركة الأفلاك في فراغ رماديّ»؛ أليس في هذا، هذا بالضبط قوّة النصّ؟ ومغايرته؟ فهذا المشهد الذي يدور في سجن أوقع أثراً - في داخل النصّ - منه في الواقع.

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

«لم يستدعها بالتواتر الزمنيّ.. بل كان يستحضرها كمشاهد، يتأملها، ويعيد استرجاعها إلى حدّ تعذيب الدّات» (ثلاثة وجوه لبغداد، ص ١٦).

هذا بالضبط ما يحدث في العمل الروائي كلّهُ لغالب هلسا، لا ما يحدث فقط في هذه الرواية بالدّات.

إنّ «تعذيب الدّات» هنا ردٌّ على التعذيب الذي توقعه أجهزة القمع على غالب الروائي وغالب المرؤي في وقتٍ معاً.

وفي هذا العالم - كما نعرف - تختلط أشباح المساجين. كلّهم مظالم وكلّهم يردّون على التعذيب بالتعذيب: السياسيّون الذين يصمدون في السّجن ثمّ تتشقق في أرواحهم صدوع الانهيار في الخارج، والجنائيّون 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 الاقتراس.

نظرة الصبي كانت نافذة، وقحة، ضاحكة. ولكن شيئاً ما، دينياً، فيه استغاثة نفذ منها إلى غالب.. فتنة غريبة تتلبس الوجه، شيء ما في انحناء الرّأس والعينين المسبلتين.. ثمّ تلك الحركة السريعة برأسه إلى الوراء يرده خصلة من شعره الكستنائيّ.. الصبي يفوح جنساً وعتفاً. (ثلاثة وجوه لبغداد، ص ١٨ و١٩).

فهذا الصّبي السّجين المشبوه الذي لعلّه ينقل إلى سجنانيه أخبار زملائه وقرنائه المسجونين، ضحية بلاشكّ، ولكنّه يرده على القهر بما عنده من أسلحة: الجنس والخيانة والتواطؤ مع جلّاديه.

وفي مشهد مروّع ومقرّز ويكاد يُشفي على «الجروتييسك» إذ يبتعث النصّ عمليّة اغتصاب جنسيّ في داخل سجن الترحيلات نقرأ:

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

وكأنّما شبك السّجن هو أيضاً سجن الشّبك. يظلّ عالم السّجن مستحوذاً على نصّ غالب هلسا حتى روايته الأخيرة الروائيّون التي تُستهلّ:

شعر مصطفى بوطاة الصّمت.. يصفي للصّمت المسكون بعذاب وأشواق خمسة آلاف سجين سياسيّ (الروائيون، ص ٣).

وكأنّما السّجن هو الردّ الذي يكاد يكون حتمياً على العمل السياسيّ الثوري، فما أندر ما نجد في هذا العالم النصّي مشاهد الفرح والأمل والاستشراف البهيج للانتصار. أليس في هذا استشراف مسبق لعقابيل العقدين الأخيرين من حقبة الأمل والآفاق المتفتحة ثمّ الانكسار والهزيمة؟

وتتخلّل العمل الروائي كلّهُ عند غالب مشاهد العمل السياسيّ والثوري، وتحليلات للأوضاع السياسيّة والطبقيّة لا في البلاد

العربية فحسب بل على الصعيد العالمي كذلك. وهو يورد هذه النظريات في حوارات يتراوح توفيقه في إيمانها بأنها مُقنعة، كأنه لا يهتم حقاً بأن يسبك عناصر الإيهام فيها، أو كأن الروائي يقبل نتوءها عن جسد النص - هل هو نتوء حقاً؟

الوجه البارز الثاني من وجوه العالم الروائي لغالب هلسا، كما لا يخفى، هو هذا الهم - بل هذا الهوس - بالشبق، أو بالإيرووطيقية. أزعِم أن الشبق عند غالب ليس بهيجاً أو فرحاً، بل ليس تحقّقاً، إلا على سبيل الاستثناء من القاعدة.

أمّا القاعدة: فهي في تصوّري ما يمكن أن أسميه «صدّ - الشبق» anti - érotism، وهو هنا يستخدم المشهد والخطاب الإيرووطيقي لكي يدحض الإيرووطيقية، لكي يصل بها إلى ضدّها: الخذلان، والفشل، والسقوط.

كأنّ في هذا المسعى ما يتساقق، ويتراسل مع المشهد السياسي نفسه: من الأمل إلى الجبوت، من التوهج والتشوّف إلى القتامة وما يشارف اليأس وإن كان لا يتردّي تماماً في هُوته.

ويكفي هنا أن ننظر بسرعة إلى آخر ما نشره غالب: المشهد الأخير في الروائيون - وهو مشهد مُنبئ ومُنتبئ معاً - بعد حوار قصير متشجّع نعرف فيه مدى ابتذال زينب وامتھانها لنفسها لأنها تعترف بهذا الابتذال بأنها متاحة ومُدلّة باختيارها أو برغمها، فوجئ إيهاب بأنه استعاد رجولته. قالت زينب وهي تنهض من تحته «أنا سعيدة جداً؟» أمّا إيهاب - أليس قناعاً آخر لغالب؟ - فقد وضع حَبْتِي سينايد في فمه وشرب كأس البراندي حتى آخره. «عندما عادت زينب من الحَمَام أدركت من النظرة الأولى أنه ميت» الروائيون، ص ٣٩١.

لم يكن موت إيهاب هنا هو ذلك الموت المقترن بضرورة العشق أو غاية الشبق. لم يكن الموت الذي يكاد صوفيّاً، بل هو موت اليأس، كأنه نَفْض يديه من اللعبة كلّها بعد أن شرب كأس حياته - كما عرفها - «حتى الآخر».

من تلك النشوة كانت عريضة جنسية وقحة تتجلى - (ثلاثة وجوه لبغداد ص ٨٤)؛ ... اللقاء الجسدي لا يوجد بين اثنين ولكنه يفصلهما، إذ يصبح كلّ منهما باحثاً ومستجدياً لمتعته الخاصة يرى في الآخر مجرد وسيلة (ص ٦٩)؛ أحسست... بجسدها يتدفع بقوة نحوي وهي تطلق مهمات مختنفة ثم يرتخي فيها كلّ شيء ويموت... (ص ١٢٥)؛ لم يكن لما يدور بينها علاقة بالجنس (ص ٦٩).

ليست في مشاهد الإيرووطيقية - وحتى التلمّظ الشبقي أو الابتذال الجنسي - 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 العُدوان والامتهان القمعي بالجنس. الجنس هنا مقترن بالتعذيب أو التهديد 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 - ثلاثة وجوه لبغداد).

وحتى في مشهد الحفلة:

هل يضعونها الآن في إحدى تلك الحجرات، ويضعون عصاها على عينيها، وكِمامة على فمها؟ أهي مُلقاة عارية على السرير مفرجة الساقين بالقوّة والمحفلون من الرّجال يتوالون واحداً إثر الآخر؟... ثمّ سيفكّون العصا والكِمامة ويضعونها بين يديه: تفضّل أستاذ، حبيبك... زوجتك - (ثلاثة وجوه لبغداد، ص ٤٩).

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

ومن أوضح الفقرات على «صدّ - الشبقيّة» ذلك المشهد (في صفحة ١٨٤) من ثلاثة وجوه لبغداد:

أحاول إعادها عني ولكن تشبّتها بي يزداد. أحسست بها تطوّقي بيدين يستحيل الفكك منها... وتندفع في العناق الذي بدأ يتخذ طابعاً عنيفاً وقد أصبحت ذراعها كطوقين من الفولاذ المرن وتقول بهمس مليء بالعنف: اسكت اسكت اسكت.

ولعلّ من تفرّيعات الحسيّة في هذا النصّ عكوفه على صنوف الطّعام وهّمه المقيم بالأكل ومشكلاته وهيئاته. ومازلت أزعِم أنّ هذا العكوف هو المقابل لعزوف مكبوت مدفوع به إلى الاستخفاء تحت قناع الإقبال والحفاوة بالطّعام والمآكل.

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

ومع أنّ هذه العبارة جاءت في معرض سردٍ لحكاية أو مشهد من حكاية، فلعلّها في ظنيّ تنسحب على معضلة الأكل في العمل الروائي كلّها، أي معضلة التشقيق في هذه الحسيّة العامّة التي تندرج تحتها الإيرووطيقية، تشقيق الطّعام والتلمّظ به منسجماً عن وضع ثنائي ازدواجي Ambivalent بين القبول والإنكار في وقت معاً، بين العكوف والعزوف، في أنّ معاً، سواءً في الجنس أو في الأكل وفي الشرب.

كنت في البداية أتناول عشايني في مطعم بساحة الطبقيلي يقدم المشويات، لحم الغنم المشوي، كلاوي، كبدة، قلوب غنم... (ص ١٢٢ ثلاثة وجوه لبغداد)؛ دخول حياة المطبخ هو النفاذ من سياق الثوابت الجاهزة إلى الحلوة التي تدور فيها العمليات الأولية، التي تحوّل المواد إلى وظائف. هنا، في المطبخ تتعلم صنع الأشياء. تحطم القشرة الصلبة لعالم أصم (ص ١٤٢).

هنا يرتفع الروائي بالمطبخ إلى مصاف فلسفية ميتافيزيقية تقريباً ولكنه يعود، هذا الروائي المروي، ليقول:

قلت لها: مشتاق لك جداً جداً. ولم أكن صادقاً، فشوقني إلى الطعام كان أكبر... كنت أكل بشهية هائلة ولكن لا أحسن للأكل طعاماً... (ص ١٧٧).

* * *

هذه تأويلات لها ما يساندها في النص، وقد تُتاح لهذا النص تأويلات أخرى، إن كان لابد من التأويل لتعميق تدوّن العمل الروائي وإدراكه معاً.

لكني أظن أنه مما يفرض نفسه على القارئ فرضاً ذلك الوجه الثالث لعمل غالب الروائي وهو ما أسميه لبس الهوية، والحيرة، والاختلاط، وهي التي تنتهي، كما رأينا في نهاية الروائيون باختيار الموت.

ومع أن هذا الوضع الروائي الذي يترتب - كما هو واضح - عن الوضع السياسي - الاجتماعي الثقافي العام في الوطن العربي، فإني لا أخطئ قط عندما أفرق بين ذلك الوضع كله، وبين موقف غالب هلسا المواطن الإنسان الرجل الذي لم يتردد يوماً في الانخراط، بقوة طوال حياته، وأبياً كانت اختياراته الإيديولوجية، في معترك العمل الثوري الإيجابي النشط. وهو الذي كان مثلاً، أثناء اجتياح القوات الإسرائيلية لبيروت، إذ كان شعلة متقدة ومتصلة من العمل والإقدام والشجاعة والاستهتار الباسل بالأخطار.

سوف أرجع أساساً إلى ثلاثة وجوه لبغداد لدعم ما أذهب إليه في الوضع الروائي الذي يقوم على ما أسميه اللبس العميق في الهوية وفي المصير.

نحن هنا بإزاء شخصية نسائية - هي الشخصية الرئيسية - تقوم بالدور الأساسي في الرواية، بل تدور الرواية حول محورها، ولكننا حتى النهاية تقريباً لا نعرف من هي: أمهي ليلي، أم هي سهام؟ بل الأهم هنا هو أن الروائي غالب لا يعرف هويتها على الحقيقة، وإنما تتخيل له مرة باسم سهام ومرة باسم ليلي - وليلي هذه تأتي كثيراً في روايات غالب فكأنها ابتعثت عصري حديث لليلي الأخيلية الأخرى. موضع العشق الأبدي في التراث الشعري العربي، وكأنها في الوقت نفسه نفي لهذه الليلي القيسية العامرية، إذ تتقلب هويتها تحت اسم

مراود آخر بهوية مغايرة.

بل إن غالب، الراوي المروي نفسه، يختلط اسمه على الناس، وعلى ليلاه - سهامه نفسها: فهو أحياناً عباس، وهو أحياناً «عبوس». ويكاد أن يختلط اسمه عليه هو نفسه:

- ابتعد غالب عنه متعجباً وهو يقول لنفسه: «يحمل لي كل هذه العواطف ولا يعرف حتى اسمي (ص ٤٨).

- قال بصوت حاول أن يجعله طبيعياً: «إيه أخبار سهام؟». قاطعته... بحدة: «لكن أنا سهام!».

وليست المسألة مجرد اختلاط أسماء، أو خطأ في النداء:

- قالت ببطء: ولكن ما هي أهمية الاسم؟

قال غالب: الاسم هو كل شيء.

ولكن العبارة «ما هي أهمية الاسم؟» رسخت في قلبه وأخذت تتوالد (ص ٦٦).

المسألة عنده إذن أعمق وأهم بكثير من مجرد الاسم، فالوردة هي السوردة، تحت أي اسم، فماذا في الاسم؟ كما تقول جوليت (ليلي شكسبير، أم سهامه؟). وفي موضع آخر:

أحس غالب أن ليلي - اسمها حقاً وصدقاً - قد عزمت أمرها... فمن خلال ذلك العناق، والعري، والانسحاق الجسدي، وبذلك الجسد الأفعواني المرن، المجدول بصلابة اسفنجية، عبرت عن رفضها أن تعيش حياتها دون اسم أو هوية... (ص ٦٨).

المناط هنا بالفعل هو تحديد الاسم أي تحديد الهوية. فهل تحدت الهوية، على إطلاقها، في هذا العالم النصي؟ وهل تحدت هوية ليلي، واسمها، حتى إذا كان الراوي يقول لنا إن اسمها ليلي حقاً وصدقاً؟ إنه يعود المرة بعد المرة لكي يخلط الأسماء والهويات: «شعرت باليأس من التوصل إلى رسالة أو خارطة لا اعتراض لي عليهما» (ص ١١٠). ولعله من الصحيح أن مشاهد اختلاط المشاهد والمعارف والأسماء والهويات المتكررة تحدث أساساً قبل مشهد الحفلة التي في طريقه إليها «يهبط السلم إلى الدمار»؛ ولكن التخليط يستمر أساساً في سياق هذه الحفلة، أي في سياق الدمار.

أليس هذا مفصلاً عن الدلالة التحتية أو المضمرة للنص «الغالبية»؟

بل إنه يذهب إلى أبعد من ذلك. وفي نطاق حلمي أو كابوسي تتوالى مشاهد إنكار الوجود نفسه، ووجود ليلي - سهام، واختفاء الأثار التي تركها، ووجود صديقه وزميله في السكن أيوب الذي لا ينتهي به الأمر إلى الجنون فحسب، بل كأنما ينتهي إلى العدم ذاته: «لا وجود

ليلي؟ .. ما معنى هذا؟ .. لا وجود لها» (ص ١٦٤) «هل وجدت سهام أصلاً؟» (ص ١٦٥) «هذه ليست ليلي .. لم تكن سهام» (ص ١٧٢).

فإذا كانت «ليلي - سهام» على رغم عزمها أن تبقى محدّدة الاسم والهوية، تظلّ مختلفة، بل إن وجودها نفسه يوضع موضع السؤال، فإن شخصية أيّوب تلقى مصيراً محزناً ومضحكاً قليلاً إذ ينقل إلى المصحّة العقليّة في مشهد أقرب إلى مليونرأماعرية اسمها الرّغبة. ويظهر في مشهد كابوسي غرائبيّ بيننا العاشقان على سريره، ولا إمكانيّة هناك لأن نحدّد ما إذا كان هذا المشهد، حتى في سياقه النصّي، واقعة أم كابوساً بحثاً، ولا مجال هنا بالطبع للإشارة إلى واقع خارجي، غير نصّي، يروى عنه. فليس بين أيدينا إلا هذا النصّ المحمّل بدلالاته عن الواقع، ولكنه لا يروي عن الواقع ولا يعكسه ولا يطابقه مطابقة حدّيّة.

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

وأول هذه الخصائص في تقديري هو ما يمكن أن أسميه اقتران المشهد الخارجي بالمشهد الداخلي.

فليست العين اللاّقطّة الذكيّة اليقظة نادرة في الرّواية العربيّة الآن، ولكن هذه النظرة النافذة المليئة بالتفصيلات تقترن، عند غالب، باهتزازات الدّاخل اقتراناً حميماً يكاد يكون عضويّاً. كما تقترن بحبّ مخامر ودائم بالبيئة الكونيّة أو الطّبيعة، وليست هذه - كالمعتاد - مجرد استعارة المشهد الخارجي ليدلّك أو «يرمز عن» الحالة النفسيّة للرّائي أو لشخص الرّواية، بل هي أعمق وألصق بكثير، وتصل إلى ما يشبه التّوحد بينهما، وتبادل الفعاليّة بين أقنومين في جوهر واحد.

إن دلالة مشاهد المدينة من الخارج - أيّ مدينة سواء كانت بغداد أو القاهرة أو عمّان أو قرى الأردن - تتجاوز بكثير مجرد الديكور الذي يسند الدّراما الداخليّة ويؤطرها. هذه المشاهد هنا موصوفة بحياد ودون نسق كما يبدو لأوّل وهلة، وكأنّما هي خارج سياق السرد الرّوائي.

لكنّها هي نفسها السّياق، والنّسق، والدّراما الداخليّة، وهي نفسها التي تحمل التعليق على المشاهد الداخليّة، أو على الأصحّ هي نفسها الرّؤية الداخليّة. ليس المشهّدان قطبين متكاملين فقط، بل إنّها متداخلمان، متواشجان، فكأنّ المشهد الخارجي متورط في غور الدّاخل، وكأنّما المشهد الداخلي مرثيّ بحياد، في ضوء هادئ مشاع، ويتحوّل الجسم العضوي الفيزيقيّ إلى شيء غير جسدي، كما يحدث

العكس: «أنا عازم على جعل العينين تنطقان؛ وأن أصل إلى نتائج محدّدة» (ص ١٠٧)؛

يصبح للصوت لون، وملمس، ورائحة، لون ضبابٍ ورديّ، كيف، رجراج، ضباب له ملمس جسد الطفل الطّريّ، المبلول، ولباب الفاكهة النّاضجة، ورائحة الأرض المشبعة، 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 مُفحّمة، وأجنبيّة عن نصّ هذا العالم، بل هي تقع في صميمه إذ تنتهي الفقرة الطّويلة الممتعة بأنّ الخريف ألغى المناطق المحايدة، وألغى كرم المقاتل وشرفه. ألا يبدو لأوّل وهلة أنّ الكلام عن كرم المُقاتل وشرفه لا صلة له بوصف الخريف والصّيف والشتاء، هل هو مجرد نزال مع الجوّ وتقلّباته؟ أتصوّر أنّ الإجابة واضحة.

وقبيل نهاية ثلاثة وجوه لبغداد نقراً: «كان كلّ شيء هادئاً. الأشجار تغرق في صمت قديم، والنّخيل ساكن لا تتحرّك ورقة واحدة من أوراقه. والصّمت؛ فقد انتهت جميع الأصوات. تأملت السّماء. كانت رماديّة - 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 مجرد إسقاط على سماء الشّرق، كما كان يحدث بشكل فحجّ على أيدي صغار من أسموا أنفسهم واقعيّين؟ أليست عذوبة المشهد ونفاذه نافين بحدّ ذاتها لأن يكون هذا المشهد مجرد إسقاط فقط؟ ولماذا أتى المشهد قبل النهاية، قبل أن يهبط غالب السّلم إلى الدّمار؟ في نهاية تنبؤيّة 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 التطير والفرع. «غبشة أوّل المساء تحطّ على المدينة كطيور سوداء مرتجفة. من انحناءات الشّارع حيث ترصدّه ظلمة أشدّ كثافة كانت عبارات ليلي تنبثق» (ص ١٨).

أو انظر صفحة ٤٩ هكذا عفوّ الاختيار من الخماسين: «بدت المرثيات .. ثقيلة ومنفصلة كأنّها توقّفت في مكانها فجأة؛ حابسة النّفس والحركة، متأهبة ..».

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

وتعليقاته لتطورات الأحداث على الساحة العالمية، ولاسيما في مجال العمل الشيوعي داخلياً كان أم دولياً.

لكن التوثيق، والميلودراما، لم تكونا عنده إلا جزءاً من نسيج حي. ذلك أن جسد الرواية - كجسد المرأة - «يستمد حياته وجماله وإغواؤه من الجسد ككلا...» (ص ١٠٨ - ثلاثة وجوه لبغداد).

وأخيراً فإن من تناقضات هذه الواقعية الجديدة مع أسلافها الواقعيين القدامى أنها تتورط في الأسطوري، فيما هو «أكبر من الحياة» كما يُقال.

وعندي أن صورة المرأة عند غالب ليست فقط «واقعية» بكل تفصيلاتها الجسدانية والروحية ودقائق تكويناتها عضوياً وشبقياً ومجتمعيّاً، بل هي تتجاوز ذلك إلى ما يقارب «الأنيسا» عند يونج، فهي امرأة «كَلِيَّة» إن صحَّ هذا التعبير. إنها دائماً قوية، مستحوذة، مسيطرة، شائخة، ومهما كان اسمها ليلي، سهام، سلطانة، منال، نفيدة، فهي نموذج علويّ archetype :

«جسدها المحكوم بإرادة قوية متمكنة» (ص ٦٩ ثلاثة وجوه لبغداد).

«بدا في الوجه لمحة من ذلك التحفظ الأنثوي الذي يسيطر على جسد مهّد بالانفلات والتبخر. وفي الجسد المنساب تحت القميص بدا الجسد الأنثوي بكلِّ عظامه وخصبه. وكانت نعومة خضرة تحيطها كالهالة. كدت أصرخ «أحبك»...» (ص ١٦٢ ثلاثة وجوه لبغداد).

- «كانت تجلس معتدة، محتشمة. وكان احتشامها يعني تلك السيطرة المرنة، الواثقة، على هذا التيار الدافق من الأنوثة الوافرة، انضباط ذلك الشق الفاصل بين الثديين الصليين، من تلك اللمعة الباهرة لفضحتها المستديرين القويين» (الجناسين، ص ٤٨).

- «ظهرت مرّة ثانية: شائخة أسطورية، شعرها الأسود ينساب على كتفيها، صدرها معتد، حركاتها واثقة» (الضحك ص ٨٤).

- «من خلال قميص النوم استطعت أن أرى العنق الشامخ، والنحر الضيق الناعم... وعندما وقفت لتجفّف وجهها تكور الثديان، وانحسر البطن، وبدا الجسد متماسكاً، قوياً، فيه رشاقة من ستكون خطوتها التالية راقصة» (سلطانة ص ٢١٨).

- بشرتها لدنة، رطبة، تتسرّب منها شهوة... لا أدري كيف، ولكن هذه المسام المفتوحة تفيض بعصارة أنثوية، شبقيّة، غير مرئية» (سلطانة ص ٢٩٣).

«كان وجهك - ذلك الشحوب، ولمعة العينين الضارعتين، الملعقتين بوجهي -... مُبهظاً بتلك الشهوة المحضة التي لا تعرف الحدود أو القيود... صريحة، خالصة، لا يعوقها شيء... بحثت في كلّ النساء عنك. النساء وهم، وأنبت، أنت الحقيقة التي لا تتكرّر، الباقية» (سلطانة ٤٦٤).

وصحيح أن غالب الراوي - المروي لم يكن قطّ مشغولاً بالنظر إلى سماء «ميتافيزيقية» ما، المشهد الخارجي - والداخلي - معاً طبيعيّ فقط، لا يشي - في تقديري - بأية دلالة ميتافيزيقية، أو غيبية، ولكنه لذلك لا يقلّ روحية وعمقاً، بحال. والمشهد الخارجي دائماً عنده مرتبط بالمدينة أو بالقرية - وداخل في غور النفس - لكنه ليس رمزاً أو شفرة عن أشواق صوفية أو علوية مفارقة لهذا العالم. ليست في الشمس والقمر والنجوم والسحب، مثلاً، دلالات دينية؛ فظلال المعاني الإلهية منقبة عن هذا العالم.

من الخصائص التي يميّز بها الفنّ الروائي عند غالب ما يصحّ أن أسميه الواقعية الجديدة - التي تنقض وتناقض «الواقعية» التقليدية المطروحة الآن حتى حدّ الابتدال أحياناً.

وواضح أن البناء الروائي عنده لا ينجح منهج طرح العقدة وفكّها، ولا منهج التحليل والتعليل التسويغي (ولا أقول العقلاني) أو منهج التوازن التقليدي - كما أسلفت - بين مقومات العمل الروائي.

واقعيته تهمز الواقعية التقليدية بقدر من الحرّة - والانشال أحياناً كثيرة - «صفاء الرؤية يجعل المراثيات (والمحسوسات، والانفعالات أيضاً) شديدة الوضوح والتحديد» [ص ١٨٩ - بتصرف من عندي من ثلاثة وجوه لبغداد]. وهو ما يسمّى أحياناً بالواقعية المفرطة أو سرف الواقعية Hyper-realism ولكنها واقعية تتيح ساحتها أيضاً للحلم، لا باعتباره شيئاً منفصلاً يحدث في النوم أو في اليقظة، بل بوصفه داخلياً في نسيج الواقع مضفوراً فيه ومقوماً منه. وسواء كان تهويمات سانحة أم كوايبس جارحة أو رؤى سيرباليّة فتراها كما نجد في مشهد غرائبي، يأتي (أيضاً) قبيل نهاية ثلاثة وجوه لبغداد حيث تأتي التفصيلات الخارقة للمألوف والكابوسية تقريباً في ضوء شديد التحديد والوضوح، ودون أية كلمة مشحونة بأية طاقة انفعالية، الأمر الذي يوشك أن يقرب من تقنيات الرواية الجديدة الشيبية، تقنيات «النظرة» (صفحات ١٩٦ و١٩٧ و١٩٨).

لكن هذه الواقعية لا تتردد في استخدام تقنيات كان قد ارتادها «دوس باسوس» في عشرينيات القرن في رواياته المعروفة ومنها: ثلاثية أمريكا، ومتنصف القرن، أعني تقنيات التسجيل والتوثيق والتقارير الصحفية أو الإخبارية، وهو ما استغلّه غالب، بإسرافٍ ربما، في رواية الضحك مثلاً.

هذه واقعية تأخذ من التقنيات الميلودرامية بطرف. وقد كان هاجس الميلودراما، وجاذبيتها في إن معاً، من هموم غالب الروائية، وقد أفصح عنها إفصاحاً في داخل نسيج عمله الروائي - كما كان يفصح باستمرار عن هموم تفكيره الإيديولوجي والسياسي وتحليلاته

وواقع الأمر أنها حقاً باقية، ولكنها تتكرّر باستمرار في بحثه عنها، في «كلّ النساء». هذه هي المرأة - الأسطورة الواحدة المتكرّرة معاً: النموذج الأوّليّ الرئيسيّ الذي يُلهم النساء والرجال جميعاً ويخضعهم لسطوته.

ولا يتردّد غالب في أكثر من موضع في أن يشير إلى أن هذا النموذج كأنه حرّم لا يُنال. هذه المرأة الأسطورة منبعا، وليست متاحة ولا مبدولة، لأنّ الشبق عنده دائماً ملتبس بين التحريم والابتذال، لأنّه شبق كما قلت ضد الشبق. انظر مثلاً لا حصراً، (صفحة ٣٤٧) من سلطانة: «استقبلتني (بلجيا) بوجه عرقان، أنف متنفخ بالإجمال والغضب المكبوت، وجسد مبلّل (بلجيا وكلّ نساء العائلة لا يخطرون في خيالي إلاّ مبلّلات) [وهل دلالة البلبل والماء الشبقية الجنسية عند فرويد وعند غيره وفي الأساطير البدائية بالأمر الخافي؟] وشعر منكوش، ونحرها عارٍ حتى أعلى الثديين (اللحم المبدول، اللين، العرقان، المقرز، لحم المحارم) قبلتني بشفتين جافتين على خدي...».

هذا هو الوجه العكسيّ للشبق - اللاشبق، لكنّه وجه لصيق ملازم كالحواذ العصاويّ.

إشارات سريعة أريد أن أُنهي بها هذه الدراسة الوجيزة: منها عقيدة النصّ الشعبوية، إيمانه المطلق بعامّة الناس، الإيمان الذي يتبدّى في شخصياته النسائية المتكرّرة التي «ترتفع» من صفوف العُمَر المجهل إلى مصاف المثقفات الماركسيّات اللاتي يقرأن الأدبيّات الشيوعية وغيرها ويصلن إلى مستويات ثقافية تكاد لا تصدّق (ما أهمية الإيهام المقنع التقليدي في هذا السياق؟). ومنها ثانياً أنّه اتخذ قراراً (ليس في الرواية فقط) بأنّه:

سبعش بين هؤلاء الناس، العمّال المصريّين والعراقيّين الذين هم رجال حقيقيّون... وعندما غشيه رعب القرار، قال لنفسه «لبعض الوقت، على الأقلّ» وسوف يتعد عن المثقّفين ابتعاده عن الوباء... «وتشكّلت الصورة ببطء في ذهنه: العمل البدوي - لم يحده بل أخذ يحسه منذ تلك اللحظة في ذراعيه وكنته (هل في ذلك ما يذكر بنولستوي الجزمجي الهاوي؟ لكن العقيدة - الحلم هنا ليست هواية) الحجر الصغرة التي سوف يسكنها في هذا الحيّ الشمعي. وتنبّه للحظة أنّه عاش ذلك في حيّ معروف، في القاهرة، ولكن الصورة استمرت في التشكّل، مستعيرة معطياتها من تلك الحجر في حيّ 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، والشامية، شواهد على مهارة لغويّة لا تكاد تتعثر إلاّ في الأندر الأقلّ، فقط، بل إنّ هناك مستوى آخر من التعدّدية اللغويّة التي لا انفصال لها، بدهاء، عن تعدّدية الرؤية والدلالة. وهو التراوح المحسوب بين لغة الشعر الرقيقة الناعمة، ولغة التقرير البارد العقلانيّ أو حتى التسويغيّ المباشر، بين لغة العشق و«هديانه» كما يقول، ولغة النظرة التشيبيّة التي تشتبك وتتورّط بخلجات النّفس الجوانيّة.

من خصائص هذا الفنّ الروائيّ الغنيّ صحوه الدائم بتجزاء السقوط في هوة الميوعة العاطفيّة، يقظته وتنبهه لأخطار هذا التردّي الذي يمكن أن يُؤدّي بالنصّ إلى التهلّهل والترهّل يوردانه موارد التهلّكة.

وهو يعالج احتدام النصّ بعدّة تقنيّات منها تقنيّة التعريب، التدخل المباشر من الكاتب - الراوي، إذ يضع نفسه بين النصّ وقارئة: يوجّه الخطاب مباشرة إلى القارئ، كأنما يوقظه ويحميه من الانسياق وراء عاطفيّة متسايلة ما. ومثال ذلك أن يقول النصّ الراوي:

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

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

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

قبل أن يجلس فُكر: 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 تصديري بل في يقيني أنّ عالمه الروائيّ سيظلّ غنياً، متمعاً، قابلاً لأكثر من تأويل، ومتجدّداً، لأنّ خصبه الروحيّ كبير.