منطلقات النقد عند غالب هلسا
بين التذوّق
والتجربة الروائيّة

محمد دكروب

- ١ -

غالب هلسا روائي أساساً، وقاصّ، ومجادل قاسي اللّهجة غالباً، ومشارك في الحياة السياسيّة النضاليّة في كلّ بلد عربي حلّ به، وماركسيّ على طريقته الحرّة المتحرّرة - وحسناً فعل! - وناقد أدبي..

- فمن أيّة جهة يأتي غالب هلسا إلى النقد؟

من جهة المفاهيم الماركسيّة المتداولة حول الأدب والفنّ؟.. أم من جهة تغليب الموقف السياسي على حقائق الفنّ؟.. أم من جهة علم النفس، وكان يوليه اهتماماً نفسيّاً معيّناً؟.. أم من جهة التذوّق الانطباعي للعمل الفنّي؟.. أم هو يأتي النقد من جهة ممارسته للكتابة الروائيّة، بالأساس؟

وحتّى إذا حدّد غالب هلسا بنفسه منطلقاته النقديّة، فهل نركن نحن إلى هذا التحديد، ونصدّقه، ونأخذ به؟..

أحياناً، كان غالب يستخدم ما يرى أنّه «مفاهيم ماركسيّة» في النقد الأدبي، ولكن في شكلٍ أقرب إلى التعسّف (وهو تعسّف يطول المفهوم نفسه، وربّما بأكثر ممّا يطول الموضوع المنقود!).. وبالأخصّ عندما يحكم على الأعمال الإبداعيّة والظاهرات الثقافيّة من وجهة نظر العلاقات الاقتصاديّة.. فيظلم المفهوم، ويظلم الظاهرة الإبداعيّة موضوع النقد، ويظلم نفسه، أساساً، كمتذوّقٍ وكمبدعٍ معاً.. (نذكّركم، هنا، بنظرته التعسّفيّة، الاقتصاديّة والجغرافيّة، إلى «المثقّف الشامي» المحروم، برأي غالب، من نعمة الابتكار والإبداع الفنّي المهمّ.. لمجرّد أنّه - المسكين! - من بلاد الشام، ذات الاقتصاد التجاري!!).. ومثل هذه الأحكام الاقتصاديّة ليست قليلة في مقالاته النقديّة.. ولكنّها - على كلّ حال - لم تكن هي منطلقاته الأساسيّة... فهو يستضيء بمفاهيم ومنطلقات أخرى، أساسيّة فعلاً، تناقض هذه المفاهيم «الاقتصاديّة»، وتناقض كذلك، الكثير من أحكام بعض النقّاد الماركسيّين العرب، في ذلك الحين..

ففي الخمسينات، بالأخصّ، كان نقدنا الأدبي الماركسي، يحكم على العمل الأدبي الفنّيّ انطلاقاً من الموقف السياسي الفكري لصاحب هذا العمل: فنصفُ العمل بأنّه تقدّمي (فنّياً وأدبيّاً) إذا كان صاحبه تقدّمياً (سياسيّاً).. والعكس صحيح، وأكثر!.

ولكن، بعد هذه المرحلة - ربّما منذ أوائل السبعينات - بدأ بعضنا يوسّع بيكار أحكامه، ويتقدّم باتّجاه الأرحب.. محاذراً أن يُتّهم بـ «التحريفيّة» - والعياذ بالله! -.. وقد أصابني من هذه التهمة نصيبٌ لابأس به.. لأنّني قلتُ في تلك الفترة قولاً يشبه قول المنحرفين عن الطّريق القويم.. ومنهم غالب..[1]

في مقدّمة غالب هلسا لكتابه النقدي **قراءات**..[2] يحسم المسألة، واصفاً هذا الحسم بأنّه «انطباع شخصي» - تحسّباً للطوارئ! - فيعلن:

> - لا يوجد أدب جيّد يحقّ لنا أن نصفه بأنّه أدب رجعي سياسيّاً أو متخلّف اجتماعيّاً.. فكلّ أدب جيّد، بمقاييس الأدب، هو أدب في صفّ التقدّم. حتّى ولو كانت لمبدعه مواقف رجعيّة في السياسة... وكلّ أدب رديء، بمقاييس الفنّ البحتة، هو فنّ رجعي، معادٍ للإنسان ومعادٍ للتقدّم.. مهما كانت ثوريّة الكاتب الّذي أنتج هذا الأدب، ومهما كان التزامه بأكثر قضايا العصر تقدّماً في المجالين السياسي والاجتماعي.. (قراءات... ص: ١٠ - ١١).

وهذه الحقيقة، الّتي يوردها غالب، وقد اهتدينا إليها ذات عام سعيد (صرنا فيه من «التحريفيّين»..) تتأكّد لنا مع كلّ عملٍ فنّي جيّد وجديد.

فالأديب المبدع حقّاً، الأمين لحسّه الفنّيّ، والصادق مع رؤيته

---

(١) يراجع هنا كتاب: **الأدب الجديد.. والثورة** (محمد دكروب) وبالأخصّ الدراسة الّتي بعنوان «الأدب والنقد في رحاب انجلز» المنشورة عام ١٩٧١، في الذكرى الـ (١٥٠) لميلاد انجلز.

(٢) غالب هلسا: **قراءات في أعمال: يوسف الصايغ، يوسف إدريس، جبرا ابراهيم جبرا، حنّا مينة**، دار ابن رشد، بيروت، طبعة أولى ١٩٨١، ص ١٠ - ١١.

العميقة للحياة والنّاس والعلاقات. . يأتي أدبه متقدّماً فنّياً، وفي صفّ التقدّم والحريّة اجتماعيّاً وسياسيّاً حتّى لو أراد هو أن يكون غير هذا، في الموقف السياسي، فإنّ فنّه بالذات يتغلّب عليه.

الفنّ الحقيقي تقدُّمي أساساً، وباستمرار.

> . . وهكذا، ففي حين كان دستويفسكي ـ كما يقول غالب ـ يحاول أن يبرهن أنّ الظلم تحت ظلّ القيصريّة هو قدرٌ إلهيّ. . جاءت روايته لتبرهن أنّ الظلم قدرٌ إنسانيّ يمكن تجاوزه. لهذا السبب تصبح أفكار دستويفسكي لا قيمة لها، بينما يكتسب فنّه ثراءً متزايداً مع الزمن. (ص: ١١٧). . . وفي حين يهاجم دستويفسكي أفكار الاشتراكيّين في زمانه، فإنّه حين يكتب فنّاً، ينتهي إلى نفس النتائج الّتي يتبنّاها الاشتراكيّون. . لقد كان فنّه أكثر إدانة لأفكاره، وخاصّة أفكاره السياسيّة. (قراءات. . ص: ٦٤).

إذن، فنحن واجدون في أحكام غالب ـ لدى تعامله مع مايرى أنّه «مفاهيم ماركسيّة» في النقد الأدبي ـ النقيض ونقيضه، الضيّق والرحب، من الأحكام والآراء، دون أن يرفّ له جفن. .

. . فمن أيّة جهة كان غالب يأتي إلى النقد الأدبي؟

يحدّد غالب ـ بما يشبّه اليقين الحسّي، وبما يشبه عدم الاطمئنان النقدي المفاهيمي ـ هذا المنطلق الانطباعي في النقد:

> إنّني حين أقرأ عملاً إبداعيّاً أدبيّاً لا أحاكمه انطلاقاً من مسلّمات نقديّة أو جماليّة في ذهني، بل أدع ذوقي وحده ليحكم. وإذا دفعني مثل هذا العمل إلى الكتابة النقديّة، فإنّ نقدي يكون محاولة للتعبير عن تذوّقي من خلال منطلقات نقديّة. . (قراءات. . ص: ٦).

أصارحكم بأنّني لستُ فقط من المتجاوبين مع هذا المنطلق النقدي، بل لعلّي أمارسه عمليّاً كذلك. فأترك لتذوّقي وحده أن يقودني، أوّلاً، إلى العالم الفنّي للعمل. . فإذا أخذني العمل إليه، وغمرني بكشوفاته وبعالمه السحري الممتع، أخلص إلى استنتاج أطمئن إليه: هذا عمل أدبي فنّي جيّد! . . المرحلة الثانية هي: إعادة القراءة عبر رؤية نقديّة ما، والتعرّف على الخصائص الجماليّة البنائيّة والمعرفيّة لهذا العمل الفنّي. . أمّا الكتابة النقديّة فتأتي لاحقاً.

بعض النقد لا ينهج هذا النهج، وقد يراه بدائيّاً. . وقد ينفي مسألة التذوّق الفنّي هذه، وضرورتها، أصلاً! . . أو يضعها في مرتبة أدنى. . فليكن!.

ولكن، هل يمكن لنقدٍ ما أن يكون نقداً أدبيّاً فنّيّاً، بالفعل، دون حضورٍ قويّ لعامل الذوق والتذوّق، حتّى لو طمح هذا النقد إلى أن يصير علماً؟ . .

ومع هذا، فإنّ غالب هلسا يصارحنا ببعض التحفّظات: فهو، في عددٍ من مقدّمات مقالاته النقديّة، إذ يؤكّد على وصفِ بعض أحكامه النقديّة بأنّها انطباعات تعبّر عن يقين داخلي دون دراسة موضوعيّة ومنهجيّة. . فإنّه يحرص على القول بأنّ الآراء الّتي يوردها «تظلّ مجرّد احتمالات قابلة للنفي أو للتأكيد عندما يقوم فحصها منهجيّاً بأسلوب علمي»[1].

وكثيراً ما يندفع ـ في أحكامه النقديّة ـ مع انفعالاته. . فيبدو، حتّى في نصّه النقدي، كما كان في واقعه: يجادل ويساجل، حول طاولة في مقهى، منفعلاً، محمرّ الوجه والعين، رافعاً صوته، وأحياناً قبضته، وخلف شفتيه ابتسامة طفلٍ شقيّ معابث! . . ولكنّه يعترف بأنّه لا يثق بانفعالاته، ويحرص على ضبطها أو توجيهها، سواء في الكتابة النقديّة، أو ـ بالأخصّ ـ في الكتابة الروائيّة.

ولكنّه، هنا وهناك، يستجيب غالباً لما هو حسّي، ويبتعد ما أمكنه عمّا هو ذهني. . وإذا كان يسمح لبعض المفاهيم والتجريدات أن تتسرّب إلى كتاباته النقديّة، فهو، في كتابته الروائيّة، يستسلم لسيادة الحسّ. . بل إنّنا، في رواياته، وحين يحتدم الحوار والجدال بين شخصيّاته، نلمس أنّ شخصيّة «غالب» ـ مثلاً ـ أو «إيهاب» ـ المفترض أنّها شخصيّة المؤلّف ـ تتّخذان من المفاهيم والتحليلات السياسيّة والنظريّات، مواقف حسّيّة، وحدسيّة أحياناً، وحتّى غريزيّة!

كأنّه، في رواياته، ضدّ التجريد والتنميط والنّمذَجة والترميز، وهو بالمطلق ضدّ أن يبتدع الروائي (أو يخترع) روايته وأحداثها وشخوصها وأمكنتها بهدف تجسيد فكرة مسبقة أو للبرهنة على فكرةٍ ما. .

بل هو يُنكر واقعيّة «النّمط» أساساً في العمل الروائي. . ولا يقول بضرورة «النموذج» الروائي، المحدّد في صفاتٍ وخصائص ونزوعات يُعرَّف بها. . فواقع الحياة ـ كما يقول ـ أغنى من أن نحدّده في أنماط! . .

> . . فالنمط ـ يقول غالب ـ تجريد ذهني، وهو بمجرّد وجوده على هذا النحو فإنّ الواقع يتخطّاه بمجرّد وجوده. أي أنّه لا يمكن حصر الإنسان الواقعي الّذي هو موضوع الفن، في داخل النمط، لأنّ الإنسان الواقعي يظلّ دائماً أكثر غنى، ودائم التجاوز لعملية التنميط (ص: ١٢٤)

. . وهذا الحسم يطرح أمام النّاقد مسألة النّظر في روايات غالب هلسا نفسها: فهل هي تخلو ـ فعلاً ـ من الأنماط، أو «النماذج»، أو الشخصيّات الّتي ترمز إلى معنى ما، أو ظاهرة اجتماعيّة ما: النزوع السلطوي، مثلاً، الّذي يتوسّل الدكتاتوريّة، أو حتّى القتل

---

(١) غالب هلسا: «المكان في الرواية العربيّة»، ضمن كتاب الرواية العربيّة، واقع وآفاق، لمجموعة من الأدباء والنقّاد ـ دار ابن رشد، بيروت، ١٩٨١، ص ٢٠٩.

الجماعي، للحفاظ على السلطة؟.. ثمّ الشخصيات الّتي تعبّر عن النزوع النقيض: مجابهة التسلّط، مثلاً، عبر تلك الشخصيّة الروائيّة الّتي تتبلور فيها طموحات شعب وأحلامه وقدراته الكامنة، إلخ..

فماذا نرى في «السفّاح»، مثلاً أو «تفيدة»، أو «مصطفى» (رواية: **السؤال**، لهلسا)؟ أو حتّى شخصيّة «غالب» نفسها ـ في العديد من رواياته ـ حيث تتشابه مع شخص غالب هلسا نفسه، كما هو في الواقع، وتتمايز عنه أيضاً، وبالتأكيد؟..

لعلّ **النَمْذجة**، أو ما يشبهها.. أو الشخصيّات الروائيّة المتماسكة مع ذاتها، هي من الطبيعة الأساس للعمل الروائي الفنّي.

ولكن غالب هلسا لم يُقفل الهلالين، ويُنْهِ حكمه بهذا الحسم القاطع.. بل هو يوضح «شروطه» الفنّيّة ـ إذا صحّ التعبير ـ ويفتح الأفق بهذا القول:

> **التّنميط محاولة للتعبير عن الكمّ بواسطة الكيف. أو هو محاولة لوضع قانون عامّ لظواهر متشابهة باعتبارها متماثلة.. وبهذا يساعد التنميط على فهم الواقع ولكنّه لا ينوب عنه. إنّ على النمط أن يملك مرونة كافية ليستوعب التغيرات الواقعية (قراءات ص: ١٢٤).**

المهمّ ـ إذن ـ أن تتمتّع الشخصيّة الروائيّة ـ أو «النموذج» ـ بتلك المرونة الإنسانيّة.. أي: أن تملك حرّيتها، وحركة تمرّدها على الانحصار ضمن تجريدات وأفكار مسبقة تحدّد هي صفاتها ومسارها بحسب تخطيطات المؤلّف الذهنيّة لا بحسب طبيعتها الإنسانيّة، الّتي لا تعيش شخصيّة روائيّة بدونها..

غالب هلسا يركّز نارَ نقده ضد الروائي الذي يحوك أحداث روايته من أجل إثبات أفكارٍ مسبّقة!

.. لهذا، نرى غالب هلسا، في نقده الأعمال الروائيّة، يركّز ناره ـ بالأخصّ ـ ضدّ تلك الروايات الّتي يحوك المؤلّف أحداثها ويحرّك شخوصها، للبرهنة على فكرة ذهنيّة، مسبقة!.. وكذلك يركّز ناره ضدّ نزعة التنميط، والتجريد الذهني، في رسم «النماذج» الّتي ترمز إلى.. أفكار!. فتنحبس ضمن إطاراتها المجرّدة، الباردة!.

فهل جاء غالب هلسا إلى النقد من جهة.. الكتابة الروائيّة؟.

ربّما كان هذا هو الميل الأساس في كتابته النقديّة.. وليس المقصود هنا، الاستعانة بطرائق السرد والقصّ، أحياناً، في الكتابة النقديّة.. (وهذه، على كلّ حال، من خصائص مقالات هلسا النقديّة وحتّى السياسيّة).

بل المقصود: أنّ الكتابة النقديّة ـ كما مارسها غالب ـ هي، أساساً، **محاولات في التنظير العفوي لكتابة هلسا الروائية نفسها**، من حيث هو ينقد، وينتقد ـ ويهاجم ـ أعمال الروائيّين الآخرين..

وأميل إلى القول: إنّه ينتقد ويهاجم تلك العناصر والمواصفات والنزعات الّتي يراها نقيضاً لنظرته هو إلى الرواية، انطلاقاً من ممارسته الروائيّة بالذات.

ـ ٢ ـ

ولعلّ دراسة غالب هلسا النقديّة لرواية **السفينة** لجبرا ابراهيم جبرا، هي الأكثر وضوحاً في هذا الاتّجاه.. وقد نرى أنّ الانتقاد هذا، ومحاولة التنظير، ينطلقان من الموقع النقيض لكتابة جبرا الروائيّة، ولموقفه الفكري أيضاً، في شكلِ حضور هذا الموقف داخل العمل الروائي نفسه.

● يتركّز انتقاد غالب لـ **سفينة** جبرا على **طابعها الذهني**، وعلى كون الأحداث فيها والشخصيّات والعلاقات والبنيان، عناصر مركّبة للبرهنة على فكرة، أو أفكار ومواقف مسبقة.. فإذا المخطّط الفكري المسبق هو الّذي يحرّك الأحداث والشخصيّات، ويتحكّم بمسارها، بشكل عام!..

وهو يُصدر حكمه هذا ليس فقط من منظور الفن الروائي، عموماً، بل انطلاقاً، بالأساس، من ممارسته الروائيّة هو بالذات، فيقول عن نفسه ـ وربّما بشيء من المبالغة ـ إنّه يدخل إلى الكتابة الروائيّة **دون تخطيط مسبق**، ويترك للكتابة أن تقوده.. بل هو يذهب إلى الطرف الآخر (أو التطرّف الآخر) فيترك للانفعال الحادّ أن يقود كتابةً روائيّة تحتاج بالتأكيد إلى نوع من **الهندسة** الفنّيّة، والمونتاج التأليفي الضروري في عمليّة البناء الروائي أساساً..

فإلى أيّ حدّ ـ مثلاً ـ يمكن الاطمئنان تماماً إلى السلامة الفنّية لهذا الاعتراف:

> **عندما أعود إلى قراءة رواياتي.. أجد أنّها تتميّز بمستوى انفعالي حادّ وعال. وعندما أسترجع لحظة كتابتها أتذكّر أنّني**

كتبتها دون تخطيط، وأنها نمت وتضخمت دون تقصد. ففي حين كانت بداية رواية (الضحك) في ذهني مجرّد قصّة قصيرة لا تزيد عن العشر صفحات، رأيتها تكبر حتّى أصبحت خمسمائة صفحة (قراءات.. ص: ٦).

وهكذا.. وانطلاقاً من ممارسته هو ومن فهمه الخاصّ لمسألة عدم الخضوع للتخطيط المسبق، وتالياً، من كيفيّة فهمه للمنظور الأعمّ للفن الروائي.. يوجّه هلسا الانتقاد الحادّ إلى ذلك التخطيط الذهني المسبق، والصارم، لهندسة الرواية، و«الشخصيّات» في **سفينة** جبرا..

● ولعلّ القصديّة تبرز في مقالات هلسا النقديّة بأكثر منها في رواياته.. فنحن نلمس، مثلاً، أنّ منطلقاته النقديّة، الأساسيّة، في دراسته هذه لـ **سفينة** جبرا، هي المنطلقات نفسها، تقريباً، الّتي استخدمها غالب، بهذا الشكل من الحدّة أو ذاك، في معظم مقالاته النقديّة، في القصّة وفي الرواية.. بل لا أستبعد أنّه كان يختار من بين أعمال هذا الروائي أو ذاك، ما يجد فيه مجالاً لهذا النقد وللإفصاح، عبره، عن رؤيته هو إلى فنّ الرواية، انطلاقاً من ممارسته لها، بالأساس.

ولعلّه ليس مصادفة أنّ غالب (في مقالة أخرى له) قد اختار، من بين جميع أعمال يوسف ادريس القصصيّة، مجموعتي **النداهة** و**لغة الآي آي** بالذات، لينتقد تلك الكتابة القصصيّة الّتي رأى أن **إدريس** قد استخدمها، هنا، للبرهنة على فكرة مسبقة أو نزعة، أو لتطبيق نظريّة ما، آتية من علم النفس!..

ورغم هذا الانتقاد لمجموعتي إدريس هاتين، فإنّ غالب يحرص أن يشير إلى اختلاف أساسي بين تعبير إدريس عن فكرته المسبقة، وتخطيط جبرا الصارم لتجسيد فكرته.. فيؤكّد على «قدرة إدريس الفنّية الّتي تفرض نفسها» حتّى على التخطيط المسبق.. وانّه «حتّى لو انتزعنا الصورة الفنّية من سياق الدلالة والبناء تظلّ تحمل طاقة فنّيّة في ذاتها».. وبهذا يختلف إدريس جذريّاً ـ حتّى في مجموعتيه هاتين ـ عن **سفينة** جبرا، حيث يجابهنا: تخطيطٌ ذهنيٌّ مُحكم، وقدرات تقنيّة، رخاميّة، باردة!

● يكشف غالب، ببعض التفصيل، التناقض الداخلي، أو بالأصحّ: عدم وجود انسجام داخل الشخصيّة الواحدة، في رواية **السفينة**، لا من حيث هي شخصيّة إنسانيّة (تتقاذفها النزعات المتناقضة) بل من حيث رسم الروائي لها كشخصيّة روائيّة: فسلوك الشخصيّة هنا يتناقض مع المعطيات النفسيّة والاجتماعيّة الّتي يزوّدها بها المؤلّف.. بمعنى: أنّ هذه الشخصيّات لا تتصرّف أو تتكلّم وتفكّر حسب **منطقها** هي وتناقضاتها كشخصيّة حيّة تملك خصوصيّتها ومصيرها.. بل هي تتحرّك وتقول كلامها حسب **منطق المؤلّف**، أو حسب منطق الفكرة المسبقة الّتي يريد المؤلّف إيصالها عبرها.. يُلصق فكرته هو بها.. فتغادر الشخصيّة استقلاليّتها وإنسانيّتها وفرادتها، لتصير بوقاً للمؤلّف.. وتنزاح الرواية عن روائيّتها، فتصير ـ حسب تعبير غالب ـ «حواريّة وليست رواية، الأساس فيها هو الصدام بين أفكار مجرّدة»!.. ويبرهن غالب أنّ هذه الشخصيات/الأفكار، المجرّدة و«المتحاورة» هي في الواقع: **أفكار الصوت الواحد**.

وإذْ يلاحظ غالب أنّ أحداث **السفينة** مرويّة على لسان ثلاث من شخصيّاتها.. فهو يضع هذه «التقنيّة» موضع التساؤل الفنّي!.. ثمّ يبرهن أنّ هذا **الاختيار** ليست له ضرورة فنّيّة، فالشخصيّات الأخرى في الرواية لا تقلّ أهمّيّة أو حضوراً في مسار الأحداث.. فلماذا **اختار** جبرا هذه الشخصيّات الثلاث بالذات؟..

غالب ينتقد هذه الناحية من الرواية ليصل من هذا إلى استنتاج **يؤكّد على الخلل الأساس في بنية الشخصيّة الروائيّة في سفينة** جبرا!.. فحتّى لو اختار جبرا شخصيّات غير هذه لتروي الرواية.. «فالمسألة كانت سوف تتساوى.. لأنّ الشخصيّات الثلاث الّتي تحكي تتحدّث **بصوتٍ واحد**..».. وكذلك أكثر الشخصيّات الأخرى!.. ويشير غالب هنا إلى ظاهرة يرى أنّها غريبة، روائيّاً وواقعيّاً، تتجلّى في كون جميع الشخصيّات تتمتّع بثقافة موضوعيّة ومتخصّصة في نفس الوقت ـ هي ثقافة المؤلّف نفسه إلى حدٍّ **بعيد**!. فالجميع، مثلاً، يعرفون أدقّ دقائق الميثولوجيا اليونانيّة.. كما أنّ معرفتهم بالفنّ التشكيلي خارقة: فما إن يذكر أحدهم اسم لوحة ليستشهد بها على شيءٍ ما، حتّى نرى أنّ الجميع ـ كالمؤلّف ـ يعرفون تلك اللّوحة، ويفهمون دلالة استشهاده بها دون عناء!!.

بهذا، يكشف غالب ضعفاً أساسيّاً يراه في الفنّ الروائي عند جبرا: فالشخصيّات، هنا، **لا فرادة لها**.. لا ملامح خاصّة بها أو بفكرها ومعارفها وحتّى ذوقها الفنّي.. بل هي صورٌ باهتة عن.. المؤلّف!..

وما يهمّنا هنا: أنّ غالب ـ في انتقاده هذا ـ ينطلق من فهمه هو للشخصيّة الروائيّة، مستقلّةً تماماً عن المؤلّف، حتّى ولو كانت هذه الشخصيّة هي: المؤلّف نفسه.. فإنّ شخصيّة المؤلّف، في الرواية، تختلف ـ بالتأكيد ـ عن شخصيّته كما هي في واقعها، بمجرّد أن تدخل في شبكة العلاقات الروائيّة.. وفهمه هذا ينطلق من رؤيته إلى تعامله هو ـ في رواياته ـ مع الشخصيّات الروائيّة.

ففرادة الشخصيّة الروائيّة تفترض، لا تعدّد أنواع الشخصيّات وأنماطها في الرواية فحسب، بل ـ خصوصاً ـ تعدّد الأصوات فيها كذلك.. وتفترض، بالأخصّ، أن لا يدسّ المؤلّف صوته في أصوات شخصيّاته، وأن لا تطغى في الرواية، وفي دواخل

الشخصيَّات، سيادة الصوت الواحد.. حسب رصد غالب لطغيان صوت جبرا في شخصيَّات سفينته جميعها، وقد «تصادف» وجودها، معاً، فوق ظهرها!

● .. حتّى محمود (الشيوعي)، في هذه السفينة، يصير بوقاً للمؤلّف، لا من حيث أنّ فكره هو فكر المؤلّف (العكس هو الصحيح، هنا) بل من حيث أنّ المؤلّف يجرّد هذا الشيوعي من صفاته الشخصيّة (السلبيّة أو الإيجابيّة، لا فرق) ليصبّ فيه الصفات الّتي يتصورها هو عن «الشيوعي» ـ عامّة! ـ وعن أفكاره وتصوّراته.. فهو أيضاً: «شيوعي جبرا» أي نموذجاً للشيوعي في تخيّلات جبرا وهواه ـ أي: بوقاً لفكرة جبرا المسبقة عن «الشيوعي»، فلا تقول الشخصيّة هذه كلامها هي بل تقول **رأي جبرا فيها وحكمه عليها**.. فتغادر الشخصيّة ذاتها وفرادتها وخصوصيّتها.. وتصير بوقاً للمؤلّف!..

«المؤلّف (جبرا) لا يحبّ محمود» ـ يقول غالب ـ بل هو، ومنذ البداية، يدينه.. ويعبّر عن كرهه له، لا من خلال كلام محمود أو كلام غيره من شخصيَّات الرواية.. بل خصوصاً من خلال أوصاف جبرا المباشرة له، في السرد، بحيث ينفّر القارئ منه، منذ ظهوره الأوّل في الرواية:

> **محمود، بدينٌ قصير، ذو نظّارة غليظة، يكركر بين الحين والحين بصوتٍ غليظ يئزّ ويصرّ فوق صوت رفيقه الحالم الهادئ، وهو يكاد يركض وراءه[1]**

.. وبهذا الشكل أيضاً يتجلّى موقف جبرا من شخصيّة كاظم (الشيوعي) في رواية **البحث عن وليد مسعود**.. فهو ـ إذن ـ موقف من خارج الرواية وخارج الشخصيّة.. فإنّ كاظم ـ وحسب قول غالب ـ «قد ذاق الأمرّين على يد جبرا، كما عوّدنا أن يفعل مع كلّ الشيوعيِّين في رواياته».. ثمّ يبرهن غالب: «إنّ محمود قد وُجد (روائيّاً) ليُهزم دون أيّ مجهود».. وقد كتّل المؤلّف كلّ الشخصيَّات الأخرى ضدّه، ليهزمه!.. ويسجّل هو انتصاره عليه!!.

(لا بدّ من الإشارة هنا: أنّ غالب ـ كشخصيّة في الرواية ـ يوجّه النقد جارحاً وقاسياً لأنواع من الشخصيّات الروائيّة الشيوعيّة، وبالأخصّ بعض القيادات، داخل الرواية.. ولعلّه، هنا، أشدّ قسوة من جبرا.. ولكن الفرق أنّ نقد غالب يتجلّى عبر روائيّة الرواية، عبر تصادم الشخصيّات وفرداتها، وتنوّعاتها، ومن داخلها.. وعبر كون غالب حاضراً كشخصيّة روائيّة لها استقلالها حتّى عنه هو نفسه في واقعه خارج الرواية.. فهو ـ في الرواية ـ يتمايز عنه في الواقع الّذي نعرفه.. أمّا على الصعيد الفكري البحت: فإنّ نقد جبرا لشخصيّة الماركسي يأتي من خارج الموقع نفسه، من الموقف الضدّ الواعي، وهو يؤثّر سلباً على التكوين الموضوعي للشخصيّة.. ونقد غالب يأتي من الداخل، من موقع الحركة نفسها ومن داخل الرواية بالذات.. وهو اختلاف أساسي بين الروائيّين الاثنين، على الصعيد الروائي الفنّي، أوّلاً وأساساً، وعلى صعيد الموقف الفكري تالياً)..

● وديع عسّاف، الشخصيّة الفلسطينيّة في سفينة جبرا، يصفه غالب بأنّه «أغرب فلسطيني في الوجود»: تاجر (تصدير واستيراد) يعيش في الكويت، ويربح أموالاً طائلة. يسافر كثيراً ويستمتع كثيراً، ويقول كلاماً يعتبره جبرا «ثوريّاً»: «أنّ الرّجل الثوري هو ذاك الّذي يعود دائماً إلى جذوره، إلى الأرض».. وحلم وديع هو: أن يعود إلى فلسطين.. حسناً!.. ولكن، كيف؟. وبأيّ هدف؟.. وإلى ماذا يتطلّع؟.. وديع يريد لحلمه أن يتحقّق لوحده، خارج التاريخ وخارج الصراع!.. حسناً! الحلم هو الحلم.. ولكنّه يريد ـ إذا ما تحقّق حلمه هذا ـ أن يظلّ، هناك أيضاً، في فلسطين، خارج التاريخ وخارج الصراع، يبني مزرعة يربّي فيها أولاده، ويستمع إلى الموسيقى السمفونيّة، ويستمتع بالقراءة والعيش الهنيء، ويترك الآخرين (أي: إسرائيل والعرب، ومنهم طبعاً الفلسطينيُّون..) يصطرعون فوق رأسه، فهو سيهملهم تماماً..

ثوريّة وديع، إذن: أن يعيش فوق أرضه، بهناء، خارج التاريخ.. الآخرون يناضلون عنه ويصارعون.. وهو يستمتع بالموسيقى وبتحسين إنتاجه الزراعي..

أي: لا إسهام في الصراع، لا خارج الحلم ولا داخله!.. لا خارج فلسطين ولا داخلها..

طبعاً، شخصيَّات من هذا النمط، متناقضة، تدّعي الثوريّة وتمارس نقيضها، ليست موجودة فحسب في مجتمعاتنا، بل هي تتكاثر.. ولكن المهمّ هنا هو: **موقف المؤلّف** من هذه الشخصيّات وتناقضاتها.. والمؤلّف جبرا ـ كما يبرهن غالب ـ لا يخفي موقفه من شخصيَّات رواياته.. يكره بعضها (مثال: محمود، الشيوعي) ويتعاطف مع بعضها الآخر، بوضوحٍ ينبو خارج العلاقات الروائيّة. فماذا عن التناقض في شخصيّة وديع عسّاف هذه؟

يتساءل غالب: «هل عرضه المؤلّف من منطلق إدانة هذا التعارض بين القول والفعل؟.. هل اكتشف في وديع نصّاباً أو رجلاً مختلّ العقل؟.. لقد فعل المؤلّف عكس ذلك تماماً: صوّره على اعتبار أنّه أكثر الشخصيَّات ثقافة، وإبداعاً، وحيويّة» (**قراءات**.. ص: ٨٥).

.. بهذا، يكاد حلم وديع عسّاف أن يكون، بشكلٍ ما، حلم المؤلّف نفسه: خارج التاريخ والصراع، مستمتعاً بالموسيقى السمفونيّة والقراءة... وليصطرع الآخرون بعيداً عنه وعن

---

(١) جبرا ابراهيم جبرا: السفينة، منشورات دار النهار، ١٩٧٠، ص: ٣٧.

مزرعته.. هو «ثوريّ»، بشرط أن تظلّ الثورة نفسها خارج داره!!

● ... إذن: رواية **السفينة** ـ حسب نقد غالب ـ هي نمط من تلك الروايات الّتي تحكمها، وتتحكّم بها، **الفكرة المسبقة** (فيركّب المؤلّف أحداثها على هذا الأساس..) ويحكمها منطق **الصوت الواحد** (فإذا كلام الشخصيّات هو نفسه كلام المؤلّف..).. وفي حالة **شخصيّات السفينة**، فهي كلّها تقريباً تتمتّع بثقافة فنّيّة وموسيقيّة وفكريّة شبه متخصّصة، وثقافة واسعة في تاريخ الحضارات!.. وهذه كلّها هي **ثقافة المؤلّف** نفسها.. وعندما تتحاور الشخصيّات في هذه الشؤون لا يلمس القارئ أيّ فارق بين هذه الشخصيّة أو تلك، ولا أيّ تمايز.. فإذا حذف القارئ إشارة القول (ـ) يجد أنّ الأقوال كلّها قولٌ واحد.. **لاخصوصيّة** في قولِ هذه الشخصيّة أو تلك، لا ملامح خاصّة لها، لا في الموقف ولا في الفكر..

أفكارٌ تتحاور، لتأكيد سيادة الصوت الواحد، وطغيانه على الشخصيّات كلّها، وفيها.. والصوت الواحد ـ هنا ـ هو دائماً **صوت المؤلّف**..

● غالب هلسا يحاور رواية جبرا من الموقع النقيض، لا فكريّاً وحياتيّاً فقط، بل روائيّاً وفنيّاً بالأخصّ، وبالأساس.. وهو يحلّل **السفينة** وشخصيّاتها انطلاقاً من تجربته الروائيّة هو، ورؤيته هو إلى كيفيّة تعامله مع الحدث والشخصيّات والعلاقات والبناء الروائي.

وقد نرى أن مقالته هذه هي أبعد من مجرّد كتابة نقديّة لعمل روائي.. ولعلّنا واجدون فيها: **تصادمَ نمطين من الكتابة الروائيّة**، لا مجرّد تصادم نمطين من التفكير، وموقفين من المجتمع والثورة، من موقعين مختلفين.

وقد نرى أيضاً في تبيان غالب الطابع الذهني لرواية **السفينة**، وتخطيط جبرا الذهني، المسبق والصارم، لحركة الشخصيّات وكلامها وحتّى أحلامها، بما يجسّد الفكرة أساساً ـ قد نرى في هذا شكلاً من أشكال الإحالة ـ ولو مُضمرة ـ إلى **الطابع الحسّي، الحياتي، المتفجّر، الانفعالي، لروايات غالب**.

في **السفينة**: رؤية إلى الشخصيّات والأحداث والأفكار، في عموميّتها، في تجلّيها الذهني، بما يُبعدها عن خصوصيّتها وفرادتها..

أمّا غالب، فهو يكشف هذا الطابع لرواية جبرا انطلاقاً من رؤيته هو إلى كتابته الروائيّة: حيث يتعامل مع الأحداث والشخصيّات والقضايا في خصوصيّتها، وتمايزها، وفي التصوير الحسّي، الحياتي، للانفعالات والتصرّفات والأشياء والعلاقات واندفاعات الغريزة المقدّسة.

ـ ٣ ـ

.. فكأنّ غالب يكتب النقد وفي ذهنه مقياس، أو نموذج ما، ليس هو المفهوم النقدي، ولا الكشوفات النقديّة الحديثة.. بل النموذج الأساس هو: **كتابته الروائية نفسها**.

أمّا مدى سلامة الاتّكاء على هذا المقياس ومدى موضوعيّته، فمسألة أخرى.. فالمسألة الّتي طرحناها على هذه المقالة هي:
ـ من أيّة جهة أتى غالب هلسا إلى النقد؟

فإذا كان غالب قد أتى إلى النقد من جهة **الرواية** بالأخصّ ـ كما تراءى لنا ـ فمن أيّة جهة أتى غالب إلى.. الرواية؟

(لن ندخل في إشكاليّة حضور الموهبة والقدرات الفنّيّة، والخصائص الطبيعيّة، والنزعات النفسيّة والذهنيّة عند الفنّان:. فليس هذا أبداً هو المقصود..).

قلنا، إذن: إنّه أتى إلى النقد من جهة **الرواية**.
ونزعم: أنّه أتى إلى الرواية من جهة.. **النقد!**
وليس هذا تلاعباً منّا بالألفاظ والصياغات.

هلسا أتى إلى النقد من جهة كتابته الروائيّة ذاتها، وأتى إلى هذه الأخيرة من جهة النقد.

غالب هلسا، في رواياته: عيناه تتفتّحان بدهشة على الكون.. عينا طفلٍ معابث مراهق وعدواني مشاكس أيضاً.. تُدهشه الدّنيا، فيخوض فيها، يُقبل عليها بنهمِ الذاهب منها في اللّحظة الآتية!.. ويريد لهذه الدّنيا أن تصير أكثر إدهاشاً وحرّيّة وكمالاً، وأقلّ قمعاً وكبتاً وتقريعاً للذّات.. فيرصد العلاقات والصراعات وتصرّفات البشر.. يكتشف ويكشف ما هو شرس فيها وغير إنساني وغير عادل، فيكتب وفي توقه، ويقينه أيضاً، أنّه يعيد فعلاً تشكيل العالم.. يندفع في انتقاد ما هو قائم، يكتشف ويكشف اختلال مختلف البُنى والعلاقات..

ولأنّه كان يكتب في أفق الثورة والتغيُّر، فهو أشدّ قسوة في نقده رفاقه الحزبيّين، وبالأخصّ قيادات الأحزاب الشيوعيّة، وذلك من موقعه داخل الرواية، كشخصيّة روائيّة بالدرجة الأولى.

(آه لو يعود رفاقه الّذين ساءهم نقده لهم ولممارستهم إلى ما كتبه غالب في ذلك الزمان، لرأوا في ضوء انبهارات هذا الزمان: أنّ ذلك الطفل المشاكس والجارح، هو الّذي كان على حقّ).

ولا تسْلَم الكتابة الروائيّة نفسها، الّتي يمارسها غالب، من نقد غالب، حتّى في عمق النسيج الفنّي لكتابته الروائيّة!

فمن أين أتى غالب هلسا إلى النقد وإلى الرواية، معاً؟ □