غالب هلسا قاصّا

فخري صالح

- ١ -

ثمّة وشائج واضحة بين عالم هلسا الرّوائي وعالمه القصصي حيث تبدو القصص في **وديع والقدّيسة ميلادة وآخرون** و**زنوج وبدو وفلّاحون** وكأنّها بذور لأعمال روائيّة. يصدّق هذا التصّور أكثر على **زنوج وبدو وفلّاحون** مع أنّ تأمّلاً للمجموعة الأولى يكشف عن شذرات أو مواقف أو شخصيّات عمل غالب على تطويرها في رواياته اللّاحقة. لقد كانت القصّة القصيرة، لمن يتابع مجمل إنتاج غالب، عتبةً نحو الكتابة الرّوائيّة، وكان تقطيعه لقصصه وطريقته في وضع عناوين فرعيّة لها يحيل على رغبةٍ داخليّةٍ في كتابة عملٍ روائيّ.

لننظر مثلاً إلى قصص **زنوج وبدو وفلّاحون** وسنرى كيف أنّ غالب عمل على تقطيع العمل القصصي إلى فصول قصيرة عامداً في كلّ فصل تقريباً إلى توسيع فضاء نصّه وتكثير شخوصه وإيراد الحدث من وجهات نظر مختلفة تصبح معها حركة أعماق الشّخصيّات الرئيسيّة جزءاً من سياق حركة خارجيّة امتداديّة ـ أفقيّة تنقل القصّة القصيرة إلى فضاء النّوع الرّوائي. ليس طول القصص التي كتبها غالب في **زنوج وبدو وفلّاحون**، أو في قصّة «وديع والقدّيسة ميلادة..» هو الذي يحدّد الانشغال الرّوائي لدى الكاتب بل طريقة توسيع الفضاء القصصي وتعميق أبعاد الشّخصيّة وشبكها بنسيج الواقع الذي تتحرّك فيه.

سآخذ مثالاً على ذلك قصّة **زنوج وبدو وفلّاحون**.

يقدّم الفصل الأوّل من القصّة إشارةً إلى الفضاء السّياسي ـ الاجتماعي للصحراء.

الضّابط الإنجليزي «جون باجوت جلوب» يزور خيام القبيلة ويتبادل الحديث مع شيخها، وأثناء ذلك يحدّثه عن الفلّاح الذي ذبح البدوي سحلول. وتبدو الإشارة المختزلة الأخيرة إلى موت بدوي على يد فلاح إرهاصاً بأحداث أخرى أو تلخيصاً لجملة أحداث سابقة في القصّة. هكذا يستخدم غالب تقنيّة روائيّة في **زنوج وبدو وفلّاحون** بـ «نصوص روائيّة قصيرة» بدلاً من وضع للقارئ كيف قُتِل البدوي سحلول على يد فلّاح في نصٍ سرديّ يلمس برهافة بالغة أشكال العلاقات الاجتماعيّة القائمة بين البدو والفلّاحين والزنوج الذين يخدمون شيوخ القبيلة. ويشكّل الفصل الأوّل من القصّة، بالحدث المركزي فيه، وهو زيارة جون باجوت جلوب مضارب القبيلة، إضاءةً جانبيّةً لمشهد دخول المستعمِر النسيجَ الاجتماعي للصّحراء وهيمنته عليه.

عَمَلُ هلسا القصصي أقرب إلى روح النصّ الروائي منه إلى روح القصّة القصيرة.

إنّ القاص يعمل على حَذف مسار الفصل الأوّل للقصّة آخذاً خبراً يرد في الحوار ليقوم بتجليته. فالقارئ يتوقّع من الصّفحات الأولى للنصّ أن يتمّ توسيع حدث زيارة جلوب للقبيلة، لكنّه يفاجأباختفاء شخصيّة جلوب وظهور سحلول القتيل. وبقيّة فصول النصّ هي توسيع لمشهد القتل وخلفيّاته وتبعاته.

لعلّ هذا الأسلوب في تشكيل المادّة القصصيّة هو الذي يجعل عمل غالب القصصي أقرب إلى روح النصّ الرّوائي منه إلى روح القصّة القصيرة. ولا أدري لماذا أحجم غالب عن تسمية قصصه في **زنوج وبدو وفلّاحون** حيث تتوالى فصول القصّة الثمانية لتحكي إشارة على الغلاف تقول بأنّ ما يتضمّنه الكتاب هو «مجموعة قصصيّة».

- ٢ -

ليس التّصنيف النّوعي حاسماً بالطّبع نظراً للتداخل والتواشج بين الأنواع الأدبيّة في العصر الرّاهن. لكن سيرة غالب الأدبيّة وإنجازه لسبعة أعمال روائيّة، بالإضافة إلى غلبة التقنيّات الرّوائية على عمله القصصي، تشير جميعاً إلى أنّه كان يضمر في نفسه كتابة أعمال روائيّة. وقد تحقّق له ذلك فيما بعد بحيث إنّ موتيفات أساسيّة في قصصه قد قام هو فيما بعد بتوسيعها واستخدامها في سياق معالجاته الرّوائيّة اللّاحقة.

- ٣ -

إذا تجاوزنا قصّة «وديع والقدّيسة ميلادة وآخرون»، التي تحكي عن رحلة مجموعة من الأشخاص للقاء «قدّيسة صغيرة!» بلغهم أنّ مريم العذراء ظهرت لها وجعلتها قادرة على شفاء المرضى، فإنّ قصص المجموعة الأولى لغالب هلسا تدور أساساً حول التّعبير عن الطّاقة الشبقيّة للشخصيّات، هذه الطّاقة التي ستنفجر دوماً مهما

كانت المواضعات والتقاليد الاجتماعيّة والظروف المحيطة صارمة. ستنتصر الرّغبة. الكامنة أو أنّها ستتحقّق عبر حلم يقظة وهذيانٍ استحواذي في فضاءٍ مكاني ـ زماني ملتبس. وذلك ما نعثر عليه دائماً في روايات غالب.

«البشعة» (ص : ٣) هي حكاية هذه الرّغبة التي لا رادّ لتحقّقها، والتي تخترق الحجب وتتخطّى المعايير وتلتحم في نهاية الأمر بالموت.

تقول الأمّ في القصّة:

> كان ذلك لا بدّ منه، إن لم تكوني أنت فسوف تكون أخرى. كنت أعلم أنّ ذلك لا بدّ منه.. منذ أن كان طفلاً كنت أعلم ذلك.. أرى عينيه والنظرة النّافذة فيهما التي تشبه المخرز فيتوقّف قلبي، وأتيقّن أنّ ذلك لا بدّ أن يحدث... تلك النظرة التي تخترق المرأة وتجعلها تزحف على ركبتيها لاهثة، ملتاثة. (ص : ٢٥).

يبدو هذا الوصف استشرافاً للموضوع المركزي الذي سيدور حوله عمل غالب الرّوائي والقصصي: الشبق وأحلام اليقظة التي تعيد إنتاجه.

إنّها مسألة أساسيّة في قصص غالب ورواياته، إذ إنّ الشّخصيّات والحالات يُعاد رسمها مرّةً بعد مرّة بعد مرّة. لننظر إلى شخصيّة زينة في قصّة «البشعة». إنّها تتكرّر باسم آخر في قصّة «امرأة وحيدة» من مجموعة **زنوج وبدو وفلاّحون**.

تقول زينة في «البشعة»:

> ليلة بعد ليلة، في الشّتاء وفي الصّيف، في اللّيالي التي يسقط فيها الثّلج حتّى يغطّي كلّ شيء، واللّيالي التي تسقط فيها الأمطار فتتحوّل المزاريب إلى شلاّلات.. لليالٍ طويلة متوالية لا أستطيع عدّها كان ابنك يلاحقني.. عيناه تتلصّصان من خلف الباب، حتّى خُيّل إليّ أنّ الباب مسكون. عندما كنت أمدّ يدي في الصّباح لأفتحه كانت رعشة كرعشة الحمّى تعتريني. وأنا أصدّه ليلة بعد ليلة، كانت عيناه عليّ ـ نظراته وأنا أخلع ملابسي كانت كجروح في جسدي... جروح كانت تنزف في أحلامي... وفي النّهار كانت عيناه تلاحقانني من شبّاك حجرته العلويّة... ليل نهار كنت أصطدم بنظراته التي كانت تعرّيني.. هل تستر الملابس جسد زوجة كسيح؟ (ص : ١٧).

ويتكرّر الأمر نفسه مع سعديّة في «امرأة وحيدة» في **زنوج وبدو وفلاّحون**. إنّ سعديّة تكاد تكون إعادة رسم لشخصيّة «زينة» في سياقٍ اجتماعي آخر، لكن الرّغبة الشبقيّة التي لا رادّ لها تعود مرّة أخرى لتصبح قدراً.

بعد فترة صمت قالت إنّها هي أيضاً تتعذّب، عندما تراه ينسلّ في منتصف الليل، ويقف أمام بابها، يجرحها في خلوتها. وهو يرقبها من خصاص الباب. ويقول هو بصوت مختنق ذليل:

ـ أعمل إيه؟ أعمل إيه بسّ يا سعديّة؟!

لا يستطيع أن يفعل شيئاً، ولا هي.. فذلك مكتوب لهما. (ص: ٧٩)

إنّ الشّخصيّات تصبح وسائط لفعل الرّغبة. وغالب يعيد تقليب هذا الإحساس الشبقي الملحّ في فضاءات مختلفة، وكأنّ قصصه، ورواياته أيضاً، مختبرٌ لبحث هذه الأحاسيس وقراءتها في سياقات مختلفة.

واللاّفت في الأمر أنّ سعديّة في «امرأة وحيدة» يعادُ اختبارها كشخصيّة في قصّة أخرى في **زنوج وبدو وفلاّحون**.

في «امرأة وحيدة» تحدّث سعديّة ملقيةً ضوءاً كاشفاً على خوفها من إقامة علاقة مع محمود. إنّ القدر الذي ينتظرها في هذه العلاقة يسبقه إحساس بأنّ ما حصل سابقاً لها سيتكرّر الآن دون أن تستطيع هي أن تردّه:

> عندما أحبّت الطالب، كان ذلك شبيهاً بالّذي يحدث على الشّاشة، ولكنّها ليست متأكّدة ممّا حدث بعد ذلك. كلّ ما تذكره أنّها ظلّت تدقّ الباب، وتبكي، وهو جالس في الصّالة لا يتحرّك، لسبب لا تدريه. (ص : ٨٠).

سنعثر في «الخوف» على شخصيّة سعديّة معادة بالاسم نفسه. إنّ حكاية الطّالب معها تجري مَسْرحتها مع الراوي في «الخوف». وإحساس سعديّة بالقدر الذي لا رادّ له تجري إعادة تمثيله بطريقة تجعلنا ندرك أنّ غالب هلسا يكتب رواية عن شخصيّاته بعد أن يعيد توزيع الأحداث والشّخصيّات على قصص مختلفة. إنّ الشّخصيّات تعود إلينا بأسمائها وأفعالها وذكرياتها بشكلٍ يبرهن على طبيعة الكتابة الرّوائيّة في قصص غالب.

ها هو مشهد علاقة الطّالب بسعديّة وهجرانه يعاد تمثيله بما يوحي أنّ انطفاء الطّاقة الشبقيّة بعد إشباعها سيقود إلى كارثة: إلى موتٍ أو إلى سقوط تراجيدي مدوٍ:

> أخذت تخبط حديد الشراعة البارزة بكتفيها، فيهتزّ الباب كلّه. وبصوت مختنق سمعها تقول:
>
> ـ «افتح».
>
> تتضاءل الكفّ وتصبح قبضة شبه مستديرة، ثمّ تصبحان قبضتين. تخبطها بقوّة على الحديد البارز الحادّ الأطراف كالسكّين. ارتعش جسده عندما تصوّر أصابعها دامية قد انفصل الجلد عن عظامها. ثمّ فجأة أخذت تهزّ الباب وهي ممسكة بحديد الشراعة وتصرخ:
>
> ـ «مش بتفتح ليه، مش بتفتح ليه؟».

وتواصل هزّ الباب، وتقول:
ـ «أنا عارفة أنّك جوّه. أنا شايفاك».
ثمّ فجأة توقّفت عن الدقّ وغاب ظلّها. (ص: ١١٠).

ـ ٤ ـ

في قصّة «العودة» من **وديع والقدّيسة ميلادة**.. يقول الرّاوي:

ثمّ حدث ذلك في أحد الأيّام، بينما كان يمارس المتعة الوحيدة المتاحة له: حلم اليقظة في شارع مزدحم بالنّساء. (ص: ٦٠).

لعلّ هذه الجملة أن تكون جملةً ـ مفتاحيّة في عمل غالب هلسا القصصي. إنّ معظم قصصه، وروایاته أيضاً، هي حلم يقظة طويل حيث يشيع الرّاوي في الأشياء التي يصادفها طاقة التحوّل لتصبح مطواعةً بين يديه. إنّ الحياة تدبّ في الأشياء، والقدرة على التبدّل تصبح خصيصةً من خصائص الموجودات.

واللاّفت للنظر هو أنّ حلم اليقظة، أو الحديث عن حلم يقظة، يتكوّن في معظم قصصه. يقول الرّاوي في القصّة السّابقة:

مضى شهر وهو كلّ صباح يجوب شوارع المدينة باحثاً عن شيء لم يستطع تحديده. كان هذا الشيء يتراءى له أحياناً في صورة بحثٍ ملحّ عن تجارب للكتابة. ويبدو في أحيانٍ أخرى في صورة امرأة تمثّل شوقه المستمدّ من أحلام اليقظة.. (ص: ٧٠).

ويقول في الصّفحة نفسها:

وذات مرّة كاد أن ينجح. كان ذلك في أحد حواري الغوريّة وبدا أنّ كلّ شيء قد أعدّ ليطابق حلم يقظته...

إنّ هذا المشهد الذي يغيب فيه الخيط الفاصل بين حلم اليقظة والواقع يتكرّر في قصّة «عيد ميلاد» حيث تتكشّف لنا وظيفة حلم اليقظة.

ثمّ حدث ذلك فجأة: بدت له مع الكازينو والرّواد والنّهر كجزء من فيلم يشاهده.. وبدأت المرئيّات تأخذ وضعها كتحقيق لصياغات مسبقة.. هو نفسه أصبح جزءاً من المنظر وخارجه في الوقت ذاته.. وأخذت الأمنية والواقع يتبادلان الأماكن بتلالٍ مذهلٍ كأنّه متفرّج يعيش في تعاطف مطلق مع بطل الفيلم.. وشيئاً فشيئاً.. أخذ الموقف يفقد ثقله الواقعي ليصبح تجربة بلا ماضٍ ولا مستقبل...
عادت إليه صورة الأمّ الشّابة والابنة التي تلتقط الأزواج من الشّارع والأبّ العجوز كتجسيد لحلم يقظة اختزنه من أيّام المراهقة.. حلم النّعيم الجنسيّ.. وكسر التابو.. (ص: ٥٣).

هنا، وفي هذا المشهد بالذّات نكتشف أنّ حلم اليقظة هو صورة ضدّيّة لحالة إفراغ الطّاقة الشبقيّة. فلقد رأينا في قصص سابقة كيف أنّ إفراغ الطّاقة الشبقيّة يؤدّي إلى الموت والخواء الدّاخلي، بينما يؤدّي حلم اليقظة إلى حالة امتلاء، إلى تحقيق للذّات عبر قدرة هذه الذّات على التحكّم بالموجودات وقدرتها على تشكيل العلاقة العاطفيّة والوجوه والأجساد كما يحلو لها. كأنّ رسالة هذه القصص هي أن تقول إنّ حلم اليقظة هو البديل المأمون لانطلاق الرّغبات المكتومة المدمّرة من عقالها، وكأنّ الكتابة نفسها هي حلم يقظة طويل لا يصحو الكاتب منه إلّا عبر إفراغه على الورق حيث يعمل على تصعيد طاقة الرّغبة إلى أعلى مستوياتها.

المصادر:

١ ـ غالب هلسا، **وديع والقدّيسة ميلادة وآخرون**، منشورات صلاح الدّين، القدس، أيّار ١٩٨١، (طبعة ثانية).
٢ ـ غالب هلسا، **زنوج وبدو وفلّاحون**، دار المصير للطباعة والنّشر، بيروت، تشرين الثاني ١٩٨٠، (طبعة ثانية).