تقول الرواية في مداخلها الغنائي: «أين أبي، وهل هاجر، وهل عادت به الأيام للهجرة؟ لو أني أراه لأسأله عن الأحوال والصحة!». يَنْتَسِجُ النشيد من خيوط تلامس الروح ومن أشواق سعيدة بما تنتظر، حيث الأبُ وأرضُ الدار ونفضُ غبار السفر. وبعد أن ينطوي المدخل، يُخلي الغناءُ مواقعه لتراتيل الجنازة. تنفتح الروايةُ، في قراءتها المباشرة، على السديم، لا بسبب القلعة التي تهشمتْ أضلاعها في سيارةٍ محاصرة فقط، بل بسبب اختلاف البشر والمصائر أيضاً. فالأرواح النظيفة العاشقة للصدق والوطن تعيش دورتها المغلقة، من المنفى إلى المنفى، أو من وعود الشباب إلى عقم الكهولة، أو من الانتظار الواعد إلى يأس لا ينتظر شيئاً. وفي الدورة المغلقة تتبدى دلالة الزمن، أو ينتهي الزمن في نقطة مريضة منه تُطرد كل بدايةٍ محتملة، في حين أن «الأرواح الميتة» تستكمل رحلاتها في خطوط لا إغلاق فيها: فالسمسار يرجع إلى البيت سليماً، بعد أن عَبَرَ بسلامٍ من إقليم الفقر إلى ديار الثروة المغتصبة، والدبلوماسيُّ القديم يستأنف رحلته سليماً وقد لاذ بالظلام، والدليلُ المثلوم يقع ـ ولو بشكل مضمر ـ على سيارة إسرائيلية يقطع بها المسافات. تقول الرواية في جزئها الثالث: «أنا اللي حاطت روحي بكف والوطن بكفّ. وهلقيت لا باقي روح ولا كف ولا حتى وطن» (ص ٢٧٤). وتقول أيضاً: «فهؤلاء يقولون شالوم، والآخرون يقولون سلام، والسائق يقول: حلّ عني وخلّيني أمرّ. لكنّ المرور ليس سهلاً» (ص ٢٨٣). رعب يتاخم العبث في روايةٍ نبيلةٍ تعبث بمنْ حَوّلَ التاريخَ النبيلَ إلى عبثٍ مرعب.

**كل البعد الأخلاقي الكبير يتمثّل في شكل هذه الرواية الساخر!**

## الرواية الكبيرة والدفاع عن التاريخ

تنفتح رواية سحر خليفة، بعد أن تعطي قولها كله، على السديم. فمتشائمة هي، وباذخةُ التشاؤم، كأنّها في أحزانها الكبيرة توصد أبواب الأمل جميعاً؛ فلا مكان لرذاذِ الضوء النظيف، بعد أن سكن البعوضُ أرضَ فلسطين وأرواحَ البشر. كل شيء يثير الأسى، كجملة المرأة الفلسطينية التي تدافع عن حفيدها اليهوديّ الأصول برأس مرفوع ولغة إنجليزية وإلى جانبها «مسؤول وطني» يحدّث عن بقاع الدنيا وينسى الحصار الإسرائيلي. غير أن رواية **الميراث** لا تبشّر بالتشاؤم لأنّها تندد بنبرةٍ حارقةٍ بالمراجع التي طردت التفاؤل، بل إنّها في غضبها المقدس تقدم شهادةً وطنيةً نادرةً في شجاعتها، إن لم تنطقْ بحروفٍ من ذهب باسم الفلسطينيين الذين يرفضون العار واغتصابَ التاريخ. إنّ الوقوف على دلالة الرفض الذي تقوم به سحر خليفة، يوجب التمييز بين مضمون الرواية والبناء الذي يحملها. فالمضمون يملي قولاً مستقيمَ الدلالة، أما البناء فيوحي أكثر مما يقول، أي يترك موضوعَ الكتابة طليقاً في فضاء التأمّل، وبعيداً عن القرارات المتماثلة. ولعلّ إنجازَ روايةٍ توحي أكثر ممّا تقول، هو الذي دفع بسحر خليفة إلى توسّل تقنيات أدبية موافقة. فالمواضيع التي تبني بها مادتها الروائية تنطوي، دائماً، على إشاراتٍ دالة؛ كأن الموضوع لا يفصح عن ذاته إلا ليحيل على آخر أكثر اتساعاً وشمولية. وهذه المسافة بين الموضوع والإشارة المحايثة له تُقصي أحادية القول والمعنى، وتجعل من الواقع المكتوب مساحةً رحبة للتأمل والتساؤل. وبسبب ذلك تبدو روايةُ سحر نسيجاً مزدوجاً، ظاهرُهُ الوقائعُ والأشياءُ والبشر، وجوهرُهُ شبكةٌ من الرموز المتشجرة. وظاهر النص عبّر عن تشاؤمٍ مطلقٍ السراح، في حين أن جوهره يحدّث عن موضوعية التاريخ، أي يترك القول للتأمل الطليق، متحرراً من التشاؤم والتفاؤل معاً. أي أن **الميراث** تخاطب، في بنيتها السطحية، العاطفةَ والضميرَ، وتخاطب في بنيتها العميقة، العقلَ والخيالَ النظيف. وهذا المستويان هما اللذان يقمعان كلَّ تفسير وحيد، ويمدّان النص بإمكانيات القراءة المتعددة، فيجعلان منه نصاً أدبياً كبيراً يتيح التأمّل الكبير لا القراءات المغلقة.

في هذه الحدود يتكشف استعمالُ الأمثولة التي تخترق النص في جميع مفاصله، بدءاً بالمعلمة المخذولة التي يدنّسها السمسارُ وصولاً إلى القلعة المنيفة التي تغزوها الجرذان. وفي هذه الحدود أيضاً تظهر دلالةُ الشكل الساخر؛ الذي لا يجمع بقبضته السوادَ ويرميه على الواقع، وإنّما يندّد بتحولات البياض إلى سواد حالك. بل إنّ كل البعد الأخلاقي الكبير يتمثل في شكل الرواية الساخر، ذلك أنّ الركون إلى السخرية شكلٌ من أشكال الممانعة والمقاومة والدفاع عن المثل الكبرى. وقد يُغوي نصّ سحر خليفة بقراءة أيديولوجية مبتسرة ترى فيه قولاً ايديولوجياً جاهزاً، يندّد بمن أراد أن يندّد به قبل الكتابة. لكنّ **الميراث** أبعد ما تكون عن هذا، لأنّها تعطي قولها الأدبي بتقنياتٍ أدبيةٍ رهيفة، تخترق الوقائعَ

وتخترقها الوقائعُ، من دون تعمُّلٍ أو اصطناع؛ وما اللغة إلا أحد الوجوه الناصعة في هذه التقنية الرهيفة.

تتعين الممارسة اللغوية في **الميراث** بمستويين يحيل أحدُهما على تعددية اللغة كما تمليه المواضيع المتباينة، ويرد ثانيهما إلى علاقة اللغة بالتقنية الأدبية. في المستوى الأول تختلف اللغةُ باختلاف الأقاليم التي ترتادها، إذ حديثُ الروح يملي لغته، وثرثرةُ المسؤول العاجز تفرض لغتها، ووصفُ الهاربين من القلعة المنتهكة يستدعي لغةً ثالثة. يختلف التوزيعُ الكلامي المتنوع باختلاف المادة المعالَجَة، مشيراً إلى موضوعية المنظور الذي تأخذ به الكاتبة، ومشيراً ـ في الوقت ذاته ـ إلى الرؤية الديمقراطية التي لا تسوس موضوعها بالعصا، بل تحافظ على استقلالها الذاتي وتسعفها في المحافظة على كيانيتها المستقلة. وتتحوّل اللغة، في المستوى الثاني، إلى جزءٍ محايثٍ للتقنية الأدبية، إنْ لم تتحول إلى تقنية موافقةٍ مكتفيةٍ بذاتها. فاللغة العامية المترهلة ضرورةٌ لأمثولة تحدِّثُ عن انحطاط الأرواح، مثلما أنّ الإعراب في لغة فقيرة ومبتذلة قوامُ الأمثولة السوداء وجوهرها. فلم يكن ممكناً لرواية سحر أن تبلغ قرار المخلوقات القبيحة عن طريق الوصف الداخلي والخارجي؛ ذلك أن الأرواح الميتة لا تفصح عن ذاتها كاملاً إلا في اللغة التي تنطق بها، والتي تترجم فقرَ العقل وبؤس الروح في آن. ولهذا، فإنّ اللغة العامية لا تشكل علاقة داخلية في نص سحر خليفة فحسب، بل إنّها أيضاً تقنية معرفية (إنْ صح القول) تلتقط روحَ الإنسان وعقلَه قبل أن تتوقف أمام عيونٍ فارقَها البريقُ.

## استمرارية الخطاب الوطني الفلسطيني

بين رواية غسان كنفاني **رجال في الشمس** ورواية **الميراث** مساحةٌ زمنيةٌ مسكونةٌ بالشوق وبما يضيء أيضاً. وقد يكون زمنُ الكفاح الفلسطيني، في دروب متفرقة، قد خلَطَ بين أرواح الشهداء والنصوص الأدبية الرديئة. غير أنّ ذلك لم يختلس من الكتابة الصادقة أقاليمَها كلَّها، واستمر تناتُجُ النصّ الأدبي الوطني الفلسطيني، أي استمرت الكتابةُ النقديةُ من غير انقطاعٍ، وذلك في نماذج متعددة، يأخذ منها ادوارد سعيد موقعَ الدرس ـ النموذج.

فقد انتقد غسان الباحثين عن الظل الوريث في متاهة الصحراء، وانتقد إبراهيم نصرالله الذراعَ الغليظة التي تهشِّم الأحلام وأجنحة العصافير في روايته الجميلة **طيور الحذر**، وتستأنف سحر خليفة النقدَ المسؤول في **الميراث**، مؤكدةً أنْ لا أدب من دون نقد، وأنّ العمل النقدي الكبير هو المدافعُ عن القيم الكبيرة، وهو الذي يكشف في بنيانه الأدبيّ الرفيع تهافتَ الأعمال الصغيرة. والصغير، أدباً، وحيد القول والدلالة دائماً: فموضوعه المدحُ والإطراءُ وغايتُهُ إيصالُ المديح إلى ذوي الشأن، من غير انزياح أو التباس. ومن كان صغيراً في الأدب لا يعلِّم غيره شيئاً، في الأدب كما في خارجه، باستثناء طقوس التكسُّبِ بأحرفٍ فقيرة.

**«الميراث» هي الرواية الأكثر فجائعيةً وشجاعة بعد «رجال في الشمس»، وهي أجمل نصوص سحر خليفة قاطبةً!**

تعلِّمُ **الميراث** القارئَ الفلسطينيَّ أشياء كثيرة، لأنها قادرة على تعليم الأديب، الباحث عن المعرفة، أشياء متعددة. إن رواية **الميراث** صرخة أخلاقية ووطنية كبيرة، لأنها صورة عن الأدب الكبير. ذلك أنها تنتج قولها الأدبي الخاص بها، قبل أن تصل إلى القول الوطني التي تريد أن تصرِّح به.

وفي مقابل تاريخٍ سياسي فلسطيني رسمي لا يغادر البدايات المعوَّقةَ إلا ليعود إليها، يظهر الأدبُ الفلسطيني، في نماذجه القليلة الجميلة، صورةً حقيقيةً عن تاريخ الشعب الفلسطيني الحقيقي، الذي أدمن التضحيات الكبيرةَ وانتظارَ ما لا تأتي به الأيام؛ فإنْ جاءتْ به، بعد مشقة، جاء لقيطاً أو مجهَضاً. وفي مقابل اللقيط والهجين سياسياً يقف نصُّ سحر خليفة **الميراث** نصاً أدبياً سوياً وكبيراً، يُحدِّث عن متاحف الكوابيس المتحجِّرة، ويبيِّن أنّ الأحجار الكريمة تصيب متاحفَ العار، صغيرة كانت أم كبيرة.

ولربّما تعطي سحر خليفة في روايتها **الميراث** النصَّ الروائيَّ الفلسطيني الأكثر فجائعيةً وشجاعةً منذ أن كتب غسان كنفاني رائعته **رجال في الشمس**، بقدر ما تعطي نصها الأكثر جمالاً في مسارها الروائي. وبهذا المعنى فإنّ رواية **الميراث** دفاعٌ نبيل عن القضية الفلسطينية، بقدرِ ما هي دفاع موازٍ عن الإبداع الفلسطيني كله.

**عمّان**

# «الولع»:

# قناع الآخر = قناع الذات

نازك الأعرجي

يُفترض برواية **الولع*** أن تكون «متعدّدة الأصوات». والكاتبةُ تقسمها إلى أحد عشر فصلاً: ثلاثة منها في هيئة رسائل توجهها «هدى» إلى صديقتها «بثينة»، وهناك فصلان خصّصتْهُما لبطلين من أبطال الرواية الأربعة «مازن» و«وداد». وأما الفصول الستة المتبقية فتبدأ بمقدمة قصيرة تكشف أوضاع الأبطال قبل بدء المشهد الروائي. وبعد المقدمة تُوالي الشخصياتُ الأربع مونولوجاتها بأصواتها، حيث يُفترض بكل شخصية أن ترى من منظورها الخاص الوضعَ/الحدثَ/المشهدَ ذاته والشخوصَ التي تشاركها الوجود في الزمان والمكان المحدَّدين، ومن ثم الانطلاقُ صوب أزمان وأمكنة أخرى.

الشخصيات الأربع هي: هدى، ومازن ابنها الشاب، ومصعب زوجها، ووداد الزوجة الرابعة لزوجها. ولا يحتاج القارئ إلى التفكير طويلاً قبل أن يكتشف أن هدى هي البطلة. فعلى صعيد بنائي استأثرتْ بمجالِ تعبيرٍ أوسع إذ اختصّتْ من دون الشخصيات الأخرى بحقّ كتابة رسائل شخصية مطوّلة لصديقتها... الأمر الذي جعل صوتها، ورؤيتها، ورأيها أكثر قدرة على التأثير واستقطاب الأصوات الأخرى بقوة رسوخها ومركزيتها. أما على صعيد موضوعي فقد طغتْ شخصيةُ هدى وتأثير حضورها الماضي والحاضر على أصوات الشخصيات الثلاث الأخرى بلا استثناء بحيث كانت ـ تقريباً ـ شغلهم الشاغل.

زمن الحدث الروائي محدَّد بأربعة أسابيع، وأما مهاد الحدث فيعود إلى ما قبل خمسة وعشرين عاماً وظلّ متواصلاً دون توقّف. المكان ثابت: بيت الزوج في انجلترا، وحركة الشخوص هي في حدها الأدنى إذ يمكن تخيلهم ـ إجمالاً ـ مجتمعين في المكان ذاته طوال زمن التقائهم، ويمكننا أن نرى المكان عزلةً تنشط فيها التداعياتُ والذكرياتُ، ويتوتر شعورُ الشركاء بذواتهم وبوجود الآخرين على قربٍ شديد منها.

لا يُخطئ القارئُ هيمنة صوت البطلة على أصوات الشخصيات الثلاث الأخرى. ولقد أدهشني الأمر بعد انتهائي من القراءة الأولى، فقد تذكّرتُ مثلاً أنني لم أستطع أن أحزر بطل **الصخب والعنف** رغم قراءاتي المتعددة للرواية. وفي روايات كثيرة عربية وغير عربية كُتِبتْ متعددةَ الأصوات، كانت هذه الأصواتُ تعبِّر عن ذوات أصحابها؛ قد تكون بعض الأصوات أقوى أو أضعف، أكثرَ قدرةً على التعبير أو أقلّ بحسب معادلة بسيطة ومعقدة في الوقت ذاته تتعلق بذات الكاتب وبالقَدْر الذي يمكن أن تمسّه هذه الشخصيةُ أو تلك من تلك الذات. ولكن أن تنشغِل الشخصياتُ بواحدة منها حتى تصير شغلَها الشاغل فأمرٌ يخرج عن نطاق الرواية المتعددة الأصوات ليدخل دون ريب في نطاق السيرة الذاتية.

موضوعياً يبدو الأبطال الأربعة مرتبطين ارتباطاً لا فكاك منه، ومعنيّين واحدهم بالآخر. فهدى معنيةٌ بمازن ابنها الوحيد ورفيق غربتها الطويلة. وهي معنيّة بمصعب لأنه ما يزال زوجها الشرعي، ولأنها ما تزال تحمل له مشاعر متضاربة هي في المحصلة الأخيرة تعلّقٌ شبه قَدَريّ بما يمكن أن نسميه: الحبَّ الأول للرجل الأول، لولا أنّ هدى تقدم نفسها ويراها الآخرون بعيدة جداً عن الرومانسية والطفولة العاطفية. ولا بدّ أن تعنى هدى بوداد لأنها زوجة هذا الرجل ولا تَغير منها، إمّا زهداً بالرجل، وإمّا لفرط امتلائها بمكانتها لديه.

ومصعب معنيّ بمازن لأنه «ابن الحبيبة هدى» التي يصفها بأنها «أفضل وأذكى مَنْ خضتُ معهنّ جميعَ حروبي السريّة والعلنية»؛ وهو معنيٌّ بهدى بالطبع لأنها كذلك؛ وبوداد لأنها قد تكون آخر ملجإٍ له هو الستينيّ، وهي العشرينية الجميلة الوديعة.

* ـ عالية ممدوح: **الولع** (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٥).

ووداد معنيّة بمصعب لأنها تحبه ولأنها طالما أرادت الزواج من رجلٍ بعمر أبيها أو أكبر. وهي معنيّةٌ بهدى لأنها لا تستطيع أن تعاديها، وفي أحيان كثيرة تستطيع أن تقدِّرها حقَّ قدرها، بل وأن تحبها، وعلى أية حال فإنّ وداد ترى في بقاء هدى زوجة شرعيّة لمصعب ضمانةً لانضباطه وإلاّ فمن يدري كيف وفي أيّ اتجاه سيتحول خطّ سيره؟ ولا بد أن تُعنى وداد بمازن لأنه ابن هذه المعادلة التي تحرّك حياتها.

ومازن معنيّ بأمه لأنه يحبها، وبأبيه لأنه شخصية غير عادية، وبوداد لأنها قريبة من سنّه ولأنها تحيّره بوجودها الغريب في حياة أمه وأبيه.

من هنا نستطيع أن نفهم انشغال كل شخصية بالثلاث الأخرى وبخاصة في ظل تأثير الزمن المحدَّد والمهيِّأ سلفاً ليكون محدوداً، والمكان المحدّد الذي يجمعهم ويعزلهم عن العالم الخارجيّ من حولهم. ومن الطبيعيّ والمنطقيّ أن يُعنى كلُّ واحد منهم بذاته المرتبطة بعمقٍ وحدّةٍ بالذوات الأخرى.

على صعيد فنيّ يُفترض بالأصوات حين تنفصل وتتحرّر من وجهة نظر الراوي، أن تنطلق بنبراتها الخاصة، وأن تتحول ـ في ما يخصّ الآخر ـ إلى راوٍ ذي وجهة نظر واتجاه رؤية هي بالضرورة رؤيةُ الذات للآخر. لكننا في رواية **الولع** كنا نصطدم دون توقّف بصوت هدى ونبرتها ووجهة نظرها وتاريخها وآرائها تبرز لنا في منعطفات الأصوات الأخرى وما وراء سطورها وما بينها، بل وفي بنية هذه السطور ذاتها. وأما في ما يتعلق بصوتها الخاص، حيّزها ورسائلها، فهي مطلقةُ اليد في وصف ذاتها بإفاضة، تبرِّرها وتبرِّئها وتحشد حولها العطفَ والحبَّ والإنصاف، كما يمكن أن تستحق ذلك ذاتٌ معذَّبةٌ بمثاليتها الصابرة على اختلافها الجارح مع الآخرين.

تقسم الكاتبةُ روايتها ـ كما قلت آنفاً ـ إلى أحد عشر فصلاً، ثلاثةٌ منها في هيئة رسائل تكتبها هدى لصديقتها بثينة وتستكمل عن طريقها سردَ ذكرياتها أو نقلَ انفعالاتها الراهنة. وهناك فصلان خَصَّصَتْ أحدهما لمازن والآخر لوداد. وإما الفصول الستة فتنقسم إلى عدد مختلف من الأجزاء (الأصوات) يتراوح بين اثنين إلى ستة، فاذا ما اجتمع الأربعة في مكان واحد فالفصل يُقسم بينهم (وهذا ما حدث في ثلاثة فصول)؛ أما حين يتجزأ اجتماعُ الشخوص فالفصل يُقسم إلى صوتين (كما حدث حين غادر مازن ووداد البيت ليتركا هدى ومصعب وحدهما، إذ تجري أحداث الزمن الروائي في مكانين مختلفين وتتجزأ الأصوات تبعاً لذلك).

على ذلك فنحن لا نشهد حوارات حية ولا أحداثاً؛ فالأحداث والحوارات مدمجة بالأصوات التي تحوّلها إلى منولوج داخلي أو تسجيل شخصي. ومعظم الحوادث تكون قد حدثت في الماضي، وأما إعادة تذكرها فليس سوى وسيلة لتفحُّص أثرها في الشخصيات وفي العلاقات ما بينها، كل مرة من خلال رؤية إحداها. وهكذا، وعن طريق المونتاج المتوازي، تتناوب الشخصياتُ الكلامَ عن أحداث معروفة لديها، حيث يُفترض بكل حادثة أن تعمل عمل «موتيف» تعيد كلُّ شخصيةٍ خلقه بأسلوبها ووجهة نظرها ووسيلتها الخاصة بحيث يختلف كلُّ جزء (صوت) كلَّ الاختلاف عن الأجزاء الأخرى تبعاً للاختلاف الشديد ما بين الشخوص: زوجة سابقة، زوج مزواج، زوجة حالية، هذا إضافة إلى اختلاف مستويات الوعي والثقافة والتجربة الحياتية.. الخ.

إنّ الرواية المتعدّدة الأصوات هي رواية الاعتراف بحق الآخر في الوجود، وهي نقيض رواية السيرة المقنَّعة أو الصريحة. والسيرة الذاتية هي عذاب الكاتب لا يستطيع مقاومتها، مقاومةً إغراء حضورها وإغواء حلولها في أوعية الشخوص الروائيّة. وفي اعتقادي ـ وهو اعتقاد شائع وقديم أيضاً ـ أن الروائي يواصل كتابة سيرته في رواياته خفية عن وعي أو بتواطؤ معه إلى لِمن يكتب سيرته الذاتية «الرسمية»؛ وقد لا يتاح له ذلك فلا يكون قد خسر خسارة فادحة.

* * *

كتبتْ عالية ممدوح سيرة طفولتها في رواية **حبّات النفتالين** الصادرة عن مختارات فصول ١٩٨٦. وفي **الولع** الكثير من الإشارات المطابقة لمفردات تلك السيرة: اسم البطلة «هدى»، واسم أخيها، والفتاة التي ستصبح حبيبته، ووالد

البطلة وعمله، ومرض الأمّ ومصيرها، والعمّة فريدة، وعقدة الجمال والأنوثة. كما يمكن للقارئ أن يجد في مجموعتها القصصية **هوامش إلى السيدة ب** الكثير مما يتعلق بمرحلة الشباب وقد أعيد ذكرُهُ في هذه الرواية، أحياناً بشكلٍ شبهِ متطابق. وبالنسبة إليّ لم أجد صعوبة أو حرجاً في قراءة **الولع** باعتبارها استكمالاً لسيرة الكاتبة، لا بسبب إلحاح مفردات السيرة الشخصيّة وتكرّرها في أكثر من عمل أدبيّ لها فحسب، ولكن لوضوح مؤشّرات السيرة وملامحها بشكل لا يمكن تجاهله أيضاً:

ـ الاندفاع نحو تحقيق ما يعتبره الكاتب «إنصافاً للذّاتِ»، وهو في الحقيقة البرهنةُ على اكتمالها والدفاعُ عنها ظالمةً أو مظلومة (تقريباً). وفي حين لا يجد كاتبُ سيرةٍ سوى صوته للدفاع عن ذاته، فإنّ الكاتبة هنا تجنّد ثلاثةَ أصوات أخرى حيّة وحاضرة لتُضمّ إلى صوتها لإعلان اكتمالها. فالأصوات الأخرى مشغولة بالبطلة هدى، في حين كان يُفترض بروايةٍ متعدّدةِ الأصوات أن تُعنى الأصواتُ بشخوصها هي. وصحيح أنّ الكاتبة اهتمّت بذلك، لكنها لم تكن تقوى على مقاومة إغراء سيرتها، فجعلت أجزاءً منها في أصوات الآخرين.

ـ يتجلّى حضورُ البطلة في أصوات الآخرين من خلال انشغالهم بها باعتبارها شخصيةً فاعلة في مسارات حياتهم. لكنّ الأمر لا يقتصر على ذلك، فهم «يعرفونها» كما تَعرف نفسها. وهكذا، فإنّ ما لا تقوله هدى عن نفسها بصوتها تقولُهُ على لسان آخرين، وبذلك يصبح القولُ أشدَّ وقعاً. فما تقوله الشخصية عن نفسها قد يُفهم على أنه ادّعاءٌ أو تخيّل أو تمنٍّ، لكنّ ما يقوله الآخرون عنها هو «سجيّة» أصيلة تتجاوز معرفتُها صاحبَها إلى الآخرين.

ـ لا تكتفي الكاتبةُ بذلك، بل تضمّن منولوجاتِ الآخرين «مقاطعَ» من مقولات البطلة مقتَطَفةً موضوعةً بين قوسين، هكذا ببساطة: يتفكر الابن بأمه وأبيه، أو بأية قضية تدخل أمُّه فيها طرفاً، فيتذكر لها مقولةً تَردُ نصّاً كما لو أنه نقلها عن كتاب، في حين يُفترض به أن يتذكر آراءها باعتبارها مواقفَ، أو أن يردّدها ـ في الأقل ـ بلغتهِ هو أيْ لغةِ التذكر. وكذلك الأمرُ بالنسبة لمصعب الزوج. لكن الأعجب أن تتذكر وداد، الزوجة الأخرى، مقولاتِ هدى نصّاً... وبين قوسين!.

أما الأكثر إثارةً للعجب فأنْ تَدخل ذكرياتُ هدى في صوت وداد.. ففي إحدى الفقرات المخصّصة لوداد تدخل ذكريات هدى عن صديقتها الأثيرة وعشيقة زوجها في الوقت نفسه «صبيحة». ففي الصفحات ١٢٧ ـ ١٢٩ صفحتان ونصف تختلط فيها الأصواتُ: وداد التي تروي عن هدى، وهدى التي تروي عن نفسها وعن مصعب وعن صبيحة، وصبيحة التي تروي قصة ذاتها، تلك المرأةِ التي ستنبثق في أحد الفصول المخصّصة لرسائل هدى إلى صديقتها بثينة حيث تستكمل قصّتها، قصةَ ولعها بمصعب وهدى في الوقت نفسه، قصةَ وجودها في حياتهما ومصيرها الدامي في النهاية. والواقع أنّه كان يُفترض بصبيحة وبما كانت هدى قد رَوَتْه عنها أن يحضر على لسان وداد مدمجاً بحضورها، بوجهة نظرها، بتقنيات التذكر والنسيان والاجتزاء وإعادة الصياغة. فصبيحة لم يكن بإمكانها، ولا يُفترض بها، أن تَحْضر بصوتها ونبرتها الشخصية في صوتِ شخصيةٍ لم تعاصرها، وكل ما تعرفه عنها منقول عن آخرين. ويُفترض ـ بالطبع ـ أن يضفي الرواةُ الكثير من سماتهم الشخصية ووجهات نظرهم على الشخصية المنقول عنها بحيث يصبح من المستحيل حضورها بصوتها الشخصي بعد مرورها عبر أكثر من صوت لأكثر من راوٍ.

إنّ هيمنة صوت هدى على الرواية تتجاوز هيمنتها على أصوات الشخصيات الأخرى إلى الهيمنة على مداخل الفصول. فالكاتبة تبتدئ فصول روايتها بمداخل قصيرة (نصف صفحة تقريباً) يُفترض بها أن تكون على لسان راوٍ عليم، لكنها لم تستطع مقاومة إغراءِ السيرة، فأفلتتْ هذه المقاطعُ القصيرة لتدخل مدارَ صوت البطلة هدى، لغتها، أسلوبها، همّها، نبرتها.

ـ تشابهتْ لغةُ الأصوات الأربعة، أعني أسلوبها والمفردات والصياغات وبناء العبارة والمعنى والتضمين، بل الهمّ وطبيعة القلق أيضاً. وتبرّر الكاتبةُ لغة مازن وأسلوبه بكتابته الشعرَ والأغاني واليوميات. وأمّا مصعب فلا يحتاج إلى تبرير؛ فهو شخصية أسطورية كما يبدو في الرواية. لكنّ الخلل يتضح في صوت وداد التي تصف نفسها مراراً بأنها ليست مثقفةً ولا متعلّمةً تعليماً متقدّماً؛ وليست ثمة إشارات إلى كونها قارئةً ممتازةً مثلاً، وهي لا تطمح إلى منازلة هدى أو مقارعتها، ولا تريد سوى البقاء قرب مصعب، حتى وإنْ كانت الأمراضُ قد غَزَتْهُ وأخمدتْ عنفوانه. لكن وداد تخطئ كثيراً حين تُفصح عن ثقافة رفيعة، بل عن إحساس مرهف مدعَّمٍ بقدرةٍ تعبيرية صقَلها التمرينُ والممارسة... فعلى سبيل المثال تقوم هي وهدى بإعداد العشاء، ثم تذهبان إلى الصالون، فتقول وداد: «هدى في الصالون تستريح قليلاً كأنها قامت بكتابة **قوت الأرض** وتركتْ لي الترجمة». ويخيل إليّ أنّ معرفة **قوت الأرض** ـ فما بالك باستخدامها للسخرية من شخص(؟) ـ يتطلبان ثقافة رفيعة. ولنقرأ أيضاً: «والآن ما الذي سنفعله بكل هذا القدر من التكرار، تكرارِ القصة والعداء ومظاهر الحكمة وذلك النبع الطافح من اليأس؟»؛ أو: «إنّ المحبة تتطلب شجاعة متناهيةً، أما البُغْض

فيتطلب شجاعةً أشدّ وأعنف»؛ أو: «كنتُ متأكّدة أنني أحبّها وأنها أكثر عدالة من مصعب، لا أدري لِمَ شعرتُ بذلك، هل لأن مجابهة العدوّ كانت تتطلب إتقان العدالة التي تفوق أحياناً قدرة البشر عليها، أم الذهاب إلى الموت لأنه آخر الرغبات الخاصّة؟»؛ أو: «كانت تجلب أجوبتها من فوق، من الطبيعة، كان الجمال الذي لا أعرف له سبباً ولا أريد أن أعرف هو الذي يدع الكلام والمفردة ينطلقان من بلعومها، فلا تتفوه الاّ بأمور كانت تبدو عادية لكنني أفكر فيها طوال الليل والنهار».

إنّ تعبيرات كهذه تتطلب خبرةً حياتية مدمجةً بثقافة رفيعة ومنطلقةٍ من ذاتٍ متمرّدة لا تخشى الخسارات. وهذا ينطبق على هدى أكثر بكثير مما يمكن أن ينطبق على وداد. ولنقرأْ لها وهي تعلّل زواجها من مصعب الذي يكبرها بأكثر من أربعين عاماً: «كنتُ أفضّله رجلاً محافظاً تماماً، مرّ في كل شيء، واغترف من كل شيء، وبقيتْ في حوزته الأشياء العادية الصغيرة الهامشية التي لم يسبق أن شاهدها الكثيرون من قبل». ويخيل إليّ أنّ هذا الوصف يناسب ما يمكن أن تتمنّاه هدى في عمرها الذي هي عليه في زمن السرد الروائي، أو أنّ التشخيص ـ في الأقلّ ـ ينتمي إليها هي لغةً وأسلوباً وهمّاً وجودياً. وحتى لو كان هذا التشخيص وما قبله مما هو مذكور آنفاً مما يمكن أن يؤرّق وداد أو يخطر لها، فإنها لا بدّ أن تجد صعوباتٍ حقيقيةً في صياغته بلغة ممتلئة وأسلوبٍ مُرهف مدرّب ومصقول بالممارسة والاطّلاع.

ـ ومن مؤشرات حلول شخصية البطلة في شخصيات الآخرين، أو «سطوها» على حصصهم أنّ حكمها عليهم وتوصيفها لشخصياتهم يقاربان حكمهم على أنفسهم وتوصيفهم لشخصياتهم. وبالمقابل فإنّ رؤيتها لذاتها تقارب رؤيتهم لها. وأكثر من ذلك فإنّ معرفتهم بعضهم ببعض هي معرفتها ذاتها لكلٍّ منهم سواءً بسواء: فمصعب يرى نفسه كما تراه هدى، ويرى مازن ووداد كما تراهما... وهكذا...

كيف رأى الثلاثة الآخرون هدى؟ سوف نستعين بمقتطفات من أقوالهم عنها:

مازن: «إنّ فطريتك لا تصلح دائماً يا أمي، لا مع الجميع ولا في معظم الأوقات».

مازن: «أنا أطلقتُ عليكِ لقبَ صاحبة الخيبات المتعدّدة والمتكررة، أنت موهوبة فعلاً في عدد الإصابات التي لحقتْ بك من الآخرين والأخريات».

مصعب: «أفضل وأذكى من خُضْتُ معهنّ جميع حروبي السريّة والعلنيّة».

وداد: «هي تربح دوماً، لم تخسر أحداً لا الزوج ولا الابن ولا الأصدقاء».

مازن: «كانت تعترف بالأخطاء والعيوب بكرامةٍ وعزةِ نفس، وتردِّد ذلك فتتفوق به أمامنا».

وداد: «تبدو امرأةً خارج هيئات النساء جميعاً».

مازن: «كانت هدى في تلك اللحظات تبدو أمي من قمة الرأس إلى أخمص القدمين، أمّاً، وليست أمي فقط، حتى تصورت أنها أمُّ أبي أيضاً».

مصعب: «هي في العمق تملك وقتاً لأشياء كثيرة، تقريباً لجميع الأشياء، تحب الجميع حتى أعداءها».

مازن: «هي امرأة حُرّة من الداخل، راديكالية متعدّدة الأجناس والأعمار».

وداد: «جميع الأصحاب كانوا يحبون السيدة هدى، يقولون إنها أسرة».

مصعب: «هي طراز من البشر لا يَرْقى إليه الشكُّ وستذهب إلى الحالة القصوى في جميع ما تؤمن به».

مازن: «كانت تثق بالوفاء والأوفياء، فتتحدث عن ذلك بإباء يشعّ في وجهها بنور خفيّ وتبدأ باللمعان».

وداد: «لو كنت أعرف أن مصعباً ما زال يحب هدى بهذه الدرجة لما وافقتُ على الزواج منه».

مصعب: «هناك بقعة في مكانٍ ما من روحها، كلما رأيتُها ارتجفتُ لأنني ارتبطتُ بسيدة أخرى وأخرى وأخريات».

مازن: «ما زلتُ أراها قوية، بل أقوى مما كانت قبل عشرة أعوام وأجمل».

وداد: «هدى تستطيع أن تقود رجلاً، رجالاً، ترفع الكلفة بينها وبينهم فينساقون إليها».

مصعب: «إنّ لديها قدرة على التلاقح حتى مع الغبار».

مازن: هدى كانت الطاعة تؤذيها أذًى جسمانياً كأن توضع روحها في معصرة كهربائية ويتم هناك تلاشيها فلا تعود هي إياها».

وهكذا فإنّ الآخرين يقولون عن هدى أشياء ما كانت ستقولها هي بأفضل ممّا قالوها. فإذا أضفنا إلى ذلك ما تقدِّمه هي عن نفسها مما لا يقل مستوى «وقيمةً» وقوةً وعمقاً، وجدنا أنفسنا أمام مسعى إنصاف الذات، وبالتالي أمام كتابة السيرة الذاتية مقنّعةً بقناع الرواية المتعددة الأصوات.

ولكنْ كيف رأت (ترى) هدى نفسها؟ كيف تُقدِّم نفسها في حصّتها من الرواية: «امرأة عصيّة على الطاعة»... «لا أحد استطاع كسرَ عنقي، لا مصعب ولا الدسائس»، عاشت طفولة قاسية وعانت من افتقارها للجمال والجاذبية الجنسية في

صباها لكنها تعجّ بالعواصف الجوّانية كما تقول «أما في الخارج فلا أكفّ عن الابتسام من شدة الغيظ والكمد من شدة الحيوية والكبرياء الروحية». تعرف الحب مع مصعب الذي يكبرها بأكثر من عشرين عاماً، ولكنْ هل كانت بشخصيتها الاستثنائية بحاجة إلى الحب ورعاية الزوج، أم أنها في الواقع كانت بحاجة إلى سلاح تدعم به هشاشة وضعها الإنساني وضعفها وقلة حيلتها إزاء حياتها وظروفها والآخرين؟ هي تحصر تساؤلها في نطاق الشعور فتقول: «هل كان حبي لنفسي قد بدأ، أما مصعب والفرار إليه فهل كان مجرد اختراع، وهل يجوز إعادة الاختراع المستمرّ مع غيره»؟ لا شك أنها كانت بحاجة ماسّة إلى إسناد رجلٍ مهم في عمر النضج، صاحبِ موقع وظيفي مرموق وتاريخ شخصيّ حافل، غنيٍّ بالطبع، ولا ضير أن يكون متزوجاً ورب أسرة.

لقد انتهت هدى إلى الانفصال عن زوجها دون طلاق: «سأتخذ مساراً آخر، سأحتمل الكثير كي لا أعود محبوبتك». وتنطلق مع ابنها الوحيد إلى حيث تظل تتنقل بين العواصم والقارات ـ على حساب الزوج بالطبع ـ وذلك بعد أكثر من عشر سنوات من الحياة الزوجية المدمرة. يقول مصعب: «لم أستطع تحويلها إلى زوجة مطلقاً». وعلى الرغم أن ما اجتذبه إليها بدايةً هو «العصيان»، فإنّه لا يلبث أن يصطدم بهذا الجوهر الصعب فتتأجج بينهما الكوارث. تقول هدى: «كنت أريد قليلاً من الهواء، من التنفّس» وتخاطب زوجها: «أنت لا يمكن التعايش معك، أنت لا تؤاسي أحداً، دائماً كنت أرى نفسي غير موكّدة أمامك، من سلالة الشعوب الضعيفة المنهكة».

على الرغم من أنّ الكاتبة قد اتخذت من الشخصيات الثلاث: مازن، ووداد، ومصعب مضامينَ لبلورةِ شخصيةِ البطلة، فإنّ شخصية مصعب بالذات كانت المضمار الأساسي. فكيف يبدو مصعب في مرآة هدى: رجلاً أسطورياً تقريباً بماضيه وحاضره المناضل العنيد، الرجل الذي لا يقاوم، العاشق المتقلّب الجموح، المعشوق دائماً الوسيم الجميل، الأمبراطور: «ما نحن جميعاً إلاّ الحاشية، حاملو الراية لِمَقْدم القيصر، حاملو المشاعل مع كل لحظة رحيل لواحدة منا». ولا يخلو مقطع من مقاطعها من تكرار مفردات التبجيل والولع: جماله ووسامته وفحولته، شخصيته، عنفوانه، أيام حبهما الأولى، الجروح العميقة التي أوقعها بها نتيجة استخفافه بمشاعرها وهو يتنقل بين العشيقات والحبيبات... وذلك كلّه مقابل النقيض الذي تتوفر هي عليه: الافتقار إلى الجمال والأنوثة، ضآلة القامة، الافتقار إلى المال، إلى الأسرة... وإلى... وإلى...

غير أن نقائص مصعب إنما تعود إلى فرط اكتماله، لا إلى دناءته وضعف نوازعه الأخلاقية.. وأما نقائصها هي فيمكن فهمها ببساطة كمؤشرات لتجاوزها معاييرَ الأنوثة التقليدية ولمعنى الجمال والجاذبية الأنثوية، وبالتالي لإدراكها لعناصر قيمتها الذاتية وجوهرها. فهي بذلك ترسي معايير مغايرة ومناقضة وبديلة لقيمة المرأة.

وهكذا فالمعادلة تنتهي بأن تصبح على الشكل التالي: عملقة شخصية مصعب = قناع هدى. وسوف نرى أن ذلك يبدو مهماً جداً وشديد الحيوية لتبرير الولع الذي يُفترض أن يكون هجاءً مرّاً وتخلّياً.. فالكاتبة تقدّم من خلال شخصية هدى شخصية نسوية مزدوجة، ولكنها تدرك هذا الازدواج وتدرك أن منشأه ومحرّكه ليسا مما يمكن أن يدعم تفرّد شخصية البطلة، فتعمد إلى خلق تلك الهالة القدريّة الغائمة من التعلق غير المبرَّر بحبٍّ تعود معظمُ عناصر قوته إلى فوران البدايات.

ويعود ازدواجُ شخصية هدى إلى أنها تبدو من ناحيةٍ قويةً مستقلةً عصيّةً على الاندماج بالمؤسسة الزوجية، لكننا نراها من ناحية أخرى تقبل ـ بل وتتمتع ـ بهِبات زوجها رغم انفصالها عنه: تلك الهبات التي تقدَّر بالشقق والمزارع والحسابات الجارية في البنوك والأسهم والسندات والتنقل الدائم بين المنافي الأنيقة عبر القارات، الأمر الذي ما كانت تستطيع من دونه أن تقوى على كل هذا القدر من الاستقلالية المرفّهة. ولم يكن بإمكان الكاتبة أن تبرِّر هذا الازدواج بواقعة بقاء البطلة زوجةً شرعية «رسمياً»؛ فمثل هذا التبرير يمكن أن ينسف مقوِّمات القوة الذاتية لشخصية البطلة التي لا يمكنها أن ترفض مساوئ المؤسسة الزوجية وأن تثور عليها وتغادرها وتظلّ في الوقت نفسه تتمتع بعائداتها المادية! وهكذا ابتكرت المؤلفةُ ومصعب معاً تعلُّقاً قدرياً لا يمكن تبريره بمبررات واقعية مما يمكن أن ينسجم مع شخصيتهما.. بل إنه لا ينسجم إطلاقاً. وعلى ذلك فقد توجَّب أن ترسم شخصيةَ مصعب بهذا القدر من العنفوان؛ فهذا هو السبيل الوحيد لجعله يستحق تعلُّقاً قدرياً من جانب امرأة مرموقة قوية مستقلة، وأخرى جميلة شابة، وسرب آخر من النساء احتشدن في حياته. والواقع أن هذا هو السبيل الوحيد لتبرير قوة البطلة وتميّزها.

إنّ تفخيم الشريك يساوي تفخيم الذات المتعلقة به والمتصارعة معه، خاصةً في غياب إمكانية الخوض في أسباب التعلق الحقيقية، وبالتالي تبرير استمرار العلاقة باعتبارها صراعَ حبٍ مستحيل بين نِدَّيْن لا مكان في صراعهما للهزيمة أو النصر. وفي المحصلة النهائية نصل إلى أبسط المعادلات: قناع الآخر = قناع الذات.

**عمّان ـ بغداد**

# «ثلاثة وجوه لبغداد»:

# السيرذاتي والتخييلي

محمد بو عزة

نستعمل مفهوم التخييل (fiction) في هذه القراءة بمعنيين. أولاً: بمعنى عام يستمد دلالته من مفهوم الأخيلة، بوصفها آلية لإنتاج صور وتداعيات تُضفي على الوقائع قيماً وجماليات جديدة. والتخييل، في هذا المعنى الأوّلي، يحيل على عمليات الوهم والتنبؤات والاستيهام. فالأخيلة تتخيل وتغني إدراكنا للعالم بالصور الجديدة التي تبتكرها أو تحلم بها أو تستشرفها. ومن ثمة فإنّ فعل الأخيلة لا يقتصر على مستوى الصور والأشكال، وإنّما يؤثّر أيضاً على مستوى الأفكار والقيم، دافعاً إيّاها الى التجدّد والتغيّر. والتخييل في هذا المستوى التصوّري والقيمي يشحذ حواسنا ويخصب إدراكنا؛ إنّه يجدّد الحياة، إذ يجعلنا نشعر بانطباعات جديدة تتخلّق في رحم المألوف والسائد. ولعلّ هذه العلاقة بين التخييل والواقع هي التي جعلت «روبرت شولز» يؤسّس شعريته للتخييل على أساس مبدإ العلاقة الاحتمالية بين العالم التخييلي وعالم التجربة. فهو يقول: «إنّ عالماً تخييلياً يمكن أن يكون أفضل من عالم التجربة أو أسوأ منه أو مساوياً له»(١).

ونستعمل مفهوم التخييل بمعنى ثانٍ خاص، يتأطر داخل نظرية الأجناس ونظرية السرديات. وعلى أساس هذا التأطير، فإنّنا نوظّف مفهوم التخييل بوصفه مؤشّراً على مظاهر الصنعة الروائية في النّص موضوع هذه القراءة. في هذا المستوى الاصطلاحي سوف نتساءل: كيف يتعامل نصّ **ثلاثة وجوه لبغداد*** مع مكوّناته السردية، بما تتضمنّه من شخصيات ومحكيات وخطاب؛ وما هي الأنظمة السردية التي يشتغل وفق منطقها، وتخصّص شعريته وأفقَ تجنسه؟

ونؤكد بأنّنا سوف نعتمد على المعنى الثاني لمفهوم التخييل، لأنّه يتقاطع بشكل جوهري مع موضوع هذه القراءة، التي تحاول أن ترصد علاقة السيرذاتي بالتخييلي في **ثلاثة وجوه لبغداد**. لكنْ في البداية نوجز بعض الملاحظات المنهجية، وهي أنّ هذه القراءة تنطلق من استراتيجية التمييز بين ما يسمّيه «جاب لينتفلت» بمقتضيات السرد الأدبي، أي تمييزه بين: المؤلّف الواقعي، والمؤلّف المجرّد، والسّارد. غير أنّ اعتمادنا هذه الاستراتيجية لا يلغي استراتيجة الكاتب، بوصفه صوتاً سردياً يحضر في النصّ إلى جانب أصوات الشخصيات. ذلك أنّ أهمية هذه الاستراتيجية التمييزية تتجلّى في كونها تراعي الطابع التخييلي لأيّ نصّ أدبيّ، لأنّها تحدد لكلّ عنصر من محافل السرد وظيفتَهُ وحدوده. ومن هذا المنظور، فإذا كان «فيليب لوجون» يعتبر السيرةَ الذاتية نوعاً مرجعياً genre referentiel - حين يعرّفها بأنّها «حكيٌ استعاريٌ نثريٌ يقوم به شخصٌ واقعي عن وجوده الخاصّ، وذلك عندما يركّز على حياته الفردية، وبصفة خاصّة على تاريخ شخصيّته» - فإنّنا نرى أنّ السيرة الذاتية كنمط من الكتابة الأدبية لا تخلو من إمكانات التخييل. ذلك أنّه ما إن نلج تجربة الكتابة، حتّى نتورّط في شراك التخييل، باعتبار الكتابة ملتقى علامات متعدّدة، تمزج بين الذاتي والموضوعي، بين اليومي والتاريخي، بين الحلمي والمعيش. وتسلك طريقتنا في التحييل خطوتين: في الخطوة الأولى سوف نرصد المؤشّرات السيرذاتيّة (الاوتوبيوغرافية) التي يبرزها النص، وفي الخطوة الثانية سنتقدم الى محاولة معرفة هذه العناصر الأوتوبيوغرافية في أفق تشييد روائية النّص. ومن ثمّة سيكون المدخلُ إلى محاولة الإجابة عن الأسئلة المطروحة أعلاه، من خلال تشخيص المكونات السيرذاتية في النّص، واستقصائها كقرائن متمظهرة داخل مسارات الحكي:

١ - في مقدّمة هذه المؤشّرات ما يسميه فيليب لوجون بـ تطابق الاسم identité de nom، وهو الإحالة على الاسم الكامل للمؤلّف غالب هلسا بوصفه شخصاً واقعياً. فالشخصية الرئيسية في النص تحمل الاسم الكامل للمؤلّف؛ وحسب «لوجون» فإنّ هذا الميثاق الاسمي هو الشرط الأساسي في السيرة الذاتية، ذلك أنّه يحيل على أبرز قضيةٍ تُخصِّصُ حدَّ الجنس الأتوبيوغرافي: وهي تماهي المؤلف

---

١ - Robert Scholes: "Les modes et la fiction" in **Théorie des genres**, SEVIL 1986, P: 81.

* - غالب هلسا: **ثلاثة وجوه لبغداد** (المغرب: منشورات نجمة، ١٩٩٢).

والسارد والشخصية من خلال تطابق الاسم. في هذا الإطار يتخذ نص **ثلاثة وجوه لبغداد** الدرجة الثالثة في التصنيف الأتوبيوغرافي لـ «فليب لوجون»، وهي درجة الشخصية التي لها اسم المؤلّف نفسه، بعد درجة الشخصية التي يختلف اسمُها عن المؤلّف، ودرجة الشخصية التي لا اسمَ لها.

٢ ـ استعمال ضمير المتكلّم المفرد «أنا» الذي يهيمن على أكثر من نصف النص (من الصفحة ٧٩ الى الصفحة ١٩٩، أي ١٢٠ صفحة من أصل ١٩٩). ومن شأن هذه الهيمنة لهذا الضمير على المحكيّ أن ترسّخ التماهي بين المؤلّف والسارد والشخصية.

٣ ـ الإشارة إلى بعض الأعمال الروائية للكاتب غالب هلسا مثل رواية **السؤال، وزنوج وبدو وفلاحون**.

٤ ـ الإشارة إلى بعض التجارب المعروفة في سيرة الكاتب مثل تجربة الاعتقال في مصر وترحيله الى العراق.

وليست هذه القرائن المذكورة بمفردها هي التي تؤكّد تعامل النّص مع المكوّنات الأتوبيوغرافية، بل نجد في متواليات الحكي ما يؤكّد هذا الاستلهام السيرذاتي. ومن ذلك: استحضارُ التاريخ الاجتماعي والسياسي خاصة للعراق عبر الإشارات المباشرة إلى عبد الكريم قاسم، وثورة ١٩٦٢، ومرحلة الحوار ١٩٧٨، والاغتيالات في صفوف الحزب الشيوعي العراقي، والإشارة الى المؤسّسات الحكومية وإلى بعض شعاراتها. إلاّ أنّنا ننبه أنّه لا ينبغي الانسياقُ وراء هذه الإشارة المباشرة، التي كثيراً ما تغري بالمقارنة بين الرواية والتاريخ أو بين التخييل والواقع. ولعلّ انسياق بعض النقّاد وراء هذه المعطيات السيرذاتية المباشرة هو الذي أوقعهم في شرك المطابقة البسيطة بين نص **ثلاثة وجوه لبغداد** وحياة الكاتب غالب هلسا[1]. والجدير بالملاحظة أنّ هذه المؤشّرات السيرذاتية ـ في مستواها الأولي ـ لا تخلو من الالتباس على مستوى تحديد ميثاق النّص: فالنّص من جهة يأتي حاملاً لعلامة «رواية» كإحالة مباشرة على انتمائه إلى الجنس الروائي، ومن جهة ثانية فإنّ النّص يلتزم بالميثاق الأتوبيوغرافي، حيث يحيل على الاسم الكامل للمؤلّف، إضافةً إلى الإحالة على بعض أعماله الروائية.

إنّ هذا التوتر في مستوى ميثاق النّص ـ ومن منظور التلقي ـ يُحدث ارتباكاً للقارئ. وهو ما يؤكد أيضاً أنّ هذا النّص يتعمّد ويتقصّد هذا النزوع الأوتوبيوغرافي لغايات فنيّة تتّصل بجماليّة التوتّر والخلخلة والتداخل الأجناسي. فكيف ـ إذن ـ يتم الانتقال من السيرذاتي الى الروائي.

**تفكيك الشخصية**: رأينا كيف أنّ العناصر السيرذاتية في حد ذاتها لا تخلو من عناصر التوتر والالتباس والتشويش.

ويتأكّد هذا الالتباس أكثر على مستوى بناء الشخصية الرئيسية في النّص، وهي شخصية «غالب». ويظهر هذا الالتباس أولاً على صعيد الضمير النحويّ. إذ الملاحظ أنّ النّص في الفصلين الأول والثاني يعتمد الضمير الغائب الذي يحكي عن «غالب»، في حين يوظّف المحكيُّ في الفصل الأخير ضمير المتكلم. بل إنّنا نجد هذا اللعبَ بالضمير في الفصل الواحد، حيث نجد مثلاً في المحكي بضمير الغائب فقراتٍ يتكلّم فيها «غالب»، فينفتح المحكيُّ على الضميرَ المتكلّم وما يقتضيه من تغير في الرؤية والصيغة الخطابية والتشخيص اللّغوي. وفي المحكي بضمير المتكلّم نجد «غالب» في بعض الفقرات يوظّف ضميرَ المخاطب. إنّ هذا التحوّل في الضمير يحيل على تشتت وتشظية في الشخصية، يخلق انفصاماتٍ داخلها عن طريق لعبة الضمائر. وهو ما يتأكّد أيضاً على مستوى اسم الشخصية، حيث تعاني من ازدواجية في الاسم: فـ «غالب» بالنسبة لنفسه هو «غالب»، لكنّه «عباس» بالنسبة للشخصيات الأخرى. إنّ «غالب» بوصفه شخصية وسارداً، يتميّز ـ من هذه الوجهة ـ بـ «طابع المفارقة» بتعبير أدورنو[2] الذي يرى أنّ السارد الحديث يحرص على تشييد مسافة جمالية في علاقته بالقارئ؛ وإذا كانت تلك المسافة ثابتة في الرواية التقليدية، فإنّها في الرواية المعاصرة تتحرّك وتتباين مثل أوضاع الكاميرا.

وتتأكّد هذه المفارقةُ أيضاً على مستوى كينونة «غالب»، حيث يعيش انفصاماً حادّاً بين الواقع والرغبة، بين الحلم والسائد، بين «ليلى وسهام». وتأخذ هذه المفارقة بعداً درامياً، إذا عرفنا أنّه طيلة مسارات الحكي ينوجد في حالة بين الحلم واليقظة، وفي دوّامة الكوابيس والاستيهامات، بحيث لا يعرف

---

١ ـ هذا النوع من القراءة الإسقاطية نجده في الملف المخصص لغالب هلسا، **الآداب**، عدد ٢، سنة ١٩٩٣. [تعليق **الآداب**: ليت الكاتب كان أكثر تعييناً]

٢ ـ تيودور أدورنو: «وضعية السارد في الرواية المعاصرة»، ترجمة محمد برادة، **فصول**، عدد ٢، سنة ١٩٩٣، ص ٩٤.