ربما كان من الضروريّ قبل الولوج إلى عالم غالب هلسا النقديّ أن نشير إلى جملةٍ من المحدِّدات العامة التي تسهم في رسم آفاق هذا العالم وما ينطوي عليه من فكرٍ نقديٍّ، وتوحي بالطريقة المثلى لمقاربة هذا الفكر النقديّ بوصفه إفصاحاً عن فكرٍ أدبيٍّ ضمنيٍّ تقوم الممارسةُ الأدبيةُ على أساسٍ منه.

غالب هلسا

١٠ أعوام على رحيل غالب هلسا

صورة الروائي ناقداً

عبد النبي اصطيف

١ ـ أول المحدِّدات

وأوّلُ هذه المحدِّداتُ أنّ غالب هلسا ينتمي إلى فئة الأدباء النقّاد. فهو روائيٌّ يمارس النقد الأدبيّ بوصفه فعاليةً متمِّمةً لفعاليةٍ رئيسيةٍ تَغْلب على صاحبها، وهي ممارسة الكتابة التخييليّة بنوعَيْها: الرواية والقصة القصيرة. وهو يمارس النقدَ الأدبيّ ممارسةً موجَّهةً بعددٍ من الأهداف التي يفضّل الأدباءُ النقّادُ في الغالب أن يبقوها في نفوسهم طيَّ الكتمان: إنها ممارسة تتوخى تسويغَ الأدب المنتَج.

١ ـ فهو يستهدف القرّاءَ أولاً، لأنّه يسعى إلى الترويج لقيم تنسجم مع هذا الأدب. وعمليةُ الترويج هذه تيسِّر استقبالاً حسناً لما ينتجه من أدب، وتحقِّقُ التواصل المرجوَّ مع دائرة واسعة من المتلقين.

وفضلاً عن كون هذا التواصل الواسع هدفاً عاماً يتوخاه أيُّ كاتب، فإنّ اهتمام هلسا به يمليه عاملٌ آخر، هو ما يراه من وضع غير صحيٍّ للقارئ العربيّ المعاصر الذي يُشكِّل ضلعاً في مثلّثٍ مُحْكمٍ يكاد يخنق كلَّ تطلّعٍ في الأدب نحو الجديد أو غير المألوف. يقول هلسا: «هناك خطأ شائع الآن في المنطقة العربية. هناك ثلاثيٌّ يصعب اختراقُه: الكاتب أو المبدع، والناقد، والقارئ. هناك تواطؤ بين الثلاثة، أي أنّ الناقد يحدِّد للكاتب ماذا يريد أن يكتب، والمبدع يطيع، والقارئ يتوقع هذا فيطالب الأدبَ بما يتوقعه. معظم قرائنا يريدون من الأدب أن يقول ما يعرفونه هم... »[1]. ومعنى هذا أنّ سلامة عمليةِ الإنتاج الأدبيّ تقتضي التحرر من التوقعات المسبقة التي تَحْكم الناقدَ والقارئَ معاً، ولاسيّما أنّ الكثير من قيم

١ ـ حنان الشريف: «غالب هلسا لـ **الكفاح العربي**: نقد البحث عن الفكرة يغيّب فنيّة روايتنا»، **الكفاح العربي**، ١٩٨٩/٤/٣، ص ٣٨.

الإبداع تقوم على نزع حجاب الألفة عن الأشياء[1]. وممارسة الأديب للنقد في وضع كهذا تصبح نشاطاً متمِّماً لنشاطه الإبداعيّ، وضرورةً لازبةً لحسن تلقي نتاجه الأدبيّ.

ب ـ والحقيقة أنّ الأديب يستهدف بنقده ـ إذ يمارسه ـ شريحةً محدَّدةً من القرّاء، هم النقّاد الذين يمتلكون الخبرةَ والوقتَ، ويقودون القرّاء ويوجِّهونهم هذه الوجهةَ أو تلك. وربما كان مِنْ أهمّ ما يريده الأديبُ من هذه الشريحة أن تقارب نتاجَه الأدبيّ بناءً على أسسٍ معينةٍ يلحّ عليها في قراءته لأعمال غيره، فهو يقدِّم لأفرادها الأمثولةَ التي يودّهم أن يقتدوا بها في دراستهم لأعماله على وجه الخصوص وللأعمال التي تنتمي إلى مذهبه على وجه العموم. وإذا كان الأديب يَشْعر بتقصيرِ هؤلاء تجاه أعماله من ناحية، وقصورهِم في أداء مهمتهم في إنتاج النقد الأدبيّ المبدع من ناحية أخرى، فإنه عندها يمارس النقدَ ممارسةَ مَنْ يُحسّ بالضرورة الحيوية لهذا الجانب من عمله. يفضي هلسا، في آخر حديثٍ قبل رحيله، بما في دخيلة نفسه تجاه النقّاد العرب فيقول: «لو في يومٍ استقبل النقّادُ إحدى رواياتي بحماسٍ وكتبوا عنها تمجيداً، لشككتُ بنفسي، لأنني أعرف النقّاد. نجيب محفوظ، عندما أصدرتُ رواية **الضحك** في مصر، تحدّث عنها بإعجاب في أربع مقابلاتٍ صحفية وإذاعية. ومع ذلك لم يُكتَب عن رواياتي إلا القليل، بل لم يُكتب عنها أصلاً، في حين نالت رواياتٌ كثيرة متدنيةُ القيمة قدراً أكبر من الكتابة والاهتمام»[2].

وأكثر من هذا فإنّ هؤلاء النقّاد عندما يلتفتون إلى نتاجه الأدبيّ (الذي يقدّره حقَّ قدره المبدعون من أمثاله كنجيب محفوظ) لا يُحسنون القيامَ بوظيفتهم المرجوّة منهم. فنقّاد روايته **ثلاثة وجوه لبغداد** لم يرتقوا في كل ما كتبوه عنها إلى مستوى النقد الذي يستحق هذه التسمية. يقول هلسا: «كلّ ما كُتب كان عبارةً عن توجيهات، أو أمنيات، تمنّى 'نقّادها' لو أني كتبتُ كذا، ولم أكتب كذا. وبمعنى أدقّ، تمنّوا لو أني كتبتُ رواية أخرى، أستبدل فيها لحظةَ الانهيار التي كتبتُ عنها في الرواية بلحظة إشراق، أو لنقلْ بلحظةِ القيامة والتمرد على الانهيار!. وهم فيما ذهبوا إليه أكدوا أنهم قرأوا روايتي قراءةً سياحيةً فقط... إنهم يعتبرون الرواية عالماً كلياً، شاملاً، بحيث إذا كَتَبَ الروائيُّ عن دمشق فينبغي عليه أن يكتب عن كل شيء في دمشق... لا يا عزيزتي، ليست مهمةُ الرواية أن تؤرشِف، وتؤرِّخ لكل شيء، حتى تكون رواية... مهمة الرواية في المحصّلة أن تلتقط ما يَخْدم رؤيةَ الكاتب ويعمِّم أفكاره بالشكل المناسب»[3].

والحقيقة أنّ هلسا الأديب، على خلاف الكثيرين من الأدباء المبدعين، ينظر إلى النقد نظرةً ساميةً جداً. فهو لا يرى فيه مجرد فعاليةٍ ثانويةٍ أدنى من الفعالية الأساسية التي هي الأدب، بل يرى فيه إبداعاً في مجال النصّ الأدبيّ يضارع إبداعَ هذا الأخير في مجال الحياة العربية. ويأسف أشدَّ الأسف لأنّ الناقد العربيّ القادر على هذا الإبداع في مجال النقد لم يوجدْ بعد. فالنقد العربيّ موزَّع «بين نقدٍ أكاديميٍّ مميتٍ وبليدٍ لا يستطيع أن يرى في النصّ الإبداعيّ سوى بعض القيم القديمة والمكررة، أو نقدٍ أيديولوجيّ يحيل النصّ الأدبيّ إلى مفاهيم علم الأخلاق وإلى مفاهيم علم الاجتماع. أما ما هو متميز كأدب، كحساسيةٍ جديدةٍ للواقع، فأعتقد أنه حتى الآن لم يوجَدِ الناقدُ العربيُّ القادر على النفاذ إلى عمق النص الإبداعيّ... النقد ملتبسٌ بالثرثرة الأكاديمية وباللغو الصحافيّ والأيديولوجيّ، إلى حد أنّ قراءة النص الأدبيّ أصبحتْ معلّقةً»[4].

وبصرف النظر عن صحةِ تقويمِ هلسا لوضع النقد العربيّ الحديث، فإنّ مما لا شك فيه أنّ ممارسته للنقد الأدبيّ تحمل في طياتها الرغبةَ في سدِّ ما يراه نقصاً، والنهوضِ بوظيفةٍ حيوية للمجتمع نكص أصحابُها عن القيام بها. وهي لذلك ممارسةٌ محمَّلةٌ بقسطٍ كبيرٍ من الإحساس بالمسؤولية والضرورة الحيوية لها في المجتمع العربيّ.

ج ـ وفضلاً عمّا تقدّم فإنّ ممارسة الأديب للنقد إنّما يَقْصد بها الكتّابَ الآخرين من الزملاء الذين يمارسون النوعَ الأدبيَّ ذاته. فهي بهذا دعوةٌ ضمنيةٌ لهم للاقتداء به ومؤازرته وتعميقِ خطّ ممارسته الأدبية، لما يراه من رأي في الفن والحياة. ففي معرض مناقشة عملين أدبيين عربيين يبيّن هلسا أنّ الكتابة عن الحرب تتطلب التحرر من جملةِ أوهام[5]، من بينها: ١) اعتبارُ الحرب الحديثة عراكاً بين مجموعتيْن من البشر صغيرَتي الحجم تقفان متلاحمتيْن، واعتبارُ أدواتها كالدبابة والطائرة صالحةً للاستعمال الفرديّ كالحصان تماماً، ٢) ـ الاعتقاد بأنّ الجنديّ في ميدان المعركة يستطيع أن يكوِّن تصوراً كاملاً عن سير المعارك في جميع الجهات... وفضلاً عن التحرر من هذه الأوهام فإنّ على هذه الكتابة أن تقوم على معرفة حقيقية عميقة بشؤون الحرب الحديثة. ولذلك نرى هلسا يَعْتب على زملائه الكتاب الذين ينسون كلّ ذلك، ويُؤْثر عليهم الجبرتي الذي وصف الجنود الفرنسيين فأحسن الوصف، ويخلص إلى أنّ الأديب العربيّ المعاصر مدعوٌّ إلى التخلص من غفلته ومن ترهّله العقليّ وإلى مطالعة الواقع بعين يقظة عارفة[6].

---

١ ـ من أجل شرح مركّزٍ لمفهوم defamiliarization انظر: Roger Fowler (ed.): **A Dictionary of Modern Critical Terms** (Routledge & Kegan Paul, London, 1987), pp.101-2

٢ ـ ديانا جبّور: «آخر حديث للراحل غالب هلسا مع جريدة **الثورة**»، **الثورة**، ١٩٨٩/١٢/٢١.

٣ ـ لينة النويلاتي: «**تشرين** في آخر حديثٍ للأديب الراحل غالب هلسا: أنا متواجد في كل كلمةٍ قلتُها»، **تشرين**، ١٩٩٠/١/١.

٤ ـ يوسف أبو لوز: «غالب هلسا: النقد أعلى مستوى في التعبير عن الثقافة»، **البيان**، ١٩٨٨/٦/٢١.

٥ ـ غالب هلسا: **فصول في النقد**، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٤، ص ٦ ـ ١٢.

٦ ـ نفسه، ص ١٥.

والنسق نفسه يتكرّر في مناقشته لأعمال الكتّاب المعاصرين له، كإميل حبيبي[1] وجبرا[2] وحنا مينة[3] ويوسف الصايغ[4] وسواهم، عندما يتحدث عن تواطؤ المؤلف مع بعض شخصياته ومحاباته لها على حساب شخصيات أخرى يكرهها بسببٍ من انتمائها الأيديولوجيّ، أو بسبب قصور فهمه لوظيفة الفنّ، أو بسبب تخلف نظرته إلى شريحة من شرائح المجتمع أو قضية من قضاياه. وهو لا ينسى باستمرار أن يَذْكر لزملائه أمثلةً من الأدب العالميّ مما تيسّر له الاطلاعُ عليه، ليُقْنعهم بجدوى توصياته.

د ـ والناظر في نقد هلسا يلاحظ أنّ ممارسته تفكيرٌ مستمرٌّ بالأدب، بصوت عالٍ ومسموع، يقوم به انطلاقاً من مبدإ الحرص على تطوير إنتاجه الذي يتحدّى به زحفَ الموت عليه.

٢ ـ ثاني المحدِّدات

وأما ثاني هذه المحدِّدات فهو العلاقة التي تقيمها هذه الممارسة النقدية مع الواقع المعيش الذي يكتنفها ويكتنف صاحبها. والناظر في النتاج الأدبيّ الخاصّ بهلسا يلاحظ أنه أدب يحيل على الواقع الفعليّ الذي يستلهمه أو ينطلق منه، أو على الواقع المتخيَّل الذي يتوخى إقامته واقعاً بديلاً ويسعى إلى إقناع القارئ بجدوى مشاركته في السعي إلى تحقيقه.

وها هو يؤكد أنّ «موضوع الأدب هو الحياة الإنسانية بكلّ أبعادها وكلّ ألوانها، وأيّ محاولة لجعل الأدب معبِّراً عن زاوية واحدة هي تحويلٌ للأدب إلى موعظة أخلاقية»[5]. وهو لا يكتفي بالدعوة إلى استلهام الحياة بكل عمقها وشموليتها في عملية الإنتاج الأدبيّ، بل يطبّقها على نفسه: فعند مجيئه إلى بيروت عام ١٩٨٠ أمضى ما يقرب من شهرين وهو يسجّل حوارات مع أهالي الشهداء ومعارفهم، ونَشَرَ جزءاً منها في مجلة **المصير الديموقراطي**[6]. وقام بالشيء نفسه في عام ١٩٨٢ حين حاول أن يَعْرف المدينةَ من خلال الاتصال المباشر بالناس، ومن خلال علاقاته المباشرة مع الناس حاول التعرف على حياة المخيمات ـ صبرا وشاتيلا وبرج البراجنة بشكل خاصّ. وهكذا أجرى خلال ثلاثة أشهر عشراتِ المقابلات مع الناس، وقام بتسجيل عشرات الساعات. وعلى الرغم من أنّ عمله هذا أغضب عدداً من المثقفين الفلسطينيين، فإنّه مضى فيه، وتحدّث عنه، وسوّغه، متأسِّياً بعدد من كبار الأدباء العالميين. يقول في معرض الحديث عن هذه التجربة: «تذكرتُ أنّ جون شتاينبك، قبل أن يكتب روايته الهامة **عناقيد الغضب**، عاش عدة أسابيع مع فلاّحي أوكلاهوما. وآخرُ روايةٍ قرأتُها لنورمان ميلر (**أغنية الجلاّد**)... هي نتاجُ عشرات التسجيلات مع أقارب ومعارف غاري غيلمور. وكذلك فعل ترومان كابوت في روايته **مع سبق التصميم**، وعشراتٌ غيرهم»[7].

وذلك أنّ هلسا يؤْمن بأنّ «كلّ عمل روائيّ هو بشكل ما سيرةٌ ذاتيةٌ للمؤلِّف، وهو في الوقت نفسه سيرةٌ ذاتيةٌ لشخصٍ آخر غيرِ المؤلِّف»[8] ـ أَيْ أنّ الأدب مرتبط عضوياً بالحياة، حياةِ الأنا أو حياة الآخر. وعندما يسأله أحدُ مقابليه ـ وهم كثر[9] ـ هل شخصية غالب في رواية **ثلاثة وجوه لبغداد** هي الروائيُّ نفسُه يقول: «هو أنا، وأنا أعيش تجارب الآخرين، أو أعيش تجاربي بالبعد الكافي الذي يجعلني أنظر إليها بموضوعية»[10]. بل إنه يمضي إلى أبعد من ذلك، فيضمِّن رواياتِه معلوماتٍ تجعل من بعض أجزائها مقاطعَ تقريريةً، ويدافع عن هذه التقريرية باللجوء إلى أمثلة من الأدب العالميّ مثل **الحرب والسلام** لتولستوي و**عناقيد الغضب** لشتاينبك، ويضيف قائلاً: «أعتقد أنه بالنسبة لأيّ روائي، يجب أن لا يَترك القارئَ دون معلومات كافية لجعل الأحداث مفهومةً. إنّ عملاً أدبياً يفتقد المعلومات الكافية يفتقد في الأساس أيضاً البناءَ الموضوعيّ للعمل الفنيّ. إنّ بعض المواقف لو تُركتْ دون إضافات إيضاحية ستحقق سوءَ فهمٍ، فتجعل الروايةَ غير مفهومة»[11].

إنّ توجه هلسا الفكريّ توجُّهٌ يقدِّم الواقعَ ويحيل الفكر عليه. وهو في ذلك يتابع كاهِنَيِ الماركسية الأعظمَيْن اللذيْن يكتبان في **الأيديولوجية الألمانية** (١٨٤٥ ـ ١٨٤٦): «إنّ إنتاج الأفكار والمفاهيم والوعي متناسجٌ، قبلَ كلّ شيءٍ وعلى نحو مباشر، مع العلاقات المادية للناس، والتي هي لغة الحياة الحقيقية. إنّ التصور والتفكير والاتصال الروحيّ للناس تبدو هنا دفقاً مباشراً لسلوك الناس الماديّ. إننا لا نمضي مما يقوله الناسُ ويتخيلونه ويتصورونه، ولا من الناس كما يوصفون، ويُفكَّر بهم، ويُتخيَّلون، ويُتصوَّرون من أجل الوصول إلى الإنسان العينيّ... إننا نمضي بالأحرى من الإنسان العامل بالفعل... إنّ الوعي لا يحدِّد الحياة [بل]

---

١ ـ المصدر السابق، ص ١٧ ـ ٥٠.

٢ ـ المصدر السابق، ص ٥١ ـ ٨٧.

٣ ـ غالب هلسا: «المرأة في عالم حنا مينة الروائي»، **في قراءات في أعمال**... دار ابن رشد، بيروت، ص ١٣١ ـ ١٦١.

٤ ـ المصدر السابق، ص ١٥ ـ ٤٦.

٥ ـ راسم المدهون: «حوار مع غالب هلسا عن تجربة بيروت ولغة الرواية»، **السفير**، ١٩٨٣/٢/٢٤.

٦ ـ غالب هلسا: «مثقف منظمة التحرير الفلسطينية: دراسة في أشباه المثقفين»، **الكاتب الفلسطيني**، العدد ١٣، خريف ١٩٨٨، ص ٩٧.

٧ ـ غالب هلسا: «العزلة والذهب: المثقف الفلسطيني»، **الثورة الفلسطينية**، ٢٤ تموز (يوليو) ١٩٨٤، ص ٥١.

٨ ـ جميل حتمل: «غالب هلسا حول دراسته الأخيرة **ثلاثة وجوه لبغداد**...»، **السفير**، ١٩٨٤/٩/٩.

٩ ـ يذكر هلسا أنه أجريتْ معه أكثرُ من ثلاثمائة مقابلة؛ وانظرْ ملحقَ الطبعة الثانية من روايته **السؤال** المعنون بـ «أسئلة من باحثة مغربية» في خاتمتها، ص ب.

١٠ ـ جميل حتمل، مرجع مذكور.

١١ ـ المرجع نفسه.

الحياة هي التي تحدِّد الوعي»[1]. وهو ما يشرحه ماركس لاحقاً في مقدمة كتابه **إسهامة في نقد الاقتصاد السياسيّ** (١٨٥٩) حيث يقول: «يدخل الناس، في الإنتاج الاجتماعيّ لحياتهم، في صلات محددةٍ لازبةٍ ومستقلةٍ عن إرادتهم، صلاتِ إنتاج تتماثل مع مرحلةٍ معينةٍ من تطور قوى الإنتاج المادية لديهم. ويشكِّل مجموعُ صلات الإنتاج، هذه، البنيةَ الاقتصاديةَ للمجتمع، الأساسَ الحقيقيَّ الذي ترتفع عليه بنيةٌ فوقيةٌ قضائيةٌ وسياسيةٌ تتماثل معها أشكالٌ محددةٌ من الوعي الاجتماعيّ. إنّ نمط إنتاج الحياة المادية يحدِّد عمليةَ الحياة الاجتماعية، والسياسية، والفكرية بشكل عام. فليس وعيُ الناس ذاك هو الذي يحدِّد وجودَهم، بل على العكس من ذلك: إنّ وجودهم الاجتماعيّ هو الذي يحدِّد وعيَهم»[2].

إنّ هلسا الماركسيَّ، الذي يقيم فكرُه الصريحُ (المعبَّرُ عنه في كتاباته السياسية والفكرية) وفكرُه الضمنيُّ (في إنتاجه الأدبيّ) علاقاتِ اشتباكٍ حميم مع الواقع، لا بد أن يوظِّف نشاطَه النقديَّ في خدمة تطلعاته الفكرية. وهذا أمر طبيعيّ: فالنشاط النقديّ نشاط فكريّ في جوهره، وهو جزء متمِّمٌ من كلٍّ أشملَ هو النشاطُ الإنسانيُّ عامةً؛ فالإنسان كلٌّ لا يتجزأ، وأيةُ ممارسةٍ جزئيةٍ تتشكل بهذا الكلّ بالقدر الذي تسهم فيه بدورها في تشكيله.

والناظر في واقع غالب هلسا يجد أنه واقع مغرِّب alien-ating، وأنه كاتب مغرَّب alienated أبداً. فقد كان عالَمُه منذ ولادته حتى موته عالَمَ اغترابٍ من الطراز الممتاز. فالنشأة كانت في أسرةٍ، الأبُ فيها في الثمانين، والأمُ في الخمسين؛ وتلك غربةٌ أولى لأنّ إنشاء غالب الطفل وتنميته تمّا من قبل أبوَيْن هما في موقع الجدَّيْن. وهذه الأسرة لم تكن تنتمي إلى أيٍّ من القبيلتيْن الكبيرتيْن اللتيْن كانت تتحكمان في القرية؛ وتلك غربةٌ ثانية. وبعد الأسرة والقبيلة المغرِّبتين كانت المدرسةُ، إذ إنّ هلسا لم يكن الأصغرَ فحسبُ، بل كان الفارقُ بينه وبين الذي يليه عمراً لا يقلّ عن أربع سنوات، فيما يصل بينه وبين آخرين في الصف نفسه إلى ستّ سنوات. وكان، كما يذكر ذلك بنفسه، منبوذاً لصغر سنه وعاداته الغريبة ـ وبينها قراءتُه لكتبٍ غيرِ مدرسية[3]. يقول محدِّثاً عن غربته: «في القرية حيث ولدتُ بجنوب عمان كانت عائلتي لا تنتمي إلى أيٍّ من القبيلتيْن الكبيرتيْن اللتيْن في القرية. كما أنّ أبي كان في الثمانين وأمي في الخمسين عندما وعيتُ. فالتكوين الأساسيّ للإنسان المنضوي داخل عائلةٍ وداخل قبيلةٍ لم يُتَحْ لي. ثم دخلتُ وأنا صغير السن مدرسةً إنجليزيةً داخليةً، وكان الطلاب أكبر مني، فكانت الغربة مضاعفة. هذا التكوين الأساسيّ جعلني غريباً ومبعداً بشكلٍ ما عن التكوينات الاجتماعية التي تمتصّ الفردَ، فأشعرُ دائماً بأني وحيد... ولذا أمضيتُ حياتي كلها في البحث الفاشل عن الانضواء داخل مؤسسة. من هنا تصبح التجربةُ السياسية لها أهميتُها الفائقة، لأنها كانت الملاذ من هذه الغربة...»[4].

والحقّ أنّ انتماءه إلى هذه المؤسسات السياسية (الأحزاب الشيوعية في الأردن ولبنان والعراق ومصر) لم يبدِّد غربته، بل عمّقها، خاصة وأنّ هذه المؤسسات كانت محظورةً أو مغرِّبةً عن مجتمعاتها. لقد كان ذلك الانتماء وراء اغترابه المستمرّ عن وطنه الأم، ثم عن لبنان، ثم عن وطنه ثانيةً، ثم عن العراق، ثم عن مصر، ثم عن العراق، ثم عن لبنان، وبعدها في دمشق التي عاد منها إلى وطنه مكفَّناً بالعلمَيْن الفلسطينيّ والأردنيّ... مثلما كان وراء شعوره بأنه بدويٌّ يعيش في خيمةٍ لا أكثر. بل طَغَتِ الوحدةُ على كتاباته، حتى بدا العالمُ له في حالةِ سيولةٍ تعاد صياغته في كل مرة. ولندعْه يصف لنا عالمه الروائيّ بنفسه: «أعتقد أنني في عالمي الروائيّ أصوِّر مأزقاً على الدوام: [وهو] استحالة الاندماج في بنى المجتمعات التي عشتُها، واستحالةُ الانفصال. ويجد هذا تعبيراً عنه في علاقة الشخصية الرئيسية مع المرأة: فمن المستحيل الاستغناءُ عنها، ومن المستحيل معايشتُها»[5].

وربما كان هذا هو سببَ عدم زواجه، لأنّ الزواج مؤسسةٌ تتطلب انتماءً لم يكن هلسا يطيقه، لكونه [أي هلسا] على الدوام في الداخل والخارج معاً، من أيّ تنظيم أو مجتمع عاش فيه. ففي وطنه [الأردن] كان موضعَ تساؤلٍ وتشكيكٍ وملاحقةٍ إلى عهد قريب من عودته إليه. وفي الأقطار العربية الأخرى كان الآخَرَ القادمَ من قطرٍ عربيّ «شقيق»، المحكومَ عليه بالإقامة مع وقف التنفيذ. وحتى مصر، التي أحبَّها وعاش فيها أكثرَ من عقديْن، رُحِّل منها لأنه اتصل بأبنائها ـ وهو الآخر[6] ـ، ولأنه تدخَّل في شؤون مصر «الداخلية»؛ وعندما جَمَعَ بين عناصر الثورة الفلسطينية والعناصر المصرية اليسارية واعتُقل، رفض معتمدٌ حركة «فتح» «في القاهرة التدخُّلَ من أجل شخص من الضفة الشرقية»[7]!. وعندما غادر مصر إلى لبنان اعترض عليه مثقفو الثورة الفلسطينية لاتصاله بأهالي المخيمات[8]، بل اعترض عليه الفلسطينيون أنفسُهم فيما بعد لأنه جعل القضيةَ

---

١ ـ **Marxism and Art: Essays ,Classical and Contemporary**, Edited with Historical and Critical Commentary by Maynard Solomon (Harvester Press, Sussex, 1979), p. 35.

٢ ـ المرجع السابق، ص ٢٩ ـ ٣٠.

٣ ـ عباس بيضون: «في حوار قبل رحيله بأيام، غالب هلسا: الأدب الذي يقتصر على قضايا سياسية واجتماعية أدب تافه»، **الحياة**، العدد ١٩٨٩/١٢/٢١.

٤ ـ انظر عقل العويط: «غالب هلسا يتحدث عن الغربة...»، **الدستور**، ١٩٨٩/٨/٢٥، وكذلك صحيفة **تشرين** تاريخ ١٩٨٩/٩/٢٤. وعن غربة هلسا أيضاً انظر: نزيه أبو نضال (غطاس صويص): «عالم غالب هلسا»، **أفكار**، العدد ١٠٨، كانون اول ١٩٩٢، ص ٩٥ ـ ٩٦.

٥ ـ يوسف ضمرة: «غالب هلسا الروائي الأديب الأردنيّ»، **الرأي**، ١٩٨١/١١/١٣.

٦ ـ انظر مقدمة هلسا للطبعة الثانية من روايته **السؤال**، ص ٥ ـ ٦.

٧ ـ انظر أنور بدر: «غالب هلسا في حوار سياسيّ حول أوضاع الساحة الفلسطينية»، **القاعدة**، العدد ١، ١٩٨٥/١/١٧، ص ٣٧.

٨ ـ غالب هلسا: «مثقف منظمة التحرير الفلسطينية: دراسة في أشباه المثقفين»، ص ٩٧.

الفلسطينيةَ قضيّتَهُ، وخاض فيها وكأنّ «فلسطين ساحةٌ سائبةٌ أو جدارٌ واطٍ»[1] يحقّ لأيّ مثقفٍ عربيٍّ الخوضُ في إشكالات قضيتها. ولعلّ فيما كتبه محمد دكروب بعيْد رحيله ما يشير إلى «خارجيته» باستمرار: «مدهش هو غالب هلسا الأردنيّ المصريّ العراقيّ الفلسطينيّ اللبنانيّ السوريّ. فكأنه بَلْوَرَ في ذاته ـ في حياته وإبداعه ـ المواطنَ العربيَّ الشعبيَّ الآتي. غالب هلسا نسيجٌ عربيٌ، ليس بمعنى الانتماء القوميّ... ولكنْ بالمعنى الكفاحيّ لهذا الانتماء»[2]. وما كان لعالَمٍ تنمو فيه النزعةُ الإقليميةُ أن يقبله بهذا الانتماء الكفاحيّ!

وكان مما يزيد شعورَه بالاغتراب عمقاً واتساعاً رؤيتُه إلى واقع يرى التفاوتَ الطبقيَّ هو السائدَ فيه، والعدالةَ الاجتماعية هي الحلمَ والسراب، والحريةَ الحقيقيةَ محضَ وهمٍ.

ولكنْ هل كان غالب هلسا يريد شيئاً آخر غيرَ هذا الاغتراب؟ فالحق أنّ الاغتراب كان خيارَه الأوحدَ. وهذا ما يؤكّده بنفسه عندما يتحدث عن الملامح الأساسية للتكوين الروحيّ للمثقف، ومنها: أنه يضع مثالاً عقلياً يسعى إلى تحقيقه في الواقع ويُلْغي كلَّ ما يتنافى معه؛ وأنّه يعيش توتراً لا ينفكّ بين الوجود والمثال؛ وأنه يقاوم الاندماج بالسلطة ـ أسلطة الدولة كانت أم الطبقة المسيطرة أم سلطة الرأي العام. ويستشهد بغد ذلك بهوفستادتر الذي يقول: «ما يخافه المثقفُ أكثرَ من أيّ شيءٍ آخر ليس الرفض والعداء اللذان تعوّد عليهما وأصبح يرى فيهما قَدَرَه الخاصّ، ولكنْ خسارةُ حالة الاغتراب. كثيرون يشعرون أنّ الاغتراب هو الموقف المشرِّف والملاذُ الوحيدُ الذي يجب اتخاذه. ما يثير خوفَ الكثيرين من المثقفين الشباب هو أنّ الاعتراف المتزايد بهم، والاحتواءَ المستمرّ لهم، واستخدامَهم، ستجعلهم منسجمين مع النظام القائم، فلا يعود بإمكانهم أن يكونوا خلاّقين ونقديين أو ناقمين حقاً»[3].

لقد اختار غالب هلسا الاغترابَ حالةً يعيشها بكلّ ما فيه من قوة، لأنه أراد أن يكون باستمرار خلاّقاً ونقدياً. ولأنه اختار الاغتراب فَقَدِ اختار الكتابة، والكتابة خطرٌ دائمٌ يحدّثنا عنه في مقابلة له مع كنعان فهد: «الكاتب الجدير بهذا الاسم في عصرنا عليه أن يعي أنّه عندما يختار الكتابةَ مهنةً فهو يختار الخطر. إنّ الاختيار بأن تكون كاتباً يعني أن تختار أن تكون فدائياً، لا يخوض عمليةً واحدةً، بل فدائياً أربعاً وعشرين ساعة في اليوم. فهو مهدّدٌ بالسجن في كل لحظة أو أن يُطرد من بلاده أو يُقْتَل».[4] وعلى الرغم من كل ما لحق به نتيجةَ اختياره الواعي لفعل الكتابة، نراه يصرّ عليها إصراراً غريباً حتى آخر سنيّ حياته عندما انتهت جميعُ رغباته باستثناء الرغبة في الكتابة[5].

وهكذا فإنّ دارسَ واقع هلسا يتبيّن بوضوح أنه أمام منتج أدبيٍّ ونقديٍّ وفكريٍّ وسياسيٍّ: في قطره هو المقيمُ الضيُّفُ الذي لا يكاد يولد فيه وينمو قليلاً حتى يغادره، وفي الأقطار العربية هو الضيفُ المحكومُ عليه بالإقامة مع وقف التنفيذ الذي تحكمه ظروفُ الواقع العربيّ المضطرب والمهين في آن معاً. وهكذا يكون الوطنُ الأمُ للولادة والموت، وأجزاءُ الوطن الطموح للعيش المغرّب: إنه عالم غريبٌ حقاً، غربةَ الوطن العربيّ في ظل النظام العالميّ الجديد.

٣ ـ ثالث المحدِّدات

وأما ثالث هذه المحددات فهو الآخر. والحق أنّ لهذا الآخر دوراً مزدوجاً في حياة هلسا لأنه كان نافذةً مشرعةً لا على مختلف الثقافات التي تَيَسَّر له الاطلاعُ عليها فحسب، بل على تراثه القوميّ أيضاً. وبالتالي فإنّ شعوره بدَيْنه الثقافيّ مضاعفٌ. يقول: «كان علينا أن نبتدع منذ بداية هذا القرن لغةً خاصةً، لأننا ـ نحن الروائيين ـ كنا نعيش مأزقاً حقيقياً. نقول إنّ لنا تراثاً عربياً، ولكنه في حقيقة الأمر أصبح تراثاً أوروبياً وعاد إلينا من أوروبا. انقطعنا عن التراث فترةً تزيد على التسعة قرون، كان تراثُنا فيها عثمانياً بدوياً ريفياً. ثم اتصلنا بالغرب قبل أن نعرف تراثنا. وهذه الصلة نبّهتنا إلى تراثنا، سواء من ناحية المعرفة التي كوّنها الغربُ عن تراثنا*، أو من ناحية الإحساس القوميّ الذي استثير من خلال تفاعلنا مع الغرب. ففي الحقيقة رغم أنه يبدو في الظاهر أننا أعرقُ أمةٍ على وجه الأرض تراثاً، فنحن من حيث مفهومُ التراث المتصل أقصرُ أمَم الأرض تراثاً. إذ كان علينا أن نبدأ من الصفر، ونكتبَ روايةً ونجعلَ أحداثَها في البداية شخصياتٍ أجنبيةً وبلاداً أجنبية، وكان علينا أن نجعل اللغة العربية مطوّعةً لهذا الميدان الشديد الخصوصية وهو الرواية».

ولكنّ المشكلة بالنسبة إلى غالب هلسا أنه لم يبدأ بلغته الأم في بحثه عن لغته الروائية (والنقدية والفكرية والسياسية أيضاً): «عندما أحاول أن أتذكر كيف اكتسبتُ لغتي الروائية اكتشف أني ابنُ أوروبا أساساً. أتقنتُ الإنجليزية قبل إتقاني العربية، وقرأتُ في الإنجليزية كلَّ ما طبعني بعمقٍ في تجربتي الروائية. وإلى الآن ما زلتُ أعيش مأزقاً حقيقياً، إذ كثيراً ما تأتيني أفكارٌ بالإنجليزية فأحاول ترجمتها»[6].

وإذا ما مضى المرء من اللغة إلى الانتاج الأدبيّ، فإنه يلاحظ أنّ حضور الآخر فيه حضور صارخ. وهو أمر يُستدلُّ عليه من: أ ـ إقراراته المتعددة بدور الآخر، والمتمثِّلة باستشهاداته الدقيقة والموثّقة من ثقافات هذا الآخر، وتصريحاتِه الواضحةِ في المقابلات الكثيرة التي أُجريتْ معه،

---

١ ـ أنور بدر، ص ٣٦.

٢ ـ محمد دكروب: «المواطن العربيّ غالب هلسا يدخل في الناس وفي الرواية»، **الهدف**، العدد ٩٩٨، ١٩٩٠/٣/١١، ص ٣٤.

٣ ـ غالب هلسا: «مثقف منظمة التحرير الفلسطينية...»، ص ٨٩.

٤ ـ كنعان فهد: «غالب هلسا: أن تختار الكتابة يعني أن تكون فدائياً ٢٤ ساعة»، **الموقف العربي**، العدد ؟، التاريخ ؟، ص ٥٨.

٥ ـ حنان الشريف: «غالب هلسا لـ **الكفاح العربي**...»، ص ٣٧.

* ـ أي ما يسمى بتقليد «الاستشراق».

٦ ـ عقل العويط، مرجع مذكور.

ومقالاتِه السيرية التي كانت من أبرزها تلك التي عَنْوَنَها بـ «أدباء علّموني... أدباء عرفتهم»[1] والتي نشرها في صحيفة **الثورة** الدمشقيّة ١٩٨٩. ب ـ الأصداء غير المباشرة لقراءات هلسا المتنوعة والغنية، والتي يُمْكن المرءَ أن يَعْثر عليها في أثناء مطالعته لكتابات هلسا. ج ـ ترجماته العديدة عن الإنجليزية[2].

وإذا ما حاول المرء أن يقوم بمسح طائرٍ محلِّقٍ لخارطة انتشار هذا الآخر في نتاج هلسا لتبيَّن ما يلي: أ) ـ أن التواصل مع هذا الآخر كان مباشراً أحياناً (من خلال زيارات هلسا لألمانيا الديموقراطية، والاتحاد السوفييتي...). ب) ـ أنّ قناة الاتصال مع هذا الآخر كانت الإنجليزية أساساً. ج) ـ أنّ الإنجليزية والعربية كانتا تُتخذان أداةَ تواصلٍ مع الآخر عن طريق ما تُرجم إليهما من ثقافات الآخر المتنوعة. د) ـ أنّ ثقافات الآخر التي قرأها هلسا ممتدةٌ زماناً من الفترة الكلاسيكية (أرسطو وأفلاطون) وحتى العصر الحاضر، وممتدةٌ مكاناً من الشرق إلى الغرب (فهي تشمل مؤثّراتٍ صينيةً وسوفييتيةً ويونانيةً وإيطاليةً وألمانيةً وهنغاريةً وتشيكيةً وفرنسيةً وأنكلو أمريكية ـ وتكاد هذه الأخيرة تكون الأبرز في هذه المؤثّرات). هـ) ـ أنّ مجالات التماس مع الآخر تقع أساساً في منطقتين رئيسيتين: **أولاهما**: الفكر، بالمعنى العام للكلمة، وتشمل المؤثراتُ الفكريةُ الماركسيةَ (ماركس، أنغلز، لينين، لوكاتش، والتر بنيامين، لوسيان غولدمان) وغيرَها (هيغل، كانت، فيخته)؛ وثمة فسحة معتبرة فيها للفكر الأدبيّ والنقديّ (سارتر، باشلار، فوكو، باختين، إليوت، فرويد) فضلاً من الكتابات الاستشراقية (مكسيم رودَنسون) وغيره. **ثانيتهما**: الأدبُ، وبخاصة النثر القصصيّ الخاص بالعالم الأنكلو ـ أمريكيّ (روبرت لوي ستيفنسون، جون باسوس، فوكنر، هيمنغواي...) والنثر القصصيّ الفرنسيّ (بلزاك، سارتر، زولا...)، والروسيّ (دوستويفسكي، وتشيكوف، وتولستوي)، والإيطالي (موراڤيا)، والألمانيّ (توماس مان، وغونتر غراس وغيرهما)، والتشيكيّ (كافكا)؛ وثمة فسحة فيها للشعر والشعر المسرحيّ (شكسبير، غوته، شيلر، إليوت)، فضلاً عن فنّ عصر النهضة الإيطاليّ (ليوناردو دافنشي ومايكل أنجلو).

والحق أنّ دارس هلسا لا يكاد يجد نصاً نقدياً له لا يشير فيه إلى الآخر، الذي كان هلسا يرى فيه هادياً ومرشداً ودليلاً، وبخاصة في ميدان الكتابة الروائية، لأنّ الرواية في رأيه جنسٌ أدبيٌّ مستلهَمٌ أساساً عن الغرب. والواقع أنّ توظيف الفكر النقديّ الأجنبيّ في كتابات هلسا النقدية جديرٌ بدراسةٍ مستقلةٍ، غير أنّ عرضاً مكثفاً لأنموذجيْن من نماذج تماسِّ هلسا مع الفكر النقديّ الأجنبيّ يمكن أن يفي بغرضِ توضيحِ هذا المحدِّد ـ «الآخر» ـ في تشكيل فكره النقديّ.

أ ـ هلسا والنقد الموضوعي: لم يكن هلسا من محبّي ت. س. إليوت. ومثل أيّ ماركسيٍّ آخر لم ير فيه غيرَ الشاعر الذي يُفضّل العودةَ إلى «عالم القرون الوسطى، عالم الإقطاع الصِّرف حيث كانت الكاثوليكيةُ هي الحاكم المطلق»[3]. وهو لا يشير إليه إلا عَرَضاً عند حديثه عن موقف جبرا الرافض للحضارة على إطلاقها[4]، أو يشير إليه إشارةً غيرَ مباشرةٍ فيتحدث عن «الأرض الخراب» التي يحاول أن يستشفّها من قصةٍ لإبراهيم أصلان[5] دون أن يذكر إليوت بالاسم. ومع ذلك فإنّ هلسا لا يتردد في استخدام آراء إليوت[6] في موضوعية الفن وضرورة انسلاخ الأديب عن الموضوع المتناوَل. ونلاحظ هذا الاستخدام بوضوح في نقده لروايتَيْ جبرا **البحث عن وليد مسعود** و**السفينة**. ففي نقده للأولى منهما يؤكد أنّ كاتبها يفتقد الموضوعيةَ في تصوير الشخصيات التي غدت مجرد أدواتٍ منقادةٍ يحرِّكها جبرا بالطريقة التي يشاء، لأنه أساساً يفتقد القدرةَ على رؤية الواقع من خلال معطيات هذا الواقع... على خلاف الفنّان العظيم الذي يتميز بأنّه «يستطيع أن يعبِّر عن معاناته وانحيازاته بشكل موضوعيّ»[7]: «فالشيوعي مترَفٌ، إذا لمست يدُه عاملاً يسرع لتطهيرها بالكولونيا، ويرتقي كالصاروخ في سلّم وظائف الدولة، والنساء كلهنّ فقدن عنصرَ الغيرة تماماً»، وبطولات وليد مسعود تأتي «دون عقبات ودون التفاتٍ للظروف الواقعية. [إذ] كيف يمكن أن تتصور رجلاً أشرف على الستين من عمره، لم ينل تدريباً عسكرياً، وليست له معرفةٌ بعمليات الداخل، يَدْخل إلى فلسطين المحتلة، ويَذْبح اليهودَ ذبحَ الخراف؟ هل بلغ الضعفُ والعجزُ بالأجهزة البوليسية الإسرائيلية أن تسمح لرجلٍ، سَبَقَ وأنْ قبضتْ عليه، وحققتْ معه، أن يذرع فلسطين طولاً وعرضاً، ويقتل بطريقته العنيدة إلى أن يُشفي غليلَه، ثم يخرج إلى حفلاته وعشيقاته، دون

---

١ ـ من أجل تقويمٍ موجزٍ لهذه المقالات أُنظرْ: عمر شبانة: «أعمال غالب هلسا على ضوء تجارب كبار الكتّاب»، **الحياة**، ١٩٩٠/١٢/٢٩، ص ١٢؛ و«غالب هلسا تأثّر بهمنغواي في النشاط الإنسانيّ وبفوكنر وأقنعة ابن المقفع»، **الحياة**، ١٩٩٠/١٢/٣٠.

٢ ـ ترجم هلسا أربعة كتبٍ، يتناول اثنان منها برناردشو ووليم فوكنر، والثالثُ كتابٌ نقديٌّ لغاستون باشلار هو **شعرية الفسحة**، والرابع رواية **الحارس في حقل الشوفان**.

٣ ـ غالب هلسا: **قراءات في أعمال...**، ص ٧٤.

٤ ـ المصدر نفسه، ص ٧٣.

٥ ـ غالب هلسا: **فصول في النقد**، ص ٢٢٩ ـ ٢٣٠.

٦ ـ للاطّلاع على آراء إليوت النقدية انظر: Brian Lee: **Theory and Personality: The Significance of T.S.Eliot's Criticism** (Athlone Press, London, 1979). وبخاصة الفصل الثاني ص ٣٢ ـ ٦٣.

٧ ـ هلسا: **فصول في النقد**، ص ٦٥، ١٩٧ و٢٤٤.

أيّ اعتراض؟»[1]. إن جبرا لَيَقفزُ فوق الواقع الموضوعيّ فتغيب عن روايته القدرةُ على الإقناع[2]؛ وذلك طبيعيّ لأنّ الكتابة عن تجربةٍ كالثورة، والكفاح المسلح، تحتاج إلى معايشةٍ لم تتوفر للكاتب[3].

وأما رواية جبرا **السفينة**، فحوارية بين أفكار مجردة، شخصياتُها مجردُ أبواق للمؤلف[4]. بل إنّ جبرا غير قادر على التجرد من مشاعره تجاه الشخصيات، حتى تبدو كراهيتُه للشخصيات الماركسية أو الشيوعية واضحةً جليةً عندما يجعلها باستمرار موضعَ الاتهام والتشكيك وتلقّي الشتائم والإهانات. وأسوأ من هذا أنّ جبرا غالباً ما يضع شخصيات الرواية مجتمعةً في جانبٍ، والشخصية الماركسيةَ أو الشيوعية في جانبٍ آخر، بعد أن يدمِّر هذه الأخيرةَ تدميراً تاماً[5]. إنّ جبرا في نظر هلسا غيرُ قادر على التسامي فوق رغباته وأفكاره، ولا يستطيع أن يكون فناناً موضوعياً في تناوله للواقع من حوله لأنه ليس فناناً عظيماً؛ فهو في **السفينة**: «يتقمص بعض شخصياته إلى حد أنّ صوتَها يصبح صوتَه هو، وانفعالَها هو انفعاله. كما أنه يكره الشخصيات إلى حدٍّ لا يجد معه ما يقوله عنها سوى توجيهِ الشتائم لها. وبكلمة أخرى، إنه لا يحتفظ بمسافةٍ كافيةٍ بينه وبينها، تمكّنه من ملاحظةِ أنّ أقوالها لا تنتسب إلى المعطيات التي زوّدها بها. وبهذا يفقد الفنّانُ جوهرَ العمل الفنيّ، وهو القدرة أن يكون موضوعياً أمام شخصياته. المؤلّف في هذه الرواية ينفعل مع كل شخصية بمستوى انفعالها، ويمنح ثقافتَه الواسعةَ لها دون تمييز. ولهذا تَفقد الشخصياتُ خصائصَها الذاتية وتتحول إلى مجرد بوق»[6]. وهذا ما يحوِّل الروايةَ إلى روايةٍ بصوت واحد[7]، هو صوت المؤلِّف بالطبع. وهذا يحيلنا على مؤثِّرٍ آخر في نقد هلسا، هو باختين صاحب نظرية الرواية المتعددة الأصوات Polyphonic ـ التي خَرَجَ بها من دراسته لروايات دوستويفسكي ونَشَرَها في كتابه المعروف **مشكلات شعرية دوستويفسكي**؛ وهو الكتاب الذي يتكئ عليه هلسا في مقالته المنشورة في مجلة **العربي** عام وفاته[8].

ب ـ هلسا وباشلار: قام هلسا في عام ١٩٨٠ بترجمة كتاب غاستون باشلار: **شعرية الفسحة** الذي صدر عام ١٩٥٨. ولكنّه ترجمه عن الإنكليزية[9] وفضّل ترجمةَ مصطلح poetics أو «الشعرية» بـ «جماليات» لأسبابٍ لم يشرحها (وهو ما فعله ثانيةً عندما ترجم عنوان كتاب باختين **مشكلات شعرية دوستويفسكي** بـ «قضايا جماليات دوستويفسكي» في مقالته التي تقدَّم ذكرُها). وما يعنينا من ترجمته لباشلار هذه هو أنّه قدَّم لها بمقدمةٍ زعم فيها أنّ الكتاب يمثِّل أحدثَ ثورةٍ كوپرنيكية في علم الجمال[10]، وأنّه على أيّ حال يتمتع بأهميةٍ استثنائيةٍ بالنسبة إلى القارئ العربيّ بسبب إلحاح مسألة المكانية في الرواية والقصة العربيتيْن عليه. بل إنّ شعور هلسا بأهمية الكتاب جعله يربط بين الأدب العالميّ ومفهوم «المكان الأليف» الذي يُروِّج له باشلار في كتابه، ويؤكِّد أنّ مكانيّة الأدب العالميّ تدور حولَ هذا المكان الأليف. والأهمّ من ذلك أنّ هذه الترجمة قد أثارت لدى هلسا فكرةَ «دراسة جماليات المكان العربيّ»؛ وهو ما فعله فيما بعد ونَشَرَه في كتيّب حمل عنوان **المكان في الرواية العربية**[11] وصدر عام ١٩٨٩.

يبدأ هلسا كتيِّبه بالتأكيد أنّ المكان يَسِمُ الأشخاصَ والأحداثَ الروائية في العمق، وأنّ المكان الروائيّ يصبح نوعاً من القَدَر، يُمْسك بشخصياته وأحداثه، ولا يدع لها إلا هامشاً محدوداً لحرية الحركة. ولكنه يستدرك على هذا الطرح الظاهراتيّ فيضيف أنّه «بقدر ما يصوغ المكانُ الشخصياتِ والأحداثَ الروائيةَ يكون هو أيضاً من صياغتها. إنّ البشر الفاعلين الصانعي الأحداث هم الذين اقاموه وحدّدوا سماته، وهم قادرون على تغييرها. ولكنهم بالطبع بعد أن يقوموا بذلك يتأثرون بالمكان الذي أوجدوه»[12].

وعندما ينتقل إلى الحديث عن المكان في الأدب العربيّ يتبين له أنه في الجوهر مكان أموميٌّ matriarchal، وأنّ «استعادة المكان بعمقٍ في الأدب العربيّ تستدعي الأمّ كنمط أصليّ archetype، كما تستدعي صورةَ مجتمع الأمومة الذي كان سائداً في فترة من فترات التاريخ العربيّ». ويسوق للتدليل على رأيه هذا مثالَ القصيدة الطَّلَلية، وخاصةً معلقة امرئ القيس، مشيراً إلى أنه اقتفى أثر هذا التراث المكانيّ في رواياته دون قصد، وخاصة في روايته **البكاء على الأطلال والخماسين**، جاعلاً الصفة الأمومية للمكان معياراً للأصالة التي يحققها أدبُه، والتي تجعل من هذا المكان مكاناً أليفاً يُرضي نظرية باشلار. وعلى النقيض من مكانه الأموميّ الأليف فإنّ المكان في الرواية العربية واحد من خمسة أمكنة: ١) ـ مكان مجازيّ مفترض، وهو مكان غير حقيقيّ، لأنّ المكان الحقيقيّ في الرواية خاصة، وفي الأدب عامة، هو ذلك المكان الذي يجعلنا نتذكر أمكنتنا التي عشنا فيها أو التي حلمنا أن نعيش فيها. وهذا المكان المجازيّ يتسم بأنه سلبيّ، يقع خارج نطاق التجربة الفنية ولا يملك أيةَ استقلالية، وليس له أيّ موضع في جدلية العمل الروائيّ. ٢) ـ مكان هندسيّ تَعْرضه الروايةُ

---

١ ـ ٢ ـ ٣ ـ المصدر السابق، ص ٦٦ و ٦٧، ٧٦، ٦٨.

٤ ـ ٥ ـ ٦ ـ ٧ ـ غالب هلسا: **قراءات في أعمال**...، ص ٧٦، ٥٩، ٨٥، ٨٠.

٨ ـ غالب هلسا: «**قضايا جماليات دوستويفسكي**، لميخائيل باختين»، **العربي**، العدد ٣٦٤، ١٩٨٩، ص ١٠٣ ـ ١٠٨.

٩ ـ Gaston Bachelard: **The Poetics of Space**, Translated from the French by Maria Jolas, Foreward by Etienne Gilson (Beacon Press, Boston, 1969).

١٠ ـ غالب هلسا: «مقدمة المترجم» في غاستون باشلار: **جماليات المكان**، ط ٢، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٤، ص ٥.

١١ ـ غالب هلسا: **المكان في الرواية العربية**، دار ابن هانئ، دمشق، ١٩٨٩. وربما يجدر بالمرء الإشارة الى أنّ هلسا قد أعدّ دراسته عن المكان في الرواية العربية في أثناء ترجمته لكتاب باشلار أو بُعيْد انتهائه منها. فقد القاها في «ملتقى الرواية العربية» الذي عُقد في المغرب عام ١٩٧٩، ثم نَشَرَها في الآداب آذار ٤/٥، ١٩٨٠، وأعيد نشرُها فيما بعد في الكتاب الذي ضم وقائع الملتقى. وانظر، على أيّ حال، «مناقشة عرض غالبا هلسا»، الآداب، المصدر نفسه، ص ٩٩ ـ ١٠١.

١٢ ـ نفسه، ص ١٢ و ١٣.

من خلال وصف أبعاده الخارجية بدقة بصرية حادة، تفككه وتحوّله إلى مجموعة من السطوح والألوان والتفاصيل التي تلتقطها العينُ منفصلةً ولا تحاول أن تقيم منها مشهداً كليّاً. ومكانٌ كهذا يثير سأمَ القارئ وضيقَه لأنه يغرِّبه عنه فيضطر إلى أن يصرف جهده أساساً إلى إعادة تركيب أجزاء الرواية المنفصلة التي وصلته كي يستطيع فهمها. وهو أيضاً مكان لا يخاطب خبرة القارئ ويَحْرمه استعمالَ خياله. ٣) ـ مكان مَعيش، وعنه يقول هلسا إنّ «المكان المعاش كتجربةٍ داخل العمل الروائيّ والقادر على إثارة ذكرى المكان ـ مكانه ـ عند القارئ، هو مكان عاشه مؤلفُ الرواية، وبعد أن ابتعد عنه أخذ يعيش فيه بالخيال». (وهذا المكان هو المكان الذي يقدمه عادة هلسا في رواياته). ويعترف هلسا هنا بأنّ هذا المكان الباشلاريّ ينصرف إلى المكان الأوروبيّ، وأنه على الرغم من توافقه في خطوطه العريضة مع المكان العربيّ فإنّ هذا المكان الأخير المستعاد فنياً يختصّ بصفة الأمومة. ولأنّ الرواية العربية، فيما يبدو لهلسا، قد نشأتْ امتداداً للرواية الأوروبية، فإنها تابعتْها في تقاليدها المكانية، وقطعتْ روابطها مع التراث المكانيّ في الأدب العربيّ. ولا ينسى هلسا في هذا السياق أن يوجّه أصابعَ اللوم إلى النقد العربيّ الذي لم يُعِرْ هذه المسألةَ أيةَ أهمية. أما الروائيُّ العربيُّ فقد كان كالعادة متقدماً على الناقد العربيّ الروائيّ، وهكذا حاول بعضُ الروائيين العرب خلقَ المكان كتجربة ونجحوا إلى حدّ ما. وهلسا يَمْنح هذا الشرفَ لروايات محفوظ الأولى التي تدورُ أحداثُها في القاهرة القديمة حيث نجد النساء فيها «يندرجن تحت عنوان النموذج الأصليّ للمرأة: الأم»، ويتنبأ بأنّ الرواية العربية «سوف تعود إلى جذورها وتصل روابطها مع التراث المكانيّ في الأدب العربيّ». ٤) ـ مكان معادٍ كالسجن، والطبيعةِ الخاليةِ من البشر، وأمكنةِ الغربة والمنفى التي لها صفةُ المجتمع الأبويّ بهرمية السلطة في داخله وعنفِهِ الموجَّهِ إلى كلّ مَنْ يخالف التعليمات. ٥) ـ مكان هندسي معبِّر عن الهزيمة واليأس[1].

والناظر في توظيف هلسا لمفهوم «المكان الأليف» الذي استمده من باشلار يمكن أن يلاحظ ما يلي: أ) ـ أنه يُقرّ بمصدر استلهامه، ويشير إليه صراحةً وبالنصّ[2]. ب) ـ أنه يطوره لتلبية حاجة النص العربيّ، فيجعل ألفته تستند إلى المرأة ـ الأم فيه، وذلك أنّ «البؤس الذي خلقه المجتمعُ الأبويُّ التجاريُّ» هو السبب في تثبيت حلم الجنة المفقودة: مرحلة الأمومة[3] في هذا المكان. ج) ـ أنّ هذا التطوير أملاه سببان: فنيٌّ ونفسيّ. فأما الثاني منهما فإنه يتصل بالحياة النفسية الخاصة بهلسا، سواء فيما يتعلق بالمجتمع الأبويّ العربيّ وممارساتِ السلطة فيه، أو بالمرأة النموذج الأصليّ أو البدئيّ المتمثِّل بالأم لأنها وحدها القادرة على توفير الحماية والأمن والطمأنينة في رأي هلسا. وأما الأول منهما فإنّه يعود إلى عنايته بالمكان في رواياته عنايةً تؤكد فيه الألفةَ المستمدةَ من الأمومة. وهذا يعني أول ما يعني تسويغَ ممارسته الأدبية بشرحها وتوضيحها للقارئ العادي، والقارئ الناقد، والقارئ ـ الكاتب الزميل؛ ويعني أيضاً الارتقاءَ بهاته الروايات في سلّم القيمة الفنية ما دامت مخلصةً لهذا المفهوم المتطور في ميدان جماليات الرواية؛ ويعني أخيراً انتماءً حقيقياً إلى الأمة التي تتجاوز الانتماءات القطرية التي عانى منها هلسا طوال حياته، لأنها في نهاية المطاف تمثِّل حنيناً إلى الأم الوحيدة التي تستطيع أن تبدِّد غربة هلسا المركبةَ والشاملةَ في آن معاً.

ج ـ إشارات أخرى: إنّ ما تقدم لا يعدو إشارتيْن موجزتيْن لصورتيْن من صور تفاعل هلسا الناقد مع الفكر النقديّ الخاصّ بالآخر. ولا شك أنّ دراسة المرء لنقد هلسا لروايات حنا مينة وتتبُّعِهِ لصور المرأة فيها[4]، او لآرائه المتصلة بالالتزام في الأدب[5] أو لتفسير لظاهرة المُجّان[6]، يمكن أن تقدِّم الكثير من المعلومات عن توظيفه للفكر النقديّ الماركسيّ في الكشف عن رجعية نتاج مينة عندما يتعلق الأمرُ بنظرته للمرأة؛ أو في رفضه الالتزامَ على أساس من الطبيعة الخاصة بالأدب كفاعلية إنسانية متميزة لا يمكن أنْ تنقاد لمتطلبات السياسة؛ أو في رؤيته للفنّ على أنه تعبيرٌ عن طبقة. وكذا الشأن في دراسة نقده ليوسف إدريس[7] التي يمكن أن تكشف عن حسن توظيفه لعلم النفس الفرويديّ وتطويره لاستبصاراته ليشرح الجانب الاجتماعيّ في فن إدريس المتطور أبداً. وربما كان من أهم ما يمكن أن تكشف عنه دراساتٌ كهذه هو توظيف هلسا الممتاز للفكر النقديّ الخاصّ بالآخر في مواجهة النص الأدبيّ العربيّ أو القضايا والمشكلات المتصلة به.

٤ ـ مشكلات

والحقيقة أنّ دارس نقد هلسا لا بد له من مواجهة مجموعتين من المشكلات:

أولاهما: أنّ هذا النقد موزَّعٌ زماناً على عدة عقود، منتشرٌ مكاناً في دوريات عديدةٍ موزَّعةٍ على أقطار عربية عدة. ولا شك أنّ الاهتمام المحدود الذي تظفر به الدورياتُ في المكتبات

١ ـ نفسه، الصفحات ١٨ ـ ٤٠.

٢ ـ نفسه، الصفحات ٣٥.

٣ ـ نفسه، ص٢٠.

٤ ـ غالب هلسا: **قراءات في أعمال...**، ص ١٣١ ـ ١٦١.

٥ ـ غالب هلسا: «الالتزام وإلغاء الأدب»، مجلة **فتح**، الأعداد ٦٩ ـ ٧٠ ـ ٧١، ١٩٨٦/١/١، ص ١٨٠ ـ ١٨٤. وانظر: «سارتر وأنا والبرجوازية الصغيرة»، **تشرين**، ١٩٨٤/٥/١٣.

٦ ـ غالب هلسا: «المجّان فلاسفة» في: **العالم مادة وحركة: دراسات في الفلسفة العربية الإسلامية**، دار الكلمة للنشر، بيروت، ١٩٨٠، ص ١٢١ ـ ١٥٨.

٧ ـ غالب هلسا: «مسيرة يوسف إدريس إلى العقدة الأوديبية» في **قراءات في أعمال...**، ص ١٠١ ـ ١٢٨.

العربية من حيث استكمالُ أعدادها، وفهرستُها، ودراستُها، يلقي بظله على دراسة الأدب العربيّ الحديث والنقد الأدبيّ العربيّ الحديث اللذيْن احتضنتْهما هذه الدورياتُ في الأساس قبل أن تضمَّهما صفحاتُ الكتب المجموعة. ومعنى هذا أنّ دارس نقد هلسا سيواجه صعوبةَ عدم توفّر مجموعاتٍ كاملةٍ من الدوريات العربية المختلفة التي نَشَرَ فيها نتاجَه النقديّ بدءاً من الخمسينيّات وحتى نهاية الثمانينيّات من الناحية الزمنية، وانطلاقاً من الدوريات الأردنية، فالمصرية، فاللبنانية، فالعراقية، فالسورية، فاليمنية، فسواها من دوريات الأقطار العربية الأخرى التي نَشَرَ فيها حيثما كان في منافيه المتعددة. وتضاف إلى هذه الصعوبة صعوبةُ العثور أساساً على مجلاتٍ غيرِ واسعة الانتشار خاصةٍ ببعض المنظمات الفلسطينية أو العربية مما لا يُتداوَلُ على نحو واسع، أو هو غير مسموحٌ بتداوله أصلاً في بعض أجزاء الوطن العربيّ لأنه يصدر عن مؤسسات محظورةٍ أو سريةٍ أو غير ذلك.

وثانيتهما: أنّ هذا النقد مرتبط ارتباطاً عضوياً بمجموعة من المتغيرات: فهناك أولاً ظروفه المعيشية التي أحاطت به وبنتاجه منذ بدايات تفتح وعيه وحتى موته المبكر نسبياً؛ وهناك ثانياً فكرهُ السياسيُّ والاجتماعيُّ المرتبط بدوره بواقعه المتغير؛ وهناك ثالثاً أدبُه الروائيّ والقصصيّ والمسرحيّ والشعريّ الذي يدفع به عن نفسه الموتَ؛ وهناك رابعاً تكوينُه الثقافيُّ الذي يشكّل الذخيرة التي يصدر عنها في مختلف أشكال إنتاجه الثقافيّ.

وهكذا يجد دارسُ نقدِ هلسا نفسَه مضطراً لاستكمال أمرين أساسيين قبل الشروع في دراسة هذا النقد. وأولُ هذيْن الأمرين هو إعداد بيبلوغرافية كاملة (ما أمكن ذلك) خاصةٍ بهلسا. ومن الضروريّ لهذه البيبلوغرافية أن تشمل إنتاجه عامةً، أيْ مؤلفاته وترجماته، سواء تلك التي صدرتْ في كتب مستقلة، أو تلك التي ما زالت في بطون الدوريات المختلفة، مثلما تشمل ما كُتب عنه وعن مؤلفاته. وثانيهما كتابةُ سيرةٍ حياتيةٍ وثقافيةٍ شاملةٍ له توضح خطوطَ حياته العامة، وخيوطَ نسيج تكوينه الثقافي، وصلاتِه المختلفةَ برجالات الفكر والسياسة، وعضويتَه في مختلف الروابط والمنظمات، ومشاركاتِه العامةَ في الندوات والمؤتمرات. ويُمْكن المرءَ أن يستعين في كتابة هذه السيرة بالمقابلات الكثيرة والمنشورة (أو التي مازالت قيد النشر)، وبكتاباته الأدبية التي تحمل طابع السيرة الذاتية، وبالكتابات الشخصية التي تناولتْه في حياته وبعد وفاته.

إنّ بحثي الحالي هنا، الذي لم ينتظر تحقُّقَ هذا الضروريّ، سعى إلى تناول المحدِّدات، لعلّه يسهم في مقاربةٍ أكثر منهجيةً وجدوى لنقدِ هلسا. صحيح أنّه دون الرغبة وأقلّ من الطموح، ولكنه ربما كان أفضل من الانتظار في عالم مفعم بالرغبات التي بقيتْ مجرد ملفاتٍ مفتوحةٍ لم يستطع وطنُنا العربيُّ إغلاقَ أيٍّ من التي تحدّاه بها عصرُنا الحديث.

دمشق

محمد خليل الداعوق

M.K.D.

شركة تضامن - تأسست ١٩٩٥ - سجل تجاري رقم ٣٠

جميع أصناف الورق والكرتون: ورق طباعة
كوشيه - ورق تصوير - كرتون - ورق «NCR»

الصنائع - شارع علم الدين - بناية الداعوق - الطابق الأول
هاتف: ٧٣٧٧٨٥ - ٣٤٢٢٥٨ - ٧٣٧٧٨٦ - ٠١/٣٤٢٥٣١
فاكس: ٠١/٣٤٠١٣٨ - e-mail: dadaoukk@inco.com.lb

Branch Office:

INTERNATIONAL INC.
Est. 1988 - Paper & Board
3021 Owen Drive - Antioch
(Nashville), Tennessee 37013 - USA
Tel: (615) 641 3440
Fax: (615) 641 6650 e-mail: mkdint@earthlink.com