

## التجريب وتحرر الكتابة في رواية "باب الشمس" لإلياس خوري

### Experimentation and the Liberation of Writing in Elias Khoury's Novel *Bab al-Shams*

المكي بن محمد عائدي\*

قسم اللغة العربية وآدابها، كلية اللغات والعلوم الإنسانية، جامعة القصيم-المملكة

العربية السعودية m.aydi@qu.edu.sa

تاريخ النشر:

2025-01-31

تاريخ القبول:

2025-01-08

تاريخ الإرسال:

2024-12-16

**ملخص:** تشكّل أعمال الكاتب اللبناني إلياس الخوري الروائية تجربة متفردة في الإبداع الروائي العربي المعاصر. فهي تتميز بالابتكار في طرائق الإنشاء، والتطور في أسلوب الكتابة، والتنوع في أشكال التعبير، على نحو يجدد مسالك الإبداع ويكسر أفق التقبل. ويتركز هذا البحث على دراسة رواية محدّدة، يكشف من خلالها مظاهر التجريب والحدّثة في كتابة إلياس خوري. وينعقد هذا البحث على رواية "باب الشمس" لإلياس خوري، ويسعى إلى توضيح خصائص الكتابة الروائية لديه انطلاقاً من نظام بناء الحكايات، وموقع الراوي ورؤيته السردية، ولغة الكتابة.

وهي مسائل يُفترض إدراكها من خلال علاقة الحكاية بالحبكة التقليدية، وتحرير رؤية الراوي من مطلق المعرفة، وكيفية تمثيل وجهة النظر للمنظور الذي تُروى من خلاله الحكاية. إضافة إلى انعتاق الكتابة من إसार الذاكرة مقابل انفتاحها على الخطاب الشفوي. ويستند البحث في منطلقاته النظرية إلى مقارنة التحليل الإنشائي، رامياً إلى بيان مظاهر التجريب التي تسم الكتابة لدى إلياس خوري، وخصائص الفن التي نقوض تقاليد الكتابة، وتعدّل عقد القراءة، فتغيّر تقبل القارئ للنص الأدبي وطريقته في استنباط المعنى منه.

**كلمات مفتاحية:** كتابة؛ تجريب؛ راو؛ مروى له؛ حكاية؛ حبكة؛ خطاب.

\* المؤلف المرسل

**Abstract:** Elias Khoury's works offer a distinctive experience in contemporary Arab novelistic creativity. They are characterized by innovation in narrative techniques and a diversity of expressive forms that refresh the paths of creativity and expand the horizons of reading. This research focuses on Khoury's novel *Bab al-Shams* (The Gate of the Sun) and aims to clarify the defining features of his narrative style. The study examines elements such as the construction of the story, the narrator's position, the narrative vision, and the language of the text.

These aspects are explored through the relationship between history and the traditional plot, the liberation of the narrator's knowledge from absolute certainty, and how the point of view shapes the storytelling process. Additionally, the research investigates how the writing frees itself from the constraints of memory and opens up to oral discourse. The research is grounded in narratological analysis, aiming to uncover the experimental aspects that define Elias Khoury's writing. It also explores the artistic qualities that challenge traditional writing conventions, altering the reading contract and, in turn, transforming the reader's reception of the literary text and their approach to deriving meaning from it.

**Keywords:** Writing; Experimentation; Narrator; Narratee; Story; Plot; Discourse.

**1-المقدمة:** ما فتئت الرواية العربية المعاصرة، وهي تجدد طرائقها في الإبداع راسمة لنفسها، في بحث لا يني، أفقا بكراً، تثير من القضايا المتعلقة بثوابت الإنشاء ومراسم النّقل ما يدعو إلى الإنصات إلى نبضها المستحدث في ما يستند إليه من قيم جمالية لا توافق دائماً ما استقرّ في الأذهان وبات من المألوف.

وفي ما راكم الكاتب اللبناني إلياس خوري من أعمال روائية<sup>(1)</sup> تجربة لا ترى في الإخلاد إلى المألوف من المسالك والعادات الإبداعية السبيل الأقدر على نحت كون روائي متميّز. ولعلّ رواية «باب الشَّمس»<sup>(2)</sup> من أبرز رواياته وأكثرها تفرّداً إذ تكاد تكون الأنموذج الذي يمثل عصارة تلك التجربة ويختزلها فنياً.

ومدار هذه الرواية على المسألة الفلسطينية، وما دنتها ما استقاه المؤلف، عن هذه المسألة، من بطون الكتب وذاكرة الناس من الأحداث والحكايات ممّا يحفل به تاريخ الفلسطينيين القريب من «علاقات»، منذ سنة 1948 وما قبلها بقليل إلى

التسعينات من القرن الماضي: «نحن "علقانين" كما كان يقول الرائد ممدوح. كان يستخدم كلمة "علقانين" من أجل وصف حالتنا. نحن "علقانين"، ولا خيار لنا. نخرج من علة لندخل في علة، "وكلّ مين خلق علق". هذا هو التاريخ، أن "تعلق" وتلعب رغما عنك، دون أن تملك خيارا آخر» (ص157). فمن هزيمة سنة 1948 وما رافقها من مجازر كانت فاتحة رحلات النّيه، إلى حرب الأيام الستة (1967)، وحرب أيلول الأسود (1970)، «ومن مذبة شاتيلا عام 1982 التي قام بها الإسرائيليون والكتائب، إلى الحصار/ المذبحة عام 1985، الذي قامت به حركة أمل بدعم من سوريا» (ص 143) وصولا إلى اتفاقية أوسلو (1993). والرّواية، بعد ذلك، أُخرجت للنّاس سنة 1998 وهو تاريخ يوافق مرور خمسين سنة على النّكبة، كأنّها تذكير بالمأساة التي لا يزال ضحاياها في النّيه وعذاب المخيمات.

وينعقد هذا العمل على تبيين خصائص ثلاث مميّزة لهذه الرّواية تسم الكتابة فيها بالتحرّر من معهود الطرائق ومألوف الأساليب، وهي خصائص يجلوها انتظام الحكايات وموقع الرّايي ورؤيته فاللغة بوصفها مادّة الفنّ الأولى.

**1. انتظام الحكايات:** يبدو إلياس خوري في هذه الرّواية وفيّا لاختيار فنّي كان قد انتهجه منذ روايته «رحلة غاندي الصّغير» (1989)، وعمّقه في رواية «مجمع الأسرار» (1994) ويتمثّل في اعتماده، بدرجة أساسيّة، الحكّي مادّة لروايته. وهو اختيار جعله يعزف عن الرّكون إلى الحكاية الواحدة التي تسم الرّواية التّقليدية، لتغدو الرّواية، عنده، تدفّقا من الحكايات المتناثرة التي لا تنتهي. وهو أمر يؤكّده قول الكاتب في سياق سابق لتأليف هذه الرّواية: «الرّواية عندي هي مجموعة حكايات، والحكاية الواحدة لا تكفي، لا تقوم بذاتها في رأيي، في البناء الرّوائي لديّ هناك بناء حكايّ وبناء لعدد كبير من الحكايات ولا حكاية يمكن أن تقوم بنفسها»<sup>(3)</sup>.

تتهض رواية «باب الشَّمْس»، إذن، على سبيل من الحكايات المتشابهة المتقاطعة المتناسلة من بعضها البعض وهو ما يجعل أمر تتبّعها جميعا بالغ العسر ما لم نعد إلى إعادة تركيب وقائعها عسانا نقف على الخيوط النّاطمة لها وطريقة الكاتب في بنائها على هذا النّحو وما تشفّ عنه من دلالات.

تقع الرّواية في 527 صفحة، وهي تتركّب، فضلا عن تصدير يُورد فيه الكاتب قصّة الشّيخ الجنيد مع الرّجل الفقير مبيّنا ما لـ«حسن الظنّ» بالأشياء من فعل مُعجز وقدرة خارقة، وتذيل يكشف فيه عن مصادره الشّفاهية والمكتوبة في إنجاز روايته، من جزأين: يحمل الجزء الأوّل عنوان «مستشفى الجليل» (ص 8 - ص 236)، ووُسِمَ الثاني بـ«موت نهيلة» (ص 237 - ص 527)

وقد توزّع كلّ جزء على مجموعة من الفصول، فضمّ الجزء الأوّل ستّة فصول تنفتح بما يلي: «ماتت أمّ حسن» (ص 9)، و«يا أنت» (ص 13)، و«كان يا ما كان في قديم الزّمان، كان في طفل» (ص 31)، و«لماذا لا تجاوب؟» (ص 52)، و«كيف وصلنا إلى هنا» (ص 94)، و«كيف نصدّق تلك الحرب؟» (ص 144).

واشتمل الجزء الثّاني على خمسة فصول هي: «أريد أن أعتذر» (ص 239)، و«من الأوّل أقول لك» (ص 298)، و«إنّها أمّ حسن» (ص 373)، و«نجحت التجربة، ألم أقل لك؟» (ص 446)، و«أقف الآن» (ص 513).

وتدور أحداث الرّواية في مستوى أوّل في غرفة في مستشفى الجليل بمخيّم شاتيلا حيث يتولّى الدكتور أو الممرّض الفلسطيني خليل أيّوب العناية بمرضى أصيب بالكوما هو يونس بن إبراهيم بن سليمان الأسدي، فيجلس إلى سريره يحكي له الحكايات عسى أن يتمكّن بذلك من إعادة تنشيط دماغه. وإذ يشرع في الحكى تنفتح الرّواية على مستوى ثان يستعيد فيه الرّاي - خليل أيّوب حكايات من الماضي

القريب والبعيد تتصل به هو نفسه وبالمروى له يونس وبشخصيات أخرى لا حصر لها ولا عدّ. فتتثال الحكايات عن تاريخ المقاومة الفلسطينية وقصصها وحياة الفلسطينيين اللاجئين في المخيمات اللبنانية، ومحاولات التسلّل إلى فلسطين.

ومن خلال هذا الحشد الهائل من الحكايات، في الرواية، يمكن أن نتبين حكايتين:

أما الأولى فهي الحكاية الإطار، وهي الحكاية التي تجمع بين خليل أيّوب راويا ويونس الأسدي المريض المصاب بالغيبوبة مرويًا له، ومكانها غرفة في مستشفى الجليل في مخيم شاتيلا بלבّان، وزمانها الحاضر. ومن وقائعها: الاختلاف الحاصل بين خليل - الراوي والدكتور أمجد حول تشخيص مرض يونس، وعناية خليل اليومية بمريضه (كما يصفها في الصّفحتين 48 - 49)، ومجيء الوفد الفرنسي لزيارة مخيم صبرا وشاتيلا وتقديم مسرحيّة، ثمّ إعراض الممثّلة كاترين عن القيام بدورها في المسرحية، ولقاؤها بخليل في الفندق، وخروج خليل إلى بيروت الشرقية تلبية لدعوة الصحفي جورج بارودي لملاقاة الرئيس جوزف أحد سفّاحي شاتيلا (268-269). وذهب خليل إلى بيت يونس لجلب الصّور وحكايته مع المرأة التي تبحث عن إيليا الرّومي (519-524) فموت يونس وتشيع جنازته التي يحضرها الرّاوي (513-527).

وأما الثانية فهي الحكاية المضمّنة؛ وإذا كان راوي هذه الحكاية المضمّنة هو خليل أيّوب أيضا الذي ينقل من الحكايات ما كان فاعلا فيها مشاركا وما كان شاهدا عليها فحسب، وما تنأى إليه عن طريق المروى له نفسه أو عبر أسماء أخرى عديدة، فإنّ شخصيات هذه الحكاية المضمّنة من الكثرة والتعدّد ما يجعل عالم الرّواية المنسوج من مصائرهم المختلفة معقّدًا متشابكا. وشأن المكان مثل شأن الشّخصيات، فنحن إزاء أمكنة عديدة تمتدّ من القرى الفلسطينية ومغارة باب الشّمس إلى الأردن ولبنان والمخيمات الفلسطينية ومكناس ونيويورك والدانمارك والصّين. ولعلّ مردّ هذا

الاتِّساع في المكان إلى اتِّساع الفترة الزَّمانية التي تمتدَّ عليها وقائع الرِّواية، إذ تعود بنا إلى سنة 1936 فأحداث 1948 وأيلول 1970 لتنتهي إلى الحرب الأهلية اللَّبنانية ووقائعها الدَّامية.

وتتفرَّع هذه الحكاية المضمَّنة بدورها إلى حكايتين متشابهتين هما: حكاية الزَّاوي - خليل أيُّوب، وحكاية المرويِّ له - يونس الأسدي.

فمن نتف الحكايات التي يروي فيها الزَّاوي قصَّته نعرف أنَّه من قرية الغابسية في فلسطين، قُتل أبوه وفرت أمُّه، وهو في التَّاسعة من عمره، لتتزوَّج وتعيش في رام الله، في حين خرجت به جدَّته إلى المخيمات اللَّبنانية وهناك انخرط في مجموعات الفدائيين، ليقع تسفيره، بعد أن أصيب في عموده الفقري، إلى الصين في دورة تدريبية لتعلِّم الطبَّ. ويشتغل عند عودته ممرِّضا في مستشفى الجليل، وتتوطَّد علاقته بشمس. إلَّا أنَّ وضعيته تتعقَّد على إثر قتلها سامح أبو دياب وانتقام أهل سامح منها وملاحقتهم للزَّاوي، ما جعله يجد في العناية بيونس في المستشفى وعدم الخروج منه ملاذا آمنا.

أمَّا يونس بن إبراهيم بن سليمان الأسدي فهو من قرية عين الزَّيتون: «ولكنَّك لست من عين الزَّيتون. بلى أنت من عين الزَّيتون، ووالدك الأعمى هاجر إلى عين الأسد، بعد مذبحة القرية عام 1984» (ص18)، وقد غادر فلسطين ليلتحق بالمقاومة في لبنان، ومن هناك كان يدأب على التَّسلُّل إلى مغارة باب الشَّمس لملاقاة زوجته نهيلة التي رفضت النَّزوح مؤثرة البقاء في فلسطين. فحياته بين التَّسلُّل والمقاومة والعيش في المخيمات إلى أن أصيب بـ«انفجار في الدماغ، نتج عنه عطب دائم» أودى به (ص11).

ولئن كانت الحكايتان لا تخرجان عن تصوير المأساة الفلسطينية ومصائر الفلسطينيين بعد خروجهم من وطنهم، فإنّهما في انفصالهما واتصالهما يستدعيان من الحكايات الفرعية المتفاوتة طولا وقصرا ما لا يُعدّ، وتستحضران من الأسماء والشخصيات ما يكاد يُجاوز الحدّ، فإنّ يراوح خليل بين رواية حكايته وحكاية يونس يستدرجنا إلى حكايات الأم والأب والجدة وأمّ حسن وشمس ونهيلة ونهى ودنيا وسليم أسعد وأمنة عبد الزحمان وأحمد بن محمود وندى فيّاض وجبرا إبراهيم جبرا وغسان كنفاني...

ولا يخفى ما في هذه البنية القائمة على النّضمين والتّشعّب والتّقرّع من استلھام للتّراث القصصي العربي واستعارة لبنائه العام لا سيّما «ألف ليلة وليلة»، وهو أمر كان نبّه له محمد الباردي، فبيّن مظاهر الائتلاف والاختلاف بين الرّاويين (خليل أيّوب وشهرزاد) في الأثرين قائلا: «فكلاهما سارد وكلاهما سجين حكاياته [...] وكلاهما يؤمن بسلطة الكلام وسلطان الحكاية، وقد أفلحت شهرزاد في البقاء على قيد الحياة، وإنقاذ بنات جيلها وتأييد وجودها الشّخصي عبر الجنين الذي حملت به، وبدوره كان خليل يروي حكاياته لأنّه كان خائفا من الموت الذي يترصّ به عن طريق عائلة شمس التي كانت تعتقد أنّه كان سببا في موت ابنتها [...] لكنّ خليلا لم ينجح في أداء وظيفته إذ لم يستطع أن ينقذ يونس من الموت في حين أفلحت حكايات شهرزاد في أن تفكّ حبل المشنقة الذي كان ينتظرها»<sup>(4)</sup>.

على أنّ لحكايات خليل، وإن كانت لم تنجح في إنقاذ يونس من الموت ولم تمكّن من علاجه فـ«لو كان الكلام علاجا لحرّنا فلسطين من زمان» (163)، مقصدا آخر وهو إنقاذ القضيّة الفلسطينية ومصير اللاّجئين من أبنائها بأن تُبقي قضيتهم حيّة على الدّوام في الضّمائر، فتھجس بها النّفوس حلما بالعودة، وأن تحفظ حكايتهم من الضّياع بإعادة تنظيم النّسيان: «الذاكرة يا سيّدي، هي عملية تنظيم

النسيان، وما نفعه الآن، أنا وأنت، هو تنظيم نسياننا، نتحدّث عن أشياء، وننسى أشياء أخرى، نتذكّر كي ننسى» (ص160). ولذلك نفهم كيف أراد الرّاي أن تكون الحكاية «انتصارا عسكريا»، في زمن شخّ فيه النّصر، مبرزا أنّ الفلسطينيين «لا يستحقّون قصّتهم» (425)، وأنّ مأساتهم، وإن لم تكن الوحيدة، جديرة بأن ينظر إليها العالم- الغربيّ أساسا- على أنّها لا تقلّ عن مآسي غيرهم عفا وألما: «لكن من أجل تحويل هذه القصّة الحقيقية رواية، نحن في حاجة إلى انتصار عسكري واحد على الأقلّ، كي يصدّقنا الناس ويصدّقوا أنّ مأساتنا تستحقّ أن تُوضع إلى جانب المآسي التي عرفتها البشرية في هذا القرن المتوحّش الذي يرمي بظلال نهاياته الكئيبة فوقنا» (425).

وإذا كان نظام بنية التّضمين الذي قامت عليه الرّواية يجعل الحكاية الإطار مفتوحة على الحكاية المضمّنة، ويُشرع باب الحاضر على الماضي، فإنّ البناء الداخلي الذي قامت عليه كلّ واحدة منهما متباين؛ فقوام العلاقة بين الوقائع في الحكاية الإطار الاتّصال الذي يدعم الاتّساق بينها. وله في الرّواية صور مختلفة يتحقّق بها، منها أن يستعيد الرّاي الحدث الواحد أكثر من مرّة، وهو ما تبرزه الأمثلة التالية المستلّة من الفصلين الأوّل والثاني من الجزء الأوّل من الرّواية:

أ- «ماتت أمّ حسن» (ص9).

ب- «ماتت نبيلة زوجة محمود القاسمي التي كانت أمّنا. كلّنا ندعوها "يا أمّي"، لأنّ كلّ الذين ولدوا في مخيم شاتيلا سقطوا من أحشاء أمّهاتهم إلى يديها» (ص9).

ت- «ماتت أمّ حسن» (ص10).

ث- «كلّ الناس يعرفون أنّ صباح هذا الاثنين 20 تشرين الثاني 1995 سوف يكون موعد نبيلة بنت فاطمة مع الموت» (ص10).

ج- «اليوم ماتت أمّ حسن» (ص10).

- ح- «واليوم ماتت أم حسن» (ص11).
- خ- «ولكن أم حسن ماتت. ألا تريد المجيء معي إلى أمّتها؟ كلّ الناس يتجمعون الآن في منزلها ما عدا ابنها ناجي» (ص26).
- د- «أرجوك قم، نذهب إلى أمّك أم حسن ثمّ تعود إلى أولادك وتموت عندهم» (ص26).
- ذ- «أم حسن ماتت هذا الصباح، ويجب أن ندفنها بعد صلاة الظهر، وأنت نائم كأنك لا تفهم معنى موت هذه المرأة بالنسبة إليّ وإليك وإلى أهل المخيم» (ص28).
- ر- «أم حسن تنتظرني الآن، أئن تأتي معي؟» (ص29).
- ز- «انهض يا رجل، والله أتعبتني، المرأة ماتت وكلّ الناس في بيتها، والبكاء يخترق جدران المستشفى، وأنت لا تسمع» (ص30).
- فالزاوي وهو يستعيد حدث موت أم حسن في هذه الأمثلة قصد تذكير المرويّ له به إنّما يحقّق وظيفة التّسيق بين الفصول ويحكم الرّبط بينها. ولا يقتصر التّسيق على مستوى الحدث بل يتعدّاه إلى مستوى الزّمن، فالقارئ الزّمانية الموزّعة على الفصلين المتتاليين: اليوم، الآن، هذا الصباح، تنويعات شتّى على: صباح هذا الاثنين 20 تشرين الثاني 1995، وهو ما يردّ الفصلين إلى نقطة واحدة في الزّمن. على أنّ الاستعادة، في هذا النّطاق، لا تُحمل على التّكرار المحض الذي يكتفي بالمعلومة الحاصلة (Information donnée)، لأنّ الحدث وهو يُستعاد يُنزل في سياقات مختلفة تفتح، من خلاله، كوى جديدة على الشّخصية، في ما يشبه الدّوائر التي يفتح فيها السّابق على اللاحق بمزيد من التّفصيل والتّوضيح والإضافة لعناصر جديدة: فالمثال (ب) يُعيّن اسمها وزوجها وعلاقة أبناء المخيم بها، والمثال (ث) يعيّن اسم أمّها ويدقّق الزّمن، والمثال (خ) يعيّن ابنها، والمثال (د) نفهم منه أنّ للمرويّ له -

يونس أولاداء، والمثال(ذ) نتبين من خلاله مكانة أم حسن عند المحيطين بها من أهل المخيم، والمثال(ز) يكشف عن عمق الحزن وعظمة الفجعة. وهكذا، فإنّ استعادة الحدث قصد التذكير به حيناً وتفصيله حيناً آخر، لمّا يعزّز الاتّساق بين مفاصل الرواية ويقوّيها.

ومن مظاهر الاتّساق بين فصول الرواية في مستوى حكايتها الإطار تلك القرائن الزمانية المتناثرة على امتدادها، من قبيل:

أ- «منذ ثلاثة أشهر وأنا عاجز عن الانفعال» (ص10).

ب- «منذ ثلاثة أشهر أراك تصغر» (ص30).

ت- «منذ ثلاثة أشهر وأنت لا تأكل سوى الحليب كأنك طفل» (ص38).

ث- «هذه هي المرة الرابعة التي تأتي فيها [ندى فياض] خلال ثلاثة أشهر» (ص44).

ج- «منذ ثلاثة أشهر وأنا أروي لك الحكايات التي أعرفها ولا أعرفها» (ص235).

ح- «ألا تحبّ صورة الابن؟ أليست أجمل من كلّ الصّور التي رسمناها، خلال هذه الأشهر الستّة التي قضيناها معا هنا.» (ص445).

خ- «عليّ أن أحسب عمرك الجديد، قرّرت أن أحسبه من لحظة سقوطك في الغيبوبة، وهذا يعني أنك دخلت منذ أيّام في شهرك السّابع» (ص447).

د- «ستّة أشهر وأنا معك، وخوفي يشلّني» (ص448).

ذ- «قلت بدل أن نحكي عن الحبّ نحكي عن الأبناء والأحفاد. قلت نأخذهم واحداً واحداً، ونروي حكاياتهم. فنعبر معهم هذين الأسبوعين المتبقّيين من شهرنا السّابع في صحبة الموت، وندخل آلام الولادة» (ص514).

إنّ هذه القرائن الزّمانية الظاهرة، المتباعدة نصّياً، في الرّواية، وإن كانت تدلّ على تدرّج زمنيّ يحترم بنية التّعاقب وترتيب نسقي للمادّة الرّوائية في خطّ يمتدّ على سبعة أشهر، فإنّها تكشف، إلى ذلك، عن عميق الوشائج التي تشدّ مفاصلها بعضها ببعض.

ومن الأمثلة البارزة التي تكشف عن إحكام الاتّساق بين مفاصل الرّواية تلك التعلّيلات التي يتحدّث فيها الرّاوي عن نهاية حكاية يونس:

أ- «وعدتك أن أبدأ من النهاية، والنهاية سوف تكون قيامتك من هذا السّرير الذي يشبه التّابوت. سوف تقوم، تكون طويلاً وعريض المنكبين، تحمل عصا في يدك وتعود إلى بلادك. وهناك سوف تذهب أولاً إلى مغارة باب الشّمس، لن تذهب إلى قبر نهيلة حيث يتوقّعك الجميع، سوف تذهب إلى باب الشّمس وتدخل مغارتك- قريتك وتختفي. هذه هي النهاية الوحيدة التي تليق بحكايتك، وأنت لن تخون الحكاية» (ص34).

ب- «أعرف أنّك تنتظر النهاية، ولكّني أوكدّ لك الآن، كما أكّدت لك في الماضي، أنّ النهاية لن تكون إلّا على شكل رجل يختفي في مغارة باب الشّمس» (ص244).

ت- «أقف هنا، والليل يغطّيني، ومطر آذار يغسلني، وأقول لك يا سيّدي، الحكايات لا تنتهي هكذا، لا» (ص527).

وينبني التّسويق في هذا السّياق على تقابل عميق بين المأمول والحاصل، أي بين ما يوطّئ له الرّاوي وبمهدّ مخاتلا المرويّ له ومن ورائه القارئ موهما إيّاهما بنهاية يتحقّق فيها الشّفاء من المرض وحلم العودة وما يحدث فعلاً (وهو الموت) كاسراً بذلك أفق الانتظار مخيّباً الآمال على نحو ينقض به نمط الرّوايات السّعيدة النّهائيات، فيتهاوى ببطله الفلسطيني إلى ذروة المأساة في ما يَنسّق فيه مصيره مع مرارة الواقع.

إلا أنّ بناء الحكايات المضمّنة أكثر تعقيدا من بناء الحكاية الإطار. إذ تخضع هذه الحكايات إلى نظام مخصوص أساسه التّجاور، ومن ائتلاف عقدها تُبنى الرواية. ولتتأسل الحكايات في الرواية وتوليد بعضها من بعض مبادئ معلومة، لعلّ أبرزها:

**1.2. التّداعي والاستطراد:** يتمثّل أمره في الحكاية تجرّ إلى الحكاية وتقود إليها، فلنأخذ حكاية واحدة تتدرّج من بداية ما لتبلغ نهاية محدّدة، بل إزاء حكايات عديدة يفضي بعضها إلى بعض على سبيل الاستطراد، وتتشابك في دوائر متداخلة قوامها التّداعي حتّى ننسى الحكاية الأولى. وحسبنا من ذلك هذه الأمثلة:

أ- «أين كنّا؟ هل تعرف أنّ هذا الجلوس الطويل في غرفتك يجعلني عاجزا عن التّركيز، فأقفز من حكاية إلى أخرى، وتضيع منّي الأشياء، وأنسى بماذا بدأت» (ص35).

ب- «ولأنّ الشيء بالشيء يذكر، كما تقول العرب، أريد أن أقول لك إنّك غلطان» (ص42).

ت- «لم يكن قصدي الوصول إلى هنا، كنت أريد أن أروي لك الحكاية التي لا تعرفها، ولا أعرف كيف نغيّر الموضوع، يجب أن أركّز، لأنّ الكلام يجزّ الكلام» (ص47).

ث- أنت مصاب بانفجار الدماغ، وأنا مصاب بانفجار الذاكرة» (ص207)

ج- «هل تصدّق؟ أخبرتك قصّة لا أعرفها. لا أفهم شيئا، فالأشياء تتداعي في رأسي» (ص236).

وإذ تتداعي الحكايات في ذاكرة الراوي تداعيا معنويا، في أغلب الأحيان، فإنّها تتطالب تطالب تكامل مرة وتطالب تقابل أخرى. ومن هذا الضرب حكاية زيارة أمّ حسن لبيتها في الكويتات (ص99 - 112) التي تجرّ إلى حكاية الدكتور نعمان الناطور الذي زار بيته في عكا، وحكاية أمّ عيسى التي تحلم بزيارة بيتها كذلك،

و«تهجس بطنجرة الكوسى» (ص115)، وابنها الدكتور عيسى صافية الذي يعيش في مكناس، بعد أن تزوج من مكناسية، جامعاً المفاتيح ليقم لها معرضاً ويكتب عنها كتاباً (115- 116)، فالى الراوي الذي يقول عن نفسه: «أنا لست مهتماً بالمفاتيح، هذه العواطف لا تهمني، فكرت في الهجرة فقط، وقلت الدانمارك، لأنّ الكثير من شباب المخيم هاجروا إليها» (ص116). فالذي يجمع بين حكايات الشخصيات الأربع الأولى (أمّ حسن وأمّ عيسى والدكتور نعمان الناطور والدكتور عيسى صافية) محور دلاليّ واحد هو حلم العودة الذي شكّل نواة دلالية جعلت الحكايات يدعو بعضها بعضاً على سبيل التشابه والتماثل. ولكنّ الحكايتين الأولى والثانية تتقابلان من جهة السكّان الجدد للبيوت الفلسطينية التي هُجّر عنها أهلها: فبيت أمّ حسن تقطنه اليهودية إيللاً دويك، وبيت الدكتور نعمان الناطور تسكنه عائلة فلسطينيّة لحقها التّهجير الداخلي، مثلاً تتقابل شخصيات الحكايات الأربع الحاملة بالعودة إلى الوطن مع الراوي الذي يحلم بدلاً من ذلك بالهجرة إلى الدانمارك.

ويتجسّد التّداعي في صورة ثانية تتمثّل في أن يستدعيّ الراوي في بداية الفصل ما انغلق به الفصل السّابق من كلام ويكون ذلك مطيّة لاستئناف الحكاية وتطويرها، فضلاً عمّا يوحي به من وثيق الاتّصال بين الفصول المتتابة، فقد انغلق الفصل الثالث من الجزء الأوّل بقول الراوي: «أنا ذاهب الآن، تصبح على خير» (ص51)، وانفتح الفصل الذي يليه بقوله: «لماذا لا تجاوب؟ لماذا لا تقول أين نجد الخير؟ أمس قلت لك تصبح على خير ولم أذهب إلى النّوم» (ص52).

**2.2. القطع والاستئناف:** صورته أن يعمد الراوي إلى تقطيع أوصال الحكاية الواحدة فتستوي منها حكايات متعدّدة، ومثاله حكاية أمّ حسن فقد حدّثنا في البداية عن موتها (في الفصل الأوّل من الجزء الأوّل)، ثمّ روى لنا حكاية شريط الفيديو الذي أوصت به له مفصّلاً الحديث عن زيارتها لبيتها في فلسطين ولقائها باليهودية إيللاً دويك (في

الفصل الخامس من الجزء الأول)، ليستدعيها من جديد في الفصل الثالث من الجزء الثاني.

ومن صوره كذلك، إيقاف حكاية ما وقطعها ريشما يروي حكاية أخرى ثم يعود إلى الحكاية الأولى كما في قول الراوي: «لن أحدثك الآن عن تفاصيل تلك الليلة في باب الشمس. فأنا أريد الصين، تعال معي في رحلة قصيرة إلى الصين، ثم نعود إلى المغارة» (ص147).

ومن طرائقه أيضا الإرجاء: «لكن تلك حكاية أخرى أرويه لك في ما بعد» (ص16)، «وهذه حكاية أخرى أرويه لك غدا» (ص187)

على أن أبرز مظاهر القطع والاستئناف ما يلوح في هذه الأمثلة التي تتكرر في الرواية في ما يشبه اللازمة: «من الأول [...] تريد الأول إذن» (ص31) / «نعود إلى الأول» (ص35) / «نعود إلى البداية» (ص208) / «من الأول أقول لك. ونحن في الأول» (ص297) / «تعال نبداً من الأول» (ص455). فإذا بالراوي يوغل بنا في الحكاية ثم يقطع، ويتقدم ثم لا يلبث أن يتراجع، ويلتفت على الحكاية ليعود بنا إلى البداية، وتتكاثر البدايات وتتعدد في دوران مستمر يصيب بالدوار: «كلّ كلماتنا مدوّرة، لغتنا منذ البدء، أي منذ آدم، كانت مدوّرة. ومهما حاولنا كسر دوائرها، فإننا نسقط في دوائر جديدة. لذلك أقبل معي هذه اللعبة، وتعال ندر مع كلماتنا. ندور حول الشمس، ندور حول المخيم، ندور حول الجليل، ندور حول نهيلة وحول شمس وحول كلّ الأسماء. ندور بالأسماء وندور بلا أسماء. ندور ونعود إلى الأول. تعال معي إلى الأول كي نذهب إلى بداية الحكاية» (ص303).

فعلى هذا النحو قامت الرواية متكبة التدرج في الزمن والتنامي الخطي إلى بناء لولبي أساسه الاستئناف المستمر وتجاوز الحكايات الذي يمكن أن يتواصل إلى ما لا نهاية.

**3.2. الاختزال والتفصيل:** ومظهر هذا النوع من الربط بين الحكايات وانجاس بعضها من بعض أن يُلَمَّع الراوي إلى الحكاية في مرحلة أولى ثم يعود إليها بالتفصيل والتوسع في مرحلة ثانية شأن ما قام به عند حديثه عن زيارة أم حسن للكويكات: فأجمل الزيارة في قوله: «أم حسن أخبرتني كل شيء عن فلسطين» (ص28)، وعمد إلى تفصيلها فيما بعد وهو ما يرد في الصفحات (99 - 112). وإذ يُورد الراوي الحكاية مقتضبة ويلمّح إلى الشخصية عرضاً، فهو لا ينفك لاحقاً عن إغنائها، في كل مرة، بتفاصيل عديدة بها تستوي واضحة المعالم<sup>(5)</sup>. على أن هذا المبدأ لا يطرد في اتجاه واحد من الاختزال إلى التفصيل، وإنما يحصل، أحياناً كثيرة، أن ينعكس. فقد يعود، أحياناً، إلى الحكاية فيلتقط منها جزءاً يتم إبرازه والتوسع فيه أو توضيحه بطريقة مغايرة<sup>(6)</sup>.

**4.2. تغيير الأصوات وتكثيرها:** المقصود بتغيير الصوت أن تُورَد الحكاية الواحدة على لسان شخصية ما مرة، وعلى لسان غيرها من الشخصيات مرة أخرى ما يؤدي إلى تغيير في الحكاية نفسها. وهو ما نتبينه على سبيل المثال في الحكايات الأربع التالية: أولاً حكاية مغارة باب الشمس، كما رواها يونس لخليل، وهي المغارة التي حوّلها يونس إلى بيت كان يلقي فيه زوجته نهيلة أثناء تسلّاته إلى قريته في فلسطين. ولكن مغارة الغابسية هذه يغدو اسمها في رواية شاهينة جدّة الراوي «مغارة عايشة» (ص378)، وهي مغارة يحكمها الجنّ. فإذا انتقلنا إلى الحكاية بصوت أم حسن ألفيناها مغارة مسحورة، وما الأحداث المرتبطة بها إلا مجرد وهم: «قلت لها [أم حسن] إنّ نهيلة كانت تحمّك لحظة وصولك إلى مغارة باب الشمس. "وين يا

حسرتي" قالت، وأدارت وجهها كأنّها تريد إقفال الموضوع. رويت لها عن المغارة، وعن تلك القرية التي بنيتها داخل كهوف دير الأسد، فقالت إنّها تعرف تلك المغاور التي تفتح أفواهها كحيوانات مفترسة، وتعرف أنّ الناس لم يدخلوها أبداً. "هذه مغاور مسحورة يا ابني" (ص375)، وتتقلب حكاية المغارة نفسها إلى اختلاق وافتراء: «كلّ حادثة المغارة لا معنى لها. تجليط يا أبي، تجليط يا ابني. نخترع حكايات تعاستنا ونصدّقها [...] أمّ حسن تعتقد أنّ حكاية المغارة لا أساس لها من الصّحة [...] أمّ حسن قالت إنّ مغارة دير الأسد غير صالحة للسكن. إذن أين باب الشَّمس التي حدّثتني عنها» (ص379).

والحكاية الثانية هي حكاية القطنة (ص78-92) التي يتلقّاها الرّاوي من صوتين مختلفين، هما: صوت يونس في مرحلة أولى: «سوف أخبرك قصّة القطنة، أنت أخبرتني الحكاية» (ص78) الذي يخلص إلى النهاية التالية: «والبقية تعرفها» قال يونس. "أمّي على الباب، وأنا في الداخل. ما هذه العادات القبيحة، تنيك من أجلهم، تخلع ثيابك وتستعجل كي لا يسأموا في الخارج" (ص87)؛ وصوت أبي معروف العابد في مرحلة ثانية منقولا على لسان الرّاوي: «لكنّي لا أعرف البقيّة يا أبي، وأنت تكذب حين تقول إنّ البقيّة كالبقيّة. فالحكاية ليست كما رويتها لي، وأنا أعرف لأنّ أبو معروف (كذا) أخبرني [...] هذا الرّجل جعلني أفهم حكاياتكم مع نسائكم التي تلخّصها القطنة» (ص87-88).

والحكاية الثّالثة هي حكاية حسن سعد وريم وحادثة تهريب العرق على رؤوس النّساء التي يتعاورها رواة مختلفون ممّا يعدّد صور الحكاية: «... ولعلّ الرّصاص. رأى حسن الجنديّ يقترب من ريم فأطلق النّار واشتعلت المعركة. هنا يختلف الرّواة. بعضهم قال إنّ حسن قتل ثلاثة من أفراد الدّورية، وأخذ ريم وفرّ بها إلى شَعَب. وبعضهم قال إنّ حسن أطلق في الهواء، فلم يُصَبْ أحد، كلّ ما في الأمر أنّ الجنود

الإنكليز تراجعوا كي ينتشروا لاعتقادهم أنَّهم سقطوا في كمين مُدبّر، نصبه الثَّوار، وهو ما سمح لريم بالهرب والوصول إلى حسن، رغم تعرُّها بثوبها الطَّويل المبلول» (ص219).

أمَّا الحكاية الرَّابعة فهي حكاية عدنان أبو عودة (ص129 - 140) التي يتراجعها صوتان: صوت يونس أولاً، ثم صوت الزَّاوي الذي يقول: «هذه المرّة سوف أُغيّر الحكاية. اسمح لي، من بعد أمرك، فلن أترك عدنان ينتهي هناك، وسأروي الأحداث بطريقة مختلفة» (ص138).

فالملاحظ، إذن، أنَّ تغيير الصَّوت يفضي إلى تغيير الأحداث أو الأسماء أو النِّهاية تغييراً يكثرُ الحكايات ويدعم توالدها ويجعل بعضها ينبجس من بعض. وهذه الظَّاهرة التي يجري فيها الزَّاوي- خليل أيّوب على منوال الأخباريين القدامى توافق ما يطلق عليه محمد القاضي مصطلح «النَّروية»، وهي فيما يذهب إليه، عند دراسته لطرائق تناسل الأخبار، توليد الخبر من الخبر بتغيير الصَّوت<sup>(7)</sup>.

**5.2. التعليل:** مفاد هذا البناء أن تُساق الحكايات لغاية تعليل الحدث وإرجاعه إلى أسبابه التي ينشدُ إليها. وهو أمر يمكن لك أن تجده في الفصل الأوّل من الجزء الثَّاني (239- 297) حيث جاءت الحكايات فيه لتعليل الغياب عن يونس:

- أ- «أريد أن أعتذر. أعرف أن لا شيء يبرّر غيابي عنك لأكثر من أسبوعين. سامحني أرجوك، وحاول أن تفهم» (ص239).
- ب- «والآن سامحني» (ص240).
- ت- «هل غفرت لي؟» (ص240).
- ث- «هل غفرت لي؟» (ص243).
- ج- «هل قبلت اعتذاري الآن؟» (ص295).

فقد شكّل تجدد الاعتذار عن الغياب داعياً لتوليد الحكايات على سبيل التبرير والتفسير والتعليل. ومن هذه الحكايات التي أُجريت في سياق التعليل: قدوم الوفد الفرنسي وخروج الراوي معه إلى المخيم للتحدّث إلى عائلات ضحايا مجزرة 1982، وحكاية سليم أسعد، ولقاء خليل بالصّحافي اللّبناني جورج بارودي وخروجه معه إلى بيروت الشرقية قصد الالتقاء بالرئيس جوزف، وحكاية دنيا.

ويتكرّر الأمر على نحو مشابه في الفصل الأخير من الرواية (513-527)، فيقف الراوي أمام القبر معتذراً عن غيابه ثلاثة أيّام مات أثناءها يونس. ويدعو الاعتذار إلى أن يروي من الحكايات ما مثّل حجة الغياب، وما كان يريد أن يرويّه له قبل موته وأن يكشفه به.

ولهذا المبدأ في الرواية أهميّة مزدوجة: فهو، من جهة، مولّد للحكايات، وهو، من جهة ثانية، ناظم لها منسّق مُحكم للربط بينها لاندراجها، على اختلافها، في نطاق التعليل.

**2. دلالة البناء:** لقد بدت علاقة الحكاية الإطار بالحكاية المضمّنة علاقة المتّصل بالمنفصل والثّابت بالمتغيّر، والوحدة بالمتعدّد المتنوّع، والبناء العمودي الذي يتدرّج بنا في خطّ الزّمن على امتداد سبعة أشهر متتالية بالبناء الأفقي الذي تتجاوز فيه الحكايات وقد انقطعت عن حبل الزّمن. ولذلك، كانت العودة دائماً، إلى الحاضر (الحكاية الإطار) حيلة فنيّة لإعادة تنظيم الحكاية المشوّشة واستئنافها من جديد: «لا أعرف، ويجب أن أعرف كي أروي. لكنّي لا أعرف الحكاية وعليّ البحث عنها من الأوّل. ما رأيك؟ هل تريد الأوّل، ولكن هذه المرّة سأخبر على ذوقي. لن أخضع لذاكرتك المشوّشة.» (ص236). ومن هذه المزوجة بين الحكايتين والمراوحة بين البناء العمودي الذي يشدّ الرواية إلى تالد الفنّ والتقاليد الروائية، والبناء الأفقي الذي

يُكسر فيه خطّ الزّمن، يبني إلياس خوري عالم روايته مزاجا فيه بين التّتابع الزّمني والتّداعي المعنوي، والتّألد والطّارف والأصيل والوافد.

وعلى هذا النّحو بدت رواية خوري في قيامها على حكايات صغيرة تستقلّ كلّ حكاية منها بفضاءها وشخصياتها وأحداثها فتستغني عن سواها، ومن انضمامها إلى بعضها البعض يتشكّل عالم الرّواية، وتستوي الشّدرات حكايات متشابهة متعاودة في بناء يستوحيه الكاتب من فنّ التّوريق العربي (الأرابيسك)، إذ يقول خوري: «أنا لا أكتب عن شخصية بل عن ما (كذا) يُروى عنها. التّقنية التي أستخدمها في كتابة القصّة هي ما رُوِيَ عن الشخصية ثمّ ما رُوِيَ عن الرّواية وهكذا... رواة الرّواية هم شخصيات ويُخبرون بعد أن تصوير الشخصية حكاية... إذا أردت أن أفسّر لك بالنظرية فإنّ عملي التّقني هذا هو مثل فنّ الأرابيسك هذا الفنّ العربي الشّرقيّ، الأرابيسك يقوم على المسطح»<sup>(8)</sup>.

ولعلّ مردّ حرص الكاتب على الاستناد إلى هذا البناء الذي يسم الحكايات بالتّكاثر والتّجاور والتّشظّي لتقيّده بإسار الذاكرة في ما تقوم عليه من التّداعي وتشقيق الكلام من بعضه البعض، إلى ما يتميّز به الواقع المتحدّث عنه من تقلقل بدت فيه الأشياء متصدّعة متهافّة متداعية: «كلّ شيء هنا يتداعي، ألا توافق معي يا سيّد أبو سالم؟ هل تعلم يا سيّد أيّ أنت الآن؟ أنت تعتقد نفسك في المستشفى، لكنّك غلطان. هذا ليس المستشفى، إنّهُ يشبه المستشفى، كلّ شيء هنا ليس هو بل يشبه نفسه، نقول بيت لكنّنا لا نعيش في بيت بل في دكان يشبهه، نقول بيروت، لكنّنا لسنا في بيروت، بل في مكان يشبهها، وأقول دكتور لكنّني لست دكتورا بل أشبهه، حتّى المخيم، نقول إنّنا في مخيم شاتيلا، لكن بعد حرب المخيمات، وتدمير 80% من بيوت شاتيلا، لم يعد هذا مخيما، بل صار يشبه المخيم، إلى آخر هذه التّشابه المملّة» (ص 116 - 117).

ولذلك كان تجدد العودة إلى الحكاية لمتابعتها واستئنافها وتنويع أصواتها وتغييرها محاولة من الراوي لفهم هذا الواقع القلْب، ووسيلة للبحث في ركام أحداثه عن معنى ما لِمَا حدث وما يحدث. فيتساءل عن معنى الحرب: «لماذا الحرب، حين لا نحارب؟» (ص190)، وعن بدايات الثورة: «أخبرني عن تلك الأيام، قل لي كيف امتلكتكم شجاعة البداية بعد كلّ الذي جرى؟» (ص313)، وعن القدرة على الاحتمال: «لماذا كلّ قصصكم هكذا؟ كيف احتملتم الحياة؟» (ص451)، بل عن قدرة الحكاية على صنع الوطن الذي ضاع: «هل تعتقد أننا نستطيع أن نصنع وطننا من هذه الحكاية الغامضة؟» (ص372). ويعبر عن حيرته إزاء واقع النّيه والتّشردّ واللّجوء: «والآن قل لي، حتّى متى الانتظار؟» (ص459) رافضا المصير الذي آلت إليه الثّورة بإدانة توقيع اتفاقية أوسلو<sup>(9)</sup> التي لم يعد بموجبها أيّ دور للمقاومة: «ماذا أقول؟ هل أقول إنّ زمنك راح فعلا أو لم يأت بعدُ» (ص15)<sup>(10)</sup>.

ولم تكن رواية خوري، على عمق انفتاحها على الواقع ونهلها منه، محاكاة لإيقاعه المتعاقب في الزّمن وتمثيلا لسيرورته، وإنّما كانت تجاوزا لتتابعه وإعادة تركيب له على نحو جدلي يدرك الحكايات في ترابطها ومصائر الشخصيات في تشابكها والعلاقات بينها في تبادلها وتأثير بعضها في بعض، ويفسر المأساة بردها إلى الظروف المنتجة لها، القريب منها والبعيد، في جرأة لا تهاب الإصداع بالرّأي: «فلسطين ضاعت لأنّنا لم نحارب» (ص90)، «يعني باعوها» (ص189)، وتقمّم مناطق شائكة (الهولوكوست) طالما سكت عنها الكتاب: «ولكن قل لي ماذا فعلت الحركة الوطنية المتمركزة في المدن، ماذا غير التّظاهرات والإضرابات ضدّ الهجرة اليهودية؟ أنا لا أقول إنكم لم تكونوا على حقّ، ولكن في تلك الأيام، حين كان الوحش النّازي يقوم بإبادة اليهود في أوروبا، ماذا كنتم تعرفون عن العالم؟ لن أقول، لا، لا تخف، فأنا أوّمن مثلك بأنّ هذه البلاد يجب أن تكون لأهلها، وأنّ لا وجود لأيّ مبرّر

أخلاقي أو سياسي أو إنسانيّ أو ديني يسمح بطرد شعب كامل من بلاده، وتحويل بقاياها إلى مواطنين من الدرجة الثانية، لا، لا تخف، فهذه الفلسطينيين مهما أطلقوا عليها من أسماء، ستبقى فلسطينيّة، ولكن قل لي ألم تروا في وجوه هؤلاء الذين سيقوا إلى الدّبح شيئا يشبه وجوهكم؟ لا نقل لي إنك لم تكن تعلم، ولا نقل ما ذنبي؟ أنت وأنا وكلّ الناس في هذه الكرة الأرضية، كان يجب أن يعلموا ولا يسكتوا ويمنعوا ذلك الوحش من افتراس ضحاياها بتلك الطريقة البربرية التي لا سابق لها. لا لأنّ الضحايا كانوا يهودا، بل أيضا، لأنّ ذلك الموت، كان يعني موت الإنسان فينا. أنا لا أقول إنّه كان يجب أيّ شيء. ربّما كان يجب أن نفهم، لكننا- لكنكم كنتم خارج التاريخ فصرتم ضحيّته الثانية» (291). هكذا ينظر الزاوي، ومن ورائه الكاتب، إلى مأساة الفلسطينيين لا باعتبارها قدرا أو حدثا معزولا، وإنّما باعتبارها مسألة لا تتفصل عن مختلف جوانب الواقع الذي تتلاقى فيه الأضداد وتتقاطع.

وهو، إذ يتمعن في هذا الواقع ويُعيد تشريحه، مؤمن بما يزرع به من إمكانيّات التحوّل إذا ما نُزلت في شرطها التاريخي الذي يضيق بالأبد ضيقه بالحكاية الواحدة: «أنت لا تحبّ كلمة أبد. كنت تقول، "ما أصغر عقل اليهود، ما هذا الشّعار السّخيف الذي يرفعونه، القدس عاصمة أبدية لدولة إسرائيل. كلّ واحد يتكلّم عن الأبد يخرج من التاريخ، فالأبد ضدّ التاريخ، لا وجود لشيء أبديّ، حتّى الآلهة أكلناها، نحن العرب، صنعنا في جاهليتنا آلهة من تمر وأكلناها، لأنّ الجوع أهمّ من الأبد» (ص128).

على أنّ تدافع الأضداد، في هذا الواقع، لا يمنع وحدتها، لدى الزاوي، ووجه ذلك أن تفضي "المطولة"<sup>(11)</sup> إلى المماثلة، فيرى الفلسطيني نفسه في مرآة أعدائه من الكتاب والإسرائيليين: «وسرّ الحرب اسمه المرأة. أعرف أن لا أحد سيوافقتني،

وسيقولون إنني أحكي هكذا لأنني خائف. لكن لا. الخائف لا يقول إنّ عدوّه مرآته، بل يهرب منه» (ص282)<sup>(12)</sup>.

وبيلغ التّطابق ذروته حين يجمع الرّأوي في تأمل خاطف بين مشهد اليهود، في ألمانيا النازية، وهم يُساقون في القطارات نحو حتفهم، ومشهد الفلسطينيين في رحلة الطّرد والتّهجير: «أرى أمّ حسن وسط عشرات الآلاف المشرّدين في الحقول. أراها وأسمع صفّارات القطار. أعلم أنّه لم يكن هناك قطارات في الجليل [...] الصفّارات ترنّ في أذني. أراهم يُقادون إلى قطارات النّهاية، أرى القطارات وأرتجف، ثمّ أرى نفسي محمولاً في لكن، على رأس امرأة» (ص ص 291 - 292).

والحقّ أنّ هذه المماثلة بين الأنا والآخر، وإن كانت تصدم بجرأتها، تظلّ غير مقنّعة من جهة ما يترتّب عنها من نتائج. فما وجود الآخر، هنا، إلّا تكفيراً عن ذنب أوروبّي هناك، ولا تبرّر مأساته، بالأمس، مجازره اليوم، تقول كاترين: «لا أستطيع رؤية الضحية وقد تحوّلت جلاًداً، فهذا يعني أنّ التّاريخ لا معنى له» (ص419)، وتقول نهيلة مخاطبة المحقّق العسكري الإسرائيلي: «قلت له إنكم تعذبتم، لكنّ عذابكم لا يعطيكم الحقّ في تعذيبنا» (ص397).

ولذلك يحذّر الرّأوي، في خطابه الموجّه إلى المرويّ له - يونس، الفلسطينيّ من النّماهي بصورة الآخر من اليهود الذين سجنوا أنفسهم في حكاية واحدة، هي حكاية الهولوكوست: «فأنا أخاف تاريخاً لا يملك سوى رواية واحدة. التّاريخ له عشرات الرّوايات المختلفة، أمّا حين يُجمّد في رواية واحدة، فإنّه لا يقود إلّا إلى الموت. يجب أن لا نرى أنفسنا، في مرآتهم فقط لأنهم سجناء حكاية واحدة، كأنّ الحكاية تختصرهم وتُجمّدهم. أرجوك يا أبي يجب أن لا (كذا) نصير حكاية واحدة» (ص292).

ومن وجوه التّركيب الجدلي التقاط تلك الأضداد في تناقضاتها الداخلية باعتبارها السّبيل إلى التّحوّل والتّجاوز، ومن مظاهر التّناقض الداخلي في صورة العدو المؤذنة بهزيمته ونهايته رفع شعارات الأبد: «والآن يأتون ويقولون إنّ القدس عاصمة أبدية، شو هالحكي الخرا، كلام تافه، وهذا يعني أنّهم بدأوا يصيرون مثلنا، أي قابلين للهزائم». قلت إنّنا لن نهزمهم، بل علينا مساعدتهم على هزيمة أنفسهم، لا أحد يهزم من الخارج، كلّ هزيمة داخلية، وهم منذ أن بدأوا برفع شعارات الأبد، وقعوا في دوامة الهزيمة، وعلينا مساعدتهم» (ص128). أمّا سبيل التّجدّد والتّغيير في ما اتّصل بالأنّاء، فهو النّقْدُ الذاتي ومحاسبة النّفس، وقد تجلّى ذلك في الموقف من حرب لبنان: «الكلمات كانت سهلة يومها، والدّم أيضا. لذلك لم ننتبه إلى الهاوية التي انزلقنا إليها» (ص144)، كما لاح في الموقف من الفدائيين والفساد عند حديثه عن العودة إلى المخيم بعد مجزرة 1982: «الفدائيون لم يعودوا يشبهون الفدائيين، أنا لا أتكلّم هنا على (كذا) الفساد والرشوات (كذا) والمشاحنات التي عشناها قبل اجتياح 1982. أعرف أنّ الفساد كان موجودا، وكنا نخجل من أنفسنا. لكن كان هناك شيء يجعلنا قادرين على تحمّل الوضع. لنقل كان هناك قضية أكبر من الفاسدين والزّعران. أمّا بعد سقوط المخيم فلقد تغيّر كلّ شيء» (ص505). أمّا المتفقون فقد تحوّلوا إلى لصوص يجمعون الأموال من المنظّمات الدولية: «لا أعلم ماذا حلّ بنا منذ الاجتياح الإسرائيلي عام 1982، صار كلّ المتفقين والمناضلين لا يتحدثون إلّا عن المؤسّسات الدولية التي تهب المال. تحوّل المناضلون لصوصا يا سيّدي، يضّبون هذا الـ Fund raising في جيوبهم» (ص255). وحين يسوق الرّواي حكاية المشرّدين واللّاجئين، فإنّه يرفض أن يصير الفلسطيني «ضحية حكايته» (ص280)، وأن تكون مأساته أداة لاستدرار الشّفقة "تُستثمر" لجمع التبرّعات كما في حكاية دنيا: «جعلتها الدكتوراة منى إحدى أدوات الـ Fund-raising [...] كي نجمع المال، فنحن

في حاجة إلى شفقة، ودنيا كانت قادرة على استدعاء الدموع، تأتي بها الدكتوراة منى وتجعلها تروي، ويمشي هذا الـ Fund-raising «(ص255).

ويفضي التأمّل في طرائق نظم الحكايات ودلالات بنائها إلى النّظر في الرّاي الذي تصلنا على لسانه تلك الحكايات.

**3. الرّاي:** إذا نظرنا في محلّ الراوي في علاقته بما يروي أي درجته السّردية (niveaunarratif)، وجدنا أنّ خليل أيّوب- الرّاي من الدّرجة الأولى، وهو يروي حكاية يحضر فيها باعتباره شخصية من شخصياتها. إلّا أنّ أشكال هذا الحضور متعدّدة متباينة:

فقد يحضر، أحياناً، بوصفه بطل الحكاية التي يرويها (narrateurautodiégétique)، فيتحدّث عن سفره من صنيّ إلى الصين(ص148)، وعن علاقته بأمّه وجدّته وشمس ويونس وكاترين...ولا تتعدّى مشاركته في حكايات أخرى الدّور الثّانوي، إذ يكتفي، أحياناً، بدور الملاحظ أو شاهد العيان، شأن الحكاية التي يتحدّث فيها عن مشاركته في الحرب اللّبنانية وحرب أيلول 1970 (ص ص 143-144؛ 154-155)، ودوره في حكاية علي رابح مع أبي جورج: «أنا رأيت كيف خرج من قلب علي رابح وحش لا نعرفه» (ص154)، بل إنّ دوره يتقلّص في الكثير من الأحيان إلى مجرّد ناقلٍ لِمَا تنهّى إليه من الحكايات عن طريق السّماع، وذلك بأن يُوكّل الرّواية إلى راوٍ آخر يروي حكايته عن نفسه (زينب: ص ص 488-490، وشمس: ص ص 500-504، ويونس في تسلّاته بين الجليلين اللّبناني والفلسطيني...) أو يروي حكاية غيره، مثل منصور الذي روى حكاية أخيه حمد: «ألا تعرف حكاية حمد؟ منصور شقيقه، بيّاع السّمك في المخيم، أخبرني الحكاية» (ص493).

وفي هذا التفويض لرواة آخرين من التركيب في مستوى المقامات السردية ما يبلغ درجة من التعقيد بالغة، من قبيل أن يُفسح الراوي خليل أيوب المجال ليونس إبراهيم ليروي حكايته مع نهيلة، فيؤكل يونس، بدوره، الرواية لنهيلة لتروي حكايتها. ويتحوّل المرويّ له- يونس، لاحقا، في حكاية نهيلة إلى راوٍ لمرويّ له هو خليل أيوب الذي ينتصب في الحكاية الإطار راويا يروي ليونس، في المستشفى، ما كان قد رواه له من قبل؛ ومثاله: حكاية نهيلة مع المحقّق العسكري الإسرائيلي (ص397) وحكاية القضية التي رفعتها أمام المحاكم الإسرائيلية حين رفضوا تسجيل أبنائها باسم أبيهم (ص401) إنّما يرويهما خليل أيوب الآن في المستشفى نقلا عن يونس قبل مرضه وقد روتهما له نهيلة خلال إحدى زيارته لها.

على أنّ المقام السرديّ الأساسي يظلّ ذاك المقام الذي يجمع بين خليل أيوب راويا ويونس إبراهيم مرويّا له في الحكاية الإطار، وما سائر المقامات إلّا مقامات ثانوية بالقياس إلى الأوّل.

ولهذا المقام السرديّ الرئيسيّ زمان ومكان محدّدَيْن<sup>(13)</sup>:

فأمّا المكان فهو غرفة في مستشفى الجليل: «خرجت بك من غرفة الطوارئ، وصعدنا إلى الطابق الأوّل، رأيت زينب تقف أمامي وتشير إلى عدم وجود غرفة خالية هنا. صعدت بك إلى الطابق الثاني والأخير، وأدخلتك هذه الغرفة رقم 208 حيث تقيم الآن» (ص125).

وانطلاقا من هذا الفضاء الذي يحضر فيه الراوي لحظة السرد تُنظّم سائر الفضاءات في الرواية، وتُحدّد بالقياس إليه قريبا وبعدا (ومثاله: صنيّين والصين، ومخيّم شاتيلا وفلسطين). وتبدو العلاقة بين فضاء الخطاب وفضاء الحكايات المروية قائمة على أساس التّقابل، إذ يتوزّعان إلى فضاء مغلق أشبه بالسّجن: «والله لا أعرف قصصا، من أين أجلب القصص، وأنا محبوس في هذا المستشفى»

(ص78) وفضاء مفتوح هو أفق الحرية المنشودة، وداخل يتمثّل في المخيم الذي يحتضن مستشفى الجليل وقد تحوّلت معاناة أهله إلى فضيحة، وخارج يغمض عيونه عن المأساة: «لماذا سيسوّرون المخيم. الصحافي اللبناني الذي أخبرتك عنه، حدّثني عن السّور. قال إنّ الحكومة سوف تنتهي قريباً من إعادة بناء المدينة الرياضية، التي هدمها الطيران الإسرائيلي، وستستقبل بيروت الدورة الرياضية العربية، ومن الأفضل للرياضيين العرب أن لا يروا. يحلّون المشكلة بإغماض عيونهم، وربّما كانوا على حقّ! فنحن في هذا المكان أشبه بالفضيحة. فضيحة ثابتة لا يمكن سترها إلا بنسيانها» (ص267). وهنا، أين يستمرّ الفلسطيني «الفراري» (ص20) في «المؤقّت» حالما بعودة طال انتظارها: «وها أنا اليوم طبيب مؤقّت في مستشفى مؤقّت في بلاد مؤقّتة. كلّ شيء فيّ ينتظر شيئاً، والانتظارات تتوالد وتمّحي وتتراكم وتتداخل» (ص160).

وأما الزّمان فهو الحاضر، وهو يمتدّ في الرّواية على سبعة أشهر هي الفترة التي قضاها خليل قرب يونس، إذ يقول الراوي في بداية الرّواية: «ماتت أمّ حسن. كلّ الناس يعرفون أنّ صباح هذا الاثنين 20 تشرين الثاني 1995 سوف يكون موعد نبيلة بنت فاطمة مع الموت [...] ولكنني لم أبك. منذ ثلاثة أشهر وأنا عاجز عن الانفعال. فقط هذا الرجل المعلّق فوق سريره يجعلني أحسّ برعشة الأشياء. منذ ثلاثة أشهر وهو ملقى فوق سريره في مستشفى الجليل» (ص75). ونجده يقول، وقد شارفت الرّواية على نهايتها: «عليّ أن أحسب عمرك الجديد، قرّرت أن أحسبه من لحظة سقوطك في الغيبوبة، وهذا يعني أنّك دخلت منذ أربعة أيّام في شهرك السّابع. أنت في رحم الموت منذ سبعة أشهر وعليّ انتظار ولادتك التي سنأتي بعد شهرين» (ص447).

ومن هذا الموقع الزماني ينظم الراوي مروياته. ولئن كان النمط الغالب في استحضار الحكايات المضمنة هو السرد اللاحق (narrationultérieure) حيث يُعول الراوي على الذاكرة وتداعياتها، فإننا لا نعدم، في مستوى الحكاية الإطار، حضورا للسرد السابق (narrationantérieure): «سأشتري لك غدا راديو جديدا [...] سوف أشتري لك كل أغاني فيروز [...] غدا أ جلب لك الصحو وورق اللوز وفيروز [...] غدا نغني ونعيش الغرام من جديد» (ص51)، والسرد المتزامن أو الآني (narrationsimultanée)<sup>(14)</sup>: «أقف الآن. وحدي وهذا الليل. أقف وأحكي معك كلماتي الأخيرة. لم يعد الكلام ممكنا يا سيدي. الآن خلص الحكي ونفذ الكلام وانطوت الحكاية» (ص513)، بل إن الرواية بأكملها يمكن أن تُدرج ضمن السرد المشهدي (récitscénique)<sup>(15)</sup> باعتبارها حوارا يخاطب فيه خليل أيوب - الراوي يونس الأسدي راويا له الحكايات، وناقلا ما يقوم به من حركات: «والآن، ها أنذا أغلق باب غرفتك، أجلس إلى جانبك، أشعل سيجارة وأشفطها إلى القعر، وأروي لك وأنت لا تجاوب» (ص14). إذ لما كانت الأحداث في مستوى المقام السردية الرئيسي ضئيلة بئيلة معتادة ما دعا الراوي إلى تلخيصها عن طريق القص المؤلف (récititératif) في نهاية الفصل الثالث من الجزء الأول (ص ص 48-49)، فقد بدا الفعل الأساسي هو رواية الحكايات أو حكاية الأقوال أكثر منه حكاية الأفعال. والذي نجم عن هيمنة الأقوال المنطوقة، متمثلة في الكلام الذي يوجهه الراوي إلى المريض - يونس، أن الواقعة الأساسية صارت هي الخطاب نفسه.

ولتحديد موقع الراوي من الحكاية مظهر آخر يتمثل في تلك المشيرات الزمانية والمكانية التي تمكّن من المرور من فضاء الكون المروي (espace del'univers raconté) الذي تتحرك فيه شخصيات الحكاية إلى نقطة زمنية معينة توافقها في الفضاء المسار (espace parcouru) الذي يتحرك فيه الراوي<sup>(16)</sup>:

«اليوم ماتت أمّ حسن» (ص10)، كما قد تمكّن الرّاي من تعيين موضع الكون المرويّ من حكايته: «ولكن قل لي ما حكاية الجنّة، والرجل الذي غرق في دوائر الشَّمس الحمراء! هذه الحكاية حصلت في الأوّل ومع ذلك تأتي في آخر الكلام» (ص485).

إلا أنّ موقع الرّاي يبدو ملتبسا، أحيانا، لتعمّده الانتقال من درجة سردية إلى أخرى، ومظهر ذلك تحوّل في الحديث عن نفسه من ضمير المتكلّم المفرد إلى ضمير الغائب، ليغدو بذلك منفصلا عمّا يرويّه غائبا عن الحكاية التي ينقلها (Narrateurhétérogiégétique)، ونجد هذا الأمر في ذلك المقطع الذي يروي فيه خليل ليونس حكاية لقائه بكاترين في الفندق وما رواه لها عن جمال اللّبيي: «الذي أخبر عن جمال اللّبيي لم يكن أنا، بل كان رجلا يشبهني» (ص424) وقوله: «قلت لك إنّني رأيت خليل، أي أنا، وقد خلع خوفه جالسا أمام هذه المرأة الفرنسية» (ص425). وهذا التّغيير الصّوتي (transvocalisation)<sup>(17)</sup> الذي تتفصل فيه أنا الرّاي عن أنا الشخصية، إلى حين، ليعودا إلى الالتحام من جديد يُنمي الرّاي إلى درجات سردية مختلفة، وبسم عالمه المرويّ بالالتباس والغموض.

ويُسلم النّظر في موقع الرّاي الزّمني والمكاني من الحكاية وعلاقته بها إلى تدبّر كيفة تعامله مع ما يروي ووجهة النّظر التي يصدر عنها في تنسيق عناصر عالمه المتخيّل. والذي يلاحظ في هذا النطاق أنّ الرّؤية التي تتحكّم في «باب الشَّمس» تستند إلى التّبثير الداخلي (focalisationinterne)، ولعلّ مردّ ذلك إلى أنّ الرّواية، كما ذكرنا آنفا، تقوم أساسا على رواية الأقوال إمّا في صيغة الخطاب المسرّد، وهو النمط الغالب، وإمّا في صيغة الخطاب المباشر، ما يجعل علم الرّاي مساويا لعلم الشخصيات التي ينقل عنها الحكايات.

ولكنّ هذا النمط من التّأثير الداخلي لا يلبث أن يتحوّل إلى تبيّن صغري (focalisation zéro) لا سيّما في تلك المواطن التي رأينا ما يطرأ عليها من تغيير صوتي. وقد أتاح الانتقال في مستوى النمط التّأثيري، من خلال التّغيير الصوتي، تبيّن الحدود بين زمن الحكاية وهو الماضي وزمن الرواية وهو الحاضر، والفصل بين من يتحدّث (خليل في المستشفى) ومن يعيش (خليل في الفندق)، والتّمييز بين الزاوي والشخصية. وقد مكّن التّبعيد الزاوي من تجسيد الحكاية والانفصال عنها في آن واحد، وسمح له بالتّعبير عن الإعجاب («رأيتُه وراقبته وأعجبت بطريقته في الكلام» (ص424)، والكشف عمّا يجول في خاطره: «والحقيقة أنّ خليل أيّوب فكّر في الموضوع» (ص425).

على أنّ لوجهة النّظر في هذه الرواية قيمة أخرى تلوح في ما لها من أثر في تركيب الخطاب. فلئن أنتج التّفكير في مسألة وجهة النّظر، في نطاق علم القصص، تصنيفات عديدة فإنّها تلتقي جميعا في العناية بـ«الأعوان» (instances) الذين يتحكّمون فيها. على أنّ وجهة النّظر لا تُختزل، في عرف بعض الدّارسين<sup>(18)</sup>، في ذاتيّة القائم بفعل التّأثير وفي مركز الوجهة دون الحديث عن الوجهة. وبناء على ذلك فإنّ وجهة النّظر توجد بين موقعين هما: مصدر وجهة النّظر وهدفها، لا انطلاقا من موقع واحد، فحسب، هو الذات. ويتوقّف تمام الإدراك أو نقصانه على خاصيتين تسمان تعديل العلاقة بين المصدر والهدف هما: خاصيّة الاشتداد (intensité) والامتداد (extension)، والاشتداد يتعلّق بالوضوح، بينما يتّصل الامتداد بالمسافة بين المصدر والهدف. ومن ضروب التّعلّق بين هاتين الخاصّيتين نحصل على أربعة أشكال تركيبية بانية للخطاب، تبعا لوجهة النّظر المعتمدة<sup>(19)</sup>. وقيمة هذا التّناول ماثلة، حينئذ، في التّمكن من تعيين الشّكل التّركيبيّ الذي تفرضه وجهة النّظر على الخطاب في رواية «باب الشّمس». فأنت إذا تأملت هذه الرواية لاحظت

أنّ الرّأوي، وهو يركّز في خطابه على المسألة الفلسطينية، يُراكم الحكايات معتمداً على حفظ الذاكرة لها وتعاقب وجهات النّظر فيها، مستندا في ذلك إلى خاصية الامتداد. وتبيّن لك، من جهة الاشتداد، ما يعمد إليه من انتقاء واختيار للحكايات والشخصيات الأكثر نمطيّة باعتبارها نماذج ممثّلة للحكاية الفلسطينية. والاستراتيجيّة الأولى كمّية عمادها عدد المظاهر المجمّعة التي يمكن من خلالها تركيب الحكاية الفلسطينية، والاستراتيجيّة الثانية كيفيّة قوامها النّشطيّ حيث تُعني فيها القيمة التمثيلية للعينة المقتطعة عن سائر الأجزاء. وقد سمت مراوحة رواية «باب الشَّمس» بين هاتين الاستراتيجيّتين، في سعيها إلى تحقيق إدراك شموليّ، تركيبها الخطابيّ بالجمع والنّوازي والتّجاور وتعدّد وجهات النّظر بل التّوليف بينها، أحيانا، في المشهد الواحد.

وعلة هذا الاختيار، لدى الرّأوي، أنّ الحكاية الواحدة لا تكفي لفهم المسألة الفلسطينية، بل إنّها لتؤدّي إلى الموت: «فأنا أخاف تاريخا لا يملك سوى رواية واحدة. التّاريخ له عشرات الرّوايات المختلفة، أمّا حين يُجمّد في رواية واحدة، فإنّه لا يقود إلّا إلى الموت» (ص292).

ولذلك تكاثرت الحكايات وتعدّدت الأصوات وتداخلت: فأنت في هذه الرّواية يمكنك أن تسمع صوت الفلسطيني من خلال أصوات من بقي في الأرض المحتلّة (نهيلة)، ومن هاجر (عيسى صافية ونعمان الناطور)، ومن صار لاجئا في المخيمات (خليل أيّوب)، ومن كان من الجيل القديم (يونس)، أو الجيل الجديد (خليل)، ومن قاوم (عدنان أبو عودة ويونس)، ومن فاوض وساوّم (اتفاقيّة الحكم الدّاتي). ويمكنك أن تصغيّ إلى صوت اللّبناني الكتائبّي (الرّيس جوزف)، ولك، أيضا، أن تنصت إلى أصوات اليهود من المحتلّ الذي أمسى لديه صاحب الأرض غريبا (تقول نهيلة عن المحقّق الإسرائيلي: «كان يستهزئ بكلامي، قال روعي إلى لبنان عند زوجك، قلت [...] لن أذهب إلى أيّ مكان. أنت يا سيّدي اذهب إلى بولندا من حيث

أتيت، أو ابق هنا، لكن حلّ عني» (ص 397)، إلى من يحنّ إلى بيته في لبنان (إيلاد دويك)، ومن استمرّ في المقاومة حتّى بعد أن اكتشف هويته اليهودية وقُتل برصاص إسرائيلي (جمال الليبي).

ومن شأن هذا التّعّد الصوتي أن يدعم صورة الراوي غير الممتلك للمعرفة، ولا المحتكر للحقيقة أو المتفرد بها، إذ هي موزّعة على العديد من الشخصيات، وأن تقدّم كلّ شخصية حكايتها من موقعها الخاصّ في الرواية تغدو الحقيقة نسبية مفترقة: («طبعاً، كلّ شيء نسبيّ، إنّها رائحة نسبيّة، في جنة نسبيّة، في مستشفى نسبيّ، في مخيم نسبيّ، في مدينة نسبيّة، وكفى. كلّ شيء نسبيّ» ص 126). ومن هذا التّألف في الأصوات والافتراق بينها في إدراك الحقيقة تتشكّل صورة الفلسطيني، في الرواية، وتُبنى حكايته.

ولمّا كانت معرفة الراوي محدودة، فقد بدت رؤيته ضبابيّة ملتبسة، وكثيراً ما نجده يعلن صراحة عدم معرفته ونسيانه وميله إلى التّرجيح والتشكيك فيما يروي («والله لا أعرف» (ص 11) / «الحقيقة أنّي لا أعرف عنها الكثير» (ص 16) / «الحقيقة أنّي قرأت في كتاب لم أعد أذكر عنوانه» (ص 20) / «الحقيقة إنّني لم أعد أعرف الحقيقة» (ص 23) / «لكنّي لست متأكّداً، فأنا لا أذكر المرّة الأولى» (ص 23) / «لم أعد أعرف شيئاً، حتّى قصّتك تبدو ملخبطة وملتبسة وغامضة» (ص 93) «أنت تعرف، أمّا أنا فلا. لا أعرف، ويجب أن أعرف كي أروي. لكنّي لا أعرف الحكاية» (ص 236).

وينتج الالتباس كذلك عن إثارة الراوي أكوام اعتقاد مختلطة من جهة الأصوات التي ينزع إلى تمثيلها في خطابه، وتقابل أنماط الوعي، وغالباً ما يكون الكون المختلط كون الراوي - المتكلّم نفسه وقد تداخل فيه زمان أحدهما زمن القول، وثانيهما زمن الماضي: «الآن أسميّ مقتل شمس مذبحه، بدل أن أسميّه إعداماً كما كنت

أفعل دائما» (ص47)، و«يومها كنت مؤمنا أنّ حرب الشعب، كما كنّا تسمّي حربنا، تيمّنا بالتّجربة الصّينية، سوف تحرّر فلسطين. أمّا الآن، فالمسألة أصبحت أكثر تعقيدا، رغم إيماني بأنّ فلسطين سوف تعود بشكل ما» (ص88).

ولهذا الاختلاط في أكوان اعتقاد الرّاي قيمة ثانية تتمثّل في بيان ما طرأ على علاقته بالمرويّ له يونس من تحوّل، وذلك من خلال المقابلة بين كونين من الاعتقاد: «يومها صدّقتك، وصدّقت أنّ حدسك قادك إلى بيتكم هناك، قبل موته بساعات. أمّا الآن، فلا. يومها كنت مسحورا بقصّتك، زال السّحر ولم أعد أصدّق» (ص13).

ومما يعزّز الالتباس في هذه الرّواية أمّحاء المسافة الفاصلة بين الواقع والحلم أو بين ما يراه حقيقة («أراك أمامي ولا أستطيع شيئا» ص14) وما يراه وهما وتخيلا («أراك الآن، أرى ذلك الطفل وأرى رأسه الكبير ووجهه داخل فيض الضوء المنسكب على الشّفتين. أرى أمك تتلوّ ألما ولذّة وهي تشعر بشفتيك تنهشان حليبيها. أكاد أسمع إلى تنهّداتها، وأرى اللذّة تختمر في عينيها الثّقيلتين النّاعستين» ص19). ويتّصل هذا الأمر بمسألة ثانية قوامها إخراج المظهر في صورة معاكسة للمخبر، فالزّروي إنّما يُظهر من أمر إقامته الدائمة في المستشفى عنايته بالمريض وحرصه عليه دافعا عن نفسه صفة الخوف من انتقام أهل شمس منه («الدكتور أمجد والممرّضة العرجاء يعتقدانني مختبئا في غرفتك خوفا منهم» ص6). إلّا أنّه يكشف في مواطن أخرى من الرّواية عن الدّوافع الحقيقيّة التي حملته على البقاء في المستشفى ورواية الحكايات باستمرار، وهي الخوف من الانتقام وعدم احتمال موت شمس («كيف أستطيع احتمال موت شمس وخوفي من شبّحها لو لا الحكاية؟» ص135/ «أخاف وأختبئ في المستشفى» ص231).

إنّ من شأن هذه الرّؤية القائمة على الالتباس الناتج عن تفكيك بنية السرد والخط بين الواقعي والمتخيّل، وتعدّد الأصوات والانتساب إلى درجات سردية متباينة أن تترك القارئ وتحفزه على الإقرار بنسبية الحقيقة وعدم التسليم بالنظرة الأحادية. على أنّ الالتباس، لدى إلياس خوري، وإن كان اختياراً فنياً مقصوداً أتاح له أن يدفع بالفنّ الرّوائي إلى أقاصي التجريب، فإنّ مرده، في واقع الأمر، إلى أنّ الواقع المحاكى رجراجاً قلّباً ملتبساً: «الكتابة يا سيّدي هي الالتباس، قل لي من يعرف أن يكتب التباسات الحياة؟ إنّها حالة بين الموت والحياة، لا يجزؤ أحد على دخولها» (ص213). ولعلّ ذلك ما يفسّر كون الالتباس قد صار، عند هذا الكاتب، مقوماً فنياً لا غنى عنه<sup>(20)</sup>.

وإذا كان حضور الرّوائي على هذه الصورة التي نظرنا فيها، فكيف بدت علاقته بالمرويّ له (narrataire) في الرّواية؟

يتجلّى المرويّ له في رواية «باب الشّمس» في صور متعدّدة، هي تلك الصّور التي حدّدها له الدارسون وتتّصل بما كان منه واقعياً يقع خارج النصّ، أو داخلياً تخيّلياً، وما يتوسّطهما ممّا هو من قبيل الافتراض<sup>(21)</sup>. وتستدعي كلّ صورة من هذه الصّور كائناً من جنسها تقابله من جهة الدرجة السردية: فالمرويّ له الواقعيّ تقابله صورة المؤلّف الواقعيّ، والمرويّ له التّخييليّ تقابله صورة الرّوائي، بينما تقتضي صورة القارئ المفترض مؤلّفاً مفترضاً.

أمّا المرويّ له الواقعيّ أو القارئ التّاريخي فلا وجود لما يدلّ عليه في الرّواية إلّا ما يمكن استنتاجه من التّذييل الذي ختم به إلياس خوري روايته. ففي هذا التّذييل يكشف المؤلّف عن مصادره الشّفوية والمكتوبة التي استند إليها في تأليف نصّه معدّدا الشخصيات التاريخية التي قدّمت له مساعدة مباشرة (ص528). والمقصد الأساسي من ذلك تأكيد ما في روايته من قوّة إحيائية<sup>(22)</sup> تشدّها إلى الواقع حفزاً للقارئ على

الوعي بمأساة الفلسطيني وعمق معاناته داخل الأرض المحتلة وخارجها، متوسلاً في ذلك بنتف الحكايات التي تلَقَّطها من أفواه النساء والرجال في المخيمات، إيماناً منه بأنّ الذاكرة التي لا تُروى تموت.

وأما القارئ المفترض أو الضمّني فيمكن تبين بعض تجلّياته من خلال هذه الشواهد على سبيل المثال:

أ- «في المخيم يسمّونك أبو سالم، وفي عين الزيتون أبو إبراهيم، وفي المهمّات البعيدة أبو صالح، وفي باب الشمس يونس، وفي دير الأسد الرجل، وفي القطاع الغربي عز الدين. أسماؤك كثيرة، وأنا لا أعرف ماذا أدعوك» (ص22).

ب- «أسماك يونس، قال يونس كي يحملك من الموت في بطن الحوت» (ص118).

ت- «إنّه سرّ يونس، احفظوا يونس في بطن الحوت، قال لهم، وبعد ثلاثة أيام أو ثلاثة أعوام أو ثلاثة عشرات الأعوام، سيخرج يونس جدّكم من بطن الحوت، كما خرج يونس الأول، وستعود فلسطين، وسنسمّي قريتنا التي سوف نعيد بناءها باب الشمس» (ص510).

ث- «أنت إيليا يا يونس. إيليا هو اسم جديد يجب أن ينضاف إلى أسمائك. أخبرتك الحكاية يا ابني كي لا تنسى أنّ إيليا هو أحد أسمائك. وإيليا، نبيّ النار الذي لم يمت. إنّ الإنسان الوحيد الذي صعد إلى السماء دون أن يعبر الموت» (ص511).

ج- «دعني أناذك يا ابني [...] وأنا أيضاً، أحمل اسم أبيك، والدك كان إبراهيم، وأنا خليل، وإبراهيم هو خليل الله، لذلك أسمينا مدينة إبراهيم مدينة الخليل [...] لن ندخل في تعقيدات العلاقة بين الأبناء وأبيهم، فأنت تعلم أنّي لا أهتمّ بالحكايات الدنيّة، ولا يعنيني اسم الذبيحة التي لم تُذبح، هل كانت اسحق، كما يقول اليهود، أم إسماعيل

كما نقول نحن. لا أحد منهما ذبح، لأن إبراهيم عليه السلام، عرف كيف يجلب الخروف» (ص444).

ح- «في البداية اجتاحني شعور إجرامي، ركبتني فكرة واحدة، وهي أن الحل الوحيد، هو أن أضع مخدة على وجهك وأضغط حتى تموت اختناقاً [...] لا ليس قتل الأب، كما يقولون في علم النفس...» (ص39).

فالراوي في هذه الشواهد يتوجّه بالحديث إلى يونس إبراهيم في الرواية، إلّا أننا، في حقيقة الأمر، إزاء مخاطب ومستمع. والمخاطب، هنا، هو الشخص الذي يتوجّه إليه الراوي بالخطاب قصد التأثير فيه، وهو القارئ الضمني. أمّا يونس إبراهيم المروي له في النص فهو في مقام السامع لا غير.

ففي الشاهد (أ) يلفت انتباهه إلى تنوع أسماء الشخصية. وإن كان تعددها يشير إلى ما تفرضه المقاومة على الفلسطيني من استعارة لأسماء مختلفة، فإنّه يومئ، من ناحية ثانية، إلى كون حكاية يونس هي حكاية العديد من الفلسطينيين ممّن تشردوا وعاشوا في الغربة يشدّهم الحنين إلى أهاليهم في الداخل.

وفي الشواهد (ب) و(ت) و(ث) و(ج) يوجّهه إلى ما ترشح به الأسماء من دلالات دينية تكشف عن صورة الفلسطيني الضحية، الذي يتحدّى الموت، ويقع في المخيمات بانتظار العودة يوماً ما.

وقد يعمد الراوي إلى تضليل هذا القارئ الضمني من خلال التقليل من أهمية قراءة ما سواء أكانت دينية (الشاهد ج) أم نفسية (الشاهد ح)؛ أو عن طريق الإيهام بعدم أهمية ما يرويّه («هل تستحقّ قصة غرام رجل بزوجته أن تُكتب؟» ص53)، وما تلك إلّا وسيلة لاستدراجه ولفت انتباهه إلى تعدّد المداخل في قراءة الرواية<sup>(23)</sup>، وأهمية المروي.

ونجد، إلى ذلك، في ما رأينا، من ضروب التلاعب بالضمائر والتكثير من المقامات السردية، والمراوحة بين الماضي والحاضر، ونشتيت الحكايات، والاستناد إلى وجهة نظر مخصوصة، اختيارا مقصودا من قبل المؤلف الضمّني يُراد منه توجيه القارئ المفترض إلى التعامل مع نصّه تعاملًا يتكبّ المعهود من مراسم القراءة وسننها.

أمّا المرويّ له التّخييليّ فقد بدا واضح الهويةّ معيّنا بالاسم في الرّواية وهو يونس بن إبراهيم الأسدي. ويدلّك عليه ضمير المخاطب («يا أنت. كيف أحكي لك أو معك أو عنك؟» ص13) وضمير المتكلّم في صيغة الجمع («ألم ننّق على شراء الحياة بتلك الأيام والليالي الطّويلة التي قضيناها في غرفة المستشفى، ونحن نروي ونتذكّر ونتخيّل» ص513)، كما تكشف عنه علامات أخرى غير مباشرة، منها أساليب النداء والاستفهام الدّالة على حضور المخاطب مع الرّاي في نفس المقام، وهو يتوجّه إليه بالخطاب ساردا عليه الحكايات عسى أن يتمكّن من إيقاظه من غيبوبته. والصّورة التي يبنّيها الرّاي للمرويّ له في هذا المقام هي صورة التحوّل من الفاعلية، ومجالها الماضي، إلى المفعوليّة، ومجالها الحاضر.

وينهض المرويّ له، في هذا المستوى، بوظيفة الوساطة (fonction de médiation) بين الراوي والقارئ. فمن خلال ما يتوجّه به الرّاي إليه في الخطاب ننتبين ما يعبر عنه من آراء وما يوضّحه من مواقف وما يقدّم من تبريرات. وهو، فضلا عن ذلك، نقطة مرجعيّة أساسيّة يتمّ انطلاقا منها، تنظيم عمليّة السرد، على الرّغم من كونه يبدو مجرد متلقّ يكتفي بتحصيل ما يُقدّم له من حكايات؛ إذ منه ينطلق الرّاي وإليه يعود، وننقدّم في الحكاية بالنّظر إلى ما يعرضه عليه وما يُرجئه، وما يرفضه من حكاياته القديمة أو ما يُدخله عليها من تحوير.

ولئن بدت الألفة واسمة لعلاقة الراوي بالمروي له، إذ دأب على دعوته بـ«أبي»، ليدعوه، في مرحلة لاحقة، بـ«ابني» («لا لزوم لموافقتك يا أبي، فلقد صرت ابني. دعني أناديك يا ابني» ص 444)، فإنّ هذا الاتّصال الذي انفتحت به الرواية قد آل، فيما انغلقت به، إلى انفصال جسده الموت.

وفي هذه الصّور ما يُنبئ عمّا آل إليه الجيل القديم (جيل يونس بن إبراهيم الأسدي) أي جيل بدايات المقاومة، من عجز وغيوبة. وفيها، أيضا، صورة الأب (يونس) الذي يعلن الابن (خليل) عن ضيقه به فيهمّ بقتله (ص 39) تمردا على ما يُحمل عليه الأب، رمزيّا، من دلالات نفسية وسياسية، ثمّ لا يلبث أن يحتمي به، ويتراجع عسى أن تكون ولادته الجديدة فاتحة تغيير مننظر. وفي أثناء ذلك كلّه يلفي الراوي نفسه في مهمّة وحيرة قبل أن يهتدي، في نهاية الرواية، إلى طريقه («وأمشي وأمشي وأمشي» ص 527)، ولعلّه الطريق إلى فلسطين يهتدي إليه الجيل الجديد.

وهكذا، فإنّ في ما يلوح في هذه الرواية من تعقّد، بالنّظر إلى ما يطرأ على درجات الراوي السردية ومواقعه من تنويع، وما يسم أنماط التّنبّير فيها من تغيير، وما يتعلّق بصور المرويّ له من تعدّد، وجوها دالّة على ما تتميّز به رواية "باب الشّمس" من تفرّد لا يرمي إلى سنّ طرائق جديدة في السرد العربي، فحسب، بل يهدف، كذلك، إلى تقويض معهود تقاليد التّقبّل.

لكنّ فرادة هذه التّجربة لا تكتمل بالنّظر في الحكايات ونظمها، والراوي وطرائق إنتاجه للخطاب دون الوقوف على المظهر الثّالث لها المتمثّل في اللّغة وتشفيه الخطاب (l'oralisation du discours)<sup>(24)</sup>. فلئن تشكّلت اللّغة في هذه الرواية من خطابات متنوّعة ترتقي فيها الشّاعريّة، حيناً، إلى ما يُحلم النّفس، فإنّها كثيرا ما تقترب من واقع الحياة اليومية في جرأة مذهشة.

واذ نُعْنَى في هذا الإطار بالأشكال الدّالة على تشفيه الخطاب في رواية "باب الشَّمس"، فلأنّ حضوره بدا طاغيا على نحو لافت للانتباه بما يحمل على اعتباره اختيارا فنيا أساسيا لدى الكاتب<sup>(25)</sup> يدعم ما ينزع إليه من تحرير للكتابة الروائية.

**4. اللغة وتشفيه الخطاب:** لهذا المسلك، عند إلياس خوري، طرق شتى يتأدّى بها. فمما يدلّ على أنّ هذه الحكايات المروية تتحدّر من منظومة شفاهية بالأساس انتظامها في علاقة تواصل بين المتكلّم والمخاطب، والرواية بأكملها مخاطبة طويلة يتوجّه فيها الراوي خليل أيّوب بالكلام إلى يونس بن إبراهيم الأسدي المرويّ له. ومما يمكن أن يُلمّس دليلا على ذلك أيضا كثافة حضور العامية في الحوار، وتنوع كلام الشخصية بما يناسب مكانتها الاجتماعية ومعجمها وأسلوبها ولهجتها: («سمعت صوته يا بنتي، الموت يوشوش وصوته واطي». تكلمت بلهجتها نصف البدوية لتخبر سناء عن هائف الموت) (ص9). على أنّ الطّرفة لا تتمثّل في ما يُجرى من العامية في الحوار، فحسب، فقد غدا الأمر مألّوفا لدى الكثير من الروائيين، وإنّما في تسرّب هذه الظّاهرة، عند إلياس خوري، إلى السرد نفسه سواء ما كان منه على لسان الراوي أو ما كان على ألسنة سائر الشخصيات التي يُسلم لها بين الحين والآخر زمام الحكّي<sup>(26)</sup>. ولك في أفعال القول نحو: قال وقلت وقالت وأخبرتها وأخبرتني وحكت، مظهر آخر دالّ على أنّ انتقال الحكايات المروية من راوٍ إلى آخر كان عن طريق المشافهة. ومن المظاهر التي تجعل الخطاب قريبا من مقام المشافهة وما يميّز به من عفوية تلك التي يجلوها التردّد بين أكثر من كلمة أو بين منطوق الكلام الحاصل والمعنى المقصود («الحقيقة، إنني لم أعد أعرف الحقيقة، فأنت لم ترو لي حكايتك، جاءت الحكاية هكذا، بين نتف الكلمات. وأنا أردتك أن ترويها لي كلّها، ولم أجرؤ أن أطلب منك ذلك. كلمة لم أجرؤ ليست

دقيقة. الأفضل هو أن أقول إنني لم أشعر بقدرتي على سؤالك. أو لم أجد المناسبة، أو لم أقدر أهمية الحكاية، أو لا أدري.» (ص 23).

ولعل من أبرز آثار المشافهة في هذا النصّ الروائي أن يستأنف الراوي القول بعد نسيان<sup>(27)</sup> («نسييت أن أقول لك إنّ نهى كانت بيضاء» ص 206 / «نسييت أن أخبرك بأنّ جدتي كانت مبحوحة» ص 213 / «أين كنّا؟» ص ص 35، 329، 478)، وما يلجأ إليه من ضروب التكرار<sup>(28)</sup>، واستحضار الأمثال الشعبية<sup>(29)</sup>، ومحاكاة أساليب السرد الشفوي والإيحاء بالدّاعي الحرّ للذاكرة<sup>(30)</sup>، وتعمّد إيراد الحكاية الواحدة على ألسنة رواة مختلفين<sup>(31)</sup>.

والذي يدعو إليه الحرص على اتّباع مثل هذه الطرائق في تشفيه النصّ الروائي ما تؤدّي إليه أولاً من الإيحاء بعفوية الخطاب وحيويّة المحادثات فيه لما تقوم عليه من محاكاة لصيغة التلقّظ الشفوي، وما تُقضي إليه، ثانياً، من تمثين لعلاقة المتخيّل بالمعيش على النحو الذي يبدو فيه إسهامها في الإيهام بالواقعية (l'illusionnéréaliste) قوياً. أمّا ثالث الدّواعي إلى هذا الأمر فماتل في ما يقود إليه اجتلاب خصائص الحكّي الشعبي والقصّ التّراثي اللّغوية من تحرّر من السرد الخطّي وتهجين للشكل الروائي. وبهذه اللّغة المستلّة من الكلام المحكيّ وقواعده اللّغوية يُنشئ إلياس خوري لغته الجديدة عازفاً عن الاستناد إلى ذاكرة لغوية جاهزة.

**5. الخاتمة:** إنّ ما يلوح في هذه الرّواية من وجوه التّعقيد، بالنظر إلى طرائق نظم الحكايات، وما يطرأ على درجات الراوي السردية ومواقعه من تنويع، وما يسم أنماط التّبيّير فيها من تغيير، وما يتعلّق بصور المرويّ له من تعدّد، وجوه دالّة على ما تتميّز به رواية "باب الشّمس" من تفرّد لا يرمي إلى سنّ طرائق جديدة في السرد العربي، فحسب، بل يهدف، كذلك، إلى تقويض معهود تقاليد النّقبّل ومراسمه.

والذي يستقيم لنا من هذه الرّواية يمكن أن تُجمّله عبارة وردت على لسان الرّواي مفادها أنّ «المسألة ليست ماذا حدث، بل كيف نرويّه أو نتذكّره» (ص281). وكيفيّة الرّواية ماثلة في تحرير رؤية الرّواي من مطلق المعرفة والنّزعة التّبشيرية، وتحرير الحكاية من الحبكة التّقليديّة، وانعتاق اللّغة من إसार الدّأكرة. فالذي يُسلم إليه النّظر في جميع ما تقدّم، أنّ المؤلّف، وهو يتّخذ من الحكايات مادّة لروايته، قد سلك في التّعامل معها مسلك التّشذير والتّقطيع والتّكرار متصرّفًا في زمن الأحداث وتركيب الوقائع على نحو لا يخلو من مخالطة للقارئ وإيقاع لالتباس بما يقوِّض عقد القراءة المألوف. وكان تعامله مع اللّغة ينجّه إلى جعل العلاقات بين المحكيّ منها والمكتوب مترابطة، مفض بعضها إلى بعض لا في مستوى الحوار فحسب، وإنّما كذلك، وهو الأهمّ، في مستوى السّرد، مستعيرًا من الحكي الشّفوي أدوات تثري نصّه الرّوائي. ولئن جعل الرّواي يتدبّر الصياغة السردية بنظرة لا تفوق معرفتها معرفة سائر الشخصيات تنسبًا للحقيقة، ويتقتّع بنقل الحكايات عنها إيهامًا بحياده، فإنّ الرّواية لا تخلو، في واقع الأمر، من توجيهات (modalisations) دالّة على آثاره في الخطاب تكشف عنها تقويماته المفعمة بالدّائيّة وما يصدر عنه من أحكام ومواقف إزاء ما ينقل وما يقول ومن يخاطب، وهو ما يُشرع الباب على مبحث آخر في هذه الرّواية.

## 6. قائمة المصادر والمراجع

### ■ المصدر

- إلياس خوري: باب الشَّمس، بيروت: طبعة دار الآداب، 1998.

### ■ المراجع

#### 1. العربية:

- إلياس خوري: «ملاحظات حول الكتابة القصصية: اللغة- الراوي- الكاتب»، ضمن المؤلف الجماعي: دراسات في القصة العربية، وقائع ندوة مكناس، بيروت- لبنان: مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1986.
- إلياس خوري: (حوار مع إلياس خوري)، مجلة الآداب، عدد 7- 8، تموز- أغسطس، 1993.
- حنا مينه: الياطر، تونس: دار الجنوب للنشر، 1982.
- سامي سويدان: المتاهة والتّمويه في الرواية العربية، بيروت: دار الآداب، ط1، 2006.
- شكري المبخوت: سيرة الغائب سيرة الآتي، السيرة الذاتية في كتاب الأيام لطفه حسين، تونس: دار الجنوب للنشر، 1992.
- علي عبيد: المرويّ له في الرواية العربية، تونس: كلية الآداب - منوبة، صفاقس: دار محمد علي الحامي، ط1، 2003.
- محمد الباردي: سحر الحكاية: المرويّ والراوي والميتاروائي في أعمال إلياس خوري، قابس: مركز الرواية العربية، ط1، جويلية 2004.
- محمّد الخبو: الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، صفاقس- الجمهورية التونسية: دار صامد للنشر والتوزيع، ط1، 2003.
- محمد عابد الجابري: فكر ابن خلدون، العصبيّة والدولة: معالم نظرية خلدونية في التاريخ الإسلامي، بيروت: دار الطليعة، ط3، 1982.
- محمّد القاضي: الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية، تونس: كلية الآداب- منوبة، لبنان: دار الغرب الإسلامي، ط1، 1998.
- ياسر أحمد علي: شعب وحاميتها، المنظمة الفلسطينية لحق العودة (ثابت)، بيروت- مخيم مار إلياس للأجئين الفلسطينيين، ط1، 2007.

## 2. الأجنبيّة:

- **Fontanille, Jacques** (1999). *Sémiotique et Littérature, Essais de Méthode*, P.-U.F., Paris, 1999.
- **Genette, Gérard** :
  - (1972). *Figures III*, Ed : Seuil, Paris.
- (1983). *Nouveau Discours du Récit*, Ed : Seuil, Paris.
- **Moeschler, Jacques et Reboul, Anne** (1994). *Dictionnaire Encyclopédique de Pragmatique*, Seuil, Paris.
- **Prince, Gérauld** : « Introduction à l'étude du narrataire », in *Poétique*, n° : 14, 1973.
- **Sillam, Maguy** : « La variation dans les dialogues de Bel-Ami », in *Langue Française*, 1991, Volume 89, n°1, pp. 35-51.

## الهوامش والإحالات

- <sup>1</sup> - عن علاقات الدائرة (1985/1975)، الجبل الصغير (1984/1977)، أبواب المدينة (1990/1981)، الوجوه البيضاء (1986/1981)، رحلة غاندي الصغير (1989)، مملكة الغرياء (1993)، مجمع الأسرار (1994)، باب الشمس (1998)، رائحة الصابون (2000)، يالو (2002)، كأنّها نائمة (2007)، المرايا المكسورة: سينالكول (2012)، أولاد الغيتو - اسمي آدم (2016)، أولاد الغيتو2: نجمة البحر (2019)،
- <sup>2</sup> - إلياس خوري: باب الشَّمس، بيروت: دار الآداب، 1998.  
وستكون الإحالات على المصدر في المتن.
- <sup>3</sup> - انظر: إلياس خوري: حوار مع إلياس خوري، مجلّة الآداب، عدد 7- 8، تمّوز- أغسطس، 1993، ص 63.
- <sup>4</sup> - انظر: محمد الباردي: سحر الحكاية: المرويّ والرّوئي والميتاروائي في أعمال إلياس خوري، قابس: مركز الرواية العربية، ط.1، جويلية 2004، ص70.

<sup>5</sup> - انظر مثلاً حكاية شمس في الصّفحات التالية لا سيّما الأخيرة منها: 39؛ 45 - 47؛ 74 - 76؛ 94 - 95؛ 126 - 127؛ 230؛ 368؛ 459 - 462؛ 464 - 465؛ 474 - 483؛ 490؛ 492؛ 500 - 504.

<sup>6</sup> - انظر حكايته عن خروج الفدائيين من بيروت خلال الحصار سنة 1982 في الصفحات: 95 - 97، ثمّ كيف عاد إلى هذه الحكاية من جديد في الصفحة 149 ليوضّح سبب رفضه الرّحيل.

<sup>7</sup> - انظر: محمد القاضي: الخبر في الأدب العربي، دراسة في السّردية العربيّة، تونس: كلية الآداب - منوبة، لبنان: دار الغرب الإسلامي، ط.1، 1998، ص 515.

<sup>8</sup> - انظر المرجع السّابق: مجلة الآداب، عدد 7 - 8، 1993، ص 70.

<sup>9</sup> - تبدأ أحداث الرواية بعد مرور عامين على توقيع اتفاقية أوسلو بين منظمة التحرير الفلسطينية وإسرائيل في 13 سبتمبر/ أيلول 1993 بواشنطن، وسُمّي الاتفاق نسبة إلى مدينة أوسلو النرويجية التي تمّت فيها المحادثات السّرية حول هذا الاتفاق. وإذا كانت هذه الاتفاقية تنصّ على حكم ذاتي للفلسطينيين فإنّها تُرجئ التّفاوض حول قضايا من قبيل القدس والألاجئين (أي حقّ العودة) والحدود والمستوطنات...

انظر التّاريخ الذي حدّده الكاتب بداية لأحداث الرواية في الصفحة 10 حيث يقول الرّاوي: «كلّ الناس كانوا يعرفون أنّ صباح هذا الاثنين 20 تشرين الثاني 1995 سوف يكون موعد نبيلة بنت فاطمة مع الموت».

<sup>10</sup> - انظر قول الرّاوي أيضاً: «أنت لا تحبّ هذه الأسئلة، حتّى عندما تمّ توقيع اتّفاق الحكم الذاتيّ في البيت الأبيض الأمريكي، ورأينا مصافحة رابين وعرفات، وقلنا إنّ كلّ شيء انتهى [...] هل تذكر؟ كنت في بيتي وكنا أمام التلفزيون، وكنت تبّتلع دخان سيجارتك إلى أقصاه، وتستمع إلى الكلام الأمريكي. ثمّ التفتّ وقلت لا، هذه ليست النّهاية، كان هناك نّهاية واحدة وتجاوزناها، فبعد الذي جرى عام 1948 لن تكون نّهاية» (ص 458).

11 - «الحرب بالمطاولة هي الحرب المستمرة على فترات، هي "الثورة الدائمة"...». انظر: محمد عابد الجابري: فكر ابن خلدون، العصبية والدولة: معالم نظرية خلدونية في التاريخ الإسلامي، بيروت: دار الطليعة، ط. 3، 1982، ص 469.

12- انظر تكرار صورة المرأة الرمزية في الصفحات: 283-284؛ 290-291.

13 - لاحظ جبرار جونات أنه إذا كان من غير الممكن للزواوي وهو يروي حكاية ما ألاّ يحدّد مقامها الزمني بالنظر إلى العمل السردى مادام يتعيّن عليه ضرورة أن يرويها في زمن الحاضر أو الماضي أو المستقبل، فإنّه من الممكن له في المقابل ألاّ يحدّد مدى قرب أو بعد مكان الحكاية المروية من المكان الذي يرويها فيه، ولذلك فنادرا ما يُعيّن مكان التلقّف السردى. انظر:

- G. Genette (1972) : *Figures III*, Ed : Seuil, Paris, p.228

ولذلك عدّ محمد الباردي "باب الشمس" «من الروايات النادرة في السرد الحديث، إذ يلعب المكان دورا أساسا في التّباعد أو التّقارب بين المقام السردى والقصة (أي الأحداث التي وقعت)».

انظر المرجع السابق: محمد الباردي: سحر الحكاية، ص103.

إلاّ أنّ الأمر، على ندرته، غير معدوم. ففي رواية "الياطر" لحناّ مينة، نلّفي، كذلك، تعيينا مكانيا للمقام السردى هو الخمار. يقول زكريا المرسلني: «فشكمتها (السمة) كما ينبغي بحركة فاصلة[...] علّقته بعصاي، وعدت متمهلا إلى المدينة، غير مبال بشيء، فبعته ودخلت الخمار» (ص22)؛ ويقول في مكان آخر من الرواية: «أعطني "تصية" جديدة قلت للخمار. لست مستعجلا في العودة إلى البيت، ولن تسرّني رؤية صالحة وهي تبكي لاطمة خديها» (ص78).

انظر: حناّ مينة: الياطر، تونس: دار الجنوب للنشر، 1982.

14 -انظر المرجع السابق:

- G. Genette : *Figures III*, pp.229-232.

<sup>15</sup>-انظر: محمد الخبو: الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، صفاقس- الجمهورية التونسية: دار صامد للنشر والتوزيع، ط:1، 2003، ص 136-137، وقد أحال فيه على جونات. وانظر المرجع السابق:

- G. Genette : *Figures III*, pp.129-142

<sup>16</sup> -انظر :

-Jacques Moeschler et Anne Reboul (1994) : *Dictionnaire Encyclopédique de Pragmatique*, Seuil, Paris, pp.452.

<sup>17</sup> -في الرواية نمط ثان من هذا التّغيير الصوتي يتمثّل في الانتقال من الحديث عن يونس بضمير المخاطب المفرد إلى ضمير الغيبة.انظر: إلياس خوري: باب الشمس، ص ص 63؛ 56؛ 72؛ 83-87؛ 138-139؛ 224.

وقد عرض محمد الخبو لمسألة التّغيير الصوتي عند جونات، وعنه أخذنا تعريب مصطلح (transvocalisation). انظر المرجع السابق:

- محمد الخبو: الخطاب القصصي في الرواية العربيّة المعاصرة، ص 283. وانظر كذلك:

- G. Genette (1983) : *Nouveau Discours du Récit*, Ed : Seuil, Paris, p.74

<sup>18</sup> -استندنا في بناء هذه الفكرة إلى الفصل الذي عقده جاك فونتاني لوجهة النّظر. انظر :

- Jacques Fontanille (1999) : *Sémiotique et Littérature, Essais de Méthode*, P.U.F., Paris, p.41-61

<sup>19</sup>-أطلق فونتاني على هذه الأشكال مصطلح الاستراتيجيات، وهي عنده: الاستراتيجية التجميعيّة (Stratégie englobante) والاستراتيجية التراكميّة (Stratégie cumulative) والاستراتيجية الانتقائيّة (Stratégie électorale) والاستراتيجية التخصيصيّة (Stratégie particularisante). انظر المرجع السابق:

- Jacques Fontanille (1999) : *Sémiotique et Littérature*, p.50

<sup>20</sup> -رصد سامي سويدان في مقال له أبرز سمات الالتباس والشعرية في أعمال إلياس خوري الروائية، وأرجعها إلى أربع سمات تتمثل في: البنية الدلالية الدائرية، وهامشية الشخصيات، ورؤية الراوي التي يطغى عليها الارتجاج والقلق، وصوته المتميز بالالتباس. انظر: - سامي سويدان: المتاهة والنموه في الرواية العربية، بيروت: دار الآداب، ط1، 2006، ص ص 221 - 225.

<sup>21</sup> -انظر:

- Gérald Prince: «Introduction   l tude du narrataire», in **Poétique**, n  : 14, 1973.

- G. Genette (1972) : *Figures III*, p.265-267.

- علي عبيد: المروي له في الرواية العربية، تونس: كلية الآداب - منوبة، صفاقس: دار محمد علي الحامي، ط1، 2003.

<sup>22</sup> -  ذا كانت هذه القوة  حالية واضحة من خلال الكثير من  سماء  الحالات الزمانية التاريخية فإن  طرف ما يدل   عليها  ن بعض الدارسين قد استند  ى مقتطفات من الرواية ليور  من خلالها لقري  ش ب الجليل  ، بل  نه يتد ل لتصحيح بعض  حداث من قبيل: «قفز مصطفى الطيار، وهو مقاتل من البروة (تصحيح:  نه من ش ب وليس من البروة، توفي في لبنان عام 1979)».

انظر في ما يتعل  بحكاية مصطفى الطيار في الرواية:  لياس خوري، باب الشمس، ص221.

وانظر في ما يتعل  بالتصحيح الوارد بين قوسين:

- ياسر  حمد علي: ش ب وحاميتها، المنظمة الفلسطينية لحق   العودة (ثابت)، بيروت- مخيم مار  لياس للآجئين الفلسطينيين، ط1، 2007، ص247.

<sup>23</sup> -طرق محمد  خو هذه المسألة عند  لياس خوري، وذلك في  طار دراسة رواية "ترابها زعفران" ل دوار الخراط، فقال: «وقد سلك  لياس خوري  سلوب نفسه لاستدراج القارئ ولفت نظره  ى قيمة ما سيرويه له بطريقة عكسية، فهو في مدخل: الوجوه البيضاء" يحق  ما

سيقدّمه للقارئ من أخبار قائلا: " هذه ليست قصّة، وهي لن تلفت نظر القراء بشكل خاص...". وعدّ هذه الطريقة ناجعة في شدّ القراء إلى النصّ: «... وكثيرا ما يكون التقليل من شأن ما يكتب، لدى المتقبّلين، طريقة فعّالة لدفعهم إلى قراءته على نحو ما نجده في الإشهارات والصحف اليومية». ولئن كان محمد الخبو يتحدّث عن العلاقة بين المؤلّف والقارئ الواقعيين، فإنّنا نجد في ذلك ما يصدق، أيضا، على العلاقة بين المؤلّف والقارئ المفترضين.

انظر المرجع السّابق: محمد الخبو: الخطاب القصصي في الرّواية العربية المعاصرة، ص 293.

<sup>24</sup>-انظر:

- Maguy Sillam : « La variation dans les dialogues de Bel-Ami », in *Langue Française*, 1991, Volume 89, n°1, pp. 35-51

<sup>25</sup>-كان إلياس خوري على وعي بإشكالية العلاقة بين المحكي والمكتوب في لغة الكتابة وما تثيره من قضايا شائكة. انظر:

- إلياس خوري: «ملاحظات حول الكتابة القصصيّة: اللّغة- الرّأوي- الكاتب»، ضمن المؤلّف الجماعي: دراسات في القصّة العربية، وقائع ندوة مكناس، بيروت- لبنان: مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1986، ص ص 53-66.

<sup>26</sup> - الشّواهد على العاميّة في الرّواية أكثر من أن تُحصى، ونكتفي منها بالإحالة على المواطن التّالية: ص ص 104-105؛ 307-308؛ 320-321.

<sup>27</sup>-للنّسيان وظيفة أخرى يوضّحها شكري المبخوت، فهو تقنية يوشّح بها الرّوائي نصّه إيهاما بواقعية ما يقول وحرصا على مشكلة الواقع. انظر:

- شكري المبخوت: سيرة الغائب سيرة الآتي، السّيرة الدّاتية في كتاب الأيّام لطفه حسين، تونس: دار الجنوب للنشر، 1992، ص 39.  
وانظر كذلك:

- G. Genette (1972) : *Figures III*, p.180-182.

28 - من قبيل تكرار عبارة: «ماتت أم حسن» في الفصلين الأول والثاني من الجزء الأول من الرواية، وعبارة «في ذلك الزَّمان تقول الحكاية» ص ص 79-81، وعبارة «من الأول» ص ص 31، 35، 316 ...

29 - «الشَّوْف مو مثل الحكي» ص 102؛ «شو العمر فصّ ملح ويذوب» ص 108؛ «كلّ مين خلق علق» ص 157؛ «الحكي ماء الحنك» ص 349.

30 - «كان يا ما كان في قديم الزَّمان» (ص 31)؛ «كان أو ما كان في قديم الزَّمان، وسالف العصر والأوان» (ص 32)؛ «ولأنّ الشَّيء بالشَّيء يذكر، كما تقول العرب» (ص 42).

31 - انظر مثلاً: حكاية حسن سعد وريم، ص 219، وحكاية عدنان أبو عودة، ص 138.